

مقدمة:

إن إشكالية السيمولاكر هي ظاهرة من التشكل لا تنزع للمماثلة ولا للمشابهة، وذلك فهو فاعلية تنفتح على المستثنى حيث تظل ترتهن للبيئة السيميائية كونها مرشحة دوما للإشباع قصد ملاحقة أفق التشكل عبر نمط من التطويع الذي لم يتجه صوب تمامية الكفاية، لذلك فهي تطارد مأخذ التناسب، وعليه فالصورة هي دوما وحدة تتموضع ضمن صنف مما يستوجب لدى المتلقي سلفاً أنّها تشكلت عبر سيرورة التدرج الافتراضي، ولذا فإننا نباشر السيمولاكر المرئي بالامرئي نتيجة راهنيته التي تلازم فلسفة العلم الظنية لمتاهة الأشكال، لأنّه لا يرتفع لصوغ من مؤدى التشكل والذي يستجيب في ذات الوقت للمواضعة التأويلية، لأنّه تطويع اختلافي، فالافتراض هو سعي لنفي للقطيعة وعصف للممانعة التي ترسخ الإعراض الصامت، وفي الحاصل فهو دفع للاشتراك التأويلي وفاعلية لتحصيل التدافع الدلالي.

واللافت للنظر، أن تاريخ التراث العلمي للتجارب العلمية في نحو ما أداه العلماء من افتراضات لخطاطات الإدراكات البصرية الخاصة بعلم الفلك في نحو ضبط مشهديات المذنبات وحركات التوابع أو منها التي وردت وهي ترصد البقع الضوئية أو البقع الشمسية¹ أو التي تتعقب تموج الأطياف الضوئية. وغيرها من تحولات لمريئات الخسوف والكسوف، هذا إضافة إلى لتجارب البيانية للخرائط نحو خطاطات التضاريس وخطاطات تموجات الزوابع أو صور اللقطات الأولى لأعماق البحر أو التجايف المظلمة لجماليات أعشاب البحر ودقائق الكائنات وعجائب الألوان وغرابة اختلاف الضوء عبر وهجه وفتوره أو فيما تجلّيه التجارب الفيزيائية الكيميائية وبخاصة ما يؤديه الإدراك في ضبط مشهديات الاتحاد الكيميائي إلى مركبات عجيبة غير متجانسة أو في نحو ما تبديه حفريات المستحثات للكائنات المتحجرة ورسوبيات الصخور الملونة، وغيرها من مجموع التجارب التي وردت وهي ترسخ فكرة التطور التراكمي لتحولات الإدراكات البصرية التي لم يطاولها اليقين العلمي بشيء بقدر ما انعطفت صنفات هذه الإحاطة البصرية عبر الإخفاقات العملية إلى إحياءات جمالية مكنت في الأخير كي تنحصر ضمن مؤدى تشكّل السيمولاكر لأنها أفرزت في الحاصل أفرزت جماليات متفرّدة كشفت عن جماليات الإخفاء الكوني والذي لم تراعيه المعرفة الجمالية عبر أداء التنظير كي تلحقها بأحقية التأويل المأمول "لأن العديد من الآثار الفنية تلازم الكشف العلمية وتنسب لصالح العلماء خاصة"²، وفي الحاصل، فما لا يُعرف يفترع بالضرورة أنساقاً محدثة لا تستجيب بالضرورة لمواضعات الجاهزية من الأسنن المعيارية.

إن ظاهرة السيمولاكر *Simulacre* تعرّضت ضمن أدبيات التصور الفلسفي للتسفيه والقدر والطمس فغدت اصطلاحاً للهجائية ولماخذ السلبية، وجلّ هذا راح عبر محصّلتها توصيفا يفصح عن العي التأويلي من غير أداء لمكن التفاعل التصوري، كونها غدت نظيراً للإخفاء والشبحية اللاتعينية والهلالية غير المحددة لأنها تفتقر للمقابل من التأصيل الذي يحصن هويّتها وعليه فإن سيرورة المؤدى الافتراضي من

التأويل تنزع إلى جهة البحث عن المقابل عبر افتراع غبش الإخفاء لتدارك التشابه أو لاستدعاء الافتراض المقارب للتشخيص وهذا هو عناء الحجاب الذي يكابده المتلقي، لأن الهلامية والشبحية والطيفية المتشظية تظل كابحا لا يستدعي لظاهر السيمولالكر، كونه لا يفصح عن هويته ولا عن تأصله أو موضوعه مما استوجب كي يستدعي سلميات الافتراض المشجر كي يخلص عبر موارجها الافتراضية قصد التماهي بوهم الأصل، غير أن الحقيقة تظل مراما لا نمسك به لأن السيمولالكر له المعبر الخلب لبوارق الأيقنة من غير أن ينزع إلى موضوع ما، لذلك فالصورة تستوجب أن تتخطى مأخذ التمثيل الآلي، غير أن السيمولالكر هو هلامية متقلبة وطيفية زئبقية مرشح إلى إرسال من الدلالات المفتوحة، فهو أفق يتصف بالغموض والنواسية المتأرجحة مما يجعله لا يتحدد عبر تقريب الشبيه أو المماثلة، لأن المشابهة تتضمن نسبة المطابقة، كما أن الصورة لدى المتلقي تستدعي مسلك التخرج كي تستحثه صوب سعي مطلب المشابهة قصد الحيازة وأداء المبتغى من مطاولة الافتراض، لأن الصورة التي يؤديها حذو السيمولالكر المفترض هو حصار وانفلات تحدد وإرسال، يتشابه جزئيا ولا يتشابه كلياً، يتمثل بالقدر النادر ولا يتقارب معه بالقدر الواسع.

إن الصورة ليست ظاهراً لتلك المرئية الأفقية الراسخة في العين ولا باطنا يُسلم نفسه بطواعية، بقدر ما تتمتع بزوايا التمتع كي تصدر عنها لغة الاختلاف عبر مسعى أداء التطويع لإرساء مأخذ المجاورة، وهاهنا فإن السيمولالكر لا يتمثل بتحدد سابق ولا ينتسب إلى أصل يشايح هويته، بل هو تركيب ملمح من خُداج التشكل وتناظر مركب من فاعليات التناسب عبر حذو مستغرق لا يستجيب إلا للمنافسة من السعي الحثيث في إنجاز التطويع وعليه يظل حقلاً لمتاهة نسيج متعدد الوظائف المفتوحة إذ يظل رجراجاً لا يسكن إلى برهة الإمساك الجامع ولا يرتهن لتحدد مركزي نتيجة تكوثر صنفات التشابه وطبقات التماثل، وإزاء هذا فإننا نستجيب إلى ما يطرحه توماس كوهن (*Kuhn Thomas*) عبر حذو فلسفة العلم وهو يؤدي قوله: "أنه كلما تداعت مجموعات التشابه نرتهن إلى عدم أداء القياس لأنه لا توجد معاني مشتركة وإزاء هذا لا يمكن حل المشكلة باستخدام لغة محايدة لأن الاختلاف حاصلٌ سلفاً"³. وعبر ذات الطرح يؤكد ضمن مبحث آخر أن إشكالية التطابق لا يبررها القياس بين محصلات التجارب لأنها مؤسسة على الاختلاف المتدافع، وعليه فإن "الفشل الذريع في المطابقة هو وحده الذي يبرز نبذ النظرية، إذن لاحتاج أنصار بوبر إلى معيار لتحديد الاحتمالية... وإذا ما عمدوا إلى استحداث هذا المعيار فسوف يجابهون يقينا شبكة الصعاب التي اعترضت دعاة مختلف نظريات التحقق في المذهب الاحتمالي"⁴.

وعلى الرغم من ذلك، هناك فاعليات التجاوب التي تظل تسهم في أداء ما يُصطح عليه بالتطويع لأن هذا الأخير يتأتى من مُحصل المُكوّن الدلالي لدى المتلقي فيما يصدر عنه من أفق التصوّر كون التناسب يتأتى من فاعليات الدمج والصهر والتحويل الذي يتطلب أو يسمح بمُكن مُقاربة الأشياء غير أن تظفر بمقدّرات أقيسة الرجحان لتمكين الشبيه من الوجود، لأن بصريات السيمولالكر تظل متفلّنة لا تدعن

لاتساق يخص العالم أو يقارب أفضية السياق المتعدد، كي يحظى بمقرب التناسب الجزئي أما مطاولة الكلي فهو افتراض وارد لالتماس المجاورة المرجأة وهي بمنأى عن التحقق، لأن مسعى المجاورة هو فاعلية يتطلبها نسيج الدلالة، كما أن المنافسة هي مسلك لنمط التناسب. وهو إجراء يقتضي أداء قوة التركيز ووجاهة الدقة قصد ملازمة تعقّب الأوجه لمقاربتها، لأن الصورة أساسا مكرسة لتقريب أوجه التشابه، وهاهنا يذهب إليه الفنان السويسري ألبرتو جياكومتي (*Giacometti Alberto*) عبر مطارحته لهذا الإشكال من أداء التلقي، وهو يفصح عن خصوصية تلقّيه: "ما يهمني في جميع الصور هو التشابه أي ما هو بالنسبة لي تشابه: أعني ما يجعلني أكتشف قليلا العالم الخارجي"⁵

فالسيمولاكر هو فجوة التردّد، مما يجعله مرشّحا دوما لفاعلية اللاتناهي، وإزاء هذا لا يتّصف بخصوصيات الشبيه أو مقارنة المماثل لأنه ممتنع عن أدائه وملازم لفرادته وخصوصية تكوينه من غير أن يتماهى بتحدد معين أو يحاكي مأخذ تجاور، كما أنه لا يستجيب لتجلي هيئة خارجية ولذلك فهو فإن مظهره وخصوصية تشكّله لا يأمنها المتلقي كي يرجحها صوب منزع الأيقنة ونشاطاتها، نتيجة فاعلية التحوّل الذي لا يطاوع إلى جهة أداء التماثل، أو المشابهة كونها تجميعا لخصائص الموضوع أو تستوجب حضور كلّية الشيء وعليه فإن فاعلية التحوّل للسيمولاكر لا تركننا إلى حرج العلاقة الضيقة بين: الصورة/ موضوع، في نحو ما ترتبنا إليه المواضع أو الجاهزيات أو التي تحذو أسنن المطابقة، كونه لا يكتسب خصائص الموضوع الذي يمثله، وهاهنا يظل السيمولاكر يتجرّد من هوية خصائص أي موضوع كما أنه لا يشايح أي خصوصية لهويّة كانت. لأنّه فوق ما يتأتّى "مفهومه أنه تشكّل من تركيب اصطناعي من نموذج أصلي وغير قادر على تشكيل نفسه كنموذج أصلي"⁶

وفي ضوء هذا كله، ينعطف الطرح إلى جهة مأخذ معرفي من تراثنا الفلسفي وهو يجليّ فلسفة الأشكال وإبستمية الهيئات في حذو ما يؤديه التوحيد عبر هذا النحو: "ألا تعلم أن الشيء في الشيء على فنون.. فقد يلحظ العرض في الجوهر، ويلحظ البسيط في المركّب، على شكل غير شكل المركّب في البسيط، ثم بين الذي قسطه من البسيط على قدر آخر فرق بالضعف والقوّة، وهكذا الحال في المركّب والتركيب وهذا العرض الموهوم حصل بين الشبيهين فرق غامض لا يقف عليه إلا من توغلّ وتغلغل، وحصل بين المتباينين شبه خافٍ ولا يسبق إليه إلا من تخلّل وتوصّل، ولهذا ما صار جلّ النظر والبحث بل الغالب الغمر، إنما هو في إيضاح الفرق بين تماثلين لشدة تماثلهما، وإيضاح الشبه بين متباينين لشدة تباينهما، فليكن هذا من دعائم العلم عندك حتى يخف عليك ما طلب ما أشكل، واستيضاح ما غمض."⁷

من هنا لجأت إلى شواهد فنية عبر لوحات اتخذتها مفاتيح لما صدر سلفا من مطارحات تصويرية حول مسألة تمظهر السيمولاكر وإشكاليات إحياءاته، كي نخلص إلى الانقطاع صوب المأخذ الإجرائي وهي بمثابة الإمكانيات الفنية التشكيلية التي نسعى كي نوّدي لها مراما لأداء المسألة والتحليل ومأخذ التأويل

لدلالات شفراتها، وهذه اللوحات الفنية ترد بوصفها دوالاً بصرية، وعليه فإن مسألة تحصيل المعنى تكاد تكون عصية، لأن عمليّة فك أو تقويض مضمّراتها ليست بالأمر السهل، لأنّ العقل ينفلت من صورته الأسيرة عبر منافذ العين إلى رحابة الرؤيا وفق طرح موريس ميرلوبني " بما أن الرؤية يعني فعل الامتلاك عن بعد وأن التصوير يمدّ هذا الامتلاك الغريب إلى جميع مظاهر الوجود ..إن المصوّر أيا كان يمارس أثناء قيامه بالتصوير نظرية سحرية للرؤية وينبغي عليه أن يعترف بأن الأشياء تمر فيه أو حسب مفارقة مالبيرانش السّاخرة، أن العقل يخرج عن طريق العينين لكي يمضي يتجول في الأشياء ، بما أنه لا يكف عن أن يضبط عليها قدرته على الرؤية لأنّ العالم قد حفر فيه ..علامات المرئي ..وهنا في قلب الرؤية ..شيء مشابه ، وإنما بحسب مماثلة ذات أثر تكون قريبة ومتولّدة ومتحوّلة عن الوجود في رؤيته.⁸ إن اللوحة هي مكوّن لنسيج متداخل فتعبر إلى كلّية بصرية غير قابلة للتشذير أو التشجير التأويلي.

لهذا خلّصت إلى نماذج من لوحات الباحثة والمبدعة " فاطمة دمي " ، كونها تستجيب كثيرا لما أسلفت طرحه وفي الوقت ذاته ترد بوصفها تجلّي مؤدّي الطرح إجرائيا، وعليه فصيغة لوحاتها تجلّي أسلوبا يتفرد بحذو من الخصوصية البصرية ، حيث مأخذ التشكيل الفنّي لكل لوحة وفق كليته ينعطف إلى أداء الإشباع التكويني المتسق داخليا مما يجعله في الوقت ذاته يصدر عن مسلك صيغة التكوثر النسقي لنسيج من الدقة المتسقة المتشذّرة والتي أسفرت في الحاصل عن علاقات ترابطية، كونها تنحاز إلى نوية المكونات العضوية وهو انزياح لفيزيقية متعالية عن المماثلة الحسيّة تقارب تجليات الرؤية الكشفية وهي حذو صوب تعبيرية تؤدي لمدرجات العين هسيس نسق الخفي المتجانس الذي يعصف بالفراغ أو البياض أو أيقونات الصمت البصري ، إنها جمالية لحسية نفرانية متجانسة، وعليه، فإن الجمالية ضمن سيمولاكرا هي فرادة التشكّل بعينها ، إذ له (خصوصية من التشكّل المستقل، لأن الصورة أساسا تلغي وجود الأنموذج الأصل الخارجي كي تموضع نفسها موضع الأصل كونها كيانا ما وراء التاريخ. ذلك أن تصور الفن بوصفه اختلافا لا يفصح عن الميتافيزيقية غير أنه يتموضع فقط كونه أنموذجا للعمل الفني، وحقلا لتقنيته وفق مقولة " والتر بن يامين - Walter Benjamin " : إن عزو الوجود للفن لا يُراد منه تجاوز الميتافيزيقا . على العكس من ذلك تجد الصورة مبرراتها فقط بشرط أن تكون نفسها.⁹ الذي يدمج مسلك الخيال صوب العين بمنأى عن وثوقية المجاورة التاريخية الخارجية.

إن طبيعة اللوحة ضمن تجربة الفنانة " فاطمة دمي " لا تشايح أداء أساليب التركيب المشابه عبر تقنية رصد الأشكال المماثلة لموضوعاتها، لأن المؤدّي الأعم لطبيعة التشكل الفني للوحاتها لا تُراعي تقفّي آلية النسخ أو الحرفية التشكيلية أو التماهي بالمحاكاة التي لا تؤمّن للتأويل فاعليته، فتسفر في الحاصل عن طمس لموضع فرادتها التكويني، لأن التكرير أو الترجيع المتواتر للصورة أو اللوحة مدعاة لتسفيه الفرادة الإبداعية أساسا على الرغم من الجمالية المأمولة والمشروعة لا تلغي العلوية أو الفوقية.



الصورة عدد "1". "أسرار الأقواس"

تتصف لوحات الفنانة المبدعة "دمق فاطمة" [عبر تجربتها الفنية] بنمط من الهندسة الذكية التي تراعي خصوصيات الإطار المفعم بالمرآوية المشهدية والمفرق لما يجاوره والتي تراعي فاعليات التسلسل المتعاقب ، إنها جمالية الإطار المشجّر بتسلسل الأعمدة أو مسلك التعبير بصيغة التربيع المشهدي القريب من فنتازيا الرؤيا السينمائية الساردة وفق الوحدات البصرية المتعاقبة عبر تقنية المحايثة أو صيغة الدائرية الكونية والحافلة في ذات الوقت بكشف من وقع نبوءة صعدة الأبراج والتي ترتحن إلى مركز بصرية القطب القدرى المتحكم.

ضمن مأخذ اللوحة الفنية "صورة عدد:1 الموسومة" "أسرار الأقواس"، تتضح تقنية الأقواس التي تسهم في أداء التوزيع المرئي وفي الوقت ذاته تسهم في تطويع الصورة عبر مدارج المنافذ، لتكشف عن فاعلية التفرع البصري للمتلقى والتي ترسخ لديه علاقة البين بين خصوصيات البصريات المتغايرة، وهو نمط من ظاهراتية السيمولاكر التي يتأبى منطق المشابهة الحرفية أو المطابقة المحرفة، إنه مسلك من المماثلة الفارقة التي تؤكد لهذه المفارقة دلالات، لأن التقابل الداخلي للوحة يجلي بصرية اللاتجانس، لذا (لن يكون مفهوم المماثلة الآن مفيد جدا عند تطبيقه على العلاقات غير المتجانسة....سوف نجد أنه عندما تكون علاقتان متشابهتين، فإنهما تتشاركان كل الخواص التي لا تعتمد على الحدود الفعلية في حقلهما).¹⁰ وعليه فاللوحة تؤدي للعين تفرعا تداوليا بين مركز المعماري للأقواس وهامش التأطير المزدوج بين الغامق والإطار الفاتح. فالمتلقى يباشر فاعلية الافتراض البصري المتدرج للتأطير المتعاقب والمتشاكل فالعين تتدرج عبر التسوير الملون للتأطير وهو حقل مواضعة العتبات البصرية للوحة.

ومما يتضح هاهنا عبر مؤدّي (الصورة عدد:2 الموسومة: أزهار الخير)، أن الفضاء التشكيلي لهذه النماذج المتعاقبة يجلي نمطا من تشكّل لهيئات الأعلاق المقاربة للأفضية الفراغية البحرية غير أنها تتصف في الوقت ذاته بالخاصية اللونية المتجانسة التي تلي للجزئيات المتشذرة المتعاقبة ذلك التدرّج الذي يراعي مسافات البعد والقرب وكذا مُقدّرات الوهج والفتور والإظلام ، كي تصدر نمطا من التوزيع اللوني وفق أحوال حدسية لتلقي المأخذ المجهرى للنسيج اللوني ، إنه نسيج التشكّل اللوني المتعالق ، وفي الحاصل فإن أحيّزة اللوحة مقاربة لعدسة التبيير اللوني كما أن علائق الأذرع المنفرجة أو الهيئات الدائرية المتكوّمة أوالمقاربة للتشعّب الشبكي المتداخل ،"وعليه فالألوان بين الصورة عدد 1 والصورة عدد 2



صورة عدد "2" - "أزهار الخير"

تصدر عن مفارقة تكوينية تراعي بنوية التشكّل لطبيعة كل لوحة ، ذلك أن البنية اللونية الصورة عدد 1 تجلّي مقاربة اللون وفق مقام وجوده لأن تقنية الفنانة تنبجس فاعلية اللون لديها عبر ما نصطلح عليه بلوحة المنافذ والتي تصنع لنفسها في الحاصل مركّب الشبكية الذي تعبر عبر مُقدّرات التشكّل اللوني ، فالزُرقة الباهتة أو الهادئة تأخذ موضعا علويا وكذا الأمر في الصورة عدد 2 فإنّها تتشاكل عبر مقام موضع العمق بكيفيات أخرى، كي تلبّي لتداعي الألوان المتعاقبة فاعلية تداعيه إلى أن تبلغ درجة الإشباع

في دُكنته، وبخاصة [وفق ما يُجَلِّية مشهد المربع العلوي على اليمين ضمن بصرية الصورة 2]، وعليه فاللوحات تتّصف بتدرّج مُلفِتٍ للنظر بين الألوان ،لأن منطق تدرّج هذا التفرّيع اللوني يوحي بلمح الاتصال المتعلق بين لون العلوي والمركزي المتشاكل والأرضي الغامق وقد يرد هذا التفرّيع متحوّلاً عبر جهات أو زوايا أخرى لأن الرّسوخ في الأداء قد لا يثبت.إنها لعبة التشكّل المتوتّب.فاللون هو وحدة ضمن نسق اللوحة له فلسفته ومظانّه التكوينية ضمن بنويّة كل لوحة، (حيث توجد فروق سوف تكون هي الحركات ... وحيث يحتفظ السطح بنفسه مغلقاً ، وعلى الرغم من الأجزاء تتجدّد وتنتقل .. قد لا يتكوّن العالم سوى من فانتازيا عائمة من الألوان والأصوات والروائح والأذواق .عالم الألوان يعبر عن نفسه بأسلوب فلسفي . إن اللون أولاً نوعية ثم كثافة وفي النهاية له محيط وحدود)¹¹.

يتأتّى مسلك هذا التدرّج التقني من الحذو عبر هذه اللوحة للفنان *Jackson Pollock*، إذ قربت هذا الأنموذج الوحيد كي أخلص إلى تقنية التفرّيع اللوني من جهة وكثافة التشكّل العلانقي المشبع بالأداء اللوني الدقيق من جهة أخرى .



* jackson pollock

ولعل هذه التقنية ، أفردت لدى الفنانة فاطمة دمع خصوصيات أخرى من التشكّل أمكنتها من أداء التعدّد وصيغ الاختلاف وفق كثير من النماذج من اللوحات الفنية ، والتي تبدي في مجموعها مبتغى النهج المتفرّد الأصيل مما جعلنا كي نقارب مأخذ التحليل وفق ظاهرة السيمولاكر للصورة الفنية لأننا نلفي فاعلية البنية الفنية وهي تتخطى ممكنات النسخية وتتعدّى التطابق المتناظر كما تتجاوز مخارج المحاكاة لأسيقة التشكّل الخارجي ولهيات سمت الهيئات البشرية الملتحمة أو المفكّكة أو غيرها مما جعلها تتحاشى النقلية لحذو حرفيات المرئيات المتشابهة، حيث (ساعدت الرؤية الجديدة على بلورة مفاهيم ورؤى وتصورات حديثة للفن ، حيث لم يعد الرسم مجرد للواقع أو تسجيل للوقائع ضمن حيّز حكاكي سردي ... وهو ما يمكن أن نسميه بالمضمون المنزاح عن الواقع المرئي كما هو والمنحاز إلى ذاته وكيانه قبل انحياز إلى جانب آخر).¹².



صورة عدد "3" - حديقة الأمل -

ترد لوحة "حديقة الأمل: "صورة عدد3" وهي تتصف بكشف من اللونية الفارقة عن ما سلف مباشرته وهي صياغة تشخص تقنية التأطير عبر التشفير اللوني وإن كان وسم التأطير يؤدي مشهديته المتداخلة بصلب اللوحة، مما لا يحدّها وفق مترية من الضبط المفارق إذ يُبدي حضوره الفاعل، كونه عتبة بصرية تمارس في رأي العين عبر المأخذ السفلي للوحة مسلك الدمج وفق علائق شوائب اللّوين *Coloréme وهذا الوضع من الأداء يُقربنا من (زهريات عبّاد الشمس لـ فان جوخ *van Gogh* تكون مندمجة في النظام الترابطي الأجزاء ، سطح اللوحة ، ... وإنه لأمر ذو دلالة ...إن البؤرة الموحّدة للمنظور الخفي قد استمرت في تجميع الاختيار... المقدم لرؤيتنا. فإطار اللوحة ينتمي على وجه التخصيص إلى هذا النوع من التصوير ، طالما أنّه يجمع ويكتنف ، وبذلك فإنّه يدعونا إلى المشاركة في عمق ما يكون مكتنفا. غير أنّه من الواضح أن اللوحة المعاصرة لا تتجمع في وحدة ما بواسطة إطارها، إذا كان لا يزال لها إطار على الإطار على الإطلاق ، فاللوحة – على العكس من ذلك – تُجمع الإطار.¹³ ، من هنا يمكن التساؤل: هل سيمولاًكر الصورة علامة سيميائية؟ ، يتمتع بالتمثيل الأيقوني طالما أنّه لا يتناسب عبر مؤداه وحذو المشابهة بوصفها الدرجة الصّفر للدلالة ولا مأخذ المحاكاة، وإن كانت هذه الأخيرة لا تُجَلّي فاعلية النشاط الأيقوني ولا تضمن مسلك فاعليته ، كونها تعد مرتكزا في عملية المحاكاة ، إن سيمولاًكر الصور يحافظ على خصوصية مكوّنه المتفرد ، كما أن الصورة تجلّي عبر جماليّتها باطن الحضور عبر سيرورة التحوّل وإثر التدرج بين اللوحات الثلاث ندرك ذلك ، لأننا لا نختزل دلالاتها عبر دلالة اللون عبر أصباغه المختلفة أو الأشكال أو الهيئات عبر اختلافها وعليه فدلالة "صورة عدد3" تكاد تنزاح لدى المتلقي كي لا

تكون مراما في تحصيل الدلالة الجاهزة كونها تنفلت عن البنية الإدراكية مما ترد أسنن اللوحة لا تستجيب كي تُدفع إلى النسبة الخارجية .



Lena Krassner*

في ضوء هذا المشهد لصورة الفنانة لينا كراسنر والذي ورد بوسم " لعبة الصيف " Summer Play

نريد أن نوّكد أن عنونة اللوحات هي افتراض نسبي للتقريب عبر العلامة اللسانية الأسمانية التي يصدرها الفنان على جمالية مولوده، فالصورة تأبى التحدد وعلى الرغم من كونها تنقل التأثير وفق ما تنقله هذه الصورة لأن اللون الناري يؤدي وهج الحرارة لدى المتلقي عبر تعالق أعلاق الهشيم المتداخل ، إزاء هذا فإن دلالة العنونة تكاد تؤدي الفنان لباطن الصورة ومضموماتها ، إذ يستند إليها المتلقي كي يمارس فاعلية التأويل، في حين أن وسم الصورة عدد 3 " حديقة الأمل " تسهم هي الأخرى كي تضفي افتراض التحدد النسبي، كونها تنقل تقويضها للعين لدى المتلقي عبر مؤدى المثير الإدراكي البصري وهو أفق السطحية كي ينفذ لعمق الصورة عبر تحسس المثير الأيقوني للحركة النباتية والمائية والهوائية، فالمتلقي يجرفه وهم العنونة، غير أن الصورة وبخاصة صورة السيمولاكر تظل تحجز كوامن دلالاتها لأن الصورة المعاصرة (يتمثل انفجارها .. في إقلاقها لإدراكنا وهو علامة لاختلافها ، أو أنّها بؤرة ورهان على ولادة الأثر الفني من رماده كل فترة من جديد حيث يكون فعل الرسم حجزا لكلّ العلامات ومرجعا مزعجا لبصرنا . فوعي الرسم بذاته يهزم إدراكنا للفن)¹⁴ ، ولهذا فوضع التشكل التجريدي للصورة كونه ينفلت من صورية التشخيص فهو افتراض من الأسنن ومن خُلب بوارق غواية الأيقنة التي لا تماثل قرائن الموضوع الخارجي في شيء، وعليه فالتحول الذي تؤدّيه صورة السيمولاكر هو تدرّج افتراضي ليقارب بين الأسيقة التي ترتين للأسنن الثقافية أو المواضع الأنثروبولوجية فهي ترابط متداخل يرد عبر معبر سيرورة تحولاتها،

لذلك فما صدر عن (تساؤل ميرلوبونتي Merleau-Ponty: كيف يمكننا أن نعود إلى الإدراك الخام أو المتوحّش؟ تاركين الإدراك الخاضع للثقافة.. هذا السؤال الذي يسكن الرسام.. للتخلص من الشخص عبر محاولاته التهديمية للإدراك.. [قصد تفويض التنظيمية البصرية الواقعية وإعطاء قيمة للاعتباط في صورته غير المتوقعة والفُجائية.. فوعي الرسم لذاته واختلافه يغيرنا بالسرد)¹⁵، لهذا فإن المأخذ الجوهرية صدر بالذات عن جوران سونسن¹⁶ G.Sonesson في كون الصورة لا تتحدّد دلالتها عبر مرجعية السياق الواقعي فهي تسلسل وتدرج افتراضي بين مشمولات الواقع وفق ما تقتضيه العلاقة بين ممكنات مضامين الواقع ووفق طبيعة تعاق أشياء العالم، كونها في المجموع ترتب للأسن الثقافية عبر سيرورة تحولاته والتي تصدر في مجموعها عن البيئة السيميائية *Ecologie Sémiotique*، كونها مصدرا للاصطفاء الأمثل عبر معتك التدرّج. وعليه تظل الصورة مرسلّة صوب التعدّد لأنّ النظام البصري يرهنها لذاتها فتغدو مرجعا لنفسها¹⁷ وإن كانت الأشكال والهيئات ومواضعات البصرية للوحة كون أن درجات المرئي تظل نواسيّة (لأن ركامية التكثيف ووقع التوسّع التشكيلي للصورة المجردة تسلك دوما حيزا تتموضع ضمن بيئة سيميائية كي تعبر صوب الأخرى ويظل الأمثل من النماذج يؤدي فاعيلية سيميوزيس التشكّل للأنموذج المثل والمرشح دوما لسيرورة التحوّلات البصرية عبر انفتاح الدلالات.

الإحالات:

¹ ينظر، كون (كون)، بنية الثورات العلمية، تر/ شوقي جلال، عالم المعرفة، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1992، ص/143، 150..157، 164.

² أثارت هذا الطرح الباحثة: باتريشيا سينيوريلى Patricia Signorile إثر حديثها عن فلسفة الألوان والأبحاث المتعلقة بالأشكال والألوان. سينيوريلى (باتريشا)، فلسفة اللون، تر/ فيفي فريد، الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة - أكاديمية الفنون - الجزيرة، مصر، ع/02، 8 خريف 2000، ص/375.

³ Commensurability (philosophy of science)- Basis of this page is in [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Commensurability_(philosophy_of_science))

⁴ - ينظر، كون (توماس)، بنية الثورات العلمية، تر/ شوقي جلال، ص/190.

⁵ - ينظر، ميرلو بنتي (موريس)، العين والعقل، تر/ حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص/24، عن/ج. شاربونييه، مناجاة المصور، باريس 1959، ص/172.

⁶ - Mario Perniola (Traduit de l'italien par Michelle Makarius; *icônes, visions, simulacres*, TRAVERSES/ *Le simulacre*/ Revue trimestrielle- Février 1978, Editions de Minuit, P,48.

⁷ - التوحيدي (أبوحيان)، المقابسات، تح/ محمد توفيق حسين، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1970، ص/306

⁸ - ينظر، ميرلو بنتي (موريس)، العين والعقل، تر/ حبيب الشاروني، ص/27، 28.

* - د. فاطمة ديمق / أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس فنانة تشكيلية اختصاص: حفر فني. مواليد 1980 بصفاقس - تونس.

⁹ - Mario Perniola (Traduit de l'italien par Michelle Makarius; *icônes, visions, simulacres*, TRAVERSES/ *Le simulacre*/ Revue trimestrielle- Février 1978, Editions de Minuit, P,47.

¹⁰ راسل (برتراند)، مقدّمة إلى فلسفة الرياضيات، تر/أحمد سمير سعد، آفاق للنشر، القاهرة، ط/2021، 01، ص/129.

* - هذا العمل الحائز على الجائزة الأولى لصالون صفاقس السنوي للفنون التشكيلية الدورة: " 27 " .

¹¹ سينيوري (باتريشا)، فلسفة اللون ، تر/ فيفي فريد، الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة – أكاديمية الفنون – الجيزة ، مصر، ع/02، خريف 2000، ص/374، 375.

* - *Jackson Pollock* : فنان أمريكي عضو ضمن حركة الفن التجريدي التعبيري. هو من مواليد 28 جانفي 1912 بكودي *Cody*. له تقنية التنقيط ، تقنية الرسم بالحركة مما يتيح له مباشرة المشهد من جميع الزوايا الممكنة دون الاكتفاء بالصورة الأمامية كما كان له السبق غير التعبير بتقنية اللون الأزرق 1956 كي يفرد للتعبير التجسيد الفرد بين الامتداد اللانهائي والفوري.. توفي 11 أوت 1956 بسبرينغس *Springs* ضواحي نيويورك .

¹² بن عامر (فاتح)، التجريد بتونس في الستينيات والسبعينيات – مبحث جمالي ونقدي – أطروحة الدكتوراه الموحدة في علوم وتقنيات الفنون، - مبحث مخطوط - إشراف الأستاذ: الناصر بن الشيخ، المعهد العالي للفنون الجميلة – جامعة تونس -السنة الجامعية: 2004-2005، ص/165.

* - اللّوين *Coloréme* وهو الوحدة الدُّنيا ضمن نسيج اللوحة الفنية أو الصورة بوصفه العنصر الأول في اللغة البصرية وهو يقابل اصطلاح "فونيم" وهو أصغر وحدة ضمن مستويات النسق اللساني. وقد ورد من اقتراح فيرناند سان – مارتان .

هو جهة طوبولوجية للتمثيل البصري، أي مشكّل من منطقتين مترابطتين هما : فرشاة مركزية توافق الرؤية البُورية " *Fovéale* "، الأكثر دقّة ، الكثيفة المرصوصة ، وفرشات هامشية ، أقل كثافة وأقل وضوحا وأكثر انتشارا، توافق الرؤية المُشَتّة " *Maculaire* " وهذه اللوينات الموافقة لجهات طوبولوجية ينشّطها الإدراك البصري ويجمعها في تشكّل وحدات تشكيلية قادرة على تعالق بعضها مع البعض الآخر حسب مجموع قوانين تنظيمية. ينظر، جولي (مارتان)، كيف يأتي المعنى إلى الصورة ؟ تر/ محمد معتصم ، علامات، مجلة، مجلة ثقافية، المتقي بؤنتر، المحمدية، المغرب، ع/13، 2000، ص/ 24.

¹³ جادامير (هانز جيورج)، تجلّي الجميل ، تر/ سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ، 1997، ص/195..197.

* - *Lena Krassner* : فنانة رسامة أمريكية تجريدية ضمن حركة التعبيرية للفن التجريدي وهي صديقة *Jakson Pollok* ضمن حلقة فنية واحدة ولدت عام 27 أكتوبر 1908 بروكلين *Brooklyn* ضواحي نيويورك وتوفيت 19 جوان 1984 نيويورك *New York*.

¹⁴ صاحب (زهير) بالاشتراك، دراسات في بنية الفن ، ص/277.

¹⁵ ينظر، المرجع نفسه، ص/ 279، 278..

¹⁶ G.Sonesson, De l'iconicité de l' image a l' iconicité de geste , éd L'harmattan ,2001, Paris, PP,47-55.

¹⁷ دوبري (ريجيس)، حياة الصورة وموتها، تر/ فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب - بيروت – لبنان – 2002 ، ص/173، 174.