تجليات الأسلوب الحركي في المدرسة الانطباعية إدغار ديغا إنموذجاً

Manifestations of the kinetic style in the Impressionist school, Edgar Degas as a model

م. م. محمد نزار عبد اللطيف

MOHAMMED NAZAR ABDULATEEF

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

٠٧٧١٩٦٤٩٤١٤

anators@uomosul.edu.iq

ملخص البحث:

جاء بحثنا هذا الموسوم " **تجليات الأسلوب الحركي في المدرسة الانطباعية إدغار ديغا إنموذجاً**" لدراسة الأسلوب الحركي في المدرس الانطباعية من خلال اعمال الفنان إدغار ديغا إذ يتكون البحث من أربعة فصول، جاء الفصل الأول المتمثل بالإطار المنهجي، والذي تناولنا فيه مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: ما الأسلوب الحركي في المدرس الانطباعية من خلال اعمال الفنان إدغار ديغا؟ وتأتي أهمية البحث كونه يسلط الضوء على دراسة الأسلوب الحركي في المدرسة الانطباعية من خلال اعمال الفنان ديغا، بالإضافة الى الحدود المكانية في فرنسا وإيطاليا والزمانية من عام (١٨٧٣-١٨٨٥م). وتناول الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري ثلاثة مباحث جاء المبحث الأول بمفهوم الأسلوب ونشأتهِ وعلم الأسلوب وتناول المبحث الثاني الانطباعية ونشأتها، ومميزاتها وخصائصها وتحليل اللون وصياغة أنظمة الشكل فيها، في حين تناول المبحث الثالث الفنان إدغار ديغا بحياته ونشأته وأسلوبه الحركي وموضوعاتهِ الانطباعية التي تميز فيها بالإضافة إلى تباين التصوير الفوتغرافي على الانطباعية التي تميز فيها وتأثير الضوء على اعماله، للخروج بمؤشرات للإطار النظري، وضم الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث: مجتمع البحث وعينات مختارة قصدياً من رسومات إدغار ديغا، كما تناول الفصل الرابع نتائج البحث وقائمة ومناقشتها ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع للوصول الى هدف البحث إلا وهو تعرّف الأسلوب الحركي في رسومات الانطباعية إدغار ديغا إنموذجاً، وفيما يلي اهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

١. تجلي الحركة وظهورها بشكل واضح لأغلب اعمال ديغا كما في نموذج رقم (١)،(٢)،(٣).

٢. تأثر الفنان ديغا بالفن الياباني كما في نموذج رقم (٢).

الكلمات المفتاحية: تجليات، الأسلوب، الانطباعية.

Research summary

Our research titled "Manifestations of the Kinetic Style in the Impressionist School by Edgar Degas as a Model" came to study the Kinetic Style in the Impressionist School through the works of the artist Edgar Degas. The research consists of four chapters. The first chapter represented the methodological framework, in which we addressed the research problem through the following question. : What is the kinetic style in the impressionist school through the works of the artist Edgar Degas? The importance of the research comes from the fact that it sheds light on the study of the kinetic style in the Impressionist school through the works of the artist Degas, in addition to the spatial and temporal boundaries in France and Italy from the year (1873-1885 AD). The second chapter, which is the theoretical framework, dealt with three topics. The first topic dealt with the concept of style, its origins, and the science of style. The second topic dealt with impressionism, its origins, its features, characteristics, color analysis, and the formulation of its shape systems. The third topic dealt with the artist Edgar Degas, his life, upbringing, kinetic style, and his impressionist themes in which he was distinguished, in addition to the contrast between photography and impressionism in which he was distinguished, and the effect of light on his works, to come up with indicators for the theoretical framework. The third chapter, which is the research procedures, included: the research community and intentionally selected samples of Edgar Degas' drawings. The fourth chapter dealt with the research results, a list, and a discussion of them, then the conclusions, recommendations, suggestions, and a list of sources and references to reach the goal of the research, which is to identify the kinetic style in Edgar Degas's impressionist drawings as a model. The following are the most important results that the researcher reached:

1. The movement is clearly evident in most of Degas' works, as in Model No. (1), (2), (3).

.٢The artist Degas was influenced by Japanese art, as in Model No. (٢).

Keywords: manifestations, style, impressionism

الفصل الأول: الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يعد الأســـلوب الحركي في العمل الفني مهم جدا فهو يشـــكل اتجاها فنيا يرتبط بالتطور الثقافي العام فاللوحة الفنية كي تستقيم وتأخذ صفتها الرفيعة تحتاج إلى الحركة وهذا ما أكدهُ الناقد الفرنسي كلود روشان فقال اذا اردنا أن نلخص اهم الميزات التي تجعلنا نميل إلى رســـم بعينه عن الاخر لن نقول اللون ولا الشـــكل ولا المقياس وحده بل نؤكد على اهم وشـائج الفكرة التشـكيلية إلا هي الحركة وذلك لان الحركة بكل بسـاطه هي عله التكوين والتصـوير ومن ثم نواه الفن التشكيلي ومن ثم تصـبح الميزة المنفردة لكل فنان هي اعتماده لفكره الأسلوب الحركي في مشـروعهِ التشـكيلي فالاسـلوب الحركي يتفوق على كل مقومات الفنان بل ويصـبح هو القيمة الكبيرة في عملهِ الابداعي ومن هنا فقد اثار ولع الفنان أدغار ديغا في الحركة الكثير من التفســـيرات منها أن ديغا كان له ولع بالأســلوب الحركي فكان يرســم ســباق الخيل في بداية حياته الفنية ورســم كواليس رقص البالية ورســم المسارح والمقاهي وكان لوجود الكاميرا اثر مهم في اقتناص وتثبيت الحركة ومما يجدر بالذكر أن ضيقه لم يخرج للرسم في الهواء الطلق كباقي اقرانه وانه عكف على الرسم في الضوء الصـناعي واعتمد على الأسلوب الحركي مصـوراً حركة الاجسـام في اعماله الفنية ومن خلال الدراسـة الاسـتطلاعية التي اجراها الباحث على المصـادر الانطباعية للفنان إدغار ديغا ارتأى طرح مشكله البحث بصيغه السؤال التالي :

ما هو الأسلوب الحركي في المدرسة الانطباعية من خلال اعمال الفنان إدغار ديغا؟

ثانياً: اهميه البحث والحاجه اليه :

تكمن اهميه البحث كونهُ دراسة علمية اكاديمية تسلط الضوء على الأسلوب الحركي لأدغار ديغا ويكمن كما يلي كونهُ:

١. يشكل اطاراً معرفياً واضافة للمكتبة التي هي بحاجه لمثل تلك البحوث الفنية.

٢. يشـكل دراسـة لطلبة الدراسـات العليا وكليات المعاهد ومعاهد الفنون الجميلة والنقاد والمثقفين والمهتمين بهذا المجال .

ثالثاً: اهداف البحث :

يهدف البحث إلى :

تعّرف للأسلوب الحركي في الرسومات الانطباعية لإدغار ديغا.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الأسلوب الحركي في الرسومات الانطباعية إدغار ديغا أنموذجاً.

الحدود المكانية: (فرنسا ، باريس ، ايطاليا محل دراسته)

الحدود الزمانية: من (١٨٧٣م-١٨٨٥م) .

رابعاً: تحديد المصطلحات وتعريفها :

تجليات

التجليات لغةً: تجليات جمع تجلٍ ، ويقال : تجلى يتجلى تجليا وهو متجلٍ ، والمفعول متجلى وتجلى الامر ، انكشف واتضح وبدا للعيان (والنهار اذا تجلى) [١].

التجليات اصطلاحاً: تجلي الحقيقة: ظهورها وانكشافها، والتجليات في الفلسفه والتصوف ما ينكشف للقلوب من اسرار وانوار للعيون فالتجلي عند النصارى هو اشراق بهاء المسيح بوجهه الذي اضاء كالشمس وثيابه التي صارت بيضاء نورانيه يوم صعد مع بعض تلاميذه إلى جبل (تابور) [٢].

التجليات اجرائياً: يمكن لنا أن نعرف التجليات في الفن بقولنا : ظهور أثار معينة بصورة واضحة، وظهور عناصر الانوثة في اعمال ادغار ديغا له الاثر الواضح على اسلوبهِ الفني وطريقته في ابراز هذه المظاهر التي تعزز من الجمال الشكلي والروحي.

الأسلوب

الأسلوب لغة:

(الأسلوب): الطريق ويقال سلكت اسلوب فلان في كذا طريقته ومذهبه وطريقه الكاتب في كتابته.

وفي الفن. يقال : اخذنا في اساليب من القول : فنون متنوعةٍ .

والصف من النخل نخوه[٣].

الأسلوب اصطلاحاً:

١. ما يتسم به الشخص في التعبير عن افكاره وتصوير خياله وتغير الفاظه وتكوين جملة وله اسلوبه الخاص .

٢. يطلق في علم الجمال على ما يتميز به فنان أو عصر معين من طراز خاص(٤).

الأسلوب اجرائيا :

هو الطريقة التي يســـلكها الفنان والتي يتميز بها عن الاخرين للتعبير عما يجول في ذهنه من افكار ومعانٍ، وما يختلج في قلبه من مشاعر واحاسيس .

الانطباعية لغةً:

اسم مفرد مؤنث منسوب إلى انطباع، مصدر صناعي من انطباع : ما يدل على الحالة الذهنية والنفسية للإنسان(٥).

الانطباعية اصطلاحا :

الانطباعية : طريقة بعض الفنانين أو الكتاب أو النقاد الذين يختصـــرون على العمل أو الحكم وفقا للطباعاتهم المباشره دون الاستعانه بمبادئ العقل أو قواعد الفن المجرده نقول انطباعيه الكاتب والنقد الانطباعي والتأثيري .

الانطباعية اجرائيا : وهي مدرسة فنية قائدها ومؤسسها الفنان كلود مونيه وتعتمد على الضوء ومتغيراته اثناء النهار ونقل الواقع أو الحدث من الطبيعه مباشـرة بصـورة انية وفيها خرج الفنانين من المرسـم إلى الخارج ونفذوا اعمالهم في الهواء الطلق وســميت بالانطباعية لأنها تنقل انطباع الفنان عن المنظر المشـــاهد بعيداً عن الدقة والتفاصيل .

المبحث الأول: مفهوم الأسلوب

أن الجذر اللغوي لكلمة أســلوب في اللغات الاوروبية المعروفة واللغة العربية فقد اشــتقت. من الأصــل اللاتيني ســتايلوس. يعني ريشــة ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة. فالأرتباط اولاً بطريقة الكتابة اليدوية دالاً على المخطوطات ثم أخر يطلق على التعبيرات اللغوية الادبية(٦).

"وكان الأسلوب في العصر الروماني أيام خطيبهم شيشرون. كاستعارة تشير إلى صفات اللغة العربية المســتعملة، لا من قبل الشــعراء بل من قبل الخطباء والبلغاء. وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة. حتى الان في هذه اللغات، اما في اللغة العربيه فالأسلوب كما يقول ابن منظور في لسان العرب: يقال للسطر من النخيل. وكل طريق ممتد فهو اسلوب. فالاسلوب الفريق والوجه والمذهب ويقال انتم في اسلوب سوء. ويجمع

اساليب والاسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفني يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في افانين منه"[٧]. وكلمه الأسلوب في عصرنا هذا من الكلمات الشائعة والمستعملة في بيئات مختلفة يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الموسيقيون دليلاً على طرق التلحين وتأليف الأنغام ومثلهم الرسامون فهي عندهم دليلاً على طريق التأليف الالوان ومراعاه التناسب بينهما ويستعملها الادباء في الفن الادبي فنقراها ونسمعها مقترنه بأوصاف معينه[٨]. كما أن كلمه الأسلوب تعني في الأستعمال الحديث طريقة الحديث أو الكتابة أو طريقة عمل شيءٍ ودلت في بعض استعمالاتها على الاسم الصحيح للشخص أو نمط، لباسه، وكأن الأسلوب من يهتم بالأسلوب ويعتني به من الكّتاب، أو من يلبس الطراز المستحدث. من الملابس[٩]. بدأ مفهوم الأسلوب يتمدد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة. تأخذُ شكلاً منظماً مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية ولكن مضمون كلمه أسلوب واسع جداً وهو عندما يخضع للتحاليل يتناثر غباراً فهو من المفاهيم المستقلة، فكلمه أسلوب اذا ردت إلى تعريفها الأصلي فهي: تعني طريقه للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، ويرى بعضهم أن الأسلوب يكمن في الأختيار الواعي لأدوات التعبير وبحث اخرون لتحديد القوى الغامضة التي تكوّن اللغة في اللاشعور[١٠]. وجاء أيضاً مصطلح الأسلوب. في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة وله وظيفة حددها ارسطو بالإقناع فقد وجد ارسطو أن طبيعة الناس عامتهم. وخاصتهم لا تكفي بالتعبير عن الحقيقة وهي مجرده فقال حقا لو اننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ونرعى الأمانة من حيث هي. لما كانت هناك حاجه إلى الأسلوب ومقتضياته كونها لا تعتمد في الدفاع عن راينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم اكثر مما يتأثرون بعقولهم فهم في حاجه إلى وسائل وأساليب اكثر ومن حاجتهم إلى الحجه واذا لا يكتفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال بل يجب أن يقولهُ كما ينبغي[١١]. وفي محاوله أثبات أن الأسلوب في حد ذاته كظاهرة وجودية ذلك أن الحدث الفني لا يترك بالاً للشك في أمكانية تمييز أسلوب شخص عن أسلوب شخص أخر فان التفكير الأسلوبي ما انفك يعتمد هذا الحس اللغوي والحدث الفني في اثبات الظاهرة اذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي و شفه بمقطع عامودي يخرق طبقاته الزمنيه اكتشف انه يقوم على بناء ثلاثي دعائمهُ هي: المخاطب، والمخاطب، والخطاب وليس من نظرية في تحديد الأسلوب الا اعتمدت اصوليا احدى هذه الركائز الثلاث متعاضدة متفاعلة[١٢]. اما المظهر الثاني من مظاهر نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على المؤلف الباث فهو امتداد للمظهر الاول ويتمثل في تكثيف درجه التطابق بين مفهوم الأسلوب والذي اليه ينتمي فلا يختصر التناظر على تقريب صوره الأسلوب من سوره فكر باثه وانما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصيه صاحبه وهو حد من التمازج. تختلط

فيه تلقائيه الأسـلوب والذات المعززه له ومرد هذه الوجهه كما اسـلفنا قول بيفون أن من الهين أن تنتزع المعارف والاحداث والمكتشـــفات وان تبدل بل كثيرا ما تترقى اذا ما عالجها من هو اكثر مهاره من صـــاحبها كل تلك الأشياء هي خارجه عن ذات الانسان اما الأسلوب فهو الانسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه وقد اثر بيفون بنظريته هذه في كل الذين جاؤوا بعده من رواد النقد الادبي ومنظري الأسلوب فتبناها شوبنهاور فعرف الأســلوب بكونه ملامح الفكر وتمثلها فلوبير ثم صــالحها فقال يعتبر الأســلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الاشـياء كذلك فعل ماكس جاكوب اذ قال : أن جوهر الانسـان كامل في لغته وحسـاسـيته وهي تكشـف عمق التقدير في ارتباط الأسـلوب بصـاحبهِ عضـوياً حتى أن كان الأسـلوب امضـاء أو خاتم في اصـطلاح. عرف المؤسسات طابع وتوقيع[١٣]، ويرى الباحث أن الأسلوب هو بصمة وخصوصية الفنان التي تميزه عن اقرانه من الفنانين وهو بمثابة هوية للفنان.

نشأة علم الأسلوب:

"ارتبطت نشاه علم الأسلوب في بداية هذا القرن بتطور الذي لحق الدراسات اللغوية في القرن الماضـي مما يجعل من الضـــروري القاء نظرة خاطفة على هذا التطور لمعرفه اهم مراحلهِ ومكوناتهِ والعوامل الفاعلة فيه مما ادى إلى مولد علم الأسـلوب وقد كان علم اللغة في القرن التاسـع عشـر خاضـعا للتأثيرات الفلسـفية السـائدة حين اذن مما جعله مادياً يعتبر اللغة شيئا متعينا يستحيل فكه إلى اجزاء متباينة ووضعيا يهتم بالاسباب المباشرة للظواهر وان كانت بطبيعتها تطويريه تاريخيه وكانت طموح علم اللغة حينئذ. يتمثل في اقامة تصـــورات علميه للغة تطابق نموذج العلوم الطبيعية المزدهرة"[١٤].

فالصـوتيات هي ماده اللغة المحدودة الخاضـعة للملاحقة العلمية المباشرة اما الأسلوب وهو ظاهرة ذات اصل فردي وطبيعة نفسية فلم يكن ليجد له مكاناً في هذا الأطار الذي لا يعني من اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعيـة دون اهتمـام بعلاقتها بـالفكر والـذي يرتكز على حقائقها المجردة بغض النظر عن صـــلتها بـالافراد المنتجين لها[١٥]. ولكن تطور الفكر العلمي وتجدد وتجدد الفروع اللغويه لا يلبثان أن يعيدان إلى فكره الأســلوب اهميتها، وقد ســـاعدت على ذلك تياران مهمان في علم اللغة احدهما التيار المثالي الذي ادى إلى النقد البناء للمادة التحليلية العقليه والاخر تجديد المنهج الوضـعي ذاته بحيث يشـمل ملاحظة الفكر والحياة ويؤسـس العلوم الانســانيه على قواعد تجريبيه وعقليه معا[١٦]. اما اصــحاب المنهج المثالي فهم يعتدون بالتمييز الشــهير الذي اقامه همبولت بين العمل والطاقه ويعتبرون اللغة اداة ســـلبية للجماعة لكنها في نفس الوقت فعل خلاف للفرد ويعارضـون الفكرة الشـائعه حينئذ عن اللغة واعتبارها شيئا أو جوهرا فهي اذا خاضـعه بشكل مباشر لهؤلاء الافراد

والظروف حياتهم ومزاجهم وثقافتهم وعمرهم وجنســـهم وغير ذلك من العوامل المؤثره فيهم. ويمثل كل من كارل فوسفير وليو سبتسر. الجيل الثاني من مؤسسي هذه المدرسة الألمانية المثالية فالأول يهاجم الوضعية العقلية برمتها ويرفض الاعتداد بالوقائع كهدف في ذاتها كما يرفض اقامه علاقات سببيه بين الظواهر المنفصلة اذ أن هذه العلاقات لا توجد بنفسها وانما هي مظهر لنظام أعلى تمارس من خلاله وظائفها فاللغة شيء ابعد من هذا الموضـــوع القابل للاختبار والتحليل ودراســـة اجزائه وانها تعبير عن اراده فان اللغة ينبغي أن ينظر اليها في علاقتها بالروح التي ابدعتها اي في اسلوبها[١٧]. وكذلك ظهر مذهب سلمي بعلم الأسلوب الجديد ونسب إلى العالم الالماني ليو سبت الرز أن اغلب المدارس الحديثة في علم الأسلوب متأثرة بآرائه ولا سيما تلك التي قررت أن هناك علاقه متبادلة بين الخواص الأسلوبية للنص والجو النفسي لمؤلفه[١٨]. وايضا قامت مدرسه لغويه اخرى بنقد مبادئ علم اللغة التاريخي التي يتمسك بها النحويين الجدد وهي مدرسه تشكلت حول عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسيور. وضمت مجموعه من اللغويين الفرنسيين وقد رفضت اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة اذ انها خلق انساني ونتاج للروح البشري تتميز بدورها كاداه للتواصل ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر فهي ماده صوتية لكنها ذات اصل فرنسي واجتماعي[١٩]. ويتبنى سوسيور في تحليلاته ثنائيه همبولت القائمة على التمييز بين اللغة الحرة الخلاقة للفرد واللغة الثابتة المعقدة للجماعة ويطلق على الاولى اسم الكلام مبقيا على كلمة اللغة الاخرى ومحددا خصائص كل منهما ونتائج التمييز بينهما على كل المستويات ومبررا بالتالي فكرة الأسلوب الملازمة للمستوى الاول ، وهكذا يتفق سوسيور مع المدرسة المثالية الألمانية في نقل تصـــورات النحاة الجدد ولكنه واتباعه يختلفون عنها في منهج وأدوات التحليل في المدرســـة السويسرية الفرنسية تتفادى تعليق دراسة اللغة على شيء حدسي مبهم يسمى الروح وهي من هذه الوجهة لا تزال تعتد ببعض المبادئ الوضعية محاوله استكمال ملاحظاتها بأوفى شكل عن طريق التصنيف والتحليل والنفسي الموضوعي للوقائع[٢٠]، ويرى الباحث أن الأسلوب موجود في كل الاتجاهات الفنية سواء كانت أدبية أو بصرية أو حسية يطرحها الفنان ويجدها المتلقي واضحة في العمل الفني من أي جنس كان.

المبحث الثاني: المدرسة الانطباعية ونشاتها

نشأة الانطباعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهي اكبر حدث فني في اوروبا وتسمية انطباعية مستوحاه من رسم الفنان الفرنسي كلود موني انطباع شروق الشمس ومن اهم مؤسسيها فان كوخان حيث اخذ كل فنان اتجاه معين فان فان كوخ اتجه إلى التعبيرية الوحشية وكوجان اتجه إلى التعبيرية اما سيزان اتخذ الاتجاه التكعيبي ويعتبر مرحلة متقدمة من التكعيبية واطلق اصـــطلاح المدرســـة الانطباعية على انتاج

مجموعه من الرسامين الذين احدثوا ثوره في الفن وذلك برسم صور ملونه مضيئة وحاولوا في لوحاتهم أن يوضحوا ما الذي تراه العين في لمحه وليس ما يشعرون به تجاه المنظر هذه المدرسة الفنية شكلت نقطه التحول الاول والهام في مسيره الانتقال من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة المهم الرئيسي في العمل انطباعي هو تسجيل الانطباع كما تحسه العين ماديا وانيا فالفنان لا يرى في الطبيعة سوى تبدلات اشكالها الواقعية وفقا لتبدلات الضوء والمناخ والفصل والوقت والعنصر الاساسي في هذه التغيرات هو ضوء الشمس وارتكزت الأنطباعية في نظرتها للأشكال على الاكتشافات العلمية اهمها تفكيك ضوء الشمس بواسطه المنشور إلى الوان قوس قزح وعلاقات هذه الالوان بالعناصر الطبيعية[٢١]. والانطباعية تشكل ظاهره من ظواهر التحول العام الناتج عن تتابع الاحداث كقيام. كومين باريس الثورية وسقوطها السريع وانتصار البرجوازية وتطور المجتمع الغربي منذ النصف الاول للقرن التاسع عشر وقد وصفت الحركة الجديدة بانها ثوره واعتبرت حدثا من الاحداث المهمة التي قادت الانسان لان يعي طبيعته الزمنية ويحدد مكانه في الزمان ويتلمس هذا الواقع ولان بدت الانطباعية في ايامها الاولى وكأنها امتداد للنزعة الطبيعية المتمثلة على الصعيد الفني التشكيلي بمدرسه. باربيزون نسبه إلى المكان المعروف في هذا الاسم في منطقه السين حيث كان يلتقي بعض مصورين مناظر الا انها وقفت موقفا مغاير من الواقع نفسه ومن التقاليد والنظم والمتعارف عليها في ذلك الوقت كما اتبعت طريقه جديده في التصوير مبنيه على نمط جديد في الرؤية كان قد مهد له تطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجية. وما رافقه من تبدل في معايير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي الحسيس إلى التجديد[٢٢]. فالانطباعية اذ تصف مظاهر الطبيعة في المدينة أو الريف بما فيها من تجدل وانطباعات مفاجئة وعابره وسائله انما تعبر عن ادراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للانسان والعالم مؤكده أن الحقيقة صيرورة وحركه متتابعة وليست وجودا ثابتا فهي اذا تدخل في الصياغ التاريخي للفنون التشكيلية الغربية وتشكل واحده من اهم حلقات مساره بما يتميز به من تناوب بين السكون والحركي منذ القرون الوسطى المتمثلة بالفنون الرومانسية والقوطية وحتى العصور الحديثة ولكن للمرة الاولى يصبح اللون الوسيلة الأساسية للتعبير عن الحركة[٢٣].

لقد انبثقت الأنطباعية عام ١٨٧٢ في المدرسة الواقعية تحقيقاً لموضوعيه اكثر شمولاً استنادا إلى تحليلهم العلمي للطبيعة لكنهم وصلوا إلى الذاتية ذلك أن التحليل الدقيق للرؤية والملاحظة قد ادى في وعي الناظر إلى واقع ذي طبيعة وجدانية غير أن موقفهم المادي من الاشياء وحصر انتباههم كله في العين يعود أن للمدرسة الواقعية وبالأخص واقعيه كوربي وكذلك واقعية مدرسة مصورين المناظر التي بدأت تنمو منذ القرن الثامن عشر وممارست فرسموا وسجلوا الحياه في الطبيعة[٢٤]. وفي كل الاوقات وكان زعيم هذه الجماعة

تيودور روسو والذي كان شديد التعلق بالطبيعة فقام بدراستها مدققا في كل صخره وفي كل شجره فكانت لوحاته اقرب إلى التسجيل ، وكورو الذي يرسم مناظر الطبيعة التي يغشاها الضباب ولوحات اخرى من صور الارض والفلاح والزراعة والحقول والمحاجر غير انها لم تحضر سوى باستهزاء من رجال الصالون والاكاديميين فالنزعة الجديدة الفن للفن قد بعثت تيارا جديدا في الفن ومحاربه الدمار الموجود في فن المجتمع البرجوازي وذلك بإدخال تكنيك ثوري وجديد وخلاصتها هي دعا الفنان لوحده دون قيود سابقه تحدد حركته عامل اخر كان له اثره. على الأنطباعية وهو اكتشاف انبوب اللون الذي اتاح للفنان منذ النصف الاول للقرن التاسع عشر[٢٥]. أن يخرج من مرسمه من دون أن يجد ضرورة إلى حمل حاجيات كثيره ومزعجة وان يواجه الطبيعة في اتمام عمله الامر الذي اسهم في اعتماد الفنان على الضوء الطبيعي بدلا من ضوء المرسمة الاصطناعي متخطيا الظلال والظلال المنقولة والاضواء الخافتة وكل وسائل اناره الأكاديمية وكان اكتشاف اله التصوير الفوتوغرافية قد اسهم بدوره في تبدل الرؤية الفنية وحطم كما يقول والتر بن جمال المفهوم الطبيعي للجمال فالصورة الفوتوغرافية اسهمت كما تسهم في ايامنا في تهيئه الظروف الموضوعية لظهور لغة جديده بعد أن كشفت للفنان عن الامكانات المتوافرة للعين لاختبار الحقل البصري[٢٦].

والعامل المساعد الاخر الذي وجده الانطباعيون في بحثهم المغامر عن موضوعات جديدة وانساق ألوان جديدة هو الرسوم اليابانية المطبوعة كون الفن الياباني قد نشا من الفن الصيني واستمر على هذا النحو ١٠٠٠ سنه تقريباً ولكن في القرن الثامن عشر ربما تأثر الفنانون اليابانيون بالتصوير الاوروبي المطبوع فتخلوا عن الموضوعات التقليدية في فن الشرق الاقصى واختاروا مشاهد من حياه الفقراء موضوعا للصور الملونة والمطبوعة من محفورات على الخشب، واتصفت هذه الصور بالابتكار الجريء اضافه إلى الكمال التقني[٢٧]. وكان فنانو حلقة مانيه من اوائل من اعجبوا بجمالها وشغفوا بجمعها وجدوا فيها تراثا لم تفسده تلك القواعد الأكاديمية والصيغ المتبدلة التي كان رسامون الفرنسيون يجاهدون للخلاص منها وساعدتهم الاعمال اليابانية على أن يروا كثرة التقاليد الأوروبية التي ما زالت متلبسه عندهم من غير أن ينتبهوا لها فاليابانيون كانوا يستمتعون بكل مظهر غير متوقع وغير تقليدي من مظاهر العالم فكانت اعمال الفنانين اليابانيين امثال اوتومارو، هوكوساي، وهيروشيغ من اتباع مدرسة اوكييو نهايه القرن الثامن عشر وبدايه القرن التاسع عشر احد مصادر الالهام لعدد من الفنانين الانطباعيين وفنانين اخرين امثال فان كوخ ، غوغان ، سيزان ، من الذين اعجبوا بالطريقه اليابانية لالتقائها مع هذا الاحساس بالصيرورة الكونية ولما فيها من تصوير للعالم المبتذل العالم العائم عالم النساء والمسرح حيث كل شيء شاعرية وظرافة وتودد حميم[٢٨].

مميزات وخصائص الأنطباعية

أهملت المواضيع العميقه وسجلت اللحظة العابرة والانطباع السريع والاعتماد الكبير على تعبيريه الالوان وخاصةً رسم اجواء خارج المرسم والتخلص من الالوان الغامقة الاسود والقهوائيات ورسم الظلال بشكل شفاف بالإضافة إلى الاجواء الضبابية والمشمسة[٢٩]. ولعل اهم ما يميز الانطباعية عن التيارات الفنية ذات النزعة الطبيعية هو طريقة اختيارها لعناصر التمثيل المتجزئه من العالم المرئي فهي ليست وصفية ولا تهدف حقيقة إلى تمثيل هذا الواقع بقدر ما تهدف إلى تمثيل بعض ملامحه الاساسية المرتبطة بالظاهرة البصرية حيث تقتصر عناصر التمثيل على ما هو بصري بحت وتتقدم على كل ما عداه فاللوحة الانطباعية تمهل مثلا الجانب الروائي من الموضوع ولا تتناوله الا من اجل فوارقة النغمية وحسب[٣٠].

تحليل اللون وصياغة انظمه الشكل عند الانطباعين

تاثر الفنانين الانطباعيين بشرح العلماء لميكانيكية الرؤية والنور وتحليله وبنظريات الالوان وتركيبها واوضح العلاقه بشبكه العين واشعه الضوء وطريقه انعكاس المرئيات على تلك الشبكه وتحليل الموشور للالوان[٣١]. والانطباعيون ينطلقون من هذه المعطيات العامة في تمثيلهم للعالم المرئي مستبعدين اللون الابيض الصافي والالوان القاتمه وكذلك اللون الاسود لا وجود له في الطبيعه حسب اعتقادهم ومكتفين بالوان المنشور الصافيه المتالقه وهي مجموعه من الالوان التي يتكون منها الطيف الضوئي كما نراها في قوس قزح ويمكن حصرها في سته ألوان رئيسية: الأخضر، الأحمر، الأزرق، الأخضر، البرتقالي، البنفسجي[٣٢]. وثم ظواهر اخرى ادركها الانطباعيون تدخل في نطاق ما يسمى تباين الالوان اي تقابل الالوان أو تجاورها قد يولد احساسات بصريه ايامیه لا وجود لها سوى في عين المشاهد فالالوان اذا ما تقابلت أو تجاورت يدعم بعضها بعضا فتبدو اكثر تالقاً وسطوعاً أو يتاثر الواحد منها بالاخر فيزداد هذا اللون تالقا بينما يفقد الاخر شيئا من نصوحه وتالقه[٣٣]. كما أن اللون الواحد قد يتبدل في عين المشاهد وفاقاً لما يجاوره فيبدو متالقاً على خلفية قاتمة ويفقد شيئاً من تعلقة على خلفية ناصعة غير أن الالوان الاكثر تباينا هي الالوان المتممة التي تصنف حسب طبيعه كل منها : (حاره كالاحمر والاصفر والبرتقالي) أو بارده (كالاخضر والازرق والبنفسجي) اي تجاور الوان هاتين المجموعتين احمر اخضر اصفر بنفسجي برتقالي ازرق يولد في عين المشاهد انطباعا بالحركة فالالوان الحاره تبدو متقدمه بينما توهم الالوان الباردة بالتراجع[٣٤]. اما بالنسبه لصيانه نظام الشكل فها هو اذا سيزان يضع الحجر الاساس بتساويره البنائيه التي ركز فيها على البناء الاساسي الهندسي في العمل الفني الذي يعكس التعبير عن طريق قوه اللمسه وعلاقات الاشكال وليس الموضوع الوصفي أو الخيالي المطروح فبروم اهتمامه

بالبدء من الطبيعه كمصدر ايحائي الا انه استطاع تجاوز ملامحها المباشره بسبيل تصميمات قويه ومتماسكه هندسيه الطابع برغم ما يشكلها من لمسات خشنة غير مرتبه واضعا بذلك اساساً لكل ما اتى بعد ذلك من اهتمام ببناء الشكل دون افقاده التعبير واذا كان سيزان قد ارسى قواعد هندسية البناء المتأتية عن علاقات الخطوط الهندسية الرأسية والأفقية والمائلة وفانشوخ قد فجر اهمية ذلك الصراع بين عديد الخطوط الحرة الملتوية والدائرة حول نفسها والمتدفقة فيما يشبه الانهمار فان جوجان يبدو وقد جمع بين هندسة التصميم الرياضي وغنى التعبير النفسي عندك كليهما مؤلفا اشكالاً متوازية بين الاحكام الهندسية الهادئة وسخونة التعبير الحر[٣٥]، ويرى الباحث أن اللون هو تعبير عن مكونات اللوحة من خلال الكثافة اللونية والتعبير الحركي والشكلي للعمل الفني المعاصر.

المبحث الثالث: الأسلوب الحركي عند الفنان ادغار ديغا[*]:

تأثر ديغا بحركة الأجسام المتحركة بمختلف المواضيع سواء كانت في سباق الخيول أو راقصات الباليه أو في المسرح أو المستحمات ويظهر بداية الأسلوب الحركي عند ديغا في مشاهد سباق الخيل حيث تأثر ديغا بديناميكية حركه الاجسام من خلال سباقات الخيل وكانت هذه الفكرة اولى تلك الافكار التي اقتبسها من الحياه المعاصرة آنذاك وعلى الرغم من انه بدأ رسمها في عام ١٨٦٢ م فلم يتسنى له أن يقدم تأويلا لها الا بعد أن رسم في عام ١٨٧٣ العربة في السباق حيث كشف اهم السمات المميزة في فنه اي ما ليس متوقعا في تصميمه ففي طريقته في دفع العربة موضوعه الرئيس إلى زاويه القماشة مقتطعا الجزء السفلي منها حاذفا بعض قوائم الحصان[٣٦] واكثر من هذا تخليه عن جزء من الحصان الذي يبدو في المقدمة كان فريدا في معالجته تلك لم يقدم عليها فنان اوروبي من قبل فمن اين استمد جرعته هذه ؟ الجواب واضح لقد تأثر بالمطبوعات اليابانية التي غزت باريس وتأكدت خصائصها المتميزة في سباقات الخيل التي رسمها في السنه التي اعقبت عام ١٨٧٣ وحدد نفسه اكثر فاكثر وفي حماسته للتنويع في المواضيع والحركات لم يعمد إلى التركيز على رسم السباق ذاته بل رسم في الواقع اللحظات المرتقبة التي تسبق الانطلاق وتشد الخيول وراكبيها شدا في غمرة التوتر العارم وايضا فيما يتعلق بحركات الجسم البشري فقد درسها عن كثب بمراقبته الراقصين والراقصات في دار الاوبرا ومما يلفت النظر انه غالبا ما يرسمهم في حجره الانتظار وفي قاعه التمرين اكثر مما يرسمهم على خشبه المسرح ذاته فهو لا يولي اهتمامه بحركاتهم الرشيقة قدر اهتمامه بأمزجتهم غير المألوفة كذلك دأب على تغيير زاويه رؤيته وحاول انتقاء تلك التي يبدو فيها المشهد المألوف مثيرا وهذا السعي إلى ما هو غير مألوف واذا شئنا أن نبرر انطباعيه رسوم ديغا فينبغي أن يكون التبرير لأسباب اخرى لولعه بالحركة في الاخص وبالتحديد

رصده ذلك الطور من الحركة الذي ينبئ بما مر وبما ات معا[٣٧]، ويرى الباحث أن هذا الأسلوب قد ميز اعمال دياني الناحية الانشائية وجعل العمل الفني ينبض بالحركة والانفعال عين المتلقي بهذه الحركية الجميلة.

المواضيع الأنطباعية التي تميز بها ديغا:

في عام ١٨٧٢ ذهب ديغا إلى نيواورليانز لزياره اقارب والدته الذين كانوا تجار القطن على الرغم من أن الرحلة كانت من أجل العمل الا أنه رسم الكثير وعلى الرغم من انه بطبيعته لا يرغب في التفاعل مع الكثير من المشاعر، الا انه كان سعيداً بانطباعاته الجديدة بالنسبة للمعرض الانطباعي لعام ١٨٧٤ ساهم ديغا بالرسومات والرسومات ذات الزخارف التي منذ ذلك الحين ارتبطت باسمه إلى الابد : المسرح ،دروس الباليه و المستحمات ، الحلبات ، حلبات السباق ، والعراة ، في المعرض الذي تلى ذلك ، ظهرت صور شخصيه وقبعات النساء ولوحات تم تنفيذها من انطباعات اورليانز . ولوحات الملاهي والسيرك، ستاتي لاحقا في بداية تطوره كانطباعي ، حيث مثلت هاتان اللوحتان خطوتان مهمتان للغايه[٣٨].

تتجلى في اعمال ضيق المتأخرة البساطة والتركيز اللذان نجدهما عند مونيه وسيزان ، حدد موضوعه اكثر فاكثر بعد السبعينيات حتى انحصر اهتمامه كليا بالمراة نموذجا ، راسماً اياها وهي تؤدي افعالا معينة وتستحم أو تجفف نفسها ، تتوجه إلى حوض الاستحمام أو تخرج منه حتى الحركة الحقيقية فقد اهتمامه بها شيئاً فشيئا ، صحيح أن للقوام الانثوي حضوراً ضرورياً الا انه انفصل عنه عاطفيا واقتصرت مهمة المراة على جعل خلق الصوره ممكنا . بدأت اشكالهن تملا رسومه مجردة اياها من كل العناصر الاخرى . أصبح المرء أقرب منهن واقرب وربما كان هذا نتيجة الضعف الذي الم بنظره فاراد ديغا أن يعيد الثقة إلى نفسه بوجودهن الجسدي[٣٩]. وفي نزوعه ايضاً لاكتشاف اوجه جديدة لذلك الجزء الخفي من الحقيقة الذي فتنه اقبل ديغا على ارتياد حوانيت صانعي القبعات النسائيه والغرف الخلفيه حيث النساء المتعبات المتثائبات يقمن بكيء الملابس، انه يفاجئ النساء في خلوتهن يخططن وهن جاثمات في احواض الاستحمام منهمكات في غسل انفسهن ثم ينصرفن إلى الاهتمام بزينتهن ، مع ذلك اذ بدا فنه فاضحاً فلم يكن ذلك بقصد اثاره الشهوه ، كان ديغا يلحظ بفضول دون استشهاد وهو على النقيض من رينوار لم يعظم العري ولم يصوره حاله طبيعيه بل خلق لدى المرء احساسا بانه موجود بضع لحظات فقط ثم سرعان ما تخفيه الملابس حيث يقول ديغا ليس هناك فن اقل تلقائيا من فني والحق انه لا يسجل انطباعات التي تاتي بها المصادفه في طريقه انه ينتقيها يحللها ثم يحولها حالة اخرى باسلوب تاملي مقرر[٤٠].

تأثير التصوير الفوتوغرافي على الأسلوب الحركي لدى ديغا :

من الطبيعي أن يولع ديغا بالكاميرا فصوره الشخصية المبكرة تمثل ذلك المظهر من الرسم الطبيعي الذي هو اقرب ما يكون إلى الصورة الفوتوغرافية ففي صورته الشخوصية اسره بيليلي ينظر الشكل اثنان المرسومة بين الاعوام ١٨٥٩,٨٦٢ جاء كل تفصيل فيها محددا بدقه بعدما اشاد التكوين فيها بعنايه مفرطه والظاهر أن ديغا كان يهدف نوعاً من الثبات يمثل لحظة توقف في الزمن لا احد غير الرسام معني بالحركة جدا كان في استطاعته أن يرسم غيابها بهذه الامانة[٤١] واستمر ديغا في توظيف تأثيرات اللقطات التصويرية التي يسرتها الكاميرا حتى قبل أن يتم تقنيا استخدام الحركة السريعة في التقاط الصورة اشخاص يحثون الخطى عبر ساحات الشوارع راقصات في اثناء التدريب ضجيج في مكاتب العمل مثل هذه الحركات اقتنصتها عينه واملتها عليه فرشاته وقام ايضاً بدراسة خاصة لمشاهد سباق الخيل حيث وفرت له صور الحيوانات المتحركة ضرباً من التحدي استجاب له بأحسن ما يكون كان يعيد رسم الموضوع مرارا محاولا أن يحقق تمثيلاً صورياً مرضياً معززاً مشاهداته بأثبات التصوير الفوتوغرافي بعدما امسى في متناول يد الفنان اول مرة[٤٢] وبهذا قد برهن ادغار ديغا على براعته في استغلال دروس التصوير الفوتوغرافي باستعمال اللقطات المقربة والخطوط المتلاشيه والزوايا الغير متوقعه للرؤيا والمنظورة ولكن بدلا من أن يتقيد ديغا بأنماط رتيبة ميكانيكيه للرؤية في مجال استعمال الكاميرا عززت هذه الكاميرا وبسرعه النمو الطبيعي لأسلوبه وبالتالي فقد رسخت نظرته التحليلية والنفسية الحاذقة للعالم[٤٣]، وهنا يرى الباحث أن التصوير الفوتوغرافي كان له الأثر الكبير في تكوين أسلوب ديغا لسهولة الكامرة وتثيرها الفاعل من خلال التصوير الحركي.

تأثير الضوء الصناعي على اعمال الفنان ادغار ديغا :

بسبب الحياة المضطربة التي استهوت ديغا و القابعة خلف الابواب والواجهات اصبح حديثه مولعاً اشد الولع بالإضاءة المستحدثة للغرف والمسارح المغلقة وكانت صورته الاولى المسماة موسيقيون في اوبرا باريس ينظر الشكل ثلاثة التي رسمها عام ١٨٦٩ تمثل راقصات الباليه في كامل توهج الإنارة السفلية بتصميم ذي جراه اصيله وقد رسمت بخلفيه ذات اعماق داكنة للمكان الذي تطبع فيه الغرفة الموسيقية حيث جرى رسم اشكال الموسيقيين والاتهم بضربات حفيفه[٤٤]. وقام ديغا ايضا بدراسة تأثيرات الضوء الاصطناعي في فعاليات التسلية في المقهى أو في المسرح أو الاوبرا ولم يكتف باقتناص الغرابة الكامنة في الضوء الابيض والظلال الاخضر التي يلقيها ضوء المصباح النفطي على الوجه أو الذراع بل استخدم هذا النمط من الإضاءة في تجزئه الفضاء التقليدي مستعملا الظل لتضييقه والضوء لتوسيعه وتعميقه[٤٥].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. أن الأسلوب يتجلى بمفهوم عائم اذ ابتسم بتباين خصائصه عن الاساليب الاخرى وهو الصفة يختلف فيها في مجال صنف العمل الفني وهذا التباين هو جوهر الأسلوب .
٢. الانطباعية مستوحاه من رسم الفنان الفرنسي كلود موني انطباع شروق الشمس .
٣. ولدت الانطباعية من رحم التمرد على التقاليد والقيود ومنها الواقعية فضـــلا عن انها تؤثرت بالفن الياباني الذي تأثر به ادغار ديغا .
٤. قامت الانطباعية تقوم على اســاس الضــوء حيث عبر الانطباعيون عن النور والظلال باســتخدام الالوان الحارة والباردة وظهر هذا بصورة جلية في الاعمال الانطباعية.
٥. تأثر ديغا باله الكاميرا الفوتوغرافية التي اسهمت بدورها في تبدل الرؤية الفنية وعززت سرعه النمو الطبيعي لأسلوبه وقد تلجى هذا بصورة واضحة في اعماله الفنية.
٦. ينتمي ادغار ديغا إلى الانطباعين وقام برحلات عده إلى ايطاليا لأجل الدراسة .
٧. اثارت حركه الاجسام ولا عديقه فرسم الموضوعات التي تظهر فيها الحركة السواء في المسرح أو المقهى وراقصات الباليه وسباقات الخيل .
٨. استهوى الفنان ديغا ايضا الإضاءة المستحدثة للغرف والمسارح ولهذا اعتمد على الضوء الصناعي في مجمل اعماله كالمسرح والقاعات والمنتديات الثقافية .
٩. تجلت رسوم النساء في اعمال ديغا إذ كان مهووسا برسم النساء لما في حركاتهن من تلقائيه وتجسيد لمعنى الحركة التي كان مولع بها .
١٠. لم يكن ديغا يفضل الرسم بالألوان الزيتية حيث استخدم قلم الباستيل وحدد الاشكال بقلم الفحم لإعطاء الطابع الحركي لاشكاله وقد تجلى هذا بصورة واضحة.
١١. توجه ديغا في اخر حياته إلى النحت وترك الرسم بسبب فقدانه لبصره كليا وتوفي عن عمر يناهز ٨٣ عام .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث :

اطلع الباحث على مجموعة من الاصدارات والمنشورات في الكتب والمجلات والانترنت ووجد عدداً كبيراً من الأعمال الانطباعية العائدة للفنان ادغار ديغا والتي تتفق مع موضوع البحث والتي تميزت بالأسلوب الحركي حصراً وكان مجموع مجتمع البحث ٣٠ عملاً متنوع الأشكال والمضامين.

ثانياً: عينه البحث :

اختيار الباحث قصـــداً ثلاثة نماذج كعينه من مجتمع البحث الكلي مختلفة الاشـــكال والمضـــامين اي بنسبه ١٠% وفق المسوغات الاتية:

١. تقع ضمن الحدود الزمانية للبحث.
٢. تعمل عناصر تساهم في فكرة البحث الرئيسة.

ثالثاً: أداة البحث :

افاد الباحث من مؤشرات الاطار النظري لبناء استمارة التحليل فضلاً عن الملاحظة.

رابعاً: منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينات لملائمتهِ موضوع البحث بغية تحقيق هدف البحث.

خامساً: تحليل نماذج عينات البحث:

نموذج رقم (١)

الفنان : ادغار ديغا

الموضوع : مدرسه الرقص (بروفة)

الماده : زيت على كانفاس

القياس : ٦ ٢,٢ × ٤٧,٦ سم

السنه : ١٨٧٣ م

العائديه : معرض كوروران للفنون ، واشنطن

الوصف والتحليل :

يظهر المشـهد في هذه اللوحة كواليس صـالة لتعليم الفتيات رقص الباليه الموضـوع بشـكله العام عفوي غير عادي يظهر فيه مشـهد القاعة في البروفة وقد يتضـح ايضـاً انه مرسـوم من القاعة مباشـرة أو كأنه لقطه

فوتوغرافية عفوية يظهر التكوين العام ويتجلى الطابع الحركي وهو عبارة عن تكوين دائري أو شبه لولبي ويظهر مدخل اللوحة من الجزء الايمن وقد وضع مقعد خشبي داكن اللون في الوقت نفسه تبين أن شخصية أحد الراقصات في أقصى الجزء الايمن من اللوحة هي حافة مقصوصة بشكل غير متوقع وهذا ما يهدف اليه الفنان ديغا بتحقيق رغبته في الابتعاد عن الانماط الاكاديمية والتقليدية وهذا ما تهدف اليه الانطباعية ايضا التي ينتمي اليها ديغا وفي مقدمة اللوحة فتاة راقصة ترتدي لون احمر صارخ لا مثيل له في جميع عناصر اللوحة لقيادة حركة العين واعطائها قوه جذب وتركيز لغرض استمرارية الحركة بشكل قوس وصولاً إلى الحركة في وسط القاعة حيث يتم التقاط حركات الراقصات وهن يقفن على اصابع اقدامهن وسيقانهن في أوضاع البالية المتقنة وبمهاره عالية وتبدو فساتينهن مثل السحب البيضاء تتخللها احيانا نقاط مضيئة وتستمر الحركة وصولا إلى القاعة الثانية بترتيب منظوري جميل يتيح هذا الاستمرار الحركي في اللوحة الشعور بموجه من النشاط تحيط بالراقصات والشعور بجو الدرس وحيويته وفي الجزء الايسر من اللوحة يوجد الدرج الحلزوني نظرة المشاهد في شكل متعرج للأعلى ثم للأسفل وللأعلى مره اخرى عبر اذرع وارجل راقصات الباليه مما يخلق احساسا بالحركة ويربط التكوين بأكمله . وفي ظل هذا الهيجان من الحركات يطغى اللون الرمادي المخضر على اجواء اللوحة باستثناء الفتاه المرتدية اللون الاحمر في المقدمة واحذيه راقصات الباليه الوردية والشرائط التي تزين فساتين راقصات الباليه مما اعطت هذه الالوان المتضادة احساسا بدوران الحركة في جميع ارجاء اللوحة وقد يتجلى الأسلوب الحركي بصورة واضحة في هذا العمل لديغا.

نموذج رقم (٢)

الفنان : ادغار ديغا

الموضوع : راقصه على المسرح –النجم

المادة : باستيل على ورق

القياس : ٤٥ × ٦٠ سم

السنه : ١٨٧٨ م

العائديه : معهد كورتولد للفنون ، لندن

الوصف والتحليل :

تتكون هذه اللوحة من شكل واحد في المقدمة وأربعة أشكال اخرى متداخله مع الخلفية وتظهر اللوحة مصورة من منظور عين الطائر فوق مستوى النظر حيث توضع راس الراقصة الباليه في النقطة الذهبية في

الزاوية اليمنى من اللوحة وهي ترتدي فرسان ابيض مشع تزينه زهور لونها احمر حول عنقها شريط اسود فخم وتاجا فوق راسها بينما يحتل الجزء الفارغ من اللوحة في المقدمة الجزء الاكبر حيث أن هذا التباين المثير للاهتمام في تشكيله يعود سببه إلى اهتمام الفنان ديغا بالفن الياباني من الناحية الشكلية تميزت هذه اللوحة بشكلها المستطيل والوانها المشعه وايماءاتها الحركيه والتوازن الحركي الذي تحقق من خلال ارتكاز الراقصه على محور قدمها فاستطاع الفنان ديغا أن يحقق الوهم بان الراقصة الباليه تتحرك من خلال استعمال الظل والضوء والتوازن برشاقه على ساق واحده والحفاظ على الوقفة المهيبه بينما عزز اللون الرمادي للارضيه قوه ارتكاز الشكل ويستكمل الفنان ديغا الارابيسك الذي استعمله بدقه بالغه من خلال موقع الاذرع والساق الظاهره والميل الطفيف للراس ايضاً وذلك من اجل خلق تاثيرات خفيفه رائعه تحاكي خيال المسرح وفي الخلف على يسار اللوحة هناك رجل بهيئة استاذ يختبئ خلف الستار مرتديا ملابس سوداء يقف بهدوء إلى جانب فتاة ترتدي فستانا اصفر تنتظر دورها في الرقص وهناك في اعلى الجزء الايمن من اللوحة اجزاء من سيقان فتيان يرتدين فساتين بيضاء اما الجزء العلوي الايسر من اللوحة فقد تم تلوين ستائر المسرح بشكل مموج من الوان الباستيل باللون البرتقالي الذي يختفي بشكل متدرج مع دوامات اللون الرصاصي في خلفية الجزء العلوي الايمن من اللوحة لتجنب تشتيت الانتباه عن مركز اللوحة ويبدو أن كل جانب من اللوحة يضيق باتجاه قدسيه تالق النجم المتوهج تغلب على اللوحة النزعة التبسيطية في الرسم والتركيز على اظهار وتجلي الأسلوب الحركي لجسد الراقصه النجم وكانت الطريقه التي تفتح بها ذراعيها تجعل المتلقي يعتقد انها تتحدث معه وتدعوه إلى الانضمام اليها والموسيقى فهذه اللوحة تلتقط الرقص بمعنى اوسع كجزء اساسي من لغة كونها انسانية مما يدل ذلك في تجسيد الروابط الانسانيه اما المضمون الفني لهذه اللوحة فكان اجتماعياً ونفسياً للتحرر من الواقع المؤلم والتخلص من عبئ الحياة .

نموذج رقم (٣)

الفنان : ادغار ديغا

الموضوع : في السباقات

الماده : الوان باستيل على كرتون

القياس : ٤٩,٥ × ٤٢,٥ سم

السنه : ١٨٨٥ م

العائديه : زيورخ كونستهاوس ، سويسرا

الوصف والتحليل :

أن افضـــل ما يخدم رغبه الفنان ديغا في التقاط الحركة الســـريعة هي ســـباقات الخيل من الناحية الموضـوعية تصـور اللوحة ميدان لسـباقات الخيول في مسـاحات خضـراء طبيعيه مفتوحة وتفاعل جميل بين الاشكال والفضاء ومن الناحية الشكلية تتكون اللوحة من خمسة خيول اثنان في المقدمة وثلاثة خيول في الخلف تختفي اجزاء منهم وراء الحصانان الواقعان في المقدمة وكذلك تتكون من خمسة فرسان يمتطون الخيول ويرتدون ملابس بالوان متوهجة ابرزها سترة الفارس المتمثلة في اللون البرتقالي المحمر في المقدمة وكذلك اللون الاخضر والاصـــفر والاوكر والبرتقالي في ملابس الفرســـان الاخرين كما يتحرك الطاقم في اتجاه واحد ويبدو أن اللوحة تصور لقطة فوتوغرافية ويظهر ذلك واضحا في قسم من ذيل الحصان المقطوع على الحافه اليمنى للوحه ويقابله في الجهه اليسرى ذيل الحصان مقطوع ايضاً ومن خلال استخدام ديغا للباستيل يدرس الحركة وتجميع الاشكال في الفضـاء على سـطح اللوحة ويؤكد الحصـانان الموجودان في المقدمه على شـدة التكوين حيث كان للتصـوير الفوتوغرافي دورا مهما في تمثيل العملية الديناميكيه في اعطاء ايقاع سـينمائي لهذه اللوحة ومما يجدر بالذكر أن الفنان ديغا يستخدم سطح الكرتون للرسم عليه وذلك بسبب ولعه الشديد وقابليته المدهشه في التخطيط وتجربة المواد الجديده كما تم ترتيب المناظر الطبيعيه بالتوازن مع الحركه العفويه للخيول حيث توفر الخلفيه تباينا مثيرا للاعجاب يعزز الايقاع الطبيعي مع الالوان المشـعة المسـتخدمة في الفرسـان كما اسـتخدم الفنان ديغا في رسـم الخيول اللون البني المحمر والاوكر المائل إلى الخضرة نتيجة لانعكاس لون العشب على الخيول كما يمكن رؤية تاثير المطبوعات اليابانية في اللون البرتقالي المحمر لسترة الفارس في المقدمة واستخدم الفنان ديغا ايضـا اللون الازرق في الســماء مما اعطى عمق منظوري للوحة وقد نجح الفنان ديغا بتجســيد الأســلوب الحركي بصــورة واضحة في هذا العمل.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

٣. تجلي الحركة وظهورها بشكل واضح لأغلب اعمال ديغا كما في نموذج رقم (١)،(٢)،(٣).

٤. تأثر الفنان ديغا بالفن الياباني كما في نموذج رقم (٢).

٥. الفنان ديغا التقط فوتوغرافيا اللحظات السريعه من سباقات الخيل كما يظهر جليا في قسم من ذيل الحصان المقطوع باستخدامه الباستيل وتجميعه للأشكال على سطح اللوحة ليؤكد على شدة التكوين الحركي وان للتصوير الفوتوغرافي دورا في تمثيل العملية الديناميكية لأحداث الأيقاع والحركة في العمل الفني كما في نموذج رقم (٣).

٦. أن الفنان ديغا هو فنان الدواخل وذلك لولعه بتحليل الأضواء في الأماكن المغلقه كما في نموذج رقم (١)،(٢).

٧. اهتمامه برسم النساء عند قيام مهمة باعمالهن وممارستهن الرقص وذلك لكي يحقق الأسلوب الحركي في رسوماته عبر حركه اجسادهن وقد تجلى هذا بشكل واضح كما في نموذج رقم(١)،(٢).

٨. اعتمادهُ الأسلوب الحركي في تصويره لحركة الاشخاص الذي يعتبر امتداداً زمنيا لما استخدمته الحركة المستقبلية كما في نموذج رقم (١)،(٢).

٩. استخدام ديغا البناء المنظوري لاشكاله إلى ظهور جرأة واصاله في طرائقه التكوينيه والحركي كما في نموذج رقم (١)،(٢).

١٠. استخدم الكاميرة في معظم اعماله لاجل اظهار الطابع الحركي بمظهر ثابت ومحدد بتفاصيل دقيقه وقد تجلى هذا بصورة مميزة كما في نموذج رقم (١)،(٢)،(٣).

١١. استخدم الباستيل في الرسم المباشر لغرض السرعه في التقاط الحركه عبر تقنيه الخط واللون كما في نموذج رقم (١)،(٣).

١٢. استخدام التباين اللوني في بعض الأحيان فضلاً عن واستخدام التناغم اللوني والالوان الرمادية لتعزيز قوة الحركة من خلال اللون كما في كافة النماذج.

ثانياً: الاستنتاجات

استنادا إلى ما اظهرته نتائج البحث استنتج الباحث الاتي :

١. أن الأنطباعية خلفت فئه من التأثيريين الذين مروا في تجربه الأسلوب الحركي وابتكروا اساليب جديده في التنفيذ تهدف إلى توفير المتانة والتحرر في معالجاتهم للأشكال المرئية بأسلوب عمل متين .
٢. أعتمد الفنان أدغار ديغا على رسم النساء بقوة الامر الذي جعله يقبل ارتياد دروس البالية ودار الاوبرا والسيرك لاختيار فكره يجسدها وكذلك قام برسم المستحمات والراقصات من النساء لما في هذه المواضيع من اسلوب حركي وهو الذي يبحث عنه ليجسده في فنه فضلاً عن ولع ديغا برسم سباقات الخيول لما فيها من حركات رشيقة تساعد على انتاج ما يصبو اليه .
٣. استخدام ديغا سطوح وخامات عده لتنفيذ رسومه كالكرتون والكانفاس والورق والخشب الامر الذي يؤدي إلى التوازن والأيقاع الحركي في العمل الفني .
٤. استعمال الفنان ديغا مواد عديدة في تنفيذ رسومه كالألوان الزيتية والباستيل واقلام الفحم والتي تظهر جلياً في رسوماته التي تدرس فيها الخطوط الجريئة إلى احداث نوع من الايقاع والحركة .
٥. ينتج الاهتمام بالبناء المنظوري تحقيق تكوينات جمالية فريدة من نوعها الامر الذي ساعد الفنان ديغا كثيرا في تحقيق محتواه.

ثالثاً: التوصيات

١. يوصي الباحث برفد كلية الفنون الجميلة بمكتبة رصينة معززة بمصادر ومراجع فنية تشكيلية يعتنى بها ورفوفا منظمة البحوث للطلبة كي تكون بمثابة مرجعاً سابقاً لكل من يقدم على كتابة البحث.
٢. يوصي الباحث الألزام بتدريس التقنية الأنطباعية في درس الالوان لما فيه من اهمية في فهم ماهية اللون .

رابعاً: المقترحات

يقترح الباحث أجراء دراسة بعنوان: الأبعاد النفسية للون في المدرسة الانطباعية وأثرها على الفنانين كلود مونيه، أوجست رينوار، ادوار مانيه أنموذجاً.

١. يقترح الباحث دراسة التقنيات المستخدمة في أعمال الفنان ادغار ديغا وتطبيق ذلك بطريقه عمله في ماده الانشاء التصويري.
٢. يقترح الباحث دراسه التقنيات الاظهارية في الأسلوب الحركي لدى الفنان ادغار ديغا.

احالات البحث :

(١) مختار، احمد وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٣٨٨.
(٢) جبران، مسعود: الرائد معجم لغوي عصري، د. ط، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٩٥.
(٣) إبراهيم انيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط٤، مصر، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م، ص٤٤١.
(٤) إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الامبرية، ١٩٨٣م، ص١٣.
(٥) عمر، احمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، م١، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٨م، ص١٣٨٤.
(٦) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٣.
(٧) المصدر نفسه، ص٩٤.
(٨) الكواز، محمد كريم: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط١، منشورات جامعة السابع من ابريل، بنغازي، ٢٠٠٥، ص٢٠.
(٩) المصدر نفسه، ص٥٥.
(١٠) بيرجيرو: الاسلوبية، ط٢، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م، ص١١.
(١١) الكواز، المصدر السابق، ص٥٣.
(١٢) المسدي، عبدالسلام: الأسلوب والاسلوبية، ط٣، الدار العربية للكتب، تونس، ١٩٨٢م، ص٦٠-٦١.
(١٣) المسدي، المصدر السابق، ص٦٦-٦٧.
(١٤) صلاح فضل، المصدر السابق، ص١٢.
(١٥) المصدر نفسه، ص١٣.
(١٦) المصدر نفسه، ص١٤.
(١٧) بيرجيرو، المصدر السابق، ص١٥.
(١٨) الكواز، محمد كريم، المصدر السابق، ص٦٧.
(١٩) المصدر نفسه، ص٦٨.
(٢٠) صلاح فضل، المصدر السابق، ص١٦.
(٢١) طار مراد: الانطباعية وحوار الرؤية (موسوعة المدارس الفنية للرسم)، ط١، دار الراتب الجامعية، لبنان، ٢٠٠٥، ص٦.
(٢٢) أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، ٢٠٠٩م، ص٦٩-٧٠.
(٢٣) القره غولي، محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، مطبعة الدار العربية، بغداد، ٢٠١١م، ص٥٠-٥١.
(٢٤) جان ليمان: الانطباعية، دار المأمون، ط١، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٥.
(٢٥) القره غولي، محمد علي، المصدر نفسه، ص٥٢.
(٢٦) امهز، محمود، المصدر السابق، ص٨٠.
(٢٧) جان ليمان، المصدر السابق، ص٢٦.
(٢٨) امهز، محمد، المصدر السابق، ص٧٨-٧٩.
(٢٩) محمد عارف، فن الرسم اليدوي، ط٣، منشورات دار الثقافة، بغداد، ١٩٨٨م، ص١٦٦.
(٣٠) جان ليمان، المصدر السابق، ص٣٠.
(٣١) امهز، المصدر السابق، ص٥٤-٥٥.

(٣٢) طار مراد، المصدر السابق، ص١٥.

(٣٣) جان ليمان، المصدر السابق، ص٣٢.

(٣٤) امهز، محمد، المصدر السابق، ص٧٣.

(٣٥) ينظر: فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو)، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٣-١٤-١٧.

(*) ولد ادغار ديغا في عام ١٩٣٤ م وقضى ما يقرب الثلاثة والثمانون في مدينه باريس وتوفي هناك اعمى تقريبا في عام ١٩١٧م قرر ديغا التخلي عن دراسه القانون عام ١٨٥٥ لكي يبدا تدريبه كفنان في النظام الاكاديمي. أن ادغار ديغا ينتمي إلى المجموعة الانطباعية وساهم في معارضها كلها تقريبا الا أن له بعضا من السمات المشتركة مع مونيه أو رينوار فقط فهو نادرا ما رسم المشاهد الطبيعيه وقلما ولع بالرسم في الهواء الطلق كان مخططا اكثر منه رساماً فعمد الانطباعيون إلى التخطيط قاده تكوينه الفني ايضاً إلى أن يعبر عن نفسه بالخط اساساً وقد تتلمذ على يد لاموث، احد تلامذة انغر عام ١٨٥٥ بقي متمسكا بالخط والشكل بل أن ما اخذه على اليابانيين بقي ايضاً في نطاق الرسم، ومع ذلك فان اسهامه في تطور الفنون التشكيليه كان اسهاما كبيرا. ينظر: مولر، جي. أي فرانك، مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م، ص١٧؛ امهز، محمد، المصدر السابق، ص٨١؛ Shackelford, George T. M, Degas the damcers, National Gallery of art, Washington, 1984, P. ١٣.

(١) Shackelford, George, P. ١٥.

(٣٧) ينظر: مولر، جي أي فرانك، المصدر السابق، ص٣٦-٣٧.

(٢) Brodaia, Natalia, Edger Degas Parkstone Press in ternational, New York, USA, ٢٠١٢, P. 16.

(٣٩) الآن باونيس، المصدر السابق، ص٦٨.

(٤٠) مولر، جي، أي فرانك ابلغر، المصدر السابق، ص٣٨.

(٣) Brodskaia, Natalia, P. ١٨.

(٤٢) الان باونيس، المصدر السابق، ص٦٤-٦٥.

(٤٣) طارق، المصدر السابق، ص٧.

(٤٤) المصدر نفسه، ص٣٢.

(٤٥) مولر. جي، أي فرانك ايلفر، المصدر السابق، ص٣٨.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم انيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط٤، مصر، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م، ص٤٤١.
- إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الامبرية، ١٩٨٣م.
- أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، ٢٠٠٩م.
- الآن باونيس: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة، بغداد، ١٩٩٢م.
- بيرجيرو: الاسلوبية، ط٢، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م.
- جان ليمان: الانطباعية، دار المأمون، ط١، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٥.
- جبران، مسعود: الرائد معجم لغوي عصري، د. ط، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٩٥.
- سلامة موسى: تاريخ الفنون واشره الصور، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩م.
- صلاح فصل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.
- طار مراد: الانطباعية وحوار الرؤية (موسوعة المدارس الفنية للرسم)، ط١، دار الراتب الجامعية، لبنان، ٢٠٠٥.
- عمر، احمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، م١، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٨م.
- فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو)، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥م.
- القره غولي، محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، مطبعة الدار العربية، بغداد، ٢٠١١م.
- الكواز، محمد كريم: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط١، منشورات جامعة السابع من ابريل، بنغازي، ٢٠٠٥.
- مختار، احمد وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، بيروت، ٢٠٠٨م.
- محمد عارف، فن الرسم اليدوي، ط٣، منشورات دار الثقافة، بغداد، ١٩٨٨م.
- المسدي، عبد السلام: الأسلوب والاسلوبية، ط٣، الدار العربية للكتب، تونس، ١٩٨٢م.
- مولر، جي. أي فرانك، مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م.
- **Brodaia, Natalia, Edger Degas Parkstone Press in ternational, New York, USA, 2012.**
- **Shackelford, George T. M, Degas the damcers, National Gallery of art, Washington, 1984.**