بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية

المدرس المساعد
اسعد يحيى مسلم
مديرية تربية النجف
Yhyyasd6@gmail.com

The Color Structure Between Impressionism and Expressionism

Asst. Lect.
Asaad Yahya Muslim
An-Najaf Al-Ashraf Directorate of Education

الملخص:

يعنى هذا البحث بدراسة (بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية)، وهو يقع في أربعة فصول، خصّص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدفه وحدوده، وتباعد المدرستيين في بنية اللون، وذلك عن طريق تمهيد دراسة بنية اللون في الرسم بصورة عامة والرسم الحديث بصوره خاصة، بعد أن اثبتت نتاجات الحداثة في المدرسة الانطباعية و المدرسة التعبيرية، على خلفية بنائية للون، إذ أن استيعاب موضوعة الرؤية الفلسفية للأثر الجمالي المرتبط (بنية اللون) وهو إحالة فكرية تستقبل إحالات المعرفة واختزان البواعث النفسية للفنان، وتجلّيها في استقراء الوظيفة الجمالية والدلالية والنفعية لسياق العمل داخل حيز اللوحة التشكيلية. ولأن رسوم في المدرستين كانت تحرّكها استعارات لمدركات الأشكال والصور وفق تبنّي طابع التوظيف الإيحائي والانفعالي والذوقي لعناصر البناء اللوني وتشكّلاته الفكرية داخل حيز اللوحة، فإن جماليات الالوان تكون بمثابة كشف نظري وتطبيقي للعلاقات التي تحكم البنية الكلّية للوحة، ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي مُحاولةً الإجابة على عدة تساؤلات: تعرف عن بنية اللون في المدرسة الانطباعية والمدرسة التعبيرية ومدى تقارب و تباعد المدرستين ؟ وتجلت أهمية البحث في كونه يمثّل محاولة لوضع مفاهيم وأسس بنائية في اللون للمدرستين، تتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان، الإطلاع على العلاقة الجمالية والبنائية التي تربط المدرستين في البناء اللوني. وكذلك يرفد طلبة كلية الفنون الجميلة ويتم من خلاله التعريف بجماليات البناء اللوني، ويفيد المهتمين بحركة النقد التشكيلي. وقد وجد الباحث أن هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته سابقا بشكل تفصيلي ومستقل. وللبحث هدف شامل هو: تعرّف على بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية.

الكلمات المفتاحية: البنية – الشكل – الرمزية – الانطباعية – اللون – الأنساق التكوينية – التعبيرية – الجمال.

Abstract:-

This research is concerned with studying (The Color Structure Between Impressionism and Expressionism). It falls into four chapters. The first chapter is designated to the illustration of the research problem, the significance and the need for it, the objective and the research boundaries, as well as specifying the most important terms that are mentioned in the research.

The problem of the research tackled how close and/or distant the two schools are in terms of color structure. This can be attained through preparing a study that is concerned with the color structure in painting, generally, and the modern painting in particular. After having the outcomes of both Impressionism and Expressionism fixed, concerning the color structure. The comprehension of the philosophical vision of the linked aesthetic impact (color structure), which is an intellectual projection that receives the cognitive projections and holds the psychological motivation of the artist. They come into light while reading the aesthetic, semantic, and beneficial function of work context within the conceptual painting.

And because the paintings of both schools were moved by metaphors of forms and pictures perceptions in accordance with suggestive, emotional, and taste functional pattern of the chromatic structure elements and its intellectual formations within the painting. The aesthetics of colors are visual and practical diagnosis of the relations that holds the whole painting's infrastructure. From what preceded, we deduce the problem of the current research, trying to solve several questions: Revealing the color structure in both schools, and how close and/or distant they are؟

The significance of the research was evident as it represents an attempt to setting the foundations and structural terms for color for both schools. The study allows the connoisseurs of art and those who are interested in the field to get acquainted with the aesthetic and structural relationship between that connects both schools in terms of chromatic structure. It is also beneficial for those interested in the Plastic Art criticism.

The researcher found out the importance of this study. It is represented in the fact that the subject was not thoroughly and independently tackled in previous studies. Furthermore, it was also because of the lack of academic researches that studied this period of the international Art History.

The research has a comprehensive objective: The identification of the Color Structure of Impressionism and Expressionism

Keywords:- Buildings, shape, Avatar, Impressionism, color, Formative methods, Expressive, Beauty.

مشكلة البحث:-

إن التنوع الذي تميز به الفن الرسم بصورة عامة والحديث بصورة خاصة. عُقد من تركيبة بنية اللون في المنجز الفني من خلال المتغيرات المتعددة والاساليب المختلفة التي أظهرتها تيارات الحداثة مما طرح في بعض الأحيان عدد من التساؤلات في موضوع يتعلق باختلاف البناء اللوني بين المدارس الفنية، حيث فرض على الباحثين جملة من التحديات والمهام المستحدثة في تحليل ودراسة ذلك الأمر ومن أجل الوقوف على حيثيات العمل الفني منها ليتسنى لدارسي الفنون في الدراسات الجمالية والنقدية أن يعالجوها وفق منهج البحث العلمي. ومن خِضّم الكم الهائل من التحولات والتغيرات التي شهدها الفن الأوربي، إذ غير من طبيعة أنساق الاستاتيكية، فتم مغادرة السياقات والمعايير الجمالية الكلاسيكية، وهو ما كشف عنه في مختلف تياراته ومنها الانطباعية والتعبيرية، وعلى الرغم من الاختلافات بين هذه التيارات إلا أنها تشترك في مغادرة الأساليب الفنية التي تحاكي الواقع الحسي من خلال البحث عن بنية اللون الذي يمثل ويمتثل للتوجه الجمالي في كل تيار. وقد جاء الرسم ليفصح عن نهاية مطاف ومسار لحركة متصاعدة كشفت عنها التداعيات البحث عن بنية لون فني متسامي عن أي غرضيه أو نفعيه أو صيغ محاكاتية وفق رؤيه جمالية خالصة. إن استيعاب موضوع الرؤية الفلسفية للبنية اللونية المرتبطة للمدرسة الانطباعية والتعبيرية، هو حاله فكرية تستقبل حالات المعرفة واختزال البواعث النفسية للفنان، وتجليها في استقراء الوظيفة الجمالية ولدلالية والنفعية لسياق البنية اللونية داخل حيز اللوحة التشكيلية. ومن هنا كانت الاسس المعرفية والجمالية للمدرستين الانطباعية والتعبيرية تتنافذا مع البناء اللوني في اللوحة وتفعل الخواص التقنية والوظيفي و الجمالية لكلا المدرستين، من خلال بلورة الصياغة الاخراجية والتنفيذية للعمل الفني. ولذا كان إدراك الخصائص الجمالية لبناء اللوني تبقى مرتبطة بالتطور النوعي لوعي الفنان قبل كل شيء. لان رسوم المدرستين كانت تحركها استعارات لمدركات الأشكال والصور وفق تبني طابع الإيمائي والانفعالي لعناصر البناء. ومن هنا كان الرسم في (المدرسة الانطباعية والمدرسة التعبيرية) تعالياً مفاهيمياً ذهنياً وكيفياً تستتر به وفيه ممارسات الاختلاف والتنوع ضمن طابع العقلانية التي تتمخض في تجاوز التحديد الى الإطاحة بكل المعايير والقيم التي أرسى دعائمها المنهج الكلاسيكي في الفن والذي عملت عليه المدرستين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وأنها

ساهمت في النظم الفنية والفكرية والمعرفية لبنية اللوحة. وذلك فقد أثمرت صوراً متعددة لاحتواء جوهر من الرسم وتمظهر فاعليته وتجليه من خلال نتاجات لينوار، مونيه، لوترك، سيوارو، فان كوخ، موديلياني، مونيش. صار لازما إن نقترح من خلال عناوين جديدة للخطاب الجمالي لكلا المدرستين التي ظهرتا في نهاية القرن التاسع عشر والتي كانت لهما دور مهم في تعزيز وإثراء الجانب المفهمي في الفن ((وخصوصاً الرسم)) والذي تأثر بالتطورات العلمية والتقنية وظهور المناهج النقدية. وللبحث وإيجاد دراسة في بنية اللون وفق رؤية علمية ونقدية للمدرستين فقد وضع الباحث الأسئلة التالية:ـ

١- ماهي بنية اللون في الانطباعية ؟

٢- ماهي بنية اللون في التعبيرية ؟

٣- وما الفرق في بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية ؟

أهمية البحث:ـ

١- إن تكون على دراية وفهم في استيعاب ودراسة المضامين اللونية في للمدرستين.

٢- ترفد طلبة أكاديمية الفنون الجميلة لمعرفة البناء اللوني للمدرستين الانطباعية والتعبيرية.

٣- ولعل من أسباب المهمة للكشف عن بنية اللون في تلك المدارس هي معرفة غاية فنانيها في كيفيات البنى الفكرية التي تتخلل تلك المدارس ونضجها ونظامها وفائدتها في الوقت الحاضر.

هدفا البحث:ـ

١- تعرف عن بنية اللون في الأعمال الفنية لمدرسة الانطباعية.

٢- تعرف عن بنية اللون في الأعمال الفنية لمدرسة التعبيرية.

حدود البحث:ـ

الحد الموضوعي:ـ دراسة بنية اللون من خلال دراسة تحليلية ومقارنة للنموذج المصور للوحات الفنية الممثلة بالمدرستين (الانطباعية والتعبيرية).

الحد المكاني:ـ في أوربا.

الحد الزماني:ـ للفترة من ١٨٧٤م ـ ١٩١١م.

تحديد المصطلحات:ـ

تم تحديد معاني التعاريف التالية، وتوضيح مفاهيمها الاصطلاحية مع اعتماد التعريف الإجرائي الذي يناسب البحث وهي (البنية، اللون)

١ـ البنية:ـ (Structure)

البنية عند الحكماء هي:ـ (الجسم المركب على وجه يحصل من تركيبها مزج، وهي شرط الحياة عندهم)[١].

واستخدام هذه المصطلح عند العرب:ـ (للدلالة على وجه التشييد والبناء، والتركيب ويصور اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشيء ويرونه على أنه التركيب والصياغة ومن هنا جاءت تسميتهم للبنى)[٢].

وقديماً أستخدم مصطلح البنية في اللغات للدلالة (على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، وأصبح يعني الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاماً وينهار المبنى ان لم يكن هناك تضامن بين أجزائه)[٣].

والبنية هي:- (تتريب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى، وتطلق على كل المؤلف من الظواهر المتضمنة، بحيث تكون ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها)[٤].

ومفهوم البنية كما يشير اليه (زكريا).

(هو مفهوم العلاقات الباطنية التي تقدم الكل على أجزائه، بحيث لا يفهم هذا الجزء بصورة مستقلة خارج الوضع الذي يشغله داخل المنظومة الكلية)[٥].

ويذكر روجيه:ـ

(أن البنية هي منظومة من علاقات وقواعد التركيب والمبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر)[٦].

التعريف الاجرائي للبنية: هي الضرورة والكيفية التي تنظم بها بنية اللون لينظر للموضوع من خلالها على انه نظام او نسق يسهل ادراكه والتوصل الى معرفته.

٢- اللون: (Color)

اللون لغوياً:- هيئة كالسواد والحُمرة، وفلان مُتلون أي لا يثبت على خلق واحد[٧].

ولون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان[٨].

اصطلاحاً:- اللون: هو ظاهرة عقلية تستدعى بواسطة الضوء المسلط على خلفية العين (الشبكية) بعد أن يمر من خلال الوسائل البصرية[٩].

واللون: هو الخبرة النفسية الفردية لأدراك المرئيات تتنبه وتتحفز بواسطة الطيف الشمسي المرئي، والذي هو جزء ضيق من أطوال موجية ضوئية لأشعة كهرومغناطيسية[١٠].

واللون: هو التأثير الناتج لتفاعل الضوء مع السطح وانعكاسه على شبكة العين، والإحساس باللون وإدراكه عقلياً من قبل المتلقي[١١].

وقد عرف (هربرت ريد) اللون فنياً: هو احد عناصر تركيب العمل الفني الكامل فهو يوحي بالكتلة أو الشكل الذي يمنحه نغم التعبير المكاني الكامل[١٢].

هذا وسيقوم الباحث بتعريف اللون إجرائياً وبما يتفق مع هدف البحث الحالي:

اللون في العمل الفني (الرسم) يشكل خطاباً فنياً وجمالياً، يعالج أفكاراً ورؤى دلالية وجمالية. فمن خلال اللون استطاع الفنان أن يخاطب ويتصل بسطح العمل الفني لإظهاره وتوكيد مضمونه، معتمداً على ما يحمله اللون من أبعاد تعبيرية وجمالية.

الفصل الثاني

أولاً: بنية اللون في الرسم

يفعل الرسم من تقديرات الجمال، وتداولية أثاره كنتاجات إبداعية، تلقي بضلالها على طبيعة الواقع الجديد، ليكون البعد الجمالي وفقاً لهذا التصور، حالة من التوالد، في معاينة العمل الفني(الرسم) وكيفية معالجته وإنشائه، والتعامل مع الأسس البنائية والمفاهيمية، والتي تسعى إلى كشف للبنى العلائقية المتراكبة للعناصر والأسس، ودور اللون

وأهميته كونه احد هذه العناصر، ضمن مساحة العمل الفني وإخراجه. ويعترف (سيزان) بأهمية الألوان في بنية الرسم فيقول: " أنا أتخيل الألوان كيانات معرفية عظيمة، أفكاراً حية، كائنات عقلانية خالصة."[١٣] إن علاقة بنية اللون في الرسم هي تأطير للأواصر الداخلية للبنية التركيبية للعمل الفني من جهة وتأطير للأواصر الداخلية نفسها مع بعضها البعض الأخر، ففلسفة الاشتغال بين بنية اللون في العمل الفني (الرسم) ككل، بمثابة استجابة واعية لقدرة الجزء في التحرك والعمل ضمن أطار الكل وهذا ما يؤكد صيرورة النظام الذي يقوم عليه الرسم بكل تجلياته.[١٤] ومما لا شك فيه أن للرسم بنيته التي تشكل طابعه وكيانه وحدوده الخاصة، وان تلك البنية هي الضرورة والكيفية التي تنظم بها العناصر، لينظر للموضوع من خلالها على انه نظام أو نسق يسهل إدراكه والتوصل إلى معرفته. فالبنية كما يقدمها لنا (ليفي اشتراوس) هي أن: " البنية تحمل ـ أولاً وقبل كل شيء ـ طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[١٥]. ولابد لكل بنية أن تتسم بالخصائص ألأساسية الثلاثة: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي. والمقصود بالكلية أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق، والمهم هو العلاقة القائمة بين العناصر، على أساس أن الكل نتاج هذه العلاقات أو التأليفات. وأما المقصود بالتحولات فهو أن المجاميع الكلية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة، فلا يمكن للبنية أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائماً التغيرات وبما يتفق وحاجتها. أما المقصود بالتنظيم الذاتي فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، فهي أنسقه مترابطة تنظم ذاتها، وعلى الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها، إلا أن هذا الانغلاق لا يمنع للبنية الواحدة من أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع، وهذا كله عبارة عن آليات بنيوية متجلية بشكل تنظيمات وعمليات تضمن للبنيات ضرباً من الاستمرارية والحفاظ على الذات.[١٦] وهناك اتجاهان في التحليل الرسم وأجزائه، الأول: يتمظهر بشكل واضح المعالم مكشوف العلاقات تظهر فيه علاقة اللون بالرسم وسائر العلاقات الأخرى، مادية (خامات) أو هندسية أو تلاعب في حسابات الشكل (قياسياً) من حيث دراسة المساحة وعلاقتها بالقياس الداخلي للرسم أو الخارجي المحيط به، ودور اللون في تأكيد ذلك. والثاني: ما يمكن أن نطلق عليه العلاقات البعيدة عن ملامسة الوعي (مباشرة الحس) وهنا سوف تعمل نظم

الافتراض المنطقي التأويلي عملها، فيكون التأويل والتأمل أساساً لها، كما هو في مواضيع فكرية ترتبط بالأشكال أو هيئاتها. إذن فالرسم ينتظم في أسس تصنف وتحدد اتجاهاته وأساليبه، من حيث بناء علاقات على مستوى البنية اللونية، وبمعنى أخر مؤسس عملية التنظيم والتكامل والوحدة بين العناصر المختلفة من خلال عمليات التحليل والتركيب في مجمل العلاقات الفنية، التي سوف ترتبط حركة كل علاقة فيها مع الحركة الكلية وحركة كل جزء فيها متناسبة مع الحركة الكلية للرسم، فالعمل الفني يكون منظماً حول موضوع دينامي سائد ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل(١٧).

ومما تقدم يمكن أن نقول أن لكل عنصر من هذه العناصر رسالة تكمل عمل العنصر الثاني الذي يواكبه وان جمعها في الرسم معين يعني لنا لغة ذات معنى تؤدي إلى رؤية تقرأ بشكل واضح لا لبس فيه، وبكل الأحوال تبقى وسائل التنظيم رهن دراية الفنان بها غريزياً كان ذلك أم علمياً، ولاشك أن لخصب المخيلة، والحساسية في الترتيب لحيثيات في جعل العمل الفني يتسم بالنضج الكافي وتمتعه بصبغة جمالية بمقدورها جذب الانتباه وتحقيق أعلى قدر من الاستجابة. وان علاقة اللون بعناصر الرسم الأخرى ضمن بنية اللون علاقة متواشجة لا تحتفظ بقيمتها الجمالية دون أن يجعل الفنان منها واقعاً ملموساً متمتعاً بخصوصية ما عن طريق النظام الكامن في أبنيته الجزئية. فاللون يحقق مع هذه العناصر علاقات مرئية يمكن أن تسهم في علاقات شكلية وتزيد من ثراء الموضوع الفني. والفنان يحاول من خلال المعالجة اللونية أن يحقق كلاً من الجمال والنظام، فوظيفة الفنان إجمالاً هي خلق ترتيب للعناصر ضمن معالجة معينة في أي عمل فني وإظهار الجانبين الوظيفي والجمالي.

ثانياً: بنية اللون في الرسم الحديث

تتفق جميع الاتجاهات في الرسم الحديث على مناهضة الواقعية وما تظهره من مضامين موضوعية حيث يتم تبني (بنية اللون) في العمل الفني وأصبح ينهض على قيم جمالية خالصة تبديها العناصر البنائية من خلال تآلفها اللونية وإظهار انسجاماتها على المسطح التصويري تماماً كما تظهره الأنغام الموسيقية، فالرسم الحديث وباعتماده على بنية اللون، قد انصب على تفعيل دور العناصر البنائية في ذاتها من أجل خلق تكوينات لا تحاكي مظاهر الأشياء فجمال الألوان ناتج عن طريقة تآلف العناصر وترتيبها بما يعكس الرؤية الجمالية الخالصة، وعندما يتخذ اللون الفني هذا المسار في التكوّن دون محاكاة لنموذج معين فإنه

يقترب من طبيعة الانساق التكوينية في البنى الموسيقية، وبهذا يحقق اللون مقولات الفلاسفة عن الموسيقى الخالصة وكما ذكرها(افلاطون) من إن الألوان والخطوط والأشكال عندما لا تحاكي مظاهر الأشياء المادية، فإنها تمتلك جمالاً مطلقاً مشبهاً إياها بأصوات الموسيقى الخالصة، فهي "ليست جميلة بالقياس إلى شيء آخر بل هي جميلة في طبيعتها الخالصة وتقدم متعه خالصة"[١٨]. إن البنية اللون الخالص عندما تبتعد عن الصورة الأشياء المجسدة في العالم المرئي، فإنها تكوّن منظومة من العلاقات البنائية المجردة والمفتوحة على الذات كما هي في الموسيقى، حيث يكون المنجز الفني ميدان رحب للتعبير بمساحة واسعة وشاسعة من الذاتية، عن عمق الانفعال والعاطفة. وعندما ينفتح اللون على الذات بأبعاد مطلقة، فإن اللون الخالص يظهر الطبيعة الجوهرية التي تكشف عن صدى الفعل الروحي للذات الخالصة ويحدد مظهرها الخالص، وتبعاً لذلك فإن العمليات الأدائية والمعالجة التشييدية للون تسلك سلوكاً مجرداً[١٩]. أن بنية اللون في الرسم الحديث ذو البعدين تصبح وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى. فالشكل ذو البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون. اذ حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء أنما يعتمد على التضاد بين الأبيض والأسود في وجوده. فلا شكل يمكن خلقة دون إن يتسم بلون ما. ولا شكل يمكن رؤيته إلاّ إذا كان موجود على لون ما، على الرسام ان يعالج المادة بطريقة أو مجموعة من الطرق تعينه على انجاز عمله، ان اللون في الصورة الزيتية ناتج من استعمال مواد ملونة بنسب مختلفة على سطح اللوحة، فقد يهوي الناظر منطقة حمراء تؤلف جزءاً مهماً في العلاقة الجمالية المنظمة، وكان على الرسام ان يعالج اللون لتصبح هذه المنطقة حمراء، وبما ان لبنية اللون خواص مادية معينة، فأن عليه ان يحكم السيطرة بدقة على هذه الخواص ليستطيع انجاز النتاج الجمالي المتوخاة في أي أثر فني منفرد.

تبعاً لهذه الرؤية فإن اللون يمثل حالة اختراقية لكل ما هو محسوس وظاهر في العالم المرئي بفوضى صوره المادية المتعددة المتغيرة، وصولاً الى المعقول الجوهري الثابت والراسخ في العقل والذي يعتمد أيضاً بشكل خفي خلف مظاهر الأشياء المرئية، وعلى أساس من هذه الرؤية فإن الرسم الحديث هو نموذج للربط الحيوي بين عقلانية لفنان والطاقة الموضعية للكون. أعتقد (أبو للنير) أنه في ولادة الرسم الحديث فإن الفنانين صمموا صورة الواقع الحقيقي وأنقذوها من التلاشي الفوضى. من هنا نجد أن الأعمال الحديثة التي مثلت اتجه الرسم الحديث وعلى وفق هذا التوجه، فهي لها "مرجعيات روحية دينية صرفة أحياناً أو

تأملية جمالية لتفضي إلى حالة من الصوفية من خلال لحظات الحدس التي تتجاوز مديات العمل الحسي إلى اللامرئي، الاستنباطي، وبهذا يتحقق نوع من الصوفي جمالياً، حيث نجد (بول كلي) يكف عن حالات التوحد هذه مع الوان، فهو يقول: أذهلني اللون، الذي لم أكن بعدها إلى متابعته، بعد أن علمت بأنه قد تمسك بي والى الأبد، وهذه هي أهمية هذه اللحظة المباركة.. أنا واللون واحد.. أنا الرسام"[٢٠]. وتبعاً لذلك يمكن القول أن بنائية الألوان الخالصة ما هي إلا فكرة لحقائق جمالية مكثفة في الذهن تشكلت بعمليات الوعي واللاوعي إلى ما يقترب من الحقائق الجمالية الشاملة والثابتة التي تقف خلف مظاهر الأشياء حيث يمكن أن تفصح الانساق في بنية اللون عن نوع من التناغم و الانسجام بين حركتها وحركة الانساق الكونية وهذا ما آلت إلية تجارب (موندريان) (كاندنسكي)، وغيرهما من الرسامين، ومن هنا نجد أنفسنا أمام إشكالية في فهم هذه المفارقة حيث ظهر إن الفنان الحديث في أعماله الفنية أمتلك حرية مطلقة للذات لتستخدم بناءات اللونية متحررة من قيود الموضوعية لكن الذات ما لبثت أن تقع تحت تأثير قوى فاعلة خفية، وهذا ما أفصحت عنه طروحات علم النفس ومشكلات الوعي واللاوعي حيث يجد (يونغ) أن الفنان عندما يفعل قوى الذات لم يكن حراً مثلما نتصور، لأن النفس هي جزء من هذا الكون وحركتها ونشاطها تأتي تبعاً لقوى فاعلة غيبة تقف خلف النظام الذي يظهر به الكون " تقودنا هذه النقطة إلى الحقيقة الأكبر أهمية عن الفن الحديث: أن الفنان، إذا جاز التعبير، ليس بكثير الحرية في عمله الخلاق كما يظن، إذا ما كان عمله يؤدي بطريقة لا واعية تقريباً، فإنه خاضع الى قوانين الطبيعة التي في المستوى الأعمق، تتطابق مع قوانين النفس، والعكس بالعكس... أن الطبقات الأعمق للنفس، تفقد استثنائيتها الفردية. تصبح جميعاً بتزايد الى أن تكون عامة. من هنا فإن النفس (في القعر) هي، ببساطة عالم"[٢١].

بنية اللون في الانطباعية:

في عام ١٨٧٣م أخذت الجماعة التي عرفت فيما بعد باسم ((التأثيريين)) تفكر في إقامة معرض لها وفي أبريل سنة ١٨٧٤م اقيم هذا المعرض بالفعل، حاوياً أعمال ثلاثين رساماً ومنهم سيزان بالرغم من معارضة مونيه وديجا بادئ الأمر في ذلك. وجاءت تسمية التأثيريين نسبة الى لوحة مونيه التي أطلق عليها أسم ((تأثر شروق الشمس)) فاستخدم احد النقاد الجزء الأول من هذا العنوان ومشتقاته، تأثر، مؤثر، يؤثر، نأثر، في التهكم على المعرض.

مطلقاً عليه في النهاية أسم ((معرض التأثريين))[٢٢]. وقادت المعالجات البنائية اللونية، التي أظهرتها المدرسة الانطباعية في الرسم الحديث والتي يمكن اعتبارها بداية لخطوة مهمة على صعيد التحولات البنائية قادت اللون نحو ما هو خالص ونقي، وجاء هذا نتيجة جعل اللون نسقا بنائيا متصدرا ينهض عليه البناء العمل الفني من خلال المعالجات اللونية والبحث المستمر في تحليل اللون وايجاد سلم جديد من الالوان يساعد على تصوير انعكاسات اشعة الشمس على الاشياء. وفي اثناء سعي الانطباعيين " للوصول الى ديناميكية الحركة وبهجة المشاهد المثيرة لعواطفهم، تمكنوا من الكشف عما يمكن ان يصبح اساسا في صناعة الصورة للتعبير عن مظهر جديد للرسم، بوضع الالوان مقسمة على هيأة درجات (تونات) من بقع الالوان الخالصة، وكان هذا الكشف بمثابة اعلان عن مولد رؤية جديدة للطبيعة. [٢٣]. انطلاقاً من مقولة (مونيه): " نصور كما العصفور مغرد " [٢٤]، يمكن وضع فهم مبدأي للتوجه الانطباعي في الرسم، فقد استبعدت الانطباعية بعض مبادئ التقليدية للفن التصويري. والتي أصبحت موضوعية كقيمة معروفة، فقد ارتبطت بالذوق العام وطريقة الرؤية للأشياء والتكوين والموضوعات في اللوحة، ومن هنا فقد استبعدت الانطباعية - حدود الشكل وأبعاد الجسم ولم تعد رؤية المنظور معتمدة على قواعد هندسية كما عهدهُ عصر النهضة وما تلاه قبل تبشيرات الانطباعية، بل اعتمدت على رؤية جديدة هي:- درجات اللون، وخلوها من (الفاتح)، (الغامق) وتضادها الدرامي، وتمسكت بالفوارق البسيطة وبالظلال المتموجة وبالانعكاسات، لذا فقد حذفت الألوان التي لا تتفق والرؤية الانطباعية مثل الأسود والرمادي والبني وأي لون ترابي - إلاّ في بعض الاستثناءات الأسلوبية - مفضلة لألوان الطيف الشمسي، وخلط الألوان في عين المتلقي[٢٥]. فلو تفحصنا لوحات الانطباعيين مثل (مونيه، مانيه، رينوار، سورا، سيسلي)، سنكتشف قاسماً مشتركاً يجمع معظم أعمالهم بآصرة تساهمية تحت مسمى الجمال الحسي المتحقق من خلال صياغة البناء اللوني، ورغم العلمية التي تتسم بها الانطباعية واستعانتها بالنظريات الفيزيائية إلا أنها لم تلغ شاعرية الفنان أو تغييبها عن نتاجاته، فهذا (رينوار) يتفق مع (سيسلي)، وباقي الانطباعيين، إذ يقول: " إن النظريات لا تخلق اللوحات الجميلة، إنها غالبا ما تكون وسيلة لإخفاء عدم الكفاءة التعبيرية، وان العمل الفني الجميل لا يحتاج إلى تفسير كما الحال في الموسيقى "، ويصرح (رينوار): " لِما يتساءلون إذا كان فن التصوير موضوعياً أم لا، وان

الأدهش من هذا إن بعض النقاد والرسامين والناشئين الذين سألوني لماذا وضعت اللون الأزرق أو الأحمر هنا وهناك فعلى الرغم من أن مهمتنا صعبة، ولكن رغم كل شيء أجد البساطة والسلاسة ضروريتين وبذلك يستطيع الفنان خلق اللوحة الجميلة وفق اسلوب خاص "[٢٦]. ان اهتمام الانطباعيين في ابتكار قوالب شكلية جديدة للإفادة منها في تفعيل دور البناء الوني في المنجز الفني الانطباعي وتحريكه باتجاه جديد غير مسبوق في المدارس التي سبقت الانطباعية بالشكل الذي يخدم بنائية اللوحة منسجمة مع شاعرية الفنان وذاتيته وبالتالي خلق نوع من التناغم وإضفاء مسحة عاطفية على العمل الفني من خلال اعتماد المبدأ الموحد للانطباعيين والتباين الأسلوبي الذي انتهى إلى تمايزات تقنية من استخدام المساحات اللونية (التنقيطية). وإن عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلاً جامداً، بل معناه فهم التناسق بين مختلف العلاقات ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته، عن طريق تنمية هذه العلاقة تبعا لمنطقة جديدة أصيلة، فعمل اللوحة معناه تشكيلها"[٢٧]. إذن فالفنان الانطباعي لم يبتغ في خروجه إلى الطبيعة وهجر الأستوديو اكتشاف الطبيعة، فأن الأحرى به انه كان يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالضوء والوزن والفضاء[٢٨]. الانطباعية بتبنيها الفكرة الفلسفية المتحرر من قيود النظرة التقليدية للمثال الجمالي والتي تعامل اللوحة ككل لا يقبل التجزئة أي بصيغة جشتالتية[*] عبر عنها (كروتشه) بأن العمل الفني (فرد مصون) أي بمعنى عدم جدوى اجتزائه. ولو حاولنا تقصي البناء الوني في المنجز الانطباعي سنلاحظ نوع من التشكيل بين نتاجات أفراد هذه المدرسة، فمثلاً لوحة(مانيه) (غذاء على العشب ١٨٧٢) تُعد ثورة على تقاليد الفن الكلاسيكي وثورة على ذائقة التأنق التي يؤمن بها. وقد ألقت الكوجبتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) بظلالها على فلسفة الانطباعية، بعد أن كيّفت هذه المقولة لصالح عدد كبير من طروحات الحداثة وتياراتها، كلٌ حسب اعتماده على مفاهيم وأفكار معينة، ومع الفن الانطباعي أصبحت الكوجيتو (أنا أحس إذن أنا موجود)، إذ قادتهم نزعة التجديد، وعملية (الإحساس) المتبادل مع مظاهر الطبيعة وتحوّلاتها، إلى الإقرار بما جاءت به مجمل أطروحات الحداثة الانطباعية من معرفة وثقافة وتقنية، تسوق جميعها فكرة ذيوع الانطباعات الأولية وفقاً لعملية الإحساس بالمشاهد المتجزأة من الطبيعة. وذهبت طروحات النفسانيين الإنكليز، إلى أن (التجربة التي يستّمد الإنسان منها كل حصيلته ترجع في النهاية إلى ممارسة الإحساس،

وهكذا غدا الإحساس نقطة انطلاق علم النفس آنذاك، وإن تيار الانطباعية، لم يفعل غير أن نقل مذهب الحاسيّين الإنكليز إلى طروحاتهم، وهو أن الإحساس هو أصل المعارف الإنسانية)[٣٠]. ويأتي دور (كانت) ليجد الانطباعيون من خلال طروحاته حول الشكل والشكلانية، وأن الجمال الخالص يتجسد في اللون، بحيث أصبح اللون يمثل بنية حاملة لطاقة الجمال، وبحسب تعبير(د. عاصم عبد الأمير) فإن (الشكل ينمو ويتخذ قيمته بما يضاف إليه من لون وضوء وآنية انطباع)[٣١] وفي هذا يقول(كورو) (علينا ألاّ نفقد أبداً الانطباع الأول الذي يحركّنا)[٣٢]، ومن هنا، كانت الانطباعية تسهم في بلورة الحداثة الفعلية في الفن وبالذات في الرسم الحديث، عبر العديد من التحوّلات البنائية والمفاهيمية والتي سبق ذكرها، إن الانطباعية بحسب رأي الباحث خلخلت التوازنات المعرفية لطبيعة الرسم وآليات اشتغاله المتوارثة، إنها بحقيقة الأمر سعت إلى إيجاد نظم فنية ونوعية، جديدة للعلاقة مع الطبيعة، وفي ذلك يؤكد (كلود مونيه) (نحن نرسم كما يغنّي الطير، الرسوم لا تصنعها الشرائع)[٣٣].

بنية اللون في التعبيرية:ـ

التعبيرية حركة فنية ظهرت مع بدايات القرن العشرين ثم شاع استعمال التعبير في الفنون الالمانية وكان القصد من تشويه النماذج والمبالغة فيها بغية الحصول على انعكاس وجداني معين. كما ترى التعبيرية أن هناك تناقضات واختلافات بين الطبيعة وبين العلاقة الداخلية والخارجية للفن فقد شهدت دريسدن في عام ١٩٠٥ ظهرة المجموعة التي رفعت لواء التعبيرية الألمانية اول مرة وعرفت باسم (الجسر) كانت تضم في البداية اربعة فنانين من الشباب: وايرنست لودفيك كيرشنر، وايريش هيكل و كارل شميدت و روتلوف، لم تدل على البحث الدؤوب المتواصل لتحقيق الشكل في التعبير الصوري بل ابرزت البنية اللونية واعتمدت عليها في بناء العمل الفني التعبيري، وقد درست هذه الجماعة الفنون الأفريقية وفنون البحار والمحيطات، مستحسنين لغة الفن التشكيلي الجديد ذلك الوقت في مساحاته الواسعة ولغة اللونين الأبيض والأسود وفي تعبير فني واضح بلا عقبات[٣٤]. وأدى استمرار البحث في أيجاد أنساق تعبيرية الى المبالغة في تشويه الشكل والبناء اللوني والخطوط. وعدم التأمل في جوهر ومضمون الطبيعة، بغية أيجاد حلول تفسر العلاقة والشخصية التي يصورها[٣٥]. في بناء فني ديناميكي وشخصيات واضحة المعالم لا ضبابية فيها. وتكون بنية اللون فيها. عادة مليئة بالشحنات المتوترة ومفعمة بالإحساس الداخلي العنيف.

كان ظهور التعبيرية كرد فعل عنيف على نعومة و ميوعة المدرسة الانطباعية ومن أبرز ممثليها ((فان كوخ))[٣٦]. وأن المضي في تقصي موضع البحث الحالي ومتابعة التحولات البنائية التي طرأت في بنائية اللون الفني، وبخاصة تلك التي شكلت مسارا نحو الرسم الحديث، إذ بلورت رؤية جديدة للون، تنهض على العلاقات البنائية دون الاكتراث بموضوع الشكل في صورته الواقعية، فمن خلال تأمل الاعمال الفنية ما بعد الانطباعية نجد أن طغيان مبدأ الذاتية وما تحمله من حالات انفتاح لمجالات واسعة في التعبير الفني إذ يغدوا الرسم وبصورة أدق على التعبير عن الحياة الداخلية والوجدانية من خلال العناصر الفنية التي هي لا حصر لها من التعبير، وعلى هذا الأساس نجد أن الرسم قد أخذ يجرب أساليب وتقنيات متعددة. كي يتوصل الى أقصى حالات التعبير عن الانفعالات الداخلية والوجدانية. فعندما نتأمل أعمال (فان كوخ ١٨٥٣ـ ١٨٩٠) الفنية، نجد قد أستخدم منهجاً تقنياً بنائياً ينهض على ضربات لونية بشكل منفعل، معتمداً كذلك على القدرة التعبيرية للون والخط والملمس، وأظهر هذا في ذات الوقت قيم جمالية جديدة تشتغل مع الابعاد المعالجاتية للون كقيم فنية خالصة، وبهذا يحرر فن الرسم من خضوع للمعايير الواقعية ذات السمة التشخيصية، فقد أستخدم تقنية تعتمد على طبيعة المادة اللونية (العجينة) وما تعطيه من ملمس خشن يحمل طابع تعبيري يصل حد السماجة، فنفذ أشكاله بتلقائية عقلية بحيث يصبح التعبير أساس إرادة الفنان الخلاقة ومفهومه الفني[٣٧]. تأثرت الرؤية الفنية لدى (فان كوخ) بعالمه النفسي المضطرب، فأخذ تكنيكاته البنائية تتميز بضربات لونية متحركة منفعلة وخطوط متموجة ومتكسرة، معبرة عن حس داخلي عميق وعن ألم نفسي انعكس في جميع أعماله. فقد أخذ بإطلاق حركة الفرشاة لتعمل تحت تأثير انفعالاته فتعصف ببنية الألوان، ثم يدعم بناء أشكاله الفنية تلك ببنائها المرتجف المهتز بخطوط خارجية سوداء[٣٨]. وبهذا فأن بنائية الاعمال لدى (فان كوخ)، لفتت الانتباه إلى القيم التعبيرية لجملة من العناصر البنائية والعلاقات الناتجة عن ذلك، فظهر ذلك جلياً في الخط، اللون، الملمس، وما كشفت عنه هذه العناصر من طاقات جمالية تعبيرية عندما تحررت من قيود المحاكاتية التي يظهرها الشكل الواقعي. فمع إنه كن يلجأ إلى لمسات الفرشاة المتعددة الألوان التي تعلمها من الانطباعية، إلا أن لمساته كانت أعرض وأقوى شدة ووضوحاً، واشد انطلاقاً وأكثف ألواناً، فينشأ عنها تأثيراً تعبيرياً خشناً.[٣٩] أن ما يلفت الانتباه في تطور بنية المنجز الفني لدى (فان

كوخ) هو اكتشافه لقيم بنائية جمالية جديدة تختلف عما فرضته النهضة، ففضلاً عن القيم التعبيرية للون فهو يمتلك خاصية بنائية منظورية لا تعتمد على إيهام الخطوط وتدرجاته الألوان بل بواسطة قيم الألوان الصافية المستعملة لذاتها (الخالصة)، هكذا ظهرت إمكانية وضع سلم ثابت للقيم اللونية المطلقة، مما مهد لظهور لغة فنية بصرية جديدة فاللون الخالص بحد ذاته يجسد مسافة ما بعداً أو قرباً، لذا فبنية المنجز الفني يمكن أن تخلق تطابقاً من نوع آخر مع عمليات الإدراك، فاللون الأزرق الذي يبدو بعيداً والأصفر قريباً وغيرها من الألوان... هذا الاكتشاف العفوي قلب التقنية الكلاسيكية، فلم يعد اللون بحاجة لأن يحد بخط فهو يعبر بحد ذاته عن البعد الفضائي[٤٠]. أسهمت التعبيرية من جانب آخر في إغناء حركة التحولات البنائية في الفكر، إذ يمكن تلمس ذلك من خلال العمليات التقنية والأدائية في التعامل مع العناصر البنائية: الخط، اللون، المساحة، الملمس، فقد أدى استمرار البحث في إيجاد أنساق بنائية تعبيرية إلى المبالغة في تشويه الشكل والألوان والخطوط، والابتعاد عن الواقعية الطبيعية بغية إيجاد حلول تفسر العلاقة بين الفنان والشكل المصور كظاهرة متجلية للتعبير[٤١].

إن فكرة التعبيرية في الأساس هي إن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية. وكما كتب (فرانز مارك) "نحن اليوم نسعى الى ما وراء قناع المظاهر الذي تستتر وراءه الأشياء في الطبيعة، إذ تبدو لنا أهم من اكتشافات الانطباعيين"[٤٢].لذلك عمد التعبيريون " إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك،أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم وحسب"[٤٣]. أن بنية اللون في المنجز الفني التعبيري تتحرك بشعور طاغي، إذ يتصرف الفنان بطريقة ذاتية بعيداً عن الواقع، وهو يقصد من ذلك إبراز داخلية الشيء عن طريق المبالغة في إظهار بعض أجزاءه بالقياس إلى الأجزاء الأخرى، فتجارب التعبيريين تستهدف "تقديم الأشياء ليس كما تظهر للعين أو للفكرة أو للمخيلة، بل كما هي من وجهة الإحساس السايكلوجي وذلك لإظهار حقيقة النفس"[٤٤] إذ كان هدفهم ان يضعوا على القماش ما يختلج في اعماقهم من أحاسيس، وهم لذلك عمدوا الى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعّدوا من قوة التعبير عن احاسيسهم تلك اكثر من ان ينصاعوا الى ما تفرضه الرؤية عليهم، اضافة الى ذلك كان لعملهم نكه مشتركة خاصة، فهي قاسية عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة. من هذه النقطة انطلق التعبيريون ليصوروا الطيف العميق من الواقع المشوه

في محاولة لبرمج بين الاحساس الداخلي والواقع الخارجي مها يكن وهذا ما عبر عنه ((ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤)) " التعبير ما أهدافة قبل كل شيء ذلك املكه للحياة وطريقة التعبير عنه" وكذلك قال عندما أعمل لا أريد ان أفكر قط بل أريد ان أشعر فحسب"[٤٥]. ومن المألوف أن ينطوي تحت لواء التعبيريين الرسامون الذين أسسوا ((أتحاد الفنانين الجدد)) في عام ١٩٠٩ في ميونخ الذي أضحى يعرف بعد عامين من ذلك التاريخ باسم ((الفارس الازرق)) وانضم اليهم ايضا الرسامين الروسيين الكسيفون جاولينسكي واسيلي كندنسكي، وقد امضى الفنانينً بعض الوقت في باريس حيث تأثرا بماتيس. واستطاعا ان يحققا اكثر مما كان متوقعاً منهما في دراسة البناء اللوني في اعمالهما فقد كانا من بين اكثر الفنانين اصالة وابتكار في عصرنا[٤٦] والجدير بالذكر فإن التعبيرية لم تقتصر على أسلوب معين ومحدد أو على جماعة ما وإن تركزت كظاهرة ألمانية. فالتعبيرية اتبعت بدورها تقنية بنائية تقوم على تشويه الأشكال وعنف اللون اللاواقعي. وبهذا إن المبدأ الذي أتبعه التعبيريون الألمان التسامي فوق الواقع وعلى حد تعبير(فورنغر): (واقع غير طبيعي مشوباً باللاواقعية) والتعبير عن الشعور القلق من خلال البناء اللوني أو العاطفي الذي ينطلق من نقد البنية المادية المعاصرة، وجد عزائه في تصريحات جماعة الفارس الأزرق: (إننا لا نسعى لنشر أشكال محددة أو خاصة، هدفنا أن نبين أنه في تنوع البنية اللونية هذه، تتحقق الرغبة الداخلية بأشكال مختلفة)، وإزاء هذه التحولات المطلقة للون عبر عملياً ونظرياً بما توصل إليه عن الشكل من أنه (التعبير عن الضرورة الداخلية). حيث تناغم الألوان والأشكال يجب أن يقوم على شيء واحد هو الاحتكاك الفعّال مع الروح البشرية[٤٧].

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النضري:

١- من اجل خلق نوع من احساس في وجدان المتلقي يلجأ الرسم الى التباين في المعالجات اللونية.

٢- ان اللون هو احد خصائص الاشياء الاساسية، وكلما زاد تعقيد العلاقة بين اللون والاشياء، اكتسب اللون ابعاداً رمزية ودلالات فنية اكثر.

٣- أن ما يدرك بواسطة الاحساس المباشر يمكن ان يولد شعور بالجمال، فالألوان والعلاقات الفنية هي البنى الظاهرية التي يمكن من خلالها ادراك الجمال على مختلف درجاته.

٤- اللون يعمل على اظهار الأفكار في العمل الفني، وهو بنية تحمل نوع مختلف وفقاً لموضوعه وموضعها ضمن سياق العمل الفني.

٥- ان الانطباعية قادة اللون نحو ملهو خالص ونقي، وجاء هذا نتيجة جعل اللون نسقاً بنائياً متصدر ينهض عليه البناء العل الفني من خلال المعالجات اللونية والبحث المستمر في تحليل اللون وايجاد سلم جديد من الالوان يساعد على تصوير انعكاسات اشعة الشمس على الاشياء.

٦- قامت الانطباعية بوضع الالوان مقسمة على هيأة درجات (تونات) من بقع الالوان الخالصة، وكان هذا الكشف بمثابة اعلان عن مولد رؤية جديدة للطبيعة.

٧- ستبعدت الانطباعية حدود الشكل وابعاد الجسم ولم تعد رؤية المنظور معتمد على قواعد هندسية كما عهد عصر النهضة وما تلاه قبل تبشيرات الانطباعية، بل اعتمد على رؤية جديدة هي درجات اللون، وخلوها من (الفاتح) و (الغامق) وتضادها الدرامي، وتمسكت بالفوارق البسيطة وبالظلال المتموج وبالانعكاسات.

٨- ذهبت الانطباعية في تحليل اللون الصادر عن الاجسام المادية على وفق احساس الرسام اللحظي، وتأثيرات الضوء الطبيعي وانعكاسه وتاثير الالوان بعضها على بعض. وهنا اصبح تركيز ارسام على بناء اللوني وليس موضوع الشكل.

٩- كانت الانطباعية غايتهم بصرية لونية تشكيلية جمالية، لا يهمهم الوجود المادي الصلب للشيء الذي يلونون، فالاشياء لا تمثل سوى ما يتولد عنها من علاقات لونية، ونتيجة لذلك ابعدو التدرج بين الضوء والظل الذي كان يوظف أبراز التجسيمية الواقعية..

١٠- عملت على حذف الاوان التي لا تتفق الرؤية الانطباعية، مثل الاسود والرمادي والبني وأي لون ترابي إلا في بعض الاستثناءات الاسلوبية مفضلة لألوان الطيف الشمسي، وخلط الالوان في عين المتلقي.

١١- تأثرت الرؤية التعبيرية بالعملية النفسية المضطربة للفنان، فأخذ تكنيكاته البنائية تتميز بضربات لونية متحركة منفعلة وخطوط متموجة ومتكسرة، معبرة عن حس

داخلي عميق لم تدل على البحث الدؤوب المتواصل لتحقيق الشكل في التعبير الصوري بل ابرزت البنية اللونية واعتمدت عليها في بناء العمل الفني التعبيري، وقد درست هذه الجماعة الفنون الأفريقية وفنون البحار والمحيطات، مستحسنين لغة الفن التشكيلي الجديد ذلك الوقت في مساحاته الواسعة ولغة اللونين الأبيض والأسود وفي تعبير فني واضح بلا عقبات.

١٢- أدى استمرار البحث في أيجاد أنساق تعبيرية الى المبالغة في تشويه الشكل والبناء اللوني والخطوط، وعدم التأمل في جوهر ومضمون الطبيعة، بغية أيجاد وعن ألم نفسي ينعكس على العمل الفني.

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

يعرض هذا الفصل الإجراءات التي اتخذها الباحث بهدف التوصل إلى هدف البحث من خلال سلسلة من الخطوات لمسح وتحليل أعمال الرسامين في المدرستين الانطباعية والتعبيرية.

أ. مجتمع البحث: اطلع الباحث على المنشور والمتيسر من المصورات الخاصة بفن الرسم الحديث للمدرستين والمتعلقة بمجتمع البحث والمحددة في. ما الفرق في بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية؟. ونظراً لكثرة أعداد المجتمع وعدم إمكانية حصره إحصائيا، مما اعتمد الباحث على المصورات المتوفرة في المصادر (الكتب، أقرص ليزرية، موسوعات) بما يغطي هدف البحث. وتمثل مجتمع البحث بـ (١٦) لوحة. بعد إن ابعد الباحث أعمال الرسامين التي لا تقع ضمن حدود البحث الموضوعية.

ب. عينات البحث: لأجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيف العينة حسب المدرستين وبما يناسب مع حدود البحث وحسب المراحل الزمنية للمدرستين الفنية. وبناءً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث وبلغت (٤) لوحات اختيرت بطريقة قصدية بناءً على المؤشرات التي توصل إليها الباحث من خلال الإطار النظري للبحث وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد اختيرت العينة (اللوحات) وفقاً للمسوغات الأتية:

١- تمنح مفردات العينة الباحث فرصة تقصي بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية في جوانب متعددة فكرياً وجمالياً وأدائياً.

٢- تباين الأساليب بين المدرستين الأدائية التي نفذت اللوحات بموجبها مما يتيح مرونة في الحركة باتجاه تُظهر كل ما يمكن للباحث من تحقيق نسبة من الموضوعية في نتائج البحث اللونية والمضمونية.

٣- شهرة اللوحات عالمياً ودور منفذيها في بلورة وإرساء الأسس النظرية والعلمية للمدرسة الفن الحديث وأثرها على اتجاهاته.

ج ـ منهج البحث:

أعتمد الباحث المنهج الوصفي كمنهج متبع في البحوث الفنية أما المنهج المقارن فقد جاء اعتماده للكشف عما يميز المدرستين الانطباعية والتعبيرية من ناحية التشابه والاختلاف ومدى التأثير والتأثر في كل منها والتي سلطتُ عليها الضوء من خلال عرض النتائج وبما عرفته عن كلا المدرستين من رسوم عكستها أعمال كل منها.

د ـ أداة البحث:

من أجل تحقيق هدفا البحث والكشف عن بنية اللون بين الانطباعية والتعبيرية أعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي توصل إليها في الإطار النظري للبحث.

هـ ـ تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

اسم العمل: ميناء رسو القوارب في ارجنتوي

اسم الفنان: كلود مونيه

الخامة والمادة: زيت على كانفاس

القياس: ٦٠ × ٨٠.٥ سم

تاريخ الانتاج: ١٨٧٢

العائدية: متحف مارمتان، باريس

يصور مونيه في لوحته هذه ميناء رسو القوارب في ارجنتوي الذي أوحى، الامتداد الواسع للسماء بغيومها المتدفقة التي تضفي أجلالاً على الإيقاع الجوي نتيجة البناء اللوني للوحة والى اليسار تتسرب الشمس خلال أوراق الشجر الكثيفة وترسل أشرطة من الضوء والضلال على طول ضفة النهر التي تعج بالعابرين وخلف القوارب الشراعية وبيت الغسيل والسفينة التي تبعث بدخانها إلى السماء ويبدو الجسر ممتداً عبرها جميعاً مما يكون خط الأفق في عمق اللوحة.

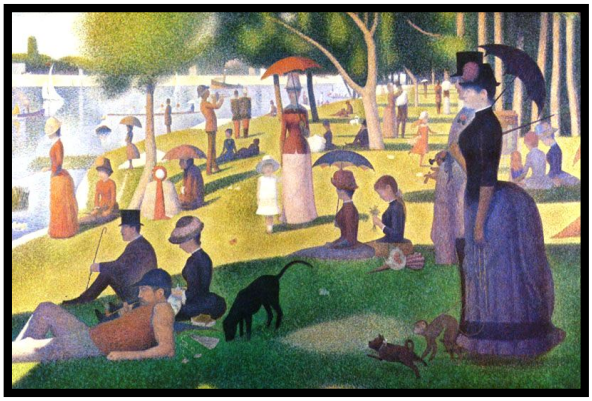
قدم مونيه في هذه اللوحة، ما يُدرك بواسطة الإحساس المباشر، يمكن أن يولّد الشعور بالجمال، فالألوان والعلاقات الفنية هي البنى الظاهرية التي يمكن من خلالها إدراك الجمال على مختلف درجاته. فقد رسم الأشجار تمتزج بانعكاسات الغيوم المنسابة فوقها. وبهذا أصبح اللون يعمل على إظهار الأفكار في العمل الفني. وهو بنية تحمل معنى يختلف وفقاً لموضوعها وموضعها ضمن سياق العمل الفني.

كرس مونيه نفسه لرسم والاعتراف بالعاطفة وبصورة أدق هو تحقيق الذات داخل اللوحة ففن الرسم لا يوجد إلا في صيغته البنائية، أي مجموعة الألوان التي تؤلف اللوحة. من خلال الفنان من جهة وصورة الإنسان أو الشجرة أو القارب أو الماء من جهة أخرى. فالموضوع الجمالي في تسجيل الانطباعي البصري كما تحسسه العين مادياً وانياً دون الاكتراث بالنظم وقوانين الجمال الكلاسيكية السابقة التي تُجسم العمل وتمنحه العمق الأيهامي الواقعي. ونرى مونيه يصور مظاهر الأشياء إلى منظمات من الألوان فهو يصور ما يتراءى للعين من الشيء، وباللون الذي ينعكس من هذا الشيء في لحظة بعينها، ومن ثم يصبح التركيز على خواص اللون من حيث هو ظاهرة مجردة. كما لو كان لوناً لذاته. ونراه في تسرب الشمس من خلال أوراق الشجر الكثيفة وترسل أشرطة من الضوء والضلال على طول ضفة النهر في اللوحة. كان مونيه يقوم بتحليل الظواهر الضوئية. وذلك لابتكار أرضية جديدة في حقل التقنية، لذلك استعمل الوان خاصة. ونتيجة لتكنيك الجديد عن طريق استخدام اللمسات العريضة للون. وبذلك اخذ مونية يتعامل مع اللوحة كسطح مستوي، عن طريق التكنيك الذي يرتكز حول سلسلة من الضربات المفاجئة. ما أدى ذلك الى إنقاص العمق، من اجل خلق التأثيرات السطحية، وبهذا أصبحت الواجهة والخلفية

تتألفان معاً بضربات لونيه متضادة ومتباينة ومتجاورة أو متدرجة في داخل اللوحة. ويعتبر مونيه إن اللون هو أحد خصائص الأشياء الأساسية وكلما زاد تعقيد العلاقة بين اللون والأشياء، أكتسب اللون أبعاد رمزية ودلالات فنية أكثر. أذن اهتمام مونيه في ابتكار أساليب جديدة التي تخدم بنائية اللوحة وانسجامه مع شاعرية الفنان وذاتيته وبتالي خلق نوع من التناغم وإضفاء مسحة عاطفية على العمل داخل ((اللوحة)). وبهذا قد عدت هذه الموجودات في اللوحة حاملاً الإدراك الحسي عبر تجلياتها التي تتصل اتصالاً مباشراً بالعالم الخارجي في ضوء التماثلية الواقعية.

ومن هنا انتقل مونيه من تكنيك بنائي يعتمد على الأداء السريع والتلقائي إلى منهجية أقرب إلى العقلية والحسابات العلمية وذلك بتناولها دراسات الفيزياء في اللون داخل اللوحة. وحاول مونيه إذابة الجزئي بالكلي في تصويره مشهد الميناء ارجنتوي موضحاً تأثيرات الزمن على الموضوع يومياً وإن الامتداد الزمني الداخلي هو الذي يمثل الحقيقة الكلية لديهم انطلاقاً من الخبرة المباشرة بالعلم والأشياء لتحقيق محاولة الاتصال بالعلم في مبدأ قصدية الشعور في تصوير اللوحة.

أنموذج (٢)



اسم العمل: يوم أحد بعد ظهر على جزيرة جات الفرنسية

اسم الفنان: جورج سورا

الخامة والمادة: زيت على كانفاس

القياس: ٣٠٨ × ٢٠٨ سم

تاريخ الانتاج: رسمت ما بين عامي ١٨٨٤و١٨٨٦

العائدية: معهد الفن، شيكاغو، الولايات المتحدة

يصور ((سورا)) في لوحته هذه يوم الأحد، التي تنتمي إلى الانطباعية الجديدة أو ما يطلق عليها بالتنقيطية، إذ يصور منظراً لأشخاص مستلقين على ضفاف النهر وهم بحركاتهم وصور مختلفة تمثل الاستراحة لهم وقد تخللهم ضوء الشمس وانعكاساته على الأشجار وهذا يتبع من الهيكل المحكم للتخطيطات الأفقية والعمودية المخففة بانحناءات التنورات القطنية المُشبّكة فيما تلوح في الأفق الأشرعة، مما أعطى طابع العمق داخل اللوحة وأضفى على المشهد مسحة شاعرية وخيال.

ولقد قادنا الفنان باللون نحو ما هو خالص ونقي، وجاء هذا نتيجة جعْل اللون نسقاً بنائياً متصدراً ينهض عليه بناء اللوحة من خلال المعالجة اللونية والبحث المستمر في تحليل اللون وإيجاد سلم جديد من الألوان التي تساعد على تصوير انعكاسات أشعة الشمس على الأشياء. وبذلك استخدم تجزئة السطح التصويري لبقع لونية محسوبة وفق قانون المتزامن بتثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها بحسب منهج علمي معتمدة على ميكانيكية الإدراك في الإبصار أي إن مزج الألوان لا يتم على الملونة (الباليت) بل يحصل مزج الألوان بصرياً في العين المشاهد بفضل تجاور هذه البقع أو النقاط اللونية الموجودة على اللوحة التي تحول فها الموضوع الى صيغة رياضية، وبهذا فإن الألوان في بنية اللوحة قد اكتسبت قيمة ثابتة. تنطلق من اللون القهوائي الغامق لجذوع الأشجار حتى يتدرج إلى الأخضر أو الأصفر الفاتح الذي يقترب من الأبيض والأزرق المعتم في لون السماء والماء. وبهذا أصبح نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك. وبهذا تحولت الطبيعة في رسوم الفنان إلى نوع الرمزية الكونية. تظهر التدرجات اللونية الحمراء أو البرتقالية بانحناءات التنورات القطنية وفي ثياب المرأة الموجودة في وسط اللوحة والمظلة التي تحملها وشخوص الموزعين في داخل اللوحة هو جزء من معالجة اللونية فعندما يرسم لا يقوم بترجمة فعلية للأشكال في مجالها الواقع، بل تعد مفتاحاً دلالياً يتحرك من داخل الذات أو الشعور الداخلي لتشكيل صورة مصغرة عن العالم كله. مما يحيلنا إلى علاقة هذه اللوحة بالنظرية الذرية في تفتيت اللون إلى جزيئات متجاورة لإيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط وشكل نفسه بالمحصلة النهائية. وبهذا سعى في التوصل إلى إن اللون هو أحد خصائص الأشياء الأساسية، وكما زاد تعقيد العلاقة بين اللون أبعاداُ رمزية

ودلالات أكثر.، إن ما يدرك بواسطة الإحساس المباشر يمكن من خلالها إدراك الجمال على مختلف درجاته. وأصبح يتعامل مع اللوحة كسطح مستوي، وذلك التكنيك الذي يتركز حول سلسلة من الضربات القصيرة والنقلات المفاجئة أدى ذلك إلى إنقاص العمق، من أجل خلق التأثيرات السطحية، فأصبحت الواجهة والخلفية تتألفا معاً بضربات لونية متضادة ومتباينة ومتجاورة و متدرجة.

قامت نزعة التجديد عند ((سورا)) في عملية الإحساس المتبادل من مظاهر الطبيعية وتحولاتها، إلى الإقرار بما جاءت به مجمل أطروحات الحداثة من معرفة وتقنية، وفقاً لعملية الإحساس بالمشاهد المتجزأة من الطبيعة بلورت لدى الفنان رؤية جديدة للون تنهض على العلاقات البنائية دون الاكتراث بموضوع الشكل في الصورة الواقعية. وعلى هذا الأساس نجد الرسم قد أخذ يجرب أسليب وتقنيات متعددة. كي يتوصل إلى أقصى حالات التعبير عن الانفعالات الداخلية والوجدانية.

فظهرت قيم جمالية في لوحته جديدة تشتغل مع الأبعاد المعالجاتية للون كقيم فنية خالصة، وبهذا تحرر من الخضوع لمعايير ذات السمة التشخيصية، فقد استخدم تقنية تعتمد على طبيعة المادة اللونية، وما تعطيه من ملمس خشن يصل إلى حد السماجة، فنّفذ أشكاله بتلقائية عقلية بحيث يصبح التعبير أساس إيراده الفنان الخلاقة ومفهومه الفني.

وبهذا أنتقل من تكنيك بنائي يعتمد على الأداء السريع والتلقائي، إلى منهجية اقرب إلى العقلية والحسابات العلمية وذلك بتناولها دراسات الفيزيائية. حلل مظاهر الأشياء إلى منظومات من الألوان فهو يصور ما يتراءى للعين من الشيء وباللون الذي ينعكس من الشيء في لحظة بعينها ومن ثم يصبح التركيز على خواص اللون، من حيث هو ظاهرة مجردة. لا جسمية ولامادية، كما لو كان لوناً في ذاته. إن ((سورا)) في لوحته هذه جعل تعيين موضوعته المشار إليها قصداً أوجده، في ضوء المعالجة الفنية بحسب النموذج الظاهر للعيان، وما وجود الأشياء الواقعية ألا بحثاً عن الكامن خلفها من معان ومحاولات دلالية.

أنموذج (٣)

اسم العمل: ثلاث خيول زرقاء

اسم الفنان: فرانز مارك

المادة: زيت على كنفاس

القياس:١٠٠×١٨٠سم

تاريخ الإنتاج: ١٩١١

العائدية: مركز الفنون، مينيسوتا، الولايات المتحدة

تُظهر هذه اللوحة ثلاث خيول زرقاء في حركات وإيماءات مختلفة تحتل مساحة واسعة من اللوحة يحيط بها فضاء يوحي بمتخيلة، عُولجت بلمسات لونية حمراء وخضراء وصفراء. تقطع الفضاء ساقان عاريان لشجرتين توازن الصورة من الأطراف. يغلب على الصورة المنحى التعبيري بواسطة الألوان الآنية على المزاوجة بين الطبيعي والمتخيل. ومن نظرة عامة للوحة تبدو كأنها ذات منحى تعبيري خالص. لقد شعر ((مارك)) بنوع من الاعتراف بالعاطفة وبصورة أدق هو تحقيق الذات داخل اللوحة ففن الرسم لا يوجد إلا في صيغة البنائية، أي مجموعة الألوان التي تؤلف اللوحة. فأحس بالحاجة لتقصي الحقيقة الروحية خلف المظاهر في محاولة إيجاد علاقة متجانسة وجمالية بين العالم والإنسان والميل لقراءة العالم الداخل القائم على تفسير ذاتي للعالم المرئي وإخضاع الطبيعة طبقاً للاستجابات الذاتية ابتغاء لما هو كوني أو شمولي مما يعزز الاهتمام بالرؤية الفنية الاحترافية للظواهر واضعاف الاهتمام بالتشبيه والتمثيل الواقعي. ضمن هذا التوجه العام سعى الفنان باستنفار الطاقة التعبيرية والرمزية المودوعة في اللون وإسقاط الحالة الذاتية الانفعالية عليها وتغيير مسار الرؤية، فاكتسبت الألوان والصورة في النتيجة دلالات رامزة لتلك البواعث فاللون لديه فعّال بقوته التعبيرية والدلالات الرمزية. وكثير ما استخدمه للتعبير عن الصراع الأزلي بين قوى الخير والشر، فالأزرق في مفهومه رمزاً للأمل والمستقبل فيما يتضاد الأحمر والألوان الحارة الأخرى ليمثل قوى مغايرة. كما وجد في دنيا الحيوان أكثر جمالاً وصدقاً ونقاءً من البشر وأكثر تلاؤماً مع الحياة المتناغمة للوجود البدائي الذي تشبع بالبراءة

وكمجال لتحقيق المطالبة الروحانية. إذ حاول إن يعتمد جدلية الضد مع الجمال الطبيعي وإن يوغل إلى ذاته محاولاً عبر رموزه وحيواناته تحقيق وحدة كونية مع القوى الطبيعية مولداً نوعاً من الانسجام ضمن وحدة الوجود يوصف الموجودات بأنها مظهر من المظاهر الحياة الإلهية. وبهذا أصبح نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الشيء المدرك. وبهذا تحولت الطبيعة في رسوم الحيوانات إل نوع من الرمزية. تبعاً لذلك، صاغ ((مارك)) الصورة على نحو خاص وفريد، فلم يستمد قانونه التصويري تبعاً للشكل الواقعي التقليدي، فعمل على سحب الأشكال إلى مقدمة اللوحة مما خلخل الأفق. كما خرق المنظور اللوني بجعل الفضاء حار فيما لونت الخيول بلون بارد. تلمس مدا تعبيرياً تجلى بالحركة الرشيقة للخيول الزرقاء وإيماءاتها من خلال استدارتها حول نفسها بما يشعرنا بحميمية تجاه الكائنات وهي تمرح فيوسط عجائبي من الفضاء والأشكال المكونة للأرض وحركة سيقان الأشجار بقدر كبير من التبسيط يفرش اللون على مساحة واسعة وشفافية عالية.

وبهذا بلورت لـ ((مارك)) رؤية جديدة للون تنهض على العلاقات البنائية دون الاكتراث بموضوع في صورته الواقعية وعلى هذا الأساس ند إن الرسم قد يجرب أساليب وتقنيات متعددة. كي يصل إلى أقصى حالات التعبير عن الانفعالات الداخلية والوجدانية. وكذلك تأثرت الرؤية التعبيرية بالعملية النفسية المضطربة للفن فاخذ تكنيكاته البنائية تتميز بضربات لونية متحركة متفعلة وخطوط متموجة ومنكسرة، معبرة عن حس داخلي عميق لم تدل على البحث الدوؤب المتواصل لتحقيق الشكل في التعبير الصوري بل أبرزت البنية اللونية واعتمدت عليها في بناء العمل الفني التعبيري.

ظهرت قيم الجمالية جديدة تشتغل مع الأبعاد المعالجاتية للون كقيم فنية خالصة. وبهذا يحرر فن الرسم من خضوع للمعاير الواقعية ذات السمة التشخيصية فقد استخدم المتعة الجمالية الخالصة مناي غاية نوعية محددة ولم يكن هنا كعائق أمام الفنان في هذه اللوحة، ذو الجذر التشبيهي الذي يحول الفنان من خلال طرح رؤية جديدة للوقع العياني المباشر.

ويمكن القول، إن الصورة تحيا بفعل عين اختراقية لعلم متخيل مصنوع بإرادة الفنان اكثر مما هو مصنوع بإرادة الواقع. على الرغم من إن مرجعية اللون لدى ((مارك)) مستمدة من الواقع المرئي، إلا إن الفاعلية الحقيقية للون يكمن في الطاقة الوجدانية التي اكست

الأشكال والخطوط قوة تعبيرية وغايات مثالية كما يتسم اللون هنا بتركيز تخيلي قد بدد القوى العقلائية التي يمكن إن تقتص من حرية التعبير وانسيابية الأشكال.

أنموذج (٤)

اسم العمل: ليلة نجومية

اسم الفنان: فنسنت فان كوخ

المادة: زيت على كنفاس

القياس:٧٣,٧×٩٢،١سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٨٩

العائدية: متحف الفن الحديث/فلورنسا

يصور فان كوخ في هذه اللوحة مشهداً ليلياً لقرية فلورنسة تبدوا فيها مجموعة من البيوت ممتدة من أسفل اللوحة الذي تمثله شجرة بلور داكنة وحتى خط الأفق المتكون من سلسلة من الهضاب، كما تبدو سماء القرية وقد ازدهرت بالنجوم مضيئة بشكل مبالغ فيه وتسود اللوحة الألوان القائمة المائلة إلى الأزرق الداكن، ولكن ((كوخ)) جعل من هذا المنظر حجة لطرح خلجات نفسه ورؤاها على الواقع وما يدل على ذلك ابتعاده عن التزوقية اللونية إلى مغادرة التقاليد الفنية في تتبع الأثر الضوئي على يطوح الأشياء للبحث في مكان آخر عن تخمينات خاصة بالفنان مكونة من أحاسيس وعواطف وأفكار لديها تصورات خاصة حيال الموضوع التصوري. إن اللون عند ((فان كوخ)) هو احد خصائص الأشياء الأساسية، وكما زاد تعقيد العلاقة بين اللون والأشياء اكتسب اللون أبعاداً رمزية ودلالات فنية أكثر. وقد حاول كوخ تسخير الواقع بآلية مغايرة وذلك باستخدام بنية اللون مختلفة غير معتادة بإمكانها تحمل الأشياء الواقعية لتحواها الى طاقة رمزية توفر خيارات مفتوحة نسبياً للفنان في التعبير عن وجهة نظره الشعورية عن ما تم استحصاله من معلومات بصرية وإدراكية من معطيات المحيط الموضوعي. وإن ما يدرك بواسطة الإحساس المباشر يمكن إن يولد الشعور بالجمال والألوان والعلاقات الفنية البنى الظاهرية التي يمكن من خلالها إدراك الجمال على مختلف درجاته. لقد استبعدت عند

((فان كوخ)) حدود الشكل وأبعاد الجسم ولم تعد رؤية المنظور معتمد على قواعد هندسية كما عهده عصر النهضة وما تلاه. بل اعتمدت على رؤية جديدة هي درجات اللون، وتضادها الدرامي وتمسكت بالفوارق البسيطة وبالظلال المتموجة وبالانعكاسات. قام ((فان كوخ)) بتحليل مظاهر الأشياء كما تبدو سماء القرية وقد ازهرت بالنجوم مضيئة بشكل مبالغ فيه أي على شكل منظومات من الألوان فهو يصور ما يتراءى للعين من الشيء وباللون الذي ينعكس من هذا الشيء في لحظة بعينها، ومن ثم يصبح التركيز على خواص اللون، من حيث هو ظاهرة مجردة، لا جسمية ولامادية كما كان لوناً في ذاته. بينما كان الرسم الواقعي ينظر إلى لون الحشائش والأشجار بأنه لون أخضر بينما قام ((كوخ)) برسم الشجر وفق قياس الضوء المنعكس عليه وهذه الرؤية تكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك. وبهذا تحولت الطبيعة إلى نوع من الرمزية الكونية. إن تضادات الخط وتضادات النغمة واللون كانت تعبر عن مزاج ((فان كوخ)) ضمن أي من التقسيمات اللونية. فالنغمات المعتمة والألوان الباردة الخطوط النازلة توحي بالحزن والقنوط، والنغمات المضيئة والألوان الدافئة والخطوط الصاعدة توحي بالسرور والانفعال. فأخذ ((فان كوخ)) يتعامل مع اللوحة كسطح مستوي وذلك التكنيك الذي يتركز حول سلسلة من الضربات القصيرة والتنقلات المفاجئة، أدى ذلك إلى إنقاص العمق من أجل خلق التأثيرات السطحية. فأصبحت الواجهة الخلفية تتألفان معاً بضربات لونية متضادة ومتباينة أو متجاورة. تأثرت رؤية ((فان كوخ)) بالعملية النفسية المضطربة للفنان فأخذ تكنيكاته البنائية تتميز بضربات لونية متحرك منفعلة وخطوط متموجة ومتكسرة. معبرة عن حس داخلي عمق لم تدل على البحث الدؤوب المتواصل لتحقيق الشكل في التعبير الصوري بل أبرزت البنية اللونية واعتمدت عليها في بناء للوحة، لهذا ظهرت قيم جمالية لدى ((فان كوخ)) في لوحة، جديدة تشتغل مع الأبعاد المعالجاتية لون كقيم فنية خالصة. وهذا يحرر فن الرسم من خضوع للمعيار الواقعية ذات السمة التشخيصية، فقد استخدم ((كوخ)) تقنية تعتمد علي طبيعة المادة اللونية(العجينة) وما تعطيه من ملمس خشن، فنفذ أشكال بتلقائية عقلية.

الفصل الرابع

النتائج المتعلقة بالهدف الأول للبحث

بنية اللون في الانطباعية:

١- يوجد قاسم مشترك بين الفنانين (مونيه، سورا) تجمع معظم اعمالهم بأصرة تساهمية تحت مسمى الجمال الحسي المتحقق من خلال البناء اللوني، ورغم العلمية التي تتسم بها الانطباعية واستعانتها بالنظريات الفيزيائية إلى إنها لم تلغِ شاعرية الفنان أو تغيبها عن نتاجاته كما في العينة (١، ٢).

٢- إن بنية اللون في الانطباعية جعلت الفنان لا يصور الأشياء استناداً إلى ما تكون لديه من معرفة بهذه الأشياء، أو ما أكتسبه من خبرة فهو مثلاً يصور الأرض بلونها الترابي البني المعروف بل كما تتراءى له في اللحظة نفسها التي ينظر إليها. وعلى الفنان إن يصور ما يره بسرعة كي يتمكن من تسجيل معالم الطبيعة الأكثر دقة وشفافية والأسرع زوالاً كما في لوحات مونيه العينة (١).

٣- إن بنية اللون في الانطباعية فرضت على الفنان وفق رؤية جمالية لعمل تكنيك جديد للون الذي كان يستخدم سابقاً لأجل تجسيم ظواهر الأشياء. أخذ يتحول من لون وصفي إلى لون مستقل إلى لون خام ذو قيمة ذاتية فتصبح مكوناته السكونية دينامية متبدلة دوماً توحي بسبب تداخل الموجات اللونية في الطبيعة بهذا الطابع المتموج المترجرج للاشعاع الشمسي. كما في لوحات سوار العينة (٢).

٤- تعتبر بنية اللون في الانطباعية هي توازن المستوى الذي تتساوى أو تتعادل فيه قوى الجاذبية المتعارضة في الحقل المرئي فالتوازن يسهم باستخلاص معناً عموميا وخاصاً ضمن بنية اللون وشمولية العناصر المكونة له والتوازن في اللون له مسببات تختلف عن التوازن في الشكل أو في الملمس، وكلٌ له أهميتهُ الخاصة وطريقة تنظيميه وآليات عمله وهذا ما دفع بالتوازن لان ينطوي على معالجات لونية وتقنية متنوعة تحقق أساساً للتنظيم الجمالي فكرياً وأدائياً داخل بنية اللوحة كما في لوحات مونيه، سورا العينة (١، ٢).

٥- نجد إن السيادة في الأعمال الانطباعية هي الحالة التي تكون فيها بنية اللون لافته للنظر والمتغلبة على العناصر الأخرى في وحدة العمل الفني بحيث تكون باقي العناصر مكملة لإظهاره في الشكل العام للعمل. فيصبح من الممكن معرفة التوجه الفعلي الذي تواتر فيه استدعاءات بنى حضوريه تخترق حواجز الشكل العام لتتراكم عبر آليات الإظهار الدلالي الواضحة المعالم بصرياً وجمالياً كما في لوحات مونيه، سورا (١×٢).

٦- إن علاقات بنية اللون مع عناصر العمل الفني في الانطباعية هي تعزيز للأواصر الداخلية المكونة للبنية التركيبية للعمل الفني من جهة. وبين الاواصر الداخلية ذاتها بعضها ببعض، الجزء مع الجزء، الجزء مع الكل، والكل المتكامل مع الخامة فضلاً عن العلاقة القائمة بين العمل الفني ككيان متكامل موضعي قائم بذاته بالبيئة المحيطة به، وبالمشاهدة أو المتلقي كلها علاقات تبادلية وقد تكون ترابطية تدعم وتؤكد العمل الفني. وإن مثل هذه العلاقات لكي تكون ذا فاعلية يجب إن تسهم في الربط البنائي لمكونات العمل الفني وقد تكون نواتج هذه العلاقة داخل بنية اللوحة بسبب الفعل اللوني أو الشكلي كما في عينة سورا رقم (٢).

٧- إن علاقة بنية اللون في الانطباعية تخلق قيمة جمالية لا تبدو ذات معيارية تقليدية، تقيس إشكاليات المنظور البنائي والدلالي للبينات الدخلة في العمل الفني فحسب، و أنما كانت قيمة تتنافذ من خلال المكونات الفعلية للعناصر (من خط ولون وملمس....وغيرها) ضمن حيز اشتغال تلك العناصر من جهة، وزمانية الوصل في تفاعل الاسس (الانسجام، التباين، الايقاع...وغيرها) فيما بينها لإنتاج علاقات جمالية من جهة أخرى. وهذه العلاقات من شأنها تفعيل حالة من التطابقية بين الفعل الوظيفي والفعل الجمالي، فعلى مستوى البناء العام للعناصر لداخلة في اللوحة، تنجذب مجموعة البنى الراصدة للأثر الجمالي فتلعب دوراً متراكباً في استخلاص علاقات تتابعيه ضمن أطار السياق المتداول في تعزيز روحية الرسم وحالة الانسجام المعرفي والفني والتي تعزز قدرة الفنان على نشاء علاقات تتداخل فيها تضمينات متباينة من الحدود غير المنتهي، وفق تحقيق تناسب جمالي. كما في لوحات مونيه، سورا في العينات (١، ٢).

من هنا نجد إن الرسام يستطيع ومن خلال المعالجة اللونية لسطح العمل الفني تحقيق موضوعية ذات مستوى معين من الترابط بين صيغة الدال جمالياً وتعبيرية المدلول.

٨- إن بنية اللون في الانطباعية اقتربت من صيغة البناء الفني في اللوحة عندما اتبعت في تكنيكها البنائي وضع المساحات اللونية الخالصة بصورة متوازية مع المسطح التصويري وعلى شكل نقاط أو بقع من الالوان ولصغر تلك المساحات اللونية أطلق عليها أسم التنقيطية فضلاً عن إن هذه البقع من الالوان غطت سطح اللوحة بش كامل كما في لوحة سوار عينة رقم (١).

٩- إن بنية اللون في الانطباعية حسية ذاتيه تظهر في العينة رقم (١) للوحة مونيه يكشف الفنان بمعطيات الصورة البصرية الحسية في رسم اللوحة. بل أخضع تلك الصورة الى رؤى الذات في اختياره البناء اللوني للوحة من جهة. وفي أسلوبه المتميز في التخفيف من ثقل الكتل المادية من جهة أخرى. وبهذا فهو يمزج بين معطيات الصورة الحسية والأسلوب الخاص به.

النتائج المتعلقة بالهدف الثاني للبحث.

بنية اللون في التعبيرية:

١- إن بنية اللون في التعبيرية له دلالة إيحائية أكثر منها مشابه للتجربة الخارجية مفعّلة فكرة قلب العالم الخارجي في سبيل الوصول إلى ادراك حقيقتها تلك التي تظهر في الشعور الإنساني من خلال الفصل بين عالم الواقع المعاش وعالم المتخيل بوصفه الحقيقة الأولية من خلال البناء اللوني في لوحة فرانزماك العينة رقم (٣).

٢- العلاقة بين اللون والشكل تأتي من كون اللون يحدد الشكل لا عن طريق أي تعديل في نقاء اللون الخاص به، ولكن عن طريق وضعه في امتدادات النسبية التي تخلق الايهام بالشكل. كما في لوحة فرنزماك العينة رقم (٣).

٣- تشكل بنية اللون في التعبيرية بعداً جمالياً حين تتوائم في بنائها البصري وتركيبها ضمن بنية الرسم مع وسائل التنظيم التي منها الوحدة والسيادة والتوازن وما إلى ذلك من وسائل تنظيمية تعبيرية كما في لوحة فان كوخ العينة رقم (٤).

٤- من أجل خلق نوع من الإحساس في وجدان المتلقي لجأت التعبيرية إلى التباين في معالجات البناء اللوني كما في لوحة فان كوخ العينة رقم (٤).

٥- انطوت عينات البحث على قصدية خالصه في بنية اللون التعبيرية كونها توصي بالتوجه نحوه غاية أو غرض معين يهدف اليه الفنان، مثل قصدية الأنشاء المجرد والصورة المختزلة، كما فرانزماك العينة رقم (٣).

٦- ظهرت الابعاد البنائيه للألوان من خلال وظيف الفنان التعبيري للجانب التقني على سطح التصوري والمتحقق في جميع عينات لبحث (التعبيرية) بأن لكل فنان أسلوبه الخاص فلكل فرد طريقه متميزة في الشعور والتفكير والسلوك المنسجم مع شخصيته وانفعالاته معتمد على الأبعاد اللونية للرسم.

٧- إن وسائل التنظيم سواء استخدمت على نحو جزئي أم كلي تعمل دورها النشيط في بث الحياة داخل الاعمال، وتجعل منها أكثر رسوخاً وجمالاً فالبناء اللوني يولد توتراً من الحركية المطلوبة في لعمل وليس بمقدور المرء الجزم بنجاح العمل الفني دون تمتعه بالألوان الداخلية، هذا اذا ما عرفنا إن الالوان تتمثل في جوهرها إنعكاساً عملياً لما ينطوي عليه الوجود الشيئي من الالوان المتواترة مما يجعل من الاشكال ذات قوانين ضابطة لحركاتها كما في لوحات فرنزماك، فان كوخ العينة رقم (٣، ٤).

٨- إن الفنان التعبيري عندما يبحث عن القيم الجمالية في بنية اللون فهو يستشعر بصورة مباشرة وصدق عالمه الداخلي ويصوره بصيغة الألوان والخطوط، فهذه التركيبة البنائية المجردة التي لها قدر على كشف عن العالم الداخلي وتركيبه الشعوري ولاشعورية ومما يشكل معادلاً جوهرياً للعالم الخارجي المحسوس فهو يعبر جمالياً عن حقيقة مجردة من خلال بناء أنظمة جديدة. من المعلومات يحطم من خلالها العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدوا أكثر صدقاً والتعبير عن الحقيقة المطلقة جمالياً هو صدق باطني في اللوحة يكمن في انساقها مع ذاتها والرسم التعبيري يلزمنا إن نقر بوجود حقيقة لا تماثل الأشياء وليس لها أي نموذج خارجي تحتذ به وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً ومع ذلك تظل

حقيقية. وهي في جميع لوحات التعبيرية.

٩- إن بنائية الألوان في التعبيرية ما هي إلا فكرة محدوسة لحقائق جمالية مكثفة في الذهن تشكلت بعمليات الوعي واللاوعي إلى ما يقترب من الحقائق الجمالية الشاملة والثابتة التي تقف خلف مظاهر الأشياء حيث يمكن إن تفصح الانساق في بنية اللون عن نوع من التناغم والانسجام بين حركتها وحركة الانساق السكونية وهذا ما آلت إليه لوحات فرانزماك العينة رقم (٣).

الاستنتاجات:

١- لم تكن بنية اللون وعلاقات التكوين من دون مدلول نفسي وفلسفي وجمالي، فقد عبرت المدرستين عن خاصية شعورية ورمزية ومعرفية ليس على أساس تزييني وصفي وإنما وفق نظام رؤيوي ذاتي وكمفهوم فلسفي روحي.

٢- ظهرت بنية اللون بوصفها دلالة معنى بشكل واضح في المدرسة الانطباعية من خلال التنوعات اللونية وتوازنها وانسجامها وتناغمها وتضادها ومركز سيدتها وفق علاقات كونت منها وحدة متماسكة خدمت التكوين العام وكذلك ارتبطت بنية اللون بدلالات ورموز ومعاني في المدرسة التعبيرية مستخدمة القيم الروحية والعادات الفكرية الجمالية.

٣- يطغي الانفعال بتنوع أشكاله على بنية اللون في المدرسة الانطباعية للتعبير عن الأبعاد الجمالية والرؤية والفكرية وتظم ذلك في جميع العينات الانطباعية في البحث وكذلك يطغي على المدرسة التعبيرية، للتعبير عن الأبعاد النفسية والحالات الوجدانية التي تتمظهر في الأثر الكلي للفكرة وتضح ذلك في جميع عينات البحث.

٤- شكلت بنية اللون في المدرستين. طريقة مناسبة للتعبير عن الذات الانسانية تتجسد من خلال القدرة المتزايدة للفنا والمتلقي على التأول والتأليف والتأمل في صياغة الأفكار والأشكال وليس هناك استجابة عاطفية عامة موحدة اتجاه أي حالة تعبيرية او انطباعية موحدة فهي تتوقف على الخصائص النفسية والمعرفية المتفاوتة المتغيرة للفنان والمتلقي.

٥- إن بنية اللون في الانطباعية التأثرية (التنقيطية) تقترب من صيغة التسطح، وإن التحول الذي حدث هو تحول من اللوحة كانعكاس لعالم مرئي وهو عالم الأشياء إلى اللوحة كمساحة. كشيء بحد ذاته، كواقع جديد لا يعيدنا سوى إلى نفسه كبناء فني. أي زوال الموضوع أو تحوله إلى مجرد مبرر للرؤية أو التأليف أو الكيفية البنائية.

٦- أن بنية اللون في المدرستين لها دور فعال في استمرار حركة الابداع والتجديد وهذا يعود إلى تنوع الأساليب وبحث الفنانين. على كل ما هو يخدم الحركة الفنية مما دفع بتجاه توليد حركات جديدة في الرسم وفي الفن بشكل عام.

٧- تنوعت المرتكزات في بني اللون للرؤية التصورية والتي تلاءمت مع اهتمامات الفنان بتلك المرتكزات، كالتأثر بالمكتشفات العلمية للضوء عند الانطباعيين، واتباع النزعة الروحية لدى التعبيرين.....وهذا التنوع لا يتناقض مع التعبير عن تلك الرؤية حدسياً ومحاولة خلق معادل صوري لتلك الاهتمامات غير خاضع للمعايير الحسية والموضوعية.

التوصيات:

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج و استنتاجات واستكمال للفائدة المرجوة منه. يوصي الباحث بما يأتي:

١- توسيع دائرة البحث الجمالي والتشكيلي في المناهج الدراسية لكليات الفنون، لإعطاء طلبة الفنون دراسات عملية ونظرية في البناء اللوني وذلك لتحقيق رؤية جمالية معرفية عند الطلبة وفتح آفاق جديدة في تشكيل الأشياء بما ينمي أساليبهم الخاصة.

٢- الأفاد من البحث الحالي من قبل طلبة الفنون والمتخصصين بالجماليات والفنون في توجيه مشاريعهم البحثية لدراسة المفاهيم الجمالية والرؤى الفكرية وإيجاد مقاربات مع هذا البحث عند تقصي المعرفيات الجمالية والتصورية عند دراسة أي اتجاه فني أو فنان.

٣- الافادة من البحث الحالي في المجالات المقاربة لمجال هذا البحث، كالموسيقى

والأدب بما يسع دائرة البحث المعرفي والجمالي.

٤- الافادة من البحث الحالي في أغناء الدروس النظرية في كليات الفنون ـ ولاسيما مادة ـ علم الجمال كمشاريع جمالية قابلة للتطبيق، من خلال البناء اللوني داخل اللوحة التشكيلية (العمل الفني) وبما يطلق قدرات الطلبة الابتكارية.

المقترحات:

استكمالاً للبحث وتحقيقاً للفائدة يقترح الباحث أجراء جملة من البحوث وعلى النحو الاتي:-

١- بنية اللون في الرسم الحديث.

٢- بنية اللون في فن ما بعد الحداثة.

٣- بنية اللون بين الانطباعية والتكعيبية.

٤- بنية اللون بين التعبيرية والتعبيرية التجريدية.

هوامش البحث

(١) النهاوني ، محمد علي الفاروقي :ـ كشاف لمصطلحات الفنون ، مكتبة خيام شركاءه، طهران،١٩٧٠،ص(١٩٠)

(٢) صلاح فضل :ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٨٧،ص (١٧٥)

(3) 1975,P.43،Paris,Trad mexico،Pouillon.Tean problemas du structuraione

(٤) صليبا ،جميل :الموسعة الفلسفية ،ج ١،دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،١٩٦٤،ص(٢١٧).

(٥) أبراهم زكريا:ـ مشكلة البنية ،دار مصر للطباعة ،مصر١٩٧٦.ص٤٥

(٦) روجيه غارودي :البنيوية فلسفة موت الأنسان ،ترجمة جورج طرابلسي ،دار الطليعة ،بيروت ،١٩٨٢،ص(١٧)

(٧) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ص٦٠٩

(٨)جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ابن منظور : لسان العرب ، ج١٧، المؤسسة المصرية العامة ، الدار المصرية للترجمة والنشر مصر ، ب.ت ، ص٢٧٩.

٩) O. hales – Albert "The use of color in interior", 2nd, Mc Grew –Hill book Company, P.1 ،1978

(١٠) علي حيدر صالح البدري : التقنيات العلمية لفن والتزجيج والتلوين ، ج٢ ، ط١ ، الأردن ، ٢٠٠٢ ، ص١٣١.

(١) حسن سليمان : الحركة في الفن والحياة ، دار الكتاب العربي للنشر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، ب ت ، ص٥٠.

(٢) هربرت ريد : معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، م : مصطفى حبيب ، ط١ ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٧١.

(١) الان باونيس : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٥٨.

(٢) محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص ٩١.

(٣) ابراهيم ، زكريا، مشكلة البنية. دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بلا، ص٣١

(٤) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مصدر سابق ، ص ٣٠ـ ٣١.

(٥) شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم لمعرفة، الكويت ، ص.١٤٦

(1) ـ هربدت ، ريد : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ،ص٦٩

(2) ـ سميث ، أدوراد لوسي : الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥،ص٨٧.

(١) وادي ، علي شناوة : العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي المعاصر والكر الفلسفي الجمالي المثالي ، مجلة كلية المعلمين العدد ٢٤ ، الجامعة المستنصرية ،بغداد ،٢٠٠٠.

(٢١) يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٤، ص٤١٣-٤١٤.

(٢٢) سارة نيومار : قصة الفن الحديث ، ت ، امسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، ص ٦٧

(٢٣) الجبخانجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١. (ص ٣٦)

(٢٤) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠- ١٩٧٠ ، التصوير ، مصدر سابق ، ص ٣٧.

(٣) بدولا ، موريس : الانطباعية ط١ ، ترجمة: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ص٧- ٨.

(٢٦) قطاية ، سلمان: المدرسة الانطباعية ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١، ص١٧٤.

(٢٧) برتيلمي ، جان: بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة: ١٩٧٠ ، ص٢٣١.

(٦) المصدر نفسه ، ص٥٣٧.

(❖) نظرية الجشتالت : احد النظريات في علم النفس ، والتي تقول بقراءة الكل من خلال الجزء.

(١) هويغ ، رينيه ، الفن تأويله وسبيله ، ج٢ ، ت: صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص٢٩٠.

(٢) عاصم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص٧٤.

(٣) ليماري ، جان : الانطباعية ، المصدر السابق ، ص٧٣.

(٤) مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٢٧

(٥)كمال عبيد : فلسفة الأدب والفن ،الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٧٨ ،ص٨٧.

(٦)الجباخنجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، المصدر السابق ،ص ٧٨

(١)محمد عارف : فن الرسم البدوي ، منشورات دار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٨٥، ص١٧٣.

(٢)أمهز ،محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، التصوير ، المصدر السابق ص ٧٩.

(٣)الجبخانجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصر، المصدر السابق، ص ٥٠.

(٤)نيومايز، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ،ط٢ ، ب.ت ص٩٩-١٠٠.

(٥) أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ،(١٨٧٠-١٩٧٠) ، التصوير، المصدر السابق ،ص٦٠-٦١.

(٦)الجبخانجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، المصدر السابق ، ص ٧٨.

(١)باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ،ص١٣٥..

(٢)مولر ، جي ،آي ، وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٠١

(٤٤) جرداغ ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون ،المصدر السابق، ص٧٩.

(٤٥) باونيس ، الأن : الفن الأوربي الحديث،المصدر نفسه، ص١٤٤

(٤٦) جي ، إي.مولر : مئة عام من الرسم الحديث، الصدر السابق ،ص١٠٣.

((6أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، المصدر السابق ، ص٨١-٨٣.

قائمة المصادر والمراجع

١. أبراهم زكريا:- مشكلة البنية،دار مصر للطباعة،مصر١٩٧٦.

٢. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ – ١٩٧٠، التصوير، مصدر سابق.

٣. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ - ١٩٧٠)، التصوير، المصدر السابق.
٤. الان باونيس: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
٥. باونس، الان: الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، دار المامون، بغداد١٩٩٠.
٦. بدولا، موريس: الانطباعية ط١، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس.
٧. برتيلمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة: ١٩٧٠.
٨. الجبخانجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة، ١٩٦١.
٩. جرداغ، عبد الحليم: تحولات الخط واللون، مدخل الى ماهية الفن الحديث، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٦م
١٠. جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ابن منظور: لسان العرب، ج١٧،المؤسسة المصرية العامة، الدار المصرية للترجمة والنشر مصر، ب.ت.
١١. جي. أي. مولر وفرانك أيلغر، مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٨.
١٢. حسن سليمان: الحركة في الفن والحياة، دار الكتاب العربي للنشر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ب ت.
١٣. روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الأنسان، ترجمة جورج طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.
١٤. ابراهيم، زكريا، مشكلة البنية. دار مصر للطباعة، القاهرة، بلا.
١٥. سارة نيومايز: قصة الفن الحديث، ت، امسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر.
١٦. سميث، أدوراد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
١٧. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم لمعرفة، الكويت.
١٨. صلاح فضل:ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط ٣، دار الشؤون الثقافية،بغداد،١٩٨٧،
١٩. صليبا، جميل: الموسعة الفلسفية، ج ١،دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٤.
٢٠. عاصم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، مصدر سابق
٢١. علي حيدر صالح البدري: التقنيات العلمية لفن والتزجيج والتلوين، ج٢، ط١، الأردن، ٢٠٠٢.
٢٢. قطاية، سلمان: المدرسة الانطباعية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١،
٢٣. كمال عبيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٨.
٢٤. ليماري، جان: الانطباعية، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٨٧
٢٥. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣.
٢٦. محمد عارف: فن الرسم البدوي، منشورات دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٥.

٢٧. محمد علي علوان القرة غولي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
٢٨. مولر، جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، ت: مهاة فرج الخوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦،
٢٩. مولر، جي، وفرانك أيلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.
٣٠. ناثان نوبلر: حوار الرؤيا ـ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية،، ت: فخري خليل.
٣١. النهاوني، محمد علي الفاروقي:ـ كشاف لمصطلحات الفنون، مكتبة خيام شركاءه،طهران،١٩٧٠.
٣٢. نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط٢
٣٣. هربدت، ريد: حاضر الفن، ت: سمير علي، الشؤون الثقافية، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦.
٣٤.هربرت ريد: تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل اسعد، ط٢، القاهرة، ١٩٧٥.
٣٥. هربرت ريد: معنى الفن، ت: سامي خشبة، م: مصطفى حبيب، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
٣٦.هويغ، رينيه، الفن تأويله وسبيله، ج٢، ت: صلاح مصطفى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ١٩٧٨.
٣٧. وادي، علي شناوة: العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي المعاصر والكر الفلسفي الجمالي المثالي، مجلة كلية المعلمين العدد ٢٤، الجامعة المستنصرية، بغداد.
٣٨. يحيى حمودة: نظرية اللون، دار المعارف، مصر، ١٩٨١.
٣٩. يونغ، كارل غوستاف وآخرون: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٤.
٤٣. Pouillon.Tean problemas du structuraione،Paris,Trad mexi ١٩٧٥ ,P. ٣٩
O. hales – Albert "The use of color in interior",٢nd, Mc Grew –Hill book Company, ١٩٧٨ P.١٠٤٠،