وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

الصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية

رسالة ماجستير تقدمت بها

ازهار حكمت محمود

الى

مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في الفنون التشكيلية – رسم

بإشراف

أ. د .جنان محمد احمد

١٤٤٣هـ البصرة ٢٠٢١م

﴿ يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ
الْكَرِيمِ ۞ ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ
فَعَدَلَكَ ۞ فِيٓ أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ
رَكَّبَكَ ﴾

سورة الإنفطار: الآيات ٦-٧-٨

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **(الصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية)** لطالبة الماجستير **(ازهار حكمت محمود)** قد جرت تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية – رسم.

التوقيع

الأستاذ الدكتور

جنان محمد احمد

المشرف

/ / ٢٠٢١ م

توصية رئيس القسم

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع

أ.م.د. أسماء سمير حليم

رئيس قسم التشكيلي

/ / ٢٠٢١ م

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة **(الصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية)**، وقد ناقشنا الطالبة **(ازهار حكمت محمود)** في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد بأنها جديرة بالقبول بدرجة ( ) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / اختصاص رسم.

التوقيع:
الاسم:
التاريخ: / / ٢٠٢١ م
عضواً

التوقيع:
الاسم:
التاريخ: / / ٢٠٢١ م
عضواً

التوقيع:
الاسم:
التاريخ: / / ٢٠٢١ م
مشرفاً

التوقيع:
الاسم:
التاريخ: / / ٢٠٢١ م
رئيساً

صدقت من مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة.

التوقيع :
الاسم :
كلية الفنون الجميلة
رئيس المجلس
التاريخ : / / ٢٠٢١م

الإهداء

أُهدي بحثي المتواضع وما خطه قلمي

إلى...

والدي..... ووالدتي

براً ووفاً وحباً حفظهما الله تعالى

زوجي الغالي... الذي شاركني المعاناة عرفاناً

أولادي شمس عمري... لصبرهم معي في مشواري

إخواني... أخواتي الأحباء تقديراً واحتراماً

أساتذتي الأعزاء محبة وإجلالاً

إلى ...

كل من ساندني ودعمني

إلى ..

روح أحبائي

عمي...وعمتي رحمهما الله تعالى

وفاءً وإخلاصاً

الباحثة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى واله الطيبين الأخيار...

وقبل أن تنتهي رحلتي يفيض من أعماق قلبي كلمات علها تفي ولو بجزء بسيط من حق من أدين لهم بالشكر...

أتوجه بخالص شكري وامتناني للأستاذة الغالية الدكتورة جنان محمد أحمد التي أغدقت من وافر علمها طول الفترة التحضيرية إلى أن من الله علي بإشرافها على بحثي، فكانت نعم العون في التوجيه الصحيح وشحذ عزيمتي على مواصلة البحث وتخطي العقبات.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى عمادة كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ، متمثلة بالسيد العميد ورئاسة القسم المحترمان .

وأقدم شكري إلى جميع اساتذتي في الفترة التحضيرية الذين لم يبخلوا بأية معلومة منهجية وتوجيهات داخل المحاضرة وخارجها لهم مني كل الشكر والتقدير والعرفان، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى القائمين على مكتبة كلية الفنون الجميلة، لكل من الإدارة والموظفين لحسن تعاملهم، ورحابة صدورهم، ومساعدتهم لي.

والشكر موصول لرفيق دربي وشريك حياتي وداعمي الأكبر في دراستي وسندي لزوجي معن صلاح الدين ابراهيم و أولادي زينب ويونس وطيبة مؤنسي حياتي، ولا يفوتني شكر اخوتي وكذلك زملائي في الدراسة الأستاذ رائد حسن، والأخت العزيزة نورس حميد ، والاخ الأستاذ معين خيرالله دمتم بخير، ومن الله التوفيق.

الباحثة

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (الصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية)، إذ تعد (السريالية الجماهيرية) أحد الاتجاهات الفنية لمرحلة مابعد الحداثة التي تحمل في جزء كبير منها ارتباطا بالسريالية التي تنتمي لمرحلة الحداثةِ، وفي جزئها الآخر بفن البوب، ومن الجدير بالذكر أن موضوع السريالية الجماهيرية لم يحظ بالدراسات والبحوث الموسعة، لذلك ارتأت الباحثة أن تتطرق إليها في دراستها هذه بالتركيز على طبيعة الصورة التركيبية التي تعتمد فيها على إعادة انتاج الأساليب السابقة برؤية جديدة ومغايرة حدثت بتأثير التطور التكنولوجي، المرتبط في شكله المعاصر بجهاز الحاسوب، وتطور تقنيات الطباعة و الكاميرات، لإنتاج صورة رقمية ناتجة عن تراكب مجموعة من الصور الفوتوغرافية المتنوعة والمختلفة بواسطة جهاز الحاسوب، ولكنها في الوقت نفسه تمتلك قيما جديدة على مستوى شكلها، وتوزيعها في الفضاء الغرائبي.

ومن أجل التوصل إلى كيفية تحقيق عملية التركيب في صور السريالية الجماهيرية حاولت الباحثة أن تتطرق إلى ذلك في الإطار النظري للفصل الثاني الذي تضمن أربعة مباحث:

المبحث الأول: بعنوان (المرتكزات المعرفية والبنائية للصورة) وتضمن محورين، الأول منها يقدم قراءة في مفهوم الصورة وكيفية إدراكها بصريا وعقليا، ومدى تأثير الخيال في عملية انتاج الصورة المركبة ذهنياً. اما المحور الثاني فيتطرق إلى أنواع الصور: الأيقونية والفوتوغرافية والفنية، والصورة السيمولاكر، لفرز الاختلافات بينها من جانب، ومدى ارتباطها بالخيال من جانب آخر.

المبحث الثاني: بعنوان (بناء الصورة المركبة عبر العصور) وأهمية هذا المبحث تركز على أن التركيب الصوري هي عملية بنائية أنتجها الفنان منذ العصور القديمة، ومرت بتحولات كبيرة حتى وصلت إلى مرحلة الحداثة اعتمادا على التطور التقني للأجهزة والآلات التي ساعدت على انتاج صور مركبة مختلفة.

المبحث الثالث: (انتاج الصورة البصرية من خلال الوسائط الالكترونية.)، فيأتي مكملا للمبحث السابق، إذ يتم التطرق إلى كيفية انتاج الصورة البصرية في فنون مابعد الحداثة، وبعض الاتجاهات التي اعتمدت الوسائط الالكترونية، لإنتاج نموذج جديد من الصور، تكمن خصوصيتها في اعتمادها على التقنيات الرقمية، مثل: الكولاج الرقمي، والمونتاج الرقمي، للتأكيد بأن التكنولوجيا الرقمية اسهمت بشكل فاعل بتحقيق التطور في انتاج الصورة في الفن المعاصر .

المبحث الرابع: (السريالية الجماهيرية والواقع الافتراضي للصورة.) وجاء للتعريف بالسريالية الجماهيرية بوصفها اتجاه فني مابعد حداثي، مع التطرق إلى الفنانين واعمالهم الفنية، وكيفية توظيف التقنيات الرقمية والوسائط المتعددة اعتمادا على الواقع الافتراضي.

وبعد تحليل عينة البحث البالغ عددها (١٤) عملاً فنياً في الفصل الثالث، تم الانتقال إلى الفصل الرابع الذي تضمن مجموعة من النتائج والاستنتاجات الخاصة بالصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية، التي تلخصت بـ:

١. تعتمد السريالية الجماهيرية في تركيب الصورة، على اختيار اثنين أو أكثر من الصور الفوتوغرافية بوصفها أساساً أولياً ثم إجراء بعض العمليات الرقمية والتعديلات الفنية عليها. بحيث يكون للخيال دورٌ كبيرٌ في تشكيلها.

٢. من أهم خصائص الصورة التركيبية في السريالية الجماهيرية أنها تعتمد على التلاعب بالنظم الشكلية للصور الفوتوغرافية المختارة، وتحريف مقاييسها، من أجل خلق عوالم خيالية مفترضة في صورة تركيبية خارقة غير متفقة مع المدارك العقلية الإنسانية.

٣. خلقت السريالية الجماهيرية عوالم مبتكرة بتوظيف خصائص الصورة السيمولاكر لإنتاج صورة تركيبية تجسد واقع مصطنع، فهي في حقيقتها صور واقعية لكنها لاتشبه الواقع.

٤. انتجت السريالية الجماهيرية أعمال فيديوية، أسهمت بخلق صورة تركيبية متحركة تمكنت من إدخال المتلقي ضمن بيئة الواقع الافتراضي الذي يفوق الواقع أحيانا، من خلال تنظيم العناصر الواقعية لتكوين بيئة ثلاثية الأبعاد.

٥. انتجت السريالية الجماهيرية صورة فنية تركيبية تعتمد على التقنيات الالكترونية الرقمية وبرامج التعديل الصوري، مع اضافات الرسم اليدوي . وقد أسهمت هذه الصورة التركيبية بخلق عوالم افتراضية.

وجاءت أهم الاستنتاجات على النحو الاتي: –

١. استعادة السريالية الجماهرية قيم الحداثة وعدها أساساً لبناء صورة تركيبة، فاستعارت السريالية الجماهيرية أفكار سريالية الحداثة وأساليبها الا ان الأولى سخرت التقنيات الالكترونية والأفكار الجماهيرية لإنتاج ملصقات سريالية جماهيرية

٢. حدث تحول بمفهوم الإعلان الجماهيري في السريالية الجماهرية، إذ حولت ملصقات فن البوب إلى صورة تركيبة تستمد أفكارها من اللاوعي والحلم والخيال السريالي.

ثبت المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة
١	الاهداء	أ
٢	الشكر والتقدير	ب
٣	ملخص البحث	ج–د
٤	ثبت المحتويات	هـ– ز
٥	ثبت الاشكال والصور	ح–ل
٦	ثبت العينة	م–ن
الفصل الأول: الإطار العام للبحث		**١– ٦**
١	مشكلة البحث	٢
٢	أهمية البحث والحاجة إليه	٣
٣	هدف البحث	٣
٤	حدود البحث	٣
٥	تحديد المصطلحات و تعريفها	٣–٦
الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة		**٧– ١٠٨**
المبحث الأول: المرتكزات المعرفية والبنائية للصورة.		٨–٣٤
أولا	قراءة في مفهوم الصورة وأنواعها	٨–١٠
ثانيا	البناء المعرفي للصورة	١١–١٣
ثالثا	انواع الصورة حسب مراحل انتاجها	١٣–٢١
–	الصورة البصرية	١٣–١٥
–	الصورة العقلية	١٥–١٧
–	الصورة الذهنية	١٧–٢١
اربعا	أنواع الصورة	٢١–٣٤
–	الصورة الايقونية	٢٢–٢٦
–	الصورة الفوتوغرافية	٢٦–٢٩
–	الصورة السيمولاكر	٢٩–٣٢
	الصورة الفنية	٣٢–٣٤
المبحث الثاني: بناء الصورة المركبة عبر العصور		٣٥–٥٦
المبحث الثالث: انتاج الصورة البصرية من خلال الوسائط الالكترونية		٥٧–٨٥

ت	الموضوع	الصفحة
اولاً	تطور انتاج الصورة في فن مابعد الحداثة	٥٧-٧١
-	الصورة الرقمية: تاريخها وأساليب اشتغالاتها في الفن	٦٢-٦٧
-	الصورة الرقمية (Digital Image):	٦٢-٦٧
-	تقنيات الصورة الرقمية:	٦٧-٧١
١	الكولاج الرقمي (Digital collage)	٦٧-٦٩
٢	المونتاج الرقمي (Digital Montage)	٦٩-٧١
ثانياً	التكنولوجيا الرقمية وأساليب انتاج الصورة:	٧١-٧٣
ثالثاً	اندماج الوسائط المتعددة في فنون التجهيز والفيديو والكمبيوتر لإنتاج اعمال تركيبية	٧٤-٨٥
-	فن الضوء	٧٦-٧٨
-	فن الفيديو	٧٩-٨٠
-	الفن التفاعلي	٨٠-٨١
-	الفن الرقمي	٨١-٨٣
-	الفن الافتراضي	٨٣-٨٥
المبحث الرابع: السريالية الجماهيرية والواقع الإفتراضي للصورة		٨٦-١٠٨
-	مقدمة	٨٦
اولاً	السريالية الجماهيرية وتداخل الأساليب	٨٧-٩٠
ثانياً	الواقع الافتراضي	٩٠-٩١
ثالثاً	السريالية الجماهيرية والتقنيات المعاصرة	٩١-١٠٢
المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري		١٠٣-١٠٧
الدراسات السابقة		١٠٨
الفصل الثالث: إجراءات البحث		**١٠٩-١٤٥**
اولاً	مجتمع البحث	١١٠
ثانياً	عينة البحث	١١٠
ثالثاً	أداة البحث	١١٠
رابعاً	منهج البحث	١١٠
خامساً	تحليل نماذج العينة	١١١-١٤٥

ت	الموضوع	الصفحة
	الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات	**١٤٦-١٥٠**
-	النتائج	١٤٧-١٤٩
-	الاستنتاجات	١٤٩
-	التوصيات	١٥٠
-	المقترحات	١٥٠
	ثبت المصادر والمراجع	١٥١-١٥٩
	الملاحق	I-X
	الملخص بالإنكليزية	A-C

ثبت الاشكال

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	المصدر	ص
١	دوتشيو دي	مادونا والطفل على العرش	١٣١١-١٣٠٨	https://en.wikipedia.org/wiki/Duccio#/media/File:Maesta_021.jpg	٢٣
٢	ليوناردو دا فينشي	*Salvator Mundi* مخلص العالم	١٥٠٠	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_or_Boltraffio_(attrib)_Salvator_Mundi_circa_1500.jpg	٢٣
٣	يوجين دولاكروا	الحرية تقود الشعب	١٨٣٠	https://www.klipartz.com/ar/sticker-png-cowro	٢٤
٤	اندي وارهول	ماو	١٩٧٣	https://www.mayorgallery.com/news/84-stories-from-the-mayor-gallery-1973	٢٧
٥	-----	كهف الاخوة الثلاثة في جبل بيرونة	-----	https://al-nnas.com/CULTURE/26sr.htm	٣٧
٦	-----	الرجل الثور	العهد السومري	https://narcosismagica.files.wordpress.com/2015/11/sumeranu50_06.jp	٣٨
٧	-----	الثور المجنح	العهد الاشوري	https://www.iraqinhistory.com/	٣٩
٨	-----	المشخوش	العهد البابلي	https://www.pinterest.co.uk/pi/n/449867450248944679	٣٩
٩	-----	-----	فن مصري قديم	https://www.google.com/search?q1	٤٠
١٠		الحصان المجنح بيجاس	فن اغريقي قديم	صورة من الانترنت	٤٠
١١	----	القنطور	فن يوناني قديم	https://ar.wikipedia.org/wiki/	٤١
١٢	----	الغرغول	العصور الوسطى	سهى-أبو-زنيمة، اسطورة غرغول-سر-المزاريب-المخيفة-في-الكاتدرائيات-الأوروبية/ -https://www.ultrasawt.com	٤٢
١٣	-----	الكايميرا	-----	صورة من الانترنت	٤٣
١٤ (أ-ب)	جيروم بوش	خيام القديس أنطوان	١٥٢٣	https://jyvopys.com/spokusa-svyatogo-antoniya-iyeronim-bosx	٤٤
١٥	جيروم بوش	حديقة الملذات	---	https://www.jba.nl/wp-content/uploads/2017/09/Artikel-Jheronimus-Bosch.jpg	٤٤
١٦	ادغار ديغاس	صور فوتوغرافية	---	جنان محمد احمد، ملزمة تاريخ الفن الحديث، للمرحلة الرابعة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ص ١٢	٤٥

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	المصدر	ص
١٧	إدغار ديغاس	ديغا لوحة راقصات بالأزرق	١٨٩٩	جنان محمد احمد، **ملزمة تاريخ الفن الحديث**، للمرحلة الرابعة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ص ١٢	٤٥
١٨	بيكاسو	آنسات افنيون	١٩٠٧	https://www.neron-art.com/ar/picasso-hand-painted-oil-paintings-on-canvas-les-demoiselles-d-avignon-1907-115x120cm.html	٤٦
١٩	----	اقنعة افريقية	----	https://www.arabpng.com/png-t2fg8i	٤٦
٢٠	جورج براك	كمان وأنابيب	١٩١٣	https://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-pipe-le-quotidien-1913	٤٧
٢١	بيكاسو	نحت تركيبي جمجمة ماعز وقارورة،	١٩٥٠	http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/eng/images/stories/1-2014/409-418.pdf	٤٧
٢٢	مارك شاغال	المشعوذ	١٩٤٣	https://25janaer.wordpress.com/2012/07/12	٤٨
٢٣	----	عشتار	العهد الأكدى	https://www.wikiwand.com/ar/	٤٨
٢٤	هوغو بال	----	----	https://aawsat.com/home/article/800306/%D9%87%D9%88%D8%BA%D9%88%D8%A8%D8%A7%D9%84	٥٠
٢٥	هانا هوخ	القص بسكين المطبخ الدادئي	١٩١٩	https://www.shebeketeldur.com/15751604158315751575157416101577.html	٥٠
٢٦	ترستان زارا	----	----	https://www.shebeketeldur.com/15751604158315751575157416101577.html	٥٠
٢٧	ماكس أرنست	فوتومونتاج	١٩٢٠	جنان محمد احمد، الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص ٢٦٧	٥١
٢٨	ماكس أرنست	المحادثة المقدسة	١٩٢١	https://www.hindawi.org/books/84629096/3	٥١
٢٩	رينيه ماغريت	Collective Invention	١٩٣٤	https://www.renemagritte.org/the-collective-invention.jsp	٥٣
٣٠	راوشنبرغ	-----	١٩٦٣	http://www.paperstreet.it/questo-pop-non-sha-da-fare-/promessi-sposi-sinisi	٥٣
٣١	راوشنبرغ	----	١٩٥٨	http://arplastik-simoneveil.blogspot.com/2016/03/comme-un-bac-blanc-les-deux-questions.html	٥٤

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	المصدر	ص
٣٢	ريتشارد هاملتون	----	----	https://ara.worldtourismgroup.com/richard-hamilton-chameleon-british-pop-art-14413	٥٥
٣٣	إدفارد ديركيرت	صبي	٢٠٠٥	نمير عماد صاحب الطائي جدل التقنية في جمالية الفن الرقمي رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل فنون التشكيلية – اختصاص رسم	٦٨
٣٤	JD Jarvis	كولاج رقمي	----	نمير عماد صاحب الطائي جدل التقنية في جمالية الفن الرقمي رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل فنون التشكيلية – اختصاص رسم	٦٨
٣٥	شكل توضيحي	مونتاج رقمي	----	صورة من الانترنت	٧٠
٣٦	ماكس أسابين	مونتاج رقمي	----	https://www.boredpanda.com/photo-manipulation-deviantart-max-	٧١
٣٧	Nam June Paik	TV Buddha	١٩٧٤	https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54254/Nam-June-Paik-TV-Buddha?lang=zh_CN	٧٥
٣٨	NAUMAN	صندوق نيون وألومنيوم	١٩٨٥	https://news.artnet.com/market/bruce-nauman-market-analysis-326278	٧٥
٣٩	ويلفريد	دراسة في العمق	١٩٥٩	http://caareviews.org/reviews/3386#.YH0auO7XLIU	٧٦
٤٠	ادان كورسون	changing-sculptures	---	https://www.contemporist.com/artist-dan-corson-creates-group-of-color	٧٨
٤١	-----	عمل تركيبي ضوئي	----	https://www.broward.org/Arts/PublicArt/Pages/Artist.asp	٧٨
٤٢	Wolf Vostell	Fluxusr	١٩٨١	http://www.mediaartnet.org/w/orks/fluxus-zug/images/4	٧٩
٤٣	جان – روبرت سيدانو وسوليفيغ دي مونبلييه	غرفة الموسيقى	١٩٨٣	https://ar.wikipedia.org/wiki/% #/media/% 1:Chambre_a_Musique_CCL_1983-nb02-Sedano-de-Ory.jpg	٨٠
٤٤	هيروكي اوميدا	فن رقمي	----	http://www.hiroakiumeda.com/project.htm	٨٢
٤٥	وورلد سكين – موريس بنعيون	سفاري صور في أرض الحرب	١٩٩٧	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WORLD_SKIN_(3).jpg	٨٤
٤٦	James Seehafer	*"طابع بريد في*	----	http://www.massurrealism.org/seehafer/new/112.html	٩٣

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	المصدر	ص
		منتصف الطريق			
٤٧	James Seehafer	----	----	http://www.massurrealism.org/seehafer/new/112.html	٩٣
٤٨	مايكل موريس	طريقة أكثر واقعية لرؤية العالم	١٩٩٨	http://www.massurrealism.org/excerpts/03.html	٩٤
٤٩	آلان كينج	غرفة الطوب	٢٠٠٩	https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2015/10/Alan-King.html	٩٥
٥٠	جون آدمز	----	----	http://www.massurrealism.org//johnny_ramage	٩٥
٥١	إرتان اتاي Ertan Atay	----	----	https://artwoonz.com/collage-art-failunfailunmefailun	٩٦
٥٢	نيتا فونتين	الس في بلاد العجائب، عالم تحت الأرض	------	https://fineartamerica.com/art/massurrealism	٩٦
٥٣	ميلاني ماري كروزهوف	Die tote Stadt	٢٠٠٤	https://en.wikipedia.org/wiki/Massurrealism	٩٧
٥٤	دومنيك علي	----	-----	https://fineartamerica.com/art/massurrealism	٩٧
٥٥	تري	----	----	http://www.massurrealism.org/tre/tr19.html	٩٨
٥٦	سيرجيو سبينيلي	أساليب رقمية	----	https://fineartamerica.com/featured/fate-sergio-carlos-spinelli.html	٩٨
٥٧	سيرجو كارلوس سيبينلي	نظرة أخرى طباعة	-----	https://fineartamerica.com/art/massurrealism	٩٨
٥٨	تشيب سيمونز	----	------	http://www.massurrealism.org/gallery/001.html	٩٩
٥٩	تشيب سيمونز	حروب التطبيقات	----	http://theappwars.blogspot.com/2012/08/chip-simons-app-wars.html + تشيب سيمونز	٩٩
٦٠	فيليب كوكسيس		٢٠٠٤	http://www.massurrealism.org/about/en-index.html	١٠١
٦١	James Seehafer	بلا عنوان	١٩٩٠	https://popimpresskajournal.org/blogs/popimpresska-journal-events-charities-art-fashion-movies/popimpresska-journal-artist-james-seehafer-massurrealism	١١٣
٦٢		سر مزدوج	١٩٢٧	https://www.artsy.net/artwork/	١٢٦

ل

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	المصدر	ص
	رينيه مارغريت			rene-magritte-the-secret-double-le-double-secret	
٦٣	تري Tre	تقنية المونتاج والمعالجة الرقمية	٢٠١٣	http://www.massurrealism.org/re/trl1.html	١٢٨
٦٤	مارك شاغال	عيد ميلاد	١٩٥١	https://ar.painting-planet.com/	١٢٩
٦٥أ-	سلفادور دالي	اغراء القديس انطونيوس	---	https://ar.deborahnormansopranos.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/54161-kartina-dali-iskushenie-svyatogo-antoniya.html	١٣٣
٦٥-ب	سلفادور دالي	الفيلة	---	https://ar.ellas-cookies.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/51253-syurrealisticheskaya-kartina-salvadora-dali-slony.htm الفيلة	١٣٣
٦٦-ب	افتراض العذراء	---	عصر النهضة	http://tulacampos.blogspot.com/2011/08/assuncao-da-nossa-senhora-assumption-of.html	١٤٣

م

ثبت العينة

ت	اسم العمل	اسم الفنان	القياس	التقنية	سنة الانجاز	المصادر	ص
١	بلا عنوان	James Seehafer	١٥٠ × ٢١٠ سم	(فوتوغراف رقمي بمعالجة رقمية، مطبوعة بحبر طباعي على لوح ورقي، ألوان أكريلك على المنيوم)	١٩٩٠	https://popimpresskajournal.org/blogs/popimpresska-journal-events-charities-art-fashion-movies/popimpresska-journal-artist-james-seehafer-massurrealism	١١١
٢	بلا عنوان	Domenic Ali	٦٠٠ × ٥٣٢ سم	التصوير والكولاج الرقمي	١٩٩٦	http://www.universityplazapress.com/massurrealism_relevancy_of.html	١١٤
٣	---	Sergio Carlos Spinelli	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	كولاج رقمي تلاعب تقني	٢٠١٠	https://pixels.com/featured/the-voice-sergio-carlos-spinelli.html	١١٧
٤	Dragonfly Prin	Sergio Carlos Spinelli	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	الكولاج الرقمي	٢٠١٠	https://fineartamerica.com/featured/dragonfly-sergio-carlos-spinelli.html?product=canvas	١٢٠
٥	Clockeyed	Alan King	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	مونتاج رقمي والوسائط الجديدة	٢٠١٢	https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com//Alan-King.html	١٢٢
٦	----	Alan King	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	كولاج رقمي والوسائط الجديدة	٢٠١٢	https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2015/10/Alan-King.html	١٢٤
٧	Dream girl	Tré	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	المونتاج الرقمي والوسائط المتعددة (عمل متحرك)	٢٠١٣	http://www.massurrealism.org/tre/tr11.html	١٢٧
٨	---	Chip Simons	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	التصوير الفوتوغرافي والتقنيات الرقمية	---	http://www.massurrealism.org/gallery/001.html	١٣٠

ت	اسم العمل	اسم الفنان	القياس	التقنية	سنة الانجاز	المصادر	ص
٩	Burning Man and the Spector of Relevance	Phil Kocsis	١٥٣٦× ٨٦٤	كولاج رقمي تلاعب تقني	٢٠١٤	https://www.source4all.co/m	١٣٢
١٠	---	Larry Carlson	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	كولاج رقمي	٢٠١٥	https://joineramy.wordpress.com/2015/01/24/larry-carlson	١٣٥
١١	---	نادية وهدان	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	كولاج رقمي	٢٠١٥	http://www.massurrealism.org/nadia_wahdan/3.html	١٣٧
١٢	checkmate queen	Maryna Khomenko	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	التصوير والكولاج الرقمي	٢٠١٧	http://www.citizenbrooklyn.com/topics/art/what-dreams-may-come-maryna-khomenko	١٤٠
١٣	---	ارتان اتاي Ertan Atay	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	تصوير فوتوغرافي وكولاج رقمي	٢٠١٩	https://artwoonz.com/collage-art-failunfailunmefailun	١٤٢
١٤	---	Larry Carlson	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	مونتاج رقمي	٢٠٢٠	https://www.instagram.com/m/larrycarlson	١٤٤

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات وتعريفها

مشكلة البحث:

كان للتطور التكنلوجي الذي شهده العالم المعاصر، أثره الفاعل في تحول نمط المعرفة الإنسانية بجميع تخصصاتها، نحو انموذج جديد من الإنتاج. والفن بوصفه أحد تلك المعارف الإنسانية، فقد انعكس هذا التطور التكنولوجي على الفن عموماً والفن التشكيلي على نحو خاص، مما أسهم بابتكار أساليب جديدة، فتوسعت تجارب الفنانين المعاصرين لمعالجة نتاجاتهم الفنية باعتماد التكنولوجيا الجديدة لخلق أعمال فنية تعبر عن رفضهم التمسك بالتقاليد الفنية السابقة.

وعلى الرغم من أن الكثير من نقاد الفن يؤكدون أن الفن المعاصر وتحديداً (فن ما بعد الحداثة) قد حاول إعادة ترسيخ بعض أفكار الحداثة وفنونها، ولكن محاولة إعادة انتاج الأساليب السابقة، جاءت برؤية جديدة. وهذه الرؤية المغايرة إنما حدثت بتأثير ذلك التطور التكنولوجي،(الذي ارتبط في شكله المعاصر بجهاز الحاسوب، وتطور تقنيات الطباعة وآلات الكاميرا وآلية انتاج الصور التركيبية) كل ذلك ينضوي تحت مسمى الوسائط الجديدة التي أسهمت بتحول الرؤى الجمالية للفنان المعاصر، ورغبته في خلق انموذج جديد للصورة، يتوافق مع هذه التقنيات التكنولوجية المعاصرة. وهذا ما أدى إلى تطور انموذجٍ من الفنون اهتم بالتراكيب الصورية.

فالسريالية الجماهيرية – ظهرت تقريبا عام ١٩٩٠م، وقد صاغ عنوانها الفنان الأمريكي جيمس سيهافر عام ١٩٩٢م أحد فناني هذا الاتجاه ، ولقد سعى فنانوها الى المزاوجة بين (الفن السريالي) الذي ينتمي في جذوره إلى مرحلة الحداثة، وبين ما تقدمه التكنولوجيا ووسائط الإعلام الجماهيري. وبذلك يصبح المصطلح نقطة التقاء بين السريالية التي توظف الحلم والخيال المفرط للإبتعاد عن الواقع، وبين وسائل الإعلام الجماهيرية، التي نشطتها الشبكة الإعلامية الالكترونية، لتكوين صورة بصرية متراكبة. ولكنها ليست كالصورة السريالية السابقة التي تعتمد على الحلم ورفض الواقع، انما تحاول السريالية الجماهيرية، أن تنفذ الى الحقيقة بخلق صورة لواقع إفتراضي تعتمد في تشكلها على ما تقدمه الوسائط الالكترونية والتقنيات الرقمية، من إمكانيات لتكوين صورة غريبة مبتكرة، من خلال التلاعب بنظم مقاييسها وموازنتها الشكلية.

لقد أصبحت الصورة الناتجة عبارة عن صورة رقمية، مرتبطة بعوالم بصرية مركبة بواسطة الكومبيوتر، ولكنها في الوقت نفسه تمتلك قيما جديدة على مستوى شكلها، وتوزيعها في الفضاء الغرائبي، لأنها صورة بصرية تركيبية محسوبة رياضياً (من خلال الحاسوب) مما يعني أن التقنيات المستعملة في تكوين الصورة في السريالية الجماهيرية احدثت انقطاعا تاما عن الصورة السريالية السابقة ، وهذا يستدعي التساؤل في مشكلة البحث،عن الكيفية التي يتعامل فيها فنان السريالية الجماهيرية، مع التقنيات الالكترونية لخلق صور متراكبة.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتلخص أهمية البحث الحالي بتركيزه على اعمال من فن السريالية الجماهيرية ، بوصفها أحد الحركات الفنية المعاصرة، وعلى حد علم الباحثة، لم يسبق أن تناولت الدراسات السابقة (هذه الحركة الفنية) بوصفه موضوعاً رئيساً، بل تمت دراستها ضمن الحركات المتعددة لفنون ما بعد الحداثة. وهذا ما سيفيد الباحثين المتخصصين في الفن المعاصر، في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

أهدافا البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعرف الصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية من خلال:

اولاً– دراسة مقومات الصورة التركيبية.

ثانياً–التعرف عن معالجات الصورة الفوتوغرافية الواقعية، لتحويلها إلى صورة متراكبة.

حدود البحث:

اولاً– الحدود الموضوعية: الأعمال الفنية التي تنتمي إلى حركة السريالية الجماهيرية متكونة من صور فوتوغرافية معالجة بواسطة التقنيات الاكترونية وكذلك إضافة الوان اكرلك.

ثانياً– الحدود المكانية: أوربا، الولايات المتحدة الامريكية، اسيا، افريقيا.

ثالثاً– الحدود الزمانية: ١٩٩٠م – ٢٠٢٠م* .

تحديد المصطلحات وتعريفها

اولاً:الصورة: Image (photo)

الصورة (لغةً)

وردت الصورة في لسان العرب لابن منظور " المصور في أسماء الله – هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها ".(١).

(*) تستهدف الباحثة بداية انطلاق السريالية الجماهيرية منذ انطلاقها الى حد اخر فترة زمنية مع مجريات البحث .

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، م ج ٧، دار الصادر، بيروت، ص: ٣١٣.

الصورة (إصطلاحاً)

" تمثيل بصري لموضوع ما وتعتبر المعارضة بين (الصورة) و(المفهوم) عند (باشلار) أساسية، لانها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهيين. فالصورة انتاج لخيال محض " [١]

ماقابل المادة وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها وطبقها في الطبيعة وعلم النفس والمنطق [٢].

وتعرف بانها " الصفة التي يكون عليها الشيء، كما في قولنا ان الله خلق ادم على صورته"[٣].

وتعرف ايضاً بانها " إعادة انتاج ذهني لأصل حسي...،الصورة باعتبارها رؤية داخلية الكيان أو شيء، مثل ذكرى، الصورة باعتبارها إنتاج المخيلة، الصورة باعتبارها علامة صنع"[٤].

الصورة (اجرائياً)

هي هيئة الشيء أو شكله وهي من أبرز وسائل التعبير التي اعتمدتها البشرية، الصورة علامة بصرية ندرك من خلالها نوعاً من محاكاة الواقع وليس الواقع ذاته، ولها تأثيراً مهماً في الفنون المعاصرة، ومن خلال استعمال التقنيات الرقمة أخذت هذه الصورة حيزا بالغ الأهمية في فنون العصر/ بحيث استعملت في الإعلام لتكون بمثابة علامة صنع للمنتج، وبذلك اسهمت في إنتاج فنون جديدة وتطورها.

ثانياً: التركيب Composition (لغةً)

" التركيب هو الجمع بين الرأي وضده في قول جديد يأخذ بأحسن ما في الرأيين، ويمزج أحدهما بالأخر " [٥].

---

(١) سعيد علوش ، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، دار الكتاب اللبناني ، ط١ ١٩٨٥، ص١٢٦

(٢) إبراهيم مدكور ،**المعجم الفلسفي مجمع اللغة العربية** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، جمهورية مصر العربية، مجمع اللغة العربية ١٩٨٣ ص ١٠٧.

(٣) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، الجزء الأول، دار الكتب اللبناني، يروت ١٩٨٢ ص ٧٤١.

(٤)القاديلي. عزيز، **الصورة والانسان والرواية عبد الرحمن منيف في الشرق لاوسط مرة أخرى**، الناشر شركة E-Kutub Ltd لندن ٢٠١٨، ص ٢٢

(٥) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، الجزء الأول، دار الكتب اللبناني، يروت ١٩٨٢ص ٢٧٠

التركيب (اصطلاحاً)

عرف التركيب " بوجه عام على انه " الجمع بين عناصر متفرقة ومحاولة التأليف بينهما بوجه خاص ومنهج يقوم على السير من البسيط إلى المركب " [١].

والتركيب ضد التحليل وهو تأليف الكل مع أجزائه... يقول (ديكارت): أن ارتب أفكاري، فأبداء بأبسط الأمور و أيسرها معرفة، و أتدرج في الصعود شيئاً فشيئاً، حتى أصل إلى معرفة أكثر الأمور تركيبا"[٢].

وفي جدل (هيجل وهاملان) يعرف بأنه " الجمع بين الدعوة ونقيضها في قضية واحدة تعبر عنها " [٣].

وفي علم النفس هو" جمع الذهن بين تصورات مشاعر مختلفة لتكوين كل واحد منتظم"[٤].

الصورة التركيبية Compositional Image (اجرائياً):

هي مزيج من عدة لقطات تم تجميعها معاً للتأثير الفني ومحاولة لإظهار أكثر من موضوع وإعطاء أكثر من معنى، وذلك عن قص أو لصق أو ترتيب أو تداخل صورتين أو أكثر بواسطة مجموعة من التقنيات منها الكولاج والمونتاج الذين تطورا إلى (كولاج رقمي ومونتاج رقمي) بفعل الثورة العلمية وانتشار التقنيات التكنلوجية التي ساعدت في انتاج صورة تركيبة رقمية مطبوعة.

ثالثاً: السريالية الجماهيرية massurrealism (اصطلاحاً)

حركة فنية في الرسم السريالي المعاصر، تمثل تطويراً للسريالية الحداثية، بتشديدها على ضرورة توظيف تأثيرات التكنولوجيا ووسائط الإعلام الجماهيري، وبذلك يصبح المصطلح تمثيلاً لنقطة الالتقاء بين السريالية ووسائل الإعلام الجماهيرية، وتأثيرات فن البوب"[٥].

السريالية الجماهيريةmassurrealism (اجرائياً)

هي صور سريالية باستخدام أدوات العصر الحديث مثل أجهزة الكمبيوتر والهواتف الذكية والتلاعب الرقمي والمواد الشائعة، وقد أسهم هذا الدمج ما بين السريالية والتطور التكنلوجي في

---

(١) ابراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي مجمع اللغة العربية**، مصدر سابق، ص ٤٣ ١١

(٢)جميل صليبا، **مصدر سابق**،ص ٢٧٠.

(٣) إبراهيم مدكور **المعجم الفلسفي مجمع اللغة العربية**، المصدر السابق،ص ٤٣.

(٤) **المصدر نفسه** ص ٤٣.

(٥) جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ٢٠١٠م ص ٢٤٧.

إنتاج السريالية الجماهيرية باستخدام وسائل الإعلام التكنولوجية، ويمكن أن يطلق عليها الفن الواقعي الشامل.لوجود الكثير من الواقعية، فإن ارتباط الفن بالأشياء والتجارب اليومية من حولنا له تأثير كبير في إنتاج السريالية الجماهيرية.

الوسائط المتعددة (Multimedia) (اصطلاحاً)

"هي جمع وسيط ويقصد بها جميع عمليات استخدام الالكترونيات وتوظيف فن الفيديو، والأفلام، والكمبيوتر، وفن الرسوم المتحركة، والصوت والإضاءة وجميع إمكانيات العصر كجزء من العمل الفني بغرض تقديم فكر فني بحت أكثر من عملية اقحام التكنولوجيا في العمل الفني" [١].

الوسائط المتعددة (Multimedia) (اجرائياً)

وهي ما يجسد بها الفنان إبداعه من خلال استثماره التكنولوجية الرقمية التي كان لها أثر واضح على الإبداع الفني، ومن أبرزها هيمنة الحاسبات الآلية وأشعة الليزر والأقمار الصناعية على الفن سواء أكان ذلك من ناحية تناول الموضوعات أم من ناحية الخامات ، وقد فرضت التكنولوجيا الرقمية بشكل عام تغييرا كبيرا في المجال الفني.

---

(١) اليحيائية، فخرية بنت خلفان، **دور الوسائط المتعددة في تعزيز الممارسات الفنية لاعمال الفنانين المعاصرين**، مجلة كلية التربية الأساسية، سلطنة عمان، جامعة السلطان قابوس، المجلد ٢٤– العدد ١٠٢– ٢٠١٨، ص ٦٨٦.

الفصل الثاني
الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : المرتكزات المعرفية والبنائية للصورة

اولاً: قراءة في مفهوم الصورة.

ثانياً: البناء المعرفي للصورة .

ثالثاً: أنواع الصورة .

المبحث الثاني: بناء الصورة المركبة عبر العصور.

المبحث الثالث: انتاج الصورة البصرية من خلال الوسائط الالكترونية.

أولاً: تطور انتاج الصورة في فن ما بعد الحداثة .

ثانياً: التكنولوجيا الرقمية وأساليب انتاج الصورة.

ثالثا: اندماج الوسائط المتعددة في فنون التجهيز والفيديو والكوميوتر لإنتاج اعمال تركيبية

المبحث الرابع : السريالية الجماهيرية والواقع الافتراضي للصورة.

أولاً: السريالية الجماهيرية وتداخل الأساليب.

ثانياً: الواقع الإفتراضي.

ثالثاً: السريالية الجماهيرية والتقنيات المعاصرة.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

الدراسات السابقة .

المبحث الأول

المرتكزات المعرفية والبنائية للصورة

اولاً- قراءة في مفهوم الصورة وأنواعها:

الصورة في أبسط تعريف لها هي انعكاس لواقع حسي، فهي لغة تناشد حاسة أو أكثر من حواس الإنسان، فعن طريق أحد هذه الحواس تتكون فكرة تسهم في تكوين صورة، ولقد تعددت أنواع الصور تبعا لحواس الإنسان، فهناك الصورة اللمسية أو الشمية أو الذوقية أو السمعية او البصرية، ولكن أكثر ما يهم الباحثة في ضوء بحثها هو دراسة الصورة البصرية كونها تصب في صلب موضوع البحث.

مع ازدياد تداول مفهوم الصورة حديثاً، إلا أن لها تاريخ يرتبط بحضارات وثقافات قديمة، وهذا ما يمنحها تعدداً في المفاهيم، حيث تم تعريف الصورة حسب توجه كل ثقافة. وكلمة صورة image "تمتد بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon التي تشير الى التشابه والمحاكاة و ترجمت إلى imago للاتينية وimage في الإنكليزية. ومعظم الاستعمالاتها القديمة تدور حول هذا المعنى، فتكوين الصورة التي أُخذت تفاصيلها من الواقع يمثل محاكاة، وذلك لتمثيل الشكل الخارجي سواءً كان هذا الشكل لشخص أو أي شيء، لإنتاج شيء يشبه الأصل الموجود في العالم الحسي، لقد جاءت فكرة المحاكاة ضمن فلسفة أفلاطون إذ قال عنها إنها في صنعها للأشياء تلمس جزءاً صغيراً منها، فهذا الجانب هو الشبه، فالفن يحاكي الظاهر المحسوس الذي تدركه العين بواسطة الضوء لكي ينير المحسوسات، فنحن ندرك الأشياء الحسية التي هي في الواقع أشباه وخيالات لعالم المثل، ومثلها في أسطورة الكهف حول قصة مجموعة من الناس المكبلة في الكهف، ووجوهم تُقابل الجدار الذي تنعكس عليه صور أشباح الأشياء بسبب النار الموجودة خارج الكهف، إن ما يرونه باعتقادهم هو الحقيقة في حين أنهم يرون أشباح الأشياء المتحركة على الجدار، وبناءً على نظرية أفلاطون فإن العالم المحسوس هو عالم الوهم الزائف، فالكهف هو العالم المحسوس وإدراك الأشباح هي المعرفة الحسية، [*] وهكذا، ليست المحاكاة بنظر أفلاطون تمثيلاً للحقيقة والجوهر، بل هي تصوير لخيالات الأشياء " **خلق مرآة للطبيعة بتصويرها مظاهر دون حقيقتها** " [١] وعلى وفق ذلك لاتكون الصورة المتحققة من خلال الرسم

(*) للمزيد عن اسطورة الكهف يراجع: اميرة حلمي مطر، **الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨ ص ١٦٦.

(١)المنياوي.احمد، **جمهورية افلاطون، المدينة الفاضلة،كما تصورها فيلسوف الفلاسفة**،دار الكتب العربي،سوريا،ط١، ١٧٤.

محاكاة لعالم المثل، بل هي محاكاة للمحاكاة وفسر هذا من خلال رسم كرسي، فعد أفلاطون هذا الكرسي المرسوم مرتبة ثالثة من حيث الوجود، فالمرتبة الأولى لهذا الكرسي كما صنعها الذهن المطلق، والمرتبة الثانية الكرسي بحالته المادية الذي يصنعه النجار، والمرتبة الثالثة صورة لكرسي كما رسمها الفنان، وأكد افلاطون بأن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشكال وإنما يحاكي مظهر الأشكال التي تحيل إلى مرجعها " **وإذا كان الله هو صانع هذا المثال فإن للأسرة الخشبية المحسوسة صانع هو النجار الذي يحاكي المثل فيصنع الاسرة المحسوسة، ثم إن هناك رجل ثالث لا يحاكي المثال ،ولكنه يحاكي ما يصنعه النجار، فهو لا يحاكي الحقائق المثالية ولكن يحاكي المحسوسات كما تبدو له** " [١]. وأما أرسطو الذي وجد للمحاكاة وظيفة مزدوجة هي تقليد الطبيعة والتسامي عنها ولكن هذا التقليد حسب رأيهِ ليس تقليد المظهر الحسي للمرئيات فقط بمعنى " **يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية، أي لواقعها الذي تنبض به داخليا،... فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول،ولكنه يتسامى ويصيغ، هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عالٍ من الأداء العقلي** " [٢]. وهكذا تمت معالجة إشكالية المحاكاة التي تخلق تفاوتا في القيمة بين الصورة والأصل. فهي إحياء ومحاكاة لتجربة حسية مستمدة عناصرها من الواقع فتسمو عنه، لكن دون الخروج عن اطاره. فوصف أرسطو موقف الطبيعة من الصورة بقوله:" **فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتها فإنما تحدد لها مكاناً في سياق الواقع الطبيعي، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة في اطار واقعي، لكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماماً، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور، بل المحاكاة هنا تعني أن الصورة الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني**" [٣]. فعند مشاهدة أي منظر في الطبيعة يخزن في الذاكرة ويُستدعى عند الحاجة له عدد من العمليات العقلية – سياتي ذكرها بشكل مفصل لاحقا– لتتكون صورة جديدة على أساس صورة موجود أصلها في الطبيعة ليتم عرضها حسب وجهة نظر صانعها، ويصوغ معناها باستعمال العناصر المرئية المكونة للصورة التي تتمثل في كيفية التقاط الصورة وكيفية تكوينها، ومن دلالات الصورة، كما وردت في معجم روبير "Le Petit Robert"، ماذكرهُ من ان للصورة دلالة تحدد في ثلاثة معانٍ وهي "**اعتبار الصورة انعكاس مثل انعكاس صورة على سطح مرأة، واعتبار الصورة إعادة انتاج**

---

(١) اميرة حلمي، **فلسفة الجمال اعلمها ومذاهبها**،دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨، ص ٢١٤.

(٢) محمد علي ابو ريان، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص ١٥.

(٣) **المصدر نفسه**، ص١٨.

لكائن أو أي شيء أو تماثل لهما، إعتبار الصورة إعادة انتاج ذهني لأصل حسي " [١]. فالصورة إذن تمثيل مرئي عن الواقع الحسي لأنها تمتلك سمات مادية ما يجعلها أكثر ارتباطاً بالواقع المادي.

وهكذا بقي مفهوم المحاكاة والانعكاس وإعادة انتاج الصورة سائداً في الثقافة، ليشمل كل ما له علاقة بالمشابهة او المماثلة مع الصورة المرئية المرسومة او المنسوخة، عند تكوين أي صورة لا بد أن تحمل صفة تميزها عن غيرها من الصور، وتتصف بهيئة خاصة بحيث يمكن نسب أي صورة إلى أصلها في الواقع، وقد تكون صورة هذا لشي مطابقة للواقع تحمل صفاته وقد تكون صورة جديدة مرسومة أو منسوخة وتحمل صفات خاصة مثل: " **شكل الشيء وهيئته،مثال الشيء المرسوم على ورق أو النسيج،وصورة الأمر كذا أي صفته** " [٢]. فالصورة في الحالة الأولى تكون انعكاس مباشر للشيء في الهيئة نفسها دون احداث أي تغيرات في هيئته، مثال رسم شجرة مشابهة لشكل الشجرة في الواقع أو طبعة كف يد لإنسان على جدار. فالصورة بهذه الحالة تتصف بكونها إشارة إلى شيء ساكن وكيان يحمل هيئة الشي الموجود في الطبيعة دون أي تغير ويتميز بصفاته الخاصة بأصل الشيء، و تحمل الصورة هذه الصفات في حالة عدم تعرضها إلى أي تغير، فهي تحمل معاني الانعكاس الذي يحدث كما هو موجود في الطبيعة مثل الانعكاس الذي يحدث على سطح بركة ماء، كذلك الانعكاس الذي يحدث في المرأة، أما الصورة في حالتها الثانية التي تأتي أيضاً من الواقع لكنها تحمل صفات جديدة وهيئة جديدة تخصها، فتكون الصورة لا غير مطابقة، وتعتمد على ربط المعلومات المنبثقة من الذاكرة فتحصل على هيئة خاصة بها هي وحدها، وتعتمد بهذه الحالة على الخيال فيرتبط معناها بهذه الحالة بالوهم.

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح الصورة تداول كثيرا في علوم متعددة ومتباينة لنقل معارف متعددة، ولفهم الصورة والتعمق بها في مجالها البصري لابد من استعراض مراحل بنائها وتكوّنها للوصول إلى تحديد بنيتها المعرفية.

---

(١) القاديلي. عزيز، **الصورة، الانسان الرواية، عبد الرحمن منيف في " شرق المتوسط مرى اخرى،** E-kutub Ltd لندن، الطبعة الثانية، ٢٠١٨، ص٢٢.

(٢) الشديقان . بشار زين ، **قاموس المعتمد الصغير** عربي عربي دار صادر بيروت لبنان ص ٣٣٠.

ثانياً: البناء المعرفي للصورة

تعرف الصورة بوصفها بنية معرفية ذات جوانب متعددة. يستطيع البشر التعرف من خلالها على مجموعة متنوعة من الخبرات التي تسهم في التفكير المنطقي والتأمل في الطبيعة،لذا تلعب الصور دوراً مهماً في البنية الإدراكية للإنسان، إذ تؤسس لخلق الروابط المتعالقة بين الجانب الحسي والعقلي، ولأن الإنسان يجمع صوره من الواقع الحسي، لذا فان الصورة الحسية، تعدّ أول أنواع الصور المتحققة، ثم في مراحل لاحقة، تصل إلى الشكل النهائي في أي صور كانت.

تتكون الصورة من خلال علاقة محاكاة مباشرة مع الواقع طالما أن الصورة عرض مرئي وبصري، فالصورة نتيجة ما يحاول أن يصيغه الإنسان للعالم وما يحاول تمثيله، فتكتسب هيئتها الخارجية من الواقع المعاش ولولا وجود الصورة الواقعية في العالم الحسي المعاش لما كان هناك صورة بصرية أو أي نوع من أنواع الصور الأخرى، وهذا ما اكدهُ (أرسطو) في ضوء نظريته في تصور الأشياء، فحسب (ارسطو) ان تصور الأشياء مبنية على اصل الصورة الموجودة في العالم الحسي ودور الحواس في عملية إدراك الصورة وخص حاسة البصر، فذكر بهذا الصدد "**ان إعجابنا بصورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم تمثلات واضحة... البصر يمكنه القيام بهذه المهمة** " [١].

إن الصورة بالطبيعة ، تدرك من الحواس اولاً وتبقى بالفكر الذي يقوم بتسجيل ونسخ وبمساعدة الارتباطات العقلية الموضوعية على صفحة المخ، ليتمكن من إدراك ماهية الأشياء، ويجمع الانسان مدركاته وخبراته من العالم الخارجي او من الآخرين، عن طريق المستقبلات الحسية لذلك يجب أن يعمل الانسان على تطوير خبراته الحسية باستمرار، وذلك لتزويد العقل بمعلومات أكثر، فيرتفع ما يصل إلى الذهن من معلومات ومدركات حسية، وما يصل الى العقل من مدركات حسية تأتي للفرد بطريق مباشر مستمدة من الواقع الحسي المرئي ويكملها بإضافات غير مقصودة لتترجم إلى الصورة عن طريق الإدراك الحسي، فبدون الصورة الواقعية الحسية ما كان هناك صورة بصرية او ذهنية او أي نوع من أنواع الصور على الاطلاق ولولا وجود حاسة البصر واستقبالها للصور الواقعية وتكوين صورة بصرية ومعالجتها ذهنيا لما تكونت صورة ذهنية.

فالإنسان يجمع معلوماته من صور حسية موجودة في الطبيعة عن طريق حاسة البصر وكلما استطاع الإنسان أن يحصل على عدد أكبر من المعلومات والمدركات الحسية يتمكن من

---

(١) اميرة حلمي، **فلسفة الجمال اعلمها ومذاهبها**، مصدر سابق، قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨ ص ٧٤.

المضي في العمليات العقلية التي بدورها تذهب للفكر. وأكثر المدركات التي يفضلها العقل تلك الأشكال التي تتميز بالبساطة ليتمكن العقل من ربطها وتركيبها بسهولة، يقول جاك اومون: " **نتعرف مثلا على الصور على شكل كائن بشري ليس فقط إن استطعنا تحديد الوجه أو العنق أو الصدر أو الذراعين... الخ فكل وحدة من هذه الوحدات تمتلك بدورها شكلاً خاصاً بها** " (١). وعن طريق هذه الصورة البسيطة البديهية يفضلها الدماغ على غير صور لتكون مادة من السهل قراءتها من العقل، وبهذه الحالة يتمكن العقل مباشرة من اطلاق المسميات المنطيقة عليها التي من غير الممكن أن تنطبق على غيرها، فمعرفة أي جزء من صورة لكائن بشري يكون من السهل على العقل ربطها بجنس هذا الكائن (طفل، رجل، امرأة) فأي جزء يكون مرتبطاً بعمر وجنس هذا الإنسان، والأمر ينطبق على الحيوان أيضاً،ومن خلال هذه الصورة البسيطة يتكون لدى الإنسان بنية معرفية عن هيئته وكينونته كإنسان، ثم بتراكم الخبرات وكمية المعلومات التي تصل الدماغ والية ربط هذه المعلومات يصبح لدى الانسان تصور حسي لما حوله، إذاً فالتصور الحسي هو تطبيق مرتبط بالتعرف وتفسير الموضوع من جهة وبين الصورة البصرية وطريقة ادراكها من جهة ثانية، والصورة الحسية كما ذكرنا هي إدراك الاشياء عن طريق الحواس، وبالتالي تعد وسيلة للتعرف على العالم الخارجي، ومن هنا يكون إدراك الانسان لعالمه بواسطة الإدراك الحسي. فالإحساس هو معرفة عامة يشترك فيها كل كائن حي، فهو ليس سوى ذلك الإنطباع لإحدى الحواس، أما الإدراك فهو تفسير ذلك الإنطباع والتعرّف عليه، لذلك يرتبط الإحساس بالإدراك عند الإنسان في معرفة الاشياء ووصفها، لذلك وصف الإدراك الحسي من علماء النفس المحدثين فوجدوا ان الإدراك الحسي " **يتضمن أموراً فوق مجرد الإحساس، فهو يشمل آلافاً من الذكريات التي تضاف إلى المحسوس الخاص لتكمله، ولتضبط معناه، فالإحساس مضافا إليه ما يتمثل في الذهن من المعاني المتعلقة به هو ما يكون الإدراك الحسي**" (٢).

فالعالم الخارجي بكل ما يحتويه وكل ما يكونه المصدر الذي يمول الإحساس بالصور، فتكوين الصور يكون عبارة عن صور تلتقطها الحواس تساعد على تكوين صور محسوسةَ و يتم تسجيل هذه الصور في المخ فيتم ترجمتها بواسطة تيارات عصبية ترد إليه بواسطة الحواس فيحيلها الفكر الى مدركات حسية ويترتب على ذلك ما يسمى بالإدراك الحسي " **تقوم عملية الإدراك بإعطاء المعنى المثيرات الحسية المختلفة التي ترد الى المخ عبر أجهزة الإحساس**

---

(١) اومون. جاك، **الصورة**، ترجمة، ريتا خوري المنظمة العربية للترجمة، طبعة أولى، بيروت،٢٠١٣،ص ٦٩.

(٢) جابر أحمد عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ص٣٧٣.

وقنواته الرئيسة، فنحن نحتاج خلال عملية الإدراك إلى سماع الأصوات، ورؤية الأشكال، وشم الروائح ولمس الأجسام الصلبة واللينة وتذوق الأطعمة... كل هذه المثيرات الحسية تكتسب أهميتها الكبيرة من خلال عملية الإدراك" (١).

ثالثاً: أنواع الصورة حسب مراحل انتاجها :

١ – الصورة البصرية

إن عملية الإدراك البصري هي الجزء الأساس في تكوين الصور، فلا وجود للصورة دون أن يكون هناك أصل لها في الواقع، ولا وجود للصورة من دون إدراكها بصريا بواسطة العين، لقد ربط ميرلوبونتي(*) الرؤية بحركة العينين بوصفها آله تتحرك بنفسها كما اهتم بدراسة العين التي تجسد رؤية كروية مباشرة عن طريق الحواس، وهذه رؤية إدراكية تدخل وظائف أخرى في تركيبها حيث وضح ان الأدراك للعالم ممن حولنا يبدأ بالرؤية، لذلك أولى عملية الرؤية أهمية "**فهو يهتم بدراسة وفهم إشكالية الإدراك عموما والرؤية خصوصاً على أساس أنها جوهر أساسي لبلورة الفكرة المدركة المنطلقة من الجسد** " (٢).

ولكي نفهم كيف تكون الصورة لابد من التعرف على آلية الإبصار وبما ان الصورة في مفهومها العام تمثل الواقع المرئي البصري وانعكاس للواقع، وبالتالي فإن هذا الانعكاس يحدث بعد إدرك الصورة الواقعية عن طريق الإبصار، واساس الرؤية هو ووجود الضوء فبدون الضوء لا يمكن الرؤية، فالعين الخارجية ترى الجسم المضي. ولدراسة الصورة عبر انعكاسها على سطح ما لا بد من دراستها بأسلوب علمي،فعرفت الصورة علمياً في الموسوعة الثقافية بأن "**الصورة في البصريات: تشابه أو تطابق للجسم تنتج بالإنعكاس او الإنكسار للأشعة الضوئية** "(٣). والصورة مظهر بصري ينتج عن ضوء ينعكس في مرآة أو سطح ماء أو على زجاج أو معدن مصقول فينعكس وينكسر من خلال هذه السطوح، فتكونت فكرة الصور التي تظهر في المرايا.

---

(١) شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، مصدر سابق، ص ٥١.

(*) موريس جان جاك ميرلو بونتي (١٩٠٨–١٩٦١)، الفيلسوف الفرنسي والمفكر العام، الداعم الأكاديمي الرائد للوجودية والظواهر في فرنسا ما بعد الحرب. اشتهر بعمله الأصلي والمؤثر في التجسيد والإدراك والأنطولوجيا. https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/

(٢) بوشريط نعيمة، **نظرية فينومولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي،دراسة تحليلية**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية،فلسفة، جامعة وهران، الجزائر ٢٠١٢ ص ٩٨.

(٣) قدور عبدالله الثاني، **سيمائية الصورة، مغامرة سيمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم**،دار الغرب للنشر والتوزيع، ص ٢٠٦.

أو طرق أخرى لإنشاء صور تلقائية قبل وقت طويل من تطوير أي شيء مثل الانعكاس الذي يحدث في الماء ومن هنا بدأت فكرة الحصول على الصورة عن طريق الانعكاس.

ومن المفيد أيضاً تقسيم الصور وفقا للطريقة الحسية التي تستند إليها الصور البصرية ويمكن معالجتها وبالتالي تعطي معان متعددة، فالصورة لها القابلية على تكوين معانٍ بصورة سريعة كونها تنعكس بالذهن، لذا وضحها ريجيس دوبري: " **الصورة الضوئية تنتج عن اشتغال ذهني، توفر له شبكة العين ما يحتاجه من تموين** " [١]. فشبكة العين ترسل صورة إلى المخ يقوم بتحليلها ويعطيها دلالة خاصة في صور جديدة عن طريق عملية ذهنية، لا تتم هذه العملية الذهنية الا في حالة تكون صورة من خلال شبكة العين، ومع التراكمات المعرفية التي حصل عليها المخ تنتج لنا صورة بصرية، تتكون من مجموعة من العناصر الثابتة " **فإن جميع العناصر التي تظهر في الصورة توثر على معنى الآخر، وأحياناً بشكل سطحي، وفي كثير من الأحيان بعمق**" [٢]. فالصورة البصرية تعد بنية ذات معنى متزامن ومتعدد الأبعاد لما تتمتع به من ديناميكية وطابع مفتوح.

إذاً فالصورة البصرية هي الصورة التي تحدث في الواقع تبصرها العين، فتعد الصورة نسخة عن العالم فهي علامة بصرية ندرك من خلالها نوعاً من محاكاة الواقع وليس الواقع ذاته، لذلك يعد الابصار هو الحاسة الأكثر أهمية في الصورة البصرية، وكون البصر أدق الحواس وأكثرها مقدرة على نقلٍ دقيقٍ للواقع بصورة مرئية لذلك تعد الصور البصرية عنصراً حاسماً في قدرة الفرد على أداء المهام المعرفية التي تتطلب صوراً. فعن طريق العين والية الإبصار تتكون صور ناتجة عن النظام البصري للكائن الحي، فالصورة الواقعية الحسية التي تبصرها العين وتنتقل إلى العقل ليحولها العقل إلى المخيلة ثم تتحول إلى الذهن لتكوين صورة ذهنية مبنية على صور واقعية انعكست في ذهن الإنسان مبنية على ما موجود في واقعه المعاش،لذلك نجدها متكونة من خطوط والوان مجتمعة لتكون فكرة، وهذا يعني أنها تعدت كونها انعكاس للواقع، وفي هذه الحالة تسعى لتكوين شكل متجانس ومفهوم من قبل المتلقي بالاعتماد على" **عناصر محسوسة خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة او عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر واكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً**

---

(١) دويري. ريجيس، **حياة الصورة وموتها**،ترجمة فريد الزاهي، افريقيا الشرق، ص ٨٨

(2) Sandström. Sven **, EXPLAINING THE OBVIOUS Initiating a theory of visual images as cognitive,**Lund Universitu , Publications of the Royal Society of Letters at Lund: Monographs (Acta), Papers (Scripta Minora), Annual Report (Årsberättelse) 2007, p.9

" [١]. إن إدراك المتلقي للصورة بواسطة حاسة البصر واشتراك العقل مع الصورة يسهم في بلورة المعنى الذي يحيل إلي علاقات جديدة، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة لا تثير في المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صوراً لها بكل الاحساسات الممكنة، التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني في ذاته.

٢ – الصورة العقلية

تتضمن النظرية الإفتراضية لتخزين الصور في العقل على شكل رمز يخزن المعنى المفهوم للصورة، ويمكن أن تكون الرموز المقترحة وصفية للصورة أو رمزية. ثم يتم تحويلها مرة أخرى إلى الشفرة اللفظية والبصرية لتشكيل الصورة العقلية، إن فرضية التكافؤ الوظيفي تصف الصور العقلية بأنها "تمثيلات داخلية" تعمل بطريقة الإدراك نفسها للأشياء المادية وتفسيرها بان أساس الإدراك يكون بتعاون بين الحس والعمل العقلي لإدراك واكتساب المعرفة والفهم من خلال الفكر والتجربة والحواس وهو يشمل جوانب كثيرة من الوظائف والعمليات الفكرية مبنية على حقائق مرنة متغيرة بشكل كبير بالمعنى الإيجابي أو السلبي وإن مستوى الوظائف العقلية لدى الإنسان تكون نتيجة لتطور عقلي فسلجي (عقل فطري) مواضيعه مصاغة قبلياً، وتطور على المستوى ألإجتماعي والثقافي والتاريخي ويمثلها (عقل متغير)، ويتكون من وتصورات مكتسبة جهد يتضمن تكيفاً مع مادة المعرفة [٢] " **إن الدال المتمايز على هذين الوجهيين للعقل....إذا أريد تنوير معنى هذه الكلمة وتوضيحها لهذه الغاية ممكن اعتماد تعبير عقل مكون وعقل متكون**"[٣] وبناءً على هذا فان الوظائف العقلية تكون حصيلة تطور عقلي فسلجي ليستجيب لرغبات الإنسان، والعقل منظومة معلوماتية تسهم في اكتساب التصورات عن طريق التفاعل بين الفرد وبيئته " **يستنير العقل ويستقيم التصور بالحصول على المعرفة الصحيحة، فالمعرفة الحقة هي خطوة للأمام على طريق ترقية العقل وتنمية الفهم وبالتالي حسن التعامل مع الواقع والبيئة المحيطة** "[٤].

أن الصور العقلية صور عميقة التفكير أساسية جدًا لفهم العالم،وهي النموذج العقلي فيما يتعلق بديناميكيات النظام والتفكير النظامي في تبسيط الواقع، وخلق انموذج يمكن العثور على واقعيته، ويمكن أن يساعد في بناء وتنسيق أفضل مع واقع النماذج العقلية من خلال إنشاء

---

(١) روز غريب، **تمهيد في النقد الحديث**، دار المكشوف، بيروت ١٩٧١، ص ١٩٣.

(٢) للمزيد يراجع: جنان محمد احمد، **الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، مصدر سابق، ص ١٠١.

(٣) لالاند: **موسوعة لالاند الفلسفية، مصدر سابق**، ج٣، ص ١١٦٤.

(٤) هاني عبد الرحمن مكروم، **التصور العقلي**، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ١٩٩٩، ص ٢٧–٢٨.

نماذج صريحة، واضحة، ويمكن توصيلها بسهولة ويمكن مقارنتها ببعضها البعض " **وتتكون الصورة على أساس تعاون بين الحس والعقل... فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان وبعمل الخيال يدرك الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها كصورة** "(١). يمكن أن تتعلق الصور أيضاً بالتفاصيل حول الحركة أو شعور الجسم المتحرك (الصور الحركية) أو عواطف أو أحاسيس الشخص، مثل الخوف أو الجوع (الصور العضوية أو الصور الشخصية)،كل هذه التصورات تدخل ضمن التصور العقلي، يتم تسجيلها على صفحة المخ بشكل مدركات عقلية او صور مجردة ترتبط بالفكر، بمعنى ان الفكر يرتبط ارتباطاً مباشراً مع البيئة الخارجية، فالصورة تتكون من مجموعة علاقات بين العين والعقل.

لقد طرح (ميرلوبونتي) موقفه بهذا الصدد مستلهماً أياها من النظرية الديكارتية في الرؤية بالفعل، لقد أسس نظريته الجديدة عن الجسد متجاوزا التفسيرات السيكولوجية والفسيولوجية من الكوجيتو الديكارتي (انا افكر اذا انا موجود) الذي وصفه بانه يعطينا نصف الحقيقة معتبراً الرؤية هي مجرد تفكير وتأمل عقلي " **كل ما نقوله أو نعتقد فيه عن الرؤية يجعل منها تفكيرا**" (٢). عدل (ميرلوبونتي) على هذا التفكير الذي يتجه إلى تحويل الأشياء ويستعير الأساليب العقلية ودعا الى الاقتداء بالمنهج الفينومينولوجي(*) الذي يعتمد الرؤية المباشرة في رؤية للعالم بالرجوع الى الواقع " **الوصف الذي قدمه ميرلوبونتي للإدراك الحسي، وهو الإدراك الذي يتمثل في أقوى مظاهره لدى المصور**"(٣). فعن طريق الملاحظة الحسية المقترنة بالاستدلال العقلي يتم التوصل إلى صور. وسواء أكانت هذه الصور ناتجة عن تأمل واستدعاء للصور العقلية الناتجة عن معرفة عقلية أو من خلال الصور الحسية التي تحقق المعرفة التجريبية، فإن كلا الاتجاهين حققا معرفة ابتكارية انتاجية عن مجموع عمليات عقلية تجريبية لتحقيق آلية الفكر " **يمكننا القول أن العلاقة بين المعرفة والفكر هي علاقة تبادلية ترابطية**

---

(١) نادر مصاروة، **شعر العيان الواقع والخيال المعاني والصورة الفنية (حتى القرن الثاني عشر الميلادي)** دار الكتب العالمية، ١٩٧١، ص ١٦.

(٢) ميرلوبونتي. موريس، **العين والعقل**، ترجمة حبيب الشاروني، منشاة معارف، الإسكندرية، ص ٥٢

(*) الفينومينولوجيا هي مدرسة فلسفة تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها. غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم. يمكن أن نرصد بداياتها مع هيغل كما يعتبر مؤسس هذه المدرسة إدموند هوسرل، تلاه في التأثير عليها عدد من الفلاسفة مثل: هايدغر وسارتر وموريس ميرلو بونتي وريكور. وتقوم هذه المدرسة الفلسفية على العلاقة الديالكتية بين الفكرة والواقع.https://ar.wikipedia.org/wiki .

(٣) ميرلوبونتي. موريس، **العين والعقل** المصدرالسابق نفسه، ص ١٤.

تكاملية فلا معرفة دون موضوع خارجي، وأدوات الحس المستقبلة للمعطيات الخارجية بعدها وسائل معرفية، والقدرة العقلية المفسرة " [١]. لذلك يُشار إلى العمليات التي تشارك في إنتاج الصور المرئية وفحصها ومعالجتها في غياب المدخلات المرئية على أنها صور عقلية من ثم استثارتها بعدة عمليات لبناء تصورات ذهنية مستحدثة.

٣- الصورة الذهنية

سعت العديد من الدراسات إلى تبسيط مفهوم الصورة أكثر، ووصفتها بعض الدراسات كونها مجرد تصور ذهني اذا كانت هذه الصورة معنية بكل ما هو متعلق بالتذكر والخيال والأحلام وإعادة صياغتها لتكون صورة، عن طريق إحياء المعلومات المتصورة أو المعالجة مسبقاً، كما قدمت العديد من الآراء بخصوص المعنى العام للصورة الذهنية، فلقد وصفها جميل صليبا بقولهِ " **بقاء الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي أو عودة الإحساسات إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها** "[٢]. لذلك تعد الصور الذهنية بأنها تجربة شبه إدراكية عبر جميع الطرائق الحسية، وهي تختلف عن الإدراك الحسي بشكل رئيسي على وجود الإشارات الخارجية في البيئة المباشرة أي استرجاع ما بقي عالقاً بعد غياب الصورة الواقعية التي تركت مؤثراتها في النفس يكون هذا الاسترجاع إما بشكل غير واعٍ مثل الأحلام او تكون بشكل واعٍ في حالات التصور الذهني لشي مثل عمل فني. فذكرها إبراهيم مدكور في معجمه الفلسفي كونها " **عودة الإحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها** "[٣]. إن الصورة الذهنية مرتبطة ارتباط أوثيقاً بالواقع لكن بعد خزنها في الذاكرة ومعالجة الواقع في الذهن الذي يتسم بالتمثيل والتكثيف والاختزال والاختصار والتخيل من جهة وبالمبالغة وبالتضخيم والتكبير من جهة أخرى لإنتاج صورة ذهنية تختلف عن صورتها في الطبيعة، وجاءت ضمن فكر ابن سينا كونها بنية نفسية متعددة الجوانب تُظهر تداخلًا مفاهيمياً و" **الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة، والحس الظاهر يدركه أولا ويؤديه إلى النفس** " [٤].

" **فعمق فهمنا للواقع هو الذي يقربنا من حسن إدراك الحقائق الكامنة خلفه، وتصورنا عموماً هو ليس الحقيقة ولا الواقع، لكنه تمثيلات رمزية محددة ومتغيرة لبعض مظاهر الحقيقة أو أوجهها أو أثارها هو نتاج تفاعل الحقائق، أما الفكر فهو نتاج تفاعلات التصورات**

---

(١) جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، مصدر سابق، ص ٩٧.

(٢) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، مصدر سابق ص ٧٤٤.

(٣) ابراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي مجمع اللغة العربية**، مصدر سابق، ص ١٠٧.

(٤)جميل صليبا، **المصدر السابق**، ص ٧٤٤.

العقلية "[١]. و كلما استطاع الإنسان أن يحصل على عدد أكبر من المعلومات المدركة عن طريق حواسه، ليخصب هذا الإدراك فيتمكن من تموين المخ بمدركات حسية جديدة باستمرار فتزيد خصوبتها، أن العقل البشري يحافظ على الصور ويتعامل معها، وهذه الصورة تمثل درجة اعلى من كونها إعادة بناء للخبرات الحسية.

فالصورة الذهنية تحمل معنى جديداً ومختلفاً عن تلك الصورة الموجودة في الواقع، وهكذا فإن الصورة تدخل في مجموعة متعددة الجوانب من العمليات المعرفية التي تكمن في صميم معظم أشكال التفكير المجرد لتنتج تصورات جديدة، ويمكن تقسيم الصور الذهنية وفقًا للطريقة الحسية التي تستند إليها، فيتم إنشاء تمثيل عقلي(صور عقلية)، وبهذا المعنى، لا بد من معرفة مدى تحققها في العقل الإنساني وتطور قدراتها المعرفية، إذ أن مستوى التفكير يتطور بمقدار الحصول على الأشياء المدركة عن طريق الحواس وإسقاطها في تركيب العقل، واسترجاعها عن وقصد وبوعي تام بوصفها صوراً عقلية تتراكب وفق نظام ديناميكي ويتمثل في الوظيفة الذهنية التي تمثل أداة ضرورية لتنظيم وبناء صورة ذهنية مركبة، عن طريق الصور المخزونة في الذاكرة (صور ذاكرة) التي خزنت ما تم إنتقاؤه من مدركات مترابطة مع بعضها، فتقوم بتكديس تلك المدركات الحسية فقط، وتعمل الذاكرة على تنسيق العناصر التي تستوعبها وتنظيمها، ثم الاحتفاظ بما يطرأ عليها من تغيرات مع بناء علاقات دقيقة فيما بينها، ثم يتم ربط تلك التغيرات مع بعضها البعض، ثم استدعاؤها في عملية لاستذكار ألأحداث في الماضي أو عملية تفكير في الحاضر وتعمل " **صور الذاكرة عملية إعادة بناء أو ابتعاث للإدراكات التي تحدث في الماضي وغالباً ما يستخدم الأفراد صور الذاكرة لإعادة جمع التفاصيل المنسية** " [٢]. فالنشاط الإدراكي جزء من النشاطات المعرفية، إنه حلقة في تيار متواصل من النشاطات المتتابعة والمترابطة التي ترتبط (بالحاضر الإدراكي والماضي الخاص بالذاكرة)، فخبرات الحاضر يتم تخزينها وتركيبها مع خبرات الماضي. لذلك فان الذكريات الخاصة بالماضي، لها تأثير بالغ لإدراك الحاضر، لذا فأي شكل معرفي مكتسب في الماضي، له تأثيره وتطبيقه على ما يرى في الحاضر، الا ان هذا التأثير لا يمكن أن يكون قوياً وحيوياً إلا إذا كان المدرك الحالي له شكل وتكوين خاص به، " **فالذاكرة تفيد الإدراك وتسعفه بالأشكال المكتملة أو شبة المكتملة، إنها تعاونه في التحديد والتعرف على الأشكال الصور**"[٣].

---

(١) هاني عبد الرحمن مكروم، **التصور العقلي**، مصدر سابق، ص ٤٧.

(٢) شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، مصدر سابق، ص ١٤.

(٣) شاكر عبد الحميد، **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨،ص ٢٨٠ – ٢٨١.

كما تؤثر الذاكرة في " الصورة الذهنية " ومن نواح عدة فبالإضافة لتنظمها للمعلومات التي ننتبه إليها، فمن الممكن أن تتدخل الذاكرة في الإيهام وتشوية " الصورة " فتسهم في كبت الإنسان لا شعورياً لبعض العناصر أو نسيانها، وتؤدي إلى تفسير أو فهم خاطئ بذلك تولد صوراً ذهنية جديدة ومختلفة تماماً عما نملكه من مفاهيم ذهنية، "**ولا فرق في الذاكرة بين المعلومات المتعلقة بالحقيقة وتلك المتعلقة بالوهم فكلها قابلة للتخزين والتشغيل والتفاعل الذهني وتشكيل تصورات** " (١).

ومن حيث ان الذاكرة أداة معرفية تستحضر الصور وتقوم بخلق علاقات جديدة لها القابلية على تذكر واسترجاع ما كان مدركاً في السابق، فالتذكر هو استدعاء ما يُنسى من الانطباعات عن قصد، فان قدرة الذاكرة على التسلسل والترتيب تمكنها من خزن الصور ذات المعاني المتقاربة والمرتبطة بعضها ببعض واستدعائها لتركيبيها، فإرتباط الذاكرة بالإدراك المسؤول على تجميع العناصر المثيرة للانتباه في أنماط ادراكية متسلسلة، تحمل خاصية ديناميكية، فهي ليست تصور سابق للخبرات الحسية وإعادة تصور الواقع فحسب فهي تمتد لترتبط بالنشاط العقلي (الخيال) باعتبار "**الخيال الرابطة الأساسية بين عالم الشعور وعالم الإدراك والفهم** " (٢). فالخيال يقوم بعملية ترتيب الصورة التي يستدعيها من الذاكرة التي تحتفظ بما نراه أو نسمعه وعن طريق هذا التنظيم فيؤلف شكلا ابداعياً يتجلى في قدرته على رسم صورة ذهنية جديدة جاءت نتيجة رواسب لخبرات قديمة ترسبت في النفس والوجدان لتأتي بأشكال فيها من الخلق والابتكار المقنع والمتفق مع مداركنا العقلية.

إن فاعلية الخيال ليست معنية بنقل العالم أو نسخه إنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة واحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة، ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وبطريقة فريدة في تركيبها إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الاحساسات المتباينة، وامتزاجها وتؤلف بينها في علاقاتها لا توجد خارج حدود الصورة، فالخيال عند الانسان، هو قدرته على أن يخلق الصور في خياله لا يمكن أن نجدها في الواقع. ووفقا لباشلار: " **الخيال... ليس ملكة تشكيل صور من الواقع، بل هو ملكة**

---

(١) هاني عبد الرحمن مكروم، **التصور العقلي**، مصدر سابق، ص ٥١.

(٢) علي رضوان علي، **صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري كنوز المعرفة**، عمان / الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٦،ص ١٤١.

تشكيل صور تُجاوز الواقع، صور تُغني الواقع "[١]. فهو يسهم في تكوين صور مختلفة وتصورات جديدة،تساهم هذه التصورات في انتاج تراكيب صورية جديدة، باعتباره نشاطاً خلاقاً يقوم به الانسان لا يكون هدفه تصوير نسخ للعالم الواقعي أو انعكاساً حرفيا له، وإنما إنتاج صور خيالية تمثل أنماطاً جديدة.

ويمكن أن يكون التخيل هو تخيل الإنسان لأشياء قد تكون خارقة او غير واقعية وغير متفقة مع مداركنا العقلية لكونها فوق مستوى قدراتنا في الخلق والتصنيع لا يمكنها أن تحدث على الصعيد الواقعي، ويأتي التخيل من خلال تفكير الإنسان بصور خارقة قد يستحيل تحقيقها على الصعيد الواقعي والمستقبلي، إلا أن هذه الصورة تخلق لديه الاستمتاع بتخيلاته غير الواقعية وتأتي من خلال تخيله للخوارق غير الواقعية التي أطلق عليها باشلار قوة التعالي فالإنسان عندما يقوم بتخيل صورة يقوم بالتعالي على الطبيعة بعد ما يعيد انتاجها وهذا يعني أن الصورة المتخيلة هي صورة لا تنفصل عن الصورة المدركة، فقضية العلاقة بين الخيال والادراك الحسي طرحها باشلار، فهو لم يفصل بين الصورة المتخيلة والصورة المدركة حسيا " **الصورة المتخيلة مزيجا لا ينفصل من الصورة المدركة والصورة المبدعة بمعنى أن الخيال يستمد من الواقع، ولكن على نحو يبدع فيه هذا الواقع من جديد كصورة متخيلة** " [٢]. والصورة الذهنية تختلف من فرد إلى آخر وفقاً للخبرة السابقة كما تختلف بين الافراد وفقا لميولهم واهتماماتهم، لذلك تلعب الصورة الذهنية دوراً مهماً في اكتساب الفرد للمهارات لتكون هذه المهارات جوهر معرفة الفرد بالعالم، فالخبرات والمهارات لها الدور المحوري في عملية التخيل وفي اغناء المخيلة وامدادها بفيض من الخبرات تساعده أكثر على التخيل، وانتاج صورة متخيلة على مستوى عالٍ من التركيب والبناء والإبداع " **نحن نستبطن الصور– لأشياء ونخرج الصورة الذهنية، بحيث أن التصور والتخيل يرتبطان بعضهما ببعض** "[٣].

وهناك أشكال لإنتاج تراكيب صورية ذهنية مرتبطة بأحلام اليقظة يطلق عليها "بالتفكير الإجترازي الذاتي" الناتج عن ترابط منبهات داخلية وحاجات ورغبات وصراعات، تظهر هذه الحاجات والصراعات عن طريق أحلام اليقظة، فكما ذكرت (غادة) في كتابها جماليات الصورة عند (باشلار): "**فهنا ينظر (باشلار) لحلم اليقظة بوصفه وجوداً أكثر حيوية لنشاط الخيال المبدع... ففي حلم اليقظة أحاول أن أكون ملاحظ للصورة، التي تتدفق عبر "حالة شبه _**

---

(١) باشلار. غاستون، **الماء والاحلام، دراسة عن الخيال والمادة**، ترجمة: على نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٧ ص ٣٤.

(٢) الامام. غادة، **جاستون باشلار جماليات الصورة**، التنوير لبنان، الطبعة الأولى ٢٠١٠ ص ٢٣٥.

(٣) دوبري. ريجيس،**حياة الصورة وموتها**، مصدر سابق، ص٨٩.

الوعي "[١]. كذلك صور ما قبل النوم تحدث بشكل تلقائي عندما نكون على وشك النوم، وكذلك هناك تصورات التي تحدث أثناء قراءة كتاب. إذ تساعد الصور على إيجاد العلاقات المناسبة بين الكلمات سواء أكانت هذه العلاقة مباشرة ام غير مباشرة فتكون الصورة بهذه الحالة المفتاح الذي يلج منه المبدع إلى عوالم الخيال، فتصوير الواقع لا يخلو من تدخل الخيال الذي يسهم في اظهار صورة تخيلية سواء أكانت الصورة التخيلية ابداعية ام بنائية بذلك تكون مهمة الخيال ووظيفته الرئيسية هي بناء وتركيب الصور مع بعضها البعض لينتج في النهاية صورة مركبة هي في حقيقتها صورة متخيلة.

كما أخذ الدراسات النفسية التوجه نفسه، وفقا لعالم النفس يتم تمثيل تجاربنا في العالم في أذهاننا بوصفها صوراً يتم استدعاؤها من الذاكرة. يمكن بعد ذلك استعمالها وربطها وتجميعها في صور جديدة تماماً.، كما ذكرنا من خلال أشكال عديدة فيمكن أن تتكون من خلال الأحلام وتكون اصل مكوناتها من الواقع، وأشار إليها (فرويد) ضمن دراساته للأحلام وتفسيرها فالأحلام لديه مادة يتم استحضرها من الواقع " **إن المادة التي تكون محتوى الحلم انما تستمد جميعها من الخبرة على نحو آخر، أي أن الحلم يستحضرها أو يتذكرها** " [٢]. لقد اظهر (فوكو) أن جذور الأمراض الذهنية من الممكن العثور عليها في تأمل الانسان ذاته، وفي مقدمة كتبها في دراسة الحلم والوجود، أقر فوكو بأن الحلم ليس فقط موضوعاً بل هو وسيلة للمعرفة " **فالصورة ليست هي لُحمَة الحلم، بل هي ما يحتفظ به الشعور اليقظ او ما يعيد انشائه: فخلال الحلم ذاته، تتجه حركة التخيل نحو اللحظة الأولى من الوجود التي تم فيها التشكيل الأصلي للعالم** " [٣]. لقد ربط فوكو الحلم وجعلة نتيجة لما يحفظ بالعقل من صور للواقع، ثم يقوم الذهن بإعادة انشاء صورة خيالية تظهر كحلم.

رابعاً: أنواع الصور

للصورة أهمية كبرى في حياة الانسان ومعتقداته الدينية المرتبطة بالصورة الأيقونية، أو التشبيهية، ثم ظهرت أنواع من الصورة التي وفرت المجال الواسع لنقل العالم الموضوعي مثل الصورة الفوتوغرافية، لقد شكلت الصورة حلقة وصل بين العالم الحديث والقديم وأصبحت الصورة وسيلة مساعدة في نقل المتلقي إلى عوالم جديدة، فمن خلال التطور التكنلوجي الذي اسهم في أنتاج الصورة خارج اطار المرسم، بل وأدخل تقنيات حديثة ومتجددة، مكنت الإنسان من الحصول على صور بدقة فائقة وسرعة مبهرة، لا بل ومكنتهُ من إجراء العديد من التعديلات

---

(١) الامام. غادة، **جاستون باشلار جماليات الصورة**، مصدر سابق، ص ٣٤٠-٣٤١.

(٢) فرويد. سيجموند،**تفسير الاحلام**، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٤،ص ٥٠.

(٣) لاكروا. جان، **نظام الخطاب**، عن: ميشيل فوكو، ترجمة محمد سبيلا، التنوير، ص ٧٥.

بأشكال متعددة، إختصاراً وإيجازاً، وتكثيفاً، وتعديلاً ، فاسهم هذا التطور في تذليل الصعاب والتحرر من القيود وأصبح بإمكان كل إنسان من الحصول على صورته الخاصة وبكلفة قليلة، ويمكن الحديث عن أنواع عدة من الصورة وهي:

١- الصورة الايقونية:

الأيقونة* وتعني صورة أو شبه، وهي الصورة الدينية في العصور القديمة وتخدم أغراضَ العبادة وترتقي بِحياة الناظر إليها إلى الأمور الروحية من هنا أصبحت الصورة الأيقونية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بصورة المقدس، التي أصبحت بمثابة " صورة رمزية "، لتؤدي دورها بشكل واضح، في المجال الديني، كرمز الصليب في الديانة المسيحية والهلال عند الإسلام، وغيرها العديد من الرموز الأيقونة.

وقد كان للفن دورٌ كبيرٌ في تكوين هذه الرموز الأيقونية، عندما استطاع الفنان تحويل الصورة اللامرئية للإلهة والمقدسات إلى صورة مرئية- رمزية، وهذا مايؤكده (هربرت ريد) بقوله: " **فالواقع التشكيلي هو الذي قدم للوعي الحدسي ما مكنه من معرفة طبيعة نظام العالم المقدس. وهنا تظهر الوظيفة الرمزية للفن " فلم يكن هناك وعي بأي نظام مقدس أو إنساني حتى جعله الفنان حقيقة واقعة في أيقوناته** "[١].

ولقد ظهرت هذه الرموز الأيقونية بشكل واضح في الفن القوطي، ورسوم " عصر النهضة " قد تضمنت الكثير من هذه " الصورة الأيقونة " الدينية وهي تمثل شخصيات مقدسة وأيقونات نابعة من الجوهر المسيحي، كما في الشكلين (٢-١) لتجسيد الشخصيات المقدسة، و" **نشأت الأيقونة من اعتقاد يؤمن بقوة صورة أولى تحافظ على خصائصها التجاورية، وان تم نسخها بشكل لامحدود وهذه الصورة صورة عن وجه المسيح، تم رسمها بطريقة فوق الطبيعة، وهي تتمتع بالتالي بقوة تفوق إلى حد بعيد مجرد تصوير بعض الأشكال** " [٢]. في الفن البيزنطي وفن العصور الوسطى، كانت الصورة الأيقونية السائدة مرتبطة بالسيدة مريم العذراء فعمد الفنان و وضعها في المركز الرئيس بحجم كبير لنسبة الموجودين في اللوحة " دلالة القدسية "، ثم أصبح السيد المسيح الصورة الأيقونية لفن عصر النهضة.

---

* سوف تستعرض الباحثة الصورة الايقونية بمرجعيها الأول التاريخي والديني والثاني السيمولوجي العلامي .

* لسير هربرت إدوارد ريد، (٤ كانون الأول / ديسمبر ١٨٩٣ – ١٢ حزيران / يونيه ١٩٦٨) مؤرخ فن إنكليزي، يعد شاعراً، وناقداً وأديباً وفيلسوفاً، اشتهر من خلال كتبه العديدة عن الفن التي كان لها أثر كبير على دور الفن في التعليم. كان ريد من مؤسسي معهد الفنون المعاصرة، للمزيد https://ar.wikipedia.org/wiki.

(١) ماهر عبد المحسن، **جماليات الصورة والفينومينولوجيا**، الهيئة العامة لشؤون الثقافة، ٢٠١٥، ص٦٢.

(٢) اومون، جاك: **الصورة**، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

الشكل(١) (دوتشيو دي Duccio di Buoninsegna)/مادونا والطفل على العرش ١٣٠٨

الشكل (٢) (ليوناردو دا فينشي Leonardo da) Vinci /مخلص العالم ١٥٠٠

بالإضافة الى استعمال الصورة الأيقونية بوصفها رمزا دينياً لتصوير الشخصيات المقدسة أو، الاله اللامرئي، فإنها – أي الصورة الأيقونية– يمكن أن تكون تمثيلاً لأشياء أخرى مشابهة لها فالأيقونة إلى جانب كونها صورة عن الأَلوهية، هي كذلك صورة تمثيلية، وتكلم بيرس عن التمثيل والتشابه " **إن علامة ما، هي أيقونية عندما " يمكن أن تمثل موضوعها، بصورة مبدئية، من خلال تشابهها** " [١] من هذا الجانب نجد أن العلامة الأيقونية تمثل الموجود في الواقع من خلال موضوع يشبهه تماماً، لذلك فالأيقونة تتمثل بالدرجة الأولى بواسطة التشابه فاطلق على هذا الصيغة تسمية المتماثلات فتثير أحاسيس نظيرة لها في الفكر، فالأيقونة وفقاً لبيرس "**هي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء سواء كان هذا الشيء صفة أو كائناً أو فرداً، بمجرد أن نشبه الايقونة هذا الشي وتستخدم علامة له** " [٢]. مثل الصورة الفوتوغرافية التي ضمها بيرس لأمثلة أيقونية في العصر الحديث إذ تنسب أية صورة الى الشخص الذي تنطبق عليه، قائمة على مبدأ التشابه.القائم بين العلامة وشبيهها لإقامة علاقة أيقونية. وكما استعملت الصورة الايقونية بوصفها رمزاً دينياً طوال عصر النهضة ومابعده، فإن الصورة الأيقونية يمكن أن تكون متولدة عن أفكار لتمثيل جوانب إجتماعية أو سياسية، إلا أنها مرتبطة بثقافة معينة،

---

(١) مجموعة مو: فرانسيس ادلين، واخرون، **بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة**، ترجمة سمر محمد سعيد، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى بيروت، ٢٠١٢،ص ١٦٢.

(٢) قدورة عبدالله ثاني، – **سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**، مصدر سابق، ص ٨٤.

تُنتج لها أفكار وشعارات خاصة بها مثل أعلام الدول وشعارات ورموز المؤسسات ، فحتى الأحداث المهمة يمكن أن تُنتج افكاراً تتحول إلى صور أيقونية رمزية، وهذا ما نشهده في الثورة الفرنسية فقد " **كانت الثورة الفرنسية وراء إنتاج مجموعة صغيرة من الأيقونات . والرموز التي تمثل أفكاراً مجردة مهمة**"[١]. لتكون "الصورة " المرتبطة، بالشعارات، والرايات، التي تتضمن أجزاءً مصورة، تمكنت من أداء دور " الرمز " كما في الشكل (٣).

الشكل (٣) (يوجين دولاكروا Eugène Delacroix)/ الحرية تقود الشعب ١٨٣٠

وكذلك بالنسبة إلى المجتمعات " التوتاليتارية "، فغالباً ما جعلت من وجود القادة رمزاً في حد ذاتها، لتصبح صورهم أيقونات حقيقية لا تهدف إلى مجرد التذكير بفرد ما، بل أكثر من ذلك بكثير، فقد كان لصور وجه ستالين (Staline) وماو(Mao) دور مشابه تماماً لدور المسيح ضمن رمزية يتم تداولها في المجتمع، مرتبطة بهذه الوظيفة الرمزية بتاريخ المجموعة البشرية. وتخضع في تشكيلها لصورة مرتبطة بالممارسة الخطابية، وبالانتماء إلى ثقافة ما "**أن يكون الشيء أو المرء "أيقونياً " يعني أن يتم التعرف اليه تلقائيا على انه مشهور بإعتباره عضواً في ثقافة أو ثقافة فرعية ما**" [٢] وبالإمكان تحويل الرموز الأيقونية بأسلوب حديث، وذلك بتحويل هذه الرموز الموجودة مسبقاً، أو اضافة شيء خاص عليها، من خلال هذه الإضافة يتم اما اضعاف رمزيتها السابقة أو تقويتها.فينتج صورة جديدة من خلال توليف استعارة مبتكرة،و "**هذا ما عناه بالتحديد أندي وارهول " في الصورة التي تنقل وجه ماو وفي الواقع يمكن لكل صورة تقريباً أن تؤدي دوراً رمزياً ليس بموجب صفته الجوهرية بل بموجب قرار ديني، سياسي، وعقائدي، وحتى تجاري** " [٣]. فستعمل وارهول هذه الجزئية حينما استعمل العديد من الأيقونات السياسية أو الفنية

(١) اومون، جاك: **الصورة،** مصدر السابق، ص ٢١٦.

(٢) تشاندلر. دانيال، **أسس السيميائية،** ترجمة، طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ٢٠٠٨ ص ٨٦.

(٣) اومون، جاك: **الصورة،** مصدر السابق، ص ٢١٧.

بإنتاج اعماله الفنية مثل الأيقونة السياسية جيفارا، والملكة الإليزابيت، وأيقونة الفن مارلين مونرو.كما في الشكل(٤).

الشكل(٤) (اندي وارهولAndy Warhol) /ماو ١٩٧٣

وفي مفهوم الأيقونة هناك علاقتان متمايزتان، إذ ميز نيلسون غودمان بينهما وقدم أمثلة شديدة للمقارنة حول التمثيل من جهة والتشابه من جهة أخرى وميز بينهما " **لهذه العلاقات خاصيات منطقية مختلفة تماما، وهكذا فالتشابه انعكاسي ومتناظر، خاصية لايمتلكها التمثيل فمن العبث القول أن شخصا يمثل نفسه بنفسه (الانعكاسية) ومن الطبيعي ان من العبث القول ان شخصا يمثل صورته الشخصية (تناظر)... ان التشابه والتمثيل لا علاقة بينهما: إن موضوعين متشابهين جدا ليسا مهيئين بالضرورة لأن يمثل أحدهما الأخر... يمكن الحصول على التمثيل بواسطة موضوعات قليلة التشابه**"[١]. وفسر هذا التمايز حينما ضرب مثلاً بلوحة تمثل مبنى معيناً لكن ملامح هذه اللوحة تشبه لوحة أخرى أكثر، الإ أنها تمثل المبنى ولا تمثل اللوحة.

٢- الصورة الفوتوغرافية:

إن اهمية الصورة الفوتوغرافية لموضوعنا تتحدد في القدرة على إنتاج صورة تركيبية من خلال تقنية الفوتوغراف و بالتالي يمكن توظيفها في الفن التشكيلي. لقد مرت الصورة الفوتوغرافية بالعديد من المراحل، اعتمادا على تطور تقنيات إنتاجها، حتى وصلت إلى شكلها الحالي.

فالتصوير الفوتوغرافي – ويطلق عليه أيضا التصوير الضوئي، أو الرسم بالضوء– تُنسب بداياته إلى تجارب أجراها العالِم العربي ابن الهيثم [*] تتعلق بالغرفة المظلمة ذات الثقب – وهي

---

(١) مجموعة مو: فرانسيس ادلين، واخرون، **<u>بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة، مصدر سابق</u>** ص ١٦٤.

(*) يعد ابن الهيثم أول من تولدت لديه فكرة التصوير الضوئي عن طريق تجربة أجراها، إذ قام بإيجاد غرفة مظلمة تماما، ثم وضع ثقبا في السقف أو الجدار ومنها تسلط الصورة التي يسقط عليها الضوء إلى حائط مقابل أو ورقة بيضاء وعلى ضوء نظرية ابن الهيثم أيضا صنعت أول كاميرا. إذ قدّم ابن الهيثم أول وصف واضح وتحليل صحيح للكاميرا المظلمة والكاميرا ذات الثقب، وكان أول من نجح في مشروع نقل صورة من الخارج إلى شاشة داخلية كما في الكاميرا". للمزيد ينظر: روميو. ليبي، **<u>الحسن ابن الهيثم الرجل الذي اكتشف كيف نرى</u>**، ترجمة شذا الشنان، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ٢٠١٩.

الأساس الذي تقوم عليه آلة التصوير الحديثة-. ثم انتقلت تجربة الغرفة المظلمة لإبن الهيثم، إلى أوربا، إذ طبقت في رسم اللوحات عند بعض الفنانين في عصر النهضة، أمثال (فيرمر). " **هذه الغرفة السوداء التي استخدمها الرسامون بدءاً من عصر النهضة، وهي سلف آلة التصوير، تظهر كعلبة أحد وجوهها مثقوب بفتحة تدخل منها الإشعاعات الضوئية الآتية من الأشياء الخارجية التي تتشكل صورتها على لوحة، ومن المعتقد أن Vermeer كان يستخدمها لتأليف لوحاته** "[١].[*]

- **الصورة الفوتوغرافية:**

قدمت عدد من التعاريف للصورة الفوتوغرافية، أو التصوير الضوئي، ففي معجم مصطلحات الفنون عرف التصوير الضوئي بأنه " **عملية انتاج صورة بواسطة تأثيرات ضوئية، فالأشعة المنعكسة من المنظر تكون خيالاً داخل المادة الحساسة للضوء، ثم تعالج هذه المادة بعد ذلك، فينتج صورة تمثل المنظر** " [٢]. وهي تسجيل توثيقي لواقع معين في وقت معين يشاهدها المتلقي ويرجع إليها في أوقات لاحقة تعيده، إن ارتباط الصورة بالواقع جعل منها تسجيلاً موضوعياً لهذا الواقع. فآلية عمل الصورة الفوتوغرافية هو تجميد واقع في وقت معين من الزمان وتصويره وكما يظهر في تلك اللحظة داخل الكاميرا، وتوثيق لمكان معين من الطبيعة، لذلك فأن الفوتوغرافيا تسهم في خلط كل من الزمان والمكان لتجمعهم في صورة، عرفتها ليز ويلس Wells (Liz[**]) بانها تكون " **نمطا معينا من الصور، يمكنه أن يعمل من خلال تجميد لحظة من الزمان من خلال تصوير الموضوعات والناس والأماكن كما تظهر داخل رؤية**

---

(١) جورنو. ماري تيريز، **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور ص ١٣.

(*) لقد أثرت أعمال الحسن بن الهيثم على المفكر أبو جعفر الخازن الفلكي المشهور في العصر العباسي، الذي أشار في كتابه الآلات العجيبة المصدرية عام ١٠٦٠ م، وذلك حينما كان يرصد كسوف الشمس داخل غرفة مظلمة، كما أقدم المفكر روجر بيكون في العصور الوسطى وأنتج عام ١٢٦٧ صورة بصرية وهمية غير حقيقية من خلال عمل جهاز من المرآوات ألتي تعمل بمبدأ الغرفة المظلمة، وقد استفاد الفلكيون من تلك الظاهرة فكانت الوسيلة الشعبية لدراسة الخسوف والكسوف بأمان تام.للمزيد: أحمد جلال الدين بلال، **الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي**، رسالة ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٢.

(٢) صلاح الين أبو عياش، **معجم مصطلحات الفنون**، الجزء الأول، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٥ ص ٣٩٣.

(**) ليز ويلس ٢٦ أكتوبر ١٩٤٨ أستاذة في الثقافة الفوتوغرافية في كلية الآداب، جامعة بليموث. في لندن يغطي تدريسها وبحثها تاريخ التصوير الفوتوغرافي والنظرية والنقد. الممارسات الفوتوغرافية المعاصرة،لها العديد من المؤلفات، https://www.plymouth.ac.uk/staff/liz-wells

الكاميرا في تلك اللحظة "[١]. وترتبط الصورة الفوتوغرافية بعلاقة وطيدة بالواقع، من خلال عملية تأطير ميكانيكي لهذا الواقع الذي يُعد المرجع أو الأصل. لذا فأية صورة فوتوغرافيه لابد أن يكون لها مرجع تلتحم به وما تقوم به الصورة الفوتوغرافية هو تأطير جزء من هذا المرجع ونسخهُ . وهذا ما يميز الصورة الفوتوغرافية التي تتمتع بخاصية التسجيل الآني للمشهد فهي تمتلك قوة راصدة، حيث لا يمكن العودة بالزمان لأن المشهد لا يمكن أن يتكرر مادياً ووجودياً، إنها تسجيل لواقع مضى.

هذه القراءات البصرية تعد صوراً باعتبارها تعبير بصري معادٍ، ولكن هذا التقليد للواقع يخضع لآلية استحداث صورة جديدة أحيانا من خلال تراكيب مكونة من صور فوتوغرافية مموهة ومضللة تكون خلفية لصورة فوتوغرافية، وبذلك يتم إنتاج صورة مركبة من خلال التقليص في الحجم وتصغير للأبعاد، وتحديد اطار زاوية الرؤية واللون وعبر عن هذا (بارث) بقوله:" **إن الانتقال من الواقع إلى الصورة الفوتوغرافية لا يستلزم حتما أن قطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه**" [٢]. فالصورة الفوتوغرافية تقتطع من الطبيعة جزءاً بسيطاً لتكون صورة، إلا أن هذه الاقتطاع يكون مرتبطاً بذاتية ملتقط هذه الصورة و رأيه وبالنتيجة فإتها تنم عن مقدرة تخيلة، فتنقلنا هذه الصورة إلى مساحة خاصة ووهمية وخيالية كونها تحجب عنا وترينا ما تريدنا أن نراه.فتقوم باستحضار المشهد على نحو تخيلي، لقد قدم (هوسرل) [*] رأيه بهذا الصدد بقولهُ " **استخدمت الفوتوغرافيا كمثال للصورة الممثلة في خيالنا... يكمن الاختلاف الاساسي بين الادراك والخيال في الحالات المختلفة للوعي، في حضور شيء ما حاضر، وفي إعادة احضار (تمثيل) شيء ما غير حاضر** " [٣]. بمعنى أن الفوتوغرافيا تحقق حضوراً لموضوعاً اصلياً، كذلك تستمد معلومات تخص هذا الحضور بتمثيل وتخيل شيء غير حاضر، سواء باستحضار وتركيب بحيث ينطوي هذا التمثيل تحت ملكة الخيال.

---

(١) ماهر عبد المحسن،**جماليات الصورة في السيمولوجيا والسيموطيقا**، ص ٢٤٣. عن :
Cheung Chan – Fai" Photogrraphy " , in Handbook of phenomenological Aesthetics, op cit. 259

(٢) قدورة عبدالله الثاني، **سيميائية الصورة**،مصدر سابق، ص ٢٩.

(*) إدموند هوسرل ٨ أبريل ١٨٥٩ – ٢٦ أبريل ١٩٣٨فيلسوف ألماني ومؤسس الظاهريات. ولد في موراويا في تشيكوسلوفاكيا درس الرياضيات. كما درس الفلسفة https://ar.wikipedia.org/wiki/

(٣) ماهر عبد المحسن،**جماليات الصورة في السيمولوجيا والسيموطيقا** مصدر سابق، ص ٢٤٩

الصورة الفوتوغرافية هي نقل حرفي لصور الأشياء في العالم. وهذا النقل للواقع بل و الشبه التام يحقق علاقة وثيقة بين الصورة والشيء، مما يجعل الصورة تحمل رسالة واحدة فقط، وبسبب التأثير الواقعي والارتباط المرجعي للصور الفوتوغرافية فهي تحمل خاصية تميزها " **هو انتاجها للشبه ـ حتى في حالة تفسيرها باعتبارها طقساً في عملية فيزيوكميائية، حيث يكون المرجع علة الدال التصويري** " [١]. إذ أن الفوتوغرافيا تلتقي عند ملتقى طريقين متمايزين الأول فيزيائي متمثل بالنظام البصري، والثاني كيميائي، بتأثير الضوء على الأشياء، ونتيجة هذا الالتقاء يتم انتقاء جزء من الواقع واختياره ليكون صورة نتيجة عملية كيميائية.

وبخصوص علاقة الصورة الفوتوغرافية بالفن التشكيلي، فلم تلقَ ترحيباً من قبل الرسامين وقت انتشارها كتقنية جديدة، فكما ذكر (ريجيس دوبري) أن آراء بعض الفنانين ومنهم (ماتيس) في الصورة الفوتوغرافية الذي تضمن توجيه الانتقادات للصورة الفوتوغرافية باعتبار الفوتوغرافيا أزعجت الخيال، وأصبح من الواضح جداً أن الصورتين سواءً التشكيلية منها او الفوتوغرافية لم تكونا من النطام نفسهِ، فالتشكيل ينتمي الى الأيقونة والصورة الفوتوغرافية تنتمي إلى الإشارة، فأصبحت الفوتوغرافيا تشكل بصمةً وحلاً وسطاً يجمع بين الإبداع والنسخ فلم يعد للخيال والذاكرة دور في هذا التسجيل الاني في الصورة الفوتوغرافية"[٢].

كذلك أسهمت الدراسات السيمولوجية بدراسة علاقة الصورة الفوتوغرافية والواقع (الدال والمرجع)، فدرست من خلال رائين الأول: يجد أن الصورة الفوتوغرافية هي أيقونة للواقع وهذا ما ذكرتهُ (مارتينو Martino[*]) الذي أشار الى أن "**الثبات الهندسي صفة جوهرية للايقنة الفوتوغرافية**"[٣]. فالصورة الفوتوغرافية في بعض نواحيها هي كالموجودات بالضبط وتنطوي تحت مسمى الشبه، لكن هذا الشبه أُنتج في ظروف مادية، جعلت الصورة تتطابق مع الطبيعة، أي ارتباطها وشبهها بالأصل يأتي من الطبيعة الأيقونية للصورة الفوتوغرافية، أما الموقف الثاني: الذي أطلق صفة اعتباطية الصورة الفوتوغرافية، فلقد وجد رأيان او فكرتان الأول: هو تلاعب الصورة الفوتوغرافية بالواقع فقد وصفت الفوتوغرافيا بانها مشوهة ومضللة وكاذبة، كما قدم بيرس تصوراً للصورة الفوتوغرافية بوصفها ليست فقط أيقونية وإنما أيضا إشارية" **فمن ناحية هي**

---

(١)ماهر عبد المحسن،**جماليات الصورة في السيمولوجيا والسيموطيقا** مصدر سابق،،ص ٢٤٤.

(٢) دوبري. ريجيس، **حياة الصورة وموتها**، مصدر سابق، ص ٢١٨.

(*) هاريت مارتينو ١٨٠٢-١٨٧٦ هي لغوية، وصحفية، واقتصادية، ومؤرخة، ومترجمة، وكاتِبة، ومنظرة اجتماعية بريطانية،، وتعتبر أول عالمة اجتماع أنثى https://drmfarhan.wordpress.com /

(٣) ماهر عبد المحسن،**جماليات الصورة في السيمولوجيا والسيموطيقا، مصدر السابق**، ص ٢٤٥.

باعتبارات معينة تشبه تماما الموضوعات التي تمثلها. ومن ناحية تكون مرتبطة فيزيقيا بموضوعها، حيث كانت الفوتوغرافيا مدفوعة فيزيقيا كي تطابق الطبيعة نقطة نقطة "[١].

هذا الراي يضاف إلى مجموع الآراء التي قدمت حول الصورة الفوتوغرافية بمرجعياتها الأشارية والأيقونية، فأغلبية الآراء وجدت في الصور وسيلة لتسجيل المعلومات والحقائق في الحياة الواقعية، إن الصورة الفوتوغرافية تنتمي بطبيعتها إلى الأيقونة، بناءً على ما جاء في كل من بيرس ومارتينو وبما أن الأيقونية تتصف بالتشابه الذي أضاف إليه بيرس وصف الإشارة، فالصورة الفوتوغرافية تعد شبيهة بالأصل، ومصدر هذا الشبه هو انتاج الصورة في ظروف مادية تجعلها تتطابق مع الطبيعة في جميع أجزائها، وباعتبارها تسجيل موضوعي للواقع الذي جعلها تنتمي فئة المؤشرات، وأثر الضوء على الطبقة الحساسة، وبهذا تكون الصورة الفوتوغرافية اثباتياً لواقع معين تحمل معها قراءة خاصة ترتبط بمرجعها، بالإضافة لمرجع قارئها من حيث الحقيقة او الخداع، وبناءً على ذلك، تجد الباحثة أن للصورة الفوتوغرافية القدرة على أن تجعلني أعتقد اني وجدت الحقيقة. مع عدم استثناء دور الخيال بالاستناد إلى ما جاء به هوسرل وبارت اللذان اسندا للخيال دورا في إنتاج صورة فوتوغرافية، وبهذا يمكن للصورة الفوتوغرافية، بواسطة الخيال، أن تنتج صورة مركبة كون الصورة المركبة مستندة بالغالب على الخيال، وهذا ما يعزز الأهمية المعرفية للصورة الفوتوغرافية– فضلاً عن أنواع الصور الاخرى– التي يمكن أن تفيد بحثنا في كونها تصبح جزءاً مهماً من تجربة الفنان التشكيلي إذا استطاع توظيفها في عمله الفني المعاصر لتعزيز موضوع الصورة التركيبية، كما ستتوصل اليه الباحثة في المباحث اللاحقة.

٣– الصورة السيمولاكر:

تعدد الاستعمال فيما يخص كلمة سيمولاكر، وجاء البعض منها بقصد إنتاج أشكال مستعارة تسخر من الصورة الأصلية، وهذا ما قدمه بودريار بدراسة قام بها في وقت مبكر تناول فيها موضوعات ما بعد البنيوية، ففي مقال له اراد (بودريار) ان يعزز رأيه فيما يتعلق بالصورة أو التلاعب بالرموز واعطى وجهة نظره عما وراء الواقعية الأمريكية، فلاحظ انها تنتمي لمجتمع نسخ ومحاكاة واستعارة يتعلق بسيطرة الصورة أو التلاعب بالرموز وموازنتها لتبني واقع جديد ليستعيض بها عن واقع مضى ولن يرجع، فأصبح النظام في مجمله لا وزن له ولا يتعدى عن كونه مجرد صور عملاقة لا سبيل لاستبدالها بما هو حقيقيٌ فهي نقيض التصوير ومجرد محاكاة و" **يبدأ التصوير من منطلق التساوي بين الرمز والحقيقة... وعلى النقيض من ذلك، تبدأ المحاكاة... من الانكار الجذري للرمز كقيمة... وبينما يسعى التصوير إلى استيعاب**

(١)،ماهر عبد المحسن،**جماليات الصورة في السيمولوجيا والسيموطيقا** مصدر سابق،ص ٢٤٧.

المحاكاة عن طريق تفسيرها كصورة زائفة، نجد أن المحاكاة تطوق صرح التصوير برمته باعتباره في حد ذاته صورة (simulacrum) "[١]. لقد قام (بودريار) بتصنيف صورة السيمولاكر بأربعة مراحل أو حالات وكالآتي:

- الحالة الأولى كونها انعكاس لواقع أساس، وبهذه الحالة تعد مظهراً مقدساً طيباً.
- والحالة لثانية افساد للواقع الأساس وحجبه وهنا تكون مظهرا شريراً.
- الحالة الثالثة حجب لغياب واقع أساساً وهنا تتظاهر بأنها مظهر.
- الحالة الرابعة تكون صورة خالصة لذاتها ولا تعود في حالة مظهر على الإطلاق.

وبهذهِ الحالة الرابعة تكون السيمولاكر بحالة محاكاة، فتفقد الصلة بالواقع، وتكون صورة خالصة لذاتها فتكون بداية عهد الصور الزائفة والمحاكاة، فتتكون هوية جديدة، ويتخلص الشيء الحقيقي من هويته السابقة وينبعث التشبيه في حين يختفي الشيء الحقيقي ومادته، فيتكون الحنين للماضي بمعناه الكامل، وبذلك تظهر المحاكاة كونها استراتيجية لكل ما هو واقعي ومحدث ووراء الواقعي. ليضع النسخة في مستوى الأصل، فيقرن الشبيه بالشبيه، والأصل بنسخته، إن هذا المعنى يبدو متنافراً مع المعاني الثلاثة السابقة التي انتجت نوعين من الاستنساخ فهناك الاستنساخ الأمين، وهناك الاستنساخ الخائن. وهناك الأيقونة، ثم هناك الحالة الرابعة السيمولاكر، لقد وجد (بودريار) أن ما يصنعه السيمولاكر يحل محل الأنموذج بمحوه، وضرب من ضروب ما وراء الواقع والمحاكاة " **فلم تعد مسالة عرض لصورة زائفة للواقع (الأيديولوجية)، بل مسالة إخفاء لحقيقة أن الشيء الحقيقي لم يعد حقيقياً، وبالتالي، فهي مسالة انقاذ لمبدأ الواقع** " [٢]. فهدف صورة السيمولاكر هو إعداد صورة خيالية عن الواقع، الا إنها حطت من شأن هذه الصورة الخيالية وجعلتها صورة وهمية غشاشة تشوه وتحرف، وتقوم بدور ماكر، تشوه العلاقة بين النموذج ونسخته، وأقر(بودريار) بتخوفه من موضوع الشبه في عالم السيمولاكر فقال: "**هنا مصدر خوف أفلاطون وحذر منه، الخوف مما يولد الاختلافات ويخلق الفوارق، الخوف من عالم الظلال والأشباح، عالم النسخ المتكررة، عالم الأوهام والأشباه والنظائر**" [٣]. إذ أن (أفلاطون) تكلم عن نوعين من النسخ، النسخة الوهمية المتمثلة بالسيمولاكر والنسخة الأيقونية، وإذا اردنا مقارنة الصورة الأيقونية بصورة السيمولاكر، نجد أن عالم السيمولاكر تكون فيه الهوية تكراراً، والنسخة أصلا، وهو عالم يدعو ألى التشتت ويدعو إلى

---

(١) بودريار، جان: **الصور الزائفة وصور الزيف**، عن: بيتر بروكر:الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الامرات العربية المتحدة، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص، ٢٣٩-٢٤٠.

(٢) بودريار، جان: **الصور الزائفة وصور الزيف**، مصدر سابق، ص ٢٤٢.

(٣) عبد العلي معزوز، **فلسفة الصورة**، ص، ٣٠.

رؤية العالم كما لو كان استيهاما، كما هو عالم المرايا وعالم النسخ المتكررة عالم يكون فيه الاختلاف تشابهاً، إنه عالم "القدوم المتأني للذات والآخر" عالم لا يمكن للهوية أن تعرف إلا بملاحقة النظائر، عالم ينتفي فيه الأصل والنسخة معا ليفسحا المجال لدينامية الاستنساخ اللامتناهية" [١]. وغياب الأشياء والاستعانة بنسخ النسخ، فيصبح العالم ومضات لا تنتهي يحتجب فيها الواقع بواقع أقوى منه، بهذا المعنى يمكن أن نصف الصورة السيمولاكر بأنها صورة بلا تشابه قائمة على الاختلاف مع النموذج الأصل، بل وتتنكر له، توصف بصور الاختلاف واللاتشابه وهي الصورة الناتجة عن المرحلة الرابعة، التي يمكن وصفها بأنها، " **مرحلة تتميز بالهيمنة شبه التامة على الواقع وأشيائه المصطنعة، حيث يموت الواقع الحقيقي، ولا يعد هناك تزييف من خلال الصورة، بل يصل الفنان إلى مرحلة تجسيده لواقع مصطنع مفرط وافتراضي**"[٢]. وبذلك تختلف صورة السيمولاكر عن الصورة الايقونية، فالأيقونة التي تدل على شيء أرقى وأسمى وأعظم وأجل لتخلده، فالشبيه في الأيقونة هو المثيل ويتخذ المثال ويستحضره في شكل تمثل" **تختلف الأيقونة من حيث أنها المثيل أو الشبيه أو النسخة الدالة على فكرة أو صورة**"[٣] فالصورة الأيقونية صورة تتمتع بتشابه النموذج (الأصل) كما تقوم الصورة الايقونية على مبدأ التكرر والنسخ معتمدة على أصل.

كذلك وجد (فوكو) في استعمالات صورة السيمولاكر،انها لم يقتصر معناها على معنى الخداع والكذب فقط، فأبدى اهتماماً بالمعنى الذي لا يدل على أي كذب، بل يضع النسخة في مستوى الأصل، فلا يفصل أحدهما عن الآخر، فيقرن الشبيه بشبيهه، والأصل بنسخته المتكررة، "**في عالم السيمولاكر هذا تكون الصورة هي الدال والمدلول، تعاود الإحالة إلى ذاتها باستمرار. وهي إذا تشير إلى العالم فما ذلك سوى مطية للعودة إلى ذاتها مجدداً، فنحن أمام أشباه الأشياء لا الأشياء... حيث يتم التضحية بالواقع في سبيل واقع أعلى ليس فيه فرق واضح بين الحقيقي والزائف بل فقط الشبه والشبيه** " [٤]. لقد أدى كثرة الاعتماد على الصورة في الواقع الحياتي الى تكوين تداعيات، فلقد هيمنت الصورة على وعي المشاهد فيخيل له أنه في قلب ما يجري فحول المشاهد من الواقع الواقعي إلى الواقع الافتراضي ومن أصول الأشياء الى نسخها المتكررة، فأصبحت الصورة هي الدال والمدلول، وهي أن تعود الحالة الى ذاتها باستمرار فنكون

---

(١) عبد السلام بنعبد العالي، **عالم السيمولاكر**، الأوان مجلة الاليكترونية، ديسمبر ٢٠١٣ https://www.alawan.org/.

(٢) جنان محمد احمد، **الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، مصدر سابق،ص ٢٧٤،

(٣) الزين. محمد شوقي، **الصنم الحقيقة ورمز المقدس صراع الايدولة والايقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية**، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الجزائر، ٢٠١٥، ص ٦.

(٤) عبد العلي معزوز، **فلسفة الصورة**، مصدر السابق ص ٢٥.

أمام أشباه الأشياء وليس امام الأشياء فيتم التضحية بالواقع في سبيل واقع أعلى ليس فيه فرق واضح بين الحقيقي والزائف بل فقط الشبه والشبيه.

- **الصورة الفنية**

تعد الصورة الفنية ناقلة ومعبرة عن الأحاسيس والعواطف وتسعى باتخاذها من هذه العواطف والأحاسيس شكلاً فنياً، للتعبير عنها، ونقلها نقلا يؤثر في نفس المتلقي، ويضعه في مستوى من الشعور والاندماج في عملية الأبداع، فالصورة الفنية نوع من التعبير الجمالي الذي يعبر عنما يدور في الذهن. فالخيال المنتج للصورة الفنية ناتج عن نشاط ذهني يقوم باستحضار المواد الخام، فينتقي منها الجزئيات التي ستساهم في تكوين صورة فنية، ثم يتم دمجها مع بعضها البعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها سابقا قبل تكون الصورة بهيئتها الجديدة، بعد تنسقها من قبل الخيال ووضع كل جزء في مكانه، فالصورة الفنية تسهم في إمكانية رؤية العالم من خلال العلاقات المتبادلة التي تشكلها مجموعة هائلة من الانطباعات التي تسهم في انتاج عمل فني من خلال إبداع صور متخيلة عن الواقع.

وتعد الصورة الفنية القيمة الأساسية في معظم الفنون (الفنون التشكيلية والشعر والادب) إذ لا يمكن أنْ نتصور لوحة فنية أو قصيدة تخلو من الصورة الفنية فهي الوسيلة القادرة على التعبير من خلال التجارب الشعورية بما تحتويه من خواطر وأفكار ومشاعر وأحاسيس،فالصورة الفنية بهذه الحالة تكون نتيجة للعمل الذهني الإنساني والتخيل. وبذلك تتحدد مصادر الصورة الفنية في جانبين، هما الخيال والعالم الخارجي، " **فالفنان لا يستمد صوره من الخيال من فراغ، وانما من ملاحظاته ومشاهداته وقراءاته** " [١]. وعلى الرغم من أن الخيال والعالم الخارجي هما المصدران الرئيسان لإنتاج الصورة، إلا أن هناك مصادر أُخرى ثانوية. إذ يمكن أن يكون مصدر الصورة من النفس والشعور وقد يستمد الفنان صوره من اللاشعور، ومهما تنوعت مصادر الصورة سواء أكانت من الخيال أم من العالم المتغير أو اللاوعي او النفس والشعور بالنتيجة سنجد ان الصورة ستكون نتيجة خبرة يكتسبها الفنان من محيطه.

و تعد الصورة الفنية حقيقة بصرية تعرض بطرق وأساليب متعددة. وهناك اختلاف حسب الثقافة والخبرة الفنية في مستوى إنتاجها من الفنان وآلية قراءتها من المتلقي، إذ إنها تسهم في استثارة الإحساس لدى للمتلقي، مع ما تحمله من معلومات وما تتضمنه من إيحاءات ومعانٍ، مقبولة أو مرفوضة. فالصورة الفنية تعكس روح المجتمع والعصر، وتحاكي الحياة من حولنا، وهنا تكمن قوتها كونها تصبح بمثابة نص مرئي مفتوح على اللغات المتعددة، يعرض هذا النص البصري بطرق متعددة، وبالتالي يمكن للصورة أن تنضوي تحت مفهوم القراءات المتعددة "

---

(١) علي عمران، **حجاجية الصورة الفنية في الخطاب الحربي، خطبة الامام علي انموذجا**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ٢٠٠٩ ص ٧٤.

فاستحواذ الصورة للطاقة البصرية لاختراق الخيال العام، وبالتالي الانشغال الذهني، وصولاً إلى هيمنة المخبوء على الوعي، إلى مربع اللاوعي، بما جعل للصورة مهمة سرية تتجاوز البصر إلى البصيرة" (١).

جميع هذه الأنماط تسهم في تكوين صورة فنية يتم انتاجها عبر طرق متعددة منها التصميم، والرسم، ووضع الضربات، والحفر والنقش، وقطع الخطوط، ورسمُها الغائر والبارز،، غيرها. وهنالك أنواع من الصور التشكيلية، وبعض من سمات الأعمال الفنية الأسلوبية التقنية – بمختلف مدارسها – الواقعية والتعبيرية والتجريدية، وتشمل: المناظر الطبيعية، ويشترك في انتاجها، العمل التكويني التاريخي والديني، بجانب الأيقونات، بالإضافة للثراء الذي حصلت عليه الصورة الفنية من خلال التطور الأسلوبي والتقني، فأصبحت الصورة الفنية تمثل الواقع المتغير، مستعينة بالثراء التخيلي والتراث البصري، الذي أسهم في إنتاج صورة فنية تمكنت من الإنتقال من العالم الواقعي والعالم المتخيل والولوج إلى عوالم مرئية أُخرى لتلبية الحاجة الإنسانية، فالصورة الفنية تقرأ بما تحمله من علامات في ذاتها وأشارتها الخاصة القابلة لفك شفراتها سواء من الخبير الذي يقرأ ما بين ثناياها أو المشاهد العادي بالوقوف على دلالاتها السطحية.

إن الصورة الفنية تختلف من مجال إلى مجال، ومن زمان إلى زمان. وكذلك في الغرض من الاستخدام، فالصورة الفنية في الرسم تفوق الأنماط الأخرى للصورة، إذ تحتوي على فائض وقيمة فنية تفتقر إليه الأنواع الأخرى للصورة. فتحمل بين طياتها رسالة تكرس أيديولوجية كما تتجاوز حدود المألوف والسائد، فنجد في الصورة الفنية خاصية تكمن قوتها في التعبير في خطوطها وألوانها و ظلالها وضيائها واضلالها سواءٍ اتفقنا على أن هذه الصورة تحيل إلى الواقع ام لا تحيل فهي تعبير عن نمط مكتفٍ بذاته معبراً عن نفسه من خلال الأشكال والألوان والخطوط، فالتعبير في الصورة الفنية يكون عن طريق رموزها الفنية التي تعرف بتعبيراتها من خلال تراكيب لونية او خطية مقصودة فتركيب العناصر يمنحها دلالة تعبيرية خاصة تُدعى الإيقاع البصري " **تحتوي الصورة الفنية على تعبيرية عالية... لأنها بالألوان والأشكال تفشي انفعالا ما فقد وجد (كاندنسكي) أن الألوان الأحادية توحي بخبرة روحية، ووجد (بول كليه) في المساحة ضالة وتوقاً إلى الحرية، مثلما عثر (فان كوخ) في اللون الأصفر المتوهج على قوة تعبيرية عن نفسه التائهة، وعثر الانطباعيون في قوة النور على التعبير عن الزائل وعن العابر**"(٢). فإذا كان الإيقاع البصري يحدد القيمة التعبيرية للصورة الفنية في الرسم، فلابد أن يكون له هذه الخصوصية في تخصصات فنية أخرى،ولاسيما عندما توالت الاستعمالات الفنية والتقنية المتعددة للصورة، حينما بدأ يعرف أهمية مساقط الضوء ومساحات الظلال عليها والمعاني التي

---

(١) طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، جامعة السودان لعلوم والتكنلوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد الأول ٢٠١٢، ص ١١٨.

(٢) عبد العالي معزوز، **فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل**، مصدر سابق، ص ١٧٢.

يمكن استخراجها من عملية (التباين بين الضوء والظل)، فعلى سبيل المثال؛ أصبح للصورة الفوتوغرافية خصوصية فنية تنطوي تحت مسمى الصورة الفنية لاكتسابها مكانة مهمة في انتاج الأعمال الفنية كما دخلت في مجالات متعددة من الصحافة والتلفزيون وتقنية انتاج الإعلانات.

وبذلك تعد الصورة الفنية وسيلة للكشف والمعرفة والفهم، فهي ليست مجرد أداة للتزيين وتوضيح المعنى، وانما تسهم في الكشف عن أشياء بمساعدة أشياء اخرى، فالصورة الفنية تقوم أساساً على إقامة علاقات من نوع جديد بين عنصرين أو شيئين أو شكلين أو مجموعة عناصر لا يوجد علاقة بينهم في الواقع، وهي بذلك ترينا جوانب من الأشياء كنا نجهلها، أو على الأقل لا نهتم بها وتسهم في ان ندرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، فالصورة بطبيعتها المرنة صارت أداة خلق وإنتاج جديد. فبالصورة تتبدل طبيعة الأشياء. فمن خلال الصورة الفنية يدخل الفنان في حوار مع أشياء من الطبيعة فيكتشف بخياله مفهومات جديدة لها، وبذلك ينقلها لنا عبر صورة فنية.

المبحث الثاني

بناء الصورة المركبة عبر العصور

تنقسم الصورة من حيث التركيب على صورة مفردة، وصورة تركيبية، هذه الصور المفردة موجودة بذاتها وهي صورة بسيطة متولدة في الذهن بفعل الاستعارة أو التشبيه اي صورة مشابهة للواقع وتستند الصورة في هذه الحالة في انتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني مثلاً و أشياء موجودة في الطبيعية، فهي مشابهة للواقع.أما الصورة التركيبية " **فالصورة من هذه الوجهة ناتج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني تمثيل بصري أي محاكاة وبين أشكال وعناصر تراكمت في الذاكرة، تعد الصورة من هذه الزاوية ملفوظاً بصرياً مركباً ينتج دلالة استنادًا ألى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة** "[١]. وبمعنى انتاج صورة مكونة من عنصرين مختلفين من الطبيعة، يتم جمعهما لإنتاج تركيب جديد غير مسبوق ينتمي الى مستوى خيالي، فالتراكيب البصرية التي سبق وان تكلمنا عنها، تعد أولى عمليات التركيب الصوري، فبتتابع الصور البصرية التي تلتقطها العين بألوانها واشكالها، وأثر التراكم المعرفي والاجتماعي والخبرات المكتسبة منها من خلال استدعاء ما هو مخزون الذاكرة من صور، وبعد المعالجات الفطرية التي يقوم بها الدماغ، وبهذا التراكب الفطري يقدم أول وأقدم عملية تركيب للصورة فتركيب الصورة يكون معتمداً على "كل عملية إدراك، وكل حكم، فكل "**معرفة، توصف على انها تركيب في الداخل " إطارات عقلية " بعضها فطري، والأخر ناجم عن التجربة، يقوم على نمط عام تتقابل فيه الفرضيات والمعطيات التي تؤمنها أعضاء الحواس** "[٢]. فمن بعد عملية تنظيم الواقع وتركيبه مستعيناً بالذاكرة، وملكة الادراك المسماه " ترسيمات ادراكية[*]" **يقوم نشاط المُشاهد أمام الصورة على استعمال مجمل قدرات النظام البصري، وخصوصا قدرته على تنظيم الواقع، وعلى مقابلتها بمعطيات أيقونية سبق أن قابلها، وجمعها في ذاكرته بشكل ترسيمي**" [٣]. وهي الصورة نفسها التي تصنعها المخيلة أي أنها صورة خيالية أو متخيلة، تكون ناتجة عن صورتين أو اكثر يحيل بعضها الى بعض وتتفاعل فيما بينها لتكون صورة أكثر عمقا

---

(١) قدور عبدالله ثاني، – **سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**، مصدر سابق ص ١٦٢.

(٢) اومون. جاك، **الصورة، مصدر سابق**، ص ١٢٩.

(*) ترسيمات إدراكية: هو عملية استخراج المشترك المتأصل من الأشياء المادية الموجودة في الواقع وتضمينها في تجارب عديدة، للمزيد يراجع: السعدي. شكري، **قضايا الحدث في اللسانيات وفلسفة اللغة**، الدار التونسية للكتاب، طبعة أولى ٢٠١٦، ص ٢٥٨.

(٣) اومون. جاك، **الصورة**، المصدر السابق، ص ١٢٦.

وخصوصية، وبتراكب العناصروتألفها تتكون صورة مركبة تعبر عن فكرة اعقد او انضج، ويجب أن تكون هذه الصور المركبة منسجمة، فبمقدار انسجام الصور الجزئية في ما بينها تحقق تفاعلاً أكبر، فاذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور المكونة للصورة المركبة فقدت دورها في إيصال الفكرة، أما إذا انسجمت وتجانست أكسبها هذا الانسجام تفاعلاً حيوياً في إيصال الفكرة والحصول على المعرفة التي تتحقق في الصورة الذهنية لتكوين موضوع "**فإن عملية تركيب أو إعادة تركيب الواقع تبدأ من صورة ذهنية، وهو امر يرجع إلى الخيال أكثر منه إلى التشابه**"(١).

إن الصورة المركبة الخيالية مرتبطة بجوانب عديدة ومتنوعة من الفنون منها الصورة التشكيلية المركبة، والصورة البلاغية، كالشعر والرواية والقصة، فالبلاغة أولت عناية خاصة بالصورة الخيالية المركبة ضمن علاقة المشبه والمشبه به التي أُنتج عنها مصطلح الاستعارة " **وقد تعددت تقسيمات الصورة أو الاستعارة إلى صورة أو استعارة بسيطة وإلى استعارة مركبة شكلية أو خيالية** " (٢). ولإنتاج صورة مركبة تخيلية تكمن في قابلية الإنسان على استقبال أكبر قدر من الصور الحسية من الواقع المحيط به وتحليل هذه الصور وكشف العلاقات فيما بينها ثم إعادة تركيب وتنظيم العلاقات لإنتاج صورة مركبة جديدة.

" **يسمح مصطلح "الصورة " كمركب بان ننتقل بوساطته إلى منطقة الصورة الثالثة وهو الصورة "الخيالية " لأن الصورة الخيالية في أي مستوى، هي عبارة عن تجميع أجزاء موجودة قبلاً واعطائها بنية جديدة** " (٣). أي أجزاء الرسم من كتلة ولون وخط وفراغ أو الأشكال الطبيعية وجميع هذه العناصر عند تراكبها بشكل غير مألوف ينتج النمط الثالث من الصورة، فظهرت الصورة المركبة التي تنتج الصورة الثالثة ، لنجد أن مصطلح الصورة الثالثة، يطبق على جميع الصور التركيبية منذ اكتشاف الصور بالكهوف وصولاً إلى أيامنا هذه.

إن التراكيب الصورية وجدت مع تكوين أولى الصور الناتجة عن اشتغالات الذهن لتكوين صور ذهنية، التي استطاع انسان الكهف من توثيقها على جدران الكهف بعد عملية استرجاع ما قام به اثناء ممارسة حياته اليومية أو ما شاهده من حيوانات ومحاولته استعاد هذه الصور وتركيبها فيما بينها، واستعماله جدار الكهف لترك انطباعاته وتصوراته. فالصور المكتشفة على جدران الكهوف لمشاهد صورها الإنسان سابقاً مستمدة من خيالاته وأحلامه وكوابيسه، قصها

---

(١) بلاسم محمد، **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**، مجدلاوي للنشر والتوزيع ص ١٢٤.

(٢) اومون. جاك، **الصورة**، مصدر سابق ص ٦٩.

(٣) بلاسم محمد، **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**، المصدر السابق، ص ٦٨.

وسردها عبر مشاهد أشكال مجردة، و صور مركبة و(أشكال مركبة (*)) مع بعضها، نقلها على جدار الكهف هي " **تلك الصور العقلية التي كانت موجودة فعلاً خلف عيونهم أو داخل العين الموجودة هناك داخل المخ، عين الصورة العقلية والخيال، لقد كانوا يرسمون ويمثلون ويعرضون ما قد جاء إلى عقولهم من حالات الوعي المتغيرة الخاصة بهم، فيستحضرون الرؤى القوية، ويحاولون أسرها أو الإمساك بما راوه داخلها خلال هلاوسهم وأحلامهم، حتى لو كانت تلك الهلاوس والأحلام قد مضت عبر سلسلة من الأنماط المجردة والصور المتداخلة** "[١]. إذ عثر في كهف الاخوة الثلاثة في جبل بيرونة (**) المتمثل بصورة لكائن يشبه الإنسان له وجه طائر وقرني ايل، وأصابع دب وذيل ذئب، وجسم أسد كما في الشكل (٥)، مثلت هذه الصورة المبشر الأقدم بولادة صورة تركيبية مستندة بشكل مباشر علٍ الخيال"[٢]. وقد زخر تاريخ الفن بالعديد من الأشكال

شكل (٥) كهف الاخوة الثلاثة في جبل بيرونة

(*) تناولت الباحثة ضمن متن البحث عدد من الاشكال المركبة (المنحوتة) لغزارة مثل هذه الاشكال كونها طويلة العمر ومقاومة للضروف المناخية

(١) شاكر عبد الحميد، **الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي**،عالم المعرفة، ٢٠٠٩، ص ٢٨.

(**) كهف الأخوة الثلاثة في جبل بيرونة وهو كهف عثر عليه في بداية القرن الماضي يختص بالرسوم المعمولة بالخدش أو الحفر على الحجر. فعلى الرغم من ندرة الرسوم الخاصة بالأشكال المركبة، الإنسانية . الحيوانية في فن العصر الحجري، فإنها بازدياد متواصل مثل باقي رسوم المواضيع النادرة التي تهتم بموضوع الرجل والإنسان عموماً نسبة للعدد الهائل لرسوم الحيوان والأشكال المجردة. وعلى الرغم من اختلاف موضوع الصور المركبة، الإنسانية والحيوانية، فإنها تقترب وتشترك من المزايا العامة التي يتضمن عليها مثال رسم ساحر كهف الأخوة الثلاث؛ (رجل متوج بقرون ضبي، أنفه يشبه منقار طير جارح وعينيه مدورتين كعينين البومة، أعضاؤه العليا قصيرة بصورة غير عادية، منتهية بمخالب تشبه مخالب الدب. وله ذيل حصان وعضو تناسلي لرجل يظهر بغرابة تحت الذيل. يبدو هذا الخيال الغريب بنصف الانحناءه وكأنه يؤدي رقصة طقسية. https://al-nnas.com/CULTURE/26sr.htm عن Les premiers hommes. P 114.

(٢) جواد نعمت حسين، **الاشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق(السليمانية انموذجا)**، مجلة الاكاديمي، ص ٤٣.

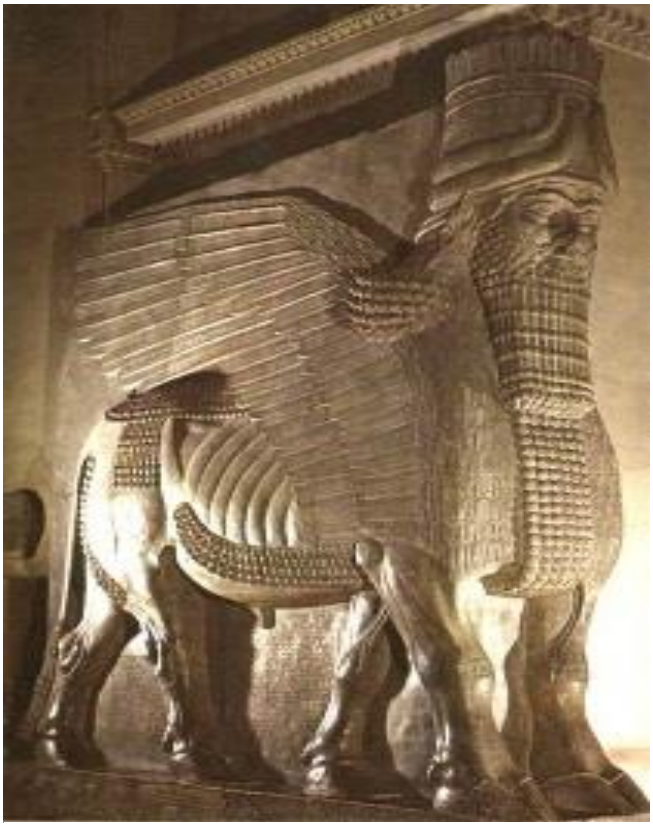
المركبة التي تحمل مرجعيات فكرية خاصة في مسعى منهم ورغبة في تكوين صور غير مطابقة للواقع وعلى مستوى عالي من التخيل، وكذلك تأدية خدمة دينية أو إجتماعية أو أسطورية أو سياسية(*)، ويمكن تعريف الأشكال المركبة بأنها " **أشكال تتألف من اختلاف وجودها الفيزيائي والعضوي، فتكون على أشكال مزدوجة نباتية وإنسانية وحيوانية، وهي أشكال هجينة متصلة في نسق واحد داخل بنية النص الفني وهذه الاشكال في الفن العراقي القديم والفن الفرعوني وكذلك الاغريقي ودلالة هذه الأشكال مبنية على قيمة الجزء المركب، أي أن الأشياء المركبة الثانوية تكون لها قيمة مكانية ودلالية للتعبير عن فكرة في النص بقيمة الشكل الأصلي نفسه** "(١)، ففي حضارة وادي الرافدين عثر على الكثير منها، وتميز كل منها بمرجع فكري خاص مأخوذ من دلالة فكرية ارتبطت بالخيال، فقد عثر في العهد السومري على شكل مركب من جسد بشري مع اجزاء من جسم الثور أطلق عليه اسم (الرجل الثور) كما في الشكل (٦) صور غالبا في حالة صراع مع حيوانات مفترسة، مرتبطة الفكرة بأبعاد منحدرة من صورة تخيلية، لكنها متصلة بصورة واقع أصله في الطبيعة، متمثلة بملحمة (جلجامش وصديقه أنكيدو (**) كذلك التمثال

الشكل (٦): الرجل والثور

(*) من المهم ذكره أن هناك العديد من الأشكال المركبة التي ظهرت في حضارة وادي الرافدين وغالباً ما تكون ذات بعد خيالي مرتبط بمرجعيات دينية وأسطورية واجتماعية وسياسية.

(١) محمد عبد الوصي، **الاشكال المركبة في الرسم الحديث**،دار الرضوان للنشر والتوزيع عمان،الطبعة الأولى ٢٠١٦، ص٤٦

(**) ملحمة جلجامش: ملحمة سومرية مكتوبة بخط مسماري على احد عشرلوحاً لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام ١٨٥٣ م في موقع أثري اكتشف بالصدفة وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري آشوربانيبال في نينوى في العراق ويحتفظ بالالواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة في المتحف البريطاني. الألواح مكتوبة باللغة الأكادية ويحمل في نهايته توقيعاً لشخص اسمه شين ئيقي ئونيني الذي يتصور البعض أنه كاتب الملحمة التي يعتبرها البعض أقدم قصة كتبها الإنسان.إن هذه الملحمة متلفَّعة بغطاء



الشكل (٧) الثور المجنح

المركب (الثور المجنح [*]) كما في الشكل (٧) هذا التركيب للعناصر لتكوين شكلاً رمزياً معبراً وصورة تندرج ضمن نوع من الخيال التركيبي ببعده الأسطوري الذي يجمع فيه كائنات مركبة، ليتم عن مدى اتساع افق الإنسان الأشوري الذي أرقه قلقه الوجودي " **فاذا فهمنا تركيبة شكل (الثور المجنح) على أنه منظومة من العلاقات المتبادلة التفاعل يمكننا قراءة دلالة الشكل المتحركة في الفكر الأشوري على أنه يمثل (القوة – الأسطورية – المتحركة – الحكيمة)** [١]

ففي فكر بلاد الرافدين ارتبطت الأسطورة بالخيال، ركب فكر بلاد الرافدين شكين واقعيين لجسد الثور وراس الأنسان اللذان هما أصلا نفذا بشكل واقعي وركبا وفق فكر خيالي. كما اشتهرت الأختام الأسطوانية التي أخذت منحاً اسطورياً وخيالياً ينسجم مع الفكر،

الخيال، ومعتمرة طاقية الأسطورة، وتشخّص واقع الإنسان ومشكلاته الأبدية، تحلّق بنا في فضاءات بعيدة عن الواقع المأساوي، إلى عالم مثالي، لقد مزجت هذه الملحمة الحقيقي بالأسطوري، والواقع بالخيال، وكانت واقعيتها مزخرفة بالحكمة، وخيالها متسربل بالرمزية.. هي واقعية من حيث تناول الإنسان حياة وموتاً. https://www.marefa.org.

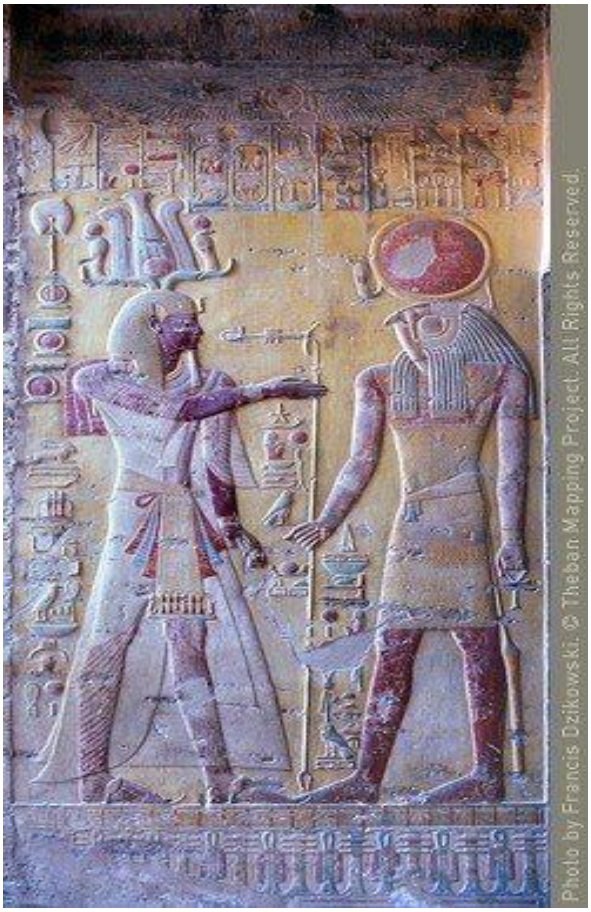
(*) الثور المجنح تمثال مركب وضع في مداخل مدن وقصور الدولة الأشورية لإضفاء صفة القوة لإبعاد الأعداء، فضلاً عن مدلولات متعددة، فهو يعبر عن السرعة القوة بجناح النسر وعن الخصوبة والتكاثر والقوة بالثور وعن القدسية الأبدية براس الآله هو نوع من الكائنات الأسطورية المختلطة التكوين، فهي في أكثر الأحيان ثور مجنح برأس إنسان وأقدام أسد، أو برأس إنسان وأقدام ثور، وقد أخذ أشكالا عدة خلال حقبات التاريخ، وحتى في آشور نفسها إذ نجده أحيانا تحول إلى أسد غير مجنح ولكن برأس إنسان ذي أيدي وهو مخصص للحماية https://ar.wikipedia.org/wiki/.

(١) زهير صاحب، **تقابل الحضارات، دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية**، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر، بغداد ٢٠١٦ ص ٥٤٨.

فمعظم مشاهد الاختام كانت تمثل مشاهد صراع بين كائنات مركبة ومجنحين كأشكال الثور المجنح[١]، وكذلك تميز العصر البابلي بأشكال م
(المشخوش) [*] كما في الشكل (٨).

الشكل (٨) المشخوش

هذا الشكل المركب الذي هو ناتج عن فكر مرمز ربطت هذه الرموز وفق اشتغالات ذهنية خصبة " **قد أولت المفهوم إلى رمز، والتجريد الذهني إلى إعمام شكلي. وفي كل الأحوال فان تلك (الهلوسات) كانت تتحرك في (لاوعي) البابليين، أشبه بصور تخيلية لتفسير عملية خلق الوجود كما مثلت بقصة الخليقة البابلية**" [٢]. نجد أن الأشكال المركبة ارتبطت بأشكال موجودة أصلا بالواقع لكنها ركبت على وفق أشكال لا يوجد بينها علاقة في الواقع و يقوم الذهن بتركيبها ليتم بالتالي انتاج شكل مركب فوق واقعي تخيلي، فأجزاء الجسم مستوحاة من جسد انسان أو حيوان مطابق لما هو في الواقع، ولكن آلية التركيب وطريقتهُ اتسمت بنوع من الغرابة والخيال إذ لا يوجد في الطبيعة أجسام وأشكال مركبة من جسم لكائن وراس وذيل وارجل لكائنات أخرى على هذا لنحو الغرائبي.



الشكل (٩)

كذلك ظهرت الأشكال المركبة في الحضارة الفرعونية ضمن مفاهيم ومعتقدات حملت

---

(١) زهير صاحب، حميد نفل، **تاريخ الفن في بلاد الرافدين**

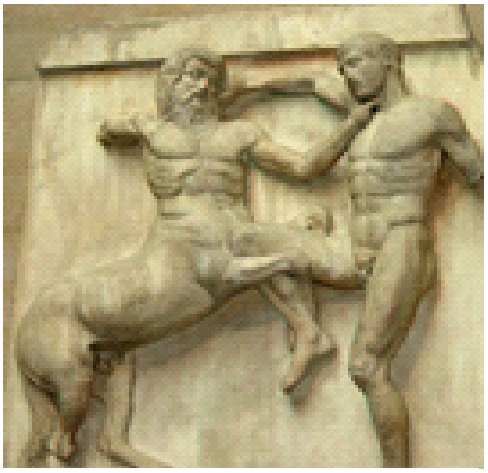
(*) المشخوش وهو شكل مركب من رأس أفعى له عنق رفيع وطويل يمتد لجسم بهيئة أسد أو فهد مكسو بجلد أفعى وأقدام أمامية كأقدام الأسد والأقدام الخلفية كأقدام طائر.
https://m.facebook.com/537596026289171/albums/540598179322289/?زهيرصاحب

(٢) زهير صاحب، **تقابل الحضارات، دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية**، المصدر السابق، ص ٤١٤

دلالات روحيـة وظهـرت مـن خـلال الرمـوز والألغاز والأستعارات بالحقيقة "[١].

ولكن كانت على نحو متراكب[*] وإنتاج شكل جديد مركب بطريقة نظامية ينم عن قدرة خياليـة تميـز بهـا الفنـان فـي العهـود القديمـة فتركيب راس طائر على جسم إنسان لم يكن معقولا فاستعمال الأنسان خيالة الواسع لإنتاج شكل مركب لينم عن فكرة على مستوى عالٍ من الإبداع، " **حيث الصورة هي مجرد دمج لصور جزئيـة تنقل بـأكثر قدر من الحرفيـة الممكنة ترسيمات نموذجية** " [٢]. كذلك الحال فـي الحضـارتين الاغريقيـة واليونانيـة التـي اشـتهرت بالأسـاطير المفعمـة بالخيـال فهـا هناالحصان المجنح بيجاس[**] كما في الشكل (١٠) الـذي تميـز بشـكله المركـب فـي الفـن الاغريقـي واليونـاني ولا يفـوتني ذكـر كيربيـروس[***]، والقنطـور[****] كمـا فـي

الشكل (١٠)



الشكل (١١)

(١) جواد نعمت حسين ، **الاشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق مصدر سابق** ص ٤٣-٤٤.

(*) تعد هذه الاشكال من الموضوعات الشائعة في مقابر عصر الرعامسة للاسرة التاسعة مشهد استقبال الاله التي احتلت الجانب الأيسر من الجدارية بشكل مركب مكون من راس صقر متوج بقرص الشمس الأحمر اللون مركب على جسد بشري يمسك بيد صولجان الكون واليد الأخرى رمز الحياة ويمظهر الملك بزيه وتاجه الملكي المركب من عدد من الأشكال الرمزية " جواد نعمت حسين، **الاشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق مصدر سابق** ص ٤٣-٤٤.

(٢) اومون. جاك، **الصورة**، مصدر سابق، ص ١٢٧.

(**) الحصان المجنح أو بيجاسوس (بالإنجليزية: Pegasus) وهو الحصان الأسطوري المجنح في الميثولوجيا الإغريقية، تميز برمزية دينية وأسطورية الشافعى. حنان خميس، **مخلوقات أسطورية مركبة فى الفن اليوناني**، ص ٣٢٩

(***) كيربيروس وهو شكل مركب من كلب له رأسان ويغطى الرقبة وظهر الكلب خصلات من الشعر، والذيل يرتفع إلى أعلى وينثني إلى الأمام وينتهى برأس ثعبان حارس المدخل الوحيد لعالم الموت اليوناني وفقا

الشكل (١٢)

الشكل (١١)، ولعبت هذه التراكيب الأسطورية التي قامت على أساس تخيلي دوراً في الفن في تلك الفترة، والفترات التي لحقتها" [١].

إذ إن الخيال يقوم على أشكال تكون في حالة تحول مرتبطة بالحضارات " **فللأسطورة علاقة وطيدة بسائر ما ينتجه الخيال، البشري الخلاق ضمن نشاطها الفكري عامة وضمن فعاليته التي لا تكتفي بمجرد ما هو واقع محض، أو عقلي محض أي أنها لا تكتفي بما هو موجود بل ترمي الى تجاوز ذلك الواقع وإلى احلال الأحلام والممكن محله، من خلال الخرافة بالمعنى الواسع للكلمة أو الأيديولوجيا أو ما يليهما**" [٢].

واشتهرت الحضارات القديمة بحيوية إبداعها بالأشكال المركبة، المتميزة والغرائبية من حيث آلية التكوين، ففي كثير من فنون تلك الحضارات تظهر الصور بوصفها نوعاً من الاشكال المركبة " **فمثلا قد يركب الشكل البشري مع الشكل الحيواني أو النباتي في تركيب واحد، وذلك فعل إبداعي يعتمد على آليات الأستعارة والأستدعاء ومن ثم التحليل والتركيب العقلي للعناصر التشكيلية المنتقاة وتركيبها في كل واحد، وما من شانه أن يفعل دلالة هذه الاشكال في النصوص البصرية، ويتسامى بها من عالمها الطبيعي إلى عوالم الخيال والأبداع (فوق الواقعية)**"[٣] .

وثمة تغيرات كبيرة حلت في الفكر الأوربي، ولاسيما بعد فترة الانقطاع أو ركود التطور الأغريقي واليوناني في ساحة الفن أطلق عليها المؤرخون العصور الوسطى، فاستحدثت أساليب جديدة في تركيب الصورة اتصلت بشكل من الأشكال بالوازع الديني ولكن بسيادة الخيال، لإنتاج صورة فنية ومنحوتات مركبة غير مسبوقة،استعملت لتزين القناطر في الأبنية في العصور

للأسطورة اليونانية الشافعي. حنان خميس، **مخلوقات أسطورية مركبة فى الفن اليوناني**،بحث منشور في مؤتمر، دراسات في آثار الوطن العربي ١٢،جامعة دمنهور ص ٣٣٠.

(****) القنطور: طبقا للأساطير اليونانية القديمة مكون من شكل مركب فالنصف العلوي بشر ونصف السفلي حصان ينحدر الإنسان الفرس أو القنطور من سلالة إكسيون، ينظر:١- سرينج. فيليب، **الرموز في الأديان . الفن . الحياة**،مصدر سابق ٩٨.

(١) شاكر عبد الحميد، **الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي**، مصدر سابق،ص١٧.

(٢) محمد عجينة، **موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤،ص ٣١-٣٢.

(٣) جواد نعمت حسين، **الاشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق(السليمانية انموذجا)**، مصدر سابق، ص ٣٩.

الوسطى "**كانت بعض هذه التزيينات لا تحمل أشكالاً طبيعية صرفة، بل محورة، مستوحاة من مغائر رومانية Grottes ومنها تسمية مغائرية أو غروتسك Grotesque التي عرفت في الفن للدلالة على بعض التزيينات التي يتفنن صانعها بتحريف الأشكال الطبيعية** " [١]. هذه المنحوتات التي زينت الكنائس على شكل كائنات خرافية مركبة من رأس حيوان وجسد طائر استعملت كذلك لوظيفة تقنية، اطلق عليها اسم الغرغول[*] وهو منحوتة مركبة بشكل غريب، وغير متجانس متسم بالبشاعة، مغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو انموذجي، وإنما اتخذت أشكال منحوتة على هيئة كائنات خرافية ومخلوقات خيالية[٢].

" وإلى جانب تصوير المزاريب على هيئة كائنات خرافية قبيحة الشكل، لأغراض الحماية، وأيضًا بغرض التزيين؛ استخدمت تماثيل الكايميرا [**][٣]"شكل (١٣).

الشكل (١٣)

كذلك يمكن مشاهدة الأشكال المركبة في أعمال جيروم بوش[***] المستوحاة من مواضيع دينية اخلاقية، فأطلق العنان لخياله وإحساسه بالتفاصيل لإعادة تفسير حلقات الكتاب المقدس

---

(١) عفيف بهنسي، **تاريخ الفن الحديث**، ١٩٧١، ص ٣٦.

(*) غرغول أو "Gargoyle"، هو المزراب الحجري المصور على شكل كائنات أسطورية قبيحة المنظر ومخيفة، تبرز في العمارة الأوروبية القديمة، وخاصة كنائس وكاتدرائيات القرون الوسطى. الغرغول في العمارة هو عبارة عن غروتيسك (مخلوق قبيح) منحوت أو مصنوع مع صنبور مصمم لنقل مياه السطح بعيدًا عن جانب المبنى، وبالتالي فهو يمنع مياه الأمطار من الجريان على جدران البناء مما قد يسبب تآكل الملاط بين الحجارة تميزت هذه المزاريب باشكالها الغريبة البشعة. سهى-أبو-زنيمة، **اسطورة غرغول-سر-المزاريب-المخيفة-في-الكاتدرائيات-الأوروبية/** https://www.ultrasawt.com-

(2) Trubshaw (. Bob ،**Gargoyle Hunting Guide Bob Trubshaw** ،Heart of Albion Press 113 High Street, Avebury Marlborough, Wiltshire, SN8 1RF ،2008 ،p 1-2.

(**) والكايميرا أو "Chimera" هو كائن أسطوري يوناني، برأس أسد على جسد ماعز وذيل حيّة، قبل أن تستخدم الكلمة للإشارة إلى الكائنات الأسطورية من ذات الهيئة، أي برأس حيوان على جسد حيوان آخر. سهى-أبو-زنيمة، **اسطورة غرغول-سر-المزاريب-المخيفة-في-الكاتدرائيات-الأوروبية/** https://www.ultrasawt.com-المصدر السابق

(٣) سهى-أبو-زنيمة، **اسطورة غرغول-سر-المزاريب-المخيفة-في-الكاتدرائيات-الأوروبية/** https://www.ultrasawt.com- المصدر السابق نفسه.

(***) جيروم بوش (١٤٥٠-١٥١٦) رسام هولندي وأحد الفنانين الرئيسيين في عصر النهضة الفلمنكية.

وصور الشيطان بتكوينات متخيلة من الصعب فهم كل رمزياتها المركبة، ويمكن مشاهدة أنموذج الصورة المركبة في بعض أجزاء من لوحة خيام القديس أنطوان كما في الشكل (١٤) والتي تجمع بين رأس أقرب ما يكون لطائر غريب وأرجل إنسان، أراد من خلال هذا التركيب تجسيد رؤيته للخطيئة والخيانة.

الشكل (١٤-أ)

الشكل (١٤-ب) خيام القديس انطوان ١٥٢٣

الشكل (١٥) حديقة الملذات

وعلى وفق مفهوم الصورة المركبة هذه،(تجد الباحثة) أن هذه النماذج للصور المركبة يمكن العثور عليها في لوحات (جيروم بوش Gerom Bosch) ذات الموضوعات الدينية المستوحاة من الكتاب المقدس، كما تجد الباحثة، ان هذه الصور المركبة التي قام (بوش) فيها بالجمع بين الشكل الواقعي والمتخيل، تقترب من سياق كان متبعاً في الحضارات القديمة، التي اتبعت أسلوب تركيب أجزاء من جسم الانسان على أجزاء من جسم الحيوان، ففي جزء اخر من اللوحة نفسها استعمل (بوش) راس وحش وأرجل حصان تذكرنا بالأساطير اليونانية التي سبق ذكرها، كما نجد في أجزاء من لوحة حديقة الملذات كام في الشكل(١٥) المتمثل بالرسم المركب من الجذع العلوي لإمرآة والسفلي لتنين، هي استعاره من الكائن الخيالي المركب حورية البحر [*] والتنين في الأساطير اليابانية [**] فصورة (بوش) التركيبة جاءت بوصفها نوعاً من التحرير الفكري السائد في واقعه المعاش. ومن جانب آخر يمكن عدّها استمراراً للتفكير في طبيعة بناء

(*) حوريات البحر أو عرائس البحر (باللاتينية: Mermaids)، هي حوريات أسطورية خيالية تسكن في البحار والبحيرات صور بنات البحر أو حوريات البحر ككائنات تجمع بين صفات البشر والأسماك، فالقسم العلوي –وهو القسم البشري– يتمتع بكامل صفات البشر العلوية من الرأس إلى السرة، في حين ان القسم السفلي – وهو القسم السمكي– يتمتع بجسم سمكي من السرة إلى الذيل،https://ar.wikipedia.org/wiki/1

(**) التنين الياباني هو مخلوق أسطوري مقدس في الفلكلور الياباني. ترجع أغلب حكايا التنين الياباني إلى نظيراتها من التراث الصينيوالكوري، https://knowledge0world.blogspot.com/2012/12/blog-post

الصورة التركيبية في الحضارات السابقة التي تجمع بين اجزاء كائنات مختلفة لايمكن ان تجتمع في الواقع.

أما في مرحلة الحداثة فقد اختلفت طبيعة الصورة التركيبية عن العصور السابقة، وهذا الاختلاف ناتج عن طبيعة التطور في المجتمع ، فبعد أن كانت الصورة في العصور السابقة (رافدينية، فرعونية، اغريقية، عصر النهضة) مرتبطة بأفكار أسطورية ودينية،.. الخ، نجد أن مرحلة الحداثة التي هي ثورة في الفكر والتقنية لم تنتج صورة تركيبية بمواصفات العصور التي سبقتها نفسها، وإنما حددتها التطورات التقنية والأكتشافات العلمية، إذ كان لظهور وانتشار آلة التصوير الفوتوغرافي دوراً في عملية تطوير انتاج الصورة المركبة التي استعارها الرسام ووظفها في لوحاته، ويصف بلاسم محمد طبيعة الصورة الفوتوغرافية التي تعالج لتدخل بوصفها صورة تركيبية متداخلة مع الرسم: "**الفوتوغرافية عربت بالمصورة، وهو مايشير إلى نقل ماهو موجود بالفعل إلى سطح ما، أما الجانب التركيبي فينعكس في عد الصورة الفوتوغرافية صورة فنية خاضعة للارغامات الفنية ذاتها التي تخضع لها اللوحة في الرسم من قصديات التوزيع والتشويه والغموض الفنية** "[١].

الشكل (١٦) صور فوتوغرافية

فقدم الفنان (إدغار ديغاس Edgar Degas [*]) صور مركبة مستعيناً بالصورة الفوتوغرافية التي كان مولعا بها، فأصبحت عاملاً مهماً في تأكيده تركيبات الحركة، فما يقوم به ديغا هو التقاط العديد من الصور الفوتوغرافية بحركات مختلفة ومنفردة لراقصات الباليه فالصور الفوتوغرافية الثلاثة كما في الشكل (١٦). إستعان بها لتنفيذ صورة مرسومة مركبة راقصات بالازرق كما في الشكل (١٧) " **اعتمد في بنائها على تركيب ثلاثة لقطات فوتوغرافية مع بعضها البعض لينتج بناءً ذو نظام متكامل من**

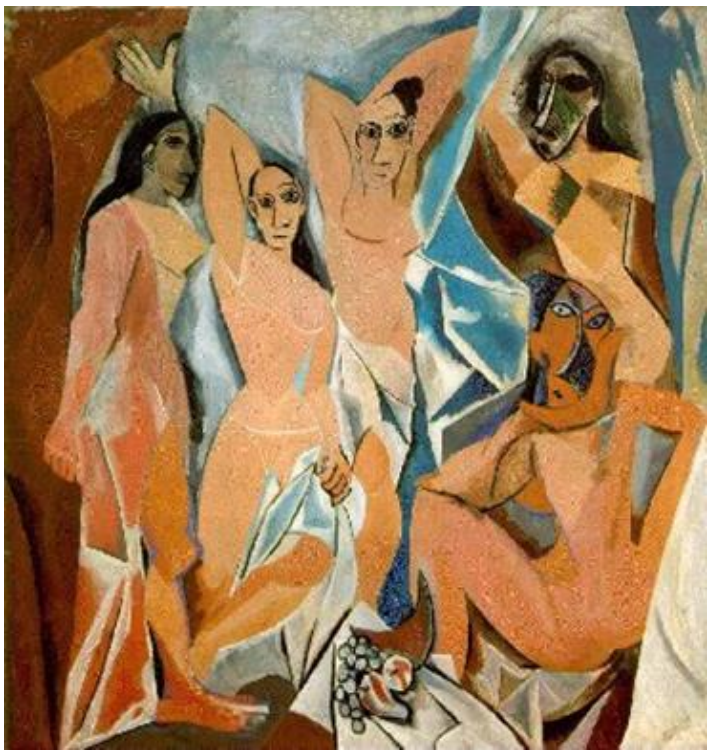
الشكل (١٧) ديغا لوحة راقصات بالازرق ١٨٩٩

(١) بلاسم محمد، **الفن التشكيلي قراءة سيميائية،** مصدر سابق، ص ٦٨.

* دغار ديغا (بالفرنسية: Edgar Degas) ١٩ يوليو ١٨٣٤– ١٩١٧فنان تشكيلي ورسام ونحات فرنسي. https://fahrenheitmagazine.com/ar

الحركات الجماعية لراقصات الباليه "[١]. لذلك تلتمس (الباحثة) من هذه ان الفنان استخدم مقدراته العقلية والمعرفية لدرايته بممارسة تقنية التصوير الفوتوغرافي. في انتاج صورة مركبة، فاستعان ديغا بالصور الفوتوغرافية لتجميعها و تركيبها في صورة واحدة مع بعضها البعض، ثم إعادة انتاجها بوصفها شكلاً مرسوماً في مشهد واحد.

كذلك أخذت اتجاهات الفن الحديث من الأشكال المركبة أعمالاً لكن برؤية جديدة ، حيثُ كسرت التقاليد القديمة وأفضى مصطلح الصورة بوصفها مركباً اومتخيلاً للسعي في انتاج تراكيب جديدة ومبتكرة ، فقد اعتمد الاتجاه التكعيبي التحليلي والتركيبي للمشاهد البصرية وإعادة تحويلها وتشكيلها، على نحو يمثل أعلى درجات والمماثلة للأنموذج الجمالي الهندسي، وفق معادلات تركيبية نفذها على نحو غير معهود وجديد، وتوصل بيكاسو إلى معالجة المد التشكيلي فكون موضوع الصورة البصرية الإيهامية واستخدم، الواناً مختلفة للمساحات المتجاورة والمتقابلة لتحديد المد الفضائي، ويتم التوصل إلى المد الفضائي عن طريق التفسير الذهني للقيم التشكيلية، فتركز اهتمامهم على خلق صورة جديدة.



الشكل (١٨) آنسات افنيون بيكاسو ١٩٠٧

فلوحة آنسات افنيون عام ١٩٠٧م كما في الشكل (١٨) التي تعد البداية الفعلية للاتجاه التكعيبي التي انصب الاهتمام فيها على الشكل، خارقاً جميع قواعد المنظور، مستلهماً من الأقنعة الأفريقية كما في الشكل (١٩) والفن الأيبيري الأبعاد الجسمية الضخمة والأشكال الهندسية، لقد أعاد

الشكل (١٩) نماذج أقنعة

(١)جنان محمد احمد، **ملزمة تاريخ الفن الحديث**، للمرحلة الرابعة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، ص ١٢.

(بيكاسوPablo Picasso[*]) صياغة رؤية تشكيلية تركيبية أحدثت ثورة في عالم الأشكال "**استخدام وسائل تشكيلية قائمة على الخطوط المتداخلة والسطوح الملونة المتقابلة والمتراكبة، قد أسهم في ادراك العلاقة المتبادلة بين الأشياء من دون الاستعانة باي منهجية تصويرية تقليدية**"[١] لقد استعار (بيكاسو) اشكالاً مستوحاة من حضارات قديمة ركبها على صورة مستوحاة من واقع مرئي، لينتج صورة مركبة، فالفكرة استنبطت من مشهد شاهده بيكاسوا سابقاً (صورة حسية)، واستحضره (بواسطة الذاكرة) فاشتركت لديه عوامل تكوين صورة بدأت حسية مخزونة في الذاكرة ومعالجة بمعطيات ذهنية خيالية، فانتج صورة مركبة قائمة على أصول هندسية، لا تخلو من التعبير الخيالي الذي يأتي عن طريق تركيب وتجميع أجزاء موجودة قبلاً واعطائها بنية جديدة للحصول على تركيب صوري.

فالصورة التكعيبية تخلق عالماً موازياً لا يمكن أن ينفصل عن العالم الواقعي، ولكنه معبراً عنه، بصيغة جديدة، معتمدة على الأشكال الهندسية في بناء صورة مركبة وقد رافق هذا التحول في معالجة الأشياء في الواقع وإعادة بنائها و " **بناء الواقع وتخيله،وهو ما فعله التكعيبيون ومن قبلهم الانطباعيون، بمعنى أخر تشكيل الواقع لا كما هو وإنما كما نراه** " [٢]. وفق فرضيات التكوين التكعيبي التي أسهمت بعملية التركيب الصوري من خلال دمج وجهات نظر عدة في الصورة الواحدة، أي جمع مستويات متعددة في الصورة الواحدة (صورة جانبية وصورة أخرى أمامية في الشكل نفسه كما في بعض لوحات بيكاسو) وكان قصد التكعيبيين في ذلك تطبيق نظريات الزمن أو النظرية النسبية، كما استعمل التكعيبيون تقنية الكولاج التي تنتج صورة تركيبية تجمع بين صورة مرسومة وأخرى ملصقة قد تكون فوتوغرافية أو قصاصات جرائد، واستعمال عناصر من الواقع التي تعد مثالاً للأسلوب التركيبي المبني على التخيل البحت " **فالتكعيبية التركيبية تترجم كل شيء إلى رموز بصرية، وتجعل لكلّ شيء رمزاً مقابلاً له، وبهذا تجعل الفن شيئاً موازياً للحقيقة أو للواقع، وليس انعكاساً أو تصويراً له**" [٣]. فكونت تشكيلات هندسية على خلفية مكونة مثلاً من أوراق جرائد لإنتاج صورة مركبة، علما أن نتيجة هذه الصورة المركبة المتحققة بفعل تقنية الكولاج هي صورة مركبة تقنياً، أي أن الفنان يوظف خياله في طبيعة اختلاف الخامات لإنتاج صورة جديدة.و عن طريق تركيب المواد المتنوعة التي تم استعمالها في بناء شكل مركب فشكل (٢٠) المتمثل بعمل الكمان والغليون لـ(جورج براك

([*])بابلو بيكاسو ولد في إسبانيا ، ٢٥ أكتوبر عام ١٨٨١م ، توفي في ٨ أبريل ١٩٧٣م.
https://sa7ee7.com

(١) محمود امهز ، **التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص ١٥٥.

(٢) عبد العالي معزوز ، **فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل**، مصدر سابق،ص٩٤.

(٣) سهى حسن، وسمير رحمة، **بيكاسو وتوظيف القص واللصق في النحت التكعيبي التركيبي**، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الثلاثون– العدد الأول– ٢٠١٤ ص، ٤٤١.

Georges Braque [*])، لا يوجد صلة بالواقع بين أجزائه فلا علاقة حقيقية بين النظارات أو الغليون أو الكمان إلا أن تركيبهم في صورة واحدة انتجت دلالات جديدة، وكذلك الحال مع عمل (بيكاسو) النحتي، فقد سعى إلى توظيف الكولاج في أعماله النحتية لينتج ما يمسى بالنحت التركيبي، فجمع أجزاء الشكل من عناصر مختلفة من الطبيعة في كل واحد ليكون شكلاً تركيبياً جديداً يعطي دلالات ومعانٍ لا تمت بصلة للعناصر التي كونت العمل ففي الشكل (٢١) (جمجمة ماعز وقارور) وظف فيه القص واللصق في النحت التكعيبي التركيبي، وشكلت القارورة من مجموعة من القطع المعدنية واستعمل مسامير طويلة لتمثل أشعة الضوء المنبعث من الشمعة الموجودة في فوهة القارورة، واستعمل مقود دراجة هوائية ليمثل قرني الماعز كما تم وضع طبقة من الورق المقوى الممزوج لتغطية الرأس ليدل على اتجاه الشعر، وركب عدد من المسامير بين القرنين أيضاً تمثل الشعر. لقد استعمل كلاً من(براك ،وبيكاسو) نشاطهم الفكري والربط بين العناصر من خلال استعمال مجمل قدراتهم البصرية، ومقدرتهم على تنظيم الواقع، ومقابلتها بمعطيات أيقونية سبق أن قابلاها في الطبيعة،وجمعها في الذاكرة وتركيبها في شكل جديد لا يوجد اطلاقا في الواقع.

الشكل (٢٠) كمان وأنابيب براك ١٩١٣ جورج براك

الشكل (٢١) جمجمة ماعز وقارورة،بيكاسو ١٩٥٠

نجد في بعض أعمال (مارك شاغالMarc Chagall *) تلك الصورة المركبة التي تجمع بين كائنات متعددة في علاقة موحدة،إذ إن " **محاولةالفنان شاغال تقوم أساسا على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانية والأشياء، وهذه اللقاءات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية... تقوم بينها علاقة وترتبط فيما بينها بنسق طبيعي، وما يوجد في الذاكرة فقط فيختلط بالحاضر والأشياء التي تعد غير حية** " [١]. وهي نموذج للصورة التركيبية المتخيلة

* جورج براك، رسام فرنسي ولد ١٣ أيار ١٨٨٢م وتوفي في ٣١ أغسطس/آب ١٩٦٣م . https://artsandculture.google.com/entity

(*) مارك زخاروفيتش شاغال فنان روسي فرنسي يهودي ولد في السابع من يوليو ١٨٨٧م، وتوفى في الثامن والعشرين من مارس ١٩٨٥م.https://ar.vvikipedla.com/wiki/Marc_Chagall

(١) محمد عبد الوصي، **الاشكال المركبة في الرسم الحديث،** ص ٧٦

التي سبق ان انتجتها فنون الحضارات القديمة، إذ إن الفنان (شاغال) كان متأثرا بالفنون الشعبية الروسية، الا ان الباحثة تجد ان عمله(المشعوذ) كما في الشكل (٢٢) يمكن مقاربتها – من حيث الصورة المركبة – مع منحوتة الآلهة عشتار(**) الرافدينية كما في الشكل (٢٣).

الشكل (٢٢) مارك
شاغال المشعوذ

الشكل (٢٣) عشتار

إذ ان تقنية الكولاج التي سبق أن مارسها التكعيبيون، تنتج نموذج الصورة التركيبية بشكلها المبسط، إلا أننا نشهد تطور هذه التقنية مع الفن الدادائي، لتصبح الصورة التركيبية التي تعتمد تقنية الكولاج ذات شكل أكثر تعقيداً، لأن الفنان الدادائي يقوم بتركيب عدد من الصور الفوتوغرافية من مصادر مختلفة، كما عبروا عن شعورهم إزاء التطور التقني والتكنلوجي من خلال توظيف الصورة الفوتوغرافية وفق تقنية، عرفت بأسم (الفوتومونتاج) أو حسب توصيف محمود امهز (الصورة الفوتوغرافية المركبة)، التي استحدثت نتيجة لتطور تقنية الكولاج الى مستوى جديد من التجريب. هذه التقنية تميزت بها أعمال الفنانة الدادائية (هانا هوخ Hannah Höch ١٨٨٩–١٩١٢م)، والفنان (هوغو بال Hugo Ball ١٨٨٦–١٩٢٧م)، (وترستان زارا Tristan Tzara ١٨٩٦–١٩٦٣م) كما في الاشكال (٢٤–٢٥–٢٦)، فكونوا من خلال هذه التقنية تركيب مجموعة صور او حتى قصاصات جرائد (لغة مكتوبة) مختلفة في مصادرها ومتشابهة في أشكالها انتجت وحدة موضوعية فكرية " **الدادائية التي اضافت إلى الإلصاق طابع الحدث اليومي، جعلت منه التقنية الأساسية لمسيرتها الفكرية المعبرة عن تفجير الوعي الباطني، غير الخاضع للمراقبة** " [1]. فصورة الإنسان المفكك وبقايا صور الالات المفككة ومجموعة عناصر متباينة واستعمال عناصر تمثيلية غير متجانسة بوصفها نوع من السخرية

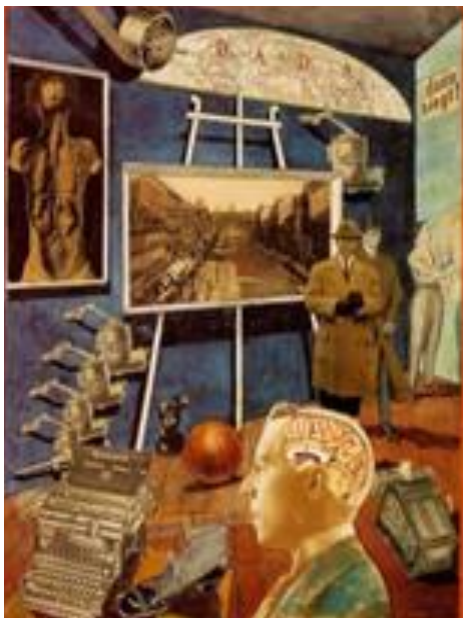
(**) عشتار: شكل مركب (المرأة المجنحة) عثرعليها في العهد الأكدى، مكونة من اله الحب انانا السومرية واله الحرب البابلية (ارشيكيجال) وعبارة عن امرأة عارية بجناحين لها قدم طائر بدل من قدمي الأنسان. كما زينت بوابة عشتار بصفوف من أشكال حيوانات الرمزية مثل العجل والتنين. زهير صاحب، **تقابل الحضارات، دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية، مصدر سابق** ص ٤١٠

(١) محمود امهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، مصدر سابق،ص ٢٦٣.

والـتهكم، وتـأليف بنيـة غيـر متنـاظرة، وذلـك للخروج عن نظام القيم السائد فـي السابق، إذ جعلـت الدادائيـة مـن نفسـها حركـة هـدم وتدمير، لإثارة الفوضى بين مختلف النشاطات الثقافية فأعلنت رفضها للاتجاهات العقلانية وتنكرها للتـاريخ، فانتجـت صـورة مركبة تأخذ قيماً وابعاداً جديدة لم تكن مالوفة، ومركبات في بنية توليفية تنتج شكلا تركيبيا موحداً، يوحي بموضوع معين على الرغم من اختلاف مصادر هذه الصور فجمعت هذه الصور من عناصر متنوعة ومتباينة.

الشكل (٢٤) هوغو بال

الشكل (٢٥) هانا هوخ



الشكل (٢٥) ترستان زارا

قدم السرياليون أعمالاً متنوعة للغاية بحيث لا يمكن تلخيصها بشكل قاطع، وسعى كل فنان إلى إستعمال وسائله الخاصة، وشدد السرياليون على الطابع المنهجي والعلمي فطمحوا إلى إيجاد البرهان على ذلك في المجال الذي اكتشفه (سيغموند فرويد Sigmund Freud ١٨٥٦-١٩٣٩ م)، فأصبح نظام تركيب الصورة مع السريالية يأخذ منحاً جديداً، وهذا النظام يعتمد بشكل كلي على خصائص فكرية استمدها السرياليون من نظريات التحليل النفسي لفرويد وعلاقة الحلم باللاوعي والعقل الباطن " **إن فكرة اللاوعي تفترض مسبقاً أن الإنسان محكوم "باخر" باطني، والى حد ما أضفى السرياليون على هذه الفكرة طابعاً رومانسياً ممثلا في ذات داخلية تيهية ولربما متضاربة** " (١).

(١) هوكبونز. ديفيد، **الدادائية والسريالية مقدمة قصيرة جدا**،ترجمة احمد محمد الروبي،مؤسسة هنداوي، الطبعة الأولى ٢٠١٦ ص ١٠٥.

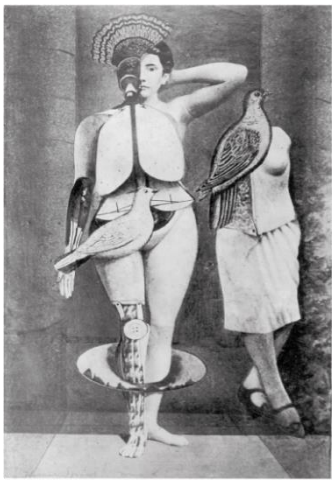
فامتزجت أعمال السرياليين بين النظريات العلمية وبين التقنيات البصرية، وسعوا للوصول لأشد الصور الذهنية غرابة وخيالاً، وعدوها انعكاساً نقياً لعالم اللاوعي. فالعالم الواعي حسب ارائهم أثبت فشله في الوصول للحقيقة، وبإمكان الصور اللاشعورية وحدها في إيصال الحقيقة وتقديم فن نقي، وقدموا عوالم مشابهة للواقع، ولكنها أكثر تعقيدًا تشبه المشاهد الجذابة والخيالية التي تشبه الحلم. وانجذبوا إلى فكرة اللعب مع الواقع بطريقة غير عادية. وذلك باتباعهم أسلوب تركيب الصور الذي يعكس طريقة عمل العقل اللاوعي، ووجدوا أن الخيال الإبداعي نفسه في عملية تحقيق مفتوحة تمامًا. " **فالسريالية هي ما يمليه الفكر، بعيداً عن كل مراقبة يمارسها العقل وخارجاً عن كل اهتمام جمالي واخلاقي... والاعتقاد بالواقع المتفوق... والقدرة الخارقة للحلم وعلى عمل الفكر العفوي**" [١].

ومع انتقال (ماكس ارنستMax Ernst ١٨٩١– ١٩٧٦م) من الدادائية الى السريالية، نقل الوسائل التقنية التي استعملها في عمله التصويري ولكن تبعا للآلية التي نادت بها السريالية، مارس الفنان السريالي (ماكس ارنست) أيضاً اسلوب التركيب الصوري، ولكن ليس بتقنية الفوتومونتاج التي استعمالها الدادائيون وانما، " **يختار قصاصات رسوم من الكتب القديمة المطبوعة التي تعود لأواخر القرن التاسع عشر يعمد إلى تحويرها بأسلوب الكولاج، بلصق ما يوده من اضافات ليمزجها مع بعضها البعض، ثم يعيد طباعتها فتختفي الخطوط الفاصلة بين القطع الملصقة، بحيث تبدو الصورة الجديدة غريبة تحمل نوعاً من الخيال والفنطازيا إلى جانب السخرية** " [٢]. فتناول الفنان الواقع الحياتي وعالجه معالجة إبداعية خارجة عن المألوف والفنطازيا الخارقة المغايرة للواقع، فتطور الخبرة الذهنية لدى الفنان مرتبط بقدرته لتنظيم الخبرات المكتسبة المتراكمة للتجارب السابقة، وتكون هذه الخبرة نتيجة لتبادل وتزاوج بين الخبرة الذاتية والخبرات السابقة، لتشكل عاملاً لتتنشط تجارب الفكر الذي يستدعي مخزونات الذاكرة لتعالج من المخيلة لتقوم بمهمة التركيب بين الصور، فتربط صور الذاكرة بصورة الخيال، وهذه الآلية الدينامية للنظام العقلي التي توظف الخبرات السابقة، فتستثير التجربة الأدائية لتسهم في إحداث تحولات بنائية في بناء صورة مركبة لتتحول الصورة المركبة إلى نظام بنائي منفتح لها القدرة على إستيعاب جميع المتناقضات لإستحداث الجديد المبتكر، فيصبح هناك علاقه تبادلية بين الخبرة والابتكار " [٣]. إذ إن الفنان السريالي اعتمد في استعماله التراكيب ودمج الصور بأسلوب يتجاوز دمج صورتين أو أكثر بل اعتمدت على بواعث فكرية تتجاوز الواقع وترفضه مع الوعي والتوجه

(١) نادو. موريس، **تاريخ السريالية**، ترجمة نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص ٧١.
(٢) جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، مصدر سابق، ص ٢٦٧.
(٣) **المصدر نفسه** ص ٢٦٧.

للاوعي من أجل التعبير " **مجاورة العناصر الأكثر تباينا، بالغاً أقصى درجات الهلوسة.....، للجمع بين حقيقة خارجية وبواعث منبثقة من اللاوعي في مواجهتها لهذه الحقيقة** " (١). فربطت هذه الصور المستمدة من الوعي وبناء صورة مركبة مستمدة من اللاوعي، لخلق عوالم جديدة وخارقة، لتحولها إلى مادة مستمدة من العقل البشري الباطن.كما في الشكلين (٢٧-٢٨).

الشكل (٢٧) فوتومونتاج لماكس ارنست



الشكل (٢٨) المحادثة المقدسة كولاج

يعد الفنان (سلفادور دالي Salvador Felipe Jacinto Dalí i ١٩٠٤- ١٩٨٩م) الذي مُلئت مناظره الطبيعية، مشاهد درامية فيها شيء من الهلاوس، فهو أكثر من طبق نظريات (فرويد) في أعماله، فانتج صوراً مليئة بالخيال والأحلام، كما استند على نظريته النقدية المعروفة "**بالبارانويا النقدية... البارونويا نوع من الهلوسة تبعث المصاب بنعمته على أن ينسب الى الأحداث والظواهر ماليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطن** " (٢). فتجعل الفنان ينسب للأحداث التي لا وجود لها في الواقع والاستفادة من خصب خياله وعالمه الباطن للسعي في انتاج صورة مركبة.

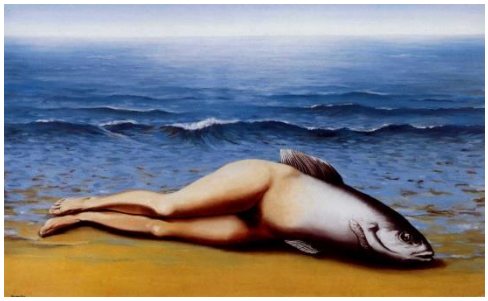
لقد اعتمد السرياليون في أغلب رسوماتهم على الأشياء الواقعية في بوصفها رموزاً للتعبير عن أحلامهم والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي، لأن السريالية تتوافق مع الواقع ظاهريا فقط، ولكنها تتعارض مع أية مقابلة عقلانية بهذا الواقع.

---

(١) محمود امهز، **الفن التشكيلي المعاصر التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت لبنان ١٩٨١، ص ٢٨٤.

(٢) نيومايز، سارة، **قصة الفن الحديث**، مصدر سابق، تعريب رمسيس يونان، سلسة الفكر المعاصر، ص ١٨٩.

ومن خلال الصورة السريالية، التي بثت من خلالها (رينيه ماغريت René François Ghislain Magritte ١٨٩٨– ١٩٦٧م) حياة جديدة في موضوع يبدو تقليديًا. فغالباً ما كانت ترسم الأشياء اليومية خارج السياق المتعارف عليه من خلال إعادة بناء الأشكال الواقعة في صورة تركيب تتخطى الواقع باللجوء إلى الحلم وعقلهم اللاواعي الذي يعد الأساس في أعمالهم وانتاجهم والرؤى الغريبة وغير مألوفة معكوسة عن الحورية المتعارف عليها شكليا، المكونة من راس امرأة وذيل سمكة، أي ادراك الصورة وتحويلها الى فكرة مرئية، فـ(ماغريت) يحاكي الواقع ولكنه يعيد بناءه بشكل مركب ليتوافق مع افكاره السريالية، وهنا يصبح مفهوم التشابه والمحاكاة نوعا يفوق الواقع: (فهو يصل إلى عمق الفكر عن طريق التشابه الأكثر كشفاً والأكثر حقيقة، لكن التشابه الذي يريد بلوغه هو تشابه بين ما هو مرئي، وما هو مادة فكر. لأنه لا يصور ما يراه فقط، بل ما يفكر به أيضاً. وما يفكر به هو ان تحويل الاشياء إلى صور يفقدها دلالتها الأساسية لأن العلاقة بين الشيء وصورته محدودة جداً. بمعنى أن الفنان يعمل على انتاج صورة مشابهة للواقع أي " **تشابه ما هو مرئي وما هو مادة فكر. لأنه لا يكتفي بأن يصور ما يرى، فهو يصور ما يفكر به هو تحويل الأشياء إلى صور يفقدها دلالاتها الأساسية** " [١]. فالسمكة (كما في الشكل ٢٩) فقدت دلالاتها حينما ركبها على النصف السفلي لامرآة وكذلك الحال للمرأة، فضلاً عن فقدانها ارتباطها بالأسطورة، لإنتاج صورة مركبة ثالثة من خلال شكلين يمثلان جنسين مختلفين لكل واحد منهم صفاته ومعناه، وطمست هذه الصفات بعد إخراجهما بشكل صورة مركبة.



الشكل (٢٩) الاختراع الجماعي رينيه ماغريت ١٩٣٤

إلا أن التركيب الصوري والشكلي لم يتوقف عند هذا فقد ظهرت حركات فنية في الفترة التي اطلق عليها فترة مابعد الحداثة و استعمل في تفاصيل أعمالهم أساليب متطورة عن الحداثة، واستقت منها، فتطورت الأساليب بفعل التقدم العلمي والتكنلوجي، ظهرت عدد من المدارس الفنية لكنها بقت معتمدة في الكثير من آرائها على الحداثة، فالفن التجريدي وفن التجهيز والفن المفاهيمي والواقعية المفرطة وغيرها من الحركات الفنية. وجميع هذه المدارس الفنية التي ظهرت في فترة ما بعد الحداثة، نجدها في أغالب أعمالها استعملت أساليب تضمنت انتاج شكل او صورة مركبة، لا تخلو من الخيال.

(١) محمود امهز، **الفن التشكيلي المعاصر التصوير ١٨٧٠–١٩٧٠**، مصدر سابق،ص ١٩٠.

ونجد أن في مرحلة مابعد الحداثة استندت إلى الكثير من أساليب مرحلة الحداثة وتقنياتها مثل اسلوب الكولاج والتجميع التي مارسها التكعيبيون والدادائيون والسرياليون و قد توسعت مع فن مابعد الحداثة لتنتج صوراً مركبة تعتمد على مواد إظهار جديدة ، فالكولاج مارسه العديد من فناني البوب آرت مثل (راوشنبرغ Rauschenberg ١٩٢٥– ٢٠٠٨م) الذي استعمل تقنية طباعة صور متعددة (الحريرية (سلك سكرين)، شكل (٣٠).

الشكل (٣٠) راوشنبرغ ١٩٦٣

ومع تحولات ما بعد الحرب واللجوء للإعلانات الاستهلاكية، و منح الفنانون ملعباً جديداً من المادة المرئية لتركيبها، في موضوعات مختلفة على شكل صور توضيحية من خلال رسمها أو طبعها أو لصقها على سطح اللوحة، فاخذت رسوم (روشنبيرغ) مفهوم الرسم الخليط إذ يَخلط أشياء متنوعة على سطح اللوحة المصبوغة، أي " **تركيب صورة فوق صورة أو مزجها بحيث تكون الصورتان مرئيتين في الوقت نفسه وتشغلا الفضاء المكاني نفسه لكنهما قد لا ينتميان إلى الزمن نفسه أو المكان نفسه**"[١]. إستعمل الصور الفوتوغرافية المتنوعة لتكون وسيلة للتعبير عن التبادل الفكري، الذي عبر عنه كذلك عبر استخدامه نظام تجريب تخيلي غير مسبوق للربط بين العلاقات، فادخل أشياء مستمدة من الواقع، فجعل من المعزة موضوعا كما في الشكل (٣١)، فالشكل مركب من المعزة المحنطة طويلة الوبر على سطح لوحة بمحاذاة الأرض مكسواً بالملصقات ويحيط بجسمها دولاب سيارة إذ جمع عوالم متناقضة في فضاء واحد يبدو من المستحيل جمعها و " **استحداث مركبات عقلية غير متواجدة في الواقع الخارجي رغم أن عناصرها مستمدة من الواقع السابق، أي أنها تحاكي وقائع الطبيعة وظواهرها، لكنها لا تمثل شيئا مما هو واقعي. ونتائج هذا التركيب تحقق للعمل التخيلي، لأن مهمة التجريب التخيلي تنحصر في تنظيم العناصر وتركيبها في علاقات بنائية جديدة لم تكن موجودة سابقا** "[٢].

شكل (٣١)

---

(١) شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة، مصدر سابق**، ص ٢٩٤.

(٢) جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، مصدر سابق، ص ١٢٧.

فجمع عوالم متناقضة من خلال تقنية الكولاج تحتوي على كم من الغرابة، والتشتيت بحيث لا يمكن جمعها وتواجدها في الفضاء نفسه، فالحافز الفكري الذي يتمتع به الفنان في إنتاج أعماله التي تعتمد على تجميع مواد مختلفة في الواقع في الفضاء نفسه(١).

كما شملت أعمل (ريتشارد هاميلتون Richard Hamilton ١٩٢٢– ٢٠١١ م) لانتاج صورة مركبة، كما في الشكل (٣٢) لقد اعتمد أسلوب جمع اشكال لا يوجد بينها ترابط، فأثبت مرونة التنظيم من خلال القدرة على قص الصور الفوتوغرافية وصور لأحدث التطورات في مجال الطيران والسيارات والفضاء. استخدم مصطلح فن البوب كوسيلة لإدماج الفنون الشعبية ووسائل الإعلام الجماهيرية في الأعمال التي يمكن تصنيفها على أنها فن جميل. كما حرص على تصوير لحياة اليومية من خلال تبني هذه التأثيرات الجديدة، فانتج (هاملتون) صور مستعملاً تقنية الكولاج ليجعل من المنازل اليوم مختلفة جداً "**هذه الصور المنتقاة... ينتزعها الفنان من سياقها التي كانت عليه،ويقترحها على منظومته العقلية ثم يضعها في سياق آخر دون غاياتها التي وضعت من اجلها، وتُدمج على نحو تام في نسيج العمل الكلي، لمعالجة شكل جديد يتم تناوله من وجهة نظر الفنان**" (٢). إن أفاق الفنان الفكرية أسهمت في إنتاج صورة مركبة مبنية على خبراته العقلية في توظيف تقنية الفوتوغراف في محاولة منه إنتاج صورة ثالثة، تحمل مدلولاً جديد، لا يمت بصلة لمدلول الصورة الأصلي لتعطي تأويلاً ينافي تماماً تأويلها السابق، لإنتاج صورة مركبة تمثل سياق واقعه المعاصر حسب وجهة نظر الفنان.

الشكل (٣٢) ريتشارد هاملتون

وعلى وفق ما تم ذكره تتوصل (الباحثة) إلى خلاصة في طبيعة إنتاج الصورة المركبة وأنواعها خلال العصور التاريخية للفن وحسب الآتي:

- النوع الأول: تركيب صوري (عام) تحققه القدرات العقلية (بمساعدة الإدراكات الحسية) إذ تنظم الصور المنتقاة لتستقر في الذاكرة، ثم تحال إلى المخيلة التي تقوم بعملية تركيب ذهني للصور. نجد الاشتغلات الذهنية في الصورة المرسومة حينما يستعمل الفنان قدراته العقلية لإنشاء صورة مركبة

(١)**المصدر نفسه** ص ٢٥٦–٢٥٧.

(٢)جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، مصدر سابق ص ٢٠٩.

- النوع الثاني تركيبات صورية تعتمد على أبعاد أسطورية وخيالية من خلال تركيب شكلين واقعيين بطريقة تخالف الواقع، إذ لا يوجد بينهما أية رابطة، لكنهما كونا شكلاً تركيبياً يحمل دلالة جديدة ويستعمل هذا النوع التركيبي غالبا في فنون الحضارات القديمة كما عند (ماغريت) واستمر استعمال هذا النوع حتى في العصور اللاحقة وصولاً إلى الحداثة. وجميع هذه الأعمال، سواء أكانت في فنون الحضارات القديمة أم في الفن الأوربي، فإن استعمال هذه البنية التركيبية للصورة، اسهمت في إنتاج صورة ثالثة تعطي معنى جديد تماما.
- النوع الثالث تكوين تراكيب صورية من خلال توظيف الصورة الفوتوغرافية التي هي أساسا بعيدة في إنتاجها عن اللوحة المرسومة، وهذا ما أسهم في ابتكار تقنيات مختلفة لإنتاج صورة مركبة مثل تقنية الكولاج وتقنية الفوتومونتاج .
- النوع الرابع من التركيب الصوري، الذي يستحضر شكلاً ايقونياً بطريقة تتنافى مع كل صفاتها الواقعية فتتكون صورة تركيبية ناتجة عن جمع صورتين لا تربط بينهما اية علاقة منطقية ويمكن أن يدركها العقل،إلا أنها تنتج بحس خيالي فنطازي، وهي الصورة السريالية ذات الخيال الحلمي المرتبط باللاوعي.

المبحث الثالث

انتاج الصورة البصرية من خلال الوسائط الالكترونية

أولا: تطور انتاج الصورة في فن مابعد الحداثة:

مقدمة

شهدت الفنون الغربية متغيرات اضافت الكثير للبنى التكوينية وأساليب التعبير في انتاج الصورة الفنية، وكانت هذه التغيرات المبشر الفعلي لدخول فنون عصرنا مرحلة جديدة، اطلق عليها فنون ما بعد الحداثة، إذ تعددت طرق التعبير في هذا النوع الجديد من الفنون، فكان هدف نظرية مابعد الحداثة تقويض الفكر الغربي، نتيجة للثورة المعرفية المتسارعة، التي سادت الحضارة الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، فنتج عن هذه الثورة المعرفية تغيرات كبيرة اسهمت في انتشار مصطلح فن مابعد الحداثة الذي وصفها فردريك جيمسن بالقول أنها:" **مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي، أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات**"(١). تميزت هذه المرحلة بالانتقال من الصناعة إلى التكنولوجيا المعاصرة واستخدام الحاسب الالي والمعلومات الالكترونية، التي انتشرت في المجتمعات الغربية، فاستعان بعض الفنانين بالوسائط التكنولوجية الرقمية فضلاً عن لجوئهم لشاشة الحاسوب في تجاربهم الفنية " **فليس من الغريب أن ننتظر من شاشة الحاسوب أسلوباً ونوعاً فنياً خاصاً بها** " (٢).

لقد آمنت البنيوية الحداثية بفلسفة البنية والانغلاق الداخلي، على المعنى وعدم الانفتاح، في حين اتخذت ما بعد الحداثة لنفسها الانفتاح وسيلة للتفاعل والتعايش. فدخلت ما بعد الحداثة ضمن بعض المؤسسات الأكاديمية، وقد تزامن ذلك مع دخول أفكار أخرى مما جعل المفكرين يبحثون عن إيجاد وصف يتطابق مع مرحلة ما بعد الحداثة، فاشتهر تيار فلسفي أُطلق عليه تيار ما بعد البنيوية (*)، إذ طالب أصحاب هذا الأتجاه، بتطوير أنماط جديدة من التفكير خاضعة لمفهوم التعددية والاختلاف، فاصبح المجتمع إما صورة لواقع بصيغة جديدة، فتبدلت الصورة

---

(١) جيمسن. فردريك، **مابعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي** عن: بروكر. بيتر، **الحداثة ومابعد الحداثة**، مصدر سابق، ص ٢٥٧-٢٥٨

(٢) دوبري. ريجيس، **حياة الصورة وموتها**، مصدر سابق، ص ٢٢٨

(*) مابعد البنيوية تيار فلسفي ارتبط باسماء مجموعة مفكرين يطلق عليهم فلاسفة الاختلاف وهم ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) وجاك دريدا وجيل دولوز (١٩٢٥-١٩٩٥) ليوتار. تتلخص أطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير واعتباره مجرد وهم كما تضمن تناول الواقع والفكر المتجزئين المتشذرين وبان النظريات والأفكار ماهي الاتعبير عن إرادة السلطة ودعوتهم لمفهوم الاختلاف. للمزيد يراجع: الشيخ محمد وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة**، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ١٦

وتحرفت واختزلت تحت مسمى (تجريديات مخيفة) وهذا ما وجده (ميشيل فوكو) حيث دعى إلى: " **تطوير أنماط جديدة من السلوك والتفكير والرغبة، أنماط تبنى على التكاثر، بدلا من الاختزال والتوحيد، وعلى التقابل، بدلاً من التماثل، والإنفصال، بدلاً من الاتصال، أنماط نميز بموجبها ما هو متعدد متنوع عما هو موحد متشابه متطابق** " [١]. وكذلك ظهرت نظريات كانت نتيجة للتغيرات الاجتماعية التي زادت وتيريتها، إذ بدأ بعض المفكرين في محاولة إنشاء صلة بين الثقافة والظرف الاجتماعي، فبرزت نظريات المجتمع ما بعد الصناعي متمثلة بعلماء اجتماع منهم الفرنسي (الآن تورين) الذي قال بهذا الصدد: " **لم تعد التقاليد الدينية والاجتماعية هي القوى المسيطرة في عالم اليوم، بل أضحى الأمر موكولاً في ذلك إلى وسائل الاعلام والتقنية والأسواق. لقد صرنا نرزح اليوم تحت وطأة عالم ضخم من الرموز والمعلومات والخبرات المادية والخدمات** "[٢]. فالعمل الفني أصبح في فنون ما بعد الحداثة عبارة عن انتاجات تتميز بالتنوع، فانطوت الاعمال على علامات قائمة على التداخل والتراكب ما بين الظواهر البصرية والحياة الواقعية لتقديم فرضيات جديدة ومتعددة.

فسيادة التطور التكنولوجي وتوسع دائرة المعرفة البحثية في شتى مجالات المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات، اسهمت في انتاج أعمال ضمن قوالب جديدة، لتلبي حاجات العصر الجديد ومتطلباته، كما ظهرت أساليب طرأت في مرحلة لاحقة نتيجة للتقدم الهائل في وسائل تكنولوجيا المعلومات والإعلام والتواصل الجماهيري، لتسهم في خلق ثقافة استهلاكية جديدة" **إن عصر مابعد الحداثة مرتبط بمرحلة جديدة من الراسمالية، المبنية على تحويل الوقت إلى سلعة وعلى الثقافة والتجارب المُعاشة** " [٣]. فارتبط تطور الفن بثقافة الاستهلاك والأفكار السياسية السائدة، فتكون رد فعلٍ على الحداثة. ففي أعقاب الدمار الذي خلفته الحرب العالمية الثانية، والمحرقة، أصبح الكثير من المثقفين والفنانين لا يثقون في الحداثة والمشروع الجمالي برمته، إذ برزت نظريات المجتمع مابعد الصناعي، فرزخ العالم تحت وطاة عالم مكون من الرموز والمعلومات وأصبح الأمر موكولاً في ذلك الى وسائل الأعلام والتقنيات، وأصبح فنان ما بعد الحداثة يمر بحالة ابتكار أساليب جديدة لتجاوز الفكرة السائدة في السابق فانهار العقل الكلاسيكي وجددت أفكار الحداثة، وأصبحت واجهات المحال والإعلانات والبضائع الإستهلاكية تقدم بوصفها نوعاً من الفنون في هذه الحقبة، فهيمنت الصورة وبرزت في مرحلة ما بعد الحداثة من خلال تطور وسائل الإعلام. ولعل الميزة الأبرز لفناني ما بعد الحداثة، تكمن في تجاوزهم

---

(١)الشيخ محمد وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة**، المصدر السابق، ،ص ١٧

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٧

(٣) جيريمي. ريفكين، **عصر الوصول الثقافة الجديدة للرأسمالية المفرطة**، ترجمة صباح صديق الدمارجي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٣٤٩

الحدود ما بين الأجناس الفنية، واسعمالاتهم تقنيات حديثة ومتنوعة، ووسائل تعبيرية جديدة بنيت على أسس فكرية جديدة.

لقد واجه فنانو مابعد الحداثة انعدام دور الحداثة في تحقيق التقدم الاجتماعي ، بعد الحرب العالمية الثانية، وفقدان الاتصال الإنساني بالطبيعة التي أصبحت تفيض بالبيئات الصناعية، وانتقد هؤلاء الفنانون المنظور الحداثي والنظرة المتسامية، بالمعايشة الحياتية والتجارية، فاستعانوا بالتجريب واستعمال وسائط تكنولوجية مستحدثة أثرت في المجتمع. من هنا يبدو دور التكنولوجيا على الحياة الاجتماعية واضحاً لأن التكنولوجيا تسمح " **بتأسيس أشكال جديدة للتحكم والالتحام الاجتماعي أكثر فاعلية وأكثر رقة في آن واحد** " [١]. ذلك، لإن التكنولوجيا زوّدت الفنان بالمواد والوسائط من خلال التطور الذي طال المجتمع، فخلقت هذه التطورات تحديات جديدة ومتنوعة أدت إلى انتشار وسائط تعبيرية غير تلك الأساليب التقليدية. فانتشرت لغة جديدة لفن يتصف بالمزج بين أساليب سابقة فكانت أحد العناصر الفاعلة والمشاركة فى رؤية جديدة مبنية على التشظي و أصبحت السمة الأبرز لفن مابعد لحداثة، المتسم بالتشتيت والتأجيل والتفكيك فتسلحت بعوامل هدم الخطابات الرسمية. اذ عد مفهوم التشظي من المفاهيم الحاضرة باستمرار داخل النص الما بعد حداثي " **إن حقيقة ما بعد الحداثة الأكثر بروزا هي قبولها الكامل للحظي والمتشظي والمتقطع والفوضوي ذلك لأن الحياة ذاتها متشظية، لا تخضع لأي نوع من الوحدة والانسجام** " [٢]. ويحدث هذا التشظي باستعمال لغة الاختلاف والتناقض، التي تأسست على منح الفنان حرية كبيرة في التعبير و لاسيما على صعيد الخامات وأساليب إنتاج العمل الفني، أدى هذا إلى مغادرة الفنانين للأسلوب التقليدي في التعبير فستعملت طرق ووسائط تعبير جديدة، اصبحت النظرة المشتتة مابين الحاضر والماضي، من الخصائص التي تميز الفن الما بعد حداثي، لتختفي معها الحدود الفاصلة، تحت مسمى الحنين إلى الماضي لتكون سمة حاضرة بشكل ملفت في معظم أعمال ما بعد الحداثة التي لا ترفض الماضي أو تنبذه بل تعمل على إعادة توظيفه، لقد أصبحت هناك قيم جديدة تتحكم في إنتاج الفن واستقباله بعد اتحاد الفن والتكنولوجيا الذي أصبح واقعاً في يومنا الحالي. فبرز في هذا الفن العديد من الأفكار المتنوعة التي تجمع الفن والعلم الحديثة، شمل هذا الفن كل الممارسات الالكترونية بوصفها عنصراً مهماً في الصورة الفنية، وأصبحت شكلاً من أشكال الفن التي تتعاون مع التكنولوجيا الحديثة واستعمل تقنيات الكمبيوتر، فأصبح فنان ما بعد الحداثة بحالة تواصل بين الفن والتكنولوجيا، ضمن الفكرة التي استندت عليها فنون مابعد الحداثة وهي (العودة إلى الأصول

---

(١) تولين. الان، **نقد الحداثة**، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧ ص ٢١٦

(٢) بدر الدين مصطفى، **دروب مابعد الحداثة**، موسسة هنداوي، ٢٠١٧، ص ٥٧

ضمن قوالب جديدة) و" **استحضار روح الأشياء أمامنا برؤية بصرية ومعالجة فنية حديثة. وعليه فقد انتقلت حالة التركيز على فردية الفنان الذي تنامى عنده شعور بحاجته لأن يعود إلى ابتكار أعمال تقوم على فكرة الأصالة**" (١).

لقد أراد فنان مابعد الحداثة أن يعيد الفن إلى طبيعته التاريخية ورموزه الأيقونية، فتعاملت فنون ما بعد الحداثة مع التاريخ والتراث الذي يقود إلى الأصالة كون التاريخ هو المنبع والمثير للأفكار فتحرر الفن من النظرة الواحدية الجانب، وأن ينوع الرؤية إلى مستوى التعددية من خلال ابتكاره أعمالاً تستند في مضمونها على إعادة أعمال فنية ضمن قوالب جديدة، فقدمت تهجيناً واعياً قائماً على دمج روح الماضي والحاضر في رؤية معاصرة تنتفع من أخطاء الماضي. بحيث لا تبدو الاعمال التركيبية مثالاً على الفوضى أو على التلوث بالماضي، بل لتمثل اندماجاً واعياً بين الماضي والحاضر في عوالم إبداعية جديدة. فمزج فنان مابعد الحداثة في عصر المعلومات بين أنساق الفنون المختلفة

كما برزت فكرة توظيف التدوير وإعادة الإنتاج والمزج والتقطيع والمحاكاة الساخرة لتكون من السمات الحاضرة بقوة، فكان مفهوم التمثيل مفهوماً حاضراً في فن مابعد الحداثة، ويمثل موضوع التمثيل الواعي موضوعاً يخلق صورة ذهنية عن العالم الخارجي وهذهِ الصورة الذهنية تتعرض للعديد من التحولات المعرفية، لتتحكم في رؤيته وتصوره للعالم، فالوسيلة المعرفية التي جاءت مع ظهور وسائل الإعلام تختلف عن رؤية أرسطو لها قبل ابتكار تقنيات صناعة الصورة، التي أحدثت اختلالاً في المعادلة التمثيلية " **فالصورة كوسيط هنا بين الموضوع والذات الذي تمثله، لا تنقل هذا الموضوع بطريقة محايدة بريئة، كما العين الإنسانية... تحولت الواقعة اذا من كونها واقعة محايدة تكون علاقة الإنسان بها علاقة مباشرة، الى كونها علاقة مجسدة في صورة تحمل بداخلها رسالة، وتكون هذه الرسالة فاعلة ومؤثرة في تشكيل الواقع** "(٢).

لقد كان تأثر فن الرسم المعاصر بالقيم الما بعد حداثية كبيراً مقارنة بالفنون الأخرى، وجاءت تطبيقات ما بعد الحداثة مكملة لأفكار الحركات الفنية الحداثوية، فوصفت ما بعد الحداثة بأنها تمثل الدادائية والسريالية الجديدة لما تضمنته من ممارسات فنية أستعمل فيها الفنانون كافة الأشياء التي تحيط بهم كما شكل فنانو البوب عالمِ الفن من خلال الشارع، فأصبحت الصورة هي المحرك الأساس، ولعل أبرز ما حققته حركة ما بعد الحداثة في الفنون يتمثل في إخراج الفنون

---

(١) بسمة درويش، **التطور التكنلوجي والفنون في عصر مابعد الحداثة**، مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا،، كلية التربية النوعية جامعة كفر الشيخ، العدد الرابع، ٢٠١٩، ص ٦٥

(٢) بدر الدين مصطفى، **دروب مابعد الحداثة**، مصدر سابق، ص ٨٥

البصرية من صالات العرض في المتاحف إلى الشاشات الضخمة فوق المباني العالية كما انتشرت بشكل واسع الملصقات الدعائية بصيغتها الترويجية، فكثر التركيز على هذا النوع من الفنون البصرية، وكثر الأهتمام بوسائل التكنولوجيا الحديثة والصور الرقمية والفن الرقمي والفن الحاسوبي وغيرها، بوصفها شكل من أشكال الفنون المعاصرة. كان لإستعمال الوسائط المتنوعة والمتعددة قد اسهم في تسريع الانصهار في التكنولوجيا الإفتراضية التي ظهرت في بداية الثمانينيات، التي تميزت بقدرتها على إنتاج صور الواقع أو كما أطلق عليها الصورة الزائفة (السيمولاكر) التي تمتلك قوة الأصل بل تفوقه، ومن هنا ظهرت حقيقة وجود صلة بين السيمولاكر والواقع الافتراضي، فأصبح الواقع الإفتراضي والوسائط المتعددة أبرز سمة لمرحلة ما بعد الحداثة، وأصبحت تقنية واداة لممارسة جميع أنواع العمليات الإبداعية، فأصبحت قاسماً مشتركاً بين العديد من التإجاهات الفنية المختلفة في فنون ما بعد الحداثة التي استعملت في التعبير وسائل متنوعة ومستحدثة منها الالكترونية والكهربائية واندمجت فيها خصائص الطبيعة مع التكنولوجيا لتقدم اعمالاً تركيبية في روية معاصرة " **رؤية تنتفع من أخطاء الماضي في لب تجريبها الداعي للنقاء، ومن هذا المنطلق لا تبدو هذه الأعمال التركيبية أو الجدلية أمثلة على التلوث بالماضي أو على الفوضى ولكن الاندماج الواعي بين الماضي والحاضر في عوالم إبداعية، في تحولاتها وتغيرها** " (١).

إن التكنولوجيا حررت الصورة وساعدت في انتاج صورة مركبة، تمتلك القوة والهيمنة في هذا العصر، مما أدى إلى تعددية في أنواع الصور بتعدد أنواعها وإمكانياتها وتوجهاتها الدعائية والإعلامية والفنية والإخبارية، فحلت الصورة في اطار جديد تحمل معانٍ جديدة لما وفرته التكنولوجيا الحديثة فساعدت على تسهيل انتاج الصور المركبة بوسائط تقنيات مختلفة.

لقد كان للتطور التكنولوجي الأثر المباشر على تطور الصورة الفنية التي تعتمد على خصائص تركيبية، مما أدى الى انتشار الفن الرقمي بوصفه اسلوباً فنياً جديداً يعتمد على تقنيات إلكترونية في التعامل مع الصورة. أسهمت هذه التقنيات في ظهور الصورة الرقمية والبرامج المتنوعة للتصاميم الرقمية وبرامج التراكيب الصورية، التي دفعت الفنان لتبني تلك الوسائط لإيصال أفكاره ورسائله الفنية. فسعى الى استعمال الوحدات المتراكبة والتكرار أو اعادة الترتيب التراكبى أو الاختزالي لمفرداتها باستعمال تقنيات متنوعة كما استعان بالأشياء التي فيها محفز خيالي، من خلال الأعمال التي توحي للمتلقي أن من المستحيل الجمع بين الشكلين الا من خلال التركيب وهذه التراكيب تقود إلى تعدد القراءات لأن كل متلقٍ سواء اكان عادياً ام فناناً

(١) عماد عبد النبي أبو زيد، **الوسائط المتعددة في فنون مابعد الحداثة وتغير المفاهيم الجمالية**، كلية التربية الفنية جامعة حلوان،ص ١٨٣

يترجم لعمل حسب مرجعياته الخاصة. بالتالي اصبح العمل الما بعد حداثي محمل بالعديد من التداخلات، التي أُنتجت خاصةً تلك التي أُنتجت بوسائط رقمية، وإذ إن احدى الضرورات البحثية تتركز على انتاج الصورة التركيبية، فمن المهم التركيز على أساليب الصورة الرقمية وتعدد تقنياتها، لكون هذه التقنيات تمثل ركيزة مهمة في بناء الصورة المركبة.

الصورة الرقمية: تاريخها وأساليب اشتغالاتها في الفن

- **الصورة الرقمية (Digital Image):**

إن الاهتمام بالتقنيات الرقمية وبمعالجة الصورة يرجع إلى أوائل عشرينيات القرن الماضي عندما أرسلت صورة رقمية لأول مرة بواسطة كابل بحري بين نيويورك ولندن. ثم انتشرت تطبيقات الصورة الرقمية بشكل أوسع في أوائل الستينات عندما قدمت حواسيب الجيل الثالث(*) تقنية معالجة الصورة الرقمية العملي للخوارزميات المعالجة للصورة، فبدأ استعمال تقنيات تحسين الصورة بوساطة الحاسوب في مختبر في مدينة كاليفورنيا عام ١٩٦٤ عندما عولجت صورة للقمر مرسلة بواسطة مركبة فضائية لتصحيح تشوهات ناتجة عن الكاميرا التلفزيونية المركبة على سطح مركبة فضائية (١).

الصور الرقمية تنتَج عن طريق العمل على برامج حاسوبية تتميز بطابعها الرقمي والإفتراضي، والتي توجد ضمن فضاءات الشبكة العنكبوتية. وينقلها الفنان من الكاميرا إلى الحاسوب في حالة أخذ الصورة عن طريق كاميرا رقمية ، ويَستعمل التصوير الرقمي مستشعر صورة إلكترونيًا لتسجيل الصورة بوصفها مجموعة من البيانات الإلكترونية بدلاً من التغييرات الكيميائية، وهناك فرق هام بين التصوير الرقمي والكيميائي، إذ يقوم التصوير الكيميائي بالتلاعب بالصورة لأنها تنطوي على فيلم وورقة التصوير، في حين أن التصوير الرقمي تتوفر فيه إمكانية التلاعب بشكل أكبر وأدق للحصول على درجة من المعالجة للصور التي تعد صعبة نسبيًا في التصوير الفوتوغرافي لقد تم تخطي هذه الصعوبة عند ظهور جهاز الماسح الضوئي

(*) حواسيب الجيل الثالث: الحواسيب التي تم تصميمها وتصنيعها في أوائل الستينيات، وتتميز ببدء استعمل الدوائر المتكاملة ونظم التشغيل متعددة البرمجة، وأشهر هذه الحواسيب IBM360، فيها تم إستعمل الشاشات لعرض البيانات، ولوحة المفاتيح لإدخال البيانات إذ ظهرت الدوائر الكهربية المتكاملة وهي عبارة عن دوائر إلكترونية على شريحة صغيرة من السيليكون تحتوي على ملايين من المعدات الإلكترونية، وظهرت شبكات الحاسب والحزم البرمجية الجاهزة وأصبحت الحواسيب أصغر بكثير.
https://ontology.birzeit.edu/term https://harmash.com/blog/generations-of-computer

(١) للمزيد يراجع: وينتز. رافائير غونزيلز ويول، **معالجة الصورة الرقمية**،ترجمة:معن عمار، المركز العربي للتعريب والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٢ ص ١٤.

الذي استخدم لنقل الصورة الفوتوغرافية إلى الكومبيوتر. فأصبح بالإمكان تغييرها وفقًا لاحتياجات المرء، فعند نقل الصورة يتم تحويلها لنظام رقمي ليتم التحكم فيها في الكمبيوتر " **فبمجرد نقلها تتحول إلى مقابل رقمي Digital قوامه الصفر والواحد فيتم مسح الصور والأشكال الكترونيا لتتحول إلى نقاط متراصة ومتناهية فى الصغر ،يمكن تمثيلها رقمياً سواء بالنسبة الى موضعها أو لونها ودرجته من حيث ...الشدة أو النصوع** " [١]. تسمى على وجه التحديد وحدات البكسل، وهو أصغر عنصر من عناصر الصورة الرقمية، وكلما إزدادت عدد البكسلات في الصورة ازدادت دقتها وجودتها، ويمكن معرفة ذلك من خلال تكبير الصورة إلى درجة عالية مع بقاء وضوحها، إن قدرة البرامج المستعملة فى الكمبيوتر تقدم العديد من الحلول المتغيرة والمثيرة للحس البصرى والجمالى. ويمكن التعامل معها مستعيناً بعدد من التقنيات المختلفة والتحكم في حجمها من تكبير أو تصغير وما إلى ذلك من عمليات تجريبية تمتاز بالدقة والسرعة فى آن واحد ، وكما يسمح بتخزينها فى أشكال متنوعة يتم استرجاعها وتداولها بسهولة وسرعة كمالاتفقد معها أية خاصية تم تثبيتها من قبل.

وعندما يبدأ الحاسوب برسم الصورة فإنه يقوم بتقسيم الشاشة أو الصفحة المطبوعة على شبكة من البكسلات، ثم يقوم باستعمال القيم المخزنة للصورة الرقمية ليعطي لكل بكسل لونه وسطوعه، وعند تخزين الصورة الملونة في الحاسوب بوصفها مصفوفة بكسلات ثنائية البعد " **يأخذ كل بكسل ثلاث قيم تمثل الألوان الأساسية الثلاث (RGB)، فاللون يعبر عنه بكود رقمي، تغطي ((باليتته)) جميع الألوان، وطيف ظلالها ودرجة بريقها أو لمعانها، وإن المناطق اللونية المعتادة أو الشائعة في الصور الرقمية هي:RGB (Red, Green and Blue)(الأحمر، والأخضر والأزرق)،وCMYK (Cyan, Magenta, Yellow and Black) (والسماوي، والأرجواني، والأصفر والأسود) الذي يستخدم في الطباعة.**"[٢]. وتستعمل صيغ لونية عدة في إنشاء الصور الرقمية بواسطة الحاسبة الالكترونية فكلٌ جزء متخصص بصيغة معينة، وإن أكثر هذه الصيغ استعمالاً وانتشاراً هي الألوان الضوئية الأحمر والأزرق والأخضر التي عند امتزاجها تنتج لوناً ضوئياً اكثر إضاءة، والألوان الصبغية هي السماوي والارجواني والاصفر والأسود المستعمل في الطباعة.

---

(١) عماد عبد النبي أبو زيد، **الوسائط المتعددة في فنون مابعد الحداثة وتغير مالفاهيم الجمالية**، مصدر سابق، ص ١٨٧

(٢) رسل مظفر، **تقنيات الصورة الرقمية ودورها في تحولات الرسم العالمي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشور جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٢، ص ١١-١٢

لقد أصبحت الصورة الرقمية قاسماً مشتركاً في معظم فنون ما بعد الحداثة التي ميزت عصر المعلومات، ومع تطور اندماج تكنولوجيا المعلومات من تلفزيون وكمبيوتر وانترنيت أُتيحَت فرصاً امام الفنانين عديدة لتقديم أعمال رقمية تختلف في تقنياتها عن تقنيات الرسم التقليدي، مما اسهمت في انتاج صورة غيرت من شكل الفن ومفاهيمه و" **تقوم التصاوير الرقمية الجديدة بإنتاج معرفة وسلطة لا حد لإغرائها. فبعد المسبار(*) والمكروسكوب(**) والتصوير بالأشعة، جاءت المعالجات المعلوماتية لتوسع بشكل هائل من تحكمنا في... التصاميم والرسوم، ومن فرضياتنا الفكرية نفسها** " [١]، لذلك تعد الصورة الرقمية الوسيط الأكثر قوة وشيوعاً في العالم المعاصر نظراً لما تمتلكه من إمكانيات لامتناهية للتواصل والدعاية والتأثير في الراي العام، بالأخص بعد التقدم التكنولوجي والتطور الرقمي " **فالصورة مع التصوير وبمساعدة الحاسوب، لم تعد أبداً نسخة ثانوية لشيء سابق وانما العكس. إن الصورة المعلوماتية، بمراوغتها للتعارض بين الوجود والمظهر والشبه الواقعي، لم تعد بحاجة لمحاكاة الواقع الخارجي بما أن المنتوج الواقعي هو المطالب بمحاكاتها هي كي يحقق وجوده** " [٢]. لقد اصبح بمقدور الصورة الرقمية تنفيذ العديد من المتطلبات الفنية على مستوى الأداء، مما خلق جواً يسمح بتكوين أعمال فنية متكاملة من قدرات عالية بعد تحويلها إلى حالة فيزيائية، الأمر الذي سهل إمكانية التعامل مع الصورة الرقمية كأعمال فنية ذات خصوصية وقيمة جمالية تنافس الأعمال المنفذة بشكل تقليدي. فحيازة الصورة التكنولوجية والصناعية على اهتمام وسائل الاتصال حصل نتيجة لسرعة تداولها وقوة تأثيرها، فاستحوذت الصورة بهذا الشكل على الحقل البصري فهي لا تترك شيئاً خارجها الا وضمته داخل اطارها وهذا ما يفسر وضع الصورة المميز في الثقافة المعاصرة " **إننا بفضل الصورة في العصر الرقمي نجد أنفسنا أمام واقع فائق، أو إذا**

(*) المسبار الفضائي هو مركبة فضائية آلية دون طاقم ولا تدور حول الأرض بل تستعمل لاستكشاف الفضاء الخارجي، إذ يتم إطلاقها في الفضاء الخارجي بهدف استكشاف واحد أو أكثر من الأجرام السماوية (كوكب، قمر، مذنب، كويكب) أو استكشاف الوسط بين الكواكب أو الوسط بين النجوم. تتكون حمولتها من أدوات علمية من أنواع مختلفة على غرار كاميرات متطورة. https://ar.wikipedia.org/wiki

(**) الميكروسكوب هو جهاز لتكبير الأجسام الصغيرة التي لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة أو لإظهار التفاصيل الدقيقة للأشياء من أجل اكتشاف تكوينها ودراستها، والعلم المهتم باستكشاف الأجسام الصغيرة أو التفاصيل الدقيقة للأشياء https://ar.wikipedia.org/wiki/

(١) دويري. ريجيس، **حياة الصورة وموتها، مصدر سابق** ص ٢٩٦

(٢) **المصدر نفسه** ، ص ٢٢٧

شئنا القول أمام واقع مضاف إليه " [١]. من حيث التعديل والتركيب والتغير في أسلوب ووقت ومكان المشاهدة.

كما كان للصورة الرقمية دوراً على التغير في حيثيات الزمان والمكان، إذ من الممكن مشاهدتها في أي مكان وأي زمان بعد انتشارها لتكون واجهة لمحلات التجارية ووسيلة من وسائل الإعلان نظرا لما تتمتع به من مزايا وخصائص فاصبح الاهتمام أكثر بالنظام البصري كونه العامل الأهم في التلقي، خصوصاً في العصر التكنولوجي الذي أصبح عصر الصورة بامتياز، كون الصورة في العصر التكنلوجي متحررة من قيود الزمن الأفلاطوني[*]، فأصبح البحث عن المعاصرة مرتبطاً بالثقافة التكنولوجية، التي أسهمت في تحرر الصورة من سلبيتها، فلم تعد نسخا وانما صارت توازي ما ينتج عن الشيء المنسوخ" [٢] وتتجلى أهمية الموضوع في جانبه التقني، إذ إن نسخة الصورة الرقمية المأخوذة عن طريق كاميرا رقمية فائقة الدقة أو المعالجة تقنياً تكون من الدقة والإتقان جعلها مطابقة للأصل الذي أخذت منه، بل أنه مع عدم التمكن من تمييز النسخة عن أصلها، فأصبح بالإمكان عمل عدد لا حصر له من النسخ من دون أن يؤثر على أصل النسخة "[٣].

إن عملية بناء صورة فنية رقمية تتطلب معرفة كبيرة ببرامج الحاسوب، مبنية على رؤية فنية ومهارة عالية في استعمال برامج الحاسوب في صياغة الصورة الرقمية، لتكون مزيجاً من التكنولوجيا والإبداع يتم وفق تنسيق يجسد ثقافة العصر ويعطي مجالاً أوسع في التعبير لانتاج عصر بصري وفني جديد و "**هكذا تنتج البرامج المعلوماتية، عبر البرامج الرقمية للمعلومات، صور ذكية قابلة لأن تندمج في سياق معين الجم من المعطيات غير المنتظرة** " [٤]. لقد أخذت الصورة الرقمية مظهراً جديداً عندما ضخمت الإمكانات الجمالية والتقنية التي تمتلكها، فمفهوم التركيب الصوري يرتبط ارتباطا مباشرا بعملية انتاج الصورة الرقمية إذ إن الصورة الرقمية أنهت المشاكل التي يمكن ان تواجه الفنان في انتاج صورة رقمية مركبة، إذ تتميزت الصورة الرقمية بخصائص متعددة تتعلق بآلية انتاجها ويمكن تصنيفها حسب الآتي:

---

(١) عبد العالي معزوز، **مصدر سابق**، ص ٣٦

(*) يراجع المبحث الأول، ص ٩-١٠

(٢) عبد العالي معزوز، **المصدر السابق**، ص ١٤٥

(٣) زيد طارق، **النسخة الرقمية المعدة للاستعمال الشخصي**، بحث منشور،مجلة المحقق الحلي للعلوم الإنسانية، العدد الثالث ٢٠١٦ ص ٦١٧

(٤) دوبري. ريجيس، **حياة الصورة وموتها**، مصدر سابق ص ٢٢٨

١- خاصية المدرج الإحصائي أو مايطلق عليه الهيستوغرام (*) وتساعد هذه الخاصية في عملية تحسين مظهر الصورة بشكل دقيق. (١).

٢- خاصية تنقيح وتنظيف وتنعيم الصورة وتستعمل هذه الخاصية لإزالة الشوائب الأثار اغير المرغوب فيها مثل الخدوش التي يمكن أن تكون موجودة في الصورة الرقمية" (٢).

٣- خاصية التعديل، تشمل تعديل الإضاءة والتدرج اللوني وتعديل حجم الصورة مثل قص الصورة، وإزالة ألاجزاء غير المرغوب بها او اقتصاص جزء منها لخلق صورة جديدة وتعديل توجه اتجاهها كقلبها راساً على عقب أو يميناً أو شمالاً.

٤- خاصية تغير اللون والتدرج اللون بشكل انتقائي لتكوين أفضل نتيجة ضمن المدى اللوني المرغوب فيه.

٥- خاصية تركيب ومزج الصور: تتيح هذه الخاصية بواسطة تطبيقات عديدة إمكانية تركيب ودمج صور عدة في صورة واحدة (٣).

لقد أعطت هذه الخصائص شعوراً بالسيطرة على الصورة بشكل أكبر، فشكلت الصورة الرقمية نظاماً مرئياً جديداً، فهي مجموعة من المفاهيم التي تعيد النظر في طبيعة الصورة المرئية على ضوء سياقات جديدة تم إنجازها على سندات تقنية إلكترونية. ومن خلال استعمال الخصائص أصبحت الصورة المركبة بكيفية رقمية تهيمن على المشهد الفني فاستحوذت بهذا الشكل على الحقل البصري فهي لا تترك شيئاً خارجه الا وضمته داخل اطارها بغض النظر عن مضمون الصورة المركبة، وهذا ما يفسر وضع الصورة في الثقافة المعاصرة، كما تمكنت الصورة المركبة من الولوج الى العالم الواقعي و " **ما ينبغي التنبه إليه هو أن الصورة المصنوعة أو**

(*) الهيستوغرام Histogram وهو عبارة عن تمثيل الضوء الموجود في الصورة برسم بياني يخطط الهيستوغرام عدد البكسلات في الصورة، ويظهر الهيستوغرام بعد إلتقاط الصورة وليس قبلها. للمزيد: فريد ظفور، **مجلة فن التصوير** ١١ مايو ٢٠١٧ https://www.fotoartbook.com/

(١) عباس مصطفى صادق، **الصورة الرقمية كعنصر رئيسي في بنية الاعلام الجديد، متطلبات المعالجة والاستخدام في الانترنيت والوسائط المتعددة**، ورقة عمل منشورة في مؤتمر كلية الاداب والفنون بجامعة فيلاديفيا الأردنية، ٢٠٠٧/٢٤/٢٦ ص ١٣

(٢) وينتز. رافائير غونزيلز ويول، **معالجة الصورة الرقمية**،ترجمة:معن عمار، المركز العربي للتعريب والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٢ ص ٢٢٨

(٣) عباس مصطفى صادق، **الصورة الرقمية كعنصر رئيسي في بنية الاعلام الجديد**، المصدر السابق ص ١٢-١٣

المركبة أو القابلة للتركيب بكيفية تكنولوجية هي التي صار لها القوة المهيمنة...وأنظمة إنتاجها التي تجعلها تحوز على هذا القدر من التأثير في العالم المعاصر"(١).

-تقنيات الصورة الرقمية:

١- الكولاج الرقمي (Digital collage)

تقنية رقمية مستندة الى تقنية تقليدية استعملها التكعبيون ومن بعدهم السرياليون والدادائيون واستمرت بالتطور والانتشار (*). إلا أن الكولاج الرقمي استثمر أجهزة تقنية متطورة، مرتبطة باستعمال الحاسوب، مثل الكاميراً الرقمية والماسح الضوئي لإدخال الصور وتحويلها إلى الصيغة الرقمية، إذ يتم توفير الماسحات الضوئية مع إمكانية ترجمة المعلومات التماثلية إلى بيانات رقمية. و يمكن نقل الصور على الفور دون فقدان حدة النسخ الأصلية، بمعنى الحصول على المزيد من النسخ، بشكل أفضل وأسرع، ليتمكن الفنان بعد ذلك من تقطيعها أو إلصاقها من خلال البرامج المتخصصة في هذا المجال مثل برنامج Photoshop(**) وPhotopaint(***) وGimp(****). باستخدام هذه البرامج يمكن للمستخدم التغيير في الصورة المتمثل بحذف الكائنات المرئية غير المرغوب فيها، ودمج الكائنات من عدة صور لتكوين عمل فني من خلال توليد الصور المكونة لهذا لعمل ضمن الحاسوب. فمن بعد العديد من العمليات يمكن للمستخدم من تعديل الصور أو حتى إنشاء صور جديدة ومعالجتها بتقنيات وبرامج الحاسوب الخاصة بالتصوير الرقمي، والذي يلتقط ما لا يمكن للعين البشرية أن تراه. يمكن للبرامج بسهولة الجمع بين الصور الرقمية والنص لتغير نمط الصورة الناتجة، لتكون جزءاً من متطلبات المجتمع ولها

---

(١) عبد العلي معزوز، **فلسفة الصورة**، مصدر سابق، ص ١٤٦

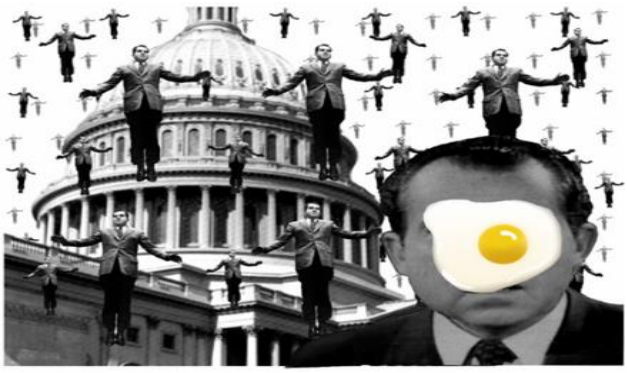
(*) للمزيد يراجع المبحث الثاني ص ٥١

(**) Photoshop فوتوشوب هو برنامج رسوم لإنشاء الصور النقطية وتعديلها أنتجته شركة أدوبي يعد من أشهر البرامج لتحرير الرسوميات وتعديل التصوير الرقمي. تاريخ الإصدار الأولي: ١٩ فبراير ١٩٩٠النظام الأساسي: إكس٨٦-٦٤https://www.digitaltrends.com/photography/gimp-vs-photoshop

(***) Photopaint كوريل فوتو بانت هو برنامج لتنقيح الصور ومعالجة الصور والتصميم بمساعدة الحاسوب صنعته شركة كوريل، فإنه يستخدم أساسا لعلاج الصور الرقمية. هذا البرنامج هو جزء من منظومة كوريل دراو، فإن النسخة الأخيرة هي منظومة كوريل فوطوبانت اكس ٣، وهو النسخة ١٣تاريخ الإصدار ١٩٩٣.https://en.wikipedia.org/wiki/Corel_Photo-Paint

(****) Gimp برنامج لمعالجة الصور ، يستخدم للتعامل مع الصور بحيث يقوم بتحسين مظهر الصور فضلاً عن إعادة تحجيمها وقصها، والتعديل على الألوان واضافة الفلاتر لها، وتجميع عدة صور مع بعضها البعض، وإزالة المكونات غير مرغوب بها، كذلك يستخدم للتحويل بين صيغ الصور المختلفة بالإضافة إلى رسم الشعارات تاريخ الإصدار عام ١٩٩٦م المطوّرون الفعليون: سبنسر كيمبل، بيتر ماتيس https://en.wikipedia.org/wiki/GIMP

دور في (الثقافة ووسائل الإعلام والمجلات) بكفاءة أكبر بكثير من الطرق التقليدية، لتشمل جميع عمليات تحليل الصورة الرقمية وإجراء التعديلات والدمج فيما بينها لتظهر لنا صورة رقمية متفردة وجديدة تحاكي التقنيات الواقعية وتضيف عليها.من خلال تحويل الصورة المادية إلى صورة رقمية للتمكن من نقلها وطباعتها وخزنها. كذلك لتحسين الصورة وإعادة تشكيلها وإنشاء صور أخرى وإنتاج صورة فنية بتقنية كولاج رقمي " **إن عملية الكولاج الرقمي تستثمر تقنيات الإدخال الصوري التي تدخل الصور الواقعية، ويكون دور الفنان تقطيع وإعادة تركيب هذه القطع حسب الترتيب الذي يراه مناسباً ويخدم الغرض من إنتاج العمل**"[١]. يميل الكولاج الرقمي إلى الاعتماد بشدة على استراتيجيات الكولاج التقليدية ويحاكيها، غير أن الوسيط المادي للصور التي يتم المزج بينها هو الوسيط الرقمي، فيتم إدخال الصور بشكل مباشر من الواقع بواسطة أجهزة الادخال الصوري، ليتم التعامل معها بشكل رقمي. الإ أنه يستخدم الصور إفتراضية القوام من مصادرمختلفة مجزأة ومنسقة معاً (في برنامج مثل Photoshop) ويتم جمها في صورة واحدة أخيرة، وهنا يكمن الفرق بين الكولاج الرقمي المعتمد على التقنيات الالكترونية والبرامج الرقمية والكولاج المستخدم في الرسم المعتمد على القص واللصق لصور فوتوغرافية او قصاصات ورقية وغيرها.



الشكل (٣٣) إدفارد ديركيرت صبي ٢٠٠٥

الشكل (٣٤) كولاج رقمي JD Jarvis

أي أن الصورة النهائية يتم إنشاؤها من خلال "لصق" صور مختلفة معاً، مع مراعاة تجنب ربط الصورة الرقمية ببرامج التلاعب بالصور إذ أن الصورة المطلوب انتاجها يجب ان يتبين بها ان الصورة الناتجة هي مكونة من مجموعة صور، مختلفة للغاية.بحيث يتغير تكوين صورة واحدة، في حين أن الملصق الرقمي هو عملية وضع صور متعددة ووضع طبقات فوق بعضها البعض.

---

(١) نمير عماد صاحب الطائي، **جدل التقنية في جماليات الفن الرقمي**،رسالة ماجستير غير منشورة جلمعة بابل كلية الفنون الجميلة اختصاص رسم، ٢٠٠٨، ص ١٠٦

إذ يتم تكديس طبقات مختلفة فوق بعضها البعض لتكوين تركيبة كاملة"[١]بمعنى أن تقنية الكولاج من خصائصها أنها تبين وبشكل واضح الاختلاف بين الصور المركبة. وفي الأشكال (٣٤-٣٣) بعض الأمثلة الواضحة على الكولاج الرقمي يتضح من خلالهم كيفية تراكب العناصر البنائية لانتاج صورة مركبة بتقنية الكولاج الرقمي.

٢- المونتاج الرقمي (Digital Montage)

أدى ظهور وسائط لمعالجة الصور الرقمية وتسجيلها، فضلاً عن استخدام برامج الكمبيوتر لتحرير المحتوى اللفظي والمرئي، إلى تغيير نطاق الصورة المجمعة بشكل كبير.إذ تم تطوير طريقة المونتاج من قبل سيرغي ايزينشتاين[•] الذي بدأ بتصنيع الأفلام في بداية القرن العشرين حيث بدأ صناع الأفلام بتجريب تقنيات تعديلٍ مبتكرةٍ عديدةٍ، كما أوضح إيزنشتاين أهمية الإطارات المنفردة في تقنيته المميزة للمونتاج، فقد قام بتطوير التقنيات التي يستخدمها المخرجون وتغيرها إذ عمل على التأثير في الجمهور من خلال طول اللقطات والحركة والاقتطاعات، وطور عدة تقنياتٍ للمونتاج وهي المونتاج القياسي والإيقاعي والنغمي والمتآلف والذهني.

وتمثل إحدى العمليات التي تتضمن الانتقال من الإنتاج الميكانيكي إلى الاستنساخ الرقمي لإنتاج صور مركبة بوسائط تكنولوجية عن طريق إلصاق الصور الرقمية بعضها فوق بعض للحصول على نتيجة تختلف عن الصور الأصلية "**هي تقنية تشبه تقنية الكولاج، الا أن النتيجة ضمن تقنية المونتاج يجب أن لا تدل على تغييرات حصلت فيها نتيجة مزج الشرائح، أي أن النتاج الفني لهذه التقنية لا يدل على حدوث عملية مزج لمجموعة من المكونات، ويتم ذلك من خلال تدخل الفنان بمعالجة النتيجة النهائية، وحذف ومعالجة كل مناطق الإلصاق**".[٢] بحيث يكون العمل منسجما لصورتين من مصدرين مختلفين وإن تحققا عن طريق عملية تركيب متجانس ولا تظهر عملية الدمج، ومن خلال مجموعة من التطبيقات المتخصصة في معالجة

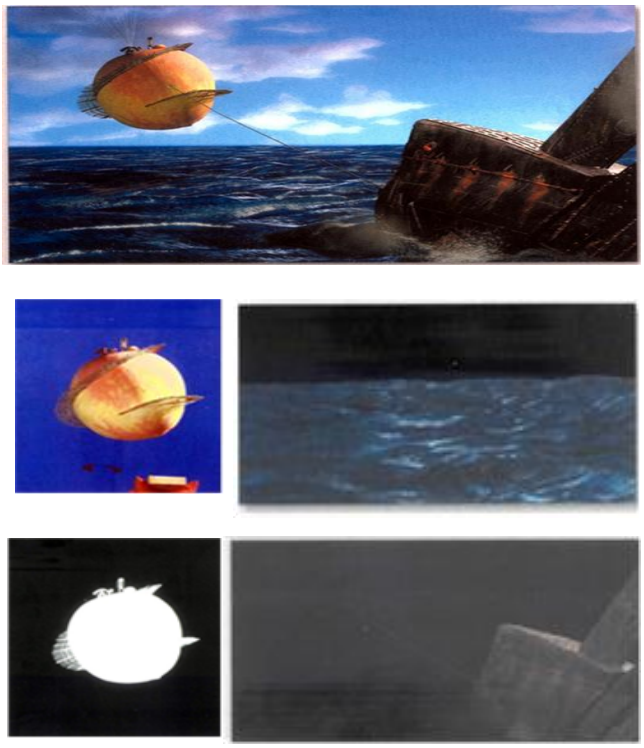
---

(١) كوريان. ماريا، **ماهو الملصق الرقمي**، https://www.blackcproduction.com/single-post/2018/01/19/What-is-Digital-Collage

(*) سيرجي ميخائيلوفيتش آيزنشتاين (١٨٩٨-١٩٤٨) مخرجًا سينمائيًا ومنظرًا سينمائيًا، ورائدًا في نظرية وممارسة المونتاج ".https://monoskop.org/Sergei_Eisenstein

(٢) نمير عماد صاحب الطائي، **جدل التقنية في جماليات الفن الرقمي**،مصدر سابق ، ص ١٠٨، نقلا عن Brinkmann , Ron: the art and science of digital compositing ,Op. Cit, p. 2-3

الصورة الرقمية بغية الحصول على صورة مركبة بتقنيات تكنلوجية كما هو موضح في الشكل التوضيحي (٣٥) واستخدمت هذه التقنية بإنتاج فن الفيديو ارت وإنتاج الأفلام " **برمجيات المونتاج** [*] **هي أي برنامجٍ قادرٌ على فتح وتحرير أو التلاعب بملف فيديو أو فيلم، ويتيح للمستخدم إزالة أجزاءٍ من الفيديو أو إضافة أجزاءٍ وترتيب المقاطع بالطريقة التي يريدها المصمم، وتزويد أي فيديو بالمؤثرات البصرية التي نراها كثيراً في فيديوهات اليوتيوب**" [١].



الشكل (٣٥) مونتاج رقمي

(*) برمجيات المونتاج الرقمي:

- **Adobe Premiere Pro** من أفضل برمجيات المونتاج وتحرير وتعديل الفيديوهات وإنتاجها، هنالك إصداراتٌ جديدةٌ منه تصدر باستمرارٍ، ويستطيع المستخدم عبر هذا البرنامج إنتاج أفلام وفيديوهات باحترافيةٍ كبيرةٍ.
- **Photoshop** عد هذا التطبيق ولفتراتٍ طويلةٍ الرائد في تقديم خدمات المونتاج الرقمي، ولكن بدأت التطبيقات المنافسة بالظهور بعد ذلك إلّا أن التحديثات المستمرة للتطبيق وتوفير أحدث الأدوات الخدمات، التي تسمح للمستخدم مشاركة رسومه وبياناته بين مختلف الأجهزة مكنته من المحافظة على مكانته ضمن أهم تطبيقات المونتاج الرقمي
- **MAGIX Video Pro X** يقدم هذا مميزات البرنامج السابق نفسها، إلا أنه يعاني من بعض النواقص فهو أصعبُ وأكثرُ تعقيدًا ويفتقد لبعض الميزات الصغيرة التي تختصر خطواتٍ متعبةً على المصممين.
- **Hitfilm Pro** يعد هذا البرنامج من افضل برمجيات المونتاج بالنسبة لهواه التصميم الرسومي الاحترافي والمؤثرات البصرية المتعلقة بالأفلام، إذ تم تزويد هذا البرنامج ببعضٍ من أفضل المؤثرات البصرية التي ربما لن ترى أفضل منها في أسواق البرامج الأخرى.
- **Avid Media Composer** يعد هذا البرنامج الأكثر شعبيةً واستخدامًا بين المصممين الاحترافين لمقاطع الفيديو الخاصة بالأغاني والأفلام والإعلانات والمسلسلات وغيرها إذ يمتلك هذا البرنامج كل ما تحتاجه لصناعة فيديو بسيط مثل فيديو خطوات إرشادٍ لموضوعٍ ما أو فيديو تعليمي، ويمكنك حتى أن تبتكر أفلامًا معقدةً ذات مؤثراتٍ بصريةٍ مذهلةٍ مثل أفلام الأبطال الخارقين الذين نراهم اليوم. زاهر بلبيسي، **برمجيات المونتاج**، https://www.arageek.com/l

(١) زاهر بلبيسي، **برمجيات المونتاج**، https://www.arageek.com/l

وقدم الفنان (ماكس أسابين Max Asabin [*])العديد من أعمال المونتاج كما في الشكل (٣٦) إذ يظهر في الصورة الأولى عملية تركيب العديد من العناصر ثم يظهر في الصورة الثانية عملية دمجها للتفاصيل والأشكال وفق تقنية المونتاج التي استخدمت بشكل واسع ومتنوع بإنتاج الأفلام. "**عند استخدام تقنيات مثل المونتاج، لا يكمن التحدي في تجميع "السينما" كما نعرفها فحسب، بل إنشاء رؤية اصطناعية يمكن أن تكون، لتطوير الكاميرا الإفتراضية من وجهة نظر "أشكال الحياة" الإصطناعية**" [١]. إن التغير الذي طرأ على العالم في عصر المعلومات الذي أسهم في الإنتاج الجماهيري لأجهزة الفيديو والشاشات التلفزيونية الكبيرة وكل ما حدث خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين وما بعدها يعد بمنزلة طفرة في التعامل مع عالم الصورة المركبة بتقنيات تكنولوجية مثل والرسوم الحاسوبية المركبة والفن الرقمي وفن الوسائط المتعددة وفن الميديا والميديا الجديدة.

شكل (٣٦) ماكس اسابين مونتاج رقمي

ثانياً: التكنولوجيا الرقمية وأساليب انتاج الصورة:

جاءت التغيرات متلاحقة في الحركات والاتجاهات في الفن ما بعد الحداثي الذي عكس تطور التكنولوجيا الرقمية، فقد نشأ مسار لنسق فني جديد بالتعاون مع الطفرة العلمية وما تحققه الآلة من مهارات تحت مسمى _ الذكاء الاصطناعي _ فقد أصبحت الالة تؤدي ما يؤديه البشر من مهارات بعد تمكينها وتزويدها بمهاراته الذهنية بحيث أصبحت التكنولوجيا وألآتها تتفاعل مع

(*) ماكس أسابين، فنان رقمي من روسيا، يضع صورًا متعددة فوق بعضها البعض، ويمزجها معًا بسلاسة لإنشاء صورة واحدة رائعة. يقوم بذلك عن طريق قص حواف كل صورة في المقدمة، وإضافة الظلال والإبرازات، وتعديل اللون العام لجعل الصور تبدو أكثر واقعية. باستخدام تقنية فوتوشوب، يمكنه بسهولة نقل أي شخص إلى أحد مشاهده المذهلة.
https://www.boredpanda.com/photo-manipulation-deviantart-max-asabin/?utm_ source =facebook&utm_medium=link&utm_campaign=BPFacebook

(1) Sean, Cubitt, &Paul Thomas**: Relive: Media Art Histories**, The MIT Press, London, 2013, p55.

المحيط، وذلك لهدم الحواجز وليتمكن الفن من ايجاد مفاهيم تتلائم مع الأنماط السبرانية(*) لإنتاج ما يطلق عليه بـ(الفن السبراني) الذي اعتمد على تجسيد الإيقاعات الحركية في الأجسام ثلاثية الأبعاد.

ومع ثورة الاتصالات الرقمية وظهور الحاسوب وجد الفن مبررا لظهور أساليب فنية جديدة مبتعدة عن كل ما موجود، فخلقت معادلات تشكيلية رقمية فرضت نفسها ليتحول النسق الفني من المادي الملموس إلى المرئي المسموع، وذلك بتوظيف وسائط جديدة قادرة على الانتشار من خلال الأوساط الإلكترونية التي ساهمت بانتشار معظم الأعمال الفنية بواقع الفنون البصرية.

لقد أصبحت الوسائط المتعددة من الصيغ التشكيلية التي برزت بشكل أساس في فنون ما بعد الحداثة التي أهتمت بالفنون البصرية مزامنة لظهور المجتمع الاستهلاكي وانتشار الثورة التكنلوجية في ستينيات القرن الماضي، إذ أبدى عدد من الفنانين اهتمامهم بالفنون التي تعتمد على التكنولوجيا " **لقد حلت التكنولوجيا الآن محل الفن من خلال خلقها ما يسمى (بالواقع الإفتراضي)، هذا الواقع الذي كان قديماً حكراً على الفن أصبحت التكنولوجيا تخلقه ربما بصورة أكثر إبهاراً وجاذبية**"(١). وقد أُطلق على هذا النوع من الفنون العديد من التسميات منها فن الوسائط، وفن الوسائط الجديدة، وفن وسائط الإعلام، ولعل استخدام مصطلح الميديا يعد أكثر دقة وانتشاراً ويشمل جميع الوسائل وتقنيات الإعلام ويشمل عدة ميادين في الفن هي: الفن الرقمي وفن الميديا والميديا الجديدة، وفن الحاسوب، والرسوم المتحركة بالكمبيوتر، والفن الافتراضي، والفن في الأنترنت، والفن التفاعلي، وفن الروبوت، وفن التكنولوجيا الحيوية، كلها أمثلة على الوسائط المتعددة –التي تكون عبارة عن مجموعة عناصر يتم تسلمها الكترونياً لتشكل مزيجاً مركباً من النصوص والصور والأصوات والحركة عملياً يمكن تصنيف أي نوع من المعلومات التي نتلقاها على أنها وسائط متعددة، من التلفزيون، إلى المجلات، إلى صفحات الويب، إلى الأفلام، فيتم "**توظيف النصوص والكلمات والجداول والرسوم والصور الثابتة والمتحركة واللون والصوت والفيديو بكيفية مندمجة ومتكاملة من أجل تقديم رسالة...فاعلة قادرة على تلبية حاجيات المتلقي ومتكيفة مع قدرته الإدراكية، ويمكن الحديث عن الوسائط**

(*) السبرانية: عالم التحكم الآلي وهو علم حديث ظهر في بداية الأربعينات من القرن العشرين ماخوذ من كلمة اغريقية تعني الحكم من أحد مؤسسه عالم الرياضيات نوربرت فينر، واستخدم هذه النظرية بالفن روي سكوت. بلاسم محمد، سلام جبار، **الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته**، مصدر سابق،ص ١٤٣.

(١) بدر الدين مصطفى: **حالة ما بعد الحداثة الفلسفة والفن**: مصدر سابق، ص١٣٠.

ابتداءمن توظيف وسيطين كحد أدنى"[١]. فبمجرد الجمع بين عنصرين أو أكثر بواسطة الكترونية في مسعى لتكوين عمل فني لبناء صورة مركبة عن طريق وسائط متعددة يطلق عليه فن الوسائط المتعددة. وبالنظر إلى الأعمال الفنية القائمة على شاشة الحياة الإصطناعية يتم الكشف عن العلاقة بين فن الشاشة القائم على الحياة الإصطناعية والمشهد الرقمي الأوسع للوسائط بغرض تطوير أنماط بديلة للواقعية واستثمار أفكار جديدة، من خلال دراسة الرموز والتقاليد التمثيلية وربطها بالمنظور والفضاء الرقمي ثلاثي الأبعاد لإنتاج أعمال فنية، يتم من خلالها استكشاف الرموز والتقاليد التمثيلية في الحياة الاصطناعية، لتصبح الكلمات العليا للحياة الاصطناعية، وفن الوسائط، وبيئة وسائل الإعلام "[٢]

لذلك أصبحت الوسائط المتعددة قوة هائلة في انتاج الفنون المعاصرة، والوسائط المتعددة (Multimedia)، بوصفها مصطلحاً يتكون من جزأين (Multi) وقصد به التعدد والتنوع و(Media) صيغة جمع الكلمة (Medium) تعني الغاية أو الوسيط، وتعد الوسائط المتعددة ذات تأثير كبير في إعلام الجمهور والترفيه على حد سواء. وربما يكون الإعلان من أكبر الصناعات التي تستخدم الوسائط المتعددة لإرسال رسائلها إلى الجماهير، وتتميز بقدرتها التفاعلية مع المجتمع بكافة مستوياته الاجتماعية، إن مفهوم الوسائط المتعددة تقنية رقمية ظهرت نتيجة الاندماج بين تكنلوجيا الاتصال والمعلومات لإنتاج عمل مركب " **وهو عبارة عن دمج بين الحاسوب والوسائل الإعلامية لإنتاج بيئة تفاعلية تحتوي على برمجيات الصوت والصورة والفيديو ترتبط فيما بينها لانتاج صورة بصرية تعتمد على تلك الوسائط** "[٣].

إن توظيف الوسائط المتعددة في الفنون يشير في الغالب إلى جميع الممارسات التي استخدمت الالكترونيات لتكون جزءاً من العمل الفني لغرض تقديم فكر فني، كناية عن توظيف الفنان لمكونات التكنولوجيا في مجموعة من الفنون التي يطلق عليها اصطلاحا فن الميديا أو الوسائط الحديثة مثل فن الفيديو الذي يعد أحد فنون الوسائط المتعددة، وكذلك فنون الضوء وفن الحاسوب بكل ما يملكه من امكانيات للمعالجة الصورية، باستخدام برامج متنوعة،التي تمكن الفنان من انجاز عمليات المزج الصوري الرقمي بتقطيع وإعادة تركيب هذه الصور حسب التركيب الذي يراه مناسباً ليكون بذلك صورة مركبة بوسائط إلكترونية.

---

(١) محمد الأمين موسى احمد، **توظيف الوسائط المتعددة في الاعلام الالكتروني العربي**، بحث منشور في مؤتمر صحافة الانترنت في العالم العربي الواقع والتحديات، جامعة الشارقة كلية الاتصال، ٢٠٠٦، ص ٩٦.

(2) Sean, Cubitt, &Paul Thomas**: Relive: Media Art Histories**, The MIT Press London, 2013,,p 51.

(3) lbid. p54.

ثالثاً : اندماج الوسائط المتعددة في فنون التجهيز والفيديو والكمبيوتر لإنتاج أعمال تركيبية

إن الإمكانيات التي تقدمها البرامج المستخدمة في الكمبيوتر التي قدمت العديد من الحلول والتغيرات المثيرة للحس البصرى والجمالي في المشهد البصري فضلاً عن الإمكانيات المتعددة والمختلفة للتجريب التي قدمتها الوسائط المتعددة من خلال القدرة على المزج بين مختلف مجالات الفن بداية من فنون Pop الذي مثل الاحتفاء بالشيء الجاهز بوصفه وسيلة للتعبير، مستمدة من الحياة اليومية لتقديمها كمواضيع وتوثيقها ،فالوسائط المتعددة كانت بمثابة حلقة اتصال قدمت حلولاً مختلفة مثل الصور الفوتوغرافية، والتسجيلات المرئية والسمعية فى الأفلام، وفي فنون الفيديو والكمبيوتر، و ذلك فتح أمام الفنانين أفاق إبداعية جديدة بخلق واقع – سمعي بصرى حركي– ليسهم هذا الواقع بقدر من الامتزاج بين المعارف والخبرات، وقد ساعد الاستخدام التكنولوجي في تقديم أشكال الفن، وأسهم بشكل فعال في القراءة المفتوحة للعمل الفني من خلال مشاركة المتلقي.

وبالحديث عن الوسائط المتعددة وكيفية توظيفها في الفن نجد أن استخداماتها قد تعددت في جميع الفنون البصرية التقليدية لتجمع ما بين كل أنواع التكنولوجيا، ولتقدم فنوناً ذات صيغ إبداعية تحمل هوية مختلفة وتجمع ما بين التصوير التقليدي(احيانا) والرقمي وبين الواقع الحقيقي والواقع الافتراضي فلم تعد هناك فواصل في ظل التغيرات والتطور المتسارع " **فالوسائط المتعددة أمدت الفنون البصرية ببناء لغوى وتشكيلي متجاوز الحدود المادية لعنصري المكان والزمان في واقع تصوري محاكي وتخيلي في آن واحد.**"[١] فأسهمت في تغير مفهوم الفن، إذ إن هذا النوع من الفن لم يعد يتطلب المهارة والحرفية التي يتمتع بها الرسام، انما يتطلب نوع من الذكاء والفهم الذي يحقق خبرة في التعامل مع هذه الوسائط) واستعان الفنان بالوسائط التكنولوجية لعرض تجاربهم الفنية وتنفيذها. فكان الفنان (نام جان بايك[*] Nam June Paik) من الرواد الأوائل في استخدام الوسائط المتعددة بشكل عام، واستمر في استخداماته للتلفزيون والفيديو، بأعمال تجمع بين النحت ، وفن الفيديو المركب من عدة وسائط –نحت، اضاءة، شاشة تلفاز، كاميرا – فقدم تمثال بوذا في حالة تأمل هادئة، وكاميرا فيديو تسجل التمثال في الوقت نفسه،

---

(١) عماد عبد النبي أبو زيد، **الوسائط المتعددة في فنون مابعد الحداثة وتغير المفاهيم الجمالية**، مصدر سابق ص ١٧٤.

(*) نام جون بايك (عام ١٩٣٢ – عام ٢٠٠٦)، المعترف بها عالميا باسم" الأب للفن الفيديو،" خلق مجموعة كبيرة من العمل بما في ذلك تماثيل الفيديو والمنشآت والعروض وأشرطة الفيديو والمسلسلات التلفزيونية. كان له حضور وتأثير عالمي، ولا يزال فنه المبتكر وأفكاره الحكيمة مصدر إلهام لجيل جديد من الفنانين. كرول. إريك، https://americanart.si.edu/artist/nam-june-paik-3670.

وتعرض الصورة على شاشة التلفزيون. وكشف العمل الفني في عصر التكاثر الميكانيكي الذي يجمع بين تركيب صوري ما بين الماضي والحاضر، والقديم والجديد، والحقيقي والخادع تصور مجموعة من الرسائل من عصر إلى عصر. يسعى لإضفاء الطابع الخيالي ليتمكن من انتاج صورة مركبة بمساعدة التكنولوجيا والوسائط الإلكترونية "[1]. كما في الشكل (٣٧)، وسرعان ما أصبح هذا التطور في تكنولوجيا الوسائط المتعددة فأصبحت أداة لممارسة مختلف العمليات الفنية الإبداعية، وترى (الباحثة) أنها أصبحت قاسماً مشتركاً بين العديد من الاتجاهات الفنية، فأصبحت الوسائط المتعددة عالم قائم بذاته في كثير من الاعمال الفنية.

الشكل (٣٧)TV Buddha نام جون بايك

ففي أعمال" (نيومان[*].NAUMAN) الذي قدم أعمال فنية بتجربة النيون كما في الشكل (٣٨) حيث قدم العديد من التركيبات المبكرة والمبتكرة وقدم تراكيب صورية مكونة من اندماج ما بين الأداة والضوء وأسلوب العرض الذي تناوله الفنان ليقدم مجموعة من الصور المركبة. إن ما قدمته الوسائط المتعددة من امكانيات مختلفة للتجريب

الشكل (٣٨) نيو مان ١٩٨٥ ، صندوق نيون وألومنيوم

(1) TV Buddha by Nam June Paik (1974):. https://dailysonny.wordpress.com/2015/08/19/tv-buddha-by-nam-june-paik-1974/.

(*) **بروس نومان** (Bruce Nauman) (مواليد ٦ ديسمبر ١٩٤١) هو فنان أمريكي. تمتد ممارسته إلى مجموعة واسعة من الوسائط بما في ذلك النحت والتصوير الفوتوغرافي والفيديو والرسم والطباعة والأداء وقدم اعماله في كاليفورنيا بتجربة النيون منذ عام ١٩٦٥. https://publicdelivery.org/bruce-nauman-neons/.

واعادة المحاولة ، والقدرة على المزج بين مختلف مجالات الفن تعد بمثابة حلقة اتصال قدمت حلولاً مختلفة وغير مألوفة، وتنوع وتميز مع التطور التكنولوجي والرقمي، إذ اصبحت الوسائط المتعددة " **تعتبر أساسًا للوسائط الرقمية، وتنطوي على عناصرٍ ذات طبيعةٍ مختلفةٍ يمكن ربطها وتنسيقها لخلق تجربةٍ جديدةٍ كاملةٍ. كما يمكن من خلالها الجمع بين الأعمال الفنية كالصوت والصور والواقع المعزز والصور المتحركة وغيرها لإنتاج عملٍ فنيٍّ جديد** "[(١)]. فعن طريق تركيب هذه العناصر المتنوعة والمختلفة تم انتاج صورة مركبة. ومع استمرار التقدم التكنولوجي، وبدأ ظهور أشكال فنية جديدة، بحيث أخذ مصطلح فن الوسائط المتعددة والتي عن طريقها يمكن انتاج صورة مركبة لتقدم بأسلوب جديد ليعطي معنى جديدًا تمامًا. ومن الممكن أيضًا أن يتم استخدام قائمة جديدة كاملة من المصطلحات لوصف عمل الوسائط المتعددة من حيث صلتها بالعصر المحدد الذي تم إنشاؤه فيه .لقد تغير معنى فن الوسائط المتعددة بمرور الوقت، لذلك من المعقول تمامًا أن يتغير مرة أخرى في المستقبل القريب.

فن الضوء

الشكل (٣٩) ويلفريد دراسة في العمق ١٩٥٩

وهو مصطلح جديد مصمم للكسر مع الماضي وإنشاء نوع فني جديد يتكون فقط من عروض الضوء وتركيبات ضوئية وقد قدمه (توماس ويلفريد Thomas Wilfred[(*)])في وقت مبكر من عام ١٩١٩، قبل ظهور تكنولوجيا الفيديو والتلفزيون الاستهلاكي، بدأ ويلفريد في تجربة الضوء بوصفه وسيطاً فنياً واساسياً ، إذ قدم شكل (٣٩) دراسة في العمق، وهو عمل

(١) سعيد عطا الله، **ماهو الفن الرقمي**، ٢٠٢٠، https://www.arageek.com/l-igital-art

(*) توماس ويلفريد المولد (١٨٨٩–١٩٦٨) قام المخترع والفنان المهاجر الدنماركي الذي يعد من مخترعي ومطوري فن الضوءعمل الفن وفقًا لشروطه الخاصة. أطلق على علامته التجارية اسم Lumia، https://areq.net/m

ضوئي مركب من جهاز عرض، ووحدات عاكسة، وعناصر كهربائية وإضاءة، وشاشة عرض، حيث عرض اعماله في صالات مظلمة لخلق مظهر غامض للعمق والضوء الداخلي. وتقترح صوره الأثيرية (وقد تمت مقارنتها في كثير من الأحيان) بوميض اللهب، والأنماط الزائلة للشفق القطبي، حيث طور وسائل للتحكم في الأشكال الملونة والمضيئة." **سعى ويلفريد "للوعي الكوني" بشدة بالتصوير الفلكي والمجال المتنامي للخيال العلمي. سعى من خلال عمله إلى "إنشاء عالم رائع ومشرق، بنية سماوية ذات أبعاد ضوئية.**"[١].

تُعرف الصور المركبة بوسائط الكترونية بإسم فن الضوء الإلكتروني البصري الذي تطور بفعل تطور الليزر[*] في عام ١٩٦٠ انتشر فن الليزر بفعل تطور الإمكانيات التكنولوجية الحديثة بحيث مكنت الفنانين من توظيف الوسائط المتعددة "**لابتكار سياقات مغايرة وأساليب جديدة يكون الاعتماد على الضوء بصورة رئيسية لإنجاز اعمال فنية تشتغل الفضاء المتاح لتكون اعمال فنية كبيرة عمادها ضوء الليزر** "[٢]. لقد استلهم الفنان (دان كورسون [**]) من الضوء انساقاً فنية بحيث كون تجارب بصرية ضوئية وحركية، فوظف مصادر الضوء الذي كان من ابرزها الليزر لتكوين أنماط بصرية تتحرك بسرعات مختلفة، ففي الشكل (٤٠) تركيب لأربعة منحوتات مصنوعة من الألياف الزجاجية أحادية اللون وتعمل الإضاءة المخصصة على ترجمة المنحوتات أحادية اللون، إلى أشكال ديناميكية متعددة الألوان تكشف عن توظيف برامج مختلفة لكل منحوتة تعطيها طابعا مختلفاً، ومع ذلك فهي تتميز بنمط أحادي اللون وشفاف و فريد ليمنح كل قطعة شخصيتها المميزة.

---

(١) نيو هافن، جامعة بيل، ٢٠١٧، http://caareviews.org/reviews/3386

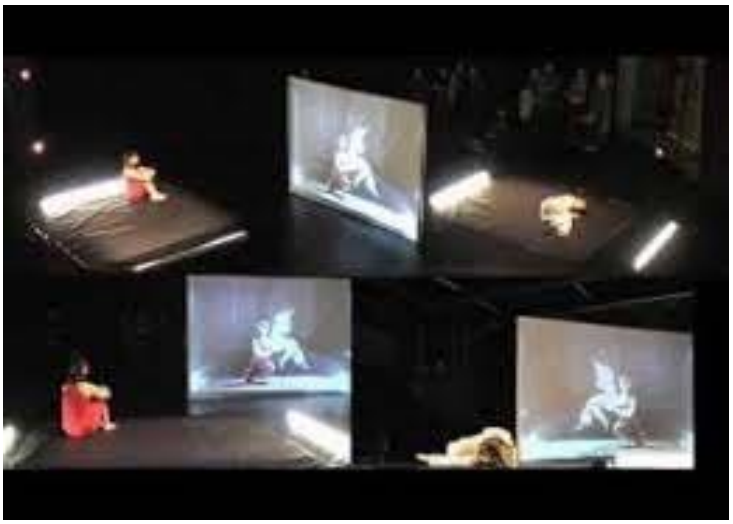
(*) الليزر: هو أشعة كهرومغناطيسية لها إمكانيات كبيرة لتوظيفها في مساحات شاسعة، يمكن عن طريقها الانفتاح لانجاز أعمال ضوئية تعتمد التبديل والتحول الاني ترافقها الموسيقى في بعض الحيان. ندى عامر يوسف، **تقنية الضوء واثرها على فن التشكيلي المعاصر فن الضوء نموذجا**، بحث منشور كلية التربية الأساسية قسم التربية الفنية، الجامعة المستنصرية، ٢٠١٦ ص ١٢

(٢) ندى عامر يوسف، **تقنية الضوء واثرها على فن التشكيلي المعاصر فن الضوء نموذجا**، المصدر السابق نفسه، ص ١٢

(**) دان كورسون فنان أمريكي، ولد في ١٩٦٤ عمل على خلق بيئات ديناميكية ذات مساحة وضوء وصوت. تستخدم أعماله الفنية المؤقتة والدائمة القائمة على الضوء مجموعة من الوسائط من البدائية (الشمس والنار) إلى التقنية العالية (النيون والليزر ومصابيح LED والألياف البصرية) في السنوات الخمس عشرة الماضية، قام بتصميم أو تركيب أكثر من ٥٠ مشروعًا فنيًا
https://www.broward.org/Arts/PublicArt/Pages/Artist.asp

الشكل (٤٠) ادان كورسون changing-sculptures

عرف فن الضوء لاحقاً بعد تطور التقنيات بالهولوغرام هو عبارة عن تسجيل فوتوغرافي لحقل ضوئي، وليس صورة مكونة من عدسة. إنه ترميز لمجال الضوء كتداخل نمط الاختلافات في العتامة أو الكثافة أو المظهر الجانبي السطحي لوسط التصوير الفوتوغرافي. بشكل مناسب، وبنمط التدخل للضوء والكائنات لإنتاج صورة متراكبة تتنوع من خلال زوايا الرؤية المختلفة بحيث يمثل الموضوع بهذا المعنى ويتم انتاج صور مركبة بواسطة الضوء، " **إن الثورة الصناعية أتاحت إمكانية جديدة في العلم والتكنلوجيا، يمكن الاستعانة بها لتحقيق جميع العلاقات المطلوبة.** "(١).



الشكل (٤١) عمل تركيبي ضوئي

لتكوين أعمال تركيبية تشترك فيها وسائط ضوئية مختلفة تقود الى نتائج بصرية مميزة. لإنتاج هذه الصور المجسمة التي تعطي ايهام بالعمق لتكون في الحقيقة صور ثلاثية الأبعاد.

(١) العطار. مختار، **افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين**،دار الشروق،القاهرة ١٩٨٦ ص ٤٧.

فن الفيديو

شكل (٤٢) Wolf Vostel، «Fluxusr، 1981

يعد فن الفيديو من أكثر فنون الوسائط المتعددة انتشاراً، وهو شكل من أشكال فن الصور المركبة المتحركة. فمع توافر أجهزة تسجيل الفيديو غير المكلفة التي تتميز بسهولة عرضها من خلال شاشات التلفزيون التجارية "**تنبع نهضة فن الفيديو هذه من مجموعة متزايدة باستمرار من أساليب العرض، والتحسينات في التكنولوجيا، والقبول المؤسسي الأوسع، وطموحات الفنانين المتزايدة**"[(١)]. إذ أتاح التقدم التكنولوجي منصات وإمكانيات إبداعية جديدة للعمل فلم تعد العروض التقديمية لفناني الفيديو مقتصرة على شاشة واحدة، ففي الشكل (٤٢) عمل فديوي (لوولف فوستيل Wolf Vostel [(*)])قطار فلوكسوس هو قطار فني من ٧ بيئات إذ قام بتركيب أشياء وصور لقطار ،يتكون العمل من سيارة ليموزين قديمة، وفي مقدمتها كاميرا مثبتة تقوم السيارة المجاورة لعجلة القيادة بتصوير الزائر الذي تظهر صورته ٢٠ مرة في شاشات التلفزيون المدمجة في السقف والجذع والغطاء، هو كناية عن الحمل الزائد الحسي، وعبرعنها بواسطة مجموعة من الوسائط، فالعمل مكون من تركيب ذهني مترجم بالاستعانة بالعديد من الوسائط لطرح موضوعه المرتبط بالاغتراب البشري – وكذلك السعادة واللعب والحب والموت [(٢)]. لقد أدى هذا التوسع التكنلوجي إلى تفاعل الفنانين مع التكنولوجيا والواقع الإفتراضي والهندسة المعمارية فأصبح فن الفيديو" **وسيط خاص للتعبيرات المختلفة للفنانين باعتباره نمط من انماط الثقافة العالمية المرتبطة بالتطور الثقافي الممزوج بالتكنولوجيا والتقنيات الحديثة حيث يعتمد على الصور المتحركة والصوت وبيانات**

(1) Cohe. Alina**, Why Video Is the Art Form of the Moment** , 2019. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-video-art-form-moment

* وولف فوستيل ولد ١٩٣٢ توفي ١٩٩٨م رسامًا ونحاتًا ألمانيًا ، وكان أول من تبنّوا فن الفيديو وفن التثبيت ورائد "هابينينجس آند فلوكسوس". تقنيات مثل التمويه هي سمة مميزة لعمله ، وكذلك تضمين الأشياء في الخرسانة واستخدام أجهزة التلفزيون في أعماله.https://en.wikipedia.org/wiki/Wolf_Vostell

(2) http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxus-zug/images/4/?desc=full

الفيديو "[١]. إن تفاعل فناني الوسائط الرقمية والفيديو مع الوسائط أسهمت في ظهور برنامج التحرير و أعطى مساحة من الحرية من خلال التكنولوجيا، فيجمع أحيانا في أعمال تركيبية بين مجموعة من التقنيات المادية والرقمية للسماح لجمهوره باستكشاف العمل الرقمي فعلياً وخلق تجربة افتراضية فريدة.

الفن التفاعلي

بدأ الازدهار الفعلي للفن التفاعلي في ستينات القرن الماضي، أراد الفنان تبني وجهة النظر تتضمن منح الجمهور دورهم الخاص في هذه العملية الإبداعية، بدأ الفنانون في استخدام تكنولوجيا جديدة مثل الفيديو والأقمار الصناعية لتجربة العروض الحية والتفاعلات من خلال البث المباشر للفيديو والصوت وأصبح هذا الفن ظاهرة كبيرة بسبب ظهور التفاعل القائم على الكمبيوتر في التسعينيات .إلى جانب ذلك جاء نوع جديد من الخبرة الفنية وأصبح بإمكان الجمهور والآلة الآن العمل معًا بسهولة أكبر في الحوار لإنتاج عمل فني مركب فريد من نوعه، وبدأت المتاحف وصالات العرض في دمج الشكل الفني بشكل متزايد في عروضهم، حتى أن البعض خصص لها معارض كاملة تستمر هذا حتى اليوم تتوسع بسبب زيادة الاتصالات عبر الوسائط الرقمية. و" **يوفر العمل الفني التفاعلي للمشاهد إحساسًا حقيقيًا بالواقع، وفي عملية صنع الفن وتركيب العرض، يبدو الجانب الرسمي والمادي للفن التفاعلي مختلفًا عن الكائن الجمالي التقليدي. غالبًا ما تكون هناك أنظمة كمبيوتر مخفية خلف الحائط وشاشة كبيرة معروضة وبرامج تفاعلية غير معروفة للمشاهد**" [٢].

الشكل (٤٣)غرفة الموسيقى _ ١٩٨٣-de-Sedano-nb02-

إذ قام هذا الفن على فعل تراكبي للصور بالوسائط الالكترونية، لما يوفره نظام أنماط الكمبيوتر و التعرف على إيماءة المشاهد ففي الشكل (٤٣) عمل (لجان – روبرت سيدانو وسوليفيغ دي مونبلييه) بعنوان غرفة الموسيقى (١٩٨٣)، ويظهر من خلال

(١) خيرية عبد العزيز واخرون، **المجلة المصرية للدراسات المتخصصة** – العدد ٢٢ ابريل ٢٠١٩، ص ٤٩.

(2).Sean, Cubitt, &Paul Thomas**: Relive: Media Art Histories**, op.cit.p 120.

تحليل معلومات الصورة المقدمة وتنظيم مجال الرؤية فضلاً عن التثبيت الموسيقي والتفاعلي المرئي الذي يرصد الكترونياً منذ دخول المشاهد إلى العرض لمشاهدة مقدار تفاعل المشاهد بحيث يصبح جزءاً من العمل. لهذا يعني الفن التفاعلي العمل الفني الذي يصبح المشاهد مستخدمًا مشاركًا في العمل نفسه أي أن المشاهد يصبح فنانًا، ولا يتم اكتمال العمل الفني الا بمشاركة المشاهد. كذلك يتم في الفن التفاعلي معالجة التفاعل بين المشاهد والعمل في الوقت الفعلي. يوفر فن الفيديو الذي تم استخدامه في العديد من العروض العامة المبكرة.

- **الفن الرقمي**

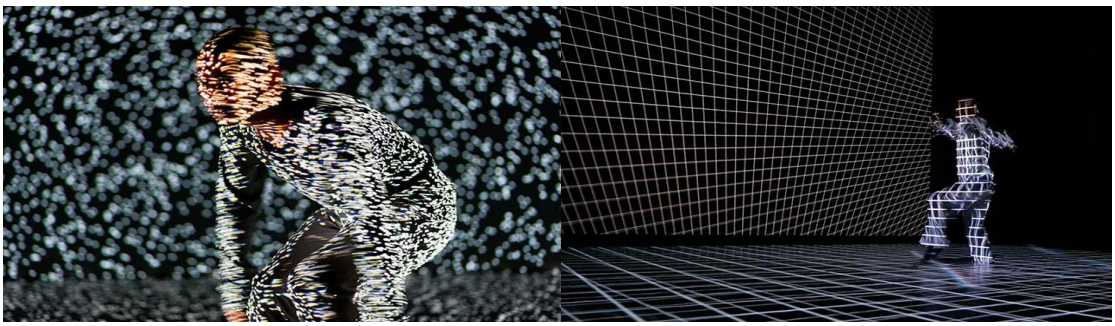
ارتبط الفن الرقمي بشكل مباشر بالتطور العلمي وما صاحبه من تطور في الحواسيب التي انتشرت بشكل واسع، فأصبح الأعتماد على الحاسوب بوصفه أداة لإيصال رسالة، لذلك انتشرت الأعمال الفنية أو الممارسات التي سخرت التكنولوجيا الرقمية بوصفه عنصراً مهماً لبلورة مفهوم الإبداع أو العرض، وقد استخدمت أسماء مختلفة لوصف هذه العملية، بما في ذلك فن الكمبيوتر والوسائط المتعددة في الفن. ويتم وضع الفن الرقمي نفسه تحت المصطلح الشامل للفن الإعلامي الجديد. " **الفن الرقمي Digital Art، هو فن يستخدم الكمبيوتر كأداة تشكيلية مستخدماً الخيال والاستحداث والتجريب ليفعل العملية التصميمية الهادفة ليخطط شكل ما وأنشائه بطريقة فاعلة لإنتاج لوحة فنية** "[(١)]. إذ يتم استخدام مزيج من الأساليب الرقمية وتقنيات الحوسبة بغية إنتاج أعمال إبداعية ناتجة عن المهارة الإبداعية والخيال البشري ليسهم في انتاج صور مركبة غير تقليدية لصنع مفاهيم بصرية تتعلق بالعلم.فإن هذا النوع من الفنون الحديثة ولاسيما تلك التي تعمل على تحويل الخيال إلى معرض رقمي من خلال استخدام تطبيقات وبرامج خاصة بالتركيب الصوري[(*)]، لذا يعد الفن الرقمي فن غير سهل، ويصنف على أنه مزيج متراكب من مجموعة العناصر الفنية المتراكبة بواسطة مجموعة من التقنيات الرقمية التي تصنف بوصفها أداة تعمل لخلق الأشياء التقليدية كاللوحات والصور والمطبوعات والمنحوتات. بوسائط تكنولوجية لتحقق بذلك المزيج صورة مركبة تنتمي لفئة الفن الرقمي، أي الفن القابل للحساب الذي يُنشأ ويُخزن ويوزع رقمياً. لذلك عُد الفن الرقمي " **مصطلح واسع النطاق يمكن تعريفه على أنه عمل فني أو ممارسة فنية تستخدم بعض أشكال التكنولوجيا الرقمية كجزء أساسي من**

---

(١) البياتي، نجم عبدالله عسكر، نمير قاسم خلف البياتي، **استخدام التقنيات الرقمية كوسيط اثرائي للوحدة الشكلية في التصميم الفني للجداريات**، جامعة ديالى، كلية الفنون الجميلة، بحث منشور في وقائع المؤتمر العلمي الثاني للفنون التطبيقية – بغداد ٢٠١٦ ص ٦١.

(*) برامج التركيب الصوري يراجع ص ٦٩-٧٣ من المبحث الثالث

عملية الإبداع أو العرض" [١] .فالفن الرقمي يمكن تطبيقه تقنياً على الفن المنجز باستخدام وسائط أو عمليات أخرى ويتم مسحه ضوئيًا فقط، إلا أنه عادةً ما يكون محجوزًا للفن الذي تم تعديله بشكل مركب بواسطة عملية حسابية " **أن بعض الأعمال تعتمد على الأدوات الرقمية لتضخيم عمل وسيلة موجودة سابقاً، في حين يستخدم بعضها الآخر التقنيات الرقمية كعنصر جوهري لا ينفصل عن بقية العناصر**"[٢]. هناك إجماعٌ قوي داخل مجتمع الفن الرقمي على أنها أوجدت توسعاً كبيراً في المجال الإبداعي لإنتاج أعمال فنية رقمية مركبة كالأعمال التي قدمها (هيروكي اوميدا) إذ يقوم أولاً بتنسيق حركات مختلفة السرعة والقوة والحجم في جسده، ومن ثم يطور تدفق رقص أنيق يستمر دون انقطاع ليبرز بحركاته المتراكبة من خلال التفاعل بين الوسائط الرقمية وحركة الجسد لابداع صورة رقمية يتراكب فيها الضوء والموسيقى والفيديو والحاسوب، فانتج واقعًا مزدوجاً يتألف من شظايا ميكروسكوبية من جهة واستمرارية كونية من جهة أخرى ليكون من خلال الحركات ذات الطبقات المختلفة من الأنسجة الزمانية المكانية،صورة مركبة بحيث يبدأ الجمهور في الإحساس من وقت لأخر بأن البيئة المحيطة تمتلئ بوسائط مختلفة ".[٣] فجسد صورة رقمية من خلال حركة الجسد وتفاعل الوسائط الرقمية ليمتزج الضوء والموسيقى والحاسوب والفيديو كما في الشكل (٤٤)، أي أنه " **يعرض فنه داخل بيئة رقمية وشاشات عملاقة، تمتزج فيها التكنولوجية الرقمية والبيئات الإفتراضية مع فن الأداء، وقد يستعير الأشعة الليزرية لاكتساب تفاعل المتلقي مع الصور الضوئية المتبادلة طول الفعل الادائي وما يرافقه من موسيقى ووسائل ابهار** " [٤].



شكل (٤٤) هيروكي اوميدا

(1) Ursyn. Anna: **Visual Approaches to Cognitive Education With Technology Integration** , University of Northern Colorado, USA**,** A volume in the Advances in Educational Technologies and Instructional Design (AETID) IGI Global ,2018 ,p 162_

(٢) الاسدي. مروة، **الفن الرقمي: مستقبل الفنون**، مؤسسة النباء لثقافة والاعلام، ٢٠١٩ https://m.annabaa.org/arabic/mediareports/18246

(3) http://www.hiroakiumeda.com/project.htm

(٤) بلاسم محمد، سلام جبار، **الفن لمعاصر اساليبه واتجاهاته**، الطبعة الأولى مكتب الفتح، ٢٠١٥، ص ١٥٣

وقد وسعت هذه التركيبات بشكل كبير من مساحة الإبداع. واتيحت العديد من الفرص للفنانين المحترفين وغير المحترفين على حد سواء .فتمتع الفنانون والمصممون بفرصة اللعب بالواقع الإفتراضي- بين كلاً من (المشاهد أو المستخدم والبعد الرقمي) .فأصبحت المشاركة الجسدية والتفاعل الاجتماعي صفات أساسية في تقديم أعمال فنية تركيبية رقمية فاصبح الفن الرقمي "**طريقة لتقديم المعلومات، او تمثيلها، تعتمد أساساً على تقنيات الحواسيب، وذلك عبر استخدامها أكثر من وسيط واحد من وسائط الاتصال والتركيز على الطابع التفاعلي لها** "[١]. فهو فن قائم على استخدام المعطيات التكنولوجية الرقمية، ويتميز باختصاره لعنصري الزمان والمكان والجهد باستخدام برامج وأدوات تقنية، حيث استبدلت اللوحة بالشاشة فتقنية الكمبيوتر لها دور كبير وأساس في إنتاج العمل الفني الرقمي المركب الذي يرتبط بشكل مباشر بمكانية الفنان ومهارته وقدراته على تركيب العناصر الشكلية، وعلاقة هذه العناصر بالأفكار ومضامينها التعبيرية والإبتكار والإبداع، فالفن الرقمي فن غير ثابت، ومتنوع وقابل للتجدد من أجل اكتشاف تقنيات جديدة تسهم في تقديم رؤى جديدة في عالم الفن التشكيلي. بعكس الفنون الرقمية التي تنضوي تحت لواء الفن التشكيلي، لأن الفن التشكيلي أعم وأشمل .

- **الفن الافتراضي**

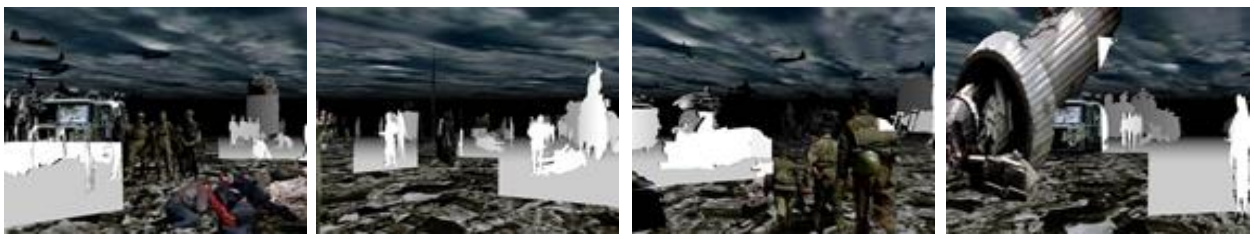
الفن الافتراضي هو مصطلح لإضفاء الطابع الإفتراضي على الفن. بدأت المحاكاة الإفتراضية في الستينيات، بوصفها طريقة منطقية لتقسيم موارد النظام التي توفرها أجهزة الكمبيوتر المركزية بين التطبيقات المختلفة. منذ ذلك الحين، توسع معنى المصطلح، باستخدام الوسائط التقنية التي تم تطويرها في نهاية الثمانينيات، إذ يُعد الفن الإفتراضي شكلاً فنيا يجمع بين الفن والتكنولوجيا، وبالتالي يحتوي على جميع الوسائط السابقة بوصفها مجموعات فرعية، اذ يعتمد الفنان على ما توفره التقنيات التكنولوجية من فضاء إفتراضي الذي يمنح عالماً جديداً، كما ويوفر للمتلقي مشاركة على مستوى تفعيل جميع حواس الإنسان، إذ أصبح الفن يتمتع بتقنيات متطورة تمكن الفنان من أنشاء بيئة مصطنعة بواسطة الحاسوب، لإيهام المتلقي بأن الأشياء الثابتة والمتحركة تبدو كأنها في عالمها بحيث تمنحه احساسا بتجسيد الحركة في فضاء حقيقي، وشد جميع حواس المتلقي للغوص في إيهام العالم الافتراضي " **الذي يتعرض فيه المستخدم بشكل كامل تماما للغمر أو الانغماس في بيئة عالم مصطنعة ثلاثية الأبعاد يولدها جهاز الحاسب عن طريق البرمجيات**" [٢]. ويحدث الاندماج في العالم الافتراضي طالما وجدت

---

(١) احمد ابراهيم صومان، **دراسات في تنمية التحدث والكتابة لطلبة المرحلة الاساسية**،دار جليس الزمان،ص٧١.

(٢) عبدالحميد بسيوني، **تكنولوجيا الواقع االفتراضي**، ط١،دار النشر للجامعات، ٢٠٠٥، ص١٠.

المؤثرات التقنية، فيكون جزءاً من هذه البيئة ويعيش وسطها فينتابه شعورٌ بالانتقال من مكان إلى مكان آخر، ويستمر هذا التأثير على مدى استمرار المؤثرات الفنية المعروضة. و" **يقدم العرض الخاص بالشاشة والفيديو صياغات مستحدثة للفرجة وليست للاقتناء .تستثمر الوسائط المعلوماتية لصالح الفكرة والبحث عما تستطيع أن تقدمه الشاشة من إبهار بإمكانات لا حصر لها... لتكوين صورة مرئية مسموعة متحركة ساحرة وليدة اندماج الفن بالعلم. فضلاً عن امكانية تخزينها في أشرطة أو على أقراص رقمية أو تحميلها في مواقع الأنترنت المختلفة التي أصبحت متحفا كونيا بديلاً عن المعارض الثابتة** "[١]. إن الفن الافتراضي المعاصر هو تحسين إضافي للفن التكنولوجي هو محاولة لإضفاء الطابع الإنساني على التكنولوجيا والتأثير على المتلقي الذي يتفاعل مع شكل اللحظوي وما في مخيلته حال توالي الصور والأشكال التي تؤثر بدورها على الإحساس البصري والانفعالي للمتلقي داخل البيئة الإفتراضية،فتكون صورة مركبة يوفرها الواقع الافتراضي الرقمي " **ليصبح الواقع الإفتراضي حقيقة يعيشها المتلقي بعد أن اثاره الواقع الرقمي واستمر بالتعامل معه** "[٢]. إذ قام الفنان (وورلد سكين – موريس بنعيون) بتقديم تركيبا للواقع الافتراضي A Photo Safari in the Land of War" ١٩٩٧" كما في الشكل (٤٥). لقد استخدم موريس وسائط رقمية لبناء بيئة إفتراضية إذ يدخل المتلقي إلى بانوراما متحركة متغيرة داخل الواقع الأفتراضي مع إستمرار المشاهدة إذ ستكون هذه البيئة الافتراضية بالنسبة للمتلقي بيئة حقيقية.



الشكل (٤٥) وورلد سكين – موريس بنعيون سفاري صور في أرض الحرب " A Photo Safari in the Land of "War"" 1997

وقد أتاحت التقنيات الرقمية الانغماس والاندماج بين الخيال والواقع. بعد الظهور المفاجئ للواقع في الخيال وأصبح الخيال هو الذي انزلق إلى الواقع. إلى جانب أقصى درجات التمثيل، وبرامج الواقع، والبث المفرط للأحداث، أصبحت المساحة المادية، التي تقع غالبًا في المدينة،

---

(١) ندى عايد يوسف، **نهاية الجغرافية وتقارب الثقافات بين الصورة التشكيلية والرقمية فن التليماتك أنموذجا**، الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية، ٢٠١٧ العدد الرابع، ص ٧٠٦

(٢) بلاسم محمد، سلام جبار، **الفن لمعاصر اساليبه واتجاهاته**، مصدر سابق، ص ١٦٥

وسيلة دعم ووسيط يتم العمل عليها بالتفصيل. وأصبحت الأساليب المختلطة والواقع المتزايد ملاعبًا فنية على نطاق جديد تماماً.

وعلى وفق ما تم ذكره من أساليب تعتمد الوسائط الرقمية، تجد (الباحثة) ان الصور المركبة قد ارتبط انتاجها بكيفية رقمية أسهمت في تنوع وتطور انتاج أعمال فنية مكونة من مجموعة تراكيب ووسائط متنوعة سواءً على صعيد انتاج صورة مركبة أو عمل فيديوي أو ضوئي أو تفاعلي مركب، يشترط اجتماع مجموعة من التقنيات والوسائط.

المبحث الرابع

السريالية الجماهيرية والواقع الافتراضي للصورة

مقدمة

اتاحت التقنيات التكنولوجية المختلفة مجالاً واسعاً للفنانين. لتكون دافعاً رئيساً لتطور الفن، إذ تم استعمال التقنيات الرقمية في المساعي الإبداعية بشكل واسع، وقد ساعدت الصورة الرقمية في تذليل الصعوبات التي من الممكن أن تواجه الفنان إذ تمكن من إعادة توجيه مهاراته لجذب الجماهير من خلال تجارب الوسائط المتعدد فكانت النتيجة هي التحول الشعبي الذي اسهم في انتشار سريالية جديدة أُطلق عليها –السريالية الجماهيرية –، وقد استعمل هذا المصطلح الفني الذي صيغ مابين عامي ١٩٩٠م– ١٩٩٢م، لوصف الأعمال الفنية المطبوعة التي تحمل عناصر متنوعة تكون مزيجاً من السريالية وعمل وسائل الإعلام.(١).

تم استعمال التعريف لأول مرة في عام ١٩٩٢م من الفنان الأمريكي (جيمس سيهافر James Seehafer)– الذي أطلق عليه اسم "شكل من أشكال الفن التكنولوجي وأنه اختار هذا المصطلح، لأنه لم يعثر على تفسيرات ولو مبسطة ليصف بها عمله الذي يعده إنموذجاً للفن التكنولوجي، الذي يمزج عناصر السريالية المعاصرة مع أفكارنا الحالية ومدى وصول وسائل الإعلام التي تستعمل طبقات مختلفة من الصور، بمساعدة التكنولوجيا، لزيادة الخبرات التي نشاركها بوصفنا اشخاصاً من خلال الوهم والخيال المشترك" (٢).

يمكن تعريف السريالية الجماهيرية **(Massurrealism)** أنها الاسم الذي يطلق على نوع فني يتميز بتقارب السريالية ووسائل الإعلام وهي " **حركة فنية مزدهرة يستخدم فيها الفنانون الأيقونات وتقنيات وسائل الإعلام لتحقيق الهدف الرئيس للسريالية الأصيلة تحول في الحالة الذهنية للمشاهد من أجل بدء تصور للحلم مثل حقيقة الواقع في نهاية المطاف سيتم إثبات السريالية كأساس لجميع أشكال الفن الحديث والمعاصر** " (٣).أي أنها صور واقعية بحته، ولكن من خلال عمليات التلاعب التقني بالصورة من خلال برامج تقنية تكنلوجية(*) وبفعل القدرة والمهارة التخيلية للفنان يخلق نماذج ذات نمط سريالي. يتم تنفيذها باستعمال وسائل الإعلام الجماهيري التكنولوجي التي انتشرت في القرن الحادي والعشرين، وفي هذه الحالة يمكن لوسائل

(1) http://researchism.blogspot.com/2009/03/massurrealism-1990s.html
(2)https://www.hisour.com/massurrealism-21489
(3) Lindall. Terrance , **What's New in the Surreal World Surrealism isn't dead-it's dreaming** , p168 https://welcomebones666artworld.trilogistick.com/wp-content/themes/bones-art-world/file/Surrealism_Lindall_magazine.pdf

(*) يراجع المبحث الثاني الصفحات من ٦٧الى ٧٠

الإعلام أن تعني وسائل الإعلام الاجتماعية، ويمكن أن تعني أيضا وسائل الإعلام التي تعد عناصر الإنتاج الشامل، ومن هنا نشأت العلاقة بين كلا من السريالية وفن البوب الذي سخر العديد من التقنيات الحديثة وبين السريالية الجماهيرية ، مزجت التكنولوجيا بما توفره من صور أكثر وضوحًا وألوانًا أكثر إشراقًا واعمالا فنية بتقنيات تكنولوجية ابرزها استخدام التصوير الرقمي وليد التكنلوجية الحديثة، مما خلق مساحات لدمج الحركة والانتقال والتحول. فتمكن الفنان من خلال هذا التنوع التقني التكنولوجي الحديث إنشاء أشكال السريالية جديدة ومعاصرة بحيث يمكن صياغة الصور الحقيقية واستبدالها وتوظيفها واضافة صور بشكل سلس والنتيجة اعمال سريالية جماهيرية، فهي ترفع مستوى ما نعرفه عن الأعمال السريالية السابقة وتوفر القدرة على التلاعب بالصور الحقيقية لتكون شكلاً أكثر صدقاً من سريالية الحداثة التي سبقتها .

أولاً: السريالية الجماهيرية وتداخل الأساليب:

نشأت سريالية– الحداثة– في أواخر عشرينيات القرن العشرين بوصفها حركة أدبية جربت طريقة جديدة للتعبير، سمتها –الكتابة التلقائية – وسعت إلى إطلاق الخيال الجامح للعقل الباطن، نمت السريالية بشكل أساس من حركة الدادا التي سبقتها، التي أنتجت قبل الحرب العالمية الأولى أعمالًا مناهضة للفن تتحدى العقل عن عمد، الا أن تركيز السريالية لم يكن على النفي الذي ركزت عليه الدادائية، بل ركزت على التعبير الإيجابي إذ مثلت الحركة ردة فعل على ما عده أعضاؤها الدمار الذي أحدثته العقلانية وما خلفته الحرب العالمية الأولى من أهوال وفقاً للمتحدث الرئيس للحركة، الشاعر والناقد (أندريه بريتون André Breton (١٨٩٦–١٩٦٦م) الذي نشر بيان السريالية في باريس عام ١٩٢٤م، تأثر بريتون، الطبيب نفسي، مع مجموعة من الشعراء الفرنسيين(*) الذين اعتمد شعرهم ونثرهم على العالم الخاص للعقل، وبالنظريات النفسية ودراسات الأحلام لسيجموند فرويد واستعمال الأساليب الفرويدية للارتباط و الحر كانت الارتباطات السطحية هي كل الأشياء التي تربط بين مختلف الارتباطات الحرة مثل الأفكار أو الصور الناشئة التي لا علاقة لها بالمعنى حيث اعتقد فرويد أن هناك روابط بين الأفكار التي تبدو متناقضة و المتتابعة الواحدة تلو الأخرى إذ يقول فرويد " **عندما يرتبط عنصر نفساني بآخر من خلال ارتباط بغيض وسطحي يصبح اتصال جديد وأكثر عمقًا بين الاثنين** "(١). أن ارتباطات فرويد السطحية أصبحت ذات تأثير كبير على المفهوم السريالي للتجاور التي ادرجها بروتون، متخذاً إياها من مقال الشاعر (بيير ريفيردي Reverdy ١٨٨٩م–١٩٦٠م) عام ١٩١٨م

(*) لويس أراغون (١٨٩٧–١٩٨٢)، وبول إيلوار (١٨٩٥–١٩٥٢)، وفيليب سوبولت (١٨٩٧–١٩٩٠)،

(1) Blogger .2013 Surrealism and the Unconscious Mind **Superficial Associations and Juxtaposition http://maxaguero.blogspot.com/2013/02/superficial-associations-and.html**

والتي تنص على إن " **الصورة هي خلق نقي للعقل .لا يمكن أن يولد من مقارنة ولكن من تجاور حقيقتين بعيدتين إلى حد ما . وكلما كانت العلاقة بين الواقعتين المتجاورتين بعيدة وصحيحة، كلما زادت قوتها العاطفية والواقع الشعري...، قرر بريتون أن التجاور أو التناقض المرئي والمتعمد لصورتين يمكن أن يخلق رد فعل عاطفي قوي وغير واعٍ**" [(١)]. لقد بحثت السريالية عن نهج جديد للعالم، من خلال خلق عالم قائم على التجربة الإنسانية الفردية التي تتجاوز الواقعية، ويمكن القول أنها حاولت التعويض عن نهاية الواقعية في الفن، إذ تم استبدال الواقعية بالتصوير الفوتوغرافي بوصفها وظيفة ومجالاً للفن، وأصبح هدف السريالية الرئيس هو التعبير عن الأشياء التي لا تستطيع عين الكاميرا رؤيتها إلى جانب استعمال تحليل الأحلام، إذ شددوا على أنه يمكن للمرء أن يجمعهما داخل الإطار نفسه، عناصر لا توجد عادة معاً لإنتاج تأثيرات غير منطقية.

تميزت السريالية بانها لم تدر ظهرها تماماً للواقعية، ولكنها دمجت العناصر الواقعية وغير الواقعية في تركيب شبه واقعي سريالي يشبه الحلم والعجيب، يتم بحث من الخيال، مما خلق عالماً مضاداً غنياً للتجربة، لحل الصراع بين الحلم والواقع من خلال تقديم كل الأشياء التي تؤدي لخلق موقف غير مطابق للواقع. كما ارتبطت الحركة بالأفكار السياسية لكارل ماركس، وأصبحت السريالية حركة فكرية وسياسية دولية، لإنتاج صور مدهشة غير متوقعة. تظهر منها أشكال غريبة ورمزية ناتجة عن عقل غير مقيد، واعتبر بريتون رسومات ماسون أقرب إلى آليته في الشعر. إذ يستعمل أشكالاً عضوية وخطوطاً ملتوية قابلة للمقارنة لإنشاء عالم خيالي من الأشكال الرائعة التي أوجدتها المعتقدات العقلية وغير العقلانية للسريالية.

لقد أثبتت السريالية بأنها طويلة العمر، إذ اتجاه بعض الفنانين في فترة ما بعد الحداثة إلى دمج المواضيع السريالية ووسائل الإعلام الجماهيري، بما في ذلك (فن البوب) الذي يعد ظاهرة فنية ونهج إبداعي بدأ في مرحلة زمنية تلت الحرب العالمية الثانية واهتم بالثقافة الجماهيرية للوصول إلى فن يعبر عن حياتهم الواقعية ومدى سيطرة الاستهلاك والمادية عليها. لكي تصوغ العلاقة المتكاملة بين الوجود والوعي والحاجة الملحة لدراسة وتحليل الواقع الاجتماعي والمظاهر اليومية للوجود ودراسة الحياة بكل مطالبها لذلك عد(فن البوب)" **فناً إنسانياً يرتبط ارتباطاً شديداً بالبشرية، ويهدف إلى تغيير المجتمع، ولا يعني ذلك نسخ الواقع كما هو كائن بل يعني نقل النشاط الملازم لهذا الواقع ففن البوب لا يعني أن نقدم صورة دقيقة**

(1) Blogger .2013 Surrealism and the Unconscious Mind **Superficial Associations and Juxtaposition http://maxaguero.blogspot.com/2013/02/superficial-associations-and.html**

للأشياء والأحداث والأشخاص بل يعني المشاركة في خلق العالم من خلال عملية دائمة التشكيل والاحساس "[١]. إذ استعمل إسلوب المونتاج الكولاجي في أغلب الأعمال فقد وظفت الصور الفوتوغرافية لإنتاج اعمال فنية لكن ليس على أنها صورا تسجيلية وثائقية بوصفه تصويراً مرتبطاً بحقيقة الانسان وتسخيرها لإنتاج ملصقات لفنانين كانوا أيقونات عصرهم مثل صور (مارلين مورو) على سبيل المثال. ففن pop هو الفن " **الذي امتزجت فيه التقنية الحديثة والتقدم التكنولوجي لتشكيل فنون أخرى غير تلك التي عرفت بشكل كلاسيكي وتقليدي في الماضي، وظهر من يبتكر أساليب فنية أخرى وبأفكاره الجنونية والجميلة والمثيرة للإعجاب في وقت واحد** " [٢]. لقد أثار هذا الفن اهتماماً متزايداً بين فناني وسائل الإعلام الجديد لتطوير فن يرتكز على تطوير الأساليب القديمة، واستحداث أساليب جديدة امتزجت بفن البوب الذي بدوره وضف الفن الرقمي بشكل أساس لإنتاج أعمال فنية جماهيرية باستعمال الكمبيوتر " **فمع انتشار الكومبيوتر واستخداماته في أغلب فروع الحياة المختلفة، حيث أضاف أبعاد جديدة للإبداع وللخيال الفني** " [٣]. فكان بمثابة أداة تشكيلية لإنشاء صور وكذلك التلاعب والتغير بالصور باستعمال جهاز الحاسوب، لقد كان أثر استعمال الصورة الرقمية أثراً فعالاً في مجالات الفنون التشكيلية المعاصرة من خلال إمكانية تطويعها لتحقيق صياغات فنية إبداعية بشكل معاصر يتناسب مع الثقافة والتوجهات المعاصرة مما أدى إلى ظهور ما يعرف (بالفن الرقمي) الذي ظهر في تسعينيات القرن الماضي وهو أحد اتجاهات الفنون التشكيلية التي طورت شكل الفن للتعبير عن متطلبات الحياة المعاصرة، استعمال الفن الرقمي والصور المأخوذة من الواقع من خلال الصور الممسوحة والتصوير لما هو موجود عن طريق كاميرات الديجتال. ثم يقوم الفنان بقص أجزاء ولصق أجزاء أخرى، وكذلك بتدوير أجزاء أخرى بحيث يغير من شكل الصورة تماماً. غالباً ما يمزج هذا المقطع بين ما هو موجود في الواقع وما هو غير ذلك من صور مضافة، من خلال مجموعة تقنيات تقدم ذكرها آنفاً– لمزج العناصر المرئية، ويمكن أن ينتج عنها صوراً رقمية فنية غير معهودة. كذلك ساعد اندماج الفن الرقمي عن طريق الوسائط المتعددة مع عناصر ذات طبيعة مختلفة وتنسيقها لإنتاج تجربة كاملة للمشاهد .هكذا يمكن للأعمال الفنية أن تجمع بين الصور الثابتة والمتحركة والواقع المعزز والصوت والصور الفوتوغرافية وما إلى ذلك

---

(١) البغدادي. مها حامد طه، **إتجاه البوب أرت مراحله وسماته الفكرية والتشكيلية**، بحث منشور، مجلة كلية التربية النوعية – العدد الرابع– يونيو ٢٠١٦ ص ٢١٩

(٢) هديل هادي عبد الامير، **الابعاد الفكرية للتهجين في فنون مابعد الحداثة**، بحث منشور مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية المجلد ٢٦ العدد ٦ ٢٠١٨ ص ٣١٣

(٣) ماهر راضي، **فكر الضوء**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق– سوريا، ٢٠٠٨ ،ص١٣.

بمعنى أن إنشاء رقمي واحد يمكن أن يؤدي إلى مخرجات مادية مختلفة، بالاعتماد على رغبات الفنانين "[١].

ثانيا: الواقع الافتراضي

لقد ساعد التطور في الحياة المعاصرة وما رافقها من تطور علمي إلى تكنولوجي ظهور ما يعرف بالواقع الإفتراضي (Virtual Reality) الذي يعرف بانه " **عامل تكنولوجي من صنع الانسان يتم التعامل معه من خلال الحاسب الألي، حيث يمكن للإنسان التفاعل معه مباشرة كما يتفاعل مع العالم الواقعي، ويلعب البعد الثالث دوراً مهماً في تقنية الواقع الإفتراضي إذ يتيح رؤية مخرجات ثلاثية الابعاد كما في الواقع الملموس وذلك بإشراك الحواس السمعية والبصرية واللمسية للوصول إلي خبرة شبيهة القرب بالواقع** "[٢]. حيث يشكل هذا الواقع الافتراضي في بيئة حاسوبية تفاعلية متنوعة الاستعمالات ويكون الفرد فيها أكثر تفاعلية، كما يشارك في النشاطات المعروضة مشاركة فعالة من خلال التجول والتفاعل، وتمثل هذه البيئات امتداداً للخبرات الحياتية الواقعية، فهو نوع من المحاكاة الهدف منها اقناع المستعمل أنه في بيئة واقعية لكنها وليدة الحاسوب وتقنياته فاصبح هذا الواقع الإفتراضي بمثابة إضافة نوعية في عملية الابداع الفني الجديد منبثق من الحياة والمجتمع في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين، لتقديم شكل حديث ومعاصر لفن جديد، ارتبط بمفهوم الثورة التقنية والتجربة المنفتحة على التحولات الجديدة للصورة الفنية.

وبما أن الفنان اهتم بتصميم عناصر من الخيال واستحداثها، فضلاً عن التداخلات واللمسات غير الموجودة في الحقيقة، لخلق واقع افتراضي من صنع الإنسان فهذا الواقع الخيالي الذي ياخذنا إلى عالم جديد ناتج عن محاكاة الحاسوب للبيئة الواقعية لخلق بيئة جديدة ثلاثية الابعاد تتيحّ مخرجات رؤية مشابهة للواقع الملموس، فعند إسقاط الأشكال الواقعية في بيئة افتراضية، يصبح من الصعب التفريق بين العالم الحقيقي والعالم الإفتراضي [٣]. بمعنى إضافة

---

(1) Chatel. Marie **, What is Digital Art? Definition and Scope of the New Media** https://medium.com/digital-art-weekly/what-is-digital-art-definition-and-scope-of-the-new-media-f645058cfd78

(٢) الحرازي. شريين معتوق، **الابعاد الفكرية والتكنولوجية للواقع الافتراض وفاعليته في الرسم والتصوير**، كلية التصاميم والفنون قسم الرسم والفنون جامعة الملك عبد العزيز – جدة بحث منشور، جامعة السلطان قابوس مجلة الادب والعلوم الاجتماعية ٢٠١٣، ص ٢١

(٣) الدالي. علي، **تكنلوجيا الواقع الافتراضي ومستقبل الرسوم المتحركة**، بحث منشور في المؤتمر الدولي الرابع الفنون التشكيلية وخدمة المجتمع الفنون البصرية بين إشكالية الحداثة والهوية، كلية الفنون الجميلة بالاقصر ٢٠١٨، ص ٤

أشكال أو أجسام افتراضية في بيئة حقيقية لإنتاج أعمال فِنية اقترنتِ بتطور الحياة الحديثة ونتج عنها أساليب وتقنيات حديثة جعلت من هذا الارتباط مكوناً أساسياً في إنتاج فن افتراضي من خلال بيئة تكنولوجية تسمح بإنشاء عروض فنية في فضاءات افتراضية، مما ساعد على تفعيل المخيلة وتحفيز للحواس البصرية والسمعية ليتمكن المشاهد من معايشة نماذج محاكاة للأشكال الطبيعية أو المصنعة، مما يساعد على تطوير رؤى جديدة للوصول إلى أفضل رؤية تشكيلية، "**فإن فن الواقع الافتراضي يخلق تكاملا بين الأشكال الفنية المتباينة مثل اللوحات والموسيقى والصور المتحركة، وبما أنه يلغي القوانين الفيزيائية، فإن فنه يسمح لمستخدميه العيش في الخيال وعالم الحلم وتحقيق الخيال العلمي**"[١] . يتحقق العالم الافتراضي إعتماداً على التطورات التقنية، وذلك عند دمج البيئات الرقمية مع العالم الحقيقي التي تمكن المستخدمين من الانغماس الكامل في العالم الرقمي والاشكال الافتراضية أثناء التنقل في العالم الحقيقي .

ثالثاً: السريالية الجماهيرية والتقنيات المعاصرة

لقد تنوعت الأساليب في ضوء حقائق ثقافية وفنية بعضها ينتمي إلى فكر الحداثة والاخر ينتمي إلى مابعد الحداثة والفنون المعاصرة، لكن لابد من الأخذ بنظر الإعتبار ان هذه الأساليب الفنية تبقى محصورة في وقتها الذي ظهرت فيه بمعنى أن السريالية الحداثة كما صنعها (دالي)، وفن البوب والفنون الرقمية الأخرى يمكن تقليدها لكن بأسلوب معاصر وبوسائط وتقنيات تكنولوجية حديثة لإنتاج سريالية معاصرة، فاتجه بعض فناني ما بعد الحداثة الذين خلطوا الموضوع والأسلوب السريالي مع وسائل الإعلام والوسائط الالكترونية، لا سيما من خلال الملصقات الاعلانية لإنتاج شكل فني يخلق عوالم أحلام سريالية.

فأصبحت مثالاً للعودة إلى التيار الرئيس للفن –سريالية الحداثة– . لأنها تهدف إلى دمج عدد من العوالم المتناقضة، في صورة أكثر إقناعاً وشمولية مما هو معروف من قبل. ويعزى هذا الإقناع إلى إتساع إستعمال التقنيات التكنلوجية على الرغم من العقبات (والآراء) التي تحول دون قبول الفن المحوسب والوسائط المعاصرة المختلطة بوصفها اشكالاً فنية. الا انه تم تعزيز موجة الدعم الشعبي في أواخر التسعينيات للسريالية الجماهيرية من خلال نمو الويب. ولقد حددت السريالية الجماهيرية علاقة المشهد السريالي بالإعلام الجماهيري " **أن السمة العامة التي تميزت بها السريالية الجماهيرية هي استعمال التكنولوجيا الحديثة لدمج السريالية التقليدية مع فن البوب للوصول إلى اللاوعي والتناقضات الساخرة** " [٢]. إذ يستغل فنانو السريالية الجماهيرية

---

(١) الحرازي. شريين معتوق، **الابعاد الفكرية والتكنولوجية للواقع الافتراضي وفاعليته في الرسم والتصوير**، كلية التصاميم والفنون قسم الرسم والفنون جامعة الملك عبد العزيز – جدة بحث منشور، جامعة السلطان قابوس مجلة الادب والعلوم الاجتماعية ٢٠١٣، ص ٢٥

(2)https://www.wikizero.com/en/Massurrealism

الصور والأشياء والأفكار الموجودة بالفعل لإنشاء تكوينات ومعاني جديدة ومهمة في الفن كتجديد للتيارات الماضية، لأنها تتكون من دورة للمفاهيم والأدوات القديمة والجديدة في الوقت نفسه إذ أنها وظفت أفكار السريالية مع أساليب الفن الشعبي وواقعيته، فشكلت دورة لمفاهيم قديمة وجديدة فقدمت سريالية جديدة بتقنيات غير مسبوقة. إذ استعملت في السريالية الجماهيرية أسلوب يجمع بين موضوعات وسائل الإعلام ودمجت مع السريالية، التي يتم التعبير عنها بشكل فردي لدى فنان.

لقد ساعد التطور التقني فناني السريالية الجماهيرية على التنوع في طريقة طرح الأفكار التي نادت بها الثقافة البرغماتية "**نحن مهتمون بالرمزية والتكنولوجيا والتجديد المجازي لعلاقاتنا مع ثقافات الماضي. نحن أبناء ثقافة جماهيرية يحددها الاقتصاد والبراغماتية، ونحن ملتزمون بالتعددية في طريقة طرح الأفكار... (والطريقة التي نريد أن يراها المشاهد أيضاً)** " [١]. ومن أشكال هذا التنوع والتجدد إقحام الثقافة الجماهيرية واستعمال أساليب غير مسبوقة لخلق عالم إفتراضي، من خلال التقنيات التكنولوجية فضلاً عن الى عودتها إلى الواقعية أو السريالية مع أبعاد مضافة من الثقافة التي تشكل روح العصر الجديد الغارق في ابتكارات التكنولوجيا والتقنيات الالكترونية.

إن معظم النتاجات الفنية في السريالية الجماهيرية هي عبارة عن مزيج من تأثيرات التكنولوجيا التي تمثل الثقافة البصرية الحديثة مثل المطبوعات والأفلام وأشرطة الفيديو والموسيقى، وفن رقمي يجمع بين عناصر السريالية وفن البوب لتكون شكلاً من أشكال الفن السريالي التكنولوجي المشتق من الإنترنت وبرامج الكمبيوتر مثل المونتاج الفوتوغرافي. هذا المزيج من التأثيرات ليس مجرد رمز للسريالية الجماهيرية، ولكنه يعمل على تسليط الضوء على إمكانية تطوير فن أوائل القرن الحادي والعشرين، ليعكس الفنانين في أعمالهم نظرة نقدية على العصر الرقمي للاستهلاك.وهذا ما نجده في أعمال الفنان (جيمس سيهافر) حيث استعمل عربة التسوق لإنتاج سلسلة اعمال فنية مستعملاً عربة التسوق لتمثل الاستهتار الجماهيري الأمريكي الذي يغذي وسائل الإعلام، وخلق مناظر طبيعية سريالية بالوسائل التقنية التي تشمل التقنيات التقليدية مثل الرسم والكولاج وكذلك التعامل مع التكنولوجيا والثقافة الشعبية في المقام الأول بوصفها موضوعات لوسائل الإعلام المستوحى من فن البوب الذي تم فيه استعمل الأشياء الشائعة وربط الفن بالعناصر اليومية، إذ قدم (سيهافر) عمل ملصق (الطابع البريدي) كما

(1) Seehafer. James • Morris. Michael • Kocsis. Philip • **Three Essays About Massurrealism** ,english edition the Museum for Massurrealist art , p9

الشكل (٤٦) جيمس سيهافر

في الشكل (٤٦)، باسلوب فني يجمع بين الصور التي تشبه الحلم وتأثيرات وجوانب من الثقافة الشعبية التي كان لها تأثير قوي على الحياة المعاصرة"[١]. كذلك، العمل الآخر (لسيهافر) كما في الشكل (٤٧) الذي حقق واقعاً افتراضياً غريبا، يجمع فيه بين زمان ومكان متناقضين بوضع صورة الفارس التي تعود لعصور سابقة، في بيئة معاصرة وبمواجهة رجل آلي إذ " **يتناقض في وجوده المكاني والزماني مع الواقع المعاصر بتقنياته الالكترونية الحديثة**"[٢]. إذ إنه جمع متناقضين في وحدة واحدة،و لقد قام الفنان بجمع زمنين وواقعين مختلفين ومتباينين وهي خاصية العودة إلى الماضي " **ان المشاهد للصورة الفوتوغرافية يعي في نفس الوقت الكينونة الآنية للشيء الممثل، كما يعي كينونته الماضية أيضا، إن الصورة تختلق صنفاً جديداً من الزمان، الزمكان اللامنطقي بين هنا وفي الماضي إنها تؤسس لما يسميه بارث (لاواقعية الواقع الفوتوغرافي)**"[٣].

الشكل (٤٧) جيمس سيهافر

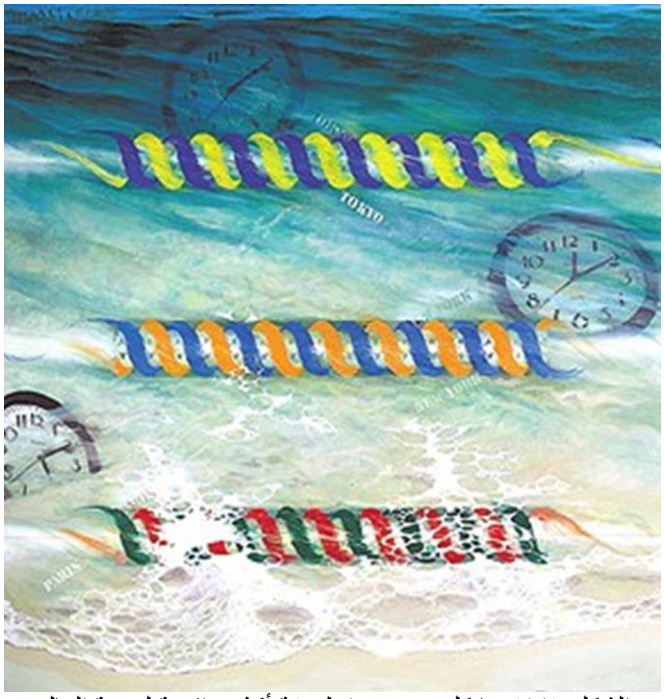
كما تضمنت أعمال (سيهافر) مجموعة متنوعة من التنسيقات والتقنيات الرقمية لزيادة التأثير على المشاهد وأيضاً بوصفها طريقة للاستكشاف وتغير المحتوى من القرن الماضي إلى هذا القرن، عن طريق التكنولوجية التي تساهم في الكشف عن الأرض الخصبة التي تشمل كل من

(1) Britannica.Encyclopaedia , **https://www.britannica.com/art/Pop-art**

(2) Digital art Postmodernism Surrealism

(٣) قدور عبدالله ثاني، **سيميائية الصورة**، مصدر سابق، ص ٣١

الواقع والخيال، وحسب وصف (مايكل موريس Michael Morris [*]) السريالية الجماهيرية، بأنها: " **الوعي واللاوعي. فيها يجمع الفنانون صوراً من العالم الخارجي والعالم الداخلي (السريالي). وبالتالي، فإنها تجمع جوانب متباينة من حياتنا في ارتباط مباشر، وتضع الرموز الشخصية جنباً إلى جنب مع صور الثقافة الجماهيرية، وغالباً ما تجمع بين الصراعات نفسها**"[١]. وهكذا ، فالسريالية الجماهيرية تجلب جوانب متباينة –من الحياة ومن ماهو التخيل– كما في الشكل (٤٨) فقد قدم صور جديدة تحمل لمحة عن صورة ثلاثية الأبعاد بوجهة نظر تشير إلى شيء يتجاوز مجرد صور واقعية .وجهة النظر هذه تشير إلى شيء يتجاوز الصور، برؤية تشرح كل شيء إنها عملية نمو مستمرة لتكوين فن جديد ومبتكر، فالواقعية والواقع لا يحتاجان بالضرورة إلى التطابق في العالم. وهذا مايفسر أسلوب فناني السريالية الجماهرية في تقديم اعمال تجمع بين متناقضين أحيانا فهي كما ذكر (سيهافر) " **نموذجاً من الفن السريالي الحديث الذي يفتقر الى ايضاح** " [٢]. كذلك بدأ الفنان البريطاني (آلان كينج Alan King [*]) تجربة مجموعة من الأساليب الفنية الرقمية وإنتاج



الشكل (٤٨) مايكل موريس /طريقة أكثر واقعية لرؤية العالم ١٩٩٨

(*) مايكل موريس هوفنان امريكي مصمم جرافيك وفنان هو أحد منشئي حركة السريالية الجماهيرية تم نشر لوحاته في إصدارات محدودة. حصل على درجة البكالوريوس في العلوم في التربية الفنية من كلية ولاية كانساس في بيتسبيرغ ، وحصل لاحقًا على درجتي البكالوريوس والماجستير في الفنون الجميلة من جامعة ييل في نيو هيفن http://www.massurrealism.org/excerpts/03.html

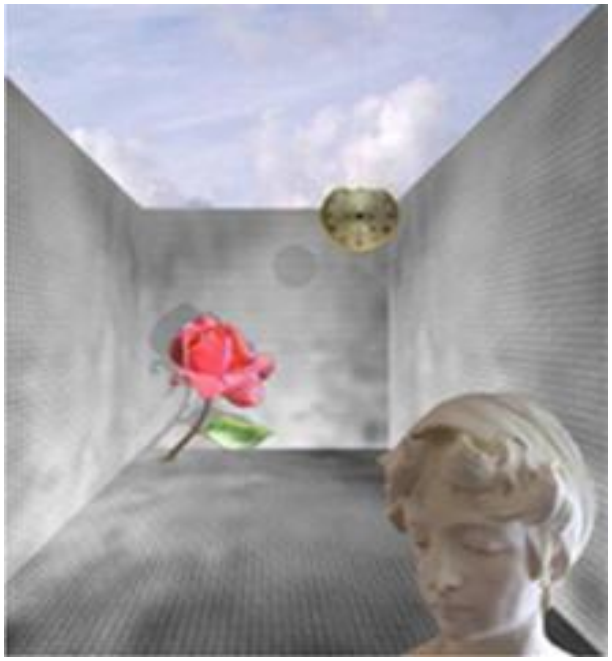
(1) Seehafer. James • Morris. Michael • Kocsis. Philip • **Three Essays About Massurrealism** ,english edition the Museum for Massurrealist art , p 5.

(2) www.massurrealism James Seehafer.com

(*) Alan King ولد آلان كينج في غرينتش، جنوب شرق لندن. تطور أسلوبه الحالي في العمل الفني فقط في عام ١٩٩٩ عندما قرر تجربة الجمع بين التصوير الفوتوغرافي ولوحاته الوهمية بمساعدة برامج الكمبيوتر. سرعان ما تم التعرف على أسلوبه السريالي المعاصر ودعي للانضمام إلى حركة السريالية الجماهيرية في عام ٢٠٠٤م.

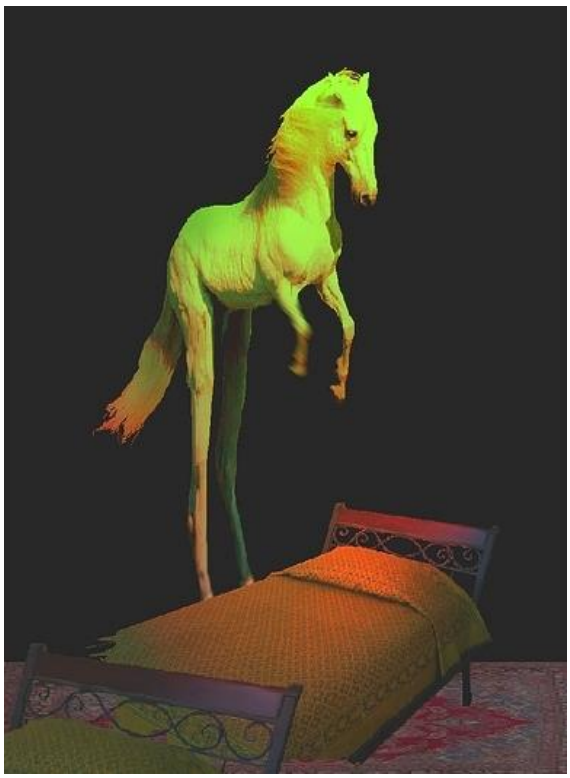
https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2015/10/Alan-Kingl

أغلبية أعماله باستخدام تقنيات الكمبيوتر كما في الشكل (٤٩)، وإنتاج اعمال تنتمي الى اسلوب السريالية الجماهيرية فالتطور الذي اندمج في اتجاه الفن السريالي المعاصر اصبح محفزاً ودافعاً لدى الفنان في تحقيق الرغبة في تكرار صور تشبه الحلم في وسط مادي يمكن أن يختبره الجميع .والنتيجة هي فئة ناشئة من الفنون البصرية تلغي القواعد وتتساءل عن الوجود من خلال إلقاء نظرة فاحصة على العقل الباطن.



الشكل (٤٩) آلان كينج ،غرفة الطوب (٢٠٠٩)

كما عمل الفنان (جون راماج JohnnyRamage[*]) كما في الشكل (٥٠) على خلق عوالم مبتكرة لتأليف وحدة تجمع بين الإبداع التخيلي والصور الواقعية والجمع بينهم بوسائط الكترونية مع التلاعب التقني لتركيب صور وتحويرها، وبدأ راماج في استكشاف الكولاج الرقمي من خلال برنامج Microsoft Paint.اذ يقول "**كنت مهتماً بالعملية التلقائية وحاولت عمل صور مع القليل من التفكير والتخطيط، واخترت بدلاً من ذلك التفاعل مع سلسلة لا نهاية لها من نتائج البحث عن الصور في google ودمجها لتكشف عن نفسها من خلال هذه العملية**"[(١)]. فباستعمال صوراً مستوحاة من العالم الطبيعي وتلك الموجودة في البيئة الحضرية التي يعيش فيها، لتكون محفزاً للتأمل والإدراك. فضلاً عن الإهتمام



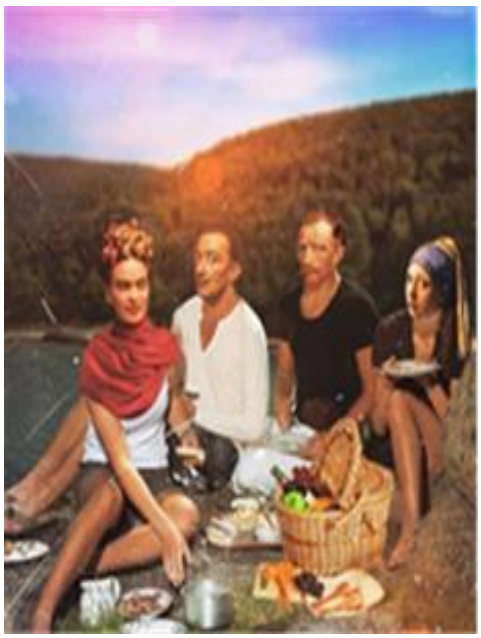
الشكل (٥٠) جوني راماج

(*)JohnnyRamag ولد في ولاية تكساس سان أنطونيو في الولايات المتحدة ١٩٧٩ أصبح جوني راماج مهتما بإنشاء وتركيب صور الكمبيوتر https://www.linkedin.com/in/johnny-ramage-b245468b

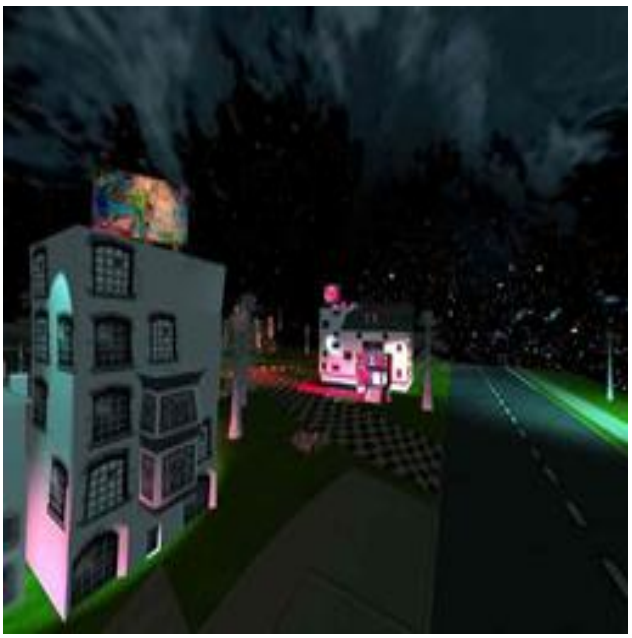
(1) http://www.massurrealism.org/johnny_ramage/

بما يحدث عند إعادة تكوينها وتقسيمها لمنحها معنى جديداً. بحيث يتغير المفهوم الفكري للصورة وترتبط بهذه الحالة بمفهوم صورة السيمولاكر فهي صور واقعية لاتشبه الواقع وقابلة للتنبؤ بشيء جديد، إلا أن هذه الصورة أنتجت بوسائط تكنولوجية حديثة فأصبحت صورة جديدة.

نجحت السريالية الجماهيرية في اختراق الصورة لتعمل على تشظيها وتفكيكها ومن ثم اعادة تركيبها لتزيحها من الواقع الحقيقي نحو فضاءات اخرى افتراضية"[١]. انها انعكاس طبيعي للوجود في كل مكان من تكنولوجيا الاتصالات مدفوعة بإلهام الفنانين. كما موضح في الشكلين (٥١- ٥٢). حيث عمد الفنان (ارتان أتاي Ertan Atay [*]) الى زج صور لمشاهير عالميين في واقع افتراضي مختلف تماما عن الواقع الذي تزامن مع الفترة التي كان فيها المشاهير واستحداث صورة جديدة من خلال تركيب عدة صور. كماعمدت كذلك الفنانة انيتا خلق عوالم افتراضية بواسطة البرامج الالكترونية لانتاج (اليس) في بلاد العجائب بصورة غير معهودة تختلف عما شاهدناه في السابق من صور بلاد العجائب لـ (اليس) في السابق، فروح العصر الرقمي واضحة في بناء العمل وإنشاء المباني .



الشكل (٥١) ارتان اتايErtan Atay



شكل (٥٢) انيتا فونتينAnita Fontaine
الس في بلاد العجائب ، عالم تحت الأرض

([1]) https://artwoonz.com/collage-art-failunfailunmefailun

(*) تولى إرهان أتاي فنانة تركية تمزج بين القديم والجديد. تمزج بشكل عام الأعمال الفنية لعصر النهضة مع العالم الحديث. واستخدام العديد من المشاهير في فن الكولاج بأسلوب خاص به و بتلاعبًا ساخرًا بالصور Artwoonz **Collage Art by FailunFailunMefailun** 2019 https://artwoonz.com /collage -art-failunfailunmefailun

الشكل (٥٣) ميلاني ماري كريزوف ٢٠٠٤

لقد اصبح التعامل مع الكاميرا او الكومبيوتر في الفنون المعاصرة، يشبه التعامل مع الفرشاة وأدوات الرسم، وذلك من خلال الوسائط المتعددة فأصبح بإمكان الفنان من خلال العمليات الالكترونية الرقمية المرتبطة بعالم الكومبيوتر الذي يحقق الواقع الافتراضي الذي هو بالأصل يحاكي الواقع الحقيقي، ونجد هذه المحاكاة في اغلب الأعمال التي تنتمي الى اتجاه السريالية الجماهيرية، ومنها أعمال الفنانة الألمانية (ميلاني ماري كريزوف Melanie Marie Kreuzhof) كما في الشكل(٥٣)، التي وصفت اعمالها بأنها اعمال سريالية جماهرية من خلال عمليات إلكترونية رقمية فاعمالها مرتبطة بعالم الكومبيوتر لتحقق الواقع الافتراضي ، و"**أن كريزوف ترى أن الواقعية لايمكن ان تُجرد، ولكن بامكانها فقط أن ترينا الأشياء، لهذا السبب اتجهت للتبشير بنوع من الواقعية التي تدركها هي بنفسها من خلال التلاعب الكلي بنظم المقاييس والموازنة الشكلية**"[1]. فقدمت اعمالاً سريالية جماهرية من خلال تركيب صور من الواقع فدمجت اشكالا واقعية في بيئة افتراضية لبنائها واقع افتراضي يتجاوز الواقع .

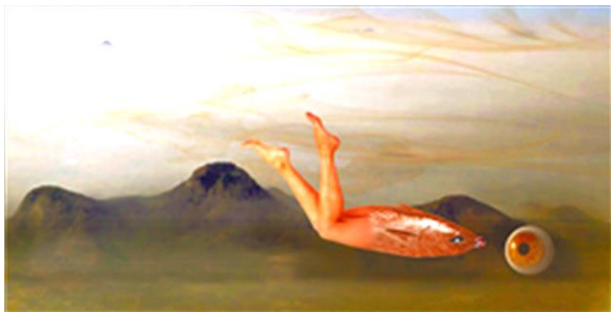
الشكل (٥٤) دومنيك علي

(1) https://www.youtube.com/watch?v=tswTawX42xg تسجيل فيديو

كما قدم العديد من الفنانين اعمالاً وصوراً تم التلاعب بعناصرها الواقعية، ويتم هذا التلاعب بواسطة الكومبيوتر باشراك التقنيات التكنولوجية التي تقدم قيماً جديدة على المستوى الشكلي، والتركيز على التلاعب بالمقاييس وموازنة الأشكال من حيث توزيعاتها الغرائبية في الفضاءات كما في الاشكال (٥٤-٥٥-٥٦-٥٧)، ليعكسوا من خلال هذه الصور قيم الفن المعاصر التي أسهمت في إنتاج صورة سريالية جماهيرية لا تلتزم بالنظم الشكلية الواقعية ولا تراعي الموازنة الشكلية إذ تعددت أساليب إخراجها، باستعمال الصور ومعالجتها من خلال التبسيط الشكلي والمبالغة في النسب والاختزال الابتعاد عن الطرح المباشر واقتراح عوالم جديدة في عملية ترتيب المفردات وتنظيمها في تناول المواضيع، وعزز هذه النتاجات حينما اندمجت المهارات التقنية للفنان وخبرته وذوقه في آن واحد. بحيث تمكن من مخاطبة المتلقي واشراكهُ بحيث يحاول تفسير الصورة الرقمية المركبة وتأويلها التي أصبحت تمتلك قيماً مكنتها من التفاعل ونقل التحاور مع منتجها ومتلقيها، لأن المتلقي عليه ان يتجه إلى تجربته الذاتية في التلقي، مما يدخل في تكوين مخيلته " **فالهدف من السريالية الجماهيرية هو إمكانية إشراك الجمهور ومنحهم فرصة لاستكشاف اللاوعي الخاص بهم وربطه بما يختبرونه في الحياة اليومية** "[1].

الشكل (٥٥) ثري

الشكل(٥٦) سيرجيو سبينيلي الأساليب الرقمية



الشكل (٥٧) سيرجو كارلوس سيبينلي نظرة أخرى طباعة

(1)http://www.universityplazapress.com/massurrealism_relevancy_of.html

كما قدم المصور الشهير (تشيب سيمونس Chip Simons [*]) أعمالا سريالية جماهرية تتكون من صوره مستعملاً تقنية المونتاج الرقمي والكولاج الرقمي، تميز هذا الفنان باستعمالاته غير التقليدية للعدسات –كعدسات عين السمكة أو العدسات فائقة الاتساع. فهو مبتكر أسلوب جديد في استعمل عدسات الكاميرا لتعطي للصور مظهراً بيضوياً بحيث يظهر الجزء الذي بمنتصف الصورة أكبر من غيره وتكون الأطراف ذات زوايا منخفضة كما في الشكل (٥٨)، كما وظف الضوء الوامض الممزوج برؤية فريدة من خلال استعماله أسلوبه الخاص بتسليط الضوء أثناء التقاط الصورة الفوتوغرافية، ثم يقوم باستخدام تقنيات الكترونية لإضافة إضاءات بواسطة هذه التقنيات الرقمية. [١]. فقدم سيمونز كما في الشكل (٥٩) صوراً بتقنية رقمية لنجد " **أن الفنان ومن خلال عمليات الكترونية رقمية مرتبطة بعالم الكومبيوتر يحقق الواقع الافتراضي الذي يحاكي الواقع الحقيقي** " [٢]،

الشكل (٥٨) تشيب سيمونز

الشكل (٥٩) تشيب سيمونز

(*)Chip Simons ولد تشيب في ولاية أوهايو عام ١٩٥٨ وتم تقديمه للتصوير الفوتوغرافي أثناء وجوده في المدرسة الثانوية في جيتيسبيرغ، بنسلفانيا. بعد دراساته في الفن والتصوير في جامعة كوتزتاون وجامعة نيو مكســـيكو-alamy.com/450v/wadkwp/a-child-views-an-immersive-digital-art-exhibition-alice-the-return-to-wonderland-at-the-oriental-pearl-tv-tower-in-shanghai-china-4-july- 2019-d-wadkwp.jpgm

(1) تشيب سيمونز + http://theappwars.blogspot.com/2012/08/chip-simons-app-wars.html

(٢) جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة** ، مصدر سابق، ص ٢٥٠-٢٥١

فكون منهجه من خلال استعمال مواضيع مختلفة في صوره ودمجها رقمياً بطريقة أثرت على العديد من المصورين الآخرين الذين اتبعوا منذ ذلك الحين أسلوباً مشابهاً منهم (مارينا خومينكو Maryna Khomenko) ، (دومينيك علي Domenic Ali)، (تري Tré)،(سيرجيو سبينيلي Sergio Carlos Spinelli)، إذ استعمل هؤلاء الفنانين الصور الفوتوغرافية وتقنية المونتاج الرقمي والأساليب الرقمية لإنتاج صورة سريالية جماهيرية يستغل فنانو هذا الاتجاه السريالي المعاصر الصور والأشياء والأفكار الموجودة بالفعل لإنشاء تكوينات ومعاني جديدة، لقد قدمت أعمال متنوعة منتجة رقمياً، كما ينسب إلى شبكة الويب العالمية الدور الكبير في انتشار السريالية الجماهيرية.

لقد حرص فنانو هذا الاتجاه المعاصر بالتعمق بالاستكشافات المتعلقة بوسائطهم الالكترونية، من خلال إلقاء نظرة على العصر الرقمي واستعمال كل جديد يظهر وتوظيفه في أعمالهم الفنية " **إن جمال السريالية الجاهيرية، يتطور باستمرار. إنه يفسح المجال بشكل مريح لاستيعاب وتحديد التطورات التكنولوجية الجارية. ويفرض التفكير في اتجاه آخر ابعد، يعالج النتائج والتغييرات في الثقافة الشعبية والتحول شبه غير المحسوس في قبول الأفكار. لتصبح مفاهيم السريالية الجماهيرية حقيقة يومية مقبولة من خلال حملات الإعلانات التي تشبه الحلم في وسائل الإعلام** "[1].

الشكل (٦٠) فيليب كوكسيس : ٢٠٠٤

إن فن السريالية الجماهيرية هو مزيج من الواقع والخيال يخلق شكلاً نهائياً من أشكال الحرية للفنانين لإنشاء فن يختلف تماما عن وسائل تقليدية (الطلاء النفط أو الاكريليك) إلى أشكال متقدمة من الناحية التكنولوجية من التصوير الرقمي ورسومات الحاسوب.لإنشاء واقع إفتراضي عن طريق الوسائط المتعددة التي اندمجت بالثقافة البصرية الحديثة المنطوية في الخيال الشديد والرصانة الشديدة – من خلال، التقنيات التصويرية للتجريد الحداثي عن طريق أجزاء من واقعية الفوتوغراف.

فوجد فناني السريالية الجماهيرية من الواجب التقاط هذه اللحظات بلقطات وتجميعها معاً

(1) Seehafer. James • Morris. Michael • Kocsis. Philip • **Three Essays About Massurrealism** ,english edition the Museum for Massurrealist art , p 11.

وهذا ما قدمه الفنان كما في الشكل (٦٠) حيث قدم فكرته بأسلوب سلس. والهدف منه التأثير على تصورات الناس من خلال وسائل الإعلام المعاصرة عن غير قصد لتسهم في خلق واقع المستقبل. لقد بنى هؤلاء الفنانون لأنفسهم بعداً رابعاً لكل شخص في العالم للعب فيه من خلال (الإنترنت، الذي أصبح المكان المشترك الذي يمكن من خلاله تقديم تجربتهم فضلاً عن مشاركتها في وسائل التواصل، يقودنا هذا إلى دائرة كاملة من الواقع، الذي لا يمكن تجربته إلا عقلياً وروحانياً ويعزى إلى الثورة العلمية التي مكنت من تجربة كل شيء من خلال الحواس التي تسمح لنا باستكشاف حقائق جديدة فمن خلال الحواس تُحفز الأفكار وليدة المخيلة إذ " **تستخدم الأفكار لخلق التكنولوجيا، ثم استخدام التكنولوجيا لخلق فن عقلي وروحي. يعتمد على الواقع الإفتراضي من خلال توظيف الأفكار وكل ما يمكنك تخيله، فهو موجود ضمن الخيال**"(١).

ويؤكد هذا النص، إن الأفكار المتخيلة والحقيقة يتم ربطها في واقع إفتراضي، وإطلاق العنان للطاقة الإبداعية المفرطة أثناء التخيل لتكون عبارة عن انعكاس عن التصورات العادية للواقع التي تولد الخيالات لتركيب مستمر من الصور التي تكون واقعية في حقيقتها المنفردة، ولكنها في تجميعها وانتاجها تصبح غير خاضعة للمنطق العقلي، فتتكون صوراً في واقعاً جديداً مختلفاً وموسعاً. ليكون نوعاً من الاستكشاف يطرح صعوبات مثيرة للاهتمام مما يفتح إمكانيات كبيرة للإبتكار، وإنتاج الأعمال تقود الى تفاعل المتلقي مع عوالم الواقع الإفتراضي بكل مايحتويه من صور وحركات وأصوات لأنها تمتلك قيماً جديدة على مستوى توزيعها في الفضاءات الغرائبية،التي تم انتاجها بوسائط رقمية (بالحاسوب)، فالأساليب المختلفة فسحت المجال لمختلف صيغ العرض مثل التقنيات التكنولوجية المعاصرة التي توفر القدرة على التلاعب بالصور والأصوات الحقيقية لتقديم صورة مغايرة، تم تجهيزها بالتكنولوجيا اللازمة لتجربة هذا النوع من الفن المحفز حيث يكتشف الأوجه الاخرى _ ولا سيما الباطني _ و دور المخيلة.

فالسريالية الجماهيرية تمثل تداخل مجموعة أساليب ابتداءً من السريالية التي تمثل بودقة من التقنيات الطليعية التي لا يزال الفنانون المعاصرون يستعملونها حتى اليوم، بما في ذلك إدخال عناصر غير مألوفة في الأعمال الفنية. ففتحت هذه الأساليب نمطاً جديداً من ممارسة الأعمال السريالية حتى وصلوا إلى فن الكمبيوتر لتقديم سريالية معاصرة، ففي الماضي ركز السريالي على الأحلام والتحليل النفسي والصور الرائعة التي وفرت لهم رافدا مهما في أعمالهم، إذ استفادت السريالية من هذه المقومات والأفكار التي نادت برفض مقومات الفن في السابق وإدخال عناصر تعبر عن ردة فعلها على الأوضاع في حينها، في حين أرادت السريالية الجماهرية دمج مجموعة من الأساليب الفنية مرورا بالثقافة الجماهيرية المتمثلة بفن الاعلام

(1)Digital art Postmodernism Surrealism.

الجماهيري للتعبير عن روح العصر وتقديم أعمال أسهمت في إرتقاء هذا الإعلام كالأعمال التي قدمت ضمن (فن البوب) الذي قدم أعمال طباعية مثلت الإعلام الجماهيري واستعملت الشخصيات البارزة من الفنانين للترويج، إلا أن السريالية الجماهيرية قامت بتطويع التكنولوجيا والتقنيات والبرامج التكنولوجية بشكل واسع لإنتاج أعمال مطبوعة تحاكي الواقع الافتراضي بأسلوب جمع بين (السريالية) و(فن البوب).

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

استنادا إلى ما تم طرحه في المباحث النظرية، توصلت الباحثة إلى مجموعة من المؤشرات، تمثلت بالآتي:

١- للصورة بنية معرفية، يمكن تقسيمها على نوعين:

- صور بصرية / حسية، تحمل خاصية المحاكاة، و تتشابه وتتماثل مع أصلها في الواقع،أي انها تحمل دلالة الإنعكاس،
- صور عقلية / ذهنية تحمل في جزئياتها ارتباطا بالواقع ولكنها لا تتطابق معه في كليتها، لأنها صور مرتبطة بالذاكرة والأحلام ويقوم الخيال بمهمة إعادة انتاجها ومعالجتها بعمليات التكثيف والاختزال لتظهر صورة بمواصفات جديدة لا اصل لها في الواقع.

٢-على وفق الجزء الثاني من المؤشر أعلاه، يكون للخيال الدور الفاعل والمهم في عملية إنتاج الصور وتركيبها، لأنه يقوم بتشكيل صورة تتجاوز الواقع، من خلال الجمع بين العناصر المختلفة والمتضادة والمتباعدة ويجمعها في تراكيب صورية جديدة.

٣- تتعدد أنواع الصور وإنتاجها حسب تنوع المعنى أو الوسيط:

- الصورة الإيقونية: لها مرجعين الأول ديني وتاريخي، والثاني سيمولوجي علامي، هي صورة قابلة لتمثيل موضوعها من خلال التشابه .
- الصورة الفوتوغرافية: هي صورة ميكانيكية قابلة على تحقيق الحضور لموضوع أصلي، من خلال النقل الحرفي التام لصور الأشياء في الواقع، وهنا لا يكون للخيال دورٌ في تشكيلها وتركيبها. بل فقط من خلال توظيفها في انتاج أو إعادة إنتاج صورة تركيبية.
- الصورة السيمولاكر: هي الصورة الزائفة التي غالبا ما يكون القصد من انتاجها هو السخرية من الواقع الفعلي الذي تحاول ازاحته لتحل محله، وبذلك تسهم الصورة السيمولاكر – ومن خلال التلاعب بالرموز– لخلق واقع جديد يكون بديلا عن واقع ماضي لن يعود.
- الصورة الفنية: تتميز بخاصية التعبير الجمالي، لأن الفنان هو المسؤول عن إنتاجها، وسواء أكانت هذه الصورة تعبيراً خاصاً عن ذاتية الفنان أم روح المجتمع، فهي بمثابة نص بصري مفتوح يمكن قراءته وتأويلهُ

٤-للصورة التركيبية مجموعة من الخصائص يمكن عدها أسس ومرتكزات معرفية وأدائية في الفن:

- تتأسس الصورة التركيبية من التفاعل والتداخل بين صورة بصرية متقابلة بمعطيات أيقونية / واقعية، وصور ذهنية خيالية لاعلاقة لها بالواقع. لذلك فهي صورة متخيلة تعيد انتاج الواقع بشكل جديد. ويكون للخيال الدور الفاعل في تركيبها.
- الصورة التركيبية تسمى (الصورة الثالثة)، لأنها ناتجة عن الجمع بين الصور البصرية والصور الذهنية.
- يعتمد انتاج الصورة المركبة على خبرة الفنان، لأنها تتطلب أولاً إستقبالاً اكبر قدر ممكن من الصور الحسية / البصرية، ثم تحليلها وكشف العلاقات بينها، ثم إعادة تركيب وتنظيم العلاقات بين تلك الصور.
- أن تكون ناتجة عن صورتين أو اكثر يحيل بعضها إلى بعض وتتفاعل فيما بينها لتكون صورة أكثر عمقا وانسجاماً .
- على الرغم من تأكيد خاصية الانسجام في الصورة التركيبية، إلا أنها غالبا ما تتسم بالغرائبية، لأنها تجمع بين صور وأشكال متناقضة مع بعضها واقعياً، ولكنها تنسجم صوريا في كل متكامل بشكل غير متوقع.
- من خصائص الصورة التركيبية، انها أحيانا تكون خارقة او غير واقعية وغير متفقة مع مدارك الإنسان العقلية .

٦-تعددت استعمالات الصورة التركيبية في الفن تبعاً لإختلاف العصور، ففي فنون الحضارات القديمة، تعد الأشكال الأسطورية من الصور التركيبية التي تعتمد على اليات الاستعارة والتحليل والتركيب العقلي للعناصر المنتقاة وتركيبها في كل واحد

٧-في عصر النهضة تم توظيف الصورة التركيبية سواء في النحت أو الرسم لإنتاج كائنات خرافية لاتقتصر سمة التركيب في صورتها على الشكل فقط، بل في ترميزاتها أيضا.

٨-اتسمت فنون الحداثة بالتنوع في توظيف الصورة التركيبية، ففي الانطباعية اعتمدت الصورة الفوتوغرافية المركبة بوصفها انموذجاً لانتاج صورة تركيبية في مشهد متكامل،

- في التكعيبية كان الكولاج (في الرسم أو في النحت التركيبي) هو التقنية التي تجمع بين مواد متنوعة هي في حقيقتها لاتنتمي إلى اللوحة أو النحت يجمعها الفنان في مساحة واحدة لإنتاج صورة مركبة مثلت حينها نوعا من الغرائبية.
- مع الدادائية تطورت تقنية الكولاج إلى الفوتومونتاج، وذلك بتجميع عدد كبير من الصور الفوتوغرافية والقصاصات ذات المصادر المختلفة والمتناقضة لانتاج وحدة موضوعية فكرية تجمعها صورة تركيبية.تؤكد فكرة العبث الدادائية.

- في السريالية تعدد انتاج نموذج الصورة التركيبية، فكان (التركيب الصوري) من التقنيات التي مارسها بعض الفنانين، وتتم بجمع عدد من الصوروتلصيقها، ثم اعادة تصويرها بآلات الطباعة، لتبدو الصورة النهائية صورة تركيبية تحمل نوعاً من الفنطازيا والسخرية، أما في الرسم فقد انتجت السريالية صوراً تركيبية هي في حقيقتها صور لاشكال واقعية ولكنها تتناقض عند جمعها وتتعارض مع أية مقابلة عقلانية مع الواقع

٩- في فنون مابعد الحداثة، شهدت الصورة تحولا كبيراً بفعل تطور التكنولوجيا المعاصرة وتوظيف المعلومات الإلكترونية في الفن، وأصبحت كل الممارسات الإلكترونية، ووسائط التكنولوجيا الرقمية عنصراً مهما في انتاج الصورة الفنية، وساعدت الفنان على تجاوز الحدود بين الأجناس الفنية.

- أصبح الواقع الإفتراضي والوسائط المتعددة، هما التقنية والأداة الرئيسة لإنتاج نماذج متعددة من الصور وهي تعددية ترتبط بالنوع والإمكانية والتوجه الاعلامي والفني.وكل ذلك سهّل عملية العددية في أنواع الصور التركيبية
- إن تعدد تقنيات الفن الرقمي واساليبهُ ، يعد الركيزة الاساسية في بناء الصورة التركيبية ومن ثم التنوع في نماذجها.
- يتم انتاج الصورة الرقمية بالحاسوب، ويتم تمثيلها رقمياً بخاصية (البكسلات) و يعتمد وضوح الصورة على عدد تلك البكسلات، وفي الصورة الرقمية تستعمل برامج لإضفاء مجموعة من الخصائص مثل خاصية التنقيح والتفتيح وتعديل الحجم والقص وتركيب ومزج الصور، وهي برامج تساعد في تجميع صور عدة وتركيبها في كل متكامل لبناء صورة فنية رقمية مركبة.
- تُنتج الصورة الرقمية من خلال دمج عدد من الكائنات لصور مختلفة لتوليد صورة جديدة يتم تعديلها من خلال عدد من التقنيات:

اولا: الكولاج الرقمي: تقنية تستعمل لإنشاء وتركيب وتعديل الصور، تتطلب استخدام الحاسوب والكاميرا الرقمية والماسح الضوئي لتحويل الصورة إلى صيغ رقمية، وتستعمل هذه التقنية مجموعة من الصور الملصقة مع بعضها البعض لتكوين صورة مركبة بعد أجراء بعض التعديلات عليها، ولكن دون أن يعالج المساحات المتراكبة والمتداخلة بين الصور، بمعنى أن الاختلاف والتباين يكون من أهم خصائص هذه التقنية.

ثانيا: المونتاج الرقمي: تقنية تشبه تقنية الكولاج الرقمي إلا أن نتائجها لا تُظهر أثر المعالجة الصورية ولا توضح التغيرات الحاصلة فيها نتيجة مزج العناصر، لذا يعد

الانسجام بين الصور المختلفة، من الخصائص المهمة لهذه التقنية التي يتحقق عن طريقها عملية التركيب المتجانسة بشكل واضح. (أسهمت هذه التقنية بتطور فن الفيديو)

- على وفق التطور الحاصل في التكنولوجيا الرقمية، تعددت أساليب إنتاج الصورة في الفن،. فكانت الوسائط المتعددة تقنية رقمية مزجت بين عناصر ذات طبيعة مختلفة فضلاً عن تنسيقها ضمن صورة جديدة، إذ يمكن الجمع بين الصوت والصورة والواقع المعزز والصور المتحركة، وكل ذلك اسهم في التحول نحو طرق واساليب جديدة لتركيب الصورة، ومن هذه الأساليب:
- فن الضوء الإلكتروني:الذي تطور مع تطور تقنيات أضواء الليزر، وساعد على تكوين صورة بصرية متحركة بسرعات مختلفة، وباستمرار تطور تقنيات الضوء الالكترونية اكتشفت تقنية الهولوغرام التي أنتجت نمطاً من الصور المجسمة المتراكبة التي تعطي ايهاماً بالعمق، من خلال التنوع في زوايا الرؤية بفعل تداخل نمط الاختلاف في نمط الإضاءة بين العتمة والكثافة، وبذلك تكون الصورة التركيبية الناتجة صورة ثلاثية الأبعاد.
- فن الفيديو: يشترط توافر أجهزة تسجيل الفيديو والشاشات، لتكوين صور متراكبة بين الحركة والصوت.
- الفن التفاعلي: يعتمد فعلاً تركيبياً للصور بوسائط الكترونية، وبالعمل على أنظمة حاسوبية مخفية، وشاشة لعرض إيماءات المشاهد وتفاعله مع العمل الفني، إذ الصورة الناتجة هي صورة تركيبية للمشاهد نفسه.
- الفن الرقمي: هو فن قائم على معطيات التكنولوجيا الرقمية، باستخدام برامج وأدوات الكترونية، باعتماد جهاز الحاسوب والشاشة، لانتاج صورة رقمية مركبة من مجموعة من العناصر الشكلية .

١٠- تداخلت مجموعة من الأساليب لإنتاج فن السريالية الجماهيرية التي استخدمت أسلوب الواقع الا واقعي لتجمع بين الوعي و اللاوعي والواقع والخيال (أساليب سريالية) وربطتها بشكل مباشر مع الثقافة الجماهيرية المتمثلة (بفن البوب). وخلق عالم افتراضي وانشاء بيئة متداخلة ومتباينة يتناقض فيه الوجود الزماني والمكاني مع الواقع الحقيقي. جمعت السريالية الجماهيرية جميع هذه الأساليب من خلال توظيفها للتقنيات الرقمية مثل الكولاج الرقمي والمونتاج الرقمي لتقديم ملصقات مطبوعة.

١١ – خلقت السريالية الجماهيرية عوالم مبتكرة تجمع بين الإبداع التخيلي والاحتمال الواقعي بحيث يتغير المفهوم الفكري للصورة وترتبط بإحدى حالات السيمولاكر (صور واقعية لاتشبه الواقع) قابلة للتنبؤ بشيء جديد.

١٢ – لا تلتزم السريالية الجماهيرية بالنظم الشكلية الواقعية ولا تراعي الموازنة الشكلية حيث اتجهت للتبشير بنوع من الواقعية التي تعددت أساليب اخراجها، بالتلاعب الكلي بنظم المقاييس والموازنة الشكلية والابتعاد عن الطرح المباشر واقتراح عوالم جديدة في عملية ترتيب المفردات وتنظيمها وموازنة الأشكال من حيث توزيعاتها الغرائبية في الفضاءات.

١٣ – كشفت السريالية الجماهيرية عن اللاوعي الخاص بالمتلقي وربطها بخبراتهم اليومية من خلال اشراكه بالتفسير والتأويل.

١٤ – أسهمت السريالية الجماهيرية بالتغيرات في قبول أفكار الثقافة الجماهيرية من خلال انتاج صور مأخوذة من حقيقة يومية لإنتاج إعلانات تشبه الحلم في وسائل الاعلام.

١٥– تعتمد السريالية الجماهيرية بشكل رئيس على توظيف الصورة الفوتوغرافية في معظم نتاجاتها وتقوم بمعالجتها بنظم إلكترونية وطباعية.

الدراسات السابقة

بعد الاطلاع والتقصي والبحث عن موضوع بحث يدون كدراسة سابقة يقترب من موضوع بحثي الحالي ، فعلى حد علم البحثة انه لا يوجد دراسة سابقة سوى اطروحتة دكتوره للباحثة (نادية وهدان)وهي (الأبعاد الفكرية والجمالية لفن السريالية الجماهيرية) ، ومن المؤسف لم تتمكن الباحثة من الحصول عليها على الرغم من السعي الحثيث والإصرار على الحصول على الاطروحة حتى بعد اجرائها اتصال هاتفي بتاريخ٢٠٢١/١/١٧ م مع الباحثة المصرية نادية وهدان الانه تعذر الحصول عليها، ولكن تاكدت الباحثة من خلال الاتصال ان الباحثة نادية وهدان تطرقت لفن السريالية الجماهيرية، ولكن من منظور آخر يختلف عن ما جاء في البحث الحالي، مما جعل موضوع الدراسة يمثل عتبة أولى ودراسة بكرية لهذا الفن في العراق على وجه الخصوص .

الفصل الثالث
اجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث
ثانيا: عينة البحث
ثالثا: منهج البحث
رابعا: أداة البحث
خامسا: تحليل نماذج العينة

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

وفقاً لحدود البحث الزمانية والمكانية فإن مجتمع البحث يضم، مجموعة من الأعمال الفنية للسريالية الجماهيرية والبالغ عددها (٧٦) عملاً فنياً، تم اختيارها من مواقع الشبكة الإلكترونية المتخصصة بفن السريالية الجماهيرية.

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (١٤) عملاً فنياً، وجاء الاختيار العشوائية المنتظمة، وفقا للمبررات :

١- تحضى الاعمال بشهرة عالمية واسعة .

٢- اختيرت العينة التي يصب موضوعها في صلب الموضوع وهي الصورة التركيبة في فن السريالية الجماهيرية التي انتجت بوسائط الكترونية .

٣- لغرض التأكد من صلاحية استخراج نماذج عينة البحث بشكل موضوعي قامت الباحثة بعرضها على الاستاذة المشرفة للتثبت من مدى ملائمتها لتحقيق هدف البحث .

أداة البحث :

لتحقيق هدف البحث الى تقصي الصورة التركيبية في فن السريالية الجماهيرية من خلال: دراسة مقومات الصورة التركيبية . الكشف عن معالجات الصورة الفوتوغرافية الواقعية، لتحويلها الى صورة متراكبة. اعتمدت الباحثة على ماجاء في مؤشرات الاطار النظري بوصفها محاكاة لتحليل العينة .

منهج البحث :

المنهج المتبع في طريقة تحليل عينة البحث :

١- الوصف البصري .

٢- تتبع بنائية الصورة المركبة في السريالية الجماهيرية .

٣- استثمار التقنيات الالكترونية في بناء الصورة المركبة .

إنموذج (١)

اسم الفنان	جيمس سيهافر James Seehafer
اسم العمل	بلا عنوان
سنة الإنجاز	١٩٩٠م
التقنية	(فوتوغراف رقمي بمعالجة رقمية، مطبوعة بحبر طباعي على لوح ورقي، ألوان أكريلك على المنيوم)
القياس	١٥٠ × ٢١٠ سم
المصدر	https://popimpresskajournal.org/blogs/popimpresska-journal-events-charities-art-fashion-movies/popimpresska-journal-artist-james-seehafer-massurrealism

تحليل الأنموذج:

العمل عبارة عن صورة لعربة تسوق في مشهد يتكون من ثلاث مساحات، السماء والجدار والأرضية التي تحتوي عربة التسوق. ويبدو للوهلة الأولى أن هذا الأنموذج عبارة عن صورة بصرية ناتجة عن محاكاة مباشرة مع الواقع، لأن من السهل أن نجد لها أصل في الواقع الحسي، ولكننا نجد أن كل المساحة عبارة عن صورة منفردة، هي في حقيقتها لا ترتبط بصورة المساحة الأخرى، فكل من السماء، والجدار و، الأرضية مع العربة هي مجموعة صور متنوعة ومختلفة عن بعضها البعض، اختارها الفنان وجمعها من خلال مجموعة تقنيات مختلفة، تنوعت بين: الصور الفوتوغرافية المعالجة رقمياً وأحبار طباعية وصفيحة من الألمنيوم وألوان الأكريلك، ومن خلال هذه التقنيات والمواد المتنوعة استطاع من أن ينظم العلاقة بين تلك الصور المختلفة ليتمكن من إنتاج صورة تركيبية متكاملة.

اختار الفنان صور فوتوغرافية رقمية للسماء وعربة التسوق في الأرضية ليحقق من خلال الفوتوغراف حضور المشهد الأصل في الواقع ، فالسماء الغائمة وعربة التسوق الثابتة على الارض، تبدو من الصور البسيطة الواضحة التي يمكن أن يقرأها العقل. الا ان الفنان لم يقتصر على توظيفها بوصفها صوراً جاهزة، بل قام بمعالجتها رقميا من خلال اجراء بعض التعديلات اللونية والاضافات الشكلية، لتتحقق سمة من سمات التركيب الصوري، استخدم الفنان الوان عدة في إنتاج العمل منها ماأضيف بواسطة الفرشاة وألوان (اكرليك) ومنها ماتم تعديله بواسطة التقنيات الإلكترونية الخاصة بالتعديل اللوني لينتج العمل بالنهاية بألوان أكثر إشراقاً وبريقاً ، ثم يقوم بطباعتها على نوع خاص من الورق بأحبار طباعية ليحصل على نموذجين نهائيين لكل شكل.

بالانتقال إلى المساحة الوسطى (الجدار) سنجد أنها تختلف في تقنيتها عما استعمله في الجزأين العلوي والسفلي من الصورة، لأن هذا الجزء عبارة عن إضافة قطعة من الألمنيوم عالجها الفنان بألوان الأكريلك للإيحاء بشكل الجدار مع إضافة بعض الكلمات، يمكن عدّها شفرات لغوية. قام الفنان بتجميع الأجزاء الثلاثة مع بعض لتتشكل صورة فنية موحدة ومتكاملة بإضافة تكوين هندسي بلون أحمر مشعّ، وهذا الشكل يعد جزءاً تركيبياً مكملا لبناء الصورة وتنظيمها في مراحلها النهائية، لأن الفنان تمكّن بإضافاته التقنية والشكلية (سواء أكانت بتقنيات الحاسوب ام بالرسم اليدوي) من إعادة تشكيل الصور لتتراكب مع بعضها البعض مؤلفة فيما بينها علاقات متداخلة، ولتتحول الصور الفوتوغرافية المنفردة، بعد تركيبها مع الصور الأخرى وخامة الألمنيوم وألوان الأكريلك إلى صورة فنية متكاملة أنتجت بواسطة تقنيات متنوعة قام بطباعتها كما موضح في الشكل (٦١).

شكل (٦١)

وقد لايحمل موضوع العمل الكثير من الأفكار السريالية المتجهة نحو عالم اللاوعي والحلم، سوى محاولة الفنان لتحقيق بعض الغرائبية في الجزء العلوي،فصورة السماء وعلى الرغم من كثافة الغيوم فيها، إلا أنها تبدو مضاءة، كما أن الهلال يبدو ظاهرا بوضوح، مما يعني ان هذا الجزء من العمل تمت معالجته لتحقيق نوع من المفارقة أو الخداع الصوري، فكما أن الصورة الفوتوغرافية هي تحقق لحضور موضوع اصلي، إلا أن الفنان استطاع تخيل مشهد آخر، وذلك بتمثيل الهلال كشكل غير حاضر وادراجه ضمن مساحة غير متواجد فيها في الاصل.

وتبدو خصائص فن البوب واضحة تماما، من خلال صورة عربة التسوق والإعلان الملصق عليها ترويجاً للمنتج الغذائي (Hot Dog) بوصفه من الإكلات السريعة، للتأكيد على مجتمع الاستهلاك، ووسائل الإعلام.

انموذج (٢)

اسم الفنان	دومينيك علي Domenic Ali
اسم العمل	بلا عنوان
سنة الإنجاز	١٩٩٦م
التقنية	التصوير والكولاج الرقمي
القياس	٦٠٠ × ٥٣٢سم
المصدر	http://www.universityplazapress.com/massurrealism_relevancy_of.html

تحليل الأنموذج:

عمل فني عبارة عن مجموعة صور فوتوغرافية جمعت لتكوين مشهد متكون من السماء والمساحة المستطيلة التي تتوسط العمل. تضم الارضية صور فوتوغرافية عدة مثل(قمر، شمعة في دورق زجاجي، كما يوجد في عمق العمل صور أشجار يبدو عليها الجفاف، وصورة النصف

العلوي لتمثال جزء من الكتف واليدين تحملان كتاباً يتداخل مع مساحة مستطيلة لتتوسط العمل، لتي تجسد صورة فوتوغرافية لمنظر طبيعي لغابة وطيور وقارب قديم، وصورة لإنسان موهت ملامحه تماماً وتم التلاعب بالنسب الطبيعية لأجزاء جسمه حاملاً صورة لرأس متوج)، وكما يتقدم في الجزء المواجه للعمل ألواح طينية منقوش عليها صور وكتابات صينية ترتبط بسلاسل، وقد وزعت هذه الأشكال على أرضية العمل وهي عبارة عن مساحات مربعة الشكل تشبه لعبة الشطرنج، كما هو واضح ، فالأنموذج يتكون من صور بصرية واقعية عدة خزنت في الذاكرة وتمت معالجة هذه الصور الواقعة في الذهن لإنتاج صور تتسم بالتمثيل والتكثيف والإختزال والتخيل من جهة وبالمبالغة وبالتضخيم والتكبير من جهة أخرى لإنتاج صورة ذهنية تختلف عن صورتها في الطبيعة

وقام الفنان بالاستعانة بمجموعة مختلفة من الصور الفوتوغرافية بصيغة رقمية للسماء وصورة المنظر الطبيعي والأرضية التي تضم جميع الصور التي تكون العمل، بعد معالجة الصور في ذهن الفنان قام بجمعها عن طريق برامج التركيب والمعالجة التقنية للصورة المنفردة وركبت على الرغم من عدم وجود ارتباط بينها، فالعناصر المكونة للعمل المذكورة آنفا لم يتم تركيبها الابعد معالجتها رقمياً من حيث القص والتعديل والتضليل ، كما تم التلاعب بالألوان تقنياً فيكاد يكون اللون الأزرق بتدرجاته معتم وفاتح هما السائدان مع تدرج لوني في المربعات التي تسود في مساحة الأرضية فضلاً عن اللون البني وتدرجاته) جميع الوان العمل هي ألوان تم التلاعب بها أو اضافتها رقمياً، ثم قام الفنان بجمع هذه الصور الفوتوغرافية وبعد معالجتها رقمياً و لونياً وشكلياً ليتمكن من إنتاج صورة فنية مركبة تحمل نوعاً من التعبير الجمالي الذي يعكس ما يدور في ذهن الفنان المنتج للصورة وهذا النشاط ذهني يقوم باستحضار الصور المتخيلة ، فينتقي منها الجزئيات التي ستسهم في تكوين صورة فنية، ثم يتم دمجها مع بعضها البعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها سابقاً قبل تكون الصورة بهيئتها الجديدة، بعد تنسقها من قبل الخيال ووضع كل جزء في مكانه الذي مكن الفنان من انتاج صورة فنية تحمل رؤية جديدة للعالم من خلال العلاقات المتبادلة التي تشكلها مجموعة هائلة من الانطباعات والتي ترجمت وحولت لعمل فني مركب من خلال تقنية الكولاج الرقمي، والتي استطاع من خلالها أن ينظم العلاقة بين تلك الصور المختلفة ليتمكن من انتاج صورة فنية تركيبية متكاملة ناتجة عن إبداع صور متخيلة هي في الأصل من الواقع.

فالعناصر المكونة للعمل هي صور من الواقع تم توثيقها فوتوغرافياً ، فالسماء الصافية والنجوم الساطعة والقمر جميعها صور فوتوغرافية تم معالجتها رقمياً وكذلك الحال في صورة الخلفية وصور الأشجار الجافة والتمثال والمساحة المستطيلة المقسمة بواسطة برامج وفرتها

التكنلوجية لمعالجة الصور من خلال تقسيم صورة المنظر الطبيعي إلى مربعات، وبالاعتماد على خاصية محاكاة الواقع والاستعانة الذهنية لإنتاج مركب ذهني يترجم الى عمل فني يحمل صفات وهيئة جديدة، ناتج عن ما يتم استدعائهُ من الذاكرة معتمدة على الخيال إذ يتم تحويل في رمزية الأشكال والألوان فالفنان لم يقوم باستخدام الصورة الفوتوغرافية الجاهزة بل قام بالعديد من التعديلات والتحويرات اللونية والشكلية بواسطة برامج التركيب الصوري الالكتروني فزاد في توضيح وابراز ملامح لأجزاء مثل السماء والقمر والنجوم وقام بتمويه وتحوير أجزاء أخرى مثل صورة الرجل الواقف الذي اختفت ملامحه، وتم التلاعب بالنسب الحقيقية لأجزاء جسمه، بالإضافة لاستخدام تقنيات الرسم بالحاسوب واضافة مربعات الشطرنج التي امتدت على أرضية العمل والتي ضمت جميع الصور الفوتوغرافية التي كونت العمل لتحويل الصور الفوتوغرافية المنفردة الى تركيبات جديدة.

قدم العمل بوصفه صورة فنية مركبة تتسم بالغرائبية مستوحاة من العوالم السريالية الخيالية، الذي حقق الغرائبية في جميع أجزاء العمل، من خلال تخيل الفنان لمشهد جديد مستوحى من الواقع نفذه بغرائبية وتناقض وذلك بإضافة أشكال واقتطاع أجزاء من الصور، وتحوير وتمويه أجزاء والتلاعب باتجاه واماكن الصورة الفوتوغرافية التي حققت حضوراً موضوعاً اصلياً في مشهد متخيل جديد مأخوذ من تصور ذهني لا يمكن تواجده في الأصل في الحالة التي انتهى اليه، اتبع الفنان آلية توزيع الاشكال في هذه الصورة الفنية المركبة بحيث لم يلتزم بالنظم الشكلية الواقعية، إذ تلاعب بنظم ومقاييس الأشكال فتولدت عوالم جديدة بصورة جديدة مركبة حملت في طياتها جوانب من الأسلوب السريالي الخيالي.نفذ بتقنية الكولاج الرقمي لانتاج عمل سريالي جماهيري معاصر حمل في طياته العديد من التأويل القراءات.

أنموذج (٣)

اسم الفنان	سيرجيو كارلوس سبينيلي Sergio Carlos Spinelli
اسم العمل	-----
سنة الإنجاز	٢٠١٠م
التقنية	كولاج رقمي تلاعب تقني
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	https://pixels.com/featured/the-voice-sergio-carlos-spinelli.html

تحليل الأنموذج:

عمل فني انتج بواسطة الحاسوب يتكون من صورة (لحصان وشخص جزء الأعلى) محاكاة لصورة كائن أسطوري ، مركب وصورة امرأة غير واضحة الملامح. ويبدو في هذا الأنموذج إنه عبارة عن مجموعة صور ماخوذة من الواقع استعملها الفنان على الرغم من عدم ترابطها، فهي صور منفردة لا يوجد بينها أي ترابط في الواقع استعمل الفنان مجموعة التقنيات الخاصة بالصورة الفوتوغرافية من ناحية الاقتطاع والتركيب والتعديل الشكلي واللوني بالإضافة للرسوم الرقمية، فمن خلال هذه التقنيات المتنوعة استطاع الفنان أن ينظم العلاقة بين تلك الصور المختلفة ليتمكن من إنتاج صورة تركيبية متكاملة من خلال تقنية الكولاج الرقمي.

واعتمد الفنان على خلق أنموذج جديد لا أصل له في الواقع بتركيب صورتين لكائنين مختلفين عن بعضهما (الانسان والحيوان) وهذا ما كان شائعاً في التكوينات الأسطورية السابقة أُسطورة (القنطور) المتمثل بالشكل المركب من النصف العلوي لرجل وجسد حيوان، فالخيال الأسطوري يتجاوز الواقع ويربط بعالم الأحلام فتحل الأحلام محل الواقع والتي تمكن الفنان من خلال خياله الذي يكون أشكال في حالة تحول ، إذ توظيف اسطورة القنطور وادراجها ضمن بيئة رقمية افتراضية عززها الفنان بالإضافات الشكلية واللونية في الخلفية التي تضم الاشكال بعد معالجتها واجراء بعض التعديلات ، وإنتاج صورة مركبة استطاع تحقيق العمق فيها بعد ان خلق مستويات عدة في الصورة النهائية المركبة فعلى صعيد المستوى الأول المتمثل بالكائن الأسطوري الذي تقدم العمل، المستوى الثاني المتمثل بالمرأة ، والمستوى الثالث صورة الماء المتناثر كالشلال، والمستوى الرابع الخلفية الملونة . ومن خلال ملاحظة العمل نجد ان الفنان تمكن من تقدم المستويات الثلاثة المذكورة آنفا ، انها صور كونت مشهد لصور من الممكن انها تكون ماخوذة من الواقع صور (الحيوان، والإنسان، والماء، والمراة) إلا أنه لم يكتفِ باضافتها دون معالجة أما من خلال تركيب ينتمي إلى الشكل الأسطوري من خلال المعالجة الشكلية قص وتركيب، و الذي ينطبق أيضا على اقتصاص ملامح الوجه واضافة انارة لونية ساطعة والاقتصاص الذي طال أيضا الماء المتناثر المعالج لونيا فساد اللون الأبيض على عموم مساحة الماء واكتفى فقط بإضافة بعض الانعكاسات باللون الأصفر حول المرأة وبعض التموجات اللونية التي لم تغير في جزئية الأشكال فكل شكل من الأشكال في المستويات الثلاثة احتفظت بالتجسيم والشكل سواء كان للإنسان أم الحيوان أم الماء أم المراة.

اما المستوى الرابع فتمثل بالخلفية وتقنية إضافة اللون تختلف تماماً عن المستوات الثلاثة التي كونت صورة مركبة على الخلفية الرقمية التي اختلفت تقنياً وشكلياً ولونياً عن باقي المستويات، فتقنية إضافة اللون كانت من خلال برامج الرسم بالحاسوب، واستعمل الفنان ألوان ساطعة مشعة ساعدت على اكمال صورة مركبة خلقت عوالم جديدة ومتداخلة في عملية ترتيب وتنظيم وتوزيع الأشكال وتحقيق موضوع جديد بعد تركيبها مع بعضها البعض عن طريق برنامج الكولاج الرقمي مؤلفاً فيما بين الصورعلاقات متداخلة، ولتتحول الصور الفوتوغرافية المنفردة،والخلفية الرقمية بعد تركيبها الى صورة فنية متكاملة يشترك في إنتاجها، التكويني التاريخي الأسطوري، فضلاً عن الثراء التخيلي الأسطوري من خلال استحضار صور أسطورية لحضارات سابقة لتكون بمثابة حلقة وصل مابين الماضي والحاضر والفكر الخيالي الأسطوري والأسلوب الرقمي المعاصر، الذي أسهم في انتاج صورة فنية تمكنت من الإنتقال من العالم الواقعي والعالم المتخيل والولوج إلى عوالم مرئية أخرى لتلبية احتياجات الواقع المعاصر من

خلال التطور الأسلوبي والتقني، فأصبحت الصورة الفنية تمثل الواقع المتغير لذلك نجد في هذا الأنموذج حضور واضح للأفكار السريالية عبر جمع مختلفين الإنسان والحيوان والمتجهة نحو عالم الخيال الأسطوري .

أنموذج (٤)

اسم الفنان	سيرجيو كارلوس سبينيلي Sergio Carlos Spinelli
اسم العمل	اليعسوب Dragonfly Print
سنة الإنجاز	٢٠١٠
التقنية	الكولاج الرقمي
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	https://fineartamerica.com/featured/dragonfly-sergio-carlos-spinelli.html?product=canvas-print

تحليل الأنموذج:

عمل فني رقمي مكون من صور فوتوغرافية يتكون العمل من ثلاثة أجزاء الأول صور رقمية لامرأة من الخلف والثانية صورة جناحي يعسوب ،إذ استعار الفنان صورة مكبرة للجناحين، بالإضافة للجزء المتمثل بالخلفية المتكون من مساحتين متناظرتين مساحة فاتحة ومساحة غامقة وهي عبارة عن مساحة مكونة بواسطة برامج الحاسوب.

واختار الفنان الصورة الفوتوغرافية لما تتمتع به من القدرة على النقل شبه التام للواقع، إذ تحقق حضور موضوع واقعي لصورتين مختلفتين ارتبطت الصورتين بذاتية المصور وفق ما تمليه عليه تصوراته وتخيله. وبعد اختياره للصور لم يقم الفنان بتوظيف الصورة الفوتوغرافية

بوصفها صوراً جاهزة بل تم تحويلها إلى صورة رقمية لتقديم صورة رقمية فائقة الوضوح إعتماداً على عدد البكسلات .

وسخرت الصورة الرقمية مجموعة خصائص أعطت شعوراً بالسيطرة على الصورة مثل التنقيح، والتفتيح، والتعديل بالحجم وقص أجزاء واضافة أجزاء وتجميع عدة صور في وحدة واحدة لبناء صورة فنية رقمية مركبة متكاملة بقدرات عالية بحيث يتوضح في الصورة أدق التفاصيل إذ ظهرت الخطوط المنحنية والدائرية وبعض الخطوط المستقيمة، التي كونت جناحي اليعسوب كما عولجت الألوان بحيث اصبح اللون السائد على جميع أجزاء اللوحة هو البني بدرجاته اللونية الفاتحة والغامقة والمائلة إلى اللون البرتقالي الذي يتوسط العمل، ووزعت الأشكال والألوان بشكل يحقق التوازن الشكلي واللوني في العمل الذي يتمركز فيه شكل بشري معالج لونيا سطوع وعتمة، فانقسمت الصورة الى جزأين فاتح (مضيئ)، وغامق(معتم)

بالانتقال إلى المساحة التي تمثل خلفية للصورة سنجد أنها عبارة عن خلفية رقمية انتجت بواسطة تقنيات الحاسوب التي تقدم معالجات رقمية للخلفية الأصلية من خلال التلاعب اللوني لتكون خلفية للصور الفوتوغرافية، بعد تركيبها مع الصور الأخرى عن طريق برنامج الكولاج الرقمي لتكوين صورة فنية متكاملة تم إخراجها بواسطة تقنيات الحاسوب، وتم طباعتها لإنتاج صورة مركبة مستندة بالغالب على خيال الفنان بقصد إنتاج أشكال مستعارة تسخر من الصورة الأصلية بحالة محاكاة، لكن الفنان أفقدها صلتها بالواقع، فكون صورة خالصة لذاتها لها هوية جديدة احتجب فيها الواقع بواقع اقوى منه، بهذا المعنى يمكن أن نصف هذه الصورة بانها صورة السيمولاكر لانها صورة تتنكر للأصل، توصف بصور الاختلاف، فهذه الصورة المركبة يمكن وصفها بأنهاصورة شبه مهيمنة هيمنة تامة على الواقع، فاراد الفنان أن يصنع واقعاً مصطنعاً وافتراضياً ، اسهم هذا الواقع الإفتراضي في الولوج الى العوالم السريالية التي حمل العمل خصائصها و ليحقق نوعاً من المفارقة من خلال تركيب صورة المرأة وصورة جناحي اليعسوب وذلك بتمثيل الجناحين وادراجهما ضمن مساحة غير موجودة فيها في الأصل. ويحقق لإنتاج صورة مركبة هي اشبهه بصور الحوريات الأسطورية اوكما يطلق عليها (الجنيات التي تضيئ بالعتمة) فاخذنا العمل إلى العوالم السريالية وصور الاحلام لتكوين صورة مركبة، تحتوي على (صور واقعية لكنها لا تشبه الواقع) قدمها الفنان بأسلوب الفن المعاصر الذي سخر التكنلوجيا الرقمية لإنتاج ملصق سريالي جماهيري ممكن أن يكون ترويجياً لفلم أو اغنية أو بطاقة تهنئة لتكوين صورة مركبة هيمن فيها المجتمع الاستهلاكي الذي يشجع على الترويج .

انموذج (٥)

اسم الفنان	آلن كنج	Alan King
اسم العمل	متوقف	Clockeyed
سنة الإنجاز	٢٠١٢م	
التقنية	رسم رقمي والوسائط الجديدة	
القياس	ابعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات	
المصدر	https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com//Alan-King.html	

تحليل الأنموذج:

هذا العمل عبارة عن صورة لعين انسان. الإ أن صورة العين لا تنقل الواقع كما هو بل ازاحت هذا الواقع، لإنتاج صورة خيالية حينما أضاف داخلها شكلاً اشبه بالساعة أو البوصلة لتكوين صورة ثالثة جمعت بين صورة بصرية للعين والساعة وصورة ذهنية جمعت الصورتين في ذهن الفنان لإنتاج صورة بناءً على خبرة الفنان وامكانياته الذهنية في إعادة تنظيم العلاقات بين الصور لإنتاج صورة جديدة لاتخلو من الغرابة بعد أن جمعت صورتين مختلفتين لتكوين صورة تركيبية غير واقعية تحمل معها قراءة خاصة ترتبط بمرجعها، قدمها الفنان خارج السياق

المتعارف عليه من خلال إعادة بناء شكل العين الواقعية وزجها في عالم افتراضي لذلك خرجت من سياقها الى والرؤى الغريبة وغير المألوفة .

استعمل الفنان الصور الفوتوغرافية الرقمية (للعين، والساعة) لارتباط الصورة الفوتوغرافية بعلاقة وطيدة بالواقع، من خلال عملية تأطير هذا الواقع الذي يعد المرجع أو الأصل. ونسخ جزء من هذا المرجع. فالصورة الفوتوغرافية تقتطع من الطبيعة جزءاً بسيطاً لتكيون صورة، إلا أن هذه الاقتطاع يكون مرتبطاً بذاتية ورأي ملتقط هذه الصورة وبالنتيجة فإنها تنم عن مقدرة تخيلية، فينقلنا الفنان عبر هذه الصورة الى مساحة خاصة وهمية وخيالية فحجب الفنان عنا مايريد حجبه ويرينا ما يريد ان نراه. فقام باستحضار المشهد على نحو تخيلي ونفذه من خلال استعمال تقنية الكولاج الرقمي ليقوم بجمع صور تتسم بالغرائبية، حققه من خلال التركيب الشكلي والتعديل اللوني، فتقنية اللون الرمادي وشدة الإضاءة والعتمة موظفا أسلوب الواقع اللاواقعي، والسعي الى خلق بيئة افتراضية متداخلة ومتباينة لإنتاج صورة فنية تعبر عن ذاتية الفنان وروح المجتمع المعاصر، فهي بمثابة نص بصري مفتوح يمكن قراءته وتأويله كالاتي:

يحمل موضوعاً من الأفكار السريالية التي اعتمدها السرياليون في اغلب رسوماتهم حيث استعملوا الأشياء الواقعية بوصفها رموزاً للتعبير عن أحلامهم والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي، لأن السريالية على الرغم من توافقها مع الواقع الا أنها تتعارض مع اية مقابلة عقلانية بهذا الواقع، إذ قدم الفنان هذا الأنموذج السريالي حين ما اضاف الفنان صورة تشبه الساعة مكان بؤبؤ العين، وهنا يصبح مفهوم التشابه والمحاكاة نوعاً يفوق الواقع، فهو يصل إلى عمق الفكر عن طريق التشابه الأكثر كشفاً والأكثر حقيقة،فلم يصور الفنان ما يراه فقط، بل ما يفكر به ايضا. وما يفكر به هو أن تحويل الأشياء الى صور يفقدها دلالتها الاساسية أن الفنان عمل على انتاج صورة مشابهة للواقع ‘لا أنه افقدها دلالاتها الأساسية، فالعين فقدت دلالاتها حينما ركب وسطها صورة تشبه الساعة بغية إنتاج صورة مركبة ثالثة من خلال شكلين يمثلان جنسين مختلفين لكل واحد منهم صفاته ومعناه، طمست هذه الصفات بعد اخراجهما بشكل صورة فنية مركبة. وتبدلت فيها طبيعة الأشياء حينما أقام الفنان علاقات من نوع جديد بين شكلين لا يوجد علاقة بينهما في الواقع وهو بذلك يرينا جوانب لم يسبق لنا أن أدركناها.

أنموذج (٦)

اسم الفنان	آلن كنج Alan King
اسم العمل	---
سنة الإنجاز	٢٠١٢
التقنية	كولاج رقمي والوسائط الجديدة
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/Alan-King.html

تحليل الأنموذج:

هذا العمل عبارة عن صورة رقمية (لإنسان ، وسماء، وماء، وجدار) أُنشأت الصورة بواسطة جهاز الحاسوب، إذ إن الفنان قام برسمها بواسطة برامج الرسم الرقمي ، وحرص أثناء رسم العناصر المكونة للعمل على إعطائها هيئة غير واقعية على الرغم من ارتباط جزئياتها بالواقع لأن جزئية الخيال حاضرة بصورة واضحة ، إذا وظف صور الواقع المخزونة بالذاكرة بعد معالجتها ذهنيا التي انتجت بدورها صورة بمواصفات جديدة (فصورة الإنسان في الواقع تختلف عن صورة الأنسان التي قدمها الفنان في العمل وكذلك الحال بالنسبة للسماء ، والماء، والجدار) فالصورة بهذا الأنموذج نتجت من التفاعل والتداخل بين صورة بصرية واقعية،مع صور ذهنية خيالية غير واقعية لا تتفق مع مدارك الإنسان العقلية، فعلى الرغم من ارتباط جزئياتها بالواقع الا أنها لا تنطبق معه، لذا يكون للخيال هنا الدور الفاعل في إنتاج هذه الصورة.

لقد خلق الفنان (عالم إفتراضي)، وخلق بيئة إفتراضية متداخلة ومتباينة تختلف فيها الاشكال الموجودة في الصورة مع صور الواقع الحقيقي.كما استعمل الفنان الوسائط المتعددة في صياغة هذه البيئة الإفتراضية من خلال توظيف تقنيات الصور الرقمية وبرامج الرسم بالحاسوب، وإضافة العديد من التأثيرات التي تسهم في إنتاج صورة تركيبية خيالية اكثر وغير واقعية تجبر المشاهد على إعادة النظر في الأشياء التي تعد غير مألوفة فالاختزال والاقتطاع الذي نفذ في أجزاء من العمل فضلاً عن المعالجة اللونية من خلال إضافة ألوان مثل أللون البنفسجي المتداخل مع اللون الأحمر الفاقع للسماء وإنعكاسهما، والتداخل مع لون الماء فضلاً عن العلامات الموجودة على الجسم لتضفي ايحاءات لمعة وانعكاسات متوهجة باللونين الأبيض والأزرق هذه الإضافات الرقمية نفذها الفنان بواسطة التقنيات الرقمية على جسم الإنسان المجوف العائم وسط الماء الذي ينعكس على سطحه لون السماء الحمراء واللون الأزرق للشكل المستطيل كل هذه الإضافات كانت إضافات رقمية تقنية نفذها الفنان من خلال برامج التعديل والرسم الرقمي ، وبالإضافة للمعالجة اللونية قام الفنان بمعالجة شكلية في آلية توزيع الأشكال في آلية تقديم الشكل البشري الذي يتمركز في وسط العمل الذي يتداخل في تكوين وانشاء الشكل بصورة عامة لإنتاج صورة مركبة من خلال الوسائط المتعددة للمساهمة في التحول نحو طرق وأساليب جديدة لتركيب الصورة.

من الواضح جداً أن هذا العمل المركب ينبض بالأفكار السريالية المتجهة نحو عالم اللاوعي والحلم والخيال ، وحقق الكثير من الغرائبية خصوصاً في شكل الإنسان والتجويف الموجود في الوجه، إذ إن التكوين الداخلي للرأس يبدو مجوفاً لابتكاره بيئة غريبة وجريئة، وكذلك صورة السماء والماء وألوانهما الساطعة المضاءة، التي انتجت من خلال عدة وسائط كـ(الصور

الرقمية والرسم بالحاسوب) المتداخلة مع الأسلوب السريالي والعوالم الخيالية التي أسهمت في تنشيط ذهن الفنان لإنتاج صورة سريالية جماهيرية رقمية مركبة مستعملاً التقنيات الإلكترونية التي تعد بمثابة إعادة صياغة لعمل شاهدناه لدى رينيه ماغريت شكل (٦٢) ، الإ أن (آلن كنج) أنتج العمل بأسلوب معاصر لتقديم مطبوعات أنتجت بوسائط إلكترونية متعددة لإنتاج صورة مركبة بالاعتماد على معرفته بالكمبيوتر وتقنيات التصميم الإلكتروني لإنتاج ملصق سريالي.

شكل (٦٢) سر مزدوج

انموذج (٧)

اسم الفنان	تري Tré
اسم العمل	حلم فتاة Dream girl
سنة الإنجاز	٢٠١٣م
التقنية	المونتاج الرقمي والوسائط المتعددة (عمل فيديوي)
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	http://www.massurrealism.org/tre/tr11.html

تحليل الأنموذج:

هذا العمل عبارة عن صور رقمية فوتوغرافية لتسجيل واقع في وقت معين من الزمان وتجميده وتصويره وكما يظهر في تلك اللحظة داخل الكاميرا، لتوثيق مكان معين من الطبيعية

يتكون العمل من صور لشخصين في غابة لتكون مشهداً من مساحتين المساحة الأولى التي تضم الشخصين، ومساحة السماء والأرضية التي تضم الأشجار والأعشاب، ومن الواضح أن هذا الأنموذج عبارة عن مجموعة من الصور البصرية ناتجة عن محاكاة للواقع اختارها الفنان وجمعها لإنتاج صورة تركيبية تنسجم صوريا في كل متكامل بشكل غير متوقع، عزز هذا الإنسجام من خلال الإضافات اللونية التي توفرها برامج التعديل اللوني عن طريق الحاسوب

ليتمكن الفنان من تنظيم العلاقة بين تلك الصور حيث يلتقي الخيال والحقائق حين يحلق الأشخاص مع الطيور، وتندمج الاستعارات وتتراكب لتكون قصة من خلال تركيب صورتين منفصلتين هما صورتان مركبتان بالأصل كما في شكل (٦٣)، إذ تم استعارة صورة هي بالأصل مركبة(استعارة مركبة)، ومن ثم إعادة تركيبها من جديد تستند إلى ارتباطات ذاتية وتكوين أوجه تناظر انيقة لتحقق انسجام وتآلف كبيرين، فبقدر التجانس والتآلف بين عناصر الصور الجزئية مع مجموعها، يمكن أن تحقق الصورة المركبة فكرة أنضج وبالتالي تحقق تفاعلا أكبر.و قام الفنان بتجميع مجموعة الصور مع بعضها لتتشكل صورة فنية موحدة من خلال إعادة تشكيل الصور ولتتراكب مع بعضها البعض مؤلفة فيما بينها علاقات متداخلة، ولتتحول الصور الفوتوغرافية المنفردة، بعد تركيبها مع الصور الأخرى إلى صورة فنية بمثابة نص بصري مفتوح يمكن قراءته وتأويله.

واختار الفنان صور فوتوغرافية رقمية لشخصين وغابة وطيور في السماء ، دعمها في صورة الأرضية التي تحتوي على الجزء المكون للغابة التي قام الفنان بتركيب جزأين لصورة واحدة ودمجهما في منتصف العمل، إذ ركب النصف الأيمن مع النصف الأيسر لكن باتجاه مغاير لتكوين خلفية العمل ، تبدو جميع أجزاء هذه الصور مكونة من صور من الواقع . الا ان الفنان قام بمعالجتها رقميا من خلال اجراء بعض التعديلات اللونية والشكلية .

الشكل (٦٣) تقنية المونتاج والمعالجة الرقمية

إستعمل الفنان تقنية المونتاج التي موهت الإضافات بحيث لا تُظهر أثر المعالجة الصورية ولا توضح التغيرات الحاصلة فيها نتيجة مزج العناصر، ولذا يعد الانسجام بين الصور المختلفة، من الخصائص المهمة لهذه التقنية التي يتحقق عن طريقها عملية التركيب المتجانسة بشكل واضح. بأن هذه العناصر تم استعارتها من مجموعة صور وقد أسهمت التوزيعات الغرائبية والتركيبية للصورة والفضاء بخلق واقع إفتراضي لإنتاج عمل فني متحرك (فيديوي)، ليندرج في

هذا العمل الفني جميع فئات الوسائط المتعددة في بيئة افتراضية جديدة، مستعملاً مزايا التكنولوجيا الرقمية.

إن مجموع الصور المركبة أنتجت فضاء ثلاثي الأبعاد من خلال الوسائط التي استعملت لتكوين صورة مركبة متحركة، لتدخلنا ضمن بيئة واقع إفتراضي الذي مثل انعكاس تام للواقع الحقيقي ويفوقه، من خلال أسلوب تنظيم العناصر الواقعية لتكوين بيئة ثلاثية الأبعاد ليكون لكل عنصر موضع محدد وفق رؤية الفنان. بمعنى آخر لها موقع في الفضاء يتم تحديده من خلال بعده عن الكائنات الأخرى في تكوين الصورة، كما سيكون هناك كائنات وعناصر مكررة، كذلك متناظرة ومتقاطعة لتكوين صورة مركبة لتعزيز وهم الأبعاد والعمق، غير أن التكوين غير المنطقي لم يؤثر على توزيع العناصر وتم تحقيق التوازن في العمل الفني من ناحية توزيع العناصر المستعملة لإنتاج صورة مركبة بتكوين متكامل. إلا أن استرسال الفنان في تراكيبه الصورية أدى إلى تركيب خيالي في مشهد حمل فكرة الحلم الخيالي السريالي بطيران الإنسان الذي سبق ان شاهدناه في أعمال شاغال شكل (٦٤). ففكرة طيران الأنسان انتجت لتحقق نوعاً من الحلم الخيالي المرتبط بالسريالية والذي استحضره الفنان في عمله بشكل معاصر من خلال توظيف صور رقمية وتركيبها عن طريق برنامج المونتاج الرقمي الذي عالج الصور المركبة بحيث أعطت إحساساً بأنها صورة واحدة لولا استحالة طيران الإنسان في الجو، كما قصد الفنان بتركيب صورة الخلفية ليحقق نوعاً من الخداع الصوري حينما ركب صورتين للمنظر الطبيعي نفسهِ لكن باتجاه مغاير.

الشكل (٦٤) شاغال / فوق المدينة

أنموذج (٨)

اسم الفنان	تشيب سيمونز Chip Simons
اسم العمل	-----
سنة الإنجاز	-----
التقنية	التصوير الفوتوغرافي والتقنيات الرقمية
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	http://www.massurrealism.org/gallery/001.html

تحليل الأنموذج:

عمل فني رقمي هوعبارة عن صورة واحدة لمشهد متكامل (غرفة نوم بكل تفاصيلها) وثقت فوتوغرافياً فهي صورة مأخوذة لغرفة نوم من عناصر موزعة، يتمركز في وسط الصورة فتاة مستلقية على سرير وغطاء باللون الأبيض و يوجد عدد من الكتب والأثاث الخاصة بغرفة النوم، كما استعمل اسلوب إنارة سادَ فيه اللون الأزرق الذي الذي سلط على السرير.

وهذه القراءات البصرية ألتي ترجمت فوتوغرافياً هي تعبير بصري معادٌ، و تقليد للواقع يخضع لألية استحداث صورة جديدة من خلال تراكيب مكونة من صور فوتوغرافية ماخوذة بطريقة معينة مضللة لتكون صورة فوتوغرافية تسهم في انتاج صورة مركبة من خلال التنوع في استعمال عدسات حديثة تغير في الأبعاد وتحديد اطار زاوية الرؤية واللون، فالتلاعب بزوايا الرؤية تعطي العديد من المشاهد التي تختلف من حيث قرب وبعد وتقليص وتكبير في الأجزاء، فالعدسة المستعملة في هذه الصورة الفوتوغرافية هي عدسة محدبة استعملها الفنان بشكل متقن للتقنيات الحديثة التي أثرت في انتاج أعملهِ المعاصر، فاعتمد الفنان في بناء هذه الصورة التركيبية على استعارات لصور رقمية هو ملتقطها بناءً على أسلوبه الخاص واستعماله للكاميرا من خلال عدستهِ الخاصة اطلق عليها عدسة عين السمكة التي تعطي للصورة مظهراً بيضوي بحيث يظهر الجزء الذي يوجد بمنتصف الصورة أكبر من غيره وتكون الأطراف ذات الزوايا المنخفضة التي وظفها لبناء افكاره التي تمكنه من اختياره التقنيات عند استعمال الة التصوير الفوتوغرافي، كما وله أسلوبه الخاص بالإضاءة باستعماله الخطوط البيضاء إذ سلط الضوء الأبيض على شكل خطوط منحنية ومتداخلة مع بعضها على السرير بشكل مركز بحيث هيمن شكل الخطوط على السرير والمرأة التي موه شكلها لتندمج مع السرير والخطوط المتداخلة مع الغطاء، وأصبح نقطة لشد النظر وجذبه فشكلت الانارة والتنوع في استعمال تقنية الصورة المحدبة عند التصوير في أنتاج صورة مركبة باستعمال مجموعة متنوعة من أدوات الرسم بالضوء، فضلاً عن التعديلات التي تم اجراؤها على العمل من خلال أدوات الرسم الضوئي بجهاز الحاسوب لبناء واقع إفتراضي،الهدف منه إنشاء صورة مركبة تمزج بين صور الواقع الحقيقي دون إضاءة، والتداخل الالكتروني الذي انشأ واقعاً إفتراضياً عندما استعمل الخطوط الضوئية وتقنيات الرسم الضوئي، الذي ربط معالم من الواقع الحقيقي بالعنصر الإفتراضي المناسب لها عن طريق البرامج الإلكترونية التي استعملت لإنتاج صورة تركيبية اعتمد في انتاجها على خبرته في إ ختيار زاوية التقاط الصورة ونوع العدسة التي ارتبطت بتخيل مشهد ذهني حققه عن طريق التكنلوجيا التي وفرت العدسة المحدبة، فتمكن الفنان من التقاط الصورة بشكل محدب فضلاً عن اسلوب الإنارة وآلية الرسم بالضوء الذي أعطى نوع من المفارقة السريالية غير المنطقية، كما وضحت خصائص فن البوب التي استوحاها الفنان من أفكار الفنان (ريتشارد هاميلتون) الذي حرص على تصوير الحياة اليومية من خلال تبني التأثيرات الجديدة، فأنتج صوراً مختلفة جداً.وهذا ما نجده في هذا الأنموذج إذ قام الفنان باستحضار الواقع وزجه في بيئة لإنتاج صورة مركبة تمثل سياق واقعه المعاصر وحسب وجهة نظر الفنان.

أنموذج (٩)

اسم الفنان	فليب كوكسيس Phil Kocsis
اسم العمل	المحترق و الصلة Burning Man and the Spector of Relevance
سنة الإنجاز	٢٠١٤م
التقنية	كولاج رقمي تلاعب تقني
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	/https://www.source4all.com

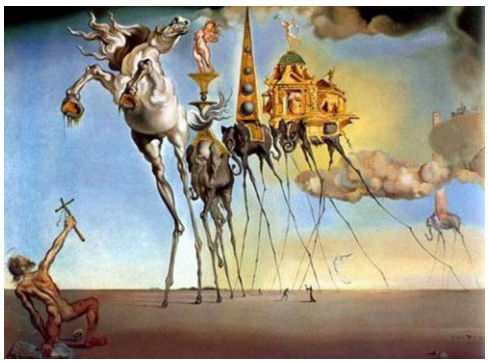
تحليل الأنموذج:

عمل فني يتكون من عدة صور مختلفة تم استقبالها بصرياً لتكوين تمثيلاً مرئياً عن الواقع الحسي لترتبط الصورة البصرية ارتباطاً مباشراً بالواقع المادي، فتكون محاكاة لذلك الواقع الذي وثق فوتوغرافياً . يضم العمل مجموعة من الصور الفوتوغرافية الرقمية ففي فضاء الجزء العلوي صورة لسماء زرقاء صافية وتم تركيب صورة عين مثلت على شكل شمس في الجانب الأيمن العلوي يمتد إلى الوسط في كتلة صخرية على هيئة جبل، ويتوسط مركز العمل صورة ليد تمسك بكرة بيضاء وتم التعديل على صورة اليد لتبدو محترقة ومتفحمة ومن حولها بقايا رماد الاحتراق وبجانبها ظل لها، فضلاً عن صورة الصخرة الصغيرة، وعلى جانبي العمل ركب بشكل متناظر لخلق علاقة توافقية صورة لفيلين يناظرها رسم رقمي لشكل رجل او ربما صورة رقمية تم معالجتها بواسطة الخصائص التي توفرها الصورة الرقمية من تعديل وتركيب وقص وتمويه ومعالجة لونية... الخ. ثم يتقدم العمل صورة لقطة، تم تركيب هذه الصورة على صورة لأرض رملية (صحراء) وارتبطت جميع هذه الأشكال بالواقع ولكنها لا تتطابق معه كلياً.

اختار الفنان هذه الصور الفوتوغرافية الرقمية للسماء والصحراء والقطة والأجزاء البشرية بعد استقبالها بصريا لتتكون الصورة ألأولى، ثم يقوم الفنان بتوثيق هذه الصور البصرية فوتوغرافياً، وبعد استقبال هذه الصور البصرية التي يتم التعامل معها ذهنيا لينتج عن هذه المعالجة الذهنية للصور صورة ثانية وهي صورة ذهنية فيوضف فيها الفنان من مخزونه المعرفي.

لقد وفرت الصورة الفوتوغرافية الرقمية التي استعملها الفنان الكثير من الخصائص أهمها دقة الوضوح والاقتصاص والتلاعب الشكلي واللوني، فمن خلال تحويلها الى صيغة رقمية البكسلات يتم معالجتها بواسطة برامج المعالجة الصورية. فالسماء والجبال والقطة والأرض المتصحرة والصخرة، تم توظيفها بعد معالجتها رقميا من خلال إجراء بعض التعديلات اللونية والاقتطاعات والتركيبات الشكلية، لتتحقق سمة من سمات التركيب الصوري، وكما تم التلاعب بها لونياً، وكذلك تمت إضافة إشكال بواسطة الحاسوب وتتمثل بأجزاء من الجسم البشري (عين، ويد، ونصف علوي لجسم) بعد المعالجات التقنية المختلفة التي استخدمت مثل الرسم الرقمي والكولاج الرقمي، وبذلك حققت الصورة الأولى مع الصورة الثانية وبمساعدة الصورة الرقمية بكل خصائصها التي مكنت الفنان من إنتاج صورة ثالثة، وهي صورة تركيبية فنية تقوم أساساً على إقامة علاقات من نوع جديد بين مجموعة عناصر لا يوجد علاقة بينهم في الواقع، وهي بذلك ترينا جوانب من الأشياء كنا نجهلها، لم يسبق لنا الإطلاع عليها فتمكن الفنان من خلق صورة جديدة وانتاجها.

لقد استفاد الفنان من مخزونه المعرفي في إنتاج العمل فمن الواضح في العمل حضور سمة الغرائبية واللامنطقية التي شاهدناها في العوالم السريالية، فالاقتطاعات للصور والمبالغة بأشكال الأرجل والصحراء التي شاهدناها لدى الكثير من الفنانين السرياليين ومنهم سلفادور شكل (٦٥-أ-ب) إذ استحضر الفنان شكل الفيلة التي قدمها سلفادور دالي في أعمالة ووظفها ولكن بتقنية الكترونية وسعى لخلق عوالم جديدة في عملية تركيب الصور لأنه جمع بين صور واشكال كـ(شكل العين، والشمس، واليد، وارجل الفيلة) ، ليحقق سمة الاختلاف بين ماهو حقيقي وواقعي وبين ماهو متخيل ومنفذ بالعمل ،كما حقق الفنان في العمل

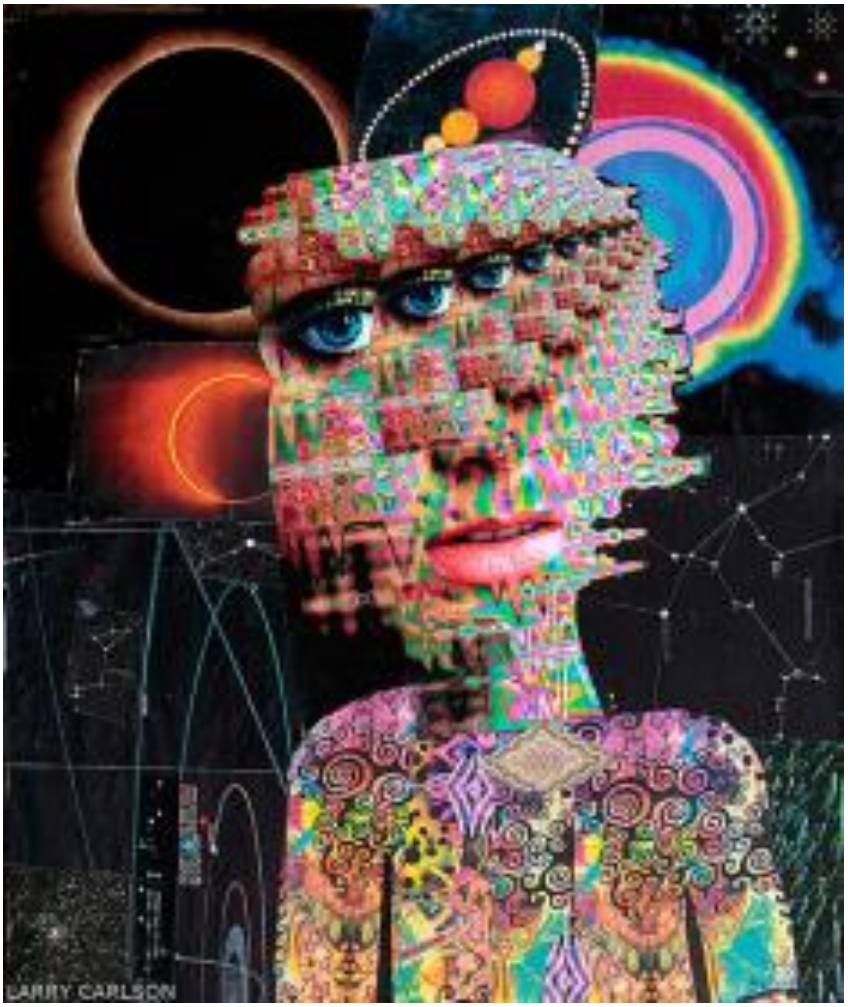


الشكل (٦٥-أ) سلفادور دالي /الفيلة الشكل (٦٥-ب)سلفادور دالي/اغراء القديس انطونيوس

سمة التناقض حينما أضاف صورة القطة في الصحراء التي لايمكن أن تتواجد في الحقيقة ، جمع الفنان جميع هذه الصور البصرية والذهنية وركبها بواسطة مجموعة من التقنيات لإنتاج هذه الصورة التركيبة فقد استخدم الفنان الكولاج الرقمي، وإضافة رسوم بواسطة الحاسوب أشعة الشمس والجسد باللون الأصفر كما قام بمعالجة الأشكال لخلق عالم افتراضي من خلال انشاء بيئة افتراضية بواسطة التكنولوجيا الرقمية لتكوين صورة مركبة ثلاثية الأبعاد شكلت هذه البيئة بتباين وتناقض واضح في الزمان والمكان.

لقد استحضر الفنان العوالم السريالية وحققها في العمل الذي يتسم بالكثير من الغرائبية، وذلك باستحضار صور من الذاكرة ليقوم الخيال بمهمة إعادة انتاجها ومعالجتها لتظهر صورة بمواصفات جديدة وعولجت لتكوين شكل غير واقعي عن طريق التلاعب الرقمي وبرامج المعالجة الصورية بأشكال الأرجل الخارقة، كذلك الحال بالنسبة لليد، العين، فضلاً عن شكل النصف العلوي لجسم الإنسان جميع هذه الأشكال جمعت في صورة تركيبية واحدة لتحقق حضوراً للخيال السريالي بما يتوافق مع الأسلوب المعاصر.

أنموذج (١٠)



اسم الفنان	لاري كارلسون Larry Carlson
اسم العمل	-----
سنة الإنجاز	٢٠١٥م
التقنية	الكولاج الرقمي
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	https://joineramy.wordpress.com/2015/01/24/larry-carlson

تحليل الانموذج:

يتكون العمل من مساحات عدة لوجه فتاة مساحة فضاء الخلفية كالجزء العلوي لجسم انسان وبالتركيز على المساحة التي تمثل مركز النظر في العمل نلاحظ انه عبارة عن صورة فوتوغرافية جانبية لوجه فتاة مكون من (عين، أنف، فم)، تم التلاعب بتفاصيل هذا الوجه بتكرار مبالغ به لصورة الأنف وصورة العين ، وتحمل الصورة معها قراءة خاصة من حيث كونها صور

حقيقة أو خادعة، فمن حيث أن الصورة حقيقة فهي صورة الوجه فقط ومن حيث أنها خادعة فإن التكرار لأجزاء الوجه وألوان الوجه الذي نفذ بشكل غير مالوف لتكون امتداداً لعمق في العمل مرتبط بشكل كوكب أو اشعاع في عمق العمل في الجانب العلوي الأيمن باقي المساحة ضمت مجموعة من الاشكال قريبة لتكون عبارة عن أشكال مرسومة بواسطة الحاسوب لشكل مجرة او نجوم او مجموعة كواكب وشكلين للشمس في حالة الكسوف الكلي والجزئي و بالنزول قليلا في منتصف المساحة التي كونت الخلفية فنلاحظ وجود صورة لرسم رادار استقبال إشارات الطيران وإلى الجانب الآخر مجموعة من النجوم ، وبالأنتقال الى شكل الجسد فقد نفذ بتقنية الرسم بالحاسوب مع إضافة العديد من الزخارف والألوان التي كونت انعكاساً على وجه الفتاة .

وعند الانتقال إلى المساحة التي تشكل الخلفية وتتكون من تداخل بين الصورة الفوتوغرافية المعالجة والمركبة والإضافات الشكلية نلحظ أن أغلب العناصر المضافة بالعمل هي عبارة عن صور نفذت بالرسم بالحاسوب وإضافة أشكال هندسية متداخلة تحمل شفرة خاصة بالفنانة عدا صورة وجه الفتاة ومن الممكن أن يكون الفنان قد إستعان بصورة للشمس بحالة الكسوف مع بعض التعديلات، وكذلك من الممكن استعمال صورة لشكل (رادار التقاط موجات الفضاء) أو إضافته تقنياً أورسمه بواسطة مجموعة من الخطوط الهندسية والدوائر، و هذه الأجزاء التي كونت الصورة كانت على شكل صور منفردة اضافها على الخلفية، ثم أضاف الجسم و وجه الفتاة الذي تم الاستعانة بإجزاء منه وعولج من خلال مجموعة التقنيات الرقمية التي مكنت الفنان من اجراء بعض التعديلات اللونية والشكلية المتمثلة بالتكرار وألوان الوجه وبمساحة (الأكتاف والخطوط الزخرفية المتداخلة)، إذ وظف خصائص الصورة الرقمية ليقوم بتجزأتها وتكرارها والتلاعب بتفاصيلها ليتمكن من خلال هذا التلاعب الشكلي، من تحقيق احدى خصائص الصورة التركيبية التي تبنى من التداخل بين صورة بصرية متقابلة بمعطيات أيقونية / واقعية، وصور ذهنية خيالية استثمرها فضلاً عن خبرة الفنان التقنية في ابراز ملامح العمل غير الواقعي والمتخيل لإخراج صورة فنية متكاملة من إعادة تشكيل الصور لتتراكب مع بعضها البعض مؤلفة فيما بينها علاقات متداخلة وإنتاج صورة فنية رقمية مركبة عن طريق تقنيات الكولاج الرقمي وتقنيات الرسم بالحاسوب.

وبذلك نجد أن موضوع العمل لم يخلو من الغرائبية التي حضرت من خلال تفكيك الصورة وتجزئها وإعادة تركيبها ليقودنا الفنان إلى العوالم السريالية التي استحضرها بأسلوب معاصر من خلال الإضافات الشكلية الهندسية بواسطة برامج الرسم الرقمي، لإنتاج ملصق سريالي بتقنية كولاج رقمي يحاكي روح العصر التكنولوجي لقد سعت الفنانة لتغير نمط الصورة الناتجة، لتكون جزءاً من متطلبات المجتمع، فضلاً عن دورها في (الثقافة ووسائل الاعلام والمجلات)

أنموذج (١١)

اسم الفنان	نادية وهدان *
اسم العمل	----
سنة الإنجاز	٢٠١٥م
التقنية	الكولاج الرقمي
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	http://www.massurrealism.org/nadia_wahdan/3.html

(*) نادية وهدان فنانة مصرية قدمت أعمالاً لفن السريالية الجماهيرية

تحليل الأنموذج:

هذا العمل عبارة عن صورة لإنسان يتخلل وجهه باب، فضلاً عن إنارة ساطعة، كما ينتشر في الفضاء العلوي للعمل مجموعة من الحمامات البيضاء تعلو صورة الشخص، و الباب، من السهل جداً تميزهم كصور منفردة لا ترتبط مع بعضها البعض باية علاقة فكل من الإنسان، والباب،و الحمام هي صور متنوعة ومختلفة عن بعضها البعض .

واختارت الفنانة صوراً فوتوغرافية رقمية للإنسان، والباب، والطيور (الحمام) إذ تمكنت الفنانة من خلال الفوتوغراف أن تنقل صوراً للأشياء نقلاً حرفياً من الواقع، إلا أن الفنانة لم توظفها كصور جاهزة، بل قامت بمعالجتها رقميا بواسطة برامج المعالجة الشكلية واللونية التي توفرها برامج تعديل الصورة الرقمية حيث اجرت بعض التعديلات اللونية والاضافات الشكلية، لتتمكن من ان تضم العلاقة بين الصور المختلفة وكذلك المعالجة اللونية التي ساهمت في إعطاء نقاء وسطوع لوني، كل هذه المعالجات الرقمية الشكلية واللونية تمكنت الفنانة من جمعها بعد معالجتها عن طريق تقنية الكولاج الرقمي لإضافة الأجزاء المرغوبة من الصور وكذلك تنظيم العلاقة بين تلك الصور المختلفة لإنتاج صورة تركيبية متكاملة. فتطور الخبرة الذهنية لدى الفنان مرتبط بقدرته لتنظيم الخبرات المكتسبة المتراكمة للتجارب السابقة، وتكون هذه الخبرة نتيجة لتبادل وتزاوج بين الخبرة الذاتية والخبراة السابقة، لتشكل عامل لتتنشط تجارب الفكر الذي يستدعي مخزونات الذاكرة لتعالج من قبل المخيلة لتقوم بمهمة التركيب بين الصور، فتربط صور الذاكرة بصورة الخيال لتتحقق خاصية من خواص التركيب الصوري من خلال تفاعل وتراكب صورة بصرية متقابلة بمعطيات واقعية، لتتمكن الفنانة من عكس صور ذهنية خيالية وانتاجها كصور مركبة متخيلة قامت الفنانة من خلال هذا التركيب من ان تعيد انتاج الواقع بشكل جديد

بالانتقال إلى مساحة الخلفية التي تم تثبيت الأشكال عليها إنها عبارة عن خلفية رقمية معالجة لونياً تم إضافة أشكال الأنسان والطيور والباب ليتشكل محتوى فني مكملاً لبناء وتنظيم الصورة في مراحلها النهائية لتتراكب الصور الفوتوغرافية المعالجة كلاً بشكل منفرد، ثم تركب مع بعضها البعض مؤلفة فيما بينها علاقات متداخلة، ولتتحول الصور الفوتوغرافية المنفردة، بعد تركيبها مع الصور الأخرى صورة فنية متكاملة مبنية على أساس خبرة الفنان وبوساطة تقنية الكولاج الرقمي لإضافة أشكال وتركيبها في كل متكامل ومتناسق وباستعمال تقنية المعالجة اللونية ومعالجة الشدة اللونية والسطوع التي أعطت ايحاء الباب الذي تخلل منه النور الساطع، لتتمكن من خلال هذه المعالجات إنتاج صورة فنية رقمية مركبة مرتبطة بفكر وخيال الفنانة خلقت من خلالها حواراً مع أشياء في الطبيعة فيكتشف بخياله مفهومات جديدة لها، وبذلك ينقلها لنا عبر صورة فنية كان للخيال الدور الفاعل في تركيبها.

ويحمل موضوع العمل الكثير من الأفكار السريالية المرتبطة بالحلم والخيال، من خلال محاولة الفنانة لتحقيق حضور فاعل للخيال من خلال آلية إضافة الأشكال، فصورة الإنسان الذي توسط وجهه باب يشع منه الضوء الساطع والية إضافة الطيور المحلقة المتداخلة مع النور الساطع جميع هذه الأجزاء من العمل تمت معالجتها رقمياً لتحقيق نوع من المفارقة او الخداع الصوري لإعطاء مظهر خيالي لا يتحقق إلا في الحلم، الذي استطاعت الفنانة تخيله بمساعدة الصورة الفوتوغرافية التي تستحضر موضوعاً اصلياً، تمكنت الفنانة من إدراج جميع الأشكال في الغالب بغير موضعها الطبيعي التي تتواجد به.

أنموذج (١٢)

اسم الفنان	Maryna Khomenko
اسم العمل	هزيمة الملكة checkmate queen
سنة الإنجاز	٢٠١٧م
التقنية	التصوير والكولاج الرقمي
القياس	ابعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	http://www.citizenbrooklyn.com/topics/art/what-dreams-may-come-maryna-khomenko

تحليل الأنموذج:

هذا العمل عبارة عن صورة للعبة الشطرنج في مشهد يتكون من ثلاث مساحات، وهي الخلفية التي احتوت أحجار الشطرنج وانزياحهم للخلف، والجدار المتصدع الذي تداخلت فيه الأحجار، والارضية مكونة من مجموعة مربعات، والتي تحتوي على صورة نصفها العلوي لامرأة والنصف السفلي لحجر شطرنج، ويمكن الجزم بان كل مساحة عبارة عن صورة منفردة لا ترتبط في حقيقتها بصورة المساحة الاخرى، فكل من السماء، والجدار المتصدع و الأرضية مع المرأة المركبة هي مجموعة صور متنوعة ومختلفة عن بعضها البعض، اختارتها الفنانة وجمعتها من خلال تقنيات المعالجة الرقمية للصورة الفوتوغرافية واستطاعت أن تنظم العلاقة بين تلك الصور

المختلفة لتتمكن من انتاج صورة تركيبية متكاملة. من خلال الفوتوغراف الذي حقق تمثال و حضوراً لموضوع غير حاضر، ينطوي هذا التمثيل تحت ملكة الخيال.

استعملت الفنانة صوراً فوتوغرافية رقمية للسماء والجدار المتصدع، وأحجار الشطرنج، وصورة لأرضية الشطرنج وصورة للمرأة ليتحقق مشهداً اصله في الواقع إلى صورة فوتوغرافية تم تحويلها الى صيغة رقمية يتم انتاجها بالحاسوب، ويتم تمثيلها رقميا بخاصية (البكسلات) لإعطاء شدة وضوح للصورة عن طريق عدد البكسلات، كما تم استعمال برامج لإضفاء مجموعة من الخصائص مثل خاصية التنقيح والتفتيح وتعديل الحجم والقص وتركيب الصور الرقمية ومزجها لانتاج صورة رقمية مركبة من خلال دمج عدد من الصور المختلفة لتوليد صورة جديدة يتم تعديلها من خلال تقنية الكولاج الرقمي مع بعض المعالجات الشكلية فضلاً عن المعالجات اللونية لإنشاء عدة صوروتركيبها وتجميعها في كل متكامل لبناء صورة فنية رقمية مركبة. ولتتحقق سمة من سمات التركيب الصوري التي تكون خارقة او غير واقعية وغير متفقة مع مدارك الإنسان العقلية مع العلم ان جميع عناصرها مأخوذة من الواقع الحسي، حيث تغير المفهوم الفكري للصورة من خلال خلق عوالم مبتكرة تجمع بين الإبداع التخيلي والاحتمال الواقعي وهي (صور واقعية لاتشبه الواقع) صورة سيمولاكر.

حمل موضوع العمل الكثير من الأفكار السريالية المتجهة نحو عالم اللاوعي والحلم فتحقق في العمل الكثير من الغرائبية فصورة المرأة التي تتوسط العمل صورة نصفها العلوي لامرأة والنصف السفلي لقاعدة حجر الشطرنج تحقيق نوعاً من المفارقة أو الخداع الصوري تم بواسطة معالجة الصورة الفوتوغرافية التي هي بالأساس تحقق لحضور موضوع أصلي، إلا أن الفنان تخيل وكون مشهداً آخر يحمل الكثير من الغرائبية بأسلوب توزيع الاشكال والتلاعب بالأحجام تشبه تلك الصور المركبة التي انتجتها السريالية فقد جُمِعَ صوراً هي في حقيقتها صور لأشكال واقعية لكنها تتعارض مع أي مقابلة عقلانية.

أما فن البوب فتبدو خصائصه، من خلال تقديم أفكار من الواقع الخاص بالمتلقي وربط هذه الأفكار بخبراته اليومية لإنتاج إعلانات تشبه الحلم في وسائل الاعلام، فصورة المراة وتركيبها مع احجار لعبة الشطرنج وتوظيف المعالجات الإلكترونية قد أصبحت عنصراً مهماً في إنتاج الصورة الفنية الرقمية المنتشرة عبر وسائل الاعلام.

أنموذج (١٣)

اسم الفنان	ارتان أتاي Ertan Atay
اسم العمل	---
سنة الإنجاز	٢٠١٩م
التقنية	تصوير فوتوغرافي وكولاج رقمي
القياس	أبعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	https://artwoonz.com/collage-art-failunfailunmefailun

تحليل الأنموذج:

هذا الأنموذج عبارة عن نسخة مصورة للوحة من عصر النهضة كما في الشكل (٦٦) استعارها الفنان مع التلاعب ببعض الأجزاء المركزية ، إذ استبدل صورة العذراء المرسومة بصورة أُخرى لمغني البوب مايكل جاكسون مع إضافة أشكال لجماهير في أسفل الصورة

لقد أراد الفنان أن يعيد الفن الى طبيعته التاريخية ورموزه الأيقونية، الذي يقود الى الأصالة كون التاريخ هو المنبع للأفكار فابتكر اعمالاً تستند في مضمونها على إعادة أعمال فنية ضمن

قوالب جديدة ليقدم تهجينا واعاً، عندما دمج روح الماضي والحاضر في رؤية معاصرة. بحيث لا يبدو العمل بوصفه مثالاً للفوضى بل ليمثل اندماجاً واعاً بين الماضي والحاضر في عوالم إبداعية جديدة. فمزج الفنان عصر المعلومات والتكنلوجيا الرقمية مع فنون عصر النهضة

الشكل (٦٦) افتراض العذراء

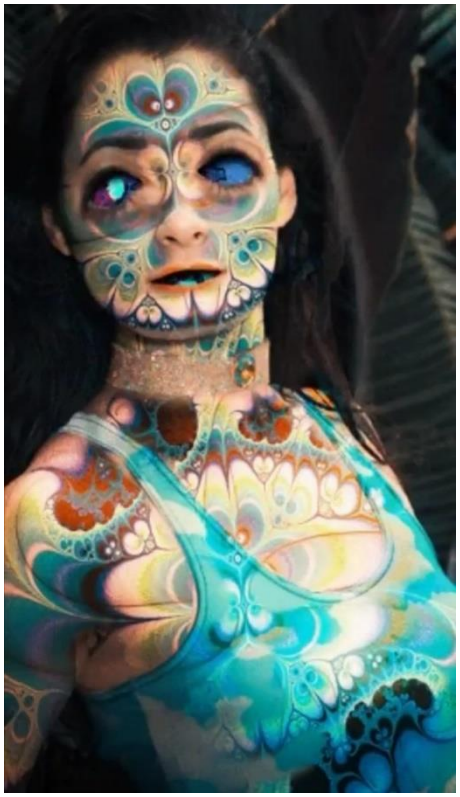
وظف الفنان مجموعة تقنيات معالجة للصورة الرقمية والتعديل اللوني والشكلي، ليتمكن من خلال هذه التقنيات والمواد المتنوعة أن ينظم العلاقة بين تلك الصور المختلفة ليتمكن من إنتاج صورة تركيبية متكاملة من خلال برنامج الكولاج الرقمي تركيب الصور وإنتاج صورة مركبة.

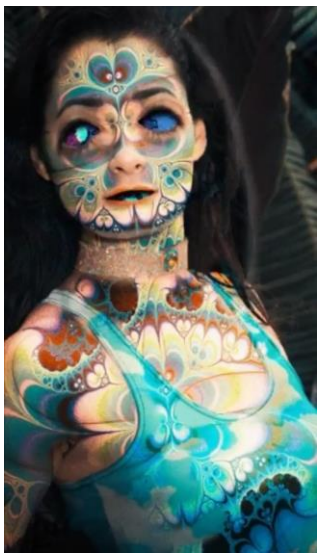
لقد اختار الفنان نسخة مصورة للوحة لإعادة انتاجها بشكل جديد بناءً على رؤيته الخاصة واضافة شخصية صنفت أيقونة متطابقة مع صورة الشخص نفسه يمكن أن يقرأها العقل.

إلا أن الفنان لم يقتصر على توظيف هذه الصور الفوتوغرافية بشكل جاهز، بل قام بمعالجتها رقمياً من خلال إجراء بعض التعديلات اللونية والإضافات الشكلية، لتتحقق سمة الإنسجام وهي من خصائص التركيب الصوري، فالانسجام والتآلف من أهم خصائص الصورة المركبة،، فبقدر التجانس والتآلف بين عناصر الصور الجزئية تتحقق فكرة أعقد وأنضج، وتفاعل اكبر من خلال تجميع الأجزاء الثلاثة مع بعض لتتشكل صورة فنية متكاملة يشترك في انتاجها، العمل التكويني التاريخي والديني، بجانب التقنية الرقمية التي أحدثت تطور فأصبحت الصورة الفنية تمثل الواقع المتغير، الذي يربط القديم بالحديث لتلبية احتياجات العصر وتلبة لحاجة المجتمع الاستهلاكي

حضرت خصائص فن البوب بشكل واضح تماما، متأثرا في أفكاره ومواضيعه بالعصر الاستهلاكي، إذ استعمل الفنان لوحة لعصر النهضة التي تمت إزالتها بصرياً من سياقاتها المعروفة، لتوظيف صور شعبية (لمايكل جاكسون) حلت محل أيقونة عصر النهضة السيدة مريم واستعمل إسلوب الجمع "الشعبي" و"الفني" في قالب واحد، لتقريب المسافة ما بين الثقافة النخبوية والثقافة العامة من خلال توظيف صورة لوحة عصر النهضة وافتراض العذراء صورة نخبوية مع صورة المغني مايكل جاكسون وهي صورة لشخصية عامة يعد من المشاهير بوصفها نوع من الترويج أو إحياء ذكرى فنان يعد أيقونة في عصره، والتأكيد على الفن الجماهيري الذي يعد وسيلة من وسائل الإعلام والإعلان.

أنموذج (١٤)





اسم الفنان	لاري كارلسون Larry Carlson
اسم العمل	-----
سنة الإنجاز	٢٠٢٠م
التقنية	مونتاج رقمي عمل فيديوي
القياس	ابعاد غير ثابتة عمل رقمي متغير القياسات
المصدر	/https://www.instagram.com/larrycarlson

تحليل الأنموذج:

العمل هنا عبارة عن صورة لفتاة ، مثلت على هيئة صورة بصرية لواقع ملموس لاتمثل انعكاساً بل تمثل صورة في حالتها الثانية التي تأتي أيضا من الواقع لكنها تحمل صفاتاً جديدة وهيئة جديدة تخصها، وفي هذه الحالة الصورة لا تكون متطابقة ولا تعتمد على ربط المعلومات المنبثقة من الذاكرة فتحصل على هيئة خاصة بها بناءً على رأي الفنان وخبرته وخياله .

استعملت الفنانة التصوير الفوتوغرافي لتوثيق صورة الفتاة، ثم قام بتحويلها إلى الحاسوب بصيغة رقمية ليتمكن من تطبيق الصورة الذهنية المتخيلة على العمل عن طريق البرامج المتنوعة للتصاميم الرقمية وبرامج التراكيب الصورية، التي دفعت الفنان لتبني تلك الوسائط لإيصال أفكاره ورسائله الفنية، فسعى الى استعمال الوحدات المتراكبة والتكرار أو اعادة الترتيب التراكبي، كما استعان بالألوان وما فيها محفزٍ خيالي، ومن خلال العمل الذي استعمل أسلوب تكرار المشهد لأكثر من مرة ولكن كل مرة كان هناك اختلاف أثناء العرض بالألوان التي إضافها، فقام بتحريك اللون في العينين والفم عند العرض وتوظيف الوسائط المتعددة التي استعملها الفنان لتكون جزء من العمل الفني لغرض تقديم فكر فني من خلال توظيف الفنان لمكونات التكنلوجيا لانتاج عمل فيديوي متحرك وخلق عالم افتراضي كل هذه التقنيات والوسائط اسهمت في إنتاج صورة تركيبية تنسجم صورياً مع كل متكامل من خلال تركيب المشهد الذي عرض بأسلوب جديد عن طريق انتاج الفنان لفضاء ثلاثي الابعاد من خلال الوسائط التي استخدمت لتكوين صورة مركبة متحركة، لتدخلنا ضمن بيئة واقع افتراضي وإنتاج صورة فنية خلقت فيها إنموذجاً تبدلت فيه الأشكال عن ماهي في الطبيعة .

اتجه العمل الى فكر الخيال السريالي من خلال أسلوب تقديم وجه الفتاة باسلوب يذكرك بعوالم السريالية، ولغة الحلم والخيال . فحاولت الفنانة أن تجد لها بصمة خاصة بها، فمزجت في هذا العمل بين الأسلوب السريالي والتقنيات الرقمية و البصرية في إظهار العمل ، وسعت للوصول لأشد الصور الذهنية غرابة وخيالاً، ، فقدمت عوالم مشابهة للواقع ولكنها أكثر تعقيدًا تشبه المشاهد الجذابة والخيالية التي تشبه الحلم. واستعملت أسلوب تركيب الصور الذي يعكس طريقة عمل العقل اللاوعي

إذ اعتمدت في استعمالهاعلى تركيب ودمج الصور بأسلوب يتجاوز دمج صورتين أوتحريكها عن طريق البرامج والتقنيات الرقمية، و اعتمدت على بواعث فكرية تتجاوز الواقع وترفضه مع الوعي والتوجه للاوعي من أجل التعبير، لذلك حضر الأسلوب السريالي بشكل لافت في هذا ألأنموذج ،ولكن من خلال برامج التركيب الرقمي .

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

النتائج والاستنتاجات
التوصيات
المقترحات

النتائج :

١-حضر الواقع بأشكالهِ المتعددة والمتنوعة، إذ إن جميع نماذج السريالية الجماهيرية كانت بالأصل صورة بصرية ناتجة عن محاكاة مباشرة للواقع الحسي، إلا أن هذا الواقع تم اقتطاع جزء مختار منه عن طريق الصورة الفوتوغرافية الرقمية ومن ثم جمع هذه الصور وتركيبها والحصول على صورة تركيبية .

٢-تتراكب الصور الفوتوغرافية المعالجة بشكل منفرد، ثم تركب مع بعضها البعض مؤلفة فيما بينها علاقات متداخلة، وتتحول الصور الفوتوغرافية المنفردة، بعد تركيبها مع الصور الاخرى لصورة فنية متكاملة مبنية على أساس خبرة الفنان بوساطة تقنية الكولاج الرقمي وقد ظهر ذلك في جميع النماذج.

٣-تم التعامل مع الصورة الواقعية ذهنياً لإنتاج صورة ذهنية ثانية، ويمكن لهذه الصورة الذهنية ان تُعالج خيالياً لإنتاج صورة خيالية تركيبية (الصورة الثالثة)، لأنها ناتجة عن الجمع بين الصور البصرية والصور الذهنية، إذ إن العملية النهائية لتركيب الصورة في جميع نماذج السريالية الجماهيرية ، تمر بمراحل متعددة وهي على النحو الاتي:

-المرحلة الاولى : تجميع عدد من الصور الفوتوغرافية /البصرية من الواقع الحسي

-المرحلة الثانية: عملية تفكيك الصور الفوتوغرافية الواقعية وإعادة تركيبها عن طريق المخيلة

-المرحلة الثالثة : اجراء تعديلات تقنية على الصور المركبة ذهنياً ، لإنتاج صورة جديدة تسمى بالصورة الثالثة .

٤- الصورة الثالثة، هي صورة تركيبية نهائية من أهم خصائصها إنها تزيح الواقع وتحل محله واقعاً جديداً يكون احياناً مشابهاً للواقع الحسي كما في النماذج(١-٤-٥-٧-٨-١٢-١٣) وأحياناً يكون واقعاً مفرطاً في الغرائبية كما في النماذج(٢-٣-٦-٩-١٠-١١-١٤)

٥-ظهر التناقض والتباين في إنتاج الأعمال التي قادتنا إلى العوالم السريالية مكونة صورة مركبة، تجمع عنصرين من الواقع إلا أنهما حققا سمة الاختلاف التي تستند الى مستوى خيالي لتكوين صورة مركبة تشترك فيها علاقات ضمن المشبه والمشبه به لإعادة إنتاج صورة من الواقع لترتبط تقنياً من ناحية تعديل شكلي أو لوني بمساعدة التقنيات التكنولوجية الرقمية كما في الأنموذج (٤) .

٦-تداخلت مجموعة من الأساليب لإنتاج أعمال تنتمي لفن السريالية الجماهيرية اسهم هذا التنوع بالأساليب الى خلق عوالم سريالية وعوالم غرائبية من خلال التراكيب الصورية التي نتجت

بعد معالجتها لتحقيق نوع من المفارقة أو الخداع الصوري إما بواسطة التقنيات الالكترونية الرقمية وبرامج التعديل الصوري أو بالرسم اليدوي كما في الأنموذج رقم (١).

٧- تداخلت أساليب الرسم الضوئي فضلاً عن استعمال عدسات خاصة في التصوير (عدسة عين السمكة) لإنتاج عوالم افتراضية تخلق بيئة متداخلة كما في الأنموذج (٨).

٨-تم توظيف الصورة الفوتوغرافية لما تتمتع به من القدرة على النقل الشبه التام للواقع، إذ تم استعمال الصورة الفوتوغرافية في معظم النتاجات الفنية من بعد معالجتها بنظم الكترونية وتحويلها الى رقمية لمعالجتها تقنياً واستعمال جميع الخواص والإمكانيات التي تسهم بتعديل وتركيب الصور.

٩- تم استعمال تقنية الرسم بواسطة برامج خاصة في الرسم بالحاسوب لتقديم صورة فنية مركبة كما في النماذج (١-٦-٩-١٠-١٤) .

١٠- آلية توزيع الاشكال في الصورة الفنية المركبة يتم من خلال التلاعب بنظم المقاييس الشكلية للصور الواقعية الفوتوغرافية، واقتراح عوالم جديدة في عملية ترتيب وتنظيم المفردات وأسلوب التوزيع لإخراج صورة مركبة حملت في طياتها جوانب مستوحاه من الأسلوب السريالي الذي تحقق في النماذج(٢-٣-٤-٥-٦-٧-٩-١٠-١١-١٢-١٣) .

١١-إن عملية التركيب الصوري تعمل احيانا على تغير المفهوم الفكري للصورة الأصل، وذلك عندما يبتكر الفنان عوالم واقعية جديدة ومبتكرة من خلال تركيب صورة سيمولاكر من خصائصها إنها تلغي الواقع وتحل هي محله وبذلك فإن الصورة التركيبية /السيمولاكر تؤسس معنى جديداً من خلال تلاعب الفنان بها عن طريق التقنيات الالكترونية لتجسيد واقع مصطنع وافتراضي . كما في النماذج (٤-١٢).

١٢-تجلى حضور الخيال الأسطوري الذي اعتاد الفنان السريالي استعماله من خلال اختيار صور لأشكال وردت في الأساطير لتحقيق خصائص الصورة التركيبية، لا سيما كونها خارقة أو غير واقعية وغير متفقة مع مدارك الإنسان العقلية، فضلاً عن أسلوب الاختزال والاضافة لإنتاج صورة سريالية تركيبة معاصرة تتماشى مع روح العصر الرقمي الذي برز فيه استعمال التقنيات الرقمية (الكولاج الرقمي) وتوظيف خصائص الصورة الرقمية في تعديل الأشكال والألوان كما في الأنموذج (٣-٧-٩)

١٣-انتجت السريالية الجماهيرية أعمال فديوية من خلال تركيب صور عبر المونتاج الرقمي الذي اسهم في إنتاج هذه الصور لتدخلنا ضمن بيئة واقع إفتراضي مثل انعكاساً تاماً للواقع

الحقيقي أو يفوقه أحيانا، من خلال تنظيم العناصر الواقعية لتكوين بيئة ثلاثية الأبعاد ليكون لكل عنصر موضع محدد وفق رؤية الفنان كما في الأنموذجين (٧-١٤).

١٤- أن السريالية الجماهيرية استثمرت تقنيات واتجاهات متعددة مثل (الفن الرقمي ،والإفتراضي ، والفيديو ، والضوء) لانتاج تركيبات صورية بتقنيات متعددة .

١٥- إنتاج صورة مركبة تمثل سياقاً مع الواقع المعاصر المبنية على تصوير الحياة اليومية من خلال تبني التأثيرات الجديدة والقبول بأفكار الثقافة الجماهيرية من خلال إنتاج صور مأخوذة من حقيقة يومية لإنتاج إعلانات ترويجية تشبه الحلم للتأكيد على مجتمع الاستهلاك في وسائل الاعلام، فأُنتجت صور مركبة حسب وجهة نظر الفنان.وتلبية للواقع الجماهيري المتمثل (بفن البوب ارت) لتسهم السريالية الجماهيرية في اعادة رؤية الأشياء من حولنا . كما في النماذج (١-٨-١٠-١٢-١٣).

١٦- اعتمد تركيب الصورة في السريالية الجماهيرية على استعارة أعمال فنية منتجة مسبقا ، استطاع الفنان اعادة انتاجها بشكل جديد بناءً على رؤيته الخاصة وإضافة صورة فوتوغرافية شخصية ايقونية لتعيد إنتاجها بشكل جديد. ويكون للخيال الدور الفاعل في تركيبها كما في الأنموذجين(٩-١٣) .

١٧ -شكل حضور الأشكال الخارقة و حققت سمة التناقض علامة بارزة لتحقيق صورة مركبة من خلال حضور شكل في غير مكان تواجده كما في الأنموذج(٩).

١٨- حققت الأجزاء المركبة انسجاماً وتألفاً بينها، وانتجت صورة مركبة على الرغم من الاختلاف في الأزمنة والاختلاف في الامكنة، وكذلك اختلاف الأجناس من حيوان نبات جماد جمعت كلها لتحقق صورة مركبة فيها فكرة أعقد وانضح كما في النماذج (٢-٣-٤-٥-٦-٩-١١-١٢-١٣).

الاستنتاجات

١. استعادة السريالية الجماهرية قيم الحداثة واعتبرتها أساساً لبناء صورة تركيبة، فاستعارت السريالية الجماهيرية أفكاراً وأساليباً لسريالية الحداثة الإ أن الأولى سخرت التقنيات الإلكترونية والأفكار الجماهيرية لإنتاج ملصقات سريالية جماهيرية .

٢. حدث تحول بمفهوم الإعلان الجماهيري في السريالية الجماهرية، إذ حولت ملصقات فن البوب إلى صورة تركيبة تستمد أفكارها من اللاوعي والحلم والخيال السريالي.

٣. تداخلت السريالية الجماهرية مع بنية الواقع وبهذا اوجدت مبرر لانتاج اعمال السريالية تفوق التصورات المتعلقة بها .

من الواقمع الشريان الرئيس الذي أسس لبناء صورة تركيبية بأسلوب السريالية الجماهيرية.

التوصيات:

١- أوصي بضرورة تقديم محاضرات تتعلق بالسريالية الجماهيرية ومدى تاتثيرها في الواقع الحياتي المعاش والواقع الافتراضي .

٢- تقديم ورش عمل مخصصة لفن السريالية الجماهيرية .

المقترحات:

١ - توظيف التقانات الرقمية لانتاج اعمال سريالية جماهيرية معاصرة (دراسة تطبيقية) .

٢- دراسة تأثير الواقع الأفتراضي في فنون ما بعد بعد الحداثة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القران الكريم

المعاجم والقواميس والموسوعات:

١- ابراهيم مدكور ،**المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، جمهورية مصر العربية، مجمع اللغة العربية ١٩٨٣.
٢- ابن منظور، **لسان العرب**، م ج ٧، دار الصادر، بيروت، طبعة جديدة.
٣- بشار زين الشديقان، **قاموس المعتمد الصغير عربي عربي**، دار صادر بيروت لبنان.
٤- جورج صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، الجزء الأول، دار الكتب اللبناني، بيروت ١٩٨٢.
٥- سعيد علوش ، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، دار الكتاب اللبناني ، ط١ ١٩٨٥، ص١٢٦
٦- صلاح الين أبو عياش، **معجم مصطلحات الفنون**، الجزء الأول، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ، ٢٠١٥.
٧- محمد عجينة، **موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٤

المصادر باللغة العربية:

٨- أحمد إبراهيم صومان، **دراسات في تنمية التحدث والكتابة لطلبة المرحلة الاساسية**، دار جليس الزمان.
٩- ألامام. غادة، **جاستون باشلار جماليات الصورة**، التنوير لبنان، ط١، ٢٠١٠.
١٠- أميرة حلمي مطر، **الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.
١١- أومون. جاك، **الصورة**، ترجمة، ريتا خوري المنظمة العربية للترجمة، طبعة أولى، بيروت،٢٠١٣.
١٢- باشلار. غاستون، **الماء والاحلام**، دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: على نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ، بيروت، ٢٠٠٧.
١٣- بدر الدين مصطفى، **دروب مابعد الحداثة**، موسسة هنداوي، ٢٠١٧.
١٤- بسمة درويش، **التطور التكنلوجي والفنون في عصر مابعد الحداثة**، مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا،، كلية التربية النوعية جامعة كفر الشيخ، العدد الرابع، ٢٠١٩.

١٥- بلاسم محمد، **الفن التشكيلي قراءة سيميائية**، مجدلاوي للنشر والتوزيع.
١٦- _____، سلام جبار، **الفن لمعاصر اساليبه واتجاهاته**، ط١، مكتب الفتح، ٢٠١٥.
١٧- بودريار، جان: **الصور الزائفة وصور الزيف**، عن: بيتر بروكر :الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الامرات العربية المتحدة، طبعة أولى، ١٩٩٥.
١٨- تشاندلر. دانيال، **أسس السيميائية**، ترجمة، طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ، بيروت ٢٠٠٨.
١٩- تولين. الان، **نقد الحداثة**، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.
٢٠- جابر أحمد عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة.
٢١- جنان محمد احمد، **تاريخ الفن الحديث**، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة.
٢٢- جيريمي. ريفكين، **عصر الوصول الثقافة الجديدة للرأسمالية المفرطة**، ترجمة صباح صديق الدمارجي، مركز دراسات الوحدة العربية.
٢٣- جيمسن. فردريك، **مابعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي** عن: بروكر. بيتر، الحداثة ومابعد الحداثة.
٢٤- دوبري. ريجيس، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي، افريقيا الشرق.
٢٥- روز غريب، **تمهيد في النقد الحديث**، دار المكشوف، بيروت ١٩٧١.
٢٦- روميو. ليبي، **الحسن ابن الهيثم الرجل الذي اكتشف كيف نرى**، ترجمة شذا الشنان، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ٢٠١٩.
٢٧- زهير صاحب، تقابل الحضارات، **دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية**، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر، بغداد ٢٠١٦.
٢٨- _____، حميد نفل، **تاريخ الفن في بلاد الرافدين**.
٢٩- الزين. محمد شوقي، **الصنم الحقيقة ورمز المقدس صراع الايدولة والايقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية**، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الجزائر، ٢٠١٥.
٣٠- السعدي. شكري، **قضايا الحدث في اللسانيات وفلسفة اللغة**، الدار التونسية للكتاب، طبعة أولى ٢٠١٦.
٣١- سليمان حسين، **مُضمرات النصّ والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩.

٣٢- شاكر عبد الحميد، **الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي**،عالم المعرفة، ٢٠٠٩.
٣٣- _____، **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨.
٣٤- _____، **عصر الصورة**، السلبيات والايجابيات، علم المعرفة، ٣١١، ٢٠٠٥.
٣٥- الشيخ محمد وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة**، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٩٦.
٣٦- عبدالحميد بسيوني، **تكنولوجيا الواقع االفتراضي**، ط١،دار النشر للجامعات، ٢٠٠٥.
٣٧- العطار. مختار، **افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين** دار الشروق،القاهرة ١٩٨٦.
٣٨- عفيف بهنسي، **تاريخ الفن الحديث**، ١٩٧١.
٣٩- علي رضوان علي، **صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري كنوز المعرفة**، عمان / الأردن، ط١، ٢٠١٦.
٤٠- علي عمران، **حجاجية الصورة الفنية في الخطاب الحربي**، خطبة الامام علي انموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ٢٠٠٩.
٤١- فرويد. سيجموند،**تفسير الاحلام**، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف،القاهرة،١٩٩٤.
٤٢- القاديلي. عزيز، **الصورة والانسان والرواية عبد الرحمن منيف في الشرق الاوسط مرة أخرى**، الناشر شركة E-Kutub Ltd لندن ٢٠١٨.
٤٣- قدور عبدالله الثاني، **سيمائية الصورة**، مغامرة سيمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم،دار الغرب للنشر والتوزيع.
٤٤- لاكروا. جان، **نظام الخطاب**، عن: ميشيل فوكو، ترجمة محمد سبيلا، التنوير.
٤٥- ماهر راضي، **فكر الضوء**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ٢٠٠٨.
٤٦- ماهر عبد المحسن، **جماليات الصورة والفينومينولوجيا**، الهيئة العامة لشؤون الثقافة، ٢٠١٥.
٤٧- مجموعة مو: فرانسيس ادلين، واخرون، **بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة**، ترجمة سمر محمد سعيد، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٢.
٤٨- محمد عبد الوصي، **الاشكال المركبة في الرسم الحديث**،دار الرضوان للنشر والتوزيع عمان،ط١، ٢٠١٦.
٤٩- محمد عجينة، **موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٤ ،.

٥٠- محمد علي ابو ريان، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

٥١- محمود امهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، مصدر سابق، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٩٦.

٥٢- محمود امهز، **الفن التشكيلي المعاصر التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت لبنان ١٩٨١.

٥٣- المنياوي.احمد، **جمهورية افلاطون، المدينة الفاضلة**،كما تصورها فيلسوف الفلاسفة،دار الكتب العربي،سوريا،طبعة أولى.

٥٤- ميرلوبونتي. موريس، **العين والعقل**، ترجمة حبيب الشاروني، منشاة معارف، الإسكندرية

٥٥- نادر مصاروة، **شعر العيان الواقع والخيال المعاني والصورة الفنية (حتى القرن الثاني عشر الميلادي)** دار الكتب العالمية، ١٩٧١.

٥٦- نادو. موريس، **تاريخ السريالية**، ترجمة نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.

٥٧- نيو ماير. سارة، **قصة الفن الحديث**، تعريب رمسيس يونان، سلسة الفكر المعاصر.

٥٨- هاني عبد الرحمن مكروم، **التصور العقلي**، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ١٩٩٩.

٥٩- هوكبونز. ديفيد، **الدادائية والسريالية مقدمة قصيرة جدا**،ترجمة احمد محمد الروبي،مؤسسة هنداوي، ط١، ٢٠١٦.

٦٠- وينتز. رافائير غونزيلز ويول، **معالجة الصورة الرقمية**،ترجمة:معن عمار، المركز العربي للتعريب والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٢.

المجلات والدوريات

٦١- البغدادي. مها حامد طه، **إتجاه البوب أرت مراحله وسماته الفكرية والتشكيلية**، بحث منشور، مجلة كلية التربية النوعية – العدد الرابع– يونيو ٢٠١٦.

٦٢- البياتي، نجم عبدالله عسكر، نمير قاسم خلف البياتي، **استخدام التقنيات الرقمية كوسيط اثرائي للوحدة الشكلية في التصميم الفني للجداريات**، جامعة ديالى، كلية الفنون الجميلة، بحث منشور في وقائع المؤتمر العلمي الثاني للفنون التطبيقية – بغداد ٢٠١٦.

٦٣- جواد نعمت حسين، **الاشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق(السليمانية انموذجا)**، مجلة الاكاديمي.

٦٤- الحرازي. شريين معتوق، **الابعاد الفكرية والتكنولوجية للواقع الافتراض وفاعليته في الرسم والتصوير**، كلية التصاميم والفنون قسم الرسم والفنون جامعة الملك عبد العزيز- جدة بحث منشور، جامعة السلطان قابوس مجلة الادب والعلوم الاجتماعية ٢٠١٣.

٦٥- خيرية عبد العزيز واخرون، **المجلة المصرية للدراسات المتخصصة** - العدد ٢٢ ابريل ٢٠١٩.

٦٦- الدالي. علي، **تكنلوجيا الواقع الافتراضي ومستقبل الرسوم المتحركة**، بحث منشور في المؤتمر الدولي الرابع الفنون التشكيلية وخدمة المجتمع الفنون البصرية بين إشكالية الحداثة والهوية، كلية الفنون الجميلة بالاقصر ٢٠١٨.

٦٧- زيد طارق، **النسخة الرقمية المعدة للاستعمال الشخصي**، بحث منشور ،مجلة المحقق الحلي للعلوم الإنسانية، العدد الثالث ٢٠١٦.

٦٨- سهى حسن، وسمير رحمة، **بيكاسو وتوظيف القص واللصق في النحت التكعيبي التركيبي**، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الثلاثون- العدد الأول- ٢٠١٤.

٦٩- الشافعى. حنان خميس، **مخلوقات أسطورية مركبة فى الفن اليوناني** الشافعى. بحث منشور في مؤتمر ،دراسات في آثار الوطن العربي ١٢،جامعة دمنهور.

٧٠- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، جامعة السودان لعلوم والتكنلوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد الأول ٢٠١٢.

٧١- عباس مصطفى صادق، **الصورة الرقمية كعنصر رئيسي في بنية الاعلام الجديد**، متطلبات المعالجة والاستخدام في الانترنيت والوسائط المتعددة، ورقة عمل منشورة في مؤتمر كلية الاداب والفنون بجامعة فيلاديفيا الأردنية، ٢٠٠٧/٢٤/٢٦.

٧٢- عبد السلام بنعبد العالي، **عالم السيمولاكر**، الأوان مجلة الاليكترونية، ديسمبر ٢٠١٣. /https://www.alawan.org

٧٣- عماد عبد النبي أبو زيد، **الوسائط المتعددة في فنون مابعد الحداثة وتغير المفاهيم الجمالية**، كلية التربية الفنية جامعة حلوان.

٧٤- غسق حسن مسلم، **الفناء وتمثلاته في الرسم السريالي**،جامعة بابل،كلبة الفنون الجميلة، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية العدد: ٩١ السنة العاشرة.

٧٥- ندى عامر يوسف، **تقنية الضوء واثرها على فن التشكيلي المعاصر فن الضوء نموذجا**، بحث منشور كلية التربية الأساسية قسم التربية الفنية، الجامعة المستنصرية، ٢٠١٦.

٧٦- _____، **نهاية الجغرافية وتقارب الثقافات بين الصورة التشكيلية والرقمية فن التليماتك أنموذجا**، الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية، ٢٠١٧ العدد الرابع.

٧٧- هديل هادي عبد الامير، **الابعاد الفكرية للتهجين في فنون مابعد الحداثة**، بحث منشور مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية المجلد ٢٦ العدد ٦ ٢٠١٨.

٧٨- اليحيائية، فخرية بنت خلفان، **دور الوسائط المتعددة في تعزيز الممارسات الفنية لاعمال الفنانين المعاصرين**، مجلة كلية التربية الأساسية، سلطنة عمان، جامعة السلطان قابوس، المجلد ٢٤- العدد ١٠٢-٢٠١٨.

الرسائل والاطاريح

٧٩- أحمد جلال الدين بلال، **الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٢.

٨٠- بوشريط نعيمة، **نظرية فينومولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي**،دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية،فلسفة، جامعة وهران، الجزائر ٢٠١٢.

٨١- جنان محمد احمد، **الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة الفنون التشكيلية/رسم ٢٠١٠م.

٨٢- رسل مظفر، **تقنيات الصورة الرقمية ودورها في تحولات الرسم العالمي المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشور جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٢.

٨٣- نمير عماد صاحب الطائي، **جدل التقنية في جماليات الفن الرقمي**،رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بابل كلية الفنون الجميلة اختصاص رسم، ٢٠٠٨.

المصادر باللغة الإنكليزية

84- Blogger. 2013 **Surrealism and the Unconscious Mind Superficial Associations and Juxtaposition** http://maxaguero. blogspot.com/2013/02/superficial-associations-and.html
Lindall. Terrance , **What's New in the Surreal World Surrealism isn't dead-**it's dreaming

85- Brinkmann , Ron , **the art and science of digital compositing** ,Op. Cit.

86- Chatel. Marie , **What is Digital Art**? Definition and Scope of the New Media https://medium.com/digital-art-weekly/what-is-digital-art-definition-and-scope-of-the-new-media-f645058cfd78

87- Cheung Chan **– Fai" Photogrraphy** " , in Handbook of phenomenological Aesthetics, op cit .

88- Cohe. Alina , **Why Video Is the Art Form of the Moment**, 2019 https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-video-art-form-moment
89- hommes content/themes/bones-art-world/file/Surrealism_Lindall_magazine.pdf https://welcomebones666artworld.trilogistick.com/wp-Lespremiers
90- Sandström. Sven , **EXPLAINING THE OBVIOUS Initiating a theory of visual images as cognitive,Lund Universitu** , Publications of the Royal Society of Letters at Lund: Monographs (Acta), Papers (Scripta Minora), Annual Report (Årsberättelse) 2007
91- Sean, Cubitt, **&Paul Thomas: Relive: Media Art Histories**, The MIT Press, London, 2013.
92- Seehafer. James • Morris. Michael • Kocsis. Philip • **Three Essays About Massurrealism ,english edition the Museum for Massurrealist art**
93- Trubshaw. Bob، **Gargoyle Hunting Guide Bob Trubshaw** ،Heart of Albion Press 113 High Street, Avebury Marlborough, Wiltshire, SN8 1RF.٢٠٠٨ ،
94- Ursyn.Anna: **Visual Approaches to Cognitive Education With Technology Integration** , University of Northern Colorado, USA, A volume in the Advances in Educational Technologies and Instructional Design (AETID) IGI Global ,2018

المواقع الالكترونية:

95- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a معجم المعاني الجامع عربي
96- Digital art Postmodernism Surrealism Britannica.Encyclopaedi
97- http://caareviews.org/reviews/3386
98- http://researchism.blogspot.com/2009/03/massurrealism-1990s.htm
99- http://theappwars.blogspot.com/2012/08/chip-simons-app-wars.htm l تشيب سيمونز + حروب التطبيقات Artwoonz Collage Art by FailunFailunMefailun 2019
100- http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=201629&r=0
101- http://www.hiroakiumeda.com/project.htm
102- http://www.massurrealism.org/johnny_ramage /
103- http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxus-zug/images/4/?desc=full https://m.annabaa.org/arabic/mediareports الاسدي. مروة، ٢٠١٩الفن الرقمي: مستقبل الفنون، مؤسسة النباء لثقافة والاعلام
104- https://al-nnas.com/CULTURE/26sr.htm
105- https://americanart.si.edu/artist/nam-june-paik-3670
106- https://ar.wikipedia.org/wiki /
107- https://artwoonz.com/collage-art-failunfailunmefailun

108- https://dailysonny.wordpress.com/2015/08/19/tv-buddha-by-nam -june-paik-1974./ TV Buddha by Nam June Paik (1974
109- https://drmfarhan.wordpress.com
110- https://en.wikipedia.org/wiki/Corel_Photo-Pain
111- https://en.wikipedia.org/wiki/GIMP
112- https://harmash.com/blog/generations-of-computer
113- https://knowledge0world.blogspot.com/2012/12/blog-post
114- https://monoskop.org/Sergei_Eisenstein
115- https://ontology.birzeit.edu/term
116- https://publicdelivery.org/bruce-nauman-neons
117- https://www.arageek.com/l
118- https://www.arageek.com/l -igital-art٢٠٢٠ سعيد عطا الله، ماهو الفن الرقمي
119- https://www.blackcproduction.com/single-post/2018/01/19/What-is-Digital-Collage كوريان. ماريا، ماهو الملصق الرقمي زاهر بلبيسي، برمجيات المونتاج
120- https://www.britannica.com/art/Popart
121- https://www.broward.org/Arts/PublicArt/Pages/Artist.asp
122- https://www.digitaltrends.com/photography/gimp -vs photoshop
123- https://www.fotoartbook.com/ ٢٠١٧ مايو ١١ د ظفور، مجلة فن التصوير
124- https://www.hisour.com/ar/massurrealism-21489
125- https://www.marefa.org
126- https://www.plymouth.ac.uk/staff/liz-wells
127- www.surrealismnow.com
128- سهى–أبو–زنيمة، اسطورة غرغول–سر–المزاريب–المخيفة–في–الكاتدرائيات– الأوروبية
129- http://www.massurrealism.org/excerpts/03.htm

الملاحق

Abstract

This research is concerned with studying (the compositional image in the art of mass surrealism), since mass surrealism is considered one of the artistic trends of the postmodern period, which bears in large part a connection with Surrealism that belongs to the modern stage, and in its other part with pop art. It enjoys extensive studies and research, so the researcher decided to address it in this study, focusing on the nature of the compositional image in which it relies on reproducing previous methods with a new and different vision that occurred under the influence of technological development, linked in its contemporary form to the computer, and the development of printing techniques and camera machines, to produce A digital image resulting from the superimposition of a group of various and different photographs by means of a computer, but at the same time it has new values on the level of its shape and its distribution in the exotic space.

In order to find out how to achieve the synthesis process in the images of mass surrealism, the researcher tried to address this in the theoretical framework of the second chapter, which included four topics: The first topic: entitled (the cognitive and constructive pillars of the image) and included two axes, the first of which provides a reading on the concept of the image and how to perceive it. Visually and mentally, and the extent of the influence of imagination in the process of producing a mentally composite image. As for the second axis, it deals with the types of images: iconic, photographic, artistic, and the simulacre image, in order to sort out the differences between them on one side, and how they relate to the imagination on the other side.

The second topic: Entitled (Building the Composite Image Through the Ages) and the importance of this topic focuses on the fact that the

photomontage is a constructive process produced by the artist since ancient times, and underwent major transformations until it reached the stage of modernity depending on the technical development of devices and machines that helped produce various composite images.

The third topic: (Production of the visual image through electronic media.), Which complements the previous research, as it deals with how to produce the visual image in postmodern arts, and some trends that have adopted electronic media, to produce a new model of images, the peculiarity of which lies in its dependence on Digital technologies, such as: digital collage and digital montage, to confirm that digital technology has actively contributed to achieving development in the production of images in contemporary art.

The fourth topic: (Mass Surrealism and Virtual Reality of Image) came to define mass surrealism as a postmodern artistic trend, with regard to artists and their artistic works, and how to employ digital technologies and multimedia based on virtual reality.

After analyzing the research sample of (15) works of art in the third chapter, the move was made to the fourth chapter, which included a set of findings and conclusions regarding the compositional image in the art of mass surrealism, which was summarized as:

1. Mass Surrealism depends, in composing the image, on selecting two or more photographs as a primary basis and then performing some digital operations and technical modifications to them. So that the imagination has a big role in its formation.
2. One of the most important characteristics of the compositional image in mass surrealism is that it relies on manipulating the formal systems of the chosen photographic images, and distorting their scales, in order

C

to create supposed imaginary worlds in a compositional metaphorical form incompatible with human mental perceptions.

3. Mass Surrealism created innovative worlds by employing the characteristics of the simulacre to produce a synthetic image that embodies an artificial reality. They are in reality realistic images, but they do not resemble reality.
4. Mass Surrealism produced video works, which contributed to the creation of a compositional moving image that enabled the recipient to enter the virtual reality environment that sometimes surpasses reality, by organizing the realistic elements to form a three-dimensional environment.
5. Mass Surrealism produced a synthetic artistic image based on digital electronic technologies and image-editing programs, with the addition of freehand drawing. This compositional image has contributed to the creation of virtual worlds.

The most important conclusions came as follows:

1. Restoration of Mass Surrealism The values of modernity and considered it a basis for constructing a composite image. Mass Surrealism borrowed modernist surrealist ideas and methods, but the former harnessed electronic technologies and mass ideas to produce mass surrealist posters.
2. A transformation of the concept of mass advertising took place in mass surrealism, as pop art posters were transformed into a composite image whose ideas are drawn from the unconscious, dream and surrealist imagination.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Basrah

College of Fine Arts

Department of Fine Arts

The Compositional Image in the Art of Mass Surrealism

Master thesis submitted by

Azhar Hikmat Mahmood

Submitted to the Council of the College of Fine Arts

University of Basrah

In the Partial Fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Fine Arts / Painting

Supervised by

Prof. Dr. Jenan Mohammed Ahmed

1443 A.H. **Basrah** **2021 A.D.**