سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

عضو المجلس الأعلى لإتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة – حاكم الشارقة

شكر وتقدير

تتقدم الهيئة المنظمة بالشكر لكل من :

المكتب الدنماركي لدعم الفنون (د س أ)

قسم التنمية / وزارة الثقافة الدنماركية

المعهد الثقافي الدنماركي / قسم التبادل الثقافي

راونفالد و ايدا بلكس / مكتب المنح

طيران الخليج

شركة القطب الشمالي

المركز الدنماركي للعمارة

متحف اسكاجن بامسي

القنصلية الملكية الدنماركية / دبي

وشكر شخصي الى كل الذين ساهموا في إنجاز هذا المشروع وبوقت قصير .

تمازج

الشمال - الجنوبي الشرقي

كوراتر : دوته دالين

متحف الشارقة للفنون

فبراير - مارس ٢٠٠٠

ص.ب. ٩٨٩٩١ ، شارقة

الإمارات العربية المتحدة

ت : ٢٢٢١١٥٥٦ (٠) ١٧٩ ٠٠

فاكس : ٩٣٢٢٥٣٦ ١٧٩ ٠٠

البريد الإلكتروني : artmus@emirates.net.ae

دائرة الثقافة والإعلام

حكومة الشارقة

الشارقة

الإمارات العربية المتحدة .

المحتويات

ادارة الفنون دائرة الثقافة والاعلام

.....

السه ماري بوكديل

تقدمه .....

دوته دالين

مدخل

.....

السه ماري بوكديل

عالم يتكرر سحره .....

الفنانون المشاركون .....

نيلس يورن كابه–لورن

برق العبقري القاتل

مدخل إلى سورن كيركه–كورد .....

ببلوغرافيا .....

الدليل

الإعداد : ستي بروكر ، دوته دالين

و أوتو بيذيرسن

الغلاف : حكيم الغزالي

التصميم : ستي بروكر

الترجمة : ستاسي آكي ، سليم العبدلي ، ستاسي كوسارت ،

دان مارموستاين ، و عبد الله صبيح

التصوير : عبد الستار العزاوي ، ستي بروكر ، ايدكار دالين ، هانس مونك

هانسن ، بيرباك ينسن ، سيمون لاوتروب و بلانيت للتصوير / بينت روبيرك

الصف : كيرستن فوموند

الإخراج : ايلوكرافيا ، كوبنهاكن

الطباعة : الشارقة .

تمازج

شمال – جنوب شرق

يأتي معرض (تمازج) شمال (جنوب شرق) بمتحف الشارقة للفنون في إطار الجهود المبذولة لاعلاء صوت الحوار الثقافي المباشر بين المثقفين من حضارات مختلفة تستمد عراقتها من العمق الإنساني المنفتح وتعكس في الوقت ذاته الانتماء لمنجزات العصر التقنية والمعلوماتية مستغلة انقلابات الاتصال لتحقيق قفزات نوعية سريعة تطال العاملين في حقول انتاج المعارف ، ولهذا وجهنا الدعوة لاقامة هذا المعرض الهام وكافة الفعاليات المرافقة له عن طريق الفنانة الدنماركية (دوته دالين) التي ساعدت باجتهاد لاختيار اهم الأسماء الثقافية الفاعلة في الدنمارك للمشاركة وتعميق الصلة فيما بين المبدعين في الامارات والمبدعين في الدنمارك .

وقبل ان نحكم على التحولات الثقافية ، وروح الهوية الحضارية ، فإننا نعيش اليوم حالة إزالة الحواجز ، وهي فترة ينتبه فيها كل مجتمع إلى ما سينفتح أمامه من مجالات تدفق نظري وابداعي ، يمثل التوجهات العامة في قراءة المستقبل المشترك للانسانية ، والصورة التي سيتشكل عليها في مجالات العمارة والموسيقى والتشكيل والسينما والتلفزيون والانترنيت والاسلوب الذي يمزج هذه المنتجات بالحياة .

إن تفعيل الزيارة التي يقوم بها وفد من المثقفين الدنماركيين ويضم فنانين وشعراء ومحاضرين فلاسفة ونحاتين ومهندسين معماريين ، سيجعل من هذه الزيارة حدثاً مختلف الطعم ، بنتيجة المؤثرات التي سيلمسها المتابع لهذا الحدث في مجمل الفعاليات المنطوية على إرشادات الحوار والاحتكاك فيما بين مثقفينا وطروحاتهم ، والنتاج العلمي والفني والذهني ، الذي يعكس بقوة أطياف المجتمع التكنولوجي والمعلوماتي على مستقبل السؤال الثقافي في الغرب ، والموقف المجتمعي والفردي منه ، والظواهر الابرز في دلالاتها الفكرية وخصوصيات التطور التي تطال الفضاء العام لحرية الفرد في المجتمعات الغربية ، ومدى التأثر الحاصل في مجالنا العربي بهذه الانقلابات ، بالرغم من التناقض الجوهري فيما بين التنوع الغربي والانسجام الاسلامي في النظرة إلى الفنون .

ولعل مثل هذه المعارض تشكل اختباراً للمخيلة والذاكرة في محيط الحوار والمقارنات ، التي يعقدها تصور المبدع القادم إلى المنطقة ، والذي يربط بين معاني الصحراء والصحراء البيضاء ، عبر موضوعات انمحاء التفاصيل ، وقدرات العين الفيزيائية والذهنية على تجاوز معاني الازدحام المديني ، والتخبط المعماري والتصويري مجالي الاختبار في الواقع المعاشي الافتراضي وسيكون مفيداً لشبابنا الموهوب وجمهورنا المهتم الاطلاع على تجارب وتأويلات وفدالمبدعين المتنوع القادم من الدانمارك ، وسبر التعقيدات التي يسلكها العطاء الانساني سعياً إلى نقطة تشترك الشعوب في انتمائهم لها كونها تشكل مركزاً للخلاص ، ومنطلقاً لتكوين عالم متجدد ومستمر ، يستمد سحره من تميز الضيوف القادمين إلى الشارقة : عميدة الاكاديمية الدنماركية الملكية للفنون الجميلة أ . د . السه ماري بوكديل رئيسة الوفد ، والفنانة المنسقة دوته دالين كوارتر، والمعماريان : الاستاذ

كنت مارتنس ، والاستاذ كريستان جيل ، والمحاضران : د . نيلز جورفرن رئيس مركز الابحاث في كوبنهاغن والاستاذ الباحث عبدالله صبيح ، والشعراء : لاري بكديل وبربرنددت وسليم عبدالله ، وكافة المشاركين في هذا النشاط النوعي .

إن الفرصة التي تتيحها مثل هذه الاحداث الثقافية للحديث عن هموم الابداع الانساني في كافة جوانبه ، وابراز الطاقات الأهم في فعاليات ، ادارة الفنون بدائرة الثقافة والاعلام في حكومة الشارقة ، يدفع التنسيق الثقافي مع الجهات المختلفة الى أقصى امكانيات الاستفادة، ويحقق الفائدة المرجوة من التفاعل المأمول بين الوفد الزائر وكافة المبدعين في بلدنا المعطاء في مختلف المحطات والمواقع الثقافية التي ستضم الفعاليات الهامة لهذا المعرض والتي ستنعكس مستقبلا على تطوير التبادل الثقافي والمعرفي بين بلدينا واغناء الاحساس الانساني بالوقوف على محركات الابداع التي تميز الثقافة وتعطيها الفرادة والنكهة .

مرة أخرى نشكر الفنانة (دوته دالين) على الجهد المضني والاختيارات المتميزة ، ولكافة أفراد الوفد الدنماركي على ما أبدوه من حسن التجاوب معنا ، ونتمنى لهم طيب الاقامة في شارقة الثقافة العربية .

ادارة الفنون

دائرة الثقافة والاعلام

تمازج

الشمال - الجنوبي الشرقي

معرض الفن والعمارة الدنماركي المعاصر

متحف الشارقة للفنون

من ١٥ فبراير لغاية ١٢ مارس ٢٠٠٠م

تقديم

أ.د. السه ماري بوكاديل
عميدة الاكاديمية الدنماركية الملكية للفنون الجميلة
رئيسة الوفد الدنماركي

خلال قرون عديدة نجد ان مسيرة التطور في الفن والعمارة والشعر الدنماركي قد التقت مع مثيلتها العربية . وقد أطلق لقاء هاتين الثقافتين ذات الوجهتان الفنيتان المختلفتان ، عملية خلق وابداع جديدين لا تحمل في ثناياها مصادر الالهام التي نبعت منها من جهة والتي أدت الى تأثيرات واضحة من جهة ثانية ، أما اليوم ، وبعد أن أنجب المجتمع المعلوماتي وشبكته الثقافية ما يسمى بالعولمة ، نجد أن الصلة بين الثقافة الأوربية الأمريكية والثقافة العربية أصبحت أكثر عمقا . ورغم ذلك لا يمكن لاية صورة اليكترونية ان تحل محل الحوار بين الناس ، كما لا يمكن لأي فيديو أو كمبيوتر . مهما كانت درجة تطورهما ان تحل محل التواجد الشخصي أمام اللوحة الفنية أو البناء المعماري اللذان وضعا في مكانهما الماديين المتمثلان بالرؤية والجسد والمكان، كذلك هو الحال بالنسبة للقراءات الشعرية والمحاضرات التي تمتلك وقعا مختلفا ، داعية لخلق حوار لا يوازيه الاتصال عبر شبكة الانترنيت .

منذ زمن طويل عرف عن الشارقة ، في الامارات العربية المتحدة انفتاحها على الثقافات الاخرى ودأبها لخلق قاعدة حوار مشتركة بين الثقافتين العربية والغربية ، ولكي يتسع هذا الحوار ليشمل الدنمارك ، طلب ممثل دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة من الفنانه الدنماركية دوته دالين ان تنظم معرضا فنيا في متحف الشارقة للفنون يعرض السمات الخاصة للفن الدنماركي الحديث ، وقد اختارت الفنانة الدنماركية اضافة للفنانين الدانماركيين فناني العمارة ، الذين لا ينفصلون عن الفنانين التشكيليين حسب الاعراف الفنية الدنماركية ، حيث ان التفاعل بين العمارة والفن ينعكس بوضوح على العديد من المشاريع الفنية التي ابدعها الفنانون الدانماركيون عبر العصور، وما زالوا يعملون عليها لتزيين الاماكن العامة ان لمثل هذه المشاريع فقط ان توسع ، تغير ، تجمع وبشكل ملحوظ الاماكن التي توضع فيها وبذلك يتسنى لها تحديد المكان الجديد في الوقت الذي ثبت وتظهر فيه محتوى العمارة القائم مسبقا في الساحات والمتنزهات العامة .

هذه الفعالية (المعرض) كفيلة بتعميق الصلة بين ممثلي الفن والأدب الدنماركيين ونظرائهم العرب في الشارقة ، ثم قامت الفنانة دوته دالين باضافة الشعر الدنماركي الحديث الى هذه الفعالية ، وفي الدنمارك هناك بالفعل علاقة وثيقة بين عالم الفن و عالم الشعر ، اللذان استطاعا ان يلهما بعضهما البعض بشكل واضح ، وخاصة خلال العقدين الاخيرين وبالاضافة للشعر تقرر ان يسلط الضوء على موضوعة المعرض الأساسية ، وان توضع في بعدها التاريخي من خلال سلسلة من المحاضرات التي ستكشف خطوط الصلة بين كل من الثقافة والفن العربي - الاوربي .

نحن نشكر ادارة الفنون في دائرة الثقافة والاعلام ومتحف الشارقة للفنون بحكومة الشارقة اللذان بفضلهما تحقق ليس هذا المشروع الفني والثقافي فحسب وانما تحقق اللقاء الشخصي بين المشاركين الدانماركيين وزملائهم في الشارقة ، نحن على ثقة بان المشاركين الدنماركيين سيحصلون على الهام وتجربة غنية ، كذلك سيقيمون علاقات بين الثقافة الدنماركية ومثيلتها العربية في الشارقة والتي ستؤدي الى خلق معارض ومشاريع جديدةمتبادلة – ومشتركة .

كذلك نتوجه بالشكر للفنانة دوته دالين التي من خلال تعاونها مع زملائها في الشارقة استطاعت تنظيم هذا المعرض الذي يضم ايضا الشعراء والمحاضرين والورش الفنية ، يجب القول هنا ان الفنانة دوته دالين لعبت دورا اساسيا ومستحقا لكل تقدير .

مدخل

الفنانة دوته دالين

كوراتر، مسؤولة تنظيم المعرض الفني الدنماركي

كوبنهاكن، أوكتوبر ١٩٩١

الجزيرة العربية..جزيرة القمر والنجوم وكرستالات الرمل المترامية بدون نهاية.

في مساء من أيام أبريل عام ١٩٩١ حططت كظل برق على هذه الصحراء.. كحلم.. في الشارقة ، بين قمر نحيف يرسي كقارب نهري ومدينة تنتشر في رمالها البيوت والطرقات كما تنتشر النجوم في سمائها. حين حللت هناك لم يدر في خلدي، انني وخلال بضعة أيام، سألتصق بهذا المكان كالتصاق الهواء الرطب الساخن بجلدتي. ورغم مرور مدة لم تتجاوز العام، استطعنا أن نرجع الى الشارقة حاملين أول ثمرة لشجرة التعاون الثقافي بين الدنمارك والشارقة.

في أبريل عام ١٩٩١ عقد بيالي الشارقة الدولي ، والذي يعقد كل عامين، في الشارقة، حيث كنت شاهدة لتجمع كبير لأكثر من أربعين بلد اشتركوا فيه، وقد كانت موضوعة العولمة والوطنية محور هذا المؤتمر. وبتأثير مثل هذا الحدث الثقافي بدى طبيعيا لي أن أقترح على المسؤولين مشروع اقامة معرض دنماركي في الشارقة، ويضم مشاركين يمثلون الفن والعمارة والشعر والبحوث الدنماركية. وسيكون هؤلاء المشاركين من الذين تعاملوا من خلال نتاجاتهم، وخلال أعوام طويلة مع مثل هذه الموضوعة التي رافقت تطور المجتمع المعلوماتي الحديث.

لقد ساهم الفن " المرئي/الصوري " بشكل ملحوظ بعكس الكثير من جوانب المجتمع التكنولوجي، عكس قوائمه وتأثيراته على الفرد من ناحية وعلى التركيبة الاجتماعية والسياسية من جهة ثانية. ان التطور في التكوين الصوري والفضائي والفكري ادى الى اثارة موجة من الأسئلة المعقدة حول زمننا الراهن وحول متغيراته التي نعيشها. وقد قوبل اقتراحي بانفتاح و كرم غير متوقعين، وبعد بضعة لقاءات مع متحف الشارقة للفنون طلب مني أن أباشر في التحضير من الجانب الدنماركي. وبالفعل تم اختيار المشاركين للمعرض على اساس رؤيتهم المستقلة التي ستنقل السؤال الفني والثقافي العام وستسلط الضوء عليه . وهنا لا نتحدث عن مجال المشاكل التي يشترك فيها الفن الأوربي والعربي فحسب، وانما نود أن نكشف عن الترجمات الفنية للعديد من خطوط الألتقاء بين الفن والثقافة الدنماركية ومثيلتها العربية.

ان دائرة الثقافة ولأعلام – حكومة الشارقة تعكس من خلال مبادرتها هذه تطبيقا واضحا لخلق القاعدة اللازمة للفن والفكر في مجتمع العولمة، ومن على هذه القاعدة يمكن وضع اساسا متينا لحل التبعات الناتجة عن انتاج المجتمع المعلوماتي السريع للمعرفة والثقافة التنموية. كذلك ستعطي لهذا الاساس مكانا لمناقشات مكثفة حول امكانية الحفاظ على الهوية الوطنية والدينية، وبنفس الوقت يمكن توسيع آفاق الاستلهام من الشعوب الاخرى ومن خصوصيات تطورها الثقافي.

هناك طريق واحد فقط للدخول

وهو الخروج

هناك طريق واحد فقط للخروج

وهو الدخول

الشاعر الدنماركي سورن أولغيك تومسن

الجزافة

للشاعر سورن أولريك تومسن، ٧٨٩١

" الجزافة .. بشباكهم يلقون العتمة والسكون

وبعيون مغلقة وخياشيم نابضة

تصطف حشود سمك الرنكة، بطابور مائل في القعر

الحقول تحترق، تحرسها رجال

تتكىء على شواكهم المحمولة عاليا

البارحة كانت البارحة،

وكل في مكانه ساكن. "

× الجزافة : صيادو سمك يستخدمون الشباك في المياه الواطئة

× الرنكة : نوع من أنواع السمك، ويسمى بالفسيخ ايضا

عالم سحره يتكرّر

بقلم أ.د. ألسه ماري بوكديل

ترجمة د. جوشوا عبدالله صبيح

انبهار الغرب بالفنّ الإسلامي

تسلسل انطلاقات جديدة وتلوّن متعدّد للأشكال التعبيرية المختلفة جدّا كانت ولا تزال سمات تلازم تطوّر الفنّ في أوروبّا. فالتّنوّع، إذا، هو جوهر هذا الفنّ. أمّا الفنّ الإسلامي، كما لاحظ ديفيدتالبوت ريس، أحد المتخصّصين في الدّراسات الإسلامية، فيحتوي على " تجانس أكبر من حيث نظرته إلى الزمن والمكان"١، وعلى عكس فنّاني نهضتنا، لم يحاول الفنّانون المسلمون أن يفسّروا/يؤوّلوا كلّ ما هو جديد وغير-متوقع، بل فضّلوا التمسّك بالنموذج الذي سبق وأن أثبت الدّهر والتّقاليد فاعليته، واقتصر ت محاولتهم، اي الفنّانون المسلمون، فقط على تجديد جاذبيته واعادة الشّباب إلى خصوصيّته عبر تنويع لبق للتفاصيل. " لا يشكّ مؤرّخ الفنّ المعماري، ستين استفاد بترسن، في أنّ الشيء الذي يضمن الاستمرارية وعملية التكرير أو التّصفية اللّذان لا مثيل لهما في الثقافات الأخرى، هو قداسة المبادىء والقيم المجمع عليها."٢ فلهذا السبب سمّي فضاء الفن الإسلامي ب"مكان السحر." اذ لم يتوقّف الفنّانون الغربيون عند حدود الانبهار به فحسب بل واستلهموه مباشرة، وان بطرق مختلفة، في ابداعاتهم الفنّية. ولازالوا على هذا الحال حتى يومنا هذا.

في القرن العشرين انصبّ اهتمام الرسّامين والنحّاتين الغربيين بشكل رئيسي على موهبة الفنّانين المسلمين العجيبة في خلق أشكال تعبيرية وصفها مؤرخ الفن ارنست ج. كروبر بأنّها" ليست انعكاسا ميكانيكيا للواقع المعيش، ولكنّها صورة للمواضيع- العوامل، والتي تحفّز الفنّان على الابداع- التي تساعد على تخطّي آنية العمل الفني ومظهره المنفرد المحدود. وهكذا يرتقي العمل الفنّي في الواقع إلى وجود أبدي وغير محدود."٣

يحتوي الفنّ الإسلامي الوسيط في أحشائه أيضا على تحدّيات للاتّجاهات الفنّية الأمريكية والأوروبية المعاصرة وللانطلاقات الجديدة، التي بدأت في السنوات العشر الأخيرة تشقّ طريقها إلى الحياة الفنّية العربية. والعلّة في ذلك هي أنّ دراسات الفن الإسلامي، كما أعلن ديفيد تالبوت ريس، تمكّنت من ازالة اللّثام عن أنه"لا يجب بالضرورة أن ينظر إلى كلّ من الاهتمام بالذات والتعبير الذاتي اللّذان يسيطران اليوم على فناني الغرب كعنصرين جوهريّين في إنتاج فنّ جيّد."٤

الأشكال الفنّية الجديدة وانهيار النظّام الهرمي

في نهاية الستّينات عرفت السّاحة الفنّية الدّولية سلسلة من الانطلاقات التي وسّعت مفهوم الفنّ و

انتهت، بالتّالي، بترك أثر عميق في الإنتاج الفنّي للسّنوات التي تلت. كانت هذه الانطلاقات تنطوي على نقد مباشر وغير مباشر لأشكال فنّية كان الحنين الى ثقافة موحّدة ومفقودة هو شرط وجودها (raison d'etre)، و تأويل أحاسيس ومواقف الفرد أولويتها. وكان على هؤلاء الفنّانين ، مؤسّسي هذه الانطالقات الجديدة ، أن يواجهوا حاضرهم متسلّحين بالابتكارات العلمية المستحدثة وبالنّظم الفلسفية الجديدة من جهة، ومتأثرين بمجتمعهم المستمرّ التحوّل من جهة أخرى. لقد نجحوا ،فعلا، في إبداع أشكال فنية جديدة غطّت اتجاهات جديدة و كشفت عن أهمية الفنون 'البصرية' الخاصّة في فهم محيطنا أوّلا وفي ترجمة عملية التأثير المتبادل بين المحلي والكوني وبين الوطني والدولي ثانيّة.

يعتبر كل من فنّ الأشـــكال البســـيطة (Minimal art) وفن "الأرض (Land art) والفنّ المفهومي (conceptual art) أهمّ هذه الانطلاقات . عبّر"فن الأشكال البسيطة"، أولى هذه الانطلاقات، عن أوّل جدل حادّ مع تيّارات الحداثة. وكمثال على ذلك محاولة التعبيرية المجرّدة الحثيثة لاعادة صياغة أفكار أسطورية ومفاهيم تصوّر الوجود كنظام كلياني محكم. كما تمّ استبدال فضاء الصّورة المنغلق،في فنّ الأشكال البسيطة، المعبّر عن المحاولة تلك، بتعاقب مفتوح ومتواز يحتفظ بفكرة فضاء ثابت وبلا حدود. الأشكال الفنية التي أبدعها وصاغها ممثلو فنّالأشكال البسيطة، كدونالد جاد، بسيطة ومفتوحة، و حادة ودقيقة في الوقت نفسه. ومن اجل هذا جاءت محتوية على قوّة صوريّة/مرئية حادّة(Intense visual power) ومفعول قويّ قادر على خلق/ابداع الفضاء/المجال. ومن ثمّ استبدلت مشاعر أشكال الفن التعبيري المفعمة بالتوتر والعنف بمعقولية خفيفة الحدّة (subdued sensibility) لتنمحي، في نهاية المطاف ، العلاقة بين ذات الفنان والعمل الفنّي لصالح إبراز العلاقة بين عناصر ثلاث هي: العمل الفنّي والمشاهد والفضاء/المجال. لقد ساهم الفنّ البسيط في انتشال المشاهد من بؤرة التأويل الحنيني لوجود غابر، باعتباره كلّ منظّم ونهائي، وفي تحفيزه على التحوّل إلى محيطه ومجتمعه.٦

موادّ الفنّان في فنّ الأرض(Land Art) ٧هي الطبيعة نفسها أو ظواهرها الطبيعية. و لقد أبدع رو برت سمثسن الذي يعتبر أحد ممثلي هذا الاتجاه الفنّي البارزين، مشاريع كبيرة التي تبلورت نتيجة لعملية تدخل مباشر كبير في الطبيعة و لعملية إعادة بنائها . وعبر هذا النشاط تمكن بالفعل من الكشف عن لانهائية الفضاء الكوني وعن عمليتي الهدم والبناء المستمرتين في الطبيعة وعن طبقاتها الما قبل –التاريخية المتعدّدة. ومن أعماله التي

أنجزها في هذا الصدد مشروعه الحلزوني الشكل الذي أقامه في صحراء يوتا الأمريكية المقفرّة، والذي يدعى بالرصـــــــيف الحلـــــزوني (The spiral jetty) ١٩٧٠. وقد تم انشائه من أحجار صخرية ملساء السطح ومدوّرة الشكل ألقيت في بحيرة ذات ماء منخفض حيث يترك المرجان أثار ألوان ساطعة على هذه الصخور. فبواسطة هذا العمل كشف الفنان عن ما سماه هو " طبقات تاريخ الأرض."٨

مهمة الفنّ المفهومي(Conceptual art) الأساسية هي، على حد تعبير أحد مؤسّسي هذا الاتجاه، جوزيف كوسوث، "تحليل مفهوم الفنّ." قامت تحاليل كهذه، أولا، بالدّفع إلى إعادة النّظر المستمرة في الآراء الفنّية المعروفة، وإلهام الفنّانين بعد ذلك لكي يبدعوا أشكال فنّية جديدة. فالحديث هنا، طبعا، هو عن نشاط نظري بحت لايعير اي اهتمام الى تحققه المادّي.٩ ويعرّي هذا النّشاط، خاصة، عن كل مستويات واقع زمننا، حيث يمكن للفنون "البصرية" أن تشتغل في داخلها من جهة و أن تبرز الى العلن نوع معلوماتها الخاص أو تعبّد الطريق أمام أنواع معلومات جديدة.

في نهاية الستينات انخرطت مجموعة من الفنّانين الدنماركيين المتعدّدي المشارب الفكرية في نشاط تحرّر من التبعية لنظام الحداثة المعروف بانغلاق شبكة علاقاته الداخلية، ومن الحنين إلى مفهوم يحدد الحياة ككلّ متناسق كان سائدا في مراحل تاريخية سابقة. و من ضمن هؤلاء هاين هاينسن، بيورن نوركو، بول غا نس، ستي بر وكر، ببتر لويس–يانسن، مونس مولر و بيير كيركه بي. في تلك الفترة الزمنية بالذّات ساهم كل من مونس مولر، هاين هاينسن و ستي بر وكر، كل بأسلوبه الخاص، في الاتجاهات الأمريكية المتمثّلة في فنّ الأشكال البسيطة و فنّ الأرض و الفنّ المفهومي، وتركوا بصامتهم الأوروبية البارزة فيها. كما أدّت اسهابات مساهماتهم الفنية التي كان يطبعها التباين الشديد، إليتنقية مفهومهم للفنّ والى أجوبة، لم تكن منتظرة، عن الكيفية التي بها يمكن للغة الفنّ البصري أن تنتج نماذج جديدة للمعنى و تأسيس الفضاء.١٠

كان واقع السبعينات معقّد ومنظّم على شكل طبقي، كما كان يتّسم بتأثّره بالتقاء وتداخل بين تصوّرات الوحدة القديمة تاريخيا وأبنية الحاضر الأفقية القريبة التي تنشطر فيها الوحدة إلى شظايا. فلكي ينجح المرء في القبض على زوايا وبواطن الحياة الثقافية والاجتماعية المتعدّدة المختلفة في تلك الفترة الزمنية كانت هناك حاجة ضرورية الى، بالاضافة الى أشكال رسم ونحت جديدة ، وسائل اعلامية وأجناس فنية أخرى. ويعتبر فنّ التجهيز جنسا فنيا من هذه الأجناس الفنية

الجديدة التي حاولت القيام بتلك المهمة. وينفتح هذا الشكل الفنّي في الفضاء ويتحرى العالم وشروطه وصورته الخيالية، كما يأسس، أي فن التجهيز، روابط غير متوقعة مع محيطه الاجتماعي.

الفنّ والثقافة أمام تحدّيات المجتمع المعلوماتي. الانبهار بالصّحراء الصّامتة.

ابتدأ المجتمع المعلوماتي يحدث وقعا خطيرا في الثمانينات،بحيث أصبح تأثيره في كل من عالمي العلوم والحياة الفنية والثقافية أكثر بروزا. واستمرّ هذا التطوّر بقوّة متصاعدة في التسعينات. اذ لم تزل تكنولوجيا المعلومات الحدود الجغرافية بين دولة وأخرى فحسب بل و بين مختلف التكتلات الجهوية أيضا، مشجعة بذلك ظاهرة العولمة. فحدث احتكاك إلكتروني وثيق واتصال فعّال بين مجالي الفنّ والعلوم اللذين لم يكن بينهما ،إلى وقت قريب، إلا نقاط تماس قليلة. ويعود الفضل هنا إلى التكنولوجيا الجديدة التي سمحت بتحقيق إنجاز تاريخي داخل علوم الطبيعة من جهة، وبجعل الصورة (the picture) وسيلة توثيقية مركزية من جهة أخرى. وقادت هذه العملية إلى مناقشة جديدة ومثمرة حول العلاقة بين ممثلي العالمين اللذين كان الانفصال والعداء سمة بارزة لها في مرحلة ما قبل العولمة. بالاضافة الى هذا قام الفنّانون والعلماء، كلّ على حدة، بتفسير/تأويل فريد لعالم " مدموغ بعلامة الشك الجذري"١١ حسب وصف حامل جائزة نوبل للكيمياء اليا بريغوجين. وترجمة هذا الامر يعني أن أفكار الفضاء والمكان والجسد البشري أصبحت كلها في تحول مستمر. لكن نمو المجتمع المعلوماتي الانفجاري هذا أوجد تحديات جديدة و ضعها أمام الحياة الفنية والاجتماعية لكل البلدان، كما أنه غيّر، وبشكل جذري، أفكارا كانت الى وقت قريب محطّ اجلالنا. فلم يعد هناك إلا مكان ضيق يسمح بتحول بطيء للقيم والأشكال الفنية فيها. وحتى مفاهيمنا المبدئية حول الإنسان والأشياء والطبيعة بدت وكأنها قد اختفت داخل شبكة من الشفرات والعلامات، كما بدأت مفاهيمنا الثابتة حول الموت وأصل الحياة تتساقط كأوراق شجر خريفية. خلقت تكنولوجيا المعلومات بشكل عام ما يدعى ب"ثقافة المحاكات" أو "الواقع الوهمي"٢١ حيث يرتبط فيهما الإنسان بنماذج عوض ارتباطه بواقع يحتضنه بحواسّه الخاصة وبتجربته الشخصية، والذي يمكن تعريفه ، على وجه أفضل، كفضاء الرؤيا و الجسد والفعل.

أصبحت الصحراء، واقعا كانت أم رمزا، لدى كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال كجون بودريارد الذي سلّط الضوء على نقائص المجتمع المعلوماتي، كفضاء موسّع وفاتن وخال تماما من الصور ونماذج المعنى الكثيفة. وبذلك صارت الصحراء تفهم

كمكان حرّ أو فضاء تأمل يرتاده إنسان عصرنا المعرَض باستمرار الى وابل الصور الشديد، والذي حطّم كل فرص التركيز الذهني. يقول جون بودريارد١٣:

تخبرني الصحاري الطبيعية عن كل ما أحتاج الى معرفته حول الصحاري- العلامة. يعلّموننني، أي الصحارى الطبيعية قراءة السطح والحركة والجيولوجيا والسكون معا. فهم يخلقن رؤيا خالية من أي شيء آخر: كالمدن والعلاقات والأحداث ووسائل الإعلام. يولّدن في داخلي رؤيا تمجّد تصحّر الرموز والإنسان. يرسمن الحدود العقلية حيث تتحطّم مشاريع الحضارة. إنّهن خارج مجال محيط دائرة الشهوة. ويمكن للمرء دائما أن يستنجد بالصحاري كلما امتلأت الثقافة بأكثر ما يلزم من الأهمية والمعاني و الادعاء . إنّهن طبيباتنا المتصوفات ١٤ .

لقد سبق لروبرت سمثسن أن هاجم مفهوم الصحراء هذا سنة ١٩٦٨عندما قال:" ليست الصحراء طبيعة أقل من كونها مفهوما، مكانا يبتلع الحدود. عندما يذهب الفنان إلى الصحراء فهو يثري غيابه وبمحي الماء (الصباغة) من على دماغه."٥١

انجذاب كهذا الى الصحراء كمكان بدون أثر ثقافي، وبالتالي، كمكان يستدعي موهبة الإبداع التصويري، أثّر في فنانين دنماركيين مختلفين منذ السبعينيات. أمّا في الثمانينات اتخذت الصحراء معنى خاصا، معنى مكان حرّ رمزي في مجتمع مليء بالصوّر والعلامات الى حدّ الفيضان.

كردّة فعل ضد عالم المجتمع المعلوماتي اللّامادّي ١٦ و فضاء "ثقافة المحاكات" الخيالي وميول عالم التلفزيون في الانتشار والتسوية، انصب جهد هؤلاء الفنّانين منذ الثمانينات على خلق فضاء حر مغاير عبر الامساك من جديد بالحاضر والنسيج الّمادي والنظرة الواسعة. هذه بالفعل هي الخصائص التي بدأت تندثر من جرّاء التدفّق العارم لصورالمجتمع المعلوماتي الغامضة ورموزه المجرّدة. لكن إعادة الامساك هذه جرت على حساب الزمن الحاضر ومن خلال معايير جديدة للشكل واستراتيجيات الصورة. ومن خلال تزيين الفضاء العام كالساحات والحدائق وداخل البنايات أو خارجها، حاول الفنانون إيجاد أمكنة جديدة تكون قادرة على تصوير أراء أو وجهات نظر منسية أو صور لعالمنا، بحيث لم يكن بالإمكان التعبير عنها بواسطة تكنولوجيا المعلومات ، و تكون بالتالي في موقع يأهلها وبطريقة خاصة ومكثفة من طرح تحديات أمام المجتمع المعلوماتي. يتعلق الأمر في هذا الصّدد بالأماكن العامّة ، حيث للنّحت أو للأشياء المنحوتة مكانة بارزة. والسّبب في ذلك لا يكمن في كونها تعرض بنسبة أعلى من الصّور

التشكيلية في هذا الفضاء ولكن لأن الجسد مشترك بطريقة مباشرة في تجربة النحت التي تجذب المشاهد وتضعه في حقل رؤيتها. أو كما قال هنريك ب. أنرسن معبّرا : " الطّواف حول الشيء المنحوت هو فهمه بالجسد كلّه. انّه فهم للشيء المنحوت من خلال شروط هذا الأخير. وليس للطّواف مرتين اثنتين معنى واحدا."١٧

تأثير الصّورة المعقّد ؛ مشاريع جديدة في الفضاء العام و الحوار مع الفنّ الإسلامي

في السّبعينات والثّمانينات أبدعت مجموعة من الفنّانين، أمثال هاين هاينسن و مونس مولر و ستي بر وكر الذين سبق لهم أن شاركوا في انطلاقة الستينات والسبعينات الجديدة، سلسلة من الأعمال الفنّية التي لم تكن تحتوي على ما هو معارض لصورة المجتمع المعلوماتي اللامادّيفقط، بل و كانت تحتوي على أثار اهتمام هؤلاء الفنانين بالفن الإسلامي أيضا.

برزت كل من تنقية معايير شكل النّحت و تكثيف شبكة علاقاتها المعقّدة مع بيئاتها، الشيء البارز في أعمال هاين هاينسن خلال الثمانينات والتسعينات، كعملية فرملة واختراق لانتاج المجتمع المعلوماتي الوافر كميّا من جهة، وتداول صوره اللاّماديّة من جهة أخرى . وينقسم فنّه النحتي الغير المجسم الذي يحتوي على أكثر من مركز واحدّ، الى لانهائية الأشكال ذات الخصوصية و التركيب المعقد جدّا. وتقومهذه الأشكال بعملية تقطيع مستمر في الفضاء مؤسسة بذلك سلسة من الفضاءات المحلية. لقد سبق له، اي هانسن، أن أبرز أن نحته يخلق "تنسيقا بين فضاءات لا تتطابق أحجامها" لأن" الفضاء النسقي يتحول الى فضاءات عديدة ينزلق الواحد منها داخل الأخر" ١٨ عندما يتجوّل المرء حول أعمال هاين هاينسن المنحوتة، سواء تلك التي صبت في قوالب نحاسية أو تلك التي نحتت من حجر، يرى نقاط تماس تظهر دائما داخل مجال رأيته. فهي تقوم بتحفيز المشاهد ليس فقط على المشاهدة، أو عيش التجربة والتفكير في الوسائل الجديدة والمفاجئة بل وعلى أن يقوم بنفسه أيضا بتأويل شمولي للعالم المحيط. تركت هذه الخصائص بصماتها الواضحة، وبطريقة خاصة، على العمل العظيم الذي يحمل اسم النحت Skulptur ٨٧ (نموذج١٣). و الذي يكسبه امتلاءه البلاستيكي وتعقيده هو ذلك التوتر بين معايير شكله المختلفة وبين بنيتها ودرجة مقياسها وتركيبتها الداخلية. فقد شبه مؤرخ الفن ميكال بو هذا العمل، أي نحت ٧٨ لهاين هاينسن، بكل دقة الى أنّه" بعنقود احجار الماس الذي ينمو كأعشاب برية يصعب على العين أن تلتقط كل أجزائها المتركبة منها من خلال نظرة واحدة أو اختزالها الى مجرد مبدأ هندسي" ١٩

يحتوي الكثير من أعمال هاين هاينس المنحوتة من النحاس، وخاصة نحت ٨٩ (نموذج٣) عليما يسمى بتراتب الشكل، والمستوحى من تأثره بفن الزخرفة الاسلامي -الذي يعتمد على مادة مادّة الجبس او الجص المستعمل بكثرة في تزيين أو زخرفة محارب المساجد و سقوفها - ويتعلق الأمر هنا بذلك النوع الزّخرفي المسمّى بالكلسيات الهابطة أو الثقوب التي تشبه الخلايا النحلية لأنها تتكوّن من تركيبات مختلفة الأنساق لأشكال تكون في أغلب الأحيان مقعرة وثلاثية الأبعاد، والتي تبرز تداخل الضوء والظل. فعوض شد الأنظار الى البناية يقوم سجل العمل المنحوت ذات المظهر الغني باخفائها، محدثا بذلك نماذج معقدة لتشكيلات مركبة تنتشر عبر مساحة السطح لتظهر وكأنها تمتلك القدرة على الاستمرار الى ما لا نهاية. وتقترح تأثيرات النماذج هاته، بالتالي، تجربة ذاتية للفضاء الّا متناهي والكوني والالهي. وتكون أسطح هذه الأشكال في غالب الأحيان متعددة الألوان، فتارة تكون براقة وتارة أخرى تكون قشرتها ذهبية اللّون. ويأجج طوفان الضوء الكثيف الصّادر أساسا من الطبقات العليا التجربة الذاتية للمطلق. و ينطبق هذا الشيء على ايوان مسجد اصفهان بايران والمسمى بمسجدي جامع (نموذج ١).٢٠ يظهر عمل هاين هاينسن - نحت ١٩٨٥(-(sculptureالذي يتكون من ثلاث عناصر تجريدية: المكعّب والاسطوانة والكتلة، شكلا حلزونيا ملتوي الحركة. وهو بلا شك متأثر هنا بفن الزخرفة المعمارية، لأن الكتلة والمظاهر الجانبية للأشكال الحادّة التي تمتد عبر عمله- النحت- بتتابع مركب ومتعدّد، تذكّرنا بكلسيات الفن الاسلامي الهابطة. وهذا النّوع من فن النحت بالخصوص يغيّر موقعه باستمرار بين الكثافة والتعدّد والحدّة. فهو بامكانه أن يلتقط مختلف مظاهر البيئة المرئية التي ليس لديها أي هيكل هرمي، وانما فجوات أو أبواب دخول فقط. وهي، من جهة، تحول الأنظار الى اللامحدود، ومن جهة أخرى تجذب المشاهد الى الداخل كأنها وأياه لاعبين في نفس الفريق. بهذه الطريقة يصبح المشاهد وجها لوجه أمام عالم مليء بالحضور ومفتوح أمام النظر الواسع والاحتمال المتوقع، منتجا كل ما يناقض نظام المجتمع المعلوماتي اللامادّي المنغلق..

قام هاين هاينس خلال العشرين سنة الماضية بابداع مجموعة كبيرة من أعمال النّصب التذكارية في الأمكنة العمومية كساحات المدن ومحطّات القطارات والحدائق والكنائس.

يعكس كلّ من مشروعيه المعماري والنّحتي في حديقة قصر صوفينهولم الاقطاعي، القريب من كوبنهاكن، الصّراع بين مفاهيم الفضاء والنحت و

التزيين الحدائقي القديمة والمعاصرة. فلقد استقت هذه الحديقة التي أسسها المهندس المعماري الفرنسي ج.ج. رامه،نموذجها من نمودج الحديقة الرومانسية الانجليزية التي تم انجازها بطريقة توحي بأنها ليست من صنع البشر، بل هي من صنع الطبيعة نفسها. وتحاكي الحديقة الانجليزية الطبيعة المتوحشة على عكس الحديقة الاسلامية التي تتحدد خصائصها في الجهود لحمايتها من الطبيعة المتوحشة في ذلك الجزء من عالمهم- العالم الصحراوي الفاتن والقاحل في نفس الوقت والصحراء الجافة التي لاتخضر الاّ لفترة وجيزة.فعوض المعابد والآثار الغوتية التي تزين الحديقة الرومانسية الانجليزية عادة، ولقد تمّ بناء كوخ خشبي نرويجي في حديقة صوفينهولم ، أي في طرف الغابة المنحدر المؤديّ الى البحيرة. في هذا المكان الدرامي بالذات أنهى هاين هاينسن مشروعه الفني الرئيسي الذي يحمل عنوان صومعة الناسك ومتسلق الجبل (نموذج ٤).فمن خلال عمله هذا أبدع فضاءا جديدا بحيث يمكن للمشاهد من خلاله أن يعيش تجربةالرومانسية الألمانية وتصورها الذهني للفجوة العميقة القائمة بين عالمنا المتشتّت وحلم الوحدة، وكذلك فضاء يومنا وتعدّد نقاط التمركز فيه، ثمّ وأرسى قالب من الاسمنت الخفيف الذي تزاوي مساحته مساحة قاعدة البيت (١١ x 5x٢م)

فوق الحافة كأنه شيء أرمي به عبر حائط من الغرانيت بحركة ملتوية في اتجاه الشمال- النرويج.

ينتج عن هذا الالتواء "عرض صخري" كبير يبرز الى العلن هاوية خطيرة، و يخرج من الجهة الجنوبية الغربية درج سلم مكونا بذلك منصة لتمثال من البرونز على هيئة جسد كلما حاول الوقوف كان له محيطه بالمرصاد. ثم جمدت محاولات الوقوف هذه في أشكال مطوية. ولم ينصّب التمثال هذا في وسط المشروع الكبير ولا في وسطه الصغير ، بل نصّب في مكان غير متأكد منه، بالقرب من قاعدته وملقيا بنفسه شيئا ما الى الخارجا ،في الهاوية. ويطلّ سلم اسمنتي نصف دائري بحيث يخترق جدار الغرانيت من القاعدة التي تبعد عن التمثال نفسه. سواء تسلق المشاهد أو نزل درجات السلم، يكتشف الأوجه المختلفة للعلاقة بين كل من التمثال والهاوية والمنظر الطبيعي المحيط والبيت النرويجي. يمكن القول أن هاين هاينسن أبدع، بشكل عام، فضاءا مفتوحا جديدا بواسطة تصوير ذهني لعالمنا المعاصر الغير-المتوقع، والذي يحتوي بين ثناياه علي نظم جديدة تقفز دائما فوق حدود الفوضى.

وخلال سنوات الثمانينات والتسعينات قام الفنان مونس مولر بابداع سلسلة من المشاريع النحتية الهامة في الساحات العامة. يعبّر كل عمل

من أعماله هذه، وبشكل فريد، عن تعدد دقيق لمختلف مفاهيم الفضاء وتصوير ذهني حاذق وخفي لطبقات المعنى الخفية/الحيوية في كل من الفن والثقافة العربيين والأوروبيين. فبالاضافة الى ماذكرناه، فهي تتسم بتمركيز المكان- الخاص- والمفتوح القابل للمرونة، ويسفر عن ذلك تأكيدها على الملامح المميّزة وعلى ما هو منظور في المكان الموجودة فيه، وفي الوقت نفسه تضاف اليه نقاط توتر واحتمالات متوقعة جديدة. فأعمال مونس مولر النحتية هي عبارة عن نقاط توتر مثبتة أو نصب تذكار حبلى بالألغاز في زمن عابر ومضطرب، ومملوء بسيلان كثيف وأبدي للصّور اللّامادية، بحيث تثير المشاريع النحتية هاته في المشاهد الرّغبة في خوض غمار التجربة بطريقة تكون أقرب الى العالم الحقيقي والمادّة المنحوتة من قرب وسائل الأعلام المصورة اليها.

ينطبق هذا الوصف انطباقا جيدا على مشروعه في فن النحت الذي قام به في جزيرة صغيرة، تعتبر في حد ذاتها مكانا ساحرا يقع في جدول غودنو الجميل، و الذي لايبعد كثيرا عن مدينة رانرس الواقعة في شبه جزيرة يوتلاند. انّ العنصر الهام في هذا المشروع الذي يدعى:الجرة الذهبية في جنة الفردوس ، ١٩٩١(نموذج ٥) هو كبر الحجم واناقة الشّكل، وهو يشبه بالفعل جرة نحاسية ذهبية اللون التي يرى الماء المتدفّق منها وكأنها عبارة عن مجموعة من ذرّات ترسم عمودا في الهواء. فخلال النّهار، تغطّى الجرّة بانعكاسات ضوئية برّاقة يسبّبها ضوء الشمس الذي يجعل من سطحها يسطع لمعانا وبريقا. أما خلال الليل، فتتقبض، اي الجرّة، على ضوء القمر ثم تقوم بسجنه داخل ضوء يشبه الحلم. وعندما يحلّ فصل الشّتاء ويسقط ثلجه وتتجمد لآلئ نداه، تحاط الجرّة بضوء أصفر حادّ يجثم على محيطه بضوئه الخافت. وتختزل الجرة نفسها شبكة من المراجع التاريخية التي تحيل الى الأواني التي كانت تستعمل، من جهة واحدة، كأدوات منزلية قديمة جدّا، ومن جهة ثانية، كأدوات لشعائر دينية. وكمثال على الاستعمال الأخير، يذكر المرء جرة الطين المبهمة التي أكتشفت، في زمن غير بعيد، في العراق، والتي تحتوي على نوع من الكتابة المسمارية التي لم يتم فك محتواها الى الآن.٢١ لكن يجب القول أن الاشارات/المراجع الحقيقية التي تحتويها ذاكرة/جرة مونس مولر المملوءة لا تعطي تأويلا محددا بقدر ما تمنح نفسها للمشاهد لكي يقوم هو نفسه بعملية التأويل/التفسير. يملك العمل الفني هذا أكليل من السرّية ويحمل بين طياته انبهارا خاصا. في قدم الجرة يوجد شكل أنثوي لراوية تنطّ من الجدول.، مشيرة لعملية السرد بأن تبتدأ من جديد.

تحمل النافورة الطويلة التي وضعها مونس مولر في الحديقة الواقعة أمام المكتبة الملكية الدنماركية في مدينة كوبنهاكن، عنوان تذكار الكتاب ١٩٩٩(نموذج ٦)، والتي تقوم باضافة صفات مرئية وروحية الى محيطها، وفي نفس الوقت، تزيح الستار عن ارتباطها بفن البستنة التزييني الاسلامي. فبفضل هذه النّافورة أصبحت حديقة المكتبة، المحاطة ببنايات و بأسوار عالية ، منغلقة وفضاءا أكثر شاعريا يخلق جوا يبعث على التأمل والقراءة بدون انقطاع. في الوقت الذي تكون فيه الحديقة الاسلامية محاطة برمال الصحراء الواسعة، تحاط الحديقة هذه بحركة المرور الكثيفة والصاخبة، وسكان المدينة الذين يعانون من الاجهاد. ويزداد جوّ حديقة المكتبة الشاعري بواسطةكل من ايقاع الماء الساقط بنعومة على الشكل المنحوت، وعبير الأزهار الكثيرة، وتحول الانعكاسات الضوئية في البركة المزخرفة. كما يخلق تناسق الأصوات والروائح وانطباعات العين، كما هو الأمر في الحديقة الاسلامية، تجربة الوحدة الموحية. وتتكوّن القطعة المنحوتة نفسها، الواقعة على سطح جزيرة صغيرة من الغرانيت، من عمود طويل علوه ٨ ، ٥ م الذي يشبه شكله شكل كوزة مزدوجة. وتسند هذه القطعة كوزتين صغريتين مزدوجتين كما تعلن عن –كما أشار مونس مولر نفسه– " انحراف الموجز والمركز نتيجة لتأثير نظرات لم تعد مدعومة كوحدة مقنعة ولا كاقرار بالكيفية التي تجب أن يفهم بها الفضاء." هكذا تطفو على السطح ما يسميه مونس مولر " الفضاءات السرية بين الحواشي والمحاور."٢٢ ويوجد في هذه القطعة النحتية، كما صرح هو نفسه مرة أخرى، " مكانين سرّيين، الأول قد جرى ذكره، أما الثاني فهو قطر العمود حيث جانبي الكوزتين يلتقيان." ٢٣ فعلى الرّغم من أنّها ، أي القطعة المنحوتة، مفتوحة فهي تتميّز بخصوصيتها كقوة بصرية كثيفة. فعندما يتجوّل زائر المكتبة حول البركة تتأرجح القطعة النحتية بين الثبات وعدمه، بين الانفتاح والانغلاق، ويتعاظم هذا التأرجح بواسطة الماء المتدفق عليها. وفي بعض الحالات يأخذ الماء شكل قبة واسعة تطمس حواشي القطعة المنحوتة ثمّ يجعلها تبدو كرؤيا. وفي حالات أخرى ، يتدفق الماء ساقطا بهدوء على القطعة النحتية، ويتراءى وكأنه يضعها في غلاف يشبه ستّارا فضّيا مصنوعا من نسيج سلكي. وتمنح النافورة وخطوطها المتّصلة بمحيطها المشاهد تجارب متنوعة ذات القيمة العالية للتأثير المتبادل والغيرالمتوقّع بين المادّتين السّائلة والصّلبة. و الى جانب مشروع مونس مولر يوجد هناك تمثال للفيلسوف الدّنماركي المشهور سورن كيركيكو. وبهذه الطريقة يتم ربط عالم التأمل وعالم الكتاب

ربطا وثيقا بواسطة الكون الفني.

بسبب كون الكثير من أعمال مونس مولر تتضمن شبكة واسعة ومكرّرة من الروابط مع الفضاء العام ، تكونت لديه رغبة في انتاج عمل في الشارقة، بحيث يكون فيه منسجما مع المحيط الطبيعي المحلي ومتضمّنا لاشارات صورية الى شاعرية الخيال الاسلامية. والذّي يستشري فيه المزاج الحالم، الذي برع العرب في استثارته، في جسم الحدائق المضاءة على نحو ايحائي بنور القمر، حيث يمكن للمرء أن يتمتع بالليالي الدافئة تحت ضوءه الخافت. ولقد تم غرس الحدائق بالأزهار المضيئة، وبالأحرى الأزهار البيضاء التي تعكس ضوء القمر الذي يحدث والتوهج الناعم المنبعث من صفوف الأضواء الحية انعكاسا ذهبي اللون في الكثير من الجداول الهامسة. وعبر عزف الموسيقى الهادئةو قراءة قصائد الشعر يتسع محيط الحديقة الكوني٤٢. بالنسبة لمونس مولر تحمل الصحراء و مساحتها اللا منتاهية، بسرابها المحير وسقف سماءها المضيء بنور القمر سحرا يضاهي سحر حدائق ضوء القمر. في مغارة تسيطر عليها العتمة، في الصحراء المحيطة بالشارقة، وضع مرآة مقعرة تلتقط صور القمر المتحولة محدثة بذلك فضاءا شاعريا يذكّر بحدائق ضوء القمر العربية القديمة. بالاضافة الى ذلك، كانت المرائي الزجاجية توضع، في أغلب الأحيان، في ممرات الحدائق المبلطة باطارات من الفسيفساء المشبعة باللألوان أو في الأسقف أو على أرضية سرادق الحدائق. بحيث "تعكس ضوء جوانب الأحجار الكريمة المرصّعة على السّطح. فكل من زار الصحراء ليلا وأعجب بسمائها الصافية والمليئة بالنجوم يتعرف على التّيما/الموضوع." ٢٥

تطوّر عمل ستيي بروكر الفني ليس تطورا خطّيا، بل هو تطور ذو حركة ثنائية تجمع بين نقطتين متقابلتين: الفراغ واللامحدود من جهة والامتلاء والكثافة من جهة ثانية. وهذا النّوع من التعارض هو الذي يطبع، بالتحديد، عالم الفن العربي وان كان يتخذ شكلا مختلفا. ففي الفنّ الاسلامي تكون الصحراء اللامحدودة حاضرة كترنيمة مصاحبة تثير خلق صور المخيّلة وتلهم الفنّانين لكي يطوروا نماذج معقدة في زخرفتهم المعمارية المتعددة الألوان التي عادة ما يقومون بها على نحو بارع ومتقن ويفوق تصور العقل.

في رحلته الى الولايات المتحدة سنة ١٩٩٦أصبح ستيي بروكر مفتونا بالمناظر الطبيعية الأمريكية الخالية والجرداء وبالصحاري الشاسعة. لقد ترك لقائه هذا بفضاءات المنظر الطبيعي الخالي من أي "طبقات ثقافية" آثارا جديدة في نشاطاته الفنية الخاصة. وهكذا، وفي السنة نفسها، أبدع مشروعا صغيرا(فن الأرض (Land art في

صحراء نيفادا الذي كان يحمل عنوان (أدغال، نيفادا .(Bushes, Nevada)ولكي يغير المنظر الطبيعي لهذه المنطقة، بنى أثرا مرئيا بدون صور في أحد أمكنتها. وباستعماله تقنية التصوير الفوتوغرافي أستطاع أن يحافظ على مفعول الصور الجديد. فسلسلة معظم صوره، كتابات، تركـــــيا (skrifter, Tutkiet) المعلّقة حاليا في جامعة الدنمارك التقنية في لونتوفته، تعتبر عملا مضادا لمشرروعه فن الأرض . وتعبّر هذه السلسلة التي أصبح فيها كل من القرب والمحتوى المادى والطبقات الثقافية المتعددة بارزة للعيان، عن لقائه بالفن والثقافة الأسلاميين. وتكشف لوحات هذه السلسلة المختلفة عن حقيقة أساسية تتجلى في أن عناصرا كامتلاء الصورة والطبقات السطحية بالألوان الجريئة في أغلب الأحيان، والحادّة،و الاختلاف الغير-المتوقع والغريب في الفن الاسلامي، هي تلك العناصر بالذات التي انبهر بها. كما تبرز هذه السلسلة الفرق بين الجوانب البارزة لكل من الفن التّشكيلي الأوروبي والثقافة والفن الاسلاميين.

ابتدأ ستيي بروكر، في الثمانينات، يطوّر الفن التّشكيلي بقوة جديدة، مدخلا استراتيجية تصويرية جديدة. لكنه كان عادة ما يجمع لوحاته في مجموعات متسلسة أو في أشكال تجهيزية، اذ جمع ما لايقل عن ٢٠٥ لوحة في واحدة من أهم مجموعاته التي منحها اســـما شـــــــعريا فلورا دانيكا .(Flora Danica) فعبر استرتيجيات الصورة والألوان الأكثر تنوعا، وعبر أشكال الفضاء الغير المتوقعة، قام بتأويل تعقيدات الحياة وثقلها. وتعبّر كلّ من سنفونية طبقات الألوان المجرّدة والتّجسيد المجازي اللاّمع- الذي يشبه فن الفسيفساء الاسلامي في تعدده وقوته- عن كل ما تعجز اللغة عن التعبير عنه، وخاصة عن ما هو موجود، بطريقتها البديعة الخاصة. أو كما قال الفيلسوف الفرنسي الشهير فرونسوا ليوتار، عند تأويله لفلورا دانيكا:

تفتّح الأزهار هي اشارة الى العلاقة الحميمية بين النظرة وجسد المرئي اللّحمي الذي لايحتاج الى قواعد ولا الى اشكالية. وتمنع كل من وفرة الألوان، الطّريقة الحرة التي وضعوا بها والكيفية التي نسّقوا بها، النظرة من القلق على وجودها. فاللّون هنا منسي، لايتكلم لأنه غير واضح النطق أو "المزاج". وهو يمنح نفسه مجانيا للّذة تحت غطاء تعدد غير معرّف/نكرة. وبالرغم من ذلك فالألوان في هذا السياق هي جمل حقيقية، لكنها جمل تشبه تلك التي كانت موجودة في جنّة عدن من قبل أن يطبق آدم بأسنانه على المعرفة. انها كما فسّر كيركيكو، غامضة كغموض "تصنّع-جمل" الطفل الصغير قبل مرحلة قدوم اللغة الواضحة النطق" ٢٦

قام ستيي بروجر بمشاريع عديدة في

الفضاءات العامة. ولقد كان اختيار الفضاء او المكان دائما عنصرا هاما في نشاطاته الفنية. و عبّر عن وجهة نظره هاته في زمن مبكر، في سنة ١٩٦٨ كما يلي: " ان اختيار الفضاء لهو عامل محدد. "فضاءات" مختلفة تعني تجارب مختلفة. ولهذا السبب، ابدع فضاءات مختلفة. أنها هدف للتغير المستمر. تظهر فضاءات جديدة ثمّ تتسع وبعد ذلك تضمحل. وتعتمد هذه العملية في حدّ ذاتها على "مواد البناء"." ٢٧

لقد قام هذا الفنان بمشروع فني بالمركز الثقافي و مكتبته الواقعين في مدينة هينروب. فمن خلال مشروعه هذا، توصّل، وبطريقة فريدة، الى رسم خطوط اتصال بينه وبين المكان الذي يحتويه. تمثل حركة الأشياء والأشخاص المستمرة في الفضاء علامة بارزة في الحياة داخل المكتبة، وأصبحت، أي الحركة، كبوصلة في مشروعه. فالعنصر الهندسي الذي يبرز بوجه خاص في هذا المكان التي يعج بحركة الوضع والازاحة، هو ذلك الصف المكون من أعمدة الدّرابزون التي تربط الطابق الأرضي بالطابق الأول ربطا تراه عين المشاهد. وكما قال هو نفسه، "لقد أخترت أن أعالج أعمدة الدّرازون كلّها كما لو كانت موضوعا واجهته الأمامية متجهة صوب المكتبة ووظائفها التي تأخذ من الطابق الأرضي مكانا لها. ويوجد المرء نفسه هنا بعيدا عن "الموضوع". أما الواجهة الخلفية، فتتحول الى حائط قاعة القراءة الواقعة في الطابق الأول. انّ قيمة المكان هنا تختلف تماما، حيث يجد المرء نفسه على مقربة من "الموضوع" المتكون من ثلاث خانات للكتب والمستعملة كرفوف للدوريات، ويمكن للمرء كذلك أن يشاهد ما يجري في قاعة المكتبة الكبرى."٨٢ لقد تم بناء هذا المشروع على عنصر التأثير المتبادل بين كل من الفضاء والموضوع واللّوحة. فمساحتا أعمدة الدّارزون الأبيض الكبيرتان دهنتا باللونين الأحمر والأصفر ، ثمّ علقت لوحة من نفس الحجم في الجهة الأخرى، ثم وضعت في اطار خاص. فقسّم الوجه الأمامي الى ثلاث طبقات تماثل الرفوف الثلاثة الموجودة في خلف اللوحة، والتي دهنت بدورها بالأحمر والأصفر والأزرق، ثم كتب في أعلى وأسفل اللوحة ما يلي: "هذه مكتبة وليست لوحة" (نموذج ٨). ويمكن أن يقرأ هذا النص، الذي كتب على الواجهتين الأمامية والخلفية، بشكل معكوس كنصين متجاورين، نص تراه العين على شكله الطبيعي ونصّ يمنح نفسه للسقف قراءة. فالحروف هنا، كما هو الحال بالنسبة للفن الاسلامي علامات تولّد المعنى ونقوش خزفية تحدث تأثيرا متنوّعا ومتعارضا في الأماكن الواسعة ذات اللون الواحد، كما تزيد من حدّتهم.

استراتجيات الصورة الجديدة و تكوينات الفضاء

وعلاقتهم بالفنّ الاسلامي ومشاريع الموقع–المحدّد الجديدة

في بداية الثمانينات تركت مجموعة من الفنانين الدنماركيين الشباب أشكال تعبير السبعينات المفضلة لصالح الفن التشكيلي. ملهمين بتجدّد هذا الجنس الفني، الذي ظهر على مسرح الفن العالمي في نهاية السبعينات، ولقد أبدعوا أشكال تعبير وتجسيم جديدة عن طريق الصورة/اللوحة. تجمعت اسماء الفنانين الذين قاموا بهذه الانطلاقة الجديدة في القائمة التالية: أنيتا أبراهمسن، بيتر بونده، بيتر س. كاسن، كلاوس كاستن، توربن كريستنسن، دوته دالين، اريك أ. فرانسن، بريت يانسن، كينت نيلسن، يانس نوركو ونينا ستين–كنوسن. قام هؤلاء برسم أشكال وعلامات مصوّرة على قطع قماش القنّب بضربات فرشاة سريعة وديناميكية. وينظر الى معظم أعمالهم كتسجيلات وفضح فقدان المعنى وانمحاء التفاصيل التي سبّبها تدفّق الصوّر الجارف لعالم وسائل الاعلام.

منذ منتصف الثمانينات والمرء يلاحظ أن معظم هؤلاء الفنّانين بدأوا فعلا في التوقّف عن تسجيل عالم المجتمع المعلوماتي المنكسر، وتركوا ورائهم ضربات الفرشات السريعة لكي يقوموا بخلق عالم فريد يقابل/ينفي عالم المجتمع المعلوماتي اللامادّي وغرفة عالم التلفزيون الضيقة التي تتخذ من المرآة جدرانا لها.

ينطبق هذا الأمر على دوته دالين بالأخص. فبالنسبة اليها تكون سيرورة الابداع الفني وسيلة لفهم/تملّك الواقع. الفنّ هنا ليس انعكاسا اوتوماتكيا كالمرآة لواقع نعرفه جيّدا. في ١٩٨٥ ابتعدت، تحت تأثير الفنانين الصينيّين، عن مفهوم الفضاء الاوروبي الغربي التقليدي بطريقة متميّزة محدثة فضاءا جديدا مفعما بالألغاز التي نجحت في استخراجه من تعدّد اتّجاهات النّظر المركّز. ولهذا يأخذ الفنّ التشكيلي الصيني مكانة عالية في انطلاقة تطوّرها الفنّي. فهي توصفه بالكلمات التالية: " الشيء الذي جعل اللوحة المرسومة تبدوا متوارية في فن رسم المناظر الطبيعية المتكونة من الجبال والأنهار هو رسمها بمداد هندي يزاوج بين مستويي الظّل والنور. وبعيد مشاهدتي للوحة أترك العنان لعينيّ لكي تغوصا في أعماق محيط كون سلب منه صوته، فأجد منفذا فيه يتحول الى مفتاح لمفهوم آخر للزّمن والفضاء والجسد. انّ هذا الشيء بالذات هو الذي وضعني على طريق التشكيلات الفضائية التي يمكن وصفها ب"المسافة الفقودة" و"هندسة المطّاط"، محاولة الوصول الى عرض المنظر. و بامكان المرء أن يتابع بعينيه مبتدءا من أسفل اللوحة/الصورة، لكن من موقع أعلى كما لو كان تحت مجهر عيني طائر في السماء، طريقا ضيقا

وملتويا، يدخل ويخرج بين الصخور، ثم يجد نفسه يلتمس طريقه في اتجاه عمودي. أمافي وسط الصورة/اللوحة فيتلاشى المنظر الطبيعي المحدد المعالم اليما يشبه الغيمة، وذلك عن طريق تقنية تتلخّص في ذلك التغير الدقيق، والذي يبدأ بضربات الريشة الخفيفة والرخوة لتنتهي بوضع طرف الريشة "قطعا" صغيرة الحجم. ويمكن أيضا أن تشاهد الغيمة تلك كما لو كانت حقلا واسعا من البكتيريا. ويعمل هذا الغشاء أو حقل الذبذبة أو هذه النقطة المتلاشية الكبيرة الحجم التي تذكّرنا بشاشة تلفاز مرتعشة بين قناتين، كآلة اختزال الزمن السحرية التي بواسطتها يتمكّن المرء من اختراق المنظر الطبيعي منسلخا عن جسمه، كفكرة عبر الجسد- الشفّاف والمنعدم الوزن- مسافة كبيرة في لحظة بطيئة. وبعد ذلك يظهر المسلك الضيق مرة أخرى فوق الغيمة. لكن رؤيته هذه المرة لا تتم الا من تحت ، بحيث يظهر، أي المسلك الضيق، بنفس عرضه كأن لاشيء قد تغيّر."٩٢

يعرّف مؤرّخ الفن مايكل بو "الهندسة المطّاطية" بأن لها شكل رخو أو ناعم، كما يستدل على ذلك من الاسم، ولكن بدون تحجيم مجالها داخل خطوط وأشكال. وتحتوي "الهندسة المطاطية" على الفضاء/المجال كما تحتوي على اختيار اللون و الضوء والظل وكذلك على الشكل والدرجة. وبعبارة بسيطة تسهّل الهندسة المطاطية، كجزء من نفس الهندسة الواحدة، عملية تفصيل لفضاءات اللوحة/الصورة المبهمة وللأشكال الرخوة وللتحول من لون الى آخرو للتنقل من أحجام مسترسلة الى أخرى ضيّقة و للمطابقة بين الواجهتين الأمامية والخلفية ولكل الشروط الأخرى التي تقسّم وتنشر النظرة المحدّقة. فمعنى رخاوة أو نعومة هذه الهندسة، في حقيقة الأمر، هو عدم ثباتها لا في المستوى الواحد، كما هو الحال عند المذهب التشييدي، ولا في الفضاء الواحد كما هو الحال في المنظور المستقيم الاتجاه. فمعناها بالتحديد هو صيرورتها هندسة ثغرات فوضوية و أبعاد بينية أو وسطية." ٣٠

وبالتّالي تمكّنت دوتة دالين من ابداع واقع جديد في لوحاتها الفنية، جامعة، بطريقة غير معتادة، بين مفاهيم الفضاء وأفكار يفصل بينهم الزمان والمكان عادة،، ومؤسسة بذلك فتحات تؤدي الى عالم بديع كان قبلها خارج حقل رؤيتنا. وتذكرنا سلسلة من اللوحات المضيئة بالحدائق الصينية والاسلامية وحافات الجبال الرومانسية وامتدادات تشبه الصحراء أو سقف السماء الأزرق الغير الثابت والمطوي خلف خمار من شرائط أو خيوط ضباب بالغة الرقّة كخيوط العنكبوت. ولمّا يتحوّل المرء بنظره المحدّق عنها تفقد هذه الاشارات فجأة

شكلها المألوف بواسطة نقطة أو لمسة دهان لتصبح سرابا خافتا في فهم المسافة المفقود. وفي لوحاتها الأخيرة، حيث رسمت فضاء الصحراء الشديد الزّرقة والواسع بتقنيات مختلفة تقوم بمنح العيون المتجولة فرصة مختلفة للانغماس وبتكسيّر أشكال بيضوية ذات الفضاءات البيضاء. وتشبه هذه الأخيرة، المركّبة في أشكال تشبه العقد، كائنات عضوية ميكروسكوبية أو مجموعة كواكب تكون بعيدة تارة واحدة وقريبة تارة أخرى، بحيث تظهر كما لو أنّها عناصر منفردة أو مستقلة- خرازات أو ثقوب- تجعل من المكان والزمن يدوران على محاور غير مرئية. فهذه العملية التي تقوم بها دوته دالين هي بكل تأكيد تصوير ذهني للغموض ولمفرزات تطوّر غير متوقّعة يعطي لعالمنا ماهيته، واشارة الى الحقيقة التي مفادها أن التاريخ لايعمل بطريقة حتمية واثقة من نفسها.

يتّخذ تعدّد تباين الأمكنة والأزمنة مظاهر جديدة، في أعمال دوته دالين المقامة في الساحات العامّة، مصبغة أوجه عالمنا المهملة بمعان جديدة. ويتجلّى هذا في مجموعتين مهمتين من أعمالها. أقيمت المجموعة الأولى التي تدعى الساحات الخضراء (Den Gronne Plads) ١٩٩٣ في مدينة هيتسالس الصغيرة الواقعة في شمال شبه جزيرة يولاند والمعروفة بصيد السمك وكثرة ريّاحها.

أما المجموعة الثانية فهي عبارة عن درج كبير يحمل عنوان نصب تذكاري والدّرج (og Trappe Monument) ١٩٩٧ قامت بانجازه بتعاون مع مونس مولر.

تبدو الساحة في مجموعة الساحات الخضراء (نموذج ١٠) مغطّات بشبكة مصبّعات أو أعمدة تذكّرنا بتلك الأعمدة المثبة بشكل هندسي في عمق رملي على شاطىء البحر. وتشبه "الحديقة الميدالية" و خطوطها الثلاثة، المكونة من سعتر رائحته عبقة ونباتات أخرى متعددة الألوان التى تم نقلها من الكثبان المجاورة، جزيرة ذات نبات كثيف وكأنها طفت للتوّ من عمق البحر متخذة من سطح شبكة المصبّعات مركزا مائلا ترابط فيه. وتشير خطوط الشكل البيضوي الكبير نحو كوّتين في جدار مظلّل. ويجد المرء في احدى الكوّتين محطة ارصاد جوية تسجّل سرعة الرياح وتقوم بضبط مستوى مخزون مياه البركتين اللتين يبلغ طول كل واحدة منهما أربعة أمتار، واللتين تشيران مباشرة في اتجاه الشرق والغرب معا، محدّقتين بعينين صغيرتين في البحر والسماء، تماما كما يفعل أغلب سكان هذه المدينة. أمّا ماءهما فهو يتبع حركة ماء البحر المتغيّرة، محدثا صوتا كذاك الذي تحدثه حركة تتابع الموج المتصلة تحت سطح السّاحة. هذا في

الوقت الذي تنطلق فيه غيم ذريّة متكونة من رذاذ الماء النابع من البرك كأجنحة بيضاء في اعالي السماء،وتتخذ الأعشاب المتوحشة التى تنبت على الكثبان الرملية المتاخمة لشواطىء البحر، المسيجة باطار من قضبان فولاذية ملتوية في شكل مشبّك، شكلا منحنيا من جراء هبوب الرياح الغربية العاتية أو من جراء الزوابع الرملية التي ربما ينظر اليها المرء كرمز للحياة القاسية التي يعيشها سكان الساحل الشمالي الغربي حيث تهدّد الرمال وعنف البحر وتقلّب مزاجه وجودهم. ويتضمّن "قلب الساحة" ايضا مفتاحا لفهم "المسافة المفقودة". وتنجح، أي قلب الساحة، على الرغم من صغر حجمها بالمقارنة مع السّاحة ككل، في اظهار وضعها كنقطة حضور يتسمّر عندها النظر المحدّق المرسل باتجاه اشباح المراكب في أفق البحر ذو الخط المقعّرمن جهة وباتجاه النقطة الموجودة على شاشة الرّادار الذي يبعث رسائل الكترونية من عيون مركبة فضائية غير مرئية من جهة أخرى. وهكذا تصبح " المسافة المفقودة" هي ذلك الشيء المحسوس أو المدرك عبر التحديق والسّفر عبر الزمن والمكان.

ليس للساحة الخضراء مركزا واحدا ولكن مراكز متعددة وبالتالي فضاءات/أمكنة شعرية كثيرة مرتبطة ببعضها البعض. وينتج كلّ فضاء رباطا فريدا مع المدينة والبحر والكثبان الرملية. يقابل الزوّار في طوافهم حول الساحة عملية تصوير ذهني لفضاءات، على الرغم من كونها متشابكة ومتناهية فانّها مصاغة بانسجام عميق مع المكان الذي يحتويها. انّ الفنّ الاسلامي ليس رمزا للفردوس السماوي فقط،بل ويرتبط أيضا بمحيطه الطبيعي. فالكثير من الجداول الهامسة أو البرك الهادئة حتى الموت وكثرة الأزهار والفسيفساء البرّاقة التي تتخذ من الأزهار المصففة مواضيع فنية (motifs) تحيل الى فترة الخصوبة القصيرة التى يسببها زخم مطر فصل الربيع الذي يجعل من الصحاري والواحات "تنفجر بالألوان"١٣. وكنموذج للحديقة العربية نأخذ على سبيل المثال دار سى سعيد بمراكش، المغرب (نموذج ٢) ٢٨ فبالاضافة الى ذلك، تمنح كل من الحديقة الاسلامية و ساحة دوته دالين تجربة تدمج الأصوات والرّوائح والانطباعات البصرية. لم تستبدل دالين في ساحتها خصائص الحديقة الاسلامية المتثلة في خليط الألوان الزاهية وروائح الأزهار الغريبة والفسيفساء اللامعة و صوت الجداول الهامس بالصوت العنيف لموج البحر المتواصل والغير المنقطع وبهمس البرك فقط، بل وبالرائحة القويّة المنبعثة من الأزهار الحمراء والبيضاء التي تم جلبها من الكثبان الرملية أيضا. وأخيرا استبدلت النقوش المخلوطة بالكتابة العربية التزينية في ساحة دالين بقصيدة للشاعر الدنماركي

المرموق سورن أولغيك تومسن. ووضعت هذه القصيدة التي هي عبارة عن تأويل لجوّ الساحة الخاص الذي يوجّه النّظرة المحدّقة الى اتجاه آخر، داخل أحد الكوتين على الحائط المظلّل.

تعرّف دوته دالين الساحة الخضراء قائلة: " بنيت كعمل يتمدّد أفقيا ومنفتح، وتدرك فيه الأطراف المنفردة فقط وكأنها ملتحة داخل شبكة تتكون من الاحساس والذاكرة والمعرفة." أمّا النّصب التذكاري ودرج السلّم (Monument og Trappe) فيختلف تماما عن الأول، اذ يكون نصبا تذكاريا ململما وذي حياكة وثيقة (نموذج ٩). ويشبه شكله الخارجي موجة عظيمة تتّجه الى أسفل ثم تنكسر على أعتاب الساحة الخضراء حول حصن ضيّق وحاد الجوانب الذي يترك انطباعا كأنه منشطرا الى شطرين أو كمكان التقاء عارضتين من الأمواج. ولقد بنيت درج السلّم على شكل موجة عظيمة، ولهذا السبب بالتحديد تم ربط البحر والساحة عبر تقنية رائعة ألهمت خطّ تمظهرها، والتي، اي التقنية، تصوّر ذهنيا ايقاع البحر العنيف. ويحدث توال درج السلّم المختلفة سلسلة من الفضاءات وأوجه النظر المختلفة التي تصوّر ذهنيا العلاقة بين الكليّات الشديدة الصغر ودرجات مقياس الطبيعة الأكثر علوّا، وتوجه الانتباه الى الفضاء الكوني في الوقت نفسه. فالشيء الذي يشرح هذه الفكرة هو ذلك التّتابع المصاغ فنيا لأشكال أحجامها مختلفة ومجرّبة، والتي تشاهد وهي تتجه نازلة الى ساحة الميناء، حيث يلتقي تتابع درج السلّمين. وضعت بعد ذلك كومة منحدرة بينها. وفي أطرافها، اي الكومة، تم وضع الفسيفساء ونحوت أطلق عليها اسم سكوت (Scott) . وقد صنعت الفسيفساء ذات الألوان البرّاقة المركبة من زجاج يشبه قماش صوفي اسكتلندي منسوج من ظلال لونية متباينة؛ الأحمر والأخضر و الأصفر والأزرق. أما الشكل المنحوت فهو من ابداع مونس مولر، ويمثل جسمان ثلجي على هيئة انسان مصنوع من صفائح نحاسية وفضية. وتشير شبكة بنيته المعقدة والمغطّات بقشور براقة الى الأشياء التى لا نبالي عادة بوجودها، أي الوحدات الصغرى كندف الثلج و الجليد البلّوري و قطرات الماء. لكن في فضاءات أخرى لهذا النصب التذكاري تصبح الأفكار الكبرى في العالم وسقف السماء الذي فوقنا اما مصوّرة ذهنيا واما مكشوفة. فالمشاهد هنا لايواجه شرحا بالصور لنماذج داخل الأمواج الفوضية والمدورة فقط، بل و يواجه ايضا اشارات الى النجوم والفضاء الخارجي اللانهائي البعيد.

انيتا ابراهامسن رسامة شابة أخرى، استطاعت ببراعة، في بداية الثمانينات، ان تسجل و تأول فقدان المعنى الذي سبّبه سيلان صور وسائل

الاعلام السريع.

لكن اللوحات التي أبدعتها في اواسط الثمانينات كانت متأثرة بشكل ملحوظ بتوجهّات جديدة. ففي تلك الفترة ابتدأت تجرّب جديّا القوة المشرقة الخاصة والاستعمال الحدق للرّسم الزّيتي لكي تخلق ما يمكن اعتباره نظير صور وسائل الاعلام الالكترونية وسراب عالم التلفاز.

في السلسلة التي تحمل عنوان ولا لغة (sprog Intet) التي أنجزتها سنة ١٩٨٧، اختفى الأشكال المجسّمة من لوحاتها وذلك لصالح أشكال مجرّدة تصعب رؤيتها لكونها تحتجب الألوان الشفافة. ففضاءات لوحاتها مفتوحة وهي ترمز في الوقت نفسه الى المطلق واللامحدود معا. ومن ضمن أعمالها التي تعتبر خارجة عن التشكيل/التجسيم اللّوحات التي أنجزتها في السنوات التي تلت، والتي استعملت فيها تقنية التمبيرا (Tempera). فهي، اي اللوحات، تارة تتّسم بأنماط هندسية ذات الصور الجانبية الدقيقة وتارة تكون حواشيها الخارجية ضبابية (نموذج ١١). لكن في كلتا الحالتين تكون تأثيرات النّمط، كما هو الحال بالنسبة لفن الزّخرفة المعمارية أو الزينة الاسلاميين، مهيكلة بطريقة تظهر فيها وكأنها قادرة على الاستمرار بدو انقطاع مما ينتج معه ما يسمى بوهم الفضاء الكوني الذي لا يملك حدودا ثابتة ولا يمكنه ان يدرك من خلال اللّوحة/الصّورة.

في سنة ١٩٩٦ برزت محطّة جديدة في مسيرة تطوّر أنيتا أبراهامسن الفنّي. فقد أصبح كل من الشكل المجسم والموضوع المادي عنصرين منذمجين في عالمها المصوّر وفي حلة جديدة. وفي ١٩٩٩ شخّصت هذا التحوّل في الأسلوب كما يلى: " كانت نقطة بدايتي تحيل الى شيء مادّي جدّا يشير في السياق اليحالة ذهن مجرّدة."٢٣ وقد أطلقت على هذه المرحلة من تطوّرها الفني ما بعد الشكلانية الشّعبية (Post-Pop-Formalism) وأدّت وجهة النظر الأساسية في هذا المفهوم الى التأثير في لوحاتها المعرضة (نماذج ١٦ و١٧) التي تحتوي من جهة على احالات الى ايقونات الفنّ الشّعبي المسطّحة التي كانت تتّخذ من أغراض الحياة اليومية وصور الاعلام مادة لها، ومن جهة أخرى تضاف صفات جديدة وشهوانية اليها عبر تقنية التمبيرا. فهذه التقنية بالذات هي المسؤولة عن السّمة المخملية في اللوحة وعن الامتلاء الخاص و المشعّ بالنّور الذي، بالاضافة اليخلق الحدّة والحضور، يأسّس حوار مكانيا مع الفضاءات والخطوط التي تبنى منها الأشكال المجسّمة أو الشّخصيات. على سطح اللّوحة العليا قامت الفنانة بوضع/رسم/تشكيل الشخصيات والأغراض داخل اماكنهم المخصّصة لهم، حيث بالاضافة الى

معاناتهم من الوحدة القاتلة، فهم يحملقون في الفضاء بأعين فارغة. وحتى ان وجدت شخصيات كثيرة في نفس اللوحة فليس بينها علاقة ذات معنى. وكحصيلة نهائية يكتسب كل من الخطّ والحاشية معنا خاصا. وذلك أن رباطا حادّا يشبه الزّكرشة في تشكيلتها أصبح يجمع بينهما. وتتشاكل الأعين المتكونة من خطوط مقعّرة و مقوّسة في هذه التوليفة كأنماط صغيرة أو ثقب يشير باتجاه الخلف الى نماذج هندسية كانت الفنانة قد سبق وأن استعملتها في لوحاتها المجرّدة. وقامت كذلك بنقل أشكال مجسمة-كالوجوه البشرية- من زمننا الى فضاء معقّد ومزكرش التوليفة. فالشيء الذي يحدث التعقيد والحدّة في لوحاتها/صورها هو تلك الشبكة ذات المعنى الهام من التوليفات ومساحات الألوان الكبيرة. ويشير هذا النمط من الخطوط كذلك الى فن الزّخرفة المعمارية أوالزينة الاسلاميين الذيين اما يطبعهما التجريد الكامل أو يتخذان من الأزهار المصفّفة فنيا موضوعا لها. وبالاضافة الى مساحة الالوان تحمل الأنماط المعقّدة قوة انطباعية مستقلّة.

وصف الفيلسوف الدنماركي بيا أوو برانت الخطوط العريضة في فن أنيتا أبراهامسن عندما قام بتحليل " جوهر الصّورة ("the essence of the image"):

تمنح/تمنح الينا الصور المرّة تلو الأخرى. ولايتدخل أي شيء حجمه كبير بين حدوثهم المتكرّر. ولا نعرف بالضبط متى سنجدهم في المرّة القادمة، وفي أي شبكة علاقات ممكنة. ولهذا فالفنّ ليس رهينة أو مكبّلا في الزمن. والسّبب هو أنه ليس هناك وقتا معيّنا ولا حقبة زمنية يمكن اعتبارهما القاعدة أو المعنى المنشود لأي صورة. ويمكنني القول أن الذي يمنع ذلك من الحصول هو البنية/الهيكل، أي أمكانية الصورة الحقة. فعلى العكس تماما، انّنا لا نسكن الا في زمن واحد ، كما أنّنا نسكن مكانا واحدا، نرى حاضره كماض يختفي بين طيّات المستقبل حيث يقبع، أي الماضي، في انتظارنا. فالشيء الذي يكوّن خصوصية الحاضر هو فعل "يقبع في انتظارنا" الخاص للظهور المتكرر . فما الذي يمكننا أن نتوقّعه؟ أو بعبارة أخرى، ما هي الصورة التي تنتظرنا؟ لوكنا نعرف ذلك لعرفنا أين كنا. لكن اذا لم نكن نعرف ذلك فيمكننا على الأقل التحرّي عن توقّعاتنا ونحن نتحرك ولو داخل الصورة، سواء كان ذلك يعتمد على قدرتنا أو على الصور نفسها. هذا بالفعل ماتقوم به الفنّانة، ومن هنا احساسها الكبير بالزّمن الحاضر. وفي هذا المجال تعتبر الفنّانة "صانعة واقع". ليس عن طريق عملية "اختراع" ولكن عن طريق اكتشاف للمستقبل وطيّات ماضيه يتكرّر يوميا. يوجد أو يمنح.٣٣

المفاهيم الجديدة في فنّ النّحت وعلاقاتها بالفنّ

الاسلامي

في زمن مبكر من سنة ١٩٨٣وبعد فترة وجيزة من قيام الرسّامين الشباب بتأسيس توجهات جديدة، دخل عدد من النحّاتين المتميّزين الشّباب مسرح الفنّ. و من الذين تجدر الاشارة اليهم هم: هانريك ب. أنرسن وسورن ينسن واوفيد نيكو ومورتن ستراده و أخيرا اليزبيت توبرو. ولقد اهتموا هؤلاء جميعا بتأسيس متراس مضاد لحرية تبادل الاشارات في المجتمع المعلوماتي. وتضمّن نحتهم عمليات شكلية جديدة تحقّق بطريقة مستقلّة حوارا مع، على سبيل المثال، الباروك والكلاسيكية، ومشدّدة أكثر على مفهوم معنى المكان/المحلّ والفضاء. بالاضافة الى ذلك اعطوا أهمية أكثر للخارج والموضوع والتركيب والفضاء المفتوح على حساب كلّ من الداخل والذّات والبسيط والفضاء المغلوق. وكما عبّر عن ذلك ميكال بو حين وصف عددا من أعمال هؤلاء النحّاتين قائلا: "تحتوي تقريبا على سلسلة من الانفجارات المجمّدة والتي تركت ثنايا أو طيّات عميقة في التاريخ." ٣٤ وبعبارات مورتن ستراده الخاصة "يمثل سطح العمل المنحوت ساحة معركة ، أي الشيء الذي تقضمه الذّات باستمرار، والذي نقشت عليه الاستراتيجيات والحوارات الأكثر تنوّعا مع فنّ وأدب الماضي."٣٥ ويجب الأخذ في عين الاعتبار أنّ كان لكلّ نحّات على حدة مفاهيم نحتية وأهدافا خاصة به/بها.

انشغل أحد هؤلاء النحّاتون المدعو هانريك ب. انرسن، في الثمانينات، بما دعاه "كائن" العمل المنحوت. وكان يعني بذلك ضرورة حضور العمل المنحوت في الفضاء/المكان بالطريقة نفسها التي يتمّ بها حضور الأشخاص والأشياء المنتمية الى العالم المألوف لدينا. وتتضمّن أعماله النّحتية المنتمية الى تلك الحقبة أجوبة أصيلة على الكيفة التي يمكن للمرء بها، حسب تعبير ميكال بو، أن يتحاشى تجنّب النّحت الذي يجب أن يكون مجازا وسردا، الاشارة الى فضاء ثقافي مزدحم يكون معناه شديد الوضوح ."٣٦ لقد نجح هانريك ب. انرسن في ابداع سلسلة من الأعمال النّحتية الحاضرة وان كانت غير منتظمة في فضاءاتها، والتي تقوم بأسر تطلّعات جديدة داخل عالمنا المألوف، وبتوجيه سبابتها الى الكون.وفي التسعينيات كان مفهومه للنّحت في تمدّد وتغيّر مستمر ، منجزا مجالا لايمكن تصديقه. ولقد أنجز فعلا أعمالا ضخمة وعالية التعقيد؛ أعمالا تتضمن تراكما كاسحا للاحالات التاريخية والأبعاد الفضائية و المجازية التي-كما في سناتت باخ- يطغى عليها التنوّع والتّموضع في سياق جديد. وفي خضمّ هذا التعدّد في الموادّ و الأشكال والفضاءات تبرز حركة داخلية موحّدة تسهّل على المشاهد ادراك التأويل

الجديد لعالم منكسر ومعقّد ومتغيّر باستمرار. وكلغز ابي الهول، تتملّك أعماله المنحوتة التي أنجزها في الفترة الأخيرة، فضاءها بخطا بطيئة لكن ثابتة.

ما يكوّن متراسا ضد أرقام السرعة والسرعة العالية في ثقافتا هو ذلك التناوب الصّعب والوثيق للتكرار والتنوّع الغير المعتاد توقّعه.

يكون استعمال التّكرار كشكل أساسي في تراكم المعنى وخلق التّجديد و ابراز الاتصال الغيرالمتوقع وجوده، أهم خاصية من خصائص أعمال هانريك ب. انرسن الأخيرة. ويحتوي تأويله النّحتي أيضا علياشارات غيرمباشرة للفنّ الاسلامي، لأن هذا الشكل بالذات هوالشكل الأكثر تناسقا في فنّ الزخرفة المعمارية الاسلامية،حيث تتنوّع العناصر مرّة بعد أخرى و تتمركز باستمرار في سياقات جديدة لكي يتم احداث أنماط معقّدة جدا ومؤثرة. ونتيجة لهذه العملية تم الاحتفاظ بجوانب مهمة من الفنّ الاسلامي التقليدي، مع احداث تجديد واظهار معان لم تكن موجودة سابقا. ولا يعتبر مفعول الأنماط الدقيق والمفصل جزءا واضحا من الكلّ، لأنّه، كما كتب ارنست ج. غروب، "بادراك الجزء كجزء ضمن الكل، أي أنه لا يوجد الا ضمن الأبدي، ربط الفنّانون المسلمون بين الآني وما ظاهره محدود بالأبدي نفسه." ٣٧ لكن البنيات المكرّرة والمتنوّعة في أعمال هانريك ب. انرسن الضخمة تتغيّر بتكرار أكبر مما هو عليه الأمر في الفنّ الاسلامي. فهي تشبه- كما لاحظ الفنان نفسه- الباروك: " التكرار في الباروك يعتدّى شروط بدايته بواسطة عملية انغلاق ذاتية نحو الدّاخل ومن تم يتغيّر و يأسس أشكالا جديدة لا تعود الى الآشكال الأولى."٨٣

يصبح هذا الشّكل واضحا في عمله الصّعب الذي يحمل عنوان غردة وكاي، Gerda og Kaj ١٩٩٨(النموذج ١٨) ففي التتابع المختلف للشكل، تتفرّع البنية المكرّرة بشكل متنوّع الى كلّ الاتجاهات لتأخذ في النهاية شكل نمط/نموذج تكون مادته المحبوكة كثيفة. غردة وكاي هي شخصيات رئيسية في حكاية كريستيان انرسن العجائبية ملكة الثلج التي ترجمت الى كلّ لغات العالم تقريبا. ويصف كريستيان انرسن قصر ملكة الثلج الجليدي كالتالي: " هناك في وسط بهوه الثلجي الخالي الذي لايحدّه شيء، كانت توجد بركة مجمّدة سطحها متصدّع الى آلاف الأجزاء وكان كلّ جزء يشبه الآخر، كما كانت كاملة كالعمل الفنّي. وفي وسط هذه البركة كانت ملكة الثلج تجلس كلما كانت في القصر. وأطلقت ملكة الثلج على البركة اسم " مرآة العقل" متأكدة من أنها كانت البركة الوحيدة والأفضل في العالم." وكان الاعب الذي يقوم فعلا "بلعبة العقل الباردة" هوكاي : "

كانت أصابع كاي أصابع فنان ماهر، أنها لعبة العقل الباردة التي كان يزاولها، وفي عينيه كانت الأشكال جديرة جدّا بالملاحظة كما كانت تتمتع بأهمية قصوى." ٣٩ وبعد أن تجد غردة كاي مع ملكة الثلج اخيرا وبعد بحث طويل، يعودان معا الى عالمهما الخاص. فلمّا كانا يشاهدان الورود في عزّ تفتّحها على طول المزراب والمشرئبة بأعناقها سارقة النظر عبر النافذة،" ٤٠ اكتشفا فجأة أنهما أصبحا ناضجين ، وازدهر الحبّ بينهما.

صوّر هانريك ب. انرسن ذهنيّا العقل في الحكاية العجائبية وبرودتها الجامدة و قوة الحبّ المانحة للحياة باسلوب يجعل من المرايا تخترق الموضوع الرئيسي وتعكسه عبر نمط متشابك من التنوّع المختلف، لكي تلتقي في نهاية المطاف بواسطة طرق عديدة ولانهائية. ويدعو هانريك ب. انرسن هذه التقنية "الانشائية" "بالتشرّب" - (Osmosis) مرور السوائل عبر جدار وأغشية شفّافة١٤- المرور الذي يرويه هانس كريستيان أنرسن في حكايته التي تتعرّض للتنوّع واعادة التأويل في أعمال هانريك ب. انرسن النحتية المعاصرة.

يحدّد هانريك ب. انرسن موضوع أعماله العام كما يلي: " أنظر الى أعمالي كأعمال مفتوحة ومغلقة في الوقت نفسه.باستعاراتها تحيك طريقها الى داخل زمنها ولكن بأقنعتها وبنياته التي تشبه البلّور، وتنغلق على نفسها مع الاعتراف بأن الفضاءات المغلقة والمطلقة فقط هي وحدها القادرة على تشكيل لغات جديدة." ٤٢

ينظر هانريك أنرسن الى الصحراء كمكان بدون اشارات وحيث فرصة الالهام لابداع الصور أوفر. ويعبر عن هذه الفكرة بالكلمات التالية: " أنسى حبة الرمل التي وضعتها في كفّ يدي. أستدير فاجد فضاءا هندسته لم تعثر على شكلها بعد ، يجرّ نفسه نحوي، مثقلا كاهل أفكاري. أنسى ثم انظر في الدّاخل فأجد صورة ، ثم تصاب رؤيتي بالحول، ثم انظر الى الداخل والخارج معا، وأخيرا أنظر الى الداخل، عندها يصبح بمقدوري أن أبدع، أنسى. اتطلع الى الفضاء الفارغ الذي لم يعد فارغا بسبب نظري الداخلي المحدّق الذي يملأ الفضاء." ٤٣ فنشاطات هانريك ب. انرسن في مجال النحت بشكل عامّ متأثرة بوعيه الحادّ بقدرة النّحت على التعبير بأسلوب حادّ ومتمكّن الحضور عن تأويلات أوجه العالم التي يستحيل ادراكها لسانيّا.

اختراقات في فنّ التّصوير

اتخذ فنّ التصوير مكانا مركزيا على المسرح الفنيّ الدانمركي في الثمانينات، وكان الى حدّ بعيد متأثرا بكثرة الأوجه المجازية الجديدة والنّبرات الوجودية.لم يهتم المصوّركراس كليمانت

بتصويرالواقع المحيط به فقط ، بل واستعمله ايضا- تماما كالشاعر- كرمز لوجهة نظر وجودية أساسية.

استعمل بيا باك يانسن، الذي يعتبر من أبرز مصوّري جيل الثمانينات الدنماركيين، فنّ التّصوير كوسيلة تعبير فنّية بأسلوب هادىء وحادّ. وبأسلوب مليء بثراء التعبير الحدق استطاع أن يلتقط ما سمّاه " جوهر الأمكنة الفارغة"، اي أرضية الغابة والساحات الخالية والأزقة المهجورة والطرق السريعة الخالية من السيّارات أو النّصب التذكارية الملفوفة بضباب الصباح. فعبر التأويلّ التصويري يجعل من الأمكنة الخفية والصامتة "تتكلّم". ولقد كان ناقد الفنّ الدنماركي بول اريك تويتر على حقّ عندما قال: " هنا في غياب نبض الحياة اليومية المشتغل، وتحديدا بين أثرها، تتموقع عينا بيا باك ينسن وتجعل الأمكنة جاهزة للمعنى. وتحتوي صور الواجهة الثقافية للمدينة كالحديقة والتمثال والشرفات والأماكن المزيّنة وفراغ المعنى على شحنة شبقية من الاشارات التي تجذب المشاهد الى الصورة."٤٤

في كتاب بعنوان كائن الأمكنة (Being of Places) ١٩٩٣جمع بيا باك يانسن سلسلة من أهمّ صوره. ولقد ترك هذا العمل انطباعا هاما حول اصالة فنّ تصويره. كما كان، اي الفنان، دائما مهتمّا بالتقاط روح الأمكنة اذ يقول :" كنت دائما مهتمّا بالأمكنة. وأعتقد أن كلّ مكان يحمل سراّ، لغزا ما، واذا امضى شخصا ما فترة كافية في مكان واحد فانه يدرك لغزه. أنني أحاول في صوري أن أضع يدي على لغز المكان. ولاتطرح صوري أسئلة ولا تأتي بأجوبة، لكنّها تشكّل المدخل الى سرّ الأمكنة. سواء بطريقة واعية ام لا، طبّقت منهجا كنت دائما أريد أن أبدع من خلاله صورة تظهر كلّ من كائن المكان والعقل الذي يكتب جوابا لرسالة المكان."٥٤

لاتوجد صحراء في الدنمارك. وبشكل عام ليست هناك مناظر طبيعية مهجورة/متصحّرة. لكن في فصل الشتاء، عندما يغطي الثلج والضباب المدن والمناظر الطبيبعية، تظهر الطبيعة كأنّها - كما يدعوها بييا باك ينسن- "صحراء بيضاء". وفي صور شارك بها في معرض فنّي، التقط صورا للمناظر الطبيعية المكسوة بالثّلج لكي يبرز علاقة تشابهها مع الصحراء العربية(نماذج ٢٣و٣٣). وتندمج مشاهد الطبيعة المكسوة بالثّلج الأبيض مع الضباب لتشكّل وحدة متوسّطة تذكارية. كما تختفي كلّ الحواشي ويطلع أمام المشاهد منظرا طبيعيا غير محدود ومشبعا بالغموض. وفي صور هذا الفنّان يتمّ اسبدال تموّج اللّون في الصحراء العربية الصفراء اللون التي تترك بصماتها على المنظر الطبيعي على مدى رؤية العين والزوابع الرملية التي تحجب رؤية المشهد من وقت الى آخر، بسطوح أو

قشور مكسوة بالثلج الأبيض وحجاب الضباب المضلّل التي يلفّها.

لقد قام بيبا باك يانسن كذلك بانجاز بعض أعماله في الساحات العامة كمشروعه: مشروع سكك الحديد المعلّقة ١٩٩٠. (نموذج ١٣) الذي يتضمن صورتين ملونتين كبيرتين من صوره التي تجسّد امتدادات طريق سريع خال تماما من حركة المرور، ويحيط بها سقف السماء الأزرق. تنقل الصورتان عبر التصوير الذهني حالة هدوء كما تقوم في الوقت نفسه، باحداث مكان للتأمل في وسط حياة المدينة المتوترة. ومن المعروف أن مكانا كهذا تصبح فيه القيم الأنسانية التي كانت تحترم لمئات السنين، كاحلة الملامح بسبب ايقاع الحياة السريع. انه نفس الكيفية التي جرّب بها بودريارد الطرق السريعة الفارغة التي سمّاتها " الصحاري الحديثة".

لاحظت مؤرخة الفنّ، انغريد فيشر يونكه باستحقاق، أن التركيز بقصد التأمل عنصر متوار في فن بيبا باك يانسن التصويري، فالذي يمنحه موضوعه، اي موضوع فنّه التصويري، هو الواقع التجريبي، مع العلم ان كونا جديدا يبزغ خلف الذي يعتقد المرء أنه قد تعرّف عليه." ٤٦

تجديد فنّ الرّسم بقلم الرّصاص

في السبعينات كان فن الرسم بقلم الرّصاص يعيش حياة الظلّ. وعندما أصبح كلّ من فن النحت والفن التشكيلي يشغلان القمة، في الثمانينات، خرج هذا الشكل الفنّي الى دائرة الضوء، وأصبح يشكل نوعا فنيا تعبيريا مستقلا. ويرجع الفضل الى آنميته لارسن التي جعلته يبزغ الى الوجود بطريقته الشاعرية الخاصّة.

فالى حدود ١٩٨٧كانت تقوم بختبار مختلف الأشكال التعبيرية والتقنية. وكانت في اختبارها ذاك تناور بين النحت وفن التجهيز في معظم الأحيان. واستطاعت أخيرا في معرض تين –نوننه (Tin-Nonne) المقام في مدينة مالمو السّويدية أن تتوصل الى شكل تعبيري استمرت بعد ذلك في رعياته وتطويره. فهو، بالاضافة الى ذلك، يتطلب الكثير من الوقت والجلد لأنه يستعمل تقنية واحدة، لكنّها معقّدة، ألا وهي قلم الرصاص.

يستعمل هذا الجنس الفني قلم الرصاص في الكتب المصورة خاصة. ومن بين أعمال آنميته عدد من الرّسوم المرهفة الجميلة جدّا التي صاحبت ديوان سورن اولريك تومسن الشعري الرجوع الى الوراء (Hjemfalen)1993ولقد تمكنت بضربة محترف أن تلتقط الفروق البسيطة وحقول النظر العريضة التي تتميز بهما قصائد الشاعر. ويقول يورن هيرمان مونراد في حق هذه الرسوم: " لقد أمضت سنة تقريبا، أمضتها في الخربشة والتقطيع

والخطوط المضافة والزينة والسطوح ثم محو كل ذلك عدة مرات حتى اصبح الورق مشبعا بغطاء فضي ناعم مكوّن من طبقات فوق طبقات. فالزمن نفسه يأتي به ثم يسوى ب/على الورق. ويكون للغطاء عمق، اما انعكاسه الباهت فيظل يخفي الكثير. ما الذي يخفيه؟ هل هو المنظر الطبيعي حيث توجد الأشياء الشديدة الصغر كالكروموزومات أم الجراثيم أم هي حبات الذرة الصغيرة....؟ هل هو المنظر الطبيعي الذي تتواجد فيه الأشياء الكبيرة الحجم : كتتابع الأعداد الامتناهي أم القارات المكسوة بالماء أم طرق الشهب الحارقة؟ لا أحد يعرف بعد لأن مايوجد وراء انعكاس الغطاء الشاحب هي دائرة البداية."٧٤

يقوم عدد من رسومها الأخيرة،وبطرق تحمل المفاجئة بين طيّاتها، بتأويل عالم يتشابك فيه العالم الميتافيزيقي وواقعنا. ويرمز الكثير من هذه الرّسوم الى علاقة التشابه مع الفن والثقافة الاسلاميين (نموذج ١٤). فالفضاء المصور/المرسوم فيها عادة ما يكون غامضا. وفي مواجهة مناظر الأشكال والوجوه تسبح غمامة من الغموض لكي تقترح بعدا ميتافيزيقيا أو الهيا لها. ويقابل المشاهد خيم صحراء ،بالرغم من "ماديّها" ، فانها لاتحتوي على أي نوع من "الوزن" في الكثير من الرسوم. وفي داخل الخيمة يصبح باستطاعة المرء أن يتخيل وجود شكل يتواصل بالاشارات. وهنا عبر السطح تنتشر نباتات الصحراء. فيظهر النموذج المكوّن من نقاط متشابكة او متقاطعة كمحطات في الفضاء المحيط الذي لاحدود له. كما يصبح الحافز/الموضوع هنا ضبابيا، اذ يتحوّل الى شبح لايهم ان كان لديه ملامح أم لا، لأنّه يتّصف، اي الموضوع/الشبح، بالحدّة. ويبدو للمرء كما لو أن خمارا رقيقا وضع بين الفنان والحافز/الموضوع. وهكذا يتلاشى العالم المادّي عن الأنظار متحوّلا الى هيئات خافتة تفسح المجال أمام وجهات نظر جديدة، وذالك بسبب بعدها المكاني وصعوبة تمييزها. أما في الفضاء المهيكل فتوجد دائما قوى يصعب التنبأ بها. وفي بعض الحالات يصبح كل من الجهات المتفرعة وتأثير شكل النظر الطبيعي واضحة المعالم، فيخترق أثر عمودي قلق هذا النموذج المكوّن من النقاط المتشابكة، موحيا بالحركة. وفي حالات أخرى يتخذ النموذج شكل الفسيفساء. وتستعمل آنميته لارسن قلم الرصاص كعصا سحرية، مسجلة على شكل نقوش في رسومها معان وعلاقات غير متوقعة. وبلغة العصر، يمكن القول بأنها استطاعت أن تلتقط الجوّ العام والشعر اللذين يطبعان الرسوم الصغيرة التي تزين الكتب الاسلامية.

ابداعات في فن التسعينات.

ظهر عدد من أشكال الفن التعبيرية في فن التسعينات الأوروبي. هذا في الوقت الذي كان يعرف فيه الفن المفهومي والاتجاهات الأخرى داخل الفن التجهيزي نهضة جديدة جعلت منهم يرتدون صيغ فنية جديدة. فليس الحديث هنا عن اندماج وسائل الاتصال الجديدة كالكمبيوتر والفيديو في السيرورة الفنية. ففي المجتمع الدنماركي تصدت مجموعة من الفنانين الشباب لهذه التحدّيات الجديدة وقاموا باعادة النظر فيها. وتنج عن عملهم هذا نشاط فني متنوع يحتوي على تأويلات جديدة لحياتنا اليومية ومفهوم النحت. وكان للاستغناء عن القيم الانسانية من طرف المجتمع المعلوماتي أثر واضح في رؤى هؤلاء الفنانين. وفي المعرض الذي أقيم سنة ١٩٩٢(Proms)، شارك ممثلون عن هذه المجموعات كهينريك بلانكه وتينا بورك. ولقد صرّح الفيلسوف الدنماركي كاسبر نيفر في كتالوغ المعرض بأنه على الرغم من اختلاف هؤلاء الفنّانين فأنّ لديم اهتمام مشترك، ليس فقط على " خلق فنّ جائز في فضاء ثقافي متجانس بل وفي التعبير عن علاقة اصيلة بين الفنان وعمله و المشاهد ايضا."٤٨

تعتبر تينه بورك أحد الشخصين اللذين أسسا رواق وقاعة عرض ماكس موندوس، حيث عرض بعض زملائها من أمثال انيا فرانكه و لارس ميكيلسن و اي. ن. كير أنواعا جديدة من فن التجهيز. ولقد أبدعوا في أعمالهم مكانا حرا يصور ذهنيا شبكة متعددة الأوجه من العلاقات بعالمي الفن والعلوم وبالطبيعة وبالمؤسسات وبمجتمع وسائل الاتصال. كما كانت الروابط الغير المتوقعة بين جهات جديدة جزءا من نشاطهم الفني، وخاصة تلك التي تربط بين كل من السياسة والبيروقراطية والتلوث والكمياء والفيزياء وعلم التمدّن.

تتخذ تينه بورك من المواضيع والأشكال التي تعتبر كجزء من عالمنا مادّة تقوم بصياغتها فنيا وباسلوب يجعل من شكلها الخارجي ومعناها يتغيران ويشحنان بقدرة جديدة على الأبهار/السحر. و يصف الناقد الفنّي الألماني ميكال هيبل أسلوبها بالكلمات التالية: " تحوّل الانطباعات والتجارب، في فنّها المتقن الاتزان، من واقعها الخاص الى نسق مغلق ومقبول في الوقت نفسه". ٩٤ لقد أخذت حبات كبيرة وسربلتها في خيط كالعقد ثم وضعتها في ثلاثة من نحوتها التجهيزية مما جعلها تخلق نماذج متميزة تتكوّن من معان جديدة، وتوصلت بذلك الى الكشف عن أنواع مختلفة من التذكّر الشاعري (نموذج ١٥) . فهي تحتوي، أي العقود، التي رتّبتها في سياقات مفاجئة، على شبكة من العلاقات التي تحيل الى العالمين الأوروبي والاسلامي.

ففي طول المدّة التي قضيتها كنحّاتة كنت أهتم

بظاهرة حبّات العقد. وفي أول الأمر رأيت فيها تلك الحلية التي يتزيّن بها الجسد ثم قمت بنقل حبات العقد الى النحت، وكنت في هذا مهتمة بأن أجعل من الشكل النحتي لكل حبة من حبات العقد وللبنية أن يخبراني بشيء جديد عن الجسد. وفي مرحلة لاحقة سافرت الى العالم الاسلامي حيث شاهدت مسبحة مكونة من تسع وتسعين حبة. ولقد شاهدت الرجال يحملون مسابحهم التي كانوا يستعملونها في الذكر كدفتر يسجّلون فيه عدد الأدعية والأسماء المقدسة، ممرّرين حباتها بين أصابعهم، وهم في طريقهم الى المساجد. فأدركت عندها أن العقد- الذي يشبه المسبحة من حيث أنهما مكونان من حبات مسربلة في خيط- ليست للزينة أو قطعة من الحلي يتزين بها الجسد فقط، بل وكوسيلة للذّكر تخبرنا عن التكرار والتجديد واللانهاية والكون تماما كالصحراء. وبالنسبة لي يمثل العقد-حبات في خيط- اسلاميا، عالم منحوت يمتدّ صعودا من الحبة الصغيرة المحسوسة عبر الجسد كزينة الى الكون ثم ينزل الى نقطة البداية. فالعقد كشريط تكون كل حبة فيه صورة في قصة لانهاية لها."٥

هكذا ومنذ الستينات حاول عدد كبير من الفنانين الدنماركيين أن يجدوا ما سماه شاعر عربي مجهول " عالم سحره يتكرّر" يتميز بكونه عالم يتغير باستمرار. عالم لا يبحث فيه المرء عن "سحر" مفقود أبدا. عالم يخلق فيه المرء "سحرا" في أشكال وبشروط معاصرة، مؤولا أياه بواسطة لغة الصورة أو النحت أو بواسطة وسائل فنية أخرى. فعالم سحره يتكرر هو أيضا عالم يكون فيه تبادل التأثير بين التقليد والتجديد مثمرا وشاملا، يسمح بازدهار عضوي جديد لنمو طبقات الثقافة الوطنية الكثيرة ، في أوروبا و في العالم العربي.

١ ديفيد تالبوت ريس، الفنّ الإسلامي، لندن، ١٩٦٥ ص. ٧. (بالإنكليزية)

٢ ستين استفاد بترسن، جنّة الفردوس والصحراء، أكاديمية الفنون، مدرسة الفن المعماري، كوبنهاكن،١٩٩٥ ،ص. ٣٦. (بالإنجليزية)

٣ ارنست ج. جروبر، الفنّ الإسلامي، معلم في عالم الفنّ، كوبنهاكن ١٩٩٧، ص. ١١. (بالإنجليزية)

٤ ديفيد تالبوت ريس، المرجع المذكور أعلاه، ص. ٢٥٨.

٥ ان Minimal art فنّ يعتمد الأشكال البسيطة، اي الأشكال الغير الهرمية التي تتطلّب من مشاهدها أن يتسمّر أمام الشكل المحدّدداخل الاطار الذي يحتويه. يصبح الشاهد وفضائه امتدادا لفضاء الصورة/اللّوحة.(المترجم)

٦ أنظر جون كوبلاند، " حوار مع دونلد جود"، ندوة الفن (Artforum), يونيو/حزيران ١٩٧١ (بالإنجليزية).

٧ يعتبر فنّ الأرض Land art فنّا يستعمل الطبيعة ذاتها في خلق الشكل الفنّي. ذلك لا يعني أن الفنّن يستعمل موادّا طبيعية في تغييره الشكل المرفلوجي للمنظر الطبيعي.(المترجم)

٨ أنظر مقال رو برت سمثسن، "الرصيف الحلزوني، "spiral Jetty" The(١٩٧٢)، أعيد طبعه في نانسي هولت، كتابات رو برت سمثسن (The Writings of Robert Smithson), نيويورك ١٩٧٩، ص. ٤١١.

٩ جو سف كوسوث، " الفن بعد الفلسفة- الأجزاء ٣،٢،١"،

Studio International ، أكتوبر، نوفنبر و ديسمبر ١٩٩٦

٠١. أنظر السا ماري بوكديل، " القطع مع الحداثة و ظهور فن ما بعد الحداثة" في ,Northern Poles ، كوبنهاكن ١٩٨٦ ص. ٢٦٨- ٢٧٦.

١١ اليا بريجوجين و ازبيل ستنجرز، النظام عن الفوضى. حوار الإنسان الجديد مع الطبيعة، لندن ١٩٨٤ ص. ٣١٣.

١٢ أنظر مقال نور برت بولتز، " خصائص ثقافة التصنّع الأساسية"، في images from afar, تحرير أندرس ميكلسن و فر يدريك شتيارنفلت، كوبنهاجن، ١٩٩٦ ص. ٣٧١-٧٧١.

١٣ جون بودريارد، أمريكا (١٩٨٦)، تمت ترجمته إلى الإنجليزية على يد كريس تورنر، ١٩٨٩.

١٤ جون بودريارد، أمريكا، (١٩٩٨)تمّت ترجمته الى اللّغة الأنجليزية على يد كريس تورنر ١٩٨٩ ص.٦٣- ٦٤.

١٥ رو برث سمثسن، " مشروع الأرض. ترسب للأرض"،Artforum. شتنبر ١٩٦٨. أعيد طبعه في كتابات رو برث سمثسن، نشر نانسي هولت، نيويورك، ١٩٧٠ص. ٨٩٠ (بالانجليزية)

١٦ لامادّية المجتمع المعلوماتي تعني غي هذا السياق أن المادّة المكوّنة له أو التي يتكوّن منها ليست حقيقية بل هي مجرّد سراب يوهم/يخدع المرء . يسكى الواقع المنتوج من طرف المجتمع المعلوماتي "الواقع الوهمي". (المترجم)

١٧هنريك ب. أندرسن، رسائل قصيرة للواقف بهدوء. مسودة لشعرية النحت"فيkritik ، العدد ١٣٧ - ١٩٩٩ص. ٥٠ (بالدنماركية)

١٨ هاين هاينسن " عمل، حد ودوّامة " (الترجمة الأنجليزية)، كتالوج المعرض، العرض الح كوبناجن، ٢٥ فبريز- ١٢ مارس، ١٩٨٩ ص.

٠٤. أنظر أيضا لآرس موريل، " وداعا للعمل الكلاسيكي" حوار مع هاين هاينس، في

Nordic Magazine of Atchitecture and Disign, Skala.

أعداد ١٧-١٨، ١٩٨٩ ص.٢١٠

١٩ ميكال بو "الخفّة والثقل، النحت الجديد" في الفنّ في زمن وسائل الاعلام، مجلّد. ٠١ ،تاريخ الفنّ الدّنماركي، كوبنهاكن، ١٩٩٦ص. ١٤١. (بالدنماركية)

٢٠ ستين استفاد بيترسن، المرجع أعلاه، ص. ٢٣ . انظر نموذج ص. ٣٣

٢١ تم العثور على الجرة الفخارية مع الواح الطين المكتوبة بالخط المسماري في ١٠ /١٩٩٠/٢ بالمصب العام (العراق) ، على يد عالم الآثار د. العزّاوي من إدارة التراث، دائرة الثقافة والاعلام، امارة الشارقة.

٢٢ الكلمات المقتبسة هي من كتاب السه مري بوكدايل، فيدفلت . من رؤية فينكلمان للتراثية الى مفاهيم سنوات الثمانينات ففن النحت. كوبنهاكن. طبعة بلوندال، ١٩٩٣ ص. ٧٥. (النسخة الأنجليزية)

٣٢ من نص غير منشور. ١٩٩١.

٤٢ ستين استفاد بيترسن، جنة الفردوس والصحراء، كوبنهاكن ١٩٩٥ ص. ٢٣. (بالدنماركية)

٢٥ نفس المرجع، ص. ٢٣.

٢٦ جون فرانسوا ليوتار، فلورا دانيدا، انفصال الاشارة في فن رسم ستيي بروجر، باريس، ١٩٩٧ص. ٢١. (بالفرنسية)

٢٧ أنظر كاتالوج معرض نوفمبر ١٩٦٨صالة يولاند العرض الفني. و " في ذكرى الفن Erinnerung Zukunft"، عدد٦ ١/٢ ، ١٩٦٨ص. ٢٥

٢٨ مأخود من نصّ غير منشور، ١٩٩٢

٢٩ منقول عن نص غير منشور، ١٩٩٩

٣٠ ميكايل بو، دورتة دالين، ١٩٩٣ ص. ١٧٠

٣١ ستين استيفاد بيترسن، المرجع أعلاه، ص. ٥.

٨٢ كما يصفها ستيف استيفاد بيترسن بانها حديقة على شكل صليب ذي أذرع مرفوعة الى أعلى (ترمز الى أنهار الفردوس) في وسط ينبوع الحياة الذي يشبه بركة اسطناعية يتدفق منها الماء الى أسرة النباتات. رسم سقف السرادق بمواضيع كونية يقوم الماء بعكسها" المرجع نفسه، ص. ٣١.

٣٢ مقتطفة من حديث للفنانة عير منشور، ١٩٩٩/٥/٧

٣٣ بيا أوو برانت، " البنيات القابلة للسكن-اعتبارات جديدة بخصوص جوهر الصورة" مقال في كاتالوج معرض أنيتا أبراهامسن، متحف متنوركوبين الفني، ٢١/٣- ١/١٢ /١٩٩٦ص.٥-٦.

٣٤ انظر تقديم ميكال بو لكتالوجJuxtaposition ، معرض نظمه ميكايل انرسن، ٢٩٢/٤-١٩٩٦/٦/٦ ، ص. ٢٨٠

٣٥ السه مري بوكدايل، الباروك الالهام المتكرّر، الأكاديمية الملكية الدنماركية للفنون الجميلة، ١٩٩٨ص. ٥٥. ترجمته الى الأنجليزية ستايسي م. كوزارت.

٢٦ ميكال بو، "الخفة والثقل- نحت جديد" في تاريخ الفنّ الدنماركي الجديد، مجلّد رقم ٠١، الفنّ في زمن وسائل الاعلام، ١٩٩٦ص. ٣٤١.

٢٧ ارنست ج. غروب، الفنّ الاسلامي، ١٩٩٦ص. ١١.

٢٨ من نص غير منشور، ١٩٩٨

٢٩ هانس كريستيان أنرسن، " من قصر ملكة الثلج وما جرى هناك اخيرا" فيحكايات هانس كريستيان أنرسن العجائبية، نشر ليلي أوين، نيويورك، ١٩٨٤ ص. ٢٧٠ (الترجمة الأنجليزية)

٤٠ هانس كريستيان أنرسن، نفس المرجع، ص. ٧٥٠

٤١ أنظر كاتالوج معرض لفتور. الفن والمعمار والفضاء العام، قاعة الفن برانتس كليدافبريك، ١٩٩٧ص. ٣٤٢ (باللغة الدنماركية)

٤٢ منقولة من نص غير منشور، ١٩٩٨

٤٣ هانريك ب. انرسن، " الى والتر دي ماريا. حقل البرق، نيومكسيكو،" في كراسة شعرية النحت، " ملاحظات الى الواقف بصمت" فيKritik ، عدد ٧٣١، ١٩٩١ص. ٥٨٠

٤٤ بول اريك توينر، " ميتافزيقا الواقعية- حول فن التصوير عند بيا باك ينسن" مقال في كاتالوج نيويورك، ١٩٨٩.-١٩٩٠ صوفيان هولم، ١٩٩٠ - ١٩٩١ ، ص. ٢٨٠

٤٥ بيا باك يانسن، كائن المكان، ترجمه الى الانجليزية أنيتا باي مونسن، كوبنهاكن، ٣٩٩١، ص. ٣.

٤٦ انغريد فيشر يونكه، " اللوحة المصورة" تاريخ الفن الدنماركي الجديد، الجزء العاشر، (كوبنهاكن ١٩٩٦ ص. ٢٠٠

٤٧ يورن هيرمان مونراد، "عشرة رسوم لآنمينه لارسن" مقطع ختامي الى مجموعة سورن ألريك تومسن الشعرية السالفة الذكر، Hjemfalden/Anheimgefallen, Kleinheinrich, ، ١٩٩٣ ص. ١٥٢ - ١٥٤ .

٤٨ كاسبر نيفر اولسن، " التعبير المفهوم والاستمرار. الفن في الدلتا الامتناهية" في كاتلوغ معرض Proms صالة كليدفابريكا للفن Odense ١٩٩٣) ، ص. ٦٢.

٤٩ ميكال بيل، "شوهد من الخارج"، مقال في كاتالوغ معرض Klaedefabrik K Kunsthallen Brabdts og

Skulptur i Eventyrhaven ، أودنسه ١٩٩٣ ص.٧٠ يعتبر معرض حديقة القصص الخرافية بأودنسه للأعمال المنحوتة من أشهر المعارض المقامة في الهواء الطلق. ولقد أقيم المعرض لتكريم كاتب القصص الخرافية أو العجائبية هانس كريستيان أنرسن، الكاتب الدنماركي الشهور عالميا. يتخلل مجرى أودنسه المائي الحديقة التي تحتضن في وسطها دائرة رصيفية تأخذ الأنفاس و التي تظللها نباتات مختلفة. وهي من تصميم المهندس المعماري المشهور . ث. سورنسن.

٥٠ مأخود من نص غير منشور ١٩٩١

عميدة الأكاديمية الملكية الدنماركية للفنون الجميلة بكوبنهاكن، الدنمارك

برق العبقري القاتل

مدخل الى سورن كيركيكو

بقلم نيلس بوركن كابلورن

ترجمة د. ج . عبدالله صبيح

العباقرة كالوعد تراهم يمشون في الاتجاه المعاكس للريح يخيفون الناس وينقون الهواء بهذه الكلمات وصف سورن كيركي(Soren Kierkegaard) العباقرة سنة ١٨٤٩ ولقد كان يعتبر نفسه عبقريا ينتمي الى تلك الاقلية / النخبة التي يعادل معنى الانتماء اليها هنا معنى العبقرية ذاتها ومن المعروف عنه انه كان دائما يمشي ضد الرياح والتيارات ونظم التفكير السائدة فالحقيقة بالنسبة اليه لا توجد الا في وسط هذه الأقلية وقد قام في هذا المجال بصياغة مفاهيم ثنائية : الأغلبية /الفرد " و " المجرد/ المحسوس " .

ولد سورن كيوكيكو اللاهوتي والفيلسوف والكاتب في الخامس من أيار ١٨١٣ وترعرع في بيت يقع في حي نيتور بمدينة كوبنهاجن فبالاضافة الى كونه أصغر اخوته السبعة ، عاني من وطأة مرض ابيه بالكآبة النفسية وورعه المتزمت ولم يمض وقت طويل على دراسته اللاهوت بجامعة كوبنهاكن التي التحق بها سنة ١٨٣٠ ، حتى فتر اهتمامه بهذه المادة – اللاهوت – وتحول بكل اهتمام الى الأدب والمسرح والسياسة والفلسفة ، بالاضافة طبعا الى حياة اللهو ويفسر الباحثون سلوكه هذا على انه ردة فعل أو تمرد على أهله وفهمهم المتزمت والصارم للمسيحية ، ولم يعد الى دراسة اللاهوت الا سنة ١٨٣٨ بسبب انقلاب ديني أو روحي حصل في شهر أيار من جهة وموت ابيه في شهر أغسطس من جهة ثانية من السنة نفسها ، وفي تموز ١٨٤٠ حصل ، وبتفوق على شهادة الكفائة.

بعد شهرين من تخرجه تقدم لخطبة ركينه أول (Regine Olsen) التي كانت تصغره بتسع سنوات هذه الخطوبة التي لم يكتب لها النجاح ، استمرت مدتها ثلاثة عشر شهرا فقط ، وعلى الرغم من الحب القوي والعاصف الذي كان بينهما تم فسخها في تشرين الأول ١٨٤١ بسبب اعتقاد كيركيكو الديني أنه قد سبق له وأن خطب /نذر لخدمة الله لما كان طفلا صغيرا ولقد كان لفشل الخطوبة وبقايا حبه لركينه اولسن اثرا في حياته الخاصة وحياته ككاتب اذ أنها قام بتأليف كتابين اثنين سنة ١٨٤٣ وهما : أما ... وأما (Enten...Eller) وخطبتان وعضيتان (Opbyggelige Tale ٢)

ولم يكن ما نشره سنة ١٨٤٣ اول شيء يؤلفه اذ سبق وان نشر كتابه الأول ، اوراق شخص لا يزال على قيد الحياة سنة ١٨٣٨ وهو عبارة عن مراجعه نقديه ارواية هانس كريستيان انرس (Hans Christian Andersen) عازف الكمان (Kun en Spillermand) ففي رزيه تعتبر الرواية هذه رواية فاشلة فنيا بسبب عدم احتوائها على " وجهة نظر الحياة " شاع صيت الكاتب الدنماركي هانس كريستيان أنرسن ١٩٧٥ – ١٨٠٥ في العالم كمؤلف للحكايات الخرافية او العجائبية مع العلم أنه قام بكتابة عدد قليل من الروايات وكتب الرحلات ونصوص للمسرح والأوبرا ومجموعة لابأس بها من القصائد الشعرية – سنتان بعد نشر كيركيكو لأول كتاب له حصل سنة ١٨٤١ على شهادة الماجستير في الفلسفة عن اطروحته : حول مفهوم السخرية دائما حسب سقراط (om Begrdbt Ironi med stadigt Hensyn til Socrates)

تنقسم كتاباته الفلسفية والنفسانية والدينية بشكل

عام والمسيحية بشكل خاص ، والتي تعد بما يقارب الاربعين عنوانا بالاضافة الى عدد مماثل من المقالات الصحفية الى مرحلتي اساسيتين مرحلة أولى ١٨٤٣ - ١٨٤٦ ومرحلة ثانية ١٨٤٧ - ١٨٥١ وتضم المرحلة الأولى بالاضافة الى اما ... وأما وعدد من الخطب الوعظية البالغة ثماني عشرة خطبة العناوين التالية : التكرار ، والخوف ، والارتجاف ، ونتف فلسفية ، ومفهوم الرهبة ، ومحطات على طريق الحياة ، وملحق ختامي غير علمي الذي تم نشره سنة ١٨٤٦ ويعتبر العمل الاخير نقطة تحول انهت المرحلة الاولى من مسيرته الكتابية ، وفيما نشر كيركيكو خطبه الوعظية باسمه نشر كتاباته الاخرى بأسماء مستعاره ككوستانتين كوستانتينوس ويوهانس دي سيلنسيوو فيجيليوس هاوفياسيس ويوهانس كلسماكوس ، أما كتابات المرحلة الثانية التي تتميز بطابعها الديني ، فيحتوي على العناوين التالية : اعمال المحبة وخطب وعظية في روح مختلفة وخطب مسيحية والمرض حتى الموت والممارسة في المذاهب المسيحية وفي ما عدا الكتابين الاخيرين اللذين نشرهما باسم انتيكليماكوس المقابل ليوهانس كليماكوس ، نشر باقي عناوين هذه المرحلة باسمه الخاص .

ويجب ان لا ننسى مذكراته التي تحتوي على ما يقارب الخمس والسبعين مسودة ومفكرة وتغطى مذكراته هذه فترة زمنية تمتد من ١٨٣٣ الى ١٨٥٥ فالشيء الذي نلاحظه فيها هو احساسه المتنامي بانها ستنشر في وقت ما في المستقبل وباطلاع جمهور القراء عليها من جهة واحتوائها ، أي المذكرات على فتحة او فجوة تسمح لنا بالاطلال على داخل " ورشة " عمله وبمشاهدة التمارين الذي كان يقوم بها خلف الكواليس ، كما تمد القارىء بحيثيات ذلك التحول او التغيير في مسيرته الفكرية الذي حصل سنة ١٨٤٦ فقبل التحول الفكري هذا كانت كتاباته التي كان يتخللها اسلوباً ادبياً خفياً ، تتسم بانفتاحها وبعدم انضباطها وتجريبيتها وكذلك كانت تكشف بصيرة كاتب شاب وافكار رئيسية دونها وملاحظاته ولقد كانت هذه العناصر كلها عبارة عن قطع أو أجزاء تتداخل وتتقاطع مع بعضها البعض على المستوى الداخلي من جهة ، ومع حياة الكاتب على المستوى الخارجي من جهة ثانية ، وأما مذكرات مرحلة ما لكتاباته المنشورة مع رسم جانبي لسيرورة حياته ومصيرها .

يصف كيركيكو في مولفاته كما في جزء كبير من مذكراته امكانياته الوجود المختلفة وخاصة مراحلها الثلاث التي يدعوها ب " دوائر الوجود " الجمالي والاخلاقي والديني وتتمحور فكرته الرئيسية على ضرورة تخلص الانسان تأثير كل من المحيط المعطي كالوالدين والعائلة والمحيط الاجتماعي الذي ولد ونشأ فيه ، مع العلم أنه ليس بإمكان كل انسان أن يقوم بذلك وبعد ذلك يعبر الانسان في حركة صاعدة مراحل الوجود المختلفة لكي يكسب نفسه كذات صالحة دائما ولكي يصبح فردا مستقلا ، أي ذاتا فاعلة تكون مصدر كل أفعاله ، ويولد بعد ذلك من جديد كإنسان فرد مسؤول أخلاقيا وفي النهاية يصل الانسان الى تلك المرحلة التي يصبح عندها متدينا فعندما دون كير كيكو نظريته هذه ، وهو لا يزال ابن الاثنى والعشرين ، كان هو المقصود بها ، محاولا أن يوضح لنفسه ما تعنيه الحياة بالنسبة إليه ، لكن في فترة لاحقة أصبح هذا التعريف يشمل كل انسان .

ويقول في هذا الصدد : " يأخذ تعليم الطفل التفريق بين ذاته والأشياء الموجودة خارجها وقتا طويلا ، كما يأخذ تخلصه من محيطه وقتا طويلا بحيث أن الطفل في هذه المرحلة يكون جمل او عبارات لغوية يكون التركيز فيها على الفاعل في صيغة المفعول به كما هو الحال في الجملة الانجليزي (Me hit the horsey) أنا/ ني ضرب الفرس " عوض انا ضربت الفرس " وتتكرر نفس الزمن لعاد من جديد مرة اخرى كعودة نوبة الحمى بعد الاستمتاع بشربة ماء مثلج ، ما ينقضي حقا هو أن أكون صادقا مع نفسي حول ما يجب على فعله وليس حول ما يجب على أن أعرفه ، على الرغم من أنه من البديهي أن تكون المعرفة سابقة لكل فعل ، ان الامر هنا يتوقف على فهمي لقراري وعلى معرفتي ، على وجه التحديد لما يريده مني الله القيام به وإن عنى هذا الامر شيئا فانما يعني ان اجد الحقيقة أي الحقيقة بالنسبة إلى أنا والفكرة التي من أجلها أحيا وأموت ، ولما يجد الانسان هذه الحقيقة أولا كحقيقة لهذا الانسان الفرد ، عندئذ يصبح في جعبته تجربة داخلية ويقول كيركيكو محذراً : " اليست آثار الحياة كتلك الأشكال التي يرسمها البحر على الرمل والتي يقوم بمحيها توا مرة أخرى ؟ "

هذه الحقيقة التي يجب على أن أجدها كانسان فرد وجعلها حقيقتي أنا ، هي بمعنى ما حقيقة ذاتية ، مما يعني انني أنا ، الذي أقوم باختيارها ، ومعنى أن تكون الحقيقة ذاتية هو أنه يجب علي ان اعيد تشكيل ذاتي وشخصيتي حسبها وأن أتصرف طبقا لما تمليه على " فبالنسبة لكيركيكو ، تكون الحقيقة دائما حقيقة في الفعل / الممارسة . ولهذا السبب نجده يؤكد على مقولة ما يجب على فعله ، وبعد سنوات عدة يعلن ،منطلقا من نفس الأرضية في أهم أعماله الفلسفية (Efterskift) مفهوم الذاتية هي الحقيقة الذي يجب أن لا يفهم هنا كتعبير عن أن كما لو أن هناك حقائق عدة تكون الواحدة منهن جيدة أو أحسن الحقائق ، فالأمر هنا يختلف تماما ، هناك حقيقة مطلقة واحدة في الوجود ،وطالحة دائما ، فهذه الحقيقة بالنسبة لي أنا كذات وكشخص هذ الحقيقة التي أشارك فيها عندما أختار تلك الحقيقة التي تكون حقيقتي أنا يجب ان أختار الحقيقة التي ستكون صالحة دائما لدرجة أصبح عندها مالكا لها وقادراً على اعادة تشكيل ذاتي طبق شروطها وأن أجعلها المعيار المطلق لأفعالي .

فاذا لم أقم بذلك أي إذا قمت بلف حياتي بحقائق اعتباطية وانهزمت امام مسئوليتي فليس هناك الا سبيلا واحداً وهو أن أعود القهقري الى نقطة البداية ويستعمل كيركيكو حكاية شعبية قديمة جاء فيها أن رجلا بعد أن أصبح مسحورا بواسطة قطعة موسيقية اضطر ان يعزفها عزفا عكسيا اي من الخلف او من النهاية الى البداية لكي يزيل السحر عنه وفي هذا الصدد يقول كيركيكو " يجب على المرء أن يعبر ، ماشيا القهقرى نفس الطريق الذي جاء منه تماما كما أن السحر بواسطة القطعة الموسيقية لم يزل أثره إلا بعد عزفها مرة ثانية مبتدءاً من النهاية . "

فاذا لم أرجع إلى نقطة البداية حتى أجد الطريق الصحيح الذي يؤدي إلى الحقيقة وتركت حياتي تلتف حولها حقائق اعتباطية ، فسينتهي بي المطاف الى الاحباط إنها الحالة التي سأجد فيها نفسي غير دار بما أريده على الرغم من رغبتي الداخلية في فعل شيء ما

وغير مستعد في الحقيقة أن أجهد نفسي لمعرفة حقيقة وضعي ، اذ يعني ذلك أنه يجب أن ازيل عن حياتي ما كان يلتف حولها من حقائق اعتباطية ، مما يجعلني غير قادر على الوصول إلى فعل الشيء الذي كان على فعله ويسمى كيركيكو هذه الحالة الكآبة .

" ما هي الكآبة ؟ إنها هيستيريا الروح في لحظة من لحظات حياة الانسان تصبح المباشرة ناضجة بشكل من الأشكال وتطالب الروح بشكل أعلى وتدرك ذاتها كروح ومن ثم ينسجم الانسان في الحالة التي يكون فيها روحاً مباشرة ، مع الحياة الأرضية وفي اللحظة تلك تحاول الروح بشكل ما أن تجمع قواها لكي تخرج من شرود الذهن هذا وتصبح الشخصية واعية بدوام صلاحها فاذا لم يحصل هذا الشأن تتوقف الحركة ثم ترجع القهقري واخيراً تظهر الكآبة التي باستطاعة الانسان أن يشغل نفسه بامور كثيرة لنسيانها ، كان يشتغل مثلا لكن ماجدوى ذلك إذا كانت الكآبة ستظل في مكانها .

يوجد في الكآبة شيء غير واضح المعالم فالانسان الذي في حالة حزن أو قلقل يعرف لماذا هو في هذه الحالة لكن اسأل الانسان الكئيب عن سبب كآبته أو عن الشيء الذي يثقل كاهله فسيجيك أنه حالما يعرف سبب كآبته الحل الصحيح هنا أنه حالما يعرف سبب كآبته تزول عنه لكن المعرفة لا تعتبر شرطا في حالة المصاب بالحزن ، اذ أنه حتى ولو عرف سبب حزنه لا يزول حزنه عنه تعتبر الكآبة خطيئة ... وبناء على ذلك انها خطيئة : " عدم الارادة " المنغرسة جذورها في اعماق الانسان المصاب بها انها ام كل الخطايا وحالما تحصل الحركة تزول الكآبة إزالة حقيقية ، على الرغم من أنه يمكن أن يصاب نفس الشخص بالحزن والقلق مرات عدة " .

لا يزعم كيركيكو كما يفعل الكثير من الأطباء أن الكآبة شيء في الجسد على الرغم من عدم قدرتهم على إزالتها وهذا ما يزيد الطين بلة ، فالروح هي الوحيدة القادرة على إزالتها لأن الكآبة توجب في الروح نفسها ، وعندما تجد هذه الأخيرة ذاتها تزول كل الأحزان الصغرى ففي نظر البعض تكمن أسباب الكآبة في ما يلي : عندما لا يشعر المرء بأنه موجود في العالم أو أنه جاء الى العالم متأخرا أو مبكرا أو أنه لم يعد بأستطاعته أن يجد مكانه في الحياة ، فالذي يكون مالكا لذاته لا يأتي إلى العالم متأخراً أو مبكراً والذي هو سيد ذاته الدائمة الصلاح سيجد أهميته في هذه الحياة .

وبواسطة مفهوم الكآبة هذا ينتقد كيركيكو مفهوما مهما آخر ألا وهو مفهوم الرهبة / الخوف الفظيع الذي طوره في عمله النفساني مفهوم الرهبة ، ويصف الاسم المستعار فيجيليوس هاونيانسيس هنا مظاهر الرهبة طارحا على نفسه السؤال التالي : بماذا تخبرنا الرهبة – أو الشروط التي يمكن للإنسان فيها أن يصاب بالرهبة – عن الانسان في كينونته كانسان ؟ ويجيب بان الانسان هو ذات مرتبطة بشكل لا يقبل التجزأة بمهمة الانسان أن يكون هو ذاته، ويصف فيجيليوس هاوفنيانسيس كذلك سبب من رهبتي الخير والشر ونتيجة لعدم التحرر هذا ينتهي الانسان بنفسه في تردد شيطاني .

يستدعى مفهوم الرهبة مفهوما آخر ألا وهو اليأس الذي تركه كيركيكو لاسمه المسيحي المستعار أنتى – كليماكوس أن يحلله لنا في كتابه المرض حتى الموت ، والذي يسترجع فيه ما قد سبق ونشره في كتابه مفهوم

الرهبة ويعبر كيوكيكو على لسان أنتى – كليماكوس عن وجهة نظره حول الانسان إذ يقول : الانسان تركيب وعلاقة ترتبط بذاتها من جهة وتقوم بربط بين وحدات مختلفة كالزمنية / الأبدية والوجوب / الامكان ، ويتم شرح ذلك كله على يد أنتى – كليماكوس في الجزء الأول من الكتاب عند شرحه لليأس ومختلف اشكاله – باعتبار اليأس هو أن يكون المرء غير راغب في أن يكون هو ذاته – ثم يعطي شرحاً عميقاً لمفهوم اليأس الذي يعتبره خطيئة أيضا ويقوم في أثناء حديثه عن الخطيئة بالرجوع الى كتابه مفهوم الرهبة حيث نجد شرحا وافياً لها ويتحول اليأس هنا إلى احباط شديد ومعنى هذا الكلام هو أن الانسان يصاب بالاحباط عندما لا يكون صادقا مع ذاته وغير راغب في فعل أي شيء على الاطلاق وغير راغب في فعل مشيئة الله ويفسر كيركيكو نقاء القلب كما يلي : نقاء القلب هو ارادة شيء واحد الذي هو في نهاية المطاف الله .

الانسان الذي يريد الله ويريد ان يكون ذاته التي خلقها الله هو ذاك الانسان الذي توقف عن الهروب من الله ومن ذاته – أما داخلياً بسبب عبوديته لخطيئة أو خارجياً في صورة ذاته الخيالية – ويمكن القول أن هذا الانسان أصبح صادقا مع نفسه وفي الوقت نفسه مع ذاته ومع هويته الخاصة وأصبح حاضراً / " أنا " في قرب الحياة المحسوس المادي ، ويكتب كيركيكو حول هذا الموضوع في خطبه الجمالية الالهية ليليان في الحقل والطير تحت السماء ١٨٤٩ ما هو الفرح / السعادة أو مامعنى أن يكون المرء فرحاً/سعيداً ؟ هو أن يكون ذاتا حاضرة / آنية حقا هو هذا اليوم هو كينونتها ، أي في الحقيقة " يكون اليوم " ويكن تفسير ذلك على الشكل التالي : تعني مقولة " أنت اليوم " أنت ذات حاضرة / " الآن " في كينونة اليوم ، وذلك ان يوم الصيبة الذي هو يوم غد ليس حاضرا أو موجودا بالنسبة اليك الزمن الحاضر / الآني يكون هنا موجودا بالفعل . ان الله اله سعيد وهوالأبدي الذي يقول : اليوم وهو أبديي ولانهائي وفي الوقت نفسه هو ذات حاضرة / موجودة بمعنى " كائن اليوم " .

وفي المرحلة الثانية من كتاباته يصبح فهم ما هو انساني اكثر نقاء ووضوحا ونراه يركز اكثر هنا على مقولة الانسان الفرد وان كان في الوقت نفسه ينحو بسرعة كبيرة نحو تأسيس مفهوم " الناس سواسية " الذي يتخذ من النص الديني مصدرا له ، ونرى نقده كذلك يزيد من حيث كميته ويقوى من حيث مضمونه وفي ١٨٤٦ أصدر كتابه مراجعة أدبية قام فيه بمراجعة القصة القصيرة : عصران اثنان للكاتبة الدنماركية المعاصرة له السـيدة توماسـينة كيلانبور

(1773 - 1856 Thomasine Gyllembourg)

ووصف لنا ببصيرة حادة في مراجعته النقدية تلك خصائص المجتمع الحديث المتقدم مبرزا في الوقت نفسه أفكاره السياسة والاجتماعية التي كانت تعتبر وقتها ثورة ضد المجتمع المعاصر له وضد نزعة هذا الأخير الهدامة واللانسانية .

كان كيركيكو يعتبر نفسه كاتباً مسيحياً كلف بمهمة تمثيل المسيحية ولسان حالها ، وكان هدفه هو " تنقية الهواء " والقذف بكل ما يخدع الحواس وبالنفاق في صندوق الزبالة ، والعودة الى " مسيحية العهد الجديد "

وانطلاقاً من هذه القاعدة نجد كيركيكو في السنوات العشر الأخيرة من حياته يسلط هجومه على العمل الكرازي / التبشيري للمسيحية الرسمية وعلى السلطات الكنسية في الدنمارك ، فقد بدأ صراعه الكنسي ذاك الذي كان يشبه الرعد القاتل في حدته ، ، في نهاية ١٨٥٤ بسلسلة من المقالات الصحفية في جريدة Faedrelandet وفي مقاله كان ينشرها في نشرات تدعى اللحظة – الاعداد ١ – ٩ نرى هجومه ذا الأسلوب الصحفي الانيق يزداد ضراوة وراديكالية .

في تشرين الاول ١٨٥٥ نقل إلى مستشفى فريديك الذي تحول في وقت لاحق الى متحف الفن الصناعي الموجود في وسط مدينة كوبنهاجن بعد ان سقط في الشارع نتيجة المرض والانهاك حيث وافته المنية هناك في تشرين الثاني من نفس السنة .

اكتشف كيركيكو من جديد في بداية القرن العشرين وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى حيث أصبح له شأن عالمي ، ولقد أصبح فعلا مرجعا للاهوت الديالكتيكي كا أصبح ابا روحيا للفلسفة الوجودية واللاهوت الوجودي – لكن شهرته خفت في المدة الممتدة بين ١٩٦٠ – ١٩٨٠ لتعود في الفترة التي تلت لتعرف نهضة كبيرة ليس فقط وسط الباحثين المتخصصين بل وفي وسط الجمهور المحلي والدولي أيضا وبالخصوص في الدول التي كانت مسرحا لسيطرة الفلسفة الماركسية

إن الشيء الذي يفسر هذا الاهتمام المتجدد بكيركيكو وفكرة هو تلك الرغبة المتجددة للوصول الى فهم شامل للوجود عبر رحلة البحث عن حقيقة مطلقة وممكنة خلف الحقائق النسبية والمرحلية والثقافية الكثيرة ولا يكون البحث هذا فقط على مستوى علمي – فلسفي بل وعلى مستوى أخلاقي – وجودي كذلك يرتبط أي الفهم الشامل للوجود ايضا ببحث جديد عن جواب للأسئلة الاساسية حول معنى الانسان الفرد والقاعدة الأخلاقية والعلاقة بين الديني والاجتماعي .

" العباقرة نوعان " من خصائص النوع الأول الضجيج وقلة وجود البرق فيه ، وإن وجد فيكون غير قاتل ، أما النوع الثاني فله قدرة ما على الانعكاس إلى الداخل ما يفرغ الضجيج من صوته ، أما برقه فيصبح أشد قوة مما يجعله يختار نقاط متفرقة لإصابتها بسرعة وبدقة وبعبارة بسيطة تكون ضربة البرق هذا قاتلة ، لقد كان كيركيكو ينتمي فعلا إلى الصنف الثاني من العباقرة .

رئيس مركز سورن كيركيكو للبحوث بكونبهاجن – الدنمارك
باحث في الدراسات واللغات السامية – جامعة اوروبا – الدنمارك

Fig. 44. Clay pot with tablets. Al Masaab Al Aam, Iraque.

الشكل (٤٤) قدر (انيه) من الفخار مع لوحات المصعاب العام ، العراق