Absence and Presence in Digitized Audio-Visual Artworks: A Study in Digital Aesthetic Theory

Dr. Anna Fischer[1]*

[1]University of Berlin, Institute for Art and Media Aesthetics, Berlin, Germany

Abstract: In this paper, we try to study the "aesthetics of the absence and presence" in the "digitalized" artistic work. In this duality (absence and presence), there are complex issues which make it worthy of research and contemplation. In the presence there is absence which doubles its manifestations and in the absence there is presence that makes it a dual structure. In all cases, absence and presence are linked by dualities, and the signal system is "beautiful in structure" and unique in significance. This is what makes aesthetics "manifestation " not a technical demand nor a subjective desire, but rather an intellectual demand in which art descends the status of "wonderful" and in which thought takes the position of "ideal".

This study deals with the current development of artistic thought , and reflects its ability to create and generate problems that reveal the semantic relationships, invisible through their direct manifestation in the digital artistic impact. It also helps to produce artistic formations based on the duality of presence and absence. We are not going to limit our consideration to digitized art formations, rather, we are going to transcend this duality, with its audiovisual, aesthetic and semantic dimensions.

Keywords: Digital art, absence and presence, audio, visual, aesthetics.

جماليات الغياب و الحضور في الأعمال الفنية السمعيّة والبصريّة المرقمنة

ملخص الدراسة: في هذا البحث، نحاول دراسة "جماليات الغياب و الحضور" في الأثر الفني "المرقمن". وهذه الثنائية (الغياب والحضور) فيها من المسائل المتشعّبة ما يجعلها مادّة جديرة بالبحث والتأمل، فالحضور فيه من الغياب ما يجعله مزدوجا في تجلّياته، والغياب فيه من الحضور ما يجعله ثنائي البنية. وفي كلّ الأحوال يرتبط الغياب والحضور بثنائيات بها يكون النسق العلامي "جميل البنية" ومتفرّد الدلالة. هذا ما يجعل الجمالية في كلّ هذا "التشكيل" لا تمثّل مطلبا فنّيا ولا رغبة ذاتية، بقدر ما هي مطلب فكري يتنزّل فيه الفنّ منزلة "الرائع" ويتّخذ فيه الفكر موقع "المثل الأعلى". تعالج هذه الدارسة تطوّر الفكر الفني اليوم، وتعكس قدرته على الإبداع وتوليد إشكاليات تكشف العلاقات الدّلاليّة غير المرئيّة من خلال تجلّيها المباشر في الأثر الفنّي الرّقمي، وتساعد على إنتاج تشكيلات فنية مبنية على ثنائية هي الحضور والغياب. ولن نقصر النظر فيها على تشكيلات فنية مرقمنة، بل سنسعى إلى تجاوز هذه الثنائية ببعديها السمعي والبصري جماليّا ودلاليّا.

الكلمات المفتاحية: الفن الرّقمي، الغياب والحضور ، السمعي، البصري، الجماليات.

المقدمة

يدعونا التفكير في جمالية الحضور والغياب إلى التساؤل عن مواطن تجلّي هذه الجمالية في الأثر الفني الرقمي، وعن دورها في بناء البعد الجمالي في وحدتين هما: الوحدة السمعية والوحدة البصرية اللتين تعدّان أساس التركيب الرقمي. وبما أنّ البنية هي أساس العمل الفني، وبما أنّها من تقاليده إذ هي ثريّة بجماليّات تفوق كل حدود الإبداع؛ فإنّ بنية التّشكيل تكون منظّمة بحسب مقترحات فكريّة هي بدورها وليدة "حركات" و"سكنات" و"تشابكات" و"انفعالات إبداعية".

تبدو هذه الثنائية من هذا المنطلق مادة بناء فنيّ، وهي في ذات الوقت مادة تشكيل فكري، فيها من الغياب ما يجعلها "موجودة"، وفيها من الحضور ما يجعلها "غائبة". وفي الحالتين يكون المشهد الرقميّ أثرا فيه من الرموز ما يميزه وفيه من القيم الفكريّة ما يجعله محطّ جدل. فجمالية هذه الثنائية متكوّنة من وحدات، وكلّ وحدة منها ذات بناء خاصّ وقواعد مرقمنة.

تعالج هذه الدراسة إشكالية علاقة الغياب والحضور بالسمعيّ البصريّ في الأثر الفني المرقمن. فعن أي غياب، وعن

أي حضور نبحث؟ وكيف يبدو هذا المنجز الفني الرقمي؟ أهو جسد أم هو فكر؟ أهو مكان أم زمان؟ وكيف يمكن رصد جماليات الغياب والحضور في العمل الفني الرقمي؟ و ما هي الثنائيات التي بها يكون الغياب غيابا والحضور حضورا؟ وهل يمكن رصد الغياب في ما هو حاضر؟ وهل يمكن كشف ما هو حاضر في الغياب؟ وكيف يمكن لنا الحديث عن حركة الحضور والغياب في الأثر الفني الرقمي؟

ندرس في هذا البحث الفعل الفني الرّقمي وتجلّياته المختلفة في الفضاء التشكيلي المرئي والمسموع، وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لأعمال اثنين من الفنانين المعاصرين Matt mullican[i] و Gina Pane[ii]. وفيه نكتشف تركيبات وبناءات تكون رقمية حينا ومسموعة حينا آخر وبصرية حينا ثالثا، ثم نقوم بتحليلها وفكّ شفراتها اللغوية والفنّية.

تتمثّل الفرضيّة الأساسية في هذه الدّراسة، في أنّ جمالية البنية التّشكيلة المرقمنة تراوح بين الغياب والحضور في الفعل الفني المعاصر، فتجمع البنية السمعية والبنية البصرية بين جماليات للفعل والحركة وبين جماليات الصوت والصورة، وتكشف بدورها هذه المراوحة عن حدود الحضور في الأثر الفني من جهة وعن حدود الغياب من جهة ثانية.

ننطلق في هذه الدراسة من فكرة مفادها أنّ الفعل الفني اليوم وبكلّ تجلّياته الفنيّة، هو الذي يحدّد درجات حضوره وغيابه في الوسط الفني المعاصر، وهو الذي يجعل منه مادة فنّية مرقمنة. فتكون البنية هيكلا يختصّ بصفة سمعية وبصرية بل أكثر من ذلك هي ثرية بما تحمله من دلالات ومعان في أعماق أشكالها. فمن صفاتها أن يكون الخطاب موجّها، وهذا يقتضي أن تكون مزيجا من أبعاد رمزية وجمالية خلاّقة.

إنّ ما يمكن أن نجده في البنية من تجانس حركيّ وتقابل، يجعل من البنية تركيبا مرقمنا بحسب مقترحات هذا الفنان أو ذاك، تركيبا تؤثّث فيه موادّ جديدةٌ فضاء الأثر الرّقمي. فهل يمكن أنّ يغيّر النّمط السمعي من تركيب البنية تشكيليا؟ وهل يجعل منها مزيجا يراوح في ذات الوقت بين الحضور والغياب؟ وهل تجاوزنا البعد التشكيلي فتحوّل إلى فنّ رقميّ؟ وكيف يمكن تفسير بعدها الجمالي المرقمن؟

إنّنا مدفوعون إلى إعادة تقليب مؤثّثات الفضاء الفنيّ اليوم، وعلى وجه

الخصوص "الأداء الحيني" « la performance »، والبحث بجدية عن جماليات تكوين الأثر الفنيّ، وإعادة صياغة بناءاتها سمعيا، وترجمة وحداتها البصريّة إلى معانٍ و دلالات نتوصّل بها إلى بلوغ الغاية: الغاية من الحضور والغياب في السمعي البصري و الغاية من التّشكيل المرقمن. فهل هو نوع من أنواع التّعبير، أم هو تمرّد على السائد الفنّي؟ أهي صياغة جديدة تواكب العصر فحسب، أم هي فعل تحديث وتطوير يعود إلى تكوين الفنان ومواكبته للعصر والأوضاع؟ وهل يمكن أن تُعدّ نقدا للوضع الحالي من حيث هي لغة تشكيل إبداعي جمالي؟

تهدف هذه الدراسة إلى كشف مابه يكون حضور السمعي في الأثر الفني الرقمي ذات قيمة جمالية وفكرية تعمق في الأثر بعده الرمزي، ورصد جمالية الغياب المرئي في ذات الأثر ،فتكون المراوحة بين غياب وحضور وبين سكون وحركة وبين صمت وكلام وبين قبح وجمال. كل هذه المراوحات ماهي إلا مجسدات فنية تتقابل مع ماهو فكري ونقدي لمفاهيم نعالجها ونستبطنها ونكتشفها فذات العمل .

من هذه المقترحات الفكرية والأبعاد الفنية، اخترنا تقسيم هذه الدراسة إلى عنصرين أساسيين وكل عنصر منهما مقسم بدوه إلى قسمين فرعيين نرمي من خلالهم إلى الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، وتحليل هذه الإشكالية، وذلك على النحو التالي:

مدخل في جماليات الأثر الفني:

معنى الجمال

الفن والعبد الجمالي

_ في جماليات الأعمال الفنية المرقمة عن ثنائيات الغياب و الحضور:

_ جماليات الفعل المرقمن

مدخل في جماليات الأثر الفني:

في معنى الجمال:

في هذه الدراسة نقف على مصادرات مبدئية تعود إلى علاقة مفهوم الجمال والقوى التي تفرزه وهي "العقل" و"التصور" و"الحدس" فيرى الدارسون أنّ "فهم الجمال هو عملية معرفية و هي من ثمة يمكن أنّ تكون فعلا خالصا للتصور أو فعلا خالصا للإدراك، أوجمعا لهما معا. وهناك إمكان أخر فقد تكون شكلا أقل من أشكال المعرفة نسميه بالحدس" (ستيتس،2000:54) ومن هنا فإنّ هذه الأشياء تتفاعل مع بعضها

البعض لإنتاج المعنى و لإنتاج وسائل إدراكه.

إنّ لكل مدرسة فلسفية موقف منها القبول أو الإحتراز أو الرفض في منهج تحليلي والأمثلة على ذلك متنوعة فنحن عندما نحدد الموضوع الذي فيه نبحث وعنه نتحدث: "الجمال" كيف يكون جميلا؟ و الجمالية هل هي معنى أو إتجاه أو مضمون فكري؟ هل هي مجردة أم هي متصلة بعناصر أخرى؟ ماهي هذه العناصر، هل تستطيع أن تلتقي؟ هل يحافظ كل واحد منها على حضوره المستقل؟ أم هو يمتزج بغيره الإمتزاج الذي يبلغ به حد التماهي؟ كل هذه المواضيع ليست إلا سؤالا يطرح حول الجمال ومفهومه وعلاقة المفهوم بالحقيقة في شكلها الظاهر والمضمن والمادي والذهني والمثالي والمتغير والعرض والجوهر.

إنّ البحث في ماهية "الجمال "هو بحث بالأساس" عن الحقيقة" تبدأ من خلال البحث في جملة من التساؤلات التي تدرس طبيعة العلاقة بين الإنسان كذات منتجة للجمال وبين الشيء المنتج، على إعتبار أنّ هذه الذات هي "الفنان "ويكون الشيء المنتج أنماطا فنية كالشعر و النحت والرسم والموسيقي والرواية و المسرح... كل هذه الأنماط هي التي أنتجت الفكر النقدي الذي إرتبط بفلسفة الفن والجمال، إن البحث في آليات فهم الجمال يتطلب الكثير من الدراية، لأن "فهم الجمال هو عملية معرفية في طابعها"(ستيتس،2000: 51)iii.

إن الإختلاف في تعريف "الجمال" يرد في الفلسفة القديمة كما يرد في الفلسفة الحديثة، فقد إعتبر السفسطائيون أنّ "الجمال ذاتي، يختلف من شخص إلى أخر ويتغير بتغير الزمان والمكان".iv (غوري،2011: 127)من هنا يرتبط الجمال بالجانب المادي ونعني به جانب الإحساس و ما فيه من مشاعر تثير أحاسيس الذات، فيكون الإنفعال الناتج عن إحساس ما يقود بشكل من الأشكال إلى الشعور بأنّ هذا الشيء "جميل أو لا" ويكون بذلك التأثر هو حلة من حالات الإحساس بالشيء الجميل. ومنها يكون مصدر الجمال هو" الحكم " لكن هذا القول لا يعني أنّ الجمال "مجرد إنفعال يمكن أنّ يتبدد...والإنفعال ينشأ دائما عند تأمل الجميل "v (ستيتس،2000: 52). يختلف هذا الموقف عن مواقف فلسفية أخرى، فما يمكن أنّ نستمده من فلسفة الفكر العربي على سبيل المثال

فكر المعتزلة التي ربطت " الجمال و الأخلاق والشريعة بالعقل باعتباره (أي العقل) منبع القيم الأخلاقية والجمالية، وبه يدرك الله، وتفسر الأحكام."[vi] (مبارك،2004: 40) فقد ذهب الغزالي إلى تعريف الجمال على أنه نوعان "جمال باطني" و"جمال ظاهر" ويكون فيه "الإدراك "إدراكا حسيا "و أخر "إدراكا عقليا "فيقول "يدرك الجمال الحسي بالبصر والسمع وسائر الحواس، أما الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب"[vii] (مبارك،2004: 41) ، فقد تضاربت المقاربات وإختلفت لكنها على الرغم من ذلك تثري المادة الثقافية على تنوعها ويكون بذلك "الجمال" في كل مدارسه على إختلافها "فعلا خالصا من أفعال التصور (العقلي)"[viii] (ستيتس،2000: 54) حينا وقد يكون " فعلا خالصا من أفعال الإدراك (الحسي)"[ix] (ستيتس،2000: 55) أو "هو تعبير عن حدس"[x](ستيتس،2000: 58) أو يمكن أن يكون " شكلا حدسيا"[xi](ستيتس،2000: 60) فالجمال من هذا المنطلق يتطلب الدقة في البرهنة أنه "صفة للروح، وصفة للحدس وحده ومن ثمة "فالجمال هو الحدس، وهو التعبير، وهو الشكل "[xii](ستيتس،2000: 73) وقد تكون ماهية الجمال مختزلة في هذا القول "هو إمتزاج مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية غير إدراكية، مع مجال إدراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي و هذا المجال الإدراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الأخر"[xiii](ستيتس،2000: 74) ، يختصر هذا القول ما به يكون الجمال مزيجا من "مضمون عقلي" و"إدراك حسي" يشترط أن يكون هذا المزيـج متجانسا و متكافئا لأنه يختصر في كلياته مواقف" المذهب المثالي" ويتفق إلى حد ما مع كانط وهيغل لكن لا يعني هذا القول أن هذه النظرية التي بناها هذا المفكر تتفق مع باقي النظريات الفلسفية. فمن غايات هذه النظرية أنها تغوص في عمق التجربة الجمالية للبحث في ما هو "عيني في الجميل على أنه "إدراكي"[xiv](ستيتس،2000: 74) وبذلك تسمح لنا هذه النظرية بالبحث في الجميل و في مكوناته. فما هو الجميل

الفن والبعد الجمالي

لقد تنوعت المادة التشكيلية عند "الفنانين" وإختلفت البناءات من مواد بسيطة إلى أخرى شديدة البساطة، و إلى أخرى أكثر بساطة، حتى بد النمط التشكيلي مختلفا من حيث تراكيبه الفنية

،من حيث مواده الموضوعية. هكذا يبدو الأثر الفني لديهم مزيجا مختلطا من وحدات فكرية قد تجسدت في رؤى حسية وأنتجت في نهاية الأمر أعمالا فيها من الدقة والجمالية ما يجعلها مميزة .

قد تكون بساطة التشكيل غير مبررة بمبررات شكلية و مبررات ذهنية بقدر ما هي ثرية بمعطيات فكرية. فهذه البساطة ليست معدومة التدليل وإنما تكمن قيمتها في أبعادها الجمالية، فهذه الجمالية هي تركيب لا يختصر في بنية فكرية أو في بساطة شكليه لأنه من البديهي الحديث عن العمل الفني على أنه متكون من "جانبين معا: الشكل العيني الخارجي و المضمون الروحي الداخلي"xv ((ستيتس،2000: 156) ويكون الشكل الأول هو ذاك" الموضوع الفردي أو المركب من موضوعات من نوع واحد"xvi(ستيتس،2000: 156) أما الشكل الثاني فهو "الطابع العقلي للمضمون"و فيه يكون التركيب مختلفا كل الإختلاف لأنه يصوغ أفكاره من طريق العقل و من طريق التفكير في البنية كشكل من أشكال التجسيد الفني. لكن هذا لا يكفي لكي يكون الأثر الفني قابلا لأن يكون جميلا، إنما يجب على المضمون نفسه أن يسمو إلى أعلى الدرجات لكي تتحق القيمة جماليا.

يبدو التميز الفني الذي عرف به "مات ميليكون" لا يكون من خلال التشكيل و لا من خلال البنية وإنما من خلال هذا التنوع المتفرد في تناول المواضيع فهو ينتقل من موضوع إلى آخر من خلال تركيب الأشكال وتأليفها في نمط واحد من الأعمال، فيسمو بذلك العمل إلى "المثل الأعلى "xvii(بورونية،2011: 59) الذي تولد من "إتفاق الفكرة وإئتلافها، والشكل الصحيح المناسب لها، أي الفكرة تتشكل تشكلا دالا على تصورها العقلي"xviii(بورونية،2011: 59). لكي ينتج عن هذا الإئتلاف مفاهيم يسافر من خلالها المتفرج ويبني قراءته وفق ميولاته و وفق مرجعياته، قد تتوافق مع ما قصد هذا الفنان أو تتضارب إلى حد ما لكنها تبقى قراءة جمالية في كل الأحوال .

ترد المقترحات الفنية على شاكلة مجسمات و رسوم تدرك بصريا كما تدرك ذهنيا، لكنها في نهاية الأمر هي تطرح تساؤلات بها ومن خلالها تحاول فك رموز هذه البنية المشكلة، فقد يتبدى للنظار أن بعض من المقترحات الفنية غاية في السذاجة لكن المتأمل في فكر الفنان يدرك أن القيمة التي تخفيها هذه

المجسمات أرقى من كونها مجرد تجسيد، فهذه السلسلة من المجسمات هي تجارب فنية فيها من الإبداع ما يجعلها ذات قيمة جمالية من حيث هي تركيبة بسيطة الشكل وقيمة فكرية من حيث هي بنية عميقة الدلالات.

تتخطى ذات المبدع كل الحدود وتتجاوز كل ممنوع " لأن مغامرة كل مبدع تتمثل في معانقة التيه، الصدفة، العرضي، كابتعاد ضروري، منتج لتحول يرسم قطيعة مع الأشكال التقليدية و يستمد الإبداع قدراته من إنتاج معنى جديد وقيم جديدة من مواجهته للحدود، للاتحدد، و من قدرته على الإنفصال ." xix(التريكي،2009: 20) يخوض المبدع مغامرة البحث عن المنشود وعن المفقود والبحث بشتى الطرق على توثيق العلاقة بينهما من خلال تحقيقه في شكل ما شريطة أن تكتسب " الظاهرة الجمالية القدرة على التحويل و تغير أشياء العالم إلى مواضيع جمالية يجريها كل مبدع، و لا يمكن أن يمسك بها إلا الإدراك الجمالي وحده."xx (التريكي،2009: 21)

في جماليات الأعمال المرقمنة

عن ثنائيات الغياب والحضور :

يقودنا الحديث عن الغياب إلى الحديث عن الحضور، فهما يمثّلان ثنائية فيها من الجدل ما يجعلها موضوع بحث ودراسة وتأمل، وفيها من التوافق ما يجعلها مادة تستقطب الفكر الإستيطيقي. وفي كلتا الحالتين تستوقفنا ضرورة البحث وتدعونا إلى الإشارة إلى أهمية هذا الثنائي في المادة التشكيلية في أعمال الفنانين. فالحضور والغياب فيهما من الخصوصية والدقّة والدلالة ما يفيد نمط التفكير الفني لدى هؤلاء الفنّانين، وفيهما من الحركة والزخم السمعي ما يجعلهما مادة ثرية بأبعادها الجمالية. فقد رسم هؤلاء المبدعون خريطة جعلوا فيها العلاقة بين الحضور والغياب علاقة مبنية على متحرّكات دائمة متجدّدة، ويبنوا السكون والحركة وصمت والكلام، وخلقوا من كلّ هذا جسدا وعقلا. لقد نشأت بينهم وبين هذه الثنائيات علاقة ثبات جعلوا منها "قيمة "ثابتة" على متجدّداتها، لكنّ هذا لا يعني أنّ هذه العلاقات خالية من توتّرات قد تكون فكرية وقد تكون فنيّة وقد تكون ضرورية في بناء المشهد الفني. وفي كلّ الأحوال، تقودنا هذه الثنائية إلى الإقرار بأنّها مادة فنية بالدرجة الأولى.

لمّا بدا الفعل الفنّيّ المعاصر جزءًا لا يتجزأ من منظومة فكرية حديثة، بدا "الأداء الحيني" la « performance » أحدثها وأهمّها على

الإطلاق. وهذا النمط الجديد ليس إلا سعيا إلى التحرّر من قيود أساليب التعبير القديمة، وهو في ذات الوقت رؤية وفكرة ، بل غاية وفعل ومتعة. ""الأداء الحيني" هو أكثر من ذلك ...بل هو فجوة، هي كتابة تفكّ شفراتها على الفور، في الوقت الحاضر،في الوضعية الحالية، وفي مواجهة الجمهور" [xxi] **(J,N,E,2001 :13)**.)الأداء الحيني "تصوّر و فكر" "تمرّد و فعل" يرسمها الفنان في مشهد "ظرفيّ "يتطوّر في زمن ومكان محددين"[xxii] **(J,N,E,2001 :13)** وتكمن جمالياته في تشكيلات تجمع بين "الفعل والحركة"، و"السكون والصورة"، و"الصمت و الكلام"... وسط هذا الخلق الفني، نبحث عن تجلّيات الحضور و الغياب، غياب الحركة في حضور الكلمة، وحضور الصمت في غياب الكلمة. إنّها مرواحة بين هذا وذاك، بل هي أعمق من ذلك إذ هي بحث عن الجسد وعن الفكر و عن الغاية من الخلق الفني.

ولما كان الغياب في إحدى معانيه يفيد معنى عدم الحضور أو التواجد وهو "ضد الحضور والشهود"[xxiii] (صليبا،1982: 30)، فإنّ ما يمكن أن نرصده من معان قد يكون أعمق بكثير من هذا المعنى الذي يبدو بديهيا، "فالغياب" هو "أن لا يوجد الشيء في المحلّ الذي يعدّ وجوده فيه طبيعيا أو سويّا أو عاديا"[xxiv](صليبا،1982: 130)،. والغياب في علم النفس يعني"الذهول أي غيبة القلب عن علم ما يجري حوله نتيجة فقدان التكيّف وتراخي الانتباه الإرادي"[xxv](صليبا،1982: 130)، ويفيد هذا التعريف أنّ الغياب لا يكون غيابا إلا إذ كان فيه "الفقدان" موجودا ويسجّل حضوره بشكل من الأشكال. والغياب في بعض التعريفات الأخرى، هو "سمة كلّ ما هو غائب عن مكان أو عن موضوع معيّن، في حين يعتبر مثوله في مكان ما (...)بمنزلة أمر متحقّق في ظروف أخرى".[xxvi](لالاند،2001: 4) وهذا يعني أنّ إمكانية وجود الحضور في الغياب إمكانية واردة، بشرط أن يكون هذا الحضور موجودا ضمن متطلّبات الموضوع، أو الشيء أو الظرف، وقد يسجّل الحضور غيابه في ما هو موجود لأنّ الحضور هو "كلّ ما يمثُل للفكر"[xxvii](لالاند، 2001: 1033). والحضور في تعريف آخر، هو "نقيض المغيب والغيبة، نقول، حضره الأمر خطر بباله"(صليبا،1982: 437)[xxviii]، وهذا يعني أنّ الحضور هو حضور ذهنيّ بالدرجة الأولى، وقد لا يمسّ ما هو

ماديّ، وقد يُستحضر في هذه "الحركة" القائمة بين الحضور والغياب.

إنّ الجدلية القائمة بين هذا الثنائي، تشكّل أحد نواميس التشكيل الفنّيّ لدى "مات ميليكون"[xxix] (Matt Mullican 2003)هذا التشكيل الذي يكون الجسد فيه حاملا لدلالات متعدّدة ومختلفة، وفيه يراوح الفكر بين الحضور والغياب. والتجسيد عند هذا الفنّان مختلف كلّ الاختلاف عن غيره، لأنّ لتجاربه من التميّز ما يجعلها تتصدّر روائع الإبداع الفني. وهنا، نحن نتحدّث عن تجارب "للأداء الحيني تحت تأثير التنويم المغنطيسي". وهذا النمط من التعبير الفنّيّ يرتقي بذاته إلى أعلى درجات الإبداع، فتكون ثنائية "الغياب و الحضور" مقسّمة وفق ترتيب معين وحاضرة في تناول موضوع "الوجود". وفي هذا الموضوع من المفردات ما يجعله مقسّما بدوره إلى وحدتين، يكون "الجسد" فيهما موجودا بينما "الفكر" في طور "البناء". في هذه التجارب يكون الجدل قائما بين حضور الجسد وبين غيابه وبين نشأة الفكر أو عدمه.

نبحث في هذه التجارب التي تتناول موضوع "الموجودات"، في "غياب الجسد و حضوره". فيكون "الأداء الحيني" "زائلا"[xxx] Matt Mullican (2003)، وتتجلّى الأعمال الفنية من هذا المنظور ك "فعل متلاش، وحركة تنتشر في الزمان والمكان"[xxxi] (Matt Mullican 2003). تولد هذا الأعمال في المعنى والدلالة من خلال الجمع والتأليف والفعل والحركة وكلّ ما يمكن أن يكون عملا فنيا، ويوظّفها الفنّان في أعماله ليجعل من عملية التبليغ عملية جديدة متجدّدة، لا يقدّم فيها ما هو جاهز، وإنّما يدعونا دائما إلى التفكير والبحث. هكذا يستقطب "مات ميليكون" زوّاره عند مشاهدة أعماله، يحاورهم من خلال الصمت و الكلام و الحركة والجمود والفعل والسكون.

صورة 1: مات ميليكون، دون عنوان، عمل مقتبس من مشهد مسقط تحت تأثير التنويم المغنطيسي [xxxii]

لا ترضي حركات الجسد "مات ميليكون"، ولا تقنعه إيماءات لسانه بما يقدمه من انفعالات تفوق المعقول. وهو لا يكتفي بالسكون ولا بالكلام، بل هو يسعى في كلّ مرّة إلى جعل عمله عملا لا يشبه ما سبقه، و في ذات الوقت يولّد منه تجربة –جديدة - يبدو السكون فيها حاضرا والحركة غائبة والجسد مراوحا بينهما في لحظات الفعل الفني. لقد تجاوز بالجسد كلّ أبعاده الماديّة، وحوّلها إلى لغة فنية تسمو به إلى عالم المثل، فإذا وجوده يراوح بين الواقع والخيال، لأنّ"طريقة العرض في حدّ ذاتها تولّد الكثير من المبالغة"[xxxiii] (Matt Mullican 2007:727)

بالغة
وصار
حباط
(...)
فأنا
وني)

يتجاوز "مات ميليكون" المعقول، فجرأته قادته إلى "التمرّد الفكري" الذي اكتشفنا من خلاله جماليات: الحركة، والسكون، والصمت، والكلام، والموجود، والمنشود، والواقع، والخيال؛ كلّها تجتمع لتكوّن ثنائية الغياب والحضور.

عند تأمّلنا أعمال "جينا باين"، نكتشف أنّنا أمام تجارب تبحث كلّها في طبيعة العلاقة بين "الذات"و"الجسد". وما نستخلصه من هذا العالم الإبداعي الذي تقترحه هذه الفنانة، هو أنّنا أمام تساؤلات فلسفية و اقتراحات وتصوّرات فكريّة منبعها رؤية باطنية تبحث في ما كان كائنا و في ما هو كائن وفي ما يمكن أن يكون كائنا، بمعنى أنّها تبحث في "الوجود" بماضيه وحاضره ومستقبله. وهو بحث عن معنى"الجروح والعدوان والعذاب"[xxxv](Jylene,2006 : 66)، وكلّها محاور أساسية تعالج من خلالها "علاقة الذات بالآخر"[xxxvi] (Jylene,2006 : 66)، وعلاقة الأنا

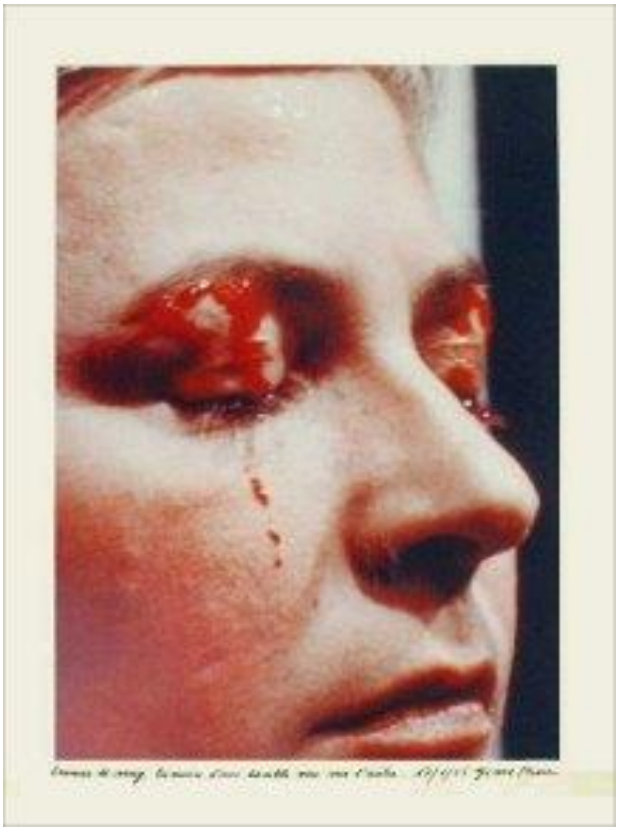
بالجسد، و"علاقة الجسد بالمجتمع". هي مقترحات كونية، رسومها تجارب فنّية تراوح بين الحاضر والماضي، بين الدين والمجتمع، بين الألم وعدمه... وكلّها محاور تبحث في حقيقة الأمر عن درجات حضور هذا الجسد وغيابه وعن معجزاته الفنية، فهو "أداة فعل" وهو "لغة نتقاسمها"، هكذا تعتبره "جينا" حين تقول:"الجسد (وحركاته) في حدّ ذاته كتابة، وهو ترجمة لأبحاث غير محدودة "للآخر"، كلّ خيالاته ورغباته بلا وعي، وكلّ علاقته بالزمن تؤخذ على أنّها كيان ليس لديه أي منها : بداية و نهاية يجب فكّ شفراتها من خلال الجسد و ليس من خلال ثقافتها"[xxxvii].

صورة رقم 2 ، جينا باين (رسالة للمجهول أو المجهولة)

فنون عالمية سانتا-جون نات October-December 1974،15-17 ، تقوم "جينا" باستحضار الممكنات الفعليّة لخلق عرض فنّي فيه تختزل مفاهيمها وتصوّرها بحسب إيمانها بثنائية "الحضور والغياب"، حضور الجسد وعلاقته بالآخر وبالألم، وغياب قدرة الجسد على تحمّل هذه الأوجاع وهذه المشاهد التي تصل إلى درجة النفور.

من هذا الفعل الفني تطرح علينا "جبنا" مسألة جمالية الفعل والأثر والحركة، هذه الجمالية كيف تبدو للناظر وللمشاهد؟كيف تتجلى ؟وما مدى تأثر الآخر بها؟ هل يمكننا الحديث عن جمالية هنا في هذه المقترحات ؟من هذه الأسئلة تتولد لدى القارئ رغبة في إكتشاف جانب جمالية القبح أو البشاعة .،هذا الشعور بالاشمئزاز و النفور من هذه الصور ماهي إلا إنفعال لما تقدمه لنا جينا وكأنّها تختبر قدرتنا على التحمل من جهة وعلى قبول هذه الجمالية الخفية التى ارتبطت ضمنيا بعلاقة الفعل بالعقل،يتأكد ذلك حين ندرك أنّ "**أشكال الجمال الأكثر تعقيدا و تقدما قد تحتوي على كم هائل من التصورات العقلية**"[xxxviii] (هيغل، 2010: 131)

هذا التحرر من القيود وهذا تفرد في الإنجاز يثبت أن "رهان الفن ومصيره لم يكن في تمثيل الحقيقة إنما هو يكمن في تمثيل الحرية"[xxxix](بن شيخة،أم. 2010: 49)، تبدأ جمالية القبيح من التحرر والدفاع عن ذاتها كموجود يقتحم الفن، و كمفهوم يقتحم الفكر. مرد هذه الفكرة أنّ للقبيح القدرة على التعبير و إثارة المشاعر، وبذلك " فإن (القبيح) بقدر ما هو معبر سيكون التعبير نوعًا من القيمة الاستطيقية."[xl](صطوف،إ. 2014: 253) تكمن هذه القيمة بحسب بوزانكيت في " أن النظر إلى الجمال بالمعنى الواسع لا بالمعنى الضيق، وما في هذه النظرة من درجات وإختلافات تؤدي في النهاية إلى هدم كل خط يقام بين الجمال والقبح، أو على حد تعبير (بوزانكيت)نفسه يؤدي إلى قضم التناقض الشهير بين الجمال والقبح"[xli](صطوف،إ. 2014: 253).لا يمكن نفي القيمة الجمالية التي يتمتع بها القبيح، لأن قدراته على إثبات وجوده غير محدودة بل على العكس من ذلك هي منفتحة على جميع الممكنات، حتى أننا أصبحنا نبحث من كل هذا عن مركبات جمال القبح تشكيليا وفنيا.



فإن كان " للقبح أبعاد الجمال المركب"[xlii](صطوف،إ. 2014: 255) ، فهذا يعني أن جمال القبيح متكون من وحدات و كل واحدة منه لها خاصياتها ولها من المكونات ما يميزها جماليا، " لكن دمج هذه الأجزاء قد ينتج صورة قبيحة، لأن الأجزاء الجميلة أصلا ليس بالضرورة أن تتجسد أو تتجمع في صورة واحدة"[xliii](صطوف،إ. 2014: 255) هذه القراءة لجزئية القبيح بحسب بوزانكيت، تنفي بشكل من الأشكال وحدة جمال القبيح منها أنه يقول "الأجزاء الجميلة ترفض أن تجتمع معًا في تجسيد كلي واحد، فإذا ما جمعناها فإنه ينتج عن ذلك شيء أو صورة أو عمل

قبيح"[xliv](صطوف،إ. 2014: 255) لكن إلى أي مدى يمكن التسليم بهذه النظرية التى تنتفي فيها تجميع ما هو جميل؟ فالجمال قبل كل شيء لا يحدد بقيم ولا بتصورات فقد عبر الفارابي عن الجمال وطبقاته متدرجة تنتهي بأعلى الأمثال فقال " فجماله إذن فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه، وجماله له بجوهر هو ذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته"[xlv].(مبارك،ح. 2004: 45)

صورة رقم 3، جينا باين

تختزل الفنانة جينا كل مقترحات البحوث الفلسفية والدراسات الجمالية في ما قدمته من أعمال فيها كل أنواع الجمال الخفي وفيها كل أنماط التعبير المباح بين الصمت والكلام والفعل هي إختزلت مابه يخوض الفنان مغامرات الخلق التي ترسم ملامح الفنان وقدرته على الإبداع وعلى التفكير "لأن مغامرة كل مبدع تتمثل في معانقة التيه، الصدفة، العرضي، كابتعاد ضروري، منتج لتحول يرسم قطيعة مع الأشكال التقليدية و يستمد الإبداع قدراته من إنتاج معنى جديد وقيم جديدة من مواجهته للحدود، للاتحدد، و من قدرته على الإنفصال." [xlvi](التريكي،ر. 2009: 20)

Matt Mullican performing under hypnosis at the Tate Modern, January 2007. Images courtesy of the artist and Tracy Williams, Ltd., New York.

صورة رقم 4 :مات ميليكون عرض حيني تحت تأثير التنويم المغنطيسي 2007

هذا التمرّد وهذه الجرأة ميّزاها عن غيرها لأنّ حركة الفعل هي التي ارتسمت وتشكّلت على نحوٍ تكون النتيجة معه استحضارا ضمنيّا لأعمال فنّية قديمة، أعمال تعالج مسألة الدين بطريقة يكون فيها حضور هذا المشهد بألمه وجروحه متقاسما مع الجمهور. هي تخاطب جمهورها وتقول :إليكم أتوجّه لأنّكم أنتم "الوحدة في عملي "الآخر""[xlvii](monoskop، 2013: 28).

كلّ هذه التجارب الفنية التي جعلت منها مسرحا، تجسّمت و ارتسمت بهذا الشكل، وامتدّت جذورها وتواصلت، واكتملت بهذه الثنائيات: "كلّ تجاربي الجسدية – الفن الجسدي-تبيّن أنّ الجسد موظّف ومشكّل من قبل المجتمع. كلّ هدفهم هو هداية صورة الجسد، تشعر وكأنّه خيط رفيع فردي تلتقي به في واقعه الجوهري وفي خدمة وسائط المجتمع"[xlviii] (Monoskop،2013: 28).

1.2 جمالية الفعل المرقمن :

نحن بصدد الحديث عن عالميْن متوازيين، الأوّل بدت فيه التساؤلات عميقة بعمق الحقيقة التي يخفيها السؤال عن الواقع، أما العالم الثاني فهو عالم قد اكتمل ونضج بنضوج الفكر عند الإنسان إنّه العالم الافتراضي. أصبحنا اليوم نتحدّث عن العالم الرّقميّ وعن الرّقميات و عن المرقمن، وكلّها مصطلحات حديثة تختزل ما توصّل إليه الإنسان اليوم. هذا ما أشار إليه د. جوهر الجموسي في كتابه "الإنترنت والأمن والديمقراطية" ملخّصا ما يعيشه الإنسان اليوم: "صار الإنسان، في زمن العولمة، يرتبط بالتكنولوجيا أكثر من ارتباطه بالروح والعاطفة و الوجدان. صار يرتبط، ضرورة، بالآلة و الأجهزة المعلوماتية و البرمجيات والتطبيقات الذّكيّة، مادمنا نعيش في عالم الهواتف الذّكيّة و الاقتصاد الذّكيّ و المدينة الذّكيّة، وعالم الإنسان الذّكيّ"[xlix](الجموسي،ج. 2019: 37). فما هي آليات الرقمنة الفنية؟ وهل هي اكتفاء بتسجيل فيديوهات، أم هي تسجيل ورقمنة المواد الفنّيّة؟ وكيف تكون الرقمنة في المجال الفنّيّ؟ أهي انتقال كلّيّ من العالم الواقعي إلى العالم الافتراضي؟ وإذا كان الفنّ اليوم بالضرورة فنّ رقميّ، فكيف يمكن لنا رصد هذا الفعل في حضوره وغيابه للبعدين السمعي والبصري؟

كلّ هذه الوسائل وهذه الوسائط، ما هي إلا أدوات يلجأ إليها الفنّان لكي يعبّر

ويحدّث فعله التشكيلي المختلف. هذا إذا كانت أدوات "الفعل الفني" آليات تكنولوجية، أمّا إذا كان الفعل حركة وصوتا وصورة، فإنّ رقمنة هذا الحدث – في حالة العرض الحيني- تحتاج إلى معالجة وتسجيل... لأنّ الرقمنة هي "وسيلة لنشر وثائق بطريقة غير مادية."[ا] (Patrique,2016 :6)تتحوّل مكوّنات العمل إلى مكوّنات غير مادية، أي أنّها تفقد قيمتها المادّيّة وتتحوّل إلى منسوخات رقمية. ولكن هل يمكن أن تفقد هذه الوثائق جودتها إن بقيت عملا يدويا؟

الصور الواقعية التي رسمت وطبعت، أو الصور الفتوغرافية التي تعود إلى عصور قديمة، نحن اليوم نعطيها حياة جديدة عبر شبكات التواصل، ولوحة الواب، فتبقى في الجانب الآخر من هذا العالم دون فقدان جودتها"، ويمكن عرضها في جميع أنحاء العالم وفي وقت قياسي على شبكات التواصل الاجتماعي و الوسائط الافتراضية."[li](Patrique,2016 :6)

تبدو جمالية المرقمن في حدّ ذاتها مسألة بحث وتساؤل، فهذه المواد الفنية اكتست طابعا جديدا من خلال عملية "نسخها رقميا". وتحوّل الصمت إلى كلام والسكون إلى حركة، وتحوّل الحدث إلى "سكون مرقمن". كلّ المواد الفنية ارتسمت لتشكّل عناصر مرئية وغير مرئية في عالم افتراضي، هيّأه الفنّان على نحو يحدّد درجات حضور البعد السمعي وينهي هذا البعد بغيابه. إنّ الفنان قد طوّق مفاهيمه بحسب رغباته وبحسب تفكيره، فجمع في العالم الافتراضي ما هو موجود وما نؤمن بوجوده، واختزله، ووثّقه في هذا الحدث أو غيره، في هذا الرسم أو غيره ...

قد لا يفهم العملَ عابرُ السبيل، وقد لا ينتبه إلى عمق دلالاته المشاهد غير المتأمّل، ولكنّ هذا لايعني أنّ المرئيّات الحاضرة في شكل علامة مرئية هي التي تشكّل هذا العالم، بل الفنّان هو الذي يشكّله انطلاقا منها، فيوثّق ماهو مبصر وما هو غير مبصر لكي يفسّر أو يزيد في قدرة هذه المفردات على أن تكون مشفّرة أكثر فأكثر من خلال الأعمال الهجينة أو من خلال الأداء الحيني.

إن ما نستنتجه من خلال ما درسناه من أعمال "جينا" و"مات ميليكون"، يعكس حركة حضور وغياب "البعد السمعي في الأثر الفني المرقمن، ويدعونا إلى تفكيك النسق الدلالي الذي فيه يكون حضور المعنى وغيابه، ومن خلاله يكون غياب الفكر وحضوره بين نظامين أحدهما

يُقصى الآخر ليضمن بقاءه. فهذا الحضور يكون حضورا ذهنيا فيه من الخيالات ما يجعل عالم الموجدات غائبا، ولا يتمثّل حضوره أو غيابه في المرئيات المرقمنة بقدر ما يتجسّد حركيّا وكلاميّا من خلال عروض الأداء الحيني. ففي هذه المرئيّات يكون التساؤل أكثر عمقا والبحث في الحقيقة وعن الحقيقة أكثر تعقيدا، وكأنّ الفنّان يزيد في تعقيد الموجود، بل هو يعجز الباحث عن المبادرة بالبحث في فعل المرقمن .

يتحوّل نشاط العقل في هذا النمط من الفعل الفني من الحضور إلى الغياب، ومن الغياب إلى الحضور. و فيه تمتزج المدركات الفكرية بالمدركات الرقمية لتكون الصورة عملا فنّيّا فيه تمتزج ثنائية الفعل الفني والفعل الرقمي، وتتحوّل بمقتضاه الرؤية الفنية من نمط إلى آخر أكثر عمقا وتدليلا. فلا يكفي أن يفرز غياب المرئي الموجودات الفكرية فيه، وإنّما هو تأكيد في هذا الغياب على حضور البصريات والسمعيات المرقمنة. لهذا كان لابدّ للمتأمّل من أن يخوض مغامرة البحث، لأنّك "إذا أردت أن تدرك اللامرئي، عليك أن تتغلغل وتخترق الأعماق، بقدر استطاعتك، نحو المرئي"[lii] **(اليحياوي، ف. 2015:16).**

فتتحوّل بمقتضى ذلك الغيبيات، وتنعكس الرؤى التي بها نبصر ما في الأثر من "غياب وحضور"، وما في "الغياب والحضور" من "دلالات"، وما في "الدلالات" من "جماليات"، وما في الحدث من رقمنة.

لقد سجّلت ثنائية الفكر والجسد وجودها في الخلق الإبداعي لدى "مات ميليكون" و"جينا باين"، حيث كان غياب الفكر إمّا غيابا جزئيا وإما كلّيا. و في الغياب يكون الفكر موجودا إمّا جزئيا أو كلّيا، ويكون حضور الفكر غائبا إمّا كليا أو جزئيا، وقد يكون الحضور الفكريّ موجودا كحضور مؤسّس باعتباره "*منتجا للفكرة*"[liii](حامد، 1994:71).

تراوح "جينا" في عروضها بين جسدين وبين روحين، لتكون النتيجة في نهاية الأمر حدثا مرقمنا يحكي ما في فكرها من إشكاليات. إنّنا بصدد الحديث عن حركة فعلية يكون فيها الجسد موجودا من موجودات الإبداع الفني، فتكون المراوحة بين غياب الجسد و حضور الفكر وبين حضور الجسد وغياب الفكر، مراوحة بين الحضور المادّي المحسوس الذي نبصره وقد لا ندرك مقاصده وبين الغياب الذهني الذي لا ندركه إلا فكريا، ممّا يترجم ما في هذه الحركة من جمالية فنية

إبداعية. هذه الجماليّة يقدّمها "مات ميليكون" كما تقدّمها "جينا" بطريقتها على شكل عرض مسقط أو أداء حيني فيه حضور الوعي بغياب الجسد وفيه يغيب الجسد عند حضور الفكر. فجمالية غياب الجسد وحضوره، تكمن في نقطة التقاء الرقمي بالواقع والعكس بالعكس.

يمثّل الجسد في هذه العروض أداة تشكيل ووسيلة من وسائل التعبير المنفتحة على استقلالية وحداتها، على اعتبار أنّ هذه الوحدات هي ذاتها آلية من آليات التعبير الفني. فالجسد بحركاته وسكناته وهدوئه وانفعالاته منتجا للمعنى، لأنّ "المعنى متجسّد دائما والجسد حامل للمعنى وعلة المعنى، ناقل للمعنى، سيّده".[liv]

(حامد،1994:72)هكذا يعتبر الهادي حامد أنّ المعنى لا يكون خارجا عن الجسد، وهذا ما نكتشفه في أعمال "مات ميليكون"، فهو لا يخفي قيمة الجسد بقدر ما يكشف ما فيه من قدرة على توليد المعاني وعلى التدليل الشفاهي والحركي والإيمائي لأنّ "المعنى يشترط العضوية الجسدية، يشترط حضور الجسد"[lv](حامد،1994:71). وكلّ ذلك يتجسّد في هذه الحركة بين الحضور والغياب، "فالحضور" بحركاته الساكنة والصاخبة ضرورة جسدية يكون فيها الفكر مسترخيا غائبا عن الموجود الزماني والمكاني، ويحضر اللاوعي بتجلّياته الجسدية، بصراخه وإيماءاته المعبّرة حينا والغامضة حينا آخر. وفي حضور الفكر يكون الوعي أكثر تمرّدا وأكثر هيجانا ومبالغة، فهذه الحركة الصامتة حينا والصاخبة حينا والساكنة حينا آخر، ما هي إلا حالة من حالات التفكير. فالتجربة تكشف عن العلاقة المعقّدة بين "الواقع والافتراضي"، وتكشف عن عمق ما تخفيه هذه التجربة من اكتشافات فاقت حدود الممكنات وتناولت هذا التعقيد من منابر مختلفة. يحاول كلّ من "جينا باين" و"مات ميليكون" الكشف عن هذا التعقيد من خلال التمرّد المدروس والهيجان المرقمن وحالات النشوة الفنية. وهذه المحاولة باتت من ممكنات التوثيق الجمالي، لأنها لا تقف عند حدود كشف هذه العلاقة، بل هي تكشف عمّا هو أعمق من ذلك أي عن "وعي الفنّان بقيمة المرقمن".

هو يعي ويدرك جيّدا أنه في عمق لاوعيه يكون حضوره-نعني حضور فكره- مرتبطا بما تمليه عليه رغبته في الظهور، فهو إذا يتمرّد حتى على لاوعيه فيداعب غيابه وحضوره وفق قوانينه الداخلية لأن

"لعبة التموقع" تفرض عليه أن لا يكون حاضرا في كلّ الأوقات و أن يكون قادرا على العودة من جديد إلى وعيه .

نستخلص ممّا تقدّم أنّ "الحدث الفني" لدى هذين الفنانين، بما فيه من حركات وما فيه من انفعالات سمعية وبصرية مرقمنة حينا ومباشرة حينا ثانيا، ما هو إلا غاية من غايات الإبداع الفنّي مرجعها مبحث فلسفي. وهذه الغايات هي خوض مغامرة "التواجد في عالم رقمي جديد، "وتجربة أن تكون الذات "واعية في فعلها الفني"، ولعب مع الجسد لعبة الحضور والغياب. إنّها مغامرات فيها من التشويق ما يولد في ذات الباحث رغبة خوضها على الرغم من صعوبتها.

الخاتمة:

انتهينا في هذه الدّراسة إلى أنّ الإنسان في العالم الرقمي يثير العديد من التساؤلات، لعلّ أهمّها: أيّ معنى للحضور والغياب في الأثر الفني المرقمن ؟ وعن أي حضور نتحدّث؟ أهو حضور للحركة أم هو حضور البعد البصريّ؟ أم هو حضور وغياب جسدي؟ وكيف تبدو المراوحة بين الغياب والحضور؟ وكيف يبدو تأثير السمعي في الفضاء التشكيلي؟ وأيّ دور تلعبه الرقمنة في انتشار هذه الأعمال؟

يبدو أنّ السّلوك الإنساني اليوم سلوك رقميّ بامتياز، فقد "بات واضحا، وبشكل مرعب، أنّ تطوّر التكنولوجيا قد فاق نطوّر إنسانيتنا"[lvi](الجموسي،2019: 37). وإذا كان الفعل الفنيّ اليوم يندرج ضمن هذه المنظومة التكنولوجية، فإنّ النسق الإبداعي الذي أنتجه هذا السلوك هو بالضرورة فعل دلاليّ متناه وإنتاج للمعنى لا حدّ له. ذلك أنّنا نعيش زمنًا تغيّرت فيه معطيات الحياة، حتى أصبح التواصل رقميّا، وتحوّل الفعل الثّقافي إلى فعل معاصر رقميّ ومرقمن يختلف كل الاختلاف من حيث التركيب والتأليف في جلّ مجالات الإبداع الفنّي .

مع كلّ هذه التغيرات والتحوّلات التي يشهدها المجال الفنّي اليوم، أيّ دور يمكن أن يلعبه غياب وحضور الجسد في السمعي البصري المرقمن؟

حاولنا البحث في كلّ هذه المسائل، ومواجهة هذا الإشكال بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عبر البحث في خفايا الإنسان الذي يعيش اليوم بين متطوّرات الحياة العصرية وبين تكنولوجيات الاتصال والرّقمنة. وإذا كان الفعل الفنّي يندرج ضمن البحث في غياب وحضور "الجسد"و "الحركة" و "الفعل" وأبعادها التّشكيليّة في التّركيبات

ومكوّنات التّجربة الرّقمية، أفلا يدعونا هذا إلى التّأمل برهة في كينونة الإنسان باعتباره الذات الفاعلة في التّجربة المرقمنة؟ فهل يكون الفنّان هو ذاته الفنان اليوم وغدا؟ وإذا كان البحث في التجارب الرّقمية بحثا عن معنى الإبداع، فعن أيّ معنى نبحث اليوم ونحن نعيش الوسط الافتراضي بكلّ معانيه؟

لقد أفضى بنا هذا البحث إلى تسجيل جملة من المعطيات والتّساؤلات التي لا يمكن نفيها أو تجاهلها أو إزاحتها من الحقل المعرفي. فكان تركيزنا على مراوحة الحضور والغياب في البناء التّشكيلي الرّقمي، وما يمكن أن نستمدّه من مقولات تمرّد الجسد على المعتاد في الأداء الحيني عند كلٍّ من "جينا باين" و"مات ميليكون"، وكذلك على تبعثر الحركات في الفضاء التشكيلي الرّقمي. فهل تمكّنا في هذه الدراسة من رصد دور الرقمنة في المجال الفني ؟ وما هي الإضافات الجديدة التي رصدناها في الأثر الفنّي المرقمن؟

كان التركيز في هذه الدراسة على أهمية الرّقمنة ودورها في الفضاء التّشكيلي اليوم، وعلى تجربة الأداء الحيني في توظيف الجسد باعتباره حالة من حالات التمرّد الفني. ولئن بدا أنّ المراوحة بين الغياب والحضور تولّد من التجربة مفاهيم جديدة، فهي بالضرورة إبداع من إبداعات التّجربة المعاصرة التي تساعد على كشف جملة من القواعد التي بها يمكن تفكيك روابط الفعل الفنيّ المرقمن، وإبراز دور السمعي البصري في تأثيث الفضاء التّشكيلي المرقمن. فالرابط الرّقمي بمجالاته السّمعية والمرئيّة، تحوّل إلى رابط افتراضي تحكمه قواعد جديدة قابلة للتّغيّر في كلّ لحظة يشهد فيها النظام التّكنولوجي تغييرا.

---

[i] "مات ميليكون" هو فنان تشكيلي معاصر من مواليد سنة 1951ب" Monica santa " بـ"california "، وينتمي هذا الفنان إلى عائلة فنية "كما أنه تأثر بالفن السريالي" surrealisme "والتجريد " l'abstraction". وقد درس هذا الفنان في معهد الفنون الجميلة بـvalence ، وتخرج منه سنة 1974. وقد تأثر مات ميليكون بوالديه اللذين عاش معهما طفولته في روما. وعرف باهتمامه الشديد "بعلم الآثار archéologie" وبالأساطير mythologie وبفكرة التجميع l'idée de collection، وقد أولى اهتماما خاصا للعلامة والصورة والإنسان، وقد تفرعت هذه المفاهيم لديه حتى اكتسحت أعماله وتولّدت على إثرها مواضيع جديدة تهتم بمنزلة الإنسان في الوجود. وينتمي مات ميليكون أيضا إلى الفن المعاصر الرقمي.

[ii] جينا باين، هي فنانة فرنسية ولدت سنة 1939بباريس وتوفيت سنة 1990 ،درست في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، و هي من أشهر فناني الفن الجسدي، إذ عرفت بأعمالها الجسدية وأدائها الحيني، ولها العديد من الأعمال المسجلة التي اهتمت فيها بمسائل فلسفية كالجسد وعلاقة الأنا بالآخر وعلاقة الأنا بالأنا ...

[iii] نفس المرجع ص51

[iv] محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، العدد الثامن عشر,2011 ص127

[v] ولترت ستيتس، معنى الجمال في نظرية الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ص52

[vi] حاجي مباركة، الظاهرة الجمالية بين إبن حزم الأندلسي و أبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،2004- ص 40

[vii] نفس المرجع ص 41

[viii] ولترت ستيتس، معنى الجمال في نظرية الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة،2000 ص54

[ix] نفس المرجع ص 55

[x] نفس المرجع ص58

[xi] نفس المرجع ص 60
[xii] نفس المرجع ص 60
[xiii] نفس المرجع ص 73
[xiv] نفس المرجع ص 74
[xv] ولترت ستيتس، معنى الجمال في نظرية الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة،2000 ص156
[xvi] نفس المرجع ص156
[xvii] محمد بورونية، الجمالي والفني عند هيغل دراسة تاريخية تحليلية، مذكرة لنيل شهادة الماجستر في الفلسفة، جامعة وهران،2011-2012،ص59
[xviii] نفس المرجع ص،59
[xix] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة إبراهيم العميري، سلسلة الكوثر، الدار المتوسط للنشر، الطبعة الأولى،2009 ،ص20
[xx] نفس المرجع ص 21
[xxi] JANIG BEGOC, NATHALIE BOULOUCH et ELVAN ZABUNYAN ,« *La performance* », Presses universitaires de Rennes, 2011, www.pur-editions.fr p13 04/09/2020
[xxii] Ibid.p13
[xxiii] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ج2، د.ط.1982، ص 130
[xxiv] نفس المرجع ص130
[xxv] نفس المرجع ص130
[xxvi] آندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، ترجمة، خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت لبنان، المجلد 1.ط2001،2،ص4
[xxvii] نفس المرجع المجلد 2،ص1033
[xxviii] جميل صليبا المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ج1، د.ط.1982، ص437
[xxix] http://i-ac.eu/fr/collection/166_untitled-matt-mullican-under-hypnosis-zurich-MATT-MULLICAN-2003 UNTITLED (MATT MULLICAN UNDER HYPNOSIS: ZURICH2003 /7/09/2020
[xxx] Ibid p 19 « *elle est éphémère* »
[xxxi] Ibid p 19 « *L'œuvre performative est donc avant tout une action évanescente, un mouvement qui se déploie dans le temps et l'espace* »
[xxxii] http://i-ac.eu/fr/collection/166_untitled-matt-mullican-under-hypnosis-zurich-MATT-MULLICAN-2003 UNTITLED (MATT MULLICAN UNDER HYPNOSIS: ZURICH2003 /7/09/2020
[xxxiii] Matt Mullican ,that person's workbook ,arts council,2007,p727
[xxxiv] https://pensum.wordpress.com/2009/01/30/hold-the-horses-or-demons-and-angels/
[xxxv] MYLENE BILOT, *De la menace en art, L'altérité en (é)moi DE GINA PANE À MONA HATOUM* ,Proteus cahiers des théories de l'art no 11, Proteus 2016,p66 - http://www.revue-proteus.com/Proteus11.pdf 5/09/2020
[xxxvi] Ibid,p66
[xxxvii] DEAN DADERKO, ***Parallel Practices: Joan Jonas & Gina Pane***, Contemporary Arts Museum Houston, March 23 – June 30, 2013
https://monoskop.org/images/9/9d/Parallel_Practices_Joan_Jonas_and_Gina_Pane_2013.pdf 5/09/2020
[xxxviii] فريدريك هيغل، محاضرات عن الفن الجميل، علم الجمال، الحلقة الأولى، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2010 131
[xxxix] أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى داريدا، سلسلة: آداب الفلاسفة، الطبعة الأولى، دار المعارف للنشر 2010،ص 49
[xl] د .إحسان صطوف، جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني المطبوع، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الثلاثون - العدد الثاني 2014 ص 253
[xli] نفس المرجع ,ص 253.
[xlii] نفس المرجع ,ص 255
[xliii] نفس المرجع ,ص 255
[xliv] نفس المرجع ,ص 255
[xlv] حاجي مباركة، الظاهرة الجمالية بين إبن حزم الأندلسي و أبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،2004- ص 45
[xlvi] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة إبراهيم العميري، سلسلة الكوثر، الدار المتوسط للنشر، الطبعة الأولى،2009،ص 20
[xlvii] Ibid,p28 https://monoskop.org/images/9/9d/Parallel_Practices_Joan_Jonas_and_Gina_Pane_2013.pdf 5/09/2020
[xlviii] Ibid.p28https://monoskop.org/images/9/9d/Parallel_Practices_Joan_Jonas_and_Gina_Pane_2013.pdf 5/09/2020 « Mes expériences corporelles démontrent que le "corps" est investi et façonné par la Société: elles ont pour but de démystifer l'image du "corps" ressentie comme bastion de notre individualité pour la projeter dans sa réalité essentielle, de fonction de médiation sociale »
[xlix] جوهر الجموسي، **الإنترنات والأمن و الدّيمقراطيّة**، مخبر الفيلاب الثقافات و التكنولوجيا و المقاربات الفلسفية،دار الكتاب تونس 2019، ص37
[l] PATRICK PERROT, *Module 9 - Section 2 : Numériser les documents,* portail international archivistique francophone 08mars2016,p6http://www.piaf-

archives.org/sites/default/files/bulk_media/m09s2/section2_papier.pdf 9/09/2020

[li] Ibid.p6

[lii] فخرية بنت خلفان اليحيائي، الرموز الشكلية و البصرية في العمل التصويري المعاصر: قراءة تحليلية للنص البصري –تجربة شخصية، المجلة الأردنية للفنون، مجلد8، عدد 1،2015، ص 16

[liii] الهادي حامد، الجسد والمعنى، كتابات معاصرة فنون وعلوم، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية المجلد 6، العدد 23، كانون الأول 1994/كانون الثاني .1995،ص 71

[liv] الهادي حامد، الجسد والمعنى، كتابات معاصرة فنون وعلوم، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية المجلد 6، العدد 23، كانون الأول 1994/كانون الثاني 1995، ص 71

[lv] نفس المرجع ص 72

[lvi] جوهر الجموسي، الأنترنات والأمن و الدّيمقراطيّة،مخبر الفيلاب الثقافات و التكنولوجيا و المقاربات الفلسفية،دار الكتاب تونس 2019، ص37