أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة لترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN

جون بول سارتر
نص مكتشف : سيناريو "المقاومة"
سريل سميث
كيف دفن الماركيز دى ماركس!
إريكاكورتيس بزايس
توظيف العلامات المرجعية
ساه وتنارو
تأثير السينما الأخيرة فى الفيلم اليابانى
رايس نسو
الرقص والتكنولوجيا
لورى سوتوسون
النظرية الموسيقية والأداء
ايسانوس وديوو
المواقع البوتوبى للهوية السراء
جيوزاى سوتسون
مقاربات فى البلاغة التشكيلية
ماركوس سيكلر
قراءات للتفكيكية
فيليب أوسلاندر
الحياة ووسائل الاتصال

العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها اكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتيرا التحرير د . محمد مهران

احمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد اردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

توظيف العلامات المسرحية ترجمة : د. خالد سالم مراجعة : أ.م.د. حسن عطية ١٥

تعليم المسرح التجريبي ترجمة : محمد الجندي مراجعة : أ.د. نبيل راغب ٣١

سينما

علامات الصور السينمائية ترجمة : د.جيهان عيسوى مراجعة : توفيق صالح ٤٥

تأثير الفيلم الأجنبي في السينما اليابانية ترجمة : نجلاء الحفنى مراجعة : د. عادل امين ٥٥

موسيقى

الموسيقى والأداء ترجمة : سامح فكرى مراجعة : د.نيفين علوبة ٧٥

تعليم التأليف الموسيقى ترجمة : د. فيفى فريد مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٩٣

رقص

الرقص والكمبيوتر ترجمة : هبة نبيل مراجعة : د. مصطفى عثمان ١١٣

الرقص والتكنولوجيا ترجمة : داليا صبرى مراجعة : أ.د. ماجدة عز ١٢١

فنون شعبية

الحياة في الغنية ترجمة : د. سومية مظلوم مراجعة : صفوت كمال ١٢٩

الهوية السمراء ترجمة : د. سهير الجمل مراجعة : محمد الجوهرى ١٦٧

فن تشكيلي

الحقيقة أمن في اللوحة أم في العين؟ ترجمة : د. محمد توفل مراجعة : أ.د. محمد حامد ١٩٢

البلاغة التشكيلية ترجمة : د. إيمان حجازي مراجعة : أ.د. رمزي مصطفى ٢١٥

نظرية نقدية

قراءات للتفكيكية ترجمة : أ.د منى صفوت مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٢٢٩

الخدانة ومابعدها ترجمة : احمد حسن مراجعة : أ.م.د. حامد غانم ٢٥١

نظرية ثقافية

السياسات الثقافية والموروث الثقافي ترجمة : أ.د. امين الرباط مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسن ٢٦٩

كيف دفن الماركسيون ماركس؟ ترجمة : د. لنا يونس مراجعة : أ.د. منى ابو سنة ٢٠٧

إتصال

تحديد الفروق بين الحياة ترجمة : سالي الأشقر مراجعة : أ.د. مختار التهامي ٢٥٣

إبداع

نص "المقاومة" ترجمة : نورا امين مراجعة : أ.د. رفيق الصبان ٢٧١

مصطلحات

التسامح ترجمة : سهى يحيى مراجعة : أ.د. صلاح قنصوة ٤٠٢

تعريف بكتاب العدد الدوليين

جون بول سارتر *Jean-Paul SARTRE*

اشهر كتاب فرنسا الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية.

لارى سولومون *Larry SOLOMON*

أستاذ الموسيقى فى بيما كوليج، وجامعة أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوران سونسون *Göran SONSON*

استاذ علم العلامات بقسم علم العلامات الثقافية فى جامعة لوند بالسويد .

فيليب اوسلاندر *Philip AUSLANDER*

مفكر إنجليزي، وناقد متخصص في فنون الأداء بالمملكة المتحدة.

رونالد والترز *Ronald WALTERS*

باحث، و مدير معهد القادة الأمريكي الإفريقي بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوكي كولف Joukje KOLFF

مهندسة هولندية الأصل امريكية الجنسية متخصصة في دراسة الرقص فى مراكز الأجهزة الإلكترونية للابحاث العلمية فى جامعة ولاية اهيو.

David THROSBY

دافيد ثروسبى

استاذ الاقتصاد فى جامعة مكارى فى سيدني باستراليا.

Arjo KLAMER

ارجو كلامر

استاذ اقتصاديات الفن و الثقافة فى جامعة اراسموس فى روتردام بهولندا .

Emiko KAKIUCHI

إميكو ككيوشى

مدير مكتب العلاقات الدولية فى معهد الدراسات المتقدمة فى جامعة الأمم المتحدة فى طوكيو باليابان .

Paola AGOSTINI

باولا آجوستينى

أستاذة الموارد البيئية و الطبيعية فى البنك الدولي فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

Richard A. ENGELHARDT

ريتشارد أ. إنجلهارد

المستشار الثقافي الإقليمي لمنظمة اليونسكو الدولية بفرع آسيا و المحيط الهادي في تايلاند.

Peter SZENDY

بيتر سيندى

مترجم اعمال عالم الجمال الألماني الأشهر تيودور ف. اد ورنو في فرنسا، و مؤرخ موسيقى بارز .

Tanella BONI (1954-)

تانلا بوني

كاتبة بارزة، ومؤلفة، ومبدعة، وأستاذة الفلسفة فى جامعة ابيدجان .

سيريل سميث Cyril SMITH

أحد أشهر المهندسين في سيدني بأستراليا .

إرينا د. كوستاش Irina D. COSTACHE

أستاذة مساعدة متخصصة في الفنون البصرية.

جو هيني Joe HEANEY

أستاذ في جامعة ارشيف علم الموسيقى الإثنولوجية في المملكة المتحدة .

جيم هيملتون Jim HAMILTON

أحد كبار النحاتين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية. رحل عنا في العشرين من أبريل من العام السابق ٢٠٠٠ . عن عمر يناهز الثمانين عاما.

ساتو تاداؤ Sato TADAO

ولد عام ١٩٢٠ في محافظة تيجاتا. عمل رئيسا لتحرير مجلتي "النقد السينمائي"، و"علوم الفكر". كما عمل ناقدا سينمائيا، بجانب إصداره لمجلة "دراسات في تاريخ السينما" eiga-shi Kenkyú على نفقته الخاصة عام ١٩٧٣، والتي نشر بها كثيرا من الوثائق والدراسات الخاصة بتاريخ السينما. يعد البحث المنشور له في هذا العدد، جزءا من دراسة اشمل له عن تاريخ السينما اليابانية.

إريكا كورتيس بازايس Erika CORTÈS BAZAES

رئيس مسرح التشيلي .

أيساتوسى ونيو Aïssatou sy- wonyu

أستاذ فى جامعة روان بفرنسا .

ماركوس سيسكر Marcos SISCAR

أحد المختصين العالميين فى التفكيكية .

فرانك كايم Frank KEIM

أستاذ بجامعة اولم بالمانيا .

كلمة التحرير

الأقرب ، الأبعد ، الأعمق ، الزائل ، الأبديّ، أبعاد تتداخلُ في الفنون المعاصرة العالمية ، في تموجات تتأخى حينًا وتتنافر حينًا ، في تجاذُب يُشعرك بأنّ الفاجعةَ والغبطةَ توحم رحِمًا ، بسبب من هذه التوءمية ، يبدو قلقُ الفنان العالمي هادئًا وديعًا كأنه بوح عاشق .

ونتساءلُ، فيما نقرأ هذه الأبحاث والدراسات والمقالات ، من يتكلّم هنا؟ المتنوعُ ، المتعدد ، التراب، أم الفردُ الإنسان؟ أهو المرئي أم اللامرئي؟ ذلك أننا نكاد لا نميّز، تحت قبة هذا الفن المعاصر العالمي الذي يسبح في ماء القلق، بين الشخص وظلّه ، الشيء وشبحه . وربما استطعنا أن نُصغيَ تحتها إلى أموات يخاطبون أحياء ، وإلى أشياء تتحاورُ مع أشياء أخرى. وربما شبه لنا أن هناك بين أحضان بعض الأبحاث والدراسات والمقالات أصدقاء يلوّحون لنا من الأمكنة التي لا عودة منها.

ولئن كان حسّ الفاجعة والزوال يتغلغل في الأبحاث والدراسات والمقالات، إلى أبعد مما يتغلغل حس البقاء والغبطة ، فإننا نشعر بأنها مغمورة بندى التحولات، حتى ليكادُ الزوالُ يبدو كمثل البقاء ، وتكادُ الفاجعة تكون عرسًا .

فهذا الفن المعاصر العالمي الذي يهمسُ به صوتٌ خفر كأنه الصمت ، يبدو رثاءً للوجود لكن في صيغة من المدح، ورفضًا للأشياء لكن في شكل من

الصداقة، وموتًا - لكنه الموت الذى لا يجدُ نفسه إلا فى ما يمجدُ الحياة . هكذا يبدو هذا الفنان العالمى - إذا جاز هذا التعبير العام - كأنه يحيا فى المفصل الذى يَصلُ بين الحضور والغياب، في شرْق يتبطّنُ الغرب، فى غرب يتبطّن الشرق. أو لنقل، يبدو كأنه يحيا آتيًا ذاهبًا على الجسر الذي يَجمعُ بين النقائض، ويَصلُ بين الأطْراف.

التحرير

الهجمة الأوروبية *

إلى المؤرخين واللاهوتيين والبحاثة اليهود في القرن التاسع عشر ، ينضاف مؤرخون وعلماء في القرن العشرين تحدروا من أصل يهودي، وبذلوا جهودا علمية مخلصة، اثرت حقل الدراسات الشرقية، كان في طليعتهم العلامة صاموئيل نوح كرايمر، احد أهم المصادر المعرفية في حضارات الرافدين، وبين إنجازاته المهمة تبيان الكثير من الأصول الثقافية السومرية والأكادية للديانة العبرية. ومن الصف اليهودي خرج مستشرقون، امثال إبراهام ليون، وكلود كاهن، ومكسيم رودنسون، اشهروا عدائهم للصهيونية. وقاربوا اليهودية والإسلام بمنهجية علم الاجتماع الماركسي. ويصف البرت حوراني، في كتابه "الإسلام وفلسفة التاريخ"، الباحث في تاريخ الشعوب العربية والإسلامية كلود كاهن (١٩٠٩-١٩٩١) بانه "قدم في اعماله المقاربة الأكثر منهجية في تطبيق المفاهيم الاجتماعية، الأكثر نضجا على الوقائع الإسلامية". ولا حاجة إلى التعريف بـ رودنسون(ولد عام ١٩١٥) الذي اتبع المنهج عينه في مؤلفاته "محمد نبي الإسلام"، و"الإسلام والرأسمالية"، و"الإسلام والماركسية". وكانت آخر مؤلفاته عن الصهيونية والدولة العبرية، وترجم معظم أعماله إلى العربية. وعلى رغم تعاطف المؤرخ الأميركي اليهودي برنارد لويس مع الصهيونية والدولة العبرية، إلا ان الرجل يبقى إحدى أهم المرجعيات المعرفية بتاريخ الشرق الأوسط واقلياته. ولا يمكن حشر كتب له مثل "العرب في التاريخ"، و"الإسلام في التاريخ"، وابحاث مثل "يهود الإسلام" في الإطار الاستشراقي كما وصفه إدوار سعيد.

عفيفي فراج

* عن مقال، عفيفي فراج، الدفاع عن حضارة الإسلام في مواجهة الهجمة الأوروبية، صحيفة الحياة، عدد الإثنين ٢٩ يناير ٢٠٠١ .

فن تشكيلي

إنّ
الحقيقة التي تشير الباحثة
ايرينا د. كوستاش إليها في الدراسة
"الحقيقة، أهي في اللوحة أم في النص؟"* ، التي
نقدم لها هنا، بكلمة TRUTH ، تقترب في معناها العام
من الصدق، و ما الصدق في ابسط معانيه إلاّ مطابقة القول
للواقع. لكن الدراسة تفترض نوعا معينا من التساؤل ، هل
تستمد الحقيقة التشكيلية حياتها من العالم الخارجي بوصفه
حقيقة فوق الواقع التشكيلة، اي متعالية عليه
TRANSCENDENTAL VERITY؟ هل المقصود هو حقيقة
العالم الخارجي TRUTH/REALITY؟ هل الفن خيال او
كذب UNTRUTH ؟ كيف نصوغ العلاقة المتوترة بين
الحقيقة التشكيلية (الإحالة الحرفية) والمجاز
التشكيلي؟ تلك هي الأسئلة التي تحاول
الدراسة أن تجيب عنها.

* هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث The truth in painting or in the text? لمؤلفه Irina d. Costache، وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية، http://aesthitico-online.org/icleas/costache.html.

التقريب والتفاهم والتثاقف*

عند قراءة القرآن الكريم تلغى (العنعنة، الكشكشة، الشنشنة)، التي تميز بها قبيلة عن اخرى، وخصرت فروق اللهجات للقبائل والشعوب العربية من الأندلس، مرورا بشمال إفريقيا، وصولاً إلى بلاد الهند ، بالقراءات السبع للقرآن الكريم ، تيسيرا من رب العالمين في نشر دين التوحيد. لا شك في أن انتشار الدين باللغة العربية في هذه البلدان، واتخاذهما رسميا لغة وديناً للدولة (القرآن والسنة المنهجان الوحيدان للتشريع والفقه ووضع القوانين) كان عاملاً مساعداً على التقريب والتفاهم والتثاقف والتفكير بالمصير الواحد بين أبناء قبائل البلد الواحد، شبه الجزيرة العربية ذات اللهجات المتعددة. وما ظهور مدارس ومذاهب النحو في الكوفة، البصرة ، بغداد والحجاز في القرن الثاني هي ما بعد، إلا دليلاً على اختصار الفروق وانحسارها في مذهبين فقط (الكوفة - البصرة)، ليندمجا على يد العلامة سيبويه في القرن الثالث الهجري، خصوصا بعد الاختلاط الكبير بداية، وإسلام القبائل، ثم فتوحات الشام ساحلاً وبادية، مصر، العراق، واستخدام الحكام لـ (كتبة، أطباء، منجمين، مهندسين، كيميائيين) من أبناء تلك المناطق (سريان، اقباط، آشوريين، فرس، أروام، يهود)، الذين كتبوا ملاحظاتهم وتقاريرهم الدواوينية إلى مسؤوليهم بلغاتهم المحلية في كل قطر، ما استدعى القيام بخطوة تعريب الدواوين.

حبيب السعيدي

* عن مقال ، حبيب السعيدي ، فضل القرآن في توحيد لغة العرب، وظائف اللغة والتراث والعامية ، صحيفة الحياة، عدد السبت ٢٠ يناير ٢٠٠١ .

يكشف
جوران سونسون، في الدراسة
التي نقدم لها هنا،* النقاب عن جوهر علم
البلاغة rhetorics التشكيلية. وهو الكشف الذي جاء
في سياق القول منذ أواخر السبعينيات من القرن السابق،
وفي إطار من منهجية "رمزيات القراءة"، إن الفن قد اصبح
الموضوع الأساس للثقافة، و نموذجا لنوع الحقائق التي تتطلع الثقافة
إلى بلوغها. و قد دل ذلك على ان الفن لا يزعم أنه يحيل المشاهد، في
حال إبصاره للوحة التشكيلية، إلى الواقع خارج أبجديات التشكيل نفسه،
فهو تعريف خيالي، و من ثم فلا داعي إلى ان تعتذر الثقافة، حتى تكتسي
ثوب الفن، بانها تصل أو تتوصل إلى حقائق خيالية. و كان الاتجاه الغالب على
تاريخ الثقافة من قبل، عبارة عن رحلة إلى الإحالة بعيدا عن الوعي بذاته، اي
ان الثقافة قد استمدت اصولها من البلاغة، كما كانت الحال بشكل شبه تام
في الثقافة العربية منذ القدم، من قول العرب بلغت الغاية إذا انتهيت
إليها، و بلغتها غيري، و مبلغ الشيء منتهاه، و المبالغة في الشيء،
الانتهاء إلى غايته، فسميت البلاغة بلاغة، لأنها تنهي المعنى إلى
قلب السامع فيفهمه، وسميت البلغة بلغة، لأنك تبلغ بها
فتنتهي بك إلى ما فوقها و هي البلاغ ايضا. و يقال،
الدنيا بلاغ، لأنها تؤديك إلى الآخرة، والبلاغ
أيضا التبليغ.

* هذه هي الترجمة العربية الجزئية لمقال approches to the lieworld core of pictorial rhetoric لمؤلفه göran sonesson ، وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية، http:// www.arthis.lu.se/kultsem/sonesson/rhetorical approach/.htm.

مقاربات فى "عالم-حياة" جوهر البلاغة التشكيلية

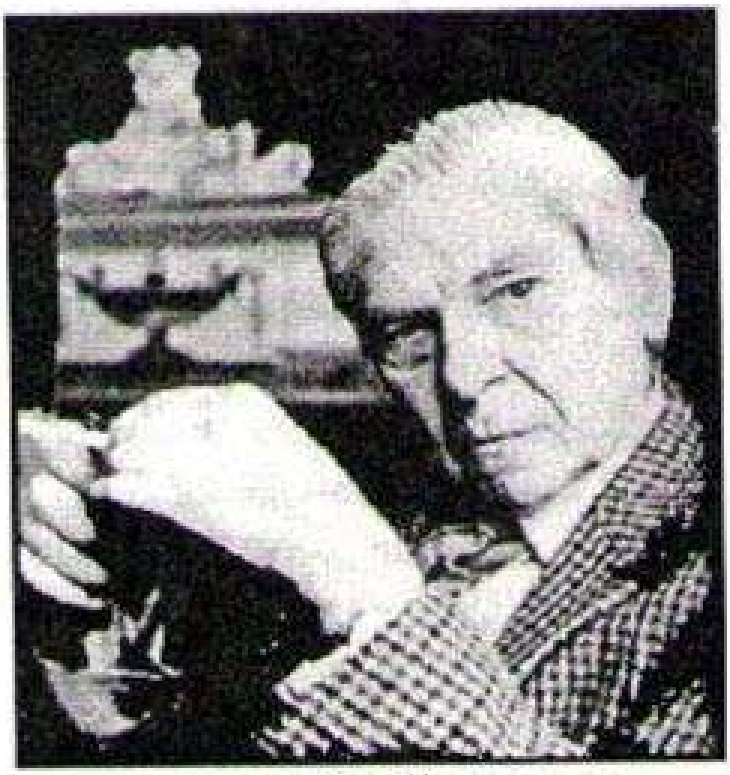
تأليف: جورن سونسون
ترجمة: د. إيمان حجازى
مراجعة: أ. د. رمزى مصطفى

بين العلوم الإنسانية، هناك سمة خاصة بعلم العلامات (وكذلك بالجزء المعروف جيدا منها بصفة خاصة، وهو اللغويات)، وهى انها تقيم نماذج للأشياء التى تحاول تحليلها، والتى تتغير عند مواجهتها للأشياء المرموز إليها، والتى هى موضوع الدراسة. هذه النماذج تجسد نظرية ما مهمة عن كيفية نشأة المعنى. وفى حالة علم العلامات التشكيلية، كانت هناك، لفترة من الزمن، وإلى الآن، ثلاثة نماذج لتدلالات Semiosis وهى: نموذج مدرسة غريماس، ونموذج جماعة µ، ونموذج مدرسة كوبك. ووفقا لفرناند سانت مارتن (١٩٩٤،٢٠)، فإنه يمكن للمرء تعرف مدرسة رابعة أيضا، تمثلها المؤلفة الحالية، والتى تطلق عليها اسم "المدرسة السويدية". فى هذا المقال، سوف أحاول، إلى حد بعيد، أن أقيم الدليل على ادعائها، من طريق الإشارة إلى أعمال بعض الأعضاء الآخرين فى تلك المدرسة (كاسترو ١٩٩٦، جوهانسون ١٩٩٦، ت. د. جوهانسون ١٩٩٦، مارتر ١٩٩٤، أ ١٩٩٦، بـ ناريا ١٩٩٦). بهذا المعنى، وما يتبع ذلك، فإن القصد منه هو رسم الخطوط العريضة لبعض الموضوعات المحورية لمثل تلك المدرسة.

فى كثير من كتاباتى السابقة والمنشورة، حاولت أن أحدد سمات نماذج المدارس الثلاث المشار إليها آنفا (سونسون أ ١٩٩٢، ت، ١٩٩٣ ط، أ، ١٩٩٧) باختصار، ولكن وفقا لنموذج غريماس، فالمعانى التشكيلية كلها اشتقتها من التعارضات الثنائية. وهى

المصطلحات التي قسمت على أساسها إلى سلسلتين تعملان على فصل مجالين يقسمان الصورة. تدعى مدرسة جوبك ان المعنى المرئي يكمن في الدراسة الطوبوغرافية، وفي مصطلحات نظرية الشكل في علم النفس المعاصر. وتفيم جماعة µ فكرة ان المعنى التشكيلي ينبع من التمزق الذي عانته المعايير العامة، والتي يفترض انها تصلح للصور كلها (معايير عامة)، او للصور نفسها التي تخالفها (معايير خاصة).

من ناحية، يبدو اختزال هذه النماذج الثلاثة متعذرا. إن كلاً منها قابل -ببساطة- لتحليل انواع الصور بعينها (سونسون ١٩٩٢أ، ٢، ١٩٩٣أ، ب). وإلى حد ما، ربما يكون ممكنا ان ندمج سمات النماذج المختلفة، لبناء نموذج تركيبي ذي مجال أوسع للتطبيق، ولبناء اساس نظري اكثر صدقا. إذا كان الأمر كذلك، فسينطوي هذا على البدء من جديد من الفرضيات الأولية للنماذج، مثل التعارض، والشكل، والتجاوز، وما شابه ذلك. في هذه العملية، سيتغير معنى هذه الفرضيات بوضوح.

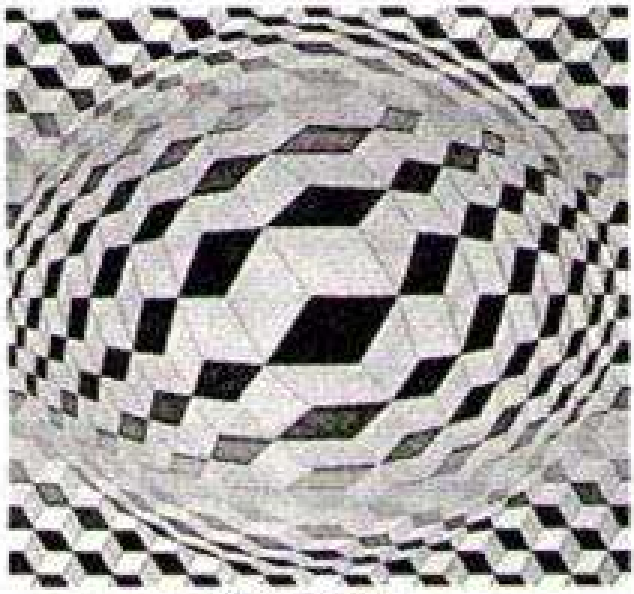


ا. كوستلر

١ - جدليات المعايير وتجاوزها

الأشكال، بمعنى اكثر اتساعا من ذلك الذي افترضته مدرسة جوبك، هي

بالتأكيد الأساس لكل إدراك، وبذلك تكون الأساس لإدراك الصور، مثلما الحال فى الفراغ الطوبغرافى الذى يسبق الفراغ الهندسى فى تجربة كل طفل (سونسون ب ١٩٩٢، ا ١٩٩٣). يمكن للأشكال فى نظرية الشكل ان تخرج، او يتم تجاوزها، من العلاقات البنائية "كاشكال جيدة" او نماذج اصلية، تعمل بانتظام كامثلة معيارية تبين فى مواجهتها الانحرافات (سونسون ا ١٩٨٩، ا ١٩٩٢). إن العلاقة بين التعارضات وبين تجاوز المعايير يبدو اقل وضوحا، تماما. من جهة، المتعارضات المتحققة بوصفها تصادما contrast ربما تكون حالة خاصة من تمزق المعايير، فهى تشكل- كما عبر عنها جاكوبسون من قبل فى فكرته عن عرض الأشياء المتكافئة موضع الاختيار- متشابهات على غير المتوقع. ولكنها تبدو عملية حين النظر إلى العرض التشكيلى للمعنى كحالة خاصة للتعارض، يُقدَّم فيها مصطلح واحد، كجزء من ذلك المصطلح المتوقع،



لوحة لفساريللى

والمحدد. فى حين يظهر المصطلح الاخر كشىء جديد وغير متوقع، شىء يأتى إلى الوجود هنا، والآن. إن هذا الاحتمال الأخير هو ما سوف نتعرض له فى الفقرة التالية.

١-١ ضد النظائر،المعايير كحالة سوية

تصف البلاغة الطريقة التى يتولد بواسطتها المعنى، من خلال كسر المعايير التى يتولد منها المعنى بطريقة عادية. ويعنى هذا ان النموذج البلاغى لا يمكنه ابدا ان يكون نموذجا كاملا للمعنى. حقا تكمن بعض المعانى فى المعايير التى يتم تجاوزها بواسطة

البلاغة. في ميدان المرئيات، لا تكون تلك هي الحالة غير العادية في الواقع. غير انها تعني ذلك فقط، على عكس علم الأصوات، ولكن على غرار البناء المرئي (كما اوضح سونسون ١٩٨٩ في مقابل لفي -شتراوس، ومدرسة غريماس). فالبلاغة عمل تنظيمي وليست عملاً تاسيسيا. على سبيل المثال، تُعدل البلاغة المعنى الموجود وجودا حقيقيا، ولا تخلق معنى جديدا. بهذا المعنى، تكون الأشكال اكثر من عناصر تاسيسية اولية للمعنى المرئي. ومع ذلك، تُعد كالعمليات التي تطبق من قبل العلامات التشكيلية على العالم المرئي، حتى تُغير مضمونه ومعارضاته وتجاوزاته، وربما يكون ذلك هو الأكثر اهمية.

في بنائها لبلاغتها المرئية، قضت جماعة μ معظم وقتها وهي تدرس كيف يتولد المعنى في ظروف عادية وغير بلاغية، تناسب المبادئ التي تُعنى البلاغة بالتحكم فيها. في رايهم ان الأشكال، والأنسجة، والألوان هي العناصر الثلاثة الأساسية للمعنى المرئي. ربما تكون هذه العناصر على مستوى ما من التحليل، لكن السؤال الحقيقي يقع في موضع آخر: فهو متعلق بما يخلق المعيار، وما يُقيم تجاوزه.

إن فكرة المعايير، في اعمال جماعة μ (على سبيل المثال، عند مناقشة مستويات الوصف العام والخاص، ١٩٩٢)، مزاوجة لفكرة غريماس الخاصة بالنظائر. لكن النظائر، كما يؤكد غريماس (١٩٦٦، ١٩٧٢)، وتكرر جماعة μ (٢٠٠١ ١٩٧٧)، تتورط في الإطناب والترابط. وكعملية رسمية، تقدم فقط مجموعة غير مطلوبة من القوانين، او -بتحديد اكثر- سمات ذات دلالات لفظية. إن محك التعرف والإطناب، وكذلك التجانس، وليس التناظر نفسه، هو الذي تم توظيفه لتحديد المعيار في اعمال جماعة μ:S (١٩٩٢،٢٦٢) الأخيرة. يقال عن التناظر إنه يستعمل "لوحدة مستوى معطى من المدلولات"، مما يعادل تكرار

"الدال" في المجال اللغوي، و"تكرار المحددات" أو "تناظر التحويلات" في المجال البصري.

في النظرية الرياضية للاتصال، يرمز الإطناب إلى القدرة الكلية على التنبؤ، والتي تحيلنا بوضوح إلى

إقليدس

التأكيد النسبي (على الأقل في حالة النظرة المثالية) لتوقعات متلقي الرسالة. تقول الفكرة العامة نفسها، التي تقوم مقام ذات تنتظر شيئا يعود دوما إلى السطح، وذلك حين يتحدث غريماس (١٩٦٦، ٩٦) عن النظير الذي يتم "تأكيده"، أو عندما تحدثت جماعة µ (١٩٩٢، ٢٢٥)، عن الإيقاع بانه "يخلق انتظارا، قد ينتهي أو يخفق" "Crée une attente, qui peut être comblée ou décue. إن المفهوم المحوري هنا، إذن، لا يجب أن يكون الإسهاب، لكن التوقع، الذي ينظر إليه في إطار تناسبه الممكن للزمن. تم التعبير عن هذه الفكرة في نموذج برونر وبوستمان لاختبار الفرضيات، والذي طوره فيما بعد من يطلق عليهم (البنائون)، الذين يرون أن الوعي يكمن في ملء الدليل غير المكتمل للحواس، بمساعدة أنظمة التفسير (سونسون III١٩٨٩، ٣٠٢، ١٩٩٦).

لوحة الأسرة

الكشف ايضا، بالتاكيد على استمرارية التجربة، فى تصور ا. هوسرل للوعى بالزمن، عن إسقاط مقدرة الخبرة على الفهم والتذكر من نقطة واحدة فى الزمن، والتى ترجمت بعد ذلك إلى المجال الاجتماعى فى مدرسة براغ العلامية.

بمجرد إدراكنا للمعيار فى إطار ذلك الذى نتوقعه حقا، وذلك الذى نعده "العادى"، ندرك ان هناك حالات نتوقع فيها تغير الأشياء، وانها لا تستمر على ما هى عليه.. يعنى هذا اننا لن نتوقع ان تتكرر الوحدات نفسها. فنحن نتوقع بالتاكيد ان

الجسد الإنسانى كله يكون إنسانيا، ولكننا ايضا نتوقع ان يتغير من الراس إلى الذراعين إلى الجذع إلى القدمين، فى امكنة محددة، وروابط وأعداد. فى حين تربط صورة صدر ماى وست مع وجه جنرال، ومع ارجل لاعب كرة قدم مشعرة. وهو أمر -من دون شك- منحرف (جماعة MO ١٨،١٩٧٨). الأمر نفسه يحمل مصداقية لصورة اخرى تعرض نسخا عديدة لصدر ماى وست، حيث تظهر بقية اجزاء الجسم. بدلاً من القياس، تبدو مخططات التفسير ضرورية، من اجل توزيع صحيح للتكرارات، وعدم التكرارات المتوقعة.

لوحة "ذهبت مع النجاح" لشاريللي

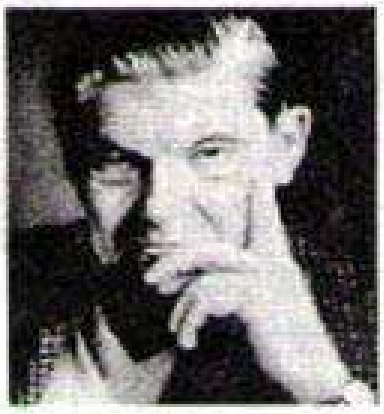
مع أن غريماس استخدم القصة المضحكة ليقدم فكرة النظير، فى كثير من الصور التى ناقشتها جماعة MO، فإن بناءها بتمامه -فى الحقيقة- يتكون من توقعنا تغير الأشياء. لكن فى الحقيقة، تُغير بطريقة غير متوقعة. وهذا يعنى اننا نتوقع شيئا غير متوقع (سونسون ١٩٩٤٧). من الممكن -بالطبع- الرد

على ذلك، فبينما تستمر الحداثة في طريقها إلى خلق حركات جديدة باستمرار، فإن الحداثة نفسها تحدث بإسهاب، وإنها، كما تصل النكتة إلى نقطة انفصال، تستمر في الإيحاء بمعنى "النكتة". ومع ذلك، وحتى إذا كان التكرار متوقفا على مستوى معين من التجريد (الإنسان)، فإن الشيء المثير يمكن أن يكون -تحديدا- جزءا من المتوقع (الراس وليس القدمين)، إلخ.

قد يعد تطبيق الإضافات، والإلغاءات، والاستبدالات، وبوجه خاص الإحلال المتبادل على التناظر،

ا.هوسرل

قد يعد ذلك تطبيقا عبثيا إذا ما تعاملنا مع مصطلح التناظر وفقا للتعريف، وذلك كوضع غير منتظم لأشكال متكررة. ليس مهما إذا كنا نحلل مصطلح ماجريت "الاغتصاب" أن نجري إحلالا متبادلا بسيطا، واضعين الصدر مكان العينين، كما تقترح جماعة μ (١٩٩٢،٣٠٣)، او كعرض أكثر تعقيدا للجسد الأنثوى كله مكان الوجه، وكما عارضت ذلك من قبل في موضع آخر (سونسون، ا ١٩٨٩، ا ١٩٩٢). في كلتا الحالتين، لن يكون هناك فصل للنظير، بالنسبة إلى العينين والصور، كما هي الحال



كوستلر

نارنيا

بالنسبة إلى الوجه والجسم، فهي تشكل جزءاً من النظير نفسه، الذي يمكن أن نطلق عليه "الجسم الإنساني". وحتى "الجسم الأنثوي"، المعترف به في ثقافتنا، يقوم فيه شكل الشعر مقام الصدر في تحديد الأنوثة.

وبدلاً من فكرة النظير، نحتاج إلى مفهوم مثل خطة التفسير، والتي تحدد الطريقة التي يتوقع أن ينظم بها العالم، مما يؤسس لمقارنة بالطريقة التي يوجد بها حقاً. مثل ذلك المفهوم، هو الذي أشار إليه عمل جماعة μ (١٩٩٢، ff ٩٩، ff ١٤٩، ff ٢٩١). وفي مناقشة نموذج "بالمر" عن إدراك المعلومات، والذي وفقاً له تنتظم الأشياء في أجزاء متصلة بالكل بواسطة "الإخضاع" والتكامل في شيء واحد أكثر امتداداً، متصل بها بواسطة "الخضوع"، فإن للموضوعات ORJECTS أيضاً خواصاً يطلق عليها كونية منتشرة عبر امتدادها بأسره. تقترح جماعة μ أيضاً أن العلاقة بين وحدات المستوى نفسه "تتعاون"، وأن تلك العلاقات بين الوحدات في الزمان، التي "تخضع مقدماً"، يجب أن تضاف إلى النموذج.

وهكذا يصبح النموذج مشابهاً للنموذج الذي قدمته (سونسون ١٩٨٩ ١، ٣-٢)، على أساس فكرة كوستللر للـ holarchy، وعلاقات إميل بنفنيست التوزيعية والتكاملية، وفكرة روخ للمستويات الأساسية. الفرق هو أنني لم آخذ في الحسبان "الخضوع السابق"، وأن جماعة μ لم تعتمد بداهة روخ (383، ١٩٧٦، .et al) بشأن وجود مستوى تنظيمي، مستوى أساسي، وتتميز البداهة، بقدر وصفها "للأشياء المنفصلة انفصالاً جوهرياً"، فقد بأن أن فكرة جماعة μ للخواص

لوحة بورتريه ذاتي لبابلو بيكاسو

الكلية محدودة، وتتفاعل اكثر مع ما اطلق عليه-(في سونسون ١٩٨٩، ١. ٢. ٤)، متبعا مدرسة ليبزينج- في علم النفس الكلي Ganzheitspsychalogie اسم "الأشكال"، بوصفها تتعارض مع الخواص الكلية الأخرى. وهم بذلك يتجاهلون، أوعلى الأقل يخفقون في اكتشاف مثل تلك الخواص غير المتحددة بخواص كلية، مثل "الزاوية" والاستدارة"، والتي اتضح أن الأطفال يدركونها قبل إدراكهم للسمات الأخرى، ولكونها تكمن في امكنة مختلفة في المخ (انظر المراجع والمناقشة في سونسون ١٩٨٩). وانصار مدرسة "ا بذلك غير قادرين على تغيير بعض المؤثرات الدقيقة للعلامات المرئية.

٢-١ معارضة التمايز، القطيعة كتحول

إذا كان المعيار مساويا للنظير، فيجب أن يتميز إذن بالتجانس، وسوف نتوقع اختلافا في خواصه وليس شيئا آخر، اي ان يكون بلاغيا. إذا لم تستطع المعايير، مع ذلك، ان تنحل إلى

نظائر. فليس هناك سبب لتوقع ان العناصر المختلفة كلها تكون بلاغية، أو غير متجانسة.

ربما يتساءل المرء، أية عناصر من عناصر التجانس والاختلاف نختار؟ عند مناقشة ما يطلق عليه "التحولات البلاغية"، فرقت جماعة µ بين التحولات المتجانسة والتحولات المختلفة، ليس من طريق مقارنة وضع العالم بذلك العالم الذى يمكن فهمه من الصورة، ولكن فى علاقتها بالداخل الناتج من الصورة. التحول المتجانس، بهذا المعنى، فى تحول تكون فيه التحولات المختلفة قد طُبقت على حالة من التجانس لعالم يفسر الصورة نفسها تفسيرا متجانسا.

من الطبيعى، إذن، ان تجد جماعة µ التحولات بلاغية، فقط إلى الحد الذى توجد فيه التحويلات، لأن هذا يعنى ان البلاغة التحولية سوف تعتمد بالضرورة انقطاع النظير، ومع ذلك، فعند مناقشة التحولات المادية، حاولت جماعة µ (١٩٩٢، F٢٠٧)

لوحة لفاساريللى

ايضا إحداث بعض التحولات المتجانسة، وهذا ايضا خيار معقول، وذلك إذا فسرنا الظروف التاريخية، كما سوف اقول، عند الأخذ فى الحسبان بناء العلامة الأيقونى. لكن ليس هناك انقطاع للنظير فى تحولات متجانسة، فهى تخالف المعيار التاريخى كشرط للطريقة التى تفسر بها الأشياء فى الصورة.

البلاغة التشكيلية، في إطار تصور جماعة μ المحدود، تبدو -بشكل ملحوظ- في المدارس التكعيبية للأعمال الملصوقة، وفي اعمال الدادائية الفنية، وحديثا جدا في كثير من الأعمال الفنية في فترة ما بعد الحداثة، وفي كثير من الإعلانات. ومن جهة اخرى، فإن حقيقة تحول شخصية حقيقية إلى إنسان مصنوع من العصى ليس في نفسه بلاغيا، سواء اكان الرسم باللونين الأبيض والأسود ام بالوان متعددة. وإنما التحول يبقى تقديم شكل باللونين الأبيض والأسود داخل الرسم الذى يكون ملونا بشكل مختلف، وهو تقديم شكل بلاغى، بالطريقة نفسها، يظهر العلم الأحمر في فيلم بوتمكن الأبيض والأسود الإشعاعى بصورة بلاغية (صـ٢٩٥). إذا كانت هذه هى الحالة، فإنه يبدو لى ان "بلاغة التحول" هى استعمال مغلوط للمصطلح. ما هو بلاغى إذن هو مزيج، لكنه ليس هجينا من التحولات. وكحالة اكثر تطرفا، اقدم مثالاً لتفسير لوحة بابلو بيكاسو "Las Meninas" أو الأفضل، وتفسير هملتون للوحة بابلو بيكاسو "Las Meninas"، والتى تحتوى على صورة اكثر اكتمالاً للتحولات الأيقونية المختلفة.

الآن نعنى بنوع التحول، اى بالوسيلة التى يتحول بواسطتها المنظر الطبيعى العادى إلى لوحة تاثيرية. هذا التحول، اعترف انه بلاغى بمعنى مزدوج،

اولاً، لأنه يكسر المعيار العام بقوة، في الوقت نفسه. لأنه ويفسر الظواهر الإدراكية للعالم فى الفن الرفيع وفى المعنى الثاني، فإن التحول يكسر المعيار، الذى مازال مكانه. كيف يتسنى للصورة العادية ان تفسر هذه الظواهر؟ يمكن ان يتكون هذا بالقدر نفسه فى اطر معروفة من الشكليين الروسيين (من سكلوفسكى وچاكوبنسكي)، تعطل اللوحة التاثيرية عادات الإدراك، التى

نكتسبها (وبذلك يصبح الإدراك آليا) في تجربتنا اليومية المستمرة، وليس في اللغة المعيارية، لكن بوسيلة معيارية اخرى، ضمن صور "غير فنية"، وبذلك تجعل عادات الإدراك "غريبة" او "واقعية" بالنسبة إلينا. وفي الوقت نفسه، تكسر عادات الإدراك التوقعات التي خلقتها الحركات الفنية السابقة، والتي كانت في السابق ثورية، ولكن منذ ذلك الوقت تحجرت في أشكال فنية معيارية. كانت مدرسة براغ تعيد تشكيل نفسها في الفترة الأخيرة، فتجاوزت معايير الوسيلة المعيارية التي تكونت على أساسها، لكن وضعت المعايير أيضا بواسطة التقدم المباشر للحركات الفنية.

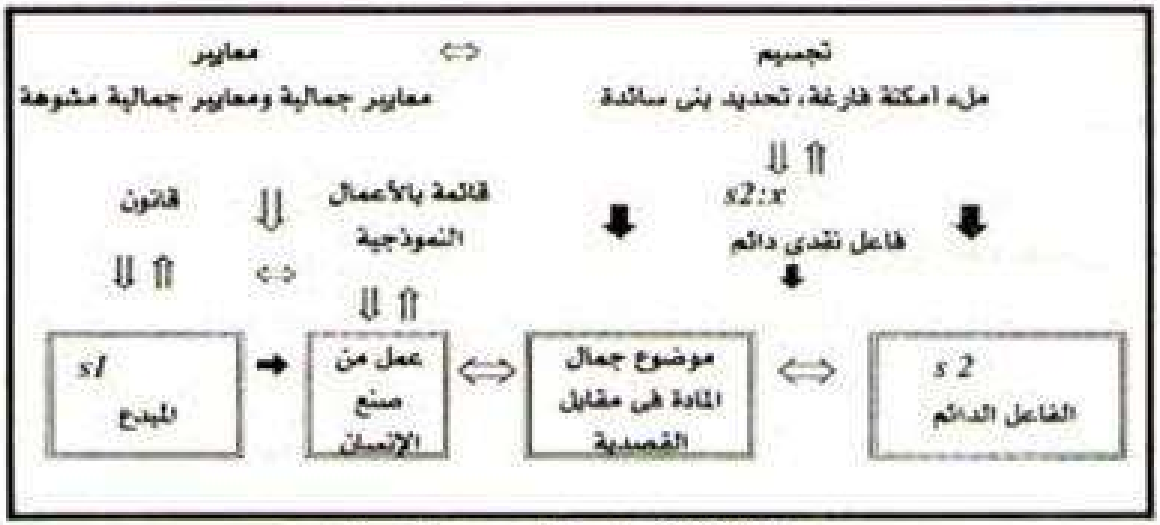
مع ذلك ، كنت سأجادل بانه مازال هناك معيار ثالث تتكسر به الصورة الانطباعية في الشركة غير المناسبة لصالون الصورة الفنية المعاصرة، معيار العالم العادي، حقيقة الواقع، وفي حال كون العادي ثلاثي الأبعاد فهو يتحول من خلال الرجل الحي إلى رجل خشبي، او عدد من الخطوط المحيطة، او بعض اللصوق الخاصة بقطة فوتوغرافية، او سلسلة من البقع اللونية التنقيطية، او بعض الأشكال التكعيبية، النتيجة بالتاكيد في الحالات كلها عناصر مختلفة بل متباعدة. هناك إحساس بأن كل صورة هي صورة بلاغية في علاقتها بما تمثله، تماما مثل كل إشارة ايقونية. فهم يخلقون انطباعا للتشابه على اساس من الاختلاف الأساسي.لكن هذا الانطباع القائم على التشابه يفسح مجالاً لإدراك اختلاف جديد (سونسون ١ ١٩٨٩، ١٩٩٤، ١٩٩٦). تاتي اللغة اللفظية، البلاغة، متاخرة، فليس هناك ابدا اي اقتراح (فيما عدا، ربما، في كلمات يوحى لفظها بمعناها) للتشابه الأولي، الذي يجب استعادة الاختلاف من خلاله (سونسون ٧ ١٩٩٦).

١-٣ رؤى من مدرسة براغ: البلاغة الاجتماعية

وفقا لجماعة µ (١٩٩٢، ff٢٦٢)، يجب أن نفرق بين المعايير العامة والمعايير الخاصة. فالمعيار العام قد تأسس في شفرة، توجد قبل الأحداث التي تتطابق معها، كما تتطابق مع تلك المعايير التي تتجاوزها. وهكذا، ووفقا لمعيار العالم المدرك، فإن الرأس غالبا ما يكون مرتبطا بالجزء السفلي من الجسم، وإذا لم يكن هناك جسد، أو إذا وجد الجسد أعلى الرأس، فإن المعايير يتم تجاوزها. تقوم المعايير الموضعية على العلامات المعقدة جدا التي تكسر المعايير فيما بعد. وهكذا، يصور كثير من أعمال فاسارلي تكرارات رأسية وأفقية لانهاية لها، لدوائر ذات أحجام وألوان معينة، لكن توقعات استمرار هذه العملية استمرارا إلى الأبد، تتغير -فجأة- بظهور مربع، أو دائرة ملونة بطريقة مختلفة. هذا التمييز مفيد، لكنه ليس كافيا. فجزء من المكان، على سبيل المثال، يجب أن يعطى للمعايير النوعية، والتي ذكرت مرات عديدة، من دون أن تعطى أيّ وضع جذري Systematic Status.

في مثل بوتمكين الذي أشرنا إليه، هناك معياران، أحدهما خاص، والآخر عام، تكسرا بضربة واحدة. فالمعيار العام ينتج من الإمكانات التقنية للزمن، والذي يحول دون قيام الأفلام الملونة (فاللون الأحمر قد تم تلوينه على نسخة الفيلم). المعيار الخاص يجعلنا نتوقع أن فيلمنا أبيض وأسود يكون أبيض وأسود بالكامل. وكما هو مشاهد اليوم، فإن الفيلم -بصورة كلية- يكسر فيلما آخر، يكسر المعيار الأكثر عمومية، الذي يتطلب أفلاما، على الأقل من ذلك النوع، تكون ملونة. ومن الممكن صناعة حالة مشابهة من أجل البلاغة، لنا ولجمهور ذلك الزمن، عن أول فيلم ناطق.

يعني هذا أن المعايير نسبية، ليس فقط بالنسبة إلى اللحظات التاريخية لمجتمعات بعينها، لكن أيضا بالنسبة إلى أنواع تشكيلية معينة. فلم يعد



شكل (١) ، نموذج مدرسة براغ

ممكنا -بعد الآن- فهم علم العلامات بمقاييس تاريخية واجتماعية تدرس مجالاً خارجيا، كما ارادت جماعة براغ، ومدرسة جريماس، ان تفعل. كما كنت غالبا ما اشير (على سبيل المثال، فى سونسون ١٩٨٩) ، متبعا آراء بريتو، الذى بدوره اقتبس افكار سوسير، إلى أن الأشياء العلامية توجد فقط بالنسبة إلى مستخدميها. يعنى هذا، اقتصارهم على العناية بنوع الوجود الذى اكتسبوه باستخدامهم فى جماعة اجتماعية معينة. وهكذا، فلحظة ادعائنا اننا نتجاوز الاجتماعية، لم يبق شيء للدراسة.

إن صلة المفاهيم الاجتماعية بعلم العلامات، يجب، بطريقة ما، ان تتحدد وإلا سيبتلع علم العلامات داخل علم الاجتماع، أو سيبتلع علم الاجتماع داخل علم العلامات. وهكذا، فإن تلك السمات الاجتماعية المحدودة، هى التى يجب ان نعدها ذات صلة بعلم العلامات الذى، بطريقة او باخرى، يفرض عوائق على الطبيعة الرسمية نفسها لنظام العلامة المدروس... يبدو لنا ان مصطلح معيار، والذى يقوم بدور مهم فى النظرية التى طورتها جماعة براغ، يجب ان يكون مصطلحا اجتماعيا (مع انه لم يعامل كذلك من

قبل جماعة μ، فيما عدا تلك الفقرات التي عنوا فيها بشرح أسباب رفضهم التعمق في الدراسة). ربما، إذن، يمكننا أن نأخذ المعيار على انه -تحديدا- ذلك الجزء من علم الاجتماع، الذي يجب ان يستوعبه علم العلامات (سونسون ١٩٩٦).

إذا اخذنا، كما فعلت جماعة μ، وجهة نظر بلاغية علامية خاصة، ستكون المعايير إذن مناسبة، إلى الحد الذي تحدد فيه القوانين، التي ربما تكسر بواسطة التجاوز البلاغي. لكن مثل تلك القوانين يختلف بوضوح بالنسبة إلى الأنماط المختلفة للصور، فضلاً عن الأنواع المختلفة "للإشارات المرئية". ومع ان البلاغة لن تتأثر بالإنصراف عن إطار عمل فني معاصر (كما اقترحت جماعة μ ١٩٩٢، ٢٨٩)، فسوف تتأثر البلاغة- بالتأكيد - إذا كان العمل موضع الدراسة هو لوحة هزيلة (Kitsch)، او ان الصورة عمل من الفن الرفيع، فإن وجود إطار الصورة سوف يحل محل ذلك الإطار الذي يكسر المعيار، مرة اخرى، من المؤسف ان جماعة μ (١٩٩٢، ٢٧٧) قد اذابت الإطار في مفهوم الحافة الأكثر تجريدا، ورفضت ان تميز الإطار والقاعدة، لأن القاعدة اسفل الصورة، او الإطار حول التمثال، سوف يحمل بالتأكيد مضمونا بلاغيا.

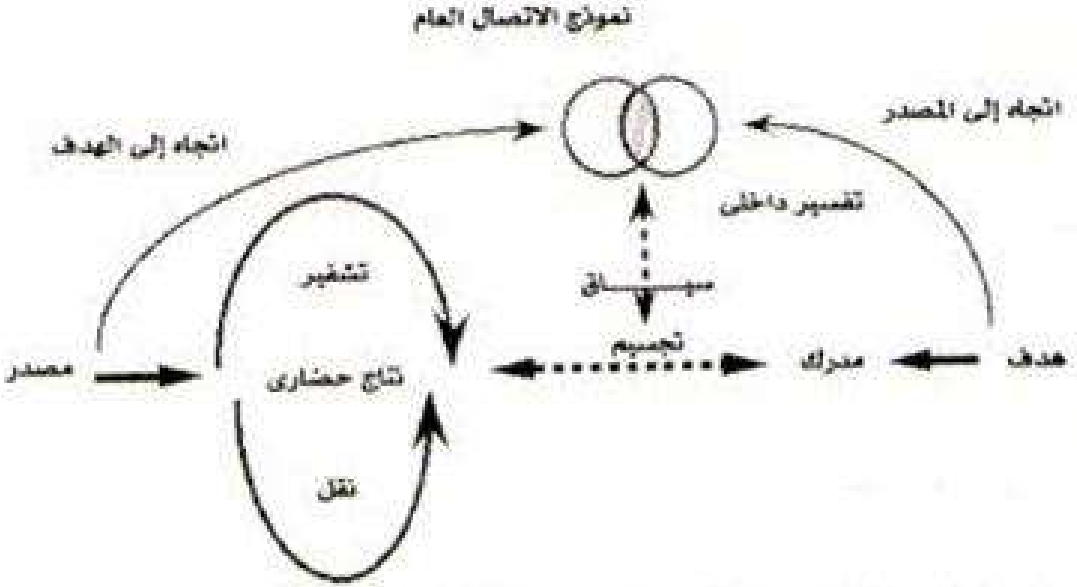
يرد مفهوم للمعيار ذي الطبيعة الاجتماعية في النموذج الذي تقترحه مدرسة براغ، من قبل موكار، وأوفسكي، وفوديك. ووفقا لهذا المفهوم، فإن المعايير التي في جزء منها جمالية خالصة، وفي جزء آخر ذات اصل فائق الجمالية، تقرر إنتاج الحقيقة الفنية بواسطة مبدعيها، سواء بطريقة مباشرة، كقانون، او مجموعة من القوانين، او في شكل إعادة الأعمال الفنية النموذجية المعروضة للتقليد. وحتى يصبح الموضوع جماليا، يجب أن يشاهد العمل الفني الجمهور المعنى بالفن. وعملية الإدراك، هذه، اطلق عليها -اصطلاحيا- التجسيم

Concretisation، وهى تعتمد على نفسها فى توفير المعايير المثالية إلى حد ما، والمحددة والمستعملة بالنسبة إلى المبدع (انظر شكل١). والأمر الأكثر شيوعا وأهمية، هو أن المعايير تكون قد تغيرت، أو تم استبدالها، فى حال ابتكار الحرفة الفنية. ففى هذه الحال ينتج تفسير جديد للحرفة الفنية الفنى. يشتمل التجسيم على تحديد العناصر المهيمنة، والتى تظهر فى بناء العمل الفنى، وهذه هي العناصر التى يتم التأكيد عليها، وتنظيم عناصر البناء المتبقية كما يتم فالتجسيم يؤسس أيضا للمدرك أن يملأ التفاصيل الناقصة من تجربته الخاصة.

هذا النموذج هو معالجة لتصور الإدراك الذى أعلنه علم الظواهريات عند إ. هوسرل، بالإضافة إلى بعد اجتماعى إضافى (سونسون ١٩٩٢، ١٩٩٣، ١٩٩٤). يمكننا بذلك أن نعيد إلى النموذج معطياته العامة، مطبقين إياها على موضوعات الإدراك كلها، من وقت أن تفقد هذه الموضوعات شخصيتها الاجتماعية. إن إبداع أى عمل فنى مقدم للإدراك، يشتمل على معايير ذات مستويات مختلفة من العمومية، وهذا ما يحدده التجسيم فى التجربة المدركة لموضوع إدراك معين.

ومن جهة أخرى، فإن فكرة وجود حركة مستمرة، تتبادل فيها المعايير غير المتحركة ذاتيا مع معايير ذاتية الحركة، وهى عملية جدلية متكررة باستمرار "للصراع والإصلاح" (فى إطار معطيات مدرسة براغ)، مطبقة على الأشكال الفنية الراسخة، معيدة إنتاج مفهوم الفن المفترض سابقا، والذى صاغه مفسرو الحداثة، كما ناقشت فى موضع آخر (سونسون ب١٩٩٤).

عندما يأخذ التجسيم شكل قراءة، أو إدراك عمل فنى من أجل موضوع فردى، فإنه لا يمكن التحكم فيه بالتحليل. وفى بعض الحالات، يشتمل التجسيم، فى صورته الأولى، على الموضوعى الجمعى، الذى يبدع عملاً



شكل (٢) النموذج العام للاتصال، يستوعب إشارات مدرسة براغ ومدرسة تارتو، كما بين سونسون فى كتابه عام ١٩٩٥.

فنيا جديدا، مقدما لعدد اكبر من المشاهدين. ويحدث هذا مع الأداء الموسيقى، والتقديم الدرامى للعمل المسرحى، والتقديم عرض الباليه. فى هذه الأمثلة، ربما يؤثر التجسيم، من دون شك، بدلاً من اتباع معيار التفسير المثالى، فى تجاوزه. دعنا نأخذ عرض الباليه كمثال، والذى يتكون من إشارات مرئية خالصة. تكون تشكيلية بدرجة بسيطة فقط. فى باليه "بحيرة البجع"، الذى اخرجه ماتس إك لباليه كالبرج، تجاوزات فى المعايير على مستويات عدة، تجاوزات شفرة "الباليه الكلاسيكى" التى تتشارك فيها "بحيرة البجع" مع عناصر عدة اخرى للرقص (الحركات التى لاتسمح بها الشفرة، قريبة من الحركات التى تعمل على ترسيخ "الباليه الكلاسيكى" كمعيار موضعى). وايضا هناك تجاوزات العمل الفنى المثالى، الذى تمثله "بحيرة البجع" فى ثقافتنا. بمعنى اكثر وضوحا، هناك تعديلات البناء

الرومانسي الروائي في اتجاه حقيقة أكثر سطحية. بعد اللحظة المشائية، التي يتم فيها إنقاذ البيضاء من السحر، يتخذ الأمير البجعة السوداء عشيقة له). ثم تجاوز معايير التجسيم (التي يصعب تحديدها، لأنه لابد من إظهارها ، إنها الطريقة الخاصة التي يتم بها تنفيذ حركة الـ (Grande Chassée).

في إطار نموذج مدرسة براغ، قد يعني التظير، كما اشرنا آنفا، ان التجسيم لا يتزامن تماما فقط مع العرض، لكن هذا التزامن يتم من دون مجهود. ووفقا لفكرة اقترحها كل من مولز ولوتمان، فإن المرسل والمستقبل في موقف الاتصال يبدآن بشفرات يتم تجاوزها جزئيا فقط، لكنها الشفرات تصارع تجانس الشفرات، في حين تستمر عملية التواصل. يمكن للتظير ان يكون نوع الوضع الذي يتم فيه الحصول على هذا التجانس كمسالة مؤكدة. في كلتا الحالتين، فإن الوعي يشتمل على اختلاف بين الزمن الحقيقي والزمن المجازي المعروض، ويجب ان يتكامل مع النموذج (انظر شكل ٢، وسونسون ١٩٩٤، ب١٩٩٥).

وفقا لموكار اوفسكي، فإن القيود التي تفرضها المعايير التي ربما في بعض الحالات تكتسب قوة القانون، لكن في الطرف الاخر للميزان، قد تبدو توصيات بسيطة. ربما يسمح لنا بان نطور هذه الفكرة قليلا، مقترحين ان المعيار يمكن ايضا ان يكون انتظاما مشاهدا، عادة، بالمعنى الذي حدده بيرس وهوسرل. وهذا يعني، في كلمات اخرى، ما يعد عاديا NORMAL.

سند بسيط من علم الظواهر، عالم الحياة

فيما وراء العالم الاجتماعي - الثقافي الخاص افترض ان هناك عددا من الخواص الكونية المسلم بها

في كل عالم مدرك يسكنه البشر. وقد أقيم توصيف هذه العوالم فيما يطلق عليه هوسرل واتباعه، وسكوتز وجورفيتش "علم العالم الحي"، وكذلك في إطار مفهوم جيمز جيبسون عن "فيزياء البيئة" وعلاماتية جريماس الخاصة "بالعالم الطبيعي" (انظر سونسون ١٩٨٩، ١٩٩٤، ١٩٩٦).

ابتكر كل من هوسرل وجيبسون وجريماس هذا العلم، لأنهم ادركوا ان "العالم الطبيعي"، كما خبرناه، ليس متشابها مع العالم المعروف للفيزياء، ولكنه مقام على أساس ثقافي. ويأتي عالم هوسرل الحي مشابها "للفيزياء البيئية"، ولكنه يكون مختلفا عن عالم جريماس الطبيعي. وسوف افترض ان هذا المستوى الخاص من الاختلاف نسخة متميزة من العالم، "العالم المسلم به"، في عبارة شوتز، من النقطة التي ربما تبتكر وتلاحظ عندها عوالم اخر، مثل تلك الخاصة بالعلوم الطبيعية. (cf. سونسون ١٩٨٩).