المكان والفن	place and art
خالد أحمد مفلح الحمزة. (أستاذ)، مؤرخ فن، فنان تشكيلي، مستشار فن، دكتوراه فلسفة وماجستير في تاريخ الفن والعمارة من جامعة ولاية أوهايو، الولايات المتحدة الأمريكية، عميد كلية الفنون الجميلة السابق، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ومؤسس ورئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون، 2008–2011، ألّف وترجم عددًا من الكتب، ونشر مقالات في مجالات الفن والعمارة في دور نشر ومجلات عالمية.	**Khaled Alhamzah**. (Professor) Art historian, educator, artist and art consultant. Ph.D. M.A. History of Art and Architecture, The Ohio State University. Dean, College of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan, 2007–2009 and 20012007–. Founder and Editor-in-Chief of the Jordanian Journal of Art, 20082011–, he authored and translated a number of books, and published articles in the fields of art and architecture in international publishing houses and Journals.
hisoart45@hotmail.com	

المقدمة

لطالما تم بحثُ الزمان والمكان مقترنيْن بالفن، ولكن بطريقة عمومية من حيث زمان ومكان إنتاج العمل الفني، أي: تاريخ تحقق العمل والمكان الذي أنجز فيه. ويتم تحديدهما كإجابتين عن سؤالين من أسئلة تاريخ الفن الستة الأساسية التي تُطرح أمام أي عمل فني[1] . ولقد فصّلنا من قبلُ في موضوع الزمن من أهم أوجهه، مع التركيز على الزمن المستحضَر في العمل الفني[2] . وأتجه هنا إلى تناول موضوع المكان والفن من أهم جوانبه أيضًا، مع التركيز على المكان المستحضر في العمل الفني. وقد دعتني الحاجة الملحّة إلى تكريس دراسة مخصصة للمكان والفن التي لم يقم بها أحدٌ من قَبلُ -على حد علمنا- سواء أكان في اللغة العربية، أم الإنكليزية، أم الفرنسية، أم ما تُرجم إلى هذه اللغاتِ. ومما يؤكد ما نقوله عن عدم وجود مثل هذه الدراسة، ما أثبته إدوارد أس كيسي Edward S. Casey بتِعداد الأبحاث التي تمت على المكان، وكانت من خلال ربطه بمجال آخر، وذلك في سياق تبيان عدم تخصيص بحث منفرد للمكان، مما يلقي أهمية كبرى على بحثه. ويقول كيسي في كتابه النادر عن التاريخ الفلسفي للمكان: لم يبحث العديد من المفكرين في الغرب المكان كبناء شكلي مستقل، ولكن حاول كل منهم أن يجد المكان عاملًا، مكونًا من شيء آخر، فاعلًا وديناميكيًا. فقد بحثه كل من بروديل Fernand Braudel وفوكو Michel

1 يحاول مؤرخو الفن في أبحاثهم عادةً الإجابة عن سؤال أو أكثر من الأسئلة الأساسية في المجال, وتكون هذه الأسئلة مرتبطة بالعمل الفني، موضوع البحث؛ وهي: ماذا، ومن، ومتى، وأين، ومما، ولماذا. وهي تهتم بالترتيب بعنوانه، والفنان الذي حققه، وتاريخ ومكان إنتاجه، ومواده، أو خاماته، والأسباب الكامنة وراء تحقيقه, ويقومون كذلك بمعرفة أهمية العمل، وقيمته الفنية.

2 خالد الحمزة, «الفن والقبض على الزمن الحاضر ثم إطلاقه, مقدمات لنظرية في الفن وعلاقته بتغير مفهوم الزمن»، مجلة عالم الفكر, المجلد 35, العدد 1, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, 2006.

Foucault في التاريخ، كما بحثه بيري Wendell Berry وسنايدر Snyder Gary في العالم الطبيعي. أما نانسي فريزر Nancy Fraser وليفبرا Lefebvre Henri فقد بحثاه في السياسة. وقد قام إيريقاراي Irigaray Luce ببحثه في العلاقات والاختلافات الجنسية، كما بحثه كل من باكيلارد Bachelard Gaston وأوتو Otto Bollnow في الإبداع الشعري. وقد بحث المكان كل من فوكو وتوان Tuan Yi-Fu، وسوجا Edward Soja، وريلف Edward Relph، وإنتريكن William Entrekin في الخبرة الجغرافية والواقع. أما بنيامين برادلو Benjamin Bradlow، وحنا إرندت Hannah Arendt، وولتر بنيامينWalter Benjamin فقد بحثوا المكان في علم الاجتماع والمدينة. وبحثه كل من ديلوز Gilles Deleuze وجوتاري Felix Guattari عند الشعوب الأولية. أما دريدا Jacques Derrida، وآيزمان Eisenman Peter، وتشومي Tschumi Bernard فقد بحثوه من خلال علاقته بالعمارة. وبحثته كل من نانسي Jean-Luc Nancy وإيريقاراي Irigaray Luce في الدين[3] . ويتضح من كل ذلك أن المكان في الفن لم يتم تناوله على غِرار بحثه في تلك المجالات، حيث ما زال الذي قرره كيسي قائمًا حتى يومنا هذا. وعليه، سيركز هذا البحثُ على الموضوع من خلال تحديد مفهوم المكان وتاريخه، ومكان إنتاج العمل الفني، والأمكنة التي تنقل فيها، وستتم كذلك مناقشة مكان التلقي، ثم يختم بالمكان المستحضر في العمل الفني من خلال عدة محاور، مفصلة إشكالات تنوع هذا الاستحضار، وخصوصياته الفنية، وتحوّلاته.

مفاهيم المكان

سأحاول تحت هذا العنوان البحث في مفهوم المكان فلسفيًّا عبر الزمن، وكأننا سنناقش مواضيع يمكن لها المساهمة في الإجابة عن السؤال: هل هناك تطور أو تغيّر في مفهوم المكان، وما مدى هذا التطور أو التغير في مفاهيمه عبر الزمن؟ وسيشمل هذا التتبع للمكان البحث في جوانب عدة له، ومن زوايا نظر مختلفة تجاهه. وسنحاول -كذلك- بحث مدى العلاقة بين تلك التغيرات في مفهوم المكان، وانعكاسها في الفن، حيثما توفرت إمكانية لذلك.

3 Edward S. Casey, The Fate of Place, a philosophical history, University of California Press, 1997, P. 439

يبرز كتاب كيسي الذي عُدنا إليه أعلاه، وسنعتمد عليه أكثر من غيره من المراجع في هذا المحور، «مصير المكان، تاريخ فلسفي» "The Fate of Place, a philosophical history" من بين الأبحاث القليلة التي ركزت على المكان، مؤكدًا أهميته عبر الزمن، لأن تاريخه لم يكتب لأسباب عدة، أهمها: أن المكان مسلّم به، إذ إنه موجود قبل الإنسان، ولأن كل شيء يفعله ينبغي أن يكون في مكان[4] . مرت عصور تم اعتبار المكان تابعًا لمفاهيم اعتبرت مطلقة كالفضاء والزمن، فقد دمج منذ القرن السادس الميلادي حتى القرن الرابع عشر، وحتى في السابع عشر مع الفضاء، وقد تم -فيما بعد- اختزالُ المكان، وتسطيحه إلى موقع البناء، أو مكان نشاطات الإنسان. وقد تبع المكان في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الزمن، وأصبح الشرط القبلي الشكلي لكل المظاهر، واختفى المكان في عصر مركزية الزمن التي سادت في القرنين الأخيرين[5] . نجد القليل الذي يتناول المكان بالبحث، وذلك في الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ونظرية الأدب، والدراسات الدينية، كما تبين أعلاه. ويَبرُز اهتمامٌ أكبر بالمكان في العمارة، وعلم الإنسان، وعلم البيئة، ولكنها -على أي حال- تترك المكان كفكرة غير واضحة[6] . نرجو ألا يُطلق حكم مشابه على هذا البحث، إذ يشفع له أنه الباكورة في المكان والفن، ونأمل أن تتبعه أبحاث أخرى في مجالاته.

وإذا ما استعرضنا تاريخ المكان، فإن أقدم مَن تناول المكانَ بوضوح ودقة هو أرسطو، ونجده قائلًا: إن كل شيء يستقر في مكانه المناسب، وإن موقع الشيء هو صنف بذاته فيما فوق الطبيعة، ما عدا المتحكم بحركة الكون والسماء العليا، إذ إنهما وحدة واحدة. ويضيف أن كل مادة بين القمر والأرض قابلة للزوال، ولها مكان بما في ذلك الأرض نفسها، فهي مكان بذاتها، ولها مكان في الكون. المكان أكثر أهمية عند أرسطو، ويأتي قبل اللانهائي، والفراغ، والزمن، وكان قد بحثه في الفيزياء وليس في الفلك. المكان عنده شرط لفهم التغير، وهذا التغير مرتبط بالحركة التي تتم بالانتقال من مكان إلى آخر. والمكان محدد، وله روابط، ويحوي غيره[7] . ويضيف أن المكان يحتوي

4 Casey, Ibid.

5 Ibid., P. 12.

6 Ibid., P.14.

7 Ibid., PP.93 -4.

الجسم، ويحيط به بفعالية، وله قوته الذاتية. ويستقر كل جسم في مكان، وكل مكان فيه جسم، والفراغ مكان قابل لملئه بالأجسام[8] . ويمكن القول: إن مفهوم المكان العام عند الإغريق أنه في الجغرافيا كان مفتوحًا وواسعًا. أما عند الرومان الذين اعتمدوا كثيرًا على الفكر الإغريقي، فبالإضافة إلى سعة المكان، وانفتاحه، فقد اتصف بأنه منظم، ومتصل بغيره من الأمكنة، ومطبوع بالثقافة الرومانية[9] .

أتى الأفلاطونيون الجُدد بمفهوم تنوّع الأمكنة، واتحاد المكان بالشيء، وليس الإحاطة به فقط، وقالوا: إن المكان له قوته وأهميته بذاته وليس كالشيء الذي يعتمد عليه ليحتله[10] . يقول بروكلس Proclus في القرن الخامس الميلادي: إن الروح الأولى قد بعثت الحياة في المكان، فأصبحت له حياة مقدسة، وإن المكان غير متحرك، ولا ينقسم، وعلاوة على ذلك غير مادي[11] . بينما يراه سيمبليشوس Simplicius -وهو واحد من آخر الأفلاطونيين الجدد- أنه مطلق ونسبي في آن واحد، وقد نشرت فيه علامات قدرة الآلهة بشكل دائم[12] .

عملت ترجمة مؤلفات كل من أرسطو وابن رشد من العربية إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر على دفع الاهتمام بالمكان والفضاء[13] . قال ابن رشد في القرن الثاني عشر: إن العالم الخارجي له مكان ليس لارتباطه بشيء أكثر اكتفاء بذاته، ولكن بالأرض التي هي مركز الكون الثابت، وكونها ثابتة فهي تمنح مكانًا لما لا مكان له كالعالم الخارجي. وقد صاغ بيكون Roger Bacon في القرن الثالث عشر شيئًا قريبًا من ذلك، اعتمادًا على ابن رشد، وهذا الفكر فيه نقض لما قاله أرسطو للثبات والاحتواء، وهما خصيصتا المكان، ورفض ذلك توماس أكوينس Thomas Aquinas في القرن الثالث عشر، كما عارض مركزية الأرض وثباتها باعتبار النظام الحاكم لكل الأجزاء هو الذي يجعلها فضاءات في عالم غير محدود[14] . تأكد في العصور الوسطى

8 Ibid., PP. 101 -5, 120.

9 Edward (Ted) Ralf, Exploring the Concept of Place, https://www.placeness.com/a-history-of-places-part-one-10000-bce-to-1000-ce/ 15 /2 /2021

10 Casey, Ibid., PP.147 -9.

11 Ibid., PP. 145, 151.

12 Ibid., PP. 162 -3.

13 Ibid., PP.173 -4.

14 Ibid., PP. 170 -2.

الفضاء غير المحدود الذي يتوسع، والمطلق الذي لا يعتمد على غيره[15] . ولقد قلّت أهميةُ المكان لصالح الفضاء في تلك العصور، وأصبح المكان في الكون محيطَ كلِّ جسم، ومكان العالم كله، والمكان بين العوالم[16] . ويرى البعض أن المكان عمليًّا في العصور الوسطى، وذلك قبل ألف ميلادي، قد تجزأ، واضمحلّ، وتفسخت الروابط بين الأمكنة[17] .

قال جيوردانو برونو Giordano Bruno قرب نهاية القرن السادس عشر: إن الكون كله مركز، ولا يقع المحيط في أي جزء منه مع اختلافه عن المركز، فالمحيط موجود خلاله[18] . وحصل نقاش حامي الوَطيس بين الفلاسفة بخصوص الفضاء والمكان طيلة القرن السادس عشر، ولكن صعود أسهم الفضاء على المكان لم يتحقق إلا مع إسحاق نيوتن Isaac Newton في أواخر القرن السابع عشر [19]. صمد المكان بصعوبة في مناقشات نهاية القرن السابع عشر، واختفى تمامًا نهاية القرن الثامن عشر من النظريات الفلسفية والفيزيائية الجادة[20] . لقد وضع نيوتن في مؤلفه لعام 1687 الفضاء في الخط الأول في الفيزياء، ولكن، وللغرابة بقي المكان حيًّا في نفس المؤلف، وظهر المكان القابل وغير القابل للتحريك، والمكان المطلق، وركز على الحركة المطلقة، وقال: إنها انتقال الجسم من مكان مطلق إلى آخر[21] . أما المكان النسبي فهو كالفضاء النسبي وسيلة قياس في نظام يمكن إدراكه مع أماكن وفضاءات أخرى. المكان جزءٌ من الفضاء الذي يحتله الجسم، وهو ليس موقع الجسم، أو سطحه الخارجي[22] . أما الفضاء فهو مطلق وغير محدد[23] .

قال ديكارت Rene Descartes: عندما يغادر جسم مكانًا، فإنه يحل في المكان الذي خلا من جسم آخر[24] . وأكد أن هناك مكانين، الداخلي: وهو موقع الجسم،

15 Ibid., PP. 177 -8.
16 Ibid., P. 185.
17 Ralf, Ibid.
18 Casey, Ibid., PP.188 -9.
19 Ibid., PP. 206 -7.
20 Ibid., P. 209.
21 Ibid., PP. 222 -3.
22 Ibid., PP. 224 -5.
23 Ibid., P. 234.
24 Ibid., PP. 246.

والخارجي: وهو المرتبط بالحجم والشكل[25] . وأضاف أن كل الأماكن مملوءة بالأجسام، وأنه لا يوجد شيء في مكان دائم، ما عدا أن يكون مكانه قد تَحدّد في عقولنا[26] . أما ليبنز Gottfried Wilhelm Leibniz فقد قال: إن كلًّا من المكان والفضاء نسبيان[27] . ورأى لوك John Locke أن المكان موقعٌ نسبي لأي شيء، ويصنعه الإنسان وَفقًا لأغراضه، والمهم في المكان هو مدى نفعيته ودرجة قدرته على أدائه لهذه النفعية. وسار لوك على خطى ديكارت وجاليليو Galileo في اعتبار المكان مجرد شيء يمكن قياسُه. وبذا تحدد مصير المكان بتقليصه إلى المفهوم الذي سيشيع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[28] .

تصدّر الفضاء، وترك المكان جانبًا، إذ نجد كانت Immanuel Kant يصرّح بأن ما نقوله عن الأماكن المتعددةِ ما هي إلا أجزاءٌ من الفضاء غير المحدود، مرتبطة ببعضها البعض بمواقع محددة[29] . ولقد اختصر هذا الفيلسوف المكان إلى نقطة[30] . لقد ظهر الاهتمام بالموقع في ثقافة المجتمع، وفي فن الكلاسيكية الجديدة في الحاجة الملحّة لتحديد موقع الشخص في الطبقات الاجتماعية، وتبعًا لذلك موقع الأشخاص والأشياء في المنظر المصور. أما في العمارة فقد استلزم بناء أشكال معمارية معينة مع الاهتمام بالموقع، ولكن بعد تفريغ المكان والفضاء من قوتهما، لاسترضاء المؤسسات الراعية ومتطلباتها[31]. وسيأتي زمن يتفوق فيه الموقع Site، إذ أصبح أحد الموضوعات المهمة عند ميشيل فوكو الذي نظر إلى عمارة معينة كالسجون، والمستشفيات، والمصانع، وغيرها كفضاء مقسّم، وساكن، ومتجمد، وكلُّ فرد فيها مقيّد في مكانه. كان التقسيم بمثابة قمع لديناميكية كل من المكان والفضاء في حياة الفرد[32] . تحوّل المكانُ في القرن السابع عشر إلى شيء يُقاس، إذ شهد هذا القرنُ ابتكارَ رسمِ الخرائط بقياساتٍ دقيقةٍ للأرض، باعتبارها تصورًا للعالم،

25 Ibid., P. 247.
26 Ibid., P. 237.
27 Ibid., P. 255.
28 Ibid., PP. 258 -9.
29 Ibid., P. 284.
30 Ibid., P. 295.
31 Ibid., P. 286.
32 Ibid., PP. 286 - 7.

يحـوي المناطـق القابلـة للاستكشـاف، أو الاسـتغلال[33] .

وَفقًـا للفيلسـوف كانـت: إن الأسـس الحقيقيـة للاتجاهـات هـي ليسـت الفضـاء المطلـق، ولكنهـا جسـم الإنسـان، الموجّـه والموجـه، الـذي يمكنـه اسـتيعاب العالـم الخارجي باتجاهاتـه المحـددة، وهـو المصـدر المطلـق. ترتبـط كل المواقـع بجسـمنا مـن حيـث جـزأي الجسـم، يميـن ويسـار[34] . ويقـول هوسـرلEdmund Husserl: إن الطريقـة التـي يَشـعر بهـا جسـمي أنـه موجـود أو متحـرك فـي المـكان لهـا تأثيـرٌ كبيـر علـى الطريقـة التـي اختبـر بهـا المـكان نفسـه[35] . ويخبرنـا مارلـو بونتـي Maurice Merleau-Ponty بأنـه لا يمكـن أن يكـون جسـم الإنسـان بـدون مـكان، ولا يمكـن للمـكان أن يكـون بـدون جسـم حقيقـي، أو متخيّـل. والجسـم العائـش بذاتـه هـو مـكانٌ. الجسـم منتـج أمكنـة مـن حركاتـه المعبـرة، وذات الاتجاهـات، أي: مـن الديناميـة النشـطة[36] . وبالرغـم مـن أنـه قـد تنـاول أعمـال فنانيـن، مثـل بـول سـيزان Paul Cezanne، وأوغسـت رودان Auguste Rodin، وماتيـس Henri Matisse، وبـول كليـه Paul Klee كأمثلـة للاندمـاج بيـن الفنـان وعملـه بيـن الحـاس والمحسـوس، والجسـم والشـيء، والرائـي والمرئـي، ولكـن ألا يمكـن أن نـرى انعكاسًـا أكبـرَ لفكـره كان متمثـلًا فـي التعبيريـة التجريديـة الأمريكيـة، وتنوعاتهـا منـذ أربعينـات القـرن المنقضـي، وتأثيرهـا فـي أوروبـا كأعمـال مجموعـة كوبـرا CoBrA؟

نلحـظ فـي أواخـر الحَداثـة عـودة المـكان للانتعـاش بعـد غيابـه منـذ وفـاة ليبنـز، فقـد تـم إحيـاء المـكان مـن خـلال ربطـه بالجسـم، كمـا يحـس، أو يعيـش بـه.[37] وجـود الجسـم فـي المـكان ليـس حضـورًا مكبّـلًا فيـه، بـل يضخّـم الجسـم، ويبعـث فيـه حيويـة. إن سـعة المـكان أقـل عندمـا ننظـر إليـه كجـزء مـن الفضـاء فقـط. الجسـم المطلـق يبعـث الحيـاة فـي المـكان المطلـق[38] . كان المـكان عنـد هيدجـر Martin Heidegger فـي مرحلتـه الفكريـة الثالثـة والأخيـرة أحـد ثلاثـة موضوعـات، بالإضافـة إلـى المعنـى والصـدق. أصبـح المـكان عنـده الإفصـاح الكامـل عـن الكائـن وانفتـاح المفتـوح الـذي يحمـل الصـدق التّـام. وأخيـرًا، يظهـر

33 Ibid., P. 310.
34 Ibid., PP. 318 - 20.
35 Ibid., PP. 336 - 7.
36 Ibid., P. 363.
37 Ibid., PP. 367 - 7.
38 Ibid., P. 372.

المكان حالة ما بعد الحدث الفوقطبيعي للاستيلاء appropriation [39]. نجده يقول: «في حضرة العمل الفني نكون فجأة في مكان آخر غير الذي نميل إليه عادة» [40]. ويقول أيضًا: «أنْ تفقد الحدّ يعني أن تفقد المكان، والعكس صحيح». ويضيف: «الحد قوة إيجابية، وفيها يصنع المكان» [41]. قال في مقالته: «أصل العمل الفني» التي نشرت عام 1935: «المكان ساحة التصادم بين الأرض والعالم في العمل الفني، وهو الحل اللطيف لهذا التصادم». ويقول: «يكمن الصدق في العمل الفني، وبدقة في الصراع الكبير الذي فيه القليل من السعادة، أو السلام». إن السؤال الأساسي لهيدجر ليس ما هو الفن؟ وإنما هو: إلى أين ينتمي؟ [42]. يرى هيدجر أنه «لا يوجد المكان في فضاء موجود مسبّقا، ويفهم كفضاء مادي تكنولوجي. ينبثق الفضاء من النظام الحر الذي تتمتع به أماكن منطقة ما، وحتى الفضاءات الفارغة في مبنًى أو قطعة نحت تُعتبر أمكنة، وبشكل عام كل الفنون التشكيلية تقدّم تجسيدًا للأمكنة» [43].

يرى فوكو أن مفهوم المكان يتغير من فترة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر، لكنه لم يفرق بين المكان، والفضاء، والموقع، والبقعة [44]. وعادت «أين» إلى المكان مرة أخرى، وبصورة نهائية. نجد في التصوير مثلًا ما عاد المصور يعمل حصرًا من زاوية نظر بعيدة «من لا مكان»، وينتج فضاء موحّدًا ومتناسقًا. يعترف المصورون بأنهم يعملون عن قُرب، منغمسين بكلية أجسادهم في موضوعاتهم [45]. وقد قال نيوتن بالمكان المطلق كما الزمن، ولكن مع ألبرت آينشتاين Albert Einstein تغيّر مفهومُ المكان إلى المحدد والنسبي، وتأكد ارتباطُه بالزمن ليصبحَا وحدة واحدة تعرف بـ «الزمكان»، إذ ترتبط الخبرة بالمكان والزمن كما ارتباط الأخير بالمكان. أما مع نظرية الكم في الفيزياء، بالرغم من عدم وضوح تعبيرها عن النظام العام، أصبح تحديد المكان على وجه الدقة في الأشياء المتناهية الصغر والمتناهية الكبر مربكًا من حيث

39 Ibid., P. 376.
40 Ibid., P. 398.
41 Ibid., P. 403.
42 Ibid., P. 407.
43 Ibid., P. 434.
44 Ibid., PP. 457 -60.
45 Ibid., P. 520.

تعدّد أمكنة الجسم، أو طَيفه، أو أثّر هذا الطيف على الأرجح في الزمن الواحد.

بعد كل ما تقدم، يمكن القول: إن المكان هو حيز مقتطع من مكان أكبر دائمًا، وإن له صفاته وخصائصه المتغيرة باستمرار. وقد يَحوي المكان شيئًا آخر، أو مكانًا آخر، عدا عن أن الشيء ذاته هو مكان، ويَحوي مكانًا واحدًا، أو حتى عدة أمكنة. ويكون للمكان في كل الحالات معناه، ودَلالاته المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتحولاته، بالإضافة إلى اختلاف خصائصه. أما عند مناقشة مفهوم المكان في الفن سنجد الكثير من الكُتّاب في العصر الحديث، يقولون: إن «المكان عنصر أساسي من العناصر السبعة لكل عمل فني مرئي، ويقصد به المسافات أو المساحات داخل مكونات العمل، وحولها. ويكون المكان موجِبًا، أو سالبا، أو مفتوحًا أو مغلقًا، أو ضحلًا أو عميقًا، أو ذا بُعدين أو ثلاثة أبعاد. وقد يكون المكان مستحضرًا في العمل بوضوح، أو موهومًا» [46] . وتستخدم شيلي Shelley كغيرها في هذا السياق كلمة «space»، وهو ما يتطابق إلى حدّ ما مع رأي أرسطو الذي ينظُر إلى المكان على أنه ساكن، ويحوي شيئًا ما. وتضيف: «إنه يوحي به المصورون، ويقبض عليه الفوتوغرافيون، ويعتمد عليه وعلى الشكل النّحاتون، أما المعماريون فهم مَن يوجدونه» [47] . سيتضح -فيما بعدُ- موقفنا من التعميمات التي ختمت بها، ولكن يمكن القول الآن: إنه لو تم النظر إليه كمكان لكان أكثر من سطح، فهو يشكل المكونات الأخرى في التصميم، كما أنها تشكّله في الوقت نفسه، فقد يصبح ملمس المكان مثلًا صفة له، وليس شيئًا قائمًا بذاته، وكذلك العناصر الأخرى. المكان هنا مجرّدٌ تمامًا، ومادي كذلك، بمعنى: الوجود بذاته. وللتدليل على العلاقة الوثيقة بين الفن والمكان يقول توم كونينج Tom Gunning: يمكن وصف الفن ذاته بأنه عملية بها تُعاد صياغة المكان، وإرجاعه إلى الفضاء، وعندها ينفتح المألوف والحميم لمغامرات الحركة غير المحدودة[48] .

46 Peter Drum, Aristotle's Definition of Place and of Matter, Open Journal of Philosophy 2011. Vol.1, No.1, P. 35,2002 https://www.scirp.org/pdf/OJPP20110100003_30510679.pdf

47 Shelley Esaak, The Element of Space in Artistic Media
Exploring the Spaces Between and Within Us,
https://www.thoughtco.com/definition-of-space-in-art-182464 Retrieved 28 /5 /2021

48 Tom Gunning, 'Nothing Will Have Taken Place – Except Place': The Unsettling Nature of Camera Movement, in Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean, eds.: Rachel Esner, Sandra Kisters and Ann-Sophie Lehmann, Amsterdam University Press, 2013, P. 264.

توحي كل الفنون بالمكان كساحة للحدث الذي يقوله الموضوع، أو مكونات الحدث الفني ذاته، سواء أكانت هذه الفنون تصويرًا، أم نحتًا، أم فوتوغرافيًّا، أم طباعةً، لأنها من حيث المبدأ هي تصور يتحقق كليًّا، وهذا مشكوك فيه، أو جزئيًّا، وهذا هو الاحتمال الأكثر حدوثًا بصريًّا على مادة مسطحة قد توهِم بالعمقِ. وتنفرد العمارةُ بتقديم مكان حقيقي، وذلك بسبب خصائصها بالرغم من أنها تجتزئ وتحدد مكانًا، إلا أنها تصنع فراغًا يخدم وظائفَ تتيح للإنسانِ الحركةَ داخلَه، وحولَه. ويجدر القول: إن المكان في العمارة ليس المبنى فقط، ولكنه يشمل المحيطَ، أو موقع المبنى أيضًا. إن البحث في مجال العمارة حديثًا قد اهتم بقوةٍ بجوانبَ شتى من المكان. تتناول أبحاث العمارة المكان -عادةً- وتقول: إنه الذي تتحدد أبعادُه من خلال علاقة الإنسان بالمواضع المادية، والنشاطات الفردية والجماعية، والمعاني المرتبطة بها. لقد بحث الارتباط بالمكان، وهُويته، والحسّ به كموضوعات مستقلة بالرغم من تشابكها مع موضوعات العمارة الأخرى[49] . قد كون للمكان العام أو الخاص شخصيةٌ متفردة ناتجة عن ارتباطات اجتماعية، أو دينية، أو سياسية. وتقوم العمارة بتأكيد هذا التفرّد من خلال ترك رموز، أو مبانٍ بسيطة، أو تذكارية بِناءً على قدرات المجتمع المعين المادية، ورغبته في تعظيم قيمة المكان. وقد تنشأ علاقة عاطفية مع المكان من خلال الخبرات السابقة معه، أو بسبب معرفة قيمته، والمعاني التي يحملها. يمتلك المكان في العمارة أهمية بذاته، لأنه حقيقي وأصيل، فالعمارة تقتطع مكانًا، ويحيط بها مكان آخر، ويمكن للفن استحضاره مع رمزيته ودَلالاته. والعلاقة بين العمارة والفن وطيدةٌ بوجه عام، وتبرز قوة هذه العلاقة عندما يكون المبنى موطنًا للفن بوجه خاص. ونعني بذلك أن يكون المبنى مكانًا للإنتاج كمشغل الفنان، أو سطوحًا للعمل عليها، كما في حال الفن الجداري، أو كمكان لتلقّي الفن كالمتحف وقاعة العرض، وسيتم تناولها جميعًا -فيما بعدُ- من خلال بحث مكان الإنتاج، ومكان التلقي، كلٌّ منهما على حِدة.

تُستخدم في اللغات اللاتينية -عادة- عند تناول التكوين، وعناصره الفنية، كلمتا

49 Mina Najafi and Mustafa K. Shariff, The Concept of Place and Sense of Place in Architectural Studies, World Academy of Science, Engineering and Technology, 56, 2011, P. 1,
The Concept of Place and Sense of Place In Architectural Studies (waset.org)

space وplace، وتتم ترجمتهما إلى العربية على أنهما الفضاء والمكان بالترتيب نفسه، وهما مختلفتان في الدلالة في الأصل. يقدم قاموس ويبستر Webster عدة تعريفات لكلمة space، والأقرب منها إلى مبتغانا أنه وجود محدد ببُعد واحد، أو ببُعدين، أو بثلاثة أبعاد، وتعني على التوالي المسافة، والمساحة، والحجم. ونجد كذلك أنها المكان المادي المستقل عن الأجسام التي تحتله، أي: الفضاء المطلق[50]. أما الموسوعة البريطانية Encyclopedia Britannica فتقول: إنه غير محدد، وثلاثي الأبعاد، وفيه توجد الأشياء وتقع الأحداث، ويكون له موقع نسبي، واتجاه[51]. ونلحظ قرب هذا التعريف الأخير من مفهوم المكان عند آينشتاين. وبخصوص كلمة place نجد ويبستر يعرّفها في أغلب المعاني بأنها بيئة مادية محيطة، وهي في ذلك تقترب من space، وهو جزء من كل محيط وفارغ، أو جزء محدد من سطح. وهو فيها كذلك موقع شخص، أو شيء بالنسبة إلى آخرين[52]. أما الموسوعة البريطانية فتقول: إن place هو المكان الذي يوجد به الشخص، ولذا فإنه يمكن أن ينتقل من مكان إلى آخر [53]. ولقد كُتِب كثيرًا في المصادر الغربية عن الفضاء كأحد عناصر التكوين، أو التصميم، كما ذكر أعلاه. ويتم التعامل معه -في الغالب- باعتباره الفراغ على السطح، أو الجسم الذي يستقبل العناصر الأخرى، وكأنه المحيط الذي يشملها، وحَريّ أن يتم اعتباره شكلًا تحتل الأشكالُ الأخرى أجزاءً منه، أو كلّه، وأكثر من ذلك أنه متداخل ومتفاعل مع كل عناصر التكوين الأخرى.

والمكان وفقًا لفهم معين، هو كلية اللوحة ذاتها، أو الجدار ذاته، أيًّا كان مجال الفن الذي يقدم عليها أو عليه، وكذلك الكتلة التي يصنع منها التشكيل الثلاثي الأبعاد هي مكان أيضًا. ويمكن أن يوضح الحالةَ المسطحةَ في هذا السياق مقولةُ ماتيس مرة، بأنه يشعر مع العمل صغير المساحة بأنه يحضنه، بينما يشعر بالعمل الفني الكبير بأنه يسير فيه. وتعني مقولة ماتيس أن كلًّا من المساحة الصغيرة والكبيرة مكان مع اختلاف السعة، وإمكان التنقل افتراضيًّا أو فعليًّا في الكبير. أما بخصوص النحت فقد

50 https://www.merriam-webster.com/dictionary/space

51 https://www.britannica.com/search?query=space

52 https://www.merriam-webster.com/dictionary/place

53 https://www.britannica.com/search?query=place

كان مايكل أنجلو Michelangelo يرى بعين خياله أن شخصًا يقيم قابعًا داخل كتلة الرخام التي يتعامل معها، وهو يعمل على عِتقه من هذا المكان الذي يقيّد حريته. يحدد المكان بهذا المعنى العمل الفني المنجز في حجمه وصفاته، وحتى في فنيته، حيث تؤثر طبيعة هذا المكان وخصائصه فيه، من حيث رحابته، أو ضِيقه، وصَلابته أو طراوته، ونُعومته أو خشونته، وقساوته أو ليونته، وغيرها من الإمكانات الكامنة فيه. وهناك عددٌ من الفنانين الذين أكدوا على سطح اللوحة كمكان، ويبرز من بينهم، وكان سبّاقًا في ذلك جاكسون بولوك Jackson Pollok الذي جعل من القماش مكانًا فعليًّا لحركته، تاركًا آثارَ هذه الحركةِ عليه أثناء عمله.

مكان إنتاج العمل الفني والأمكنة التي تنقل فيها

يبحث تاريخ الفن المكان الذي أنتج فيه العمل الفني من عدة جوانب كبيئة اجتماعية حاضنة لإبداعه بكل ما يتسم به هذا المكان من ظروف سياسية، واقتصادية، واجتماعية، وما تركته من آثار عليه، وذلك وفقًا لتوجّهات مؤرّخي الفن المتعدّدة. وقد يكون أكثر هذه التوجهات تركيزًا على المكان من جوانبه المذكورة تلك هو التاريخ الاجتماعي للفن [54]. وتجد من الموضوعات التي يتناولها هذا العلم المكان أيضًا من حيث توفر خامات وأدوات معينة فيه، إذ يرى مؤرخو الفن أن مواد المكان ذات تأثير في اختيارات الفنان منها، وقبل ذلك في تاريخ تطور التقنيات والخبرة التي تحققت عبر الزمن في التعامل معها، من خلال استخدامها من قِبل الفنانين السابقين والمعاصرين للفنان في المنطقة ذاتها.

وتجد قلة من مؤرخي الفن مَن يلتفت إلى المكان كبيئة نفسية، واختلاف حالاتها، سواء أكانت مرسمًا، أم مشغلًا خاصًّا، أم مشتركًا، أم زاوية من منزل الفنان، أم المكان كموقع ثابت للعمل الفني المنفذ فيه. ونفترض بأن لكلّ نوع من هذه الأماكن تأثيرَه على العملِ الفنيِّ، ليس في الحجم، والشكل، والمواد فحسب، ولكن في الموضوع، والتعبير، والأسلوب أيضًا. يتضح هكذا ارتباط منذ أقدم أعمال فنية وصلت إلينا، وهي الرسوم الأولية على الصخور. إنها ليست مرتبطة ارتباطًا وثيقًا

54 أوجين كلينياور، ترجمة خالد الحمزة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص ص 118-137.

بالصخور ذاتها فحسب، ولكن بالمكان المحيط، ولا تُفهم بدونه كبيئة طبيعية حاضنة، وكوسيط ثقافي. إن موقع فن الصخور المادي، من حيث إمكانية الرؤية والوصول إليه، والتذكارية، ومدى القرب من مصادر المياه، أو المسالك، أو المقابر، أو السكنَى، بالإضافة إلى مظهر الصخر من حيث الشكل، والسطوح، والملامس، وغيرها، له رمزيةٌ مهمةٌ كالرسوم نفسها [55]. أما في الرسوم على الجسد لدى الأقوام الأولية فهو تحديد طويل الأمد لهوية الشخص ضمن الجماعة، يصبح الجسد في هذه الحالة مكانًا مهمًّا، حيث تتجسد الهويات الاجتماعية بصريًّا [56]. أما على مستوى الفنان الفرد نجد المصور يوهانس فيرمير Johannes Vermeer -على سبيل المثال- قد عمِل طيلةَ حياته تقريبًا في زاوية من منزله، لعدم قدرته على تخصيص مرسم خاص به، بسبب حالته الاقتصادية المتردّية، فانعكس ذلك على موضوعاته التي كانت منزلية في أغلبها، وعلى صِغر مساحة لوحاته. ننظر في المقابل في التنوع الكبير في موضوعات المصور فنسنت فان جوخ Vincent van Gogh، حيث كان يعيش منفردًا في مرسمه، ومتفرغًا للفن، وتجدُ في مناظرِه الطبيعية التي رسمها، أو أعدّ لها على الأقلِّ في الهواءِ الطلقِ، المكانَ ذا سعة ظاهرة في العديد من تلك الأعمال، ما يؤكد انعكاس المكان المفتوح الذي يعمل به على أعماله. تختلف مراسم الفنانين في القرن العشرين، من حيث فقرها، أو ثرائها في المحتويات والرفاهية، وتختلف بين الفوضَى والتنظيم، وبين العلنية والسرية، والعزلة والانفتاح على العالم الخارجي، وتختلف كذلك فيما تُشيعه روحُ الفنان، أو يلقيه شخصُه فيه، وفقًا لأفكاره وطريقته في العمل، وأسلوب حياته [57].

ستترك خصائص مكان إنتاج العمل الفني أثرها فيه، بحيث نزعم أنه لو تغير المكان لتغيرت بعضُ خصائصِ العمل الفني نفسه تبعًا لذلك. متابعة لهذا الافتراض الجدليّ، نقول: إننا قد نلحظ اختلافًا في العمل عند عمل نسخة جديدة منه من قِبل الفنان نفسه في مكان آخر، وفي زمن قريب من زمن إنتاج الأصل، مع عدم إغفالنا

55 Ines Domingo Sanz, Danae Fiore, Sally K. May, Archaeologies of Art: Time, Place, and Identity in Rock Art, Portable Art, and Body Art, in Archaeologies of Art: time, place and identity, Left Coast Press, 2008, P. 8. https://www.researchgate.net/publication/271841910_Archaeologies_of_Art 17 /5 /2021

56 Ines Domingo Sanz and others, Ibid., PP. 8 -9.

57 Brian O'Doherty, Studio and Cube On the relationship between where art is made and where art is displayed, The Temple Hoyne Buell Center, Colombia University, 2007, PP.4

تأثير عوامل أخرى عليه، ونجد كمثال على ذلك لوحة ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci عذراء الصخور Virgin of the Rocks في نُسختيها، بالرغم من الجدل حول نسبتهما إلى الفنان في فترة ما، ويُلحظ -جليًّا- الفرق بين اللوحة الأولى الموجودة في باريس، والثانية الموجودة في لندن في العديد من التفاصيل والتلوين، بالرغم من تشابههما في الحجم والخامة تقريبًا. أما عمل المصور رفائيل Raphael Sanzio في قاعة التوقيع في الفاتيكان، فيمثل للتأثير الذي تركه عليه مايكل أنجلو الذي كان يعمل في الجوار على سقف مصلى سيستينا Sistine Chapel، حيث يخبرنا معاصراهما بأنه كان يستَرِق النظرَ إلى الأستاذ أثناء عمله، وبعدها يعود لمتابعة عمله هو على جداریاته. ولا بد من القول: إن المكان تارك أثره في عمل الفنان، سواء أكان هذا المكان خاصًّا ينفرد فيه الفنان منعزلًا، أم عامًّا يشارك فيه آخرين بكل ما يعني الأخير من حوار وتدخلات من قِبل الرعاة، والزوار، وغيرهم. وقد قدّم العديدُ من الفنانين مرسمه، أو مشغله، أو الاستديو الخاص به في أعماله، ولقد ظهر ذلك في مجال التصوير تحديدًا. وسنعود لمناقشة أهمية وكيفية تقديم مرسم الفنان كمكان عند تناول استحضار المكان في العمل الفني.

يبقَى المكانُ في النحت والتصوير الجداري ثابتًا، أي: يحتل العمل مكانه الذي أنتج فيه بشكل دائم إلا في حالات نادرة، كأنْ ينقل العمل التصويري من على سطح الجدار مع الطبقة الحاملة له إلى مكان آخر. وقد ينقل إلى قماش مشدود على خشب إذا أمكن ذلك، بغرض الحفاظ عليه، ونقله إلى مكان آمن كالمتحف مثلًا. وأما بخصوص الأعمال الفنية المنفصلة كاللوحات، والتماثيل الصغيرة، نجد بعض مؤرخي الفن يتتبعون تاريخ انتقال العمل الفني بين المقتنين منذ الانتهاء منه وحتى اليوم، أي: تغيّر الأمكنة التي أقام بها العمل. ويكون ذلك التتبع غالباً لمعرفةِ أو تأكيدِ نسبة العمل إلى فنان بعينه، وأحيانًا لمعرفة التغيّرات التي حصلت فيه. ويندُرُ أن ينظروا في الأماكن التي تواجد فيها العمل، وتأثير عوامل الحيز، والمناخ، والإنسان عليه. وقد يؤثر المكان بهذا المعنى على حجم العمل وذلك قبل إنتاجه، مثل اللوحات التي صوّرها ماتيس، لتناسب مساحات محددة في قصر بارنز Albert C. Barnes الذي كرّسه لعرض

الفن، وتدريسه، وفق رؤية خاصة به [58]. لقد أخذ الفنان في حسابه المساحة المتاحة التي تشبه المقرنصات الكبيرة فوق ثلاث نوافذ طويلة، تملأ الجدار المقابل للمدخل، وراعى كذلك نظرة المتلقّي إلى أعلى من أرضية القاعة، ونظرته أيضًا من الممر المحيط في الطابق الثاني، بالإضافة إلى الضوء الطبيعي الذي يملأ المكان أغلبَ النهار. وهناك مثل آخر، ولكنه لم يهنأ بمكانه مقارنة بعمل ماتيس، وهو حراس الليل The Night Watch للفنان رمبرانتRembrandt . لقد تم تكليف الأستاذ به من قِبل ميلشيا المقاطعة الثانية في أمستردام، ليوضَع في مقرهم، وهو ما حصل فعلًا في عام 1642. وقد تقرر نقل العمل في عام 1715 إلى قاعة بلدية المدينة، وكان مستقره المتاح على الجدار أصغر منه في العرض، فتم القصّ من جانبيه، ويجري البحث حتى اليوم، لمعرفة مقدار النقص الذي أصابه على وجه التحديد. لقد حفظ العمل أثناء الحرب العالمية الثانية كلفافة في مكان آمن، ثم أُعيد إلى متحف ريكس في عام 1945. وقد تعرض العمل -قبل الحرب وبعدها- إلى عدة اعتداءات وترميمات [59].

هناك من الفنانين مَن مزَج بين مكان الإنتاج ومكان العرض، كما فعل لوكاس ساماراس Lucas Samaras في عام 1964، إذ نقل كل متعلقات مرسمه من نيوجيرسي إلى جرين جاليري في نيويورك، وعرَضَه كعمل فني. لقد نقل كل ما يخصه شخصيًّا، ويستعمله في حياته اليومية، وكل الأعمال المنجزة التي في طور الإنجاز، وأدواته، وكل ما يساعده على العمل. إن في هذا العمل الفني جمعًا بين قطبي العمل الفني، إنتاجًا وعرضًا، اللذيْن كانا تقليديين متحاورين، مع احتفاظ كل منهما بدوره ووظيفته [60].

مكان تلقّي العمل الفني

مكان التلقي نوعان، الأول: ويتمثل في المكان الذي يوجد به العمل الفني، سواء أكان داخليًّا، أي: داخل مبنًى ما، أم خارجيًّا، أي: يكون على السطوح الخارجية

58 https://www.artnews.com/art-news/news/matisse-in-all-his-glory-new-tome-chronicles-the-artists-work-at-the-barnes-foundation-5739

59 Nancy Kenny, Trimmed, Splashed and Slashed: The anatomy of Rembrandt's The Night Watch, The Art Newspaper, 19 Feb. 2019, 7 /31 /2021
https://www.theartnewspaper.com/analysis/the-anatomy-of-the-night-watch

60 O'Doherty, Ibid., P.4

لمبنًى، أم غير مرتبط بها مباشرة كالساحات الخارجية في الميادين، والأماكن المفتوحة. يؤثر فضاء المكان المتواجد به العمل الفني على علاقة المتلقي بهذا المكان من حيث سعته، ووظيفته، والإضاءة المتوفرة به. إن الإضاءة كأحد هذه العوامل ذاتُ أثرٍ كبير في رؤية العمل الفني، سواء أكانت طبيعية، أو صناعية في الوضعيْن؛ الداخلي والخارجي. تجد بعض الأماكن تكتفي بالإضاءة الطبيعية أثناء النهار، وأخرى تستعمل الصناعية في حال عدم كفاية الأولى؛ أما الخارجية فتحتاج إلى الإضاءة الصناعية أثناء الليل فقط. وعليه، تجد أن نجاح الأعمال الجدارية المحددة الموقع؛ أي: المنتجة لمكان بعينه، سواء أكانت جدارًا، أم سقفًا، أم أرضية، يقوم على المواءمة بينها وبين خصائص المكان من حيث الإضاءة، بالإضافة إلى العوامل الأخرى كالمساحات المتوفرة للأعمال، ومدى كثافة تواجد الناس، وحركتهم في المكان ضمن بيئتهم الثقافية.

ثم إنّ المكان الذي يشغله المتلقي أمام العمل الفني متغيرٌ؛ لارتباطِه بحركتِه. ويتبع تغير وقفة المتلقي، بُعدًا أو قربًا، والاختلاف في زوايا نظره إلى العمل، تغير التكوين في المكان الموهوم داخل العمل. يحصل كل ذلك إذا كان العمل تصويرًا، أو نحتًا مسطحًا؛ أما إذا كان نحتًا مستقلًّا ثلاثيَّ الأبعاد؛ فإن الحركة ستكون شبهَ دائريةٍ حول العمل، بالإضافة إلى البُعد عنه، والقرب منه. ويؤثر حجم المكان ومحتوياته الأخرى غير العمل الفني على تفاعل المتلقي مع العمل؛ أيًّا كان نوعه من حيث المساعدة في التركيز في النظر إليه، أو تشتيت الانتباه عنه. نقول ذلك بخصوص المتلقي اليوم، الذي قد ينطبق كله، أو بعضُه على المتلقي المعاصر للعمل الفني زمن إنتاجه. ويُضاف إلى ذلك تأثير النظرية الفنية في تلك الفترة لدى الفنان والمتلقي، على حدّ سَواء، من حيث موقف كل منهما من الفن عامة، والعمل الفني موضوع التلقي، وتأثير كل منهما على الآخر. وعليه؛ فإن ردود فعل المتلقي تختلف كذلك في العصور اللاحقة لعصر إنتاجه حتى وصل إلينا اليوم. إننا نراه مع ما نحمله من توجهات فنية تخصّنا نحن، وقد تساعدنا معرفتنا بتاريخه، وهي على الأغلب قليلة على الإمساك ببعض مما تركه من أثر في نفوس المتلقين السابقين.

يؤثر المكان عندما يكون مخصصًا للفن، ونعني به المكان الذي يتوقّع المتلقي

أن يجد به فنًّا كالمتحف، أو قاعة العرض، أو مشغل الفنان في المتلقي من عدة جوانب، فالمتلقي -في هذه الحال- مهيأ نفسيًّا لمشاهدة الفن، وتعمل المساعدات التي تُقدم في المكان من المطبوعات والمسموعات والتي تعدها المتاحف، وقاعات العرض -عادةً- على إثارته المعرفية والجمالية. استقر المتحف في العصر الحديث على أنه مكان مخصص لحفظِ وعرضِ وترويج ما تم الاتفاق على اعتباره فنًّا منذ القِدم، وحتى اليوم. ويقدم المتحف الأعمال الفنية، وفق أصول تراعي الأنواع الفنية المعروضة، وزوّاره. ويبذل القيّمون على المتاحف ومنظمو الأعمال الفنية جهودًا كبيرة لجعل المكان مريحًا ومناسبًا لمشاهدة المتلقين. ويعرف المتلقي في المتحف أنه أمام عمل فذّ لأستاذ ما، أو عمل مهم يمثل لجانب معين من حضارة ما، لأن المتحف قد اقتناه لأهميته، ولتميّزه، مما يلقي على المتلقي مسؤولية اكتشاف هذه الأهمية، وتقديرها. ويعمل الجو العام في قاعات المتحف، وقاعة العرض، ووجود زوار آخرين الذين لهم اهتماماتهم على إثارة اهتمام المتلقي، وربما على تحديد بعض اختياراته، والزمن الذي يقضيه أمام الأعمال المختارة.

أما التلقي في مشغل الفنان فقد تكون له خصوصية متفردة، وذلك بأن يرى العمل الفني بين أقرانه من الأعمال الفنية التي سبقته، أو لحِقت به، ولذا يتيح هذا المكان معرفة أكبر بقيمة العمل الفني، ومكانته في مرحلة من مسيرة الفنان. وقد يعين المتلقي حواره مع الفنان إذا كان من المتقبّلين للحوار، والاستفسار منه عن بعض التقنيات والمعالجات الشكلية على الوقوف على الإنجاز الفني المتحقق في العمل. وبالرغم من أن الفنان يتظاهر -غالبًا- بأنه يكشف عن كل ما يقدّمه، إلا أنه لا يكون منفتحًا بشكل كامل أبدًا بخصوص ممارساته، ويخفي -عادةً- عملَه اليدويَّ، بغرض تقديم شخصه في صورة العبقري المبدِع السّاحر [61].

حصل تغيّر حاسمٌ بخصوص المرسم عندما ترك كثير من الفنانين في الستينات التصوير، وانتقلوا إلى ممارسة طرق غير تقليدية في الفن خارج المرسم. انتقل

61 Esner and others, Ibid..
Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita, P. 7.
URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wp7vb.3

الفنانون من المرسم إلى الأماكن العامة، أو شبه العامة، حيث أصبحوا ينتجون أعمالهم في المواقع[62]. جعل أنتوني جورملي Antony Gormley مصانع الفخار الحرفية التي تعمل بها عائلات مكسيكية بمثابة مشغله، حيث قام بالإنتاج الفعلي أربعون ألفًا من الأشخاص بالطين في عام 1993. أصبح الفنان مخططًا ومصممًا، أما التنفيذ فيقع على عاتق آخرين تحت إشرافه أو بدونه [63].

قد يشبه مشغل أو مرسم الفنان من حيث توفير السياق الذي يظهر فيه العمل الفني المعرض المنفرد للفنان، ولكنه هنا في المعمل، أو في طور العمل، وبيئة العمل الخاصة بالفنان. مكان الإنتاج في هذه الحال هو مكانُ التلقي نفسه، وقد يشبه هذا المكان أيضًا كتالوج أعمال الفنان المطبوع من حيث توفر مجموعة من أعماله من مرحلة ما، أو مجمل أعماله، ولكنه يبقَى مختلفًا من حيث الحضور الحي، والمشاهدة العيانية، وما لها من تأثير في المعايشة الحقيقية مع العمل الفني. ولقد عايشت في مدينة أمستردام حالًا قَلّما تُتاح في أماكن أخرى، وهي فتح الفنانين أبواب مشاغلهم للراغبين بزيارتها في أوقات محددة من اليوم، وفي أيام معينة من السنة، يتفق عليها الفنانون فيما بينهم، ويُعلن عنها للجمهور. وقد شاهدت كيف تتعزز قيم الفن لدى الفنانين وزوّارهم من كل الأعمار في آن واحد، من خلال الحوارات التي تنشأ بينهم، وعمليات الاقتناء التي تتم في جوّ من التقدير والاحترام.

ما عاد دور الجمهور في كثير من توجّهاتِ فنِّ ما بعد الحداثةِ أن يرى، إذ مع الأعمال الفنية التفاعلية أصبح الجمهورُ جزءًا من الطقس، ومشارِكًا في العملية الإبداعية للفن. وبذا، بدلًا من المحافظة على مسافةٍ من العملِ الفني، يدخل الفنُّ في الخبرةِ الحياتيةِ بمعناها الواسع، ويتوقع من المتلقي أن يتدخل في العمل. ينتهي العمل التفاعلي طالما كان موجودًا في مكانه، ويتفاعل معه الجمهور، وعليه، فإن فكرة متحف الفن، أو قاعة العرض، لا تنطبق على هذه الحالة، ومثال على ذلك عمل الفنانة شار ديفياس Char Davies أوزمس Osmose [64].

62 Monika Wagner, Studio Matters: Materials, Instruments and Artistic Processes, in Hiding Making - Showing Creation, Ibid., P. 36.

63 Wagner, Ibid, P. 39.

64 Christina Grammatikopoulou, Breathing Art: Art as an Encompassing and Participatory Experience, in Museums in

أما النوع الثاني من مكان المتلقي: فهو الذي لا يمكن تحديدُه، لأنه يتعامل مع استحضار العمل بواسطة الصورة الثابتة في حالة الفوتوغرافيا، أو الصورة المتحركة كما في الفيلم. ينظر المتلقي -في هذه الحالة- إلى العمل وفق الوسيلة التي تستحضره، وفي المكان الذي يناسبه، أو يعرض فيه العمل الفني. تُختصر هنا حركة المتلقي، ويصبح العبء واقعًا على الوسيلة، أي: على منتجيها، وهم الأشخاص الذين قاموا بعمل هذه الصورة، أو الفيلم، ويكون نجاح هؤلاء الأشخاص مقاسًا بالمتلقي المثالي من خلال تقمّص دورِه وحركاتِه في المكان. ثم إن وسائل العرض تختلف في حجمها أشد الاختلاف، وتمتد من الصورة المطبوعة على بطاقة صغيرة بحجم الكفّ إلى المساحة الكبيرة لشاشة عرض السينما، أو الشاشة المحيطية، كما في عروض البانوراما. يدرك المتلقي -عادةً- نسبة مساحة الصورة إلى مساحة العمل الأصلي، وتساعده في ذلك القياساتُ المثبتة برفقة الصورة. ولكن قد يحدث نوع من الخداع مع الذات الرائية، فقد اعتقدت لفترة طويلة أن لوحة سيلفادور دالي Salvador Dali إصرار الذاكرة The Persistence of Time من عام 1931، الموجودة في متحف الفن الحديث في مدينة نيويورك، أنها لوحة كبيرة المساحة، وما زلت أصادف بعض المهتمين الذين يعتقدون بعظم مساحتها، وأعرف ذلك عندما أعرض صورتها، وأطلب منهم تقديرها، ولقد فوجِئت بمساحتها التي تبلغ 24 سنتيمترًا ارتفاعًا، و33 سنتيمترًا عرْضًا عندما رأيتها عيانًا في المتحف.

ويختلف الوسيط الناقل للعمل الفني من حيث مدى تطابقه مع الأصل من حيث الحجم، واللون، ودقة التفاصيل. تُهيأ مقابلة العمل الفني في مكان عرضه رؤية للعمل الأصلي، بالرغم من الظروف المصاحبة، ولكن يختلف الحال مع الوسيط، فالمتلقي هنا يدرك أنه أمامَ نسخةٍ مصوّرة منه، من ثَمّ يتكيّف مع الوضع، رابطًا النسخةَ مع الأصل إن كان قد رآه من قَبل عيانًا، أو متخيلًا الأصل، متأثرًا بقدراته الذاتية، ومدى معرفته الفنية. لدينا الآن إمكانات تكنولوجية متقدمة وكبيرة، مرتبطة بتطورات المجال الرقمي في الكاميرا والكمبيوتر، وتساعد في النقل الصادق إلى حد كبير

a Digital Culture, eds., Chiel Akker van den and Susan Legêne, Amsterdam University Press, 2017. PP. 42, 46.
25 /9 /2021 https://www.jstor.org/stable/j.ctt1s475tm.6

للأصل، الأمر الذي لم يكن متاحًا في العهود السابقة. لقد عرفنا لفترة طويلة لوحة ماتيس متعة الحياة The Joy of Life في مجموعة بارنز من خلال صور بدرجات الرمادي، لأن بارنز لم يكن واثقًا من قدرة الفوتوغرافيا على نقل خصائص اللوحة الملمسية، والشكلية، واللونية كما هي في الحقيقة، وبقي مصرًّا على موقفه حتى مغادرته عالمنا عام 1951 بالرغم من التقدم الذي حققته الفوتوغرافيا حتى ذلك الحين. لقد كان احتفالًا مشهودًا في الدوائر المختصة والمهتمة بالفن الحديث عندما قدمت صورة العمل ملونةً في كتالوج أعمال التصوير الفرنسي الحديث من المجموعة عام 1993، وذلك عندما عرضت لأول مرة خارج متحفها في المتحف الوطني في واشنطن. لقد رأى مدير المتحف كاسرا وصية بارنز ضرورة عرضِ مختارات من المجموعة خارج مقرّها، وتصوير لوحة ماتيس ملونة، وقد حقق هدفه الذي تركز في تحقيق مدخول من الإيرادات التي تحصّلت من مبيعات التذاكر والكتالوج، لينفق على ترميم أعمال المجموعة، ومبنى المتحف.

لا يؤثر العامل النفسي في النوعين من خلال فعله في عملية الإدراك فحسب، بل يؤثر كذلك في عملية التلقي بعمومها. درس كربون Claus-Christian Carbon مكانَ وزمنَ التلقي في المتحف، ووصل بخصوصِ مكانِه إلى أن متوسط بُعد المتلقي عن العمل هو مترٌ واحد واثنان وسبعون سنتيمترًا، حيث إن أقله متر واحد وتسعة وأربعون سنتيمترًا، وأكثرُه متران واثنا عشر سنتيمترًا [65]. يمتلك المتلقي في المتحف حريته في القُرب أو البُعد عن العمل، ويبدو أنه يحدث وفقًا لحجم العمل، بينما تغيب هذه الحرية عنما ينظر المتلقي إلى شاشة الكمبيوتر، أو البطاقات المطبوعة، حيث تتراوح بين خمسين وستين سنتيمترًا [66]. وتشكّل المسافة بين المتلقي والعمل الفني واحدًا من العوامل المؤثرة في خبرة التلقي الفنية [67].

أما بخصوص تلقي الأعمال النحتية المجسّمة الكبيرة، فإنها تبقَى في مكانها

65 Claus-Christian Carbon, Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions-Perception, January-February 2017, 1–15, PP. 8, 12. https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177204166951769418 4/ retrieved 28 /5 /2021

66 Carbon, Ibid., P. 8.

67 Carbon, Ibid., P. 2.

الخارجيّ -غالبًا- ويراعي النحاتُ أو الفنانُ المكانَ من حيث سعته، ومناسبته لحجم العمل الفني، والإضاءة ليلًا ونهارًا، وأماكن المتلقين له. ويحدث أن يتم نقل بعض الأعمال من مكانها الأصلي إلى الداخل؛ بُغيةَ الحفاظِ عليها من التلوث، والتغيرات المناخية أحيانًا، ومثال ذلك النقل نجده مع تمثال ديفيد David لمايكل أنجلو، الذي أُنتج بين العامين 1501 و1504، والذي نُقل إلى متحف الأكاديمية في فلورنس، ووضعت نسخة طبق الأصل منه في مكانه الأصلي، ويختلف تلقي الناظر إليه في المتحف تمامًا عما لو كان في مكانه الأول؛ إنه منفصل عن بيئته الحضرية المحيطة به، وتختلف نِسبُه، بسبب عدم قدرة المتلقي على النظر إليه من مسافات وزوايا النظر التي قصدت، وذلك لمحدودية المكان الذي يحويه. إن ارتفاع التمثال البالغ أكثر من خمسة أمتار الذي يقف في حيّز ضيق يشعِرك بالارتباك. تتكرر نفس المسألة مع تمثال موسى Moses لمايكل أنجلو؛ إذ ينبغي النظر إليه من أسفل مستوى النظر حسب الموقع في الكنيسة الذي صمّم التمثال؛ من أجل أن يوضَع به، وليس وضع المواجهة الحالي، كما هو معروض -الآن- في المتحف.

المكان المستحضر في العمل الفني

سيتم تحت هذا العنوان تناول عدد من الموضوعات التي ترتبط باستحضار المكان في الفن. ويشمل هذا التناول طبيعة هذا الاستحضار من خلال مناقشته فيما يُعرف بالمدرسة الواقعية في الفن الحديث، باعتبار الفكر السائد أنها تستحضر المكان الواقعي، ويفرد عرضًا لوسائل استحضار المكان في الفن، ثم يعرض استحضارات الفنانين لأماكن عملهم -أي: مراسمهم- لما لها من خصوصية في الاستحضار. وستتم مناقشة استحضار المكان في الفوتوغرافيا، وتطوراتها من الفيلم التقليدي إلى الرقمي، ثم يستعرض تطورات استحضار المكان في الفن الحديث والمعاصر تبعًا للعلاقة بين الفن والتكنولوجيا والتطورات الحاصلة فيها من جهة، والوعي بمصير الإنسان وقضاياه المعاصرة من جهة أخرى.

طبيعة الاستحضار في المدرسة الواقعية

يرى البعض أن المكان في التصوير نوعان؛ هما: الواقعي، والتخيلي، وسيتبين

أنهما واقع واحد، وهو واقع آخر غيرهما. يزعم بعض فنانيّ الواقعية أنهم يرسمون الواقع على حقيقته، بما فيه المكان الذي يصورون الأشياء الموجودة أو الأحداث التي وقعت فيه. ويعتبر الكثيرون كذلك أن المدرسة الواقعية تمثل من ضمن ما قدمته المكان الواقعي، ويمكن مناقشة هذه الفكرة؛ لتبيان مدى صحة هذا الاعتقاد. عرض جيرالد نيدهام Gerald Needham قضايا تتعلق بالواقعية، وخصائصها، وذلك بتتبعها منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى 1880م. يفعل ذلك على اعتبار أن إرهاصاتها قد ظهرت منذ بداية ذلك القرن، وأن قِمتها أو نُضجها كان حول منتصفه، وأن التأثرية كانت الوجه الأخير لها [68]. ولقد وضع ثلاث خصائص للواقعية الجوهرية، كما يراها في مرحلة النضج، وفي مجالي الرسم والتصوير قد تساعد في فهمنا لاستحضار المكان في التصوير، والأجناس الفنية القريبة منه. حدد أولى هذه الخصائص في أنه ينبغي أن يكون الفنان قد لاحظ الموضوع، أو خبره بنفسه، وقال: إن الثانية هي أن يجعلنا نحسّ بأن الفنان قد استحضر الموضوع بموضوعية تامة؛ أما الثالثة فهي أن على الفنان أن يبتكر أسلوبه؛ ليقدم تعبيرًا في عمله. وعلّق عليها بأن الخصيصة الثالثة تعارض الأولى والثانية؛ أي: الموضوعية المطلوبة [69]. لا يعني الموضوع في الواقعية تموقع الحدث الأساسي في بيئة مناسبة؛ ولكن هو إعادة بناء الحدث أكثر من كونه ملاحَظًا[70]. وبذا نخلص إلى أنه إذا ما نظرنا في المكان الذي صوره الواقعيون؛ فإننا نجده غيرَ حقيقي، فهو يمثل تصور الفنان له، وبما يجعلنا نتفاعل معه على أنه واقعي، في الوقت الذي قام بتصميمه لغرض تعبيري. يقول بن حمودة في سياق نقل بعض الفوتوغرافيا للواقعي إن: «الحقيقة الفنية لا تسترشد بالواقع الخبري؛ ولكنها تحاكي النماذج، ومنه الحاجة لنظرة ثاقبة تقود يدًا بارعة في استدراج الحقيقة نحو المظاهر. ومثل هذه الكفاءة تتطلب طمس ميل الإنسان العفوي نحو الافتتان بسحر الظواهر الحسية، واستعداده للانفعال بما يحدث» [71]. يمكن أن نقول مع فاروق يوسف: «لدى كل فنان مِرآته» . وإن الفنان لا يبتذل الحقيقة؛ إذ لا يقترب من تمثيل تفاصيلها، ولكنه

68 Gerald Needham, 19th Century Realist Art, Harper & Row, Publishers, New York, 1988, P. XVI

69 Needham, Ibid., P. 96.

70 Needham, Ibid., P. 97.

71 محمد بن حمودة, الوسائط السمعية البصرية ورد الاعتبار للاستيهامي وللشعرية, خطوط وظلال, عمان, 2021, ص ص 98-9.

يتجه إلى كُنه حقيقتها، يقبض عليها مرة واحدة، لها قيمتها، ولا تتكرر لا في فنه، ولا في الطبيعة [72].

يمكن أن ننظر إلى سطح العمل الفني التصويري كمكان تحتله أجزاء من التكوين، أي: الأشكال، هذا إذا أمكن لنا فصلهما، إذ إن تبادل الموقع بينهما لا ينتهي. ويتم تناوله -عادةً- بهذا المعنى في البحث في التصميم الفني كأحد عناصره المهمة. وتنبّهنا أنابور Anapur إلى أن هذا التحديد لخصائص المكان ما عاد اليوم مستعملًا، كما في العصور السابقة بعد أن اضمحلّ المكان، وأصبح ينظر إلى الأشكال كسالبة أو موجبة، وذلك بعد كل التطورات التي حصلت في الفن المعاصر [73]. ينبغي أن يأخذ باحث المكان في الفن في حسبانه علاقته بالعوامل الاجتماعية والثقافية لفترة زمنية بعينها، إذ لم يكن استحضار المكان دومًا في أي فترة بدافع أفكار فنية بحتة، إذ أثّرت عليه عواملُ من خارج عالم الفن من خلال عملها في فهم المكان وتصويره [74]. وقد يمتزج المكان الطبيعي بما وراء الطبيعي، كما في فن الباروك، حيث حول الأخير منهما إلى أشكال مادية ملموسة يمكن التعرف إليها، كما في عمل برنيني Bernini نشوة القديسة تريزا The Ecstasy of St. Teresa [75].

وسائل استحضار المكان في الفن

يكون المكان في الأعمال الفنية المسطحة كالتصوير، والطباعة الفنية، والفوتوغرافيا وهميًّا، لأن كل الأشكال فيه مسطحة أيضًا. ولذا، فإن هناك إستراتيجيات عديدة يمكن للفنان استخدامُها ليحقق أغراضه. يعدِّد لوار David A. Lauer معظمَ هذه الإستراتيجيات، ويقول عن إحداها: إن سطح اللوحة يتحول في معظم المناظر الطبيعية بالوهم إلى نافذة لنطلّ من خلالها على المشهد [76]. وقد يكون تحقيق وهم العمق عن طريق الحجم، حيث يبتعد الصغير ويقترب الكبير، بالرغم من أن المبالغة في حجم أحد العناصر قد يكون لأغراض تعبيرية، وليس للعمق، وذلك كما يصور

72 فاروق يوسف, تفاحة سيزان, خطوط وظلال, عمان, 2021, ص 90.

73 Eli Anapur, What Is Space in Art? Examples and Definition, 2016. https://www.widewalls.ch/magazine/space-in-art, retrieved 29 /5 /2021

74 Anapur, Ibid.,.

75 Ibid.,.

76 David A. Lauer, Design Basics, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979, P. 78.

الفرعون في الحضارة المصرية القديمة للتعبير عن أهميته [77]. يعتبر التراكب أيضًا إحداها، ويكون أثرها أكبر عندما تعضد باختلاف الأحجام. وتعتبر الشفافية إحداها كذلك، وقد تحتوي على غموض، وهو المفضل عند الفنان، وذلك عندما يتعادل شكلان في الشفافية، ويتبادلان الدور [78]. يعني العنصر الموجود في الأعلى في العمل الرأسي أنه موجودٌ في العمق، ويتأكد باختلاف الأحجام أيضًا. إن شيوع النظر من الأعلى في القرن العشرين قد غيّر الوضعَ الأفقي لرؤية الأشياء، وعندما يختفي هذا الموقع يصير الأبعد هو الموجود في مركز العمل [79]. ينتج الوهم بالعمق أيضًا من خلال كُنه اللون، وقيمته، حيث يضمحلان في البعيد، وهو ما يسمى بـ «المنظور الجوي» [80] .

كان المنظور الخطي إحدى الإستراتيجيات للإيهام بالعمق، ويقوم على أن الخطوط المتوازية تلتقي في البعد على خط وهمي، هو الأفق أو مستوى خط النظر. وينطبق كذلك على المساحات، ولقد شاع في الفن الغربي منذ عصر النهضة، واستمر لعدة قرون. وقد يكون المنظور بنقطة تلاشٍ واحدةٍ، أو اثنتين، أو أكثر من هذه النقاط. وللتغلب على برودة المنظور الخطي، وقواعده الجامدة، شاع في الفن الغربي في القرن العشرين تعدُّدُ زوايا النظرِ، وهذا لا ينتِج تحديدًا واضحا للمكان، إذ تمت التضحية به في سبيل التعبير الذاتي عن الشيء [81]. ولكن يبقَى المكانُ هنا مجتزئًا ومنمطًا، وفقًا لأسلوب الفنان المعين، والخامات التي يستخدمها. ثم إنه من غير الممكن استحضار المكان بمساحته، أو حجمه الحقيقيْن، فالمكان المصور يكون -في الغالب- مصغرًا. وعليه، فإن المكان المصور يعتمد على خيال الفنان مع الاستعانة بالواقع، فقد يكون واقعًا ارتبطت به الحادثة المصورة نفسها، أو واقعًا متخيلًا يُؤتَى به ليكون بديلًا من الأصل. أما ذلك المكان الذي يعتقد بأنه معتمد على خيال الفنان كليًّا فهو غير حقيقي، إذ لا بد من أنّ خيال الفنان مرتبطٌ بذكرياتِ الأمكنة التي خبرها، وتبقَى أطيافُها حاضرةً حتى دون وعي منه. ويغلب أن ينطبق على النحت على سطح، سواء

77 Lauer, Ibid., P. 88 -90.

78 Ibid., PP. 93 -95.

79 Ibid., PP. 97 -8.

80 Ibid., P. 101.

81 Ibid., PP. 103 -12.

أكان بارزًا، أم غائرًا، ما ينطبق على التصوير. ونجد منه مكانًا مصنوعًا وممتدًّا كالموجود في النحت البارز على عمود تراجان Trajan`s Column الروماني الذي أقيم من عام 107 إلى عام 113م. إنه كالصورة يحمل أحداثًا تحصل في مكان مؤلف من تمثيل إشاري لأجزاء من المكان الواقعي، ومكان تخيّلي في الآن نفسه. يحاكي هذا المكان الممتد بخط حلزوني لا تقطعه فواصل، أو أطر، استمرار لقطةِ فيلم خيالي طويلة، ولكن لا يمكن متابعتُه حتى نهايته، إذا يبلغ ارتفاعُه 38 مترًا مع القاعدة. ولذا، يمكن للمتلقي الواقفِ على الأرض أن يرى المناظرَ في اللفات الخمس الأولى القريبة من القاعدة على أكبر تقدير، ويفقد القدرة بعد ذلك على متابعة المناظر في اللفات الثماني عشرة المتبقية.

يختلف المكانُ في النحت المستقل ثلاثي الأبعاد عنه في التصوير. ويبدو لي أن النحّات لا يفكر كثيرًا بمكان الحدث كبيئةٍ لحصولِ الحدث، أو حضور الشيء فيه بقدر تفكيره بمكان عرض التمثال. إنه يشكّل تمثاله من حيث حجمه وتفاصيله، وفقًا للمكان الذي سيوضَع فيه. يستقى نوع المكان المستحضر في النحت التقليدي، أو تقدر هيئته من خلال عناصر العمل، وحركاتها، وتعبيره، فهو يغلب أن يكون مضمرًا أو معبّرًا عنه بلازمات معينة. هناك موضوعات نحتية لا مكان محدد لها، أي: هي أفكار يمكن أن تكون في أي مكان على الأرض، وهناك غيرُها مصممةٌ لأماكن بعينها. كان المفكر The Thinker للفنان رودان من عام 1880 مثل على ذلك. كان أعلى بوابات الجحيم The Gates of Hell بارتفاع سبعين سنتمترًا، ولكن تم تكبيره في عام 1903 كتمثال منفصل ليصل ارتفاعُه جالسًا إلى مئة وثمانين سنتمترًا [82]. لقد تحول في النسخة الضخمة نسبيًّا من النظر إلى حالات الجحيم تحته، أو من معاناة الإبداع الشعري ممثلًا لدانتي Dante، صاحبِ الكوميديا الإلهية The Devine Comedy ملهمة النحات في البوابة، أو من استغراق رودان نفسه في عمله الذي كرّس له معظمَ سِني حياته إلى حالة تجسد التفكير ذاته، أي: خصيصة الإنسان وحده. إنه يجلس على صخرة في اللامكان، مستغرقًا في إعمال العقلِ بصرامةٍ تشغله ليس عن التفكير بالمكان

82 https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/thinker

فحسب، بل عن العالم كله أيضًا. أما عمله مواطنو كاليه The Burghers of Calais فهو استعداد ستة رجال مدنيين للتضحية بأنفسهم في سبيل حماية مدينتهم من حصار إنكلترا لها في عام 1347 [83]. وبدلًا من تحديد مكان الحادثة تركه، بحيث أصبح عالميًّا، وكما قال ريلكه Rainer Maria Rilke، وكان يعمل سكرتيرًا للنحات فترةً من الزمن. اقتنص من الحادثة حالة منعزلة عن الزمان والمكان. وقد يكون القبض على لحظة انطلاقهم، وغياب القاعدة التقليدية، إذ يسيرون على الأرض التي نقف عليها، وكونهم مواطنين مثلنا هي التي جعلت هذا العمل الفذّ عالميًّا، بحيث تجده في متاحف عديدة في مختلف بِقاع العالم [84].

استحضار الفنان لمرسمه

استحضر بعض الفنانين -كما ذكر من قَبل- مراسمهم أو مشاغلهم في التصوير، وهو استحضار لمكان قد يكون الأكثر حميمية بالنسبة للفنان. إنه المكان الذي يمارس فيه عملية الإبداع، ويحقق إنجازاته، أو يركن إلى التأمّل، أو تقليب الفكر. وقد يعني المرسم أو المشغل للفنان أكثر من ذلك، فالفن بالنسبة له/ا طريقة حياة، وهي تُعاش في أصعب لحظاتها أثناء مكابدة الإبداع، وأسعد أوقاتها عندما تتحقق الأعمال.

لقد خصص مكان في قصر الملك الإسباني فيليب الرابع Philip IV للفنان فيلاسكويز Velazquez، ليكون مصور البلاط، وقيّم المجموعة الفنية في القصر، ومستشار الملك لاقتناء الأعمال الجديدة. للمكان هنا دلالةٌ على ارتفاع قدر الفنان، مما جعله يستحضره في لوحة لا تعتبر علامة فارقة في فنه كله فحسب، ولكن في تاريخ الفن الغربي بمجمله. إنها لوحة «وصيفات الشرف» Las Meninas من عام 1656، التي تقول: إن مَرسمي هو المكانُ، هو عالمي الخاص الذي فيه أتحقق، وهو المكان الذي يعلي من قيمة فني، أي: التصوير الذي أمارسه أمامكم. تحضر إلى المرسم الأميرة الصغيرة، ووصيفاتها، والمسؤول عن الإدارة والمعلمة، يقفون في المكان الذي يصبحون فيه فنًّا، أي: يصبحون فيه صورة. اغتنم الفنان الفرصة ليقول:

83 https://www.britannica.com/topic/The-Burghers-of-Calais-sculpture-by-Rodin

84 Richard Swedberg, Auguste Rodin's The Burghers of Calais- The Career of a Sculpture and its Appeal to Civic Heroism, https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177026327640505166 5/

هذا مكاني، وها أنا موجود فيه، ولكن! وبنظرة فلسفية، كلنا وهم. لقد رسم اللوحة من صورة المكان والأشخاص المنعكسة في مرآة. وبذا، فقد أزيح المكان الحقيقي والأشخاص في اللوحة مرتين، المرة الأولى من خلال صورته وصورهم في المِرآة، والمرة الثانية في اللوحة التي مصدرها المرآة. وهذه العلاقة المثيرة بين عدم ثبات المكان ومتعلقاته في المرآة، وثباته في اللوحة، توحي بأن الفنان هو الذي يصنع المكان، ويبرز قيمته بحضوره، وبفكره، وبفنه. ونعود إلى الفنان فيرمير مرة أخرى، فنجد لوحته «فن التصوير» The Art of Painting ، وأُنتجت في الفترة من عام 1666 إلى 1673. الفنان هنا حاضر في مرسمه يمارس التصوير، ولكن لا يظهِر وجهَه، إذ نرى ظهره بالملابس المزخرفة. وإذا وقفنا في الجزء الخلفي من المرسم نرى الفنان أمامنا يرسم نفسه، ويمكننا التراجع إلى الخلف مرة أخرى، وسنرى تضاعف تواجد الفنان، وهكذا إلى ما لا نهاية [85]. وعليه، يمكن أن يتضاعف المكان في الوقت نفسه لا لينتهي بأفق واحد، ولكن بآفاق لا نهاية لها. قد يكون في تلك السعة المتخيلة تعويض عن ضيق المكان الذي يعيش فيه الفنان، والمزدحم بسبعة عشر شخصًا، هم زوجته، ووالدتها، ومساعدتهم، وثلاثة عشر من الأولاد، وأخيرًا فيرمير المحاصر.

استعمل المصورون الرومانتيكيون -غالبًا- تصوير مراسمهم، لتأكيد استقلاليتهم عن الأكاديمية، ولبيان كفاحهم، وانفعالاتهم، وفقرهم. ونرى من اللوحات، على سبيل المثال، عمل الفنان أوكتاف تازارت Octave Tassaert «زاوية من مرسمه» A Corner of His Studio من عام 1845. لا نراه يعمل إلا غداءه وهو يعبّر عن رفض المجتمع له، أي: عدم اعتراف المجتمع بعبقريته [86]. هناك فنانون من العصر الحديث قد صوّروا مراسمهم كموضوع بذاته، أو كخلفية لموضوع معين كالموديل مثلًا. ويبرز من بين هؤلاء الفنانين كوربيه Gostave Courbet. إن استديو المصور The Painter`s Studio هو بيان بصري، وليس استحضارًا حقيقيًّا لمرسمه تخفي اللوحة العملية الفنية وتظهر الابتكار، ويؤكد العنوان ذلك «استديو المصور، مجاز حقيقي يقدم مرحلة من سبع

85 O'Doherty, Brian, Ibid., P. 8.

86 Sandra Kisters, Introduction: Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century, in Hiding Making - Showing Creation, Ibid., PP. 24 -5.

سنوات من حياتي كفنان» . وهذا لا ينفي وجود عناصر حقيقية. ويظهر في اللوحة جزءٌ من عملية التصوير، حيث تحدد المكان ومصدر الضوء في مرسم مؤثّث. إن انحراف جلسته ولمسته لسطح اللوحة التي يعمل عليها، واللوحات المقلوبة، تؤكد أن المرسم للعمل، وليس للعرض. وقد عرف عنه أنه لا يقلقه أن يرسم أمام زوّار مرسمه [87]. يقف البطل (بمجازية عالية) أمام حامل الرسم، يجسّد أفكاره ربما كأول فنان يقدم تركيبًا فَذًّا لمكانه المتميز، مظهرًا اهتماماته الاجتماعية، ومعتقداته الجمالية [88].

ظهر اهتمامٌ كبير في القرن العشرين بصورة استديو الفنان التي استمرت في تأكيد الفكرة المستمرة عن مكان عمل الفنان كحيّز خاص لانعزال الأستاذ. تقدِّمُ لوحةُ ماتيس «الاستديو الأحمر» The Red Studio من عام 1910، ولوحتا بيكاسو «استديو مع رأس جصي» Studio with Plaster Head من عام 1925، و» الفنان والموديل» Artist and Model من عام 1928، صورةً كلاسيكيةً للاستديو. تظهر في الاستديو متعلقات المصور، وأدواته، وخاماته، وبعض مصادره. يمثل ذلك عرضًا لعمله المنتهي، أو الذي في طَور العمل، وفي ذلك دلالة على الإمكانات الإبداعية لدى الفنان [89].

أصبح الاستديو في القرن العشرين وبداية الحادي والعشرين أكثرَ من مكان عملٍ، وغالبًا ما شكّل الاستديو عملًا فنيًّا في ذاته عندما أخذ الفنانون في نقد الاستديو التقليدي، ويفترض أنهم قد تركوه خلفهم [90]. صور ماتيس مرسمه في عمله «الاستديو الأحمر» ، المذكور أعلاه، وبالرغم من النافذة المفتوحة، فقد سطح العمل لدرجة قللت التقابل بين الداخل والخارج، واقتربَا من أن يكونَا استمرارية لمكان واحد. وبوضع الفنان نافذة داخل الإطار أصبح يعمل على إيجادِ وهمٍ داخل وهم. لقد صور الفن فيه بتلوينٍ كاملٍ، بينما ترك الأثاثَ والأشياء الأخرى في الاستديو وكأنها أشباح خطية [91]. اعتبر روي ليشنشتاين Roy Lichtenstein نفسَه زميلًا لماتيس،

87 Petra ten-Doesschate Chu, Showing Making in Courbet's The Painter's Studio, in Hiding Making - Showing Creation, Ibid, P. 6, PP. 64 -6.

88 O'Doherty, P. 9.

89 Rachel Esner, Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today, in Hiding Making - Showing Creation, Ibid., P. 122.

90 Esner, Ibid., P. 130.

91 O'Doherty, P. 25.

وأنتج عدة لوحات للاستديو تناظر في عناوينها أعمال الأستاذ، ومنها «استديو الفنان علاج القدم» Artist Studio Foot Medication من عام 1974. لقد أظهر في اللوحة مطبوعة له هي «علاج القدم» من عام 1962 وكأنها عمل عظيم المساحة، ووضعها في أعلى يسار العمل، بالإضافة إلى أجزاء من أعماله المنجَزة، وأخرى متخيلة. أراد القول إنه فنان بوب، لا يستمدّ موضوعاته من الثقافة الجماهيرية فحسب، ولكن من الفن التاريخي كفن ماتيس.

استحضار المكان في الفوتوغرافيا والفيلم

عملت الفوتوغرافيا على نقل جزء من المكان الواقعي للحدث حتى ولو كان مصنوعًا، أي: تم إعداده. وينبغي القول هنا: إن المكان المستحضر في الصورة أساسًا، بالإضافة إلى كونه مجتزءًا، هو مكانٌ مسطح، ثم إنه يسجل لحظة ضئيلة الامتداد من الزمن، بحيث يُثبت حالًا معينة من المكان، وفقًا للإضاءة المتوفرة، أو التي تم إعدادها خصيصًا للصورة. ونحصل -عادةً- على صورة المكان الذي يمكن لنا معرفته بسهولة أو بصعوبة حسب إضاءة اللقطة، أو زاوية النظر. دعنا هنا نتساءل عما إذا كان استحضار المكان في الفوتوغرافيا كافيًا لاعتبار منتجها فنًّا، ويفيدنا في هذا الموقف بن حمودة، حيث يقول: «... في البداية اعتبرت العلاقة المباشرة بالواقع امتيازًا ينمّي علاقة الفوتوغرافيا بالفن، ولكن واقع الأمر كان مختلفًا، إذ مما أدهش النقاد أن اللوحة تتطابق مع مبدأ الهوية بشكل أفضل من الصورة الفوتوغرافية»[92]. تفهم الفوتوغرافيا كترجمة مبنية على مرحلة كيفية وتَموقعية تعزل الصورة، وتجرّد ظاهرة العالم الواقعي، وعليه، تقدّم شيئًا قد لا يمكننا رؤيته بدونها. نجد الفوتوغرافيا المتعدية التموقع على النقيض بها إمكانية عملية تغيّر لانهائية، وعدم التموقع والتجمع، ولا تقدم أي موقع ثابت[93].

انقضَى زمنٌ طويل كنا نعرف فيه الفوتوغرافي من خلال المكان المعدّ لتصوير

92 بن حمودة، سابق، ص 98.

93 Birk Weiberg, Speculations on Transpositional Photography, in Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research Book, Edit., Schwab, Michael, Leuven University Press, 2018, P. 177.
URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7k96.13, 27 /9 /2021

الأشخاص، فقد كانت الخلفية -كما يطلق عليها- تتكرر على مدى سنوات في صور مواطني قرية، أو حتى أهل حي من مدينة بأكملها. لم يكن تحرير الصور والتلاعب بهذه الخلفيات متاحًا، إذ يحتاج إلى قدرات كبيرة، وإمكانات فلمية وطباعية، لم يستطِع أغلبُ المصورين الحصول عليها في ذاك الزمن. تطورت الفوتوغرافيا إلى الرقمية، وهنا أصبح بالإمكانِ عملُ خلفيات لا حدَّ لعددها وتنوعها، بسبب إمكانات برامج تحرير الصورة المتوفرة بكثرة، وكذلك مخزون الصور اللامحدود التي تنوّعت وتعددت، وأصبحت متاحةً بسهولةٍ لكل مَن لديه كاميرا، وبرنامج تحرير، وهما متوفران لكل مَن يرغب. أصبحنا نتعامل مع المكان المستحضر في الصورة -اليوم- بكثير من الريبة والشكّ، لأننا غير واثقين بصدق هذا الاستحضار. جعل التلاعب بالمكان في الفوتوغرافيا الرقمية استحضاره طافيًا معلقًا هائمًا، لا يمكن التحقق من ارتباطِه بالحدث المقدم. أصبح بالإمكان مع الكروما Chroma Keying نقل الأشياء، أو الأحداث بعد اللقطة إلى المكان المراد، حسب الغرض من الصورة، سواء أكان اجتماعيًّا، أم سياسيًّا، أم اقتصاديًّا، أم فنًّيا.

تم تجاهل دور الصورة المتحركة الحاسم في إعطائنا حالات جديدة للمكان، لأنه تم استحضاره كمكان مفكك بتطرف من قِبل سيطرة السينما القصصية التجارية[94]. هيأت التكنولوجيا المعاصرة في مجالات الكمبيوتر، ووسائل تنقل الإنسان، أو نقل الأشياء -اليوم- أماكن وزوايا نظر لم تكن معروفة من قَبل، مثل كاميرا تحت الماء، ومِن السماء، وفي الفضاء. وضعت الكاميرا المتحركة على مقدمة، وبدرجة أقل على جانبٍ أو مؤخرةٍ، وسائط النقلِ بما فيها الطائراتُ، لتنقل المنظر الطبيعي أو الأشياء بسرعات مختلفة منذ بداية القرن العشرين [95]. أصبح المكان مع الفيلم ممتدًّا، سواء أكان أفقيًّا، أم دخولًا في العمق، أو قُربًا من السطح، المكان الثابت الذي يكون أمام الرائي بقِي لعصور، ولكن مع السيارة والقطار أصبح ممتدًّا كالفيلم، ثم أصبح مع الطائرة واسعًا، حيث ينظر إليه من أعلى.

تعمل الحركة على إعادة تعريف طبيعة الصورة، وحتى ربما تجديد مفهومها. تبقى الصور متموقعة داخل إطار على الجدار، أو على السقف، أو على الشاشة، أو

94 Gunning, Ibid., P. 263.

95 Ibid., P. 272.

فـي أيدينـا. أمـا الصـورة المتحركـة وبالرغـم مـن تموقعهـا علـى الشاشـة، وفقًـا لمفهـوم معيـن، إلا أنهـا تقودنـا خـارج هـذا التموقـع، وتنتشـر خـارج حدودهـا حتـى ولـو كان ذلـك افتراضيًّا. تـم اختـراع الصـورة المتحركـة بدافـع الوصـول إلـى الوهـم الحقيقـي، إنهـا الوسـيلة والأداة التـي تصـوّر العالـمَ بصـدق أكبـرَ، ويمكـن لنـا بواسـطتها اللعـب بمـا ندركـه ونحسُّـه فـي المـكان والفضـاء[96]. يصبـح إحساسـنا بالمـكان فـي الفيلـم متغيـرًا ومتنقـلًا، لا يتغيـر الفضـاء فحسـب، ولكـن يبـدو أننـا نتحـرك مـع تنقّـل نقطـة نظـر الكاميـرا[97]. تعمـل حركـة الكاميـرا علـى تأسـيس المـكان، ثـم تنقـض سـكونيته مـن خـلال الحركـة غيـر المتوقعـة[98]. مـا عـادت حركـة الصـورة فـي عصرنـا تعتمـد علـى حركـة الكاميـرا، أو الجسـم الحامـل لهـا الماديـة الحقيقيـة، ولكـن علـى لوغارثميـات العمليـة الرقميـة[99].

استحضار المكان في الفن الحديث والمعاصر

كان اسـتحضار المـكان فـي الحضـارات القديمـة، مثـل، المصريـة، والرافديـة، والإغريقيـة، والرومانيـة، وغيرهـا، يناسـب الموضوعـات الخاصـة بالسـلطة، أو بالدّيـن، وقـد تداخـلَا مـع بعضهمـا البعـض -غالبًـا-. وكان المـكان المسـتحضر عليـه العمـل الفنـي كذلـك -غالبًـا- مكانًـا عامًّـا يخـصّ المجتمعـات، ويكـون جـزءًا مـن ثقافتهـا. وربمـا يتميـز -مـن بينهـا المصريـة- بالمـكان المخفـي، والسـري، والفـردي، كالصـور الجداريـة الموجـودة فـي المقابـر، إذ تجـد بالإضافـة إلـى موضوعـات الحيـاة العاديـة موضوعـات مـن الحيـاة الأخـرى التـي سـيراها صاحـب المدفـن عنـد البعـث، وعـودة الأرواح إلـى أجسـادها، لبـدء الحيـاة الأخـرى.

غابـت الأماكـن (بمعنـى: أماكـن الأحـداث المصـورة) فـي الكثيـر مـن الأعمـال الفنيـة المسـيحية المبكـرة والبيزنطيـة، وفـي العصـور الوسـطى فـي فـنّ الأيقونـات، وغيرهـا كالأعمـال الجداريـة، واسـتعيض عنهـا بـلا مـكان، وهـو عبـارة عـن مسـاحة ذهبيـة. وبـذا، فـإن تلـك الشـخصيات المقدسـة أو الأحـداث لا ترتبـط بمـكان يقـع ضمـن خبـرة البشـر، إنهـا فـي مـكان آخـر يناسـبها. اختلـف الأمـر بالنسـبة لفنـون الحضـارة الإسـلامية، إذ هنـاك علـى الأقـل نوعـان مـن المـكان قـد تـم اسـتحضارهما. النـوع الأول: هـو الزخـارف المسـتوحاة مـن

96 Ibid., P. 265.
97 Ibid., P. 267.
98 Ibid., P. 268.
99 Ibid., P. 274.

النباتات، وتلك القائمة على الأشكال الهندسية، أو الكتابات، فهي أمكنة بذاتها، وتتفاعل مع أماكن تحمّلها، وتحويها وصفة كل هذه الأماكن انفتاحها غير المحدود، وخلوّها من علامات فارقة، مما يجعلها مطلقة لا يمكن تحديدُها، وهي بهذه الصفة تقترب كثيرًا من المساحات الذهبية في المسيحية. أما النوع الثاني: فهو المكان الموجود في منمنمات المخطوطات الذي لم يلتفت إليه، ولم يأخذ -على حد علمنا- ما يستحقه من اهتمام. إنه متنوع كثيرًا، وتختلف طرق استحضاره من عصر إلى آخر. ولكن، من النظرة العامة في هذه المنمنمات قد تجد مساحة كمكان لوقوع الحدث المصور تتفاوت من وضع خط أفقي ترتكز عليه الكائنات الحية إلى مكان يبلغ أكثر من ثلثي الصورة، وقد تجده يخرج عن حدود الصورة، أو الإطار المرسوم الذي يحددها.

ركّز التأثريون على رسم المكان بشدة؛ لأن مقصدهم هو القبض على اللحظة، وحالة الإضاءة فيها كما تتجلّى في المكان. تنوعت الأمكنة لديهم من شوارع المدن وعماراتها إلى الريف، وحقوله، وأشجاره. وكان كلود مونيه Claude Monet أبرزهم في تبجيل المكان عامة، والمكان الذي صنعه على عينه خاصة. انتقل مع عائلته إلى جيفرني Giverny في عام 1883، حيث استأجر بيتًا، واعتنَى أيما اعتناءٍ بالحديقة، ثم اشتراه في عام 1890، فزاد من أنواع الأزهار التي استنبتها، وحرص على تنويعِ ألوانِها، مراعيًا تعاقب الفصول وكأنه يرسم لوحة فنية بالعناصر الطبيعية على أرض الحديقة. اكتشف مونيه زنابق الماء المختلطة الألوان في معرض باريس الدولي عام 1899، وعندها بدأ عشقه لها. كرّس الثلاثين عامًا الأخيرة من حياته التي انتهت في عام 1926، لرسم أزهار حديقته، وبحيراتها، بحيث أنتج ما يقرب من مئتين وخمسين لوحة متفاوتة المساحات. تظهر اللوحات في أغلبها سطوح برك المياه، والزنابق، وأزهارها منظورًا إليها من أعلى. كان يفكر في لوحات ضخمة المساحات ليضعها على جدران الحديقة ليمتزج الطبيعي بالفني، ولكنه لم يحقق رؤيته تلك، ولكن حققها له متحف الفن الحديث في نيويورك بدون الحديقة. يمكن الجلوس الآن في وسط القاعة التي تعرض اللوحات في شبه دائرة، وبذا يحيط بك المكان المصور، ويغمرك، كما كانت الحديقة تغمر مونيه في ربوعها. يمكن اعتباره آخر الواقعيين الذين صوّروا المنظر الطبيعي إذا

اتفقنا مع نيدهام ونظرته إلى الواقعية في التصوير، مع الانتباه إلى خصوصية مونيه في هذا الموضوع، فهو صانع المنظر الطبيعي، وهو مصوره في الوقت نفسه.

استعمل ما بعد التأثريين مسحات الفرشاة التي فتحت الخطوط المحددة للأشكال، وسمحت للمسحات أن تتداخل أو تمتزج مع بعضها البعض، ووحدت هذه المسحات، بسبب تواجدها في كل التكوين البصري للصورة بين السطح والعمق في العمل[100]. نجد سيزان في واحدة من التقنيات التي طوّرها مثلًا جيدًا على هذا المكان المتكامل. نذر سيزان حياته كلها للتصوير، وحقق فيه طفرة كبيرة عما قدم في تاريخ التصوير حتى زمنه، وبذا يعتبر أبو التصوير الحديث ممهدَ الطريق للتكعيبية، وما بعدها، بفعل استخدامه الثقيل للأصباغ الزيتية، ومعالجته للأشكال الطبيعية بطريقة تنُمّ عن رؤيته هو، وليس بموضوعية، وبالتداخل الذي تحقق بفعل هذه التقنيات والمعالجات بين الأشكال ومحيطها أنجز مكانًا موحّدًا، يشمل التكوين بمجمله. وتميّز المكان عنده كذلك بالسكينة، والمنطق الواضح، والحيوية الداخلية[101]. تحقق المكان بصرامة في تركيب أجزائه، بحيث تبدو كأنها مبنية على معادلات رياضية « لتبدو أعماله «قاسية في تركيبها، ومفرطة في عقلانيتها» [102].

ابتكر كل من بابلو بيكاسو Pablo Picasso وجورج براك Georges Braque التكعيبية، وعملَا بها بين عامي 1907 و1914. في أعمالهما في المرحلة الأولى، وهي التحليلية والعمق التقليدي المعتمد على المنظور والتجسيم، وحلّ محله التأكيد على السطح ذي البُعدين في اللوحة، وعلى تعدد زوايا النظر، أو تعارضها. أصبح العمق ضحلًا بدرجة أكبر في المرحلة الثانية، وهي التركيبية. لقد تم تقسيم الأشكال إلى أجزاء صغيرة، وأُعيد جمعُها في الأولى، وتمت إضافة ملصقات ورقية وخلافها في الثانية[103]. يبرز المكان في التكعيبية في مرحلتيها، سواء في المساحات الموجبة أو

100 Daniel Wheeler, Art Since Mid-century (1945 to the Present), Prentice-Hall, Inc., 1991, P. 31.

101 Ran Geng, All about Cezanne-A Brief Introduction on Cezanne's Painting Style and Representative Works, Art and Design Review, Vol. 8, No. 3, Aug. 2020.
https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=100869#f5

102 فاروق يوسف, سابق, ص 118.

103 Sabine.Rewald, "Cubism." In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/cube/hd_cube.htm (10/ 2004)

السالبة وكأنه هو الموضوع. وبدت كل عناصر تكوين اللوحة وكأنها مجرد مسوّغات لخلق هذا المكان الجديد، الذي لا يشبه إلا ذاته.

طفت العملية الفنية نفسها في أعمال التعبيرية التجريدية الأمريكية، الأمر الذي كان دومًا العنصر الحاسم في الفن الحديث[104]. باستخدامه في العام 1946م للعصي، والفرش الصلبة النهايات، وبعض الأدوات المستعمَلة في الحدائق، بالإضافة إلى صبّ دهانات الدوكو، والألوان الزيتية على الكانفاس الموضوع على الأرض، ودخوله في العمل ذاته، يكون بولوك أولَ مَن جعل انغماسه في الفعل الفني الإبداعي حقيقةً[105]. وبذا أصبح المكان المستحضر هو سطح العمل ذاته التي تمت عليه أحداث التلوين. لقد قال هارولد روزنبيرغ Harold Rosenberg: اعتبر بولوك الكانفاس ساحة للفعل، والنتيجة ليست صورة، ولكن حدث[106]. «أغفلت الأشياء المادية الموجودة خارج المرسم في التعبيرية التجريدية، وخلقت فجوة قادت إلى التضارب بين الفن والحياة. لقد تحرك الفن حرفيًّا وماديًّا في ساحة الحياة، أو على وجهها المسطح، أو في المكان الحقيقي» [107]

المكان عند مارك توبي Mark Tobey أبعد ما يكون عن الفراغ، إذ اعتبره مليئًا بالطاقة الروحية والفيزيائية، كما أنه مادة صلبة في الوقت نفسه[108]. اشتهر مارك روثكو Mark Rothko بلوحاته ذات الأحجام الكبيرة، وعلق على ذلك بأن العمل في هكذا أحجام يحمل إحساسًا حميمًا، إذ يكون في العمل نفسه وليس خارجه[109]. ويذكّرنا بما قاله ماتيس من قَبلُ عن العمل ذي المساحة الكبيرة بأنه يمكن السير فيه أو عليه.

الفنان إيفز كلاين Yves Klein الذي تميز بالرغم من قِصر فترة إنتاجه الفني في أواخر الحداثة بغرامه بالفارغ Void. قدم مجموعة من الأعمال التي اقتصرت على اللون

104 Wheeler, Ibid., P. 29.
105 Ibid., pp. 43 -4.
106 Ibid., p. 45.
107 Levin, Ibid., P. 70.
108 Wheeler, Ibid., p. 46.
109 Ibid., p. 47.

الأزرق، الألترامارين، أظهر فيها فضاء روحيًّا اتسم بخفته وانفتاحه[110]، فالمكان في لوحاته تلك واحٌد متماسكٌ، لا شيء يقلقه أو يحركه. قدّم قبل وفاته بعامين أداءً، قامت به سيدات بطباعة أجسادهن باللون الأزرق على القماش، وسِرن فعلًا في المكان، وتركن أثرهن عليه. أما فكرة ألان كابرو Alan Kaprow في فن الحدث Happening فتعمل على تطوير عمل بولوك في التصوير المكاني إلى المكان والزمان الحقيقيين[111]. وبعد ذلك عمل كريستو Christo على احتلال المكان، سواء أكانت أعماله بالتغليف، أم بالتجميع[112]. استولى على المكان، وترك بصمته عليه حتى وإن كان لفترة محدودة.

خرجت أعمال فن الأرض من المشغل وقاعة العرض، واعتبرت الأرض بدلًا من الكانفاس، أو اعتبرت العمل نحتًا في الحقل الممتد، وغير المحدد، كما فعل روبرت سميثسونRobert Smithsom في الأعمال المحددة الموقع، إذ عمل في الموقع، وغير به، وتركه يتغير مع الطبيعة أيضًا[113]. وعمله الأكثر شهرة في فن الأرض الحاجز اللولبي Spiral Jetty، وهو عمل فذّ[114]. المكان هو المكان نفسه -أي: في الطبيعة- مع أنه رفض تسمية الطبيعة، واستبدلها بالأرض. إن المكان في الإنستوليشن Installation حقيقي، ولكنه في الوقت نفسِه مؤلفٌ من قِبل الفنان، ليجذب، ويثير، ويغري على التفاعل عبر هذا المكان. ثم أتَى من عكس الأمر تمامًا، فلا شيء موجود، ولا مكان حاضر مع أغلب أعمال المفاهيميين. لقد قال هوبلر Huebler، وهو مِن أوائل مَن نعتوا بالمفاهيميين: «العالم مليء بالأشياء... لا أرغب بإضافة أخرى إليها، الأفضل أن أقول الأشياء من حيث الزمان والمكان» [115].

تقول كيم ليفن Kim Levin: «لقد آمنتُ فترةَ الحداثةِ بموضوعية العلم، والاختراعات العلمية، وعليه، امتلك فنها منطق البناء، والحلم، والأثر، والمادة. لقد حافظت على الإتقان، وأصرت على النقاء، والوضوح، والنظام» . «فقد عول الفن الحديث

110 Ibid., p. 161.

111 Ibid., p. 142.

112 Ibid., p. 173

113 Ibid., pp. 263 -4

114 Kim Levin, Beyond Modernism, Harper and Row, Publishers, New York, 1988, Ibid., PP. 41 -7.

115 Robert Smith, «Conceptual Art», in Nikos Sangos, ed., Concepts of Modern Art, Thames and Hudson, 2ed., 1981, p. 260., p.

على المستقبل، والجديد، والمتطور»[116]. ويعتبر عام 1968 لدى العديد من الكتاب الحدّ الفاصل بين الفن الحديث، وما بعده[117]. لقد بدأ عدم الثقة بالشيء الفني، وبكل ما يصنعه الإنسان، وبثقافة الاستهلاك. ولقد أدرك الإنسان أن هناك جوانب مدمّرة للتكنولوجيا، ولم يعد للتفاؤل مكان، ورأى أنها سبب بَوار الأرض، وتلوث الماء والهواء، والمصادر الطبيعية بالكيماويات، والنُّفايات المشعة، والنفايات الفضائية. وبِناء عليه، لم يعد التقدم هو المسألة، أو القضية، بل إن المستقبل أصبح قضيةَ بقاءٍ[118]. كانت هنا عودة الفن إلى الطبيعة بحميمية وتقدير، وليس استغلالًا لها، وهو تحوّلٌ من فن الأرض إلى فن البيئة.

أثّر التقدم العلمي والتكنولوجيا في عالمنا المعاصر على مفهوم المكان في الثقافة، سواء أكان لدى الفرد أم الجماعات، بحيث أصبح العالَمُ، وفق التواصل المفتوح بين البشر نظريًّا على الأقل، مكانًا واحدًا[119]. قد يتعارض هذا مع معرفتنا بأن ملايين من البشر ليس لديهم هذا الباب التواصلي، بسبب عوامل كثيرة، إلا أننا نتكلم عن المثقفين عامة، والفنانين خاصة، الذين لا يكونون فاعلين في عصرهم دون أن يستعملوا الإمكانات المتوفرة لديهم. أنتج هذا المكان الواحد الوعي بقيمة الأرض وبمشكلة التلوث منظرًا طبيعيًّا، يتراوح بين الظهور والاختفاء. ولدينا أعمال من السبعينات تدلل على هذا الوعي، مثل قطع القماش البيضاء المحيرة لبوب إروين Bob Irwin، إذ المكان أبيض مضيء، وألواح من الزجاج المدهونة تنتقل بين الشفافية والغموض المغبش للاري بيل Larry Bell، ولوحات الوهم، وخفة اليد لبروس نومان Bruce Nauman ، والصور الفوتوغرافية التي تُشبه السراب لجون بالدساري John Baldessari، ولوحات الغروب البراق لبيتر ألكساندر Peter Alexander، ورسم السحب تخترقها أشعة الشمس الصفراء لإد روشا Ed Rucha[120].

ترصد ليفن فنّ السبعينات من القرن المنصرم، فتقول: إنه قد أُعيدت المواد

116 Levin, Ibid., P. 4.

117 Ibid., P. 5.

118 Ibid., P. 6.

119 وليد عبد الحي, الثقافة بين الترابط الاقتصادي والتقني والتفلت السياسي والاجتماعي, «أفكار», العدد 381, تشرين أول 2020, ص 4.

120 Levin, Ibid., PP. 89 -90.

إلى حالتها الطبيعية، وتركت تحت تأثير قوى الطبيعة. عاد الفن إلى الأرض، أو داخل الجسد، وهذا دليل على أن الزمن و/أو المكان قد أصبحَا حاسميْن. «لقد تحول الفن في السبعينات من المكان المحدد، والمركب، والوهم المكاني الغامض (وهو محيّر في تفسيره) إلى المكان المرِن في فن ما بعد الحداثة، بسبب كل تلك التشوهات والضغوطات، حيث أخذ المكان اللامنطقي والحصري والمغلف دخول الفن في عَقد السبعينات، وعمل على الإحاطة بكلية الرؤية... ويمكن أن تكون تلك الحالة إدراكًا من قبل ما بعد الحداثة أن الأرض غير آمنة»[121]. وتدلل ليفن على وجود هكذا مكان في أعمال العديد من الفنانين، مثل رؤوس تشاك كلوس Chuck Close، وهندسة آل هيلد Al Held، وفي التصوير الثلاثي الأبعاد عند كل من رالف هممفري Ralph Humphrey، وستيلا Stella، وفي النحت ذي البعدين عند ليشتنستاين Lichtenstein، وفي تحطيم المكان كما في بولورويدات ساماراس Samaras ، والمكان المتموّج، كما في مرايا موريس Morris، وصور كينيث سنلسون Kenneth Snelson والنّفايات البلاستيكية لمالكولم مورلي Malcolm Morley ، وفي النهجية المتضخمة عند فيليب بيرلستين Philip Pearlstein، وأل ليسلي Al Leslie، وجاك بيل Jack Beal، وفي التضاؤل القسري كما عند أليكس كاتز Alex Katz، وأليس نيل Alice Neel، وفي المناظير العنيفة كما عند ريتشارد إستيس Richard Estes ، وروبرت جوتنجهام Robert Cottingham [122].

لقد اتضح أن للمكان دورًا خطيرًا في العمل الفني، أيًّا كان مجاله، أو جنسه، أو عصره، بالرغم من اختلاف المعالجات. ونرى أن المكان يكون حاضرًا حتى عندما يكون وهمًا كالتشكيلات اللاستحضارية ذات الثلاثة أبعاد، مثل بعض أعمال جان آرب Jean Arp، أو ذات البعدين، مثل أعمال كاندنسكي Wassily Kandinsky. إنّ فيها إعلاءً لحضورِ المكانِ، بمعنى: كلية العمل، أو التصميم، أو التكوين، وكلُّ مكوناتِه أو عناصرِه من خلال التأكيد على إبداعه وفرادته كمكان قائم بذاته بعدم اعتمادِه على ما هو خارجُه، ومكتفٍ بذاته.

إذا كانت علاقة الإنسان بالمكان حميمة، أي: يعني المكان له الكثير من الارتباطات

121 Ibid., P. 8.

122 هامش رقم 15 في Ibid., P. 8.

النفسية والعملية المحمودة، والكثير أيضًا من التفاصيل الحياتية التي انطبعت آثارُها في وجدانه، وتثير العواطف الفيّاضة عندما نذكرها، فإنه لا ينفصلُ عنه، وينتقل معه مجازًا إذا ما أُجبر على مغادرته. يذكّرني هذا الحال بشذرة للكاتبة الإيطالية نينا آين Nina Ein، وربما في سياق آخر: «عندما أرحل، لن أترك فراغًا بعدي، سآخذه معي أيضًا» [123]. لقد سبق النحات المصور في إيجاد أمكنته الخاصة به، فهو -دومًا- ينشغل بالأماكن التي يبتكرها، سواء أكانت موجبة أم سالبة، بالإضافة إلى مكان الاستقرار. أما المصور، وخاصة الحديث، ثم المعاصر، فتجده عندما يتجاهلُ استحضارَ المكان من الخارج يعود ليصنع مكانه الخاص، وهو في هذه الحالة لوحتُه ذاتُها.

123 ترجمة أحمد لوغليمي، بلد تلف فيه الكواكب حول دعسوقة، مختارات من الكتابة الشذرية الإيطالية المعاصرة، خطوط وظلال، 2020، ص ص 18، 22.

المراجع العربية

بـن حمـودة، محمـد، الوسـائط السـمعية البصريـة ورد الاعتبـار للاسـتيهامي وللشـعرية، خطـوط وظـلال، عمـان، 2021.

الحمـزة، خالـد، «الفـن والقبـض علـى الزمـن الحاضـر ثـم إطلاقـه، مقدمـات لنظريـة فـي الفـن وعلاقتـه بتغيـر مفهـوم الزمـن» ، عالـم الفكـر، المجلـد 35 ، العـدد 1، المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، 2006.

عبـد الحـي، وليـد، الثقافـة بيـن الترابـط الاقتصـادي والتفلـت السياسـي والاجتماعـي، أفـكار، العـدد 381، 2020/10.

لوغليمـي، أحمـد، ترجمـة، بلـد تلـف فيـه الكواكـب حـول دعسـوقة، مختـارات مـن الكتابـة الشـذرية الإيطالية المعاصـرة، خطـوط وظلال، عمـان، 2020.

يوسف، فاروق، تفاحة سيزان، خطوط وظلال، عمان، 2021.

References

Anapur, Eli, What Is Space in Art? Examples and Definition, 2016. https://www.widewalls.ch/magazine/space-in-art, retrieved 29 2021/5/

Carbon, Claus-Christian, Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions-Perception, January-February 2017, 1–15, PP. 8, 12. https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177 20416695 17694184/ retrieved 28 2021/5/

Casey, Edward, The Fate of Place, a philosophical history, University of California Press, 1997.

Chu, Petra ten-Doesschate, Showing Making in Courbet`s The Painter`s Studio, in Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean, eds.: Rachel Esner, Sandra Kisters and Ann-Sophie Lehmann, Amsterdam University Press, 2013

http://www.metmuseum.org/toah/hd/cube/hd_cube.htm (10/ 2004)

Drum, Peter, Aristotle`s Definition of Place and of Matter, Open Journal of Philosophy

2011. Vol.1, No.1, P. 35,2002 https://www.scirp.org/pdf/OJPP20110100003_30510679.pdf

Esaak, Shelley, The Element of Space in Artistic Media Exploring the Spaces Between and Within Us https://www.thoughtco.com/definition-of-space-in-art-182464 Retrieved 282021/5/

Esner, Rachel, Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today, in Hiding Making - Showing Creation, Ibid..

Geng, Ran, All about Cezanne-A Brief Introduction on Cezanne`s Painting Style and Representative Works, Art and Design Review, Vol. 8, No. 3, Aug. 2020.

Grammatikopoulou, Christina, Breathing Art: Art as an Encompassing and Participatory Experience, in Museums in a Digital Culture, eds., Akker, Chiel van den and Legene, Susan, Amsterdam University Press, 2017. https://www.jstor.org/stable/j.ctt1s475tm.6 252021/9/

Gunning, Tom, 'Nothing Will Have Taken Place – Except Place`: The Unsettling Nature of Camera Movement, in Hiding Making - Showing Creation, Ibid..

https://www.artnews.com/art-news/news/matisse-in-all-his-glory-new-tome-chronicles-the-artists-work-at-the-barnes-foundation-5739/

https://www.britannica.com/search?query=place

https://www.britannica.com/search?query=space

https://www.britannica.com/topic/The-Burghers-of-Calais-sculpture-by-Rodin

https://www.merriam-webster.com/dictionary/place

https://www.merriam-webster.com/dictionary/space

https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/thinker

Kenny, Nancy, Trimmed, Splashed and Slashed: The anatomy of Rembrand`s The Night Watch, The Art Newspaper, 19 Feb. 2019, 7 /31 /2021

Kisters, Sandra, Introduction: Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century, in

Hiding Making - Showing Creation, Ibid..

Lauer, David A., Design Basics, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979 /2021

Levin, Kim, Beyond Modernism, Harper and Row, Publishers, New York, 1988.

Najafi, Mina and Shariff, Mustafa K., The Concept of Place and Sense of Place in Architectural Studies, World Academy of Science, Engineering and Technology, 56, 2011.

The Concept of Place and Sense of Place In Architectural Studies (waset.org)

Needham, Gerald, 19th Century Realist Art, Harper & Row, Publishers, New York, 1988.

O`Doherty, Brian, Studio and Cube On the relationship between where art is made and where art is displayed, The Temple Hoyne Buell Center, Colombia University, 2007.

Ralf, Edward (Ted), Exploring the Concept of Place, https://www.placeness.com/changes-to-place-over-the-last-50-years-2---experiences-of-places/

Rewald, Sabine., "Cubism." In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

Sanz, Ines Domingo, Danae Fiore, Sally K. May, Archaeologies of Art: Time, Place, Identity in Rock Art, Portable Art, and Body Art, in Archaeologies of Art: time, place and identity, Left Coast Press, 2008. https://www.researchgate.net/publication/271841910_Archaeologies_of_Art

Smith, Robert, «Conceptual Art», in Sangos, Nikos, ed., Concepts of Modern Art, Thames and Hudson, 2ed., 1981.

Swedberg, Richard, Auguste Rodin`s The Burghers of Calais- The Career of a Sculpture and its Appeal to Civic Heroism, https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177026327640505166 5/

Wagner, Monika, Studio Matters: Materials, Instruments and Artistic Processes, in

Hiding Making - Showing Creation, Ibid.

Weiberg, Birk, Speculations on Transpositional Photography, in Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research Book, Edit., Schwab, Michael, Leuven University Press, 2018. https://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7k96.13, 27 /9 /2021

Wheeler, Daniel, Art Since Mid-century (1945 to the Present), Prentice-Hall, Inc., 1991.