

الأنساق اللونية وتحولاتها في الرسم الأوربي الحديث

م. د. تحرير علي حسين

٢٠١٥ م

ملخص البحث

ان مواضيع الفنون تشغل حيزاً كبيراً من الدراسات العلمية في العصر الحديث وخاصة موضوع اللون في العمل الفني ،حيث نشأت النظريات والمدارس الفنية المختلفة ، فالفنون الانسانية تحتل مكانة عظيمة في حياة الناس ودنيا المجتمعات وعالم التقدم والحضارات وقد نظرت شعوب كثيرة على مر التاريخ البشري الى الفنون نظرة تقديس وعبادة ، واضطربت الافكار والقيم حول الفن والفنان . واللون عبر العصور مثل حافزاً مهماً لكل الفنانين عبر مسيرة التأريخ لانتاج اعمال فنية تحاكي القيمة الجمالية والقيم العليا لرؤى المجتمعات من ناحية الايحاء الجمالي وقيمته ، فدخل بذلك اللون حيز التحليل والتجريب لتخرج من ذلك ثمار الجهود المضنية التي بذلها المشتغلون في مجاله من فنانين وغيرهم ساهمت في أغناء القاموس اللوني بالمحصلات التجريبية ، مما امن انطلاق توجهات مختلفة في عصور مختلفة ، او في عصر واحد تحت الحاجة الى التجديد والتغيير ، لدرجة وصلت ببعض الفنانين الى ان يعرفوا باستخدامات لونية تميزهم عن سواهم . وقد اندرجت مجمل هذه التنوعات الآتجاهية في فكر الفنان بعد الاطلاع عليها وبما ساند ظهور عدد كبير من المدارس والتوجهات ، كانت سمتها المميّزة الرئيسية تقنياً هي اللون ، فمثلت بذلك بداية القرن العشرين صعوداً ، المرحلة التي استقدمت الكثير من الانجازات البشرية في الفن ، من ثم جرى تعديلها أو تغييرها وبما يتلائم والذوق الذي يسود في أوساط الفنانين والمجتمع . وكما مثلت أوروبا في أوائل القرن المنصرم مركزاً بحثياً لما سبق اكتشافه من أساليب ، مثلت كذلك منطلقاً لرفد العالم بالاتجاهات الحديثة في الفن ، فانتخب فنانو العالم منها ما يناسب رؤاهم أو ما ينسجم مع فلسفة مجتمعاتهم .

وفي ضوء ذلك تضمن البحث وعلى وجه العموم أربعة فصول:أحتوى الفصل الأول الإطار العام للبحث بدأً بمشكلة البحث التي أوجزها الباحث بالتساؤل الآتي :

- ماهي التحولات في الأنساق اللونية التي ظهرت في مدارس الرسم الاوربي الحديث ؟

ليتأسس عليه هدف البحث كصياغة حاول الباحث الكشف عنها في الرسم الاوربي الحديث ، وقد حدد الباحث حدود بحثه ما بين (١٨٧٢-١٩١٣ م) للفن الاوربي .

أما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) الذي أحتوى على ثلاثة مباحث , كان المبحث الاول مخصصاً "دراسة بنية اللون في العمل الفني وعلاقاته البنائية مع كل العناصر الاخرى كالخط والنقطة والشكل وباقية العناصر الاخرى وآلية اشتعاله كبنية.

وتضمن المبحث الثاني دراسة الانساق اللونية في الفن بشكل عام مع شرح للبنية والنسق في الفن بشكل مختصر ودراسة اللون من بداياته عند الانسان القديم مروراً بالفنون الرافدينية والفن المصري وكذلك في الاثار النحتية وحتى عند القبائل البدائية وصولاً الى اللون في الفن الاسلامي أما المبحث الثالث فقد تطرق الى دراسة الانساق اللونية التي ظهرت في الرسم الاوربي الحديث وبدئها الباحث بتقدمة عن الفن في عصر النهضة والفن الرومانتيكي كمهدات لظهور مدار الفن الحديثة التي بداءت مع الانطباعية وصولاً الى التجريدية . بينما تضمن الفصل الثالث أجراءات البحث الذي تضمن مجتمك البحث وعينة البحث والاداة المستخدمة في التحليل وأشتمل الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات التي أسفر عنها البحث في ضوء أهدافه, ومن أهم تلك النتائج

-:

١- اللون قيمة جمالية في كل مدرسة فنية ،عكستها بنية الأعمال في عينة البحث الحالي .

- ٢- أن النص الانطباعي أحدث قطيعة أبستمولوجية مع معمارية الشكل الحسي الكلاسيكي وتحول بنية هذا النص إلى نسق لوني انطباعي خضع إلى متغير (الضوء/اللون).
- ٣- بنية اللون في النص التتقضي اشتغلت على تفكيك الوجود الحسي (الواقعي) على أساس ذري مما منح موضوعاته صفة اللامحدودية ، فخضع اللون إلى بنية علمية .
- ٤- بنية اللون في بعض النماذج اشتغلت وفق نسقية نصية قائمة بذاتها تنفتح في تأويلاتها على الطابع الرمزي.
- ٥- اخضع النص الوحشي اللون لرؤية جديدة وجهت الأشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة توظف العناصر التصويرية لتحرير الأشكال من اعبائها المادية.
- ٦- أشغل بنية اللون مع (الخط / الشكل) لإعطاء دلالة تعبيرية ورمزية عبر تفعيل الألوان والخطوط والفضاء لتحقيق تلك الدلالة.
- ٧- تراجع اللون كبنية مهيمنة في النص التشكيلي كما نلاحظه في بعض نماذج العينة فالهيمنة أصبحت تنصب على الشكل وذلك بتجزئة الشكل بالقدر الذي أحال النص الى نسقية مسطحة اعتمد تراكيب الاشكال.
- ٨- بنية اللون في النص السريالي تواسجت وانصهرت مع الشكل والخط وبقية العناصر لتمثيل الصورة الحلمية التي نادى بها (دالي).
- ٩- هيمنة البنية اللونية من جديد على النص التشكيلي كما ظهر نموذج عينة البحث، فاشتغال اللون جاء في النسق التجريدي التعبيري لاحداث خلخلة في الرؤيه الماديه للاشياء باحداث قطيعة نهائية مع الخارج (العالم الواقعي).
- ١٠- ومن خلال تحليل عينة البحث وجد الباحث ان الفنانين عبرمدارس الرسم الاوربي الحديث جاء استخدامهم للون على مستويين الاول الاعتماد الكلي على بنية اللون لنقل المحتوى التعبيري والنفسي . أما ثانياً أن اللون أستخدم لخدمة الشكل,أي بقصد إملاء المساحات ومن دون إعاقه إشارية قد يبيدها اللون إزاء دخول الألوان في البنية الدلالية.

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
	الفصل الاول (الاطار العام للبحث)
١	مشكلة البحث
١	أهمية البحث والحاجة اليه
١	هدف البحث

٢	حدود البحث
٣-٢	تحديد المصطلحات
	الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)
١١-٤	المبحث الاول: بنية النسق اللوني في مسيرة الفن أ_ اللون من منظور انثروبولوجي تاريخي ب _ اللون في بنية العمل الفني
٢٠-١٢	المبحث الثاني : الأنساق اللونية في الرسم الأوربي الحديث
٢١	المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري
	الفصل الثالث (أجراءات البحث)
٢٢	المنهج المستخدم
-	مجتمع البحث
-	عينة البحث
٣٤-٢٣	تحليل العينة
	الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)
٣٦-٣٥	النتائج ومناقشتها
٣٨-٣٧	الاستنتاجات

- مشكلة البحث

ان اللغة الفنية هي احدى الوسائل التي يستخدمها الانسان في شتى انحاء العالم لتغيير الطبيعة او تقليدها ومحاكاتها في احيان، لانها ذات صلة وثيقة بحياته ومعيشته ، ومختلف نشاطاته الاجتماعية. لقد اوجد فكر الانسان مجموعة من الأسس التنظيمية التي اخذت تنمو وتتفرع لتكون فيما بعد مراحل للفن الحديث وهي جملة من القوانين اصبحت فيما بعد مقياساً بنظر نقاد الفن والمهتمين به لتصنيف الفنون والمدارس والاتجاهات الفنية حسب فترات الزمنية التي تنتمي لها، وهذه الأسس والقوانين تغيرت من عصر الى اخر باختلاف الميول لها او متطلبات العصر الفكرية والعلمية. فكان التاكيد على عنصر من العناصر دون غيره في كل فترة ، وكان اللون احد هذه العناصر بل أكثرها أهمية وقد تغيرت مفاهيمه عبر مدارس الفن وتغير ايضاً استخدامه ووظيفته وفقاً لآراء المدارس الفنية وطروحاتها الفكرية . والفن الاوربي مر بمراحل مختلفة وفقاً للتغير في البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وحتى الدينية، لذلك فأن هذا التغير والتحول اثر بشكل واضح في بنية الفن

عموماً وعلى فن الرسم بشكل خاص وهذه التغيرات في بنية العمل الفني ما هو الا تغيراً في آلية تشكيل عناصر العمل الفني، وكانت لبنية اللون شأناً كبيراً في هذا التغير لانه عنصر ذو اهمية في العمل، لذلك وجد الفنان عنصر (اللون) كبنية له شأن كبير في تنسيب عمله او تصنيفه الى تلك المدرسة او غيرها من مدارس الفن الحديث ، ووفقاً لهذه المعطيات جاءت مشكلة البحث الحالي وحملها الباحث بالسؤال التالي :-
- ماهي الانساق اللونية التي تشكلت في مدارس الفن الاوربي الحديث ؟

٣- أهمية البحث والحاجة اليه:

للبحث أهمية في كشف ودراسة البنية اللونية في الفن الأوربي الحديث وما تأسس عليها من قيم جمالية وإبعاد فكرية تختلف من مدرسة فنية إلى أخرى ومعرفة التغيرات التي مست بنية اللون في تلك المدارس الفنية ، أيضاً يمثل البحث إضافة معرفية إلى المكتبة التشكيلية.

٣- هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تقصي دراسة الانساق اللونية وتحولاتها في الرسم الأوربي الحديث .

٤- حدود البحث :

ستقتصر الدراسة الحالية على تناول المحاور الآتية :

(١) الحدود الموضوعية: دراسة تحليلية للانساق اللونية وتحولاتها في الرسم الاوربي الحديث .

(٢) الحدود المكانية: النتاجات الفنية (لوحات الفنانين التشكيلين) الاوربيون .

(٣) الحدود الزمانية: (١٨٧٠-١٩٢٠).

٥- تحديد المصطلحات :

١- النسق:-

أ- لغة :

١- (نسق ، ينسق:نسقاً ، أي ما كان على طريقة نظام واحد

من كل شيء) ^١.

٢- (مثال، أنموذج يحتذى به أو يحاكي، و هو شكل ناشئ بالمصادفة أو عن ظاهرة طبيعية. ويرى ايضا بانه : الأسلوب أو الشكل في تأليف أدبي أو موسيقي) ^٢ .
ب: اصطلاحاً :

١- (نسق ، نظام/ منظومة، سرد بجملة عناصر ، مادية أو غير مادية ، يتعلق ، بالتبادل، بعضها البعض، بحيث تشكل كلاً عضوياً ، الجهاز العصبي) ^٣.

٢ - (نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً ، وتقترن كليته بانية علاقاته التي لاقية للاجزاء خارجها ، ولكل أثر أبداعى نسق يميزه عن أثر أبداعى آخر). ^٤.
ج - التعريف الإجرائي :-

النسق:- نظام من العلاقات قائم بين عناصر الوحدات التي تشكلها بنية العمل من حيث فاعليته وشموليته وما ينتج عنه من خاصية بنائية قائمة بذاتها .

٢- اللون / أ.لنة:

١- ل و ن - (اللَوْن) هيئة كالسَّوَاد والحُمْرة ^٥. ((وَلَوْنٌ كُلُّ شَيْءٍ : مَا فَصَلَ بَيْنَهُ

وبين غيره , والجمع أَلْوَانٌ , وقد تَلَوَّنَ وَلَوْنٌ وَلَوْنُهُ والأَلْوَانُ : الضَّرْبُ . واللَوْنُ : النوع)) ^٦.

٢- هو ((الحالة الصبغية التي يكون عليها الجسم ونحوه من بياض او سواد او نحوهما وجمعها لوان)) ^٧.

٣- اللون في الطبيعة : هو ((تلك الاشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء (الطيف الشمسي مثلا او غيره من اطياف الاضاءة الصناعية)) ^٨.

٤- اللون فيزيائيا : هو ((الانطباع الذي يولده النور على العين، أي انه النور الذي يتم نشره بواسطة الاجسام المعرضة للضوء)) ^٩.

^١ - مسعود جبران: الرائد معجم لغوي، دار العلم للملايين ، ط١، بيروت: ١٩٦٤، ص١٤٩٩.

^٢ - البعلبكي، منير: قاموس المورد، بيروت: ١٩٧٢، ص٦٦٥.

^٣ - خليل احمد خليل: موسوعة لالاند الفلسفية، م٣، منشورات عويدات، ط٢، بيروت: ٢٠٠١، ص١٤١٧.

^٤ - عيادي بن علوي: دراسة في النظرية البنائية، دار أبْن خلدون، للطباعة والنشر ، تونس : ١٩٨٣، ص١٨٧.

^١ - الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، ط٥ ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩١٦ ، ص٦٠٩.

^٢ - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب المحيط ، المجلد الثالث ، دار لسان العرب ، بيروت ، ١٩٥٩، ص٤١٦ .

^٣ - مجموعة من اللغويين ،معجم الفاظ القرآن، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٨١ ، ص٦٠٤.

^٤ - يحيى حمودة ، نظرية اللون ، دار المعارف للطباعة والنشر، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢، ص٧.

^٥ - فارس مترى ظاهر : الضوء واللون، لبنان - بيروت، دار القلم، ١٩٧٩، ص٥.

((هو أهم أركان الفنون التشكيلية ، حيث أن لعلاقات اللون الديناميكية والفسولوجية والسيكولوجية أثراً هاماً في عملية التكوين اللوني))^١.
((هو أحد عناصر تركيب العمل الفني الكامل فهو يوحي لنا بالكتلة أو الشكل الذي يمنحه نغم التعبير المكاني الكامل))^٢.

ج. التعريف الاجرائي :

لقد توصل الباحث الى تحديد تعريف اجرائي للون على انه :
عنصر من عناصر العمل الفني المهمة في بنية أي عمل ويعمل هذا العنصر ضمن منظومة من العناصر ويرتبط معها بعلاقات وانساق معينة .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول: بنية النسق اللوني في مسيرة الفن :

أ- اللون من منظور انثروبولوجي تاريخي :

كل شيء في هذا الكون الذي نعيش فيه يؤلف نسقاً اونظماً ، فهو كون محكم التنظيم، وهناك قوانين ثابتة حكمت نشؤه وتحكم تطوره ونهايته وقد وجد العلماء في سعيهم لتفسير النظام أن أية ظاهرة لا يمكن دراستها بمعزل عن محيطها وعن الظواهر الأخر التي تحيط بها . فهي جزء من كل لا يتجزأ " حيث خاض الإنسان مهمة الكشف والإدراك لهذه الظواهر والأنساق سواء كانت طبيعية ام كونية ، من خلال ما حملته من صفات تجسدت بالانسجام والتناسب والانتظام"^٣.

ان الطبيعة بظواهرها ووالوانها، قد شكلت نظاماً مرئياً مدركاً ومتكاملاً، استخلص منه الانسان ليربط تلك الظواهر خارجاً بمفهوم النظام، واصفاً تلك الظواهر بمجالاتها المحكومة بقانون، الذي هو امتداد لقانون الطبيعة ذلك فقد شكل احد المغذيات المهمة للإنسان بل وأهمها، محفزاً إياه ليبذل ويصور من خلال ما يراه من أشياء

^١ - سامي رزق : مبادئ التنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، ١٩٨٢ ، ص ٤٤ .

^٢ - ريد ، هربرت : معنى الفن ، مراجعة مصطفى حبيب ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٦ ، ص ٧١ .

^٣ - اغروس، ن. ستانسو: "العلم في منظوره الجديد"، ت. كمال الخلايلي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٧٠٦.

وموجودات ملونة بألوان مختلفة، جاعلاً منها نقطة انطلاق، صاهراً كل تلك الحقائق والمجالات في بدوقة اسمها الفن بإبعادها ومضامينها وخصائصها، إذ سَخَّر فيه الفنان عناصر ووحدات استمدتها من واقعه، ليسخرها لخدمة أهدافه وأغراضه فالفن حسب رأي (هربرت ريد) " تجسيد للطبيعة وللإنسان بوجه خاص باعتباره ذروة مسار الطبيعة معزراً كلامه باستشهاد برأي رود برث بان نجعل من الطبيعة معلماً لنا" ^١.

وقد شكلت الألوان أعمق رسائل الطبيعة إلى الإنسان وأغناها بالرموز والدلالات، وقد لفتت المفردات اللونية نظر الإنسان لبلاغتها في نقل المعاني والدلالات والأفكار منذ أقدم الحضارات والعصور، فللون بنية تحمل مدلولاتها الرمزية في كل جوانبها، وخلفياتها الاجتماعية والحضارية. ومنذ العصور القديمة ومن خلال دراسات علمية ظهر أن الإنسان الأول امتلك قدرة في معرفة الأشياء الملونة، وفرزها كلاً على حدة مما دعا الكثير من العلماء والباحثين عند مقارنته بالإنسان العصر الحديث إلى اعتبار الأخير أقل مقدرة في تصنيف الألوان والإحساس بها مما يقدر عليه الإنسان القديم ^٢.

ومن خلال ممارسات الإنسان وصراعه الدائم مع الطبيعة لتوفير قوته وحماية نفسه، ابتدأت عملية تسجيل الفروقات اللونية البسيطة من خلال عملية جمعه للثمار، إلا أن مرحلة انتخاب الألوان واستخدامها لأغراضه الخاصة تأخرت إلى فترات زمنية بعيدة عن مراحل الإدراكية الأولى، ومن ثم جاءت بعدها مرحلة ما يعرف بالإنسان الفنان الذي تمكن من استخدام المواد الأولية المستخرجة من الطبيعة وتحويلها إلى أصباغ متميزة الألوان لاستخدامها فيما يصنع من أدوات أو على جدران الكهوف.

وفي دراسة قدمها عالم الاجتماع (بيرلين وكاي) في العلاقات الهامة والمميزة في تطور ((الانثروبولوجيا)) * المعرفية للشعوب وفي تصنيفات اللون ترى هذه الدراسة ان الانسان يتوصل الى نفس التمييز للألوان الاساسية بصرف النظر عن الخبرة الثقافية او التحديد الثقافي، كما تفترض الدراسة ان الطرق نحو وضع تصنيفات اكثر تنقيحاً وتعقيداً للألوان تتشابه لدى كافة البشر وهذه القيمة قد تتشابه في الرسم والألوان في الحضارات القديمة والإنسان الأول، وجدت اقدم رسومات الجداريات في الكهوف والمغارات في العصر الحجري المتأخر في عدة بقاع من العالم في جنوب فرنسا واسبانيا وكذلك في الجزائر، وكان اشهرها كهف لاسكو في فرنسا لما يحتويه من مجموعة فريدة من الرسوم تدل على ان الانسان استخدم اللون في رسوماته هذه مثل اللون الاسود المستخرج من من اكسدة هذه الرسوم علاقة الانسان ببيئته ولحد الان في بعض المجتمعات البدائية في غابات الامزون وامريكا الجنوبية او افريقيا او في غينا الاستوائية في آسيا ،او عند السكان الاصليين باستراليا نجد ان مفهوم الالوان لم يختلف كثيراً عن استعماله لدى الانسان الاول ونلاحظ ان هذه القبائل لحد الان تصبغ الجسم والوجه بانساق

^٢ - ريد ، هربرت : معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة ، دار المأمون للطباعة والنشر، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ص ٧٢.

^٣ - هاوزر، ارنولد: الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ج ١ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط٢، ١٩٨١، ص ١٦.

* الانثروبولوجية :تعني علم دراسة الانسان والمعرفة الانسانية ودراسة التحولات في تركيب السلالات او العناصر، واللغات والحضارات الانسانية وانواع العلاقات النفسية بما فيها علاقة الافراد بالمجتمع ، والكلمة تتكون من مقطعين (Anthropo) وتعني علم الانسان و (Logy) تعني دراسة ، والمدرسة الانثروبولوجية مؤسسها تيلور taylor الباحث الانكليزي .

لونية (شكل ١_٢) فمثلاً يصبغ الرجال من سكان استراليا الاصليين وجوههم بهذا النسق اللوني لسبب منها جذب الرجل لاناته وكذلك يصبغ الوجه بنسق لوني مختلف ليخيف اعدائه ولاظهار تفوقه وفحولته^١. وبعد مدة زمنية اخذ فنان العصور القديمة يميز الوانا خاصة لرسم الاشكال على جدران وسقوف الكهوف، فقد غلب اللونان الأحمر والأسود على تلوين أجسام الحيوانات، في حين حددت قرون وعيون وحوافر تلك الحيوانات بلون مغاير للتأكيد على تمايزها وقد تعامل الفنان القديم مع الظل والضوء فاضفى تجسيميا لأشكال الحيوانات آنذاك^٢.

وفي الحضارات القديمة نجد ان الالوان لها اهمية في مدلول ووصف الحياة والعقيدة ففي حضارة بلاد الرافدين شكل الاهتمام بالبناء والعمارة وتشيد القصور الفخمة، مرتكز الحضارات المتعاقبة لمختلف العصور في وادي الرافدين. تعاقبت أقوام مثل السومريين والأكديين والبابليين والآشوريين على هذه الأرض وانصبت جهودهم وإبداعاتهم ضمن هذا التوجه، انطلاقاً من عدم إيمانهم بالحياة الأخرى بعد الموت والتي كان للون دوره فيها.

بنى السومريون الزقورات في مدينة أور، وطلبت بنسق لوني من ثلاث الوان كل لون منها يشير إلى مدلول معين، حيث طلبت من الأسفل باللون الأسود كإشارة إلى العالم السفلي (عالم الأموات) أما الطبقة الوسطى فقد كانت حمراء ترمز إلى الأرض، أما القسم العلوي الذي يشمل على المزار المقدس (شكل ٣)، فكان لونه أزرقاً مذهباً يشير ويدل على قدسية السماء^٣. كذلك فقد نفذت الزقورات وأثناء حكم (نوبلاسر) عند الاكاديين بسبعة طبقات مختلفة الألوان، تشير كل طبقة منها الى كوكب معين، حيث كان كوكب زحل باللون الأسود يحتل الطبقة الأولى، وبعده كوكب الزهرة باللون الأبيض، ثم المشتري باللون الأحمر ويتلوه عطارد باللون الأزرق، وبعده المريخ الذي طلبت طبقته باللون القرمزي، من ثم القمر وكان طبقته فضية اللون وبعده الشمس باللون الذهبي. وفي العصر الاكدي ايضا نرى انسجماً بين اللون والمادة فتتمثل (كوديا) مثله النحات الاكدي من حجرالديواريت الاسود دون سواه من الاحجار وذلك لانه يقال بان الملك كوديا كان اسود البشرة^٤. (شكل ٤) لعب اللون في الحضارة البابلية دوراً مهماً في ضوء إدخاله كعنصر أساس في تزيين العمارة البابلية، ضمن جدران مكسوة بالقطع الخزفية الملونة وفي انساق لونية متداخل ومعبّر جمالياً بشكله المتناسق، وكان للون الفيروزي تفرده من خلال احتلاله لواجهات مداخل مدينتهم الرئيسية، لترسخ فكرة الاعتقاد بقوة هذا اللون وقدرته على طرد الأرواح الشريرة، فضلاً عما يخلقه من أجواء قدسية كما في واجهة بوابة عشتار (شكل ٥ _ ٦) أما اللون الأحمر له استخدامه الخاص في أعلام الحرب.

أما الآشوريون فكان لهم اهتمامهم الخاص بالعمارة والنحت على وجه الخصوص، مما جعلهم يبتكرون نسقية لونية وأساليب تلوين جديدة، استخدمت فيها ألوان منتجة من أحجار ملونة تطلّى بها المنحوتات، وقد وظفت ألوان مثل الأحمر، والأزرق، والأسود فضلاً عن الأبيض في التلوين والطلاء كما استخدمت هذه الألوان

^١ - سعيد شيمي: سحر الالوان من اللوحة الى الشاشة، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٤٣-٤٤.

^٢ - عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٢.

^٣ - التميمي، عادل صبري نصار: جماليات اللون في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٠٩، ص٣٧.

^٤ - فاضل عبد الواحد: عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية، مجلة افاق عربية، دار افاق عربية، العدد ١١ و١٢، بغداد، ١٩٩٨، ص٥١.

أما ضمن مجاميع لونية أو بأسلوب اللون المنفرد، كاللون الأحمر ضمن توظيف طقسي ديني لطرد الأرواح الشريرة وإبعاد النحس عن الأموات دخلت الألوان في زخرفة أجزاء معينة من جدران القصور ممثلة بالطوب الخزفي الملون في عهد الملك آشور ناصر بال^١.

أما في حضارة وادي النيل فالانساق اللونية في مختلف أوجه الحضارة المصرية اختلفت عن سابقتها الحضارة الرافدينية، فالعقيدة المصرية قائمة على فكرة الحياة بعد الموت وهناك حياة آخرة وهذه الفكرة انعكست على كل أوجه الحياة في ضوء ما تمتع به من تنوع في الموضوع فضلاً عن الأشكال والألوان التي نبعت من الطبيعة. في مسعى لمحاكاتها على وفق نسق اللون الذي استخدم بطريقة مقاربة لما في الطبيعة، من أجل خلق التأثير المطلوب في نفس المشاهد، ضمن استخدام واسع للألوان، في وحدة نسقية مع بعضه البعض، بأسلوب زخرفي محمل بالمعاني النفسية المريحة، مما يدل على التعامل الحسي للفنان المصري، ومن الأمثلة على المقاربة والمحاكاة استخدامه لنسق لوني خاص لتلوين جسد الرجل وهو الأسمر المائل للأحمر، بينما اللون الأصفر الباهت لونت به أجساد النساء كنسق لوني مختلف، مما عزز الجانب الجمالي في تلك الأعمال الملونة كذلك نجد بعض التماثيل كان لونها اسود ومطعمة باللون الذهبي الذي اعتقد المصريون القدماء بأنه رمزاً لمادة الحياة الأبدية^٢. كما في (شكل ٧، ٨)

لقد وظف الفنان المصري الألوان بعناية وبحس يقرب إلى الواقعي التسجيلي مستخدماً انساق لونية متعددة محاولاً من خلالها تمييز الأشياء وإعطائها دلالة ونرى أن من أكثر الألوان التي استخدمها الفنان في وادي النيل، اللونان الأخضر والأصفر، اللذان سجلاً تميزاً في وجودهما اللوني، ضمن أنواع الفنون المختلفة من رسم للجداريات أو الأثاث أو الزخارف التزيينية لاقتربانها بالطبيعة، لقد تم التركيز على استخدام اللون الأخضر ضمن العديد من الصور والجداريات في المقابر لتأكيد الطقوس الجنائزية لأنه يمثل حقيقة ازدهار الحياة وعودتها إلى طبيعتها بعد الانبعاث لحياة أخرى، كما وظفت ألوان أخرى ضمن مدلولها الجمالي الرمزي^٣. كذلك نستدل على تركيبية ألوان العمود (عمود جد JED) * في مقبرة الملكة (نفرتاري) يحمل نسقاً لونياً متميزاً على شكل أفاريز لونية يفصل فيها اللون الأصفر باقي الألوان كحاكم مساحة للألوان والكلمات الملونة عليه، وهذا العمود يرمز في مفهومه الأساسي إلى أنه رافع السماء بقوائمه الأسطورية^٤. كما في (شكل ٩)

أما الفن الإسلامي فقد تعامل مع الألوان تعاملًا يختلف عن بقية الفنون منطلقاً من عقيدته الدينية وقرآنه المجيد، نرى من سورة (البقرة- الآية ٦٩) في قوله تعالى {قالوا ادع لنا ربك يبين لنا ما لونها قال انه يقول انها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين} حيث يميز لنا الله جل شأنه البقرة باللون الأصفر ولم يكن التمييز دون جمالية اللون عندما أوضح بقوله تعالى (تسر الناظرين) إشارة إلى أن الألوان تسر وتبهج. فقد اعتمد الفنان المسلم على استخدام التنوع اللوني واستغلال امكانيات اللون الرمزية والجمالية في نسقية جميلة جسده في الزخرفة العربية الإسلامية بتجريديه لونه متناسقة كاللون الذهبي والأزرق والأخضر، التي كان لها عنصر السيادة في

^٢ - الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط١، الكويت، ١٩٨٩، ص١٥.

^١ - محمد أنور شكري: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص٥٧-٥٨.

^٢ - : جذور الفن، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٩٤، ص٨٥-٨٦.

* جد: كلمة جد باللغة الهيروغليفية تعني الثبات والدوام والانتصاب إلى أعلى في وضع رأسي قائم وبذلك يتغلب من في العالم السفلي على قوى السكون التي يشيعها النوم والموت والتحلل ويرمز هذا العمود إلى انتصاب قامة الإله أوزيريس في عالمه السفلي كمعنى لوجوده حياً. سعيد شيمي، مصدر سابق، ص٥١.

^٣ - عياض عبد الرحمن أمين: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، سلسلة الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩، ص١٦٠.

جميع الأعمال من تحف وخزفيات وعمارة , فضلاً عن تزيين المصاحف . وقد اقتصت الزخرفة بنمط بنائي للون يعتمد على توجيه وإرشاد البصر في الانتقال من جوانب الى وسط اللوحة في العمل الفني ، واستخدم لذلك الدرجات الترابية من الألوان بجانب اللون الأحمر والأخضر في المركز مراعيًا أسس الانسجام والتوافق فيما بينها كنسق .

على وجه العموم فإن استعمال اللون في العصر الإسلامي له مبرراته للتعبير عن الطبيعة بذاتها بأسلوب تغلب عليه الصفة الرمزية العميقة بمعانيها ضمن نطاق استعمال محدود للألوان.

وتبدو الانساق اللونية التي استخدمها الفنان المسلم في رسوماته في جانب من القوة ، ولا وجود للتدرج اللوني إلا بشكل محدود جداً مع سيادة واضحة للون الشذري وأحياناً الأحمر أو الأخضر بدرجاته الغامقة كما في بعض الخزفيات والانيات .^{٢٣} (شكل ١٠)

مثلا ان الفنان (يحيى بن محمود الواسطي) وظف في رسوماته عدداً من الألوان في مجاميع محدودة بنسق من المتجاورات اللونية في المساحة ، والانتقال من لون إلى آخر ثم العودة إلى اللون الأول وهكذا في تحول نسقي لوني ، يوحي للمشاهد و يعطي انطباعاً بكثرة الألوان المستخدمة ضمن اللوحة الواحدة (شكل ١١) ، كذلك جاء توظيفه للون الأبيض فشكل قيمة وظيفية ذات مغزى جمالي يؤكد على معنى الطهارة والنقاء^{٢٤} . تميز أسلوب الواسطي باستعمال الألوان المتناسقة والمترابطة للون الواحد مع غيره من الألوان الداخلة في المنمنمة* . أن الفنان المسلم استخدام اللون المتنوع ، ووظف اللون بنسق جمالي تزييني وأحياناً جمالي بصفة رمزية ، لتنفيذ تحف فنية قيمه جمالياً ، في تناسق روحي شفاف وصفاء في الشعور والوجدان طبقاً لعنصر اللون ، وتسخيره في تجسيد القيم الجمالية والروحية في الفنون الإسلامية .

ب _ اللون في بنية العمل الفني :

يعتبر اللون من أهم المظاهر المثيرة في البيئة المحيطة بالإنسان ويمثل جزءاً هاماً في حياة الفرد والجماعة واللون ماهو الاعامل وظيفي وجمالي يتشكل ضمن قواعد ومبادئ البيئة الطبيعية والحضارية ، يدخل اللون في بنية العمل الفني ويتفاعل مع بقية العناصر الأخرى وفق تنظيم خاص يختلف باختلاف المنتج للعمل . فالعمل الفني ليس تركيباً ثابتاً ، لان كل عمل فني يتألف من مجموعة عناصر مترابطة ومتآزرة فيما بينها، وهذه العناصر تتحرك وتختلف وفق نظام يحددها، وهذا النظام هو الذي يعطي للعمل بنية خاصة تميزه عن غيره من الأعمال . إن كل عنصر من عناصر العمل الفني يساهم في تكوين البناء العام للعمل وهذا البناء يعتمد على النسق حيث ينطوي النسق على قواعد التشكل التي تحكم بناء العناصر كالون والخط والشكل ، ومنها يتحدد كل تغير يُعدّ تعدداً وتنوعاً في التشكل. والنقاد البنائيون يختلفون في فهم أبنية العمل

^١ - إيتكهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب، ترجمة: عيسسلمان وسليم طه، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٣ ، ص ١٦٨.

^٢ - ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٣.

* المنمنمة : المنمنمات هي الرسوم الدقيقة التي زينت المخطوطات العربية والإسلامية .

المبحث الثاني: الأنساق اللونية في الرسم الأوربي الحديث

يعد عصر النهضة (Renaissance art) الوريث الشرعي للفن الاغريقي القديم وقد مثل الانسان البنية المهيمنة في الفن ، ذلك لان المسيحية كانت سيدة الحياة الاوربية وفي بنية الانسان الاوربي ، وفي هذا العصر بدأت ترتسم سلسلة من الاسئلة عن دور الانسان في هذا الكون ، فضلاً عن الخلافات التي قامت بين الكاثوليك والبروتستانت التي عملت على نخر القيم والمثل المسيحية المتوارثة وهذا بدوره قد فسح المجال لظهور فن عصر النهضة الذي اقترن بالبحث والاكتشاف* والبحث عن اللامتناهي، المتمثل بالعلم الكوني الجديد فكل هذه التغيرات سعت الى تغيير شامل في المجتمع الاوربي وامتد هذا التغيير ايضاً ليشمل بنية النص الفني حيث رفضوا الفن الذي كان سائداً قبل عصر النهضة (الفن الاغريقي) فاصبح لعصر النهضة نسقاً فنياً خاصاً مبني على رؤية عقلانية للعالم والانسان . وقد ارتبط كل هذا بتبدل عميق للمعارف التقنية والنظرية والعلاقات الاجتماعية واصبحت للجمالية المثالية محور العالم وقياساً له أستناداً الى هندسة (اقليدوس) لبلوغ المجال المثالي^{٢٥}.

وفي هذا العصر تطور التصوير الزيتي تطوراً ملحوظاً ، فالعناصر المكونة لبنية النص الفني غدت تتغير من حيث التشكيل كذلك بدخول النسق الفراغي واستبدال لمروية الخط بمروية الهواء والضوء وتشكل اللون كنسق من خلال مؤثرات للضوء تستطيع العين الثاقبة ان تدركها بوصفها اشياء وبوصفها وجوداً ، كذلك مثل اللون انتصاراً في بنية الرسم الزيتي من خلال انتصار اللانهائي والافراغي مقابل الصورة النحتية ، وهذا التصور للون يجعلنا ندرك حقل اللونان (الازرق/الاخضر) في ملونة الفنان في هذا العصر لما لها من اهمية في تجسيد نسق المدى والعوالم اللانهائية في فضاء العمل وادراك العمق ،وبتعبير (اسولد أشبنغلر) " (أول أدراك للعمق هو عمل من أعمال الولادة ، أي انه التمتة الروحية لما هو جسدي ، ففيه تولد الحضارة من احشاء مناظر وطنها الطبيعية"^{٢٦}

ان اسلوب التصوير الكلاسيكي الصارم قد جعل (باليت) الالوان الخاصة بالفنان محددة بالوان ثابتة وهي (الاصفر - الأحمر - الاسود-الابيض) وهذا قد يرجع الى النفس اليوقليدية ورمزها الاول (كل ما هو

* الاكتشافات التي وجدت بفضل العالم(كريستوف كولومبس) للعالم الجديد ، والتقدم الاقتصادي الذي ايقض الحرية الفردية ، كل هذه الامور مكنت الانسان الاوربي من البحث عن ملذات الحياة وبدأت البرجوازية تتشكل في اوربا منذ القرن الخامس عشر.

١- محمود أمهر : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) فن التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٠، ص ٨.

٢- أشبنغلر، اسولد : تدهور الحضارة الغربية ، ج ١، ترجمة: احمد الشيباني، دار مكتبة الحياة ، بيروت، ب.ت، ص ٣٢٤.

مادي وجسم فرد) فالازرق والاخضر لوان جويان ، ولون البحر والسماء وظلال الظهيرة والسماء والاقاصي من الجبال ، لوان باردان تضيع ملامح الاشياء فيها بل يسلبان الاشياء جسامتها وماديتها احياناً ويثيران في النفس الانطباعات عن المدى والمسافة اللامحدودية ، فاللونان الازرق والاخضر باستخدامهما في فن عصر النهضة نجد تأثيرهما الواضح في بنية الصورة ، فلهما دور في الانفتاح على ما يسمى بالمرئي الهوائي والذي اذكى اعماقه الفنان (دافنشي)^{٢٧}.

كذلك فقد لعب اللون البني دوراً مهماً باعتباره رمز اللانهاية الفراغية والذي ابدع بالنسبة الى الجنس البشري شيئاً ما روحياً في عصر النهضة ، وسمي هذا اللون بلون الاستديو البني (studio brown) وقد بدا عصر سلطنة هذا اللون في السنين الاخيرة من القرن السادس عشر ، وهذا اللون لاينكر اصله وانحداره من الالوان الخضراء المائلة الى البني في خلفيات اعمال (دافنشي وشونجاور) وقد شغل حيزاً كبيراً في بنية الاعمال الاوربية في ذلك الزمن ويقول (اسوالد اشبنغلر) " انه يمتلك قوه على الاشياء اشد من قوة اولئك ،وهو يندفع بمعركة الفراغ ضد المادة حتى نهايتها الحاسمة وهو يتسلط ايضاً حتى على المرئي المسطري (أي الخطي) الاكثر بدائية ،هذا المرئي العاجز عن طرح مالعصر الانبعاث من روابط بالنوازع الهندسية المعمارية"^{٢٨}. ان بنية النص الفني في عصر النهضة اعتمد ايضاً على طريقة اللعب بالأنساق اللونية (المضيئة /المظلمة) (شكل ١٢، ١٣) لتوليد درجات البعد والقرب وهذه التقنية سيمتد تأثيرها في بنية النص الفني ولن يضيق مفعولها ألا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، هذه الامكانية كانت مثار اعجاب (هيغل) بفن الرسم بتعبيره " ان المنظورية المجردة تغدو مسموعية مجردة ويتطور جدل المكان ليفضي الى الزمان الى ذلك الحسي السالب هو الاخر الموجود هنا من دون ان يكون "^{٢٩}. فأصبحت بنية الصورة الجمالية لعصر النهضة ذات رؤية شمولية ، حيث أكد النص على كلية الرؤية لا جزئياتها ، حيث ثنائية العصور الوسطى القائل : أن الظاهر شئ والباطن شئ آخر ، حينما عملت على الإطاحة بالجسد وتمجيده لتتطلق الروح بكل قوتها أما النهضة فحققت الوحدة في الخطاب الفني حيث جعلت الجسد والروح واحداً كلاهما جميل لان الجسد بكل طاقاته التعبيرية والشكلية يستطيع أن يعبر عن الروح بكل طاقاته ورغباته^{٣٠}.

وانطلقت المدرسة الرومانسية (Romantisme) من بنية جدلية قائمة بين (الحدس / العقل) لذى اعتبرت هذه المدرسة كعامل احياء لسلطة كانت مغيبة لمدة طويلة من الزمن وكذلك تمثلت بكونها رد فعل ضد هيمنة انساق المقولات العقلية التي طغت في القرن الثامن عشر والذي وصفه بعض النقاد بانه قرن

١- اشينغلر، أسولد: تدهور الحضارة الغربية، ج١، ت : احمد الشيباني، مكتبة الحياة-بيروت، ب.ت، ص٣٢٤.

٢- المصدر نفسه، ص٤٤٨.

٣- هيغل : فن الرسم ، ترجمة :جورج طرابيشي ،دار الطليعة،بيروت ،١٩٨٠، ص١٥١.

٤- فينتوري ، ليونيللو: خطوات نحو الفن الحديث، ترجمة: انيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت، ١٩٧٥، ص١٥٧.

العقل أو النقد. انطلقت هذه المدرسة متأثرة بأفكار الثورة الفرنسية التي مجدت الانسان وفرديته وسعيه لتحقيق مطامحه وقد مثلت الرومانسية نوع من القطيعية (الابستمولوجية) * مع ماسبقها من فكر وفن منذ عصر النهضة ، فقد اقلقت الباب بوجه التيار العقلي وخلقت نوع من الخلطة ومغايرة نسقية في الفكر الغربي ، فقد رأت الرومانسية في نسق الخيال وعناصره الذاتية فرصة لتجديد الخطاب الغربي من خلال التغيير في بنية الفن فنسق الذات انطلق بعيداً عن الواقع وتحررت الغوامض والعوالم الغريبة جاعلة من اللون النسق المهيمن بدلاً من الشكل النحتي الواضح والمجسم وبتعبير (هوتكور) "ان النص الرومانسي بحاجة الى لغة تعكس حالاته النفسية لا باعتمادها على انساق الخط الانيق الصريح والاشكال الهادئة بل نسق الحركة وحشد الكتل للاشخاص والالوان المتلألئة" ^{٣١}.

لقد جاءت المدرسة الرومانسية بكمية من العاطفة لم تكن مشهودة من قبل وما نصوص (ديلاكروا) الفنية الا دليلاً لها فقد غيرت هذه النصوص الكثير من الثوابت التقنية التي ألزمت الرسم بالتقرب من الارضية الحسية للشئ حيث اصبحت الانساق الشكلية الملونة تمتلك واقعية جديدة تقترب اكثر الى بنية الخيال وانطلق الرومانسيون يعبرون عن المحدود بالامحدود يرى (شلنغ) ان الصورة عند الرومانسيون " باعتبارها التعبير المحدود عن اللامحدود ، انها تمتلك عدداً لامحدوداً من المعاني والاشارات وبهذا تحول هذا الجانب او استبدل من بنية الصورة الى جانب مطلق لديهم" ^{٣٢}.

نلاحظ في اعمال (ديلاكروا) اعتمادها على بنية الذات المطلقة من خلال أنساقه اللونية والحركية فحملت أنساقه تحولاً كبيراً من أحادية اللون الكلاسيكي إلى التوازن والتكامل اللوني المسطح ، ذلك ان مقياس التصوير الكلاسيكي يعتبر كل نص لا يمثل عمقاً أو توهم به ، اي سطحية أي مجرد اشكال دون حجم تخلو من العمق ان هذا الجدل المؤلف مابين التمثيل الادبي والتأثير البصري هو الذي دفع (ديلاكروا) الى اكتشاف الثنائي الصعب التبيان ومن خلال اقتصار التشكيل على البنية (الضوئية /الحركية)

كما ان انساق الألوان التي جاءت بها نصوص (ديلاكروا) قد غيرت الكثير من الثوابت التقنية التي ألزمت الرسم بالتقرب من الأرضية الحسية للاشياء بحيث اصبحت الانساق الشكلية الملونة تترفع على حقائقها المؤلفات لتمتلك واقعية جديدة أقرب الى بنية الخيال ، على الرغم من أحتقاضه بالسمات الشخصية التي عملت عليها أنساق الفنون في عصر النهضة تلك التي حملت ارثاً طويلاً للشكل المرئي ، فالكلاسيكيون

*الابستمولوجيا: (الابستميا) في اللغة اليونانية تعني العلم والمعرفة ويمكن ملاحظة ان (فوكو) قد اعطى هذا اللفظ معنى على انها صورة معينة للمعرفة في عهد ما ، ويتحدث فوكو عن ابستميا عصر النهضة الاوربي وعن ابستميا العصر الحديث، وابستميا تعني هنا العقلية المعرفية لعصر ما للمزيد ينظر: بشته ،عبدالقادر، الابستمولوجيا، دار الطليعة للطباعة

١- محمود امهر : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣.

٢- خرابشكو، ميخائيل : جماليات الصورة الفنية، ترجمة: رضا الظاهر ،دار الهمداني للطباعة ، ط١، عدن، ١٩٨٤، ص ١٧.

يعدون الفن عملية محاكاة للطبيعة والانسان في حين ان الرومانسيون يعدوه عملية خلق للطبيعة وهم ايضا خياليون^{٣٣}.

والكثير من النقاد عد ان الفن الحديث يبدأ مع ظهور الحركة الانطباعية * في اواسط القرن التاسع عشر كونها تمثل حاصل تأثيرات الكلاسيكية والرومانسية والتي تمثلت فيها التحولات الهامة في المجتمع الصناعي (الاوربي) من الثورة الفرنسية وتحول البنى الاجتماعية في ظهور الرأسمالية والطبقة المستغلة وتبدل المفاهيم العامة والنظريات الجمالية والتطورات العلمية والتقنية ، وهو الاعتبار الذي اخذ به الباحث لرسم الحد التاريخي الابلد للبحث حيث ، شهد القرن التاسع عشر تحولاً هاماً في بنية الرؤية الفنية نتيجة لتغيرات هامة في المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية وقد حاولت الانطباعية (Impressionism) تطبيق بعض هذه الطروحات العلمية (الفيزيائية) وخاصة الأبحاث التي توصل لها العالم (اسحق نيوتن) وانطلقت هذه كمدرسة لونية تبحث في الاختلافات الحاصلة على مظهرية الإشكال والأشياء الطبيعية بفعل تغيرات المساقط الضوئية. والانطباعية كمدرسة تجريبية تبحث عن نسقية التحليل والتركيب في بنية المشهد الطبيعي وفق ماتمليه اللحظة مكانياً .

اعتمدت هذه المدرسة على الأنساق اللونية بدل الأنساق الخطية كبنية فيزيائية مهيمنة وسجلت اللحظة العابرة بعين تكاد تكون أشبه بآلة التصوير (الكاميرا) ، وهناك اكتشافان مهمان أثرا في ظهور هذه المدرسة " الاكتشاف الأول هو الأنبوب الزيتي* ، أي أصبح من الممكن حمل الألوان خارج الاستوديو والرسم خارجاً والثاني هو اكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي الذي استفاد منه الانطباعيين " ^{٣٤}. ومن هنا فقد استبعدت الانطباعية حدود الشكل وأبعاد الجسم ولم تعد رؤية المنظور معتمدة على قواعد هندسية كما عهد عصر النهضة وما تلاه قبل تبشيرات الانطباعية ، بل اعتمدت على رؤية جديدة في درجات اللون وايقاعيته وإشراقه

٣- ناصر رشيد حلاوي : النقد الادبي ،المركز الاردني للطباعة الفنية ،ط١٠، عمان، ١٩٩٩، ص١٣.

* ويذكر ذلك الكثير من النقاد مثل(هربرت ريد، كولنجورد ، هاووزر ،جيروم ستولنيز) ويذكره الكثير من الفنانين حيث يقول(فرناند ليجه)(حالما حرر الانطباعيون الرسم انطلقت اللوحة الحديثة لبناء نفسها على التضادات بدلا من الخضوع للموضوع الذي استخدم لخدمة الوسائل التشكيلية الصرفة) / فرناند ليجه/ منجزات معاصرة في الرسم/ ١٩١٤ ينقلها: ،ادوارد فراي، التكعيبيية.ترجمة:هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٩٠.ص ٢١٣ ، اطلق هذا الاسم : (انطباعية) على حركة رسم اهتمت بشكل اساس برسم الطبيعة في الطبيعة وليس في الاستوديوهات ، نسبة الى لوحة مونييه (انطباع شروق الشمس impression sun rise) والتي رسمها عام ١٨٧٢ .

انظر ليماي /جان/ الانطباعية/مصدر سابق، ص٤٦.
* الانايبب الزيتية اخترعها الامريكي (راند) في عام ١٨٤٠ وهذا الاختراع ترتب عليه خروج الفنان من مرسمه الى أي مكان يريد يرسم فيه نظراً لسهولة حمل الوانه .ينظر:علام ، نعمت اسماعيل ، فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف ط١، القاهرة، ١٩٨٣، ص٥٧.

١- نزهان علي جمعة : جماليات التكوين في المدرسة الانطباعية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، ٢٠٠٠ ، ص ٨٢ .

، وخلوها من (الفتاح/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 إلا في بعض الاستثناءات الأسلوبية مفضلة لألوان الطيف الشمسي ، وخطط الألوان في عين المتلقي^{٣٥} .

أتت هذه حصيلة لما جاءت بها النظريات العلمية للفيزيائيين أمثال (شيفرول وهلمهولتز وهود) وهي النظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة المنشور والدائرة اللونية ، وان اللونيات تتحدد قيمها بواسطة الضوء الذي تتلقاه ، اي ان هذه الأنساق اللونية ليست كما يراها الكلاسيكيون ثابتة (الشجرة خضراء / السماء زرقاء / الجسد وردي شاحب)، بل تتبدل مع تبدل الضوء بحيث ان التفاحة مثلاً تأخذ عدة ألوان تحدد طبيعتها كثافة الموجات الضوئية وتواترها في حين ان كل لون مرئي يستدعي اللون المتم له ، وبذلك استبعد الانطباعيون اللون الأبيض والأسود والألوان القاتمة مستخدمين فقط ألوان الموشور السبعة^{٣٦} .

عمد الانطباعيون على تقديم طريقة جديدة في بنية تصوير المدى التشكيلي فاستبدلوا المنظور الهندسي بالمنظور اللوني من خلال الفسحة التي يمنحها اللون نفسه تقنياً من خلال اعتبار اللون بنية ذات طبيعة مسافية وهو في قوامه الخاص من دون إي مزج أو تدرج لوني ، فالألوان الحارة تتقدم النص بينما نجد الألوان الزرقاء أو الخضراء ترجع الى الخلف ، وقد تنبه الى هذا الجانب بشكل جلي الانطباعيون لاسيما (فان كوخ ، سيزان) كما في (الشكل ١٤)

كذلك اعتمدوا على ارتباط المنظور التشكيلي بدرجة (الضياء / والعتمة) من حيث ان إحساساتنا تتلقى الألوان كدرجة من النور والعتمة ، أي ان التدرج اللوني و قيمة النسق اللوني له دور كبير في فن التصوير فهما يتيحان امكانية تعليم المسافات والفوارق بين المستويات فضلاً عن تحديد المواضع، أي بواسطة البنية الخلفية للون يمكننا ابراز الشكل الحسي من خلال التجسيم وهذا ينعكس على طبيعة المشهد المصور كضوء النهار وضوء الصباح والظهر والمساء ، سطوع الشمس وضوء القمر ٠٠٠ الخ ، وهكذا تحول النسق اللوني الى نسق لوني مستقل يوحي بالطابع المتأرجح للاشعاع الشمسي في تحوله اللانهائي^{٣٧} .

وتدرجت الانطباعية في تطبيق القوانين العلمية على الفن ، أذ تحولت الانساق اللونية من تكنيك بنائي يعتمد على الاداء السريع وضربة الفرشاة الى اسلوبية أقرب الى النسق العقلي والحسابات العلمية أي انطباعية اكثر علمية ، منطلقة من تجزئة الشكل الى بقع لونية محسوبة وفق نسق التضاد المتزامن بتثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها معتمدة على مزج الألوان بصرياً بفضل تجاور هذه البقع او النقاط اللونية الموجودة على سطح العمل ، لذلك أطلقت تسمية (التتقيطية) على هذه الحركة الفنية التي حولت النص

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

٢- محمود امهر : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ - ١٩٧٠) فن التصوير، مصدر سابق، ص٧٦.

٣- محمد حسن حسن : مذاهب الفن المعاصر، مطابع دار الفكر العربي ، ط٢، بيروت ، ب. ت ، ص٢٣.

الفني الانطباعي إلى قانون ونسق. أي إن النسق اللوني قد ضبط بشكل منهجي، إي اكتسب قيمة ثابتة ذو بعد تجريدي ، بحيث أصبحت بنية النص هنا هي تجزئة القيم اللونية ومجاورتها ووجهت الانتباه نحو ميكانيكية الإدراك البصري ، وجعلت من بنية النص كمساحة كما نجد في اعمال (سينيّاك وسوراه) كما في (شكل ١٥، ١٦).

يرى (هنري ماتيس) ان التنظيمية او الانطباعية الجديدة هي اول محاولة لتنظيم الانطباعيه منهجيا " غير انه تنظيم فيزيائي خالص ووسيلة الية في الغالب، حيث ان تمزق اللون يؤدي الى تمزق الشكل، والنتيجة: سطح مجزء وكل شئ يتحول الى مجرد احساس للشبكية، لكنه يفقد السطح والخط سكونهما"^{٣٨}. فانطلقت الوحشية (Fauvisme) من افكار ماتيس وبعض الفنانين كحركة لا تؤمن بما افرضته معطيات المدرسة الانطباعية وهي ليست مدرسة ذات مذهب فني محدد فهي اقرب الى ان تكون التقاء بين فنانين جمعت بينهم ميول ومواقف متشابهة وكان زعيمها (ماتيس)^{٣٩}.

وأعلنت الوحشية قطيعتها ضد المنهجية المتزمته للانطباعية للفن الجديد فقد لجأ الوحشيون في اعمالهم الى هيمنة بنية الالوان الصافية الصارخة حيث أعطوها طاقة وحيوية وحرروها من عبودية الطبيعة ، أي قاموا باستبدال بنية اللون الفيزيائي عند الانطباعية الى بنية اللون التعبيري حيث تمثلت بالعودة الى الفطرة بتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب وحرارة الالوان ، فقدمت نصاً تشكلياً تقوم اسسه ومبادئه على دوافع الغريزية التي تكشف عن البنى الضاغطة من صراع قائم بين الفكرة المتحررة التي تهدف الى البساطة والنقاء وتشويه الاشكال وتحطيم الخطوط التي جرى الاشتغال عليها سابقاً وبين ماينوء تحت ثقله من ضغوط اجتماعية شتى ، فالنسق المهيمن هنا هو التعبير التلقائي (تعبير/تلقائية) المباشر والاهتمام بنسق اللون العفوي فأخذ يدعو بنية الشكل ويقوم مقام الخطوط في تحديده ، وهو لون اصطلاحي مستقل عن الصورة الظاهرية.

ان أهمية النسق اللوني في اعمال الوحشيين تنطلق من منحهم اللون فضاء اكبر فحرروه ليس من علاقته بالعالم الخارجي فقط بل من القواعد التي سادت في الفن من قبلهم، انتبه الوحشيون الى نسقية الخط واللون في العمل الفني معاً وكذلك رفضوا التظليل في العمل، يتبعه ذلك ضعف في بنية التجسيد في الظلال ان وجدت هنا فانها تسمح لنسقية الالوان الحارة ان تجد مكاناً مرتباً لها اضافة الى نسقية الالوان الباردة ، فانهم عمدوا الى استعمال اللون الارجواني والاحمر ولم يلجأوا الى استعمال الالوان المكملة نسقياً وهذا واضح في نص(ماتيس) الذي وظف أنساق الالوان ذات انسجامات غير مألوفة (شكل ١٧، ١٨)، دون ان يعيقها عن ذلك التنافر اللوني والنغمات الصريحة ويقول عنها (ماتيس) " انها تغني معاً مثل الاوتار في الموسيقى " ^{٤٠}.

^١ - محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص ١١٧.

^٢ - نيومير، سارة : قصة الفن الحديث، ترجمة: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٢٠.

^٣ - باونيس، الآن : الفن الاوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٤٢.

اما التعبيرية (Expressionism) فهي بالمفهوم العام للكلمة طريقة خاصة في التعبير اتبعت في مختلف مراحل التطور الفني ،بدأً بكهوف العصر الحجري وحتى التعبيرية التجريدية في الخمسينيات من القرن العشرين ، لكن هذه الكلمة اكتسبت دلالة محددة مع ظهور جماعاتها الفنية * المعبرة عن رؤية تعكس مفهوماً جديداً وإدراكاً خاصاً للعالم ، أصبح على الفنان هنا أن يعبر عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله للأشياء ، وليس بنسخ الواقع كما هو " وإن العلاقة بين الوساطة وفعل التعبير ، إنما هي علاقة باطنية ذاتية ذلك أنه لا بد لفعل التعبير من أن يستخدم دائماً مادة طبيعية "٤١.

فقد وجد الفنانون التعبيريون في الفنون البدائية ورسوم الاطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية، فمثل هذه الرسوم تصبح انساق التضادات اللونية حادة والتركيز على الخط والتبسيط الواضح في بنية الشكل ونسقية الالوان تبرز بالرسم من خلال الكثافة القصوى كي تكون معبرة عن دلالات ذاتية، كما تستخدم الالوان بحالة من التضاد الجريء ووضعهم للالوان يكون بجرأة تذكرنا بجرأة الوحشيين.

وهو ما قدم فهماً جديداً للمنظور حيث تقوم اللوحة التعبيرية على هيكل عام من المنظور التقليدي الذي يتم التلاعب به بما ينتجه الاسلوب التعبيري المميز بالحركة الاتجاهية واللون من سطوح ومستويات ملمسية ولونية تؤسس لفهم جديد للمنظور الخطي واللوني في الصورة الفنية التعبيرية اساسه الانسجام اللوني .

وقد قاد التكعيبيون (Cubism) الرسم نحو مزيد من الشكلائية من دون تجاهل العالم المرئي كلياً ، لكنهم لم ينظروا إلى الطبيعة بواسطة عيونهم بل بواسطة الحدس، فعملية بناء الأشكال في التكعيبية وصل إلى مرحلة بدأ خلالها تقاطع السطوح يتبع منطقاً فنياً خاصاً به ينسجم مع التركيب الإيقاعي للوحة ٤٢ .

أحدثت التكعيبية ثورة لإعادة بناء فضاء النص التشكيلي فالطروحات الفنية التي جلبتها تيارات الحداثة منذ عصر الانطباعية وما انطوت عليه من عمليات ادائية ومعالجة للشكل الفني وأنساقه اللونية عملت على تفعيل دور بنية الشكل في الخطاب الرسومي ، فأخذت تيارات الحداثة تغادر الواقع المادي وتأتي بواقع فني من خلال تحليل بنية الشكل .

* ظهرت في ألمانية جماعات فنية أبرزها (جماعة الجسر) التي نشأت في مدينة (دريسدن) منذ عام ١٩٠٥ ضمت هذه المجموعة عدداً من الفنانين، منهم . كريشز، بكشتاين، هيكل، نولده ، بليل، وكلمة الجسر يحمل معنى اعتباري يشير الى التطلع الى فن جديد يبيح التعبير عن الانسان والعالم، كذلك جماعة (الفارس الازرق) التي تأسست في مدينة (ميونخ) عام ١٩١١ ، كان من ابرز من مثلها كاندنسكي ، جالينسكي، فرانز مارك ، اتفقوا مع الجسر في الميل نحو العالم الداخلي والتفسير الذاتي للعالم المرئي لكنهم امتلكوا انفتاحاً فكرياً وفلسفياً أوسع فكان مدار البحث لديهم، ليس الفرد كعضو في المجتمع بل علاقاته بأدق اسرار الوجود، وكلا الجماعتين اعتمدتا على الحدس كسبيل لتوسيع افق الرؤية التصويرية وتضييق مجال الخبرة الحسية والواقع المادي. للمزيد ينظر: هورست، أو هو: روائع التعبيرية الألمانية ، ترجمة: فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٢، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١١-١٢.

١- ديوي، جون: الفن خبرة ، ترجمة: زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١١ .

٢- سيرولا، موريس . الفن التكعبي ، ت. ترجمة: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٩-١٠ .

أن التكعيبية خصوصاً مع فنائها البارزان (بيكاسو وبراك) بدأت تتناقض مع القانون الذي دعا إليه (سيزان) أي (استيعاب البنى الأساسية لكل ظاهرة طبيعية)، إذ نجد كل من (بيكاسو وبراك) قد رفضا فكرة العودة إلى الطبيعة بهدف توضيح العلاقات والأنساق الداخلية التي تكونها والكشف عن معانيها ومدلولاتها بتأكيدهما على المظاهر التجريدية للأشياء والتوقف عن التمثيلات الذهنية التي تحدثها ، وهكذا فإن التكعيبيين عمدوا إلى اختزال الألوان ووضعها بشكل متقارب حسب تقارب وتقابل المساحات والسطوح كالبنى الغامق والبنى الفاتح، والأخضر البارد والأخضر الحار، والرمادي بنوعيه الساخن والبارد، فقد لجأ التكعيبيون إلى ظاهرة (نسق التضادات المتعددة) ليس من خلال انساق اللون فقط بل بالخطوط والأشكال، فهناك تضادات بالدرجات اللونية إضافة إلى التضادات في الخطوط المستقيمة والمنحنية لكي يتحقق أقصى قدر من الحيوية^{٤٣}.

ترتكز السريالية (Surrealism) على الإيمان بالواقع الأعلى لبعض الأشكال التي كانت مهمة قبلها على حد قول (اندرية بريتون)، وعلى قوة الحلم الخارقة، وعلى لعبة الفكرة المجردة ، ومن هنا فإن الاستسلام للآلية (التلقائية البريتونية) يتيح هذا التوغل إلى داخل الذات نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة ، وهو ميدان يتخطى أرض الواقعية، فالفن كان وما يزال هو إحدى الوسائل للتعبير عن هذا المد من الحالات النفسية العميقة، والذي هو تقدير من الوجهة الجمالية للآثار الموضوعية التي هي ليست سوى لمحة عن ذاتنا الحميمية^{٤٤} . فالعمل الفني وفق هذا الاتجاه يجمع ما بين أشياء ليس فيما بينها رابط منطقي (شكل ١٩) ، وكذا أشكالها في التكوين التي تكون بعيدة كل البعد عن المنطق الموضوعي وهذا ما يتفق مع اعتماد السريالية في رؤيتها الفنية المفاجئة والهشة وكل ما هو فوق الواقع حتى نصل إلى العوالم النهائية وما وراء الطبيعة .

ووفق هذه الرؤية يتأرجح الإيقاع اللوني في اللوحة السريالية بين الواقع والممكن والعمل والحلم والحزن والحالة السوية والتناقضات تلك تنعكس انعكاساً طبيعياً على خصوصية النسق اللوني وإيقاعيته على سطح اللوحة مشكلاً تضادات وانسجامات فترات ووحدات على حسب الوتيرة التي من خلالها يتم تشييد البنية الإيقاعية للون في المنجز السريالي .

إن التجريد كظاهرة ليس على صلة بالظواهر الخارجية وهو لا يتضمن أي تذكير بالواقع المرئي ، أو أي إشارة إليه، سواء كان هذا الواقع منطلقاً للفنان أو لم يكن، وقد شكل التجريد ظاهرة مميزة ارتبطت بالتحويلات الكبرى التي شهدتها المجتمع الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، والفن التجريدي (Abstractionism) هو ظاهرة وليس مجرد تيار وهو مرحلة متقدمة في تاريخ الفن ، وتعددت أشكال التجريد وتنوعت وتميزت

^١ - فراي، ادورد: التكعيبية ، ترجمة: هادي الطائي ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد، ١٩٩٠، ص ٢٢٠.

^٢ - دوبليسيس، ايفون : السريالية، ترجمة: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط ١، ١٩٨٣ ، ص ٥ .

بالتلقائية والعفوية تارة وبالصرامة البنيوية تارة أخرى وقد حاول كاندنسكي بتقصية اللون والشكل للتعبير عما اسماء (الضرورة الداخلية) معتمداً على الاشكال المجردة التي وجد فيها قوة ايحائية تعبر عن الجوهر الكامن خلف الظواهر^{٤٥}. والحركة التجريدية تنبه الى اهمية تناول الشئ من الداخل غاية ، بدلاً من النظر إليه من الخارج ، عندئذ يصبح تمثيلها للمشاهد ضمن سياق البنية العميقة مشددة على دلالات الداخلية للشكل ، جاعلة قراءة ما يمثله ثانوياً واستناداً لهذا المفهوم يصبح النص محاولة للتعبير عن انساق العلاقة الكلية ، الاكثر شمولاً بين الانسان والعالم الخارجي وهذا مدعاة لتخطي بنية النظرة الضيقة التي لا ترى الشكل الا من خلال الفن الكلاسيكي وتقاليد التمثيل النهضوي^{٤٦}. وقد قام الفنانون التجريديون بتحليل الشكل المرئي الى مساحات من أنساق لونية ومنح اللون والخط حرية واسعة لتشتغل على السطح التصويري دون قيود المحاكاة للاشكال الواقعية وبهذا فقد نبذوا المحاكاة والتركيز على النسق الشكلية الخالصة من خلال ايجاد بنية نصية ذات اشكال تجريدية تتجلى فيها صفات الجمال من حيث التناسق والاتلاف والانسجام ، مثل علاقة نسق اللون بلون اخر ، وعلاقة نسق باللون بالخط وهكذا . وبهذا فقد تحول العمل الفني الى مجموعة من العلاقات الشكلية من خلال العلاقات المكونة للبنية الشكلية كاللون والاشكال الجزئية لتتفق مع طروحات الشكلايين الروس والنظرية الجشطالتي وما رافقها من ظهور للمدارس الشكلية التي عدت بنية الشكل هو النسق المهيمن في النص الفني كما سمح التوجه التجريدي بالتححر التام للون من أي علاقة قد تربطه بالواقع، واعلى درجة العلاقات اللونية فيما بينها الى اعلى مستوى لها، اذ يحكم على جمال اللوحة التجريدية بمقدار ما تولده من اثر جمالي مباشر على المتلقي واصبحت اعمالهم ماهي الا انساق من مساحات لونية فأصبح تأليف اللون والكتل اللونية على الخامة البيضاء عملية توقعية تسير باتجاهات موجبة وسالبة تطرح على دفعة واحدة إلى الوجود إي عملية خلق مجرد خال من حسابات الواقع المثالي وهكذا يكون الإيقاع مجالاً لتحقيق تصارعيه الحركة في النص التجريدي ، فالإيقاع بصورته المتعددة يكون ترديداً للحركة بشكل منتظم تجمع بين الوحدة والتنوع وبالتالي نرى الإيقاع يوحى بالقانون الدوري لأوجه الحياة فحركة اللون والكتل والخط تولد نمطية إيقاعية كامنة في النص الفني اي تولد حالة إيقاعية نظفي حيوية وديناميكية على النص الفني^{٤٧}.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

^٢ - محمود امهر : التيارات الفنية المعاصرة، ص-٢٢٥-٢١٤.
^١ - محمود امهر : الفن التشكيلي المعاصر، المصدر نفسه، ص١٣٩-١٤٣.
^١ - المبارك، عدنان : التجريدية المعاصرة ، بحث منشور في مجلة آفاق عربية ، العدد ٢ ، بغداد ، مؤسسة رمزي للطباعة ، ١٩٧٥، ص٧٤-٧٥.

- ١- شكل المنهج البنوي خطوة جديدة ومهمة في الدراسات النقدية الحديثة ،لاهتمامه المباشر بالنص من الداخل ،أي دراسة العناصر التي يتألف منها النص وعلاقاتها فيما بينها دون الرجوع الى المرجع اي(الخارج) ، فالبنية هي تحصيل حاصل لمجموعة العناصر للنص،
فأي شيء مادي أو حسي في الحياة ، إذا إمتلك جزئيات منظمة له، فهو بنية صورتها الشكل
ومعرفتها اللون وتتحدد جمالية البنية بمقدار ما ترسله من تعبير جمالي ناتج عن عناصرها.
- ٢- يعد النسق القانون الخاص بالبنية ،لأنه يمثل نظاماً ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً
تقترب كليته بأنيّة علاقاته التي لأقيمتها لاجزاء خارجها ، فالنسق هو القانون الذي يربط كل عنصر
داخل العمل الفني بعلاقة مع العنصر الآخر كارتباط اللون بالشكل او ارتباط اللون بخط والملمس
والفضاء والعناصر البنائية الأخرى .
- ٣- شكل اللون احد المثيرات البصرية المهمة في الأشياء وهو سر جمالها والمحفز الاول
لانفعالات الإنسان منذ اقدم العصور وانطوى هذا المؤثر في بنية العمل الفني بصيغ مختلفة .
- ٤- اختلفت مرجعيات ودلالة الالوان وتعبيراتها في بنية كل مجتمع في زمان ومكان معينان وفق
مرجعيات فكرية ونفسية واجتماعية.
- ٥- شكل اللون عنصراً أساسياً من عناصر العمل الفني التشكيلي وله دوراً فاعلاً في بنية هذا العمل
لارتباطه الوثيق بالجانب الجمالي والتعبيري والرمزي.
- ٦- شكل اللون في مسيرة الفن الاوربي جملة من القواعد حكمت ارتباط اللون في بنيته مع افكار كل
مرحلة ورؤيتها الجمالية.
- ٧- لقد اشتغلت بنية النص الفني في كل مدرسة من مدارس الرسم الاوربي الحديثة على مفهوم نسق
لوني معين وارتباطه مع بقية الانساق البنائية الأخرى يميزها عن غيرها من المدارس الأخرى وفقاً
لاهداف كل مدرسة وتوجهها الفكري والجمالي.

إجراءات البحث

أ - منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ضمن رؤية

فلسفية وعلمية في تحليل العينة بما يحقق هدف البحث الحالي.

ب- مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من اعمال الرسامين ضمن اتجاهات الرسم العالمي المعاصر ومدارسه التي نفذت للفترة (١٨٧٢-١٩١٣ م) ، والمنشورة في الكتب والمجلات وبما لها علاقة باهداف البحث الحالي.

ج - عينة البحث: تحددت عينة البحث ب (٨) لوحات فنية انتخبت من المجتمع الاصلي ، والذي يصعب الوقوف على حجمه الحقيقي لسعة مساحته ، وقد تم اختيار لوحات العينة بأسلوب قصدي ، لغرض توزيعها على معظم سنوات الحد الزمني ، ولعدم تكرار اكثر من عمل لفنان واحد .

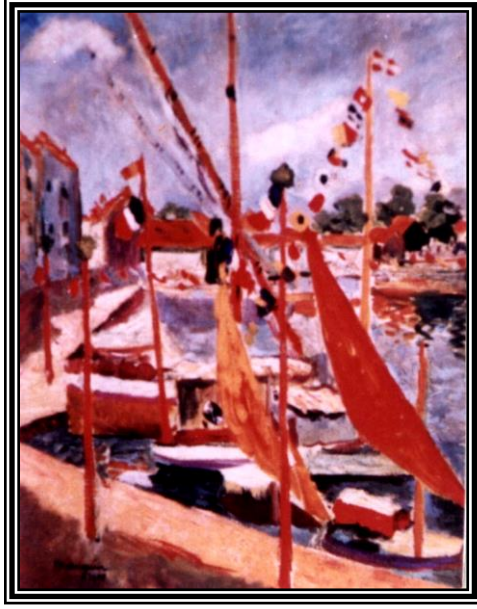
د- أداة البحث: من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن بنية اللون في الرسم الأوربي الحديث، اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها محكات لتحليل عينة البحث الحالي .

الفصل الثالث / (تحليل عينة البحث) :

أنموذج (١)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
الهافر	كلود مونييه	زيت على كانفاس	٢٥,٥ × ١٩,٥ أنج	١٨٧٢

تحليل العمل:



يمثل العمل من الناحية الشكلية تكويناً مستطيلاً، لمشهد واقعي يظهر فيه اللون الأزرق السماوي كلون مهيم على بنية العمل في الجانب الأعلى للعمل، وكذلك انعكاسه على سطح الماء وتموجاته ، فضلاً عن مساقط ظلال الزوارق الراسية التي تقطع اشرعتها واعلامها الحمراء وتباينات الضوء والظل على الاجسام التي تفعل من نسقية اللون وانعكاساتها مما يمنح النص نسقاً من العلاقات (الشكلية / اللونية) والنص البصري هنا هو ليس عملية تسجيلية للمكان من منظورها الواقعي ،انما هو نص من منظور علمي قائم على تحويل بنية المشهد الى لمسات لونية متجاوزة الواحدة تكمل الأخرى وتتعامل معها بايحاءات أنطباعية لزمن أني مباشر .

شكل اللون في هذا العمل نسقاً مهيماً يتجلى مبدا السيادة من خلال سيادة اللون الأزرق ، الأحمر ، الأصفر الاوكر بتقنية الضربات السريعة للفرشاة والتي اوحى بالحركة داخل بنية النص وفق نسق من العلاقات الشكلية اللونية بين (هارموني/ تباين) ، حول الفنان النص الى تركيبة لونية متمازجة اعماداً على اللون في خلق اشكاله أذ دخل اللون ضمن بنية الشكل وجعله وسيلة لتحري حركة الضوء الدائم وفقاً لمتغير الزمن وبأستغلال هذه الطريقة عمل النص على تجريد الاشكال من ماديتها وتحويلها الى بنية لونية مبسطة غير معقدة ولها حيوية ، شكل اللون مثيراً بصرياً في ابراز الاشكال داخل النص البصري هذا دون ان يهتم الفنان بالايغال في رسمه لتفاصيل الاشكال ، الامر الذي جعل الفنان يستبعد النسق الخطي المحدد للاشكال وتهشيم نسق المنظور التقليدي الهندسي وأستبداله بمنظور لوني ذو رؤيه جمالية قائمه بذاتها .

يشتغل اللون ضمن آلية نسقية عبر تناقضاته (الفتاح / الغامق / المضئي / والمعتم) وبمختلف المستويات مما جعل فضاء اللوحة فضاءً رسمياً مشتتاً ذو الطبيعة الاختلافية في بنيته المكانية ذات السمة الثنائية فثمة حضور لانساق طبيعية واخرى ثقافية مثل الماء واختلاف ألوانه ، ويسجل حضور الجانب الثقافية في القوارب والأعلام والابنية .

ف نجد النص عبارة عن بقع لونية يتداخل من خلاله ماهو أمامي مع ماهو خلفي من الاشكال خالقاً نظاماً مكانياً بفعل التلاعب بانساق المنظور من خلال الالوان فالانطباعية لم تتبدع المنظور اللوني فإنه ليس بدعة انطباعية حيث يمكن ملاحظته في أي لوحة كلاسيكية او واقعية حيث تخفف القيم اللونية للأجزاء البعيدة

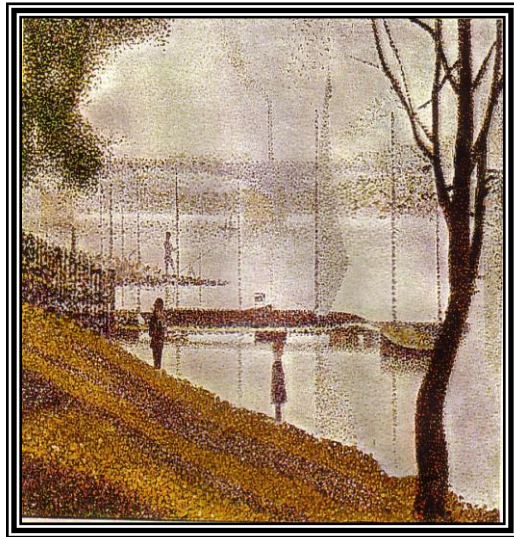
ولكن ما حصل في هنا ان الالوان اصلا اكتسبت قيماً جديدة سواء في مقدمة او خلفية اللوحة فكانت قيم اللون في الافق في اللوحة الانطباعية هي غيرها في اللوحة ما قبل الانطباعية.

وفي العمل تنشأ ثنائية اختلافية بين اللون في اللوحة والاشكال ، فتارة يتقدم اللون بنسق تزامني شاقولي وتارة أخرى يتخذ بنية الشكل أبعاداً تعاقبية وهذه الثنائية الاختلافية هي مصدر تترشح منه البنية المكانية الكبرى بل ويمكن اعتماد ثنائية الاستبدالي والاقرار في تحديد بنية الشكل ، فالاشكال دون ثبات مما تمكنه من ان تحل بعض الانساق او الاشكال او الدلالات محل الاخرى مادام الشكل في طوره نحو التحول والتغير.

فلم تعد بنية الرسم هنا ترديداً لما هو متعين في الواقع الحسي بل يتطلب الامر ملاحقة التغيرات الحاصلة في بنية الشكل، لينصب أهتمامه على النص ذاته حيث أشتغل على منظور لوني متدرج لزمان أني مباشر عبر تقنية ضربات الفرشاة سريعة مما جعل النص يتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية اللونية بعيدة عن الرؤية الواقعية الموهلة في التفاصيل .

أنموذج (٢)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
جسر كوربيغوا	جورج سورا	زيت على كنفاص	١٧×٩٧ سم	١٨٨٧



تحليل العمل :

اللوحة بشكلها العام تمثل مشهداً لضفاف بحر، يطل على جسر كوربيغوا، عمل الفنان سورا على استبدال المنظور الواقعي التقليدي الذي فيه نقطة تلاشي واحدة الى منظور لوني متناغم أذ تتربط المستويات اللونية والشكلية في مقدمة النص وخلفيته مع بعضها البعض وفق الآلية وكأنها لحظة ثنائية حركية سكونونية في آن واحد .

النسق اللوني الواضح في هذا العمل هو نسق واحد يتمثل بالايقاعية اللونية المتناغمة من اسفل اللوحة المتمثل

بالارضية في اللوحة بلونها الاكثر قوة ونظارة ، الى ابعد مساحة لونية نقطية متمثلة باللون الفاتح المتمثل باللون الازرق في لون السماء والماء .

يقسم سورا السطوح في لوحته هذه الى مجموعة الوان متجاورة صريحة دون مزج الالوان بعضها مع البعض الآخر او يخلطها فلاخضر والاصفر هما عينهما لم يخلطا مع بعضهما البعض في ارضية اللوحة بل تجاورا بنقاط دقيقة صغيرة وهذه ميزة او تكنيك المدرسة التنقيطية المعروفة والتي تذكرنا بعمل النظرية الذرية المعتمدة على الذرة والتي هي اساس الاشياء في أي شكل او شي كان ، وتجزئته الى مجموعة من الذرات المتشابكة ، ومن مجموع هذه الذرات ينتج الشي الكلي النهائي . والنص الفني هنا لايحتوي على ثنائية شكلية مضمونية فقد غيب حضور المضمون وأشتغلت على آليه بنائيه قائمة بذاتها ، أي بلحظة زمنية دائمة التحول سريعة الزوال وبالأعتماد على مفاهيم فيزيائية ، فضلاً عن ذلك استبدلت البنية الثنائية (الشكل/ المضمون) وبذلك لم يعد المعنى منبثقاً من مضمونية العمل بل تنطلق هنا من العلاقات القائمة بين الوان النصوص ذاتها بتفاعل حركي كنسق (لوني/بصري) ان ما اراده الفنان تحقيق تقنية يقدم من خلالها رؤية جديدة للشكال عبر المزج البصري للالوان التي تمثل مجموعة من النقاط ، واقعها شيء ونتاجها شيء اخر ، وهو بذلك يحقق عبر تقنية علمية ترابط مجموعة من المفردات، توازي مفهوم الاشياء في صنعتها وترابط مفرداتها ، وظاهرها بما يؤديه من فعل.

وهنا يحقق الفنان رؤية جمالية للمشاهد فيها اغفال للموضوع لحساب قيمة تقنية ، محولاً سورا في هذه اللوحة الزمن الى زمن منفتح غير منتهي من خلال الية تقنيته للشكل المرئي بنقاط لونية متداخلة من فضاء اللوحة السماء مع بقية مفردات اللوحة الشكلية كالاشرعة والقوارب وصولاً الى مقدمة اللوحة . بالوان معينة فالبنية المكانية تتحول هنا بفعل قصدي الى زمان منفتح واذابة جميع اجزاء العمل الشكلية في فضاء جامع شامل . وهناك ايضاً نسق مهيم من خلال المتعارضات اوالمتضادات مابين التكوينات العمودية الخطية التي مثلتها اشرعة القوارب والشجرة في مقدمة العمل مع التكوينات الافقية ممثلة بخط الارض .

ونجد في العمل هيمنة للمساحة اللونية الفاتحة المتمثلة باللون الابيض وقليل من اللون الازرق الفاتح المائل الى البنفسجي او الرمادي كما يظهر للعيان أي ان الفضاء الاكبر شغله في اللوحة الماء والسماء أي هيمنة للنسق المكاني فثمة سلطة لونية يتغلب بها الماء على اليابسة ، فأللون الابيض يغطي مجمل دلالات الفضاء في وقت ترشح اللون البني على بعض الدلالات في مقدمة النص وهذا يقود لاستنتاج أن النص رغم تصويره لمنظر طبيعي ألا أنه غير معني بالطبيعة بذاتها بقدر مامعني بتصوير النص بذاته حيث نجد النسق المهيم في هذا النص هو بنية لونية علمية. أي تم دراسة اللون هنا دراسة علمية بحته داخل بنية النص .

أنموذج (٣)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
يوم الإله.	بول كوكان	زيت على كانفاس	٣٦ ٨/١×٢٦ ٧/٨ أنج	١٨٩٤



تحليل العمل :

يصور العمل نساء من جزيرة تاهيتي يرتدين زيهن المعروف بالوانه الصارخة، وفي منتصف العمل يصور الفنان شكل لتمثال طوطمي يجلس امامه شخص وهناك امرأتان من جهة اليسار يحملن قرابين للالهة ومركز العمل امرأة عارية تجلس على ظفة نهر وشخصيتين نائمين على ظفة النهر ولون النهر ببقع لونية متناقضة حتى سطح الأرض في هذا العمل انبسطت وارتفعت

المساحات اللونية لأرضية العمل بطريقة تتسم بالتلقائية لتعبر عن ارض الجزيرة، وفقا لنظم الحياة القائمة عليها، بسريتها وعلنيتها .

من مشاهدة العمل بصورة شاملة يتبين انه خليط من مساحات لونية زاهية متجانسة ومتنافرة سعياً من الفنان للوصول الى الوان (لا واقعية) عقلية مثالية بحيث تكون الاشياء على غير الوانها المألوفة فالنهر هنا احمرّاً واصفرّاً وازرقاً في آن واحد . ان بنية النص في العمل قد اخضعت النسق اللوني والخطي وسائر التكوين الى ظاهرة فكرية متداخلة مع الشعور البدائي ، فاللون لم يعد خاضعاً للقوانين البصرية واصوله الواقعية انما خضع الى بنية اللون الاصطلاحي فاتخذت الالوان بنية تجريدية خاصه فالسماء تظهر في النص بلون ازرق مسطح يميل الى البنفسجي ويقع لونية بيضاء مثلت الغيوم حيث نجد الفضاء قائماً على نسقية لونية تخرق النسقية التقليدية للفضاء وأعتما د آلية التباين والتضاد كبنية بديلة عن المكان المادي أو المنظور النهضوي ، فتناقض اللون اعلى العمل مع ارضية يكون نسقاً لونياً بديلاً للتعبير عن العمق في صياغة البنى المؤلفة للبنية العامة .

فيظهر لنا العمل وكأنه ذو سطح واحد وكذلك الالوان المتضاربة والمتعددة كنسق لوني يمنح مكان العمل فرصة كافية للظهور تارة الى الامام وارتداده نحو الداخل تارة اخرى فاللون هنا يلعب دورين مهمين دور للاحساس بعمق متغير غير ثابت قد يكون الشكل الخلفي امامي والامامي الى الخلف ، والثاني قيمة اللون الرمزية أي نسق (لوني/رمزي) . اضافة الى قيمة الشكل الرمزية المتمثل بشكل التمثال الطوطمي .

ونجد في النص تعظيم دور بعض الالوان التي لها السيطرة والسيادة في العمل الفني التي عمل الفنان على انتقائها وجعلها اكثر حيوية باقترابها اكثر من اصل اللون وبما يسمح به جو اللوحة العام كما في اللون الازرق المائل الى البنفسجي والاحمر والاصفر .

أن كوكان في الوانه هذه قد تحرر من التقليد اللوني بما فيه الانطباعي ليستبدله بالنزوع الذاتي والبحث في بعض الالوان التي تعطينا احساسات غامضة بحيث لا يمكن استخدامها منطقياً بل نضطر لاستخدامها بطريقة رمزية مبهمه باستبدالها للون المتداول ، باللون (الرمزي) المنطقي (العقلي) الاكثر مثالية .

أنموذج (٤)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
انسجام في احمر	هنري ماتيس	زيت على كانفاس	١,٨ × ٢,٤٦ م	١٩٠٨



تحليل العمل:

لوحة تمثل شخصيتين جالسين على طاولة وامامهم طعام ومزهية ورد في غرفة صفراء ونافذه خلفية تطل على شجرة باسلوب تبسيطي واللوان محدودة ،يظهر المشهد وكأنه موعد او لقاء بين الفنان وحبيبته او قد تكون موديله ،ويظهر شخصية الفنان في حالة من الحيرة او القلق من وضعية يده على خده بصورة ملفته للنظر .

يشكل العمل بناءً لونياً قائماً على نسق التبسيط والتسطيح اللذان عملا على الشعور بان اللوحة ذو سطح واحد تتدمج الاشكال الامامية مع خلفية اللوحة دون ان نشعر بوجود أي عمق في اللوحة ،واللون هنا يؤسس علاقات ترابطية بين الوان حارة متمثلة باللونان (الاحمر/الاصفر) واللذان مثلاً عنصر السيادة اللونية في اللوحة فاعلها لونها بهذان اللونان ،اضافة الى اقحام الفنان لبعض الالوان الاخرى كاللون (البنفسجي) الذي شغل مساحات قليلة وفي اماكن غير مألوفة كالوان الوجوه البشرية والايدي فعمل اللون هنا على تصعيد من حدة جدلية قائمة على ثنائية (الشكل /التعبير) بتضاد حاد ليظفي على النص مزيداً من الغرائبية التي أخرجت النص عن مألوفيته سواء على مستوى بنية اللون أو الدلالة .ارتبط اللون بنسقيه مع الخط الذي نجده

في النص يتحرك بقوة دون الاستجابة الى المنطق في التشكل فيعد ذات شأن في تنظيم المرتكزات البنائية في التكوين ، وبذات القوة تلعب الانساق اللونية في تضاداتها وتناغماتها دوراً حيوياً في بنية النص ككل .

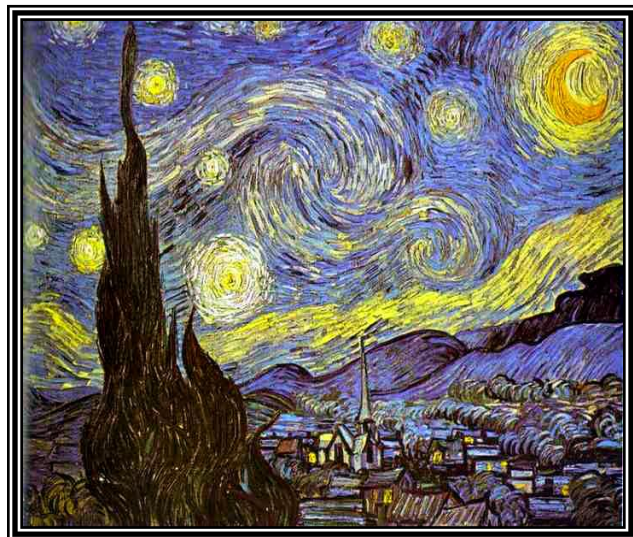
فبرز من خلال النص أنسجام من جدلية الألوان في تناقضها والأشكال وعلاقاتها والخطوط وبساطتها ، أذ جاءت البنى النصية متواشجة مع بعضها البعض أذ أن توزيع الوحدات الشكلية في النص لم يجعل لها هيمنة على حساب وحدات التكوين الأخرى ، بل بالعكس تتواشج مع بقية العناصر وعلى نحو تحول النص معه الى نسق مؤسلب من العلاقات المتداخلة والمتشابكة بين الشكل والخلفية .

كما لجأ ماتيس باللونه في اللوحة الى اللون الشفاف الذي يحصل عليه الفنان باضافة كمية اكبر من المذيب والذي يترأى السطح المرسوم عليه من خلاله في مواضع محددة كما نجده في البقايا البيضاء لسطح اللوحة بين الاشكال الملونة بقصدية من الفنان لتوظيفها في احداث خلاف اكبر بين مستويات الاشباع اللوني التي تصنعها السطوح الملونة الصافية وبما يبرز الانسجام بين الالوان المتضادة من خلال تجسيد الالوان وصولاً الى الوان (لا واقعية) عقلية مثالية بحيث تكون الشجرة بلون (بنفسجيا) والانسان ايضاً .

ان بنية اللون في اللوحة تدل على ارتباط اللون بالجانب الغريزي التعبيري من خلال هيمنة الالوان الصريحة المباشرة دون ان نجد في العمل أي تدرج لوني او ظل ونور ، فاللون الصريح هنا ليس كاللون الانطباعي او الرمزي بل ان ماتيس اراد ان يكون استخدامه للون يشكل مساحة مهمة في سطح اللوحة كما نجده في العمل للونان (الاحمر/الاصفر) كتوصيف لمعادلات جبرية. يصنفها الفنان في اشارة للمثالية اللونية التي سعى لخلقها من خلال التنويعات النغمية اللونية والتي استطاع ان يحققها الفنان في نصه البصري هذا بفعل تركيب تحليلي عقلي قصدي يبغى من وراءه الوصول الى لون مجرد خالص لذاته ،فاشتغال المدرسة الوحشية جاء من نسقية لونية قائماً على تعظيم دور الشكل على حساب المضمون من خلال بنية اللون .

أنموذج (٥)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
ليلة نجومية	فنست فان كوخ	زيت على كانفاس	٣٩ ١/٤ × ٢٩ أنج	١٨٨٩



تحليل العمل :

يمثل العمل منظرًا طبيعيًا لمدينة صغيرة أو قد تكون قرية تحيطها عدد من الجبال بلونها الأزرق ، وتظهر بعض الأشجار الملتوية التي تتوارى أطرافها عند الأفق ، والمنظر في وقت المساء حيث السماء والنجوم الدائرية مكونة فضاء للعمل بلونه الأزرق المائل إلى البنفسجي وقد أخذت السماء انفعالات واضطراب في الزاوية العليا منها شكل القمر

وأخذت النجوم ألوانا وأشكالاً لا توجد إلا في نفس الفنان ومخيلته ، حيث أخذت خطوط السماء أشكالاً متموجة.

العمل ذو موضوع واقعي تسجيلي لمنظر القرية في وقت المساء بأسلوب فان كوخ المعروف لدى المشاهد من خلال خطوطه اللونية المتموجة والدائرية والعمل يقتصر على ألوان محددة كالأزرق الذي يطغى على المشهد ككل والأصفر والأخضر الغامق اقتصر الفنان على هذه الألوان في محاولة لجعل الضدية في اللون هي النسق المهيمن في بنية النص مستفيداً من الأرضية الزرقاء والألوان الصفراء المائلة للون الأخضر لابرار النسق اللوني الذي شكله اللون الأصفر . شكل اللون الأزرق والأصفر من خلال العلاقة النسقية بينهما فضاءً مفتوحاً في العمل يصعب على المتلقي الإحاطة به من دون تغير وجهة نظره من نقطة إلى أخرى لتشتت نقطة النظر الرئيسية فيها ، مما يعمل على الإطاحة بمركزية النسق الشكلي. يعمل كوخ على أسلوب لوني يقوم أساساً على دمج عدة أنظمة في تطبيق علم المنظور ويقوم بالوقت نفسه على إدراك القيم التي تجسدها الألوان الصافية في عملية الاحساس المباشر.

ان مايلفت النظر في عمل كوخ هذا المدى التشكيلي الجديد الذي اختلف تماماً عن منظور عصر النهضة وباقي المدارس الاخرى بالتعبير عن المسافة والمدى الفضائي بواسطة قيم اللون الصافي المستعمله لذاتها ، وفي نصه البصري هذا يضع الفنان سلماً ثابتاً للقيم اللونية المطلقة متجسدة باللون الازرق ذو السيادة فهو (البعيد/القريب) في اللوحة كقيمة ثنائية ،هذا من جهته ومن جهة اخرى مايشكله الازرق مع الاصفر فاللون الازرق يبدو بعيداً بينما الاصفر يبدو قريباً (أي ان الازرق يبعد والاصفر يقرب) فاللون هنا هو من يعبربحد ذاته ولايحتاج مثلاً الى وساطة الخط للتعبير عن البعد الفضائي في اللوحة ، يقول كوخ في خطاب لاخيه (ماثيو) (انني استخدم الألوان كاصطلاح للتعبير بقوة كبيرة عما يعتمل بنفسه)^{٤٨}.

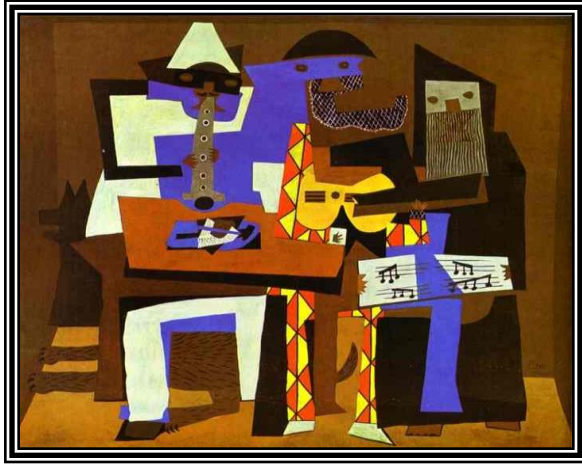
فاضحت الانساق اللونية اصطلاحية ، وتحرك اللون في ضربات الفرشاة البارزة تتبين طريقة الاداء التي اتسمت بالسرعة والتلقائية مع المبالغة بالتحريف والتحويل في العلاقات الشكلية كما مبين في اشكال الاشجاروالنجوم والسماء . ومن خلال حركة فرشاة الفنان الدورانية تشكلت انساق لونية متداخلة بعضها مع بعض مولدة نمط ايقاعي ذو بنية تصارعية ،فانساق الالوان تتحول الى مسارات خطية وكأن هناك قوة تسهم في الانقاص والاضعاف صعودا الى فضاء لا متناهي .

ويظهر النص ان قوة الانفعال في السماء متضاد مع سكونية المشهد الارضي، مجموعة المنازل والخضرة التي تشابكت معه، ولا يكسر من حدتها الا انفعال الشجرة وبطبيعة الفنان يلقي بهواجسه وانفعالاته في ما يراه ويسعى الى تجسيد الالوان التي توحى بالتوتر، لذا فقد استخدم الاصفر الذي يمثل النجوم ليوصل التضاد في اللون ومكمله داخل مساحة السماء الزرقاء ذاتها، فكان الفنان يسعى للتضادات الثنائية ، في سعيه لغرض تحقيق ذاتيته ورؤاه وايصالها للمتلقي، على الرغم من ان مساحة اللوحة باكملها تداخلت بالازرق الممزوج بلون قاتم اخر لتوليد جو موحد يمثل تلك الليلة وليخضعها لعالم اشتقه من مخيلته. لذلك بدت هيمنة الانساق اللونية للسقف العلوي ذات هيمنه حركية وأيقاعية لتشكل درامية النص عموماً فالثابت في النص هو شجر القرية الساكن والمتحرك هي تلك الدوائر اللونية الدافعة الى الحركة ويحمل النسق الفني بعداً زمنياً عبر تلك الثنائية .

^١-موسى الخميسي، اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٨، ص١١٩.

انموذج (٦)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
الموسيقيون الثلاثة نسخة ٢	بابلو بيكاسو	زيت على كانفاس	٢٢ × ٢٨ انج	١٩٢١



تحليل العمل :

في هذا العمل اشارة الثلاثة موسيقيين عبر بناء شكلي صيغ وفقا لتصورات الفنان لمفاهيم الشكل عبر التكعيبية، فالشخصية الأولى تعزف الجيتار ثم شخصية المهرج الذي يعزف آلة (الريكورد) الشخصية الثالثة فهي شخصية الراهب المغطى بالأسود .

اللوحة بصورة عامة تمثل تجمعاً لحدث ولموضوع ، ولمعالجة خاصة وجديدة في الرسم الحداثي آنذاك ، إذ أنها عكست ارتباط (بيكاسو) بالتكعيبية التركيبية ، وتطلعاته إلى الدقة التصميمية في المعالجة الفنية للشكل ، واللون اللذين شغلاه خلال مهمته الفنية.

يتأسس العمل من مجموعة ألوان منها باردة كالازرق المهيمن في وسط اللوحة والابيض واخرى حارة كالبنّي الذي هيمن على الخلفية و الاوكر الذي نراه في ارضية اللوحة وكذلك اللون الاصفر والاحمر في الجزء الاوسط من العمل لضمان إقتراب وتعشق الوحدة اللونية ، كما تحقق ثبات الألوان الباردة التراجعية في وسط العمل متمثلاً باللون الازرق مقارنة بالألوان الحارة الإنتشارية . وبذلك كان للألوان المتنافرة حضوراً متساوياً في عين المشاهد لما إمتلكته من درجة من التساوي الظاهري رغم قوة جذب اللون الاصفر المشبع

لونياً وكذلك اللون الاحمر اللذان شغلا الاشكال الهندسية المثلثة لزي المهرج فتاثير هذان اللونان مهم في بنية هذا العمل لانهما يمثلان نقطة النظر الرئيسية حيث لايمكن لنا تصور اكتمال العمل بدونهما , ومما ساعد في بروز هذا التشكيل اللوني هو قلة استخدام ألوان التقريب الحيادية بين قطبي الألوان الحارة والباردة , فكانت التقاربات تتم بمعاملة و معالجة الألوان المتنافرة ذاتها , لا بإدخال وسيط تقريبي بينها .

يترباط اللون مع الاشكال في بنية اللوحة ليؤدي دوره كقيمة دلالية على الشكل ذاته ليستقل، ويصبح خط رابط للإشارة لخواص الموسيقيين الثلاثة ، عبر ترتيب الالوان وتنظيمها في اجزاء وسطوح ، فبنية الشكل مفتوحة دون اغلاق مما يتيح عملية الاطاحة بسلطة الدلالة الواحدة فنجد النص يركز على مساحة النص نفسها تشارك فيه كافة العناصر المرئية من لون وشكل في تنسيق مساحتها دون ان يكون عرضاً للدراك الحسي المباشر .

هذه التركيبية التي تجتمع فيها العناصر المختلفة لونياً وشكلياً هي من أساسيات بنية الخطاب التكعيبي ويؤكد هذا النسق النصي الجدل الذي يقوم بين كل جزء من اجزاء العمل مع مايجاوره أي مع كليات العمل ،فلو جزء العمل حسب الوان الاشكال نجده مجرد سطوح ملونة لاتعطي أي قيمة ،بل ان هذه الجزئيات تؤكد حضورها من خلال عملها داخل الكلي او بنية النص ، لتكوين نسقاً شمولياً تلقي فيها هذه الالوان مع اشكالها المترابكة بنائياً جميعاً في فضاء النص كحاضنة بنيوية ذات شمولية متنوعة .

فالنص قائم على بنية الاشكال وعلاقاته والتتابع الايقاعي للخطوط والسطوح وتوازن المساحات وجدلية الشكل مع الفضاء وفق منظور يشكل العلاقات، وبطبيعة التكعيبية تبحث عن معادل للمنظور، ببعده الشكلي واللوني، كما قام الفنان بتحقيق فضاء اللوحة عبر تجاوز تلك المساحات عبرعملية فهم لفكرة الموضوع ، حيث سعى الى اسطح متعددة يستطيع من خلالها جعل المؤول يخوض غمار الاكتشاف والتعرف ، عبر ايقاع لتداخل وتواصل السطوح والخطوط ، بما يولد فضاءات مشتركة للأشخاص ، وفضاءات مستقلة للأشكال لينعزل الشكل او مجموعة من اجزائه ، بخواص قد يشار اليها بلون ، ثم لتشارك مع اشكال اخرى بفضاء آخر هو فضاء العمل، وهو ما يربط الموسيقيين الثلاثة. كما يلاحظ وجود اللون الأسود في اللوحة الأمر الذي ولد خاصية دفع وتقوية الأشكال الملونة الأخرى ، إذ إن اللون الأسود و بإنعدام التدرج فيه إحتضن الألوان المختلفة بدرجاتها و دفعها الى الأمام . الفنان سعى لتحفيز نظم شكلية، وفق آلية تتعلق بفعل ما هو موجود وقائم، من خلال قيم لونية خاضعة للدلالة كل اجزاء من الشكل، وبالتالي تسهم في عملية التعرف اضافة الى البناء الجمالي الذي يخضع لالية بناء الصورة.

نموذج (٧)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
شبح وجه على الساحل.	سلفادور دالي	زيت على كانفاس	٥٧ × ٤٥ سم	١٩٣٨

تحليل العمل:



يؤشر هذا النص أرضاً على الساحل تكاد تكون مهجورة ومخلوقات خرافية تشترك بعلامح بشرية وحيوانية يأخذ هذا العمل سماء متجسدة مع امتداد البحر بتداخل لوني للسماء ، ثم برزت ارتفاعات لتلال على حافة الارض مع الماء باللون الترابي والازرق عند اكثر من منتصف المشهد باتجاه يمين العمل، لتتحول وفق استراتيجية السريالية الى راس كلب ، وليتحول مقدم الوجه وجسد الكلب المتلاشي

والمتداخل مع مجموعة الاشكال الارضية والانسانية التي بدت وكأن هناك ساحلاً مشتركاً على بحر في أمتداد لامتناهي اذ يبدو ثمة ساحل بعيد في أعلى النص .

ان عملية التحول المستمر للاشكال في ذلك العالم المتداخل بالمضامين الصورية واحتواء الاشكال على اكثر من معنى والتي تتواجد بشكل لاواعي باثر مفردات الحقائق الموضوعية لتشكل عالماً تنتقي فيه العوالم الفيزيائية بكلتيها ، وكأن المرء يتفحص ذاكرة انسان بجزئياتها التي ازدحمت بذكرياتها الظاهرة والغامضة ، والمتجاورة مع مفردات متخيلة في عالم حلمي ، ومفردات امتزج فيها الخيال والواقع لتؤكد عملية التفاعل الغير منضبط لمفردات المشهد بأكمله . وتزاحم تلك المشاهد الجزئية بما تمثله من دلالات متعارضة ، لتسجل ظهور استراتيجيات جديدة كامنّة في اللاوعي، تتفاعل مع الحس الواعي لتحقيق أنية جديدة بجزئياتها ويظهر العمل جمالية تعبيرية على مستوى الشكل واللون معاً من خلال بنية التحريف والتأليف اذ حرفت الاشكال في بنية تكوين الخامة حيث بدأت وكأنها تتماشى وتتناغم مع بعضها في مشهد بهيج وتألفت انساق الخطوط والالوان وتداخلت في تناغم هارموني عملت على تقويض بنية المكان لتدرك عبر جدلية تجمع بين الواقع ونقيضه الاواقع ، يلعب اللون دوراً مميزاً في البناء العام للعمل ويشكل نسقاً مهيماً يضفي على النص مسحة غرائبية . بالاضافة الى هيمنة العلاقات الشكلية الجديدة التي فرضها النسق اللاواعي والتي شكلت مفرداته. يتألف العمل لونياً من الوان فاتحة تكون اكثر نفوذاً في هذا العمل مقارنة مع الالوان المعتمدة فاللون الابيض يهيمن بأطلاقية على فضاء النص ويشيد مساحات مهمة في اسفل النص ، أما الالوان الداكنة فهي تهيمن في وسط النص على مستوى التناقض لاسفلية النص البضاء المتسمة بأشكالها الكثيفة المتلاحمة فعلى الرغم من أمتداد الاشكال بتفصيلاتها ، نجد الجانب الاعلى من النص فضاء مفتوح يمدنا بفيض من الضياء يخفف من شدة التلاحم الشكلي وبالفسحة اللونية يسهم هذا الجانب بانفتاح التكوين .

يؤسس اللون نسقية ثنائية (لون / دلالة) فالنسق اللوني المهيمن ممثلاً بالون الابيض ودرجات حضوره في خارطة النص يحرر النص من محدوديته حيث يضاف لون الى لون بتنوع ماهيته الفيزيائية ليكون نصاً في أنفتاح لوني غير محدد ومرونة في أليات الاستبدال والتقابل فالنص الذاتي المهيمن (اللون الابيض) له خاصية الاختلاف في عناصره وطبيعة تموضعه في النص ، والإيقاع اللوني في هذا النص يتأرجح بين الواقع واللاواقع والوعي واللاوعي وكل هذه الامور تنعكس انعكاساً طبيعياً على خصوصية النسق اللوني وإيقاعيته على سطح النص مشكلاً تضادات وانسجامات فترات ووحدات على حسب الوتيرة التي من خلالها يتم تشييد البنية الإيقاعية للون في المنجز البصري هذا .

أنموذج (٨)

اسم العمل	اسم الفنان	مادة العمل	قياس العمل	تاريخ الإنتاج
ارتجالات	كاندنسكي	زيت على كانفاس	٣٠ × ٣٩ انج	١٩١٣

تحليل العمل :



يمثل النص مجموعة من الالوان والاشكال والخطوط الدقيقة وضعت بعفوية وبساطة تامة وزعت بطريقة انتشارية على عموم المساحة التصويرية دون اخضاعها الى أي محددات انشائية .

ان عشوائية إتجاه و حركة الأشكال الملونة داخل النص هذا يجبر المشاهد للوقوف طويلا لتأمل الأشكال و قياس مدى تعبيرها , لأن هناك مجموعة لونية متنوعة ببقع ومساحات مختلفة منها حمراء واخرى بلون

ازرق وخطوط سوداء، بهيمنة لونية متنوعة في قيمها مشكلةً انساقاً (لونية/ تجريدية) حملة في باطنها كوامن غير مرئية لما هو شمولي وكلي . فقد عبر النص عن دلالات طفولية التشكل في ألوانها وخطوطها العفوية ذات أنساق شكلت ببساطة وحملت بالرموز تتفاوت في اتساعها وكثافتها موزعة على نحو تلقائي منفعل كتعبير تجريدي عن ضرورة داخلية. يشغل اللون كعنصر مع باقي العناصر البنائية الاخرى كالخط بصيغة ثنائية (لون/خط) من خلال توظيف الفنان لمجموعة من الخطوط المختلفة العفوية والغير منتظمة والتي تتحرك بصورة تلقائية في كافة انحاء النص محدثة نوع من الحركة الداخلية في بنية العمل يشكل اللون في هذه الحركة نسقاً ايقاعياً من خلال الأصفر والأحمر والأزرق وكذلك الخطوط السوداء المنحنية والسوطية فهي تكون دائماً في أعمال الفنان كعوامل تهدئة (إن صح التعبير) للحد من الفوضوية العارمة للالوان ، التي يجعلها هوية او سمة بارزة لأعماله ، فنقوم هذه الخطوط بهذا الدور،على الرغم من أن (كاندنسكي) يشغل بحرية عالية تكاد تلغي كل المفاهيم التشكيلية المتعارف عليها ويهشمها إلى غير رجعة نراه يجعل من هذه الخطوط كأدوات ترتيب وسيطرة على تلك الفوضى ولكي يصل (كاندنسكي) إلى المبتغى التجريدي الكامن في فكرة تغييب المعنى نجده قد تعمد تمويه الأشكال عبر مراحل متعددة متتالية ليتمظهر الشكل بصفاء تام يصعب التعرف معه على قراءة تشخيصية ولكي يصل (كاندنسكي) بنا إلى هذه المنطقة المتسمة بالصفاء التام بعد تجاوزه لاي شئ واقعي نجده يؤكد هذا الجانب بالاعتماد على تناغمات الالوان التي امتازت بالشفافية وكأنه يرسم بالوان مائية لخلق عامل الجذب الجمالي فان اللوحة التشكيلية تتناسق مع القطعة الموسيقية بأصرة او بقاسم مشترك ، للوصول الى جمال خالص متناسق كأنه قطعة موسيقية اظهره بصفة دائمة في مجمل اعماله لقد حاول (كاندنسكي) من خلال بنائه اللوني تشييد ايقاعية زمكانية في نصه البصري .

اختفت في النص السياقات البنائية والمعالجات التشيدية ذات المنحى الواقعي التي تحاكي من خلال الشكل الفني عالم الأشياء ، فالفضاء التقليدي المتناهي بات فضاءً مطلقاً لا متناهيًا وأخذ الخط يتحرك على المسطح التصويري بحركة متحررة من قيود البنى التي تستهدف التشخيص الواقعي ، فيظهر الخط طبيعته الخالصة عندما يتحرر من تلك القيود ، وكذلك جاء اللون هو الآخر متحرراً عن الخالص كنسق (لوني/تجريدي) من خلال تحرره من قيود المحاكاتية التشخيصية ، فاستخدم لإنشاء إيقاعات بصرية تغطي مساحات النص تبعاً لتبايناته وتدرجاته واختلاف أطواله الموجية. وتبعاً لذلك ظهرت الأشكال التجريدية متداخلة مع بعضها البعض ومنفتحة من دون انغلاق يحدد صيغتها البنائية بما يكشف عن هذه الأشكال بأنها لا تزال تعيش حالة من الديناميكية من خلال توالدها وتتاسلها مع بعضها البعض نتيجة الانقسامات التي تحصل فيها. فاللون شكل بنية كاملة في النص اذ بدونه لما استطاع الفنان ان يمثل خطاباً بصرياً ينهض على القيم الشكلية الخالصة التي يظهرها اللون والخط عند تحررها من القيود الموضوعية في البنية ، وبغية إيصال بنية الشكل إلى معالجة تشيدية برؤية فنية لا موضوعية .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

توصل الباحث من خلال الإطار النظري وتحليل العينات إلى عدد من النتائج وكالاتي:

١- شكل اللون قيمة جمالية في كل مدرسة فنية ، عكستها بنية الأعمال في عينة البحث الحالي فمنذ الانطباعية أصبح اللون ركيزه مهيمنة ومؤثره في الفن التشكيلي امتاز نسق اللون فيها بأهمية بالغة عن بقية العناصر وفرض سلطته على بنية النص، فنسق اللون هيمن بقوة على الشكل كما في (نموذج ١) .

٢- أن المنجز الانطباعي أحدث قطيعة أبستمولوجية مع معمارية الشكل الحسي الكلاسيكي وتحول بنية هذا النص إلى نسق لوني انطباعي خضع إلى متغير (الضوء/اللون) ورصد تأثيراته على المشهد الحسي فتحول العمل الى مساحات لونية خاضعة للمنطق العلمي الفيزيائي في تحليل الضوء ، وتسجيل اللحظة الآنية فخضع اللون الى بنية فيزيائية داخل الخطاب البصري ، اي أصبح العمل

بناءً لونياً وهو المهيمن و يشغل مع بقية العناصر بعلاقات ترابطية والهيمنة الكبرى للون أي ان بنية اللون هنا هي بنية (لونية/ضوئية).

٣- بنية اللون في النص التتقيطي اشتغلت على تفكيك الوجود الحسي (الواقعي) على اساس ذري مما منح موضوعاته صفة اللامحدودية ، فخضع اللون إلى بنية علمية وهذا واضح من خلال تقنية التتقيط اللوني بشكل متداخل ومتشابك كما شاهدناه في (نموذج ٢) حيث نسق اللون يتمثل بالايقاعات اللونية المتناغمة بين النقاط وتجاورها، أي بنية (لونية/بصرية) محققاً قيمة جمالية جديدة لم تكن مألوفة حينها.

٤- بنية اللون في (نموذج ٣) اشتغلت وفق نسقية نصية قائمة بذاتها تتفتح في تأويلاتها على الطابع الرمزي ، فاللون هنا هو لون اصطلاحي ، فاتخذت الالوان بنية تجريدية خاصه فالماء يلون بالاصفر والاحمر والازرق فليس هناك محدداً واقعياً للون بل تناقضاته في المكان يولد هذه الرمزية كما فعل (كوكان) الذي استثمر طاقات اللون الرمزية وعمل على تبديل اللون الواقعي بلون هو يجده مناسباً عقلي مثالي ، فتحققت في هذا النموذج بنية (لونية / رمزية).

٥- شكلت بنية اللون في (نموذج ٤) بناءً لونياً قائماً على نسق التبسيط والتسطيح ولم يعد الشكل المرئي في النسق الوحشي ضاعطاً على بنية النص على الرغم من احتفاظ الأشكال ببعض ملامحها التشخيصية فقد اخضع اللون النص الوحشي لرؤية جديدة وجهت الأشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة توظف العناصر التصويرية لتحرير الأشكال من اعبائها المادية و ارتبط اللون بنسقيه مع الخط للوصول بالشكل الى تعبيرية لونية ، أي الوصول الى بنية (لونية/تعبيرية).

٦- أشغلت بنية اللون مع (الخط / الشكل) في (نموذج ٥) لأعطاء دلالة تعبيرية ورمزية عبر تفعيل الألوان والخطوط والفضاء لتحقيق تلك الدلالة ، فقد أخذت بنية النص لدى (فان كوخ) مخضبة بشحنه عاطفية جاعلاً النص ذو أيقاع موسيقي في تساميتها على الزمان والمكان المحددين ، لاطلاق تأثيرات نفسية الذي اسفر عن تلقائية في الأداء ومعالجة لونية كثيفة ذات اتجاهات دائرية متعددة وذات ملمس خشن بما يرفع من نسق دلالات النص التشكيلي .

٧- تراجع اللون كبنية مهيمنة في النص التشكيلي كما نلاحظه في (نموذج ٦) فالهيمنة اصبحت تنصب على الشكل وذلك بتجزئة الشكل بالقدر الذي أحال النص الى نسقية مسطحة اعتمد تراكيب الاشكال

٨- بنية اللون في النص السريالي تواسجت وانصهرت مع الشكل والخط وبقية العناصر لتمثيل الصورة الحلمية التي نادى بها (دالي) كما ظهر في تحليل (نموذج ٧) حيث جاء الاشتغال على آلية أحدثت تحولاً جوهرياً في الاتجاهات الحديثة الأخرى من حيث السلطة الأبستمولوجية للاشعور والاحلام . فجاءت نسقية الأشكال مغايرة للمرئي المؤلف ومنفتحة على عالم من الصور الحلمية ، مما حرض الأنساق الجزئية من لون وخط وشكل الى التوافق مع تلك الصور فالبنية العامة لهذه الصور والافكار الغريبة هي بنية (شكلية/لونية/خيالية).

٩- هيمنة البنية اللونية من جديد على النص التشكيلي كما ظهر (نموذج ٨) فاشتغال اللون جاء في النسق التجريدي التعبيري لاحداث خلخلة في الرؤيه الماديه للاشياء باحداث قطيعة نهائية مع الخارج (العالم الواقعي) واستبدالها برؤية شمولية تحكمت في الانساق اللونية والبنائية فالنص التجريدي رضخ الى نسقية الاداء العفوي للالوان وكانها نغمات موسيقية مجردة من علائق الوسط الحسي ، ومن خلال هذا البناء اللوني تتشيد ايقاعية زمكانية في النص ،كبنية (لونية/تجريدية).

١٠- ومن خلال تحليل عينة البحث وجد الباحث ان الفنانين عبرمدارس الرسم الاوربي الحديث جاء استخدامهم للون على مستويين الاول الاعتماد الكلي على بنية اللون لنقل المحتوى التعبيري او النفسي، فقد مثلت الالوان في تلك اللوحات الركن الأساسي الذي تقوم عليه اللوحة ، أما ثانياً أن اللون أستخدم لخدمة الشكل ، أي بقصد إملاء المساحات ومن دون إعاقه إشارية قد يبديها اللون إزاء دخول الألوان في البنية الدلالية. و من ذلك يرى الباحث وجهان مهمان لإستخدام اللون في عينة البحث ، الأول هو ما كان للون فيه كامل الأهمية و ترتيبه الأول بين العناصر و الأسس البنائية في اللوحة ، والآخر يقع بعد المرسلات الجمالية التي إستقادت من تحييد اللون كمعبر واضح .

١١- من خلال تحليل الباحث لعينة البحث أن اللوحات (النماذج ٦، ٧) إعتمدت على الخلفيات ذات الألوان الغامقة نسبياً كخصيصة لإبراز الأشكال فوقها ، في حين أن اللوحات (النماذج ٤ ، ٣، ٥) إستندت على الخلفيات ذات البنية اللونية (الفاتحة / الغامقة) بقصد تراكب الخلفية مع الأشكال ، أما اللوحات (النماذج ١ ، ٢) فتبين إعتمادها على الألوان الفاتحة لتبرز فوقها الأشكال وربطها مع الأسس التشكيلية المعروضة على السطح التصويري.

١٢- من خلال تحليل عينة البحث وجد الباحث ان (النماذج ١ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٨) أستخدم فيها الرسامون درجات من اللون الأحمر العالي التشبع ذا التأثير الواسع ،معتمدين في ذلك على إدخاله بصيغة مركزية أو شبه مركزية لجعله النقطة الفعالة في جذ بنظرالمشاهد ، لإمكانية هذا اللون المنفردة في التقدم على جميع الألوان الأخرى، ويلاحظ أن الأحمر يستخدم بتميز بين الألوان الحارة حتى ظهر

لذلك واضحاً بارزاً في استخدامه بين الألوان الحارة او الباردة ، الأمر الذي جعله يحتل مركز السيادة و تصدر قائمة الألوان المثيرة و الجالبة للأنتباه .

١٣- من خلال تحليل عينة البحث ظهر في ثنايا بنية اللون إيهام فضائي مختلف وفقاً لمنهج و أسلوب الفنان في انتمائه لمدرسة فنية ، ففي (النماذج ١) ظهر الفضاء من خلال تهشيم الفنان نسق المنظور التقليدي (الخطي) واستبدل بمنظور لوني جمالي قائم بذاته حددته الألوان عبر تناقضاته (الفتاح / الغامق / المضيئ / والمعتم) ، اما (نموذج ٢) اظهرت تقنية التتقيط اللوني منظوراً لونياً إيهامياً متناغماً ارتبط من خلالها اللون في مقدمة النص وخلفيته مع بعضها البعض وكأنها لحظة ثنائية بين الزمان والمكان، وفي (نموذج ٣) ظهر العمل بصورة مسطحة لتداخل الألوان وتراكبها وأعتما د آلية التباين والتضاد كبنية بديلة عن المكان المادي أو المنظور النهضوي ، وفي (نموذج ٤) تولد فضاء مفتوح (النافذ في اللوحة) ضمن فضاء اللوحة المغلق ، فأصبح بذلك فضاء ان .وفي (نموذج ٥) جسد البناء اللوني ذو الحركة الدورانية ضمن التقنية اللونية التي اشتغل بها (فان كوخ) فضاءات متحركة توهم المشاهد بتغيرنظر المشاهد من نقطة الى اخرى بالتعبير عن المسافة والمدى الفضائي بواسطة قيم اللون الصافي المستعمله لذاتها . تتداخل الفضاءات الداخلية والخارجية بين الاشكال واجزائها الملونة في (نموذج ٦) فبيكاسو لم يبحث عن الفضاء بل يحقق معادل للفضاء عبر تجاور تلك المساحات الملونة وتراكبها عبرعملية فهم لفكرة الموضوع. و (المودج ٧) حقق التمثيل الواقعي للون فضاءً مفتوحاً في بنية النص ضمن اجواء يرتبط فيها الواقعي باللاواقعي والعقلي والخيالي. و (نموذج ٨) بات فضاءً مطلقاً لا متناهياً من خلال عملية مزوجة الألوان والعلاقات التي تنشأ بينها وحركة الخطوط وكذلك الاندماج اللوني بين البقع اللونية والخطوط وخلفيتها.

الاستنتاجات

- ١- لأسلوب تنظيم اللون أثره في بناء وحدة اللون ومظهره الجمالي من خلال التناسق والانسجام بين الألوان أو من خلال علاقات متباينة للون تشد أجزاء العمل بإيقاعها.
- ٢- أن حركة الفن أو الرسم الحديث في حالة تجمع معرفي وكل التحولات الشمولية التي شهدتها ناجمة عن التجادل في الفكر الاوربي الحديث والذي افرز مجموعة من المدارس الفنية التي اختلفت استخداماتها للون وفق منهجية كل مدرسة في ازمنة وامكنة متغيرة.
- ٣- ترتبط انتاج أي فكرة معينة يطرحها الفنان للرسم في نصه البصري مع طريقة إنتخاب وإستخدام الألوان ، فتظهر لذلك إمكانية تغيير منهج بنائي عند نفس الفنان إذا اختلف توجهه الفكري و أراد تغيير تقنية تنفيذ اللوحة.

- ٤- كلما قل عدد الألوان في بنية النص البصري زاد تلاحمها ، وكلما كثرت الألوان وتشعبت داخل النص وزاد عددها ، كلما زادت صعوبة الدمج والتأليف فيما بينها وأن كانت أعلى قيمة جمالية في الحالة الثانية .
- ٥- لايمكن ان نصف بنية لونية على انها جميلة او قبيحة فهذا الحكم ليس نحن من نحدده بل تحدده المعاملة الصحيحة لها وتنظيم الالوان وفق دراسة علمية صحيحة ،وهذه تلعب دورا في خروجه بصورة جميلة ، على عكس المعاملة الخاطئة و التي قد تنشأ عن نقص الخبرة لدى الرسام.
- ٦- لايمكن ان نقيس العمل الفني من خلال دراستنا للبنية اللونية وحدها ، مالم نقرن دراسة اللون مع باقي عناصر العمل الاخرى لان اللون منفرداً لا يحقق شيئاً دون الدخول بعلاقات ترابطية من العناصر البنائية الاخرى لانها هي التي تعطي اللون قيمته و تسهم في رفع وتيرة تأثير الألوان و جماليتها بعد أن تكشف ترابطها مع اللون تأثيرا و تأثيرا.
- ٧- إن اللون بصورة عامة يكتسب جمالياته على وفق مؤسسات ومنطلقات فيزيائية أو فسيولوجية أو سايكولوجية أو فلسفية أو من خلال صبغات اللون بإطارها التشكيلي الفني.
- ٨- ان تداخل العلاقات في بنية الألوان بين التضاد والانسجام يعد عنصراً من عناصر جماليات اللون ضمن مساحة العمل الواحد .
- ٩- ان استخدام الفنان للون استخداماً مثالياً في لوحة دون أخرى هو امر صعب نوعاً ما، فهي تمتلك قدرا من التمدد لتشمل إشارات مختلفة بواسطتها إمتلك البنى المختلفة إشارات متنوعة، فكل ذلك خروج أمثلة جمالية متنوعة. فمن الممكن مشاهدة لوحة ما محتوية على مجموعة قليلة من الألوان وتمتلك تعبيراً أعلى منه في لوحة ذات عدد كبير من الألوان.

مصادر البحث

أ / المصادر العربية :

القرآن الكريم.

- ١- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ، لسان العرب المحيط ، المجلد الثالث ، دار لسان العرب ، بيروت ، ١٩٥٩ .
- ٢- أشبنغلر، اسولد ، تدهور الحضارة الغربية ، ج ١، ترجمة: احمد الشيباني، دار مكتبة الحياة ،بيروت، ب.ت.
- ٣- أغروس،ن- ستانسو: العلم من منظوره الجديد، ترجمة جمال الخاليلي، دار الكويت للطباعة، ١٩٨٩ .

- ٤- محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) فن التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٠.
- ٥- ايتنكهاوزن، ريتشارد ، فن التصوير عند العرب، ترجمة: عيسد سلمان وسليم طه، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٣.
- ٦- باونيس، الآن ، الفن الاوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.
- ٧- بدولا، موريس ، الانطباعية ، ترجمة: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط ١ .
- ٨- محمد حسن حسن، مذاهب الفن المعاصر، مطابع دار الفكر العربي ، ط ٢، بيروت ، ب.ت.
- ٩- مسعود جبران : الرائد ، دار العلم للملايين، ط ١، بيروت، ١٩٦٤.
- ١٠- ناصر رشيد ، النقد الادبي ، المركز الاردني للطباعة الفنية ، ط ١٠، عمان، ١٩٩٩.
- ١١- يحيى حمودة ، نظرية اللون ، دار المعارف للطباعة والنشر، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٢.
- ١٢- خرابشكو، ميخائيل ، جماليات الصورة الفنية ، ترجمة: رضا الظاهر ، دار الهمداني للطباعة ، ط ١، عدن، ١٩٨٤.
- ١٣- خليل احمد خليل : موسوعة لالاند الفلسفية ، م ٣، منشورات عويدات، ط ٢، بيروت، ٢٠٠١.
- ١٤- الخميسي، موسى: اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ٢٠٠٨.
- ١٥- ديوبي، جون، الفن خيرة ، ترجمة: زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣.
- ١٦- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، ط ٥ ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٦١.
- ١٧- البعلبكي ، منير: قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٢.
- ١٨- سامي رزق ، مبادئ التذوق والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، ١٩٨٢.
- ١٩- عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، الشركة المتحدة للنشر، ط ١ ، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٢٠- عيادي بن عليوي : دراسة في النظرية البنائية، دار ابن خلدون للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٣.
- ٢١- ريد، هربرت ، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة ، دار المأمون للطباعة والنشر ، ط ١، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ٢٢- الزعابي، زعابي ، الفنون عبر العصور ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، ط ١، الكويت ، ١٩٨٩.
- ٢٣- ستروك، جون : البنائية وما بعدها ، من لفى شتراوس الى دريدا ، ترجمة: محمد عصفور ، العدد ٢٠٦ ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٦.
- ٢٤- ستروك، جون، البنائية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦.
- ٢٥- سيرولا، موريس ، الفن التكميلي، ترجمة: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- ٢٦- شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، مطابع الرسالة، الكويت، ١٩٨٧.
- ٢٧- محمد أنور شكري، الفن المصري القديم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥.
- ٢٨- مجموعة من اللغويين العرب: معجم الفاظ القرآن الكريم، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٨١.
- ٢٩- سعيد شيمي ، سحر الالوان من اللوحة الى الشاشة ، ط ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.
- ٣٠- صبري محمد عبد الغني، البحث في الفراغ، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٩.
- ٣١- الصراف، عباس ، آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ١٩٧٩.

- ٣٢- فارس ميري ظاهر ، الضوء واللون ، دار القلم، لبنان – بيروت، ١٩٧٩.
- ٣٣- فردريك، مالنز: الرسم كيف نتذوقه-عناصر التكوين: ترجمة هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩.
- ٣٤- عائدة سليمان عارف ، مدارس الفن القديم ، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، بيروت ، ١٩٧٢.
- ٣٥- عياض عبد الرحمن امين: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩.
- ٣٦- ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٤.
- ٣٧- فراي ، ادوارد ، التكعيبية ، ترجمة: هادي الطائي دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٩٠.
- ٣٨- فينتوري ، ليونيللو، خطوات نحو الفن الحديث، ترجمة: انيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٥.
- ٣٩- مايروز، برنارد ، الفنون التشكيلية و كيف نتذوقها ، ترجمة : سعاد المنصوري ، مسعد القاضي ، مراجعة و تقديم سعيد محمد خطاب ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، مؤسسة طباعة الألوان المتحدة ، ١٩٦٦.
- ٤٠- أميره حلمي مطر ، فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤.
- ٤١- نيومير، سارة ، قصة الفن الحديث ، ترجمة: برسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.
- ٤٢- هاوزر، ارنولد ، الفن و المجتمع عبر التاريخ ، ج ١ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط٢ ، ١٩٨١.
- ٤٣- هورست، أو هو: روائع التعبيرية الالمانية ، ترجمة: فخري خليل واخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ، ١٩٨٩.
- ٤٤- هيغل ، فن الرسم ، ترجمة: جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، ١٩٨٠.
- ٤٥- ——— ، جنور الفن ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٩٤.
- ب / رسائل والاطاريح :
- ٤٦- التميمي، عادل صبري نصار ، جماليات اللون في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٩.
- ٤٧- جمعة، نزهان علي ، جماليات التكوين في المدرسة الانطباعية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، ٢٠٠٠.
- ٤٨- بلاسم محمد جسام ، التحليل السيميائي لفن الرسم: المبادئ و التطبيقات ، أطروحة دكتوراه فلسفة (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة/ الفنون التشكيلية ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩.
- ج / المجلات والدوريات :
- ٤٩- رمضان بسطاويسي ، فن التصوير عند هيغل ، بحث منشور في مجلة آفاق عربية ، العدد ١٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩١.
- ٥٠- المبارك، عدنان ، التجريدية المعاصرة ، بحث منشور في مجلة آفاق عربية ، العدد ٢، بغداد ، مؤسسة رمزي للطباعة، ١٩٧٥.

Abstract

The topics arts occupy a great deal of scientific studies in the modern, especially the color theme in the artwork era, where I grew up theories various technical schools, Valphenon humanity

occupies a great position in the lives of the people and the world community and the world of progress and civilization were the people I looked many throughout human history to the arts look reverence and worship, and troubled thoughts and values about the art and the artist. And color through the ages, such as an important incentive for all artists across the march of history to produce works of art mimic the aesthetic value and higher values of insights communities in terms of inspiration and aesthetic value, went so color space analysis and experimentation to come out of the fruits of the strenuous efforts made by the Engaged in his field of artists and others have contributed to the enrichment dictionary chromatography experimental Bamahslat, thus starting the security of different directions at different times, or in the era of one under the need for renewal and change, to the point and got some artists that know the uses of color distinguish them from others. All of these variations are incorporated directionality in the mind of the artist after viewing and including supported large Zaoraadd of schools and trends, was dubbed distinctive Home technically is the color, thus this so the beginning of the twentieth century up, phase, which brought a lot of human achievements in art, then was modified or and changed to suit the taste that prevails among the artists and the community. As represented Europe in the early last century research center of the foregoing methods of discovery, represented as well as a springboard to supplement the trends in the world of modern art, Vantakb artists of the world, including what fits their vision or is consistent with the philosophy of their communities.

In light of this, the researcher has the effort to study the subject of patterns of color in modern European painting, which included Generally four chapters, the first chapter consisted general framework of the search began, "Find the problem outlined by the researcher of wonder the following:

١- Does the color structure in the form of artwork in visual art schools?

٢-What color patterns that have emerged in European painting schools to talk?

The aim of the research is based upon Ksaagh tried researcher disclosed in modern European painting, the researcher has identified the limits of his research between (١٨٧٠-١٩٧٠ AD) to the European art.

The second chapter (the theoretical framework and previous studies), which contained three sections, the first section dedicated "brown study in the artwork and its relations with all the other structural elements Kkt point, shape and other elements remain the mechanism structure with fires. And ensure that the second topic study patterns of color in art in general, with an explanation of the structure and pattern in art briefly and study the color of its beginnings when the old man through the arts Mesopotamian and Egyptian art as well as the effects of sculpture and even when primitive tribes down to the color in Islamic art The third section has touched study of color patterns that have emerged in modern European painting and start researcher for the offering of Renaissance art and art romantic Kmmahdat for the emergence of modern art throughout which were started with Impressionism down to the abstract. While the third quarter included research procedures, which included Mojtmkaa research and the research sample and instrument used in the analysis

This included the fourth quarter on Alastnajat results of the research in the light of its objectives, and the most important results- :

١- Color aesthetic value in every art school, reflected in the realization of the structure of the current research sample.

٢- The text impressionist latest epistemological rupture with the architectural form of sensory and turning this classic structure of the text to format Looney impressionistic succumbed to a variable (light / color.(

٣- Color structure in pointillist text worked to dismantle the sensuous presence (realistic) on the basis of atomic giving themes recipe infinity, Vkhadda color to the scientific structure.

٤- brown in some models worked according to a text systemic stand-alone opens in interpretations on the symbolic character.

٥- subjected brutal text color to see the new forms and directed to take formal relations employs abstract figurative elements for editing forms of physical burdens.

٦- I work with a brown (line / shape) to give an indication expressive and symbolic through activation of colors, fonts and space to achieve these semantics.

٧- dip structure with dominant color in the text Plastic as we notice in some sample models Valhamna become focused on the shape and form by segmenting the extent that the text referred to the systemic structures flat shapes adopted.

٨- brown in Surrealist text Toashjt and fused with the shape and line and the rest of the items to represent papillary image advocated by (Daly.(

٩- tonal structure of the dominance of the new text as visual sample model afternoon, Vachtgal color came in pattern abstract expressionist to cause physical disturbance of vision of things to cause a final break with the outside (the real world.(

١٠- Through research sample analysis researcher found that artists Abermdarc modern European painting came their use of color on the first two levels total reliance on brown for the transfer of expressive content Awalnevsa. The second is that the color used to service the shape, any intention of dictating spaces and without obstruction indicative color may enter demonstrated by the colors in the semantic structure.