ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 98, Kasım 2019, s. 177-197

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36943>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

8.09.2019

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

29.11.2019

Mohammed BAKER MOHAMMED AL-ABBAS

Jordan University, Faculty of Arts and Design, Department of Visual Arts
m.alabbas@ju.edu.jo / mohdbaker83@hotmail.com

Bassam N. AL-RADAIDEH

Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Department of Design and Applied Arts
radaideh@yu.edu.jo

Fatima MAHMOUD MOHAMMAD AL-TAWALBEH

Jordan University, Faculty of Art and Design, Department of Visual Arts
f.tawalba@ju.edu.jo / fatima_t83@yahoo.com

STYLES OF PICTORIAL COMPOSITION IN MODERN ART: HYBRID PAINTING TECHNIQUES WITH PHOTOGRAPHIC AIDS, A PRACTICE- BASED STUDY ON EDGAR DEGAS'S ARTISTIC PROCESS

Abstract

This investigation aims to introduce Arab Research-Oriented Artists to significant creative practices in the art of Modern Painting. Through analyzing selected paintings, the research focuses on the method developments in painting techniques in the impressionist style. These developments appeared on the technical as well as compositional elements in the impressionist paintings. The present study is a re-creational critique of the new practices that emerged through modern painting. It connects the developments of modern painting to the development of photography, which had a clear impact on the art of painting during the impressionist phase. At this point, the study uses a practice-based approach to analyze the relationship between photography and painting through re-creating/re-making the methods of the artists in the artwork production. This research approach transfers the traditional study of painting to a contemporary approach, into which the authors use photographic references to simulate the modern painters' methods in their practices. Through a series of various painting practices, the purpose of this approach is to develop the painting learning/teaching practices at different academic levels in Arab universities and research centers.

Keywords: A/R/Tography, Practice-Based and Practice-Led Methodology, Hybrid Painting, Photography, Visual Culture, Contemporary Art Criticism.

أساليب التكوين التصويري في الفن الحديث: دراسة قائمة على مزاولة التقنيات الهجينة في الرسم والتصوير بمساعدة وسائل التصوير الفوتوغرافي، العملية الإبداعية لإدغار ديغا نموذجاً الملخص

تسعى هذه الدراسة نحو تعريف الفنان العربي ذو التوجهات البحثية الى الممارسات الإبداعية في الفنون البصرية من خلال تحليل عدد من اللوحات المختارة للتركيز على التجارب التصويرية للفنانين الانطباعيين. هذه دراسة عملية بالأساس تعتمد على محاكاة تقنيات القرن التاسع عشر (الحديثة/الانطباعية) لإعادة إستخدامها بشكل معاصر يصلح للممارسات الفنية والابداعية التي يנהجها الفنانون اليوم. يربط هذا البحث تطورات اللوحة الحديثة (في القرن التاسع عشر) بتطور التصوير الفوتوغرافي، الذي كان له تأثير واضح على فن الرسم والتصوير خلال مرحلة الفنون الانطباعية. و تركز هذه الورقة البحثية على الـ تجربة العملية لتحليل العلاقة بين التصوير الفوتوغرافي و فن الرسم والتصوير من خلال إعادة إنشاء/إعادة صنع تجارب الفنانين التصويرية. و يقوم هذا المنهج البحثي العملي بنقل وتطوير الدراسة الاكاديمية التقليدية لفن التصوير إلى مقارنة أكثر معاصرة، حيث يستخدم المؤلفون المراجع الفوتوغرافية لمحاكاة أساليب الرسامين الحديثة في ممارساتهم عبر سلسلة أعمال فنية تصويرية مختلفة. ويسعى هذا المنهج البحثي القائم على الممارسة العملية الى تطوير مزاولات تعليم و تعلم الفن في مختلف المستويات الأكاديمية في الجامعات ومراكز البحوث العربية.

الكلمات المفتاحية: الآ رتوغرافيا (A/R/Tography)، المنهجية (الميتودولوجيا) المبنية على
المزاولة العملية، الرسم والتصوير الهجين، التصوير الفوتوغرافي، الثقافة البصرية، النقد الفني
المعاصر.

1. المقدمة:

تزامن تطور الثقافة البصرية الحديثة في القرن التاسع عشر مع التجارب التوثيقية لفن التصوير الفوتوغرافي، الذي أحدث بدوره أثراً واضحاً على فن الرسم والتصوير. حيث استخدم البحث الحالي المنهج القائم على التجريب العملي (Practice-Based Research) أو المنهج البحثي التطبيقي في تحليل العلاقة بين فن التصوير الفوتوغرافي وفن الرسم والتصوير. فقد تطورت هذه العلاقة بين الفوتوغرافيا والرسم والتصوير عن طريق البحث في أساليب الفنانين في بناء العمل الفني و المبادئ التي تطورت بالتوازي مع عملية نشوء التصوير الفوتوغرافي في مرحلة الحداثة منذ القرن التاسع عشر. في نفس السياق قامت الدراسة بتحليل الفروق الظاهرة في تكوين الأعمال التصويرية عبر مجموعة من ملاحظات باحثين سابقين في النقد التاريخي الذين استخدموا التكوين التصويري

موضوعاً لأبحاثهم. بالإضافة إلى تحليل الممارسة التصويرية بالاعتماد على أدب نقدي استعمل أدوات اللغة البصرية، بينما تقوم الدراسة بالتمييز بين المصطلحات اللغوية المكتوبة للأدب، والمصطلحات اللغوية المكتوبة للفنون البصرية و خاصة فن التصوير .

أحدث التصوير الفوتوغرافي نقلة نوعية في أساليب التكوين التصويري في الفن الحديث. وهنا يشير مصطلح التكوين التصويري الى الأساليب البنائية والانشائية في اللوحات الزيتية التي كان ينتجها فنانون عصر الحداثة منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وتحديداً من انتسب منهم الى مدارس الواقعية والانطباعية وما بعدها. إذ ظهر التأثير بالفوتوغرافيا واضحاً في لوحاتهم عندما عكست بدايات التمدن في مناطق الغرب الأوروبي حيث صورت تفاصيل التطور والبناء في المدن من جهة، ومن جهة أخرى حينما نقلت جماليات الحياة الرعوية في الأرياف الأوروبية. فن التصوير الفوتوغرافي بدأ يظهر ويتطور في هذه الفترة، عن طريق تصوير وتوثيق وملاحظة هذه المشاهد لحياة الناس وحركتهم بين المدينة والريف، وفي أنشطتهم اليومية في المقاهي والمسارح وصالات تعليم الباليه (Janson, 2007). شهدت تلك المدن خلال هذه الفترة ثقافات جديدة عندما هاجر إليها لاعبي السيرك من الدول المجاورة، وجلبوا معهم ألعاب الخفة والحركات البهلوانية إلى جانب الحكايات والأزياء الشعبية غير المألوفة.

إستطاعت الكاميرا الفوتوغرافية ان تلتقط كل هذه المشاهد بشكل سريع ليتسنى للمصورين الزيتيين إعادة صياغتها في تكويناتهم التصويرية على لوحاتهم. وأهم العناصر التي اشتغل عليها مصورو الحداثة هو إنقطة اللحظة في العمل التصويري، واللحظة هنا هي نافذة التكوين وليس الاطار التزييني الخارجي (البرواز). فاللحظة التوقيتية في البناء العام للعناصر البصرية تصنع نوعاً من لفت الانتباه الزائد في عين المشاهد. عُرف الفنان الفرنسي ديغ (Degas) بهذا الأسلوب (Al-Abbas, 2009) عندما ظهرت لوحاته وهي تضيق بمن فيها أو كأن من فيها يحاولون الخروج منها. و على عكس تقاليد النهضة الأوروبية (Renaissance in Europe) في فن التصوير التي تحكمت في التكوين التصويري ليستوعب كل ما في اللوحة من عناصر بصرية، ضغط ديغا في لوحاته الفراغ التصويري عن طريق تحوير المنظور و التصرف بزواياه و نقاط تلاشيه و أسطحه، وتوزيع أطراف الشخصيات بطريقة درامية تعطي العمل إحساساً عالياً باللحظة.

والى جانب الأثر الذي أحدثه فن التصوير الفوتوغرافي، فقد أثرت أيضا الفنون الشرقية والآسيوية على فن الرسم والتصوير الحديث في أوروبا. وتحديدًا فنون الطباعة اليابانية، فلقد تأثرت التكوينات التصويرية الحديثة الجديدة بشكل كبير بالطبعات اليابانية التي امتلأت بها أسواق باريس في ذلك الوقت حوالي عام 1850 ميلادي (Janson, 2007) إذ كانت طريقة الفنان الياباني في بناء تكويناته البصرية تختلف عن تلك الغربية. وبالتالي كانت الأشكال في اللوحات اليابانية مسطحة ومحددة بخطوط خارجية قوية، والفضاء فيها مضغوط والأشكال في مقدمة اللوحة مضغوطة أيضا بشكل يوحي للمشاهد أنها أمامه تمامًا والخلفية كأنها مسحوبة للأمام أيضًا. فلا يظهر في طريقة التكوين اليابانية انتقال ما بين العناصر القريبة والعناصر البعيدة، أو ما يسمى بالمنظور بحسب التقاليد التصويرية الغربية. لقد كانت اللوحات اليابانية بحد ذاتها نقلة ثورية للفنان الغربي (Janson, 2007).

شكل (1): على اليمين لوحة الرقصة اليونانية، أنتجها ديغا بتقنية الباستيل الطباشيري في أواخر القرن التاسع عشر، والتي يظهر أنها متأثرة بلوحة الفنان الياباني نيشيكافا سوكينوبو (Nishikawa Sukenobu) الظاهرة على اليسار والمنتجة بتقنية الحفر الغرافيك على الخشب في بدايات القرن الثامن عشر (Reed, 2013). نجد من خلال هذا الشكل التأثير في حركة الراقصات بالإضافة الى التأثير بالتوزيع الفراغي للتكوين التصويري، إذ ان الفراغ الأيسر لكل عمل أوسع من الفراغ اليمين. لكن لوحة ديغا وظفت المنظور على عكس طبعة سوكينوبو التي ظهر الفراغ فيها مسطحا بدون عمق في الفراغ التصويري.

نلاحظ في هذه الاعمال الفنية الخطوط الخارجية المسطحة و القطع التعسفي و ضغط الفراغات بين أجزاء التكوين. لقد أثر الفن الياباني بشكل واضح في تجربة ديغا، ولكن دون تقليد أو نسخ مباشر له فبالنسبة للمؤرخ ألفريد بار (Alfred H. Bar) تعد الأعمال اليابانية أحد المصادر الممهدة والمؤسسة للفن التجريدي في ممارسات وتجارب الفن الغربي (Fernie, 1995). لقد أضاف الفن الياباني للعناصر البصرية في البناء التكويني الغربي قيمةً جماليةً جديدة. إذ أصبح لكل عنصر خصائص جمالية يتفرد بها عن العناصر الأخرى المحيطة به في التكوين البصري، و التي يجتهد الفنانون في بحوثهم البصرية حولها.

شكل (2): مجموعة من الصور الفوتوغرافية المتلاحقة للمصور إدوارد مايبيرج (Eadweard Muybridge) تم إنتاجها في نهايات القرن التاسع عشر، عندما أثرت بشكل مباشر على فن الرسم والتصوير. حيث نجد هذا التأثير واضحاً في لوحات ديغا ومعاصريه من أمثال ماري كاسات (Mary Cassatt) وتولوز لوتريك (Toulouse-Lautrec) وآخرون ممن استخدم الصور الفوتوغرافية عوضاً عن الموديلات الحية.

لقد استخدم الفنان الانطباعي الصور الفوتوغرافية حتى يتمكن من التقاط وتصوير الحركة التي يصعب على الموديل الحي البقاء عليها طويلاً. فقد أثر التصوير الفوتوغرافي على الرسم والتصوير بشكل واضح في نهايات القرن التاسع عشر، عندما ذهب الفنانون الانطباعيون لتصوير والتقاط اللحظة الزمنية في تكويناتهم التصويرية. لذلك تعتبر تجارب الفن الانطباعي مرجعاً مميزاً للمصورين المعاصرين والدارسين لفن الرسم والتصوير والفوتوغرافيا في الكليات والجامعات، خصوصاً في ما يتعلق في عملية فهم اللون والتكوين والحركة (Al-Abbas, 2009). وأهم من ذلك عندما يحاول الفنان من خلال تجريبه وممارسته الفنية أن يشتغل على عنصر اللحظة الزمنية وانطباعاتها. سترتكز هذه الورقة البحثية على منهج التجريب العملي لتعيد انتاج عمل فني تصويري، عن طريق استخدام ذات التقنية في الرسم والتصوير التي مارسها ديغا عندما استعان بمجموعة من الصور الفوتوغرافية ذات الألوان البيضاء والسوداء. بدايةً عن طريق استخدام وسيط زيتي عصري سريع الجفاف (Fast drying oil medium)، وثانياً عن طريق استعمال صور فوتوغرافية رقمية (Digital photographs) ذات ألوان متعددة.

الشكل (3): يوضح هذا الشكل مجموعة من الصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود التقطها ديغا لتوثيق حركة الراقصات حتى يستخدمها لاحقاً كمرجع للحركات في أعماله الفنية (Shackelford, 1984).

نهج ديغا على ممارسة الفن والبحث والتجريب من خلال الاعمال الفنية ليعكس سرديات حركية ولونية تكشف تفاصيل تجربته الفنية. إذ تعكس ابداعاته شيئاً من أحداث ومظاهر الثقافة البصرية في القرن التاسع عشر عبر الموضوع والتقنية. بينما كانت ذروة هذا التغيير أيضاً عند سيزان ففي بساطة رؤيته للطبيعة تعبير صاخب و

قوي، اختلفت عن الفنانين الانطباعيين الآخرين عندما قام بالتمهيد للفنون التجريدية. ولقد أثر ماتيس (Matisse) وبيكاسو (Picasso) بأعمال سيزان، فنجد هذا واضحًا في روح التجريب لديهم و في ميولهم الكبير نحو التصميم و التكوين. بينما يظهر ذلك في إعادة صياغتهم للمبادئ البنائية في الطبيعة وفي محاولتهم للتحوير و التصرف بالأشكال. وتولع ماتيس بالرسومات البسيطة للأشكال وما تعكسه من أحاسيس وانطباعات بصرية. من جهة أخرى، سعى بيكاسو لذلك أيضًا بعد أن تأثر بسيزان بشكل واضح ليتذكر أن كل شيء في الطبيعة مكون من أشكال هندسية مجردة مثل الاسطوانة والمكعب والكرة (Gardner, 1926).

الشكل (4): يوضح هذا الشكل اللوحات التي أعاد تكوينها ديغا بتقنية الباستيل الطباشيري. حيث نفذ هو تلك اللوحات بمساعدة وسائل التصوير الفوتوغرافي المتوفرة في تلك الفترة (Shackelford, 1984).

2. المنهجية (الميتودولوجيا) المبنية على الممارسة العملية:

من الجدير بالذكر أن المنهجية القائمة على التجريب العملي (Practice-Based Research) أو المنهج البحثي التطبيقي يعتمد على ثلاث مكونات أساسية، وهي الفن والبحث والتدريس (Art/Research/Teaching) فهذه المصطلحات تجتمع بكلمة واحدة وهي (A/R/Tography). و تكمن أهمية هذه المنهجية بدمج البحث والفن لهدف

التدريس، كما أن هذه المنهجية قادرة على توضيح مراحل إنشاء وصناعة العمل الفني لغاية تسليط الضوء على قضايا بحثية وإبداعية مختلفة تهم الفنان ذو التوجهات البحثية (Savin-Baden and Wimpenny, 2014). ويصبح البحث الفني من خلال هذه المنهجية حدثاً ذو مراحل، كل مرحلة لها شخصية ورمزية ومعنى. والاهم من ذلك حينما يصبح البحث ذو حركة واضحة باتجاه الفن والمجتمع والثقافة البصرية، إذ يفهم ويستوعب الفنان الباحث (وطالب الفنون أيضاً) غايته لتجسيد أفكاره من حيث النظرية والفلسفة والتطبيق.

برزت الآرتوغرافيا كمنهجية بحثية تركز على مزج عملية انتاج العمل الفني وعملية البحث، فمن خلالها يجتمع الفنان والباحث والأستاذ الفنان في علاقة جماعية تقوم على المعرفة والانتاج والممارسة. لقد دفع منظور الفنان/الباحث/الأستاذ الفنان إلى منهجية أكثر واقعية من خلال الفعل المشترك المتمثل في الابداع والبحث والتعلم. وبالتالي فإن التركيز المحوري للآرتوغرافيا (A/R/Tography) يشمل الفنانين والباحثين الممارسين الذين يبحثون عن الاستقصاء الحي والمعرفة الفنية والتطبيق العملي في إعادة انتاج وصياغة الابداعات المختلفة. يتم استخدام هذه المنهجية لتفسير صفات وخصائص العملية الفنية الإبداعية، مع التركيز على التواصل بين الفن والتعليم والبحث. الآرتوغرافيا (A/R/Tography) هي ممارسة عملية وحية للاستقصاء والبحث، حيث أنها منهجية تمزج بين الكتابة البحثية والأبداع المعاصر الذي يوثق عملية إنتاج العمل الفني لحظة بلحظة.

تكمن أهمية هذه المنهجية في أنها تعزز البحث القائم على الممارسة الفنية باعتباره فكراً جمالياً على مستوى الفرد والمجتمع. من خلال التركيز على ذاكرة المجتمع الجمعية والهوية الثقافية في عملية التحضير والتفكير لاعداد الاعمال الفنية والكتابة عنها بالبحث والتقصي. في هذا السياق يعرض الفنانون/الباحثون/المعلمون/المتعلمون ممارساتهم الحياتية التي يعتبر الفن جزء منها كعملية استقصاء تمتزج بين الفنان والباحث والأستاذ الفنان. هذا التمازج بين البحث والممارسة الفنية المعاصرة يخلط بين النظرية والتطبيق مما يدفع الى فهم أعمق للعملية الإبداعية ومراحلها الوقتية (Savin-Baden and Wimpenny, 2014). ومن جهة أخرى تقوم هذه المنهجية بتوضيح طريقة إنشغال المصوّرين/النحاتين/المعماريين/المصممين في أنفسهم أثناء إدماجهم في المجتمعات التي يعيشون فيها، حينما تكون السرديات البصرية في حالة حركة مستمرة على مدار الوقت. هذه العملية الإبداعية

المركبة توثق انعكاسات الفرد في مجتمع ملئ ومتحرك ومضطرب في تفاصيل العمل الفني/البحثي، فهي عملية ديناميكية لانتاج المعرفة والفن معا.

3. التجربة ومحاكاة العملية الإبداعية لديغا:

حاول ديغا رسم اللحظة بسرعة في تكوين اللوحة ريثما كان يجرب بدائل للنسبة المذهبة التقليدية التي مارسها من قبله الفنانون الكلاسيكيون. لقد صنع تغييرا ملحوظا في تأطير الاشكال والعناصر البصرية والالوان داخل التكوين حينما جرب في البيئة المرئية للصورة، بما في ذلك الديكور والإضاءة المحيطة بعناصر التكوين. فما يميز أسلوب ديغا في عملية بناء التكوين البصري، هو الطاقة المرئية للألوان والاشكال عبر مساحات غير تقليدية في لوحاته وخصوصا اللوحات التي انتجها في المنتصف الثاني من مسيرته الفنية (Al-Abbas, 2009). بالإضافة الى الحركة السريعة في التباينات والذبذبات الدقيقة عبر تجربة غنية ومدهشة بصريا. لقد تميز ديغا ايضا باستخدامه للصور الفوتوغرافية كمراجع للوحاته ومنحوتاته على حد سواء.

185

في سياق التفريق بين التقنية والعملية الفنية/الإبداعية (Technique and Process)، فقد جرب ديغا تقنيات غير تقليدية في ممارسته التصويرية (أو العملية الإبداعية التي انتهجها). فلذلك، وفي سياق محاكاة تلك التقنيات، ستقوم هذه الدراسة بإنتاج عمل تصويري معاصر بتقنية التصوير الزيتي التي مارسها ديغا خلال المراحل المتأخرة من مسيرته الفنية. ومن الجدير بالذكر أن هذه التجربة ستقوم باستعمال وسيط زيتي (عصري) سريع الجفاف تم اعداده لهذه الغاية عن طريق خلط مواد مختلفة (صناعية) لتسريع عملية جفاف الألوان الزيتية. وهذا الوسيط يختلف عن ذلك المستخدم من قبل ديغا، حيث كان مصنوعا بشكل أساسي من الزيت النباتي الذي يحتاج لفترة طويلة للجفاف. رغم محاولات ديغا لتسريع جفافه عن طريق تخفيض الكمية المستخدمة من الوسيط الزيتي في عجينة الالوان الزيتية نفسها، سواء بتقليل كمية الوسيط المضافة خلال عملية انتاج اللوحة، أو عن طريق تقليل نسبة الوسيط الزيتي (Oil Binder) من العجينة باستخدام باليته غير مصقولة بالزيت والتي يمكن لها شط الزيت من عجينة الالوان عند وضعها عليها (Dunstan, 1983).

كان ذلك إختلافا من ناحية التقنية، وتحديدًا في جزئية إستخدام الوسيط في هذه التجربة. أما مراحل العملية الابداعية فستكون شبيهة الى حد كبير، حيث ستستخدم الدراسة صورة فوتوغرافية كمرجع للعمل الفني التصويري الذي سيحاكي تقنية وعملية ديغا الابداعية. وفي سياق التقنية وتفاصيل صنعها، كان أحيانا يخلط ألوان الباستيل الطباشيري بكثافة مع مادة صمغية سائلة تستخدم لتثبيت ألوان الباستيل حيث قام ديغا بعجن الباستيل مع هذه المادة الصمغية. وفي ذلك أيضا كان يرسم بمادة الفحم الطبيعي على سطح الورق أو الكانفاس، وبعدئذ يبنى مباشرة طبقات من الباستيل لتغطية جزء من هذا السطح. لقد كان ديغا في هذه التقنية يجمع بين الباستيل والزيت في عمل واحد، وأحيانا أخرى يستخدم تقنية طباعة المونوتايب (Monotype) حيث يضع هذا الخليط من الفحم والصمغ على سطح الكلاشيه من أجل طباعته ونقله للسطح التصويري للحصول على ملامس وقيم مرئية غنية. لقد إستخدم ديغا هذه الطريقة المَهَجَنَة من الرسم والتصوير والفوتوغرافيكي وفن الطباعة في مراحل حياته المتقدمة عندما بدأ بصره بالانحسار، حيث حاول تسجيل اللحظة والحركة الراقصة وأثرها المرئي على الورق. في تلك الظروف كان مضطراً للعمل بالألوان المشعة النابضة بالحياة ورسم لغة جسدية واضحة لموديلاته بخطوط جريئة بدلاً من الخطوط والتفاصيل الدقيقة. بناء على ذلك تعتبر التجربة الفنية المتأخرة التي قدمها ديغا، على الرغم من كل الصعوبات الجسدية التي مر بها، بليغة ومعبرة ولها دهشة بسيطة لا مثيل لها بأي من أعماله الأخرى المبكرة. و عند ذكر هذه الطريقة الهجينة من المونوتايب والرسم والتصوير والفوتوغرافيا نعود إلى تجارب وممارسات ماري كاسات (Mary Cassatt) وتولوز لوتريك (Toulouse-Lautrec)، وآخرون ممن استخدم الصور الفوتوغرافية عوضاً عن الموديلات الحية. فمن خلال دراسة تقنيات الفنانين الانطباعيين، نلاحظ الخلط بين التقنيات المتنوعة عبر توظيف وسائل الطباعة في القرن التاسع عشر مع تقنيات الرسم والتصوير، بالإضافة الى إستعمال وسائل التصوير الفوتوغرافي بشكل متوازي مع هذه العملية الإبداعية.

وعند مناقشة المنهجية (الميتودولوجيا) المبنية على التطبيق والمزاولة، وتحديدًا فيما يخص الإستشهاد بها كتجربة تحاكي العملية الإبداعية عند الفنان الممارس (American Psychological Association, 2010)، نجد أن التجريب العملي والخبرات والمعارف لا تُلزم الدراسة أو الباحثين بشكل عام بالاستشهاد داخل النص أو في

قائمة المراجع. لأن الدراسة نفسها توثق هذه التجربة، فهي معرفة مبنية على الفعل الخلاق والابداع وليس على معرفة مستقلة من مراجع ومصادر علمية كالكتب والمقالات، فللعمل الفني جزء من شخصية الباحث وصوته.

أ. بداية التجربة العملية واختيار المراجع المرئية لمحاكاة تجربة ديغا:

الشكل (5): صورة فوتوغرافية رقمية (Digital Photograph) تم تصويرها كمرجع للوحة الزيتية التي سيتم إنتاجها خلال التجربة الحالية.

الشكل (6): لوحتان من إنتاج ديغا توضحان الطريقة التي انتهجها خلال تجربته الفنية في المراحل المتأخرة من حياته.

الشكل (7): تم تحويل الصور الى ابيض واسود حتى يتسنى للقارئ العربي تحليل وملاحظة التشابهات والفروقات بالتكوين التصويري بشكل يبين الكتل الفاتحة لونها وتلك الداكنة. هذه الصور توضح تركز الموديلات داخل التكوين بين الفراغات المحيطة من كل الجوانب، ونلاحظ ايضا طريقة قطع التكوين في خلفية الصورة أو مقدمتها الأقرب لعين المشاهد.

ب. محاكاة للصورة الفوتوغرافية على الكانفاس لإنتاج اللوحة الزيتية:

الشكل (8): إستخدام الفحم الأسود لرسم الصورة على الكانفاس وتثبيتته بمادة سائلة سريعة الجفاف.

الشكل (9): طريقة ترتيب الألوان على الباليت.

ج. تطبيق الأصباغ وخلطات اللون:

الشكل (10): إستخدام مزيج من الألوان الزيتية مع وسيط سائل سريع الجفاف لتسريع عملية تطبيق التجربة.

دا. نهاية تجربة المحاكاة والإقتراب من الأسلوب:

الشكل (11): توزيع الألوان والملابس والمساحات الغامقة والفاتحة وبناء التكوين التصويري الكلي بشكل شبه تجريدي يحاكي النزعة المعاصرة في فنون الرسم والتصوير، وتحديدًا أسلوب الباحث الرئيسي في هذا البحث.

تجنب الباحث/الفنان/المعلم (A/R/Tographer) خلال انتاج هذا العمل استخدام اللون الأبيض أو الأسود لتفتيح الألوان أو تغميقها لتكون اللوحة أكثر حيوية وواقعية. فاللون البني على سبيل المثال يخدع العين عند خلطه بالأبيض، فعند خلط اللون الأبيض مع البني يتحول الى رمادي. وللحصول على تفاصيل أكثر دقة قللت من استخدام الوسيط للحصول على عجينة لونية متماسكة قادرة على إظهار التفاصيل الدقيقة. فبعد توزيع الكتل اللونية الرئيسية للظل والنور في هذه اللوحة، تم تطوير الدرجات اللونية المتوسطة للحصول على التجسيم ثلاثي الابعاد. حيث أضيفت درجات لونية مختلفة عن طريق مزج الأزرق والاخضر والبنفسجي في لون البشرة لتبريدها في مناطق الظل العميق، أو إضافة درجات الأصفر والبرتقالي والقرمزي للحصول على المساحات الدافئة في مناطق النور

والسطوع، بينما تنتقل بشكل عام من درجات الظل الى درجات النور. الألوان الساطعة تضاف في المراحل الاخيرة من العمل، مع الاخذ بعين الاعتبار عدم استخدام اللون الأبيض الصافي بدون خلطه مع الوان أخرى ليصبح أكثر إنسجاما مع الالوان المحيطة به. بينما قد تكون المساحات اللونية المضيئة إما باردة بعض الشيء أو دافئة بعض الشيء. في هذه اللوحة، المساحات دافئة إلى حد ما، مع الحفاظ دائمًا على قدر كبير من التباين في المساحات اللونية الكبيرة للحصول على عمق في التكوين البصري.

4. الخاتمة والنتائج في ذاتية المفهوم التصويري بين التقليدي والمبتكر:

الشكل (12): نماذج من الأسلوب الخاص بالباحث (الرئيسي) والتي تظهر أن نتيجة الآرتوغرافيا (A/R/Tography) هي أسلوب الفنان الباحث الذاتي بعد التجربة العملية ومحاكاة بعض أساليب الفنانين السابقين للتعليم والبحث في تجارب التكوين التصويري.

يقوم الفنان الباحث (أو الأستاذ الفنان الذي يحترف تدريس الفنون البصرية) في تقديم خبرة معرفية من شأنها أن تؤسس لأبعاد جديدة في طرق تلقي وفهم العمل الفني لدى جمهور الفن المكون من الناقد والفنان الممارس وطالب الفنون. فالمزج بين الأدوار الثلاثة للفنان والأستاذ والباحث يثير محركات الثقافة البصرية سعيًا في إثراء وتطوير طرق الفهم والاستيعاب البصرية للعمل الفني التصويري، بالإضافة الى تطوير منهجية إنتاج العمل الفني

عبر تسليط الضوء على تفاصيل العملية الإبداعية ذاتها. الباحث الذي ينهج هذه الطريقة البحثية لا يسعى فقط الى دراسة العمل الفني بشكله النهائي، بل يهدف ايضا الى دراسة واستكشاف طرق تحليله عبر مراحل إنتاج وتركيب الاجزاء الأساسية وتنويعها (مثل العناصر البصرية من لون وملمس وشكل...الخ). ومن جهة أخرى يقوم الباحث في أثناء المزاولة العملية لإنتاج العمل الفني بدراسة وتحليل الكليات وطرق بنائها (مثل مبادئ التكوين البصري للعمل الفني من انسجام وتباين وتوازن...الخ). فشمولية الدراسة البصرية للعمل التصويري لا تقتصر أبداً على هيمنة عنصر في اللوحة على عنصر أو بناء آخر بل تتكامل التجربة التصويرية سواء في التلقي الفني للعمل أو في الإنتاج الإبداعي لهذا العمل.

يؤدي بناء هذه التجارب على قاعدة معرفية متراكمة الى انتاج ممارسة فنية مفهومة ومثمرة تنضوي على عدد من الآليات الإبداعية والتأريخية والنقدية. حينما ينتج هذا التمازج عمل فني تصويري له حضور وتأثير على أعمال تصويرية أخرى. فحين جرت هذه الدراسة عبر عدد من المراحل، استكشفت بالبداية العمل المصدر والتكوين الأصلي. ومن ثمة قامت الدراسة بتحليل الأعمال و طرق بنائها التكويني وما تميزت به من صياغات لمفرداتها البصرية، مفردين بذلك منهجاً لدراسة المفردة البصرية و أطوارها ونشوتها من عمل تصويري إلى عمل آخر. ثم وضعت المنهجية هذه المفردة ضمن البناء الكلي للعمل الفني لدراسة تكوينه البصري وعناصره كلها، وشارحين لأهم الاختلافات التقنية وتطورها.

وفي نفس هذا السياق، يذهب لينتون في كتاب الفن الحديث (Lynton, 1980) لمناقشة مستويات متفاوتة من التحليل النفسي والاجتماعي لأدوار الفنان الباحث والجمهور عبر عمليات فهم واستيعاب وانتاج العمل الفني. يوضح لينتون في كتابه أن آلية فهم الجمهور للفن تختلف عن آلية فهم الفنان الممارس للفن. بينما يبتعد لينتون عن الطرح النمطي الذي يصور آلية فهم الجمهور للفن بأنها سطحية وغير عميقة، بل هي مختلفة لأنها تنزع نحو حالة جمعية تعتمد على ثقافة المجتمع العامة عوضاً عن ثقافة واستيعاب الفرد المبدع. فالأفكار الخاصة بالفنانين الذين انتجوا الاعمال الفنية تحتفي بتاريخ طويل، كما يحتفي الفن بذاته. ومن جهة أخرى، يقوم كتاب قصة الفن لغومبرك بتقصي مستويات انتاج واستيعاب العمل الفني بين الفنان الباحث والجمهور بشكل معبر و مختصر حيث يضع الفن ضمن سياق متغير يتكون من الأفكار و الوظائف. وزيادة على ذلك فهو يختتم كل فصل بشرح توضيحي يظهر تمثالات الوقت والزمن عند الفنان الباحث ومنتجه الإبداعي (Gombrich, 1995).

يختتم لينتون بتساؤل عن صورة الفنان بالقرن العشرين، هذا لأن كتابه أصلاً لم يستطع تجاوز حاجز القرن الواحد والعشرين. ففي حديثه عن القرن العشرين يقتبس تصريح غومبرك عندما تحدث عن اتجاهات الفن الجريبي عبر تحليل أحد طبعات بيكاسو التي أنجزها في سنة 1931 لأحد قصص بلزاك المسماة بالتحفة الغامضة (The Unknown Masterpiece) حيث تمثل هذه القصة منهج وطريقة الفنان الحر، فبيكاسو لا يقف عند أفكار مجردة فحسب بل يبرهن لنا أن الفنان يبحث بدون توقف عن الصورة البصرية النموذجية، و التي تتكون بالأساس من عناصر تتركب على هيئة تكوين لما يراه و ما يريد أن يمثل بصرياً (Lynton, 1980).

الهدف الأساسي وراء هذه الدراسة هو مراجعة محاور وتفاصيل تجربة نقدية مبنية على ترسيخ التفاعل العملي بين البحث العلمي والممارسة الحية للنشاط الابداعي. فهي تساعد على إيجاد لغة مرئية واضحة وعلمية مفهومة من قبل المشاهد والقارئ والباحث. حيث أن غياب الثقافة البصرية في لغة النقد العربي يمثل أحد الصعوبات التي يواجهها الناقد الفني العربي، فهو ما زال يستخدم لغة هجينة تعتمد على الترجمة وبعض الاجتهادات الفردية. وشكلت هذه الصعوبة حجر الزاوية في مثل هذا النوع من البحوث التي من أهم مهماتها التأسيس للغة نقدية مرئية عربية تعتمد على مزاولة الفن وتجريبه، فالأدب العربي المكتوب للفن أو للغة البصرية يحتاج إلى تكريس الدراسات في حقول الثقافة البصرية لتعويض هذا النقص. وفي نهاية هذا المقال القائم على التجربة العملية، يستذكر الباحثون في مراجعاتهم المدارس النقدية الفنية بشكل أكاديمي تجريبي يركز على لحظة الإبداع ذاتها عند دراسة واستكشاف أساليب التكوين التصويري (Al-Abbas, 2009).

المراجع:

- AL-Abbas, Mohammed Baker Mohammed (2009). *The Pictorial Composition in Sequence Study from Giotto to Toulouse-lautrec: A Comparative- Descriptive Analysis of the Stylistic & Technical Evolution in the Picture Making*. Unpublished Master dissertation, Yarmouk University: Jordan.
- Arnheim, R. (1954). *Art & Visual Perception*. USA: University Of California Press.
- Arnheim, R. (1966). *Toward a psychology of art*. USA: University of California press.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. USA: university of California press.
- Arnheim, R. (1999). *The Rescue of Art*. USA: university of California press.
- American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: Author.
- Arrason, H. H. (1972). *A History of Modern Art*. London: Thams & Hudson.
- Beaujean, D. (2000). *Vincent Van Gogh*. (Paul Aston, trans). Hong Kong: konomann.
- Bernard Dunstan, R.A. (1983). *Painting Methods of the Impressionists*. New York: Watson -Guptill.
- Brown, C., kelch, J. & Thiel, P.V. (1991). *Rembrandt: the Master & His workshop*. London: Yale University Press.
- Buchholz, E.L. (1999). *Francisco De Goya*. (Phill greenhead, trans). Hong Kong: konomann.
- D'Alleva, Anne. (2005). *Methods & Theories of Art History*. UK: Laurence King Publishing Ltd.
- Danto, A.C. (2001). *Philosophizing Art*. USA: University of California press.
- Eugen Kkeinbauer, W. (1971). *Modern Perspectives In Western Art History*. USA: University of Toronto press.
- Feldman, E.B. (1994). *Varieties of Visual Experience* (4th ed.). New York: Harry Abrams, Inc.
- Fernie, Eric. (1995). *Art History & its Methods*. Oxford: Phaidon.
- Ficher- Rethus, L. (2004). *Understanding Art* (7th ed). USA: Wadsworth/ Thomson learning.
- Friedlander, w. (1965). *Mannerism & Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York: schockenbooks.

- Gablik, S. (1977). *Progress in Art*. USA: Rozzity international Publication Inc.
- Gardner, H. (1926). *Gardner's Art Through the Ages* (1st. ed.). USA: Hercourt, Brace & company, Inc.
- Gardner, H. (1980). *Gardner's Art Through the Ages* (7th ed. Vo2) USA: Hercourt Brace Jorovich, Inc.
- Gardner, H. (2005). *Gardner's Art Through the Ages* (12th. Ed.). USA: Thomson Learning , Inc.
- Gaunt, W. (1964). *The Observer's Book of Modern Art from the Impressionism to the Present Day*. London: Fredrick warne&co.ltd.
- Gombrich, E.H. (1960). *Art & Illusion*. (9th Ed). USA: Brinceton University Press.
- Gombrich, E. H. (1976). *The Heritage of Apelles*. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (1978). *Norm & Form*. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (1978). *The Story of Art*. (13th Ed). Oxford: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (1995). *The Story of Art*. (16th Ed). Oxford: Phaidon.
- Gromling, A. (1999). *Michelangelo Buonarroti* (Peter Barton, Trans). Hong kong: ko-nemann.
- Gruitrooy, G. (1994). *Degas*. Singapore: Todtri.
- Gowing, L. (1979). *Matiss*. New York: Oxford University Press.
- Guth, Hans P. (1990). *New English Handbook*. USA: Wards Worth Publishing.
- Hale, R.B. (1989). *Drawing Lessons from the Great Masters*. New York: Watson-Guptill .
- Hardin, T. (1996). *The Pre-Raphaelites*. Singapore: Todtri.
- Hayes, Colin. (1981). *The Complete Guide to Drawing & Painting Techniques & Materials*. Oxford: Phaidon.
- Janson, H. w. (2007). *Janson's History of Art* (7th. Ed.). USA: Pearson Education, inc.
- Januszczak, W. (1980). *Techniques of the World's Great Painters*. Oxford: Phaidon.
- Jardi, E. (1991). *Paul Klee*. USA: Rizzoli.
- Kemp, Martin. (1989). *Leonardo on Painting* (Martin Kemp, & Margaret Walker, trans.). USA: Yale University Press.
- Klark, Kenneth. (1956). *The Nude*. USA: Dover.
- Krausse, A.C. (1995). *The Story of Painting from the Renaissance the Present*. Hong Kong: konemann.
- Lynton, Norbert. (1980). *The Story of Modern Art*. Oxford: Paidon.

- Nonhoff, N. (1999). *Paul Cézanne* (Phill Greenhead, trans). Hong Kong: Konemann.
- Podro, Michael. (1982). *The Critical Historians of Art*. London: Yale University Press.
- Reed, Deborah (2013), *Degas's Motion Pictures*, Master thesis, Texas Christian University: USA.
- Roberts, Ine. (2008). *Mastering Composition*. USA: North Light Books.
- Savin-Baden, M. and Wimpenny, K. (2014). *A Practical Guide to Arts-related Research*. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers.
- Schmalenbach, W. (1986). *Paul Klee* (Foster, M. trans). Munich: Presteverlag.
- Schneider. (1994). *The Art of the Portrait*. Germany: Taschen.
- Shackelford, George (1984) *Degas: The Dancers*, National Gallery of Art: Washington.
- Smith, Ray. (1994). *Oil Painting Portraits*. London: Dorling Kindersley, Ltd.
- Speed, Harold. (1972). *The Practice & Science of Drawing* (3rd Ed.) New York: Dover Publication, Inc.
- Sternberg, H. (1958). *Composition; the Anatomy of Picture Making*. New York: Grosset & Dunlap, Inc.
- Stokstad, Marilyn. (2005). *Art History* (2nd Ed.). USA: Pearson Education, Inc.
- Walther, I. F. (2006). *Impressionism* (Michael Hulse, trans.). Germany: Taschen.
- Wilkins, D. J., Schultz, B., & Linduff, K. M. (2005). *Art Past Art Present* (4th Ed.). USA: Pearson Education, Inc.
- Wolfflin, Heinrich. (1950). *Principles of Art History* (7th Ed) USA: Dover.
- Wolfflin, Heinrich. (1994). *Classic Art* (5th Ed). Oxford: Phaidon.
- Zeidler, Birgit. (2000). *Claude Monet*. (Paul Aston, trans). Hong Kong: Konemann.

ملاحظة حول تفاصيل التجربة العملية ومحاكاة طريقة إدغار ديغا:

فيما يخص إطلاع الباحث الرئيسي على التقنية والعملية الإبداعية التي زاولها ديغا، فقد تعرف عليها بشكل عملي من خلال مجموعة ورش عمل في المتحف البريطاني (British Museum) والغاليري الوطني في لندن (London National Gallery). حيث يقدم المختصون في هذه المتاحف دروساً عملية للجمهور من باحثين وأساتذة وفنانين عن مزاولات المصورين القدماء (Old Masters)، بينما يوضحون تفاصيل الطرق والتقنيات والأدوات التي استخدمها هؤلاء المصورين. وفي هذا الخصوص تعتبر هذه الدراسة مبنية على الإبداع بشكل أساسي ومدعومة بشكل مواز بالمعرفة المستلثة من الكتب والمراجع، وهذا الفعل الإبداعي نابع من التجريب العملي والمزاولة الحية لعملية إنتاج العمل الفني (American Psychological Association, 2010).

سيرة ذاتية مختصرة عن المؤلفين:

د. بسام ناصر الردايدة (أستاذ مشارك في كلية الفنون الجميلة/ جامعة اليرموك):

يحمل الدكتوراه من جامعة الينويز، أريانا /شامبين (2000) في التصميم والطباعة، ودرجة الماجستير العالي MFA من أكاديمية جامعة الفنون /سان فرانسيسكو /كاليفورنيا (1995)، ودرجة الفنون الجميلة /الجغرافيك من جامعة دمشق /سوريا (1987). وعمل بجامعة اليرموك/الأردن، و بجامعة السلطان قابوس/سلطنة عُمان وفي الجامعة الأهلية البحرينية و شارك بالعديد من ورش ولجان الاعتماد الأكاديمي الدولية، وعمل أيضاً عضواً استشارياً في بعض المجالات العلمية المحكمة مثل المجلة العالمية للتربية الفنية - أمريكا، ومجلة الفنون البصرية والبحث الدولية - أمريكا، ومجلة العلوم التربوية والنفسية - جامعة البحرين. وله العديد من العضويات الأكاديمية في الجامعات الأردنية، وقد ترأس وشارك في العديد من لجان التحكيم الفنية كما أشرف على عدد من رسائل ماجستير الفنون ومشاريع تخرج فنون الجغرافيك والتصميم، بالإضافة إلى عقد العديد من الورش العلمية في مجال علوم الفن والتصميم داخل الأردن وخارجه.

د. محمد بكر محمد العباس (الباحث الرئيسي/أستاذ مساعد في كلية الفنون والتصميم/الجامعة الأردنية):

حاصل على دكتوراة في دراسات الفنون الجميلة من جامعة السلطان ادریس/ماليزيا سنة 2016. وعلى ماجستير الفنون التشكيلية سنة 2009 وعلى بكالوريوس في الرسم وتصوير سنة 2005 من جامعة اليرموك/الأردن. بينما عمل في الكلية العلمية للتصميم/سلطنة عمان وفي جامعة لمكوكوينغ للتكنولوجيا الإبداعية/ماليزيا، كما أقام ورش عمل ومعارض وندوات فنية وشارك في عدة مؤتمرات في جامعات متعددة الثقافات منها جامعة موناخ/ماليزيا وجامعة نانينغ للتكنولوجيا/سنغافورة وجامعة هاجتيبي/أنقرة. وهو الآن أستاذ مساعد في قسم الفنون البصرية من كلية الفنون والتصميم/الجامعة الأردنية منذ 2017.

فلطمة محمود محمد الطوالبة (مدرس في كلية الفنون والتصميم/الجامعة الأردنية):

حاصلة على بكالوريوس فنون جميلة في التصوير الفوتوغرافي من جامعة اليرموك/الأردن سنة ٢٠٠٥. وعلى ماجستير الفنون الإسلامية من معهد الفنون والعمارة الإسلامية /الأردن سنة ٢٠١٢. وعملت في هذه الأثناء محاضرة في كلية القدس / قسم التصميم من سنة ٢٠٠٥ إلى سنة ٢٠٠٩. ثم انتقلت للعمل في قسم الفنون البصرية ضمن كلية الفنون والتصميم/ الجامعة الأردنية من سنة ٢٠٠٩ وحتى الآن.