بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة

م. علي حسين هاتف الخفاجي
تدريسي في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
قسم الفنون التشكيلية

ا. د. عاصم عبد الامير الأعسم
تدريسي في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث :

يعنى البحث الموسوم (بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة) بتقصي فاعلية بلاغة الصورة الاشهارية بوصفها وسيطاً دالاً في الخطابات الفنية والجمالية، فتتبع تمرحلاتها في فنون ما بعد الحداثة، كونها ارسالية تواصلية مؤسساتها راكزة في معمار المنظومة النقدية (الأدبية)، وكذلك في المجتمع الاستهلاكي المعاصرة.

لقد تضمن البحث اربعة فصول، فاحتوى الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) متضمناً مشكلة البحث التي تتمحور بتقصي بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة، وأهمية البحث والحاجة اليه، وهدف البحث الذي يقود الى تعرف بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة، وحدوده فضلاً على تحديد وتعريف مصطلحات البحث.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) فقد تضمن الاطار النظري مبحثين: تناول المبحث الأول: التواصل الاشهاري (مقاربة بلاغية). وتناول المبحث الثاني: فنون ما بعد الحداثة (هيمنة الصورة).

وتم استعراض أهم المؤشرات التي أفرزها الاطار النظري.

واحتوى الفصل الثالث (إجراءات البحث) التي تضمنت مجتمع البحث وعينة البالغة (٥) نصوص فنية وطريقة تحليل عينة البحث وتحليل نماذج العينة.

وتضمن الفصل الرابع (نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات)، ومن أبرز النتائج التي توصل اليها البحث:

١. سعت فنون ما بعد الحداثة الى اعادة تشيد الخطاب الفني وطروسه الجمالية وبلورته من خلال بلاغة الصورة الاشهارية _ بما ينساق واستدماجاتها بالنزعة الاستهلاكية وتمددات العولمة _ مفاهيمياً وبنائياً.
٢. تجلت بلاغة الصورة الاشهارية في النص الما بعد حداثي بارسالياتها تبعاً لتنافذ ومصاهرة بنيني (المبصور والملفوظ) كون الخطاب الاشهاري نظام سيمولوجي دال وعلامة مركبة.
٣. ساهمت نصوص ما بعد الحداثة في اشراك المستشهر في تلقي الصورة الاشهارية ومقولاتها، لأنه هدف وغاية يراد استدراجه وتدويره في سياق العصر وانماطه، فمدرج المعنى ساح في تحلماته ومخياله.

وخلص البحث الى مجموعة من الاستنتاجات منها:

١. نَزعت فنون ما بعد الحداثة بمعطيات بلاغة الصورة الاشهارية وتمظهرها التواصلي للإعلان عن حتمية الميديا وصورنت بنية الثقافة وتراسلياتها التداولية.
٢. تمفصل فعل المشاهرة ببلاغة الصورة ونجاعة معالجاتها الاسلوبية وشعرنة تمظهراتها لتشكل رواشح وابدلات احتفازية تنساق مع استمزاجات الرأي البيئوية المعاصرة.

وقد انتهى البحث بثبت المصادر والملاحق.

Abstract:

In the postmodern arts, the following research (the eloquence of the publicity image in postmodern art) deals with the study and investigation of the effectiveness of the eloquence of the visual image as a mediator in artistic and aesthetic discourse. It follows its movements in postmodern art as a communicative missionary whose institutions cling to the architecture of the monetary system And the interpretation of the productions of postmodern arts through the formality of the formality of the verbal and imperialism in the modern consumer society.

The research included four chapters. The first chapter includes the research problem, which includes the research problem, which focuses on

investigating the eloquence of the publicity image in the postmodern arts, the importance of research and the need for it, As well as defining and defining search terms.

The second chapter (the theoretical framework and the previous studies) included the theoretical framework two topics: the first topic: publicity communication (rhetorical approach). The second topic: Postmodern art (image dominance).

The most important indicators produced by the theoretical framework were reviewed, and the second chapter included the presentation of previous studies.

The third chapter (research procedures), which included the research community and the sample of (5) technical texts and the method of analysis of the research sample and analysis of the sample of the research sample.

The fourth chapter (the results of the research, conclusions, recommendations and proposals), and the most prominent findings of the research:

1. The postmodern arts sought to re-evaluate the artistic discourse and its aesthetic appeal and crystallize it through the eloquence of the publicity image - in terms of its appropriation and integration with consumerism and the expansion of globalization - conceptually and structurally
2. The eloquence of the publicity image in the post-modern text was manifested by its manifestation according to the Bennini and Bennini interpositions, the fact that the discourse of the news was a demological system and a composite mark.
3. Postmodernist texts contributed to the participation of the famous in receiving the publicity image and its statements, because it is a

goal and purpose intended to be drawn and recycled in the context of the era and its patterns, and the meaning of the meaning of the implication in his perceptions and perceptions.

The research concluded with a number of conclusions, including:

1- Postmodern art has been stripped of the rhetorical data and its communicative manifestation to announce the inevitability of the media and depicted the structure of culture and its deliberative processes.

2- The act of marriage is separated by the eloquence of the image and the efficacy of its stylistic treatments and the sensations of its masculinity to form candidatures and ceremonial incarnations that are mixed with contemporary visions of contemporary opinion.

The search ended with sources and shapes.

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

اتخذ الفن _ كمعرفة وممارسة انسانية _ مسارب تواصلية عدة. فمنذ القدم جسد الفن ما شغل الفكر الإنساني والحيثيات الانطولوجية المتماكنة معه واظهارها بشكل ما الى حيز الوجود. وهذا مكن الانسان تدريجياً الاستجابة لمعطيات الاشياء والافكار بصوريتها التي تمظهرت (علامياً).

واذا رمنا الحديث عن الفن فان " لغته غير خطابية بل بصرية _ ابتداءً _ متعلقة بالصور؛ (صور الاحساسات والانفعالات المحفزة للفكر)، ومن ثم ضرورة التفكير بواسطة لغته الصورية. اذ لا يصلح الفن لأن يكون ميتافيزيقياً بكليته بقدر ما يحتاج الى ان يكون ممارسة فكرية، او بتعبير اخر مغامرة فكرية عبر التنويعات الصورية وما تنتجها للمتلقي".[١] فقد عول الفن على المنظومة البصرية (الصورة) وعلاماتها التي تشيد خطابه الجمالي.

وقد اجتاز الفن شوطاً مع اختراع الكاميرا وظهور الصورة الفوتوغرافية حيث تغيرت سياقات الحضارة الإنسانية وانساقها الثقافية. فمع النتاج الصوري للرسم الحديث _ مثلاً _ نجد بان صيغ التعبير الجمالي اتخذت تنويعات اسلوبية وادائية لإنتاج صوراً جمالية وفنية وجسدت مفهوماً جديداً لأدراك وقائع العالم العياني وتمثلاتها الاشهارية.

اذ شكلت الصورة الاشهارية احدى انظمة التواصل والتعبير غير اللسانية المتكاثرة في مجتمعاتنا، وبالخصوص الاشكال الأيقونية كإحدى وسائل التعبير في التواصل الانساني. اذ يندرج الاشهار ضمن النشاط التواصلي العام الذي يميز الحياة الاجتماعية.

وقد باتت هذه الصورة اليوم جزءاً من تاريخنا المعاصر حتى اننا نطلق عليها اسم المرحلة الكلاسيكية من الحداثة، وبعد ظهور مصطلح (ما بعد الحداثة –post modernism) افتتح عصرا من الفن مختلف عما سبقه، اثيري، متحرر من كل شروط المجتمع. لذا اتسعت مديات الصورة الاشهارية في عالم ما بعد الحداثة وفنونه المتعددة بالتزامن مع حتميات الميديا (التقنية/ العلمية/ التكنولوجيا/ ثقافة العصر وعولمته) وحلت في نسق ابلاغي وموحي، باعتبارها بنية بحد ذاتها.

فبلاغة الصورة الاشهارية ومحمولاتها اصبحت وسائط بين المصدر (الباث/ السلعة) و(المتلقي/ المستهلك)، حتى حلت الصورة كسلعة في ارساليتها الى المتلقي. ومعناها راشحٌ من بنيتها البلاغية والتركيبية في النص.

وبالتالي تتجلى مشكلة البحث بتقصي بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة، وفعلها التواصلي.

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث من خلال الآتي:

١. يطمح هذا الجهد العلمي المتواضع الى تسليط الضوء المعرفي على بلاغة الصورة الاشهارية باعتبارها خطاباً ثقافياً دالاً ووسيطاً جمالياً، والوقوف على رهاناتها النقدية والتواصلية.
٢. يمثل البحث محاولة لإيجاد مقاربة ثقافية في حقل التواصل الانساني وعلومه، ورصد حراك ارسالية الصورة الاشهارية، وكيفية تمثلها بلاغياً في فنون ما بعد الحداثة.

وتمكن **الحاجة الى هذا البحث** من خلال تقديم الفائدة المرجاة منه للمهتمين والمشتغلين في حقل الدراسات الفنية والجمالية والنقدية.

هدف البحث: يهدف البحث الى: تعرف بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة.

حدود البحث: يتحدد البحث بموضوعة بلاغة الصورة الاشهارية في فنون ما بعد الحداثة، من خلال تحليل نماذج مصورة لنصوص ما بعد الحداثة المحددة بتيارات الفن (الشعبي، المفاهيمي، السوبريالي، الكرافيتي، التجهيزي) المنفذة بالمواد والخامات المختلفة، والموجود في المصادر الفنية وعلى صفحات شبكة المعلومات العالمية (الأنترنت)، من سنة (١٩٦٤ _ ٢٠٠٧)[*]

تحديد وتعريف مصطلحات البحث:

١. بلاغة: (Rhetoric) أ_ لغةً:

- " البلاغةَ: الفصاحةَ. والبَلغ: البليغُ منَ الرجالِ، ورَجلٌ بليغٌ وبلغ: حسنُ الكلامَ فَصيحهُ... وقد بَلَغُ _ بالضم _ بَلاغَةً: اي صارَ بليغاً ".[٢]

ب_ اصطلاحاً:

- البَلاغةَ هي تحقيقُ قوةَ التعبيرِ وجمالُ الاسلوبِ بالوسائلِ الفنيةِ.[٣]
- البَلاغةُ انها لمحةٌ دالةٌ، وهي دراسة الاساليب في الاجناس الفنية (الادبية) المختلفة.[٤]

٢. الصورة :(Image) أ_ لغةً:

- جاءت (ص و ر) هو جمع صُورةَ، وصورةُ تصويراً، فَتَصورَ وتصورتُ الشيءَ: تَوهمتَ صورتهُ فَتَصورَ لي، والتَصاويرُ: التَماثيلُ.[٥]
- الصورةَ: الهيئةَ، وحقيقةُ الشيءِ وهَيئَتهُ وصفَتَهُ.[٦]

ب_ اصطلاحاً:

- الصورة هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه. كما هي شيء ينظم العناصر (المادية) على شكل مادة فنية.[٧]
- الصورة " نسخ، حسي او ذهني، لما ادركه البصر... او هي محاكاة ذهنية... او هي تمثيل عيني من انشاء فعالية الفكر تركيبات جديدة من حيث صورها، ان لم يكن من حيث عناصرها التي تنشأ من الخيال الخلاق، وبنحو خاص، وهي تمثيل عيني يستفاد منه في تصوير فكرة مجردة".[٨]

- والصورة هي تمثيل بصري لموضوع ما، فالصورة إنتاج للخيال المحض.[٩]
- تعني لفظة الصورة " كل الوسائل الاسلوبية التي تغير الشكل الاكثر بساطة للملفوظ...(صور الكلمات او الاستعارة وصور الفكر) التي تتداخل على مستوى تنظيم مجمل الخطاب".[١٠]

٣. الاشهار: (Publicite) أ_ لغةً:

- (ش،هـ،ر) مصدر أشهَر. واشهارٌ: اشهَر يُشهرُ، اشهاراً، فهو مُشهرٌ... اشهَرَ الأمرَ: اظهَرهُ وصيّرهُ شَهِيراً... اشهارَ أمر: اظهارهُ شَهيراً... اشهَرَ الشيء: اظهرهُ، اعلَنَهُ، نَشَرهُ. وكذلك اشهار: يُشهرُ موادَ صِناعية: يُعلنَ عليها لتصيرَ مَعروفةٌ فَتقتَنى.[١١]

ب_ اصطلاحاً:

- ويعرف الاشهار بانه نسق تواصلي يجمع بين منتجين ومستهلكين بواسطة وسائل التواصل الجماهيري. او وهو نشاط فكري يجمع بين مبدعين، أدبيين وفنيين، في افق انتاج رسائل سمعية بصرية. وكذلك هو صناعة ثقافية الغاية منها اشاعة ثقافية جماهيرية في خدمة استراتيجيات تجارية لاستغلال المستهلكين.[١٢]
- يعد الاشهار " منظومة تتشابك فيها عناصر لغوية مختلفة، ويتحرك في مجراها الخطاب لتأدية الرسالة على اتم وجه".[١٣]

_ التعريف الاجرائي: بلاغة الصورة الاشهارية (Rhetoric of the public image):

تمظهر علامي دال، قائم على غنائية الإرسالية، ومحسناتها الاسلوبية بهدف تحفيز ادراكات المتلقي واستمالته نحو بؤرة النص الما بعد حداثوي ومدراجه الدلالي.

الفصل الثاني

الاطار النظري للبحث

المبحث الأول (التواصل الاشهاري (مقاربة بلاغية))

مهادات (اللغة _ الصورية):

تعول الممارسة التواصلية على شكل الارسالية وعلومها _ كوسيط لفاعلية التواصل _ بعيداً عن مضمونها المحتمل. وبالضرورة تكاد تكون هذه الارسالية لغة من نوع ما، وهي في الغالب بداهات يفرضها السياق التداولي وبنية الثقافة.

لذا قد تكون الصورة البصرية في مرمى التواصل لها باعث (اتصالي واعلامي) ففي الحالتين هي مخاطبة العين او مغازلة النظر اما من جهة اتحافه وامتاعه او من جهة اغرائه في سبيل الاستهلاك. فقد اصبح النص المبصور هو سمه العصر سواء ما كان يتعلق منه بالأبداع الفني او بالاتصال والاعلام.

فإذا كانت اللغة _ مثلاً _ محددة العماد، اذ تكون اما لفظية بالنظر الى عماد الصوت، او تكون خطية باعتماد على الكتابة، فأن الصورة متعددة العمادات حيث امكن الحديث عن (الصورة التشكيلية/ الصورة الذهنية/ الصورة – الاثر/ الصورة الإشهارية وهلم جرا) ومنه نستطيع الحديث داخل السيميولوجيا البصرية عن فروع لا عد لها ولا حصر.[١] حيث امكننا القول انها تعنى بالصورة الإشهارية وفق التداعيات والسياقات التي تطرحها.

وللصورة سلطة محورية في العالم المعاصر، والتجليات المستمدة منها لها سلطانها فيما نستثمره فيها من رغبات، اذ تقوم مقام رغباتنا في تحويل العالم. وبالتالي ان للصورة قوه تأثير تفوق كل التوقعات في متخيل المتلقي.[٢] ولهذا فان الصورة قد تغير كيفيه ادراكنا للعالم على كل الأصعدة.

وان التعرف على الطاقات التعبيرية التي تختزنها هذه اللغة (البصرية) بالغة الاهمية، فهي الاساس الذي تقوم علية الوصلة، انها اداة الاقناع والتأثير داخلها، وهي بالإضافة الى ذلك، حمالة أوجه (فالصورة معادل لألف كلمة يقول المثل الصيني) وهي سمة تمكن من ادراج الغامض والملتبس داخلها دليلا على تعددية دلالية اصلية في تكونها. الى ان (النص/ المنتج) لا قيمة له الا من خلال ما يقوله عنه الخطاب الذي يقوم بتمثيله. فالمنتج وعاء للقيم الانسانية، وهو ما يمنحه حياه اخرى غير ما يقوله جوهره المادي او استعمالاته المختلفة. ولقد ادرك العاملون في ميدان الاشهار سر هذه الحقيقة منذ اصبحت الصورة مؤثثاً للمحيط الخارجي، واداة رئيسة للتواصل.[٣] وبهذا تحيل الصورة الاشهارية ونظرياتها على خلفية مشهدية حضارية تنبض بروح العصر وما طرأ عليه من تبدل في القيم والأساليب. وان الدراسات الجمالية لها في الانساق الفنية والنقدية تعلن عن التحولات الطارئة الت اجريت على الصورة الفنية والقيم الجمالية المناطة بها. اذ تتوزع ثقافة الصورة على فضاءات مختلفة، نحو الفضاء (الفوتوغرافي/ التشكيلي/ الاشهاري...) ولهذا فان كل فضاء يمتاز بتقنيات فنية وابعاد هندسية مشيعة بالإيحاءات الدلالية.

وهكذا تكون الصورة معطى عام يتجاوز الاستعمال الشائع للكلمة الذي يقصرها على الصورة البصرية المقننة (بالفنون الجميلة، والفوتوغرافية) لأنها – أي الصورة – يمكن ان تدل على نسخ وجودية اخرى، كصورة (الذات/ العلامة/ الذهنية) وكل مظهر شكلي يمكن ان يتحول الى هيكل صوري بشكل او بآخر.

مفهوم الاشهار:

لقد كان الاشهار في بداياته الفعلية الاولى، (لفظياً وايديولوجياً)، حيث استغل بهاء الكلمة وحدها. ولذا فان الشروع في تقفي المبرز التواصلي والدلالي يدعونا الى الاحاطة بتأصلاته كمفهوم، فالإشهار _ كخطاب ثقافي وبنية داله _ يتمحور وفق ما نقيمه من تصورات وادراجه ضمن:

اولاً: التصور التواصلي:

ان ما يثره الاشهار وفق التصور التواصلي للمستشهر هو فعل التلقي والادراك لا من حيث الاستجابة فقط، بل من حيث هو فعل ثقافي في المقام الأول. وهذا مرتبط بالخطاطات الثقافية التي تؤطر السلوك والفعل الفردي وتحدد له مراميه وتوجهاته الخفية منها والمعلنة.

الاشهار (صناعة ثقافية) الغاية منها اشاعة ثقافية جماهيرية. ومصدر هذا التنوع هو ان الاشهار يثير في المقام الأول اهواء، كما هي اغلب الظواهر التي تمس من قريب الوجود اليومي للإنسان المعاصر. ان الاشهار ظاهرة ملتبسة، انه وسيلة للنشر وتقنية في الأقناع في الوقت ذاته. فالإشهار الموجه الى اخبار الجمهور بوجود منتج او خدمة، يهدف ايضا الى اثارة وتكيف الرغبة في امتلاك هذا المنتج، او الاستعانة بهذه الخدمة.[٤] والاشهار وسيلة ضرورية من وسائل التواصل. أنه أداة التوسط المثلى بين المصدر، كيفما كان نوع هذه الارسالية سلعة او افكارا او خدمات وبين متلقي محتمل مضطر – اجتماعيا او نفعيا او جماليا – الى استعمال هذه الارسالية في حياته اليومية.

ان الاشهار يعول على الاستعارة بالصورة والتمظهر بها لكي يكون فعالاً. وهناك من يذهب الى ابعد من ذلك ويطالب بتقليص الحجاج اللفظي او الغائه لصالح الصورة. كما يجب تبليغ الارسالية _ حسب (دوبري) _ من خلال تشخيصها لا من خلال التعبير اللفظي، فالإشهار الفعال هو ذاك الذي يتطلب اقل ما يمكن من القراءات لكي يفهم).[٥] ولهذا فأن تطور الافكار

حول فعالية النص (الملفوظ) والصورة لا يعكس في الواقع الامر سوى تطور ممارسة الابداع الاشهاري. ولعل ان اهم خاصية في الاشهار المعاصر تتمثل في الموقع الهام الذي تحتله صور من كل الانواع في الارساليات المنتشرة في كل ارجاء العالم المعاصر.

يرتكن البناء الاشهاري الى (الاثارة (الميل)/ والفعل)، وهما ركنان، لن يستقيما الا اذا تحقق قدر معين من الاثارة. فالوصلة التي لا تثير انتباه احد لا يمكن ان تصنف ضمن قواعد الاشهار وقوانينه. والاثارة تتحقق من خلال عوامل من طبيعتين مختلفتين؛ (عوامل من طبيعة نفسية – فسيولوجية (شكل، لون، حركة، ايقاع)، وعوامل من طبيعة نفسيه (الجدة التي تولد الفضول)). والعاملان معا يتحققان ضمن بنية مركبة للوصلة الاشهارية.[٦] وبناء عليه. فان السيرورة التواصلية في الميدان الاشهاري خاضعة، لقصد مسبق لا يمكن فصله عن غاياته. ان الصورة خاضعة لاسنن ثقافية متعددة من الواجب تكييفها مع اكراهات التواصل، فالوصلة الاشهارية هي كل تام يشكل توازنها عاملاً هاماً في نجاحها او في فشلها. وهذه السنن تتحكم في مجمل الدلالات التي يمكن للألوان والاشكال اكتسابها من خلال السياقات المخصوصة.

ثانياً: التصور العلامي:

يرتبط الاشهار (بالإعلان المصور) اذ يمكن القول ان الاشهار مكون اساسي لثقافة الجموع (الجماهير) وهو بصفه عامة مكون اساسي لثقافة (الاستهلاك/ الترفيه) في المجتمعات المعاصرة.[٧]

ان الاشهار، منظوراً اليه على انه نظام للتواصل، ورسائله وايحاءاته واساطيره قد اصبح _ مجال للنقد السمولوجي _ فمع ظهورها كحقل معرفي معاصر وغزو الاشهار لحياتنا، وحضوره المكثف فيها حاولت _ السيميولوجيا _ فهم خطاباته المتعددة خصوصاً وانه وسيلة اقناع وتأثير يستطيع المصدر(المشهر) من خلال التدليل بنتاجاته. واذا اعتبرناه شفرة فانه لا معنى له منفرداً، ولا يحمل معنى الا عندما نفسر ونفكك سننه من حيث علاقتها _ الشفرة _ بعضها ببعض. وأكد (جاكوبسن)[*] على ان انتاج النصوص (الاشهارية) وتفسيرها يعتمد على المعنى او اصطلاحات للتواصل بالمفهوم العام.[٨]

كما تقوم الصورة _ باعتبارها شفرة داله _ على اساس وجود صلة وتشابه. لكن ما الاشياء التي نصل بينها ونقيم بينها تشابها. ان اللون الاحمر لنجمة او لكوكب كان يذكر

الانسان القديم بالدم، وينبئه بفتن وحروب في المجتمع البشري.[٩] وبالتالي ترتبط (الصورة _ الشفرة) بطبقة مفهومية وعقد متواضع عليه.

ونحن مدينون لـ(بارت)[**] بأفضل ما كتب في نقد الخطاب الاشهاري الذي يعلن، في نظره، الحضور الكامل للأسطورة في قلب كل ممارسات الحياة اليومية.

ويمكن اجمالاً الوقوف عند تصورين عامين للإشهار:

- الاشهار الخشن: وهو اشهار مباشر تعييني يستعمل لغة عارية لا تحتمل الصور الاستعارية. فهو لا يشير وراء صيغ بلاغية موهمة، او صور تخفي الغاية التجارية. ولذلك فانهم يطلقون عليه (الاشهار التقريري) الذي لا يأخذ في الاعتبار سوى اثمنة المنتج وبعض خصائصه الخارجية.
- الاشهار الرقيق: وفي هذه الحالة، فانه لا يذكر عن المنتج الا الجوانب الخاصة بما يمكن ان يثير عاطفة المستهلك وانفعالاته. انه يتوجه الى الرغبات الدفينة التي لا ترى باللغة المجردة، انها تستدعي وضعا تتجسد من خلاله الاستيهامات. لذلك يطلق عليه ايضاً (الاشهار الايحائي) فهو يكتفي بالتلميح والاغراء ووصف الوضعيات التي يمكن ان يتحقق ضمنها المنتج. فالمنتج في هذه الحالة قيمة حياتية، وليس مجرد مادة للاستهلاك.[١٠]

ان المجتمعات المعاصرة تعتمد على نمط الانتاج الاشهاري الذي يدور حول (السلعة/ العلامة) او (الماركة). ان الاشهار هو الرابط او هو الوسيط الترويجي او التسويقي الذي تلتقي فيه كل الخطابات أن الاشهار هو اللغة المبسطة الى الحد الادنى. اذ وجد الاشهار ضالته في وسائل الاتصال الحديثة خاصه في اللغة الجديدة المتمثلة في النظام المعلوماتي، وفي اشكالها المختلفة مثل الشريط المصور. وجدير بالذكر ان الاشهار يتكون من مجموع الشعارات الداعية الى الاقبال على استهلاك السلع. وان استحالت الصورة الإشهارية الى رسالة والى وسيط _ في نفس الان _ يدل على ان الاشهار يتكون من مجموع الشعارات الداعية الى الاقبال على استهلاك السلع. وكذلك مما يدل على ان الاشهار ليس اشهار لسلعه فحسب وانما اشهار لذاته، او اشهار للإشهار. الاشهار هو العلامة الأخيرة على الفراغ والخواء في المجتمعات المعاصرة. تعتبر هذه من اهم الخلاصات التي ينتهي اليها (بودريار).

الصورة الاشهارية:

ارتهنت المنظومة التواصلية في مدار الحياة المعاصرة على الصورة، لأنها قابلة للذيوع والشيوع والانتشار اكثر من غيرها نظرا لكونها اكثر قابليه للاستهلاك.

فالغاية من الصور الاشهارية هي نفعوية ولا يشكل الاحتفاء بالإنسان والعالم المخملي الجميل الذي يعد به الاشهار سوى وسائل غير مباشرة للبيع وترويج البضائع وعلى الرغم من بداهية هذه الحقيقة. فإن هذه الغاية لا تكشف عن نفسها ابدا بشكل صريح فلن نعثر ابدا على وصلة اشهارية تقول لنا علانية: اشتروا المنتوج (س) فهو انفع لكم واجدى لحياتكم. فتلك حقيقة لا تساعد على البيع، لأنها تعزل النتاج الاشهاري عن محيط القيمي وتحوله الى مادة استهلاكية بلا قلب ولا روح.(١١)

ومع الصورة الاشهارية قد تغير موقع الصورة من ناحيتي الاستعمال والاستهلاك فهي لم تعد تستهلك بنفس الطريقة التي كانت تستهلك بها النصوص الفنية اذ دفعت بالصورة لتساهم في نقل الأحداث وعممت الصورة استعمال البورتريت الذي كان مقتصراً على الفن الرسموي الموجة الى النخبة في المجتمع. فإيجاد المقاربة السيميولوجية للصورة الاشهارية هو لأجل الكشف عن العلامات وعن القيم الدلالية والفنية ومحاولة التعرف على المعاني التي تكمن وراء الوحدات الدالة في الصورة الإشهارية والتعرف على اهم المواضيع التي تركز عليها الصورة الإشهارية. وماهي الرسالة التي تركز عليها، وهل استطاعت ان تعكس البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية للمجتمعات في الفترة التي تناولتها كسياق تاريخي او لا.

ان التساؤل عن لغة الصورة، اذا فرضنا _ جدلاً _ ان لها لغة وانها تتكلم. فاللغة الصور هي اجتماع مكونات (العناصر/ الوحدات الدالة) اهمها (الخطوط والاشكال والالوان)، ولكن بكيفيه تسمح بتركيب معين لهذه العناصر حتى يكون لها وقع وتأثير، وهي بتتابعيتها تكون:

اولا : ان للصورة موضوع مركباً او بسيطاً.

ثانيا : ان الصورة الاشهارية كتابة لا بالأحرف وانما بوحدات دالة.

ثالثا : ان لغتها المنظورات التي نفهم منها ما تمرره من رسائل وما تنطوي عليه من دلالات.

رابعا : ان لغة الصورة ايضاً (الألوان) لها مدلولاتها واحالاتها الاستعارية.(١٢)

وهذا ما تدل علية الاستراتيجية التي تعتمدها الارسالية الاشهارية ذاتها في صياغة مضامينها وطريقة عرضها. فهي لا تكتفي بعرض المنتوج بل تستفرد بالمستهلك الفرد وتعزله عن غيره، وبهذا فهي (تخلق بينة وبين أمثاله وضعاً تنافسياً وعلى هذا الاساس فان ما تقدمة الارسالية الاشهارية ليس منتوجاً انه انتماء الى قيم تحدد للفرد وضعا اجتماعياً يميزه عن الاخرين او يوهمه بذلك.(١٣)

وتأسيساً على ما تقدم لم تعد بنية الخطاب الاشهاري بريئة من إيحاءات ودلالات خارجية تمس الخطاب الثقافي للمستهلك، فاللغة الصورية لم تعد محايدة، اذ ان الاسم المصدر الاشهاري لا يقتصر على تحديد الهوية الانتاجية فقد تضمنت لغة الاشهار دلالات ثقافية متنوعة. ولم يعد اللون جمالياً فحسب، اذ ان البعد اللوني في الخطاب الاشهاري أضحى خطاب ايدلوجيا بما يحويه من تناص وكذلك بقية مكونات الخطاب الاشهاري التي ستتجلى دلالاتها في ثنايا النص.(١٤) لذلك، فان الصورة ليس مضمونة مودعة في لفظ بالمكان عزله في انفصال تام عن كل لغاته، انها في المقام الاول (لون وشكل وتركيب) ووضعه واستنادا الى ذلك، فان الاشهاري ينتقي من الاوان اقربها الى النفس واكثرها قدرتا على التسلل الى عين المشهر واثارة انتباهه، وينتقي من الاشكال اكثرها تعبيرا عن الحالات الانفعالية التي يعرض لها.

مكونات الصورة الاشهارية ووظائفها:

ان الصورة الاشهارية خطاب ايحائي واقناعي يتألف من ثلاثة انساق اساسية: النسق (اللغوي اللساني/ البصري الايقوني/ الموسيقي الايقاعي). ويتضمن ايضاً ثنائية (الدال والمدلول)

ويتكون الاشهار من ثلاثة عناصر تواصلية:(١٥)

١. المشهر (الدولة، والافراد المنتجون، والشركات والمؤسسات)
٢. الارسالية الاشهارية، والتي تتكون بدورها من الدال والمدلول.
٣. المستشهر، والذي يتمثل في الجمهور او المتلقي.

فضلاً على ذلك تتضمن الارسالية الاشهارية ثنائية (التعيين _ التقرير) و(التضمين _ الايحاء). اي ان هناك رسالتين متداخلتين ومتقاطعتين: رسالة تقريرية حرفية اخبارية في مقابل تضمينة وإيحائية. ويعني هذا ان هناك رسالة مدركة سطحياً ورسالة مقصدية مبطنة .

تستعين الصورة الاشهارية بسمات وصيغ اسلوبية عديدة ومتنوعة (كالاستعارة، والايقون، والمجاز، والكناية، والرمز، والاسطورة...الخ) بالإضافة الى تقطيع الجمل نبرا وتصويتا وايقاعا وتنغيما ولحنا. كما تظهر لنا الارسالية الاشهارية حسب (بارت) ان الرسالة الاولى في الصورة الاشهارية بكاملها : تكون دال الرسالة الثانية . لذلك ، يقال ، ان الرسالة الثانية توحي بالأولى. نكون في هذه الحالة اذا بصدد بنية رسائل ان الرسالة الاولى ، والمكونة من اجتماع دوال ومدلولات تغدو مجرد دال للرسالة الثانية ، وفق عملية تقليص ، بما ان عنصرا واحدا من الرسالة الثانية (دالها) يسع الرسالة الاولى بكاملها.[١٦] وعليه اذا كانت رسالة الاشهار الاولى تصريحية، فان رسالته الثانية ايحائية.

وقد تحقق الصورة الاشهارية بعض الوظائف منها:[١٧]

١. الوظيفة الإخبارية: وتؤدي الى ايصال الحوادث والوقائع والقضايا الى الجماهير في نشر اخبار مصوره ومرسومة فهو يقدم الاخبار بقالب تعبيري.
٢. الوظيفة الإعلانية: ويعرف انه " مجموعة من الوسائل التقنية تستعمل لأعلام الجمهور واقناعه بضرورة استعمال خدمة معينة او استهلاك منتوج معين، فالتصوير يتولى تقديم الخدمة الإشهارية بعرض وتقديم الاشياء ودفع الناس اليها.
٣. الوظيفة التعليمية : يوظف الاشهار لخدمة اغراض تربوية في المؤسسات كافة.
٤. الوظيفة الترفيهية : تهدف نسبة كبيرة من وسائل الاعلام الى تسلية الناس وأيناسهم، ولا يقتصر اثر المادة الإعلامية على الترفيهية فقط، بل ينبغي ان تؤثر في اتجاه فلسفة مرسومه للمجتمع.
٥. الوظيفة الجمالية والفنية : الاشهار فن من قبل كل شيء والفن فيما يعرف انه كل ما هو عمل للإنسان في مقابل ابداع الطبيعة فالأشكال والخطوط التي تميز الاشهار لها قيمتها الجمالية.

بلاغة الصورة الاشهارية:

تتمظهر الصورة الاشهارية في المنظومات الاستهلاكية والثقافية بأدوات وأساليب من البلاغة بمكان، ان يجعلها مؤثرة وذات مردودات ايجابية على كل الاصعدة.

وما يتعلق بالدراسات الاشهارية والنتائج المفضية عنها، تتصدر استكشافات (جاك دوران)[*] في (بلاغة الصورة) فقد مكنته دراسته للعديد من الاعلانات من تقديم جرد يكاد يكون شاملا للمحسنات المستعملة في الاشهار البصري، ويقترح تصنيفاً سيكون من المفيد التذكير ببعض خطوطه الكبرى.[١٨]

أولاً: مبادئ تصنيف المحسنات:

من المعروف ان البلاغة ركزت، منذ القدم، على مستويات اللغة. (اللغة الحرفية) و(اللغة المجازية)، ويعد المحسن البلاغي عملية تمكننا من الانتقال من مستوى لغوي الى اخر، وذلك من خلال احداث تغيرات على بعض عناصر الجملة. ويتطلب هذا التعريف ضرورة تصنيف المحسنات وفق بعدين (طبيعة العملية من جهة/ وطبيعة العلاقة التي تجمع بين العناصر المتغيرة من جهة ثانية) وهي تتوارد تبعاً:

أ- يعد البعد الاول؛ الذي يتطابق مع مستوى المركب، هو مصدر التمييز بين اربع عمليات اساسية:

١. الاضافة: نضيف عنصر او مجموعة من العناصر الى الجملة (حالة خاصة: التكرار، اي اضافة عناصر متشابهة)
٢. الحذف: نحذف عنصرا او مجموعة من العناصر من الجملة.
٣. الاستبدال: نحل عنصرا من الجملة محل عنصرا اخر.
٤. التبادل: استبدال العناصر بعضها ببعض.

ب- اما في ما يخص العلاقات التي توحد العناصر المتغيرة (ونحن هنا في مستوى الاستبدال) فيمكن ان نوزعها على خمس فئات:

١. التماهي: علاقات (هي ذاتها) فقط.
٢. التشابه: علاقة (هي ذاتها)على الاقل، وعلاقات اخرى.
٣. التقابل: رابط مناقض على الاقل.
٤. الاختلاف: علاقات (اخرى) فقط.
٥. تشابه مزيف: علاقات من الطبيعة ذاتها من حيث الشكل ، ومتقابلة من حيث المضمون، او العكس.

اذ تمكننا هذه التميزات من تلخيص ذلك _ في جدول خاص _ بالعمليات المكونة لكل محسن وبلورة مصفوفة منطقية تتضمن خمسة اسطر (علاقات) واربع خانات (عمليات).

ثانياً_ المحسنات البصرية: وتقوم على:

١. التكرار: التكرار في البلاغة القديمة هو تكرار الصوت ذاته، والكلمة ذاتها او مجموعة من الكلمات ذاتها.

٢. المعنى المزدوج والمفارقة: يقوم هذان المحسنان على التقابل بين الشكل والمحتوى: ففي المعنى المزدوج، يقوم التشابه بإخفاء الاختلاف على مستوى المحتوى.

أ- المعنى المزدوج: يقوم في البلاغة الكلاسيكية بتكرار الاصوات نفسها، ولكن بمعنى مختلف.

ب-المفارقة: محسن تماثيلي للمعنى المزدوج ، انه يخفي الواقع نفسه ضمن تقابل في الشكل.

ويعتقد (دوران) ان كل محسن يتطابق مع خرق لمعيار ما. ويتعلق الامر حسب الحالات بخرق (لمعيار الواقع الفيزيقي وللغة والمنطق والاخلاق) وعمليات الخرق هذه تعد اشباعا لرغبة ممنوعة. فهذه المحسنات تمنحنا نوعاً من اللذة، وذلك لان الرقابة تكون معطلة. والبلاغة تتحرك داخل هذا المجال باعتبارها نشاطاً لعبياً.

ومع ذلك، فان ما هو اساسي في الوصلة الاشهارية ليس مضموناً، ولا وصفا لحالة من حالات منتج معزول. فبالإضافة الى كل ما يمكن ان تصرح به او تلمح اليه او تتغنى به بشكل مباشر، فأنها في المقام الاول خطاب، اي سلسلة من الصنائع البلاغية والجمالية التي يجب ان تغطي على الوظيفة. فخارج هذا الخطاب، تتساوى كل المنتجات وقد لا تثير اهتمام المتلقي الا عندما تستدعي الحاجة استعمال هذا المنتج او ذاك.[١٩] والاشهار صورة ناطقه بالرغبة تمارس الاغراء على المتلقي وتعمل على استدراجه وادخاله الى ملكوتها ولا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب _ بل ان الصورة يمكن ان تتضمن احداث بلاغية.

ان الاستراتيجية التواصلية تتحقق على شكل ايقاع يقود المستشهر ويحولهُ الى الذات المستهلكة من خلال ضبط مراحل ثلاث لا يمكن ان تحيد عنها اية ارسالية اشهارية هناك دائماً تتابع في الزمان وطريقة في الاقتراب من ذات المستهلك. فسيرورة الخلق الاشهاري تتحدد من خلال:

١. استثارة موجهةٌ نحو غاية (تكيل الوصلة الكثير من المديح لدواخل الذات الانسانية وتدفع بالغزيرة الى التعبير عن نفسها)
٢. نشاط موجه نحو غاية (الاشهار يقدم المنتج باعتباره موضوعا لرغبة في حاجة الى تحقق)
٣. الاشباع: الارسالية تصف اللذة (عادة ما يكون الفعل الواصف للذة مصرفا في الحاضر بحيث ان الرغبة تتطلب اشباعاً آنياً.[٢٠] ان المقاربة البلاغية لتحصيل الرسالة الاشهارية يرجع ازدهارها[*]، الى تقدم النظرية السميولوجية (بارت).

وقد اهتم (بارت) بصفة خاصة بالصورة الاشهارية ولكن اهتم ايضا بالانساق الدلالية غير اللسانية في التحليل السيميولوجي، وخاصة في بحثة (بلاغة الصورة) فيرى ان للصورة ثلاث رسائل:[٢١]

- الرسالة اللغوية . Le message linguistique
- الصورة التقريرية L image denote
- بلاغة الصورة Rhetorique de l image

فالبلاغة التي يمكن تعريفها باختصار على انها " فن الكلام الخدعة " تلتقي في الواقع مع هذا الانشغال الاساسي لـ(بارت) بالبحث عن المعنى الخفي. ان البلاغة تشتغل في الواقع على مستويين من الكلام (الكلام الحقيق والكلام المجازي)، بما ان الصورة هي هذه الالية التي تعمل على نقل الكلام من مستوى لأخر. وهذا النقل يفترض ان الذي عُبر عنه بطريقة مجازية، كان بإمكان التعبير عنه بطريقة اكثر مباشرةً وحياديةً. وان تحليل الرسائل يبين ان الاشهار خلال عملياته الاقناعية، قد اعاد الى استعمال مجمل وجوه البلاغة الكلاسيكية ولا سيما وجوه الأبدال خاصة: الاستعارة والكناية والتورية والتجنيس والمغالات الخ.

وبمكان ترتبط النظريات التواصلية والبلاغية المنتسبة الى الاشهار بشكلٍ اساسي بنظريات العلامة، وقد خاضت هذه النظريات بحوثاً عملية وتوجيهية للأشياء – العلامات (الاشهارية). ولأجل حصر الاسطورة _ بالمفهوم السميولوجي البارتي _ داخل نظام للعلامات فان هذه النظريات قد الغت من المتخيل بعده الانثروبولوجي للأشياء ليحيل على طقوس سحرية كاذبة، ومجموع هذه الرمزية قد سلب من أساسه الاول: الخيال الاجتماعي: ان الطقوس افقرت بسبب

قطعها عن روابطها الاساسية مع الاساطير التي اسندتها. وان الاسطورة ذاتها، قد اختزلت في دلالات رمزية دون خيال.[٢٢] اذ نميز في المكونات الايقونغرافية للنصوص البصرية بين ثلاثة ابعاد مختلفة (الوضعة/ استعمالات الجسد الانساني الاستعارية/ والنظرة) حسب الفروض السيميولوجية، فالعلم الصوري خاص بشروط صدق التمثلات والبلاغة المحضة تكمن مهمتها بصفتها آليه في كشف القوانين انتاج الصورة.

ان العمليات التي تحدث في مرحلة تحويل الأدلة الذهنية (الصورة والعلامات) الى أدلة إظهاريه قد تكون آليات اجبارية للتواصل والتلقي.[٢٣] وبالتالي ان ابعاد الصورة الاشهارية الثلاثة البعد (التواصلي/ الدلالي/ الثقافي) وعلاقتها باللغة ومن اهم الأوجه البلاغية للصورة بشكل عام.

ولذا ينبغي اعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكية بمفاهيم بنيوية، حينئذ سيكون من الممكن وضع بلاغة عامة او لسانيه لدوال التعيين والتضمين، وايمائية الصورة باعتبار ان البلاغة لم تنحصر في اللغة، بل هي موجوده كذلك في الصورة الفنية والتي اشار اليها سابقاً (دافنشي) عندما قال: (الفن ابهار) اي ان من المفروض في النص البصري (الصوري) ان يستوقفك ويدهشك ويشدك اليه بصيغة ما، واكتشاف سر المفاجأة فيه.

وذهب (بارت) الى تبيان اهمية التشكيل البلاغي في الصورة الإشهارية كـ(الملصق السينمائي) الى حد اعتباره معياراً اساسياً في تحديد ميكانزمات سير عمل الصورة وشكلها وتركيبها.[٢٤]

إن هذه البلاغة الايقونية تجد تعبيرات لها في الصور المستخدمة والمندغمة في الإشهاريات." فللصور بلاغتها التي تستهدف التبليغ برسالة محدده سوف لن نتردد في القول عنها أنها الإغراء والترويج لمنتوج ما، من اجل شرائه بالطبع".[٢٥] وان الصورة الاشهارية كرسالة تتكون من ثلاث عناصر أساسية: (مصدر الرسالة (الباث)، القناة التي تمر عبرها الرسالة (الملفوظة والمبصورة)/ المتلقي) فالبلاغة فن شعرية وخطاب للإقناع.

وبالتالي يرى (دوران) ان الصورة الاشهارية تخضع لبعض قواعد البلاغة فهي مثل الجملة اللغوية، وقد اوجز البلاغة في الصورة الإشهارية فيما يلي:[٢٦]

١- التكرار: أظهار المنتج في عدة صور.

٢- التشبيه: ويخص الشكل والمحتوى، اي تشبيه الشيء الاشهاري بشيء اخر مثال: مسحوق غسيل منزلي يشبه زوبعة بيضاء.

٣- التراكم او التكديس: في الصورة العدد او الكمية هي التي تقنع وعرض تشكيلها لمنتوج الماركة.

٤- التضاد: يحدث غالباً نوعين من التصرفات، (الشكلية والمضمونية).

٥- النقيض: الحقيقة تختلف عما يظهر لنا .

وقد تناول (دوران) البلاغة من زاويتين:

أ- زاوية تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية وما يتفرع عنها وعلاقة هذا المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه. والحديث عن هذه العلاقة يقود مباشرة الى الحديث عن الطابع المعياري للبلاغة. هذا الطابع الذي تسعى الاسلوبية الحديثة الى تلافيه واكتساب طابع الوصيفة العالمية.

ب- زاوية بناء النص؛ وقد استعرض لهذا الغرض الخطوات الخمس المعتبرة في بناء النص الخطابي وهي (ايجاد مواد الاحتجاج وترتيبها وصياغتها لغوياً صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة وحفضها لحين العرض، ثم القاؤها على المستعملين بطريقة تعبيرية).[٢٧]

ان تركيب الصورة وبنيتها وهو القاعدة الاساسية، التي يتبعها السيميولوجي في التركيب الصورة ابتداءً من (شكلها (الاطار) الى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام الالوان وعمق الصورة). ويحدد المستشهرون التركيب من خلال ثلاثة مواقع خاصة بالمنتج: تركيب (محوري/ مبأر/ مقطعي) ولكل موقع له ارسالية تناسبيه.

فينبغي على الوصلة الاشهارية ان تشكل حدثاً يستدرج العين الى (الصورة الاشهارية) لاكتشافها بصورة كلية، ومن ثم الانفعال مع ما تقدمه، وبالتالي ان يشبع رغبةً ما. وهذا منوط بالتناسبية بين (اللون والشكل) اللذان يتحكمان الى ابعد الحدود في نجاح الوصلة او فشلها.

ان المكونات الشكل هي التي تمنح اللون روحاً وتمكن الانفعالات داخله من الانتشار على وجه الوصلة ضمن مساحة تفصل بين المجسد وما يوجد خارجه. ان الامر يتعلق بخلق حواجز مرئية بين الموضوع الواقعي، كما يمكن تداوله في الحياة النفعية، وبين الموضوع الممثل في الصورة. ان الفاصل بينهما هو وجود قصدية اشهارية تحول اللون والشكل الى ادوات صانعة

لنصوص بدلالات جديدة، وذاك هو المدخل نحو استشارة الاستيهام داخل وجدان المتلقي واغرائه بالشراء.[٢٨]

ولا يخفى الدور الوظيفي للصورة في الخطاب الثقافي السيميائي، فقد اضحت الصورة قناة تواصل مائزة تمتلك قدرة على منافسة الكلمة في كثير من السياقات والمقامات، وتعود تلك القدر الى حزمة من المواصفات، نحو غياب القناع الدلالي، اذ تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي قد تتحصن خلف الاقنعة والرموز والايحاءات ويفضي هذا الجلاء الدلالي للصورة الى اتساع دائرة المتلقين الذين يتفاعلون مع دلالة الصورة. كما أن الصورة تمنح المتلقي فضاء تأملياً يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها، ويستوعب الاطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة. ويكشف الفضاء الاشهاري عن الظواهر الاسلوبية الفنية التي تجلت في انتاج صورة، ومعالجتها (كالتناص/الاستعارة وغيرها من السياقات الادبية والفنية) كحزمة من الظواهر الاسلوبية الفنية.

كما يحرص الخطاب الاشهاري على التناغم الذي يعزز الاقناع لذى المستهلك ويوفر مصداقية بين العنوان والمحتوى ويعتمد إقناع المستهلك في هذا الخطاب على ثلاث معطيات بصرية ذهنية؛

١. المثير اللغوي والتجسيمي.
٢. المثير اللوني. لتنبيه المستهلك على النوع الارسالية وللتأكيد على التناغم بين عنوان النص ومحتواه.
٣. المستوى الكمي للهدف.[٢٩] وللخطاب خصوصية ديموغرافية تحدد لغة الاشهار تبعاً للسياق التواصلي.

وبالتالي تحطم الصورة التنضيد الاجتماعي بين النخبة والعامة وتحمل في ذاتها علاماتها واشاراتها الخاصة ورسائلها المعلنة والمضمرة.

تقوم الصورة بدور مفصلي اشهارياً ضمن آلياته في الاقناع والحث على الاستمالة (الشراء). فلا يمكن للإشهاري ان يقول اي شيء دون الاستعانة بالنافذة البصرية وقدرتها على استثارة الحسي من خلال الحسي ذاته، بعيداً عن عقلانية المفاهيم وسلطتها في التحديد المسبق للأحاسيس. " فكل احساس هو في الاصل نسخة من نفسه قبل ان يستوطن اللفظ الذي يجلي

مضمونه، (فلا وجود لمعادل لفظي لإحساس ملون) ، كما يقول (بول فاليري).[٣٠] بمعنى اخر لا يحيط الملفوظ بدلالة او تأويل صورة ما _ كأيقونة السيد المسيح. اذ لم يعد اللفظ يلعب سوى دور بسيط في عملية اثارة انتباه المستشهر (المستهلك/ المتلقي) المحتمل الى نص ما (منتج موضوع للبيع). وهو ما يعني ان الاشهاري لا يصب مضامين جاهزة في صورة خرساء، بل يضمن سيرورة التمثيل البصري واللفظي كتلة هائلة من الانفعالات هي أصل الرغبة وأصل الحاجات وهي السبيل الى تلبيتها ايضاً.

وهو ما يعني ان الصورة لا تستثير فحسب، ولا تشرح البعد اللفظي من خلال اضافة جزئية بصرية تتعرف عليها العين في ما هو مودع في التسميات والتعليق المصاحب ، انها مستقلة في طرائق الاقناع والابلاغ، وفي استشارة ما توده من انفعالات. انها لغة بنحوها وتركيبها وتأليفها الدلالية المتنوعة. فهي في الاصل حاصل تسنينات اجتماعية مسبقة لقيم اودعها الانسان في (الوحدات الدالة) قد لا يتعلق الامر بخاصيات لها صرامة اللفظي واحكامه، ولكنها مع ذلك لا تسلم نفسها الا من خلال استنفار معرفة تستعيد الذات من خلالها ما هرب في غفلة منها في تفاصيل العادي والمألوف والمتداول. لذلك عادة ما يلتقط المتلقي كلية الصورة قبل ان ينتبه الى خطية الخطاب اللفظي.

وهذا معناه ان مصدراً لإقناع في الاشهار لا يكمن في ما يمكن ان يقدمه (منطق الملفوظ او الحجة، بل ما يمكن ان يقوله منطق الحكاية والانخراط. فنحن لا نصدق ما يقال لنا في الحكايات، ولكننا نحرص مع ذلك على سماعها. وتلك هي القوة الضاربة (للمحتمل)، انه لا يقنع بالبينة والبرهان بل يغري بالتمثيل المشخص، سواء كان ذلك من خلال الحكي اومن خلال حسية الصورة. ومن خلال ما تقدم نقرأ الصور التي يمطرنا بها الاشهار يومياً من خلال طرق الاقناع والمحسنات البلاغية وكل الوسائل التي يستعملها من اجل (توريطنا) في تلقٍ لا نستطيع رده من الحاجات التواصلية.

المبحث الثاني (فنون ما بعد الحداثة (هيمنة الصورة))

برز مفهوم ما بعد الحداثة على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة والفكر والثقافة. وشكل عصراً انبعاثياً جديداً وثورياً على كل ما اعتقد انه جزء من ثقافة التنوير بامتداداتها الحداثوية. وتشير ما بعد الحداثة الى بداية عصر جديد أنفك من الحداثة وتوالد عنها فمع بداية خمسينيات القرن العشرين وما بعدها، طرأت مستجدات غيرت معالم الحياة بشكل كامل، إذ ظهر ما يسمى بمجتمع (ما بعد الصناعة/ مجتمعات الاستهلاك/ مجتمعات الكومبيوتر)، لتنطوي تحت ما يعرف بمجتمعات ما بعد الحداثة (Post modernity)، التي نشطت معها المجالات الفكرية والثقافية والفنية.

لقد نشأت ما بعد الحداثة باعتمادها على محركات ثلاثة:

١. الردة على الحداثة.
٢. ظهور تيار فلسفي اشتهر بأسم ما بعد البنيوية ويمثل هذا التيار (جيل الاختلاف)
٣. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي.

اذ لم تعد الانظمة الاجتماعية _ كسابق عهدها _ هي القوة المسيطرة في العالم الما بعد حداثي، بل أصبح الامر موكولاً الى التقدم التكنولوجي والتقني والاستهلاكي والى وسائل الاعلام المختلفة.[١]

اذ لا يمكن دراسة الوضع الثقافي والاجتماعي لمجتمع (النصف الثاني من القرن العشرين) دون تناول طروحات (جان فرانسوا ليوتار) ومساهماته في بيان وضع ما بعد الحداثة ورؤيته المستفيضة حول (التفتت الاجتماعي للمجتمعات المعاصرة/ والتشابك العالمي للأسواق ووسائل الإعلام) كذلك تحديد الموقف من وضع المجتمعات بعد نهاية الأنظمة الموحدة (كالقومية والدين والإيديولوجيات الشاملة).

ومثلما سعت ما بعد الحداثة إلى تقويض السلالم الهرمية، والاحتفاء بـ(العرضية، والتلاعب، والمفارقة، والسخرية، والانفصامية، ولغة السوق والتجارة) حاربت العرف والتقليد الثقافيّ في كل أشكاله، متبعة في ذلك التقليد البراجماتيّ، واهتمت بأشكال التعددية اهتماماً شديداً، لذلك احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج (التشظي، والتشتت، واللا تقريرية)، تماماً كما فعل البراجماتيون الجدد وخاصة(رورتي)، مقابلاً لشمولية الحداثة وثوابتها.[٢]

لذا عبرت ما بعد الحداثة عن عهدٍ جديدٍ لتاريخ الفكر والثقافة والفنون، فقوة مفهومها احتوى على العديد من الأفكار والسجالات على مستوى الثقافة والفن، لذا تحولت الفنون وأدمجت ما بين معطيات الحياة والمجتمع.(٣) فبعدما احدثت نتاجات ما بعد الحداثة تحولاً جديداً يتعاطى مع آليات الفكر والثقافة الما بعد حداثوية، وطرقت سياقات جديدة تبدو كنزعة تمردية على الواقع المعاش والتاريخ السيسيولوجي المليء بالأحداث والتداعيات المؤلمة واحباطاتها. لذا تحرر خطاب الفن من قيود العقلنة الاداتية واشتراطاتها الحداثوية وكرست معطيات الفن الما بعد حداثوي بما ينساق مع الفكر والثقافية المعاصرة.

وقد ارتبطت فنون ما بعد الحداثة بالتحولات السوسيولوجية التأريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ (منتصف القرن العشرين)، والتي تمثلت أساساً في ظهور المجتمع الاستهلاكيّ والبراجماتي، اذ يمكن القول " ان الاستهلاك هو محرك المجتمع في ما بعد الحداثة".(٤) فقد اتسعت الملامح الاستهلاكوية لتشمل الفن، واحتلت المستنسخات مكانتها كبدائل عن الواقع، وبلغت فكرة استخدام الأشكال الجاهزة في الفن ذروتها، اذ فقد النص الفني استقلاليته وجزءاً من هالته المقدسة وعبقه، وهوت القيم الجمالية عما كانت عليه، وارتهن (الفرد/المجتمع) للخطاب النفعوي والاستهلاكوي.

ولهذا ارتبطت مهمة الفنانين (بعد الحرب العالمية الثانية) برصد تسارع نمط الحياة الجديدة ومتغيراتها. فقد احدثت التطورات الاقتصادية والثقافية تغيرات مستمرة في العلاقات الانسانية والاجتماعية، انعكست ملامحها على اسلوب الحياة وطبيعة الفن بشكل عام. " ولا شك أن البيئة حين يطرأ عليها تغيير من الناحيتين (المادية والروحية) فإنها تتطلب أساليب جديدة من التعبير".(٥) وبالتالي أتخذ الفن طريقة جديدة للتعامل مع متغيرات العصر بما ينسجم وتداعياتها فهذه التحولات في خطاب ما بعد الحداثة حثت الفنان البحث عن وسائط بلاغية واشكال جديدة للتعبير الفني مستعيناً بمعطيات المعرفة والواقع الثقافي.

فتحول الانتباه نحو تشكيل بلاغة الصورة الاشهارية وتمثلاتها في الثقافية الاستهلاكوية، مما عّدَ هذا خروجاً عن الفعالية الرسموية الحداثوية الى صنف جديد من المواد البديلة بحيث تم التركيز على الفن الاستهلاكوي كجزء من عالم المستهلك، واخذ الفنان يبحث عن اساليب بلاغية وتقنيات وخيالات تثير الدهشة والغرابة وفقاً لما توفره التكنولوجيا في الفن.(٦)

وبالتالي تمثلت فنون ما بعد الحداثة بكيفيات مختلفة لأدهاش المتلقي وجذبه لمناطق غير متجلية على السطح متجاوزةً مبادئ الفن المتوارثة، وهذا ما جعل الفنان يتخلى عن أدوات الرسم وكل الوسائل التقليدية المتعلقة بانتاج النص، والبدء بابتكار اساليب وتقنيات وخامات جديدة ومتنوعة غير مألوفة فنياً وتفعيلها في انتاج النص البصري.

وهكذا قد شاعت في محافل الفن والثقافة تيارات واتجاهات لها خصائص متمايزة منذ منتصف أربعينيات القرن العشرين تلوح في الأفق، ومن أهمها:

١. الفن الشعبي (Pop Art):

عُدَ الفن الشعبي حركة مضادة ومتمردة على سياقات الفن واشتراطاته، ينطوي على العديد من المفارقات التي جعلت منه مثاراً للجدل النقدي.

فرفض الفن الشعبي كل ماهو (وجداني/ ذاتي) وأتجه في التعبير نحو عالم الطبيعة وحياة المجتمع المعاصرة، بما فيها من جاهزية أدهشت المتلقي وغيرت من طبيعة سلوكه.(٧) وهذا قاد فيما بعد الى التحرر الشكلي من ضوابط الفن وقوانينه، وانتاج نصوص رسموية ببلاغة صورة من نوع مختلف.

وبالتالي أنتج الفن الشعبي إزاحات جديدة في أنساق الفن عبر إعادة إنتاج الصورة وموضوعاتها المألوفة والمعتادة عبر تقنيات تجارية. فأصبح الفن الشعبي الإستهلاكي عرض دعائي وترويجي مماثل للمنتجات التجارية وترغيبها.

وبدأ الاهتمام بخامات النص ونوعها وخوض تجارب أكثر جرأة مع المواد التكوينية وخصوصاً الصبغة اللونية، فضلاً على تجارب تضمن أعادة استكشاف للامكانات المتاحة التي قدمتها تقنية (الكولاج (Collage) وتلصيق الاشياء)، وانتاج نصوص عناصرها موجودة في الواقع بعدما أقامت أواصر وتعالقات بينها.(٨) فعادت صور الوجود تنساق في بيئة الفن بحرية اكثر من أي وقت مضى وغدت علاماتها حقيقية تكيّف مع خطاب العصر وثقافته.

لقد مثلَ الفن الشعبي مع نصوص (روبرت راوشنبيرغ) لحظة دادائية بأمتياز _ رغم بوادر (دوشامب) السباقة لتمثيلها _ عبر اضفاء بعداً ثلاثياً على سطح النص مستثمراً معطيات الكولاج والتركيب والتجميع تقنياً. كما في (شكل/١)

فبدأ (راوشنبيرغ) نشاطه الفني ضمن نطاق الفن اللاشكلي، واستخدم _ بهدف التقرّب من الواقع _ الصورة الفوتوغرافية وتقنيات (الكولاج) الإلصاقية. وبالتالي منحت النص بعداً واقعياً لان النص البصري يكون أكثر واقعية إذا تكوّن من عناصر العالم الواقعي.[٩] وهذه ناتجة عن تأثره بآراء (جون كنيج) التي قلصت الهوة بين الحياة والفن، وانتاج نصوص خليطة من مواد مختلفة ومتنوعة تندغم بوحدة تكوينية منسجمة.

ان محاكاة الاشياء المستقاة من الواقع والاهتمام باختيار النماذج المبتذلة والسطحية شكلت مضموناً جديداً لطبيعة الفن واعادت قراءة مفاهيم الجمال على ضوء صناعية الفن بواسطة الآلة، سيما وان نتاجات (آندي وارهول) ضمن الفن الشعبي أهتمت كثيراً بفن الاعلان (التجاري) كفن تصميمي يطرح مشكلات المجتمع الاستهلاكوي.

كما صعدت نصوصه من النزعة الجنسية التي وسمت بها نتاجات فنون ما بعد الحداثة بحيث اقتربت صوره البصرية من اي إعلان تجاري. فتمثل صورة (مونرو) كما في (شكل/٢) جزءاً من الحياة الجنسية وفي علاقة الانسان بجسده. باعتبارها احدى رموز الاغراء في الحياة الامريكية المعاصرة.

لقد سحرت مظاهر الثقافة الشعبية _ عبر الحدود _ وتمظهراتها الفنية (ريتشارد هاملتون) وقدم نصوصاً فيها معالجات لبنية الصورة وفق تقنية (الكولاج) وشكلت نصوصه لحظة سباقة تولدت منها؛ تقاليد الفن الشعبي في (انكلترا) واستثمار الصور المستعارة من بيئات مختلفة. واعلنت نصوص (هاملتون) الطبيعة الانفعالية والسخرية والتهكم تجاه الحياة والواقع المعاصر. كما في (شكل/٣)

ولهذا ارتكزت بلاغة الصورة في الفن الشعبي على الحقيقة الموضوعية الرافض لكل ماهو خالٍ من القيمة الإجتماعية، واستغلت واقع الحضارة الصناعية وعالمها واشياءها واللجو الى إسلوب الصورة الاشهارية. وبالتالي إن الفن الشعبي ليس سوى إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث اليومية التي يعيشها الإنسان الأمريكي وتكمن في نقل الواقع البيئي كجوهر ومصدر ثقافي لمجتمع ما بعد الحداثة.

٢. الفن المفاهيمي (Conceptual Art):

جسد الفن المفاهيمي امتداداً لتحولات أنساق الفكر والثقافة لما بعد الحداثة وارتداداتها في خطاب الفن ونتاجاته، وأتاحت حرية الثقافة ومرجعياتها الفكرية للفنان سبر أغوار التجريب وتدشين تضاريس لم يطأها الفن سابقاً. وأن الشروع في تمثيل الفن المفاهيمي وتشكيل صوره يطلبُ الماماً بتجارب الفن ومعطياته وتنظيراته، لإنتاج هكذا نصوص والخوض في غمارها.

ينطلق الفن المفاهيمي اساساً من اقصاء مفهوم الشيء لصالح مفهوم الفكرة (الذهنية) بحيث كان فن انساق فكرية مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة.(١٠) اذ تتمفصل الصورة في الفن المفاهيمي بتمثل الفكرة عبر وسيط مادي يناسب حرية التعبير واختيار المادة التي تجسد الفكرة.

لذا يعد الفن المفاهيمي "أسلوب تخلى فيه الفنان عن المفاهيم التقليدية للعرض، واختصر المسافة بين الواقع والحياة، بمعنى التوجه نحو النص مباشرةً ليضمن كل النصيات الفكرية".(١١) وبالتالي ليس له هدف غير الفكرة، مما يقوده ذلك الى تحرر الصورة في النص من المهارة الحرفية للفنان بكونه يتعاطى مع توليف الاشياء والعلامات ووحداتها حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من النص ذاته.

اذ تمرحلت نتاجات الفن المفاهيمي حسب:

أ- الفن لغة (langage Art):

يسعى الفن المفاهيمي الى طرح المفاهيم الإنسانية والأفكار عبر لغة ما، ويتطلب توثيق هذه الافكار المتضمنة استخدام (الصور الفوتوغرافية/اللغة المكتوبة/الخرائط...) وأصبحت هذه الوثائق محط اهتمام بوصفها فناً، فالقصد من استخدامها هو خلق ظروف تحكم انتاج النص المفاهيمي عبر الصلة بين اللغة كـ(علامة كتابية) والصور الذهنية الراشحة منها.

فقد يلجأ الفنان الى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرة او شعوراً ما محاولاً التنقيب في الأشكال البصرية ووجودها الشيء المعادلة للفكرة.(١٢) وهذه الأمثلة تقود إلى التأكيد على تلازمية الصورة (الاشهارية) مع نشأة المفاهيمية في الفن العالمي. وعلى مستوى آخر هي تعبير على إلغاء الفواصل بين الفنون والأجناس الأدبية في أنها أصبحت مندمجة مع بعض إلى حد التماهي.

وبذلك استخدم (جوزيف كوزوث) عناصر رمزية لا يهدف من خلالها خلق اشكال (صور) بصرية رغم انها تعمل كمعادل بصري للمفهوم او الفكرة. ولكن عوّل على أساليب جديدة تسعى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة علياً وبين الحياة التي يعيشها المجتمع، وقُدّمت سياقات الفن كتعليق على الفن ذاته.

فنصوص (كوزوث) هي افتراضات تحليلية فقط، أي افتراضات غير مرتبطة بالمعلومات، أو الحقيقة الواقعية، أو العالم البصري.[١٣] وعليه يمكن القول بالإمكان ان يشرح _ الفن المفاهيمي حسب (كوزوث) _ ما يريد التعبير عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله _ الصورة الفوتغرافية _ وتعريفه اللغوي، اذ جمع في النص ما بين الصورة الايقونية وشيئية الشيء كمادة جاهزة والنص اللغوي السارد لمعنى الشيء المتعيّن كما وردت في القاموس، لتصبح عبارته الشهيرة التي أوردها بجانب نصه الفني (كرسي واحد وثلاثة كراسي) (شكل/٤) الذي عرض في مكان وزمان واحد، كشفاً مفاهيمياً عن فكرة جديدة في عالم الفن. اذ يطرح الفنان على متلقييه سؤالاً استفهامياً؟ في أي من الاختبارات الثلاث يُمكن التعرّف على هوية الشيء: في الشيء ذاته ؟ أم في ما يُمثّله (ايقونغرافياً)؟ أو في الوصف اللفظي له ؟ أو أنه بالإمكان التعرّف عليه في أيّ منها؟[١٤] وبهذه الطريقة يوضح الفنان مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء، مستبعداً كل أسهام ذاتي، ومؤكداً على حضور الشيء وحده.

اذ مثلت الصورة في (الفن _ لغة) ونصوصهُ ايغالاً مفاهيمياً عميقاً عن وضعية الشيء بحد ذاته، من خلال فهم البيان الوصفي اللغوي المكتوب عنه، بحيث يمنحنا مقدره لإعادة تركيب صورته ذهنياً، ومن ثم تعزز ذلك بما قدمته الصورة بايقونغرافيتها. وبالتالي ان اتمام فهم المعنيين (اللغوي والفوتوغرافي) تعالق بماهية الشيء وحقيقته. لذلك فأن فكرة الكرسي تتشظى وينفتح المعنى واضحاً الى ثلاثة أفكار دون تحديد المعنى الصحيح أو الرئيسي.

ب- فن الجسد (Body Art):

اتضحت مع الفن المفاهيمي فكرة ذوبان أو دمج الفن بالحياة ومظاهرها وموجوداتها وأصبحت أكثر رسوخاً وتحققاً مع ما يعرف بـ(فن الجسد) لأن الفنان قد استبعد جميع وسائل الاتصال البصري.

وتخلى فنان الجسد وأستبعد جميع وسائل التواصل وذهب باتجاه التعامل المباشر مع الجسد الإنساني. اذ ابعد عن جميع قنوات التعبير ووسائطه التواصلية (المادية)، وأعتمد الجسد مادته الأساسية للتعبير عن النص، فالجسد لا يقدم أي هدف للنص سوى النص ويلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته.(١٥)

وبالتالي قادت طروحات الفن المفاهيمي بأشتغالاته الى البحث في طبيعة جديدة لمفهوم الفن عبر تناولها الجسد الإنساني، كإنتاج جمالي يعلن عن ثقافة محفزة لانحراف الفن وابتعاده عن تقليدياته. وتتنوع نتاجات فن الجسد وفق الأساليب المتعددة للتعبير الفني وطبيعة المجتمعات التي قد تعدها طقوساً أو موروثاً أو تقليداً متداول، ويمكن تقسيمها إلى:(١٦)

- الرسم محاكاة الاشكال الحيوانية.
- الرسم بأسلوب العلامات والرموز ولصق الكتابات على الجسد.
- الرسم بأسلوب الفعاليات الرياضية والموسيقية والمهرجانات الشعبية. وإضافة إلى الرسم فقد استخدمت تقنيات متعددة لتنفيذ فن الجسد: كـ(الوشم/الثقب/الندب أو الخدش/النقش/الحك/الوسم) ولهذه التقنيات طقوس خاصة.

كما ظهرت أعمال أخرى لفن الجسد تختلف في هدفها عن السابق وأصبحت ترتبط بالحياة والجسد حيث لا يقدم النص بصوره البصرية أي هدف سوى نفسه الممثل في الفكرة، ليلغى المسافة الفاصلة بين الفن والواقع وليتخطى كل المقاييس والمفاهيم الفنية التقليدية ويعمل على إثارة الجمهور، اذ تنفذ هذه النصوص عن طريق تسليط مجموعة من شرائح التصوير الفوتوغرافي بوساطة جهاز العرض(داتا شو او عارض الشرائح _سلايدات) على الجسد (فديو على الجسد) ليصبح هو الحامل وهو الموضوع، ومن ثم يقوم الفنان بتصوير الناتج النهائي فوتوغرافيا. كما في (شكل/٥) ويبقى فن الجسد رغم التحفظات الكبيرة عليه، ظاهرة بصرية، تثير الدهشة وتجذب الانتباه أليه، وبالتالي تنتج الصورة ببلاغيات الجسد ذاته وهو افصاح عن ماهية الفكرة المتجسدة في فلسفة الجسد، والاغتراب الانساني العميق ونزوع الذات الانسانية الى مطلقية التعبير وحرية الاختيار بصورة الوعي واللاوعي.

ان بلاغة الصورة (الاشهارية) تفصح عن تسليع الجسد مع الحضارة التقنية ليتحول سلعة استهلاكية تمرر من خلاله اشكال الهيمنة والتسلط باعتباره معادلاً موضوعياً لما فقدته الانسانية

من معان الجمال والاحساس بالفن، فيكون فن الجسد وسيلة من وسائل الانسان الغربي لتفادي الاغتراب والقهر والتشتت والتشظي والتسلط والانحطاط والسخرية من الهوية الانسانية وأستبعاده وجودياً.

ومن خلال ما تقدم نجد ان بلاغة الصورة في الفن المفاهيمي متلازمة ببوحيات النسق الفكري وتعالقاته الثقافية الرهينة بالمجتمع المعاصر. وقد تجاوزت النصوص البصرية بتشكلات الاجناس الفنية عبر استخدام المحسنات البلاغية والتقنيات ووسائلها والقنوات الملائمة لإيصال أفكار الفنان المثيرة والمدهشة ومحاولة التعبير عن اغترابه في المجتمع الاستهلاكي ونقده للأشكال الزائفة له.

٣. السوبريالية (Super realism):

ظهرت السوبريالية بوصفها حركة فنية تسعى للنفاذ الى مفاصل الحياة وحركتها اليومية والأشياء البسيطة المستخدمة بشكل شائع. وحلت بمثابة ردة فعل معاكسة لمسألة حلول الشيء مكان الصورة، إذ أتجهت إلى أكثر انظمة التعبير التزاماً بالتشبيهية وبلغت حداً ماثل مديات (الفن الشعبي) الذي قدم الأشياء الجاهزة الواقعية ولربما تجاوزها.

استثمرت السوبريالية وسائل مباشرة ميكانيكية كـ(آلة التصوير الفوتوغرافي " الكاميرا/ الشرائح (Slide) المنقولة إلى الشاشة... وبفضل هذه الوسائل يكتشف الفنان، في الواقع المحيط به، ما يعجز عنه بالعين المجردة، فيصل في عملية نقل الواقع الى درجة هي من الدقة بحيث تثير الدهشة، وتولد انطباعاً بواقعية ذات ملامح سحرية مذهلة، تتعدى الواقع بمغالاتها".[١٧] تبعاً لرؤية محددة وزاوية معينة ومضاهاتها لكن لا يجد في الصورة سوى ما يريد أن يراه، فالفنان " لا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما تراه (الكاميرا)".[١٨] وبالتالي عملت السوبريالية على قراءة الواقع قراءة ذاتية بالرغم من دقتها في نقله، وأعتمدت على مجسات حواسه البصرية وأنطباعاتها المباشرة بوصفها مصدراً مهماً لتلقي مظاهر الواقع اذ اراد الفنان وبرغبة ملحة تمثيل وتصوير الحقائق بشكل محسوس يتجاوز الواقع وحيثياته.

ويعيد (ريتشارد إستيس) انتاج ملامح الواقع بدقة متناهية والعناية بالأشياء بصورة فائقة، إذ " يعتمد على بناءات هندسية محاكة بعناية من النوع الذي يندر ان تكشفه الكاميرا لذاتها".[١٩]

اذ تمتاز صوره بدرجة من التنظيم الخفي في تكويناته، مستعيراً صوراً لها مرجعياتها تأكيداً منه على تشخيص واقعٌ لمرحلة من تاريخ الفكر الانساني. كما في (شكل/٦)

لذا اتضح ارتباط فناني السوبريالية بالصور الفوتوغرافية كوسيلة اعلانية ودعائية جاء نتيجة لصلتهم بطبيعة المجتمع الاستهلاكي والصناعي والتقني الذي من خلالها تم تقديم صورة جلية للتمثلات البيئوية المجتمعية. فقدمت نصوصاً تعتمد دقة الصورة بما يجعل عصر ما بعد الحداثة (عصر الصورة/ عصر الإعلان/ عصر تسويق الثقافة). لذا هدفت السوبريالية الى إعادة صياغة الواقع وإعادة إنتاج كل ما يرتبط به وبوسائله الإعلامية والإستهلاكية.

وبالتالي تضاعف بلاغة الصورة الاهتمام بفوتغرافيتها كونه جعل منها (الصورة) عنصراً تصويرياً ومرجعاً أساسياً لها بلاغياتها التواصلية والاشهارية. وهنا يصبح خطاب الصورة قوام الفكرة، لأنها تجدد استجواب الواقع، وتبهرنا بأيهاميتها. كما حاول الفنان السوبريالي من خلال نصوصه المباشرة لنقل الوقائع وتسجيلها الابتعاد عن تأويل الواقع الذي يقدمه، وانتج واقع مواز ومثير للواقع الحقيقي من خلال الإفراط والمبالغة في إظهار جزئيات ودقائق الاشياء.

٤. الفن الكرافيتي (Graffiti Art):

جاء الفن الكرافيتي كاستجابة للتحولات التي سادت في ثقافة المجتمع الما بعد حداثوي ومكتسباته المعاصرة، إذ اظهر من سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته وسعة تداوليته. فتمظهرت بنية الصورة في هذا الفن كوسيلة إعلانية عن متطلبات السياق الاجتماعي والثقافة الشعبية وممارساتها.

أن الفن الكرافيتي آني وقصير الامد _ لكنه متكرر وفق خصوصية المكان وخامته _ بسبب تعرض (الصورة) للتلف بسبب الظروف الجوية أو التقنية ومسببات الزوال الاخرى كإستبدالها برسوم جديدة أو تكسراتها أو تلاشي القيمة اللونية.

ان ازدياد ظاهرة الفن الكرافيتي جعلت لم يعد محصوراً للفقراء، عندما بدأت الطبقات الوسطى والراقية بالتعبير عن تمردها بهذه الطريقة، لأنّها أصبحت تمثل لهم شيئاً من الإحساس باليقظة وبالتعبير عن الرأي من خلال تحدي النظام والقانون بطريقة غير مؤذية. لقد إعيدت صياغة الصورة وقراءة انتاج الفن الكرافيتي وفق آليات الممارسات الشعبية واعتبارها تمظهراً أدائياً وثقافياً. وعنيت بالتعبير الفني القائم على نوع من علامات ينفذها الفنان او مجموعة منهم بخطها على

أي سطح كان، بواسطة بخاخ رذاذ، مستعملا لونا واحد أو اثنين على الأكثر، وتمثل هذه العلامة التي تتكون من توقيع أو لقب أو حرف، قد يكون مقروءاً. وقد أصبح الفن الكرافيتي تعبير عن الهوية، أو أشارة لوجود الفنان وما يريد التعبير عنه، ضمن الوجود الاجتماعي العام.(٢٠)

لقد تنوعت مضامين الفن الكرافيتي بين ما هو **(اجتماعي/سياسي/ثقافي)** وتنوعت النصوص أيضاً تبعاً **لأساليب رسموية** منها:

١. النصوص ذات الاشكال الحية (الانسانية/الحيوانية) ووحدات شكلية مستوحاة من الاساطير ومناظر الطبيعة وعوالم الفرح والرسائل الفقاعية التي تنفذ بأسلوب هندسي لبناء الشكل وكاريكاتيري أيضاً.

٢. النصوص التي نفذت بشكل اختزالي وفق نزعة تجريدية استثمرت العلامات الرمزية والايقونية كالحروف المتشابكة والرسوم المتحركة وتأثيرات الاشكال والضلال الثلاثية الأبعاد (الوهمية/الافتراضية) وكل أشكال الوجود والحياة.

اذ تدل نصوص (كيث هارينغ) وصوره البصرية على استثمار الرموز والعلامات التي تدل على اشياء ومفردات كثيرة في الحياة اليومية. ذات طابع حروفي وكاريكاتيري وبناء تصميمي للمشاهد البصرية والاعلانية والاجتماعية والتوعوية. كما في (الشكل/٧)

وقد اعتمد بعض الفنانين الكرافيتي على الكتابة او الرسوم الكارتونية، والبعض الاخر قد تعاملوا برسومهم على الجدار وفق معطيات الصورة الاشهارية، وهذا ما نجده عند الفنان (بانكسي) فقد عدها بديلاً للرسم الأولي حيث يقوم بطباعتها على الورق ليصنع منها قوالبه الجاهزة التي يقوم بطبعها على الجدران. فطبعات (بانكسي) الكرافيتية غالباً ما تشهد تداخل معطياتها الواقعية والرمزية ليعكس من خلالها مضامين (اجتماعية، سياسية، اقتصادية، او ثقافية جمالية)

ولربما اعلنت بلاغة الصورة الكرافيتية ضد المقولات النظرية التي دحضها النقد الجديد عبر نقد النماذج العليا وسلطويتها، وهي مفاهيم فتحت المجال امام أي شخص ان يكون فناناً. فقد عملت على الغاء الدقة التمثيلية في الفن، وبالتالي تجريد الفنان من قدرته المهاراتية.

٥. فن التجهيز (Installation art):

يصف فن التجهيز نوعاً من النصوص الفنية التي ترفض التركيز على أحدى اشياء الواقع ومظاهره كموضوع مستقل في سبيل التفكير في العلاقة والوحدة القائمة بين عناصر الاشياء وتفاعلاتها في السياق العام للنص وباعتماده على الفراغ الحقيقي والمشاركة الفعالة بين النص كمنتج بوحداته وحشود المتلقين. فالنص التجهيزي هو محصلة راشحة من فاعلية السياق الشمولي لعلاماته ووحداته الدالة التي ينبثق منها.

وعادةً ما يعرض فن التجهيز نصوصاً لا تدوم الا في وقت قصير ثم تفكك تاركةً مستندات وثائقية لتدل على أقامتها؛ مثل التصوير (الفوتوغرافي/الفيديوي)[٢١] وهذا ما سعت اليه فنون ما بعد الحداثة تماشياً مع طبيعة الحياة ونزعتها الاستهلاكوية فتستوقفك الاشياء ثم تمر.

ان البحث الاستطلاعي لعرض الفن التجهيزي وتناسبيت المكان للنص المطروح قد يماثل فضاء النص الاشهاري وبثه. " ان بعض انواع فنانين التجهيزات يتحددون باماكن خاصة في عرض نصوصهم، من حيث خصوصية هذا المكان وابعاده وملائمته للعرض". هنالك محددات مهمة لفن التجهيز وهي:

١. خصوصية المكان.
٢. العلاقات الكلية والمتبادلة بين عناصر التجهيز.
٣. المقابلة المباشرة بين النص والمتلقي واتساعها لتشمل جميع المجسات الخاصة بالإدراك والتلقي. ومع هذا يمكننا القول " لم يعد النص معلقا على جدار بل انطلق في جميع أبعاد المكان".[٢٢] وبالتالي اصبح تلقيه مرهوناً ومشروطاً بنسقيته الفيزيقية وتماكنه مما ينعكس في تمظهرات انتاجه وبنيته الصورية. فأصبحت التفاعلية الفيزيقية والوجدانية هي محور العملية الادراكية ومعطياتها.

ومن أهم ما استخدم من قبل فناني التجهيز هو استثمار الصورة الفوتوغرافية والنصوص الكتابية كوسائط للتعبير في نصوصهم، فقدمت (بربارا كروجر)[*] وكانت في بعض الاحيان صوراً والصاقات قائمة على تفعيل (الصورة واللغة) ذات الدلالات الرمزية التي تؤكد على المدلول (السياسي/ الاجتماعي/ الثقافي) الخاص بالموقف والاحتجاج على الاحداث. كما في (الشكل/٨)

وقد وسّعت (كروجر) مشروعها الجمالي، لتبدع تجهيزات في أماكن عامّة او في المعارض والمتاحف، واستثمرت وسائط النقل لتركيب الصور الاشهارية التي ترفق بالنصوص اللغوية، وعاملتها معاملة الصورة الاشهارية (لوحات الإعلانات) وتقوم بتنصيبها على جدران البنايات وسقوفها التي تغطّيها بالصور والنصوص، لتحيط بالمشاهد من كل مكان.

ومن خلال ما تقدم نجد ان بلاغة الصورة الاشهارية في النص التجهيزي راشح من تفاعل كل وسائط التعبير التشكيلية لخدمة بنية النص ومعناه ودلالاته الرمزية، بمعنى أنموذج مصغر ثقافي. وبالتالي أشركت النصوص التجهيزية أجناس مختلفة من وسائط الفن وقنواته، فضلاً على الدراية بالتأثيرات الملفوظ والمبصور وتجانسهما في تشكيل أرساليات النص وشفراته. وهذا ما قوض المسافة بين النص التجهيزي والاشهاري من حيث البنى والحيثيات الفيزيقية لانشاء هكذا فن.

وبالتالي نخلص من خلال ما سبق في اطار الفن، وبلاغة الصورة الاشهارية ومبثوثاتها فأن تصعيد سقف أنجازاتها رهين بعدد من الثورات التكنولوجية لتصوير الواقع، وآليات اشتغالها التقنية والادائية، وبما يشير على أن التغيير والتحول (ابتداءاً من القرن العشرين) في تاريخ وسيسيولوجيا الايقونية التقليدية، ستعيد للصورة الاشهارية شيئاً فشيئاً ولفن الرسم بعض أشكال التعبير الخاصة _ (بالمشاهد الطبيعية، بالتجريد، بالطبيعة الميتة، بالصور الوصفية... الخ) _ في الواقع، فالصورة الاشهارية لا تتحدث ابداً عن نفسها ولكن دلالتها تفوق شكلها التعبيري والأيقوني الدال الذي ينفلت دائماً " بمعنى دقيق لا توجد أية وسيلة للكشف عن صورة ما".[٢٣] وبالتالي الصورة الاشهارية في بحث عن نوعيتها، هويتها، تاريخها الأيقوني لتبين قدرتها البلاغية والتواصلية على التمثيل خارج نطاق المجالات التي أشترطتها المعايير العقلية (المنطقية واللا منطقية).

المؤشرات التي توصل اليها الاطار النظري:

١. ان الممارسة التواصلية تعتبر الصورة من اقدم وسائل الاتصال التي عرفتها المجتمعات في عصورها المختلفة، فالرسالة البصرية (الصورة) لغةً.

٢. الصورة بنية سيميولوجية منتجة للمعنى مستقلاً بذاتها وقادراً على التعبير والتأثير في المتلقي. ومدراج المعنى في بنية الصورة وتمظهراتها يأخذ بعداً سيكولوجياً من جهة واستيطيقياً في التعبير من جهة اخرى.

٣. تستند الارسالية الاشهارية الى ازدواجية في التدليل تجعل المنتوج يتأرجح بين مظهر مادي هو موضوع الاقتناء وهدف الاشهار المعطى (التصريحي) و(الايحائي) المتواري في ثوب الفرجة الحياتية التي تخبئ داخلها الارسالية الاشهارية مراميها الحقيقية.

٤. تعتمد الوصلة الاشهارية _ بسنديها اللفظي والبصري _ في عملية الاقناع على النسق (اللفظي/ الايقوني/ التشكيلي)

٥. الإشهار هو الغاية والوسيلة، الوسيط والرسالة، ومن الخطأ اعتباره مجرد تقنية للتسويق، انه اكثر من ذلك ثقافة تكرس التبسيط واللا معنى. فالثقافة المعاصرة في مجملها اشهار، نظرا لكونها تتضمن كل اشكال التعبير التي تتجه الى التبسيط والى الاغواء.

٦. تشكل ثقافة الصورة بمكان حيزاً مائزاً في الخطاب الثقافي، وتكاد الصورة تتفوق على ثقافة الكلمة في كثير من مقامات الخطاب الانساني.

٧. ويتكون الاشهار من ثلاثة عناصر تواصلية:

أ- المشهر (الدولة، والافراد المنتجون، والشركات والمؤسسات)

ب- الارسالية الاشهارية، والتي تتكون بدورها من الدال والمدلول.

ت- المستشهر، والذي يتمثل في الجمهور او المتلقي.

٨. تحقق الصورة الاشهارية بعض الوظائف منها: (الوظيفة الإخبارية/ الإعلانية/ التعليمية/ الترفيهية/ الجمالية والفنية/ التوجيهية/ التمثيلية/ الدلالية)

٩. ان المقاربة البلاغية تعول على السميولوجيا باعتباره العلم الذي يختص بدراسة انساق التواصل. وقد اصبحت البلاغة، التي كانت في الاصل، فنا في الاقناع، شيئا فشيئا دراسة للمحسنات التي يستعملها الخطاب.

١٠. ان البلاغة هو فن الخطاب، انه الإقناع دون ان يشك المستمع بالأمر المقدم إليه. أنها أسلوب شعري يعطل عمل الفكر جزئيا، وينقله أنيا من معنى لأخر. وتصنف صياغات البلاغة: مجازات (الكلمات/ المعنى/ البناء/ الأفكار).

١١. يرجع تناول البلاغة الى عنصرين جامعين لما سواهما هما (التركيب/ والتداول) ويحدد المستشهرون التركيب من خلال ثلاثة مواقع خاصة بالمنتج: (تركيب محوري/ مبار/ مقطعي)

١٢. طرحت فنون ما بعد الحداثة متغيرات جديدة في التلقي البصري والمفاهيم الجمالية، من خلال سعيها الى خلق منظومات (شكلية/علامية) جمالية مغايرة ومفارقه لانساق الفن واشكاله الحداثوية.

١٣. انسجمت غواية الصورة الاشهارية وإغراءاتها مع ميولات المجتمع الاستهلاكي، اذ بات الاشهار معنياً أكثر باستثارة الرغبات والأذواق من خلال الصورة الاشهارية.

١٤. لقد حاول الفن الشعبي من خلال النص البصري (الصوري) ان يعكس حقيقة الواقع وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الانسان المعاصر، ولهذا كانت مخلفات ذلك الواقع بمثابة مواد اساس لكل اعمال البوب مثل المنتوجات الصناعية الاستهلاكية.

١٥. الفن حسب سياقات الفن المفاهيمي يبحث في الكيفية المفترضة لطبيعة الفن والتعامل معه كقيمة جمالية جديدة. تتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة عليا وبين الحياة التي يعيشها المجتمع . ان الفن (حسب جوزيف كوزث) لغة.

١٦. اقترح (كوزوث) إمكانيات وآفاقاً أخرى للوساطة الاشهارية، كجمع الصورة بالنص أو ترك الصورة تعتمد وسائط استثنائية. بذلك مهّدوا لخطاب نقدي حول الصورة الاشهارية بإثبات صدقية وشرعية فكرة أن الصورة قيمة فنية بذاتها قادرة على إنتاج معنى أبعد مما هو متاح للعين.

١٧. اعتمدت السوبريالية المنهج النقلي لصور الواقع في ضوء انتخاب افكار مدركه تجسد حقيقه المشهد الحياتي للمجتمع وظهرت السوبريالية بوصفها حركة فنية تسعى للنفاذ الى مفاصل الحياة وحركتها اليومية والأشياء البسيطة المستخدمة بشكل شائع. وحلت بمثابة ردة فعل معاكسة لمسألة حلول الشيء مكان الصورة، إذ اتجهت إلى أكثر انظمة التعبير التزاماً بالتشبيهية وبلغت حداً تجاوزت (فن البوب) الذي كان يقدم الأشياء الجاهزة التي هي في منتهى الواقعية.

١٨. اصبح الفن الكرافيتي وسيلة للإعلان والصورة الاشهارية عن حالة ما وعن متطلبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت فنون مرحلة ما بعد الحداثة. وقد تنوعت النصوص الكرافيتية تبعا للأساليب الادائية والبلاغية.

١٩. يتبنى الفنان وفق منطلقات فن التجهيز موقفا نقدياً محدداً ينشئ به نصوصه الفنية منطلقاً من تركيبات بيئية لعدد من العناصر والوحدات الدالة والأشياء المستمدة من الحياة اليومية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث

بغية الالمام باطار مجتمع البحث الاصلي، تم الاطلاع على أغلب مصورات المصادر الفنية وما توفر على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) من نصوص فنية لتيارات ما بعد الحداثة، بحيث وجد الباحث أن اطار مجتمع بحثه واسع يتعذر تحديد اعداده إحصائياً.

عينة البحث

تم اختيار نماذج عينة البحث اختياراً قصدياً وبلغ عددها (٥) نصوص فنية، وقد اختيرت النماذج بما يضمن تحقيق هدف البحث، ووفقاً للمسوغات الاتية:

١. تمنح النماذج المختارة فرصاً للإحاطة بموضوعة البحث.

٢. تحظى النماذج بمشاركة فاعلة في دعم واثراء الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة.

٣. تنسب النماذج لفنانين مؤثرين في فنون ما بعد الحداثة، وتتسم بالشهرة والعالمية.

٤. تنوع نماذج العينة من خلال طبيعة تمظهرات بلاغة الصورة الاشهارية واختلاف دلالاتها وتأويلاتها.

٥. لجأ الباحث عند اختيار نماذج عينة البحث الى الأخذ بآراء بعض الخبراء ذوي الخبرة والاختصاص.

طريقة تحليل عينة البحث

استثمر الباحث معطيات الاطار النظري وما افرزه من مؤشرات كمحات وخطوات أداتيه ومنهجية في التحليل، فجاءت طريقة تحليل نماذج عينة البحث وفقاً للخطوات الآتية:

١. المسح الوصفي.

٢. تقصي بلاغة الصورة الاشهارية في متون النص وآليات تمظهرها.

تحليل عينة البحث:

نموذج (١) الفن الشعبي.

اسم الفنان: ريتشارد هاملتون.

اسم النص: ما الذي يجعل بيوت اليوم بمثل هذا الاختلاف؟

المادة والخامة: صور معالجة بالحاسوب.

القياس: ٤٢,٢×٢٩,٨ سم.

سنة الانجاز: ١٩٦٥.

يمثل النص واقعاً افتراضياً منبثقاً من واقع الحياة العصرية (ما بعد حداثوية)، من خلال الافادة من المنظومة التكنولوجية وتقنيات الإظهار والمعالجة الآلية (الرقمية)، فالمشهد البصري يتكون من (علامات/صور) متنوعة سيقت في نص معالج حاسوبياً، وفي غير زمكانيتها فما هو غير مألوف ومعتاد، مما يجعلها مفردات تبدو مترابطة بآصرة ضمن منطقاً ما.

ان المسح الديمغرافي للنص متأثث مكانياً (بغرفة عصرية) حاوية لعلامات أيقونية (تشخيصية) تتصدر النص كالصورة الفوتوغرافية (المعالجة حاسوبياً) للمرآة الرياضية الحاملة للافته مرورية، ويبادلها الموقع الرجل المنهك في عمله المكتبي وهو في عزله عما حوله. كما يتضمن النص أدوات مكتبية وكهربائية (منزلية) مختلفة، فضلاً على ارسالية لفظية (مصاحبة – حشوية) ككلمة (stop) المنفذة بالألوان (الصريحة المعجمية) و(Aids) وحروفها المطبوعة باللون الأحمر على أرضية – خلفية زرقاء وخضراء ، وايضاً (DM) المنفذة بالأسود على

سطح أبيض. وكذلك محتويات الغرفة (كالطاولة البيضاء) و(والأرضية الصفراء) وأشياء تدل على الوسائل الفرجوية والاستعمالية، فيما يتدلى من سقف الغرفة شكل كروي يمثل أحد الكواكب أو النجوم وأيضاً نوافذ موزعة على جدران الغرفة كامتداد لحيثيات الخارج. عوّل النص على استعارة الصور الفتوغرافية المجزئة من واقع المجتمع الغربي لدلالة على حيثياته، ذات طبيعة وثائقية، واللجوء عبر تقنيات المعالجة (المونتاج) في اظهار النص وتركيبات الصور الإشهارية من كل وسائل الاتصال. كما تتحرك المنظومة الصورية التخيلية داخل مضمار الخطاب الفني لتدلل بالتنوع الثقافي والحراك المتشظي في سياق المجمع المعاصر، فأستحضر النص مفردات الواقع الفيزيقي (المعلوم) وأدغمها لأرغامات النص ورهاناته الانزياحية. وبهذا عبر المشهر (الفنان) عن الحاضنة الاجتماعية التي تتسم بالتفكيك والانشطار وفوضى الغرائز، محاولاً تهشيم الموانع بين الفن والممارسات الحياتية (اليومية) وإعادة أنتاج الواقع بكل حيثياته المتناقضة التي أفرزتها حتمية الميديا.

لقد ركز الفنان على نجاعة الصورة ومحمولاتها الإشهارية التي عدت ركيزة أساسية في مجتمعات ما بعد الصناعية وعولمتها. فباتت الصورة الإشهارية أحدى اهم والمواد والخامات في تركيب بنية النص وصياغاته الأسلوبية، معززة لإحالات واقعية معبرة عن ثقافة الاستهلاك وأساليب وأنماط الحياة العصرية. وبذا ان تتعدى الصورة يشهر عن تمرد الحقائق ومغايرتها التوليدية تبعاً لأطار العلاقات الإنسانية وحقائق الإرساليات الموجهة صوب الأنسان بما يجعله مرغماً على التكييف مع سياق العصر ومتغيراته. لقد تعاطى النص مع الإرهاصات البرجماتية وثمارها (النزعة العملية) فالقطيعة الاجتماعية مبررة بسلطة الديمقراطية فالمداهشة والمباهرة تضع المتلقي في وسط صراع التمدن والانفتاح وبالتالي تحول المفاهيم القيمية المعتادة بإبراز نوع مغاير من خطاب الفن. أن ممارسة التحفيزات في النص الحقت بإرسالية الملفوظ (اللغوية – الكلمة) مما زاد الأحتفاز نحو تفعيل مفردة التوقف في أطار خارج سلطتها المرجعية كإشارة مرور. وهذا يدلي بتحول غير متكافأ مما يزيد فعل الجدل والاحتدام الذهنوي وضمن أطار نزع المألوفية وكسر افق التوقع وهي دعوة إشهارية لاستدراج المتلقي نحو الخبايا الإشهارية (الايروسية) ومما يزيد الوقع ايغالاً ملفوظ كتابي آخر (الإيدز) المضمن في (نص كتابي على جدران الغرفة) لتشكل رمزاً لغوياً لمرض فتاكاً مرتبط بالممارسات والغرائز الجنسانية والإباحية

المشرعنة. لقد فاد التحرر من السياقات المشروعة وتحت لواء الحريات والممارسات الذاتية في مجتمعات الرأسمالية الاستهلاكية هو أشراك الصورة باللغة، (الجسد الرياضي (طاقة وحيوية) والإيدز)، مع الانفتاح المجتمعي فقدت الذاتية وذوبت في الحياة العامة التي أثرت فيها تقنيات ووسائل الاعلام المختلفة حيث شكلت الواقع المعاصر، وانشغال الفرد بالطابع الاستهلاكي ، فغل الصورة أزاح الواقع العياني وواقعيته ولها دور بارز في تشكيل الوعي المجتمعي والذي له دور مؤثر في لعبة الإغواء. كما إن شواغل (الرجل) أدغمه في صراع الحياة المعاصرة وأولوياتها والتي شكلت ثقافة العولمة والاستهلاك جانباً مهماً في تحديد ملامحها وتمثلاتها فالانغماس في ركب الحضارة التكنولوجية واغراءاتها وإشاعة الاستهلاك والولوج في دوامة العولمة. إن تعدد مراكز الهيمنة (الفكرية + البصرية) اثار توالدات للدوال وتغريب لحضورها مكانياً. أن الانتماء لم يعد مبنياً على فكرة الايصال الدارج وإنما معنيا باستثارة الرغبات والانبهار.

وبهذا تظهر ثقافة الصورة الإشهارية كأحد محركات العولمة تبعاً لتأثيراتها على الوعي والخيال والقيم الانسانية. فهناك عناصر تضمين – احالات مرجعية (شتات الدوال – وارتباطيتها السياقية)، وثلاث وحدات (صورة رئيسية – الكيان الإنساني (العضوي) ومفردة لغوية مصاحبة – كلمة (AIDS + Stop) (صوره محيطية (علامات جو – تداولية)، فدوال التضمين (الممارسات العصرية تحضيرية تجعل السبب محل النتيجة) ومدلول التضمين (الحيوية + الطاقة – الضدية) وابدالية قائمة على (الحيوية + الطاقة) و(هتك الأنوثة)، اذ المعنى البصري مزدوج تبعاً (اختلاف – شكلي) (ابدال – المحتوى) وهذا مدعم بمشاركة مواجهه ومعاكسة وقائمة على نظام خطاب (المواجهة الامامية – النظرة المستقيمة وتوجيهها الى المشهد) (والحركة استدراج للمشاركة والاغواء)، فضلاً على مفارقة بصرية قائمة على (الانفلات + المأزق) المحدق بالإنسان في النص مجموعة من الارساليات المتداخلة افهوميتها مرتبطة بالإحالة والمرجع الموضوعاتي. فالفرجوية التحررية – (نحن انموذج تحرري ومعاصر) – تمثيلة الفوتغرافية (صور نمطية). وانزياح الوحدات الدالة – تبعاً لعلاقة الإكراه والانفلات المقنن. فضلاً على تحريك صور الخطاب البصري و(قلبها/ تبادلياتها) – كمعادلات (ايقون – رمز) باستعارات علامات بصرية، ممتلئة بالدلالة. واقامة ربط المقام التلقي بالمقام المرجعي (ظهور الإشهار – الايدز)

للصورة الاشهارية. فالصورة هي علاقة شكلية الارسالية وآلياتها الأقناعية تبحث عن التميز باستنفار الطاقة الإدراكية.

نموذج (٢) الفن المفاهيمي.

اسم الفنان: جوزيف كوزوث.

اسم النص: واحد وثلاثة مصابيح.

المادة والخامة: مصباح كهربائي، صورة المصباح الكهربائي، صورة كتابية عن المصباح الكهربائي.

القياس: ابعاد مختلفة.

سنة الانجاز: ١٩٦٥.

يستنفر النص طاقة المستشهر الادراكية تبعاً لتذويت المبصور وموضوعياته المادية فالشك مطروح مع كل يقنياته، ان سجالات النص قائمة على ثلاث شفرات لها مجساتها ومراتبها في الوعي الإنساني ، حيث الوجود المادي للمصباح (الكهربائي) وصورته الآيقونية وديباجته المعجمية .

تناوب فعل الأدراك البصري بين تمظهرات النص (وحداته) على معطيات الصورة من استدعاتها الذهنوية الى تمثلاتها الأنطولوجية بين المتعين والمجرد وسيط بحقيقته الهيولية ، فمدراج المعنى يستجيب للوثبات الذهنوية الواعية واللاواعية فاستعراض النص كل ابدالات (المصباح) ومرجعياته ، ليحيز المشهد ويسأله أي من تلك الاشياء حقيقتها . فالتمثل الشكلاني والظاهراتي هو مبغى يراد استدراجه للتعاقد عليه ، لكن تماهياته تشكل لحظة اختلاف على صدقية المعنى ودلالاته المستهدفة .

لقد اعلن الفنان عن هيمنة الصورة على الانطباعات الحسية والمعرفية للإنسان الذي يعيش عصر ما بعد الحداثة. حيث ينمي الوجود الاول (للمصباح) الى عالم الاشياء المادية الخارجية والثاني صورة مستحصلة من شبيهتها ومنحها التمركز والاهمية الموقعية في وسط النص .

كما أن استحضار الاشياء من عالمها الاستخدامي وزجها في لعبة الدوال البصرية هو مبغى اراد من خلاله الفنان اضفاء صبغه احترافية لثوابت النصوص الفنية وتغريب مطارحاتها . فالتنوع التقني والأظهاري جانس الدالة البصرية (المصباح) مفهوميتها وتوهماتها وحقيقتها للإخراج بنية مركبة وعلامة كبرى دالة .

المبغى المفاهيمي في النص جاوزت مألوفية الطرح الفني واستعراضاتها على مستوى الفكرة والتمثيل الشكل والوجود التقني . فالنص يعّول على جاهزية النتاج دون الاكتراث لقدرات الفنان المهارية ، فلعبت الفن أصبحت قائمة على اندهاشاته وكأن الفنان اراد البوح بأن انبثاق تمرحلات النص من العلامة اللسانية (الكتابية) تحيل على الصورة المفهومية وهي بالضرورة صوره ذهنية متوهمة حال تشتيتها تصبح شكل دال على شيء ما. فالمخيال يرحل المجرد الى محسوس وهي بطولة بحد ذاتها وشهرنه لمقولاتها (الذهنوية / المفاهيمية).

لقد لوح النص من خلال اشهاراته الى الحقيقة الاستخدامية (للمصباح) ونفعويته كإزالة الظلمة العتمة. وغاير ماهيته في الصورية (التزينية) ودلل رمزياً بمعجميته اللغوية وتصوراتها. فقد أقتضب الفنان النص وجرده من الطبائع الحسية ومناوراته اللونية وركز على جانبه الملمسي (المادي).

عمد مخيال الفنان الى التعبير عن المفردة النصية بأكثر من طريقه أذ تنوعت بين (خصوصي مادي أو كصورة ثنائية الابعاد / أو كمعنى مفهوم) فالوجود المادة ناغم مدركات المستشهر واعلن عن وظائفيتها وفيزيقتها المحايثه. وصورته المتوهمة ثنائيه الابعاد هي محاولة للإشهارية وتعطيل وظائفيتة (النفعوية) وان حضوره (التوصيفي/ التوثيقي) بفتح افاق التلقي والقراءة للنص .

ان الانطباع التسجيلي الوثاقي يرتبط بمفهوم الصورة المؤرخة المحفوظة للشيء في ذاكره اعلامية (ذاكره العصر) وهو اعادة انطباع اولي عن التي الواقعي باعتباره وجود مرئي محسوس يتم توثيقه ذهنياً وواقعياً عن طريق الصورة الاشهارية (الآيقونغراقية) .

تقوم الارسالية على تدعيم التلقي من خلال حقيقيه الشي او صورته او تصوراته المفهومية لأجل اقامة صله تواصليه بين الاشهار والمستشهر. بحيث تشكل كل علامة مركزاً مبأراً بحد ذاته فتبادلية التأثير والهيمنة تبعاً لتصورات النص واحتفازاته الجمالية والثقافية. فالبنية

شمولية ذات بعد موسوعي تتكامل فيه (الاشياء)، فالصورة الاشهارية تداولياتها تنساق مع البنية الصورة اكثر من غيرها في الحراك والمثاقفة .

ان عناصر التعيين وثوقية – انطلوجية – ووجودية، والصورة الآيقوغرافية التماثلية والنص الرامز وقصديته. فان الحجاج الايمائي – الثبات الوقتي – المغلق. فتمظهر الصورة – لها إحالة محايثة استدماجية الارسالية المادية (ككيان– المحسوسة المدركة – المحدوسه المفهومية) كما ان بنية النص بكليته تشخيص ذو طابع توثيقي ، واللعب اصبح على طواعية الافهوم ومدراج المعنى . واشراك المشهد في الاستجابة والتلقي . فتمثيليه النص ــ قائمة على المحاكاة الأيقونية التي تحيل على الطابع الرمزي للمعنى. وقد ترحل الصورة الاشهارية وتماكن وحداتها وثبوتيتها . وان التمظهر الاسلوبي المميز هو (بحث عن التميز). فتحقق الصورة الاشهارية اشباعاً (فعلياً وبصرية وذهنوياً) وبهذا انتقائية الحقل المعجمي الدال ونمذجته. ان الصورة الاشهارية هي العلامة الاستعارية وليس معناها المعاينات الشكلية . اذ اخذت برجماتية الأثر ومطارحاته الدلالية ولا اعتباطية العلامة بل قصديه الوعي.

نموذج (٣) السوبريالية

اسم الفنان: ريتشارد ايستس.

اسم النص: مركز المدينة.

المادة والخامة: زيت على حرير.

القياس: ١٥٤×٩٦ سم.

سنة الانجاز: ١٩٩١.

يصور النص مشهداً تسجيلياً بواقع مجتزاً من مدينة معاصرة ، وكأنه منظور من داخل وسيلة النقل (المترو – القطار) بحيث جزء النص الى نصفين؛ الأول مثل داخليات (المترو) واشياءه أذ لونت مقاعد الجلوس بلون أزرق وايضاح القضبان والنافذة بواقعية عالية. فيما يكون النصف الآخر مشهداً لشارع تجاري يعج بالأشخاص واللافتات والإشارات التجارية بكتابات وصور وألوان مختلفة ، أذ ينفتح المشهد على الفضاء والحياة العصرية بحيثياتها.

أن اعادة أنتاج صورة العالم الواقعي يخضع لآلية اقتناص تسجيلية ووثوقيه تدل على تمكن المشهر من ادواته بحرفيه عالية الى درجة مجاوزة النماذج الصورية والمغالات في تمثيلها

الأيقوني، من خلال مضاعفة تأثير ألوانها وملمسيتها بحيث تبدو أكثر حيوية وجاذبة للتلقي والاندهاش الرؤيوي. فمضاعفة الأهمية البصرية مدعاة للوصول بالأدراك الى أقصى مدياته .

لقد حاول الفنان المزج بين جانبي المشهد لكي يكون الداخل امتداد للخارج أو العكس، ومضايفة (المغلق والمفتوح) و(المتحرك والساكن)، وهو بالتالي رصد لتشاكل الواقعين في الاهتمام والأهمية.

عمد الفنان الى رصد هكذا موضوعات لتبان طبيعة السياق التمظهراتي الذي يعيش في كنفه لأجل تحقيق ارسالية للمشهر يعلن عن تمكنه من ادراك علاقات جديدة خارقه ولربما فوق قدرة التخيل . ليدلي بالحضور الفاعل لمعطيات الثقافة لما بعد حداثوية ، والتعامل مع النص بموضوعية دون الاكتراث للمضمون العاطفي. والانقياد للحظه الآنية زمكانياً. بحيث استمد النص جل علاماته من المحيط الاجتماعي والثقافي. وان الدعوة لإعادة فحص الظاهرة وعيانياتها يدعو الى الانتباه الى الواقع المستلب بفعل الحراك المتسارع في نمط الحياة المعاشية .

اصبح النص نافذه مطله على وقائع الحياة بكل تمفصلاتها واجناسها الفنية فالنص اشهر عن ذائقه ذات نزعه عالمية واكد على المغالات في التجسيد الرسموي ليشر عن طبيعة الادراك والتلقي المنساقة مع تحاينات العصر وطبيعته . فثقافة الصورة والإشهارية تعلن عن نتاج سلعوي يؤكد ثقافة الاستهلاك ومجتمع الوفرة (الرأسمالي). أن المعاينة الفاحصة للمشهد تؤكد غاجياته من خلال وفرة الأشهارات والعلامات لتكريس مقولة ثقافة الصورة وعولمتها ضمن التوجهات الاقتصادية والاستهلاكية للعولمة.

يؤكد النص على تداوليات الصورة الاشهارية في تأثيرها على مختلف الأذواق والثقافات وعدت دعامه اساسية في التواصل والتراسل الانساني باعتبارها كإحدى محركات السياق لما بعد حداثوي. من خلال دعوه الى تحديات المجال البصري والرؤيوي للصورة التي تنتجها (الكاميرا) وتأكيداً على تشخيصها. أن خرق منظومة الوعي البصري ومفارقته من خلال المبالغة في التمثيل البصري، فالإبهار والإثارة هو موفق اراد الفنان استدراج المتلقي الى شراكه كأن يكون نقدياً أو ساخراً في الواقع ولربما الاستمالة والاستماع بإظهار جلّ طاقاته وغلوائه.

ان قصدية الوعي بالانتهاء مستهدفه من قبل الفنان ورام الاشهار بها في اقصى درجاتها مشكلاً واقع مقترض ازاح المعايير القيمية وجعل الى تكريس هوية الكل بنفس حقوقها وضماناتها في التلقي وكأنها بنية شمولية لا تفارق بين القشة والبعير – ان جاز التعبير.

كما سعى الفنان الى ادهاش المتلقي رغم معايشة الصورة وحيثياتها لأجل دعوته الى مساهمة العقل والحواس وتضمين رؤية نقدية تفتح آفاق التلقي والقراءات ، كما رصد طبيعة الحياة المعاصرة التي تحتفي بالآلة والمعمار مقابل تضائل الوجود الإنساني امام مادياتها .

ان الاحالات المرجعية للبنية المكانية (متعينة) محشوة بدول (ثقافية / تداولية)، والمعنى البصري المزدوج – هو اصلاً تناظر شكلي لكن تضمن اختلاف في المحتوى. فتمثلات الخطاب البصري وانزواء الوحدات الأيقونية (الصورة الاشهارية) في جانب الجهر بأقصى مديات التماثلية مما يشكل قناعات أو هامشية . والوظيفة المناطة بالصورة الإشهارية معلنة عن سطوتها. فان اقامة علامة دلالية عبر رابط منطقي الصورة الاشهارية تحيل على نشاط وحراكه وتثير مجموعة من الأشياء وهو بالتالي تجسد حقل معجمي للسياق التواصلي. الذي استثمر النص معطياته الوظيفة النمطية للوحدات والدوال ومما شكل مشاكسة احترافية للآلة وتمكناتها الفوتوغرافية.

نموذج (٤) الفن الكرافيتي.

اسم الفنان: توم راي.

اسم النص: بلا عنوان.

المادة والخامة: اصباغ مختلفة على جدار.

القياس: ٤,٥×٣ م.

سنة الانجاز: ٢٠٠٧.

يؤسس النص الرسموي بوحدات دالة ذات طابع تصميمي خليط من الوحدات الصورية والكتابية وتطابقت فيها ضمن نسق محتدم من الخطوط والتكوينات التي تشكل احداث بحد ذاتها يحيلنا الى خطاب بناروميي . ويبدو ان هناك تراكباً بصرياً محدد العالم مع امتدادات صورية / رسومية خارج حيز المكان . يتصدر في منتصف النص جزء من الجسم البشري (الشخص / رجل) متماهياً الحدود مع سياق الوحدات البصرية والملفوظة (الكتابية) وواقع في شراكها.

لقد شحن النص بخطاب متشظي تبعاً للثقافة البصرية المعاصرة التي زجت الانسان في حتمياتها (الاستهلاكية + التهكمية) وانغماسها وسع جموع العلاقات وشفراتها الثقافية والرمزية ، بحيث تثير عوالق مع ركامات الصورة المتخيلة والنافذة في الوعي الانساني ، وهذا اذ كان بالتمرد والانفلات من اشتراطات الرسم الجداري(السياقي / الكلاسيكي) بمعناه الاكاديمي لتحل لعبه الدوال ومصادفاتها الى تشكل بنى رسومية ١ات محاور دلالية عدة ، فالتشويش دعا الفنان الى الانجذاب نحو الوسائط التقنية لتنفيذ تشكلاته فاللون الاسود قد انساق في ركب البنية الخطية (ككتاب) وتحيز الحدود الفاصل للشكل المستطيل في اسفل النص، وان هذه الحراكه الخطية انما هي البوح بكل البنيات الضاغطة في الحياة العصرية وادلجتها . وبالتالي تعد مراكز الجذب ساعد الشخصانية المتصدرة للشكل الانساني بأيقونيها ومحاكاتها المعطى المرجعي .

لعل النزعة التي شيد عليها النص تكاد تكون منحرفه وفوضوية ملاء شاعة النص (الجدار) لتكتمل المتناقصات (الخطية / الكتابية) واللونية في عين وخيالاته الشكل امتداد طبوغرافي بين الصورة النهائية والذات المشهرة .

شَرح الفنان بعض وحداته الرسومية لإحداث خلخلة بنائية واصل سياق النص (المشهد المجهد) مما يمنح الاحساس بالحركة والانفعال مما يزعزع المحصلة الراسخة في بيئة النص ، فالثيمات المستهدفة قائمه على استنفار المخيلة الإدراكية لتلقي النص وتقبله . وقد عنى النص الدخول في لعبه اللا معنى من خلال الاسناد الملمحي للثقافة الشعبية وما يحول في تحايثاتها المعاشه. فأصبح النص ميدان للممارسات واللسلوكيات ذات الطاقة الرافضة والضدية ولتجاوز مألوفيها ومفارقة عيانات الواقع الجمعوي ، فقد انيطت بالجذر مسؤليات تبعاً لسلطوته المفترضة على عوام المشتهرين مما يدلي بمقولات ثقافة المتسارعة في عصر الما بعد حداثوي .

لقد اساق النص وحدات صورية (مجردة + رمزية + ايقونية) واخضاعها الى اعادة تدوير ضمن المجال العلامي فيما يفهم المجال لتداخلات الجانب الموضوعاتي وفضلاً على ادماج بين صوري (كولاج) والاشهار الموقف من اشياء العالم وموضوعاته ، وما تتجه مع توسيمات دلالية تمتد لشمل النشاط الفني وتبرر قناعاته اتجاه المحيط البيئوي وبكل تمفصلاته .

ان خطاب النص وفرجويته الاشهارية ماهي الا تداخلات في البنية التحتية وفلمنه سردياتها تبعاً للتحريك الوحدات الدالة وصيغها الابدالية استعارياً وكنائياً . وبالتالي النص وافقاً بكل اصطراعاته وتداولياته .

ان الارسالية التواصلية لبنية النص دونت نظامها الحكائي. فالصورة الاشهارية تحث على الإيغال في الذاكرة البصرية واستجلاء المعنى لأنه ضمير غائب عن العياينات . فالوضع الجانبي (رمزي _ حيني) لا يتفوه بكلام لكنه يرد واقعاً ما. كما يتقبلها المشهد عبر نسف (اسقاطي / نقلي) فنقيضية الوقائع واصتدامها الميديالوجية. ان النص رواشحه البصرية تدلى بالنسق الحكائي المتنفذ. اذ قام النص على ابداليه الصورة المرجعية الثقافية بالرمزية الحاملة للدلالة. كي يقيم النص روي شكلي للصورة الإشهارية باعتبار ان استعارتها تحميل على صورة اخرى. اذ يؤكد النص على بنى اعتباطية للمفهوم فالصورة الاشهارية بلاغيتها قائمة على التمثيل الاعتباطي لكيان مجردة (رمز) وقيمه تابعة الى مقولات التاريخ المقنن للوجود الانساني.

نموذج (٥) فن التجهيز.

اسم الفنان: باربارا كروجر.

اسم النص: كل انواع القسوة تمثيل للحزن المتكرر.

المادة والخامة: مواد مختلفة.

القياس: ابعاد مختلفة.

سنة الانجاز: ١٩٩١.

يصف النص تراكب بنيتين: البينة الصورية (للشخوص)، والبنية اللفظية (الخطية/ الكتابية) وقد تشكل من ادماج صور (ايقونغرافية) على شكل شريط تقتطع وسط النص الملون (بالأبيض والاسود) ومثبت عليها صياغاته لغوية/ كعبارات وكلمات. فالصورة الاولى من اليمين لطفل صغير (رضيع)، والثانية الوسطى لصبي (منادياً / صارخاً) ومدوياً بكل طاقاته، والثالثة من الجانب الايسر لبروفيل متقطع لرأس انساني. فيما امتدت ارضية النص وجدرانه العليا (سقفه) بمنشيت لساني كخطاب دال اذ شغل النص بكليته (قاعة العرض) وجدرانها.

يتصدر النص صورة الطفل الغاضب المتموضع في وسط النص وواجهته، فيعلن النص عن فاعلية (الملفوظ والمبصور) لتنضوي تحتها الصور الملصقة على الجدران والارضية

بمساهمة الفضاء الحيزي للقاعدة وتركيباتها فضلاً على مساهمة المستشهر في انتاج النص واتمامه.

ولعل استعارة ميادين العلم والطباعة الرقمية ساهمت بشكل مباشر في الفن التصميمي للفن التجهيزي، فالتقانات حلت كبديل للمعالجة الكلاسيكية في اطرح النص وتشكلاته . والتعويل على خامات ومواد السياق الطباعي والتصميمي ليكون بديلاً عن مبادئ الفن بشكل عام. فجهوزية ثيمات النص وصورها تفاعلت مع نجاعة الفنانة واشتغالاتها في الحقل الطباعي والتجريبي للتصميم ، فالتعاطي مع المادة والخامة ارغم الفنانة على استثمار كل ما هو استهلاكي (فوتوغرافي) لتشكيل نصها. فآليات الإظهار والحقل البصري كاشف خبايا الذات وهواجسها مع العالم البيداغوجي، فالنص الكتابي ذو اللون الابيض تمدد سطوته الى كل المساحات (الحمراء + السوداء) مما شكل ارساليات تواصلية مع المتلقين .

ان الادراك والاستجابة لمحولات النص ودواله مرهونة بتضمينات الصورة الاشهارية وابانتها مقولاتها فالخطاب البصري اصبح مدركاً مأولاً وفق صياغاته وسياق تحظراته، فما الارساليات الا بنى محايثة مشهرة عن ذاتياتها.

فالتجهيز النسخوي اعيدت رتوشه بخطاب يؤدلج المقولات ويعنيها. وان مزاوجة النص المكتوب بالصورة ما هو الى محاولة لابدالية الاثر وتميع اللاينات ووثوقياتها من خلال ادراج النخبوي – الخطاب الملفوظ بالشعبي – الخطاب المبصور .

مثل النص الطباعي (الكتابي) (كل انواع القسوة تمثيل للحزن المتكرر) وسيطاً وارسالية في الآن ذاته. واصبح اشراك النسق اللساني بالبصري هدف وغاية لأشعار المتلقي بمأساويه الحث والحياة معاً . وادرج عل واجهه الصورة الايقوغرافية (الطفل الرضيع) عبارة (من الذي سيكتب تاريخ المخاوف) وكأنها دلالة استشرافية منظورة ومعاشه بمأثرها وركامها .

ان الخطاب الصوري واللغوي مائز الى حد ما ، فما يدهش ويدعو بتتبعه ايهما سائغ للتلقي وغني بالدلالات ، فالإشهار مدغم بالتصورات التي تشاغل الذهن البشري .

فيما تتمظهر صورة لبروفيل شخص مأخوذة من الجانب ، وبجانبه بوابه موصده وقد ادمجت على واجهتها جملة مفادها (انت تتعهد) فمقولات النص مع صورة الإشهارية دعم المغزى

التواصلي والتراسلي. فدمجت الصورة في بنية واحدة ضمن اطار ومسوغات اشهارية تتحمل التأويل وتعدد القراءات.

ان توصيف الافكار ومحولاتها عبر المنظومة البصرية (الصورية – اللغوية) اخذ بالتلاحم الايقوني والرمزي كعلامة دالة هي والنص الفني قد شاكلت تناصاته مع صور فوتوغرافية وعبارات تكاد تكون متداوله في سياقات اخرى. فاستنطاق النص مرهون بإشهاريته. ففي اشتراطات المجتمع الاستهلاكي المتلقف الى كل نماذج الخطاب .

لقد صرح النص التجهيزي على فعالية الصورة الاشهارية والمستقاة من الحدث واليومي كواقع اجتماعي وتكريسها لأجل تمثيل واقعها الموضوعاتي المحايث.

اذ يقوم النص على جدلية تقريرية (توصيفية) وابلاغية (احالية). وان النشاط الفاعل مرتكزاته (صور ايقوغرافية – صور مفهومية لسانية). فالدول التوصيفية (الاعياء + الدال اللوني الاحمر والاسود والابيض) وثوابتها. المدلول الاحالي (الخطر المحدق بالانسانية وانهيار المقدس الانساني وسلب مفاخرة. والاستعانة بمصادر الصورنه واستعارتها لأجل منظومه التعبير المحايث. ان الصورة الاشهارية تنبؤية ، فمداليلها مبأره في خدمة النسق التواصلي. والاسهام في ثقافة فاقدة الاوليات وبدالاتها وبالتالي صناعه المعنى من البنى ثقافية ومجاوراتها. والروم في خلق مناخ تواصلي عبر استشارة الانفعال. ان اخفاء الحقيقة يزع بعد الانسنة، وقصديته في اثرء المشهد. فالإرسالية التواصلية والاشهارية موعودة في سمولاكرات النص. ان الصورة وملفوظ التنمية وصفا لإثارة الانتباه. وفرجه الاستنجاد تعوّل على النسق الكنائي، فالصور حجاجيه ونموذجيه للإقصاء ولابتذال. كما ترتكز الوحدات الدالة على فاعلية الانزياح وتداعياته. والتمركز الصوري الفوتوغرافي يتم عن مقصدية واعية. وان اختفاء الدلالة وحضور النص المصور والملفوظ بتميز واستظهار البيئية العلامية للدلالة العميقة. كما تعامل النص مع الاستيهام كوسيط تعبير وارسالية مدمجة بالمعنى. ان الانباء البلاغي للصورة يتعلق بمدى تجميع للمستويات الدلالية وخطابها الغائي المتمركز (النفعوي).

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج: في ضوء ما تم تحليله لنماذج البحث، توصل الباحث الى جملة من النتائج:

١. سعت فنون ما بعد الحداثة الى اعادة تشيد الخطاب الفني وطروسه الجمالية وبلورته من خلال بلاغة الصورة الاشهارية _ بما يسيق استدماجها بالنزعة الاستهلاكية وتمددات العولمة _ مفاهيمياً وبنائياً.

٢. ان المحولات البلاغية للصورة الاشهارية في متون النص الما بعد حداثوي هي موقف من حيثيات العالم وموضوعاته، ورهاناتها قائمة على ان تكون بديلاً سلعياً يحتاج الى تسويق متلائم مع مزاجيات الرأي العام.

٣. تجلت بلاغة الصورة الاشهارية في النص الما بعد حداثي بارسالياتها تبعاً لتنافذ ومصاهرة بنيتي (المبصور والملفوظ) كون الخطاب الاشهاري نظام سيمولوجي دال وعلامة مركبة. وهذا شمل جميع نماذج العينة.

٤. تمظهرت بلاغة الصورة الاشهارية من خلال النسق العلامي القائم على ارسالية:

أ- المطابقة الآيقونية وتماثليتها، كما في نموذج (٣،٢،١)

ب- الاعتباطية الرمزية واحالتها، كما في نموذج (٤،٥)

ت- الشفرة التأويلية (التفسيرية) كما في نموذج (٢)

٥. صيّرت بلاغة الصورة الاشهارية النص الى خطاباً مؤولاً مخبوءاً بعولمة العصر ورهابه التكنولوجي، كما في نموذج (١، ٥)

٦. تمني بلاغة الصورة الاشهارية بأرسالياتها المستشهر وتوهمه بصدقيه مقولاتها، واستشكال حقيقتها وغرائضيتها، كما في نموذج (٢، ٣)

٧. استجابت المنظومة الفنية للصورة الاشهارية الى البيئوية المعاصرة ، من خلال سوق النص وفق جاذبية التمثل واغواءاته ، كما في نموذج (١ ، ٢)

٨. عّولت بلاغة الصورة الاشهارية في نصوص ما بعد الحداثة على ثنائية التعيين، كما في نموذج (٣،٢) والتضمين، كما في نموذج (١، ٤،٥)

٩. عّولت النصوص الما بعد حداثوي على صناعة الأدهاش والابهار من خلال شعرنة الاسلوب وتمظهرات طرح الصورة الاشهارية، كما في نموذج (١،٢،٥).

١٠. ساهمت نصوص ما بعد الحداثة في اشراك المستشهر في تلقي الصورة الاشهارية ومقولاتها، لأنه هدف وغاية يراد استدراجه وتدويره في سياق العصر وانماطه، كما في نموذج (١ ، ٢ ، ٤ ، ٥) فمدراج المعنى ساحَ في تحلماته ومخياله.

الاستنتاجات: خلص البحث الى مجموعة من الاستنتاجات منها:

١. نَزعت فنون ما بعد الحداثة بمعطيات بلاغة الصورة الاشهارية وتمظهرها التواصلي للإعلان عن حتمية الميديا وصورنت بنية الثقافة وتراسلياتها التداولية.

٢. تمفصل فعل المشاهرة ببلاغة الصورة ونجاعة معالجاتها الاسلوبية وشعرنة تمظهراتها لتشكل رواشح وابدلات احتفازية تنساق مع استمزاجات الرأي التبيؤية المعاصرة.

٣. مع بلاغة الصورة الاشهارية تميعت جماليات التلقي لنصوص ما بعد الحداثة بقصدية النشاط التواصلي واحتفازه الفرجوي .

٤. تضاءلت سطوة الفن البصري (كسابق عهده) مع نتاجات فنون ما بعد الحداثة لكونه لا يفرض شروطاً جمالية واخلاقية في نتاجاته، تبعاً لتنصله من القيمية والمعيارية.

٥. اكدت نتاجات فنون ما بعد الحداثة عن مصاهرة اجناس الفنون لإنتاج نصوص غيرية تحمل معها سمات فارقة، من اولوياتها كسر افق التوقع والتلقي.

التوصيات:

في ضوء هذا البحث وما اسفر من نتائج يوصي الباحث بما يأتي:

١. تفعيل وتضمين مادة النقد الفني بمناهج النقد الحديث والمعاصر تنظيراً وتطبيقاً لتمكين الطلبة من تجريب سلطة النقد البناء للارتقاء بالواقع الفني والجمالي عبر مراحل الدراسة الأربعة وللفروع كافة في كليات الفنون الجميلة، سعياً لفتح الآفاق المعرفية والالمام بالمعطيات الانسانية فنياً وجمالياً ونقدياً.

٢. السعي لمصاهرة النقد المعاصر بالمنجز الفني، عبر اقامة حلقات حوارية نقدية بين الناقد والفنان حول بلاغة الصورة الاشهارية والوعي بالياتها وفاعليتها في الخطاب الجمالي، الأمر الذي يسهم برفع مستوى الادراك والوعي المعرفي والجمالي لطلبة الفن.

المقترحات:

يقترح الباحث اجراء البحث الآتي:

- جماليات الاشهار في الفن المعاصر.

الهوامش

هوامش الفصل الاول:

١. معزوز، عبد العالي: فلسفة الصورة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء: ٢٠١٤، ص١٠٨.

* تعتبر هذه الحقبة غزيرة ومتنوعة بنتاجات فنون ما بعد الحداثة المعوّلة على بنية الصورة وارغاماتها، وقد توافرت النماذج الصورية الاشهارية فيها.

٢. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح. بلا، ص٤٦.

٣. عمر، فائز طه: البلاغة في فكر التوحيدي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ٢٠١٠، ص١٥.

٤. عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، دار المعارف، ط٢، الاسكندرية، بلا ت، ص١٩،٢٢.

٥. الرازي، المصدر السابق، ص٢٩٥.

٦. ابن منظور: لسان العرب، ج٤، بيروت، بلا ت، ص٤٧٤.

٧. ديوي، جون: الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، مر: د. زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة : ١٩٦٣، ص١٩٥،٢٢٥.

٨. لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، ط١، المجلد الأول، تعرب أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس: ١٩٩٦، ص٦١٧-٦١٨.

٩. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت،الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص١٣٦.

١٠. آرون، بول وآخرون: معجم المصطلحات الادبية، تر: د. محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت: ٢٠١٢، ص٧٠٠.

11. (www Almaany. Com.inc.)

١٢. فيكتروف، دافيد: الاشهار والصورة، تر وتقد: سعيد بنكراد، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر: ٢٠١٥، ص١٩.

١٣. الاحمر، فيصل: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر: ٢٠١٠، ص١١٤.

هوامش الفصل الثاني: المبحث الاول:

١- العابد، عبد المجيد: السيميائيات البصرية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، دمشق: ٢٠١٣، ص٧.

٢- معزوز، مصدر سابق، ص١٥٣.

٣- بنكراد، سعيد: الصورة الاشهارية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء:٢٠٠٩، ص١٤٦.

٤- فيكتروف، مصدر سابق، ص١٩-٢١.

٥- P240/H Joanis نقلا عن فكتروف، مصدر سابق/ ص٤٠.

٦- بنكراد، مصدر سابق، ص١٤٨.

٧- معزوز، مصدر سابق، ص١٦١.

* رومان أوسيبوفيتش جاكوبسون: هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي (١١ تشرين الأول ١٨٩٦- ١٨ تموز ١٩٨٢) من رواد المدرسة الشكلية الروسية. وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

٨- تشاندلر، دانيال: اسس السيميائية، ت: طلال وهبه، مر: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت:٢٠٠٨، ص٢٥١

٩- غاتشف، غيوركي: الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة ، الكويت ، ١٩٩٠، ص١٢.

* رولان بارت: فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. (وُلد في ١٢ نوفمبر ١٩١٥ وتُوفي في ٢٥ مارس ١٩٨٠)، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

١٠- بنكراد، مصدر سابق، ص٥٢.

١١- بنكراد، سعيد: سيميائيات الصورة الاشهارية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء:٢٠٠٦، ص٧.

١٢- معزوز، مصدر سابق، ص١٦١

١٣- بنكراد، مصدر سابق، ص٩.

١٤- عتيق، د. عمر: ثقافة الصورة، عالم الكتب الحديثة، ط١، اربد: ٢٠١٠، ص١٠٠.

١٥- حمداوي، جميل: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الواق للنشر والتوزيع، عمان:٢٠١١، ص٣٥٣.

١٦- نفسه، ص٣٥٦.

١٧- ساعد، ساعد وعبيدة صبطي: الصورة الصحفية، المكتب الجامعي الحديث، الجزائر: ٢٠١٢، ص٦٠. والاحمر، مصدر سابق، ص١١٤-١١٥.

* جاك دوران: احد اهم المنظرين والمصممين الاشهارين.

١٨- فيكتروف، مصدر سابق، ص٩٨ وما بعدها.

١٩- بنكراد، سعيد واخرون: استراتيجيات التواصل الاشهاري، دار حوار، ط١، اللاذقية: ٢٠١٠، ص١٠.

٢٠- بنكراد، الصورة الاشهارية، مصدر سابق، ص٦٦-٦٧.

* وان مؤلفين امثال (ايكو/ مورين/ دوران/ بينينو) قد اهتموا بإبداعية الاشهار في استعماله للوجوه البلاغية .

٢١- ثاني، قدور عبد الله: سيميائية الصورة، الوراق للنشر والتوزيع، ط١، عمان: ٢٠٠٨، ص٣٩.

٢٢- سوفاجو، آن: الايديولوجيا، تر: احمد الدويري، ضمن كتاب استراتيجيات التواصل الاشهاري، دار حوار، ط١، اللاذقية: ٢٠١٠، ص٢٩٦.

* باربارا كروجر: فنانة امريكية، ولدت في عام ١٩٤٥ في نيويورك، وتعد من اهم فنانات فن التجهيز في الفراغ.

٢٣- محفوظ، عبد اللطيف: سيميائيات التظهير،ط١،الينا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت:٢٠١٤، ص١٣

٢٤- ساعد، مصدر سابق، ص٩٢-٩٣.

٢٥- لعيبي، شاكر: الصورة بوصفها بلاغة،، مطابع جريدة الصباح، بغداد: ٢٠٠٨، ص٨٥.

٢٦- ثاني، مصدر سابق، ص١٥٧-١٦٠.

٢٧- بليت، هنريش: البلاغة والاسلوبية، تر: محمد العمري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت:١٩٩٩، ص١٢.

٢٨- بنكراد، مصدر سابق، ص١٨٤-١٨٦.

٢٩- عتيق، مصدر سابق، ص١١٤.

٣٠- P64/Debray نقلا عن فيكتروف، مصدر سابق، ص٩.

هوامش الفصل الثاني/ المبحث الثاني:

١- الشيخ، محمد: نقد الحداثة في فكر نيتشه، ط١، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٦-١٧.

٢- الرويلي ، ميجان و.سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت : ٢٠٠٠، ص٢٢٦-٢٢٧.

٣- البغدادي، خالد محمد: اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص٣٦.

٤- سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥، ص١١١.

٥- ديوي، مصدر سابق، ص٥١٠.

٦- ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ط١، ت: لمعان البكري، م: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد: ١٩٨٩، ص١٤٩.

٧- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ – ١٩٧٠) التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٨١، ص٢٦٤.

٨- سميث، ادوارد لوسي: ما بعد الحداثة (الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٩٥، ص١٠٤.

٩- امهز، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص٢٦٥-٢٦٥.

١٠- سميث، مصدر سابق، ص٢٣٢.

١١- البغدادي، مصدر سابق، ص٢٦٩.

١٢- امهز، محمود: التيارات الفنية الحديثة، ط١ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت : ١٩٩٦، ص٤٨٦

١٣- عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص٢١٠.

١٤- سميث، مصدر سابق، ص ٢٣٢.

١٥- امهز، مصدر سابق، ص٤٩٣.

١٦- (www.wikipedia.com)

١٧- امهز، مصدر سابق، ص٤٦٠.

١٨- سميث، مصدر سابق، ص٢٢٤.

١٩- نفسه، ص٢٢٥

٢٠- حمود، عبد الحليم: الاعلام الشعبي الرسم على الجدار والجسم، ط١، دار المؤلف، بيروت: ٢٠١٠، ص٣٣-٣٤، ٣٧.

٢١- السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٢٦٩.

٢٢- ثروت، عادل: العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، ط١/ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: ٢٠١٤، ص١١٥-١١٧.

٢٣- توسان ، برنار: ماهي السيميولوجيا، ط ٢، تر : محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء: ١٩٩٤، ص٣٢.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور: لسان العرب، ج٤، بيروت، بلا ت

٢. الاحمر، فيصل: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر: ٢٠١٠.

٣. آرون، بول وآخرون: معجم المصطلحات الادبية، تر: د. محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت: ٢٠١٢

٤. امهز، د.محمود: التيارات الفنية الحديثة، ط١ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت : ١٩٩٦ .

٥. البغدادي، خالد محمد: اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

٦. بليت، هنريش: البلاغة والاسلوبية، تر: محمد العمري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت:١٩٩٩.

٧. بنكراد، سعيد واخرون: استراتيجيات التواصل الاشهاري، دار حوار، ط١، اللاذقية: ٢٠١٠.

٨. بنكراد، سعيد: الصورة الاشهارية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء:٢٠٠٩.

٩. بنكراد، سعيد: سيميائيات الصورة الاشهارية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء:٢٠٠٦.

١٠. تشاندلر، دانيال: اسس السيميائية، ت: طلال وهبه، مر: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت:٢٠٠٨.

١١. توسان ، برنار : ماهي السيميولوجيا ، ط ٢ ، تر : محمد نظيف ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء : ١٩٩٤ .

١٢. ثاني، قدور عبد الله: سيميائية الصورة، الوراق للنشر والتوزيع، ط١، عمان: ٢٠٠٨.

١٣. ثروت، عادل: العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، ط١/ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: ٢٠١٤.

١٤. حمداوي، جميل: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الواق للنشر والتوزيع/، عمان:٢٠١١.

١٥. حمود، عبد الحليم: الاعلام الشعبي الرسم على الجدار والجسم، ط١، دار المؤلف، بيروت: ٢٠١٠، ص٣٤.

١٦. ديوي، جون: الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، مر: د. زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة : ١٩٦٣.
١٧. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح. بلا.
١٨. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت : ٢٠٠٠.
١٩. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ط١، ت: لمعان البكري، م: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد: ١٩٨٩.
٢٠. ساعد، ساعد وعبيدة صبطي: الصورة الصحفية، المكتب الجامعي الحديث، الجزائر: ٢٠١٢.
٢١. السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.
٢٢. سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥.
٢٣. سميث، ادوارد لوسي: ما بعد الحداثة (الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٩٥.
٢٤. سوفاجو، آن: الايديولوجيا، تر: احمد الدويري، ضمن كتاب استراتيجيات التواصل الاشهاري، دار حوار، ط١، اللاذقية: ٢٠١٠.
٢٥. الشيخ، محمد: نقد الحداثة في فكر نيتشه، ط١، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ١٥٥.
٢٦. العابد، عبد المجيد: السيميائيات البصرية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، دمشق: ٢٠١٣.
٢٧. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني،
٢٨. عتيق، د. عمر: ثقافة الصورة، عالم الكتب الحديثة، ط١، اربد: ٢٠١٠.
٢٩. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت،الدار البيضاء، ١٩٨٥

٣٠. عمر، د. فائز طه: البلاغة في فكر التوحيدي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ٢٠١٠.

٣١. عيد، د. رجاء: فلسفة البلاغة، دار المعارف، ط٢، الاسكندرية، بلا ت.

٣٢. غاتشف، غيوركي: الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة ، الكويت ، ١٩٩٠

٣٣. فيكتروف، دافيد: الاشهار والصورة، تر وتقد: سعيد بنكراد، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر: ٢٠١٥.

٣٤. لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، ط١، المجلد الأول، تعرب أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس ، ١٩٩٦

٣٥. لعيبي، شاكر: الصورة بوصفها بلاغة،، مطابع جريدة الصباح، بغداد: ٢٠٠٨

٣٦. محفوظ، د.عبد اللطيف: سيميائيات التظهير،ط١،الينا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت:٢٠١٤.

٣٧. معزوز، عبد العالي: فلسفة الصورة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء: ٢٠١٤.

38. Debray Regis : Vie et mort de I' image , une histoire du regard en occident , ed Gallimard , 1996 .
39. H Joanis : de Ietude de movation a La creation puplicitaire et a Ia promotion des ventes ,Dunod ? Paris 1965.
40. www Almaany. Com.inc.
41. www.wikipedia.com.

الأشكال

شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)