المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص: 102 - 111
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

جدلية الثابت والمتحوّل في تحليل الأثر الفنّي المعاصر: فن التنصيبة نموذجا

The dialectic of the fixed and the variable in the analysis of contemporary artistic impact: the art of installation as a model

د. عبيد الطاهر*
جامعة صفاقس (تونس)
abid.taher@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/12/22 تاريخ القبول:30 /2021/12 تاريخ النشر: 2022/03/28

ملخص: شهدت الممارسات الفنية خلال العصر الراهن تحولّات جوهرية وخصوصا في مستوى التعاطي مع حقيقة الفعل التشكيلي من خلال القطع مع الأساليب الإجرائية السائدة والاعتماد على مفاهيم حداثية ضمن رؤية تستنهض الصور المتخيّلة لتُحوّلها إلى صور إبداعية متجدّدة. وهي وضعية تجعل عملية تحليل الأثر الفني في حاجة إلى البحث فيما وراء العمل التشكيلي مَهما كانت طبيعته وخصوصيته للوقوف عند أبرز الدلالات الرمزية والتعبيرية. فقد تتطلّب هذه المرحلة التركيز على العلاقة التي تؤلّف بين مكوّنات العمل المنجز، علاقة أصبح فيها المتلقي شريك فاعل في العملية الإنشائية، فتغيّرت بذلك المفاهيم وتغيّرت معها أساليب التعبير الممكنة، حيث تحوّل الفعل التشكيلي إلى حقل مفتوح على تعبيرات لا نهائية تصبّ في خانة اللامتوقّع.

الكلمات المفتاحية: الفن المعاصر- التنصيبة - المتلقّي - الظّلال - الثابت- المتحوّل

ABSTRACT Artistic practices during this era witnessed fundamental transformations, especially in the level of dealing with the reality of the plastic act by breaking with the prevailing procedural methods and relying on modern concepts within a vision that focuses on imagined images to transform them into renewed creative images. It is a situation that makes the process of analyzing the artistic effect in need of a search beyond the plastic work, whatever its nature and specificity, in order to stand at the most prominent symbolic and expressive connotations. This stage may require focusing on the relationship that constitutes between the components of the completed work, a relationship in which the recipient has become an active partner in the construction process, so concepts have changed and the possible methods of expression have changed with them, as the formative act has turned into an open field on endless expressions that fall into the category of the unexpected. .
Keywords: contemporary art - recipient - shadows - fixed - transformed

* المؤلف المرسل

مقدّمـــــــة:

لئن يعكس الفعل التشكيلي في أبعاده الجوهرية التفاعل المباشر مع المادة من خلال إدراك طبيعتها وإمكاناتها وقدراتها في تجسيم الفكرة و سيرورتها الإيحائية، فإن هذا الفعل يؤسّس أيضا قِيَما وتصوّرات يمكن إختراقها والنفاذ بها إلى مُعطى آخر يصبح في حدّ ذاته مُنطلقا لمعرفة جديدة. إنّه بعث للسؤال في ماهية الأشياء ووضع العمل التشكيلي موضع استفهام مستمرّ، ولعلّ هذه الوضعية تعدّ مجالا بالإمكان الانطلاق منه نحو مغامرة البحث عن عالم لا يحتوي أشياء محدّدة، عالم مفتوح له سمات خاصّة وإحساسا بالعالم الآخر. إنّه الأثر الفني بكلّ ما يكشفه من تفاعلات مباشرة وغير مباشرة تؤسّس لعلاقة ثنائية يلتقي من خلالها جسد المتلقّي بمكوّنات العمل المنجز في فضاء يكون شاهدا على تأصّل هذه العلاقة.

قد يُحيلنا إلى استعراض أهمّ الخصوصيّات التي استأثرت بها التوجهات التشكيلية المعاصرة إلى متابعة أبرز التحوّلات التي طرأت على جوهر الخطاب الفني انطلاقا من انفتاح الممارسات الفنية على فضاءات جديدة تَحوّل من خلالها المتلقّي من وضعية الملاحظ والمتأمّل إلى مرحلة الشّريك الفعلي وإحدى مقوّمات العمل. ففي هذا الجانب يُشير **إمبرتو إيكو Umberto Eco** إلى "أن التجارب الفنية في فترة السّتينيات تدعو إلى مشاركة المشاهد وتُطبّق في خطابها مبدأ العمل المفتوح"[2]. وهو موقف وإن أكّد في جوهره على أهمية إنفتاح المنجز الفني على العالم الخارجي، فإنّه يُحيل في خلفياته إلى الإقرار بأن "الفن يُبرز حيث لا ننتظره" حسب تعبير **جون ديبفاي Jean Dubuffet** بكلّ ما يحمله هذا اللامتوقع من غموض وحيرة وتساؤل تخصّ بالأساس طبيعة قراءتنا للعمل التشكيلي في صيغته النهائيّة انطلاقا من تفعيل دور المتلقّي كطرف مُؤثّر في عملية الإنشاء. وهو توجّه ثمّنته مجموعة **"قراف"**[3] **Grav** من خلال إشارتها للدور الذي يمكن أن يلعبه حضور المشاهد عبر تفاعله مع مكوّنات الأثر الفنّي مَهمَا كانت طبيعته وخصوصا لمّا يتعلّق الأمر بالحديث عن فضاء **"التّنصيبة"**[4]، حيث يبقى الهدف من وراء ذلك هو "ترغيب المشاهد بإخراجه من القيود وتحريره... نريد أن يهتدي إلى التفاعل مع المشاهدين الآخرين".

و اللافت للنظر أننا إذا ما باشرنا في التّأمّل ضمن عمق العلاقة بين المتلقّي والعمل الفني وبالرّغم ممّا أحدثته من ثورة في مسار الخطاب التشكيلي المعاصر، فإنّها تدعونا في المقابل إلى الانفتاح على تصوّرات وصيغ عملية متجدّدة تأخذ بعين الاعتبار خصوصيّة التّآلف بين جسد المتلقّي من جهة ومكوّنات عناصر التنصيبة من جهة موازية. فالأمر يتطلّب الاهتمام بمسألة الفضاء التشكيلي باعتباره الإطار المكاني الذي يسمح باحتضان مختلف التّفاعلات والحوارات التي قد تحدث بمجرّد التقاء مختلف الأجسام المادّية. وهي مرحلة بالإمكان الانطلاق منها نحو مغامرة الكشف عن عالم يحتوي مواد وخامات تتحرّك وتتغيّر بتغيّر حركات جسد المتلقّي. إن المسألة تتجاوز حدود الوصف والتعبير عن الأبعاد الرمزية التي تُخفِيها عناصر التنصيبة لتشمل بالأساس الإضافات التي يقترحها المكان، أي ذلك الفضاء الذي يُحيل إلى معاني الانتماء ومن ثمّة تتحوّل هذه التنصيبة إلى مُعطى أساسي يُؤمّن مقاربة تشكيلية تتضمّن في خلفياتها خطابا جماليا مفتوحا على أكثر من قراءة تأويلية لها أبعادها ودلالاتها. يقول **جان بيار رينو Jean Pierre Raynaud** في معرض حديثه عن أهمية المحيط

الخارجي كإطار مكاني يحتضن إحدى حلقات المواجهة "أن نهتمّ باقتراحات تهمّ الفضاء أفضل من إقتراحات الصورة"[5]. كما بيّن **روبار موريس Robert Morris** من جهته أن "شكل المكعّب للأروقة والمتاحف والصعوبات التي تُرهق بصر المشاهد تُفرض التفكير في علاقة حتميّة بين العمل الفنّي وفضاء العرض"[6].

إن إثارة إشكالية الفضاء التشكيلي في علاقته بالمتلقّي يعدّ مجالا مُهمّا بالإمكان الانطلاق منه والغوص في أعماقه بكلّ ما يكشفه من طروحات أساسية لعلّ من أبرزها تلك التي تتعلّق بمسألة الضّوء والظلّ على إعتبار ما تُتِيحه لحظة المواجهة بين الأجساد البشرية والأجسام المادية من ظلال تتحوّل بدورها إلى إحدى النقاط التي ترتكز عليها عملية القراءة التحليلية للأثر الفنّي.

إن هذه العلاقة الثنائية بين الضوء والظلّ، بين الثبات والحركة، بين الواقع والخيال ومن خلال ربطها بالفضاء المفتوح لا يمكن الحديث عنها بمعزل عن إطار الإدراك البصري بكلّ ما يحمله هذا الإدراك من إيحاءات ورموز تُؤسّس لِلُغة تشكيلية لها جماليتها وتعبيراتها الخاصّة، فإذا كانت الإضاءة تكشف عن كلّ ما هو واقع مُتشكّل، عالم مرئي بِقِيَمه وأبعاده، فإنّ الظّلال تُمثّل الشطر الآخر أو الانعكاس للقيم الضوئية. إن الظلّ بما هو تعبير عن حصيلة حوار مباشر بين جسد بشري وخامات تلتقي أحيانا وتبتعد عن بعضها أحيانا أخرى فإنّه يساهم في اقتراح صور وتشكّلات متحوّلة ومتغيّرة بتغيّر عامل الزمان والمكان. ولعلّ هذه الوضعية قد تأخذ منحى أعمق بمجرّد التعامل مع المتلقّي بكونه عنصرا فاعلا ومُؤثّرا في مستوى بنائية العمل التشكيلي عبر تواصله مع الفضاء ذاته.

في هذا الإطار يتنزّل هذا المقال الذي يتناول مُجمل المتغيّرات التي يُتيحها فن التنصيبة من خلال التركيز على مسألتين أساسيتين: تتعلّق المسألة الأولى بخصوصية العلاقة بين المتلقّي والمكوّنات المادية من خلال البحث **فيما وراء Au-delà** التآلف بين مختلف العناصر المساهمة في العملية الإنشائية للفضاء التشكيلي. في حين ترتبط المسألة الثانية بالخلفية التي يُثيرها هذا التآلف عبر التركيز على أهمية الظّلال التي تحوّلت إلى إحدى العلامات المُضيئة التي يتأسّس عليها الخطاب التأويلي للعمل الفني في صورته الشاملة.

1) المتلقّي شريك فاعل في العملية الإنشائية للعمل الفنّي :

عرفت الممارسات الفنية خلال العصر الراهن تحوّلات مفصليّة شملت مجالات مختلفة لم تقتصر عند طُرق العرض عبر الخروج عن نطاق المتاحف والأروقة المغلقة، بل تعدّاها إلى مستوى إشراك المتلقّي في العملية الإنشائية من خلال التعامل معه كطرف فاعل ومؤثّر على مستوى القراءة التحليلية.

فقد برزت مع بداية فترة السّتينيّات عديد التجارب التشكيلية التي تعاملت مع الجسد من منظور مغاير عن السائد، حيث ظهر على سبيل الذكر الفن الأدائي أو ما يُعرف بـ**البار فورمانس Performance**[7] الذي غَيّر من مسار التعاطي مع الجسد البشري عبر توظيفه بأسلوب متجدّد يخرج عن نطاق المألوف والمتعارف عليه، كما برزت لاحقا أنماط فنية أخرى على غرار فن التنصيبة تلك التي أحدثت ثورة في المجال الفنّي فتغيّرت خارطة الفعل التشكيلي مُعلنة في الوقت ذاته ميلاد ممارسات جديدة تُؤسّس لفترة ما بعد الحداثة. فقد أعلنت هذه التيّارات عن رغبتها في إعادة صياغة مفهوم الفنان والعمل الفنّي على حد السواء، حيث لم تكتف بتغيير

مواد عملها، بل سعت إلى ردّ الاعتبار للمتلقّي والمراهنة عليه بوصفه طرفا تُبنى عليه العلاقات التشكيلية، فلا وجود لفنّ مستقلّ عن العالم. ففي هذا الإطار يقول **جادامر Gadamer** "تتبدّى أهميّة هذه المشاركة في أن إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث كانت هي الرّغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي المستهلكين والجمهور عن العمل الفنّي"[8]، فالمسألة الأساسية التي تشغل **جادامر** هي "تضييق الفجوة بين الفن التقليدي الذي نستمتع به والفن المعاصر الذي يَتحدّانا كي نحاول فهمه"[9].

لقد أحدثت مسألة الانفتاح على الفضاءات الخارجية نُقلة نوعية في مسار التعاطي مع الخطاب الفني، حيث أصبحنا أمام وضعية تُؤكّد على أهمية تفعيل دور المشاهد في عملية بناء وتأسيس العمل الفنّي، أهمية تستمدّ مشروعيتها وقيمتها من خلال تجاوز المتلقّي مرحلة الإدراك والملاحظة إلى مرحلة أخرى تعتمد على جانب هامّ من التّفاعل المباشر مع المواد والخامات المكوّنة للتنصيبة، وبالتّالي يتحوّل إدراكنا من مستوى حسّي بصري إلى مستوى مادي ملموس "فأن نَنظُر يعني أن ننسى كل الأشياء التي نظرنا إليها" كما يُشير إلى ذلك **روبار إيروين Robert Irwin**. فقد يجد المتلقّي نفسه في مواجهة مباشرة يخترق الفضاء التشكيلي بكل ما تحمله الكلمة من معنى التجاوز و التحرّر، اختراق يهدف إلى التواصل مع الآخر عبر ما يفرضه هذا الفضاء من بناء يستدعي الدخول في أعماقه، وبالتالي التأسيس لحوار ثنائي بين عناصره ومُكوّناته.

إن إيلاء القيمة للمتلقّي و التعامل معه كَشَرِيك فاعل في المنظومة البنائية للتنصيبة يفرض علينا تغيير نظرتنا تجاه حقيقة الممارسة التشكيلية. فالمسألة لم تَعُد تتعلّق بوجود عمل ثابت ومستقرّ عند حالة معيّنة، بل على خلاف ذلك أصبحنا اليوم نتحدّث عن عمل متغيّر ومتحوّل بتغيُّر وضعية المتلقّي ودرجة تفاعله مع الفضاء التشكيلي. إنّها مرحلة قد تكشف عن سلسلة من الأحداث تَتَطوّر من مسار إلى آخر ومن حالة مواجهة إلى أخرى، حيث يصبح الجسد كما يقول **موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau Ponty** "يَسكن المكان والزمان" بكيفية يُؤسّس لعلاقات ثنائية بين الأنا والآخر، علاقات مفتوحة على كلّ الاحتمالات المتوقّعة واللامتوقّعة. كما يُضيف **ميرلوبونتي** قائلا إن الجسد هو بمثابة "الأداة التي تنقل الكائن في العالم. فأن يكون له جسد فذلك يُمكّن الكائن الحي من الدخول في علاقة مع محيطه، يندمج ويتفاعل مع مجوعة العناصر المكوّنة له"[10]. وهو ما يعني أن إعطاء القيمة لجسد المتلقّي بوصفه ذاتا واعية ومُؤثّرة عبر تشريكه في العملية البنائيّة يُعدّ أمرا ضروريا من شأنه أن يُؤسّس لعلاقات استثنائية تكون دافعا لإبراز منحى آخر من أشكال التّخلّي عن القوالب البراغماتية الجاهزة. إنها مرحلة تَتطلّب البحث عن مسار يُفضي إلى إلغاء الهُوّة وتقليص المسافة بين المنجز التشكيلي والمتقبّل له. ولعلّ هذا المطمح يحتاج إلى إعادة النظر في شكل حضور الجسد، أي ليس بوصفه موضوعا ماديا مُستقّلا عن ذاته، وإنّما بوصفه أيضا منظومة فكرية واعية تسعى إلى الاقتراب أو ربّما تصل إلى حدود الانصهار والتماهي مع طبيعة المادة المتشكّلة.

فقد تحملنا في هذا السياق تجربة الفنان **رافائيل سوتو Rafael Soto** إلى متابعة مسار فني يرتكز على تفعيل دور المتلقّي في المنظومة البنائية، حيث أكّد هذا الفنان على قيمة وُلوج المتفرّج لعمق التنصيبة عبر تَنقّله وتحرّكه وإجتيازه للعقبات التي تُخفِيها المواد و الخامات وخصوصا خيوط النيلون التي اعتمدها الفنان في أغلب تنصيباته كما هو الشأن في تنصيبته Pénétrable BBL Bleu (صورة عـ1ــدد) وكذلك تنصيبة

Pénétrable de lyon (صورة عـ2ـدد)، حيث تعكس هذه الأعمال حالة من الإنصهار والتآلف ليس بين الأجساد البشرية الموجودة داخل الفضاء وإنّما أيضا عبر وجود التداخل والتقاطع بين هؤلاء الأجساد والخيوط المُؤثّثة لحدود التنصيبة.

صورة عـ1ـدد Rafael Soto
Pénétrable BBL Bleu 1999

صورة عـ2ـدد Rafael Soto
Pénétrable de Lyon 1988

إن دعوة **سوتو Soto** إلى ضرورة اختراق الفضاء التشكيلي تدفعنا إلى الوقوف عند أهمية حضور المتلقّي وتأثيره المباشر والإيجابي على عملية الإدراك، حيث أشار الناقد الإنجليزي **قي برات Gy Brett** في هذا الإطار أنّ أعمال "**سوتوSoto** تؤسّس لعلاقة واضحة مع مستوى إدراكنا".

كما تستوقفنا بعض التجارب الفنيّة المعاصرة الأخرى بتوجّهها نحو تثمين حضور جسد المشاهد في العملية الإنشائية، أي باعتباره طرفا فاعلا ومُكوّنا أساسيا من مكوّنات المنجز الفنّي. فما قام به **كلود لافاك Claude Lévêque** و**ألافار إلياسن Olafur Eliasson** و**آن فرونيكا يانسن Ann Veronica Jansen** في فترة التسعينيات من تنصيبات تعتمد على ردّة فعل المتفرّجين عبر تأثّرهم بالعناصر الهجينة (كعنصر الإضاءة) وما أنجزه قبلهم كل من **دنيال بيران Daniel Buren** و **روبار موريس Robert Morris** وغيرهما في فترة الستينات من أعمال يُعدّ إحالة أخرى على ارتباط العملية البنائية للعمل الفنّي بأشكال حضور جسد المتلقّي. فلا معنى للتنصيبة دون وجود حالة تأثير وتأثّر بين المشاهدين والمكوّنات المادية.

2) تحوّلات الأثر الفنّي خلال العصر الراهن وإحالة على اللاّمتوقع :

إذا ما انطلقنا من مبدإ الإقرار بأن ميلاد أي عمل فني له طابعه الإنشائي والإبداعي لا يمكن أن يخرج عن دائرة الحفر عن صيغ توافقية تُؤلّف بين الجانب المادي والجانب التعبيري، فإن هذه الوضعية تجعلنا في مأزق البحث عن نمط آخر من التشكيل ضمن طرح يُراهن بجدّية على إمكانية إعادة تفاعلنا مع الطرق والآليات التعبيرية التقليدية، وهو ما يحتاج توفّر مساحة شاسعة من المغامرة لاكتشاف منحى مغاير من الممارسات الجريئة التي تسعى إلى خلخلة المكتسبات القديمة أو ربّما القطع معها وإيجاد البديل بما يحقق السيطرة على مسار تشكيلي يقف عند "نشأة الإبداع ومختلف مراحل سلوكه وخاصية المواد التي يعتمدها والشكل الذي يتشكّل به"[11]. إن الأمر يجعلنا نطرح العديد من التساؤلات المفصلية التي تهمّ الرهانات المنتظرة

من عمل فنّي يُواكب المتغيّرات الحداثية. فهل أن المسألة تتعلّق بالانسياق وراء مسار جمالي وتعبيري يكون انعكاسا للمشهد اليومي الذي نعيشه بكلّ تناقضاته وأزماته؟ أم إن في خرق السائد والتفكير في عالم تشكيلي آخر بديلا يُعبّر عن المخيّلة بكلّ إرهاصاتها يُعدّ تطلّعا لاقتراح أنموذج فنّي يُؤسّس لخطاب جمالي جديد له لغته الخاصة به؟

قد تأتي الإجابة من خلال بروز أنماط فنية جديدة ظهرت مع منتصف القرن العشرين على غرار فن الشارع (In Situ Art) وفن النات (Net Art) وفن الجسد (Body Art) وغيرها من التجارب الأخرى التي توجّهت في خطابها إلى ضرورة التحرّر من أسر الممارسات التشكيلية السابقة عبر الكشف عن قِيَمٍ إستيتيكية تعبّر عن رؤية متجدّدة للإبداع. فقد يُحيلنا الحديث في هذا المجال استعراض مُجمل التحوّلات التي شهدها الفعل التشكيلي خلال العصر الراهن من خلال وجود حرص دفين على ضرورة إعادة النظر في جوهر العلاقة التي كانت تربط المنجز الفنّي بالمتقبّل له. فتغيّرت الموازنات ليتحوّل على إثره جسد المتلقّي إلى جزء لا يتجزّأ من منظومة الأثر الفني، بل الأهمّ من ذلك فقد أصبح هذا الارتباط العضوي بين الأجساد البشرية والأجسام المادية يدعونا إلى متابعة عديد القراءات المتباينة بتباين زاوية الرؤية التي ينظر إليها الناقد للمشهد البصري عموما بكلّ ما يحمله من رموز تُجسّد الوجه الآخر للعمل، أي ذلك الجانب اللامنتظر واللامتوقّع على اعتبار أن الرمز كما يصفه **رولان بارت Roland Barthes** "ليس الصورة وإنّما تعدّد المعاني ذاته"[12]. إنّ الأمر يستوجب أساسا تحليل فيما وراء الأثر الفني للوقوف عند أبعاده الإيحائيّة، وهو ما يفرض تتبّع قراءة إستنتاجية لا تخرج عن نطاق الخطاب التّأويلي الذي يقوم على مبدإ التفسير للوصول إلى المعاني والمقاصد التي يحتوي عليها المنجز التشكيلي.

يذهب **رولان بارت** نحو ربط عملية التحليل التي ينتهجها بمفهوم الرمز، إذ يقول في هذا الجانب "إنّني لا أنكر أنّ كلمة رمز لها معنى مخالف تماما في السيميولوجيا، حيث تكون الأنظمة الرمزية عكس الأنظمة التي يمكن أن يُوضع فيها شكل واحد تُقابل فيه وحدة التعبير نظريا وحدة المحتوى، في مقابل الأنظمة الدلالية ، حيث يكون من الضروري مصادرة شكلين أحدهما للتعبير والآخر للمحتوى دون تطابق بينهما"[13].

فبالعودة إلى تحليل أهمية الدور الذي يلعبه المتلقّي في العملية البنائية، فإنّنا نجد أنفسنا أمام أحقيّة الكشف عن أهمّ المسائل التي قد تُطرح كحصيلة لهذا الحضور الإيجابي للجسد وهو يتحرّك داخل فضاء التنصيبة ضمن إيقاع تعبيري يؤسّس لطرح إشكاليّ أعتبره على غاية الأهميّة يتعلّق بمسألة تأثير الضوء/الظلّ على خصوصية الفضاء وبالتالي تتحوّل هذه الظّلال إلى مُعطى جوهري ترتكز عليه قراءتنا التحليلية للأثر الفنّي.

فالظلّ أو الظّلال في صيغة الجمع تنشأ من خلال ذلك التقابل والانعكاس بين مصدر الضوء ومكوّنات التنصيبة، تقابل يكشف لنا وضعيات وفرضيات لصور وأشكال تتحرّك داخل فضاء التركيبة. وهي في حقيقة الأمر تُمثّل امتداد لعناصر العمل تتأرجح بين حضور وغياب، حقيقة وخيال، معطيات تستدعي الوقوف عند حيثياتها. فبمجرّد دخول المشاهد عمق الفضاء التشكيلي، فإن هذا الإطار المكاني يأخذ أبعادا مغايرة تعبّر عن

جملة من التفاعلات المباشرة لثلاثة عناصر مُهمّة تتعلّق بالمادة والضوء والجسد. وهي عناصر لا يمكن الحديث عنها بصورة أحادية ومنعزلة عن بعضها. فحضور المشاهد سَيُؤثّر على خصوصية الفضاء من خلال تنقّله من مساحة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، حركة يتبعها ظلال تتغيّر، تختفي، تتجلّى... إيحاءات لصور وخيالات تتشكّل في فضاء العرض تتراوح بين الثبات والحركة، ثبات المادة وحركات الجسد.

إن وضعية المشاهد لم تَعُد قائمة على أساس إدراك العالم المرئي بكلّ ما يحتمله من إغراءات وتأثيرات بصرية، بل تتحوّل الوضعية إلى مجال يعكس هذا التفاعل المباشر سواء مع المواد والخامات المكوّنة للتنصيبة أو من خلال انعكاس القيم الضوئية على خصوصية الفضاء فَتَتولّد عنها ظلالات، كونها تصبح في حدّ ذاتها مُنطلقا لاقتراح قراءة سيميولوجية لها أبعاد دلالية ورمزية.

فقد تحملنا في هذا الاتجاه أعمال الفنان **ريشارد سارا Richard Serra** إلى تتبّع مسار تشكيلي يرتكز على تثمين مشاركة المشاهدين في الفعل التشكيلي. فقد تمكّن هذا النحات في جلّ أعماله التنصيبيّة على غرار The Matter of time (صورة عـ3ــدد) وكذلك تنصيبة Intersection (صورة عـ4ــدد) من وضع مجموعة من الصفائح المعدنيّة بطريقة منحنية ومائلة بأسلوب يُحيل على نوع من المتاهة تُلزم الزائر على اجتياز المَمَرّات الموجودة بين الصفائح ضمن توجّه يؤكّد على أهميّة حضور جسد المتلقّي وهو يتحرّك بظلاله داخل الفضاء. يُبيّن سارا في هذا السياق أن منحوتاته "ليست أشياء مصمّمة حتّى يتوقّف عندها المشاهد وينظر إليها ويتأمّلها. إن المفهوم التاريخي المتمثّل في وضع المنحوتة على منصّة يهدف إلى إقامة فاصل بين المنحوتة والمتقبّل لها. إنّي أهتمّ بالفضاء الذي يدخل عبره المتلقّي وهو في علاقة مع المنحوتة"[14].

صورة عـ3ـدد Richard Serra
The Matter of time 2011

صورة عـ4ـدد Richard Serra
Intersection1992

إن تشكّلات الظّلال في تجربة **سارا Serra** لا يمكن الحديث عنها دون التأكيد على أهميّة الفراغ الذي مثّل نافذة مفتوحة تحمل كشفا لإيقاعات متواترة داخل الفضاء التشكيلي، حيث توجّه الفنان إلى خلق فتحات كانت كافية للانتقال مباشرة إلى محاورة الآخر بكلّ تفاصيله المعقّدة. فالمشاهد لا يجد نفسه في مواجهة المشاهدين الذين يعترضهم في أرجاء التنصيبة، بل يجد نفسه أيضا يواجه خياله، يُسائلها ويُحاورها ضمن وضعيات تصبّ في خانة اللامتوقّع.

تفرض إذن عملية تحليل العمل الفني التركيز على قراءة موجّهة تستبطن في مدلولاتها بحثا فيما وراء الصورة المدركة بصريا. فالمسألة قد تتجاوز حدود الوصف لتلك العلاقة التشاركيّة التي تجمع المتلقّي بالمواد والخامات ضمن إطار زماني ومكاني محدّد، بل إن الوضعية تستدعي أيضا المراهنة على حصيلة التأثيرات الضوئية في مواجهتها للأجساد البشرية داخل الفضاء التشكيلي الذي تحوّل إلى مسرح تتحرّك فيه الظّلال بكيفية تُحيل في خلفيتها أن الأثر الفني يبقى نافذة مفتوحة على تعبيرات جمالية متغيّرة ومتجدّدة بتغيّر لحظة وقوع الفعل على درب اللانهاية الذي ليست له نهاية.

خاتمـــــة :

أدّت التحوّلات الجوهرية التي شهدتها فنون القرن العشرين إلى تغيير خارطة الممارسات التشكيلية من خلال تجاوز الأساليب الإجرائية القديمة مقابل الانخراط في دائرة المفاهيم التحديثية، وهو ما فتح المجال أمام بروز إبداعات فنية مفتوحة على تعبيرات لا نهائية. فقد سعت أغلب التجارب التشكيلية المعاصرة التركيز على الجانب الفكري على حساب التعاطي مع الجانب المادي، حيث وجّهت اهتماماتها أكثر نحو المفاهيم بما يستجيب للتحوّلات الذهنية التي يعيشها الفنان لحظة وقوع الفعل. فلا وجود لقوالب جاهزة أو معايير ثابتة، بل كلّ شيء يبقى تحت طائلة المُساءلة من أجل الاستقرار عند مسار يُؤسّس لـ"**حَدَثٍ**" **(Evénement)** فنّي بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني الإثارة والحيرة والدهشة... وهي عناصر أساسية ارتكزت عليها أغلب التيارات الفنية المعاصرة في توجّهاتها. ففي هذا السياق يذهب الباحث التونسي **سامي بن عامر** إلى الإقرار بأن الفن الحديث والمعاصر يقترح وُجهة نظر أخرى ويُمرّر أذواقا مغايرة ويدعونا إلى اكتشاف أمثلة مخالفة، إنّه تخلّ عن القاعدة وتطلّع إلى تقنيات مبدعة، بل وحقل مفتوح على الممكن لا يهدف إلى طمأنتنا، بل يهدف إلى إثارة حيرتنا. وهي وضعية جعلت من عملية تحليل المنجز الفنّي مسألة مُعقّدة في غياب لمقاييس مضبوطة تساعد على فهم وتحليل مقاصد العمل من جوانبه المختلفة. فقد تحوّل الفعل التشكيلي خلال العصر الراهن إلى مجال يطمح نحو الارتقاء بالممارسة التشكيلية إلى مصاف التعبير الجريء والعفوي، فانقلبت المفاهيم والقيم حيث أصبح اللاممكن ممكنا واللامعقول معقولا.

قد يُحيلنا الحديث في هذا المستوى التحليلي إلى الإقرار بأن هذه المتغيّرات لم تقتصر عند حدود الأفعال التي تصدر من طرف الفنان ذاته، بل شملت أيضا هذه المتغيّرات جوهر العلاقة الثنائية التي تجمع العمل الفني بالمتقبّل له، حيث عرفت هذه المواجهة تحوّلات عميقة أصبح بمقتضاها هذا الأخير جزءا فاعلا ومُساهما أساسيا في تحديد معالم الأثر الفنّي في صورته الشاملة.

إن التطرّق لإشكالية المتلقّي يُفضي في حيثياته استعراض أهمّ الاستدراجات التي وقعت المراهنة عليها، كونها طرفا يسجّل نبضات من الاندفاع نحو معالجة لا ترضى بحدود المواجهة الهادئة، وإنّما تكشف الأساليب الإجرائية المعتمدة تحرّكات تلقائية وفي اتجاهات مختلفة داخل الفضاء التشكيلي (التنصيبة) ضمن وضعيات لا تستقرّ عند سلوك واحد لتكون العملية بمثابة الانفتاح على مساحة شاسعة من الأفعال المشحونة بالحيرة والتساؤل تستجدي البحث عن جسر عبور لإخراج المشهد البصري من سكونه إلى حالة من التّماثل الوجودي. فقد تلعب في هذا الجانب تقنية الفيديو والصورة الفوتوغرافية دور الوسيط الذي يُؤمّن ويُسجّل حركات الجسد وهو يتنقّل داخل فضاء العرض ضمن لحظات تفاعلية تؤسّس لحوارات ثنائية تلتقي فيها الحقيقة بالخيال الثابت بالمتحوّل، أضواء وظلال تختفي أحيانا وتتجلّى أحيانا أخرى ضمن حيّز زمني يكون شاهدا على تواتر أفعال غير متوقّعة مفتوحة على تعبيرات لها أبعاد ودلالات رمزية.

هوامش البحث :

1. الطاهر عبيد باحث في الفنون التشكيلية (جامعة صفاقس - تونس)

البريد الإلكتروني : abid.taher@gmail.com

2. Umberto Eco déclarait : « Les expériences qui dans le courant des années soixante firent appel à la participation du spectateur, appliquèrent à la lettre le principe de l'œuvre ouverte ». Catherine Millet « L'art contemporain en France » - 3ème éditions – octobre 1994 – page 47.
3. قراف (Grav) : مجموعة بحث الفنّ البصري تكوّنت سنة 1960 من أبرز عناصرها نجد (Stein – Morellet – Le Parc – Rossi - Yvaral) وقد حرص هؤلاء على إعطاء تصوّر آخر للفعل التشكيلي من خلال الانفتاح على العالم الخارجي وتشريك المتفرّج في العمليّة الإنشائيّة.
4. يُعرّف سامي بن عامر التنصيبة بكونها تمثّل "نوعا فنّيا بصريا يتضمّن أغراضا تصبح متفاعلة مع الفضاء التي هي فيه ومؤثّرة عليه، كما يصبح غالبا الجمهور الذي يتحرك ضمن هذا الفضاء جزءا منه. وقد ظهرت هذه الكلمة خلال السّبعينات وإعتمدت بالنسبة للأعمال التي قُدّمت في فضاءات داخلية كقاعات العرض أو المتاحف، إلاّ أنّها شملت فيما بعد الأعمال المنجزة في الفضاءات الخارجية مثلما هو الشأن بالنسبة إلى لاند أرت Land Art ". سامي بن عامر "معجم مصطلحات الفنون البصرية" – دار المقدمة، الطبعة الأولى 2021 ص 203.
5. Jean Pierre Raynaud : « nous avons affaire à des propositions d'espace bien plus qu'à des propositions d'image ». L'art contemporain en France page 18.
6. Robert Morris déclarait : « La forme cubique des galeries et des musées et les contraintes visuelles qui s'exercent sur le spectateur imposent un rapport nécessaire entre l'œuvre et son espace d'exposition » Gilles A Tiberghein – « Land Art » - Editions Adagp, Paris 1993, page 63.
7. تُعرّف آن سوريو Anne Souriau البارفورمانس "Performance" في القاموس مصطلحات الإسطيتيقا قائلة: "إنّها شكل من أشكال الهابينيغ "Happening" بإختصار إنّه نموذج فنّي يغطّي جميع فنون التّأويل لأنّ هدفه هو تطوّر واستقلاليّة الفعل التّأويلي بحدّ ذاته وخارج كلّ سياق – وهذا يعني في أيّ سياق وأمام جميع السياقات. ولقد كان هذا الشّكل من الفنّ الذي يفترض بحكم التعريف من جميع الفنون الأخرى، رائجا في البلدان الأنجلوسكسونية ولا سيما في الولايات المتحدّة منذ الخمسينات... وتعتبر غالبا البارفورمانس شكلا من أشكال الهابينيغ أو الإيفنت Event التي تقدّم على الركح". سامي بن عامر – "معجم مصطلحات الفنون البصرية" دار المقدمة الطبعة الأولى 2021 ص/ 101.
8. حسن (عبد المحسن ماهر) : "جادامر" مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية – دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009 صفحة 222.
9. المصدر نفسه، ص/ 222.

10. Maurice Merleau Ponty déclarait : « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps, c'est pour un vivant se joindre à un milieu définie, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement ». Florence De Méredieu « Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne » (Bordas – culture) Paris 1994 page 285.
11. الشريف (توفيق): مقال بعنوان معقولية تصنيف الفنون – مأخوذ من كتاب "الإبداع والنقد" تنسيق وإشراف رشيدة التريكي، الجمعية التونسية للإنشائية والجماليات – مركز النشر الجامعي، تونس 2000 - صفحة 9.
12. الزاهي (فريد): "النصّ والجسد والتأويل" إفريقيا الشرق – المغرب – 2003 صفحة 56.
13. نفس المصدر السابق - صفحة 56
14. Richard Serra : « Mes sculptures ne sont pas des objets conçus pour qu'un spectateur s'arrête, regarde et contemple. Le concept historique consistant à placer la sculpture sur un socle avait pour but d'établir une séparation entre la sculpture et le spectateur. Je m'intéresse à un espace de comportement où le spectateur entre en interrelation avec la sculpture dans son conteste ». Alfred Pacquement « Richard Serra » - Editions centre George Pompidou – Paris 1993 – page 41/42.

قائمة المراجع :

المراجع العربيّة:

- التريكي (رشيدة): "الإبداع والنقد" – الجمعيّة التونسيّة للإنشائيّة والجماليات – مركز النشر الجامعي – تونس 2000.
- الزاهي (فريد): "النص والجسد والتأويل" – إفريقيا الشرق – المغرب 2003.
- بن عامر (سامي): معجم مصطلحات الفنون البصرية – دار المقدمة – الطبعة الأولى 2021.
- حسن (عبد المحسن ماهر): "جادامر" مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية – دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع 2009.

المراجع الأجنبية:

- A. Tiberghien (Gilles) : « Land Art » - Editions Adagp, Paris 1993.
- De Méredieu (Florence) : « Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne » - Bordas – culture – Paris 1994.
- Ferrier (Jean – Louis) : « L'aventure de l'art au XX^{ème} siècle » - Edition de chêne – Hachette 1995.
- Leinz (Gottlieb) : « La peinture moderne » - Edition Booking internationale.
- Lucie (Swith Edward) : « L'art d'aujourd'hui » avec une introduction de Max – Pol Fouchet – Booking international Paris 1996.
- Millet (Catherine) : « L'art contemporain en France » Flammarion 3ème éditions octobre1994.
- Pacquement (Alfred) : « Richard Serra » Edition centre George Pompidou Paris 1993.
- Ruhrberg – Schneckenbunger – Fricke Honnef : « L'art au XXème siècle » sous la direction de Ingo-F. Walter volume II Taschen.