الصورة المعاصرة وقيمها 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 التصاميم والفنون ، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية ، الرياض.

ملخص البحث Abstract:

يسلط هذا البحث الضوء على الواقعية الإجتماعية، 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 ويعكسه. 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 لإستعراض 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 فروعه، يمثل تجسيدا خاصا لبعض الخصائص والقيم الأساسية لـ"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 الإجتماعية" عرض الحائط. كما يمكن استنتاج أن جميع الأعمال الفنية "التشخيصية" تشترك في هذه الصفات الذهنية، التي لا يمكن للأعمال الفنية "غير التشخيصية" تقاسمها.

كلمات دالة Keywords:

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

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 الإكتشافات 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) والبنيوية 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 ١٩٣٣لأسباب 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 و(الجدد) 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 Shöffer" في عام ١٩٦١بالتعاون 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 إمكانات تصويرية تكاملت مع المستجدات العصرية الأخرى بأبعادها الفكرية والتطبيقية. وذلك لخلق إتجاهات 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 بنيوية تخضع لقوانين الطبيعة بأبعادها الممتدة خارج السياق البصري المحدود. كما يعتبر هذا التطور إمتدادا لإمكانات التصوير الضوئي وقيمه التشخيصية. ومع ذلك، فإن التصوير هو فن بصري. وعند بدء استخدام تنسيقات صورRAW 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 بقيمها 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 ودلالته الرمزية والتشكيلية. وأدى ذلك إضافة إلى عوامل أخرى إلى خفوت 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 منجالات 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[٣٩،٣٥] .

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

مشكلة البحث Statement of the problem:

تكمن 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 تتيح 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 والزماني؟

هدف البحث Objective:

١- الكشف عن الصورة الرقمية وتوجهات جماليات فن التصوير التشكيلي المعاصر.

٢ -الكشف عن توجهات الصورة الرقمية التى من خلاله تتكشف جماليات فن التصوير التشكيلي.

٣ - توضيح المفاهيم التى تكشف الصورة الرقمية عن توجهات وجماليات فن التصوير التشكيلي.

٤ - الكشف عن بعض القيم التى تؤثر فى 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" فى الفن التشخيصي (Figurative Art) أو" التشخيصية التصويرية" أن أي صورة مرسومة أو صورة ضوئية تحتوي على تمثيلات بيانية تستخدم صورا لعرض المعلومات. ومن الخصائص البارزة للتمثيلات التصويرية أنها قابلة، من حيث المبدأ، للتحليل بشكل مستقل عن المكان أو الزمان وبغض 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 الإجتماعية:

تعرف الواقعية الإجتماعية (Social Realism) على كونها حركة فنية يتم التعبير عنها في فن الرسم والفنون الواقعية الأخرى إذْ تصور الظلم الإجتماعي والتمييز العرقي والصعوبات الإقتصادية من خلال الصور الجامحة لكفاح الحياة غالبا. كما تصور أنشطة العمل والمواقف البطولية. وتتسم هذه الحركة الفكرية بنمط من اللوحات التي تنقل فيها المشاهد المصورة عادة إلى رسالة احتجاج إجتماعي 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 أيضا 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. أولا، يرتكز هذا البحث على طريقة نوعية يتم فيها إعتماد مزيج التحاليل المتاحة والتفسيرات والتعليقات والترجمات الإنجليزية. ثانيا: 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 جدا 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 تمثال أو دمية. وبالتالي قد يعتبر التمثال صورة. ويمكن استخدام المصطلح أيضا مجازيا 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 والإمساك بها [٢]. عند البحث في القيم التشخيصية في فن التصوير التشكيلي المعاصر، قد يكون من المفيد أن يتعرض البحث لمدى تأثير التصوير الضوئي وتطوراته التكنولوجية 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 وخاصة نظرية المحاكاة 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 سالفة الذكر تلبية لرغبة الإنسان في إلتقاط الصورة

ومشاركتها مع الآخرين أيضا، وهي تعتبر إمتدادا 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 عموما 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 تفسح له مجالا واسعا 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 الإمكانات 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 افتراضي مرئي إيهامي وغير مادي تماما 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 وتدرك تفاصيلها الشكلية ومضامينها عن طريق العين، وهو كل ما تحتاجه الفنون البصرية بنطاقها الواسع الذي ينطوي على الوسائط الفنية المتعددة في صياغة الصورة وابتكاراتها. 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 وتطوراتها. وكذلك مع التطور الحاصل في أبحاث فنون السينما والمسرح وتقنيات الوسائط الرقمية الجديدة.

- فرضيات البحث :

وضعت الباحثة الفرضيات التالية:

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

للبحث فى المستجدات العصرية ومدى تأثيرها على "القيم التشخيصية" في التصوير المعاصر في ظل معطيات الصورة الرقمية. من خلال القيم التشخيصية بين الكلاسكية 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 بتماثلها مع الطبيعة بأبعادها الثلاثية، وكذلك بإعتمادها على الإنسان كعنصر أو كموضوع رئيسي. لقد ابتكر اليونان نسبا مثالية لجسم الإنسان كانت مقياسا 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 جداريه في حجرة طعام.(Maria delle Grazie)، فكان لاستخدامه التجريبي للألوان الزيتية على الجص الجاف الذي كان تقنيا غير ثابت. ولقد أعطت الكلاسيكسة وقيمها المثالية للملاحظة ومحاكاة الطبيعة إهتماما كبيرا، وقدمت فنا تشخيصيا 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 تعقيدا مع المضامين التقليدية، وذلك امتدادا لما أتى به أقطاب الفن الحديث من رؤى جمالية فتحت أبواب البحث الفني في إتجاهات كثيرة. فذهب سيزان في اللوحة رقم (٢)، لتقديم رؤية فنية تتجاوز التقاليد الكلاسيكية وجمالياتها المثالية التي شكلت المنطلق التقليدي للتشخيص في اللوحة رقم (٢): ((Mardi Gras. 188.) لوحة زيتية مأخوذة من متحف بوشكين للفنون الجميلة ، موسكو) [٢٤].

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

لوحة رقم (٢): مظاهر الإجتماعية [٢١]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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 المبتكرة بمثابة بداية قوية لهذا التقليد في القرن العشرين. وتشير الطرق العديدة التي يرتكز عليها نظام التمثيل في أعمال سيزان إلى الفن التعددي في القرن العشرين كما أن ولائه للكلاسيكية يوفر وجهة نظر فريدة لدراسة الفن البصري والإدراك والوعي. لهذا السبب، يدقق هذا البحث في مساهمات سيزان من المنظوريْن 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 لزوجته دورا مارا تعبيرا عن علاقتهما التي استمرت لعقد من الزمن. وقع بيكاسو في شراك 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 قماش٥٩،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 ١٩٣٤و موجودة بمتحف المتروبوليتان للفنون (وصية (Florene M Schoenborn) ، على شرف (William S Lieberman)، ١٩٩٥ (١٩٩٦،٤٠٥ط). نيويورك؛ متحف المتروبوليتان للفنون ، نيويورك) [٢٣].

وعند التأمل في هذا العمل، ربما ينشغل العقل فيما تنقله العين من علاقات خطية ومساحية متداخلة في زاوايا 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 لتستنهض تلك

حيث مهد بأفكاره ومعالجاته الفنية إلى المدرسة التكعيبية التي جاء بها "براك" و"بيكاسو" بعد سنة أو سنتين. بدأ بيكاسو وبراك (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 المألوف في هيئته وقيمه التشخيصية التي بدت خارجة عن سياق الأبعاد التعبيرية أو الواقعية. فيذهب البحث الفني إلى معالجة العنصر الآدمي أو أي عناصر أخرى بمنهج تحليلي يهدف في بعض الأحيان إلى إرجاع الأشكال العضوية وتفاصيلها الى أصولها الهندسية فيتفتت الشكل ويختفي التأثير الموحي بالبعد الثالث. وأحيانا يكمن الهدف في رسم الإنسان أو العنصر لإظهاره من عدة زوايا، حيث نرى قيما تشخيصية توحي بمرجعية طبيعية للشكل دون أن تقر حقائقه البصرية ضمن إطار الرؤية أحادية الزاوية. رغم أن بيكاسوا كان يرسم أشخاصا بعينهم معروفين ويعطي العمل إسم 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 التكعيبي، يحاول أن يجعلك تتذوق "طعم ملح دموع هذه المرأة، فشبه العيون الباكية بزورقين يسبحان في بحر دموعها الجارية ويكادان يغرقان من كثرة الدموع حتى فقئت عيناها من حر النحيب، ثم امتص بيكاسو الألوان من فم المرأة وأسنانها وأبقى على اللون الأزرق كناية عن بحيرة صبت فيها المرأة قطرات دمعها 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 محضة على وجه الإمرأة التي قضمت المنديل من شدة الألم. لقد فتح هذا الفكر التكعيبي بصورة غير مباشرة الباب للتعمق 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 الإتزان

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،١٩٣٠×٤٦سم. وصدرت سنة ١٩٣٠. ويأخذ هذا العمل اسمه من الألوان الأولية: "تكوين باللون الأحمر والأزرق والأصفر" ويبين التزام "مندريان" بالعلاقات المتباينة، وعدم التناسق، 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

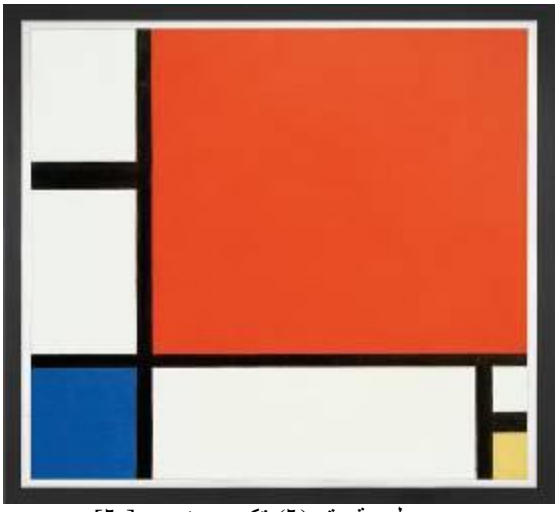
لوحة رقم (٥): القراءة على الطاولة [٢٣]

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 قليلا عن حافة القماش. ويستأصل "موندريان" كامل فكرة العمق/الوهم المبنية على خلفية شخصية مما يحقق لهتوترا متناغما 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 إستخدام 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 كوق" مقتنعا بوصفه أسلوب جوجان على كونه "أسلوبا بدائيا دينيا". 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 يذكرنا بتقليد عصر النهضة ، إلا أن "غوغان" قدم بلا شك موضوعه بأسلوب عصري متأثرا جزئيا 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 تلبي الإحتياجات الجمالية الجديدة لكل عصر من العصور، فأنتجت قيما 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 ببعديها الخيالي والنفسي مما أسفر عن التعبيرية والسريالية. وأما المسار الثالث فهو الذي التركيبة بالمربع الأزرق الصغير في أسفل اليسار. كما يمكن التعرف على مقدار التباين الممكن باستخدام نظام الألوان هذا. واستخدم "موندريان" ظلالا مختلفة من الأسود والأبيض، بعضها فاتح اللون وبعضها داكن. وإذا دققنا النظر عن قرب، فإن هذه المجموعة المتنوعة من القيم والأنسجة تخلق تناغما مفاجئا في التناقضات. حتى أن الآثار المرئية لأعمال ريشة الفنان قد تتعارض مع ما قد يكون تكوينا هندسيا صلبا وتوازنا 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.

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

إن طرق وأساليب بناء الصورة التشكيلية يكشف عن قدرتها فى استيعاب مضامين العصر بالبعدين الذاتي والموضوعي من خلال القيم الواقعية للتشخيص. ويرتبط التشخيص في الفنون البصرية المعاصرة بصورة مباشرة ويمكن أن يطلق عليه الإتجاه الواقعيز إن إرتباط الصورة الفنية بنظير لها يحمل حقائق بصرية وقيما إجتماعية 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 إجتماعية 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 الإجتماعية والسياسية المختلفة فهي تعود مفاهيميا إلى الواقعية الفرنسية ذات التوجه الإجتماعي، والتي تمثلت في أعمال كل من "كوربيه" Gustave Courbet ودومييه بمنتصف 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 الإجتماعية التي ظهرت بأمريكا في ثلاثينيات القرن العشرين إلى أعمال الفنان الفرنسي "غوستاف كوربيه" Gustave Courbet. وعلى وجه الخصوص إلى الآثار المترتبة على ما قدمه من أعمال فنية تعتبر علامة فنية مفصلية في تطور "حركة الفن".

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

لوحة رقم (٧): بول غوغان [١٦]

لوحة رقم (٨): الدفن في الأورنان [١٣]

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

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، وبنظرة متعمقة للعمل يمكن إدراك مدى مغايرته للجماليات الكلاسيكية والرومنسية، 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 بقيمها 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 تنطوي 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 والزملاء 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 دومييه" ليؤسس مسارا آخرا 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,AtMetropolitan 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 إمرأة تعمل بغسيل الملابس (انظر اللوحة رقم (١٠)).

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

لوحة رقم (١٠): المرأة الغسالة [١٢]

فنجد "هنري دومييه" (Honoré Daumier) الفرنسي كفنان رسام، 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 التراكيب لا يزال إلى اليوم دون حل [١٠]

كانت وسائل المواصلات العامة هي أحد الموضوعات الرئيسية في رؤية "دومييه"، 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 يعمد "دومييه" 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 "دومييه" 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 ١٨٦٣و أبعادها ٤٩× ٣٤ سم الموجودة بمتحف أورساي (Paris d'Orsay). وغالبا ما كان دومييه يرسم العمال الحضريين في ظل الإمبراطورية الثانية. وهناك العديد من

الإصدارات حول موضوع غسالة الملابس. اثنان منها أولهما في المتحف الوطني في براغ والآخر في مجموعة غيرستنبرغ / شارف، ببرلين والآن في الأرميتاج، سان بطرسبرغ وهما متشابهان للغاية [١١]. ويعتبر "دومييه" رائدا في أسلوب الواقعية التي ركزت على تصوير الناس الذين ينتمون إلى جميع المستويات الإجتماعية، حيث كان رائدا برؤيته النقدية لسلطة عنصرية النزعة كانت تعزز الطبقية. فارتبطت موضوعاته بالطبقة العاملة والفقراء. وعاش في باريس خلال فترة الإضطرابات السياسية والإجتماعية 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 الإجتماعية أو تلك الإتجاهات والفلسفات التي سارت في مسارات نقدية خارجة عن إطار نظري المحاكاة في تمثل هذه السيدة التي تمتهن 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 حقيبة الغسيل الثقيلة، التي ترفعها وتقاوم 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 المدني والثورات المتتالية. وعند الإمعان في تحليل العمل، نجد "دومييه" يعهد للمبالغة لتعزيز القيم التعبيرية التي يصبها في خلايا أشخاصه. فنراه يلجا 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 "دومييه" 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 إجتماعية 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 الإجتماعية بتفاصيلها اليومية. وكان لذلك أثرا حيويا على توجهات الفنانين التي بدت تتعامل مغ فضاءات أخرى أرحب ومتحركة غنية بالعناصر والتفاصيل والموضوعات. كما تتميز بصيغ بصرية بفعل ضوء نهاري فوقي متغير واسع الإنتشار في فضاء لا نهائي، وذلك بخلاف ما كانت تتيحه 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 استقلت بالتصوير التشكيلي عن الموضوعات التي تجعل من الإنسان محورا وأعْلت 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، التي تبلورت من جزور يونانية رومانية. ولنستوعب القيم التشخيصية في التصوير المعاصر لا بد من توضيح ماهية الكلاسيكية وذلك كما يذكر "عادل السيوي" في مقدمة ترجمته 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 للكلاسيكسة الغربية إلا أن الإنتاج البصري الضخم داخل هذا الفهم لم يتجسد بشكل مدهش إلا في عصر النهضة، الذي اعتمد جوهريا على ميراث الحضارتين اليونانية والرومانية...

إن ما كتبه "ليوناردو" في نظرية التصوير شكل القاعدة المثبته للمشهد الكلاسيكي، وجسد منطقها الرياضي الحاسم. وظهرت الواقعية الإجتماعية 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 فنانين كثيرين وعلى سبيل المثال لا الحصر، نـذكر، من "مدرسة آشكان Ashcan School "إدوارد هوبر" Edward Hopper، في اللوحة رقم (١٢) بعنوان "المطعم الآلي". وصدرت سنة ١٩٢٧وهي لوحة زيتية أبعادها ٧١,٤ × ٩١,٤ سم، لتعرض في مركز دي موين للفنون (Automat Oil on canvas, ٧١,٤ x ٩١,٤ cm Des Moines, Des Moines Art Centre 1927) [٢٥]. كما نـذكر 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 ميلتسنر"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 الالي [٢٥]

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

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

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

تؤثر المفاهيم التصويرية (القيم التشخيصية) في الكشف عن التشكيل وأساليبه في تقنيات الصورة الرقمية. ويمكن أن نتبين خصائص التشخيص في الواقعية الإجتماعية الأمريكية في أعمال "إدوارد هوبر" ومنها لوحة أوتميت Automat (انظر اللوحة عدد ١٣) التي تصور امرأة وحيدة تحدق 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 مكياجا كاملا، مما قد يشير إما أنها في طريقها إلى عملها الذي يكون فيه المظهر الشخصي مهما، أو أنها في طريقها إلى مناسبة إجتماعية[٢٥]. لقد أزالت 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 الساقين المتقاطعتين للإناث 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 × ١٠١,٩سم, وتوجد في نيويورك بمتحف الفن الحدي.[٢٥] وأما في اللوحة (١٤) "مسرح للسينما في نيويورك"، صور "هوبر" مشهدا داخليا لأحد القصور السينمائية النموذجية، التي تهيأ فيها هوليوود فرصة للمتلقين ليحيوا بضع ساعات في عالم إفتراضي ربما يمثل خبرة مضافة لخبراتهم الشخصية كمشاهدين وفقا لما يقدمه الفيلم. لقد استند "هوبر" كالعادة إلى زوجته كنموذج إستلهم 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 إجتماعية، 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 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 إدوار مانيه. فعلى غرار "مانيه"، يمتلك "هوبر" قدرة خاصة لجعل العالم الإيهامي للمسرح ساحرا وجذابا للغاية. إنه يؤكد وجهة نظره المفترضة مع ضوء صناعي غامض يضيء عتبات القاعة المؤدية إلى الخروج من هذا العالم غير الوهمي، حيث تقف المرشدة الحارسة غارقة في أفكارها منتظرة إسْدال الستار. وارتبطت القيم التشخيصية في فن هوبر بحياته الخاصة وبالمجتمع في مستوياته المدنية في معظم الأحيان. وكـ"مـانيه"، يعتبر "هوبر مـن الممـهدين لتصوير الحياة المدنية بموضوعاتها التي تبرز حياة المدينة اليومية في صورها الترفيهية التي صدمت المتلقي الباريسي الكلاسيكي المحافظ[١٨, ٢٩] . ورسم هوبر وهو في سن الثامنة والثمانين لوحة الكومديان(انظر لوحة عدد ١٥). وتم إختيار 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]

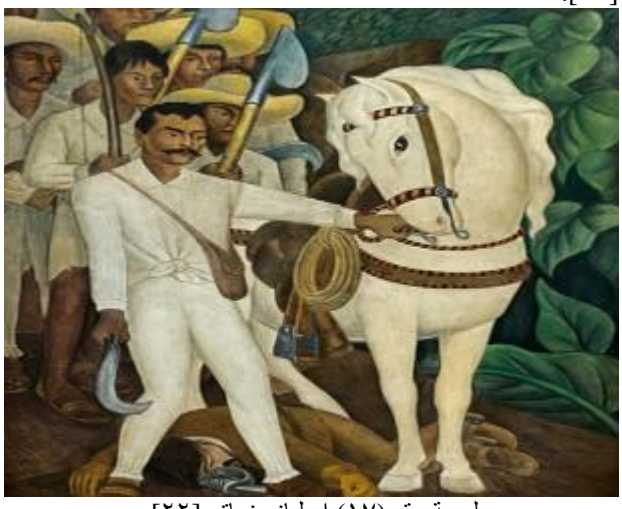
لوحة رقم (١٦) الشتاء ألوان تمبرا [٢٨]

فى اللوحة الزيتية اليمنى، ممثلان كوميديان. وتعود اللوحة إلى سنة ١٩٦٦. وحجمها هو ٧٤,٩ × ١٠٤,١ سم ، (باربرا سيناترا). وتصور اللوحة ممثلَيْن 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 زماني 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 الثمانيناتمن عمرهما وكانا مريضين. ورحل هوبر في غضون أقل من عامَيْن 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

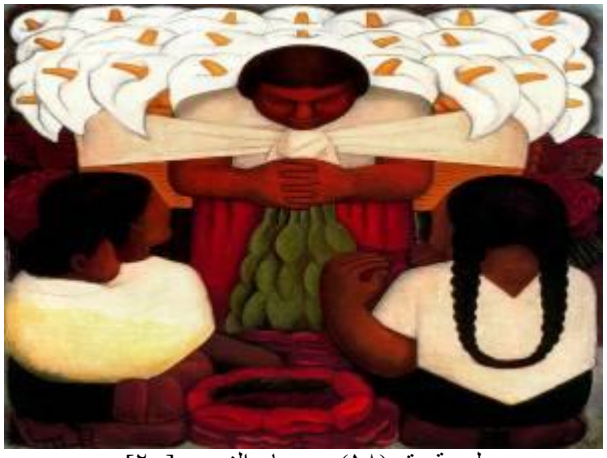
يمثل هوبر آخذا بيد زميلته الممثلة التي ربما تشير إلى زوجته " جو" [١٨]. وعلى ما يبدو كان اختياره لهذا الموضوع معبرا عن قبوله لمفارقات الحياة وإدراكه لحماقة الوجود الإنساني (١٤). وبالإضافة إلى ما سبق نذكر أعماله التي ذاع صيتها كـ لوحة "عالم كريستينا" (شكل١٧). وتصور هذه اللوحة جارته في ولاية ماين التي كانت 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 متعارضيْن 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 تتسم 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 أنْ تحافظ على شيء لخيالك، لنفسك" (٢٠). لقد تأثر ويت كما أسلفنا بخبرته الحياتية وما تم من أحداث مؤلمة قائلا: "أحصل على أراء 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 روحي 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). وكي تكتمل رؤية القيم الواقعية للتشخيص، قد يكون مفيدا لهذا البحث أن يبحث أيضا في التجربة المكسيكية لكونها تمثل جانبا واقعيا مغايرا للواقعية الإجتماعية الأمريكية في دوافعها وأغراضها. ويعود ذلك إلى إختلاف الزمان والمكان والمعطيات الفكرية والثقافية والسياسية [٢٢].



لوحة رقم (١٧) إميليانو زباتو [٢٢]



لوحة رقم (١٨) مهرجان الزهور [٢٠]

عنوان اللوحة (١٧) هو "إميليانو زباتو" وهي لوحة للفنان "ديجو ريفيرا" وتعود لغلى سنة ١٩٣١. رسم "ريفيرا" 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 ١٩٢٠و ١٩٣٠، وكانت مصدر إلهام للعديد من الفنانين القادمين من شمال البلاد ومكونا هاما لحركة الواقعية الإجتماعية وإمتداداتها العالمية.

و تميزت الحركة الجدارية المكسيكية بنبرة سياسية اشتراكيه تستند لأفكار ماركسية تتوافق وطموحات الوضع الإجتماعي والسياسي الجديد لمكسيك ما بعد الثورة. ومن بين فناني هذه الحركة، نذكر "دييجو ريفيرا" و"ديفيد ألفار" و"سيكييروس" و"خوسيه كليمنتي أوروزكو"، و"روفينو تامايو". كما شارك معهم في هذه الحركة كل من "سانتياغو مارتينيز دلغادو" و"خورخي غونزاليس كامارينا" و"روبرتو مونتينيغر" و"فدريكو كانتي 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 زباتا 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، إيهام بقدر معين من ضخامة الشكل الأمر الذي لمسناه في الشكل (٢٠) "مهرجان الزهور"،(انظر اللوحة (١٨): دييغو ريفيرا ، مهرجان الزهور ، 1925 , متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون , لوحة زيتية)[٢٠]. وتمثل اللوحة عيد سانتا أنيتا.

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

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

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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 فنانيها العظام أمثال "جوتوزو" ومع كبار الفنانين المكسيكيين أمثال ريفيرا مما ساعده على إكتشاف طريقه الخاص الذي كان يبحث عنه في سبيل تحقيق أصعب معادلة فى مجال الإبداع. وتتميز أعماله بلغة تشكيلية لا تطغى جمالياتها على تجسيد رسالته الإجتماعية التي يؤمن بها. فليس المهم في الأعمال الفنية بالنسبة لحامد عويس إجادة التقنية والصياغات التشكيلية فقط، بل عليها أن تحمل رسالة وقضية. كما أن الإنسان هو قضيته التي تشغل باله وتملأ 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 والتقابلات بينها حيث يلعب الخط واللون معا دورا أساسيا فى توجيه حركة العين في التكوين وبناء الشكل وتفاصيله. وذلك لإدراك جوهر الموضوع إذْ أنه يقصي كل ما هو من شأنه أن يخطف العين والذهن بعيدا عن جوهر الموضوع والعناصر الدالة على هوية الموضوع المحلية وقيمه الثقافية.

لوحة رقم (١٩) صياد السمك [١]

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

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 شكلا فنيا متعدد الدلالات يتجاوز الواقعية المباشرة ليتجه لمنطقة تصورية يلعب الخيال فيها دورا في التوفيق بين المضامين المتشابكة بين المرئي واللا-المرئي. ومن بين الفنانين الذين يمثلون هذا الإتجاه نذكر "فريدا كالو". ويتضح أسلوبها هذا حين نقوم بدراسة لوحتها "الجذور" Roots الصادرة سنة ١٩٤٣ (انظر اللوحة٢١). 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 ليبدو متحدا مع عناصر الطبيعة الأخرى الذي ينتشر في محيطها البصري. وفي جانب آخر من مسار التشخيص في حركة الفن الحديث والمعاصر نلحظ توجها آخر ينبثق من ثقافة العصر بمعطياتها التكنولوجية الجديدة، توجه يتعامل مع الحقائق البصرية المحيطة به من منظور يتجاوز الخاص إلى آفاق 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.

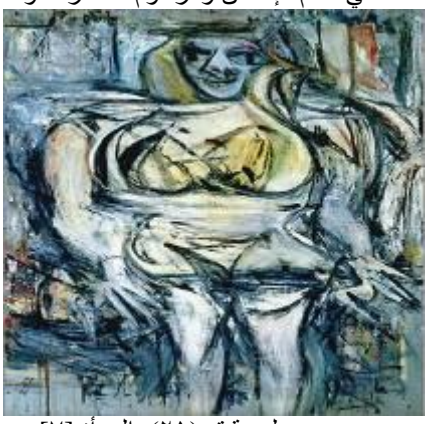
خامسا: تحليل الفرضية: تأثير أساليب التصوير وتقنياته على الصورة الفنية

خلال أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات في مدينة نيويورك، اتسمت الحركات الفنية المهيْمنة التي طورها الفنانون والنقاد وصالات العرض على حد سواء بالتعبيرية التجريدية. وتلاها فن البوب والتبسيطية. وفي منتصف الستينيات من القرن العشرين تقريبا، وبين كل هذا الزخم الخارج عن سياق التشخيصية والواقعية الإجتماعية بدأت حركة أصغر بكثير في النشوء من خلال مجهودات فردية لأولائك 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 أتى بها "كاندنسكي" في 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 إجمالا أحد مراحل التشخيص الهامة التي انبثقت من رحم نظرية المحاكاة ومساراتها الواقعية ومحطاتها الإجتماعية ومعطيات الصورة الضوئية وتطوراتها التكنولوجية الرقمية. وتظهر التجريدية التعبيرية هنا في أعمال "وليام دي كونِنْج" 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 التعبيرية الألمانية في إنطلاقه من مرجع بصري تحمله شحنات تعبيرية تطغى على نسبه الواقعية وملامحه الطبيعية. ورغم ما يشوب الشكل من تحوير إلا أنه يظل محتفظا بالحد الأدنى من الملامح التشخيصية من الشكل الإنساني. ولتكتمل 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 تعبيرا متعدد الأوجه عن الثقافة الرأسمالية وأبعادها الإستهلاكية حيث ذهب رواده إلى صياغة أعمال فنية مسطحة أو مجسمة مستلْهمة 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) عملا فنيا لروزنكويست(ROSENQUIST) يدعى "الرئيس المنتخب". ومثل العديد من فناني البوب، كان "روزنكويست" مفتونا بانتشار الشخصيات السياسية والثقافية في وسائل الإعلام. ورسم في هذه اللوحة وجه جون كينيدي وسط مزيج من المواد الإستهلاكية، بما في ذلك سيارة شيفروليه صفراء

ورقطعة 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 مهتما جدا 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 والإجتماعي [٧, ١٧] كما لمسنا ذلك في أعمال "دي كوننج". لقد بحث فنانو البوب عن ما هو مؤثر ومثير أيضا للدهشة في عالم الإعلان والرسوم المتحركة والصور الشعبية عموما، وبعبارة أخرى، كان فنانو 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 فسعوْا لجعل تلك الروابط حرفية في أعمالهم الفنية. وتشير المراجع إلى أن معظم رواد فن البوب كانت بدايات حياتهم المهنية في الفن التجاري، حيث كان "آندي وارهول" مصمم رسومات ومصمم جرافيكي ناجحا للغاية. وكان "إد راشا" أيضا مصمم جرافيك. وبدأ جايمس 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 قم (٢١): المرأة [٧]

لوحة رقم (٢٢): الرئيس المنتخب [٧]

سادسا: 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. إذْ يرى المؤرخون أن مصطلح الواقعية الفوتغرافية مرتبط إلى حد بعيد بمصطلح الواقعية المفرطة أو الفائقة "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 غالبا ما يتم إسقاطها على قماش اللوحة من خلال أجهزة العرض. احتوتْ أعمال "أودري فلاك" Audrey Flack مجموعة من الإنفعالات العاطفية المتأثرة بالخبرة الحياتية ورؤيتها للواقع المحيط في إطار محاكاة للمظاهر الطبيعية للأشياء متحدية التصوير الضوئي. ونرى هذا جليا 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 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 تقريبا، انتقل "ريتشارد إستس" البالغ من العمر ٢٤عاما 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 ١٩٦٠عند إعادة تفسير لقطات من مدينته في التصوير. ولكنْ على عكس المناظر الطبيعية النموذجية أو الباعة الجائلين، تم إعدام مناظر المدينة بمستوى عال 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 شعورا ثلاثي الأبعاد. والمفارقة أن الكثير من التفاصيل السياقية التي قد يجدها المرء في صوره كالمشاة والقمامة وبركة الماء أو قطعة الثلج، غائبة بشكل ملحوظ عن لوحات "استيس"، كما لو أنه كان يخطئ أثناء التقاط الصور الحقيقية (٣١).

لوحة رقم (23): الحرب العالمية [٤]

لوحة رقم (٢٤): DINER1997 [٣٠]

لوحة رقم (٢٥) Jone’s Diner [٣١]

أصبحت أعمال "إستيس" (انظر اللوحة ٢٥) وثيقة هامة للمدينة بعد المتغيرات التي بلا شك قد طرأت مع مرور الزمن. وعلى عكس مدينة دينس بريتسون المزدحمة بالناس ولوحات الإعلانات المرسومة والمضيئة وغيرها من تفاصيل الشارع الكثيرة التي تضفي نوعا من الحركية والواقعية، تأتي مناظر المدينة عند استيس خالية في أغلب الأحيان من الناس. وقد تضعنا تلك التفاصيل

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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 تشكيليا ينتمي إلى واقعية التصوير الضوئي والواقعية المفرطة في نقف الوقت. وهذا بلا شك يعد تطبيقا حرفيا لنظرية المحاكاة دون أن يضيف الفنان مشاعره ليكتفي ببراعته الحرفية الفائقة في المحاكاة كقيمة فنية يتوق إليها الفنان ليبهر العمل المتلقي الذي تربى على ذائقة الواقعية الإجتماعية. حيث الإحتفاء بما هو بصري واقعي، الأمر الذي يذكرنا بما أتى به "مونيه" رائد التأثيرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفرنسا مع الفارق الذي يكمن في الإختلاف الجوهري في مبحث كل منهما حيث التركيز هنا على الشكل بأبعاده الثلاثية وقيمه الواقعية التسجيلية[٣١].

أما في عمل "كاتدرائية روان" أحد لوحات "كلود مونيه" (انظر كاتدرائية روان، ألوان زيتية على توال لسنة ١٨٩٤ ، ١٠٧×٧٣,٥ 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 الفنانون والفنانات الممارسون للنحت في إطار رؤية حركة "الفوتوريالزم" أو "السوبرريالزم" أو "الهيبر ريالزم". ويتبين لنا مدى طموح التشخيص الجامح في مسار المحاكاة الحرفية الإيهامية الدقيقة بالخصائص الطبيعية للأشياء وعلى رأسها الكائنات الحية، حيث استعار النحاتون بقيم 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 يرجعنا هذا أيضا إلى "ميكل 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 كائنا حيا. فتذوب 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 ودنيس 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 البيكسلات 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 (٢٦): كاتدرائية روان [٨]

لوحة رقم (٢٧): برتريه شخصي [٩]

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 فناني الواقعية في التصوير الضوئي. وهنا يتضح إهتمام كلوس بالتقنية والبراعة الفنية متأثرا إلى حد ما بالبنية الرقمية للصورة الضوئية.

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

يمكن الكشف عن خصائص القيم التشخيصية وأغراضها المكانية والزمانية بمعالجة الصورة الرقمية. والمتتبع لأعمال هذا الإتجاه يمكنه إدراك أن هناك تحول من "الفوتوريالزم" إلى "الهيبرريالزم" في أوائل عام ٢٠٠٠. إن الفرق الجوهري بين الحركتين هو 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 إستخدام التقنيات للحصول على أعلى درجة من الواقعية في النحت والتصوير التشكيلي. ولعل الفارق أو التباين بين المدرستين هو رؤية الفنانين لأعمالهم الفنية. فبينما ينأى الواقعيون في التصوير الضوئي بأنفسهم عن العمل الفني فلا يبغون 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 "دينس بترسون" التي تحمل رسالة إجتماعية. وانتقد "دينيس بترسون" من خلال لوحاته الزيتية المذهلة سوء معاملة الناس من قبل الحكومات

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 Hyperrealistالصور الضوئية كمصدر مرجعي يستوحى منه مشهد أكثر تحديدا وتفصيلا، غالبا ما يكون مخالفا لواقعية الصورة الضوئية التي تقدم سردا عاطفيا 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. وغالبا ما أغفلوا المشاعر الإنسانية والقيمة السياسية والعناصر السردية، نظرا لاستمدادها من فن البوب. وأما الواقعية المفرطة، على الرغم من اعتمادها في جوهرها على الصورة الضوئية غالبا ما يستلزم تركيزا أكثر تعقيدا 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 سرياليون أو تعبيريون، لأن الإيهام عندهم هو صورة مقنعة للواقع بقوة المحاكاة.

إضافة إلى ذلك، تبدو السطوح وتأثيرات الإضاءة والظلال أكثر وضوحا وتميزا 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 بقيمه الواقعية كأحد مسارات الفنون البصرية المعاصرة مستفيدا 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 منحنى آخر يفتح للخيال آفاقا 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 الإعتماد على القيم التشخيصية بلغة بصرية جرافيكية. وتنتقل الرسالة البصرية بسرعة كبيرة لتحمل رسائل انتقادية سياسية أو إجتماعية. وهذا ما يمكن إدراكه في الشكل (٢٤) "الرئيس المنتخب للفنان" روشنكويست الذي ذكر آنفا.

وفي ظل هذا السياق البصري يتبلور اتجاه واقعي. وكان للتصوير الضوئي تأثير هام، على المستوى التقني، في نشأته. وتعود هنا القيم التشخيصية وفقا 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 "اثنان وعشرين من الواقعيين" في عام ١٩٧٢، حيث نشر "ميسيل" تعريفا رسميا يتشكل من خمس نقاط لهذه الحركة، وذلك بناء على طلب مقتني أعمال فنية بارز قام بإشتراء أكبر مجموعة من أعمال رسامي "واقعية الصورة الضوئية".

كان التعريف أساسا يصب في مصطلحته حيث كان حريصا على تقويض صوت أولئك الذين قد يرغبون في توسيع الحدود التكنولوجية والبصرية للحركة. وتجدر الإشارة إلى أن معايير Meiselتفضل أولئك الفنانين الذين يمثلهم. ويستخدم فنانوا "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 ١٩٧٢ليكون 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 تشخيصة واقعية وتقديم صور تشخيصية تعكس إنطباعا عن الواقع الإجتماعي. في القرن العشرين، يظهر التشخيص متمثلا في قيم واقعية مغايرة للتجريد كـ "التصوير"، كما جاء في أعمال دي كونِنْج.

منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ونحن نشاهد تراجعا حقيقيا 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، وأكدتها الحداثة، وهي الإصرار على إعتبار القيمة الجمالية التي لا تتحقق إلا كتشكيل يتجسد في العمل المادي الملموس. هذا هو الأساس الكبير ولكن الغريب هو أن هذه المحاولات لقلب المعادلة رأسا على عقب، بدأت بالفعل ما بين الحربين العالميتين.

ولم يؤد تراجع التجريدية التعبيرية إلى عودة فورية إلى الشكل ذو

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المرجعية البصرية الواقعية الطبيعية. فقد بدأ بعض الفنانين في استكشاف هذا الاتجاه في الستينيات. وتأثرت القيم التشخيصية بالتصوير الضوئي وتطوراته الرقمية بصورة إيجابية. ويعتبر التشخيص من الإتجاهات الفنية التي تلبي الإحتياجات الجمالية للمجتمع، حتى في ظل وجود معرفة التصوير الضوئي. واكتسب التشخيص في التصوير التشكيلي المعاصر قيما إجتماعية وأخرى تعبيرية ذاتية. كما اكتسب قيما تسجيلية. لقد ساهم إرتباط التشخيص بالإنسان ونظرية المحاكاة وتفاعله مع المفاهيمية فيما بعد في ظهور فن الأداء. وأدت التطورات الرقمية وتطبيقاتها التكنولوجية إلى ظهور الفن الرقمي وإزدهار التشخيص بدلالتيْه 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 البعْديْن الذاتي والموضوعي. وتأثرت المفاهيم التصويرية (القيم التشخيصية) التشكيلية وأساليبها بتقنيات الصورة الرقمية الحديثة.

المراجع References :

[١]**حامد عويس(٢٠١٩)** : فنانو 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 : https://www.britannica.com/biography/Chuck-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 PACIFICIn 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.

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 Marlborough Gallery, New York. Photo By Lee Stalsworth, 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-

[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 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"Phladliphia 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:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Early Digital Artists. In: Acta Universitatis Latviensis. Volume 770. Computer Science And Information *Technologies.* Ed. Jānis Bārzdiņš. 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.

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