جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الموصل

كلية الفنون الجميلة/ الدراسات الاولية

قسم الفنون التشكيلية

فرع / الرسم

التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية

بحث تقدم به الطالبان

سفيان مشعل احمد　　　　احمد سعدي شيت

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

في الفنون / الفنون التشكيلية / فرع الرسم

بإشراف

م.د ألوان خليف محمود　　　　م.م علي هاشم حمو

1444هـ ـــــــــــــــــــــــــــــ 2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ
إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ ﴾

صدق الله العظيم

سورة النحل أية (13)

الاهداء

إلى من أناروا لي طريق الكلمة

إلى من أفاضوا عليّ بالحب...

أسرتي عرفاناً بالجميل

أهدي بحثي

أحمد وسفيان

شكر وعرفان

الحمد لله المصور الذي لم يشاركه أحد في تشكيل خلقه البديع الذي فتن العقول بجميل الائه الواهب الذي أفاض على الانسان وافر نعمائه , والصلاة والسلام على سيد الانام وأشرف الانبياء والمرسلين (محمد) صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم.

لابد لي من الوقوف بكل احترام أمام الجهود العلمية للدكتورة الوان خليف محمود التي تحملت عناء الاشراف على إعداد هذا البحث.

وأقدم الشكر والتقدير الى عمادة كلية الفنون الجميلة وإلى رئاسة قسم الفنون التشكيلية والشكر موصول الى التدريسيين في القسم لما بذلوه من آراء ونقاشات وخبرات أفاد الباحثان في الاعداد والتقويم والتوجيه نحو الحقيقية والموضوعية.

وأتوجه بالشكر والتقدير لزملائي وزميلاتي في الدراسات الاولية والى مكتبة كلية الفنون الجميلة , جامعة الموصل والكادر الوظيفي فيها لما أبدوه من تعاون في استخدام بعض المصادر التي أفاد الباحث منها.

وأخيراً أقول شكراً لكل كلمة طيبة , أو مادة مفيدة , أو ملاحظة قيمة , أو نصيحة بناءة, أو التفاته كريمة , أو دعوة صادقة جاد بها كرام لم تسعفني ذاكرتي ذكر أسمائهم.

ومن الله نستمد العون والتوفيق.

الباحثان

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (**التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية**) بدأ بالبحث والتعمق والدراسة والتحليل في المنظور والتشريح والنسب المثالية الاغريقية. واخذ التعبير بالشكل الانساني عن حالة الانسان النفسية والروحية، وادق التفاصيل والملامح المعبرة. وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهرت الانطباعية كمدرسة فنية كانت ضد التقاليد الفنية. وقد احتوى البحث على أربعة فصول, تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه, فتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن السؤال الاتي:

- **ما التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية ؟.**

كما تضمن الفصل الأول, هدف البحث في التعرف على:

التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول, فقد اقتصرت على دراسة التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية من المدة من 1870–1910 في فرنسا، ودراسة التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث تناول الأول اللون، وتناول المبحث الثاني: أصل تسمية الانطباعية. أما المبحث الثالث, فكان عن الانطباعية بين تحليل اللون وصياغة أنظمة الشكل. ثم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأدواته, ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (3) نماذج.

وتضمن الفصل الرابع, نتائج البحث واستنتاجاته.

ومن أهم النتائج التي توصل اليها البحث فهي:

1. ونرى التوزيع اللوني عبارة عن تقسيمات لونية هندسية ففي اللون نجد ان تداخل اللون الاصفر والاحمر والبرتقالي في رسوم الفاكهة وبتقنية توضح اتجاه حركة الفرشاة والتي أسهمت في توحيد الفضاء مع أرضية اللوحة وبتقنية توضح من خلال مساحات ملونة متداخلة يكون فيها.
2. تعد الإنطباعية خطوة أخرى في تطور نظرية (الفن للفن) وليست صيحة هذه المدرسة سوى (دع الفنان وحده) وهكذا دون قيود سابقة تحدد حركة الفنان.

أما أهم الاستنتاجات التي انتهى إليها البحث:

1. الانطباعية لا تعول على المضامين الرمزية والتاريخية، بل تهتم بالمضامين الجمالية، والتي تعطي انطباعاً جمالياً متغيراً بتغير الزمان والمكان.
2. إن الخطاب البصري الأنطباعي خاضع لتغيرات الضوء ورصد أسقاطاته على المشهدية الحسية وهو ما أحدث قطيعة في الفكر مع معمارية الشكل الحسي الكلاسيكي.

فيما انتهى البحث بعدد من التوصيات والمقترحات – فضلا عن– قائمة المصادر والملاحق.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	أ
الإهداء	ب
شكر وعرفان	ج
ملخص البحث	د
المحتويات	و
الفصل الأول: الإطار المنهجي	**5-1**
- مشكلة البحث	2
- أهمية البحث والحاجة إليه	3
- هدف البحث	3
- حدود البحث	3
- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها	3
الفصل الثاني: الإطار النظري	**23-6**
المبحث الأول: اللون	11-7
المبحث الثاني: أصل تسمية الانطباعية	13-12
المبحث الثالث: الانطباعية بين تحليل اللون وصياغة أنظمة الشكل	21-14
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	22
- الدراسات السابقة	23
الفصل الثالث: إجراءات البحث	**30-24**
1- مجتمع البحث	25
2- عينة البحث	25
3- أداة البحث	25
4- تحليل العينات	26
الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات	**34-31**
المصادر	37-36
الملاحق	39-38

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

الفصل الأول

الاطار المنهجي

- مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

إن الانسان قادر على التخيل والحلم. وبعدما جاءت الحضارات الاولى كالحضارة السومرية والحضارة الفرعونية، اخذ الانسان ينظم حياته في مجتمعات واخذ ببناء اماكن العبادة المقدسة كالزقورات. ثم اخذت الحضارات بالانتشار فظهرت الحضارة الاغريقية وظهرت الفلسفة العقلية في أو ج قوتها؛ فلسفة سقراط وافلاطون وارسطو وأخذت كفة العقل والمنطق ترجح على كفة الحواس والعالم الحسي. وما تزال التماثيل الاغريقية الكلاسيكية جميلة ورائعة باشكالها ونسبها الرياضية المثالية، والدراسة والفكر المستودع فيها مصدر الهام لكل الفنانين. وبدأ بالبحث والتعمق والدراسة والتحليل في المنظور والتشريح والنسب المثالية الاغريقية. واخذ التعبير بالشكل الانساني عن حالة الانسان النفسية والروحية، وادق التفاصيل والملامح المعبرة. وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهرت الانطباعية كمدرسة فنية كانت ضد التقاليد الفنية [1].

وبدأ الرسم في الهواء الطلق لاول مرة وكان اهتمامها الاول هو الضوء الذي تم تحليله على يد علماء وتعرفوا على مكوناته الاساسية وهي الوان الطيف السبعة. حيث رسم الانطباعيون بألوان نقية ومشرقة ما رأوه امامهم. واخذوا بتحليل وتفكيك الشكل الى بقع لونية من اجل تسجيل الجو والضوء في لحظة زمنية هاربة. حيث اخذ الرسامون ينسلخون عن الطبيعة وقد ساعد على تحقيق ذلك جملة من المؤثرات البيئية والفكرية والتلاقح الحضاري علاوة على الكشوفات العلمية المهمة المتزامنة مع تلك الفترة[2].

وفي غمرة تلك المحاولة الرامية إلى تخطي الطبيعة وابتكار خلفيات فنية جديدة انقسم الرسامون إلى فئات وتيارات طبقا إلى ما توصلوا إليه من استنتاجات وحلول في عملية البحث، وان كان بعضهم ارتأى أن يتقلب في جل المدارس ويعانق كل الاتجاهات دون أن يحدد نفسه في تيار معين، وبذلك أصبحت هناك تيارات فنية عديدة. فبينما كان الانطباعيون يجهدون أنفسهم لإقناعنا بقصدية اختيار الوانهم بطريقة علمية وشرح الأسباب التي جعلتهم يرسمون الشجرة بلون ازرق داكن مرتكزين على نظريات فيزيقية كان الوحوشيون والتكعيبيون قد تحرروا من ضغط واقعي، إذ رسموا الأبقار باللون الأخضر والسماء باللون الأصفر. وفي الفترة التي كان فيها

---

(1) قطايـــة، ســـلمان: المدرســـة الانطباعيـــة (1880– 1900) ، منشـــورات وزارة الثقافـــة، دمشـــق، 1971، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 38.

الواقعيون يتوسمون أنموذجهم الجمالي في مضامين رسوماتهم الكمالية للطبيعة كان الوحوشيون والتعبيريون يعبرون عن التجارب العاطفية والقيم الروحية [1]. في ضوء ما تقدم وجد الباحثان أن هذا الموضوع حري بالدراسة والتحليل. لذا صاغ الباحثان مشكلة بحثها بالتساؤل الأتي: **ما التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية ؟**

- أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية البحث والحاجة إليه من خلال مأياتي:-

1. قد شكل اغناء للمكتبة الفنية بدراسة لأحد المفاهيم ذات الفاعلية المميزة في بناء العمل التشكيلي لونياً.
2. قد يفيد الدارسين في مجال الفنون التشكيلية في كيفية تعقب المفاهيم الفنية المتحركة بفعل الانجرافات الفكرية والجمالية لما يتيحه البحث الحالي من منهجية علمية ودراسة لونية تحاول الكفاية في هذا المجال .

- هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على :

التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية

- حدود البحث:

- الحدود الزمانية: 1872-1910.
- الحدود المكانية: فرنسا

الحدود الموضوعية: التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية بتنوعاته المختلفة.

- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها:

1- التحليل Analysis

أ- التعريف اللغوي:

(اصل الحل: حل العقدة، ومنه: وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي)[2].

---

(1) باونيس ، الآن: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1990، ص135.

(2) الزبيدي، محمد مرتضى: تاج العروس، تحقيق محمود محمد الطناحي، ج 28، الكويت، 1993، ص318.

التحليل: بيان اجزائها ووظيفة كل منها. والتحليل النفساني: فرع من علم النفس الحديث يبحث في العقل الباطن وما فيه من عقد ورغبات تمهيدا لعلاجها[1].

ب- التعريف الاصطلاحي:

يرى (تين): "ان حلل يعني ترجم، يعني لاحظ استنادا الى دلالات متميزة.. فلكي تعرفوا الطبيعة، عليكم بحيوان، بنبته، بمعدن، وقوموا بتسجيل خصائصه، وعندها سترون ان كلمة طبيعة تظهر في اللحظة التي تجمعون فيها جملة الحوادث المهمة والمتمايزة "[2].

التحليل: analysis كلمة يونانية معناها فك كل مركب الى اجزائه ويقابلها التركيب الذي يعني بناء كل من اجزاء[3].

التحليل نوعان:

- نظري: يجري داخل الذهن وحسب.
- واقعي: يتم في التجربة، وهو الخاص بالعلوم الصحيحة.

أما التحليل النفسي: "طريقة في فهم الاثر الفني قائمة على دراسة صاحبه دراسة نفسية وتحليل او تفكيك العقد المكونة لفنيته، والمحاور التي دار حولها في انتاجه"[4].

ج- التعريف الإجرائي:

التحليل: هو التعرف على الاجزاء ومعرفة العلاقة بينها، فهو عملية ذهنية تتصف بالقدرة على تفكيك المشهد او الشيء الى اجزائه المختلفة لغرض فهم تركيبه.

2. اللوني

أ- التعريف اللغوي:

- "لون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع الوان وقد تلون ولونته".

---

(1) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتب اللبنانية ، بيروت ، جـ2 ، 1982 ، ص194.

(2) لالانـد: موسـوعة لالانـد الفلسـفية، المجلـد 1، ت: خليـل احمـد خليـل، ط2، منشـورات عويـدات، بيروت،2001، ص65.

(3) كامل، فؤاد، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق: الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت،1983، ص153.

(4) كامل، فؤاد، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص60.

ب- التعريف الاصطلاحي:

اللون في الطبيعة: "تلك الاشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء (الطيف الشمسي مثلا او غيره من اطياف الاضاءة الصناعية" [1].

أما اللون في الفن: "المواد الصابغة (Pigments) التي يستعملها الفنانون التشكيليون او المصممون وعمال المطابع لانتاج التلوين ويعدون الالوان هي المثبت الذي يحافظ على ديناميكية الشعور الانساني السامي بما يمثله من لغة تعبيرية"[2] .

ج- التعريف الإجرائي:

اللون: هو أحد العناصر المهمة في تكوين بنية العمل الفوني بوصفه مثيرا مرئيا يشارك في التعبير عن القيم الجمالية والوظيفية للعمل الفني [3] .

---

(1) الأندلسي، أبو الحسن علي بن إسماعيل : **المخصص**، دار الفكر، بيروت، 1978، ص103.

(2) **معجم الفاظ القرآن**، مجمع اللغة العربية، مصر، 1981، ص 604.

(3) يحيى حموده : **نظرية اللون**، مصر، دار المعارف، 1981، ص 7.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الأول: اللون
- المبحث الثاني: أصل تسمية الانطباعية
- المبحث الثالث: الانطباعية بين تحليل اللون وصياغة أنظمة الشكل
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.
- الدراسات السابقة.

الفصل الثاني
الاطار النظري
المبحث الأول

- **اللون**

تشتمل كلمة اللون على الكثير من الدلالات، فاللون مسألة بصرية وليست لفظية، ولا يتحدد فعله الفيزيائي في حدود معينة، اذ يصبح عنصراً دلاليا يحمل مضامين فكرية من خلال ما ينطوي عليه من طاقة كامنة، ومن هنا جاءت اهمية اللون بعده أحد العناصر المهمة في بناء العمل الفني، ليصبح جزءاً من التمثيل الواقعي للشكل والخاصية السطحية له من خلال تاكيده، لما للشكل من طبيعة فيزيائية ومن قوام وتكوين، كما يؤثر في تنوع معاني الاشكال بتغير تدرجاته وقيمه اذ ان (اولى علاقات اللون بوصفه عنصراً هي تلك العلاقة الرابطة مع العنصر الاكثر اهمية المتمثل بالشكل الذي لا يمكن ان يوجد بغير اللون، ولا شكل يمكن تمييزه من دون ان يتسم بلون ما)[1].

فالالوان تؤثر فسلجياً في العين البشرية بموجاتها وترددااتها المختلفة لتحصل عملية الادراك الحسي ومن ثم تخلق هذه العملية استجابة معينة أي ان اللون(ليس مجرد احساسات على شبكية العين، انها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات)[2].

بل يمكن ان يصبح عنصرا جماليا ايضا اذ يعد (الوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية والنواحي الجمالية عن طريق التوافق وتحقيق التناغم وفق قانون جمالي من الصعب تحديده)[3].

ان اول من اهتم بدراسة الالوان دراسة علمية هو السير اسحق نيوتن[*] عند نهاية القرن السابع عشر عندما قام بجعل شعاع من الضوء يمر من عدسة منشورية وظهر له ـ بطريقة عامة ـ ان شعاع الشمس يتكون من سبعة اشعاعات ملونة هي على التوالي، البنفسجي، والنيلي،

---

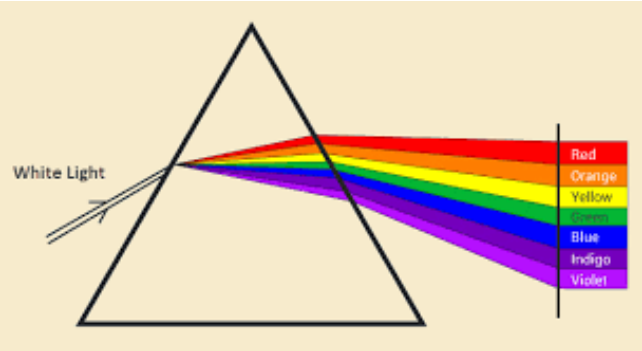
(1) الربيعي، عباس جاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، أطروحة دكتوراه، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، ص 9.

(2) شاكر عبد الحميد: **العملية الإبداعية لفن التصوير**، الكو يت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، مطابع الرسالة، 1987، 105.

(3) محمود شكر : **الألوان وتأثيرها على النفس وعلاقتها بالفن**، بغداد، 1978، ص 13.

(*) نيوتن (سير اسحاق) I.Newton (1642-1727م) : فيلسوف وعالم ورياضي وفيزيائي وفلكي انكليزي. اكتشف تكوين الضياء الشمسي 1669م وقوانين الجاذبية 1687م.(للمزيد ينظر : المنجد في اللغة والاعلام، المصدر السابق نفسه، ص586) .

والازرق، والاخضر، والاصفر، والبرتقالي، والاحمر، وانه اذا جعلنا قرصا او اسطوانه وضعت عليها هذه الالوان السبعة تدور بسرعة كبيرة فانه يتكون احساس في العين بان الاسطوانة بيضاء. وهذا ما ادى به الى الوصول للنتيجة التي اصبحت معروفة بعد ذلك والتي تؤكد على ان اللون الابيض يتكون فعلا من الوان الطيف السبعة[1]. كما في الشكل (1).



الشكل (1)

ان اللون يحدد بثلاث خواص او صفات هي:

اولاً: صفة اللون (Hue)

نعني بها اصل اللون (وهي تلك الصفة التي نميز بها ونفرق بها بين لون واخر والذي نسميه باسمها، لون بنفسجي، ازرق، اخضر، احمر،...) [2] ويمكننا ان نغير في اصل اللون بمزجه بلون اخر فعند مزج مادة حمراء باخرى صفراء فانها تنتج مادة برتقالية.

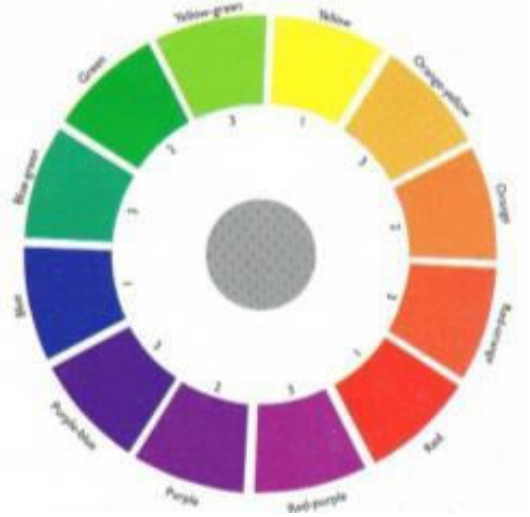
ان صفات الالوان المختلفة تقع على نقاط مختلفة على دائرة الالوان وبالطريقة نفسها نستطيع التمييز بين انواع الـ(Hue) ضمن لون اساسي واحد، مثلا الاخضر المصفر او البرتقالي المصفر، وكلما كانت صفات الالوان قريبة جدا في موقعها على دائرة الالوان كلما كانت اكثر ارتباطاً وانسجاماً، لان كل لون يضم بعض اللون الذي يقع بجواره، ومن ناحية اخرى فان صفات الالوان المنفصلة عن بعضها البعض تكون مرتبطة عن بعد، في حين الالوان التي تقع معاكسة

---

(1) عبد الحميد، شاكر: العملية الابداعية في فن التصوير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص142.

(2) إسماعيل شوقي: **الفن والتصميم**، مصر، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999، ص 184.

لبعضها البعض عبر الدائرة ولا يكون بينها أي شيء مشترك ابدا فانها تشكل اقوى مقابلة تناقض (أي علاقة تضاد)، وانها تنتج لون (رمادي) حيادي عند مزجها سوية [1]، كما في الشكل (2).



الشكل (2)

ثانياً: القيمة (Value)

وهي الدرجة التي يتصف بها اللون أي التي نعني بها ان هذا اللون فاتح او غامق (مثلا اللون الاحمر الغامق واللون الاحمر الفاتح)، "وكلما كان اللون قاتما اكثر فان الاشعة المنعكسة عنه تبدا بالنقصان، كما تتسم هذه القيمة بتاثيرها في قيمة البعد بين كل من الجسم الملون ومصدر الاضاءة فتقل درجة سطوعه تدريجيا كلما زادت المسافة بينهما، بسبب نقص في الطاقة الضوئية الساقطة عليه". ان هذه الخصيصة تساعد المصمم على خلق تاثيرات لونية معينة[2]، كما في الشكل (3).

الشكل (3)

(1) شاكر عبد الحميد: **العملية الإبداعية لفن التصوير** ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، مطابع الرسالة، 1987، 105.

(2) إسماعيل شوقي: **الفن والتصميم**، مصر ، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999، ص 184.

ثالثا: التشبع (Saturation):

ونعني به الصفة التي تدل على نقاء اللون الى مدى تشبعه، ويرتبط تشبع اللون بمدى نقائه أو مدى اختلاطه بالاسود والابيض والرمادي ويكون اللون في اقصى درجات تشبعه لو كان طيفيا نقيا، وهناك ثلاث حالات لنقص تشبع اللون هي [1]:

أ- نقص التشبع لاختلاط اصل اللون بمقدار من اللون الابيض وفي هذه الحالة يقال ان اصل اللون قد خفف.

ب- نقص التشبع لاختلاط اصل اللون بمقدار من الاسود وفي هذه الحالة يقال ان اصل اللون قد ظلل او اصبح اغمق او داكن.

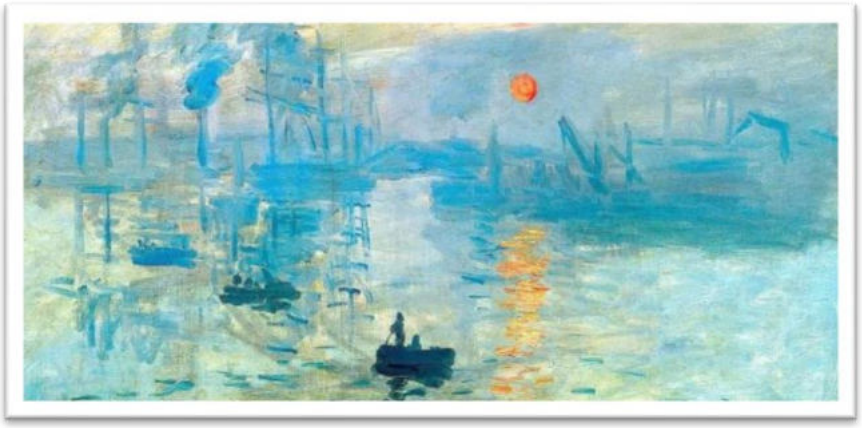
ج- نقص التشبع لاختلاط اصل اللون بمقدار من الرمادي وفي هذه الحالة يقال ان اصل اللون قد حيد او صار اغمق.

انهم لا يكتفون بتسجيل انطباعاتهم بل يعمدون الى تحليلها. فهم يعرفون ان النور مركب من الالوان الاصلية كما يظهرها الموشور او قوس قزح، فيستعينون بهذه الالوان الاصلية لتصوير تأثيراتها. والمصور حين ينقل للاخرين احاسيس العين فقط يتيح لذاتيته ان تتقدم على الواقع الموضوعي. فالمصور الانطباعي اذ يستخدم الالوان الاصلية للتعبير عن الظواهر الضوئية، متخذاً الالوان الحارة للاقسام المضاءة، والالوان الباردة للظلال(بحيث تتحول هذه الضلال من اللون الداكن (البني) لتصبح زرقاء او خضراء او بنفسجية[2]). كما في الشكل (4 و5).

شكل (4)

(1) إسماعيل شوقي: **الفن والتصميم**، مصر ، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999، ص 185.

(2) مولر ،جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، ت: مها فرح الخوري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق، 1988، ص18.



شكل (5)

ان اشعة الشمس الواقعة على رقعة فسيحة من الثلج اعطت الرسامين فرصة فريدة لملاحظة وتحليل الظلال الملونة التي تمثل في رأيهم ظاهرة طبيعية صادقة[1].

ينتهي المصور الانطباعي باسلوبه هذا، الى ان يعرض علينا صورة عن العالم الخارجي فيها نصيب غير قليل من الابتكار، خاصة ان رغبته في الحفاظ على نقاء الوانه تحمله على ان يراعي . الى حد ما . قانون التكامل، وبموجب هذا القانون، اذا ما جاور الاحمر الاخضر، والبرتقالي الازرق، والبنفسجي الاصفر، يظهر كل منهما رونق الاخر، بينما اذا خلطا يدكنان ويذبلان[2].

وعلى الرغم من التنويعات اللونية التي يمكن للفنان الحصول عليها من جراء تغيير درجة تشبع الالوان الا انه يمكن استخدام اللون إذا ما كان في اقصى درجات تشبعه أي طيفياً نقيا في بعض اعلانات السلع التجارية كالمتعلقة بالاطفال او الاطعمة.

(1) ليماري، جان: الانطباعية، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص70.

(2) مولر، جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق نفسه، ص19.

المبحث الثاني

- أصل تسمية الانطباعية

(إن الرسم الذي وصفه أحد الكتاب في مجلة (كرايفاري) بأنه (إنطباعي) كان قائماً فعلاً قبل سنوات من إنطلاق هذه التسمية، فقد أوحت بها صورة ميناء الهافر المشهورة التي رسمها (مونيه) في عام ١٨٧٢ وأسماها (إنطباع شروق الشمس)، فأصول الرسم الإنطباعي تعود إلى أواسط الستينات من القرن ١٩) [1].

العوامل التي مهدت الطريق لظهور الانطباعية

1- كانت الإنطباعية كباقي الحركات الفنية الأخرى, حركة ساخطة شنها رجال موهوبون على ما إتصف به الفن الأكاديمي الرسمي من إدعاء وصلف وإقتباسه للأشكال القديمة التي فقدت مضمونها منذ أمد طويل والذي تميز بمثاليته المصنوعة حسب الطلب, فهو مؤلف من أكاذيب وعبارات فارغة مستمدة من العصر الكلاسيكي, ولم يكن ذلك يحدث في الفن وحده بل وفي كل مجال وهكذا أعلن الإنطباعيون ثورتهم [2].

2- تأثير الفن الياباني (وخاصة المطبوعات) وكذلك تأثر (مونيه) بأحاسيس الشرق وكان عليه أن يحلل ورفاقه هذه الأحاسيس تحليلاً علمياً, وهكذا كان التأثر بروح الفن الشرقي باعثاً من البواعث التي وجهت الفنان إلى إكتشاف الإنطباعية) [3].

3- (لقد إشتهر القرن التاسع عشر بالإختراع: الكهرباء, المغناطيسية, التصوير الفوتوغرافي, حيث أخذ الإنطباعيون عن التصوير الفوتوغرافي فكرة تسجيل اللحظة) [4].

4- يقول المؤرخ والناقد الفرنسي (موريس رينال): (نستطيع ان نضع الاكتشاف- كشعار للفن الحديث, فن ناحية يعمل العلماء على إكتشاف النظريات العلمية, ومن ناحية أخرى يبحث الفنانون عن نظرة جديدة في الفن, فقد إهتم العلماء بالنور وتحليله وبنظريات الألوان وتركيبها, وكان لتلك النظريات تأثير كبير في أعمال النفانين الإنطباعيين) [5].

5- من جانب أخر فقد (كان أسحق نيوتن وغيره من العلماء قد شرحوا ميكانيكية الرؤية, وأوضحوا العلاقة بين شبكة العين وأشعة الضوء, وطريقة إنعكاس المرئيات على تلك

---

(1) مولر, جي, اي وفرانك ايلغر, مئة عام من الرسم الحديث, دار المأمون, بغداد, 1988, ص24.

(2) آرنست فيشر, الاشتراكية والفن, ت: أسعد حليم, دار الهلا, ب ت, ص115-116.

(3) عز الدين, الفن والإنسان, ص146.

(4) قطاية, المصدر السابق, ص37.

(5) المصدر نفسه, ص45-48.

الشبكة, كل هذه الحقائق العلمية كانت بين أيدي الانطباعيين فأفادوا منها وأثرت على نظرتهم إلى الطبيعة حيث راحوا يصورونها في لوحاتهم)[1].

6- إن الخيوط التي نسجت الإنطباعية, كانت ممتدة أساساً إلى جماعة الباربيزون حيث تشترك الطبيعة بين هاتين الجماعتين كعامل مشترك وكذلك الحال بالنسبة للمدرسة الواقعية بزعامة (كوربيه) فتشترك معها بالنظرة والإستلهام من الواقع مباشرة.

(1) فيشر, الاشتراكية والفن ، المصدر السابق, ص146.

المبحث الثالث

- الانطباعية بين تحليل اللون وصياغة أنظمة الشكل

في الربع الثاني من القرن التاسع عشر أخذ عدد الرسامين يفرون الواحد تلو الآخر من مدينة باريس لاجئين إلى قرية صغيرة تدعى (Barbizon) عند أطراف غابة فونتينبلو، وهناك كانوا ينصبون حواملهم في الهواء الطلق لرسم مناظر الغابة أو القرية، وفي هذه المرحلة بالذات، إهتم الفنان بالخروج إلى الطبيعة ونبذ الحياة والعمل داخل المراسم، حيث سجل أولئك الباربيزونيون الحياة في الطبيعة وقاموا برسم الحياة والطبيعة في كل الأوقات، في الصباح والعصر والغروب والليل وفي الصيف والشتاء وتميزت لوحات هذه الجماعة من الفنانين (بجمالها الطبيعي ونضرة ألوانها، غير أنها لم تفز بدعوى ريفيتها، إلا باستهزاء من رجال الصالون والأكاديمية، وبخاصة من الباريسيين الذين كانوا لا يتعلقون بشيء من الأناقة) [1].

وكان زعيم هذه الجماعة يدعى (تيودور روسو) (١٨٦٩-١٨١٢) الذي كان شديد التعلق بالطبيعة فمكف على دراستها، مدققاً في رسم كل صخرة وكل شجرة، وان لوحاته كانت أقرب إلى تسجيل معالم الطبيعة تسجيلاً حرفياً، ومن أعضاء هذه الجماعة (شارل دوبيني) (١٨١٧-١٩٧٨)، والذي أصبح أوسعهم شهرة بفضل مناظره الطبيعية ذات الطابع الغنائي، وهناك أيضا الرسام (كورو) (١٧٩٦-١٨٧٥) والذي يرسم المناظر الطبيعية التي يغشاها الضباب، ومناظر أخر تتميز بصلابة بنيانها وروعة تكوينها، وهناك أيضاً (ميليه) (١٨١٤-١٨٧٥) وقد إنفرد (ميليه) في فله بسمة خاصة حيث اقترنت في ذهنه صورة الأرض والفلاح و الزراعة وصور أخواله الكادحين في الزراعة وفي الحقول والمحاجر، ونجد أيضاً الفنان (دوميه) (١٨٠٨-١٨٧٩) الذي تعتبر لوحاته آيات من وجهة نظر الفن الحديث من حيث الحبكة وروعة الشكل، وبلاغة الكتل وإيقاعية التخطيط [2].

إن النزعة الجديدة التي أطلقت صرختها في الأفق، وهي (الفن للفن)، قد بعثت تياراً جديداً في الفن وقد مهدت له عدة انه عوامل للظهور في مساحة الفن ويقوم فكر هذا التيار الجديد في حارب الدمار الموجود في فن المجتمع البرجوازي لا بتحليل هذا المجتمع بل بالعوم على (وسائله الفنية الرسمية) وإدخال تكنيك فني (ثوري) و(جديد) [3].

---

(1) نيو ماير, سارة: قصة الفن الحديث, سلسلة الفكر المعاصر, ب ت, ص24-25

(2) المصدر نفسه, ص25-32.

(3) فنكلشتين, سدني, الواقعية في الفن, دار الكتب, 1969, ص175.

(النزعة الإنطباعية تمثل ثروة ثقافية جمالية مرتكزة حول ذاتها فهي جاءت كنتيجة نهائية للعزوف الرومانسي عن الحياة العملية الإيجابية ولكنها في الوقت نفسه كانت تمثل نقطة من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي، وهي النظر إلى الأشياء والى الحياة في مجموعها على أنها في حالة حركة وحالة تغير مستمر) [1].

كان الفنان كوربيه الواقعي يدعو الفنانين إلى الخروج من مرسمهم إلى الطبيعة والأخذ عنها، وكأنما جاء مانيه ليكمل ويتمم أفكار المعلم (كوربيه) ويزيد فيها وقد طبق القول على العمل فكانت لوحته (الغذاء على العشب) التي عرضها عام 18636 كانت تمثل الخروج على تعاليم الواقعية [2].

ويمكن النظر إلى تاريخ الإنطباعية من خلال ثلاثة محاور:

المحور الأول: الإنطباعية قبل 1873 (مانيه وجيل عام 1860. المطبوعات اليابانية، الرسم على شواطئ المانش، رسومات كورو في المشهد الطبيعي، الرسوم على ضفاف السين.

المحور الثاني: الإنطباعية بعد 1873 (شهدت الانطباعية تحولاً من المراهقة إلى النضج) وشد الانطباعيون رباطاً مشتركاً وهو أن يحصلوا على الإعتراف بهم خارج نطاق الحركة الفنية الرسمية) [3]، وقد شملت هذه الفترة رسومات (أرجنتوي) جماعة بونتواز (بلدة ريفية صغيرة تطل على واد جميل يقع إلى جانب نهر واز اتخذها (بيسارو) موطناً له).

المحور الثالث: الإنطباعية الجديدة (حركة حمل لواءها (سورا وسنياك) والمجوعة التي إحتضنت قواعدهم المنبثقة من التحليل العلمي للون والرؤية المنهجية للنغمية التي مارسها الانطباعيون غريزياً) [4].

---

(1) اسماعيل, عز الدين, الفن والإنسان, ط1, دار القلم, بيروت, 1974, ص148.

(2) قطاية, سلمان, المدرسة الانطباعية, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1973, ص16.

(3) ليماري, جان, الانطباعية, ت: فخري خليل, دار المأمون, ب ت, ص111.

(4) المصدر نفسه, ص176.

الفنانين الانطباعيين

- **من أبرز الفنانين الإنطباعيين:**

كلود مونية (1840–1926) هو الفنان الوحيد الذي بقي أميناً للانطباعية , ولم يحد عنها طيلة حياته , بل أن خبرته الطويلة ونضوجه قد أكد انطباعيته كما أن عمله الفني المعبر عن تطور منطقي ومنهجي قد جعله أ كثر الانطباعيين انطباعية, وإن أول شيء اهتز له الشباب من التأثيرين , هي النظرية العلمية التي أكتشفها (نيوتن) وفيها بأن الضوء يشكل الحقيقة , وعلى ذلك بدأت تظهر المحاولات الجديدة في الرسم التي تختلف عن المنهج ألأكاديمي القديم فقد حاول(كلود مونيه) أن يطبق النظرية , فكان يستحضر معه حوالي ستة عشر لوحة للرسم ويقف بحاملة أمام كاتدرائية (روين) ثم يبدأ الرسم بسرعة خاطفة مسجلاً ضوء الشمس فوق واجهة الكنيسة رسمها بفرشته مباشرة كتأثير ضوئي سريع لإحساساته المباشرة عن هذا الضوء الذي يسقط على الكنيسة وما إن تمر خمسة عشر دقيقة حتى تكون الشمس قد ارتفعت قليلاً فيتغير تأثيرها على الكاتدرائية , وهنا نجد (مونيه) يبدل لوحته بأخرى يحاول فيها محاولة جديدة لتسجيل ذلك الضوء بحالته , المستحدثة وهكذا يتغير الضوء بارتفاع الشمس مرة ثالثة فيغير اللوحة الى ثالثة ثم الى رابعة وهكذا [1].

لا تظهر في لوحاته خطوط قوية , أو تباينات وإنما سطح عام لكيان الكنيسة بتفاصيل نحته البارز مجملة , وأبوابه الضخمة تظهر بلا تميز كبير مع جدران الكاتدرائية وصورة أشبه بالأحلام الرومانتيكية التي لا تعثر فيها على شيء صلب ,كان اهتمامه بالضوء على هذا النحو[2]فقد كانت تجربة اللون والضوء سابقة عند الفنانين أمثال (ديلاكروا) الذي اكتشف قانون الألوان المتكاملة , وتلوين الظلال و (كونستابل) الذي أكد على التكوين المعقد للمؤثرات اللونية في الطبيعة , فأن تنشيط الرؤية الذي هو جوهر الانطباعية قد بدأ بهما: كذلك فإن البوادر الأولى (لنزعة الهواء الطلق عند مصوري مدرسة (باربيزون)[3] فقد رسم (كلود مونيه , وبيير أوجست رنوار 1841–1919) و (فريدريك بازيل 1841 –1870) القوام الإنساني في الهواء

---

(1) البسيوني , محمود: الفن في القرن العشرين , مكتبة الفنون التشكيلية, منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري , هلا للنشر والتوزيع , ص50.

(2) البسيوني , محمود: الفن في القرن العشرين , المصدر السابق نفسه ,ص51.

(3) هاوزر , أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ , ج2, مصدر سابق , ص427.

الطلق بين الأعوام (1865–1868) تحت التأثير الطاغي لـ(كوربيه ومانيه) فقد حققوا في البدء مواضيعهم الأولى كرسامين رومانسيين , ثم ضمن مدرسة (الباربيزون) المستقلة[1]

حاول (مونيه) تطبيق نظرية (نيوتن) العلمية التي تقوم بأن الضوء يشكل الحقيقة, وكان يستحضر معه(ست عشرة لوحة) للرسم ويقف بحامله عند كاتدرائية (روان) يبدأ الرسم بسرعة خاطفة مسجلاً ضوء الشمس فوق واجهة الكنيسة وبشكل مباشر , ويبدل لوحته بأخرى كلما إرتفعت الشمس, ولا تظهر في لوحاته خطوط قوية, وإنما سطح عام لكيان الكنيسة, وبتفاصيل صورية أشبه بالأحلام الرومانتيكية, وكان يهتم بالإيقاعات الضوئية[2].

لقد بدى (مونيه) كأنه استطاع أن يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية, وقد وصف (جورج هاملتون) رسومات (مونيه) بأنها: " نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك. لذا تحولت الطبيعة في رسومه الانطباعية إلى نوع من الرمزية الكونية, مست الفن التجريدي مساً وشيكاً "[3], كما في لوحة كما يغني الطير (الشكل6).

الشكل (6)

(1) ليماري , جان: الانطباعية , ت: فخري خليل, م: جبرا إبراهيم جبرا , الدار العربية للطباعة , بغداد , الجمهورية العراقية , 1987, ص45.

(2) البسيوني, المصدر السابق, ص38.

(3) باونيس, الآن: الفن الأوربي الحديث, مصدر سابق, ص47.

أما (أدوار مانيه 1832–1883) كان قد تأثر(بشارل بودلير) عندما ألتقاه في عام 1858 ونشأت بين الاثنين صداقة حميمة لمدة قصيرة, واكتسبت نزعة (مانيه) الى الفن دوماً افكاراً مستمدة من (بودلير), مولعاً برسم الحياة الحديثة التي تتجلى في معناها الظاهر. إتبع (مانيه) تقنية مميزة للتعبير تشكيلياً عما يراه في الطبيعة وينقله بأمانه الى اللوحة وطريقته تتبع مبدأ التصوير على خلفية بيضاء بواسطة الوان فاتحة يدخل اليها ألواناً آخرى فاتحة , تسهم في التباين اللوني المعبر عن تقابل النور والظل , وهذه التقنية الجديدة المسماة (تصوير فاتح) تعتمد على الملاحظة الدقيقة للفنان الذي ينقل الى اللوحة الألوان كما يراها في الطبيعة من إكتراث بالقيم اللونية التقليدية والخلفيات والشفافيات بيد أن تقصي (مانيه) لهذا المنهج البصري لم يكتمل ويسهم في التعبير عن رؤية جديدة الا مع الانطباعية وفناني نهاية القرن التاسع عشر. وسبب ذلك يعود الى تأثير (مانيه) بالفن الياباني الذي أعتمد التسطيح في ألوانه وإستغنائه عن التظليل[1].

وقد أرسى (مانيه) نوعاً جديدا من الرسم في ستينيات القرن التاسع عشر أنتفع من القدر الأعظم من المساحة الممنوحة للفنان بتعزيز سيطرة أكمل من سابقتها على العمل الفني ذاته. إن فن الماضي العظيم مكرس لتمجيد الخالق , أو لتحقيق فكرة تكامل الإنسان , أو لخدمة الطبيعة لكن فن (مانيه) يبدو كأنه يتحول الى الداخل ليكون من أجل الفن وحدة , أن رسمه مشحون بفن الماضي بطريقة جاوزت الممارسة المعتادة المستقاة من التعلم من الأسلاف فالمضامين التي شغلت اهتمامه تركزت على طبيعة الرسم ذاته وأطلقت عنان التفكير الذي أدى مباشرةo الى التحولات الجذرية في اللغة الفنية التي تمخض عنها فن القرن العشرين[2].

اما بول سيزان 1839–1906 تحرك ضمن إطار انطباعي , إلا أن رسمه لم يكن ذا صلة بأعمالهم , فقد كان ناقداً للحركة ألانطباعية في عمومها , ويعتبر أباً للفن الحديث , وأشتهر سيزان بمناظر الطبيعة والطبيعة الصامتة – ولا يقتصر على ذلك فحسب فقد قدم من الرسوم الشخصية , والتي تمثلت بها المثالية الجمالية المبدعة – وقدم أسلوباً جديداً في إنشاء لوحاته بقيم تشكيلية تعد عملية متقدمة عما كان شائعاً منذ الفن البيزنطي , ترى لألوانه دسامة واضحة , حتى يعتقد الملتقي ويتصور أنه يبني أشكاله بالألوان , فإذا أحدثنا قطع في ألعجينه وجدناه لوناً صافياً وأن إسرافه في حسيته ومزاجه الحاد منعاه في إظهار الواقع , لقد نظر سيزان إلى عذاب طبيعته الداخلية أكثر من نظره إلى حياه الواقع الخارجي فكان إن قدم تصورات هي

(1) باونيس, الآن: الفن الأوربي الحديث, مصدر سابق,ص25.

(2) ليماري , جان: الانطباعية , مصدر سابق, ص48.

سحرية أكثر من واقعية , وأكثر تعبيرية منها تمثيلية لموضوع ما، ويكون بناؤه لأشكاله باللون , حيث كان يبدأ بالرسم , باللون , ويكون رسماً , واللون هو المصمم أساساً لبناء رسومه , وقد نجح (سيزان) في خلق جو للرسم ورائحته في إنتاجه , ويعتبر سيزان أباً (للتكعيبية) ولعله المصدر الأول لفكرتها , بسبب قوله (إن كل جسم في الطبيعة يمكن تلخيصه إلى معادله الهندسي: إلى المكعب , والمنشور , ومتوازي المستطيلات) [1] فقد أكتشف (سيزان) إن أكثر الأشياء صعوبة في العالم هي أن يعطي تعبيراً مباشراً عن التصورات المرئية. فالعقل إذ لايحد من جموح تصوراته أنموذج موضوعي لايفعل الأ أن يهيم محلقاً فوق مساحة منبسطة من النسيج , قد يتمكن من أن يحقق قوة معينة وقدراً معيناً من الحيوية , ولكنه لن يفتقر الى التماثل مع الحقيقة الذي لا يهم كثيراً ولكنه سيفتقر أيضاً الى ذلك التلاحم أو التشابك بين الشكل واللون الذي يؤدي الى التناغم المشترك اذ يعد ذلك شيئاً جوهرياً في الفن العظيم[2]

أن التميز الفردي الذي كان يتصف به (سيزان) يتمثل بإحساسه بشكل يعبر عنه من خلال اللون وكان يقول: (لكي ترسم , عليك أن تسجل إحساسك بالألوان وكل شيء آخر تتم التضحية به من اجل هذه الغاية وتتم التضحية بها من أجل تنظيم أحاسيسه المتعلقة بالألوان ومن أقواله المأثورة والنادرة في هذا المجال قوله: (عندما يكتسب اللون ثراءه يجب أن يكتسب الشكل الكمال الخاص به) [3] وهذا التصور للشكل المدعم باللون , وتركيب للون يعد تصور ربما من الصعب إدراكه وخصوصاً من قبل الأشخاص الذين لديهم ضعف في الإحساس بالألوان , ولكن ذلك يمثل الخاصية الأساسية في فن (سيزان)[4].

إشتهر (سيزان) بمناظره الطبيعية، والطبيعة التي كان يرسم فيها التفاح وبعض الأواني، ويعتبر (سيزان) أباً للتكعيبية والمصدر الأول لفكرتها فقد قال ملاحظة هامة (إن كل في جسم الطبيعة يمكن تحويله إلى معادلة هندسية: مكعب، ومستطيل، ومتوازي الأضلا ومخروط). من الانطباعية كما في لوحة (لاعبو الورق) نجد إن سيزان قد إستطاع في النهاية أن يتجاوز الرومانسية الحسية لشبابه وإنغمر كلياً بعدها في الإيقاعية الصارمة للتكوين، أنها تثير الدهشة

---

(1) البسيوني , محمود: الفن في القرن العشرين , مصدر سابق , ص 56-57.

(2) ريد , هربرت: معنى الفن , مصدر سابق , ص225.

(3) ريد , هربربت: الفن الآن, ط1,ت: فاضل كمال الدين ,دائرة الثقافة والاعلام , الشارقة, 1421هـ - 2001 م ,ص88.

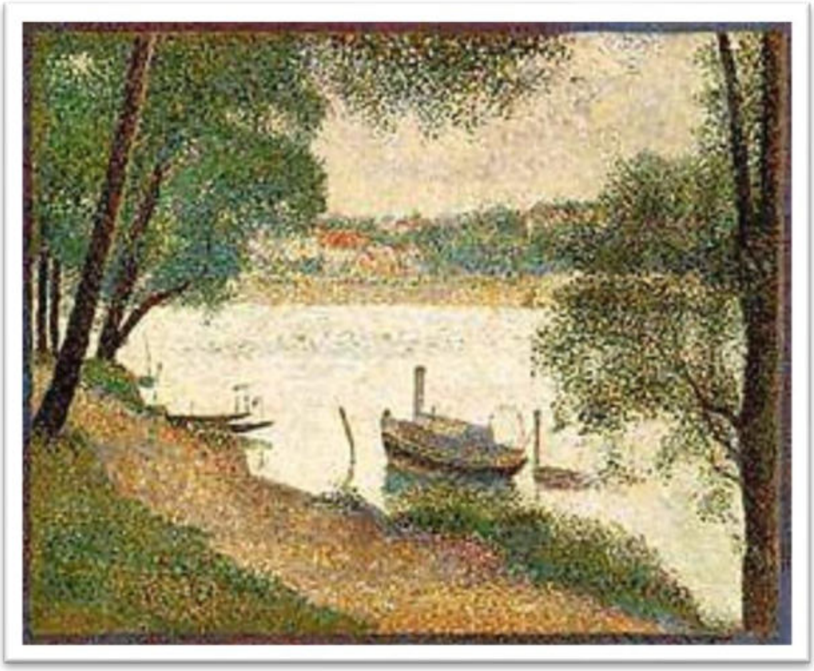
(4) Cumming, Robert: **Ideas In Painting**, Cameron Books limited, New York, 1982,p.33.

في قوتها الكامنة وتركيزها، فالأشكال والألوان أما مضاءة أو داكنة تخففها لمسات من الأحمر الى البرتقالي ثم الرمادي الداكن)[1]، كما في لوحة لاعبو الورق في الشكل (7).

الشكل (7)

أما (جورج سوراه 1859–1891) استخدم تقنية تعتمد على التطبيق المنهجي للاكتشافات العالمية لعناصر الضوء. فالأنطباعية المحدثة حولت اكتشافات الانطباعية الى منهجية تطبيقية, ووصلت الى اللونية الضوئية باستخدامها الضربات اللونية المستقلة أو المجزأة وفق منهج علمي واضح ,أي أن مزج الألوان لا يتم إلا على الملونة بل يحصل بصرياً في عين المشاهد بفضل تجاور هذه البقع والنقاط اللونية على اللوحة ولذلك أطلقت عبارتي التقسيمية والتنقيطية على هذه الحركة الفنية بعد أن حولت الانطباعية,قبل نهايتها الى قانون ونظام يبدو أن نشاط هذه الجماعة لم يقتصر على التحليل العلمي واردة التقنين بل تميز بمقدرة حسية كبيرة تعكسها مائيات كما في لوحة طقس غائم–غراندا جات، (الشكل 8).

(1) ليماري, جان: الانطباعية، المصدر السابق, ص52



الشكل (8)

- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

من خلال ما تقدم عرضه في الإطار النظري، تمكن الباحثان من تحديد بعض المؤشرات التي انتهى إليها الفصل وهي:

1. أن لكل لون من الألوان النقية معنى خاص به في التصميم تحكمه فكرة العمل التصميمي، وإذا ما نقص تشبع الألوان فسوف ترتبط بقيم أخرى لها ابعادها المختلفة، وعليه فان الدلالات الرمزية للون قد تختلف باختلاف تشبع اللون ومكانه من حيث الأرضية أو الألوان المجاورة له.
2. أن الألوان تكتسب قيمتها من خلال علاقاتها بالألوان الأخرى من خلال تدرجات الضوء ودرجات التشبع والإشعاع اللوني.
3. يمكن للتحليل اللوني أن تؤدي فعلاً ابتكارياً والابتعاد عن المألوفية.
4. تؤدي نظم التباين والتضاد والتدرج بالقيم اللونية والضوئية إلى احداث الإيهامات الحركية كذلك احداث نقاط استقطاب عالية في تحقيق الجذب البصري لأحد العناصر البنائية في الشكل الفني ومن ثم التكامل للانتقال الى موقع لآخر.
5. فهذه اللوحة من الأعمال التي لخصت فلسفة الانطباعية , إذ أخضعت الإدراك الحسي لتأويلات اللامعنى اثر حدوس مزجت الحس و المخيلة و الوجدان.
6. إن اللون في المدرسة الانطباعية كان أحد العناصر المهمة الذي يكشف الواقع المرئي والمعنى ويسهم في خلق معادلة تصويرية لانفعال الفنان إزاء الطبيعة .
7. في التطورات الحديثة للانطباعية اصبح اللون أكثر ألقاً وقوة، من خلال قوة مزج اللون في اللوحة وتأثيرها على العين، موضحاً أن اللون وتأثير الزمن عليه هو الأساس في التصوير، وأصبح الشيء ذاته موضع عدم ثقة لديه.
8. تمثل اللون في المدرسة الانطباعية بالضربات الحرة السريعة لفرشاة عريضة نسبيا محملة بكثافة زيتية مما جعل عناصر الصورة تتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية الجديدة. إن الفنان الانطباعي في تجميده لحركة الزمن في الأشياء، والنفاذ إلى ماهو جوهري عن طريق اللامعنى والعيان المباشر استطاع (مونيه) أن يجعل من أزهاره ونباتاته ممتدة في الزمان لها ديمومتها الكامنة في الشكل نفسه.

- الدراسات السابقة

استطلع الباحثان في ميدان الاختصاص، فلم يجدا أي دراسة سابقة عن موضوع البحث الحالي الموسوم (التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية) تمس الموضوع مباشرة بعد أن اطلعا على بعض الدراسات في المكتبات العامة والخاصة وكذلك في الشبكة المعلوماتية الدولية (الانترنيت) في رسائل واطاريح الفن.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1- مجتمع البحث

2- عينة البحث

3- أداة البحث

4- تحليل العينات

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا- مجتمع البحث:

على الرغم من إطلاع الباحثان على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات فنية تمثل المدرسة الانطباعية، وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي، ونظراً لكثرة أعداد مجتمع البحث وعدم إمكانية حصرها إحصائياً، فقد أفاد الباحثان من المصورات المنشورة المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانيا – عينة البحث:

لأجل فرز عينة البحث، قام الباحثان بتصنيفها حسب الاتجاهات الرئيسة في المدرسة الانطباعية، وبما يتناسب مع حدود البحث، وحسب أهمية وشهرة هذه الأعمال الفنية التي مثلت المدرسة الانطباعية، وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي أنتهى إليها الإطار النظري، فقد تم اختيار عينة بواقع (3) لوحة وفق المسوغات الآتية:

1. لما تتمتع به هذه الأعمال الفنية المختارة من شهرة وتأثيرها اللوني والجمالي في بلورة وإرساء أسس المدرسة الانطباعية، ولأنها شكلت نماذج مهمة تجلت فيها نزعة الحداثة.
2. تباين النماذج المختارة في اسلوبها الفني على وفق رؤى مختلفة، وبما يتفق مع ما أنتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية في تحليل اللون في المدرسة الانطباعية استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء(*) بغية التأكد من صلاحيتها وملاءمتها هدف البحث .

ثالثا – أداة البحث:

من اجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بالتعرف على التحليل اللوني في المدرسة الانطباعية، قام الباحثان ببناء أداة تحليل محتوى.

---

1. م. مائدة طارق محمد، كلية الفنون الجميلة, جامعة الموصل، اختصاص علم المخطوطات / فنون اسلامية.
2. م.م ازهار حكمت, كلية الفنون الجميلة, جامعة الموصل، فنون تشكيلية / اختصاص رسم.
3. م.م نور خليف محمود, كلية الفنون الجميلة , جامعة الموصل، فنون تشكيلية / اختصاص رسم.

رابعا – تحليل العينات

أنموذج (1)

اسم الفنان: كلود مونيه

اسم اللوحة: النافذة

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: 60 × 5.49 سم

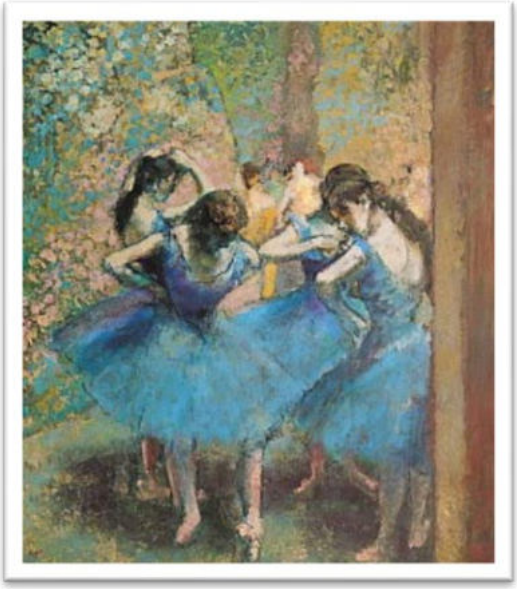
سنة الإنتاج: 1873

العائدية: متحف فيرجينيا

تمثل اللوحة فتاة اسمها فرجينيا وهي تنظر من خلف نافذة، رسمت اللوحة وهي مليئة بفرشاة (مونيه) الثرية باللون وسحنة الفضاء الذي يشكل أسلوبه الجديد تبدو (فرجينيا) وكأنها عالقة بين مرحلتين وبين مسافتين تفصل بينهما غزارة التاريخ من خلال المساحة الباهتة للأسلوب الكلاسيكي وبين لحظة الإطلالة على العلم الجديد المليء بالألوان الزاهية والتحليلية لروح الضوء وهنا نستطيع أن نؤكد على ان تلك الروح هي الانجاز الذي حققه (مونيه) بإطلالة فرجينيا من خلال نافذة العالم الجديد.

إن ظهور (فرجينيا) في وسط ذلك الفضاء بسحنتها الشفيفه من قلب تلك المساحات الفارغة والمبسطة والتي ألقت بكل تلك المسافة بين الأسلوب الكلاسيكي القديم وفحوى اللحظة الجديدة لذلك الظهور خلف نافذة. وانسياب ألوان العمق الرمادية المائل للبني وصفاء بقعها البعيدة كما لو أنها مشبعة بروح القدم عبر صلتها بماضٍ سحيق.

في هذه اللوحة ان يطالعنا على جعل التحولات دالة على زمن العالم الذي نعيشه، زمن يجب أن نقرأ فيه كل التحولات باعتبارها ليست سوى تجليات لعالم يرسم فالفلسفة المادية (العقلانية) تؤمن بان الإنسان قد امتلك زمام مصيره بفضل المعرفة وانه قادر على تسخير هذا العلم ليرقى به ذحو الكمال الفني فأنطلق(مونيه) من إعادة النظر لبنية الرسم كليةً , عبر اقتراح آلية جديدة في تصوير هذه التحولات0



أنموذج(2)

اسم الفنان: أدغار ديغا

اسم العمل: الراقصين باللون الازرق

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: 46 سم × 52.8سم

سنة الإنتاج: 1890

العائدية: متحف دورسيه، باريس

تمثل اللوحة حركات النساء الراقصات والمغنيات, يشعلن رغبة (ديغا) بالرسم السريع والتلقائي , يفكر (ديغا) في الرسم ولا ينقل المشهد كما هو , لان حركة الشكل متجهة نحو الأعلى بما يشكل اللغة البصرية المضمرة والسرية له , وهو ما يعبر عن حركة الصوت ذاته , فكأن ديكا يرسم الصوت لا الشكل الذي امامه , مانحا الانطباع الأول في النفس بالظهور لمعنى رقص الباليه.

فالألوان التي يتيحها ذات طبيعة زاهية وحية , وغالبا ما نرى تكدس اللمسات والمزج البصري , الذي كان يعتمده ديكا في رسومه تلك , من اجل الحصول على حركة سريعة وحيوية في المسرح.

مما جعل الرسم نزوعا لتأسيس مفاهيم فكرية وفلسفية وابتداع أشكال وتقنيات جديدة بأساليب تتسم بالذاتية والفردية مانحين الفن بعدا تأليفيا وفق فعل واع بأثر فكر الذات الواعية حيث تتم عملية إحالته إلى الوجود الملموس عبر صياغات تشكيلية وانفعالات قصديه للمعنى تتوافق مع الذات الواعية , حيث شكلت تلك الفردية النسغ الذي دفع الفكر الأوربي الى أقصى غاياته , وارجع الفعل الإبداعي الى الذات باعتبارها محور العالم الذي يحاول الفنان ان يفهمه , وبالتالي فان المحصلة النهائية للإيمان بالفر دانية أخذت تتمركز في كل الطروحات الفنية والجمالية , وأصبح العالم مرتبطا برؤية الفرد ووعيه الشخصي نحو الاشياء التي يعيش معها , بما يتلائم مع الأفكار الحداثية المعاصرة لـ(ديغا) في تلك الفترة.

من الطبيعي بعد ذلك نجد الذاتية احد أهم الدعائم الفكرية الملازمة لمعنى الحداثة التي روج لها المفكرون الاوائل وحمل اعبائها الفنانون والادباء على مدى التاريخ الأوربي الحديث منذ القرن السابع عشر وحتى الآن ,فكرس لها الفنانون ومنهم (ديغا) هذه الفكرة لدعم إنتاجهم الجديد

في مجال فن الرسم , كما أعطتهم الدافع الكبير لقبولهم اجتماعيا كذلك , خاصة في المجتمع الفرنسي الذي احترم كل تطلعات الفنانون الحداثيون.

كان (ديغا) يبدع في رسم الفتيات النحيلات كثيراً من حركات الأذرع والسيقان والأصابع والرقاب والأجساد بتوقيتات تتحقق على دقات الموسيقى وإيقاعاتها فكأنه بالصورة التشكيلية أعطى معادلا للإيقاعين (الحركي , والموسيقي) الذين انعكسا في فن الباليه , وبالتالي على إيقاع اللون لديه , حيث التناغم الكبير الذي يضم فضاء العمل وتناسق إبعاده.

أنموذج(3)

اسم الفنان: بول سيزان

اسم اللوحة: لاتزال الحياة مع التفاح والبرتقال

المادة والخامة: زيت على قماش

القياس: 80.9×11.9 سم

سنة الإنتاج: 1899

العائدية: واشنطن

رسمت هذه اللوحة وهي تصور حياة ساكنة غير عادية إلى حد ما ، والتي تفاجئ من منظورها الغريب. تمكن الفنان بمهارة من تسليط الضوء على العديد من التفاصيل في أكثر الأشياء العادية، أبدع فيها (سيزان) فهي تتساوى فيها الحركة والسكون معا متمركزة في بؤرة اللوحة تمثل اناء كبير مليء بالفاكهة وبالقرب منه آنية أخرى، اما في الجانب الآخر فيوجد ابريق.

توصل (سيزان) إلى نتائج مختلفة في كيفية أعاد صياغة بناء الرسوم السامطة, تمثلت بالإحساسات الانطباعية الأولية معتمد على أفكاره الحدسية الذي جعلته يتخلص من التأثيرات

العابرة للطبيعة مما أعطى لرسومه الشخصية التي صيغت بشكل مختزل مبتعداً عن المظاهر التي تقدمها قواعد المنظور الخطي والخيالي.

ابتدع (سيزان) نظاماً لونياً تضافر فيه القيمة اللونية المتفاوتة بدرجات مع تقنيات استخداماتها التي تتغير في معالجاتها الأدائية ,نزولا من أعلى اللوحة إلى أسفل اللوحة بضربات سريعة كبيرة لا سيما في الوجه وفضاء اللوحة وبالتالي تقدم اللوحة مفهوماً جديداً للمنظور اللوني0

إن اللون شكلاً يبلغ اكتماله عندما يبلغ اللون امتلاءه وفق القاعدة الانطباعية في إتاحة الفرصة للون لتقديم اكبر اثراءاته من خلال مجاورته لما يناقضه في (دائرة الألوان) وذلك الأمر مرتبط أساسا بذات الفنان من الداخل وبقدراته الخاصة على الصياغة و التنظيم0

امتلكت هذه اللوحة صفة لونية وصياغة جديدة مغايرة للواقع تماماً في تشكيل الرسوم للفاكهة.

لعل أصالته تكمن في أنه أهتم ببعض المظاهر الجديدة في التجربة البصرية.وبانطلاقه من التكوينات الهندسية فهو أحال الحسي المتغير إلى الجوهر الثابت الذي يمتلك ديمومته في الزمن والهدف الجمالي في رسوم (سيزان) هو تصوير الكلي لا الجزئي من خلا الغور في أعماق رسوم الفواكه (ستل لايف) فهو يتماها معها من خلال تكويناته التي تكتسب الأشكال تصوراً وتأويلاً مغايراً لحقيقتها الحسية،وبإشكال مستحدثة تأتي وفق نظام خاص مرهون بدرجة الوعي, وبدرجة حساسيته الجمالية ,ودرجة مهارته الأدائية معا ,فهي لا تأتي من الخيال ووفقا للمصادفة لأن ذلك من شأنه أن يقوده إلى اللعب العابث فحسب.

الفصل الرابع

1- النتائج

2- الاستنتاجات

3- التوصيات

4- المقترحات

الفصل الرابع

النتائج

بعد مناقشة موضوع البحث وتحليل عيناته في ضوء عدد من مفاهيم المدرسة الانطباعية، توصل الباحثان إلى عدد من النتائج تتمثل بالآتي:

1. عمل كل من (مونيه) و (ديغا) على تجميد المشهدية لصالح رؤية تنسجم مع النزعة الانطباعية التي ترى الظواهر متبدلة تبعاً للزمان والمكان، وهو من بواعث توظيف الكاميرا في تسجيل اللحظة العابرة، كما في العينة (1، 2).
2. لم يحاك (مونيه) أو (سيزان) الطبيعة بصورتها الموضوعية، وإنما بالتعبير الذاتي الحر، وإدراك التحولات البنائية التي تطرأ على طبيعة الأشياء، كما في العينة (1 و3).
3. في رسوم (سيزان) ضوء إعلاء الذاتية في الرسم وتجاوزه للمطابقة أو المحاكاة الناتجة من وضع المواجهة مع الموضوع، لذا فقد أكد على قراءة بنية الشكل دون المضمون، إذ إن الجمال الكامن في الشكل هو غاية بحد ذاته، وهذا الموقف من رؤية الجمال قطع صلته بما هو حسي، بإعادة النظر في هيكلية الأشياء وجعلها أكثر صلابة ومتانة مما يرى في الواقع، كما في العينة (3).
4. أصبح اللوحة الانطباعية عبارة عن مساحات لونية خاضعة للمنطلقات العلمية في تحليل الضوء ورصد اللحظة الهاربة.فخضع اللون الى بنية فيزيائية داخل الخطاب الرسموي، اي اصبح النسق يشتغل على آلية العلاقات التشكيلية القائمة بحد ذاتها،والمرتبطة باللون كمهيمنه كبرى كما في العينة (1 و2و3).
5. ان طبيعة الألوان في لوحات (مونيه) تشع أضواء أثيرية غمامية كألوان قوس قزح فالوجه لا نرى فيه تفصيل لا عين ,ولا انف ولا فم فمعالجاته للعيون تتسم بالحدسية مجرد بقع لونية إيحائية، ومن خلال الضربات الزيتية السريعة ونثر اللون بطريقة عفوية وتلقائية و الذي يعد في نظر(مونيه) مؤشراً جديداً يغير أو يؤدي به إلى مسار جديد كما في العينة (1).
6. لقد أكد(ديغا) على إيقاع الحركة في رسومه لراقصات الباليه والخيل , والمستحمات , وأتضح معنى الحركة في أعماله حين حولها إلى إيقاع يتردد في شتى رسومه , وبخاصة رسومه عن راقصات الباليه كما في العينة (2).
7. ونرى التوزيع اللوني عبارة عن تقسيمات لونية هندسية ففي اللون نجد ان تداخل اللون الاصفر والاحمر والبرتقالي في رسوم الفاكهة وبتقنية توضح اتجاه حركة الفرشاة والتي

أسهمت في توحيد الفضاء مع أرضية اللوحة وبتقنية توضح من خلال مساحات ملونة متداخلة يكون فيها كما في العينة (3).

8. تعد الإنطباعية خطوة أخرى في تطور نظرية (الفن للفن) وليست صيحة هذه المدرسة سوى (دع الفنان وحده) وهكذا دون قيود سابقة تحدد حركة الفنان.

ثانيا – الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث توصل الباحثان إلى الاستنتاجات الآتية:

1. تنوعت المرتكزات التي غذّت الرؤية الجمالية للأشكال الانطباعية على السطح التصويري، والتي تلاءمت مع اهتمامات الفنان الحديث بتلك المرتكزات، كالتأثّر بالكشوفات العلمية للضوء وصناعة الكاميرا عند الانطباعيين.
2. يمكن وصف الصورة الفنية الانطباعية بفنون التشكيل وصفاً يعتمد منظومة التحليل اللوني لمعطيات الواقع الذي يقابله الوعي ومن ثم إعادة التركيب الذي يقابله اللامرئي بهذه المعطيات فتكون صورة جمالية تخيلية.
3. إن الانتقال إلى المدرسة الانطباعية لم يحصل فجأة وإنما بجهود متواصلة وعمل مستمر قام به مجموعة من الفنانين المخلصين، وهمزة الوصل إذا صح التعبير والمرحلة الوسط بين القديم والحديث.
4. اصبح اللون في المدرسة الأنطباعية ركيزه مهيمنة ومؤثره في الفن التشكيلي حتى تحول الى نسق كامل ومؤثر في الفن الوحشي والتجريدي.
5. الانطباعية لا تعول على المضامين الرمزية والتاريخية، بل تهتم بالمضامين الجمالية، والتي تعطي انطباعاً جمالياً متغيراً بتغير الزمان والمكان.
6. إن الخطاب البصري الأنطباعي خاضع لتغيرات الضوء ورصد أسقاطاته على المشهدية الحسية وهو ما أحدث قطيعة في الفكر مع معمارية الشكل الحسي الكلاسيكي.

ثالثا: التوصيات:

1. تقديم ملخصات بالدراسات التي تعنى بمثل هذه المفاهيم، إلى طلبة الدراسات الأولية والعليا ضمن تخصص الفنون التشكيلية، لضرورة الإطلاع عليها، بما يخدم مخيلة الفنان في تأسيس مساره البصري.
2. تأكيد إخضاع الأعمال الفنية لتحليل لوني فني يستمد مقوماته من آليات المنهج ذاته، وبيان مدى تطابق رؤى هذا المنهج وانشطاراته الداخلية مع تيارات الرسم الحديث.

رابعا: المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي يقترح الباحثان دراسة الأتي:

1. إشكالية الانطباعية بين العلم والفن.
2. الانطباعية بين الرسم الفطري والرسم الحديث.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ. المصادر العربية

1. آرنست فيشر, الاشتراكية والفن, ت: أسعد حليم, دار الهلا, ب ت.
2. إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصر، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999.
3. اسماعيل, عز الدين, الفن والإنسان, ط1, دار القلم, بيروت, 1974.
4. الأندلسي، أبو الحسن علي بن إسماعيل : المخصص، دار الفكر، بيروت، 1978.
5. باونيس ، الآن: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1990.
6. البسيوني , محمود: الفن في القرن العشرين , مكتبة الفنون التشكيلية, منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري , هلا للنشر والتوزيع.
7. الربيعي، عباس جاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، أطروحة دكتوراه، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.
8. ريد , هربرت: الفن الآن, ط1,ت: فاضل كمال الدين ,دائرة الثقافة والاعلام , الشارقة, 1421هـ – 2001 م.
9. الزبيدي، محمد مرتضى: تاج العروس، تحقيق محمود محمد الطناحي، ج 28، الكويت، 1993.
10. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية لفن التصوير، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، مطابع الرسالة، 1987.
11. صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتب اللبنانية ، بيروت ، جـ2 ، 1982.
12. فنكلشتين, سدني, الواقعية في الفن, دار الكتب, 1969.
13. قطاية، سلمان: المدرسة الانطباعية (1880– 1900) ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1971.
14. كامل، فؤاد، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق: الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت،1983.
15. لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد 1، ت: خليل احمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت،2001.

16.ليماري , جان: الانطباعية , ت: فخري خليل, م: جبرا إبراهيم جبرا , الدار العربية للطباعة , بغداد , الجمهورية العراقية , 1987.

17.محمود شكر : الألوان وتأثيرها على النفس وعلاقتها بالفن، بغداد، 1978.

18.معجم الفاظ القرآن، مجمع اللغة العربية، مصر، 1981.

19. مولر, جي, اي وفرانك ايلغر, مئة عام من الرسم الحديث, دار المأمون, بغداد, 1988, ص24.

20. مولر ،جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، ت: مها فرح الخوري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.

21.نيو ماير, سارة: قصة الفن الحديث, سلسلة الفكر المعاصر, ب ت.

22.هاوزر , أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ , ج2، منشورات دار المعرفة، بيروت، 1981.

23.يحيى حموده : نظرية اللون، مصر، دار المعارف، 1981.

ب. المصادر الاجنبية

24. Cumming, Robert: **Ideas In Painting**, Cameron Books limited, New York, 1982,p.33.

الملاحق

ملحق (1)
جدول عينة البحث

ت	اسم العينة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
1.	النافذة	كلود مونيه	زيت على كانفاس	60 × 5.49 سم	1873	متحف فيرجينيا
2.	الراقصين باللون الازرق	أدغار ديغا	زيت على كانفاس	46 سم × 52.8سم	1890	متحف دورسيه، باريس
3.	لاتزال الحياة مع التفاح والبرتقال	بول سيزان	زيت على قماش	80.9×11.9 سم	1899	واشنطن