

2019

Contemporary Figurative Image Values In the era of digital image technologies

Mona Saad Algarni

Assistant professor in Painting and drawing, College of Art and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, msalgarny@pnu.edu.sa

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design>



Part of the [Art and Design Commons](#)

Recommended Citation

Algarni, Mona Saad (2019) "Contemporary Figurative Image Values In the era of digital image technologies," *International Design Journal*: Vol. 9 : Iss. 3 , Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design/vol9/iss3/12>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in International Design Journal by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

الصورة المعاصرة وقيمتها الفنية "التشخيصية" في عصر تكنولوجيا الصورة الرقمية Contemporary Figurative Image Values In the era of digital image technologies

د. منى سعد القرني

أستاذ الرسم والتصوير المساعد ، كلية التصميم والفنون ، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن ، المملكة العربية السعودية ، الرياض.

ملخص البحث Abstract:

كلمات دالة Keywords:

التشخيصية (الفن التشخيصي)
Figurative
الواقعية الاجتماعية
Social Realism
فن الرسم المعاصر
Contemporary
Painting
الصورة الرقمية.
Digital Image.

يسلط هذا البحث الضوء على الواقعية الاجتماعية، أحد قيم فن الرسم المعاصر والفنون الرقمية الحديثة، وذلك وفقا لتكنولوجيا الصورة الرقمية العصرية التي تدعم أنواعا مختلفة من الفنون المرئية، بما في ذلك "الفن التشخيصي" و"الفنون الرقمية التجريدية". وينفي كل منها الآخر وبعبارة أخرى، وبالرغم من أن كلاهما "فن"، فإنهما يختلفان كثيرا عن الأنواع الأخرى من الفنون. والسبب الرئيسي لهذا، هو عدم وجود حد فاصل وواضح بين "الفن" وتقنيات الصورة الرقمية. هذا البحث هو عبارة عن محاولة لاستعراض منهج مختلف للكشف عن الفروقات العميقة بين "التشخيصية" في الرسوم المعاصرة وبعض جوانب الفنون الرقمية وفقا لتكنولوجيات الصورة الرقمية الحديثة. وهو كذلك تمعن في هذه الظواهر الفنية عن طريق ترسيخ الفن في القيم التجريدية لتكنولوجيات الصورة الرقمية. ويفترض أن الفن، بجميع فروعها، يمثل تجسيدا خاصا لبعض الخصائص والقيم الأساسية للـ"تشخيصية" في فن الرسم المعاصر والقيم التجريدية في التصوير الضوئي. وأهم ما في "الفن التشخيصي" هو أن اللوحة المعاصرة وفق تكنولوجيا "الاتصال/ الانفصال" في الصورة الرقمية المتطورة تلقي بـ"الواقعية الاجتماعية" عرض الحائط كما يمكن استنتاج أن جميع الأعمال الفنية "التشخيصية" تشترك في هذه الصفات الذهنية، التي لا يمكن للأعمال الفنية "غير التشخيصية" تقاسمها.

Paper received 26th May 2018, Accepted 27th June 2018, Published 1st of July 2019

مقدمة Introduction:

ظهرت تقنية "التصوير الضوئي" أول النصف الثاني من القرن التاسع عشر مغيرة طبيعة الفن البصري تدريجيا. ومع بداية القرن العشرين تأثر الفنانون أساسا بعدم تحديد الملاحظات الناجمة عن التغييرات في النموذج العلمي.

و جاءت المدرسة "التكعيبية" كأول حركة فنية واضحة استخدمت لغة بصرية مختلفة. لقد كانت ظاهرة معقدة تطورت نتيجة العديد من الظروف. وأسهمت الاكتشافات العلمية، مما لا شك فيه، في تطوير المدرسة "التكعيبية". وكان هدف التكعيبيين الرئيسي هو تمثيل بديل للوقت وأخذت هذه الأفكار في الظهور في الفن البصري بعد ذلك من قبل مدارس وحركات فنية مختلفة كالتكعيبية المستقبلية (Cubo-Futurism) والبنوية والتفوقية [٣٨].

و تعد مدرسة باوهاوس (Bauhaus school) في ألمانيا أول حركة فنية في القرن العشرين دافعت على فكرة الجمع بين الفن والتكنولوجيا والوظائف والجمالية والبحث التي كانت من أهدافها الأساسية. بعد إغلاق المدرسة في عام ١٩٣٣ لأسباب سياسية كانت أفكارها قد انتشرت في جميع أنحاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. وكان لازلو موهولي ناجي (László Moholy-Nagy) ، أحد كبار المعلمين في مدرسة باوهاوس. وبعد عشرين عاما، كان نيكولاس شوفر أبرز "الفنانين الرقميين" (والجدد) للإعلاميين، الذين لم يستخدموا الكمبيوتر الذي نعرفه اليوم. فقط لأن هذا النوع من الوسائط لم يخترع بعد. وفي العشرينيات من القرن العشرين، استخدم لازلو موهولي ناجي (László Moholy-Nagy) بالفعل صور مركبة وآليات كهربائية معقدة في عمله. ويمكن اعتبار القطعة CYSP 1 ، التي صممها نيكولاس شوفر "Nicolas Shöffner" في عام ١٩٦١ بالتعاون مع شركة PHILIPS ، أول تمثال على الإنترنت في العالم [٣٨]. وفتح هذا العمل نوافذا على عوالم جديدة ذات حقائق بصرية مغايرة لتوقعاتنا وتصوراتنا المكانية والزمانية، بما طرحته تكنولوجيات الصورة الرقمية من إمكانيات تصويرية تكاملت مع المستجدات العصرية الأخرى بأبعادها الفكرية والتطبيقية. وذلك لخلق اتجاهات فنية لها بنيتها الفكرية والتقنية التي تأثر بها بصورة واضحة في بنية الصورة الفنية وأساليب تنفيذها وبنيتها الجمالية أو أغراضها

التعبيرية. ويعد هذا التطور المتسارع في وسائل وتقنيات صياغة الصورة محاولة لابتكار عوالم بصرية لها مقومات بنوية تخضع لقوانين الطبيعة بأبعادها الممتدة خارج السياق البصري المحدود. كما يعتبر هذا التطور إمتدادا لإمكانيات التصوير الضوئي وقيمه التشخيصية. ومع ذلك، فإن التصوير هو فن بصري. وعند بدء استخدام تنسيقات صور RAW ومساحات الألوان الأخرى، ظهرت تفاصيل عن الألوان لم تلاحظ من قبل وصارت بالنسبة للناس أكثر أهمية [١٤].

مع بروز التصوير الضوئي، ظهرت تحديات مهمة فرضت نفسها على فن التصوير التشكيلي الذي بدوره ذهب بعيدا عن المحاكاة الحرفية للحقائق البصرية بقيمتها الكلاسيكية أو الواقعية. وأصبح البحث في بنية الشكل من منطلق تفكيك الحقائق البصرية وإعادة صياغتها في بنية بصرية جديدة السمة الغالبة لفن التصوير التشكيلي وغايته الجمالية، الأمر الذي أثر إيجابيا على خصائص التشخيص وقيمه التعبيرية ودلالاته الرمزية والتشكيلية. وأدى ذلك إضافة إلى عوامل أخرى إلى خوف ملامح التشخيص إلى حد التلاشي في قيم بصرية جديدة تلخصت حينها في التجريد التعبيري والهندسي. ومع التطورات الجديدة في تقنيات الصورة الرقمية والتي طغت عليها فكرة التحول من ثقافة الكلمة المكتوبة إلى الثقافة البصرية، أصبح للصورة حضورا جوهريا في كافة مجالات الحياة وطرق التواصل الإنساني. كما ظهرت للمجتمع العالمي إحتياجات جديدة للصورة تضافرت مع عوامل أخرى لتؤثر في دفع الفنون وطرق صياغة الصورة الفنية الحديثة. مما أدى إلى تشكل ملامح اتجاهات فنية تعتمد على جماليات المحاكاة الحرفية لحقائق بصرية لموضوعات بسيطة. وتبدو وكأنها تعيد للمهارة البشرية سابق عهدها فتبالغ في دقة المحاكاة وكأنها تتحدى الإمكانيات التكنولوجية في التشخيص. وأصبح للتشخيص أغراض تعبيرية وفنية جديدة، كما اتسعت دائرة التصوير التشكيلي لتتجاوز حدود وسائطه التقليدية [١٤]. وأثر أسلوب إنشاء الواقعية بدوره على واقعية طريقة التدريس في فن الرسم. وفيما يتعلق بتقنيات التلوين الزيتي، فإن تقنيات التلوين هي بلا شك أكثر التقنيات تعقيدا. إضافة إلى تعقيد المادة نفسها، هناك جانب تحليلي لا بأس فيه للمرئي. كما توجد سلسلة من قوانين التعرف البصري التي يجب فهمها [٣٥، ٣٩].

فنية يتم التعبير عنها في فن الرسم والفنون الواقعية الأخرى إذ تصور الظلم الاجتماعي والتمييز العرقي والصعوبات الاقتصادية من خلال الصور الجامحة لكفاح الحياة غالباً. كما تصور أنشطة العمل والمواقف البطولية. وتنتم هذه الحركة الفكرية بنمط من اللوحات التي تنقل فيها المشاهد المصورة عادة إلى رسالة احتجاج اجتماعي أو سياسي مصحوبة بالسخرية [٣٧]. وتتقابل القيم التشخيصية Figurative Value مع القيم التجريدية Abstract Values وتكنولوجيا معالجة الصور الرقمية (Digital Image Processing Technology). وتوفر الصورة الرقمية راحة كبيرة لمزيد من تفاصيل معالجة الصورة. وهناك جمع لطريقة الصورة الرقمية عن طريق التصوير الضوئي للصور ولقطات الفيديو وما إلى ذلك من البرامج والتطبيقات الغنية بالميزات. ويتم تطوير العديد من الوظائف غير المتوقعة، إلى حد كبير بتعويض العيوب العملية السابقة. ويمكن أن تحسن الصورة الرقمية أيضاً الأداء المهاري للرسم الزيتي [٣٩].

منهج البحث Methodology :

منهجية البحث وطريقة جمع البيانات:

يستخدم هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي لجوانب تاريخ الفنون لينتهي بنتائج وتوصيات. أولاً، يركز هذا البحث على طريقة نوعية يتم فيها اعتماد مزيج التحاليل المتاحة والتفسيرات والتعليقات والترجمات الإنجليزية. ثانياً: تعتمد هذه الدراسة الأبحاث الوثائقية واستعراض آراء الأصدقاء من الفنانين حول القيم التشخيصية في التصوير المعاصر في زمن طرأت عليه معطيات جديدة للصورة الرقمية.

الإطار النظري Theoretical Framework :

لتحليل البيانات في هذا البحث، اعتمد الباحث نظريات مختلفة، ومنها:

نظرية المحاكاة والتشخيص في التصوير الضوئي:

من الصعب جداً تحديد مفهوم الصورة (Image Concept) وذلك بسبب دلالاتها ومعانيها المتباينة في تخصصات مختلفة مثل الفلسفة وعلم النفس والفيزياء وتاريخ الفن والدين والأدب. في الأساس، تمثل الصورة محاكاة في تمثيل أو دمية. وبالتالي قد يعتبر التمثال صورة. ويمكن استخدام المصطلح أيضاً مجازياً للدلالة على أشياء أخرى مثل التعبير الحرفي عن الذات [٣٩]. ويثير مفهوم الصورة كتوحيد الأفكار والعواطف المتباينة " بعض الأسئلة التي تقترح صعوبات النظرية الخاصة بالصور المتباينة والمتداخلة في الفضاء وإلماسك بها [٢]. عند البحث في القيم التشخيصية في فن التصوير التشكيلي المعاصر، قد يكون من المفيد أن يتعرض البحث لمدى تأثير التصوير الضوئي وتطورات التكنولوجيا وخاصة التطبيقات الرقمية ذات التأثير المباشر على القيم التشخيصية في فن التصوير التشكيلي، فقد ظهر جدل كبير مع ظهور التصوير الضوئي حول ضرورة وأغراض فن الرسم والتلوين وأساليبها في عصر النهضة واستمرت والتي تبلورت قواعدها وأساليبها في عصر النهضة واستمرت بأشكال وأغراض تتغير حسب الإحتياجات الجمالية لكل عصر من العصور حتى يومنا هذا. وفي هذا الشأن، تشير بعض المراجع إلى أن المحاولات الأولى في إتجاه ابتكار الصورة الضوئية الملونة جاءت كخطوة تالية لإبتكار الصورة أحادية اللون [٢٦]. وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى أن التطورات التكنولوجية لتقنيات الصورة وتطبيقاتها الرقمية، فتحت مجالات أوسع لأشكال فنية جديدة في إطار لغة الفنون البصرية بمعناها الشامل التي تتضمن الفنون الجميلة بوسائطها التقليدية المتعددة وخاصة فن التصوير التشكيلي وصياغة الصورة الفنية بمعطيات جديدة.

و في خط متواز مع تطور العلوم الفيزيائية وأبحاث الضوء وميكانيزم الرؤية البصرية، التي اجتهد فيها المصورون التشكيليون والمعماريون وعلماء الفيزياء، كانت إبتكارات أدوات التصوير الضوئي سائلة الذكر تلبية لرغبة الإنسان في إنقاط الصورة

مشكلة البحث Statement of the problem :

- تكمّن إشكالية البحث في الإجابة على التساؤلات التالية:
- هل تأثرت مفاهيم الفن التشكيلي (كالقيم التشخيصية) وأساليبه بتقنيات الصورة الرقمية؟
- ما مدى تأثير ذلك على تقنيات وأساليب الرسم والتصوير؟
- هل نتيج تقنيات الصورة الرقمية الحديثة مساحات جديدة من الرؤية البصرية قد تأثر على بنية الصورة الفنية ومحتواها في الصورة التقليدية؟
- هل أثرت الصورة الرقمية على القيم والدلالات التشخيصية والبعدين المكاني والزمني؟

هدف البحث Objective :

- ١ - الكشف عن الصورة الرقمية وتوجهات جماليات فن التصوير التشكيلي المعاصر.
- ٢ - الكشف عن توجهات الصورة الرقمية التي من خلاله تتكشف جماليات فن التصوير التشكيلي.
- ٣ - توضيح المفاهيم التي تكشف الصورة الرقمية عن توجهات وجماليات فن التصوير التشكيلي.
- ٤ - الكشف عن بعض القيم التي تؤثر في المفاهيم التصويرية وقيمها في تشكيل الصورة الرقمية.
- ٥ - توضيح تأثير أساليب التصوير وتقنياته على الصورة الفنية.
- ٦ - توضيح تقنيات الصورة الرقمية تكشف عن تأثير بنية الصورة الفنية.
- ٧ - توضيح خصائص القيم التشخيصية وأغراضها تتأثر بالمكانية والزمانية.

فرض البحث Hypothesis :

تفترض الباحثة أن:

- ١ - الصورة الرقمية تكشف توجهات جماليات فن التصوير التشكيلي المعاصر.
- ٢ - الصورة الرقمية تكشف جماليات فن التصوير التشكيلي.
- ٣ - الصورة الرقمية تكشف عن توجهات وجماليات فن التصوير التشكيلي.
- ٤ - المفاهيم التصويرية وقيمها تؤثر في تشكيل الصورة الرقمية.
- ٥ - أساليب التصوير وتقنياته تؤثر على الصورة الفنية.
- ٦ - تقنيات الصورة الرقمية تكشف عن تأثير بنية الصورة الفنية.
- ٧ - خصائص القيم التشخيصية وأغراضها تتأثر بالمكانية والزمانية.

مصطلحات البحث Terminology :

التمثيلات التصويرية:

تعني "التمثيلات التصويرية" في الفن التشخيصي (Figurative Art) أو " التشخيصية التصويرية " أن أي صورة مرسومة أو صورة ضوئية تحتوي على تمثيلات بيانية تستخدم صوراً لعرض المعلومات. ومن الخصائص البارزة للتمثيلات التصويرية أنها قابلة، من حيث المبدأ، للتحليل بشكل مستقل عن المكان أو الزمان وبعض النظر عما إذا كانت تعود إلى عصر ما قبل التاريخ، منذ عشرات الآلاف من السنين، أو إلى عصرنا. إن حد التمثيلات التصويرية هو، إذن ، حد قابلية القراءة والتحليل، لذلك يجوز دراسة رسوم بيكاسو المنتمية إلى المدرسة "التكعيبية" بهذا المنهج التحليلي. ومن ناحية أخرى، لا يمكن دراسة الفن غير التمثيلي بسهولة، لأنه يشتمل على فئات عديدة ومتداخلة في الغالب تحتوي على حوالي مائتي اسم تشترك في خصائص مميزة [١٥].

الواقعية الاجتماعية:

تعرف الواقعية الاجتماعية (Social Realism) على كونها حركة

وتطوراتها. وكذلك مع التطور الحاصل في أبحاث فنون السينما والمسرح وتقنيات الوسائط الرقمية الجديدة.

- فرضيات البحث :

وضعت الباحثة الفرضيات التالية:

أولاً: تحليل الفرضية الأولى: تكشف الصورة الرقمية توجهات جماليات فن التصوير التشكيلي المعاصر.

للبحث في المستجدات العصرية ومدى تأثيرها على "القيم التشخيصية" في التصوير المعاصر في ظل معطيات الصورة الرقمية. من خلال القيم التشخيصية بين الكلاسيكية والحداثة، يعتمد التصوير التشخيصي في حد ذاته على فهم ضمني للأشكال المستخلصة من الطبيعة. فعلى سبيل المثال، لم تكن تماثيل اليونان أو أعمالهم التصويرية طبيعية أو واقعية رغم أنها تمثل حلقة مهمة من حلقات التشخيص بتمثالها مع الطبيعة بأبعادها الثلاثية، وكذلك باعتمادها على الإنسان كعنصر أو كموضوع رئيسي. لقد ابتكر اليونان نسبا مثالية لجسم الإنسان كانت مقياساً للقيم الجمالية. فما قدمه اليونان من موضوعات فنية كانت أشكالها مثالية وهندسية لكونها مبنية على قواعد هندسية ونسب محددة توجه الفنان عند صياغته لعمله الفني لإحداث التأثير الجمالي المطلوب. و"العشاء الأخير" هو باكورة أعمال ليونارد دافنشي. وهي عبارة عن لوحة زيتية جدارية في حجرة طعام (Maria delle Grazie)، فكان لاستخدامه التجريبي للألوان الزيتية على الجص الجاف الذي كان تقنياً غير ثابت. ولقد أعطت الكلاسيكية وقيمها المثالية للملاحظة ومحاكاة الطبيعة إهتماماً كبيراً، وقدمت فناً تشخيصياً يوازن بين الهندسة والمثالية ومظهر العالم الواقعي كما يمكن إدراكه في اللوحة رقم (١) [٢١]. وأشار الإغريق إلى الإعتماد على الملاحظة البصرية للحقائق المرئية للعالم المحيط وعناصره على أنها محاكاة تبلورت معالمها الفنية بشكل أكثر تعقيداً مع المضامين التقليدية، وذلك امتداداً لما أتى به أقطاب الفن الحديث من رؤية جمالية فتحت أبواب البحث الفني في اتجاهات كثيرة. فذهب سيزان في اللوحة رقم (٢)، لنقد رؤية فنية تتجاوز التقاليد الكلاسيكية وجمالياتها المثالية التي شكلت المنطلق التقليدي للتشخيص في اللوحة رقم (٣): (Mardi Gras. 188.) لوحة زيتية مأخوذة من متحف بوشكين للفنون الجميلة، موسكو [٢٤].

ومشاركتها مع الآخرين أيضاً، وهي تعتبر إمتداداً لحاجة الإنسان إلى محاكاة الصورة الطبيعية أو الواقعية بأبعادها الثلاثية كما تم تحقيقها في فن التصوير التشكيلي والنحت باستثناء المنطلقات الفنية التي ارتبطت بـ"المثالية" في عصور الصورة الكلاسيكية. وفتحت أبحاث التصوير الضوئي طموح المبدعين في مجال فنون الصورة والتشخيص لصياغة تصوراتهم الطامحة لأبعد من العالم المرئي، تلك التصورات، التي أدى فيها الخيال مع الوعي العلمي وتطوراته إلى تعميق المنطلقات الفنية ومفاهيمها خاصة تلك التي تأصلت في مسارات حركة الفنون البصرية عموماً والتصوير التشكيلي على وجه الخصوص. ونذكر على سبيل المثال، الميتافيزيقية والتعبيرية والسريالية والرمزية وغيرها من الحركات الفنية التي ارتبطت بالتشخيص بمفهومه العام وارتباطه بالإنسان بصفة خاصة. فصار للخيال سبل وأدوات تقسح له مجالاً واسعاً لإبتكار عوالم تشخيصية خارج إطار المرئي المحدود بمجال الرؤية البصرية أو حتى مجالات الرؤية التي أتاحتها أدوات وأجهزة الإبصار المبتكرة وتطوراتها كالمناظير وغيرها، التي ساهمت في تجاوز حدود الإمكانيات البصرية الطبيعية وإكتشاف مجالات ومناطق أخرى من العالم المادي وتفاصيله. ولعل ما فتح هذا المجال بصورة أوسع هو إبتكار عالم إفتراضي مواز للعالم الملموس عن طريق التطبيقات الجديدة لصياغة الصورة في العالم الرقمي. اليوم صار للإنسان وسائط مدهشة وحديثة تمكنه من الغوص في نوع جديد من العوالم البصرية، عالم رقمي: له أدواته وتطبيقاته الخاصة كـ: أجهزة الكمبيوتر، سواء كانت أجهزة تقليدية أو هواتف ذكية أو أجهزة لوحية تستخدم شاشاتها لعرض عالم إفتراضي مرئي إيهامي وغير مادي تماماً مثل اللوحة المرسومة على القماش، ذات البعدين والتي تحاكي الطبيعة بأبعادها الثلاثية والزمانية بصورة أوسع. فيمكن لمس الأيقونات وفتح المجلدات، فتظهر أشياء بغض النظر عن كونها غير واقعية وليس لها قوام مادي. فهي ترى وتترك تفاصيلها الشكلية ومضامينها عن طريق العين، وهو كل ما تحتاجه الفنون البصرية بنطاقها الواسع الذي ينطوي على الوسائط الفنية المتعددة في صياغة الصورة وإبتكاراتها. ومن هنا ظهر نوع من الفن ارتبطت تسميته بماهية وسائطه وأدواته وطرق عرضه، يطلق عليه "الفن الرقمي" (Digital Art)، هذا الفن الذي تطورت وسائطه وأشكاله بدافع خليط فكري ومفاهيمي بين حركة الفنون البصرية



لوحة رقم (١): العشاء الأخير من أعمال ليونارد دافنشي [٢١]



لوحة رقم (٢): مظاهر الإجتماعية [٢١]

حيث مهد بأفكاره ومعالجته الفنية إلى المدرسة التكعيبية التي جاء بها "برك" و"بيكاسو" بعد سنة أو سنتين. بدأ بيكاسو وبرك (Picasso and Braque) في رسم صور كانت متشابهة في بعض الأحيان لدرجة عالية جدا حتى أن أصدقاءهم لم يتمكنوا من تمييز أعمالهما إلا بصعوبة كبيرة [١٩]. كما قدما رؤية فنية جديدة لمعالجة الشكل الإنساني. فاختلف عن المؤلف في هيئته وقيمته التشخيصية التي بدت خارجة عن سياق الأبعاد التعبيرية أو الواقعية. فيذهب البحث الفني إلى معالجة العنصر الأدبي أو أي عناصر أخرى بمنهج تحليلي يهدف في بعض الأحيان إلى إرجاع الأشكال العضوية وتفصيلها إلى أصولها الهندسية فينتقت الشكل ويختفي التأثير الموحى بالبعد الثالث. وأحيانا يكمن الهدف في رسم الإنسان أو العنصر لإظهاره من عدة زوايا، حيث نرى قيما تشخيصية توحى بمرجعية طبيعية للشكل دون أن تفر حقائقه البصرية ضمن إطار الرؤية أحادية الزاوية. رغم أن بيكاسو كان يرسم أشخاصا بعينهم معروفين ويعطي العمل اسم الشخص كما لو كان العمل صورة شخصية، وعند مقارنة هذا العمل بعمل آخر تحت عنوان المرأة الباكية (انظر اللوحة رقم ٣) يمكن إدراك قوة التعبير التي تحملها خطوط وألوان بيكاسو برؤيته هذه التي تفكك الشكل وتعيد بنائه من جديد لأغراض تشكيلية تعزز القدرات التعبيرية والإيحائية للون والخط، فيظل الشكل محتفظا بملامح إنسانية ربما ترتبط بملامح تشخيصية تعطي للوحة هويتها الشخصية وخاصة تلك التي تعبر عن شخصيات بعينها [٢٧].



لوحة رقم (4)

الحالات الشعورية التي ترتبط بخبرات مؤلمة. و يفسر البعض أن بيكاسو، من خلال هذا التعقيد والتداخل والتكسير التكعيبية، يحاول أن يجعلك تتذوق "طعم ملح دموع هذه المرأة، فشبها العيون الباكية بزورقين يسبحان في بحر دموعها الجارية ويكادان يغرقان من كثرة الدموع حتى فقت عيناها من حر النحيب، ثم امتص بيكاسو الألوان من فم المرأة وأسنانها وأبقى على اللون الأزرق كناية عن بحيرة صبت فيها المرأة قطرات دموعها من مجرى عينيها. ثم راح بيكاسو بكل شغب يصور الدمع بأشكال تترك علامات على وجهها الباكي كما ترك أصابعها وأظافرها وهي سبب الرموش التي رسمها بطفولة محضه على وجه المرأة التي قضمت المندبل من شدة الألم. لقد فتح هذا الفكر التكعيبية بصورة غير مباشرة الباب للتعلم فيما هو هندسي في فن التصوير التشكيلي. وتجلت نتائجه في هندسية "مندريان" التي مثلت الذهنية الهندسية الصارمة، حيث ذهبت بنظرياته إلى أبعد مدى في تجريد الشكل من أية قيم تشخيصية أو عضوية، وذلك ليقوم بناء الصورة الفنية على إدراك الفنان للقيم المعمارية الصارمة وجماليات الإتران

عندما كان في الخمسين من عمره، بدأ سيزان في رسم صور حول الموضوعات التي اختارها منذ البداية. إن أحد العناصر المثيرة للإهتمام في إرث بول سيزان هو أنه في نفس الوقت الذي استوحى فيه لوحاته من تقاليد ومبادئ عصر النهضة الكلاسيكية للفن الغربي وكانت مجموعة أعماله المبكرة بمثابة بداية قوية لهذا التقليد في القرن العشرين. وتشير الطرق العديدة التي يركز عليها نظام التمثيل في أعمال سيزان إلى الفن التعددي في القرن العشرين كما أن ولأنه للكلاسيكية يوفر وجهة نظر فريدة لدراسة الفن البصري والإدراك والوعي. لهذا السبب، يدقق هذا البحث في مساهمات سيزان من المنظورين العلميين في مجالي الرسم والمعرفة متطرقا إلى الفنانين الذين أسهموا في دراسة هذه المجالات [٣].

ثانيا: تحليل الفرضية: الصورة الرقمية تكشف جماليات فن التصوير التشكيلي

تكشف معطيات الصورة الرقمية عن توجهات وجماليات فن التصوير التشكيلي المعاصر والعديد من الأعمال الفنية التي رسمها بابلو بيكاسو لزواجه دورا مارا تعبيرا عن علاقتهما التي استمرت لعقد من الزمن. وقع بيكاسو في شرك الحب عندما كان عمره خمسا وخمسين عاما مع "دورا مارا" البالغة من العمر آنذاك تسعا وعشرين سنة. كانت رؤيته للأشياء أحادية الزاوية واستفاد من منجزات التأثيرية في اللون وأعاد للشكل قوامه البنائي الهندسي،

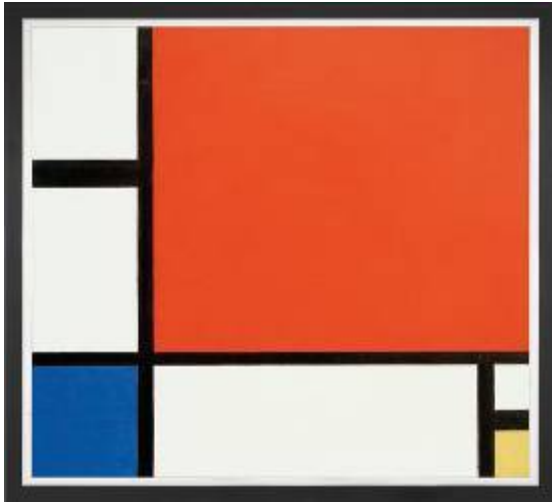


لوحة رقم (3)

تمثل اللوحة رقم (٣) عمل "المرأة الباكية" الصادر سنة ١٩٣٧، وهو لوحة زيتية على قماش ٥٩،٤٩ × ٥ سم لبابلو بيكاسو ومن مقتنيات متحف تات في لندن، انجلترا [٢٧]. كما تمثل اللوحة رقم (٤): "رأس امرأة" الصادرة سنة ١٩٠٩ وهي لوحة زيتية من مجموعة (Dr. Girardian) باريس. [١٩] و تمثل اللوحة رقم (٥) عملا لبابلو بيكاسو بعنوان "القراءة على الطاولة"، وهو لوحة زيتية صدرت سنة ١٩٣٤ او موجودة بمتحف المتروبوليتان للفنون (وصية (Florence M Schoenborn)، على شرف (William S Lieberman)، ١٩٩٥، (١٩٩٦، ٤٠٥ ط). نيويورك؛ متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك [٢٣].

وعند التأمل في هذا العمل، ربما ينشغل العقل فيما تنقله العين من علاقات خطية ومساحية متداخلة في زوايا تلك المثلثات التي تبني تكوين وتشكل شفراته البصرية، فيبدو العمل غنيا بالعلاقات الملغزة بين مرجعية الشكل البصرية وبين التأثيرات التعبيرية لخطوط متكاملة مع التأثيرات اللونية. بذلك تخاطب وجداننا لتستهض تلك

التركيبية بالمربع الأزرق الصغير في أسفل اليسار. كما يمكن التعرف على مقدار التباين الممكن باستخدام نظام الألوان هذا. واستخدم "موندريان" ظلالاً مختلفة من الأسود والأبيض، بعضها فاتح اللون وبعضها داكن. وإذا دققنا النظر عن قرب، فإن هذه المجموعة المتنوعة من القيم والأنسجة تخلق تناغماً مفاجئاً في التناقضات. حتى أن الآثار المرئية لأعمال ريشة الفنان قد تتعارض مع ما قد يكون تكويناً هندسياً صلباً وتوازناً بين رغبة الفنان في معرفة حقيقة عالمية وتجربة الفنان الشخصية [٦].



لوحة رقم (٦): تكوين هندسي [٦]

تلازم مع الإنسان في سياقه البصري وحركة الحياة بأبعادها المختلفة، وهذا ما يجدر التعرض له في مبحث القيم الواقعية للتشخيص.

ثالثاً: تحليل الفرضية: تكشف الصورة الرقمية عن توجهات وجماليات فن التصوير التشكيلي:

إن طرق وأساليب بناء الصورة التشكيلية يكشف عن قدرتها في استيعاب مضامين العصر بالبعدين الذاتي والموضوعي من خلال القيم الواقعية للتشخيص. ويرتبط التشخيص في الفنون البصرية المعاصرة بصورة مباشرة ويمكن أن يطلق عليه الاتجاه الواقعي إن ارتباط الصورة الفنية بنظير لها يحمل حقائق بصرية وقيماً اجتماعية خاصة، قد يتنافى مع نوع آخر من الصور التشخيصية، التي تتجاوز المرجعيات البصرية المحيطة إلى رؤى مثالية كما يمكن إدراكه في الأعمال الكلاسيكية. وسيهتم الباحث هنا بتوضيح ارتباط التشخيص بتلك المدارس الفنية المستندة على مفاهيم وتوجهات اجتماعية بدت ملامحها واضحة في القرن العشرين في صور فنية متعددة ربما قد تتفاوت في الخصائص الفنية والأساليب الفردية وإنما ترتبط في كونها تهتم بتصوير

الحياة المعاصرة في مستوياتها الاجتماعية والسياسية المختلفة فهي تعود مفاهيمها إلى الواقعية الفرنسية ذات التوجه الاجتماعي، والتي تمثلت في أعمال كل من "كورييه" Gustave Courbet ودوميه بمنصف القرن التاسع عشر، حيث انتقلت بفن التصوير التشكيلي من أبراجه الأرستقراطية، التي تأصلت في عصر الكلاسيكية الجديدة بعد أن تحرر من السلطة الدينية وهبطت به إلى الشارع وأنشطة الحياة اليومية للطبقة الكادحة. ومن هنا أصبح المجتمع بموضوعاته وقيمه وأحلامه وطموحاته وأنشطته اليومية محل إهتمام فن التصوير التشكيلي أو ما يمكن تسميته فن الرسم والتلوين بوسائطه وتقنياته المتعددة. وتعود جذور الواقعية الاجتماعية التي ظهرت بأمريكا في ثلاثينيات القرن العشرين إلى أعمال الفنان الفرنسي "غوستاف كورييه" Gustave Courbet. وعلى وجه الخصوص إلى الآثار المترتبة على ما قدمه من أعمال فنية تعتبر علامة فنية مفصلية في تطور "حركة الفن".

والتباين والحركة التي تنبثق عبر علاقات فنية قوامها المساحة الهندسية والخط. وهذا ما يمكن إدراكه في اللوحة رقم (٦) وهي لوحة ألوان زيتية على توال، وأبعادها ٤٦، ١٩٣٠ × ٤٦ سم. وصدرت سنة ١٩٣٠. وبأخذ هذا العمل اسمه من الألوان الأولية: "تكوين باللون الأحمر والأزرق والأصفر" ويبين التزام "موندريان" بالعلاقات المتباينة، وعدم التناقص، والخطط اللونية المبنية على الألوان الأولية. وقام موندريان بتأليف هذه اللوحة التي توازن بين كتل اللون الأبيض. ويمكن للناظر ملاحظة كيفية موازنة المربع الأحمر الكبير في الجزء العلوي الأيمن، الذي قد يسيطر على



لوحة رقم (٥): القراءة على الطاولة [٢٣]

كما بهذه اللوحات انسجام للتناقضات التي تشير إلى التوازن وتواتر القوى الديناميكية. ولم يكن ينظر إلى خطوطه السوداء على أنها الخطوط العريضة بل طائرات الصباغ في حد ذاتها. إنها فكرة تم رؤيتها في المستوى الأسود الأفقي على الجانب السفلي الأيمن من اللوحة والتي تتوقف قليلاً عن حافة القماش. ويستأصل "موندريان" كامل فكرة العمق/الوهم المبنية على خلفية شخصية مما يحقق لهوتراً متناغماً من خلال وضعه غير المتماثل للألوان الأساسية.

و اتجه جوجان (Paul Gauguin) في تجربته الفنية إلى تأصيل رؤية جديدة تجمع بين الرمزية والتشخيصية في أسلوب فني يميل إلى تبسيط الشكل واللون مع استخدام الخط لتأكيد هيئة العناصر وأحجامها وأوزانها. وفتح أسلوبه الباب لمسار جديد في التشخيص يميل إلى تعزيز قدرة اللون على الإيحاء بحالات شعورية تستمد مرجعيتها من أسلوب حياة خارج الأطر المدنية الباريسية التي كانت أحد مواضيع بحثه الدائم. ولم يكن "فان كوك" مقتنعاً بوصفه أسلوب جوجان على كونه "أسلوباً بدائياً دينياً". وتمثل اللوحة رقم (٧) لـ "بول غوغان"، اسكتش الرسم صفحة 3 من ألبوم والتر مع تصميم "الرؤية بعد العظة" (يعقوب المصارعة مع الملاك) لسنة ١٨٨٨. وموجودة في الجرافيت. بمتحف اللوفر، بباريس. [١٦]. وكان قرار رسم موضوع ديني يذكّرنا بتقليد عصر النهضة، إلا أن "غوغان" قدم بلا شك موضوعه بأسلوب عصري متأثراً جزئياً بالمطبوعات اليابانية، وتجاربه الخاصة، فالزجاج المعشق، وغير ذلك من الفنون الشعبية، مع التشديد على الخطوط العريضة الجريئة ومساحات اللون. [١٦]. ومن هنا تجدر الإشارة إلى أن مسارات التشخيص في الفن تعرضت لمتغيرات في الأغراض التي تلي الاحتياجات الجمالية الجديدة لكل عصر من العصور، فأنتجت قيماً فنية تنوعت بين المفاهيم الذهنية والبحث في القيم التشكيلية للعالم المحيط بها. مما أفضى إلى معالجات فنية تبتعد عن الحقائق البصرية ضمن منظور الرؤية أحادية الزاوية. ولكنها ظلت تحافظ على مرجعيتها البصرية.

أما المسار الثاني فهو الغوص في الذات ببُعديها الخيالي والنفسي مما أسفر عن التعبيرية والسريرية. وأما المسار الثالث فهو الذي

إمرأة تعمل بغسيل الملابس (انظر اللوحة رقم (١٠)).



لوحة رقم (٩): "بكوربيه" عربة الدرجة الثالثة [٣٦]



لوحة رقم (١٠): المرأة الغسالة [١٢]

فنج "هنري دوميه" (Honoré Daumier) الفرنسي كفن رسم، سرد تأثير التصنيع على الحياة الحضرية الحديثة في باريس في منتصف القرن التاسع عشر. هنا، يضخم موضوع المطبوعات الحجرية التي صنعت قبل ذلك بعشر سنوات: الصعوبات والركود الهادئ لركاب السكك الحديدية من الدرجة الثالثة. وتظهر في اللوحة أم مرضعة وامرأة مسنة وصبي مستغرق في النوم في صفاء لا يرتبط غالبا بالنقل العام. هذه الصورة التي لم تكتمل ومربعة للنقل، تتوافق بشكل وثيق مع لوحة مائية لعام ١٨٦٤ (متحف والترز للفنون، بالتيمور) وزيت معاصر تقريبا (المعرض الوطني بكندا، أوتاوا). لكن تسلسل التراكم لا يزال إلى اليوم دون حل [١٠]

كانت وسائل المواصلات العامة هي أحد الموضوعات الرئيسية في رؤية "دوميه"، التي تدين التأثير السلبي للتصنيع والمدنية على الطبقة العاملة في باريس، وفي هذا العمل عربة الدرجة الثالثة، يلفت الانتباه إلى أشكال جديدة من المواصلات العامة كالقطارات وغيرها. لم يكن إهتمامه بالوسائل نفسها، بل كان بطريقة ونظام إستخدامها، اللذان يبرزان التسلسل الهرمي "النظام الإجتماعي الطبقي"، الذي كان في شتى مناحي الحياة حتى ضمن وسائل النقل الحديثة والديمقراطية المزعومة. ويبدو الأشخاص الذين يشغلون المقعد الخشبي في مقدمة اللوحة من الطبقات الدنيا وتظهر مفصولة عن الركاب الأكثر ثراء وراءها بخلفية اللوحة المعتمة، حيث يعتمد "دوميه" لتبديد ما تولده هذه العتمة من الشعور بالضغط الذي يسود في الخلفية، وذلك من خلال الرحابة المحيطة بالأشخاص الأقرب لمستوى الصورة. وتأتي الأم المرضعة والجدة والطفل النائم في المقدمة مغتسلين في ضوء ذهبي ينساب هادئا جدا. ومن خصائص أسلوب "دوميه" الرشيق في الرسم، الذي يشبه غزارة الخط في المطبوعات الحجرية، تظهر الأشخاص في المقدمة ضخمة وتكاد تكون منحوتة في علاقاتها المكانية.

وهناك لوحة "الغسالة" Washerwoman اللوحة الزيتية الصادرة سنة ١٨٦٣ وأبعادها ٤٩ × ٣٤ سم الموجودة بمتحف أورساي (Paris d'Orsay). وغالبا ما كان دوميه يرسم العمال الحضريين في ظل الإمبراطورية الثانية. وهناك العديد من



لوحة رقم (٧): بول غوغان [١٦]



لوحة رقم (٨): الدفن في الأورنان [١٣]

ونذكر منها اللوحة رقم (٨) "الدفن في الأورنان" (A ١٨٤٩) [٢٩]. Burial at Ornans) Paris, France، و"المرسم الكبير". [٥]

وحازت لوحة الدفن على المديح والشجب الشديدين من النقاد والجمهور. وهي عمل بانورامي ضخم، يصور مشهدا طقوسيا تقليديا للدفن، رسم على مقاس كان يستخدم سابقا في الأعمال التاريخية. ووفقا لرأي المؤرخة الفنانة الباريسية "سارة فونس" يعود تكوينها إلى تقاليد الأعمال التاريخية، وبمنظرة متعمقة للعمل يمكن إدراك مدى مغابته للجماليات الكلاسيكية والرومانسية، فنراه يصور مشهدا يفتقر إلى الخطاب العاطفي الذي كان متوقعا في عمل من هذا النوع: فلا تحمل وجوه المشيعين على أي إيماءات مسرحية من الحزن وفي نفس الوقت يفتقر المشهد بأكمله إلى تلك الأناقة والتنميق المعهود في الأعمال الكلاسيكية. وازداد اهتمام الجمهور بالمنهج الواقعي الجديد. ويؤكد "كوربيه" على أهمية هذا العمل بقوله: "إن الدفن في الأورنان" كان في الواقع دفنا للرومانسية". ويمكن أيضا قول أنه كان دفنا للموضوعات الفنية التي هيمنت على الفن الفرنسي منذ القرن السابع عشر وذلك بقيمتها التشخيصية التي ارتبطت في مجملها بقيم ونسب مثالية، تبتعد في مجملها عن الحياة اليومية للبسطاء ومن زاوية أخرى تنتمي إلى التقاليد اليونانية والرومانية. ولعل ما يؤكد تحول الفن من القيم التشخيصية المثالية إلى القيم الواقعية عندما نتعمق في تحليل عمل المرسم الكبير لـ"كوربيه" الذي يعتبر من أهم إنجازاته الفنية التي تتطوي على الكثير من الإشارات البصرية الموحية بالكثير من التأويلات. فهو يجسد صورة رمزية واقعية للعالم المحيط بـ"كوربيه". ويؤكد هذا بقوله أن العالم بأجمعه يأتيه لكي يرسمه فعلى اليمين، نرى جميع المساهمين: أعني بذلك الأصدقاء والمزلاء والعمال وعشاق الفن. أما على اليسار يصور العالم الآخر للحياة اليومية: الجماهير، البؤس، الفقر، الثروة والمستغلين، إضافة إلى الناس الذين يكسبون عيشهم من الموت. وإضافة إلى ما قدمه "كوربيه" يأتي "هنري دوميه" ليؤسس مسارا آخر في التشخيصية الواقعية وهو الإتجاه النقدي المنحاز للطبقات الدنيا للمجتمع. ويظهر ذلك في معظم ما قدمه من أعمال. و نذكر منها هنا لوحة عربة الدرجة الثالثة اللوحة رقم (٩):

The Third-Class Carriage, ca. 1862–(64, At Metropolitan Museum of New York [٣٦] وهي واحدة من مجموعة أعمال عربة الدرجة الثالثة التي تصور ملامح أسلوبه الفني ورؤيته المنحازة للفقراء والمتمثلة عموما في لوحة

التي تبلورت من جزور يونانية رومانية. ولنستوعب القيم التشخيصية في التصوير المعاصر لا بد من توضيح ماهية الكلاسيكية وذلك كما يذكر "عادل السيوي" في مقدمته لنظرية الشكل للحداثي "بول كلي"، حيث يرى أن الكلاسيكية "بغض النظر عن تعريفها كطفولة الإنسانية كلها أو كطفرة وعي عبقرية لا يمكن تكرارها، فسيبقى أن إبداعها قد حفر موقعه بعمق في قلب الذاكرة الإنسانية كلها. وإذا كان اليونانيون قد أسسوا الملامح الرئيسية للكلاسيكية الغربية إلا أن الإنتاج البصري الضخم داخل هذا الفهم لم يتجسد بشكل مدّهِش إلا في عصر النهضة، الذي اعتمد جوهريا على ميراث الحضارتين اليونانية والرومانية..."

إن ما كتبه "ليوناردو" في نظرية التصوير شكل القاعدة المثبتة للمشهد الكلاسيكي، وجسد منطقها الرياضي الحاسم. وظهرت الواقعية الاجتماعية من جديد كحركة فنية مهمة خلال فترة الكساد الكبير في الولايات المتحدة في ثلاثينيات القرن العشرين، فكانت حركة فنية أمريكية ترتبط ارتباطا وثيقا برسم المشهد الأمريكي. وتضمنت هذه الحركة فنانيين كثيرين وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر، من "مدرسة أشكان Ashcan School" "إدوارد هوبر" Edward Hopper، في اللوحة رقم (١٢) بعنوان "المطعم الآلي". وصدرت سنة ١٩٢٧ وهي لوحة زيتية أبعادها ٧١,٤ x ٩١,٤ سم، لتعرض في مركز دي موين للفنون (Automat Oil cm Des Moines, Des ٩١,٤ x ٧١,٤) on canvas, (Moines Art Centre 1927) [٢٥]. كما نذكر روادا آخرين "توماس هارت بنتون" Thomas Hart Benton و"ويل بارنت" Will Barnet، و"بن شاهن" Ben Shahn و"يعقوب لورنس" Jacob Lawrence، و"بول ميلتسner" Paul Meltsner، و"رومير بيردين" Romare Bearden، و"رافائيل سوير" Rafael Soyer و"إيزاك سوير" Isaac Soyer



لوحة رقم (١١) ثلاث نساء (لو جراند ديجونير) [٣٢]



لوحة رقم (١٢) المطعم الآلي [٢٥]

باللوحة (١١) : ثلاث نساء يتناولن الفطور (لو جراند ديجونير). (le grand dejeuner). وصدرت هذه اللوحة الزيتية سنة ١٩٢١ وأبعادها ٩٩ X ٧٢,٢٥ بوصة (Mrs. Simon Guggenheim Fund) [٣٢]

رابعا: تحليل الفرضية: تؤثر المفاهيم التصويرية وقيمها في تشكيل الصورة الرقمية:

الإصدارات حول موضوع غسالة الملابس. اثنان منها أولهما في المتحف الوطني في براغ والآخر في مجموعة غيرستبرغ / شارف، ببرلين والآن في الأرميتاج، سان بطرسبرغ وهما متشابهان للغاية [١١]. ويعتبر "دوميه" رائدا في أسلوب الواقعية التي ركزت على تصوير الناس الذين ينتمون إلى جميع المستويات الاجتماعية، حيث كان رائدا برؤيته النقدية لسلطة عنصرية النزعة كانت تعزز الطبقة. فارتبطت موضوعاته بالطبقة العاملة والفقر. وعاش في باريس خلال فترة الاضطرابات السياسية والاجتماعية التي شملت ثورتين بالإضافة إلى التغييرات المتكررة في النظام والحرب والحصار. وربما كانت أكبر إسهاماته في الفن الحديث هو قدرته على إلتقاط أبسط اللحظات في الحياة وبثها بالعاطفة. كما أنه فتح مجالا مهما للتفكير النقدي في فن التصوير التشكيلي سنرى له أثرا في تيارات فن ما بعد الحداثة وخاصة الواقعية الاجتماعية أو تلك الإتجاهات والفلسفات التي سارت في مسارات نقدية خارجة عن إطار نظري المحاكاة في تمثل هذه السيدة التي تمتلئ مهنة غسل الملابس إلى المرأة العاملة الفقيرة والمثقلة بأعباء الحياة، فتظهر وهي مصحوبة بطفلة تبدو أنها تكافح من أجلها.

وتبدو السيدة ذات عزم وهي تعاني من حمل حقيقية الغسيل الثقيلة، التي ترفعها وتقوّم الرياح القوية التي تعارض تقدمها، حيث يعكس وجه المرأة التصميم والعزم بدلا من اليأس. وقد تعكس الطفلة خالية الوفاض صدى أمها. وبنفس النظرة التأويلية يرمز كل من حمل الغسيل وقوة الرياح إلى القوى الأكبر التي تواجهها هذه المرأة وابنتها: الفقر والصراع المادي والثورات المتتالية. وعند الإمعان في تحليل العمل، نجد "دوميه" يعهد للمبالغة لتعزيز القيم التعبيرية التي يصيبها في خلايا أشخاصه. فنراه يلجأ إلى تأكيد التباين الشديد بين الظل والنور لتأكيد معطيات البناء الدرامي في المشهد. كما يضع السيدة وابنتها في شارع غامض مهجور ومتصحر، من اليسار ينير الضوء القوي المرأة، فيبدو رمزا لنور النوايا النبيلة، البساطة والتواضع. وظلها الذي يغلف ابنتها التي لم يتحدد مستقبلها بعد.

في الواقع، كان "دوميه" على وعي تام بالتحديات الهائلة التي كانت تواجهها النساء العاملات باستمرار في ذلك الوقت في فرنسا، حيث كانت تجبر النساء على العمل دون تقديم أي وسائل معينة لأطفالهن. وبصفته جمهوريا جادا، كان الفنان "يدلي ببيان" سياسيا قويا، ينادي بحقوق النساء العاملات وأطفالهن. ومن ثمة كان للتوجهات الواقعية أثرا مهما في توجيه مسار التشخيص الذي بدى هنا متسما بدلالات اجتماعية نقدية مهمة في مسار حركة الفن، منذرا بعصر جديد في فن التصوير وقيمه التشخيصية، التي انتقلت من مستوياتها الدينية إلى الأورستقراطية ثم نزلت إلى الشارع والحياة اليومية بصفة عامة مع التوجهات الواقعية. وفتحت الواقعية لفن التصوير نوافذا وأبوابا مهمة جعلت الفنانين أكثر تفاعلا مع الطبيعة والحياة الاجتماعية بتفاصيلها اليومية. وكان لذلك أثرا حيويا على توجهات الفنانين التي بدت تتعامل مع فضاءات أخرى أرحب ومتحركة غنية بالعناصر والتفاصيل والموضوعات. كما تتميز بصيغ بصرية بفعل ضوء نهاري فوق متغير واسع الانتشار في فضاء لا نهائي، وذلك بخلاف ما كانت تنحى المراسم من أجواء مغلقة محدودة العناصر. وتبدو الأبعاد إلى حد ما ساكنة.

وتكامل هذا مع ما قدمته الفيزياء من اكتشافات مهمة في أبحاث الضوء والرؤية البصرية وما استجد من متغيرات سياسية واجتماعية لتوجيه الفن في مسار أثر تأثيرا جوهريا على مسار التشخيص وأغراضه وقيمه الجمالية والتشكيلية. وهنا نذكر المدرسة "الإنطباعية" للفن التي كانت من أهم التحولات المفصلية التي استنقلت بالتصوير التشكيلي عن الموضوعات التي تجعل من الإنسان محورا وأغلت من شأن البحث في ماهية التلوين والضوء من خلال تصوير مشاهد الطبيعة التي تخلو من الإنسان في أحيان كثيرة. وإن ظهر في أي عمل، بدى كأي عنصر آخر دون أن يكون له الأهمية الأولى التي أولتها له الكلاسيكية بتوجهاتها المختلفة،

الوقت نجد المتفرجين مستغرقين في عزلتهم عن عالمهم الواقعي فيما يطرحه الفيلم. فربما يكون "هوبر" قد قصد الإشارة إلى خواء هذا العالم الفخم المليء بالتفاصيل والإثارة ومظاهر الرفاهية. أما اللوحة (١٤) فهي بعنوان "إدوارد مانيه" (نقابة المحامين في Folies-Bergere معهد كورتول غاليري سومرست هاوس ، لندن). وربما يذكرنا هذا العمل بنظيره في نهايات القرن التاسع عشر "فتاة الحانة" Folies-Bergeres للفنان إدوارد مانيه. فعلى غرار "مانيه"، يمتلك "هوبر" قدرة خاصة لجعل العالم الإيهامي للمسرح ساحرا وجذابا للغاية. إنه يؤكد وجهة نظره المفترضة مع ضوء صناعي غامض يضئ عتبات القاعة المؤدية إلى الخروج من هذا العالم غير الوهمي، حيث تقف المرشدة الحارسة غارقة في أفكارها منتظرة إسدال الستار. وارتبطت القيم التشخيصية في فن هوبر بحياته الخاصة وبالمجتمع في مستواه المدنية في معظم الأحيان. وكـ"مانيه"، يعتبر "هوبر من الممهدين لتصوير الحياة المدنية بموضوعاتها التي تبرز حياة المدينة اليومية في صورها الترفيفية التي صدمت المتلقي الباريسي الكلاسيكي المحافظ [١٨، ٢٩]. ورسم هوبر وهو في سن الثامنة والثمانين لوحة الكومديان (انظر لوحة عدد ١٥). وتم اختيار هذا العمل في هذا البحث نظرا إلى القيم التشخيصية التي قدمها "إدوارد هوبر" بأبعادها المجازية والواقعية. وتصور اللوحة كوميديان يرتديان زيا أبيضا على خشبة المسرح.



لوحة رقم (١٥) إدوارد هوبر كوميديان [٢٥]



لوحة رقم (١٦) الشتاء ألوان تمبرا [٢٨]

في اللوحة الزيتية اليمنى، ممثلان كوميديان. وتعود اللوحة إلى سنة ١٩٦٦. وحجمها هو ٧٤,٩ × ١٠٤,١ سم، (باربرا سيناترا). وتصور اللوحة ممثلين على خشبة المسرح وهما في وضع إنهاء المشهد وتحية الجمهور الحاضر الغائب هنا. فربما يكون غياب الجمهور من المشهد دليلا بأن المشهد كان يخاطب جمهورا في سياق زمني مفتوح. وكأنه يعلن بيانا شخصيا يمثل لحظات وداع من نوع ما. فكما لو كانت اللوحة تمثله هو وزوجته وهو ينحني ببراعة لجمهوره في نهاية أدائه للحياة. كلاهما كانا في الثمانينيات من عمرهما وكانا مريضين. ورحل هوبر في غضون أقل من عامين من رسم عمله هذا. كما رحلت زوجته "جو" في وقت لاحق في السنة الموالية تقريبا كما تشير المراجع. ويرى البعض أن "هوبر" هنا على النقيض من تصويره المتكرر للأزواج المنفصلين، كما هو الحال في أعمال كثيرة. ونجد هنا الممثل طويل القامة كما لو كان

تؤثر المفاهيم التصويرية (القيم التشخيصية) في الكشف عن التشكيل وأساليبه في تقنيات الصورة الرقمية. ويمكن أن نتبين خصائص التشخيص في الواقعية الاجتماعية الأمريكية في أعمال "إدوارد هوبر" ومنها لوحة أوتومات (انظر اللوحة عدد ١٣) التي تصور امرأة وحيدة تحقّق في فنجان قهوة في أجواء ليلية، وكما هو الحال غالبا في لوحات هوبر (Edward Hopper)، فإن ظروف المرأة ومزاجها غامضان، وهي ترتدي ملابس أنيقة وتضع مكياجاً كاملاً، مما قد يشير إما أنها في طريقها إلى عمله الذي يكون فيه المظهر الشخصي مهما، أو أنها في طريقها إلى مناسبة اجتماعية [٢٥]. لقد أزلت قفازا واحدا فقط. ربما يشير ذلك إلى تشتت أفكارها. ويوجد طبق صغير فارغ على الطاولة أمام فنجانها، مما يوحي بأنها ربما تناولت وجبة خفيفة وكانت تجلس في هذا المكان لبعض الوقت. كما عمل هوبر أن يجعل السائقين المتقاطعتين للإثبات موضوعا أكثر إشراقا في لوحاته (١٢).



لوحة رقم (١٣) فيلم نيويورك ١٩٣٩ [٢٥]



لوحة رقم (١٤) إدوارد مانيه، فتاة البار [١٣]

تسمى اللوحة الزيتية عدد ١٣ "فيلم نيويورك ١٩٣٩"، بأبعادها ٨١,٩ × ١٠١,٩ سم. وتوجد في نيويورك بمتحف الفن الحديث. [٢٥] وأما في اللوحة (١٤) "مسرح للسينما في نيويورك"، صور "هوبر" مشهدا داخليا لأحد القصور السينمائية النموذجية، التي تهيأ فيها هوليوود فرصة للمتلقين ليحبوا بضع ساعات في عالم إفتراضي ربما يمثل خبرة مضافة لخبراتهم الشخصية كمشاهدين وفقا لما يقدمه الفيلم. لقد استند "هوبر" كالعادة إلى زوجته كنموذج استلهم منه الشخصية المحورية في لوحته، التي ربما تمثل مرشد سينما، حيث تظهر واقفة تحت مصباح في القاعة بجوار سلم الخروج. ولم يعتمد هوبر على زوجته فقط، بل اعتنى بتصميم ديكور القاعة بدقة. فأشار النقاد إلى أنه قام برسم العديد من الدراسات الفنية اللازمة لتمكينه من الوصول إلى أفضل التكوينات المعبرة عن رؤيته التشخيصية بتوجهاتها الواقعية وأبعادها المجازية، حيث تبعث في عناصره (انظر اللوحة عدد ١٣) مضامينا إنسانية اجتماعية، ربما تكون مرتبطة بالحياة المدنية المعاصرة حينها. ويتضح هذا إذا عدنا لوضع شخصية المرشد إذ نجدها كما لو كانت محاصرة بأحلام اليقظة الخاصة بها. وفي نفس



لوحة رقم (١٨) مهرجان الزهور [٢٠]

عنوان اللوحة (١٧) هو "إميليانو زاباتو" وهي لوحة للفنان "ديجو ريفيرا" وتعود لغلى سنة ١٩٣١. رسم "ريفييرا" الزعيم زاباتو في لوحته الجدارية التي شارك بها في معرضه بمتحف الفن الحديث سنة ١٩٣١ في قصر كورتيس أو قصر المحاكم. وتبلورت الحركة الجدارية المكسيكية فيما بين سنة ١٩٢٠ و ١٩٣٠، وكانت مصدر إلهام للعديد من الفنانين القادمين من شمال البلاد ومكونا هاما لحركة الواقعية الاجتماعية وإمتداداتها العالمية.

و تميزت الحركة الجدارية المكسيكية بنبرة سياسية اشتراكية تستند لأفكار ماركسية تتوافق وطموحات الوضع الاجتماعي والسياسي الجديد لمكسيك ما بعد الثورة. ومن بين فناني هذه الحركة، نذكر "ديجو ريفيرا" و "ديفيد ألفارو" و "سيكيروس" و "خوسيه كليمنتي أورو زكو"، و "روفيو تامايو". كما شارك معهم في هذه الحركة كل من "سانتياغو مارتينيز دلغادو" و "خورخي غونزاليس كامارينو" و "روبرتو مونتينيغر" و "فريكو كانتو غارزا" و "جان شارلوت"، بالإضافة إلى العديد من الفنانين الآخرين [٢٢]. ويمكن استخراج القيم التشخيصية المرتبطة آنذاك بالتوجهات القومية في حركة المكسيك الفنية في أعمال "ديجو ريفيرا" (١٩). ونذكر منها، "إميليانو زاباتا" (١٩٣١). وتمثل اللوحة بطل الإصلاح الزراعي وهو قيادي رئيسي في الثورة المكسيكية ومعه مجموعة من الفلاحين المتمردين المسلحين بأسلحة بدائية مع وجود اللجام على حصان أبيض مهيب في يده، يقف زاباتا منتصرا بجانب جثة مالك هاسيندا. وعلى الرغم من أن الصحف المكسيكية والأميركية تشوه بانتظام الزعيم الثوري باعتباره زعيم عصابة خائنة، إلا أن ريفيرا خلد زاباتا كبطل ومجد انتصار الثورة مصورا زاباتا كبطل عادل. ويقدم هذا العمل رؤية ريفيرا لزاباتا كفلاح متواضع وتعاطفه معه كبطل شعبي كرس حياته لإصلاح حال الفلاحين والزراعة بشكل عام.

كان لأسلوب ريفيرا الفني الذي يميل إلى التصميم المحكم والتبسيط والمبالغة في النسب، إلهام بقدر معين من ضخامة الشكل الأمر الذي لمسناه في الشكل (٢٠) "مهرجان الزهور"، انظر اللوحة (١٨): ديبغو ريفيرا، مهرجان الزهور، 1925، متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون، لوحة زيتية [٢٠]. وتمثل اللوحة عيد سانتا أنيتا.

تصور أعمال ديبغو ريفيرا الموضوعات الإنسانية ذات الأبعاد الاجتماعية المستشرقة لمستقبل الإنسان المكسيكي. وفي ظل المتغيرات السياسية التي تقيم وزنا للعدالة الاجتماعية وتعلي من شأن الشعب. كما صور الموضوعات الأكثر محلية وحملها مضامينا قومية، حيث حركات التحرر الثورية.

وأثرت أعمال ديبغو ريفيرا في رسامين آخرين من جميع أنحاء العالم. ويمكن أن نرى هذا التأثير في أعمال الفنان المصري "حامد عويس" الذي يمثل الواقعية الاجتماعية بتوجهاتها الاشتراكية، التي عكست توجهات ثورة يوليو ١٩٥٢ الاشتراكية في مصر حيث تناول عويس موضوعات العمال والفلاحين والصيادين بأسلوب فني

يمثل هوبر أخذا بيد زميلته الممثلة التي ربما تشير إلى زوجته "جو" [١٨]. وعلى ما يبدو كان اختياره لهذا الموضوع معبرا عن قبوله لمفارقات الحياة وإدراكه لحماقة الوجود الإنساني (١٤). وبالإضافة إلى ما سبق نذكر أعماله التي ذاع صيتها ك لوحة "عالم كريستينا" (شكل ١٧). وتصور هذه اللوحة جارتة في ولاية ماين التي كانت مصابة بشلل الأطفال إلا أنها كانت تمتلك مزاجا مرحا. وفي عصر هيمن عليه التجريد، تمسك "أندريه ويت" بثبات أسلوبه التشخيصي الذي يهتم بالتفاصيل البصرية الواقعية في التصوير الضوئي. واستمر ليكون أحد الرسامين الأمريكيين الأكثر شهرة في القرن العشرين، ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن عالم كريستينا واقعي للغاية، إلا أنه يتعلق بنفس موضوع التعالي الروحي الذي شغل الكثير من التعبيرات التجريدية. إن التجريد والتشخيص ليسا متعارضين كما يبدو. ويمكن استيضاح رؤية "أندريه ويت" مما عبر عنه بقوله: "أفضل فصل الشتاء والإحساس بالسقوط يكمن في المناظر الطبيعية الجرداء والشعور بالوحدة إضافة إلى الشعور الميت بالشتاء. هناك شيء مخفي خلفه، القصة الكاملة لا تظهر" (١٩). ولعل هذا ما يفسر رسمه للوحة الشتاء (شكل ١٨) التي تؤكد أن أندريه ويت لم يكن يرسم واقعية جوفاء خالية من الوجدان والدلالات الإنسانية. بل تنتم أعماله بلمسة ميتافيزيقية، حيث تحتفظ بقدر من الدلالات المستترة بما يبدو عليها من غموض أثناء معالجة التصميم واختيار عناصره وأوضاعه وأجوائه. ويتأكد هذا حينما يقول "إذا عرضت نفسك تماما، تختفي كل روحك الداخلية، عليك أن تحافظ على شيء لخيالك، لنفسك" (٢٠). لقد تأثر ويت كما أسلفنا بخبرته الحياتية وما تم من أحداث مؤلمة قائلا: "أحصل على آراء الناس حول أعمالي ولعل الشيء الذي يبعث على الإرتياح أكثر هو أن عملي يمس مشاعرهم. هم لا يتحدثون عن اللوحات. وينتهي بهم الأمر ليحكوا لي قصة حياتهم أو حتى كيف توفي والدهم" (٢١).

وفقا لبعض الروايات، فإن الصبي في هذه اللوحة هو "ألان لينش"، صديق طفولة "ويت" الذي اكتشف الجثث (وهو شخصية في العديد من لوحات "ويت" الأخرى). لكن ادعى "ويت" أيضا أنه هو الصبي المرسوم هذه اللوحة قائلا: "كنت أنا في حيرة - أن اليد المنجرفة في الهواء كانت روعي الحرة، وهي تتلمس طريقي". ويقع معبر السكة الحديد الذي وقع فيه الحطام القاتل على الجانب الآخر من التل وأشار أمين المتحف إلى أن المشهد مرادف لوفاة والده، كما أوضح "ويت" نفسه ذات مرة أنه لم يرسم والده أبدا عندما كان على قيد الحياة، وأن التل هو آخر صورة له" (٢٢). وكما تكتمل رؤية القيم الواقعية للتشخيص، قد يكون مفيدا لهذا البحث أن يبحث أيضا في التجربة المكسيكية لكونها تمثل جانبا واقعا مغايرا للواقعية الاجتماعية الأمريكية في دوافعها وأغراضها. ويعود ذلك إلى إختلاف الزمان والمكان والمعطيات الفكرية والثقافية والسياسية [٢٢].



لوحة رقم (١٧) إميليانو زاباتو [٢٢]

والصباغات التشكيلية فقط، بل عليها أن تحمل رسالة وقضية. كما أن الإنسان هو قضيتته التي تشغل باله وتملا عليه فكره وكيانه. و من هذه الخلفية المشحونة بكل هذا المخزون الإنساني والفكري والفني، جاءت ملحمة عويس الفنية. و أصبح صاحب أسلوب فني متفرد في الحركة الفنية المصرية المعاصرة لا تخطئه العين. فتصميم الصورة عنده يحسب بميزان فني في غاية الدقة ولكل مكون في الصورة، تفاصيله وعلاقاته المكانية واللونية واتجاهات الخطوط والتقاطعات بينها حيث يلعب الخط واللون معاً دوراً أساسياً في توجيه حركة العين في التكوين وبناء الشكل وتفاصيله. وذلك لإدراك جوهر الموضوع إذ أنه يقصي كل ما هو من شأنه أن يخطف العين والذهن بعيداً عن جوهر الموضوع والعناصر الدالة على هوية الموضوع المحلية وقيمه الثقافية.



لوحة رقم (٢٠): الجذور فريدا كالجور ١٩٤٣ [٢٨]

أوائل القرن العشرين. ولعل هذا التوضيح قد يكون ضرورة حتمية ترتبط بمسار بحثنا من زاوية بيان ملامح التشخيص في التصوير الحديث ومفارقاته مع ما سنتطرق إليه في مبحثنا هذا الذي يركز على القيم التشخيصية في أشد قوتها مع عدة حركات يمكن نعتها إجمالاً أحد مراحل التشخيص الهامة التي انبثقت من رحم نظرية المحاكاة ومساراتها الواقعية ومحطاتها الاجتماعية ومعطيات الصورة الضوئية وتطوراتها التكنولوجية الرقمية. وتظهر التجريدية التعبيرية هنا في أعمال "وليام دي كوننج" Kooning باللوحة عدد (٢٢) [٧]، حيث تبدو هذه الأعمال مرتبطة بالإنسان بصفة عامة. وهنا يظهر موضوع في غاية الأهمية في تاريخ الفن الغربي هو "المرأة". لقد استمر هذا الموضوع في التجربة الغربية ذات الجذور الإغريقية كموضوع مفضل عبر مسيرة الفن منذ عصر النهضة حتى "التكعيبية" و"المستقبلية". ويشترك "دي كوننج" هنا مع التجريدية الألمانية في إنطلاقه من مرجع بصري تحمله شحنات تعبيرية تطغى على نسبه الواقعية وملامحه الطبيعية. ورغم ما يشوب الشكل من تحوير إلا أنه يظل محتفظاً بالحد الأدنى من الملامح التشخيصية من الشكل الإنساني. ولتكمّل رؤيتنا للمشهد التشكيلي أثناء معاودة الملامح الواقعية للتشخيص ظهورها بصورة جديدة، يجب أن نتطرق بنظرة عامة لـ "فن البوب" Pop art الذي كان من أهم العلامات التي ميزت الفنون البصرية الأمريكية آنذاك. فكان تعبيراً متعدد الأوجه عن الثقافة الرأسمالية وأبعادها الاستهلاكية حيث ذهب رواده إلى صياغة أعمال فنية مسطحة أو مجسمة مستلهمة من كيانات الثقافة الجماهيرية ونجوم وسائل الإعلام، وذلك لإزالة الحدود بين الفن الرفيع وثقافة عامة الشعب، أي بعبارة أخرى، ثقافة الشارع [١٧]. ولا يوجد في رأيهم تسلسل هرمي للثقافة، بل للفن القدرة أن يستعير ملامحه من أي مصدر. وهنا يمكن القول أن التجريدية التعبيرية تبحث فيما هو مؤثر ومثير داخل النفس.

تمثل اللوحة (٢٢) عملاً فنياً لروزنكويس (ROSENQUIST) يدعى "الرئيس المنتخب". ومثل العديد من فناني البوب، كان "روزنكويس" مفتوناً بانتشار الشخصيات السياسية والثقافية في وسائل الإعلام. ورسم في هذه اللوحة وجه جون كينيدي وسط مزيج من المواد الاستهلاكية، بما في ذلك سيارة شيفروليه صفراء

يعتمد التبسيط والتأكيد على كتلة الشكل والخط الداكن الذي يحدد علاقة الشكل بالمجاور له وسيلهم في تأكيد هيأته وهذا ما يمكن استيعابه عند تحليل الشكل (٢١) الذي يوضح خصائص أسلوبه الفني الذي عرف به والذي يقترب من أسلوب "دييغو ريفيرا" المكسيكي.

يمثل الشكل (٢١) لوحة لـ "حامد عويس" من "مجموعة الصيد، ألوان زيتية على توال [١]". وتشير بعض المراجع إلى أن حامد عويس، في رحلته إلى إيطاليا قام بتوطيد علاقات مع فنانها العظام أمثال "جوتوزو" ومع كبار الفنانين المكسيكيين أمثال ريفيرا مما ساعده على إكتشاف طريقه الخاص الذي كان يبحث عنه في سبيل تحقيق أصعب معادلة في مجال الإبداع. وتتميز أعماله بلغة تشكيلية لا تطغى جمالياتها على تجسيد رسالته الاجتماعية التي يؤمن بها. فليس المهم في الأعمال الفنية بالنسبة لحامد عويس إجادته التقنية



لوحة رقم (١٩) صياد السمك [١]

وفي إطار هذا النوع من التصوير التشكيلي بقيمه الفنية التي تعلي من شأن القيم التشخيصية المرتبطة بالمجتمع، يبرز شكل آخر من التشخيص، يرتبط فيه الذاتي مع العام فينتج شكلاً فنياً متعدد الدلالات يتجاوز الواقعية المباشرة ليتجه لمنطقة تصويرية يلعب الخيال فيها دوراً في التوفيق بين المضامين المتشابهة بين المرئي واللا-المرئي. ومن بين الفنانين الذين يمثلون هذا الاتجاه نذكر "فريدا كالجو". ويتضح أسلوبها هذا حين تقوم بدراسة لوحتها "الجذور" Roots الصادرة سنة ١٩٤٣ (انظر اللوحة ٢١). وتؤكد "فريدا" في هذا العمل إيمانها بوحدة الحياة والطبيعة وعناصرها. كما تصور في هذا العمل نفسها نائمة في زي محلي متكأة على وسادة وتصور جسدها كنافذة ليبندو متحدداً مع عناصر الطبيعة الأخرى الذي ينتشر في محيطها البصري. وفي جانب آخر من مسار التشخيص في حركة الفن الحديث والمعاصر نلاحظ توجهها آخر ينبثق من ثقافة العصر بمعطياتها التكنولوجية الجديدة، توجه يتعامل مع الحقائق البصرية المحيطة به من منظور يتجاوز الخاص إلى أفق أوسع وأكثر جماهيرية إضافة إلى تقديم رسالة بصرية مباشرة ترتبط بالحياة اليومية التي تهم شريحة عريضة من الجمهور. إن هذه التوجهات في مجملها تعيد للشكل سابق قيمه التشخيصية في إطار نظرية المحاكاة.

خامساً: تحليل الفرضية: تأثير أساليب التصوير وتقنياته على الصورة الفنية

خلال أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات في مدينة نيويورك، اتسمت الحركات الفنية المهيمنة التي طورها الفنانون والنقاد وصلات العرض على حد سواء بالتعبيرية التجريدية. وتلاها فن البوب والتبسيطية. وفي منتصف الستينيات من القرن العشرين تقريباً، وبين كل هذا الزخم الخارج عن سياق التشخيصية والواقعية الاجتماعية بدأت حركة أصغر بكثير في النشوء من خلال مجهودات فردية لأولئك الفنانين الذين ينتجون لوحات واقعية ترتبط بالتصوير الضوئي كمرجع بصري.

و استغرقت هذه الحركة أكثر من عقد من الزمن لتحقيق هوية رسمية متماسكة وأطلق عليها "واقعية الصورة الضوئية" Photo Realism. ربما تختلف حركة التجريد هنا بعلاقتها بالمرجع البصري والتشخيص عن نظيرتها التي أتت بها "كاندنسكي" في

عموماً، وبعبارة أخرى، كان فنانون البوب أول من أدرك أنه لا يوجد وصول غير مقصود إلى أي شيء سواء كانت الروح أو العالم الطبيعي أو البيئة المبنية. كما اعتقد "فنانو البوب" أن كل شيء مترابط فسعوا لجعل تلك الروابط حرفية في أعمالهم الفنية. وتشير المراجع إلى أن معظم رواد فن البوب كانت بدايات حياتهم المهنية في الفن التجاري، حيث كان "اندي وار هول" مصمم رسومات ومصمم جرافيك ناجحاً للغاية. وكان "إد راشا" أيضاً مصمم جرافيك. وبدأ جيمس روزنكويست مسيرته كرسام لوحات. إن خلفيات هؤلاء الفنانين في عالم الفن التجاري قد دربتهم على المفردات البصرية للثقافة الجماهيرية إضافة إلى تقنيات وأساليب دمج عوالم الفن الرفيع والثقافة الشعبية.



لوحة رقم (٢٢): الرئيس المنتخب [٧]

مهاجمة هذه الأعمال وتجاهلها بسبب محتواها النسوي. لكن هذا النوع نفسه من الموضوعات وجد طريقه إلى التيار الرئيسي [٤]. لقد تغيرت الرؤية. في عام ١٩٥٦ تقريباً، انتقل "ريتشارد إستس" البالغ من العمر ٢٤ عاماً والخريج الحديث من معهد شيكاغو للفنون إلى مدينة نيويورك.

في السنوات التي قضاها كطالب، تخصص "استيس" في موضوع تمثيلي مثل المناظر الطبيعية. واستخدم كاميراته بانتظام لتصوير وتطوير الصور كوسائل مساعدة بصرية. وتابع هذا النشاط خلال أوائل ١٩٦٠ عند إعادة تفسير لقطات من مدينته في التصوير. ولكن على عكس المناظر الطبيعية النموذجية أو الباعة الجائلين، تم إعدام مناظر المدينة بمستوى عالٍ من التفاصيل والدقة نابضة. كانت النتائج تقديرية من زملائه، ومتابعة فنية أدت بدورها إلى المزيد من ظهور مصوري واقعية الصورة الضوئية المركزة على المدينة. عمل "إستيس"، الذي كان يعيش في إسبانيا في منتصف الستينيات على منح لوحاته الواقعية ثنائية الأبعاد شعوراً ثلاثي الأبعاد. والمفارقة أن الكثير من التفاصيل السياقية التي قد يجدها المرء في صور كالمشاة والقمامة وبركة الماء أو قطعة التلج، غائبة بشكل ملحوظ عن لوحات "استيس"، كما لو أنه كان يخطئ أثناء التقاط الصور الحقيقية (٣١).



لوحة رقم (٢٥) Jone's Diner [٣١]



لوحة رقم (٢٤): DINER 1977 [٣٠]

المرسومة والمضيئة وغيرها من تفاصيل الشارع الكثيرة التي تضفي نوعاً من الحركية والواقعية، تأتي مناظر المدينة عند استيس خالية في أغلب الأحيان من الناس. وقد تضعنا تلك التفاصيل

ورقطة كعك. يحتوي العمل على ثلاثة عناصر مقطوعة من سياق وسائط الإعلام الأصلية الخاصة بها ليعيد صياغتها من جديد بشكل واقعي. وأوضح روزنكويست: "كان الوجه ملصقة لحملة كينيدي الانتخابية. كنت مهتماً جداً في ذلك الوقت بالأشخاص الذين رشحوا أنفسهم. لماذا رشحوا أنفسهم؟ هكذا كان وجهه. وكان وعده نصف شيفروليه وقطعة كعك لا معنى لها." ويجسد هذا العمل الواسع النطاق أسلوب روزنكويست في الجمع بين الصور المنفصلة من خلال تقنيات المزج والتشابك والاختلاط، إضافة إلى مهارته في تضمين التعليق السياسي والاجتماعي [٧، ١٧]. كما لمسنا ذلك في أعمال "دي كوننج". لقد بحث فنانون البوب عن ما هو مؤثر ومثير أيضاً للدهشة في عالم الإعلان والرسوم المتحركة والصور الشعبية



لوحة رقم (٢١): المرأة [٧]

سادساً: تحليل الفرضية: تقنيات الصورة الرقمية تكشف عن تأثير بنية الصورة الفنية:

تكشف تقنيات الصورة الرقمية والمساحات الجديدة من الرؤية البصرية عن تأثير بنية الصورة الفنية ومحتواها في التصوير التقليدي. إذ يرى المؤرخون أن مصطلح الواقعية الفوتوغرافية مرتبط إلى حد بعيد بمصطلح الواقعية المفرطة أو الفانقة "Hyperrealism" أو "Superrealism". ويأتي ذلك كإشارة إلى هؤلاء الفنانين الذين يعتمد عملهم الفني بشكل كبير على الصور الضوئية سواء في مجال التصوير التشكيلي أو النحت والتي غالباً ما يتم إسقاطها على قماش اللوحة من خلال أجهزة العرض. احتوت أعمال "أودري فلاك" Audrey Flack مجموعة من الإنفعالات العاطفية المتأثرة بالخبرة الحياتية ورؤيتها للواقع المحيط في إطار محاكاة للمظاهر الطبيعية للأشياء متحدياً التصوير الضوئي. ونرى هذا جلياً في اللوحة (٢٣) "الحرب العالمية الثانية" وصدرت اللوحة سنة ١٩٧٦ وأبعادها (٩٦×٧٧،٩٦ سم). ونشأت الواقعية في الصورة (Photorealism) في حركة مصور الواقع الرائدة. فقد كسرت الشفرة غير المكتوبة للموضوع المقبول. وقام مصورو الصور الواقعية برسم السيارات والدراجات النارية ومشاهد الشوارع الفارغة بأسلوب غير عاطفي مبتذل. لقد تمت



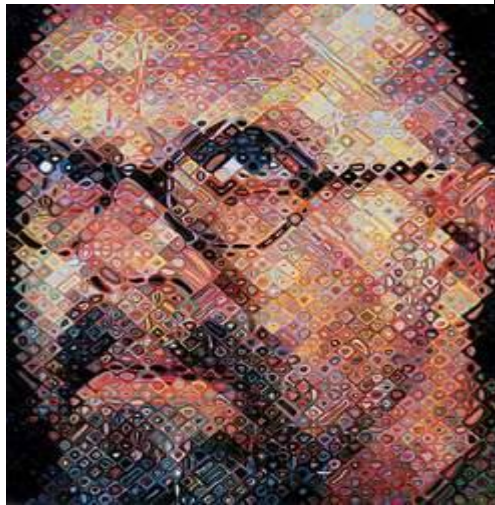
لوحة رقم (23): الحرب العالمية [٤]

أصبحت أعمال "إستيس" وثيقة هامة للمدينة بعد المتغيرات التي بلا شك قد طرأت مع مرور الزمن. وعلى عكس مدينة دينس بريسون المزدحمة بالناس ولوحات الإعلانات

يرجعنا هذا أيضا إلى "ميكال أنجلو" وتمثال موسى وما يحكي عنه من حكايات تؤكد قوة اهتمام "مايكل" بالمحاكاة التي وصلت إلى حد لا مثيل له بالرغم من أنه كان يجسد فكرة مثالية وربما يكون الأمر هنا معكوسا لأن المحاكاة أخذت أبعادا واقعية شخصية أي تعني أشخاصا بعينهم، الأمر الذي حدا بهم إلى محاكاة المظهر الخارجي بكل تفاصيله إلى حد الخداع بكونه كائنات حيا. فتنبؤ القيمة المادية لخامة العمل وجمالياتها في القيم التشخيصية بمعناها الحي [٨]. وفي أوائل القرن الحادي والعشرين، تأسست "الواقعية المفرطة" على المبادئ الجمالية لواقعية الصورة الضوئية. واستخدم الرسام الأمريكي "دينيس بيترسون"، الذي ينظر إلى أعماله الرائدة عالميا باعتبارها فرعا من واقعية التصوير الضوئي، لأول مرة مصطلح "الواقعية المفرطة" للتطبيق على الحركة الجديدة ومجموعة من الفنانين المنشقين فيها.

كما كتب "جراهام تومسون": "إن أحد مظاهر الطريقة التي تم بها دمج التصوير الضوئي في عالم الفن هو نجاح رسم واقعية التصوير الضوئي في أواخر الستينيات وكذلك أوائل السبعينيات. كما يطلق عليه رسامون مثل ريتشارد إستيس ودينيس بيترسون الواقعية الفائقة أو الواقعية المفرطة" (٣٢).

كانت إحدى أساليب العمل التي اعتمدها العديد من رسامي الواقعية في التصوير الضوئي هي إسقاط لصورة على القماش التي في كثير من الأحيان يمكن قلبها رأسا على عقب. يقوم الفنان بعد ذلك بتقسيم اللوحة إلى نظام شبكي معقد، بحيث يكون قادرا على التركيز عن قرب، على غرار فحص البكسلات في صورة رقمية عالية الدقة، ونسخ أصغر خط أو الظل أو التفاصيل المتنوعة تدريجيا. ويمكن التعرف بشكل أوضح على هذا المنهج الفني في لوحات "تشاك توماس كلوز" [٩] Chuck Thomas Close (انظر اللوحة ٢٧)

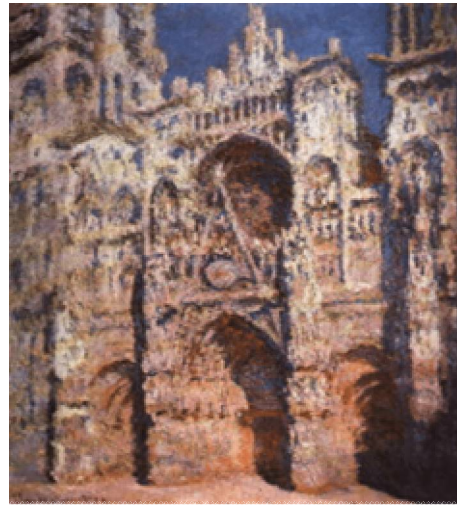


لوحة رقم (٢٧): برترية شخصي [٩]

التسلسل الزمني حيث انبثقت الواقعية الفائقة عن واقعية الصورة الضوئية، على الرغم من أن الأخيرة ما زالت تحيا عبر فنانين معاصرين. ويرى الباحثون أن الواقعية الفائقة هي تطور في استخدام التقنيات للحصول على أعلى درجة من الواقعية في النحت والتصوير التشكيلي. ولعل الفارق أو التباين بين المدرستين هو رؤية الفنانين لأعمالهم الفنية. فبينما يناقش الواقعيون في التصوير الضوئي بأنفسهم عن العمل الفني فلا يبعون تضمين مشاعرهم وعواطفهم في العمل الفني، يهتم فنانو الواقعية الفائقة بتضمين العمل الفني بمشاعرهم ورؤيتهم وانحيازاتهم الخاصة بحيث تفسح الواقعية الفائقة بتأويلات غير دقيقة لأعمالهم مع التركيز على تضمينها رسالة إجتماعية أو سياسية. وهنا نتذكر أعمال "دينيس بترسون" التي تحمل رسالة إجتماعية. وانتقد "دينيس بترسون" من خلال لوحاته الزيتية المذهلة سوء معاملة الناس من قبل الحكومات

في موقف يبدو متعاليا على واقع حركة الحياة. فنجد أنفسنا في حالة من التفكير الميتافيزيقي الذي يعكس الإحساس بالوحدة، ذلك الشعور الذي ينتاب الإنسان المغترب عن المدينة، حينما يجد نفسه يواجه مدينة خالية من البشر. كما يمكن ملاحظة دقة المحاكاة الحرفية التي يبدو عليها المشهد. فهي تفوق دقة التصوير الضوئي. ويصنف "إستيس" في أغلب المراجع، على كونه مصورا تشكليا ينتمي إلى واقعية التصوير الضوئي والواقعية المفرطة في نطق الوقت. ومذا بلا شك يعد تطبيقا حرفيا لنظرية المحاكاة دون أن يضيف الفنان مشاعره ليكتفي ببراعته الحرفية الفائقة في المحاكاة كقيمة فنية يتوق إليها الفنان ليظهر العمل المتلقي الذي تربي على ذائقة الواقعية الإجتماعية. حيث الإحتفاء بما هو بصري واقعي، الأمر الذي يذكرنا بما أتى به "مونييه" رائد التأثيرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفرنسا مع الفارق الذي يكمن في الاختلاف الجوهر في مبحث كل منهما حيث التركيز هنا على الشكل بأبعاده الثلاثية وقيمة الواقعية التسجيلية [٣١].

أما في عمل "كاتدرائية روان" أحد لوحات "كلود مونييه" (انظر كاتدرائية روان، ألوان زيتية على توال لسنة ١٨٩٤ ، ١٠٧×٧٣ سم، اللوحة ٢٦) [٨] هناك تركيز على الضوء واللون وتأثيرهما على الشكل بنظرة علمية تحليلية حيث أطلق على التأثيرية الواقعية العلمية من خلال مطالعة الأعمال النحتية التي قدمها الفنانين والفنانات الممارسون للنحت في إطار رؤية حركة "الفوتوريالزم" أو "السوبرريالزم" أو "الهيبرريالزم". ويتبين لنا مدى طموح التشخيص الجامع في مسار المحاكاة الحرفية الإيهامية الدقيقة بالخصائص الطبيعية للأشياء وعلى رأسها الكائنات الحية، حيث استعار النحاتون قيم من فن التصوير التشكيلي الإمكانات الوصفية للون لتأكيد هذا الإيهام بالخصائص الطبيعية للشكل. ويدعونا هذا التفكير لتذكر الفن المصري القديم حيث يتم تلوين النحت وإضافة خامات متنوعة إلى التمثال لتأكيد خصائصه الطبيعية. وربما



لوحة رقم (٢٦): كاتدرائية روان [٨]

كما تنتج هذه التقنية صورة أقدم باستخدام صورة مزروعة بالشبكة وتبدأ دائما من الركن الأيسر من القماش. وتطبق ضربات فرشاة صغيرة ودقيقة وتتشكل مع مرور الوقت. ربما أكثر من أي نمط أو وسيلة أخرى للتلوين في العصر الحديث، فإن نظام الشبكة يبرهن على براعة فنية دقيقة مطلوبة من قبل فنان الواقعية في التصوير الضوئي. وهنا يتضح إهتمام كلوس بالتقنية والبراعة الفنية متأثرا إلى حد ما بالبنية الرقمية للصورة الضوئية.

سابعاً: تحليل الفرضية : خصائص القيم التشخيصية وأغراضها المكانية والزمانية:

يمكن الكشف عن خصائص القيم التشخيصية وأغراضها المكانية والزمانية بمعالجة الصورة الرقمية. والمنتج أعمال هذا الإتجاه يمكنه إدراك أن هناك تحول من "الفوتوريالزم" إلى "الهيبرريالزم" في أوائل عام ٢٠٠٠. إن الفرق الجوهر في بين الحركتين هو

والمجتمعات والكلاسيكية النظامية.



لوحة رقم (٢٨): من مجموعة الجدار [٣٤].



لوحة رقم (٢٩): من مجموعة الجدار [٣٣].

و أواخر القرن العشرين، تباينت الواقعية المفرطة مع النهج الحرفي الموجود في اللوحات الواقعية المبنية على الصورة الضوئية [٣٣]. [٣٤]. ويستخدم الرسامون والنحاتون في الواقعية الفائقة أو المفرطة Hyperrealist الصور الضوئية كمصدر مرجعي يستوحى منه مشهد أكثر تحديداً وتفصيلاً، غالباً ما يكون مخالفاً لواقعية الصورة الضوئية التي تقدم سرداً عاطفياً في تصوير المشاهد الواقعية. وفي حين تميل الواقعية في الصورة الضوئية إلى تقليد الصور الضوئية أو حذف أو استخلاص بعض التفاصيل المحدودة للحفاظ على تصميم تصويري رصين ومتسق. وغالباً ما أغفلوا المشاعر الإنسانية والقيمة السياسية والعناصر السردية، نظراً لاستمدادها من فن البوب. وأما الواقعية المفرطة، على الرغم من اعتمادها في جوهرها على الصورة الضوئية غالباً ما يستلزم تركيزاً أكثر تعقيداً على موضوع العمل وقيمه التشخيصية وتقديمه ككائن حي ملموس. هذه الأشياء والمشاهد في لوحات Hyperrealism والمنحوتات المفصلة بدقة لخلق تأثير إيهامي حقيقي، ربما لم نشهده في الصورة الضوئية المصدر الأصلي للوحة. هذا لا يعني أنهم سراليون أو تعبيريون، لأن الإيهام عندهم هو صورة مقنعة للواقع بقوة المحاكاة. إضافة إلى ذلك، تبدو السطوح وتأثيرات الإضاءة والظلال أكثر وضوحاً وتميزاً عن الصورة المرجعية أو حتى الموضوع الفعلي نفسه. ومنذ ذلك الحين، سمحت التطورات التكنولوجية والتصويرية في تحسين أسلوب الواقعية الفائقة، مما أدى إلى تحسين مستوى وضوح اللوحات. لقد أضافت الواقعية المفرطة للقرن الحادي والعشرين أهمية أكبر إلى العناصر السردية للصور الضوئية، حتى لو لم تكن واضحة [٣٣، ٣٤]. وهكذا يستمر التشخيص بقيم الواقعية كأحد مسارات الفنون البصرية المعاصرة مستفيداً من معطيات الصورة الرقمية وتطبيقاتها التي ساهمت في إنشاء تيار فني أخذ إسمه من وسيطه الرقمي والذي أطلق عليه "الفن الرقمي" الذي اتجه بالتشخيص إلى منحى آخر يفتح للخيال أفاقاً واسعة لتحقيق عوالم إفتراضية متأثرة بالمفاهيم السريالية الجديدة وغيرها من المفاهيم الأخرى مثل المفاهيمية بالجمع بين الإفتراضي الرقمي والأداء الواقعي الذي يشرك الجمهور في الحدث الفني. وأما على مستوى علاقته بالتشخيص، فهو عودة إلى التواصل المرئي في نطاق جماهيري أوسع وخارج أطر آليات العرض التقليدية، حيث الإعتقاد على القيم التشخيصية بلغة بصرية

جغرافية. وتنتقل الرسالة البصرية بسرعة كبيرة لتحمل رسائل انتقادية سياسية أو إجتماعية. وهذا ما يمكن إدراكه في الشكل (٢٤) "الرئيس المنتخب للفنان" روشنكويس الذي ذكر آنفاً. وفي ظل هذا السياق البصري يتبلور اتجاه واقعي. وكان للتصوير الضوئي تأثير هام، على المستوى التقني، في نشأته. وتعود هنا القيم التشخيصية وفقاً لنظرية محاكاة الحقائق البصرية في ثوب جديد يرتبط بالطبيعة والمدينة في آن واحد، حيث تؤكد المراجع التاريخية أنه "في سنة ١٩٦٩ قام لويس ك. ميسيل Meisel، تاجر الفنون في بروكلين بإدارة معرضه الخاص في سوهو الذي قدم لمصطلح "واقعية الصورة الضوئية" Photo Realism، ليظهر للمرة الأولى في الطباعة في العام التالي لمعرض متحف ويتني "اثنتان وعشرين من الواقعيين" في عام ١٩٧٢، حيث نشر "ميسيل" تعريفاً رسمياً يتشكل من خمس نقاط لهذه الحركة، وذلك بناءً على طلب مقتني أعمال فنية بارز قام بإشتراء أكبر مجموعة من أعمال رسامي "واقعية الصورة الضوئية".

كان التعريف أساساً يصب في مصطلحته حيث كان حريصاً على تقويض صوت أولئك الذين قد يرغبون في توسيع الحدود التكنولوجية والبصرية للحركة. وتجدر الإشارة إلى أن معايير Meisel تفضل أولئك الفنانين الذين يمثلهم. ويستخدم فنانونا "واقعية الصورة الضوئية" الكاميرا والصور الضوئية لجمع المعلومات كما يستخدمون وسيلة ميكانيكية أو شبه ميكانيكية لنقل المعلومات البصرية إلى قماش اللوحة. ويجب أن يكون لديهم المهارات التقنية في الرسم والتلوين التي تمكنهم من جعل العمل النهائي يضاهي التصوير الضوئي. ويجب أن يكون الفنان قد عرض أعماله كمتخصص في "واقعية الصورة الضوئية" بحلول سنة ١٩٧٢ ليكون أحد أعضاء هذه الحركة. ويجب أن يكون الفنان قد كرس ما لا يقل عن خمس سنوات عمل في إطار هذا الأسلوب في عرض أعماله الواقعية.

نتائج البحث Results؛

كما هو موضح في المقدمة، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل القيم التشخيصية في التصوير المعاصر في ظل معطيات الصورة الرقمية بهدف تحديد تنوع القيم التشخيصية. ومما سبق يخلص البحث إلى النتائج التالية:

- كانت المحاكاة، أو التمثيل الواقعي أو التشخيص أحد أهداف الفنون البصرية منذ عصورها الأولى بما في ذلك عصور ما قبل التاريخ، حيث سعى الفنانون إلى خلق تأثير الإيهام، أي إيهام العين البشرية برسم صور يبدو أنها تمتد في الفضاءات البصرية الحقيقية ثلاثية الأبعاد بتفاصيلها وعلاماتها البصرية بنزعة مثالية طبيعية. وتعددت موضوعاتها وأغراضها الفنية في إطار رؤية فنية شاملة أطلق عليها الكلاسيكية. وفي أوقات أخرى كان السعي من أجل تحقيق قيم تشخيصية واقعية وتقديم صور تشخيصية تعكس إنطباعاً عن الواقع الاجتماعي. في القرن العشرين، يظهر التشخيص متمثلاً في قيم واقعية مغايرة للتجريد كـ "التصوير"، كما جاء في أعمال دي كونج.

منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ونحن نشاهد تراجعاً حقيقياً في التوجهات الحداثية بأشكالها المختلفة وظهرت توجهات مغايرة أطلقت عليها بعد ذلك أسماء مختلفة، حاول البعض جمعها تحت مصطلح هو "ما بعد الحداثة". وجوهر هذه التوجهات هو التخلي عن المعادلة الكبرى للفن، التي أصرت عليها الكلاسيكية، وأكدها الحداثة، وهي الإصرار على إعتبار القيمة الجمالية التي لا تتحقق إلا بتشكيل يتجسد في العمل المادي الملموس. هذا هو الأساس الكبير ولكن الغريب هو أن هذه المحاولات قلبت المعادلة رأساً على عقب، بدأت بالفعل ما بين الحريين العالميتين.

ولم يؤد تراجع التجريدية التعبيرية إلى عودة فورية إلى الشكل ذو المرجعية البصرية الواقعية الطبيعية. فقد بدأ بعض الفنانين في استكشاف هذا الاتجاه في الستينيات. وتأثرت القيم التشخيصية بالتصوير الضوئي وتطورات الرقمية بصورة إيجابية. ويعتبر

- k-Close
- [10] Colta, I., Margret, S. and Martin, S. with conteibution by Klaus, H. and Judith, W.(1993), " DAUMIER DRAWINGS", the Metropolitan Museum of Art , New York , Distributed by Harry N. Abrams, INC. , NEW York. http://the-eye.eu/public/Books/MetPublications/Daumier_Drawings.pdf
- [11] Daumier, H.(2019), "The Washerwoman 1863, French painter, graphic artist, sculptor (b. 1808, Marseille, d. 1879, Valmondois) , , Musée d'Orsay, Paris retrieved at <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/daumier/index.html>
- [12]] Daumier, H. (2019), Load (Washerwoman) Národní Galerie, Prague retrieved at : <https://www.wga.hu/html/d/daumier/060load.html>
- [13] David, B. (2008), "Rough Manners: Reflections on Courbet and Seventeenth-Century Painting", Papers from the Symposium Looking at the Landscapes: Courbet and Modernism . Held at the J. Paul Getty Museum on March 18, 2006. © 2007 J. Paul Getty Trust
- [14] Dennis, P., C. (2003), "The textbook of digital photography", second edition, shot courses and photocourse publish programs. Boston Massachusetts USA.
- [15] Dorfman L., Martindale, C., Leontiev, D., Cupchik, G., Petrov, V., & Machotka, P., (1997), "Emotion, Creativity, & Art", Perm: Perm Cultural Institute, pp. 134-152.
- [16] Douglas, D. and Peter, Zegers. (1995), "Paul Gauguin PAGES FROM THE PACIFIC In association with the Art Institute of Chicago Auckland City Art Gallery 1995.
- [17] Erin, K., M.(2009)," James Rosenquist: Process, Representation, And The Simulacrum" Thesis Prepared For The Degree Of Master Of Arts, University Of North Texas, Usa.
- [18] Frida, K.(2011), Roots,1943 by Frida Kahlo retrieve:(april 2019) at: <https://www.fridakahlo.org/images/paintings/roots.jpg>
- [19] Henry R. Hope,(2017), "Georges Braque. The Museum Of Modern Art, New York, In Collaboration With The Cleveland Museum Of Art", The Museum Of Modern Art: Distributed By Simon & Schuster Exhibition. © 2017 The Museum Of Modern Art, New York, Url www.Moma.Org/Calendar/Exhibitions/1963
- [20] Hilary, N. (2011), "Diego Rivera: Constructing A Myth, A Thesis In Art And

التشخيص من الإتجاهات الفنية التي تلبي الإحتياجات الجمالية للمجتمع، حتى في ظل وجود معرفة التصوير الضوئي. واكتسب التشخيص في التصوير التشكيلي المعاصر قيمة إجتماعية وأخرى تعبيرية ذاتية. كما اكتسب قيمة تسجيلية. لقد ساهم ارتباط التشخيص بالإنسان ونظرية المحاكاة وتفاعله مع المفاهيمية فيما بعد في ظهور فن الأداء. وأدت التطورات الرقمية وتطبيقاتها التكنولوجية إلى ظهور الفن الرقمي وإزدهار التشخيص بدلالاته الواقعية والخيالية. وأوضح هذا البحث مدى تأثير المستجدات العصرية على القيم التشخيصية في التصوير المعاصر في ظل معطيات الصورة الرقمية. كما كشف عن توجهات وجماليات فن التصوير التشكيلي المعاصر في ظل معطيات الصورة الرقمية. وأزاح الستار عن طرق وأساليب بناء الصورة التشكيلية وقدرتها على حمل مضامين العصر في البعدين الذاتي والموضوعي. وتأثرت المفاهيم التصويرية (القيم التشخيصية) التشكيلية وأساليبها بتقنيات الصورة الرقمية الحديثة.

: References المراجع

- [١] [حامد عويس(٢٠١٩) : فنانون الإسكندرية المعاصرين. موقع مكتبة الاسكندرية: مكتبة الإسكندرية - ص.ب. ١٣٨ - الشاطبي، الإسكندرية ٢١٥٢٦، جمهورية مصر العربية.
- <http://www.bibalex.org/alexart/Gallery/Photo.aspx?ID=2>
- [2] Alan, B.(2012), "Social Research Methods" Fourth edition, Oxford University Press.
- [3] Amy, I.(2000), "An Inquiry into Paul Cézanne The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness", Journal of Consciousness Studies, 7, No. 8–9, 2000, pp. 57–74 www.imprint-academic.com/jcs
- [4] Audria, F.(2011), Photorealism "World War II" painting, the National Gallery London, retrived in (April 2019) at : <https://wse999.files.wordpress.com/2015/06/ah-art-flack-audrey-wse-precis.pdf>.
- [5] Augtine, C. (2008), Art in the Modern worlad, lecture 10. Impressionism& other 10th-C 'Isma', Paris, France.
- [6] Carmean, E. A.(1979), "MONDRIAN the Diamond Compositions" national Gallery of Art, Washington 1979. Retrieved (Aprial 2019) at: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/mondrian-diamond-compositions.pdf>
- [7] Carol, V.(2006)," Woman III", ART & DESIGN ,Landmark De Kooning Crowns Collection ". Retrived in(apreil 2019) at: <https://www.nytimes.com/2006/11/18/arts/design/18pain.html>
- [8] Caroline, Mc.(2019), "Monet's Rouen Cathedral Series" retrived at : <https://www.scoilnet.ie/uploads/resources/26277/26013.pdf>
- [9] Chuck, T. (2019), Photo-realism art "personal profile" Chuck Thomas Close. American artist Washington, STATE, USA. Retrived at : <http://www.britannica.com/biography/Chuck>

- Marlborough Gallery, New York. Photo By Lee Stalworth, Retrived At : <https://insider.si.edu/2015/01/Richard-Estes-Diner/>
- [31] Richard, E., R. (2019), "Jone's Diner" [Online Gallery](#), One's Diner, (1979) Oil On Canvas, 36 1/2 X 48 Inches Private Collection, Copyright Richard Estes, Courtesy Marlborough Gallery, New York, Retrived At : <http://2.Americanart.si.edu/exhibitions/online/Estes/Art/05.Cfm>
- [32] Robert, G., & René, D. (1953), The Museum Of Modern Art "Modern Art In Your Life" Publisher The Museum Of Modern Art, 3 Rd Edition, Distributed By Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York
- [33] Samantha, B. (2019), [Denis Peterson](#) Vortex. "Denis Peterson-Hyperrealism Painting", Photorealism, Hyperrealism Or Superrealism. C. 1944 America. <https://www.pinterest.com/pin/283375001529174412/>
- [34] Samantha, B. (2019), Denis Peterson-Hyperrealism Painting "Tombstone Hand, Graveyard Mind.", Photorealism, Hyperrealism Or Superrealism. C. 1944 America. <https://www.pinterest.com/pin/283375001529174419/>
- [35] Shuyu, Z. (2011), "The Image World Of Two Kinds Of Category Classification Method And Its Significance Analysis" [J]. Journal Of Audio-Visual Education Research. 01-2011
- [36] The Third-Class Carriage. (Ca. 1862–64), Honoré Daumier (French, Marseilles 1808–1879 Valmondois), Source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436095>.
- [37] Trivedi, H. (1991), "The St. Stephen's Factor," Indian Literature, (Theory On Social Realism "Chapter Iii"), Sept. - Oct. 1991: 108.
- [38] Zariņa, S. (2011), Computer Scientists As Early Digital Artists. In: Acta Universitatis Latviensis. Volume 770. Computer Science And Information Technologies. Ed. Jānis Bārzdīņš. University Of Latvia, Pp. 112–123.
- [39] Zhipeng, D. (2016), "The Application Of Digital Image Technology In The Oil Painting Technique Teaching" 2nd International Conference On Education Technology, Management And Humanities Science.
- Art History, Master Of Arts. B.F.A., Rhode Island School Of Design, Kansas City, Missouri
- [21] Jean, P., R. (1883) "Scritti Letterari Di Leonardo Da Vinci, Knight Of The Bavarina Of St. Michael, & C. In Two Volumes. Vol. I. London. Retreaved (Aprial 2019) At: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnm22b2242052v1.pdf>
- [22] José, D., M. (1998), "Champion Emiliano Zapata" Phladelphila Meuseum, Mexico City, Retrived In (April 2019) At: https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/object_resources/71018.pdf
- [23] Julie, A., Silvia, A., Shawn, D., And Isabelle, D. (2013), "Picasso In The Metropolitan Museum Of Art": An Investigation Of Materials And Techniques", Doi: Journal Of The American Institute For Conservation, Vol.52 No. 3, 140–155.
- [24] Lawrence, G. (2017), Paul Cèzanne, The Basel Sketchbooks, The Museum Of Modern Art: Distributed, By New York Graphic Society, Books/Little, Brown And Co. www.moma.org/calendar/exhibitions/2154/0404
- [25] Louis, S. (2011), "The Window And The Void' In The Work Of Edward Hopper", Dissertation Submitted For The Degree Of B.A. Honours In History Of Art, University Of Bristol. Department Of Historical Studies Best Undergraduate Dissertations Of 2011
- [26] Łukaszewicz, A., A. (2014), Forms Of Visual Perception And Ontology Of Image: Formal Aesthetics On Geometric Abstraction In Painting, On An Example Of Zbigniew Romańczuk's Works, Perth, Australia: Murdoch University.
- [27] Pablo, P. (1937). "Pablo Picasso's Weeping Woman", Tate Gallery, London. Retrived In April 2019, At : <https://www.lib.uidaho.edu/digital/turning/Pdf/Cubism.Pdf>
- [28] Patrica, J., et al., (2017), "Andrew Wyeth In Retrospect, Eductor Resource Guide, Seattle Art Museum, North Carolina Mussum Of Art, Raleigh, Usa.
- [29] Paul, M. (2003), Art In Its Time, Theores And Practices Of Modern Aesthetics, Routledge, Taylor & Frands Group, London And New York.
- [30] Richard, E. (2015), Diner, 1971, Oil On Canvas, Hirshhorn Museum And Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Museum Purchase 1977. © Richard Estes, Courtesy

ملحق (1) الاستبيان

فروض البحث : تفترض الباحثة أن:

- ١- المستجدات العصرية أثرت على القيم للتصوير التشكيلي السعودي المعاصر في ظل تأثير ذائقة السوق.
- ٢- معطيات الصورة للتصوير التشكيلي السعودي المعاصر قد تأثر بتأثير ذائقة السوق.
- ٣- طرق واساليب بناء الصورة التشكيلية يكشف عن تأثر بتأثير ذائقة السوق.
- ٤- المفاهيم التصويرية تتأثر في التشكيل وأساليبه وتقنياته بتأثير ذائقة السوق.
- ٥- تأثير ذائقة السوق على اختيار التقنيات والأساليب التصوير تكشف عن كيفية تكون ماهية التأثير.
- ٦- تأثير ذائقة السوق والمساحات الجديدة من الرؤية البصرية تكشف عن الفنية ومادتها تأثيرها في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.
- ٧- خصائص القيم الفنية والجمالية التصوير التشكيلي السعودي المعاصر وأغراضها يختلف بالمكانية والزمانية للاسواق الفنية.

الجدول ١: سمات الموثوقية لتحليل عوامل وفرضيات ذائقة السوق في جدة والرياض بالمملكة العربية السعودية.

الفرضيات لاسنلة البحث	اسئلة البحث	عدد افراد العينة				
		(L) منخفض (١)	(M) متوسط (٢)	(H) مرتفع (٣)	المجموع	متوسط
الفرضية الأولى	١- أن المستجدات العصرية أثرت على القيم للتصوير التشكيلي السعودي المعاصر في ظل تأثير ذائقة السوق.	٣	١٢	١٠٨	١٢٣	٢,٧٣H
الفرضية الثانية	٢- أن معطيات الصورة للتصوير التشكيلي السعودي المعاصر قد تأثر بتأثير ذائقة السوق.	٥	٢٢	٨٧	١١٤	٢,٥٣H
الفرضية الثالثة	٣- أن طرق واساليب بناء الصورة التشكيلية يكشف عن تأثر بتأثير ذائقة السوق.	٤	١٢	١٠٥	١٢١	٢,٦٩H
الفرضية الرابعة	٤- أن المفاهيم التصويرية تتأثر في التشكيل وأساليبه وتقنياته بتأثير ذائقة السوق.	٣	١٤	١٠٥	١٢٢	٢,٧١H
الفرضية الخامسة	٥- أن تأثير ذائقة السوق على اختيار التقنيات والأساليب التصوير تكشف عن كيفية تكون ماهية التأثير.	٥	١٢	١٠٢,٥٣٢	١١٩	٢,٦٤H
الفرضية السادسة	٦- أن تأثير ذائقة السوق والمساحات الجديدة من الرؤية البصرية تكشف عن الفنية ومادتها تأثيرها في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.	٥	٢٢	٨٧	١١٤	٢,٥٣H
الفرضية السابعة	٧- أن خصائص القيم الفنية والجمالية التصوير التشكيلي السعودي المعاصر وأغراضها يختلف بالمكانية والزمانية للاسواق الفنية.	٤	١٢	١٠٥	١٢١	٢,٦٩H

تتأثر في التشكيل وأساليبه وتقنياته بتأثير ذائقة السوق". **والفرضية الخامسة:** "أن تأثير ذائقة السوق على اختيار التقنيات والأساليب التصوير تكشف عن كيفية تكون ماهية التأثير". **والفرضية السادسة:** "أن تأثير ذائقة السوق والمساحات الجديدة من الرؤية البصرية تكشف عن الفنية ومادتها تأثيرها في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر". **والفرضية السابعة:** "أن خصائص القيم الفنية والجمالية التصوير التشكيلي السعودي المعاصر وأغراضها يختلف بالمكانية والزمانية للاسواق الفنية". كتنأثير رئيسي للتغيرات الإقليمية في جدة والرياض بالمملكة العربية السعودية.

*نتائج السمة الموثوقية لقياس تكرار تحليلات عوامل ذائقة السوق في تحليل المملكة العربية السعودية في جدة والرياض
*حيث: (PP Plot): $1 \leq 0,5 < (L) 1,5 < 2 \leq 1,5 < 2$
 $[(M)] 2,5 < 3 \leq 2,5 < 3 < (H) 3,5 < 4 \leq 3,5 < 4$
المستجدات العصرية أثرت على القيم للتصوير التشكيلي السعودي
ذائقة السوق في جدة والرياض بالمملكة العربية السعودية، وتتمثل في **الفرضية الأولى:** "أن المستجدات العصرية أثرت على القيم للتصوير التشكيلي السعودي المعاصر في ظل تأثير ذائقة السوق".
والفرضية الثانية: "أن معطيات الصورة للتصوير التشكيلي السعودي المعاصر قد تأثر بتأثير ذائقة السوق". **والفرضية الثالثة:** "أن طرق واساليب بناء الصورة التشكيلية يكشف عن تأثر بتأثير ذائقة السوق". **والفرضية الرابعة:** "أن المفاهيم التصويرية تتأثر في التشكيل وأساليبه وتقنياته بتأثير ذائقة السوق".