جـامعـــة النجاح الوطنية
كليـــة الدراســـات العليـــا

الاتصال البصري في العلاقات العامة على مواقع التواصل الاجتماعي: دراسة حالة لصفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" – فلسطين– على فيسبوك

إعداد
عبير عايد موسى ابوشعيب

إشراف
د. فريد عبد الفتاح أبوضهير
د. محمد جبر

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجه الماجستير في العلاقات العامة المعاصرة، من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين.
2023

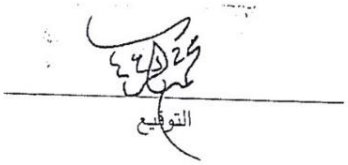
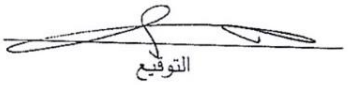
الاتصال البصري في العلاقات العامة على مواقع التواصل الاجتماعي:

دراسة حالة لصفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" – فلسطين– على فيسبوك

إعداد

عبير عايد موسى ابوشعيب

نوقشت هذه الرسالة/الأطروحة بتاريخ 2023/10/2م، وأجيزت:

الدكتور فريد عبد الفتاح أبوضهير	
المشرف الرئيسي	
الدكتور محمد جبر	
المشرف الثاني	التوقيع
الدكتور محمد بكر العباس	
الممتحن الخارجي	التوقيع
الدكتور حسام أبو دية	
الممتحن الداخلي	التوقيع

الإهداء

إلى أبي معلم اللغة العربية الذي فقدته إثر إنتشار مرض (كوفيد-19)

إلى أمي التي تحميني بدعواتها..

إلى من دفع أول قسطين جامعيين لي لتشجيعي على الدارسة إخوتي

نضال وإحسان

إلى أخوتي وأخواتي الذين قدموا لي المساعدة لإتمام هذه الرسالة وأخص بالذكر

نزية، لينا

وإلى إبنة أختي: تلا

إلى عائلتي

إلى كل من ساعدني، وساندني في إنجاز هذه الرسالة

أهدي ثمرة جهدي

الشكر

بعد حمد الله الذي أعانني على إنجاز هذه الرسالة المتواضعة أتقدم بعظيم الشكر والتقدير:

إلى المشرف الأول على رسالتي الدكتور فريد عبد الفتاح أبوضهير لما قدمه لي من علم، ومعرفة طوال مدة هذه الرسالة

وإلى المشرف الثاني على رسالتي الدكتور محمد جبر لما قدمه لي من علم، ومعرفة طوال مدة هذه الرسالة

وإلى الممتحن الداخلي د. حسام أبو دية، وإلى الممتحن الخارجي د. محمد العباس لما قدماه من ملاحظات أثرت هذه الدراسة

وإلى المصورين: عبد الرحيم القوصيني، ود. رولى الحلواني، وأسامة السلوادي، وأيمن النوباني، على وقتهم وجهودهم في إختيار الصور

وإلى المحللين والنقاد: المحاضران في كلية الفنون الجميلة: بسام أبو الحيات، وعصمت الأسعد، والمصور علاء بدارنة

وإلى أ.عراب الفقهاء من جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني، وإلى المخرج أ.محمود أبوعلي لمساهماتهم في إثراء تحليل الصور.

وإلى السادة من اللجنة الدولية للصليب الأحمر: فطوم أبو غوش، وفهد وهبه، ورماح الكيلاني،

وإلى د. معين كوع، ود. إلياس كوكالي لمساهماتهم في إثراء البحث

إليهم جميعاً فائق الشكر والاحترام

الإقرار

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان:

الاتصال البصري في العلاقات العامة على مواقع التواصل الاجتماعي

فلسطين– دراسة حالة لصفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" – على فيسبوك

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة اليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالب: عبير عاصم ابو حجيت

التوقيع: عبير ابو حجيت

التاريخ: ٢٠٢٠/١٠/٤

٥

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج
الشكر ..... د
الإقرار ..... هـ
فهرس المحتويات ..... و
فهرس الصور ..... ح
فهرس الملاحق ..... ط
الملخص ..... ي
الفصل الأول: الإطار العام للدراسة 1
مقدمة 1
دوافع الدراسة 4
مشكلة الدراسة 5
أهداف الدراسة 5
أهمية الدراسة 5
مصطلحات الدراسة 6
الإطار النظري ومراجعة الأدبيات 8
الدراسات السابقة 10
المحور الأول :التصوير الفوتوغرافي 10
المحور الثاني: سيميائية الصورة ودلالات الرموز 11
المحور الثالث: دور وسائل الاتصال الالكتروني في تعزيز الصورة الذهنية 16
التعليق على الدراسات السابقة 18
الفصل الثاني: أدبيات الدراسة 21
العلاقات العامة نشأتها ومفهومها 21
تعريف العلاقات العامة 21
وظائف العلاقات العامة 22
العلاقات العامة الرقمية 24
الاتصال في العلاقات العامة الرقمية 24
الاتصال عبر الانترنت 26
شبكات التواصل الاجتماعي 26
الإقناع في العلاقات العامة الرقمية 29

الخطاب البصري 33
السيميائية 33
خطاب الصورة البصرية 35
الصورة المرئية أو البصرية 35
اللجنة الدولية للصليب الأحمر 41
اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في إسرائيل والأراضي المحتلة في الضفة الغربية وقطاع غزة ... 43
صفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" على الفيسبوك 43
الفصل الثالث: منهجية الدراسة 45
أدوات الدراسة 45
حدود الدراسة 46
مجتمع الدراسة 46
عينة الدراسة 46
إجراءات الدراسة 46
الفصل الرابع: تحليل الصور وعرض النتائج 52
أولاً: الصور ذات الطابع الصحي 53
ثانياً: الصور ذات الطابع الإنساني 59
ثالثاً: الصور ذات الطابع الاقتصادي 120
رابعاً: الصورة ذات الطابع الاجتماعي 136
الفصل الخامس: النتائج والتوصيات 158
مناقشة النتائج 158
التوصيات 162
الخاتمة 163
المراجع العلمية 167
الملاحق 180
Abstract ..... b

فهرس الصور

صورة 1: رسم البهجة على شفاه الأطفال في منازلهم في ظل انتشار مرض (كوفيد-19) 53
صورة 2: حافلة تنقل ذوي الأسرى إلى السجون الإسرائيلية للقاء أبنائهم الأسرى 59
صورة 3: التعليق على مطالبات باتّخاذ خطواتٍ عمليةٍ فيما يتعلق بالمعتقلين الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية مع انتشار مرض(كوفيد-19) 66
صورة 4: لاجئين فلسطينين في الخيام – منطقة الخليل (1950) 73
صورة 5: إعادة (102) طفل الى الاردن برعاية اللجنة الدولية للصليب الأحمر عام (1967).....82
صورة6: استئناف بعض الزيارات العائلية لأماكن الإحتجاز الإسرائيلية لعددٍ من الأسر من القدس الشرقية 88
صورة 7: استمرار زيارات مندوبي اللجنة الدولية للصليب الأحمر إلى أماكن الاحتجاز الإسرائيلية رغم ظروف انتشار مرض(كوفيد-19) 95
صورة 8: بالشراكة مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر مشاركة (25) طفل وطفلة في تدريبات كرة القدم لذوي البتر بعد رفع القيود المفروضة في غزة في ظل انتشار مرض (كوفيد-19) صورة (1) 103
صورة 9: بالشراكة مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر مشاركة(25) طفل وطفلة في تدريبات كرة القدم لذوي البتر بعد رفع القيود المفروضة في غزة في ظل انتشار مرض (كوفيد-19) صورة (2) 109
صورة 10: استضافة قرعة الدوري الثاني لبطولة كرة القدم لذوي البتر في مقر اللجنة الدولية للصليب الأحمر- غزة 114
صورة 11: كافتيريا فادي على شاطئ البحر- غزة 120
صورة 12: حصاد موسم القمح – المنطقة الحدودية شرقي قطاع غزة.....128
صورة 13: جانب من تأثير انقطاع الكهرباء على الحياة اليومية في قطاع غزة 136
صورة 14 : حلم جيني.....143
صورة 15: رياضة على شاطئ البحر- قطاع غزة 153

فهرس الملاحق

ملحق أ: معايير اختيار المصورين الذين شاركوا في اختيار الصور 180

ملحق ب: معايير اختيار النقاد الفنيين والمحللين الذين قاموا بتحليل الصورة 183

ملحق ج: ملحق جدول الصور 186

ملحق د: جميع الصور المنشورة خلال الحدود الزمانية لهذة الدراسة (مجتمع الدراسة) 188

الاتصال البصري في العلاقات العامة على مواقع التواصل الاجتماعي: دراسة حالة لصفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" – فلسطين– على فيسبوك

إعداد

عبير عايد موسى ابوشعيب

إشراف

د. فريد عبد الفتاح أبوضهير

د. محمد جبر

الملخص

هدفت هذه الدراسة للتعرف إلى أساليب الإتصال البصري التي تم توظيفها في العلاقات العامة الرقمية على صفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" –فلسطين– على موقع فيسبوك خلال فترة تفشي وباء (كوفيد 19) في الفترة الواقعة بين (5-3-2020) إلى (5-9-2020). وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي في تحليل المحتوى البصري باستخدام أداة التحليل السيميائي في الصور الرقمية استناداً إلى نظرية التأطير ونظرية التوافق والتنافر المعرفي ونظرية تدفق المعلومات على مرحلتين ونظرية ترتيب الأولويات (وضع الأجندة).

تم تحليل (15) صورة بعد الاجماع على اختيارها من قبل (3) مصورين فأكثر من أصل (5) مصورين. وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، أبرزها: إختيرت (15) صورة من أصل (170) منشورة في فترة الدراسة. وتعكس قلة عدد الصور التي أجمع عليها المصورون ضعفاً في آلية اختيار الصور التي نشرت على صفحة فيسبوك للجنة الدولية، وبالتالي ضعفاً في الإقناع والتأثير، وضعفاً في تعزيز الصورة الذهنية. أما من حيث النوع، فهي تعزز الصورة الذهنية، وإن لم يكن بالمستوى المطلوب، على اعتبار أن احتمالية التعرض للصور النوعية ذات التأثير كان محدوداً نظراً لقلتها. بالإضافة إلى أنه لا يوجد قواعد معينة في اختيار الصور، بإستثناء الجانب الذي يعكس طبيعة عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر ومبادئها. وقد

كان للون والإضاءة وزاوية التقاط الصورة وعمق الميدان تأثير واضح في إيصال رسالة اللجنة الدولية في بعض الصور التي جرى تحليلها في الدراسة. كما عبرت غالبية الصور التي تم تحليلها عن الجانب الإنساني، وهذا يعكس طبيعة عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر. ووجدت الباحثة أن الصور التي تم تحليلها تحقق الكثير من الأهداف، وتعبر عن جوانب مهمة في الواقع الفلسطيني، وخاصة في الجوانب الصحية والإنسانية والاقتصادية والاجتماعية في ظل انتشار وباء (كوفيد-19).

الكلمات المفتاحية: الإتصال البصري، العلاقات العامة الرقمية، الصور الفوتوغرافية، اللجنة الدولية للصليب الأحمر (ICRC)، فيسبوك.

الفصل الأول

الإطار العام للدراسة

مقدمة

تعتبر مهنة العلاقات العامة من المهن الآخذة في التطور. وتاريخياً، فإن (إيفي لي) كان من أوائل من استخدم تعبير العلاقات العامة حين دعا الى ضرورة الاهتمام بالجماهير الخارجية (المزاهرة، 2015). وتذكر العديد من المصادر بأن تطور العلاقات العامة بدأ في الولايات المتحدة الأمريكية، وبدأت الجامعات الأمريكية في تدريسها قبل العديد من الدول، حيث أصبحت ذات أهمية خاصة على مستوى النظام العالمي. وقد ظهرت المؤسسات العلمية المتخصصة في العلاقات العامة، وزاد الاهتمام بها في معظم مجتمعات العالم (حسن ومنصور، 1985)، غير أن هناك من مارسوها في حياتهم دون أن تكون وظيفتهم الأساسية. فأشخاص مثل (مارتن لوثر كينغ)، وكذلك (المهاتما غاندي)، بالإضافة إلى (ستالين)، وصدام حسين، و(هتلر)، كانوا بارعين في ممارسة العلاقات العامة، ولكن بطرقهم الخاصة (Morris & Goldsworthy, 2008).

وفي الوقت الحالي، نشهد النضج في العلاقات العامة باختلاف سرعة وتيرة هذا النضج من مكان لآخر لا سيما في عصر التكنولوجيا الرقمية. فقد أصبح العالم قرية صغيرة، وبات كل شيء مفتوحاً ومؤثراً، وأصبح الإنسان يتعرض بشكل شبه يومي لكثير من المحاولات الإقناعية لتغيير موقفه أو آرائه أو سلوكه تجاه شيء معين، فأصبحت العلاقات العامة من ضرورات الحياة في ظل هذا الواقع. وتعد بناء الصورة الذهنية للمنظمة والحفاظ عليها من الوظائف المهمة لدوائر العلاقات العامة وممارسيها، سواء كان العمل في ذلك تحت إطار ما يسمى بدوائر العلاقات العامة كتسمية، أو العمل فقط كممارسة في ظل وجود عدد من المؤسسات ذات الهياكل الإدارية التي تفتقر لوجود مثل تلك الدوائر، رغم وجودها كممارسة ضمن دوائر ذات علاقة، ولكن تحت مسميات أخرى. ولربما يعود ذلك لأن العلاقات العامة تعتبر ممارسة إبداعية، ويُنظر لها بأنها في

الأساس فن وليست علمًا (Morris & Goldsworthy, 2008) حيث التميز في العلاقات العامة للممارس يكون في الإبداع، بغض النظر عن تسمية الدائرة التي يتم العمل من خلالها، مثل دائرة الاتصال والتواصل، دائرة الاتصال، دائرة النشر والمعلومات. فمن اللافت أن هذه الدوائر، وإن لم تكن تحت مسمى العلاقات العامة، فهي دوائر تهدف إلى الاتصال في ظل جدلية تقوم على أنها ممارسات تقوم على فنون الاتصال أكثر مما تقوم على الإدارة.

وبالعودة الى إحدى الوظائف الهامة من وظائف العلاقات العامة وممارسيها، وهي البناء والحفاظ على الصورة الذهنية للمنظمة، فممارس العلاقات العامة سيحاول بطرق واستراتيجيات مختلفة التأثير على الجمهور من أجل كسب تأييدهم للمنظمة، وتغيير الصورة الذهنية السلبية عن المنظمة، أو على الأقل تحييد مواقفهم تجاه المنظمة. أي أن ممارسي العلاقات العامة يسعون إلى إقناع الجمهور بمنظماتهم، وبمواقفها، وأعمالها بأساليب مختلفة، حتى أن (إدوارد بيرنيز) وهو الرائد في مجال العلاقات العامة، قد افترض في البداية أن الإقناع هو جزء لا يتجزأ من العلاقات العامة (Pfau&wan, 2006)، كما أن العديد من علماء العلاقات العامة وممارسيها ينظرون إليها كشكل من أشكال التواصل الاستراتيجي، حيث يكون للإقناع دور أساسي، (Pfau&wan, 2006).

يعتمد الإقناع على استراتيجيات وتقنيات متعددة لبلوغ الأهداف، ولهذا تم دراسة الإقناع بشكل كبير، ولكن كان التركيز الأكبر على الاستراتيجيات اللفظية، مع وجود بعض الاستثناءات البارزة. ولهذا، يمكن القول بأن التحقيق المنهجي في الإقناع البصري ما زال في مهده (Gass& Seiter, 2018). لقد أصبحنا نعيش في عصر الصورة، فالصورة المرئية تستمد قوتها من قدرة الإنسان على تذكرها أكثر من الكلمة. وبحسب إحدى الدراسات، فإن الناس بعد ثلاثة أيام يتذكرون (10٪) مما سمعوه، مقابل تذكرهم لـ(65٪) من المعلومات اذا تضمنت صوراً (Gass& Seiter, 2018). والصورة وسيلة مهمة لنقل المعلومة عبر الثقافات المختلفة، دون الحاجة إلى ترجمة لغوية في كثير من الأحيان. فالصورة تعادل ألف كلمة، وتستمد قوتها من

قدرتها الكبيرة على الإقناع لما لها من تأثير عاطفي. فما تشاهده يقنعك أكثر مما تسمعه، حتى في المحاكم تُعد الصورة أقوى من التسجيل الصوتي في البراهين والأدلة، حيث أن الصورة لم تعد ناقل للحدث فقط، بل أصبحت تمارس أدواراً عديدة، لها تأثير في مختلف مجالات الحياة (شاكر، 2016). وتاريخياً، لم تغفل الحضارات السابقة عن قوة الصور البصرية، فعلى سبيل المثال، نجد أن اللوحات الفنية أستخدمت لتحقيق غايات سياسية ودينية (Gass & Seiter, 2018)، وهدفت إلى ترسيخ مفاهيم معينة وإقناع الناس بها. فالفنان لدية فكرة معينة يريد إيصالها إلى الجمهور وإقناعهم بها وذلك بالتأثير على عواطفهم، ومن ثم عقولهم بطريقة محببة وغير مباشرة. فالمسرح، واللوحات الفنية، والأفلام السينمائية، والصور الرقمية الفنية، وغيرها، هي من الفنون البصرية التي تحمل في طياتها رسائل إقناعية بأدوات فنية مدروسة، كالألوان والإضاءة، وغيرها حيث يستخدمها الفنان بعناية، ودون الحاجة في كثير من الأحيان للترجمة بالكلمات بين مختلف اللغات. وهنا تكمن القوة الإقناعية للفنون البصرية، "فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها، يستطيع إدارة المواقف لصالحه" (قدور، 2005، ص10).

وفي الفترة (2020–2022)، تصدرت الأنباء التي تتحدث عن مرض (كوفيد 19) نشرات الأخبار، والبرامج المتلفزة، وأخبار الصحف، وأحاديث الناس اليومية، ومواقع المؤسسات المختلفة على الإنترنت، ولا سيما منها الصحية . وشهدت مواقع التواصل الاجتماعي الرسمية وغير الرسمية زخماً كبيراً في الحديث عن الموضوع، سواء في العناوين، أو الأخبار المكتوبة والمسموعة، أو في الجانب البصري من رسومات وفيديوهات وصور رقمية، والتي تشكل من خلال آلياتها الفنية والجمالية، كالإضاءة، وزاوية التصوير، والألوان، وغيرها، خطاباً بصرياً هادفاً للإقناع. فالخطاب البصري يعمل وفق وحدة تامة كلية من ألوان، وخطوط، وتكوين، وحركة، وإضاءة، وتمثيل. فتشكل كل وحدة دلالتها، ومعانيها، وتشكل بمجموعها صورة واحدة تُكوّن لدى المتلقي معنى وتأويلاً عند مشاهدتها (قحلوص، 2018). وتبدو غاية كل خطاب بصري استثارة عدد كبير من المشاعر والأحاسيس التي تنتج بالنظرة أكثر مما قد يصل إليه اللفظ. فالصورة تحرمنا الكلام من أجل

أن تعلمنا من النظر(Jean, 1981). وفي ضوء ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الخطاب البصري للصور المنشورة من قبل اللجنة الدولية للصليب الأحمر في فلسطين المحتلة على الفيسبوك في ظل تفشي مرض (كوفيد 19) وذلك بالتركيز على فن التقاط الصورة الرقمية، وتشكيل المشهد الفني في الصورة، كالإضاءة، وزاوية التصوير، والألوان وغيرها من الأدوات الفنية، بهدف التعرف على أبرز الدلالات الإقناعية، والأفكار، والسياقات التي تحكمها، ودورها في تحديد ملامح الصورة الذهنية للجنة الدولية للصليب الأحمر.

دوافع الدراسة

في (الخامس من آذار، 2020) تم الإعلان عن حالة الطوارئ في الأراضي الفلسطينية ، بموجب مرسوم رئاسي، من أجل مواجهة خطر مرض (كوفيد 19)، ومنعاً لتفشيه (مرسوم رقم 1 بشأن إعلان حالة الطوارئ، 2020، ص13). فسارعت المؤسسات لإبراز دورها في رفع الوعي بخطورة المرض ، وتقديم المساعدات في أوقات الكوارث، وخصوصاً المؤسسات التي لها علاقة بالجانب الصحي، ومنها اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في فلسطين المحتلة باسم "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة"، والتي تحكمها مبادئ سبعة، وهي: الإنسانية، والحيادية، وعدم التحيز، والاستقلال، والخدمة التطوعية، والوحدة، والعالمية (ICRC, 2021).

وبالنظر إلى اللجنة الدولية للصليب الأحمر على وجه الخصوص، والتي يقتصر مجال عملها في مناطق الحروب والنزاع؛ وبالطبع فإنها تعمل في الأراضي الفلسطينية المحتلة، نرى أنها عملت في ظل تحديين كبيرين، أولهما سياسي، والآخر صحي، وربما يكون ثالثهما اجتماعي. فأحياناً، تتم مهاجمتها كمؤسسة دولية تُعنى بشؤون الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية على وجه الخصوص من قبل المجتمع المحلي الذي لا يدرك طبيعة الدور الذي تقوم به، كونها مؤسسة شريكة لجمعية الهلال الأحمر الفلسطيني، وليست جهة ذات سلطة إلزامية لأطراف النزاع. وفي ضوء هذه التحديات، وجب على اللجنة الدولية

للصليب الاحمر القيام بمهامها في سياق اجتماعي، وسياسي، في ظل تفشي مرض(كوفيد 19)، ووفقاً للمبادئ السبعة السابق ذكرها.

مشكلة الدراسة

وعليه تتمثل المشكلة البحثية لهذه الدراسة في السؤال الرئيسي التالي: **كيف تُوظف اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في فلسطين المحتلة أساليب الاتصال البصري لتعزيز صورتها الذهنية كمنظمة إنسانية من خلال الصور الرقمية في منشوراتها على صفحتها على موقع فيسبوك خلال فترة انتشار(كوفيد 19)؟**

وقد تفرع من هذا السؤال الرئيسي عدة أسئلة:

1- ما العناصر الفنية وأساليب الجذب المستخدمة في الصور موضوع الدراسة؟

2- ما أبرز الدلالات والإيحاءات والمعاني التي تحملها الصور موضوع الدراسة؟

3- ما أبرز المضامين الإنسانية والعاطفية في السياق المجتمعي والثقافي والصحي التي تتضمنها الصور موضوع الدراسة؟

4- ما الاستمالات المستخدمة في الصور موضوع الدراسة؟

5- ما الأثر المتوقع للصور الرقمية موضوع الدراسة؟

أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى معرفة كيفية توظيف أساليب الاتصال البصري في العلاقات العامة الرقمية للجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في فلسطين المحتلة من أجل تعزيز صورتها الذهنية كمنظمة إنسانية.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في الجوانب الآتية:

الأهمية النظرية: تنبع أهمية الدراسة في كونها الدراسة الأولى على المستوى الفلسطيني والعربي، في حدود علم الباحثة، التي تركز على دراسة دلالات التقنيات الجمالية ودورها في الإقناع البصري وتوظيفها في العلاقات العامة الرقمية للمنظمات غير الحكومية، وذلك لما للإقناع البصري من أهمية في الواقع الاجتماعي، وبخاصة مع التطور التكنولوجي المعاصر في مجال التواصل. كما تنبع أهمية هذه الدراسة من خلال ما يمكن أن تتوصل له من نتائج وتوصيات قد تفيد دوائر وممارسي العلاقات العامة الرقمية حول العالم.

الأهمية النظرية: تنبع أهمية الدراسة في كونها الدراسة الأولى على المستوى الفلسطيني والعربي في حدود علم الباحثة، وتعد هذه الدراسة مهمة كونها دراسة رائدة في مجال التواصل البصري والعلاقات العامة حيث أنها تركز على أثر الصور الفوتوغرافية المستخدمة في عمل المؤسسات غير الحكومية على نظرة الجمهور تجاه المنظمات الإنسانية وذلك بدراسة دلالات التقنيات الجمالية ودورها في الإقناع البصري، وذلك لما للإقناع البصري من أهمية في الواقع الاجتماعي، وبخاصة مع التطور التكنولوجي المعاصر في مجال الاتصال والتواصل. كما تنبع أهمية هذه الدراسة من خلال ما يمكن أن تتوصل له من نتائج وتوصيات قد تفيد دوائر وممارسي العلاقات العامة الرقمية حول العالم.

الأهمية التطبيقية: قد تسهم هذه الدراسة في تحسين جودة الصور المنشورة من قبل المنظمات غير الحكومية، وتوظيف أشخاص متخصصين ومبدعين في التصوير الفوتوغرافي للقيام بمهمة التصوير لصالح الأشخاص أو المنظمات، وبالتالي قد تُسهم في تطور استخدام تقنيات الإقناع البصري في مختلف وسائل الاتصال، وفي مختلف المجالات.

مصطلحات الدراسة

توسعت الباحثة في شرح بعض المفاهيم مثل الإقناع والعلاقات العامة.. الخ في فصل أدبيات الدراسة.

وسيتم في الجزء تعريف المصطلحات التي لم يرد تعريفها في الأدبيات.

1- ممارس العلاقات العامة إجرائياً: هو الشخص الذين يقوم بأعمال تصنف على أنها مهام تابعة لمهنة العلاقات العامة.

2- الإقناع: هو عبارة عن "عمليات فكرية وشكلية يحاول فيها أحد الطرفين التأثير على الآخر وإخضاعه لفكرة ما" (بركات، 2016، ص26). فالإقناع عميلة لا تحتاج الى قوة جسدية، وإنما إلى قوة فكرية وإبداعية، حيث تتم مخاطبة العقل أو العاطفة، أو كليهما من أجل إحداث التأثير المطلوب. وغالباً ما يحدث الإقناع بطريقة غير مباشرة، خصوصاً في المواد المرئية، مما يؤدي إلى إحداث تغيير في المواقف والأفكار والسلوك لصالح من قام بعملية الإقناع.

3- الإقناع البصري (تعريف اجرائي): استخدام معاني ومدلولات تشكيل التكوين في الصورة الرقمية من إضاءة، وألوان، ولغة جسد، وحركة وخطوط، ورموز ثقافية، ودينية..الخ للتأثير على أفكار الجمهور، وسلوكهم، أو الإثنين معاً.

4- مرض (كوفيد-19): وهو مرض معد تحول تفشيه إلى جائحة اجتاحت معظم بلدان العالم. سببه نوع من فايروسات كورونا اكتشف في (2019)، وتتمثل أعراضه الأكثر شيوعاً في: السعال الجاف، والحمى، وكذلك الإرهاق. وقد يصاب المرضى بآلام الحلق، والإسهال، واحتقان الأنف، والآلام والأوجاع المختلفة، بالإضافة إلى فقدان حاسة الشم أو التذوق أو كليهما، وظهور طفح جلدي، وتغير لون أصابع اليدين أو القدمين. وتتفاوت الإصابة بالأعراض وشدتها من شخص لآخر، فبينما يتعافى نحو (80٪) من المرضى دون الحاجة لتدخل طبي خاص، إلا أن هذه الأعراض تشتد لدى شخص من بين (5) مصابين بالمرض ليصاب المريض بصعوبة في التنفس تستدعي تدخلاً طبياً خاصاً، عدا عن إمكانية الإصابة بمضاعفات وخيمة بسبب المرض، خصوصاً فئة كبار السن، ومن لديهم مشاكل صحية، حيث يمكن أن يؤدي هذا المرض إلى الموت. يُذكر أن هذا المرض لم يكن معروفاً قبل بدء تفشيه في مدينة (ووهان) الصينية في كانون الأول لعام 2019 (منظمة الصحة العالمية، 2021).

5- الصورة الفوتوغرافية الرقمية: تشير إلى "أحد الابتكارات التي توصل إليها الإنسان ليحصل بها على شكل متماثل لشيء معين" (بوداد،2014، ص91)، وهي الطريقة المبتكرة من قبل الإنسان لتوثيق شيء ما بصرياً باستخدام آلة التصوير (الكاميرا).

الإطار النظري ومراجعة الأدبيات

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على تحليل الخطاب البصري بالتحليل السيميائي لمفاهيم جمالية محددة للصورة الرقمية، وعلى أساس نظرية التأطير، ونظرية التوافق/ التنافر المعرفي، والمزج بين نظريتي تدفق المعلومات على مرحلتين، ونظرية ترتيب الأولويات (وضع الأجندة): بحيث وجدت الباحثة بأنها تتكامل في تشكيل إطار مرجعي لموضوع البحث، وأنها تعد مداخل متعددة للإحاطة بتحليل الموضوع ونتائجه.

- نظرية التوافق/ التنافر المعرفي: ترى هذه النظرية بأن المُشاهد يميل إلى التوافق، واحترام اللقطات التلفازية التي تتوافق مع أفكاره ومعتقداته (مكاوي والسيد، 1998). ويرى عبد الحي (2018) بأن نظرية التوافق/ التنافر المعرفي تسعى إلى الكشف عن ذكاء المرسل وكفاءته عند اختيار المشهد البصري بما يحقق جذب المشاهد، أو نفوره. وترى الباحثة بأن هذه النظرية مفيدة في هذه الدراسة للكشف عن أبرز المضامين، والمواضيع في الصور محل الدراسة في ضوء السياق المجتمعي والثقافي، حيث من المفترض أن الصور التي تنشرها اللجنة الدولية تتوافق مع أفكار الجمهور وميوله ومعتقداته.

- نظرية التأطير: طُرح مفهوم التأطير لأول مرة من قبل (Gregory bateeson) في عام (1972) الذي عرف الأطر النفسية على أنها الحدود المكانية، والمؤقتة لعدد من الرسائل التفاعلية (Bateson,1972). ويرى (Entman) بأن مفهوم التأطير يتضمن كل من الانتقاء والبروز بصفة جوهرية (Nabi, 2003)، وهو استخدام آلية محددة عند الحديث عن قضية، أو حدث ما بانتقاء مقصود، وبجعله أكثر ظهوراً في اللقطة (مكاوي والسيد، 1998). أي التركيز على جوانب معينة في

حدث أو قضية ما (أحمد، 2009). وترى الباحثة بأن استخدام نظرية التأطير في هذه الدراسة مفيد للكشف عن المحتوى العام للصورة وتفسير هذا المضمون وفق أفكار واتجاهات، ومبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر.

- نظرية تدفق المعلومات على مرحلتين (The Two Step-Theory): وهي في الأساس نظرية حول قادة الرأي وكيف يؤثرون على المجتمع (liu, 2007). فهي نظرية تصور انتقال المعلومات من مصدر، ثم إلى قادة الرأي الذين يتبنونها، أو يعارضونها للتأثير في أتباعهم. وترى الباحثة أن استخدام هذه النظرية يُسهم في الكشف عما إذا كانت اللجنة الدولية للصليب الأحمر استخدمت قادة الرأي والمؤثرين في الإقناع من خلال الصور أم لا، ومعرفة نوعية المعلومات المنشورة.

- نظرية ترتيب الأولويات (وضع الأجندة) (Agenda setting theory): حيث يعرفها الحقيل (2013) بأنها عملية تتم في إطار زمني معين، بحيث تقوم وسائل الإعلام بتسليط الضوء على القضايا التي تعنى بها، وتراها ذات أهمية، وبالتالي فإن جمهور هذه الوسائل سيركزون إنتباههم على هذه القضايا، وعليه، يصبح هناك تشابه أو تطابق بين أولويات وسائل الإعلام وجمهورها (ص41). وترى الباحثة أن استخدام هذه النظرية يُسهم في الكشف عما إذا كانت اللجنة الدولية للصليب الأحمر قامت بتكرار نشر صور وفق أولويتها هي ومعرفة أهم القضايا لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر.

وحيث أن الخطاب البصري هو مفهوم ارتكزت عليه هذه الدراسة، فقد وجدت الباحثة أنه من الملائم تعريفه في سياق الحديث عن الإطار النظري:

الخطاب البصري، عرفه محمود (2020) بكونه مقاربة تحليلية كيفية نقدية تختبر تأثيرات مجتمعية ثقافية معرفية شاملة على إنتاج الخطاب وبنائه وبناء المعاني والدلالات فيه" (ص23). فالخطاب البصري له مكونان، هما: لساني لغوي، وأيقوني بصري (قحلوص، 2018). وقد برز الخطاب البصري في عصر بما بعد الحداثة. ويفترض هذا النوع من التحليل أن من يصنع الصور يصنع السلطة. فهو يسهم في

تشكيل توجهات الجمهور وفقاً لما يتلقونه من رسائل. وكثيراً ما توظف مختلف الكيانات، والمؤسسات، والصحف الصور للتأثير على الجمهور (luds, noth, fahlenbrach, 2014). فالخطاب البصري تحكمه أهداف منتج الخطاب باستخدام أساليبه الفنية لإنتاج الدلالة والمعنى، ومن ثم تحقيق التأثير على الجمهور (محمود، 2020). ولهذا، يحتل الخطاب البصري مكانة كبيرة في الدراسات الفنية، والمرئية. وعندما يرتبط بالسيميائية ينتج معانٍ ومفاهيم عديدة (قحلوص، 2018).

وفي هذه الدراسة، تستند الباحثة إلى بعض العناصر المهمة عند تحليل الصورة الرقمية للوقوف على المعاني والدلالات التي تعبر عنها، وهي: الإضاءة، التكوين في الصورة، والذي يضم زاوية التقاط الصورة، والألوان، وكذلك المجال الإدراكي للصورة من حيث اتجاه الموضوع أو الأشياء، وتوزيع الأوزان، والعناصر، واختيار أماكنها، ومستوى الأفق، ونظرة العين، وحركة الجسد، وكذلك وجود أيقونات ثقافية خاصة. ويمكن إضافة أو حذف عنصر أو أكثر بسبب طبيعة تكوين الصورة نفسها، ونوعها، ومدى إسهام هذه العناصر بالرسائل الإقناعية.

كما تستند الباحثة في هذه الدراسة على مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر السبعة المذكورة آنفا.

الدراسات السابقة

تستند هذه الدراسة إلى عدد من الدراسات السابقة، مقسمة إلى ثلاثة محاور، هي: محور التصوير الفوتوغرافي، ومحور سيميائية الصورة ودلالات الرموز، ومحور دور وسائل الإتصال الإلكتروني في تعزيز الصورة الذهنية.

المحور الأول : التصوير الفوتوغرافي

- دراسة المحمودي، سعيد، ومادي، (2019) بعنوان **"مجالات الضوء وتركيز الوضوح في التصوير الفوتوغرافي الرقمي"** حيث هدفت الدراسة إلى التعريف بمفهوم (The Focus)، أي تركيز الوضوح، وكيفية عمله في التصوير، ومعرفة الاختلاف بين الصورة الرقمية والصورة الفوتوغرافية الكلاسيكية،

وتوضيح العلاقة بين الضوء والصورة الرقمية. وقد قام الباحث بجمع معلوماته من مصادر متعددة للإجابة عن سؤاله البحثي، وتوصل إلى مجموعة من النتائج، من أهمها: أن التصوير الرقمي يوفر ركيزة غنية للأنظمة الفوتوغرافية الجديدة، وضبط التركيز التلقائي كثيرا، ما يخلق مشاكل في التصوير. ويعد التدريب مهماً للمصور الفوتوغرافي. والمصور ذو الخبرة في التصوير له مكانته في عالم الصورة، فهو يعرف كيف يلتقط صورة، حتى مع وجود أدوات ذكية لدى جميع المصورين.

- دراسة مادي (2015) بعنوان **"أبعاد الصورة ودلالتها الفلسفية"** حيث هدفت الدراسة إلى توضيح مفهوم الصورة، وسرد القيم الدلالية والتأويلية للصورة. وقد قام الباحث بجمع معلوماته من مصادر متعددة للإجابة عن سؤاله البحثي. وقد انتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، منها أنه يمكن للصورة أن تمتص، وأن تكيف نفسها مع أي معنى نرغب بإسقاطه عليها. وبسبب اختلاف الحقول المعرفية ،فإن للصورة تأويلات مختلفة، وللألوان والضوء والخطوط والأشكال أهمية في بناء معاني الصورة.

المحور الثاني: سيميائية الصورة ودلالات الرموز

- دراسة كعيبش (2017) بعنوان "**سيميائية الصورة في التعليم الابتدائي**" حيث هدفت هذه الدراسة إلى معرفة أهمية الصور في الكتب المدرسية الجزائرية في التعليم لطلاب المرحلة الابتدائية. وقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في دراستها، واختارت التحليل السيميائي لعينة من الصور من كتب: كتابي في اللغة العربية، التربية الإسلامية، التربية المدنية لطلاب السنة الأولى في التعليم. وتكونت العينة من أربعة صور، هي: تعرف على عائلتي، وأحمد في المدرسة، وفي الحقل، وبلادنا الجميلة، والتي جرى اختيارها من ثمانية محاور، هي: عائلتي، والمدرسة، والحي والقرية، والرياضة والتسلية، والبيئة والطبيعة، والتغذية والصحة، والتواصل، والموروث الحضاري. وانتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، منها أن الصورة تعتبر من أهم الوسائل الإقناعية في التعليم، وهي مستمدة من بيئة الطالب المحلية، كما أن النشاطات في الكتاب تعتمد بشكل كلي على الصور الملونة لتساعد الطلبة على التعبير عن الصور بلغتهم وقدراتهم اللغوية لتقويمها. إلا أن الصور المصاحبة للنصوص تجسد جزءاً من

النص فقط مما يضع الصورة في موضع ثانوي مقابل النص المرفق، وبعض هذه الصور بدت بعيدة إلى حد ما عن طبيعة النص المرفق لها، ولكنها تسعى لمساعدة الطلبة في استيعاب الفكرة العامة أو حتى الجزئية من النص.

- دراسة (Leon,2017) بعنوان: **سيميائية التصوير الفوتوغرافي نحو التأويلات الموضوعية** حيث ركزت هذه الدراسة على تفسير معنى الصورة، ومعرفة الرسائل، والرموز الموجودة فيها، وتفسيرها من خلال اقتراح أداة تحليل سيميائي يعتمد على التطورات الجديدة في العلوم المختلفة كعلم النفس الإدراكي، وعلم الأعصاب، وعلم الأحياء، بالإضافة الى الألوان، وبالاستناد إلى الأدوات والتقنيات الحديثة. ويرى هذا النوع من التحليل أن المعنى الفعلي للصورة كفن، أو تصميم مشفر، يكمن في تحليل التكوين، وعناصر الصورة المرئية الرسمية، وهي: الإطار، وزاوية إلتقاط الصورة، وسرعة الغالق، وعمق الميدان، والمتعلق بفتحة العدسة، والبعد البؤري، والحبوب أو الضوضاء أو النقاط المتعلقة ب (ISO)، والإضاءة، والهيكل الهيكلي للإطار (Skeleton of the Frame Structural)، وهو المجال الإدراكي للصورة من حيث الإيقاع، واتجاه الموضوع أو الأشياء، وتوزيع الأوزان والعناصر، وتحديد نقاط التلاشي، والمنظور، وقاعدة الأثلاث أو النسبة الذهبية، وتحليل العلاقات بينها بناء على ردود الفعل الانفعالية على قطعة ما، مع الأخذ بالاعتبار الرموز الثقافية، على العكس من وجهات التأويلية الأخرى، التي تركز بشكل كبير على السيرة الذاتية، والسياق الاجتماعي والثقافي للفنان نفسه. وقد قسم الباحث التحليل الى نوعين، هما: تأويل الوظيفة الجمالية (function Aesthetic)، وهي الهوية العاطفية للعلامات والأشكال داخل التكوين، والتي تعطي معان مختلفة، كالغموض أو العدائية وغيرها، والوظيفة الفطرية (phatic function) المستندة إلى لغة الجسد أو السلوكيات الرسمية، والطقوس الدينية، والزواج وغيره، وزاوية النظر لغرض توليد المشاعر المختلفة. وعليه، يمكن قراءة الصورة عاطفياً. كما تطرق الباحث إلى القراءة التقليدية السيميائية والتي تشير إلى ما يفهمه المشاهد بوعي، حيث يتم ترميزه في رمز يشاركه المشاهد مع المصور بناء على الوظيفة الدلالية، والوظيفة التفسيرية،

والوظيفة القيادية، والبعد الذاتي، والدلالات الرمزية، وقد قام الباحث بتحليل عينتين من الصور الفوتوغرافية بأداة التحليل السيميائي المقترح في الدارسة، والتحليل السيميائي التقليدي للمقارنة بينهما. وقد انتهت الدراسة بمجموعة من النتائج:، كان أهمها أن استخدام التحليل المقترح في الدراسة يمكننا من فهم معنى الأعمال الفوتوغرافية المختلفة بموضوعية. وهناك أهمية لمعرفة التحليل السيميولوجي في فنون التصوير الفوتوغرافي وتطبيقه، والتصميم لأنه يمكننا من توقع كيفية تفاعل جمهورنا مع الصورة التي سنقدمها. وهذا سيمكننا من إجراء التعديلات اللازمة في التكوين بحيث يكون مفهوماً بالطريقة التي نريدها، ويكون له التأثير الذي نريده. ويخضع هذا النوع من أداة التحليل السيميائي إلى التغييرات مع استمرار ظهور بيانات جديدة من الأعمال التجريبية المختلفة من قبل الباحثين في المجالات ذات الصلة، كعلم الأحياء، وعلم الأعصاب، وفسيولوجيا الرؤية، وغيرهم، لأن هذا النوع من التحليل السيميائي ما زال في مراحله المبكرة.

- دراسة (Njiric & Miloslavic 2016) بعنوان **:التأثير السيميائي في الاتصال المرئي** حيث هدفت الدراسة إلى محاولة تعريف مصطلح سيميائية الصورة وتلخيص تطبيق التحليل السيميائي لفهم الصورة في سياقات مختلفة، وذلك بافتراض أن رمزية الصور العامة المعروضة للجمهور تختلف عن تلك المخصصة للجمهور المتخصص. وبعد عرض المناهج المستخدمة في تحليل سيميائية الصور، رأى الباحث أن هذه الإعدادات الأساسية تسبب مشاكل في تحليل الصور. فالمعنى يمكن تفسيره بعدة طرق، ولكن عندما يتعلق الأمر بعلامات معينة، يتم الاتفاق على الرمزية المعروضة، ويقرأ الجميع مثل هذه الصور بنفس الطريقة. ولكن هذه الرموز لا تنطبق على التصوير الصحفي أو اللوحات الإعلانية بنفس الطريقة. ولإثبات هذا، قام الباحث بتحليل أربعة عينات من الصور البصرية الممثلة لأربعة تقسيمات للصور، وهي: الصور المركبة المستخدمة في الإعلانات، حيث قام الباحث بتحليل صورة مركبة إعلانية لشركة (Arena) لملابس السباحة كمثال، والصور المستخدمة في التلاعب في الرأي العام، حيث قام الباحث بتحليل صورة لجندي أمريكي في أفغانستان. وأما عن الصور الفنية، فقد

قام الباحث بتحليل صورة للمصور (Adrian Limani) وأما اللوحات الفنية فقام الباحث بتحليل لوحة القبض على المسيح للفنان (Michelangelo). كما وضع نموذجاً، كمثال، للتحليل على فك رموز التصوير في العينات التي تم تحليلها يتكون من الهدف من الصورة والرموز المستخدمة والمشاعر، وكذلك الأثر المتوقع. وقد خلصت الدارسة إلى مجموعة من النتائج، وهي: يتم تكييف رمزية الصور الفوتوغرافية التي يتم اختيارها مع الغرض الذي يجب أن تحققه الصورة، وأن الصور المستخدمة كإعلانات بحيث تكون مبدعة بصرياً لها دوراً أساسياً في جذب انتباه الجمهور ليتابع فيما بعد تلقي الرسائل، والتي لا تقدم واضحة ومباشرة. وكذلك الصور المستخدمة في الحملات العامة يجب أن تكون ملفته، والسمة المشتركة لجميع هذه الصور الفوتوغرافية هي تشجيع المشاهد على القيام برد الفعل المطلوب، وبعبارة أخرى التلاعب بالرأي العام. من ناحية أخرى، يوفر التصوير الفوتوغرافي الفني واللوحات الفنية الفرصة للمشاهد بالتفكير في الاستنتاجات الخاصة، وذلك لأن هذا الفن يُعرض للمهتمين به ومن يقررون تخصيص وقت للتفكير فيه. فالفنان لا يحتاج إلى أشخاص يفكرون في استنتاجات مماثلة لهم، بل هي فرصة لأن يفكر المتلقي باستنتاجاته الخاصة. إلا أن هناك فرقاً في التصوير الفوتوغرافي الفني مع غيره، فهو يسمح بالتأثير على العواطف المختلفة، وإرسال رسائل واضحة وإمكانية الفهم. ومن النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة أنه يمكن قراءة الأعمال الفنية والإعلانات بطرق مختلفة بالاعتماد على أمور مسبقة، مثل معرفة العلامة التجارية أو الاهتمام بها، أو الإدراك الذاتي. وهناك العديد من المتغيرات التي تؤثر على إمكانية فك التشفير. وأخيراً، فإن الذي يربط بين الفن والإعلان أنهما يظهران للجميع.

- دراسة الخطيب (2016) بعنوان **"دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي إسماعيل شموط"** حيث هدفت هذه الدراسة إلى دراسة وتحليل دلالات الرموز في خمس لوحات للفنان التشكيلي الفلسطيني إسماعيل شموط بين الأعوام (1953-2000) من أجل إفادة المهتمين بالفنون التشكيلية والفن البصري. وقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في دراسته، وكان اختياره لعينة البحث

اختياراً قصدياً لخمس لوحات رسمها الفنان في الأردن، وذلك لتوافق هذه اللوحات مع مشكلة الدراسة وأهدافها، ولإعجاب الباحث بهذه اللوحات. وهذه اللوحات هي: لوحة إلى أين، ولوحة إرادة الحياة أقوى، ولوحة عروسان على الحدود، ولوحة تحية للشهداء، ولوحة أحلام الغد. وانتهت الدراسة بمجموعة من النتائج كان أهمها: استخدم الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط عدداً من الرموز في لوحاته التشكيلية جميعها. كما قام بتكرار بعض هذه الرموز للتأكيد على فكرة معينة، مثل: عناصر زهور شقائق النعمان، وشجرة الزيتون، والرجل العجوز، والطيور، والمرأة الفلسطينة بالثوب الأبيض، وغيرها. وقد دلت معظم الرموز على حلم العودة للوطن، والعيش بسلام، والنصر، فكان استخدام شقائق النعمان، وباقة الورد الحمراء، والخلفية الحمراء، والثوب الفلسطيني المطرز باللون الأحمر كدلالات رمزية لدم الشهداء، والتضحية. وأما استخدام الثوب الفلسطني الأبيض، وشجرة الزيتون، والحمامة البيضاء، وكذلك الطيور كدلالات رمزية للعودة للوطن والعيش فيه، والسلام. واستخدم الفنان الحشود، وأطفال الانتفاضة، والرمح، والنار، والجموع حول سارية العلم كدلالات رمزية على الإصرار على الموقف الشعبي الواحد، والمقاومة.

- دراسة سليمان (2014) بعنوان **"مدخل الى مفهوم سيميائية الصورة"** حيث هدفت الدراسة إلى الإيجاز في التعرف على علم الدلالة وعلم السيميائيات، وتسليط الضوء على سيميائية الصورة للمساهمة في تكوين وعي بصري، وكذلك الإلمام الثقافي حول لغة الصورة. وقد قام الباحث بجمع معلوماته من مصادر متعددة للإجابة عن سؤاله البحثي. وانتهت الدراسة بمجموعة من النتائج، أهمها أن الدراسات التي تختص بعلم الدلالة قديمة، ولكن ولادة علم الدلالة الذي يختص بمجال المعنى باللغة كان في عام (1897) على يد عالم اللغة بريال. وتشتمل الصورة على مجموعة من الرموز والعلامات والقواعد والدلالات التي تكون لها جذور مجتمعية، وأن معرفة هذه العلامات وفهمها، بالإضافة إلى الرموز، تمكننا من التعرف على سيمائية الصورة ،أي قراءتها ومعرفة معانيها. وتعد الصورة أداه تعبيرية لتجسيد عدد من المعاني والأفكار، وكذلك الأحاسيس. كما تعد سيمولوجيا الصورة جزءاً من علم

السيميولوجيا. ورغم اختلاف الآراء عند بعض الكتاب، فإن السيميولوجيا مرادفة في المعنى ل(السيميوطيقا). وقد نشأت السيميولوجيا في عام (1964) عندما طبق بارث منهجية التحليل السيميولوجي للصورة، وقد كان أول من فعل هذا.

المحور الثالث: دور وسائل الاتصال الالكتروني في تعزيز الصورة الذهنية

- دراسة عبد الأمين (2018) بعنوان **"التكنولوجيات الجديدة للإعلام والاتصال ودورها في تحسين الصورة الذهنية للمؤسسة الإعلامية"** هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على بعض الوسائل والتقنيات التكنولوجية المستخدمة في المؤسسة محل الدراسة، ومعرفة مدى تأثير التكنولوجيا على تحسين وتغيير الصورة الذهنية للمؤسسة، ومعرفة انطباعات المبحوثين عن الصورة الذهنية للمؤسسة محل الدراسة، وكذلك معرفة العناصر المُشكلة للصورة الذهنية، ومدى تأثير التكنولوجيا على سلوك جمهور المؤسسة. واستخدم الباحث المنهج الوصفي، واعتمد على الملاحظة كأداة بحثية ثانوية لملاحظة ردود أفعال المبحوثين، وذلك في المرحلة الاستطلاعية. كما اعتمد الباحث على الاستبيان كأداة بحثية، حيث صمم استبيانين لمجتمع دراسته المتكون من شقين، الأول: القائمين بالاتصال في المؤسسة، والثاني: الجمهور الخارجي للمؤسسة. وقد اشتملت الدراسة على عينتين مختلفتين بسبب تقسيم مجتمع البحث إلى قسمين، فتم أخذ العينة الأولى من مجتمع الدراسة الأول، وهو موظفي المؤسسة، وضمّت عينة قوامها (25) من أفراد الجمهور الداخلي من صحفيين وإداريين، فيما اشتملت العينة الثانية من مجتمع الدراسة الثاني على (50) فرداً من الجمهور الخارجي للمؤسسة، وهم الذين يقومون باستخدام التكنولوجيا الجديدة في التواصل مع المؤسسة. وانتهت الدراسة بمجموعة من النتائج، كان أهمها أن التكنولوجيات الجديدة للاتصال والإعلام تساعد في تحسين الصورة الذهنية للمؤسسة لدى جماهير المؤسسة الداخلية والخارجية، وأن جميع التطبيقات التكنولوجية الحديثة للاتصال والإعلام تقدم برامج تساعد في تحسين الصورة الذهنية لمؤسسة النصر. ويظهر في النتائج بأن المؤسسة تهتم بجميع وسائل

الاتصال من أجل تلميع صورتها الذهنية، وتحاول المؤسسة التواصل مع جماهيرها بشكل مستمر لتلبية رغباتهم وفهم احتياجاتهم.

- دراسة حسين (2016) بعنوان "**دور مواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل الصورة الذهنية لدي الشباب الجامعي تجاه المؤسسات المعنية بالحج - دارسة ميدانية**" هدفت الدراسة إلى التعرف على أكثر الخدمات المقدمة من قبل وزارة الحج السعودية على مواقع التواصل الاجتماعي (فيس بوك Facebook) و(توتير Twitter) من وجهة نظر عينة الدراسة. كما هدفت الدراسة إلى معرفة مدى تأثير تنوع الخدمات المقدمة من وزارة الحج السعودية المعلن عنها على مواقع التواصل الاجتماعي (فيس بوك Facebook) و(توتير Twitter) على الصورة الذهنية لدى عينة الدراسة تجاه وزارة الحج، وكذلك معرفة المقترحات من عينة الدراسة من أجل التحسين. وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي، واختارت عينة دراسة عمدية-من الشباب الجامعي في جامعة ام القرى بمكة المكرمة من المرحلة العمرية (18-21) بواقع (400) مفردة من الذكور والإناث. كما استخدمت الباحثة أداة الاستبيان، وانتهت بمجموعة من النتائج منها أن ترتيب الخدمات المقدمة من وزارة الحج السعودية على مواقع التواصل الاجتماعي (فيس بوك Facebook وتوتير Twitter) من وجهة نظر عينة الدراسة على النحو التالي: هي خدمة تنبيه الحجاج على الأخطاء التي يمكن أن يقعوا فيها أثناء أداء مناسك الحج، تليها خدمة وضع وتنفيذ الخطط الهادفة إلى إرشاد وتوعية الحجاج لاتباع الطرق الصحيحة عند أداء المناسك الخاصة بالحج، تليها خدمة عرض نشرات بلغات مختلفة، تليها خدمة عرض فيديوهات بلغات مختلفة لتوعية الحجيج، وتليها، كخدمة في المرتبة الخامسة، خدمة عرض الندوات والمحاضرات والخطب التي تلقى في أماكن تجمع حجاج بيت الله الحرام والمساجد، ثم في المركز الأخير جاءت خدمة عرض كيفية الاتصال بمراكز التوجيه والتوعيه والفتوى في مختلف أماكن الحج. وأما من جهة تأثير تنوع الخدمات على الصورة الذهنية تجاه وزارة الحج لدى عينة الدراسة فقد كان تأثيراً متوسطاً فقد وضعت الدراسة ثلاثة مستويات للتأثير، وفي المرتبة الأولى كان التأثير "متوسط"،

يليه التأثير" قوي"، ثم التأثير "ضعيف" في المرتبة الثالثة. كما اقترحت العينة للتحسين، التوسع في استخدام مواقع التواصل بإضافة (الانستغرام) و(السناب شات) وكذلك الدقة في اختيار الشيوخ والواعظين الذين يستطيعون استخدام هذه المواقع، وتخصيص أشخاص للرد الآني للمعتمرين والحجيج على هذه الصفحات.

- دراسة عبد الوهاب (2016) بعنوان "**مقاطع الأحداث الإرهابية المصورة على الإنترنت ودورها في تشكيل الصورة الذهنية للمنظمات الإرهابية لدى عينة من الشباب الجامعي**". وقد هدفت هذه الدراسة إلى معرفة مختلف التأثيرات التي تكون الصورة الذهنية لدى الشباب المتابع لمقاطع فيديو تخص الأحداث الإرهابية، وعلاقة هذه التأثيرات بالصورة الذهنية المتكونه تجاه المنظمات الإرهابية. وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي، واختارت عينة دراسة عمدية من الشباب الجامعي في جامعتي عين شمس والقاهرة للمرحلة العمرية (17-23) سنة بواقع (400) مفردة من الذكور والإناث. كما استخدمت الباحثة أداة الاستبيان، وانتهت إلى مجموعة من النتائجن منها: ارتفاع نسبة الشباب المتابعين بشكل دائم لصحافة الفيديو، ووجود علاقة بين اتجاهات الشباب حيال المنظمات الإرهابية وبين الصورة الذهنية، ووجود علاقة بين الخصائص الديموغرافية لعينة الدراسة وبين الصورة الذهنية تجاه هذه المنظمات، وشكلت غالبية الصور الذهنية طابعاً سلبياً تجاه هذه المنظمات.

التعليق على الدراسات السابقة

- في محور التصوير الفوتوغرافي: استطاعت الباحثة الاستفادة من الدراسات السابقة في هذا المحور بالتعرف على علم التصوير الفوتوغرافي وفهمه، حيث تتفق الدراسة الحالية مع دراسة المحمودي، سعيد، ومادي، (2019) ودراسة مادي (2015) حول أهمية الصورة الفوتوغرافية، وأن للصورة دلالات ومعان التي يجب البحث فيها. وتختلف الدراسة الحالية للباحثة مع هاتين الدراستين في المنهجية ومجتمع الدراسة والأداة والعينة.

- في محور السيميائية وتحليل الرموز: استطاعت الباحثة الاستفادة من الدراسات السابقة في هذا المحور لفهم السيميائية وكيفية التحليل والأساليب المتبعة لدى الباحثين. وعليه، تتفق الدراسة الحالية مع دراسة الخطيب (2016) ودراسة كعيبش (2017) ودراسة (Leon 2017) ودراسة سليمان (2014) ودراسة (Njiric & Miloslavic 2016) باستخدام أداة التحليل السيميائي. كما استخدمت الباحثة الجدول المقترح من الباحث في دراسة (Njiric & Miloslavic 2016) لفك رموز التصوير في العينات. وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة الخطيب (2016) ودراسة كعيبش (2017) ودراسة (Njiric & Miloslavic,2016) في المنهجية المستخدمة، بينما تختلف مع دراسة (Leon 2017) ودراسة سليمان (2014) في المنهجية. وتختلف هذه الدراسة مع جميع الدراسات السابقة في اختيار مجتمع الدراسة، وتختلف مع دراسة كعيبش (2017) ودراسة Leon) (2017ودراسة سليمان (2014) في اختيار العينة. وتتفق هذه الدراسة مع دراسة الخطيب (2016) في اختيار العينة والتي يمكن أن تحتوي على لوحات، وتتفق مع دراسة Njiric &) (Miloslavic,2016 في اختيار العينة، مع استثناء الإعلانات.

- وفيما يتعلق بمحور دور وسائل الاتصال الالكتروني في تعزيز الصورة الذهنية، تم استخدام هذا المحور في سعي الباحثة لربط تأثير الصورة في مواقع التواصل على الصورة الذهنية، ولكن لم تجد الباحثة دراسات سابقة في هذا المجال بشكل خاص، وقد استطاعت الباحثة الاستفادة من الدراسات السابقة في هذا المحور لفهم دور وسائل الاتصال الالكتروني في تعزيز الصورة الذهنية والتأكيد عليه، خصوصاً الفيسبوك. وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة عبد الأمين (2018) ودراسة حسين (2016) على دور وسائل التواصل الاجتماعي والتكنولوجيا في تعزيز الصورة الذهنية للمؤسسة واختيار الفيسبوك لدراسته وباستخدام المنهجية. وتختلف عن هاتين الدراستين بأداة التحليل السيميائية، واختلاف العينة، وكذلك مجتمع الدراسة وتحديدها الفيسبوك فقط من وسائل التواصل الاجتماعي لدراسته. وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة عبد الوهاب (2016) حول دور الصورة في وسائل التواصل في تعزيز الصورة

الذهنية، وتختلف عن هذه الدراسة بأداة التحليل، والعينة، والتطرق للصور الرقمية وليس (الفيديو)، وتحديد (الفيسبوك) من وسائل التواصل الاجتماعي لدراسته.

الفصل الثاني

أدبيات الدراسة

العلاقات العامة نشأتها ومفهومها

ظهرت العلاقات العامة في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو المكان الذي تطورت فيه من مجرد ممارسة إلى علم قائم بحد ذاته يتم تدريسه في الجامعات والمعاهد في مختلف دول العالم. ويعود الفضل إلى (إيفي لي)، الملقب برائد العلاقات العامة، في إرساء قواعد مهنية لممارسة العلاقات العامة. كما يعد (إدوارد بيرنيز) من أوائل الرواد في حقل العلاقات العامة، والذي وظف علم النفس في هذا الحقل مستخدماً أفكار (سيمغوند فرويد) –عالم النفس الشهير– عن السلوك والدوافع الخفية واللاوعي، بالإضافة إلى الرغبات البشرية (فرجاني، 2018).

تعريف العلاقات العامة

وردت عدة تعريفات للعلاقات العامة، لعل أبرزها التعريف الرسمي لمعهد العلاقات العامة البريطاني، والذي يُعرفها على أنها جهد متواصل ومتعمد، يقوم على التخطيط من أجل بناء التفاهم المشترك بين المنظمة وجمهورها والمحافظة عليها (مطاوع، 2019). كما نجد بأن (سكوت) و(آلن) يعرفان العلاقات العامة على أنها جهد مخطط عبر الأداء الناجح والاتصال باتجاهين من أجل الوصول إلى التأثير في الرأي العام (جرادات، والشامي، 2019). ولا تقف تعريفات العلاقات العامة عند هذا الحد، فثمة تعريفات ركزت على كون العلاقات العامة عملية اتصالية، بينما ركزت تعريفات أخرى على العلاقات العامة كوظيفة إدارية، فيما ركزت أخرى على طبيعية العلاقات العامة لتلك المنظمات في المجتمع كمنظمات خاصة وعامة، وربحية وغير ربحية، وخدماتية وإنتاجية. ولكن، رغم تعدد هذه التعريفات باختلاف التفاصيل وأساليب الصياغة، فهي جميعاً ذات سمات مشتركة، وتجتمع على أن العلاقات العامة تحتاج في عملها إلى تخطيط واستمرارية، وتستند إلى أربعة مراحل، هي: جمع المعلومات، والتخطيط، بالإضافة إلى

الاتصال، وصولاً إلى التقويم (عجوه، 2001). وإذا اختلف الباحثون في الإجماع على تعريف واحد للعلاقات العامة بسبب وجود عدة مفاهيم لها، وهي: الإدارية والفلسفية والوظيفية والتنظيمية والاتصالية، مما تسبب بالتركيز على جانب واغفال آخر، فإن تكامل هذه المفاهيم معاً تؤكد المفهوم الكامل للعلاقات العامة (إلياس، 2020).

وظائف العلاقات العامة

تتمثل وظائف العلاقات العامة الرئيسية كما ذكرها الشمري (2011) في العمل على تشكيل صورة ذهنية عن المنظمة ذات طابع إيجابي لدى الجمهور، وفي خلق سمعة حسنة عن المنظمة لدى جمهورها الداخلي والخارجي، بالإضافة إلى الوصول الى رضا الجمهور عن المنظمة والمحافظة على هذا الرضا، وكذلك بالقدرة على الوصول الى التوافق المصلحي بين المنظمة وجمهورها الداخلي والخارجي (ص20–21).

أما فرجاني (2018) فقد أشار أن الجمعية الأمريكية للعلاقات العامة قد حددت ثماني وظائف أساسية لمهنة العلاقات العامة وهي **أولاً:** إنتاج المواد الإعلامية، وكتابة البيانات الصحفية، ونصوص برامج التلفزيون والراديو، والأفلام، والمجلات، والمقالات، وكذلك الخطب، والتقارير، والصحف التجارية، والكتيبات. و**ثانياً:** تحرير مختلف المخاطبات من الإدارة إلى الجمهور الداخلي، والخارجي، بالإضافة إلى تحرير النشرات الصحفية، والعمالية، وتقارير المساهمين. و**ثالثاً:** الاتصال بالصحفيين وبمختلف الوسائل الإعلامية والصحفية، من راديو، وتلفزيون، والملاحق الأسبوعية، وكذلك المجلات، بالإضافة إلى محرري الأقسام التجارية، وذلك من أجل إثارة اهتمامهم لنشر مختلف الموضوعات والأخبار عن المؤسسة. و**رابعاً:** إنتاج التقارير الخاصة، ودوريات المؤسسة، و النشرات، والكتيبات، ومختلف مواد الاتصال المصورة، والعمل على إخراجها بطريقة فنية وتتفق مع الذوق العام. و**خامساً:** التنسيق بشكل مستمر مع القسم الخاص بالإعلان، وكذلك استخدام الإعلانات الإعلامية لرفع اسم المؤسسة. و**سادساً:** العمل على تحسين صورة المؤسسة، وذلك من خلال إنتاج أفلام عن المؤسسة، وأيضاً من خلال إقامة الاحتفالات في

المناسبات الخاصة والعامة، وتنظيم الزيارات، وإقامة المعارض، والاهتمام في العلاقات مع الضيوف، وتنظيم المسابقات، وتقديم الهدايا التذكارية، والاهتمام بالفعاليات الخاصة كتلك التي تقام للصحفيين من حفلات، وتقديم التسهيلات. **وسابعاً:** العمل على معرفة الاحتياجات، وتحديد الأهداف، بالإضافة الى الخطوات اللازمة في تنفيذ المشاريع مما يتطلب خبرة عالية، ومقدرة خاصة لدى ممارسي العلاقات العلامة في توجيه المشورة والنصح إلى العاملين في الإدارة. **وثامناً:** تخصيص متحدث باسم المؤسسة، وإعداد خطب للغير، والتحدث لمختلف الجماعات ومواجهتها عبر لقاءات طبيعية، بالإضافة إلى تقديم المتحدثين في الاجتماعات العامة والحفلات (ص31–32).

وكما كان الاختلاف في تعريف العلاقات العامة، هناك اختلاف في تحديد دقيق لوظائف ومهام العلاقات العامة بين الدارسين والمؤلفين، فبسبب الاختلاف في تعريف العلاقات العامة أدى ذلك إلى ظهور اختلافات في وظائفها، وأهدافها، وتنظيمها من منظمة لأخرى (الياس، 2020). كما تختلف علاقة الإدارة العليا مع العلاقات العامة حسب الفكري الإداري في المنظمة (دياب، 2019) وبالتالي ستختلف مهامها ووظائفها، إلا أنه يمكن القول بأنه تتمثل عمل العلاقات العامة في تلك الجهود المتواصلة في تحقيق الانسجام، والتوافق بين المنظمة وجمهورها الداخلي، والخارجي، وذلك بأن يكون ممارس العلاقات العامة مستمعاً، وقائماً بالاتصال، ومستشاراً ومقيماً، ومقوماً أيضاً، وذلك عبر القيام بالبحوث، والتخطيط، والقيام بالاتصال والتقييم (الياس، 2020).

يبدو من الصعب الجزم بطريقة محددة لممارسة أنشطة العلاقات العامة بسبب الاختلاف بين المنظمات بالحجم، وطبيعة العمل، والمسؤوليات، والأهم بمدى مقدرة الإدارة العليا على تفهم طبيعة العلاقات العامة، وأهميتها (جرادات، الشامي، 2021). إلا أننا نجد أن ممارسي العلاقات العامة في مختلف المنظمات يعتمدون للوصول إلى أهداف منظماتهم على مختلف فنون الاتصال من أجل تأسيس علاقات سليمة، وإيجابية بين منظماتهم والجمهور، بالإضافة إلى بناء وترسيخ صورة ذهنية إيجابية عن منظماتهم العاملين

فيها معتمدين على أساليب اتصالية متعددة كالبيانات الإخبارية على سبيل المثال (فريد، 2001) وذلك حسب طبيعة الموضوع، والجمهور المتلقي، والوسيلة الاتصالية، أو القناة الاتصالية وكما يذكر (الياس، 2020) يمكن تقسيم أساليب ووسائل الاتصال في العلاقات العامة إلى جزأين وهما **اولاً:** وسائل تُستخدم فيها الكلمة المطبوعة كالكتيبات، والأدلة، ومطبوعات المنظمة، وكذلك الإعلان الإعلامي، بالإضافة للخطابات. **وثانياً:** وسائل تُستخدم فيها الكلمة المسموعة كالندوات، والمحاضرات، والسينما، والتلفزيون، والمعارض، والحفلات، والزيارات (ص20).

وفي الآونة الأخيرة شهدت الكثير من الوسائل الاتصالية تطوراً نتيجة للتطور التكنولوجي، والمعلوماتي الضخم، فكان لابد لممارسي العلاقات العامة من مواكبة هذه التطورات في تكنولوجيا الاتصالات (عبد المعطي، 2018) وفي عصر تطبيقات (الويب 2) أصبحت للعلاقات العامة وجود ملحوظ على الانترنت، والمنصات الاجتماعية (مرسي، 2021) ليظهر الجيل الثاني من العلاقات العامة وهو ما يعرف باسم العلاقات العامة الرقمية حيث تستفيد العلاقات العامة من وسائل الاتصال الحديثة من أجل الوصول إلى مختلف الجماهير (تكروني والشماسي، 2021).

العلاقات العامة الرقمية

عرفها الخياط (2015) بأنها: "عملية قيام ادارة العلاقات العامة بتوظيف تقنيات الاتصال الحديثة لتنفيذ بعض انشطتها وللإسهام في تحقيق اهدافها" وعرفتها محمد (2017) بأنها: مختلف العمليات الالكترونية التي تستخدم الانترنت وتطبيقاته كوسيلة اتصال بين الجمهوري الداخلي والخارجي مما ينتج عنه توفيراً للوقت والجهد وذلك بهدف انجاز أعمال العلاقات العامة وتحسينها .

الاتصال في العلاقات العامة الرقمية

ترى الباحثة أنه إذا أردنا تعريف الاتصال نجد أن هناك عدة تعريفات له ناتج من تناول الباحثين، والعلماء للاتصال من زوايا مختلفة. فعلى سبيل المثال يتناول علماء النفس، وعلماء الإدارة، والعلماء المهتمين

بالتعلم واكتساب السلوك للاتصال كوسيلة للتأثير لذا نجد أن الاتصال لديهم هو السلوك الذي يستخدمه طرف ما ليقوم بالتأثير على طرف آخر، سواء كان هذا السلوك مكتوباً أو لفظياً. في حين أننا نجد علماء آخرين كعلماء نظم المعلومات يتناولون الاتصال من وجهة نظر هندسية، ورياضية. بينما يركز علماء آخرين في الاتصال على تلك التفاعلات والعلاقات التي تحدث فيه فالاتصال من وجهة نظرهم هو أن يتم وضع وصياغة الأفكار في رسالة، وعبر وسيلة مناسبة بحيث يكون الطرف الآخر قادراً على أن يتفهمها، وعندها سيتصرف بالشكل المطلوب. كما أننا نجد أن الاتصال عند علماء آخرين هو عبارة عن عملية لتبادل المعلومات عبر استخدام الكلمات، والرموز المختلفة (السردي، 2011).

وبالنسبة لنماذج الاتصال وعناصره فنرى أن هناك تعدداً للنماذج فعلى سبيل المثال: فإن نموذج (هادول لازويل) يضع عدداً من الأسئلة، وعملية الاتصال هي الإجابة عليها وهي: ماذا يقال، وما هي الوسيلة المستخدمة، ومن سيتلقى، وبأي تأثير. أما نموذج رديفيد برلو فهو يعتبر أن المصدر، والرسالة، والوسيلة، والمتلقي هي مكونات العملية الاتصالية. واذا عدنا الى الوراء نجد أن أرسطو في كتابة (فن البلاغة) حيث كانت الخطابة هي وسيلة الاتصال الأساسية يرى أن الاتصال بأن يحاول المتحدث، وهو الخطيب عند أرسطو اقناع المتلقي، وهو المستمع عند أرسطو بمختلف الوسائل المتاحة في الخطبة ويمكن اعتبار الخطبة هي الرسالة (الساحوري، 2017).

يذكر السردي (2011) بأن القائم بالاتصال أو المرسل يستخدم الاتصال من أجل غايات أربعة وبهذا تكمن أهميته بالنسبة للمرسل وهذه الغايات هي الإعلام: أي نقل الأفكار والمعلومات للطرف المستقبل. والتعليم: أي تزويد الطرف المستقبل بالمهارات، والمعلومات اللازمة للقيام بعمل ما. وكذلك الترفيه: أي تزيد الطرف المستقبل بما يروح عن نفسه ويسليه. بالإضافة إلى الإقناع: أي تغيير وتحويل في وجهات نظر المستقبل، وسلوكه (ص31).

ترى الباحثة بأن هناك علاقة بين الاتصال والعلاقات العامة حيث يرى الكثيرون بأن العلاقات العامة هي عبارة عن نشاط اتصالي، وهذا ما يؤيده السردي (2017) حيث يذكر أن العلاقات العامة تشمل: المرسل وهو ممارس العلاقات العامة. والرسالة وهو ما يبثه ممارس العلاقات العامة. والوسيلة أو القناة كالصحف، والتلفزيون، والاتصال الشخصي، والاتصال عبر الانترنت وغيره. بالإضافة إلى المستقبل وهو الجمهور المستهدف سواء كان داخلياً أو خارجياً (ص257).

الاتصال عبر الانترنت

تُعد شبكات الاتصالات، والمعلومات في تطور مستمر، وقد جذبت تكنولوجيا الاتصالات عبر الانترنت عدداً هائلاً من المستخدمين لعدة أسباب، كالانخفاض المستمر بالأسعار، وسهولة الاستخدام، والانتشار العالمي، والسرعة، واختلاف أنواع ومصادر الخدمات. وأدى ظهور تطبيقات (الويب 2) لانتشار مواقع وتطبيقات التواصل الاجتماعي، وقد أتاحت تكنولوجيا الاتصالات أنواعاً وطرقاً متعددة لبث ونشر المحتوى باستخدام النصوص، والرسوم، والصوت، والفيديو، وكذلك أتاحت الاتصال التفاعلي، وهو التفاعل بين المرسل والمستقبل من خلال التعقيبات، والتعليقات، وتبادل الرسائل، والآراء، عبر اتصال صوتي، ومرئي، ومكتوب بين طرفين أو أكثر. وتختلف أدوات شبكة الانترنت المستخدمة، وتتنوع بحسب غرض الاستخدام مثل: محركات البحث، والبريد الالكتروني، والمواقع المختلفة، والمدونات، ومواقع شبكات التواصل الاجتماعي، وغيرها (بسيوني، 2018)

شبكات التواصل الاجتماعي

غيّر (Web 2.0) مشهد www تمامًا عن طريق تحويل الويب إلى نظام بيئي تعاوني حيث مكن للمستخدمين إنشاء محتوى، ومشاركة الأفكار، والمشاركة في إنشاء المنتجات والخدمات، وعلى عكس الإصدار الأول من الويب، يسمح (Web 2.0) بتدفق المعلومات ثنائي الاتجاه ومتعدد. وتعد وسائل الإعلام الاجتماعية مبنية على فلسفة (Web 2.0) أي إعطاء مزيد من التحكم للمستخدم في المحتوى، وتعد الوسائل الاجتماعية منصة سهلة الاستخدام قائمة على الإنترنت توفر للمستخدمين فرصًا لإنشاء

المحتوى وتبادله، مثل النصوص ومقاطع الفيديو، والصوت، والرسومات، ويعتبر مفهوم (Web 2.0) في صميم وسائل التواصل الاجتماعي، ويمكن اعتبار وسائل التواصل الاجتماعي تطبيقًا لمفهوم (الويب 2.0) بمعنى آخر، يتم تحقيق وسائل التواصل الاجتماعي بناءً عليه (Kaplan and Haenlein, 2010). وتعد مواقع أو خدمات الشبكات الاجتماعية (SNS) هي أنواع من منصات الوسائط الاجتماعية التي تركز فقط على العلاقات الاجتماعية عبر الإنترنت بين المستخدمين، وتتيح (SNS) للمستخدمين بناء علاقات اجتماعية والحفاظ عليها بين الأشخاص الذين يشاركون الاهتمامات، أو الأنشطة، أو الأعمال، أو اتصالات الحياة الواقعية، و تسمح معظم مواقع التواصل الاجتماعي للمستخدمين بإنشاء ملف تعريف عام أو شبه عام، وكذلك إنشاء روابط مختلفة، وصدقات وعلاقات مع مستخدم (SNS) الآخرين، بالإضافة إلى عرض قائمة الاتصالات الخاصة بهم وتلك التي أجراها الآخرون داخل النظام بحدود معينة (Boyd and Ellison,2007).

توفر وسائل التواصل الاجتماعية الأدوات، والبيانات الضخمة، لإنشاء المحتوى، والتواصل، والتفاعل بشكل سريع في ظل وجود شبكة الانترنت، وجهاز الدخول الى الانترنت من هاتف محمول، أو جهاز لوحي على اختلاف أنواعه، بالإضافة إلى تحميل التطبيق نفسه من شبكة التواصل الاجتماعي، والتسجيل فيه للدخول إلى هذا العالم، وغالباً ما تكون وسيلة التواصل الاجتماعي مجانية أو بسعر رمزي، وهي بمجملها سهلة الاستخدام وهذا ما أدى إلى انتشارها بشكل كبير في العالم. فيشير التقرير الرقمي العالمي لعام (2018) الصادر عن (We are Social and Hootsuite) إلى أنه في عام (2017) استخدم أكثر من (4) مليار شخص في جميع أنحاء العالم الإنترنت، كان منهم (3) مليار مستخدم نشط لوسائل التواصل الاجتماعي، بملاحظة أن هذه الأرقام تزداد بمرور الوقت (Kemp, 2018) .

وتتعدد وسائل التواصل الاجتماعي من حولنا، وتتعدد الشركات المالكة لهذه الوسائل وكذلك سياسة استخدامها وكذلك الشروط، وبالنسبة لانتشارها فما يبدو رائجاً في مكان، لا يبدو كذلك في مكان آخر، إلا

أن هناك عدد من وسائل التواصل الاجتماعي تبدو متألقة على المستوى العالمي، وبشكل عام، بناءً على آليات المصادقة أو الوصول، تتوفر أدوات الوسائل الاجتماعية في شكلين وهما: القائمة على أرقام الهاتف المحمول، حيث يتم الوصول إلى منصات الوسائل الاجتماعية القائمة على الهواتف الذكية من خلال أرقام الهواتف المحمولة؛ أي يمكن للمستخدمين تسجيل الدخول فقط باستخدام أرقام الهواتف المحمولة فعلى سبيل المثال تعد (KaKao Talk) و (whats app) هي الأمثلة الشائعة لخدمات الشبكات الاجتماعية القائمة على الهاتف. وكذلك المستندة إلى البريد الالكتروني حيث يتم الوصول إلى منصات الوسائل الاجتماعية المستندة إلى البريد بشكل عام من خلال معرفات البريد الإلكتروني (Facebook) و(LinkedIn) هي أمثلة على وسائل التواصل الاجتماعي القائمة على الإنترنت (khan, 2015).

يشير التقرير الرقمي العالمي لعام (2018) الصادر عن (we are social and Hootsuite) إلى أنه مقابل كل ثانية مرت خلال (2017) كان هناك (11) مستخدم جديد لوسائل التواصل الاجتماعي مع ملاحظة أن هذه الأرقام آخذة في الازدياد مع مرور الوقت (Kemp, 2018). ويعد (Facebook) من الأمثلة على مواقع التواصل الاجتماعي، ويسمى (Facebook) عملاق التكنولوجيا وقد تأسس موقع (Facebook) في عام (2004) بواسطة (Mark Zuckerberg)، وهو عبارة عن خدمة أو موقع للشبكات الاجتماعية عبر الإنترنت حيث يمكن للمستخدمين إنشاء ملفات تعريف عن أنفسهم، وتحميل الصور والفيديو، وإرسال رسائل، والإتصال الصوتي والمرئي، للبقاء على اتصال مع الأصدقاء والعائلة والزملاء، بصرف النظر عن وظيفته الأساسية كموقع للشبكة الاجتماعية عبر الإنترنت. أصبح (Facebook) قناة تسويق وتوعية مهمة لجميع أنواع المنظمات بما في ذلك الحكومات. (khan،2015) لدى (Facebook) حوالي (5) مليار مستخدم نشط يوميا على الهاتف المحمول (32,2) بشكل عام وفي كل دقيقة يبدأ (400) شخص حسابا جديدا على فيس بوك وفي كل دقيقة هناك (4) ملايين اعجاب (Cooper, 2019).

وفي ضوء هذه الثورة الهائلة، حرص ممارسو العلاقات العامة في الهيئات، والمنظمات المختلفة على مواكبة هذه التطورات، فظهرت العلاقات العامة الرقمية التي تعتمد في عملها على تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات لتحقيق اهداف العلاقات العامة. وأصبح لكل منظمة موقعاً على الويب، يمثل هذه المنظمة، ويتواصل مع الجمهور، والذي بدوره يقيم أدائها بناء على ما تقوم بتقديمه من خلال هذه المواقع (عبد المعطي، 2018). تختلف العلاقات العامة الرقمية عن العلاقات العامة التقليدية بأنها تعتمد على قوة الجمهور على الانترنت في تعزيز الاتصال، حيث يمكن الحصول على التواصل الفعال بين المنظمة والجمهور، لمصلحة الطرفين، ويمكن معرفة الجمهور واتجاهاته، والقيام ببناء علاقات بين المنظمة وجمهورها، وإدارة سمعة المنظمة عبر الانترنت بتكاليف منخفضة ومميزات أتاحتها تكنولوجيا الاتصالات (مرسى، 2021).

الإقناع في العلاقات العامة الرقمية

يعد الإقناع من الأهداف المهمة للعلاقات العامة، فالعلاقات العامة تهدف الى اقناع الجمهور بالمنظمة وما تريده، وكذلك اقناع المنظمة بمتطلبات الجمهور (الشمري، 2011) ويعرف العطيات (2012) الإقناع على أنه هو العمل على تغيير قناعات طرف معين سواء كان شخص أو مجموعة من قبل طرف آخر وذلك بدون استخدام العنف او القوة. ويذكر ابريدان (2017) بأن عناصر الإقناع التقليدية هي: المرسل: وهو الطرف القائم بعملية الإقناع. والرسالة: وهي تمثل الهدف من عملية الإقناع. بالإضافة إلى المتلقي: وهو الطرف الذي يتم استهدافه بعملية الإقناع (ص13– 14).

ويمر الإقناع بخمس مراحل فيذكر الهوارية (2015) بأن مراحل الإقناع عند (ليونجر) هي أولاً مرحلة إدراك الشيء، وفي هذه المرحلة يختبر الشخص لفكرة أو معلومة لأول مرة. وثانياً: مرحلة المصلحة والاهتمام : وفي هذه المرحلة يحاول الشخص أن يدرك اذا كان هناك مصلحة من هذه الفكرة، أو الشيء. وثالثاً: مرحلة التقييم أو الوزن، وفي هذه المرحلة يقارن الشخص بين ما يحصل عليه من الظروف الحالية، وبين ما يمكن أن يحصل عليه من الفكرة الجديدة. ورابعاً: مرحلة المحاولة، وفي هذه المرحلة يحاول الفرد

أن يتعرف على كيف يمكنه الاستفادة من هذه الفكرة الجديدة أو الأمر. وخامساً: مرحلة التبني، وفي هذه المرحلة يكون الشخص قد وصل إلى الاقتناع بالفكرة الجديدة، لتصبح جزءاً من كيانه الاجتماعي، والثقافي (ص112-113).

كما أن هناك ثلاثة أنواع من الاستمالات التي يتم استخدامها في الرسائل الإقناعية من قبل القائم بعملية الاتصال الإقناعية لتحقيق الإقناع حيث يذكر حسن (2019) بأن هذه الاستمالات هي أولاً: الاستمالات العاطفية تخاطب هذه الاستمالات حواس الشخص وعواطفه، وتحاول اثارة حاجاته النفسية، والاجتماعية، والتأثير في انفعالاته ووجدانه وفق أهداف القائم بعملية الإقناع. وتعتمد هذه الاستمالات على استخدام الشعارات والرموز، وتكون هذه الشعارات والرموز ذات دلالة معينة، فيتأثر المتلقي بها دون تفكير، بحيث يستخدم القائم بعملية الإقناع شعارات معينة، وهي عبارة عن عبارات ذات صياغة واضحة، ومؤثرة تلخص هدفه فيسهل ترديدها، وحفظها. وأما الرموز فهي تكون أقرب الى أنها بمثابة معتقدات مطلقة تكونت من خلال المعتقدات الدينية، والقيم الإنسانية، والثقافة المجتمعية، والتراث الشعبي. واستخدام الأساليب اللغوية: وهي كل الأساليب البلاغية التي تمكن المقنع من تجسيد وجهة نظرة وتقريب المعنى كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والاستفهام الإستنكاري. واستخدام دلالات الألفاظ: وذلك عبر استخدام صفة، أو كلمة، أو فعل تثير مشاعر معينة، وقد تكون إيجابية مثل صفة: النشط، والتي توحي بقبول صاحب الصفة على سبيل المثال، وقد تكون الألفاظ سلبية مثل فعل: ادعى، وصفة مثل: التخريبية والتي توحي برفض صاحب الفعل. والاستشهاد بمصادر: بحيث تكون هذه المصادر تؤيد وجهة نظر القائم بعملية الإقناع، وعادة هذه المصادر تكون ذات شهرة، أو ذات سلطة، أو تحظى بالمصداقية. وعرض الرأي على أنه حقيقة: بحيث يصوغ القائم بعملية الإقناع الآراء على انها حقائق، مثل أن يستخدم عبارات لاشك أنه، وفي الحقيقة. واستخدام معاني التوكيد: وذلك عبر استخدام العبارات، والكلمات التي توحي بالتشديد على الفعل مثل بقوة، بشدة، مجدداً. واستخدام صيغ أفعل التفضيل: أي كل اسم مصوغ على وزن أفعل للدلالة على شيئين

اشتركا في صفة، وزاد احدهما على الآخر فيها، ويتم استخدام هذه الصيغة لتفضيل فكرة، أو مفهوم دون التدليل على هذا التفضيل.

ثانياً الاستمالات العقلانية أو المنطقية، وهي تخاطب هذه الاستمالات عقل الشخص وتفكيره وذلك عبر ابراز الشواهد المنطقية، والحجج، والأدلة، والبراهين، ومناقشة الآراء المضادة بناء على الإحصاءات والأرقام، والمعلومات، والوقائع، والاحداث.

ثالثاً: استمالات التخويف، وهي تخاطب هذه الاستمالات مخاوف الشخص وتعمل على اثارتها من أجل تحذير الشخص من النتائج السيئة التي تنتج عن عدم انصياعه لتوصيات ومحاذير القائم بعملية الإقناع.

ويضيف عابد، وأبو السعيد (2018) في موضوع استمالات التخويف بأن مستويات الخوف لدى الشخص ترتبط بمدى أهمية الموضوع، ونوع الشخصية التي يستهدفها الإقناع، ومصداقية المصدر القائم بعملية الإقناع (ص104–105).

ويذكر ابو رزيزة (2009) بأن هناك نوعان للإقناع وذلك وفقاً لاستجابة الأشخاص للرسائل الإقناعية وهما الإقناع الواعي: وهو يتم في منطقة التفكير والادراك، حيث توجه الرسالة الإقناعية للعقل الواعي للشخص المتلقي لهذه الرسالة والتي تتضمن حجج، وأدلة، وبراهين تدعم الفكرة، ولأن الشخص واعياً ومدركاً لهذه الرسالة فإنه ينصت بعناية إلى صاحب الرسالة الإقناعية، ويقيم هذه الرسالة، ويحاكمها، يقيس مدى توافقها وانسجامها مع أفكاره وعقلة، فالقرار بدافع التفكير العقلي. بالإضافة إلى الإقناع اللاواعي: وهو يتم في العقل الباطن للشخص، من خلال مخاطبة الرسالة الإقناعية لعاطفة الشخص المتلقي للرسالة وذلك دون وعي تام منه، فيقوم العقل عندها بالتفكير في هذه الرسالة واتخاذ القرار بدافع العاطفة (ص57–58).

وترى الباحثة أن هناك سياق آخر يُستخدم للاقناع، وهو الفنون، حيث يتعدى الفن وظيفته الجمالية أو الزخرفية إلى وظيفة الإقناع، فيستخدم الفنانون فنهم على اختلافه للتعبير عن آراء معينة. فعلى سبيل

المثال، تُظهر الأفلام، وهي شكل من أشكال الفنون المرئية، قوة آلة التصوير (الكاميرا) في التغيير وزيادة الوعي وهناك العديد من الأمثلة. فعلى سبيل المثال، الفيلم المصري "أريد حلاً" عام (1975) ساعد في إعادة النظر في قانون الأحوال الشخصية المصرية بما يتعلق بحق المرأة في الخلع، بشرط التخلي عن حقوقها المادية. كما تسبب الفيلم المصري "كلمة شرف" لعام (1973) في اشتقاق قانون يسمح للمسجون بزيارة أهله خارج السجن ضمن ضوابط معينة، خصوصاً إذا كانوا غير قادرين على الحركة (أبو الضياء، 2018). ويمكن أن تسهم الصورة في خلق صورة ذهنية سيئة، مثلما فعل الفيلم "بادرة جميلة" لعام (1926) والذي كرس انطباعاً سيئاً عن العرب بأنهم يهمهم بطونهم، ويلهثون وراء النساء، وليسو متحضرين، مثله مثل العديد من الأفلام في السينما الامريكية (التميمي،2017). فالصورة لها تأثير عميق، حيث تعطي إحساساً لمن يراها بأنه يرى الحدث كأنه فيه. فالصورة توضح ردود الأفعال، ويمكن من خلال الصورة التعبير عن المشاعر المختلفة، وهذا ما قد يؤثر في المتلقي. فصورة طفل يلعب قد تجعل المشاهد سعيداً، وصور الموتى تثير مشاعر الحزن (قدور، 2005). وتعد كافة أشكال الفنون الأخرى لديها هذه القدرة على الإقناع. فكتاب المسرح ورسامو الجداريات والرسامون، والراقصون والنحاتون، وكذلك المصورون يقومون بالتعبير عن آرائهم الاجتماعية والسياسية من خلال الفن (Gass & Seiter, 2018).

يعد هذا العصر، عصر تجسيد المعلومة باستخدام اللغة البصرية (أحمد، 2018). ولهذا، فإن الباحثين أصبحوا يتناولون المحتوى الرقمي على شبكة الانترنت بشقيه البصري واللغوي في أبحاثهم. فيعرف الفار(2013، في الربيعي2020) الإقناع على أنه اتصال منطوق أو مكتوب أو بصري هدفه التأثير على معتقدات وسلوك واتجاهات الطرف المستقبل.

وتحدث حسن (2019) عن الإقناع البصري في تصميم مواقع الصحف الإلكترونية على شبكة الويب، حيث يُعرف الإقناع البصري بأنه مختلف الصور والرسوم والإشارات المؤثرة التي تؤثر على مستخدم موقع الويب لتشكل انطباعه الأول عن هذا الموقع، وبالتالي تؤثر على سلوكه ودوافعه فيما بعد.

من هنا، ترى الباحثة أن الإقناع البصري هو نوعٌ من الإقناع، بحيث تظهر الرسالة الإقناعية بطريقة مرئية.

الخطاب البصري

يذكر (قحلوص، 2017) **أن** الخطاب في العلوم الإنسانية يعرف بأنه "سوسيولوجية علم النفس التحليلي، اللسانيات موضوعاً علمياُ ونقدياً" (ص 74). ويتنوع الخطاب بتنوع الطرق التي يتخذها منشئ الخطاب، وحسب المواقف الاجتماعية والثقافية. ولهذا، نجد ان هناك أنواعاً متعددة من الخطاب، كالخطاب العلمي والسياسي والديني وغيره (دادة، 2016)، حيث يهدف الخطاب إلى التأثير على المتلقي وإقناعه، أو المشاركة بين طرفي الاتصال (قحلوص، 2017). ويُعرف محمود(2020) الخطاب البصري على أنه "مقاربة تحليلية كيفية نقدية تختبر تأثيرات مجتمعية ثقافية معرفية شاملة على إنتاج الخطاب وبنائه وبناء المعاني والدلالات فيه" (ص23)، فالخطاب البصري له مكونان: لساني لغوي، وأيقوني بصري. ويستخدم الخطاب البصري الصورة للتعبير ومخاطبة المتلقي والتأثير عليه (قحلوص، 2017). وقد برز الخطاب البصري في عصر ما بعد الحداثة. ويفترض التحليل للخطاب البصري أن من يصنع الصور يصنع السلطة، فهو يسهم في تشكيل توجهات الجمهور وفقاً لما يتلقونه من رسائل. وكثيراً ما توظف مختلف الكيانات والمؤسسات والصحف الصور للتأثير على الجمهور (luds, noth, fahlenbrach, 2014). فالخطاب البصري تحكمه أهداف منتج الخطاب باستخدام أساليبه الفنية لإنتاج الدلالة والمعنى، ومن ثم تحقيق التأثير على الجمهور (محمود، 2020). ولهذا، يحتل الخطاب البصري مكانة كبيرة في الدراسات الفنية، والمرئية. وعندما يرتبط بالسيمائية ينتج معانٍ ومفاهيم عديدة (قحلوص، 2017).

السيميائية

أشار قحلوص (2017) إلى أن (السيميولوجيا)، حسب الكتب الفرنسية، أو (السيموطيقيا)، حسب الكتب باللغة الإنجليزية، تهتم بدراسة الإشارات والدلالات والمعاني والعلامات، سواء تواجدت في اللغة اللسانية أو اللغة البصرية. ويعتبر (سوسير) رائداً (للسيمولوجيا) (Semiologie) كما ويعتبر(بيرس) رائداً

(للسيموطيقيا) (Semiotic). وتشير عواج (2013) بأننا نجد في الكتابات العربية الحديثة تعريباً لهذين المصطلحين (بالسيمولوجيا) و(السيميوطيقا). كما أن هناك ترجمة عربية متداولة أيضاً، مثل السيمياء وعلم الرموز وعلم الدلائل وعلم الإشارات وعلم العلامات. وباختلاف المصطلحات لنفس العلم، إلا أنه يمكن تعريفه على أنه "دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية" (قحلوص، 2017، ص 72). وقد تم استخدام المنهج السيميائي في دراسة العديد من المجالات، فنجد أن (كريستيان ميتز) (Christien Mets) استخدمه في دراسة الأفلام، واستخدم (رولان بارث Barth) التحليل السيميائي في تحليل الصور الإشهارية، حيث حلل صورة إشهارية لشركة تسمى (بانزي). كما أن له عدداً من الأبحاث في الموضوع وفي مجال استخدام التحليل السيمائي للقصص المصورة. ونجد أن بيبر دورييل (Deruelle) تحدث عن الموضوع في أطروحته الجامعية لعام (1970) وهو يعد رائداً في هذا المجال. كما استعمل (هيلبو) المنهج السيميائي في دراسة المسرح، وقراءة الصور الفوتوغرافية. واستعمل (جون لويس شيفر) (J.L. Schefer و(لويس مارتان) (L. Martin) و(أوبيردااميش) (E.Damish) المنهج السيميائي في قراءة اللوحات التشكيلية وفن الرسم. كما استخدم البعض المنهج السيميائي في الموسيقى (بلخيري، 2017) .

وبما أن السيميائية هي علم العلامات أيضاً، فلهذا العلم أو المنهج التحليلي علامات، حيث تشير عواج (2013) بأن (تشارلز بيرس) قد قسم علامات السيميوطقيا، أو السيميائية، أو علم العلامات، إلى ثلاثة أقسام، هي: **المؤشر (Index)**: وهو علامة تدل على موضوعها، كالدخان يدل على الحريق ويعتبر مؤشراً له، و**الأيقونة (Icon)**: هي عبارة عن علامة تشير الى موضوعها بالتماثل، حيث التشابه بين الدال والمدلول، كصورة امرأة كأيقونة تشير إلى المرأة، بالإضافة إلى **الرمز (Symbol)**: هو علامة ترتبط بموضوعها بالعرف، أي إعطاء معنى لشيء ما وفقاً لما هو متداول بالعرف، مثل الحمامة البيضاء رمزاً للسلام (ص291-292).

خطاب الصورة البصرية

للثقافات الإنسانية المختلفة لغة تخاطبنا بها لتنقل لنا المعلومات، وهذه اللغة صوتية أو مرئية. وإمكانية الخطاب تقوم على أساس اللغة التي تعد نظاماً سيميائياً، تمتلك نظاماً من العلامات لتقوم بوظيفتها الاتصالية. وللصورة هذا النظام السيميائي، بل إن الصورة تتميز عن الكلمة بقربها من رغبات الإنسان الدفينة، مما يعطي الصورة، أو خطاب الصورة، قوة كبيرة (قحلوص، 2017). فعلى سبيل المثال، نجح الخطاب البصري لصور الرئيس الأمريكي أوباما أثناء حملته الانتخابية في تقديمه كرمز للحرية، وخليفة للزعيم الأمريكي مارتن لوثر كينج (محمود، 2020). كما تصبح صور قيام الساسة بقضاء إجازتهم عند وقوع الأزمات مصدراً للقلق (Gass & Seiter, 2018). فيمكن اعتبار الخطاب البصري بأنه استخدام الصور البصرية لإرسال رسالة للجمهور أو المتلقي.

رغم هذا التأثير الكبير للصور البصرية وخطابها البصري، إلا أنها ما زالت موضوعاً هامشياً في الفكر والدراسات الأكاديمية العربية. فالخطاب الإعلامي، على سبيل المثال، تعامل مع الصورة والتصوير بأسلوب الاستعمال البحت، بعدما استطاع التحرر من تحريم التصوير، ذلك أن استعماله للصورة كان نابعاً من تاريخ طويل من الخوف من التصوير والصورة والتمثيل، كما أدى عدم الاهتمام بنظريات الصورة باختلافاتها الانثروبولوجية والفلسفية والوضعية وغيرها، إلى قصور في الخطاب البصري في الدراسات العربية (قحلوص، 2017).

الصورة المرئية أو البصرية

أصبحنا نعيش في الوقت الحالي في مجتمع مرئي، حيث تتوفر الصور بشكل كبير من حولنا، فهي في الإعلانات واللوحات الإعلانية وغيرها، حتى أن الصحف اضطرت لزيادة نسبة الصور على صفحاتها، وكذلك الراديو الذي أصبح يوجه مستمعيه إلى مواقع الويب لمزيد من التوضيح. ولم تعد وسائل الإعلام وحدها من تعتمد على الصور، فالإنترنت، بمواقعه المتنوعة، بما فيها مواقع التواصل الاجتماعي، مثل (الفيسبوك) و(الإنستغرام) و(اليوتيوب) تعج بالصور (Gass & Seiter, 2018). وكما ذكر (1999،

suh) فإن الصور المرئية في القرن العشرين أصبحت وسيلة سائدة لنقل المعلومات ويمكن أن تصبح أكثر من هذا في القرن المقبل. كيف لا، وللصور قوة كبيرة تنبع من قوتها العاطفية، حيث يمكن للصور أن تحركنا بطرق تعجز الكلمات عن القيام بها، ناهيك عن قدرتها على جعل المتلقي مصدقاً لها بشكل كبير (Gass & Seiter, 2018). ويرى عيسى (2018) بأن الصورة ما هي إلا أداة لتعبير الإنسان عن الأحاسيس والأفكار والمعاني.

ويسمى التصوير (الفوتوغرافي) "بالتصوير الضوئي، ويعرف على أنه "فن يمكن من خلاله الحصول على صور للأشياء بواسطة فعل الضوء على أسطح حساسة للضوء" (حجاج، 2020، ص 665). وقد جاء هذا المصطلح (Photograph) اشتقاقاً من الكلمتين اليونانيتين (Photon) وتعنى ضوء و(Graphos) وتعني كتابة، أو رسم (الشقران، وعبيدات، وطبيشات، 2021). ولهذا يُعرف التصوير (الفوتوغرافي) أيضاً عند الكثيرين بأنه "فن الرسم بالضوء" (نجيب، 2000، ص160). كما وتُعرف الصورة البصرية بأنها "ظاهرة ضوئية تدركها العين. والظاهرة كما هو معلوم، ما هو محسوس، أي يظهر للعين المجردة" (بن فرج، 2013) والصورة ما هي إلا نظام اتصالي يعبر عن معانٍ معينة. وحتى الصورة الجمالية، فهي تنقل أحاسيس المصور عند التقاط الصورة، وتعبر عن المعاني كما شاهدها من وجهة نظره (عيسى، 2018). فالصورة عبارة عن رسالة بصرية قائمة على مجموعة من العلامات والمعاني الخفية. ولهذا، يختلف الناس في شعورهم نحوها نتيجة اختلاف مصالحهم وثقافاتهم، وبالتالي قراءتهم لها (محراز، 2017، ص3). كما تعتبر الصورة لغة عالمية، يمكن قراءتها باختلاف من قبل الناس في جميع أنحاء العالم على اختلاف جنسياتهم ولغاتهم وثقافاتهم. ولهذا، يمكن أن تصل إلى الناس بكل سهولة، مع الإشارة إلى أنها ليست دائماً صادقة، حيث يمكن أن تشوه الواقع، أو تعبر عن رأي ملتقطها فقط، فهو الذي يقرر الإضاءة وزاوية التصوير والمسافة وغيرها. فعلى سبيل المثال، يختار المصورون الصحفيون والمحررون الذين يلتقطون الصور في مناطق الحروب الصور التي سيتم نشرها، ما يعني أن الاختيار والانتقائية يعكس اللاحيادية (Gass & Seiter, 2018) ومن أجل إيصال معنى محدد، يمكن للمصور الفوتوغرافي استخدام عناصر

تكوين الصورة والإضاءة وحجم اللقطة وزاويتها وتأثير الألوان دون الإغفال عن إيجاد التفاعلية بين هذه العناصر مجتمعة ومدلولها، وبين ما يتطلبه هدف الصورة لإيصال الأحاسيس المناسبة والتأثير الدرامي المرجو للمتلقي، كاستخدام المصور للصورة الفوتوغرافية في الملصقات السينمائية من أجل التعبير عن محتوى الفيلم وطبيعته (حركة، أو كوميدي..الخ) (عيسى، 2018). كما أن للغة الجسد والأشخاص في الصورة أهمية كبيرة (قحلوص، 2017).

وعليه، فإن من الأمور المهمة عند التقاط الصورة، والتي تسهم في إعطائها دلالات ومعانٍ. التكوين في الصورة، والذي يعرف على أنه "فن تنظيم وترتيب الأشياء والعناصر المكونة للصور داخل إطار الصورة" (الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج، د.ت) حيث يظهر تميز المصور عندما يختار موضوعاً معيناً، ويفكر بعناية بتفاصيل المشهد وقدرته على إبعاد ما يمكن أن يؤثر على موضوع الصورة الملتقطة لعكس رسالة معينة بحرفية عالية.

زاوية التقاط الصورة، ويقصد بها زاوية التقاط الصورة لتشكيل المشهد، وذلك وفق الهدف من الصورة، وطبيعة الأجسام المراد تصويرها. فعلى سبيل المثال، فإن القرب الشديد من الموضوع قد يهدف إلى عزله أو تضخيمه، أو التقليل من شأنه، أو إظهاره بمظهر معين (جاسم، 2014). ويذكر محمود (1988) أن الزاوية العلوية يجري تصوير الموضوع فيها من تحت لفوق، بحيث تكون عدسة الكاميرا تحت المستوى الطبيعي للنظر. وتعطي هذه الزاوية انطباعاً بالتفوق والانتصار والعظمة والشموخ. فعندما يتم تصوير الأشخاص بهذه الزاوية، فإنه يعطي انطباعاً بعظمتهم، مثل تصوير الزعماء والأبطال. كما أن تصوير الأماكن الأثرية بهذه الزاوية تُظهر قيمتها التاريخية. وأما الزاوية السفلية، أي أن يكون الموضوع مصوراً من الأعلى الى الأسفل، أي أن الكاميرا تكون أعلى من الموضوع الذي يجري تصويره، فإن هذه الزاوية تعطي انطباعاً بالتقزيم والتقليل من قيمة الشيء. ولهذا، تستخدم هذه الزاوية بطرق درامية عند تصوير الأعداء، وذلك لأن الموضوع المصور يظهر أصغر من حجمه الطبيعي. وبالعودة إلى فلم المومياء، وهو فلم

سينمائي، في إحدى اللقطات المصورة بزاوية سفلية لأحد أبطاله وهو في حالة حيرة بين الجدران وبين الطلاسم القديمة، أعطت زاوية الكاميرا المستخدمة انطباعاً بضياع البطل وسط الآثار التي بدت أكبر منه بكثير. أما الزاوية المائلة: فيكون الموضوع المصور مائلاً عن خط الأفق، وهي زاوية تعطي انطباعاً بأن الموضوع المصور سوف يسقط باتجاه مركز الثقل، فتصبح الصورة مصدراً للقلق عند ميلها، لأن العين البشرية اعتادت على الصورة بشكل أفقي أو عامودي. كما تستخدم هذه الزاوية عند تصوير المناطق شبه الجبلية لإظهار الانحدار وزيادة الإحساس بالميل للمنطقة المصورة. وعند تصوير نظرة شخص في الصورة، إذا كانت المساحة أمام اتجاه نظر الوجه أكبر من تلك المسافة التي خلفه، فهذا يعطي مجالاً لخيال المشاهد بأن يتابع نظرة الشخص الذي تم تصويره حيث تتجه نظرته، ويصبح ذا أهمية، وأما ما وراء رأسه فليس بهذه الأهمية. ويمكن أن يعبر هذا بأن ما أمام الشخص هو الغد والفرصة والإمكانيات، وما وراءه هو الماضي والأمس الذي مضى. وفي حال أراد المصور أن يرمز إلى خوف من المجهول أو تهديد ما، فيمكن أن يجعل المساحة كبيرة خلف الرأس والمساحة أقل في الأمام (ص50-51).

عمق الميدان: وهو المسافة أمام الكاميرا، بحيث تظهر فيها الأجسام واضحة التفاصيل. فعند تصوير جسم تكون كتلته حادة التفاصيل، وما أمامها وخلفها غير واضح. ووظيفة عمق الميدان هي التركيز على كتلة معينة دونما غيرها لجذب الانتباه (محمود، 1988).

اللون في الصورة: للون أهمية كبيره في الصورة، فكل لون له دلالات معينة. فاللون الأحمر على سبيل المثال يشير إلى الدماء، وإلى العواطف والمحبة. كما تتغير دلالات اللون وتختلف حسب ثقافة الشعوب (قحلوص، 2017). فاللون الأحمر يعبر عن الخصوبة في بعض ثقافات شرق آسيا، وهو لون فستان العرس في الهند، بينما في لون الخصوبة في أوروبا هو اللون الأخضر (زغية، 2018). واللون الأصفر قد ينظر إليه بالتقديس في الصين، لارتباطه بالإمبراطور (المزاهرة، 2015). كما ترتبط الألوان بالهوية البصرية للمؤسسة. ففي كثير من الحالات يصبح اللون مرادفا للعلامة التجارية، وغالباً ما يتم تمييز ألوان

العلامات التجارية (Gass & Seiter, 2018). وتذكر حسن وابراهيم (2018) عن معاني بعض الألوان: فاللون الأحمر: هو لون العاطفة، والمحبة، ولون الانتباه، وفي الحرب لون الدماء، ويرتبط هذا اللون باللجنة الدولية للصليب الأحمر لأنه لون شعاره. واللون الأزرق: هو لون السماء، وهو لون الهدوء والثقة. واللون البني: هو لون يرتبط بالصلابة والثقة. واللون الأبيض: هو لون النقاء والطهارة، ويرتبط هذا اللون باللجنة الدولية للصليب الأحمر حيث الشعار على خلفية بيضاء.

الإضاءة: وهو وجود ضوء طبيعي أو اصطناعي عند التقاط الصورة. وتكمن أهمية الإضاءة للمصور من ناحيتين، أولاهما: أن وجود الإضاءة مهم للتمكن من التقاط الصورة، ووضوحها، وتكوين الظل والنور. ومن ناحية أخرى، فإن للإضاءة القدرة على التأثير على الجانب النفسي للمشاهد. ولهذا، فإنه وفقاً لموضوع الصورة وهدفها سيكون على المصور أن يختار زاوية الإضاءة وقوتها وحجمها ونوعها، وشدتها (جاسم، 2014). وللإضاءة دور كبير في تكوين الصورة وتشكيلها. فهي تشير إلى الزمن، كما يمكن أن يحقق التباين في الإضاءة دلالات مختلفة. فالضوء الساطع يمكن أن يعبر عن الفرح والأمل، بينما الظلام يمكن أن يعبر عن الخوف والغموض. كما أن الإضاءة الناعمة يمكن أن تعطي إحساساً بالشاعرية (قحلوص، 2017)، كما توحي بالهدوء والرومانسية، بعكس الإضاءة الحادة (جاسم، 2014). والإضاءة العالية تعطي إحساساً بالتفاؤل والبشارة والبساطة، وكذلك الرقة والخفة، وأيضاً السذاجة، وتختلف طبقاتها لتميل للون الابيض. أما الإضاءة المنخفضة، فهي تستخدم للمواضيع الدرامية والحزينة والغامضة والوقورة، وأيضاً المواضيع التي يسودها إحساس الرهبة، وذلك لأن هذه الإضاءة تميل إلى الظل والاسوداد، كما تخفي أجزاءً من الموضوع الذي يجري تصويره، وتمنح إحساساً للمتلقي بالترقب. كما أن الاختلاف في توزيع الإضاءة والظلال في الصور يمنح إحساساً بالعمق الفراغي. فعلى سبيل المثال، فإن إضاءة أشعة الشمس لمنظرٍ لأعمدة آثار جعلت جزءاً منها مضاءً والآخر في ظل، يعطينا إحساساً بالمسافة بين هذه الأعمدة. كما يمكن أنها تُظهر استدارة هذه الأعمدة مما يعطينا احساساً بالتجسيم. كما أن الإضاءة تبرز الموضوع الرئيسي في الصورة، وتعطيه الأهمية الكبيرة، ويصبح ذا أولوية للنظر إليه في الصورة، أي تحقيق السيادة

للموضوع الرئيسي. فإضاءة الخطوط الرئيسية تقوم بدور كبير في توجيه النظر باتجاه الموضوع الرئيسي وجعله ذا أهمية دون الموضوعات الأخرى في نفس الصورة. كما تعطي مناطق الظلال أو المناطق القاتمة ثقلاً في المجال البصري، وتبدو مدرسة (الشياروسكورو) الإيطالية من المدارس التي تهتم باستخدام الظل والضوء (محمود، 1988).

الصورة الذهنية

ذكر عجوة (2003، في محمد 2017) أن استخدام مصطلح الصورة الذهنية في العلاقات العامة قد بدأ في النصف الثاني من القرن العشرين عندما أصبح هناك تأثير لمهنة العلاقات العامة في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد أسهم الكاتب الأمريكي (Lee Bristol) في كتابه "تطوير صورة المنشأة" في عام (1960) بنشر المفهوم بين رجال الأعمال. ثم أصبح المصطلح يستخدم في مختلف المجالات السياسية والتجارية، وكذلك المهنية، بالإضافة الى المجال الإعلامي (ص3). ويرتبط مفهوم الصورة الذهنية بعدد من المجالات المعرفية، كالمجال الفلسفي وعلم الاجتماع وعلم النفس والاتصال والعلاقات العامة وغيره، مما أدى إلى الاختلاف في تحديد مفهوم واحد للصورة الذهنية. غير أن الاختلاف بين هذه التعريفات كان فقط في التفصيل، مع الاتفاق على الجوهر (بودهان، 2018). ذكر دليمي (2004 في محمد 2017) بأن (والتر ليمبان) قد عرف الصورة الذهنية بأنها "ذلك التصور المحدود الذي يحتفظ به الانسان في ذهنه عن إنسان أو أمر ما" (ص64). ويعرف المصطفى (2016) الصورة الذهنية للمنظمة بأنها تلك الانطباعات لجماهير المنظمة تجاه أعمالها، بحيث تشكل هذه الانطباعات مواقف جماهير المنظمة الخارجية والداخلية تجاه هذه المنظمة. وترى الباحثة بأن الصورة الذهنية للمؤسسة هو انطباع الجمهور عن هذه المؤسسة، سواء كان إيجاباً أو سلباً وفقاً لخبراته ومواقفه معها، وعليها يتحدد سلوكه. وتعد الصورة الذهنية للمؤسسة ذات أهمية بالغة. فهي مقياس نجاح المؤسسة وفشلها. ولهذا، تولي المؤسسات عناية فائقة بهذه الصورة، وتسعى للحفاظ عليها إن كانت جيدة، والعمل على تغييرها إن كانت سيئة أو محايدة، ويعد هذا من صلب عمل العلاقات العامة. وللصورة الذهنية، سواء للفرد أو للمؤسسة، عدة أنواع، حيث ذكر (Marion, 1989)

بأن (جينفكيز) حدد خمسة أنواع من الصورة الذهنية، هي: أولاً: الصورة المرآة. وتعني الصورة التي يرى فيها الفرد أو المنظمة أنفسهم. ثانياً: الصورة الحالية، وهي الصورة التي يرى بها الآخرون الفرد أو المنظمة. ثالثاً: الصورة المرغوبة، وهي الصورة التي تريد المنظمة أو الفرد أن تتكون لدى الأخرين. ورابعاً: الصورة المُثلى، وهي أفضل صورة مرغوبة متوقعة يمكن تحقيقها للفرد أو المنظمة بعد الأخذ بعين الاعتبار المنافسين. وخامساً: الصورة المتعددة، وهي الصور المختلفة الإيجابية والسلبية التي يرى بها الآخرون الفرد أو المنظمة (ص78).

الصورة الذهنية والصورة النمطية

يذكر صالح (2005) أن الصورة الذهنية (image) تختلف عن الصورة النمطية (stereotype) بكون الأولى تحتاج الى جهد كبير في الإقناع، وتستخدم عادة في الجانب الإيجابي أو المحايد، بينما الصورة النمطية تناولتها الدراسات بكونها صورة سلبية تتشكل من خلال التعميمات، وتقوم على السمات التي تثير السلبية، كالكراهية والاحتقار وغيره (ص22-23). ويضيف شقرة (2015) بأنه غالباً ما تتشكل الصورة النمطية من خلال مجموعة من التراكمات العقائدية والتاريخية، وعادة لا تتشكل هذه الصورة النمطية بسبب معايشة ميدانية مباشرة أو دراسات علمية، وإنما بسبب مخزون فكري وثقافي مأخوذ من مصادر مختلفة وملاحظات جرى تعميمها. ويضيف محمد (2017) بأن الصورة النمطية تتميز بمقاومتها للتغيير وثباتها النسبي. ويذكر العزاوي (2012) أن من يمتلك القوة والسيطرة هو من يقوم عادة بتشكيل الصورة النمطية (ص85). ويضيف سالم (2014) بأن الصورة الذهنية أعم من الصورة النمطية. فالصورة الذهنية إذا بقيت قابلة للمراجعة والنقد والزيادة وسلمت من عيوب الاختزال لا تتحول الى قالب نمطي (ص55).

اللجنة الدولية للصليب الأحمر

يعود تأسيس اللجنة الدولية للصليب الأحمر إلى العام (1863) على إثر مبادرة من (هنري دونان)، وهو رجل سويسري شهد على معركة (سولفرينو) عام (1859) في (لومبارديا)– وهي الجزء الشمالي من إيطاليا- بين النمسا وإيطاليا المتحالفة مع فرنسا، ليرى قسوة الحرب وبشاعتها كطرف ليس له أدنى علاقة

بهذه المعركة. فلم يكن هذا الرجل مشاركاً ولا مرافقاً للجيوش، إنما رمت به الأقدار إلى مكان المعركة، فقدم المساعدة والعون للجنود الجرحى من كلا الجيشين المتحاربين. وقد تأثر دونان بما رآه كثيراً. وعندما عاد إلى جنيف في سويسرا كتب كتاباً بعنوان "تذكار سولفرينو" وقد حاول (دونان) كسب التأييد من أجل حماية ضحايا الحروب بإنشاء معاهدة لحماية الجنود الجرحى وتقديم المساعدة الطبية لهم، وكذلك تأسيس جمعيات للإغاثة والمساعدة. وقد تم تأسيس "اللجنة الدولية لإغاثة الجرحى" التي أصبحت تعرف فيما بعد باسم "اللجنة الدولية للصليب الأحمر". وتعد اللجنة الدولية للصليب الأحمر منظمة مستقلة غير متحيزة محايدة، مهمتها إنسانية بحتة تتمثل في حماية حياة ضحايا العنف والنزاع المسلح وكرامتهم. وتعمل اللجنة الدولية جنباً إلى جنب مع الجمعيات الوطنية، والاتحاد الدولي لجمعيات الهلال الأحمر، والصليب الأحمر ضمن ما يسمى بـ "الحركة الدولية للصليب الأحمر والهلال الأحمر" في كثير من المناطق حول العالم وفقاً لاتفاقيات جنيف لعام (1949) وبروتوكولاتها الإضافية، وكذلك نظامها الأساسي، بالإضافة إلى النظام الأساسي للحركة الدولية للصليب الأحمر والهلال الأحمر، وكذلك القرارات المتخذة في مؤتمرات الصليب الأحمر والهلال الأحمر الدولية، وتحت إطار مبادئها السبعة، وهي: الإنسانية، وعدم التحيز، والحياد، والاستقلال، والخدمة التطوعية، والوحدة، والعالمية (ICRC, 2022). يعمل في اللجنة 12 ألف موظف، وتعمل اللجنة على تقديم المساعدة وتخفيف الآلام، وتحقيق تنمية المجتمعات بتقديم المواد الإغاثية والمياه النقية وأدوات النظافة، بالإضافة إلى المساعدات الطبية إلى ملايين الأشخاص في العالم. وتعمل بشكل أساسي على حماية كرامة ضحايا الحروب والنزاع المسلح وحياتهم من خلال وضع حد للانتهاكات التي تمارس ضدهم. كما تتولى أيضاً القيام بالدفاع عن حقوق الضحايا، ولم شمل العائلات التي تفرق أفرادها بسب الحروب والنزاعات المسلحة بمقتضى القانون الدولي الإنساني. كذلك تساعد الناس في الكوارث الطبيعية، وزيارة الأسرى والمحتجزين، سواء كانوا مدنيين أو محاربين، من أجل الإشراف على كيفية معاملتهم ومعرفة ظروف احتجازهم وأسرهم، وكذلك تنسيق زيارات عائلاتهم لهم ويمكن إختصار اللجنة الدولية للصليب الأحمر بالصليب الأحمر الدولي، أو (ICRC) (ICRC, 2022).

اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في إسرائيل والأراضي المحتلة في الضفة الغربية وقطاع غزة

تعد هذه اللجنة فرعاً للجنة الدولية للصليب الأحمر الأم، وتقوم بنفس المهام وبنفس الآليات. فهي تعمل في "إسرائيل" والأراضي المحتلة في الضفة الغربية وقطاع غزة منذ عام (1967). ولها مكاتب في كل من تل ابيب والضفة الغربية وقطاع غزة. وتشمل مهامها التوعية بأنشطة اللجنة والقانون الدولي الإنساني للجانبين الفلسطيني والإسرائيلي. كما تقوم بالتعاون مع جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني ونجمة داوود الحمراء اللتان تُعدان من مكونات حركة الصليب الأحمر والهلال الأحمر. كما تقوم اللجنة بتقديم المساعدات الإغاثية للعائلات الفلسطينية بعد هدم منازلها، وزيارة المحتجزين والأسرى في السجون الإسرائيلية، وكذلك المحتجزين الفلسطينيين في السجون الفلسطينية. وتقوم اللجنة بالعمل على حماية المدنيين، وتحسين الحصول على الخدمات الأساسية للفلسطينيين، كالماء والكهرباء، ودعم برامج تحسين المعيشة ولم شمل العائلات، ومساعدة الأشخاص والعمل على عدم الانتقاص من كرامتهم، وتأكيد حقوقهم. وتعمل اللجنة من خلال برامجها وأنشطتها على إحداث تغيير إيجابي في حياة الأشخاص (ICRC, 2022).

صفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" على الفيسبوك

يعد فيسبوك (Facebook) واحداً من تطبيقات مواقع التواصل الاجتماعي الجديدة في القرن الواحد والعشرين على شبكة (الويب)، حيث ظهر في (الرابع من شباط لعام 2004). وتكمن رؤيته في منح الناس القوة من أجل بناء المجتمع، وجعل أجزاء العالم أقرب لبعضها البعض. والفيسبوك هو تطبيق الكتروني مجاني (Facebook, 2022) يتيح لمستخدميه إنشاء صفحاتهم الخاصة، سواء كانوا أفراداً أو جماعات أو مؤسسات. كما يتيح التطبيق إمكانية الإعلان، ومن الإعلانات يجني أرباحه. ويسمح الموقع لمستخدميه أيضاً تبادل الرسائل العامة والخاصة والتعليق ونشر الصور والفيديوهات وتبادل المعلومات والآراء (الجزيرة، 2015)، بالإضافة إلى إمكانية التواصل مع العائلة والأصدقاء والمجموعات التي تتشارك الاهتمام نفسه، وكذلك تكوين صداقات جديدة، وتنمية الأعمال التجارية من خلال تقنيات مختلفة (Facebook, 2022). وقد أضاف تطبيق الفيسبوك خاصية التوثيق للصفحات العامة من خلال وضع

إشارة صح أزرق على الصفحة، والتي تعني بأن هذه الصفحة على الفيسبوك هي صفحة موثقة، وتابعة فعلياً لجهة الاتصال التي أنشأتها وتحمل اسمها، وذلك من أجل مزيد من المصداقية.

ويعد الفيسبوك تطبيقاً مشهوراً جداً بين الفلسطينيين حيث بلغ نسبة المستخدمين (92.9٪) من مشتركي الإنترنت في الضفة الغربية وقطاع غزة وداخل "إسرائيل"، حيث جرى اعتماد المشتركين الذين يستخدمون اللغة العربية من السكان العرب في الداخل ضمن الدراسة على الموقع (ipoke, 2022). وترى الباحثة بأنه لعل هذا السبب في توجه الكثير من الشركات والمؤسسات العاملة في الأراضي الفلسطينية لإنشاء صفحة لها على الفيسبوك، ومنها "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة".

تسمى الصفحة التابعة للجنة الدولية للصليب الأحمر التي تعمل في الأراضي الفلسطينية باسم "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة"، وهي صفحة موثقة، حيث لديها علامة الصح الأزرق. وقد أنشئت هذه الصفحة في (25 تشرين ثاني 2013)، ويبلغ عدد متابعيها (90, 968) شخص. كما حازت على (92, 511) اعجاب (ICRC, 2022). وتنشر اللجنة الدولية للصليب الأحمر على صفحتها أخبارها وأنشطتها ورسائلها التوعوية وتسعى للرد على المتفاعلين.

الفصل الثالث

منهجية الدراسة

للإجابة على أسئلة الدراسة، تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته لموضوع الدراسة، حيث يُعرف بأنه "منهج يقوم على دراسة الإشكالات العلمية المختلفة، تفكيكاً، أو تركيباً، أو تقويماً" (الزعبي، 2022، ص174) فهو منهج يقوم على دراسة، وتفسير وتحليل الظواهر والبيانات للوصول إلى معرفة علمية واضحة. واستخدمت الباحثة هذا المنهج لمعرفة الرسائل الإقناعية باستخدام تحليل دلالات التقنيات الجمالية في الصور الرقمية التي تبثها "اللجنة الدولية للصليب الأحمر [1] في الأراضي المحتلة" على صفحتها على الفيسبوك.

أدوات الدراسة

للحصول على المعلومات المرغوبة في هذه الدراسة، تم استخدم أداة التحليل السيميائي في تحليل المحتوى البصري، بتحليل الصور الرقمية التي تحمل رسائل إقناعية، والمنشورة من قبل اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة على صفحتها على الفيسبوك. وتم إختيار هذه الأداة لكونها الأنسب في قراءة الصور ودلالاتها إستناداً للتقنيات الفنية للصورة؛ وذلك بهدف معرفة الرسائل الإقناعية الكامنة فيها والتي تؤدي إلى تحقيق الإقناع بفكرة ما، بحيث يتم تحليل الصور الرقمية المنشورة التي تظهر بطريقة فنية واحترافية أكثر من كونها توثيقية، إلا إذا احتوت على شخصية بارزة، وذلك من أجل تحقيق أهداف الدراسة.

[1] تم الحديث عن اللجنة الدولية للصليب الأحمر في فصل أدبيات الدراسة

حدود الدراسة

الحدود المكانية: الأراضي المحتلة– فلسطين.

الحدود الزمانية: الفترة الواقعة بين (5-3-2020) إلى (5-9-2020).

وقد تم اختيار الحدود الزمانية للدراسة لستة أشهر من بداية تاريخ إعلان حالة الطوارئ لانتشار مرض (كوفيد–19) في فلسطين المحتلة.

مجتمع الدراسة

الصور الرقمية المنشورة على صفحة اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة.

عينة الدراسة

الصور الفوتوغرافية الرقمية الاحترافية، والصور الفنية الرقمية الثابتة، التي تحمل رسائل إقناعية والتي تم نشرها على صفحة" اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في فلسطين المحتلة المقامة على حدود الرابع من حزيران على موقع الفيسبوك، والتي تحمل اسم اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة في الفترة ما بين (5-3-2020) إلى (5-9-2020) واستثنت الباحثة اللوحات الجرافيكية، والانفوجرافيك وذلك للتركيز على الصور التي نقلت وعكست الواقع من خلال آلة (الكاميرا) في الفترة المذكورة.

إجراءات الدراسة

للإجابة عن السؤال البحثي لهذه الدراسة: **كيف تُوظف اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في فلسطين المحتلة أساليب الاتصال البصري لتعزيز صورتها الذهنية كمنظمة إنسانية من خلال الصور الرقمية في منشوراتها على صفحتها على موقع الفيسبوك خلال فترة تفشي (كوفيد–19)؟**

قامت الباحثة بالرجوع لصفحة اللجنة الدولية للصليب الأحمر العاملة في فلسطين المحتلة على فيسبوك التي تحمل اسم اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة، وهي صفحة موثقة بالإشارة الزرقاء،

وذلك لمعاينة المنشورات التي تحمل صوراً ثابتة خلال الحدود الزمنية لإجراء هذه الدراسة، وهي الفترة الواقعة بين (5-3-2020) إلى (5-9-2020) وهي الفترة التي عُدت ذروة إعلان حالة الطوارئ وانتشار مرض (كوفيد–19) في فلسطين، وهي الفترة التي انقطع عمل بعض المؤسسات فيها أو ازدهر، حيث سعت بعض هذه المؤسسات للإستفادة من مكوث المواطنين في بيوتهم للترويج عن نفسها عبر وسائل الاتصال المتاحة. فحاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة معرفة إذا ما كانت اللجنة الدولية للصليب الأحمر قد قامت بالترويج عن نفسها كمنظمة إنسانية من خلال أنشطتها بشكل عام، وفي تلك الفترة على وجه الخصوص، على منصتها على الفيسبوك، وكيف فعلت ذلك.

وجدت الباحثة (87) منشوراً حمل (170) صورة فوتوغرافية ثابتة في الفترة المذكورة. وقد احتوت معظم المنشورات على أكثر من صورة. وقد تم جمع كافة الصور في ملف واحد، ثم عرضها على خمسة مصورين، كل على حدة. وتم اختيار المصورين من ذوي الخبرة والإختصاص الذين لهم باع طويل في مجال التصوير الثابت، وعملوا، أو ما زالوا يعملون في وكالات عالمية، وحصلوا على عدد من الجوائز العالمية، أو قاموا بالمشاركة بمعارض في مجالهم، أو الإثنين معاً. والمصورون هم: عبد الرحيم القوصيني وعلاء بدارنة ورولا الحلواني، وأسامه السلوادي وأيمن النوباني[1]. وتمثلت مهمة المصورين في انتقاء الصور التي يرون أنها تتضمن عناصر الجاذبية الجمالية، والتي تركت لديهم إنطباعاً إيجابياً، ووضعها في ملف منفصل. ثم جمعت الباحثة الملفات التي تحتوي على الصور المنتقاة، حيث تم بعد ذلك فرز الصور وفقاً لإجماع المصورين عليها. وعليه فقد خلصت الباحثة إلى ما يلي:

- تم اختيار (61) صورة من أصل (170) وهي الصور التي اختارها المصورون، سواء اختارها على الأقل مصور واحد، أو اتفق عليها الخمسة مصورين.
- أجمع أربعة مصورين على (3) صور فقط.

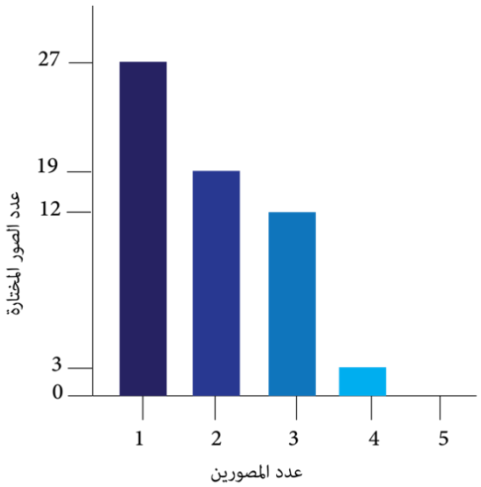
[1] يمكن الرجوع للملاحق للاطلاع على معايير اختيار المصورين.

- أجمع ثلاثة مصورين على (12) صورة.
- أجمع مصورين اثنين على (19) صورة.
- تم اختيار (27) صورة بشكل منفرد من قبل كل مصور.

وذلك حسب الرسم البياني التالي:

شكل 1

مجموع عدد الصور المختارة وفقاً لاجماع المصورين عليها



وعليه، تم اختيار الصور التي أجمع عليها ثلاثة مصورين فأكثر والتي كانت 12+ 3= 15صورة من أجل التحليل. وقد استعانت الباحثة بأسلوب التحليل السيميائي[1] في الصور التي استخدمها الباحث (Njiric & Miloslavic) في دراسة[2]، وهي:

- ما الهدف من الصورة؟
- ما الرموز المستخدمة؟
- ما الأثر المتوقع؟

[1] تم التطرق لهذا التحليل في الفصل السابق.

[2] تم التطرق لدراسة هذا الباحث في فصل الدراسات السابقة.

- ما المشاعر التي توحيها الصورة؟

كما تم إضافة زاوية إلتقاط الصورة، وكذلك السياق الذي تخدمه الصورة (صحي، اجتماعي، إقتصادي، سياسي) في ضوء عمل ومهام اللجنة الدولية للصليب الأحمر والمتمثلة في تقديم المساعدة وتخفيف الآلام، وكذلك تحقيق تنمية المجتمعات بتقديم المواد الإغاثية، والمياه النقية، وأدوات النظافة، بالإضافة إلى المساعدات الطبية إلى ملايين الأشخاص في العالم، والعمل بشكل أساسي على حماية كرامة الإنسان، وحياة ضحايا الحروب والنزاع المسلح، من خلال وضع حد للإنتهاكات التي تمارس ضدهم، والقيام بالدفاع عن حقوق ضحايا الحروب والنزاع المسلح بمقتضى القانون الدولي الإنساني، والمساعدة في لم شمل العائلات الذين تفرقوا بسبب الحروب والنزاعات المسلحة، وكذلك الكوارث الطبيعية. وتقوم اللجنة الدولية للصليب الأحمر بزيارة الأسرى والمحتجزين، سواء كانوا مدنيين أو من حملة السلاح، من أجل الإشراف على كيفية معاملة الأسرى والمحتجزين، ومعرفة ظروف احتجازهم وأسرهم، وكذلك تنسيق زيارات عائلاتهم لهم (ICRC, 2022).

وتعتبر اللجنة الدولية للصليب الأحمر أن هناك سبعة مبادئ بمثابة المنهج الذي يحكم عملها، وهي: أولاً، الإنسانية: "إنّ الحركة الدولية للصليب الأحمر والهلال الأحمر[1]، التي انبثقت من الرغبة في إغاثة الجرحى في ميدان القتال من دون تمييز، تسعى بصفتها حركة ذات طابع دولي ووطني إلى تجنّب المعاناة الإنسانية وتخفيفها أينما وجدت. وهدف الحركة هو حماية الحياة والصحة، وضمان احترام كرامة الإنسان. وهي تعزز التفاهم المتبادل والصداقة والتعاون والسلام الدائم بين جميع الشعوب." ثانياً، عدم التحيز: "لا تمارس الحركة أي تمييز على أساس الجنسية أو العرق أو المعتقدات الدينية أو الطبقية أو الآراء السياسية. وتسعى إلى تخفيف معاناة الأفراد وفقاً لاحتياجاتهم فقط، وإعطاء الأولوية لأكثر الحاجات الأكثر إلحاحاً، ثالثاً، الحياد: "من أجل الاستمرار في التمتع بثقة الجميع، لا يجوز للحركة أن تنحاز إلى أي

[1] تم توضيح علاقة الحركة الدولية للصليب الأحمر باللجنة الدولية للصليب الأحمر سابقاً في فصل أدبيات الدراسة.

طرف في الأعمال العدائية، أو أن تدخل في أي وقت في خلافات ذات طبيعة سياسية أو عرقية أو دينية أو أيديولوجية." رابعاً، الاستقلال: "إنّ الحركة مستقلة. والجمعيات الوطنية، التي تعمل كجهات مساعدة في الخدمات الإنسانية التي تقدّمها حكوماتها وتخضع لقوانين بلدانها، إلاّ أنّ عليها أن تحافظ دائمًا على استقلالها الذاتي حتى تتمكّن في جميع الأوقات من العمل وفقًا لمبادئ الحركة." وخامساً، الخدمة التطوعية: "الحركة منظمة إغاثة تطوعية لا تبغي الربح بأي شكل من الأشكال." وسادسا، الوحدة: "لا يمكن ان تكون هناك سوى جمعية واحدة للصليب الأحمر أو الهلال الأحمر في كل بلد. يجب أن تكون خدماتها متاحة للجميع، وأن يمتد عملها الإنساني إلى جميع أراضي البلد." وسابعاً، العالمية: الحركة الدولية للصليب الأحمر والهلال الأحمر هي حركة عالمية، تتمتع فيها كل الجمعيات الوطنية بوضع متساو، وتقاسم مسؤوليات وواجبات متساوية في مساعدة بعضها البعض"(ICRC, 2022) .

وقد تواصلت الباحثة مع اللجنة الدولية للصليب الأحمر لمعرفة تفاصيل عن هذه الصور، والأمور متعلقة بظروف إلتقاطها ونشرها على صفحة اللجنة الدولية للصليب الأحمر على موقع فيسبوك بشكل عام.

وبناء على ذلك، تم تحديد أسئلة تحليل الصور التي تسعى الدراسة إلى الإجابة عليها، وهي:

1. ما الهدف من الصورة؟ بغض النظر عن تاريخ النشر.
2. ما زاوية التقاط الصورة ودلالتها؟
3. ما الرموز الواضحة في الصورة؟
4. ما المشاعر التي توحيها الصورة؟
5. ما الأثر المتوقع لهذه الصورة؟ مع الأخذ بعين الاعتبار تاريخ النشر.
6. ما المبدأ أو المبادئ الأساسية للجنة الدولية للصليب الأحمر التي تعبر عنها الصورة؟
7. ما السياق الذي تعبر عنه الصورة؟

8. كيف يمكن قراءة أبعاد الصورة ودلالاتها؟

بالإضافة إلى وصف الصورة وتاريخ النشر واسم المصور ومكان التقاط الصورة.

1. كيف يمكن قراءة الصورة، وتحديد نقاط الضعف والقوة فيها، والرسالة التي تحملها، بالإضافة إلى رسالة اللجنة الدولية للصليب الأحمر من الصورة من وجهة نظر الناقد والمصور الصحفي علاء بدارنة؟

2. كيف يمكن قراءة الصورة فنياً وجمالياً، وتحديد نقاط الضعف والقوة في الصورة من الناحية التشكيلية، وتحديد أسباب نجاح أو فشل الصورة من وجهة نظر الناقدين الفنيين بسام أبو الحيات وعصمت الأسعد؟

3. ما الرسالة غير المعلنة للصورة التي أرادت إيصالها اللجنة الدولية للصليب الأحمر حسب اللجنة الدولية للصليب الأحمر أنفسهم؟

4. هل تم توظيف هذه الصور لخدمة أهداف العلاقات العامة؟ وإذا كانت الإجابة بنعم؟ فكيف تم ذلك؟

الفصل الرابع

تحليل الصور وعرض النتائج

يعرض هذا الفصل الصور بمجالاتها المختلفة، ووصفها وتحليلها حسب الموضوع. كما يتضمن هذا الفصل تعليق النقاد علاء بدارنه وهو مصور صحفي، وبسام أبو الحيات، وعصمت الأسعد[1] وكلاهما من مجال الفنون التشكيلية وتحليلهم للصور من عدة جوانب، كالجوانب الفنية والشكلية والدلالية، والوقوف على عناصر القوة والضعف في الصور، وذلك حسب المدرسة النقدية التي ينتمون إليها. وقد تم التوسع في هذا الفصل بوصف الصورة وتحليلها من حيث الزاوية والإضاءة وغيرها من العناصر الفنية في محاولة لإلقاء الضوء على دلالات الصورة بكافة الجوانب من أجل ربطها بالهدف الذي نشرت من أجله، ألا وهو: توظيف تقنيات الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة الرقمية للجنة الدولية للصليب الأحمر في فلسطين. كما يتضمن هذا الفصل توضيحات على الصور من مسؤولة الإعلام والنشر في اللجنة الدولية للصليب الأحمر: فطوم أبوغوش للحصول على نظرة كاملة.

[1] يمكن الرجوع للملاحق للاطلاع على معايير اختيار النقاد.

أولاً: الصور ذات الطابع الصحي

صورة 1

رسم البهجة على شفاه الأطفال في منازلهم في ظل انتشار مرض(كوفيد-19)

المنشور المرفق: "بإيجابية لامحدودة، وبروح الشباب المتطوع، استطاع فريق ألوان الترفيهي في خانيونس أن يرسم البسمة على شفاه الأطفال في منازلهم، مع المحافظة على المباعدة الاجتماعية. نتمنى لكم سلامة آمنة"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصور عبد زقوت في مدينة خانيونس في قطاع غزة، ونُشرت بتاريخ (16-4-2020). ويظهر في الصورة مُهرجان يقومان بمحاولة إضحاك طفلين صغيرين يقفان على نافذة بيتهما، متمسكين بهيكل حماية نافذة المنزل، وينظران باهتمام إلى المُهرجين اللذين يقومان بأعمال بهلوانية لرسم البسمة على وجوه الأطفال. ويلبس المهرجان، بالإضافة إلى ملابس التهريج، وكمامات وقفازات طبية في إشارة إلى حماية أنفسهم وغيرهم من العدوى من مرض (كوفيد- 19).

ترى الباحثة بأن زاوية إلتقاط الصورة من لإعطاء الإحساس بالتكامل المجتمعي خلال انتشار مرض (كوفيد-19). وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، وهي: أزياء المهرجين، بالإضافة إلى الكمامة، والقفازات الطبية. كما اشتملت الصورة على عدة مشاعر، وهي: الفرح، الغصة، والخوف.

ويبدو أن الهدف من الصورة هو تنمية المبادرات الشبابية الترفيهية التي تهدف إلى التفريغ للأطفال للتخفيف من آثار الوباء وعدم تمكنهم من الخروج من المنازل. أما الأثر المتوقع من نشر هذه الصورة، مع الأخذ في الاعتبار تاريخ النشر، فهو دعم اللجنة الدولية للصليب الأحمر للمبادرات الشبابية ذات الأثر الإيجابي الهادفة إلى التخفيف من آثار انتشار مرض (كوفيد-19)، وكذلك إقناع الأطفال بضرورة أخذ احتياطات السلامة من هذا الوباء. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، منها السياق الاجتماعي: حيث أن التخفيف عن الأطفال يأتي في السياق الاجتماعي، وكذلك السياق الصحي: حيث تم نشر هذه الصورة في ظل انتشار مرض (كوفيد-19) لنشاط أقيم رغم الجائحة وإجراءات الإغلاق والبقاء في المنازل، حسب ما هو موجود في النص المرفق للصورة، للتفريغ عن الأطفال نفسياً مع الحفاظ على التباعد الاجتماعي. وأما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة فتشتمل الصورة على مبدأ الإنسانية، والذي ظهر باهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بدعم الحاجات النفسية للأطفال بطريقة تحافظ على السلامة في ظل انتشار مرض (كوفيد-19).

ترى الباحثة أنه، ومن خلال التعمق في هذه الصورة وبظروف التقاطها في ظل الجائحة، وبقاء جميع الناس في منازلهم خوفاً من هذا المرض المستجد والغامض، وفرض إجراءات السلامة، وما نتج عن ذلك من تأثيرات نفسية سلبية على الناس، وخاصة الأطفال، يحاول المُهرجان رسم البسمة على وجوه الأطفال. وتُعبّر الصورة عن غصة على وجهي الطفلين بسبب عدم إمكانية مشاركتهما المهرجين في عرضهما إلا بالنظر إليهما عن بُعد.

أما أزياء المهرجين (ملابس التهريج كمامات والقفازات) فله دلالة على أنهما يمثُلان قُدوة حسنة لهؤلاء الأطفال في الإلتزام بإجراءات الوقاية والسلامة. كما يظهر المُهرجان بعيدَين عن بعضهما البعض كإجراء للحفاظ على التباعد الاجتماعي. والصورة تحاول الموازنة بالتركيز على الطفلين والمُهرجين بآن واحد كعناصر رئيسية في المشهد المكوّن للصورة.

ولسعي الباحثة للحصول على قدر أكبر من التعمق في تحليل هذه الصورة، تم عرضها على ثلاثة نقاد: أحدهم من مجال الصحافة، والآخران من مجال الفنون التشكيلية، وجميعهم ينتمون إلى مدارس نقدية مختلفة، الأمر أنتج ثلاث رؤى نقدية، ونظرة أشمل، وأعمق للصورة[1].

فيرى علاء بدارنة، وهو مصور صحفي، أن هذه الصورة هي توثيق لحدث انتشار مرض (كوفيد 19) جراء جائحة كورونا بشكل واضح، ويمكن قراءتها من زاوية إنسانية بحته، على اعتبار أن مرض (كوفيد 19) هو حدث عالمي. ولهذا، فإن رسالة هذه الصورة ذات بُعد إنساني، وهو أحد مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر. ويرى بأن هذه الصورة "قد تدخّل المصور فيها"، أي أنها ليست عفوية مائة بالمائة، كأن يطلب المصور من شخص موجود في الصورة القيام بحركة ما بدل أن يقوم المصور بانتظار الشخص ليقوم بتلك الحركة بشكل عفوي. فهناك ما يُعرف بالتدخل المسموح، حيث يطلب المصور طلبات لا تؤثر على عفوية الصورة، وهناك تدخل مرفوض، كالسابق ذكره، وهو ما يضعف الصورة. ولهذا، يرى بدارنة أن الأمر السلبي في هذه الصورة، والذي أدى إلى إضعافها، هو أن فيها نسبة من التدخل المتمثّل في طلب المصورين من المُهرّجين القيام بتلك الحركات عند الشباك لالتقاط الصورة. ويبرر هذا التحليل بأنه إمكانية أن يكون المصور قد مر صدفة أثناء هذه الفعالية وقيامه بالتقاط الصورة هي نسبة ضعيفة. ورغم هذا، يرى بدارنة بأن اختيار زاوية التصوير من الأسفل هو اختيار جيداً، وبُعد الكاميرا عن الموضوع هو أيضاً بشكل جيد. كما أن ضبط الإضاءة تم بشكل موفق. فهذه الصورة، حسب بدارنة، هي صورة جيدة من حيث التكوين. إلا أن أستاذ الفنون التشكيلية والناقد بسام أبو الحيات يخالفه في ذلك. فهو فيرى بأن هذه الصورة بتكوينها الحالي غير مريحة للعين رغم الإتزان اللوني بسبب نسبه وجود الفاتح والغامق. ويعود ذلك إلى وجود الخط الطولي، وهو من المبنى نفسه بين النافذتين، كان" صارماً وقاسياً وحاداً". وقد قسم الصورة إلى: مستطيل على اليمين، ومربعٍ على اليسار، أي أنه قد قسم الصورة إلى نصفين: أيمن وأيسر، وليس بينهما وحدة. بالإضافة إلى أن وجود طفل على النافذة اليمنى من الصورة، والطفلين والمهرجين على

[1] كانت المقابلات مع المحللين صوتية، بالإضافة إلى أن المحللين طلبوا عدم نشرها، وبالتالي تحتفظ الباحثة في هذه التسجيلات لديها.

الناحية اليسرى قد أحدث للعين قليلاً من التشتيت بين النظر إلى النافذة التي على اليمين، وبين النظر إلى النافذة التي على اليسار. فظهر كأن كل منهما مشهداً على حدة، وكأنهما عملان داخل عمل واحد، فأصبح هناك تشتيت للعين. فالخطوط المرشدة مشتتة، مما جعل عنصر السيادة غير واضح، بل يمكن القول بأن هناك عنصري سيادة: على يمين الخط الطولي وعلى يساره، مما يضعف الفكرة وقوة العمل، حيث أن هناك بؤرتين بصريتين. ويضيف بأن تكرار الزخارف المبالغ فيها، وهي ناتجه عن هيكل حماية النوافذ، بعث إحساساً بالملل والتعب للعين، ويضيف أن "الحس الزخرفي في المنمنمات ليس جميلا في العمل الفني، لأن هذه الزخارف تذكرنا بالعصور الباروك والركوكو[1]".

ويرى أبو الحيات أن البؤرة البصرية التي على اليسار هي الطفلان اللذان على النافذة، وأيضا الُمهرجان، والذين شكلوا مع بعضهم ما يسمى بـ"المنظور الهرمي"، وهو مشهد قوي. ومن الملفت في الصورة اتزانها اللوني، وذلك بسبب نسبة وجود الفاتح والغامق، مما أدى إلى توزيع القوى، أي قوى الفاتح والغامق وأحجامهم، فالتوازن هو قوى متضادة معاكسة لبعضها البعض، وباتجاه مختلف، وقد تكون الصورة متزنة بطريقة ما، مع وجود خلل في عنصر السيادة.

ويرى أبو الحيات أن عدم انتظام الحجارة بالصورة على الجدران أعطى فسحة للعين لترتاح فيها كمحطة بصرية، كحاجتنا عند القراءة للوقوف عند الفاصلة وغيرها من علامات الترقيم للراحة والتنفس. كذلك الأمر في العمل الفني، "فالعين تقف في محطات هنا وهناك لتستريح حتى تستطيع العين أن تتحرك، وأن ترى كامل المنظر، كأنها حركه، واستراحة، حركه واستراحة وهكذا. وهذا ما يسمى بالاستمتاع البطيء، وهو أن

[1]عصر الباروك والروكوكو: وهما أسلوبان فنيان ظهرا في أوروبا بالفترة الممتدة من أوائل القرن السابع عشر وحتى أوائل القرن الثامن عشر، حيث كان للباروك تأثيرات واضحة في مختلف الفنون كالعمارة والنحت والرسم والموسيقى والأدب. ففي مجال العمارة تميزت مباني هذا العصر باستخدام التفاصيل المزخرفة على سبيل المثال. وفي مجال الفنون التشكيلية تميز فنانو هذا العصر بدقة وثراء التفاصيل، ودقة استخدام الضوء لإبراز الظلال. وظهرت في تلك الحقبة مدرسة أو أسلوب الروكوكو التي كانت أقل صرامة ورسمية من الباروك (مسعود، 2023) و (كرافن،2022).

تتنقل العين من مكان لمكان ببطء". ولذا، لو جرى اقتطاع الجانب الأيمن من على يمين الخط الطولي، أي النافذة اليمنى، عندها ستكون الصورة متوازنة بشكل أفضل وذات جمالية.

ويذهب أستاذ الفنون التشكيلية عصمت الأسعد بعيداً، فيضيف بأن "هذه الصورة تمثل فترة زمنية عاشها العالم بأسره، وهي فتره انتشار مرض (كوفيد –19) بسبب فايروس كورونا الذي أنتج شكلا جديداً من العلاقات الاجتماعية غير المعتادة في المجتمعات العربية المتكاثفة، إلى نوع من التباعد المفروض لمقاومة ذلك الفيروس القاتل. من هنا، جاء نوع من التكثيف الترميزي لهذه الحالة التي تخطط حدود المباعدة على مستوى المسافة بحيث تمثل الصورة مباعدة من نوع آخر ما زال يعيشها الفلسطيني في سجون الإحتلال، وما تقوم به رؤية القضبان من تأثير في وعي، وذاكرة الشعب الفلسطيني كواقع نعيشه كل يوم، وفي كل ساعة. هنا، وكما هو موثق، فإن موضوع الصورة هو قيام بعض المهرجين بالترفيه عن الأطفال خلال هذه الفترة الزمنية العصيبة، إلا أننا نشعر بحالة من الارباك عندما نشاهد هؤلاء المهرجين أو الممثلين يفصل بينهم وبين الأطفال تلك القضبان على شباك المنزل، والتي زادت من حدة التباعد، مذكرة المشاهد للصورة بالحالة التي رافقت الفلسطيني من طفولته حتى أجمل فترات شبابه."

ويضيف "هذه الحالة الإرباكية جاءت ضمن تعاطي تشكيلي جرى تخفيفه من هذه الإرباكات من خلال الألوان الحارة، والمشمسة في جانب الصورة، وبأجساد الأطفال المقتحمة فتحات السياج الحديدي، وتلك الألوان الزاهية على أجساد المهرجين".

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز أحد مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهو مبدأ الانسانية. فاستخدام هذه الصورة بالرموز السابق ذكرها من استخدام الكمامة، والقفازات الطبية، والتباعد، كان لها دلالة كبيرة على اهتمام اللجنة الدولية بالجانب الصحي، وتعليمات الوقاية من تفشي مرض (كوفيد 19) ، ومحاولة التوعية للجميع في ظل انتشار الجائحة العالمية. كما أن موضوع الصورة، والتركيز على الأطفال، ومحاولة إضحاكهم من قبل المهرجين

كمعالجة نفسية لمحاربة وباء عالمي كان غريباً ومخيفاً للجميع لهو دليل على إبراز الجانب الإنساني للجنة الدولية للصليب الأحمر. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة هي "إسعاد الناس خلال فتره تفشي مرض (كوفيد-19)" (أبوغوش، 2022) هو أمر إنساني، فإن الباحثة ترى أن الرسالة قد وصلت للمتلقي، بل وصل معها رسائل أخرى، كالتوعية والدعم النفسي، والتأكيد على إحدى مهام اللجنة الدولية المتمثلة في محاولة التخفيف من أثر الكوارث، سواء كانت طبيعية أو بشرية. ففي هذه الصورة نلمس محاولة التخفيف نفسياً عن الأطفال في غزة. ولهذا فموضوع الصورة كان أحد عناصر قوتها، وهو الأمر الذي اتفق عليه النقاد. وترى الباحثة بأن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة قد أسهمت بجعلها مؤثرة في المتلقي، خاصة وأنه يعاني من الحجر في جميع أنحاء العالم مما جعلها سهلة الوصول عاطفياً للجميع. كما أن الاتزان اللوني للصورة قد جعلها لافتة لنظر المتلقي، وهو الأمر الذي أكده الأسعد وأبو الحيات. كما تتفق الباحثة مع أبو الحيات على وجود ضعف في الصورة من ناحية التكوين المتمثل بالخط الذي يقسم الصورة إلى صورتين منفصلتين. فكان الأجدر اقتصاص الصورة. ولكن هذا الأمر أدى إلى تقليص مدة النظر إليها فقط، ولكنه لم ينهه بسبب عناصر قوتها السابق ذكرها. ولذا، يمكن القول بأنها صورة ناجحة من حيث الموضوع والإضاءة والألوان، وتوقيت النشر، ولكن كان من الممكن أن تكون أكثر نجاحاً، وأكثر قوة ليس إلا.

ثانياً: الصور ذات الطابع الإنساني

صورة 2

حافلة تنقل ذوي الأسرى إلى السجون الإسرائيلية للقاء أبنائهم الأسرى

المنشور المرفق:" استجابةً للعديد من التساؤلات التي وردت إلينا مؤخراً، فإنه ومن خلال الحوار الثنائي المباشر مع السلطات الإسرائيلية قد تم إبلاغنا في اللجنة الدولية بإيقاف برنامج الزيارات العائلية لأهالي المعتقلين الفلسطينيين داخل أماكن الاحتجاز الإسرائيلية للأسبوع المقبل بقرار من السلطات الإسرائيلية، سواء في الضفة الغربية أو قطاع غزة، وذلك بسبب تفشي الفيروس المستحدث (كورونا). إن هذا الوضع قابل للتطور لحظة بلحظة، ونحن بدورنا على دراية تامة بأهمية البرنامج للمعتقلين وأهاليهم، كما أننا مستمرون في الحوار الثنائي المباشر مع سلطات الاحتجاز بهدف إبقاء التواصل بين المعتقلين وذويهم بالطرق البديلة المناسبة في ظل الوضع القائم. نتمنى لكم جميعاً ولأسركم السلامة التامة"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصورة (ألونا سينكو) في الخليل، ونشرت بتاريخ (12-3-2020). تظهر في الصورة حافلة تنقل ذوي الأسرى إلى السجون الإسرائيلية للقاء أبنائهم الأسرى. وتظهر في الصورة سيدتان، واحدة وجهها غير ظاهر بسبب وجود الكرسي أمامها، والأخرى تنظر إلى النافذة.

والصورة تنقسم إلى قسمين: قسم خارج الحافلة يُظهر أراضٍ وعرة والسماء بإضاءة النهار، وجزء معتم داخل الحافلة. ويظهر من زاوية الصورة أنها التُقطت من أعلى لإظهار وجوه الناس. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، وهي: وجوه الناس، والسماء، والأرض الجرداء. وقد تضمّنت الصورة عدة مشاعر، هي: التعاطف، والقلق، والحزن، والغموض، والخوف من المجهول، بالإضافة إلى الأمل، والتعب والمشقة.

ويبدو أن الهدف من الصورة، بصرف النظر عن تاريخ النشر، هو خلق التعاطف مع ذوي الأسرى، والتعبير عن صعوبة الرحلة للقاء ذويهم في السجون الإسرائيلية. أما الأثر المتوقع من الصورة، مع الأخذ بالاعتبار تاريخ النشر، فهو توعية الجمهور بعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر، والمتمثل في تنسيق زيارات عائلات الأسرى الفلسطينين في السجون الإسرائيلية، ودعم الجمهور لعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر، بالإضافة إلى إبلاغ الجمهور بتوقف برنامج الزيارات العائلية بسبب تفشي مرض (كوفيد 19). ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: فالصورة عبرت عن موضوع اجتماعي، وهو لقاء الأسرة بأبنائها، والسياسي: وهو موضوع الأسرى، بالإضافة إلى الصحي: حيث تم نشر الصورة في سياق الوضع الصحي المتعلق بتفشي مرض (كوفيد 19). أما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، والتي تُظهرها الصورة، فتشتمل الصورة على مبدأ الإنسانية، والذي ظهر بإلقاء الضوء على معاناة ذوي الأسرى في طريق زيارتهم لأبنائهم، وكذلك مبدأ الحياد والذي ظهر بمهمة اللجنة الدولية للصليب الأحمر بمساعدة ذوي الأسرى الفلسطينين لزيارة أبنائهم في السجون الاسرائيلية، ولعب دور الوسيط المحايد في هذا الأمر بين الفلسطينين والإسرائيليين.

ويبدو جليّا أن الصورة قد انقسمت إلى شقين. الأول: هو الجزء الأيمن، ويتمثل في الإطلالة من خلال النافذة على أرض وعرة لا حياة فيها، بحيث أعطت إحساساً بالتعب، وطول المسافة، والمشقة التي يتكبدها ذوو الأسرى أثناء زيارة الأسرى. أما الشق الثاني فهو للحافلة من الداخل، والتي أظهرت ذوي الأسرى في رحلتهم المتعبة، بحيث يظهر وجه سيدتين إحداهما تنظر للأسفل، وتبدو على ملامحها التعب والوجع، والأخرى تنظر إلى النافذة وهو ما يوحي بالأمل بملامح غير واضحة بسبب الكرسي في الحافلة، والمجهول المنتظر.

وقد أحدثت الإضاءة الطبيعية في الصورة تبايناً بين الظل والنور على جانبي الصورة. فالجانب الأيمن من الصورة مضيء، وكأنه يعطي إحساساً بالأمل بلم الشمل، والإفراج عن الأسرى، بينما طغى الظل على الجانب الأيسر ليعطي إحساساً بالضياع والخوف من المجهول.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورين آنفاً، على الصورة كما يلي: يصف علاء بدارنة هذه الصورة "بالساحرة"، ويشيد باحترافية المصور ويصفه بأنه مصور غير عادي. ويرى أن المصور العادي كان يمكن أن يلتقط الصورة أثناء تفتيش أهالي الأسرى من قبل الجنود الاسرائيليين، فتصبح الصورة صالحة كخبر، ولكنها لا تصلح بأن تكون صورة توثيقية. ويضيف بأن هذه الصورة فيها نوع من التخطيط وليست مصادفة، أي أن المُصورة قد وضعت في ذهنها ماذا ستفعل، ومتى ستفعل، وكانت تنتظر اللحظة المناسبة لالتقاطها وتنفيذ السيناريو الذي خططت له في ذهنها، مع إمكانية النجاح أو الفشل. فمثلاً، لربما وقفت المصورة في هذه الزاوية ونظرت إلى النافذة، وانتظرت اللحظة المناسبة لتنفيذ السيناريو بعد التأكد من عدم وجود أية معوقات. أو مثلا نظرت للون، لوجود لون السماء بهذا اللون، أو التربة.. الخ. وهذا ليس تدخلاً، وإنما تخطيط. ويضيف أن الصورة "قد تكون في الضفة الغربية، أو في الداخل، ولو كانت في الداخل فإن الصورة عبقريه بشكل أكبر".

ويضيف بدارنة أن النافذة مهمة في هذه الصورة، وذلك لأنها تمثل ذلك المجهول الذاهبين إليه أهالي الأسرى. وتعد الإضاءة قوية، فالإضاءة أظهرت وجود أشخاص في الحافلة دون إظهار التفاصيل، فليس مهما أن تظهر كامل التفاصيل، وهذا جميل. كما أن المُشاهد يرى أشخاصاً في الخلفية، رغم عدم وضوح تفاصيلهم، ليصبح لدى المشاهد إحساسا بأن يُكمل هو لوحده تفاصيل هؤلاء الأشخاص. ويضيف بأن "القَطع في هذه الصورة عبقري. وقد ساعدت العدسة بذلك (35/16). لذا فهي صورة لا تتكرر". وأما عن الرسالة التي يمكن فهمها من الصورة، فيرى بدارنة بأنها التعب والقهر الذي يتكبده أهالي الأسرى عند زيارة أبنائهم في السجون، فمهمة الصليب الأحمر الدولي هو إيصالهم رغم ما يتعرضون له من قهر ومعاناة،

وكذلك تأمين بعض وسائل الراحة لهم، وهم يتكبدون فعلاً المشقة في رحلتهم من معبر إلى معبر من تفتيش وإجراءات. فالجلوس في الحافلة هو مرحلة الهدوء الوحيدة التي يعيشونها خلال هذه الرحلة. وفي هذه المرحلة ينصب تفكير كل الأهالي في التوق للقاء أبنائهم الأسرى، حيث تجتاحهم مشاعر الشوق والحنين. ويضيف أن رسالة اللجنة الدولية للصليب الأحمر من هذه الصورة هو دوره في تنظيم زيارة الأهالي لأبنائهم الأسرى.

ويختلف بسام أبو الحيات حول كمال هذه الصورة، حيث يرى بأنه عند قراءه الصورة قراءة تشكيلية، نجد أن العين تذهب إلى المنتصف، وبالنهاية تدرك العين أن هنالك أشخاصا. أي بعد تنقل العين داخل الصورة تدرك أن هنالك اشخاصاً فيها، وربما تكون فلسفة مقصودة من المصور، وتعد نافذة الحافلة عنصر السيادة، ولكن كان من الأولى برأيه أن يكون عنصر السيادة هو الأشخاص في الحافلة، وذلك لإبراز معاناتهم.

ويضيف أبو الحيات أن شكل النافذة قريب من شكل المثلث، وهو ما يُعطي إحساساً بالقوة. كما أن شكل الظل القريب من النافذة قريب من شكل الحربة، مما أعطى إحساساً بالسرعة كذلك. كما أعطت الطريق على الجهة اليمنى من النافذة إحساساً بالحركة. وعلى الجهة اليسرى من النافذة أي المشهد داخل الحافلة أعطى إحساساً بالسكون والجمود، وربما يخدم هذا الفكرة نفسها.

ويضيف أبو الحيات أن في الصورة عدداً من الخطوط المائلة والتي تعطي إحساسا بالحركة، والتضاد، والثقل، والاتزان، وكذلك الستارة تعطي إحساسا بالحركة. كما أن الستارة مع النافذة أعطت تدرجاً باللون على الزجاج حيث جاء اللون الرمادي، بحيث أحدثت ظلال الستارة هذا التدرج باللون على الزجاج، وبهذا التدرج اللوني تم الجمع بين طرفي الصورة.

وعن التوازن في الصورة، يضيف أبو الحيات بأن هذه الصورة فيها توازن نوعاً ما، ولكن لو جرى إقتصاص جزء قليل من أعلى الصورة وعلى امتدادها وصولاً إلى حافه مقبض النافذة، وكذلك اقتطاع جزءٍ

قليلٍ من الفراغ في الجهة اليمنى من الصورة، عندها ستصبح أكثر اتزانا، وتعطي نفس المضمون، وذلك بحساب النسبة الذهبية. أي يتم تقسيم الصورة إلى مربعات ومستطيلات، أي ثلثين وثلث، وبحسابات دقيقة لمعرفة التوازن. وأيضاً، بهذا الاقتطاع المقترح سوف يصبح هناك اتزان بين اللون الفاتح، واللون الغامق في الصورة، إضافة إلى أنه سيكون هناك وحدة وحركة أكثر في أجزاء الصورة. أما الصورة بهيئتها الحالية فليس هناك مبرر للفراغ الكبير باللون الأسود في الصورة، حيث أنه يعطي ثقلاً كبيراً، فنسبته أكثر من ثلثين إلى ثلث. وهناك تركيز للون الغامق في الجهة اليسرى، ونسبته أكثر من ثلثين إلى ثلث، ويجب أن يكون هناك وجود للون الفاتح على الجهة اليسرى بحيث يكون هناك توزيع للون الفاتح والغامق على الجهتين. ولهذا كان يمكن أن تكون الصورة أجمل وأفضل لو كان القَطع كما اقترح، وعندها سوف تكون الصورة أكثر اتزاناً ويكون التركيز على المعاناة، أي التركيز على الأشخاص.

ونجد أن عصمت الأسعد يتفق حول جمال هذه الصورة مع علاء بدارنة، فيقول: "جمالياً، تبدو الجرأة في التكوين، والتي ظهرت من خلال قَسم الصورة إلى قسمين، قسم معتم تماماً، وقسم مضيء تماماً. وقد نجح المصور في كسر الحدة ما بين الجانبين من الناحية الجمالية. فوجود نافذة الحافلة بين الجانبين التي انعكست عليها السماء بألوان رمادية نوعاً ما، ومن درجات لونية توسطت ما بين الفاتح والغامق، سهّل عملية الانتقال ما بين الظل والنور بين هذين القسمين. وكتنوع في اللون، فقد نجح المصور باستغلال المساحة الحمراء، وهي جزء من ستارة في وسط الصورة، بحيث قسمت ما بين شقي الصورة بعلامة حمراء لها الكثير من المعاني والدلالات في هذا السياق، كالدم، والسجن..الخ. كما نجح المصور في إيجاد مساحة غامقة في الجزء المضيء، والتي عملت على إيجاد توازن بصري في الصورة في المنطقة الفاتحة. كذلك، نلمس التوازن البصري بوجود رشقات الضوء في الجانب المعتم، وخصوصاً تلك الواقعة على وجوه النسوة في مقدمة الحافلة. أما الإضاءة الواقعة على وجوه النسوة في مقدمة الحافلة في القسم المظلم من الصورة، فلعلها دلالة على الأمل الموجود في رؤوس أهالي الأسرى بحرية أولادهم ولو بعد حين، على

غرار ما صنعه الفنان (رامبرانت) عندما رسم صورة الفيلسوف في الحجرة المظلمة، وجعل شعاع الإضاءة يضيء رأسه، دلالة على حكمة الفيلسوف داخل رأسه مثلاً".

ويضيف الأسعد: "جاءت الصورة في سياق منشور عن زيارة أهالي الأسرى للسجن، مما هيأ المشاهد نفسياً بشكل مسبق للربط بين موضوع الصورة وبين المنشور المرفق. وقد نجح المصور بالتعبير عن معاناة أهالي السجناء بأن قسم الصورة إلى قسمين: قسم مظلم ومكتظ، وقسم آخر فضاء للطبيعة والسماء، وذلك داخل إطار واحد، مما أعطى إحساساً بحالة السجين التي تنتقل عيناه ما بين جدران الزنزانة في القسم المعتم، وبحالة الحرية التي ينتظرها السجين، والتي تعطي له الأمل في الحياة. وقد عبر المصور في هذه الصورة عن ثنائية السجن/ الحرية، وهي داخل إطار الصورة، بحيث يتجسد السجن في الإطار المظلم. أما الحرية، فتتجسد في القسم الآخر من الصورة بالسماء والطبيعة."

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما: الإنسانية والحيادية، وذلك في تقديم خدمة إيصال ذوي الأسرى لرؤية أبنائهم في السجون الإسرائيلية، ولعب دور الوسيط في هذا الأمر، وتسليط الضوء على أكبر برنامج لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهو برنامج تنسيق زيارة الأهالي للأسرى بتفاصيله، كإبراز مشاعر الأهالي في هذه الصورة . فموضوع الصورة له دلالة كبيرة على اهتمام اللجنة الدولية بهذا البرنامج. وتتفق الباحثة مع النقاد حول نجاح الصورة تشكيلياً، وجرأتها، ومناسبة هذا التشكيل مع موضوع الأسرى. وتتفق الباحثة مع المصور بدارنة حول ذكاء المصورة في اختيار الزاوية التي أظهرت النافذة وأهميتها دلالياً وتشكيلياً، الأمر الذي أحدث التدرج اللوني اللازم لدمج طرفي الصورة، كما أوضح الناقدان الأسعد وأبو الحيات. وإذ يتركز نقد أبو الحيات حول صحة قَطع الصورة، وهو الأمر الذي أثر على اتزانها قليلاً، وكذلك على عنصر السيادة، وهو ما تتفق معه الباحثة، فإنه بالرغم من ذلك، لا يمكن إنكار جمالية الصورة، بل يمكن القول بأن كمية التناقضات في الصورة، والمبالغة في الفراغ وحالة عدم الاتزان الكاملة،

قد خدمت الفكرة بشكل كبير، وبخاصة مع وجود جميع تلك الرمزيات فيها، مما أظهر العديد من المشاعر المتناسبة مع مكونات الصورة. ولهذا ترى الباحثة بأنه ليس هناك حاجة للقطع المقترح، فالصورة بهيئتها الحالية قد خدمت الفكرة بشكل كبير، وهو ما يتناسب مع رسالة هذه الصورة الغير المعلنة للجنة الدولية للصليب الأحمر، وهي "الزيارات العائلية" للأسرى في سجون الاحتلال (أبوغوش، 2022). ولهذا، ترى الباحثة أن الصورة تبدو مناسبة للكثير من الرسائل التي لها علاقة ببرنامج الزيارات العائلية، وهي رسائل إنسانية بامتياز. وهنا، تتحدث الصورة بالمنشور المرفق عن وقف الزيارات بسبب ظروف انتشار مرض (كوفيد-19)، فترى الباحثة بأن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي، بل وصل معها رسائل أخرى، كالتذكير بمعاناة الأسرى وذويهم. فموضوع الصورة هو أحد عناصر قوتها، ومناسباً لعدد من المنشورات. كما أن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة أسهمت بجعلها مؤثرة في المتلقي، عدا عن الرموز التي تضمنتها الصورة نفسها، والتي تسهم في جعلها مؤثرة وحاضرة في ذهن المتلقي. إلا أن المنشور المرفق هو الذي يحدد غاية نشر الصورة وليس موضوعها، فالموضوع واضح، والصورة في حد ذاتها قوية ومؤثرة وناجحة، إلا أن النص المرفق حدد غاية النشر فقط.

صورة 3

التعليق على مطالبات باتّخاذ خطواتٍ عمليةٍ فيما يتعلق بالمعتقلين الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية مع انتشار مرض(كوفيد-19)

المنشور المرفق:" تردنا بين الفينة والأخرى مطالبات باتّخاذ خطواتٍ عمليةٍ فيما يتعلق بالمعتقلين الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية، كما هو الحال بالنسبة للحملة التي أُطلقت مؤخّراً. مع تفشّي الجائحة، جميعنا قلقون بشأن رعاية أحبائنا، ولا سيما أولئك الذين يقبعون في السجون. نحن نتفهم قلق المعتقلين وعائلاتهم والمهتمين برعايتهم.يشكّل فايروس(#كورونا) تحدياً كبيراً لسلطات الاحتجاز، ولكن لا يزال واجبها تجاه المحتجزين قائماً على الرغم من الصعوبات التي يفرضها الوضع الراهن. كتوجّه عالمي، نصحنا سلطات الاحتجاز في إسرائيل والأراضي المحتلة بالنظر في تقليل عدد المحتجزين، فاقترحنا على سبيل المثال إطلاق سراح المحتجزين المعرضين للخطر بشكل خاص في ضوء أزمة (#كورونا). ومع ذلك، نؤكّد على أن مسؤولية اتخاذ التدابير المناسبة وضمان توفير العلاج في الوقت المناسب وبطريقة فعالة لأولئك الذين قد يحتاجون إليها تقع على عاتق سلطات الاحتجاز.في ظل الظروف الصعبة التي نمرّ بها، لا تزال زياراتنا لأماكن الاحتجاز مستمرة بهدف ضمان رعاية المحتجزين. لطالما كان ضمان بقاء العائلات والمعتقلين على اتصال أحد أولوياتنا، وهذا ينطبق بشكل خاص الآن في ظل تعليق الزيارات العائلية. وكما هو الحال دائماً، سنتناول أي دواعي قلق لدينا في حوار غير علنيّ مع سلطات الاحتجاز. وبينما نتفهم المخاوف التي دفعت الحملة الحالية للمطالبة باتخاذ إجراءات تتعلّق بالمعتقلين الفلسطينيين، نودّ التأكيد على أن مثل هذه المطالبات غير ضرورية. نحن على دراية تامّة بدورنا ونبذل قصارى جهدنا لضمان رعاية المعتقلين. سنستمر في التواجد من أجل المعتقلين وعائلاتهم، كما هو الحال دائماً". "الصورة من أرشيف #الصليب_الأحمرالدولي"(ICRC, 2022)".

التقطت هذه الصورة بعدسة المصور (إيدي جيرالد) في سجن (إيشل) المشار إليه في (أبوغوش، 2020) ونُشرت بتاريخ (31-3-2020) وقد تم التنويه بأنها صورة أرشيفية على الصفحة. وتظهر في الصورة حمامة تقف على فتحة أو شباك صغير لا يتسع لغيرها على سياج سجن إسرائيلي. وتظهر الحمامة والفتحة في الجانب العلوي من الجزء الأيمن من الصورة بمساحة صغيرة، ومن حوله القضبان والأسلاك

المُشكّلة لسور السجن بألوانها القاتمة بالأسود والرمادي، حيث تحتل هذه المساحات الجزء الأكبر من الصورة. وتظهر السماء بإضاءة النهار في الخلفية. وجاءت زاوية التقاط الصورة من أسفل، لتعظيم شعور الأمل بالحرية. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، وهي: الطائر (الحمامة) والأسلاك الشائكة. وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، وهي: الأمل، والحرية، وكذلك الوحدة، والألم. ويبدو أن الهدف من الصورة، بصرف النظر عن تاريخ النشر، هو التركيز على قضية الأسرى وهي القضية الأهم لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر في فلسطين المحتلة. أما الأثر المتوقع من نشر هذه الصورة، مع الأخذ بعين الاعتبار تاريخ النشر، هو طمأنة الجمهور بخصوص وضع الأسرى الصحي في ظل انتشار مرض (كوفيد-19)، وكذلك طمأنة الجمهور بأن اللجنة الدولية للصليب الأحمر ما زالت تقوم بعملها ومهامها في زيارة أماكن الاحتجاز، بالإضافة إلى إبقاء الأسرى وعائلاتهم على اتصال في هذه الظروف على وجه الخصوص بسبب تعليق الزيارات العائلية في ظل توقف الحركة بسبب حالة الطوارئ الناجمة عن الجائحة. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: أي أن الصورة عبرت عن موضوع اجتماعي وهو لقاء الأسرى بعائلاتهم ضمن برنامج زيارة ذوي الأسرى، والسياق السياسي: حيث أن موضوع الأسرى هو موضوع سياسي، بالإضافة إلى السياق الصحي: حيث تم نشر هذه الصورة للإشارة لخبر صحي متعلق بانتشار مرض(كوفيد 19)، حسب ما يوضح النص المرفق للصورة. أما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة فتشتمل الصورة على مبدأ الإنسانية: والذي ظهر بالاهتمام بالواقع الصحي للأسرى الفلسطينين في السجون الإسرائيلية حسب النص المرفق، والذي تحدث عن طمأنه الأهالي على صحة الأسرى الفلسطينين المعتقلين في السجون الإسرائيلية، وعن استمرار قيام الصليب الأحمر الدولي بواجباته تجاه الأسرى في ظل المخاوف من مرض (كوفيد 19)، ومبدأ الحياد: حيث أن اللجنة الدولية للصليب الأحمر الدولي تستمر بلعب دور الوسيط بين الفلسطينيين والسلطات الإسرائيلية في موضوع الأسرى الفلسطينيين.

عند النظر ملياً، تظهر الصورة بمساحات مملة وغير متوازنة، حيث أن الجزء الأكبر من الصورة هو لسور السجن غير المنتهي بأسلاكه الشائكة وبألوانه القاتمة بالأسود والرمادي، مما أعطى الإحساس بقسوة الانتظار داخل السجن، وبطول معاناة الأسير داخله، وعززت ألوان السور العالي قسوة المساحات وحدتها، والشعور بالألم، والخوف.

كما أن تواجد الحمامة في الصورة، ووقوفها في النافذة الصغيرة في المنطقة الوحيدة التي يمكن رؤية السماء منها بلونها الأزرق، أعطى إحساساً بالأمل، والتطلع للحرية رغم المعيقات والأحلام المنتظرة.

علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً، على الصورة كما يلي: وصف المصور الصحفي علاء بدارنة هذه الصورة بالعبقرية، إذ التقطت لجدار بأسلاك شائكة، ولو كانت الصورة ملتقطة لسجن فالصورة أكثر عظمة. ولأنها التقطت لسجن، فهذا يلغي كل اتهام للمصور بالتدخل، لأن المصور من المستحيل أن يحضر عصفورا ويضعه في ذاك المكان ثم يلتقط الصورة. ولهذا، فإن هذه الصورة تُعد من الصور التي من الصعب تكرارها، فهي من الصور التي تجعلنا نفكر ونتساءل/ لماذا أتى العصفور إلى هذا المكان؟ هل كان سيطير؟ ما هذا المكان أصلاً؟ هل العصفور ينظر للخارج؟ ويضيف بدارنة: "وإذا أردت أن أنظر بفلسفة أكثر للصورة، فكأنما العصفور هو الأسير، وقد وجد هذه الفتحة او النافذة الصغيرة وأراد أن يخرج." وعن الرسالة التي أراد أن يوصلها المصور، يرى بدارنة أنها الحرية. فهذه الصورة هي تطبيق حرفي للحرية، وتطبيق لا يتكرر. وبالأصل، فإن الصورة جميلة بدون عصفور، فكيف إذا بوجود طير برمزيته إلى الحرية في السجن؟ فرسالة اللجنة الدولية للصليب الأحمر من هذه الصورة واضحة بشكل جليّ، وهي الأسرى والإنسانية.

ويرى بسام أبو الحيات أن عين المصور هي عين مدربة. ويضيف شارحاً أنه إذا أردنا رؤية أي عمل فني فيجب أن نرى اولاً محددات الفراغ، وهو الإطار، حيث أن لكل شيء إطار، فمثلا الغرفة إطارها الجدران، والممر إطاره خارج الجامعة مع الأسوار. أي كأننا نخرج في مدارات، مدار خلفه مدار. فالإطار هو محدد

الفراغ، وهو عمليه تركيز الشيء وكيف يكون وبداخله فراغ وكتلة. وبدون هذا الإطار لا يوجد فراغ ولا كتلة، ويحدث ضياع للعين في الرؤية، حيث إن العين عند وجود الإطار، تنحصر داخل هذا الإطار أو الكادر، وهو ما يجعل العين تدخل في جولة بصرية داخل العمل الفني، ويحدد لها الإطار كيف تتحرك. وأجمل شيء هو نظام القطع الذهبي[1] الذي يتحقق في هذه الصورة، وهو ثلثين إلى ثلث، ومركز العمل الفني ثلثين إلا ثلث. ولهذا، في المشهد البصري يمكن القول أنه قد تم وضع العصفور في مكانه الصحيح (100%). فبانطباع أولي، وبالنظر إلى علاقة الكل بالجزء، سنجد أن الفراغ مُعالج. فكل مساحة مهمة في الفراغ، وهو ما نصفه بتفعيل الفراغ. أي أن الفراغ ليس سلبياً، وكل جزء بالصورة له تأثير. فاللوحة تنقسم إلى ثلاثة أثلاث، أو ثلث إلى ثلثين. ولتحديد عنصر السيادة، أو مركز الاهتمام أو الجذب في العمل الفني، نرى أنه المربع الذي يقف في داخله العصفور، وهو مهم جداً لإدراك العمل الفني بأقل وقت ممكن. ويضيف أبو الحيات أن العين تجولت داخل الصورة، والحركة البصرية استقرت في مكان عنصر السيادة، حيث نجح المصور نجاحاً كبيراً في اختيار كادر الصورة. فعنصر السيادة في مكان قوي جدا من الصورة، رغم صغره وما حوله من فراغ. فالفراغ فلسفة، أي نقول بأن علاقة الكل بالجزء هي علاقة مدروسة، وكذلك محاكاة الكائن مع الفراغ. وبغض النظر عن موضوع الصورة، فالشكل العام للصورة مدروس، أي الأشكال والخطوط والألوان والظلال والضوء، والعلاقات التشكيلية هي علاقات مدروسة، والفراغ والمساحات مدروسة كذلك بنسب شكلية صحيحة، أي علاقة الكل بالجزء مدروس، ومركز السيادة هو واضح وضمن محددات الفراغ، ومكان عنصر السيادة رائع ومدروس، وليس اعتباطياً. ويضيف أبو الحيات أن الشبكات من الأسلاك في الصورة تسمى في اللغة الفنية إيقاع رتيب، والعصفور قد كسر الملل. فالإيقاع يعني علاقة الشيء بشيء على أرضية ما. ونجد أن لهذه الأسلاك الشائكة مدلول، فهي رمز لشيء معين وهو العلاقة بين داخل السجن وخارجه، وتُمثّل الحد الفاصل بين الداخل والخارج، حيث تُشكّل حاجزاً بين عالمين.

[1] تعود النسبة الذهبية Golden Ratio والتي تعد إحدى أشهر النسب في التصميم، والرياضيات إلى الإغريق القدماء، واللنسبة الذهبية تسمى أيضًا بالتناسب الذهبي، أو بالرقم الذهبي، أو النسبة الإلهية، هي نسبة بين رقمين تساوي تقريبًا 1.618 (adobe, 2023) وتسمى كذلك بالقطع الذهبيGolden Section في مراجع أخرى (invisionapp, 2023)

والطائر هو رمز للحرية. فاختيار البؤرة البصرية التي حددت مركز الاهتمام كانت أشبه بقنص للهدف. أما التكوين، فهو تكوين حلزوني، حيث أن حركه العين في الفراغ هي حركة حلزونية، والعلاقات التشكيلية هي علاقات مدروسة، والفراغ والمساحات مدروسة كذلك بنسب شكلية صحيحة، أي علاقة الكل بالجزء مدروس.

ورغم جمال الصورة وعبقريتها، إلا أن أبو الحيات يرى أن هناك مأخذاً صغيراً على الصورة تشكيلياً، وذلك بالنظر إلى تفاصيلها وعلاقة الجزء بالكل. فلو تم توجيه نظر الطائر لجهة اليسار من الصورة بدلا من الجهة اليمنى، أي أن يكون وجه الطائر ومنقاره إلى الجهة المقابلة، أي إلى يسار الصورة، عندها سيكون هناك قوة أكبر لتفعيل الفراغ، وتصبح لدينا فلسفة أكثر للفراغ وقوة أكثر للمشهد والصورة. فمركز الاهتمام هو الطير. لكن حيث أن هذا العمل الفني عبارة عن صورة وليس لوحة، فلا يمكننا أن نطلب من العصفور أن يتجه إلى الجهة المقابلة. فيمكن أن نقوم بمعالجة على البرامج بإحداث الانعكاس للطائر، أو ربما كان بالإمكان معالجة هذا الأمر بأن يلتقط المصور الصورة بطريقة يكون الفراغ فيها في الجهة اليمنى، أي أمام الطائر تقريباً وليس خلفه. ففي الصورة يُرى أن ظهر الطير للفراغ، ولكن لو كان الفراغ أمام الطير بدلاً من خلفه، فسوف تكون الصورة أفضل، لأن نظر الطائر متجه إلى اليمين. فعندما يكون الطائر مستديرا بظهره للفراغ، كما هو موجود في الصورة، يصبح الفراغ غير مفعل، وهي نظرة الجزء للكل. فبواسطة الطائر يتم توجيه النظر للفراغ، حيث أن العين هي مركز توجيه النظر، والفراغ فلسفة. فلو كان وجه العصفور ومنقاره باتجاه الفراغ، فسيتم تفعيل الفراغ، وعندها تصبح للفراغ قيمه أكبر، وتعطي قوة أكثر للصورة والمشهد والمضمون. فرغم صغر حجم الطائر، إلا أن تأثيره في هذه الفراغ وفي التكوين ككل كبير. أما في هذه الحالة، فإن العصفور منعزل، مثل الممثل الذي يدير ظهره للجمهور، ويتحدث مع شخص ما على المسرح. فهذه إهانة للجمهور، حيث يجب أن يتحدث الممثل وجهاً لوجه لجمهوره. ونتيجة لما سبق، يرى أبو الحيات بأنه عندما تكون علاقة الكل بالجزء والجزء بالكل صحيحة، تصبح اللوحة قوية الترابط في الوحدة، وفكرة العمل، والبعد الفلسفي، وعلاقة الشكل بالمضمون.

ويعبر عصمت الأسعد عن الحالة الشعورية عند رؤية هذه الصورة فيقول: "تبدو رموز السجن واضحة لمن يعرفها، كطريقة وضع الأسيجة والفتحات على سبيل المثال، بحيث تمثل نموذجاً بصرياً للسجون الإسرائيلية بشكل عام. ومن الناحية الشكلية فإن تقسيمات الخطوط الأفقية والعمودية التي تحتل مساحة الصورة أوجدت مساحات مربعة، ودلالة ذلك أن هذه التربيعات التي تحتل مساحة اللوحة بالكامل توازي أيام الأسير في سجنه. فالرتابة البصرية الناتجة عن تكرار هذا العدد الهائل من المربعات المتساوية الحجم، يوحي برتابة حياة السجين داخل سجنه. فأيام السجن هي ذاتها، وأوقات السجن متشابهة، مثل هذه المربعات المتشابهة من الناحية البصرية. وكذلك الأمر خلف قضبان السجن المتعامدة، وهي عبارة أسلاك شكلت عدداً كبيراً من الأشكال المربعة الصغيرة المتجاورة. وقد نجح المصور في تأكيد هذه الأفكار عن طريق وضع مربع كبير ومختلف بالنسبة لبقية المربعات، والذي احتل مساحة الثلث الأيمن من الصورة. وفي لغة التشكيل جاء في مساحة ما يطلق عليها القطع الذهبي، وهو الأمر الذي قوّى الناحية البصرية في الصورة، إضافة إلى ما يعنيه هذا المربع الكبير، وهو عباره عن نافذة صغيرة جداً مفتوحة يقف عليها طائر الحمام. ولا يخفى على المتذوق دلالة الحمام كطائر يرمز للحرية، والسلام مع هذه الضدية من شباك، وقضبان، ونوافذ السجن المحصنة، ووجود هذه الضدية السجن/ الحمام في هذا التكوين البصري جعل العمل مفهوماً أكثر لدى الذوق العام، والقدرة على قراءة الكثير من الدلالات والرموز التي تتعلق بحالات الاعتقال والأسير. وأما الفضاء الخلفي، وهو السماء، فهو يوحي بالحرية".

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما: الإنسانية والحيادية وذلك في لعب دور الوسيط بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتسليط الضوء على أكبر برنامج للصليب الأحمر الدولي، وهو برنامج زيارة الأسرى بتفاصيله، كالحديث عن أمور متعلقة بالأسرى داخل السجون في ظل انتشار وباء (كوفيد 19). فموضوع الصورة له دلالة كبيرة على اهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بهذا البرنامج تنفيذ هذه المهمة. وتتفق الباحثة مع النقاد حول جمال الصورة تشكيلياً ومناسبة هذا التشكيل مع قضية الأسر، خصوصاً مع

وجود العديد من الدلالات الشكلية والرموز التي تساعد في فهم رمزية الصورة، كالحمامة والأسلاك الشائكة، كما ذكر عصمت الأسعد. وترى الباحثة بأن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة قد أسهمت بجعلها مؤثرة للمتلقي. وتختلف الباحثة مع المأخذ الذي ذكره أبو الحيات حول تغيير مكان وجود الفراغ ليصبح أمام الطائر، بأن وجود الفراغ كما هو في الصورة زاد من قسوة وحدة الفراغ بما يتفق مع رمزية الصورة نفسها. ولذا، فلا حاجة لأن ينظر الطائر للفراغ، فهو أقرب لأن ينظر إلى السماء برمزية الحرية. وإذ يعيب أبو الحيات انعزال الطائر وبأنه يدير ظهره للمشاهد، فنرى أن الطائر يدير ظهره للفراغ الكبير برمزية السجن، وهو ما يخدم الفكرة، تماماً كما رسم الفنان الفلسطيني ناجي العلي بطل رسوماته الكاريكاتيرية حنظلة يدير ظهره للمشاهد كناية عن رفضه لأوضاع الفلسطينيين بعد اللجوء. وإذا كانت الرسالة الغير المعلنة لهذه الصورة هي: "أخبار متعلقة بالأسرى، حيث يتم استخدامها مثلاً عند الحديث عن برنامج الزيارات العائلية، كتوقف الزيارات، أو استئنافها، أو زيارة المندوبين، أو إضراب عن الطعام..الخ" (أبو غوش، 2022)، فإن الصورة تبدو مناسبة للكثير من الرسائل التي لها علاقة بالسجون وأوضاع الأسرى داخل السجون الاسرائيلية، وهي رسائل إنسانية. وهنا تتحدث الصورة بالمنشور المرفق عن طمأنة الفلسطينيين حول أوضاع الأسرى في السجون الإسرائيلية، وبأن اللجنة الدولية للصليب الأحمر مستمرة في رعايتهم في ظل انتشار مرض (كوفيد– 19). وقد وصلت هذه الرسالة للمتلقي عن طريق المنشور، وشكلت رمزية الصورة عنصراً جاذباً ومناسباً للحديث عن هكذا موضوع. ولهذا، يمكن القول بأن رمزية الصورة هي أحد عناصر قوتها، ومناسباً لعدد من المنشورات المتعلقة بموضوع الأسرى داخل السجون الاسرائيلية. وقد حدد المنشور المرفق غاية نشر الصورة وليس موضوعها. فالموضوع واضح، فالصورة في حد ذاتها قوية وناجحة، ومؤثرة، غير أن النص المرفق قد حدد الغاية من النشر فقط.

صورة 4

لاجئين فلسطينين في الخيام – منطقة الخليل (1950)

المنشور المرفق:" من #أرشيف# اللجنة_الدولية في الاراضي المحتلة. تعود هذه الصورة إلى عام (1950) في منطقة الخليل حيث عاش معظم اللاجئين الفلسطينيين في خيام. ووقفت اللجنة الدولية للصليب الأحمر بجانبهم في تقديم مساعدات حيوية مثل الإيواء و الصحة والمدارس لنشر التعليم# اليوم_العالمي_للاجئين" (ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصور (جان مور) المشار إليه في (أبوغوش، 2022) وتظهر الصورة بالأبيض والأسود من عام (1950) في منطقة الخليل. وقد نشرت هذه الصورة في (20-6-2020) وتم التنويه بأنها صورة أرشيفية على الصفحة. وتبرز في الصورة فتاتان لاجئتان فلسطينيتان بنفس العمر تقريباً، تلبس إحداهما الزي التراثي الفلسطيني وتغطي رأسها، بينما تظهر الفتاة الأخرى كاشفة الرأس، وتلبس فستاناً طويلاً يكشف عن نصف ذراعها. وتجلس الفتاتان على الأرض، ومن خلفهما أوتاد خيمة اللجوء، وتتشاركان بحمل كتاب وقراءته بنهم. ويظهر في الخلف نسوة فلسطينيات يمشين داخل المخيم المقام في منطقة وعرة. ويبدو أن زاوية التقاط الصورة على مستوى النظر لإيصال المشاعر للمشاهد. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، وهي: الخيمة، والكتاب، كما أظهرت عدة مشاعر، وهي: الخوف من المجهول، والخسارة، والهزيمة، والفقر، وكذلك التحدي والإصرار. ويبدو أن الهدف من الصورة عند

التقاطها، بغض النظر عن تاريخ نشرها، هو خلق التعاطف مع اللاجئين الفلسطينيين. وأما الأثر المتوقع من نشر هذه الصورة عند النشر، فهو توعية الجمهور بعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر، والمتمثل بتقديم مساعدات حيوية للاجئين، كالإيواء، وبناء مخيمات اللجوء وتوفير مستلزماتها لتخفيف الآلام. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: فالصورة عبرت عن موضوع اجتماعي وهو التعليم، والسياق السياسي: فموضوع اللاجئين الفلسطيينين، هو موضوع سياسي (ذو بُعد إنساني). وأما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على مبدأ الإنسانية، والذي ظهر باهتمام اللجنة بأوضاع اللاجئين، وتوفير المساعدة لهم من أجل العيش بكرامة، والتخفيف من معاناتهم. وترى الباحثة أنه، وبالتعمق في الصورة تظهر، فتاتان فلسطينيتان بنفس العمر تقريباً ومن خلفهما أوتاد لخيمة، وهذا يدل على أن الصورة تتعلق بمخيم لجوء، وأن هاتن الفتاتين هما لاجئتان فلسطينيتان، حيث أن إحداهما تلبس الزي التراثي الفلسطيني وتغطي رأسها، مما أعطى انطباعاً بأن اللجوء طال الفلسطينيين على اختلاف الجنس والعمر. كما يُظهر أوضاعهم المعيشية، حيث يظهر في الخلفية نسوة فلسطينيات يمشين داخل المخيم المقام على أرض جرداء، وعرة، وهذا أعطى إحساساً بالألم، والمعاناة، والهزيمة.

تجلس الفتاتان على الأرض، ومن خلفهما وتد الخيمة، وتتشاركان بحمل كتاب وقراءته بنهم، مما أعطى إحساساً بالتحدي والإصرار على التعليم، والسعي لتغيير الواقع المتمثل بالفقر والمعاناة جراء اللجوء، والأمل بالمستقبل رغم الخسارة والألم. كما أعطى انطباعاً باهتمام الفلسطيني بالتعليم للذكر والأنثى على حد سواء، وبمساعدة اللجنة الدولية للصليب الأحمر للاجئين في مجال التعليم.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورين آنفاً، على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة أن هذه الصورة هي توثيق للاجئين. فكل زاوية تصلح أن تكون توثيقاً للهجرة حتى لو كانت حجراً صامتا، لأن الحدث مهم، ومن

المهم جداً أن يتم توثيق كل شيء ولن يكون هناك خطأ في التصوير للذين كانت لديهم فرص للتصوير آنذاك لأهمية الموضوع ورمزيته.

ويضيف بدارنة أن التحفظ الوحيد على هذه الصورة هو الوضوح الكبير بأن هناك تدخلاً من المصور في الصورة. فمن الواضح جداً بأن المصور قد طلب من الفتاتين أن تقرآ الكتاب. وإذا تم التقاط الصورة كتوثيق(Documentary) فالتدخل جائز من المصور في هذه الحالة. ويرجح بدارنة بأنه تم التدخل في هذه الصورة، وبأنها ليست عفوية، فمن المرجح أن المصور هو الذي أحضر الكتاب وأجلس الفتاتين في هذا المكان وانتظر الخلفية... الخ. ويضيف بدارنة أن لديه شكوكاً "بأن هنالك تدخلاً من قبل المصور في الصورة، ولكن يمكن مسامحه المصور إذا كان يقوم بعمل الموضوع كقصة. أما لو كان التقاط الصورة كخبر فهنا التدخل خاطئ. وأنا، كمصور، أستطيع اكتشاف تدخل مصور آخر من خلال نظرة الأشخاص والصورة. وواضح جداً بأن هاتين الفتاتين علمان بوجود الكاميرا. وكمصور، أستخدم التدخل، ولكن بعدسات محددة بحيث أن الأشخاص في الصورة لا يروننني، وهذا ما نسميه "أنسنة" أي الإنسانية، بمعنى ممنوع أن يكون هنالك تدخل للمصور، حيث أن تدخل المصور في الصورة هو مقبرة الأنسنة في التصوير، وهو أمر قاتل للمصور بأن يخلق صورة إنسانية هو صانعها وهو محددها."

ويضيف بدارنة أن مصور هذه الصورة شخص محترف. فكادر الصورة صحيح، وزاوية التصوير زاوية ذكية جداً. فالخلفية لم تكن فارغة، وإنما هناك لاجئون وخيم، وكذلك الإضاءة صحيحة، ووقت التصوير أيضاً. ويتفق معه الناقد الفني بسام أبو الحيات الذي وصف مصور هذه الصورة "بالمصور الذي رسم بالكاميرا". ويضيف بدارنة بأنه تم في هذه الصورة تطبيق قاعدة التثليث بسبب نوع الكاميرا المستخدمة في ذلك الوقت. فالكاميرا تلقائيا (frame 3.5) فإجباراً سيطبق المصور قاعده التثليث. وهذه العدسة، (50) ملم، هي أقصى مستوى كان متوافراً، وليس هنالك في ذلك الوقت أي بدائل أخرى للعدسات كهذه الأيام. وعن هذا الأمر يتحدث بسام أبو الحيات بأن النسبة والتناسب في أجزاء الصورة مضبوطة، وذلك من

خلال تقسيم اللوحة، حسب النسبة الذهبية، أي تقسيم اللوحة إلى مربع ومستطيل. وبهذه الطريقة، نجد أن المصور قد أصاب بصورته (100%) كأنه قناص محترف، أو أن المصور قد رسم بكاميرته بطريقه قوية ومذهلة. فاللقطة قوية من حيث النسب والتناسب في تقسيم اللوحة ووجود العناصر داخلها. فالصورة قائمة على نظام القطاع الذهبي، وهو الأمر الذي عبر عنه المصور بدارنة بقاعدة التثليث.

ويعود المصور علاء بدارنة للحديث عن الصورة فيقول: "لو كنت مصوّر هذه الصورة فسأختار العدسة (16 ب 35) لرؤية تفاصيل أكثر على اليمين واليسار. ولكن المصور في ذلك الوقت لو أراد فعل هذا بتلك الإمكانيات، فعليه أن يرجع إلى الوراء قليلاً لرؤية هذه التفاصيل. وإذا عاد للوراء سوف يصبح لديه عمق ميدان ضحل. حينئذ، لن يرى السيدات بشكل واضح في الخلفية، وعندها سيقع في خلل ثانٍ." ويضيف أن الجانب الإيجابي في هذه الصورة هو أنها توثق مرحلة لم يكن فيها تصوير بشكل كبير، ويعيب عليها تدخل المصور، كما ذكر سابقاً، ولكنه ينوه بأن هذه شكوك بحيث لا يمكنه الجزم في الموضوع، ولكنه يتحدث من منطلق خبرته في التصوير التي تجعله يقول بأن المصور قد تدخل، وأن ذلك قد يكون مبرراً في حالة أهمية الموضوع. ففي هذه المرحلة فإن صورة صامتة لحجر قد تكون مهمة، وأي شيء يتعلق باللاجئين في ذلك الوقت هو صورة، وكل جزء في هذه الصورة هو صورة بحد ذاته. فالجبل لوحده صورة، والسهل لوحده صورة، والسيدات لوحدهن صورة، وكذلك الخيمة صورة. ومن الواضح أن هذه الصورة هي مكوّن لعدة صور لقصة اللجوء، وتحديداً لموضوع تعليم اللاجئين الذين خرجوا من بيوتهم إلى المخيمات. فالجانب الإيجابي في هذه الصورة هو أنها توثيق لمرحلة لم يكن فيها تصوير.

وعن الرسالة التي تحملها هذه الصورة، يرى بدارنة أنها توثيق لحياة اللاجئين، حيث يسعى المصور من خلالها إلى توثيق حياه اللاجئين، وأما الناشر، وهو اللجنة الدولية للصليب الأحمر فيسعى من خلالها إلى إيجاد أرشيف لتدخله.

ويتفق بسام أبو الحيات مع بدارنة حول احترافية المصور، بل يُعبّر عن انبهاره بهذه الصورة لقدرة المصور على برمجة الكتلة والفراغ، ودراسة الفكرة باحترافية، رغم التقاطه الصورة بسرعة. ويرى بأن أول ما يشد المشاهد في هذه الصورة هو الحركة، أو ما يسمى بالقوة الحركية الكامنة التي لها حركة واتجاه. ففي الأفق يوجد الجبل المائل ويوجد بمواجهته قوى مضادة. فهناك قوتان متضادتان تكبران، وتصغران، وتمران في مركز السيادة. ويضيف أن في الصورة عدة قوى حركية، فالحقيبة القماشية التي أمام الفتاتين مع حركة رجل الفتاة، شكلت خطاً منكسراً[1]، أي كوّنت حركة (زكزاك) (Zigzag) وهو أشبه بحرف (z) باللغة الإنجليزية، وكأنه سهم متحرك. وهذه قوة حركية، والحجارة أيضاً قوى حركية صغيرة وكبيرة، وحبال الخيمة كذلك شكلت قوة حركية، وأعطت قوة للعمل، وهناك عدد من القوى المتضادة والمنسجمة. واللافت أن جميع القوى تصب في قناة مركزية، وكأن هنالك قوة أكبر منهم تشدهم جميعاً إلى الداخل، فلا يستطيعون الخروج من الصورة. ولهذا، يمكن القول بأن من صور هذه الصورة محترف بشكل كبير. ويشرح أبو الحيات القوى الحركية وتأثيرها بأن ثنية رجل الفتاه على اليمين مع ذراعها قد شكّلت حركة الخط المنكسر، وهي كحركة النار أو الصاعقة وترددات الكهرباء، وهو ما يعطي إحساساً بالتسارع والذبذبات والحركة الدؤوبة في داخل العمل الفني، ويعطي كذلك إحساساً بالنبض والتنفس، وكأنه أصبح هناك شيء عضوي داخل الصورة فيه حياة. فيمكن بهذه الحركات أن نسمع صوتا ما، كالريح. فالصوت يُترجم في العمل الفني بالحركات الموجية. فالشكل قد يعطي إحساسا بصوت ما. فمثلاً، ما قام به المصور والفنان التعبيري النرويجي (إدفارد مونك) في لوحته "الصرخة" (بالنرويجية Skrik)، وهي لوحة تعبيريه بسيطة لفتاة تصرخ على الجسر، وتدوي هذه الصرخة وكأن لصرختها صوت، وبنفس هذا الإحساس كأن هذه الصورة لها صوت أيضاً. ومن جهة أخرى فإن هذه الحركة، أي حركة ثنية رجل الفتاه على اليمين مع ذراعها، هي حركة دخول العين إلى الصورة وإلى مركز السيادة، والبؤرة البصرية المركزية هي الفتاتين مع الكتاب، والكتاب هو مركز السيادة. فالقصة الحركية من أجل الإرشاد إلى مركز السيادة وتقويتها. فالقوى هي التي

[1] الخطوط المنكسرة هي"التي تتكون من توالي مستقيمات مائلة ومتصلة، التي تحدث من تقابل خطين مستقيمين باتجاهين مختلفين" (التصميم الجرافكي، 2020).

أرشدت إلى مركز السيادة، وهي قوى مؤثرة، وهناك قوة متأثر عليها، حيث أن هذه القوى الحركية هي حركة فيزيائية لها حركة واتجاه. فهناك قوى متضادة وقوى منسجمة، وهذا يُحدث صراعاً داخل العمل، فتتلاطم جميع القوى مع بعضها البعض. ويجب أن يكون هناك صراع داخل العمل الفني، فأي عمل فني قائم على صراع وعلى انسجام دائماً. ويمكن ملاحظة أن القوى الحركية في هذه الصورة تُدخل العين إلى الداخل وتمنعها من الخروج إلى الخارج. فيوجد قوى وحركات مختلفة، كحركة الدخول للصورة، وغيرها، وهناك حركات تعطي ما يسمى بمنظور الحركة، فالظل على سبيل المثال أعطى هذه الحركة، أي حركه المنظور، وكأن الظل أرضية تتحرك عليها القوى، وكذلك جمالية منظور حركة رجل الفتاة على شكل حرف (z) باللغة الإنجليزية.

ويرى أبو الحيات أنه يوجد في الصورة خطوط مرشده للدخول إلى الصورة ككل، وفي الصورة أيضا خطوط هابطة، وهي التي تربط الأشكال بعضها ببعض، حيث أن الصورة محبوكة بطريقة ذكية، وهو ما يسمى بالذكاء البصري. وهذا دليل على مهارة المصور القوية في التصوير.

ويضيف أبو الحيات أن في التكوين داخل الصورة عدداً من الأشكال الهندسية، كالمثلثات على جهتين متقابلتين على سبيل المثال، مما يعطي إحساساً بالقوى والقوى المضادة، الأمر الذي يقوي العمل، ويعطي خطوطاً مرشدة للعين إلى مركز السيادة إلى الداخل. والخيمة أعطت قوة للأسفل، تأكيداً على عنصر السيادة إلى الداخل، فأصبحت السيادة للكتاب الذي تقرأ به الفتاتان، وهو البؤرة البصرية ومركز الاهتمام. كما أن توجيه النظر من العيون مهم للوصول إلى عنصر السيادة. وفي الصورة توجه الفتاتان نظرهما إلى الكتاب ومشغولتان به. ويُكون الكتاب مع الفتاتين شكلاً هندسياً أشبه بشكل شبه المنحرف بتكوين هرمي، والذي يعد من التكوينات القوية. فشكل شبه المنحرف يعطي خطوطاً مرشدة، وعمقاً ومنظوراً، فتستطيع العين الدخول بسلاسة إلى اللوحة. والتكوين الهرمي هو أقوى أنواع التكوين، حيث نجد أن شكل الهرم

يعطي قاعده تحتوي على مثلثات، مما يعطيه قوة. ويعد الفنان (دافنشي) وهو من رواد عصر النهضة، متميزاً في تكويناته الهرمية داخل أعماله الفنية.

وعن التوازن في الصورة، يضيف أبو الحيات بأن الصورة متزنة. فالكتل الكبيرة قريبة من المركز، وهما الفتاتان اللتان تقرآن الكتاب. أما الكتلة الصغيرة، فهي بعيدة عن المركز بشكل متوازن، وهي عبارة عن السيدتان في الخلف. فجاء العنصر الثقيل قريب من المركز، مثل لعبة السيسو. فلولا النساء في الخلف لما حدث توازن في الصورة. كذلك حدث التوازن بالخطوط المرشدة والخطوط المائلة. فالخطوط المائلة تعطي ثقلاً عندما تكون الخطوط متضادة. وهناك الخطوط المنكسرة، وكذلك هناك الشعور بأن في الصورة حركة موجية، وهذه الخطوط أعطت إحساسا بالتوازن. وهناك أيضاً توازن في الدخول إلى الصورة، وهناك حركات متوازنة داخل الصورة. كما أن الظل صنع ثقلاً، فلو قسمنا الصورة لنصفين سنرى بوضوح توزيع الفاتح والغامق.

ولهذا، يرى أبو الحيات بأنه، وحسب المعايير الفنية، فهي صورة ناجحة جداً وقوية جداً، وتُعتبر من أقوى الصور التي تم مشاهدتها في هذا الملف، ولدى المصور ذكاء غير طبيعي.

ويضيف أبو الحيات أن هناك رموزاً داخل الصورة، وأموراً مبهمة تجعل المشاهد يقرأ ما وراء الصورة. أي أن هناك أثراً للصورة. فنرى في هذه الصورة، رغم التهجير والصعوبات، إلا أن الفتاتين تدرسان، ليبدو المشهد مبهماً، ليتساءل المشاهد عما وراءها، وعن قصتها، مع وجود الخيام التي تُعبّر عن التشريد..الخ. فهناك أثرٌ، ولكنه غير مباشر، يدل على أن المصور لمّاح، والفتاتان منهمكتان بدراستهما. كما أن وجود الفتاتين في الصدارة تعطي دلالة على المستقبل، فما يوضع في الصدارة يمثل المستقبل. وتمثل النساء الماضي لوجودهن في الخلف، وهي فلسفة تشكيلية، وهو الأمر الذي جعل اللقطة مناسبة، وذات قيمه جمالية عالية.

أما عصمت الأسعد فيعلّق على الصورة بقوله "أنها صورة فوتوغرافية باللونين الأبيض والأسود تمثل أحد مشاهد اللجوء الفلسطيني، وهو مشهد بعيد عن المشاهد المألوفة في مثل هذه الحالة التي اعتاد الناس مشاهدتها، وما تعنيه صور اللجوء التي تمثل صور شيوخ طاعنين مشردين، أو أطفال شبه عراة وحفاة...الخ. فتلك صور نمطية رأيناها من خلال تعبيرات المصورين الأجانب كتوثيق لحالة التهجير واللجوء الفلسطينية. أما هذه الصورة، فهي تكسر ذلك المألوف بحيث تُظهر الفتاتين وهما تقلبان صفحات كتاب مدرسي أو مجلة، وهذا يدل على الحالة التعليمية التي كانت عليها فلسطين قبل النكبة. وهذا بالطبع يكذب مقولة "شعب بلا أرض"، كما سوقها المحتل عن هذه البقعة المقدسة من الأرض."

ويضيف الأسعد أن "كون الصورة جاءت بتقنية الأبيض والأسود، وما لهذه التقنية من قدرة على جعل المشاهد يُركّز عليها ويغوص أكثر في مضامينها، بعيدا عن الإبهار اللوني الذي ربما يشتت التفكير، ويسرق العين بجماليات معينة بعيدة عن الموضوع الفكري والأدبي للصورة، فإن العين تذهب بكل رفق وهدوء إلى اقتناص الدرجات في الأبيض والأسود وما بينهما من تدرجات تشد العين من الناحية الجمالية لتسوقنا إلى حالة من الرومانسية التي تفرضها علينا الصورة بهذا الكم من الهدوء البصري الذي يكوّن عناصر العمل الفوتوغرافي. وتمركز الفتاتين ، وهما العنصر الأساسي لمكون الصورة، وما زادها قوة تصميمية في التكوين الشكلي، ذلك الشكل الهرمي الذي شكلته تلك الفتاتان عن طريق قراءة لتشكيل لجسدهما المتلاصق الحميمي، والذي رافقه أيضا وحدة اتجاه النظر إلى بؤره واحدة، وهي الكتاب. وهذا ما يجعل المشاهد هو الآخر يتجه بنظره إلى نفس الوجهة، مما يجعل المشاهد بمثابة الشخص الثالث المفترض في الصورة، في الوقت الذي كانت الاتجاهات المائلة لحبال الخيمة والمتجهة إلى نفس البؤرة، مما قوى من هذه العملية التي قامت بدمج الناظر للصورة وجعله أحد مكوناتها، كدلالة على عمق التعاطف مع أشخاص العمل. في حين عملت خلفية الصورة، والتي تتنبأ عن فضاء واسع الجغرافيا، واستقرار خطوط المناطق السهلية منه بأفقية توافقت مع تلك المسحة (الرومانسية) وإن جاءت مغلفة بألم شعب مشرد، وعلى إيقاعات نظر لتلك النسوة التي احتلت جزءاً من يسار الصورة. فقد حرصت تلك النسوة

على تسديد نظراتها باتجاه مصور الصورة، والتقاء تلك النظرات مع نظراتي كمشاهد، ومن ثم ارتداد تلك النظرات على موضوع الصورة الرئيسي، ومنها الفتاتين والكتاب، بذلك تكون ضمن دائرة من النظرات جعلت المشاهد يرتبط ارتباطا فكرياً وتشكيلياً مع موضوع ومضمون الصورة".

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز أحد مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر وهو مبدأ الانسانية، وذلك بتسليط الضوء على جانب مهم من أوضاع اللاجئين الفلسطينيين ومتابعة شؤونهم من أجل التخفيف من معاناتهم. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة هي "التقرب من المدنيين ومتابعة شؤونهم" (أبوغوش، 2022)، وهو أمر إنساني بحت، فإن الباحثة ترى بأن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي بسبب وجود أحد الرموز البارزة في الصورة، وهي حبال الخيمة التي تمثّل دليلاً واضحاً على مكان الحدث، ووجود الكتاب الذي هو دلالة على اهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بتقديم مساعدات في مجال التعليم للاجئين أو التوعية والتثقيف بأمر ما، حيث يقصد باللاجئين "المدنيين". وترى الباحثة بأن الصورة قد أوصلت رسائل أخرى بسبب وقت النشر في ظل انتشار مرض (كوفيد–19)، وتحديداً في اليوم العالمي للاجئين، وذلك كرسالة خفية بأن اللجنة الدولية للصليب الأحمر وقفت مع الشعب الفلسطيني في لجوئه، وعملت على التخفيف من معاناته، وهي إحدى المهام التي تقوم بها باستمرار في تقديم العون والمساعدة للتخفيف من المعاناة والوصول لحياة كريمة وذلك جنباً إلى جنب مع وكالة الأمم المتحدة لإغاثة وتشغيل لاجئي فلسطين في الشرق الأدنى (الأنروا) التي تعنى بتقديم الخدمات للاجئين الفلسطينين ومنها التعليم. وتتفق الباحثة مع النقاد الثلاثة حول جمال الصورة، ونجاحها تشكيلياً، واحترافية مصورها، وبقوة التكوين الهرمي في الصورة، كما وضح كل من الأسعد وأبو الحيات، وهو من أقوى أنواع التكوين. وتتفق الباحثة كذلك معهما حول قدرة المصور على جعل المشاهد طرفاً ثالثاً في الصورة، وعلى تسخير القوى الحركية في الصورة للتأكيد على مركز السيادة، وهو الكتاب. كما تتفق الباحثة مع أبو الحيات حول اتزان الصورة، وبقدرة المصور على جعل المشاهد متعاطفاً مع موضوع الصورة، وفق ما ذكر عصمت الأسعد. وتتفق الباحثة أيضا مع بدارنة والأسعد بأن موضوع

الصورة هو أحد عناصر قوتها، كونها صورة مهمة لمرحلة فاصلة في تاريخ الشعب الفلسطيني وذاكرته الجمعية. وتشير الباحثة إلى أن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة قد أسهمت بجعلها مؤثرة بالمتلقي، عدا عن الرموز، والدلالات التي تُسهم في جعلها مؤثرة وحاضرة في ذهن المتلقي. ويمكن فهم موضوعها دون النظر للمنشور المرفق، وإن كان النظر إليه يقدّم إيضاحاً عن المكان، وغاية النشر، وأية أمور تفصيلية أخرى. فالصورة في حد ذاتها قوية ومؤثرة وناجحة.

صورة 5

إعادة (102) طفل الى الاردن برعاية اللجنة الدولية للصليب الأحمر عام (1967)

المنشور المرفق: "القدس. إعادة (102) طفل الى الاردن تحت رعاية اللجنة الدولية للصليب الأحمر عام (1967). نتمنى لكم نهاية أسبوع سعيدة، ملؤها الصحة والأمل. #من_ارشيفنا"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصور (ب. رايف) في القدس المشار إليه في(أبوغوش، 2022)، وتم التنويه أنها صورة أرشيفية على الصفحة. وقد أعيد نشرها بتاريخ (2-7-2020) وتظهر الصورة بالأبيض والأسود من عام (1967)لإعادة مجموعة من الأطفال من القدس إلى الأردن، حيث تظهر مجموعة من الأطفال في حافلة، وغالبيتهم واقفون، ويلوحون بأيدهم لمن هم خلف النوافذ على جهة اليمين، إما مودعين من كانوا برفقتهم، أو بلحظات رؤية ذويهم. وينظر جميع الأطفال، باستثناء طفلة واحدة باتجاه اليمين، والتي تلتفت لشخص ما أو شيء ما بالاتجاه المعاكس، مما أظهر تفاصيل وجهها وهي تضحك بشدة. وترى الباحثة

بأن زاوية التقاط الصورة تبدو من الأمام لإظهار السعادة وتأمل الأطفال بما يرونه خلف النوافذ، وفي المكان نفسه، ولإظهار مشاعرهم. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، من أبرزها: ابتسامة الطفلة الملتفة إلى اليسار، وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، منها: الاشتياق، السعادة، الحنين. ويبدو أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو إبراز اهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بلم شمل العائلات. وأما الأثر المتوقع من نشر هذه الصورة عند النشر، فهو إظهار اهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بسعاده العائلة، وبخلق الابتسامة على وجوه المواطنين، وكذلك التوعية بعمل اللجنة الدولية المتمثلة بمساعدتها في لم شمل العائلات الذين تفرقوا بسبب الحروب، ويمكن القول أن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: حيث تمثل الصورة إعادة لم شمل العائلات، وهو موضوع اجتماعي، والسياق السياسي: حيث أن موضوع البحث عن الأشخاص، وإعادتهم لأوطانهم في وقت الحرب هو موضوع سياسي. وأما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على مبدأ الإنسانية: والذي ظهر باهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بإعادة الأطفال لذويهم، ولم شمل العائلات، وتحقيق السعادة للجميع، ومبدأ الحياد: وذلك من خلال قيام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بإعادة الأطفال خلال الحرب، ودون التدخل فيها بالوقوف مع طرف ضد آخر.

وترى الباحثة أنه، وبالتعمق في الصورة التي تظهر باللونين الأبيض والأسود، ويظهر فيها أطفال في حافلة، تُعطي انطباعاً بأن الحافلة لا تتحرك. فإما أن تكون قد وصلت للمكان المنشود، أو تستعد للانطلاق.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة أن الصليب الأحمر الدولي لديه جوانب مختلفة، جانباً متعلقاً بالمبادئ العامة للصليب الأحمر السبعة، وبالتالي ينشر صور من أرشيفه ومن أرشيف جهات دولية أخرى حول الأمور المتعلقة بتلك المبادئ، أي التي لها علاقة بحقوق الإنسان. وهناك الجانب الآخر، الذي لا يعرفه الكثير من الناس، وهو أنه يعمل على ما يسمى ببرنامج

الحماية. ويعني أن الصليب الأحمر الدولي في فلسطين يذهب إلى المناطق المهمشة التي تتعرض للانتهاكات، بغض النظر عن سبب هذه الانتهاكات أو مصدرها، ويقدم حماية. فمثلاً، يساعد المزارعين القريبين على المستوطنات بتأمين الحماية لهم، ومرافقتهم عند قطف الزيتون، أو حين يذهبون إلى أراضيهم بشكل عام. فهذه الأمور يتم توثيقها، وُتنشر على منصات التواصل الاجتماعي عبر صفحاته. وهناك الجانب الثالث، وهو المشاريع. فالصليب الأحمر الدولي يأخذ مشاريع، مثله مثل أي مؤسسة دولية أخرى، وينفّذها. وبعض هذه المشاريع لها علاقة بالإعلام، فيقوم بتنظيم دورات وورشات عمل إعلامية، وهكذا. ولهذا لا يجب أن يكون الأمر مفاجئا رؤية ورشة عمل للصحفيين على صفحات الصليب الأحمر الدولي، لأن هذا أمر يتعلق بمشاريع خاصة به. ويضيف بدارنة أن هذه الصورة تتعلق بالبند الأول، حيث أن الصليب الأحمر الدولي استخدم هذه الصورة التي هي عبارة عن إعادته لأكثر من (100) طفل إلى الأردن. وهنا نتحدث عن صورة في مرحلة زمنية كانت فيها الإمكانيات التقنية بسيطة، حيث تم تصويرها في فترة الفيلم بالأبيض والأسود، وقد كان هناك وقتها محددات لدى المصور كثيرة. ولكن رغم هذا، فالمصور شخص بارع في التوثيق، فهو يعرف جيداً كيف يوثق حدثاً كهذا. نتحدث عن (102) طفل عائد من مأساة أو خطف أو كارثة، وبالتالي فإن الناس تعتقد بأن هذه الصورة يجب أن تكون حزينة، أو تعبر عن المأساة، ولكن المصور شخص ذكي جداً. فقد أخذ كلمة إعادة، وهي كلمة فيها نوع من الأمل والفرح، وبالتالي فقد بحث عن هذه المعاني وهذه الزاوية، بحث عن الطفلة التي تضحك، مع أن البقية قد يكونوا بؤساء، وربما ينظرون من النافذة وهم خائفون، وربما خلف النافذة شيء آخر. وهنا يكمن ذكاء المصور باختياره هذه الزاوية، وجعل المشاهد يرى المشهد الخلفي من خلال الأطفال، والذي هو فعلياً لا يمكن رؤيته. فالمشاهد، عندما ينظر إلى هذه الصورة، يتبادر له تلقائياً أن ينظر أو ينتابه الفضول لرؤية ما ينظر إليه هؤلاء الأطفال، رغم أنه لا يرى ما الذي ينظرون إليه. وهنا تكمن الجمالية. ويضيف أنه لا يوجد تدخل في هذه الصورة من قبل المصور. والقطع أيضاً صحيح، حيث يعتقد البعض أن القطع في التصوير الصحفي أو في التصوير بشكل عام هو خطأ قاتل، ولكنه يكون خطأ قاتلاً في التصوير الفني.

فمثلاً، لا يمكن أن يقوم مصور بتصوير عريض لمنظر في الطبيعة (landscape)، ثم يقوم بقطع شجرة من نصفها. وتُعدّ هذه الصورة صورة صحفية، وبالتالي، زادها القَطع جمالا، حيث أنني لم أر هذه الطفلة التي يدها تظهر، ولم أرى البقية الآخرين، ولا الجزء الآخر، وذلك لأن الموضوع الرئيسي للصورة هو الطفلة التي بالوسط، وليس هنالك شيئاً أساسياً تم قطعه في الصورة، وهذا هو المهم في الصورة الصحفية. وأحيانا يضيف القَطع في التصوير الصحفي لها جمالية. ويرى بدارنة أن الرسالة التي تحملها الصورة هي إعادة المفقودين.

ويرى بسام أبو الحيات أن هذه الصورة هي تصوير مشاعر وانفعالات الأشخاص في هذا الحدث. فهناك حدث خارجي يدعو للتساؤل، ويبدو أنه حدث مفرح. ويضيف أن الصورة قائمة على نظام جميل، وتم تحديد عنصر السيادة وهي الطفلة الملتفتة إلى اليسار، وهناك إيقاع في الصورة. فالأيدي عبارة عن إيقاع، تكبر وتصغر، وكذلك الأزرار والأشكال التي على ملابس الأطفال، إيقاع. وتكرار الوجوه، وكذلك الخطوط، إيقاع. ولهذا فإن الإيقاع واضح في هذه الصورة. ويضيف أنه بالنسبة للحركة، فهي النظر، أي أنظار الأطفال الذين في الحافلة. فاللقطة موفقة وجميلة ومدروسة، وهي متوازنة بنسبة الغامق إلى الفاتح. وإذا قسمنا اللوحة أفقياً فهي متوازنة، وكذلك متوازنة عمودياً، وقطرياً تُكون مثلثات متوازنة. ولكن تظهر الصورة كرقع لونية، خاصة اللون الغامق، حيث لا يوجد بينها رابط مشترك بطريقة ذكية، كالتدرجات بين الغامق والفاتح ودرجاتهما. وأما حركة العناصر، فلا يوجد خطوط مرشدة تُدخل العين إلى العمل. فمن المعلوم أن أجمل شيء هو موسيقى الدخول إلى المشهد، ولكن الزخارف والخطوط على الفساتين جعلت الاتجاه موجهاً إلى مركز السيادة. ويمكن أن تكون الطفلة قد أسهمت في الدخول إلى العمل الفني وعنصر السيادة بوضوح، فهي مختلفة عن البقية، ولهذا أصبحت مركز أو عنصر السيادة. ويضيف أبو الحيات بأن جمالية العمل الفني يتمثل في كيفية الدخول إليه دون استئذان وعراقيل، والفتاة التي على اليمين أعاقت الدخول قليلاً للعمل الفني. فلو تم اقتطاع جزء من الصورة على اليمين، أي إظهار ثلث الفتاة التي على

اليمين، عندها من الممكن أن تكون الصورة أجمل، ويصبح لدينا صورة ذات مقطع جمالي. كما أن نظرة الفتاة أخرجت العين إلى خارج الصورة، فأضعفتها. ولو أن هناك فراغاً أمام الفتاة، لكان هناك قوة للفراغ.

ويرى عصمت الأسعد بأن هذه الصورة التي أُخذت باللونين الأبيض والأسود، تمثل، كما هو منشور، إعادة أطفال إلى الأردن في ظل احتلال الإسرائيليين للضفة الغربية. ومن هنا، يظهر ذلك الجو المتناقض ما بين قسمات الأطفال الضاحكة، وما بين الحدث نفسه، أي الاحتلال. فمن الناحية التكوينية والتصميمية لعناصر الصورة، يظهر اتجاه النظر للمجموعة المتواجدة في الحافلة، لعلها نظره الوداع لمكان أحبوه. فقد توازنت نظرات الركاب إلى فضاء النوافذ، في حين أن نظرة طفلة واحدة من بين الركاب تظهر بشكل معاكس لاتجاه النظر، أي إلى اتجاه المشاهد."

ويضيف الأسعد أن "مشهد الوجه الطفولي يغمر الصورة بشحنة من التعاطف، خاصة تلك الابتسامة التي تمتلئ فرحاً وأملاً. ومما ساعد في ارتكاز الصورة من الناحية الفنية على اتجاه أجساد بعض الأطفال بخطوط متوازية، وأدت بدورها اتجاه النظر لدى الطفلة الباسمة، وكذلك التشكيل المتكون من اتجاه الخطوط التي تكونت من حركة أيدي بعض الفتيات والأطفال، ومن تلك التشكيلات الهندسية المنطبعة على الملابس، وبتنوعات من الفاتح حتى الداكن، لنصل إلى توازن الجزء السفلي للصورة، واحتشاد اللون الداكن في هذه المساحة من اللوحة، مما جعل المشاهد يشعر بهذا السكون التشكيلي المليء بضحكات الأطفال وآمالهم بلقاء الأسرة على الجانب الآخر من الوجع الذي يسببه المحتل."

وبناء على ما سبق، ترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما مبدأ الإنسانية، ومبدأ الحياد، وذلك بتسليط الضوء على أحد مهام اللجنة الدولية، وهو لم شمل العائلات الذين تفرقوا بسبب الحروب، وتحقيق السعادة للجميع دون الوقوف مع طرف ضد آخر. وإذا كانت الرسالة غير المعلنة لهذه الصورة هي: "متواجدين في الأراضي المحتلة عام 1967" (أبوغوش، 2022)، فهو أمر إنساني واضح. وترى الباحثة أن هذه الرسالة

قد وصلت للمتلقي، بل وصلت معها رسائل أخرى، كالتأكيد على مهمة اللجنة الدولية للصليب الأحمر السابق ذكرها. ولهذا، فموضوع الصورة على وجه الخصوص، وبخاصة أنها صورة أرشيفية بالأبيض والأسود لطفلات وفتيات صغيرات السن، جعلها صورة لافتة للأنظار. وتتفق الباحثة مع المصور بدارنة بأن قوة هذه الصورة تكمن في براعة المصور على التوثيق، أي قوتها في زمن التقاطها حيث الإمكانيات بسيطة وكل صورة مهمة. وترى الباحثة بأن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة قد أسهمت بجعلها مؤثرة بالمتلقي، وهو الأمر الذي أجمع عليه النقاد. كما أن الاتزان والإيقاع البصري، والحدث الخارجي المبهم، قد جعلها لافتة. كما تتفق الباحثة مع أبو الحيات على وجود ضعف في الصورة من ناحية القطع. فلو تم اقتطاع جزء من الصورة على اليمين، أي إظهار ثلث الفتاه على اليمين، عندها من الممكن أن تكون الصورة ذات مقطع جمالي. ولكن هذا الضعف قد شتت الناظر إليها قليلاً، إلا أنها بقيت صورة ناجحة من حيث الموضوع والفكرة وجمالية اللقطة نفسها، وكونها صورة ملتقطة بإمكانيات قليلة، مقارنة بالعصر الحالي. وهذا الأمر منحها ميزة أكبر. كما ترى الباحثة بأن القوة الأكبر لهذه الصورة هو نجاحها في التأثير على المتلقي عاطفياً، والرغبة في الإجابة على التساؤلات التي تحدثها الصورة قبل النظر للمنشور المرفق. ولهذا، فإن تفاصيل المنشور مهمة للإيضاح والمساعدة على الفهم، فالصورة بحد ذاتها ملفتة، وجاذبة إلى حد كبير، ولكن غير مفهومة بدون نص مساعد.

صورة 6

استئناف بعض الزيارات العائلية لأماكن الإحتجاز الإسرائيلية لعددٍ من الأسر من القدس الشرقية

المنشور المرفق:" يسعدنا رؤية استئناف بعض الزيارات العائلية لعددٍ من الأسر في القدس الشرقية التي التقت بذويها من المعتقلين بعد عدة أشهر عصيبة من الانقطاع. لطالما كان برنامج زيارة أهالي المعتقلين حجر الأساس لأنشطة اللجنة الدولية في إسرائيل والأرض المحتلة طوال العقود الماضية، وسيبقى كذلك. كما أننا نتطلع لاستئناف عمل البرنامج حتى تتمكن جميع العائلات من الضفة الغربية وقطاع غزة من لقاء ذويهم داخل أماكن الاحتجاز"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصورة (ألونا سينونكو) في رام الله، وقد نشرت بتاريخ (15-6-2020)، ويمكن أن يكون قد أعيد نشرها مرة أخرى، المشار إليه في(أبوغوش، 2022). ويظهر أن الصورة قد تم التقاطها من داخل الحافلة المخصصة لنقل أهالي الأسرى الذاهبين لزيارة أبنائهم في السجون الإسرائيلية، بحيث تظهر عدداً من النساء يجلسن على مقاعد الحافلة، وتم التركيز على امرأة فلسطينية تمسك بيدها مجموعة صور، وتظهر إحدى هذه الصور بوضوح، وهي صورة طفل صغير. ويظهر أن المرأة تتمعن بصورة الطفل، وفي الخلفية تبدو عدد من النساء يجلسن على المقاعد دون أن يظهر أي من ملامح النساء، حيث أن الصورة التقطت من خلف مقاعد النساء الجالسات في الحافلة.

وترى الباحثة أن زاوية التقاط الصورة هي على مستوى النظر للتركيز على أيدي المرأة التي تحمل صورة الطفل. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، أبرزها: صورة الطفل، حيث أظهرت عدة مشاعر، وهي: التعاطف، الاشتياق، الحزن، المرارة. وأما الهدف من الصورة، بغض النظر عن تاريخ النشر، هو خلق

التعاطف مع ذوي الأسرى، وإطلاع المواطن على المعاناة التي يعيشها ذوو الأسرى. وأما الأثر المتوقع من نشر هذه الصورة، مع الأخذ في الاعتبار تاريخ النشر، هو توعية الجمهور بعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر المتمثل في تنظيم زيارات أهالي الأسرى لأبنائهم في السجون الإسرائيلية، وكذلك دعم الجمهور لعمل الصليب الأحمر الدولي، بالإضافة إلى دفع الجمهور إلى التكاتف مع ذوي الأسرى، وأيضاً طمأنة الجمهور باستئناف بعض الزيارات لذوي الأسرى من "القدس الشرقية" لأبنائهم في السجون الإسرائيلية حسب المنشور المرفق. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: حيث أن الصورة عبرت عن موضوع اجتماعي، وهو اجتماع الأهالي بأبنائهم الأسرى، والسياق السياسي: حيث أي أن موضوع الأسرى هو موضوع سياسي، والسياق الصحي: حيث أن الصورة تم الاستعانة بها في إطار خبر متعلق بعودة برامج زيارات الأهالي من "القدس الشرقية" فقط خلال فترة انتشار مرض (كوفيد-19). وأما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة فتشتمل على: مبدأ الإنسانية: والذي برز بإظهار جانب من معاناة أهالي الأسرى الفلسطينيين عند زيارة ذويهم في أماكن الإحتجاز والإعتقال، ومبدأ الحياد: والذي ظهر عبر مهمة اللجنة الدولية للصليب الأحمر في مساعدة ذوي الأسرى الفلسطينين لزيارة أبنائهم في السجون الاسرائيلية، ولعب دور الوسيط بين الفلسطينين والسلطات الإسرائيلية.

وترى الباحثة أنه قد تم التقاط الصورة من خلف النساء الجالسات في الحافلة للتركيز على ما تحمله إحدى النساء الفلسطينيات، وهي مجموعة صور، حيث تظهر إحداهما بوضوح، وهي صورة طفل صغير، وذلك لأن الأهالي يحملون صورًا للعائلة لإيصالها للأسرى. وتظهر المرأة تتمعن بصورة الطفل، رغم عدم رؤية ملامحها، وذلك بسبب الطريقة التي تحملها فيها، مما أعطى إحساساً بأن هذه المرأة تستعد لرواية قصة حول هذا الطفل بمشاعر من الاشتياق لرؤية الأسير الذاهبة للقائه. وتحمل الصورة كذلك إيحاءات الحزن والمرارة لعدم تواجد هذا الأسير المجهول ليعيش القصة مع هذا الطفل بدل سردها له. وتُعطي الصورة إحساساً بأن لكل شخص من أهالي الأسرى والمحتجزين قصته الخاصة.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة بأن هذه الصورة عبقرية في حال كانت الأم قد أخرجت الصور ونظرت إليها، وبهذه اللحظة قام المصور بالتقاط الصورة. ولكن في حال طلب المصور من الأم إخراج الصور والنظر إليها بهدف التقاط الصورة، فهذا يُعد تدخلاً معيباً، وعندها ستكون الصورة الصحفية قد تجاوزت الخطوط الحمراء. ولكن من الصعب تحديد فيما إذا حصل التدخل أم لم يحصل. ويضيف بأنه في حال حصل التدخل، فإنها تصبح غير صالحة للنشر. أما إذا لم يحصل هناك تدخل، فهذه الصورة تُعد عبقرية، وهو الأمر الإيجابي جداً. فلو كانت الأم تبحث، مثلاً، عن تصريحها، ثم أخرجت الصور وبدأت تنظر إليها بشوق، واقتنص المصور حينها اللحظة لالتقاط الصورة، وكأن المشاهد حينها يرى عينيها اللتين ليستا موجودتين في الصورة، إلا أنه يشعر بهما. ويضيف بدارنة بأنه في حال "حصل تدخل، فإننا سنرمي كل تلك الأحاسيس بسلة المهملات، لأن المصور سيكون قد ارتكب أمراً خاطئاً". أيضا أن الرسالة التي تحملها الصورة هي الرسالة الإنسانية المهمة. فعلى سبيل المثال، قد يكون الأب هو الأسير، وربما تكون هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها أبناءه عن طريق الصور. فربما لم يحصل الأطفال على تصاريح الزيارة، أو كان هناك شخص واحد مسموح له الزيارة. ولذا، يرجح بدارنة بأن من في الصورة هو ابن الأسير، ويقول بأنه "عندما تكون، كمصور، في مثل هذه المهمة فإن كل شخص أمامك لديه قصة، ووراءه قصة. وأنت عليك أن تختار إحدى هذه القصص لترويها. فهذه الصور ليست تجارية، وإنما صور تعبر عن معاناة هؤلاء الأهالي. فمهمتك كمصور هو أن تُسهم في إيصال الرسالة التي يريد أن يوصلها الصليب الأحمر الدولي. فهذا ليس موضوعاً تجارياً، وهذه الصور ليست للبيع. ولهذا، فإن همّك كمصور هو المساعدة في إيضاح رسالة الصليب الأحمر الدولي، حيث أن كل فرد من أهالي الأسرى لديه قصه ليرويها."

ويتفق بسام أبو الحيات مع بدارنة حول جمالية الصورة، حيث يرى بأنها رائعة وذكية جداً. فتصوير جزء من السيارة، كالمرآه مثلاً، لتعكس بيئة المكان، كالشوارع والمدينة، يُسمى بفن اللقطة. وفي هذه الصورة يوجد فن اللقطة، وفن اختيار الزاوية، والكادر ككل. وفي هذه الصورة يلاحظ حركة تتابع، وإيقاع، ويوجد

منظور، وتوجيه النظر نحو عنصر السيادة، وهو عنصر واضح، يتمثل في صورة الطفل، ومركزية الصورة بمكان عنصر السيادة، وفي هذه الصورة القطاع الذهبي أو النسبة الذهبية قوية. ويضيف أن "الصورة جميلة جداً، وتُرفع لها القبعة."

ويرى أبو الحيات بأنه يتمثل في هذه الصورة فن اللقطة والصورة في اتجاه واحد. كما أن وجود صورة الطفل لفت الانتباه، وبدونها ستكون الصورة عادية. فعين المشاهد ذهبت تلقائياً لصورة الطفل، مما يدل على قوة المشهد البصري. فقد قام المصور بكسر المألوف، أي أن الصورة غير مألوفة، ويوجد فيها ذكاء اللقطة. كما أن هناك غموضاً في الصورة، والعديد من الأسئلة، مثل: ما قصة هذه المرأة؟ ومن ستقابل؟ ولماذا أخرجت المرأة هذه الصورة؟ ولماذا تنظر إليها لحظة التقاط الصورة؟ ومن هذا الطفل؟ هل هو ابن الأسير؟ أم من العائلة؟ أو هل هو ذكرى لطفل ميت مثلاً؟ هل هو الأسير نفسه عندما كان صغيراً؟ أي أن هنالك غموضاً في الموضوع مما يجعل هناك تساؤلاً بشكل ضمني لدى المشاهد، ومما يدعو للنقاش. أي أننا نرى هذا المشهد ونتساءل عن قصة هذه المرأة وصورة الطفل.

ويضيف أبو الحيات حول جمالية الصورة تشكيلياً بأنه يرى أن منظور الأحجام الكبير والصغير أدى إلى حركة تتابع للمشهد، مما يجعل العين تدخل إلى داخل الصورة من اليمين إلى اليسار، والحجوم تكبر وتصغر وهذا ما يسمى بالإيقاع المتزايد والمتناقص مما يعطي حركة التتابع، أي حركة العين داخل المشهد، والتي حصل لها إعاقة. أي أن العين تتحرك بسلاسة داخل الصورة، ولكنها تقف عند صورة الطفل وكأن شيئا أعاقها واستوقفها. أي أن حركة تتابع العين سريعة، وأثناء هذه الحركة تسمرت العين عند هذا المشهد، أي مشهد صورة الطفل، وكأنه مشهد بانورامي بمنظور وإيقاع متكرر كبير وصغير، فالإيقاع هو عبارة عن وحدة وفترة، والزمن فراغات، وبين كل وحدة فراغ، وهذا الفراغ الذي شغلته صورة الطفل أصبح نشازاً، مما جعل العين تتوقف لرؤيته. أي أن العين تركزت على هذه البؤرة البصرية في الصورة فأحدثت جمالية، رغم بساطتها، ولكن بإيقاع سريع، بحيث لا يطول استمتاع العين. فيمكن قراءة الصورة بسرعة بأن

هذه المرأة لديها موقف انفعالي تجاه حدث معين فالرسالة سريعة، أي غير مبطنة لأن تستوقف المشاهد ويفكر ماذا وراءها، كما في صور سابقة. أي ليس بها أي لغز يتم فكه، وليس بها باطنية لقراءتها.

ويضيف أبو الحيات أن في الصورة توازناً بسبب وجود توازن بين الغامق والفاتح، والقطع الجمالي صحيح، والتكوين صحيح، ويوجد فيها ربط جمالي جميل، والخطوط المرشدة تشير إلى مركز السيادة، وهو صورة الطفل. وأيضاً هناك منظور من اليمين إلى اليسار، ولا تخرج العين خارج كادر الصورة، ولو لم تكن هناك صورة للطفل الصغير لكانت عين المشاهد خرجت من كادر الصورة، أي تحركت من اليمين إلى اليسار، ثم خرجت، لولا وجود صورة الطفل التي أعادت عين المشاهد إلى داخل الصورة. فالقوى الحركية أصابها الضعف، وكأن هناك عراقيل. فالعين تتحرك، ولكن استوقفها شيء ما، وهي صورة الطفل. وهناك تضاد بين الفاتح والغامق، ولو كانت صورة الطفل على سبيل المثال رمادية لما نجحت الصورة. كذلك من ناحية الألوان التي تلعب دوراً، وهنا جاءت مضيئة. وأيضاً لعبت الأشكال دوراً في نجاح الصورة، فهناك المنحنيات، ولكن صورة الطفل نفسها مربعة أو مستطيلة، وهذا مهم، فهو شكل حاد ومختلف أيضا. ولو كانت صورة الطفل على شكل قصاصة مثلا، لضاعت بالنسبة للعين، ولم تظهر لها. فهناك اختلاف بين أشكال المنحنيات وشكل الصورة. ولهذا يمكن القول بأنها تحقق شروط العمل الفني إيقاعاً، وتوازناً. أي أنها صورة أو لوحة ناجحة. فإذا نظرنا إليها كلوحة، فهي ناجحة، ولكن بإيقاع سريع، ولا يتم التوقف كثيراً عندها، ولا يطول الإستمتاع كما ذكرنا. فالتوقف كثيراً يجعل المشاهد يحاول أن يقرأ، ويعود لهذه اللوحة أو الصورة أكثر من مرة لمحاولة معرفة ما وراء المستور مثلاً، وهو ما يعرف بالفن المفاهيمي.

أما عصمت الأسعد فيرى بأن اختيار هذه الصور يتعلق بمشاعر التعاطف التي تحدثها الصورة، فيقول: "من سلسلة الأفكار التي تتعلق بالتعاطف السالف الذكر عند الحديث عن هذه الصورة، والتي تمثل أهالي الأسرى أثناء ارتيادهم الحافلات في مشوار العذاب الذي يتكبدون فيه الكثير من العناء من أجل زيارة أبنائهم، ولو لبعض وقت لا يكفي لارتواء عطش البعد والفراق، هنا، وفي هذه الصورة، نجد كثيراً من

التكثيف الشعوري لما نحسه أثناء زيارتنا لعزيز علينا. هذا التكثيف نلحظه من خلال صورة لوجه الطفل، وهو الوجه الوحيد الظاهر بعين المشاهد في غياب لوجوه أخرى في الحافلة، هذا الوجه المضيء أملاً، والذي يحتل وسط الصورة، وهو ما نسميه عنصر السيادة في لغة التحليل التشكيلي. هذا الطفل الذي يجعلنا نستذكر حالات تهريب النطف التي تغلب الفلسطينيون بها على السجن والسجان، وحرمان آخر تقوم به إدارة السجون من منع هؤلاء الأطفال من لقاء آبائهم، ولو في زيارة مقتضبة. من هنا جاء فعل المتلقي لهذه الصورة مشحوناً بكثير من الأفكار التي تلملم مشاعرنا بانسياب عجيب. فخطوط مقاعد الحافلة العمودية، وهذا التناوب في حركة اللون الغامق والفاتح، جعل الصورة ترسم مشهداً يمنحنا رومانسية، ولو مؤقتة، تعمل فقط على جذب عيوننا لهذا المشهد المحتوي جميع مشاعر الفقد، لتحط الحافلة بنا وبركابها إلى لحظات تمنحنا كثيرا من دفء اللقاء."

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما مبدأ الإنسانية، ومبدأ الحيادية وذلك في القيام بمهمة إيصال ذوي الأسرى لرؤية أبنائهم في السجون الإسرائيلية، وتسليط الضوء على أكبر برنامج لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهو برنامج تنسيق زيارة عائلات الأسرى لأبنائهم بتفاصيله، من خلال إظهار مشاعر الأهالي في هذه الصورة بدافع إنساني، وبحيث ينظر للصليب الأحمر الدولي كجهة حيادية. فموضوع الصورة له دلالة كبيرة على اهتمام الصليب الأحمر الدولي بهذا البرنامج، والقيام بهذه المهمة. وتتفق الباحثة مع النقاد بدارنة وأبو الحيات حول ذكاء الصورة وخروجها عن المألوف، وجمالية التكوين، والفكرة، والَقطع الجمالي. وتتفق أيضاً مع الناقدين الأسعد وأبو الحيات حول نجاح الصورة من الناحية التشكيلية من حيث اتزان الصورة، والتركيز على عنصر السيادة، وهو صورة الطفل، وحول جمالية حركة الفاتح والغامق في الصورة، وخصوصاً إضاءة صورة الطفل، وهو عنصر السيادة، والذي لعب دوراً مهماً في نجاح الصورة لونياً، والذي وصفة الأسعد بـ "الأمل" دلالةً. وتتفق الباحثة مع أبو الحيات حول تأثير صورة الطفل كشكل مختلف وحاد، ليكون مختلفاً عن الأشكال الأخرى في الصورة، مما ساعد العين في التركيز

على عنصر السيادة. وإذ يعيب أبو الحيات سرعة الإيقاع للصورة، حيث يقرأ المشاهد الصورة سريعاً، ولا يتوقف عندها، فإن الباحثة ترى بأنه تم الاستعاضة عن هذا بالتساؤل الذي أحدثته صورة الطفل نفسه، والذي جعل النقاد أنفسهم يتساءلون عن هوية هذا الطفل، حيث رجح بدارنة أن يكون ابن الأسير، في حين ربط الأسعد بينه وبين قضية النطف المهربة، بحيث قد يكون طفلاً للأسير قد وُلد من نطفة مهربة، وقد يكون ممنوعاً من الزيارة، وتساءل أبو الحيات نفسه عن هوية هذا الطفل. ولهذا، ترى الباحثة بأن المتلقي سيسأل نفس هذه الأسئلة، وإن كان بإيقاع سريع، فهو وقت كاف ليتشرب الفكرة، وهو المطلوب. وبالعودة إلى الصورة، فإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة هي "الزيارات العائلية– وضع الأهالي" (أبوغوش، 2022) فإن الباحثة ترى أنها تبدو مناسبة للكثير من الرسائل التي لها علاقة بذوي الأسرى في برنامج الزيارات العائلية، وهي رسائل إنسانية. وهنا تتحدث الصورة بالمنشور المرفق عن إستئناف الزيارات لعدد من الأسر من" القدس الشرقية" بعد الإنقطاع بسبب ظروف انتشار مرض (كوفيد–19)، والتطلع لاستئناف الزيارات لأهالي الأسرى من الضفة الغربية وقطاع غزة. وترى الباحثة بأن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي، بل وصلت معها رسائل أخرى، كالتذكير بمهمة اللجنة الدولية للصليب الأحمر المذكورة آنفاً، واستمرارها في القيام بمهمتها في ظل ظروف انتشار مرض (كوفيد–19). ولهذا، فموضوع الصورة هو أحد عناصر قوتها، وهو مناسب لعدد من المنشورات. كما ترى الباحثة بأن تلك الرموز في الصورة نفسها أسهمت في جعلها مؤثرة وحاضرة في ذهن المتلقي، وكذلك المشاعر، كما ذكر بدارنة والأسعد، بأنها تجعل المشاهد متعاطفاً مع المشهد، وكما ذكر الأسعد بأن في الصورة مسحة من (الرومانسية) إلا أنها مسحة لشد الانتباه فقط، ليصبح المتلقي متأثراً بعد ذلك بمشاعر الفقد. ولهذا فإن المشاعر التي تحدثها الصورة تجعلها مؤثرة بشكل كبير في وجدان المتلقي. ومما سبق، ترى الباحثة بأن الصورة في حد ذاتها قوية ومؤثرة وناجحة، ومليئة بالشحنات العاطفية، وبإمكانية أن تحمل عدداً من الرسائل الإضافية، إلى جانب الرسالة الرئيسية، وهي معاناة ذوي الاسرى، بحيث تعطي المتلقي شعوراً بمحاولة فهم الصورة. وبهذا فإن المنشور المرفق قد حدد غاية نشر الصورة.

صورة 7

استمرار زيارات مندوبي اللجنة الدولية للصليب الأحمر إلى أماكن الاحتجاز الإسرائيلية رغم ظروف انتشار مرض(كوفيد-19)

المنشور المرفق: "منذ صباح اليوم، لم تتسلم اللجنة الدولية أية معلومات من مصلحة السجون الإسرائيلية تؤكد وجود إصابات بفيروس(#كورونا) المستجد بين المعتقلين الفلسطينيين. إن كنا قد تلقينا مثل هذا المعلومات، فإن أول إجراء كنا سنقوم بإتباعه هو إبلاغ أهالي المعتقلين. لقد أعلنت السلطات الإسرائيلية يوم الثلاثاء الماضي الموافق (17 مارس/آذار 2020) تعليق زيارات كافة المعتقلين الفلسطينيين داخل السجون الإسرائيلية من قبل ذويهم أو محاميهم، ولمدة شهر من كافة الفئات، وذلك بهدف حماية المعتقلين أنفسهم من التعرض لخطر العدوى. وينطبق هذا القرار أيضاً على برنامج اللجنة الدولية للصليب الأحمر لزيارة أهالي المعتقلين الفلسطينيين، والذي تم تعليقه أيضاً لمدة شهر طبقاً للقرار ذاته بدءاً من تاريخ إعلانه. نحن ندرك مدى الإحباط أو الغضب لدى المعتقلين أنفسهم ولدى ذويهم على حد سواء بفعل هذا القرار، كما نعي أن الأوبئة المعدية تفرض تحديات جمة على سلطات الاحتجاز. إن فيروس(#كوفيد-19) المستجد هو بمثابة تحدٍ خاص كونه في إطار التطور من فترة لأخرى. لذلك، نحن نعي أهمية مثل هذه القرارات الرامية للحد من المخاطر، ونحن نبقي على الاتصال المباشر مع سلطات الاحتجاز بهدف ضمان وضع آليات بديلة تُبقي التواصل بين المعتقلين وبين أسرهم.

تم استثناء زيارات مندوبي اللجنة الدولية إلى أماكن الاحتجاز الإسرائيلية من القرار الصادر عن السلطات الإسرائيلية في(17 مارس / آذار). لذلك، وبالرغم من المعيقات المختلفة التي يفرضها هذا المرض، إلا أن زيارة مندوبي اللجنة الدولية لأماكن الاحتجاز الإسرائيلية ستستمر مع اتخاذ كافة إجراءات الحرص لحماية المعتقلين من خطر الإصابة بالعدوى، كما أنها ستستمر في زيارة أماكن الاحتجاز في الضفة الغربية وقطاع غزة.

إن اللجنة الدولية على أتم الاستعداد لتقديم الدعم الفني لسلطات الاحتجاز حال الحاجة إليه. من خلال عملها مع سلطات الاحتجاز في (80) دولة حول العالم لا تزال اللجنة الدولية تعمل على تحديد الممارسات الفضلى في العمل وتعميمها على أوسع نطاق"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة (ايدي جيرالد) في سجن (ايشل) وقد نشرت بتاريخ (19-3-2020) ويظهر في الصورة بابٌ كبيرٌ مفتوح على الممر مشكلاً منتصف الصورة. وفي الجزء الأيسر من الصورة يُرى الممر، الذي حجب الباب جزءاً منه، بحيث يحتل الباب مساحة منتصف الصورة الآخر. ويظهر باللون الأزرق المميز للسجون الإسرائيلية، وقد كتب عليه باللغة العبرية القسم (1)، والذي يحتوي على عدد من الغرف. يظهر في الممر مندوبان للجنة الدولية للصليب الأحمر يلبسان الشارة الخاصة بها ووجهيهما إلى داخل القسم، ولكن لا يرى مع من يتحدثان أو ماذا يشاهدان، وذلك بسبب الباب الذي يخفي هذا كله، ومن خلف المندوبان عدد من أبواب الغرف المغلقة.

وترى الباحثة أن زاوية التقاط الصورة تبدو من أسفل لتعظيم الأسى الذي يعاني منه الأسرى، وكذلك لتعظيم المسؤولية التي تقع على عاتق الصليب الأحمر الدولي تجاه الأسرى. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، وهي: باب السجن، واللون الأزرق المميز لباب القسم في السجون الإسرائيلية، بالإضافة إلى شارة اللجنة الدولية للصليب الأحمر. وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، وهي: الوجع، والعزلة، والفقد، ولمحة من الطمأنينة. ويبدو الهدف من الصورة عند التقاطها، بغض النظر عن تاريخ النشر، هو طمأنة ذوي الأسرى بالتواجد المستمر للصليب الأحمر الدولي لمتابعة شؤون الأسرى في السجون الإسرائيلية. وأما الأثر المتوقع عند نشر هذه الصورة، مع الأخذ في الاعتبار تاريخ النشر، هو توعية الجمهور بعمل الصليب الأحمر الدولي والمتمثل في زيارة الأسرى من أجل مراقبة كيفية معاملتهم من قبل سلطات الاحتلال، ومعرفة ظروف احتجازهم وأسرهم، بالإضافة إلى طمأنة الجمهور بعدم تلقي الصليب الأحمر الدولي معلومات عن وجود أي إصابات بمرض (كوفيد-19) بين الأسرى الفلسطينيين في السجون

الإسرائيلية، وكذلك طمأنة الجمهور أن زيارات مندوبين اللجنة الدولية للصليب الأحمر لأماكن الاحتجاز مستمرة رغم ظروف الجائحة . ويمكن القول أن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق السياسي: حيث أن موضوع الأسرى هو موضوع سياسي، والسياق الصحي: حيث أن الصورة تم نشرها عند الحديث عن استمرار زيارة مندوبين اللجنة الدولية للصليب الأحمر للسجون خلال انتشار الوباء، بالرغم من التحديات التي فرضتها الجائحة وذلك حسب النص المرفق للصورة. أما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة: فتشتمل على: مبدأ الإنسانية: والذي ظهر باهتمام اللجنة الدولية بأوضاع الأسرى، وصحتهم في ظل الظروف المفروضة بسبب مرض (كوفيد- 19) ومبدأ الحياد والذي ظهر بوجود مندوبين من الصليب الأحمر الدولي بشارتهم المعروفة في أحد السجون الإسرائيلية للإطمئنان على الأسرى الفلسطينيين.

وترى الباحثة بأن الباب يحتل منتصف الصورة، وأما الجزء الآخر وهو الممر يحتل منتصف الصورة الآخر.

وترى الباحثة أنه وبالتعمق في الصورة فإن وجود مندوبا الصليب الأحمر الدولي يلبسان الشارة المُعرفة بهما، ووجهاهما للداخل في الجهة التي لا يظهر ما وراءها من الباب أدى إلى إعطاء إحساس بقدرة اللجنة الدولية للصليب الأحمر على المساعدة، وعلى أنها جهة حيادية، وتتمتع بقدرة على الوصول إلى الأسرى والإطمئنان عليهم، وهذا ما يبعث قليلاً من الطمأنينة. وتضيف الباحثة بأن وجود الباب أعطى إحساساً بالفصل بين الأسرى وذويهم، والعزلة، والشعور بالترقب.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة بأن قوة الصورة تكمن بأنه لا يستطيع أي أحد أن يلتقط هذه الصورة باستثناء الصليب الأحمر الدولي،الذي له إمكانية الدخول للسجون الإسرائيلية، وأدى وجود مصور بارع إلى خروج الصورة بهذه الجمالية، ويضيف أنه لو لم يكن هذا الباب موجوداً، لكان يمكن أن تكون الصورة أشبه بـ"صوّرني وأنا مش منتبه". فاختيار المصور لهذه الزاوية،

وإظهاره للممر وهذه الواجهة الحديدية بغض النظر عما هو مكتوب عليها، هو ذكاء خارق من قبل المصور. فالمصور العادي يمكن أن يصور الموظفين، وليس مثل هذه الصورة بالطبع. فالصورة داخل السجن لها محاذير، ومعيقات، وممنوعات. ويمكن القول بأنه لو ظهر في الصورة أسرى، لكان من الممكن أن تكون أقوى، ولكن بالطبع هذا الأمر ممنوع داخل السجن. ولهذا، وضمن ما هو مسموح، تبدو الصورة احترافية. أي أن المصور استغل المساحة التي مُنحت له أكبر استغلال. فالتقاط الصورة من هذه الزاوية أتاح للمصور الخروج بأعلى نتيجة ضمن إمكانيات قليلة، وإضاءة رائعة جداً. وتوزيع الإضاءة سليم (100%). وكونها تتحدث عن زيارة للصليب الأحمر الدولي للسجن، فهذا هو من صُلب عمله.

ويرى بسام أبو الحيات أن هذه الصورة من الصور التي تستوقفك كمشاهد، وتجعل لديك حب الفضول لمعرفة المختبئ. فهنالك شخصان ينظران إلى شيء مبهم، وهو ما وراء الباب أو هذه الواجهة الحديدية، وهو يمثل عنصر السيادة، حيث أعطى المصور طرف الخيط ولم يعط تفاصيل للموضوع. وهذا يعزز لدى المشاهد شعوراً لمعرفة ماذا يكمن وراء هذا الشيء الذي ينظر إليه هذان الرجلان. ولهذا تُعد هذه الصورة من الصور الجميلة التي فيها ذكاء. ويضيف أبو الحيات أن في الصورة أكثر من بُعد، فالجهة اليمنى عبارة عن مسطح ذات بعدين، والجهة اليسرى هناك ثلاثة أبعاد ومنظور، وهذا يعتبر تناقضاً، وكأن هناك فن مجرد وواقع، ويكمن شيء ما وراء المجرد، وكأن المصور وضع جداراً صامتاً، وما خلف هذا الجدار يوجد حياة وواقع. أو كأن الصورة قد توقفت، ولكن رغم هذا، فلا يستطع المشاهد معرفة كل شيء. فالأسير ينتظر هناك، وحياته ومعيشته محددة، ولهذا فهناك غموض وراء هذا الباب، مما يعطي للمشاهد الرغبة في معرفة ما يحدث، و يضعه تحت تأثير الكثير من الأسئلة، مثل: هل هذا سجن نسائي على سبيل المثال؟ من هم الأسرى بداخله؟ ولماذا الصليب الأحمر الدولي موجود؟ وإجابة هذه الأسئلة هي قصص وسيناريوهات، والنقاش يولد الجدلية، والجدلية تولد فلسفة، وهذه هي فلسفة المصور بأن جعل لدى المشاهد حب الفضول، ولم يفصح ماذا يكمن وراء هذا الغموض الذي يتمثل في الباب. ويضيف أبو الحيات أن الصورة ذات فكرة جميلة بأن وضع المصور المشاهد في شرخ بين عالمين: عالم داخل وعالم خارج،

ويمكن أن يروي المندوبان ما شاهداه خلف هذا الباب، وبهذا قد تكتمل الصورة: الصورة الظاهرة، والصورة المروية.

ويضيف أن هنالك منظوراً قوياً، فخطوط السقف، والأرض، والتتابع، والأبواب، كلها أعطت العين للنظر باتجاه الدخول إلى المكان الذي ينظر إلية المندوبان أي ما وراء الباب. ويضيف "كأنني أقف في دهليز، فأصطدم بوجود الباب، فيستوقفني الباب. وبعد الباب هنالك أبواب، وكأن المصور أعطاني تمهيداً، ثم صدمة، ثم تحركت العين في جولة بصرية داخل الصورة لأعرف أين أنا. وإذ بي أرى السجن. فإذا هنالك ذكاء في الطرح." ويضيف إحتلال الباب لنصف الصورة جعل في الصورة وجود اللون الفاتح واللون الغامق، وهذا يعد جرأة في الطرح، وهذا لكي نتمكن من فهم الرسالة المبطنة. ويعد هذا من الفن المفاهيمي، أي أن تتخبط لتستقر، وتعرف ما الذي تراه، لتشعر حينئذ بالدهشة. ويضيف أن عنصر السيادة يكمن وراء الباب، وقد أرشدت الخطوط المرشدة من أعين الرجلين لعنصر السيادة، ولكن الباب قد حجب عنصر السيادة، فكأن المصور يقول بأن ما وراء الباب هو السر، كما أبواب البيوت التي تحجب أسرار وقصص ساكنيها، وعليك أن تطرق الباب، ويُفتح لك لتعرف القصص والأسرار وترويها. ومثل هذا ما قام به المصور، بأن قدم الملخص في الصورة، ولم يعطِ تفاصيل. فقد أظهر باباً، وأنت يا مشاهد أكمل ما ترى، وهذا يعتبر شيئاً جميلاً وذكياً. فلم يفصح الفنان المصور عما وراء الباب. والقوة تتمثل في أنه أظهر باباً مبهماً، وليس مجموعة أبواب. وهو يعطي فكرة عن قوة المصور الذي أبدع في صورته بأن جعل شرخا بين بُعدين وثلاثة أبعاد، وهذا ليس سهلاً، بل هو جريء جداً، وذلك لكي يخدم فكرته.

ويضيف أبو الحيات أن في الصورة حركة، والإيقاع فيها سريع، والرسالة واضحة. ولكن الغموض وراء الباب، أي أن المضمون هو الغموض. أما التشكيل، فواضح: باب وأشخاص واقفون. ولهذا، يمكن القول بأنه يبدو أن المصور قد ركز على الرسالة، وكأنها ملصق إعلاني (poster) أو إعلان، لأن الإيقاع سريع. ويضيف أن في الصورة توازن لوني يأتي من توزيع الفاتح والغامق، وكذلك توازن بسبب توزيع

القوى، والخطوط المرشدة قد أرشدت إلى ما وراء الباب، وهو عنصر السيادة. فالخطوط المرشدة إلى عنصر السيادة كأنها تكبر وتصغر، أو كأنها تمثل أسهماً ترشدنا إلى عنصر السيادة، حيث رأس السهم باتجاه عنصر السيادة. وفي هذه الصورة كذلك هناك قوة حركية ناتجة عن اتجاه النظر من أعين الرجلين، وقد ساعد هذا بالتأكيد على ذهاب عين المشاهد إلى ما وراء الباب، حيث ينظر الرجلان. والباب المفتوح منظور إلى الداخل، فأصبح هناك قوة متضادة أيضاً. لكن رغم هذا، فالقوى تتقاطع، وتؤكد الدخول إلى ما وراء الباب. فالخلاصة أن الخطوط المرشدة حركت العين للنظر إلى ما وراء الباب، فلم يصبح طرفا الصورة كأنهما عملان، بل عمل واحد، بحيث أصبح هناك مشاركة بينهما بالنظر.

ويضيف أبو الحيات بأنه لو كان هذان الرجلان ينظران إلى شيء آخر، وليس إلى ما وراء الباب، عندها لا يصبح للباب قيمة. ولو كان هذان الرجلان يديران ظهرهما مثلاً، فعندها يصبح الأمر عادياً وليس به فلسفة. ولكن توحيد النظر، واتجاههم أيضا، تسبب فيما ذُكر. كما أن الحركات والخطوط والأرض، كلها تُرشد إلى عنصر السيادة، وهي ما وراء الباب. والإيقاع يؤكد على حركة الدخول إلى عنصر السيادة. فكل القوى في الصورة ترشد إلى عنصر السيادة، وتوحد الصورة تماماً بطرفيها، مثل الذي يقود سيارته ويجد أسهم ترشده إلى أين يذهب، فيسير باتجاه السهم بدون وعي، وبطريقة لا إرادية.

ويرى عصمت الأسعد أن "هذه الصورة، والتي تدل على مشاهد من أحد السجون الإسرائيلية، ومن حيث التكوين التشكيلي، نجدها للوهلة الأولى أنها من أصعب، بل وأضعف أنواع التكوين، وذلك لانقسام الصورة إلى نصفين متساويين، وبدون أي من الإنسجامات، لا لونية ولا خطية، إلا إذا تحققنا أكثر من خلال الربط بين موضوع الصورة أو مضمونها وبين هذا التكوين التشكيلي. وسنجد أن هذه العلاقة المبنية بين هذين المتناقضين، وأعني بها نصفي الصورة، سنكون أكثر تفهماً عندما نعلم أن مكونات الجزء الأيسر من الصورة يمثل مشهداً لداخل السجن، كما ويمثل هذا الجزء شخصين يضعان قلادات تدل على انتمائهم للصليب الأحمر. أما الجزء الأيمن من الصورة، فهو يحتوي على مساحة صماء باللون الأزرق، ملصق

عليه لافتة متوسطة الحجم، نقرأ عليها "القسم رقم (1)" باللغة العبرية. هنا، ومن خلال محاولة الربط بين هذين القسمين المكونين لمساحة الصورة، نجد أن كثيراً من القضايا التشكيلية والدلالية قد تساعدنا على تفهم الدلالات عندما نقوم بربط عناصر الجزء الأيسر مع دلالات الجزء الأيمن، حيث نجد كثيراً من التوازنات التشكيلية أو حتى النفسية، والتي لها علاقة كبيرة بحالة التذوق الجمالي لهذه الصورة. ونجد من هذه العناصر أن الحالة هي حالة سجن، بكل ما تحمله هذه الكلمة من سوداوية بلون ظلام السجن نفسه. وما يقلل من هذا الإحساس هو وجود عنصرين من موظفي الصليب الأحمر الدولي، وما يحملان للأهل وللأسير نفسه من الطمأنينة والسكينة التي تلطف في حاله السجن القهري للأسرى ذاتهم، أو حتى لذويهم، وفهم حالة من الإحساس بطمأنينة تتوازى تماماً مع ما نحس به عند قراءة الصورة قراءة بصرية، لنلاحظ هذا الكم من ظلام السجن، ومن تلك الأنوار المضيئة، والتي تمثل لنا مقولة لطالما رددها ملهم القضية الفلسطينية القائد ياسر عرفات عن "النور الذي في آخر النفق." فاستحضار هذه المقولة هي الأخرى لعبت دور الطمأنينة للمشاهد والأسرى ولذويهم. أما ذلك الجزء الأيمن من الصورة، والذي يمثل أحد أبواب السجن الحديدية الصماء، والتي لا تسمع لقوانين الأمم المتحدة ولا لتأوهات الأسرى."

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما مبدأ الانسانية، والحيادية، وذلك بالقيام بمهمة زيارة الأسرى الفلسطينيين في السجون الاسرائيلية، من أجل متابعة كيفية معاملتهم، ومعرفة ظروف أسرهم واحتجازهم بدافع إنساني وبحيث ينظر للصليب الأحمر الدولي كجهة حيادية . فموضوع الصورة له دلالة كبيرة على قيام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بتنفيذ هذه المهمة. وتتفق الباحثة مع النقاد حول براعة المصور بالتقاط هذه الصورة، ومناسبتها لموضوع زيارة الأسرى والسجن. وتتفق الباحثة مع المصور بدارنة حول ذكاء المصور في اختيار الزاوية، واستغلاله للمساحة التي سمح له بالتصوير فيها، وتوزيع سليم للإضاءة. كما تتفق الباحثة مع النقاد حول جمال بإظهار المصور لـ(50%) من مساحة الصورة. فكما رأى بدارنة بأنه لولا هذا لكانت الصورة عادية. وأما الناقدين الأسعد وأبو الحيات اللذان رأيا أن وجود الباب في منتصف

الصورة يعد ضعفاً في التكوين من الناحية التشكيلية، لكن، بحسب الناقدين، فهذا قد خدم الفكرة بشكل كبير. وتتفق الباحثة بأن المصور قد استطاع أن يدمج طرفي الصورة بطريقة ذكية بأن جعل عنصر السيادة مستتراً خلف الباب، وذلك بتسخير القوى الحركية للإرشاد إليه، الأمر الذي جمع بين طرفي الصورة كما ذكر أبو الحيات، وهذا ما جعله أن يصفه بالتكوين الجريء، بأن جعل في الصورة بُعدين في جهة وثلاثة أبعاد في الجهة الأخرى، وجمع بينهما في إطار واحد، وبأن ما وراء الباب غذى غموضاً للمشاهد، وأحدث فلسفة. كما رأى الأسعد أن وجود هذا الباب، بمساحته الصماء، في جهة، ووجود الرجلين من الصليب الأحمر الدولي، والأنوار في الجهة الأخرى، وبما يحمله الجزءآن من دلالات، فإن الجمع بينهما سينتج عنه توازنات تشكيلية، أو حتى نفسية، وهو ما تتفق معه الباحثة. ولا تتفق الباحثة مع بدارنة حول أن وجود أسرى فلسطينيين في الصورة كان سيقويها، على اعتبار أن هذا الأمر سيجعل الصورة تتجه لفكرة أخرى ودلالات أخرى. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة هي "تسليط الضوء على زياره المندوبين للأسرى" (أبوغوش، 2022) فترى الباحثة أن الصورة تبدو مناسبة للكثير من الرسائل التي لها علاقة بزيارة السجون والأسرى، وهي رسائل إنسانية. وهنا تتحدث الصورة بالمنشور المرفق عن طمأنة ذوي الأسرى بخلو السجون من حالات الإصابة بمرض(كوفيد-19)، وبأن الصليب الأحمر الدولي سيستمر في زيارة الأسرى رغم وقف برنامج الزيارات العائلية وزيارة المحامين في ظل ظروف انتشار مرض (كوفيد-19). وبهذا، ترى الباحثة بأنه قد وصلت الرسالة، خصوصاً لوجود عنصرين من الصليب الأحمر الدولي في مكان السجن، وما لها من دلائل تبعث على الطمأنينة، وهو الأمر الذي تتفق فيه الباحثة مع الأسعد، وأكده المعتقل السابق لدى السلطات الإسرائيلية، طارق دولة. من هنا، ترى الباحثة بأن الرسالة قد وصلت، ووصلت معها رسائل أخرى، كالتذكير بمعاناة الأسرى أنفسهم. فموضوع الصورة، ووجود مندوبي الصليب الأحمر الدولي في سجن إسرائيلي، يبعث على الطمأنينة عن أوضاع الأسرى، وهو أحد عناصر قوة الصورة، ومناسب لعدد من المنشورات. كما أن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة قد أسهمت بجعلها مؤثرة للمتلقي، عدا عن الرموز والدلالات التي تحملها الصورة. ولذا، فإن الصورة ناجحة، رغم التناقضات

التشكيلية، وذلك لأنها تناقضات تخدم الفكرة نفسها. والصورة في حد ذاتها واضحة، ومؤثرة، وناجحة، إلا أن المنشور المرفق هو الذي يحدد غاية نشر الصورة والذي يمكن تغييره لرسائل أخرى مناسبة لنفس الصورة.

صورة 8

بالشراكة مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر مشاركة (25) طفل وطفلة في تدريبات كرة القدم لذوي البتر بعد رفع القيود المفروضة في غزة في ظل انتشار مرض (كوفيد-19) صورة (1)

المنشور المرفق" شارك اليوم (25) طفلة وطفل في تدريبات كرة القدم لذوي البتر للعام الثاني على التوالي بعد انقطاعهم لأشهر عن رياضتهم المفضلة بفعل الجائحة. تم استئناف الأنشطة الرياضية بالشراكة مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر بعد رفع القيود المفروضة في غزة في ظل جائحة (COVID-19) مع مراعاة إجراءات الوقاية والسلامة.نتمنى أن ينعم يحقق هؤلاء الأبطال آمالهم في مستقبل مشرق وصحي"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصور أشرف ابوعمره في قطاع غزة[1]، وقد نشرت بتاريخ (7-7-2020) ويظهر في الصورة جانب من تدريب كرة القدم لذوي الأقدام المبتورة من الأطفال من كلا الجنسين. فقد ظهر في الصورة لاعبون ذكور وإناث يلعبون كرة القدم بقدم واحدة بمساعدة العكازات على أرض أحد الملاعب، وأمام أحدهم كرة القدم. وتظهر في الخلفية فتاة تلعب أيضاً. وترى الباحثة أن زاوية التقاط الصورة على مستوى النظر لإظهار التحدي، والإصرار على التقدم في سبيل تحقيق الأهداف وأن الإعاقة

[1] يتبع للمنشور نفسه صورة أخرى سيتم الحديث عنها لاحقاً وهي صورة رقم 9، والتي جرى اختيارها من قبل المصورين

لم تمنعهم من أن يكونوا عنصر فعال في المجتمع. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، هي: الكرة، والعكازات، ووجود كلا الجنسين في الملعب. وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، هي: النشاط، والمساواة، والتحدي، والتعاطف والألم. ويبدو أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو خلق التعاطف مع ذوي الإحتياجات الخاصة ومع قطاع غزة، وتوثيق عمل الصليب الأحمر الدولي. أما الأثر المتوقع عند النشر فهو توعية الجمهور بعمل الصليب الأحمر الدولي المتمثل في تقديم المساعدة لذوي البتر، وكذلك دعم الجمهور لعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر. ويمكن القول أن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، هي: السياق الاجتماعي: حيث أن الاهتمام بالأشخاص ذوي الإعاقة هو موضوع اجتماعي، والسياق الصحي: حيث نشرت هذه الصورة في إطار الحديث عن رفع القيود المفروضة في ظل جائحة كورونا، وإمكانية العودة لأنشطة اللعب، مع الالتزام بإجراءات السلامة. أما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة، فتشتمل: مبدأ الإنسانية: والذي ظهر باهتمام اللجنة الدولية بذوي الاحتياجات الخاصة، وبخاصة في ظروف انتشار الوباء، ومبدأ عدم التحيز: والذي ظهر بإشراك أشخاص من كلا الجنسين في اللعب، وتلقي المساعدة دون تمييز لأي سبب كان، مع إعطاء الأولوية لأشد الحالات إلحاحاً، وكذلك مبدأ الإستقلالية: والذي ظهر باحتفاظ اللجنة الدولية للصليب الأحمر بمبادئها رغم شراكتها في النشاط مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر.

وترى الباحثة أنه، من خلال التعمّق في الصورة، فإنها تُظهر اللاعبين واللاعبات من ذوي البتر يلعبون كرة القدم باستخدام العكازات بفرح ونشاط. وتُظهر أيضًا أن البتر لم يثنيهم عن اللعب، مما يعطي إحساساً بالأمل، والقوة، والتمسك بالحياة، رغم المعيقات. وتُظهر أيضاً إتاحة الفرصة للإناث باللعب بجانب الذكور، مما يعطي إحساساً بالمساواة بناءً على الرغبة والمشاركة في اللعب، والقدرة على ذلك، وعدم التمييز في تقديم الخدمة.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة أن هذه الصورة "تعود لمصور مبتدئ، ويمكن اعتبارها بأنها مقبولة." ويضيف أن التصوير في الملاعب أمرٌ حساسٌ جداً بحيث يحتاج لوقت؛ للبحث عن التوقيت الأفضل للتصوير. ولذا، فوقت التصوير لهذه الصور فيه خلل ما، حيث يمكن أن يعود ذلك لطبيعة ظروف فُرضت على المصور. وتدخّل المصور هنا مسموح، في حال كان ضمن القصة، وليس مسموحاً إذا كان ضمن مباراة. ويرى بدارنة بأن هذه الصورة فشلت في تحقيق عنصر الأنسنة، حيث أن الصورة هي لفريق من ذوي الاحتياجات الخاصة، وليست لفريق عادي. وبالتالي، على المصور أن يكون حذراً جداً، وعليه أن يُظهر إرادتهم وألا يُظهر ضعفهم. فلا يقوم المصور بالتركيز على ضعفهم لأنهم فاقدي الأرجل، فهذا يمكن تطبيقه بصورة واحدة فقط وليس بجميع الصور، لأن هذا معناه "كأنني أقول للناس: هؤلاء معاقين، ولكن هؤلاء فعلياً ذوي إرادة." ويضيف بدارنة بأن هؤلاء يلعبون كرة القدم، ومن الأفضل رؤية وجوههم وارادتهم، وليس أرجلهم، وذلك بالتركيز على التحدي الذي على وجوههم، والتقاط صور عريضة، وبزاوية إلتقاط على مستوى النظر لإظهار التحدي، والإصرار على التقدم في سبيل تحقيق الأهداف وأن الإعاقة لم تمنعهم من أن يكونوا عنصر فعال في المجتمع. وبذلك يضطر المصور ان ينزل إلى الأسفل هو والكاميرا. وللأسف في هذه الصورة يمكن رؤية الكرة والأرجل المبتورة، ولكن لم نتمكن من رؤية أهم شيء، وهو التحدي على وجوه اللاعبين.

ويضيف بأن هذه الصورة على الأرجح التقطت من أجل التصوير، وأنها ليست مباراة حقيقية، وإنما تدريب. ولهذا، هناك مجال أكبر للمصور أن يتحرك لعدم وجود حكم على سبيل المثال. فهذا النوع من التصوير له محاذير، حتى في المباريات الرسمية، حيث يتم وضع قوانين وقواعد للتصوير بحيث يتم إظهار الإرادة وليس الضعف.

وعليه، يرى بدارنة أن هذه الصورة "مقبولة، ولكنها ضعيفة في الإضاءة، وكذلك في التكوين. وهي صورة غير احترافية، ويمكن لأي شخص التقاطها. والأمر الإيجابي فيها هو الأشخاص أنفسهم." ويرى أن رسالة هذه الصورة تتمثّل في دور الصليب الأحمر الدولي في دعم ذوي البتر.

ويرى بسام أبو الحيات بأن في هذه الصورة توجيه نظر، ويوجد فيها إيقاع بتكرار متزايد ومتناقص. أما الأشكال الهندسية في الصورة، فيوجد عدد من الأشكال: شكل شبه المنحرف، ودوائر متكررة، وهي أشكال قوية الخطوط. وفائدة الأشكال الهندسية هي بكونها قريبة وبعيدة، مما يعطي إحساساً بالإيقاع، والتكرار، والتنظيم بين الكتلة والفراغ. فهناك تبادل بين الكتلة والفراغ، مما يعطي إحساسا بالوحدة. إلا أن أبو الحيات يرى بأن الصورة من حيث التكوين فيها خلل في توزيع العناصر، وذلك بتوزيع الكتل اللونية الحمراء على اليمين، والصفراء على اليسار. ولذا، فهي لم تتنقل العين هنا وهناك. فلو حصل هنالك تنويع للألوان، بأن يكون اللاعب الذي على اليسار، مثلاً، يلبس الملابس الحمراء بدلاً من الملابس الصفراء، والعكس صحيح، لحدث في هذه الحالة تبادل بالألوان. أما بهذه الطريقة، فإننا نشعر بأن العين ذهبت فقط للون الأحمر، ثم ذهبت للون الأصفر. أي أنه ليس هنالك وحدة في اللون. إلا أن هناك توزيعاً بين الفاتح والغامق. فالفاتح على اليسار، والغامق على اليمين، وهذا الذي أحدث التوازن. أي أن الصورة متزنة باللون بين الفاتح والغامق، ولكنها غير متزنة بتوزيع اللون بين الأصفر والأحمر. كما أن هنالك شعوراً بأن العناصر ذاهبة نحو اليسار بالميزان، وهذا من ناحية الكتل وليس اللون (وهم يشكلون الثلاثة لاعبين، اللاعب الذي معه الكره والذي على يساره والذي على يساره). فهناك شعور بأن الكتل أكثر على الجهة اليسرى من الكتل على الجهة اليمنى. فلو وضعنا خطاً في المنتصف، سنرى أنه ليس هناك توزيع متزن بين قرب العناصر للمركز وبعدها عنه. فالتوازن ضعيف قليلاً في هذه الصورة. وهنالك مشكله أيضا، فالشاب الذي على اليسار يده قريبه جداً من كادر الصورة، أو من الإطار، وليس هنالك فراغ كبير. وللتغلب على هذه المشكلة، سيكون على المصور اقتصاص العنصر القريب من الإطار، وزيادة الفراغ نحو اليمين. عندها من الممكن أن تكون الصورة أفضل وأقوى، وهو ما يسمى بالقطع الجمالي.

ويضيف أن الصورة قوية بالأشكال الهندسية والخطوط، وأما عنصر السيادة فهو الكرة. فتوحيد النظر إلى الكرة هو ما أرشدنا إلى عنصر السيادة، فلا توجد هناك خطوط مرشدة. ومن الممكن أن تكون العكازات خطوطاً مرشدة لعنصر السيادة، لأنها بيضاء على خلفية غامقة. ومن ثم، تتجه العين للنظر لأعين اللاعبين، وهي الطاقة الحركية. ولكن ليس هنالك خطوط مرشدة للدخول إلى الصورة، أو ما يسمى مفاتيح اللوحة أو الصورة.

ويرى أبو الحيات أن اختيار هذه الصورة هو اختياراً عاطفياً، وهو ما يستوقفنا، لأننا نفكر بالعاطفة. وهو الأمر الذي يتفق معه عصمت الأسعد، والذي يرى بأن اختيار الصورة اختيار عاطفي، فيقول: "من خلال سلسلة الصور السالفة الذكر، والتي تنتمي بشكل أساسي إلى أفكار تذوقية ملؤها التعاطف، بغض النظر عن الأفكار التصميمية لهذه الصور، فكانت هذه الصورة تجلب كثيراً من الأسئلة المتعلقة بإعجاب المتذوقين لمثل هذه الصور." ويضيف الأسعد: "وأما علاقة موضوع الصورة مع شكل التكوين في الحالات الطبيعية لتصميم اللوحة الأكاديمية أو الكلاسيكية، فيحبذ أن تكون عناصر التكوين ضمن رؤية تصميمية فيها نسبة كبيرة من تراكب الأشكال، وذلك شرط لإنجاح العمل الفني. ولكن في هذه الصورة، والتي تمثل مجموعة من لاعبي كرة القدم ذوي البتر، وفي الرؤية الواقعية للتصميم، وبما يقابله من معانٍ دلالية، فإن هذا التفكيك للعناصر (اللاعبين وتباعدهم عن بعضهم البعض) في هذه الحالة التكوينية تكون أقرب إلى الواقع، وبالتالي تلقى تقبلاً أكبر من قبل المتذوقين بما يخص غياب إحدى أهم عناصر بناء العمل الفني، ألا وهو التراكب. وعنصر التراكب هو عكس مصطلح تفكك العناصر الفنية. وكبديل عن فكرة التراكب، سنجد نظرات اللاعبين المتجهة إلى نقطة على أرضية الملعب لمكان الكرة. وكذلك حركة عصي المساعدة، أو العكازة، واتجاهها، وثباتها على أرضية الملعب، والخطوط الأفقية المتناوبة للون الأخضر الفاتح والغامق، جعل هذا التوازن يغنينا عن ارتكاز اللاعبين على قدمين راسختين على أرض الملعب، وتركيز الانتباه على الإمكانيات الحركية التي يتمتع بها أفراد الفريق، رغم فقدانهم لأهم عناصر اتزان الجسد."

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر وهما مبدأ الإنسانية، ومبدأ عدم التحيز وذلك بتسليط الضوء على فئة ذوي البتر بقيام الصليب الأحمر الدولي بأحد مهامه في التخفيف من معاناتهم، وتقديم المساعدة الطبية لهم دون تمييز لأي سبب كان. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة هي "دعم مركز الأطراف الصناعيه كأحد نشاطتها" (أبوغوش، 2022)، وهو أمر إنساني، فترى الباحثة بأن الرسالة قد وصلت للمتلقي، بسبب وجود اللاعبين من ذوي البتر أنفسهم في الصورة، وبسبب النص المرفق بها. وترى الباحثة بأن رسائل أخرى من الصورة قد وصلت، كتوثيق الحدث، كما في المنشور المرفق، واهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بهذة الفئة، رغم ظروف انتشار الوباء. وعن علاقة اللجنة الدولية للصليب الأحمر بذوي البتر: أفادت (أبوغوش، 2022) بأن "العمل يكون بالأساس لضحايا الإحتلال أكثر، ولكن المراكز التي يتم دعمها لا تفرق بين ذوي البتر بسبب الإحتلال، أو بسبب غيره. ولهذا، يكون دعم المركز بنشاطاته المستهدفة للجميع. فمثلاً تتعامل اللجنة الدولية للصليب الأحمر في غزة مع مركز الأطراف الصناعية، حيث تقوم اللجنة بدعمهم بنسبه (80%) من تدريبات للمعالجين والنشاطات اللامنهجية والرياضية، وتوفير الأطراف الصناعية. ولكن المركز لا يهتم إذا كان البتر قد حصل بسبب الإحتلال أو غيره، ولهذا يحصل الدعم للجميع ولكل الأعمار، وهي ذات الخدمة التي يقدمها الصليب الأحمر الدولي في كل أنحاء العالم."

وبالعودة إلى الصورة نفسها، تتفق الباحثة مع النقاد الثلاثة حول ضعف الصورة من ناحية التكوين، ومن ناحية الإضاءة كما ذكر بدارنة، كما تتفق مع الأسعد وأبو الحيات بأن اختيار الصورة والتوقف عندها هو بسبب المشاعر التي تحدثها بسبب الأشخاص أنفسهم من ذوي البتر، والدلالات التي تحملها. إلا أن الباحثة لا تتفق مع اقتراح أبو الحيات حول تبديل اللاعبين، لأنها صورة وليست لوحة، ولا مع اقتصاص الصورة بالطريقة السالفة الذكر، إنما الأفضل هو تغيير الزاوية أو الاستعانة بتقنيات أفضل للخروج بصورة أجمل. ومع هذا، ترى الباحثة بأن الصورة قوية الخطوط والأشكال، كما ذكر أبو الحيات، وهي صورة

واضحة، والرسالة التي تحملها واضحة أيضا دون الرجوع للنص المرفق. وإنما يكون الرجوع للنص من أجل الحصول على تفاصيل فقط.

صورة 9

بالشراكة مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر مشاركة (25) طفل وطفلة في تدريبات كرة القدم لذوي البتر بعد رفع القيود المفروضة في غزة في ظل انتشار مرض (كوفيد-19) صورة (2)

المنشور المرفق:" شارك اليوم (25) طفلة وطفل في تدريبات كرة القدم لذوي البتر للعام الثاني على التوالي بعد انقطاعهم لأشهر عن رياضتهم المفضلة بفعل الجائحة. تم استئناف الأنشطة الرياضية بالشراكة مع جمعية فلسطين لكرة القدم البتر بعد رفع القيود المفروضة في غزة في ظل جائحة (COVID-19) مع مراعاة إجراءات الوقاية والسلامة.نتمنى أن ينعم يحقق هؤلاء الأبطال آمالهم في مستقبل مشرق وصحي"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة أشرف أبو عمره في قطاع غزة، ونشرت بتاريخ (7-7-2020) ويظهر في الصورة عدد من اللاعبين، ذكوراً وإناثاً، يجلسون بشكل دائري، مع الحفاظ على التباعد بسبب ظروف انتشار مرض(كوفيد-19). وهم يستعدون لاللعب مباراة كرة القدم لذوي البتر في قطاع غزة على أرض ملعب أخضر، وبجانبهم العكازات المساعدة لهم في الحركة.

من الواضح أن زاوية التقاط الصورة هي من أعلى لإظهار كافة اللاعبين. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، وهي: طريقة الجلوس، ووجود كلا الجنسين في الملعب، والعكازات. وقد أظهرت الصورة عدة

مشاعر، هي: الانتظام، والترتيب، والملل والمساواة، بالإضافة إلى التعاطف مع ذوي البتر. ويبدو الهدف من الصورة عند التقاطها هو خلق التعاطف مع ذوي الاحتياجات الخاصة، وتوثيق الحدث نفسه. أما الأثر المتوقع عند النشر، فهو: توعية الجمهور بعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر، والمتمثل بتقديم المساعدة لذوي البتر، وكذلك دعم الجمهور لعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر المتمثل بتقديم المساعدة لذوي البتر. ويمكن القول أن الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: حيث أن الاهتمام بالأشخاص ذوي الإعاقة هو موضوع اجتماعي، والسياق الصحي: حيث نشرت هذه الصورة في سياق الحديث عن رفع القيود المفروضة في ظل انتشار الوباء، مع اتخاذ إجراءات السلامة. وأما عن مبادئ الصليب الأحمر الدولي التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على: مبدأ الإنسانية: والذي ظهر باهتمام اللجنة الدولية بذوي الاحتياجات الخاصة في ظل ظروف انتشار الوباء بشكل خاص، ومبدأ عدم التحيز: والذي ظهر بإشراك اللاعبين من كلا الجنسين باللعب، وتلقي المساعدة بشكل عام. مع إعطاء الأولوية لأكثر الحالات إلحاحاً، ومبدأ الإستقلالية: والذي ظهر باحتفاظ اللجنة الدولية للصليب الأحمر بمبادئها، رغم شراكتها في النشاط مع جميعة فلسطين لكرة القدم البتر.

وترى الباحثة أن الصورة تُظهر عدداً من اللاعبين الذكور والإناث من ذوي البتر يستعدون للعب كرة القدم في قطاع غزة على أرض ملعب أخضر، مما يعطي إحساساً بالمساواة بين الجنسين في اللعب، وبجانبهم العكازات المساعدة لهم في الحركة، الأمر الذي يثر السؤال حول عن سبب جلوسهم بهذا الشكل؟

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة بأنه ليس هناك معنى لوجود اللاعبين بهذا الشكل الدائري، وهي صورة ضعيفة في التكوين. فوجود اللاعبين بهذا الشكل ليس له أي مبرر إلا إذا كان تدريباً بوجود حكم أو مدرب، مع أنه لا يظهر في الصورة حكم أو مدرب. ولهذا، تبدو الصورة ضعيفة وغير مبررة. ويضيف أن هذه الصورة، كسابقتها في المنشور نفسه "تعود لمصور مبتدئ، ويمكن اعتبارها بأنها مقبولة، ولكنها ضعيفة في الإضاءة والتكوين. وهي صورة غير احترافية،

ويمكن لأي شخص التقاطها. والأمر الإيجابي فيها هو الأشخاص أنفسهم." ويرى بدارنة أن رسالة الصورة تتمثل في دور الصليب الأحمر الدولي في دعم ذوي البتر.

ويتفق بسام أبو الحيات حول ضعف الصورة، فيرى أن فيها عنصرا سيادة قويان، وأن الصورة، أو العمل الفني، بعنصري سيادة تسقط ولا تنجح. فعنصر السيادة الأول هو الطفل الملتفت إلى خارج الدائرة بعينية وجذعه، بينما يلتفت الجميع بأعينهم إلى داخل الدائرة، فجاءت السيادة بالاختلاف. وعنصر السيادة الثاني هو الفتاة التي بجانبه، والتي أمامها الكرة. فهذه الصورة ليست ناجحة. فلو جرى اقتصاص الصورة بطريقة مختلفة، لكان من الممكن أن تكون أكثر نجاحا. ويوجد في الصورة أيضاً تكرار، والتكرار يبعث على الملل، وكان يكفي أن يُظهر المصور جزءاً من الملعب حتى تُفهم الصورة. وبسبب وجود عنصري السيادة، وخصوصاً الطفل الملتفت، والذي ينظر إلى الفراغ خارجاً، فقد ضعفت الصورة بشكل كبير. فلو لم يكن الطفل الملتفت موجوداً في الصورة، أو كان ملتفتاً للداخل، فمن الممكن أن تكون الصورة أفضل.

ويضيف أبو الحيات أن وجود الدائرة هو فقط من وحّد الأشكال، ولكن الدائرة نفسها تبعث على الملل، والجلوس حول الدائرة يكوّن شكلً هندسياً، ولكنها نفس حركة الجلوس، مما تسبب بالشعور بالملل. ويضيف: "فما الداعي لوجودهم حول الدائرة؟ وماذا يفعلون؟ فعندما تم وضع الأطفال على محيط الدائرة، تسبب المصور في حرق فكرته، وذلك لوجود عنصري سيادة قويين في صورة واحدة." ويرى أبو الحيات أنه عندما يكون هناك في الصورة، أو العمل الفني، عنصرا سيادة، فيجب أن يكون أحدهما أقوى من الآخر ليسود عليه، كأن يكون أحدهما كبيراً والآخر صغيراً. فيحدث صراع بين عنصري السيادة، ويكون هنالك حسم لصالح أحدهما. ولكن في هذه الصورة يوجد صراع بين عنصري سيادة، ولا يوجد حسم، وكأن هنالك لوحتين في لوحة، أو صورتين في صورة. فهذا الطفل الملتفت بهذه الطريقة، هو لوحده صورة، وأصبح موضوعا آخر، وكأنه غير مشارك في المجموعة، مما يبعث شعوراً بأنه ليس هنالك وِحدة في الفكرة، وليس هنالك هدف محدد. والسبب الوحيد الذي يقودنا إلى عنصر السيادة هو النشاز. فبوجود الطفل بهذه

الطريقة، كأنما شوّش على الفكرة، وأصبح هناك معوقات لوصول الفكرة إلى المشاهد. بل إن وجود الطفل بهذه الطريقة أخل بالتوازن، وذلك لأن الجهة اليمنى من الصورة أثقل من الجهة اليسرى. وحجم هذا الطفل، والمقصود بها قوته، كبيرة جداً. ويضيف أبو الحيات من المآخذ على هذه الصورة أنه عند قيام العين بجولة بصرية داخل الصورة، نجد أن النظرة محدودة في مساحة معينة، حيث لم يتم إشغال الفراغ، أي لم يتم تفعيله. وسبب ذلك هو أن توجيه النظر والفراغ مهم. فلو كان الطفل غير موجود في هذا المكان، وحلّ مكانه اللون الأخضر، مثلاً، فيصبح هناك موضوع آخر وفلسفة أخرى. ومع اقتصاص قليلٍ من الفراغ بالأعلى، تصبح عندها الصورة ناجحة ومتوازنة، خاصة وأن هذه العكازات تشير نحو الدائرة.

ويرى أبو الحيات أن الملفت في هذه الصورة هو أمر عاطفي فقط، وهو ما يتفق معه عصمت الأسعد الذي يرى أنه "من خلال سلسلة الصور الفوتوغرافية السالفة، والتي جاءت بذات الموضوع والمضمون، تأتي هذه الصورة لتقول لنا كثيراً من الإلهامات التي تجعلنا نمتطي خيالنا الجامح نحو دفع الاهتمام بهذه الفئة من فئات مجتمعنا الفلسطيني. ولكثرة هذه الحالات، نتيجة لفعل المحتل الإسرائيلي وجنوده، وعماء أسلحتهم، جعلت كثيرا من الشباب يعانون من بتر أطرافهم، وينتمون لهذه الفئة المحبوبة لدى جميع أفراد الشعب الفلسطيني الذي عانى كثيراً من حقب سياسية وعسكرية إسرائيلية غاشمة."

ويضيف "الصورة عبارة عن التفاف مجموعة من فريق لكرة القدم لذوي البتر، وهم يتحلقون حول دائرة منتصف الملعب، يصطفون كأرقام ساعة حائطية كبيرة، تمنحنا إحساساً بحركة دائرية نميل فيها إلى شيء من الشعور بالملل، ويقربنا من الشعور ذاته الذي يعيشه أفراد هذه الفئة، والتي تعجزهم أحياناً عن فعل التواصل الكامل مع المحيط اليومي. وعليه نقترب، نحن كمشاهدين لهذه الصورة، من هذا الإحساس لديهم، وكأن غياب الاهتمام بهذه الفئة تزيدهم شعوراً بالفراغ، تماماً كفراغ الدائرة الملتفين حولها. وما يزيد من هذه الأحاسيس، تلك التكوينات التشكيلية المملوءة (سيمترية) أي (تماثل) واضحة شاركت في زيادة الإحساس

بحياة ملؤها الفراغ، لا يخرجهم من هذه الحالات إلا جرس إنذار يدق، نلتفت بعدها لنورهم القادم إلينا بأشكال مختلفة من الإصرار على حياة أفضل."

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما مبدأ الإنسانية، ومبدأ عدم التحيز، وذلك بتسليط الضوء على هذه الفئة من ذوي البتر حيث يتمثل أحد مهام الصليب الأحمر الدولي في التخفيف من معاناتهم، وتقديم المساعدة الطبية لهم دون تمييز لأي سبب كان.

وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة هي "دعم مركز الأطراف الصناعية" (أبو غوش، 2022)، وهو أمر إنساني، فإن الرسالة وصلت للمتلقي بسبب وجود اللاعبين من ذوي البتر أنفسهم في الصورة، وبسبب النص المرفق لها، واهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بهذة الفئة رغم ظروف انتشار الوباء. وترى الباحثة بأن رسائل أخرى قد وصلت من الصورة، كتوثيق الحدث، كما ظهر في المنشور المرفق. وتتفق الباحثة مع النقاد الثلاثة حول ضعف الصورة من ناحية التكوين ومن ناحية الإضاءة كما ذكر بدارنة، كما تتفق مع أبو الحيات والأسعد بأن اختيارها والتوقف عندها هو بسبب المشاعر التي تحدثها حول الأشخاص أنفسهم من ذوي البتر، والدلالات التي تحملها. كما تتفق الباحثة حول عدم نجاح الصورة تشكيلياً بسبب وجود عنصري سيادة، والخلل في الفكرة والاتزان، بحسب ما ذكر أبو الحيات. وقد ذكر بدارنة بأنه يجب تصوير هذه الفئة بأنها فئة قوية. ولكن فكرة الصورة، بوجود الدائرة التي تبعث على الملل

تشكيلياً يوحي بالضعف، كما ذكر أبو الحيات والأسعد. غير أن هذا الملل أسقطه الأسعد على حياة هذه الفئة، وهو ما يتعارض مع ما يجب أن يكون عند تصوير هذه الفئة كما ذكر بدارنة. وبهذا فإن وجود الدائرة قد أصاب الصورة في مقتل تشكيلياً ودلالياً، ولم يختلف الأمر عند بدارنة الذي رأى بأنه لا داعي لوجود الدائرة. فلو جرى اقتطاع جزءٍ قليلٍ من الفراغ بالأعلى، وجزء من المساحة على يمين الصورة من مكان وجود الطفل الملتفت كما ذكر أبو الحيات، كان من الممكن أن تكون أفضل. وترى الباحثة بأن فكرة

الصورة غير واضحة بشكل كبير، وفقط دلالات الصورة والرموز فيها هي التي أوضحت بعض الأمور. ولذا، فإن النص المرفق مهم لفهم مضمون الصورة. كما أن وجود الصورة ضمن مجموعة من الصور، سهّل على المتلقي استيعابها.

صورة 10

استضافة قرعة الدوري الثاني لبطولة كرة القدم لذوي البتر في مقر اللجنة الدولية للصليب الأحمر– غزة

المنشور المرفق" استضفنا بالأمس في مقر اللجنة الدولية بمدينة غزة قرعة الدوري الثاني لبطولة كرة القدم لذوي البتر، حيث شارك ممثلو الفرق الخمسة التي ستبدأ خلال الأيام المقبلة بالتنافس على اللقب. ساعدت هذه الرياضة العديد من الشباب في التغلب على الإعاقة وتخطي الصدمات الناجمة عنها، خاصة بعد تخفيف الإجراءات الوقائية في القطاع من قبل السلطات"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة عبد زقوت المشار إليه في (أبو غوش، 2022)، ونشرت بتاريخ (17-8-2020). ويظهر في الصورة جانباً لمباراة كرة القدم لذوي البتر، بحيث تم التركيز على مجموعة من الشباب يلبسون زياً موحداً باللون الرمادي، ويحتفلون باحتضان بعضهم البعض في الملعب، ويقفون دون استعمال عكازاتهم، ويستندون على بعضهم البعض، وعلى وجوههم الفرح. وفي الخلفية، لاعباً من فريق آخر بالزي الأحمر يمشي إلى اليسار، ويظهر شخصٌ آخر في الحاشية اليسرى السفلى من الصورة يتجه للأمام، ويبدو أنه الحكم (حيث أنه لا يحمل عكازات)، كما يظهر رأس شخص ينظر للاعبين في منتصف الصورة.

وترى الباحثة أن زاوية التقاط الصورة تبدو على مستوى النظر لإظهار اللاعبين، وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، أبرزها العكازات. وتُظهر الصورة عدة مشاعر، وهي: الفرح، والتحدي، والإصرار. ويبدو أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو توثيق نشاط اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وأما الأثر المتوقع عند النشر، فهو توعية الجمهور بعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر المتمثل في تقديم المساعدة في حالات البتر، والحصول على دعم الجمهور لعمل اللجنة، وخلق التعاطف مع ذوي الإحتياجات الخاصة. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الاجتماعي: حيث أن الاهتمام بحق ذوي الإعاقة باللعب هو موضوع إجتماعي، والسياق الصحي: حيث قد نُشرت هذه الصورة في إطار تخفيف الإجراءات الوقائية التي فُرضت بسبب انتشار مرض(كوفيد-19). وأما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة فتشتمل على مبدأ الإنسانية، والتي ظهرت باهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بذوي الإحتياجات الخاصة خصوصاً في ظروف انتشار مرض(كوفيد–19)، ومبدأ عدم التحيز، والذي ظهر باهتمام الصليب الأحمر الدولي بتلك الفئة من الشباب وإتاحة الفرصة لهم بالمشاركة في مثل هذه النشاطات، وكذلك مبدأ الإستقلالية، والذي ظهر باحتفاظ اللجنة بمبادئها رغم شراكتها في النشاط مع جميعة فلسطين لكرة القدم لذوي البتر.

وترى الباحثة بأن الصورة تعطي إحساساً بالقوة والأمل، ويظهر بوضوح قدرة الرياضة على رسم البسمة على وجه تلك الفئة من الشباب، وإيجاد متنفسٍ لهم.

يظهر احتضان اللاعبين لبعضهم البعض على أرض الملعب دون استعمال العكازات، بحيث يعطي هذا المشهد إحساساً بالقوة، وبأن اللاعبين يسندون بعضهم البعض. كما عبر الاحتضان عن الفرح، وتحقيق الشغف والإنجاز.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة بأن هذه صورة لمباراة حقيقية، ولكن فيها قطع خاطئ، خاصة أن القطع في الرياضة يختلف عن باقي أنواع التصوير. ولهذا،

ليست كل أنواع القطع مسموحة في الرياضة. فالتصوير الرياضي لديه قوانين خاصة تختلف عن غيرها من أنواع التصوير. فعلى سبيل المثال، عندما يكون هناك لاعبان يتقاتلان على الكرة، فمن غير المسموح أن يتم إقتطاع أحدهما، أو أن تكون الكرة غير واضحة في الصورة. واللقطات الوحيدة المسموح بها لعدم رؤية الكرة هي البورتريه للاعبين في الوقت الذي ليس به لعب، كأن يصفر الحكم ما بين الشوطين..الخ، أو كتصوير لاعب وهو بحالة الغضب، أو أن يكون سعيداً..الخ. ولهذا كان يجب أن تكون هذه الصورة مقربة أكثر، وكان يجب على المصور استعمال عدسات التقريب والتكبير، لأنه إحتفال. كما يجب إظهار العكازات، لأنهم فريق ذوي احتياجات خاصة. ويضيف بدارنة بأنه في الخلفية شخص من الفريق الآخر، وهو أمر مهم جداً. أي وجود فريق يحتفل والآخر يشعر بالحزن مثلاً. ولكن وجود اللاعبين الآخرين على طرفي الصورة قد أثر على الصورة سلباً. ويتضح بأن المصور لم يستخدم العدسات الخاصة بالتصوير الرياضي، وقام باستخدام عدسات بدائية، ولهذا خرجت الصورة بهذا الشكل. فاستخدام العدسات غير الملائمة كـ (70 X 200)، أضعف الصورة من الناحية التقنية.

ويضيف بدارنة: "هناك عدسات خاصة وتقنيات خاصة للتصوير الرياضي، وعلى المصور الذي يريد أن يصور حدثاً رياضياً أن يقوم باستعمال العدسات الخاصة بالتصوير الرياضي فقط، فهو جزء من التصوير الصحفي، ولكن لديه قوانين خاصة به." ويضيف أنه إذا أراد المصور أن تكون رسالته من الصورة هو لحظة احتفال فريق بفوزه، فقد كان عليه أن يلتقط الصورة بطريقه أذكى. ويرى بدارنة بأن رسالة هذه الصورة هي نفس الرسالة في الصورتين السابقتين لذوي البتر، وهي دور الصليب الأحمر الدولي في دعم ذوي البتر.

ويرى بسام أبو الحيات بأن هذه الصورة "غير ناجحة تشكيلياً. أما من جهة المضمون، فهنالك مشكلة بالفكرة، وهي أنها غير ملفتة. فالصورة عادية جداً، وكان يمكن أن يكون المصور أذكى وأقوى في لقطته." ويضيف أنه لو قام المصور بالتركيز على الأشخاص الذين يُشكلون وحدة مع بعضهم البعض، أي الفريق

المجتمع الذي يحتفل بالنصر، لكان من الممكن أن تكون الصورة أفضل. ويرى أن هناك العديد من عناصر التشتيت في الصورة. فوجود الحكم بطريقة لا تُظهر جسده كاملاً أصبح عنصر تشتيت، كما أن وجود اللاعب من الفريق الآخر هو عنصر تشتيت آخر لسببين: أولهما أنه يلبس أحمر، وهو لون ملفت، وثانيهما بسبب اتجاه النظر المغاير، فكأنما أصبح في الصورة صورتان: إحداهما مستقلة وهو اللاعب، والأخرى جميع الصورة، وهو الأمر الذي تسبب بعدم الشعور بأن الفراغ مشغول جميعه بفكرة واحدة، وهو ما يسمى في الفن بوحدة الموضوع. أي لا نشعر أن في هذه الصورة وحدة في الموضوع. وأما عنصر السيادة، فهو غير واضح. ففي حين أنه يجب أن يكون عنصر السيادة هو اللاعبين المحتفلين، أصبح من الممكن أن يكون عنصر السيادة هو اللاعب الذي يلبس ملابس باللون الأحمر، لأن اللون ملفت. كما أن اللاعب نفسه في حالة الإنعزال. وأما أفراد الفريق فهم متراصين، وفي حالة تجمع، وذاك اللاعب هو في حاله الانفراد، وهو ما يعتبر نشازاً. والنشاز في العمل الفني هو ما يلفت الانتباه، عدا أن التركيز البصري إتجه له وليس للاعبين المتجمعين؛ وذلك بسبب توجيه نظر اللاعب المذكور إلى اتجاه مغاير، فتبعته العين التي خرجت تلقائياً إلى خارج كادر، أو إطار الصورة. وكأن المصور بعث برسالة أن هناك حدثاً يحصل خارج إطار الصورة. ولو كانت هذه حركة مقصودة من المصور، فإن الفكرة غير ناجحة.

ويتساءل أبو الحيات عن سبب وجود الرأس على طرف الصورة السفلي، وما هو تأثيره؟ ويرى بأن هذه الصورة، فنياً، ومن الناحية التشكيلية، ليست ناجحة لأن فيها عنصري السيادة المذكورين آنفاً. كما أن توجيه النظر كان خارج إطار الصورة، ولم يتم تفعيل الفراغ بطريقة مدروسة. وهنالك عدد من عناصر التشتيت.

وبالنسبة للتوازن، فيضيف أنه لو تم وضع خطٌ في منتصف الصورة، فسنجد أن هناك عناصراً على اليسار، وليس هنالك عناصر على اليمين. فالجهة اليسرى أثقل من الجهة اليمنى، وبالتالي ليس هنالك توازن. فالجهة اليسرى من الصورة مشغولة، وأما الجهة اليمنى من الصورة فهي غير مشغولة، أي فارغة.

كما أنه ليس هنالك توازن باللون، حيث يوجد لون أسود، وليس هنالك لون مضاد له. فالعين تتحرك، ولكن ليس هنالك شيء يحركها في النصف الأيمن للصورة.

ويضيف أبو الحيات بأنه كان من الممكن أن تكون الصورة أفضل وأقوى تشكيلياً من ناحية الاتزان لو تم على سبيل المثال اقتطاع الجزء الذي يظهر فيه الحكم واللاعب الذي يلبس ملابس باللون الأحمر، وكذلك اقتطاع قليلٍ من الفراغ على الجهة اليمنى.

ويرى أن سبب اختيار هذه الصورة هو الناحية العاطفية، والتنويع في المواضيع، وهو الأمر الذي يتفق معه الناقد الفني عصمت الأسعد حول دور التعاطف في اختيار هذه الصورة، حيث يقول: "التعاطف مره أخرى، والتأكيد على الفكرة، " إشارة منه إلى أن تكرار اختيار بعض الصور جاء لسبب عاطفي واضح.

ويضيف الأسعد شارحاً أن "فراغ الصورة احتوى على مساحة شاسعة من اللون الأخضر المتمثل بملعب لكره القدم، بينما يتوسط هذه المساحة تكتلاً لمجموعة من اللاعبين من ذوي البتر، وهي لحظة مليئة بمعاني التعاضد والتكاتف، وإن كان بلحظة تسجيل هدف لهذا الفريق. كما احتوت المساحة الخضراء على عناصر أخرى، كاللاعب المرتدي اللون الأحمر، والذي يمثل الفريق الخصم، بنظراته التي تقودنا إلى خارج الصورة، ووجود بعض الشخصيات التي تظهر أجزاء من أجسادهم، ويمكن إعتبارهم من المشاهدين للمباراة، أو من أعضاء الفريق الآخر. فرغم التفكك التشكيلي الناظم للصورة، وتفكك عناصرها، إلا أن شحنة عاطفية كبيرة تجتاح المشاهد لهذه الصورة. وأحد أسباب انجذابي لها هو هذا التكثيف الترميزي لفعل التعاضد ما بين أفراد المشكلة الصحية الواحدة التي يعيشونها سوية. هذا كله ساعد في رسم لحظة جمالية يعيشها المشاهد في هذه الصورة المملوءة بأنسنة مستدامة تجعلنا قريبين من هذه الفئه في المجتمع، بغض النظر عن أسباب البتر، حتى لو كانت بفعل قصف طائرة (F16) غاشمة".

وترى الباحثة أنه تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهما مبدأ الإنسانية، ومبدأ عدم التحيز وذلك بتسليط الضوء على فئة ذوي

البتر بقيام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بأحد مهامها في التخفيف من معاناتهم، وتقديم المساعدة لهم دون تمييز لأي سبب كان في ظل انتشار الوباء. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة، حسب الصليب الأحمر الدولي، هي "دعم مركز الأطراف الصناعية كأحد نشاطتها" (أبو غوش، 2022)، وهو أمر إنساني، فترى الباحثة بأن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي بسبب وجود اللاعبين من ذوي البتر أنفسهم في الصورة، وبسبب النص المرفق كذلك. وترى الباحثة بأن رسائل أخرى قد وصلت من الصورة، كتوثيق الحدث، كما يظهر في المنشور المرفق. وتتفق الباحثة مع بدارنة حول ضعف الصورة، وأن الَقطع فيها خاطئ، كما تتفق الأسعد وأبو الحيات على فشل الصورة من الناحية التشكيلية، وتتفق مع الأسعد وأبو الحيات بأن اختيار هذه الصورة، والتوقف عندها، هو بسبب المشاعر التي تُحدثها حول الأشخاص أنفسهم من ذوي البتر، والدلالات التي تحملها. كما تتفق الباحثة مع اقتراح أبو الحيات حول اقتصاص الصورة بالطريقة السالفة الذكر، أي أن يتم اقتطاع الجزء الذي يظهر فيه الحكم واللاعب الذي يلبس ملابس باللون الأحمر، وكذلك اقتطاع قليلاً من الفراغ على الجهة اليمنى. وتتفق الباحثة أيضاً مع بدارنة حول الوجوب على المصور التقيد بمعايير التصوير الخاصة بالتصوير الرياضي للحصول على أفضل النتائج. وترى الباحثة بأن الصورة واضحة الموضوع فقط، ولهذا يجب الرجوع للنص المرفق للوقوف على حيثيات الصورة.

ثالثاً: الصور ذات الطابع الاقتصادي

صورة 11

كافتيريا فادي على شاطئ البحر– غزة

المنشور المرفق: "يعتمد فادي العمري على مشروع كافتيريته الصغيرة على شاطئ بحر غزة، بعدما حفزته البطالة على خلق فكرة مشروع يستطيع من خلاله أن يؤمن قوت يومه وعائلته المكونة من (8) أفراد. تأثر العديد من أصحاب المشاريع الصغيرة مثل فادي، والعاملون بالأجرة اليومية وغيرهم بسبب جائحة كورونا، وما فرضته من تعثر للعجلة الاقتصادية. بعدسة عبد زقوت للجنة الدولية @2019"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة عبد زقوت في قطاع غزة، ونُشرت بتاريخ (5-5-2020) ويظهر فيها شاب يعمل في بيع الذرة ليلاً، حيث يقوم بسلق الذرة في قِدر كبير، ويبدو منهمكاً في عمله. ويظهر على يمينه جزء من كانون النار الذي يستخدم في شواء الذرة وعليه كوز ذرة أخضر غير جاهز للسلق، وبجانب الكوز على الكانون قطعه من الكرتون.

يمثل الشاب والقِدر، والجزء الظاهر من الكانون، منطقة التركيز في الصورة. وتبدو الخلفية خارج منطقة التركيز، مما جعلها غير واضحة المعالم بشكل كبير، وبإضاءة ضبابية تمكننا رغم ذلك من رؤية مقاعد خشبية مزينة بالخلفية. ويظهر من خلف هذه المقاعد البحر.

وترى الباحثة بأن زاوية التقاط الصورة تبدو على مستوى النظر لإظهار عناصر الصورة، والتي اشتملت على عدة رموز، أبرزها ضبابية الإضاءة. وأظهرت الصورة عدة مشاعر، أبرزها الأمل بمستقبل أفضل. ويبدو أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو إظهار اهتمام اللجنة الدولية للصليب الأحمر بتنمية المجتمعات. وأما الأثر المتوقع عند النشر، فهو تسليط الضوء على حالة متأثرة اقتصادياً بسبب انتشار الوباء، بالإضافة إلى إظهار الدعم النفسي للمواطنين الذين يسعون إلى طلب رزقهم. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، هي: السياق الاقتصادي: فموضوع الصورة هو مشروع عمل لشاب من غزة، وهو موضوع اقتصادي، وكذلك السياق الصحي: حيث تم نشر هذه الصورة للإشارة إلى التحديات الاقتصادية الناجمة عن مرض(كوفيد-19). وأما عن مبادئ الصليب الأحمر الدولي التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على: مبدأ الإنسانية، والذي ظهر بنشر معاناة أحد المتأثرين اقتصادياً بفعل انتشار الوباء العالمي، والذي سبق للجنة مساعدته في مشروعه.

وترى الباحثة أنه، وبالتعمق في الصورة، يبرز شاب فلسطيني من قطاع غزة، وهو يعمل في شواء الذرة، وبيعها في كشكه ليلاً. فيظهر وهو يقوم بسلق الذرة في قدر كبير، ويبدو منهمكاً في عمله، وتُعطي ملامحه ونظرته للقِدر انطباعاً على التعب والجدية، والإنهماك بالعمل في تحصيل قوت يومه، وإعالة عائلته.

يظهر على يمين الشاب جزء من كانون النار الذي يُستخدم في شواء الذرة عادةً وعليه كوز ذرة أخضر غير جاهز للسلق، وبجانب الكوز وعلى الكانون قطعه من الكرتون، وهذا يدل على أن الكانون مطفأ، وأن الشاب في بداية العمل، ولم يصل لمرحلة الشواء بعد. كما تعطي قطعة الكرتون إنطباعاً بأن الشاب يستخدم أدوات بسيطة في العمل، حيث يستخدم قطعة من الكرتون البسيطة عند الشواء على الكانون. يمثل الشاب والقِدر، والجزء الظاهر من الكانون، منطقة التركيز في الصورة، وتبدو الخلفية خارج منطقة التركيز، مما جعلها غير واضحة المعالم، وبإضاءة ضبابية. ورغم هذا، يمكن رؤية ملامح لمقاعد خشبية

مزينة بالإضاءة. وقد أعطت تلك الإضاءة الضبابية في الخلفية إحساساً بالكآبه، والأحلام البعيدة، ويبدو أن المكان قريب من شاطئ البحر، فمن خلف هذه المقاعد يمكن رؤية زرقة البحر ليلاً.

علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة أن هذه الصورة تمثل أحد أعمال الصليب الأحمر الدولي وهو "مساعدة الأعمال الريادية البسيطة." فاللجنة الدولية للصليب الأحمر تبحث عن أشخاص ضمن شروط محددة لتقديم الدعم لمشاريعهم الريادية، حيث يتم استهداف غزة وبعض المناطق الفلسطينية في الضفة الغربية. وهذه هي رسالة الصورة: "نحن كلجنة دولية للصليب الأحمر، ساعدنا هذا الشخص بمشروعه الريادي، وبإمكانه مواصلة حياته." وما يهم المصور وهو "أن يعكس الرؤية الخاصة باللجنة الدولية، بحيث يعطي النتيجة النهائية للمشروع في مرحلة ما." ويضيف بدارنة أن هذه الصورة تعبر عن مشروع لشاب يبيع الذرة، والمصور هنا عليه ألا يلتقط الصورة بطريقة البورتريه للشخص، أي أن يكون هذا الشخص ينظر للكاميرا، ومن ثم يتم كتابة المنشور المرفق عنه، حيث عندها الصورة ستكون عادية. ولكي يتم إلتقاط صورة صحيحة، يجب على المصور اختيار توزيع العناصر في الصورة، وإظهار العناصر المهمة، بحيث تكون العناصر المهمة هنا هي عناصر المهنة من ذرة ووعاء..الخ. وقد أظهر المصور كل شيء. وبالنظر إلى الكلام المكتوب المرافق للصورة نقرأ بأن فادي، وهو إسم الشخص التي تجده في الصورة، لديه مشروع الكافتيريا الصغيرة. ويستطيع المشاهد رؤية فادي والكافتيريا الخاصة به، وكذلك مكان الصورة على شاطئ بحر غزة، وهي عناصر مهمٌ وجودها في الصورة، وقد استطاع المصور تصويرها. وقد انتقد بسام أبو الحيات هذا الأمر، حيث يرى أن وضوح الصورة تسبب في الدخول السريع لها. فهي صورة مباشرة جداً، وليس بها عمق أو غموض لجعل المتلقي يقف عندها قليلاً ويستمتع بالمشهد. فيمكن بسهولة فهم أن هذا بائع ذرة، وينظر إلى الوعاء مباشرة بمجرد النظر للصورة. أي أن الأمر واضح جداً بحيث يستطيع أي شخص، بنظرة سريعة للصورة، فهمها وإدراكها. فهي صورة بسيطة، أي ليس فيها أي عنصر فضول لقراءة ما وراء الصورة من فكر وفلسفة، فقد جاءت مباشِرة. ويضيف أن عنصر السيادة في هذه الصورة هو الذرة، والسبب في ذلك هو توجيه نظر الشخص

نحو الذرة، فجاءت الحركة داخل هذا العمل على شكل حركات دائرية، ومنها حركه العين بإتجاه الوعاء، وهي تعد خطوطاً مرشدة كذلك لعنصر السيادة. ولكن كانت حركة الدخول بصرياً للصورة سريعة جداً بحيث لم يتسنى الاستمتاع بها، ولم تعطِ أي تأثير للدماغ للتوقف. فالدخول كان سريعاً بسيطاً، وواضحاً. فدخول البصر للأعمال الفنية يجب أن يكون في سلاسة لإعطاء السحر للاستمتاع بهذا العمل، والذي جاء هنا على شكل صورة فوتوغرافية. فمفتاح العمل كيف أدخل بنظري إليه، إلا إذا كان لافتة إعلانية مثلاً، فيمكن أن تُفضل الحركة السريعة، ولكن الحركة البطيئة هي الأجمل. فالصورة المُعبِرة عليها أن تستدعي انتباه المشاهد لكي يعرف ما في داخلها. فللمتلقي دور في المشاركة في هذا العمل الفني بالتفكير، وهذه الصورة لم تتمكن من جلب الفضول، ولم تعط أي داع للتفكير بأي شيء، وذلك لوضوحها الشديد.

ويضيف بدارنة بأن المنشور المرفق للصورة قد ذكر بأن البطالة حفزت الشاب على خلق فكرة، وهنا على المصور أن يبدع في الجانب الجمالي، بحيث تكمن الجمالية في هذه الصورة باختيار التوقيت المناسب. ولهذا، نجد أن المصور قد اختار التقاط الصورة ليلاً؛ وهو الوقت الذي يذهب فيه الناس عادة إلى شاطئ البحر. ولو اختار المصور توقيت الظهيرة، "عندها لا يصبح للصورة معنى، " ولن تصبح بهذه القوة. وهذه الإضاءة أعطت كل التفاصيل للصورة، وهو الأمر الذي يتفق معه بسام أبو الحيات وعصمت الأسعد. فيقول أبو الحيات: "إن جمالية الألوان، كاللون البنفسجي والتضاد اللوني، وجمالية التشكيل الذي رسمته الإضاءة في الخلفية، كانت جمعيها ملفتة." ويضيف الأسعد أن "مساحة الغامق، أو الثقل اللوني (اللون البني)، جعل من عنصر التضاد اللوني (contrast) يعمل كالموسيقى البصرية، أو كالصوت الصادح أثناء لحظه صمت."

ولا يرى المصور بدارنة أي جانب سلبي في هذه الصورة، حيث يقول أن "المصور يعرف بالضبط رسالة الصليب الأحمر الدولي، وهو الفرق بين مصور وآخر." ويضيف أنه ليس هناك أي تدخل من جانب

المصور، حيث أن تدخل المصور عند إلتقاط الصور هو أمر خاطئ. فالمصور هنا لم يطلب من الشخص أن يقوم بعمل شيء ما، إلا أنه يمكن القول بأنه قد يكون هناك تدخل وحيد، وهو تدخل مسموح بالقصص، ذلك بأن يكون المصور قد طلب من الشاب أن يرفع الذرة لالتقاط الصورة. وبالنظر إلى (كادر) الصورة، فهو مناسب، والقطع كذلك صحيح، ويوجد في الصورة، على حد قوله، "قَطع مقبول، وهو قطع الطاولة، لأنه امتداد. ولكن لو كان من زاوية أخرى لربما كان هناك خلل في عملية القطع." ويضيف أنه لو كان القطع في شيء أساسي، عندها سيكون هناك خلل، وتصبح الصورة غير صحيحة القَطع، كأن يتم اقتطاع شخص يمر. ويقول: "القطع في التصوير الصحفي هو عمق، ونوع من الجمال، ودائما القطع صحيح وجميل جداً." ويضيف أن المهم في التصوير الصحفي أن يكون الموضوع الذي يتم التركيز عليه موجوداً في الصورة، وما هو موجود في الوسط هو الأهم. ولهذا فإن القطع في التصوير الصحفي يضيف جمالية على الموضوع. وفي هذه الصورة قَطع الطاولة مقبول على سبيل المثال، ولم يكن هناك شيء أساسي تم قطعه.

ويضيف بدرانة أن هذه النوعية من الصور تسمى بالبورتريه المهني. وفي هذه النوعية من الصور يمكن أن يكون الشخص في الوسط، أو في الزاوية اليسرى من الصورة، بشرط أن يكون لاتجاه النظر معنى وسبب. فوجود الشاب في تلك الزاوية، ومن خلفه الفراغ، لربما يكون لسبب ما، كأن تكون المساحة أمام الشاب عبارة عن حائط أصم، أو أن تكون هناك عربة أخرى خارج (كادر) الصورة، وخارج بؤرة التركيز، ولهذا تم إلتقاط الصورة من هذه الزاوية. فالمصور كالرسام، عليه أن يحدد أين ستكون الأشياء (أي العناصر) داخل الصورة، عدا أن الشاب ليس موجوداً على أقصى يمين الصورة لكي نقول أن الزاوية غير صحيحة، ورغم هذا، يمكن أن تكون الصورة صحيحة حينئذ إذا كان كل شيء على يساره جميل. كأن يكون هناك شخص ذاهب للشراء منه. ولذا، فإن الزاوية صحيحة، بل إن قوة اختيار الزاوية أعطت كل التفاصيل لهذه الصورة، والتي تمثل أحد المشاريع الريادية الصغيرة. إلا أن أبو الحيات يخالفه الرأي فيما يخص تكوين الصورة، حيث يرى أنه عند النظر للصورة نستطيع رؤية شاب يقف بإنحراف قليل تاركاً فراغاً

كبيراً وراءه، مما يجعله فراغاً سلبياً، وهو الفراغ من ناحية اليسار من الصورة. فإذا تم اقتصاص هذا الجزء، فتصبح الصورة أفضل، لأن الفراغ وراء الشخص يعد سلبياً بشكل كبير، مما جعله غير مهم في هذه الصورة. ولو أن الفراغ كان أمام الشخص وليس وراءه، كان يمكن أن يكون أجمل. ولكن الفراغ خلف الشاب لم يعط تفعيلاً لشيء له علاقة بالصورة، ذلك لأنه يتم النظر إلى ما وراء الشخص بأنه أمر ثانوي، وهذا تماماً ما يحصل هنا، فلم يكن هناك داع لوجوده، وهو الأمر الذي أفقد الصورة توازنها. فالإنحراف البسيط بوقفة الشاب أخل بتوازن الصورة، لأنه لم يعطِ أهمية لجهة اليمين وهو الأمر الذي تسبب بإرباك للمتلقي. فإذا لم يستطع المصور أن يقوم بجعل الفراغ أمام الشاب لسبب ما، عندها كان عليه اقتصاص الصورة، أو أن يختار زاوية ليقوم بإلتقاطها بحيث يكون الشاب يقف بشكل مواجه للمتلقي وليس أن يكون على شكل هذا الانحراف البسيط، وهو الأمر الذي كان من الممكن ان يحقق التوازن. وفي حين يرى أبو الحيات بأن الصورة غير متزنة، يخالفه الرأي كل من بدارنة والأسعد.

ومن ناحية أخرى، يتفق بسام أبو الحيات وعصمت الأسعد بأن اختيار هذه الصورة هو اختيار عاطفي، فيقول أبو الحيات: "إن ما يلفت النظر إلى هذه الصورة هو العاطفة، أي ما يشدك إلى هذه الصورة هو أمر عاطفي." ويضيف الأسعد: "الإنجذاب التعاطفي سيدٌ للموقف، حيث نرى في هذه الصورة التي تمثل شاباً مكتمل الشباب يقف ما بين السكون وما بين الحركة (سكون كامل الجسد/ وحركه اليدين) وهذا الوجه المنعكس عليه كمية من الإضاءة الجانبية، وكونه أثناء عمله كبائع في مكان عمله، يجعلنا في حاله كبيرة من الإنشداد العاطفي مع شخصه. وفكرة الانجذاب العاطفي هنا هي أحدى مكونات الفكرة التشكيلية التي بنيت عليها الصورة بجانب الأفكار التشكيلية الأخرى، كالتعاطي مع التكوين بشكل عام أو عناصره. وهو ما يمثّل الشكل الإنساني هنا، والذي يأخذ حيزاً يحتل مكان الصدارة في مقدمة الصورة، أو ما يعرف تشكيلياً بعنصر السيادة. ومجمل الاتزانات التي قامت عليها البنيه التشكيلية تحوي في جانبيها على الاتزانات اللونية، وعلى إتزانات المساحات والكتل. فثقل الصورة يأتي في الثلث السفلي من الصورة، والمتمثل باللون البني المتفاوت الدرجات، وما يحتويه من تقسيمات شكلتها المحتويات الواقعية، كعنصر

الطاولة مثلاً، أو حتى الحوض الذي يحتوي على أكواز الذرة الصفراء الذهبية المتوسطة المتمثلة في مساحة الغامق أو الثقل اللوني (اللون البني). فهذا التكوين جعل من عنصر التضاد اللوني (contrast) يعمل كالموسيقى البصرية أو كالصوت الصادح أثناء لحظة صمت، بحيث لا نغفل فعل حركة اليدين التي تزيد من إحساسنا بفعل الحركة داخل الصورة مما يجعلها أكثر قدرة على انشداد لنظر المتلقي. وكذلك تناغم إضاءات حوض الذرة، مع ترددات الكثير من النقاط المضيئة التي احتلت كامل الجزء العلوي من الصورة. وتوافق ذلك كله مع قسمات وجه الشاب وتعبيراته الممتلئة حزناً وأملاً وسكوناً، مما جعلنا، كمتذوقين، في مواجهة واقع يعيشه هذا الشاب، وقسماته السارحة لربما في واقع أفضل. إلا أننا لا نمتلك إلا أن تجتاحنا لحظات من التعاطف التصقت بدورها كواحدة من مكونات الصورة التي احتلت دواخلنا وعيوننا."

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز أحد مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهو مبدأ الإنسانية، بتسليط الضوء على أحد مهام الصليب الأحمر الدولي، وهو تنمية المجتمعات. فموضوع الصورة له دلالة كبيرة على اهتمام الصليب الأحمر الدولي بالجانب الاقتصادي. كما تُفعّل الصورة مشاعر التعاطف لدى المتلقي بسبب الإضاءة والألوان، كما ذكر أبو الحيات والأسعد، وذلك بسبب ذكاء المصور في اختيار التوقيت المناسب لالتقاط الصورة، كما ذكر بدارنة، مما يجعل المشاهد مشدوداً لموضوع الصورة، ولمهام اللجنة الدولية للصليب الأحمر ومساعداتهم الاقتصادية. وعلى صعيد آخر، فإن إعادة نشر هذه الصورة في توقيت إنتشار مرض(كوفيد-19)، والذي شل عجلة الإقتصاد العالمية، إشارة إلى تسليط الضوء على الوضع الإقتصادي في غزة، والذي أصبح أكثر سوءاً في ظل انتشار الوباء. ولهذا، فالصورة هي لفته إنسانية تعاطفية في ظل وضع اقتصادي كارثي، وذلك بالتذكير بمعاناة غزة الاقتصادية. فأصبح هناك شعور عاطفي بسبب المشاعر التي تحدثها الصورة، وبسبب موضوع الصورة، وبخاصة في توقيت النشر، وهو الأمر الذي جعل هناك قوة للصورة بموضوعها. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة حسب الصليب الأحمر الدولي هي "الوضع

الاقتصادي في غزة" (أبوغوش، 2022)، وهو أمر ذو بُعدٍ إنساني، فترى الباحثة بأن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي، خصوصاً في توقيت انتشار الوباء، ووصل معها رسائل أخرى، مثل التأكيد على الوضع الاقتصادي السيء عالمياً، وبأن غزة ليست وحدها في هذه المعاناة الاقتصادية. وهي دعوة للتضامن العالمي لمواجهة هذه الأزمة. وتتفق الباحثة مع أبو الحيات على وجود ضعف في الصورة من ناحية التكوين، بأن جعل المصور فراغاً خلف الشاب، وهو الأمر الذي أحدث نتيجة سلبية ليس لها معنى، وأن الأجدر به أن يجعل الفراغ أمامه أو اقتصاص الصورة، أو تغيير زاوية الالتقاط، وهو الأمر الذي سيجعل للصورة تأثيرٌ أكبر لدى المتلقي.

يُذكر أنه تم استخدام هذه الصورة من قبل عند الحديث عن مشروع هذا الشخص في الفترة بين (2017-2018)، حيث تدعم اللجنة الدولية للصليب الأحمر المشاريع الاقتصادية في الضفة وغزة ضمن معايير محددة، كأن تكون الحياة الإقتصادية قد تأثرت بسبب الإحتلال، سواء كان في مناطق محاذية لجدار الفصل العنصري عندما تم بناؤه، أو مناطق تأثرت بالاستيطان، أو متأثرة سلباً بالأحوال الاقتصادية بسبب الحروب على غزة، أو الإغلاقات أو تقييد الحركة (أبو غوش، 2022).

صورة 12

حصاد موسم القمح – المنطقة الحدودية شرقي قطاع غزة

المنشور المرفق: "صباح الرزق والنشاط والأمل.من حصاد موسم القمح ضمن مشروع استصلاح الأراضي الزراعية في المنطقة الحدودية شرقي قطاع غزة" (ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة محمد نايف في قطاع غزة، ونُشرت بتاريخ (14-5-2020) ويظهر فيها مزارعٌ يحمل كومة من القمح الذي تم حصاده على ظهر عربة بدائية يجرها حمار. ويبدو على وجهه علامات الجد والتعب أثناء العمل، وتظهر من خلفه عربة أخرى تحمل القمح المحصود في موسم حصاد القمح في المنطقة الحدودية على الجانب الشرقي لقطاع غزة. وترى الباحثة أن زاوية التقاط الصورة تبدو على مستوى النظر لإظهار تفاصيل الصورة، وقد اشتملت على عدة رموز، أبرزها الأدوات البدائية، وسنابل القمح. وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، مثل البساطة، والكفاح. ويبدو أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو إظهار دعم اللجنة الدولية للصليب الأحمر للمزارعين في المناطق الحدودية بين دولة الاحتلال الإسرائيلي وقطاع غزة، ومحاولة التخفيف من معاناة المواطنين، وحثهم على البقاء في أرضهم، وممارسة أعمالهم. وأما الأثر المتوقع عند النشر، فهو توعية الجمهور بعمل الصليب الأحمر الدولي المتمثل بتنمية المجتمعات، ودعم الجمهور لعمله، وكذلك الحث على العمل، وحث المواطنين على التوجه للصليب الأحمر الدولي لمساعدتهم في الوصول لأراضيهم الحدودية في حال كان من الصعب الوصول

إليها. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن السياق الاقتصادي: حيث أن موضوع الصورة هو حصاد القمح للمزارعين في المنطقة الحدودية لقطاع غزة، وهو جانب اقتصادي. وأما عن مبادئ الصليب الأحمر الدولي التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على مبدأ الحياد: والذي ظهر بمهمة الصليب الأحمر الدولي في التنسيق للمزارعين لدخول أراضيهم، ومساعدتهم في المناطق الحدودية، ضمن مشروع لاستصلاح الأراضي. وكذلك مبدأ الإنسانية: والذي تمثل برغبة اللجنة الدولية في إيصال المزارعين للاستقلال المادي وتلبية احتياجاتهم بأنفسهم، للحفاظ على كرامة الإنسان.

وبالتعمق في الصورة، ترى الباحثة أنها تركز على مزارع تبدو عليه علامات الجدية، يستخدم عربة يجرها حمار لنقل كومة من القمح المحصود، حيث توحي الصورة بصدق رغبة المزارع الفلسطيني في العمل بأرضه والحصول على قوت يومه من عرق جبينه، وحاجته لذلك.

ظهرت مساحة فارغة أمام المزارع وعربته، وهو متجه للأمام، مما أعطى إحساساً بمضي المزارع قُدماً، وأن لديه أمل في تحقيق أحلامه من خلال عمله.

بدا لون سنابل القمح المميز لوناً مركزياً، ولامعاً في الصورة وهذا دليلٌ على حصاده في ذلك اليوم، مما أعطى إحساساً بالنشاط والإنجاز. وقد شكلت رمزية محصول القمح في حصول المزارع على قوت يومه، حيث يستطيع أن يعمل ويعيل نفسه وأسرته.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً، على الصورة كما يلي: اعتبر علاء بدارنة أن هذه الصورة تعد من نوع "السهل الممتنع". فليس من السهولة الحصول على مثل هذه الصورة، نظراً لمكان التقاطها. فالصليب الأحمر الدولي هو أحد المؤسسات القليلة التي يمكن أن تزور المناطق الحدودية، "وضمن تنسيق مسبق مع سلطات الاحتلال الإسرائيلي، وإلا سيتم إطلاق النار على من يقترب من الحدود. "ولهذا ليس من السهل الوصول إلى هناك. فالصليب الأحمر الدولي يستطيع الوصول إلى تلك المناطق، وبتنسيق مسبق مع الإسرائيليين لمرافقة المزارعين إلى أراضيهم من أجل الزراعة والحصاد..الخ. ويضيف بدارنة أن رسالة

هذه الصورة هي أنها "تُعد توثيقاً لهذا الحدث"، والحدث هو مرافقة المزارعين في الحصاد. وقد استطاع المصور أن يُظهر بوضوح، وبشكل صحيح مهمة الصليب الأحمر الدولي في تأمين الوصول لهؤلاء المزارعين لأرضهم، وبزاوية صحيحة. ويضيف: "ولا يلزم لصورة مثل هذه بأكثر مما قام به المصور"، وهو الأمر الذي يتفق معه كل من عصمت الأسعد وبسام أبو الحيات، حيث اتفقا على نجاح الصورة من الناحية التشكيلية. ويضيف بدارنة أن من المآخذ على هذه الصورة هو توقيت التقاطها في فترة الظهيرة، وكان من الأصح أن يتم التصوير في فترة الصباح الباكر. ولكن وفق الظروف المحيطة بالتقاطها، قد يكون السبب أن الإسرائيليين قد سمحوا بالحصاد في فترة الظهيرة مثلاً، أو كان التنسيق في فترة الظهيرة فقط، وهو الأمر الذي تسبب بضعفٍ من ناحية الإضاءة. وقد يكون سبب آخر لهذا الضعف وهو أن يكون قد تم رفع الصورة بجودتها الأصلية، حيث إن جودتها ضعيفة بعض الشيء. أو أنه قد تم تصويرها بكاميرا الهاتف المحمول. ولهذا فإن عيب هذه الصورة الوحيد هو الإضاءة الزائدة، وهو الأمر الذي يخالفه فيه أبو الحيات والأسعد، واللذان اتفقا على أن الصورة ناجحة لونياً. فيرى أبو الحيات بأن الصورة متوازنة لونياً بشكل جميل بين الضوء والظل، وهي صورة مريحة للعين وحيوية.

ويضيف أبو الحيات أن "الصورة متوازنة كبناء معماري. فالنسب فيها متوازنة ومدروسة بشكل صحيح وجميل، بحيث تظهر النسبة الذهبية بوضوح (1.618) إلى (1)، وهذه النسبة الذهبية تتكرر في هذا العمل الفني." ويضيف بأنه كلما قمنا بتصغير المساحات، كلما كان هناك نسبة وتناسب فيها. كذلك فإن الفكرة، وترتيب المشهد في العمل الفني، يحدث بنظام، أي أن هذا العمل الفني يخضع لنظام محكم وجميل، والمشهد جميل جداً في هذه الصورة. وهناك وحدة في العلاقات داخل تكوين هذا العمل الفني، والذي يأتي على هيئة صورة فوتوغرافية. ويضيف بأن الصورة ذات تشكيل هرمي تقريباً، وهناك أشكال هندسيه داخل الهرم. ويمكننا القول بأن هذا العمل الفني مدروس من ناحية التخطيط والنظام، ووحدة العناصر، ويمكننا أن نُدرك ذلك بدارسة الحركة في العمل الفني، ثم مرجوع العناصر إلى أشكال هندسية، بالإضافة إلى الإيقاع، وبضبط وحدة العمل الفني والعلاقات عمودياً وأفقياً ومائلاً، وكذلك التوازن، أي أسس بناء العمل

الفني، حيث ندرس التوازن بعلاقه الفاتح بالغامق، أي المساحة الغامقة ونسبتها إلى المساحة الفاتحة، ومدى قربها وبُعدها من المركز لكي يحدث التوازن. وعند رؤية العمل الفني علينا أن ندرك في البداية المحددات لهذا العمل، أي الإطار، ونظامه، وعنصر السيادة.

ويضيف أبو الحيات بأن الجمالية في هذه الصورة تكمن بأنه إذا أرجعنا العناصر لأشكال هندسية، أي تجريد الصورة، فإننا نرى أنه يوجد فيها أشكال هندسية من دوائر، ومربعات، ومستطيلات.. الخ. فعلى سبيل المثال يُشكل الظل شكلاً هندسياً، وكلما تمعنا في العمل نرى أشكال هندسية أخرى، فالفراغ، على سبيل المثال، يمثل شكل شبه معين.

ويرى أبو الحيات أن في هذه الصورة توازناً بين الفاتح والغامق، وتوازناً بين الأحجام الكبيرة والأحجام الصغيرة، وتوازناً بالكتل الصغيرة والكبيرة. فالتوازن هو عبارة عن قوة متضادة بين يمين الصورة ويسارها. كما يوجد في الصورة توازن لوني بشكل جميل، فالألوان موزعة بطريقة جميلة، ومتوازنة. فالأخضر منتشر، والأزرق، والبرتقالي على سبيل المثال، وهنالك توازن بين الضوء والظل، وتوازن بالملمس الخشن والناعم كذلك.

ويضيف أبو الحيات أن في هذه الصورة يوجد إيقاعات كثيرة، ومنها إيقاع بالمنحنيات. كما أن الدوائر في المنحنيات جاءت بشكل لولبي لتعطي إحساساً بالإيقاع كذلك. ولهذا، فإن هناك العديد من الإيقاعات المتداخلة مع بعضها البعض. وفي الصورة كذلك إيقاع متزايد ومتناقص، وهناك منظور الحركة أيضاً. فمثلاً، نرى الشجر يكبر، ومن زاوية أخرى نراه يصغر فالتنويع جميل، وكذلك القش صاعد، وهابط، ومائل، أي أنه ليس على درجة واحدة، فهو ليس مرتباً ترتيباً مملاً كنظام الصناديق. فهناك عشوائية جميلة بإيقاع حر وزخرفة. فالإيقاع يجعل العمل الفني كأنه يتنفس. وبالنسبة للألوان، فاللون أعطى إحساساً بالوحدة، لتتنقل العين في الصورة بين الألوان بطريقة جميلة.

ويرى أبو الحيات أن في هذه الصورة جمالية وبعد فلسفي يعطينا خطاب لشيء مبهم، أو حدث ما. فيمكن رؤية الشاب وحماره، يقفان وقفة ثبات. فالحمار في حاله سكون، والدليل حوافره الأربعة على الأرض، وكأن هناك حدث حصل، وحالة من الترقب. فكان يجب أن يمشي الحمار، ولكنه توقف، وهذه دلالة على رصد لحدث ما. ونظرة الشاب جهة اليمين إلى الفراغ، وإلى شيء مجهول لا نراه كمشاهدين للصورة، جعل العين تذهب حيث نظرة الشاب، وكأن هنالك قصة وحدث خارج إطار الصورة، مما يعطي المشاهد تساؤلاً عن ماذا يحدث؟ وهذا ما يعطي بُعداً فلسفياً للصورة. ويضيف بأن للصورة جانباً جمالياً بأن جعل المشاهد مشاركاً فيها، وهذا من الفن المعاصر، وهو مشاركة الجمهور في العمل الفني، كالمسرحية التي يشارك الجمهور فيها فيقوم الممثل بالتحدث مع الجمهور والخروج عن المألوف.

ويتفق عصمت الأسعد مع أبو الحيات بقوله "أن الصورة، من الناحية الجمالية، تحمل أكثر من مضمون، سواء على المستوى البصري أو حتى على مستوى الدلالة. فالمستوى البصري يحمل قيماً جمالية تتوافر في أي لوحة ترقى إلى مستويات النجاح التشكيلي. ففن اللون، كون الصورة جاءت بالألوان، أوجدت ذلك التنوع الكبير من القيم اللونية، ملخصة بذلك جماليات الطبيعة الفلسطينية، وذلك عن طريق انسجامات لونية بين عناصر العمل. ومما دعم ذلك الإحساس وجود تباينات (contrast) واضحة لقيم الإضاءة، بحيث تجاوزت الإضاءات على العناصر بجانب القيم اللونية الغامقة مما أعطى إحساسا جمالياً يُعرف على المستوى التشكيلي بقيم التضاد، وهو من عناصر نجاح أي عمل فني."

ومن ناحية أخرى، ترى الباحثة بأنه حدث اختلاف حول عنصر السيادة بين الناقدين أبو الحيات والأسعد، رغم الإتفاق على نجاح الصورة تشكيلياً. فيرى أبو الحيات "أن الخطوط المرشدة جاءت على شكل مثلث، وقد أرشدت إلى مكان عنصر السيادة، ولكن هناك صراعاً في عنصر السيادة بين الرجل وحماره من جهة، والحدث الذي ينظر إليه الرجل من الخارج من جهة أخرى، وهو المأخذ الوحيد الموجود في الصورة." ويضيف أن عنصر السيادة غير واضح، هل هو الحمار، أم الرجل؟ أم الحدث المبهم من

الخارج؟ وعلى الفنان أن يحدد الرسالة الفنية، لأن عدم تحديدها يجعل المشاهد يتشتت بعض الشيء. فالرجل والحمار يبدوان أنهما كانا يتحركان، ولكنهما توقفا فجأة، فلماذا توقفا؟ فهناك أمرٌ ما جعلهما يتوقفان؛ وهو الحدث الذي أمامهم. فأصبح هناك ثلاث بؤر بصرية، ويجب أن يكون في العمل الفني بؤرة بصرية واحدة، ورساله فنية واحدة. فمركز السيادة في البداية كان الحمار ثم أصبح الرجل، ثم أصبح الحدث الذي أرشدتنا إليه نظرة الشاب إلى خارج الصورة في الفراغ عندما انشغل الشاب بالرؤية.

ويضيف أبو الحيات: "كأن هذه الصورة قائمة على جدلية وتناقضات حول مركز السيادة. ورغم هذا هناك انسجام. ولكن في نفس الوقت هنالك تناقض بسبب وجود ثلاث بؤر بصرية، والحدث المبهم، وهذا أمر مثير. وتعد هذه الصورة ناجحة جداً، وتصلح لأن تكون لوحة فنية، وكأن هذا المصور قد رسم(بالكاميرا)." بينما يرى الأسعد بأن عنصر السيادة واضح، وهو عربة الحصان. ويضيف: "استطاع المصور أن يفصل بين السيادة في الصورة، وهو عربة الحصان، وبين الخلفية، وذلك عن طريق إبراز التضادات، والقيم اللونية ووضوحها، وإظهار جماليات التفاصيل الدقيقة لمفردات عنصر السيادة، وما بين تلك الضبابية المحببة للخلفية، بحيث جعل من ضبابية العناصر البعيدة في الصورة مكملات جمالية تساعد العين على سماع الموسيقى التشكيلية، وفرز المفردات، حيث تستطيع العين الشعور بالمتعة أثناء النظر."

ويعلق الأسعد على الصورة من ناحية أخرى فيقول: "هنا، ومن خلال هذه النظرة التحليلية لمقتضيات التشكيل، رصدنا الجانب البصري الذي شئنا أم أبينا، يسوقنا إلى مسارات أخرى، وأعني بها تلك المضامين التي احتواها هذا المنجز البصري، والذي ساقنا أيضا لمقتضيات تعريف المكان – غزه – وتلك التساؤلات، والتي لها علاقة بما يعيشه الإنسان الغزي من فعل الحصار الشديد على هذه البقعة الجغرافية الصغيرة من فلسطين، لنتساءل عن جدوى استخدام هذه الوسائل البدائية في النقل، رغم زمن الحديث الذي يعيش في ما بعد الألفية الثانية، لنستفيق من فكرة رومانسية وجمالية المنظر – كمنجز شاعري – كونه يثير فينا جميع

أنواع (النستولوجيا)[1] في دواخلنا. إلا أن هذا التضاد اللوني السابق ذكره جاء وكأنه يتمازج مع ذلك التضاد الفكري ما بين جمالية الصورة تشكيلياً، وما بين واقعية الحدث المؤلم الممتلئ بجميع أنواع الحصار."

وترى الباحثة أن أبو الحيات والأسعد قد اتفقا على وجود رسالة، ودلالة ترويها الصورة، حيث يعتبر أن في الصورة رسالة ضمنية على تشبث المزارع بأرضه، وعلاقته بها، وعلى تعبه بعمله. فطريق هذا المزارع ليست مفروشه بالورد.

كما ترى الباحثة أنه تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز مبدأين من مبادئ الصليب الأحمر الدولي، وهما مبدأ الإنسانية، وكذلك مبدأ الحيادية وذلك في تقديم الدعم للمزارعين الفلسطينيين في المناطق الحدودية كالتنسيق وغيره، وإظهار معاناتهم بدافع إنساني، وتسليط الضوء على أحد مهام اللجنة، وهو تنمية المجتمعات. فموضوع الصورة له دلالة كبيرة على اهتمام الصليب الأحمر الدولي بالجانب الإقتصادي، خصوصاً أن موضوع الصورة يتحدث عن مزارع يحصد القمح، برمزية القمح المتأصلة في ذاكرة الشعب الفلسطيني في الحصول على سد الرمق، والتشبث بالأرض، عدا عن رمزية ظهور الوسائل البدائية في الحصاد، والتي أعطت إنطباعاً عن الحالة الاقتصادية للمزارع الفلسطيني في ذلك المكان، وهو الأمر الذي ذكره الناقد الأسعد. وبالتالي برزت حاجة المزارع الفلسطيني لمد يد العون، وهو الأمر الذي يقوم به الصليب الأحم الدولي.

وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة حسب الصليب الأحمر الدولي هي "دعم أصحاب الأراضي في المناطق الحدودية بالتنسيق والبذور وغيرها" (أبوغوش، 2022)، وهو أمر إنساني، فترى الباحثة بأن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي، بل وصل معها رسائل أخرى، كالتأكيد على أحد مهام اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهو تنمية المجتمعات اقتصادياً، وعلى حاجة المزارع الفلسطيني في المناطق الحدودية على مد يد العون. ولهذا فموضوع الصورة كان أحد عناصر قوتها، وهو الأمر الذي اتفق عليه النقاد. وترى الباحثة

[1] النستولوجيا أي الحنين إلى الماضي.

بأن تلك المشاعر التي أحدثتها الصورة قد أسهمت بجعلها مؤثرة في المتلقي. كما أن الاتزان اللوني وغيره من عناصر الاتزان في الصورة، ونجاحها تشكيلياً، قد جعلها لافتة لنظر المتلقي ومؤثرة فيه، وهو الأمر الذي أكده الأسعد وأبو الحيات. بل إن نجاحها جعلها جاذبة بشكل كبير لتكون أشبه بلوحة فنية، حسب تعبير أبو الحيات. وترى الباحثة بأن القوة الأكبر لهذه الصورة هو نجاحها تشكيلياً حيث تؤثر بالمشاهد ليقف عندها فيتشربها جمالياً، ثم يبحث عن خفايا الصورة، وطرح الأسئلة عنها، والتعمق فيها قبل قراءة النص المرفق. فأصبح النص المرفق عنصراً مساعداً للصورة وليس أساساً في نجاحها.

وإذ يعيب أبو الحيات على الصورة وجود ثلاثة عناصر سيادة، رغم جمالها واتزانها، فإن الباحثة ترى أنه بالرغم من أن أبو الحيات والأسعد لم يتمكنا من الاتفاق على عنصر السيادة، إلا أنهما حصرا هذا العنصر في نفس المكان، وهو الأمر الذي لم يؤثر كثيراً على قوة الصورة، ولم يُحدث تشتيتاً لدى المتلقي، وهو الأهم. وإذا كانت نظرات الشاب ترشدنا لخارج الصورة، فهي ترشدنا بعد التعمق فيها لتنقلنا لمكان آخر من التفكير وتُعيدنا إلى الصورة من جديد.

رابعاً: الصورة ذات الطابع الاجتماعي

صورة 13

جانب من تأثير انقطاع الكهرباء على الحياة اليومية في قطاع غزة

المنشور المرفق: "مع توقف محطة توليد الكهرباء في قطاع غزة وانخفاض معدل وصول الكهرباء للمواطنين من (8) ساعات يومياً إلى (3-4) ساعات فقط، تزداد الأعباء التي تثقل كاهل النظام الصحي الهش في القطاع، علاوة على صعوبة الحصول على المياه والتحديات البيئية المترتبة على ذلك، كذلك تفاقم سوء الأوضاع الاقتصادية بفعل جائحة (كوفيد-19) حال استمرار هذه الأزمة"(ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة المصورة سمر أبو عوف في قطاع غزة، وُنشرت بتاريخ (18-8-2020)، ويظهر فيها طفل صغير يدرس على ضوء الشمعة أثناء انقطاع الكهرباء داخل منزل، ومن حول هذا الطفل، وعلى الطاولة عبوة لمشروب الكوكا كولا الغازي معبأة يدوياً بالمياه، ويوجد شمعتان أحدهما شارفت على النهاية، بالإضافة إلى كتبٍ للطفل. وقد ظهرت منطقة كبيرة من الظلال وراء الطفل مقارنة بأمامه، أي حوالي ثلث مساحة الصورة. كما ظهرت منطقة كبيرة من الظلال وشبه الظل فوق رأس الطفل، بحيث أخذت مساحة النصف من الصورة أو أكثر بقليل.

ظهر في الخلفية، وهي المساحة فوق رأس الطفل على الجدار، ظل كبير للطفل قد نتج عن ضوء الشمع وانقطاع الكهرباء. وترى الباحثة أن زاوية إلتقاط الصورة تبدو على مستوى النظر لإظهار براءة الطفل وصعوبة الحياة.

وقد اشتملت الصورة على عدة رموز وهي، القلم، والظلال، والظلام، وكذلك عبوة الكوكا كولا البلاستيكية المليئة بالماء مما أعطى إحساساً ببساطة العائلة التي ينتمي لها هذا الطفل. كما كون لمحة عن أوضاعها المعيشية.وكذلك وجود شمعتان على الطاولة، إحداهما شارفت على النهاية، مما أعطى انطباعاً بالانقطاع المتكرر للكهرباء على قطاع غزة.

وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، وهي: البساطة، والأمل، وحب الحياة، وكذلك المعاناة، والخوف. ويبدو أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو إظهار معاناة المواطنين في قطاع غزة بسبب انقطاع الكهرباء اليومي المتكرر. أما الأثر المتوقع عند النشر، فهو دعم الجمهور لعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر المتمثل بتحقيق تنمية المجتمعات، بالإضافة إلى حث المواطنين على الاهتمام بالعلم والتعليم رغم الصعوبات والظروف القاسية. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، وهي: السياق الإجتماعي: حيث أن انقطاع الكهرباء أثر على الحياة الاجتماعية في قطاع غزة، والسياق الإقتصادي: حيث أن انقطاع الكهرباء هو موضوع اقتصادي يعاني منه القطاع. وأما عن مبادئ الصليب الأحمر الدولي التي تُظهرها الصورة فتشتمل على مبدأ الإنسانية، والذي ظهر بإلقاء الضوء على معاناة سكان قطاع غزة بسبب انقطاع الكهرباء اليومي.

ترى الباحثة أنه وبالتعمق في الصورة بأن المصور قد أعطى المساحة الأكبر للجزء خلف الطفل في خلفية الصورة بحيث يظهر الظلام، وَشكل الخيال في خلفية الصورة وفوق رأس الطفل إحساساً باتساع الأحلام وتناثرها فوق رؤوس المواطنين في قطاع غزة. وقد أحدثت الإضاءة الخافتة إحساساً ممزوجاً من الأمل والخوف. وشكلت المساحات الكبيرة من الظلام حول الطفل إحساساً بصعوبة الحياة. وبعث الظلام إحساساً بصعوبة تحقيق الأحلام في قطاع غزة، كما بعثت المساحة الكبيرة للظلام خلف الطفل إحساساً بالغموض والخوف، رغم أن الطفل لا يراها، ولكنه يرى النور المنبعث من الشمع، وهو الأمر الذي أعطى إحساساً

بأن مستقبل هذا الطفل بين يديه، والمتمثل بالدراسة رغم الظلام خلفه، والذي يجب ألا يلتفت له، وأن ينشغل بمستقبله.

وقد علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة كما يلي: اعتبر علاء بدارنة أن هذه الصورة، والتي هي من مجموعة صور تتحدث عن موضوع الكهرباء في غزة، تأتي ضمن ما يسمى بالتوثيق على مراحل. أي يتم التقاط عدد من الصور لموضوع معين، وهذا النوع من التصوير يحتاج إلى تخطيط، تماماً مثل من يقوم بإعداد فيلم ما، حيث يحتاج إلى سيناريو. وقد قامت المصورة بالتقاط عدد من الصور لمواضيع وقطاعات لها علاقة بالضرر من انقطاع الكهرباء في القطاع، مثل المستشفيات، والتعليم..الخ. وقد قامت المصورة باختيار العناوين التي لها علاقة بانقطاع الكهرباء، والتدخل هنا من قبل المصور مطلوب، ولكن الجمالية الأكبر كان يمكن أن تحدث لو تجولت المصورة أثناء انقطاع الكهرباء، والتقطت الصور التي تعكس جوانب التأثير الناتج عن انقطاع الكهرباء. وبالنسبة لهذه الصورة، فمن الطبيعي أن يكون الطفل يدرس عند انقطاع الكهرباء، وهو أمر دائم الحصول في القطاع. ويضيف: "ولكن يبدو أن المصورة تدخلت بالتوقيت، ووجود الطفل في تلك الزاوية، وذلك لإظهار الانعكاس، وهو أمر مسموح، ولكنه غير مفضل." ولهذا، يرى بدارنة أن من الأمر السلبي في هذه الصورة هو تدخل المصور.

ويضيف بدارنة أن رسالة الصليب الأحمر الدولي من هذه الصورة هو حق الناس في الحصول على الكهرباء. وتتمثل رسالة المصور من هذه الصورة، كما يراها بدارنة، بإظهار المعاناة. إلا أن بسام أبو الحيات وعصمت الأسعد يريان أن هذه الرسالة لم تظهر بالشكل الصحيح؛ بسبب الأداء الفني في عملية إخراج الصورة. فيرى أبو الحيات بأن الصورة ذات طابع رومانسي عاطفي جاذب، وأجواؤها أشبه بالأجواء (الرومانسية). ورغم انقطاع الكهرباء، إلا أنك لا تستشعر وجود المعاناة بشكلها الصحيح. فما يلفت الانتباه لهذه الصورة هو الألوان والتضاد الذي يوحي بجو أشبه (بالرومانسية)، أو جو الدراما القديمة، حيث لم يكن هنالك كهرباء. فهذه الصورة أشبه بلوحات الفنانين (روبنس) و(رامبرانت)، و(يوهانس فيرميروهم) من فناني

عصر (الباروك) وكذلك فناني المدرسة (الرومانسية)[1]، وكذلك الفنان (فرانثيسكو دي غويا)[2]. فلوحاتهم شبيهة بهذه الصورة من حيث رسم الضوء، والتضاد، والتدرج في الظلال، وهو الأمر الذي يوافقه فيه عصمت الأسعد الذي يرى "أن هذه الصورة ترصد إحدى الحالات المعيشية التي يعيشها أهل غزه. فقد أظهرت الصورة أحد أطفال غزه أثناء قيامه بواجباته المدرسية، ولكن على أضواء الشموع، وذلك تعبيراً عن الانقطاع المتكرر للتيار الكهربائي لإحجام الاحتلال عن تزويد محطة الكهرباء في غزه بالوقود. فالمتذوق أو المُشاهد كان من المفترض أن تنعكس عليه حالات من التعاطف من هذه المعاناة التي يعيشها طلاب غزة بشكل خاص، وباقي الأهالي عموماً، إلا أن الأداء الفني في عملية إخراج الصورة تعدى ذلك كثيراً، بحيث تلهمنا الصورة بكثير من الذكريات الجميلة، و(الرومانسية) وحالات من (النستولوجيا) المسكونة بهدوء ملموس منعكس على وجه الطفل الذي يبدو في غاية السعادة للتعلم والدراسة، ولو كانت على ضوء الشموع. وهذا يرجع بسبب التقنية التشكيلية المتبعة في إخراج الصورة. فاللقطة تحتوي على كثير من الصبغ التشكيلية الجمالية والتضاد ما بين النور والظل، وتركيز الإضاءة على عناصر الصورة الأساسية، وهي: الطفل، والكتاب، وزجاجه الماء..الخ. وهذا تماماً ما فعله الفنان الهولندي (رامبرانت) في مجمل أعمال الباروكية، والتي احتوت بغزارة على هذه المقتضيات التشكيلية الحالمة، حتى في أشد قصص أعمال (رامبرانت) التشكيلية الدرامية. ومن هنا تكون هذه الازدواجية في النظرة ما بين وجهة النظر التي تقودنا إلى المعاناة لأطفال وأهالي غزة، وانقطاع تيار الكهرباء لديهم، وما بين هذه الصورة الحالمة، الرومانسية، الجمالية، وهذه اللحظة التي ينغمس فيها هذا الطفل أثناء فعل الدراسة، مما خفف من التركيز على المضمون المراد توصيله من قبل المصورة لتتركنا في حالة وسطى ما بين الواقع البغيض، وما بين (الرومانسية) الجميلة. ويضيف أبو الحيات في هذا السياق أن المصورة قد ضحت بالمضمون من أجل الشكل الجمالي. فمن الناحية الجمالية، فبلا شك أن الصورة ذات تكوين جميل، وليس من السهل خروج

[1] ظهرت المدرسة الرومانسية الفنية في أواخر القرن 18 وأوائل القرن 19. وتعتمد الرومانسية على العاطفة والإلهام، والخيال أكثر من المنطق. وتميل هذه المدرسة إلى التعبير عن الأحاسيس والعواطف (مسعود،2017).

[2] فرانشيسكو غويا، هو أحد الرسامين الإسبان. وقد سمي عند البعض بأبو الفن الحديث. رسم غويا الشخصيات الملكية، إضافةً إلى أعماله الأخرى. (عيسى،2021).

من ضوء تدرج في الظلال، وهو جميل، ولكن الفلسفة ضعيفة، حيث أنها لا تحمل مضامين فكرية عميقة، أو أبعاداً ذات دلالة.

ويضيف أبو الحيات بأن الصورة مقروءة بشكل مباشر، وهذه الصورة مباشرة جداً حيث لا يوجد لغز أو فكر. فليس في الصورة بعد فلسفي. وأما من ناحية التكوين لهذه الصورة فهو عبارة عن تكوين هرمي. وقد دلّت الخطوط المرشدة إلى مركز السيادة، وهو الطفل المنهمك بالكتابة. فالسيادة تلفت الإنتباه. كما يوجد في هذه الصورة عدة خطوط مرشدة، ومسارات للحركة، تُدخل المشاهد إلى الصورة كالظلال.

وحول توازن الصورة، يرى أبو الحيات بأن الصورة متوازنة، سيمترية تقريباً بالوسط، حيث أن الكتلة الكبيرة قريبة من المركز، والصغيرة بعيده عن المركز، مما يعطي الشعور بتوازن القوى في الصورة. كما أن الخطوط المائلة، والضوء قد أعطوا قوة. ويجب أن يكون هناك قوى مضادة، فالقوى المضادة جاءت هنا على شكل لون بملمس خشن، أي حتى يصبح توازن في الصورة إذا كان هناك خط مائل يجب أن يكون هناك خط مائل مضاد له. فإذا لم يوجد خط مائل مضاد له، يتم استبداله بإضاءة قوية، أو بلون غامق، أو ملمس خشن، أو أن يكون هناك ملمس ناعم وضده ملمس خشن. عندها، يجب أن يكون الملمس الخشن قريباً من المركز، والملمس الناعم بعيداً عنه، وكذلك الضوء. ولهذا فالصورة متوازنة.

ويضيف أنه من ناحية ترتيب العناصر في الصورة، فيمكن الشعور بأن هناك أشكالاً هندسية مرتبة، وهناك نظام في ترتيب العناصر، والأشكال الهندسية وتراكبها، بما يسمى بوحده العلاقات أفقياً وعمودياً، بالإضافة إلى المائل. فالرأس دائرة مثلاً، وجسم الطفل أشبه بشكلَ معين، وحتى الظل له إرتداد للحركة. وقد إستطاع المصور أن يشغل الفراغ. فالفراغ مدروس، رغم أنه كبير، ولكن يمكن أن يكون الفراغ دلالة على الظلمة. ولهذا فهو كبير ومبالغ فيه للدلالة على أن الظلام حالك، ودامس، لغاية التأكيد على الفكرة من الصورة. كما يمكن أن تكون دلالة المبالغة في الفراغ على أن هنالك تحديات وصعوبات، وكذلك بدائل، حتى تستمر الحياة. فالحياة لا تتوقف عند شيء معين، بل تستمر رغم المعيقات للوصول للإبداع .

ويضيف أن الظل في الصورة، وظل الظل كذلك، هي إيحاءات، وتدل على شدّة الظلام، حيث يستخدم المصور المبالغة. كما أن وجود الشمعتين دلالة على زمن انقطاع الكهرباء. وذوبان الشمعة يدل على استغراق وقت كبير لانقطاع الكهرباء. فوجود شمعتين، إحداهما شارفت على الانتهاء. يدل على الزمن، وهو تكرار انقطاع الكهرباء. ويبدو أن المصورة قد ركزت على الزمن أكثر من اللغة التشكيلية. ويمكن أن المصورة تركت الفراغ بوجود شمعة واحدة للدلالة على أن الشمعة هي الأمل، وبأن لدى الطفل مستقبل وتحديات، والشمعة رمز الأمل للمستقبل.

ومن ناحية أخرى، يرى أبو الحيات بأنه لو جرى اقتصاص جزء من الصورة من الجهة اليسرى عندها سيكون التركيز على الطفل أكثر، وتكون ذات جمالية أعلى، ومضبوطة أكثر، ويكون التكوين أفضل. ولكن الصورة بشكلها الحالي ركزت على الظلمة بشكل كبير، وربما هذا ما أراده المصور حيث الفراغ كبير، والظلام موحش من ناحية تعبيرية.

ويذهب أبو الحيات بعيداً حين يتساءل: هل يوحي شكل الطفل إلى طفل من غزة؟ إن شكل الصبي، وقصة شعره، ولباسه توحي بأنه أوروبياً مثلاً، وليس طفلاً من غزة. كما أن الطفل يبدو أنه ليس فقيراً، حتى لو أرادت المصورة أن توصل رسالة بأن الكهرباء تقطع عن الجميع، فيرى أبو الحيات أنه يجب أن يكون هناك رمز فلسطيني في الصورة. فالطفل عبارة عن رمز، ويجب أن يكون هناك هوية للشخصية، ولم يتم تأكيد هوية الطفل بأنه فلسطيني. ولهذا فالصورة تصلح لكل زمان ومكان. فالطفل لا يُشعرك بأنه من غزة. فلو قامت المصورة بوضع شيء من الإيحاءات: كالزينكو، والكركبة، والمباني العشوائية..الخ لتوحي بالفقر، وفلسطينية الطفل، لكان أفضل.

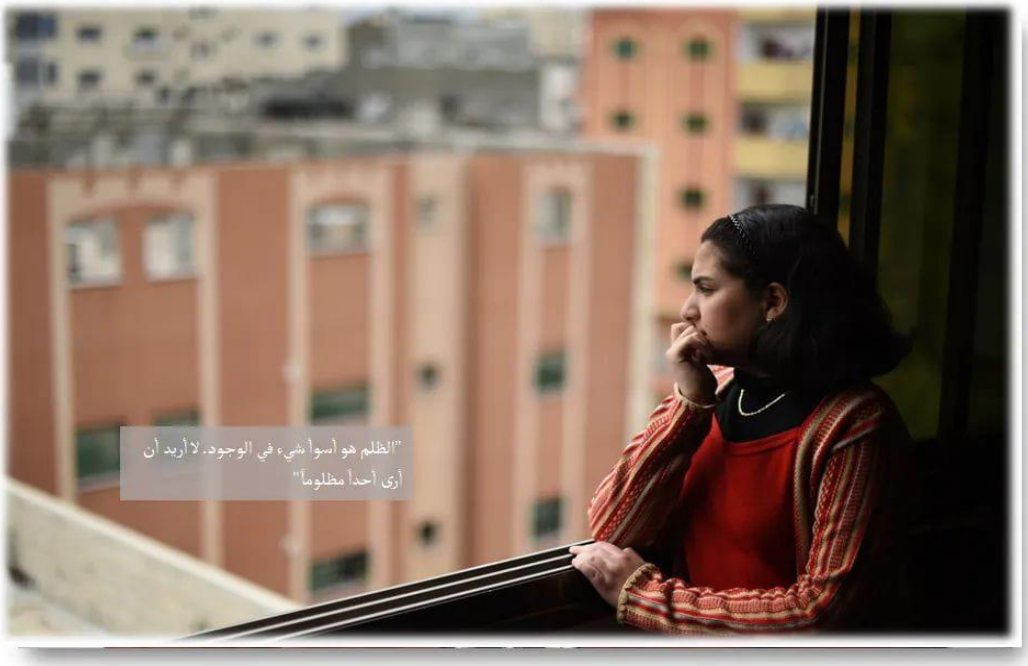
أما بدارنة فيعلق على شخصية الطفل بأن تعبير المصورة عن الفقر في هذه الصورة ليس له أهمية، وذلك لأن انقطاع الكهرباء يطال الغني والفقير، ويطال من يعيش برفاهية في بيته، ومن يعيش في المخيم. ومن المؤكد أن المُصورة قد ذهبت لعائلة تعرفها لالتقاط الصورة.

وترى الباحثة أنه تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة، من حيث إبراز أحد مبادئ الصليب الأحمر الدولي، وهو مبدأ الإنسانية، وذلك بتسليط الضوء على إحدى مشكلات قطاع غزة، وهي انقطاع الكهرباء. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة حسب الصليب الأحمر الدولي هي "تسليط الضوء على انقطاع الكهرباء في قطاع غزة" (أبوغوش، 2022)، وهو أمر إنساني، فإن الباحثة ترى أنها وصلت للمتلقي بسبب وجود أحد الرموز البارزة في الصورة، وهو وجود شمعتين، إحداهما شارفت على الانتهاء. وهذا دليل واضح على انقطاع الكهرباء المتكرر. كما أن النص المرفق ساعد في إدراك الرسالة، خاصة وأن الصورة هي من بين مجموعة صور لنفس الموضوع، فكان أسهل على المتلقي فهمها. وتتفق الباحثة مع عصمت الأسعد وبسام أبو الحيات بأن طبيعية الصورة جاذبة من الناحية العاطفية والجمالية. فإذا كانت الجاذبية قد تحققت بسبب المعاناة، فإنها جذبت أيضا من خلال طبيعتها (الرومانسية)؛ وذلك يعود إلى طبيعة الإضاءة وما أحدثته من ظلال وألوان وجمالية في التكوين. ولهذا، ترى الباحثة أنه لو تم إخراج الصورة بطريقة أخرى، لكان من الممكن أن تكون أقوى تعبيرياً، ولم يكن هنالك حاجة لقراءة النص المرفق لفهم الموضوع والمكان والزمان. كما أن طبيعية إيماءات الطفل السعيدة، كما ذكر الأسعد، لم تكن مساعدة في التعبير عن المعاناة، وهذا ما أحدث تضاد بين الموضوع وبين ما يظهر من إيماءات الطفل في الصورة. كما أن ذلك أحدث تغييراً في المشاعر فيما لو تم النظر للصورة دون قراءة النص المرفق. أي أن المشاعر ستختلف وفقاً للنص المرفق. ولا تتفق الباحثة مع أبو الحيات حول أن اقتصاص الصورة من الجهة اليسرى سيؤدي إلى التركيز على الطفل أكثر. فالفراغ المبالغ بيه كان له دلالة على حلكة الظلام من الناحية التعبيرية، كما ذكر أبو الحيات نفسه. فحجم الظلام يعكس الظلم الواقع على أهل غزة. وتتفق الباحثة مع علاء بدارنة بأن إظهار الفقر بهكذا موضوع ليس له قيمة، فالموضوع الأساسي هو تسليط الضوء على انقطاع الكهرباء الذي يؤثر على مختلف فئات المجتمع، سواء كانوا أغنياء أم فقراء. كما أن أهل غزة بشر، يرتدون ملابس جميلة، وليس شرطاً أن يكون المواطن الغزي ممزق الثياب، أو أن يكون

شاحب الوجه. وهنا، نتفق مع تساؤل أبو الحيات حول فلسطينية الصورة. فلو كان هناك شيء يوحي بفلسطينية المكان، أسهل على المتلقي الشعور بالمعاناة.

صورة 14

حلم جينـي



المنشور المرفق:" لا تريد جيني أن ترى أحدا مظلوما ، هل مهدت نساء فلسطينيات الطريق لحلم هذه الفتاة؟ بمتابعتكم لنا سنتعرف على حلم جيني #يوم_المرأة_العالمي(#IWD2020)"(ICRC, 2022).

إلتقطت هذه الصورة بعدسة المصور محمد نايف في قطاع غزة المشار إليه في (أبوغوش، 2022)، ونُشرت بتاريخ (6-3-2020) ويظهر فيها، وتحديداً في الثلث الأيمن منها، فتاة تقف على شباك مفتوح تنظر من خلاله، وتضع يدها على فمها على شكل قبضة، وتُشكل منطقة التركيز في الصورة بإضاءة أظهرت الفتاة في منطقة ظل.

تظهر عدد من البنايات العالية خارج منطقة التركيز في الخلفية بشكل ضبابي، وتشكل غالبية مساحة الصورة، حيث تنظر إليها الفتاة عبر الشباك. وتظهر البنايات في المساحة الكبيرة في الصورة فوق رأس الفتاة، بحيث شكلت مساحة الثلث العلوي للصورة فوق رأس الفتاة. وتبدو زاوية إلتقاط الصورة على مستوى

النظر للتعبير عن الغموض المستقبلي. واشتملت الصورة على عدة رموز، هي: ضبابية الأبنية، والمساحة الكبيرة للبنايات العالية، وكذلك موقع الفتاة في الثلث الأيمن من الصورة، بالإضافة إلى صغر حجم الفتاة بالنسبة للبنايات والشباك. وأظهرت الصورة عدة مشاعر، هي: الأمل، والأماني، والأحلام، والغموض المستقبلي، وسعة الأفق للأحلام، والأماني المبعثرة بين شبابيك البنايات، بالإضافة إلى سعة الأمل بالقدرة على تغيير الواقع وتحقيق الأحلام المتخيلة.

وترى الباحثة أن الهدف من الصورة عند التقاطها هو التطلع لمستقبل أفضل للنساء الفلسطينيات يسوده المساواة، والأمن، والأمان. وأما الأثر المتوقع عند النشر فهو دعم الجمهور لعمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر. ويمكن القول بأن هذه الصورة تندرج ضمن عدة سياقات، من أبرزها السياق الاجتماعي: حيث تشير إلى دور المرأة وأحلامها في نبذ الظلم. أما عن مبادئ الصليب الأحمر الدولي التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على مبدأ الإنسانية، وعدم التحيز، والذي ظهر بدعم اللجنة للمرأة الفلسطينية بناء على الأولوية في الإحتياج، وكونها من الفئات الضعيفة.

وترى الباحثة أنه وبالتعمق في الصورة ظهرت غالبية مساحة الصورة أمام الفتاة مما أعطى إحساساً بسعة الأفق لأحلام الفتاة. ولكن منظر الأبنية العالية من الشباك شكلت بعض التشويش على تلك الأحلام والأمنيات. وأعطت حركة يد الفتاة على شكل قبضة وهي تضعها بقلق إحساساً بالتعمق في التفكير لدى الفتاة في ذلك الغموض المستقبلي أمامها، كما أعطت الإضاءة الطبيعية على الفتاة إحساساً بالواقعية، بينما أعطت الإضاءة الضبابية للمنظر من الشباك إحساساً بالأماني المستقبلية. كما جاء وقوف الفتاة على الشباك المفتوح ليعطي إحساساً بالفصل بين الواقع والأحلام المتخيلة.

علق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً، على الصورة كما يلي: يرى علاء بدارنة بأن هذه الصورة حصل فيها تدخل، ولكنه تدخل مسموح، حيث قام المصور بإحضار الفتاة إلى الشباك، وحدد مصدر الإضاءة. فالصورة تسمى بالبورتريه، وفي جلسات البورتريه يتدخل المصور. فعلى سبيل المثال، يتدخل المصور في

ألوان الملابس التي يلبسها الشخص الذي يتم تصويره، وكذلك في اختيار المكان. ففي صور البورتريه، على المصور أن يجلس مع الشخص الذي سيتم تصويره لمعرفة من هو؟ وماذا يعمل؟ وما أحلامه؟ وما همومه..إلخ، وذلك حتى يتم تحليل شخصيته التي بناءً عليها يتم إلتقاط الصورة. فهذا ما يفعله عظماء البورتريه، مثل المصور السوري مصطفى العذاب، وهو مصور بورتريه مختص بالمشاهير فقط، وكذلك المصور الفلسطيني يوسف خنفر، والذي التقط صورة مشابهة لهذه الصورة، وأضاف بدارنة: "وبالعودة لهذه الصورة، فأنا لا أعرف ظروفها، ولا إلى ماذا تنظر هذه الفتاة. ولكن حسب النص المكتوب في الصورة، فهي لا تريد أن ترى إنساناً مظلوماً. فربما تكون محامية، ولا تريد أن ترى إنساناً مظلوماً من النساء. إذن، فهي تنظر إلى المجتمع الظالم للنساء، والمجتمع الذي يأخذ حقوق النساء، فهي تنظر له." ويضيف بدارنة أن حركة اليد مسألة مهمة جداً في التصوير، ويحق للمصور أن يتدخل فيها، ولكن قمة الذكاء هي أن لا يفعل. ولكن يبدو في هذه الصورة تدخّل المصور، ويبدو أنه ~~طلب~~ قد طلب من الفتاة الذهاب إلى الشباك لالتقاط الصورة. ولكن إذا كانت الفتاة قامت بهذه الحركة بيدها، والنظر دون تدخل للمصور، فتصبح الصورة حينئذ أعلى مرتبة. وكتصوير صحفي، فإن التقاط الصورة مسألة لحظة. ورجح بدارنة بأن تكون هذه الصورة جزءاً من فيلم، وتم أخذها لسبب ما. أما عصمت الأسعد، فيرى بأن الصورة، "تحمل قيماً تشكيلية أكثر من كونها مشهداً تمثيلياً، وبعيداً عن العفوية. فوقفة الفتاة تحوي كثير من الترتيب والتموضع." ويتساءل بسام أبو الحيات عن وجود الفتاه في تلك الزاوية، وكيفية توجيه النظر داخل الفراغ وربطه بالحدث. فهل هذه لقطة من فيلم جرى تجميدها؟ وبهذا يتفق النقاد بأن هذه الصورة أقرب ما تكون إلى لقطة من فيلم جرى التقاطها وتجميدها في لحظة معينة.

ومن الناحية التقنية، يرى بدارنة للحديث أن في الصورة فنٌ فائق المستوى، وتحديداً في مجال الإضاءة واستغلالها. ويرى أنها تُعد صورة ناجحة، حيث أنها تتضمن خطوطاً مرشدة. ففي كل صورة خطوط وهمية لا يراها المشاهد، ولكن يراها المصور. فإحدى هذه الخطوط، مثلاً، الخط الخارج من عين الفتاة، وهو خط مهم. أما الخط الأقل أهمية، فهو خط البنايات ولكنه مهم أيضاً. ويضيف أن هناك نوعين من الخطوط في

الصورة: خطوط ظاهرة للمشاهد، كخطوط الدرج في هذه الصورة، وخطوط وهمية لا يراها إلا المصور، وبناء عليه قام بالتقاطها.

ويضيف بدارنة قائلاً بأن القَطع في هذه الصورة صحيح؛ حيث يتسنى للمشاهد رؤية الشيء الذي تنظر إليه الفتاة. فأمام الفتاة عمق ميدان ضحل، وخارج التركيز، والبيوت تمثل الأشخاص أو الناس الذين تنظر إليهم؛ أي أن القطع حصل لكي نستطيع رؤية ما تنظر إليه هذه الفتاة.

ولا يرى بدارنة عيوباً في هذه الصورة، سواء في الإضاءة، أو في زاوية التقاطها، كما أن التدخل فيها مسموح، كما ذكر سابقاً. ويرى بدارنة أن الرسالة هنا هي دور الصليب الأحمر الدولي بدعم حقوق النساء من جانب إنساني، كأحد مشاريع تلك المنظمة الدولية.

ويتفق بسام أبو الحيات مع بدارنة حول جمالية الصورة، وإحترافية المصور. فمن الناحية التشكيلية، يرى أبو الحيات أن وضعية الفتاة جاء في المستطيل الأول من حدودها عند تقسيمها بالنسبة الذهبية؛ وهو ما يضفي جمالية عليها، وهذا أمر ليس سهلاً، وهو" ما يعطي إنطباعاً بأن الشكل مدروس مائة بالمائة، وموضوع بطريقة عبقرية، وهو ما يسمى بالذكاء البصري".

وعن عنصر السيادة والخطوط المرشدة، يضيف أبو الحيات أن عنصر السيادة هو البؤرة البصرية التي تتجمع فيها الأشعة، وتُمثّل الهدف، وهي التي تجتمع عندها الخطوط المرشدة. وفي هذه الصورة، تنظر الفتاة إلى الأمام وأمامها فراغ. فعنصر السيادة هي المباني في الفراغ الممتد أمامها؛ حيث هناك خطوط مرشدة أرشدت إلى عنصر السيادة. وإحدى الخطوط المرشدة هي تلك الخارجة من عيني الفتاة؛ ليتسنى الدخول إلى الصورة وإلى مركز السيادة. كما أن هنالك خطوطاً أخرى تسير باتجاهات محددة، ومع عيني الفتاة للدخول للصورة، وإلى مركز السيادة، فالخطوط المرشدة أوصلت لمركز السيادة. وهناك خطوط أرشدت للوجه، ولكنها حركت النظر إلى مركز السيادة، وكأن هناك خط يُجبر عين المشاهد للسير نحو الفراغ، ولا تخرج خارجاً، وكأن الخطوط تشكل دوامة ليشعر المشاهد بأن الحدث ما زال مستمراً. ويضيف

أبو الحيات أن وجود الفتاة في طرف الصورة، وهو ما يسمى بالانعزال، هو مخاطرة؛ لأن أي خطأ سيحرف الصورة عن هدفها، ويجعلها مملة. إلا أن وجود الفتاة، ومن أمامها هذا الكم الكبير من الفراغ، أعطى مدى وطاقة حركية كامنة إلى مدى معين، ثم تقوم العين بالرجوع وكأنها حركة دؤوبة من الفراغ إلى العين، وبالعكس. فالقوة الحركية لها حركة واتجاه.

ويضيف أبو الحيات أن في الصورة جمالية فلسفية. فالمصور شخص يمكن وصفه بأنه ذكي؛ حيث أعطى المُشاهد لغزاً في الصورة يدعوه للتساؤل، وذلك عن طريق الفراغ، وأيضاً توجيه النظر. فالفراغ أعطى عمقاً للفلسفة. فمثلاً، وجود شخص في زاوية الصورة، وأمامه فراغ كبير أعطى بُعداً فلسفياً. كما أن المصور سلط الضوء ليس على الحدث، وإنما على انفعالات الإنسان لحظة وقوع الحدث. فهو لم يقم بتصوير الحدث نفسه، إنما أثر الحدث على الإنسان. فنرى في الصورة الأثر من خلال مشاعر الحزن الدفين لدى الفتاة، وهو أقوى من الحزن المتفجر الذي يظهر بالبكاء، وهو أكثر عمقاً. فالتأثير الانفعالي للفتاة، ووضعية أصابعها توحي بالألم، وهو ما يتم قراءته من الفكرة. فالصورة الناجحة هي التي يسلط المصور الضوء فيها على حالة الانفعال، وهي الحالة الإنسانية للشخص، وليس على الحدث.

ويشرح أبو الحيات جمالية الناحية التشكيلية في الصورة، فيضيف بأن نوافذ المباني، التي هي أقرب للأشكال الهندسية المربعة والمستطيلة، هي إيقاعات، وهذا يعتبر موسيقى بصرية. وهذه الإيقاعات عمودية وأفقية، مما يعطي إحساساً بالتوازن. فالشجرة على الأرض توحي بالتوازن، وأما هذه النوافذ بالخطوط العمودية والأفقية تعطي إحساساً بالتوازن، ولكنه التوازن الحركي، أي مزيج من التوازن والحركة. فهناك توازن في حالة الثبات، وذلك عندما تكون السفينة وشراعها في حالة الثبات، وليست بشكل مائل. وهنالك الحركة عندما تكون السفينة بشراع مائل تشعرنا بأن هناك قوة مضادة لقوة أخرى، مما يتولد لدينا إحساساً بالحركة. وفي هذه الصورة فإن أشكال المربعات والمستطيلات أعطت إحساساً بالتوازن، ولكن مع الخطوط

المرشدة، وحركة العين مع الفراغ، الذي يوحي بالتساؤل. أوحت جميعها مع بعضها البعض بالتوازن الحركي. ولهذا يمكن القول بأن هذه الصورة بسيطة جداً، ولكنها من النوع السهل الممتنع.

ويضيف أبو الحيات بأن هناك أنواعاً من التوازن. فهناك التوازن المستتر أو الضمني، وهناك التوازن المتماثل، بأن يكون اليمين كاليسار على بعدين متساويين، وهناك التوازن الحر. كما أن هناك أشكال للتوازن، فهناك التوازن بالحجم، وهناك توازن باللون الغامق والفاتح، وتوازن بالخطوط المائلة، كجبل مائل مع جبل مائل، وخط مائل طويل مع عدة خطوط مائلة قصيرة لإحداث توازن، وهناك توازن عمودي مع أفقي. فالتوازن يكون بالقوى المتضادة على جانبي المركز، كلعبة السيسو[1].

ويضيف أبو الحيات بالنسبة للتوازن في الصورة، فإن وضعية الفتاة وهي تتكئ على النافذة شكلت خطاً مائلاً. ولأن الخطوط بألوان الفاتح والغامق، فكأن الخط الغامق قام بالسيطرة على الخط الفاتح وإلغائه لكيلا تهرب عين المشاهد إلى خارج الصورة. فالعين تحاول الخروج خارج الصورة، ولكن الخطوط منعتها من ذلك، فتوازنت الخطوط. كما أن من مفتاح الحصول على التوازن أن تكون الكتل الكبيرة قريبة من المركز، ولكن في هذه الصورة، ولإحداث التوازن، وضع المصور فراغاً كبيراً كي يتحقق التوازن.

وبالنسبة لتوازن الغامق والفاتح في الصورة، يوضح أبو الحيات بأننا نرى أن حجم الفاتح أكبر من حجم الغامق الذي نسبته أقل، وهو المطلوب لتحقيق التوازن. فهناك توازن بين الفاتح والغامق موزع بنسبه ثلثين إلى ثلث، ثلثين فاتح وثلث غامق. وعند تقسيم الصورة وفق النسبة الذهبية، نجد أن هناك مربعاً فاتحاً، ومستطيلاً غامقاً قليلاً، وهو أمر مذهل. ولو كان عكس ذلك بأن يكون القليل من الفاتح، والكثير من الغامق، فلن يكون هنالك توازن. فالغامق دائما يُشكل ثِقلاً في اللوحة أو في الصورة، وعليه يجب أن يكون الغامق أقل لإعطاء التوازن، وهنا يحدث التوازن، ويضيف أنه يحبذ تقليل السواد قليلاً في الصورة، وهو

[1] لعبة السيسو :هي إحدى الألعاب الشعبية، وتتألف هذه اللعبة من لوح خشبي، أو معدني يعتمد على نقطة إرتكاز موجودة في الوسط، ويجلس الأطفال على طرفي اللوح، فعندما يرتفع طفل لأعلى ينخفض الآخر بسبب اختلاف التوازن.

مأخذ صغير عليها. فمن ناحية اليمين، لو كان هناك تفتيح قليلاً من الغامق، وهو ما يشكل مستطيلاً صغيراً على يمين الصورة، وخلف الفتاة عند تقسيم اللوحة حسب النسبة الذهبية، لكان أفضل.

أما عصمت الأسعد فيختلف مع أبو الحيات حول هذا التوازن حيث يرى أن التوازن حدث بسبب آخر، فيقول: "تشكيلياً، ركز المصور بموضوع الثقل اللوني من خلال كمية الظل التي تحتله مساحة يمين الصورة، والمتمثلة بوجود تموضع الفتاة، وبالمقابل جعل الجزء الأيسر من الصورة بمساحة تحتل ثلثي كادر الصورة، بضبابيات لونية مكونة تفصيلات لبنايات بنوافذها وأجزائها، مما جعل الصورة تعيش لحظات من عدم التوازن التشكيلي الملموس لعناصر بناء الصورة كاللون، والخط، والمساحة..الخ. إلا أن الفنان استطاع أن يستبدل موضوع التوازن المادي إلى توازن من نوع آخر يتمثل بنظرات الفتاة الممتلئة بحلم كبير بحجم حلم الفتاة الفلسطينية أينما كانت. وما أعنيه مكان الحلم الصادر عن اتجاه النظر لديها واستبداله بأداءات التوازن التشكيلية".

ويرى أبو الحيات أنه ومن خلال تحليل الأشكال الهندسية في الصورة يمكن رؤية مثلث ودائرة وشبه منحرف، وكذلك هناك حرف L باللغة الإنجليزية، وهو مقلوب. وتُعتبر التكوينات على شكل الحروف (L) و(u) مفتوح و(o) من أقوى التكوينات في حال كان الموضوع مغلقاً كشجر وغابة.

ويرى أبو الحيات بأنه على اليمين رؤية وعلى اليسار مركز الرؤية. فالفتاة تنظر إلى الفراغ، وقد ساعدت الخطوط المرشدة إلى النظر أيضاً إلى الفراغ، وكذلك حركة يد الفتاة وجسمها، وعيناها على وجه الخصوص، لأنه يتم ربط العين دائماً مع الفراغ، وهو ما يسمى بتوجيه النظر. فلو أحضرنا قلماً ورفعناه إلى الأعلى سننظر إلى اتجاه القلم، وهو إلى الأعلى. فتوجيه النظر هو الحدث، وبالتالي فإن الفراغ هو الحدث. وفي هذه الصورة تنظر الفتاة إلى حدث معين يحصل أمامها، وذلك بالتركيز على معالم وجهها، وكذلك حركة يديها وأصابعها، ووضعهم على الفم؛ مما يوحي بتأثر الفتاة بحدث معين أو موقف ما تراه في تلك اللحظة، وكأنه إحساسٌ بالترقب. فهذه الحملقة، وطريقة الوقوف، توحي بالترقب. كما أن حركة أصابع

الفتاة توحي بالانفعال؛ حيث يمكن رؤية الانفعال، والإرتباك على وجهها. فحركات جسم الفتاة ووجهها لا يمكن أن تكون شروداً؛ لأنه لو كان ذلك، فستنظر الفتاة إلى الأعلى قليلاً، ولكنها تنظر إلى الأسفل قليلاً، وكأنها تراقب حدثاً ما. وهذا هو الأمر الجميل في هذه الصورة. فهناك غموض فيها بحيث لا يرى المشاهد ما تراه هذه الفتاه، وهذا ما يجعله طرفاً ثالثاً ليفكر ويتساءل: ما الذي تراه هذه الفتاة؟ وهو ما يعطي لدى المشاهد حب الفضول. ولذا، فإن لهذه الصورة عدة تأويلات. وكلما كان للعمل الفني تأويلات متعددة، كلما أصبح العمل أكثر أهمية. ولن يكون العمل قوياً إذا كان له تأويل واحد، وإجماع على شيء واحد، كوجود تفاحة مثلاً، والجميع يتفق على أنها تفاحة. فالأجمل أن يكون هنالك غموض في العمل الفني ونوع من الجدلية التي تشكل فلسفة. فكلما زادت الجدلية حول العمل الفني، أصبح أكثر أهمية. ففي لوحة (الموناليزا) أو (الجيوكندا)، على سبيل المثال، والتي رسمها الفنان (ليوناردو دافنشي)، يقال بأن عيون المرأة المرسومة في تلك اللوحة تلاحق من ينظر إليها، فإذا كان الشخص يضحك، وينظر إليها فإنها ستضحك، وإذا كان الناظر لها حزين ستنظر بحزن. فهي تبتسم أو تحزن، وفقاً للناظر إليها، وحالته النفسية. فالتساؤلات في هذه اللوحة كثيرة، مما يستجلب الكثير من القصص. فهي لوحة بداخلها العديد من السيناريوهات. وبالعودة إلى الصورة، فهناك تساؤل حول ماذا حدث، وماذا يحدث، ماذا رأت الفتاة، وإلى ماذا تنظر الفتاة، وما الذي تراه، أو من الذي تراه. فهناك تساؤلات لأن في الفراغ شيئاً يشد الفتاة، وهو شيء يثير التساؤل، وهي لبنة الجدلية وهي الفلسفة. فكل شخص في منظوره الخاص يقوم بالإجابة. فيمكن الوصول إلى قصة، ويصبح لدى كل شخص سيناريو مختلفاً خاصاً به، وكذلك منظور رؤية مختلفة. فهذه الصورة تُشيع حب الفضول، وهي غير مباشرة. ومن الجمالية أن يكون العمل الفني لا يفصح عن نفسه، ويكمن في السحر الخفي، وهذا هو السؤال.

وعن الاستمتاع بالصورة، يضيف أبو الحيات بأنها من الصور التي تستوقف الشخص وفيها استمتاع. فعند النظر إلى لوحة، ولا يتم الوقوف عندها كثيراً، فإنها تتحول إلى لافتة إعلانية. وأما العمل الفني فإنه يستغرق وقتاً أكثر، أي أن يكون هناك جولة بصرية تأخذها العين داخل العمل الفني، وعندها تستمتع،

وتتساءل، وتتحاور، مما يعطي قيمة للعمل، وهو الفرق بين اللوحة الفنية واللافتة الإعلانية. فاللافتة الإعلانية يجب إدراكها بسرعة كبيرة، وأما اللوحة، فيجب التوقف عندها، وإدراكها بشكل أبطأ، وأن يطول الاستمتاع، وأن يكون داخلها فلسفة؛ وهو لبنة العمل؛ وهو ما يعيد الناظر إلى اللوحة أكثر من مرة بسبب جاذبيتها. ولذا، يمكن القول بأن المصور، "وكأنه في هذه الصورة قد رسم بالكاميرا".

وعن فلسفة الصورة، يرى الأسعد أن وقفة الفتاة بهذا الشكل، وهي تنظر عبر النافذة، وموجهة نظرها إلى أفق ضبابي، "يشبه كثيراً حلماً تعيشه، ممتلئة بواقع تعيشه المرأة الفلسطينية بتجلياته المختلفة، كتجليات قيمتها الوجودية كإمرأة مناضلة، بكل ما تحويه الكلمة، وكونها امرأة تعيش تجربة خاصة."

وفي إجابة بدارنة عن سؤال للباحثة حول صحة إرتفاع اللقطة في الصورة[1]، وهي المسافة القصيرة فوق رأس الفتاة، حيث تعد في هذه الصورة مخالفة لأحد قواعد التصوير، أجاب بأنه إذا تم التقاط الصورة بغير هذا الشكل، فلن تظهر البنايات، وهو التفسير الوحيد لهذه اللقطة. فالقصة هي عند النافذة، وهذا ما يدل على إحترافية المصور. ويتفق بسام أبو الحيات حول صحة المسافة مضيفاً بأن وجود هذه المسافة فوق الفتاة أراح العين. ولو كانت المسافة أكبر، لكان هناك شيء من الملل. كما أن هذا الفراغ فوق رأس الفتاة حدد المجال البصري، وذلك للنزول للأسفل وليس للصعود إلى أعلى الصورة، أو خارج الصورة حيث إتجاه النظر، وهي البؤرة البصرية. بينما لو تم جعل مسافة أكبر فوق رأس الفتاة، عندها سوف تقودنا الخطوط المُشكلة للمباني إلى أعلى، وهي قوى تقود النظر إلى أعلى، وحينئذ تهرب عين المشاهد إلى الخارج، حيث تصبح الخطوط كأنها أسهم تضغط على العين. وبمعنى آخر، فإن المصور قلل هذه المسافة بين رأسها وحدود الصورة حتى لا تخرج الخطوط المرشدة إلى أعلى، بل تنزل إلى أسفل، فتضغط إلى الأسفل بتدرج. وبهذا أصبح للمسافة معنى، وكأن هذا المصور قد رسم الإطار، أو كادر الصورة، بطريقه دقيقة.

[1] إرتفاع اللقطة في الصورة: وهي المسافة الواقعة بين أعلى رأس الشخص والجزء العلوي من الإطار، وهو ما يعرف باسم overhead

وترى الباحثة أنه قد تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة، من حيث إبراز أحد مبادئ الصليب الأحمر الدولي، وهو مبدأ الإنسانية، من خلال حلم الفتاة بنبذ العنف، وهو أمر إنساني، وكذلك مبدأ عدم التحيز، وذلك بتسليط الضوء على فئة ضعيفة وهي النساء. فالمرأة هي شريكة الرجل في تنمية المجتمعات، والتي تكون في كثير من الأحيان الأكثر حاجة لتقديم الخدمة، وهو ما يمثله مبدأ عدم التحيز بتقديم الخدمة حسب الأولوية. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة حسب الصليب الأحمر الدولي هي "تسليط الضوء على الفئات الضعيفة في المجتمع، ومنها النساء" (أبوغوش، 2022)، فإن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي بسبب وجود الفتاة بتلك الوضعية، بإيماءاتها، وحركة جسدها، وبتكوين الصورة ككل، بالإضافة إلى توظيف الفراغ بفلسفة الصورة حسب إجماع النقاد. وهذا الأمر جعل المشاهد متعاطفاً، وبرأسه العديد من الأسئلة التي تعزز هذا التعاطف، مما أعطى قوة للصورة وفكرتها. وتتفق الباحثة مع النقاد حول جمالية الصورة من الناحية التشكيلية، وبتوظيف جماليتها في فكرة الصورة نفسها، وبأن الصورة متزنة، وأن نظرة الفتاة زادتها إتزاناً دلالياً، وليس استعاضةً فقط كما ذكر الأسعد.

ومن ناحية أخرى، اتفق النقاد على أن هذه الصورة هي أقرب ما تكون إلى لقطة من فيلم. وحول هذه الفكرة، ذكرت مسؤولة الإعلام والنشر ابوغوش (2023) بأنه من المرجح أن الصورة أُخذت من فيلم عن النساء. وعن علاقة اللجنة الدولية للصليب الأحمر بالمرأة. تضيف أبوغوش بأن الصليب الأحمر الدولي يهتم بالفئات المستضعفة في المجتمعات، ومنها الأطفال والنساء وكبار السن بشكل خاص، حيث توفر لهم حماية خاصة.

صورة 15

رياضة على شاطئ البحر– قطاع غزة

المنشور المرفق: " إجازة سعيدة لكم جميعاً" (ICRC, 2022).

التقطت هذه الصورة بعدسة محمد أبو السبح في قطاع غزة، ونشرت بتاريخ (16-7-2020) المشار إليه في (أبو غوش، 2022). ويظهر في الصورة شابان على قارب يقومان بحركات بهلوانية في البحر وقت الغروب في قطاع غزة. ويظهر انعكاس اللاعبين في الماء، كما يظهر رذاذ للمياه بشكل حلزوني حول اللاعبين. وتشكل المساحة للاعبين، ورذاذ الماء حولهما، والقارب الذي يقفان عليه موقعاً أقرب إلى منتصف الصورة. وتظهر الإضاءة طبيعية وقت الغروب. ولا تُرى ملامح اللاعبين. ويبدو أن زاوية التقاط الصورة من أسفل للتركيز على مشهد حركة اللاعبين وانعكاسهما على سطح الماء. وقد اشتملت الصورة على عدة رموز، من أبرزها: رذاذ الماء المتطاير، وانعكاسه الذي أعطى شكل القلب. وقد أظهرت الصورة عدة مشاعر، هي التفاؤل، والمحبة، والسعادة، والسلام بالإضافة إلى التعبير بالحركة. ويبدو أن الهدف من الصورة عند إلتقاطها هو الإشارة إلى مهمة الصليب الأحمر الدولي في التخفيف من الآلام، والعيش بحياة أفضل. وأما الأثر المتوقع عند النشر فهو إعطاء الأمل بمستقبل أفضل. ويمكن القول بأن الصورة تندرج

ضمن عدة سياقات، أبرزها: السياق الاجتماعي: حيث أن تنمية المجتمعات هو موضوع اجتماعي. وأما عن مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر التي تُظهرها الصورة، فتشتمل على مبدأ الإنسانية، والذي ظهر برغبة اللجنة الدولية للصليب الأحمر في تحقيق تنمية المجتمعات، والعيش بكرامة وسلام.

وترى الباحثة أنه، وبالتعمق في الصورة نجد أن الشابين على القارب يقومان بحركات بهلوانية في البحر، مما أعطى إحساساً بالنشاط والقدرة على التغيير للأفضل، وكذلك المستقبل المشرق. وقد أعطت الإضاءة الطبيعية وقت التقاط الصورة شعوراً بالدفء، والأمل، ونتج عن عدم ظهور ملامح الشابين إحساساً بعمومية الأحلام. وشكل الرذاذ المتطاير من الماء بشكل خط حلزوني دلالة قوية على الحركة وإحساساً بالشغف والأمل والرغبة في تحقيق الأحلام، كما شكل إنعكاس رذاذ الماء بنفس الخط الحلزوني شكلاً قريباً من شكل القلب الذي يُعطي إحساساً بالرغبة في نشر المحبة والسلام للجميع.

وقد علّق النقاد الثلاثة المذكورون آنفاً على الصورة، حيث رأى علاء بدارنة بأن الصليب الأحمر الدولي يستخدم مثل هذه الصورة كاستراحة، وذلك بدليل النص المرفق مع الصورة –إجازه سعيدة لكم– أي صورة تحتوي على مشهد فرح من غزة على وجه الخصوص. فهناك فرق في اختيار مشهد الفرح من غزه أو من مكان آخر، وذلك بسبب المعاناة الكبيرة التي يتعرض لها أهل غزة، وهو الأقرب لمجال عمل الصليب الأحمر الدولي.

ويضيف بدارنة أن الجانب الإيجابي في هذه الصورة هو إظهار مهارة المصور في استخدام تقنيات التصوير. فيمكن ملاحظة عبقرية التصوير في الانعكاس، وفي اختيار التوقيت، وزاوية التصوير، وكذلك استخدام العدسات الملائمة، فضلا عن الخطوط المرشده الممتازة. ويضيف أن الأمر السلبي في الصورة هو نسبة تدخل المصور العالية جداً. وتُعد الصورة غير مقبولة لكثير من المجلات العالمية التي لا تتقبل هذا النوع من التصوير؛ لأن نسبة التدخل بها عالية وواضحة. فهناك فرق بين أن يجلس المصور على الشاطئ، ويراهم يقومون بهذه الحركة البهلوانية، فيلتقط لهم الصورة، وهذا لم يحدث هنا، حيث التدخل

واضح، وبين أن يقوم المصور بالتنسيق معهم للقيام بالحركات البهلوانية لالتقاط الصورة لهم. وسبب ذلك هو اختيار الزاوية المناسبة لالتقاط الصورة بإتجاه غروب الشمس.

أما بسام أبو الحيات، فيرى أن الأمر الملفت في هذه الصورة هو مثلث الأفق الذي يجعل العين تدخل إلى داخل الصورة، مما يعطي قوة وجمالاً في الدخول. كما أن الألوان جميلة، فهناك التدرج من الفاتح إلى الغامق، والتدرج من البارد إلى الحار لونياً[1]، وهذا بسبب توقيت التقاط الصورة. إلا أن عنصر التشكيل في الفضاء غير موفق، لأنه يقع تقريباً في منتصف الصورة. فقد جعل العين تنحصر في بؤرة، وهي شكل الإنسان المتشقلب في الهواء. ورغم أن حركة الأفق تكبر وتصغر، إلا أنه تم حصر العين في هذا المكان، مما أضعف من قوة الصورة.

ويضيف أبو الحيات بأن الصورة تتضمن تماثلاً، أي أن الجهة اليمنى من الصورة مثل الجهة اليسرى تقريباً، والجهة العلوية مثل الجهة السفلية، وهو الأمر غير المحبذ. ولم يركز المصور على التشكيل وبناء العمل الفني، إنما كان تركيزه على الفكرة. أي يمكن القول بأن" المصور قد ضحى بالشكل مقابل المضمون". فالأجمل يحدث عندما يلتقي الشكل والمضمون ويتكاملان، فلا يضحى الفنان أو المصور بأي منها لصالح الآخر. وفيما يتعلق بالتوازن، يرى أبو الحيات أن هناك توازناً سيمترياً، وكأنها مروحة. فالجهة اليمنى منها تساوي الجهة اليسرى. فإذا قمنا بلف الصورة نجد التساوي بين الجهتين، باستثناء شكل القارب الذي اختلف قليلاً بين الجهة اليمنى واليسرى، وكذلك الشعور بأن الأعلى مثل الأسفل بسبب الانعكاس، كأنه بناء زخرفي لشيء معين، فتشكل وحدة زخرفية يمكن تكرارها، مثل الوحدات الزخرفية المتكررة في أشكال حماية النوافذ. ولهذا، فالصورة متوازنة، بل إنها متماثلة سيمترياً؛ وهذا ما يبعث على الملل.

[1] تقسم الألوان إلى حارة وباردة. فالألوان الحارة هي المشتقة من ألوان الشمس والنار والدم، فتشعرنا بالحرارة والدفء، كاللون الأحمر والأصفر والبرتقالي. أما الألوان الباردة فهي المشتقة من ألوان السماء والبحر والعشب، فتشعرنا بالبرودة والانتعاش، كاللون الأزرق والأخضر، والبنفسجي(التصميم الجرافيكي،2020)

ويضيف أبو الحيات بأن هناك شعوراً أن الصورة (ستاتيكية) وليست (ديناميكية)، رغم وجود الحركة (الديناميكية) للأشخاص فيها؛ وذلك بسبب وجودهم في منتصف الصورة تقريباً. فلو تلاعب المصور بمكان وجود هذين الشابين بالألوان مثلاً، من حيث الغامق والفاتح، وهذا يمكن الحصول عليه من خلال توقيت التقاط الصورة، أو أن يقوم المصور باقتطاع شيء من فراغ الصورة من جهة اليسار مثلاً، بحيث يكون الفراغ الأكبر من الجهة اليمنى من الصورة، ويكون وجود الشابين، ومساحة الماء المتناثر والقارب أقرب للجهة اليسرى من الصورة، وليس في المنتصف تقريباً، كما هي عليه الآن، فإنها ستصبح أجمل، ويصبح هناك حركه دؤوبة. أي أن العمل عندها يتنفس ويتحرك، ويكون هناك نسبة وتناسب، وعلاقات أجمل بين العناصر داخل الصورة، وستصبح كذلك حركة دخول غير مشتتة للعين.

ويضيف أبو الحيات بأن الصورة بشكلها الحالي تسبب في ضياع حركة عين المشاهد، فلا تعرف أين تذهب؟ وماذا ترى؟ وذلك لأن المصور لم يقم بتفعيل الفراغ، والفراغ مهم، ولكنه أصبح هنا زائداً وسلبياً مما تسبب في تشتيت العين، وهو الأمر الذي أضعف مركز السيادة كذلك. فبسبب الفراغ الكبير؛ أصبح هناك خلل واضح في الصورة. فالفراغ فيها غير مدروس، مثل وضع حبة من الطماطم الفاسدة داخل مجموعة من حبات الطماطم الصالحة للأكل، فأفسدت المجموعة. ولهذا، يمكن اعتبار الصورة بأنها "صورة غير قوية، ولكنها ذات ألوان جميلة".

ويتفق عصمت الأسعد مع أبو الحيات حول توازن الصورة وجمالية ألوانها، إلا أنه يرى أن "الصورة تلفت انتباه المشاهد من خلال شقين جماليين كوّنا الصورة، وهو ذلك المنظر المتمثل بغروب الشمس في عمق السماء، والمقتربة من خط الماء، وتلك الانعكاسات الذهبية، إلى توافق هذا المنظر المألوف، كونه يرسم حالة (رومانسية) لربما عشناها جميعاً، وشعوراً نتمناه، وذلك الشق المتعلق بفكرة تكوين العناصر الخطية واللونية المتشكلة بفعل حركة الشخص الذي يمارس أحد أنواع الرياضة، والتي انعكست بدورها على صفحات الماء، مما جعل من الشكل وإنعكاسه حالة حركية وازنت بدورها سكون الماء، خصوصاً عندما

نرى ذلك الشكل الحلزوني المنعكس، وهو أقرب ما يكون إلى شكل حلزوني ذو نسبة ذهبية تكون أقرب إلى إعجاب المشاهد، وفيه الكثير من عناصر التوازن الخطي من جانب، وتوازن لوني من جانب آخر، مُشَكِلة حالة سيمترية تتوازن فيها المشاعر للشخص الناظر إلى الصورة من جهة، وحالة بصرية لا تقل سكوناً ونشوة عن الحركية بسبب الرياضة نفسها."

وترى الباحثة أنه تم توظيف هذه الصورة لخدمة أهداف العلاقات العامة من حيث إبراز أحد مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وهو مبدأ الإنسانية، وذلك بتسليط الضوء على أحد الأنشطة في قطاع غزة لتخفيف المعاناة. وإذا كانت رسالة هذه الصورة غير المعلنة حسب الصليب الأحمر الدولي هي "صورة سعيده مبهجة للمتابعين ليتعرفوا فيها على الأنشطة في غزه" (أبوغوش، 2022)، وهو أمر إنساني، فإن الباحثة ترى أن هذه الرسالة قد وصلت للمتلقي بسبب موضوع الصورة على وجه الخصوص، واستخدام الحركات البلهوانية، وكذلك مكان التقاط الصورة، وهو البحر الذي يُعد المتنفس لأهل غزة، وأيضاً توقيت التقاط الصورة، والذي أجمع النقاد على أنه قد تسبب في تكوين ألوان جميلة، وملفتة للمشاهد، ودغدغة عواطفه. كما أن النص المرفق قد ساعد في إدراك الرسالة البسيطة، والتي لا تحتاج إلى الوقوف عندها بشكل كبير. وإذ تتفق الباحثة بأن الصورة قد أحدثت شيئاً من الملل، كما أوضح أبو الحيات، بسبب التوازن السيمتري فيها، والذي من خصائصه إحداث الملل، وكذلك التشتيت في العين بسبب الفراغ السلبي فيها، فإن الصورة كان من الممكن أن تكون أجمل من خلال اقتطاع شيء من فراغ الصورة من جهة اليسار مثلا، بحيث يكون الفراغ الأكبر من الجهة اليمنى من الصورة، ويكون وجود الشابين، ومساحة الماء المتناثر، والقارب، أقرب إلى الجهة اليسرى من الصورة، وليس في المنتصف تقريباً مثل ما هي عليه الآن. إلا أنه، وبالنظر للنص المرفق، فإن الصورة قد أدت المطلوب منها، وليس هناك حاجة للوقوف عند الصورة، أو التفكير فيها بعمق. ولهذا، فإن نظرة سريعة للصورة كفيلة بإحداث الأثر المطلوب.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

مناقشة النتائج

توصلت الباحثة في هذه الدراسة لعدد من النتائج وهي:

1. تم اختيار (15) صورة فوتوغرافية رقمية من أصل (170) صورة فوتوغرافية رقمية منشورة في الفترة بين (5-3-2020) إلى (5-9-2020)، وهذا يعكس ضعفاً في اختيار الصور المنشورة، وبالتالي ضعفاً في إقناع الجمهور، وضعفاً في تعزيز الصورة الذهنية للجنة الدولية للصليب الأحمر.
2. عبرت غالبية الصورالمنشورة المختارة عن الجانب الإنساني، وهذا يعكس طبيعة عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر مثل الصورة (7).
3. عبرت (4) صور من أصل (15) صورة عن موضوع زيارة الأسرى وأوضاعهم، حيث يعد برنامج زيارة الأسرى هو البرنامج الأكبر والأهم في عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر وهي الصور رقم (2، 3، 6، 7).
4. الصور التي تم تحليلها تحقق الكثير من الأهداف، وتعبر عن جوانب مهمة في الواقع الفلسطيني، وخاصة في الجانب الصحي، والإنساني، والإقتصادي، والإجتماعي في ظل انتشار مرض (كوفيد 19).
5. اهتمت اللجنة الدولية للصليب الأحمر في مواكبة المناسبات مثل يوم المرأة .. الخ كالصورة رقم (14).

6. استخدمت الاستمالات العاطفية لغايات الإقناع باستخدام الرموز والشعارات في الصور المختارة في هذا الملف. فعلى سبيل المثال تم استخدام رمز القضبان والأسلاك الشائكة التي ترمز للسجن، كما في الصورة رقم (3).

7. استخدمت الاستمالات العقلانية والمنطقية لغايات الإقناع في بعض الصور المختارة في هذا الملف، مثل الصورة رقم (1). فقد تم تصوير الأطفال على نافذة داخل المنزل والمُهرّجين خارجه يلبسان القفازات الطبية والكمامات للوقاية من مرض (كوفيد-19). وتعبّر الصورة عن حالة الحجر المنزلي التي أبقت الجميع في منازلهم كهذين الطفلين اللذين شاركا المُهرّجين بالنظر من خلال النافذة فقط.

8. استخدمت الرموز في العديد من الصور، كرمز طائر الحمامة في صورة رقم (3) للدلالة على الحرية، ورمز الخيمة للدلالة على اللجوء في صورة رقم (4).

9. استخدمت المرأة كأيقونة لرفض الظلم كما في الصورة رقم (14).

10. استخدمت الإشارات كدلالة لفكرة، كالنظر للنافذة بشرود كدلالة على الأمل والمجهول المنتظر، كما في صورة رقم (2).

11. كان للون والإضاءة وزاوية التقاط الصورة وعمق الميدان تأثير واضح في الكثير من الصور في مجال تحقيق رسالة اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الكثير من الصور المختارة لتحليلها، مثل الصورة رقم (14)، حيث تساعد هذه الأمور على فهم الصورة والتركيز في مضمونها وفهم الرسالات الإقناعية من خلالها.

12. كانت الصور المعبرة عن ذوي البتر صور ضعيفة مقارنة ببقية الصور، مثل صورة رقم (10).

13. تم إعادة نشر عدد من الصور فتاريخ نشر الصورة في هذا الملف لا يعني تاريخ إلتقاط الصورة كما أوضحت اللجنة الدولية للصليب الأحمر، مثل الصورة رقم (15).

14. للجنة الدولية للصليب الأحمر إهتمامات بالمرأة كونها من الفئات الضعيفة في المجتمع وكونها شريكة الرجل في تنمية المجتمعات، مثل الصورة رقم (14).

15. عبرت الصور المنشورة عن نشاطات، ومهام تقوم بها اللجنة الدولية للصليب الأحمر مما يعزز من سمعتها وصورتها الذهنية، وهو الأمر الذي يحقق أحد مهام العلاقات العامة مثل الصورة رقم (12).

16. لا يوجد قواعد معينة في اختيار الصور، باستثناء الجانب الذي يعكس مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر وطبيعة عملها. ومعايير النشر الخاصة بها، كالموافقة عند التقاط الصورة، وعدم استخدام "الصور المؤذية" كالصور التي تحتوي على دم بشكل كبير، أو صور فيها عنف، وعدم استخدام صور للأجهزة الأمنية من أي طرف إلا بموافقتها، وعدم التقاط صور الشهداء والجرحى ونشرها، وإنما يمكن أن يتم تصوير الدمار مثلاً. كذلك لا يُسمح بالتقاط صور الجيش عند اطلاقه الصواريخ ونشرها، أو الصاروخ في لحظة نزوله، أو التقاط أي صورة يتم فيها اتهام أحد معين، أو أي طرف من الأطراف ونشرها، لأن اللجنة الدولية تقوم على مبدأ الحياد التام، وبالتالي، لا تستطيع الوقوف إلى جانب طرف دون الطرف الآخر. وعند توثيق زيارات السجون الفلسطينية والاسرائيلية لا يتم إظهار وجوه السجناء، كما لا يُسمح بنشر صور الأسلحة، حتى لو كانت على الملابس.

17. تحقق الصور المنشورة نظرية التأطير، بحيث تهتم اللجنة الدولية في مضمون الصور المنشورة بما يتوافق مع محددات النشر الخاصة بها.

18. تحقق الصور المنشورة نظرية التوافق والتنافر المعرفي، وذلك بمحاولة اللجنة التنويع في مضامين الصور المنشورة بما يتلاءم مع الجمهور المستهدف ويحقق الأثر المتوقع من الصور.

19. تتفق الصور المنشورة مع نظرية تدفق المعلومات على مرحلتين، ونظرية ترتيب الأولويات (Agenda setting theory) على اعتبار أن القائمين على النشر في اللجنة الدولية للصليب الأحمر يقومون بانتقاء الصور التي يتم نشرها بحيث تتم عملية تصفية الصور واختيار ما يخدم

أهداف اللجنة، دون إمكانية وصول الجمهور إلى الصور الأخرى التي يتم استبعادها، وبالتالي ترتيب الأولويات لدى المتابعين.

20. لا يوجد شخص متخصص في إختيار الصور من الناحية الجمالية لتحقيق غاية الإقناع.

21. لا توجد دلالات واضحة على وجود إستراتيجية محددة في إختيار الصور.

22. لا يوجد معايير فنية في اختيار الصور.

23. لا يوجد مصور متخصص في التصوير لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر، ولكن يوجد مصورين مشاريع.

24. اعتمدت اللجنة الدولية للصليب الأحمر عند اختيار الصور المنشورة على الحس العام.

25. لا يوجد لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر دائرة للعلاقات العامة، وإنما لديها دائرة للإعلام والنشر، والتي تقوم ببعض مهام العلاقات العامة.

26. تدعم اللجنة الدولية للصليب الأحمر مراكز الأطراف الإصطناعية، ومراكز العناية بذوي البتر بغض النظر عن أسباب البتر.

27. يوجد شخص مسؤول عن صفحة اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة على الفيسبوك.

28. المنهجية المتبعة في اختيار الصور لدى اللجنة الدولية للصليب الأحمر أن لا تتعارض مع معايير النشر الخاصة بها، وأن تكون بجودة عالية، إلا إذا لم يكن هناك غير صورة واحدة معبرة عن الحدث، فيمكن استخدامها بغض النظر عن الجودة والحجم.

29. تدعم اللجنة الدولية النشاطات الاقتصادية ضمن شروط محددة، كالتأثر من الاستيطان.

30. من حيث الكم، نجد أن الصور تضعف تعزيز الصورة الذهنية للجنة الدولية للصليب الأحمر، أما من حيث النوع، فهي تعزز الصورة الذهنية، وإن لم يكن بالمستوى المطلوب، على اعتبار أن احتمالية التعرض للصور النوعية ذات التأثير كان محدوداً نظراً لقلتها.

التوصيات

توصي الباحثة بعد إتمام هذه الدراسة بما يلي:

1- اعتماد استراتيجية محددة في إختيار الصور عند النشر.

2- اعتماد معايير فنية عند إختيار الصور لغاية النشر.

3- توظيف شخص متخصص في العلاقات العامة ذو خلفية مناسبة من ناحية التصوير لإختيار الصور المناسبة لتحقيق غاية الإقناع عند النشر.

4- توظيف مصور متخصص في التصوير لمرافقة الأنشطة التي تقوم بها اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وإختيار الكاميرات المناسبة عند التصوير مع إمكانية إبقاء مصورين للمشاريع كمصورين مساندين وليس أساسيين.

5- إستحداث دائرة العلاقات العامة وفصلها عن دائرة النشر والإعلام الموجودة حالياً في اللجنة الدولية للصليب الأحمر.

كما توصي الباحثة بتدريس مساقات تعتمد على الإقناع البصري لطلاب الإعلام، والعلاقات العامة.

الخاتمة

هدفت هذه الدراسة للتعرف إلى تقنيات الاتصال البصري التي تم توظيفها في العلاقات العامة الرقمية على صفحة "اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة" –فلسطين– على موقع (فيسبوك) خلال فترة تفشي وباء (كوفيد 19) في الفترة الواقعة بين (5-3-2020) إلى (5-9-2020). من أجل تعزيز صورتها الذهنية كمنظمة إنسانية. ولتحقيق هذا الهدف، استخدمت الباحثة الخطاب البصري كمفهوم ارتكزت عليه هذه الدراسة. فالخطاب البصري له مكونان، هما: لساني لغوي، وأيقوني بصري. فالصورة تمتاز عن الكلمة بقربها من رغبات الإنسان الدفينة، مما يعطي الصورة، أو خطاب الصورة، قوة كبيرة.

واستندت الباحثة إلى بعض العناصر المهمة عند تحليل الصورة الرقمية للوقوف على المعاني والدلالات التي تعبر عنها، وهي: الإضاءة، التكوين في الصورة، والذي يضم زاوية التقاط الصورة، والألوان، وكذلك المجال الإدراكي للصورة من حيث اتجاه الموضوع أو الأشياء، وتوزيع الأوزان، والعناصر، واختيار أماكنها، ومستوى الأفق، ونظرة العين، وحركة الجسد، وكذلك وجود أيقونات ثقافية خاصة. ويمكن إضافة أو حذف عنصر أو أكثر بسبب طبيعة تكوين الصورة نفسها، ونوعها، ومدى إسهام هذه العناصر بالرسائل الإقناعية.

واستخدمت الباحثة أداة التحليل السيميائي الذي يُعنى بدراسة الإشارات والدلالات والمعاني والعلامات، سواء تواجدت في اللغة اللسانية أو اللغة البصرية. وقد قسم (تشارلز بيرس)علامات السيميوطقيا، أو السيميائية، أو علم العلامات، إلى ثلاثة أقسام، هي: المؤشر (Index): وهو علامة تدل على موضوعها، كالدخان يدل على الحريق ويعتبر مؤشراً له، والأيقونة (Icon): هي عبارة عن علامة تشير الى موضوعها بالتماثل، حيث التشابه بين الدال والمدلول، كصورة امرأة كأيقونة تشير إلى المرأة، بالإضافة إلى الرمز (Symbol): هو علامة ترتبط بموضوعها بالعرف، أي إعطاء معنى لشيء ما وفقاً لما هو متداول بالعرف، مثل الحمامة البيضاء رمزاً للسلام (ص291-292). كما استندت الباحثة في هذه الدراسة على

مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر السبعة وهي الإنسانية، والحيادية، والتطوع، والاستقلال، والحياد، وعدم التحيز. والعالمية، وطبيعة عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر حسب اللجنة الدولية للصليب الأحمر أنفسهم.

ومن هنا، ظهرت أسئلة تحليل الصورة وقراءات الباحثة والنقاد. وعليه ظهرت العديد من النتائج، حيث كان للون والإضاءة وزاوية إلتقاط الصورة، وعمق الميدان تأثير واضح في الكثير من الصور المختارة. وتساعد هذه الأمور على فهم الصورة والتركيز في مضمونها وفهم الرسالات الإقناعية من خلالها. كما استخدمت الرموز في العديد من الصور، كرمز طائر الحمامة في صورة رقم (3) دلالة على الحرية، ورمز الخيمة دلالة على اللجوء في صورة رقم (4). استخدمت المرأة كأيقونة لرفض الظلم كما في الصورة رقم (14). كما استخدمت الإشارات كدلالة على موضوع، كالنظر للنافذة بشرود كدلالة على الأمل والمجهول المنتظر، كما في صورة رقم (2).

كما خلصت الدراسة إلى أنه تم استخدام الاستمالات العاطفية لغايات الإقناع باستخدام الرموز والشعارات في الصور المختارة في هذا الملف. فعلى سبيل المثال تم استخدام رمز القضبان والاسلاك الشائكة الذي يرمز إلى السجن كما في الصورة رقم (3). واستخدمت الاستمالات العقلانية والمنطقية لغايات الإقناع في بعض الصور المختارة في هذا الملف، مثل الصورة رقم (1)، حيث تم تصوير الأطفال على نافذة داخل المنزل والمُهرّجان خارجه يلبسان القفازات الطبية والكمامات للوقاية من مرض (كوفيد-19). وتعبر الصورة عن حالة الحجر المنزلي التي أبقت الجميع في منازلهم كهاذين الطفلين اللذين شاركا المهرجين بالنظر من خلال النافذة فقط.

وقد عبرت غالبية الصور المنشورة المختارة عن الجانب الإنساني، وهذا يعكس طبيعة عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر. كما أن الصور التي تم تحليلها تحقق الكثير من الأهداف، وتعبر عن جوانب مهمة في الواقع الفلسطيني، وخاصة في الجانب الصحي، والإنساني، والإقتصادي، والإجتماعي في ظل انتشار

مرض (كوفيد 19). بالإضافة إلى أن اللجنة الدولية للصليب الأحمر اهتمت بمواكبة المناسبات، مثل يوم المرأة. كما أظهرت الصور أن اللجنة الدولية للصليب الأحمر تدعم الأنشطة الاقتصادية ضمن شروط محددة. كما للجنة الدولية للصليب الأحمر إهتمامات بالفئات الضعيفة في المجتمع كالمرأة والطفل، فضلا عن الجوانب الإنسانية المتداخلة بالبُعد الاجتماعي، كالاهتمام بذوي الإعاقة.

وفي إطار قراءة الصور، موضوع الدراسة، ومعرفة تاريخ نشرها، وبالاستناد إلى النص المرفق للصورة، والمشاعر التي تحدثها الصورة والرموز في الصورة ودلالاتها، واستناداً إلى المعرفة بطبيعة عمل اللجنة الدولية للصليب الأحمر ومبادئها وجدت الباحثة أن الأثر المتوقع عند النشر هو توعية الجمهور بعمل اللجنة، والمتمثل في تنسيق زيارات عائلات الأسرى الفلسطينين في السجون الإسرائيلية، وبخاصة في ظل الظروف الاستثنائية الناتجة عن تفشي وباء (كوفيد 19). وقد رأت الباحثة أن الصورة تبدو مناسبة للكثير من الرسائل التي لها علاقة بالبُعد الإنساني بامتياز. وقد وصلت هذه الرسالة إلى المتلقي بوضوح، بل وصل معها رسائل أخرى، كالتذكير بمعاناة الأسرى وذويهم وهو ما يحقق الأثر المتوقع عند النشر للصور الرقمية محل الدراسة.

إن هذه الدراسة كشفت عن ضعف واضح في اختيار اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي الفلسطينية المحتلة للصور المنشورة، الأمر الذي ينتج عنه بالضروري ضعف في إقناع الجمهور، وضعف في تعزيز الصورة الذهنية للجنة الدولية للصليب الأحمر. وهذا الضعف ناتج عن قلة الصور ذات القوة الدلالية في توصيل الرسالة من الناحية الكمية، وهو ما يُضعف الهدف من الصورة، وهو تعزيز الصورة الذهنية للجنة. أما من حيث النوع، فإن الصور تعزز الصورة الذهنية، وإن لم يكن بالمستوى المطلوب، على اعتبار أن احتمالية التعرض للصور النوعية ذات التأثير كان محدوداً نظراً لقلتها. وربما يعود ذلك لعدد من الأسباب، أهمها عدم وجود معايير فنية في اختيار الصور. ولا توجد دلالات واضحة على وجود استراتيجية محددة في إختيار الصور، كما لا يوجد شخص متخصص في اختيار الصور من الناحية

الجمالية لتحقيق غاية الإقناع، بالإضافة إلى اعتماد اللجنة الدولية للصليب الأحمر عند اختيار الصور المنشورة على الحس العام. وهذا يعني أنه لا يوجد قواعد واضحة ومحددة في اختيار الصور، باستثناء الجانب الذي يعكس مبادئ اللجنة الدولية للصليب الأحمر وطبيعة عملها.

المراجع العلمية

المراجع العربية:

الكتب

أحمد، وسام محمد أحمد (2018). **الوسائط المتعددة في الصحافة تصميمها وانتاجها**. القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.

إلياس، طارق.(2020). **الحماية من الاختراق دور العلاقات العامة والإعلام**. القاهرة: مركز الخبرات المهنية للإدارة.

بسيوني، عبد الحميد. (2017). **الإعلام الإلكتروني ومستقبل الإعلام**. القاهرة: دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع. ط1

بركات، عطا. (2016). **مهارات الإقناع وفنون التأثير**. عمان: عالم الثقافة.

جاسم، مصيب محمد. (2014). **التصوير الضوئي فن وتقنيات**، بغداد (نسخة الكترونية). https://bit.ly/2Yjr3vV

جرادات، عبد الناصر والشامي، لبنان. (2019). **أسس العلاقات العامة بين النظرية والتطبيق**. الأردن: دار اليازوري العلمية.

جرادات، عبد الناصر والشامي، لبنان. (2020). **مقدمة في العلاقات العامة**. الأردن: دار اليازوري العلمية.

حسن، فراج حسن. (2019). **تكنولوجيا الاقناع في تصميم مواقع الصحف الالكترونية**. القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.

حسن، محي ومنصور، سمير. (1985). **العلاقات العامة والاعلام في الدول النامية.** الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

دياب، وليد خلف الله. (2019). **أخلاقيات ممارسات العلاقات العامة.** الأردن: دار اليازوري العلمية.

الساحوري، ناصر جمعة. (2017). **مهارات الإتصال.**الأردن: دار أمجد للنشر والتوزيع

السردي، محمد الدبس (2011). **الإتصال والعلاقات العامة في إدارة المكتبات ومراكز المعلومات.**الأردن: اثراء للنشر والتوزيع. ط1

سلوم، إلياس (2006). تقنية العلاقات العامة. دمشق: دار الرضا للنشر.

شقرة، علي خليل. (2015). **الإعلام والصورة النمطية: صورة العرب والمسلمين نموذجاً،** عمان: دار أسامه للنشر والتوزيع.

الشمري، علي جبار. (2011). **الأساليب العلمية في ممارسة العلاقات العامة.** القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.

صالح، سليمان. (2005). **وسائل الإعلام وصناعة الصور الذهنية،** الكويت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع.

عابد، زهير وأبو السعيد، أحمد. (2018). **الإعلام والبيئة بين النظرية والتطبيق.** الأردن: دار اليازوري العلمية.

عجوة، علي (2001). **العلاقات العامة بين النظرية والتطبيق.** القاهرة: عالم الكتب.

العطيات، أحمد (2012). **الاقناع.** عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع.

فرجاني، علي محمد. (2018). **العلاقات العامة واستراتيجيات الاتصال**. الأردن: دار أمجد للنشر والتوزيع. ط1.

قدور، عبد الله ثاني. (2005) . **سيميائية الصورة.. مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**. الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع.

المزاهرة، منال. (2015) . **العلاقات العامة الدولية**. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

محمود، فيصل. (1988) **التصوير الفوتوغرافي العادي والملون**. عمان:دار الشروق للنشر والتوزيع. ط2

مشخص، عبد الله. (2013) . **أساسيات التصوير الفوتوغرافي**. جدة: مكتبة الملك فهد الوطنية.

مطاوع، سمير. (2019). **العلاقات العامة جسر الاتصال والنجاح**. الأردن: دار اليازوري العلمية. ط1

مكاوي، حسن والسيد، ليلي. (1998) . **الاتصال ونظرياته المعاصرة**. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

نجيب، عز الدين محمد. (2000). **التصوير علم وفن**.القاهرة: مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير.

الأبحاث المنشورة في مجلات علمية

ابريدان، رشاد نجيب. (2017). مهارات التفاوض وبراعة الإقناع.**المجلة الليبية العالمية**، (17):1-23.

أبو رزيزة، محمد علي بن محمد. (2009). استراتيجية الإقناع الفعال :دراسة وصفية تحليلية من منظور التربية الإسلامية. **مجلة التربية**، 3 (139):47-97.

أحمد، جمال عبد العظيم. (2009) . أطر إنتاج الخطاب الخبري في المواقع الإلكترونية في الأزمات الدولية: دراسة حالة لموقعي BBC والعالم، **المجلة المصرية لبحوث الاعلام**، جامعة القاهرة، (34):95- 115.

بغداد باي، عبد القادر. (2015) . تسويق محتوى الصحف والإقناع في الرسالة الإعلامية، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة قاصدي مرباح، (18): 99-106.

بلخيري، رضوان لعجيمي. (2017). قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي بين تجميات الظاهر وتحليل الضمني. **مجلة العلوم الإنسانية**، (8) :81-96.

بن فرج، يامنه.(2013). سيميائية الصورة في فن التصوير. **مجلة الحوار الثقافي**، 2(2):90-93.

بوداد، حسين. (2014). المسالك المعرفية للصورة البصرية: مقاربة غشطالتية، معرفية، **مجلة دراسات لجامعة الأغواط**، جامعة عمار ثليجي بالاغواط (30):89-101 .

بودهان، آمال. (2018). قراءة في مفهوم الصورة الذهنية، **مجلة الصورة والاتصال**، جامعة وهران 1احمد بن بله، مخبر الاتصال الجماهيري سيميولوجية الأنشطة البصرية، (22):137–141.

تكروني، دنيا عبدالرحمن، والشماسي، أريج بنت عبدالرحمن ناصر. (2021). أثر القيادة التحويلية على أداء العلاقات العامة الرقمية في الجامعات الحكومية بمحافظة جدة. **مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الاقتصادية والإدارية**، غزة، 29 (2): 185 –208 .

التميمي، مصطفى اعبيد دفاك. (2017). إدراك الصورة التلفزيونية وخلق استجابة المتلقي، **مجلة آداب ذي قار**،جامعة ذي قار (22):176-208.

حجاج، محمد حسين محمد. (2020). الصورة الفوتوغرافية بين تصميم الملصق والتوعية لفيروس كورونا.مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، عدد خاص، 661-673.

حسن، رشا محمد علي، وإبراهيم، بدوي إبراهيم (2018). سيكولوجية اللون وإثره على التذوق الجمالي للواجهات المعمارية تطبيقاً على واجهات منازل عزبة المطار بإمبابة. **مجلة العمارة والفنون،** (10):277-293.

الحقيل، عبدالله بن صالح. (2013). النظرية الإعلامية في ضوء النظرية الإحصائية: دراسة تطبيقية على نظرية ترتيب الأولويات. **المجلة العربية للاعلام والاتصال،** (9):11-58.

الخطيب، إبراهيم محمد. (2016). دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي إسماعيل شموط، **مجلة دراسات،** عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، (43): 265-2667.

الربيعي، بيرق حسين جمعة. (2020). الإقناع البصري لتصميم الصفحة الرئيسة في المواقع الإخبارية : دراسة تحليلية. **مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع،** كلية الإمارات للعلوم التربوية، (51): 105− 122.

الزعبي، مجد أكرم ناصر. (2022). العدالة الاجتماعية وانعكاساتها على التنمية البشرية في الأردن.**مجلة اتحاد الجامعات العربية للبحوث في التعليم العالي،** 42(3):171-184.

زعيه، أسامه عزت. (2018). الألوان وتأثيرها على البيئة والتصميم الداخلي. **مجلة بحوث كلية الآداب،** 29(113):3075-3097.

سليمان، إبراهيم محمد. (2014). مدخل الى مفهوم سيميائية الصورة، **مجلة الجامعة،** قسم الاعلام، كلية الآداب، 16(2): 153-178.

شاكر، زياد. (2016). مصداقية الصورة الرقمية وانعكاسها على العملية الإدراكية للصورة الصحفية لدى المتلقي، **مجلة الأكاديمي،** جامعة بغداد، 67:(91-106) .

الشقران، قاسم عبدالكريم خميس، عبيدات، عبدالله حسين، و طبيشات، تيسير حمدي. (2021).استخدام الصورة الفوتوغرافية في التعلم الإلكتروني للفنون البصرية. مجلة بحوث في العلوم والفنون النوعية، 365-335;(15)

عبد الحي، جمال محمد. (2018). تحليل اللقطة في الخطاب التفازي: المفاهيم والأطر النظرية ومناهج التحليل، **مجلة جامعة الشارقة**، كلية الاعلام، جامعة بترا، 15(2): 224-261.

عبد المعطي، رزق سعد. (2018). اتجاهات دراسات العلاقات العامة الرقمية بجامعة الأزهر، **مجلة بحوث العلاقات العامة الشرق الأوسط**، الجمعية المصرية للعلاقات العامة، مصر، 20:9-47.

عبدالوهاب، مها أحمد عبدالعظيم. (2016). مقاطع الأحداث الإرهابية المصورة على الإنترنت ودورها في تشكيل الصورة الذهنية للمنظمات الإرهابية لدى عينة من الشباب الجامعي.مجلة دراسات الطفولة، 19(73):11-20.

عواج، سامية. (2013). **الصورة التلفزيونية والتحليل السيميائي**.مجلة الحكمة، (23) :280 – 299.

فريد، كريمان محمد. (2001). استخدامات البيانات الإخبارية الصحفية في عمل العلاقات العامة في مصر: دراسة باستخدام طريقة للقياس الرقمي، **المجلة البصرية لبحوث الإعلام**، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، مصر(13):117-176.

قحلوص، صالح علي مسعود. (2016). سيميائية الخطاب البصري، **مجلة كلية الفنون والاعلام**، جامعة مصراته، كلية الفنون والاعلام، ليبيا، (3): 69-90.

مادي، عبد الباري محمد. (2015). أبعاد الصورة ودلالتها الفلسفية، **مجلة الجامعي**، النقابة العامة لأعضاء هيئة التدريس الجامعي، (22): 344-354.

محراز، سعاد. (2017). قراءة في تعددية ومعاني الصورة عبر وسائل الإتصال والإعلام الرقمي. الصورة والإتصال، 6(21):16-28.

محمد، أحمد الياس الخضر. (2017). الصورة الذهنية في مجال العلاقات العامة (المفهوم، التشكيل والعوامل المؤثرة) : دراسة وصفية، **مجلة بحوث الاتصال**، كلية الفنون والاعلام، جامعة الزيتونة، 1(2): 86-115.

محمد، صباح أنور. (2017). استخدامات العلاقات العامة الرقمية في عمل الجامعات العراقية، مجلة الباحث الإعلامي، الجامعة العراية، كلية الإعلام، العراق، 37 (9): 67-90.

محمود، سمير محمد. (2020). الخطاب البصري لجائحة كورونا كما تعكسه أغلفة المجلات العربية، **مجلة البحوث الإعلامية**، كلية الاعلام، جامعة الازهر، القاهرة، 55(4): 2487-2575.

المحمودي، فوزي محمد سالم وسعيد، نور الدين محمود ومادي، عبد الباري محمد. (2019). مجالات الضوء وتركيز الوضوح في التصوير الفوتوغرافي الرقمي، **مجلة بحوث الاتصال**، جامعة الزيتونة، كلية الفنون والاعلام، (6): 168-191.

المصطفى، سامر. (2016) .أثر مواقع التواصل الاجتماعي في تحسين الصورة الذهنية للمنظمة لدى العملاء، **مجلة جامعة البعث**، 38(25):99–145.

مرسى، إيمان. (2021). دور العلاقات العامة الرقمية في الجامعات السعودية خلال أزمة كورونا: دراسة ميدانية على ممارسي العلاقات العامة.**المجلة المصرية لبحوث الإعلام**،(75):337-371.

الهوارية، شيخ أعمر. (2015). **تقنيات الاقناع في الخطاب التواصلي الجامعي**.الخطاب والتواصل، (1): 103-129.

رسائل الماجستير والدكتوراه

عبد الأمين، سدحان. (2018). **التكنولوجيا الجديدة للإعلام والاتصال ودورها في تحسين الصورة الذهنية للمؤسسة الإعلامية -المؤسسة الوطنية للصحافة النصر نموذجاً**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوصيناف، المسيلة، الجزائر.

كعبيش، فاطمة. (2017). **سيميائيات الصورة في التعليم الابتدائي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الأدب العرب والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.

مراجع أخرى

أبو غوش، فطوم.(2022، تشرين أول30). مقابلة شخصية.

الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج، (د.ت)، **الحقيبة التدريبية – التكوين– في تخصص التصوير الفوتوغرافي**، المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني، المملكة العربية السعودية.

حسين، عزه جلال عبد الله. (2016، أيار). دور مواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل الصورة الذهنية لدى الشباب الجامعي تجاه المؤسسات المعنية بالحج، بحث مقدم الى مؤتمر **الملتقى العلمي الـ 16 لأبحاث الحج والعمرة**، جامعة ام القرى، مكة المكرمة.

الخياط، عبد العزيز بن سعيد.(2015، نيسان). العلاقات العامة الرقمية، مفهومها، أدوارها، تحدياتها، ورقة علمية مقدمة إلى مؤتمر **الملتقى الثالث للجمعية السعودية للعلاقات العامة والإعلان– العلاقات العامة الرقمية**، الرياض.

مرسوم رقم 1 بشأن إعلان حالة الطوارئ، (2020، 5 آذار). **جريدة الوقائع الرسمية**، فلسطين، ع(165).

التصميم الجرافيكي للصف الثاني عشر، الفرع الصناعي. (2020). وزارة التربية والتعليم الفلسطينية، فلسطين.

المواقع الالكترونية

أبو الضياء، دعاء (**22،2023** أغسطس). **8 أفلام مصرية كانت سببا في تغيير القانون المصري**. تم الاسترجاع من موقع السينما. كوم. رابط https://elcinema.com/press/678960301/.

كرافن، جاكي (12،2022، شباط). **مقدمة للركوكو**. تم الاسترجاع من موقع Eferrit. رابط https://eferrit.com/مقدمة-للروكوكو/

الجزيرة. (11,12,2015). **الفيسبوك الموقع الأزرق** ، تم الاسترجاع من موقع الجزيرة، رابط https://2h.ae/SPuJ

عيسى، يارا.(2،3،2020). **فرانشيسكو دي غويا**، تم الاسترجاع من موقع الجزيرة، رابط: https://2h.ae/rbCD

اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة على الفيسبوك.(2022، 9 شباط). **من نحن**. تم الاسترجاع من موقع الفيسبوك. رابط https://www.facebook.com/ICRCarabic/?locale=ar_AR

اللجنة الدولية للصليب الأحمر في الأراضي المحتلة على الفيسبوك.(2022، 29 آذار).**المنشورات**. تم الاسترجاع من موقع الفيسبوك. رابط https://www.facebook.com/ICRCot

مسعود، هند(2017,9,1). **الرومانسية، الهروب من قيود العقلانية**. تم الاسترجاع من موقع الجزيرة. رابط https://2h.ae/LVhr

مسعود، هند(2023,7,9). **وليمة من المعاني الفنية.. ماذا تعرف عن عصر الباروك ولماذا اشتهر**. تم الاسترجاع من موقع الجزيرة. رابط https://www.aljazeera.net/arts/2023/7/9/فنون-عصر-الباروك

ادوبي. **النسبة الذهبية**. (2023،1حزيران). تم الاسترجاع من adobe . رابط https://2h.ae/xgej

المراجع الأجنبية:

الكتب

Bateson, G. (1972). **The logical categories of learning and communication**. *Steps to an Ecology of Mind*, 279-308.

Boyd, D. M., & Ellison, N. B. (2007). **Social network sites: Definition, history, and scholarship**. *Journal of computer-mediated Communication*, 13(1), 210-230.

Jean, B. (1981). **Simulacres et simulation**. *Paris, Galilée*.

Kaplan, A. M., & Haenlein, M. (2010). **Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media**. *Business horizons*, 53(1), 59-68

Khan, G. F. (2015). **Seven layers of social media analytics: Mining business insights from social media text, actions, networks, hyperlinks, apps, search engines, and location data**.CreateSpace Independent Publishing Platform.

Kemp, S. (2018). Digital in 2018: **World's internet users pass the 4 billion mark - We Are Social UK** - Global Socially-Led Creative Agency.

Retrieved from: https://wearesocial.com/uk/blog/2018/01/global-digital-report-2018

Marion, G. (1989). **Les Images de l'entreprise,** Editions d'Organisation, Paris.

Morris, T, & Goldsworthy, S. (2008). **A Persuasive Industry__ Spin, Public Relations, and the Shaping of the Modern Media-Palgrave Macmillan .UK.**

Gass, R. H., & Seiter, J. S. (2018). **Persuasion: Social inflence and compliance gaining. Routledge**.

Research published in scientific journals

Njiric, D & Miloslavic, I**. (**2016). Semiotic Effect in Visual Communication. **European Journal of Multidisciplinary Studies,** 1 (2) 308-316.

Pfau, M, & Wan, H. H. (2006). *Persuasion: An intrinsic function of public relations.* In C. H. Botan & V. Hazleton (Eds.), *Public relations theory II* (p. 101–136). **Lawrence Erlbaum Associates Publishers.**

Leon, S. (2017). The Semiotics of Photography: Towards Objective Hermeneutics, **Philosophy Study,** 7 (12): 634-644.

Ludes, P., Nöth, W., & Fahlenbrach, K. (2014). *Critical visual theory–introduction*. **TripleC,** 12 (1), 202-213.

Liu, F. C. (2007). Constrained opinion leader influence in an electoral campaign season: Revisiting the two-step flow theory with multi-agent simulation. **Advances in Complex Systems,** 10 (02), 233-250.

Nabi, R. O. (2003) Exploring the Framing Effects of Emotion: Do Discrete Emotions Differentially Influence Information Accessibility, Information Seeking, And Policy Preference?, **Communication Research**, 30 (2), 225.

Marion, G. (1989). **les Images de l'entreprise,** Editions d'Organisation ,Paris

Suh, T. (1999). Visual persuasion. *Communication research trends*, 19(3), 3-17

المواقع الالكترونية

Cooper, P. (2019, Jan 22). 22 YouTube Stats That Matter to Marketers in 2019. Retrieved from: https://blog.hootsuite.com/fecbook-stats-marketers.

Facebook. (2022, April 27). *about.fb*. Retrieved from facebook: https://about.fb.com

ICRC. (2022, February 16). where-we-work. Retrieved from International Committee of the Red Cross: HYPERLINK https://www.icrc.org/ar/where-we-work/middle-east/israel-and-occupied-territories

ICRC. (2021, Desmber 15). Who-we-are. Retrieved from International Committee of the Red Cross: HYPERLINK https://www.icrc.org/ar/who-we-areysg

Ipoke. (2022, March 4). ايبوك تصدر تقريرها السنوي السابع. Retrieved from Ipoke HYPERLINK. https://ipoke.social/article/48/ايبوك-(ipoke)-تصدر-تقريرها-السنوي-السابع-للعام-2022

Invisionapp.(2023,JUN 8).Golden section, Retrieved from Invisionapp: HYPERLINK https://www.invisionapp.com/inside-design/golden-ratio-designers/

World Health Organization. (2021, February 17). coronavirus .Retrieved from World Health Organization: HYPERLINK https://www.who.int/ar/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/q-a-coronaviruses

الملاحق

ملحق أ

معايير اختيار المصورين الذين شاركوا في اختيار الصور:

الاسم	الشهادات الجامعية	المعارض التي قام بها المصور	سنوات الخبرة في التصوير	الجوائز التي حصل عليها المصور	المؤسسة التي عمل / يعمل بها
رولى الحلواني	– بكالوريوس في الفنون في التصوير المتقدم- جامعة (ساسكاتشوان) في كندا – درجة الماجستير في الدراسات الفوتوغرافية– جامعة (وست منستر) في بريطانيا	– عشرات المعارض عالمياً مثل بيروت، لندن، روما، دبي، بروكسل، نيورك ومعهد العالم العربي في باريس، متحف (غوانغدونع) للفنون – الصين، ومتحف الجامعة الأمريكية– واشنطن، وغيرها. – عشرات المعارض محلياً مثل المتحف الفلسطيني في بيرزيت، معرض الحوش في القدس وغيرها. – زمالة الإقامة في مؤسسة كامارجو في كاسيس، فرنسا.	34	عدد من الجوائز	جامعة بيرزيت
علاء توفيق بدارنه	– IT – دورات تخصصية في مجال التصوير والإعلام.	– عشرات المعارض عالمياً في عدد من الدول كاسبانيا، إيطاليا، المانيا، قبرص، هولندا، أمريكا، – عدد من المعارض محلياً.	35 شارك في إنتاج عدد من الكتب المصورة عن فلسطين	32 حائز على ميداليات FIBA في التصوير	• Epa الوكالة الاوروبية • Efa • Bbc • reuters – مؤسس شريك في إذاعة 24 اف ام – العمل الإذاعي. – مدرس مساق التصوير الصحفي– جامعة بيرزيت

					– مدرس مساق التصوير الصحفي– الجامعة العربية الامريكية – عضو لجنة المصور الصحفي في اتحاد المصورين العرب – عضو FIAP – عضو ASP
عبد الرحيم عمر القوصيني	– لغة انجليزية – دورات في مجال التصوير والتحرير والكتابة الصحفية أثناء تواجده في لندن	– عشرات المعارض في الأردن، ودبي، وأبو ظبي، ولندن، واكسفورد، والعراق، وسوريا، وفي الأمم المتحدة في احياء ذكرى النكبة – بالإضافة إلى عدد من المعارض محلياً – المشاركة في لجان تحكيم مسابقات تصوير في الأردن وفي فلسطين كمسابقات في جامعة النجاح ونقابة الصحفيين. – الشماركة في في مسابقات تحكيم للجنة الدولية للصليب الأحمر.	30	9	– وكالة رويترز للأنباء – فضائية النجاح – إذاعة صوت النجاح – مصور ومدرب تصوير– جامعة النجاح الوطنية – إذاعة هوا نابلس
أسامه لسلوادي	– بكالوريوس لغة عربية – دبلوم راديو وتلفزيون دبلوم تصوير – دورات في مجالات التصوير المختلفة – دورات في السرد البصري وصناعة الأفلام	– عدد من المعارض العالمية في فرنسا، وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية، والأردن، ومصر، والأمارات العربية المتحدة – عدد من المعارض محلياً – نشرت له عدد من الصور في كبريات الصحف والمجلات العالمية مثل مجلة التايم، وناشونال جيوغرافيك، ومجلة نيورك – صدر له أحد عشر كتاباً	32	قرابة 30 أبرزها: الميدالية الذهبية للاستحقاق والتميز من الرئيس الفلسطيني محمود عباس (2012). تكريم من اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم، و اتحاد كتاب وادباء فلسطين	– وكالة رويترز للأنباء – الوكالة الفرنسية – مصور رئيسي لصالح وكالة جاما الفرنسية – أسس وكالة (أبولو) وهي تعد أول وكالة فلسطينية للتصوير (2004). – أسس مجلة

	والعمل في غرفة التحميض وعدد من الدورات المتخصصة الأخرى	وهي: "المرأة الفلسطينية عطاء وإبداع" (1999). "ها نحن" (2005). كتاب "الحصار" (2008). "القدس" (2010) حيث يوثق الحياة في مدينة القدس. "ملكات الحرير" (2012) حيث يوثق الأزياء التقليدية الفلسطينية. "بوح الحجارة " (2014) حيث يوثق التراث المعماري الفلسطيني. "الختيار" (2014) يتضمن صور بورتريه للرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات . "أرض الورد" عبارة عن توثيق بصري للأزهار البرية في فلسطين. "زينة الكنعانيات"، توثيق بصري للحلي والمجوهرات الفلسطينية التقليدية. "رام الله.. الصورة..الحكاية"(2018) حيث يوثّق الحياة في مدينة رام الله بالصور.	ومُنح لقب "عين فلسطين" (2014)	وميض وترأس تحريرها(2009) – مستشار لمؤسسة ياسر عرفات وذلك لبناء نظام أرشفة الصور (-2008) 20015. – شارك في تحكيم العديد من جوائز التصوير مثل"مسابقة عيون الشباب على طريق الحرير" التي نظّمتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) وغيرها
أيمن النوباني	– بكالوريوس صحافة واعلام– جامعة النجاح الوطنية	– معارض داخلية ومعارض خارجية	15	1 وهي جائزة فلسطين	وكالة الأنباء الفلسطينة (وفا)

ملحق ب

معايير اختيار النقاد الفنيين والمحللين الذين قاموا بتحليل الصورة:

الاسم	الشهادات الجامعية	المعارض التي قام بها الناقد/ المحلل او المسابقات التي قام بتحكيمها	سنوات الخبرة في المجال	الجوائز التي حصل عليها الناقد/ المحلل	المؤسسة التي عمل / يعمل بها الناقد/ المحلل
علاء توفيق بدارنه	• IT – دورات تخصصية في مجال التصوير والإعلام	– التحكيم لعدد من المسابقات مثل جت للصحافة العربية، ومعظم مسابقات اتحاد المصورين العرب، والامارات فوتوغرافي – عضو لجنة تحكيم لعديد من مسابقات التصوير العربية والمحلية والدولية – نشر كتاب مصور بعنوان ع نابلس) – النقد والتحكيم لصالح الجمعية العمانية للتصوير" اتحاد المصورين العرب" مركز تطوير الإعلان – التحكيم في مسابقات لصالح اللجنة الدولية	16	32	• Epa الوكالة الاوروبية • Efa • Bbc • reuters • مؤسس شريك في إذاعة 24 اف ام • العمل الإذاعي. • مدرس مساق التصوير الصحفي– جامعة بيرزيت • مدرس مساق التصوير الصحفي– الجامعة العربية الامريكية • عضو لجنة المصور الصحفي في اتحاد المصورين العرب • عضو FIAP • عضو ASP

		للصليب الأحمر.			
بسام فؤاد أبو الحيات	بكالوريوس فن التصوير الزيتي– جامعة دمشق	– المشاركة في العديد من المهرجانات والمعارض العالمية مثل إيطاليا، اليابان، سوريا، الشارقة، وغيرها. – المشاركة في العديد من المعارض المحلية مثل معرض وزارة الثقافة والفنون– رام الله وغيرها. – شارك في غالبية معارض رابطة الفنانيين التشكيليين الفلسطينيين – تنفيذ جداريات مثل جدارية النفق في المجمع التجاري– نابلس	38	عدد من التكريمات وشهادات التقدير	– جامعة النجاح الوطنية (كلية الفنون الجميلة). – مديرية التربية والتعليم، نابلس. – عضو عامل في الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين فرع سوريا. – شارك في اعداد مناهج التربية الفنية في وزارة التربية و التعليم للصفوف الابتدائية و الإعدادية. – عضو في رابطة الفنانين التشكيلين الفلسطينين. – عمل رساما للكاريكاتير و المونتاج في صحيفة نابلس.
عصمت معزوز الاسعد	بكالوريوس فن تشكيلي/ جامعة النجاح الوطنية	– شارك في العديد من المعارض الفنية والمؤتمرات خارج عالمياً مثل فرنسا، الامارات وغيرها – المشاركة في معارض محلية مثل معرض فنانون من نابلس – المشاركات النقدية:	24	عدد من التكريمات وشهادات التقدير	– جامعة النجاح الوطنية. – عضو رابطة الفنانين التشكيليين – عضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين. – عضو مؤسس في ملتقى بلاطة الثقافي.

	التحكيم في مسابقات الفنون التشكيلية محلياً. نشر مجموعة من المقالات المتخصصة في الفن التشكيلي في الصحف المحلية والعربية – كتاب تجارب تشكيلية فلسطينية – عدد من المجموعات القصصية

ملحق ج

ملحق جدول الصور

الصور ذات الطابع الصحي

رقم الصورة	المصور	المكان	تاريخ النشر	تاريخ التقاط الصورة	ملاحظات
1	عبد زقوت	مدينة خانيونس	2020-4-16	لم يذكر	

الصور ذات الطابع الإنساني

رقم الصورة	المصور	المكان	تاريخ النشر	تاريخ التقاط الصورة	ملاحظات
2	ألونا سينكو	الخليل	2020-3-12	لم يذكر	
3	إيدي جيرالد	سجن ايشل	2020-3-31	لم يذكر	
4	جان مور	الخليل	2020-6-20	1950	أرشيفية
5	ب. رايف	القدس	2020-7-2	1967	أرشيفية
6	ألونا سينكو	رام الله	2020-6-15	لم يذكر	
7	إيدي جيرالد	سجن ايشل	2020-3-19	لم يذكر	
8	أشرف أبو عمره	قطاع غزة	2020-7-7	لم يذكر	
9	أشرف أبو عمره	قطاع غزة	2020-7-7	لم يذكر	
10	عبد زقوت	قطاع غزة	2020-8-17	لم يذكر	

الصور ذات الطابع الاقتصادي

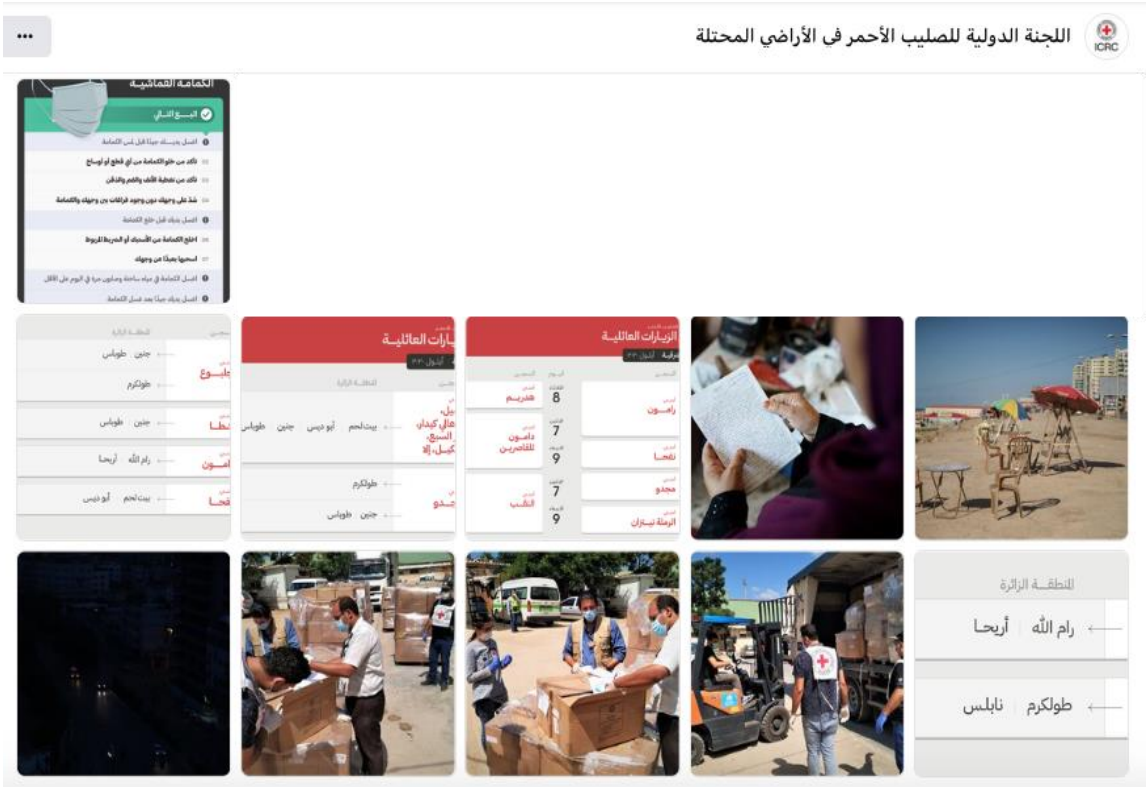
رقم الصورة	المصور	المكان	تاريخ النشر	تاريخ التقاط الصورة	ملاحظات
11	عبد زقوت	قطاع غزة	2020-5-5	2019	
12	محمد نايف	قطاع غزة	2020-5-14	لم يذكر	

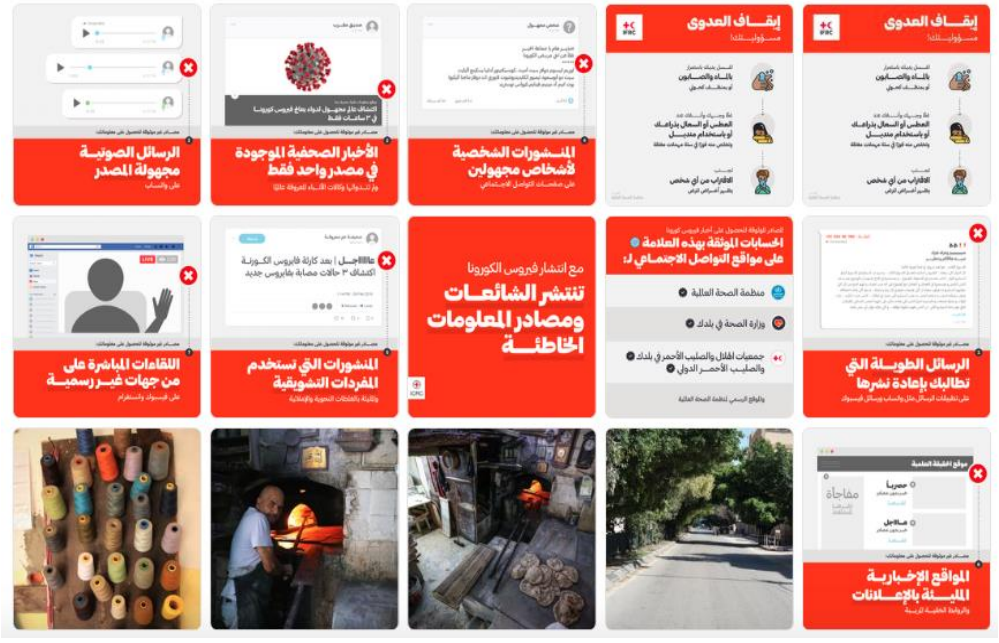
الصور ذات الطابع الاجتماعي

رقم الصورة	المصور	المكان	تاريخ النشر	تاريخ التقاط الصورة	ملاحظات
13	سمر أبو عوف	قطاع غزة	2020-8-18	لم يذكر	
14	محمد نايف	قطاع غزة	2020-3-6	لم يذكر	
15	محمد أبو السبح	غزة	2020-7-16	لم يذكر	

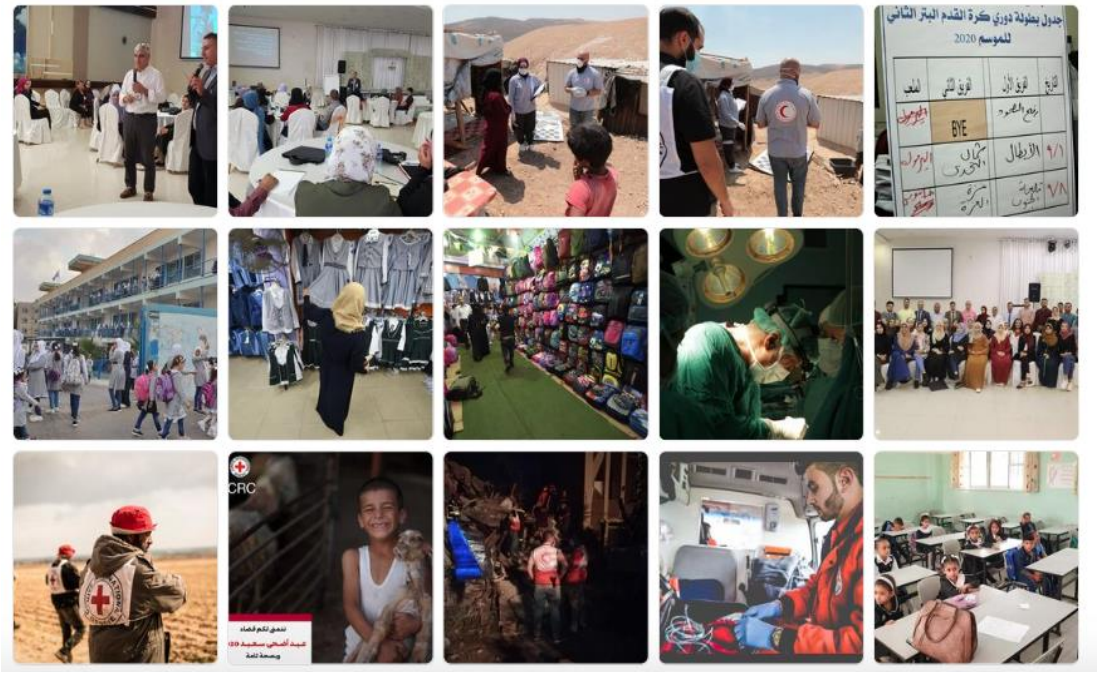
ملحق د

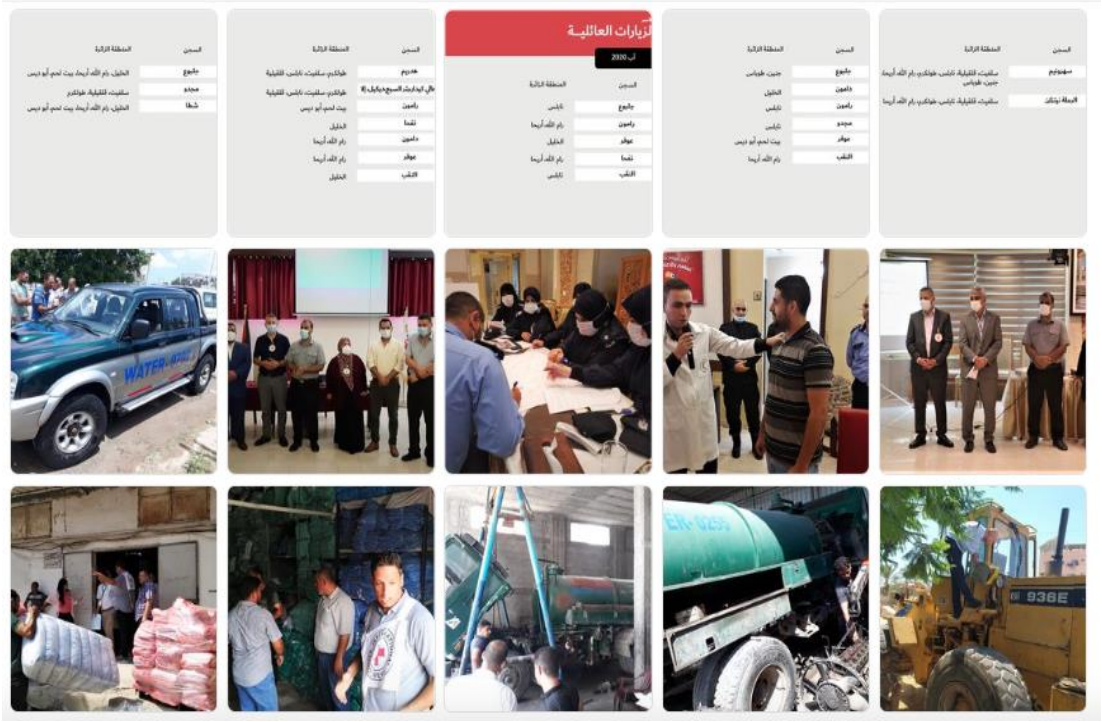
جميع الصور المنشورة خلال الحدود الزمانية لهذة الدراسة (مجتمع الدراسة)

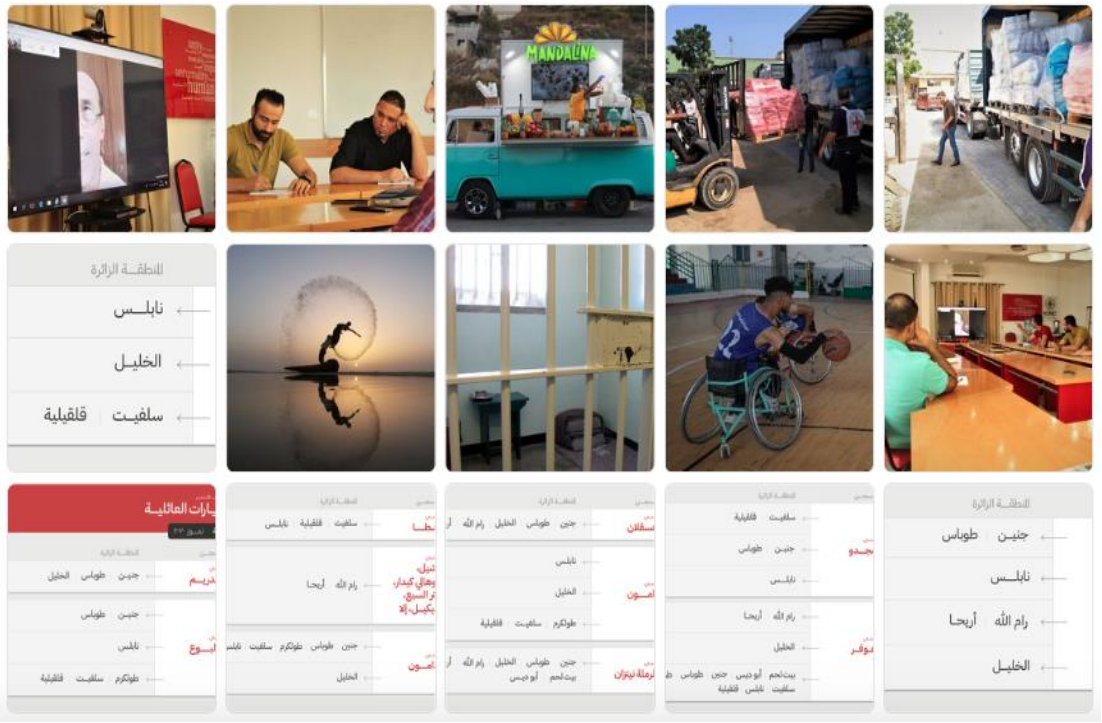




المستشفى الفلسطيني
مستشفى هوج

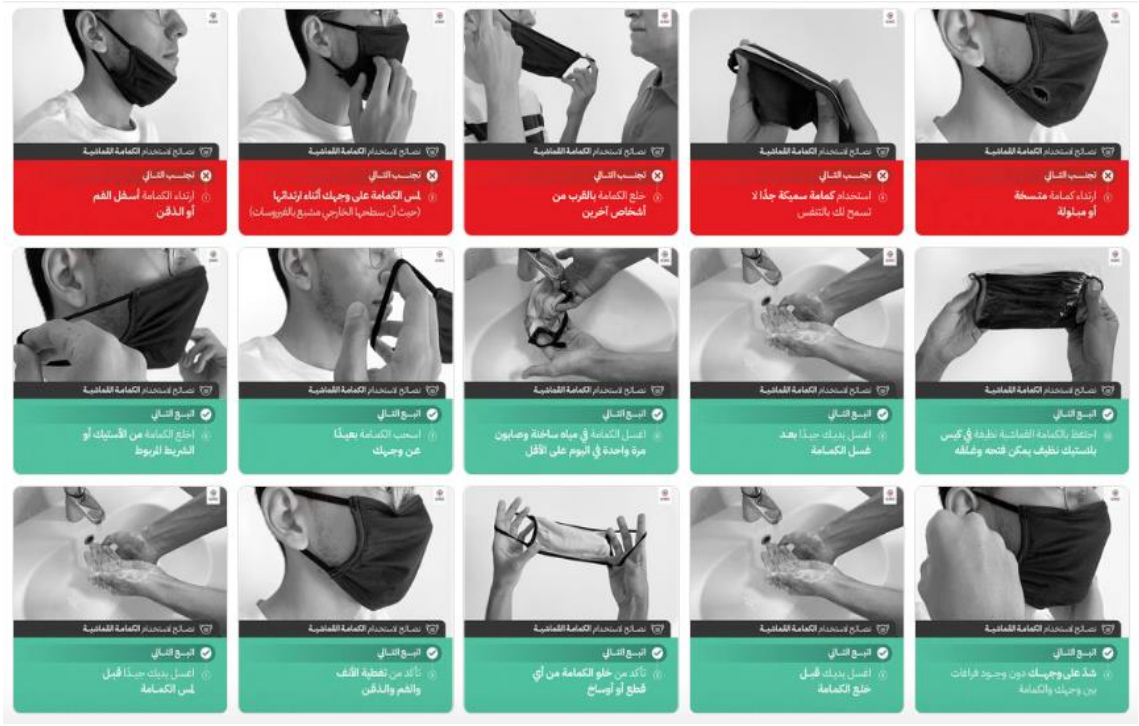

جدول بطولة دوري كرة القدم البتر الثاني
للموسم 2020
BYE
CRC


الزيارات العائلية
2020
WATER
938E


MANDALINA
المنطقة الزائرة
نابلس
الخليل
سلفيت قلقيلية
جنين طوباس
نابلس
رام الله أريحا
الخليل

إذا كنت من مستخدمي
اعرف انها أسطح قد تحتفظ بالفيروس
عليها لساعات طويلة لذا:
الصفة
القنة
أمني

سلفيت، قلقيلية
رام الله، أريحا
طولكرم
نابلس
ملتزمون بالسافات
مستمرون في التواصل
القنة
أمني

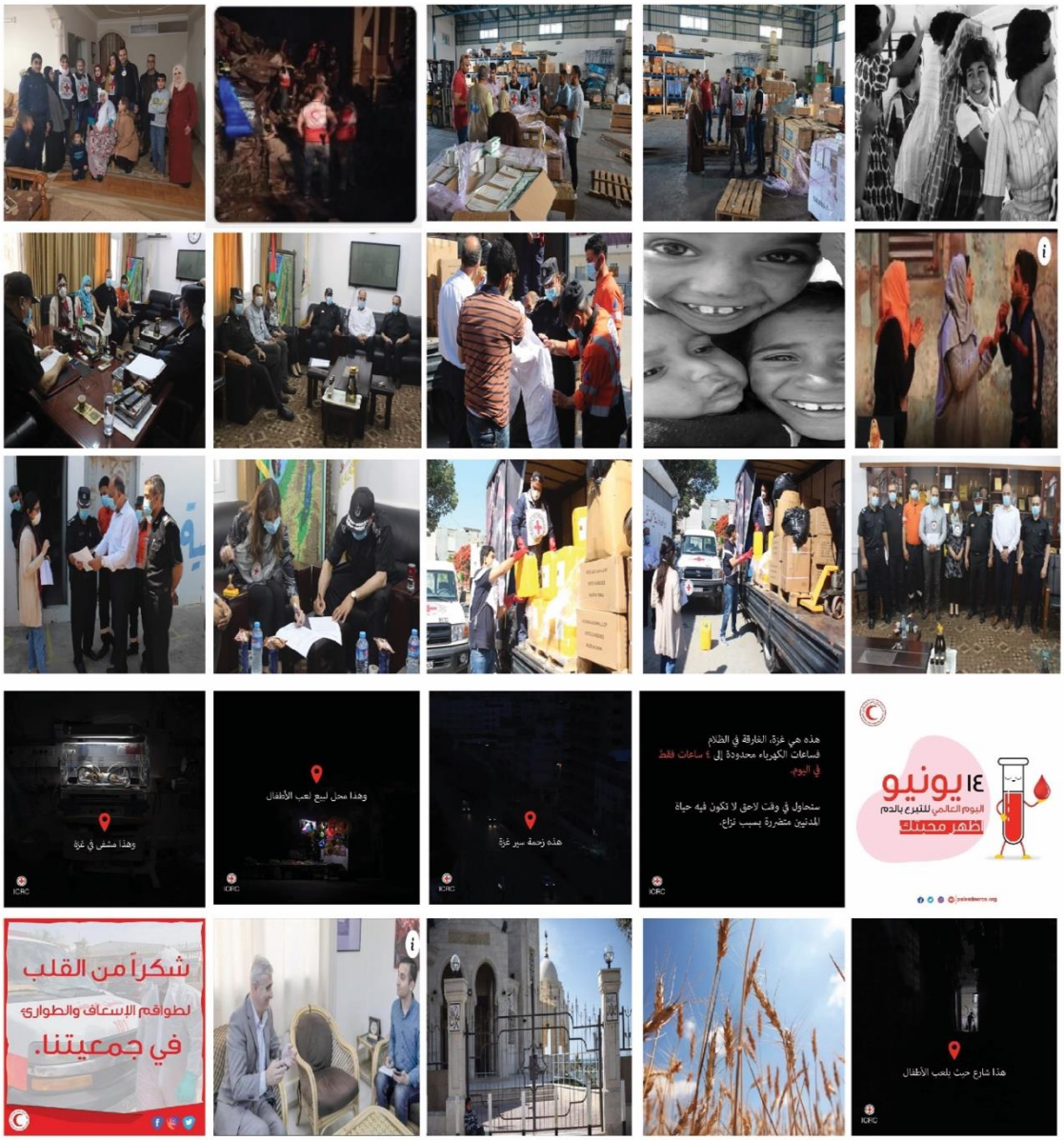

نصائح لاستخدام الكمامة القماشية
تجنب التالي
ارتداء كمامة متسخة أو مبتلولة
استخدام كمامة سميكة جدًا لا تسمح لك بالتنفس
خلع الكمامة بالقرب من أشخاص آخرين
لمس الكمامة على وجهك أثناء ارتدائها (حيث أن سطحها الخارجي مشبع بالفيروسات)
أرتداء الكمامة أسفل الفم أو الذقن
اتبع التالي
احتفظ بالكمامة القماشية نظيفة في كيس بلاستيك نظيف يمكن فتحه وغلقه
اغسل يديك جيدًا بعد غسل الكمامة
اغسل الكمامة في مياه ساخنة وصابون مرة واحدة في اليوم على الأقل
اسحب الكمامة بعيدًا عن وجهك
اخلع الكمامة من الأستيك أو الشريط المربوط
شد على وجهك دون وجود فراغات بين وجهك والكمامة
اغسل يديك قبل خلع الكمامة
تأكد من خلو الكمامة من أي قطع أو أوساخ
تأكد من تغطية الأنف والفم والذقن
اغسل يديك جيدًا قبل لمس الكمامة

تحذير!
الصفحات الرسمية
للصليب الأحمر هي فقط
الموثقة بعلامة صح الزرقاء
لزيارات العائلة :
القدس الشرقية
السجن
الدامون
جلبوع
بدار بئر السبع، عيكل، الا
رامون
نفحا
عسقلان
مجدو
الثقب
الفة
أمني
فقط للنساء أمني
فقط للقاصرين أمني

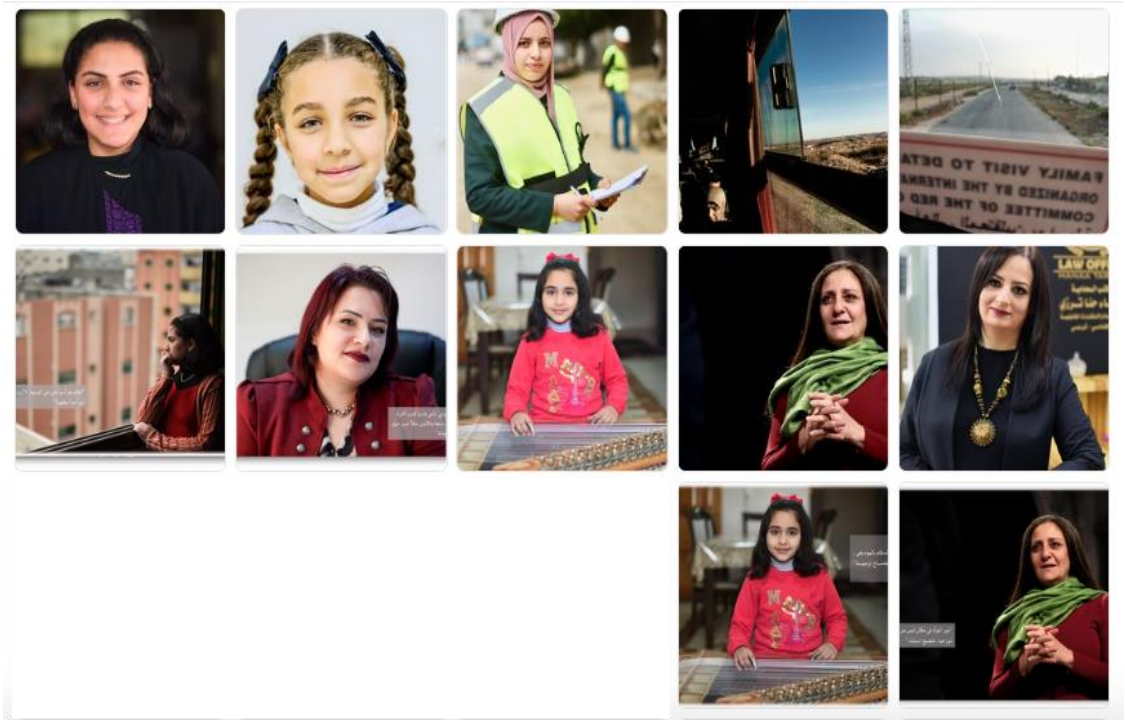
غلطان
الذي صار (فيروس)

التفاعل مع شخص ذي إعاقة سمعية
خلال وباء كورونا
تجنب لمس أنفك أو فمك
حيث أنه لن يتمكن من رؤية الإيماءات
تجنب لمس الشخص
لا تلمسه، ضع نفسك أمامه واجذب انتباهه
حافظ على قاعدة
التباعد الجسدي عند التحدث
نصائح لذوي الإعاقة السمعية
للوقاية من كورونا
عند التواصل مع الآخرين بلغة الإشارة،
حاول ألا تلمس وجهك
إذا كنت تستخدم معينات سمعية
أو القوقعة الصناعية
تذكر أن تغسل يديك جيدًا
قبل وبعد الاستخدام
إذا كنت من مستخدمي
اعرف انها أسطح قد تحتفظ بالفيروس
عليها لساعات طويلة لذا:

رمضان كريم
لنحقق لكم عيد فصح سعيد 2020
للطواقم الطبية والمتطوعين
الذين يواجهون جائحة كورونا


وهذا مشفى في غزة
وهذا محل لبيع لعب الأطفال
هذه زحمة سير غزة
هذه هي غزة. الغارقة في الظلام
فساعات الكهرباء محدودة إلى 4 ساعات فقط
في اليوم.
ستحاول في وقت لاحق لا تكون فيه حياة
المدنيين متضررة بسبب نزاع.
١٤ يونيو
اليوم العالمي للتبرع بالدم
اظهر محبتك
شكراً من القلب
لطواقم الإسعاف والطوارئ
في جمعيتنا.
هذا شارع حيث يلعب الأطفال

انتبه
الحجر الصحي اجراء وقائي
ليحمي أحبابك
من المرض.
ساعد
لا تنشر أي معلومات غير مؤكدة
أو من مصادر غير موثوقة قد
تنشر الخوف والذعر
بين الناس.
إفعل
لا تخجل إذا شعرت بأي أعراض،
إتصل فوراً بالطب الوقائي
وحدثهم عن الأعراض
التي تشعر بها فالإصابة
بالفايروس أمر لا يدعو للخجل.
اعلم
فايروس كورونا لا يعرف
لا لون،ولا شكل،ولادين!
أي شخص ممكن
أن يصاب به.
ساعد
إذا علمت أن أحد أقاربك
أو أصدقائك بالحجر الصحي .
تواصل معه هاتفياً وقدم له
ما يحتاج من دعمٍ ومساندة .
نحن نقوم بالنقاط هواتفنا
حوالي ٦٠ مرة في اليوم
تنظيف هاتفك
بالمناديل المبللة
بالكحول
لقتل الجراثيم
للحد من خطر الإصابة بفيروس
كورونا
إحم نفسك والآخرين من
الإصابة بفيروس كورونا
المستجد
لا تنس تعقيم الأدوات التالية



An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

THE VISUAL COMMUNICATION IN PUBLIC RELATIONS ON SOCIAL NETWORKING SITES: A CASE STUDY OF THE "INTERNATIONAL COMMITTEE OF THE RED CROSS IN THE OCCUPIED TERRITORIES" – PALESTINE- ON FACEBOOK PAGE

By

Abeer Ayed Musa Abushowayb

Supervisors

Dr. Farid Abdel Fattah Abudheir

Dr. Mohammed Jaber

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Contemporary Public Relations, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus - Palestine.

2023

SOCIAL NETWORKING SITES: A CASE STUDY OF THE "INTERNATIONAL COMMITTEE OF THE RED CROSS IN THE OCCUPIED TERRITORIES" –PALESTINE- ON FACEBOOK PAGE

By
Abeer Ayed Musa Abushowayb
Supervisors
Dr. Farid Abdel Fattah Abudheir
Dr. Mohammed Jaber

Abstract

This study aims at examining the utilizing visual communication, in digital public relations on the "International Committee of the Red Cross in the Occupied Territories" - Palestine - Facebook page during the Covid -19 pandemic, between (5-3-2020) and (5-9-2020). The study relied on a descriptive approach to analyze the visual content by using the semiotic analysis of digital images based on Framing Theory, Compatibility and Cognitive Dissonance Theory, Two-Stage Information Flow Theory, and Prioritization Theory (Agenda Setting). The study sought to answer the following question: How does the International Committee of the Red Cross operating in occupied Palestine employ visual persuasion techniques to enhance its mental image as a humanitarian organization through digital images in its Facebook page during the COVID-19 epidemic?

(15) photographs were analysed after unanimous selection by (3) or more photographers out of (5) photographers. The study findings were (15) out of (170) photographs published during the study period were selected. The small number of photographs unanimously gathered by photographers reflects a weakness in the image selection mechanism posted on the ICRC Facebook page, a weakness in persuasion and influence, and a weakness in the enhancement of the mental image. In terms of type, they enhance the mental image, albeit not at the required level, given that the likelihood of exposure to qualitative images with impact was limited due to their low level. Moreover, there are no specific rules in the selection of images, except for the aspect that reflects the nature and principles of the work of the (ICRC). The color, lighting, image angle and depth of the field clearly impacted the delivery of the (ICRC) message in some of the images analysed in the study. The majority of the images analysed also reflected the humanitarian aspect, reflecting the nature of the work of the (ICRC). The

researcher found that the images analysed achieved many goals and reflected important aspects of the Palestinian reality, particularly in the health, humanitarian, economic and social aspects of the COVID-19 epidemic.

Keywords: Visual communication, Digital Public Relations, Photographs, International Committee of the Red Cross (ICRC), Facebook