وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قابس
مدرسة الدكتوراه علوم، هندسة ومجتمع
الجمعية التونسية للبحث العلمي والابتكار والملكية الفكرية
المعهد العالي للفنون و الحرف بقابس
المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة

وكالة النهوض بالبحث العلمي
منظمة فريدريش ناومان
وزارة الشؤون الثقافية
وكالة النهوض بالصناعة والتجديد
كلية العلوم بقابس
المدرسة الوطنية للمهندسين بقابس

التفكير في المستقبل على محك علاقات ابداعية ممكنة بين الفنون و العلوم و التكنولوجيا

نصوص جمعها و اعدها للنشر و قدم لها
أمين الغرياني

مجلد عدد 07 / 2021
ISSN 2694-5606 (online)
ISNN 2694-5460 (Print)

Journal
Goidi American Journal
of Innovation Development and Investment
GOIDI INTERNATIONAL GROUP OF INSTITUTION

جامعة قابس
تونس 2021

منشورات : الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار
www.goidi-usa.org

مجلة جويدي الدولية

www.goidi-usa.org

مجلة مفهرسة / Journal Indexé

مجلد عدد 07 / 2021

(ISSN 2694-5606 (online)

(ISNN 2694-5460 (Print)

التفكير في المستقبل على محك علاقات ابداعية ممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا

نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها

أمين الغرياني

منشورات : الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار

جامعة قابس – تونس

2021

كتاب جماعي: نصوص أعدت للنشر في إطار فعاليات الملتقي الدولي " التفكير في المستقبل على محك علاقات ابداعية ممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا "

اللجنة العلمية:

- كزافييه لمبارت، أستاذ مميز، جامعة جون جوراس / فرنسا (رئيس اللجنة العلمية)
- حامد بن ضياء، أستاذ مميز، جامعة صفاقس
- زهير بن عيادي، أستاذ تعليم عال ونائب رئيس جامعة قابس
- أحمد الحناشي، أستاذ تعليم عال ومدير مدرسة الدكتوراه (علوم، هندسة ومجتمع) جامعة قابس
- شيبين شان، أستاذة تعليم عال، جامعة تشينغ هوا - تايوان
- الشادلي العبدلي، أستاذ تعليم عال، جامعة تونس – المنار
- جون بول فورمنترو، أستاذ تعليم عال، جامعة مارسيليا – فرنسا
- كارول هوفمان، أستاذة محاضرة، جامعة تولوز - فرنسا
- كريستين بالمياري، أستاذة تعليم عال، جامعة مونتريال – كندا
- كمال الخيروني، أستاذ تعليم عال، جامعة قابس
- بول ريشارد، أستاذ محاضر، جامعة أنجرس / فرنسا
- خليل قويعة، أستاذ باحث، جامعة صفاقس / جامعة تولوز 2 "جون جوراس"
- رمزي التركي، أستاذ محاضر، جامعة المنستير
- على الجليطي، أستاذ محاضر، جامعة قابس
- محمد الهادي دحمان، أستاذ محاضر، جامعة صفاقس
- ألفة نجيمة، أستاذة محاضرة، جامعة قابس

- **الأطراف المنظمة:**
- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
- مدرسة الدكتوراه (علوم، هندسة ومجتمع)
- وكالة النهوض بالبحث العلمي
- وزارة الشؤون الثقافية
- جامعة قابس
- الجمعية التونسية للبحث العلمي والابتكار والملكية الفكرية
- منظمة فريدريش ناومان
- وكالة النهوض بالصناعة والتجديد
- المعهد العالي للفنون والحرف بقابس
- كلية العلوم بقابس
- المدرسة الوطنية للمهندسين بقابس

*****

العنوان: التفكير في المستقبل على محك علاقات ابداعيةممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا
مجلة مفهرسة دولية عدد: 2021/07 / www.goidi-usa.org
المؤلف : نصوص جمعها و أعدها للنشر و قدم لها : أمين الغرياني – جامعة قابس
حجم الكتاب: 17صم * 25صم
عدد الصفحات : 600 صفحة
اللغة : العربية / الفرنسية / الإنجليزية
صورة الغلاف : عمل للأستاذة هالة بن معلم
تنسيق : د.أحلام العيادي / د. سمير العايدي (جامعة قابس)
المطبعة: مطبعة كونتاكت Imprimerie CONTACT 00216 23 940 975
الناشر: الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، مجلة جويدي (مجلة مفهرسة – دولية)
تاريخ الطبعة الاولي : أوت 2021
الترقيم الدولي: الرقمي ISSN 2694-5606 / الطباعة **ISNN** 2694-5460

جميع الحقوق محفوظة للهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار
النصوص الواردة في هذا الكتاب لا تعبر الا عن أراء أصحابها

فهرس الموضوعات

كلمة السيد إبراهيم الياسين _____ 7

توطئة _____ 9
أمين الغرياني

الفن والعلم خطان يلتقيان: محاولة تعلمية في تخاصص الطرق _____ 17
محمد الهادي دحمان

نحو معقولية جمالية _____ 45
نورالدين مزريقي

أسئلة الإبداع التشكيلي في الحوار بين الفن العلم: قراءة في بعض تنصيبات الفنان بيوتر كوفالسكي _____ 61
على الجليطي

الإنسان في عصر "الصناعات الإبداعية"، وسؤال الإبداع راهنا _____ 79
صالح العدوني

فرضية اللون والضوء الاستشفائي في الأثر الفني المعاصر _____ 95
حاتم تراب

لعبة الهويّة الهجينة في التصاميم الحضريّة _____ 117
إيمان الصكلي وهاجر السويح

الأثر الفني المعاصر بين واقعيّة العلم وشاعريّة الفن: تجربة الفنان "ميشال بلازي" أنموذجا _____ 131
مريم رحائمة

الذّكاء الِاصطناعي ورهانات توظيفه في السّينما: بين "صناعة الفنّ" و"فنّ الصّناعة" _ 153
محمد بن رمضان

الوسائط التكنولوجية لتوثيق العرض القياسي: بين الإضافة للعمل الفني وخيانته _____ 165
فاطمة الزهراء الحاجي

الهجانة في تجربة الفنان سامي بن عامر : تجريب مستمر: من التصويري إلى الرقمي ___ 185
مني الخصخوصي

كلمة السيد إبراهيم الياسين

رئيس مجلس مجلات جيودي الدولية

رئيس الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار

يعتبر البحث العلمي ركنا أساسيا في تقدم الحياة وتطويرها، وأي مجتمع يفتقد لهذا الركن الهام هو مجتمع غير ناضج، وبعيد عن ركب التقدم وتسارع تطوراته. إننا في الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، أخذنا بعين الاعتبار وفي صميم رؤيتنا وأهدافنا، إعطاء جل الأهمية لهذا القطاع، لما له من انعكاسات ايجابيه في رفع قيمة المؤسسات، ودعم مسيرة الباحثين وتغذية المجتمعات بكافة أنواع العلوم والعمل على تطويرها.

أي نجاح في هذه الحياة له قيمة ولكل بحر منارة، لهذا جعلنا نصب أعيننا أن تكون منارة الهيئة العالمية، مجلات جويدي الدولية، فبذلنا قصارى الجهد في تأسيس أربع مجلات علمية محكمة، تغطي معظم النواحي العلمية في الأبحاث الإنسانية والعلمية والإدارية والاختراعات. وقد أفردنا إحدى المجلات للاختراع والمقالات بحيث تكون بمثابة فرصة لنشر المقالات العلمية، ومشاريع التخرج والتعريف بالباحثين واختراعاتهم، كما تعتبر هذه المجلة بمثابة بوابة يرتادها كل باحث متميز، بحيث يجد له الفرص للتعريف بعلومه المتنوعة. وقد أخذنا بعين الاعتبار الالتزام بالمعايير الدولية العلمية لدى الجامعات من حيث دسامة المجلات العلميّة وتوفر كافة مقوّماتها، وقمنا برفع قيمتها العلمية بإحاطتها بإدارة وهيئة تحرير تضمّ أساتذة تعليم عال وأساتذة محاضرين حتى تكون مقبولة لدى اللجان، كما خصصنا لها موقعا الكترونيا متميزا ومرن الاستخدام .

وحرصا من إدارة الهيئة العالمية، عملنا على توثيق المجلات وتسجيلها في مكتبة الكونجرس الأمريكي والموقع العالمي لتسجيل أرقام ISNN ، على أن يتم إصدار أربع أعداد كل عام وقبول الأبحاث بعدة لغات على رأسها اللغة العربية والإنجليزية والفرنسية والتركية ويمكن قبول لغات أخرى، وهذا تسهيلا وتيسيرا على الباحثين من مشقة الانتظار الطويل لنشر الأبحاث، وتجنيبهم العناء عن البحث عن مجلات محكمة ودولية بإدارة عربية.

إن منظمة الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، منظمة غير ربحية وغير حكومية، قد وضعت نصب أعينها تذليل كافة الصعوبات للباحثين، وتعزيز كل ما يخدم مسيرة البحث العلمي، وإضافة قيمة علمية بجانب المؤسسات التي تحتضنها الهيئة في مجالات الندوات العلمية، وبرامج التدريب وبرامج الاختراع ومؤسسات خاصة ببرامج المرأة والشباب ومنها ما يختص بالأوبئة والتلوث البيئي والجيني والكوارث.

وكل ذلك من شأنه أن يفتح فرص التعارف الثقافي والعلمي الدولي، من خلال إقامة المؤتمرات العلمية والدولية والمعارض المتخصصة للمخترعين والباحثين بكافة الطرق، عبر إقامتها افتراضيا ومن خلال الحضور الفعلي لنبقى فاعلين، ومؤثرين وقريبين من كافة المهتمين من العلماء والباحثين ونتكيف مع كافة ظروف الحياة وتقلباتها. وقد حققت الهيئة العالمية قفزات مميزة بالرغم من وباء كورونا بإنجاز الكثير من البرامج والملتقيات والمعارض الدولية.

في الختام، نجدد الشكر للسيد الدكتور أمين الغرياني، المشرف علي مجلة جويدي الدولية بتونس وللأطراف المنظمة للملتقى، ونأمل أن يجد الباحث الدولي كل ما يصبو إليه لتحقيق النجاح والتم يز في مسيرته العلمية.

د. إبراهيم الياسين

رئيس الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار

توطئـــــــة

أمين الغرياني
جامعة قابس

من الممكن أن تُسند السّلطةُ المعرفةَ التي تقدم الدّليل علي فائدتها وعلى جدوى تطبيقاتها وتضع نفسها في خدمتها. عندما تتعاطى " السّلطة" مع المعرفة العلمية بما هي وسيلة، يلمع في أذهاننا التساؤل عمّا إذا كان هذا الأخير لم يحرّف مسارها نحو "غايتها الحقيقية". غير أن المعرفة العلمية هي ذاتها تتناول "السُّلطة" كأداة ضامنة لتحقيق تقدمّها ونموّها، وعندئذ يغدو من الضروري التساؤل عما إذا كانت " الاستقلالية " التي تطالب بها المعرفة العلمية وتقتضيها ليست مجرد وهم، وسوف يكون من قبيل العبث وغير المفيد التساؤل والبحث -في إطار هذه العلاقة الجدلية التي تصل وتجمع بين المعرفة العلمية والسّلطة -عن تحديد أيّ من الإثنين يوظّف الآخر؟ ذلك لأن تكاملهما أمر بديهي. وهنا يجدر بنا التساؤل عن مدى التماهي وحدّ التطابق الحاصل بين أهداف كليهما وإلى أي مدى يمهد هذا الأمر للولوج إلى الإشكال التالي: هل يتمثل مصير المعرفة العلمية في أن تصبح خادمة للدولة؟ وذلك بالنظر إلى أن المساندة التي تقدمها هذه الأخيرة لها مرتبطة بالخدمات التي تنتظرها منها، دون التغافل عن أن المعرفة العلمية لا تأمل من أجل أن تنمو وان تتقدم سوي الظفر على الدوام بنيل امتيازات كبيرة أكثر فأكثر من ذوي النّفوذ والسّلطان.

إن المشاكل التي تثيرها " سياسة العلم " تتموقع في نقطة تلاقي العديد من الاختصاصات: الاقتصاد وعلم الاجتماع والفنون وعلم السياسة وتاريخ العلوم، الخ... وذلك بقطع النظر عن المساهمات التي يقدمها رجال العلم. وليس مدهشا أن يوصى بأن تطبق علي العلم مقاربة مشتركة: ولا شك أن مثل هذه المقاربة تكون على الصعيد الجامعي مأمولة بل لازمة. وبالفعل نجد أن بعض الجامعات في بريطانيا وفرنسا والسويد وفي روسيا وفي الولايات المتحدة بالخصوص، كانت قد كونت بعدُ مثل هذه الوحدات المتعددة الاختصاصات وذلك إلى درجة الحديث عن اختصاص جديد ومستحدث هو" علم العلم" وهذا الأمر كفيل بجمع

الاختصاصات وله دور كبير في مجال السياسات الخارجية للدول وفي تقدّمها، بالنظر إلى الدور الذي يلعبه العلماء المستشارون لأصحاب النفوذ.

أن هذا التوجه هو ما يجب أن تنزع نحوه المعارف متداخلة الاختصاصات. يقول كانط في هذا الصدد " يجب أن يلتحق فنّانو العقل بـــ " مشرّع العقل "[1] وهو شخصية لا يمكن العثور عليها في الواقع، ولكن لا يمكن التنازل عن رؤية مهمته في الممارسة، وذلك لأنها تعالج العلاقة التي لدى كل معرفة بغايات الإنسان الجوهرية.

كتب إدقار مروان فيما يتعلق بهذا الموضوع، قال : " أن مجتمعاتنا تواجه مشكلا ضخما وقد تولّد عن نمو هذه المكنة الضّخمة حيث ارتبط العلم بالتقنية بصفة حميمة وصار يطلق عليهما حاليا اسم "تِقانة العلم" وأن هذه المكنة العظيمة لا تقتصر فقط علي إنتاج المعرفة والتوضيح بل تنتج أيضا الجهل والعماء، و ان نمو التخصص في العلوم لم يجلب مزايا تقسيم العمل، بل جلب أيضا مساوئ التخصص المفرط وهو فصل المعرفة وتقسيمها، وذلك ما جعلها معزولة ومجهولة. وقد وقع استخدام هذه المعرفة من طرف الهيئات مجهولة الاسم وهي تابعة لرأس الدّولة. كما وقع تخصيص المعرفة العلمية للخبراء"[2].

نجد في ما يتعلق بالعلاقة بين السياسي و العالم و الفنان أن "أوكيست كونت " قد أكد علي صلة المعرفة بالسلطة و النفوذ. أن كل المعارف الإنسانية في الواقع قد قسّمت من قبله إلى صنفين وهما المعارف النظرية والمعارف التّطبيقيّة وقد درس في مؤلفه "دروس في الفلسفة الوضعية " العلوم النظرية، غير أنه مع ذلك لم يغفل عن التشديد على الأهمية العملية للعلم ، ذلك هو ما توضحه دلالة الصياغة المشهورة: تؤدّي المعرفة إلى التّوقّع ويؤدّي التّوقّع إلى العمل، أو تحديدا : "المعرفة من أجل التّوقع و التّوقع من أجل العمل"[3] غير أن العلوم لا تنطبق في نظره على التقنية مباشرة التي يتجسّم فيها الفعل والتي تسبقها مرحلة التوقّع، كشأن نيوتن الذي ما إن رأى تفاحة تسقط حتى بادر بالتساؤل عن سبب تدحرجها إلى الأسفل

[1] Emanuel .Kant : Critique de la raison pure. Edition Puf, 1950, p562.
[2] E.Morin: Introduction à la politique de l'homme, seuil 1999.p,166
[3] Auguste Comte : *Cours de philosophie positive*, 1re et 2e leçon Paris. Edition Librairie Larousse (1830-1842), p.55.

وعدم صعودها إلى الأعلى، ليكون ذلك مثالا تبسيطيّا يمهّد لتفسير اكتشاف قانون الجاذبيّة الذي يعدّ من أهمّ قوانين الفيزياء.

وبالعودة إلى فكرة عدم انطباق العلم على التقنيّة انطباقا مباشرا من وجهة نظر "أوقيست كونت"، وهو مصيب في ذلك لا محالة، إلاّ أنّ ذلك لا ينفي وجود علاقة غير مباشرة بين العلم والتقنية. فبين العالم الذي يسعى إلى الكشف عن قوانين الطبيعة والعامل الذي ينتج في المصنع وجد "كونت" نفسه منقادا الى وصف طبقة من الرجال الوسطاء الذين يصلون بين العلماء والعمال هي طبقة المهندسين، والمهندس يصل أيضا بين العلم والتقنية وبين العلم والفنّ. فالعلم يمثّل مجموع المعارف النّظريّة والفنّ يمثّل مجموع المعارف التطبيقيّة وفي هذا الصّدد يقول أوقيست كونت : "بين العلماء بأتم معنى الكلمة والمدراء الفاعليين تبدأ في التكون طبقة متوسطة وهي طبقة المهندسين، تلك التي يكون مصيرها الخصوصي كامنا في تنظيم علاقات النظرية بالممارسة."[1]

ومن الممكن لنا في اتجاه هذه الفكرة أن نستشهد "بألكسندر لوران" الذي أبلغنا بأن "انصهار البيولوجيا والفن وتكنولوجيات النانو سوف تحوّل الطبيب الى مهندس للكائن الحيّ وتمنحه، من عشريّة تلو أخرى، نفوذا ضخما على طبيعتنا البيولوجية.

- يبدو أن الاشتغال على الكائن بمواضيع متنوعة إلى أبعد الحدود قد أدّى إلى حقيقة أنه لا وجود لاختلاف بين الكيمياء والفن والبيولوجيا. وسوف يبدو تحويل الكائن الحي، بشرعيّة أكثر، في مجتمع سيحظى فيه النزاع بالأولويّة القصوى في نظر الرأي العام ضد الضعف البيولوجي وضد آلامنا "[2].

- والسؤال الذي من الممكن لنا إثارته هو إذن كالتالي: كيف يمكن لمفكّرينا وباحثينا أن يضعوا على المحكّ علاقات مبدعة ومبتكرة بين: الفنون، العلوم والتكنولوجيات وكيف يتسنّى لهم التفكير في المستقبل؟

[1] Ibid.58
[2] Alexandre Laurent, *la mort de la mort, comment la techno médecine va bouleverser l'humanité*, éditions, Jean Claude Lattés, 2011, p23-33

- وقد جمعنا في هذا العمل الذي بين أيدينا بعض النصوص أو مقالات تعود الى اختصاصات متنوعة تعالج موضوعات وثيمات معقدة، وهي كلها تحوم حول مستقبلنا وتتصل به، ومن شأنها أن تغطي فعاليات مشافهة أو محاورة بين-دوليّة تحمل عنوان "التفكير في المستقبل على محك علاقات إبداعية ممكنة وعلاقات مجدّدة بين الفنون، العلوم والتكنولوجيات".

- وتجدر هنا ملاحظة أن مجلة "جويدي" التي يرجع منبعها الي المنظمة العالمية للابتكار والتنمية والاستثمار قد تبنت الإشكالية التي ترجمت التطورات التي تحققت بسرعة فائقة في مجالات الفن والتصميم الروبوتيكي والتواصل والبيوتكنولوجيا والبييولوجيا والتكنو-نانو. ولهذا السبب شددت المنظمة في هذا العدد من المجلة على العلاقة التي أقيمت من جهة بين الفنان ورجل العلم مع الطبيعة، ومع الآلة من جهة أخري. وقد شددت أيضا على الإستتباعات والنتائج والانعكاسات على التطورات التي أثيرت بواسطة التلاعب والتطويع وبتهجين الكائن الحي، سواءا كان نباتا أو حيوانا.

- لقد كان الهدف العلمي العام قد تمثل اذن -وذلك من خلال استخدام ألفاظ وعبارات مثل "النشاط الخلاق"، التهجين، والذكاء الاصطناعي، كما باستخدام " الاختصاصات البَيـنيّة"- في الربط وعدم الفصل بين رؤانا للمستقبل ومشاريعنا وهي تلك التي من بين أخري تمثل في شموليته الهدف الأكبر للفن المعاصر ولقيمته التي لا تنضب معينها.

- لقد حاولت النصوص والمقالات التي اقترحناها على القراء في هذا العمل ان توطّن موضوعها في المشاريع المتعددة الاختصاصات، تلك التي ارتكزت على المعارف البينيّة والتي عالجت المشاكل المعقدة وهي تلك التي لا يمكن أن يقع تناولها إلاّ وهي متحالفة ومختلطة، كي تكون الصورة عاكسة لهذا التحالف، الذي يقوم على المعرفة الجيدة للاختصاصات، ولعلاقاتها ببعضها ولمعرفة المفاهيم التي تستخدمها والتي بدورها ترتكز على مقاربة دقيقة، صارمة نسقيا، عبر تداخلاتها، حدودها، ومحيطاتها وأطرافها.

- ومن الممكن أن نستخلص من هذا أن المعارف البينية تعد راهنت على إحدى المشاكل النظرية والعملية الأكثر أساسية لتقدم العلم، ومن الممكن للقارئ ان يستخلص من هذا

المقتطف بأن الدراسة الكاملة للفن والعلم وللتكنولوجيا وللإعلامية ولتأثيرها على المجتمع هي مواضيع مهمة، وذلك ما أكده لنا غاستون باشلار قائلا:"يتنزّل مفهوم المعارف البينية داخل المجال الإبستيمولوجي ومن الممكن ان يقال إذن بأنه يرجع الي تشارك اختصاصات متنوعة تساهم في انجاز مشترك، وهي تسمح عبر ترابطها وتجمعها بظهور مفاجئ وبتقدم معارف جديدة "[1].

- يبدو من الضروري في هذا الاتجاه، وقد قيل هذا من أجل إعلامهم بأن المداخلات والحوارات كانت متعددة ومتنوعة. وقد جعلناها تتمحور حول تسعة ثيمات للبحث، قدمتها على النحو التالي:

1. حوار مترابط ينسق بين عوامل عديدة متصلة بالفنون والعلوم والطب: برئاسة الأستاذ بجامعة صفاقس أحمد ذياب، طبيب جرّاح وأنثربولوجي وكاتب.

2. النّمو على محك العولمة و/أو عناصر محددة لهويات من طبيعة سوسيو-ثقافية: برئاسة الأستاذ بجامعة تونس السيد الشادلي العبدلي وهو المدير العام لوكالة النهوض بالبحث العلمي.

3. امتيازات التكوين في مجال الاختصاصات البينيّة الذي ينحو نحو قيم الابتكار: برئاسة الأستاذ كزافياي لمبارت، فنان تشكيلي وأستاذ متميز بجامعة تولوز، جون جوراس.

4. التصميم وخلق القيم الإبداعيّة: برئاسة الأستاذ زهير بن عيادي، نائب رئيس جامعة قابس

5. أيّ مكان تحتله الأنشطة الخلاقة في الاستراتيجيات السياسية للنمو؟ :برئاسة الأستاذة كارول هوفمان، من جامعة تولوز.

6. التجديد، الشركات الناشئة، تشارك المقاولات: برئاسة الأستاذ أحمد الحناشي، مدير مدرسة الدكتوراه بقابس " العلم، الهندسة والمجتمع".

[1] Gaston Bachelard. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris. Librairie philosophique J. VRIN, 5e édition. Collection : Bibliothèque des textes philosophiques.1967, p. 57.

7. الأنشطة الخلاّقة والاختصاصات البينيّة، الرّهانات والآفاق: برئاسة الأستاذ مسعود عمايري، مدير المدرسة الوطنية للمهندسين بقابس.

8. التكنولوجيات الجديدة والأنشطة الخلاقة: برئاسة الأستاذة كريستين بالمياري، جامعة موريال كندا.

9. البيولوجيا الحديثة والاختصاصات البينية: برئاسة شان يون شون، أستاذة بجامعة تشين هويا بتايوان.

- الجدير بالملاحظة هو أن بعض النصوص جمعت مرجعيّات علمية، فنية، فلسفية وتكنولوجية وهي نصوص طرحت على نفسها السؤال التالي:

كيف تقدم المعرفة البيولوجية نفسها كتقنية للخلق الفني وكعامل ينمّي دور العلم في مجال الفنون التشكيلية؟

- قد حاولت بعض النصوص الأخرى تحليل الحضور الكبير للتقنيات والوسائط البيولوجية (الميديا) في حقل الفنون التشكيلية المعاصرة التي تجاوزت الحدود الفاصلة بين ميادين العلم- والتكنولوجيا و الميادين الفنية.

أما بعض النصوص الأخرى فقد تناولت من منظور متعدد الاختصاصات العلاقة بين الفنان ومخبره ومن منظور العلاقة بين الرّسم والفرشاة وتقنيات أخري مثل الحقن وزرع البذور، والامتصاص... وذلك من أجل الابتكار والتجديد لأثر فني حيّ. وبالفعل، فقد وجهتنا هذه النصوص ذات الطابع المتعدد الاختصاصات علي أقل تقدير نحو الأزمة البيئيّة ووضحت لنا بأن تلك التبادلات والإدراكات والاستقبالات، التي ميّزت هذا العمل، هي على درجة كبيرة من الضرورة.

الحاصل هو أننا وجدنا أنفسنا - عبر استلهامنا من كل هذه المباحث الفكرية - في قلب موضوع "الإيتيقا" وفي صلب المسألة المستخلصة من قبل الفنانين المخبريين، وهي التي

تتصدّر المقام الأوّل في راهن المرحلة، كما في صلب مسألة المسؤولية المثارة عبر ممارسات الاختصاصات البينيّة باتّجاه تنمية الفن البيولوجي.

ذكرت، على كل حال، بعض النصوص بأننا نعيش ثورة تكنولوجية غير مسبوقة في التاريخ وبأننا نشهد تصاعد نفوذ البيو تكنولوجيات والتقنيات الجديدة للتواصل، تلك التي أربكت في العمق كل أنماط الحياة والتصرف وخلخلتها.

في الختام، نستطيع أن نزعم، بالنظر الى امتداد المحاور، أنّ التحالف بين البيولوجيين والفنانين والأطباء والمهندسين، الذين ينتمون الي مختلف البلدان والي اختصاصات متنوعة، قد أقامت لنا الدليل علي أن الانتقال إلى نمط حياة، أكثر إنسانيّة وأكثر استقرارا وديمومة، أمر يسير المنال.

في الأخير أشكر جميع المشاركين في أعمال الملتقى على مجهوداتهم المبذولة التي لولاها لما كان هذا العمل وعلى ثقتهم في هيئات الملتقى والإصدار.

د.أمين الغرياني

(جامعة قابس)

الفنّ والعلم خطّان يلتقيان
محاولة تعلّميّة في تخاصص الطرق

محمّد الهادي دحمان

جامعة صفاقس

الكلمات المفاتيح: الإستنباط الرياضي، الإصطراع الإصطلاحي، التخاصص، التعلّميّة، العلم، الفنّ، فنون تشكيليّة.

ملخّص

إنّ الدرس ساحة مَلاحم معرفيّة كيفما يكون الإختصاص، لا فرق فيه بين علوم إنسانيّة أو صحيحة، لذلك من السّفه العلمي التمادي بالإعتقاد في الخلاف بين الفنّ والعلم، أو بالأحرى بين تدريس الفنّ والعلم.

وفي هذا الإطار اتّفق للعلم مادّة الرياضيّات وللفنّ مجال الفنون التشكيليّة، لننتهي إلى الرياضيّات في نهجها من الإستنباط الرياضي وإلى الفنون التشكيليّة في إختصاص التصوير في تصوّر إجرائيّ لإعداد مذكّرة حصّة درس تمهيدي (نظري) لمشروع تصويري. والغاية من وراء ذلك إحلال الإستدلال العقلي جوابا على السؤال الفنّي والبلوغ به حدّ الإجماع المعرفي بإخضاع الإجابات إلى القياس والتقدير الكمّي من نسبة « التملّك » المحتملة لإدراك الدرجة القصوى المفترضة منه.

وما يُحسب لهذا المنجَز أنّ التجربة التعلميّة سايرت العلميّة فعلا وأصلا، فعاينتْ الطريقة في شكلها ومسارها بجهاز علميّ ديداكتيكيّ هو التخاصص، « تخاصص الطرق» تحديدا.

وكان لا بدّ من تحقيق يصحب النصّ يوثّق الإصطراع الإصطلاحي الذي خاضه مصطلح « فنون تشكيليّة» يكرّس علميّة مبحثه وينبّه إلى قيمته بوصفه الماهية الطبيعيّة للفنّ المعاصر الذي ننتسب إليه، عسانا نُسهم في إستعادة المؤسّسة الفنيّة (ممثّلَة في الجامعة) بعضا ممّا كان لها من التوقير عرفانا لها بقيمتها العلميّة.

Résumé

La leçon est une arène d'épopées épiques, quelle que soit la spécialisation, dans laquelle il n'y a pas de différence entre sciences humaines ou exactes, c'est donc une folie scientifique de persister à croire au conflit entre l'art et la science, ou plutôt entre l'enseignement de l'art et la science.

Dans ce contexte, il s'est concordé à la science les mathématiques et à l'art les arts plastiques, pour en finir avec une approche de la déduction mathématique aux arts plastiques dans la spécialisation de la peinture dans une conception procédurale pour préparer une fiche de cours introductive (théorique) pour un projet pictural. Le but derrière cela, est d'établir un raisonnement logique comme outil de répondre aux questions artistiques et atteindre la limite du consensus cognitif en soumettant les réponses à une estimation quantitative à partir du pourcentage d'« appropriation » potentielle afin d'en réaliser le degré maximum supposé.

Ce qui compte pour cette réalisation, c'est que l'expérience didactique a effectivement accompagné le processus scientifique, en vue d'examiner la méthode dans sa forme et dans son cheminement à l'aide d'un dispositif scientifique didactique qui n'est rien d'autre que l'interdisciplinarité ; l'« interdisciplinarité des méthodes » en particulier.

Il était nécessaire de mener une enquête accompagnant le texte documentant la controverse idiomatique dans laquelle le terme « arts plastiques » est inséré, consacrant la scientificité de son sujet et attirant l'attention sur sa valeur en tant qu'essence de l'art contemporain auquel nous appartenons. Cela peut contribuer à restituer à l'institution artistique (l'université) une partie de ce qu'elle avait de révérence en reconnaissance de sa valeur scientifique.

Abstract

The lesson is an arena of cognitive epics, regardless of specialization, in which there is no difference between human sciences or exact sciences, so it is a scientific shame to persist in believing in the conflict between art and science, or rather between the teaching of art and science.

In this context, we chose mathematical deduction from mathematics, and drawing from plastic arts to prepare an introductory (theoretical) lesson sheet for a pictorial project. In order to answer the technical question using logical reasoning, we obtain a scientific result by quantitatively estimating the maximum percentage of « ownership ».

What counts for this achievement is that the educational experience actually accompanied the scientific process, and examined the method in its form and its path/process with a didactic scientific approach which is the « interdisciplinarity of methods ».

The research documents the idiomatic expression in which the term « plastic arts » enshrines the essence of contemporary art to which we belong. The goal is to contribute to the restoration of the technical institution (the university) to part of its position.

مدخل

إنّ سؤال الفنّ والعلم في تعاضدهما من عدمه يجرّ معه أسئلة معمّرة راجت لأزمنة وانزوت لأزمنة ولكنّها لم تغادر السباق والنزال، فالأيّام دُوَل بينها.

ومن هذه الأيّام، هذه الأيّام لهذه الندوة، أين يلتقي على الأرجح حُماة التآزر بين الفنّ والعلم على خلاف لقاءات أخرى يذكرها التاريخ تحتفي بالقطيعة بينها أو هكذا أريدَ لها.

وللسؤال وجهان، يقترن أحدهما بالصلة بين العلم والأثر الفنّي من لدن الفنّان، ويذهب ثانيهما في العلاقة بين العلم ودرس الفنّ من جهة الأستاذ. وظاهرهما أنّهما وجهان لعملة واحدة، وحقيقتهما أنّهما غير ذلك أو ليسا دائما كذلك.

وشأني في هذه المداخلة أن أقدّم الوجه الثاني على الوجه الأوّل، لأنّ ذلك من صميم اهتمامي وظيفة وبحثا. والتقديم والتأخير لا يساويه التمييز وإنّما التفضيل[1]، بل إنّ الدرس بوسعه أن ينشغل بهما معاً بتعميم الأوّل على سائر الحصص بحجّة أنّ سير الدرس متاع علميّ أصلا وبتخصيص الثاني إن أدرجناه محورا من جملة محاور المادّة ولو دَرَجْنا القهقرى في التاريخ لتبيّن لنا أنّ سؤال العلم والفنّ مستهجَن إن عَنيْنا به الأكاديميّات الفنيّة لعصر النهضة وما والاه إلى تخوم القرن العشرين، أين انقادت جميعها إلى معياريّة صلبة ومجحفة أحيانا في الدرس والفنّ ولم يكن أبدا في سجلاّتها ومنشوراتها وآثارها ما يحيل على أنّ العلم والفنّ يتنافيان بدليل قول إيف ميشو « إنّ المرجعيّة إلى العلم هي ثابتة (قارّة) للمثالية الأكاديميّة.

[1] بمعنى الترتيب التفاضلي.

وهذه المرجعيّة التي ترقى إلى عصر النهضة، تجعل من الفنّ صيغة للمعرفة[1]»، بل إنّ الأكاديميّات لم تكن نقيضاً للعلم. ولنا في الخطاب الناري أمام الجمعيّة الفرنسيّة لـ دافيد على «الأكاديميّات الضاربة في الشؤم[2]» دليل، أم تُرى الأمر ردّة فعل على ما يبدو أنّه استئثار للآلة بالصورة بديلاً عن الفنّان فارتدّ بالسّلب على العلاقة بين الفنّ والعلم، ليتفاقم أثره حتى طال الفنّ والدرس، فادّعى البعض بأنّ تدريس الفنّ ضرْب من المستحيل، إذ لم يعد يخضع كالعلم لآليّة القياس (la quantification) لنُجري عليه التقدير المعياري.

هذا الضرب من التعجيز والرّجْم باللاّمنطقيّة مأمول منه لدى البعض الدفع بالفنّ إلى عقبة الخوارق التي لا ينفع معها تعليم أو تحصيل، لأنّها جينة خِلْقيّة من فئة المنّة الربّانيّة. غير أنّ البعض الآخر، وهم كُثُرٌ، يريدون بالإصداع بحالة العُسرة بالدفع في اتجاه تحميل المسؤوليّات وتحفيز هِمَم أساتذة الفنون التشكيليّة إلى مضاعفة الجهد وملازمة الجَلَد لتجريب هذا المستحيل. ولا يستقيم لهم أمره إلاّ بإرجاع تدريس الفنّ إلى نصابه وصوابه. وعساه العلم بشقّيه المنهجيّ والمضمونيّ يكون السبيل لكسب الرّهان على أن لا نُفقد الفنّ مَنَازِعَهُ من الجنوح والنّزق الإبداعي، وتلك متعة المعادلة.

1- التخاصص: مقدّمة للتقاطع بين الفنّ والعلم

إنّ المنجز الديداكتيكي هو غير المنجز العملي (الفنّي)، لأنّ الديداكتيكي بضاعة معرفيّة بيداغوجيّة (قبليّة) والعمليّ بضاعة عمليّة (بعديّة). وإذا كان الديداكتيكي مؤهِّلا للعمليّ، فإنّ المخالفة بينهما نسبيّة والإجتماع بينهما حتميّة. وكذا صارت العلاقة بينهما. فالتعليم مطيّة إلى إجراء لا ينقطع أثره في التطبيق، ولا يبدومنه أنّه نظيرُه، إنّما هو غيرُه سببا مضارعٌ له هدفا. من هذا المجاز ننْفذ إلى ديداكتيك الفنون التشكيليّة مركز إهتمامنا. والتناوب على الصنفين لا يَكُفّ عنهما التمايز، وإنّما هو من قبيل تقاسم الأدوار. فكلاهما يختصّ بأدواته ومناهجه ومجالاته وربّما بأهدافه وإن كان لا مصْرف عن التقاطع بينهما.

[1] تنبيه: إنّ كلّ الشواهد التي تعود إلى مراجع باللغة الفرنسيّة هي ترجمة شخصيّة.

[2] Jacques Louis David, in *La peinture*, Larousse, 1975, p. 769-770.

وفي قضية الحال يجتمع للتقاطع التّماسّ والإلتباس، فيعسر الميْز بينهما، لذلك قد يشُقّ على المدرّس سياستهما زمن الدرس فلا يُحسن التشبيك بينهما حين أوانه. وحِذق المراوحة بين الوجهين رياضة بيداغوجيّة ينتهي إليها المدرّس بالتراكم على أطوار حتى يتناهى له من المهنة رُتبة رفيعة.

وأيّا تكن حرفته، فإنّ المدرّس مدعوّ إلى التيقّظ والحذر إحترازا من أن يغلب عِلْمه على عَمله حين يُفترض نقيضه فينشغل عن التطبيق منصرفا إلى التنظير، أو أن ترجح في درسه درجة التطبيق على درجة التنظير حين يُنتظر خلافه. فالمقامات والنِّسب تقدَّر بحسب الوضع والدرس والهدف. والمدرّسون في ذلك سواء، سواء من القائمين على الدرس النظري أم من القائمين على الدرس المسيّر أو التطبيقي. ولا نَعجب للقول بالتطبيق في النظري أو بالتنظير في التطبيقي، لأنّالمآل المحتوم للنظري ليس غير ممارسة نظريّة لصيغة نظريّة، مثلما هو التطبيقي مَآبُه إلى محصّلة نظريّة.

وإذ لا يحتدم التدافع إلى أوْجِه بين طوْرَي الدرس في معظم الإختصاصات الجامعيّة، فإنّه يَسْتعر إلى ذؤابته في تدريس الفنون التشكيليّة من جرّاء الإقرار بعُسر التمييز بين الفنّ ودرسه الذي ذهب فيه الفاعلون مذاهب شتى يُشْرَع مَسْرَاها بين الإلزام والجواز والذهاب ـ شططا ـ إلى الإستحالة، ولا تعوِز الحجج أصحابها إن انبرت للدّعم أو انصرفت للدّحض من فرط التمايز والتنافي، وإنّما هي الآن هدنة بين هذا وذاك، يطويها الرّوتين ولم يعد يُلقَى لِاختراقها المتقطّع بال. فالتدريس في المعاهد العليا للفنون والحرف يتّخذ شكل أرخبيل الموادّ حيث لا جسر (متين) يصل بينها لاسيما بين الموادّ النظريّة وغريمتها التطبيقيّة، أين لا يفقه الطلبة ـ وأحيانا الأستاذ ـ مدى مساهمة تقاطعهما في تحصيله العلمي وعمرانه المعرفي.

هذا التردّي التعلّمي يجرّ الدرس إلى تعطيل» فريضة» التخاصص (interdisciplinarité) والتنكّر لتعريف» فنون تشكيليّة» وتكاليف «فنّ معاصر» وإن جهر القائمون عليه قولا بعكس ذلك.

2- "فنون تشكيليّة" والإصطراع الإصطلاحي

إنّ التخاصص ترجمة فوريّة لـ «فنون تشكيلية »واستجابة بديهيّة لـ « فنّ معاصر »،فإنْ عطُل حراك أحد المصطلحات بطُل الموثق بينهما جميعا واجترأ على الدرس الدخيل والحوشيّ لينفرط عقد المفاهيم فتُصَرَّف على غير مرادها .

والِتماسا ـ بالإمهال ـ من « التخاصص » ومن «فنّ معاصر » نبادر باستعجال «فنون تشكيليّة » لأنّه العلامة التي توشّي غُرّة إختصاصنا والجوازُ الذي يسوِّغ لتصريف كلّ من التخاصص وفنّ معاصر في مشتقّاتها . فـ «فنون تشكيليّة » من المصطلحات التي مرَدَت على الصبر والكبَد، إذ نشأ فذّا لا عضُد له أمام طغيان مصطلح «فنون حرّة »المتصدّر لقرون مجامع الفنّ والنقد. فهو آنئذ لا يزيد عن «فنّ تشكيلي art plastique» مندسّا بين « لفائف آلبارتي لسنة 1553 في مصنّفه *L'architecture et l'art de bien bastir* مكتفيا فيه من العبارة بالأقلّ نُبْل من المعنى[1]» و«من أجناس الفنّ بالقولبة[2]» وارتضى لنفسه أن تطويَه «فنون حرّة »وصيّة عليه ضمن دائرتها، بل لم يشفع له تضخيمه بتحويله إلى صيغة الجمع في اللغة الفرنسية سنة 1839[3] ليستقلّ بذاته بعد ذلك بإدراجه على ذات الهيئة في معجم *Littré* سنة 1869 ممثّلا لكلّ فنون الرسم (dessin) بتصنيفها التقليدي، التصوير والنحت والهندسة المعمارية[4].

وبرغم لِواذِه بصيغة الجمع واستئثاره بالباقة التقليدية للفنون وتأليفه بين التوأمين المحرّفين أو الشقيقين اللدودين plassein وgraphin في الفلسفة الأفلاطونيّة جمعا بين فنون الحجم وفنون المساحة، فإنّ ذلك لم يُجْدِ نفعا«فنون تشكيليّة » أمام تعاظم شأن مصطلح «فنون جميلة » الوريث المعلَن لـ «فنون حرّة ».

---

[1] Dominique Chateau, « Les enfants de Prométhée : histoire du mot "arts plastiques" »,*Recherches poïétiques*, n°2, Printemps/Eté 1995, p.143.

[2] Voir, Claude Roux, *L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 23-24.

[3] *Ibid*., p. 18.

[4] *Ibid*., p. 23.

كان ذلك إبتداء من «النصف الثاني للقرن التاسع عشر بحجّة التمييز بين "تقنيّات الجمال" للفنون الميكانيكيّة (les arts mécaniques) التي تخصّ التقنيات الحِرفيّة وبين فنون حرّة التي تشمل مجموع التقنيّات النبيلة : الشعر، الموسيقى، التصوير. ولكن (يضاف لها) بالمثل فنّ القتال والفنّ البحري إلخ[1]».ثمّ لم يتمّ له بسط نفوذه بإحتلاله موقع سلفه «فنون حرّة » إلاّ على مسافة قرن، أي في منتصف القرن الثامن عشر حينما إنفرد بـ (المرئي) وإنتخبه معيار تجميع. فإتفق له تحت سلطانه مجموع الفنون التي تدرَّس بالأكاديميّات وهي الرسم والتصوير والحفر والنحت والهندسة المعماريّة ممّن أطلِق عليها حينها «فنون جميلة ».

وبإحتلال «فنون جميلة » الأكاديميّات معقل الحكم والنظر والفنّ، عُفيَ عن «فنون حرّة» ودَرَسَتْ ذكراه وذهبت ريحه إلاّ من التأريخ على سُنّة الأوثق والأوسع ممارسة. ويبدو أنّ الدرس كان بليغا، فإنكفأ «فنون تشكيليّة » على نفسه دهرا يكابد الإقصاء والصَّغار حتى غنِم له موطئ قدم مغمور في ملفّ «إصلاح التعليم الفرنسي بالمرحلة الثانويّة لسنة 1925 أين نصّص على مقاربة إستدلاليّة (discursive) للموسيقى والفنون التشكيليّة في غمار مادّة أطلِق عليها تفسير الروائع الفنيّة [2]».

ومنذئذ طفق المصطلح الحدث يعزّز موقعه في موقعة الإصطراع على البقاء مع غريمه المباشر حتى فتح سنة 1952 منفذا في التطبيق ـ بعد أن قنع إبتداء بالتنظير ـ بعنوان «ديبلوم الرسم والفنون التشكيليّة » كمؤهّل لإنتداب «أساتذة الرسم بالإعداديّات والمعاهد [3]». وبحلول طلائع «الثورة الفرنسيّة الثانية – ماي 68[4]» انبرت النصوص واللوائح الرسميّة لوزارة التربية الوطنية الفرنسية تؤسّس لتحوّلات عميقة لمَأْسَسَةٍ قانونيّة لمصطلح فنون تشكيليّة تُوّجت بإصدار«منشور وزاري[5] ينظّم بالمعاهد الثانويّة مادّة إختياريّة (تحت مسمّى)"فنون تشكيلية وهندسة معماريّة " [6]». وتتالت المكاسب لرسوخ القدم والإستئثار بالساحة تباعا حتى إنفرد حصريّا المصطلح المعنيّ بسدّة الدرس ببرنامجٍ حِكْرٍ للفنون

[1] *Ibid*., p. 25.
[2] *Ibid*., p. 18.
[3] Voir, *Ibid*em.

[4] هكذا يعدّها البعض.
[5] بتاريخ سبتمبر 1968.

[6] Claude Roux, *op.cit*., p. 19.

التشكيليّة يقطع مع التردّد كانت قد هيّأت له السلطات منذ 1972 بإحداث الـ«CAPES بشعبة فنون تشكيليّة متبوعة في 1975 بالتبريز »[1]. وتمّ ذلك «بتراجع كلّي عن مناظرات الإنتساب القديمة وبتحوّل مطلق نحو إستحداثات الجامعة في مقاربتها لفنون تشكيليّة [2]».

وبحلول الجامعة طرفا في الإصطراع الإصطلاحي يبلغ النّزال أوجَه لأنّه في رحابها تُحسم المعارك المعرفيّة الكبرى ويُفرج عن المنعرجات الهيكليّة الفاصلة، فنتج عنه أنّ «عنوان "فنون تشكيليّة" أصبح يمثّل (منذ ذلك) الآن طرفا في تاريخ النظام التربوي الفرنسي (والعالمي) منذ عشرات السنين[3]»، وغمرت الجامعات مُخرجات «فنون تشكيليّة »وإلتأم لها شُعَب صريحة وشهائد حصريّة للفنون التشكيليّة ولم يعد يُؤْبَه لتشبّث البعض بأسمائها الأصليّة من فئة «مدرسة الفنون الجميلة» إلاّ من جهة العرفان بعراقتها وبإبحارها في التاريخ.

ومحاذاة للجامعة واِستكمالا لوظيفته أسهمت الدوائر العلميّة والمختبرات البحثيّة في تأصيل «فنون تشكيليّة » وتمكينه من العُدّة المعجميّة لترسخ له القدم في المعرفة الإنسانيّة ويسجَّلَ طرفا في تأثيثها وفي سنين التداول والتلاحق مَنَاطاً صميما للتكليف. فكانت المرافقة المعاجميَّة والمتاخَمَة الموسوعاتيّة لإكمال الجهاز النحوي للمصطلح. ففي *Littré*، وفي سنة 1869 تثبت بطاقة ميلاده ويوثّق له العرفان بالحياة باسطا إمتداده على «كلّ فنون الرسم» بل «ذهب فيه إيتيان سوريو وِسْعه في معجمه *Vocabulaire d'esthétique* ليبلغ (به) حدّ إبتلاع الفنون التطبيقيّة [4]».

هذه السّعة لا تتأتّى حصرا من صيغة الجمع التي عليها المصطلح، فـ «فنون جميلة » ومثله كثير، إرتسم على ذات الصيغة ولم يدرك من سلطانه قدر ما أصابه « فنون تشكيليّة » لأسباب موضوعيّة وعضويّة إشتمل عليها.

[1] *Ibid*em.
[2] *Ibid*em.
[3] *Ibid*em.
[4] *Ibid*., p. 23.

فـ «فنون تشكيليّة» تأبّد منظوره في حقل لا يَخترق مداه مبلغ الإستطيقا التقليديّة وتحجّر مضمونه لا يبغي عن التراتب الهرمي حِوَلا، وتمترست ذائقته الفنيّة التي وَلِيت أمره خلف دفاعات من الوصاية النخبويّة لا يُذعن لسواها. فالإنتقائيّة صفة عضويّة فيه، تسكن جينته منذ هو سبيكة لغويّة إلى حين إفراغه في قوالبه المعنويّة. فمفهومه قيْد تعريفِه وتعريفُه قاضٍ بتحديدِه.

وأوّل تخصيص له أنَه تبرَأ من «فنون ميكانيكيَّة» وأجْلَى «التقنيّات الحِرَفيّة» الوضِيعة عن تبعيَّته[1] وأجاز حصرا قبول «مجموع التقنيّات النبيلة [2]»، بل دفع بالإنتقائيّة قدُما حين أوْقف «في نهاية القرن الثامن عشر مصطلح "فنون جميلة" على الإستخدام المقصور على الصيغ التعبيريّة المترتّبة من المرئي[3]».

ولئن أسْهَم نعْت« الجميل » في منع صيغة الجمع التي صُرف فيها «فنون جميلة »من تخطّى المرئي، فإنّ نعْت «تشكيليّة» plastique المعنيّ بالانصياع والطواعيّة والقابليّة واللدونة «يمتدّ (بـ "فنون تشكيليّة") إلى مجموعة أشكال التعبير المرئيّة ليطال (مجموعة) الأبعاد الثلاثيّة[4]». وفوق ذلك ينزع بالإتّساع إلى دائرة البعدين من دون تحفّظ حينما «تلقّت فكرة التشكيليّة بسْطة ثانية في المعنى في القرن الثامن عشر بِانخراطها في التطبيق ليس على فنون الحجم فحسب وإنّما بتمثيل الأشكال على المساحة المسطّحة أيضا[5]». ومنذئذ «لم تعد الأشكال معطيات مرئيّة مهيّأة للتأمّل بِاعتبارها مظاهر محسوسة، وإنّما كأشياء مرئيّة، بمعنى أنّها مشاهَدة بدل أن تكون منظورة، ومنتَجَة بدل أن تكون محوَّلة [6]»، محقِّقة بذلك للفنّ للفنّ منعرَجا نوعيّا مسّ من النظام الوظيفي «للفنان كما المتفرّج وخصّهما بِانشغال حيويّ بينيّ يهمّ الخاصيّات الفيزيائيّة للأثر الفنّي هي الرسم واللون والحياكة والتركيب [7]».

[1] *Ibid*., p. 25.
[2] *Ibid*em.
[3] *Ibid*em.
[4] *Ibid*., p. 26.
[5] *Ibid*., p. 27.
[6] *Ibid*em.
[7] *Ibid*em.

وإذ يُحشَد لـ «فنون تشكيليّة » في فرنسا منذ القرن التاسع عشر على معنى «فن » بوصفه نشاطا إستطيقيّا وعلى معنى «تشكيلي بوصفه متعلّقا بمقاربة الخاصيّات البصريّة للشكل[1]»، فإنّه ينقلب سريعا إلى "مجموعة طرائق تعبير متّسمة بإنشاء الشكل في مجال المرئي"[2] ما حدا بروني هيج R. Huyghe إلى التوسيع من حوزة المصطلح فسوّى فيه بين التصوير والنحت والهندسة المعماريّة لأنّهم برأيه يتقاسمون بلا أدنى شكّ ذات المسمّى: فنون تشكيلية، ويلتقي جميعهم عند ذات المشكل الجوهري: بناء الأشكال[3].

بهذا التكليف الذي خَصّت به «التشكيليّة »الفنّ، ينقلب الحال إلى تغيير في ماهية الفنّ وكنْهه ومادّته ونطاق نفاذه، ليتخلّف الموضوع ـ أي ما يشْخَص فيه من النموذج ـ عن تعريفه وتتصدّره الخصائص التشكيليّة. ولن يستوطن الفنّ هذا المنقلَب طويلا حتى يبرح به إلى مساءلة الواقع بعد أن أوْغل في تجاهل أشيائه.

وإذا السؤال في الفنّ مجْلبة للسؤال، فإنّ المساءلة في «فنون تشكيليّة »تتخطّى الواقع لتقع على الفنّ رأسا بلا وجَل. ونَدَرَ من يومها أن يُطلب «فنون تشكيليّة »من غير جهة السؤال والإرتياب، واختُلِف في تقدير مجاله إن كان قطاعا منسجما ومتّحدا أو هو حقل متشعّب فارغٌ مديد لا تقع العين على طرفه الدّلالي، يُدفع به جِبِلّةً نحو مطلق الأطُر بل والانقشاع إلى ما ورائها بطاقة جَمُوحة تُشْرِع مضماره على قوًى للتناطح وعلى انفعالات للتجاذب وعلى تقاطعات للتشابك.

ولمّا إمّحت أمام «فنون تشكيليّة »معظم الحدود والمكابح عمَّ الخلط بين الفنّ والحياة، ووجب أن «يُنظر إلى هذا الحقل فضاء مفتوحا، متعدّد الأشكال، نابضا متحرّكا[4]». وفضلا على سحبه على المرئيّ والحسيّ والإحساسيّ واللمسيّ ، فإنّ مناهج إنفاذه ومسالك إبداعه وإجرائيّة إنشائه تكون هي الأخرى من صميم مفهومِ«تشكيليّة » التي طغى سلطانها وعمَّ عمرانها حتى إستأثرت بكلّ من الفنّ قاطبة تصطفي له من الأسماء «فنون تشكيليّة» وبالفنّان جميعِه تخلع عليه لقب «تشكيلي plasticien » مجرّدا من تخصّصه مؤهِّلا لتخاصصه

[1] *Ibid*em.
[2] *Ibid*em.
[3] Voir, *Ibid*., p. 27.
[4] *Ibid*., p. 36.

مسوِّغا وازنا على الإنحراف به إلى التعميم بدل الإنحياز به إلى التخصيص. فإصطلح الفنّ مع الحياة كلّها بما لم يعد مبرَّرا أن يُستثنى العلم من الصلح، إذ «العلم والحياة وجهان لعملة واحدة[1]» وأوْجُهٌ من اللّقاح بين الفنّ والعلم.

3- الوقيعة والوقائع بين الفنّ والعلم

وظنَي أنّ الوقيعة بين الفنّ والعلم مصطنعة، يقتات منها المعادون للعلم المتأرجحون في الفنّ، كأنّما العلم – في تقديرهم – مسؤول راشِد أمّا الفنّ فأيْهَمٌ قاصر. ولئن هيّأَتْ لها بعض الأسباب الموضوعيّة كي تنعقد، فإنّ الحاضر وكذا الماضي يربآن بها عن الإنجرار إليها، وإنّما حسبها أنّها جملة إعتراضيّة لا تعطّل السير العادي لتاريخ العلاقة بين الفنّ والعلم. فإن كان الحاضر فلا أدلّ عليه من الفنّ المعاصر يُعَشَّق فيه الفنّ بالعلم حتى صيغ منهما فن/علم أو«فنون العلوم»وبيو آر(bio-art)... وأخيرا بيوليفار(biolivart)[2].

والمثال الذي نضربه، منجَز إرنست بينيون إرنست (E. PignionE) من تدخّلاته/الأشكال في ما أسماه «الكائنات الشجيريّة» Les abrorigènes يقُدّها ويخلّقها من مليارات الخلايا النباتيّة من الطحالب المجهريّة تُسكب أنثروبومتريّة طبيعيّة آدميّة من قبيل«المنحوتات البيونباتيّة الحيّة S.B.V » يبثّها معلّقة في الشجر، تنعم بالوظائف اليخضوريّة وبقدرات التخليق الضوئي، فتحيَى كما النبات، تُنتج الأكسجين نهارا وتطلق غاز الكربون ليلا، وتموت كما النبات بعد انقضاء الحوْل فتذوي أجسادها ويصير منها السّماد تذروه الرياح، محققا بهذا التعاضد بين الفنّ والعلم بثّ الحياة حقيقة في الأثر الفنّي عيانا لا إيحاء.

وإن كان الماضي، فليس أبلغ سندا من المصوّرين في إيطاليا، يشتركون منذ العهد الوسيط مع الأطبّاء والصيادلة في نفس النقابة على قدم من المساواة لكونهم يشتغلون جميعهم في تجهيز خلائطهم من الأدوية والمراهم وعجائنهم من الأصباغ والألوان والمزائج. وليس دون

[1] آية شعلان، مراجعة كتاب العلم والحياة لـ علي مصطفى مشرفة، [en ligne]، 2020، تاريخ الزيارة في: 09 جوان 2021، متاح على الرابط:
https://www.rqiim.com/ayashaalan/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D8%B9%D8%A9-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%85-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9

[2] مصطلح من وضع أمين الغرياني (باحث تونسي).

ذلك إسنادا علم البصريّات ومنه علم المنظور الخطّي لعصر النهضة الذي نتج عن تحقيق تشريحيّ للعين في تكوينها وسلوك إبصارها مبنيّا على إسقاط منظوريّ بتقدير رياضيّ بحت لهندسة السطوح أو الفضاء ضمن هيكل إفتراضي ينطلق من المربّع لينتهي إلى المكعّب الكريستالي حيث ينْشط الإستدراج الخطّي للعين لتتمثّل لها الأشياء المرسومة، وهي سطوح، أحجاما شاخصة في الفضاء على قاعدة الإختصار النسبي (le raccourci) تبعا لإشتراطات تكبيرها في القرب وتصغيرها في البعد.آنذاك إلتأم للرسم، وهو الفنّ كلّه، أن يرتقي بالفنّ، وهو العلم كلّه، فهو آلة التشخيص والدرس للطبّ والهندسة والبصريّات وعلم الحِيَل.

وإذ يَبْدُرُ ممّا تقدّم أنّي أومئ إلى ربط الفنّ بقرينة الرياضيّات، فإنّي لا أُنْكِره كلّه وإن كنت لا أتعقّبه جلّه، لأنّي يمّمت قلَمي وِجهة الدرس أساسا لا وِجهة الفنّ صراحة. فالمحاولة التي أُنْعِمها نظرا وأُمْعِنها درسا تعلّميّة رأسا وإن باءت إلى الفّن، وإليها يعود طرح العلم في الفنّ من جهة المنهج أثناء الدرس.

ورهان طرحه فكّ العُقْلة على درس الفنّ من سطوة البَدْهِ والإرتجال بعلّة أنّ الفنّ (الفنّ المعاصر تحديدا) وإن «بدا أمرُه فُرُطا » فإنّ درسَه أمرُه شطط. فنحن إذ نواجه الدرس في الفنون التشكيليّة نخوض، على معنى الإبداع، في ما لا نعلمه، وهو ليس هيّنا إتيانه، لأنّ إدارة المجهول أعسر من إدارة المعلوم، وهو ما يترجمه إنجرار عدد من المدرّسين في الورشة دون سابق تخطيط أصلا أو دون سابق تخطيط فرعا.

إلى مثل هذا يُعزى الإرتجاج في التلقّي الذي يكون الطلبة هدفا له، يستتبعه وقوف على معرفة مرتجلة غير موحّدة أو لا يُحظى منها بالأدنى المطلوب المشترك حتى تُبنى عليه الوعود والردود. كيف لا وهذه القواسم الدنيى المطلوبة لا تجتمع عند طبقة المدرّسين أنفسهم، فيصير في اللجان أن يمَجَّد منجز الطالب من طرفٍ ليسَفَّه من طرفٍ غيرِه.

1.3. قصّتي مع الرياضيّات

في هذا المنظور من جبْر الضرر تتنزّل المحاولة التعلّميّة في «تخاصص الطرق في الفنون التشكيليّة، تُعرب عن تَقلّدِها الواحدة من الصيغ الخمسة الشائعة للتخاصص[1] وهي الأكثر إلتباسا بالمادّة، لأنّ الطريقة في الديداكتيك من جنس مادّتها أولا تكون. فإن كان كذلك فكيف للرياضيّات أن تأتلف بطريقتها من الطريقة المجبولة للفنون التشكيليّة، وهما على ما هما عليه من التخالف، سَعَى إليه أجيال لإغوائنا بإقناعنا أنّها البغضاء وأنّها اللاّعودة بينهما.

وإنّها لعودة ومن باب الرياضيّات نَدْلف لها، ومن باب الذاكرة نتجسّسها. وإنّ لي معها لَقِصّة، مترامية أزمانها، وإنّ لي معها لَكُرْبَة متعدّدة إرتداداتها، فالرياضيّات وهي بَعْدُ حسابيّات في المرحلة الإبتدائيّة أضنتني بقلّة حيلتي، وأعياني منها تقلّب أعدادي. غير أنّه في اليوم الأغرّ في الإمتحان الكبير بمناظرة السيزيام يُنْجدني الحظَ ويتحقّق فيّ الوعد. ألم تعدني أمّي، عليها ألطف الرحمات، أنّي إن استبقْت ورقة الإمتحان بـ «بسم الله الرحمان الرحيم، يا رضاية الله يا رضاية الوالدين »فإنّ كلّ مستغلق مفتوح بإذن الله ولو كان الحساب.

وفعلتُها جازما إيمانا واحتسابا وأحرزت العلامة الكاملة بشهادة المعلمين الذين كانوا بانتظارنا في الخارج يبادروننا بالسؤال إطمئنانا على حصاد سنة كبيسة لم أستثن فيها من الحلّ مشكلا من كتاب*1300 problèmes*فضلا عن مسائل الحساب في القسم وفي كتاب *Réussir*. والثابت أنّه من بركات هذا التفوَق في الحساب أن كنت الرابع في الترتيب على الجمهورية طبقا لجريدة *الصباح* آنئذ. والثابت بعدئذ أن هذا الدّعاء قطَعته نذْرا عند كلّ إمتحان.

وعلى خلاف ذلك، لم يكن لهذا الإستثناء ما بعده في المرحلة الثانويّة حيث لم يحالفني التفوّق في الرياضيات، بل أصابني فيها عُقم صار منه النفور، فانصراف عنها في التعليم الثانوي بإزدراء إلى الإنسانيّات[2]. ولمّا نالني من مرادي ما أريد وأزكاه نوالي ـ بعد الباكالوريا ـ

[1] هي على التوالي: تخاصص الموادّ المتجاورة وتخاصص المشكلات ثمّ تخاصص الطرق فتخاصص المفاهيم وأخيرا تخاصص المسائل والمواضيع والأفكار.

[2] وحدث أن رسبْت في سنة التوجيه فإنتعش محصولي في الرياضيّات كما سائر الموادّ، فوجدتُني بتدخل مباشر من أخي الأكبر بصفته الإداريّة، مرسّما بشعبة العلوم على كرْه.وما فاقم من وضعي أنّي نجحت في سنتي الأولى علوم ـ بعد

لِاختصاص الفنون التشكيليّة بالمعهد العالي للفنون والهندسة المعماريّة والتعمير(بتونس) وقفت على الغفلة التي كنت فيها من جرّاء إستعدائي للرياضيّات. ذلك أنّ من الموادّ التي نذْرسها لسنتين متتابعتين وتخضع كسائر الموادّ إلى نظام العدد الإقصائي[1]، مادّة تتنزّل في صميم الرياضيّات هي تحديدا «الهندسة الوصفيّة[2]»descriptive géométrique. والغاية من درْسها كسْب القواعد النظريّة لحِذق الرسم المنظوري، إذ من دونها لا يرتقي فيه الطالب إلى الإجادة وإن حَبَتْه الموهبة بالمَلَكة.

وبرغم القدر من الهِبة التي أحظاها لم تقدر الهشاشة في الرياضيّات التي أصبتها أن تعصمني ممّا أعياني من العنَت الذي عانيته من إستعصاء تلك المادّة، بل لم يكُفّ تعقّبي إثر التخرّج وامتهان الدرس. وتفاقَم أثره في الرسم الراجع درْسه إلى علم المنظور بهندستيْه المستوية وفي الفضاء. وقلّبت بعسرٍ معادلاته وتجريداته ولم يذُرْ بخلدي أن أُعْنَى من الرياضيّات بالطريقة إلاّ حديثا.

2.3. ورطة الصّراع المزعوم

إنّ هذه الحاجة إلى الرياضيّات التي تنتابني تصطدم بمسلّمة ترسُب في يقين معظم مدرّسي الفنون تَحكم بقطعيّة الفصل بين الفنّ والعلم. إذ هما في صوابهم ضديدان لا يلتقيان سوى على طرفيْ نقيض. وأظنَها ورطة موروثة غير محسوبة لم نفكّر في الخروج من حِماها، والأصوب أنّنا إستكنّا إليها ولمَّا نطرح البتّة مراجعتها، بل زَيَّن لنا الأدعياء منّا أنّها عين الفنّ. فيما نرى من منظورنا أنّهم جانبوا الهدف، لأنّ المقصد خلاف ذلك. فالدرس هو غير الفنّ من جانب ماهيتيهما، وكذا الحال بين درس الفنّ وفنّ الدرس وإن تقاطعت سبلهما. ويقيني أنّ المعادلة الفاصلة هي أنّ الدرس فنّ كلّه من جهة الموضوع وهو علم كلّه من جهة الطريقة (والمعلومة). ولا يُعدّ ذلك إنزلاقا للفنّ تجاه العلم، وإنّما هو إقتضاء للأكاديميزم الذي

التوجيه ـ بتقدير" حسن " وبمعدّل لافت في الرياضيّات لم تُفلح معه توسّلاتي بتحويل وجهتي إلى الآداب، ممّا اضطرّني إلى العصيان في الموادّ العلميّة ومنها الرياضيّات في السّنة الموالية إلى أن هزُل فيها محصولي فهوَت أعدادي حتى صرت على حافة الرسوب، ملاحَقا بوعيد ثأري من أساتذة الموادّ العلميّة بحرماني القطعي من حقّي في الإسعاف، لولا أنّي أسعفت نفسي بانتزاعي الأدنى المطلوب من المعدّل زائدٌ فُتات من الأجزاء العشريّة (02،10) . وكان ذلك كافيا لتنازل أخي عن الفيتو الذي حال بيني وتحوّلي إلى شعبة الآداب.

[1] وهو عدد باهض الكلفة وليس هيّنا إدراكه، وتقديره 08 من 20.

[2] تكفّل بتدريسها حينها أستاذ الرياضيّاتبالمدرسة الوطنيّة للمهندسين بتونس ENIT.

يحلّ فيه، ما عدى ذلك ملاذ للفوضى لعديمي المعرفة. فلا يسَع أحدنا التستّر على إرتجاليّة ما نقدّمه في الورشة وما يترتّب عليه من ارتجاج في التلقّي لدى الطلبة واختلاف في التقييم من لدن الأساتذة.

ولا يذهبنّ بنا الظنّ أنّا بهذا الرأي ننتهي إلى الحسم، بل نَدْلف منه إلى المستغلَق من المسألة لنفْتَضّ سكينة ما احتُسِب آبدا منتهيا، بإستدراك السؤال المهمَل حول العمل الفنّي إن كان مجبولا على التحرّر من العقل الواعي ليتحقّق له الإبداع. وقياسا عليه، هل يُدفع بالطالب إلى الانسلاخ من كلّ مداركه حتى يُنتج فنّا؟

هو التطرّف الفاحش يُلغي مبدأ الصراع الذي يجب أن يقوم في الدرس بين العاطفة الإنزلاقيّة التي نحفّزها والعقل المنطقيّ الذي نشحذه لإجراء كلّ عمليّة إبداعيّة.

ويلحق بالسؤال سؤال يستفسِر عن الديداكتيك إن كان مُبقيا على تمسّكه بديداكتيك لكلّ مادّة وبالمنهج من جنس مادّته، فلا يكون حينها الفنّ إلاّ أولويّة مطلقة موضوعا وكذا منهجا، ينزعان كلاهما إلى هوَس الفنّ وانقلابيّته وإلى رصانة المنهج ووثوقيّته.

4- درس الفنّ في السياق العلمي

1.4. التملّك » التّصويري في مزاد العلاقات الرياضيّة

وصورة الحدث أنّ حصّة في تدريس التدريب على التدريس في مستوى السنة أولى ماجستير بحث في الفنون التشكيليّة أريدَ لها أن تقيم الدليل على علميّة التدريس في إطار تخاصص الطرق باستعارة المنهج الرياضي بوصفه «بناء عقليّ خالص[1]» يَنْشُد «الإنضباط الكامل (...) في الإستدلال العقلي[2]» إلى «اليقين المطلق[3]» أو في الأدنى منه إلى بناء عقليّ ناجع يتّسم بـ «طبيعة منطقيّة بحتة[4]».

[1] محمد السيد، موقع تسعة، كيف نفهم منهج العلوم الرياضية الصورية بشكل مبسط؟، [en ligne]، 2018، تاريخ الزيارة في: 09 جوان 2021، متاح على الرابط: https://www.ts3a.com/?p=45428.
[2] المرجع السابق.
[3] المرجع السابق.
[4] المرجع السابق.

والتقدير كان إخضاع حصّة الدرس في الفنون التشكيليّة في قسطها النظري إلى الإستنباط الرياضي القاضي بالتسلسل المنطقيّ في حركة للعقل «تبدأ من مقدّمات إلى نتائج تَلزَم عنها[1]»، بحيث تُبنى أيَ نتيجة وجوبا على ما سبقها في ربط منطقيّ إلزاميّ بينهما. ولا تصحّ سلسلة النتائج إن وقع القفز على إحدى حلقاتها، مع شرطيْ الترتيب والإرتهان البينيّ بالتجاور والكلّي ولو بالتباعد.

وبيان الحدث اقتراح هندسة مذكّرة حصّة في تدريس الفنون التشكيليّة تكون فاتحة لسلسلة من الحصص يأتي مجموعها على مشروع متكامل في اختصاص التصوير بالسنة الثانية إجازة. وبجَهاز من الحرفة والمعرفة أمعنْتُ في وجهتي من الديداكتيك بإحلال مبدإ الشراكة المتكافئة بين قطبيْ الدرس (الطالب والأستاذ) وانتهاج التخاصص هدفا إجرائيّا. لذا، لن تخرج موادّ الدرس عن طائلة القصف الإستفهامي على طريقة الرياضيّات في طرح السؤال وإحاطته باللّغز واللبس لِاستخبار الأفهام في قدرتها على الإستنباط بالأقلّ من المعطى ضمن منطق العلاقات والتلازم الداخلي.

والمعطى الذي أطلقناه وترتهن له وجوبا مجموع التداعيات والمعقّبات هو «مفهوم التملّك » le concept d’appropriation معطوف عليه أنّ «الموضوع موضوع شراكة » والمطلوب «وضع مكمّلاته وانتخاب عناصره النظريّة وأدواته التطبيقيّة المتماهية مع مفهوم التملّك » تمهيدا لإدارة المشروع التصويري المرتقب.

وإذ يكفّ الأستاذ من التدخّل عند هذه البيانات، فإنّ ما يجب للمذكرة من متمّمات يُدفع به إلى حلبة القسم ليكون في وارد المنافسة بين الطلبة أنفسهم. فالكلّ محلّ سؤال، المذكّرة وكذا السؤال نضعه موضع السؤال. وفضلا عن سؤال الهدف الذي يتوّج المذكّرة فإنّ مؤثثاتها من عناصرها النظريّة وممهّداتها من وسائطها التطبيقيّة تنزل ساحة المزاد من الأسئلة على قاعدتيْ الشراكة والمناظرة.

[1] المرجع السابق.

2.4. الجهاز المعرفي الإستفهامي وجدول الإحتمالات القصوى

وبترتيب سببيّ خلُصنا إلى أربعة محاور أركانٍ يُتوصّل إلى كلّ منها بغيرها، بحيث تَنْسُلُ بالتعاقب. فلم يكن بُدّ من تصدير «النوع التصويري le genre pictural» للواجهة تقتفيه بالضرورة الوسيلة مستأمَنة على النوع المنتخب مؤدّية لِدِيّة التملّك، يليه بما لا يقبل التقديم أو التأخير «المرجعية النظرية » تأصيلا للمبحث في كيانه وتمكينا له من آليّاته، تحذوها«المرجعيّة التشكيليّة » إعتبارا بالتجارب في الغرض واستقراء لفنّيّتها في الهدف. وسِمة هذه العُدّة الرباعيّة أنّها متماسكة لخلوّها من التناقضات البينيّة، ومكتملة لِإنقيادها إلى البرهنة، ومشبَعة لِإكتفائها بذاتها، وقطعيّة لضمانها الحكم بالصحّة من التخطئة.

وإمعانا في العلميّة نُخضع هذا الجهاز المعرفيّ الإستفهامي إلى العلاقات الرياضيّة البينيّة بإخضاع مكوناته إلى القياس والتقدير الكمّي.فبرهنةً على الصرامة المنطقيّة نكلّف الإجابة المرصودة للمسألة التقدير الكمّي القياسي لقطعيّته وعُلوّ سقف صحّته إقتداء بـ «إستراتيجيّة المحاولة والخطأ » لِإنتقاء حلّ وحيد من جملة حلول ممكنة يتحقّق فيه بالجزم «إدراك الدرجة القصوى المفترضة » من الطرح المقترح. والسبيل إلى ذلك إستهداف كلّ الإحتمالات الممكنة بعرضها على قاعدة الإسقاط التنازلي لـ «طريقة الحذف المتتالي» بإسقاط الإحتمال ذي التركيز الأعلى. والمعيار جهازُ مقارنة معرفيّ يستفتي الأدنى المعلوم من تاريخ الفنّ للحكم على الإحتمال بإسقاطه أو بالإبقاء عليه بإجماع لا خلاف فيه.

فإن كانت البداية، فإنّ طليعة ما نستنبئه ونتناظر خبرَه هو الأنواع التصويريّة، نسائلها عن «أيّ الأنواع التصويريّة تتحقّق لها الدرجة القصوى من التملّك؟ ».

هذا السؤال، يصطدم بثابتة تتقاسمها حزمة الأنواع التصويريّة فضلا عن كلّ الفنّ، مفادها أنّهم جميعهم متساوون في الأدنى المحتمل من التملّك، وذلك بضرورة العلاقة المستحكمة بين الفنّ والفنّان. هذا الأدنى المشاع يحجب عن الأنواع التصويريّة الصفر من التملّك ويعقِد بينها رابطا متكافئا في أدناه لها جميعها، ممّا يعكّر صفْو التفريق والمفاضلة بينها على مستوى إشاعتها للتملّك، حتى إذ أتْبَعْنا الأدنى من التملّك بقيمته الكَمِّيّة وأدركنا أنّها ليست بالدنيى

وإنّما هي قاسم مشترك غير هيّن، فإنّا نكون كمن يُتبع العكَر بالكَدَر، فلا نزيد المستغلَق إلاّ تَمَنُّعًا.

إنّا بهذا التعقيد المضمَر نشحذ الهمم كي لا تنقاد إلى غواية التساوي المطلق وننحازَ بهم إلى الإعتقاد فعلا في أنّ الأنواع التصويريّة متساوون في الأدنى المحتمل من التملّك وذلك من جهة الأصل التملّكي الثابت للفنّ، متفاوتون في الأقصى المحتمَل منه من جهة الأصل التملّكي المتحوّل من نوع تصويريّ إلى آخر.إذ بحسب الموضوع من جهة النوع ينقلب الفوْت التملّكي. وليس بالضرورة أن ينعكس الترتيب التفاضلي للأنواع التصويريّة الخمسة دليلا تراتبيّا على أقدار التملّك التي يستأثر بها النوع دونا عن كلّ نوع.

ولئن تفاضلت طبقات الأنواع إبتداء باللوحة التاريخيّة، تليها البورتريه، فاللوحة النوع (أو اللوحة الشعبيّة peinture de genre)، ثم المنظر الطبيعي وأخيرا الطبيعة الصامتة، فإنّها تكاد تتضارع في الأصل الثابت من التملّك ولا تتمايز فيه إلاّ بقدر الإنفعال الذي يجده منها الفنّان على قدر الإهتمام الذي يوكِله للنوع. فتَثْرى المقترحات الإحتمالات من الطلبة تنتصر لهذا النوع التصويري أو ذاك وتجهد النفس في تلميع سَمْتِه التملّكي وجباية مناقبه فيه. فإن صادف في معرض الإفادات إقتراح «بورتريه » فسيصّاعد من حينه حسّ التملّك بلا مُزاحم لما يستبطنه من حالة الوجْد حين رسْمِه، فتُحجم باقي الأنواع التصويريّة عن المضيّ في السبْق نحو التملّك، إذ لا حظّ يُرجى لها من مغالبة البورتريه فيه.

وإذ قدّرنا أنّ البورتريه حائز بلا منازع على الدرجة القصوى من التملّك، وأنّ مضمار المنافسة خلاَ له بمفرده، فإنّ جولة داخليّة ضمنيّة من المبارزة على غُنْم الصدارة تنشأ ـ بدافع تجويد فعل التملّك والتمكين له من تطابق أمْثل طبْق المفهوم ـ بين النوع التصويري ومشتقّاته من الأجناس، قد تُغيّر المراتب إنْ قاسَم «الأوتوبورتريه» البورتريه الرّكض في مضمار التملّك فينقشع حينها التردّد لنقف على وصْفة مُثْلى لا يضاهيها البورتريه نفسه.

فإذا كان البورتريه يُقَدّ على صورة إنسان/نموذج فيكون طبْق التعريف الأدنى للتملّك بوصْفه «ضرْب من الحيازة [1]» و«الملكيّة [2]» و«الحصريّة[3]»، « ليس بالمعنى القانوني فحسب وإنّما بالمعنى العاطفي أيضا [4]». فالمتقلّد رسم البورتريه نقلا عن النموذج الحيّ يدخل في ضرْب من القِران الإستنباطي مع الآخر تجسيدا لمعنى التملّك في بعده الفينومينولوجي بإعتباره قسيمة متشاركة من «الإستبطان/الإظهار». فبتتبّعه قسمات وجه النموذج لا يكفُّ عن إستحضار قسمات وجهه في تماهٍ بينيّ «ذاتيّ آخريّ » من فئة الإسقاط الداخلي على الإستدعاء الخارجي لكي يُلحقه بعالمه الخاصّ.

غير أنّ حدّة التمّك تبلغ أوْجَها حقّا في حالة الفنّان/النموذج الحيّ، حيث يلتبس الفاعل بالمفعول به، فيُنسب الفعل سويّة إلى القائم به كما الواقع عليه، لتضيق هوّة التبدّد وتحتدّ ذروة التوحّد في واقعة يتملّك فيها المصوّر زمام نفسه بإستئثاره بـ «الركائز الثلاثة للتملّك: الإندماج في ثقافة الفاعل يليه الإندماج في ذات الفاعل وصولا إلى الإندماج تحديدا في جسد الفاعل[5]». وهذا وَسْمُ يَسِم الأوتوبورتريه دونًا عن الفنّ بقطع النظر عن الكيْف، لأنّ«المهارة غير التملّك إذ يختلفان [6]».

فكيفما تكون الحذاقة ينال الرسّام من إستطعام وَجْهِه مبلغا لا كُفْءَ له، لأنّ لحظة نظرِك إليك، وقنْص رسمِك بناظريك تقتديهما اليد تجرّ وراءك خطّ وجهك منك إليك، في حال من الحلول فيك والرسم والورق. بيانها أنّ القلم حين يعتلي فيك هامة وجهك أو ينعطف بأُذُنك إلى حاجبيك أو يتدحرج منجذبا يخُطّ أنفك أو يرسم مِن جَرِّهِ إطباق فمك على شفتيك، أو حين يستدير يلاطف ذقنك والفكّ والرقبة أو حين يسترخي بين طيّات ثيابك، فلا شكّ أنّ وصالك

[1] Vincent Veschambre, La notion d'appropriation, *Norois*, [En ligne], mis en ligne le 11 août 2008, 195 | 2005/2, consulté le 09 juin 2021, disponible sur : http://journals.openedition.org/norois/589.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] Germain Poizat, Le concept d'appropriation : intérêts et perspectives en formation des adultes, *Pôle Travail & Formation Université de Genève*, [En ligne], consulté le 09 juin 2021, disponible sur : https://www.unige.ch/fapse/rift/files/9614/1571/8116/Poizat_presentation_conf_20_12_12.pdf.
[6] *Ibidem.*

بين رسمِك ونفسِك يتخطّى علمَك بنفسك ويعلّمك من نفسك وحسّك ما خفي منك عنك. وعلى قاعدتيْ الشراكة والمناظرة نُلقي بالأدوات والوسائل في مضمار السّجال لتكون مبحثا هي الأخرى على مقاس التملّك وتحقيقا للأوتوبورتريه. هذه الوجهة في تعميم السّؤال ـ حتى على ما كان معفيّا منه بوصفه معطى بديهيّا ـ تفتح الدرس على مسالك جديدة فرعيّة تبدو، ورئيسيّة تغدو. فالأدوات والمواعين والوسائل لا يُعيقها صمَم أو خرَس، فهي علامات دالّة على معانيها وتاريخها وحريّ بها أن ترقي في السقف إلى المباحث الكاملة.

ومثلما هو التملك يقضي بـ «فسخ الحدود بين داخلٍ وخارجٍ[1]» فإنّ المواعين في أصل تكوينها «إستيعاب داخلي/استدعاء خارجي[2]» موازاة للتملّك في سياق «المنظور الآلاتي [3]». وفضلا عن هذه الخصلة التملّكيّة الجِبِليّة التي عليها المواعين فإنّ بعضها أو إحداها هي الأكثر «إستيعابا[4]» للتملّك و«تكيّفا [5]» معه.

وبنفس قاعدة التداعي السببي لِإستباق الأداة التي يبلغ معها التملّك أقصى درجاته، لن نجِدّ طويلا كي نَعْدل عن التقليب في المحتمل منها إذا ما ذُكرت المرآة عرَضا أو قصْدا، لأنّه لا يعْدل المرآة أيّ أداة أخرى ولو كانت الصورة الشخصيّة، لأنّ النقل عنها أوْفى للتملّك بما تقذفه في النفس للنفس من مُسارّة ووشاج، وبديهيّ أن يصحبها القلم والورق، مواعين تقليديّة لتأثيث حصّة أولى تمهيديّة لمشروع تصويريّ.

وعلى قاعدة التسلسل السببي الدوري تتّخذ المرآة مركزا مفصليّا فتكون المفتاح الذي يُنذر الفكر ويسخّر ملَكاته في إتّجاهها. عندها يُشحن القسم في البحث عن هدف يكاد ينكشف، لأنّ المرجعيّة التشكيليّة حين يُلقى بها سؤالا لا يُبطئ الجواب في التجَلّي، إذ يؤمَّل لِإستحضاره معرفة دنيى عن الإستطيقا، فيكون بسلاسة البداهة «إستطيقا المرآة ».

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*

ولا غرْو أن ينعقد للمرآة نظريّة اصطُلِح عليها بـ«إستطيقا المرآة » وقد سُوّق لـ «المرآة (أنّها) بضاعة فلسفيّة [1]»، وهي كذلك بلا شكّ «بما أنّها تواجه السؤال الفلسفي : في الحقيقة من أكون ؟ [2]»، بل هي عنوان «النظريّة الألبرتيّة » الممهورة بسلطة المماثلة والمحاكاة. وهي فوق ذلك «توفّر الأداة المُثلى للتحليل الذاتي [3]» و «تعْقد عُرًى بين المرايا والأوتوبورتريه يتخطّى المظهر الأدائي البسيط [4]» إلى« الإحضاري présentification»[5] présentification»[5] الحميم.

ومن عراقة الخلفيّة النظريّة وتَسَيُّدها إلى أصالة المرجعيّة التشكيليّة وعُلْويّتها، ينعقد للمزاد التملّكي سهْم رابع يكتمل به نصاب مذكّرة الحصّة التمهيديّة لمشروع التصوير المزمع إجراؤه. ولغاية القول الفصل وإلتماسا للمثال الرّمز، نُخضع المصوّرين ذوي الكلِف بالأتوبورتريه إلى الترتيب بالعدد، حتى إذا حام الطلبة على أرباب الأتوبورتريه، وهم كُثْر، فإنّ الجواب الذي يوافق رمبرانت لا يُضاهَى. فالرجل ناهَزَ نيّفا وثمانين من صوره الذاتيّة، جلّهم تصاوير ونصيب مهمّ منهم أحافير وبعضهم رسومات، كأنّما يُنجِز مذكراته الحميميّة. فإن كان الأكثر مخاطبة لوجهه والأكثر مثولا أمام المرآة، فلا جدال في أن يكون الأمثل على الإطلاق حلولا بلا منازع في المرجعيّة التشكيليّة. فالعبرة أن يُدرِك الجواب حبْكة قصوى، ما إن نقع على أَصْوَبِه حتى تتهاوى دونه باقي الأجوبة، وهو مسلك لا نتحوّل عنه.

وقبل أن ترسو المذكرة عند مطافها، وبذات التّقانة، ندفع ناحية المراجع النظريّة الكفيلة بمفهوم التملّك في مظهر الأوتوبورتيه ضمن إستطيقا المرآة، فإنّ القريحة إن حطّت على «نظريّة التصوير » لصاحبها ديفانشي في نسخته المخطوطة، تجدها كتابة تعكس الكتابة،

---

[1] Sylvain Portier, Le miroir, objet philosophique**,** *Art & Société*, [En ligne], consulté le 09 juin 2021, disponible sur : https://iphilo.fr/2021/01/04/le-miroir-objet-philosophique-sylvain-portier/.

[2] Fabienne Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir », in *Presses universitaires de Rennes*, 2003, p. 17-26.

[3] Diana C. du Pont, Le Miroir et l'identité de soi, [En ligne], mis en ligne le 16 mars 2015, consulté le 09 juin 2021, , disponible sur :
http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/florence-henri-le-miroir-et-lidentite-de-soi/.

[4] *Ibidem*.

[5] Bronislaw PaszKowski, L'Expérience du miroir ou Le sujet entre être et doute, *Art Bourgogne International, Arts & Lettres*, [En ligne], consulté le 09 juin 2021, disponible sur : http://artbourgogne.free.fr/miroir/.

بدءا من اليمين إلى اليسار، وقراءة بعكس صورتها على وجه المرآة لتنقلب على غير وِجْهتها من اليسار إلى اليمين. عندها تحتلّ ذروة المراجع شكلا وأصلا، يحذوها مرجعا عُمدة في التأريخ للمرآة من جهة وظائفها في التصوير ومن جهة «تسليط الضوء على الميكانيزمات الخاصّة للمرآة، إن في اللوحة في الأثناء وإن في تصوّر المُشاهد لها [1]». إنّه «المرآة في الفنّ، من مانيه إلى ريختر *Le miroir dans l'art de Manet à Richter*» لصاحبه سوكو فاي فاكليس. ولا يسعنا أن نطوي صفحة البيبليوغرافيا خِلوا من مصنّف في التملّك يعلم منه الطالب أنّه وِجهة في الفنّ ومفهوم نافذ فيه، بلغ حدّ المذهب وله مريدون ومختصّون، بعضهم معاصرون من مثل فرانسيسكا زابيا مؤلفة *Les flaneurs copies, appropriations, citations dans la collection du centre national des arts plastiques* [2] نُردفه بمقال في التملكيّة لـ هيلين تروسبوش بعنوان : Sherrie Levine : *del'appropriationnisme au simultationnisme*[3]

خاتمـــة

بإنقضاء حصّة الدرس المقترح للدرس المفترَض، نَخْلُص إلى أنّ الدرس ساحة مَلاحم معرفيّة كيفما هو الإختصاص، لا فرق فيه بين علوم إنسانيّة أو صحيحة. وميزة هذه المحاولة أنّ الدرس يقوم آصرة بين العلومين، أحدهما الفنّ وثانيهما الرياضيّات. وإسهاما في الإيقاع بالوقيعة المصطنَعة بينهما والتي لم تكن سوى جملة إعتراضيّة عرَضيّة بشهادة التاريخ الجامع بين العلم والفنّ على إمتداد من الأحقاب ليس أبعدَها عصر النهضة وليس يقف آخرَها عند الفنّ المعاصر.

وما يُحسب لهذا المنجَز أنّ التجربة سايرت العلميّة فعلا وأصلا، فعاينت الطريقة في شكلها ومسارها بجهاز علميّ ديداكتيكيّ هو التخاصص، تخاصص الطرق تحديدا. ليعلم عنه

[1] Soko Phay-Vakalis, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, L'Harmattan, 2001, volume 201, p. 11.

[2] Francesca Zappia, *Les flâneuses-copies, appropriations, citations dans la collection du centre des arts plastiques*, Shelter Press / Cnap, 2021, volume 540.

[3] Hélène Trespeuch, Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme, *Marges*, [En ligne], mis en ligne le 01 novembre 2014, 17 | 2013, consulté le 27 mai 2021, disponible sur : http://journals.openedition.org/marges/127.

الدارسون أنّه (أي التخاصص) أجناس متفرّقة وإن تقاطعت أو تماهت، وأنّه الآليّة الموصوفة المختبَرة بالحجّة والبرهنة لإحلال العلم في الفنّ. ووافق للعلم مادّة الرياضيّات وللفنّ مجال الفنون التشكيليّة، حتى إذا إنتهينا إلى التطبيق إنتخبنا من الرياضيّات نهج الإستنباط الرياضي ومن الفنون التشكيليّة إختصاص التصوير في تصوّر إجرائيّ لإعداد مذكّرة حصّة درس تمهيدي (نظري) لمشروع[1] تصويري لغاية إحلاله طيّ الإستدلال العقلي جوابا على السؤال الفنّي والبلوغ به حدّ الإجماع المعرفي.

والمرامي وراء ذلك جُمَمٌ، ليس دونها إلحاحا أن تستعيد المؤسّسة الفنيّة في شخص الجامعة بعضا ممّا كان لها من التوقير عرفانا لها بقيمتها العلميّة، إقرارا بأنّ الأكاديمي سليلُ العلميّ و البيداغوجيَّ نظيرُه، أدبًا كان أو فنّا أو رياضيّات... وإعلانا بأنّ يتقلّد التمهيد النظري مقامه في الورشة بعلّةِ أنّ لكلَ بِدْعة علّة وبرهان وأنّ للمنجَز الفنّي بيان ولسان يجتبيه من النظريّة وعلم تاريخ الفنّ والمراجع الفنيّة بتسلسل منطقي نَضْحًا من العقل والنظر والحسّ.

وإذا كنّا نبّهنا إلى الفروق بين الفنّ في الدرس والفنّ خارجَه فلاِعتقادنا أنّ المؤسّسة الأكاديميّة لها أشراطها وأنّ ما يرسب منها في وعي الطالب يخدمه مستقبلا حين يَمتهن الفنّ. فالإنضباط المنهجي والمعرفي يُعَدّ في الدرس شيئا من ملَكَة الطالب التي علينا دفعها أو تسويتها شأنها كما الموهبة الفنيّة نتعهّدها بالكشف والصقل، وفي يقيننا أنّ لكلّ فيها حظ، وإنّما هي المعوّقات نفتعلها فتحُول دونها. وليس في ما إدّعيناه شبهة الإنقلاب على « التفكير الجانبي » الذي رفعناه مذهبا في الفنّ والدرس، لأنّه لا يضيره الضبط والعلم، وإنّما هم المتهافتون يدارون به خواءَهم وإقصارَهم، وليس يغنيهم تستّرهم بحجّة أنّ الفوضى لُباب الفنّ والفوضى منهم براء، لأنّها خلاّقة وتخليقها لا يتمّ عن جهل وإنّما عن علم فائق جامع.

ومن باب العلم، فإنّ ما فاض منّي قولا في الثبّت الإصطلاحي إبتداء بـ « فنون جميلة » وإنتهاء بـ « فنون تشكيليّة» كان بدافع التأسيس القاعدي للخلفيّة النظريّة التي نستنبتها للوضعيّة التعلّميّة التي ننشدها من باب أنّ المادّة الدراسيّة تشرط طريقتها بما يجب لها. وهو ما يصحّ من حيث المبدإ لـ « فنون تشكيليّة » بضاعة إصطلاحيّة ومادّة تعلّميّة، ولنا في هذا

[1] يمتدّ المشروع على حصص متتابعة دون الخمس وفوق الإثنتين.

المساق عَوَزٌ نافذ لم نجترئ على الإقرار به برغم بعض المحاولات[1]. ولن يستقيم لنا درس إن لم نصوّب أفهامنا وأقلامنا وأقسامنا تجاهه، لأنّ العلم به ماهية وتأريخا ونزالا و دوالّ يسحب الدرس نحو إستحقاقات المصطلح ويرسّخ الطالب في حاضره.

وإن خطر للدرس أن يستعيد التاريخَ بعيده أو قريبه، من مثْل « فنون حرّة » أو «فنون جميلة » أو« إستطيقا المرآة »... فبوعي معرفيّ يحترف استدعاء التاريخ في مساءلة حاضريّة، وهو من صميم دور المؤسّسة الأكاديميّة لمعاناة الفروق بين إستطيقا وإستطيقا، وليقف الطلبة على جسامة المنقلَب الذي فيه يخوضون. ألم يُخلَع النموذج عن سلطانه الفنّي بالإحالة على التقاعد الإجباري وإحلال الفكرة والخصائص التشكيلية بدلا عنه. هذه المنعرجات المفصليّة الهيكليّة والإستراتيجيّة إنْ عقَلها الطالب غَنِم عقْلا تأليفيّا تقاطعيّا مقارنا يجرّه إلى العمق إختيارا ويدفع به إلى الراهن إعتقادا. وليس أوْفق من الإستنباط الرياضي أداة لإقامة « علاقات المقدّمات » على أساس من المقارنات والقياسات والربط المنطقيّ بينها.

ولئن طغى لديّ سلطان « فنون تشكيليّة» وازداد بسطة بالتحامه بـ «فنّ معاصر» فإنّ مأْسَسته القانونيّة بإدراجه في مناشير وزاريّة وتبنّيه من طرف مختبرات بحثيّة وحجز بعض الأقلام وقْفًا عليه يُرْبِي في طمْيِه ويرفع من درجته ويحمّلنا علمَه وفحصَه والوثوق به والتمكين له، حيث لم تفلح بعض الأصوات في إطار من السّجال الإعتيادي للإصطراع الإصطلاحي في تعطيله وتبديله، بل ساهمت عن غير قصد في تحريك مريديه لإمداده بالمَدَد والعُدَد إيمانا بما له وبما يمكن أن يكون له. ولعلّ هذا النصّ، في جزء منه، يُسهم مع المساهمين في الإنتصار لـ « فنون تشكيليّة » بالإنحياز بها إلى العلم في تجربة تعلّميّة تكشف أنّ خطّيْهما يلتقيان.

وجوابا عن سؤال تقييمي عن الدرس الأفضل لمجموع السداسي، أجابت طالبة أنّه يوم إختبرنا منهج الإستنباط الرياضي، مُتْبِعة خيارها باستخبارٍ شَجِنٍ عن عدم تعميمه على الدروس كلّها. وإذ لم يرتقِ ردّي إلى إكفائها مرادِها فإنّه أبلغني من الطلبة مأمنا كنت أجهّزه

[1] أهمّها الكتاب الصادر عن مركز النشر الجامعي، 2001 بعنوان: الفنون الجميلة: الإصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، للأستاذ سامي بن عامر.

لِواذا من إنجلاء تقصيري بأن أفضيت لها: ترينه هيّنا وأراه عزيزا. فهل تراني أعني قولي أم أستجيره تقيّة وأستعيذه رهبة، لأنّ الإيفاء بهكذا تعهّد لتئنّ من ثُقْله الأقلام والأفهام.

الهوامش:

بمعنى الترتيب التفاضلي.

تنبيه: إنّ كلّ الشواهد التي تعود إلى مراجع باللغة الفرنسيّة هي ترجمة شخصيّة.

- Jacques Louis David, in La peinture, Larousse, 1975, p. 769-770.
- Dominique Chateau, « Les enfants de Prométhée : histoire du mot "arts plastiques" », Recherches poïétiques, n°2, Printemps/Eté 1995, p.143.
- Claude Roux, L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 23-24.
- Claude Roux, op.cit., p. 19.

آية شعلان، مراجعة كتاب العلم والحياة لـ علي مصطفى مشرفة، [en ligne]، 2020، تاريخ الزيارة في: 09 جوان 2021، متاح على الرابط :

https://www.rqiim.com/ayashaalan

مصطلح من وضع أمين الغرياني (باحث تونسي) هي على التوالي: تخاصص الموادّ المتجاورة وتخاصص المشكلات ثمّ تخاصص الطرق فتخاصص المفاهيم وأخيرا تخاصص المسائل والمواضيع والأفكار.

وحدث أن رسبْت في سنة التوجيه فانتعش محصولي في الرياضيّات كما سائر الموادّ، فوجدتُني بتدخل مباشر من أخي الأكبر بصفته الإداريّة، مرسّما بشعبة العلوم على كرْه. وما فاقم من وضعي أنّي نجحت في سنتي الأولى علوم ـ بعد التوجيه ـ بتقدير" حسن " وبمعدّل لافت في الرياضيّات لم تُفلح معه توسّلاتي بتحويل وجهتي إلى الآداب، ممّا اضطرّني إلى العصيان في الموادّ العلميّة ومنها الرياضيّات في السّنة الموالية إلى أن هزُل فيها محصولي فهوَت أعدادي حتى صرت على حافة الرسوب، ملاحَقا بوعيد ثأري من أساتذة الموادّ العلميّة بحرماني القطعي من حقّي في الإسعاف، لولا أنّي أسعفت نفسي بانتزاعي الأدنى المطلوب من المعدّل زائدٌ فُتات من الأجزاء العشريّة (10،02) . وكان ذلك كافيا لتنازل أخي عن الفيتو الذي حال بيني وتحوَّلي إلى شعبة الآداب .

وهو عدد باهض الكلفة وليس هيّنا إدراكه، وتقديره 08 من 20.

تكفّل بتدريسها حينها أستاذ الرياضيّات بالمدرسة الوطنيّة للمهندسين بتونس.ENIT

محمد السيد، موقع تسعة، كيف نفهم منهج العلوم الرياضية الصورية بشكل مبسط؟، [en ligne]، 2018، تاريخ الزيارة في: 09 جوان 2021، متاح على الرابط . https://www.ts3a.com/?p=45428

Vincent Veschambre, La notion d'appropriation, Norois, [En ligne], mis en ligne le 11 août 2008, 195 | 2005/2, consulté le 09 juin 2021, disponible sur : . http://journals.openedition.org/norois/589

Germain Poizat, Le concept d'appropriation : intérêts et perspectives en formation des adultes, Pôle Travail & Formation Université de Genève, [En ligne], consulté le 09 juin 2021, disponible sur : https://www.unige.ch/fapse/rift/files/9614/1571/8116/Poizat_presentation_conf_20_12_12.pdf

Sylvain Portier, Le miroir, objet philosophique, Art & Société, [En ligne], consulté le 09 juin 2021, disponible sur :

https://iphilo.fr/2021/01/04/le-miroir-objet-philosophique-sylvain-portier/.

Fabienne Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir », in Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 17-26.

Diana C. du Pont, Le Miroir et l'identité de soi, [En ligne], mis en ligne le 16 mars 2015, consulté le 09 juin 2021, , disponible sur : http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/florence-henri-le-miroir-et-lidentite-de-soi/.

Ibidem.

Bronislaw PaszKowski, L'Expérience du miroir ou Le sujet entre être et doute, Art Bourgogne International, Arts & Lettres, [En ligne], consulté le 09 juin 2021, disponible sur : http://artbourgogne.free.fr/miroir/.

Soko Phay-Vakalis, Le miroir dans l'art, de Manet à Richter, L'Harmattan, 2001, volume 201, p. 11.

Francesca Zappia, Les flâneuses-copies, appropriations, citations dans la collection du centre des arts plastiques, Shelter Press / Cnap, 2021, volume 540.

Hélène Trespeuch, Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme, Marges, [En ligne], mis en ligne le 01 novembre 2014, 17 | 2013, consulté le 27 mai 2021, disponible sur : http://journals.openedition.org/marges/127 .

يمتدّ المشروع على حصص متتابعة دون الخمس وفوق الإثنتين.

أهمّها الكتاب الصادر عن مركز النشر الجامعي، 2001 بعنوان: الفنون الجميلة: الإصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، للأستاذ سامي بن عامر.

نحو معقولية جمالية

Towards aesthetic rationality

نور الدين مزريقي*

جامعة قابس

تلخيص المقال باللغة العربية:

في إطار الملتقى الدولي الذي التأمت فعالياته بقابس تحت عنوان "دعوة إلى التفكير المستقبلي على محك الروابط الإبداعية الممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا"، كانت مداخلتي بعنوان : " **نحو معقولة جمالية"** في هذه المداخلة، سنحاول البحث في إمكانية قيام معقولية جمالية من خلال تجاوز الصراع ما بين الفن والعقل أو بالأحرى الصراع ما بين الفن والمعقولية الأداتية. صراع اشتد وتوترّ خاصة مع مطلع "الحداثة المبكرة"، حيث تراجع الخطاب الديني وأضحى الفن لائكيا (على حدّ عبارة ريمون بيار في كتابه "تاريخ الجماليات.)"

إنّ الفن، ومنذ تراجع الخطاب الديني مع مطلع النهضة الأوروبية، دخل في صراع مباشر مع العقل فظهرت، في خضمّ هذا الصراع، استراتيجيتان أساسيتان على الأقل: استراتجية أولى: تنتصر للعقل مع نقده وتشذيبه ممّا علق به جراء فلسفة الوعي التي كرست مركزية الذات، وجذّرت مقولة "صنمية العقل"؛ فكانت لها نتائج سلبية على الفكر عامة، حيث أنتجت معقولية أداتية انخرط بموجبها العقل في المنظومة الاقتصادية وأصبح لا ينشد سوى الربح الاقتصادي والنجاعة العلمية، تاركا بذلك مهمّته الأساسية المتمثلة في النقد.

استراتيجية ثانية: تنتصر للفن، وبالتالي تحمل على عاتقها مسؤولية تحرير الفكر من هيمنة العقل وتحقيق السعادة التي غيّبتها أداتية العقل الغربي، ومن ثمّة المطالبة بالقفز على كل التصورات التي غيّبت "الوجود الأصيل" منذ نشأة "الجدل" مع سقراط إلى حدود نيتشه، لكن ليس ضمن مرحلة الحداثة، بل ضمن مرحلة جديدة تسمى مرحلة "ما بعد الحداثة"؛ التي تعدّ بمثابة إعلان الحرب على عقل الأنوار وعلى كل الفلسفات التي أهملت التراجيديا اليونانية، ليخرج الفن، مع نيتشه، "عن طور الفن وعن طور الإنسان الحديث وعن طور عقل التنوير."...

* نور الدين مزريقي، أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، جامعة قابس.

مقابل هذين الحدّين، يقترح تلاميذ يورغن هابرماس وشراحه إمكانية المصالحة ما بين العقل والفن وفق تصور جديد يقتضي إعادة قراءة النظرية الجمالية الأدورنية على ضوء مقاربة هابرماس التواصلية، ضمن ما أسموه ب"المعقولية الجمالية". وهي مقاربة تدفع نحو المصالحة ما بين العقل والفن أو ما أسماه ألبراشت فلمار(أحد تلاميذ هابرماس) بـ"الإتّحاد ما بين العقل والميميزيس (لغة الفن) لتحرير العقل من لا عقلانيته"، وبذلك لم يعد الفن يبحث إمكانية نفي العقل، كما هو الشأن لدى نيتشه وأتباعه، بل أصبح الفن يرشد العقل، ينوّر العقل ويحرر العقل. وكم نحن في حاجة إلى مثل هكذا مصالحة لتجاوز كل أشكال التطرف، من جهة، وحماية الفن من تجّار الفن، من جهة ثانية. يقول أحد أكبر شراح هابرماس، وهو الفرنسي رينير روتشليتز، : "إنّ العقل في حاجة إلى الفن كي يرشده وينوره، لكن الفن ليس العقل في كليته."

Summary of the article « Towards aesthetic rationality »:

As part of the international conference, "Thinking the creative future to the test of innovative arts, sciences and technologies", which took place in Gabes 07/08/09 April 2021. I spoke under the following title: Towards aesthetic rationality:

In this intervention, we will try to emphasize the relationship between art and reason. It is a relationship that was marked by high tensions, especially with the beginning of modernity, where there was a decline in religious discourse and "Art is detached and becomes secular like with Masaccio."

Since the decline of religious discourse, with the arrival of modernity, art has come into direct conflict with reason. Faced with this conflictual situation, two strategies emerged:

A first strategy which defended and criticized reason and tried to rid it of the shortcomings which had afflicted it due to its degeneration in the philosophy of consciousness, which imposed the centrality of subjectivity and entrenched the saying "idolatry of reason" . This caused negative consequences for thought in general, because it produced an instrumental rationality by which reason entered into the economic system and sought nothing other than economic profit and scientific efficiency, abandoning its task. fundamental which is criticism.

A second strategy that supported art, therefore it carried the responsibility of liberating thought from the domination of reason and achieving the happiness that was absent by the instrumentality of Western reason, and then demanding to triumph over all the approaches that have abandoned “authentic existence” since

the beginning of “dialectics” and the arrival of “theoretical man” with Socrates, who “puts an end to this expression which is both simple and complex, and in a way sounds the death knell for ancient tragedy with that of an aesthetic vision of the world (...), and the Dionysos-Apollo couple will only make brief returns, almost on the sly ", 'until Nietzsche , not within the stage of modernity, but rather in a new stage called "post-modernity"; what is considered as a declaration of war on the reason of the enlightenment and on all the philosophies which neglected the Greek tragedy.

Faced with these two approaches, the students of Jürgen Habermas and these critics suggested the possibility of a reconciliation between reason and art according to a new conception which requires a rereading of Adornian aesthetic theory in the light of the communicational approach of 'Habermas, in what they called "aesthetic rationality." It is an approach which pushed for the reconciliation between reason and art, or what Albrecht Willmer, one of Habermas' students, who insisted that "Rationality and mimesis must unite to deliver the rationality of its irrationality ”Thus, art no longer required the possibility of denying reason, as is the case with Nietzsche and his disciples, but it can guide and deliver reason. In fact, we need such a reconciliation to overcome all forms of extremism, on the one hand, and to protect the art of art dealers, on the other hand, is what the French Rainner Ruchlitz.

التقديم:

سنحاول في هذا المقال أن نبحث مسألة ما سمي بالمعقولية الجمالية، وهي محاولة تهدف بالأساس إلى رصد مواطن التوتر مابين العقل والفن وبيان مظاهر هذا التوتر مع بحث إمكانية ردم الهوة مابين هذين الحدين قصد تأسيس مصالحة بينهما أو ما أسماه ألبرشت فلمار ب"الإتحاد" مابين الميمزيس والمعقولية.

فماهي الأسباب التي دفعت نحو توتر العلاقة مابين العقل والفن؟ وماهي مظاهر هذا التوتر؟

وهل هناك إمكانية للمصالحة ضمن ماسمي بالمعقولية الجمالية؟

لقد طُرحت مسألة المعقولية الجمالية في ألمانيا وفي فرنسا على حدّ السواء[1]؛ ففي الوقت الذي تراجع فيه الخطاب الديني، احتدّ الصراع ما بين العقل والفن إلى حدّ بروز تصورات "راديكالية"[2] على غرار تلك التي تنادي برفض العقل والتوجّه نحو الفن كمخلّص من جبروت كل التصورات التي قفزت على الوجود وغيّبته بتعلّة محاولة فهم الطبيعة والسيطرة عليها[3]. فالتأكيد على إمكانية وجود هذه المعقولية، "معقولية جمالية"، يعدّ رهانا كبيرا بالنظر إلى الصعوبات الكثيرة التي تحول دون تحقق هذا الرهان[4]. فلقد تطرّق أدورنو، المدافع باستمرار عن الفن ك"تعبير"، إلى دراسة موضوع "المعقولية الجمالية"[5]، وهي معقولية من نوع خاص سيؤسس، من خلالها، أدورنو تصورا للحداثة، أو محاولة لإنقاذ الحداثة تقوم أساسا على النقد الجمالي. ينطلق التصور الأدورني من فكرة العقلنة التدريجية للأدوات الفنية الخاصة بكل فن، لكن مفهوم العقلنة ظلّ محدقا بضبابية كبيرة، حتى أنّ أدورنو تكلم عن معقولية منصهرة في الفن، لتصبح هذه المعقولية، والتي اختزلها أدورنو في الفن، وسيلة التعبير الوحيدة التي بإمكانها كشف واقع الهيمنة الذي خلقه العقل في شكله الأداتي[6]. وهي معقولية (المعقولية الأداتية) سرعان ما اندمجت مع التحولات المعرفية والمنهجية والكوسمولوجية التي شهدتها الحضارة الغربية.

هذه التحولات تبلورت في العديد من القطاعات ولعلّ أبرزها يظلّ مجال الفيزياء، علم الفلك والرياضيات. ويمكن أن نذكر على سبيل الذكر لا الحصر، أعمال "ديكارت"، "كوبرنيك"،

---

[1] طرحت مسألة المعقولية الجمالية في ألمانيا من قبل مدرسة فرانكفورت بأجيالها الثلاث؛ الجيل المؤسس(أدورنو)، الجيل المجدد(هابرماس)، وجيل المصالحة(مارتين زيل وألبرشت فيلمر). أما في فرنسا فقد طرحت من قبل أكبر شراح هابرماس ونعني بذلك راينر روتشليتز.

[2] نيتشه وباتاي ينتصران ل"جمالية الحرمان"، وأدورنو وهيدقير وشيلينغ ينتصرون ل"جمالية المغالاة".

[3] هو مسار ابتدأ مع سقراط وتواصل مع البروز التدريجي للحداثة، مرورا بالديكارتية، ففكر الأنوار وصولا إلى الوضعية. هذا المسار لا يعتبره هيدغير تطورا "وإنّما يعني سقوطا بطيئا، نهائيا، في الحداثة"[3]، حيث التحرر التدريجي للذات وانتصار العقل وسيطرته المطلقة على الطبيعة.

[4] المشروع الهابرماسي (العقل التواصلي) يستند أساسا على العقل كمكون أساسي لهذا المشروع، وهو مشروع يثمن بقوة عقل الأنوار، هذا الأخير أضحى محل تظنن من قبل العديد من المقاربات لعل أبرزها تبقى مقاربة الرعيل الأول لمدرسة فرانكفورت التي اعتبرت أن مشروع الأنوار قد فشل وبذلك بحثت عن بديل لإنقاذ الحداثة. وما الفن إلا قارب النجاة للقفز من مركب الحداثة الذي بات يغرق رويدا رويدا في نظرهم. وهي في الحقيقة مقاربة تأثرت أيما تأثر بالمنعرج الجمالي الذي قاده نيتشه ورفع من خلاله شعار "الفن هو الآخر المطلق للعقل". هذا المنعرج النيتشوي ومقاربة الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت جعلا المشروع الهابرماسي القائم على العقل في خطر. وممّا زاد في إحراج هابرماس هو تشبث المسألة الجمالية بالذاتية التي يعمل فيلسوفنا على "ضربها" ودفعها نحو التذ اوت والتقاطب. وعليه اكتفى هابرماس بالإشارة إلى هذه المعقولية الجمالية دون التوسع فيها. وكان لزاما علينا أن ننتظر تلاميذ هابرماس لبلورة معالم هذه المعقولية.

[5] « L'art moderne modéré est en soi contraductoire par ce qu'il freine la rationalité esthétique. »Adorno (Th W), *Théorie esthétique*, Trad par Jimenez(M), Ed, Klicksieck, 1989, P57, cit, in, Rochlitz(R), « *De l'expression au sens. Perspectives esthétiques chez Habermas* », op, cit, P416.

[6] عندما انخرط العقل في الوضع العالمي الجديد أضحى معقولية أداتية بامتياز. وهي معقولية آل إليها العقل جراء التطور التقني الذي شهدته الحداثة. ولعلّ ثقل هذا الوضع العالمي الجديد وحجم الأزمة التي طفت على السطح، أخفيا إيجابيات التقنيات المتطورة التي ساهمت بشكل أو بآخر في تغيير حياة الإنسان.

"غاليلي" و"نيوتن". هذه الثورات العلمية وما أفرزته من تحولات أعادت بناء العقل طبقا لما اقتضته هذه البنى المعرفية الجديدة إلى حدّ أنّه اكتسب خصائص هذه الأنظمة العلمية الجديدة فبات عقلا رياضيا وفيزيائيا وفلكيا؛ له ما للرياضيات من خصائص صورية وشكلية وبرهانية وتحليلية، وله ما للفيزياء من خصائص تجريبية، وله ما لعلم الفلك من قدرة على الإنقلابات الكوبرنيكية[1] داخل المعرفة وفي الفضاء الكوني، وانقطع بذلك "الرابط الأنطولوجي الضعيف الذي كان قائما بين اللوغوس والإيروس"[2].

لقد هيمن العقل على الفكر وعلى الطبيعة وعلى الإنسان وأصبح دوره "يختصر في الملاحظة "الخالصة" والقياس والحساب "الخالصين""[3] حتى أضحى عقلا أداتيا بامتياز؛ ألم يؤلف نيوتن كتابا تحت عنوان "المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية"؟ ألم يؤكّد غاليلي أنّ "الطبيعة كتاب كبير مفتوح يقرأ بالرياضيات"؟

وعليه وقع تحويل الطبيعة إلى معادلات رياضية، لفرض السيطرة و"السيادة" عليها، فلم تعد بذلك الطبيعة طبيعية، بل أصبحت "اصطناعية". وفقدت بذلك الطبيعة بريقها، ولعلّ محاولة طرد المعقولية الأداتية تتنزل ضمن إطار بحث "أركيولوجي" يهدف إلى استعادة البريق المهدور، وهو ما أراد أدورنو إبرازه من خلال اختزاله للفن في مفهوم "الميميزيس"[4]. هذا المفهوم وظّفه أدورنو، بما هو "لغة للفن"، لتعرية التراكمات التي غيّبت الجمال الطبيعي للطبيعة، الذي أبرزه كانط وتجاوزه هيغل فيما بعد، باعتبار أنّ هيغل كان يعتبر أنّ "الروح أسمى من الطبيعة، فإنّ سموّه ينتقل بالضرورة إلى نتائجه، وبالتالي إلى الفن. لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج للروح."[5] وبهذا الإقرار يفصل هيغل بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، مؤكّدا على أفضلية الجمال الفني باعتباره نتاجا للروح،

---

[1] "برهن العلم على أنّ الأرض ليست مركز الكون، وإنها بعكس ذلك ليست إلاّ جزءا ضئيلا من النظام الكوني الذي نكاد لا نستطيع أن نتمثل عظمته. وتتصل هذه البرهنة الأولى عندنا باسم كوبرنيك" فرويد، "مقدمة للتحليل النفسي".

[2] Marcuse(H), l'homme uni dimensionnel, seuil, 1970, pp188-199.

[3] Marcuse(H), l'homme uni dimensionnel, seuil, 1970, pp188-199.

[4] الميميزيس هنا لا يعني المحاكاة، كما هو الشأن لدى أفلاطون(الفن محاكاة من درجة ثالثة)، بل هو الميميزيس الذي يلعب دور "لغة الفن" ووسيلته التعبيرية لكشف واقع الهيمنة الذي فرضه العقل في شكله الأداتي. فالميميزيس، كما وظفه أدورنو، يمارس فعلا أركيولوجيا قصد الكشف عن "الواقع" المغيب، وبالتالي فهو لا يحاكي الطبيعة كما هي، وإنما يحاول إزالة الطبيعة المصنوعة(التي صنعها العقل الأداتي) بحثا عن الطبيعة الطبيعية والمصالحة معها.

[5] هيغل، **المدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال**، مصدر ذكر سابقا، ص 8.

ويذهب هيغل إلى أبعد من ذلك فيعتبر أنّ "أردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة."[1]

أمام هذا التعنت الهيغلي تجاه الطبيعة، يتمسّك أدورنو، وهو يحافظ على عشق كانط للطبيعة، بمقولة مفادها "أنّ الذات، أمام الطبيعة، بعكس ما يتصور كانط، لا تدرك سموّها بقدر ما تدرك ما هو طبيعي فيها".[2] هكذا عبّر أدورنو عن عشقه للطبيعة من خلال مفهوم ألفناه مع أفلاطون يحاكي "المثال"، لكنه اليوم بات وسيلة أدورنو الوحيدة في التعبير عن مظاهر التشيئة[3] والهيمنة التي ما فتئ ينشرها العقل في شكله الأداتي. لقد ميّز أدورنو ما بين نوعين من المعقولية: معقولية "خارج جمالية"[4] وهي معقولية تختزل العقلانية في العقلانية العلمية، فتبرز، بموجب هذا الإختزال، معقولية أداتية تدفع العقل نحو الإنخراط في الدورة الإقتصادية، فيصبح أداة مهمتها الأساسية هي التخطيط للربح وتحقيق أكبر قدر ممكن من النجاعة العلمية. وبهذا التوجه يغادر العقل مهمته الأساسية المتمثلة في النقد.

أمّا النوع الثاني فيتعلق ب"معقولية جمالية"[5]، معقولية ستكون الأساس الوحيد لنقد الحداثة؛ لأنّ هذه الأخيرة، حسب تصور أدورنو، شهدت تطورا تكنولوجيا هائلا كان له الأثر السلبي الكبير على العقل؛ إذ ساهم في إغترابه ودفعه إلى التغاضي عن مهمته الأساسية. ولتصحيح مسار العقل وإرجاعه إلى وظيفته الأصلية يقترح أدورنو الفن كطريق وحيد للخلاص من تسلّط الحداثة، ويطرح "المعقولية الجمالية" ضمن تصور يختزل العقل برمّته في البعد الجمالي.

إذا كانت المعقولية الأولى(معقولية خارج جمالية) هي معقولية تقنية خاصة بالمجتمعات المتقدمة، فإنّ المعقولية الثانية (معقولية جمالية) هي معقولية واعدة، حسب التصور الأدورني، بعالم من نوع ثان يسكنه عقل آخر غير العقل المتسلط والمتحكم. هذا التقسيم، وإن رآه أدورنو ضروريا لرفع اللبس، فإنّه سيظل من بين الصعوبات المستعصية التي ستواجه

---

[1] نفس المصدر، ص8.
[2] بن شيخة المسكيني(أم الزين)، **الفن يخرج عن طوره**، مصدر ذكر سابقا، ص 187.
[3] George Lukacs (réification).
[4] Rationalité extra-esthétique. Voir Jimenez(M), *L'esthétique contemporaine*, Kiencsieck, Paris, 1999, P84.
[5] Rationalité intra-esthétique.Ibid, P84.

استيطيقا أدورنو. ومع الإتّجاه نحو انتصار المعقولية "الخارقة" للمجال الجمالي، حيث سيطرت التقنية واتجهنا نحو أعلى مستويات التعقيد، لم يعد المطلب الأدورني(نقد الحداثة التقنية) يتناسب مع شروط فكرة "الخلق" التي اكتسبها الفن المعاصر؛ هذا الفن الذي أصبح يعتمد أساسا على تقنيات وأدوات أكثر تنوعا.

لقد وظف أدورنو كلّ استيطيقاه لمحاربة العقل الأداتي ممّا أثّر سلبا على علاقة الأثر الفني بمسائل أخرى كالتواصل مثلا. هذا التوجّه الذي اختاره أدورنو جعله عرضة للعديد من المؤاخذات، ولعلّ أهمها تلك التي أتى عليها هابرماس الذي، وإن أثنى في العديد من المواقع على المجهودات التي بذلها أستاذه، إلا أنّ تشبّثه بفلسفة الوعي جعله، حسب التصور الهابرماسي، يقترب من الحلّ دون أن يلامسه.

في هذا الإطار يعتبر هابرماس أنّ أدورنو انتهى إلى طريق مسدود، خاصة على مستوى الحلول المقترحة باعتبار أنّ أدورنو، وإن كان تشخيصه للحداثة لا يجانب الصواب، فإنّ حلوله كانت وفق معادلة قامت عليها فلسفة الوعي برمتها ألا وهي معادلة ذات/موضوع[1]، وهي معادلة، يرى هابرماس، أنّها لم تعد قادرة على تقديم الحلول الكفيلة بتجاوز أزمة الحداثة. وعليه فقد اقترح هابرماس معادلة جديدة تمكننا من تجاوز النفق المسدود الذي انتهى إليه أدورنو؛ هذه المعادلة الجديدة، رغم أنها تنقلنا من براديغم الوعي إلى براديغم اللغة، فإنّها تقترح حلولا من داخل الحداثة لا من خارجها ضمن معادلة ذات/ذات[2] التي تهدف إلى

---

[1] المعادلة ذات/موضوع هي معادلة تعبر عن ثورة فكرية ضد كل التصورات القديمة التي ظلت محكومة بحدود براديغم الوجود، حيث لم يكن مفهوم "الذات" مطروحا. إلاّ أن انبلاج هذا المفهوم (الذات) من ظلمات الشك الديكارتي، جعل الإنسان يصبح مركز الكون، ويخلف بالتالي الإله الصانع. هذا الإكتشاف شكل منعرجا في تاريخ الفلسفة، حيث وقعت قطيعة مع براديغم الوجود، وتأسست مرحلة جديدة؛ سميت بمرحلة الحداثة، حيث أصبح الإنسان يعي بذاته كقدرة على التأسيس والخلق والإبداع، وهو ما وقع اختزاله في مفهوم الذاتية. هكذا إذن انتقلنا من براديغم الوجود إلى براديغم الوعي؛ فتأسست فلسفات الذات، بدأت مع ديكارت وتواصلت حتى هوسرل مرورا بكانط وهيغل، ومن ثمة أصبحت معادلة ذات/موضوع هي المعادلة المعتمدة وأساس كل هذه الفلسفات التي راهنت على مركزية الذات.

[2] لقد راهن هابرماس، ضمن مشروعه التواصلي، على ضرب مركزية الذات، لكن ذلك لا يعني البتة التخلي عن مفهوم الذات لصالح مفهوم الآخر. إنّ الهدف من تجاوز مركزية الذات هو، كما يؤكد هابرماس، إيجاد علاقة أفقية تساوي أنطولوجيا ما بين الأنا والآخر؛ هذه العلاقة تستوجب انزياح الذات عن المركز وفسح المجال أمام إدماج الآخر. هذا الإدماج لن يكون على شاكلة الإدماج الكانطي(علاقة ذات/موضوع)، ولن يكون على شاكلة الإدماج الهيجلي (مفهوم الإعتراف الذي يكون فيه الآخر حاضرا لمجرد إفتكاك الإعتراف منه: جدلية السيد والعبد)، ولن يكون كذلك على شاكلة الإدماج الهوسرلي (الآخر مجرد انعكاس للأنا:كل وعي هو وعي بشيء ما). هذا الإدماج سيكون ضمن علاقة أفقية جدلية تعتمد مفهوم التزامن؛ وعليه فإنّ التصور الجديد للإنية الذي يدعمه هابرماس مرتبط بفكرة مفادها أنّ الآخر هو شرط وجود الأنا ومقوم أنطولوجي له، وبالتالي فتأكيد هابرماس على الآخر لا يعني إلغاء ونفي للأنا، بل هو إقرار بالتزامن والمحايثة ما بين قطبين لا يستقيم وجود أحدهما دون وجود الآخر. هذا النموذج ما بعد الميتافيزيقي الذي اقترحه

ضرب مركزية الذات قصد إعادة بناء تصور تذاوتي يقوم على أهمية حضور الآخر كشريك فاعل في تأسيس صلاحية الفعل داخل ثنايا اللغة التي نتكلمها. ولتجاوز هذا الإختلاف ما بين الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت(أدورنو) والجيل الثاني للمدرسة(هابرماس)، اقترح الجيل الثالث لهذه المدرسة(فلمار وزيل)[1]

معقولية جمالية وهي في الحقيقة معقولية تعبّر، كما يؤكد ذلك فلمار، عن اتّحاد ما بين "الميميزيس" والمعقولية قصد تحرير العقل من لا عقلانيته[2].

لقد طرح هابرماس نظريته التواصلية ضمن تصور يقضي بالتمسك بعقل الأنوار مع تشذيبه ممّا علق به من شوائب جراء التطور التكنولوجي الذي شهدته الأزمنة الحديثة. ولإن تمسك هابرماس بالتقسيم الثلاثي الكانطي الأصل، فإنّه توسع في المجالين المعرفي والحقوقي على حساب المجال الجمالي. ورغم أنّه لم يكتب مؤلفا يطرح فيه تصوره الجمالي، فإنّه أبدى رأيه بخصوص هذه المسألة في العديد من المواقع، خاصة في مؤلفيه "القول الفلسفي للحداثة" و"نظرية الفعل التواصلي"، حيث انفتح هابرماس على كلّ التجارب والتصورات السابقة له أو اللاحقة، مستفيدا من تنوع وثراء المشهد الفكري، لكنه بالمقابل يتمسك بعقل الأنوار، هذا العقل الذي يعدّ عند العديد من المفكرين المسؤول الأول عن كل ما لحق بالإنسانية من دمار، حيث اقترح نيتشه الفن ك"آخر العقل" واختزل أدورنو العقل برمته في الجانب الفني، حيث اعتبر أنّ المدخل الوحيد لتشخيص أزمة الحداثة يكمن في المعقولية الجمالية.

هابرماس طرح مسألة التذاوت ضمن علاقة تبادلية، وبناء على ذلك سنتخلى نهائيا عن العلاقة التي أرستها فلسفات الذات(ذات/موضوع)، لنمر إلى علاقة جديدة أرساها براديغم اللغة (ذات/ذات)

[1] الجيل الأول(أدورنو)، المتأثر بالنسق النيتشوي، وظّف الفن لفضح تسلط الحداثة، وبالتالي يصبح الفن المدخل الوحيد لتحرير الفكر من هيمنة المعقولية الأداتية، لذلك يوظف أدورنو الفن، بما هو "ميميزيس"، كقدرة على التعبير قصد فضح واقع الهيمنة الذي فرضه العقل التنويري. وبذلك يمكن القول أنّ "الميميزيس" الأدورني يختلف، من حيث مهمته، عن المحاكاة الأفلاطونية. وقد تكلم أدورنو عن المعقولية الجمالية، إلا أنه ماهى ما بين الفن والعقل العملي، الشيء الذي جعل مفهوم المعقولية الجمالية غير واضح. هذه الضبابية ستتواصل مع الجيل الثاني (هابرماس) ورغم إشارته الصريحة إلى هذه المعقولية، إلا أن هابرماس حدد المعايير الجمالية بأفق التذاوت باعتبارها مجرد قيم ثقافية خاصة بكل مجتمع. وكان لزاما علينا أن ننتظر الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت حتى تتبلور هذه المعقولية، وتصبح، طبقا لذلك، المعايير الجمالية بإمكانها أن تدّعي الصلاحية الكونية مثلها مثل معايير الفعل. وهي محاولة من لدن هذا الجيل تهدف إلى إلحاق الأثر الفني بمشروع التواصل. وتندرج هذه المحاولة ضمن تصور يهدف إلى إعادة قراءة النظرية الجمالية الأدورنية على ضوء مقاربة هابرماس التواصلية.

[2] « Il faut que la rationalité et la mimésis s'unissent pour délivrer la rationalité de son irrationalité ».Wellmer(A), *Vérité- Apparence- Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de modernité*, op, cit, P252.

إنّ تمسك أدورنو باستقلالية الفن جعل نظريته الجمالية تتسم بنوع من المثالية والتعالي على واقع العيش، وقد بنى تصوره، في جزء كبير منه، على نقده للطلائعية التي يبحث روادها على الثورة على الواقع. هذا الإتّجاه نحو واقع العيش يبدو جليا في فلسفة هابرماس التواصلية، إلاّ أنّه لم يتبلور في تصوره للمسألة الجمالية، مكتفيا بإشارته إلى المعقولية الجمالية[1] التي ستتبلور أكثر مع الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت، حيث خصص مارتن زيل فصلا كاملا لهذه المسألة في مؤلفه "فن القسمة"[2] سمّاه "مفهوم المعقولية الجمالية"، وقد ركّز في هذا الفصل على العلاقة الجدلية ما بين "الأبعاد الجمالية" و"المعقولية" بمعنى البحث في معقولية الأبعاد الجمالية، من جهة، والأبعاد الجمالية للمعقولية، من جهة أخرى، في إطار التمييز ما بين العقل والمعقولية[3].

إن النظرية التواصلية التي يقترحها هابرماس لم تحد كثيرا عن التقسيم الثلاثي الذي انتهى إليه كانط؛ باعتبار أنّه قسم مجالات العقل إلى ثلاثة مجالات؛ المجال المعرفي، المجال الأخلاقي والمجال اللاهوتي حيث يقر كانط برد مجال الفلسفة إلى الأسئلة التالية:

1. ماذا يمكنني أن أعرف؟
2. ماذا يجب علي أن أفعل؟
3. ما الذي يجوز لي أن آمل؟

إلاّ أن هابرماس توسع كثيرا في المجالين الأولين (المعرفي والحقوقي بشقيه الإيتيقي والسياسي) فيما ظلّ المجال الثالث(المجال الجمالي) مجرّد إشارات. وهي إشارات سيعمل تلامذته على التوسع فيها، وانطلاقا منها ستقع مراجعة الجمالية الأدورنية على ضوء مقاربة هابرماس التواصلية، بهدف تأسيس معقولية جمالية.

[1] « Habermas laisse entendre qu'il serait même possible de découvrir une rationalité dans l'art moderne lui-même, radicalement différencié selon sa logique autonome. »Rochlitz(R), *« De l'expression au sens. Perspectives esthétiques chez Habermas* », op, cit, P416.
[2] Seel(M), *L'art de diviser, le concept de la rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993.
[3] Ibid, P9.

في هذا الإطار حاول الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت التوسع ومحاولة بلورة نظرية جمالية تنبع من الإرث الأدورني وتعتمد آليات المقاربة الهابرماسية، وهي محاولة تهدف إلى الإستفادة من الإرث الذي تركه الجيل الأول للمدرسة، ممثّلا في نظرية أدورنو الجمالية، عبر إدخال بعض التعديلات عليه انطلاقا من الإشارات التي أثارها الجيل الثاني للمدرسة، ممثّلا في الآفاق التي فتحها هابرماس، عبر تنزيل المسألة الفنية ضمن سياق فلسفي، فتح من خلاله الباب أمام إمكانية البحث عن صيرورة الحداثة في جماليات لاحقة.

حاول مارتن زيل التوسّع ومناقشة المقاييس التي وضعها أدورنو انطلاقا من الإعتراف بالتجارب الجمالية المتنوعة التي استحضرها الفن المعاصر. وقد اعتمد زيل على أطروحة أستاذه هابرماس، خاصة منها إمكانية التوفيق ما بين العلم، الإيتيقا والجماليات، مع الملاحظ أنّ هابرماس يشدّد على فكرة أنّ لكلّ مجال من هذه المجلات حقيقته الخاصّة به ومنطقه الداخلي، بمعنى أنّ لكل مجال من هذه المجلات أدواته الخاصة للبحث عن "الحقيقة".

إنّ تأكيد وجود معقولية جمالية يعود إلى إعلان أنّ العمل الفني وإجراءاته وأدواته، تعود كلّها إلى نظام معرفة عقلاني. فالمجال الجمالي له مقاييس الصلاحية الخاصة به، تختلف عن مقاييس العلم والإيتيقا، لكن هذا لا ينفي إمكانية القول بوجود تواصل بين هذه المجالات.

فما هي مميزات المعقولية الجمالية؟

يتحدث زيل عن الإنطباع في التجربة الجمالية، لكن الحكم على نجاح الأثر أو فشله، وإمكانية اعتباره كموضوع تحليل معرفي ونقد، كل هذه الإعتبارات هي من اختصاص العقل وخصائصه الشكلية. إنّ القول بمعقولية جمالية يتمكن من خلاله زيل من قطع الطريق أمام التصوّرات المثالية، من ناحية، وتأكيد الدور الفعال للتجربة الجمالية، منبع المتعة والثراء المعرفي، من ناحية أخرى. لقد حاول مارتن زيل فهم الغموض الذي يميّز علاقة الفن بالمعقولية، محاولا بذلك تجاوز الموقفين المتضادين اللذين أشرنا إليهما سابقا(جمالية المغالاة وجمالية الحرمان) ومؤكّدا، في الآن نفسه، أنّ مقياس القيمة الجمالية هو "النجاح" وليس

"الحقيقة"؛ بمعنى أنّ الأثر الفني لا يمكن تناوله من زاوية أنّه عقلاني أو غير عقلاني، بل من زاوية كونه جميل أو ذميم[1].

يؤكّد زيل أنّ فهم الأثر الفني هو في الحقيقة مرتبط أشد الإرتباط بتحديد المقياس الذي يمكن اعتماده لأجل الوقوف عند فشل أو نجاح الأثر[2]. تستند إذن المعقولية الجمالية إلى نوع من البرهنة التي تهتمّ بالأثر الفني كتعبير، وهي معقولية تجمع ما بين الفهم وفعل البحث في راهنية الأثر الفني ومدى تأثيره في المتلقّي. وتتنزّل محاولة مارتن زيل في سياق تجاوز الصعوبات التي آلت إليها نظرية أدورنو الجمالية ومراجعتها انطلاقا من مقاربة هابرماس التواصلية، وقد أعطت هذه المراجعة تصورا تجاوز من خلاله زيل التضارب الحاصل بين العقل والفن، لتتأسس بذلك المعقولية الجمالية كرؤية تتجاوز الإفراط والتفريط، وتؤكّد، في الآن نفسه، أنّ العقل والفن كلاهما في حاجة ملحّة إلى الآخر؛ ذلك أنّ "العقل في حاجة إلى الفن الذي يرشده وينوره، لكن الفن لا يمثل العقل في كليته"[3].

هذا التفاعل الذي أكده زيل ما بين العقل والجماليات، يريد من خلاله إبراز علاقة تبادلية بين "معقولية البعد الجمالي"، من جهة، و"البعد الجمالي للمعقولية"، من جهة أخرى. معقولية البعد الجمالي يحددها زيل بما هي المعنى الخاص والسلوك الخاص الذي تصبح، بموجبه، الظواهر المختلفة مناسبة جماليا. أمّا البعد الجمالي للمعقولية فقد حدده زيل بأنه المكانة التي تحتلها معقولية الأعمال الجمالية داخل مجموع نماذج متعددة من الأنشطة المكوّنة لشكل الحياة أو المجتمع.[4]

يريد مارتن زيل إذن تأسيس نظرية في السلوك الجمالي[5] تقوم على العلاقة الحميمية ما بين العقل والجماليات. وبهذه النظرية، المتجهة أساسا نحو نقد التوجّه "الجمالوي"، يتصدّى زيل لتوجّهين إثنين: توجه يحاول "أستقة" العقل[6]، وتوجّه ثان ينادي ب"لا عقلانية الفضاء

[1] Seel(M), *L'art de diviser*, op, cit, P27.
[2] Ibid, P51.
[3] Rochlitz(R), *« Langage pour un, langage pour tous »*, janvier, 1988, Vol444, n488-489, P95-113.
[4] Seel(M), *L'art de diviser*, op, cit, P8.
[5] Théorie de la conduite esthétique.
[6] Esthététisation de la raison.

الجمالي"[1]. ولتجاوز هذين الحدين اقترح مارتن زيل، إلى جانب ثلة من المفكرين، معقولية جمالية يكون الشخص قادرا، بموجبها، على تقديم الأسباب والمبرّرات المقنعة لنشاطه.[2]

إنّ المهمّة التي أوكلها مارتن زيل إلى العقل تجاه الأثر الفني هي مهمّة النقد والتأويل وهو الدور الذي تقوم به الفلسفة. وبهذا التوجه يرفض زيل طغيان الجمالية على بقية مجالات المعقولية الأخرى. كما يتجه زيل نحو تأكيد مكانة المتلقّي، التي تغاضى عنها أدورنو، مستفيدا من أعمال هانس روبارت ياوس، وخاصة مؤلفه "استيطيقا التلقي".

أكّد ياوس، في تحديده لمفهوم التلقي على ضرورة تلازم فعلين في عملية التلقي، وهما الفعل الذي ينتجه الأثر الفني والطريقة التي بها يتلقى الجمهور هذا الأثر.[3]

لقد أعاد ياوس قراءة التصور الكانطي لأجل إعادة بناء المهمّة التواصلية للتجربة الجمالية. فكان التفاعل كبيرا ما بين "استيطيقا التلقي" الياوسية ونظرية هابرماس التواصلية، قصد التأكيد على دور المتلقي، الذي كان غائبا أو مغيّبا طوال براديغم الوعي. وإضفاء مسحة تواصلية على الأثر الفني حتى يخرج من عزلته الميميتيقية التي فرضها عليه أدورنو عندما جعل الأثر الفني ينهمّ فقط بكشف واقع الهيمنة الذي فرضه العقل وقد أضحى أداتيا. هذا التفاعل استثمره كثيرا الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت، خاصة مارتن زيل وألبراشت فلمار.

لقد اتّسم مفهوم "المظهر"، بصفة عامة، بضبابية كبيرة سواء تعلق الأمر باللغة اليومية، أو حتّى ب "المظهر الجمالي"؛ وما يزيد الأمر تعقيدا هو طرح مسألة "المظهر" في علاقة بمفهوم الحقيقة.[4]

---

[1] Dé - rationalisation de la sphère esthétique.

[2] Seel(M), *L'art de diviser*, op, cit, PP10-11.

[3] « Reception, dans sa compréhension esthétique, se définit comme un acte à double face qui comprend à la fois l'effet produit par l'œuvre d'art et la manière d'être reçue par son public(ou – si l'on veut – sa « réponse ») ». Jauss(H R), « *Esthétique de la reception et communication littéraire* », in *Critique*, n413, 1981, P1117.

[4] في محاورة الجمهورية، طرح أفلاطون سؤالا بخصوص الرسام قائلا: " أ هو يقلد المظهر أم الحقيقة"، أنظر أفلاطون، **محاورة الجمهورية**، ترجمة فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص ص 553- 554.

إذا كان التصور القديم قد وضع مقابلة وتضادا ما بين "المظهر" و"الحقيقة"، فإنّ التصورين، الحديث والمعاصر، حاولا إيجاد مخرج لهذا التصادم بين المفهومين.

إنّ "المصالحة" بين مفهوم "المظهر" ومفهوم"الحقيقة" وجدت طريقها من خلال إعادة النظر في مفهوم "الحقيقة"؛ فلم يعد المقصود هو الحقيقة الموضوعية، بل هو حقيقة الأثر الفني، أو بالأحرى صلاحية الأثر الفني. هذا التصور الجديد أشار إليه هابرماس ضمن تأكيده على أهمية التواصل الذي يعتمد "نظرية النقاش" كإطار إجرائي لجعل هذه العملية تقوم على أسس معقولة ومبررة، وكتب بخصوصه ألبراشت فلمار مؤلفا سمّاه " الحقيقة- المظهر- المصالحة"[1]، طرح فيه مفهوم الحقيقة، حقيقة الأثر الفني أو كما سمّاها هابرماس "صلاحية الأثر الفني"، لكنها صلاحية محدودة بأفق التذاوت ولا تدّعي الصلاحية الكونية.[2]

هذا المفهوم درسه أيضا بيتر بورجار في مؤلفه[3]، حيث وجّه نقده للتصور الأدورني، خاصة بخصوص نقده للفكر الطلائعي وللصبغة المثالية التي اتّسمت بها نظرية أدورنو الجمالية. لقد وجّه بورجار الفن نحو المعيش اليومي، لكن ليس لأجل الثورة عليه، كما هو الشأن بالنسبة للطلائعية، بل لأجل التصالح معه. إلى جانب الحقيقة، طرح فلمار مفهوم المظهر الجمالي، هذا المفهوم طرح منذ اليونان القديم، حيث اعتبره أفلاطون وهما وزيفا وعائقا أمام بلوغ الحقيقة، لكن نيتشه يعيد تناول هذا المفهوم في سياق مغاير للطرح الأفلاطوني، حيث أصبح المظهر هو الحياة، هو "الكينونة". وقد توسّع فلمار في هذا المفهوم من خلال تصور كارل هاينز بوهرار[4]، حيث عاد هذا الأخير إلى "المفهوم النيتشوي للمظهر"، وأكّد كثيرا على "الإنقلاب" الذي أجراه نيتشه على الأفلاطونية بخصوص المظهر، عندما اعتبر أنّ التراجيديا اليونانية هي الفن الأصيل وبالتالي ضرورة العودة إلى هذا الأصل، وهو أمر غير

[1] Wellmer(A), *Vérité, apparence, réconciliation, Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité*, in Rochlitz(R), ed, *Théories esthétiques après Adorno*, op, cit, P247.
[2] Habermas(J), *Théorie de l'agir communicationnel*, T1, op, cit, P36.
[3] Burger(P), *Pour une critique de l'esthétique idéaliste*, in, *Théories esthétiques après Adorno*, op, cit, P171.
[4] Bohrer(K H), *Esthétique et historisme. Le concept Nietzschéen d'apparence*, in, *Théories esthétiques après Adorno*, op, cit, P129.

ممكن إلا من خلال الثورة على "الجدل"[1] الذي بدأ مع سقراط وتواصل مع أفلاطون وكل الفلسفات التي غيّبت "الوجود الأصيل".

لكن إضافة فلمار تكمن في المصطلح الثالث، وهو مصطلح "المصالحة"، هذا المفهوم تناوله العديد من المفكرين؛ فقد أكد زيل في مقدمة مؤلفه المذكور آنفا أنّ العقل ليس أداة للتصالح، بل هو فن القسمة، وقد أكد أدورنو على براديغم "التصالح"، فيما وجه بورجار نقدا لهذا المصطلح، كما تصوره أدورنو، متجاوزا براديغم "المصالحة" نحو واقع العيش.

نحوصل فنقول أنّ أدورنو كان انتقائيا في تعامله مع الفنون الحديثة، حيث اختار نماذج معيّنة من الفن الحديث للدفاع عنها فيما تجاهل أخرى؛ لقد دافع عن الموسيقى ودافع عن الأدب والرسم، ورفض بالمقابل، الأخذ بعين الإعتبار الحركات الطلائعية واكتفى باعتبارها عروضا لا جمالية ومتواطئة مع "صناعة الثقافة". وسيعود الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت ليعيد قراءة المقاربة الأدورنية على ضوء نظرية هابرماس التواصلية، وبهذه القراءة يسعى هذا الجيل إلى لمّ شمل الجيلين الأول والثاني قصد ربط الصلة ما بين العقل والفن ضمن تصور يبشر بملامح "معقولية جمالية" وينقذ المعقولية من لا عقلانيتها على حدّ تعبير فلمار.

وبهذا الإقرار أصبح الفن ينور العقل، يرشد العقل ويحرر العقل. وبذلك تجاوزنا كل الطروحات المنادية بنفي العقل. كم نحن في حاجة أكيدة اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، إلى مثل هكذا مصالحة مابين العقل والفن لتفادي كل مغالاة وكل شطط في الإتجاهين.

البيبليوغرافيا:

- Bayer (Raymond), Histoire de l’esthétique, Paris, Armand Colin,1961.
- Scherringham, Introduction à la philosophie esthétique, paris, Payot, 1992.
- Newton(I), Principes mathématiques de la philosophie naturelle, Trad, Marquise de chastelet. Tome1, Paris, Albert Blanchard, 1966.

[1] يعتبر نيتشه أنّ ظهور مفهوم "الجدل"، منذ سقراط، كان بمثابة الشرارة الأولى نحو التخلي عن المأساة كمحرك أساسي للثقافة اليونانية. هذا المنعرج السقراطي، اعتبره نيتشه كأولى الأعراض المرضية التي بدأت تدبّ في جسد الثقافة اليونانية.

- Habermas(J), Morale et communication, Trad de l'allemand par Bouchindhomme(C), Paris, Cerf, 1991.
- Après Marx, Trad de l'allemand par Ladmiral(JR) et Launay(MB), Paris, Hachette Littératures, 1997.
- Vérité et justification, Trad, Rochlitz(R), Paris, Gallimard, 2001.
- Théorie de l'agir communicationnel, T1, Trad de l'allemand par Ferry(JM), Paris, Fayard, 1987.
- Le discours philosophique de la modernité, Trad de l'allemand par Bouchindhomme(C) et Rochlitz(R), Paris, Gallimard, 1988.
- Bohrer (K-H), Esthétique et Historisme. Le concept Nietzschéen d'«apparence », Théories Esthétiques après Adorno.
- Cauquelin(A), Les théories de l'art, 4ed, PUF, 2010.
- Wellmer(A), Vérité- Apparence- réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité, in, Théories esthétiques après Adorno, Textes édités et présentés par Rochlitz(R), Trad, de l'allemand par Rochlitz(R), et Bouchindhomme(C), Actes Sud, 1990.
- Théories esthétique âpres Adorno.
- Seel(M), L'art de diviser. La conception de rationalité esthétique, Trad, Claude(Hary-Schaffer), Ed, Armand Colin, Paris, 1993.
- Nietzsche(F), La naissance de la tragédie, Trad de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1949.

مـــــقالات:

- Habermas(J), La modernité : un projet inachevé, Trad par Raulet(G), in critique, no413, octobre, 1981, P950-967.
- Questions et contre-questions, Trad de l'anglais par Constantineau(Philippe), in Critique, no493-494, 1988.
- Rochlitz(R), De l'expression au sens : Perspective esthétique chez Habermas, Revue internationale de philosophie, no194, 1995, P509-435.

مراجع باللغة العربية:

- آبل (كارل أوتو)، التفكير مع هابرماس ضد هابرماس، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، منشورات الإختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

- أفادية(محمد نورالدين)، الحداثة والتواصل، في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998.
- التريكي(رشيدة)، الجماليات وسؤال المعني، ترجمة ابراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، 2009.
- الشريف(توفيق)، فلسفة الفن، دار سيباد للفن، ط1، تونس، 1995.
- المسكيني(أم الزين بنشيخة)، الفن يخرج عن طوره، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، 2011.
- بن مصطفى(منيرة)، الجمالية والنقد في فكر هابرماس، الوسيطي للنشر والتوزيع.
- كانط(إ)، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، 1988.

أسئلة الإبداع التشكيلي في الحوار بين الفن العلم
قراءة في بعض تنصيبات الفنان بيوتر كوفالسكي
Piotr Kowalski (1927-2004)

Questions de la création plastique dans le dialogue entre l'art et la science
Une lecture dans certaines installations de l'artiste Piotr Kowalski (1927-2004)

علي الجليطي
جامعة قابس

ملخص

تفاعل الفنانون التشكيليون منذ الانطباعية، مع مستجدات العلوم والتكنولوجيا وتأثروا بالآليات التي قدّمتها الحداثة من أجل التّجاوز والتجديد في مسارات الإبداع الفنّي. غير أن التحوّلات التي طرأت على أداوت وأساليب العرض الفني شهدت ومنذ النّصف الثاني من القرن العشرين، تسارعا مهمّا في مسايرة الاكتشافات والاختراعات العلمية خاصّة في فنون النّحت والتنصيب والأداء.

تسعى هذه الورقة البحثية إلى استقراء البوادر الأولى للحوار الإبداعي ما بين الفن والعلم خاصّة في صلب التيّارات التي دشنت بواكير ما بعد الحداثة في الفن الأوربي، مع بداية الستينات من القرن الماضي. وتهدف إلى تحليل مظاهر التفاعل بين الطابع الشعري للفن وبين البعد المنطقي للعلم واستنتاج دلالاته من خلال قراءة تشكيلية لبعض تنصيبات الفنان والمهندس المعماري البولوني بيوتر كوفالسكي (Piotr Kowalski (1927-2004. سنحاول في المقال مساءلة الأسس المنهجية والمفهوميّة لتنصيباته التي حاور من خلالها بعض القوانين الرياضية والفيزيائية.

تسعى الورقة إلى تقييم الرؤية الجمالية لكوفالسكي في تأويله التشكيلي لخصائص الظاهرة العلمية واختبار قدرته على تحويل ما هو منطقي وموضوعي إلى حدوسات جمالية تثير الإدراك الحسّي للمشاهد بواسطة مفردات فنية تشكيلية مبسّطة .

Depuis l'impressionnisme, les artistes plasticiens ont interagi aux développements de la science et de la technologie et ont été influencés par les mécanismes offerts par la modernité pour transcender et renouveler les voies de la créativité artistique. Cependant, les transformations qui ont commencé à s'opérer dans les outils et les

méthodes de présentation artistique ont connu, depuis la seconde moitié du XXe siècle, une accélération importante au rythme des découvertes et des inventions scientifiques, en particulier dans les arts de la sculpture, de l'installation et de la performance.

On cherche dans cet article à extrapoler les premiers signes d'un dialogue créatif entre l'art et la science, en particulier au cœur des courants qui ont lancé le postmodernisme précoce dans l'art européen, au début des années 1960. Il vise à analyser les aspects de l'interaction entre le caractère poétique de l'art et la dimension logique de la science et à en déduire ses connotations à travers l'expérience de l'artiste et architecte polonais Piotr Kowalski (1927-2004). Nous tenterons de remettre en question les fondements méthodologiques et conceptuels de ses installations, à travers lesquelles il a discuté de certaines lois mathématiques et physiques.

L'article cherche à évaluer la vision esthétique de Kovalski dans son interprétation des caractéristiques du phénomène scientifique et à tester sa capacité à transformer ce qui est logique et objectif en intuitions esthétiques qui stimulent la perception du spectateur à travers un vocabulaire simple de l'art plastique.

تمهـــيد

لا يخفى من الناحية التاريخية، أن الصنائع في الحضارات القديمة كانت كُلاّ متماسكا لا فصل فيها بين ما هو أسطوري/ديني أو تقني/علمي، وبين ما يسمّي في العصور الحديثة بـــ "الفن". والشواهد على ذلك في تاريخ الفن عديدة لعلّ أهمّها ما كان يميّز خبرات "الفنان" أو "العالم" من إمكانات موسوعيّة في الجمع بين مواهب متعدّدة، مثل الفنان والمخترع الإيطالي "ليوناردو دافنشي" (1452-1519).

أمّا في الفترة الحديثة فقد شهدت السنوات الستّين في فرنسا تحديدا، تجاذبات عديدة بين التيارات الفنية من جهة والاكتشافات التكنولوجية المتسارعة من جهة ثانية، لذلك أصبحت مرجعيّات الفنان تجاه الواقع مزدوجة الملمح، فمن ناحية: ظهور اكراهات اجتماعية مرتبطة بتغيّر جذري في السلوك الاستهلاكي الذي يتميّز بطفرة في البضائع والمنتجات والأشياء والأدوات الاستعمالية، ومن ناحية أخرى صعود وتنامي الرّغبة في التفاعل مع مستجدات الاكتشافات والإنجازات العلمية والتقنية. وحيال ذلك أو نتيجة له، تواجدت على الساحة

تيارات فنية متعدّدة لعلّ أهمّها تلك التي تضمّ توجّهات الفنّانين الذين اختاروا مسايرة التّطوّرات العلمية والتكنولوجية واستغلال ما توفره من خامات هجينة ومستحدثة أو ما تمنحه بعض الآلات من قدرة على انجاز أعمال ضخمة واكتساح الفضاءات الطبيعة والحضريّة. وهو التمشي التشكيلي الذي يتطلّب المساءلة والتحليل خاصّة في مستوى آليات ونتائج الحوار الإبداعي الذي يجريه الفنان مع الظواهر العلمية وتقييم قدراته على تحويل ما هو منطقي وموضوعي إلى حدوسات جمالية تثير الإدراك الحسّي للمشاهد بواسطة مفردات فنية تشكيلية مبسّطة.

1- لمحة مختصرة عن السياقات التاريخية لنشوء العلاقة التفاعلية بين الفن التشكيلي والتقنيات المستجدة.

سعى الفنانون في مسارات تجاربهم الفنية في كل العصور إلى اختبار مواد الإنشاء والتقنيات المبتكرة سواء تلك التي يخترعونها بأنفسهم أو تلك التي تستفيد من المكتشفات العلمية والتكنولوجية الجديدة، وبالتالي ظلّ الإبداع في الفنون رديف الإبداع في العلوم إلى أن حصلت الطفرة العلمية في العصور الحديثة والتي تزامنت مع تبلور النزوع نحو الفصل بين التخصّصات والتمايز ما بين الفن والعلم. إلاّ أن إرهاصات ما بعد الحداثة في مجال الإبداع التشكيلي أدّت إلى معاودة الوصل بين الفن والعلم عبر جملة من التجارب التي شهدت بوادرها الأولى مع تيار الواقعية الجديدة. وتقدّر المؤرّخة الفرنسيّة في مجال الفن، كاترين مياي - أن الفنانين سعوا ضمن تلك التجارب- إلى إضفاء سمة شاعريّة على ما تقدّمه التكنولوجيا من أدوات وآلات وذلك بغرض: **"الدّفع بالمجتمع التكنولوجي لإدراك البُعد الشّعري"**[1] وهي تقصد بذلك الدّور الذي يمكن أن يقوم به الفنان في مجتمع حديث تحاصره الآلات وتخترقه التكنولوجيا. ورغم ما يتسم بـه مصطلح :**"البعد الشّعري"** من غموض، إلا أن ما يُمكن ملاحظته في بعض الأعمال الفنية لفنّانين تشكيليين مثل: سيزار بالداتشيني Cézar Baldaccin (1921- 1998) وإيف كلان Yve Klein (1928-1952) وجان تانجلي jean Tinguely (1925-1991) وغيرهم من المبدعين الذين احتفوا على طريقتهم ببعض التطوّرات التكنولوجية والأحداث العلميّة الكبرى، يؤكّد على ضرورة التفكير في

[1] Catherine Millet, L'art contemporain en France, Flammarion, 1994, p31.

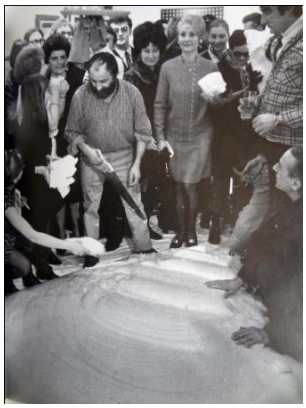
دلالات وأبعاد التقاء الفن بالعلم وخاصّة في مجال الفنون التشكيلية. خاصّة وأن ظاهرة تفاعل الفنانين مع مستجدّات العلوم أصبح أمرا عاديّا ويعكس قدرة على الاندماج في السياقين الاجتماعي والعلمي لعصر يشهد تحوّلات ما بعد حداثيّة عميقة.

هل يمكن القول أن نوعية هذه الأعمال التشكيلية تعكس نيّة ما أو محاولة لمنح الاكتشافات والتطوّرات العلمية سمة "شعرية" أو وضعها في سياق رومنسي حيال المتلقي؟ هل يمكن أن نجد مبرّرات من داخل المشاغل الفنيّة ذاتها تمكننا من فهم وتفكيك مآلات هذا النّوع من "الاشتغال الفنّي" الذي يسعى إلى بلورة "البعد الشعري" وإسباغه على الاكتشافات العلمية ومستجداتها التكنولوجية ؟

تستدعي محاولة الإجابة على هذه التساؤلات وضع تصوّر معرفي - ولو بصورة إجمالية - لما هو مقصود بـــالمصطلح المركّب : "شعريّة الفن" باعتبار أن البعد الشعري يقابل من ناحية المعنى مع ما يتّسم به بناء النّظريات العلمية من سند منطقي يقوم على الموضوعية والبرهان العقلي. تحدّث النقاد والمؤرخون وكذلك الفنانون عن إمكانية أن تتعدّى صفة الشّعر وخاصيّتة أي "الشّعريّة" - وهي في تعريفها العام: ما يجعل الشعر شعرا- فنون القول أو الكلام الموزون إلى بقية الفنون وخاصّة فن الرسم، حيث يُنسب إلى الرسام أوجين ديلاكروى Eugène Delacroix (1898-1963) قوله في مذكراته: **"إنّ من يتحدّث عن فن إنّما يتحدّث عن شعر، لا وجود لفن من دون غرض شعري"**[1] ممّا يدلّ على انّه يجعل من البعد الشعري غرضا أساسيّا في فن الرسم وهو ما يؤكّد فكرة أن الشعريّة صفة متعديّة إلى بقية الفنون. وبالتالي فإنّ المسألة تصبح متمركزة حول الصّورة أو الحالة التي يُمكن أن يُنعت من خلالها العمل الإبداعي الذي ينطلق من سند علمي ممثلا في نظرية فيزيائيّة مثلا، بأنّه ذو صبغة شعريّة؟ وهو التساؤل الذي يفترض أن تقدّم التنصيبات المزمع دراستها أجوبة عنه، باعتبارها عيّنة تختزل أسئلة الإبداع التشكيلي التي يثيرها الفنان في حواره الإبداعي مع أي نظرية فيزيائية أو بيولوجية أو غيرها من مكتشفات العلوم والتكنولوجيا.

[1] Marcel Lobet, *Écriture et peinture dans le Journal d'Eugène Delacroix* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981p 10-11. Disponible sur : < www.arllfb.be >

سمح التطوّر التكنولوجي المزيدَ من التحكّم في مختلف الخصائص الفيزيائيّة الشكلية واللونيّة لبعض الموادّ والخامات، وهو ما مكّن بعض الفنانين الذين أدرجهم المؤرّخون ضمن تيار الواقعيّة الجديدة، مثل الفنّان سيزار بالداتشيني César Baldaccini (1921-1998) الذي استعمل رغوة مادّة البوليريتنان (la mousse polyuréthane) وقدرتها على التمدّد لإنجاز ما اعتبره أعمالا فنيّة. تلك "الأعمال الفنيّة" الخارجة عن المألوف سواء من حيث شكلها وحجمها أو من حيث طريقة انجازها مثلت منعطفا هامّا في أعمال سيزار الذي ساير عفويّة تمدّد مادّة البوليريتان لينخرط في سلسلة من التجارب التي منها ما شارك فيه الجمهور (أنظر أعماله "تمدّد 1970" وصورته وهو يوزّع قطعا من مادّة البوليريتنان البيضاء بعد ان تمددت تحت أنظار الجمهور 1968) . واللافت للنّظر أن كل تلك المسارات والانعطافات كانت نتيجة لتطوّرات علميّة مهمّة في مجال التحكّم في التركيبة الكيميائيّة لبعض الموادّ.



César, expansion réalisée en public à la galerie Mathias Fels 1968.

César, Expansion n°14, 1970.

غيّر الفنان سيزار - تبعا لما سببته الاكتشافات العلمية من تحوّلات تكنولوجيّة- من معالجته للخامات ومن تصوّره للفعل الإبداعي ذاته حيث استغلّ تكنولوجيات التحكّم في الضغط العالي بواسطة الزيوت السائلة ضمن ما يُعرف بـ "الضغط الهيدروليكي" (la presse hydraulique) ليقترح أعمالا فنيّة تعبّر عن القدرة الهائلة لفعل الضغط حيث قدّم سيارات مضغوطة في شكل كتل حجميّة بسيطة (أنظر عمله "ضغط موجّه لسيّارة 1962")

César, *Ricard*, 1962, Compression dirigée d'automobile, 153 x 73 x 65 cm

والملاحظ أن أغلب تيارات السنوات الستين تأثرت بالاكتشافات العلمية والاختراعات التقنية على غرار الفن الحركي أو الميكانيكي (Art cinétique/Mec art) مثلما تعبّر عنه بعض أعمال الفنان السويسري جان تانغلي Jean Tinguely (1925-1991). إلاّ أن البعض الآخر حاول الاشتغال على القوانين والنّظريات الفيزيائيّة التي تتحكّم في الظواهر الطبيعية وتكيّف الإدراك الحسّي للأشياء. إذ من الفنانين من سعى إلى توظيف ملكاته الإبداعية في التعريف بتلك القوانين ومنحها صبغة جمالية عبر عرضها في قالب فنّي. ونذكر خاصّة بعض أولائك الفنّانين الذين لهم تكوين علمي في مجالات الهندسة المعماريّة وتشبّعوا بمناهج البحث العلمي وخاصّة التجريبي منها أمثال الفنان البولوني بيوتر كوفالسكي Piotr Kowalski (1927-2004) .

2- البعض من مسارات التجربة الإبداعية للفنان بيوتر كوفالسكي (Piotr Kowalski 1927-2004)

بيوتر كوفالسكي (1927-2004) Piotr Kowalski فنان بولوني درس الفنون في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، له اهتمامات بالهندسة المعمارية التجريبيّة. تعكس أعماله الفنيّة تأثره بالمنطق الرياضي للعلاقات الهندسية وتتّسم باعتماد الإضاءة وفق منحى شاعري وترميزي مع وجود بعد اختزالي وتبسيطي يتلاءم مع الخامات الموظفة في تنصيباته. تقترح أعماله مشاركة من قبل المتلقي الذي يجد نفسه في وضعية تفاعلية مع تقسيمات هندسية

تتلاعب بإدراكه الحسي للفضاء. وقد ظهرت أعمال كوفالسكي الأولى في مناخ يشهد اختراعات تكنولوجية متسارعة التّطور والتجدّد لذلك بدا منجذبا بحكم تخصّصه في الفن المعماري وتأثره بالمنحى الهندسي في بحوثه التجريبيّة، نحو الاكتشافات والإنجازات العلمية والتقنية والرغبة في التفاعل معها عن طريق مشغولات فنيّة.

قد يكون الهدف المعلن من قبل كوفالسكي متمثلا في سعيه لوضع ما سمّاه **"القواعد الموضوعية التي يتقاسمها الجميع"**[1] ولعلّه يقصد بنعت **"الموضوعيّة"** الصّبغة العلمية والتقنيّة الثابتة لبعض الظواهر الفيزيائيّة كالجاذبيّة أو تأثيرات الحقول المغناطيسيّة أو النمو الديموغرافي لسكان الكرة الأرضية وهو يجعل تلك الموضوعية العلمية منطلقا للإبداع الفني. السؤال إذن يتعلق بطبيعة وكنه التجارب الفنية التي يمكن أن نلمس فيها مثل هذا الرهان الجمالي، اعتبارا إلى أن الموضوعية التقنيّة تمثل أحد المفاتيح المهمّة التي تساعد على قراءة وتأويل تجاربه الفنيّة التي ارتأينا تقسيمها إلى محاور اهتمام سنعرض لها بحسب صلتها بالمجال العلمي الذي تعبّر عنه.

2. 1. الفن كتعبير عن الإحداثيات الأساسيّة للفضاء

سعى بيوتر كوفالسكي للتعبير عن الإحداثيات الأساسية للفضاء كما تضبطها العلوم الرياضيّة عبر الإشارة إليها في أعماله المعروفة بـ : **"هنا" "هناك"** و"**xyz** " وهي منجزة في سنتي 1968-1969، وتندرج تلك الأعمال ضمن ما يُمكن اعتباره الإرهاصات الأولى لظهور ما سيُعرف فيما بعد بفن التنصيب لأن من النقّاد من يعتبرها منحوتات رغم ما تمثله من قطيعة واضحة المعالم مع الأساليب والتقنيات التقليدية للنحت. تؤسس هذه "الأعمال المتكوّنة أساسا من موادّ بسيطة وأنابيب إضاءة وألواح لنوع من المراجعات الفنيّة لما سمّاه الناقد الفنّي جيرار ديروزوا[2] Gérard Durozoi : "القواعد الدنيا للفضاء" ، « grammaire minimale de l’espace » وهي بمثابة الأبجديات والاتجاهات التي تمنح الحجم حضوره الفيزيائي والكمّي في الفضاء، وفق إحداثيات موضوعية توجّه الرؤية وتؤطر الإدراك خارج

[1] Catherine Millet, op. Cite p34.

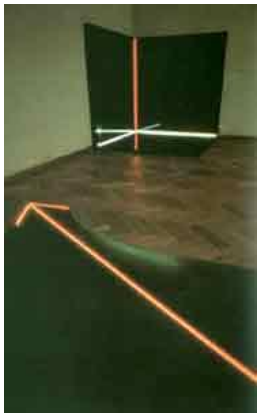
[2] جيرار ديروزوا: أستاذ مبرّز في الفلسفة من أصل فرنسي ولد سنة 1942، له عدّة مقالات نقديّة تتناول التجارب المعاصرة في الفنون التشكيلية، أشرف على الإدارة العلمية لمعجم الفن الحديث والمعاصر، إصدار دار : هازان سنة 2002.

أي تصوّر متافيزيقي أو متعالي إنها بمثابة التجاوز للنظرة التقليدية التي تحيّد الفضاء ولا ترى فيه سوى مجرّد "حاو" للعمل النحتي، "فضاء للعرض" فقط مجرّد خلفية لما هو "رائعة فنيّة" .

تنبّه أعمال كوفالسكي إلى قيمة شروط الرؤية في عملية التلقي وتشير إلى أن هذه الشروط ليست سوى الخصائص الموضوعية للفضاء وقد عبّر عن ذلك جرار ديروزوا Gérard Durozoi بالقول: **"منحوتة مثل هذه (يقصد منحوتة "xyz") لا تقدّم شيئا سوى إمكانيّة تقديم أيّ شيء أينما كان وكما هو في الفضاء: إنّها تضع موضع البداهة ملابسات أيّ معرض من خلال إنجاز بصريّ للإحداثيات الفضائيّة أو المقاسات التي بواسطتها يُستحدث ويُتصوّر أيّ حجم"**[1]. يؤسّس كوفالسكي بهذا المعنى، لإحداثيات فضاء العرض بما هي شروط موضوعية (علميّة) أو كأنّها مفردات خطاب بصري مجسّد في حروف أبجديّته الأولى: **"يمرّر كوفالسكي الأمور وكأنه لا وجود إلا لحروف الأبجديّة، عمليّة "الفن" تتمثل في تمرير العناصر من أبجدية إلى أخرى"**.[2] يتعلّق الموقف الجمالي بالانتقال من أبجديّة المعطى الفيزيائي إلى أبجديات التأويل المستحدَث والمستجد عند المتلقي وبالتالي يصبح العمل الفني التنصيبي أداة لإنشاء مرجعيات حسيّة إدراكيّة أساسيّة يمكن بواسطتها أو من خلالها تحديد شروط الرؤية وملابساتها وهو ما يمنح المتلقي قدرا من القواعد الدنيا للفضاء التي يمكنه بواسطتها التفاعل الوجداني مع ما يُعرض،أو استشعار القاعدة الرياضيّة وهي في حلّة فنيّة إبداعية خالية من الغرض الوظيفي إلا بالقدر الذي يتجلّى فيه البعد الشعري للمبدأ العقلي القائم على المنطق.

[1] Gérard Durozoi, *Regarder l'art du XX ème siècle*, 100 chefs-d'œuvre. Hazan Paris 1998, œuvre 76.

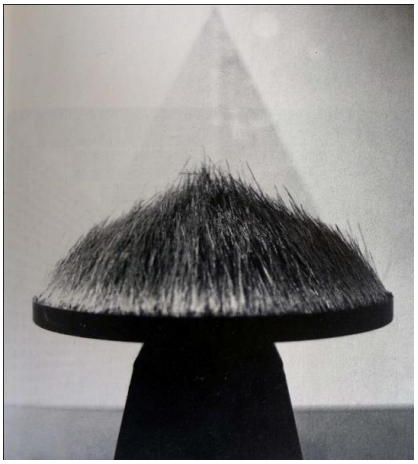
[2] Jean-Marie Dallet, *texte de présentation du catalogue de l'exposition UPDATE-1*, Belgique, du 31 mars au 8 juin 2006.p5.



KOWALSKI ,"là-bas " (1968) et "xyz " (1969). Tubes de néons de différentes couleurs définis par des surfaces carrées noires.

2. 2. "الجاذبيّة" والتوظيف الجمالي

اعتمد بيوتر كوفالسكي عدّة تجارب حاول من خلالها استغلال بعض نظم وقوانين الفيزياء مثل قوى الجاذبيّة وغيرها من المؤثرات الناتجة عن حركة الدوران المحوريّة خاصّة إذا ما ارتبطت بتحكّم مبرمج للتّسارع (accélération/ralentissement)، وتعتمد هذه التجربة على عدّة محابس زُرع فيها العشب وتمّت برمجتها للتتحرّك بصورة مسترسلة حول محورها العمودي. وتتمثل النتيجة الحاصلة في نموّ العشب في شكل مخروطي ممّا يدلّ على خضوع حركة النموّ تلك لتأثير كلّ من الجاذبيّة الأرضيّة العاديّة من ناحية، وتأثير قوّة الجذب المركزي من ناحية أخرى.



Piotr Kowalski, *Dressage d'un cône* 1967, herbe, plateau tournant, moteur électrique, diamètre 30 cm, hauteur variable.

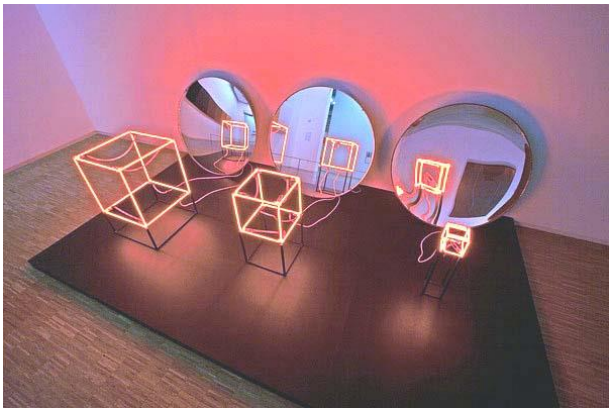
ما هي الأغراض الجماليّة لتلك التجربة؟ هل يدلّ ذلك على محاولة لتملّك القانون الفيزيائي وبالتالي الإفصاح عن الرغبة في ترويض نظام الجاذبيّة واستدراجه كتقنية للتعبير وخدمة للغرض الجمالي؟ وإذا ما سلّمنا بتلك القصديّة هل نحن بصدد الانتقال من صرامة وبرودة القانون الفيزيائي إلى نوع من التعبير الجمالي الذي يسعى إلى إضفاء لبوس من الشاعريّة الانفعاليّة التي يتحوّل بمقتضاها الإدراك الحسيّ للظاهرة الفيزيائيّة إلى نوع من الانفعال الذي يحدث لذة ومتعة الجمالية من نوع خاصّ؟

ربما هذا ما حاول بول كلي الوصول إليه حين كان يرغب في أن يتخطّى بواسطة الفن جاذبيّة المظهر الحسي للقانون الفيزيائي الطبيعي نحو السعي للكشف عن القانون الباطني للظاهرة لإدراك كنهها وحقيقتها الانطولوجية، والالتحام مع الظاهرة التحاما وجوديا قبليا يتجاوز حاجز اللغة الاصطلاحية ليبتكر لغته البكر. ولعلّ هذا ما أشار إليه هيدقير حين اعترف للفن بالقدرة على كشف حجب الوجود البدئي متجاوزا التقنية إلى جوهرها. ويربط تيري دوفران بين تساؤلات كوفالسكي وحيرته الإبداعية تجاه مستجدات التكنولوجيا والثورة التقنية وبين ما كتبه هيدقير في كتابه "مسألة التقنية" حينما أعلن أن :**"جوهر التقنية لا علاقة له بالتقنية"** [1]على أساس أن جوهر التقنية يرجع بنا إلى عمق التجربة الإنسانية في تفاعلها الحسّي بالظواهر والقوانين الفيزيائيّة، لا يخلة ذلك التفاعل البكر من زخم المشاعر العميقة التي توشك ان تتلاشى حينما تتحوّل التقنية إلى عامل للتحكّم في الظواهر وحجب جوهر الأشياء .

2. 3. الانعكاس المرآتي وتغييب حقيقة الأشياء

تتمثل مكوّنات التنصيبة في العناصر التالية: ثلاث مكعّبات صنعت أضلاعُ كل واحد منها بواسطة الأنابيب المضاءة، ووُضعت تلك المكعبات فوق مصطبة بنيّة اللون وقبالة ثلاث مرايا مُتقايسة الحجم البيضاوي. تتفاوت أحجام المكعبات، بينما تبدو صورها المنعكسة على سطح المرايا الثلاث متقايسة ومتساوية. وهذا ما يجعل المتلقي يتساءل عن سبب تلك الخدعة؟

[1]Thierry Dufrène, *Kowalski Piotr*, in Dictionnaire des architectes, Encyclopeadia Universalis, France; 2016.



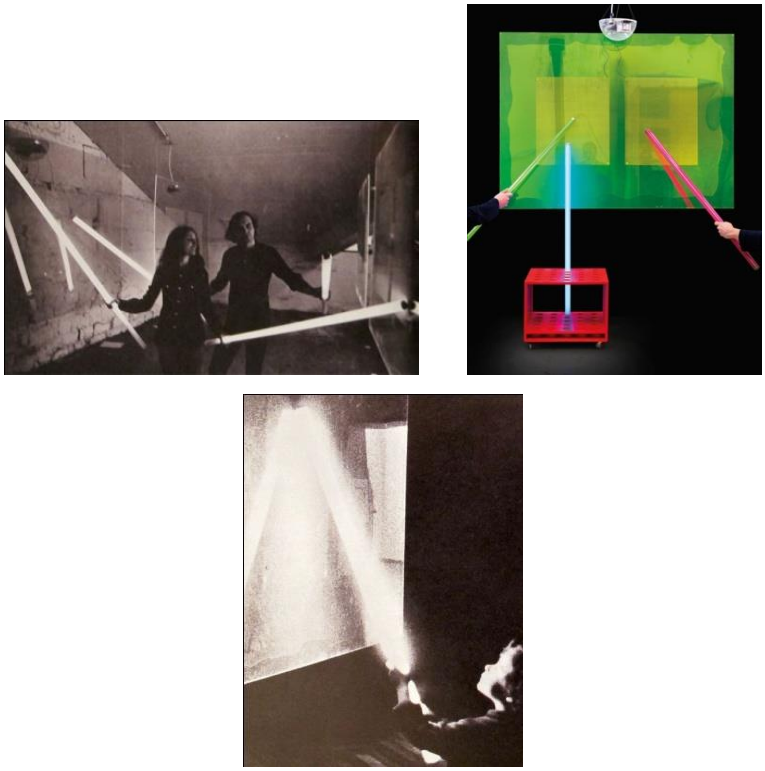
Piotr Kowalski, " Identité numéro 2 " (1973), trois cubes de néons de taille décroissante placés devant trois miroirs circulaires (l'un plan, l'autre convexe et finalement le dernier concave).

تضع التنصيبة الثابتة المتلقي في حيرة بخصوص تغيّر وتبدّل الأحجام والمدركات الحسيّة للمكعبات وصورتها المنعكسة بحسب كلّ مرآة. ورغم تفاوت الأحجام فإنّ الصّورة الافتراضيّة المنعكسة تجعلها متقايسة وهذا ما يدفع إلى التساؤل حول درجة الإيهام التي معها تغيب حقيقة الأشياء. فالإدراك يتحوّل إلى مساحة من الضياع في مشهد تغيب فيه اليقينيّات رغم أن العناصر مألوفة. وبالرغم من تعدّد وتنوّع الحقائق الحسيّة للمكعّبات المضاءة، إلاّ أنّ صورها المعكوسة والمتخيّلة تبدو واحدة ومتماثلة. يريد كوفالسكي أن يبيّن للمتلقي أن تمثّلات الأشياء في الذهن لا تتطابق مع حقيقة الشيء بمعنى أن كلّ الموجودات تتحوّل إلى علامات لا يستقرّ وجودها الحقيقي إلا من خلال ما يمنحه لها الإدراك من أبعاد وتصوّرات. وهكذا فالحقيقة العلميّة المتسمة بالموضوعية والخاضعة للقيس والقائمة على البرهان تتحوّل مع التجربة الإدراكية المتحرّرة من سلطة العقل إلى متاهة في عوالم الحلم والخيال. وهذا ما يدفع إلى التساؤل : هل أن الحقيقة العلمية في نسقيّتها المنطقيّة الصّارمة خالية من المتعة الجماليّة؟ لكي يسعى كوفالسكي لتحويلها عن تلك الصرامة باتجاه حاضن جمالي؟

2. 4. الحقل المغناطيسي كمثير إدراكي/جمالي

يتمثل هذا العمل في مجموعة من الأنابيب المضيئة (tube néon) التي تشبه العصا ويمكن التنقل بها في أرجاء قاعة العرض، يحتوي كل أنبوب غازا ذا تركيبة كيميائيّة معيّنة بحيث تصبح مضيئة حالما تدخل ضمن نطاق تأثير أيّ حقل كهرومغناطيسي. وقد جهّز الفنان

كوفالسكي الجدران بشاشات ذات تركيبة معيّنة ومرتبطة بدارات كهربائيّة الغرض منها إحداث حقول كهرومغناطيسيّة. ويتطلّب الحضور في المعرض من المتلقي أن يتناول أحد الأنابيب ويتحرّك به داخل فضاء العرض بغرض اكتشاف التفاعلات الفيزيائية والكيميائيّة التي تحدُث بين الأنابيب المتحرّكة والحقول الكهرومغناطيسيّة التي تجعل الأنابيب مضيئة بألوان مختلفة (أنظر الصور)



Piotr Kowalski, Mesures à prendre, 1969, plaques de plexiglas, générateur champs électromagnétique, antenne de champs électromagnétique, tubes néons colorés.

ما هي الدلالات الممكنة لتلك التنصيبة وما هي المعاني المستخلصة من التفاعلات التي تحدث ضمن فضاء العرض بين المتلقي وبقيّة عناصر التنصيبة؟

لا نعتقد أن الغرض الأساسي للتنصيبة يتوقف عند حدود التعرّف على قوى فيزيائيّة لا تُدرك مباشرة إلاّ من خلال تأثيراتها وأعراضها، فبالرغم من القيمة البيداغوجيّة لتلك التجارب التي تتيح للمتلقي الانفعال المباشر مع مثيرات الحقول الكهرومغناطيسيّة إلا الفكرة في مجملها

والتصميم العام لفضاء العرض ولمكوّناته يوحي بغرض أعمق ربما يسعى كوفالسكي إلى تحقيقه.

يوحي عنوان التنصيبة "رفع القياسات" بمناخ التجريب الذي يطبع المنهج التجريبي في العلوم الفيزيائيّة التي يقوم نظامها المعرفي على الملاحظة والقياس والمقارنات في رصد الظاهرة موضوعيا، غير أن رؤية التنصيب لدى كوفالسكي تتجاوز ذلك لدعوة المتلقي إلى استعارة ذلك المنهج التجريبي ولكن ضمن تصوّر جمالي وإدراكي مغاير تماما. فالأنبوب والألواح تتحوّل إلى مفردات وإلى علامات في خطاب مغاير يساهم في صياغته المتلقي عبر مشاركته الفاعلة في المشهد كجزء مكوّن للخطاب الذي يريد كوفالسكي إيصاله.

3 - مسارات تأويلية

يقتضي البحث عن ما يبرّر توجه بيوتر كوفالسكي للاشتغال على الظواهر العلمية الرجوع إلى ما صرّح به، مفصحا عن طبيعة مشروعه الفني والهدف منه خاصّة، بالقول: **"هدفي هو وضع القواعد الموضوعية التي يتقاسمها الجميع بغرض أن تكون نقطة الانطلاق لأجل الاشتغال بالفنّ"**[1] . يبين هذا القول أن القواعد الموضوعية للإدراك هي الأساس التي تفسّر إلى حدّ ما مضامين وآليات التوجّه العلمي في مجموعة الأشغال التي اقترحها الفنّان في مسيرته والتي جمع فيها بين اختصاصات متعدّدة مثل فن العمارة والنحت والفيديو والتنصيب والتدخّل في الفضاءات العامّة؟ ترى كاترين مياي تعليقا على ذلك الهدف، أن مشروع كوفالسكي يمكن اختزاله ضمن مسار متعاضد مع العلم ولكن في إطار رغبة في تنزيل ما هو منطقي وموضوعي ضمن حدود الإدراك الحسّي للمتلقي، تقول في تعليقها على ذلك المسار : **"إذا ما كان هدف العلم تفسير أيّ شيء فإن هدف كوفالسكي هو أن يصير أيّ شيء في مستوى الإدراك لدى الجميع بما في ذلك الظواهر التي نتأثر بقوانينها ولكنّها لا تخضع لإدراكنا ولا نتمثلها في وعينا"** [2]. تتحوّل الظواهر العلميّة وفق هذا التصوّر إلى مضمون فني تتشكل وفقه أساليب التعامل مع الخامات ومع الفضاء من أجل غايات تبسيطيّة لمنطق

[1] « **Donner des bases objectives que tout le monde partageait et qui seraient le point de départ pour faire de l'art** » interview par Carole Nagar, art press international n31, 1979. Cite par Catherine Millet, op. Cite p34.
[2] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1994, p34.

الظواهر الفيزيائيّة في ما يشبه التمثيل الفني للمنطق العلمي بغاية إدراك العلاقات السببيّة الخاضعة للشروط العلمية وفق تمظهرات حسيّة تخاطب الإدراك. ومن ثمّة هل يمكن القول أن هذا التصوّر يحوّل تجربة كوفالسكي في جزء منها إلى ما يشبه "بيداغوجيا" التثقيف العلمي من خلال المقاربة الفنيّة والتشكيلية للظاهرة العلميّة؟

لقد تفطن جيرار ديروزوا Gérard Durozoi إلى إمكانية تأويل أعمال كوفالسكي باعتبارها مجرّد تمشيات بيدوغوجية في تفسير الظاهرة ولكنّه لمّح إلى عمق التمشي مبيّنا أن أعمال الفنان وخاصّة أعماله: "هناك" و"xyz"، تعكس حرص كوفالسكي على إقامة حوار بين شعريّة الفن ومنطق العلم بشرط أن يتوفر في الفنان ما يسميّه بـ "السموّ الذهني" ، يقول جيرار ديروزوا: **"إن للجمع بين هذين المنحوتتين في معرض واحد، كما تمّ بباريس سنة 1969 وفي امستردام سنة 1970، دلالة وفاعليّة تتجاوز المضمون البيداغوجي المبسط. هذان المنحوتتان لا تشدّ الانتباه إلى الفضاء باعتباره "حاويا" لكل حركة ولكلّ شكل، إنها تجعل خصائصه مرئيّة، وتُصوغ ما يظلّ ضمنيّا في كلّ ما يحفّ بتنظيم بأيّ معرض للمنحوتات، إنّها تنسج شروط الرؤية وملابساتها. يقترح كوفالسكي سموّا ذهنيا عند التّأسيس لكل عمل فني سواء تعلّق الأمر بأعماله أو بأعمال غيره من النّحاتين"**[1]. غير انه وعند التسليم بأن التأسيس لأي عمل فني يقتضي "سموّا ذهنيا" بالمتلقي فإن السؤال البديهي الذي يُطرح هو: وفق أي سياق إدراكي يمكن أن يحصل ذلك السموّ؟ هل أن مجرّد استعراض للتكنولوجيا عبر التعقيد التقني والبهرج الضوئي، يمكن أن يُصوغ ذهنيّة إدراكية متعالية عن الحسّي؟ أم أن للشروط الموضوعيّة لعمليّة التلقي في منظومة التنصيب مجالات أرحب للتفاعل بصبح فيها المتلقي عنصرا مشاركا ومؤسسّا للعمل الفني ذاته؟ وتُرتهن فيها القيمة الإبداعية بمدى قدرة الفنان على خلق حقول مرجعية جديدة بحسب أحمد معلّى الذي يرى أنّ دور فن التنصيب أن يُحيل إلى فاعليّة تشكيلية متجدّدة، مجالها: **"طرح الأسئلة وإخراج الأحاسيس والمشاعر والرؤى ضمن الحيّز الذي يريده الفنان، وهو خلق لحقول مرجعيّة جديدة"**[2] وبذلك ننتبه إلى أنّ التنصيب في أعمال كوفالسكي يوسّع من الحقول

[1] Gérard Durozoi, *Regarder l'art du XX ème siècle*, 100 chefs-d'œuvre. Hazan Paris 1998, œuvre 76.

[2] تأليف جماعي، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، اعداد : د. يوسف عيدابي، دائرة الإعلام بالشارقة، ط1، 2001، ص 163.

المرجعيّة للظاهرة العلميّة ويخرجها من بعدها "الموضوعي" الخاضع للتمشي العقلي وللقانون المنطقي ويحوّلها إلى أداة شعريّة قائمة على الاحساس بالقيمة الجمالية والمتعة البصرية.

الخاتمـــــة

يختلف كوفالسكي في تصوّره للقوانين العلمية عن بقيّة فنّاني الستينات الذين انبهروا بتلك التقنيات واعتمدوها كغاية لفعلهم الإبداعي بينما اعتبرها كوفالسكي وسيلة للتساؤل والتجريب في مناخ من التعبير الحرّ.

تعبّر القوانين العلمية للفيزياء، كما تتمثلها التقنية عن فكرة التعدّد والتنوّع في الطبيعة وبخاصّة عن تنوع المرئي بما هو حدث في حدّ ذاته وهو الأمر الذي انشدّ إليه الفنانون منذ دافنشي إلى سيزان حيث يمكن القول أن التصوير أظهر التفكير الصامت للطبيعة لأن تجربة الفن استكشاف لصلة بدئيّة حميميّة مع الطبيعة وذلك هو بالضبط ما يبحث عنه كوفالسكي الذي يحاول اقتفاء اثر سيزان ولكن ضمن أطر أخرى من التفاعل مع منجزات العلم. وبالتالي يمكن القول أن كوفالسكي أرسى قواعد للتفاعل المبدع مع التقنية وقوانين العلوم الفيزيائيّة وبالتالي وضع إطارا جماليا جديدا للتقاطع بين الطبيعة والثقافة، تماما مثلما كان الأمر عند سيزان حيث أدرك ميرلو بونتي قيمة التجربة الأولية لرسام يفكّر ويبحث عن التجربة في الطبيعة. وأن الأثر الفني محمّل بأسئلة الشكّ كطريق للإبداع [1]

هناك من رأى في تنصيبات كوفالسكي منحى رومنسيّا يرى الظاهرة العلمية في موضوعيّتها السالبة نوعا من الشعريّة **"... يبدو عمل كوفالسكي هكذا وفيا للحدس النابع من رومنسيات إيانا[2] ومتمحورا حول ما سماه كريستوف بايلي[3] بـ"الرومنسية-الشعريّة" حيث يروي كوفالسكي العلوم وكأنها شيء قريب،" [4]** وتتجلى تلك الشعريّة في الأدوات والعناصر والسيناريوهات التي يبتكرها بصورة لا تخلوا من اختراع علمي هو أقرب منه للإبداع الفني.

---

[1] Merleau ponty, Sens et non sens, Gallimard, Paris 1996, p 43.

[2] رومنسية إيانا: نسبة إلى المدينة الألمانية Iéna حيث ظهرت الرومنسيّة أواخر القرن18.

[3] Jean-Christophe Bailly, Piotr Kowalski, Hazan, 1988, pp. 10-19.

[4] Jean-Marie Dallet, texte de présentation du catalogue de l'exposition UPDATE-1, Belgique, du 31 mars au 8 juin 2006.p5

وتستدعي تنصيباته المتلقي لمعايشة الظاهرة العلمية في بعدها الكوني والوجودي. **"تترجم وتعرض تلك الأدوات، وفق شكل "فنيّ"، قصصا من عوالم خارجيّة، من العلم، عوالم خارجة مثبتة بعيدا ولكنها تقترب. يمرّر كوفالسكي الأمور وكأنه لا وجود إلا لحروف الأبجديّة، عمليّة "الفن" تتمثل في تمرير العناصر من أبجدية إلى أخرى".**[1]

تعكس رؤية كوفاسكي للقوى الفيزيائيّة موقفه من علاقة العلم بالحياة تلك العلاقة التي لا تكشف جميع أسرارها إلا عبر إثارة الدهشة والتساؤل حولها رغم أن مصير الإنسان يبدو - من وجهة نظر علمية - قابلا للتوقع ألا أنه من الناحية الجماليّة قابل لأن يُبدَع في شكل تساؤل فنيّ من نوع فريد لذلك لا وجه للغرابة في حين أنجز كوفالسكي في أواخر حياته عمله الفني الضخم الذي أهداه للإنسانية والمتمثل في "المكعّب السكاني"[2] الذي برمجه وفق إحصائيات الأمم المتحدة للتزايد السكاني الرهيب لسكان الأرض الذي يُتوقع أن تكون له انعكاسات خطيرة.

المصادر والمراجع

مصادر الصور:

- Otto Hahen, Formation et déformation de Kowalski, in catalogue d'exposition, Bruxelles, avril 2009.

كتب

- تأليف جماعي، الفن والمكان، ، دار محمد علي الحامي، صفاقس 2012.
- تأليف جماعي، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، إعداد: د. يوسف عيدابي، دائرة الإعلام بالشارقة، ط1، 2001.
- ابن منظور، لسان العرب، مجلد 13

مراجع باللغة الفرنسية

[1] Jean-Marie Dallet, Ibidem.
[2] Le cube de la population, Voir le film sur Youtube : www. Youtube.com/watch?v=0f9tAiNAYuQ

- Gérard Durozoi, *Regarder l'art du XX ème siècle*, Hazan, Paris 1998.
- Caterine Millet*, L'art contemporain en France*, Flammarion, 1994..
- Jean-Marie Dallet, *texte de présentation du catalogue de l'exposition UPDATE-1*, Belgique, du 31 mars au 8 juin 2006.
- Thierry Dufrène, *Kowalski Piotr*, in Dictionnaire des architectes, Encyclopeadia Universalis, France; 2016.
- Merleau ponty, Sens et non sens, Gallimard, Paris 1996, p 43..
- Jean-Christophe Bailly, Piotr Kowalski, Hazan, 1988.
- Marcel Lobet, *Écriture et peinture dans le Journal d'Eugène Delacroix* , Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1981.

Webographie

- http://www.maajim.com
- http://www.universalis.fr/encyclopedie/harold-rosenberg/#

Filmographie

- Youtube : www. Youtube.com/watch?v=0f9tAiNAYuQ

الإنسان في عصر "الصناعات الإبداعية"، وسؤال الإبداع راهنا

L'homme à l'ère des industries créatives, et la question de la création actuelle

صالح عدوني
جامعة قابس

الملخص

نحاول في هذه الورقة النظر في تأثير ما يسمى «الصناعات الإبداعية »على الإنسان ،وكيف انتهج منظروها والقائمين عليها أطروحات مضللة تنبه إليها مفكرو مدرسة فرنكفورت مبكرا. و تعرضنا إلى سؤال الإبداع ، من خلال عرض مقتضب لأبرز محطات الفن التشكيلي التي عكس فيها الفنان رؤى الرفض والانتصار لما هو إنساني.

ـ الكلمات المفتاحية

ـ الصناعات الإبداعية ـ الصناعات الثقافية ـ مدرسة فرنكفورت ـ سؤال الإبداع ـ فن تشكيلي

Résumé

Nous essayons de voire l'impact des «industries créatives» sur l'être humain, et comment ces théoriciens ont adopté des thèses trompeuses qui étaient critiquées, au départ, par l'école de Francfort. En parallèle, nous avons posé la question de la création à travers une brève présentation des stations, les plus marquantes de l'art plastique, dans lesquelles l'artiste reflétait des attitudes de refus et d'éloge de ce qui est humain.

Mots-clés :

Industries créatives - Industries culturelles - Ecole de Francfort - La question de la création- art plastique

Research title:

Man in the era of "creative industries", and the question of creation now days.

Abstract :

In this paper, we try to consider the impact of the so-called "creative industries" on human beings, and how their theorists and authors have adopted misleading theses wish where criticised at the beginning by Frankfurt school. Moreover, we have dealt with the question of creation, through a brief presentation of the most prominent stations of plastic art in which the artist reflected visions of rejection and victory for what is human.

Mots-Cleese :

Anderstris Creatifis - Andestres Coltrells - Frankfurt School - The question of the creation- plastic art

مقدمـــــة

لعل رؤى كثيرة لمؤلفين ومخترعين حالمين سبقوا قد تحققت في عصرنا الراهن. و لا ريب في أن ما كان ينظر له من قبل كقصص للخيال العلمي أصبح اليوم واقعا نعايشه في كل جوانب الحياة بالنظر للقفزة التكنولوجية الهائلة وثورة الاتصال التي تطبع عصرنا الحاضر. فبات تملك المعرفة الرقمية والتكنولوجية والتحكم في شبكاتها المعقدة سلاحا فعالا في بسط السلطة والسيطرة على الشعوب وتوجيه الرأي العام خاصة مع شيوع الاستعمال المكثف «للانترنيت» وتغلغل تطبيقات التواصل الاجتماعي في جل المجتمعات مخترقة كل النظم التقليدية للنسيج المجتمعي. ولئن كان من الإجحاف إنكار مزايا الرقمي و«السبراني»، فإنه لا يخفى حجم التحولات التي أحدثها في حياة الإنسان وعمقها،ونسق التغيرات في منظومة القيم لدى المجتمعات المعاصرة وجذريتها. وهنا يأتي دور الفن والجماليات لتحقق نوعا من التوازن الذهني والراحة النفسية التي ينشدها المرء على الدوام. ولكن أسوء ما يمكن أن يصل إليه الإنسان هو حالة الاستلاب والاغتراب في ظل العولمة المتسلحة بأنياب تنهش كينونته عبر تمظهرات عدة لعل ما يسمى «الصناعات الإبداعية»إحداها. فما هي «الصناعات الإبداعية »؟وما هي مرجعياتها الفكرية والتاريخية ؟وكيف أمكن توظيفها لمراكمة الثروة مقابل تزييف وعي الإنسان وترويج التفاهة وبيع وهم السعادة بدل تحقيقها في المجتمعات المعاصرة ؟ وأي موقف اتخذه الفن إزاء محاولة تسليعه ؟

1- مصطلح الصناعات الإبداعية ومرجعياته التاريخية والفكرية

لن نسلك في تعريفنا لمصطلح«الصناعات الإبداعية »[1] مسلكا لغويا بتجزئته كما تستوجبه طبيعته المركبة، كما درج أكاديميون كثر في مثل هذه الحالة، لأن الخوض في مصطلح الصناعة منفصلا ثم الإبداع لن يفيدنا في تحديد الدلالة التي تنبني بالدرجة الأولى على هذا التعالق بين المفردتين. كما أن بحوثا لا حصر لها أغنتنا عن هذا التفصيل.و في المجمل يمكن القول أن «الصناعات الإبداعية » تحديث لمصطلح سابق هو«الصناعات الثقافية »ولا توجد فروق جوهرية بين المصطلحين ويقصد بها عملية توظيف الإبداع أو الثقافة بشكل عام في نظام تجاري «معولم» قصد تحقيق عوائد مادية، وتوجيه المجتمع نحو أنماط استهلاكية وتفاعلية محددة باستخدام وسائل الإعلام التقليدية والجديدة.

ولكن ليس من اليسير الظفر بتعريف محايد للمصطلح لأنه يكيف من وجهة نظر من يطرح موضوعاته المتشعبة، وخاصة من زاوية القبول أو الرفض لتوظيف الثقافة. وإذا مضينا في رصد أبرز التعريفات نجد أن فكرة الصناعات الإبداعية تسعى إلى "توضيح التقارب المفاهيمي والعملي بين الفنون الإبداعية (الموهبة الفردية) والصناعات الثقافية (النطاق الجماهيري)، في إطار تقنيات إعلام جديدة داخل اقتصاد معرفة يستخدمها مواطنون - مستهلكون تفاعليون "[2].ويمكن لنا أيضا أن نعثر على تعريف آخر مفاده أن :"الصناعات الثقافية هي مجمل الأنشطة الإنتاجية والتبادلية للمواد الثقافية التي هي في تطور مستمر والتي تخضع للقواعد التجارية، وتكون فيها تقنيات الإنتاج متطورة بشكل

[1] "يرتبط تعبير صناعات الثقافة في الأصل بالنقد الجذري للترفيه الجماهيري من جانب مدرسة فرنكفورت ، خلال الثلاثينيات والأربيعينيات وما بعدها - عصر السياسات الشمولية الواسعة والحرب الشاملة.ويستخدم منظرون مثل تيودور أدرنو،وماكس هوركهايمر،وحنه أرنت، وخلفاؤهم الأحدث مثل هربرت مركوز وهانز انزنسبرغر،مفهوم صناعات الثقافة للتعبير عن اشمئزازهم من نجاح الفاشية، الذي ي عزونه جزئيا إلى استخدام إعلام الإستنساخ الآلي في الدعاية والترويج لإيديولوجيتها في أوساط الجماهير،أو ما يطلق عليه بتجميل السياسة.وقد خشوا من أن يكون الإعلام الترفيهي،في بلاد تتمتع بالديمقراطية ظاهريا كالولايات المتحدة،حيث كان منهم يهاجر هربا من الفاشية،مسؤولا عن انقباض الناس ،وتسهيل انقيادهم سياسيا واستسلامهم للغوغائية. "جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت أبريل 2007، ج1،ص ص 18،19

[2] جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، مرجع ذكر سابقا،ص23

كبير أو بشكل أقل لكن العمل فيها يكون خاضعا أكثر للنمط الرأسمالي ."[1] قد تحيلنا التعريفات السابقة إلى أنه ما من شك في أن الإبداع الفني والثقافة بشكل عام كانت محط اهتمام السلطة السياسية والاقتصادية عبر العصور. ويمكن تعيين القرن الخامس عشر للميلاد محطة جلية وحاسمة في تحويل الإبداعي والثقافي إلى منتوج ذا مردود مادي بين إبان اختراع المطبعة والاشتغال على الكتب والمطبوعات بنسخها وتحصيل الأرباح بقدر مضاعفة عدد المطبوعات والنسخ المباعة.ولئن تراجعت أهمية الكتاب المطبوع في عصرنا الحالي فإن أشكالا أخرى رقمية وإلكترونية حلت محله لتتواصل عملية الاستثمار بشكل متصاعد لا تخطئه العين. والمهم عندنا في هذا السياق وجود علاقة مثبته في الزمن بين آلية الربح التجاري والسلطة من جهة والإبداع والثقافة من جهة أخرى.

لقد اتخذت تلك العلاقة أشكالا تتراوح بين الصدام والاحتواء. ولعل أفضل تعبير لهذا الربط بين رأس المال والثقافة ما يتداول اليوم تحت مسمى «الصناعات الابداعية » و«الصناعات الثقافية» وهي مصطلحات لاقت رواجا كبيرا و اشتغل عليها منظرون كثر من مشارب مختلفة تصل حد التناقض كما هو الحال مع مبدعي المصطلح الأوائل في الثلاثينات من القرن الماضي رواد «مدرسة فرنكفورت النقدية » الذين أرادوا من خلاله التعبير عن استهجانهم «للبروباغندا الفاشية» عند بسط يدها على وسائل الإعلام والثقافة قصد خدمة أجندات السياسة الحزبية. وامتد النقد للأنظمة الديمقراطية، كأمريكا ، التي تروج للتفاهة وتبيع وهم السعادة لمواطنيها بشكل مظلل أي"ازدراء «الإستنساخ الميكانيكي» للثقافة"[2]. مما قد يسهم في انقياد الجماهير عبر ما يسمونه « بتجميل السياسة » عبر الإعلام والدعاية.

وعلى الضفة المقابلة يعود «النيوليبراليون» لبعث"«مصطلح الصناعات الثقافية »، بعد تجريده من ماركسيته إلى القاموس السياسي في عقدي الدمقرطة والمساواتية (السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين).وقد استخدم في الترويج الإقليمي .وأصبحت له فائدته في إقناع الحكومات المحلية أو الفدرالية أو القومية بتشجيع الفنون والثقافة لفوائدهما الاقتصادية

[1] Gaëtan TREMBLAY, *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, presse de l'université du Québec, Québec (Canada), 1990, p44.

[2] جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، مرجع ذكر سابقا،ص23

التي يقدمانها للتجمعات الإقليمية .وشهدت هذه الفترة أيضا،دخول صناعات الإعلام في «الثقافة» في الخطاب السياسي العام.فقد وضعت صناعات تجارية،مثل التلفزيون والفيلم والموسيقى،ضمن«الصناعات الثقافية» حتى تدخل تحت مظلة السياسة الثقافية للدولة ."[1] وهو ما انجر عنه انتشار واسع النطاق متزامن تقريبا لأنماط من الفنون كالموسيقى وأشرطة السينما وألعاب الفيديو والرقصات وصيحات الموضة وتصميمات «الديزاين» وفنون «الغرافيك» وخاصة برامج متلفزة للألعاب و الطبخ والترفيه قوامها التفاعل مع المشاهدين.وتعتبر الولايات المتحدة الأمريكية الرائدة في إنتاج هذه الأنماط والاستثمار فيها .ورغم التحفظ الكبير لما يسمى «أمركة» الثقافة من دول كثيرة حاولت تطبيق قيود وسياسات «حمائية» للمحافظة على خصوصياتها القومية إلا أن التيار كان جارفا وشديد التدفق مما سمح بشيوع هذه الأنماط في جل مجتمعات العالم بأشكال متفاوتة حتى في الدول الأكثر مقاومة كفرنسا مثلا.ويرى البعض أن نجاح الصناعات الإبداعية في اكتساح العالم لا يعود فقط لمكينة الإنتاج الضخمة وما تتطلبه من إمكانيات مادية جبارة إنما لطابعها التضليلي وميكانيزماتها المخاتلة وتخفيها وراء مقولات براقة و أطروحات مغرية على الدوام.

2- الميكانيزم المخاتل لأطروحة الصناعات الإبداعية وأدوارها التضليلية

يربط الكثيرون تاريخ الأشعار الملحمية بالحروب والثورات لأنها تشحذ الهمم وتقوي العزائم. وينطبق الربط ذاته بين الأغاني الشعبية والأهازيج ونحوها بالأشغال الكادحة في الحقول والمناجم لدورها في تخفيف وطأة العمل وساعاته الطوال. وقد استحدثت الملاهي بجوار المناجم ثم المصانع بغرض تسلية العمال الكادحين والترويح عنهم وإفراغ شحنات الغضب والتوتر من نفوسهم المرهقة و عضلاتهم المتشنجة باحتساء الخمور ومشاهدة الراقصات ومداعبة العاهرات والاستماع للغناء و للموسيقى ولعب القمار...واللافت للنظر أن من حرص على انتصاب الملاهي وتركيزها هم ذاتهم أصحاب المناجم والمصانع ليتحول فعل التسلية إلى نوع من القمع الخفي يكون بديلا عن السياط التي كانت تنهش ظهور العبيد والأغلال التي تكبل أرجل العملة عبر إحكام حلقة الترفيه التي تؤدي فعل الاستدراج الممنهج

[1] جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، مرجع ذكر سابقا،ص23

للفكر والعاطفة والجسد من جهة، وإعادة تدوير للأجور التي تعود سريعا إلى جيوب مالكي الملاهي ومحلات التسوق من جهة أخرى .يبدو أن الصناعات الثقافية تنتهج السبيل ذاتها في ترويج بضاعتها الإبداعية وبسط سيطرتها على الغالبية العظمى من الناس.

تحاول «الصناعات الإبداعية » استهداف أوسع طيف ممكن من الأفراد والمجتمعات دون إخفاء طابعها التجاري من خلال تكثيف نسخ العمل الفني بإمكانيات تسويقية ضخمة ومكثفة في مختلف بقاع الأرض ، معتمدة على مقولات مثل الحرية والمساواة و السعادة وإيصال الفن لكل الناس عبر الوسائط الإعلامية والإلكترونية والرقمية أو في محامل متاح ثمنها لأغلب الناس كالأقراص المضغوطة ونحوها. وبما أن المستهدف بالمنتج الثقافي هو الغالبية العظمى، فإن الأنماط الفنية المشتغل عليها تكون منتقاة بعناية لتلبية إشباعات رخيصة وغوغائية متعللة بمطلب التسلية الذي يتشوف إليه الجمهور ويطلبه باستمرار.

وقد يبدو الأمر في الوهلة الأولى مغريا للغاية ف«دمقرطة» الفن مطلوبة والانتقال بالإبداع من نخبوية ضيقة إلى اشتراكية مجتمعية طموح ثوري «بروليتاري » ربما. كما أن نزول الفن من عليائه نحو الجماهير سيحقق شيوعا له ما يؤدي إلى إتاحته للجميع وتحقيق رسائله الخالدة كتثقيف الناس وتنمية الذوق وتحقيق السعادة. إلا أن الأمر يبدو في غاية الخطورة من زوايا مختلفة.وقد تنبه لهذا الخطر،مبكرا، «دوركهايمر وأدورنو» فاستهجنوا الدمج التعسفي بين الثقافة والتسلية من جهة، واعترضوا على فرض أنماط ثقافية معينة ف"الذوبان الحالي للثقافة والتسلية لا يؤدي فقط إلى فساد الثقافة بل إلى جعل التسلية أمرا ثقافيا بالقوة"[1] لتتحول الثقافة هنا أداة للمغالبة وإلغاء للخصوصية وإضعافا لكل نزعة تحررية أو قومية.وهو ما نعيشه فعليا في مجتمعاتنا العربية والإسلامية مما زاد في الشعور العميق بالمحق الثقافي.[2]

---

[1] ماكس دوركهايمر وتيودورف أدورنو، **جدل التنوير**،ترجمة جورج كتورة،دار الكتب الجديدة،بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، 2006، ص 167.

[2] . "أننا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي، وإنه من المعروف أن المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الصناعية الكبرى، وهيمنتها على الدول الفقيرة،هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها، ومختلف معانيها، بدءا بالصورة التلفزية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية، والصورة السينمائية، و أفلام الكرتون، و وصولا إلى الصورة مجال الإشهار، وكتب الأطفال، وهي ليست محايدة، بل تحمل أهدافا و رسالة" قدور عبد الله ثاني، «سيميولوجية التلقي في الأنساق البصرية و مساءلة الرسائل البصرية»، **مجلة التشكيلي الإلكترونية** ALTASHKEELY.com، إشراف عبد الحميد خزعل، نشرت بتاريخ 2004/08/28.

والأسوء من ذلك هو عملية تسليع الثقافة ذاتها لأنها تتحول إلى" سلعة ظاهرة التناقض.فهي تخضع كليا لقانون التبادل مع أنه لا يمكن تبادلها بحد ذاتها،إنها سلعة بشكل أعمى في الاستهلاك رغم عدم قابليتها لذلك"[1] ولا يغيب عن الذهن أيضا أن الترويج الممنهج والمكثف لثقافة التسلية يساهم في دفع الجماهير نحو الاستسلام للغوغائية ،وبالتالي إخضاعهم وانقباضهم وإغراقهم في مستنقع الرداءة والانحطاط وهو ما يتنافى مع رسائل الفن الخالدة ويلتقي مع مطامح الأنظمة في إخضاع شعوبها.

وبالنتيجة نحن إزاء شيء آخر تجاري أو صناعي وليس إبداعيا أو فنيا بالمرة .فالفن في ظل «الصناعات الإبداعية » يفقد بعده " الجمالي كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الإنسان المعاصر"[2] بتعبير «أدورنو» ،فالفن الأصيل وحده أرض خلاص الإنسان ،بما يقدمه من بدائل، من عذابات الحياة المعاصرة التي بات يعيش فيها المرء مغتربا ومستلبا ،كما يذهب إلى ذلك مفكرون كثر «كجورج لوكاتش» و«هربريت ماركوز» وغيرهما، نظرا لتعاظم دور الصناعة والتكنولوجيا والترويج السلعي الذي تكرسه ماكينة «الصناعات الإبداعية ».[3] التي تمعن في إخضاع الناس ودفعهم للاستسلام للغوغائية وبالتالي تتحول الثقافة إلى أفيون مخدر ووسيلة ناجعة في الإلهاء وتعطيل الوعي وصرف الناس عن التفكير في المسائل الجوهرية.

الأمر الآخر الذي لا يقل خطورة هوعملية النسخ ذاتها إذ تصيب الإبداع في مقتله، ولذالك نجد نقدا جذريا لهذا الفعل من قبل «ولتر بنيامين» في مقالته الشهيرة "العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي" لأنه سيؤدي إلى فقدان الأصالة، أو ما يسميه بضياع «عبق» الأثر الفني أو «شذاه» وهي أكبر الخسائر التي يمنى بها الإبداع إذا استنسخ وتكرر"فمهما اكتملت النسخة المنقولة من العمل الفني فإنها تفتقد عنصرا واحدا:وجوده في الزمان والمكان،وجوده

---

[1] ماكس دوركهايمر وتيودورف أدورنو،**جدل التنوير**،مرجع ذكر سابقا،،ص ص 188.،189

[2] رمضان محمد بسطويسي،**علم الجمال لدى مدرسة فرنكفورت، أدورنو نموذجا**،مطبوعات 90 ،القاهرة، الطبعة الأولى 1993 ص 60

[3]." الحياة في نهايات عصر الرأسمالية طقس ثابت للمحاكاة، ويجب على كل شخص أن يظهر توافقه التام مع القوة التي تقهره [...] كل شخص يمكن أن يكون سعيدا،فقط إذا استسلم استسلاما تاما وضحى بمطالبته بالسعادة." ماكس دوركهايمر وتيودورف أدورنو، **جدل التنوير**، مرجع ذكر سابقا، ص 164.

المتفرد في المكان الذي حدث فيه"[1] أي فقدان أصالته وبالتالي انتفاء صفة الإبداع منه."إن المكان والزمان اللذين أبدع فيهما العمل الفني يشكلان ما يمكن أن نسميه أصالته"[2] وتفرده.وقد يحبذ البعض ترجمة لفظة «aura » بـ« الهالة» إلا أننا آثرنا ترجمتها بالشذى أو العبق لأن مصطلح « الهالة» يحمل إيحاءات القداسة التي عمد إلى انتزاعها من الفن بفعل النسخ وبغيره ليتحول الأثر إلى المبتذل أو المدنس وهو رهان جوهري من رهانات الفن المعاصر الغربي لا أحد ينكره. ويكفي استحضار بعض الأعمال المعاصرة التي استخدمت الصلبان الملطخة بالمني والدم والبول وجثث الموتى في أعمالها للبرهنة على هذه القصدية الصارخة.وفضلنا استخدام مصطلح العبق أو الشذى لأنه يحيلنا إلى تحول من الحقيقي أو الأصلي إلى الصناعي أو المزيف، تماما مثل الزهور البلاستيكية،بلا رائحة، وهو المعنى الذي نرى أن النسخ الميكانيكي يحققه أكثر من غيره.

وحري بنا أيضا التوقف عند الاستثمار البارع لمنظري الصناعات الإبداعية في بعض المقولات الهامة للفكر «الما بعد حداثي» فهم يشددون مثلا "على الفصل المزدوج بين المنتج و إنتاجه، وبين الأعمال الإبداعيـة و تنفيـذها، وهـذا الفصـل ينـتج فقـدان العـاملين المراقبـة علـى إنتاجهم و نشاطهم."[3] حيث لا يفهم هذا الفصل من زاوية تقسيم العمل وفق سلسلة الإنتاج فحسب إنما تغييب الفردية والذات المبدعة من جهة والتحكم الأقصى في الفكرة الإبداعية وبالتالي تكييفها وإعادة طرحها في السوق مرات ومرات، وهو في رأينا سطو فاحش الخبث على أطروحة « موت المؤلف»«لرولان بارت» التي تزعم أن المؤلف يصبح غريبا عن نصه بمجرد تقديمه للقراء ليفتتح النص على مصراعيه لقراءات مختلفة باختلاف القراء أنفسهم .كما يستبطن هذا الطرح أيضا مقولة «النص المفتوح»«لأمبرتو إيكو»[4] وفي

---

[1] . ولتر بنيامين،« العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»،ترجمة سيزا قاسم، **مجلة شهادات و قضايا**،دار عيبال ،قبرص 1991،ص 238

[2] . المرجع السابق ،ص239

[3] Gaëtan Tremblay, *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, presses de l'université du Québec, Québec (Canada), 1990, p44.

[4] " وفي العمق ، فإن الشكل يكون مقبولا جماليا، وبالضبط عندما يكون ممكنا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر و الأصدية من دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه. وبهذا المعنى الأول، فإن كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا و مغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة هو أثر «مفتوح» على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة من دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا و نعيد إحياءه في إطار أصيل." أمبرتو إيكو، **الأثر المفتوح**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الجسور ،وجدة ،طبعة الأولى2000 ،ص12.

نفس السياق يتم استدعاء مقولة « التناص»[1]« لجوليا كروستيفا» التي تنزع عن المبدع صفة الأصالة في عمقها أو «براءة الاختراع »، إن صح التعبير، عند زعمها أن كل نص هو في نهاية المطاف صدى أو تأليف لمجموعة من الأصوات أو النصوص. فكل نص إنما هو" ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2].

ومطلب المشاركة والتفاعل عنصر قار في الصناعات الإبداعية بل جوهري لأن المشارك في بعض برامج ما يسمى«تلفيزيون الواقع»، يحيك المحتوى تماما مثل ما يقع في البرنامج الكندي الشهير «الأخ الكبير»: "وبالنسبة للمطرود ،فهي المرة الأولى التي يعاين فيها الشهرة،وسيكون وصوله إلى المسرح أشبه بظهور نجم البوب في حفل موسيقي.فالمتابعون يهللون،والمطرود يلوح بيديه ويشكرهم على حضورهم.وأكثر ما ينجح فيه العرض هو تحويل المشاهدة إلى مشاركة فعالة،حيث يكون المشاهد منتجا للنص بقدر ماهو مستهلك له.وهذا يتواصل باستخدام الموقع الإلكتروني"[3].إن هذا النص بمثابة شرح عملي لنظرية التلقي[4] واستحضار للبورفومانس والفن الجماهيري ونحوها من الأشكال الفنية المعاصرة، ما يعني استحواذا بارعا على كل نظرية جديدة تخدم أجندة الصناعات الإبداعية التي تهتم بدرجة أولى بتسليع الإبداع قصد جني أكبر قدر من الأرباح . فهل استسلم الفن لهذه الانتهازية الفجة ولهذا التكييف الجشع والاستغلال الفاحش؟

---

[1]. ظهر مصطلح التناص أو تفاعل النصوص (Intertextualité) لأول مرة في تاريخ الأدب، في مقال لجوليا كريستيفا بعنوان النص المغلق عام 1966 و أعيد نشره ضمن كتابها سوميوتيقا عام 1969 وهو يعني في أبسط تعريفاته تعدي النص، أي أنه يتعدى ذاته ليمتد جسورا خطابية ودلالية إلى نصوص أخرى ومن معانيه أيضا ارتباط النص بمجموعة من النصوص تشترك معه في خصائصه. كما ورد في بعض التعريفات أنه يعني" التفاعل النصي داخل النص الواحد، وهو دليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه" جان ايف تاديه، **النقد الفني في القرن العشرين** ، ترجمة قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، الطبعة الأولى 1993 ، ص321.

[2] . جوليا كريستيفا، **علم النص** ، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء،الطبعة الأولى 1991، ص21 .

[3] جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، مرجع ذكر سابقا،ص280

[4] .. "ترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. "جميل حمداوي، منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل»، ***شبكة النبأ المعلوماتية***- الأحد 12 آب/2007 -28/رجب/1428.

3- الفن التشكيلي بين رفض الوصاية والسلعنة

لو سمحنا لأنفسنا باستعارة فكرة «الإنعكاس» التي طورها «جورج لوكاش» مستفيدا من الوعي الطبقي «لماركس» ومقولة «هيغل» بأن «الرواية ملحمة برجوازية»، أي أن الفن يعكس عصره بالضرورة. فإذا كانت الملحمة صورة مجتمع اليونان العريق والرواية صورة المجتمع البرجوازي، فإن المقالة صورة الحداثة وتدوينات « الفايسبوك »و«تويتر» و«انستغرام» هي ربما صورة مجتمعنا الحالي... [1] ولكن "نظرية الانعكاس هذه عند« لوكاش»،لا تعني أبدا أنه يتوجب نسخ الواقع بدقة من أجل الوصول إلى تمثيل صوري ساذج و إجمالي، حسب التصورات الضيقة [...]إن الواقع المنعكس ليس نسخة صورة فوتوغرافية، إنه واقع حولته عقول الرجال وغذته مخيلتهم. يبني الفنان الواقعي الواقع بأصالة ، انطلاقا من تفصيل، من عنصر نموذجي، خصوصي،من أجل بلوغ الأساسي،والكلية"[2].

إذا «الانعكاس» لا يعني نقل الواقع كما هو إنما استيعابه وإعادة تمثله بدل تمثيله وهو ما سلكته تيارات فنية استوعبت الأحداث والوقائع وأعادت صوغ صورتها بأساليب مختلفة لا تخل من النقد والمرارة والتهكم.وكما أدرك رواد مدرسة فرنكفورت وخلفاؤهم خطر الصناعات الإبداعية على الفرد والمجتمع وقدموا نقدا لاذعا استفاد منه الفنانون واستنبطوا أنماطا تعبيرية تقاوم الهيمنة الرأس المالية ومحاولات التدجين وتسليع الفن. ويبقى الفن التشكيلي من بين الفنون الأكثر تحصينا من هذه الهيمنة مقارنة ببعض الفنون التي وقع السطو عليها بالكامل من طرف شركات الإنتاج الضخمة، ولكن هذا لا ينفي بعض الاختراقات التي تحدث بين الحين والآخر كطغيان التيارات التجريدية لعقود يقال أن إطالة عمر هذه الحركة وقفت وراءه شركات ضخمة ،بل وكالة الاستخبارات الأمريكية

---

[1] . "في الروح ولأشكال يميز لوكاش المقال عن غيره ،غير أن شكل المقال محدود ،ولا يعدو كونه تعبير الرفض لدى عقول منعزلة ومتشوفة عبثا للماهية .إلا أن الفترة الحديثة تشترط تعبيرات أدبية قادرة على مقابلة اعتيادات إنسانية متماسكة،وقابلة للتعبير عن الكلية «الفسيحة»االتي للحياة، تلعب الملحمة الهوميرية،عند الإغريق،هذا الدور تماما،[...] غير أن شيئا من هذا لم يعد ممكنا، يستخلص لوكاش أمثولات هيغل وماركس:الملحمة ـ مثل التراجيديا ذات النمط الكلاسيكي ـ شكل أدبي خاص بطفولة وشبيبة الإنسانية،بفترة ماضية،إذا. وما يناسب ،اليوم،شكل ملحمي كبير آخر،أي الرواية." مارك جيمينيز، **ما الجمالية ؟**، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية ،الطبعة الأولى، بيروت2009، ص ص347-348

[2] . مارك جيمينيز، **ما الجمالية ؟**،المرجع ذكر سابقا ،ص 351

«F.B.A» بكل ثقلها حتى تفرغ الفن من ثقله الإجتماعي إبان الحرب الباردة[1]. قد لا يسعفنا الحيز لاستحضار جل التيارات التشكيلية بتفصيلاتها المتشعبة، لذا سيكون استعراضنا انتقائيا ومختصرا للغاية ،.هو ما يحمل قصوره المؤكد، ولكن علنا نصل عبر استعراض بعض النماذج البارزة في تاريخ الفن إلى أوجه الاحتجاج والرفض أو العكس أي الانخراط الطوعي أو القسري في منظومة الصناعات الإبداعية.

تمثل الوحشية والتعبيرية الرمزية المنضوية تحت تيار كبير يسمى «الإنطباعية» لحظات فارقة في منهج الرفض الذي نقصده ليس في مفارقتها «للمحاكاة »فحسب بل طبيعة الألوان «الفضيعة» عند «ماتيس»، وأثر فرشاته الفج في« المرأة ذات القبعة»، و«صرخة مانش» و«أحذية فان غوغ » كأنما تقول بصوت عالي لسنا لوحات زينة يعلقها الأثرياء في صالوناتهم [2].وكذلك تتفجر عبقرية« بيكاسو» في «آنسات افينيون» الشهيرة لتصفع المشاهد ويحول نهم مشاهدة العري عند المتفرج من الغواية إلى الفزع جراء تحديق نسائه القاسية بقسمات الوجوه الحادة وتقسيمات الجسم المنكسرة وكذلك فعل في«الغرنيكا» وهو من أجاب على سؤال أحد الجنود الألمان ،إذا كان هو من أنجز هذا العمل؟ فرد بتهكم مر: أنتم من فعلتم.[3]

مانش ،الصرخة

ماتيس المرأة، ذات القبعة

فان غوغ ،أحذية

[1] . راجع مثلا هند سعد،تفريغ الفن من محتواه..قصة دعم الاستخبارات الأمريكية للفن التجريدي،**الجزيرة نت**،نشرت بتاريخ 2019/10/02، النسخة الإلكترونية https://www.aljazeera.net/news/arts

[2] voire. *Chalumeau Jean Luc, lecture de l art ; édition Chêne Paris, 1991*

[3] voire. *Bian Chéri Alain, les arts plastiques au vingtième siècle, édition Z Paris.*

بيكاسو،آنسات أفينيون

بيكاسو ،غرنيكا

تتالى بعد ذلك نزعات من«الدادئية» العبثية مع رائدها«مارسيل ديشامب»بمصنوعاته الجاهزة ومبولة مرحاضه الشهيرة التي راح يوقع نسخا منها كاشفا عن" المعنى العميق الذي يقع خلف ابتذالية الموضوع [...]فقد تنبأ بما آلت إليه فنون ما بعد الحداثة عن طريق تحالف مسؤولي الفن (من متاحف و إدارات عامة،وأصحاب مجموعات وصالات عرض ومستثمرين) [1] بخلاف رائد الدادائية المحدثة الذي اتخذت أعماله صورة التحالف المشبوه بين الرأس مالية والفن. "[2] وهو التحالف ذاته الذي قاده فنانو التصحر من خلال اعتمادهم على شركات مقاولات ضخمة وشركات تصوير «هليودية» وشركات دعاية كبيرة.

[1] . أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، منشورات دائرة الثقافة و الإعلام بالشارقة،الطبعة الأولى، الشارقة 1999،ص175.

[2] .يقيم أسعد عرابي مقارنة طريفة وبارعة بين ديشامب وكريستو مبينا أصالة الأول وزيف الثاني أو انخراطه الطوعي في دورة الصناعات الثقافية، خاصة مع تورف فكرة الإكساء من الأشياء الصغيرة نحو تغليفه للمباني الضخمة والجسور وغيرها، ما يستوجب مصانع للأقمشة ومستثمرين ودعما سياسيا ونحو ذلك.راجع المرجع السابق، ص ص174 و175.

ثم تعقبها «السريالية» الغامضة لتعكس هول كارثة الحرب العالمية ووصول الإنسان الغربي إلى حافة الهاوية... [1] وتغص المحامل بالملصقات وبالتجميع لكل شيء تقع عليه يد الفنان، لتتحول القصاصات وعلب المستهلكات اليومية ذاتها أداة احتجاج مرفوعة في وجه النمط الاستهلاكي للمجتمع."وباستخدامه صور بعض الوجوه البارزة في المجتمع الأمريكي،يحاول «وارهول» أن يعريها ،وينزع عنها الهالة الصنمية، بتحويلها مجرد أداة دعائية بواسطة اللونية المبتذلة المميزة للإعلانات الضوئية،ويعبر عن شعور بالحالة العصبية لمجتمع يمر بأزمة معقدة." [2]

وارهول،مارلين العشرون

ديشامب، النافورة

شويتيرز ،ملصقات

ورغم كل ما قيل عن الفن المفهومي، بخصوص إعلائه للفكر التأملي والتصورات الفلسفية في مقابل تضحيته بالفعل التشكيلي، فإنه تعبير صادق وعميق لرفض سلعنة العمل الفني. ولعل تيارات فن ما بعد الحداثة تعد الأكثر جذرية في نقدها لقوى الهيمنة والتسلط إذ " يبدو أن الفن يقف خارج هذا الحيز من الذرائعية الصارمة، والحياة التي تهيمن عليها البيروقراطية، وثقافتها الجماهيرية التكميلية، وما يمكن الفن من فعل ذلك هو اقتصاده المميز الذي يقوم على صناعة أشياء فريدة أو نادرة، وازدرائه للنسخ الميكانيكي. "[3] رغم حديث نقاد كثر على استغلال« البينياليات» والتظاهرات التشكيلية الكبرى من قبل مؤسسات الصناعات الثقافية في الترويج لأفكارها وسلعها ولكن فنانين كثر يستميتون في الدفاع عن استقلاليتهم وحريتهم الإبداعية بتحد صارخ ونزعة تهكمية على غرار أعمال« وانج

[1] voire .Betting Hans, *L'histoire de l'art est –elle finie ?*, éditions Jacqueline Champion, Nîmes, 1989

[2] . محمود امهز،**التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،الطبعة الأولى ،بيروت 1993،ص 351

[3] . جوليان ستالابراس، **الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا**،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ،جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى2014 ،ص 12

جوانجي» بلوحاته الشبيهة للملصقات الدعائية و «تاكاشي موراكامي» بمنحوتاتها ذات النهود المنتفخة اصطناعيا و«سيلفي فلوري» «بعربة التسوق»(chariot) الجميلة المريحة والسهلة في مراكمة الثروة لدى أصحاب قضاءات التسوق الكبرى ،والتي صممت في الأصل على هيئة عربة الأطفال لاستغلال حميمية الأمومة ونقلها لحب البضائع والاستهلاك المكثف.[1]

سيلفي فلوري، سهل، ومريح وجميل

تاكاشي موراكامي، هيروبون

وانج جوانجي،سلسلة الرأسمالية العظمى :كوكا كولا

خاتمة

أخرج أفلاطون الفنان من جمهوريته كي لا يفسد أخلاق أهلها،لأن انشغال الفرد بالفن سيكون على حساب الجانب الفكري حسب رأيه،لكن هذا الطرد الذي جاء ،منذ بواكير الفلسفة، ربما قد ثبَّت، من حيث لم يقصد أفلاطون نفسه، قيمة الفن ودوره الخطير في التربية والسياسة والحياة عموما.ومن هذا المنطلق يشهد الفن ،على الدوام ،لعبة شد حبل لا تنتهي بين محاولة السيطرة والتوظيف وبين الرفض والتحرر.ويعد النقد الجذري لرواد مدرسة فرنكفورت التربة الخصبة لمقولات التصدي لسلعنة الفن وتخدير الجماهير عبر التسلية. إلا أن النيوليبرالية تسعى جاهدة عبر أطروحات مضللة لاحتواء الفن وتدجين الإبداع. وتلعب الصناعات الثقافية ،منذ عقود، دورا سلبيا للغاية في سبيل مراكمة الثروة ما يهدد الفن في جوهره والإنسان في إنسانيته.ورغم النقد اللاذع الذي وجه للفن الحديث، واستهجان الكثيرين

[1] voire .Atkins Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, traduction de l'anglais par Jeanne Bouniort, éditions Abbeville,1992

للأشكال التعبيرية في الفن المعاصر، فإن الفن التشكيلي يبقى قوة رفض واحتجاج،بل انتصارا لكل ما هو إنساني أمام طوفان الإستنساخ الآلي و«قدسية السلعة» بعبارة «جان بودريار»الذي ينتقد تحول المنتج ذاته إلى نمط للحياة ضمن ما يسميه التبادل الرمزي للسلع «فوق الواقعية».

مراجع البحث

- **المراجع العربية**

- أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، منشورات دائرة الثقافة و الإعلام بالشارقة،الطبعة الأولى، الشارقة 1999
- أمبرتو إيكو، **الأثر المفتوح**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الجسور ،وجدة ،طبعة الأولى2000
- الطيب بو عزة، **مقاربات ورؤى في الفن** ، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة ،الطبعة الأولى 2007
- جان ايف تاديه، **النقد الفني في القرن العشرين** ، ترجمة قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، الطبعة الأولى 1993
- جوليا كريستيفا، **علم النص** ، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء،الطبعة الأولى 1991
- جوليان ستالابراس، **الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا**،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى2014
- جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت أبريل 2007، ج1
- رمضان محمد بسطويسي، **علم الجمال لدى مدرسة فرنكفورت، أدورنو نموذجا** ،مطبوعات 90 ،القاهرة، الطبعة الأولى 1993
- محمود امهز،**التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،الطبعة الأولى ،بيروت 1993،

- مارك جيمينيز، **ما الجمالية ؟**، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية ،الطبعة الأولى، بيروت2009، ص
- ماكس هوركهايمر وتيودورف أدورنو، **جدل التنوير**،ترجمة جورج كتورة،دار الكتب الجديدة،بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، 2006،
- جميل حمداوي، منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل»، ***شبكة النبأ المعلوماتية***- الأحد 12 آب/2007 -28/رجب/1428.
- ولتر بنيامين،« العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»،ترجمة سيزا قاسم، **مجلة شهادات و قضايا**، دار عيبال ،قبرص 1991
- قدور عبد الله ثاني، «سيميولوجية التلقي في الأنساق البصرية و مساءلة الرسائل البصرية»، **مجلة التشكيلي الإلكترونية** ALTASHKEELY.com، إشراف عبد الحميد خزعل، نشرت بتاريخ 2004/08/28.
- هند سعد،تفريغ الفن من محتواه...قصة دعم الاستخبارات الأمريكية للفن التجريدي،**الجزيرة نت**، نشرت بتاريخ 2019/10/02، النسخة الإلكترونية
https://www.aljazeera.net/news/arts

- **المراجع الأجنبية**

- Atkins Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, traduction de l'anglais par Jeanne Bouniort, éditions Abbeville,1992
- Betting Hans, *L'histoire de l'art est –elle finie ?,* éditions Jacqueline Champion, Nîmes, 1989
- *Bian Chéri Alain, les arts plastiques au vingtième siècle, édition Z Paris, 1987*
- *Chalumeau Jean Luc, lecture de l art ; édition Chêne Paris, 1991*
- Gaëtan Tremblay, *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada,* presses de l'université du Québec, Québec (Canada), 1990.

فرضية اللون والضوء الاستشفائي في الأثر الفني المعاصر

Chromothérapie et Luminothérapie dans l'art contemporain

حاتم تراب

جامعة قابس

ملخّص: تماهيا مع الرهانات المرفوعة في ندوة (تفكير المستقبل الابداعي في ظل سؤال الفن والعلم والتقنيات المبتكرة) التي نلمس فيها دعوة صريحة نحو الانتباه الى أبعاد التداخل بين الفنون والعلوم، أو لنقل بصورة أوضح أن العمل الفني المعاصر انتهى الى شكل جديد يتصف بالتداخلات المرجعية وتضافر الاختصاصات وتفاعل المعارف والعلوم بينها. هذا الثوب الجديد الذي ميّز حضور الأثر الفني، يدعو للتساءل ويستدعي الانتباه للوقوف عند إشكالياته الراهنة.

إن ما يهمنا في هذا الصدد هو النظر من زاوية ذاتية ـ بحكم اهتمامنا بمباحث اللون وجمالياته ـ وتتعلق زاوية النظر بتفاعلات اللون وتحولاته الدلالية والوظيفية زمن التداخل المرجعي وتنافذ الاختصاصات الفنية والمعرفية والعلمية.

في هذا المقام سنعمل على فرضية الاستشفاء اللوني، بحيث سيوضع اللون على محك الاختبار العلمي. بافتراض أن للون أبعادا تتجاوز الفني والجمالي الى بعد أخر علاجي واستشفائي، وهو ما يُنبّه الى تقاطع ميادين الفني والعلمي. فهل من دليل على ذلك؟ وما هي مظاهره وأشكال حضوره؟ وإذا صحت مقولة الاستشفاء اللوني فالى أي مدى يمكن التسليم بها؟

كلمات مفتاحية: اللون \ الاستشفاء \ الفن المعاصر \ التداخلات المرجعية\تداخل الاختصاصات\الفني \العلمي.

Chromothérapie / Luminothérapie / Art contemporain

Résumé:

Parallèlement avec les objectifs du colloque qui attire l'attention sur les dimensions du chevauchement entre les arts et les sciences, ou l'œuvre d'art contemporaine a abouti à une nouvelle forme caractérisée par l'interdisciplinarité et l'interférence.

Cette nouvelle tendance, qui a distingué l'œuvre d'art contemporaine, pose des questions problématiques et attire l'attention.

En vertu de notre intérêt pour la couleur, Ce qui nous intéresse à cet égard, c'est de regarder sous un angle de vue lié aux interactions des couleurs et à ses transformations sémantiques et fonctionnelles sur l'âme et le corps.

À cet égard, nous travaillerons sur l'hypothèse de la couleur thérapeutique, afin que la couleur soit mise à l'épreuve du test scientifique. En supposant que la couleur a des dimensions qui vont au-delà de l'artistique et de l'esthétique à une autre dimension thérapeutique, qui alerte à l'intersection des champs artistique et scientifique. Y a-t-il donc des preuves pour cela? Quelles sont ses manifestations et formes de sa présence? Si le dicton «couleur thérapie» est vrai, dans quelle mesure peut-il être accepté?

التقديم :

عندما أعلن "كاندنسكي" في مطالع القرن العشرين روحانية الفن بالتأشير الى الأبعاد الروحية في اللون والخط[1]، كان قد نبّه الى أن اللون ليس مجرّد مساحة مسطّحة يعتمدها الفنان لإضفاء مظهرٍ للّوحة، بل يتجاوز الأمر البعد الصبغي الظاهري الى بعد أخر باطني يتعلّق بالروحي. هذه الملاحظة في الحقيقة كان قد انتبه اليها أيضا "جوته" في تحليله لنظرية اللون[2]. وهي بواكير لفكرة أنسنة اللون وإخراجه من الحيّز المادي الجامد نحو العاطفي والروحي. ويمكن اعتبار هذه المحاولات بمثابة تنبيهات للإمكانات التي تتجاوز مادوية اللون الى ما وراء الفعل التلويني وأثاره التي تمس الروحي والنفسي والعاقائدي. وهو المنحى الذي سلكه اللون في حقول الفن المعاصر خاصة منذ المنتصف الثاني من القرن العشرين وبالتحديد مع التعبيرية التجريدية الأمريكية، حيث ظهر اللون كشكل تعبيري يعكس انفعالا وحركة متجاوزا فكرة الانطباع والنقل والمحاكات. بمعنى أخر يتحوّل اللون من مجرد

[1] أنظر فاسلي كاندنسكي: الروحانية في الفن، تقديم محمود خليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1 ، القاهرة، 1994.

[2] أنظر جوته في كتابه نظرية الالوان (traité des couleurs) وفيه يطرح مسألة ادراك الالوان حيث قدم شرحا لانكسار الضوء وكيفية عمل العين، ومثل هذا الكتاب معارضة لنظرية نيوتن في اللون، نشر اول مرة سنة 1810. وقد لاق جدلا واسعا ورفضا خاصة من الفيزيائيين الذين ساندوا نظرة نيوتن في تحليل الضوء. غير أن الفلاسفة قد أثنوا على عمل جوتة لما فيه من تثمين للبعد العاطفي والإنساني في اللون.

انطباع فوتوغرافي ـ ولو كان بتصرّف في إضاءته ـ الى انفعال تشاركي وتواصلي مع الجسد. كيف نفهم ذلك؟

ان التحوّلات التي حدثت في مفهوم اللون في العمل الفني المعاصر، تعكس الطاقة الدينامية الموجودة في اللون. حيث نلاحظ علاقة حوار وتفاعل وتشارك بين اللون والمتلقي. والمقصود بالمتلقي هنا لا يستثني الفنان الفاعل. فعملية التفاعل الحاصلة بين الفنان واللون هي ذاتها تنطبق على المشاهد والمتلقي. وكأن الفنان يقدم تجربة معايشة اللون باستدعاء المتلقي لخوض غمارها. هذا المنهج الجديد في العمل الفني المعاصر حتّم بالضرورة تدخّل ميادين واختصاصات أخرى كانت غير مألوفة في الفن. وهي ضرورة فرضتها تحوّلات الانسان المعاصر وأدواته وحاجاته من خلال تكنولوجيا الأداء والتصميم.

هنا حتى يكون حديثنا منهجيا، ننوّه بقيمة التحوّلات التي رافقت اللون في زمانه المعاصر، الى أن انتهى الى شكل تشاركي يفرض علاقة وطيدة بين اللون والفضاء، وبين اللون والتكنولوجيات المعاصرة، وبين اللون والمعارف العلمية. ويمكن تلخيصه في فكرة التداخل بين العلمي والفني. ومثال ذلك **الاستشفاء اللوني**. هذا اللون الذي لم يعد مجرد حكر على مساحة اللوحة، ولكن أصبح طاقة تغمر الفضاء وتستحوذ على الجسد في تجربة تشاركية زمكانية. من ثمة يصبح اللون فاعل والجسد يتفاعل معه.

هذا الأسلوب الذي بات يميّز العمل الفني المعاصر خاصة بما يُعرف بفن التأثيث اللوني (installation) أخذ منحى يبدو أنه قد تجاوز الفني والجمالي، الى غاية الاستشفاء. بمعنى أن اللون لا يعدو أن يكون سوى وسيلة علاج وترميم لجسد منهك بالمرض والأوهام، أو أنه شاحن لطاقة لا مرئية تغذّي ذلك الجسد العليل.

في هذا الصدد، نحن نتحدث عن بعض التجارب الفنية المعاصرة التي وظفت اللون كوسيلة لترقية الجسد وتحيينه. نذكر بالأساس تجربة الفنان "جايمس تورال"[1] وكذلك تجربة الفنانة "يايوا كوزاما"[2].

[1] - جايمس تورال (James TURRELL) فنان أمريكي (1943)
[2] - يايوا كوزاما (Yayoi KUSAMA) فنانة يابانية (1929)

هؤلاء نموذج صريح ومباشر لفكرة الاستشفاء اللوني، حيث تتلخص فحوى تجاربهم الفنية في استهداف المتلقي واستدعاءه لخوض تجربة معايشة اللون واختراقه، أو هي حفلة اللون الذي يغدي الجسد والروح طبعا بهدف شحن الجسد وترميمه بالامتلاء اللوني والتشبع. هو هدف يتجاوز الادراك البصري الظاهر، بل لا يقف عند فعل المشاهدة العابرة ولكن يتغلغل اللون داخليا بتأثير الاضاءة والفضاء والزمن المعاش. حتى اذا اخترق الجسد ذلك الفضاء اللوني وانغمس فيه، بات مرتبكا ومذهولا لدرجة فقدان معالم الفضاء. واللون وحده هو المعلم والمقياس والجسد يتفاعل داخله. هي تجربة اكتشاف اللون ومعانقة الفضاء من أجل إعادة اكتشاف الجسد في وجوده الزماني والمكاني. هذا من شأنه أن يثير تفاعلات جديدة من المفترض أن تقوّم الجسد وتثبّته، أيضا هي تجربة تثبيت لوجودية الجسد المغمور باللون.

قد تبدو هذه الأطروحة اللونية جديدة من خلال تجاوز الدور التقليدي للون نحو دور علاجي. وهو أيضا ما ذهبت اليه بعض الدراسات العلمية المعاصرة في الأبعاد العلاجية للون[1]، الذي أصبح وسيلة يعتمدها الطب النفسي من أجل تهذيب الروح وشحن الجسد. بل أصبح دور اللون أساسي وحاسم في تصميم الفضاءات، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الأهمية التي توكل للون في المصحات وعيادات الأطباء وفي المحطات الاستشفائية، بل أبعد من ذلك أصبح الإنسان المعاصر يولي أهمية واضحة للون ولقيمته الادراكية والرمزية في الفضاءات التي يعيش بها سواء كان في بيته أو في مكان عمله. لكن هل بالفعل تبدو هذه الأطروحة اللونية معاصرة؟ هل الاستشفاء اللوني شيء جديد؟ أم أنّ له جذور وتاريخ؟

من أجل إجابة منهجية على هذا السؤال، سنفترض ثلاثة مظاهر للاستشفاء اللوني تتعلق بالعقائدي، والنفسي والجسدي:

[1] في هذا الغرض يخصص الباحث "جون بيار كوفنبارغ" كتابا يسلط فيه الضوء على ثنائية اللون والاضاءة ودورهما الاستشفائي من أجل حياة أفضل. هو بمثابة دليل الحياة اليومية من خلال نصائح بسيكولوجية عملية تستند لدراسات علمية معاصرة، من خلال تقنيات وخلفيات التعاطي والتعامل مع اللون والضوء من أجل جسد متوازن.

- Jean- pierre COUWENBERGH: Chromothérapie et luminothérapie / se soigner par les couleurs et la lumière, Ed; EYROLLES, France, 2005.

1- العقائدي في الاستشفاء اللوني:

يرشدنا "ابن سينا" في كتابه قانون الطب إلى قيمة اللون ودلالاته التشخيصية والعلاجية، حيث يناقش العلاج بالألوان فيقول: "اللون هو أحد أعراض المرض التي يمكن ملاحظتها"، وساهم أيضا في تطوير مخططًا يربط اللون بدرجة حرارة الجسم وحالته الجسدية. حيث يرى أن اللون الأحمر يحرك الدم، أما اللون الأبيض والأزرق فيساهم في تبريده، في حين يقلص اللون الأصفر آلم العضلات والتهاباتها[1].

هذه الملاحظات المتقدمة تأتي عكس ما يذهب في ذهن بعضهم الى اعتبار الاستشفاء اللوني مظهر علاجي معاصر، انتهى اليه الطب النفسي من خلال الوقوف على القيمة المضافة للون ودورها في التحفيز والإثارة وتأثيرها على ميكانيزمات الانفعال العصبي، الذي تبيّن من خلال اختبارات علمية مدى استجابة الدماغ لها. إذن اللجوء للون كوسيلة للاستشفاء هو معتقد ضارب في القدم راهنت عليه البشرية في حضارات قديمة، حيث وجد الحظوة والاهتمام في العادات والطقوس. وينبع هذا المعتقد من سلطة البعد الرمزي في الألوان. وكأن الحضارات القديمة أدركت بصفة عفوية وفطرية قوة تأثير اللون على الجسد والنفس. وأبرز مثال يمكن أن نسوقه "طب الإيروفيدا[2]" أو الطب الهندي القديم. وهو احتفاء باللون وبقيمته العلاجية، وهو أيضا معتقد قديم عُرف بفلسفة الأيروفيدا" تم تدوينه وتوارثه الهنود. ومن

---

[1] ابن سينا (980 \ 1037): قانون الطب،

[2] الايروفيدا: المعالجة بالألوان تقليد قديم في الطب الهندي القديم، إذ يحتوي الجسد الإنساني مناطق طاقية متخيلة متفرقة على طول العمود الفقري. كل منطقة ترتبط بلون خاص الذي يتفاعل مع أعضاء معينة في الجسم . ويبلغ عددها سبعة: أولا منطقة اللون الأحمر وتوجد أسفل العمود الفقري، هي رمز الحياة والأرض هي نقطة مترتبطة بالعمود الفقري، وبالغدد التناسلية وبالحواس خاصة منها الشم. اللون الأحمر محفز للطاقة التركيز والانتباه. ثانيا منطقة اللون البرتقالي وتقع أسفل البطن والأعضاء التناسلية، هي منطقة مسؤولة عن العاطفة والرغبة وفي علاقة بالدورة الدموية. اللون البرتقالي يثير مشاعر الحماسة والاستمتاع والرغبات الجنسية. ثالثا اللون الأصفر ويقع في منطقة التجويف البطني خلف المعدة. ويرتبط اللون الأصفر عموما بالجهاز الهضمي أي بالمعدة والكبد والمرارة والبنكرياس. اللون الأصفر يدعم القوة والإحساس بالذات ومنشط للجهاز الهضمي. رابعا اللون الأخضر ويقع في منطقة القلب والرئتين و اللون الأخضر يدعم الإحساس بالحب والهدوء السكينة. خامسا منطقة اللون الأزرق التي تسيطر على منطقة الحلق، والأذن والفم، ويحفز اللون الأزرق علاقات التواصل الجسدية والروحية. سادسا منطقة اللون الأزرق الغامق وتقع على مستوى الحاجبين وسط الجبين. لها علاقة بالعين والغدة الصنوبرية. هذا الأزرق يثير مشاعر التسامح والرحمة. سابعا منطقة اللون البنفسجي التي تقع على مستوى أعلى الرأس. لها علاقة وطيدة بالجهاز العصبي المركزي والقشرة الدماغية، ويعمل على التواصل مع طاقة الطبيعة وتراسل الأفكار.

تجلياته التي بقيت الي اليوم مهرجان يقام سنويا بالهند وبالبلدان التي تجاورها يُعرف بمهرجان الألوان أو عيد الألوان ويسمى "هولي[1]" أو "هولي فاغوا (أنظر الصورة) ".

اللون من هذا المنطلق عقائدي المنزع، يحركه المتخيّل الاجتماعي وسلطة الرمز. هو جملة تراكمات أسطورية ما ورائية تتجاوز اللون في ذاته إلى طبيعة التفكير الجمعي الذي تألفه الشعوب وتؤمن به. فيأخذ اللون قوة وسلطة ربما تكون خارجة عنه، فقط لأن الجماعة آمنت بخوارق كامنة في ذلك اللون.

على هذا الأساس يبدو اللون ذو هيبة وقدسية هي في حقيقة الأمر من صنع مخيال الجماعة. هذا الأمر ليس حكرا على الهنود فقط، لأنه يمكن إيجاد أثر لقدسية اللون وسلطته العقائدية في مناطق أخرى من العالم. على غرار الفراعنة والأفارقة والهنود الحمر والتوارق وغيرهم.

لأجل ذلك يمكننا التأكيد أن تأثير اللون على الذات الإنسانية هو حقيقة وواقع أثبته التاريخ قديما وحديثا. وربما لهذا السبب يتعلّق بعض الفنانين بسحر اللون وسلطته لأنهم يعلمون مدى تأثيره على المتلقي. هذا من جانب عقائدي، لكن كيف يتم توظيفه فنيا؟ وإن تم ذلك هل يفقد اللون سلطته العقائدية؟ وهل من أبعاد أخرى كامنة في اللون التي بإمكان الفعل الفني إخراجها؟

[1] هولي فاغوا: هو عيد الألوان الذي يرجع صداه إلى الأسطورة الهندوسية الشهيرة، التي تروي حكاية الإشعاع المنتشر في الوجود، من خلال موجات تنشر الضوء المشع على جميع أرجاء الأرض، حيث تُكمل العناصر الأربعة الموجودة في الطبيعة لدى الهندوسيين، وهي كلّ من: الماء، والرياح، والنّار، و التُراب.

لا نبالغ إن قلنا أن الفن المعاصر هو اعتراف وتكريم للمعتقد اللوني. فاللون بالنسبة للفنان أصبح عقيدة يؤمن بقداستها وذلك راجع للإمكانات التشكيلية والجمالية القوية التي وجدها الفنان المعاصر في اللون.

في حضرة مقام اللون، أنت معاصر وموجود هنا والآن. اللون اذن أصبح فكرة وجود وتموقع في المكان والزمان الذي وجد فيه. هي فلسفة وجودٍ وجمالية تلقٍ وتشارك، لأجل هدف واحد هو الإنسان في روحه وجسده. وأبلغ دليل على ذلك، تجربة الفنانة "وايوا كوزاما[1]" ذات الأثر النفسي على المتلقي.

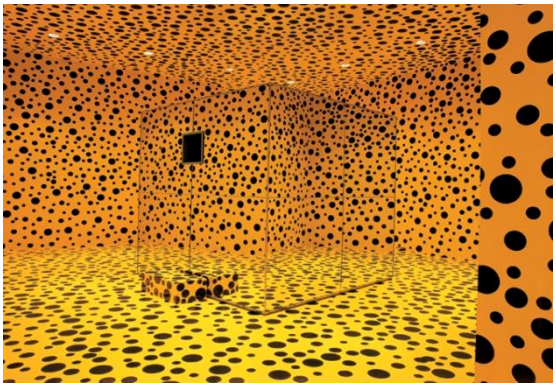
2- الاستشفاء النفسي من خلال المعايشة الزمكانية للون:

قد لا تكون تجربة "كوزاما" التشكيلية مركزة تركيزا تاما على مسألة المعالجة والاستشفاء بما أنّها تؤكد في كل مرة في حواراتها أنها داعية للسلام وأن عملها الفني هو محاولة وجودية للإنسان الشامل والكوني[2]. بل تذهب من خلال طمس فضاءها التشكيلي بالألوان والنقاط إلى طرح إشكالية الهوية الإنسانية الشاملة. لكن العارف بتجربة "كوزاما" والمُطّلع على مسيرتها يدرك أنها كافحت هوسها ومخاوفها النفسية بالفن، بعد هلوسة في سن العاشرة تقريبًا حيث اختلط إدراكها للفضاء وارتبك وتكاثرت الزهور حولها واندمجت في الفضاء، زهور كانت قد تأملتها على شراشف وأغطية الأثاث. هي تجربة هلوسة بصرية سيطرت على ذهنها، ومثلت بالنسبة لها محركا إبداعيا تنهل منه كلما اقتضت الحاجة. لأجل ذلك تظهر أعمالها التشكيلية بمثابة فضاءات لا متناهية تختلط داخلها الحدود والمساحات. حتى أن المتلقي عند اختراق هذه الفضاءات يرتبك إدراكه ويتشوش ويشعر بالضياع وانعدام التوازن. وهو ما نجده يتكرر في جل أعمالها وكأنه تكرار يومي متواصل لحركة وضع اللون الذي يلخص حكاية الوجود لدى الإنسان ذلك الكائن اللوني بامتياز. (أنظر الصورة)

---

[1] تجربة كوزاما تشاركية بامتياز، فهي لا تعرض أعمال لمجرد المشاهدة فقط بل تضع في اعتبارها المتلقي كعنصر مشارك وفاعل داخل تجربة عرض العمل الفني. حيث ذهبت في كثير من أعمالها الى دعوة الجمهور الى وضع بصمة وأثر . فيجد نفسه المتلقي مساهما في بناء العمل الفني. وكل زائر للمعرض يضيف لونا في المساحة التي يريدها وعلى المحمل الذي يجده مناسبا سواءا كان جدار أو طاولة أو كرسي.. في الأخير سيبلغ العرض اللوني ذروته الى حد طمس المكان وحدوده باللون. هو إشباع لوني يخفي إشباع نفسي لرغبات كامنة في المجتمع.

[2] Yayoi Kusama by Grady T. Turner **BOMB 66**Winter 1999



يايوي كوساما (Yayoi Kusama): قاعة المرايا (القرع) 1991.
Polka Dot: المنقط، بالنسبة لها رمز الشمس (طاقة الذكور) والقمر (خصوبة الإناث).
تأثيث لوني للفضاء من خلال نقاط سوداء على خلفية صفراء. هو فضاء التكرار والتأكيد الذي ينطبع بالذاكرة ويربك الادراك نحو محو الذات وإخفاء الهوية

في هذا الفضاء المنقط والمغمور باللون الى حد الإشباع يتم استدعاء الجمهور الى تجربة اختراق المكان ومعايشة اللون وتحسس حدوده. هي تجربة في ظاهرها تحفّز على اكتشاف الفضاء اللوني، ولكن أثناء عملية سكن اللون ومعايشته يجد المتلقي نفسه في وضعية ضياع وتيه هو من فعل ومن تأثير اللون الذي يطمس حدود المكان وفضائه مما يحرك لديه مشاعر القلق والارتباك فتطرح في ذهنه أسئلة حدود المكان وأحوازه، وأسئلة الثبات والتوازن وكأنه في مجال كوني خارج عن الأرض ومتجاوز قوانين الجاذبية. هذا الاستكشاف هو تجربة ادراك بامتياز، فبعد أن يضطرب الجهاز الإدراكي لدى المتلقي ويفقد الثقة فيه، يعمل المشاهد على تجديد آليات الإدراك لتثبيت مدركه البصري من أجل تحديد معالم جديدة تمكنه من سبر أغوار ذلك المكان المكتشف.

هذه التجربة الإدراكية هي تجربة نفسية بامتياز، لأن المكان واللون والزمن المعاش هو نفسه، وغير متغير. فقط تحدث تأثيرات نفسية على المتلقي هي من فعل ومن سلطة اللون[1]. فاللون هنا هو الذي أثر وأربك وشوّش إدراك المشاهد. لكن السؤال المطروح هنا، وفي ظل

[1] - لا ننسى في هذا المقام مقترحات "فازاريللي" ذات الايهام البصري وذات التأثير النفسي على عين المشاهد. ففي بعض من أعماله يؤثر اللون على عين المشاهد الى درجة الشعور بالدوران أو بألم الرأس ، في ذلك دليل واضح على مدى تأثير اللون على الجانب النفسي.

هذه المعايشة اللونية، هو الجانب الاستشفائي، كيف أذن يمكننا فهم البعد العلاجي خلال هذه التجربة؟

توجد قاعدة في الطب النفسي تقول: أن العلم بالمرض طريق إلى الشفاء، هذا يعني أنه ما دمنا نجهل مرضنا وأسباب مخاوفنا فإننا باقون على تلك الحالة المرضية، ومتى عرفنا واكتشفنا حالتنا المرضية أدركنا طريق الشفاء. هذه القاعدة تنطبق تمام الانطباق على تجربة معايشة اللون التي تقترحها "كوزاما". فما دام المتلقي مرتبك وقلق داخل ذلك الفضاء اللوني المشوش فانه لن يجد طريق عودته وسيضل تائها وفاقدا للتوازن. في حين متى حدّد معالم اللون وحدوده يكون قد تغلب على مشاعر الضياع ويتماسك توازنه في ذلك المكان. هذا يجرّنا إلى القول أن عمل "كوزاما" الفني، هو بمثابة عملية اختبار للإدراك البصري. هي تجربة نفسية مهمة من أجل تحيين الإدراك وتجديده.

هذا على المستوى الظرفي، لكن إذا عدنا إلى تجربة الفنانة "كوزاما" برمتها، سنجد أنها تجربة معالجة واستشفاء من خلال التوظيف اللوني. ولا أدل على ذلك من قولها عندما صرّحت: "إن تجربتي الفنية هي تعبير عن حياتي، وخاصة مرضي العقلي"[1]. حيث اختارت سنة 1975 بعد تجربة إبداعية طويلة، أن تقيم بمصحة للأمراض العقلية في طوكيو لمدة لا بأس بها، مارست خلالها عملها الفني، ومثّل بالنسبة لها متنفسا ومسلكا علاجي ساعدها لمكافحة اضطراباتها العقلية[2].

إذن يظهر لنا من خلال مثال "كوزاما"، أن الفن يمكن أن يكون وسيلة علاج وتصعيد نفسي. هذه الحقيقة أكدها "فرويد" في دراساته التحليلية في علم النفس، حيث يرى: " أن ما يخلقه

[1] - أنظر كوزاما: حوار بمجلة بوم الامريكية: Yayoi Kusama by Grady T. Turner **BOMB 66**Winter 1999

[2]- المرجع السابق:

[Yayoi Kusama No, I have no such fear. My artwork is an expression of my life, particularly of my mental disease.

YK I was hospitalized at the mental hospital in Tokyo in 1975 where I have resided ever since. I chose to live here on the advice of a psychiatrist. He suggested I paint pictures in the hospital while undergoing medical treatment. This happened after I had been traveling through Europe, staging my fashion shows in Rome, Paris, Belgium, and Germany.]

الفنان يعطي متنفسا أيضا لرغبته الجنسية"[1]. يبدو اذن أن أطروحة "فرويد" تدعم علاقة الترابط بين الفن والجانب النفسي، الذي لاحظناه أيضا من خلال عمل "كوزاما"، لكن هل يتوقف الأمر عند المعطى النفسي فقط؟ .

يظهر مما سبق أن ترابط الفني (وهنا المقصود اللون) بالنفسي وطيد ويكاد يكون من الإيحاءات الأولى للون، نظرا لتأثيره القوي على كل متلقي، فالانبهار باللون يتبعه تفاعل حسي وشعور. لكن قد تتخطى هذه العلاقة البعد النفسي إلى بعد أخر روحي وجسدي يتفاعل خلاله الجسد ويتخمّر داخل غمرة اللون.

هو استجابة تشترط الضوء كعنصر محرك لعملية تأملية وإدراكية معا. من هذا المنطلق سيتحوّل منظورنا للون من مادة صبغية محسوسة إلى مادة أخرى لا محسوسة ولكن نستشعرها ألا وهي الضوء.

3-التغذية الروحية للجسد في الألوان الضوئية:

إن النظر إلى اللون كماهية ضوئية هو حقيقة علمية أثبتتها عديد الدراسات باعتبار ضوء النهار امتداد لطيف لوني. الضوء إذن هو الجزء المرئي من الإشعاع الكهرومغناطيسي، والذي يتكون من كمية الطاقة المتذبذبة. هذا ما أكده نيوتن عندما قال: "إن أشعة الضوء بالمعنى الدقيق للكلمة ليست ملونة. لا يوجد في الأشعة سوى طاقة محددة وقدرة على تحريض الشعور بهذا اللون أو ذاك"[2]. من هذا المنطلق ننتبه إلى أن للألوان طاقة وكل لون يحتوى على قوة طاقية محددة بحسب إشعاعه من الطيف الكهرومغناطيسي[3].

---

[1] - سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1975، ص: 86 \87 .

[2]- إسحاق نيوتن: (1730) كان نيوتن من الأوائل الذين انتبهو الى العلاقة بين اللون والضوء من خلال نظرية فيزيائية، لكن غوته نظر إلى الألوان بعين الفيلسوف الفنان، وأولى التأثير النفسي للألوان الاهتمام الأكبر، فخصص له فصلا كاملا من كتابه "نظرية اللون" الذي نشره سنة 1810 وعنونه بـ"التأثير المعنوي والحسي للألوان".

[3]- الطّيف الكهرومغناطيسيّ، هو تعريف عام لمعنى الطّيف، والذي تكونه مجموعة من التموجات الكهرومغناطيسيّة التي لها نفس الخصائص، و لكن تختلف في طّولها التموجيّ والتَردّدي، ويجمع الأشعة تحت الحمراء، والضّوء المَرئيّ، والأشعة فوق البنفسجيّة، وكلّها لها طاقةٍ مُتوسّطةٍ، وكذلك يضمّ الأشعة السينيّة وهي ذات طاقةٍ عالية، وأشعة غاما وهي ذات طاقة ضعيفة، والأشعّة الراديويّة وهي الطّاقة الأضعف بينها. ومن المعروف أنّ الطّيف المَرئيّ يُعتبر جُزءاً مُتوسّطاً وصغيراً من الطّيف الكهرومغناطيسيّ؛ لأنّ الضّوء المَرئيّ في الأصل يتألّف من مَوجات كهرومغناطيسيّة. سُمّي الطّيف المَرئيّ بهذا الاسم لأنّ العين قادرةٌ على رؤيته وتمييز ألوانه المُختلِفة، ويُسمّى أيضاً بالضّوء، أما الطّيف فهو مُصطلح يُطلق على مجموعةٍ من المُكوّنات المُستقلّة بذاته، والتي تكون مُرتبةً وفق خصائصَ مُشتركةٍ، حيث يبدأ

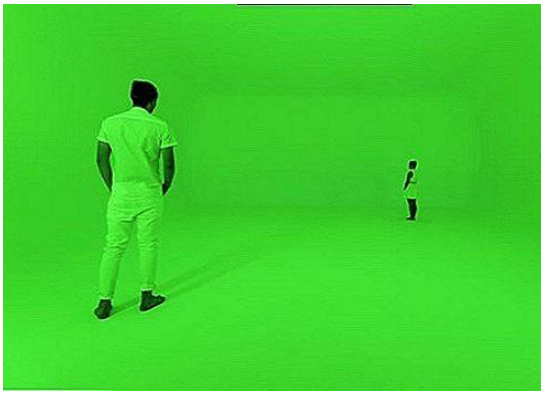
يبدو أن هذه المعطيات المستجدة في فيزياء اللون قد أغرت الفنان الأمريكي "جايمس تورال" الذي ركز جهودا واضحة للاشتغال على طاقة الضوء ومدى تأثيره على جسد المتلقي. ونلمس ذلك خاصة في أعماله ذات التأثيث الضوئي الملوّن، التي راهن من خلالها على كسر لا مادوية الضوء نحو إضفاء حضور فيزيائي معاش للون يتشاركه مع المتلقي الذي يخترق الفضاء اللوني ويتحسس حدوده. هذه التجربة وإن كانت مشابهة لعمل "كوزاما" إلاّ أنها تختلف في طبيعة التأثيث اللوني الذي أصبح مجرد ضوء يغمر المكان ويتفاعل داخله الجمهور. الطريف في عمل "تورال" هو تداعيات هذه التجربة على المتلقي. أي مدى تأثير الضوء اللوني على ذلك الجسد الذي يخترق المكان. هي تجربة مربكة للإدراك الحسي، يتفاعل خلالها الجسد أيما تفاعل. بل

ففي دخولك لمكان مغمور بالضوء، ستشعر بانعدام الوزن وذلك راجع للخداع البصري إذ تبدو الألوان متغيرة بكثافة، وتتحول الأشكال الصلبة (الجدران) إلى فضاء لا متناهي، ممّا يجعل المتلقي منجذبا الى حالة من التعالي وكأنه جسد يسبح في الفراغ. هي تجربة استكشاف نفسية وجسدية يحركها تأثير الضوء على الجسد، أو هي تجربة جسدية بامتياز. يقول "ميرلوبونتي": "إن إقامتنا في وسط ملوّن معين مع ما تقتضيه من نقل وتثبيت لجميع علاقات الألوان، هي عملية جسدية، فأنا لا أستطيع إنجازها إلاّ بالدخول في الجو الجديد، لأن جسدي هو قدرتي العامة على السكن في جميع أوساط العالم، ومفتاح جميع الانتقالات وجميع المعادلات التي تُبقيه ثابتا"[1].

الطّيف المَرئيّ من الأشعّة تحت الحمراء، ويتدرّج إلى الأشعة فوق البنفسجيّة، أي يتراوح مَداه ما بين الأطوال المَوجيّة 380 نانومتر و740 نانومتر، علماً أنّ الطّول المَوجيّ يُمثّل المسافة ما بين قِمّتين لمَوجتين مُتتاليتين. لمزيد التعمق في فيزياء اللون أنظر:

Gary Waldman :Introduction to Light, The Physics of Light, Vision, and Color, Dover Publications United states: 2002, Page 193.

[1]- موريس ميرلوبونتي: ظواهرية الادراك: موريس ميرلوبونتي، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الانماء العربي، 1998 ص: 256.



جايمس توريل (James Turrell): مربع الواقع الافتراضي 2014، Ganzfeld: فضاء تأثيثي، مصابيح (LED)1940.5 × 1400 × 800 سم (الشكل العام).
من مجموعة جايمس توريل. المُزوّد: معرض أستراليا الوطني

لقد تحدّث "ميرلوبونتي في القسم الأول من كتابه (فينومينولوجيا الادراك الحسي) عن مثال المريض[1] الذي إذا أغمض عينه فقد كل تمييز وإدراك للأشياء التي تلمسه في جسده أو يلمسها هو. هذا المثال يُنبّه إلى قيمة الإبصار في العملية الإدراكية للمكان والفضاء، ولكن ما يؤكد عليه "ميرلوبونتي" أن هذه العملية خاضعة للخبرة والتعوّد. فالجسد بالنسبة له جملة تراكمات وخبرات لوضعيات مكانية وزمانية. وهذا ما يجعل الجسد يكون متوازن وله حضور في موضعه. يبدو أن هذه الفكرة قد انتبه إليها أيضا "تورال" وكان يعلم أن ميكانيزم إدراك المكان يتحرك بمبدأ الخبرة والتعود. لأجل ذلك يمكن أن نقول أنه ما من إنسان له خبرة أو متعود على التحرك والنشاط داخل اللون. لأن المعتاد والطبيعي هو التفاعل في غمرة ضوء النهار. والجسد الطبيعي يتنقل ويتحرك بواسطة ضوء النهار، فما إن فقده، فقد معه إدراك المكان. وهذا ما يفسر اظطرابات إدراك المكان في الليل. من ثمة فان العمل على إغراق المكان بلون ما أو بألوان متحوّلة سيحدث في نفس المتلقي اظطرابا لأنه غير متعوّد عليها. إذن إدراك اللون يشترط خبرة وتعوّد.

من جهة أخرى يمكننا النظر إلى تجربة إغراق المكان باللون بمثابة طمس للمكان وإلغائه. لأن اللون سيستحوذ على الفضاء بكامل تفاصيله لتندمج في نظام لوني واحد بدون حدود، تماما مثلما يحدث في الليل. هذا الأمر وصفه "ميرلوبونتي بقوله: " عندما ينهار عالم الأشياء

[1] - Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception, tel Gallimard, France, 2005.

الواضحة والمتمفصلة، فإن كينونتنا الإدراكية المقطوعة عن عالمها ترسم فضائية بلا أشياء، هذا ما يحدث في الليل"[1]. هذه الفضائية المجردة من الأشياء على حد قول "ميرلوبونتي" هي سبب ارتباك الإدراك وانعكاساته الحسية على الجسد.

هكذا إذن أدرك "جايمس تورال" الطاقة الكامنة في اللون (الضوء) بل أبعد من ذلك عمل هذا الفنان على بُعد استشفائي للون عندما جهّز آلة تصوير طبي لكامل الجسم حيث يُطلب من المتلقي تفريغ جيوبه وإزالة حذائه وتوقيع نموذج إخلاء المسؤولية. بعدها يتم وضعه على سرير منزلق به سماعات رأس فوق الأذنين، وينزلق المتلقي في هذا المجال المعدني الكبير من الألياف الزجاجية مدة أحدى عشر دقيقة، يتم خلالها قصف الجسد باستمرار بأضواء متغيرة على شكل وميض نجوم وبلورات. في غضون دقيقتين، يشعر المتلقي بالارتباك التام جراء فقدان الشعور بالعالم المحيط ويبدأ في التحرك والطفو كما لو كان على سحاب، مما يساهم في الدخول في حالة تأمل عميق.

جايمس تورال (James TURRELL) : *Light Reignfall*
تأثيث ضوئي عرض بغاليري السلام، بفضاء مركز الثقافة المعاصرة،
عُرض بموسكو سنة 2011 (Photo © Florian Holzherr)

[1]- المرجع السابق: ص، 233.

يستعمل "تورال" مصطلح "الحقل الكامل" (غانزفالد Ganzfeld) في وصفه لفضائه المغمور بالضوء الملون. هو مصطلح من أصل ألماني يرجع في مفهومه الى الأساطير القديمة التي تقول أنه إذا قضيت وقتًا كافيًا في الظلام داخل نوع من الكهوف، فقد تواجه رؤية الوحي. هذا ربما يفسر اهتمام "تورال" بسلطة الضوء داخل فضاءاته المغلقة، ورهانه الأساسي مسك الوحي.

للضوء طاقة فاعلة على الإنسان فالجسد يتفاعل ويحيي بالضوء، ولبلوغ الحدود القصوى من الإدراك لابد من معايشة تجربة الضوء وتأثيره ليس فقط بصريا ولكن أيضا جسديا. هذا بالضبط ما أراد قوله "تورال"، وهو ما وجده من خلال انفعالات الزوار الذين عايشوا عمله الفني بكامل الإثارة والإعجاب. هنا لا بد من طرح سؤال جوهري، فإذا كان الفنان قد مهد لتجربة إدراكية أثبتت فاعليتها من خلال انطباعات المتلقي، الذي وجد في مغامرة اكتشاف اللون، استكشاف للذات والجسد، أو هو تحيين إدراكي وتحرير لجسد مثقل بالمخاوف والضغوط. ألا يكون ذلك بمثابة استشفاء بالألوان الضوئية؟

يظهر مما سبق، أن للون سلطة وتأثير على النفس والجسد. فلئن كان مثال "كوزاما" تعبير صريح عن المعالجة اللونية كحالة نفسية تصعيدية، فان المشهد مع "تورال" بلغ حدود التأثير الجسدي. وهو نتاج طاقة اللون التي تعبر الجسد وتتجاوز البصري. ويبدو أن اللون من هذا المنطلق في تقاطع توافقي مع المجال العلمي، لكن يبقى سؤال اللون مطروحا خاصة في دلالات الألوان ومدى تأثيرها على النفس والجسد. لأنه يذهب في اعتقاد بعضهم أن لكن لون دلالة ما على حالة ما مزاجية. أو يعتقد بعضهم في طاقة اللون على الشفاء ويصنفون لكل حالة مرضية لون يساعد على معالجتها. هذه الأفكار في ظني تبقي بحاجة ماسة إلى التأكيد العلمي للبرهنة على صحتها. أمّا ما نجده في كتب علم النفس أو علم الاجتماع فلا سند علمي مثبت لها وعادة ما تستند إلى العقائدي والرمزي في اللون. لكن هذا لا يعني دحض فرضية الاستشفاء اللوني، بل إن ما وجدناه لدى "كوزاما" و"تورال" يفتح طريقا نحو بحث عميق في إمكانات اللون العلاجية.

4- أبعاد التداخل بين الفني والعلمي من خلال فرضية الاستشفاء اللوني:

ما من شك أن للون أثر على النفس والجسد، وقد لا يختلف اثنان في كونه باعث على البهجة في حالات ما، ومثير للقلق في حالات أخرى. ويذهب بعضهم حد التصنيف والتقنين بتخصيص لون ما لحالة ما. هذا ثابت سواء كان لدى الفنان أو لدى العالم الباحث في اللون. من ثمة فان المشترك بين العلمي والفني هو في طاقة اللون الخفية، هذه القوة الكامنة فيه التي تعلّق بها الفنان كما شدّت انتباه العالِم. ويبدو من هذا المنظور أن فرضية الاستشفاء اللوني جامعة وتتشارك هذين الحقلين المعرفيين. فبالنسبة للفنان كان يحتاج الى ما توصل إليه العلم من بحوث ودراسات حول اللون، أيضا التكنولوجيات المعاصرة التي وظفها في أعماله. في حين كانت عين العالم الباحث عن كنه اللون وطاقته مسلطة على الفنان المبدع باللون وتأثيراته على المتلقي.

لقد وجدنا في عديد التجارب التشكيلية التي تدعو المتلقي إلى معايشة اللون، نوعا من الامتلاء النفسي والاكتفاء العاطفي الذي يغذّي الجسد ويشحنه بطاقة كانت بمثابة علاج يحسّن الجانب النفسي. ويعود ذلك بحسب ظني إلى تعاضد المباحث العلمية والفنية على الرغم من الخلاف المرجعي بينهما. هذا الخلاف الذي يذكرنا بخلاف غوته مع نيوتن. فالأول يمنح بعدا إنسانيا وعاطفيا للون ولأجل ذلك تعاطف مع نظريته الفنان، في حين نظر نيوتن للون كحالة فيزيائية مجردة وكطاقة ولأجل ذلك تبنى العلماء نظريته. لكن على الرغم من ذلك فقد ساهم كل طرف من جانبه بالتنبيه لقيمة اللون سواء كان ظاهرة فيزيائية وطاقة كهرومغناطيسية، أو انفعال عاطفي إنساني جراء طاقة اللون. ويبدو أن الانعطاف على تداخل هاتين الرؤيتين قد منح المبحث اللوني بعدا أخر فتح المجال نحو الاشتشفاء اللوني مثلا، وهو ما وجدناه في مقترحات "كوزاما" و"تورال" بوصفهما مبدعين أخرجا اللون من بوتقة التشكيل الى مجال المعالجة.

الى حدود هذا المستوى من البحث، لا نزال نتحدث عن الاستشفاء بالألوان من منظور تشكيلي. أو كأننا نبحث في مبررات ودلائل عن إمكانية العلاج بالألوان. لكن في الواقع يوجد

توجه معاصر نحو علم أثبتته دراسات كثيرة[1] على الرغم من تصنيصفه من العلوم الزائفة، ويستمد قوته ومرجعيته من المباحث النفسية ومن الإرث العقائدي للشعوب. فماهو إذن العلاج بالألوان؟

عالم الألوان علم يختلط فيه تأثير طاقة اللون بالنفسي والروحي والعقائدي والجسدي، قد يمكّن من المعالجة للحصول على الشفاء والراحة، والمقصود باللون هو الضوء الذي يُعتبر طاقة حيوية مهمة يتفاعل معها الجسد وهي التي تغذي خلاياه.

يقول خبراء اللون أن لكل خلية استجابة خاصة للضوء وهذا يرجع لموقعها من مناطق توازن الطاقة في الجسم، والمعروفة باسم الشاكرات الموزعة في مختلف مناطق الجسم ويبلغ عددها سبعة، وكل خلل أو ضعف في توهج الضوء في تلك الشاكرات يؤثر مباشرة على جسم الإنسان الشيء الذي يتسبب في انتكاسة الجسم ومرضه. وإمكانية الشفاء بالألوان واردة وممكنة حسب رأي "هاورد وادوروثي صان"[2] حيث يؤكد أن كثير من الأمراض يمكن معالجتها كالروماتيزم أو آلام العضلات والمفاصل بأنواعها، فضلا عن تخفيف آلام السرطانات، والأمراض المزمنة مثل؛ الصداع المزمن، مرض ضغط الدم وغيرها. وهذا راجع للطاقة الدينامية الحية للألوان وتأثيرها على الجسد[3]. يقول "هاورد": " يمتاز اللون

---

[1]- أنظر كتاب المعالجة بالألوان حيث يعمل الكتاب على تحديد تقنيات مباشرة للعلاج باللون متجاوزا الطب الكلاسيكي الذي وقف عند علاقة اللون بالتشخيص.

Christian AGRAPART: Se Soigner par les couleurs / le guide pratique de la chromatothérapie, Ed: SULLY, Paris, 2016.

[2] - هاورد ودوروثي صن: Howard Ans Dorothy San

[3] - بحسب ما دوّن "هاورد" في كتابة أسرار العلاج بالألوان (colour your life):

"اللون الأحمر: يعني القوة والإرادة، والشغف، والرغبة، والغضب، مما يعني أنه يزيد في طاقة الجسد، وعليه يتوجب أن لا يتعرض مريض ضغط الدم للون الأحمر وكذلك الأمر بالنسبة لمريض صداع الرأس، وكل ذي نشاط مفرط لا يناسبه اللون الأحمر".

"اللون البرتقالي: يعني الابداع، والخلق الفني وتحقيق الذات واللهو والاستمتاع. وينصح به لمرض العقم غير الخلقي، حيث يتم تركيز جرعات من الضوء البرتقالي على الشاكرا بمعدل 8-10 جلسات، مشيرة إلى أن اللون البرتقالي يخلق المودة والثقة بين الناس وهو مثالي لطلاء احد جدران غرفة الطعام.

اللون الأصفر: يعني الذكاء، قوة الاستيعاب والتحليل، الصفاء الذهني، التوقع، الليونة، الإشراق، العفوية، الحماسة، والابتهاج.

اللون الأخضر: يعني القدرة على العمل، والتعليم، والمثابرة، والتطور، الازدهار، التوازن، الإعجاب بالنفس. وهو اللون الذي يقع في منتصف المنحنى الضوئي، وهو لون السلام والطبيعة يريح الأعصاب ويزيد من معدل نمو الخلايا، لهذا لا ينصح به في أماكن العمل، لأنك يثير النعاس والرغبة في الراحة، وهو غير مناسب لمرضى السرطان، لأنه يساهم في نمو الخلايا غير المرغوب بها.

بقدرة شفائية هائلة إذا ما استخدم بطريقة إيجابية" ويضيف في موقع أخر: "يمكن للون أن يغير المحيط الذي نعيش فيه ويضاعف انتاجيتنا ويعزز حياتنا الاجتماعية ويحسن صحتنا"[1]. أيضا يتم اللجوء للمعالجة بالألوان في بعض الأمراض النفسية؛ كالاكتئاب الذي يعود سببه إلى الخلل المفاجئ في التوازن الضوئي الذي يصيب جسد الإنسان عند تبدل الفصول. وأي نقص في جرعة الضوء المعتادة يؤدي لخلل في مراكز الطاقة السبعة. ويضيف "هاورد" إن الإنسان يستطيع ذاتيا التعرف عن اللون الذي ينقصه بالاستعانة بمسطرة الألوان التي تتكون من ألوان الطيف السبعة، انطلاقا من الأزرق ووصولا إلى الأحمر، ثم بواسطة تنفس عميق، والنظر إلى درجات الألوان لفترة زمنية ما، وبعد إغماض العين والإبصار مرة أخرى، سيتحصل على لون واحد يشده إليه أكثر من بقية الألوان، في هذه الحالة يكون قد بلغ اللون الذي يحتاجه نظامه الداخلي لإعادة التوازن الطبيعي. طبعا بعد ذلك يكفي أن يحيط نفسه بذلك اللون مع التركيز على الجزء الذي يعاني منه من جسمه أثناء تأمله في هذا اللون[2].

ويؤكد "هاورد" أن جسم الإنسان محاط بهالة (aura) ككل كائن حي، هي بمثابة حيز كهرومغناطيسي وذبذبات موجية مختلفة الطول والطاقة واللون، وتختلف كل هالة من حيث الشكل واللون التي تعكس حالة الجسم ومواقع الضعف والعلة. ويمكن قراءة مؤشرات الهالة من خلال تركيبة اللون التي تظهر بها، من خلال كاميرات عالية الدقة ترصد قياس الانبعاث الحراري للون من الجسم.

اللون الأسود: يمتلك طاقة امتصاصية عالية، لذلك لا تنصح بارتداء هذا اللون في العمل لأنه يشعر الانسان في النشاط في بداية اليوم، ولكن سرعان ما تتبدد هذه الطاقة الإيجابية، ويشعر الإنسان بالتعب الكسل والإرهاق لأن ما يحصل هو أن اللون الأسود يمتص طاقة كبيرة من الآخرين، الامر الذي يؤدي الى حالة من عدم الاتزان أو الإعياء، واذا ارتدى المرء الاسود لا بد من ارتداء ألوان أخرى معها كلبس اكسسوار معين او شال أو لفحة وما الى ذلك.

اللون الأزرق: يعني الروحانية، التأمل، السلام، عمق الشعور، التواصل، ويساعد في تقليص الشعيرات الدموية وهو مناسب لمن يعاني من ارتفاع في ضغط الدم المزمن.

اللون النيلي: يعني طبيعة كونية، وعي للحقيقة، حدة الإدراك، معرفة غير محدودة، عمق في التفكير.

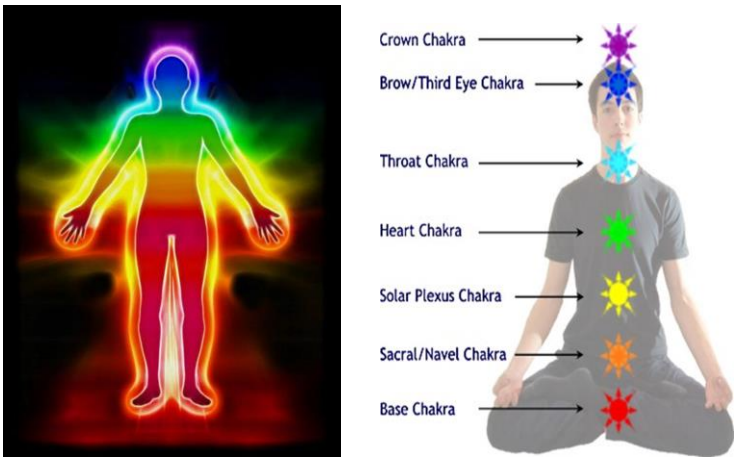
اللون الأبيض: يدل على انسجام كلي وروحانية عالية.

[1] - هاورد ودوروثي صن: أسرار العلاج بالألوان، ترجمة فاتح صبح \ سيلفا مقبل، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص: 10 \ 13.

[2] - هذا الاختبار اللوني هو أسلوب علاجي ذكره أيضا "بيار فان أوبارغن" في كتابه (المعالجة بالألوان) وبحسب ما ورد فيه يعتبر الكتاب بمثابة وسيلة اختبارية تمكن من رؤية ألوان انعكاسية تترجم حاجة الجسد لها بحسب حالته المرضية. لمزيد التعمق في الموضوع أنظر:

- Pierre Van OBBERGHEN: Traité de couleur thérapie, ed: Guy TREDANIEL, Paris, 2014.

وتعتبر الهالة انعكاس واضح لتغير المزاج وللعوامل المحيطة تأثير قوي في تلوثها الشيء الذي يسبب الانزعاج والأمراض. والماء فعال لتنقية الهالة[1]، أيضا وضعيات التأمل والارتخاء تساعد في تقويمها.



الصورة على اليمين تمثل مواقع نقاط الطاقة السبعة على الجسم
الصورة على اليسار نموذج لرسم بياني يبين هالة الجسم ومواقع الألوان عليه

هذه بعض من مظاهر التشخيص والعلاج القائم على مبدأ اللون التي يبدو أن جذورها متغلغلة في الثقافة الشرقية من خلال فلسفات التأمل الهندية والصينية.

إن العلاج باللون ولئن كان موروثا ثقافيا قديم، إلاّ أنه مثل مجالا وأرضية يستلهم منها الطب الحديث. حيث يمكن أن يوفر العلاج بالفن، الوصول إلى المشاعر الدفينة. المبدأ هنا هو استخدام الإبداع الفني كالرسم والمسرح والرقص والنحت والتصوير الفوتوغرافي، للتغلغل

[1] - الأيروفيدا و العلاج بالألوان:
تعتمد "الأيروفيدا" طرق كثيرة ومختلفة للعلاج بالألوان منها:
تتم معالجة الماء بالألوان من خلال لفه وإحاطته بلون شفاف مناسب ثم تعريضه لأشعة الشمس ليستمد طاقته، ثم يشرب الماء. أيضا تغليف المريض بقماش ملون بحسب حالته المرضية يكون اللون المناسب. فمثلا يستخدم الأحمر والبرتقالي لعلاج مرضى الاكتئاب وتحفيز الرغبة في الحياة. ويستخدم أيضا العلاج بالألوان بالجلوس في بيئة محيطة باللون المطلوب ودهن جدران وإرتداء ملابس بنفس اللون.
كذلك يمكن استخدام حمام الألوان الذي يجمع المعالجة المائية (هيدروثيرابي) والمعالجة بالزيوت الطيارة (أروماثيربي) مع العلاج بالألوان لتحقيق نتائج مضاعفة. من كتاب: هاورد ودوروثي صن: أسرار العلاج بالألوان، ترجمة فاتح صبح \ سيلفا مقبل، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

في القضايا اللاواعية للفرد وقيادته إلى تحول إيجابي في نفسه. ستجلب هذه العملية الإبداعية الشخص، إلى عمق اللاوعي وتسمح له بالتنمية الشخصية.

يظهر إذن العلاج بالفن كبديل جديد في "الطب الناعم" (la médecine douce): بواسطة فهم وممارسة الفنون والشفاء من خلال الإبداع. ففي مستشفيات الأمراض النفسية، تم إنشاء ورشات إبداعية. هي خلايا اتصال مباشر بين المريض وطبيبه النفسي، يُمكّن من شرح غموض الأمراض، من خلاله سيتمكن المعالجون من تكييف رعايتهم للمرضى. فالذكريات والآلام سوف تطفو على السطح. لكن هل في متناول الجميع إمكانية تحليل العمل التصويري للمريض للتوصل إلى نتيجة طبية كما فعل فرويد ذات مرة عند تحليل الأحلام؟ قطعا سيركز المعالجون على فهم منتجات مرضاهم، أكثر من تشخيص المرض.

العلاج بالفن هو ممارسة علاجية تعتمد على البعد الاستشفائي في عملية الإبداع الفني، هذا الطب البديل الجديد، الذي يتجاوز طرق المحللين النفسيين المعتادة والتي تركز على كلام المريض ودراسة أحلامه، بل ستتوجه الجهود نحو الفعل والتفاعل داخل موضوع إبداعه الفني. لأنه يتضح أحيانًا أن الحديث وسرد القصص والأحداث المؤلمة مهمة صعبة على المريض، لذا يبدو الرسم كبديل مثير للاهتمام يخفف من آلام المريض.

ولا يقتصر العلاج بالفن على الرسم والتلوين فقط، بل يمكن أن يتخذ أشكالًا مختلفة. فيمكن للمريض التعبير عن نفسه من خلال الرقص أو الموسيقى أو النحت[1]. ويجب أن يكون قادرًا على التعبير عن نفسه بحرية تامة دون قيود وبالتالي إدراك تناقضاته وأعمق مشاكله. بالمقابل يجب على المحلل النفسي أن يوجه المريض في تحليل ذاته. فيدخل المريض تجربة الإبداع من خلال هذا الشكل الملموس لتصعيد العواطف والمشاعر التي يقمعها والتي من المستحيل بالنسبة له أن يفهمها. أمّا دور المحلل النفسي فهو فهم هذه المشاعر، و الرغبات التي تظهر بفضل تجربة الخلق. من ثمة يجب أن يظل المحلل النفسي متحفظًا، ولا يجب أن يؤثر على المريض في عمليته الإبداعية، وهنا تكمن كل صعوبة عمله.

[1] Johanne HAMEL _ Jocelyne LABRECHE: Art Thérapie, (mettre des mots sur les maux et des couleurs sur les douleurs), ed; Larousse Poche, Paris, 2019.
لم يتوقف هذا الكتاب عند عنصر اللون فقط بل طرح أبعاد الفن الواسعة العلاجية على غرار فنون النحت والموسيقى والغناء والمسرح والرقص والكتابة وتأثيرات هذه الفنون لتحسين العلاقات الاجتماعية والعائلية.

"العلاج بالفن متاح للجميع، ولا يقتصر على الأشخاص ذوي الإعاقة أو الذين عانوا من الصدمات في الماضي. فهو ينمي التعارف ويكشف ما وراء كواليس النفس. هو فرصة للتعبير عن الذات وسعي وراء السعادة، والاستمتاع. ومع ذلك، لا ينصح بالعلاج للأشخاص الذين لديهم بالفعل صفات فنية، وللرسامين والفنانين، لأنه سيكون من الصعب عليهم العمل بكل إخلاص وتجاهل التقنية"[1]. بالمقابل هناك العشرات من المجالات التي يمكن فيها التعبير عن النفس كالرقص والمسرح والكتابة والموسيقى ... وقد تكون فرصة لاكتشاف موهبة جديدة؟

الجدل الحاصل حول العلاج بالفن في كونه أداة غير معترف بها علميا من طرف الكثير من الناس، وهو جدل عادة ما يرافق كل شيء جديد وغير مألوف.

الشيء المؤكد، أن الإبداع مهدئ، فهو يمسح عناء اليومي، ويُنسي المشاكل، ولا يمكن أن يكون مؤذيا. واليوم نعلم أيضًا أن الموسيقى تستخدم في المستشفيات للأغراض الطبية، حيث نتحدث عن العلاج بالموسيقى. وقد ثبت الآن فعاليته، فهو يخفف من آلام المريض.

يمكن بطريقة ما مقارنة العلاج بالفن، بتحليل وقراءة تاريخ الفن. فيتيح لنا الإبداع الفني معرفة المزيد عن مؤلفه في كل مرة. فإذا كان جميع الفنانين يصنعون أعمالًا مختلفة عن بعضهم البعض، فذلك بالطبع لأن لديهم خلفياتهم وتجاربهم ومشاعرهم. حيث يتم التعبير عن عصابهم من خلال أعمالهم الفنية. وقد مر بعض أشهر الفنانين في القرن الحادي والعشرين بمنطقة الطب النفسي، كما هو الحال مع يايوا كوزاما (Yayoi Kusama).

منتهى القول:

هكذا اذن وقفنا عند طاقة اللون وأبعادها التأثيرية، وانتهينا الى نتيجة مُلخّصها نظر مزدوج للون. فيُنظر له من منظورين واحد ثقافي وأخر علمي. أمّا الثقافي فيقترن بالرمز والمعتقد وتداعياته على الذات الإنسانية، في حين العلمي له علاقة بالمادة الفيزيائية ومكوناته وتأثيراتها. في كلتا المنظورين يتفاعل اللون كادراك حسي له تأثير نفسي وروحي وجسدي.

[1] - المرجع السابق ص: 72.

هذا ما أثبته الفنان من خلال تجاربه الفنية التي ارتقت باللون إلى مراتب الإدراك الحسي التي تتجاوز مادويته سواء كانت صبغية محسوسة أو ضوئية نستشعرها. وفي كلا الحالتين يعمل اللون كمثير يحرك الحواس والنفس والجسد. بهذا المنظور يبدو كأن التفاعل خاص بجهة اللون فقط، أي كأن الجسد والنفس متقبل لتأثيرات اللون، في حين أن الأمر أيضا يمكن أن يأخذ شكلا معاكسا، أي من الجسد والنفس الى اللون. هذا ماشهدناه من تفاعلات للون والجسد من خلال أعمال "كوزاما" و"تورال" التي أظهرت نوعا من الاستجابة النفسية والجسدية هي بمثابة تصعيد وتنفيس من أجل فكرة اكتمال الجسد. أو لنقل بلغة طبية من أجل المعالجة.

إذا سلّمنا بالمقولة الفرويدية التي تعتبر الفن تصعيد للرغبات الكامنة، فلابد إذن أن العملية الإبداعية هي تنفيس من اجل استعادة توازن النفس، والأكيد أيضا أن العمل الفني ليس مجرد مواد وأدوات بل حامل لهموم الفنان وهواجسه وأحاسيسه. يقول "آلبن ميشال": "اللوحة ليست مجرد تركيب خطي ولوني، إنها حيوان وليل وصرخة وكائن إنساني وكل ذلك مجتمعا"[1]. هذا الكائن الإنساني الأخر أو المقابل، هو انعكاس لكينونة الإنسان. تماما مثل ما تفعل المرآة من انعكاس لصورة الإنسان. غير أن الفعل الإبداعي له أثر مرئي ومحسوس يمكن أن يكون دليل على تراكمات العقد النفسية الكامنة. لأجل ذلك يأخذ الفعل الإبداعي وممارساته شكلا استشفائيا وعلاجيا بما أنه وسيلة تصعيد وتنقية وتغذية روحية ونفسية وجسدية. إن فرضية الاستشفاء اللوني هي حقيقة ثابتة في تاريخ الشعوب، لكن تحتاج إلى إثبات علمي صحيح بالرغم من اهتمام بعض العلوم الحديثة بطاقة اللون وتأثيراته. فاللون شعور ثابت وأثره واضح على النفس والجسد، لكن أن يكون علاجا قاطعا فهذا غير أكيد. بمعنى أن اللون يمكن أن يكون عنصرا علاجيا أو يمكن أن يساعد على العلاج، ولكن بدون تأكيد فعاليته تأكيدا نهائيا. وربما يكون من المباحث العلمية المستقبلية. لهذا السبب يمكننا تأكيد تأثيرات اللون ومدى استجابة الجسد والنفس له، بدون اعتباره علاجا نهائيا. بالمقابل يستمد اللون سلطة قوية علاجية إذا ما وضع في إطار عقائدي وروحي مثلما يعتبره الهنود وسيلة علاج وتطهير للنفس.

[1] - Albin Michel, Constant,«manifeste», Reflex 1, dans W.Stokwis, Cobra, Paris, 1988, p.31
« Une peinture n'est pas un assemblage de lignes et de couleurs ; elle est un animal, une nuit, un cri, un être humain, et tout cela à la fois »

بيبليوغرافيا:

- فاسلي كاندنسكي: الروحانية في الفن، تقديم محمود خليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1 ، القاهرة، 1994.
- ظواهرية الإدراك موريس ميرلوبونتي، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الانماء العربي، 1998
- سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1975
- هاورد ودوروثي صن: أسرار العلاج بالألوان، ترجمة فاتح صبح \ سيلفا مقبل، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

- Jean- pierre COUWENBERGH: Chromothérapie et luminothérapie / se soigner par les couleurs et la lumière, Ed; EYROLLES, France, 2005.
- Johanne HAMEL _ Jocelyne LABRECHE: Art Thérapie, (mettre des mots sur les maux et des couleurs sur les douleurs), ed; Larousse Poche, Paris, 2019.
- Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception, tel Gallimard, France, 2005.
- Pierre Van OBBERGHEN: Traité de couleur thérapie, ed: Guy TREDANIEL, Paris, 2014.
- Albin Michel, Constant,«manifeste», Reflex 1, dans W.Stokwis, Cobra, Paris, 1988
- Christian AGRAPART: Se Soigner par les couleurs / le guide pratique de la chromatothérapie, Ed: SULLY, Paris, 2016.
- Gary Waldman :Introduction to Light, The Physics of Light, Vision, and Color, Dover Publications United states: 2002
- Yayoi Kusama by Grady T. Turner BOMB 66 Winter 1999

لعبة الهويّة الهجينة في التصاميم الحضريّة

Le jeu de l'identité hybride dans les conceptions urbaines

إيمان الصّكلي هاجر السويح

الملخّص:

مع نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، هيمنت التّكنولوجيا على جميع الأنشطة الحياتيّة. ومنذ ذلك التّاريخ إلى اليوم، أصبح "العالم اتّصاليّا "وبامتياز، ويظهر ذلك وبشكل جليّ في الفضاءات الحضريّة الحديثة وممارساتها المغايرة من خلال بروز وساطة أثاث المدن الذكيّة.

من هذه الزاوية المتعدّدة الجوانب، أضفت الرّقمنة على مجال التّصميم الحضري طابعا جديدا ومُتفرّدا، حيث ساعد انتشار التّكنولوجيا على ابتكار مفاهيم تصميميّة جديدة. وهي مفاهيم أثارت بدورها إشكاليّات فلسفيّة ووجوديّة غُيّبت عنّا حتّى كدنا نعتقد أنّنا أقلعنا عن قضاياها، ولكنّها مثّلت مجالا خصبا أمام المصمّمين والتقنيين للنّهل منها نظريّا وتطبيقيّا.

على هذا الأساس، أثيرت عدّة مسائل في علاقتها بالتّصاميم المُرقمنة، وهي مسائل على غاية من الدقّة. ولعلّ من أهمّها مسألة "**الهكسيس الرّقمي**" «**l'hexis numérique**»، لأنّها ألقت الضّوء على "معضلة الهويّة"، وأعادتها إلى الواجهة بنفس الوتيرة. ومن منظور آخر، وُجّهت الانتقادات اللاّذعة إلى البعض من المصمّمين الذين أسهموا في تعميق الهوّة بين الإنسان وبيئته، فقد استولى الرّقمي على الكائن الاجتماعي حتّى في الفضاءات الحضريّة، وزاد من اغترابه داخل بيئته الحضريّة التي كان يُفترض أن تكون حاضنة له.

والفرضيّة القائمة هنا نصوغها كالآتي: إذا أقررنا أنّ الجسد "عبر الوسائط الرقميّة في الفضاء الحضري" يستَلزم ضرورةً حضور هويّة أخرى من نوع ثالث، فهل يمكن في هذه الحالة أن تكون النتيجة إنتاجَ هويّةٍ هجينةٍ من نوع رابع مختلف؟

للإجابة عن هذا السّؤال الإشكالي، ستناقش هذه الورقة الممارسات الرقميّة المعاصرة في الفضاءات الحضريّة من خلال وساطة "أثاث الشّارع"«street furniture» كمثال، وتدرس أيضا تأثيرها في المجتمع في ضوء لعبة الهويّة الهجينة.

الكلمات الدّالة: أثاث الشّارع، التّصميم الصناعي، أنترنت الأشياء، الواقع المعزّز، الهويّة، الجسد.

Résumé :

Avec la fin du XXème siècle et le début du XXIème siècle, la technologie a dominé toutes les activités de notre vie quotidienne. Jusqu'à nos jours, le «*monde est communicatif* » par excellence, et cela se manifeste dans les espaces urbains modernes et leurs pratiques hétérogènes à travers l'émergence du mobilier urbain intelligent.

Sous cet angle aux multiples facettes, la numérisation a donné au design urbain un caractère nouveau et unique, car la diffusion de la technologie a aidé à créer de nouveaux concepts de design. Ces concepts, à leur tour, ont soulevé des problèmes philosophiques et existentiels qui nous étaient absents jusqu'à ce que nous pensions presque abandonner leurs problèmes. Mais, ils représentaient un terrain fertile pour les concepteurs et les techniciens pour en tirer théoriquement et en pratique.

Sur cette base, plusieurs idées précises ont été soulevées concernant les conceptions numérisées. La question la plus importante est peut-être celle de «l'hexis numérique», car elle éclaire le «dilemme identitaire» et le mets en avant avec le même rythme. D'un autre point de vue, des critiques sévères se sont adressées à certains des designers qui ont contribué à créer des limites entre l'être humain et son environnement, car le numérique a envahi l'être social même dans les espaces urbains, et a accru son aliénation au sein de son environnement urbain.

L'hypothèse existante ici est formulée comme suit : si nous décidons que le corps «*à travers les médias numériques dans l'espace urbain*» nécessite la présence d'un troisième type d'identité, alors le résultat dans ce cas peut être la production d'un quatrième type différent d'identité hybride.

Pour répondre à cette question problématique, cet article abordera les pratiques numériques contemporaines dans les espaces urbains à travers la médiation du «mobilier urbain» à titre d'exemple, et examinera également leur impact sur la société à la lumière du jeu identitaire hybride.

Mots clés : Mobilier Urbain, Design Industriel, Internet des Objets, Réalité Augmentée, Identité, Corps.

Abstract:

By the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, technology dominated all life's activities, and from that day forward, our world became a « connected world » and by excellence. This is clearly evident in modern urban spaces and their different practices through the emergence of smart city furniture mediation.

From this diverse perspective, digitization has given the field of urban design a new and unique character, as the spread of technology helped to create new design concepts. In return, it raised philosophical and existential problems that were unacknowledged until we almost thought that we got rid of these issues. This represented a fertile field for designers and technicians to draw from it theoretically and practically.

On this basis, several issues were raised in their relation to digitized designs, which are very specific issues, including the issue of "digital hexis" ; "l'hexis numérique", because it shed light on the "identity dilemma" and brought it back to the fore.

At the same pace but from another mono perspective, harsh criticism was directed at some of the designers who contributed to the deepening of the gap between man and his environment. As a result, « The digital » has taken over the social being, even in urban spaces. The existing hypothesis here is formulated as follows: If we decide that the body "through digital media in the urban space" requires the presence of another identity of a third type, then in this case could the result be the production of a hybrid identity of a different fourth type?

To answer this problematic question, this paper will discuss contemporary digital practices in urban spaces through the mediation of "street furniture" as an example and their impact on society in light of the hybrid identity game.

المقدّمـــة

حينما وقع إعادة التّفكير في المدينة خلال أزمة الثّلاثينات، برزت ضرورة استعارة مفهوم الفضاء العامّ من علم السّياسة وعلم الاقتصاد السّياسي بتحليل ظاهرة المدينة، وإدراج هذا المفهوم ضمن علم آخر يُمثّله تصميم الفضاء العمرانيّ والحضري في مرحلة أولى، والذي أُدرج في مرحلة لاحقة مع مجالات أخرى كالصّناعة. ومع هذه الأخيرة بدأ تصوّر صياغة الفضاء العامّ يأخُذ منحًى آخر متطوّرا رقميّا، بفضل استحداث تكنولوجيّات في التّصميم

الحضري، وكذلك بفضل ما فتحه مفهوم "أثاث الشّارع" وإعادة النّظر فيه من مكانة مهمّة عزّزت بدورها من اقتران عدّة مفاهيم ب"الفضاء العامّ المتخطّى". ولعلّ من أبرز المفاهيم التي نعتبر أنّها قلبت جميع المعادلات المرتبطة بالفضاء العامّ المرقمن الذي تخطّى المألوف والمتوقّع، نذكر: **أنترنت الأشياء، وتصميم الواقع المعزّز...**

سنتناول من بينها في مناقشتنا هذه مفهوم "أنترنت الأشياء"، والذي يتعلّق في سياق تحليلنا ب "أنترنت الأثاث"، لننتقل عبره إلى تحليل الجوهر في هذا المقال من خلال تفكيك الهويّة الهجينة وفهم أبعادها. لكن وقبل البدء في تحليل هذا المفهوم، علينا أن نتعرّض لما ينطوي عليه مصطلح الثّورة الرقميّة.

1. الثّورة الرقميّة مصطلح بين التّأييد والمعارضة

حقّقت فترة التّسعينات قفزات متسارعة يمكن أن ننعتها بـــ"القفزة العملاقة" في مجال التكنولوجيّات، الأمر الذي انعكس على تبلور فكرة الوسيط الرقمي. وعلى هذا الأساس، لا مفرّ اليوم من طرح المسألة القائمة حول إطلاق مصطلح "الثورة الرقميّة" كمسار تفكيريّ لتحليل الهويّة الهجينة وأبعادها.

وقد عرّف (John Donney) الثّورة الرقميّة على أنّها " موجة مؤثّرة في المدن، تضبطها التغيّرات التّكنولوجيّة. وبيّن أنّ العلاقة التي تصل بين المدينة والتّكنولوجيا هي علاقة سببيّة أو عليّة (علاقة سبب بتأثير)، بحيث تؤثّر تقنيات علوم الاتّصالات في شكل تنمية المدينة"[1] .

وأمّا (Fiorella cindio)، فقد عرّف الثّورة الرقميّة على أنّها " مجموعة من التّقنيات التي تسهم في تكوين **المدينة المُعزّزة (*Augmented City*)**، هذه المدينة التي تكوّن فضاءاتها (الافتراضيّة والماديّة) مكمّلة لبعضها البعض وغير معزولة، وهكذا تكون الفضاءات العامّة

[1] John Downey, et al.,Technocities: The Culture and Political Economy of the Digital Revolution, 1st édition, Sage publications ltd, London, New Delhi,1999,p.12

الحضريّة هي العامل المسيطر على الهويّة والمعرفة والانتماء والمشاركة المجتمعيّة للسّاكنين"[1]

وفي المجمل، تناولت الدّراسات السّابقة الثّورة الرقميّة على أنّها مجموعة تقنيات اتّصالات ومعلومات تتشابك وتتقاطع مع المدينة وراهنتيّها، وترتبط بتطوّر الحاسب الآلي. وبالمقابل، تعارض ثُلّة من المُفكّرين فكرة إطلاق مصطلح "الثّورة الرّقميّة" برمّته. ولعلّ أبرز هؤلاء المُفكّرين المعارضين للمصطلح "إيدموند كوشو" و"نوربار هيبيار" (Edmond Couchot, Norbert Hillaire)، وقد قدّما لهذه المعارضة تبريرا مفادُه أنّ "الثورة" في مجال الرّقميّ تعني بالضّرورة التحوّل المُفاجئ أو المُباغت للأحداث والنّتاجات الفنيّة، بيد أنّ التحوّل بقراءة عميقة لا يخصّ جوهر التّصميم، بل يتعدّاه ليشمل صناعة التّصميم. فالنّتاج الرّقميّ أو الجوهر الرّقمي بحسب رأيهم لم يكن وليد فترة زمنيّة بعينها منفصلة ومتقطّعة عن ماضيها، بل هو نتيجة للتطوّرات والنّجاحات المُتواصلة في تسلسُلِها وتلاحُقِهَا. وفي هذا الإطار، يقول الباحثان "إدموند كوشو" المختصّ في البرمجيّات و"ماري هيلان تراميس" المختّصة في دراسة الممارسات التصميميّة الرقميّة لاستقصاء أساليبها التّقنيّة ولتمحيص أبعادها الإستطيقيّة وآثارها التّواصليّة بين الفاعلين: "إلى حدود ظهور الفنّ الرقميّ والتصميم الرّقمي، كان الفنّانون والمصمّمون يستعملون موادّ وتقنيّات تنتمي إلى العالم الحقيقيّ، يعني أنّها محسوسة وفيزيائيّة وخاصة بالمواد الطاقيّة. أمّا الموادّ الرقميّة، فهي في العموم مختلفة، فالمصمّم أو الرسّام... لا يعمل عن طريق الأقلام والريشة واللوح والحديد والإضاءة، وإنّما عن طريق الرموز التي تكون البرمجيّات الرقميّة"[2]

وهكذا تأكّدَت بالفعل وبشكل مكثّف، مع نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، هيمنة التّكنولوجيا على جميع الأنشطة الحياتيّة. ومنذ ذلك التّاريخ إلى اليوم، أصبح "العالم اتّصاليّا" بين المؤسّسة وجمهورها، وبنفس النّسق، تكثّفت تصاميم الأثاث والممارسات الحضريّة التي اكتسحت عوالمنا وبامتياز.

---

[1] - صبيح لفتة فرحات، تمارا معتزّ عبد المجيد، "أثر الثّورة الرقميّة في التّنظيم الفضائيّ للمحلّة السكنيّة"، مجلّة المخطّط والتّنمية، (مركز التخطيط الحضري والإقليمي للدّراسات العليا، جامعة بغداد، العراق)، العدد 35، 2017، ص 63.

[2] EdmondCouchot, Norbert Hillaire, L'art numérique comment la technologie vent au monde de l'art, (traduction Najeddine edderhi), Flammarion, Paris- France, 2003, P.25.

من زاوية نظر أخرى أكثر عمقا، أضفت الرّقمنة على مجال التّصميم طابعا جديدا ومُتميّزا، حيث ساعد انتشار التّكنولوجيا على ابتكار مفاهيم جديدة، قوّمت بدورها إشكاليّات قديمة مثارة عن التّصميم، وعالجتها.

على هذه الوتيرة، أثيرت عدّة مسائل تتعلّق بالتّصاميم المُرقمنة، وأبرزُها؛ مسألة الهويّة لكونها من بين المواضيع البحثيّة الأكثر تداولا. **وفي ما يلي، سنتطرّق إلى أهمّ التصاميم التي تندرج تحت خانة أنترنت الأشياء كهدف لتسليط الضّوء على مسألة الهويّة الهجينة.**

2. أنترنت الأشياء وفلسفة المؤسّسات الصناعيّة في استثمار مفاهيمها المرتبطة بالتّصميم الحضريّ

لا مجالَ للشكّ في أنّ العالم اليوم لا ينفكُّ يشهدُ بحثا دؤوبا ومتواصلا عن طُرق الاتّصال والتّواصل الرّقمي. من هذا المنطلق، عزّزت بعض المؤسّسات الصّناعيّة المتطوّرة المختصّة في صناعة "أثاث الشّارع" استخداماتها للأدوات التّكنولوجية الحديثة. ولعلّ من أبرز هذه التكنولوجيّات المستحدثة التي تعتمد عليها هذه المؤسسّات، الأنترنت التي تعدّ بدورها وسيطا لتصميم وحدات الأثاث الذكيّ في المُدن. وفي هذا الصّدد، سنسوق أمثلة من أهمّ وحداته التأثيثيّة، وهي: المقاعد العموميّة، والمحامل الضوئيّة، واللّوحات الإرشاديّة والمروريّة المُرقمنة، وسلاّت المهملات في شكلها التفاعليّ الحديث. ومقتضى السّياق أن نشير إلى أنّ تكنولوجيا الاتّصالات والتّواصل المبنيّة على شبكات الأنترنت قد توغّلت في أغلب تصاميم أثاث المدن الغربيّة، بفضل وساطة أنظمة خاصّة أُدْمجت في صميم بنياتها، أو من خلال وساطة الهاتف الذكيّ.

وبناء على ما تقدّم، فإنّ المنظومة الفاعلة لأنترنت الأشياء (الأثاث)، سواء كانت تشمل المرافق الذكية أو إدارة المرافق، تتطلّب أن تقوم المدينة أو أيّ إدارة داخل المدينة بمراعاة توحيد الأجهزة المنتشرة أو استخدام الأجهزة مفتوحة المصدر، ومراعاة التطوير في مستويات الاتصال، ونوع البيانات التي يتمّ الوصول إليها، والتطبيقات التي تستخدم لمعالجة المعلومات، والخدمات الإضافيّة التي يمكن تطويرها استنادا إلى المعلومات.

صورة (1) Vincent Autin «agence Bin» إشارات رقميّة حضريّة مفتوحة المصادر للإرشاد أو للإعلام الحضري حينيّا، مصمّمة لتفاعل المستخدمين مباشرة في الفضاء العامّ عبر مواقع التّواصل الاجتماعي.

(Pop-up urbain, 2012,https://urlz.fr/f6Er)

وبالفعل، فإنّ اكتساح الأنترنت ووُلُوجَها جميع الفضاءات العّامة، قد ساعد على قلبِ وكسْرِ جميع المعادلات المُتعلّقة بمعايير وقيم حياتنا الاجتماعيّة السّابقة التي تَتَضمّنُها عاداتُنا، وتقاليدنا، وسُلوكيّاتُنا. وليس هذا فقط بوصفنا زوّارا، وإنّما كذلك بوصفنا أفرادا ومواطنين نستخدم أيضا "أثاث الشّارع" ونتّصل بواسطته (انظر الصّورة الآتية).

صورة (2) واقية رقميّة بمحطّة النّقل بباريس، صمّمتها الشّركة الإيطاليّة "ميتالكو" (Metalco) من خلال توفيرها لمساحات حضريّة للمطالعة ولخدمات استعارة الكتب رقميّا وحفظها عبر تقنية البصمة، وقد أسهمت في توليد أنماط سلوكيّة جديدة داخل المجتمع.

(Adhaiwell Expert de plein air, 2019,https://urlz.fr/f6Eo)

على هذه الوتيرة، لمْ تَعُدْ هذه الابتكارات التّكنولوجيّة بمعزلٍ عن الفضاء الخارجيّ، بل أصبح الفضاء أيضاً بما يتضمّنه من مفردات وعناصر تأثيثيّة، فضاءً رقميّا بامتياز.

وفق جميع هذه الرّؤى التي تطرّقنا إليها، يتحكّم الافتراضيّ في الفضاءات العامّة، وبواسطة "أثاث الشّارع" زادت المؤسّسات الصناعيّة من فرض سيطرة الافتراضيّ وهيمنته على

الفضاءات الماديّة. هذا الأثاث الذي يُعرف باللّغة الفرنسيّة باسم «mobilier urbain»، والذي يُنعَتُ أيضاً بـ **المحتوى الحيّ**، قُمنا نحن بدورنا في هذا السّياق بتسميته بـ**"الهكسيس"(Hexis)**. ذلك أنّه نمطٌ جديدٌ ومغاير لوحدات أثاث المدن التقليديّة، حيث يستثمر في المؤسّسات الصناعيّة الرّفيعة المُستوى تنظيرا وتطبيقا. وترتكز المؤسّسات الصناعيّة القويّة على تأسيس مبادئ جديدة لاستقطاب قاعدة جماهيريّة أوسع، فتحاول أن تقدّم نفسها كراعٍ وحاضن لهذه القيم أو المبادئ التي من أهمّها وأنجحها من النّاحية التّسويقيّة الهويّةُ الافتراضية. وتلعب هذه الأخيرة دوراً أساسيّا في التّرويج للقيم الكونيّة والوحدة الإقليميّة، بما تفتحه من مجال لخلق الحوار مع الآخر عبر تذويب الحدود بين العوالم الواقعيّة والعوالم الافتراضيّة.

صورة (3) أنترنت أثاث الشّارع وسيط يعزّز قيم التنوّع في الممارسات الحضريّة ويلغي الوجوديّة الحواجز

Engie innovation ensembe,https://urlz.fr/ezeb

ومبدأ الهويّة الافتراضيّة هو بمثابة مرآة عاكسة للتحوّلات العميقة التي مرّت بها المفهمة البشريّة، ولا تزال تمرّ بها على مستوى إدراك العلاقة بين الجسد والهويّة. كما تعتبر الأطروحات الماهويّة مجالا خصبا أمام الباحثين والمحترفين الصناعيين والتقنيين للنّهل من هذا الميدان الافتراضيّ أي ميدان النسبيّة.

لكنّ السّؤال الأجدر بالإثارة في هذه المسألة هو الآتي: إذا أقررنا أنّ الجسد الافتراضيّ يستلزم ضرورةً هويّة أخرى افتراضية، فهل يمكن في هذه الحالة أن تكون النتيجة إنتاجِ هويّةٍ هجينةٍ للجسد المادّيّ عند تفاعله مع الأثاث في المدن؟

3. نحو فهم أعمق لمسألة الهويّة الهجينة في الفضاءات الحضريّة: بين الممارسة والتّصميم

تتأرجح الهويّة نسبةً إلى المُستعمل اليوميّ ل"أثاث الشّارع" بين العالم الواقعيّ والعالم الافتراضي، وقد انجرّ عن هذا التّراوح بين ماهو واقعيّ وماهو افتراضيّ حدوث تغييرات جذريّة انعكست بصفة مباشرة على الجسد الإنساني. وقد أدّى هذا التغيير إلى مزيد ابتكار المفاهيم التصميميّة المتعلّقة بالمجالين الصّناعيّ والحضريّ وعلاقتهما بمجال الرّقمنة والاستثمار فيه.

من هذه الزّاوية المتعدّدة الجوانب، منح مجال تصميم أثاث الشّارع الرّقمي نظرةً جديدة ومتطوّرة للفضاءات العامّة. الأمر الذي نجم عنه بروزُ عدّة تحوّلات عميقة على مستوى العلاقة بين جسد الزّائر وبين الفضاء الافتراضي. وبعبارة أخرى، أدّت جملة هذه التغيّرات التي طرأت على الفضاءات العامّة عبر الوسائط الرّقميّة إلى حُدوث تحوّل على مستوى **الهويّات المكانيّة**، بما أنّها أتاحت فرصا مغايرة للتّواجد جسديّا في فضاء والحضور إجرائيّا في فضاء آخر. فمن خلال القدرات المتنامية للأثاث الرّقميّ، استعاد الفضاء المادّي قيمته، إذ مكّن من الاتصال آنيّا مع الآخر. وهذا ما فتح المجال لإعادة تمثّل التفاصيل الحياتيّة الحضريّة والممارسات المتعلّقة بها؛ مثل حلّ مسألة الانتقال أو التنقّل عبر الفضاءات وبالتّالي توفير الإمكانات من أجل تعزيز التّفاعل والتجاوب الاجتماعي (انظر الصورة رقم 4). من هذا المنظور، تندمج العلاقات المحليّة-العالميّة وتتقارب العلاقتان الدّاخليّة والخارجيّة عبر أشكال الاتّصالات البعيدة التي تُنتج نماذج مستقلّة مثل مقابلات الفيديو بالفضاءات العامّة التي تعزّز التّفاعل الاجتماعي.

صورة (4) توضّح التحرّكات الواقعيّة في العالم الرقميّ أو العكس بالعكس، من خلال نظام تحديد المواقع Gps وهو مقعد عمومي يوجد في الدّانمارك على شكل مؤشّر الكتابة من تصميم LebedevArt
(Sophie barbaux, 2010, p32)

وقد أثارت مثل هذه الوسائط مسائل أكثر تعقيد ممّا تبدو عليه في البداية، إنّها مسألة هويّات ثقافيّة تنصهر وتتوحّد طورا وتتحرّر طورا آخر. وفي هذا الصّدد، نرى أنّ "الهويّة المنصهرة" تنشأ نتيجة للتّعاقد العالميّ الذي تمنحه الأداة، هذا التّعاقد هو بمنزلة إخراج (كتقنية) للهويّات الكلانيّة من الهويّات الاثنيّة المتعدّدة. وبحسب الأنثربولوجي "مالينوفسكي"، فإنّه **"من المستحسن تأمّل ومعاينة الثّقافة من الأعلى منذ البدء، كي نحيط بمظاهرها الأكثر تنوّعا. ويتعلّق الأمر بالنّسبة إليه في ما يخصّ الثّقافة بتلك الكلانيّة التي تضمّ الأدوات، وأمتعة الاستهلاك، والمواثيق العضويّة التي تضُمّ مختلف التجمّعات الاجتماعيّة، والأفكار والفنون، والمعتقدات والأعراف. فنحن نتعامل مع جهاز واسع، مادّي في جزء منه وإنساني في جزء آخر، وروحي في جزء ثالث؛ يسمح للإنسان بمواجهة المشاكل العينيّة المحدّدة والمطروحة عليه"**[1]. وبعبارة أخرى تُختزل الهويّة المنصهرة في "الأدوات الثقافيّة"، لتعود إلى موقعها الأصليّ الطّبيعيّ، بمجرّد إحلالها استعماليّا وإخضاعها للعمليّة التواصليّة افتراضيّا.

ولئن اعتبِرت الهويّة المنصهرة علامة على ذوبان الهويّات الإثنيّة والعرقيّة وانحلالها كآليّة من آليّات النّظام العالمي الجديد، فإنّ صياغة هذه الهويّة لا يمكن لها أن تتحقّق دون المستخدم

[1] - منى فيّاض، "الثّقافة العربيّة...في مواجهة تحدّيات زمن العولمة"، صحيفة العرب، (المكتب الرّئيسي لندن)، لندن، المجلّد 38، العدد 10101، 2015 ص6.

الرّقميّ الذي يلعبُ دورا رئيسيّا كفاعلٍ في تجسيد الهويّة المكانيّة الفيزيائيّة والافتراضيّة، وبالتّالي في تفعيل تهجين الحضريّ.

لهذا السّبب أتاح استيلاء الرّقميّ على الجسد البشريّ سبلَ التّفكير الفلسفيّ الجديد وسبل **التفكير النّقديّ اللاّذع** لخصوصيّة التّصميم الرّقميّ ولحالات الجسد.

يستوجب هذا التّفكير **تفكيكَ الجسد**، وفي هذا السّياق، يشرح مفهوم **"الهكسيس"(hexis)** المقتبس من اللغة اليونانيّة المعنى المرادَ من توتّر العلاقة الجسديّة. وأقرب مشابه لها في اللّغة اللاّتينيّة، مصطلحا **(habitus)** و**(schesis)**، وكلاهما يدلاّن على حالة جسديّة أو عاطفيّة تصبغ العلاقة، حالة لها كيفيّاتها الخاصّة في الإنشاء والتّشكيل.

وعليه، يشير الهكسيس الرّقميّ إلى العلاقة البينيّة بين الجسد المرئيّ واللاّمرئيّ من ناحية، وبين الرّقميّ ما قبل الإضافة (أي ما قبل الاستعمال) وما بعدها من ناحية أخرى. ويحيل الهكسيس الرّقميّ إلى الالتحام التّلقائيّ بين الجسد المادّيّ والجسد الافتراضيّ، أي بين الجسد المرئيّ (الهيئة الجسديّة) والجسد اللاّمرئيّ (صورة الجسد) عند تفاعلهما مع الوسيط الرّقميّ.

إنّ **"الهكسيس الجسديّ الجمعيّ كينونة مفعمة بالدّلالات "ديتراس"**، ومشحونة بالمعاني بحسب عبارة "كريستين ديتريز"(Christine Détrez)، حيث يتلقّى الجسد الأوامرَ من الرغبة في الفعل، وهو على نفس هذه الوتيرة، يرسل إشارت إلى المخّ لتحفيز توليد الفعل وتحريض التمرّس على استعمال التّصميم[1].

ويكتسي **"الهكسيس الرّقمي"** مشروعيّته من التمثّلات الجمعيّة والذّاتيّة عند التّفاعل مع الموضوعة الرقميّة التي تشكّل الجسد من خلال **وساطة الرّقميّ وسيطرته الرمزيّة**. هذه التمثّلات الذاتيّة والموضوعية للجسد وقدراته، تنتقل وفق نظام متّسق من الأفعال بفعل "العادة" و"الممارسة السرديّة"، لكونهما جوهريْن يتوسّطان المسافة الفاصلة بين الجسد والتّصميم.

[1] Christine Détrez, La Construction sociale du corps, seuil, coll. Points Essais, Paris2002, p.163-165.

على هذا الأساس، يحوّر الجسد المتشكّل بدوره التّصميم، لأنّه يضفي عليه تعديلات وفق وضعيّاته وممارساته. وبالتّالي، فهو يؤسّس طريقة معيّنة جديدة تضاف إلى النّتاج التّصميميّ الجاهز الذي سُوّق له من الأساس.

لكنّ السّؤال الذي ما انفكّ يراود عقولنا ويدغدغ عواطفنا، هو: إذا اعتبرنا أنّ هويّة الجسد الواقعيّ عند تفاعله مع الموضوعات التأثيثيّة المتّصلة بالأنترنت تنتج هويّة جسديّة من جوهر ثانٍ هو مزيج بين جسد واقعيّ وآخر افتراضيّ(عبر حضور الآخر في العالم الافتراضي)، أنتجا بدورهما الهكسيس كهويّة أخرى ثالثة هي صياغة جديدة أُضيفت إلى الجسد عبر حضور عامل العاطفة (حالات النّفس وحالات الأشياء وأنظمتها الخاصّة) في الفعل الإنجازي (السّلوكي)؛ إذا اعتبرنا ذلك كلّه، فماهي الهويّة الرّابعة المستترة، والتي يكن أن تتأتّى من الهويّات السّابقة التي كنّا قد كشفنا عنها؟

قبل الخوض في تفاصيل أنواع الهويّات الحضريّة وألعابها الهجينة، علينا أن نقوم بعمليّة إفراغ المحتوى كليّا، ذلك بتوخّي طريقة "مسح الطّاولة" بحسب تعبير رونيه ديكارت، إذ ينبغي أن نقف على مسافة بعيدة من الوسائط، وألّا نتوغّل كثيرا في العمق، كي لا نحيد في خضم مناقشتنا هذه عن هدفنا الرئيس المتمثّل في فضح لعبة الهويّة الهجينة المُراوغة في الفضاءات الحضريّة لإنارة سبيل الإنسان المعاصر وحلّ مشاكله.

فإذا ما أعدنا النّظر في مفهوم الفضاء العامّ الحيّ، بما يحمله هذا الفضاء الخارجيّ من انفتاح ورحابة يلوذ بهما الإنسان غالبا حتّى يتحرّر من أغلال وقيود الفضاء الدّاخليّ، سنجد أنّ نفس هذه الفضاءات العامّة وخاصّة في بلدان العالم الغربيّ قد باتت أسيرة تطوّر النّتاجات التّصميميّة المرقمنة وهيمنتها على الوجود الانساني، حتى صارت تُماثل الفضاءات الدّاخليّة من ناحية الانغلاق والتقوقع، إن لم تكن فعلا قد فاقتها.

ومن هذه الزّاوية المتعدّدة الجوانب، أصبح الإنسان يتفاعل مع التّصميم أكثر من تفاعله مع الآخر أو مع محيطه الواقعي. وهنا شُيّء الإنسان في عالم الأشياء، عالم نظام يتلاعب بقيمة الفضاء الحضريّ ودلالاته الرمزيّة.

الخاتمة

إنّنا اليوم إزاء أثاث حضريّ متغيّر ومتحوّل نتيجة لجملة من العوامل المتراكمة والمعقّدة، وهي عوامل تعود في جزء منها إلى ابتكار أساليب وطرق تصنيع كقوى متحكّمة في التّصميم الهجين. هذا علاوة على ما أفرزته موجة الطفرة التكنولوجيّة التي أدّت إلى نقلة نوعيّة وكيفيّة على مستوى الموادّ الموظّفة في تكوين مفردات أثاث المدينة من بيئته الدّاخليّة إلى بيئته الخارجيّة، والتي حُدّدت أيضا بحسب معايير مخصوصة استجابةً لمواصفات المنتج الأكثر تأثيرا. ولا يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ، ففي الجزء الآخر الذي نعتبره الأكثر بروزا، تطفو على السّطح العديد من التوجّهات التصميميّة الحضريّة التي نعتقد أنّ لها آثارا على مستوى الممارسة الحضريّة من حيث التّناقض، والتّرابط، والتّحوير، والتّعديل، والإضافة.

المراجع باللّغة العربيّة

- صبيح لفتة فرحات، تمارا معتزّ عبد المجيد، "أثر الثّورة الرقميّة في التّنظيم الفضائيّ للمحلّة السكنيّة"، **مجلّة المخطّط والتّنمية**، (مركز التخطيط الحضري والإقليمي للدّراسات العليا، جامعة بغداد، العراق)، العدد 35، 2017، ص 63.
- منى فيّاض، "الثّقافة العربيّة...في مواجهة تحدّيات زمن العولمة"، **صحيفة العرب**، (المكتب الرّئيسي لندن)، لندن، المجلّد 38، العدد 10101، 2015 ص6.

المراجع باللغة الأجنبيّة:

- Adhaiwell Expert de plein air, « Abribus Creative : Abribus Interactif à Paris », https://urlz.fr/f6Eo, 02 mars 2021.
- Alessandro Origi, Fiorella Cindio, **Augmented Urban Spaces: Articulating the Physical and Electronic City**, Routledge,New York, Usa, 2016, p.6.
- Christine Détrez, **La Construction sociale du corps**, seuil, coll. Points Essais, Paris2002, p.163-165.
- Edmond Couchot, Norbert Hillaire**, L'art numérique comment la technologie vent au monde de l'art**, (traduction Najeddine edderhi), Flammarion, Paris-France, 2003, P.25.

- Engie innovation ensembe, "Ürbik : le mobilier urbain qui parle à l'oreille de votre portable",https://urlz.fr/ezeb, 25 février 2021.

- John Downey, et al.,**Technocities: The Culture and Political Economy of the Digital Revolution**, 1st édition, Sage publications ltd, London, New Delhi,1999,p.12.

- **pop-up urbain,**"Quel mobilier urbain pour la ville numérique? Cinq questions à Vincent Autin créateur d'igirouette", https://urlz.fr/f6Er, 09 juin 2019.
- Sophie Barbaux, **Les objets Urbains : Vivre la ville autrement**, Paris, Ici Interface, 2010, P.32.

الأثر الفني المعاصر بين واقعيّة العلم وشاعريّة الفن

تجربة الفنان "ميشال بلازي" أنموذجا

مريم رحائمة

جامعة قابس

الملخّص:

مثّلت تجربة الفنان "ميشال بلازي" التّشكيليّة منعرجا حاسما على مستوى تصوّراتنا للعمليّة الإبداعيّة مادّة وإنشاء وعرضا، فقد حادت بنا عن النّمط الكلاسيكيّ مؤسّسة لمسار جماليّ جديد يتّخذ من العلم مرجعا وملهما، ومن نظريّات المخابر البيولوجيّة أداة جوهريّة لإنتاج الفنّ. لذلك اتّخذت من هذه التّجربة أنموذجا للبحث في إشكاليّة التّفكير المستقبلي على محكّ الرّوابط الإبداعيّة الممكنة بين العلوم والفنون والتّكنولوجيا. وقد تضمّن هذا البحث عنصرين رئيسيين تناولت في الأوّل مذاهب الفنّ المعاصر وفيه حاولت أن أحدّد تعريفا للفن المعاصر من خلال التطرّق إلى مبادئ الفكر الفنّي الرّاهن القائمة أساسا على إهمال الجانب الحسّي من الأثر الفني واختراق نظم إنشائه نحو الميل إلى تجريب مستجدّات العلم والتّطورات التكنولوجيّة ومحاورة الفكر. أمّا العنصر الثّاني فقد تناولت فيه مسألة الأثر الفنّي المعاصر الواقعة بين إغراءات التّجارب العلمية والبيولوجية بالتجديد وتجاذبات الإبداع المتمسّكة بقواعد تعاطي التّشكيل الفنّي وأحكامه وفيه حاولت استقراء تجربة الفنان "ميشال بلازي"من خلال عنصرين فرعيين اهتممت في الأوّل بحضور المادّة الغذائيّة من التّعفّن إلى صراع التّشكيل والتّشكّل . بينما اهتممت في العنصر الفرعي الثاني بحضور الحامل الجاهز من الأثر الفنّي السّاكن إلى الكائن الحيّ المتحوّل. وقد استقرّ بي هذا البحث على أطروحة مفادها أنّ عمليّة إنشاء الأثر الفنّي المعاصر المنفتح على المخابر العلميّة هي مشروع إنتاج كائن حيّ ينمو ويكبر ويتطوّر ويتطلّب الرّعاية من الفنّان الذي يجدر به أن يكون عالما ومبدعا في الآن ذاته.

Résumé

L'expérience plastique de l'artiste Michel Blazy a représenté un tournant décisif dans nos perceptions du processus créatif (matière, création et presentation). Les théories des laboratoires biologiques, sont des outils essentiels pour la production de l'art. Cette experience était pour moi modéle et le bon exemple pour étudier le problème de la pensée future sur la base des liens créatifs possibles entre la science, les arts et la technologie. Cette recherche comprenait deux éléments

principaux: Dans le premier élèment j'ai traité des doctrines de l'art contemporain. J'ai essayé de définir l'art contemporain en abordant les principes de la pensée artistique actuelle. Cette pensé est basée sur :

- La négligence de l'aspect sensoriel de l'impact artistique.

- La pénétration de son système de création vers la tendance à expérimenter les nouveaux développements de la science.

- Les développements technologiques et la pensée de débat.

Concernant le deuxième élément, j'ai traité de la question de l'impact artistique contemporain qui se situe entre les tentations d'expérimentations scientifiques et biologiques, J'ai aussi traité les conflits reéenère entre la créativité qui obeissent aux règles et dispositions d'utilisation de la formation artistique et le developpement scientifique et biologique. Dans le deuxième sous-volet, je me suis intéressé à la présence de la "ready made" d'une oeuvre d'art statique à un organisme muttent. Cette recherche ma conduit à un synthése, qui definit que le processus de création d'une oeuvre artistique contemporaine ouverte sur les laboratoires scientifiques est un projet de production d'un organisme vivant qui évolu et nécessite les soins de l'artiste, qui doit être un scientifique et un créateur en même temps.

Summary

The artist Michel Blazy's plastic experience represented a decisive turning point in our perceptions of the creative process as far as material, creation and presentation are concerned. It diverged us from the classic style, established a new aesthetic path that took science as a reference and inspiration, and from the theories of biological laboratories an essential tool for art production. Therefore, I used this experience as a model for researching the problem of future thinking on the basis of the possible creative links between science, arts and technology. This research included two main components, which dealt with the first doctrines of contemporary art, in which I tried to define contemporary art by touching on the principles of current artistic thought, which are mainly based on neglecting the sensory aspect of the artistic impact and penetrating its creation systems towards the tendency to experiment with new developments in science, technological developments and the discussion of thought. As for the second component, I dealt with the issue of the contemporary artistic impact located between the temptations of scientific and biological experiments to regenerate and the conflicts of creativity that adhere to the rules and provisions of the use of artistic formation. In this

component, I tried to extrapolate the experience of the artist, "Michel Blazy" through two sub-components, concerned in the first with the presence of food material from decay to the formation struggle. Whereas, in the second sub-component, I was interested in the presence of the ready-made from the static art work to the changing living organism. This research led me to the thesis that the process of creating a contemporary artwork open to scientific laboratories is a project to produce a living organism that grows, evolves, and requires care from the artist who should be a scientist and creative person at the same time.

مقدّمة

يعيش العالم الإنساني اليوم واقعا اجتماعيّا جديدا يتّخذ ممّا تقدّمه العلوم الصّحيحة جوهرا أساسيّا لكلّ معاملاته، وخاصّة على المستوى التّقني، فقد اقتحمت التّكنولوجيا مجالات عديدة من حياتنا اليوميّة وأصبح واقعا حتميّا لا مهرب منه. فكثيرا ما سعى الفكر الفلسفي إلى مقاومة الزّحف التّقنيّ الذي ضيّق من البعد الإنسانيّ في حياتنا محاولا إبعاد فكرة تعويض الإنسان بالآلة إلّا أنّ هذا الزّحف التّقني والعلميّ كان ذو نسق أعلى وأسرع إلى حياة الإنسان. غير أنّ الفن لم يتنكّر لهذا التّقدّم العلمي وإنّما اتّخذ منه مجالا جديدا للبحث التّشكيليّ والتّجديد في القيم الجماليّة والفنّية كاسرا بذلك الحاجز بين الفن والعلم ومتجاوزا حدود التّصنيف بين معاييرهما، مؤسّسا لعهد جديد من الفن يتعايش فيه الجماليّ بالتّجريبي وتنفتح فيه الورشة على المخبر وتتداخل فيه المعادلات العلميّة الصّارمة والثّابتة بالقيم الفنّية الطيّعة والمتحوّلة.

وهنا من الشرعيّ لنا أن نتساءل عن مناهج هذا التناغم النّوعيّ ونتائجه بين الإيقاع الفنّي المرتبط بإحساس الفنان المتغيّر وثقافته المتنوّعة ومواقفه الذّاتيّة من العالم والإيقاع العلميّ المرتبط بالعلوم الصّحيحة وقواعدها الثابتة والموضوعيّة وبالمعارف الفيزيائيّة والرّياضيّة المجرّدة من كلّ بعد إنسانيّ أو اجتماعيّ، فهل يمكن لهذين المجالين المتضادّين أن يلتقيا وينتجا أثرا فنّيا يخضع لمعايير الفن من جهة ولمعايير العلم من جهة ثانية وهي معايير –كما هو معلوم- مختلفة تماما عن بعضها البعض ؟ بمعنى كيف يمكن أن يلتقي ما هو ذاتي بما هو موضوعي ؟ وكيف يمكن للفنان أن يخضع ما يختلج بداخله من أحاسيس ورؤى ومواقف التي يشعر بها دون سابق تخطيط إلى القواعد العلمية الصّارمة والمناهج المعرفيّة المضبوطة

سابقا؟ كيف للفنّان أن ينتج أثرا فنيّا في مخبر علميّ ؟ هل ستتحوّل بموجب ذلك ورشة الفنّان بما تحتويه من ألوان وأدوات ومحامل إلى مخبر علمي يخضع إلى المراقبة العلميّة التي قد تلغي حضور الورشة أصلا؟ فهل ما ينتجه بعد ذلك يمكن إدراجه ضمن قائمة الآثار الفنّية؟ أم أنّه يظلّ إنتاجا علميا منفتحا على الفن؟

قلب الفنان المعاصر كل الموازين وتلاعب بتقاليد تعاطي الفن وتلقيه رافضا كل ناموس أو قانون يلزمه بطقوس فنية معينة. ولعلّ الفنان **الفرنسي ميشال بلازي**[1] من بين أهمّ الفنانين اللذين ساروا وفق هذا المسار الذي وجد في العلوم البيولوجيّة ظالّته الجمالية، وتجدر الإشارة إلى أنّ أعماله الفنية تصنّف ضمن الفن المفاهيمي المتحرّر من كلّ الضوابط الفنّية والذي يتبنى عدّة مفاهيم منها "النّموّ والتّطوّر والتحوّل والتكاثر والمهجّن والزّائل والزّمن والكائن الحيّ". وذلك في تجربة فنية فريدة من نوعها انفتح فيها على مجالات البيولوجيا ليزرع على ظهر المنحوتة نباتا أو يرعى كائنات حيّة "حشرات" تتكوّن وتتكاثر من "جسد" المنحوتة ذاتها. وهي معالجة تشكيليّة حرّة ومطلقة تكشف عن قيم فنية جديدة ومستحدثة في النّحت المعاصر التي بموجبها تتغير معاني الأثر الفنّي والفعل الإنشائي ووظيفة الفنان التي ستتحوّل من نحات ومصوّر لموضوع فنّي إلى عالم مراقب ومطوّر لبحث تجريبيّ، فقد راهن هذا الفنان على مبادئ علميّة وبيولوجيّة صرفة لإنتاج قيم جماليّة جديدة زعزعت قناعاتنا وما ترسّخ في أذهاننا من تصوّرات حول الفن التّشكيلي...

فما هي دلالات الفن المعاصر؟ وأيّ علاقة يمكن أن تجمعه بالعلم؟ وما هي لإضافات الممكنة التي يمنحها البحث العلمي للفن؟ وإذا ما سلّمنا بضرورة انفتاح الفن على العلم فما هو دور الفنان في عمليّة الإنتاج الفنّي؟ وهل بات يشترط في الفنّان ضرورة أن يكون عالما حتّى يمارس الفن؟ وما هي طقوس ممارسة الفن في حرة العلم ؟ وهل ستتغيّر معاني العملية الإبداعية ونظرياتها مادة وتشكيلا في علاقتها بالزّمان والمكان (المجالات العلمية الحديثة) والفنان؟

[1] ولد بفرنسا وتحديدا بموناكو سنة 1966 وهو فنان أكاديمي تحصل على شهادة عليا في الفن التشكيلي من معهد مرسيليا ...قام بعدة معارض بكلّ من طوكيو وفرساي سنة 2006 كما قام بعروض سنة 2012 بباريس.

1. مذاهب الإبداع الفنّي المعاصر: حوار البصر والبصيرة

للإبداع الفنّي تاريخ متجدّد ومتحرّك، فليس له معنى واضح وثابت وإنّما هو في تطوّر مستمرّ. فقد وقع الانتقال في معاييره من الجمال كقيمة عليا نحو القبح والبشاعة والغرائبي، ليقع إقصاء الجمال تماما من دائرة اهتمامات الفنّان. فتغيّرت بموجب ذلك قوانين العمليّة الإبداعيّة وأحكامها، فلئن مثّل الإبداع في العهد الإغريقيّ تقنيّة يدويّة لا تتجاوز حدود معنى الصّناعة، فإنّه اتّخذ في عصر النّهضة معنى أرقى يعتلي بالفنّان إلى مصاف المبدع العبقريّ. أمّا في اللّحظات الحديثة من تاريخ الفنّ فقد اتّخذ الإبداع معاني فكريّة وثوريّة صرفة، ثمّ يتحوّل الفنّان إلى مفكّر في قضايا مجتمعه في اللّحظة المعاصرة بعد أن تزعزعت دلالات الإبداع واهتزّت معاييره واتّسعت معانيه وتداخل فيه الفنّي باللّا فنّي. ليعلن نقّاد الفن ومنظّروه أنّ **"الفنّ في النّصف الثّاني من القرن العشرين لم يواجه تعريفا محدّدا بل اكتفى بكونه معاصرا "**[1].

ولكن حريّ بنا في هذا الصّدد الوقوف عند معنى الإبداع ودلالاته وتناوله بالتّعريف الدّقيق. فقد حدّده الناقد الفنّي "جيروم ستيلونيتز" بأنّه **" المعالجة البارعة والواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف ما"**[2]، فالإبداع إذن ليس فعلا فطريّا غير واع بل يبدو أنّ للإبداع شروطا، فهو نشاط واعٍ وفعلٌ حرٌّ وفكرةٌ مقصودة، ومن هذا المنطلق فإنّ الوعي والقصد والحريّة هي المبادئ الأساسيّة للإبداع الفنّيّ.

إنّ الإبداع هو المعالجة البارعة للمادّة التي تعتبر وسيط الفنّان لبلوغ مقصده أو هدفه، وعادة ما يكون هدفه التّعبير عن ذاته أو عن فكرة تشغله، لذلك فإنّ الإبداع لا يتحقّق من فراغ بل هو ضربٌ من ضروب تفاعل ذات المبدع مع المادّة، لأنّ الفنّان يسعى إلى تشكيل المادّة وفقا لما يخدم أفكاره ويعبّر عن هواجسه، فبالمادّة يتجلّى الإبداع لأنّها **" هي التي توجّه الخيال**

---

[1] **Jean-Louis Pradet,** *L'art contemporain*, Bordas S.A., Paris, 1992, pages 8. « L'art de la seconde moitié de XX éme siècle ne conforte aucune définition. Il s'est satisfait d'être contemporain ».

[2] جيروم ستولينيتز، **النقد الفنّي دراسة جماليّة وفلسفيّة**، ترجمة الدكتور فؤاد زكريّا، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2007، ص. 136.

وتقود الإبداع وتشكّل التّنفيذ الفنّي (...) فهي على حدّ تعبير "أوديلون ريدون" تنطوي على نصيب من سرّ الفنّ وعلى الفنّان أن يتحسّس أسرارها "[1].

فهي تخضع ليد فنّانٍ تقوده قدرة خلّاقة على ترجمة أفكاره وأحاسيسه وتحويلها إلى أشكال مرئيّة وملموسة أيضا، بل إنّ تلك القدرة الخلّاقة هي التي تميّز الفنّان عن غيره من النّاس وتمنحه ملكة الرّؤيا، رؤية المخفيّ، فيرى ما لا يمكننا رؤيته، وهنا يقول "برغسون": **"يوجد رجال مهمّتهم هي أن يروا وأن يجعلونا نرى ما لا نراه عادة... إنّهم الفنّانون"[2].**

غير أنّنا إذا حاولنا البحث عن المعنى الدّقيق للإبداع نجد ضروبا شتّى من التّعريفات على مرّ تاريخ الفنّ، ففي العهد الإغريقيّ كان الفنّ لا يتعدّى مجرّد الحرفة اليدويّة، ليتّخذ في عصر النّهضة معنى أرقى يجعل منه مجالا إبداعيّا مستقلّا بذاته ويعكس فكرا إنسانيّا عالما بقواعد علوم الرّياضيات والفيزياء والنّور والمنظور، ممّا جعل فنّاني الحداثة يضيقون بتلك القواعد الصّارمة، فراحوا يكسّرونها شيئا فشيئا بدءً بالانطباعيّة وصولا للدادائيّة، ليتّخذ الإبداع بذلك معنى التّجديد والثّورة ضدّ تقنيات إنتاج الفنّ في الماضي. لذلك فإنّ للإبداع الفنّي تاريخا ثريّا ومتغيّرا ومتنوّعا، إذ نجد ضمن هذا التّاريخ تحوّلات ومنعرجات هامّة وكأنّ التّغيير سمة ثابتة في الفنّ، وهو مصدر حيويّته واستمراره. ف**"ليس بين النّشاط الإنسانيّ نشاط هو أسرع في التطوّر وأمضى في الحركة وأبعد عن الثّبات والجمود من النّشاط الفنّيّ على اختلاف أشكاله "[3].**

في العصر الرّاهن تلاشت مفاهيم فنّيّة عديدة كانت تمثّل أساس الفنّ في الفترة الكلاسيكيّة وخصوصا مفهوم المحاكاة ضمن فنّ النّحت، فقد تحرّر نحّات اليوم من محاكاة النّموذج الواقعيّ ليحاكي فكرته الذّاتيّة ويترجم القضايا التي تشغله في أسلوب تشكيليّ يلغي المسافات الفاصلة بين القيم، فلا عجب أن نجد أثرا فنّيّا معاصرا يتبنّى توجّها جماليّا يتّخذ من العلم والتجربة والبيولوجيا أسسا بنائيّة للعمل الفنّيّ.

---

[1] رمضان الصّبّاغ، **مادّة العمل الفنّيّ**، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 1810، نشر بتاريخ 2007/01/29، الموقع الالكتروني: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=87225

[2] **Henri Bergson**, *La pensée de la mouvant*, Paris, P.U.F, 1975, p. 149.

[3] محمد زكي العشماوي، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1980، صفحة 07.

أصبح الإبداع الفنّي المعاصر يتّجه نحو مسار جماليّ جديد يجعل من القواعد العلميّة الصّارمة جوهرا للعمل الفنّيّ. وهو بذلك يلغي ما كان متعارفا عليه في الماضي من قواعد نظريّة ومعايير جماليّة لإنتاج الفنّ، إذ لم تعد الورشة محلّ إنشاء الأثر الفنّيّ وإنّما أصبح الأثر يولد من عمق المخابر التّجريبية، كما لم يعد الفنّان يمارس الفنّ تقنيّا بيده وإنّما بات يفكّر بالفنّ ويمارسه بالفكر، ذلك **" أنّ الفن التّشكيليّ لا يتولّد عن أسلوب معيّن في النّظر إلى العالم إنّما يتولّد دائما عن أسلوب خاصّ في خلقه وتكوينه، فإذا ما سئلنا ما الفن ؟ كان جوابنا بالضّرورة: "إنّه هو الذي تستحيل الصّور بواسطته إلى أسلوب أو طراز «style»""**[1].

إنّ الإبداع الفنّيّ شكل مرئيّ وحسيّ ومادّي لأفكارنا ورؤانا اللّا مرئيّة حول العالم، أيْ أنّ الإبداع هو إظهار اللّا مرئي فينا عبر الصّورة التي تحمل في طيّاتها أسلوب تمثل الفنّان للعالم، وإن كان أسلوبا ذو نزعة علميّة ولكلّ فنّان أسلوبه الخاصّ وبصمته الذّاتية. ولعلّ ذلك ما يفسّر تعدّد الصّور الفنّية والأساليب التّشكيليّة ضمن الفنّ المعاصر، والتي تعكس الحريّة المطلقة للفنّان في تعاطي الفنّ.

وبذلك أرسى الإبداع الفنّيّ المعاصر قيما تشكيليّة جديدة تجعل للعلمي بعدا فنّيا، وترتقي بالفنّ إلى مصاف تلتقي فيه اللّا متلاقيات، لتصبح الفكرة أو المفهوم جوهر العمل الفنّي الذي يخلو من أيّ تعبير تشكيلي، قد يربطه بقواعد ثابتة في الفنّ. وهنا تجدر الإشارة إلى تجرب الطبيب النّحات الألماني "غونتر فون هيغنس" الذي استثمر دراساته في الطبّ وعلم التشريح والتّحنيط ليستخدم الأجساد الآدميّة الحقيقيّة كمحامل فنّية مطبّقا القواعد العلميّة في التّحنيط، إذ **"يذكر أنّ "فون هيغنس" الذي بدأ دراساته في الطبّ قد اخترع تقنية ناجعة في حفظ عيّنات مشرّحة بواسطة مادّة الشنيط المحفّز (...) وقد اهتم بتوفير العيّنات المحنّطة الموجّهة إلى استعمالات بيداغوجيّة وتمّ استخدامها لاحقا في المعرض الذي أقيم في سنة 1995 باليابان تحت عنوان "BODY WORLDES"**[2]. كذلك يمكن أن نشير في هذا الصّد إلى الفنّانة "اورلون " كانت لها تجربة فنّية منفتحة على علم الطبّ والجراحة فقد

[1] زكريّا إبراهيم، **مشكلات فلسفيّة 3: مشكلة الفنّ**، مصر، مكتبة مصر للطّباعة، بدون تاريخ، ص.62.
[2] محمّد محسن الزّارعي، **السجال الجمالي في الفنّ المعاصر**، تأليف مجمّع نصوص نسّقها محمّد محسن الزارعي، تونس، مطبعة التسفير الفنّي صفاقس، 2007، ص. 29.

مارست "الجراحة التشكيلية" في اطار فن البارفورمونس وطوّعت طبّ الجراحة لتجعل من جسدها الخاص مادّة فنّية.

أصبح الفنّ المعاصر يتحدّد بوصفه معالجة فنية "Traitement Artistique" تُخْرِجُ الأثر الفنّي من بوتقة النّظام أي نظام الإنشاء والعرض، نحو عوامل أخرى تحدّدها حرّية الفنّان وفعله الفنّي وميولاته الثقافيّة والجماليّة. فتتحطّم بذلك قواعد إنتاج الفن كلّيّا حين يقتصر دور الفنّان على الاختيار، إذ نجد بعض فنّاني هذا العصر لا ينتجون آثارا فنّية، وإنّما يختارون آثارا ذات صيت في تاريخ الفن مكتفين بإحداث تغييرات فيها لتنتسب إليهم وتصبح من إنتاجهم، فيستحيل الإبداع في العصر الرّاهن مجرّد فعل فنّي يعالج من خلاله الفنّان أثرا فنّيا قديما وكأنّنا به يقوم بعمليّة تحيين لذلك الأثر ليحييه من جديد وفق ما استجدّ في هذا العصر من قيم ورؤى فنّية.

يكفّ إذن العمل الفنّي عن القيام بالوظيفة الجماليّة. وتقديم الإغراء البصري والحسّي للمشاهد، فلم يعد يقوم على مهارة فائقة في النّحت إذ يجد المتلقي نفسه إزاء أثر فنّي صادم ومثير للفكر بعد أن اتّجه الفنّان المعاصر نحو التعمّق في محيطه من أشياء وأغراض ومواضيع ينتج بها ومنها الفن. ليصبح العمل الفنّي متجسّدا في فكرة لا مرئيّة تتحوّل بموجبها الأشياء الجاهزة إلى آثار فنّية ف**"العمل الفنّي هو تجلّ للفكرة، مجرّد فكرة وليس غرضا ما"**[1].

وبذلك اخترق الفنّان المعاصر ضوابط الفنّ، فممارسته الفنّية تعبّر عن نمط من الفعل المتحرّر الذي لا يخضع لقيم مسبقة. فقد مهّد "ديشومب" للتجاوز قاعة العرض، ومنذ تلك اللّحظة أصبح مفهوم الاختراق مبدأ أساسيّا للمعالجة الفنّية سيرا نحو توجّه فنّي جديد يتيح للفنّان ممارسة الفن بحرّية ودون أيّ قيد تقنيّ أو جماليّ أو أسلوبيّ إذ **"لن يكون في إمكان الفنّ أبدا أن يقدّم القواعد التي تجعل منه فنّا ".**

[1] **Sol Lewitt** , *l'Art des années 60 à nos jours*, *Beaux arts Magazine - hors série , Manifeste*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1 992.P. 24. « L'œuvre d'art est la manifestation d'une idée, c'est une idée et pas un objet ».

وهنا سعى الفنّان المعاصر إلى ترسيخ مبادئ جديدة لممارسة الفن تتبدّد بموجبها الجوانب التعبيريّة المتعلّقة بتمثل المشاعر الإنسانيّة في التّعامل مع الأشياء الجاهزة، ليصبح الاتّجاه نحو الجانب الفكريّ والخطاب العلميّ، وهنا يوضع الفنّ في خدمة الفكرة بل تصبح الفكرة في حدّ ذاتها عملا فنّيا.

شكّل الفن المعاصر إذن فكرا فلسفيّا قائم الذات، فقد صنع من الفكرة أثرا يستهدف المتلقي ليثير قضايا جماليّة وفنّية، أعطت للفنّ وجها جديدا التقت فيه الأضداد وانمحت في حضرته الفوارق بين القيم ومعانيها ودلالاتها. فلا عجب أن نجد المفهوم ونقيضه يلتقيان في الفضاء التّشكيلي ذاته ليشكّلا إحراجا فكريّا يزعزع القناعات الرّاسخة حول الفنّ، وقد كان للبيولوجيا نصيبها من إغراء عديد الفنانين لتكون فحوى تجاربهم لما لها من مباحث وآفاق جديدة تفتحها أمام الفنان ليمضي في طريق اختراقه لقواعد إنتاج الفن. وقد اخترت تجربة الفنان " ميشال بلازي " لتكون أنموذجا أتطرّق من خلاله إلى حضور الأثر الفنّي المعاصر بين واقعيّة العلم وشاعرية الفن.

2. الأثر الفني المعاصر بين واقعية العلم وشاعرية الفن: تجربة الفنان ميشال بلازي أنموذجا

2-1-حضور المواد الغذائيّة: من التّعفّن إلى صراع التّشكيل والتّشكّل

أنتج الفنّان ميشال بلازي أعمالا تمثّل أفكاره الذّاتيّة ورؤاه وتمثلاته حول الفن في علاقته بالعلم مؤسّسا بذلك لنفسه طابعا خاصّا به، فقد تفاعل الفنّي بالعلمي ضمن مقارباته التشكيليّة حين استثمر العلم لينتج فنّا جديدا ومثيرا. إذ نجده تارة يستخدم موادّ قابلة للتحلل والتعفّن وتوليد الحشرات والجراثيم وطورا يستخدم مواد قابلة للنّموّ والتطوّر والتغيّر كأن يزرع على ظهر المنحوتة أو يستدعي غرضا جاهزا ويطوّعه ليتحوّل إلى كائن حيّ. فقد حاول أن ينتج فنا وليد عصره فقدّم ما توصّل إليه الفكر البشري من علوم بيولوجية حين كسّر الحواجز بين الفن والعلم وخلق نوع من المصالحة بين الفن والحياة اليومية. وذلك عبر استثمار الزمن الذي يتحوّل من مجردة أداة تؤثر على العمل التشكيلي إلى مادة أساسية من المواد المكوّنة للأثر. لعلّها مادة لا مرئية فلا نرى منها سوى أثرها لكنّها تبقى مادة ذات حضور فعليّ

يدعونا إلى تخيّل مراحل نموّ المنجز الفنّي فمتلقي أعمال هذا الفنان يتجاوز ما قدّم له من مواد ملموسة ويدفعه إلى التفكير في كينونة الأثر الفني وفي أطوار وجوده باعتباره أثرا متحوّلا ومتطوّرا ونواميا ومتكاثرا شأنه شأن الكائن الحيّ...

إنّ هذه العلاقة التفاعليّة بين الزّمن ومادّة العمل الفنّي تبقى رهينة تدخّل الفنان، فهو النّواة المركزيّة لعمليّة التّحويل والتّغيير والنموّ للمنجز الفنّي. ولن يرقى فعل الزّمن إلى مستوى الفعل الفنّي إلّا إذا كان تدخّل الفنّان مرفوقا بجوانب تعبيريّة وجماليّة وإلّا سيظل ذلك المنجز في حدود مستوى التّجربة العلميّة.

تجدر الإشارة في هذا الصّدد إلى أنّ اعتبارنا تفاعل المادّة المتعفّنة مع الزّمن -وما ينتج عن هذا التّفاعل من نموّ للحشرات والجراثيم- فعلا نحتيّا ليس من منطلق دلالة الزّمن التي تتّخذ معنى التّغيير فحسب، وإنّما تتمحور عمليّة النّحت بتعفّن وتحلّل المواد حول استثمار الفنان لمعارفه البيولوجية وتطويعها للمعيار الفنّي أساسا. وهنا سنعرض بعضا من أعمال الفنان "بلازي" لنلتمس الخيط الرّفيع بين ما هو فنّي وما هو علميّ في تجربته.

Michel Blazy,
Sculpture, plateau plastique,
peaux oranges pressées,2003-2007.[1]

[1] الموقع الاكتروني:
https://www.pinterest.fr/pin/549368854518695756/

هذا العمل الفنّي تحت عنوان " طبق تشكيلي" أنجزه النّحات "ميشال بلازي" بين سنتيْ 2003 و2007 ويتكوّن أساسا من مادّة غذائيّة قابلة للتلف وهي قشور البرتقال أو بقايا قطع الحمضيات المتعفنة. وقد تكدّست بكثافة بدت كأنّها نسيج من النّفايات بعضها قديم والبعض الآخر وضع حديثا فالألوان مختلفة بعضها رماديّ وبعضها بنّي والبعض الآخر أخضر وأسود وهو ما يكشف تأثير الزّمن على الأثر. ذلك أن هذا الفنان قد استثمر الزّمان كأداة للنّحت حيث تكمن العملية الفنية في اختيار المادة التي تتفاعل مع الزّمن وهنا يتجلى الفعل الفني ضمن هذه التّجربة في عملية الاختيار:اختيار المادّة الأكثر قدرة على ممارسة المفهوم الفكري الذي يشغل الفنان.

إن المتأمل في هذا الأثر يلحظ حضور الزّمان كأداة تقوم بالعمليّة النّحتية ممّا يقودنا إلى التّسليم بأن هذا الأثر زائل بمرور الوقت، غير أنّنا سرعان ما نتراجع عن هذه المسلّمة حين نلاحظ حضور الفنان الذي يتدخل بين الحين والآخر بفعل الإضافة أو فعل الحذف. وذلك من خلال اختلاف مكوّنات هذه المنحوتة على مستوى اللّون ودرجة التعفّن، ممّا يجعلنا نتساءل عن زمن عملية الإنشاء التي تبدو مفتوحة فتدخّل الفنان عبر فترات مختلفة من الزمن هو إعلان على أنّ ذلك العمل مطلق الإنشاء. فهو لم يولد بعد بل هو في طور الولادة، فلئن تكوّن العمل الفني أساسا من مادّة متلفة سريعة الزّوال إلّا أنّه يبقى مفتوحا قابلا للتطور والتحوّل. فقد أقرّ الفنّان بلازي في إحدى لقاءاته قائلا:**" أريد التّحدّث عن فكرة تتخلّل جميع أعمالي "البطء" (...) هناك علاقة بطيئة بين الزّمن والحركة، هذه العلاقة تهمّني فكلّ الأشياء التي تبدو خاملة تتقادم في كلّ لحظة"**[1].

في المرحلة الأولى من الإنشاء يقوم الفنان بتجميع بقايا المادة الغذائية المكوّنة للعمل الفنّي ثم يتركها ويكتفي بمراقبتها، وهنا يترك الفنان للزمن مجالا لتتدخل فتتغير هيئة المادّة ورائحتها، إذ تتعفّن وتتحلل وتسكنها الحشرات...وهنا نلاحظ تحوّل "الشّيء" (قشرة البرتقال) إلى "كائن حيّ"(الحشرات) وهو ما يكسب هذه المعالجة التشكيلية بعدا علميا بيولوجيّا، فقد

[1] Art Concept à Paris Le grand tout de Michel Blazy, Marie Laure Desjardins, Revue ARTS HEBDOMéDIAS, 27 Février 2015. https://www.artshebdomedias.com/article/270215-art-concept-paris-le-grand-tout-de-michel-blazy/?fbclid=IwAR3lQbjRRMIiIziUlDbNjDP2ObvXAwy9YnDJp-BCOJxFV_7ra4jQ2FD9YxA.

استثمر الفنان "بلازي" العلوم الطبيعية والبيولوجية لإنجاز منحوتة تنبض بالحياة، أفلا تتحوّل بذلك ورشة الفنان إلى مخبر علميّ ؟ وإذا كان دور الفنان يقتصر على استثمار وتطبيق القواعد العلمية لتوليد الكائنات الحيّة، فما الفني في هذا الأثر ؟ ألا تتحول بذلك العملية الإبداعية إلى تجربة علميّة تقدم حقائق بيولوجية؟

قد تخالج هذه التساؤلات كلّ متأمل لهذا الأثر -الذي اخترق جميع القيم الفنّية والأساليب التّشكيليّة بكلّ المقاييس- فهو عمل مثير للحيرة والدّهشة بل يجعل المتلقّي في حالة صراع فكريّ وذهنيّ ...ولعلّها ميزة الفن المعاصر الذي يزعزع القناعات والثوابت حول الفن وقيمه الجماليّة والفكريّة. فكأنّنا بهذا الفنّان يقدّم للمتلقي طبقا ليس للأكل وإنّما للتّفكير فحين يقدّم للمتلقي منحوتة تخاطب فيه جميع حواسّه - :الشّم من خلال الرائحة واللّمس من خلال طبيعة المادة اللّزجة المتعفنة والبصر من خلال الشكل العام غير المألوف للمنحوتة والسّمع من خلال أصوات الحشرات التي تعيش على ظهر المنحوتة - فهو يدعوه إلى الوعي بالزّمن بل هو يقدّم حقيقة تاريخيّة من حقائق حياتنا اليوميّة، فهو يدعو المتلقي إلى التأمل في الزّمن وعلاقته بالأشياء وبالحياة وبالكائنات الحيّة. انّه يقدم دورة الحياة كأنه أدرك أنّ الإنسان في هذا الزمن نسي حقائق كثيرة فحاول تذكيره بها.

ويستمرّ تدخّل الفنّان بإضافة قطع جديدة من بقايا قشور البرتقال كلّما تعفّنت القشور القديمة وبدأت تزول. فهذا النّمط من المعالجة الفنّية يرفض فكرة نهاية المرحلة الإنشائيّة، فهو قابلا للتطوّر والتّحوّل بين الفترة والأخرى. وبالتالي يتحوّل هذا العمل إلى مخلوق فنّي يتوجّب على الفنان رعايته ومراقبته والاهتمام به. وتجدر الإشارة إلى أنّ تدخل الفنان ليس عشوائيا بل في زمن محدّد وبطريقة محدّدة يضبطها الفنان وفق معايير علميّة وجماليّة إذ عليه أن يقدّم مادة غذائية جديدة حتى لا تموت الحشرة التي لن تعيش طويلا على مادّة متعفنة، وهنا يجدر بنا أن نتساءل أي جمالية لهذه المعالجة التشكيلية ؟ ألا تغلب عليها الدّوافع والضوابط العلميّة؟ ألا تحدّ هذه الدّوافع والضوابط الصارمة من مجال الإبداع ؟

نشأ الفن المعاصر في عالم التقدم التكنولوجي والبحث العلمي وفي عصر يفرض على الفنان قيم جمالية جديدة تفتح الفن على العلم بترويض المادة العلمية لتصبح فنّا، خاصة وأنّ الفنان المعاصر هو إنسان مثقف وعالم ومتمكّن من عدّة معارف فإمكانياته تتجاوز المألوف لتلتحق

بالأشياء البعيدة الأكثر قوة ودقّة وإثارة لذلك فإن الفنان المعاصر يبحث عن التّعبير الأقصى مستثمرا مختلف الوسائل العلمية والتقنية .

إنّ تجربة هذا الفنان تقيم الدليل على أنّ العملية الإبداعية في الفن المعاصر أهم من العمل الفني ذاته. فقد ثار هذا الفنان ضدّ الثوابت والضوابط الكلاسيكية القديمة. فهو يتبنى أفعال إنشائية جديدة إذ يعدّل ويضيف ويكتشف وينتظر ويراقب...إنه لا يعلم إلى أين تسير العملية الإبداعية فهو يجرّب ويكتشف شأنه شأن العالم البيولوجي كلّ ذلك أمام المتلقي، فقد تخلى الفنان المعاصر عن ورشته ووحدته وانزوائه أثناء الإنشاء ليقدّم العملية الإنشائيّة كاكتشاف لمخلوق فني ليس له امتداد في الماضي... انه لم يركب ولم يزيّن ولم يحاول إخراج عمله كأجمل ما يكون، وإنما ألقى في وجه المتلقي عملا وهو في طور الإنشاء بالتالي يلقي في وجهه صدقا وليس زيفا. وبذلك يتداخل زمن الإنشاء بزمن العرض فتتحول بمقتضى ذلك ورشة الفنّان إلى قاعة عرض. وفي ذلك إقرار بأن العملية الفنية هي عملية بحث أساسها التجربة وغايتها ليس إنتاج الجميل أو الحقيقي أو السّامي بل إنتاج فن يستعصي على الحكم المعياري الجمالي التقليدي، إنه فن لا يحتكم إلا لمبدأ زعزعة الحدود بين القيم الجمالية الكلاسيكية.

وعلى هذا الأساس فإن العمل الفني لا يتطلب جهدا أو مهارة بل يتطلب مبدءا فكريا وذهنيا بل لنقل عقيدة فنية يدافع عنها الفنان لما لها من أبعاد جمالية تكسر الحدود وتخترق الحواجز لتعلن عن ميلاد فن جديد فن لا يجد حرجا في استثمار العلم. فن المثير والغريب وليس فن الجميل ذلك أنّ الفنان "بلازي " لم يكن همّه سوى البحث عن إمكانيات جديدة لإنتاج الفن، إمكانيات تعتلي على معايير الإنتاج الفني المألوف فمن المعلوم أنّ الأثر الكلاسيكي متميز بالأصالة ما يعبّر عنه بالفرنسية « L'original ». إلّا أنّ الفنان " بلازي" تجاوز تلك السمة للأثر الفني ليعلن عن ميلاد أثر متعدد الوجوه فلا يمكننا الحديث عن ثنائية الأصل والنسخة ضمن مقاربتنا للأعمال المعاصرة كما لا يمكننا أن نقيّم الأثر استنادا إلى أصالته لأن الحدود الفاصلة بين الأصل والنسخة قد اندثرت حين أصبح الفنان ينتج سلسة من الأعمال وكأننا به يحاكي أسلوب الإنتاج الصّناعي الذي ميّز العصر الرّاهن. فهذا الأثر الذي

نحن بصدد قراءاته يمثّل جزء أو حلقة مكوّنة لسلسة كاملة من الأعمال المتكوّنة من نفس المادّة والتي قام بإنتاجها بنفس الأسلوب لكنها متفاوتة على مستوى الزّمن.

حريّ بنا الآن أن نتساءل ما إذا كان يسعنا الإقرار بأن تسمية "أثر فني " لا تنطبق على المنجزات الفنية ضمن الحقبة المعاصرة طالما ألغت الحدود الفاصلة بين الأصل والنسخة كما لم تعد متفردة بل أصبحت متعدّدة. لكن ما يشدّ انتباهنا في هذا المنجز الفني أنه رغم ما يبدو عليه من تكرار على مستوى الأسلوب والمادة والهيئة العامة للشكل إلّا أنّه ظل متغيرا ومتحولا ومتجددا والأهم من ذلك أن تغيره ليس من فعل الفنان بل من فعل الزمان. ممّا يضمن اختلاف درجة التغير أو التحوّل من خلال استثمار المعارف العلمية في شأن تفاعل المواد مع الزمان والمكان. فالمتمعّن في أعماله يلاحظ التغير ليس على مستوى اللون فحسب بل على مستوى الشكل أيضا حيث تتحول الأشكال العمودية إلى أشكال مائلة كما نلاحظ ظهور بعض الأنسجة العنكبوتية وتفاقم ظاهرة التعفن.

وهنا يمارس المنجز الفنّي وجوده ويحقق كينونته بعيدا عن فعل الفنان الذي اكتفى بالمراقبة والرعاية إنه يحقق وجوده بنفسه على فترات ممتدة من الزمن بل لنقل على فترة زمنية مفتوحة لا يمكننا تحديدها لأن هذا العمل لا منتهي انه دائم التجدد والتولّد انه يولد من بقاياه يموت ثم ينمو فيحيا ... لعلّه العمل التشكيلي الأكثر قدرة على تقديم دورة الحياة حياة المنجز الفني الذي اخترق مقوّمات الإنتاج الفني ليحقّق وجوده كمخلوق فني له كينونة الكائن الحي.

وهنا يعلن الفنّان "بلازي" أنّ الجماليات المعاصرة للفن التّشكيلي لم تعد محصورة في نطاق الجميل والمتكامل بل انزلقت عن ذلك النّطاق لتجد في التجريبي والعلميّ والغريب والمثير شرط وجودها. فقد أصبح للفنّ كيانٌ آخر أقرب من الفلسفة الفكريّة حول الإبداع، واستحال الفنّ عمليّة تفكير بحتة، كما اخْتُزِلَت الممارسة اليدويّة في قواعد ومعادلات علمية، تقتضي من الفنان أن يسلك مسلك العالم البيولوجي في تعامله مع الأثر الفنّي بعد أن تحوّل هذا الأثر إلى كائن حيّ يتغذّى وينمو ويتطوّر ويتحوّل بمرور الزّمن وهو ما يحوّل الفنان إلى راعي لهذا المخلوق الفنّي،

تلك هي سمة التّجربة الإبداعيّة للفنان بلازي" التي تمرّدت على فكرة المعتاد والمألوف، فمنتجاته الفنّية ليست أسيرة للمألوف والنّمطي والعاديّ بل هي أسيرة لكلّ ما ليس معتادا سيرا نحو معانقة الفكر الذي تزول في حضرته الفوارق بين العلمي والفني فيولد الفن من رحم العلم ويطوّع العلم ليحضن الفن.

2-2- حضور الحامل الجاهز: من الأثر الفنّي السّاكن إلى الكائن الفني المتحوّل:

أصبح الفنّ نشاطا فكريّا بالأساس، وابتعد عن الحرفيّة اليدويّة، فقد أقحم الفنّان المعاصر أغراضا وأشياء من واقعه اليوميّ عالم الفنّ، كما هو الحال مع الفنّان "مارسال ديشومب"، فاحتلّ الغرض « l'objet » بموجب ذلك مكان المادّة الفنّيّة والصّورة التّشكيليّة، وبات الفعل الفنّي مقتصرا على الاختيار، أي اختيار الشّيء المناسب والأكثر تعبيرا عن الفكرة أو المفهوم، فانزلقت معايير الإبداع الفنّيّ عن المهارة اليدويّة والحذق التّقني نحو مدى القدرة على تحويل الأثر الفنّيّ ببعده المادّي إلى فكرة أو مفهوم، كما تغيّرت أنماط عمليّة التّشكيل ومعاييرها لتقتصر على استعادة غرض من الواقع ومنحه واقعا جديدا في قاعة العرض.

ضمن هذا المدار الفنّيّ يحاول الفنان "بلازي" ممارسة فنّ النّحت مستثمرا معارفه العلميّة والبيولوجيّة في تجربة جديدة ومختلفة تجد صداها ضمن فنّ "الحامل الجاهز" أو فنّ استعادة الحامل. وقد مثّلت أفعال الغراسة والزّراعة عنوان تجربة هذا الفنّان فقد حوّل الغرض الجاهز إلى وعاء للغراسة وبث فيه روحا وحوّله من شيء جامد إلى كائن حيّ فيتجانس الفن بالعلم ضمن تنصيباته المعنونة ب Pull Over Time.

وهي مجموعة من الأغراض الجاهزة المستعملة في حياتنا اليومية كالملابس والأحذية وأجهزة الكترونية كالحاسوب أو الآلة الفوتوغرافيّة والهواتف المحمولة التي حوّلها من مجرّد أغراض متلفة وساكنة إلى أرضية خصبة تنبض بالحياة لتحتضن أنواعا من النّباتات المختلفة.

Michel blazy, Pull Over Time
Création Biennale 2015
Installation sur 2 balcons
Objets jardin : pull, pantalons, appareil photo, imprimante, portable[1].

Michel blazy, Pull Over Time
Création Biennale 2015
Installation sur 2 balcons
Objets jardin: chaussures, chaussettes
Dimensions variables[2]

[1] https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/bac_2015-pullover-time-de-michel-blazy-et-vous-824603.html

[2] Des objets poussant par Michel Blazy pour la vie moderne à la biennale de Lyon, publier par passeur de plantes, **Overblog**, 27 Septembre 2015.
http://www.passeurdeplantes.com/2015/09/des-objets-poussant-par-michel-blazy-pour-la-vie-moderne-a-la-biennale-de-lyon.html.

قد يتساءل متأمّل هذه الأعمال أيّ علاقة لها بالفنّ؟ بقايا ملابس أو أغراض مستعملة من حياتنا اليوميّة قد تحوّلت إلى أوعية لزراعة نباتات طفيليّة؟ ما الفنّي فيها؟ أيّ جماليّة لحذاء بالي قد زرعت في أحشائه نبتة؟

يبدو أنّ اختيار "بلازي" لفعل الزّراعة كعنصر أساسيّ لإكساب الحامل الجاهز هويّة فنّيّة ليس من العدم، ولم يكن أيضا مجرّد وليد حركة فنّيّة عابرة -تثمّن العلميّ- أو استمرارا لها، بقدر ما كان مساءلة للغرض الجاهز ولفعل الغراسة أو الزّراعة ولإشكاليّة المعارف العلميّة في علاقتها بورشة النّحت في مستوى أوّل، وبمفهوم الفن في مستوى ثان. فهل يمكن لفعل الزّراعة أن يرقى إلى مادّة نحتيّة وتعبيريّة تتخلّص من ثقل القيود والملزمات العلميّة والبيولوجيّة؟ وهل يمكن لهذا الفعل (الزّراعة) أن يتجاوز حدود ما تطاله أعيننا إلى مستوى ما تمتدّ إليه أذهاننا؟

وإذا كان حضور "البيولوجيّ" في ورشة النحت أمرا مستحدثا وغريبا أفلا تكون ممارسة النّحت من خلال فعل الزّراعة في معناها العميق هو إعلان عن نهاية التّصوّرات السّائدة والمألوفة لفنّ النّحت في زمن تتلاحق فيه المتغيّرات في عالم الفنون التّشكيليّة؟ أم ألا يكون محاولة للكشف عن شكل وواقع نحتيّ جديد ومغاير لا تنتجه رغبة التّجاوز والتّخطي فحسب، وإنّما يزرعه ذلك التجانس والتّلاقح بين العلميّ والفنيّ أيضا؟ فكيف يتحوّل العلمي والتّجريبي إلى مادّة تتفجّر منها عناصر العمل النّحتي؟ أفلا يشكّل فعل الزّراعة مجالا ينفتح من خلاله هذا الفنان على فنّ البستنة وتصميم الحدائق ؟

تتطرّق النّاقدة "Jacqueline Lichtenstein" في كتابها « La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne » إلى علاقة فنّ النّحت ببقيّة الفنون مؤكّدة على أطروحة مفادها أنّ **" لا وجود لنحّات أو مصوّر، وإنّما هناك فنّان تشكيليّ"**[1]. إذ تتداخل الفنون تحت لواء الإبداع المعاصر الذي يرفض مبدأ التّصنيف الكلاسيكي للفن. كذلك يتداخل فن النحت بفن تصميم الحدائق تحت لواء انفتاح الفنّ على العلم، فلا غرابة في استدعاء الزّرع إلى الورشة النحتيّة وليس في ذلك ضربا من التّعارض

[1] ورد بكتاب **ما الجماليّة** ، مارك جيمينيز، ترجمة الدكتور شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية ،لبنان، الطبعة الأولى ، 2009، صفحة 123.

مع ما يسعى إليه كلّ فنّان من غايات تعبيريّة وفكريّة، خاصّة وأنّه يتحرّك ضمن مدار الإبداع الفنّي المعاصر القائم أساسا على مبدإ انفتاح الفنون وتمازجها. بل لعلّ دخول الزّرع حيّز النّحت يوسّع من دائرة الرّؤية الإدراكيّة لهذا الفنّ، كما يمكن أن يقوم بضرب من القطيعة الابستيمولوجيّة فيما يتعلّق بتصوّراتنا ومعارفنا حول فن النّحت، ذلك أنّ اعتبار الزّرع وسيطا جديدا يستثمره النّحات المعاصر لتعاطي الفنّ يشكّل مبحثا هامّا يدفعنا إلى الإقرار بأهمّية انفتاح الفن على العلم في خرق كلّ الحدود التي يمكن أن تحدّ من فضاء الإبداع الذي تحوّل من مجرّد الاهتمام بمظاهر الأشياء إلى عمليّة كشف أو اكتشاف لظواهر كونية وعلميّة، ف**"مشاهدة نبتة العدس وهي تنمو ومراقبة العفن الذي يغزو الجدران وكعكة عيد الميلاد واستنشاق الجزرة المتعفّنة ورؤية النباتات تستحوذ على جهاز تكنولوجي أمر لا يتعلّق بالإلهام بل بتكشّف الكون من خلال تفاعل العناصر فيما بينها"**[1].

إنّ في الحديث عن تداخل الفنون والعلوم والتّقنيات والموادّ مبعثا هامّا للوقوف عند معنى المادّة الفنّية ودورها الجوهري في إنشاء الأثر وعلاقته التّفاعليّة مع الفنّان ذو النّزعة العلميّة إذ **"لم تعد المادّة شيئا جامدا، فالفنّان يخترع المادّة التي يحتاجها لتعابيره"**[2]. لذلك فإنّ تجاوز الفنّان المعاصر للتصوّرات الكلاسيكيّة حول المادّة الفنّية لا يعني تجاوزا للتّقنيّات ولأساليب الإنتاج فحسب، وإنّما هو تجاوز للمادّة أيضا، بمعنى أنّ نظرته للمادّة لم تعد هي ذاتها بعد أن سلك طريقا مغايرا في تعامله معها تتحوّل فيه المادّة الفنّيّة من عنصر مفعول به أو مفعول فيه إلى عنصر فاعل ومتفاعل في العمليّة الإنشائيّة.

فقد اتّخذ الفنان "بلازي" من التّراب والنّبات والماء والسّماد موادّ فنّية وهي كما نعلم موادّ فلاحيّة وأقحمها عالم الفن لتكون مادّته الأساسيّة. كما حافظ على تقليد فنّي معاصر وهو استدعاء الغرض الجاهز واختار أكثر الأغراض المستعملة في حياتنا اليوميّة لتكون محامل أو حوامل لزرعه، فتحوّلت هذه المواد والأغراض ضمن تجربته إلى موادّ نحتيّة بمعني أنّ تعامله مع المادّة الفلاحية على أساس أنّها طاقة مولّدة وعنصر فاعل لا يستقرّ عند بعده الوظيفي المألوف (الغراسة ثم النموّ)، ويعني كذلك أنّ دور الحامل الجاهز الحقيقي يتجاوز

[1] **Art Concept à Paris Le grand tout de Michel Blazy,** Marie Laure Desjardins, op.cit.
[2] **Pierre Francastel,** *Art et Technique au XIX et XX siècles*, éditions de Minuit, pages 216. « L'artiste crée matière dont il épreuve le besoin pour s'exprimer ».

حدود الوسيط أو المحمل الذي يسخّر لحمل النبتة. إذ تتجانس هذه المواد وتلتحم حدّ التّوحد وكأنّنا بهذا الفنان يبعث في الحذاء أو الحاسوب أو" الكاميرا "روحا فهو يحوّلها من أشياء جامدة وساكنة إلى كائنات حيّة تنمو وتكبر وتذبل وتموت. وهنا يتحدّث الفنان بلازي عن هذا اللقاء بين الحامل الجاهز والنّبات قائلا:**" يستوعب الكمبيوتر الأبيض الرّغوة بدلا من لوحة المفاتيح المعتادة ويأتي ساق أخضر مزيّن بأوراق صغيرة مكان سلك من أسلاكه الكهربائيّة وهنا يفتحني الكائن الحيّ (النبتة) على عديد الايحاءات فأنا أحبّ أن تكون الأشياء والأغراض ملتبسة ومزدوجة فهذه الازدواجيّة تجمع الطبيعة بالثقافة فتتعايش النّبتة الطّبيعيّة مع الجهاز الصّناعي وهذا لا يعني أنّي أثير نوع العلاقة بينهما صداقة أم عداوة"**[1].

فاعتبار النّبتة مادّة نحتيّة قائمة الذّات هو شكل من أشكال إبداع الفنّان لمادّته أو لعلّه ضرب من ضروب البحث التّشكيليّ الذي ينزع إلى إمكانيّة النّحت بمواد وأدوات خارج التّناول الكلاسيكي والعادي لها باعتبار أنّ **" فنّ النّحت هو فنّ متكامل "**[2] يمكنه أن يستوعب جميع الفنون على حدّ تعبير بودلار.

إنّ في اعتماد "بلازي" تقنية الزّراعة تثمين للبيولوجيا لتكون غاية في ذاتها وعنصرا فاعلا في إنتاج الفن، فتتجاوز البيولوجيا وظيفتها العلمية والتّجاريّة مع هذه التّجربة كما تتجاوز حدود العلميّ والفلاحيّ والصّناعي والتّجاري والنّفعي، لتتحوّل إلى مادّة رئيسيّة في تكوين المنجز الفنّي، وفي إنتاج الجميل وهي بذلك تتجاوز الحدود العلمية ذات الأهداف المألوفة والمعروفة والمحدّدة مسبقا لترتقي إلى عالم الإبداع المطلق.

خاتمـــــة

استطاع الفنان "بلازي" أن يحقّق رغبته في قلب الموازين في اتّجاه يساعد الأثر الفنّي على أن يثبت وجوده وحضوره وكينونته بعيدا عن قوانين ورشة الفن الصّارمة من جهة ومن جهة أخرى استطاع هذا الفنان أن يخضع ورشة النّحت لقوانين واملاءات المخبر العلميّ فبدا

[1] **Art Concept à Paris Le grand tout de Michel Blazy,** Marie Laure Desjardins, op.cit.
[2] **Jacqueline Lichtenstein,** *La Tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, éditions Gallimard, Paris, 2004 P.25.

الأثر الفنّي المعاصر انطلاقا من تجربة هذا الفنّان كائنا حيّا يتغذّى ويتنفّس ويكبر ويطوّر مثلنا لكنّه مع ذلك لم يتنكّر لهويّته الأصليّة "إبداع" ليضحى حضور الجانب العلمي في الفن متعة تشكيليّة تعكس اتّحاد عنصرين أساسيّين خلال الفعل الإنشائي وهما المعارف البيولوجيّة والإبداع الفني ليكون الأثر اختراعا وإبداعا في الآن ذاته. وقد شكّل الزّمن نقطة تقاطع بين العلمي والفنّي كما مثّل مادّة حيويّة لعب على وترها الفنّان "بلازي"، إذ فتح له المجال ليتبنّى أفعالا إنشائيّة جديدة كالتّعديل والإضافة والاكتشاف والانتظار والمراقبة، وهي فترة إنشاء الأثر وولادته. تحوّلٌ عميق أثبتته تجربة هذا الفنان على مستوى فهمنا المسبق للعمليّة الإبداعيّة فقد أضحت عمليّة بحث أساسها التّجربة وغايتها ليس إنتاج الجميل أو الحقيقي أو السّامي بل إنتاج فنّ يستعصي على الحكم المعياري الجمالي التّقليدي، فهي عمليّة تسعى إلى إنتاج عمل تشكيلي يقدّم دورة حياة المنجز الإبداعي الذي اخترق قواعد ومقوّمات الإنتاج الفنّي ليحقّق وجوده كمخلوق فنّي له كينونة الكائن الحيّ. فهل أنّ هذا التّعايش والتّلاقح بين الفنّي والعلميّ ينبئ بميلاد عهد جديد للفن يختزله في دائرة العلمي والبيولوجي أم أنّه سيظلّ طفرة من طفرات الفن المعاصر الذي يرفض الحدود ويسعى دوما إلى معانقة المطلق؟

قائمة المراجع بالعربيّة:

- جيروم ستولينيتز، **النقد الفنّي دراسة جماليّة وفلسفيّة**، ترجمة الدكتور فؤاد زكريّا، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2007.
- محمد زكي العشماوي، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1980.
- محمّد محسن الزّارعي، **السجال الجمالي في الفنّ المعاصر**، تأليف مجمّع ، تونس، مطبعة التسفير الفنّي صفاقس، 2007.
- زكريّا إبراهيم، **مشكلات فلسفيّة 3: مشكلة الفنّ**، مصر، مكتبة مصر للطّباعة.
- مارك جيمينيز **ما الجماليّة** ، ترجمة الدكتور شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، الطبعة الأولى ، 2009.
- رمضان الصّبّاغ، **مادّة العمل الفنّيّ**، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 1810، نشر بتاريخ 2007/01/29.

قائمة المراجع بالفرنسيّة:

- **PRADET Jean-Louis,** *L'art contemporain*, Bordas S.A., Paris, 1992.
- **BERGSON Henri**, *La pensée de la mouvant*, Paris, P.U.F, 1975.
- **LEWITT Sol** , *l'Art des années 60 à nos jours*, *Beaux arts Magazine - hors série , Manifeste,* Ed. Centre Pompidou, Paris, 1992.
- **LICHTENSTEIN Jacqueline,** *La Tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne, éditions* Gallimard, Paris, 2004.
- **FRANCASTEL Pierre,** *Art et Technique au XIX et XX siècles*, éditions de Minuit.
- **DESJARDINS Marie Laure**, *Art Concept à Paris Le grand tout de Michel Blazy*, **Revue** ARTS HEBDOMéDIAS, 27 Février 2015.
- Des objets poussant par Michel Blazy pour la vie moderne à la biennale de Lyon, publier par passeur de plantes, **Overblog**, 27 Septembre 2015.

مصادر الصّور:

- https://www.pinterest.fr/pin/549368854518695756/
- https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/bac_2015-pullover-time-de-michel-blazy-et-vous-824603.html
- http://www.artwiki.fr/?MichelBlazy

الذّكاء الاِصطناعي ورهانات توظيفه في السّينما:
بين "صناعة الفنّ" و"فنّ الصّناعة"

محمّد بن رمضان

المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل

الملخّص:

إنّ ما تعيشه السّينما من تنام إنتاجيّ مطّرد، والرّاجع في المقام الأوّل لقدرتها الاِتّصاليّة ولبلاغة تأثيرها على مخيلة المُشاهد، ثمّ إلى الكمّ المحفّز من المكاسب الّتي أفرزتها التّطوّرات التّكنولوجيّة المتلاحقة في مجال الذّكاء الاِصطناعيّ، تحديدا، في صناعة الأفلام الخياليّة في المقام الثّاني، هو إيذان بولادة وسيط من شأنه أن يُغلّب الإحداثيّ الرّقميّ على حساب الإنسانيّ وأن يحيد عن مبدأ "صناعة فنّ" نحو "فنّ الصّناعة" المُفرِغ لإحساس الإنسان من إنسانيّته في جلّ أبعادها.

Abstract

The continuous growth of production in cinema, which is primarily due to its communicative ability and the rhetoric of its impact on the recipient's imagination, then to the stimulating amount of gains produced by the successive technological developments in the field of artificial intelligence, specifically, in science fiction filmmaking in the second place, it heralds the birth of a medium that will prevail over the digital coordinate at the expense of the human being and deviate from the principle of "the industry of art" towards "the art of industry" that is devoid of the human's sense of his humanity in all its dimensions.

Résumé :

La croissance continue de la production cinématographique, qui est principalement due à sa capacité communicative et à la rhétorique de son impact sur l'imaginaire du spectateur, puis à la quantité stimulante de gains produits par les développements technologiques successifs dans le domaine de l'intelligence artificielle, notamment dans la production de cinéma de science-fiction en second lieu; tout cela annonce la naissance d'un médium qui prévaudra sur la coordonnée numérique aux dépens de l'être humain et s'écartera du principe de «L'industrie de l'art» vers «L'art de l'industrie», qui est dépourvu du sens humain de son humanité dans toutes ses dimensions.

التقديم :

لئن احتفت البحوث، أواخر القرن التّاسع عشر، في مجال العلوم البصريّة باكتشاف "آلة لإعادة الحياة الحقيقية"[1]، فإنّ في ذلك اِنتصارا للفنّ في شموليته ولِهَوسِ الإنسان لتأسيس مقومات توثيقيّة فعليّة للواقع. بيد أنّ هذا الهوس ما لبث أن يتّخذ منحى متطوّرا لتحقيق أعلى درجات التّمثيل الوهميّ أيضا، وهو ما عبّر عنه (جان كوكتو) بقوله: "إنّ صناعة السّينما هي فنّ يافع جدّا وعليه أن يحصل على نسب شجرة عائلة خاصة به... وربّما يمكن لأحد أن يتخيّل كم سيكون (شكسبير) مفعما بالسّرور لو أنّه قد عرف هذه الآلة الّتي تعطي شكلا وهيكلا للأحلام، أو (موزارت) لو إستطاع تسجيل روائع النّاي السّحريّة"[2]. إلاّ أنّ ما بلغته السّينما العالميّة، منذ مرحلتها الطلائعيّة الأولى إلى حدّ اليوم، من تنام مطّرد بلغ درجاته الإنتاجيّة القصوى كمّا وكيفا، لاسيما بالنّظر إلى ما وفّرته لها مخرجات التّطوّرات التّكنولوجيّة في مجال الذكاء الاصطناعيّ من إمكانيات أوفر للتّعبير، وتحديدا، الموظّفة منها في خدمة أفلام الخيال العلميّ، كان بمثابة إيذان بولادة وسيط من شأنه أن يُغلّب الإحداثيّ الرّقميّ على حساب الإنسانيّ في جلّ أبعاده.

من هذا المنطلق، تنبجس معالم الإشكاليّة الرئيسيّة لورقة هذا البحث، والّتي سنحاول من خلالها التّطرّق إلى تساؤلات مدارها:

- ما هو الدّور الّذي تلعبه هذه التّطورات التّكنولوجيّة في صناعة الفنون؟

- ما مدى فاعليّة هذه التّطوّرات في تحديث الخطابات الفكريّة والجماليّة على مائدة السّينما بشكل خاص وفي نحت إنسانيّة الفرد والجماعة في عالمها الحقيقيّ؟

- وهل تمثّل السّينما اليوم امتدادا والتزاما بمبدأ "صناعة فنّ"، أم أنّها قد تمرّدت عليه لتكون "فنّا للصّناعة"؟

---

[1] قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السّينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامّة للسينما، سوريا، 2006 ص.181

[2] جان كوكتو، فن السّينما، جمع وتحرير أندريه برنار وكلود غوتو، الفنّ السّابع 227، ترجمة تماضر فاتح، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق، 2012، ص.30.

تدعونا هذه التّساؤلات لإعادة المراجعة والتّفكير في ماهيّة السّينما، وخاصّة منها السّينما الرّوائيّة، ذات القدرة الهائلة على أن تحمل في قماشتها رسائل دعائيّة ترويجيّة شتّى تخدم أجندات العولمة الثّقافيّة والإيديولوجيّة والسّياسيّة لأعتى الدول في العالم المعاصر، بعدما أصبح من السّهل تنفيذ واستنبات شتّى التّصوّرات الموضوعاتيّة المعقّدة للسيناريوهات على حقولها وجعلها ممكنة في واقع مقارب للحقيقة يبعث على التّصديق.

ولئن مثّلت السّينما وجها من أهمّ وجوه تطوّر وسائط التّعبير داخل المجتمعات الإنسانيّة منذ بداية القرن العشرين، فقد مثّلت أيضا محور سجال عميق بين العديد من الأطروحات حول تحديد ماهيّتها الجماليّة والإجتماعية. إذ دافع الألمانيّ (رودلف آرنهايم) (Rudolf Arnheim)، في قراءة جماليّة لمفهوم السّينما، على "أنّ السّينما فنّ يضارع غيره من الفنون. ولكنّه كان يميل إلى نفي فكرة علاقته بالواقع، أي ضرورة أن يعكس صورة الواقع، بل يخلق واقعه الخاص"[1]. في حين أعلى (أندري بازان) (André Bazin)، في طرح مضاد، من شأن المفهوم الإجتماعي للسّينما على حساب الجماليّ، والّتي يؤكّد فيها على "أنّ أهميّة الفيلم تكمن في كونه يستطيع تجسيد الواقع أو إعادة إنتاجه كما هو"[2].

وبهذا، خضعت السّينما لإنشطار جوهريّ بين النّظريّة الواقعيّة والنّظريّة الانطباعية، فـ"الواقعيون يعتقدون أن هذا الجوهر يتجسّد في قدرة السّينما على تسجيل العالم الواقعيّ الماديّ، ومن ثم تقرّبنا منه، بينما يزعم الانطباعيون أنّ السّينما لن تستطيع أن تحقّق وجودها كوسيط فنّي إلاّ إذا أعطت ظهرها لمحاكاة الواقع، واتجهت إلى تصوير ما هو غير واقعي، بقدرتها على أن تجعل الخيال شيئاً ملموسا"[3].

وعلى الرّغم ممّا يمثّله الواقع في كلتا النّظريّتين من مرجع ومصدر أساسيّ غالبا ما تستمدّ منه الأفلام مواضيعها، فإنّ الأفلام الروائيّة ما انفكّت تكتسح خارطة الإنتاجات السّينمائيّة

---

[1] أمير العمري، "ماهي السّينما؟"، الرّابط :
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/10/18/%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7 ، 01)مارس 2021)

[2] نفس المرجع السّابق.

[3] ليث عبد الكريم الربيعي، "الواقعيّة في السّينما"، الرّبط: http://www.alnoor.se/article.asp?id=61937، 03) مارس2021).

العالميّة، ناهيك وقد فتحت التّطوّرات التّكنولوجيّة المتلاحقة أفاقا هائلة أمام صنّاع السّينما، وغيّرت بمعيّة أدواتها وآلياتها الجماليّة المستحدثة في الصّوت والصّورة أنماط الإنتاج السّينمائيّ، وذلك من خلال طرحها لفرص تعبيريّة أرحب لا لجعل كلّ ما يتبادر إلى الذّهن قابلا لأن يكون مسموعا ومرئيّا فحسب، وإنّما لمزيد شحن المُشاهد حسيّا وعاطفيّا على نحو يجعله يصدّق كلّ ما يعرض أمامه من مشاهد، رغم ما قد يبلغه الخيال والتّمثيل الوهميّ للأحداث من درجات قصوى فيها.

على صعيد مواز، تفطّنت الأنظمة السّياسيّة في العالم إلى ما تملكه السّينما من قدرة لا يستهان بها ليس في عمليّة البناء والتّنمية التّجاريّة فحسب، وإنّما خدمة للتّرويج الثّقافيّ وبسط النّفوذ السّياسيّ والاِقتصاديّ والإيديولوجيّ إقليميا وعالميّا، ولعلّنا نستحضر في هذا الصّدد أشهر الرّهانات التاريخيّة على السّينما، عندما دعا البريطانيّ (جون غريرسون) (John Grierson) إلى تثمين الدّور الوظيفيّ للسينما في التعليم والدعاية وإمكانيّة استخدامها في التّحليل الاِجتماعي، كذلك إعلان "(جوزيف جوبلز) وزير الدّعاية السّياسيّة في ألمانيا النّازيّة، في ختام المؤتمر الدولي للفيلم في عام 1935، عن رؤيته حول الدور الدعائيّ للسّينما، ليس فقط في الرايخ الثالث ولكن على المستوى الدّولي كذلك"[1].

غنّي عن البيان، أنّه مع تضاعف حجم هذه الرّهانات المحفّزة بتقدّم درجات البحوث والاِكتشافات التّكنولوجيّة بات للسّينما أن تتبوأ مكانة مرموقة ليس كفنّ ما بعد الحداثة الأكثر بروزا فحسب وإنّما أيضا كوسيلة لاتقلّ شأنا عن سائر وسائط الإعلام والاِتّصال الجماهيري الأخرى كالرّاديو والتّلفاز. وعليه، فإنّه من الصعب بمكان ألاّ تعنيها مخرجات الأطروحات والتّنبؤات بشأن دورها الوسائطيّ المستقبليّ. ولنا أن نستحضر من بينها، نظريّة "الحتميّة التّكنولوجيّة" الّتي قدّمها الباحث الكندي (مارشال ماكلوهان) (Marshall McLuhan) في

[1] Joseph Goebbels, the minister of propaganda and popular enlightenment in Hitler's Nazi government, quickly to consolidate the German film industry under the command of the state. In "creative film", a speech Goebbels gave at the closure of the international congress of film in 1935, he proclaimed what he saw as the role of cinema, not just in the third Reich but internationally. Under the guise of aesthetics, Goebbels delineated the propagandistic role for the cinema as a means to reflect back the image of the nation put forth by the state as its own».
Scott MACKENZIE, Film manifestos and global cinema cultures, a critical anthology, University of California Press, California, 2014, p.487.

ستّينات القرن العشرين، بعد تنبّئه قبل ذلك بمفهوم "العالم القرية"[1]. و"نعني بالديناميكية التّكنولوجية الموقف الفكريّ الّذي يقرّ بأن التّكنولوجيا سوف تحدد بشكل أساسيّ أو أوّلي التّنظيم الإجتماعي والسلوك البشري"[2]. لقد دحض (ماكلوهان)، من خلال هذا الموقف، أن يكون التّغيير التّقنيّ عاملا مستقلا عن المجتمع، ليثبت أنّه سوف يؤدّي إلى تغيير اِجتماعي واسع وذلك نظرا إلى طبيعته التكنولوجيّة المؤثّرة في تطوّر تصوّرات المجتمعات للعالم وأشيائه.

وفي نفس السّياق، اقترح الأمريكي (نيل بوستمان) (Neil Postman) من جانبه في السّبعينات، "نظريّة البيئة الإعلاميّة" (Ecologie des médias)، والّتي حملت تصوّرا "موجهًا في نفس الوقت نحو المستقبل، يقترح أنهج متماسكة لإنتاج معرفة جديدة حول تأثير وسائل الاتصال على علم النّفس الفرديّ وعلى أشكال الإدراك والإحساس الإنسانيّ وعلى الأشكال الثّقافيّة والهياكل الاِجتماعية"[3]، مثل الكتب والصحف والرّاديو والأفلام والتّلفزيون ووسائل الإعلام الرّقميّ وغيرها من الّتي نشهدها اليوم. كما تنبّأ (مورتن هيليغ) (Morton Hellig)، في الإطار ذاته، بأنّ صناعة الأفلام السّينمائية تحديدا سوف تشهد تطوّرا كبيرا

[1] « Le village planétaire »
Anicet laurant QUENUM, La communication entre trois feux ; Technologie, empathie et étique, L'Harmattan, Burkina Faso, Paris, 2019, p.17

[2] « Par déterminisme technologique, on entend l'attitude intellectuelle qui consiste croire que la technologie détermine essentiellement ou premièrement l'organisation sociale et le comportement humain ».
Anicet laurant QUENUM, La communication entre trois feux ; Technologie, empathie et étique, L'Harmattan, Burkina Faso, Paris, 2019, p.17.

[3] « Cette démarche était en même temps orientée vers l'avenir et cherchait à proposer une démarche cohérente pour produire des connaissances nouvelles concernant l'influence des modes de communication sur la psychologie individuelle, sur les formes de la perception et de la sensibilité humaines, sur les formes culturelles et les structures sociales ».
Serge PROULX, « Écologie des médias: une ouverture critique, École des médias», Université du Québec à Montréal , 2008, p.2, document PDF, consulté le: 08 Mars 2021, Repéré à:
https://sergeproulx.uqam.ca/wp-content/uploads/2010/12/2008-proulx-ecologie-des-m-10.pdf

مستقبلا إلى حد "يجعل المشاهد يعيش التّجارب العلميّة الجديدة بكل حواسه وينتقل إليها بوعيه ليتفاعل مع تفاصيل أحداثها"[1].

وعلى هذا الأساس وغيره، وبعدما أُثبتت صحّة تصوّرات هذه الأطروحات وتنبّؤاتها في الوقت الرّاهن، بات من الضّروريّ الإقرار بثراء قماشة الفنّ السّينمائيّ شكلا ومضمونا. بيد أنّه من الضّروري كذلك التّفطّن إلى حجم الشّرخ الّذي قد أصاب جسده جرّاء الشحن والضّغط المسلّط عليه بشكل مجحف ومكثّف على امتداد سنين طويلة وبأساليب مختلفة. ونعني بذلك أنّه بقدر ما فتحت التّطوّرات التّكنولوجيّة أفاقا جديدة وسبلا أرحب للتّعبير الفنّي عن العالم الحقيقيّ الطبيعيّ والإعلاء من قيمة الإنسان فيه، بقدر ما اِقتربنا أكثر لنتأكد من انتفاء هذه القيمة، لاسيما عندما ينصرف السّينمائيّ عنها لصناعة عوالم جديدة قد تصل درجات الزّيف العميق في تمثيل الإنسانيّة. ولنا أن نتحسّس هذا الشّرخ في نوعين من السّينما:

- **النّوع الأوّل: سينما مشتقّة من تلاوين القصص الواقعيّة وتثري إحساس الإنسان بإنسانيّته.**

يحمل هذا النّوع من الأفلام سياقات موضوعاتيّة اِجتماعية وثقافيّة وسياسيّة مختلفة، إلاّ أنّها غالبا ما تكون مشتقّة من قصص واقعيّة حدثت في زمن ما من التّاريخ الإنساني. وتؤكّد هذه الأفلام على تجذّر الإنسان في أرضيته الطبيعيّة، وتلعب المشاهد الفيلميّة فيها على تحفيز المشاهد عاطفيّا، قد تترك في داخله أثرا حسيّا يحفّزه على التعلّق بالحياة. ولنا في ذلك عديد الأمثلة الفيلموغرافيّة، نستحضر منها الأفلام الّتي تضرب على مشاعر الحبّ والسّلام وتمجّد الإنسان الحرّ كفيلم "الضّربات الأربعمائة" (The 400 Blows) 1959 لمخرجه (فرانسوا تروفو)، وفيلم "سارق الدرّاجة الهوائيّة" (Le Voleur de bicyclette) 1948 للمخرج (فيتوريو دي سيكا) (Vittorio De Sica) وفيلم "تيتانيك" 1997 (TITANIC) للمخرج (جيمس كاميرون) وفيلم "الطائرة الورقيّة" 2007 (The Kite Runner) للمخرج (مارك

[1] ليوك باكماستر، "كيف سيبدو شكل الأفلام بعد 20 عاما؟"، الرّابط: https://www.bbc.com/arabic/vert-cul-48259227، 04) مارس 2021).

فوستر) (Marc Forster) وفيلم "ليون" 2016 (Lion) لمخرجه (غارث دافيس) (Garth Davis).

تستخدم في هذه الأفلام، تقنيّا، أدوات لغويّة بسيطة، وتخلو مشاهدها من كلّ تركيب اِفتراضيّ غير اعتيادي أو خارج عن منطق التّركيب المشهديّ الطبيعيّ، الّذي من شأنه أن يمسّ من درجة إحساس المُشاهد بصدق وحقيقة عناصره.

- **النّوع الثّاني: سينما مبهرة تصطنع واقعا افتراضيّا وتفرغ الإنسان من الإحساس بإنسانيّته.**

تنبني هذه الأفلام على سياقات موضوعاتيّة مختلفة، ولئن تتولّد من رحم الواقع/الأمّ، إلاّ أنّها قد لا تجد بدّا في التملّص وجعل الأبعاد الخياليّة أرضا ومستقرا لها، فقد نراها تغوص في عوالم مبهرة بصريّا من تاريخ الأثر الإنسانيّ التّليد أو أن تلوّح برؤى استشرافيّة معقّدة، قد تلفت أنظار المختصّين في علوم الحياة إلى توخّي الحذر من العديد من المسائل العلميّة المعقدة، والّتي من المرتقب أن تعيشها البشريّة في المستقبل البعيد كالأوبئة والكوارث الطبيعيّة والحروب وغيرها من مظاهر التّطوّر الكونيّ الشامل.

تعمل هذه الأفلام، تقنيّا، على الاستثمار الكلّي في أدوات المعالجة السّمعيّة والبصريّة، من خلال الاعتماد على برماجيّات المعالجة الرّقميّة المتطوّرة، كالتّحريك الثّلاثيّ الأبعاد واتخاذ ديكورات ذات أبعاد هندسيّة وعناصر تكوينيّة مغايرة للواقع الحقيقيّ، ودأب مخرجوها بدءا بـ(جورج ميلياس) (Georges Méliès) في فيلمه "رحلة إلى القمر" 1902 (Le Voyage dans la Lune) والألمانيّ (فريتز لانغ) (Fritz Lang) في فيلمه الصّامت "ميتروبوليس" 1927 (Metropolis) وصولا إلى فيلم "غودزيلا ضدّ كونغ" (Godzilla vs Kong) المتوقّع صدوره في هذه الأيّام للمخرج (آدام ونغارد) (Adam Wingard)، على جعلها مغزوة بشخصيّات بشريّة آليّة وأخرى حيوانيّة هجينة ذات ملامح وملابس ولكنات غريبة.

لقد مثّلت هذه الأفلام أثارا يستدلّ بها على مدى تقدّم الخطوات في توظيف الذّكاء الاصطناعيّ خدمة لتفعيل الخطابات الفكريّة والجماليّة وجعل طرحها ممكن في واقع مقارب للحقيقة على مائدة الفنّ السّينمائيّ. ونرتئي أن نشيد في هذا السّياق بالتّجربة الرّائدة للمخرج الكندي (جيمس كاميرون) (James Cameron)، أحد أشهر المخرجين العالميين الّذين حاولوا رفع التحدّي التقني بنجاح، إذ بعدما كتب سيناريو فيلمه "آفاتار" (Avatar) في السّبيعنات فإنّه قرّر تأجيل تنفيده لعقود طويلة إلى أن توفّرت له السبل والوسائط التكنولوجيّة المناسبة لإنتاج الفيلم سنة 2009 حسب ما تمليه عليه تصوّراته الأولى عند الكتابة. مثّل هذا الفيلم أنموذجا لتصوّرات إخراجيّة، ترنو إلى تحقيق مشروع قيميّ تنويريّ يؤسّس لنشر السّلام ويكرّس لمبدإ حماية البيئة واحترام الطّبيعة.

من جانب نقيض، فإنّنا قد نصطدم بأعمال سينمائيّة أخرى قد تصل حدّ التمرّد لتكون "فنّا للصّناعة"، فتكتفي بتحميل قماشتها رسائل دعائيّة ترويجيّة وتهمس في خباياها أجندات العولمة الثّقافيّة والإيديولوجيّة والسّياسيّة. ويمكن لنا أن نتحسّس أثر هذا التّمرّد في:

- استبدال الحلم بالكابوس: تصدير رؤى وتصوّرات مستقبليّة محبطة، لاسيما من خلال هيمنة الأفلام الّتي تؤكّد على تفوّق الآلات والرّوبوتات وتتوقّع نهاية الجنس البشريّ جرّاء انتشار الأمراض والأوبئة والكوارث الطبيعيّة والحروب. ونستشفّ ذلك في أفلام عديدة مثل فيلم "بعد غد" 2004 (The Day After Tomorrow) وفيلم "2012" 2009 للمخرج الأمريكي (رولاند إيميريش) (Roland Emmerich)، اللّذان دار محورهما حول موضوع نهاية العالم، وفيلم "أنا الأسطورة" (Im legend)2007 للمخرج (فرانسيس لاورنس) (Francis Lawrence) والّذي تدور أحداثه في سنة 2021 والتنبّؤ بتحوّل النّاس إلى كائنات زومبي بسبب مصل خاطئ.

- هيمنة الرّقمي: إكتساح الذّكاء الاصطناعيّ لحقل الإنتاج السّينمائيّ. إذ من المفترض ألاّ نشاهد أفلاما في المستقبل القريب من بطولة ممثل حقيقيّ، ولسوف يحتلّ مكانه ممثّل افتراضيّ كما فعل المخرج(ستيفن سبيلبارغ) (Steven Spielberg) في فيلمه "ذكاء اصطناعيّ" (Intelligence Artificial)2001 الّذي يروي قصّة طفل آليّ، تتبنّاه عائلة

للعيش معها بعدما تعرّض ابنهم البيولوجي إلى مرض أقعده على الحياة بشكل طبيعي، فعوّضه هذا الآليّ وربطته وأفراد العائلة علاقة قويّة. بيد أنّه مع شفاء الإبن يقع الاستغناء عن الآلي ليجد نفسه وحيدا.

- خلق قيم جديدة: بقدر ما تدّعي هذه الأفلام صياغة قيم تعلي من مفهوم المثاليّة والكمال في الجمال والقوّة والسّموّ الروّحي والخير المطلق، كما في فيلم (ماتريكس) (Matrix) 1999للمخرجين (لانا وليلّي وتشاوسكي) (Lana Wachowski, Lilly Wachowski)، وفيلم "آفاتار" لـ(جيمس كاميرون)، بقدر ما ترمي بعض درجات تقمّص وتمثيل البطل للشرّ المطلق في أفلام أخرى بتأثيراتها السلبيّة، لاسيما عند تصدير صورة الإنسان الخارق للّعادة "السوبرمان" الذي لا يقهر ولا يشقّ له غبار، ذلك الّذي لا يعرف الهزيمة بل يتغلّب حتّى على الموت نفسها ويكتسب صفة الخلود. ناهيك وأنّ جمهور الأطفال "ينبهرون بمثل هذه القصص المحبّبة إلى قلوبهم وبسرعة تلاحق الأحداث فيها وبالحركة والمؤثّرات، ويتأثرون بصفات ذلك البطل الذي يستثير لديهم دوافع العنف والتعصّب والعدوان، كما تؤدّي بهم هذه القصص إلى فهم مجتمعهم والمجتمعات الأخرى فهما خاطئا وتخلق منهم أناسا شواذ غير سويّين، لأنّ البطل فيها هو الذي يأتي بالمعجزات، وهو شخصيّة غير إنسانيّة عادة، لا يعيش كسائر البشر، ولا يحمل همومهم"[1].

- التّسويق الضّمني للمشاريع المستقبليّة المثيرة للقلق، والّتي تعمل على تحقيقها الدول العظمى في العالم في مجال النّانوتكنولوجيّ والبيوتكنولوجي والمعلوماتيّة، وقد يتّضح ذلك في العديد من الأفلام التي تعنى بمساءل الاستنساخ والتّهجين ودراسة الجزئيات متناهية الصغر والهندسة الوراثيّة وتطوير الرّوبوت الآليّ.

- التّسويق للشموليّة ودحض التّنوّع الثّقافيّ والأخلاقي والدّيني والعرقيّ.

قد تلوح "الإنسانيّة"، بين حدّيٍ هذا الطّرح، تاهئة تبحث عن مرفإ آمن يأويها لتستجمع شتاتها وتتماسك من جديد لتبرز للوجود بشكل يُعيد للمجتمعات الإنسانيّة درّتها الّتي سلبت منها باسم الحداثة والرّقيّ. وفي الوقت الّذي يمكن أن يكون فيه البعض منغمسين مبهورين في مشاهدة

[1] كمال فداوين، "الأهميّة التربويّة لقصص الخيال العلمي للأطفال"، الفيصل، العدد241 ، 1996، ص.182.

العرض السينمائيّ إلى حدّ الذّهول، فإنّه على البعض الآخر ممّن لم تُسلب منهم ملكات الوعي والإدراك لما هو مبطّن، التّفطّن إلى نقائص هذه السّينما الخياليّة أخلاقيّا، لما تفتقده من حضور للبعد الإنسانيّ النّفسيّ والاِجتماعيّ.

هذا غيض من فيض للعوالم الخفيّة للسّينما الخياليّة المصنوعة غير المطبوعة وغير المحترمة في جانب كبير منها للإنسان وقيمه ووجوده وكينونته وقدرته على الاِختيار والشّعور.

من جانب بحثي مواز، تثير فينا هذه الاستنتاجات الفضول لأن ندلف إلى أسوار "سينيمانا التّونسيّة"، وبسط بعض التّساؤلات بخصوص إحداثياتها وسط جغرافيا الحراك السّينمائيّ العالمي الّذي تغزوه المعادلات التّكنولوجيّة المتطوّرة. فهل أدركت السّينما التّونسيّة مستوى ذلك النّسق الصّناعيّ السّينمائيّ العالميّ بجميع أشكاله؟ أم أنّها لازالت تنعم بطفولتها البريئة قسرا، حافظت من خلالها على طابع إنسانيّة الطرح في إنتاجاتها؟ وهل ستحتفي البحوث الإنسانيّة، يوما ما، بالتّجربة السّينمائيّة التونسيّة -على بدائيتها- وفي خدمتها الإنسان أم أنّها سوف تنعي تفويتها لفرص مسايرة واستثمار التكنولوجيات المتطوّرة وعدم ركوب قاطرة الذكاء الإصطناعيّ؟

على الرّغم من اتّصال تاريخ السّينما التّونسيّة بنشأة الإرهاصات الأولى للسّينما في العالم والّتي تمضي اليوم إلى مئويتها الثّانية، فإنّ الإقرار بوجود صناعة سينمائيّة تونسيّة لايزال محلّ نقاش جديّ بعد، إذ لعلّنا قد نتّفق مع المخرج (حمادي الصّيد) في قوله أنّه "لا توجد سينما تونسيّة، وإنّما هناك مخرجون تونسيّون"[1]، أو أن نتقبّل الأمر بشيء من التّفاؤل والرّضا، كما دعا إليه الأب الرّوحي للسّينما التّونسيّة (الطّاهر شريعة) بقوله:" نعم، لتونس اليوم سينما يجوز لنا المغامرة بها وتستحقّ مواصلة الدّعم والبذل لأنّ السّينما صناعة ثقيلة الاستثمارات، وتجارة خارجيّة أصلا، صعبة التّسويق والمنافسة... ولأنّها في نفس الوقت من أربح التّجارات إطلاقا ومن أوفر الصّناعات الثّقيلة كسبا، (وهو ما يغيب عن أرباب المال جهلا)، وإذا رأيتني مجازفا في الرّأي أو مبالغا في القول فلأنّي –بدون أي تواضع- أفاخر

[1] Victor BACHY, Le cinéma de Tunisie 1956-1977, Société tunisienne de diffusion, Tunis, 1978, p.347.

فعلا بما أراه "نصيبي" الشّخصي فيها بقدر ما أشعر بالرّضا والإِعتزاز حين أشاهد أفلاما تونسيّة مثل "شمس الضّباع" و"الملائكة" لـرضا الباهي و"السّفراء" و"حُلُوْ ومُرْ" للنّاصر القطاري و"ريح السّد"و"صفايح ذهب" و"بنت فاميليا" للنّوري بوزيد...إلخ، وهو رصيد مشرّف من الأفلام التّونسيّة"[1].

بقدر ما تبلغنا هذه الرّؤى عن مدى ضعف قوام السّينما التونسيّة مقارنة بمثيلاتها الّتي تشهد نموّا متّطردا صناعيّا وتجاريّا، بقدر ما تبعث فينا نوعا من الرّضا والاقتناع أنّ لنا سينما تكافح من أجل نحت كيانها المستقلّ، وقد تبعث فينا الأمل مستقبلا لنرى إنتاجياتنا السّينمائيّة تنال شرف التّتويج –على بدائيتها- بوسام الإنسانيّة.

عاش مؤرخو المستقبل في الماضي، منذ اكتشاف الآلة السينمائيّة، حالة من الشّغف المسبوق بالخيال، جعلتهم يتنبّئون بشكل شبه المؤكّد أن تصبح السّينما الفنّ الأكثر صناعة للتّأثير مقارنة بسائر الوسائط الفنيّة البصريّة الأخرى. ولعلّ ما يعيشه هذا الفنّ في الزمن الرّاهن من نجاحات هو إقرار صريح بتحقّق ذلك التنبّؤ، خاصّة وأنّ ما تنتجه دوائر البحوث العلميّة النظريّة والتطبيقيّة من مخرجات تكنولوجيّة جديدة قد كرّس بدوره لثورة معرفيّة وثقافيّة شاملة وأسّس لعلاقة تشاركيّة حتميّة بين السّينمائيّ والآلة والعالم. كان هذا هو الدّافع الّذي استدرجنا للتّعامل مع هذا الطّرح الوارد تحت عنوان "الذّكاء الإِصطناعي ورهانات توظيفه في السّينما: بين "صناعة الفنّ" و"فنّ الصّناعة" بوضعه على "محكّ الرّوابط الإبداعيّة الممكنة بين العلوم والفنون والتّكنولوجيا"، وهو كذلك ما يحفّزنا للتّفكير المستقبليّ بشكل أكثر جديّة في الثّوابت الإنسانيّة على مائدة السّينما في ظلّ الهيمنة المطّردة للتكنولوجيّ وارتهان الإبداع له.

[1] الطّاهر الشريعة، ونصيبي من الرفض...حوارات وشهادات، دار البستان للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2002، ص.41.

البيبليوغرافيا

❖ **المراجع باللّغة العربيّة:**

- الطّاهر الشريعة، **ونصيبي من الرّفض...حوارات وشهادات**، دار البستان للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2002، ص.41.
- قيس الزبيدي، **المرئي والمسموع في السّينما**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامّة للسينما، سوريا، 2006 ص.181
- جان كوكتو، **فن السّينما**، جمع وتحرير أندريه برنار وكلود غوتو، الفنّ السّابع 227، ترجمة تماضر فاتح، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق، 2012، ص.30.

❖ **المراجع الإلكترونيّة:**

- أمير العمري، **"ماهي السّينما؟"**، الرّابط:
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/10/18/%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7، (01 مارس 2021).
- ليث عبد الكريم الربيعي، **"الواقعيّة في السّينما"**، الرّبط:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=61937، (03 مارس2021).
- ليوك باكماستر، **"كيف سيبدو شكل الأفلام بعد 20 عاما؟"**، الرّابط:
https://www.bbc.com/arabic/vert-cul-48259227، (04 مارس 2021).

❖ **المراجع باللّغة الفرنسيّة:**

- Anicet laurant QUENUM, *La communication entre trois feux ; Technologie, empathie et étique*, L'Harmattan, Burkina Faso, Paris, 2019
- Victor BACHY, *Le cinéma de Tunisie 1956-1977*, Société tunisienne de diffusion, Tunis, 1978, p.347.

❖ **المراجع باللّغة الإنقلزيّة:**

- Scott MACKENZIE, *Film manifestos and global cinema cultures, a critical anthology*, University of California Press, California, 2014, p.487.

❖ **المقالات:**

- **باللّغة العربيّة:**

- كمال فداوين، "الأهميّة التربويّة لقصص الخيال العلمي للأطفال"، **الفيصل**، العدد241، 1996، ص.182.

- **باللغة الفرنسيّة:**

- Serge PROULX, « *Écologie des médias: une ouverture critique, École des médias*», Université du Québec à Montréal, 2008, p.2, document PDF, consulté le: 08 Mars 2021, Repéré à:
https://sergeproulx.uqam.ca/wp-content/uploads/2010/12/2008-proulx-ecologie-des-m-10.pdf

الوسائط التكنولوجية لتوثيق العرض القياسي:
بين الإضافة للعمل الفني وخيانته

فاطمة الزهراء الحاجي

جامعة صفاقس

ملخص

تتنزل هذه المداخلة في جوهر النقاش المطروح على هذا الملتقى وهي أيضا جزء من أطروحة ناقشتها حول **"الجسد الحامل / الفاعل من التجربة إلى الأثر". و**تتطرق لموضوع استعمال الوسائط التكنولوجية مثل الآلة الفوتوغرافية والهواتف الذكية... ودورها في تسجيل العرض القياسي وتوثيق تفاصيل الحدث في شكل صور ثابتة أو "فيديوهات".

ركزت في تحليلي على الخوض في الجدلية القائمة بين الرأي القائل بجدوى استعمال الوسائط التكنولوجية لتوثيق العرض القياسي، لما لها من إضافة إلى العمل الفني الزائل، حيث تمنحه حياة جديدة، وتحفظه ضمن التجارب الفنية لإعادة تقديمه للمتلقي في محامل رقمية مختلفة. وعلى العكس من هذا الرأي يرى بعضهم أنّ تدخّل هذه الوسائط التكنولوجية على الممارسة التشكيلية يجعلها عاجزة على استحضار كامل حيوية التجربة وواقعيتها، بل أكثر من ذلك ذهب بعضهم إلى اتهامها بخيانة العمل الفني، إذ أنّها تفككه، وتكسر بنيته، فيصبح "هجينا" أو مشوّها، وتفقده من ثمّ قيمته التي عرض بها في الأصل، أو تسرق منه الأضواء لتستقل بذاتها تجربةً مهجنة عن فكرة العرض القياسي الأصلي.

لمزيد تسليط الضوء على هذا الموضوع وإغناء النقاش حوله سأحاول استعراض جانب من تجربتي الذاتية مع العرض القياسي والاستئناس ببعض ما نشر حول هذا الموضوع من مقالات أوسلندر (1999 و2006) وتايلر (2017). إنّ هدفنا الأسمى هو المصالحة بين الفن والتكنولوجيا من أجل تطوير الفن وأنسنة التكنولوجيا.

Abstract

This presentation is one of the central interests of the discussion raised by this forum and is also part of a thesis that I defended on "The body as a support/actor of the work of art: from the performance to the archive". It deals with the use of

technological media such as the camera and smart phones ... and their role in recording performances and documenting details of events in the form of still images or videos.

My analysis will focus on the controversy around the use of technological media to record performances. Some scholars acclaim them thinking that they extend the life of ephemeral work of art, give it a new life and preserve it within the artistic experiences so that it can be presented to other audiences in different digital forms. In contrast, some others argue that the technological media fail to fully reflect the liveliness and realism of the artistic work. Still worse, technology was accused of betraying the artwork because they deconstruct its structure. This would cause distortions that reduce its original value. Finally, a technological work may steal the lights from the work of art and become an independent performance of itself.

To shed light on this topic and enrich the discussion around it, I will try to review a part of my personal experience with performance and draw on some of what was published on this topic from the articles of Auslander (1999 and 2006) and Taylor (2017). The ultimate goal would be to reconcile artistic work and technology to develop art and humanize technology.

Résumé

Cette présentation est au centre de la discussion soulevée par ce forum et fait partie également de ma thèse que j'ai défendue sur "Le corps support/acteur de l'œuvre artistique: de la performance à l'archive". Elle traite de l'utilisation de média technologiques tels que l'appareil photo et les téléphones intelligents ... et leur rôle dans l'enregistrement des performances et la documentation des détails des événements sous forme d'images fixes ou de vidéos.

Mon analyse se concentrera sur la controverse qui existe entre autour de l'utilisation des médias technologiques pour enregistrer des performances. Certains chercheurs favorisent ces médias pensant qu'ils prolongent la vie de l'œuvre d'art éphémère en lui donnant une nouvelle vie et la préservent parmi les expériences artistiques pour qu'elle puisse être présentée à d'autres publics sous différentes formes numériques. En revanche, d'autres soutiennent que les médias technologiques ne reflètent pas pleinement la vivacité et le réalisme du travail artistique. Pire encore, la technologie a été accusée de trahir l'œuvre d'art parce qu'elle déconstruit sa structure. Cela provoquerait des distorsions qui réduiraient sa valeur d'origine. Enfin, une œuvre technologique peut voler les lumières de l'œuvre d'art et devenir une performance indépendante en elle-même.

Pour éclairer ce sujet et enrichir la discussion qui s'en suit, je vais essayer de faire le point sur une partie de mon expérience personnelle avec la performance et de m'inspirer d'une partie de ce qui a été publié sur ce sujet à partir des articles d' Auslander (1999 et 2006) et de Taylor (2017). L'ultime objectif serait de réconcilier entre le travail artistique et la technologie pour développer l'art et humaniser la technologie.

مقدمـــــة

جاءت آخر طفرات التقدم التكنولوجي بثورة معلوماتية حولت العالم إلى قرية كونية، وغيرت المنظومة الفكريّة السائدة، وقلبت موازين الحياة، سواء كان ذلك من خلال تناول الموضوعات أو من حيث إنتاج علاقات جديدة في المجتمع ضمن تمثل جديد لمفهوم المعاصرة. إذ فتحت الثورة الرقميّة للفن عالما افتراضيا موازيا للعالم الواقعي، فمكّنته من استعمال أدوات ووسائل جديدة، تأتمر بأوامر أنظمة الذكاء الاصطناعي وتخضع الواقع لجملة من التساؤلات حول حقيقة الوجود في حدّ ذاته. ويطلق مصطلح الثورة الرقميّة على العصر الحالي بعد الدمج بين تكنولوجيّا المعلوماتيّة والاتصال، فتولد عن هذه الظاهرة عولمة الثقافة والاقتصاد وباقي الأنشطة الإنسانية، وأصبح الحاسوب والهواتف الذكية من أهم وسائل الاتصال. وتقاطعت ثقافة ما بعد المكتوب، حيث طغت ثقافة الصورة وعوضت الحرف والكلمة، مع جملة من المفاهيم كالأيديولوجيا والحداثة والعالمية فخلقت إمكانات لا محدودة في مختلف مجالات الحياة اليومية .

و لم تستثن التكنولوجيا مجال الفن فأقبل الفنانون على الوسائط التكنولوجية استجابة لمقتضيات العصر وأملا في أن يجدوا فيها أدوات جديدة واعدة لابتكار مضامين إبداعية توفر لهم سهولة الاستعمال وسرعة الإنجاز، وهو ما جدّد في مفهوم الإبداع باعتباره الإتيان بشيء جديد على منوال سابق، إذا اعتبرنا أنّ الصّورة الرقميّة لا تنتمي بشكل مباشر إلى المنوال السّابق المتمثّل في اللّوحة بما أنّها المحمل الأصلي للرسم... وقد شهد هذا التخصص تحوّلات غير مسبوقة، بحيث أمكن للفنان أن ينتج عملا يؤلف بين عدّة اختصاصات كالعروض القياسية مثلا مستفيدا من عدة وسائط تكنولوجية كالآلة الفوتوغرافية لتوثيق

مراحل العرض، والكاميرا قصد تسجيل مقاطع فيديو حية، تحفظ ذاكرة العروض وتؤرشفها، أضف إلى ذلك أنّ جمهور العروض الفنية المختلفة صار يؤم التظاهرات متسلحا بأحدث الوسائل الرقمية لمواكبة الحدث، ومن البديهي أن ينتهز الفرصة لتوثيق اللحظة من زاويته. فينتج عن ذلك صور رقمية أو فيديوهات تمثل مادّة فنيّة مختلفة. وقد يدخل المصور مؤثّرات متنوعّة على صوره الرقميّة ليجعل عمله هذا يتماشى مع أغراضه ثم يدرج "إنتاجه" هذا لاحقا كعمل شخصي مستقل بذاته لا يتورع في عرضه أو في إدراجه ضمن كتاباته معتبرا ذلك عملا أصليا. واستعمالنا لمصطلح الأصالة هنا لا يخلو من إشارة إلى التفاضلّ بين العمل الإبداعي والعمل المنسوخ. وهو أيضا تّنويه بأهميّة التمييز بين العمل الفنيّ المستحدث الناتج عن جهد ومعاناة والعمل المنقول دون استئذان أو اعتراف لصاحب العمل الأصلي.

بل أكثر من ذلك، ذهب بولوت (Bulut, 2018) إلى أنّ "التكنولوجيا الحديثة شكلت تصورا للفنون الأدائية في الثقافة التكنولوجية المعاصرة " وبالتالي بدأت تظهر بوادر تأسيس لثقافة تكنولوجية، وأصبح لزاما على الفنان أن يقر بها إذا أراد مواكبة هذه التحولات وعرض فنه لأكبر عدد ممكن من المتلقين. لقد أعادت هذه الطفرة تشكيل مفهوم العرض القياسي في الثقافة التكنولوجية المعاصرة .

سأحاول في هذا المقال أن أسلط بعض الضوء على العلاقة بين فن العرض القياسي وهذا "المحيط البشري الجديد" أو "هذه التحولات" من منطلق تجربتي الذاتية في ممارستي الفنية ودراستي حول الجسد الحامل والفاعل وهو يقوم بعرض قياسي. وسأستعرض في مرحلة أولى كيف خدمتني التكنولوجيا وأسهمت في إغناء تجربتي الفنية كما سأتناول في مرحلة ثانية بعض تحفظاتي على استعمال التكنولوجيا على هامش العرض القياسي لما في ذلك من سلبيات قد تضر بالفنان. ثم سأنهي ببعض التوصيات حتى نستفيد من التكنولوجيا في الأوساط الفنية ونحد من سلبياتها.

1. الوسائط التكنولوجية في خدمة العرض القياسي

1.1- الفوتوغرافيا التوثيقية والفن

لا يختلف اثنان في أنّ عصر المعلومات والتكنولوجيا اليوم، اجتاح حياة الإنسان، وكما ورد عن فيوريوما كلوهان (Fiore and McLuhan : 1967) "إنّ أي تكنولوجيا تخلق تدريجيًا محيطا بشريا جديدا". وفي هذا السياق لم يكن الفن التشكيلي استثناء إذ استفاد من التقدم التكنولوجي الذي ساعده على تطوير إمكانياته بتسهيل النفاذ إلى عوالم جديدة ربّما لم تكن متاحة من قبل، كما ساعده انتشار الحواسيب على استغلال برامج رقميّة صارت بمثابة الأدوات التي أصبح بعض الرسّامين يستعملونها مكان الرّيشة والألوان في اللّوحة التّقليديّة.

لقد عرفت البشرية فن التصوير في القرن الرابع قبل الميلاد وتحديداً في عصر أرسطو منذ وجود الغرفة المظلمة ثم استخدام فن الرسم والتصوير وبعدها مراقبة الصور التي تنعكس داخل الغرفة المظلمة بتفاعل أشعة الشمس معها والتي تمر عليها من خلال ثقب في جدار الغرفة، ولكن حاليا تطور التصوير حتى وصل إلى فن الرسم على الجسد.

إنّ الحديث عن الفوتوغرافيا التوثيقية يفرض الانطلاق من الإمكانية التي يتيحها الحامل الضوئي لتوظيف الرؤية التشكيلية في إنتاجات تحظى بمشروعيتها الثقافية، فتصبح هذه الأعمال ذات قيمة فنية، تعكس دور المقومات الحسية ومؤثراتها الخلاقة في إعادة إنتاج الموضوع البصري وتشكيله، وفق رؤية فنية تستقي أساسها الإبداعي من الثقافة الفنية والقيم الجمالية. من هذا المنطلق، يجدر التدقيق في أنّ التصوير الفوتوغرافي الفني لا يقتصر في إطاره التجريبي على توظيف الإمكانيات التقنية لآلة التصوير وخاصيتها التمثيلية فحسب، بقدر ما يحيل على بعده التشكيلي المتمثل في الاشتغال على خصوصيات الوسيط الفوتوغرافي، نافيا بذلك حياده. فقد انتعش استعمال الوسائط المتعدِّدة في الإبداع التشكيلي الحديث والمعاصر.

وعندما تَنَبَّأَ الفيلسوف الألماني والتربنياميBenjamin1[1] بأثر التكنولوجيا في الفن ودور وسائط الاتصال في تغيير الطابع التفرُّدي للفن، كان على حدس كبير لمعرفة درجة تأثير الوسائط التكنولوجية الحديثة في رؤية الفنان وتفكيره تجاه الفن ودفعه إلى إعادة النظر في أشكاله الفنية. فالتكنولوجيا اكتشاف بشري جديد أمسى يمنح الفنان إمكانات تعبيرية تجعل المواد والأدوات والحوامل الوسيطة أكثر طواعية في يَدِ المستعمل. وفي هذا السياق، يمكن تصنيف الممارسة الذاتية التي اعتمدت فيها الصورة الفوتوغرافية باعتبارها قد تخلت عن القيمة الفنية للصورة مرتبطة بطبيعة الوسيط وسعيه إلى إنتاج رسالة دالة، كما أنها مستقلة عن محتوى الخطاب، وتقتصر على الشكل الصرف للّقطة. من خلال هذه المقاربة هي محاولة إثارة بعض الزوايا التي يطرحها التصوير الفوتوغرافي في علاقته بالتوثيق، والوقوف عند إمكانية توظيف خصوصيات الوسيط وطواعيته لإنتاج رصيد تاريخي للأثر الفني، وذلك اعتمادا على تجميع لقطات التجارب المتتالية للعروض القياسية.

فلا مناص إذا من استعمال الوسائط التكنولوجية الحديثة لما توفره من تدفّق فائق للصور الثابتة والمتحركة ومن نفاذ سريع إلى المتلقي بمختلف شرائحه، وكذلك عبر الأقمار الصناعية فالمعلومة الآنية تطوّق الإنسان المعاصر من كل صوب. إنّ ما أحدثته الأنترنت في كل المجالات هو شبيه بثورة الطباعة عند ظهورها وبات استعماله أمرا ضروريا للتواصل والترويج في ظل الثقافة الرقمية والمجتمعات الرقمية والأنظمة الرقمية والطباعة الرقمية والفجوة الرقمية وغيرها من المصطلحات الدالة على التصاق التكنولوجيا بكل أوجه الحياة.

ومن أهم خاصيات الصورة الفوتوغرافية أنّها أقرب إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الواقع، أي ليس كعملية سريعة، لكن كمجموعة نظرات فريدة وسرية، تكمل محتـوى تجربتنا في العالــم(Hochney, 1984) ، هكذا اشتغل "هوكني" على عملية الإدراك البصري في بعدها الواقعي، فقام بأجرأة خاصية النظر وامتداده في الزمن، فأنتج إبداعات تجسد

[1] Walter Benjamin est un philosophe, historien de l'art, critique littéraire, critique d'art et traducteur allemand, né le 15 juillet 1892 à Berlin et mort le 26 septembre 1940 à Portbou. Il est rattaché à l'école de Francfort.) https://www.babelio.com/auteur/Walter-Benjamin/2684

كرونولوجية اللحظات واتصالها في عملية المشاهدة. فامتداد الزمن واسترسال النظر عبر وساطة الفوتوغرافية، لا يتمان إلا بتواز مع تقطعيه الفضاء وتركيبه. أي أنّ كل نظرة هي تقطيع في المكان، واتصال النظرات يرتبط بتجزيء الفضاء الذي يشكل موضوع الصورة الفوتوغرافية. بيد أنّ الصورة الوحيدة لا تتناول في موضوعها إلا جزءا مستقلا من فضاء عام، فهي لا تستدعي المشاهدة، باعتبارها فعلا في الزمن، بقدر ما تكتفي بإثارة لحظة ثابتة، حيث إن جزءا من الموضوع داخل إطار صورة مستقلة، يجعل النظرة معلقة، ويختزل المشاهدة في لحظة جامدة، فينفي اتصال الزمن. وفي محاولة لتسريح خطاب الفوتوغرافية من قبضة اللحظة الجامدة، يأتي تفكير هوكني بإمكانية الربط بين تجزيء الموضوع عبر التقاطات بصرية عديدة ومتوالية، وبين استرسال عملية المشاهدة عبر معاينات، ينتج عنها تعدد النظرات واتصالها في الزمن. فيقدم الفنان عرضا تشكيليا مركبا من سلسلة صور فوتوغرافية ذات مواضيع تحيل، تكامليا، على أجزاء أو أوضاع لموضوع وحيد[1]، فيصير العرض البصري منسوجا في وحدة تكاملية تفرض على المشاهد استرسال النظر، وذلك بالانتقال من صورة إلى أخرى داخل تقاطعات الفضاء وحركات الموضوع المنساقة في كرونولوجية زمنية، تنتج عنها وحدة النظر والمشاهدة. ويشخص الفنان من خلال مجموعة صور، عدة أوضاع وهيئات لموضوع مجزأ إلى وحدات بصرية متسلسلة، فيضفي على التركيب الفوتوغرافي خاصية الحركية والانتظام الإيقاعي، وذلك عبر عدة لقطات تصويرية لموضوع منساق في حركة تعبيرية أو عضوية.

إنّ توقف عدسة التصوير وترصدها لانتقالات حركية الهدف يعكس رغبة الفنان في القبض على الموضوع في عدة لحظات، قد لا نستطيع التقاطها في زمن المشاهدة. فيصير العرض الفوتوغرافي متشكلا من سلسلة كليشيهات مرتبطة عضويا بالموضوع نفسه حسب إيقاع يفرض على المتلقي التوقف، بدوره، أمام كل حركة باعتبارها موضوعا مستقلا، في لحظة مفقودة. وعلى الرغم من ارتباط الفوتوغرافيات بالنزعة التسجيلية، فإن الفنان يتميز بالقدرة على التقاط الأثر الضائع ولحظة التعبير الهاربة، خلال فترات متباعدة أو متقاربة من مدة

[1] لنأخذ كمثال توضيحي عمله رقم 86 منCameraworksحيث قدمHochneyعرضا فوتوغرافيا من أربعة كلشيهات، موضوعها شخص Billy wilderيوقد سجارته، فيجسد الفنان فوتوغرافيا أربع لحظات سريعة من هذه العملية، بدءا من الرغبة في التدخين وإيقاد السجارة، حتى حالة الإشباع والارتخاء وإدغام عود الثقب في المنفضة.

العرض وتكون معظم اللقطات معبرة عن شكل العلاقة المعقدة بين الخيال والواقع، ويجمع فيها بين لغة الفن التشكيلي وتقنية التصوير الفوتوغرافي، ليخرج في النهاية بما يمكن أن نطلق عليه فوتوغرافيا تشكيلية معاصرة. لا يصور ما يراه مباشرة، بل يقوم بإعداده أولا، بحثا عن نص بصري معبر من خلال أدواته وخبراته، يحدد ويختار الزاوية والتوقيت والضوء ونقطة جذب تنطلق منها الرؤية الجمالية والحسية، ويضيف أبعادا فلسفية وثقافية وإبداعية للفوتوغرافيا، صاحب حس إخراجي متميز فى تقديم عناصر الكادر، يحترم إبداعه ويسعى لتقديم نماذج تحمل بين تدرّجاتها اللونية معاني جديدة وإضافات مبتكرة من خلال النظر فى كل جزء من أجزاء الصورة ومدى ملاءمته للموضوع. وضع الفنان أو المصور الفوتوغرافي نفسه في علاقة يقينية مع عالم يختفي وراء ملامح شخصياته، وحول هذا العالم إلى موضوعات عقلية حوارية، متبعا المثل الصيني: الصورة الفوتوغرافية تغني عن ألف جملة فهي لغة حوار. رؤيته الضوئية واللونية غيرت تصوراتنا المعتادة عن الفوتوغرافية، بدأ أعماله المعروضة بلقطات مستمدة من المدارس التشكيلية الواقعية الكلاسيكية التي تعتمد على نقل الواقع في لحظة لها خصوصية، وصولاً إلى تعبيرية ومبالغة وخيال ممزوج بواقع في نسيج حتى لا ينفصل ولا يقبل التجزؤ.

وبفضل التطوُّر الهائل والمذهل التي شهدته البشرية في مجالات تكنولوجيا المعلومات، صار الفنان المعاصر ينزع نحو توظيف العديد من الوسائط السمعية البصرية في الإبداع التشكيلي، مثلما صار يُدمج مواد وحوامل جديدة للتعبير ثنائية وثلاثية الأبعاد. ومن ثم، انتشرت الصوَّر المخلوقة بالكومبيوتر، وتقدَّمت الفنون المتَّصلة بالرسوم المتحرِّكة وتعزَّزت العديد من الأقسام والشعب والمحترفات بكليات ومعاهد الفنون الجميلة وأمست تضمُّ تخصُّصات خاصة بـالكومبيوتر. بهذا المعنى حلَّت الآلة محلَّ اليَدِ، وأضحت تصنع الفن وتبدعه على نحو مباشر وفعَّال، أي أنّ الفنان المعاصر لم يعد بمقدوره إنتاج الفن بمفرده بعد أن فتحت وسائط التعبير الجديدة الباب واسعاً أمام المتلقي للانخراط في التجريب والابتكار بدعم وإعانة من العديد من البرامج والتعليمات المبرمجة الخاصة بالخَلق والإبداع .

وحتى لا يدفن المبدع المعاصر أحلامه ولا يمقت حدسه وحتى يلامس فعله الحسي الأساليب الحداثية وحتى ينتصب مسائلا بملء السؤال الشرعي العلاقة القائمة بين ما يطرحه من

إشكالات ورؤى جمالية مع محيطه الثقافي المباشرأو الافتراضي ومايحدث من مجادلة بينذاتيته والعناصر المادية المكونة للعمل الفني فهو يعتبر كل الوسائل التقنية المتاحة مشروعة، بل ضرورية ما دامت في خدمة فنه، يطوّعها لغاياته وإن اقتضت طبيعة إبداعه استخدامها بطريقة مغايرة تماما للأغراض التي أُعدت وبُرمجت من أجلها. وهنا تجدر الإشارة إلى مفهوم التحويل الذي اتّخذ نهجا إجرائيا منذ الدّادائيين وتتالت بعدهم الحركات الفنية في صياغته بأشكال متنوعة .

الصورة الفوتوغرافية هي مرجع موثق لذكريات الإنسان، حيث تعبر اللقطات عن كل مرحلة في حياة الإنسان بتفاصيلها، بل تكون أحياناً أكثر قدرة على التعبير من الكلام لأنها توصيف للواقع بدون أي تزييف أو خداع أن يبحث عن فكرة جديدة يترجمها إلى صورة توجز هذا المعنى.

2.1- فضائل التكنولوجيا على تجربتي الشخصية

واعتمادا على تجربتي مع فن العرض القياسي، فإنّي احتجت إلى العديد من هذه الوسائط لعل أبرزها الآلة الفوتوغرافية لتوثيق سلسلة العروض القياسية التي قدمتها في أماكن مختلفة وأوقات متباعدة طيلة الفترة التي استغرقها بحثي. كما وظفت الكاميرا لتسجيل فيديوهات للعروض واستعملت الحاسوب في كل عرض مصدرا للصوت والصورة لمصاحبة العرض، حتى يتمكن أكبر عدد من الحضور من عيش العرض مهما اختلفت أماكنهم وزوايا نظرهم. وقد كان هدفي الأول من توثيق العروض هو اقتناص اللحظات الهاربة والحفاظ على الفعل الزائل. وكنت أيضا أستعمل تلك التسجيلات لإعادة النظر في كل الأحداث التي دارت، قصد المراجعة والنقد الذاتي ومحاولة البحث في طرائق التحسين وابتكار حلول للمشاكل وتدارك النقائص التي لا يخلو منها عمل فني.

ولعب تجميع الأرشيف لهذا الكم الهائل من الأحداث والمناسبات دورا مهما في تطوير عملي والخروج به عن التكرار العقيم، فكان كل فيديو وكل لقطة فوتوغرافية بمثابة المرآة العابرة للزمن التي تساعدني على تعديل أدق التفاصيل، وترشدني عند محاولة تفكيك العرض القياسي وإعادة تركيبه بين عرض وآخر وفق سيناريوهات جديدة كنت أخترعها في انسجام

تام مع الفكرة القائلة بأنّه لابد لكل فنان أن يطعم تجربته الشخصية في كل مرحلة من مراحل بحثه بتجارب فنية مؤسسة في تاريخ الفن أو بأخرى لها من النظريات والتفكير في أبعاد ومفاهيم تعطيها مشروعية وجدوى.

في هذا السياق كان لزاما عليّ أن ألتجئ إلى استثمار هذه الوسائل رغبة في التزامن مع مقتضيات التطور ومواكبته، وبحثا عن تكافؤ الفرص التي قد تكون مفقودة أو قليلة على الصعيد المحلي. فقد تغيب إمكانات انتشار الأثر الفني عن طريق المعارض أو بواسطة الاستنساخ وخاصة أنّ تجربتي الأولى بالأساس قائمة على الفن الزائل وإذا انتهت مدة العرض لا أجد أثرا للممارسة التشكيلية ... لكن هذه الإمكانات تتطلب حضور الآلة والوسيط وبذلك يتوفر للعمل الفني أهم شرط لبقائه والاسترسال في الإنتاج وهو الانفتاح الممكن على التلقي الافتراضي. وهو تواصل سانح لفرص التعرف والتعارف وربط الصلة والتراسل وانتشار الأثر. هذا من ناحية، أما إذا تعمقت أكثر في مفاصل تجربتي، فإنّ استعمال الوسائط الرقمية لا يقتصر فقط على الوظيفتين الإعلامية والترويجية وهو منفصل تماما عن مرحلة الإبداع، فلا داعي أن نتخوف من أن تتوصل التكنولوجيا إلى بتر البعد المادي والحسي للأثر الفني. وإذ لابدّ من استعمال هذا الوسيط فلأنّه أصبح أداة تواصلية ضرورية إن تنكرت لها فسأحكم على ممارستي بالانحباس في بوتقة ضيقة، تفقدها إمكانات التواصل مع المتلقي من ناحية و تهددها بالتقوقع والانكماش والزوال والاندثار من ناحية أخرى.

الصورة عدد1: أثناء توثيق للعرض القياسي لفاطمة الزهراء الحاجي بالمركز الثقافي الفرنسي بصفاقس، تونس 2011.

كما توفقت عدسات التصوير الفوتوغرافي في كثير من الأحيان إلى التقاط صور للفنان تظهر معاني إنسانية وتعبيرات خفية كان من الصعب على العين المجردة التقاطها أثناء العرض أو بعده تماما مثل التقاطها لمشاهد من العرض فيها جوانب من المشهد أو حركات عفوية أو مدروسة قد تكون مرت أثناء العرض بسرعة حالت دون التمعن فيها أو حتى التفطن لوجودها زمن العرض القياسي حتى ليخيل للمشاهد الذي حضر العرض وعرضت أمامه هذه الصور الفوتوغرافية أنه يراها للوهلة الأولى.

الصورة عدد 2: مقطع من عرض قياسي لفاطمة الزهراء الحاجي بالمركز الثقافي الإسباني طنجة، المغرب 2013

وقد تحمل مثل هذه اللقطات تعابير عن مشاعر كالخوف والترقب والانتظار والارتباك والارتياح لا يدركها حتى الفنان الذي عاشها أثناء العرض لكنه كان منشغلا عنها نظرا لتركيزه على العمل الفني فلا يملك إلا أن ينبهر بها وبقدرة المصور وآلته على اقتناصها فضلا عن قدرة التكنولوجيا الماثلة في الوسائط التكنولوجية لتوثيق العرض القياسي ككل حتى تؤبد الزائل وتمنحه حياة جديدة وتحفظه ضمن التجارب الفنية لإعادة تقديمه للمتلقي من محامل رقمية مختلفة في عروض قياسية رقمية. وهنا ألتقي تماما مع رأي تايلر القائل بأنّ الصور التي تنتج عن توثيق العرض أو الممارسات النابعة من العرض القياسي إلى الكاميرا يمكن اعتبارها "عرضية" إذا كان المقصود منها أن تعرض كتظاهرات تحدث في "الحاضر" ويتم عرضها لمتفرج يستهدف حاليًا كمتلق (Taylor, 2017).

لقد تبين من هذا العرض المقتضب بأنّ التكنولوجيا كما وردت عند الباحثين عموما وكما تجلت في ممارستي الفنية للعرض القياسي يمكن أن تكون خير سند للفن والفنان. فهي تنمي قدرته على الإبداع والابتكار إذا تمكن من بعض تطبيقاتها وطوّعها كأدوات للرسم تعوض الريشة والألوان والمحامل بدقة أكبر وسرعة إنجاز فائقة وتكاليف أقل. وهي أيضا وسيلة توثيق وحفظ للذاكرة لا تضاهيها ذاكرة الإنسان المحدودة، إلى جانب ذلك ما تقدمه للممارسات الفنية الرّاهنة (الزائلة) والعروض القياسية من تأبيد على محامل رقمية تسهّل إعادة عرضها للمتلقي في أمكنة وأزمنة متجدّدة. لكن يبقى السؤال المطروح هل كل ما تقدمه الوسائط التكنولوجية للفن والمبدع يعدّ إيجابيا أم أنّ لها تأثيراتها السلبية التي تجبرنا على إعادة التفكير في طرائق توظيفها في عملية الإبداع ؟ هذا ما سأحاول الخوض فيه في الجزء الثاني من هذا المقال مستندة على ما استخلصته خلال رحلة البحث التي رافقت ممارستي الذاتية في تقديم العروض القياسية بالإضافة إلى الاستئناس ببعض التجارب والشواهد التي تطرّقت لهذا الموضوع .

2. الوجه الآخر للوسائط التكنولوجية المستعملة في العروض القياسية

1.2- هل قتلت التكنولوجيا اللمسة البشرية للعمل الفني؟

التعامل مع التكنولوجيا عبر وسائلها الجامدة ينتج في النهاية عملا وظيفيا نفعيّا خاليًا من العواطف. فيجرّد الممارسة من المفاهيم والعمق لتفرز أعمالا تفتقر إلى الفلسفة الفنية والجمالية الفكرية... ومع ظهور الصورة الفوتوغرافية في أواخر القرن التاسع عشر راود الفنانين والنقاد تخوف شديد من تأثير التقنية على الفن. واعتبر بعضهم أن ما تيسره الصورة الفوتوغرافية قد يشوّه المنطلقات الجمالية للفن بل قد تنتزع الآلة إنسانية الفنان. بينما ذهب بعضهم إلى أن ما تقدمه عدسة الكاميرا يوفر على الفنان عناء التنقل بمعداته إلى المشهد ويكون بمثابة المرجع الأول يعتمده كما كان يعتمد الرسوم السريعة. نذكر هنا الرسام ديقا Degas[11] الذي استعان بالصور الفوتوغرافية لرسم مشاهده وخاصة حركات الجياد

[1]Edgar DEGAS (1834-1917), peintre et sculpteur français, est considéré comme l'un des représentants majeurs de l'impressionnisme grâce à sa composition novatrice et à son analyse perspective du mouvement.

الراكضة. وقد مثل استعمال الصور الفوتوغرافية لدى الدادائيين منعطفا هاما فجّر المفهوم التقليدي للرسم حيث تحوّل فضاء اللوحة إلى فضاء تشكيلي تتراكب فيه الصور الفوتوغرافية والرسم والنص الشعري...نتج عن ذلك تفاعل مع ما يعتبر غريبا أو غرائبيا أو ما ينعت بالصدفة واللامتوقع وأدى كذلك إلى إعادة النظر فيما ترسخ من تقاليد وممارسات فنية فأوقع الفنان المبدع في متاهات الأسئلة المربكة للثوابت الجمالية، وشاركه في هذه المدارات الفكرية والجمالية الشاعر والمسرحي والناقد وهي مدارات لا تأخذ بالضرورة بمنطق العقل العملي الذي لطالما أملى سلطته على إدراك وفعل الإنسان بواسطة الوسائل التقنية التي سخرها التقدم العلمي لفائدة الحاجيات الحياتية والنفعية.

لقد أصبح الفنان مسكونا بأسئلة متعددة حول ماهيَة الفن وموقعه من حضارة عصره. وباتت هذه الأسئلة تلاحقه في ممارسته وفي تأملاته وغالبا ما ترتبط بعلاقة الإبداع بالتطور التكنولوجي الرهيب الذي يتعارض مع الميول الطبيعية إلى الممارسة اليدوية التي تستمد كنهها من طاقة ذاتية باطنية، لا يستهويها التقنين والدقة وكل ما له علاقة بالآلة. وكلّما تعقدت هذه الآلة ارتجت هذه الطاقة واستبطنت خوفا من أن يتحنط الحلم عبر الوسيلة التقنية.

إنَنا نشهد إعادة النظر في جوهر الفن من فترة لأخرى كما نلحظ تباين المواقف حول طبيعة العلاقة بين الرؤى الجمالية والمستجدات التقنية من ذلك ما يصرح به أندي وارول أريد أن أكون امتدادا للآلة، قد نفهم من هذا الموقف حتمية مسايرة الفنان للتطور التكنولوجي حتى يتاح له إنجاز أعماله بالأدوات التقنية لعصره، وقد يكون ذلك تعبيرا صارخا لما أفرزته الحضارة من أنماط حياتية جديدة ونماذج استهلاكية غير معهودة أثرت بالضرورة في الأذواق الفنية ودفعت الفنان إلى تفجير طاقات إبداعية دفينة. وولدت لديه مزيدا من الجرأة لتخطي المألوف. فيتوجب على ممارس هذا الفن تحرير العمل الفني من قاعات العرض ودمجه في محيطه الطبيعي. فيقدم هذا الفن مفهوما جديدا للفضاء فبعدما كان حاويا للعمل الفني، أصبح تفاعله مباشرا يلعب فيها هذا الأخير دور التشكيل والتحرير لمفهوم الفضاء. "فهيزر" Hezer مثلا قد أنجز في" صحراء نيفادا" عملا يسمى "كتلة مزاحة أعيدت إلى مكانها". اعتمد فيه على ألف صورة فوتوغرافية من زاوية قائمة ومسافات متساوية لتوثيقه، فكل عمل فني يتخذ جانبا من الخصوصية، فتتحول الصورة الفوتوغرافية، الخرائط

النصوص أكثر أهمية من مادية العمل المنجز كما هو الشأن في تجربتي التشكيلية حيث يكون الأثر والبصمة التي يتركها الجسد على مختلف واجهات المكعب أكثر شأنا من العرض القياسي في حد ذاته، طبعا هذا في المرحلة الثانية من التجربة الفنية.

لكن هذه التطورات التي حدثت بسرعة رهيبة وفي وقت قياسي أحدثت زلزالا في النماذج الفنية المتعارف عليها وأجازت إعادة صياغة المفاهيم الجمالية، وأوقعت الفنان في شرك التجريب والمساءلة وتوليد المعنى عبر فرضيات بعيدة عن عالم الثوابت، هذه المنطلقات الذهنية تستمد طاقتها من تجدد الفعل التشكيلي ضمن مجال بات مفتوحا لتمازج الأنماط الفنية ولتذويب الفروق بين الأجناس والتقنيات. فضلا عن أنّها ورطت الفنان في سياقات غير منتظرة، منها التعامل بصفة إرادية وتبعا لموقف معلن مع مفاهيم إجرائية مثل الاستعادة أو الاقتباس من أعمال تنتمي لحركات فنية مصنفة في تاريخ الفن. نذكر خصوصا أعمال أرمون المتكونة عن مفهوم التراكم وأعمال سيزار المرتكزة على استعادة الأشياء.

من ناحية أخرى يسرت التكنولوجيا عملية الحصول على المعلومة البصرية انطلاقا من المستنسخات والصور الفوتوغرافية والمجلات التفاعل مع الموروث الحضاري الواسع بطريقة متحررة من قيود الماضي بما في ذلك من المفاهيم المرتهنة لتجارب فنية حديثة العهد. ففي الوقت الذي ساعدت التقنيات الحديثة أو الوسائط التكنولوجية بعض الفنانين التشكيلين المُتمكنين على خلق حالة من حالات الجمال وتقدير النسب الجمالية في عملهم الفني، ساهمت أيضا في إنتاج أعمال هجينة ومشوهة ومكنت أشخاصا تنقصهم الموهبة والمعرفة الأكاديمية بعلوم الفنون من استنساخ أعمال فنانين آخرين في تعدّ صارخ على أخلاقيات المهنة وقواعد التعامل الحضاري وإتيقا الإنتاج الفكري والفني.

ولعل أبرز مظاهر ازدواجية تأثيرالتكنولوجيا في العمل الفني بالسلب والإيجاب في الوقت نفسه تكمن في ما وفرته التقنيات المتعددة الوسائط من إمكانيات التدخل على الأعمال وتغييرها حتى بعد الانتهاء منها وبعد عرضها. ونخص بالذكر من هذه التقنيات تلك التي تختص في عرض الصوت والصورة والحركة والنص واللون، لاسيما في مجال التصميم الرقمي والفوتوغرافيا الجديدة والفيديو الإنشائي المعتمد على الإدماج البصري للوسائط التكنولوجية المنتِجة للصور المتحرِّكة، كشاشاتِ العرض الضوئية وجهاز عرض الصور

والبيانات. فقد أصبح استخدام التكنولوجيا وسيطا في أغلب هذه الأحيان لغاية إخفاء بعض النقائص الفنية والتقنية في الممارسة، ومحاولة البحث عن قاعدة جماهيرية جديدة مستهلكة لا تدقق في المضامين أو تناقش قضايا ملتزمة. وهو ما قد يعتبر نوعا من الغش والتلاعب بالحقائق على الرغم ممّا قد يحققه من تحسين للعمل الفني، مثلما هو الحال مع استخدام الكمبيوتر وبرامجه لتأثيث أو توثيق العروض القياسية التي أنتجت كما كبيراً من الصور ومقاطع الفيديو التي ألفت بين العرض القياسي والفوتوغرافيا، ثم عولجت رقمياً ببرامج الجرافيك وذهبت إلى أبعد من ذلك في التركيب والتلاعب بزمنية العروض والإضاءة ومسرحة الممارسة ... وهو ما يجبر عين المتلقي على إكمال دراما الصورة من خياله أو خلق سيناريوهات جديدة لأحداث الممارسة مغايرة للنسخة الأصلية التي يحضرها المتلقي مباشرة.

ولكن لا يقتصر الحكم على سلبيات هذه الوسائط التكنولوجية بالتقصير أو الخيانة للممارسة الإبداعية بل تتعدى إلى ضرورة الاعتراف بمحدودية وعدم قدرته على التأقلم مع متطلباتها، فنواجه إلى وهنات سلوكية ناتجة عن عدم استيعاب واستبطان الثقافة التكنولوجية على الوجه الأمثل، وعلى الرغم من أنّها لم تنحصر في تطبيق التكنولوجيا في الفن وحده بل تجاوزته لتمس كل المجالات التي دخلت عليها الثورة الرقمية إلا أنّها تبقي تأثيرات سلبية تستوجب المعالجة والإصلاح وتتطلب التفكير فيها.

2.2- تجربتي الذاتية مع سلبيات التكنولوجيا

مثلما سبق ذكره، كنت ملزمة باستعمال التكنولوجيا في عروضي الفنية. ولقد اكتشفت أنّ هذا الخيار لم يكن خاليا من السلبيات والمشاكل أولها أنّي كنت مجبرة باستدعاء مساعدين تقنيّين للقيام بهذا العمل. فنظرا لخصوصية عرضي الذي كان يتطلب مشاركة كامل أعضاء الجسد أثناء العرض، لم يكن بإمكاني التوثيق بمفردي مثل ما فعلت الفنانة "أورلان" التي عمدت إلى تخدير أجزاء من جسدها مع الإبقاء على وعيها أثناء العرض لتتمكن من الأداء والتوثيق في الوقت ذاته، فهي المباشر الرئيسي للتصوير وعملية التوثيق لعرضها القياسي المباشر المتمثل في تخدير بعض أجزاء من جسدها وإجراء عمليات جراحية صغيرة على تلك الجزاء الخدرة في حين تقوم الفنانة بتوثيق عملها فوتوغرافيا من الزوايا التي تراها أنسب.

الصورة عدد 3 : الفنانة أورلانORLAN[1] توثق للتدخل الجراحي على جسدها أثناء العرض القياسي.

إذًا كان من الضروري أن أستعين بتقنيين يلتقطون الصور ويسجلون الفيديوهات أثناء قيامي بالعرض القياسي، وهنا تظهر أولى نقاط الاختلاف بين توثيقي للعرض وتوثيق " أورلان" لعرضها. ففي حين تقوم هي باختيار زوايا الرؤية ونقط التركيز التي تستحق التوثيق حسب اختيارها وبناء على تخطيطها المسبق، كنت أنا أجبر في عروضي على الرضا بتوثيق المصور. ومن هنا تبدأ علامات قصور التكنولوجيا في عكس الصورة التي يريدها الفنان. فللمصور رؤيته وتصوره اللذان لا يتطابقان حتما مع تصوري، وهو ما جعلني أحيانا أحس بخذلان التكنولوجيا وقصورها عن التوثيق الأمثل لعملي. غير أنّ هذا لا يعني أنّي أنفي عن الفوتوغرافيا حقها في الاستقلال بذاتها فنّا، لكن لابد من فهم مفاصل الظاهرة والوسيط التقني. إذا اعتبرنا التصوير الفوتوغرافي تقنية ضوئية تقدم إمكانية تمثيلية كبرى لنقل المواضيع وإعادة إنتاج الواقع البصري، وحددنا خاصية آلة التصوير في مبدإ الغرفة المظلمة، فهل نكون قد استبعدنا البعد الفني في الفوتوغرافيا بترجيح مبدئها التقني المحاكاتي؟، أي نكون قد أقصينا أهمية الحس الخلاق والرؤية التشكيلية التي تسخر آلة التصوير باعتبارها أداة فحسب؟ دون ذلك يصبح المجال مفتوحا لتأكيد القيمة الإبداعية للتصوير الضوئي، والحديث عن جمالية الفوتوغرافيا، وخصوصياتها التشكيلية والتواصلية.

[1] Mireille Porte, dite Orlan, pseudonyme qu'elle écrit « ORLAN » en lettres capitales, est une plasticienne transmédia et féministe française, née le 30 mai 1947 à Saint-Étienne1,2,3. Elle vit et travaille entre Paris, New York et Los Angeles.Elle pratique la peinture, la sculpture, la photographie et la vidéo, et réalise des installations et des performances. Elle utilise également les médias numériques, la robotique, l'intelligence artificielle et les biotechnologies

المشكل الثاني يتلخص في طرائق استعمال التكنولوجيا من قبل فئة معينة من الجمهور، وما يحدثه هذا التّصرف من تشويش أثناء العرض، فيشتت تركيز الفنان وبقية المتابعين للعرض بانتباه. وهو ما قد ينجر عنه المس من قيمة الأداء، ولكثرة الانقطاع تتفكك مشاهد العرض القياسي المباشر فتصل إلى المتلقي مجزأة ويصعب فهمها وتجميعها فتخلق لديه نوعا من الغموض والارتباك.

ثالثا في وجه آخر لاستعمال التكنولوجيات قد تمثل في عدم وعي المتلقي بمسألة قواعد استغلال الصورة الفوتوغرافية أو المحامل الرقمية وقوانينها، فألاحظ استعمالا مفرطا للهواتف الذكية وحركات توثيق جماعية للحظات مختلفة من العروض بدون استئذان لأفاجأ بوجودها ونشرها في وسائل التواصل الاجتماعي. ويذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك في استعمالها رسميا في التدليل على أفكاره دون الرجوع إلي أو التعريج حتى على المصدر. وهذا يعتبر تعديا صارخا على حقوق ملكية العرض وعلى خصوصيات الناس. إنّي أرى أنّ سهولة استعمال آلات التصوير وشيوعها عند الناس أصبح يقارن بسهولة نسخ النصوص ونقلها عبر الوسائط الرقمية. وأعتبر أنّ تصوير الأعمال واستعمالها دون إذن ودون توثيق لمراجعها هو سرقة فنية موصوفة وعمل مخالف لأخلاقيات التعامل الفني النزيه ومشابه تماما لعمليات الغش في العالم الأكاديمي يعاقب عليه القانون ويتفق الجميع على نبذه والتنديد به وتعليم الناشئة على تحاشيه.

الصورة عدد4: لقطة للجمهور أثناء التوثيق للعرض القياسي لفاطمة الزهراء الحاجي في الأيام المتوسطية للفنون التشكيلية بنابل 2016.

هكذا نلتمس أثر التكنولوجيا في الفن، ودور وسائط الاتصال في تغيير الطابع التفرُّدي للفن، كانت بنا رغبة جامحة لمعرفة درجة تأثير الوسائط التكنولوجية الحديثة في رؤية الفنان وتفكيره تجاه الفن ودفعه إلى إعادة النظر في أشكاله الفنية. فالتكنولوجيا اكتشاف بشري جديد على الرغم ممّا يمنحه للفنان من إمكانات تعبيرية تجعل المواد والأدوات والحوامل الوسيطة أكثر طواعية في يَدِ المستعمل إلا أنّ العلاقة بينها وبين الفن تبقى علاقة جدلية، على الرغم من حاجة كليهما إلى الآخر.

الخاتمة

لقد تعرض هذا البحث إلى ظاهرة استعمال التكنولوجيا في الفن عموما وفي العرض القياسي تحديدا معتمدا على ما نشر في الموضوع وعلى تجربتي الذاتية وخلص إلى النتائج التالية:

- أولا أصبحت التكنولوجيا جزءا لا يتجزأ من حياتنا الاجتماعية والمهنية والفنية، ولا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها أو الاستغناء عنها.

- ثانيا لا ينكر أحد ما قدمته التكنولوجيا من مساعدة للتطوّر في كل المجالات. ففي الفن تحديدا كان للتكنولوجيا أثر في تطوير قدرة الفنان على التعبير وسرعة في إنجاز الأعمال وسهولة نقلها لتبلغ جماهير واسعة لم تكن تصلها من قبل.

- وأخيرا مكنت الفنان من توثيق أعمال كانت تعتبر زائلة، فمدّدت في عمر العروض العابرة وساعدت على إعادة عرضها لمتلقين لم يتيسر لهم الحضور لمشاهدتها مباشرة.

وقد أظهر البحث أنّ التكنولوجيا لا تخلو من سلبيات منها أنّ استعمالها في التوثيق قد يحرف العمل أو يشوهه ويحيد به عن مقاصده خصوصا إذا لم يتم التوثيق على يد الفنان الأصلي. وأوضح البحث أيضا أنّ استعمال التكنولوجيا أداة للرسم مثلا من شأنه أن ينقص من اللمسة الإنسانية للعمل نظرا لأنّ الآلة لم تنجح حتى الآن في محاكاة المرونة البشرية في الحركة وفي اختيار اللون. وأخيرا يبدو أنّ التكنولوجيا بتسهيلها لعملية التصوير والنسخ ساهمت في تفشي ظاهرتين سلبيتين في تعاملنا مع الفن أولاها استباحة الخصوصية وما تبعها من إزعاج للفنان وللعرض وثانيها التعدي على حقوق الملكية بما في ذلك من غش وسرقة.

ولكن البحث لمح أيضا إلى أنّ المحاسن والمساوئ لا تكمن في التكنولوجيا بحد ذاتها إذ أنّها مجرد آلة من صنع الإنسان بل تتعداها للمستعمل. فإذا أحسن الاستعمال صلحت الآلة وإذا أساء الاستعمال فسدت وأخيرا، يبدو أنّ تأثير التكنولوجيا أعمق من هذا كله إذ أنّها أدخلت ثقافة تكنولوجية مستقلة بذاتها وأنّنا مازلنا لم نستوعبها في جميع أبعادها، ولذا علينا أن نكتشف أسس هذه الثقافة وننشرها في الناشئة حتى نقلل من مساوئ استعمال التكنولوجيا.

المراجع

- إبراهيم الحيسن : (2015). الفن التشكيلي المعاصر /خرائط الفن وتحولاته، اتحاد الفنانين التشكيليين بجنوب المغرب – الطبعة الأولى.
- كاترين ميبيه : (1997). الفن المعاصر /عرض لفهم محاولة للتفكير – ترجمة : راوية صادق، دار شرقيات /المركز الفرنسي– الطبعة الأولى.
- Auslander, P. (1999) *Liveness: Performance In A Mediatised Culture.* London:Routledge
- Auslander, P. (2006) 'The Performativity of Performance Documentation', *PAJ: AJournal of Performance and Art*. Vol 28, No. 3. p. 1-10
- Bulut, M. (2018). Digital Performance: The Use of New Media Technologies in the Performing Arts. A Ph.D. Dissertation.Unpublished. Available at www.academia.edu visited on 24/2/2021.
- Fiore, Q., and McLuhan, M. (1967). *The medium is the massage*. New York: Random House.Hockney, D.1984.Cameraworks, introduction de Weschler,L. Londres, Thames & Hudson

الهجانة في تجربة الفنان سامي بن عامر
تجريب مستمر: من التصويري إلى الرقمي

منى الخصخوصي

جامعة قابس

ملخص باللغة العربية:

سلطنا الضوء في هذا المقال على تجربة الفنان التونسي سامي بن عامر، وهي تجربة تتوغل بنا نحو عوالم ومحطات بصرية مختلفة في موادها وخاماتها وتقنياتها ودلالاتها، حافظ فيها على شخصية إبداعية قوامها البحث والتجريب والاكتشاف.وما إن يصل إلى محطة إلا وينطلق نحو أخرى، وهذا ما لمسناه في مسار تطورات تجربته التي لا تتوقف عند نقطة نهاية ،بل هي تجربة منفتحة ومتناسلة حيث تنتقل من مجال تصويري إلى آخر رقمي.

إلا أنه ما ميز هذه التجربة ،هو حفاظها على فعل الهجانة (هجانة المواد والتقنيات)، كمفهوم تشكيلي معاصر .فلئن كانت في التصوير ألمسندي دمج للمواد والخامات والتقنيات،فإنها في التصوير الرقمي وصل للفن بالتكنولوجيات الرقمية الحديثة، ولعل هذا ما أعطى للتجربة خصوصياتها التشكيلية وقيمتها الجمالية.

ملخص باللغة الفرنسية:

Dans cette article nous mettons en lumière l'expérience de l'artiste tunisien Sami ben Ameur ,qui est une expérience qui nous plonge vers différents mondes et stations optiques dans ses matières, matières premières, techniques et connotations, dans lesquelles il entretient une personnalité créative basée sur la recherche, l'expérimentation et la découverte. Nous l'avons touché au fil des développements de son expérience qui ne s'arrête pas à un point final, mais qui est une expérience ouverte et symétrique qui passe d'un champ plastique (peinture) à un autre numérique.

Cependant, ce qui distingue cette expérience, c'est sa préservation de l'acte d'hybridation (l'hybridation des matériaux et des techniques), en tant que concept plastique contemporain.

Ainsi, la peinture était un mélange de différents matériaux et des techniques variées, la peinture numérique à atteint l'art, avec des technologies numériques modernes, et c'est peut- être ce qui à donnée à cette expérience ses particularités plastiques et sa valeur esthétique.

ملخص باللغة الأنقليزية:

In this article, we tried to highlight the experience of the Tunisian artist Sami ben Ameur.

In fact, it is an experience that takes us towards different words and optical stations with its raw materials, techniques and connotations, in which he maintains a creative personality based on research, experimentation and discovery.

We realized the development of his experience that does not stop at an endpoint, instead it is an open and symmetrical experience as it moves from one photographic field to another digital one. However, what distinguished this experience was its preservation of the act of hybridization (the hybridization of materials and techniques), as a contemporary plastic concept. So while the Musandid photography was an amalgamation of materials, and techniques, in digital photography, it hassled art to modern digital technologies, and perhaps this is what gave the experience its plastic peculiarities and its value aesthetic.

المقدمة

ينتقل بنا الفنان سامي بن عامر عبر محطات بصرية مختلفة في تقنياتها ودلالاتها ومعانيها،إلا أنه حافظ على الهجانة كمفهوم تأسست عليه تجربته التصويرية، من خلال دمج الخامات والتقنيات ، وكذلك في تجربته الرقمية الراهنة التي وظف فيها التكنولوجيا الجديدة.

فكيف للهجانة أن تكون مدخلا ملائما لعرض مسيرة الفنان سامي بن عامر؟

وإلى أي مدى يمكن لهذا المفهوم أن يكون محورا تتناسل منه مختلف مسارات تجربته الفنية؟

إذن، نروم من خلال هذا المقال الوقوف عند تجليات الهجانة في هاتين المحطتين الهامتين من مسيرته الفنية، وقبل الولوج إلى هذه المسألة سنقف عند التحديد الاصطلاحي لمفهوم الهجانة.

1. في معنى الهجانة

من الصعب تحديد تعريف دقيق للهجانة، باعتبارها من بين المفاهيم التي لا تشمل مجالا محددا (فنون، علوم، بيولوجيا، فلسفة، أدب. . .). لذلك حاولنا الاستئناس بالعديد من المراجع المختلفة ،للخروج بمقاربة دقيقة لمفهوم الهجانة ،قبل تحليل تمظهراتها ومختلف إشكالياتها في الفنون البصرية بصفة عامة وفي مجال النسيج على وجه الخصوص، حيث يعرفها ابن منظور في لسان العرب كما يلي:

"هجن هجنة –وهجانة-هجين حيوان مولود من إسفاد حيوانين من نوع واحد ولكن من سلالتين مختلفتين –البغل هجين الحمار والفرس. هذا هو التعريف الذي ورد في لسان العرب[1]

فالهجين" **في المصطلح الفرنسي يقابله *hybride* وفي اللسانيات يُطلق لفظ هجين على الكلمة المتكونة من عناصر متأتية من لغات مختلفة"**[2] .

أما في معجم الوسيط فهي **"بمعنى قبحه وعابه"**[3] كما يعني أيضا:"**ما ينبت عن تزاوج صنفين مختلفين (شجر هجين)"**[4]. و"**الهجين هو تزاوج أو تشابك أو تراكب جنسين أو فصيلتين أو مكونين في شكل أو حبسه في مادة واحدة"**[5].

لكن في المعنى التشكيلي، دخلت الهجانة مجال الفن منذ القديم[1]، وقد توسع استعمالها تدريجيا مع الفن الحديث، في إطار ما نسميه **"بتقاطع الفنون وتفاعلها والتقائها وحوارها**

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، ج7،طبعة1،دار صادر بيروت 1995، ص 16..

[2]ويمكن أن نتوسع أكثر في معاني الهجين والتي ذهب فيها العرب إلى اعتبار الأبيض هجينا، ويسمي العرب الهجين العربي ابن الأمة لأنه معيب وهو ابن الأمة ما لم يحصن. وقيل لولد العربي من غير العربية هجين وقالت العرب أولادها من العجميات اللاتي يغلب على ألوانهن البياض: هجين وهجناء لغلبة البياض على ألوانهم، بينما الغالب على ألوان العرب الأدمة وتعد العرب البياض من الألوان هجانا. كمال الكشو، التقنيات المزدوجة من خلال تطعيم مواد الألواح الخزفية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف نور الدين الهاني، مدرسة الفنون الجميلة ، تونس، 2006، ص83.

[3]معجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق العالمية، مصر 2004، ص 1016.

[4]المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق بيروت، الطبعة الثانية، 2001 ص، .1473..

[5] Clonage et hybridation dans l'art ،Actes du colloque international Monastir, décembre 2016 ،Edition AMAPC ،2017،p11.

واستعارتها واتصالها بغية تجديد الممارسات التشكيلية"[2]، وصولا إلى الفن المعاصر، الذي أصبحت فيه (الهجانة) حاضرة بشكل أوسع.

أما بالنسبة لإتيان سوريو، فإن الهجانة " تعني" كل أثر فني يمزج بين الآثار والأساليب أوبين أنواع متباينة وغير متماثلة حتى تفقد الوحدة والتناسق"[3].

نستشف إذن، من كل هذا أن الهجانة هي بالأساس مفهوم بيولوجي-علمي، ورغم حضورها النسبي في الفن منذ القديم،إلا أنها لم تظهر بصورة جلية إلا مع بداية القرن العشرين،في إطار التغيرات التي طرأت على الممارسة الفنية، التي تجاوزت المتداول وقطعت مع السائد، في سعي منها إلى تبني خيارات إبداعية مبتكرة والبحث عن أنساق أخرى وبدائل فنية جديدة، علها تثري الممارسة الإبداعية وتؤسس لفن يستوعب كل الأشكال الفنية والتقنية والمفهومية الأخرى.

ولعل هذا قد ظهر مع المدارس الفنية التي برزت في بداية القرن العشرين، كالدادائية والتكعيبية والسريالية ،بوصفها توجهات فنية عُرفت بانفتاحها على مختلف الأشكال الفنية والتقنية والتعبيرية، باعتماد وسائط فنية مختلطة. وهي حالة أصلية ربما تميز الفنون البصرية عن غيرها من المجالات الفنية الأخرى،وهذا يراه بُرهان بن عربية ،حينما قال:" لابد من التأكيد أولا على أن الهجانة في الفنون البصرية والإنسانية بشكل عام ليست حالة عرضية، بل هي حالة أصلية ودائمة تتمظهر في مختلف الأشكال الفنية.إن الفنون البصرية قائمة بالأساس على التأليف والتوليف بين العناصر المختلفة وذلك مبدأ سائد،وأن الفنان غالبا ما يجد نفسه أمام ضرورة البحث عن تناسقات بين العناصر الهجينة، فالهجين لا يتمثل دوما

---

[1]يشير برهان بن عربية في مقاله بعنوان"العمل الفني بين التهجين والتوليف": الأمكنة مخبر تجريب معاصر، إلى أن "الفكر الإنساني بتمثلاته الميتوثولوجية والسريالية وقصصه الشعبية وخياله وشخوصه الدرامية غارق في الهجانة، ألم يكن تمثل الزمن في الفكر اليوناني ما قبل الفلسفي كرونوس kronos ثعبانا له ثلاثة رؤوس أوفروع أووجوه، وأبوالهول في الفنون المصرية الفرعونية، جسد نصفه آدمي ونصفه الآخر حيواني وكذلك بعض أعمال "روني ماغريت" René Magritte في لوحة الموديل الأحمر بدمجه لرسم العنصر الإنساني والغرض في قشرة لونية واحدة ورؤية واحدة وسلفادور دالي، الثقافة نفسها تتكون من تداخل الثقافات والنص المفتوح عند "دومينيك شاتو" يتحمل كلمات مستنسخة من نصوص أخرى. . . " نفس المرجع,ص 134.

[2] Dominique BERTHET. Vers une esthétique des métissages. Les arts d'ailleurs. L'Harmattan, Paris, 2002 ،p7.

[3] Etienne Souriau« L'hybride en esthétique ce terme est péjoratif. On qualifie d'hybrides des œuvres qui mélangent des influences ; des styles ou des genres disparates et mal assimilés »…. Etienne Souriau. Vocabulaire d'esthétique ،éd ،Quadrige ،Paris,2004،p ،840.

تلك الطفرة الجينية الاستثنائية أو ذلك التحول الخارق للعادة والسائد في الجسد الميثولوجي أوالسوريالي. . ."[1].

إذن، يمكن التأكيد على أن مفهوم الهجانة أو التهجين من المفاهيم التي نجد لها آثارا في الفن الحديث، ولكن اعتمدت بشكل أوسع في الفنون المعاصرة، عكس بقية المعارف والأنساق الأخرى وخاصة منها العلمية والبيولوجية (النباتية والحيوانية) التي كانت مرتبطة بها منذ زمن بعيد.

وهذا ما يدعونا إلى إثارة العديد من التساؤلات:

هل يمكن الإقرار بأن الفن المعاصر هو فعل إبداعي هجين؟

وكيف تجلت الهجانة عند سامي بن عامر في تجربته التصويرية ثم الرقمية ؟

وإلى أي مدى يمكن للهجانة أن تكون مدخلا لعرض مسيرته ومحورا تتناسل منه تجربته الفنية؟

2. الفن المعاصر هو فعل إبداعي هجين

إذن، لو نظرنا إلى الهجانة في مجال الفنون البصرية وخصوصا ضمن سياقها المعاصر، لوقفنا عند اختلافها عن السائد والمتداول في الممارسة الفنّية، من ذلك تراكب وتداخل أجناس ومواد وتقنيات عدة في الفعل الإبداعي الواحد، بمعنى أن الفعل الإبداعي المعاصر هو الذي شجع الفنان على البحث في اللامتآلف، واستثمار الأشياء المتنافرة والزج بها خارج سياقاتها الأصلية والطبيعية.

وإذا ما نظرنا إلى الهجانة من هذه الزاوية، فإنه يمكن أن نقر بأن الفن المعاصر هو فن هجين، بمعنى أن"**الهجين الذي هو اختلاف على السائد بتداخل اللامتآلف واللامعهود وبين التهجين الذي هو فعل مخبري يدفع بالأشياء خارج سياقها الطبيعي. . .**"[1].

[1] Clonage et hybridation ،Op. Cit،p،134

إن النقلة النوعية التي جاء بها الفن المعاصر هو قطعه مع مفهوم المحاكاة والتكرار والتقليد **"إذ لم يعد الفن يشتغل حسب أنموذج المحاكاة، ولا حسب أنموذج التمثل، لقد اتخذ الفن نماذج أخرى، أصبح الفنان بموجبها صديقا لغير المعهود وغير القابل للرد، والنفعي."**[2] وانفتاحه على التجديد والابتكار وإعادة الخلق، فقد ساهم في تجاوز استعمال المادة الواحدة ودمجها في مواد متنوعة ومختلفة، سواء في الملمس أو النوعية أو المصدر من توظيف الحامل التقليدي إلى الاستناد على محامل مختلفة، وهو ما ساهم في انفتاح الاختصاصات التشكيلية على بعضها البعض، وبذلك تم التخلص من القيود والضوابط الفنية التي كانت تلزم الفنان لوقت طويل، فتنوعت التقنيات وتعددت القضايا الجديدة المطروحة .فبرزت مواضيع على الساحة الفنية ،عبرت عن مخاوف الإنسان وهواجسه خاصة وأن الفن أصبح يمارس من طرف كل فرد تقريبا بدون استثناء. ونستشف هذا التطور والنقلة الفنية، من خلال جملة من الحركات الفنية كالمستقبلية والدادائية... التي أُعتبرت بمثابة الثورة على القيم والنظم الفنية السابقة ،والتي اعتمدت على العشوائية والصدفة والمخيلة المبدعة ،والتي أعطت للمادة أهمية كبرى في العملية الإبداعية وأولتها جانبا كبيرا من التعبير الفني خصوصا في توظيفها للجاهز "الريدي مايد"، وبذلك فسحت مجالا أرحب أمام الفنانين للخلق والابتكار والإبداع ،فأصبح لكل واحد منهم أسلوبه الخاص الذي يتفرد به ويميزه عن غيره .

لقد مثلت مسألة التجاوز والقطع مع المتداول والسائد مسألة ملحة حيث **"لم يعد الفن يشتغل حسب أنموذج المحاكاة ، ولا حسب أنموذج التمثل، بل اتخذ الفن نماذج أخرى، أصبح الفنان بموجبها صديقا لغير المعهود"**[3].وانفتاحه على التجديد والابتكار، وهذا ما ساهم في تجاوز استعمال المادة الواحدة ،لتدمج في مواد متنوعة ومختلفة، ولعل هذا ما نستشفه من خلال جملة من التجارب الفنية التشكيلية التونسية متنوعة الاختصاص، التي اعتمدت على مفهوم التهجين، بما هو تداخل لعدة تقنيات والتنافر المادي في الأثر الفني ، فمثلا في مجال التصوير يمكن الحديث عن مادوية الفعل التصويري أو التصوير المُهجن

---

[1]نفس المرجع، ص 134..

[2]محمد محسن الزارعي, المجلة التونسية للدراسات الجمالية,(مجلة محكمة),المحور عدد 1:الصورة والفنون:مسائل جمالية , طبعة أولى,السنة 2017. ص 24.

[3]نفس المرجع، ص 24

3. تجليات الهجانة في تجربة سامي بن عامر:

أ- الهجانة في تجربة التصوير:

يبدو التجريب سمة جوهرية عند الفنان سامي من عامر، وفعل التصوير عنده تجريب أو لا يكون، باعتباره مجالا واسعا للحوار مع مختلف الخامات والمواد والتفكير في الحلول التشكيلية، وطرح البدائل والتصورات التي تُثمر علاقات جديدة، وهو منهج اختاره الفنان كأسلوب بحث، يثري مجال التجربة، ويسعى إلى تطويرها، وينفتح بها على محطات إبداعية متصلة ومنفصلة عن بعضها البعض.

هذا وتعتبر تجربة الفنان التشكيلي **سامي بن عامر**[1] في مجال التصوير، من أهم التجارب التونسية التي عالجت إشكالية التهجين بما هو مزج للمواد، حيث جمع بين خامات مختلفة وسعى إلى إيجاد علاقات قوية بينها، فاللوحة عنده أصبحت فضاءً مهجَّنا بفعل تلصيق وتراكم عديد المواد من أتربة وأكريليك وجبس وملصقات إلخ...عبر توظيف **" تقنيات مختلفة كالشّطب والحكّ والفرك**[2] **والضربات السريعة للفرشاة، وتقنية تكثيف الملامس والكتل الناتئة "**[3] و**"الثرية بالإمكانات التعبيرية التشكيلية التي مكنته من استكشاف كثير من التقنيات المتنوعة والمزدوجة والتي تتفاعل فيما بينها في نفس العمل "**[4]، ففضاء اللّوحة مع سامي بن عامر أصبح مخبرا للتجريب وهو اختبار للمواد المُكدسة ولجملة من

---

[1]سامي بن عامر فنان تونسي، من مواليد صفاقس سنة1954، درس الإبتدائي والثانوي بصفاقس ومنها إنتقل سنة 1975 ليزاول دروسه بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس إلى غاية سنة 1979. ثم تحول إلى باريس لإعداد أطروحة الدكتوراه في الفنون التشكيلية ثم عاد من جديد إلى تونس ليدرس بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. ومن ناحية أخرى كان منذ الصبا مولعا بالشعر والمسرح وبالثقافة الشاملة ككل، فبعد حصوله على شهادة الباكالوريا رغب أن يكون مسرحيا لكن الجانب التشكيلي هو الذي شده وذلك لأنه كان مغرما بالرسم وقد ظهر ذلك في حصص السنوات الأولى والثانية والثالثة ثانوي.كما أن التجربة التي خاضها في السنة الخامسة ثانوي في دار الثقافة بطريق الأفران والتي تمثلت في مبادرة تشجيعية من أستاذين بالجهة كان لها الأثر الكبير على اختياراته الفنية حيث أنهى ذاك النشاط بمعرض جماعي زاد في ولعه بالفن التشكيلي". آمنة جراي، جدلية التلاشي و الحضور: المقتطفات الصورية بين الحضور و الغياب في أعمال الفنان التشكيلي سامي بن عامر، مجلة الحياة الثقافية، العدد250,أفريل 2014,ص 6.

[2]وفي عام 1925 اكتشف أرنست طريقة جديدة تفسح المجال أكثر من سابقتها لعمل جديد, وهي طريقة "الفرك"و معناه كما يلي يضع أرنست على لوح خشبي صغير قطعة من الورق العادي , وبعض أوراق الشجر, وخيطا, ودولابا ألخ...ثم يفرك الورقة العادية برصاص القلم فينشأ من ذلك صور غريبة قد يمثل الخشب فيها حقلا أو بحرا, ويصبح الخيط الملتف أشبه بغيمة كأن يصبح الدولاب المسنن سماء سوداء تتألق فوق أرض يغمرها نور مبهر أي أن الأشياء التي تركت آثارها في هذه الصور قد فقدت خصائصها الأصلية وتحولت إلى أشياء أخرى بفعل مواهب الفنان في الرؤية والمتخيل".جوزيف إيميل مولار,الفن في القرن العشرين,منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي,1972, ص114.

[3]مجلة الحياة الثقافية، العدد250، مرجع ذكر سابقا، ص 8.

[4]رشيدة التريكي، الإبداع والضرورة والصدفة، الجمعية التونسية للجماليات والإنشائية تونس،2003,ص 8.

نفس المرجع، ص 7.

التقنيات، وهذا ما ساهم في تنوع ملامس أسطح لوحاته من خشنة وناعمة ورطبة فنحن إزاء فوضى المواد، هي فوضى ساهمت في إلغاء مركزية العمل، إنها الفوضى البنّاءة التي ترنو إلى الخلق والإبداع فالتقنية "تصبح مبدعة عندما لا ينظر إليها كوسيلة بل كعنصر مثير للإبداع، يعني، عندما نعمل على توخي طرق جديدة لتبرز علاقات مادية مغايرة وطريفة. عندما لا نكتفي باعتماد نفس الخامة ونفس الأداة. فنمتحن خامات وأدوات أخرى، وعندما نصطدم بالحواجز ونعمل على تخطيها، فاستكشاف التقنيات ليس إثراء لوسائل العمل بل تنويعا في المضامين التشكيلية الممكنة ذاتها"[1].

سامي بن عامر، تقنيات مزدوجة على لوح 1996
قياس:(30صم/30صم)

سامي بن عامر، تقنيات مزدوجة على قماش،2006
قياس (175صم/175صم)

[1]نفس المرجع، ص 7 .

تحظى المادة في أعمال سامي بن عامر بأولوية مطلقة وأهمية كبرى، وتعلن حضورها الفيزيائي بصفة مكثفة، فتطغى على كافة مساحة اللوحة فلا تجد فيها مكانا شاغرا ، وهذا يدل على أن هاجس الفنان وتفكيره يتماهى بالمادة، باعتبار العمل المتوصل إليه هو نتاج لجدلية "المادة والفكر" ولعل هذا ما صرّح به حين قال أن "الخامة من الأشياء التي اعتمدتها، ففي الحقيقة عندما كنت طالبا كنت مهتما ومغرما... بالخامات وما تبرزه من إمكانيات في مقدور كل فنان أن يوظفها في أعماله، فكل خامة تملك لغتها وعلى الفنان أن يولد هذه اللغة في عمله فنيا. فالصدفة ليست كافية لوحدها بل على الفنان أن يوظف هذه الصدفة لتصبح حاملة للفكر"[1] عبر البحث والمغامرة التي يشير أنها كانت ولا تزال تقود مساره التشكيلي، لكن ما يعتمده ،إذن هو في الواقع ليس سوى **"جدلية بين الوعي واللاوعي، بين العبثي والافتراضي، بين التمكن والتلقائية، بين الإرادة والصدفة، بين المتوقع واللامتوقع، بين الفكر والمادة، وهذه الجدلية ليست نتيجة صدفة بل هي صادرة عن تمش واع وبرنامج عمل مدروس "**[2] بقي وفيّا له بفضل قناعته بأن الإبداع فعل حر لا يمكن أن يتأسس على البحث والإعداد المسبق باعتباره فعلا آنيا (وليد اللحظة).

وقد أشار أسعد عُرابي في كتابه وجوه الحداثة في اللوحة العربية، في إطار حديثه عن هجانة المواد في الفعل الإبداعي إلى أنه:**"كان لابد من البحث عن مادة لاصقة متعددة الوظائف... وذلك من أجل تثبيت شظايا المواد ذات الطبائع غير المتجانسة ومن أجل توحيد أنسجة السطوح الغائرة والنافرة، وما كان يختلط مع العجائن الصباغية من قبل الملصقات الاستهلاكية الهشة، ترجع هذه الضرورة حتى إلى عهد ملصقات التكعيبية والدادائية والسريالية (وعلى الأخص منذ ملصقات شويترز)... وتضاعفت مع إنشاءات الدادائية المحدثة (خاصة مع روشنبرغ) الحاجةُ إلى وسائط اللصق والتعشيق والقص، التلسين الخشبي واللحم المعدني..."**[3]

إذن، هذا على مستوى تجربة التصوير، لكن كيف تجلت الهجانة في تجربته الرقمية؟

---

[1] مجلة الحياة الثقافية, العدد250مرجع ذكر سابقا, ص 9 .
[2] الإبداع والضرورة والصدفة، مرجع ذكر سابقا، ص 6.
[33] أسعد عرابي، وجوه الحداثة في اللوحة العربية، منشورات دار الثقافة والإعلام الشارقة، 1999,ص 109.

ب- الهجانة في التجربة الرقمية:

يعود مصطلح الفن الرقمي إلى التكنولوجيا التي أساسها الرقميات كالحواسيب واللوحات الرقمية ...الذي إلتجأ إليه الفنان المعاصر، كنمط فني جديد ووسيط آلي تكنولوجي الأكثر قوة وشيوعا في عالم اليوم ، نظرا لما له من إمكانات وتطورات تقنية ،خصوصا مع الطفرة التكنولوجية وعلى رأسها الطفرة الرقمية التي طالت مجال الفنون التشكيلية .

حاز الفن الرقمي والتكنولوجي على اهتمام الفنان المعاصر، نظرا لسرعة الأداء وسهولة التداول والتواصل ،خصوصا وأن الصورة الرقمية لازالت تتقدم و تمحو الحدود وتقلص المسافات بين البلدان والثقافات والنخب وهذا ما جعلها الوسيلة الأكثر تداولا في الوقت الراهن ،والتي لا غنى عنها .وربما هذا ما جعل منها قبلة الفنان اليوم ، لما تضمنته من وسائط ومضامين تشكيلية جديدة، توفر للفنان ما لا تقدر على توفيره التقنيات التقليدية ، كما أنها تُيسر التفاعل والتواصل وتُسهّل تبادل الأفكار بين الفنانين فيما بينهم، أو بين الفنان والجمهور على نطاق أوسع.

لقد استفاد الفن من التطورات التكنولوجية والخبرات التقنية، ووظفها لصالحه، وطور من خلالها وسائطه ومعدات عمله، القائمة على الشاشة الرقمية وكل البرمجيات ذات الوسائط المتعددة التي يوفرها الحاسوب.

لقد تأثر الفنانون في الفترة المعاصرة بالوسائط التشكيلية والتقنيات التي وفرتها التكنولوجيا في العصر الحديث، وأصبح العمل الفني لا يعتمد على الخامات التقليدية، وهذا ما ميز عديد التجارب الفنية التونسية التي لجأت لاستعارة العديد من إمكاناته ووسائطه،وهو ما ينطبق على تجربة الفنان سامي بن عامر، حيث لم يتوقف مختبره التجريبي عند الهجانة في الفنون البصرية التقليدية من خلال تداخل الخامات والمواد والتقنيات، بل تخطى ذلك من خلال تجربته الرقمية التي انطلقت منذ سنة 2017 والتي وظف فيها التكنولوجيا الحديثة و استبدل وسائطه الفنية المعتادة بأنماط إبداعية جديدة، أقرتها تغير الأدوات المعتمدة في الرسم الرقمي عن طريق الحاسوب، فاستبدلت المحامل المسندية بمحامل رقمية و الفرشاة والألوان بالفأرة والأزرار ،كوسائط جديدة اعتمدها في عملية التصوير وعناصر للتشكيل، استطاع

تسطيحها وتغييرها وتحويلها إلى أداة تتماشى مع متطلباته التعبيرية، لكن رغم هذا الاختلاف إلا أن الرسم الرقمي يبدو متتما لتجربة التصوير المسندي، حيث كان سامي بن عامر يستلهم عدة خصائص ذات صلة بالتصوير على القماش، ،فنجد مثلا الممحاة وأقلام الرصاص وأشكالا جاهزة يستطيع التحوير فيها وفق ما يقتضيه المشهد المقترح .

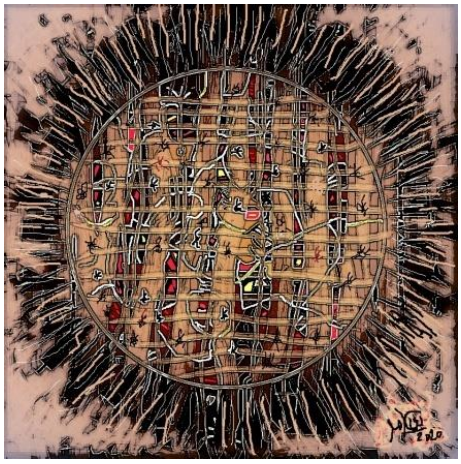
سامي بن عامر، قلق 19

سامي بن عامر، داخل الخلايا 2

نسيج دقيق وجزئيات صغيرة تصعب تقنيات الرسم التقليدية من بلوغها وهي أعمال تنتمي لمجموعة الرسوم الرقمية ، التي شارك بها الفنان سامي بن عامر في المعرض الافتراضي**"لمسة مميتة"** سنة 2020 والذي يظم حوالي عشرون لوحة رقمية أنجزها في فترة الحجر الصحي زمن الكورونا ،حيث أن الفنان تعذر عليه التنقل مباشرة إلى مرسمه فوجد الحاسوب أداة للرسم .

إن الملفت للانتباه ،هو أن أعمال سامي بن عامر رغم اختلافها ،غير أنه ظل وفيا لمفهوم الصدفة واللامتوقع والعفوية والحركة والسرعة في الأداء، حتى في أعماله الرقمية، وهي خصوصية مهمة في شخصية الفنان ، حيث أن مسار الفعل الإبداعي الرقمي لديه يبنى

على مراحل بدءا بالرسوم الخطية ،باعتماد الفأرة ثم تليها المرحلة اللونية مستخدما فيها شفرة الألوان الموجودة بالحاسوب ،أما بالنسبة للمفردات والأشكال فقد حافظ تقريبا على نفس المفردات التي كان يعتمدها في رسوماته على القماش وعلى شكل الدائرة كأطر للعمل الفني ،حيث يقول الفنان في هذا الإطار**"يتميّز الفيروس التاجي بشكله الدائري وبالأشواك التي يحملها هذا الشكل على محيطه حيث تصبح مشابهة لتاج الملك. وقد جعلت من هذه الخصائص الشكلية مرجعيات أسّسْتُ من خلالها لأسلوبية خصصت بها هذه المجموعة من الأعمال. حتى أشكال الشّخوص الآدمية التي أرسمها باتت مكوّرَة ومُشوّكَة"**[1]



سامي بن عامر مجهري2

من معرضه الافتراضي "لمسة مميتة"2020

ولعل هذا ما نلمسه في عمله "مجهري 2"حيث يتجلى الإطار العام للعمل المتمثل في الدائرة، والتي تعبر عن الحركية والديناميكية، ولعل هذا من مقومات خصوصية الفعل الأدائي عند سامي بن عامر ،فالمتأمل في هذا العمل يلحظ كذلك العفوية والتلقائية، التي تدعمها تلك الخطوط المتداخلة والتي تنبثق منها شبكات نسجية و لونية، ربما هي إيحاء بطبيعة التضاريس في الكون.

خاتمة

في ختام هذا المقال الذي خصصناه لقراءة في مفهوم الهجانة في تجربة الفنان سامي بن عامر، بما هي تجريب مستمر: من التصويري إلى الرقمي، نخلص أن فن التصوير عند هذا الفنان ، سواء أكان في تجربته التصويرية المادية على القماش، أو الرقمية الافتراضية على الحاسوب، فإنه ظل فضاء للتجريب ومجالا واسعا للبحث والاكتشاف.

هذا، ونقر بصعوبة تحديد مقاربة دقيقة لمفهوم الهجانة في هذه التجربة بمحطتيها التصويرية والرقمية، خصوصا في ما يتعلق بإجراءاتها المنهجية وجوانبها المفهومية، ولكن رغم كل هذا، حاولنا قدر الإمكان التوصل إلى نتائج واستنتاجات تتعلق بمحاولة الانتقال بمبحث الهجانة كمفهوم لا يشتمل مجالا محددا ، باعتباره ينشط ضمن اهتمامات عدة معارف إنسانية، كالفلسفة والعلوم والبيولوجيا والأدب وغيرها، وكذا في المجال التشكيلي توسع استعماله في الفنون البصرية، ضمن تقاطعاتها وتفاعلها وحواريتها مع بعضها البعض، من خلال تداخل المواد والتقنيات والأساليب ،وكان هذا وسيلة الفنان المعاصر لمزيد إثراء تجربته الإبداعية ، وتحقيق الغرض الجمالي من ناحية، وبلوغ العمق الدلالي والانفتاح على المجالات العلمية والتكنولوجية من ناحية أخرى.و ضمن هذا السياق قاربنا لمفهوم الهجانة في تجربة الفنان بن عامر، الذي أصبح وسيلته التعبيرية من خلال إعادة تصوره للعالم البصري، ضمن رؤية فنية متطورة، وخلق تراسل ثقافي بين الممارسة التصويرية المسندية ، مع ما توفره التكنولوجيات الرقمية الحديثة من إمكانات التواصل وسبل الالتقاء ومزيد الإثراء. هذا وقد ساهمت اللوحة الرقمية في تطوير سبل جديدة لتجربته التشكيلية ، خاصة وأن عملية التشكيل باعتماد آلة الحاسوب أسهمت بشكل كبير في تطوير وتعديل العمل الفني بإمكانات فنية مضافة،لذلك أصبح التعامل مع الحاسوب ضرورة ملحة في وقتنا الراهن فرضه التطور التقني والتكنولوجي على الفنان، وهذا ما ساعد على ظهور بعض المفاهيم والتقنيات التي أثرت المجال البصري ،إذ لا يمكن أن ننفي صلة الرسوم الرقمية بأعماله الفنية السابقة،سواء على مستوى التركيبة أو على مستوى المفردات المعتمدة، ونشير في هذا السياق إلى أن الهجانة كمفهوم ظل محورا تتناسل فيه مختلف مسارات تجربته من خلال حوارية الخامات وتداخل المواد

والتقنيات والاختصاصات التشكيلية ، أو من خلال توظيف التكنولوجيا الرقمية الجديدة ووصلها بالفن.

إذن، لا يوجد فرق بين ما هو افتراضي رقمي وواقعي تصويري عند الفنان سامي بن عامر، باعتبار أن كل منهما مكمل للآخر ووسيلة من وسائل التعبير، وكل منهما قادر على تكريس العلاقة بين المتلقي والأثر الفني.

قائمة المراجع

I. باللسان العربي

- أسعد عرابي، **وجوه** الحداثة **في اللوحة العربية المعاصرة** ، منشورات دار الثقافة والإعلام الشارقة ، 1999.
- رشيدة التريكي، **الإبداع والضرورة والصدفة** ، الجمعية التونسية للجماليات والإنشائية، تونس 2003.
- ابن منظور، **لسان العرب** ، ج7،طبعة1،دار صادر بيروت، 1995.
- **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق بيروت، الطبعة الثانية، 2001 .
- **معجم الوسيط** ،الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، الطبعة الرابعة ، مكتبة الشروق العالمية، مصر 2004.
- كمال الكشو، **التقنيات المزدوجة من خلال تطعيم مواد الألواح الخزفية**، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف نور الدين الهاني، مدرسة الفنون الجميلة ، تونس، 2006.
- محمد محسن الزارعي، المجلة التونسية للدراسات الجمالية، (مجلة محكمة)، المحور عدد 1: الصورة والفنون : مسائل جمالية ، طبعة أولى، السنة 2017. ص 24.
- آمنة الجراي، جدلية التلاشي والحضور: المقتطفات الصورية بين الحضور والغياب في أعمال الفنان التشكيلي سامي بن عامر، **مجلة الحياة الثقافية**، العدد250، أفريل،2014.

II. باللسان الفرنسي

- ***Clonage et hybridation dans l'art***، Actes du colloque international Monastir 10 ، 11 décembre 2016 ،Edition AMAPC ،2017.

- ***Dominique*** **BERTHET**. *Vers une esthétique des métissages*. Les arts d'ailleurs. L'Harmattan, Paris ,2002.

- **Etienne Souriau**. *Vocabulaire d'esthétique*، éd ،Quadrige،Paris, 2004.

III. مواقع النات

- https://scontent.fnbe1-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/45851556_10156888530433033_8284213846298591232_n.jpg?_nc_cat=101&_nc_ht=scontent.fnbe1-1.fna&oh=edd9f46bc4886b49d930f70042e31772&oe=5C8612BF.
- https://external.fnbe1-2.fna.fbcdn.net/safe_image.php?d=AQET5Y7KdS5-Oqm0&w=480&h=250&url=https%3A%2F%2Fi.ytimg.com%2Fvi%2FZ270wLG8HK0%2Fhqdefault.jpg&cfs=1&ext=jpg&ccb=3-5&_nc_hash=AQEhX0Iea_ywt-gW