سردية الرسم والتصوير كعملية للتفكير والمعرفة في فيلم: "Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970"

محمد بكر العباس، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

Received: 13/11/2023

Acceptance: 16/ 1/ 2024

Corresponding Author: m.alabbas@ju.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 357-369

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.5

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى التركيز على مفهوم التجربة الفنية ضمن الإطار العملي والفكري لصناعة اللوحة التجريدية، حيث حدد الباحث فيلم وثائقي يسجل مقاربات الفنانين والنقاد مابين الأستوديو والمتحف وصالة العرض. رَصد الفيلم العملية الإبداعية وحمل عنوان (*Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970*) وهو فيلم يسجل السرديات المتبادلة بين تجربة إنتاج اللوحة التجريدية ونقدِها. لذلك، بدأت منهجية البحث بمراجعة نظريات النقد الفني في تحليل الوسائط الفنية باعتبارها أدوات للتجربة الإبداعية البصرية، مما يُحسِّن مفاهيم وتطبيقات الفنان والباحث العربي في حقول الفنون والوسائط المرئية. وقد ركَزت منهجية البحث على التقاطعات بين نظريات علم نفس الإدراك وعلم الاجتماع بالإضافة إلى النظرية الشكلية التي توظف النقد الفني كأداة لتفكيك تجربة الإبداع. يتزامن التطبيق والتنظير خلال عملية الإبداع منذ مرحلة الاشتغال في استديو الفنان إلى مرحلة عرض التجربة الفنية للجمهور. يحلل هذا البحث مرحلة هامة من مراحل تحولات الذكاء البصري ضمن سياقات ما بعد الحداثة. كنتيجة نوعية. تكمن أهمية هذا البحث في دراسة العلاقة بين الفن وتطورات الوسائط الإبداعية ضمن سيميائية التجريد في الفنون البصرية. وترتكز خُلاصة البحث على علاقة مترابطة بين النظرية والتطبيق في مجالات الفنون البصرية ضمن إطار مفاهيم العملية الإبداعية وعلم نفس الإدراك والنظرية الشكلية. ومما يُشكل أهمية مضافة لهذه الورقة، هو أنها تستكشف أسلوب توظيف محتوى الفيلم في توعية الجمهور والمجتمع حول الفنون البصرية من حيث موقف الناقد الجمالي بالتزامن مع موقف الفنان الإبداعي. وهذا يعزز الثقافة الفنية في المجتمعات التي تفتقر للتربية الفنية والمتاحف والمؤسسات التي ترعى الفن.

الكلمات المفتاحية: العملية الإبداعية، علم نفس الإدراك، النظرية الشكلية، النقد الفني، سردية الرسم والتصوير، المشهد الفني.

The Narrative of Drawing and Painting as a Process of Thinking and Knowledge in the Movie, *Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970*

Mohammed Baker Al-Abbas, Visual Arts Department, School of Art and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan

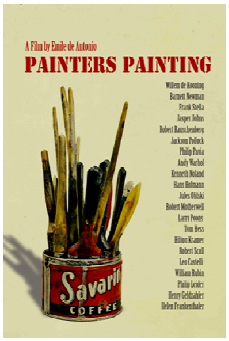
Abstract

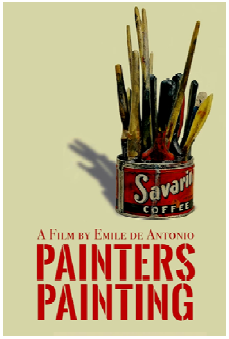
This research aims to explore the concept of artistic experience within the practical and intellectual framework of abstract paintings. The researcher identified a documentary film that records artists' and critics' aesthetic attitudes between studios, museums, and gallery. The film, titled *Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970*," records the reciprocal narratives between the experience of producing abstract paintings and critiquing them. Therefore, the research methodology began with a review of art criticism theories in analyzing artistic media as tools for visual creative experience, thereby enhancing the concepts and applications of the Arab artist and researcher in the fields of arts and visual media. The methodology focused on the intersections between the cognitive psychology theories and sociology, as well as the formalist theory, which employs art criticism to deconstruct the experience of creativity. The application and theorizing coincide during the creative process, from the stage of working in the artist's studio to the stage of presenting the artistic experience to the public. This research analyzes an essential

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

stage in the transformation of visual intelligence within postmodern contexts. As a qualitative result, the significance of this research lies in studying the relationship between art and the development of creative media within the semiotics of abstraction in visual arts. The conclusion of the research is based on an interconnected relationship between theory and application in the fields of visual arts within the framework of concepts of the creative process, perception/cognitive theory and formalism. Additionally, the significance of this research paper is that it explores the methods of utilizing the film's content to raise public and community awareness about visual arts in terms of the aesthetic critics' position, in conjunction with the creative artist's position or attitudes. This enhances artistic culture in societies that lack art education, museums, and institutions that support and sponsor art.

Keywords: Creative Process, Cognitive Psychology, Formalist Theory, Art Criticism, Narrative of Painting and Drawing, Art Scene.





1. المقدمة والإطار البحثي:

الشكل (1): أمثلة على بوسترات الفيلم، المصدر: Public domain

تُقدم هذه الورقة البحثية مقاربات بين تجارب عدد من المصورين التجريديين ونقاد الفن فيما يخص عملية صناعة العمل الفني وتقديمه للجمهور. ومن منظور مُحدد، يركز نطاق الورقة التحليلي على سرديات وعمليات إبداعية عبّر عنها هؤلاء المبدعون في فيلم وثائقي. يربط الفيلم بين وجهات نظر مجموعة من نقاد الفن ومجموعة أخرى من الفنانين المصورين، يستحضر محركات المشهد الفني في مكان جغرافي حَضَري وفترة زمنية محددة مفاهيميا وتاريخيا. ويوثق الفيلم مدينة نيويوك في فترة ما بعد الحداثة؛ ما بين سنة 1940 وسنة 1970، وعددا ممن كان يعيش فيها من المبدعين مثل الفنانين وليم ديكوننغ (Willem de Kooning) وجاكسون بولوك (Jackson Pollock) ومارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) ونقاد مثل كلِمت غرينبيرغ (Clement Greenberg) ووليام ستانلي روبن (William Stanley Rubin) وجون برانتلي هايتأو ر (John Brantley Hightower).

لا يُركز البحث الحالي على لوحة في برواز معروضة على جدار في متحف. بل على النقيض من ذلك، يركز على حالة فنان يشتغل في الأستوديو -مُتقاطعة- مع حالة ناقد فني أثناء حديثه مع الجمهور أو أثناء عمله في مكتبته الخاصة. هذا ضمن فيلم وثائقي في سياق دراسة مفهوم عملية الإبداع، حيثما تنوعت اتجاهات الباحثين في دراسة وسائط الإبداع وحالاتها المرئية والرمزية من خلال احتمالات جيوثقافية متعددة عابرة للفلسفات والتطبيقات. البحث يتقاطع ما بين التطبيق والتنظير ويعتمد بالأساس على فلسفة صناعة العمل الفني التشكيلي الذي أنتجه المُصور التجريدي ضمن فضاءات الأستوديو الداخلية من جهة أو ضمن فضاءات خارجية مُتجددة من جهة أخرى. ومن هذا المنظور تحديدا، أحدث ظهور الصورة الفوتوغرافية والفيلم الوثائقي نقلة واضحة على المستوى العملي والنظري في ممارسات الفنون التشكيلية. ولهذا السبب يقوم هذا البحث بتسليط الضوء على مفارقة هامة ومحورية، وهي أن الفيلم الوثائقي أعاد استحضار مشهد هام من مشاهد الفنون البصرية في فترة ما بعد الحداثة (Rose, 2019). ووثق هذا الفيلم مشاهد متنوعة

ومواد بصرية مثل صور مطبوعة وبوسترات للمعارض والفنانين في مجلات وجرائد وكتب ومحاضرات نقدية وأعمال فنية خلال عملية الإنتاج. هذا الفعل أدى إلى توثيق فضاء المعرض والاستوديو وتوثيق أداء الفنانين والنقاد وهم يعبرون عن تجاربهم الذاتية.

على هذه القاعدة، تظهر أهمية الدراسة عندما اعتمدت على تسجيل الوسائط (الميديا) البصرية في توثيق التجربة الفنية. فالوسائط (الميديا) الوثائقية تنقل العمل الفني أو التجربة الفنية، بينما تقوم الدراسة بتحليل المحتوى الفكري والمفاهيمي للعمل الفني. هذه الفروقات تتحول إلى مقاربات وتقاطعات، ضمن الدراسة، فالعمل الإبداعي التشكيلي لا ينفك عن النقد والتفكيك والتشكيك بكل ما هو تقليدي في عالم الفنون البصرية.

النقطة المحورية هنا، هي تحليل محتوى الفيلم الوثائقي الذي يسجل ويعرض عملية الإبداع. وهذا التحليل هو تحليل ناقد ونوعي يركز على مفهوم التجربة التي يقوم بها كل فنان مصور. هذه التساؤلات مهمة لدارسي الفن والفنانين وجماهير الفن أيضا، لأن العمل الفني مرتبط بشكل رئيسي مع هوية الوسيط والمادة التي صنع منها. كما هو مرتبط أيضا بفلسفة الصنع والإنتاج التي كان يتبعها الفنان منتج العمل.

في هذا السياق الشمولي، يشير الفيلم إلى مفهوم المعرض التشكيلي؛ الرواق أو صالة العرض (الغاليري). الفضاء الذي يعرض الأعمال الفنية والتي قد تكون أعمالا أدائية متحركة غير ثابتة على جدار. هنا يصبح الفيلم بطبيعة الحال عبارة عن وسيط لصور عديدة متلاحقة ومتحركة. قد يصبح فضاء العرض أيضا خشبة المسرح التي يتحرك عليها الفنانون، وقد تكون الرصيف الذي يتحول أحيانا إلى ميدان لأداء الفنون بأشكالها المختلفة. الوسيط هنا هو المكان الذي يحول النص والصوت إلى صورة نابضة بالحياة (Arnason & Mansfield, 2013)، هنا قد يتحول الشِعر إلى صورة أو أغنية راقصة. كلمة محكية أو مجسدة عبر لغة الجسد، الوسيط هو فلسفة قائمة على الاحتمالات البصرية والسمعية والجسدية.

بعد ظهور التصوير الفوتوغرافي والسينمائي تشعبت آفاق الفنانين التشكيليين، كما أدى ذلك الظهور إلى ممارسات نقدية جديدة ارتكزت على جدليات بين الفنان من جهة والكاميرا من جهة أخرى (Rose, 2019). حينما بدأت الدراسات التشكيلية لعناصر التكوين التصويري، في تأسيس الركائز الأو لى في بناء النظريات التأريخية للوسائط الإبداعية التي تستحضر أو تنقل الفنون البصرية (Tinkler, 2013)، لقد تزامن ذلك التنظير التأريخي في الفنون التشكيلية مع حقبة زمنية من الحداثة والثورات الصناعية والحروب العالمية الممتدة عبر جغرافيات عالمية، مما ضخَ زخماً في التنظير الفني المبني حينا على مناهج علم الاجتماع وحينا على ديناميكيات علم النفس أو على علوم الجمال والفلسفة. كل هذه التقاطعات مع العملية الإبداعية أدت إلى تكوين التنوعات والأطوار المختلفة في إنتاج الأعمال الفنية المدروسة من قبل الباحثين خلال مسارات نشوئها من مرحلة إلى مرحلة أخرى.

في إطار عملية استكشاف مفاهيم الفنون البصرية، كما حصل في الفيلم موضوع الدراسة، يتتبع النقاد الفنيون ممارساتِ الفنانين المعاصرين داخل استديوهاتهم وخارجها. بدءاً من مرحلة إنشاء وتطوير الأفكار والمضامين إلى مرحلة إخراجها في هيئة تكوين تصويري على السطوح ثنائية الأبعاد أو في هيئة تكوين لمجسمات ثلاثية الأبعاد مستقلة في الفضاء الحر. أما في سياق الوسائط الجديدة، فنجد أن مجهود الفنان البصري مرتكز على تطوير التقنيات المستخدمة لتمثيل ما يفكر فيه للوصول إلى توظيف غير تقليدي لأسس ومبادئ الفن والتصميم التي يختارها. هنا نجد أمثلة على إدماج أنواع مختلفة من الفنون مع بعضها في مساحات متنوعة (Ambrozic & Vettese, 2013)، هذه المساحات تصبح خامة في عملية تكوين الفنون البصرية، فهي مفتوحة أو مغلقة وتعكس احتمالات عديدة، قد تكون مساحات مأهولة بالبشر أو مساحات غير مسكونة؛ خارجية أو داخلية، ريفية أو مدنية.

يرى البحث أن أسلوب دراسة الفيلم الوثائقي يُساعد في تحليل العناصر الفنية المستخدمة من قبل المصورين والرسّامين، وهذا الأسلوب يمنح التجربة الفنية بُعدا مفاهيميا جديدا يتزامن مع سردية الفنان

المحكية في الفيلم بينما تتعرض لنقاش ناقد. يتزامن هذا السرد النقدي في الفيلم مع مراجعة للاتجاهات الفكرية الحديثة في الفنون التشكيلية التي أدت إلى ثورة معاصرة في الوسائط الإبداعية. وقوفا عند التقنيات الفنية الطارئة التي توظف الفنون ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد في حيز تشكيلي واحد منسجم، وأيضا نجد هذه الفنون تستخدم أجساداً من فناني الأداء المتحركين في الفضاء التشكيلي. ظهرت هذه الثورة التشكيلية عندما اعتبرها تاريخ الفن الحديث نقلة نوعية في ممارسات فناني العصر الحالي (Kleiner, 2013)، حينما خرجوا من تقاليد تكوين عناصر الفن والتصميم على سطوح اللوحات ومجسمات المنحوتات، وانطلقوا في فضاءات تحتوي على فنون الفيديو والفوتوغرافيا والأداء والرقص والغناء. لقد مكّن هذا الخروج الفنانين التشكيليين من الوقوف على ذروة تطور الحياة المعاصرة، ومكنهم أيضا من تمثيل المرحلة الزمنية التي عاشوها بكل تناقضاتها التقنية والاجتماعية والمعرفية.

ضمن سياق هذه الدراسة، توجه البحث لمراجعة مفهوم العملية الإبداعية المتمثلة في معالجة وتكوين عناصر العمل الفني، وتحليل العمل الفني بين فلسفة الفعل والمنهجية النقدية في إطار اجتماعي وجمالي وتاريخي، من هنا يلتقي البحث الأكاديمي مع قصدية الفنان في الإبداع عبر التساؤلات المعتملة في فكره مستكشفاً للإجابات بطريقته الخاصة. مع الأخذ بعين الاعتبار أن صياغات الخطاب البصري تتبلور في سياق إدراك ومعرفة الفنان للتعبير عن الرؤية الإبداعية. هذه الحالة الإبداعية الذاتية تتقاطع في فضاء المعرض أو المتحف مع حالة المتلقي الذهنية والاجتماعية والعاطفية (Purgar, 2017).

من خلال مراحل العملية الإبداعية التي يمارسها الفنان، تقوم هذه الورقة البحثية بتتبع التحولات الحاصلة في الفلسفات والمنهجيات عند الفنانين في الفيلم الوثائقي. وتجب الإشارة إلى أن هذه الدراسة ليست سرداً لأحداث تاريخية فقط، إذا اعتبرنا أن العمل الفني حادث زماني مكاني، بل هي -أي الدراسة- تستكشف تفاعل الفنان الذاتي مع فضائه الإبداعي فلسفيا وماديا، والذي يصاغ من جديد في فضاء المعرض عندما يتفاعل المتلقي مع العمل الفني.

2. تساؤلات الدراسة:

أ. كيف يمكن اعتبار الفيلم الوثائقي حالة دراسية حيثما يظهر الفنان متحدثا عن تجربته التي يمارسها في الاستوديو.

ب. هل محتوى وعملية توثيق المعرفة البصرية عند الفنان وعرضها للمتلقي، على اختلاف زمانه ومكانه، نطاق بحثي هام للدراسة في سياق عملية فهمنا للفنون المعاصرة والحديثة من حولنا. وكيف يمكن لهذا الفهم أن ينطبق على ما نستقبله يومياً من تجارب فنية راهنة، سواءً أكانت محلية أو عالمية.

ت. ما هي هوية الممارسة الإبداعية بين سردية المفهوم وعملية التطبيق ضمن فراغ تفاعلي مثل لوحة مُعلقة على حائط في متحف أو صالة عرض (غاليري) أو تشكيل أدائي في شارع أو على رصيف عام.

3. أهداف الدراسة:

أ. استكشاف هوية تلك المرحلة التي تم تصوير الفيلم خلالها، وتقاطعها مع المراحل الفنية المفصلية في تطور التكوين الفني في الوسائط المختلفة.

ب. إدراك هوية هذا التقاطع بين الأعمال الفنية عبر هذا التطور، وأسلوب الفنان التشكيلي في الحفاظ على هذا التقاطع بما يضمن له الأصالة والإبداع في عمله الفني.

ت. تحليل حالة الاهتزاز أو الانكسار في أنماط الإدراك والفهم عندما يتعلق الموقف الجمالي بالمفاهيم الخاصة في تحليل العمل الفني. حينما تربط الدراسة بين تحولات الوسائط الإبداعية وكيفية الاستفادة من التقنية المصاحبة لكل طور من أطوار تحول الوسيط الإبداعي.

4. حدود الدراسة:

تركز هذه الورقة على دراسة محتوى فيلم وثائقي يوثق حوارا فلسفيا بين عدد من الفنانين والنقاد. عنوان الفيلم هو (Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970). ويُترجمه الباحث

إلى اللغة العربية ليصبح (المصورون وهم يقومون بعملية التصوير أو المصورون يصورون المشهد الفني في مدينة نيويورك من سنة 1940 إلى سنة 1970). ويعرض هذا الفيلم تقاطعات لعدد من وجهات النظر لنقاد وفنانين مختلفين، وهم يشرحون أسبابهم التي دعتهم للاختلاف في طرق دراسة وممارسة وتطبيق الوسائط الإبداعية والأعمال الفنية. وفي هذا السياق تحديدا، تظهر الكيفية التي واجه من خلالها الناقد والفنان تطور تقنيات العصر وكيف سخر أساليب التكوين في الوسائط الإبداعية المختلفة في عمله الفني من خلال المدارس أو الاتجاهات أو التيارات الفنية فلسفيا وتطبيقيا. وللكشف عن العلاقة بين تطور الوسائط الإبداعية والفنان والناقد، تبدو هناك حاجة للتدقيق في حالة الإدراك والمعرفة الناجمة عن التطور في وسائط الفن والإبداع والمعرفة وأثرها على تجربة كل من الفنان والناقد والباحث من جهة، وعلى تجربة المتلقي من منظور اجتماعي ونفسي من جهة أخرى.

5. أهمية الدراسة:

أما أهمية هذه الورقة البحثية فهي تكمن في دراسة فيلم يوثق حالة فنية في زمان ومكان محددين. هذا يعزز التركيز على معرفة فلسفة التطور الأسلوبي والتقني خلال عملية إنتاج الفنان لأعماله الفنية، وأثر ذلك التطور على هوية الوسيط المستخدم من قبل الفنان. كما أن المنهجية المستخدمة في هذه الدراسة توظف أدواتها الاستكشافية بناء على قاعدة شاملة قادرة على الاحتواء المرن للتجارب الإبداعية المتنوعة عند التحليل والمناقشة؛ فتفكيك العمل الإبداعي من عدة جوانب مفاهيميه يؤدي إلى تلقٍ واعٍ للاختلاف وناقد بما يوفره التحليل ضمن أسس بحثية واضحة.

وتأتي أهمية البحث أيضا كردة فعل بحثية على حاجة الباحث والقارئ العربي إلى تنويع المصادر التي تناولت هذه الجوانب المعرفية، والمتحدثة عن تقنيات وتطورات الوسائط الإبداعية، أو الأساليب التشكيلية والجمالية لبناء العمل الفني من خلال وسيط أو أسلوب جديد. من الظواهر البارزة في البحث التشكيلي العربي هي تهميش التجريب في البحوث غير التقليدية التي تضع مفردات اللغة البصرية تحت التفكيك والبحث والتجديد. في حين يشكل الوعي تجاه الأسلوب والشكل الفني أداة تساعد المتلقي على فهم وتقويم وتقييم العمل البصري التشكيلي بشكل واعٍ ومتمرس ومنهجي. يرى البحث أن استكشاف صياغات الوسائط الجديدة في الفنون البصرية يساهم بتطوير منهجية البحوث فيها من خلال توظيف النقد الفني لتمييز وتعميق أصالة العمل الفني من جهة مرجعيته البصرية مع بيئته الثقافية.

6. منهجية الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على منهجية تحليل المحتوى النوعي (Qualitative Content Analysis). وتركز بشكل أساسي على الاختيار القصدي (Purposive Selection) للمحتوى المفاهيمي بحسب الأهمية النقدية التي تخدم أهداف البحث (Schreier, 2012). هذه منهجية تجريبية (Empirical) بالدرجة الأولى وناقدة في اختبار وتفكيك واستكشاف التجارب الإبداعية المعاصرة، بما يعمل على تكوين رؤية خاصة لدى القارئ والمتلقي للفنون البصرية في فهم ما يراه من أعمال وتجارب فنية معاصرة تنتمي لوسائط تقنية مختلفة. هذا المنهج سيفكك بشكل ناقد عملية التكوين في العمل الفني، مما يظهر العلاقات الجمالية ما بين الدلالات الرمزية والبناءات التشكيلية بشكل متقاطع عابر للفلسفة الجمالية والمنهجية والممارسة الإبداعية (Gray& Malins, 2004). أيضا يكشف هذا المنهج عن المعضلات التقنية في الأسلوب عند الفنانين وأثرها على الرؤية الإبداعية، بالتزامن مع كيفية معالجة الفنان لها بما يخدم رؤيته وإمكاناته في الوسيط الفني. ويعمل النقد التحليلي على دراسة البيئة الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية عندما لعبت دوراً كبيراً في نشوء الأسلوب الفني التشكيلي وتطوره ضمن وسيط إبداعي معين.

في هذا السياق التجريبي، تستطيع منهجية تحليل المحتوى النوعي تقصي العلاقات والأسس الرابطة بين العناصر الشكلية التي تتراكب مع خصائص الوسيط الإبداعي لتستحضر قيمة جمالية أو اجتماعية معينة على سطح أو على مجسم أو ضمن فضاء العمل الفني (Fichner-Rathus, 2013). استخدم النقاد والفنانون

الذين ظهروا في الفيلم أسلوب التحليل الشكلي. وهو تحليل التجربة الفنية عن طريق الملاحظة المرئية لبنائية التشكيل ووصف عناصرها وتقاطعاتها في تحقيقها لمبادئ الفن والتصميم. وهذا التحليل يتحول إلى تحليل نوعي عندما يقوم الباحث أو الناقد أو الفنان بتفكيك خصائص الوسيط الإبداعي من خلال النص النقدي. حيث يتطرق هذا التحليل شكليا إلى وصف أسلوب توظيف وتكوين وتشكيل الخامات والأدوات خلال عملية بناء العمل الفني، وصولاً إلى النتيجة النهائية التي حصل عليها الفنان في ممارسته الإبداعية.

وضمن عملية تحليل نوعية وشكلية تظهر التقاطعات ضمن أسلوب الفنان والناقد في صياغة أدواته ووسائطه وأفكاره (Fichner-Rathus, 2013). الأسلوب في الفنون البصرية يشير إلى التنوعات المختلفة في معالجة العناصر والوسائط المشاركة في عمل الفنان الفرد أو المدرسة الفنية أو الحركة الفنية أو مجتمع معين خلال فترة زمنية معينة. فالمواضيع والمضامين قد تصبح مألوفة مع البحث والدراسة والمزاولة عبر الزمن، لكن القيمة الفنية تكمن أيضا في الأسلوب المستخدم من قبل الفنان، فالمعالجة المتفردة للوسائط الإبداعية تحقق الأصالة الفنية وتحقق هوية فنية متفردة لصاحبها.

7. تحليل فيلم (Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970):

أولا: تحليل تقديمي عن ظهور التجريد في التصوير:

يتعامل الفيلم مع فن التصوير التجريدي الذي ظهر في أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية. لذلك، يعرض البحث هذا الأسلوب الذي حرر الفن من الشكل والمحتوى التقليدي (Arnason & Mansfield, 2013)، ففي بدايات القرن العشرين ظهر التجريد ليختبر ويستكشف معرفة العين المادية والفكرية على الرؤية. فهناك من جرد التكوين الفني في الصور والمنحوتات والفضاءات المعمارية للتخفيف من الجهد البصري الذي تبذله العين في رؤية التفاصيل من جهة، ولتكوين فضاء مدينة أكثر جاذبية وشمولية يعمل على إدماج الناس بفضاءاتهم بشكل أسهل من جهة أخرى؛ بمعنى تكوين بيئة (إيكولوجيا) بصرية محيطة أكثر دعما للمجتمع المدني المتحرك في الفضاءات العامة، من مترو الأنفاق إلى الساحات العامة إلى الأرصفة والمقاهي والنوادي الاجتماعية والجمعيات العمالية. هنا نجد معماريين مثل فرانك لويد رايت وكوربوزيه قد عملوا على جانب التبسيط في تصميم المدينة، وفي فن التصوير هناك مصورون عملوا على تبسيط وتجريد التكوين التصويري في اللوحة مثل مارك روثكو وروبرت ماثيرويل وجاكسون بولوك (Kleiner, 2013).

رصد الفيلم تطور فن التصوير التجريدي تحديدا، حينما تطورت آليات التحليل والبحث المترابطة مع النظريات الشكلية والنفسية. حتى لو اختلفت مجالات هذه النظريات ظاهريا، لكنها قد تتشابك في منهج تحليل المحتوى المعرفي، هنا عند هذه الجزئية يتحدث الباحث عن علم نفس الإدراك والتكوين التصويري، ليجتمع عنصران في دراسة محتوى الفيلم المعرفي، الأول هو علم نفس الإدراك كنظرية تطورت أثناء القرن العشرين عبر مدارس تختلف أحيانا وتتفق أحيانا على صعيد المحتوى والمنهج (D'Alleva, 2005). والعنصر الثاني هو النظرية الشكلية التي تعتمد أساسا على التكوين التصويري أو التأليف البصري الذي يرتكز على أسس وأنماط بناء الصورة أو اللوحة أو المجسم والفضاء، وهنا تتشابك الخصائص البصرية للعمل الإبداعي، من لون وكتلة ومنظور، وبشكل متزامن مع الخصائص الرمزية الظاهرة والمبطنة التي تشير إلى دلالات ثقافية اجتماعية وسياسية ودينية.

يتفرد الفيلم بتقديم عملية الرسم والتصوير كعملية معرفية، هذه التي ارتبطت هنا بوسيط بصري جديد تزامن مع تكنولوجيا القرن العشرين. فقد اجتمع علم النفس والاجتماع في تحليل مآلات تشكيل التجربة الإبداعية مرات عديدة، ولكن في كتب ومقالات أدبية وليس في أفلام وثائقية مثل الفيلم موضوع الدراسة. فعلى سبيل المثال، حينما تبنى الناقد الفني نورمان برايسون (Norman Bryson) وجهة نظر بلوم (Bloom) في النقد الفني وتاريخ الفن، وقام بتتبع الأساليب التشكيلية المختلفة التي استخدمها فنانون مثل ديفيد (David) وآنغر (Ingres) وديلاكروا (Delacroix) في تعلم وممارسة أدوارهم في التقاليد الفنية، بمعنى تفكيك وتحليل طرق تكوين الفكر البصري الفني لديهم من خلال التمارين الاكاديمية في مهارات الرسم

والتصوير بالتزامن مع تكوين وعيهم الجمالي ضمن سياق المجتمع المعاصر لهم. هذا تساؤل جوهري قام به كليمت غرينبيرغ (Clement Greenberg) عندما طرح تساؤلاته محللا ومشككا لتجارب المبدعين عندما اختبروا هذه التقاليد التي تتقارب أو تتباعد مع الإرث الثقافي والبصري. ما فعله كليمت غرينبيرغ يشبه ما قام به الناقد نورمان برايسون حينما تحدث عن ذاكرة الفنان ودورها في عملية الإدراك في دعم العملية الإبداعية، وكيف قام الفنان المهووس بفكرة الأسلوب بمحاكاة فن الماضي. فالمُصور آنغر رسم في بورتريهاته الإحساس الجمالي الذي نجده في أعمال فنانين سابقين له مثل فنان النهضة رافاييل (Raphael) عندما سرد سلسلة من الذكريات في سيميائيات بصرية وصور (D'Alleva, 2005, p. 110).

فعند التمعن في الأدوار الجديدة المُحتملة التي يمكن أن يلعبها الفنان كباحث، تظهر في الفيلم عبارة للناقد كليمنت غرينبيرغ وهو يتحدث عن لوحات المصور جاكسون بولوك، فيصفها بأنها تعيش أو تموت في نفس السياق مثل لوحات رامبرانت أو تيتشن أو لوحات مانيه أو روبنز أو مايكل أنجلو. يقول غرينبيرغ أنها متواصلة ومتسلسلة لا يوجد انقطاع بينها. فقد كان هدف جاكسون بولوك أن تعرض أعماله أمام نفس العين التي استكشفت تلك الأعمال الفنية كلها عبر تاريخ الفن. فهي العين ذاتها التي يمكن أن ترى كم كان رافائيل جيداً عندما كان كذلك (Arnason & Mansfield, 2013).

ثانيا: تحليل محتوى الفيلم في ضوء الدراسة:

يُظهر الفيلم خلال مشاهد متنوعة الناقد الأمريكي كليمت غرينبيرغ، وهو يقدم سردية عن عملية صناعة العمل الفني، وخلال هذا الحديث يوضح غرينبيرغ دور المشاهد والناقد في العملية الإبداعية، ودور الفنان كذلك. وعن هذا الموضوع، كتب الناقد آرثير سي دانتو عن أصالة الفلسفة التي قدمها غرينبيرغ، حيث كان لها دور هام في تاريخ النقد الحديث من خلال العمل على نظرية روائية كاملة عن الحداثة. وبالنسبة لهذه النظرية ظهرت الحركة الحديثة حينما أصبح الفن واعياً بإشكالية الذّاتية كمفهوم إبداعي بالدرجة الأولى (Danto, 2001). لقد كانت أطروحة غرينبيرغ تقول أنه مع الحداثة أصبح الفن موضوع الفن، بالبحث عن الفريد في كل عنصر من العناصر البصرية. وفيما يخص أسلوب التصوير التجريدي، صرح أنه عبارة عن تكوين لسطح مستوٍ مكسو بالألوان إلى حد ما، فخاصية التسطيح هنا، باعتقاده أصبحت العلامة المميزة الفارقة. وهذا التسطيح هو عبارة عن الاقتصاد باستخدام درجات الألوان والظل والنور بحيث تظهر خاصية ثلاثية الأبعاد بشكل مبسط. ظهر هذا الأسلوب في تسطيح التكوين التصويري خلال بدايات بزوغ الحركة الانطباعية، فهذه النزعة في التصوير الفني تميّزت بها لوحات المصورين الحديثين الأوائل مثل إدوارد مانيه وبول سيزان بالتحديد، مما جعل اللوحات تظهر وكأنها تعرضت لدرجة من درجات التصرف في تنوعات اللون والضوء أو تعرضت للتجريد في عناصر التكوين (Arnason & Mansfield, 2013).

الشكل (2): مشهد من الفيلم خلال مقابلة الناقد غرينبيرغ، المصدر: توثيق الباحث من فيلم:

Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS)

بعد إنتاج ذلك الفيلم بسنوات، تستشهد الدراسة الحالية بما قام به آرثير سي دانتو عند تبنيه لفلسفة غرينبرغ عن تحولات مفهوم التجربة الفنية في تاريخ الفن الحديث. وفلسفة غرينبيرغ هذه مترابطة مع تجربة جاكسون بولوك البصرية. يعود مضمون هذا الخطاب لدانتو عندما سمع محاضرة غرينبرغ سنة (1992) حين قال أن تاريخ الفن لم يتحرك بهذا البطء أبدا كما فعل في الثلاثين سنة الأخيرة و قال "إن شيئاً لم يحدث مطلقاً". وفي هذا إشارة إلى أن المرحلة التاريخية التي يستهدفها الفيلم بالتوثيق هي مرحلة ذات أهمية وفرادة تاريخية وإبداعية في الفنون البصرية. حيث نلاحظ أن محاضرة غرينبيرغ كانت في تسعينيات القرن الماضي، بينما يوثق الفيلم موضوع هذه الدراسة مرحلة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات.

واستشهد دانتو في حديثه عن غرينبرغ برأي المؤرخ يوجين كلنباور عن مدرسة النقد الشكلي كأساس في تحليله الجمالي وإصداره للأحكام. ولتوضيح وجهة نظر دانتو (Danto, 2001) عن غرينبرغ، قام بوصف التغيير المفاهيمي عبر المراحل والتحولات التاريخية التي حصلت لأساليب واتجاهات فن التصوير. وأضاف إنها تحولات حصلت للأشكال وطرق تمثيلها على سطح اللوحة، وبحثت هذه الأشكال عن واقعية جديدة تمس ذاتية الفن وروحه الخاصة، وهذه الأشكال أو التكوينات بعيدة عن الواقعية المفروضة عليه من العالم الخارجي، وهذه العناصر الشكلية ملكت أساليب تحولها الذاتي ضمن سياقها التاريخي التي تشكلت وتطورت من خلاله.

أحد التجارب التي يعرضها الفيلم خلال تسجيله لفلسفة صناعة اللوحة هي تجربة وليام ديكوننغ وهو يتجول في أرجاء الأستوديو الخاص به متحدثا عن أفكاره ورؤاه حول التصوير والإبداع. وهنا يتقاطع الفيلم مع التحليل النفسي ليُقدم شروحا ذاتية، يقوم بها فنان بعينه عن تجربته الخاصة، وهذا يعزز الترابط بين علم نفس الإدراك ومجال دراسة الفنون البصرية. فقد قامت نظريات التحليل النفسي في الفنون بتعريض ممارسات النقد الفني لعدد من الأسئلة الحيوية؛ عن الذات والعقل والمجتمع، حيث تقوم هذه التجارب بحثٌ الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية على البحث عن الذات. وعملية التوثيق في الفيلم توضح أن هذه الاتجاهات تدفع الباحثين لإعادة التفكير بمهاراتهم وأدواتهم الأكاديمية ضمن معايير فكرية نقدية جديدة. في هذا السياق، يؤدي استكشاف التجارب الفنية المعاصرة الحاضرة في الوعي واللاوعي عند الإنسان المبدع إلى ممارسة نقدية أكثر عمقا للمفاهيم الإبداعية التي يعمل عليها الفنانون عبر مراحل وعمليات الإبداع. ومن خلال التفاعل مع الفيلم، تتقاطع هذه الاتجاهات الفكرية بما يخص المشاهدين أو جماهير الفن عبر مراحل إدراكهم، وتعرفهم على محتويات البيئة (الإيكولوجيا) البصرية التي تحيط بهم (D'Alleva,2005).

الشكل (3): مشاهد متفرقة من الفيلم، عدة صور لوليم ديكوننغ وروبيرت روشنبيرغ و كل واحد منهما في مرسمه حيث نلاحظ ان التكوين البصري في هذه اللقطات يذكرنا بلوحات من فترة ما بعد الحداثة. المصدر: الباحث من فيلم: ***Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS)***

ما يحرك مشهدية الفيلم الوثائقي من الداخل هو إشراك علم النفس، دون أن يشعر المتلقي بذلك، في عملية فهم الإبداع البشري وتجلياته من خلال أدوات النقد والاستكشاف. فالمفاهيم التي تنتمي للإبداع ترتبط بالعمليات العقلية وطرق التفكير لذلك فإن أدوات دراستها تتقاطع مع علم النفس، فالباحثون في عناصر الفن والإبداع البصرية أو المرئية يعتبرون أدوات علم النفس أساسية في التعامل مع حالات الإبداع. فعند الاستشهاد بوجهة نظر عالم النفس رودولف آرنهايم، الذي بحث في آليات الإدراك البصري والإبداع، نجد أن دراسات التفكير الإبداعي لا تنفصل عن دراسات التلقي والإدراك في علم النفس وخصوصا علم النفس التجريبي (Rose, 2019)، والتي تتجلى في عملية بناء وتسجيل الفيلم لآراء الفنانين والنقاد فيه. وللتأكيد على نفس وجهة النظر وعلاقتها بحرية الفعل الإبداعي، يزيد رودولف آرنهايم على ذلك ويوضح أن علم نفس الإدراك احترم ذاتية المبدع وعفويته، ولم يقدم العملية الإبداعية أو عناصرها مثل العمل الفني والفنان والناقد أيضا كعناصر جامدة موضوعية أو مادية لا روح لها أو هوية إنسانية ذاتية. فقد تغلب علم نفس الإدراك قبل أن يمنح الفن والإبداع هذه الأدوات النقدية على عدد من الشكوك التي جاءت من جهة هؤلاء العاملين في حقول الفن والإبداع، والتي اتهمت هذا النوع من التحليل النفسي بتهديد النوايا العفوية عند

المبدعين (Ambrozic & Vettese, 2013).

في سياق الفيلم يتقاطع الفنانون والنقاد في نقاش ذاتي وجمالي، تظهر فيه أفكار عالم النفس الشهير سيغموند فرويد، حتى لو بشكل غير مباشر. عندما دافع عن أفكاره وأبحاثه عن التحليل النفسي المطبق على الفنون البصرية في وجه الفرضيات التي تنتقد أدوات علم نفس الإدراك بوصفها منهجية تدعو لاعتبار الإبداع تعويضا عن الغرائز البشرية ليس أكثر. والتي تبرر موقفها بأن التحليل النفسي كان إجراء علميا بحتا، بل يعتبر إجراء منهجيا مجردا من النزعة الجمالية. لقد قام سيغموند فرويد بدراسة الفن والإبداع كنتيجة للدوافع والاستعدادات النفسية حتى لو كان هناك شكوك ونقصان في المحتوى الجمالي التجريبي المعروض. استطاع الفيلم أن يقدم تجريبا عمليا عبر تسجيل مرئي ومسموع للتحليل النفسي في الفنون البصرية. لقد تجاوز محتوى الفيلم معضلة سيغموند فرويد وتعمق بالمستوى الجمالي للتحليل النفسي عن طريق تصوير الفنانين والنقاد وعرضهم للمتلقي بشكل حي وواضح وبصري. فالفيلم لم يقم بالتحدث عن مايكل آنجلو أو ليوناردو دافنشي دون مقابلتهم بشكل شخصي كما فعل فرويد في تحليله النفسي. وهذا فرق هام بين أطروحة الفيلم وأطروحة فرويد (D'Alleva,2005).

بشكل عام، في النقد الفني هناك انقسام مماثل، فقد أكد علم نفس الإدراك على أن الانسان يكرس ذاته الإبداعية من خلال ممارسات معينة. وعند الحديث عن هذه النقطة تحديدا يتكشف مصطلح الإسقاط (Projection) ليستخدم في الكتابات النقدية لوصف الطريقة التي يوظفها الأشخاص المبدعون لنقل أحاسيسهم وأفكارهم ضمن البيئة (الإيكولوجيا) المحيطة، وخاصة هؤلاء الاشخاص ذوي الاحتياجات الذهنية الخاصة، وحتى الأشخاص الطبيعيون فهم يسقطون رغباتهم الإبداعية أيضا في سياقات بيئية (إيكولوجية) مليئة بالاحتمالات.

هذا التقاطع في محتوى الفيلم، الذي يؤرشف لحالة إبداعية ذاتية، يقود إلى العلاقة ما بين أدوات النقد الفني وعلم النفس. وهنا يجب أن نتجنب سوء الفهم الناتج عن الاعتقاد أن الممارسة البحثية أهملت التعامل مع القيم الجمالية عند وصف وتحليل التجارب والحالات التي يركز من خلالها الفنانون على التعبير عن القيم الذاتية. حيث يقول الناقد الأمريكي كليمت غرينبيرغ في أحد مقاطع هذا الفيلم عن أن مسألة القيمة الجمالية اذا كانت ذاتية أو موضوعية أو تجريبية، فإنها تلقي بدلالاتها على احتمالات وتنوعات وطبيعة الحكم في عملية النقد الفني. فنقاد الفن يواجهون دائماً مسألة الاختيار بين المواد التي تصلح لأهدافهم أكثر من غيرها، فهم لا يقومون ببساطة بجمع كل شيء يوضع تحت العنوان العريض للفن، فالاختيار يعتمد على رغبة أحدهم بإقران أهم الأعمال بتاريخ الفن، لكنّ المؤرخين والنقاد في الفن يسعون دائماً إلى الأعمال التي تعتبر نموذجاً أسلوبيا أيضا، للتمييز بين المراحل الفنية والاجتماعية في التاريخ الفني، وربط غرينبيرغ ذلك بأهمية النظرية الشكلية في مساعدة هؤلاء المؤرخين في عملية الاختيارات هذه (Rose, 2019).

أما الهوية الفنية فهي ليست ببساطة مسألة رأي نقدي مجرد عن السياقات الاجتماعية والسياسية، لكنها متعلقة بالبحث عن مبادئ فلسفية، لأنها أحد الخصائص التي تميزت بها الأعمال العالمية، ولأنها تعرض أهمية وروح الفن بشكل خاص. أما الأعمال الأقل أهمية فهي غالباً ما توصف بأنها حوادث شخصية، أو اقتصادية أو طبيعية اجتماعية. ونفس القضية تتواجد في العلوم الطبيعة فالعنصر الكيميائي غير النقي لا يصلح للتجريب البحثي، لأن النتائج الحاصلة من المكونات تتنوع بشكل لا يمكن اختباره. فعلى سبيل المثال، إذا عمل أحدهم على استكشاف طبيعة الحوافز الفنية، أو طبيعة التكوين التصويري فغالباً ما ينحرف الباحث عن الاتجاه المتوقع إذا شاء أن يختار معطيات أولية ذات نوعية منخفضة. رغم ذلك، قد يظهر بعض الباحثين في فلسفة الإبداع ويدعمون عنصر المفاجأة غير المتوقعة لأسباب ترتبط بما هو جديد وفريد في حقول الفن والنقد. كيف يمكن تحديد النوعية أو الهوية الفنية، هذه معضلة في فلسفة المفهوم، فالفيزياء يمكن أن تكشف عن النقاء المادي بالرأي القاطع، ولكن في العلوم الإنسانية النوعية أو السلوك العقلي الإبداعي لا يمكن اخضاعها إلى فحوص أو تقييمات مادية كتلك في علوم الفيزياء والكيمياء. بل تحتاج إلى رؤية نقدية

نوعية يمكن التأكيد عليها بشكل متنوع فلسفيا. والخبرة هنا في أدوات النقد الفني تحتاج إلى التمرين والعمل والقدرة على الرؤية بشكل صحيح، وفي التحليل النهائي يمكن للأحكام الشخصية أن تكون مرتكزة على قيمة جمالية وفلسفية تعتمد على الذاتية أكثر من الموضوعية في بعض الأحيان.

الشكل (4): مشهد من الفيلم لفنانين اثناء عملهم في الاستوديو على شدّ كانفاس كبير على الحائط. المصدر: توثيق الباحث من فيلم
Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS)

في الفيلم، كل فنان له وجهة نظر تختلف عن الآخر، فلا شيء يحتوي على قيمة جمالية مطلقة؛ القيمة تعتمد بشكل كلي على الأساليب التي من خلالها تصبح مقنعة جماليا، فالرغبات الإنسانية اللانهائية تصنع سلسلة متفاعلة ومتقاطعة مما هو سيء أو ذو قيمة منخفضة أو جيد ذو قيمة مرتفعة، إذا أردنا أن نصل إلى منظور جمالي أكثر شمولية بعيدا عن التحيز لأي مفهوم إقصائي. فكل هذا العمل الفلسفي كان من باب توضيح الإجراءات والطرق العديدة التي تقود العمل الفني النقدي في تاريخ الفن. ففي علم نفس الإدراك قد تعتبر كلها متشابهة بشكل كبير، ببساطة، لأن جميع المعارف الإنسانية مبنية على نفس المجموعة من المبادئ والقيم الأساسية. فالفن والنقد يتطوران بالاتجاه الذي يجعل ممارساتها أكثر مصداقية وإقناعا. لذلك أصبحت اهتمامات النقاد والمؤرخين بالفن تزيد في مسائل الإدراك البصري والديناميكيات البصرية والعلاقات الاجتماعية، والتي فيها يصبح علماء النفس أكثر جدلية. فعلماء النفس بالمقابل يمارسون اليوم مستويات أعمق في تجاربهم الإنسانية، حيث يمكنهم تحليل وفهم الأعمال الفنية وإضافة قيم جديدة للبحوث في مجالات الفنون البصرية (Arnheim,2004).

ثالثا: تحليل استنتاجي عن التجريد كوسيط إبداعي للنظرية الشكلية:

اعتمد الفيلم على البحث الجمالي التجريبي (Empirical Aesthetics) ولم يكتف كما فعل النقاد التقليديون في الاعتماد فقط على البحث الجمالي الفلسفي البَحت (Philosophical Aesthetics). فبالرغم من أن اتجاهات النقد الفني تتكون من دوافع وحالات في سياقات نظرية متنوعة' فقد سعى الباحث في الفن من خلال البحث الجمالي التجريبي إلى دراسة العمل الفني محيطا بتقنيات إبداعه وبنائه، عن طريق تحديد عناصر العمل الفني وعلاقتها مع الأسلوب والمدرسة والعصر والثقافة (Kieran, 2006). في هذا السياق النقدي، تستخدم المقارنات البصرية للأعمال الفنية لتحديد ما هو جمعي وما هو فردي على مستوى المصورين المشاركين في الفيلم. وعلى نفس المستوى من التفكير، يتعامل الناقد مع دراسة الأعمال الإبداعية اعتماداً على تسلسل زمني معين أو بالاعتماد على مجموعة من المبادئ الشكلية التي يحددها الناقد ويبني عليها اتجاهه الأدبي في التحليل والتركيب النقدي. من هذا المنظور، تخضع العملية الإبداعية لعدد من الإحالات التنظيرية؛ مثل نظرية تقليد أو محاكاة الطبيعة، ولكن هذا لا يعني بالضرورة استحضار الطبيعة ما بين النص النقدي والعمل الفني فحسب، بل التماشي مع ما يختاره الفنان المصور بشكل ذاتي من تكوينات بصرية ورمزية بالتزامن مع روح المجتمع الجمالية بشكل عام،. لأن النظرية ضرورية للمؤرخ ليتمكن من تفسير الفنون من وجهة نظر الفنان الذي أبدعها بالاعتماد على خلفيته الاجتماعية.

في بحوث الفنون التشكيلية، وخصوصا تلك التي استكشفت الفنون التجريدية الحديثة، يركز النقاد على النظريات الشكلية في تحليل تكوين وبناء العمل الفني، لأن هذه النظريات تقدم المفاهيم المساندة للبحث في أسباب التحولات الأسلوبية من أسلوب فني إلى أسلوب فني آخر. حيثما تقود ممارسة الكتابة في الأدب النقدي إلى نظرية الفن المرتكزة بدورها على التحول الأسلوبي في الفن. إضافة لما سبق، يعتبر النقد الفني مساحة موازية ترتبط أو تتقاطع مع تاريخ الفن؛ لأن النقد، إلى حد ما، يشبه علم الجمال حيث أنه بحث إنساني يتعامل مع كل الفنون. لذلك يصبح اشتغال الناقد في الوصف والتفسير مكرسا على أعمال فنية مادية

ملموسة ومخرجة في شكل تعبيري معين.

تتنوع اتجاهات النقد الفني بدرجة الموضوعية الفارقة بين البحث العلمي والعمل الفني، حينما يعتمد الناقد في الاتجاه الإبداعي على انطباعاته الشخصية في سياق لغوي ذاتي، هذا قد يحدث انزياحا في الموضوعية الهامة عند المؤرخ لأنها توصله إلى تعميمات جمعية زمانية ومكانية يمكن الارتكاز بحثيا عليها (Kleinbauer, 2002). عندما يتم مقارنة العمل الفني بأعمال فنية أخرى تنتمي لتكوينات بصرية متقاطعة، كما حدث في الفيلم، يطبق الناقد مجموعة من المعارف البصرية ذات الأنماط المألوفة ومن ثم يعطي تقييما من خلال ما تحتويه التجربة الإبداعية من قيم إنسانية، الأمر الذي يتطلب مجموعة من المعارف العامة، مثل الإلمام بالعوامل المكونة للعمل الفني من تقنيات خاصة بالوسيط المستخدم، والأشكال التي أثرت بالوظيفة الجمالية وقدرة العمل الفني على التعبير. ومثالا على هذه المعارف، تلك التي تعتمد على الأنماط المألوفة كالتفوق الشكلي أو المثالي المرتكز على تنوعات الفلكلور والأصالة الثقافية.

8. الخاتمة:

تحليل المحتوى الشكلي هو المعيار السائد عند النقاد في الفيلم الوثائقي. وبعد الحداثيين المعتمدين في نقدهم على تقييم العمل الفني من منظور الخطوط والألوان والمساحات للتأكيد على قيمة العمل التجريدية والجمالية الداخلية. ومن النقاد الذين تناولوا هذا المفهوم في انجلترا روجر فراي (Roger Fry)، الذي سلط الضوء على مرحلة ما بَعْد الانطباعية (Arnason & Mansfield, 2013) عندما درس تطور بول سيزان معتمدا على التقنية والقيم الشكلية في تكويناته، ومركزاً في نقده على منطق وتماسك وتناغم الأشكال النقية في الفنون المرئية، مؤكدا على الخصائص الشكلية ومتجاهلاً الموضوع وتعقيداته. اعتمد روجر فراي بنقده الشكلي على نظرية الباحث السويسري هينريك وولفلين الذي ساهمت كتاباته في تأسيس مصطلحات التاريخ والنقد خلال القرن العشرين، فقد فسر الفن شكلياً بعيدا عن الموضوع أو أي تأثيرات خارجية على العملية الإبداعية.

وأنهى دانتو بقوله أن هذه الأساليب في النقد ضرورية للتاريخ (Danto, 2001)، ولا يمكن التخلي عنها عند التحدث عن الأصالة، وقوة الانتماء الأسلوبي للفنان ودور هذه الأشكال الجديدة في عملية التغيير، والتحول التاريخي في مسار الفن والأشكال التي يتم طرحها من زمن لآخر، وكيف لهذه الأشكال أن تعبر عن روح هذا الزمن.

سيعود الفكر التجريبي في النقد الفني على فهم ودراسة هذا التجريب التشكيلي في مجال تطور الوسائط الإبداعية على إثراء الأدب العربي النقدي المكتوب حول تطور الفنون البصرية، وهذا ضمن عملية رفد التجربة البحثية عند صناعة العمل الفني وتناوله بالتحليل النقدي. فخلال تجربة فهم الشكل وتكويناته تتكون معرفة مشتركة لدى جماهير الفنون البصرية. مما يؤدي إلى بناء طبقة اجتماعية حول الفنان التشكيلي، وهذا يبني نوعا من المعرفة يعتمد على إدراك الوعي الجماهيري تجاه الفن. هذه الطبقة الاجتماعية أو جماهير الفن تقدم إضافة نوعية للمدينة التي تتذوق الفكر الفردي المبدع وتعتبره قيمة اجتماعية نافعة من خلال تعدد أ جه فهم وإدراك وجهات النظر حول قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية مختلفة.

في سياق الممارسة الفنية والنقدية، يتجه المبدع لتفكيك تكوين العمل الفني من منظور شكلي ورمزي. تستخدم الوسائط المستجدة لتمثيل فلسفة معينة وربطها بمرحلة اجتماعية ما من جهة، وللإنفصال عن مرحلة فنية لها أسلوبية أو فلسفة سابقة، والتأسيس لمرحلة أسلوبية جديدة من جهة أخرى. هذه المراحل في تطور الوسائط الإبداعية تعاقبت عبر تاريخ اجتماعي وجمالي ونقدي، مما يشكل اختلافات بأساليب التعبير على السطح أو المجسم أو الفضاء التشكيلي ذي البعدين أو الثلاثة أبعاد أو الأربعة أبعاد. يؤدي هذا الاختلاف أو الخلاف الأسلوبي إلى الخصوصية الإبداعية في أنماط الوسائط المستخدمة والخامات المشغول عليها أيضا، مما يحقق هوية مختلفة للتجربة الفنية. فقد اختلفت وسائط تعبير الفنانين التشكيليين عند استحضارهم لمواضيع مشابهة عبر فترات اجتماعية ومدارس فنية مختلفة. هنا يعتبر التفكيك الذي يعتمد

على سردية تاريخ تطور ونشوء المبادئ أو الأفكار أداة ذهنية تشرح دلالات ورموز التكوين الداخلية كما تشرح نظام بناء هذا التكوين من منظور شكلي خارجي. هنا تعتبر هذه الدراسة التكوين الرمزي والتشكيلي مصدراً يشرح عملية صياغة العناصر البصرية في العمل الفني، سواءً كان العمل منتجا من قبل فنانٍ فرد أو مؤسسة عبر المراحل الإبداعية المختلفة.

Sources and references **قائمة المصادر والمراجع**

1. Ambrožic, M. & Vettese, A. (2013). *Art as a Thinking Process: Visual Forms of Knowledge Production*. Berlin: Sternberg Press.
2. Arnason, H. and Mansfield, E. (2013). *The History of Modern Art (7th ed.)*. London: Laurence King Publishing Limited.
3. Arnheim, R. (2004). *Art &Visual Perception*. USA: University of California Press.
4. Berger, A. (2007). *Media and Society: A Critical Perspective.* USA: Rowman and Littelfeld Publishers Inc.
5. D'Alleva, A. (2005). *Methods & Theories of Art History*. UK: Laurence King Publishing ltd.
6. D'Alleva, A. (2006). *How to Write Art History*. London: Laurence King Publishing Limited.
7. Danto, A.C. (2001). *Philosophizing Art*. USA: University of California Press.
8. Fichner-Rathus, L. (2013). *Understanding Art (10th Ed.).* Illinois: Wadsworth.
9. Gray C. & Malins J. (2004) *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Ashgate Publishing Limited: Hants, England .
10. Harris, J. (2013). *The Utopian Globalist: Artists of World-Wide Revolution*, 1919-2009. Oxford: Wiley Black-well .
11. Jandt, F. (2013). *An Introduction to Intercultural Communication: Identities in Global Community*. London: SAGE .
12. Kieran, M. (2006). *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. USA: Blackwell Publishing Ltd .
13. Kleiner, F. S. (2013). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History* (14th.Ed.). Boston: Wadsworth.
14. Krausse, A.C. (1995). *The Story of Painting from the Renaissance the Present*. Hong Kong: konemann.
15. Lazzari, M. & Schlesier, D. (2012). *Exploring Art: A Global Thematic Approach* (4th Ed.). Boston: Wadsworth .
16. Leeuwen, T. V. & Jewitt, C. (2001). *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publication Limited .
17. Mittler, G. and Ragans, R. (2005). *Understanding Art*. Mc Grow- Hill Companies, Inc.: New York.
18. Ocvirk et al., 2013. *Art Fundamentals Theory and Practice* (12th Ed.). Mc Grow- Hill Companies, Inc.,1221 Avenue of The Americas, New York, NY 10020 .
19. Podro, Michael. (1982). *The Critical Historians of Art*. London: Yale University press.
20. Purgar, K. (ed.). (2017). *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. New York, USA: Routledge .
21. Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE Publication Ltd .

22. Rose, S. (2019). *Art and Form from Roger Fry to Global Modernism*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

23. Savin-Baden, M. and Wimpenny, K. (2014). *A Practical Guide to Arts-related Research*. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers .

24. Schreier, M. (2012). *Qualitative content Analysis in Practice*. London: SAGE Publication Ltd.

25. Sullivan. G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. London: SAGE Publication Ltd .

26. Tinkler, P. (2013). *Using Photographs in Social and Historical Research*. London: SAGE Publication Ltd.

الفيلم:

27. Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS).