جماليات الاختزال اللوني في رسوم الطبيعة

م.د. علي أمين الجبوري
كلية التربية/ جامعة الكوفة

المقدمة:

لقد تناول البحث (جماليات الاختزال اللوني في رسوم الطبيعة) بما تحويه هذه الرسوم من قيم جمالية باعتماد تقنية الاختزال والتبسيط والتغيير اللوني. وقد تلخصت مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي: ما جماليات الاختزال اللوني في رسوم الطبيعة؟ إذ تم تقسيم البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول، التعريف بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وهدف البحث الذي تم تلخيصه (بتعرّف جماليات الاختزال اللوني في رسوم الطبيعة). كما تضمن الفصل الأول تعريفاً بحدود البحث، وتحديد وتعريف أهم المصطلحات الواردة فيه. أما الفصل الثاني، وهو الإطار النظري للبحث، فقد تم تقسيمه الى محورين:

١. المحور الأول عُني بـ (مفهوم الجمال عند الفلاسفة).
٢. المحور الثاني عُني بـ (جماليات رسوم الطبيعة).

كما تضمن مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة .

بينما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، من مجتمع البحث، وعينة البحث، ومنهجية البحث وتحليل عينة البحث، وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث.

الفصل الأول: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

أولاً:- مشكلة البحث:

تأخذ الطبيعة دور مهم وفعال في حياة الأنسان كونه يتأثر بها ويؤثر فيها لذا حاول منذ القدم فهمها بما تضمه من تنوع شكلي ولوني، فكانت له محاولات بسيطة في محاكاتها، ثم ظهرت لاحقاً تحولات بنائية وتقنية في الرسم أكثر نضجاً تتمثل في صنع الفنان لأدواته وتوظيفها في تجسيد الطبيعة بأعماله، خاصة

في عصر النهضة الذي شهد تطوراً ملحوظاً في جميع المجالات الفنية، بعد ذلك حدثت ثورة في الفن التشكيلي عندما اتخذ مجموعة من الفنانين الطبيعة مصدراً لأعمالهم فأخذت مساحة كبيرة في أعمالهم عندما أخذوا يصورون ما تقع عليه أعينهم في الطبيعة مسجلين انعكاس الضوء على الأشكال وما تصدر عنه من تضادات لونية معتمدين بذلك على الرؤى الفلسفية والاكتشافات العلمية – كتحليل الضوء وصناعة أدوات الرسم ـ مكونين مجموعة فنية سميت بالانطباعية كان لها أثر كبير في قلب موازين الرسوم التي صورت الطبيعة واستثمرتها برؤى جمالية. وبما إن الرسم الأوربي المعاصر قد مر بتحولات عديدة في إظهار الشكل واللون فيه لذا سيتناول الباحث موضوعة الاختزال اللوني في رسوم الطبيعة، كون الاختزال يمثل قيمة جمالية في الرسم. ومما سبق تتلخص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: ما جماليات الاختزال في رسوم الطبيعة ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١– تأتي أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على الطبيعة وتناولها في الأعمال الفنية لما لها من أهمية وتأثير نفسي وجمالي وكيفية استثمار تقنية الاختزال في رسوم الطبيعة. ويوفر البحث الحالي لدارسي الفن بما سيخرج من نتائج معرفة الأساليب والتقنيات المستعملة في رسوم الطبيعة، ويعد أرشيفاً فنياً يسهم في إرفاد المكتبة الفنية خاصة فيما يخص اللوحات الأوربية التي مثلت الطبيعة.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف جماليات الاختزال في رسوم الطبيعة.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الزمانية:– يتحدد البحث الحالي بالمدة الزمنية من (١٨٤٥– ١٩١٠).

الحدود المكانية:– أوربا

الحدود الموضوعية:- يتحدد البحث بدراسة موضوعة جماليات الاختزال في الرسوم الزيتية التي جسدت الطبيعة.

خامساً: تحديد وتعريف المصطلحات:

الجمال **(Aesthetic)**

الجمال لغة:- الجَمَال: مصدر الجميل، والفعل جَمُل. والجمال يقع على الصور والمعاني؛ ومنه الحديث: (إن الله جَميلٌ يُحبُ الجَمَال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف.[١]

الجمال اصطلاحا:- هو البحث في القيم المتعلقة بالآثار الفنية والصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد شعوراً بالجمال، فيفسر طبيعة الجمال تفسيراً فلسفياً ويذكر السمات التي يتميز بها الجميل، ويبحث في مختلف صور الفن، وينقد نماذجه.[٢]

الاختزال **(Reduction)**

الاختزال لغة:- الخَزل: القطع، يقال خزلته فانخزل أي قطعته فانقطع، وقول الشاعر:

يكاد الخصرُ ينخزل بمعنى ينقطع لضُمره. والاختزال: الاقتطاع، وفي حديث الأنصار: يريدون أن يختزلونا من أصلنا، أي يريدون أن يقتطعونا ويذهبوا بنا منفردين. ومنه الحديث الآخر: أرادوا أن يختزلوه دوننا أي أن ينفردوا به.[٣]

الاختزال اصطلاحا:- تبسيط الأشكال الداخلة في العملية التصميمية. أي استبعاد الأشكال والألوان الزائدة التي إذا ما حذفت من العمل الفني لا يتأثر وظيفياً أو دلالياً أو جمالياً.[٤]

جماليات الاختزال إجرائياً:- هي تقنية تبسيط الألوان في رسوم الطبيعة من خلال الحذف والتشذيب والتحوير والإضافة، لإنجاز عمل يسمو جمالياً عن الواقع من خلال حمله قيماً فنية تخضع لذاتية الفنان.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث:

المبحث الأول:- مفهوم الجمال عند الفلاسفة

إن مفهوم الجمال هو مجمل آراء الفلاسفة في إحساس الانسان بالجمال وإطلاق الحكم الجمالي على الأشياء، إذ أن فلسفة الجمال تتناول القيم الجمالية التي تحيط بالإنسان سواء في الطبيعة أو فيما هو منتج من قبل الانسان نفسه المتمثل في ابداعه في الفنون الجميلة. فالجمال قد يدرك في الطبيعة كما يدرك في الفن ولكن إدراك الجمال الطبيعي لا يقتضي من الانسان تدريباً معيناً فهو إدراك مباشر، كما أن بإمكان الفنان أن يتناول هذا الجمال الطبيعي ويحوله الى جمال فني من خلال المحاكاة والتحوير والاختزال لما يراه في الطبيعة، كما يمكن لأي شيء سواء كان طبيعياً أو صناعياً أن يتحول إلى قيمة جمالية إذا أحسن الانسان التعبير عنه وإظهاره بصورة جمالية. وعلم الجمال معني إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية.[٥]

لذا سيتناول الباحث آراء أبرز الفلاسفة في الجمال وفق المسار التأريخي لكل منهما بدءً بأبرز فلاسفة اليونان وانتهاء بأبرز فلاسفة الحداثة. إن مفهوم الجمال لدى الفيلسوف اليوناني (سقراط ٤٦٩-٣٩٩ ق.م) يرتبط بالنفع والفائدة، فالشيء مفيد لأنه يؤدي الغرض الذي قصد منه، ونافع وجميل لأنه حقق الهدف المرجو من وجوده وأن هناك أساساً قوياً لنظريته الجمالية، يتمثل في تأكيده على العلاقة بين ما هو أخلاقي وما هو جميل.[٦] في حين أن (أفلاطون ٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م) اخضع الجمال إلى النظرية المتيافيزيقية التي تلجأ إلى الحدس، فقد اقتصر أفلاطون على التأمل العقلي الذي لا شأن له بمظاهر الأشياء المحسوسة ذلك ان المحسوس وهمي، جزئي، زائل، أما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء هذا العالم المادي.[٧] كما اعتقد أن الفن مصدره الالهام، وان للفنون ربات، كل ربة منهن تختص برعاية فن من الفنون. وإن الفنان يصدر فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لاعن ذاتيته وفرديته. لذلك يعد افلاطون من الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين، الذين يرون ان الفن انتاج موضوعي، وان فاعلية الفنان تاتي بالدرجة الثانية بعد الموضوع. وهو بذلك يطرد الفنانين والشعراء المحاكين من جمهوريته لانهم يقلدون الطبيعة الحسية التي تعد ظلالا كاذبة للعالم المعقول، فيكون بذلك عمل الفنان تقليداً او محاكاة الشيء المقلد، ولهذا فان

الفن بنظره كما يقول هو (محاكاة المحاكاة) وكلما اقترب الفن من عالم المثل صعد في سلم التطهير وصولا الى المثل، أي من المحسوس الى المعقول.[٨] ويعبر (أرسطو ٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) عن موقف جمالي مغاير لأفلاطون، وعنده الجمال ليس في عالم ما فوق الحس، إنما نستدل عليه فيما حولنا، وهكذا منح الجمال صيغة موضوعية.[٩] وأن للفن وظيفة مزدوجة، فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها، فصورة الفن يمكن ان تحسن صورة الطبيعة بتطويرها واختزالها، فليس على الفن ان ينقل المظهر للأشياء بل يجب ان يتدخل الفنان لكي يبرز الواقع بصورة توحي بالكمال العقلي، فالفنان يضيف ويعدل على النموذج الفني معتمداً العقل في الكشف عن الواقع وطرح الحلول المناسبة لسلبياته ومشاكله لتقديم البديل الأكثر إقناعاً وجمالاً.[١٠] والجمال لدى فلاسفة الحداثة بدءً بالفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت ١٥٩٦–١٦٥٠) الذي اعتمد منهجاً عقلياً مُنطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق فجعله طريقاً للبحث والتفكير، وبهذا توصل إلى مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجود).[١١] كما أنه ميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين (مرحلة الحس) و(مرحلة الذهن والتي لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأولى)، فالجميل لديه يرجع الى عالمين في آن واحد عالم الحس وعالم الذهن، والشعور بالجمال إذن يرجع الى مشاركة الحسي والعقلي معاً.[١٢] في حين أن الألماني (إيمانويل كانت ١٧٢٤–١٨٠٤) فقد ميز بين الجمال الخالص والجمال غير الخالص، وعدّ الجمال الخالص متمثلاً في الشكل الذي لا يثير فكرةً ما أو تعبيراً ولا يحوي مضموناً، وأنه يولد لدينا شعوراً بالرضا الكلي دون أي منفعة، أما إذا اقترن بفكرةٍ أو منفعة أو بما هو لذيذ حسياً فإنه يكون جمالاً غير خالص.[١٣] أما مفهوم الجمال لدى الفيلسوف الألماني (فردريك هيغل ١٧٧٠ – ١٨٣١) فهو التجلي المحسوس للفكرة. إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات، ولابد أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، إذن فالفن في مذهب هيغل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة ما.[١٤]

ويرتبط مفهوم الجمال لدى الفيلسوف الألماني (آرثر شوبنهاور ١٧٨٨-١٨٦٠) بميتافيزيقاه المثالية، عندما يقرر أن العالم إرادة وتمثل، و إن غايته في الفن هي الوصول إلى نوع من الفناء التام ، والتي تُحقق إرادة الفنان من خلال إبداعه الفني.[١٥] في حين أن الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسون ١٨٥٩-١٩٤١) أشار إلى أن جمال الطبيعة سابق لجمال الفن وأن عوامل الفن لا تصبح وسائط إلاّ حين تساعد الفنان على التعبير عن الجمال في حين أن جوهر الجمال يبقى سراً من الأسرار، لذا فأنه يهتم بتحديد السياق النفسي الذي ينشأ فيه الجمال وهو الحدس، فالحدس هو الذي يوصل إلى الجمال، وهو الذي يسبق التصور الجميل والفنان لديه تصور واضح عن الجمال كونه يتشكل في أثناء صناعة العمل الفني.[١٦] أي أن إدراك الجمال لايتم إلا عن طريق الحدس أي إدراك الديمومة الخلاقة إدراكاً مباشراً.[١٧] وينتقل الفيلسوف الأمريكي (جون ديوي ١٨٥٩-١٩٥٢) بمفهوم الفن والجمال من الرؤية الحدسية الى ميدان الممارسة والعمل. وقد أشار إلى أهمية الخبرة العامة في الفن والتذوق الجمالي.[١٨] والجمال عند الفيلسوف الأمريكي من أصل أسباني (جورج سانتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢) هو ليس إدراك لحقيقة واقعة أو لعلاقة وإنما هو انفعال، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد. وأن الحواس الخمس والإحساس والذاكرة والمخيلة هي العناصر التي تخلق الإحساس بالجمال، وهي التي تؤلف الوعي الإنساني، فالنشاط الفكري يرتبط بهذه العناصر ويحيلها إلى موضوعات ذات وجود خارجي، مدركة جمالياً تنتقل من الذات إلى الموضوع، فيبدو المدرك الجمالي كصفة مرتبطة بالأشياء الموضوعية أكثر من كونها ناتجة من الوعي، لذا عرف الجمال بأنه قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء إذا أوجدنا عليه وجوداً موضوعياً.[١٩] أما الموضوع الرئيس الذي يكون محور علم الجمال لدى الفيلسوف الإيطالي (بندتو كروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢) فهو الحدس، ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً، وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني. وهو المنتج للصور أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي

الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون.[٢٠]

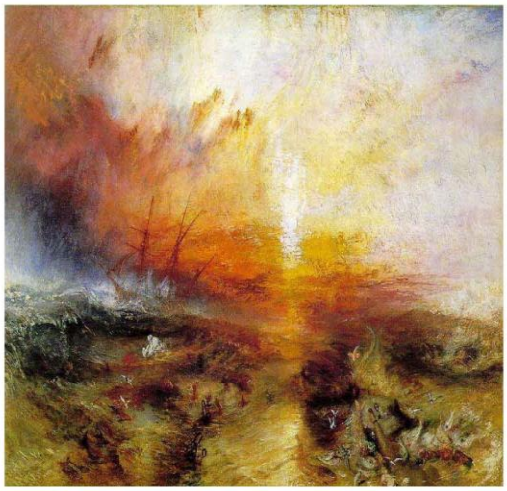
وترى الفيلسوفة الأمريكية (سوزان لانجر ١٨٩٥–١٩٨٥) أن الجمال في الفن هو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي حيث تكون معبرة عن الوجدان البشري. وتعتقد بأن الفن ليس محاكاةً فهي تركز على أهمية الشكل الذي يحمل رموزاً معبرة ذات معنى ليمتك قيماً جمالية.[٢١]

المبحث الثاني: جماليات رسوم الطبيعة

إننا نعني بكلمة "الطبيعة "عالم الظواهر المرئي ولكننا بوضعنا هذا التعريف لها، فإننا لا نبسط مشكلة علاقة الفنان بالطبيعة. فهناك مشكلتان لابد من التفكير فيهما، اولهما، ما هو الفرق بين الفن والطبيعة؟ هل يوجد اي اختلاف، بين الجمال الطبيعي، وبين ذلك الجمال كما يظهر في عمل الفنان؟ اننا اذا ما اجبنا على هذا السؤال بالايجاب، كما يعتقد (هربرت ريد) اننا سنفعل، فسوف نواجه حينئذ بمشكلة تحديد وظيفة الفنان الذي يقف بيننا وبين الطبيعة.[٢٢] ليصورها بأبهى وأجمل صورة، مختزلاً إياها بمشهد فني تمتزج فيه المحاكاة الموضوعية مع رؤية الفنان الذاتية. فعندما ذهب الفنانون الى الطبيعة، أخذو باحترام الاشكال معبرين عنها بقوة وعبقرية ناضجة، فمر الفنان بمرحلة الطبيعة، ثم انتقل الى الاشياء ذاتها، الى اشكالها، الى بنيتها فأتقن التشريح والنظريات الفنية المبنية على التجربة والحس والمنطق.[٢٣] وقد كان رسم الطبيعة عند الفنانين سابقاً يتم عن طريق عمل دراسة سريعة بالقلم عن الطبيعة ثم تنفيذها بالألوان في المرسم، حتى الربع الثاني من القرن التاسع عشر عندما ظهر اسلوب جديد في الرسم من الطبيعة مباشرة بعد ان كان الاسلوب القديم يأخذ تخطيطات سريعة للمشاهد ليتم تصويرها في المحترفات بشكل نهائي بالاعتماد على الذاكرة والمخيلة وكان لنزوح بعض الفنانين الى قرية في باريس تعرف بقرية (الباربيزون) عند اطراف غابة (فانتبلو) اثر كبير وواضح في رغبة رسم الطبيعة بشكل مباشر.[٢٤] وعلى رأسهم (تيودور روسو١٨١٢– ١٨٦٩) و (جان ميليه ١٨١٤– ١٨٧٥) و (كاميل كورو ١٧٩٦– ١٨٧٥). الذين رسموا الطبيعة بأسلوب مباشر في تلك القرية

كما في أعمالهم (الأشكال ١، ٢، ٣) عندما خرجوا عن مراسمهم نحو الطبيعة باعتماد الرؤية المباشرة واستقاء المواضيع من الطبيعة. في حين كان للرسامين الإنكليز دور بارز في تناول الطبيعة عندما ثاروا على التقاليد الفنية التي كانت تقضي أن يرسم الفنان الطبيعة في مرسمة و ينسقها وفقاً لقواعد ثابتة. وخرجوا الى رسم الطبيعة بطريقة مباشرة ويعد (تيرنر ١٧٧٥– ١٨٥١) و (كونستابل ١٧٧٦ – ١٨٣٧) من أبرزهم، وحاول كونستابل محاكاة الطبيعة في رسومه كما في شكل(٤) في حين ذهب تيرنر إلى تناول الطبيعة بشكل مغاير عما هي عليه وكما يراها هو بحدسه ورؤيته الذاتية ورغبته في إظهارها بصراع دائم وحركة مستمرة كما في شكل(٥)

شكل (٤) كونستابل



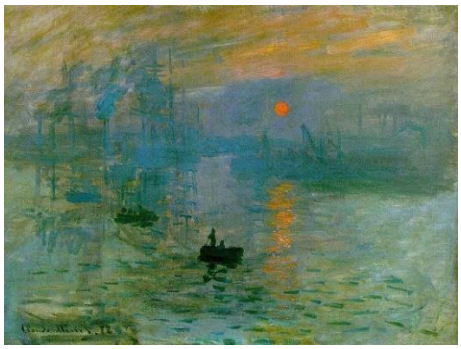
شكل (٥) تيرنر

شكل (١) روسو

شكل (٢) ميليه

شكل (٣) كورو

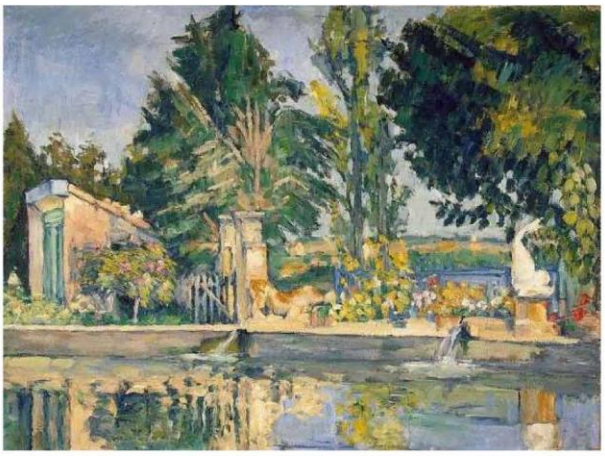
كانت الطبيعة للرسامين الانجليز مصدرا لأحلام اليقظة اللذيذة ولعواطفهم المفعمة بالرومانسية او المثل الأخلاقية الجادة. أما الانطباعيون الفرنسيون فقد كانت الطبيعة لهم مصدرا للأثارة البصرية كأنقى وأفضل ما يمكن ان يوجد من تنوع.[٢٥] فبعد أن تفتحت الحياة في باريس في منتصف القرن التاسع عشر، عن موجة من الشباب التأثر على القيم الثابتة ،التي أحتلت جميع مجالات الواقع الفرنسي، وظهرت نزعة التحرر والانطلاق تجيش في نفوس هؤلاء الشباب، فتنصرف مدوية في كهوف المقاهي المنتشرة على الضفة اليسرى من نهر السين، حيث يجتمع الأدباء والفنانون و الشعراء، أمثال شارل بودلير وتيوفيل غوته وغوستاف كوربيه و إدوار مانيه.[٢٦] فقامت جماعة يتزعمها (كلود مونيه ١٨٤٠(**1926** – سميت لاحقا بـ(الانطباعية) نسبة إلى لوحة مونيه (انطباع شروق الشمس) شكل(٦)، إذ قامت هذه الجماعة بإدخال أسلوب ثوري في استعمال الصبغات اللونية، عندما أثار اللون والضوء في الطبيعة حماسة الرسام الانطباعي واستهوياه، ورأى في الشكل والفضاء وجهين ثانويين للضوء الذي يحددهما. فكانت الموجودات بالنسبة الى الانطباعي أشياء للمشاهدة، وليست للمس. ولقد صار تمثيل هذا العالم البصري مستحيلا بالطريقة التقليدية في تمثيل الأشكال، بتفاصيلها ونسيجها، المتبعة قبل ظهور مونيه وزملائه.[٢٧] لذا اعتمد الانطباعيون على الطبيعة كمرجع ومصدر رئيسي لأعمالهم الفنية ملاحقين تأثيرات الضوء على الأشكال، ودراسته لونياً فما كان يهم الفنان الانطباعي هو تحليل الضوء الى تلك الألوان المتضادة وما تخلفه الاشكال الساقط عليها من ظلال، إذ أن الانطباعية هي نتاج التفاعل المباشر بين الفن والطبيعة. كما ان مقصد الفنان الانطباعي يكمن في التعبير عن انطباع حسي بأسلوب جديد وبرؤيا جمالية مغايرة وخارجة عن الأساليب المألوفة مثال ذلك أن لوحة انطباع شروق الشمس عندما رسمها مونيه لم يحاكي ضوء الشمس على الاشكال أي ليس كما تراه العين وإنما بشكل انعكاسات لونية، اذ لا توجد ألوان ثابتة للأشياء بل ان الاشياء تكتسب الوانها من انعكاسات الجو المحيطة بها، فالضلال ليست معتمة وانما مجموعة ألوان.[٢٨] فـ"الفنان الحديث يلجأ الى الطبيعة لكنه لا ينتج شيئا مطابقا لها. فهو يسعى باستمرار لكشف رؤية جديدة تحمل طابعه الابتكاري.[٢٩] وقد يستطيع



شكل (٦) مونيه – انطباع شروق الشمس

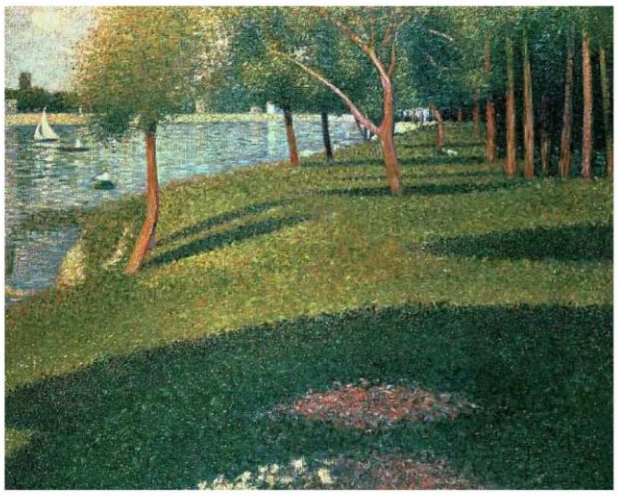
المرء أن يستنتج من تاريخ الفن، أن الحقيقة بهذا المفهوم ماهي إلا سراب، نستطيع النظر الية دون الإمساك به. فالطبيعة شيء والفن شيء آخر، الا ان (بول سيزان ١٨٣٩–١٩٠٦) الذي يألف فن المتاحف ويحترم محاولات أسلافه للانسجام مع الطبيعة، لم يتملكه اليأس من النجاح. وهذا يعني أدراكه لأحاسيسه بحضور الطبيعة.[٣٠] لذا رسمها برؤيته الخاصة موظفاً إياها وخارجاً عنها، كما في شكل (٧). كما أن سيزان قد أشار إلى أن الانطباعية: "تفكيك للألوان على اللوحة، ثم إعادة تركيبها في العين، وإن اللوحة لا تمثل شيئاً، ولا ينبغي لها أن تمثل شيئاً، غير اللون".[٣١] إضافة إلى أن هذه الألوان توضع على سطح اللوحة بتقنية الاختزال لذا فهي لاتشبه الطبيعة وإنما تصور الطبيعة بأسلوب فني يحمل قيم جمالية أعلى من الواقع. ثم طور (جورج سوراه ١٨٥٩–١٨٩١) تقنية وضع اللون على سطح اللوحة الذي عرف بعدئذ بالتنقيطية، رغم أنه كان يفضل شخصيا أسم التوزيعية. شمل ذلك تكسير الألوان في الطبيعة الى عناصرها الاساسية واختزالها، ونقلها الى (الكانفاس) بحالتها الخالصة او الاولية، بضربات فرشاة صغيرة او بنقط، تاركاً لعين المشاهد واجب اعادة تكوين الالوان ومزجها بصرياً، وغرضه من ذلك كان إظهار جمالية ألوان الطبيعة بحيوية.[٣٢] كما في شكل (٨). في حين أن الفنان الهولندي (فان كوخ ١٨٥٣–١٨٩٠) الذي سبق التنقيطيين قد تناول الطبيعة بتعبيرية عالية موظفاً اللون كعنصر له السيادة من بين عناصر التكوين الأخرى حتى أنه كتب إلى أخيه (ثيو) يقول: "الرسم كما هو عليه الآن يبشّر بأن يصبح أكثر رقة، وأقرب إلى الموسيقى، وأقل شبهاً بالنحت، إنه يُبشّر باللون".[٣٣] لذا قلب معايير الرسم السابقة له رسم بعاطفة وتعبير عالي فظهرت الطبيعة في اعماله مفعمة بالحركة والتعبير ولا تشبه الواقع، فقد أصبح أكثر اختزالا وأبعد عن محاكاة الواقع. كما في شكل (٩) ثم اتجهت الطبيعة بعد ذلك لتكون أقرب إلى الأسلوب التجريدي كما في رسوم الفنان الروسي (فازيلي كاندنسكي

١٨٦٦– ١٩٤٤) خاصة في بداية أعماله، إذ "ركز كاندنسكي على اللون في رسومه، اللون الذي رآه عنصراً محرراً بطاقته التعبيرية الخاصة. فرسم مناظر طبيعية للريف... في عام ١٩٠٩، مثل (منظر مع بيوت)".[٣٤] شكل (١٠) فقد اعتمد تحليل بنية اللون وتجسيده بتضادات مبالغ فيها فأعطى بذلك اللون قيمته العليا.

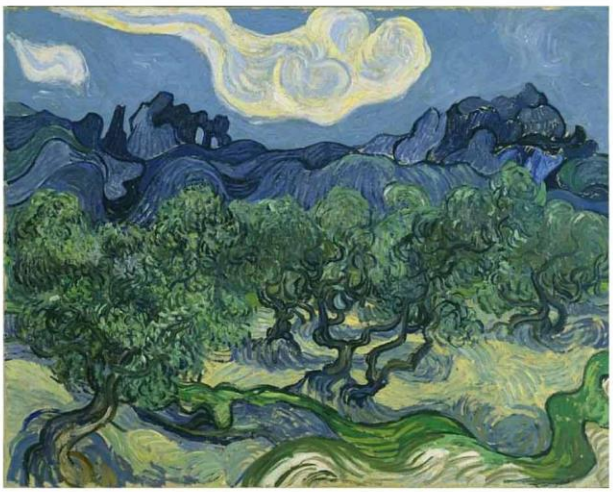


شكل (٧) سيزان

شكل(١٠) كاندنسكي: منظر مع بيوت



شكل(٨) سوراه



شكل(٩) فان كوخ

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. إن مفهوم الجمال هو إحساس الانسان بالجمال وإطلاق الحكم الجمالي على الأشياء، فهو معني بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية.

٢. رأى سقراط أن الجمال يرتبط بالنفع والفائدة، فالشيء مفيد لأنه يؤدي الغرض الذي قصد منه، ونافع وجميل لأنه حقق الهدف المرجو من وجوده.

٣. أما أفلاطون فقد اخضع الجمال إلى النظرية المتيافيزيقية التي تلجأ إلى الحدس، فقد اقتصر أفلاطون على التأمل العقلي الذي لا شأن له بمظاهر الأشياء المحسوسة ذلك ان المحسوس وهمي، جزئي، زائل، أما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء هذا العالم المادي.

٤. رأى أرسطو أن الجمال نستدل عليه فيما حولنا، وهكذا منح الجمال صيغة موضوعية. وأن للفن وظيفة مزدوجة، فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها، فصورة الفن يمكن ان تحسن صورة الطبيعة.

٥. أما ديكارت فالجميل لديه يرجع الى عالمين في آن واحد عالم الحس وعالم الذهن، والشعور بالجمال يرجع الى مشاركة الحسي والعقلي معاً.

٦. في حين أن كانت قد ميز بين الجمال الخالص والجمال غير الخالص، وعدّ الجمال الخالص متمثلاً في الشكل الذي لا يثير فكرةً ما أو تعبيراً ولا يحوي مضموناً، وأنه يولد لدينا شعوراً بالرضا الكلي دون أي منفعة.

٧. أما مفهوم الجمال لدى هيغل فهو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة ما.

٨. ويرتبط مفهوم الجمال لدى شوبنهاور في التخلص من الإرادة والوصول إلى نوع من الفناء التام والتي تُحقق إرادة الفنان في التسامي نحو الجمال في إبداعه الفني.

٩. في حين أن برجسون أشار إلى أن جمال الطبيعة سابق لجمال الفن وأن عوامل الفن لا تصبح وسائط إلاّ حين تساعد الفنان على التعبير عن وإن إدراك الجمال لا يتم إلا عن طريق الحدس.

١٠.ورأى جون ديوي أن مفهوم الفن والجمال يرتبط بالخبرة العامة في الفن والتذوق الجمالي.

١١. والجمال لدى سانتيانا انفعال، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد. وأن الحواس الخمس والإحساس والذاكرة والمخيلة هي العناصر التي تخلق الإحساس بالجمال.

١٢. أما كروتشه فيربط الجمال بالحدس، باعتباره هو المنتج للصور أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير.

١٣. ترى سوزان لانجر أن الجمال في الفن هو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي حيث تكون معبرة عن الوجدان البشري. وتعتقد بأن الفن ليس محاكاةً.

١٤. يعد الاختزال أحد أهم التقنيات التي اعتمدها الفنان في إخراج أعماله سواء من ناحية الشكل أو اللون.

١٥. إن الاختزال اللوني هو التبسيط في مقدار الألوان في اللوحة أو تغيير تلك الألوان بما يخدم القيمة الفنية والجمالية لها.

١٦. للطبيعة دور كبير على الفنان إذ تعد إحدى أهم مناهل فن الرسم حيث يستقي منها الفنان مواضيعه التي يرسمها.

١٧. مرت رسوم الطبيعة بعدة تحولات تقنية وشكلية ولونية، واتسمت باختلاف تناولها من قبل الفنانين سواء من الجانب الفردي لكل فنان أو من خلال الاتجاهات الفنية.

١٨. أصبح الفنان مواجهاً للطبيعة بأسلوب مباشرة بدءً بجماعة الباربيزون والانطباعيين، بعد أن كانت رسوم الطبيعة تنتج داخل المحترفات الفنية .

١٩. كانت الطبيعة للرسامين الإنكليز مصدرا العاطفة والرومانسية والمثل الاخلاقية الجادة. أما الانطباعيون الفرنسيون فقد كانت الطبيعة لهم مصدرا للإثارة البصرية.

الدراسات السابقة ومناقشتها:-بعد تقصي الباحث واطلاعه على ما متوفر من دراسات بحثية في مجال الفنون، لم يجد دراسات سابقة تقترب أو تتشابه مع موضوع البحث الحالي الذي يتناول جماليات الاختزال في رسوم الطبيعة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

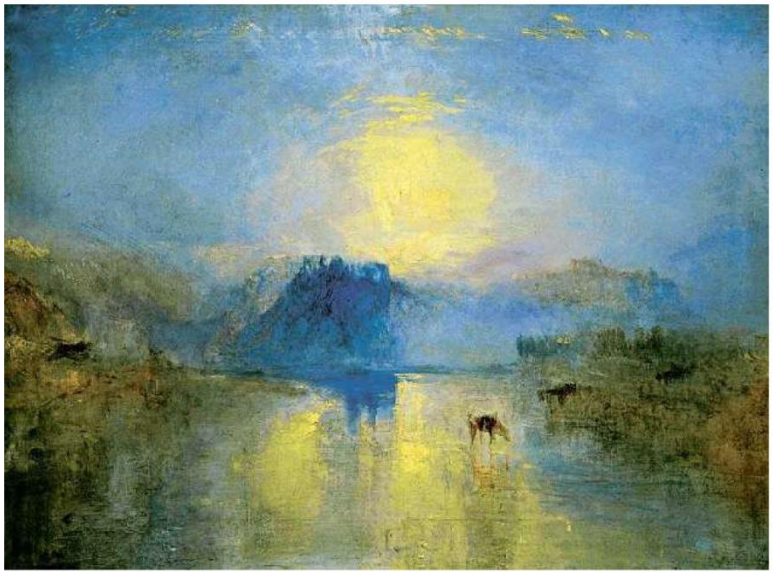
أولاً : مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي المنجزات الفنية (الرسوم الزيتية التي صورت الطبيعة في الفن الأوربي المعاصر) في المدة الزمنية (١٩١٠-١٨٤٥)م تبعاً لما ورد في حدود البحث الحالي، وبالاعتماد على ما متوفر من مصادر ومصورات تحوي هذه الرسوم ، قام الباحث بجمع ما يستطيع من الكتب وشبكة الانترنت للإفادة منها والحصول على أغلب منجزات الفنانين بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه حيث ضم مجتمع البحث (٥٧) عملاً فنياً.

ثانياً : عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة بحثه والبالغ عددها (٥) نماذج فنية، بشكل قصدي وفقاً لزمن إنتاجها لتغطية الحدود الزمانية للبحث وتحديد ما يصلح من نماذج لدراستها كعينة.

ثالثاً : منهجية البحث: اعتمد الباحث، المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث الحالي، لتعرف جماليات الاختزال اللوني في رسوم الطبيعة.

رابعاً: تحليل عينة البحث

أنموذج (١)



عنوان العمل: شروق الشمس على قلعة نورهام **Norham Castle Sunrise**

اسم الفنان: جوزيف مالورد ويليام تيرنر **Joseph Mallord William Turner**

المادة: زيت على كانفاس

تاريخ الانتاج: ١٨٤٥ م

القياس: ٩١× ١٢٢سم

العائدية: متحف تيت – لندن **Tate Britain**

يمثل المشهد منظراً طبيعياً صور الفنان فيه مجموعة من المساحات والأشكال التي مثلت مساحة زرقاء في الجزء العلوي من اللوحة و الذي أحتل نصف اللوحة تقريبا في حين أن المياه قد غطت المساحة الأكبر من الجزء السفلي و قد أضاف الفنان مجموعة من الأشكال التي ظهرت في اللوحة و منها المساحة الخضراء التي غطت جانبي اللوحة التي تبدو متصلة مع خط الافق إضافة الى المساحة الزرقاء في وسط اللوحة و التي أخذت المركزية في العمل بهيئتها التي تبدو كأنها بناية غير واضحة المعاني محاكيا بها قلعة نورهام بعد ان غيب عنها التفاصيل و أختزل ألوانها الى اللون الأزرق بتدرجاته.

لقد أعتمد الفنان تقنية الاختزال اللوني حيث أن الألوان الموجودة في هذا العمل لا تتعدى (الأزرق ، الأصفر ، الأخضر ، البني) بتدرجاتها ، كما أنه أعتمد مبدأ التماثل في انعكاس الألوان كما يبدو في انعكاس الوان

السماء المضيئة على سطح الماء ، وقد حافظ الفنان على التناغم اللوني و إظهار اللوحة بجو عام موحد (جو نهاري) كما يبدو من اللون الأصفر المضيء في وسط اللوحة في الجزء العلوي الذي يمثل (شروق الشمس) إضافة الى اللون الأزرق الفاتح للسماء .

رغم أن الفنان لم يعتمد المحاكاة الدقيقة في نقل المشهد فقد هيمنت المساحات اللونية على أغلب أجزائه إذ لا يوجد في الواقع هكذا طبيعة عبارة عن مساحات لونية مختزلة ومرتبة بطريقة جمالية مراعيا فيها الحفاظ على وجود منظراً طبيعياً.

مال الفنان فيه من المحاكاة الموضوعية إلى الأبداع الذاتي إضافة الى أن الطبيعة تحتوي ألواناً كثيرة لم يتقيد بها الفنان واتجه الى اختزالها لإخراج لوحة ذو قيم جمالية عالية، توجها هذا الاختزال اللوني. لذا فإن تيرنر لم يعتمد تسجيل المشهد بأسلوب واقعي بل حاول إظهاره بأسلوب اختزالي معتمدا على تحريف وتغيير وتجريد الواقع بألوانه وتفاصيله للوصول الى هذه القيم الجمالية.

كما أنه أعتمد التلاعب بالقيم الضوئية للألوان وعلى التضاد اللوني ما بين الألوان الحارة و الباردة كما نلاحظ في انعكاس اللون الأصفر على الماء وبجانبه اللون الأزرق البارد في سبيل اعطاء أعلى قيمة للونين كما أنه أعتمد وضع اللمسات الخشنة للفرشاة رغبة منه في الإيحاء بملامح الأشكال و تفاصيلها خاصة في رسمه للمساحات الخضراء وتموجات المياه . ولغرض أضفاء الحركة للمشهد وجعله حيويا أضاف بعض الحيوانات باللون البني التي وزعها بالقرب من المياه وقد رسمها باختزال لوني و شكلي.

ان هذا الاختزال الذي أعتمده الفنان تيرنر قد فسح المجال للمشاهد في التأويل وتعدد القراءات وتخيل الأشكال والمساهمة في اكمالها فلم تكن غايته النقل المباشر للمشهد الطبيعي لإظهاره بوضوح مما يضعه في جانب احادي من التلقي والقراءة وإنما فتح المشهد امام المتلقي واستثمار مخيلته في بناء الصورة الكلية لنص جمالي.

أنموذج (٢)

عنوان العمل: حقل الخشخاش **Poppy Field**

اسم الفنان: كلود مونيه **Claude Monet**

المادة: زيت على كانفاس

تاريخ الانتاج: ١٨٧٣ م

القياس: ٥٠×٦٥ سم

العائدية: متحف أورسيه – فرنسا **Museum d'Orsay**

صور الفنان في عمله هذا منظراً طبيعياً يحتضن مجموعة من الشخصيات تمثل امرأة وطفلاً في مقدمة المشهد قريبا من يمين المشاهد أسفل اللوحة، وامرأة أخرى مع طفل في الخلف بالقرب من خط الأفق الذي قسم اللوحة الى قسمين (السماء) و(الأرض). ورسم السماء وهي ملبدة بالغيوم ما بين اللونين الأبيض والازرق مع اللون البني، وربط بين السماء والأرض بمجموعة من الأشجار الموزعة بطريقة غير منتظمة على خط الأفق باللون الأخضر الغامق والذي يعد لوناً فاصلاً لغرض التأكيد وإضفاء الجمالية للمشهد ما بين لون السماء الفاتح وألوان الأرض الفاتحة أيضاً. ووزع الفنان مجموعة من الشجيرات والأعشاب والزهور الحمراء على أرضية المشهد بطريقة اللمسة السريقة التي تبدو باختزال عالي، إضافة الى استثماره لقيم الألوان من التضاد حيث رسم المساحات العشبية باللون الأخضر الفاتح مع تدرجاته وميله الى اللون الرمادي ومن ثم وضع اللون الأحمر الذي يعد لوناً مضاداً للون الأخضر وهذا ما جعل اللونين يمتلكان قيمة عالية، إضافة الى مراعاته الجو العام للمشهد الكلي حيث رسم الأزهار والأشجار تتناغم مع تواجد الغيوم في السماء

فلم يظهر انعكاس حاد لضوء الشمس مما يغير في وحدة المشهد رغم أن المشهد نهاري، ويظهر من المشهد أن اللوحة رسمت بأسلوب ربما يبدو للوهلة الأولى بأنه أسلوب واقعي، إلا أن الفنان هنا استثمر تقنية الاختزال اللوني بشكل مباشر بتلك اللمسات الصغيرة التي غيرت من اللون الواقعي، واستبداله بألوان يهيمن عليها التضاد وسيادة المساحات اللونية التي تشكل التفاصيل العامة وتوحي بوجودها. لذا ظهر العمل بإخراج جمالي امتزجت فيه ذاتية الفنان أقرب مما كونه تسجيلاً واقعياً لمشهد ما. كما أن الفنان حاول أن يجعل توزيع الاشكال والمساحات اللونية بطريقة متناسقة مع بعضها مع الحفاظ على الوحدة العامة، وعدم التكلف والابتعاد عن التعقيد في التكوين العام، فظهر العمل بتلقائية وجمالية أقرب الى المشاهد، خاصة في تناول الفنان ألواناً متوهجة وبراقة ومتناغمة مع المشهد العام. ورغم أن الفنان قد أضاف عدة شخصيات للمشهد إلا أن الشخصيات لم يكن لها الدور الرئيس الذي تتمحور حوله اللوحة، بل حافظت الطبيعة على السيادة والجزء المهيمن في الموضوع العام، وقد أضاف الفنان تلك الشخصيات لغرض جعل المشهد مفعم بالحياة والحركة والواقعية. أما من الجانب التقني والأداء التنفيذي فقد اعتمد الفنان على اللمسات الواضحة والسريعة في كثير من أجزاء اللوحة وعدم التكلف في نوع اللمسة وشكلها، كما في شكل (أ) إذ تظهر اللمسات اللونية موضوعة باختزال وانفعال وتلقائية فقد رسم الفنان شخصية الطفل بمساحات لونية بسيطة خالية من التفاصيل إضافة الى رسمه للزهور الحمراء التي تتسم بضربات فرشات غير منتظمة، وغير واضحة التفاصيل، إلا أنها تبدو للمشاهد بأنها زهور متوزعة في المرج الأخضر الذي يحيط بمساحة الأرض. كما أن الفنان قد عمم تقنية الاختزال اللوني في كافة أرجاء اللوحة، فهو لم يكترث للتفاصيل الدقيقة بقدر اكتراثه للقيم اللونية وإظهار المشهد واضحاً من خلال تلك اللمسات اللونية المفعمة بالحركة والانفعال.

شكل (أ) تفصيل

لذا ظهر العمل بقيمة جمالية مرتكزاً بصورة أساسية على تقنية الاختزال والتبسيط والتغيير والتضاد اللوني. وهي السمة المميزة للاتجاه الانطباعي.

أنموذج (٣)

عنوان العمل: طقس رمادي غرانت جات **Gray weather, Grande Jatte**

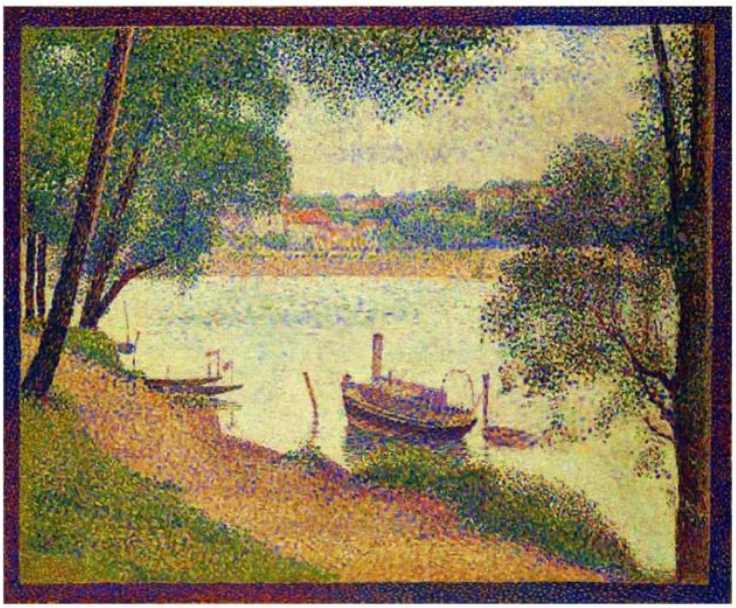
اسم الفنان: جورج سوراه **Georges Seurat**

المادة: زيت على كانفاس

تاريخ الانتاج: ١٨٨٨

القياس: ٨٩×٦٤ سم

العائدية: متحف فيلادفيا للفن– الولايات المتحدة / **Philadelphia Museum of Art – USA**



يصور الفنان سوراه في عمله هذا أحد المشاهد الطبيعية الذي يضم مجموعة من الاشكال والمساحات التي تمثل اليابسة في أسفل يسار المشاهد والنهر الظاهر من الأسفل وصولاً الى خط الأفق الظاهر في وسط اللوحة والقارب المتمركز وسط العمل والذي يظهر ساكناً على سطح المياه. وجزء من المدينة الظاهرة خلف النهر. ومساحة مضيئة باللون الأبيض والاصفر والازرق الفاتح تمثل السماء الغائمة اعلى المشهد

وبعض الأشجار في جوانب اللوحة. رسمت اللوحة بالأسلوب التنقيطية الذي امتاز به الفنان جورج سوراه والذي يعتمد على عين المشاهد في مزج الألوان. إذ يتم تكامل الألوان بدرجاتها وتناغمها وتضادها من خلال المزج البصري لمن يتلقى العمل مما يجعل المتلقي مشاركاً فيه. وهيمنت مجموعة من اللمسات اللونية بالأسلوب التنقيطي الذي يتكون من وضع لمسات الفرشاة بشكل مجموعة من النقاط اللونية المجاورة لبعضها البعض لتوحي المساحة التي تضم هذه النقاط بمساحة لونية موحدة رغم تجزء الصبغات اللونية على السطح التصويري وعدم اعتماد صبغات لونية مستمرة متصلة مع بعضها من خلال سحب الفرشاة باتجاه معين. بل انتشرت الصبغات على شكل نقاط وشكلت المشهد الكلي بتنوع درجات اللون وقيمه الضوئية إضافة إلى أن تلك النقاط قد أعطت احساساً بخشونة الملمس والذي أدى بدوره الى خلق إحساس بالتناغم مع المنظر الطبيعي الذي يحمل سمة الخشونة والتنوع الملمسي. رغم التنوع اللوني في المشهد بصورة عامة مع الحفاظ على الوحدة اللونية للجو العام فقد هيمن اللون الرمادي المائل للزرقة على النص البصري، للإيحاء بوقت كأن يكون أقرب الى وقت صباحي مبكر تكون فيه الألوان بهذه القيمة. لقد اعتمد الفنان تقنية الاختزال هنا من خلال المغايرة والتحريف والتحوير والتبسيط بجانبين. الأول هو عدم اعتماده لون ممتد يغطي مساحة الكانفاس كما في الواقع بل قسم اللون الى مجموعة من النقاط التي تكملها عين المشاهد. والثاني عدم اعتماد ألوان واقعية رغم أن المشهد بصورة عامة يبدو كأنه مشهداً واقعياً. إذ اعتمد الفنان على التضاد اللوني واستثمار قيم الالوان مع تضاداتها. لذا لم يكن العمل محاكاة طبق الأصل للواقع بل خرج من التسجيل الواقعي الى استثمار الواقع وإعادة صياغتها لونياً لإظهار جمالية الاختزال في لوحته هذه.

أنموذج (٤)

عنوان العمل: حقول القمح مع شجرة السرو **Wheat Field with Cypresses**

اسم الفنان: فنسنت فان كوخ **vincent van gogh**

المادة: زيت على كانفاس

تاريخ الانتاج: ١٨٨٩

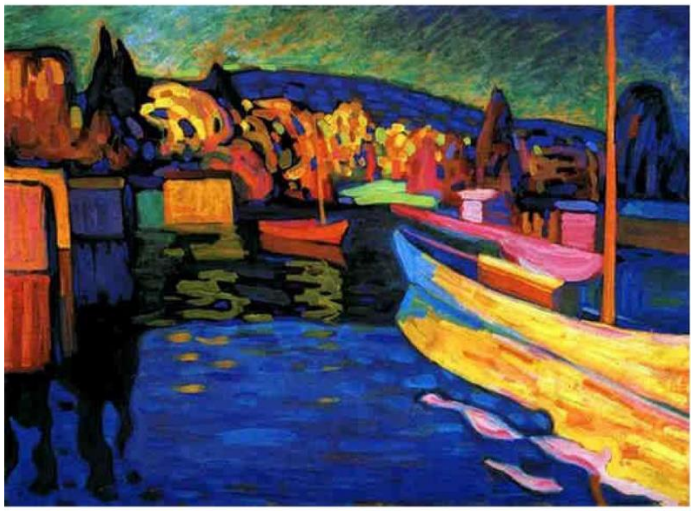
القياس: ٧٣ × ٩٣.٥ سم

العائدية: متحف المتروبوليتان للفنون – نيويورك / **Metropolitan Museum of Art, New York**

يمثل العمل منظراً طبيعياً مكون من السماء الملبدة بالغيوم والتي تنوعت ما بين اللون الأزرق، الأبيض ،الاصفر والرمادي، والأرض التي تحتوي شجرة السرو باللون الأخضر الغامق يمين المشاهد وبعض الأشجار المتوزعة على خط الأفق ما بين السماء والأرض والتي تراوحت ألوانها ما بين تدرجات اللون الأخضر الغامق والفاتح. وهيمن اللون الأصفر مع اللون الاوكر على مساحة كبيرة من أرضية العمل وصولاً الى أسفل اللوحة التي ظهرت فيها بعض الأعشاب خضراء اللون وتوسطت صخرة في أسفل المشهد باللون الرمادي المخضر. اتسم العمل كباقي اغلب اعمال الفنان فان كوخ بانفعال عالي وعاطفة هياجة تصل الى الإحساس بحركة الاشكال المرسومة، فالسماء هنا ظهرت كأنها في دينامية مستمرة لم تنقطع إضافة الى ان باقي الاشكال المتمثلة بالأشجار والاعشاب المرسومة قد أعطت ايحاءً للمشاهد بأن المشهد لم يتوقف من حيث الزمان والمكان بل هو في تغير دائم. ومن الجانب اللوني فقد اعتمد الفنان بصورة عامة في المشهد

على لونين رئيسيين يهيمنان على الجو العام هما اللون الأزرق الفاتح واللون الأصفر المخضر، وهذا التضاد ما بين هذين اللونين البارد والحار قد أضاف جمالية وحركة لونية ايضاً. ورغم أن المشهد يضم أكثر من هذي اللونين الا أنهما هيمنا على الطابع الكلي للعمل. فظهرت تقنية الاختزال من خلال سيادة هذين اللونين. إضافة الى أن الفنان قد أظهر جمالية واضحة من خلال أسلوبه المميز الذي لم يعتمد على ما رآه بل على ما يشعر به من انفعال لذا ظهر العمل خارج عن الإطار الواقعي وحاملاً للعاطفة والتعبير العالي. إذ أن ما يميز هذا العمل هو تبسيط الفنان فان كوخ للألوان واختزالها بلونين يهيمنان على المشهد الكلي. واعتماده أسلوب اللمسات الخشنة التي تظهر اللون غير ممزوج مع اللون المجاور له. فأظهر في العمل قيمة جمالية أساسها الاختزال اللوني.

أنموذج (٥)



عنوان العمل: طبيعة خريفية مع زورق **Autumn Landscape with Boats**

اسم الفنان: فازيلي كاندنسكي **wassily kandinsky**

المادة: زيت على لوح خشب

تاريخ الانتاج: ١٩٠٨

القياس: ٧١× ٩٦.٥ سم

العائدية: سويسرا. مجموعة ميرزباشر **Switzerland. The Merzbacher collection**

يمثل العمل مشهداً لمنظراً طبيعياً مجاوراً لأحد ضفاف الأنهار قد رسمه الفنان كاندنسكي بأسلوبه المميز الذي يميل فيه الى التبسيط والاختزال وصولاً الى تجريد الأشكال لتصبح مساحات لونية متوزعة بطريقة جمالية في ارجاء اللوحة. يضم العمل مجموعة من الزوارق على سطح الماء وفي الأعلى مجموعة من الأشجار التي تتواجد خلفها مساحة لونية زرقاء تبدو كأنها امتداد لجبال، تعلوها سماءً مرسومة باللون الأزرق الفاتح والاخضر ومن ثم الأزرق الغامق في اعلى يمين المشاهد. إن ما يميز المشهد مجموعة من المساحات اللونية الخالية بصورة كبيرة من التفاصيل الدقيقة. وتبدو اللوحة مفعمة باللون ومشبعة به فقد اعتمد الفنان على ألوان عديدة في تكوين المشهد إلا أن الاختزال اللوني واضحاً فيه من خلال التغيير والمبالغة في سمة التضاد اللوني لإظهار اعلى قيم لونية. ففي الواقع لا يوجد هكذا مشهد ساهمت مخيلة الفنان وخبرته على تكوينه. أما من ناحية الأداء الفني فقد أظهر الفنان جرأة كبيرة في وضع اللون وإهمال التفاصيل فقد كان يبحث عن القيم اللونية وعلاقتها مع بعضا أكثر من إظهار التشخيص للأشكال. فالعمل يبتعد كثيراً عن الواقع ويقترب من التجريد والاختزال في اللون خاصة.

ظهرت جمالية الاختزال اللوني في هذا العمل من خلال بعدين الأول منهما هو اعتماده عنصر الاستبدال اللوني فقد استثمر ألواناً غير موجودة في الواقع موظفاً إياها بطريقة جمالية. والثاني طريقة وضع الصبغة اللونية على الكانفاس والتي اختزال بها العديد من التفاصيل وأظهر بها مساحات تجريدية تحمل قيماً جمالية كبيرة.

الفصل الرابع: نتائج البحث:

توصل الباحث الى عدد من النتائج بما يتناسب وهدف بحثه وهي كما يأتي:-

١. اعتمد فنانو الطبيعة على الحدس والتأمل العقلي الذي لا شأن له بمظاهر الأشياء المحسوسة فابتعدوا عن التسجيل المباشر والمحاكاة النصية للمناظر الطبيعة من ناحية الشكل واللون وهم بذلك حققوا مفهوم الجمال لدى أفلاطون وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٣، ٤، ٥).

٢. استثمر فنانو الطبيعة المشاهد الطبيعية في أعمالهم بعد أن أعادوا صياغتها برؤاهم الذاتية وخبرتهم الجمالية متفقين على أن الفن يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها، للوصول بها قيم جمالية أعلى من الواقع عند إخراجهم لنص بصري متناسق ومنسجم. وهم بذلك حققوا مفهوم الجمال لدى أرسطو، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٢، ٣، ٤ ،٥).

٣. ظهرت رسوم الطبيعة نتيجة مزج العالم الحسي بالعالم العقلي فهم اعتمدوا المناظر الطبيعية في الواقع وأخضعوها للتفكير والتأمل وإعادة الإنتاج بإخراج فني لا يشبه الطبيعة نفسها وهم بهذا حققوا مفهوم الجمال لدى ديكارت الذي يرجع الجمال الى مشاركة الحسي والعقلي معاً. وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٣، ٤ ،٥).

٤. حملت رسوم الطبيعة قيماً جمالية ترتبط بمفهوم الجمال لدى (كانت) الذي يرى ان الجميل ما يولد شعوراً بالرضا والمتعة، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٢، ٣، ٤ ،٥).

٥. اتسمت رسوم الطبيعة بجدلية ما بين الشكل والمضمون، والواقعي والمجرد (الاختزال) للوصول الى المنجز النهائي وهنا يتحقق شرط هيجل للجمال.

٦. ابتعدت رسوم الطبيعة عن التقيد بالشكل الواقعي المألوف للنزوع نحو اللامألوف وتخلصت من شوائب المادة الواقعية نحو عالم مجرد يتسم بالاختزال والتي تُحقق إرادة الفنان في التسامي نحو الجمال في إبداعه الفني بحسب رؤية شوبنهاور لمفهوم الجمال، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٣، ٤ ،٥).

٧. تناول فنانو الطبيعة مشاهدهم عن طريق الحدس للتعبير وإدراك الجمال وهنا تحققت رؤية برجسون لتحقيق الجمال، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٤ ،٥).

٨. ظهرت رسوم الطبيعة غير مطابقة للواقع الأصلي لتلك المشاهد الفنية وظهر هذا نتيجةً لخبرة الفنان وهنا يتحقق شرط جون ديوي للجمال، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٣، ٤ ،٥).

٩. اتسمت رسوم الطبيعة بالانفعال وهذا ما استوجبه سانتيانا في تحقيق الجمال فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٤ ،٥).

١٠. امتزجت الصور الخيالية مع الانفعالات في رسوم الطبيعة وهذا ما استوجبه كروتشه في اظهار التعبير للوصول الى الجمال. كما ظهر في نماذج العينة (١، ٤ ،٥).

١١. عبرت رسوم الطبيعة عن الوجدان البشري وذلك عندما ابتعدت عن المحاكاة النصية وبهذا تحقق شرط لانجر في مفهومها عن الجمال، وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٤ ،٥).

١٢. ظهر الاختزال اللوني في كل رسوم الطبيعة فلا بد للفنان مهما كان اسلوبه وأدواته الفنية أن يعتمد الاختزال في اللون. وظهر هذا في نماذج العينة (١، ٢، ٣، ٤ ،٥).

١٣. للاختزال اللوني عدة أنواع، منها:-

أ. عندما يعتمد الفنان على التبسيط والتجريد كما في النماذج (١، ٥).

ب . ما يعتمد التغيير والتحريف والاستبدال اللوني كما في النماذج (٣، ٤، ٥).

ج . ما يعتمد على تجزئة اللون وتقسيم المساحات اللونية في المشهد كما في النماذج (٣، ٤).

١٤. أعطى الاختزال اللوني قيمة جمالية للمنظر الطبيعي كونه قد أخرجه من الشكل المألوف للعين والمتعارف عليه لدى عامة الناس الى شكل فني يحمل قيماً جمالية. وظهر هذا في جميع نماذج العينة.

١٥. ان التنوع في الأساليب الفنية في رسوم الطبيعة رافقه تنوعاً في قيمة الاختزال اللوني فلكل فنان أسلوبه الخاص في اعتماد تقنية الاختزال في اللون.

الاستنتاجات:

١. ان الاختزال اللوني يعطي للفنان حرية التعامل في تناول الطبيعة في رسومه فهو يخرج من إطار التقييد الحرفي والمحاكاة النصية.

٢. يرتبط الاختزال اللوني بخبرة الفنان ورؤيته الذاتية في تناول رسوم الطبيعة مما يضع مشاهد الطبيعة في تصرفه وفق أسلوبه الذاتي.

٣. تعد الطبيعة مصدراً يعتمده الفنان بشكل أساس إلا أنه يخرج عنه في أغلب الأحيان ليصنع عملاً جمالياً مغايراً عنه.

٤. كل الأعمال الفنية تحتوي اختزالا من نوعٍ ما ولو لم تمتلك هذا لكانت صورة فوتوغرافية أقرب منها لوحة فنية. وهذا ما يميز الرسوم الفنية.

٥. الاختزال اللوني كان له دور كبير في ظهور أساليب وتيارات فنية مختلفة عما سبقتها منها الاتجاه التجريدي.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

الاهتمام بتناول الطبيعة في رسوم طلبة الفنون الجميلة واقسام التربية الفنية، وتخصيص أماكن خضراء تحاكي المناظر الطبيعية لدراستها في مادة التخطيط والألوان ومادة الانشاء التصويري من قبل الطلبة.

المقترحات: استكمالاً لمتطلبات البحث يقترح الباحث إجراء البحوث الأتية:

١. اللون بين النظريات العلمية والقيم الجمالية في رسوم الانطباعية.

٢. جماليات الاختزال اللوني في الرسم العراقي المعاصر.

٣. الطبيعة ودورها في الرسم العراقي المعاصر.

الهوامش:

١ المصري، جمال الدين ابي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الانصاري الافريقي: لسان العرب، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢٣٥.

٢ صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ج١، ص٤٠٨-٤٠٩

٣ ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩، ج٤ ، ص٨٤.
٤ السعيدي، أكرم جرجيس نعمة: الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم أغلفة الكتب العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم الطباعي، بغداد، ٢٠٠٥ ، ص٨.
٥ مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٨.
٦ علوان، انوار علي: جماليات الانساق البنائية في رسوم الطبيعة العراقية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، ٢٠١٦، المجلد :٦ ، العدد٢، ص١١٧.
٧ اوفسيانيكوف ، م. ز : موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص ٢٠
٨ ابو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص١٠-١١ .
٩ عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية . الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ ، ص ٦٠
١٠ أبو ريان ، محمد علي : فلسفة ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق، ص١٥-١٨.
١١ عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .
١٢ أبو ريان ، محمد علي : فلسفة ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق، ص٢٥.
١٣ زكارنة، هديل بسام: المدخل في علم الجمال، المعهد الدبلوماسي الأردني – المكتبة الوطنية، عمان-الأردن، ١٩٩٨، ص٤٢.
١٤ مطر، أميرة حلمي: علم الجمال وفلسفة الفن، مصدر سابق، ص١٢٣.
١٥ أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مصدر سابق، ص٤٩.
١٦ المبارك ، عدنان : مفهوم الجمال عند برجسون . مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد٥ ، ١٩٨٩ ، ص ٩٥ – ٩٦ .
١٧ أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مصدر سابق، ص١٢٣.
١٨ عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص ٢٣٨.
١٩ سانتيانا : الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك ، د ت ، ص ٧٠ -٧٤.
٢٠ مطر، أميرة حلمي: علم الجمال وفلسفة الفن، مصدر سابق، ص١٢٣.

٢١ حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٠٢.

٢٢ ريد ، هربرت :معنى الفن ،تر :سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة و الأعلام ،د.ت.،ص١٩٢.

٢٣ بهنسي،عفيف: الفن عبر التاريخ، دار الفن الحديث العالمي، دمشق، د.ت، ص١٠٧

٢٤ نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، لجنة التاليف والنشر، سلسلة الفكر المعاصر، د ت، ص٢٧.

٢٥ ليماري، جان: الأنطباعية ، تر: فخري خليل ،دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد ،١٩٨٧، ص١٠٣.

٢٦ بهنسي،عفيف: الفن عبر التاريخ دار الفن الحديث العالمي ،دمشق، د.ت. ص١٦٥.

٢٧ نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،١٩٩٢،ص١٦١.

٢٨ اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، دار القلم، بيروت، لبنان ١٩٧٤ ، ص١٤٦.

٢٩ البسيوني، محمود: الفن الحديث – رجاله – مدارسه– اثاره التربوية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢٠.

٣٠ ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،١٩٨٩، ص ١٣.

٣١ إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٤٦ .

٣٢ هربت ، ريد : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص٢٢

٣٣ مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، تر: مهاة فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٨٨، ص ٩٨ – ٩٩ .

٣٤ باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث: تر:فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٩٨.

المصادر والمراجع:

القران الكريم.

١. ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩، ج٤ .

٢. ابو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٣. اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، دار القلم، بيروت، لبنان ١٩٧٤ .

٤. اوفسيانيكوف ، م. ز : موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.

٥. باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث: تر:فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

٦. البسيوني، محمود: الفن الحديث – رجاله – مدارسه– اثاره التربوية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.

٧. بهنسي،عفيف: الفن عبر التاريخ دار الفن الحديث العالمي ،دمشق، د.ت.
٨. حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٩. ريد ، هربرت :معنى الفن ،تر :سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة و الأعلام ،د.ت.
١٠. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،١٩٨٩.
١١. زكارنة، هديل بسام: المدخل في علم الجمال، المعهد الدبلوماسي الأردني – المكتبة الوطنية، عمان–الأردن، ١٩٩٨.
١٢. سانتيانا : الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة–نيويورك ، د ت .
١٣. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ج١.
١٤. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية . الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ .
١٥. علوان، انوار علي: جماليات الانساق البنائية في رسوم الطبيعة العراقية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، ٢٠١٦، المجلد :٦ ، العدد٢.
١٦. ليماري، جان: الانطباعية ، تر: فخري خليل ،دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد ،١٩٨٧.
١٧. المبارك ، عدنان : مفهوم الجمال عند برجسون . مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد٥ ، ١٩٨٩ .
١٨. المصري، جمال الدين ابي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الانصاري الافريقي: لسان العرب، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥.
١٩. مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.
٢٠. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، تر: مهاة فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٨٨.
٢١. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،١٩٩٢.
٢٢. نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والنشر، سلسلة الفكر المعاصر، د ت.
٢٣. السعيدي، أكرم جرجيس نعمة: الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم أغلفة الكتب العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم الطباعي، بغداد، ٢٠٠٥ .