المعالجات الأدائية للمشهد بين الانطباعية والسوبريالية (دراسة تحليلية مقارنة)

Performing processors of view between impressionism & superrealism (A comparative analysis)

فريد خالد علوان
Fareed Khalid Alwan

تناولت مشكلة البحث الموسوم: (المعالجات الأدائية للزمن بين الإنطباعية والسوبريالية) مفهوم الزمن وكيفية تقديمه في العمل الفني. وجاء البحث في اربعة أقسام: الإطار العام للبحث وتحددت فيه مشكلة البحث والحاجة اليه. مع تبيان لاهمية وجوده. من ثم تحديد لاهداف البحث المتمثلة في (كشف المعالجات الأدائية لمفهوم الزمن لدى الأعمال الفنية في كل من الإنطباعية والسوبريالية. وعقد مقارنة بينها لكشف التشابه والإختلاف) تلاه إرساء حدود البحث، بعدها تم تحديد المصطلحات المتعلقة بالعنوان. من ثم تقديم الاطار النظري والمؤشرات التي اسفر عنها التنظير الاكاديمي للموضوع. وقد حدد الباحث ثلاثة عناوين ضمنية داخل هذا الإطار لتضمن قراءة موضوعة البحث وفق مختلف اطرها التعريفية. كانت كالاتي: مفهوم الأدء. الأداء في المدرسة الإنطباعية. الأداء في الحركة السوبريالية. اما الفصل الثالث فقد خصص لاجراءات البحث، عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة منه (٤ لوحات) من ثم تحديد اداة البحث وتحديد منهجيته، تلا ذلك تحليل العينة. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، ومنها:

١. الإنطباعية إفترضت الكاميرا فائقة الدقة قبل وجودها، وتم إعتماد هذا المنهاج في نتاجاتهم الفنية، في حين إن السوبريالية إستفادت فعليا من وجودها.
٢. الإنطباعية تفترض إيقاف الزمن وإنتقاء اللحظ المناسبة للفنان كي يوثقها، في حين إن السوبريالية قد أوقفته وإختار فنانونها لحظاتهم المناسبة، عبر آلة التصوير. فما حلم به الفنان الإنطباعي، حققه الفنان السوبريالي، بمعونة تقنية.
٣. الفنان الإنطباعي تكهن بوجود تفاصيل لاتراها العين، تمثل بطريقة حدسية، في حين إن الفنان السوبريالي شاهدها حسيا عبر المعطى التقني الذي برهن على وجودها.
٤. أداء الإنطباعية يمثل فعل مخيلة تنسج تفاصيل المشهد المرسوم. وأداء السوبريالية رصد بصري دقيق لايحتاج الى ذات الجهد الذهني الذي يبذله الإنطباعيين.

Research Summary

Addressed the problem of the research is marked: (Performing processors for the time between Impressionism and superrealism) the concept of time and how to submit artwork. The search came in four sections: general framework for research

and identified the research problem and the need for him. With an indication of the importance of his presence. Then determine the research objectives of (detection processors performing to the concept of time in works of art in each of Impressionism and superrealism. And a comparison between them to reveal similarities and differences), followed by the establishment of boundaries Find three (objectivity, the temporal and spatial) were then determine the terms related to the title. Then provide the theoretical framework and indicators that resulted from academic theorizing of the subject. The researcher has identified three addresses implied within this framework to ensure reading placed search according to the various frameworks tariff. Were as follows: the concept of Performance. Performance in school Impressionism. Performance in motion superrealism. The third chapter was devoted to the search procedures, through thoughtful society and revealed the selected sample of it (4 boards) and then specify the search tool and determine the methodology, followed by an analysis of the sample. The fourth chapter included the search results, including:

1. Impressionism was supposed high-resolution camera before its existence, this curriculum was adopted in technical work, while actually that superrealism benefited from its existence.

2. Impressionism stop time and assume that appropriate selection flesh artist to documented, while The superrealism has stopped and select by artist to their appropriate moments, via the camera. What a dream by Impressionist artist, achieved artist superrealism, with the help of technology.

3. Impressionist artist predicted the existence of details to Leave the eye, represents an intuitive manner, while the artist Alsobriala sensory seen through technical given that proved its existence.

4. Impressionism is a performance act of imagination woven into the details of the decree scene. And Alsobrialah performance monitoring precise optical tubeless to the mental effort of the Impressionists.

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

تُدل التوثيقات المبكرة لفن التشكيل، إلتزامه سمة السرد التي تتطلب من الفنان أن يوقف الزمن (إفتراضيا)، حتى يتمكن من رصد معالم الأشكال والبيئة المباشرة التي يبصرها لنسخ محتوياتها في عمله الفني. وإن كان هذا الإتجاه قد تطبع في مسار الرسم لغاية الحداثة، فإن مروره عبر تحولات الفكر والرغبة في المباراة والتميز بين الفنانين يكون مرجحا، سيما إن للفن تعالقا مع التقدمات التقنية: كلما أمكن تطويعها في هذا الحقل، إرتفعت فرصة التفرد. بالتالي يكون لمفهوم الزمن حضورا ممكن الكشف عنه في جملة من حركات الفن، إن كان كناتج عرضي يلاصق مسعى التوثيق الذي تعاصر مع الأداء مطولا، أو من خلال سعي الفنان نحو التأكيد عليه وإبراز وجوده المدرك عقليا. وبما يجعل من هذا التلازم بين العمل الفني التوثيقي والزمن، مرتكزا أدائيا يتوجب الكشف عنه ما أمكن ذلك، سيما في حركات الحداثة والمعاصرة، التي إمتلك فيها الفنان فسحة من الحرية وإنفلاتا عن الضاغطات – بدرجة معينة – تمكنه من التعريف عن هذا المرتكز المؤثر في صيرورة الأداء الفردي، وكيف تتم معالجة البعد الزمني من فوق مفردات اللوحة التشكيلية. لذلك إهتم الباحث، برصد هذه الخاصية في حركتين من الحداثة والمعاصرة، إشتركا في مسعى التوثيق للمفردات المدينية، وتأثيث نتاجات الفنانين فيها بإستيقاف زمني واضح، هذه الحركات (الإنطباعية والسوبريالية) لم يتعاصرا وإن إمتلكا (ظاهريا) نفس التوجه العام. والإفتراق الزماني فيما بينهم يسمح بوجود تحولات فكرية في كيفيات وأهداف المعالجة الأدائية للزمن. الأمر الذي يحرض نحو كشفه في مادة بحثية. لذلك يوضح الباحث مشكلة بحثة من خلال تحميلها على التساؤل الآتي: ماهي المعالجات الأدائية لمفهوم الزمن في أعمال فناني كل من الإنطباعية والسوبريالية، وما هي الفروقات والمتشابهات بينهما تحت تأثير ذلك الضاغط ؟. وتظهر أهمية هذا البحث والحاجة إليه من خلال أهمية التعرف على محور الزمن ودرجة تداخله مع النتاجات الفنية. كذلك من خلال تعريفه بالأداء المتبع في توجهات الحداثة والمعاصرة الفنية. فضلا عن إضافته المكتبية لذاكرة التنظير الفني العراق، وعلى مقدار سعة البحث التي يتوجب إلتزامها.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث الى كشف المعالجات الأدائية لمفهوم الزمن لدى الأعمال الفنية في كل من الإنطباعية والسوبريالية. وعقد مقارنة بينهما لكشف التشابه والإختلاف المفترض وجوده.

حدود البحث

الإنطباعية/١٨٧٠-١٩٨٥/ في فرنسا.

السوبريالية/ ١٩٨٠-١٩٩٠/ في الولايات المتحدة الأميركية

تحديد المصطلحات

الأداء:

لغة: ((أدَّى/ أدَّى إلى/ أدَّى بـ يؤدّي/ أدِّ، تَأْدِيَةً، فهو مُؤَدٍّ، والمفعول مُؤَدًّى ... أدَّى عمله: قام به، أتمّه وأنجزه، قضاه ... أداء [مفرد]: تسديد أو دفع ماهو واجب)) (م٢،ص٧٦)

إصطلاحا: ١-((يشير مفهوم ((الأداء)) في معناه العام الى السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين)) (م١٢،ص٨)

٢-((إنجازا يتم بإستخدام الفرد لإمكاناته الجسمية أو العقلية أو النفسية)) (م١،ص٧٨)
٣-((نشاط أو سلوك يؤدي الى نتيجة كأن يؤدي الى التغيير في البيئة)) (م٨،ص٢٦٩٨)

إجرائيا: (سلسلة العمليات التي يقوم بها الفنان، التي تبدأ من إنتقاء الموضوع، مرورا بالمعالجات الذهنية، ووصولا الى المعالجات عبر الوسائط الحسية على سطح اللوحة التشكيلية). الإطار النظري للبحث

مفهوم الأدء

ان الفكرة التي تخبر عنها اللوحة التشكيلية من الممكن ان يندرج تحت عدد من التطبيقات الحسية، و الفنان المتمرس قادر على ان يعيد صياغة موضوع محدد وفق عدد من التقنيات التي يحسن التعامل معها، مهما كانت المواد الاولية التي يتم إحلالها بها. فيتضح ان الاداء كعامل فردي ذاتي، من الممكن تغيير ادواته التي يتجلى بمقتضاها، لذلك أمكن نقل واعادة مواضيع متعددة عبر تاريخ الفن، لكنها حازت على قيمة جمالية متغايرة نسبة لتغير الاداء الذي خُلع عليها. فيمتلك الموضوع مركزية دائرة محيطها عدد اداءات التمثيل المتوفرة لذلك الموضوع. مقابل ذلك، مثلما هناك حدود وتفاوت بين مهارات المؤدين، تكون النتائج متفاوتة اذا حاول غير واحد من الفنانين ان يقوموا بإعمال من ذات المستوى، فعامل الفروق الفردية سيتبدى واضحا وكإنهم في مباراة تنافسية، فيكون من الاصلح ان يزاوج الفنان بين قدراته وميوله، فتكون النتيجة تفردا للذات، بخصائص لايقوى على تكرارها غير نفس الفنان، وان كان المقلد اعلى براعة ادائية، لكونها سترتبط بمفردات الشخصية التي لايمكن ان يتساوى فيها شخصان مهما اقتربا في الاذواق والمران ((الاداء ينحدر او ينتج مباشرة عن عنصر عمل، وبالتالي فإن كل عامل سيعطي الاداء الذي يتناسب مع قدراته وطبيعة عمله)) (م١٩،ص٨٦)، فيتبين ان التخصصات تعطي نتائج اوضح مما لو كان الاداء جمعيا، وهذا مايفسر اختلاف وتنوع الاداءات داخل الاتجاه او المدرسة الفنية الواحدة.

تلتزم الاداء خاصيتان: الاولى هي المقدرة والكفاءة، والاخرى تمييز الجمهور لما يصرح عنه الفنان. وفق هذه الثنائية يتحقق شرط الابلاغ، الذي ينحصر بحسب طريقة محددة في الاداء، كما في اللغة، فإن استعمالات مهارية بعينها للمفردات كفيلة بإن يعطي المؤدي لما يستخدمه امتلاءا في المعنى، ويكون الابلاغ وفق ذلك ((كمقام يهيء العبور من الكفاءة الى الاداء)) (م٩،ص٢٢٦)، والحال، تكون المنظومات المختزنة كقاعدة او قوانين تحكم سياق الاداء، منها مايمكن ان يطبق، ومنها مايمكن ان يكسر ويخالف. غير ان هذه المعرفة سترشد الفنان الى كيفية المعالجة الانجع، مثلما تكون هذه القوانين هي ذاتها مايهيء المتلقي الى التفاعل مع المعروض الفني، بالتالي فإن هذه القواعد توفر مناخا للحوار الجمالي الذي ينشيء بين الفنان والمتلقي على آلية الوسيط الناقل وفق خواص الاداء في تفعيل المعنى. ويستدل من ذلك على تراكب مستويات الارسال في العمل الفني بين معبر عام هو القصة التي تحكيها الوسائط المادية، وفي خضمها تتوالد مرسلات تفصيلية تأخذ حيزا في عملية التلقي، فقد يتم التركيز على جزئيات بعينها دونا عن معنى عام من خلال تفعيل هذه الجزئيات عن طريق مهارة الفنان ومغايرته للمألوف الذي يتوقعه المشاهد ((بأمكاننا ان نقنع الناس بأي شيء أذا ما شددنا على التفاصيل)) (م٧،ص١٤٩). من ذلك يتبين ان هنالك مثابات في عملية تنفيذ اللوحة تتطلب وعيا وجهدا على نحو خاص يمنح الاعمال الفنية قيمتها بنحو متفرد يشير الى مقدرة الفنان الذي ارتأى ان يعاضد اللوحة بأضافات من شأنها ان ترفع من درجة التأثير والامتاع عند المشاهد. بالتالي فأن عملية اعادة التدوير تكون فعالة عند احتساب ان اللوحة الفنية مؤلفة من جملة من العناصر

القابلة للرفع او اعادة التموضع وفق رؤية المران والممارسة التي تفعل فعلها في انشاء الانماط، فمن الممكن والحال كذلك ان تكون جزئية صغيرة في لوحة متشعبة العلاقات، قادرة على تغيير هوية تلك اللوحة من خلال معالجة جديدة تحل على تلك الجزئية، مهما كان صغرها، كأن تكون النقطة على سبيل المثال ((فقيمتها الموقعية تتغير بحسب المواضعة التي يتبناها هذا النوع من الرسم او ذاك، والتي تتغير من رسام لاخر، بل وعند الرسام نفسه حين يعتمد اسلوبا اخر. هكذا نجد انفسنا داخل دوامة من الانماط الفردية)) (م٦،ص٥٦) وبما يؤكد على صفة الانفتاح في سلسلة الهيئات الحسية لاشكال الاعمال الفنية، سيما ان هنالك تداخلات للخبرة والميول الفردية التي من شأنها ان تحفز عامل التغيير والاستبدال، هذا اذا كان الامر متعلقا بفنان واحد في مراحل زمنية مختلفة، اما اذا تم تعميمها فتكون النتيجة انفتاحا لانهائيا من المدارس والحركات والتوجهات الفنية افرزها الامتداد التاريخي للفن التشكيلي.

إن الادائية تحزم وترسل مجموع اداءات تملكها العناصر المندمجة في وحدة المعنى العام او الكلي، الذي ترسله اللوحة. بمعنى ان للعناصر التشكيلية (لون، خط،كتلة ...الخ) قدرات ادائية تحدد بحسب طبيعة موقعها وتظهرها، بذلك يمكن تبرير اختلاف الادائية من فنان لآخر او من فترة لاخرى، بالرغم من انهم يعملون على ذات الوحدات الارسالية للحواس. والسبب هو التغير الادائي للوحدات الصغرى في معادلة انتاج اللوحة الفنية ((ان مايولد اشكالا جديدة من المضامين والتعابير مختفية، تختلف بأختلاف الاداء على مستوى الاشارة، انما هو العلاقات التحويلية)) (م٣،ص١٦٥). وتبيان فعل المتغيرات يؤكد على اهمية الممارسات العملية، فالنتاج النهائي المكتمل الذي يقدم للمشاهد هو حصيلة متواليات مرت على عامل الزمن، لربما تطول او تقصر، لكن النتائج مهما كانت وليدة ارتباطات بعينها، كان من الممكن ان تخرج جد مخالفة فيما لو ارتأى الفنان استبدالا طفيفا في لمسة او في حركة لون او قيمة ضوئية بسيطة، وهذه التغيرات يكون احساس الفنان بها اعظم ادراكا من عمل الى اخر، وهو يشاهد مايحل على العلاقات من تبدل في حزمتها وهو يعالج اعماله ((ان تغير اي جزء يؤدي، لا الى حدوث فارق فحسب، بل الى حدوث فارق هام ... وان هذا الفارق انما يكون في القيمة الجمالية للموضوع)) (م١٦،ص٣٤٧) مما يعني ان القيمة الجمالية التي تحققها لوحة ما غير قابلة للتكرار الا في حالة الاستنساخ الذي يؤمنه فن الكرافيك، اذ تتولى الالة اداءا منظبطا لايكفله اداء الانسان. كذلك فأن الاستنساخ الصناعي يفقد الاداء جزءا مهما من قيمته. بأعتبار عملية التوالد آلالي لذات اللوحة يبين تفاصيلها اكثر مما يحيل الى صياغة الفنان التقنية التي تكسب اللوحة الاصلية سطحها المميز.

الأدء في المدرسة الإنطباعية

ينطلق الاداء في المدرسة الانطباعية عموما نحو إستقطاع لحظة من شريط الزمن المتتابع اللحظات، وتسجيلها بأعتبارها جزءا من كل في دورة مستمرة من التحولات الدائمة. وهذا التعاقب كفيل بجعل كل شيء يدرك بالعين ويحلل عقليا بغية تقديم أقرب صورة عن ذلك الإيقاف الزمني. كونه لن يعود من جديد بذات الإنطباق. وأن كان الفن، وهو في مسلك عرض أحداث تمت على مسار الزمن، سيحيل المشهد الى تواشج مع ذلك المحور بشكل الزامي، فأن الانطباعية قد قدمته بوجه جديد، من خلال إحضار ذلك المغيب، وتفعيله بواسطة ضربات الفرشاة الواضحة وكثافة العجينة اللونية وإستثمار نظريات الالوان الموضوعة حديثا حينها. ويكون من ذلك الاظهار الشكلي في الانطباعية متعلقا بالدرجة الاساس في قدرة الضوء على صبغ الهيئات بالمظاهر المتبدلة دائما بفعل مسار

الزمن وما يرافقه من تحولات ضوئية حتمية. وبالتالي يهيمن مفهوم هيئة الشكل اكثر من معنى الشكل ذاته، فباتت من ذلك كل محتويات بناء العمل الفني المتعارفة تمثل واسطة لتمرير قدرة الفنان على رؤية التحولات اللونية والضوئية التي تُخلع عليها. فتحول بذلك الشكل – عما سبق – من حامل لمضمون يلتزمه دائما كما في ما يدليه شكل رجل خلافا لشكل امراءة، او لشكل الجماد، غير ان الفنانون الانطباعيون أزاحوا تلك الاشتراطات، واصبح ((ينحصر ((الشيء)) بالنسبة اليهم بالصورة التي يطبعها على الشبكية. فهو اي هذا ((الشيء)) يفقد ماهو ملموس فيه لصالح مظاهره فحسب او بالاحرى لصالح ما لتلك المظاهر من آنية. وبتعبير آخر يهتم الانطباعيون بالصورة المتغيرة وغير الملموسة التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به، اكثر مما يهتمون بالشيء نفسه وبتركيبه وبمادته)) (م١٤،ص١٧). ومنه فقد المضمون مستواه السابق في تصدر المعنى الناشيء في اللوحة، لصالح التأثيث اللوني الكلي للعمل الفني. وعلى ذلك غدت اللوحة الانطباعية قيما لونية اكثر مما هي حالة سردية لواقعة او حدث. مما برر للفنان الانطباعي حرية إنتقاء الموضوع دون حاجة الى الالتفات نحو تعالقاته التاريخية او القيم الرمزية التي قد يتصف بها الشكل من قبل او يتخذ مادة تطوع لحقل الفن.

ذلك الاهتمام باللون والتركيز عليه، بمعونة الاكتشافات العلمية، قاد الى تثبيت دعائم الاداء الانطباعي بصورة مخالفة عما سبق. من خلال تراجع اهمية الخط المُحدد عن مركز صدارته السابقة، بعدما تبين ان تجاور الالوان يولد فصل واضح بين المساحات دون الحاجة الى وجود الخطوط، التي ترتبط بذاكرة الرسام اكثر من إرتباطها مع المادة المحسوسة، وبالتالي ((إعتمدت الإنطباعية النسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة)) (م١٧،ص١٠٥). وتأسيسا عليه توجه الفنان الى تحليل المادة المُشاهدة بغية إستخراج أكبر عدد من القيم اللونية التي تحوز عليها في لحظة معينة من اليوم. مما أكسب الانطباعية طابعا من مهمة تفكيك السطوح وتقسيمها الى مسطحات لونية جزئية، بمجاورتها على قماشة اللوحة تتحقق وحدة الموضوع ويستدل عليه، ليس بالإعتماد على ذاكرة الفنان وذاكرة المتلقي، بل بما أكتسبه فعليا في لحظة قرائته. وعلى ذلك يكون ((كل فن سابق هو نتيجة تركيب، على حين أن الانطباعية نتيجة تحليل)) (م٥،ص٤٢٥). فالأمر لم يعد تجميعا لمفردات تؤلف مشهدا يقدم على سطح اللوحة، من خلال إنتقاء الاشكال مباشرة أم من خلال ذاكرة الفنان وخزينها الفردي، إذ ان الانطباعية أعتمدت على قيمة المنظور المباشر، بأعتباره جزء من كل يتعالق مع غيره من مكونات المشهد بفعل وحدة الاضاءة الحاضنة للمفردات بمجملها. وبالتالي تحول الاداء من إعتماد مفردات مختلفة ومختزنة كمادة إسترجاع لتأليف المشهد، الى وجود مشهد فعلي يتوجب على الفنان قرائته بتمعن وإستخلاص ماتطبع به من تنتوعات لونية لن تتكرر.

يشير ذلك الى أن المدرسة الانطباعية قدمت من خلال هذا الاداء طرائق معالجة جديدة للموضوع، اكثر مما قدمت مواضيع جديدة، إذ ان رسم الطبيعة والحياة الصامتة، ومشاهد من واقع المجتمعات الاوربية، من المواضيع التي سبق تداولها في غير حركة أو طراز فني. ومن هذا المنطلق كان المضمون الانطباعي يحوز على الالفة مع المشاهدين ولم يكن ليشكل علامة فارقة في أدائهم، لكن طبيعة المعالجة – المار ذكرها – كانت هي ماتم إستحداثه في حقل الفن التشكيلي. وبناءا على ذلك ((لم تخلق الانطباعية عالما جديدا فقط، بل خلقت طريقة طرية مذهلة لرؤية العالم القديم)) (م١١،ص١٣٩). وبالتالي يمكن القول أن موجة الاستهجان التي غلفت مسيرة

الانطباعية في إنطلاقتها الاولى، كان مرجعها الى طبيعة التعامل مع اللوحة وكيفية تنفيذها تقنيا، اكثر من كونها ذات رؤى جديدة في المعنى الذي تقدمه الاشكال.

بهذه المفاهيم، قدمت الانطباعية ادائها وفق منهج إقتناص الثبات في المتغير وإيقاف المتحرك. وإن تم أدراك هذه الخاصية والبحث عنها في نتاجاتهم، أسقطت الغايات الاخرى مهما كانت أعمالهم ذات تعالقات غائية خارج هذه الدائرة الادائية ((أن الانطباعية مازالت مرتبطة بفن الصورة دائبة على تقديم الطبيعة كما هي، وبدون اللجوء الى رأي أي رمز كان)) (م٢٠،ص٢٩). بالتالي قد تكون هذه الحركة الفنية القاعدة او المنطلق لمفهوم (الصورة) المعاصر، بأعتبار إنها المترسب الوحيد في مخيلة المتلقي، للفن ولمشاهد الحياة. من حيث أن الانسان لايحفظ تحولات مظهر الشيء، وإنما يكتفي بصورة عنه تمثله عنده. فاللوحة الانطباعية تكون من ذلك شبيهة بالصورة الفوتوغرافية، لكن وفق إحساس الفنان وإرادته في تأثيثها اللوني، بمقدار مايقراءه في المشهد، ويعيد توثيقه بخبرته وقدرته في اداء فردي. هذه الفردية وبهذا النوع من الاداء أدت الى تفاوت في مستويات الإظهار بحسب رؤية كل فنان على حدة، فالانطباعية مثلت قواعد عامة تبيح التنوع بين الافراد انطلاقا عنها. وبناءا عليه ((ظل الانطباعيون يصنفون في مستويات حرفية مختلفة حكمت بدورها النتيجة التي توصل اليها الانطباعي)) (م١٨،ص٣٠٥). فبرزت الفروقات الفردية، ليس من خلال معيار تنافسي، وإنما من خلال المسلك الذي يختطه كل فنان لذاته ويقدم مقولته بعدما يدرك التحولات الفنية الوليدة حديثا في ميدان فن الرسم.

الأداء في الحركة السوبريالية

رغم إن السوبريالية قدمت أدائها بإعتماد معطى تقني (كاميرا التصوير الفوتوغرافي)، وبذلك سارت على نهج الاداءات المستندة للعلم، كما في الفنون البصرية والحركية، إلا إنها إستثمرت وجها تقني من خلاله يقدم الفنان ذاتا قادرة على عملية النسخ والتقليد بمستوى مرتفع، وهي بذلك تقفز من فوق مرتكزات الفنون التي تفعل الحركة الحسية والمتخيلة، ليكون للمهارة اليدوية دور يضاف من جديد للاداء المنضبط على مسار إشتغال محدد، يكشف فيه الفنان عن قدرات إستثنائية في النقل. سيما وإن الكاميرا الفوتوغرافية قد إمتلكت تطورا في كشف التفاصيل التي تعجز العين عن رصدها، فكان أن توجه الفنان نحو إعتماد ذلك ((هذا الاهتمام بالصور الفوتوغرافية سيتضاعف مع الواقعية المفرطة التي جعلت منها، لامكاناتها في الكشف عن الواقع غير المرئي (بالعين المجردة)، عنصرا تصويريا ومرجعا اساسيا لها. وهنا تصبح الصورة الفوتوغرافية ... ((قوام الفكرة))) (م٢١،ص٢٨٦). بالتالي سيكون محور الاداء هو تقديم مايعجز الانسان عن رصده، إلا من خلال العين الآلية. والرسم حينها سيقدم صيغة مزاحمة لتلك القدرات التقنية، فالرسام يبحث عن مجاراة الكاميرا فائقة القدرة، اكثر مما يبحث عن السير في خط الادء التشخيصي، المقدم منذ الأغريق. وبالتالي فأن ماتم يؤشر كأعلى نقطة ممكنة الحدوث في هذا التوجه العام، تمت وفق مبررات تعزيز الصور المأخوذة عن الواقع، بأعتبار إن اولى رسائل هذه الاعمال هو كشف مالاتتمكن العين فعليا من إستيقافه ((فان مايصبح مبهرا فيها هو محاكاتها المفرطة للواقع الحقيقي والإيحاء بالايهامية ، وليس تمثيلها للحقيقة)) (م١٣،ص٢١٦). بذلك فأن الرسام يقدم في اداءه مقولة مفادها إن الإمكانية الفردية قادرة على مضاهاة الآلة التي أعجزت الفرد للحاق بما تبصره. وبذلك سيكون للرسامين الأعلى قدرة في إحلال هذا المفهوم على لوحاتهم، تميزا فرديا وفق منطق المباراة التي يفرضه ذلك المسار الادائي. حينها سيحال الواقع المحسوس الى مادة، أو واسطة

تمر من فوقها الفروقات الفردية، والمتلقي يكشف المهارة التي تميز منفذ العمل من خلال المفردات المنتخبة بواسطة الكاميرا أولا، وإن كان الفنان هو صاحب إقتراح المادة الموثقة، فأنه سيأخذها عبر وساطة الكشف التقني ((فالرسام، في الاقل، لايتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول اعادة انتاج ماتراه الكاميرا)) (م٤،ص٢٢٤). وهذه الواسطة ستسمح بأيقاف المشهد للرسام قدر الوقت الذي يحتاجه، فلم يعد الأمر ملزما نحو حفظ الاشكال في الذاكرة من ثم إسترجاعها، إذ كل مايحتاجه الرسام هو المعالجة المتأنية للوحة، حتى يكون الاداء الناجم مقاربا بأقصى الدرجات الممكنة بين الاصل (الصورة الفوتوغرافية) ونسخته (لوحة الرسم). فأزاح التقدم التقني عن كاهل الرسام جهدا إستمر ملازما له لمدة طويلة زمنيا، وبالتالي سينصب الجهد في الهدف الادائي الأول: مضاهاة الآلة والإرتقاء في التسجيل من فوق ماتراه العين البشرية.

إن حرفية الاداء، بمعنى الطرق المثلى لإستخدام أدوات حقل التخصص، والتي كان لها حضور مؤثر على طول إمتداد تاريخ (الرسم)، حضيت هي الأخرى بمعونة تقنية تتراكم بأستمرار، كلما قدمت أصباغ جديدة، أو مواد معالجة، أو طرائق تنفيذ بديلة، سيكون للرسام إستعدادت أفضل بفعل مايُرفع من ضغط الادوات، الذي بات يتقلص تقدما في الزمن. وإذ أصبح لجملة من فناني المعاصرة خبرات في التنفيذ بالشكل الذي يجعل التصورات الذهنية ممكنة التحقق بكليتها، تبرز دوافع أدائية، تستثمر تلك الخبرات كوسائط للتنفيذ ليس إلا. ومن ذلك سيكون الاداء في السوبريالية غير ذي جدوى مادام لايقدم سوى مظهر حرفي في مستوى مرتفع، وعليه كان ضروريا أن يسخر ذلك في تقديم صورة غير تقليدية للمتلقي. وإن كان الرسم منذ عصر النهضة صعودا يسجل أحداثا ووقائع، حاول الرسامون جعلها حائزة على طابع الاثارة، من خلال تغريبها ولو جزئيا عن المشاهد المعتاد ملاحظتها من حوله، كانت السوبريالية هي الاخرى تسير بذات المسعى، بعدما تعزز الاداء بأيقاف زمني وبكشف جديد للتفاصيل المغيبة، فهي ((تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، معبرة عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية والتصوير الممتع كما اتبعه المعلمون القدماء)) (م٢١،ص٢٨٥)، فتواشج الإنتقاء المميز لزويا التصوير مع السيطرة التقنية في التنفيذ. وإن كان هذا المسار متداول منذ أمد بعيد، إلا إنه وجد مساحة تفعيل قصوى لحين تلك الحركة الفنية. فقد أحل التغريب من خلال إختيار زوايا التصوير للمشهد المتداول، بتقديم مميز، يعيد عرض المحسوس للمتلقي الذي سبق وإن مر به دون أن يستوقفه، إذ أن ((معظم الرسامين السوبرياليين تجنبوا الاثارة في الرسم وركزوا على الحياة الاعتيادية)) (s23,p449)، لكن التغريب يتحقق من خلال طبيعة الإختيار الجديدة. فالفنان يضع في إعتباره إن زاوية النظر التي يقدمها غير مختزنة في ذاكرة من يتآلف مع المكان المرسوم. والأمر من ذلك قريب مماقدمه الفنان (ادكار ديكا)، وبذات الآلة، مع إختلاف الفارق التقني والحرفي بين وقته ووقت فناني السوبريالية. ولايقتصر الأمر على الإستفادة مما إبتدأه (ديكا) فحسب، إذ أن للمدرسة الإنطباعية حضور وتأثير، بحسب تقدير الباحث، من خلال المنهاج الادائي العام الذي يتمظهر على بنية أعمال السوبريالية. فمثلما إهتمت الإنطباعية بأيقاف الزمن وإقتناص مقطع سيمضي ولن يتكرر، في دلالة على حركة الزمن، فأن السوبريالية هي الأخرى إعتمدت ذات التوجه، من خلال إيقاف التسارع التكنلوجي، الذي إصطبغ به الواقع بتبدلات متسارعة، بفعل الطرح التقني المتنامي، فكان الفنانون من ذلك يقدمون في أدائهم عرضا لواقع أحاط بهم وأستوقفهم إغراء توثيقه، و((هؤلاء الفنانون يعبرون اذا – لارتباطهم بواقع المجتمع الاستهلاكي ووسائله الاعلامية

والتقنية، عن هذا الواقع وكل مايرتبط به او يشكل الاطار البيئوي له)) (م٢١،ص٢٨٧). بذلك تتكشف وحدة الرؤى بين الحركتين – وإن لم تكن مقصودة – لكن مع تبدل الادوات التي تتحقق من خلالها. فكان الفنانون جزءا من ذلك الواقع الجديد والمتغير، يوثقون له، وبالتراكم سيتجلى تأثير التتابع الزمني، بما يسجلونه من تبدلات حتمية، ربما لم يكن دور تراكمها في حساباتهم إبتداءا.

مؤشرات البحث

١. للموضوع أكثر من إظهار وأكثر من معالجة شكلية، تبقي على المشابهة ظاهريا بين معالجة أدائية وأخرى. والتفصيلات الضمنية هي مايكشف عن التنوع.
٢. تدخل التقنيات المستحدثة كمؤثر في طبيعة المعالجة الأدائية، حتى عند ثبات الموضوع المُعالج.
٣. عندما تتنوع الأداءات للموضوع الواحد، ستمثل حينها مقترحات ورؤى جمالية تكون الأكثر ملائمة آنيا.
٤. تملك كل من الإنطباعية والسوبريالية مرتكزات أدائية عامة. ولكل فنان داخلها خصوصيته الأدائية.
٥. التجريب المستمر يضمن تنوع المعالجات التي تقدم ماترصده عين الفنان.
٦. يتكشف الزمن في اللوحات من خلال فعل الضوء. وقياسه يحدد درجة وضوحه فيها.
٧. المعالجة الأدائية للزمن في كل من الحركتين تندرج في محيط قدرة الألوان وتمكن الفنان منها.
٨. زاوية التصوير (المباشر أو عبر الكاميرا) يؤثر في إستحضار وتثبيت مفهوم الزمن في كلا الحركتين.

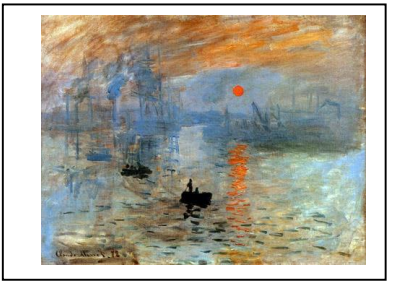
إجراءات البحث

يشتمل مجتمع البحث على لوحات الفنانين في كل من الإنطباعية والسوبريالية التي يصعب حصرها على وجه الدقة. غير إن الباحث إطلع على مصوراتها في المطبوعات المتنوعة وفي الإنترنت. أما عينة البحث فقد إختارها الباحث قصديا بواقع (٤) أعمال من كل حركة فنية عملان، وبما يتلائم مع طبيعة موضوع البحث. وقد تم اختيار العينة على ضوء المبررات التالية : أن تعتبر الأعمال تمثيلا لتوجهات كل من الحركتين، وبما تم التعريف عنه في الإطار النظري. وأن تكون سنوات إنجاز اللوحات ضمن الحد الزمني المقرر. كما أن تشتمل الأعمال توثيقا مكانيا منفتحا، بتجنب إختيار مواضيع (الموديل والطبيعة الصامتة). واعتمد الباحث أداة لبحثه مؤشرات الاطار النظري فضلا عن منظومة التحليل التالية : وصف العمل بصريا - قراءة العلاقات والاسس لانظمة التكوين - تحديد تقنيات الاظهار للسطح البصري - دراسة زاوية التصوير - تحديد تأثير الدرجة الضوئية - دراسة العلاقات اللونية الخاصة باللوحة الفنية - الخلاصة التي تظهر من قراءة العمل الفني وفق ماسبق .وإستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة منهجا للبحث.

تحليل العينة:

عينة المدرسة الإنطباعية:

أنموذج (١)/ كلود مونيه/ إنطباع شروق الشمس/ زيت على الكانفس/ ١٨٧٢ (s:26)



تمثل اللوحة توثيقا لمشهد مجموعة من الزوارق والبواخر في بيئة مفتوحة قوامها المياه والسماء، ما يعزز ذلك صغر الأشكال الضمنية الموثقة ضمن مساحة التصوير، لتبقى سمة الإنفتاح المكاني لاعبا رئيسا في بناء المشهد المسرود على سطح اللوحة. ويؤشر في اللوحة، إعتماد الفنان على درو الضباب في إخفاء التفاصيل الموضحة، والإبقاء على الخطوط المحيطية، مع تقارب لوني في طبيعي البناء العام، لتبدو تفاصيل الحدث متواشجة بفعل المناخ اللوني الذي يمتد على جميع الجزئيات المختلفة. بذلك يتولد مناخ يؤشر عن لحظة زمنية (لحظة شروق الشمس) التي ستمضي حتميا مع حركة الزمن. وهذا ما يؤشر إستيقافا واضحا يرصد من خلاله الفنان بناءا لونيا يوثق هذه اللحظ تحديدا. يكون من ذلك لتقليل الإضاءة فعلا معاضدا في تأكيد الفترة الزمنية، مع وجود مجموعة لونية إختارها الفنان بقصد التدليل على طبيعة ذلك الوقت من اليوم، فضلا عن تماسكها البنائي وربطها لمفردات تأثيث لوحته. فإختيار اللوني البرتقالي Cadimum Orange بتنغيم واضح يراد منه إعطاء اللحظة الزمنية قيمتها في دمج الإختلافات الظاهرة بين الأشكال، وصولا الى درجة تشبع عالية في شكل قرص الشمس، ليكون من ذلك مركزا (زمنيا) يسترعي إهتمام المتلقي لمخالفته عن المناخ اللوني العام. وما تبقى من ألوان (يتسديها الأزرق Brusian) جاءت لتحقيق علاقات لونية تتطلبها حقيقة المفردات المُشكلة للمشهد، مع إبقاء الفنان لوحدة المناخ اللوني قائمة. كما إختار الفنان زاوية تصوير بعيدة عن المفردات المرسومة بوضوح، بقصد إبقاء طابع إنفتاح الأفق قائما. بذلك فإن تأثير الشمس لم يثبت في طبيعة تجسيد أبعاد الأشكال، وإنما فيما يولده من حظور ظرفي على كل مايسقط عليه، فلا يكون هنالك ثمة تنوعات في التفاصيل تؤكد على تمايز المفردات، وإنما الأولوية ستذهب لكل شيء في وقت محدد. وذلك مايؤشره الباحث كسمة تدليل مباشر على الطابع الزمني، وما يرسم من وراء ذلك ماهو لن يكون سوى أشكال توظف لبلورة الهدف الزمني. بذلك يكون مفهوما إعتماد الضربات اللونية الكبيرة، التي يصل بعضها الى حجم الزوارق والأشخاص القائمين فيها بمجملهم. مادام الغرض هو التعبير عن كليات للمعنى، لادور فعلي للتفاصيل إلا بمقدار ما تقود نحو تلك العموميات. بالنتيجة فإن هذه اللوحة توثق لحظة زمنية لها طابعها اللوني والضوئي الخاص. والتي تشير نحو حركة زمنية سريعة في هذا الوقت من اليوم تحديدا. عالجها الفنان من خلال لون وضوء مؤائم للهدف الذي تصدى له. وما تبقى من مفردات داخل العمل، توضح قدرة الفنان على إستثمارها لتعطي معنى جماعي خال من فرصة التميز لقسم منها دونا عن المتبقي.

أنموذج (٢)/ أوغست رينوار/ غداء على القارب/ زيت على الكانفس/ ١٨٨١(s:24)

يقدم الفنان في هذه اللوحة تكوينا يضم مجموعة من الأشخاص في أوضاع حركية متنوعة. في تجسيد لفعالية إجتماعية تختص بالثقافة السائدة آنذالك في فرنسا. وبما يؤشر على وجود حركة كلية قوامها الحركات الضمنية التي تقدمها الأشكال منفردة. في إمتداد مكاني يقدمه التفاوت النسبي في الحجم بين هذه الأشكال. وفي إشارة منظورية تبين موضع الفنان المتمركز قرب أول مجموعة شكلية. كما تقدم هذه اللوحة معالجات لونية قائمة على القطب الحار من الدائرة اللونية، يسود فيها درجات اللون الأصفر (ocher وsienna) ليشير ذلك الى الطابع الزمني الذي وثقه الفنان. بمعاضدة تقليل الإضاءة، بإعتماد تشبع اللون في ذاته. وبمرور هذه البنية اللونية في بناء الأشكال والمحيط من حولها، يجعله صفة الوقت الذي أحل تلك التركيبة اللونية، بإفتراض إن الوقت الذي إعتمده الفنان لوجاء مبكراً أكثر، لكا إدخال اللون الأبيض مع بقية الألوان أكثر جلاءا ووضوحا للمتلقي. ومنه إمتلكت الأشكال إندماجا واضحا بفعل تلك التركيبة الموظفة قصديا. ولم تملك اللوحة مصدر إضاءة محدد، فالزمن قد تحقق هنا بمؤشر لوني، وليس بمعاضدة وجود الشمس (كما في الأنموذج السابق). بالتالي يكون الوقت المستوقف أقرب تمثيلا لوقت العصر، حيث ترسل الشمي ضياءا يميل للحمرة مع تقدم الوقت، الأمر الذي يبرهن إن الفنان قدم وقفة (فوتوغرافية) من خلال إيحاء الأشكال بالحركة، المبتدأة قبل التوثيق، والتي توحب بأنها ستستمر من بعده. وذلك مايبين سبب إقتراب الفنان من موضوعه لتلك الدرجة، مادامت الشمس لن تدخل ضمن السياق الدلالي للزمن، عندما إكتفى الفنان بتذكيرنا بوجودها (المغيب) عن طريق أثرها الضوئي واللوني الواضح. ولكثرة التفاصيل، التي يتوجب تحديدها من خلال قرب الفنان من مادته المصورة، كان لزاما فيما يبدو أن يعتني بتلك التفاصيل والتوكيد عليها من خلال تصغير مساحة الضربة اللونية المفردة، حتى يحوز كل شكل على قيمته التأثيثية ويتقدم كنعصر له دور حيوي في رسم الحادثة المسجلة. ورغم ذلك كان الفنان قادرا على إعطاءها سمة الوحدة والإنسجام، رغم مانفرضه طبيعة الأشكال من ضرورة المغايرة والتلاعب بين الجزئيات. إن إن الوحدة التي حققتها البنية اللونية الكلية، المستندة على قطب لوني بذاته، تعطي لها التعاشق الضروري لتأكيد مفهوم الزمن وخاصية تحتد الوقت الذي تم فيه فعلا تسجيل المشهد. وبما يؤشر للباحث إن الفنان رصد تغيرات الوقت بدقة من خلال فعلها على مختلف ألوان الأجسام التي تظهر في لوحته هذه. بذلك يشابه الفنان (رينوار) ماقدمه (مونيه) من ضرورة إختيار زمن مميز من اليوم قادر على توحيد اللوحة بسمحة متقاربة من الدرجات اللونية، وإن إختلف معه في مكان زاوية إلتقاط المشهد ووجود المصدر الضوئي الواضح من عدمه.

عينة الحركة السوبرالية:

أنموذج (١)/ رالف كوينكس/ اعلى الجوهرة/ الوان مائية على الورق/ ١٩٧٥ (s:25)

يقدم الفنان في هذا الرسم توثيقا معاصرا في حينه لبناية بواجهة زجاجية تتقدم من امامها سيارة لتتصدر مركز التاأثير في بناء المشهد الكلي. في وقت يرجح انه الظهيرة، نتيجة لشدة الضوء الذي برز بوجود درجات لونية قليلة التشبع نتيجة التخفيف الواضح، لتكتسي الصورة بمسحة من الاضاءة الواضحة، مع وجود ظل واضح ايضا في مساحة الارضية. مع اضافة كتابات باللغة الانكليزية في عدد من المواضع، تدلل على عصرية المفردات وتحديدا لمكانها الفعلي الواقعي.وقد نفذ الفنان هذه اللوحة بتقنية الفرشاة والأوان المائية، ليقدم لنا مقولة ضمنية تدلل عن خبرة ومهارة يديوة في مقاربة مايرسمه للصور الفوتوغرافية، والأمر من ذلك مقارب لمبدأ المباراة والإستعراض للقدرات الإستثنائية. فكانت اللوحة خالية من أي أثر بارز لضربات الفرشاة، مخالفا بذلك توجه الفنانين الإنطباعيين الذي كان يؤكد على هذه السمة التقنية الجمالية. وبما يدعو الى البحث عن وجود الزمن من تفرع أدائي بديل، يكون أكثر موائمة للمواضيع المعاصرة التي ينتخبونها في نتاجاتهم الفنية. سيما إن فناني هذه الحركة يزعمون مجاراتهم للآلة التصوير. وبغض النظر عن درجة صدق هذه الطروحات، يكون التخلي عن الضربة اللونية الواضحة واجبا في مثل هذه الحالة. فالإنطباعي إقترح في لوحاته إنه يوقف الزمن، وتبقى اللوحة نتاج إنساني يدوي. وبما يعاكس توجه الفنانين السوبرياليين الذين يقدمون هدف مشابهه المعطى التقني، عن طريق اليد، في أعمالهم الفنية. وتقدم هذه اللوحة مفهوم الزمن بصورة جديدة عن لوحات الفنانين الإنطباعيين. إذ إن إختيار الفنان للضوء في أن يلعب دورا مباشرا في تعالق الأشكال وما تعكسه من ظل على مساحة الأرضية، وكذلك فيما يهنا. يؤكد على جعله مدلا عن تعالقات للأشكال المحسوسة، ماكانت متخذة عند الفنانين الإنطباعيين. بإعتبار إن الجسم الزجازجي يمكن للضوء أن ينفذ من خلاله ويسير الى خارجة، فضلا عما يرتد عنه ويجعل له ظلا في الجهة المقابلة. بذلك تكون فيزيائية الأشكال المنتخبة للرسم قد تم التلاعب بها وبما يحقق مفهوما للزمن بطريقة بديلة. يعزز ذلك درجة التمايز والقطع (ظل – ضوء) في الأرضية التي تستند إليها اللاشكال. فذلك يكون مدعاة لتعالق لحظة زمنية بذاتها مع هذا التوثيق. القابل للتبدل عند أدنى بادرة تحرك زمني يلعب في درجة وإتجاه الإضاءة. من ذلك تتضح طبيعة المعالجة اللونية والضوئية الجديدة لذات المفهوم (الزمن). بالإعتماد على معطيات شكلية معاصرة أتاحت تلاعبا أدائيا، قدم صيغة بديلة في طرح ذات الموضوع القديم. فضلا عن رغبة مجاراة الكاميرا، التي لم تكن هدفا للفنان الإنطباعي في وقته.

أنموذج (٢)/ ريتشارد أستيس/ Six Views of Edo/ أكريلك مع كواش على لوح/ ١٩٨٩(s:25)

توثق اللوحة مكانا يضم مجوعة من الأبنية، عبر زاوية تصوير تقدم لها بعدين، البناية الأقرب فيها إمتلكت واجهة زجاجية، تنعكس عنها صورة لمجموعة أبنية غير ظاهرة من هذه الزاوية. لذلك يعود مفهوم الإنعكاسات وتعالق الزجاج والضوء الى حيز الصدارة من جديد، أسوة باللوحة الماضية، كذلك فاللوحة تقدم وجها للبيئة المدينية غير مستخدم فيما تقدم من توجهات حديثة ومعاصرة. وكما في اللوحة (أنموذج ٣) يستثمر الفنان قدرة حرفية واضحة ويسخر آلة التصوير الفوتوغرافية لإبراز هذه المقدرة. فالأنموذج المرسوم تقدم توثيقه آليا، من بعد ذلك قام الفنان بنسخة الى لوحته عبر وساطة الصورة، لذلك تكون المعالجة الأدائية الدقيقة أمرا مرجحا، مع فترة زمنية أطول مما يستهلكه الفنان الإنطباعي في رسم المادة المشاهدة. بالتالي كانت المعالجات الدقيقة مؤثرا مهما في إخفاء وضح ضربات الفرشاة، وتوحيد المستوى التقني المتعلق بهذه الجزئية. ويركز الفنان في هذه اللوحة على إستحضار الزمن من خلال درجة الضوء المرتفعة، التي سمحت بتفصيل الأشكال، كذلك في وضوح الإنعكاسات من على البناية الأولى فيها. لذلك فالوقت سيتحدد من خلال هذه الجزئية، ويشير كأقرب وقت في اليوم الى منتصف النهار على وجه التقريب، كون الضوء في ذلك التوقيت يكون الأشد من بين أوقات اليوم الأخرى. ومنه كانت الألوان متمايزة واضحة، تستقل في حدودها، من غير حاجة الى إعطاء البنية اللونية وحدة بالمنهاج الإنطباعي، مادام إختيار هذا الوقت من اليوم يتطلب وضوحا وعزلا لونيا يدل عليه. يعاضد ذلك مساحة السماء الصافية والخالية من أي تحريك لوني يدلل على وجود الغيوم أو أي حاجز صناعي يقطع إمتداد الضوء نحو الأشكال. لذلك يتبين للباحث تعالق زاوية التصوير مع تقديم الفنان لمفهوم الزمن، فالتمركز أمام هذه المجموعة من الأبنية، وجعل أولها توثق من ضلعين لها، كذلك إعتماد البناية ذات الواجهة الزجاجية كمتصدر للمجموعة الشكلية، التي قدمت تصويرا واضحا للأكال خارج الحق البصري، يبرز وجود التوقيت واهميته في بناء المشهد بكليته، على فرض لو إختار الفنان موقعا آخر غير هذا الموقع، لتبدلت فرصة تقديم الزمن بمثل هذه الطريقة. فضلا عما لو إختار وقتا تقل فيه الإضاءة، كما في لوحات العينة الإنطباعية، لكانت الإنعكاسات الشكلية بغير الصيغة التي بدت عليها. خلاصة ذلك، يستمر دور الضوء في تحديد وضوح الأشكال، بالتالي التدليل على الوقت المنتخب من اليوم، وبما يعزز فرضية تعالق الزمن مع نتاجات الفنانين ذات التوجه السردي للمحسوسات. مع إضافة إن فناني السوريالية يقدمون مادتهم الفكرية، من خلال تسخير الوجه العصري لبيئتهم، هذه الوجهة الأدائية التي لم ترد قبلا في نتاجات المعاصرة الفنية، بهذه الكيفية. وبما يعزز فكرة المرتكز الثابت (الزمن) في مثل هذه الطروحات الفنية، مع تغيير طابع إظهاره بمعالجات جديدة تبقى على الهدف الأدائي ثابتا.

نتائج البحث

١. الإنطباعية إفترضت الكاميرا فائقة الدقة قبل وجودها، وتم إعتماد هذا المنهاج في نتاجاتهم الفنية، في حين إن السوبريالية إستفادت فعليا من وجودها.

٢. الإنطباعية تفترض إيقاف الزمن وإنتقاء اللحظ المناسبة للفنان كي يوثقها، في حين إن السوبريالية قد أوقفته وإختار فنانونها لحظاتهم المناسبة، عبر آلة التصوير. فما حلم به الفنان الإنطباعي، حققه الفنان السويالي، بمعونة تقنية.

٣. الفنان الإنطباعي تكهن بوجود تفاصيل لاتراها العين، تمثل بطريقة حدسية، في حين إن الفنان السوبريالي شاهدها حسيا عبر المعطى التقني الذي برهن على وجودها.

٤. أداء الإنطباعية يمثل فعل مخيلة تنسج تفاصيل المشهد المرسوم. وأداء السوبريالية رصد بصري دقيق لايحتاج الى ذات الجهد الذهني الذي يبذله الإنطباعيين.

٥. أداء الفنانين الإنطباعيين تقوّل على الطبيعة لتجسيد قدرات المخيلة. وأداء فناني السوبريالية تجسيد لقدرات الفنان الحرفية في رصد الطبيعة ومضاهاة الآلة يدويا.

٦. الإنطباعية تقدم إستيقافا للتحول الضوئي على الأشكال والأجسام والمساحات. والسوبريالية تقد إستيقافا للتحول التقني المتسارع التغيير في شكل المدن والحياة العصرية.

٧. الهدف الزمني متقارب بين الحركتين، لكن الإختلاف في العدة التقنية التي تستند إلها كلا منهما.

٨. يعتمد الفنانون الإنطباعيون على تأثير الشمس في أوقات متنوعة من اليوم. أما السوبرياليون فيعتمدون التأثير الضوئي الأقصى لها في النهار.

٩. يفترض تأكيد الزمن في الإنطباعية، على إبراز ضرباة الفرشاة عند توثيق المشهد عن بعد، إعطاء العمل مسحة من الإنسجام اللوني، وعند إقتراب الأشكال تصغر هذه الآلية لتأكيد درجة وضوحها. في حين إن الفنانين السوبرياليين يعتمدون غياب وضوح ضربة الفرشاة، مهما كانت زاوية التصوير، أو البعد والقرب عن الأشكال المرسومة. ويعتمدون قيمة الظلال الناتجة عن شدة الإضاءة.

١٠. السوبريالية تعتمد الطبيعة الصامتة بصيغة عصرية تدلل على زمن المعاصرة، سيما في التأكيد على الزجاجيات ودورها في التلاعب الضوئي. والإنطباعية تستخدم مفردات شكلية متآلفة عبر تاريخ الفن. ماخلا المحددات المكانية المرحلية.

١١. الزمن عند الإنطباعيون يقدم ببعد جمالي. وعند السوبرياليين يقدم ببعد جمالي ومهاري (عند محاولة مضاهاة الكاميرا).

١٢. الأداء الإنطباعي يعالج الزمن عبر كليات اللوحة. والسوبراليين يعالجونه عبر التأكيد على دور الجزئيات.

١٣. يتعالق الأداء الإنطباعي مع سرعة التنفيذ. أما الأداء السوبريالي فيتعالق مع بطيء التنفيذ، لوجود معاضدات تقنية لم يمتلكها الفنان الإنطباعي.

مصادر البحث

١. أبو حطب، فؤاد (و) آخرون (إعداد) (معجم علم النفس والتربية) إشراف عبدالعزيز السيد. الجزء الأول. القاهرة. مجمع اللغة العربية. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. ١٩٨٤

٢. احمد مختار عمر (معجم اللغة العربية المعاصرة) المجلد الأول. القاهرة. عالم الكتب للطباعة. ط١. ٢٠٠٨

٣. الاحمر، فيصل (معجم السيميائيات) الجزائر. منشورات الاختلاف. طبع مطابع الدار العربية للعلوم- بيروت. ط١. ٢٠١٠

٤. ادوارد لوسي سميث (الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية) ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ١٩٩٥

٥. ارنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ) ج٢. ترجمة فؤاد زكريا. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط٢. ١٩٨١

٦. امبرتو ايكو (سيمياء الانساق البصرية) ترجمة محمد التهامي العماري وزميله. مراجعة وتقديم سعيد بنكراد. اللاذقية- سورية. دار الحوار للنشر والتوزيع. ط١. ٢٠٠٨

٧. بول فيريليو (ماكينة الابصار) ترجمة حسان عباس، دمشق، سوريه. دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١

٨. جابر عبدالحميد جابر (و) علاء الدين كفافي (إعداد) (معجم علم النفس والطب النفسي) الجزء السادس. القاهرة. دار النهضة العربية. ١٩٩٣

٩. جاك فونتاني (سيمياء المرئي) ترجمة على اسعد، اللادقية- سورية، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٣

١٠. جان برتليمي (بحث في علم الجمال) ترجمة انور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٠

١١. جان ليماري (الانطباعية) ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا.بغداد. وزارة الثقافة والاعلام. دار المأمون للترجمة والنشر. الدار العربية للطباعة. ١٩٨٧

١٢. جلين ويلسون (سايكولوجية فنون الاداء) ترجمة شاكر عبد الحميد. مراجعة محمد عناني. الكويت. عالم المعرفة. ٢٠٠٠

١٣. جنان محمد احمد (الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة) اطروحة دكتوراة فلسفة فنون تشكيلية/رسم (غير منشورة). جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة. ٢٠١٠

١٤. جوزيف أميل مولر (الفن في القرن العشرين) ترجمة مها فرح الخوري. دمشق. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ط١. ١٩٨٨

١٥. جون ديوي (الفن خبرة) ترجمة زكريا ابراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣

١٦. جيروم ستولينتز (النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية) ترجمة فؤاد زكريا ،القاهرة ، مطبعة جامعة عين شمس. دت

١٧. الخفاجي، رنا حسين هاتف (الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث) أطروحة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية – رسم. كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل. ٢٠٠٧

١٨. سلام جبار جياد (جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث) اطروحة دكتوراة فلسفة فنون تشكيلية/رسم (غير منشورة). جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة.٢٠٠٣
١٩. عبد المليك مزهودة (الاداء بين الكفاءة والفعالية: مفهوم وتقييم) بحث منشور في مجلة العلوم الانسانية- جامعة محمد خيضر، سكرة، العدد الاول، نوفمبر٢٠٠١
٢٠. المبارك، عدنان (الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث: على ضوء نظرية هربرت ريد) بغداد. وزارة الاعلام. دار الحرية للطباعة. ١٩٧٣
٢١. محمود امهز (الفن التشكيلي المعاصر: التصوير) بيروت. دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر.١٩٨١
٢٢. Jonathan Veitch (American Superrealism) The University of Wisconsin press. Usa. 1977
٢٣. Richard Lewis (&) Susan I. Lewis. (The power of art) Thomson Higher Education. Usa. Second edition. 2009
٢٤. Artcyclopedia.com
٢٥. Artnet.com
٢٦. Monetalia.com