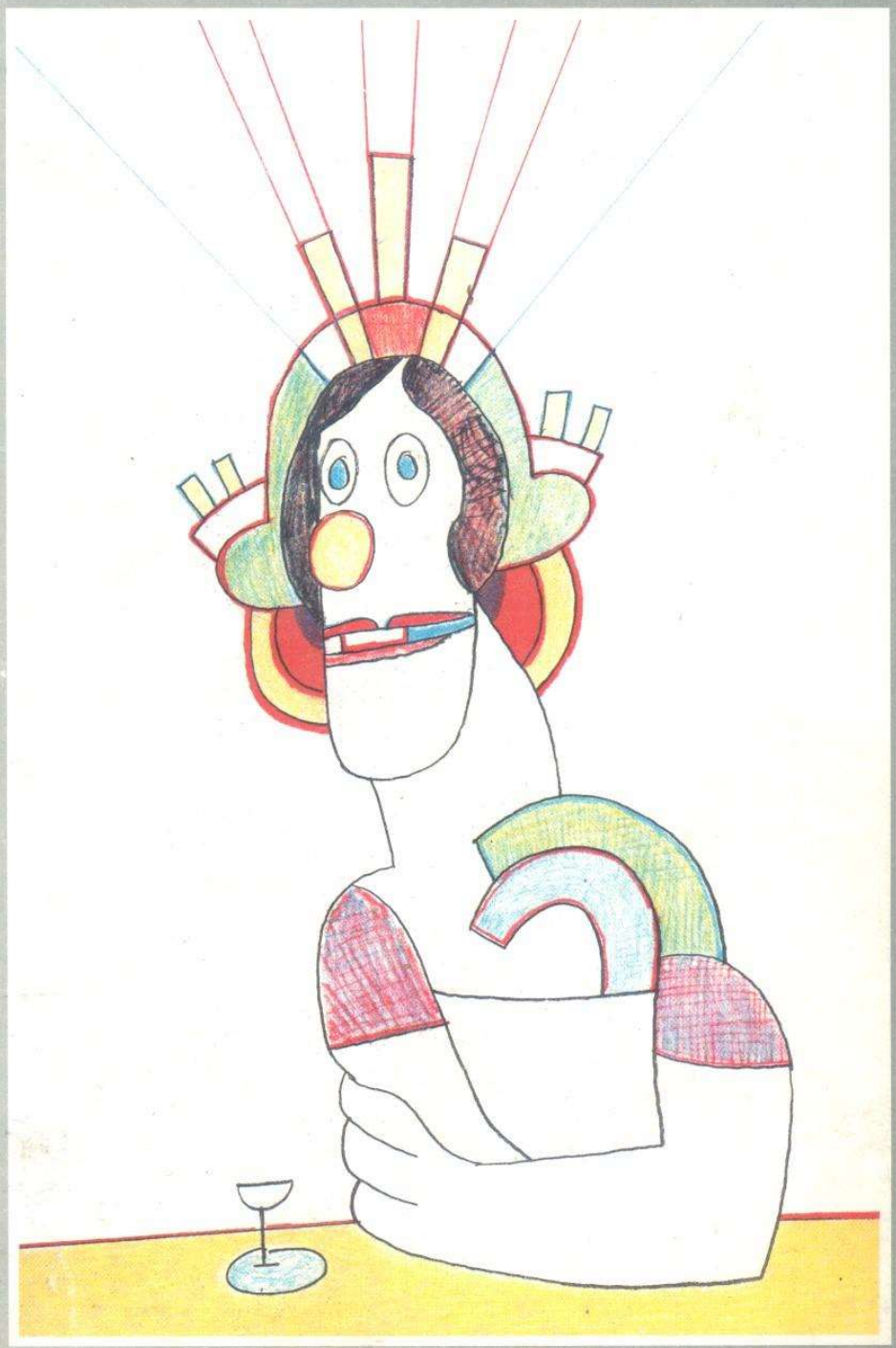
الفن المعاصر

AL.FANN AL.MOASER Contemporary Art Review Revue d'Art contemporaine

5
ربيع
2004

أكاديمية الفنون
ACADEMY of ARTS
ACADEMIE des ARTS



الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدرها أكاديمية الفنون

لوحة الغلاف

سول ستينبرج [١٩١٤ – ١٩٩٩]، «بونبون رودان»، ١٩٧٢، متحف المتروبوليتان، نيويورك.

ولد «ستينبرج» في رومانيا، وأنهى دراسته للعمارة في ميلانو عام ١٩٤١، وهاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٢، وشارك في الحرب العالمية الثانية بدءًا من عام ١٩٤٣.

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة فى الفنون تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس الأكاديمية

أ . د. هانى مطاوع

نائب رئيس الأكاديمية

أ . د. شاكر عبد الحميد

رئيس التحرير

أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير

أ.م.د. وائل غالى

سكرتير التحرير

أحمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات والترجمة بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

التصميم الفنى

محيى الدين اللباد

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

أزمة اللغة فى " المسرح الجديد" الإسبانى 015

بقلم : خوسيه جارثيا تمبلادو • ترجمة : د. خالد سالم • مراجعة : أ.م.د . حسن عطية

المرأة فى الأعمال المسرحية اليابانية الحديثة 035

بقلم : كوايكيه ميساكوو • ترجمة : نجلاء الحفنى • مراجعة : د. عادل أمين

سينما

ما بعد التصوير الفوتوغرافي وما بعده 057

من النسخ الآلي إلى الإنتاج الرقمي

بقلم : جوران سونيسون • ترجمة : داليا صبرى • مراجعة : أ.د. هشام أبوالنصر

شارات الرؤية 077

بقلم : محرر مجلة الجمعية الدولية للبيسبول •ترجمة : د. إيمان حجازى • مراجعة : د. يحيى عزمى

موسيقى

نظرية المجال فى علم علامات الموسيقى 091

بقلم : فكتور أ. جراور • ترجمة : التحرير • مراجعة : أ.د. راجح داود

موسيقى الجاز والعرق 107

بقلم : ساندى كارتر • ترجمة : هبة نبيل • مراجعة : أ.د عزة مدين

رقص

التخطيط المادي : مراجعة الرقص الرقمي ١٩٩٧" 119
بقلم : سوزان كوزيل • ترجمة : د. سومية مظلوم • مراجعة : أ.د نبيل راغب ، د. محمود كامل

ثقافة الرقص ، رقص الثقافة 131
بقلم : شارى كورنيللى • ترجمة : د. سحر فراج • مراجعة : د. محمود كامل

فنون شعبية

العابر والخالد أم غسق المحدثين؟ 159
بقلم : فيليب مانورى • ترجمة : التحرير • مراجعة : أ.د. راجح داود

سياسات الهوية 173
بقلم : جون براون تشايلدز • ترجمة : د. سمية رمضان • مراجعة : أ.د نبيل راغب

فنون تشكيلية

المجالات المعرفية الممكنة من خلال مشروع "الأروقة" 189
بقلم : لورا تشيزا • ترجمة : د. محمد لطفي نوفل • مراجعة : أ.د. مصطفى عثمان

الصفات الأساسية والتفسير النفسي والفسيولوجي للإدراك الحسي للألوان 211
بقلم : أوستن كلارك • ترجمة : أ.د. أمين الرباط • مراجعة : أ.د عبد الحميد الخريبى
أ.د. شاكر عبد الحميد

نظرية نقدية

البلاغة في مقابل الواقع 251
بقلم : ميخائيل ألبرت • ترجمة : د. محمد الجندى • مراجعة : أ.د. نهاد صليحة

نظام العلامات السردية والاستطرادية 261
بقلم : جوزيف كورتيس • ترجمة : أ.د حمادة إبراهيم • مراجعة : أ.د منى صفوت

نظرية ثقافية

الثقافة والسلعة 275
بقلم : ماري فرناندو بولونييزي • ترجمة : د. سمير متولى • مراجعة : أ.م.د. حسن عطية

نقد العقل الغربي، والاستشراق ، والأصولية الإسلامية 285
بقلم : منى أباظة و جيورج ستاوت • ترجمة : سامح فكرى • مراجعة : أ.د صلاح قنصوة

اتصال

علم العلامات الحيوية : المدخل الوظيفي-التطوري إلى تحليل معنى المعلومات .. 331
بقلم : أليكسى أ. شاروف • ترجمة : د. محمد لطفى نوفل • مراجعة : أ.د. نبيل راغب

تجديدات القطيعة أو التكنولوجيات المتقدمة والمستقبل 377
بقلم : إليو فليزيا • ترجمة : د. فيفى فريد • مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم

إبداع

مسرحية «الملك وأنا» 409
بقلم : أوسكار هامرشتاين • ترجمة : د. سامى صلاح • مراجعة : أ.د. أمين الرباط

وثائق ثقافية

عالم بلا جدران 505
بقلم : بيل كلينتون • ترجمة : تامر عبد الوهاب • مراجعة : د. محمود كامل

سقوط النسر 517
بقلم : عمانوئيل فلرشتاين • ترجمة : أ.د أمين الرباط • مراجعة : أ.د عبد الحميد الخريبى

مصطلحات

الإصلاح الفكرى ، تمازج التخصصات، إصلاح الجامعة 539
بقلم : إدجار موران • ترجمة : د. چيهان عيسوى • مراجعة : أ.د حمادة إبراهيم

كلمة المحرّر

نقدم، هنا، للعدد الخامس، من أعداد مجلة الفن المعاصر، في الوقت الذي يستعيد فيه، العالم، شكه التام في قيم الحضارة الإنسانية بعامة. من سترندبيرج السويدي إلى برتولد برشت الألماني، ترتاب الطليعة الفنية والأدبية العالمية في قيم الحضارة الغربية. ترتاب في التقدم، وفي العلم والصناعة، وفي التيار الوضعي والمادي، وتضخم النزعات الفاشية/النازية/الفاشية الجديدة... لكنها ترتاب أيضا في غرور الاستعمار والهيمنة على الثروات والشعوب، وغير ذلك من ظواهر الحضارة الغربية الحديثة وما بعد الحديثة. لذلك تظل الريبة العالمية مزدوجة : الريبة من الحضارة ومن نقيضها معا.

يرتاب المثقفون الغربيون، منذ مطلع القرن العشرين تقريبًا، في معنى التقدم والتطور. ويحتجون على المدنية. وليس الشك الراهن بالشيء الجديد؛ وإنما تمتد جذوره في التراث العقلي الأوروبي القديم والحديث بعامة، وفي مدارس اليونان بخاصة. وسبق أن مجد بعضهم القبح واعتبره عنصرا من عناصر الجمال الفني، وثار بعضهم الآخر على أوروبا ومدنيتها في الفنون والثقافة. وثار آخرون على انهيار الأخلاق. وتنبأ آخرون بالعدمية وببدء عصر جديد، وإنسانية جديدة تمجد القوة. صار الوعي الغربي إلى اللاشعور، واستعاد بدائيته، وأراد تحطيم الواقع الخارجي. صار الوعي الغربي إلى تحليل إنهيار الحضارة الغربية بين المرض، والتيه، والانحطاط الحضاري الغربي، والتناقض بين الحياة والتاريخ، ومضار التاريخ للحياة، والحياة المنسية لا الذكر، والأزمة العدمية الحضارية الغربية، وأزمة التمرد والإرهاب، وتخفيض قيمة القيم كلها، والعبث واللامعقول، وعدمية المثال الميتافيزيقي نفسه، والأكاذيب، والفصل بين القيم والأخلاق، والإسقاط الميتافيزيقي، وموت القيم الكونية، من العدمية المنفعلة إلى العدمية الفعالة، وتجاوز العدمية، الفوضى، والنفيّ. ترتاب الطليعة الفنية ...

... والأدبية العالمية في الذات، وفي البداية من الصفر، وفي "وقائع الوعي"، وفي النفس، وفي العلية، وفي التوازي النفسي–الفسيولوجي، وفي الإرادة. صار العلم إلى السؤال، وصار إلى العدمية، وصار التفاؤل العقلاني إلى موضع الأخلاق، وصارت الموضوعية العلمية إلى موضع السؤال، وصارت الميتافيزيقا إلى ينابيع السؤال.

استعادت الفنون والثقافة العالمية الراهنة، فنون وثقافة بدايات القرن العشرين، وكأن قرنًا لم يقع قط. استعادت السياسة العالمية سياسة القرن التاسع عشر الميلادي ، وكأن قرنًا من التحرر الوطني لم يقع قط. استعادت الهيمنة العالمية سياسة الاستعمار القديم ، وكأن قرنًا من الاستقلال الوطني لم يقع قط. استعادت السيطرة العالمية السياسة الإمبراطورية القديمة، وكأن قرنًا من حركات التحرر الوطني لم يقع قط. صارت مابعد الكولونيالية إلى الكولونيالية القديمة بوسائل إلكترونية بعد حديثة.

تحتج الفنون والثقافة على المدنية الغربية التي تطرفت في استخدام الآلة إلى حد غير إنساني. تثور على المدنية والآلية. تستعيد الحركة الفنية والروحية، التي كانت قد بلغت ذروتها في العشرينيات، وما زالت تطبع الفكر الأوروبي الحديث بطابعها إلى اليوم. تزحف ذئاب الفاشية، وقطعانها الهمجية، من جديد. وتندلع نيران الحرب العالمية الرابعة.

يئس العالم من الحضارة والثقافة والمدنية. ويتمرد المثقف الغربي على الحضارة الغربية بوجه عام، ويفضل التدفق المحموم على الوضوح الصارم ، والنشوة على العقل والنظام. هل يقدر الفن أن يتجاوز حدود الواقع ؟ هل يقدر أن يبلغ جوهر الإنسان وحقيقته التي طالما حجبتها المدنية الآلية خلف قناع كثيف من التصنع؟ إنها عودة

الإنسان التقليدي. إنها استعادة للإنسان القديم – الإنسان الذي يتقيد بنظام حضاري وثقافي جنى عليه وأحاله إلى وحش. إنه الاندفاع والجموح بدل النظام والشكل. إنها الأساطير والخرافات وحكايات الجن ونصوص التصوف القديم ورؤاه، بدل القيم العقلية. وفي الوقت الذي تسيطر فيه القوة على العقل، يلتمس الفنانون التعبير المرئي واليدوي، الفرعوني والآشورى والياباني، ونماذج من النحت الإفريقى.. السابق على الحرف المكتوب. وفي الوقت الذي يسيطر فيه التشاؤم على اليوتوبيا، يستكشف الفنانون الفن البدائي الذي كان له أثر بالغ في تطور الفن المعاصر.

فالمدنية الإنسانية أو المدنية الغربية، تعيش نوعا من القلق، منذ مطلع نشأتها. لذلك، فكيف تصارع الحضارة العربية، المدنية الغربية "القلقة"، "المتصارعة هي نفسها داخليًا ؟ كيف تصارع الحضارة العربية، المدنية الغربية والصراع من طبيعة المدنية الغربية ؟ كيف تصارع الحضارة العربية، المدنية الغربية والحرب من طبيعة المدنية الغربية ؟ كيف تحل الحضارة العربية، السلام، محل الحرب الغربية ؟ كيف تقيم الحضارة العربية، السلام، مكان الإرهاب، الذي شوه صورتها ؟

في أكثر الأحيان ، يمثل الحلم بداية القلق ، مشروعا ، جدالا داخليا. لذلك لا تلبث الحضارة الغربية أن تضطهد غيرها. فنظرية شارل داروين في "أصل الأنواع"، التي عرفت يومئذ رواجًا كبيرًا، تكشف اليوم عن أبعاد جديدة في تطبيقاتها، خارج نطاق الطبيعة. إن المطلوب من المواطن غير الأمريكي أن يشعر أنه أدني من الآخرين، ومنبوذ عن نموذجهم، ولن يرضخ، فإن المواطن غير الأمريكي لا يفهم أبدا لماذا يتعين عليه أن يخجل من أصله. وبالمقابل نتنازل بغير ما أسف عن مشاركة الآخرين قوميتهم. فبإمكان المرء على الدوام أن يجد لنفسه مكانًا معينًا في إطار المجتمع الإنساني، حتى وإن استبعد من مثل ذلك المجتمع.

...

... إن مدار الأبحاث والدراسات والمقالات العلمية، المنشورة هنا، هو محاولة للبحث عن معنى آخر، عن حلم آخر، يقبل التفسير غير العدواني، بل يقبل الحياة لا الموت الذي يرسله إلينا المجتمع الصناعي المتقدم، عبر حروبه المتكررة، ومشاهده المعادة منذ نحو عقد من الزمان.

إن السبب في شعور الإنسان الغربي بالغربة في هذا العالم، الذي كان يومًا عالمًا جميلا، هو الاضطراب الذي أصاب موقف الغرب إزاء الموت. لم يكن هذا الموقف مستقيمًا، فقد كان الغرب- بالطبع- مستعدا لأن يعتقد أن الموت هو النتيجة الضرورية للحياة. وباختصار، إن الموت طبيعي، لا يمكن إنكاره، ولا يمكن اجتنابه. ومع ذلك فإنه - في الواقع- كان معتادًا أن يحيا كما لو كان الأمر يجري على نحو مغاير. فكان يبدي ميلا واضحا لأن يركن الموت "على الرف"، وأن يزيله من الحياة. لقد حاول أن يخرسه. فإن موتنا هو أمر لا يمكن تخيله. وكلما حاولنا أن نتخيله أدركنا أننا في الواقع نعيش كمشاهدين. لا أحد يعتقد- في أعماقه- بموته الشخصي، أو، إن كلا منا - في اللاوعي- مقتنع بخلوده الشخصي.

أما عن موت الآخر، فإن الإنسان المتحضر يجتنب - بعناية- الحديث عن مثل هذا الاحتمال على مسمع من الشخص المعني. والأطفال وحدهم هم الذين يغفلون هذا القيد. أما البالغ المتحضر فإنه لا يكاد يقدر أن يضمر فكرة موت الآخر من دون أن يبدو لنفسه قاسيًا أو شريرا. وعادتنا هي أن نركز كل التركيز على العلة العارضة للموت- حادث، مرض، عدوى، تقدم في العمر. وبهذه الطريقة نفضح محاولتنا لتعديل دلالة الموت من ضرورة إلى مصادفة. أما إذا واجهنا موت الكثيرين في وقت واحد، كما في الحرب، فإن ذلك يبدو لنا مثيرًا "للصدمة والترويع" ■

المسهمون فى هذا العدد

خوسيه جارثيا تمبلادو
أستاذ اللغة الإسبانية و آدابها بجامعة مدريد كومبلوتنسي بإسبانيا

كوايكيه ميساكوو
باحث في المسرح الياباني المعاصر

جوران سونيسون
أستاذ بقسم علم العلامات بجامعة لوند بالسويد

فكتور أ. جراور
أستاذ علم العلامات الموسيقية

ساندي كارتر
أستاذ الموسيقى

سوزان كوزل
أستاذة الرقص الإنجليزية

شاري كورنيللي
أستاذ الرقص

فيليب مانوري
أستاذ الموسيقى الفرنسي المعاصر

جون براون تشايلدز
أستاذ علم الاجتماع الأمريكي

لورا تشيزا
أستاذة العمارة الإيطالية

أوستن كلارك
أستاذ الفلسفة بجامعة كونيكتيكت بالولايات المتحدة

ميخائيل ألبرت
محلل سياسي أمريكي

جوزيف كورتيس
أستاذ النقد الفرنسي

ماريو فرناندو بولونييزي
أستاذ النقد الثقافي البرازيلي

منى أباظة
أستاذة الاستشراق

جيورج ستاوت
أستاذ دراسات الشرق الأوسط الأمريكي

...

أليكسي أ. شاروف
باحث بقسم الحشرات بمركز البحث العلمي بفرجينيا بالولايات المتحدة

إليو فليزيا
أستاذ العلوم التكنولوجية بجامعة إكس-مارسيليا بفرنسا

أوسكار هامرشتاين
شاعر غنائي مسرحي أمريكي

مارجريت لاندون
(١٩٠٣-١٩٩٣)، روائية أمريكية

بيل كلينتون
رئيس الولايات المتحدة السابق

عمانوئيل فلرشتاين
مفكر أمريكي، و عالم و أستاذ البحث الاجتماعي في جامعة ييل بالولايات المتحدة

إدجار موران
ناقد سينمائي أمريكي

الحضارة في اتجاه معاكس

إن مجرد طرح فكرة حضارة لا قمعية يمكن أن تؤدي إليها الحضارة الفعلية القائمة، يبدو في المرحلة الحاضرة قليل الجدية. وحتى لو قبلنا بمثل هذه الإمكانية على الصعيد النظري كنتيجة لتطور العلم والتقنية، فإن علينا أن ندرك أن هذا التطور ذاته إنما يستعمل لهدف معاكس. إنه يستعمل في خدمة المصالح التي توسع من مجالات السيطرة. وعلى هذا فإن الناس في القطاعات الأكثر تقدما من المجتمع الصناعي كانوا مرتبطين بنظام السيطرة، وتوافقوا معه إلى درجة لم يسبق لها مثيل من قبل.

هربرت ماركوز

نقلا عن كتاب : هربرت ماركوز، "الحب والحضارة"، ترجمة مطاع صفدي، بيروت–لبنان، دار الآداب، ١٩٧٠، ص ٣٢–٣٣ .

سينما

ما بعد التصوير الفوتوغرافى وما بعده 057
بقلم : جوران سونيسون

شارات الرؤية 077
بقلم : محرر مجلة الجمعية الدولية للبيسبول

ما بعد التصوير الفوتوغرافى وما بعده

من النسخ الآلى إلى الإنتاج الرقمى

بقلم : جوران سونيسون

ترجمة : داليا صبرى

مراجعة : أ. د. هشام أبو النصر

يتناول جوران سونيسون فى بحثه "ما بعد التصوير الفوتوغرافى وما بعده.. من النسخ الآلى إلى الإنتاج الرقمى"، مسألة الما بعد Post ، التى تتردد فى مجالات عدة منذ نحو ربع قرن من الزمان. وكان "ما بعد التاريخ" قد سبق "ما بعد التصوير الفوتوغرافى"، وكان "ما بعد التاريخ" مصطلحًا نحته آرنولد جهلين فى كتابه عن علمنة التقدم Die Sakularisierung des Fortschritts، عام ١٩٦٧، للدلالة على الحداثة المتقدمة، وعلى الإيمان بالجديد، وعلى انغلاق باب تاريخ الأفكار، كما أورد ج. فتيمو، فى كتابه عن "نهاية الحداثة"، ويورجن هبرماس فى "خطابه الفلسفى عن الحداثة" der Philosophische Diskurs der Moderne. وليس من شك فى أن "مابعد الصناعة" هو المصطلح – الأساس فى الما بعديات كافة، بما فى ذلك "ما بعد التصوير الفوتوغرافى". ولعل الأسلوب يكمن فى الحوار بين الغياب والحضور، وبين الأطراف المضمرة والظاهرة بين الما قبل والوسطية والما بعد، وفى ذلك كله، وعبر جميعه. فالوصف عملية تنظيم للتوزع التركيبى والأبعاد البنيوية فى العمل الفنى (الأولى والوسطية والنهائية) بين المفتاح والمحور والوقف وحركة التصوير. بين هذه السلسلة تولد حركة العلامات. فيوحى لنا ذلك بالإبداع والابتكار فى المعطى الثقافى ...

... الاجتماعى. فالتصوير علاقة بين الإبداع والخروج (من حدود الأسلوب) والمجتمع . فهو بعد زمنى باطن مضمر. وهو اختيار يسعى إلى البلاغ النموذجى. وهو الرؤية التى تبلور لنا فى نسبة معينة، الوجود والمنزلة الإنسانية وسر الإنسان الخالد.

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لنص مقال
Goran sonesson, *Post-photography and beyond(1) From mechanical reporduction to digital production*, 07-11-2000.
وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية :
http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/VisionPhoto1.html

لوقت طويل وإلى الآن، ظل التصوير الفوتوغرافى هو الطريق الحديث لرسم الصورة. كان هو الطريق السريع لأنه كان الطريق الآلى، والطريق المتكرر اليسير، وأخيرًا، كان الطريق الصادق، والوحيد، إلى الصورة الصحيحة، سواء من جهة موضوعها، أو من جهة علتها.

فى المقابل، اكتسب التصوير الفوتوغرافى سمعة أنه (يصور) كيان بعض الشىء بروح محدودة، وأنه يعجز عن التعبير عن السمات الشخصية لمبدعه. إلا أنه فى الآونة الأخيرة ، عندما بدأ التصوير الفوتوغرافى يكتسب المكانة المميزة ، بدأت النظرية ترتبط بالاختراعات، فصار عامل السرعة يسمى تصويرًا آليًا، والتكرار يسمى نمطية، والصدق تأشيرًا، والافتقار إلى الروح افتقارًا إلى البراعة غير اللفظية. واستعدت نسور مينيرفا للطيران.

ولكن هل هناك حقًا عالم ما بعد التصوير الفوتوغرافى ؟ قد ندرك كيان هذا العالم إذا ما حاولنا فهمه من منطلق معايشتنا نفسه، لزمن طويل فى عالم ما بعد التصوير الزيتى، ذلك العالم الذى اكتسب فيه التصوير الزيتى معنى جديدًا بعد التصوير الضوئى. غير أن معنى كل من الأسلوبين السابقين فى التصوير على حد سواء يمر بتغيير جذرى بعد ظهور تصوير الحاسب الآلى.

وفى هذا البحث لن أستخدم تعبير "ما بعد التصوير" بوصفه اختزالا لتعبير "التصوير الفوتوغرافى ما بعد الحداثى" (كما اختزل كارانى Carani، ١٩٩٩، من قبل)، ولكننى أستخدمه للإشارة إلى أساليب التصوير التى ظهرت بعد التصوير الفوتوغرافى، والتى ارتبطت – بشكل أو بآخر – بالحاسب الآلى. ولا يعنينى من الصور الفنية سوى أنه يمكن من خلالها توكيد السمات المميزة للتصوير الفوتوغرافى وما بعده. ومن الممكن اعتبار الحاسب الآلى مجرد وسيلة للاتصال و/أو إعادة النسخ، فمثلا يمكن اعتباره وسيلة لتقديم صور على شبكة الإنترنت، وحينئذ نتفق مع أوتول (١٩٩٩) الذى يعتقد أن الدلالة Meaning قد وردت سلفًا، ولا يسهم الحاسب الآلى فى سوى تفكيكها أو تدهورها. إلا أنه من الممكن أيضا اعتبار الحاسب الآلى أداة للإبداع. فهو ليس وسيلة من وسائل النسخ الآلى العديدة الممكنة وحسب؛ وإنما هو وسيلة من وسائل الإنتاج الرقمى. ومن هنا ننطلق إلى عالم ما بعد التصوير. ...

١ –

مجتمع المعلومات التصويرية

إن مجتمعنا المعلوماتى هو مجتمع الصور. ربما يصبح المزج بين الأكلشيهين السابقين أكثر وضوحًا إذا ما عكسنا وضعهما. فلأول مرة فى التاريخ، صار مجتمع الصور، مجتمعًا معلوماتيًا. صارت العلامة التصويرية سلعة معلوماتية مثل العلامة اللغوية السائدة منذ زمن. وهذا شىء إذا ما تم ابتكاره يمكن تكراره بشكل مطلق، ولكنه أيضا شىء يمكن تجميعه من عناصر متكررة تم الانتهاء من ابتكارها، تمامًا مثل اللغة، ولكن على نحو فريد يميز الصور.

١ – ١ –

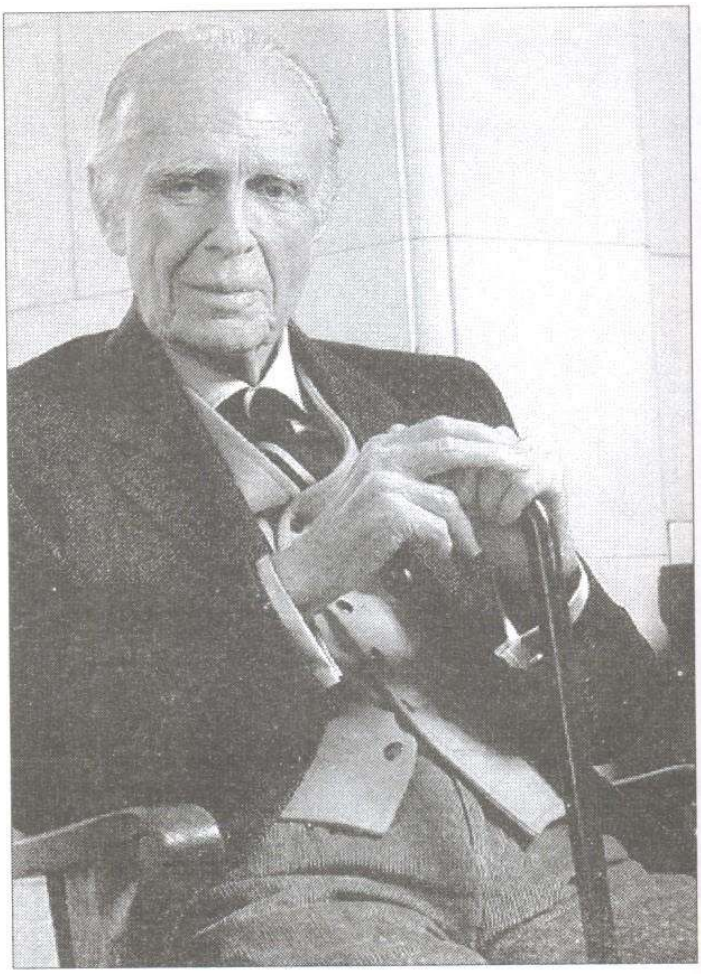
الصورة picture بوصفها ملكية معلوماتية

وهكذا صار من الممكن أخيرًا أن نطلق على الصورة الفنية ما قاله الشكلانيون الروس ومدرسة براغ، عند إشارتهم إلى الأعمال الأدبية، إنها تظهر كفعل مختلف ليس فى علاقتها بما سبقها من أساليب تقديم الأعمال الفنية وحسب؛ وإنما تختلف عن وسائل التعبير القياسية.

فمن ناحية المشهد الأصلى، هناك الصورة باعتبارها شيئًا مقدسًا يضع حدًا فاصلاً يحذر تخطيه مثل ما يمليه تابوت العهد المقدس، أو المخلفات النووية، وهى من هذا المنطلق مرتبطة بالزمن الحاضر بعرى لا تنفصم، ومن دون أية إمكانية لتكرارها فى أماكن مختلفة، أو زمان غير الزمان. ومن ناحية أخرى هناك العالم الذى فرضته علينا المدنية، والذى تشير فيه كل نسخة إلى النوع الذى تمثله، وتعاودنا نماذج متطابقة من تلك النسخ فى أزمنة وأماكن أخرى.

و يبدو أن تلك الرؤية تنبع من النص المعروف لفلتر بنيامين Walter Benjamin الذى أعلن فى الثلاثينيات من القرن العشرين، عن بداية عهد النسخ الآلى للأعمال الفنية. وقد كان هذا التوكيد بلا شك – تأكيدًا رائدًا فى ذلك الوقت. وبدلاً من أن يفقد الفن الحديث عبقه، الذى ربما بدا فى لحظة ما مثل نفحة من الهواء، فقد صاغ ذلك الفن الحداثى نفسه فى القالب البرونزى، وصار عالم الفن أكثر اكتفاءً بنفسه. وتسهم الطبيعة اليدوية للفن التقليدى الآن فى تحويل الصور الفنية إلى انحراف بلاغى غنى بدرجة تفوق الوسائل القياسية.

إلا أن نبوءة فلتر بنيامين Walter Benjamin لم تعبر عن تغير جذرى تمامًا. فقد صار التكرار الآلى تكرارًا رقميًا، مما أوحى بأن نمطيته عادت لا تقضى بأصل مسبق. وقد تحول الأسلوب الرقمى من مجرد وسيلة للنسخ إلى الأساس الذى يقوم عليه إنتاج الصور.



آدولفو بيو كازاريس

١ – ٢ –

التكثيف فى التأريخ الغربى للصور

إن علم العلامات الثقافية، كما عرفتها مدرسة تارتو Tartu، لا تدرس الثقافات؛ وإنما تدرس النماذج التى يقوم أبناء ثقافة ما بصياغتها للتعبير عن ثقافتهم. إنها تصوغ نماذج للنماذج. ويبدو أن أهمية هذا الفرق لم تكن واضحة بالنسبة إلى علماء العلامات المحدثين، وعلماء مدرسة تارتو نفسها. ومن هذا المنطلق قد نقتبس تعبيرات نمطية تقليدية مثل : "مجتمع المعلومات"، "مجتمع الصور"، "المجتمع فى مرحلة ما بعد الثورة الصناعية"، "حالة ما بعد الحداثة"...إلخ، ونتساءل عما تعنيه هذه النماذج الشائعة بالفعل: ما البدع أو الموضات التى يعبرون عنها فى هذا الشكل المنحرف؟ كيف يمكن هذه النماذج أن تصبح شيئًا مثمرًا فى التاريخ ؟

من الممكن أن نرى تاريخ العالم الغربى على أنه تكثيف مستمر لعدد الصور الشائعة، أى زيادة فى عدد صور السكان (راميريز، ١٩٨١). ولكن إذا ما حاولنا تقويم هذا التطور بشكل كمى بحت فلن يكون ذلك مجديًا. إن الدلالة Significant تنهض على العمليات المختلفة التى تكمن وراء هذه الزيادة.

لقد سادت الصورة بخصائصها الفريدة منذ عهد ما قبل التاريخ إلى عصر النهضة. ولكن ذلك لا يعنى أن التفرد كان ينطوى على قيمة كبيرة فى تلك المرحلة؛ إنما صار الأمر كذلك لاحقًا عند ظهور مفهوم الأدب. فى البداية، ينبغى أن نقول إن الصورة الفريدة تفرض نوعًا من القيود أو الحدود، نوعًا من العلامات ذات نسخة واحدة، وقد ظل امتلاك صورة والنظر إليها، وربما إتاحة الفرصة للآخرين لعمل نسخ منها لزمن طويل، ظل ذلك يعتبر ...

... نوعًا من الامتيازات النادرة. وقد حلت الصور الزيتية على الخشب والنحاس والقماش محل الصور الشخصية فى بعض البلدان والأقاليم لسهولة حملها. ونشأت سوق مفتوحة لبيع الصور، كما أسهمت الكتب وغيرها من المطبوعات فى نشر الصور على نطاق عريض. إن فنون إنتاج الصور التى تطورت فيما بعد (مثل فن النقش على الخشب، والحفر فى النحاس وغيرها) كانت فى كل مرة، تتيح الفرصة لإنتاج كم أكبر من النسخ المطابقة للأصل. إن الصور الفوتوغرافية تمثل بشكل رائع ما أسماه إيفيينز (١٩٥٣:٤، ٣٣وما يليها) العبارة المصورة المطابقة التكرار، أى إنه يمكن عمل صور مطابقة لا نهائية من الأصل. وقد صاحب ظهور التليفزيون وصناعة السينما ظهور وسائط مرئية مستديمة يتم إنتاجها فى الحال، كما صاحب ظهور مزيد من تلك الوسائط، ظهور الوسائط المتعددة وغيرها من الوسائط المرتبطة بالحاسب الآلى.

ويبدو أن التكثيف للصور بشكل عام يعود إلى عمليات مختلفة. فمنذ ظهور الصور الفوتوغرافية، على الأقل، كانت هناك زيادة مطردة فى عدد الصور. وعمومًا هناك طريقتان لعمل الصورة : أولاهما بواسطة اليد، أى باستخدام آلة بسيطة يتم إمساكها باليد، مثل القلم الرصاص، أو الفرشاة، أو قلم الرسم. وثانيتهما بواسطة جهاز آلى معقد. وقد نطلق على الأسلوب الأول اسم الصور الخطية، وعلى الأسلوب الثانى اسم الصور الآلية (انظر جوبرن، ١٩٨٧ ب) أو الرسم الآلى (جوران سونيسون، ١٩٩٢). ومن أمثلة الصور المصنوعة آليًا، الصور الفوتوغرافية، وأفلام الفيديو، ورسوم الحاسب الآلى، وعمومًا، عمل أية صورة بشكل آلى يستغرق وقتًا أقل بكثير من عمل صورة تنطوى على الحجم نفسه ، وعلى التعقيد اليدوى نفسه. كما أن تقديم الصور الآلية متاح لعدد أكبر بكثير من الناس، حيث لا يتطلب إنتاجها أية مهارة تتطلب وقتا طويلا لتعلمها، أو موهبة طبيعية، فالمقياس فى تلك الحالة إذن يعتمد على النقل البدائى لمعلومات الشىء التعبيرى، وليس على تقديم صور فنية.

لقد نتج من تاريخ إنتاج الصور فى الغرب زيادة مطردة فى النسخ من حيث العدد المطلق، وبالنسبة إلى كل نوع من الصور. لقد كان إنتاج نسخ من الصور دائمًا أمرًا طبيعيًا . وبعد أن صار التصوير الزيتى هو وسيلة الإنتاج، صارت تلك العملية ذات أهمية كبرى كوسيلة للتعلم، وكأسلوب لممارسة المهنة. وقد لعبت الكتب العتيقة فى هذا المجال دورًا أساسيًا فى هذا السياق. إن عمليات النسخ الآلية مكنت من إنتاج نسخ عدة تحتفظ بمطابقتها للأصل (مماثلة للأصل أو أقرب له على أية حال). وأكد إيفينز (١٩٥٣) أن الصورة

رولان بارت

Picture صارت علامة Sign تشبه العلامة اللغوية بنحو متزايد، بمعنى أن كل عبارة يمكن تكرارها مع احتفاظها بالمطابقة للأصل، أى يمكن عمل نسخ عدة من النوع نفسه. ووفقًا لما يقوله فلتر بنيامين Walter Benjamin (١٩٧٤) فإن تلك المرحلة هى المرحلة التى يمكن فيها تقديم نسخ من العمل الفنى بشكل آلى، أى إنه صار من الممكن عمل كثير من النسخ ، ولكنه فى خلال تلك العملية يفقد "هالته" التى ارتبطت بتفرده، والتى صارت ذات قيمة عظيمة الآن.

غير أن عدد الصور زاد على المستويات المجردة ، أى زاد عدد الصور المصورة. وينطبق ذلك على مبادئ البناء، فقد أضيف فن التصوير الزيتى وفن النقش على الخشب إلى فن النقش على الصخور، وأعقب ذلك ظهور الصورة الفوتوغرافية، والفيديو الموسيقى، وصورة الحاسب الآلى، والوسائط المتعددة... إلخ. كما ينطبق ذلك على صعيد الاستخدام. فبعد أن زادت فرص التعليم، وانتشرت وسائل الإعلام والإعلانات وصناعة الترفيه، اكتسبت الصور صفة اجتماعية بدلاً من تطبيقها تطبيقًا شخصيًا وحسب. وصارت وظائفها مخصوصة مثل خصائصها. وظهرت، فى الوقت نفسه، قنوات عدة يمكن من خلالها نشر الصور فى المجتمع. وقد ظلت الصور، لزمن طويل، معلقة فقط فى الكنائس والقصور التى لم يكن دخولها متاحًا للعامة فى أية لحظة، وخصوصًا لأى من الراغبين. ولكن منذ العقد الماضى، ظهرت الصور على لوحات الإعلانات فى الشوارع، والصحف، والمجلات، والمتاحف العامة والمعارض الفنية... إلخ. إلا أن التليفزيون ينشر هذه الصور فى المنازل أيضًا. ومع الإنترنت صار من الممكن إنشاء هذه الصور على الحاسب الآلى الشخصى، عدا إمكان نشرها لاحقًا فى أنحاء المعمورة كافة. إن هذا التطور يعود على الأقل إلى ...

... زيادة أنواع الصور والنسخ المصورة والأنواع المصورة.

أخيرًا ،هناك عدد متزايد من الأساليب المحددة جدا فى الاتصال التصويرى. فالنقوش على الأحجار والصور الجصّية والألواح الزيتية فى الكنائس والمتاحف تبقى فى أماكن محددة بحيث يستطيع أى شخص، فى أية لحظة، النظر إليها. وعلى النقيض، فإن البطاقة البريدية، وصور الدعاية، والصورة التليفزيونية يتم التحكم فيها، وبدرجة متزايدة، من مُرسل إلى متلقين سلبيين نسبيًا، خلال فترات محدودة، فاللقاء بين الصورة والمتلقى يقع فى أماكن ولحظات محددة وحسب، وحتى نسخة الصورة تتحلل إلى أحداث عديدة خلال الزمن (مع أنها قليلة نسبيًا). وينطبق ذلك أيضًا على حالة الإنترنت، حيث يحدد المتلقى زمن التواصل من خلال الاتصال بقاعدة بيانات الصورة، أو أرشيف البرامج، أو صفحات الإنترنت (قارن سونيسون، ١٩٩٥ ب). وقد تزايدت تلك العمليات كلها، وتسارعت فى مرحلة الانتقال من النسخ الآلى إلى النسخ الرقمى للصورة. إلا أن هالة الفن، المضطربة اضطرابا حقيقيًا، تنهار تمامًا.

١ - ٣ -

من النسخ الآلى إلى الإنتاج الرقمى

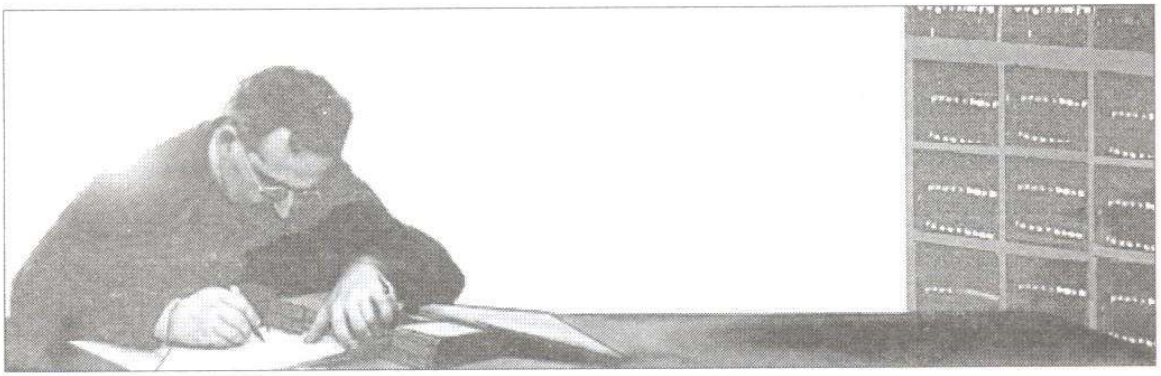
إن محور نقاش فلتر بنيامين Walter Benjamin يستند إلى كيفية تكرار الصورة، وإلى إمكان نشر نسخ عدة بمجرد عملها. إن محاولة نسخ صورة زيتية أو مسحها بالحاسب الآلى بجهاز "للمسح والاستكشاف" Scanner، لعرضها على موقع على الإنترنت، يختلف تمامًا عن استخدام الرسم الإلكترونى، أو عمل موقع على الإنترنت للغرض نفسه. إن آلية الأشكال البنائية لا تتوافق بالضرورة مع أشكال التوزيع، مع أن بعض الأشكال البنائية مثل الفيلم والحاسب الآلى، تبدو محتومة للتوزيع الآلى.

قد نقسم العلامات المصورة فى اللغة الدارجة إلى ثلاث فئات من الصور (سونيسون، ١٩٩٢) :

١- فئات البناء. وهى وسائل التعبير التطبيقى، ومدى مطابقتها للمحتوى. وإحدى فوائد هذا التصنيف هى إمكان التمييز بين الصورة الفوتوغرافية والصورة الزيتية.

٢- الفئات الوظيفية المقسمة وفقًا للتأثيرات الاجتماعية المفترض أن تبعثها الصورة، فمثلاً صور الدعاية مقصود منها تشجيع بيع المنتجات، والصور الساخرة تبعث على السخرية من شخص ما، والصور الإباحية تهدف إلى الإثارة الجنسية.

٣- فئات التوزيع. وهى قنوات نشر الصور فى المجتمع. وهى تجعل هناك نوعًا من التمييز بين لوحة الإعلانات وصور الصحف، أو بين البطاقة البريدية والملصق.



فلتر بنيامين

إن هذا التصنيف يوفر بالطبع نوعًا من البلاغة المرئية. فالمزج بين الفئات البنائية المختلفة والفئات الوظيفية وفئات التوزيع، يؤدى إلى نوع من الخرق لتوقعاتنا. فمنتجات لصق الفن التكعيبى ذات المكونات المتباينة تعد أحد أشهر أمثلة المزج بين الفئات. ويبين المزج بين الفئات الوظيفية فى أساليب دعاية بنيتون الشهيرة Benetton Publicity التى تمزج صورة إخبارية بصورة دعائية. إلا أن توقعنا لنوع من الارتباط بين الفئات البنائية، والفئات الوظيفية، وفئات التوزيع، يعد مصدرًا ثريًا آخر لخرق المألوف. نهضت أسس عدة من أسس مدرسة الحداثة (وما بعد الحداثة) على الخروج عن نمط الأعمال الفنية الشائعة فى القرن التاسع عشر : صورة زيتية (فئة بنائية) ذات وظيفة جمالية (فئة وظيفية) منشورة فى المعارض والمتاحف وقاعات العرض (فئة توزيعية). ومن هذا المنطلق، صارت أسس مدرسة الحداثة مشروعًا بلاغيًا متعمقًا، شأنها شأن أسس مدرسة ما بعد الحداثة فيما بعد.

إلا أن تاريخ وسائل الإعلام ونظم العلامات نفسها، يسهم فى فض العلاقات المتوقعة بين الأنواع التصويرية. وينطبق ذلك أيضًا على مستوى أعم. فالنقش على الخشب يوحى وحيًا ضمنيًا وفعليًا بأن العلامة المصورة لم تعد مقصورة على التوزيع اليدوى. ولكن صورة الحاسب الآلى وحده، تُتم الخروج عن المألوف حيث صناعة الصورة يدويًا.

– ٤ – ١

صور اليد والآلة

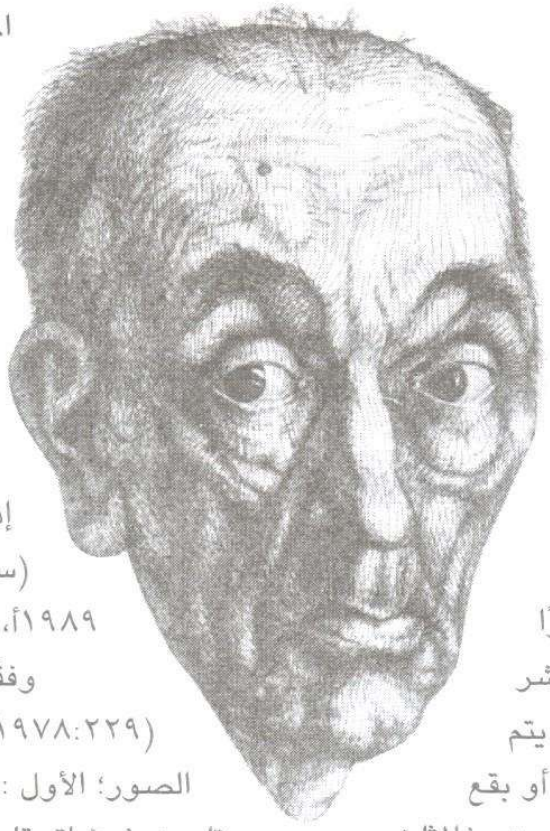
يكشف الطفل عن ماهية التخطيط البدائى (انظر جيبسون، ١٩٧٨، ١٩٨٠، ولوركات، ١٩٧٤) عندما يتحول اهتمامه من مجرد حركة اليد إلى آثار هذه الحركات فى الورقة أو غيرها، عندما تمسك اليد بالقلم الرصاص ويميل القلم على الورقة. وتلك العلامات المتروكة على الورقة هى بالنسبة إلى الطفل الصغير ...

... الذى يحبو، آثار عرضية لنشاط حركى مفيد فى نفسه، أى إن تلك العلامات تنطوى على وظيفة دلالية. ولا يبين رد فعل الطفل إذا لم ينتج من التلامس بين القلم والورقة أيّة خطوط أو نقاط، إلا عندما يبلغ من العمر ثمانية عشر شهرًا، وعندما يبلغ ثلاثة أعوام يرفض الرسم فى الهواء (انظر جاردنر، ١٩٧٣ب :٢١٥ وما يليها، ١٩٨٠:٤٣وما يليها، وجيبسون ١٩٧٨:٢٣٠). فما كان فى البداية مجرد مادة عرضية، صار الشكل الأساس للعمل، كما حدده مبدأ الارتباط المعروف بعمل لوحة.

ثم ينقسم الفعل التخطيطى بعد ذلك إلى جزأين متبعًا نهجين مختلفين تمامًا من حيث التطور : جزء من عملية الاكتساب تحكمه عملية تمثيل الكم المحدود من الخطوط والمنحنيات التى نطلق عليها الحروف، فى حين يستمتع جزء آخر بحرية نسبية حتى تبدأ-على الأقل- "مرحلة الواقعية" المكتسبة من المعلمين. و يمكن المرء دائمًا أن يقول- مستعيرًا واحدة من أقدم صور عالم الحاسبات -- إن الكتابة رقمية (شأنها شأن لغة الحوار) فى حين أن الصورة قياسية. غير أن ذلك لا يعنى أن الصورة أيقونية، أى إنها مشابهة لما تمثله، ولكنها شأنها شأن الحقيقة نفسها، بل شأنها شأن وجه الساعة التقليدى، وعلى عكس مؤشر الأرقام فى الساعة الكوارتز.

إن إدراك السطوح يعد من أهم العوامل التى يعتمدها إمكان مقدرة الحيوانات كلها على البقاء. فهى تقدر على التكيف من خلال تحديد علاقاتها المتبادلة وحسب. إلا أن جيمس جيبسون James Gibson (1980) يرى أن علامات السطوح لا تجذب انتباه أحد سوى الإنسان. وتختلف هذه العلامات فى أنواعها بين بقع ملونة، أو خطوط ،أو ظلال مُسلطة، كما تختلف أساليب عملها بين الأصابع، والقلم الرصاص، والفرشاة، وأداة حفر، والمسطرة، والفرجار ، أو أداة أكثر تعقيدًا مثل الطابعة، والكاميرا أو جهاز العرض. وقد تضطرب هذه العلامات ، فتصبح لاحقًا بقعًا قذرة، أو قد تتناسق بشكل ما فتُكَون أداة زينية. أما إذا قبلت العلامات التفسير من جهة مشهد حسى جائز، فإننا نتعامل مع صورة حينئذ. إن الصورة أو اللوحة التصويرية – التى ينبغى تمييزها عن الصورة الصلبة مثل التمثال المنحوت، صورة المرآة، الصورة التى تلتقطها الكاميرا، الصورة المرئية من خلال الكاميرا، الصورة المكونة على شبكية العين، الصورة التالية، الصورة الذهنية... إلخ (جيبسون ١٩٧٨:٢٢٨، ١٩٨٠:١٦وما يليها)- عبارة عن "سطح معامل يتيح مصفوفة مرئية محدودة /---/ من ثوابت دائمة عند لحظة مراقبة معينة". وهذا المفهوم للصورة يبدو غريبًا لمؤرخ الفن تبعًا لوجهات نظر عدة. فهو يعتبر النحت صورة. ولكننى هنا أصر على تأكيد أن الصورة عبارة عن شىء ذى حيز

تعبيرى مسطح (نسبيًا) (مثل مائدة بلياردو مان راى، ولكنها تختلف عن مائدة شيرى ليفين). فإمكان تمثيل العلامات الأيقونية الثلاثية الأبعاد (المنحوتات، الدمى، خيال الظل) لا يمثل مشكلة تمثيل مشهد الإدراك الحسى على سطح نفسه. كما أنه من الواضح أن صورًا عدة من القرن التاسع عشر الميلادى الشهيرة سوف يتم تصنيفها كأدوات زينية، أو بقع قذرة وفقًا لنموذج جيبسون. فالمثلث الأبيض فوق القاعدة البيضاء لماليفيتش malevitch يعتبر أداة زينية بسيطة، ولوحة الكنفا الزرقاء ليفيس كلاين Yves Klein تعتبر أقل من أدوات الزينة، وسيتم تصنيفها ببساطة بوصفها لوحات مطلية، فى حين تُعد أعمال بوللوك Pollock مجرد بقع قذرة. وما يميز تلك اللوحات فى الواقع عن الزينة أو الأقذار هو أنه فى عالمنا الفنى المعاصر، هى، أولاً، علامات منتشرة بشكل منتظم أو فوضوى على سطح ما، ثم هى تنطوى على "دلالة مرجعية"، كما يسميها جيبسون – مع أن هذه الدلالة لا يمكن مقارنتها بمشهد إدراكى حسى (سونيسون ١٩٨٩أ،(٢-٣-٣).



وفقًا لجيبسون (١٩٧٨:٢٢٩) هناك نوعان من الصور؛ الأول : إذا استخدمنا قلم تلوين، فرشاة، قلم حبر، قلم رصاص، قلم شمع، قلم سبورة، أو أية أداة أخرى يدوية، فإننا ننتج صورة خطية. أما الثانى فهو: إذا استخدمنا الكاميرا وملحقاتها،فإننا ننتج صورة فوتوغرافية (جيبسون ١٩٧٨: ٢٢٩ وما يليها، ١٩٨٠: ١٢ فى المقدمة وما يليها). تشير الأمثلة السابقة إلى منوعات عدة تفوق إشارتها إلى الفرق بشكل واضح. إن الصور التى يمكن اعتبارها يدوية حقًا هى الصور المرسومة بالأصابع، ولكن ...

ميخائيل باختين

... الكاميرا محمولة على يد أو أكثر . غير أن الفكرة الأساسية التى تكمن وراء تقسيم جيبسون هى أن عمل اليد هو عمل القلم الرصاص أو الفرجار أو أداة الحفر. إن اليد هى التى تقوم بعمل الخطوط والنقط كافة، أما تدخل اليد فى حالة الكاميرا، فهو مجرد تدخل خارجى من خلال حمل الكاميرا وضغط الزر فى لحظة معينة. ففى الحالة الأولى تعتمد انحناءة كل خط مرسوم ، وكل لحظة تمضى فى استكماله على قرار مُصغَّر يَحكُم حركة اليد. أما فى الحالة الثانية فبمجرد ضبط كادر الكاميرا وضغط الزر، يقوم "قلم الطبيعة" –وفقا للرسم الذى أطلقه فوكس تالبوت Fox Talbot على عملية التصوير– برسم الشكل برمته فى الحال. وهكذا فاليد هى البطل الرئيس فى كل الحالات التى لا تقوم الكاميرا فيها بهذا الدور.

ومن النتائج الشائقة للتمييز الذى يحده جيبسون أنه بينما تشتمل كل الصور على علامات المؤشر إلى الأدوات المستخدمة فى عمل الآثار على السطح، فإن علامات المؤشر تُعد فى الوقت نفسه أيقونات لمادة التمثيل فى حالة الصور الفوتوغرافية وحسب. ولفهم طبيعة الرسم الخطى، لا بد من بيان الفرق بينه وبين شىء أكثر شمولاً وأقل تخصصًا من التصوير الفوتوغرافى. إن "الأيقونات الصلبة" هى المصطلح الذى اخترعه توماس مالدونادو Tomas Maldonads (1974) لوصف العلامات التى ترتبط بمادة الرمز، باعتبارها أثرًا من الأدوات المستخدمة فى عملها، عدا كونها تشبه مادة الرمز. ومن أمثلة ذلك، صور الأشعة، والنقوش اليدوية على جدران الكهوف، و"الصور الصوتية" المصورة بالموجات فوق الصوتية، والصور الظلية، والآثار التى تركها المارة على الأرض فى هيروشيما فى أثناء سيرهم لحظة انفجار القنبلة النووية، والصور المصورة "بضوء خفى" لإيجاد الأشخاص المختبئين فى الغابات، والصور الفوتوغرافية العادية. ويعد الارتباط الحقيقى بين الصورة والمحال إليه Reference فى هذه الحالة ضمانًا للقيمة الحسية للصورة. وتجدر الإشارة إلى أن "الأيقونات الصلبة" لا يمكن اعتبارها ببساطة علامات مؤشرة وأيقونية، حيث ينطبق ذلك أيضًا على الرسم الخطى، فلا بد أن يكون هناك تطابق بين ركائز المؤشر والأيقونية.

من هنا، يبدو أن هناك حالات تقع فى منتصف الطريق بين الصور الفوتوغرافية والصور الخطية. ففى القرن الثامن عشر الميلادى، كانت هناك آلة لرسم رسوم من الصور الظلية. وكانت هذه الآلة هى مقعدًا يتصل بمصدر للضوء من أحد جانبيه، وشاشة ينعكس عليها ظل الشخص الجالس على المقعد من الجانب الآخر. وكانت محيطات الأشكال تُنقل من خلال تجاورها مع الشاشة. ولكن لم يكن من الممكن الاحتفاظ بها هناك بسبب عوز الطبقة الحساسة المستخدمة فى التصوير،

وكان من المحتم ملؤها باليد. أما فى حالة الآلة الدقيقة المعروفة باسم الفيزيونوتريس Physionotrace ، وهى أداة تتبع الشىء المطلوب رسمه بعدسة مجهر موصلة إلى بنتوجراف (أداة نسخ مكبرة أو مصغرة)، فيتم تحريك مُحدد الصورة داخل الكاميرا عبر محيط الشىء ،منشئًا نوعًا من التماس بين هذه المحيطات والنظرة. وهناك نوع آخر من التماس بين محدد الصورة والقلم. ويتحرى الشكل التلج على ورقة بالمثل فى الكاشة المستخدمة من قبل فنانى النهضة ومن بعدهم. هناك سلسلة من التجاوزات أو التماسات بين محيطات الشىء ونمط الضوء على الورق، وبين نمط الضوء والآثار التى تحتوى عليها المحيطات الناتجة من الضوء.

يصبح هذا التقسيم الثنائى، بعامة، ممكنًا، إذا نظرنا إلى مصطلح "فوتوغرافى" من منظور أشمل. فبينما يمكن اعتبار الصور الفيلمية امتدادًا للصورة الفوتوغرافية، فإن صور الفيديو تختلف تمامًا، مع أنها ليست يدوية. وهكذا ربما كان من الواجب اتباع رومان جوبرن (Roman Gubern 1987 ب :٤٦ وما يليها) فى استخدام مصطلح "الصور الآلية" باعتبارها المقابل الحقيقى للصور الخطية (كما اقترحنا من قبل)، وأن ننسب إلى الفئة الأولى كل الصور الفوتوغرافية والسينمائية وصور الفيديو. وينبغى أن ندرج تحت الفئة الأخيرة ما أسماه جوبرن (١٩٨٧أ: ٧٣) فى كتاب آخر "الصورة التجميعية"، أى الصورة التى يتم إنتاجها بالحاسب الآلى (راجع سونيسون، ١٩٨٩ب، ٣-١-٢ فى المقدمة).

ويواجهنا نوع من التناقض عند تصنيفنا لصورة بالحاسب الآلى، بأنها صورة آلية، وهو ما يبدو أمرًا طبيعيًا، فمع أن الطبيعة الآلية لصورة بالحاسب الآلى تفوق صورة الكاميرا بكثير، من حيث تطورها، إلا أنها لا تفرض درجة وضوح ثابتة، فالرسم يتم التحكم فيه إلى حد كبير بواسطة اليد من خلال الفأرة، مع أنها ليست طيعة مثل القلم الرصاص أو آلة النحت (التى يمكن إحداث التأثير المشابه لها بجدول رقمى). ومع الطبيعة الآلية المتطورة لصور بالحاسب الآلى، إلا أنها تحتفظ ببعض مزايا الصور الخطية.

إذا حصرنا أساليب تطبيق العلامات على السطوح كافة، يمكننا تقسيمها مثل إيسب Espe (1983) إلى ثلاثة أنواع :

١- صور خطية.

٢- صور فوتوغرافية.

٣- صور طباعية.

فالصور الطباعية أيضًا يمكن اعتبارها آلية. بدءًا من عصر جوتنبرج Gutenberg على الأقل، صار النوع المتحرك عبارة عن آلة صغيرة تؤسس لنسخ عناصر قياسية وحسب. غير أن هناك عملية آلية تقتصر على الصور الفوتوغرافية، وتؤسس ...

... بنسخ تفاصيل تتراوح فى الاختلاف. وقد كان ذلك مقصورًا فى الماضى على الصور الخطية (انظر جوران سونيسون ١٩٨٩ب، ٣-١-٢ فى المقدمة). ومن هنا، قد نتفق مع رولان بارت Barthes (21:1980)، عندما أطلق على الصورة العلم المستحيل للكائن الفريد. ويصبح الأمر كذلك فقط عندما نصل إلى الحد الذى نقتصر فيه على نسخ الحقيقة ككتلة واحدة. إن صورة بالحاسب الآلى وحده هى التى تبتكر عملية آلية تحتفظ بحساسيتها لتفاصيل الصورة الخطية.

٢ -

التصوير الفوتوغرافى ونظرية المؤشر

على عكس معظم أصناف الصور الأخرى، أدى التصوير الفوتوغرافى إلى إنتاج مجموعة صغيرة من الأبحاث المرتبطة بالموضوع تهدف إلى كشف دقة وظيفة علامتها Sign Function (راجع سونيسون ١٩٨٩ب، ١٩٩٤ث). يذكر فيليب دوبوا (٢٠) Philippe Dubois (1983) وما يليها) أن أولى نظريات علم علامات التصوير كانت تتجه إلى النظر إلى الصورة على أنها مرآة للواقع، أو كما كان بيرس Peirce يطلق عليها أنها أيقونة، ثم جاء جيل الأيقونيين الشهير الذى حاول بيان اتفاقية Conventional العلامات كافة. فالصورة الفوتوغرافية تقدم صياغة "مشفرة" للواقع، أو "رمزًا" كما كان بيرس يطلق عليها (على الأقل وفقًا لما يذكره دوبوا). وأخيرًا تم النظر إلى الصورة وفقًا لمادة التمثيل، على أنها إشارة Index، أو بالتحديد، أثر يخلفه المحال إليه، كما يقول دوبوا. وقد اتبع هذا الاتجاه للموقف الإشارى Indexicalist كل من دوبوا، وهنرى فانلير Henri Vanlier (1983)، وجان مارى شايفر Jean-Marie Schaeffer 1987، (راجع جوران سونيسون، ١٩٨٩ب: ٤٦ وما يليها). ومع أن دوبوا وشايفر يشيران إلى بيرس، عند تقديمهما لفكرة "التأشير" Indexicality، فإنهم يخفقان فى تقديم أية تفاصيل عند تفسير هذا المفهوم. كما أنهما لا يعرفان إلى أى مدى يمكن اعتباره صحيحًا. لذا لا بد الآن من أن ندرس نظرية المؤشر.

٢ - ١ -

ركائز المؤشر والأيقونية

فى أحد تعاريفه المشهورة للعلامة، أو بالأحرى، فى أحد تعاريفه للعلامة- المشهورة، وصف بيرس العلامة بأنها "تقوم مقام الموضوعة Object من بعض جوانبها، لكن بالاستناد إلى نوع من الفكرة، التى أسميها أحيانا باسم ركيزة Ground التصوير Representation." ويعتبر جرين لى Greenlee (1975: 64)، أحد المعلقين على أعمال بيرس، أن الركيزة هى ذلك الجانب من المحال إليه Referent فى التعبير، ومثال ذلك اتجاه الريح، وهى

الخاصية الوحيدة للشىء المرجعى "الريح" الذى يخبرنا عنها ديك الرياح. ومن ناحية أخرى يعتبر سافان Savan (1976: 10)، أن الركيزة Ground تتألف من السمات التى نستخلصها من الشىء المستخدم كوسيلة للتعبير، والتى إذا ما تبعنا مثال جرين لى، تشتمل على خصائص ديك الرياح التى تسمح له بالاستجابة للريح، وليس على الشكل المميز للديك المصنوع من الحديد والقابع فوق برج الكنيسة على سبيل المثال. إلا أن بيرس نفسه فى سياق آخر يُعَرِّف الركيزة Ground بأنها "التجريد"، ويُمثل ذلك بسواد شيئين أسودين (١-٢٩٣). وهذا بالطبع يمكن اعتباره ركيزة أيقونية (مثل التشابه بين ديك الرياح والديك الحقيقى، وبالمثل على صعيد آخر يمكن اعتبار ما يربط خصائص ديك الرياح بوصفه شيئًا ماديًا باتجاه عصف الرياح ركيزة Ground تأشيرية. ويبدو أن الركيزة Ground هى الجزء من العلامة الذى يستخلص العناصر المناسبة من التعبير والمحتوى. إن الركيزة هى، فى الواقع، مبدأ للارتباط Principle of Relevance، أو يمكننا أن نقول : "الشكل" Form الذى يربط بين التعبير Expression والمحتوى Content، إذا لجأنا إلى لغة فردينان دو سوسور (انظر جوران سونيسون ١٩٨٩أ : ٢٠٥ وما يليها).

من هنا قد تنطوى ركيزة المؤشر Indexical Ground أو التأشير Indexicality بعامة، على شيئين ، قد يقيمان علاقة بين التعبير والمحتوى، بمعنى آخر، قد يقيمان علاقة بين المصورة Representamen والموضوعة Object، وهى علاقة علامية تشكل العلامة الإشارية، وتعود إلى مجموعة أساسية من خصائص جوهر العلاقة بينهما فى نفسها، بغض النظر عن علاقة العلامات.

وأفضل أسلوب لفهم الركيزة Ground، كعلاقة، هو تمييزها عن الركيزة الأيقونية، وهى التى تتألف فى الواقع من مجموعة من الخصائص التى يتصادف تماثلها، وعن الركيزة الرمزية العديمة الكيان، حيث إن الدافع وراء ربط العلامة بمدلولها أو بما ترمز إليه يغيب فى حالة غيبة العلامة نفسها. ومن هنا يأتى تصنيف التأشير فى المرتبة الثانية والأيقونية فى المرتبة الأولى، والرمزية فى المرتبة الثالثة.

وعلى نحو أدق يبدو أنه من وجهة نظر بيرس ينهض عنصران على ركيزة أيقونية، وهو ما يمكنهما- بوصفهما أسلوبى التعبير والمحتوى لهذه الركيزة Ground -من الدخول فى علامات تؤلف علامة أيقونية إذا ما كان لكل منهما مجموعة من الخصائص المستقلة التى لا تعتمد علاقة التشابه بينهما، والتى يمكن اعتبارها من منظور معين متطابقة أو ...

... متشابهة، أو التى يمكن إدراكها، أو -بشكل أشمل- تجريبها على اعتبار أنها متطابقة أو متشابهة حين يمكن اعتبار التشابه تطابقًا فى ظل ركيزة الفروق الجوهرية.

وعلى نقيض ركيزة المؤشر-العلاقة، فإن الركيزة الأيقونية تتألف من مجموعة من فئتين من الخصائص العائدة إلى "شيئين" مختلفين يمتلكان تلك الخصائص من دون ارتباط أحدهما بالآخر، بغض النظر عن علاقة العلامات. ومن هذا المنطلق يرتبط التأشير "بشيئين"، وهو ما يمكن إدراكه بشكل مستقل عن علاقة العلامات. ومع أن الأيقونية تأتى فى المرتبة الأولى، إلا أنها ترتبط بشىء وحده. وكما لا يمل بيرس (٣-١، ٣-٣٦٢، ٤-٤٤٧) تمامًا عن التكرار، فإن الأيقونة المجردة يستحيل أن توجد. إنها خاصية ناتجة نمارسها لبرهة عابرة من الزمن من خلال تأملنا للوحة من واقع إدراكنا. وربما يصبح من الممكن، إذن - إن استخدمنا أمثلة بيرس- اعتبار الشحرور أو الهوية الأمريكية لفرانكلين Franklin أيقونات. وعندما نقارن بين شيئين أسودين، أو نقارن بين فرانكلين ورامفورد Rumford من حيث كونهما أمريكيين، فإننا نؤلف ركيزة Ground أيقونية. ولكن هذين العنصرين لا يصبحان علامتين أيقونيتين فى سوى حالة تمثيل أحد الشيئين الأسودين للآخر، أو عند اعتبار رامفورد ممثلا لفرانكلين. وقد ندرك التأشير. ولكنه لا يعد علامة قد تدخل فى علامات، فإن الأيقونية لها كيان، ولكنه لا يقع فى سوى حالة المقارنة. ومن هذا المنطلق، إذا كان التأشير علامة كامنة، فإن الأيقونية هى ركيزة Ground كامنة وحسب. وخلاصة القول إذن أن الأيقونية تنهض من عنصر فردى، أما التأشير فيقوم على علاقة، والمشكلة هى تحديد نوع العلاقة.

٢ - ٢ -
المؤشر بوصفه علاقة تماس وسببية

إن مثل وجهة النظر التأشيرية، السالفة الذكر، يتناسب تمامًا مع أكثر الصيغ العامة التى أوردها بيرس، والتى تنهض على "الاتصال الحقيقى"، وعلى "العلاقة الوجودية"، وعلى "الاتصال الحركى" (يضمن ذلك البعد المكانى)، بل تضمنت - فى واحد من أكثر معانيه الممكنة- "الاتصال الطبيعى" بين المواد (بيرس ١-٥٥٨، ١-١٩٦، ٢- ٣٠٥،٣-٣٦١، ٨-٣٣٥). ومن هنا يبدو القول بارتباط التأشير بالوضع الزمكانى (بيركس ١٩٤٩: ٦٨٣ وما يليها) الذى تقع تحته "فهارس" علماء المنطق، مثل بارهيل Bar-Hill ومونتاج Montague، أو "الخصوصيات الأنوية" لبرتراند رسل Russell، أو "محولات" Schifters جيسبيرسون Jesperson ورومان جاكوبسون Jakobson ، إلا أنه فى واقع الأمر ، كما يذكر سافان (١٩٧٦:٢٥ وما

يليها) فإن الموقف من الزمان والمكان يصل إلى حد ظهور نظام إحداثى قامت بنقله أنواع أخرى من العلامات- أو كما أود أن أضيف إلى حد أنه يمكن افتراضه من خلال الممارسة المستمرة لعالم خبراتنا المعتاد، العالم المسلم به، حياتنا العامة.

إن أمثلة عدة وعامة مما أوردها بيرس تفسر اتفاقنا مع رومان جاكوبسون (١٩٧٩) عندما يدعى أن التأشير يعتمد "تماسًا حقيقيًا". ويرتبط بالمحور التركيبى للغة والصور البلاغية المعروفة بالكناية. إلا أن الكناية لدى جاكوبسون لا تحتوى فقط على علاقة التماس (التجاور) المعروفة فى علم البلاغة التقليدى؛ وإنما تشتمل على علاقة الجزء بالكل المعروفة فى البلاغة بالمجاز المرسل. وهذا التمييز من الممكن إعادة صياغته داخل فئة التأشير (راجع نوث ١٩٧٥: ٢٠ وما يليها)، ووصفه بشكل أعم فيما يتعلق بالتماس (راجع جوران سونيسون، ١٩٨٩ أ: ٤٠ وما يليها).

إلا أن هناك سلسلة أخرى من التعريفات توحى بأن المؤشر يعتمد بشكل ما علاقة سببية بين تعبير العلامة الكامنة ومحتواها، أى إنّ الإشارة قد تشير إلى شىء قد تتأثر به (٢-٢٤٨). ويدعى بيرس عدة ادعاءات عن العلامات التى يقوم دوبوا (١٩٦٣: ٤٨ وما يليها، ٦٠ وما يليها) بتكرار كثير منها، عندما يحاول بيان أن الصور عبارة عن علامات تشير إلى أشياء مفردة (٢-٢٨٣). إنها تعد دليلاً على وجود الشىء الذى تشير إليه (٢-٣١٦). إنها تعرض ذلك الشىء من دون توكيد أىّ شىء بشأنه (٣-٣٦١). إنها تشير إلى الشىء المرجعى من خلال نوع من "القسر الأعمى" (٢-٣٠٦).

ومع أن التعريف القائم على السببية ربما كان أكثر التعريفات المقتبسة بين التعريفات التى قدمها بيرس عن التأشير، إلا أنه تعرض لهجوم خطير. فبعض المعلقين يرفضون العلاقة بين السببية والتأشير كلية، فى حين يرى بعضهم الآخر أنها علاقة اعتباطية. فبيركسBurks (١٩٤٩:٦٤٩ وما يليها) ينقد بيرس لخلطه بين علاقة العلامات ومجرد السببية عند اعتباره - مثلاً - ديك الرياح الذى يعمل بسبب تأثره بالريح مثالاً لعلامة تأشيرية. إلا أن المبرر الذى يجعل السببية تحول دون التأشير غير واضح، حيث إنه ينبغى اعتبار الرياح بوصفها مسببًا لدوران ديك الرياح نوعًا من التماس حتى يمكن تفسير تلك العلاقة.

وإذا تعمقنا أكثر فى لب الموضوع، نجد أن جودج Goudge(١٩٦٥:٥٥)، يدعى أنه لا يمكن تفسير ذلك سببيًا فى كل أمثلة العلامات التأشيرية التى استخدمها بيرس. فالنجم القطبى، تمثيلا لا حصرًا، ربما كان من الممكن اعتباره إشارة إلى القطب السماوى الشمالى، ولكنه لم ينتج من هذا الموقع الفلكى قط. وينطبق الشىء نفسه ...

... على الضمير الشخصى، أو حتى الإصبع المشيرة، كما ذكرت فى موضع آخر (سونيسون ١٩٨٩أ: ٣٩)، اللذين لم ينتجا من الشخص أو الشىء اللذين يمثلانهما، وإذا ما افترض أنهما كانا الدافع وراء العلاقة التأشيرية، فإن ذلك يصح للعلامات كافة، فإن بعض الحالات التى غالبًا ما تُستخدم لإثبات التفسير السببى، مضطربة، فى واقع الأمر. فالعامل السببى قد لا يكون هو المدلول، أو ربما لا يشير إلى الدلالة من منطلق كونه سببًا. ومن أهم الأسباب العديدة والمتزامنة لحدوث خفقة على الباب فى لحظة معينة: الباب، والمادة المصنوع منها، ووجود شخص بعينه، ويده المُحَركة. إلا أنه إذا لم يكن هناك شخص بعيَنه متوقع فى تلك اللحظة، فإن العلامة ستدل على معنى عام تماما وحسب، مثل "هناك شخص ما (ربما كان إنسانًا) بالباب يريدنى أن أفتح وأدخله". ولا يعتبر الشخص أو يده أو الباب، العوامل السببية هنا، هى جزء من دلالة العلامة Meaning (جوران سونيسون، ١٩٨٩: ٣٩).

وقد نعتبر ضرورة إشارة المؤشرات إلى الأشياء المرتبطة بها من خلال "القسر الأعمى" حالة خاصة من السببية. ولكن هذه المرة نطبقها على المفسر. وبذلك يصبح من الأنسب وصفها بالدافع Motivation. ويعتقد جرينلى (١٩٧٣: ٨٦) أن هذا يمثل تعارضًا من منظور بيرس، حيث إن العقل المفسر ينتمى إلى المستوى الثالث. وهكذا يقع خارج نطاق تعريف المؤشرات الصادرة عن المستوى الثانى. إلا أنه يبدو من الضرورى ترحيل هذا التعارض إلى موضع آخر، لأن "الشىء الآنى" بالفعل (ربما بعكس الشىء الحركى) من الضرورى أن يكون وحدة عقلانية. ومن المؤكد أن هناك مفهومًا يرجع إلى بيكويك Pickwick تجبرنا فيه كل المؤشرات على العناية بالأشياء المشار إليها. ولكن تلك الملحوظة تنطبق على العلامات كلها، بل على الأنواع الأخرى من الدلالة Meaning ■