الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
كليّة الأدب العربي والفنون
قسم الفنون البصرية
مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون التشكيلية

تخصص: نقد الفنون التشكيلية
بعنوان:

المدرسة الانطباعية للفن التشكيلي الاستشراقي بالجزائر

آرثر فريدريك بريدجمان أنموذجا

إعداد الطالبتان:
- خنفور يمينة
- خلول عالية

إشراف الأستاذ
نور الدين معروف

لجنة المناقشة:

أ/ نور الدين معروف	مشرفا
أ/ فاطمة هني	رئيسا
د/ نادية قجال	مناقشا

السنة الجامعية:2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

قال رسول الله صلى الله عليه و سلم:" من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

و على هذا الأساس لا يسعنا إلا أن نتقدما بأسمى آليات التقدير إلى الأستاذ المحترم نورالدين معروف الذي

قبل الإشراف على هذه المذكرة أو إلى كل من أمدنا بيد العون و السند من قريب و البعيد.

إهـــداء

نهدي هذا العمل إلى منبع الحياة و منارة دربنا و إلى جنتنا في دنيانا و مهجة قلبنا و سرور فؤادنا "رمز الحب

و بلسم الشفاء التي ضحت بكل شيء من أجلنا....." أمهاتنا و إلى أسرتنا الصغيرة.

و إلى الأسرة العلمية بقسم الفنون البصرية بجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم.

أهدي هذا البحث المتواضع

المقدمة :

إن الفن هو ظاهرة أو شكل من اشكال النشاط الإنساني وأن أهميته تتحدد من حيث هو عامل أساسي في هذا النشاط المكون لمجمل ثقافة الإنسان والفن جزء من الحياة رغم إختلافها وتنوعها إلا أنه وبدونه لا تتطور المجتمعات وهو قبل كل شيء تعبير عن قيم جمالية لاتستقيم الحياة بدونها.

فنجد أن الفن التشكيلي يخضع لتأثير العلم والإكتشافات الحديثة حيث إنشغل العلماء بحثا في علاقة الضوء بالألوان كما كان الإختراع التصويري الشمسي وانطلاقا من الحقيقة القائلة أن كل جديد يحاول إزاحة القديم فولدت الإنطباعية فدعت إلى التحرر من هذه القيود في ظل ثورات التحرر آنذاك واللجوء إلى الطبيعة التي إعتبرت الملاذ الأول والأخير للإنطباعيين.

هذا الأسلوب إعتبر تيارا فني قائم بذاته على أوسع نطاق مما أدى ذلك إلى توسعه عبر نطاق مختلفة من العالم، وهكذا أيضا الجزائر من ضمنها التي جسد فيها هذا الأسلوب بفضل المستشرقين الأمريكيين، أهمهم الفنان آرثر فريدريك الذي أعجب بمناظرها الطبيعية الخلابة.

تأتي دراستي في هذا البحث حول موضوع: المدرسة الإنطباعية في الفن التشكيلي الإستشراقي بالجزائر آرثر فريدريك بريدجمان أنموذجا ومن هذا المنطلق تطرح **الإشكالية التالية:**

ماهية الإنطباعية للفن التشكيلي؟ وكيف تأثر الفنان آرثر بالجزائر؟ وكيف تتجلى الإنطباعية في أعماله؟

يعود إلى أسباب ذاتية وموضوعية نظرا للميول الشخصي للفنون عامة والفنون التشكيلية في الجزائر خاصة ورغبة منا في الزيادة المعرفية حول بلدنا وفهم فنونه

وإتجاهاته المختلفة والفضول المعرفي حول هذا الأسلوب العجيب وعن كيفية تطوره في الجزائر.

يهدف بحثنا هذا إلى التوسع في المدرسة الإنطباعية وتسليط الضوء على الفنان آرثر فريدريك بريدجمان في الجزائر بالأسلوب الإنطباعي.

وبهذه الدراسة قمنا بتقسيم بحثنا إلى فصلين: الفصل الأول يتضمن الحديث عن المدرسة الإنطباعية، أما الفصل الثاني تناول الحديث عن الفنان آرثر فريدريك وتحليل بعض لوحاته، وفي الأخير إتبعنا في هذه الدراسة التي قمنا بها على المنهج الوصفي والتحليلي، فالمنهج الوصفي ساعدنا على وصف الحركة والفنان آرثر فريدريك، أما التحليلي عملنا به من أجل تحليل لوحات الفنان .

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث ضيق الوقت مقارنة بأهمية الموضوع، وكذلك قلة المصادر والمراجع، وأغلبها بالغات الأجنبية وندرة المعلومات الموثوقة.

بهذا نأمل أننا قد عملنا على تغطية هذه الندرة من أجل توفر هذه الدراسة للأجيال القادمة كما لا ننسا أستاذنا الفاضل **نوردين معروف** على مساعدته لنا وإشرافه على هذا العمل المتواضع.

الفصل الأول:

المدرسة الانطباعية

المبحث الأول: نشأة الانطباعية و روادها و فلسفتها

1- التأسيس:

أطلقت الانطباعية في البداية على مدرسة في التصوير ترى أن الرسام يجب أن يعبر في تجرد وبساطة عن الانطباع الذي ارتسم فيه حسيا، بصرف النظر عن كل المعايير العلمية ، وبخاصة في ميدان النقد الأدبي ، فالمهم هو الانطباع الذي يضفيه الضوء مثلا على الموضوع لا الموضوع نفسه. لذلك فقد قوبل معظم فناني الإنطباعية بهجوم شديد من جانب النقاد الفنيين في عصرهم. وبدأت بعد ذلك عملية انتقال الانطباعية للأدب وكان هجوم النقاد أقل ضراوة حيث كانت انطباعية الرسم قد أفسحت المجال لبعض الحرية لإنطباعية الأدب.

2- النشأة وسبب التسمية:

وقف الشبان الفنانون أمام شواطئ البحر يتأملونه، فخطف أبصارهم الضوء المتلألئ على صفحة المياه المترقرقة، فصاح أحدهم: إنه بحر من نور.

استهوت الفكرة هذه المجموعة وأخذوا يكرسون أعمالهم الفنية للرسم بالنور، أي الاهتمام بالتعبير عن الضوء وانعكاساته في الطبيعة، متأثرين بأضواء البحر وبألوان قوس قزح الزاهية، ومن هنا سماهم البعض "التأثيريون." (إلا أن أحد النقاد المتحيزين للمدرسة الواقعية التي كانت ماتزال هي المذهب السائد فنيا لم يعجبه الأسلوب الجديد لهؤلاء الشباب : فقال ساخرا إنهم انطباعيون؛ يعني ينطلقون في أعمالهم من التأثير المباشر بالانطباع الأول الذي يأخذونه من ألوان الطبيعة، مثل : قوس قزح وأضواء النجوم وتلألؤ مياه البحر فسميت بالانطباعية أو التأثيرية[1]." وأراد هؤلاء الشباب أن يثبتوا "علمية مذهبهم الجديد في الفن، ويردوا بشكل عملي على النقاد من أنصار الواقعية التي كانت تعلي من شأن موضوع اللوحة على ما عداه من ألوان وأضواء ... فقام الانطباعيون بوضع معالم محددة لمذهبهم الفني ارتكزت على:/

- فكرية تحليل الضوء لألوانه الأصلية (ألوان قوس قزح)، وبدلا من خلط هذه الألوان معا على سطح اللوحة راحوا يضعون كل لون منفصل بجوار الآخر

في صورة لمسات صغيرة بالفرشاة، وأدى هذا إلى ظهور العنصر الثاني (غير زهو الألوان وعدم خلطها) المميز لأعمال الانطباعيين، وهو ظهور لمسات الفرشاة وآثارها على سطح

اللوحة، فيما يعرف بالملمس الذي يصنع تضاريس بارزة للوحة، وأصبحت اللوحة عند الانطباعيين في ذاتها مهمة، وكل متكامل كفكرة وألوان وأضواء، بدلا من تركيز الواقعية على الفكرة فقط[2].

---

1 التربية الفنية مداخلها و تاريخها و فلسفتها (تأليف الدكتور محمد عبد المجيد فضل)، عيمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، ط 2 ، 1421هـ

2 فنون عربية وعالمية: http:// unuiers-ant.arabfunrt.com/ impressionis.html.

3- الإنطباعية (Impressionnisme) :

يعرف قاموس (لاروس) و الانطباعية أو التأثيرية بأنها "مدرسة فنية تشكيلية ، ظهرت - تحديدا – بين 1874 و 1886 ، من خلال ثمانية معارض بباريس ، وقد جسدت قطيعة الفن الحديث مع الأكاديمية الرسمية"، وأنها اتجاه فني عام يسعى إلى تقييد الانطباعات الهاربة وحركية الظواهر بدلا من المنظر الثابت...

وهي تحصر وظيفة الفنان في اقتناص انطباعاته البصرية أو العقلية بخصوص موضوع ما ، وليس في تصوير ذلك الواقع الموضوعي .

تنسب الانطباعية إلى لوحة فنية تشكيلية مغضوب عليها، عنوانها (انطباع شروق الشمس : .Impression نسجتها ريشة الرسام الفرنسي كلود مونيه (C. Monet سنة 1872 ، ولم تعرض إلا سنة 1874؛ وفي قاعة "النتاج المرفوض(Salon des refuses))، مع لوحات أخرى ل 20 فنانا ، رفضت جماعة الحكام عرضها في البدء على أساس عدم أحقيتها لذلك.

.اسم الحركة مستمد من عنوان لوحة للرسام الفرنسي كلود مونيه، (انطباع شروق الشمس (soleil levant التي قام بإنجازها عام 1872م، ولما كان من أول من استعمال

هذا الأسلوب الجديد من التصوير، فقد اشتق اسم المدرسة الجديدة من اسم لوحته:

الانطباعية. وهو أسلوب فني في الرسم يعتمد على نقل الواقع أو الحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة بعيدة عن التخيل والتزويق وفيها خرج الفنانون من المرسم ونفذوا أعمالهم في الهواء الطلق مما دعاهم إلى الإسراع في تنفيذ العمل الفني قبل تغير موضع الشمس في السماء وبالتالي تبدل الظل والنور، وسميت بهذا الاسم لأنها تنقل انطباع الفنان عن المنظر المشاهد بعيدا عن الدقة والتفاصيل.

4- خصائص و مميزات :

الإنطباعية تشكل ظاهرة من ظواهر التحول العام الناجم عن تتابع الأحداث (كقيام كومين باريس الثورية وسقوطها السريع وإنتصار البورجوازية) وتطور المجتمع الغربي منذ النصف الأول للقرن التاسع عشر وقد وصفت الحركة الجديدة بأنها ثورة واعتبرت حدثا من الأحداث المهمة التي قادة الإنسان لأن يعي طبيعته الزمنية ويحدد مكانه في الزمن ويصل الى أن يتلمس واقعه، وبالرغم من أن الإنطباعية في أيامها الأولى بدت وكأنها إمتداد النزعة الطبيعية المتمثلة في مدرسة الباربيزون نسبة الى القرية المعروفة بهذا الاسم على ضفاف السين غير أنها كانت ذات موقف مغاير من الواقع والنظم التقليدية المتعارف عليها انذاك، وقد مهد لها التطور العلمي السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا وما رافقه من تبدل في معايير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي الحثيث إلى التجديد.

(وقد يفسر هذه الحالة ارتباط الإنطباعية بحياة المدينة ، مرآة هذا التحول الإجتماعي واكتشافها من خلال نفسها لما فيها من منظر طبيعي مع تماشيها لما تعكسه من معالم التجديد برؤية خاصة ، فهي حسب قول هارود هاوزر "رؤية الانسان المدني الحديث الشديد الرهفة والإرهاق)[1].

فالانطباعية إذ تحاكي مناظر الطبيعة في المدينة أو الريف بمختلف تبدلتها و اختلافاتها المفاجئة والمتغيرة ، فهي بهذا تعبر عن إدراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للإنسان والعالم ، مبينة أن الحقيقة صيرورة وحركة متتابعة لا وجود ثابت ، لذلك تدخل في المجال التاريخي للفنون التشكيلية الغربية وتمثل إحدى أهم حلقات مساره بما يتميز به من تناوب بين ألسكوني والحركي ، فمنذ القرون الوسطى حتى العصور الحديثة لأول مرة يصبح الضوء قاعد أساسية في موضوع فني واللون وسيلة أساسية لتعبير عن الحركة ، وتنجز اللوحة حسب تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين ماديا وآنيا ، فالانطباعي لا يرى من العالم المرئي سوى ملامحه المتبدلة حسب ظروف المناخ والفصل واليوم والساعة.

فاللوحة الإنطباعية هي تسجيل مادي لكل ما هو انعكاس ، ولما هو أشد شفافية وتبدلا في المادة كالبحر وآفاقه المتحركة و الإنعكسات الضوئية على سطحه ، والسماء وغيومها.

الانطباعي من خلال كل هذه الأبحاث أن يعبر تشكيليا عن الطبيعة أو واقعة المرئي، فالإحساس باللون يبقى إحساسا إنسانيا ، كما تبقى رؤية الأشياء أيضا حسب المعرفة المكتسبة لذلك تبقى معرفة نسبية، وإدراكها يكون بقدر ما تسترعي مظاهرها العامة كاللون الناصع ، والإضاءة الساطعة والحركة، وعلى كل حال يبقى اللون اصطلاحيا ولا يتحدد إلا باجتماع عناصر ثلاثة، العين المجردة، والموضوع المرئي، والضوء الذي ينيره ، لاكما هي الروية عند الأقدمون ثابتة لا تتغير، فعند الانطباعيون فهي تتبدل بتبدل الضوء والظروف المناخية)[2].

فالألوان ليست من خواص الأشياء ولا وجود للون موضوعي بل لا وجود للون دون ضوء الشمس والفنان الانطباعي يعني بالدرجة الأساس بتصوير مناظر الطبيعة في الهواء الطلق ومحاولة تصوير ضوء الشمس، حيث يرى كل شيء عن طريقه " وعبرت الانطباعية عن المنظور اللوني الخطي بوساطة اللون ولم تعط للخط دورة بارز ... وسلطت الاهتمام على الألوان التي تقوم بمهمة الفصل بين الكتل والسطوح... ولقد كان خروجهم للطبيعة من أجواء المرسم حدثا تمكنوا من خلاله الوقوف على ما يجري على المرئيات من متغيرات

1 الدكتور محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2009، ص 65

2 الدكتور محمود أمهز، المرجع السابق، ص 71

بسبب تبدلات مساقط الضوء والظل ."[1]، والحقيقة إن الواقع المرئي خال تماما من الألوان فهو يتألف من مواد وموجات كهرومغناطيسية متباينة الطول ولا لون لها ، والمادة في الواقع لا ترى ملونة إلا بعد أن ترسل أشعة مرئية أو تعكس جزء مما تتلقاه من أشعة كهرومغناطيسية مرئية ، فالمادة لا تصبح ملونة إلا عندما تتلقى الضوء فتعمل كمصفاة ، وتسهم في عملية فصل الأشعة وفرز ألوانها وهي لا تظهر ملونة في عين المشاهد إلا بقدر ما تحدده بنيتها الجزئية واستعدادها على تقبل الضوء أو رفضه فالأجسام على اختلافها تمتص جزء من أشعة الضوء الذي تتلقاه

بينما ترفض الجزء الأخر والأشعة المرفوضة هي التي تصل إلى البصر وتولد فيه الإحساس باللون وتولد فيه الإحساس بالرؤية.

ويمكن اعتبار هذه المعطيات كمنطلق الانطباعيون في تمثيلهم للعالم المرئي، مستبعدين اللون الأبيض الصافي والألوان القاتمة وحسب اعتقادهم بأن لا وجود اللون الأسود بتاتا في الطبيعة ، مكتفين بألوان المنشور الصافية المتألقة :وهي جملة الألوان التي يتكون منها الطيف الضوئي كما نراها في قوس قزح، ويمكن حصرها في ستة رئيسية الأصفر الأحمر الأزرق الأخضر البرتقالي البنفسجي. وباقي الألوان الأخرى تحصل أيضا بالتركيب وتتدرج إلى ما لا حصر له من الدرجات اللونية، إذا دخلها شيئ من الأبيض أو الأسود أو مزجها ببعض.

كما كان الفضل للإنطباعيون في إدراك ظواهر أخرى في مجال تباين الألوان ، حيث توصلوا إلى أن تقابل الألوان وتجاورها، يولد إحساسات بصرية إيهامية، لا وجود لها في عين المشاهد، كون تجاور الألوان وتقابلها يدعم بعضها الآخر فتبدو أكثر سطوعا وتألقا، أو يتأثر أحدهما بالأخر فيزداد أحدهما تألقا بينما يفقد الأخر نصوعه، ويمكن أن يتبدل اللون الواحد في عين المشاهد حسب ما يجاوره من ألوان، فيتألق على خلفية ناصعة، ويخفت على أخرى ناصعة، وعليه فاللون الواحد قد يتبدل في عين المشاهد نظرا لما يجاوره رغو ثبات الرؤية والظروف الضوئية.

وباكتشفاتهم لهذه الظواهر البصرية المرتبطة بالتباينات اللونية حاولوا هم وغيرهم من الفنانين الآخرين في أواخر القرن التاسع عشر الإستعانة بهذه الظواهر بعد أن أدركوا أهميتها التشكيلية، لإبراز عناصر تمثيلية أساسية وتقديمها على عناصر أخرى حتى تكون ملفتة للنظر . وإكساب اللون اللون قيمة تشكيلية جديدة ، وبعد أن تحول من لون وصفي إلى لون مستقل ذي قيمة ذاتية وأصبحت مكوناته السكونية دينامية، متبدلة بإستمرار وقد سعى فنانو الإنطباعية المحدثة لاستخدام الألوان الصافية والضربات اللونية المجزأة والمتباينة التوصل

1 جمعة، نزهان علي: جمالية التكوين في المدرسة الانطباعية و انعكاساتها في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، 2000، ص 25

إلى انطباعات بصرية يولدها مزج الألوان بصريا على اللوحة بفضل تجاور الألوان الصريحة المتممة وتفاعلها المتبادل ، وللتعبير عن المدى الفضائي لجأ " فان غوغ " وأخرون أمثاله إلى تقابل السطوح الملونة لا إلى المنظور الخطي وتدرج الألوان المتبعين تقليديا منذ عصر النهضة، فاستخدام الألوان الصافية المعبرة بذاتها عن قيم فضائية متباينة يلتقي مع الأسس العلمية للإدراك البصري.

02- مميزات الانطباعية:

أ- الخروج للطبيعة وتسجيلها مباشرة بعد أن كان الأسلوب السائد هو عمل تخطيطات بسيطة في الطبيعة ثم العودة إلى الأستديو لإكمالها.

ب- تسجيل ونقل الأجواء المختلفة التي تحدث نتيجة الأضواء و الضلال التي تقع على الأشكال و العناصر.

ت- ("الاعتماد على النظرية العلمية التي ترى أن لون الأشكال ما هو إلا انعكاس على شكة العين نتيجة الضلال و الأضواء التي تقع على الأشكال".)[1]

ث- لقد سجل الفنان الانطباعي جميع الأجواء من شروق الشمس حتى غروبها.

ج- ("أهملت الخط و اللون الأسود و الأبيض والرمادي استعملت فقط الظل و الضوء فالميزة عندهم من خلال الضباب + نصف الظل.")

ح- اهتمت بنقل الانطباعات الأولية التي أحسها الفنان إزاء الطبيعة و الموضوع. خ- البحث عن أسلوب في التعبير الفني لا يشابه الصور التي تسجلها آلة التصوير الضوئي والتي تقوم بالتسجيل الأمين للواقع.

خصائصها:

أ- تحليل الضوء لألوانه الأصلية:

وهي ألوان قوس قزح فبدلا من خلط الألوان معا على سطح اللوحة أخذوا يضعون كل لون منفصل بجوار الآخر على هيئة لمسات صغيرة بالفرشاة

فهذا أدى إلى ظهور لمسات الفرشاة و آثارها على سطح اللوحة وهو ما يعرف بالملمس الذي يصنع تضاريس بارزة للوحة.

ب- نوعية ألوان الانطباعيون:

عينت بتسجيل المشهد بعين عابرة ولحظة إحساس الفنان في مكان و زمان واحد.

---

1 خميس حمدي، التدوق الفني و دور الفنان و المستمع، المركز العربي للثقافة و العلوم، د. ت، لبنان، بلا سنة، ص 57

إذا الفنان الانطباعي يقوم بتسجيل مشاهداته و انطباعاته في فترة معينة من الزمن، كما يلتقط المصور الفتوغرافي صورة لشيء ما في لحظة معينة من النهار، لقد عني التأثيريون بتصوير الأشكال تحت ضوء الشمس مباشرة وخاصة لحظة شروق الشمس، فظهرت لوحاتهم متألقة بالألوان الجميلة

ت- رسم الشكل العام للمشهد دون اهتمام للتفاصيل الدقيقة:

فالتفاصيل الدقيقة ليست من أهدافها بل يسجلون الانطباع الكلي عن الأشياء بطريقة توحي للمشاهد أنة يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومة مما يزيدها سحرا و جمالا.

ث- عدم الاهتمام بالناحية الموضوعية للوحة:

فاللوحة في ذاتها هي المهمة وكل متكامل كفكرة وألوان وأضواء بدلا من تركيزها على الفكرة فقط كما تفعل الواقعية. "ولقد وجهت الانطباعية اهتمامها إلى كل ما هو أكثر شفافية في الطبيعة، كالبحر والانعكاسات الضوئية على سطحه، الشمس وانعكاسها على الثلوج، السماء، الغيوم، النهار و الأشجار و الأعشاب وظلالها المنعكسة في المياه.[1]

5- مصادر الإنطباعية:

لم يكن ظهور الإنطباعية عفويا أو بعيدا عن أي تأثير أو تطور ، إذ أنها تشكل حلقة طبيعية في تاريخ التصوير ونتيجة مباشرة للتطور الفني الذي مهدت له أعمال عدد كبير من فناني العصور السابقة ، حيث إنطلقوا من الواقعية تحقيقا لموضوع أكثر شمولية ومستندين إلى التحليل العلمي للطبيعة ، غير أنهم وصلوا إلى تحقيق الذاتية من التحليل الدقيق للرؤية والملاحظة قد ذهبا بوعي الناظر الى واقع ذي طبيعة وجدانية ، رغم ما يعود للواقعية من موقفهم المادي من الأشياء وحصر إنتباههم كله في العين. .

شهدت إنكلترا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ظهور فنانان كان لهما تأثير كبير في التطورات اللاحقة الممهدة للإنطباعية هما كونستيبل 1863-1776وتورنر 1851-1775 اللذان أظهرا عن إهتمامات قريبة ، إن لم نقل شبيهة باهتمامات كلود مونيه وأصدقائه ، كما يمكن أن نرجع جذور الإنطباعية بفرنسا إلى أوجين دولاكروا 17981863 وهو ما أقره بول سينياك أحد الإنطباعيين الجدد في دراسته من أوجين دولاكروا الى الإنطباعية المحدثة "الصادرة عام 1899 فقد كانت الدولاكروا لمسات تماما كما فعل بعد ذلك الانطباعيون ، كما توصل كلا من كورو 1796-1875 المتأثر بمعالم المناخ وكوربيه 1819-1877 الذي اهتم هو أيضا بالنور الطبيعي وانعكاساته إلى حقيقة أن كل شيئ في الطبيعة هو إنعكاس " بالإضافة الى

1 الدكتور محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) التصوير، د.ب، دار مثلث للتصميم و الطباعة و النشر، 1981، ص37.

فنانون آخرون كان لهم الأثر على ظهور هذا المذهب الفني أمثال " ميبه و دوبييني و الهولندي جونكنغ ذي الأعمال اليابانية الطابع)[1]".

كما لاننسى فنون الشرق الأقصى وما كان لها من تأثير مباشر على الإنطباعية وبعض فناني الغرب في نهاية القرن التاسع عشر ، فكانت أعمال الفنانين اليابان أمثال أوتامارو، هوكوساي، وهم من أعلام مدرسة " أوكييوه " في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر أحد أهم مصادر الإلهام لعدد من فناني الإنطباعية أمثال سيزان وفان غوغ اللذان اعجبا بالنهج اليباني ، لما فيها من تصوير للعام المتبدل والإحساس بالصيرور الكونية . ولعل ما أثار إعجابهم في الأعمال اليابانية هو المفهوم الإصطلاحي لبناء الفضاء التشكيلي بشكل مغاير للمنظور الغربي، ولقد عمد الغربيون إلى استعمال الرقش الخطي لتحديد المساحات اللونية المسطحة وتخلى بعضهم عن المنظور الثلاثي الأبعاد، حيث أن جميع خطوط اللوحة تبقى متوازنة ، وتنفرج بدلا من أن تلتقي في نقطة محددة أو تبعا التخطيط عقلاني منظم وبفضل هذا المنظور " المقلوب " يشعر المرء أمام العمل الفني الياباني أنه يسبح في فضاء كوني ليس هو منه سوى جزء صغير جدا، غير أن ما أدهش الغربيين حسب تعبير كاسو، ليس فقط الإجتزاء الاعتباطي والمنظو المائي والمزاوي لهذا الفن بل أيضا الفلسفة التي أوحت به ، وهي فلسفة تبدل الأشياء.

إختلفت الأسباب والعوامل التي قادت الفنان الغربي نحو مفهوم جديد للعمل الفني الذي اكتسب، بالخصوص مع فان غوغ وغوغان اللذان أثيرا ("بالفن الياباني بعفويته وحيويته وفي تناغمة اللوني والخطي وفي تحولاته المفاجئة في تنقضات قيم النور والعتمة بالإضافة إلى الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي عاملا موازيا في الأهمية)[2] قيما جديدة جعلت اللون يكسب مكانا أساسيا في مجال التعبير عن المدى التشكيلي، والمهم في هذا التعبير ليس فقط العناصر او المفردات التي يأخذها فن عن أخر، بل عملية ادراكها وكيفية استعمالها والظروف التي هيأت لمثل هذا الإقتباس، ومن أهم ما أخذه الإنطباعيون كما يشير فرانكاستل ، التأكيد على بعض ملاحظاتهم الخاصة والمباشرة، فقد وجدوا في الفن الياباني و أخذوا عنه مايتلاءم إلى عناصر جديد تسهم في عملية هذا التحول الفني وما رافقه من تبدل في الرؤية، كانت قد هيأت له ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية.

1الدكتور محمود أمهز، المرجع السابق، ص 78

2 مولر، جي أي وفرانك إيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل البغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1988، ص19.

ويعد اكتشاف أنبوب اللون عامل أخر كان له أثر على الإنطباعية والذي أتاح للفنان ، فمنذ النصف الأول للقرن التاسع عشر أن يخرج من مرسمه دون أن يكلفه عناء حمل حاجياته، وأن يقابل الطبيعة في أنجاز أعماله مما جعل الفنان يعتمد الضوء الطبيعي بدل الاصطناعي في المرسم، وكان لكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافية مساهمة في تهيئة الظروف الموضوعية لظهور لغة جديدة بعد أن كشفت للفنان عن الامكانات المتوافرة للعين الإختبار الحقل البصري، ومن أبرز ما قدمته ألة التصوير هو نقل الصورة الوثائقية، وإعطاء نسخ عديدة عنها بحيث أسهم ذالك في تلخيص التصوير من مجموعة من القيود وحرره من وظيفته الجانبية، الاخبارية، والوثائقية فستطاع الفنان تخطي واقعه وذهب إلى أبعد هذا الواقع المحيط به، مستوحيا مفرداته وعوالمه الخاصة.

06- أساليب الإنطباعية:

أ- **الأسلوب التنقيطي:**

وهو أسلوب يتبع برسم اللوحة بكاملها عن طريق النقاط الملونة المتجاورة.

ب- **الأسلوب التقسيمي:**

ويعتمد هذا الأسلوب على تقسيم السطوح إلى مجموعة ألوان متجاورة صريحة دون أن يمزج الألوان أو يخلطها ، فيرسم بألوان نقية صافية.

ت- الأسلوب التنوعي:

يعنى برسم الأشكال أكثر من مرة في لحظات متغيرة من النهار ، كأن يرسم الفنان منظر للطبيعة في الصباح، ثم يعود ليرسمه في الظهيرة، ثم يرسمه في المساء عند غروب الشمس.

07- معطيات الانطباعية:

لم تشهد الأساليب الفنية قبل ظهور الانطباعية أي تغيير يذكر في بناء اللوحة كما صيغت في الدراسات النظرية (كدراسة البرتي) والاعمال التطبيقية لعصر النهضة ، فكان الحل الذي قدمته النهضة يتوافق مع الإتجاهات العلمية وتغير البنى الإجتماعية أنذاك.

(ومما لاشك في أن هذه الرؤية الخاصة ب "إنسانية" النهضة الإيطالية تجسد المبادئ الكلاسيكة التي لاترى في الطبيعة سوى انعكاس لمفاهيم المثالية العقلانية.)[1]

فكان لابد من استعمال الوسائل العلمية وتجسيم الاشياء بقيم لونية تقابل الخطوط المحيطة بالاشكال وتتفق معها لبلوغ هذه المثالية المطلقة واستنادا إلى جملة هذه الأسس التي لم يطرا عليها أي تغيير مدة ما لايقل عن

1 الدكتور محمود أمهز، المرجع السابق، ص 84

أربعة قرون ألزم الفنان بإعادة الظواهر المرئية وفقا لقواعد ثابتة ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، بات من الجلي آن المنظور الذي نختبره، اي منظور ادراكنا البصري ليس حسب تعبير مرلوبونتي - المنظور الهندسي - او المنظور الواحدي العين حسب ما صاغته النهضة الايطالية والنهضة الإيطالية حسب ما يشير كلاي يتفق مع رؤية للعالم مبنية على حالة ما من المعرفة والممارسات الخاصة بالكواتروشنتو (القرن الخامس عشر).. فلم يكن من الضروري أن يتبع في عصر تغيرت فيه معالم واسس الحياة الاجتماعية بالاضافة الى تطور العلمي التقني والاطلاع على انماط اخرى من وسائل التعبير الفني كالمنظور اليباني الذي كان مخالفا تماما للمنظور الغربي والرقش العربي والتصور الاسلامي المسطح قد مهد فعلا التحول في مفهوم اللوحة التي لم تعد في نظر فناني القرن التاسع عشر، ماكانت تعنيه من قبل.

(ويبدو أن الإنطباعية لم تسعى الى تحليل عناصر العالم الموضوعي بتاتا ، بل وفي كثير من لوحتها حافظت على المنهج المعتمد منذ عصر النهضة غير أن هذا لا ينفي أن الانطباعية قد مهدت في بعض أعمالها المهمة لإحداث تطور اللغة البصرية وهو من الأهمية كما يقول فرانكاستل حيث انه حرر الفنان والجمهور من اصطلاحات مر عليها الزمن، والنقد الفني قد تركز على التحول في الموضوع وطريقة اختيار الموضوعات المبتذلة لا على المعطيات أو التغيرات التشكيلية عند الانطباعيين، لذلك لم ينل الانطباعيين التأييد حتى سنة 1880)[1] ، "وقد تبين أن محاولة تجديد الموضوعات من دون تغيير كبير في بنية اللوحة، قد أدى الى مشكلة حقيقية في التعبير ووسائله فالإهتمام باللون والتأكيد عليه وفقا لما يتطلبه التمثيل المباشر للعالم الموضوعي قد أسهما في تحويل مساحة اللوحة الى شاشة تشكيلية تكاد تقتصر في حالات كثيرة على توافق المؤثرات الضوئية وما تنتجه من تناغمات لونية، وان لم تكن الانطباعية تسعى فعلا الى تخطي الواقع والتقاليد المتوارثة التمثيله الا أن العالم الممثل قد تحول إلى في بعض اللوحات الانطباعية الى سطح ذي بعدين، كما تحولت الاشياء الممثلة الى مجرد بقع لونية وفقدت الكثير من وضوحها، وهكذا فان العمل البطيئ لإعداد لغة تشكيلة جديدة يعود الى الإنطباعية والأصح إلى معالم فن الانطباعيين، فهي لم تسهم فقط في تغيير الأساليب التصويرية القديمة بل قدمت أيضا معطيات جديدة أصبحت بعد ذالك منطلقا للتحولات الكبرى التي شهدتها اوروبا في بداية القرن العشرين، ولذلك فهي ليست حركة قصيرة الأجل تنتهي بإنتهاء هذه المدرسة بل تشكل نقطة إنطلاق لتقص مزال متتابعا.

كان للإنطباعية الفضل في ادخال عناصر جديدة على المدى المحسوس، والتمهيد الاكتشاف مسائل جديدة، لكنها لم تتبع منهجا ثابتا خاصا بوسائل التصوير واهدافه، الأمر الذي دفع الناقد فنتوري للاعتقاد بان

1 الدكتور محمود أمهز، المرجع السابق، ص 85

الانطباعية لم تكن سوى لقاء المثالية عابرة، والحقيقة ان الانطباعيين قد ركزو على مشكلة الموضوع والهواء الطلق وتسجيل تباين الانعكسات الضوئية، ولم يتعرضوا إلى الفضاء التشكيلي التقليدي مكتفين بالتحولات الجزئية، فالمحولات الأولى لتخطي الفضاء التشكيلي النهضوي قد تمت مع بعض فناني الانطباعية مثل دوغا ومونيه وتأكدة بعد ذلك مع مجموعة أخرى من فناني نهاية القرن التاسع عشر امثال فان غوغ وغوغان وتصبح المنطلق الأساسي لتيارات فنية معاصرة.

تغيرت الرؤية نسبيا عند الانطباعيين وفناني القرن التاسع عشر مقارنتا بالكلاسيكيين وحيث اتبعت النهضة فضاء تشكيليا واحديا وأخضعت عناصر اللوحة كلها لبنية هندسية واحدة فإن ما توصلت له الانطباعية او مهدت له، هو التبدل في الرؤية والتخلي عن المناظرة والتحرر من المفاهيم الكلاسيكية القديمة، وقد انتقلت الانطباعية رفقة بعض فناني نهاية القرن التاسع عشر من مفهوم هندسي يراعي القياس والنسب الصحيحة إلى مفهوم مبني

على الحدس ومع هذا التحول في مفهوم اللوحة تكون الانطباعية والحركات الفنية لنهاية القرن التاسع عشر قد حققت كما يشير "هوفستاتر" اول محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق المظاهر الواقع البصرية، فبعد أن اكتسبت الوسائل الفنية شيئا من الاستقلالية ازاء الموضوع مما منح التصوير عند مونيه وآخرين صفة ما لاشكلية لم تكن لتفهم إلا بعد أن أصبحت هدفا أساسيا لجيل من الفنانين اي بعد نصف قرن تقريبا، بينما وقف ضدها مجموعة من الفنانين الآخرين أمثال سيزان من فناني هذه المرحلة .

8- فلسفتها:

تعد المدرسة الإنطباعية مدرسة اللون والشكل حيث تكمن فلسفتها في تحرير اللون والشكل ومنحهما حركة جمالية متذبذبة خاطفة، واللون في اللوحة هو (التفاعل الذي يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الساقطة عليه والتي بها نرى الشكل وما اللون إلا المظهر الخارجي للشكل وبقية العناصر الأخرى من خط ومساحة وفضاء، أذ لابد أن يكون لأي من هذه العناصر لون وهو يؤدي دورا مهما فيه من خلال تأثيره المباشر في أحاسيس المشاهد)[1] و اللون يحتل مركزا سياديا إضافة إلى سيادة الضوء، لأن الضوء هو اللون ، والعكس صحيح و كان اللون لدى الانطباعيين عبارة عن لغة فلسفية تعبر عن موجات ضوئية ملونة عابرة على الأشكال المختزلة، لذا وجب على الفنان والمتلقي معا لكونهما يعتمدا على دراسة خاصية علمية دقيقة للون في جميع لوحات الفنانين الانطباعيين من ناحية التكوين والذي يشكل الشكل العام ككل واحد أي المقصود به هنا هو أسلوب أمتزاج الأشكال في بقع لونية خالصة نقية أي المقصود به التأثيرات الضوئية واللونية على أمتزاج

1 شيبل، فؤاد محمد، أخناتون رائد الثورة الثقافية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص1

الأشكال وبالتالي أعطاء اللوحة فلسفتها الجمالية وخصائصها الفنية وتجنيس بناءها وتكوينها من خلال الضربات الخاطفة للفرشة، لذا نجد بأن (اللون هو الأنطباع الذي يولده النور على العين .. أي النورالذي يتم نشره وتوزيعه بواسطة الأجسام المعرضة للضوء)[1] ومن الناحية العلمية نجد بأن (النور هو الطاقة إنه يخترق الفضاء، لكننا لا نراه إلا أذا أرتطم بالجسم الذي يعكس هذا النور على العين)[2] وبالتالي تتولد رؤية أنطباعية التي تتم فيها تحليل الطبيعة وطبيعة الفضاء وهذا بدوره يؤدي الى ولادة التعبير عن عملية الرؤية الذاتية بدلا من أن تكون رؤية موضوعية وهو التعبير الذي يكمن في داخله عملية التصوير المتمثلة بالضوء الملون والحركة وتأثيرات كليهما بواسطة الضربات السريعة المختزلة للريشة و يصف سيزان الفضاء الطبيعي بالفضاء الملون ذي الكثافة البلورية)[3] و يرى أيضا (عندما يصل اللون الى ذروة غناه، يصبح الشكل في تمام تكوينه)[4] لقد جعل سيزان من الأنطباعية، مدرسة أخرى يمكن تسميتها بمدرسة فنية تعليمية هندسية وتحوير ما هو موجود في الطبيعة من الأشكال الى أشباهه من الأشكال الهندسية المسطحة والمجسمة حينما قال (إن كل ما في الطبيعة يشتمل على الأسطوانة أو الكرة أو المخروط ، أنظر في الطبيعة الى الأسطوانة والكرة والمخروط، وضع كلا منها في مكانها المناسب من المنظور بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح نحو النقطة المركزية)[5] بما أن الأجسام الموجودة في الطبيعة خاضعة اللانعكاسات اللونية الموجودة في الفضاء الذي يحيط بهم، لذا نجد بأن (كل جسم مضيئ خاضع لعوامل ثلاث ، التي تحدد لونه : اللون المحلي، وهو لون خاص ونوعي، أما اللون النغمي فهو لون ناتج عن الأختلافات اللونية الناتجة عن تأثيرات الضوء والظل، واللون المحيطي هو عبارة عن الألوان المنعكسة بواسطة الأجسام المجاورة)[6] ويعتبر اللون عنصرا أساسيا من عناصر الفن التشكيلي و هو أيضا (عنصر من عناصر هيكلية المضمون ، وهو في الصورة مجرد مساحات ضوئية ملونة تتدفق فوق السطح التصويري)[7].

09- ما تركته الانطباعية من أثر في الفن:

("وتحت عنوان الإنطباعية قام الرسامون بحملة تحمل مبدأ الابداع في الطبيعة، يظهرون من خلاله إنطباعات حديثة للعالم المرئي، بدل من النقل والتقليد التام للمنظر، كانو يلمسون الإحساس باللون والضوء، واهتموا

1 ضاهر، فارس متري، الضوء و اللون، ط1 ، بيروت، لبنان: دار القلم، 1979، ص 5
2 ضاهر، فارس متري، الضوء و اللون، ص 12
3 نفس المصدر، ص 45
4 نفس المصدر، ص 45
5 الألفي، أبو صالح، الموجز في تاريخ الفن العام، ص 253
6 نفس المصدر، ص 27
7 الأغا، و سماء، الواقعية التجريدية في الفن، ص 17

بالتأثير المتدفق الذي لعبه الضوء ،واحساساتهم باللون كانت متغييرة بإستمرار، واشكال الضوء المنعكس على الأسطح كانت مختلفة بينما ظهرت الظلال كنسبة من الضوء أقل حدة وكثافة، وأصبح الضوء الذي لايعتبر شيئا ماديا ملموسا هو اهم موضوع في لوحاتهم وهذا كان شيئا غريبا وشاذا على تفكير واسلوب فناني صالون الرسامين)[1].

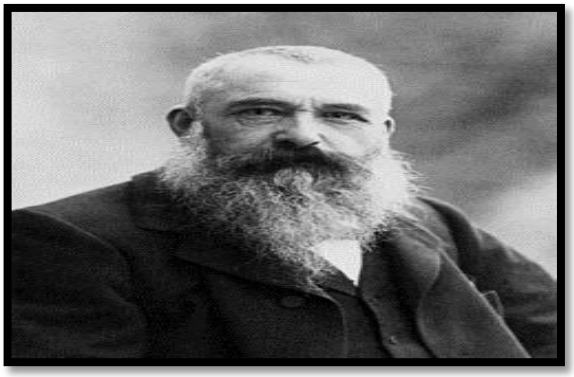
كما أهتم الانطباعيون بالتنويع في درجة اللون و الاضاءة و لم يهتمو كثيرا، بالخطوط الخارجية لذلك وضعوا ألوانهم كأنفاس للوحة في لطخات صغيرة و خطوط في الذهان من اجل توضيح تأثير الارتجاجات و التغيير في تأثير الاضاءة.

.....أعلام الانطباعية :

- ألفريد سيسلي.
- بول غوغان.
- فينسينت فيليم فان غوخ
- تولوز لوترك

رواد المدرسة الانطباعية:

- **كلود مونيه:**



(1840-1926) اسمه الكامل اوسكار كلود مونيه المولود بباريس في 14 نوفمبر 1840.

و هو مؤسس الانطباعية الفرنسية و ابرز ممثليها ؛ عاش مونيه بجوار نهر السين او على بعد قريب منه . اذ اخد قاربا لنفسه متحولا فيه؛ وجد فيه مواضيعه المحببة و ترك فيه انطباعا لم يمحى على مر السنوات[2].

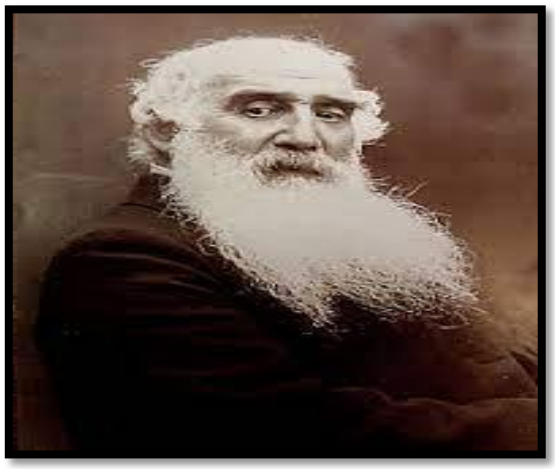
1 عبد الإله مبارك شريف، المدارس الفنية الحديثة – الأنطباعية، المملكة العربية السعودية، ص 15
http:// unuiers-ant.arabfunrt.com/ impressionis.html
2 طارق مراد: الإنطباعية وحوار الرؤية، دار الراتب الجامعية الطبعة الأولى، 2005 م، ص 75

عام 1860 التحق بالجيش و ارسل الى الجزائر و هناك كتب يصف وقع الالوان المتوهجة في هذه البلاد الشرقية على نفس؛ بدأ مونيه يرسم في الهواء الطلق تاركا مرسمه و تميزت رسوم و لوحات مونيه باقتناص روح الطبيعة التي كانت تتمثل في الشمس و الاشجار و الزروع و المياه و الصخور مع الشخصيات التي تحمل وجوها مضاءة بملامح النبل و الجمال الهادئ و لوحة "انطباع شروق الشمس "كانت اشهر اعماله و سببا في تسمية المدرسة بالمدرسة الانطباعية.

من اعماله الفنية المهمة ايضا:

لوحة جسر ارجنتاي 1874م ؛ و لوحة امرأة بالمظلة 1875م.

- **كاميل بيسارو:**



(1830-1903) ؛ رسام فرنسي ولد في جزيرة سان توماس في جزر الهند الشرقية التي كانت تحت سيطرة البرتغال.

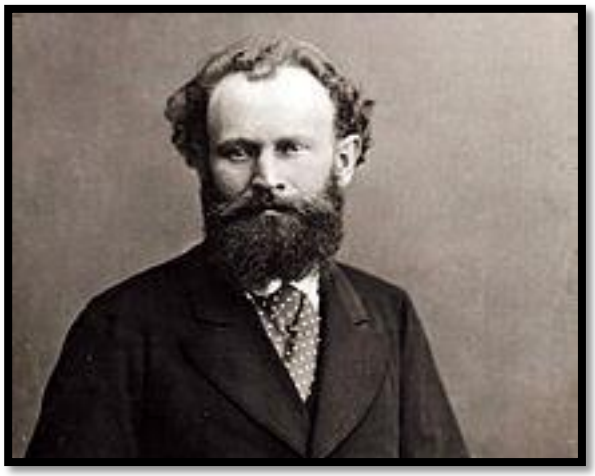
درس مبادئ فن الرسم في مدرسة الفنون الجميلة في باريس و في الأكاديمية السوسيسرية حيث تعرف بالرسام مانيه و بالرسامين الذين شكلوا فيما بعد نواة الفن الانطباعي .رسم مناظر طبيعية استوائية و ايضا في الهواء الطلق في ضواحي باريس منظرا طبيعيا لقرية مونتمورنسي .بدأ يجرب الاساليب الانطباعية في لوحاته و شارك الرسامين في افتناهم بتأثير الضوء على الماء او جرب الاسلوب التنقيطي و عرض بعد هذه اللوحات عام 1886 مع لوحات صديقه الا انه تخلى عن هذا الأسلوب ليعود الى اسلوبه المعتاد في الرسم[1].

1 طارق مراد: الإنطباعية وحوار الرؤية، دار الراتب الجامعية الطبعة الأولى، 2005 م، ص 98 – 99

و من اشهر اعماله الفنية:

لوحة في طريق بونتواز 1873م ؛ لوحة منزل في جبل فوكو و السقوف الحمراء 1877.

- **ادوارد مانيه:**



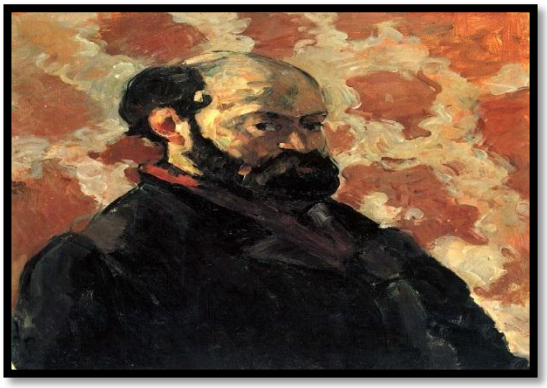
1832-1883 ساهم مانية في كسر الروتين التقليدي السائد في الفن باستخدام المشاهد الرائعة في اللوحة بدلا من محاولة قص حكاية ما. و منذ عصر مانيه سيطر هذا الاتجاه على فن الرسم مع التركيز على اهمية الصورة ذاتها و ليس على القصة التي تحكيها او تعبر عنها. و اعطى مانيه لمشاهد اللوحة تنوعا في تأثيرات الضوء لم تكن معروفة من قبل؛ و ذلك باستخدام ضربات قليلة بالفرشاة و لمسنات خفيفة و اهتم برسم مناظر من التاريخ المعاصر؛ و نجح مانية في التعبير عن الصورة الانسانية في لوحاته؛ و تميزت الوانه بالبريق والتأثر بضوء الشمس بالرغم من انه كان يرسم غالبا بالألوان الباردة كاللون الازرق و نادرا ما لجأ الى رسم المشاهد الطبيعية المجردة.[1]

1 مرجع السابق، ص 79

و من اشهر اعماله الفنية :

لوحة الفتاة الصغيرة بالابيض 1862م ؛ لوحة الفطور على العشب 1863م. تميزت لوحاته بالحرية و العفوية.

- **بول سيزان :**



(1839-1906) رسام و مصور فرنسي و يعتبر الأب الروحي للفن المعاصر . انصبت كل انشغالاته الفنية على تركيب الأحجام والألوان في التصوير .

مارس التصوير في الهواء الطلق و بعدها قام بنقل أحاسيسه التصويرية في تراكيب جسمية و كتلية اشتهر برسم المناظر الطبيعية الهادئة بألوان صامتة؛ و كان يحدد كل الأشياء في لوحاته بأشكال هندسية مؤلفة من لمسات لونية على شكل خطوط حملت ايقاعا موسيقيا مندمجا مع درجة اللون.

رسم الطبيعة الصامتة و اصور البورتريهات التي تظهر الملامح البشرية فكانت الأشخاص في لوحات سيزان تتميز بالصلابة و الهيبة و الوقار و الحيوية و كانت لألوانه تميز واضح من حيث الغني والنقاوة و الامتلاء؛ وتحولت الى عناصر تشكيلية رائعة ؛ خاصة عندما رسم الفاكهة في لوحاته و اطلق عليها اسم الحياة الساكنة.[1]

من اشهر لوحاته:

لاعبو الورق 1892 ؛ و المنزل المشنوق 1873 ؛ قصر الميدان 1879.

1 مرجع السابق، ص 84

المبحث الثاني:
تقنيات المدرسة الانطباعية

مبادئ في علم البصريات

تقنيات انجاز لوحة انطباعية (الموضوع التكوين - اللون - التقنيات الجديدة)

إن الرؤية الجديدة التي انتهجها الانطباعيون والتي اهتمت بالجانب العلمي على حساب الموضوع والتي تهتم بتمثيل الضوء التي تظهر به الأشياء والتأثيرات الوقتية للإضاءة لرسم سرعة مرور الوقت الذي يستدل عليه بحركة الشمس انتجت طريقة جديدة في الرسم وتقنيات مبتكرة لكن قبل التطرق للتقنية الانطباعية وتفكيك اللون يجب أن نشير إلى أهمية علم البصريات ودراسة الضوء عند الانطباعيين والتفاهم إلى نظريات العالم شافرول والفيزياء الضوئية وبالتالي يجب علينا أن نتطرق أولا إلى بعض المفاهيم الخاصة بالضوء مع الإشارة إلى أن التقنية الانطباعية المتعلقة بدراسة الضوء وعلاقة الضوء باللون هي التي انتجت لنا فيما بعد التصوير الفوتوغرافي

1- مبادئ في علم البصريات

مفهوم اللون:

إن العالم المحيط بنا وكل ما تراه العين من اجسام ملونة هي في الحقيقة لا لون لها من المنظور العلمي ولكن هذه الاشياء التي تدركها العين تمتص بطبيعتها بعض إشعاعات الطيف وتعكس البعض الأخر فيكتسب كل شيء لون الإشعاع الذي يعكسه ، وبالتالي فإن اللون هو المواد التي تستعمل للتلوين، كما تبدوا على سطوح الأشياء[1].

يتكون الضوء الأبيض من مزيج الألوان المختلفة التي تشكل الطيف الشمسي وقد تبين بالتجربة التي قام بها العالم الإنجليزي إسحاق نيوتن (1727-1643) باستعمال قطعة هرمية زجاجية تسمى الموشور حيث أنه حين يخترقها الضوء الأبيض تفكك إلى سبعة ألوان هي : الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي ، البنفسجي . هذه الألوان هي نفسها نراها في (قوس قزح) ، حيث الطيف الشمسي عندما يخترق قطرات المطر المتساقطة ، وهي في هذه الحالة كالمنشور، ينفصل إلى مجموعة من الألوان يتكون كل منها من زاوية انعكاس مختلفة اختلافا بسيطا عن زوايا الألوان الأخرى.[2]

كيف نرى الألوان المادية :؟

"حين نضع نصب أعيننا محفظة حمراء مثلا فإن سطح المحفظة بطبيعة اللون المصبوغ به يقوم بامتصاص كل الموجات ويعكس الموجة الحمراء فقط إلى عين الانسان فترتسم المحفظة مقلوبة في شبكية العين ويترجم الدماغ الصورة لندرك اللون الاحمر

- والاشياء البيضاء تعكس كل الامواج ولا تمتص شيئا فتتراءى للعين بيضاء لهذا نسمي الابيض قيمة

1 ينطر نظرية اللون، التربية الفنية نظرية اللون / https://www.art.gov.sa/t-3909.html

2 التربية الفنية نظرية اللون، المرجع السابق.

ويفسر هذا ارتداء الملابس البيضاء في الصيف.

- الاشياء السوداء تقوم بامتصاص كل الاشعة ولا تعكس شيئا يسمى الاسود قيمة لهذا نلبس الملابس العامة في الشتاء للشعور بالدفء.

اللون هو انطباع يحدثه الضوء النابع من منابع ضوئية أو منعكس من الأجسام"[1] بمعنى أن اللون الذي تدركه العين فهو إحساس بصري بالأشعة التي تعكسها هذه الأجسام ، أي أن الألوان ليست من خواص الأجسام وإنما هي ترتبط بالضوء كل الارتباط وكلمة لون عند علماء الطبيعة تعني ظاهرة فيزيائية ناتجة عن تحليل الضوء الأبيض ، وأما الفنانون التشكيليون والمشتغلون بالصباغة وعمال المطابع فإن كلمة ألوان عندهم تعني المواد الصابغة.pigments و اللون علميا هو ذلك التأثير الفسيولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون ، فاللون إذا هو إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية.

الألوان الأساسية الضوئية:

الأزرق النيلي

الأخضر الزمردي

الأحمر البرتقالي

الالوان الثانوية الضوئية:

الأخضر مع الأزرق النيلي يعطينا أزرق فاتح (سيون)

الأخضر مع الأحمر البرتقالي يعطينا أصفر

الأزرق النيلي مع الأحمرالبرتقالي يعطينا أحمر (ماجونتا)

وحين نمزج الالوان الأساسية الضوئية الثلاثة نحصل على الابيض[2]

الألوان الأساسية المادية:

الأزرق الفيروزي أزرق (سيون)

الاحمر (ماجونتا)

الأصفر الليموني

1 قجال نادية، ورشة الفنون التشكيلية، مطبوع بداغوجي لسنة أولى ماستر، تاريخ و نقد الفنون التشكيلية، جامعة مستغانم، 2013، 25

2نظرية اللون، المرجع السابق.

ح- الالوان الثانوية المادية:

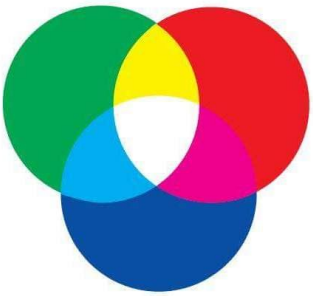
الازرق (سيون) مع الأحمر (ماجونتا) يعطينا البنفسجي أو الأزرق النيلي

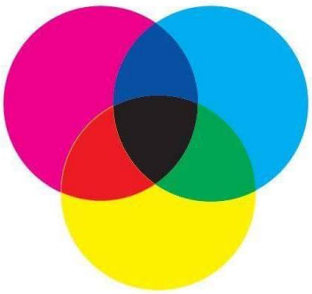
الاحمر ماجونتا مع الاصفر الليموني يعطينا البرتقالي أو الأحمر البرتقالي أو (الأحمر القاني إذا تغلبت كمية الماجونتا على الأصفر) لذا يعتبر الأحمر القاني درجة من درجات البرتقالي ولهذا السبب ليس أساسيا فهو مركب من لونين).

الأصفر الليموني مع الازرق سيون يعطينا الاخضر الزمردي

حين نمزج الألوان الأساسية المادية الثلاثة نحصل على لون داكن قريب من الأسود

ملاحظة : نلاحظ أن الألوان الثانوية في الألوان الضوئية هي نفسها الألوان الأساسية في الألوان المادية والعكس صحيح[1].





الألوان المتضادة المادية وتسمى أيضا المكملة:

الأحمر ماجونتا (لون أساسي) مضاد للون الأخضر وهو لون ثانوي

الأصفر الليموني (لون أساسي) مضاد للبنفسجي (لون ثانوي(

أزرق سيون أو الفيروزي (لون أساسي) مضاد للبرتقالي (لون ثانوي)

وتسمى المتضادة لأنها لا تربطها أي علاقة بمعنى أنها لا تتضمن لونا مشتركا وتسمى مكملة لأنها تكمل بعضها بالنسبة لمجموعة الألوان الأساسية الثلاثة فكل لون أساسي يكمله لون ثانوي مركب من اللونين الأساسيين المتبقيين[2].

الألوان المنسجمة:

الألوان المنسجمة عكس المتضادة فالانسجام يعني وجود علاقة تربط اللونين أي وجود لون مشترك بينهما مثلا البنفسجي والأزرق لونان منسجمان يحتوي كل منهما على اللون الأزرق ، البرتقالي والأحمر يشتركان في اللون الأحمر وهكذا

1 قجال نادية، المرجع السابق، ص 25 – 29

2قجال نادية، المرجع السابق، ص 25 – 29

تباين الالوان الحارة والباردة:

الالوان الحارة وهي على الترتيب في الدائرة اللونية:

الأصفر - البرتقالي المصفر -البرتقالي - البرتقالي المحمر - الاحمر - البنفسجي المحمر: وهي الوان توحي بالحرارة والدفء وتبعث في النفس الحيوية والنشاط.

الالوان الباردة وهي في ترتيب الدائرة اللونية : الاخضر المصفر –الأخضر - الأخضر المزرق - الازرق -نيلي - بنفسجي وهي توحي بالبرودة وتبعث في النفس الشعور بالهدوء والسكينة

ملاحظة : يعتبر كل من البنفسجي المحمر والأخضر المصفر لونين حارين وباردين بحسب استعمالهما في اللوحة

قلاقية العين البشرية الضوء واللون

في عام 1931 قامت مجموعة من الخبراء الدوليين يطلق عليها اسم هيئة الإضاءة الدولية (Commission Internationale d'Eclairage CIE)بتطوير طريقة حسابية النموذج اللون. وكانت الفرضيات التي إستخدمتها الهيئة CIE أن اللون هو اتحاد لثلاث أشياء : مصدر ضوء، جسم، مشاهد. وقامت الهيئة CIE بالتحكم بشدة في هذه المتغيرات في تجربة أنتجت القياسات لهذا النظام[1].

وكان أريستو والعلماء القدماء الأخرون قد إفترضوا أن الضوء هو مصدر رؤية اللون، ثم جاء نيوتن ليعرف الضوء على أنه مصدر الإحساس باللون. وقام جوته بدراسة نظرية اللون، وفي عام 1801 إقترح توماس يونج نظرية ثلاثي اللون، والتي تم تنقيتها لاحقا بمعرفة هيرمان فون هيلمهولتز وهذه النظرية تم تأكيد صحتها في فترة الستينات من القرن العشرين توازيا مع ظهور الانطباعية[2] إن شبكية العين البشرية تحتوي على ثلاث أنواع من الخلايا المختلفة تستشعر اللون أو خلية المخروط (بالشبكية). نوع منهم مختلف نسبيا عن النوعين الأخرين، ويستجيب أكثر للضوء البنفسجي الذي نستقبله، والذي له طول موجي يتراوح حول 420 نانو متر

1 قجال نادية، المرجع السابق، ص 25 – 29
2 قجال نادية، المرجع نفسه، ص 29

(الخلايا المخروطية من هذا النوع يطلق عليها أحيانا خلايا الطول الموجي القصير، خلايا مخروطية S, وأحيانا الخلايا المخروطية الزقاء). النوعان الآخران متقاربين جينيا، وكيميائيا وفي الإستجابة أيضا، وكلاهما يكون حساس للون الأخضر أو المخضر. أحد هذين النوعين (يسمى أحيانا خلايا الطول الموجي الطويل، خلايا مخروطية L, وأحيانا الخلايا المخروطية الحمراء) وهي حساسة للضوء الذي نحسه كالاصفر أو الأصفر المخضر، وله طول موجي حول 564 نانو متر. النوع الأخر (يسمى أحيانا خلايا الطول الموجي المتوسط، خلايا مخروطية M, وأحيانا الخلايا المخروطية الخضراء) وتكون حساسة للضوء الذي نحسه الاخضر، وله طول موجي حول 534 نانو متر. المصطلح "الخلايا المخروطية الحمراء" للخلايا التي تحس بالأطوال الموجية الطويلة لا يفضل استخدامه نظرا لأن هذا النوع يستجيب كحد أقصى للضوء الذي نستقبله كمخضر، بالرغم من أن الطول الموجي للضوء الأطول من ذلك والذي أخر مداه أن يثير الخلايا متوسطة الطول الموجي \ "الخضراء.[1]

إن "منحنيات الإحساس للخلايا المخروطية تقريبا تشبه شكل الجرس، وتتداخل إلى حد معقول. وعلى هذا فإن الإشارة الطيفية القادمة يتم تقليلها بالعين إلى ثلاث قيم، ويسمى ذلك أحيانا قيم الباعث الثلاثية وتمثل شدة الإستجابة لكل نوع من أنواع الخلايا المخروطية."[2]

"وبسبب التداخل بين مدى الحساسية، فإن بعض تداخلات الإستجابة للثلاث أنواع من الخلايا لا يمكن أن تحدث، بغض النظر عن نوع تحفيز الضوء فمثلا لا يمكن تحفيز الخلايا متوسطة الطول الموجي / "الأخضر" فقط، يجب تحفيز الخلايا الأخرى لدرجة ما في نفس الوقت، حتى لو تم استخدام ضوء له طول موجي واحد(متضمنا الطول الموجي الأقصى الذي يمكن أن تحس به اي من الخلايا .)مجموعة كل قيم الباعث الثلاثية الممكنة تحدد الفراغ اللوني البشري وقد تم حساب أن الإنسان يمكن أن يفرق بالتقريب بين 10 مليون درجة لون مختلفة، بالرغم من أن تعريف لون معين صعب للغاية، حيث ان كل عين في نفس الشخص يمكن أن تستقبل اللون بإختلاف بسيط. وهذا سيتم مناقشة بالتفصيل لاحقا."[3]

"نظام صف الألوان والذي تعتمد عليه الرؤية في الضوء المنخفض بشدة) لا يمكن الإحساس بوجود اختلاف في الطول الموجي، وعلى هذا لا يمكن تطبيقه في رؤية اللون. ولكن التجارب وضحت أنه في بعض الظروف

1 نظرية اللون، المرجع السابق.
2 المرجع نفسه
3 نظرية اللون، المرجع السابق.

الثانوية فإن الإتحاد بين الحث في نظام صف الألوان والحث في الخلايا المخروطية يمكن أن ينتج حيود في الأحساس باللون بطريقة غير التي تم شرحها بالأعلى.[1]

"وبينما أن آلية رؤية اللون بالخلايا المخروطية في مستوى الخلايا بالشبكية يوصف جيدا بوحدات الباعث الثلاثي (شاهد بالأعلى)، فإن الإحساس باللون وتمييزه فوق هذا المستوى الأساسي يتم تنظيمه بطريقة مختلفة. النظرية الغالبة لآلية إحساس الأعصاب برؤية اللون تفترض ثلاث عمليات متعاكسة أو قنوات متعاكسة، موجودة خارج النظام المدخلات الأصلية للخلايا المخروطية، قناة أحمر - أخضر، قناة أزرق - أصفر، قناة أسود - أبيض ("التألق"). وهذه النظرية تؤخذ في الإعتبار أحيانا في تركيب موضوعنا عن خبرة اللون (شاهد التوضيح بالأسفل) الأزرق والأصفر يعتبرا ألوان مكملة أو متعاكسين، فلا يمكن ملاحظة لون أزرق مصفر (أو أحمر مخضر)، كما لا يمكن ملاحظة بريق الظلام أو سخونة للبرد. الأربعة "أقطاب" للألوان المقترحة في العمليات المتعاكسة بخلاف الأسود والأبيض، لها أحقية طبيعية لأن يطلق عليها ألوان أساسية. وهذا بالتنافس مع المجموعات المختلفة للثلاثة ألوان الأساسية المقترحة "كمولدات" لكل الألوان التي يشعر بها الإنسان توجد ظاهرة مشوقة تحدث عندما يستخدم أي رسام لوحة ألوان محدودة، وذلك أن العين تميل التعويض برؤية اللون الرمادي أو الألوان المتعادلة بصفة عامة كما لو كان اللون الناقص في لوحة الألوان. فمثلا، في لوحة ألوان تتكون من الأحمر، الأصفر، الأسود، الأبيض، فإن الخليط من الأسود والأصفر سيبدو كدرجات مختلفة للأخضر، كما أن الخليط من الأحمر والأسود سيظهر كدرجات للإرجواني، بينما الرمادى سيظهر مزرق وعندما تفقد العين تركيزها بعد النظر إلى لون لفترة من الوقت، فإن الأحساس باللون المكمل (اللون المعاكس لذلك اللون في عجلة الألوان) لذلك اللون سيلازم العين أينما نظرت لبعض الوقت. وقد تم ملاحظة هذه الظاهرة بواسطة فينسنت فان غوخ."[2]

دلالات اللون:

في الحقيقة دلالة اللون تختلف من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى باعتبار اللون ومزا فالرمز يتفق على معانيه في منطقة او مجموعة أو مجتمع وهناك رموز متفق على معانيها دوليا كلون إشارات

المرور مثلا ولكن لا بأس أن نستعرض بعض رموز الالوان كما رودت في مرجع نظرية اللون:

"اللون الأصفر يمثل الضوء، هو رمز الشمس والذهب، وقد استخدم في زخرفة كثير من المساجد والكنائس، وهو وبكل درجاته له تأثير إيجابي، فالأصفر يرمز إلى الخفة و الثراء، وفي أثر البلدان العربية فإنه يرمز إلى الحياة والحقيقة والحكمة، أما في الصين فإنه يرمز إلى الملكية .

1 المرجع نفسه
2 نظرية اللون، المرجع السابق.

الأصفر لون دافئ ويبعث على التفاؤل والسعادة والحياة المرحة، يمكن للأصفر أن يعكس خصائص سلبية، فالأصفر الداكن كان يستخدم للدلالة على الخيانة الوطنية والحسد، ويتخذ رمزا للغش والخداع، وربما الأمثلة الدارجة بين الناس ضحكة صفراء أو أصفر الوجه مشتقة من تلك المعاني، كما يعتبر الأصفر كذلك رمزا للجبن والتحامل والاضطهاد."[1]

الأزرق:

"رمز الصداقة والحكمة والخلود، ويعتبر اللون الأزرق أكثر الألوان جاذبية، وهو يرمز إلى البحر والسماء اللذين يمثلان فضاءات واسعة، ويعتبر رمزا ملازما للملكية والطبقات الاجتماعية العليا، لأنه معروف بتكاليف إنتاجه الباهظة وصعوبة صناعته.

الأزرق يوحي بالثقة والسلطة، ولهذا تم اختياره في شعارات الكثير من المصارف والشركات الكبيرة التوصيل رسالتها الإعلانية التي تعكس هذه الصفات، ولأن اللون الأزرق يعكس الاستقرار والأمان والولاء، فإنه كثير الاستخدام في الأعمال البحرية على الزي الرسمي للجنود والإشارات التي تجسد الثبات والاستقرار".

الأبيض:

"ارتبط اللون الأبيض على الدوام بالشفافية والضوء، على الرغم من أنه لون متحجر وغير قابل للاختراق، وهو لون نقي وصاف و أنيق. وهذا اللون يلازمنا في حياتنا ومناسباتنا، إنه يرمز إلى الحقيقة و البركة والانسجام .

وهو لون حمامة السلام، وعند السلم أو الهدنة ترفع الأعلام البيضاء، أما في الديكورات الداخلية فيعطي جوا من الراحة و الهدوء".

الأخضر:

"هو رمز للطبيعة والأمل، وتحدد الطبيعة ونمو النباتات الخضراء يجسدان صورة قوية مستخدمة من قبل كافة المجتمعات الإنسانية، فالأخضر هو رمز للسلام و الحرية، وله وجود في العديد من أعلام الدول، و يعتقد أن له تأثيرا مهدئا، ولهذا يستخدم في المستشفيات وغرف الأطفال.

1 المرجع نفسه

وكلما كان اللون الأخضر فاتحا كلما كان أكثر هدوءا و مشرقا، وعند مزجه بالأصفر يصبح اللون الأخضر أكث. ودية وتحسبا، ولكن عندما يمزج بالأزرق فإنه يوحي بالهدوء و النضارة، وثمة اعتقاد بأن اللون الأخضر يساعد على التأمل ويوحي بالهدوء، ولهذا فغالبا ما يستخدم في المكتبات والمدارس "[1]

الأسود:

"نقيض الأبيض، و يعرف لدى العديد من الشعوب في العالم كرمز للموت و الحداد، إنه يرمز إلى البسالة و الحزن و الصبر، ويتميز بعامل مخمد للضوء والألوان، الأسود لون الفوضويين ورمز الثورات وحركات المعارضة والغضب، وكان يستعمل على الدوام كرمز للقوة، وبشكل عام يرتبط اللون الأسود بالشر، إنه لون الشر و الكوارث، لكنه بالمقابل يستخدم في المناسبات الرسمية وفي عالم الأعمال".

الأحمر:

"رمز العواطف الثائرة والحب الملتهب والقوة والنشاط، ويعتبر أكثر الألوان ديناميكية، إنه حيوي وعاطفي ودافئ، ويرمز إلى العواطف المتأججة والغضب والخطر والحروب، ويرمز الأحمر الداكن إلى الحب، أما الزهري فيرمز إلى الرومانسية، أما الأحمر الصافي فيرمز إلى النشاط والسعادة، إن قليلا من اللون الأصفر ممزوجا بالأحمر يضفي عليه الدفء، ويلفت الانتباه كذلك، فان الغرفة المدهونة بالأحمر تحث على الحديث والإسراع في تناول الطعام . أما إضافة لمسة من اللون الأزرق إلى الأحمر فيوحي بالتألق و الحماس.

يستخدم اللون الأحمر عالميا كرمز للخطر، كذلك فإن غرفة مدهونة بالأحمر يمكن أن ترفع مستوى الأدرينالين بالدم، وهناك اعتقاد بأن وجود الإنسان في مكان محاط باللون الأحمر يزيد من نشاطه بنسبة 10% ويستعمل أحيانا للدلالة على الغضب والقسوة والخطر".

البنفسجي:

يجمع بين الحب والحكمة لأنه مزيج من الأحمر والأزرق، وقد استعمله البعض في مناسبات الحزن الهادئ لأنه أخف من الأسود، ويزداد هذا اللون جمالا إذا أحيط باللون البني، ولا سيما إذا أضيفت لهما بعض خطوط من الأزرق أو الأصفر"[2] إذن بعد أن استعرضنا بعض المبادئ في علم البصريات وعلاقة الضوء باللون نرجع إلى انصار الانطباعية الذين ارادو من خلال طريقتهم الجديدة في الرسم مواكبة هذا التطور العلمي والاكتشافات العلمية الحديثة في مجال الضوء في علاقته باللون أي في مجال علم البصريات متخذين من المحال الفني حقل تجارب لإثبات اشهر نظريات التضاد اللون للعالم شافرول.[3]

1 نظرية اللون، المرجع السابق.
2 نظرية اللون، المرجع السابق.
3 ينظر قجال نادية، الفنون الشعبية في لوحات الرسام إتيان دينه، ص 169

وكان كل همهم أن يوظف اللون بطريقة تشبه طريقة عمل الآلة الفوتوغرافية التي تنقل المشهد في بقع متجاورة من اللون توضع كل بقعة في مكانها باللون المطلوب وعبر هذه الفسيفساء تتجسد صورة ذات إضاءة مبهرة ولا شك أن هذه الرؤية الجديدة انتجت اسلوبا جديدا وتقنيات جديدة تختلف عن الاسلوب الاكاديمي الكلاسيكي من حيث الموضوع والبناء واللون والتقنية في الرسم والخطوط بالشكل الآتي:

الموضوع:

غادر الرسامون الانطباعيون الورشة أي المرسم للرسم في العراء طلبا للإنارة القوية لمصدر الضوء الطبيعي وهو الشمس وبالتالي لا نجد المناظر الليلية المعروفة بالعتمة والنور كمشاهد رومبرانت وظلت المشاهد الليلية اكثر تداولا في الواقعية[1] فكانت المشاهد الطبيعية الموضوع الأكثر تداولا واهمل الإنسان لأن الموضوع لا يضم رسالة فالرسم صار مجرد تقنية وممارسة علمية أهملت البعد العاطفي التاريخي والديني وكل ما ترتكز عليه المدرسة الواقعية والرومنسية وبالتالي صارت الشخصيات لا تحتل المخططات الأمامية بل ترسم صغيرة تائهة في جو اللوحة العام الذي تغلب عليه الإضاءة ولا تحدد الملامح بل ترسم مجرد بقع تشعر المتلقي بوجود اشخاص دون هوية فهي غير معنية بالرسم بل مجرد اكسيسوار للمشهد إذن المنظر الخارجي هو الموضوع ولا ينقل الموضوع أي مشاعر للرسام حيث أن المتلقي لا يمكنه أن يعرف شعور الرسام حين انجز الرسم فشعوره لا يختلف عن شعور الآلة الفوتوغرافية في نقل البقع اللونية المكونة للمشهد بصورة آلية.[2]

وقد نجد الشخصيات بحجم اكبر وفي مخططات اقرب ولكن نشعر انها غير معنية بالرسم عاطفيا لانها غالبا ما تصور من الخلف ولا يهتم الرسام الانطباغي بملامحها الوجهية فهي لا تعبر عن شيء إنما هي مجرد جزء من ديكور المنظر الخارجي وحتى عند الرسامين الانطباعيين الاقل مبالغة في الاسراع في تمثيل تغير الوقت باللون ونذكر على سبيل المثال لوحات رقص الباليه التي ذكرناها سابقا نجد أن المشهد لا يحمل أي رسالة بصرية ذات بعد عاطفي او اخلاقي او ديني او اجتماعي ويتجلى الفرق واضحا ما بين الرؤية الواقعية والرؤية الانطباعية وسيتجلى اكثر حين نستعرض مميزات الواقعية عموما فإن الموضوعات الانطباعية من المشاهد اليومية سواء الاسواق او الحدائق او المدن او القرى وكل العناصر التي تظهر في اللوحة ليست معنية بالرسم بل ماهو معني بالرسم الإضاءة التي تظهر بها تلك العناصر المكونة للموضوع[3] وهنا لا بد من التذكير أن المولعين بهذا المذهب الجديد في الرسم لم يقنعوا بالإضاءة الأوروبية التي يسود عليها الجو الغائم

1 ينظر المرجع نفسه
2 ينظر قجال نادية، الفنون الشعبية في لوحات الرسام إتيان دينه، ص 178
3 ينظر المرجع نفسه

وراحوا يطلبون إضاءة قوية لشمس قوية في الشرق فاستشرقوا في الرسم وامتلات الصالونات الغربية بموضوعات من شمال إفريقيا والبلاد العربية

التكوين والبناء في الانطباعية:

استغني الرسام الانطباعي عن خطوط البناء واستبدلها بضربات سريعة للفرشاة او السكين وحين توضع كل بقعة في مكانها يظهر الشكل العام للمشهد وهذا لانه يسرع في التقاط اللحظات الهاربة ونحن نعلم أن الضوء يتغير بين دقيقة واخرى بحركة الشمس فالرسام الانطباعي يقول انه لا يرسم الاشياء بل يرسم اللون الذي تظهر به تلك الأشياء وهذا له علاقة مع ما شرحناه سابقا عن علاقة اللون بالضوء قلنا أن الضوء ينعكس على الأجسام الملونة كاوراق الأشجار فتمتص الورقة كل الموجات وتعكس فقط الموجة الخضراء بدرجة معينة الرسام ينقل انعكاس كل عنصر من الطبيعة وفق اللون او الصبغة الملائمة له وهو يسرع في تمثيل كل العناصر المتغيرة بتغير الوقت والضوء وقع بعض المبالغين في الانطباعية في فقدان صلابة الخطوط وعندما تفقد اللوحة خطوطها الصلبة تفقد بناءها وبالتالي موضوعها ككل[1].

اللون في الانطباعية:

الانطباعية اتخذت من علم البصريات قاعدة وبالتالي اهتمت بالألوان المحاكية الالوان الطيف الشمسي من حيث النقاء ونضارة اللون فابتعدت عن الرماديات الأسود وحتى في المزج اعتمدت على تركيب بعض الالوان الثانوية بتجاور لونين اساسيين في بقع متجاورة تمزج بالخداع البصري فيخيل للمشاهد انها ذلك اللون الثانوي المطلوب واهتموا بتفكيك اللون ودراسة تدرجاته واستعملوا الالوان الزيتية مباشرة من الانبوب حفاظا على نقائها وبما أن الطبيعة تحتوي ما لا يحصى من تفككات درجات اللون الاخضر والامغر فإن محال التجربة كان واسعا أمام الرسامين الباحثين دوما في مجال اللون ونشير إلى أوجين قرومونتان الذي تحدث عن صعوبة تمثيل الصحراء في الجزائر لانا اصلا لا يوجد فيها الوان زاهية فهي معرضة للشمس التي تفقد كل لون بماءة بمرور الوقت ومع ذلك فإن التفككات اللونية التي هي موجودة بها لا تحصى أي مشكلة تفكيك اللون الأمغر للرمال والصخور هو صعب تطبيقها في الصحراء[2].

اما المشاهد الأخرى حيث الغطاء الأخضر فنجد تفككات لا تحصى لالوان الطبيعة في محتلف فصول السن.

تقنيات الرسم الانطباعي :

عنيت الإنطباعية بتسجيل الشكل العام للمشهد دون أهتمام للتفاصيل الدقيقة، بل بتسجيل الإنطباع الكلي عن الأشياء بطريقة توحي للمشاهد انه يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومة مما يزيدها سحرا وجمالا.

1 ينظر المرجع سابق، ص 156

2 ينظر قجال نادية، الفنون الشعبية في لوحات الفنان الرسام إتيان دينه، ص 167

وبدلا من خلط الألوان الزيتية معا على سطح اللوحة أخذوا يحضرون التدرجات اللونية على لوح الالوان الباليت ثم يضعون كل لون منفصل بجوار الآخر على هيئة لمسات صغيرة بالفرشاة فأدى هذا إلى ظهور لمسات الفرشاة وآثارها على سطح اللوحة وهو ما يعرف بالملمس الذي يصنع تضاريس بارزة للوحة.

وللحصول على تمثيل مبهر اكثر لضوء الشمس كان لا بد من استعمال اقل قدر ممكن من المذيبات من الزيوت لان الزيت بمرور الزمن يزنخ أي يفسد ويصبح اللون مائلا إلى السواد كما نلاحظ هذا في اللوحات الزيتية الكلاسيكية في المتاحف وهنا اهتدى الرسامون إلى نوع خاص من قماشة الرسم له قابلية على امصاص الزيت ولا يسمح له بالصعود ثانية للسطح وهذه النتيجة اعطت نتائج رائعة من حيث نضارة اللون وصفائه وتمثيل الاضاءة ولكنها احدثت مشكلا آخر يتمثل في تلك النتوءات اللونية التي يترسب بمرور الزمن عليها الغبار ويصعب التخلص منه.

كذلك اهتدى الانطباعيون في تقنياتهم المبتكرة إلى استعمال السكين عندما صاروا يتجنبون الكثير من المذيبات وصارت الألوان كثيفة يصعب التعامل معها بالفرشاة ظهر السكين كاداة بدل الفرشاة مع الانطباعية وهذا لرفع اللون ووضعه في بقع متجاورة نقية هذه البقع سواء كانت موضوعة بالفرشاة او السكين فإنها تتلألأ للعين وتمنح اللوحة نوعا من البريق كما أن الإضاءة تظهر وكان الشمس تسطع اشعتها وتنبعث من اللوحة.[1]

وفي مزج بصري اعتمد الفنانون على وضع بقع صغيرة من لونين اساسيين للحصول على اللون الثانوي وحين نقترب من اللوحة نلاحظ بقعا منفصلة بالوان مختلفة وحين نبتعد نشاهد صورة تحاكي الآلة الفوتوغرافية مثلما هو الحال فيما يعرف بالبيكسال في التصوير الرقمي وكان الرسامون يحبون رسم الماء لما به من انعكاسات ملائمة لدراسة التفككات اللونية كما كانوا يقومون بتجارب متواصلة ودائمي البحث في اللون، فإيتيان دينيه مثلا جرب تقنية الرسم بالبيض في مشاهده الانطباعية وسجل هذه الأبحاث في كتابه آفات الرسم ووسائل محاربتها وتحدث عن الخطأ الذي وقع فيه الانطباعيون الذين استخدموا نظريات العالم شافرول عن التضاد اللويني حرفيا وهي نتائج مخبرية في حين كان يجب أن لا يهملوا عامل الملاحظة بالعين المجردة وعوامل الطبيعة من جو وغبار وما إلى ذلك فحصلوا على نتائج خاطئة ووصفهم بالغباء.[2]

ونذكر على سبيل المثال التنقيطية المستمدة من الانطباعية والتي وقع اصحابها في سوء استعمال مبدا التضاد وبدل الحصول على الإضاءة من خلال البقع اللونية المتجاورة المتضادة اثرت البقع المتضادة في المزج البصري على سطح العناصر الملونة حين تشاهد عن بعد وصارت تبدو معتمة ورمادية[3] ومن التجارب

1 مرجع نفسه، ص 178
2 المرجع نفسه
3 المرجع نفسه

المهمة ضمن التقنية الانطباعية كان الرسامون أحيانا يعيدون رسم منظر واحد عدة مرات في ظروف جوية مختلفة لإبراز مدى تغير المشهد بتغير التأثيرات الوقتية للإضاءة الطبيعية[1] .

ونذكر على سبيل المثال تجربة كلود مونيه التي قام فيها برسم باب كاتدرائية (باروان) في أوقات مختلفة من النهار فحصل على صور مختلفة لهذا الباب ، أثبت من خلالها أن المشهد ذاته كان يتغير في كل مرة تتغير فيها الإضاءة. وسبقه إلى هذه التجربة (ألبرت لوبورج) الذي درس تغير تأثير الإضاءة والدرجات اللونية السماء ومنازل وميناء وبحر مدينة القصبة في أوقات وظروف جوية متنوعة،[2] غير أن كلود مونيه يبقى من أهم رواد هذا المذهب إلى جانب (بيسارو وسيسلي)، ومن أشهر الرسامين الانطباعيين أيضا (أوغست رونوار، و ديغا وبول سيزان ، ومانيه) وغيرهم

1 طارق مراد، المرجع السابق، ص 15

2 Rolf tatchen op cit p1

باب كاتدرائية بروان لكلود مونيه

إذن يمكننا أن نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أنه من اهم مميزات الأنطباعية عدم الإهتمام بالناحية الموضوعية للوحة ، فاللوحة في ذاتها هي المهمة وكل متكامل كفكرة وألوان وأضواء بدلا من تركيزها على الفكرة فقط كما تفعل الواقعية و المذهب الانطباعي هو امتداد للمذهب الطبيعي الذي كان في القرن التاسع عشر والقرون التي سبقته،[1] لكنه مذهب تقني علمي يهتم بالدرجة الأولى بدراسة

تأثيرات ضوء الشمس في أشياء معينة في وقت معين لهذا تسمى الانطباعية ايضا بالتأثيرية . ويكمن الفرق بين وبين الانطباعية والطبيعية في أن الطبيعيين لا يهتمون بالأثر الذي يتغير ولا يتقيدون بعامل الزمن ، في حين ينقل الانطباعيون تأثيرات وقتية غير ثابتة لتمثيل مشاهد تتغير في عجلة من أمرها[2]، فيركزون بشكل متزايد وفي تجارب وقتية متغيرة على تغير الأشكال والعناصر المرئية لهذه البيئة بتغير الضوء الطبيعي والمناخ والفصل والوقت فهي إذن رؤية متجددة باستمرار وممارسة بصرية هدفها الرئيسي إظهار الأثر الذي تولدة الأشياء الخارجية على الحواس.

والنظرية الانطباعية بمفهومها العلمي التقني ترتكز على قاعدة مفادها :" إن الفنان الانطباعي لا يرى الأشياء في حد ذاتها ولكنه يرى الإنارة التي تظهر بها الأشياء"[3] لذلك نجده يسجل الانطباعات الهاربة وحركة الظواهر بدل المظهر الثابت والتصوري للأشياء فلا يترجم في كثير من الأحيان ما يعرفه من معلومات سابقة عن هذه الأشياء بل يضع انطباعه الشخصي على اللوحة[4].

وبهذا فإن الأشكال لا ترسم بطريقة كلاسيكية اكاديمية بل تنقل كما تظهر للرسام وفق تأثير الحركة المتغيرة للإنارة الطبيعية. وهذه الطريقة الجديدة في الرؤية أنتجت التقنية الجديدة في الرس، ذلك أن الرسام وهو يحاول أن يخطف انطباعة مسرعة في لحظة عابرة قد لا يابه بالقواعد الأكاديمية في الرسم و يقوم بخرقها، و قد يهمل صلابة خطوطه فتفقد اللوحة هيكل بنائها و تفقد موضوعها و يتجرد العمل الفني بهذا من البعد الفكري و الثقافي و الديني و التاريخي و العاطفي و الفني[5].

---

1 Jean Alazard in encyclopédie mensuel de l’AOM numéro spécial Algérie 1954.

2 مايز برنارد، الفنون التشكيلية و كيف تتدوقها، تر. سعد المنصوري و مسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1958م، ص 375

3 أرنورد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ، تر فواد زكرياء، ج2 ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، 1971، ص 420.

4 Rolf tarchen « claud monet » poster book edition bénedikt tatchen. Almagne p1

5 ينظر قجال نادية، الفنون الشعبية في لوحات الفنان الرسام إتيان دينه، ص 168

الفصل الثاني:

دراسة تقنية الأنطباعية في أعمال الفنان فريدريك

المبحث الأول:

تمثيل المشاهد الواقعية بقنية انطباعية

الفنان آرثر فريديريك بريجمان.

تمهيد

يعتبر الفنان فريدريك من منتهجي الأسلوب الإنطباعي في أعماله الفنية التي تبرز ابداعاته في هذا المجال وبهذا الأسلوب خاصة بما فيه من نقل لإحساساته ومشاعره التي يجسدها في لوحته الفنية المختلفة، خاصة في المنطقة الجزائرية التي استلهم منها تخيلاته وأفكاره التي تقربه من الإنطباعية إلى حد ما التي نمى بها موهبته الفنية حيث تعتبر لوحاته قطعا مرئية من التاريخ وتروي التراث الشعبي الجزائري بلغة تشكيلية جد حسنة ودقيقة، تبث انطباعاته وتأثره بهذا البلد العريق التي جسدها في أعماله عن طريق تأثره بمناظرها وبيئتها وسكانها.

دراسة التقنية الإنطباعية في أعمال الفنان فريدريك بريدجمان:

إن الفنان آرثر بريد جمان انتهج الأسلوب الإنطباعي والذي تجلى في الكثير من أعماله الفنية من خلال تركيزه على النساء الشرقيات وخاصة من بلدان المغرب العربي.

ويقتصر حبه لهذا الأسلوب في البحث عن الإضاءة والبرودة في نسق الألوان لكنه لم يرتح لغياب الخطوط الصلبة في الرسم، وغياب حتى الموضوع أحيانا، فهو يفضل بطبيعة الحال الخطوط التي تمنح اللوحة تكوينا قويا وبناء محددا واضحا.

فلقد كان اعتماده على الدقة والملاحظة في رسم لوحاته الفنية ويؤولها إلى النظرية الأمثل في الرسم، إذ رأى أن هذه النظريات غير مطبقة في بعض الحالات، وحيث جسد بأنامله جماليات البيئة الجزائرية.

وصورة المرأة و الألوان الدافئة والزاهية هذا ما ساعده لخلق الجو الملائم لمعاني الحياة الإنسانية ورسم طابع المصير على وجوههم.

ولا يريد بأسلوبه هذا أن ينافس فن التصوير بل يريد أن يعبر بلغة سهلة عن هذه الحياة المعقدة الممتعة، إن الفنان آرثر لما انتهج هذا الأسلوب فهو قد جسد لما في الواقع المعاش في تلك الفترة الزمنية.

كما هو معلوم أن أعماله في التعبير عن حالة الإدراك في عالم حركة الصور بالإحساسات والتأثيرات الإنفعالية التي ينطوي عليها مصطلح الإنطباع، أي تسجيل اللحظات العابرة التي تخلفه في نفسه المغايرة بين الظل والنور في تلك المشاهد.

-يمكننا أن تلخص المنهج الإنطباعي الذي يتبناه فريدريك في بدايته الفنية في أنه منهج يعتمد على الخطوط الصلبة في الرسم، والبناء القوي للموضوع، ويوظف علم المنظور والقياسات والنسب، ويستند إلى قانون العين والحدس، ويقوم أساسا على البحث في الإضاءة والبرودة في نسق الألوان.[1]

-1مولد ونشأة الرسام الأمريكي فريدريك آرثر بريدجمان Frederick Arthur Bridgman

يعد فريدريك آرثر بريدجمان أحد أكثر رسامي الولايات المتحدة الامريكية شهرة، لم يكن بريدجمان الطالب الناجح فقط الأكاديمي والرسام الفرنسي جان ليون جيروم بل كان رساما غزير الإنتاج ومدربا أكاديميا، يحضى بالإحترام كبير بين البارسيين، والجالية الأمريكية المغتربة. ولد فريدريك آرثر بريدجمان في ألابما .

Alabamaفي 10 نوفمبر عام 1847 في بلدة توسكيجي Tuskegee الجنوبية الصغيرة، كان عمره 3 سنوات حيث فقد والده فريدريك آرثر بريدجمان الذي كان يعمل طبيبا متجولا في ماساتشوستس عام 1860 كان على والدته لافينيا Lavinia العمل من أجل تربية أولادها من خلال إعطاء دروس في الموسيقى،

1 سيد أحمد باغلي: الفنان المبدع في الرسم الجزائري، المؤسسة الوطنية، الطبعة الثالثة، ص 18

الإنتقال أولا من ألاباما إلى تينيسي Tennessee وحرص منها على الهروب من التوترات التي كانت تنذر بالحرب الأهلية إنتقلت مع أطفالها إلى بوسطن حيث أنهو دراستهم الثانوية، وبعد بضع سنوات إنتقلوا إلى بروكلين بمدينة نيويورك حيث بدأت تظهر بعض مواهب بريدجمان الفنية، في بروكلين بدأ الفنان دخوله إلى عالم صناعة الصور كمتدرب في شركة The American Bank Not Company هذه التجربة كانت مهمة، نظرا لوجود عدد قليل جدا من مدارس الفنون الأمريكية، فالتدريب على النقش اللازم الإنتاج الأوراق النقدية والطوابع والأوراق المالية، زود الفنانين بمهارات الصياغة والطباعة، والتي تتطلب إهتماما دقيقا بالتفاصيل و الإنتاج الدوري المشاهد التصورية والإستعارية.

حضر بريدجمان أيضا دروسا في جمعية بروكلين الفنون The Brooklyn art Association حيث تعلم أساسيات الفنون الجميلة واستمر في الدراسة في أقسام الحياة العتيقة Antique life التي أقامتها الأكاديمية الوطنية للتصميم ..The National Academy of Desing خلال هذه الفترة عرض بريدجمان لوحاته الزيتية الأولى، وهي "ديفيد يجلب رأس جالوت....David Bringing the Mead of gollath ، وصلاة المساءevening prayer ، والمسيح والتلميذين في عمواس

Christ and The me disciples at emmaus في المعارض التي أقامتها جمعية بروكلين the Brooklyn Aat Association في عامي1865-1866 سمحت هذه اللوحات الأولى لبريدجمان بصناعة مسيرته الفنية، وبعد عرضها حصل على مساعدة مالية لإكمال دراسته في باريس، فألغى عقد مع شركة . The American Bank Not Company، وغادر إلى باريس سنة 1866، إذ نهاية إقامته في الولايات المتحدة الأمريكية وبداية ما يصبح مهنة معترف بها دولية[1].

لقد تأثر بشدة بالدقة الهندسية لجيروم والإهتمام بمواضيع الشرق الأوسط، وبعد بريدجمان أحد أوائل تلاميذه جيروم الأمريكيين، لما سيكتسب بريدجمان بفضل معلمه جيروم معرفة كاملة بالتاريخ، وبعد ذلك أصبحت باريس مقره الرئيسي أين قام بريدجمان بأولى رحلاته إلى شمال إفريقيا بين 1872 و 1874 قسم وقته بين الجزائر ومصر، حيث رسم ما يقارب 200 سكتش التي أصبحت فيما بعد مصدر للعديد من اللوحات الزيتية التي أثار إعجاب المشاهدين، وقد إشتهر بإسم جيروم الأمريكي على الرغم من أن بريدجمان أكسب لوحاته

1وديعة بنت عبد الله بن أحمد بوبكر: دور المصورين المستشرقين في حفظ التراث العربي في القرن 19 م، مجلة العمارة والفنون، العدد 10، ص 769

الجمالية المزيد من الطبيعة، وركز على الألوان المبهجة واعمال الفراشاة الملونة كما كان بريدجمان يحب الإنطباعيين أمثال رينوار Renoir ومانيه. Manet

في باريس بدأ بريدجمان داسته في Académie Suisse ، إحدى المدارس القليلة التي كانت مفتوحة للطلاب الامريكيين، لكن تدريبه الفني الحقيقي بدأ في عام 1867 في مشغل جان ليون جيروم في مدرسة الفنون الجميلة ecole beaux arts, بحلول 1860 كانت مسيرة جيروم الفنية تتمتع بسمعة طيبة ومزدهرة في اللوحات الإثنوغرافية والنيوجريك ....Ethnographic and Neogrec التي أثبتت نجاحها في الصالون، دخل بريدجمان الأستوديو الخاص بجيروم كجزء من صفه الأول من التلاميذ الأمريكيين، ومع ذلك فقد تغير أسلوب تعليم جيروم Gérôme مع الوقت فقد إتبع نهجا مرنا للنقد والسماح للطلاب بالتجربة، فقد تميزت سنواته السابقة في التدريس بالتركيز على الدقة والصياغة الدقيقة والإلتزام الصارم بالتفاصيل التاريخية، تم تشجيع الفنان الشاب على دراسته الأساتذة القدامى،.والرسم من القوالب والنماذج الحية و لتطور الدقة- .المطلقة في التفاصيل المرسومة للقيام بذلك قام بريدجمان و إتباعا لتوجيهات جيروم بزيارة المتاحف وبناء مجموعة التي يمكن أن تساعد في إنتاج الروايات التاريخية، كان الدافع من أجل رسم التاريخ لا يزال قوي في المدرسة، وكان جيروم مؤيدا الإستخدام الموضوعات القديمة، التي تضمنت بشكل خاص الروايات المصرية والأشورية.

لم يحضر بريدجمان دروس أستوديو جيروم بإستمرار خلال فترة الدراسة التي إستمرت عامين معه، فقد أمضى الجزء الأكبر من سنواته الخمس الأولى في فرنسا وهو يرسم مع The artists colony في بريتاني Brittanyربما كان الدافع وراء ذلك ليس فقط إفتتانه بالموضوعات الأساسية التي وجدها هناك ولكن أيضا بسبب حقيقة أن جيروم نفسه لم يكن مقيما في كثير من الأحيان حيث قام برحالات إلى الشرق الأدنى مع زملائه الفنانين، قام بريدجمان بتناول بعض الموضوعات الإستشرافية في لوحاته، لكنه ركز أكثر.على مشاهد فلا حي يريتون والباريسين المعاصرين،.إذا ألهمته بريتاني العديد من مشاهد الحياة الريفية وإستوحى منها موضوع لوحته الأولى المعلقة في صالون باريس عام 1868 بعنوان ألعاب يريتون Jeux Bretons أكسبته هذه الأعمال تقييمات إيجابية من قبل القرنسيين و أيضا من قبل النقاد الأمريكيين الذين شاهدوها معروضة في جمعية بروكلين الفنون the Brooklyn Art Association في أواخر 1860وأوائل 1870 ، مع ذلك فإن نجاحه الجدير بالملاحظة ظهر مع الصالون الناجح للوحته "جنازة المومياء Funeral and Mummy التي تم رسمها عام 1877 يسلط نجاح لوحة جنازة المومياء على الطبيعة الإشكالية لكل الدراسات التاريخية الفنية الحديثة وإهتمام القرن التاسع عشر بأسلوب عمل بريدجمان، حيث يركز بريدجمان على مشاهد الحياة العربية المعاصرة، بدلا من الروايات التاريخية تعتبر هذه اللوحة بالنسبة لبريدجمان بكورة النجاح النقدي

الذي حظى به لاحقا وتصور هذه اللوحة موكب جنازة الكتيبة والصوفي لجثة محنطة مجهولة الهوية، يطفوا المتوفي على نهر النيل في طريقه إلى المقبرة القديمة، ويرافقه حاشية في قاربين الأول يحمل الجسد على ما يبدو في تابوته المستطيل، مغطي بعناية بمظلة واقية صغيرة، وينقل أيضا عددا من النساء شبه العاريات الحزينات بالإضافة إلى كاهن مرصع بالتوب وزملائه المعزين، يسير القارب الثاني خلفه حاملا المجذفين وعدد من الشخصيات الواقفين في مؤخرة القارب، الموضوع هنا مغطى حرفيا بحجاب كلي من الغموض، في الصورة ظلية تقريبا، تنتج الأشكال العملية تباينا حادا مع السماء المضاءة بدفء ومياه النيل الهادئة العاكسة، يتجلى تأثير جيروم في التفاصيل الأثرية والتأكد على تحقيق الأصالة في العناصر الزخرفية المعقدة للصندل الأول والزخرفة الهيروغليفية للشراع الأبيض الثاني في باريس تم الإشادة بتقليد الطالب الأسلوب جيروم، والإحتفاء به بالتنقل التاريخي لودموضوعه المختار، كتب الناقد الفني ألبرت وولف في صحيفة le Figaro أن ، les funeraillais d'une momie من قبل M.Bridjman يمكن أن يوقعها السيد Gérôme ، لاحظ كل من النقاد البريطانين والأمريكيين قيمة اللوحة ليس على أساس موضوعها أو دقتها التاريخية، بل أشادوا بالأداء الرائع للفنان لمشخد النيل، بل أنه تفوق على معلمه جيروم فيها، في الواقع،كانت طريقة رسم بريدجمان لنهر النيل بارعة للغاية لدرجة أنه عند زيارة أستوديو الفنان لاحظ عالم المصريات الشهير غاستون ماسبيرو Gaston Maspero جمال اللوحة وتوصيفها الخارق للمناظر الطبيعة المصرية.[1]

3) - أهم الرحالات التي قام بها على الشرق:

في خريف عام 1872 عبر إسبانيا واتجه إلى طنجة، وقد افتتن بها وبجمالها، ثم اخذ القارب وسافر مع رفيقه إلى مدينة وهران الجزائرية، ثم سافر إلى الجزائر العاصمة حيث أتيحت له الفرصة لقضاء عدة أسابيع في فيلا مصطفى Villa de Mustapha supérieur واصل بريد جمان استكشفاته الشرقية، وأبحر إلى مصر خلال شتاء عام 1873، مع الرسام تشارلز سيراج بيرس (1851-1914) لفتت القاهرة نظر الرسامين بثرائها الثقافي فضلا يرسمان باستمرار البازارات والمساجد،.والديكورات الداخلية للمقاهي، لذلك قرر بريدجمان أن يكرس نفسه للإستشراق، فعاد إلى الجزائر عام 1879 في رحلة ثانية وإختار هذه المرة ولاية قسنطينة، وبصفة خاصة ولاية بسكرة حيث مكث فيها شهرين خلال رحالاته العديدة، أتيحت له فرصة الإقتراب من القبائل البدوية ومراقبة أسلوب حياتهم الريفي.

1 jenevieve Delossantos: Envisioning egypt- American orientalism in turn-of-the country New York, City 1880- 1920 doctor of philosophy, university of new Jersey, 2015

إعتنى بريدجمان وقتها من سيدة تدعي فلورنسا موت بيكر .وهي تعد من عائلة ثرية ببوسطن ثم تزوج مارتا بيچر بعد موت زوجته الأولى سنة 1901، وأصبح أحد أشهر.الرسامين المستشرقين في العالم،.ويستطيع إستئجار صالات العرض الخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية لعرض وبيع لوحاته الغالية جدا، أثناء مشاركته في صالون باريس ولندن، وكذلك في المعارض العالمية، أقام ورشتين في باريس في شارع Malesherbesالأنيق للغاية، إحداهما مزينة على الطراز المصري، و الأخرى بإستخدام الفلكلور الشمال الإفريقي حيث يحب تطور أسلوبه على الطراز الشرقي، وفي نهاية نوفمبر 1885، عاد بريدجمان مرة أخرى إلى مرسيليا مع زوجته وأطفاله ثم سافر إلى الجزائر حيث أقامت العائلة في فندق أورينتال lhotel oriental.

لقد خصص أيامه لدراسة الحياة اليومية الجزائر العاصمة لجمع مواضيع لوحاته مستعينا بخدمات مرشد صغير يدعى بلقاسم، ويبرم ترتيبا مع باية يسمح له بإقامة ركن ورشة في منزله في القصبة، حيث يمكنه مراقبة النساء على الأسطح المجاورة، والإختلاط بالمارة الذين يتسوقون في المتاجر الصغيرة أو مع الرجال الجالسين في المقاهي، لذلك تبرز في لوحاته تجار أمام أكشاكهم، وأطفال يلهون في الأزقة ونساء يتكئن على جدار مزين بالورود.

عرض بريدجمان أول لوحتين عن الجزائر في صالون باريس.عام 1880، لوحة تظهر مشهد منزلي لنساء ينسجن القماش women wearing fabric لوحة منظر بسكرة view of Biskra ، يقول جيرالد أكرمان Gerald Ackomanطفت مشاهد الحياة الجزائرية على لوحاته منذ ذلك الحين، كان بريدجمان مهتما بشكل خاص برسم الحياة المنزلية لنساء شمال إفريقيا خلال رحلته إلى الجزائر العاصمة في شتاء 1885-1886 م، إستعان بريدجمان بمرشد راي له العمل في منزل باية، وهي أرملة شابة تعيش مع إبنتها الصغيرة، يقول أكرمان من تعاطفه مع باية إلى النساء الأحيان في الجزائر العاصمة، في كتابة winter's in Algiers الصادر عام 1888 م وصف ملابسهم ورسمها في دفاتر الملاحظة الخاصة به،لم يشاهد الأسرة فقط وهي تقوم بالأعمال المنزلية وتحتفل بالأعياد الدينية في المنزل، بل شاهد نساء المدينة والأسواق والأضرحة والمقابر [1].

ثم، إنتقلو إلى مصر أبحروا عبر نهر النيل ودرسوا المواقع الأثرية الشهيرة بالإضافة إلى الحياة العصرية في القاهرة، غيرت هذه الرحلات حياة الفنان.

1 لوحات فريدريك بريدجمان: www.ramadan.rashda.com

كان قد قسم وقته بين زيارة عدة بلدان في الشمال الإفريقي منها الجزائر والمغرب حيث زار العديد من المدن من أهمها وهران والجزائر وبسكرة، بالإضافة إلى العديد من المدن المصرية، والملاحظ في لوحاته وجه العموم هو إهتمامه بالفراعنة حيث حظيت لوحة موكب جنازة المومياء بإعجاب شديد وصور كذلك حياة الأحياء الداخلية في المدن والأزقة، رصد في لوحاته التراث العمراني كالمشربيات التي زينت الأبنية في ذلك الزمن[1].

توفي عام 13 يناير 1928، روان، فرنسا.

4) - أهم أعماله الفنية:

1. لوحة شارع في الجزائر
2. لوحة سوق شمال إفريقيا
3. لوحة بائع البرتقال the orange seller في 1920
4. لوحة عائشة إمرأة من جبال القبائل.
5. لوحة على الشرفة (on the Trace)
6. لوحة صمت الليل (silence of the night)
7. لوحة فتاتين جزائريين (tow young girl)
8. لوحة الفيلولة1878 (the seista)

1 وديعة بنت عبد الله بن أحمد مرجع نفسه، ص 769

المبحث الثاني

تحليل لوحات الفنان فريدريك آرثر بريدجمان.

تحليل لوحة عائشة امرأة من جبال القبائل :

لوحة عائشة امرأة من جبال القبائل

1)- الوصف الأولى:

أ- الجانب التقني:

إسم الفنان: فريدريك آرثر بريدجمان، عنوان اللوحة: عائشة إمرأة من جبال القبائل.

تاريخ إنجاز اللوحة: 1875م.

نوع الحامل والتقنية المستعملة: اللوحة رسمها الفنان بالألوان الزيتية على القماش.

شكل اللوحة ومقياسها: اللوحة جاءت في إطار58.42(28.5 m) cm 92.39 cm

ب- الجانب الشكلي:

1)- عدد ألوان ودرجة إستشارها:

إستعمل بريدجمان في هذه اللوحة ألوان متنوعة ومنسجمة فيما بينها، وغنية من حيث قيمتها، نذكر منها الألوان الأساسية والثانوية، كما نجد الألوان التي تنتج منها وهي الألوان الحارة والباردة، فنمنحها شكل رائع حسب الخصائص التي تمتاز بها من دافئة إلى الباردة خفيفة وثقيلة، غامقة وفاتحة أعطى بريدجمان اللون الفضي للإكسسورات والمجوهرات والأساور بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في قلادتها، أما العقد

الذي تضعه على الرقبة يجمع بين اللون الأصفر والأحمر وخطوط طويلة باللون الأسود و الأحمر إلى جانب اللون الأبيض للباس وحزام بني اللون، والشدة التي تضعها على رأسها جاءت بلون أحمر مزركش وبرنوس يجمع بين اللونين اللون البني و الأبيض مزكرش بالورود.

2)- **الإطار:** اللوحة مستطيلة الشكل بوضعية عمودية أين تضم جسم المرأة بحيث ركز الفنان عليها وحصرها في إطار على شكل مثلث الإظهار جزء من جسم هذه الأخيرة التي بينها من الخصر إلى الرأس ليبين اللباس التقليدي الذي تلبسه المرأة القبائلية والحلي القبائلي ولعل تبررها الفضة التي وقتها في مختلف انحاء جسمها بدءا من الرأس أين وضعت الشدة القبائلية وهي مملوءة بالحلي والفضة كالقبائلية الاصلية إلى خصرها، أما الخلفية فجاءت خالية وفارغة من أي منظر.

3)- **التأطير:** يظهر لنا في المجال المرئي المقدم اللوحة، جسم بشري واحد فقط كبير الحجم، تشتغل تقريبا كل الحيز المكاني وهي قريبة جدا من النظر وإلى عين المشاهد أين تشعر بأنها تريد الخروج من اللوحة.

4)- **التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:** في كل بنية عمل فني لابد إستعمال الخطوط بإعتبارها تقوم على تكوين الأشكال، والخط يقصد به مسار نقطة في إتجاه ما، وهو في مجمله يتكون من عدة نقاط، ونشير دراسات كبيرة في مجال العمل الفني بأن النقطة الوهمية وكذ الخط أيضا وهمي لا وجود له، ويعد الخط فاصل وهمي بين مسافتين، ونطلق مصطلح خط إصطلاحا على الأشكال ذات الصفة الطويلة والعرضية والمطلقة.

إن الفنان فريدريك قام بإستخدام العديد من الخطوط والتي تتمثل في الخطوط المنحنية والمتموجة بصفة كبيرة وخطوط أخرى مستقيمة أين كونت لنا أشكال مربعة كما هناك أشكال أخرى مثلثة ودائرية فالخطوط الأكثر إستعمالا تنقسم بين المنحنية والمتموجة بصفة كبيرة ومستقيمة بصفة صغيرة أين إستخدم الكثير من الخطوط المنحنية لكي يعبر على الأنوثة التي تتميز بها المرأة القبائلية وتتجلى ذلك في ملابسها و أنواع الحلي المختلفة التي ترتديها المرأة مثل القلادة التي وضعتها على رقبتها والأساور المختلفة التي نلاحظها في كلتا يديها إلى جانب جسمها الذي يملئ الحيز المكاني الكبير للوحة الفنية فهذه العناصر كلها تقريبا رسمها بواسطة إستعمال الخطوط المنحنية كما نلاحظ تموجات صغيرة وعديدة في ملابس المرأة التي في الزي التقليدي القبائلي أين يعبر ذلك عن صفة نوعية القماش الذي صنعت وخيطت به المرأة القبائلية لباسها وحتى البرنوس الذي ترتديه وغطت به كتفيها والذي نلاحظ ونشاهده بالون الأبيض والأصفر ويتبين أنه منحني أين يدل عل جمال والنوعية الجيدة التي خيط به هذا الثوب.

-أما الخطوط الأفقية فتظهر في القلادة التي تتضح على صدر المرأة وهي عبارة عن شكل مربع كبير أين يبرز نوعية القلادة التقليدية التي ترتديها المرأة القبائلية بحيث إستخدم فيها الفنان خطين أفقين وأخرين

عموديين إلى جانب رسم المرأة حالسة ما يجعل بأن الفنان إستخدم الخطوط الأفقية أكثر من العمودية، أكتفى برسم جسمها الذي بدأه من الخصر إلى الرأس ليركز كثيرا على الزي والحلي التقليدية التي ترتديها، المرأة القبائلية وتتميز بها عن غيرها من النساء كما نجد الفنان استعمل أشكال أخرى مثل المثلث والمعين أين نلاحظ في الحلي التي تصفه على جبينها والذي يسمى بلقبائلية "تاصديث" هو على شكل معين إلى جانب الفضة المعلقة في هذه الفضة التي تسمى بتاصديث على شكل مثلث والتي تسمى بالقبائلية "سبنية" اما القلادة التي رسمها الفنان برقبة المرأة فرسمها على شكل دائرة مستعملا الخطوط المنحنية[1].

الملمس أو النسيج : الملمس هو سطح اللوحة الذي يمكن إدراكه بصريا وإن المادة المستخدمة للتصوير لها علاقة بالملمس الذي يريده الفنان، الجانب أن الفنان نجده بأنه قد إستطاع أن يعبر من أنواع عديدة من الملمس أو النسيج في جسم واحد ألا وهو جسم المرأة القبائلية التي تملئ الحيز المكاني الكبير للوحة الفنية، فاللوحة التي بين أيدينا مرسومة بالألوان الزيتية ليخلق سطح لامعا يناسب الضوء الشديد في الصورة، وبذلك يعكس قدرا من الضوء المسلط على ملابس المرأة وبالأخص المجوهرات التي تقتنيها في كل أنحاء جسمها ليزيد بريقها ولامعانها.

إلى جانب أن الفنان نجده بأنه قد إستطاع أن يعبر عن أنواع عديدة من الملمس أو النسيج في جسم واحد ألا وهو المرأة القبائلية التي تملئ تقريبا النصف الكبير أو الحيز المكاني الكبير للوحة الفنية، فهي ترتدي ثوب بقطع عديدة، وكل قطعة مصنوعة من نسيج خاص فنلاحظ كثيرا ما استعمل قطع ذات خطوط كثيرة رقيقة متعددة الإتجاهات، كما استعمل الألوان التي تمتص الضوء لإضهار مدى شفافية القماش ونوع المعادن البراقة كالفضة القبائلية الأصلية والنحاس، ووجهها الحالي من أي خطوط مهما يعطي إحساس بنعومة بشرة المرأة القبائلية.

التوازن: يعتبر من العناصر الضرورية و الأساسية التي تلعب دورا هاما في تقسيم العمل الفني وإثارة الإحساس بالراحة النفسية لدى نفسية المشاهد، فاستعمال الألوان الثقيلة والغامقة لها دور في تحقيق التوازن، وبالتالي يمكن القول أن لوحة بريدجمان حققت نوع من التوازن بالرغم من نوع الظلمة الظاهرة في الفراغ أي في الخلفية ولكن كل هذا استعمله من أجل جو درامي تعبير عن البيئة التي رسم بها هذه اللوحة خاصة أن اللوحة رسمت في فترة الإحتلال الفرنسي الجزائر.

الوحدة: تتحدد في وحدة الشكل والفكرة أو الهدف من الصورة أو اللوحة ووحدة الشكل هو الإنسجام المناسب الخط والكتلة فضلا عن الصورة واللون، وهذا ما يمكن أن نلاحظه من خلال جسم المرأة الذي يملئ تقريبا

1 نبيل عبد الهادي: الفن و الموسقى و الدراما في تربية الطفل، ط 1 ، دار صفاء النشر و التوزيع، 2002، ص 42

الحيز المكاني الصورة أين رسمها الفنان ووضعها في الأمام وأمام عين المناظر، أين يمكن الحديث عن وحدة الشكل من خلال الألوان والضوء المسلط على المرأة، وهذا ما يأخذنا للحديث عن وحدة الموضوع الذي أراد الفنان التعبير عنه بالألوان والخطوط إضافة إلى الظل.

الفراغ: اللوحة جاءت مليئة تقريبا بجسم واحد وهو جسم المرأة فلم يترك الفنان فريدريك آرثر بريد جمان مكانا إلا ودون فيه شكلا معبر، وحتى بعض الفراغ الممكن ملاحظته فهو يرمز على دلالة ما، خاصة الفراغ الظاهر في الخلفية الذي ملأه بريدجمان بلون موحد.

ج)- موضوع اللوحة:

-علاقة اللوحة بالعنوان: العنوان الذي إختاره الفنان هو "عائشة"، إمرأة من جبال القبائل" وهو عنوان معبرحق التعبير عن ما تبديه اللوحة، وعن ماهو موجود في اللوحة الفنية بحيث تظهر المرأة الأمازيغية في اللوحة والتي ركز الفنان عليها بشكل كبير أين ملئ بها تقريبا كل الحيز المكاني للوحة كما أظهر اللباس التقليدي القبائلي الذي تلبسه المرأة الأمازيغية.

الوصف الأولى لعناصر اللوحة: (القراءة التعيينية):

إن الشكل البشري عبارة عن المرأة القبائلية التي رسمها الفنان في وسط اللوحة أين شغلت الحيز المكاني الكبير للوحة الفنية، والتي رسمها الفنان وهي وصفية جلوس يظهر فقط الجزء العلوي من جسدها، كما أظهر الفنان جسم المرأة بالزي القبائلي التقليدي الأصيل الذي ترتديه المرأة للمناسبات باللون الأبيض والبرنوس النسوي التقليدي الذي ترتديه النساء القبائليات في الأعراس أو المناسبات باللون الأحمر، والحزام باللون البني، إلى جانب تصوير ورسم الفنان المجوهرات التي ترتديها المرأة القبائلية والتي تختلف ألوانها، ولعل أبرز هذه الألوان الأحمر والذي يظهر على الفضة والحلي المسمى"بالسبنية" التي تضعها على شدتها والتي ترتديها على رأسها المسماة بالقبائلية "تاعصابت" إلى جانب اللون الأبيض والأصفر للبرنوس المزخرف بالورد، بالإضافة إلى الأساور التي قامت بإرتدائها في كلتا يديها، إلى جانب إعطاء وجه المرأة لونا أبيض يدل على بيوضة المرأة القبائلية كما مثل وأبرز الفنان الملامح التي تتميز بها المرأة القبائلية أين ركز على نظرات هذه الأخيرة والتي تبدو لنا وكأنها تنظر إلى الناظر إليها مباشرة والتي توحي لنا كأنها صافنة وتفكر في أمر ما لم تستطع التعبير عنه، أما الخلفية فقد جاءت باللون الأخضر الداكن.

***بيئة اللوحة :**

الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

تأثر بريدجمان في لوحاته عن الرسم الإستشراقي بأستاذه جيروم من خلال التركيز على النساء حيث سلط الضوء في هذه اللوحة على المرأة الأمازيغية وألبستها التقليدية التي تلبسها مع الحلي التقليدية الأصلية الذي

ترتديه بكل أنواعه من أساور وحلي فالمرأة تمثل مركز الإهتمام الأول ومركز السيادة في اللوحة بإعتباره الموضوع الرئيسي.

-علاقة اللوحة بالفنان: إن موضوع تصوير النساء والمرأة الشرقية هو من مواضيع التي إهتم بها الفنانون المستشرقون بصفة عامة، وقد تأثر فريدريك آرثر بريدجمان بالجمال الشرقي الذي تتمتع به المرأة الشرقية والألبسة التقليدية والأصيلة التي تقوم بإرتدائها بمختلف أنواعها والحلي الذي تقتنيه هذه المرأة التي لا تستطيع أن يدخل عليها غريب أو أن يشاهدها عن قرب إلا الأشخاص الذين نعرفهم معرفة جيدة بإعتبار المرأة الشرقية إمرأة مسلمة، فقد رسم الفنان هذه اللوحة بكل إحترافية التي يتمتع بها من إظهار جمال المرأة الأمازيغية والألبسة التقليدية إلى جانب التعبير عن مشاعر المرأة بواسطة رسم المتميز لتفاصيلها [1].

التفسير والقراءة التحليلية (التضمينية):

إن اللوحة التي قمنا بتحليلها هي لوحة الفنان فريدريك آرثر بريدجمان، ويظهر لنا في اللوحة إمرأة وأشكالا تحمل دلالات مختلفة ومعبرة عن إتجاهات ومشاعر الفنان بالإضافة إلى الأسلوب الذي ينتمي إليه. إن هذه اللوحة بملابسها التي هي رمز يجمع شمال إفريقيا بإعتبار القبائل هم السكان الأصليون لشمال إفريقيا، أين يعطي المنطقة زخما ثقافيا متنوعا حافظت عليه الأجيال كما رسم هذه المرأة الأمازيغية وهي ترتدي الشدة القبائلية والني تسمى بالقبائلية "تاعصابت" ما يبين ويؤكد أن المرأة المتزوجة وذلك لأن النساء المتزوجات هم اللواتي فقط من يقمن بإرتداء الشدة القبائلية وذلك لكي تغطي شعرها، كما يبين الفنان في الشدة التي تشدها هذه المرأة العديد من الحلي المصنوع من الفضة القبائلية الأصيلة والتي تحمل العديد من الرموز القبائلية.

-أصبحت التيجان الذهبية أو تلك المصنوعة من الفضة المخلوطة بالنحاس والمرصعة بالأحجار الكريمة مثل التاج أو الصرمة العالية المشكلة من حلزونات من الذهب التي كانت نساء العاصمة تلبسها في الأيام العادية للدلالة على رفع مكانتهم الإجتماعية، أصبحت غالية بالنسبة للكثير من الحضريات منذ العقود الأولى للإحتلال الفرنسي. تتكون رمزية العصابة في كونها تحمل معاني المصاهرة، فما أن تتزوج المرأة إلا وتضعها بشكل بارز على جبهتها لتعلم كل من يحيط بها بهذه الرسالة فهي تحافظ على الإتصال، منذ يوم زفافها و تبقيها حاضرة معها في كل المناسبات.

1 عائشة حنفي: المعاني الاخرى للحلي و طريقة لبسها في العهد العثماني، مجلة دراسات ثراتية، المجلد 7، العدد 1 ، ص 122 – 123

لاتزال المرأة القبائلية تحافظ على زيها التقليدي الذي يعكس تمسكها بالأصالة والتراث القبائلي حيث أصبح عنوانا يميزها وكذا جزءا من العادات والتقاليد التي لا يمكنها التخلي عنها، وينتشر هذا الزي في منطقة القبائل الكبرى تيزي وزو وبجاية[1].

الجبة القبائلية حاضرة في كل فصول السنة، كما تعود الجبة القبائلية "ثاقندور نلقبايل" إلى مئات السنين حيث كان النساء يخطنه يدويا، فالجبة تطرز يخيط حرير خاص "خيط الحنة" كما تم إعتماد أقمشة مختلفة مراعاة لحالة الطقس، فأصبح إرتدائها سهلا دون الشعور بالبرد شتاءا ولا بالحر صيفا، إضافة إلى الجبة هناك المحرمة التي توضع على الرأس وهي دليل على السترة وكذا الفوطة التي تشدها المرأة بحزام على خصرها، يدعى "أقوس تلفوضة"، كما أنها ترمز للعفة يعاب على المرأة التي لا تشده حول خصرها، أما الحلي فتضع من الفضة وتستعمل في الأعراس، تمثل الحلي في منطقة رموزا تجسد الحياة بأكملها بكل ما تحملة من فرح وحزن وخوف، فالمجوهرات في هذه المنطقة هي تلك الحلي المصنوعة من معدن الفضة، لتوفره بشكل كثيف، تضع المرأة أقراطا معينة، في الأذنين وهي حلقات ضخمة من الحلي المصنوعة من معدن الفضة أو من النحاس وتكون مستطيلة أو مستديرة، أما بالنسبة الرقبة فهناك أنواع عديدة العقود من أزرار القرنفل مصنوع بعضها من الفضة على شكل قرنفل التي هي عبارة عن شكل من الأزهار المتصلة ببعضها مشكلة عقدا، وتستعمل المرأة كذلك المشابك التي هي عبارة عن دبابيس في أعلاها حلقة تثبيت تشبه دائرة مفتوحة، تدخل أطراف القماش المراد تثبيتها فيها، بالنسبة لحلي السواعد فإنها تتميز بحجمها الغليظ نوعا ما، فهناك حلي للذراعين وهي عبارة عن مجموعة من الأساور تصنع بكل لأشكال الهندسية، كذلك هناك الخلخال وهو سميك وجد مرتفع.

إلى جانب هذه الحلى، تستعمل المرأة القبائلية الأحزمة وهي مصنوعة من الفضة، كما نلاحظ في هذه اللوحة، أن بريدجمان أظهر وشما صغيرا على ذقنها عبارة عن ثلاثة خطوط فالوشم الذي يزين به الريفيون أيديهم وصدورهم، لم يكن عبثا، إنما يعود إلى التاريخ القديم.

-هذا النوع من الوشم الموجود على ذقن المرأة يعرف بالوشم التجميلي، (ta touge ornemental) ويشير هذا النوع من الوشم في المنطقة العربية من خلال تلوين الشفة السفلي باللون الأخضر وعلى الذقن وقد

1 كيسة بولجنت: المراة القبائلية في العهد العثماني – عدات و معتقدات، أفكار و أفاق، المجلد 9، العدد 3، الجزائر، 2021، ص 131 – 135

يمتد من أسفل الشفاه إلى أسفل الذقن، يستعمل لتحديد الحواجب وتزيين حواف الجفون بالسواد أو تأطير الشفاه[1].

نتائج التحليل:

-وفق الفنان إلى حد كبير في إستخدام عناصر اللوحة الفنية وحسن تشكيلها كل الألوان والخطوط بحيث وظفها بشكل المناسب للدلالة عن أفكاره الإستشراقية، فقد وصف جسم المرأة بإستعمال الخطوط العمودية والأفقية لتبين حجم المرأة وعدة خطوط منحنية مناسبة من أجل إظهار الأنوثة التي تتميز بها المرأة الأمازيغية وجمالها.

بدت المرأة الأمازيغية رقيقة وجميلة ولقد إستطاع الفنان التعبير عن جميع هذه الخصائص بواسطة إستعمال صورة حيوية من خلال إستعمال مختلف الألوان والتلاعب بالضوء و الألوان المختلفة.

-يظهر بريدجمان عشقه وإنبهاره بالجمال الشرقي وتحديدا جمال المرأة الجزائرية القبائلية لذلك ركز في اللوحة على كل التفاصيل خاصة الحلي التقليدية المصنوعة من الفضة التي تظهر كأداة شاهدة مخصصة لإبراز قيمة الجسم، كما أنها أداة شاهدة للثقافة والإيديولوجية لفئة إجتماعية أو عرقية معينة.

أراد بريدجمان في هذه اللوحة أن يطلعنا على عالم الجمال فالمرأة الجزائرية الأمازيغية ترتدي أبهى الملابس وأغلى الحلى وهذا ما يبدو في اللوحة، فالإرتداء الجيد للملابس لإرضاء الخيال الشخصي، لكل فرد يؤثر على الإنطباع الذي يراه الأخرون، فإختيار الملابس مهم جدا، فهي تخبر الأخرون شيء من التفصيل عن ذوقنا الذي يعتبر جزءا متكاملا من شخصيتنا .

1 نسيمة طايلب: تشظي المعني في رموز الوشم: من سوسيولوجيا الجسد إلى سيميولوجيا الوشم، مجلة الرواق للدراسات الإجتماعية و الإنسانية، المجلد 7، العدد 2، 2021، ص 513

تحليل لوحة القيلولة :

لوحة القيلولة

2) الوصف الأولي:

أ)- الجانب التقني:

- ✓ **إسم الفنان:** فريدريك آرثر بريدجمان.
- ✓ **عنوان اللوحة:** القيلولة.
- ✓ **تاريخ إنجاز اللوحة:** 1878 م.
- ✓ **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** الألوان الزيتية على القماش.

الجانب التشكيلي: عدد الألوان ودرجة إنتشارها.

إستخدم الفنان في هذه اللوحة ثلاثة ألوان بشكل أساسي بالإضافة إلى التدرجات الناتجة عنها وهي الأخضر والبني والبرتقالي، حيث وضف في هذا الفضاء الفني مجموعة كبيرة من الألوان ما يدل على صفاء وإتساع ما تحمله اللوحة الفنية، بحيث مزج ألوانه من زخم، فنجد اللون البرتقالي واللون الأحمر و الأبيض والأزرق والأخضر و البني ولون البشرة، فكل هذه الألوان التي وظفها الفنان في هذا العمل الفني نتج عنها مجموعة من التضادات والتكاملات فنجد تضاد الحار والبارد مثل اللون الأحمر و الأخضر والأزرق والبرتقالي، كما نجد كذلك التضاد من نفس الجنس وهذا بتدرج الألوان الموجودة حسب موقعها في الظل والنور، وفي الخلفية يظهر مشهد خارجي ومشهد داخلي، المشهد الخارجي يتمثل في النباتات والأشجار التي تظهر أغصانها وأوراقها كخلفية في اللوحة وتتشارك أغلبها في اللون الأخضر الفاتح والغامق، مع وجود ألوان أخرى لزهور وثمار باللون البنفسجي وبرتقالي وبني، أما المشهد الداخلي فيشمل الشرفة بلون بني غامق والباب ببني فاتح،

وأرضية البيت المزخرفة بلون أزرق ويظهر جزء من الجدار على الجانب الأيسر للوحة نصفه العلوي أبيض ونصفه السفلي عبارة عن رخام باللون الأخضر ومقوش عليه وورود باللون الأزرق.

أما الفتاة الشابة فتستلقي على أريكة بلون برتقالي حار مزخرف بمربعات ذهبية وتتكأ على وسادتين الأولى بلون أخضر مزينة بورود حمراء بيضاء ووسادة بنية مزينة بورود حمراء وزرقاء وصفراء وبنفسجية، ترتدي الفتاة سروالا أبيض فضفاض مزين بالورد، وقميص أحمر شفاف بأكمام قصيرة تجمع بين اللون الأبيض و الذهبي وحزام أصفر على الخصر بشراشف زرقاء، وتلبس في قدمها اليسرى حذاء أصفر وتغطي رأسها بخمار أخضر مزين برباط بني، وتضع أساور بيدها اليسرى، كما يظهر قرد بني اللون جالس على الوسادة، وبجانب الأريكة توجد طاولة صغيرة مزخرفة باللون الأزرق وعليها صينية نحاسية موضوع عليها إبريق وكأس شاص وعصا بجانب الطاولة بنية اللون.

الإطار:

الصورة محدودة فيزيائيا بإطار ذو مقاييس (28.5 سم) × (43 سم) مستطيلة الشكل وتضم رأسين، الرأس الأول بشري متمثل في الفتاة المستلقية على الأريكة، والرأس الثاني متمثل في رأس حيوان جالس على الوسادة، وتظهر اللوحة نائمة في قلب اللوحة وحولها خلفية تجمع بين ديكور خارجي وداخلي، الخارجي متمثل في نباتات خارجية، والداخلي يتمثل في الشرفة وحزء من ديكور الغرفة، وقد جاء الإطار أفقي في شكل مستطيل بوضع أفقي، ويعد الأكثر إستخداما لأنه الأخير ملائمة لتصوير الطبيعة والمجمعات السكنية أو السلاسل الجبلية و أيضا للتعبير عن الأحداث داخل إطار الصورة.

التأطير:

يظهر لنا في المجال المرئي المقدم، رأسين كلاهما في وسط اللوحة يتوسطان الديكور العام وهي جزء من الحيز المكاني الذي يشمل الديكور الخارجي و الداخلي.

التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

إستعمل الفنان مجموعة من الأشكال في بناء عملة الفني تقوم على بيان حركة الخط بحيث تتشكل لديه مساحة اللوحة، وظف بريدجمان في فضاء هذه اللوحة مجموعة من الأشكال المتمثلة في إمرأة، حيوان (قرد)، أريكة، وسائد، والجدران، اشجار، باب خشبي، طاولة، صينية، عصا، كأس إبريق شاي، زخارف هندسية،

أساور، حذاء، كلها مرتبطة بالموضوع الذي أراد بريدجمان تقديمه، وقد قسم هذه الأشكال على أبعاد مختلفة لإبراز عمقه وتمكنه في توزيع العناصر[1] .

الملمس والنسيج :

نجد في هذا العمل الفني الرسام فريدريك آرثر بريدجمان كلا الملمسين، الملمس الحسي الناتج عن لمس اليد نجده خشن حسب ما تخلفه الألوان الزيتية من خشونة على القماش، أما الملمس الإنفعالي الناتج عن ما يحس به العقل وأحاسيس المتلقي فنجده خشنا وذلك يعود لوجود عمق وأبعاد في هذه اللوحة الفنية.

التوازن: وفق بريدجمان إلى حد بعيد في هذه اللوحة فيما يتعلق بهذا الجانب ما أعطاها جمالية كبيرة إنعكست إيجابا على توازن العمل الفني، وهذا ما يبرز لنا بمجرد النظر إليها، ما يجعل متلقيها في هدوء نفسي كبير وراحة بصرية للعين.

الوحدة :

نجد أن بريدجمان في هذا العمل الفني قد وفق في الوصول إلى تحقيق هذا الهدف، وهذا يجمع كل من الخط واللون و الأشكال والملمس والتوازن لخلق وحدة فنية واحدة في هذا الفضاء الفني للوصول لمبتغى موضوعه.

الفراغ:

لا تشعر بأي فراغ كبير في هذا العمل التشكيلي الجميل وهذا ناتج عن تكوينها الأكاديمي والفراغات التي تظهر في الديكور هي مكملة للوحة ومشبعة بالألوان[2] .

3) موضوع اللوحة:

علاقة اللوحة بالعنوان:

وسم الفنان لوحته بعنوان "القيلولة" وقد وفق في إختياره لأنه يعبر عن صميم الموضوع، فالمرأة محل التصوير تبدو مستلقية على أريكة ونائمة في وقت الظهيرة وما يعرف في الجزائر بوقت القيلولة.

الوصف الأولي لعناصر اللوحة: القراءة التعيينية)

تصور اللوحة فتاة شابة مستلقية وترتدي ملابس برتقالية بلون المشمش وحمراء بلون البطيخ، وإحدى ذراعيها ممدودة على رأسها، وتظهر اللوحة الفتاة وهي تستريح وعيناها مغمضتان وشفتاها مفتوحتين، وبجانبها طبق من القهوة لم يلمسه أحد أمامها مباشرة موضوع على طاولة مزخرفة، ويعكس زاوية ذراعها الممدودة للأعلى، توجد أمامها عصا مائلة على الطبق، فوق الفتاة النائمة يجلس قرد صغير يبدو أنه دخل

1 كريمة غديري: الاتصال عبر الصورة – مستويات القراءة و مدارج التحليل، مجلة الاتصال و الصحافة، مجلد 1 ، العدد 1 ، الجزائر،

2 فيصل الاحمر: معجم السميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

المساحة المغلقة من المناظر الطبيعية الخضراء على الجانب الأخر، ولا يظهر أن نظرته موجهة نحو المشاهد مباشرة بل ينظر إلى قدميه مباشرة أو على المرأة النائمة، ...أما الشرفة المصممة على الطراز المعماري الجزائري ومزخرفة بطريقة هندسية يحيط بها على الجانب الأيمن عمود وعلى الجانب الأيسر من اللوحة عمودين وتغلب الزخرفة على أغلب الديكور الداخلي فنجدها في الأرضية وفي الجزء السفلي من الجدار الرخامي، على باب بني اللون أما الديكور الخارجي فتظهر منه أغصان الأشجار ونباتات مختلفة.

بنية اللوحة:

الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

إن بريدجمان، إختار أن يكون رساما واقعيا وإنطباعيا فهو عندما يعالج صورة أو منظرا طبيعيا أو موضوعا روائيا فإن براعة فنه تظهر في الإنسجام بين الألوان والضوء في جوها العام، وعليه لم يكن فنه بعيدا عن الجمهور، فقد تصدى لمعاني الحياة الإنسانية، لذلك فأسلوب بريدجمان يقترب كثيرا إلى المدرسة الإنطباعية، الرسم بالنور والتي تعود جذورها إلى فئة من الشبان الفنانون وقفوا أمام شواطيء البحر يتأملونه، فخطف أبصارهم الضوء المتلألئ على صفحة المياه المترقرقة فصاح أحدهم: أنه بحر من نور، إستهوت الفترة هذه المجموعة وأخذوا يكرسون أعمالهم الفنية للرسم بالنور أي الإهتمام بالتعبير عن الضوء وإنعكاساته في الطبيعة، متأثرين بأضواء البحر وبألوان قوس قزح الزاهية.

علاقة اللوحة بالفنان:

يعد الرسام الأمريكي فريدريك آرثر بريدجمان أفضل نموذج للفنانين الأجانب الذين قدموا إلى باريس في نهاية القرن 19عشر للإستفادة من التأثير الدولي لمدرسة الرسم الفرنسية (l'école de peinture française) وبعد إستكشافهم لأماكن مختلفة تحولو إلى الإستشراق وركزوا على الجزائر على وجه الخصوص، في عام1879م عاد إلى الجزائر في رحلة ثانية وإختار هذه المرة زيارة مدينة قسنطينة وبسكرة، وخلال رحالاته العديدة أتيحت له الفرصة الإقتراب من القبائل البدوية ومراقبة أسلوب حياتهم، ومن الواضح أنه يجب تجميل المشاهد كما نلاحظ في هذه اللوحة، كرس بريدجمان وقته لدراسة الحياة اليومية للجزائر العاصمة لجميع مواضيع لوحاته وقد إستعان بخدمات مرشد صغير يدعى بلقاسم، ثم قام بإنشاء ركن أستوديو بمنزله في القصبة بحيث يمكنه مشاهدة النساء على الأسطح المجاورة وكذا إستظهر في لوحاته عدد من

الشخصيات أمام باب أو نافورة خاصة للنساء وتشكل هذه اللوحة بالتأكيد مختارات من الموضوعات الخلابة التي يفضلها المستشرقون في ذلك الوقت.[1]

التفسير والقراءة التحليلية (التضمينية)

إن اللوحة التي قمنا بتحليلها هي لوحة للرسام فريدريك آرثر بريدجمان، ويظهر لنا في اللوحة فتاة وأشكالا تحمل دلالات مختلفة ومعبرة عن إتجاهات ومشاعر الفنان بالإضافة إلى الأسلوب الذي ينتمي إليه، وتوضح اللوحة الفتاة في فترة القيلولة وهذا يظهر من خلال العنوان الذي إختاره الفنان للوحته، إن طريقة نوم الفتاة وكيفية إستلقائها على الوسادة لا توحي أبدا بخصوصية وحشمة الفتاة الجزائرية المسلمة فالرسالة البصرية المقدمة حول الفتاة في اللوحة مغلوطة وخاطئة قد تعلق في ذهن المتلقي غير المتخصص مما يكون تصورا خاطئا من التراث والعادات، فهذه اللوحة شأنها شأن الإعلانات الترويجية خاصة بالسياحة وإستقطاب السياح من كل أرجاء العالم بالإستعانة بالعنصر النسوي، أما الديكور الداخلي بكل ما يحويه من بلاط مزخرف، ووسائد مطروزة وفراش مزركش، وتصاميم الألبسة من سروال منفوخ وفضفاض ذو تصميم جزائري التي لا نوال تندج ضمن التراث العاصمي الملبوس إلى يومنا هذا، بالإضافة إلى الحلي.

نلاحظ في اللوحة إنعكاس الضوء القادم من الخارج على جسم الفتاة، وعلى أجزاء من الغرفة، وهذه من مميزات الإنطباعيين حيث يحاول رسامو الإنطباعية تقليد الضوء عندما ينعكس على أسطح الأشياء حيث نجد اللون الذهبي كلون لمربعات الفراش فقد إستعمل لكونه لون بريق سحري من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الجنة وهي غاية الغابات في العقيدة الإسلامية، ويلاحظ أن اللون الذهبي ليس لونا بمعنى الصحيح لأنه لون لا نجده، إطلاقا في الطبيعة، اما اللون الأخضر في النباتات فهو لون سكان أهل الفردوس ولون الخصب والنماء والفرح والبهجة والسرور وهو لون السهل الخصب وهو من الألوان الباردة.[2]

1 Mareau vidal- bué : fredirik arther bridgman (1847 – 1928) un american à alger, p 80 – 87

2 لين ثورنتون، النساء في لوحات المستشرقين، تر ، مروان سعد الدين، ط1، دار المدى،.2007، ص 22

نتائج التحليل :

1. تمكن بريدجمان من رصد سلوك، إنساني خاص بالجزائريين خاصة وبالمسلمين بصفة عامة ألا وهو سلوك مرتبط بالإستلقاء والنوم في فترة الظهيرة أو ما يعرف بالقيلولة كما أنه قام بتسمية لوحاته بناء على هذا السلوك
2. أهم ما يمكن إستظهاره من اللوحة قيمة المكان المصور ، فروح المكان حاضرة بقوة في اللوحة من خلال الخلفية التي تبرز الشرفة المطلة على منظر طبيعي، وما يشد الناظر إلى هذه اللوحة يصيبه بالذهول والإعجاب هو قدرة الفنان المبهرة والرائعة وعبقريته في تجسيد إثارة المشهد وإبراز الضوء والنور وتفكيك الألوان.
3. وقف بريدجمان إلى حد كبير في إستخدام عناصر اللوحة وحسن تشكيلها كل من الضوء والظل والألوان والخطوط بحيث وظفها بالشكل المناسب للدلالة على أفكاره.
4. إذ ركزنا في ملامح الفتاة الشابة ولون بشرتها وبنيتها تظهر لنا بأنها أقرب إلى هيئة عارضة منها إلى فتاة تقوم بالأعمال المنزلية اليومية، فملامحها لا علاقة لها بملامح المرأة الجزائرية ولا حتى الشرقية لا من قريب ولا من بعيد، يمكن إدراج هذه اللوحة ضمن قائمة اللوحات الترويجية التي كانت بمثابة أدوار الدعاية المساهمة في استقطاب أكبر عدد ممكن من المعمرين الأوروبيين للأراضي الجزائرية عند تصوير الجزائر وقصورها و بيوتها ونسائها على أنها بلاد العجائب والغرائب والراحة وكل مظاهر الرخاء المشابهة لقصص ألف ليلة وليلة[1].

1 سارة بن عيسى، البعد التوثيقي في الرسم الإستشراقي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في نقد الفنون التشكيلية، جامعة عبد الحميد بن باديس، كلية الأدب العربي والفنون قسم الفنون، مستغانم، 2019، ص 65

تحليل لوحة صمت الليل(silence of the night)

لوحة صمت الليل

1) الوصف الأولي:

- ✓ **إسم الفنان: فريدريك آرثر بريدجمان.**
- ✓ **عنوان اللوحة**: لوحة صمت الليل
- ✓ **تاريخ إنجاز اللوحة**:ب.ت.
- ✓ **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** ألوان زيتية على القماش.
- ✓ **الشكل للوحة ومقياسها:** مستطيلة الشكل.
- ✓ **الجانب التشكيلي:** عدد الألوان ودرجة إنتشارها.

تعتبر لوحة بريدجمان لوحة غنية بالألوان، فقد عرف كيفية التعامل مع الألوان وكيفية توظيفها فإستخدم اللون الأبيض بصفة كبيرة لإثراء الجو العام والتفاصيل في المشهد، فالأرضية الرخامية لونها أبيض ناصع، ونجد جلد أسد على الأرضية بلون بني غامق فاللون البني هو لون الأرض الخصبة والمتفاعلة مع الإنسان، تعرض اللوحة أربع نساء مستلقيات على الأرائك خضراء فاتحة ومتكئات على وسائد زرقاء المرأة الأولى على يسار اللوحة ترتدي زي أبيض وتضع يدها على ركبتها اليسرى وتتأ بيدها اليمنى على الوسادة، وبجانبها إمرأة مستلقية على بطنها ترتدي ملابس شفافة بلون أزرق فاتح، وبني فاتح وشعرها بني ببشرة بيضاء فاتحة وعلى يمين اللوحة إمرأة ترتدي ملابس بيضاء فاتحة وشفافة وتضع يدها على رأسها وترتدي حلي ذهبية منها قلادة ذهبية على يدها، وبجانبها آلة العود بلون بني غامق، وأمامها طاولة بنية اللون عليها سينيوة نحاسية مملوءة على الفاكهة، وتطل الغرفة على منظر خارجي بديع يجمع بين اللون الأبيض للمساكن والجبال البعيدة وشجرة

كبيرة بين اللون الأخضر والبني كخلفية للوحة، والشرفة بلون أخضر مزخرفة على الطراز الجزائري العثماني شفافة بلون أخضر فاتح.

الإطار :

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار مستطيل الحجم بوضعية أفقية تضم أربع شخصيات نسائية مع خلفية لمنظر بديع للجزائر العاصمة.

التأطير :

يظهر لنا في المجال المرئي المقدم أربع نسوة صافنات ينظرن إلى مكان غير محدد ويستمعن إلى عزف إحداهن على ألة العود.

التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

إستعمال بريدجمان في لوحة صمت الليل مجموعة من الأشكال، فكل شكل في هذا الفضاء له فضاء متكامل، بإعتبار أن الشكل هو بيان حركة الخط ويأخذ مساحة، والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق، وهي محاطة بخطوط تحدد الخطوط الخارجية لأي حجم، فالخطوط المتنوعة تمثل مجموعة من الأشكال، ففي هذه اللوحة نجد أن بريدجمان وظف مجموعة من الخطوط العمودية والأفقية، والمتموجة والمنحنية، وأشكال مربعات في النوافذ، وأقواس، ودوائر مثل السينيوة والخلخال والخطوط الأفقية في الشرفة والعمودية في الأعمدة، والخطوط المنحنية المجسدة في تفاصيل ملابس النساء.

الملمس أو النسيج:

الملمس يكون في سطح اللوحة يمكن درراكه، إما بالعين فيكون إنفعالي والثاني باليد فيكون حسي, ومنه نقول أن المادة المستخدمة تلعب دورا كبيرا في إعطاء نظرة للوحة، ونحن نعلم بأن اللوحة التي بين أيدينا مرسومة بالألوان الزيتية، وتغطي هذه الأخيرة وتكون لنا سطحا لامعا يسطع الضوء عليه في اللوحة وهذا ما يحسه المشاهد، ومنه نجد أن الألوان الزيتية تترك لنا ملمس خشن ، وذلك لما تنتجه ضربات الفرشاة أيضا، ونحن نعلم بأن الأنطباعية عبارة عن ضربات فرشاة، و نجد الملمس خشن أيضا الملمس الثاني وهو الإنفعالي وهذا الوجود عمق أبعاد متناسبة في هذا العمل

التوازن :

إن التوازن للعناصر التشكلية لعب دورا هاما في تقسيم وجمال اللوحة، ففي هذه اللوحة كان بريدجمان موفقا في توزيع المتوازن الألوان والضوء والظل.

الوحدة:

إن الوحدة من المتطلبات الأساسية وأهم المبادئ في نجاح العمل الفني، بحيث أن العمل الفني لا يكسب قيمة جمالية بدون وحدة والتي تكون في نفس الوقت مرتبطة بالأشكال الأخرى، فالوحدة تحدد في وحدة الشكل والفكرة أو الهدف من الصورة أو اللوحة، ووحدة الشكل هو الإنسجام المناسب للخط والكتلة فضلا الصورة واللون، وهذا ما يمكن أن نلاحظه من خلال هذه اللوحة.

الفراغ: اللوحة جاءت مليئة تقريبا فلم يترك بريدجمان مكانا إلا ودون فيه شكلا أو أشكالا مبهرة [1].

3)- موضوع اللوحة:

علاقة اللوحة بالفنان:

العنوان الذي إختاره بريدجمان هو صمت الليل، وهو عنوان معبرة حق التعبير عن ما تبديه اللوحة وعن ماهو موجود في اللوحة الفنية بحيث تظهر أربع نسوة مستلقيات في جو مسائي هاديء، وقد جمع بريدجمان بين جمال الداخل و الخارج و كأن جمال النسوة هو امتداد لجمال المدينة التي أبرز جزءا منها فلوحته، كما أظهر اللباس التقليدي الجزائري والحلي التقليدية مثل الخلخال، أما المكان فيظهر كمساحة مفتوحة حيث الشرفة تطل على منظر بديع للجزائر العاصمة.

الوصف الأولي للوحة (القراءة التعيينية)

تعرض اللوحة بعض التصورات الإعتيادية للحريم مثل الغرفة المملوءة بالأشياء الشرقية مثل اللباس الفاخر آلة العود، وكذلك إهتم بريدجمان بزينة البيت مستعملا الألوان الفاتحة مثل الأبيض والأخضر الفاتح للأرضية والأفرشة والمساكن في الخارج والشرفة، وبالتالي خالق إنستجام يزيد من الإضاءة والنور المنعكس على ملابس السيدات حيث تظهر اللوحة أربع سيدات حسناوات واللواتي يشكلن أساس موضوعه، وكذلك صورة أجسادهم ممتلئة، وتتسم اللوحة بتلاعب دقيق بالأشكال والألوان والملاحظ في اللوحة أن النساء الثلاث المستلقيات يلفتن الانتباه بنظرتهن، فقد برع بريدجمان في رسم نظراتهن الساهية الممتلئة بالمعاني والأيقونات نظرتهن فيها الراحة والتأمل والحلم ومستمتعات يعزف إحداهن على آلة العود أما مصدر الضوء والنور المنعكس على ملابس الشخصيات النسائية الأربعة، وكان الضوء النور عاملا فنيا ساعد على جمالية للوحة.

بيئة اللوحة:

[1] خليل محمد الكوفي: مهارات في الفنون التشكيلية، (علم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، 2006)، ص 46

الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

تأثر بريدجمان في لوحاته عن الرسم الإستشراقي بأستاذه جيروم، من خلال التركيز على النساء الشرقيات حيث سلط الضوء في هذه اللوحة على المرأة الجزائرية وألبستها التقليدية التي تلبسها مع الحلي التقليدية الأصيلة الذي ترتديه بكل أنواعه من أساور وحلي فالمرأة تمثل مركز الاهتمام الأول ومركز السيادة في اللوحة في بإعتبارها الموضوع الرئيسي وإن لم نقل الوحيد في هذه اللوحة الفنية.

علاقة اللوحة بالفنان:

عكس بريدجمان في لوحته صورة المرأة الجزائرية العاصمية في فترة المساء حيث يجتمعن النسوة عادة لتبادل أطراف الحديث فقد كان بريدجمان منبهرا بالجزائر من حيث تراثها الثقافي والحضاري سواء الألبسة أو العادات والتقاليد والحياة الاجتماعية[1] .

4) التفسير والقراءة التحليلية (التضمينية / التأويلية)

تمثل اللوحة الفنية مشهدا يضم أربعة نساء شابات يرتدين ملابس مطرزة يفترض أنها ملابس ترتديها النساء عادة في البيت يبدو أنها ملابس فاخرة ومزخرفة وشفافة نوعا ما توحي بالشرف ينعكس على أقمشتها ضوء خفيف منبعث من الخارج.

تجلس النسوة الأربعة في وضعيات مختلفة إلى جانب الطراز الشرقي والجزائري الطاغي على اللوحة بشكل كبير، من أثاث وأفرشة ونسج، وزخارف وحلي وبالإضافة إلى الخزف المصقول والمزخرف على الجدار، فكل المؤشرات تدل بأن اللوحة رسمت من داخل إحدى البيوت الجزائرية.

إن الليل في كثير من الأحيان يرمز إلى كونه امتداد للنهار، وجزء مكملا، للحياة الذي يشكل ستارة لتناقض بنية الكون والإنسان على السواء، فالليل حياة عارية يمارس فيها المرء ذاته دون أقنعة، تمنح الروح الإنسانية من التجانس والتناغم مع المضمون الروحي للكون، ففي الليل يقظة المشاعر وخلوة النفس التي يلجمها النهار بسطحية الهموم المعيشة، ويحمل الخلخال رسالتين تختلف حسب فئات النساء التي تضعها ولهذا نجد المرأة التي تضعها للإعلان زواجها والمرأة لتي تضعها، بهدف الإفتخار بأبنائها .

وقد استعمت المرأة لتأكد زواجها يوضع هذه الحلقات، عندما تنزع العصابة والإبزيم الحاملان لهذا المعنى، كما تظهر هذه الوظيفة كذلك، من خلال تشبيه الأبناء الذين يمتازون بسمعة جيدة ووزن في قبيلتهم، بالخلخال

[1] عائشة حنفي، المعاني الأخرى للحلي وطريقة الإجتهاد بمدينة الجزائر في العهد العثماني، مجلة دراسات تراثية، المجلد 7، العدد 1، ص 127 – 128

في رجل المرأة المتزوجة، وعليه تفتخر النساء بأبنائها الذين أصبحوا رجال هذا البلد بوضع هذه الحلية على طرفي قدميها، تحمل هذه الحلية معاني تتمثل في إظهار أو إعلان المرأة الكبيرة على كونها جدة، أما علاقة هذه الأخيرة، التي تضعه بقدمها إعتزازا منها بهذه المكانة فهي تبدي إفتخارها أمام باقي النسوة، وتتباهى أمام الجميع بعراقة عائلتها، ومستقبل أحفادها الذين منحوها هذا القلب، تقوم الجدة على الإحتفاظ على الإتصال والتأكيد عليه مادام لها أحفادها يؤهلها لوصفه وتظهر نقود التاوسة (مبلغ صغير من المال يهديه الضيوف الأقارب للزوجة)، تعطي المرأة الحضرية عناية كبيرة لجمال ساقيها، فتزينها بحلقات الأرجل المسمات بالخلخال أو الرديف، كانت المرأة في مدينة الجزائر تلبس خلخال يعرف بالمنفوخ أو المخاوخ بينما كان يسمى في قسنطينة وتلمسان بالبريم وكانت مظفورة بخيط الذهب أو الفضة وينتهي بشكل رأس الثعبان[1]

5) نتائج التحليل:

1. جائت اللوحة داخل حيز مغلق تقع فيه أربعة نساء، يرتدين أجمل الثياب مستلقيات أو جالسات على أرائك في جو مسائي هادئ وساكن، إنه الحرم أو كما يدعى في العهد العثماني "الحرملك" وهو مكان مخصص لنساء داخل المنازل المسلمة ويمنع منعا باتا على الرجال الغرباء الإقتراب منه.
2. بالنسبة الألوان فإن بريدجمان لم يترك شيئا للصدف، فقام بتوزيع الألوان بشكل متناغم خاصة اللون الأبيض اللامع و الأخضر الفاتح.
3. على الرغم من أن بريدجمان تمكن من تجسيد جمال النساء الجزائريات في هذه اللوحة التي حملت العديد من الرموز الشرقية، إلا أن العمل تضمن الكثير من الدلالات الضمنية التي أراد الفنان إيصالها عن المجتمع الجزائري.
4. إهتم بريدجمان برسم أثواب النساء بعناية وبتفاصيلها وزخرفتها وتنوع أشكالها، بإعتبار أنها ذات قيمة كبيرة على مستوى التحليل السيميولوجي إذ أن الثياب تحمل دلالات واضحة على مستوى الإجتماعي لصاحبها وعلى البيئة الثقافية التي ينتمي إليها[2].

[1] المرجع نفسه، ص 132

[2] عرف عبده علي: في الفن الاستشراقي – الحريم و دهشتة الاكتشاف – مجلة حروب أدابية، مجلة الكترونية أدبية ثقافية، http://www.mdoroobadab.biogspot.com

لوحة شارع في الجزائر

لوحة لاعبات الورق (the card players)

لوحة بائع البرتقال the orange seller

لوحة على الشرفة on the trace

الخاتمة:

وفي الأخير وبعد أن قمنا بإستعراض الإطار النظري للجوانب الأساسية في هذه الرسالة الشاملة المدرسة الإنطباعية توصلنا إلى جملة من المؤشرات خاصة بالجوانب المذكورة وهي كالتالي:

أكدت المدرسة الإنطباعية على هذه البحوث العلمية وتجارية ونظرية لضوء من خلال تحليل الطيف الشمسي في بنيتها ومن خلال التقنيات الجديدة في الرسم أيضا والذي أدى بدورها إلى تحقيق الأسلوب المنفرد لهذه النظرية والكشف عن الحقيقة الغير مرئية بأسلوب علمي.

تميزت بإحتفاظها على القيم اللونية والتي تحمل معها الحركة وتأثيرها من أشعة الشمس كان فناني هذه المدرسة يسجلون إنطبعاتهم الحسية تحت أشعة الشمس بشكل مباشر.

التأكيد على تنوع الموضوعات وتكرارها وإهمال الجوانب المضمونية والتشكيلية وإستبدالها بالون.

إختلفت المدرسة الإنطباعية عن بقية المدارس الفنية الأخرى كمدرسة لونية ضوئية في تعامله مع الضوء واللون والتغيرات الطارئة التي تطرأ على سطوح الأشكال.

أفرزت المدرسة الإنطباعية مبدأ تصوير منظر واحد في الأوقات المختلفة في النهار.

مهدت المدرسة الإنطباعية الطريق أمام ولادة المدارس الفنية الحديثة منها التكعيبية، التعبيرية، الوحشية،....الخ من المدارس الفنية الأخرى.

كشفت الإنطباعية تأثيرات الطبيعة من حيث تغير درجة برودتها وحرارتها على الضوء واللون كثافتها وإكتشاف ألوان جديدة نتيجة لتلك التأثيرات والتغيرات على السطح التصويري، هذا ما لاحظناه في الألوان والأضواء ذات إنطباعية.

أكدت هذه المدرسة بان الأجسام الموجودة في الطبيعة خاضعة للإنعكاسات اللونية الموجودة في الفضاء الذي يحيط بها والإنعكاسات اللونية والضوئية للطيف الشمسي.

إنطباعية تهتم بتسجيل الظاهر الحسي للأشياء إلى إتساع العين من الطبيعة بوضع فعل الرؤية البسيطة فوق الخيال.

هذا ما جسده فنانون الإنطباعية في لوحاتهم التي كانت مجردة من العاطفة والإحساسات وبهذا تطور هذا الأسلوب وأصبح فن قائما بذاته إلى أن توغل إلى شمال إفريقيا خاصة الجزائر من طرف الفنان المستشرق الأمريكي آرثر فريدريك بريدجمان الذي أطلق الفنان لفرشاته فرسم وأبدع في لوحاته المختلفة.

ختاما لا يمكننا إلا أن ننشد بالمكانة التي إحتلتها المدرسة الإنطباعية في الوسط الفني .

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب باللغة العربية:

1. الدكتور محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2009.
2. سيد أحمد باغلي: الفنان المبدع في الرسم الجزائري: المؤسسة الوطنية للكتاب ,ط3، ص 18
3. سيد أحمد باغلي: الفنان المبدع في الرسم الجزائري، المؤسسة الوطنية، الطبعة الثالثة، ص 18
4. طارق مراد: الإنطباعية وحوار الرؤية، دار الراتب الجامعية الطبعة الأولى، 2005 م، ص 75
5. طاهر، فارس متري، الضوء واللون، ط 1, بيروت لبنان: دار القلم، 1979، ص 05
6. فيصل أحمر: معجم السيميائيات، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010
7. قجال نادية، ورشه الفنون التشكيلية مطبوع بيداغوجي للسنة أولى ماستر، تاريخ ونقد الفنون التشكيلية جامعة مستغانم، 2013، ص 25
8. لين ثورنتون، النساء في لوحات المستشرقين، تر ، مروان سعد الدين، ط1، دار المدى،.2007
9. مايز برنارد، "الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها" سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1958، ص 375
10. مولر، جي أي وفرانك إيلفر: مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل البغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1988، ص19

الرسائل الجامعية باللغة العربية:

1. الزهير شرقي: أثر البيئة العربية في أعمال فنية عربية، أعمال المستشرقين في الجزائر أنموذجا مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة تلمسان، كلية الأدب واللغات، قسم الفنون، الجزائر، 2016
2. سارة بن عيسى، البعد التوثيقي في الرسم الإستشراقي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في نقد الفنون التشكيلية، جامعة عبد الحميد بن باديس، كلية الأدب العربي والفنون قسم الفنون، مستغانم، 2019

الرسائل الجامعية باللغة الأجنبية:

1- jenevieve Delossantos: Envisioning egypt- American orientalism in turn-of-the country New York, City 1880- 1920 doctor of philosophy, university of new Jersey, 2015

المقالات العلمية باللغة العربية:

1. عائشة حنفي، المعاني الأخرى للحلي وطريقة الإجتهاد بمدينة الجزائر في العهد العثماني، مجلة دراسات قرائية، المجلد 7، العدد 1، ص 122، 120،
2. كسية بولجنت: المرأة القبائلية في العهد العثماني: عادات ومعتقدات الأفكار وأفاق، المجلد 9، العدد 3، الجزائري، 2021
3. نسيمة طايلب: تشظي المعني في رموز الوشم: من سوسيولوجيا الجسد إلى سيميولوجيا الوشم، مجلة الرواق للدراسات الإجتماعية و الإنسانية، المجلد 7، العدد 2، 2021

المواقع الالكترونية:

المعرفة: إنطباعية: https://www.marefa.org

فنون عربية وعالمية: .http:// unuiers-ant.arabfunrt.com/ impressionis.html

لوحات فريدريك بريدجمان: www.ramadan.rashda.com

https://at.wikipedia.org/wiki/

الفهرس

البسملة

شكر وتقدير

إهداء

المقدمة

الفصل الأول: المدرسة الإنطباعية

المبحث الأول: نشأة الإنطباعية روادها وفلسفتها

1. التأسيس
2. النشأة وسبب التسمية
3. مفهوم الإنطباعية
4. مميزات وخصائص الإنطباعية
5. مصدرها
6. أساليبها
7. معطياتها
8. فلسفتها
9. أثر على الفن التشكيلي
10. أهم أعلام الإنطباعية

المبحث الثاني: تقنيات المدرسة الإنطباعية

1. مبادئ في علم البصريات
2. تقنيات إنجاز لوحة إنطباعية (الموضوع- التكوين- اللون- التقنيات الجديدة).

الفصل الثاني: دراسة التقنية الإنطباعية في أعمال الفنان فريدريك آرثر بريدجمان.

المبحث الثاني: تمثيل المشاهد الواقعية بتقنية، إنطباعية الفنان آرثر فريدريك بريدجمان أنموذجا.

المبحث الثاني: تحليل لوحات الفنان آرثر فريدريك بريدجمان.

الخاتمة

ملخص :

وخلاصة البحث يمكننا القول أن الأسلوب الانطباعي الذي أنشئ في القرن التاسع عشر في فرنسا احتل مكانة مرموقة في مجال الفن وذلك من خلال التحديثات التي تطرق إليها هذا الاتجاه المختلف عن غيره من الاتجاهات الأخرى عن طريق اللوحة المثالية للفنان كلود مونبه التي قضت على القواعد الكلاسيكية المستخدمة من طرف الفنانين القدامى والتي أوضح فيها جرأته وسرعة تحوله من نهج إلى نهج آخر بحثا عن الجديد الذي يطور به أسلوبه فالانطباعية هي مجرد ممارسة بصرية تهتم بتمثيل الضوء في الطبيعة وتولي أهمية بالغة للجانب التقني حيث تعنى بدراسته التفكك اللوني لتقليد الألوان القزحية والتأثيرات الوقتية للإضاءة والتركيز على الإنارة التي تظهر بها عناصر المشهد الخارجي في نقل هذه العناصر على اللوحة بضربات فرشاة تترك بقعا متجاورة من اللون النقي لتمثيل بيئة في عجلة من أمرها فتتجرد اللوحة من الرسالة البصرية والموضوع لتنحصر في إطار نقل الطبيعة.

هذا ما جسده فنانو الانطباعية في لوحاتهم وبهذا تطور هذا الأسلوب وأصبح فنا قائما بذاته إلى أن توغل إلى شمال إفريقيا خاصة الجزائر من طرف الفنان المستشرق الأمريكي آرثر فريدريك بريدجمان الذي نرى أن لوحاته مليئة بالضوء والظل ونور الشمس ’فالضوء يكسب التلوين سمات تغير الجو العام في اللوحة نوعا ما ’فالشمس لا تساعد فقط على تكوين جو مشبع بالانفعالية والطمأنينة ’بل يبدو كما لو أنه ينبثق في داخل كل لطفة لونية مكسبا إياها إشراقا نادرا .

إن أغلب لوحات بريدجمان هي تسجيل أو توثيق للأثار والمعالم الجزائرية مع إضافة تأثيرات جمالية ’خاصة المعالم الحضارية المتعلقة بالجزائر العاصمة وتلمسان.

كما ركز على اسلوب العمارة والتصميم والأثاث وفن الزخرفة في البيوت الجزائرية ’ فاللوحات تظهر الأقواس ’القبب كما تبدو في الواقع وغرف البيوت كذلك مبنية من الخشب والرخام. أما الديكور الداخلي للبيوت فقد تفنن بريد جمان فيه من خلال إبراز الزخارف التي تعتمد الخطوط والأشكال الهندسية والنباتية على جدران وأرضية الغرف مثل لوحة القيلولة’ وربما يكون بريدجمان من الرسامين المستشرقين القلائل الذين لم يشوهوا المرأة الجزائرية في لوحاتهم’ بلقدمها في صورة جمالية تحفز المشاهد الغربي على التعرف على الجزائر عموما وأنه يحرص على إظهار مدن الجزائر وطبيعتها كديكور خارجي وكخلفية في لوحاته.

Sommaire :

En conclusion, on peut dire que le style impressionniste, qui s'est implanté au XIXe siècle en France, a occupé une place prépondérante dans le domaine de l'art, à travers les mises à jour adressées par cette direction, qui se distingue des autres tendances, à travers la peinture idéale de l'artiste Claude Monbeh, qui a éliminé les règles classiques utilisées du Parti des anciens artistes, dans lequel il expliquait son audace et la rapidité de sa transformation d'une approche à l'autre à la recherche du nouveau avec lequel il développe son style. est juste une pratique visuelle soucieuse de la représentation de la lumière dans la nature et attache une grande importance à l'aspect technique Où il étudie la désintégration chromatique pour imiter les couleurs irisées et les effets temporels de l'éclairage et se concentre sur l'éclairage dans lequel les éléments de la scène extérieure apparaissent en transférant ces éléments sur le tableau avec des coups de pinceau qui laissent des taches adjacentes de couleur pure pour représenter un environnement pressé nature.

C'est ce que les artistes de l'impressionnisme ont incarné dans leurs peintures, et c'est ainsi que cette méthode s'est développée et est devenue un art à part entière jusqu'à ce qu'elle pénètre en Afrique du Nord, notamment en Algérie, par l'artiste orientaliste américain Arthur Frederick Bridgeman, dont on voit que ses peintures sont plein de lumière, d'ombre et de soleil.En un sens, le soleil contribue non seulement à créer une atmosphère saturée d'émotion et de tranquillité, mais il semble qu'il émane de l'intérieur de chaque douceur de couleur, lui donnant un éclat rare.

La plupart des peintures de Bridgeman sont un enregistrement ou une documentation des monuments et monuments algériens, avec l'ajout d'effets esthétiques, « en particulier les monuments culturels liés à Alger et Tlemcen.

Il s'est également concentré sur le style de l'architecture, le design, le mobilier et l'art de la décoration dans les maisons algériennes.Les peintures montrent les arcs, les dômes, tels qu'ils apparaissent dans la réalité, et les pièces des maisons sont également construites en bois et en marbre. Les chambres sont comme un tableau de sieste, et Bridgeman est peut-être l'un des rares peintres orientalistes qui n'a pas déformé la femme algérienne dans leurs peintures, en la présentant dans une image esthétique qui motive le spectateur occidental à connaître l'Algérie en général et qui il tient à montrer les villes d'Algérie et sa nature comme décoration extérieure et arrière-plan dans ses peintures.

Summary :

In conclusion, we can say that the Impressionist style, which was established in the nineteenth century in France, occupied a prominent position in the field of art, through the updates addressed by this direction, which is different from other trends, through the ideal painting of the artist Claude Monbeh, which eliminated the classic rules used from The party of the old artists, in which he explained his boldness and the speed of his transformation from one approach to another in search of the new with which he develops his style. Impressionism is just a visual practice concerned with the representation of light in nature and attaches great importance to the technical aspect

Where he studies the chromatic disintegration to imitate iridescent colors and the temporal effects of lighting and focus on the lighting in which the elements of the external scene appear in transferring these elements on the painting with brush strokes that leave adjacent spots of pure color to represent an environment in a hurry. nature.

This is what the artists of Impressionism embodied in their paintings, and thus this method developed and became an art in its own right until it penetrated to North Africa, especially Algeria, by the American Orientalist artist Arthur Frederick Bridgeman, who we see that his paintings are full of light, shade and sunlight. In a sense, 'the sun does not only help to create an atmosphere saturated with emotionality and tranquility', but it seems as if it emanates from within every color kindness, giving it a rare radiance.

Most of Bridgeman's paintings are a recording or documentation of Algerian monuments and monuments, with the addition of aesthetic effects, 'particularly the cultural monuments related to Algiers and Tlemcen.

He also focused on the style of architecture, design, furniture and the art of decoration in Algerian houses. The paintings show the arches, the domes, as they appear in reality, and the rooms of the houses are also built of wood and marble. The rooms are like a nap painting, and Bridgeman is perhaps one of the few orientalist painters who did not distort the Algerian woman in their paintings, by presenting her in an aesthetic image that motivates the Western viewer to get to know Algeria in general and that he is keen to show the cities of Algeria and its nature as an external decoration and background in his paintings.