أيّ معنى للعلامة بعد تحوّلات الفنّ المعاصر؟

الدكتورة. منال بلحائزة
manel.belhaiza1@gmail.com

الملّخص:

نحاول في هذه الدراسة البحث عن معنى العلامة بعد تحوّلات الفنّ المعاصر، فالعلامة كيان متكامل التركيب، فيه من المسائل المتشعّبة ما يجعله مادّة جديرة بالبحث و التأمل. ولمّا كان التعامل مع العلامة لا ينطلق إلا من الظواهر الماثلة"للعيان"، فإنّ "المجال البصري"

[1](بنكراد، س.2003 ص90) هو المجال الذي يحتاج إلى جهود استقراء وضبط وتحديد للمعاني والمفاهيم التي يعبّر عنها البحث وبها يكون ذا قيمة علميّة وقيمة فكريّة. "لأنّ ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزانا للأشياء." (بنكراد، س.2003 ص90) [2] وفي كل الأحوال يرتبط الفعل بالنسق العلامي. من هنا، فإنّ الجمالية في التشكيل والفعل والتفكير لا تمثّل مطلبا فنيّا، ولا هي رغبة ذاتية، بقدر ما هي مطلب فكريّ فيه يتنزّل الفنّ منزلة "الرائع" وفيه يتّخذ الفكر موقع "المثل الأعلى".

تعالج هذه الدارسة تطوّر الفكر الفني اليوم، وتعكس قدرته على الإبداع وتوليد إشكاليات تكشف العلاقات الدّلاليّة غير المرئيّة من خلال تجلّيها المباشر في الأثر الفنّي الرّقميّ، وتساعد على إنتاج تشكيلات فنية مبنية على ثنائية هي العلامة والترميز. و لا يعني هذا مجرّد الاكتفاء بتشكيلات فنية مرقمنة، بل هو تجاوز لهذه الثنائية ببعديها السمعي البصري جماليا ودلاليّا.

الكلمات المفتاحية: العلامة، الترميز، الفعل ، الفنّ المعاصر، الفنّ الرّقميّ

Abstract

This study is about "the meaning of the sign after the transformations of contemporary art" since the sign is an integrated entity. It contains a complex issue that makes it material worthy research material and contemplation.

[1] بنكراد (سعيد)، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الثالث بورس السيميائيات نظرية تأويلية، مجلة علامات، منشورات الزمان، الرابط، 2003 ص90

[2] نفس المرجع ص90

Dealing with the sign does not start only from the phenomena that are "visible". The “visual field”[3] (Pinkrad, S. 2003) is the field that needs efforts to extrapolate, adjust and define the meanings and concepts that are expressed and in which the research has a scientific and intellectual value. "Because what the eye perceives is signs, not isolated subjects, and the world is inhabited by signs and not a reservoir of things.[4]" (Pinkrad, S. 2003).

In all cases, the artistic act is linked to the scholarly system. Hence, the aesthetic in formation, action and thinking does not represent an artistic requirement nor is it a subjective desire. It is an intellectual requirement in which art descends the status of "wonderful" and the thought takes the position of "ideal". This study deals with the development of artistic thought today, and reflects its ability to create and generate problems that reveal the semantic relationships invisible through their direct manifestation in the digital artistic impact. It also helps to produce artistic formations based on a duality that is the sign and coding.This does not mean merely being satisfied with digital art formations. Transcending this duality, both aesthetic and semantic, with its audiovisual dimensions.

Keywords: sign, notation, verb, contemporary art, digital art

تمهيد:

"الإنسان هو الكائن الوحيد المنتج للدلالات، وهو الكائن الوحيد الذي يحيا بالوسائط، وهو الكائن الوحيد الذي حوّل الأصوات إلى أشكال حاملة للمعاني، ولهذا ما كان بمستطاعه العيش في هذا الكون دون الاستعانة بالعلامات5 (بنكراد،س: 2003. ص92)

يدعونا التفكير في العلامة إلى التساؤل عن دورها في الأثر الفني عامة والعمل الرّقميّ اليوم خاصة والبحث في مواطن تجليها. وبما أنّ البنية هي أساس العمل الفني، وهي الكيان الذي يلخص ما فيه من ثراء فكري وجمالي يفوق كل حدود الإبداع، من ذلك تكون بنية التّشكيل منظمة بحسب مقترحات فكريّة تكون هي الأخرى وليدة "حركات" و"سكنات" و"أفعال" و"انفعالات إبداعية".

من هذا المنطلق، تبدو العلامة مادة بناء فنيّ فيها من الترميز ما يجعلها "موجودة" وفيها من التدليل ما يجعلها "نسق فني"، وفي الحالتين يكون المشهد الرّقميّ أثرا فيه من الرموز ما يميزه وفيه من القيم الفكريّة

[3] نفس المرجع ص90
[4] نفس المرجع ص90
[5] نفس المرجع ص92

ما يجعله محط جدل، فجمالية العلامة متكونة من وحدات وكل وحدة منها لها بناؤها الخاص ولها قواعدها المرقّمنة.

نعالج هذه الدراسة إشكالية أساسية وهي التفكير في معنى العلامة اليوم في الأثر الفني الرّقميّ، عن أي نوع من العلامات نحن نبحث ؟ وعن أي معنى نبحث؟ كيف يبدو؟ هل هي رمز أم هي فكر؟ هل هي صورة أم هي صوت ؟أم هي الإثنان معا؟ وكيف يمكن رصد جماليات العلامة في العمل الفني الرّقميّ؟ و ما هي الثنائيات التي بها تكون العلامة رمزا و بها تكون نسق دلالي؟ وهل يمكن رصد العلامة فيما هو رقمي؟ وكيف تبدو حركة الترميز في الأثر الفني الرّقميّ؟

ندرس في هذا البحث الفعل الفني الرّقميّ وتجلياته المختلفة في الفضاء التشكيلي المرئي والمسموع وذلك بالإعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لأعمال جملة من الفنانين المعاصرين من بينهم مات ميليكون و. لريناتو أبدا ركامنوفا و. إشو مرقان .فيها نكتشف دور العلامة في البنية التشكيلية المعاصرة، فنقوم بتحليلها وفكّ شفراتها البصرية والفنّية والسمعية حينا.

تتمثّل الفرضيّة الأساسية، في هذه الدّراسة، في أنّ العلامة، تراوح بين الترميز والتدليل، في الفعل الفني. فتكون مختلفة البنية في الأثر السمعي ومختلفة أيضا في مجالها البصري، فنكتشف ما بهذه البنيات من جماليات للفعل و الحركة والصوت فتلعب العلامة دور المرشد حينا و المهيمن حينا ثانيا وتكون هي ذاتها نسق ترميزي من نوع جديد يتجانس مع متطلبات الفعل التشكيلي الرّقميّ ،فتكتسي حُلّة جيدة، وتكشف بدورها عن حدودها الفنيّة.

ننطلق في هذه الدراسة من فكرة مفادها أنّ الفعل الفني اليوم بكل تجلياته الفنيّة هو الذي يجعل من العلامة نسق تدليلي وهو الذي يجعل منه أسلوب فني، فتكون البنية هيكل يختص بصفة سمعية وبصرية بل أكثر من ذلك هي ثرية بما تحمله من دلالات ومعان في أعماق أشكالها. فمن صفاتها أنّ يكون الخطاب موجه فتكون مزيج بين أبعاد رمزية وجمالية خلاّقة.

تهدف هذه الدراسة إلى كشف ما في العلامة من تجانس حركي و تقابل يجعل من البنية تركيبا معاصر حسب مقترحات هذا الفنان أو ذاك؛ إنّ مواد جديدة هي التى تأثث فضاء الأثر الفني. فهل يمكن أنّ يغير النّمط السمعي من تركيب البنية تشكيليا؟ هل يجعل منها مزيجا يراوح في ذات الوقت بين التدليل والترميز؟ هل تجاوزنا البعد التشكيلي فتحول إلى فن رقمي؟ كيف يمكن تفسير بعدها الجمالي الرّقميّ؟

كل هذه المعطيات تدعونا إلى إعادة تقليب مؤثثات الفضاء الفنيّ اليوم، على وجه الخصوص "الأداء الحيني" « la performance » ، و البحث بجدية عن جماليات تكوين الأثر الفنيّ، وإعادة صياغة

بناءاتها سمعيا، وترجمة وحداتها البصريّة إلى معان و دلالات نتوصّل بها إلى بلوغ الغايّة: الغايّة من العلامة في السمعي البصري و الغايّة من التّشكيل الرّقميّ، فهل هو نوع من أنواع التّعبير؟ أم هو تمرّد على السائد الفنّي؟ هل هي صياغة جديدة تواكب العصر فقط؟ أم هي فعل تحديث وتطوير يعود إلى تكوين الفنان ومواكبته للعصر والأوضاع؟ هل هي نقد للوضع الحالي من حيث هي لغة تشكيل إبداعي جمالي؟ لقد اخترنا تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة عناصر من خلالهم نرمي إلى الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، وتحليل هذه الإشكالية، وذلك على النحو التالي:

1. في معنى العلامة
   - تعريف العلامة
   - عن علاقة العلامة بالإنسان:
2. العلامة والتعبيرات الفنية
   - العلامة والتواصل الفني
   - العلامة :بين الأثر التشكيلي والتواصل
3. تحول فني، تحول علامي
   - العلامة والتطور الفني
   - العلامة والرقمنة الفنية

1. في معنى العلامة

1.1تعريف العلامة

تنتسب العلامة كمفهوم إلى "علم السيمياء"[6] (تشاندلر،د.2008. 2)،وهو علم يهتمّ بدارسة أنظمة العلامات في النسق الاجتماعي المعيّن. وإنّ تعدّد التعريفات و اختلافها، إنّما يعبّر عن وجهات النظر المتباينة، فمن الباحثين من اعتبر "العلامة أداة تواصل" [7](دولودال،ج.2004. 20)، ومنهم من عدّها " تمثيلا لشيء ما". وهذا هو الذي حتّم البحث في العلامة بما هي مفهوم، وفي خصائصها المتفردة. إنّها تبدو للوهلة الأولى أسلوبا مختصرا يساعد الإنسان على تهذيب الوجود الماديّ وتعميمه.

إنّ العلامة أسلوب يختصر الموجود المعقّد ليعيد صياغته بطرق بسيطة الإدراك سهلة الفهم. هذا ما نستخلصه من كنه العلامة، فيتجلّى ذلك في بنائها وفي ما تحيل عليه وفي قدرتها على الاختزال. وهذا أمر نستمدّه من التسمية ذاتها، فالعلامة **سمة** وفي السمة دلالة، والعلامة أسلوب يبنى على "الاختصار"

[6] تشاندلر (دانيال)، أسس الس يميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة ط-1. بيروت تشرين الأول 2008 ص2

[7]جيرار(دولودال)، السيميائات أو نظرية العلامات، عبد الرحمان بوعلي، (دار الحوار) للنشرو التوزيع ط 2004، ص20

بل "الاختزال"، ويتميّز بأنّ محصوله في نهاية الأمر هو تلك القدرة على التّمدّد العميق في قراءة الظّاهرة الفنيّة لاستجلاء جملة من المعاني و الدلالات. العلامة بناء بليغ للغة مختصّة، وهي أسلوب من أساليب الإبداع يعبّر عن عالم يتميّز بالتّنوع والاتّساع. والعلامة هي الأسلوب الذي يساعد الإنسان على الانسجام مع معطيات الطبيعة [8](بنكراد،س.2007. 7-8-9).

كما تحافظ العلامة على توازن الذات داخل المنظومة الاجتماعية، باعتبارها الأداة التي من خلالها تنتج هذه الذات المعاني والدلالات والمقاصد. فمن غير تجربة الحسّ، لا يمكن أن نقرّ بوجود فعلي للعلامة، فهي من هذا المنظور كيان ماديّ ينقل الذات المتأمّلة من حالة الذهول و العجز إلى حالة المعرفة و القدرة على التمييز. هذا الجانب يسهم بشكل من الأشكال في إنتاج "العلامة"، سواء أكانت علامة **لفظية** أم **بصرية** أم غيرها. فما العلامة إلا نتاج حاصل عن تجربة خاض باعثها صراعا داخليا بين جوهر أفكاره ومعطيات الطبيعة. إنّ الإقرار بأنّ "كلّ علامة قد كانت وليدة تجربة حسية"[9] (كليكنبورغ، أ.م. 1996. 47)، مردُّه أنّ التجربة في حد ذاتها إنّما هي تجربة منبثقة عن آليات حسية بالأساس. فالذات الفاعلة بناء مستخلص من نتاج حركيّ حسيّ يسيّره العقل، وتدركه الأنا بمعزل عن المعطى الجاهز.

ندرك أنّ العلامة بناء يتكوّن من عدّة وحدات، فهي ليست ذلك المجسّد "الموحّد"، وإنما يمثّل بناؤها ذلك المجسّد الذي يظهر في تجلّيات عدّة، والذي قد تتقارب معانيه إلى حدّ التطابق وقد تتفارق عن بعضها البعض إلى حدّ التباين. على هذا الأساس، سوف نعتمد في تعريفنا للعلامة على ما استخلصه ديسوسير في مقاربته اللسانية من جهة، وعلى ما قدّمه بيرس من أطروحات مخالفة له.

يجعل ديسوسير من اللغة "مؤسسة اجتماعية" يقترح على الباحث أن يتناولها من داخل" الحياة الاجتماعية " [10](غيرو،ب.1984. 4) ، والعلامة في نظره ظاهرة يحرص هذا الباحث على أن يجعل منها "قرينة للحدث اللساني" [11](سوسير، ف. 1997. 5). فما الذي جعله، في حدّه للعلامة، يجمع بين هذين العنصرين؟ وما الذي جعله في تعريفه لكلّ منهما يراوح بين فكرة و أخرى؟

هو يقرّ أنّ اللغة نظام ينتظم في سلسة من العلاقات التي تجري على ثنائية هي ثنائية "الدالّ" و"المدلول"، وهي ثنائية تنعقد على أمرين: ما تفيده من جهة وما به تكون العلامة من جهة أخرى "أداة من

[8]بنكراد(سعيد)، السيميائة النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت 2007 ص7-8-9

[9] Ean –Marie Klinkenberg : *Précis de sémiotique générale*, ed boek &Larcier SA.1996 p47

[10]بيار (غيرو):السمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد(منشورات عويدات) بيروت-باريس .1984

[11] F De Saussure :*Cours de linguistique générale*, ed Payothheque,1979,p5

خلالها يتخذ الفكر شكلا ويخرج للوجود، ومن خلالها فقط يكتسب كامل معناه" [12](كاسيرر، أ. 1972: 27)

إنّ ما يحرص عليه ديسوسير في تعريفه للعلامة، إنّما هو ذلك البناء الثنائيّ الذي يجعل العلامة مركّبة من دال ومدلول. والدّالّ عند ديسوسير هو كلّ ما يدلّ على شيء آخر، أمّا المدلول، فهو كلّ معنى يدلّنا عليه الدّال. يختلف بيرس مع ديسوسير حول البناء التركيبي للعلامة. فالعلامة عند بيرس ثلاثية البناء، و"هي الوجه الآخر لآليات الإدراك" [13](بنكراد، س. 2012: 91). يبدو هذا التعريف قائما على ثنائية صورتها وجهان: وجه أوّل لا يكشف عنه هذا الباحث، ووجه ثانٍ هو ذاك المعطى الذي لا نجد له إلّا إشارة. على أنّ هذا التعريف يربط بين وجه آخر وبين الإدراك. وهذا يعني أنّ ما نستوعبه وما نتبنّاه من أنساق دلاليّة، لا يمكن له أنّ يخرج عن دائرة الفكر الذي يمثّل الموطن الذي فيه يتأسس ومنه يستمدّ شرعيّته. وهذا يعني أنّه "لا وجود لفكر من دون علامات، ولا يمكن أنّ نفكر خارج ما تقدّمه هذه العلامات"[14] (بنكراد، س. 2012: 90). والفكر والعلامات من هذه الناحية، هما منظومة تستقطب مستوى التّفكير عبر ما تفرزه التّجربة اليومية من أنماط مختلفة من العلامات، لأنّ العلامة في جميع اللغات "هي الأساس الذي تقوم عليه اللغة [15](بغورة، ال،2007: 103). لذلك فإنّ كلّ نمط من هذه الأنماط له سننه وله قواعده الخاصة، وهي كما حددها بيرس: "العلامات اللغوية" مثل الألفاظ العامة، والأسماء والأعلام، و"العلامات الطبيعية" و"العلامات الاصطناعيّة"[16] (بغورة، ال،2007: 103).

يحدّد بيرس عمليّة الإدراك باعتبار صلته بالعلامة، فيرى أنّها هي "العملية التي يتمّ فيها إدراك الأنا لذاته و للآخر [17](بنكراد، س. 2012: 90). يعود بيرس إلى التّجربة الإنسانية بما هي تجربة وجود، فيها يعيش الإنسان، وفيها يكون. وينزّل بيرس هذه التّجربة منزلتها الكونية، ومن ثمّة تكون العلامة هي ذاك البناء الذي يصل الإنسان بالكون. لكن بيرس يرى أنّ الكون يمثّل شبكة من العلامات "يدلّ باعتباره علامة ويدرك باعتباره علامة" [18](بنكراد، س. 2012: 91)، وتقوده هذه الرؤية إلى تقرير موقف آخر لا يقلّ أهمية عن الموقف الأول. ويتمثّل هذا الموقف في أنّ العلامة بناء يتكوّن من عناصر ثلاثة هي الماثول

[12] Ernest Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*,1-le langage. Ed Minuit,1972,p .27

[13] بنكراد(سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشرو التوزيع2012،ص91

[14] نفس المرجع ص90

[15]الزواوي(بغورة)، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس و التجديد)، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، (المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب) الكويت 2007 ص103

[16] نفس المرجع ص103

بنكراد(سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشرو التوزيع2012،ص [17]90

[18] نفس المرجع ص91

« représentamen »، والموضوع« objet »، والمؤوّل « interprétant» (بنكراد، س. 2012: 91). يتحدّث بيرس عن حركة باطنية تحكم هذا البناء الثلاثي الذي تتكوّن منه العلامة، فيقول مبيّنا ذلك: "الماثول يحيل على الموضوع عبر الموؤل" [19](كاسيرر،ب، 1987: 125). ويسمّي هذه الحركة تسمية في غاية من الدقة يسوقها في قالب مصطلح مشتقّ من كلمة السّيمياء، هو مصطلح "السميوز" بما هو "النشاط التّرميزي الذي يقود الذات إلى إنتاج الدلالة وتداولها [20](بنكراد، س. 2012: 94، 95، 96، 97،....108). و يؤكّد بيرس على أهميّة السميوز، بما هو حركة باطنية، تأكيدًا يجعله يعتقد أنّه هو المسؤول على إقامة العلاقة السّميائيّة التي "تربط بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسّط الإلزامي الذي يقوم به المؤول"[21] (كاسيرر، ب. 1987: 126). وإذا كان بيرس يعتقد أنّ السيميوز هو السيرورة التي من خلالها يشتغل شيء كالعلامة، فإنّ الذي يعنينا من هذا التناول هو الجانب الحركيّ الذي منه تستمدّ العلامة كيانها، بما هي أداة تواصل وبما هي نسق انتظامي يساعد على استيعاب الكون من خلال ثلاثة مستويات: "ما يحضر في العيان وما يحضر في الأذهان وما يتجلّى من خلال اللسان" [22](كاسيرر، ب. 1987: 126).

إنّ مقارنةً بسيطة بين موقف ديسوسير وتصوّره للعلامة وموقف بيرس وتصوّره لها، تسمح لنا بالوقوف على مفارقة هي أنّ ديسوسير يقول في تعريفه للعلامة بوجود عنصرين هما "الدال" و"المدلول" ويقصي المرجع؛ في حين أنّ بيرس يرى فيها بناءً ثلاثيّ التركيب "الثلاثيّة هنا ليست مجرّد إضافة عنصر ثالث يعتبر غائبا في تصوّر دسوسير، كما لا تتعلّق بالإحالة على مرجع... إنّ الأمر على العكس من ذلك يعود إلى تصوّر نظري يجعل العالم بكافة أبعاده مهدا للعلامات" [23](بنكراد، س. 2012: 94،....). نفهم من هذا القول أنّ البناء الثلاثيّ الذي يحدّده بيرس في تصوّره منبثق من تأمّل دقيق في "التّجربة الإنسانية بكونها تجربة كلية" تكون فيها العلامة غطاء، وبها نستوعب الوقائع التي لا يستقيم لها معنى إلا من خلال حضور هذه العناصر وعلاقة بعضها ببعض من جهة و الحركة الباطنية التي تنتظمها من جهة ثانية.

[19] نفس المرجع ص91

[20] Ernest Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*,1–le langage. Ed Minuit,1972,p .125

[21] بنكراد(سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،دارالحوارللنشروالتوزيع2012. ص94،95،96،97.....108

[22] Ernest Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*,1–le langage. Ed Minuit,1972,p .126

[23] بنكراد(سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع2012. ص94....

تقيم العلامة علاقة تلازمية بينها وبين ما تحيل عليه، وبذلك تتحوّل إلى أداة ربط بين الشيء الموجود فعليا وبين ما هو موجود في الذاكرة من معطيات. فإذا كانت العلامة أداة والعلامة فكرة والعلامة إشارة والعلامة أيقونة والعلامة رمز، فكيف تبدو علاقة الإنسان بالعلامة ؟ كيف يتعامل الإنسان بالعلامة؟

2. عن علاقة العلامة بالإنسان:

إنّ "العلامة ، عندما تغطي قصدا دلاليا، تُعبير، وخلف هذا القصد الدلالي، تكمن فكرة أساسية، وهي أولوية الوعي بالنسبة إلى فعل الدلالة"[24] (الزواوي، ب.2007. 115) بكلّ تجلّياتها (صوت ومعنى، حامل ومحمول، قيمة في ذاتها وقيمة في علاقتها بما تحلّ محلّه [25](الزواوي، ب.2007. 101). إنها قرينة حدث وجود الإنسان كائنا يتنزّل في العالم منزلة متميّزة، ويشقّ طريقه في تجربة تمتدّ في الزمن التاريخي بين بداية يصعب تحديدها ونهاية آتية، لكنّه لا يعرف متى أوانها. "إنّه تاريخ نشأ ونما في "الرمز" [2726](الزواوي، ب.2007. 101) ومن خلاله" [28](بنكراد، س..2007. 7). كانت "العلامة "هي "الظاهرة " التي تحرّك في الكائن البشري همّته وتشير عليه وتوجّهه من غير أن يكون قادرا على إدراك حضوره، الإدراك الذي يساعده على تجاوز "بدائيته "وعلى تلمّس الطريق التي يسلكها في هذا الكون، تلمّسا يؤثّر في علاقته بالأشياء التي "حوله". لكنّه مع هذا كلّه قد كان، في أوّل عهده حين كان في الطبيعة، كائنا يسمع ويحسّ ويتذكّر، فيدبّ فيه الوعي في ذاته شيئا فشيئا وفي الأشياء التى حوله والكائنات التي تعيش بعيدة عنه أو قريبة منه. وكان القصد الماثل أمامه هو ذاك الذي تلخّصه حاجته إلى معرفة موقعه في الطبيعة و بين سائر الكائنات والموجودات. كانت العلامة حاضرة، و"بواسطتها سينفصل الإنسان عن محيطه المباشر لينشر ذاته أو يخبّئها داخل "أشكال ترميزية" [29](بنكراد، س.2007. 7). وكانت هي التي تتبدّى له شيئا فشيئا، "فتشير" إليه و"تومئ" و "ترشد " ، وهي التي "دفعت به إلى التخّلص من عبء الأشياء و التجارب المباشرة اللصيقة بالزمان والفضاء" [30](بنكراد، س.2007. 8). فاستأنس الإنسان بهذا الموجود

[24] الزواوي(بغورة)، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، (المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب) الكويت 2007 ص115

[25] نفس المرجع ص 101

[26]نفس المرجع ص101

[27]نفس المرجع ص101

[28] بنكراد(سعيد)، السيميائة النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت 2007ص7

[29] نفس المرجع ص7

[30] نفس المرجع ص8

استئناسا بدأ معه تجربة البحث فيما يمكن أن يكون للعلامة من قدرة يستطيع الكائن البشري أن يستغلّها لتحقيق منزلته و لضمان بقائه. "فقادته(العلامة) ... إلى بناء عوالم متحرّرة من قيود الواقع و تأليفاته المحدودة"[31] (بنكراد، س.2007. 8).

ثم إنّ العلامة قد اكتسحت بالتدريج مختلف مجالات الحياة كموجود. وأخذ وعي الإنسان بأهمّيتها و دورها، ينمو مع نموّ القوى الذاتية فيه، وخاصة منها قوّة التمييز والتخيل بما هو تصور من جهة و بما هو عنصر بحث من جهة ثانية. ولمّا كانت منزلة الإنسان في الكون خاضعة للتقسيم المرحلي الذي عليه يتأسّس تاريخ وجوده، كان التطوّر حتمية من حتميات التجربة الوجودية التي درسها. فحاول أن يدرك طبيعتها إدراكا يساعده على مواصلة الطريق، وأولى هذه المراحل، مرحلة انفصال الإنسان عن الطبيعة و"عن الكائنات الأخرى التي تركها وراءه بلا تاريخ ترزح تحت نير طبيعة لا تقوم إلا بإعادة إنتاج نفسها" [32](بنكراد، س.2007. 8). ثم بدأ مرحلة التدرج الثقافي، باعتباره موضوعا لها ومسهما في نشأتها بما هي عملية "إضافة" إلى ما كان في الطبيعة طبيعة و في الجانب الطبيعي للإنسان معا. "فبنى عوالم مطوّعة و قابلة للصياغات المتجدّدة و قابلة أيضا للتكيّف والتجديد والمسخ المطلق" [33](بنكراد، س.2007. 8).

نشأت الحضارات الأولى باعتبارها من أهمّ المحطات التي أكّدت "حضور الإنسان" وفعله وتأثيره بما هو كائن اجتماعي من جهة و بما هو موجود "زماني من جهة ثانية. فسجّل ذلك حضور وجوده في دفاتر علمية بدأت بالظهور عندما "أحسّ الإنسان بانفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى، واستقام عوده، وبدأ يبلور أدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات" [34](بنكراد، س.2003). فكانت تجاربه على اختلاف مظاهرها "سلوكا سميائيا" [35](بنكراد، س.2003).

وكانت المراحل التي مثّلت نسقا تتابعيّا لحركة التطوّر الاجتماعي والمعرفي والثقافي، حافزا لتطوير النشاط الفكريّ لدى الإنسان. وتأكّدت حاجتنا إلى ضبط حضور العلامة في الكون وفي المحيط الثقافي ضبطا يجعل منها "لازمة" حولها تدور البحوث والدراسات على اختلاف مشاربها." فإذا تأمّلنا هذا الكون بمختلف ظواهره، وجدناه نظاما من العلامات. فسلوكنا، وملابسات الحياة الاجتماعية والفكرية، وملابسات

[31] نفس المرجع ص8

[32] نفس المرجع ص8

[33] نفس المرجع ص8

[34] بنكراد (سعيد)، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الثالث بورس السيميائيات نظرية تأويلية، مجلة علامات، منشورات الزمان، الرابط، 2003

[35]نفس المرجع

العلاقات، وملابسات الإنتاج و التبادل، جميعها لا تخلو من استخدام العلامة؛ فكلّ الوجود مبنيّ على أساسها وما فيها من دلالة"[36] (شتوح، ع.2009. 9). لقد غدت "العلامة موضوعا" [37](بنكراد، س.2003) من مواضيع التناول انتشر في الساحات المعرفيّة والعلميّة انتشارا أسهم في نشأة شبكة غير محدودة من المصطلحات، نجدها في الدراسات التي عنيت عبر التاريخ بالعلامة. "كانت دراسة "النظام الإشاري" هي دراسة قديمة جدا إن لم نقل قديمة قدم الكون نفسه، إلا أنّ المنطلقات النظرية لهذه الدراسة اختلفت من زمن إلى آخر ومن أمة إلى أمة أخرى وذلك لاختلاف الثقافات والمراحل التاريخية" [38](شتوح، ع.2009. 9). وقد تطوّرت فيها المفاهيم بتطوّر الدراسات ذاتها، فأصبحنا نتحدّث عن مقولات من نوع العلامة والإشارة و السلوك الإنساني؛ وعن "العلم"[39] (بنكراد، س.2003) أو"العلوم" التي تدرس هذه الأشياء دراسة ممنهجة تبحث في "المعنى وأشكال وجوده" [40](بنكراد، س.2003)، وتسعى إلى كشف الآليات التي عليها تشتغل العلامة و منها تستمدّ قدراتها و تحقّق وظائفها.

وأولى"العلامات"، "اللسان" على اعتباره "نسقا من العلامات المعبّرة عن أفكار... " [41](بنكراد، س.2003). وتمثّل "الأصوات" نتاج ما تفرزه هذه العلامات اللسانية من "بصمات صوتية ومن صور ذهنية " [42](بنكراد، س.2007. 21) تراوح بين "المسموع و المرئي" والكلام" بما هو"الأصوات المتمفصلة في وحدات وهي ما يخبر عن الأفكار" [43](بنكراد، س.2007. 13)، وعلى اعتبار الكلام هو "الجهاز" الذي يميز الكائن البشري بين الكائنات .

ولمّا كانت "اللغة" مؤسّسة اجتماعية ثقافيّة وعلمية معرفية، كان دورها في التجربة الوجودية هو الدور الذي من خلاله تتحقّق علاقة الإنسان بذاته وبالأشياء وبالكائنات الأخرى. "فهي التي تشكّل العالم

[36] بن شتوح(عامر)، ملامح التفكير السيميائي في اللغة عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين،مذكرة ماجستير في علوم اللسان العربي والمناهج الحديثة فرع أداب عربي، نقشت 2009، جامعة ورقلة.ص9

[37] بنكراد (سعيد)، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الثالث بورس السيميائيات نظرية تأويلية، مجلة علامات، منشورات الزمان، الرابط، 2003

[38] بن شتوح(عامر)، ملامح التفكير السيميائي في اللغة عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين،مذكرة ماجستير في علوم اللسان العربي والمناهج الحديثة فرع أداب عربي، نقشت 2009، جامعة ورقلة.ص9

[39] نفس المرجع

[40] نفس المرجع

[41] نفس المرجع

[42] بنكراد(سعيد)، السيميائة النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت 2007ص13

[43] نفس المرجع ص21

المشترك للأفراد و الجماعات، وإدراك العالم الخارجي لا يتمّ إلا بواسطتها، وهي أحد الأشكال الرمزية الأساسية" [44](الزواوي، ب.2005. 63).

تطوّرت ثقافة الإنسان وتنوّعت مجالات نشاطه، وتنامت حاجياته. وكان من أوكد هذه الجاجيات ما به "يتخاطب" مع الآخر تخاطبا مفيدا. ومن بين أشكال التخاطب، التعبير الفنّي على اختلاف مظاهره وصيغه التي قد تبدو للناظر غير واضحة أو مشفّرة أو مركّبة على ثنائيات تحكم وجودها. هذه الثنائيات، وتفصح لها في الفكر المتأمّل من جهة و في التعامل الثقافي من جهة ثانية مجالات وأوساع وطاقات دلالية قد يصعب تحديدها.

ويكون التعامل بالاعتماد على ما في النسيج العلامي بكافة أنواعه من طاقات وقوى مساعدة على إثبات وجوده، وعلى تخليد ما توصّل إليه من معارف واستنتاجات، وما يمكن أن يتوصّل إليه من تطوّر فكريّ وثقافيّ واجتماعي في هذه التجربة. وهكذا يغدو ذاتا تفكّر، وتبدع، وتنجز، وتتساءل عن مضمون هذه التجارب وعن طبيعة العلاقات القائمة بينه و بين الوجود بكلّ تجلياته وتطوّراته. فما يمكن أن يشهده إنسان اليوم من تعقيد في تجاربه وتشابك، يمكّنه من أن يدرك جيدا أن هذه التجربة "تجربة وعي فعليّ" قبل أن تكون تجربة بقاء. فأيّ دور يمكن أن تلعبه العلامة في عملية التواصل؟ كيف تتجلى بصريا وسمعيا

2. العلامة والتعبيرات الفنية :

1.1 العلامة والتواصل الفني

بما أنّ العلامة هي محور البحث السيميائي فهي في كل الأحول "لا تشكل سوى مادة أولية لأي تواصل، وأنّ دراسة هذه العلامات لابد أنّ تتم وفق نظام تواصلي يتضمن مفهوم الكل والعلاقة"[45]. (روابنينة، الط.2007. 250) إنّ ربط المنتوج الفني بأدوات التدليل والترميز يجعل من العلامة أداة إنجاز مسننة تحتاج لآليات قراءة متطورة من حيث البنية والتركيب، ولما كان التواصل متنوع الأشكال كان لابدلنا من تقديم لمحة عن هذا التنوع فنجد "التواصل الرقمي"، "التواصل العرفي"،" التواصل الإجتماعي" والتواصل الفني....وغيرها، وهي أشكال تنتمي إلى الحقل الثقافي. فكلها تعكس مدى تطور الجانب المعرفي والعلمي للذات، دون أنّ نغفل التطور التّكنولوجي الذي توصل إليه الإنسان اليوم، فهو يمثل أحد أهم العناصر التي توثق التواصل بمفهوميه الخاص والعام.

[44] الزواوي (بغورة)، الفلسفة واللغة، نقد في المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، (دار الطليعة للطباعة و النشر) بيروت، الطبعة الأولى 2005ص63

[44] د.الطاهر روانينية، سيميائيات التواصل الفني, مجلة عالم الفكر، العدد3 المجلد35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع دار السياسة مارس 2007ص[45]250

فإنّ كان "التواصل الرقمي" يختصر ما توصل إليه الإنسان من نتائج علمية فهو يرتقي بنفسه إلى درجات "التواصل النموذجي" فنحن اليوم إزاء علامات رقمية وإزاء لوحات إلكترونية إفتراضية تسيطر على عملية تبادل الثقافات. فما توصل إليه علماء الاتصال –الذين إستند إليهم جاكبسون لتحديد مفهوم التواصل– من تطور في بناء العلامة من حيث الشكل والهيئة والمضمون، فهي تكاد تلامس الواقع بكل جزئياته هذا من جهة، و التطور الذي شهدته تقنيات التواصل ذاتها من جهة ثانية، فنحن اليوم أمام زخم من العلامات نتواصل عبرها وخلالها و بها مع الفرد والمجموعة، وتحول مفهوم الثقافة من وضعه العلمي إلى وضعه العملي وأصبحت التكنولوجيا الحديثة هي الثقافة، حتى أنّ البعض من الدارسين جمع بينهما " فالتكنولوجيا مرتبطة باطنيا بالثقافة" [46](مونتس، أ. 2002. 42):إنّ كل تطور علمي يشهده الفرد مرتبط بصفة أو بأخرى بالتكنولوجيا وهو بذلك يعكس أساليب التواصل، فمن جهة نحن نتحدث عن التواصل العلمي الذي يهيؤه التطور التكنولوجي و عن التواصل العملي الذي يقدمه من جهة أخرى.

نحن اليوم أمام أمرين:" ثقافة علمية "مردها التكنولوجية وما توفره من أنساق ثقافية – فنية– حديثة للتواصل – عبر الصورة –، وأمام "ثقافة عملية" مردها معرفة طريقة إستعمال الآلات الحديثة – العلامات الموجودة في الحواسيب والهواتف الجولة ...– بمعنى أنّ الثقافة اليوم ليست ثقافة فكرية علمية فحسب إنّما هي" ثقافة المعرفة العملية "، يقودنا هذا إلى إمكانية الحديث عن سيمياء التواصل الرقمي فقد إكتسح هذا التطور جميع مجالات الحياة: الإجتماعية و الإقتصادية والنفسية والفنية والعلمية... فكيف يمكن لنا دراسة أنساق التواصل الرقمي في ظل التطور التكنولوجي؟ كيف يمكن لنا تحديد آليات القراءة فيها؟ كيف يمكن لنا تحديد مجالات إنتمائها؟

إنّ التواصل الفني على إختلاف تجلياته منقسم إلى عدة أساليب منها أسلوب الكتابة وما تخفيه اللغة من إبداع فني نصي وشعري و روائي وأسلوب حركي وما يختزله المسرح من معطيات فنية راقية وأسلوب الرسم وما ينتج عنه من أثر فني جميل. وجدير بالذكر أنّ ما يجمع كل هذه الفنون هي "الصورة" – بكونها علامة – فالكاتب يبحث من خلال نصوصه رسم صورة لدي القارئ، والشاعر يقوم بنحت مشهد يختزل فيه ما يريد البوح به، أما الرسام فهو يبحث من خلال التجريد أو التشخيص عن تجسيد صورة تتضمن إشكاليات فكرية أرهقته...لهذا فإنّه " لا شك في أنّ الصورة – في سعيها إلى التوصيل والتواصل – لن تكون عملا فنيا مكتفيا بذاته، بل تثري بالتفاعل و التأويل اللذين يعززان دورهما في بناء الثقافة" [47](العبد،م.2003. 134). ينتقل بذلك الإبداع الفني من موقع إلى موقع عبر آليات الصورة، ويجعل من

[46] Alain Montesse, *Nouvelles technologies et art de la mémoire*, Edition 00h00, paris, 2002p 42

[47] محمد العبد: ثقافة الصورة، دراسة الصورة والثقافة و الاتصال، فصول مجلة النقد الأدبي العدد ربيع وصيف 2003 ص134

الرسم بمعانيه المختلفة أسلوبا به تتولد المعاني عبر خطابات إستعارية تارة وإيحائية تارة أخرى. فلا يكفي أنّ نشير إلى أنّ التواصل عملية تشترط ذات المرسل وذات المرسل إليه وإنما يمكننا الحديث عن التماهي بين هذه الذوات، وعن أساليب التواصل التي تشترط العلامة كإحدى آلياتها الفنية والفكرية والإجتماعية.

إنّ انصهار الشخصيتين يخلق ما يعرف "بالحوار الأحادي" في مقابل الحوار المتعدد ويكون بذلك هو الحوار الفني الذي يكون بين الذات التي تقوم بعملية إنتاج العمل ونفس الذات التي تقرأ هذا العمل، لتكون عملية "التواصل أحدية "" ذاتية " بين الذات ونفسها لذلك يكون الحوار الفني في بعض مواطنه بين " مرسل ومرسل إليه في الآن نفسه، مثلما هو الأمر في الخطاب الباطني أو اللغة الداخلية التي تعرف بالحوار الأحادي (في مقابل الحوار المزدوج والحوار المتعدد)، وفي الأعمال الإبداعية مثل الرسم والشعر والموسيقي، وجميع أشكال الفن، حيث الباث هو المؤلف و القارئ معا، فهو صانع الأدلة ومؤولها في الوقت نفسه "إذ أنّ مؤلف الأثر هو أول قارئ له". [48](رواينينة، الط.2007. 258) يكون التأويل والتدليل من شأن القارئ الذي سوف يحدد مناهجه وإنتمائاته، وبذلك ينشأ الخطاب الفني وتتحقق عملية التواصل عبر آليات التسنين الثقافي.

تتعدد أساليب التواصل وطرقه وتختلف من مجال إلى أخر، قد تكون بسيطة أو معقدة لكنها وفي كل الأحوال مزيج من علامات ارتسمت وتجسدت لتكون في نهاية الأمر رسالة مشفرة مجالها فكري معرفي ثقافي وغايتها تحقيق ما في هذه المجالات من أبعاد ودلالات فنية ...

تعبيرات فنية وثقافية وعلمية مدار عملية التواصل، والخطابات التي تنطوي تحتها تنفجر في المسرح بحركاته وسكناته وثباته وإظطراباته ووحدته وعلى اللوحة أو بالكلمات كلها أساليب خطاب مشفرة لذلك يكون السؤال حول العلامة وموقعها كأداة تواصل فني في المسرح كيف تبدو؟وماهي حدودها الفنية؟

2.1 العلامة :بين الأثر التشكيلي والتواصل

إن كان"الفن نظرة للحياة بأتم معنى الكلمة" [49](رواينينة، الط.2007. 251) فهو إذن يمثل أداة تواصل بين "الذات المبدعة" و"الذات المتقبلة " لأنّه يعيد صياغة ما بالحياة من معطيات وفق مفاهيم وتصورات جديدة يختارها الفنان ذاته، وبما أنّ الفنون التشكيلية تندرج ضمن هذا النسق التواصلي، فهي لا تختلف عن مجال الكتابة – وتفرعاتها – و عن فن المسرح وإنما هي تستمد قدرتها الإبداعية والجمالية في بعض الأحيان من الآداب حينا ومن المشاهد المسرحية حينا آخر. فقد يمثل الفن موضوع بحث الفلاسفة

[48] د.الطاهر روانينية، سيميائيات التواصل الفني, مجلة عالم الفكر، العدد3 المجلد35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع دار السياسة مارس 2007ص258

[49] نفس المرجع ص251

و يندرج ضمن الممارسة السيميائية حتى أنه أعتبر "حدثا أو واقعة سيميائية "[50] (روابنينة، الط.2007. 251)، فهو يساعد المتلقي على التعرف على أشياء جديدة وعوالم طريفة إضافة إلى تمكينه من إكتشاف آليات جديدة لفك رموزه وبالتالي تحقيق عملية التواصل. لهذا يعتبر جادمير أنّه "لا أحد يستطيع أنّ ينكر أنه لا يجد في العمل الفني الذي يطلع فيه عالما و فائدة لم تكن معروفة من قبل فحسب، بل يجد أيضا أنّ هناك شيئا جديدا يظهر إلى الوجود الآني مع العمل الفني نفسه. وليس ذلك إظهارا لحقيقة فقط، وإنّما هو في حد ذاته حدث"[51] (روابنينة، الط.2007. 252). فهو يمثل وسلية من وسائل الخطاب الصامت لا يكثر من الكلام وإنّما هو يختصر. قدر الإمكان لتكون الرسالة الموجهة دقيقة من حيث المعنى ومن حيث الدلالات الفكرية، وبالتالي يصبح علامة لأنّه يستمد ما بالواقع من وقائع وأحداث وتناقضات. شأنه في ذلك شأن "العلامة "عند ديسوسير حين يقوم بدراستها "داخل الحياة الإجتماعية" (غيرو،ب. 1998. 5) فالفن يعكس الموجود الواقعي ليعيد تجسيده بفكر مغاير مختلف يتجاوز، من خلال أساليبه الإبداعية ورموزه المبتكرة في هذه الوقائع حتى أنّ موكار فسكي يعتبره "علامة وبنية وقيمة في الوقت نفسه "[52] (روابنينة، الط.2007. 252). من هذا التصور يجعل دسوسير من الفن علامة غايتها ترجمة الوقائع وتحويلها إلى بنية أسلوبية ذات أبعاد دلالية وقيمة غايتها التواصل، وتحقيق الغاية.

ينهض البناء الفني على عدة وسائط تجعل منه كيانا مبنيا على أنساق تواصلية مسننة تحتاج فيما تحتاج إليه "لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع".[53] (روابنينة، الط.2007. 252)وهذه المواد ليست إلا أفكارا مترجمة إلى لطخات لونية والمقاصد المراد منها إخفاء ما فيها من معان عبر أشكال وبناءات متداخلة، ليكون في نهاية الأمر لوحة بها ما يكفي من العلامات والرموز ولتكون لغة مشفرة تحتاج " إلى نوع من الخصوصية في الإدراك والقراءة والتأويل" [54](روابنينة، الط.2007. 252) .ومنها يتحول التواصل من مجرد فعل إلى بحث في آليات القراءة، لأنّ ما يتسم به العمل الفني هو المغالطة ونقصد بذلك عمليات التغير والتحويل من مقصد إلى آخر. بمعني أنه ليس كل ما تشير إليه اللوحة أو الصورة هو ذاته المقصود. لذلك يشير يوري لوتمان إلى هذه الفكرة حين يقول "عندما يتحول الفضاء اللامحدود إلى مجرد لقطة، تتحول التمثلات إلى علامات يمكنها أنّ تشير إلى شيء مغاير لما يشير إليه إنعكاس البصر."[55]

[50] نفس المرجع ص251
[51] نفس المرجع ص252
[52] نفس المرجع ص251
[53] نفس المرجع ص251
[54] نفس المرجع ص251
[55] Iouri Lotman, *La structure du texte artistique, in Martine Joly : l'image les signes*, éd Nathan 1977.p52

(لوتمان،إ 1977. 52). هنا نفهم أنّ عملية التواصل الفني ليست بالأمر البسيط وإنما هي تركيب متشابك من حيث البنية والسنن والأبعاد الجمالية لهذا فإنّه " كلما تعددت أطراف التواصل صارت هذه العملية أكثر تعقيدا" [56].يمكن تحويل هذه الأطراف في العمل الفني إلى أدوات بها يتم إنجاز العمل وذات الفنان هي التي تقوم بعملية الترجمة– تترجم ما يرهقها– من أحداث إلى أعمال فنية وتشكيلات، ولا يمكن أنّ نتغافل عن الحوار الذي هو أساس البناء التواصلي بين الذات المدركة ومجموع التأويلات المفترضة .لذلك " فإن أي حديث عن سيميائيات التواصل الفني لا بد أنّ ينطلق مما تتميز به الأنساق الدالة من خصوصيات على مستوى البنية والتشكيل التي تجعل العلامة السيميائية تختلف بحسب شكل المحتوى وشكل التعبير، وأهمية الأداة المستعملة " [57](رواينينة، الط.2007. 252).

نستخلص مما تقدم أنّ أشكال التواصل الفني متنوعة ومختلفة بحسب إنتمائها وبنائها وتشكيلها، فهي لغة مشفرة تشترط وعيا ثقافيا معينا لتتحقق عملية التواصل ذاتها. وبما أنّها مركب من مرسل ومرسل إليه، فإنّ الصورة هي العنصر الأساسي في بناء هذه العملية، وهي الحوار الذي حوله يدور الخطاب الفني في مجمله، فهي تتمركز في الذهن حينا وفي ذات المخيلة حينا آخر وفي اللوحة حينا وعلى الخشبة حينا آخر، وعلى المحامل الرقمية حينا وفي الأعمال الفنية الرقمية حينا ثانيا. لكن ماذا عن آليات الترميز في العمل الفني؟ وما هي معايير الرصد فيه؟ وما هي مستويات الترميز فيها؟ كيف يمكن أنّ نسوق هذه المستويات حسب الأثر الفني؟ ما هي علاقة الوسائط التكنولوجية بلأثر الفني؟ كيف يمكن لنا ضبط آليات للتجسيد؟ هل نحن نبحث عن آليات التجريد فيها؟ أم نحن نبحث عن المراوحة بين التجسيد والتجريد؟ اليوم في ظلّ التطور الرقمي وفي ظلّ الممارسات التكنولوجية كيف تحول العمل الفني؟ هل تغيرت كل معطياته وتحولت لتشهد تغييرا في بنائها؟ وهل باتت العلامة هي ذاتها العلامة بمختلف تجليات، أم تحوّلت كما تحوّل النمط الفنّيّ اليوم ؟ وهل يمكن الحديث عن علاقات ثلاثية بين علامات الفن والذات والتكنولوجيا؟ وكيف نرصد العلامة تشكيليا اليوم؟

3. تحوّل فنّي، تحوّل علاميّ

1.1 العلامة والتطور الفني

إنّ الحديث عن الفنّ المعاصر هو حديث عن إطار مفاهيمي و ذهني تستتر به وفيه ممارسات الاختلاف والتنوّع ضمن طابع العقلانية التي تتمخّض في تجاوز حدود التخصيص والتحديد إلى الإطاحة بكلّ المعايير والقيم التي أرسى دعائمها المنهجُ الكلاسيكي في الفنّ. هذا المنهج الذي دعّمته الحداثة في

[56] نفس المرجع ص258

[57] نفس المرجع ص251

رسم، فقد انبنت وفق أسس تنظيمية عقلانية، اعتمدت في أغلبها على النظام الهندسي رغم أنّ الحداثة أسهمت في خلخلة النظم الفنّية والفكرية والمعرفية لبنية اللوحة، وفعّلت الجدل والحراك الذي أنشأ العديد من التقنيات وأساليب التعبير الجديدة التي هيّأت لولادة الفن المعاصرة. كلّ هذه الممارسات تبحث في مجموع العلاقات الاجتماعية والثقافية في ظلّ التطوّر التكنولوجي.

من بين أساليب التعبير المنشأة، "التجريد" أو ما يمكن أنّ نسمّيه "اللا تشخيصي" [58](بريل،ج. 1965: 3). ويعتبر التجريد في الفنّ التشكيلي، من أهم المسائل التي يمكن للباحث دراستها وفهم ما يمكن أنّ يكشفه هذا النمط الفنّي من أسرار وخفايا تثري هذه المادة على اختلاف مقترحاتها. فالتجريد "أسلوب" فنّي أسهم بشكل من الأشكال في قلب المعطيات الفنّية من نمط لا يعتمد إلّا على "التقليد" و"النسخ" و"المحاكاة" لمواضيع مستمدّة من رحم الطبيعة والحياة الاجتماعية وتبحث في كلياتها عن مسائل متعلّقة بالجماليات، إلى أسلوب فيه من التجديد ومن البحث الفكري ما يجعله مختلفا كل الاختلاف. فأسلوب التجريد يبحث في ما به يكون العمل ذا أبعاد دلالية في غاية من الثراء الفكريّ والمفهوميّ، لكن قبل أنّ نبحث في ما تمدّنا به المادّة الفنّية من تعريف لهذا الأسلوب، علينا أنّ نطرح على أنفسنا أسئلة هي التي سوف تقودنا إلى فهم ما به يكون العمل تجريديا. فماهو التجريد؟ وماهو العمل الفنّي التجريدي؟ وكيف يمكن رصد العمل في الأثر الفنّي التجريدي؟ وهل حافظت العلامة على وجودها كنسق تدليليّ؟ وهل تغيّرت العلامة بمجرد تغيّر نمط العمل وأسلوب تجسيده؟

كلّ هذه التساؤلات تقودنا إلى السعي إلى معرفة ما به يكون العمل تجريديا، وما به يكون التجريد أسلوبَ ترميز، وما في الترميز من علامات تحيل وتدلّ، وبين هذا وذاك يكون البعد الجماليّ إحدى المسائل الفنّية المطروحة.

لقد عرّف مصطلح التجريد في قواميس اللغة العربية في السياق التالي: "جرد الشيء، يجرده، وجرده، أي: قشّره، والتجريد مصدر جردته من ثيابه إذا نزعتها عنه، أي التعرية من الثياب، وقيل: أرض جرداء، أي: لا نبات فيها"[59] (الفيروز، آ، و يعقوب،م.بدون تاريخ:292). نفهم من هذا التعريف أنّ التجريد هو تخلص من الأشياء و التفاصيل، و التجريد بهذا المعنى يشير في دلالاته إلى جوهر الشيء والتخلّي عن الزوائد غير الضرورية. و في هذا الصدد يقوم "فاروق العلوان" بتعريف هذا المصطلح على أنّه: "تخليص الشكل الطبيعي من تفاصيله الجزئية، والاكتفاء بالأشكال المعبّرة عن الفكرة الجوهرية للشيء المراد تمثيله"

[58] George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p3

[59] الفيروز آبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط ،ج(1)، (دار الجيل)، بيروت، بلا تاريخ.ص292

[60](العلوان، ف.1997: 100). وهذا يعني أنّ التجريد هو فعل بناء فكري مرجعه الطبيعة، لكن بشرط أن يكون "جوهر" المادة هو الذي يحظى بالاهتمام لأنّه يقوم "باستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي"[61](بهنسي،عفيف.1982: 326) . وعليه، يكون التجريد ذلك النمط الفنّي الذي يتّخذ من الجوهر ما يجعله محطّ تساؤل وتأمّل للباحثين، لإنّه يرفض "الصورة المشخّصة في اللوحة، والانفصال عن أشكال الحياة المألوفة" [62](الحفار إسماعيل ، ع.2011: 188). ممّا يعني أنّه يرفض كلّ نسخ أو تمثيل للشيء الموجود في الواقع، وهو من هذا المنظور يرفض كلّ" تقيد بالشيء أو بالشكل الواقعي"[63] (شعيرة ع. وسلوم،س.2013: 664).

ويقودنا ذلك إلى الإقرار بأنّ التجريد هو"نزعة إلى الخروج من تقاليد التصوير وإلغاء الصورة الطبيعية الواضحة "[64](الحفار، ع.2011 :187). ونفهم ممّا تقدّم أنّ التجريد ينحو منحى تجاوز "المألوف" و تجاوز ما يمكن أن تقدّمه الأساليب التقليدية في بناء العمل التشكيلي، لأنّ الفكر المعاصر يختلف كل الاختلاف عن ما هو معتاد، بمعنى أنّه "يرفض الصورة figuration والتمثيلية الصورية Representation figuration، ويرفض التقيّد بالمنظور أو الطبيعة التي بات من الضروريّ الابتعاد عنها، أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها" [65](أهمز،م.1981: 138).

التجريد إذن، هو نمط فنّي ينصبّ التركيز فيه على تجاوز المألوف والتخلّي عن كلّ ما له علاقة بالشكل الواقعي، لأنّه يستمدّ هويته من هذه المرواحة بين "فعل الحذف" و"فعل الاستخراج"."فالتجريد يرتكز على أنّ تحذف من الشيء أو تستخرج منه إحدى خصائصه الهامة" [66](بريار،ج. 1965: 7) ، وتكون عمليّة الحذف أو عملية استخراج إحدى خصائص موضوع منطلقًا لعملية التجريد ليس إلّا، بمعنى أنّ فعل الحذف هو ذاته نمط من التجريد لأنّ الموضوع في كلياته يعود بالضرورة إلى أصل مستمدّ منه. فعندما

---

[60] العلوان، (فاروق محمود الدين)، التجريد في فنون العرب قبل الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1997م)ص100

[61]بهنسي،(عفيف)، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، .(دار الرائد اللبناني،) بيروت، 1982 م، ص 326

[62] الحفار إسماعيل (عواطف)، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي ،أعلام ومدارس في تيارات فنية ،آفاق الثقافة، (العدد 102) ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة 2011 ص188

[63] شعيرة (عبد السلام)، محمد سلوم(م. سها)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون– العدد الثاني– 2013ص664

[64] [64] الحفار إسماعيل (عواطف)، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي ،أعلام ومدارس في تيارات فنية، آفاق الثقافة، (العدد 102) ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة 2011ص188

[65] أمهز، (محمود)، الفن التشكيلي المعاصر،(دار المثلث) بيروت،1981 .ص138

[66] George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p7

نأخذ مثال "التشخيصي" ونعني به رسما يحاكي جسد المرأة، و"يكون الرسم في أقصى درجات المطابقة فيوحي بأنّها صورة فوتوغرافية عندما نقوم بحذف إحدى الأعضاء مثلا يد أو رجل على –سبيل المثال – أو نقوم باستخراج ما يميّز هذا الرسم من دقّة خطّية أو تناسق شكليّ جسديّ و نجعل الخطّ الليّن خطّا سميكا منكسرا، أو نقوم بتضخيم الشكل ك"اليد" مثلا؛ نكون بذلك قد قمنا بتغير الرسم. فكلّ تحويل وتغيير للطبيعة على اختلاف أشكالها، هو"تجريد"، لأنّ هذا الرسم قد اختلف بطريقة ما عن "الأصل" ونعني به"الطبيعة أو الصورة أو الشخص". ويحقّ لنا أن نتساءل: أليس هذا التحوير وهذا التغيير مهما كان، ولادةً لعلامة جديدة؟ أليس مهدًا لخلق أنساق علامات جديدة؟ وهل يمكن أن نكتفي بما تمدّنا به العلامة من دلالات؟ أم أننا أمام تحوّل علامي جديد؟

صورة 1: ليوناردو دافينشي بين 1503و1506
زرت على لوح ببيلي77*53سم،

صورة 2: مارسل ديشون مسخ لمونا ليزا
L.O.O.Q يضيف شارب ولحية

صورة 3:فتوغرافيا لريناتو أبدا ركامنوفا 19/مارس/2019

صورة 4:فتوغرافيا لريناتو أبدا ركامنوفا 19/مارس/2019

صورة 5:فتوغرافيا لريناتو أبدا ركامنوفا 19/مارس/2019[67]

يكون الحذف أو التحوير قد أسهم بأسلوبه المختلف في إنتاج عمل يتموقع بين "وضوح الظاهر" و"غموض هذا الظاهر" (مثال أعمال ريناتو). ولا نعني بهذا "الغموض" غموض المقصد، وإنّما غموض البناء الشكلي. وعلى المستوى البصري، يكون مردّ هذا الغموض عملية تحوير وتغيير في بنية الشكل حتى لا نكاد نفهمه، لكن بين ما هو غامض و ما هو واضح يكون التساؤل حول درجات التجريد في الشكل الواضح. فكيف يمكن لنا رصد مواطن التجريد في الشكل الواضح؟ وكيف يمكن لنا تصنيف غموض الظاهر على أنه تجريد، ونحن نعلم أنّ التجريد" ليس أسلوبا ولا هو طريقة، بل هو شكل من أشكال التأمل، وهو شكل للوجود. يكون التجريد بذلك هو"شكلٌ لوجود الذات المبدعة "، بمعنى أنّه على الذات المبدعة أن تكون واعية بقيمة وجودها في هذا الكون، من خلال إثبات "النمط الفكريّ" الذي يتبنّاه، أي أنّ يكون ما يمكن أنّ نسمّيه "بالتأمّل الفكري" الذي يؤسّس هذا الوجود.

[67] Rinat Abdrakhmanov. Publié le 19 Mars 2019 https://www.foozine.com/les-deformations-numeriques-du-corps-humain-par-rinatto-vont-vous-donner-la-nausee-33122

وبين الموجود البصري والموجود الفكري أو "النمط الفكري"، تكون عملية بحثٍ عن رؤية جديدة مختلفة عن الموجود البصري. ذلك أنّ منطلق العمل هو بشكل من الأشكال مستمدّ من هذا الموجود الذي يتجسّد في نهاية الأمر في العمل الفنّي، ومنه تتولّد العلامة بأشكالها المختلفة وبأنماطها المتنوّعة، و من خلاله يسعى"الرسّام التجريدي" إلى إثبات أنّ مرجعه قد ينفصل عن كلّ" موجود بصري" لأنّه "هو الذي اختار بوعي ألّا يكون مرجعه مستمدّا من الطبيعة، من اللانهائيّ في الصّغر إلى اللانهائيّ في الكبر، وهو الذي يرفض ترجمة أو تمثيل الأشكال المرئية في العالم"[68] (بريال،ج.1965: 7).

يعني ذلك أنّ الفنّان يرفض تمثيل أو نسخ "الطبيعة" و"الواقع"، و يتخلّى بشكل من الأشكال عن هذا المرجع كنسخ له، فهو يقوم بترجمته إلى أنماط فكرية تستمدّ بُعدها الترميزي من رحم الأثر ذاته. فهو الذي يقوم بتجسيد الواقع بأسلوبه الخاص؛ أي أنّه يحاول بطريقة ما تمثيل الموجود من منطلق "ذاتي" داخلي، وهو ما يطلق عليه الفنّان الروسي فاسيلي كاندنسكي "بالضرورة الداخلية"[69] (شعيرة، ع.2013: 664). فيكون الأسلوب الذي سوف يتبنّاه هو نوع من أنواع التجريد، ينضوي تحت دائرة النسق التدليلي. لهذا فهو يقوم بتبنّي العالم في مرحلة من مراحل "البناء الفنّي الداخلي" لتكون عملية تشكيلية فنّية مستمدّة من اهتمامه الشديد بالأشكال التي تكون المرجع الأصلي. ولهذا " فهو الذي يقوم بإخراج عالمه الداخلي، هذه "المادة" المحسوسة، وهو الذي يقرّر أنّ يظهر "الواقع". وهو في النهاية الذي يهتمّ بالأشكال في حدّ ذاتها، بالإيقاع، وبالعلاقات" [70](بريال،ج.1965: 7).

إنّ الصراع الفكري والحسّي الذي يكون داخل هذه الذات، هو الذي يسهم في بناء ما يمكن أنّ نسمّيه" تجريدا". لكن هل يمكن أنّ يكون "التشخيص"، حتى وإن كانت الأشكال أو الألوان مختلفة عمّا هو موجود، هو تشخيص للطبيعة؟ أم هو تجريد مثل ما هو الشأن في الرسم التعبيري، أو الانطباعي؟ وهل يمكن التسليم بأنّ كل اختلاف هو تجريد؟ وأنّ كلّ اختلاف هو بالضرورة ولادة لعلامات جديدة بنمط مختلف؟ وإلى أيّ مدى يمكن اعتبار "الحريّة "– حريّة الفعل التشكيلي – هي بشكل من الأشكال تجريدا؟

2.1 العلامة والرقمنة الفنية

يكون التجريد فكرة مجسّمة في لوحة أو عمل فنّي يرتقي إلى درجات الإبداع الفنّي لأنّه يجمع بين تلك الوحدات البصرية والوحدات العلامية التي تظهر في مسطّحات اللوحة وتختفي بنيتها مع كشف أبعادها الرمزية.

وهذه المراوحة بين الظهور والاختفاء، تدلّ على أنّ الانعتاق من قيود القواعد الفنّية القديمة قد حصل بمجرد تجاوزها. و هذا يدلّ أيضا على أنّ "حريّة التركيب "وحريّة التجسيد "تبني ما به يكون "الفنّ التجريدي

[68] George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p7

[69] شعيرة (عبد السلام)، محمد سلوم(م. سها)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون– العدد الثاني– 2013 ص664

[70] George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p7

خلقا خالصا لأشياء جديدة "[71] (مجموعة مو.1992: 23). ويكون مردّ هذا التجديد هو تلك الرغبة الملحة في إثبات ما به يكون فعل التركيب فعلا بالضرورة "حرّا". هكذا تكون اللوحة" فعلا حرّا"، مرجعه طبيعة غير واضحة ممتلئة بما يمكن أنّ نسمّيه "علامة". فهذا المزيج اللوني، وهذه الأشكال المتشابكة، ما هي إلا علامات مسطّحة تنتمي إلى فعل الترميز. وبين التفكير الممنهج وحرية الفعل، يكون تجسيد العمل في أعلى درجات الإبداع، لأنّه من الصعب الحديث عن عمل تجريدي دون الحديث عن مكوّناته العلامية. تقودنا هذه الأفكار إلى التساؤل عن أليات التجريد الرقمي اليوم في ظل التطور التكنولوجي:كيف يبدو ؟وكيف يمكن رصد العلامة في هذا النمط الجديد من التعبير الفني ؟

فهذه البنية أو تلك هي مسطّحات لونيّة حينا، وبناءات شكلية حينا آخر، تكون بدرجة من درجاتها تشخيصية رغم انتمائها إلى النمط التجريدي، وتكون "علامة"، وهذه العلامة لها من الحضور ما يجعلها متميّزة، ومن القدرة على التدليل ما يعزّز مكانتها ضمن النظام العلامي ككلّ. بين هذه المعطيات تكون البرمجيات، واليات التركيب الرقمي قد جعلت من أعمال علامات مجرّدة تجمع في بناءاتها بين وحدة التشكيل وطرافة البناء لتكون في نهاية الأمر قيمة فكريّة لها أسرار قد يعجز أمام قدرتها الإيهامية من أمعن النظر فيها.

لم يتقيّد الفنان اليوم بقيود التجسيد، ولا بقيود المرجع في تشكيل لوحاته الفنّية. فقد "جرد" الواقع وجعل منه لوحات ومعلّقات تتماثل في التشكيل وتختلف بنائيًّا، لكنها لا تنحدر من نسق الترميز ولا من نسق التدليل. ذلك أنّها في بنيتها تكون "رسالة""message" مشفّرة توحي وتخفي وتظلّل(وتقمع كل ما من شأنه أنّ ينزاح عن الموجود، دون التخلّي عن جوهر هذا الوجود الموجود. يعني ذلك أنّ هذا البناء العلامي في التشكيلات المختلفة – التنصيبات أو المعلّقات أو المنحوتات ....– كلّها وحدات مشفّرة تدلّ على ما يمكن أنّ تحمله هذه الدلالات من رسائل ،لأنّ الوجود بكلّ وحداته يمثّل هذا أو ذاك العمل، لكن بطريقة مختلفة. وهذه الطريقة هي ذاتها "الرسالة " التي تبدو في الغالب "عملا مجرّدا" ركبه وجسده الفنان بأسلوب متطور وذلك من خلال التكنولوجيا وبرمجيات التصميم وغيرها . نفهم من ذلك أنّ بنية العمل من هذا المنظور هي علامات مشفّرة تتجلّى في تلك الوحدات التشكيلية، وأنّ هذه العلامات تبني بحسب دلالاتها ومرجعياتها الفكرية "علاقة بين جزء من التجربة الحسّية وجزء من معرفة العالم. وهذه العلاقة هي التي نسمّيها الدلالة"[72] (كليكنبرغ، ج.1924: 49)، وهذه الدلالة هي تلك الشيفرة التي" تجمع بين نظامين ينتسبان إلى طبيعة مختلفة، نظام الدالّ ونظام المدلول"[73] (كليكننرغ، ج.1924: 40). يقودنا هذا الشرح إلى استخلاص أنّ

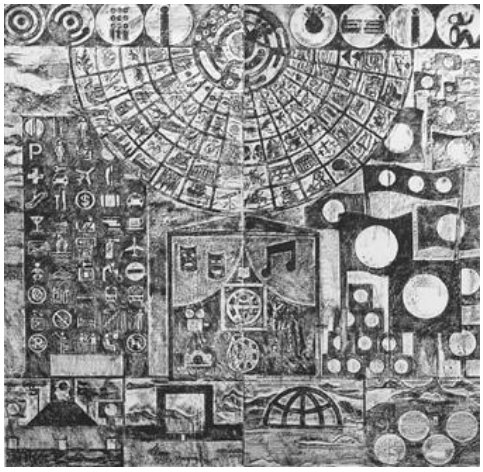
[71] Groupe U, *traité du signe visuel pour une rhetorique de l'image*, edition seuil1992, p23

[72] Ean –Marie Klinkenberg : *Précis de sémiotique générale*, ed boek &Larcier SA.1996 p49

[73] ibid. p40

"الشيفرة تقوم بنقل جزء من التجربة الحسّية إلى علامة، وجزء من العالم إلى مرجع" [74](كليكننرغ، ج.1924: 49).

نستند في هذه الدراسة عل ما جاء به الفنان "مات ميليكون" الذي جعل من تجربته علامة ومن العالم مرجعا يكتب من خلالهما "رسالة" تكون محمّلة بتساؤلات تقود المتأمّل فيها إلى التفطّن إلى ما به يكون الوجود محلّ هذا التساؤل وما به تكون الذات متموقعة ضمن هذا الوجود. ذلك أنّ" الإنسان يتوسّط عالم "مات ميليكون"، وهذه الخصائص من عالمه تعكس خصائص إدراكه"[75] (مكولوم،أ.1980: 3). يبدو هذا المثال الفنّي الذي جعل منه "مات ميليكون" لوحة تجمع العديد من التركيبات ومن العلامات التي تعكس بالضرورة منهج هذه الرؤية الفنّية .



صورة 6: مات ميليكون، دون عنوان، 1984

هذا الخلق الفنّي الذي يقوم به "مات ميليكون" يدلّ على أنّ "الفنّ ينقل وحدة الفنان، فهو وحده الذي يبدع، وهو الذي ينقل رؤية ما أو إحساسا بهذا العالم، ولا أحد يمكنه تأويل عمله أو الإحساس به، هو القادر على فهمه في بعض الأحيان. فعندما يقوم هذا المبدع بنقل هذه الرؤية" [76](بريل، ج.1965: 17)، تكون بذلك عملية النقل قد اكتملت. فما يمكن أنّ يوجد في هذا العالم من تناقضات أو مفارقات وفق ما توصل إليه الفنان من رؤى، هو الذي يقوم بتشفير ما يريد البوح به من خلال هذه التركيبات التجريدية. فهو لا يقف عند حدود التركيب ولا عند حدود التجسيد، بل يتجاوز هذه التقنيات المادّية إلى خلق مفهوم يحتضن ما به يكون "العمل علامة".

مهّد التجريد لولادة علامات جديدة تكتسح المجال الفنّي بأسلوب تدليليّ مختلف، وبدت العلامة في جماليتها ترمز وتدلّ وتحيل بحسب معطيات جديدة. وهو ما أدّى إلى خلق نمط جديد من الفنّ بعد هذا الاكتساح الهائل للتكنولوجيات الحديثة و تطوّر النمط الفنّي بدوره ... فالفنّ الرقمي، والعروض الحينية، والتنصيبات، والفنّ المعاصر؛ كلّها أنماط تلتجئ إلى التكنولوجيا الحديثة لإثبات وجودها في الساحة الفنّية

[74] ibid.p49
[75] www.allanmccollum.net تاريخ الزيارة: 2020/10/24
[76] George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p17

المعاصرة، وكلّها جعلت من "العلامة" علامة تتجاوز كلّ المقولات السائدة، وتبني مقولات جديدة شديدة العمق، تبحث في كلّيات التدليل الرّقميّ وفي أسلوب الترميز الرّقمي.

صورة 7:إشو مرقان :شعر يرسم2011 صور من عرض حيني[77]

كلّ عناصر بناء العمل الفنّي الرّقميّ تجسدها الذات عن طريق الحاسوب، وما فيه من برمجيّات تمكّنه من تحقيق غاياته الفكرية بطريقة فنّية جديدة ومثيرة. وهذه الطريقة بدورها تبني أنساق تدليل تختلف عن الموجود السائد، لذلك بدت العلامة مختلفة من حيث مرجعها، وبدا نسق الترميزي مكتسيًا طابع الرّقميّ. تغيّرت علاقات البناء العلامي وأصبحت كلّها علاقات رقمية. وتغيّر المرجع، وأصبح موضوعا مرقمنا تدور

[77]**Echo Morgan** 05 mars 2018 http://theartlife.com.au/2018/body-calligraphy-the-performance-work-of-echo-morgan/ http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/4 Matt Mullican Matt mullican Untitled – Paris Opera (in 2 parts), 19842020/10/20 تاريخ الزيارة

" مات ميليكون" هو فنان تشكيلي ينتمي إلى الفن المعاصر الرقمي، وهو من مواليد سنة 1951ب" Monica santa " بـ"california ، " عاش مات ميليكون طفولته في روما في عائلة فنية، وقد تأثر بوالديه، كما أنه تأثر بالفن السريالي" surrealisme "والتجريد " l'abstraction". وقد درس هذا الفنان في معهد الفنون الجميلة بvalence ،وتخرج من هذا المعهد سنة 1974.. وعرف باهتمامه الشديد "بعلم الآثار archéologie" وبالأساطير mythologie وبفكرة التجميع l'idée de collection ، وقد أولى اهتماما خاصا للعلامة والصورة والإنسان، وقد تفرعت هذه المفاهيم لديه حتى اكتسحت أعماله الساحة الفنية، وتولدت على إثرها مواضع جديدة تهتم بمنزلة الإنسان في الوجود.

- لزيارة 2020/10/26

حوله الأبحاث. وتغيّر الدالّ، وأصبح مرقمنا. وتغيّر المدلول، وأصبح مرجعا مرقمنا منسوخا عن العالم الواقعي. كلّ هذه العلاقات الثلاثية التي تبحث في طبيعة العلامة، ماهي إلا دراسة مرقمنة لوجود العلامة المرقمنة في ظلّ الممارسة الفنّية الرقميّة وفي كلّ الممارسات الفنّية المعاصرة على اختلاف وتنوّع مظاهرها الفنّية المرقمنة.

خاتمة

في زمن تغيّرت فيه معطيات الحياة، وأصبح التواصل فيه رقميّا، وتحوّل الفعل الثّقافي إلى فعل معاصر مختلف كل الاختلاف من حيث التركيب والتأليف ومن حيث التفكير في مسائل وجودية تهمّ مستقبل الإنسان، فإنّ جلّ مجالات هذا السلوك الثّقافي مرتبطة بما في ذهن الإنسان من معطيات فكرية، وما في الممارسة الثقافية من تغيّرات. فمع كل هذه التغيّرات والتحوّلات التي يشهدها المجال المعرفي اليوم، والتي منبعها التكنولوجيا والبرمجيات الرقمية، إلى أيّ حدّ يمكن الإقرار بأنّ الرقمنة أسلوب من أساليب التعبير الفنّي اليوم؟ وكيف يمكن أنّ تتحوّل العلامة إلى علامة مرقمنة تحيل وتدلّ وترمز؟

لقد أفضى بنا هذا البحث إلى تسجيل جملة من المعطيات والتّساؤلات التي لا يمكن نفيها أوتجاهلها أو إزاحتها من الحقل المعرفي، فكان تركيزنا على العلامة المرقمنة، وحدودها الدلالية، وأبعادها الترميزية والجمالية، ودورها في تناول أهم الإشكاليات التي حاولنا فهمها.

كان التركيز في هذه الدراسة على بنية العلامة عند ديسوسير وبيرس و وكان البحث أيضا في موقعها في الفنّ الرقمي اليوم، وكذلك تناول مفهوم التجريد الذي قدنا إلى رصد مفهوم الرقمنة، والبحث فيه من ناحيتين: كأسلوب ومنهج من المناهج التي تساعد على كشف قواعد التشكيل الفني المرقمنة، ورصد أساليب الفعل الفنيّ المعاصر، وإبراز دور العلامة كمؤثّث في الفضاء التّشكيلي المعاصر وكان نسق تدليل وترميز يتميز بالتشفير الذي إكتشفناه مع ديسوسير وبيرس وفي الأثار الفنية المدروسة. فالرابط البنائي بمجالاته الجمالية والرمزية والمرئيّة، تحوّل إلى رابط رقميّ تحكمه قواعد جديدة قابلة لأنّ تتغيّر كل لحظة يشهد فيها النظام التّكنولوجي تغييرا.

وانتهينا في بحثنا هذا إلى أنّ العلامة بكل مكوناتها السمعية والبصرية والحركية تبقى علامة تشير وتدل وترمز بطريقتها وببنائها على الرغم من التطور التكنولوجي الذي يشهده العصر اليوم. وعلى الرغم من أننا أصبحنا نتحدث عن الفن الرقمي والرّقميات والعروض الحينية والتنصيبات وما فيها من أبعاد دلالية فإنّ موقع العلامة الصورة يبقى هو ذاته بنائيا وشكليا ودلاليا .وتبقى السيميولوجيا المنهج الأكثر قدرة على دراسة هذه الظاهرة الثقافية.

الببيوغرافيا :

1. بنكراد (سعيد)، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الثالث بورس السيميائيات نظرية تأويلية، مجلة علامات، منشورات الزمان، الرابط، 2003 ص90
2. نفس المرجع ص90
3. نفس المرجع ص90
4. نفس المرجع ص90
5. نفس المرجع ص92
6. تشاندلر (دانيال)، أسس الس يميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة ط-1. بيروت تشرين الأول 2008ص2
7. جيرار(دولودال)، السيميائات أو نظرية العلامات، عبد الرحمان بوعلي، (دار الحوار) للنشرو التوزيع ط 2004، ص20
8. بنكراد(سعيد)، السيميائة النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت 2007 ص7-8-9
9. [1] Ean –Marie Klinkenberg : *Précis de sémiotique générale*, ed boek &Larcier SA.1996 p47
10. بيار (غيرو):السمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد(منشورات عويدات) بيروت-باريس .1984
11. F De Saussure :*Cours de linguistique générale*, ed Payothheque,1979,p5
12. Ernest Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*,1-le langage. Ed Minuit,1972,p .27

i. بنكراد(سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشرو التوزيع2012،ص91

13. نفس المرجع ص90
14. الزواوي(بغورة)، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس و التجديد)، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، (المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب) الكويت 2007 ص103
15. نفس المرجع ص103

16. بنكراد(سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشرو التوزيع2012،ص90

17. نفس المرجع ص91
18. نفس المرجع ص91
19. Ernest Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*,1-le langage. Ed Minuit,1972,p .125
20. بنكراد(سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،دارالحوارللنشروالتوزيع2012. ص97،96،95،94.....108
21. Ernest Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*,1-le langage. Ed Minuit,1972,p .126
22. بنكراد(سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع2012. ص94....

23. الزواوي(بغورة)، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، (المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب) الكويت 2007 ص115
24. نفس المرجع ص 101
نفس المرجع ص101 [1] 25.
26. بنكراد(سعيد)، السيميائة النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت 2007ص7
27. نفس المرجع ص7
28. نفس المرجع ص8
29. نفس المرجع ص8
30. نفس المرجع ص8
31. نفس المرجع ص8
32. بنكراد (سعيد)، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الثالث بورس السيميائيات نظرية تأويلية، مجلة علامات، منشورات الزمان، الرابط، 2003
33. نفس المرجع
34. بن شتوح(عامر)، ملامح التفكير السيميائي في اللغة عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين،مذكرة ماجستير في علوم اللسان العربي والمناهج الحديثة فرع أداب عربي، نقشت 2009، جامعة ورقلة.ص9
35. بنكراد (سعيد)، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الثالث بورس السيميائيات نظرية تأويلية، مجلة علامات، منشورات الزمان، الرابط، 2003
36. بن شتوح(عامر)، ملامح التفكير السيميائي في اللغة عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين،مذكرة ماجستير في علوم اللسان العربي والمناهج الحديثة فرع أداب عربي، نقشت 2009، جامعة ورقلة.ص9
37. نفس المرجع
38. نفس المرجع
39. نفس المرجع
40. بنكراد(سعيد)، السيميائة النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت 2007ص13
41. نفس المرجع ص21
42. الزواوي (بغورة)، الفلسفة واللغة، نقد في المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، (دار الطليعة للطباعة و النشر) بيروت، الطبعة الأولى 2005ص63

i. د.الطاهر روانينية، سيميائيات التواصل الفني, مجلة عالم الفكر، العدد3 المجلد35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع دار السياسة مارس 2007ص[1]250

43. Alain Montesse, *Nouvelles technologies et art de la mémoire*, Edition 00h00, paris, 2002p 42

44. محمد العبد: ثقافة الصورة، دراسة الصورة والثقافة و الاتصال، فصول مجلة النقد الأدبي العدد ربيع وصيف 2003 ص134

45. د.الطاهر روانينية، سيميائيات التواصل الفني, مجلة عالم الفكر، العدد3 المجلد35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع دار السياسة مارس 2007ص258

46. نفس المرجع ص251

47. نفس المرجع ص251

48. نفس المرجع ص252

49. نفس المرجع ص251

50. نفس المرجع ص251

51. نفس المرجع ص251

52. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique, in Martine Joly : l'image les signes*, éd Nathan 1977.p52

53. نفس المرجع ص258

54. نفس المرجع ص251

55. George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p3

56. الفيروز آبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط ،ج(1)، (دار الجيل)، بيروت، بلا تاريخ.ص292

57. العلوان، (فاروق محمود الدين)، التجريد في فنون العرب قبل الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1997م)ص100

58. بهنسي،(عفيف)، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، .(دار الرائد اللبناني،) بيروت، 1982 م، ص 326

59. الحفار إسماعيل (عواطف)، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي ،أعلام ومدارس في تيارات فنية ،آفاق الثقافة، (العدد 102) ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة 2011 ص188

60. شعيرة (عبد السلام)، محمد سلوم(م. سها)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون- العدد الثاني- 2013ص664

61. الحفار إسماعيل (عواطف)، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي ،أعلام ومدارس في تيارات فنية، آفاق الثقافة، (العدد 102) ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة 2011ص188

62. أمهز، (محمود)، الفن التشكيلي المعاصر،(دار المثلث) بيروت،1981 .ص138

63. George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p7

64. Rinat Abdrakhmanov. Publié le 19 Mars 2019 https://www.foozine.com/les-deformations-numeriques-du-corps-humain-par-rinatto-vont-vous-donner-la-nausee-33122
65. George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p7
66. شعيرة (عبد السلام)، محمد سلوم(م. سها)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون- العدد الثاني- 2013 ص664
67. George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p7
68. Groupe U, *traité du signe visuel pour une rhetorique de l'image*, edition seuil1992, p23
69. Ean –Marie Klinkenberg : *Précis de sémiotique générale*, ed boek &Larcier SA.1996 p49
70. ibid. p40
71. ibid.p49
72. www.allanmccollum.net تاريخ الزيارة: 2020/10/24
73. George Breul: *Sublimation de l'art abstait*, Quevillon, Avril, 1965, p17
74. Echo Morgan 05 mars 2018 http://theartlife.com.au/2018/body-calligraphy-the-performance-work-of-echo-morgan/ **http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/4** Matt Mullican Matt mullican Untitled – Paris Opera (in 2 parts), 19842020/10/20 تاريخ الزيارة
75. " مات ميليكون" هو فنان تشكيلي ينتمي إلى الفن المعاصر الرقمي، وهو من مواليد سنة 1951ب" santa Monica" بـ"california ، " عاش مات ميليكون طفولته في روما في عائلة فنية، وقد تأثر بوالديه، كما أنه تأثر بالفن السريالي" surrealisme "والتجريد " l'abstraction". وقد درس هذا الفنان في معهد الفنون الجميلة بـvalence ،وتخرج من هذا المعهد سنة 1974.. وعرف باهتمامه الشديد "بعلم الآثار "archéologie وبالأساطير mythologie وبفكرة التجميع l'idée de collection ، وقد أولى اهتماما خاصا للعلامة والصورة والإنسان، وقد تفرعت هذه المفاهيم لديه حتى اكتسحت أعماله الساحة الفنية، وتولدت على إثرها مواضع جديدة تهتم بمنزلة الإنسان في الوجود.

- https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Joconde Léonard de Vinci, Entre 1503 et 1506, Huile sur panneau de bois de peuplier, 77 × 53 cm تاريخ الزيارة2020/10/28
- https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/06/Readymades-of-Marcel-Duchamp.pdf L.H.O.O.Q.,2020/10/26 تاريخ الزيارة
- http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers تاريخ الزيارة 2020/10/1
- https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Joconde Léonard de Vinci, Entre 1503 et 1506, Huile sur panneau de bois de peuplier, 77 × 53 cm تاريخ الزيارة2020/10/28

- https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/06/Readymades-of-Marcel-Duchamp.pdf L.H.O.O.Q.,2020/10/26 تاريخ الزيارة
- http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers تاريخ الزيارة 2020/10/1
- www.henri-maldiney.orgwww.allanmccollum.net 2020/09/22 تاريخ الزيارة