

الأنا المضاعفة من خلال "تضمين" الصُّور الذاتية: تجليات ذوات الذات عبر اللوحة-المِرْآة

The duplicated ego through « including » self-portraits:
Manifestations of the selves of the self via the mirror-
painting

د. سامي القليبي*، جامعة صفاقس (تونس)، semi.klhbi@isams.usf.tn

تاريخ الإرسال: تاريخ القبول: تاريخ النشر: 2023/12/01

ملخص:

تمثّلت فكرة مضاعفة الصُّورة الذاتية- على مرّ العصور- الشَّغْل الشَّاغل للفنانين والأدباء والفلاسفة وحتى علماء النفس، لذلك فقد اهتموا بمفهوم المغاير للذات والكامن فيها بما يُعبّر عن المرئي والمُؤاَرى والمتجلى والمتخلى، بين موقف رفض الصُّورة والحاجة الملحة إليها.

لقد تفتّشت طُرُوحات "الأنا المضاعفة" بقوة، خاصّة مع "فاليري" ودوستويفسكي و"هوسمان"، حيث يمثّل الإنسان أمام توأمه وشبيهه الذي يمثّله، من خلال "تضمين" شخصه المتعدّدة في شخصه المتوحّد، وهذا ما أشار إليه أيضا "فرويد" في "نظريته البنويّة" حول الوعي واللاوعي، إذ يصرّح بأنّ "الأنا" ليست مفردة بحكم تأثرها بـ "الأنوات الأخرى" المتمثلة في "الأنا العليا" و"الهو". والتضمين، إلى جانب بُعده الفلسفي فهو إجراء فني وصيغة تركيبية "أنويّة"، استثمرها المسرحيون بإدماج مشهد في مشهد آخر والأدباء بإدراج شخصيّة السارد في سياق السرد والفنانون التشكيليون بتمثيل وجه (أو وجوه) الرّسام في الرّسم ذاته. لوحات في لوحة توليفية تفتح على "ذوات الذات" وعالم الأنوات المتعدّدة، على غرار "فيلاسكار" و"باوليني" وغيرهم.

في هذا السياق، تناولنا بالدراسة والتحليل لوحة الفنّان الأمريكي "نورمان روكوال" الموسومة "صورة ذاتيّة ثلاثيّة" لسنة 1960، والتي ضمّنها أنواته المضاعفة الثلاث، لِنستقري انعكاس شخصيّاته الذاتيّة في لوحته "المرآتية" من خلال ملامح وجوهه المتعدّدة ووضعيات جسده المتنوّعة عبر زوايا النّظر المختلفة، فنستجلي تمثّلات جسده بدرجة أولى وهويّته كفنان أمريكي بدرجة عميقة وشخصيّة النّقدية الساخرة ورسائله الملترمة بدرجة أعمق.

*أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، متحصّل على التّأهيل الجامعي في اختصاص نظريّات الفنّ.

الكلمات المفتاحية: الأنا المضاعفة، اللوحة المرأة، ذوات الذات، الأنوية، التضمين..

Abstract (in English):

The idea of duplicating the self-image has represented - throughout the ages- the preoccupation of artists, writers, philosophers, and even psychologists, as they cared about the opposite and latent self-concept in what expresses the visible, the concealed, the manifest and the abandoned, between the position of rejecting the image and the urgent need for it.

The duplicated ego thesis spread strongly, notably with « Paul Valéry», «Fiodor Dostoïevski»and «Guy De Maupassant»,where man appears in front of his twin and his likeness who represents him, by including his multiple personalities in his unified entity. This is what Freud also referred to conscious and unconscious in his «structural theory»as he states that the «ego»is not singular by virtue of its influence on the «other egos" represented in the «super-ego»and the «id».

Including -in addition to its philosophical dimension- is an artistic «egotist»approach and a synthetic formula, invested by playwrights by integrating one scene into another, writers by inscribing the narrator's personality in the context of the narration, and plastic artists by representing the face(s) of the painter in the drawing itself. Paintings in a synthesis painting which open onto themselves of the self, and consequently onto the world of the multiple self, like the artists Velasquez and Paolini.

In this context, we have studied and analyzed the painting of the artist «Norman Rockwell»entitled «Triple Self-portrait»for the year 1960, in which he included his three double selves, to extrapolate the reflection of his own personalities in his «mirror-painting»through the features of his multiple faces and the various positions of his body through different angles of view, we thus discover the representations of his body in a first degree, his identity as an American artist to a deep degree, his ironical-critical persona, and his engaging message on a deeper level.

Keywords:The duplicated ego, Mirror-painting, Selves of the self, Egotism, Including.

مقدّمة:

منذ فترة ما بعد الحداثة وخاصة مع المقاربات المفاهيمية المعاصرة، لم يعد العمل الفني يُعترف بحدوده بل يُجمّعه أو بقوانين تُلزمه، فتخلّى عن هويته الجمالية التقليدية وانصهر كلّياً مع الواقع المعيش وأعاد الفنان الاعتبار لذاته كأساس لعملية الإبداع، متخذاً منها هوية تعبيرية جديدة. انصهارٌ وحد بين الفنان وفنّه، بإعلانه أنّه هو العمل الفني ذاته، لتتطابق هوية الإثنين ويصبح الإنجاز موقفاً مؤسساً وتضحى الوسيلة غايةً في حدّ ذاتها، كامتدادٍ وجوديٍّ للعمل ذاته لتصل أحياناً إلى حدود انطواء شخصية الفنان حول نفسها حتّى تصبح الموضوع المركزي للأثر الفني ذاته، حيث "يقدم الفنان حياته الشخصية بمثابة العمل الفني ويتوحد معها" (البحراني، 2004: 127).

ربّما كانت ظاهرة الانطواء على الذات هذه وسيلةً للاستماع إلى العالم بأذن صفوية وسط خليط وتنافر الأصوات وكاكوفونيا الإعلام وضجّته، ومطيّة للتخلّي عن فكرة الفصل بين "الأنا" والعالم الخارجي وعرضها كبديل لكلّ مثال، أو بالأحرى المثال الأوحّد الذي يلخّص كلّ الأمثلة، في هيئة "أنا" تمثّل كلّ "الأنوات" حسب موقف "أنوي" بمعنى "الأنانية" (Solipsisme) التي لا تؤمن إلاّ بالأنا أو الأنوية (égotisme) التي تعرض وتحلّل خصائص ودقائق الأنا جسدياً ومعنويّاً، والتي لا يجب الخلط بينها وبين مفهوم الأنانية (égoïsme) المفرطة في تغليب المصلحة الشخصية على حساب الآخرين، ذلك أنّ المقاربات الأنوية بمثابة تحليل الفنان لشخصه، يقدم أو يمثل فيها الأنا ويعبّر عنها ومن خلالها عن هوسه بها (Adida; 2021: 12)، فيستغلّ كلّ فرص الظهور ليقدم ذاته و"أناه" كمرجعية (شبه وحيدة ومطلّقة) لمقارباته التي لا تكاد تستقرّ على شاكلة واحدة، حتّى تتضاعف وتتعدّد لتصبح "أنا مضاعفة".

لقد تعدّدت المقاربات الأنوية التي تطرح قضايا وتشكلات "الأنا المضاعفة" في عديد مجالات التعبير الفني (وخاصّة منها الأدبية)، بمعنى "التضمين" (inclusion) و"الاحتواء" (endiguement) خاصّة مع "دوستويفسكي" (Dostoïevski) تحت مسمّى (Allain; 1985: 183) «La Mise en Abysme» ومع "فاليري" (Valéry) الذي يقدم نفسه على أنّه "يرى عملية رؤيته لنفسه بنفسه" (Valéry; 1960: 25) «me voyant me voir» و"هوسمان" (Haussmann) من خلال "صورته المضاعفة اللامرئية" (Jung; 2010, : «Une figure du double invisible» 507).

مقاربات، وإن تنوّعت في طروحاتها، إلاّ أنّها أجمعت على أنّ "الأنا" ليست مفردة (رغم فرادتها) بحكم تأثرها بـ "الأنوات الأخرى" فتسعى بوعي (أو بغير وعي) إلى التّوحد معها عبر عملية التّضمين (Ardenne; 1997: 119)، وهذا ما استنتجته "فرويد" من خلال "نظريته البنويّة"، إذ يجزم بأنّ "لكلّ" "أنا" "أنوات" متمثلة في

"الأنا الغُلبا" و"الهُو". والتّضمين (إلى جانب بُعده الفلسفي)، هو إجراء فني وصيغة تركيبية "أنوية"، استثمرها المسرحيون بإدماج مشهد ركيحي في ركن المشهد ذاته، والأدباء بإدراج شخصية السارد في سياق السرد، والفنانون التشكيليون بتمثيل وجه (أو وجوه) الرّسّام في الرّسم ذاته. لوحات في لوحة توليفية تفتح على "ذوات الذات" وعالم الأنوات المتعددة.

فهل يتمثل الأمر في عودة المقاربات الفنيّة إلى "أسطورة الأنا" أو "الأنا الأسطورية" «LeMoimythique» (Souriau; 2004: 1020-1021) ليعرض فيها الفنان نفسه كبطل، ويوضّعن (objectiver) فيها ذاته، فتصبح الأنا بمثابة الآخر، وتعدو كمقاربة أنوية بمثابة مغامرة جديدة يلعب فيها دور المؤلف والبطل في نفس الوقت والتي تسميها الناقدة "كاترين ميّاي" بـ "الأسطورة الفردية" (Millet; 1987: «Mythologie individuelle» 197) أو "السيرة الذاتية" أو "البيوغرافيا الشخصية" لإعادة تشكيل "فضاءات الذاكرة" «Espaces de mémoire» (Deoliveira; 2003: 132) كخامة أولية لبعض الممارسات المعاصرة ضدّ موجة الصورة الإشهارية والإعلامية العارمة؟

يبدو مصطلح "أسطورة" في ظاهرهم مجرد مجموعة أفكار ومعتقدات تتقاسمها مجموعة، ولكنّه في ظاهره تعكس الذرما الصّامّة لوجود الفنّان الذي تدفعه حماسته إلى كتابة الزمن بما فات وبما هو آت، وما يصلّهما كآثر لحياته الشخصية ولذاته. ذات خاصة ترنو إلى دفع الحدود ذهنياً وإدراك اللّانهاية " (Voltaire; 1994: 307). لا نزع أن مادة بحثنا هذا تقدّم حقيقة جازمة ولا نظرية حاسمة، بقدر ما نعتبرها محاولة في التّقيب عن أسس الفنّ "الأثوي" الذي يطرح مسألة "التّضمين" للصّورة (أو بالأحرى للصّور) الذاتية في مجال الفنون البصرية من خلال دراسة وتحليل عيّات بذاتها، تتضمّن تمثيل الذات المتعددة أو المتوحدة مع الذّوات "الأخرى"، كذات الذّوات المتمثلة في الصّور الذاتية (Autoportraits) التي تنعكس من خلالها بقاء التمثيلات المرآوية لذات الفنّان. لنسيم دراستنا هذه بـ "الأنا المضاعفة من خلال "تضمين" الصّور الذاتية: تجلّيات ذوات الذات عبر اللّوحة-المِرّة". حيث ورّعنا محتوياتها إلى بابين رئيسيّين، تناولنا في أولهما مسألة تزامن حضور "الأنوات" في عيّات من المقاربات الأنوية التشكيلية، خاصة مسألة "الحضور الخفيّ للأنات" مع لوحة "الوصيفات" «Las Meninas» للفنّان الإسباني «دياغو فيلاسكاز» (Diego Velasquez) ومسألة "الحضور المفترض للهُو" مع لوحة "شاب ينظر لـ لورنزو لوتو" «Giovane che guarda Lorenzo Lotto» للفنّان الإيطالي "جيوليو باوليني" (Giulio Paolini)، لنعرض في الباب الثاني لـ "تجلّيات ذوات الذات" في مقاربة الفنّان الأمريكي "نورمان روكوال" (Norman Rockwell) باستقراء خفايا "لوحته- المرأة" الموسومة "صورة ذاتية ثلاثية" «Triple Self-Portrait» عبر التّحليل السيميائي والتّشكيلي لاستنباط الطّروحات الأنوية والأبعاد المفاهيمية والنقدية المضمنة في الصّورة الذاتية عبر الأنا المضاعفة للفنّان.

1. تزامنُ حضور "الأنثوات" من خلال المقاربات الفنيّة التشكيلية الأنثوية

يُعرّف المفكر حسن محمد حسن التزامن على أنّه "وقوع حادثتين في مكانين منفصلين في وقت واحد" (محمد حسن، 2014: 225) ويؤكّد "مارسال دوشمب" على أفضليّة من تلقّي الموضوع على الموضوع ذاته (Cauquelin ; 1998: 108)، حيث أصبح التزامن أسلوب تواصل بين ذات الباث وذات المتلقّي، يعبر الفنان "الأنثوي" من خلاله عن المداوثة مع الأنا والمثاقفة مع الآخر. وسيلة تسمح له بأن يجمع ويزامن بينذوايتو وضعيات وشخصيات وهيآت مختلفة في عمل واحد، الرّسم وموضوع الرّسم، الفاعل والمفعول، المائل والممثل، المؤدّي والمؤدّى، الجليو الخفيّ، المذرك والمقترض، الأنا والهوّ، أو بالأحرى الأنا والأنا الآخر، أنوات في الأنا أو أنوات الأنا.

1.1. "فيلاسكاز" والحضور المضاعف الخفي لـ "الأنا":

طُرحت فكرة المضاعف من جديد في بدايات القرن العشرين، منذ لاحظ "ميشال فوكو" دقّة وظيفة النظرة المزدوجة في الفنّ التصويري من خلال تحليله للوحة "فيلاسكاز" (Velasquez) بعنوان "الوصيفات" [«Las Meninas»] صورة 1، بحكم أنّها تتضمّن حضوراً (غريباً ومريباً) للرّسام نفسه، بمثابة وضعيّة "وجه لوجه" مع المتلقّين، عيون تفاجئ بعضها، نظرات حادة تتراكب وتتحابك لتنتج شبكة معقّدة من الشكوك والمبادلات والتحقّقي المريب، "فالرّسام لا يتوجّه بعينه نحونا متفوّجين على اللوحة إلا بمقدار ما نتواجد في مكان موضوعه الرئيسي، ونحن كمشاهدين لا نستثنى من العناصر المستحضرة في اللوحة، وإذ نستقبل هذه النظرة باستغراب، نتفاجأ بأنّها تطاردنا ثم تطردنا، ليحلّ محلّنا ما كان يتواجد قبلنا منذ بدء الأزمنة (زمن نشأة اللوحة)، ألا وهو التّمودج نفسه، وبالتالي لم نعد نميّز الفنّان من المشاهد ولا الرّائي من المرئيّ، وكأنّ الفنّان يرانا من قبيله، ويستدرجنا صحبته إلى عالم فضاء اللوحة، حتّى أنّنا نكاد نشكّ في إمكانية تواجدها قبالتها من خلال خيالات تعكسها مرآة في أعماق اللوحة، تحمل أطيافاً لشخوص غير متواجدين فيها، وكأنّها منعكسة في فضاءها من خلال الفضاء المقابل لها، والذي هو بالضرورة فضاء تواجد المتفرّج على اللوحة، بمثابة الانعكاس غير المتوقّع الذي يفرضه منطق الإصرار حتّى وإن لم يكن واقعياً، لهذا نتملّس أشباح أطيافنا "الأخرى"، بمثابة حضور في اللاحضور، من خلال منطق الاستحضار للنسخة المضاعفة الضائعة للذات المتشكّنة التّأهية، لأنّ هذا الظّهور المضاعف يجعلنا نشعر بأنّنا لسنا نحن، وكثيراً ما يتمّ ربط الصّورة المرسومة أو بالأحرى المرتسمة بالانعكاس المستترق من فضاء المرأة وثوهمنا بأنّ كلّ من لم تنعكس صورته على صفحة المرأة هو طيف شبحي يفنّد للوجود الماديّ، لهذا وعند التّفنّن لوجود المرأة العاكسة في رحم اللوحة، يشرع المتفرّج آلياً في البحث عن نظيره المضاعف (المنعكس) ولو عبر الاستحضار الدّهني.



صورة 1- فيلاسكاز، *Las Meninas*، رسم زيتي، 320 x 276 صم، 1657-1656،
Musée du Prado, Madrid (Espagne)

صورة 2- جزئية (فيلاسكاز يحضر في لوحة فيلاسكاز من وراء لوحة فيلاسكاز)

يسجل الفنان فيلاسكاز حضوره الفعلي من خلال تضمين صورته الذاتية داخل المشهد، مواجهًا للمشاهد ذاته، ممثلًا لذاته بذاته (*auto-citation*)، ومتمثلًا في ذاته (*auto-représentation*) متخذًا من ذاته مرجعًا لذاته (*auto-référenciation*) في حضور مزدوج مع شخصيات لوحته (وكأنه قد مثله شخص آخر)، ليخرج من جلباب الفنان إلى صفة الموضوع المائل والممثل فتتجلى اللوحة بمثابة صور متعددة، مضمّنة في صورة أخرى عبر مضاعفة الصور المتماثلة (ذوات متعددة لنفس الذات)، فهل تمثل صورة المسند من الخلف (قبالة الفنان فيلاسكاز) مشهدًا للفنان وهو بصدد الرسم؟ (كأننا بفيلاسكاز يسجل حضوره بلوحة فيلاسكاز ذاته)، بين المتجلي والمتخفي [صورة 2]، أم نحن أمام اللوحة الأصلية (التي تمثل الطفلة "مارغريت-تيريز" محاطة بأقاربها) نفسها التي نحن بصدد رؤيتها أمام ناظرنا؟

تمثلت مقارنة فيلاسكاز في تضمينه لمختلف الأزمنة في نفس الزمن (زمن إنشاء اللوحة وزمن ما بعد إتمامها وزمن مشاهدتها) كما تمثلت أيضًا في تضمينه لمختلف الفضاءات في نفس الفضاء (المرو من فضاء إلى آخر) تضمين فضاء في فضاء مماثل ليحيلنا إلى فضاء خارج المجال (فضاء الفنان وفضاء المشاهد)، فتتعدد زوايا النظر لنفس العنصر أو الإبصار من خارج المجال (بفضل لعبة تعدد الأطر واللوحات والمرأة أو الشائشة) ليسجل حضورًا أنويًا صارخًا يفوق حضور الشخصيات الرئيسية للوحة (الفتاة وانعكاس صورة الملك والملكة على مرآة أو إطار صغير في غياهب فضاء اللوحة)، حضور مضاعف لأننا التي تتأرجح بين التخفي وراء مسنده والظهور عبر الالتفاتة الصريحة لمواجهة المشاهد.

2.1. "باوليني" والحضور المفترض لـ "الهو":

تؤكد مقاربات الفن المفاهيمي على أن موضوعية الإبصار ما هي إلا خدعة إيديولوجية، وأن إدراكنا (في بعده كل البعد عن أن يكون محايدا) مشفّر اجتماعيًا، وما كان الدور الأساسي الذي لعبه الفن المفاهيمي، إلا إسقاط لأفئدة الفرضيات والمسلمات والاتفاقي لهذه الشفرات في وظيفتها التمثيلية، لتحوّل الشكل إلى شكّ، كعمل الفنان "جيوليو بوليني" (Giulio PAOLINI) الذي وصفه الناقد "ماركو مينيجيرو" (مُنظر حركة فنّ البوفرسستي أو "الفنّ الفقير") بأنّه "قبمفاهيميّ أذهنيّ" -Proto-» (Meneguzzo; 1989: 20) «conceptuel ou mental» وخاصة عمله الموسوم "شاب ينظر للفنان لورنزو لوتو" [صورة 3]، «Giovane che guarda» Lorenzo Lotto، والذي لعب فيه صاحبه على المفارقة الموجودة بين العنوان وما تمثّله الصورة، فهذا "الرجل الشاب" الذي ينظر إلى "لورنزو لوتو" ما هو إلا صورة فوتوغرافية عن لوحة الفنان لورنزو لوتو ذاته (وبنفس المقاييس)، حيث أنّ العنوان يقترح على المتلقّي تجربةً فوريةً تجعله يفاجأ بأنّه هو المعنيّ بالأمر، والشابّ ينظر إليه، فيلبسه شخصية الفنان لورنزو لوتو في لحظة الإبصار بالذات، ليتقمّص المتلقّي دور الفنان وأيّ فنان؟ علّم من أعلام عصر النهضة، "فيشعر وكأنّ شخصاً ما بداخل الصّورة بصدد النّظر إليه" (Marden; 2006: 238)، لكيلا تقتصر صورة بوليني على مجرّد نسخة فوتوغرافية عن لوحة فنان من عصر النهضة، بل معطى مادياً، يضع المتلقّي في سياق إنشائيّ ذهنيّ، فهو الفاعل والمفعول به، لمجرّد قيامه بفعل الإبصار، بالانتقال من الصّورة إلى ما بعد الصّورة أو "الميتاصورة" من ذات إلى ذات ومن زمان إلى زمان أو بالأحرى من ذات من التّاريخ إلى ذات في الحاضر ومن ذات الفنان إلى ذات المتلقّي ومن ذات المتقبّل إلى ذات الباث ومن الذات الممثّلة (الهُو) إلى الذات الماثلة (الأنّا). ومن الذات الحاضرة (المتلقّي) إلى الذات المفترضة (الفنان لورنزو لوتو)، وعلى عكس الحضور الأنثوي المباشر للفنان فيلاسكاز في رحم لوحته، يغيب الفنان "جيوليو بوليني" تماماً في صورته الفوتوغرافية ليورطنا في وضعية تلقّي أشبه ما تكون بالمتاقفة التي تفترض عملية ذهنية تحليلية تتلمّس حدود الشفرات التّفافية للتمثيل وتعيد النّظر فيها من جديد.



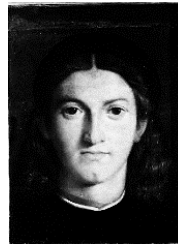
لورنزو لوتو، *Giovanetto*,

1505،

28x22 صم، زيت على لوح

خشبي،

Galleria degli Uffizi,



صورة 3 - جيوليو بوليني، *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto صورة فوتوغرافية (عن لوحة لوتو)، 22x

28 صم، 1967 (م. خ.)

Firenze

يقول ابن رشد في مؤلفه حول فنّ الشعر بأنّ "الشاعر العظيم ليس مخترعاً بقدر ما هو مكتشف" (ابن رشد، 1987: 64)، هذا ما نجد له صدى مع جوليو باوليني حيث أدرك أنّ دور الفنّان لا يتمثّل في إعادة تثمين دور المتحف، بل في اعتباره منجماً أو مخزناً يستكفي بإبعاده المفاهيمية (من خلال التّقيب بين غياهبه)، لا باستنساخ أعماله وإعادة إنجازها من جديد، ولا بابتكار الجديد الذي لم يسبق له مثيل ولا مثال، لكن باستنباط صيغ عرضٍ مخصوصة يتمّ فيها استرجاع العمل بالوسائل الحديثة المتاحة (بالاستنساخ الفوري بالآلة التصوير الفوتوغرافي كوسيلة تتعهد بإلغاء أي مسافة بعيدة في الزمن) والتّينتشأ بواسطتها المقاربة المفاهيمية للفنّان باوليني، في عملية "تمثّل" واقتباس الماضي «citation» و"استعادته" (وليس إعادته) كوسيلة مثلى لفهم تطوُّرات الفنّ.

إنّه ليس فعل التّقليد أو المحاكاة كغاية في حدّ ذاته أو الاسترداد السّلبى لعملٍ من الماضي، بل بمثابة رحلة استكشافية (عبر الأزمنة) لفهم الفنّ الرّاهن وآلياتهم خلال عملية "الفقر" إلى الماضي وإيلاء دور جديد للمتلقّي، بتوريطه في وضعيّة استكشاف لذاته الحاضرة (الأنثا) عبر الدّوات الأخرى المفترضة (الهُو أو الأنوات المتمثّلة في ذات الفنّان لورنزو لوتو عبر لوحته والفنّان جوليو باوليني عبر صورته الفوتوغرافية). مقاربة "قَبْمْفَاهِيمِيَّة"، يعرضُ علينا الفنّان باوليني من خلالها مختلف الكواليس التي أسهمت في إفراز مجموعة معقّدة من العلاقات مع المواقف الأنويّة التي أصبحت راهن اليوم، من خلال "إزالة الغبار" عن عمل "صورة الشاب" للفنّان لوتو (1505)، المحفوظ في متحف "أوفيزي".

للهولة الأولى، قد لا يتمّ اعتباره عملاً فنيّاً أو تطويراً فكريّاً وفعلاً للفنّان، لأنّه في ظاهره مجرد صورة فوتوغرافية بسيطة، أمّا من زاوية نظر مفاهيميّة، فهو إجراء ذهنيّ، من خلال عنصر لغوي يشكّل عنوان العمل الذي يتعلّق خاصّة بفعل الإبصار أو بالأحرى التّبصّر، من مجرد عملية النّظر (الحركة البديهية الأولى) تتطوّر تدريجيّاً إلى مرحلة الملاحظة، والتي ندرك من خلالها، أنّنا قيد التّفحص والاستكشاف، وأنّنا لمفهم ما ندركه عبر عملية تلقّ "ذكيّة" يتبادل المتلقّي عبرها المواقع مع الرّسام لوتو، حيث لا يقتصر "فعل" الفنّان على استخدام وسيلة التصوير الفوتوغرافي فحسب، بل على افتعال عكس الأدوار، ذلك أنّه لم تعد القيمة الفنيّة تركز على العمل في حدّ ذاته بل في ذات المتلقّي، ليتخلّص العمل الفنّي من شينيتته كعرض ماديّ ويتقمّص دور المثير والمشكّك والمورّط عبر سيرورة تشريك ذهنيّ فعليّ للمتلقّي في استنباط المعاني والتّأويلات، فيقلب دور هالي متفرج متقمّص لصفة الفنّان، ليجد نفسه مؤلفاً مزيّفاً في زي مثلقٍ متنكر، فهو لا يكتشف الماضي فحسب، بل يستكشف أيضاً العلاقة الفوريّة بين الفنّان والعمل والمتلقّي، لحظة الإبصار التي ترتقي لفعل الإنشاء والتّأويل.

2. تجلّيات "ذوات الدّات" في المقاربة الأنويّة للفنّان "نورمان روكمال"

لئن بدت الأمثلة التي تناولناها بالدراسة والتحليل في الباب الأول (على اختلاف أزميتها) مضبوطة لحضور الأنوات والذوات المتعددة في العمل الواحد، إلا أنها بقيت محتشمة بين الحضور الخفي والحضور المفترض ولم يتجرأ أصحابها على العرض الصريح والمباشر لأنواتهم، لهذا سنعرض في هذا الباب المقاربة الأنوية للمصمم الغرافيكي الأمريكي نورمان روكوال الذي بحكم "عدم انخراطه" في مسار تطورات الفنون التشكيلية (بسبب انتمائه لميدان التصميم الخطي) فقد تجرأ واخترق حدود تمثيل الذات من خلال مضاعفة حضور "الأنا" وتضمينها في صورته الذاتية المتعددة لتتجلى ذواته عبر ما يسمى بالوحة-المرأة في عمله الغرافيكي-التصويري الموسوم "صورة شخصية ثلاثية" لسنة 1960. فما هي السياقات الفنية والاجتماعية والسياسية التي ساهمت في صقل الشخصية الأنوية للفنان روكوال؟ وفيه تمثلت أنواته المضاعفة من خلال عمله هذا؟

1.2. ما وراء الشخصية الأنوية للفنان نورمان روكوال:

انطلقت التجربة الفنية الفعلية للفنان الأمريكي نورمان روكوال (Norman Rockwell 1895-1978) منذ سن السادسة عشرة، عندما رسم كتابه الأول، بعنوان "أخبرني لماذا، حكايات" (Tell me why, Stories) سنة 1910 بـ "رابطة طلبة الفن في نيويورك" (Art Students League)، وتعامل طويلاً مع حركة الكشف في الولايات المتحدة (Boy Scouts of America: BSA) من خلال تصميم رسوم مجلة "حياة الأولاد" (Boys' Life)، لينطلق في مسيرة احترافية منذ سن الحادية والعشرين مع صحيفة، "The Saturday Evening Post"، حيث أنه منذ أن صمم لها غلافها المصور، أصبح رساماً معروفاً، فانتج لها أشهر الرسوم التوضيحية والأغلفة لفترة تجاوزت نصف القرن، كما أنه وفي الأثناء (في الثلاثينيات من عمره)، صمم العديد من الشخصيات الشهيرة لروايات "مارك توين"، هذا إلى جانب مشاركاته في النشاط الإعلامي الملحمي عبر تصميم ملصق "الحزبات" المنتشر في جميع أصقاع العالم. لهذا يُعتبر من أشهر الفنانين الغرافيكيين الأمريكيين إلى حدود منتصف القرن المنصرم، ذلك أنه في سنواته الأخيرة، بدأ روكوال في ملاقة المزيد من الاهتمام كرسام غرافيكي محترف عندما اختار مواضيع أكثر جدية مثل "سلسلة العنصرية" لمجلة "لوك" (Look magazine). كأحد أمثلة الفن الملتزم المتمثلة في قضية "الاندماج العرقي في المدرسة" (school racial integration) بطلتها التلميذة الزنجية "روبي بريدجز" (Ruby Bridges) والتي قدمت هذه الرسمة الملحمية (لاحقاً) ليتم عرضها في البيت الأبيض عندما التقى الرئيس باراك أوباما في عام 2011..

كان روكوال فناناً غزير الإنتاج، حيث أنجز أكثر من 4000 عمل في حياته كما تم تكليفه بتصميم رسومات توضيحية لأكثر من أربعين كتاباً بالإضافة إلى رسمه بورترية الرؤساء مثل "أيزنهاور" و"كيندي" و"جونسون" و"نيكسون" و"جمال عبد الناصر" و"جواهر لال نهرو"، هذا إلى جانب مساهماته السنوية في تقاويم الكشف بين 1925 و1976، ليصبح عمله الموسوم «الفصول الأربعة» "Four Seasons" الأكثر شهرة

في التقويم الذي نُشر لمدة 17 عامًا وأُعيد استنساخه بأشكال وأحجام مختلفة، كما طالت تصاميمه شركات تجارية كبرى مثل "كوكا كولا" و "جنرال موتورز"، إلى جانب رسوم توضيحية للكتيبات والكتالوجات والملصقات والطوابع البريدية وأوراق اللعب. رغم كل هذا الرّخم (عددا وتناولا وموضوعا) ورغم الاحتفاءات والتّكريمات (الوطنية والدّولية) فقد تمّ رفض تصنيف عمل روكويل من قبل نقّاد الفنّ (الفاعلين آنذاك) كعمل فنيّ (Windolf; 2008)، نظرا لأبعاده التّشخيصية (البورتريهات) وآلياته التّقنيّة (تصاميم غرافيكية أكثر منها لوحات فنيّة)، كما تعلّلوا بأنّ العديد من أعماله "مجمّلة" بشكل مفّرط «overlysweet» (Solomon; 1999) وخاصة التّصاميم الخطيّة لمجلة «Saturday Evening Post»، والتي تميل نحو التّصوير المثالي أو العاطفي للحياة الأمريكيّة، أكثر منها مقاربات فنيّة تشكيليّة، وقد أدّى ذلك إلى نعت أعماله بعبارة «Rockwellesque» (التي تتضمّن ازدراءً مبطنًا). وبالتالي، لم يعتبروه "رسامًا جادًا" «seriouspainter»، بل ارتأوا أنّ عمله برجوازي وأنّ فنهابط (kitsch)، حتّى أنّ الكاتب "فلاديمير نابوكوف" وصف أسلوبه بـ "المبتذل" أو "العادي" (Nabokov; 1989: 96) «banal»، ورغم صرامة المواقف النّقديّة الأكاديميّة الفنّيّة تجاه أعمال روكوال والتي صدّت الباب أمام إدراج أعماله ضمن المقاربات الفنّيّة المعاصرة، إلّا أنّها لم تحبط عزائمها بصريح باتّنه يعتزّز بنعته بالمصمّم الغرافيكي «Graphic illustrator» كما ورد بكتيّب متحفه (American Chronicles; 2003-2004)

مما سبق نستنتج أنّ روكوال (رغم تجربته الطويلة والزّخرة) لم يخرط في مسارات الفنّ السائدة في عصره، بل انهمك في ميدان التّصميم الخطّي بكلّ أساليبه وتقنياته ومواضيعه التي كانت في أغلبها تمثّل شخصيّات شهيرة سياسيّة (مثل رؤساء الدّول) وملحميّة (مثل أبطال القضايا العنصريّة) وقصصيّة (مثل شخصيّة توم سويير) وإشهاريّة (مثل كوكا كولا) وشبابيّة كسفيّة (مثل تقويم الفصول الأربعة) في طراز فنيّ يغلب على ظاهره طابع المحاكاة التّشكيليّة وعلى أسلوبه طابع السّرد والوصفي بكلّ تفاصيله، في رسومات توضيحيّة قريبة من التّصوير الفوتوغرافي أو الرّسم الواقعي المفرط (Hyperréalisme) مع ما تبطنه من أبعاد رمزيّة خدمت في أغلبها جانب "الأنا" أو السّيرة الذاتيّة لأصحابها (سواء الأشخاص أو المؤسسات) من خلال البورتريهات التي مجّدتهم والتّلاقت نجاحًا كبيرًا لدرجة أن صحيفة «The Post Saturday Evening» قرّرت نشر سيرة ذاتيّة لرسّامها المفضل (الوفاي) والمخلص لواجباته مع المجلة كأحسن خلف لأستاذه الرّسام "جوزيف كريستيان لينديكر" «Joseph Christian Leyendecker» الذي سبقه في نفس الخطّة، وتفاجّبه من خلال تكليفه بتصميم غلافها حول الموضوع الخاصّ للمجلة والمتمثّل في تكريم الفنّان روكوال (في عددها 308 لسنة 1960) والتي أثارَت فيه فضول استكشاف خفايا "أنّاه" ليتصدّر غلاف مجلّته بمثابة البطل الجديد لمقاربته الفنّيّة الأنويّة التي أتاحت له الفرصة ليعرض (أو يستعرض) من خلالها نوعا من الأوتوبيوغرافيا

في لوحة (غلاف مجلّة) بعنوان "صورة شخصية ثلاثيّة"، سيرة ذاتيّة مرسومة نشرتها له مؤسسة "Garden City, N.Y." في نفس السنّة مكتوبة ومفصّلة للأحداث والمواقف التي مرّت بها أنه أو بالأحرى أنواته المضاعفة في كتابه الموسوم «My Adventures as an Illustrator»

2.2. الأنوات المضاعفة من خلال لوحة "صورة ذاتيّة ثلاثيّة":

يُعتبر فنّ الصّورة الدّاتيّة ضارباً في تقاليد الفنّ التّشكيلي على مرّ التّاريخ، ولكنّه غالباً ما كان يمثّل نموذجاً واحداً للشّخص المثالي، إلّا أنّ بعض "الاستثناءات" الفنّيّة تناولت الأوتوبورتريه عبر تعدّد تمثيل الشّخصيّة بنفس العمل الفنّي من زوايا نظر مختلفة، على غرار الصّورة الدّاتيّة للفنان النّمساوي "يوهانس دجومب" (1626-1728 Johannes Gump) لسنة 1646 [صورة 4]، (والتي ربّما تكون الأولى من نوعها)، حيث يمثّل الفنّان نفسه (من خلالها) ثلاث مرّات في إخراج مسرحيٍّ (إذ يتركّز في فضاء لوحته من جهة الطّهر، وينظر إلى وجهه في مرآة على اليسار ويرسم لوحته على اليمين)، وتشاء الصّدْف أن يطلّع عليها الفنّان روكوال في مناسبتين اثنتين (أولاهما على غلافٍ وشُكَّتَاب «Pascal Bonnafoux, Les peintres et l'autoportrait, Genève, 1984» «اوثانيتها عبر رؤيتها مباشرة عند زيارته لفلورنسا في معرض لسنة 2004» بعنوان «Autoritratto» برواق la Galleria degli Uffizi)، كما يذكّرنا تعدّد تمثيل الشّخص بنفس العمل بمسحوبة ليتوغرافيا منذ القرن الثّامن عشر بعنوان "فرنسيّ يرسم نفسه" للفنان الفرنسي "هونوري دوميي" («Honoré DAUMIER (1808-1879)» «صورة 5»)، حيث تتمركز المرأة هذه المرّة على اليمين واللّوحة على اليسار.



يوهانس دجومب صورة 4-
Autoritratto, 1646,
(نسخة مستطيلة / م. خاصة)



هونوري «Un français peint par lui même»
دوميي، صورة 5-
(16) 1722Dc-180j، 23,1 x 21,6 صم، Lithographie،
(Fol)-

نشرت في 29 مارس 1849 بـ *Le Charivari*
أعمالٌ نادرة (لحدّ التّفرد) كانت المرجع البصريّ الأساسيّ للفنان نورمان روكوال، ناهيك عن خبرته الطّويلة والمحرّفة في رسم البورتريهات ممّا ساعده على تخطيط رسومه التّحضيرية [صورة 6]، مستعيناً بالصّور الفوتوغرافية [صورة 7] من أجل ربح الوقت في النّقل الأمين للملامح وإضفاء طابع الواقعيّة المفرطة على

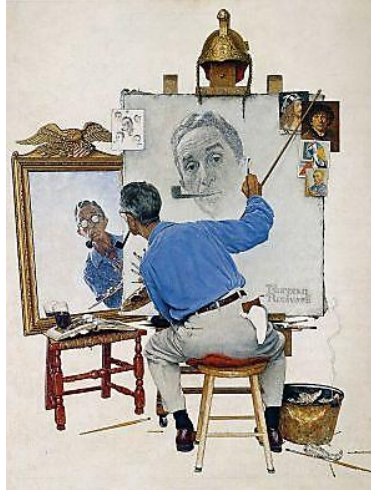
منجزاته الأنوية التي توجها بتصميم لوحته لغلاف المجلة بعنوان "صورة ذاتية ثلاثية" [صورة 8]



، متحف، صورة 7- صور Stockbridge. فوتوغرافية (مرحلة دراسية تمهيدية أساسية لتصميم اللوحة)



صورة 6- دراسة تحضيرية للوحة البورتريهات الثلاثة، أكوارال، 33.1 x 45.7 صم، متحف نورمان روكوال، Massachusetts, USA



صورة 8-نورمان روكوال، Triple Self-Portrait، رسم زيتي، 87,5 x 113,5 صم، متحف روكوال بـ Stockbridge تصميم لغلاف العدد 308 من مجلة Saturday Evening Post، الصادر في 13 فيفري 1960

تتجلى الصورة الذاتية المتعددة لتتضمن الأنواع على صعيد الحضور المادي، متمثلة في المرأة التي نراها في الخلفية (أو المستوي الأخير) كأداة لتمثيل الذات وإدراك تفاصيلها بما يتوافق مع الواقع (رغم انعكاس الاتجاهات المروية) لنشهد عملية تضميناً أولى، ارتقت في مرحلة متقدمة إلى تمثيل لنفس الشخص من طرف نفس الشخص (بين رسم على لوحة داخل اللوحة ومثل رسامها بالحقا) ذلك أن الفنان يساكن بين المثال المائل والممثل المنعكس بنفس الفضاء ليصبح الرفد والزائد والمرفود. رسام

يرسم نفسه بنفسه ولنفسه، في ثلاث تمثيلات للأنثى تظهر للعيان للوهلة الأولى، وهذا ما يبرّر العنوان ذاته، ومع ذلك، وعند التّحقيق والتّدقيق، يمكننا أن نستكشف رسومات أخرى مجمّعة على قطعة صغيرة من الورق، (في أعلى يسار اللوحة) والتي تمثّل أبحاث واختبارات الرّسام لتمثّلات الأنثى، فنستكشف أنّ صورتها ذاتيّة (رغم عنوانها) ليست ثلاثيّة فقط، بل ومتعدّدة وتتضمّن أنوات مضاعفة. لنكتشف وجهًا مضاعفًا منفصلاً عن جسد الفنّان (من خارج اللوحة) كصدى له، بحيث يمثّل أحدهما انعكاس الآخر واللوحة تتماهى في غدوّ ورواح بين المائل (الرّسام) والمثال (موضوع الرّسم) وتمثيله (الرّسم ذاته).

يطلّ علينا الفنّان نورمان روكوالّ بظهوره (وكأنّ لا مبال)، فتتضادّ كتلة قميصه الزّرقاء مع بياض الورشة التي يختصرها في مجرّد فضاء شاغر، كما لو كانت هي حامل اللوحة الحقيقي الذي يوشك الفنّان أن يرسم عليه، كما أنّ جلسته المائلة تؤكد أنّه في خضمّ صراعه مع تمثيل الأنوات في وضّعاتها (postures) ووضّعيّاتها (positions) المختلفة، مستعيناً برسوماته ودراساته الخطيّة الأولىّة وصورة الفوتوغرافيّة ومرجعياتها الفنّيّة، أملاً في مطابقة ذواته كنماذج للتمثيل مع ذاته كرّسام بصدد تمثيلها وتمثّلها في نفس الوقت، ليختمها بتوقيعه الذي يؤكّد هويّة الفاعل (الممثّل) رغم تطابقها مع هويّة المفعول به (المثال).

إلى جانب بورتريةاته ذاتيّة المتعدّدة، يضمّن روكوال (على يمين اللوحة) تمثيلات لبورتريةاته ذاتيّة لفنّانين مشهورين مثل "دورر" (Dürer) و"رامبرانت" (Rembrandt) و"بيكاسو" (Picasso) و"فان غوغ" (Van Ghog)، وكأنّه يجيب نقادّ عصره (الذين لم يعترفوا به كفنّان معاصر) أنّه يسير على دأب العظماء، عبر استحضار ذواتهم (من خلال تضمين نسخ عن أعمالهم) في رسم ذاته، لتتداوّن الذات بذواتها وذوات من شابه ذاتها، ويدعم موقفه هذا بحمله مطقة الألوان بيده تأسيساً بكبار الفنّانين على مرّ العصور، هذا إلى جانب ما تتضمّنه الصّورة ذاتيّة المتعدّدة من حضور الأنوات على الصّعيد المعنوي، حيث ضمّن الفنّان روكوالّ بعض الأغراض الرّمزيّة لعرض ذاته المعنويّة [صورة 9] المتمثّلة خاصّة في "وطنيّته" ووفائه لبلده متمثّلة في النّسر والعلم الأمريكي بتضمين ألوانه المميّزة (الأزرق والأبيض والأحمر) وخوذة المحارب، كما ضمّن ذاته المتألّمة عبر رسم دخانٍ صاعداً من دلو نحاسيّ مستحضراً حريقاً شبّ بورشته (عام 1943 في "أرلينغتون، فيرمونت"، أدّى إلى فقدان عدد كبير من أغراضه وأعماله الشخصية)، وذاته المرحلة المتجدّدة من خلال وجهه اللامكتمل المرسوم بالأبيض والأسود، حيث يمحو آثار الرّمن لأنّ الهزيمة ويحاول استعادة ملامح أنّه الجامحة عبر استحضار ملامح شبابه.



صورة 9- جزئياتن اللوحة

كلّ ذلك يتساكن ويتوالج (إلى حدّ الثّعالق) في فضاء يتفرّد فيه بالحضور ليعرض الأنا المضاعفة في كلّ تجلياتها المادّية والزّمنيّة والرّمزيّة والنّفسية والوطنية، وليُضغنا أمام إخراج مسرحي يستأثّر فيه بتسليط الضّوء على أنواته ويدعونا في نفس الوقت لاقتراح تنمّة أو تعمير لهذا الفضاء شبه الشّاعر. فضاء قسّمه وفق مستويات ثلاث متتالية ضمّنها "ذواته" المتعدّدة، فنثقف في أولها قفاه (وكأنه يتوارى عن الأنظار) ليُدْرَج في ثانيها لوحته القماشية حاملة لرسم وجهه الشّبابي (الذي يواجهنا به) وبورتريهات الفنّانين (الذين يناسي بتجاربههم العريقة)، أمّا المستوى الثّالث فقد تمثّل في صورته الهلامية المنعكسة على المرأة (والتي تسترق النّظر للمُشاهد) وكأنّها تراقب ردودأفعالنا تجاه التّمثّل الخفيّ وغير الملموس لذات الفنّان ونظيراتها (أو حتّى نقيضاتها) من الدّوات.

خاتمة

تبدو قراءة المقاربات الأنويّة ذات الصّور الذاتية المتعدّدة - مُستغصيةً علماء المتلقّي التقليدي (غير المهنيّ) الذي يثبط عن فكّ شفرتها منذ النّظرة الأولى، لتتجاوز عمليّة التلقّي مجرد النّظر لظاهر العمل الفنّي وترتقي من الإحجام الكابح إلى الإقدام الجامح نحو مرحلة التّدبّر في جوهره وخباياه كـ "مُعْطىّ للإبصار" «Donnéàvoir»، إبصاراً بمعنى التّبصّر واستنفاد كلّ الإمكانات التي تقرّضها مقاربات تتجاوز المفهوم الكلاسيكي للفنّ والتي يصنّفها بعض نقّاد ومنظّري الفنّ المعاصر من قبيل "اللافن" «Le non-Art» أو "ضدّ الفنّ" «Anti-art» (Verso, 1989: 34).

هذا ما حاولنا طرحه من خلال تحليل ودراسة المقاربة الأنويّة للفنّان روكوال، مقاربة تتجاوز الظّاهر من العمل لتجنّح إلما أطلق عليه الفنّان المفاهيمي «جوزيف بويز» (Beuys) "مفهوم الفنّ الموسّع" «Concept d'Artélargi» متجاوزا الغاية الفنّية الصّرفة، ليشمل ما أبعد من الفنّ، وكلّ ميادين الحياة (Collectif, 1998: 590). *L'art au XX^e siècle (Vol II)*، حيث تتعلّق بـ "الأنا الأسطورية"، التي يتصدّر فيها الفنّان مركز البطل والمؤلّف، بطل العمل الفنّي بالعمل الفنّي وفي العمل الفنّي ذاته. مواقف فنّيّة تحمّل بين طبّقاتها البعد الأنوي المتفرّد (unique) والفردانيّ (individualiste) الملهم للآخر، موجّها عينا المتلقّي (عبر "أنا" عين الفنّان) نحو ذواته كمركز للعالم (على غرار ما ذهب إليه فنّانو عصر النّهضة، حيث تصبح اللوحة نافذة تفتح على جزء من العالم محسب زاوية نظر وحيدة يفرضها علينا الفنّان) عبر تراسل وتواصل الأسطورة مع الأسطورة، الأسطورة الذاتيّة للمتلقّي مع الأسطورة الأنويّة للفنّان، ومثلما يكون التّواصل متعدّد الهياك المرسلّة والمتلقّيّة، يمكن

أن يحدث أيضا نوعٌ من التماهي بين الدّوات في هيئة واحدة، كنوع من "المذاوتة"، فتكون الدّات مُرسلةً ورسالة ومُرسلاً إليها في الآن نفسه لتكون الورد والوارد والمورود، مثلما هو الأمر في اللغة الباطنية التي تعرف بالخطاب الأحادي أو "المونولوج المرتد"، حيث البات هو المؤلف والموضوع والقارئ معا. حوار الأنا مع أناسها أو "الأنا-إنني" (Couturier; 2004: 61) « *le Moi-je* » والذي يمكن أن نمثله بالسيرة الذاتية، بله نحصره في المذكرات الخاصة والتأملات الشخصية، حيث يتستر الفنان وراء ضمير المتكلم الخفيضمير المخاطب الجلي، ليؤكد لنا بأن "الأنا هو آخر" (McSHINE ; 1990: 13) « *Je est un autre* » متوخدا معه لحدّ التفرّد، إذ لا ينتصب سوى خطاب المتكلم، مركزا حضور المبدع داخل عمله، إلى أن يصبح التعبير بضمير المتكلم بعيدا عن حيلة ابتداع شخصية أخرى. ذات في الدّوات، فيعملية تضمين متخنة تصل إلى حدّ التماذ (Transsubstantiation) التام بين العمل الفني والحياة والفنان الذي يسعى (من خلال مقارباته الأنوية) إلى إضفاء الطابع الموضوعي على ذاتية ذاته فتصبح ذاتا "مُوضَعَة" *un soi objectif*» (Worringer; 1978: 147).

هكذا تتجلى اللوحة للمشاهد كمرآة عاكسة لوجه (أو بالأحرى لوجوه) الفنان، حيث تساهم عملية تضمين ذواته المتعددة (والتي تجاوزت الثلاث المعلنة في عنوان اللوحة) في خلق تواغم مركب في ذاته الموحدة، ذات تؤلف بين الدّوات أو ذات الدّوات التي يُسمح للمتلقّي من خلالها، بالذّنو من اللوحة (وبالتالي من صاحبها)، كما لو كان ينظر من نافذة مفتوحة فيسترق لحظة من اللحظات الحميمة للفنان وروكوال، والذي بدوره يهمس لنا بلغة أنوية مُعجّمة (بين عالم الفن التشكيلي المحض وعالم التصميم الخطّي الوظيفيوعالم المفهّمة والتّظهير)، يدعونا من خلالها إلى سبر أغوار هويّته كفنان أمريكي ومهنته كرسام محترف وشخصيته كناقذ ساخر، وعن وطموحه في ترك بصمة في العالم عبر تضمينه لصورته الذاتية المتعددة كشاهد على تجربته الأنوية الخاصة التي يصرّ على مضاهاتها لمقاربات أعلام الفنّ عبر العصور، رغم ما لاقته من رفض حادّ ونقد لاذع من لدن أكاديمي ومنظري زمانه في مجال الفنّ المعاصر، ولكن اعتبرها الأمريكيون (مقابل ذلك) علما وطنيا ورمزا لتخليد الأحداث الأمريكية لدرجة نغته بلقب "الحكواتي الأمريكي" « *American storyteller* » الذي دونت ريشته جزءا هاما من تاريخ الولايات المتحدة في القرن العشرين (Artsper Magazine, 2020) لهذا فقد نُحت له تمثال (هو ولوحته ذات البورتريهات الثلاثة) في متحف الشمع الشهير بسان فرانسيسكو بكاليفورنيا [صورة 10]، هذا إلى جانب تشييد متحف باسمه ببلدته الأصلية Stockbridge سنة 1969، يضمّ 574 قطعة من أعماله.



صورة 10- تمثال شمعي يخلد الفنان روكوال مع لوحته (2009)

Wax Museum, At Fishermen's Wharf, San Francisco- California

تبعاً لذلك، وأثناء دراستنا لمقاربة روكوال من خلال لوحته متعددة الأوتوبورتريهات، راودنا التساؤل عما إذا كان دور هذه اللوحة (بكل أبعادها الأنوية)، مقتصرًا على الإسهاب في تمثيل ذوات الفنان داخل فضاء مُمسَّح ومفتعل؟، فضاء تضيق حدوده المكانية وترخُب آفاقه الدلالية، ذلك أن العديد من العناصر المؤنثة للمشهد (غير البورتريهات الذاتية الثلاثة) ترسم "حقلاً معجمياً" حقيقياً لورشة الرسام (أنابيب ألوان وفُرش متنوعة ومطقة الألوان (palette) وقطعة القماش ومنشفة صغيرة في جيب الرسام ورُسوماته التخطيطية وكتاب فني موضوع على الكرسي ومسند اللوحة والمقعد الخاص)، بما في ذلك العديد من الإشارات المرجعية والصُور الذاتية للرسامين المشهورين (فان غوخ، دورر، بيكاسو ورامبرانت)، لآلية دور التذكير بعلاقة عالمه الفني من ناحية ومراقبة راهن الفنّان الحاضر من ناحية أخرى. تمثل لوحة روكوال ترسانة من المفاهيم الأنوية وكلّما تعمقنا في استكناه خفاياها، كلّما استنتجنا أنّها لا تقتصر على تمثيل ذات أو ذوات الفنّان المتعددة، بل تمثل دعوة للمتلقّي للتفكير حول الفنّ، حول إدراك تمثيلات الأنا وحول مكان ومكانة الفنّان داخل نسيج المجتمع، حيث أنّه من خلال تقديمه المتعدّد لتمثّل ومثول ذاته، يبيّن لنا مدى قدرة المقاربات الفنيّة الأنوية على تمثيل الأوجه المختلفة للحقيقة الواحدة، ولكن ينبس لنا في الآن ذاته بأنّ الفنّان قبل كلّ شيء إنسان، كائن بشري يتطوّر ويتغيّر على مرّ الزّمن. أمّا عن عمليّة التّضمين، فقد ساهمت في دفعنا نحو إعادة التّفكير في المقاربات الفنيّة الأنوية، إذ يمكن لورشة الفنّان (كفضاء خاصّ بعمليّة الإبداع) أن تكون أحد محاور ومفاتيح قراءة هذا العمل، حيث يجد المتلقّين نفسه مساهماً (ولو بقسط تأويلي تكميلي) في المقاربة التي ي طرحها الفنّان.

عمليّة استقرائية، تُربّك أريحية التلقّي التقليديّة ولكن تضفي عليها طابع الفضول والتساؤل والمزّية وإعادة النّظر في المسلّمات والتّقييم الذي يرتقي أحياناً إلى شكل من أشكال النّقد الفنّي. فهل أنّ الفنّان الأنوي "يتجمل" ويتأنّق ليعان من خلال تعداد تمثيلات ملامحه الجسديّة الطّاهرة، أم يكشف وليجة حقيقته وهو يرسم؟، هل يقدّم ذاته الماديّة الموضوعيّة أم ذاته المعنويّة الخفيّة أم ذاته التي تمنّاها ولم يحققها بعد؟

ربّما يحاول أن يترك أثّر ذاتٍ مثاليّة للأجيال القادمة، حيث يطرح إشكاليّة مصداقيّة السيرة الذاتيّة من عدمها، في تأرجح بين اليقين والامتراء، فمنّ من الأنوات المقدّمة تمثّل الحقيقة ومن هي "المزيّة"؟

أسلوب فنّي، بمثابة "التوقيع الذاتي" الذي يجعل من الأفعال اليوميّة والمواقف الشخصيّة والنقد الاجتماعيّ فنّا، لتتحقّق مقولة الفنّان "بن فوتي" (Ben VAUTIER بأن "كلّ شيء فنّ" (Alocco;1995: 32)، وإذا ما سلّمنا بأنّ الأسلوب توقيع ذاتي، ألا يعدّ ذلك شهادة على وفاة صاحبه؟ على رأي "جاك دريدا" (*quand je signe, je suis déjà mort*) حيث يعتبر أنّ التوقيع أو الختم، رمزٌ لاختتام حياة صاحبه (وربّما هذا من بين تأويلات عدم اكتمال إمضاء الفنّان روكوالّ للوحته). فهل يمكن التسليم بأنّ لكلّ حقبة تاريخيّة أساليبها من حيث هي توقيع ذاتيّة، تفنّي فيها حياة الأنا (أو الأنوات) لأجل تخليد الذات (أو الدّوات) عبر الموقف الفنّي أو بالأحرى "اللافتي"؟...

قائمة المراجع والمصادر المراجع النظريّة

- ابن رشد، تلخيص كتاب الشّعر، تحقيق تشارلس بترورت، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987.
- البحراني (فاطمة)، التّناص، مقال بجريدة الفنون، عدد 37، يناير 2004
- محمّد حسن (حسن)، مذاهب الفنّ المعاصر، دارهلا للنشر والتّوزيع، القاهرة، 2014.
- ADIDA ; Sarah, « L'égotisme, qu'est-ce que c'est ? », *Passeport Santé*, ©, éd. M6 Digital Services, Neuilly Sur Seine Cedex, publié le 26 mai 2021 (consulté le 20 mai 2023) in <https://www.passeportsante.net/fr/psychologie/Fiche.aspx?doc=egotisme>
- ALLAIN ; Louis, « La mise en abîme chez Dostoïevski », *Revue de Métaphysique et de Morale*, PUF, 90^{ème} Année, n° 2, Esthétique (avril-juin 1985)
- ALOCCO ; Marcel, *L'école de Nice*, éd. De Maistre, Nice, Mars 1995
- ARDENNE ; Paul, *Art, L'âge contemporain*, éd. Du regard, Paris, 1997.
- *Artsper Magazine*, , « 10 choses à savoir sur Norman Rockwell » publié le 20 Nov. 2020 in <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/10-choses-a-savoir-sur-norman-rockwell/>
- CAUQUELIN ; Anne, *L'art contemporain*, Collection Que sais-je ?, PUF, Paris, 1998.
- Collectif, *L'art au XX^e siècle (Vol II)*, éd. Taschen, Cologne, 1998.
- COUTURIER ; Elisabeth, *L'art contemporain, mode d'emploi*, éd. Filipacchi, Turin, 2004.

- DEMEREDIEU ; Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, éd. Bordas, 1994.
- DEOLIVEIRA ; Nicolas, *Installation II*, éd. Thames & Hudson, SARL, Paris, 2003.
- JUNG ; Johann, « Une figure du double invisible », *Revue française de psychanalyse* 2010/2 (Vol. 74).
- MARDEN ; Brice, in La collection II du M.N.A.M, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 2006.
- MENEGUEZZO ; Marco,(s/d), *Verso l'Arte Povera*, trad. Catherine DELARUELLE, éd. Electa Pagina, Milan, 1989.
- McSHINE ; Kynaston, in *Catalogue Andy WARHOL, Rétrospective*, trad. Jeanne BOUNIORT, Paris, 1990.
- MILLET ; Catherine, *L'art contemporain en France*, éd. Flammarion, Paris, 1987.
- NABOKOV; Vladimir, *Pnin*, Knopf Doubleday Publishing Group, Random House ,1989.
- SOLOMON; Deborah, *The New York Times Magazine*. January 24, 1999, (Archived from the original on March 11, 2013. Retrieved April 28, 2012.)
- SOURIAU ; Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, s/d Anne SOURIAU, éd. Quadrige, PUF, Paris, 2^{ème} édition, 2004 mai, 2^{ème} tirage, 2006 juillet).
- VALERY ; Paul, *Œuvres* (tome II), coll. Bibliothèque de la Pléiade (n° 148), Gallimard, 1960.
- *Verso l'arte Povera*, éd. Electa, Milano, 1989.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, éd. Gallimard, Paris, 1994.
- WINDOLF; Jim "Keys to the Kingdom". *Vanity Fair*. (February 2008). Archived from the original on July 16, 2012. Retrieved April 28, 2012).
- WORRINGER ; Wilhem, *La transcription et l'immanence dans l'art*, éd. Klincksieck, Munich, 1978, (4^{ème} Tirage, 2003).

مصادر الصور

- American Chronicles: *The Art of Norman Rockwell*, The FIRST (Centre for the Visual Arts), organized by Rockwell Museum in Stockbridge Massachusetts, Nov. 1, 2003- Feb. 9, 2004, published in https://fristartmuseum.org/wp-content/uploads/rockwell_gg_fin.pdf
- GARCIA ; Rachel, publication de l'Académie d'AIX-MARSEILLE, <https://www.clg-pytheas.ac-aix-marseille.fr/spip/spip.php?article385>

- Norman Rockwell Museum website,
<https://www.artnet.com/artists/norman-rockwell/study-for-triple-self-portrait-7J4fpio5jgQ7XcoUBn9V-w2>