# جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث

**أطروحة دكتوراه**

**مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في التربية الفنية .**


**من قبل**

فاطمة لطيف عبد الله الخفاجي

**بإشراف**

أ. م. د. محمد عبد الرضا أبو خضير  أ. د. علي شناوة وادي


**١٤٢٧ هـ**  **٢٠٠٦ م**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# ﴿ وَكَانَ الإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً ﴾

صدق الله العظيم

**سورة الكهف الآية ( ٥٤ )**

# الإهداء

في لحظاتي أجمعها ....

ترتد جبهتي خجلاً من فيض عطاءك ....

بحثاً عن معنى يمكن أن توصف به ....

معنىً - كمثلك - يتسع بمدياته ليشح أمامه فيض الكلمات ....

وليبدد بضوئه حلكة الظلمات ....

فإليك ... يا من أنبت جذور هواه في روحي ... لا يقتلعها إلا الموت ....

إليك أهدي ... أيها المقدس ... حلمي المتواصل ....

كل ما أُنجزت وما أُنجز .....

عسى أن أبقى شيئاً في حياتك ....

تاجي ، زوجي ... أحمد ... امتناناً وعرفاناً بالجميل ....

إلى الذي سقم قلبي بحبه ابني ( محمد ) ... حناناً واعتذاراً ....

إلى قرة عينيّ ، صديقيّ ( أمي وأبي ) ، بهجة الروح ( أخواتي ) ، زينة الحياة ( أخواني )

فاطمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# إقرار المشرفين

**نشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة ( جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ) لطالبة الدكتوراه ( فاطمة لطيف عبد الله الخفاجي ) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية الفنية .**

| | |
|---|---|
| **التوقيع:** | **التوقيع:** |
| **الاسم : د. محمد أبو خضير** | **الاسم : د. علي شناوة وادي** |
| **الدرجة العلمية : أستاذ مساعد** | **الدرجة العلمية : أستاذ** |
| **التاريخ: / / ٢٠٠٦** | **التاريخ: / / ٢٠٠٦** |

**بناءً على التوصيات المتوافرة نرشح هذه الأطروحة للمناقشة .**

**التوقيع:**

**الاسم: د. عارف وحيد إبراهيم**

**رئيس قسم التربية الفنية**

**الدرجة العلمية: أستاذ**

**التاريخ : / / ٢٠٠٦**

# شكر وتقدير

بعد حمد الله وشكره على هباته وعطاياه ، وبعد الصلاة على أشرف خلق الله محمد صلى الله عليه وعلى آل بيته وسلم أجمعين ، لا يسع الباحثة بعد إكمال هذا الجهد العلمي المتواضع إلا أن تتقدم بوافر الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذين المشرفين على الرسالة ، الدكتور علي شناوة وادي ، والدكتور محمد أبو خضير ، على ما بذلوه من جهد كبير وتابعة علمية لمجريات البحث ، وعلى ما قدماه من ملاحظات سديدة وتعاون أبوي مع الباحثة ، لهم منها كل الامتنان ، وجزاهم الله خير الجزاء .

كما تتقدم الباحثة بوافر الشكر و التقدير إلى عمادة كلية الفنون الجميلة - بابل ، ورئاسة قسم التربية التشكيلية وإلى جميع أساتذة القسم اللذين اشرفوا على دراستها في المرحلة التحضيرية وأخص منهم بالذكر الأستاذ الجليل والدكتور . عبد السادة عبد الصاحب فنجان ( رحمة الله ) ، وأعضاء لجنة السمنار دون استثناء ، ولا يفوت الباحثة بأن تتقدم بالشكر إلى اللجنة الخماسية التي أقررت عنوان البحث وأسهمت في إنضاج خطته ، وإلى الزملاء والزميلات في مكتبة الكلية لما أبدوه من تعاون مع الباحثة . كما تشكر الباحثة الزميلات التدريسيات ، غسق حسن مسلم الكعبي ، وسلوى محسن حميد ، على ما قدمتاه من مساعدة وتعاطف لا ينسى ، أخيراً تتقدم الباحثة بكل الحب والشكر والامتنان إلى العائلة الحبيبة ( أمي وأبي ) و ( أخواني وأخواتي ) ، وأقبل أيديهم التي لم تكف عن الدعاء لي بالتوفيق ليل نهار . متمنية لهم كل الصحة والتوفيق والهناء ، لهم مني كل المودة وعسى أن أفرح قلوبهم الخافقة حباً لي .

**الباحثة**

# the dialectic of receipt in the Modern European Panting

***A Dissertation***

***Submitted to the Council of the College of Fine Arts, University***

***of Babylon as Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of***

***Ph. D. Philosophy in Fine Arts***

**BY**


## Fatima Lateef Abdul Allah


**Supervised by:**

## Prof. Dr. Ali Shnawa Wadi

## Assist. Prof. Mohammed Abu Khudayer

**٢٠٠٦ A.D.** **١٤٢٧ H.**

# إقرار لجنة المناقشة

**نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة (** جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث **) للطالبة (** فاطمة لطيف عبد الله **الخفاجي ) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية الفنية وبدرجة ( امتياز ) .**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. د. حسن مجيد العبيدي**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عضواً**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. م. د. وسام مرقس**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عضواً**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. م. د. كاظم نوير كاظم**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عضواً**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. م. د. علي مهدي ماجد**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عضواً**

**التوقيع :**
**الاسم : أ.م.د. محمد عبد الرضا أبو خضير**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عضواً ومشرفاً**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. د. علي شناوة وادي**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عضواً ومشرفاً**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. د. مكي عمران راجي**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**

**التوقيع :**
**الاسم : أ. د. عباس جاسم الربيعي**
**التاريخ : / / ٢٠٠٦**
**عميد كلية الفنون الجميلة**

# ABSTRACT

The current research deals with the receipt dialectic in the Modern European Panting, which is studied the essence of receipt action as self-activity in the intellectual, aesthetical and psychological structure for recipient. This thing pushes the research to study the working mechanism in the Modern European Panting in its varieties and specified the levels of this action from contemporary critical view according to the dialectic dualism between (text / recipient) which has strong relation with art as intellectual-aesthetical tool.

The research contains five chapters; the first one includes the research problem, its importance and the need for it.

The research problem limited in getting the root of receipt dialectic in the Modern European Panting by working the idiomatic system to the receipt theory from (text) level as intellectual, semantic and aesthetical discourse in the literature field to (text) level as optical-pictorial discourse as intellectual, semantic and aesthetical system and on the level of receipt and reception dialectic.

The aims of the research are:

١. The conceptual, intellectual and aesthetical frames for receipt.
٢. The receipt dialectic in the Modern European Panting.

While the research limitations restricted on the study of receipt theory (intellectually, aesthetically and artistically) and its applications through sample (paintings) for the Modern European Panting represented by (impressionism, expressionism, cubism, surrealism, and abstractionism) for the period (١٨٧٠ - ١٩٥٠) that available in the Arabic and English art literature.

The second chapter contains the theoretical framework of the research. It includes three sections. The first one deals with the concept of receipt theory and investigates through it the opinion and thoughts of its theorist and specified the most important effects that affected on it. While the second section studies the receipt action (psychological/artistic) study by study the receipt theory predictions and its work within the subject of artistical tasting, artistical creative theory and learning theory. The third section investigates the roots of intellectual and aesthetical for receipt action started from Greek philosophy until the modern and contemporary philosophical thoughts.

While the third chapter contains two sections, the first one deals with the relationship between (text/recipient) dualism in the contemporary critical studies which are represented by (structuralism, semantics, phenomenology, deconstruction, interpretative and pragmatics). While the second section investigates the working mechanism of receipt action in the Modern European Panting, and the chapter ended with discussion to the pointers to get benefit from it.

The fourth chapter deals with the research procedures which include society, samples, tool and methodological of the research and then analyzing the samples which are (١٤) sample.

The fifth chapter includes the results, conclusions, recommendations and suggestions. The most important results are the following:

١. Because of the flexibility of receipt action and its full freedom from any frame specified for it, it is varied and parallel to the different directions

for the Modern European Panting and its philosophical and stylistic changes.

٢. The perception, imagination forces and emotions regard as essential thing in all receipt actions, since it regards as means and intellectual source that assist the mind and intuition forces with materialistic concepts for textual structures to work all special mechanisms in reception of (text) according to dialectic relation within open textual space in all situations.

٣. The receipt dialectic works between (text / recipient) in the Modern European Panting according to two mechanisms:

   a. The text sneaking to the recipient concepts over different levels to treat with it free self-action that the textual structures be closer to the whole concept and absolute idea for it that formed in the recipient mind in order to separate the meaning.
   b. Projection of self-recipient on the text to produce (subjective/ objective) meaning across chain form possible interpretations that the text activate it.

While the most important conclusions are:

١. The receipt action is subjective-objective action based on the dialectic basics within intellectual space that includes (text and recipient) to compete upon any another predicament (the intention of creator, the text historicity …etc) to limited according to (text) style and the intellectual system for the recipient only.

٢. Every receipt action is unique personal activity, so there is no certainty in identical receipt action in mechanism working on (text) and hunting the meaning because there are intellectual differences between one receipt and another and between the receipt and himself across multi reading

from one side. Every text has distinct specialty within the artistical direction and movement that belong to it from other side, and this means in necessity firmness the (text) in front of impressionist change and recipient reading in each time.

٣. The modern (text) pay an exceptional interest for the (meaning) that necessitate on the recipient the drilling necessity in the (text) excavation and its structure relations to find it across inspiring signs which has aesthetical properties (eccentric, experimental) recall unique vision in its dimensions (aesthetical / intellectual) to discover the meaning (living / absent).

# ملخص البحث


عني البحث الحالي بتقصي جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، فدرس ماهية فعل التلقي بوصفه نشاطا ذاتياً ، فاعلاً في البنية الفكرية والجمالية والنفسية للمتلقي . الأمر الذي دفع البحث بالضرورة إلى الخوض في آلية اشتغاله في اتجاهات الرسم الأوربي الحديث على تنوعها ، وتحديد مستويات هذا الفعل من منظور نقدي معاصر ووفقاً لثنائية جدلية بين ( نص / متلقي ) ، ذات الصلة الوشيجة بمادة الفن بوصفه أداة معرفية جمالية .

احتوى البحث على خمسة فصول ، تضمن الفصل الأول ، مشكلة البحث ، أهميته ، والحاجة إليه ، حدوده ، وتعريف مصطلحاته .

إذ تحددت المشكلة بمحاولة الوصول إلى الجذر التأسيسي لجدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث . عبر تشغيل المنظومة الاصطلاحية لنظرية التلقي – وتوظيف محمولاتها – من مستوى ( النص ) كخطاب جمالي ودلالي ومعرفي في مجال الأدب إلى مستوى ( النص ) كخطاب بصري تصويري بوصفه منظومة جمالية ودلالية ومعرفية أيضاً ، وعلى مستوى جدلية الاستقبال والتلقي .

فيما هدف البحث إلى تعرّف :

١. الأطر المفاهيمية والجمالية والمعرفية للتلقي .
٢. جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث .

أما حدود البحث فقد اقتصرت على دراسة نظرية التلقي ( معرفياً ، جمالياً ، فنياً ) ، وتطبيقاتها من خلال نماذج ( لوحات ) للرسم الأوربي الحديث متمثلة ( بالانطباعية ، التعبيرية ، الوحوشية ، التكعيبية ، السريالية ، التجريدية ) ، وللمدة من ( ١٨٧٠ – ١٩٥٠ ) والمتوفرة ضمن أدبيات الفن العربية منها والأجنبية .

تضمن الفصل الثاني الإطار النظري للبحث إذ أحتوى على مباحث ثلاثة ، تناول الأول منها نظرية التلقي مفاهيمياً تم التقصي من خلاله عن طروحات وآراء منظريها كل على حده مع تحديد أهم المؤثرات والإرهاصات التي أثرت فيها ، فيما تناول المبحث الثاني دراسة فعل التلقي دراسة ( نفسية وفنية ) عبر دراسة محمولات نظرية التلقي واشتغالاتها ضمن موضوعة التذوق الفني ، نظريات الإبداع الفني ، نظريات التعلم ، أما المبحث الثالث فقد تقصى الجذور المعرفية والجمالية لفعل التلقي بدءاً بالفلسفة الإغريقية صعوداً إلى الطروحات الفلسفية الحديثة والمعاصرة .

فيما احتوى الفصل الثالث مبحثين ، تناول المبحث الأول العلاقة الجدلية بين ثنائية ( النص / المتلقي ) في الاتجاهات النقدية المعاصرة والتي تمثلت بـ( البنيوية والسيميائية ، الظاهراتية ، التفكيكية ، التأويلية ، التداولية ) . أما المبحث الثاني ، فقد تقصى آلية اشتغال فعل التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، وختاماً للفصل احتوى على مناقشة أهم ما توصل إليه البحث من مؤشرات بغية الإفادة منها عند تحليل عينة البحث .

خصص الفصل الرابع لإجراءات البحث والتي تضمنت مجتمع ، عينة ، أداة ، منهج البحث ، ومن ثم تحليل العينات التي بلغت ( ١٢ ) عينة .

أما الفصل الخامس فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته فضلاً عن التوصيات والمقترحات . ومن أبرز النتائج التي تم التوصل إليها هي :

١. نظراً لمرونة فعل التلقي ، وتحرره التام من أي إطار محدد له جاء متنوعاً – على تباين مستوياته – وموازياً لمختلف اتجاهات فن الرسم الأوربي الحديث وتحولاته الفلسفية والأسلوبية .
٢. يعد الإدراك الحسي وقوى المخيلة والوجدان لبنة أساس في كل أفعال التلقي ، إذ يعد واسطة ورافداً معرفياً يمد قوى العقل والحدس بالتصورات المادية للبنى النصية لتشغل كل قوة آلياتها الخاصة في تلقيها للنص ووفقاً لعلاقة ذات طابع جدلي ضمن فضاء نصي مفتوح بكل الأحوال .
٣. تشتغل جدلية التلقي بين ( النص / المتلقي ) في الرسم الأوربي الحديث وفقاً لآليتين اثنتين :
أ. تسلل ( النص ) إلى مدركات المتلقي على تباين مستوياتها ليتعامل معه تعاملاً ذاتياً حراً تتقارب فيه البنى النصية مع التصور الكلي والفكرة المطلقة لها والمتكونة في ذهن المتلقي والتي منها يفرز المعنى .
ب. إسقاط ذات المتلقي على النص لينتج معنى ( ذاتي / موضوعي ) عبر سلسلة تأويلات ممكنة يتنشط ( النص ) في تفعيلها .

أما أهم الاستنتاجات التي افرزها البحث فهي :

١. إنّ فعل التلقي فعلاً ذاتياً موضوعياً قائماً على أساس جدلي ضمن فضاء معرفي يشمل ( النص + المتلقي ) فحسب ليتسامى بذلك عن أية مقولة أخرى ( قصدية المبدع ، تاريخية النص ، .... الخ ) ، وليتحدد وفقاً لسياق ( النص ) والمنظومة المعرفية للمتلقي فقط .
٢. كل فعل تلقي هو نشاط ذاتي متفرد وعليه لا يمكن الجزم بأفعال تلقي متطابقة في آلية اشتغالها على ( النص ) واقتناصها للمعنى نظراً لتواجد فروقات معرفية بين متلقي وآخر وبين المتلقي نفسه عبر تعدد القراءات من جهة وامتلاك كل نص خصوصية مميزة له ضمن الحركة أو الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه من جهة أخرى ، وهذا يعني بالضرورة ثبوت ( النص ) أمام تغير انطباعات وقراءات المتلقي له في كل مرة .
٣. أولى ( النص ) الحديث اهتماماً استثنائياً بـ ( المعنى ) الأمر الذي حتم على المتلقي ضرورة التنقيب في حفريات ( النص ) وتشيداته وعلاقاته البنائية للعثور عليه عبر دلالات موحية

ذات خصائص جمالية ( غرائبية ، تجريبية ) تستدعي فرادة الرؤيا في بعديها ( الجمالي / المعرفي ) للكشف عن المعنى ( المعاش / الغائب ) .

# المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| ملخص البحث | أ |
| **الفصل الأول** | ١ – ١٠ |
| مشكلة البحث أهميته والحاجة إليه | ١ |
| هدفا البحث | ٧ |
| حدود البحث | ٧ |
| مصطلحات البحث | ٧ |
| **الفصل الثاني : الإطار النظري** | ١١ – ١٥٩ |
| المبحث الأول : نظرية التلقي مفاهيمياً . | ١١ |
| المبحث الثاني : نظرية التلقي وعلم النفس | ٥٨ |
| أ. نظرية التلقي والتذوق الفني | ٥٨ |
| ب. نظرية التلقي والإبداع الفني | ٧١ |
| ج. نظرية التلقي ونظريات التعلم | ٧٩ |
| المبحث الثالث : نظرية التلقي معرفياً وجمالياً | ٩٠ |
| أ. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الإغريقي | ٩٠ |
| ب. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الإسلامي | ١٠٤ |
| ج. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الحديث والمعاصر | ١١٣ |
| **الفصل الثالث : الإطار النظري ومؤشراته ، الدراسة السابقة ومناقشتها** | ١٥٦-٢٤٦ |
| المبحث الأول : ثنائية ( النص - المتلقي ) في الاتجاهات النقدية المعاصرة | ١٦٠ |
| أ. البنيوية والسيمائية . | ١٦١ |
| ب. الظاهراتية . | ١٧١ |
| ج. التفكيكية . | ١٧٤ |
| د. التأويلية . | ١٨٠ |
| هـ. التداولية . | ١٨٦ |
| المبحث الثاني : التلقي في الرسم الأوربي الحديث بين ثنائية التشكيل والمعنى. | ١٨٩ |
| أ. الانطباعية والتلقي الحدسي المباشر . | ١٩٠ |
| ب. التعبيرية والوحوشية والتلقي الوجداني المتخيل . | ١٩٧ |
| **الموضوع** | **الصفحة** |
| ج. التكعيبية والتلقي العقلي . | ٢٠٦ |
| د. السريالية والتلقي الحدسي اللاواعي . | ٢١٤ |
| هـ. التجريدية والتلقي العقلي الخالص . | ٢٢١ |
| مناقشة الإطار النظري ومؤشراته | ٢٣٠ |
| الدراسات السابقة ومناقشتها | ٢٤٤ |
| **الفصل الرابع : إجراءات البحث** | ٢٤٧-٣٢٩ |
| مجتمع البحث | ٢٤٧ |
| عينة البحث | ٢٤٧ |
| أداة البحث | ٢٤٨ |

| | |
|---|---|
| منهج البحث | ٢٤٨ |
| عينة البحث | ٢٥١ |
| **الفصل الخامس** | ٣٢٩-٣٤٠ |
| النتائج . | ٣٢٩ |
| الاستنتاجات . | ٣٣٧ |
| التوصيات . | ٣٣٩ |
| المقترحات . | ٣٤٠ |

| | |
|---|---|
| المصادر والمراجع . | ٣٤١ |
| الملاحق . | ٣٥٥ |
| مخلص البحث باللغة الانكليزية | A - C |

# فهرست الأشكال


| ت | الشكل | الموضوع | الصفحة |
|---|---|---|---|
| ١ | فن بدائي | شكل رمزي ذو بعد عقائدي | ٣٥٧ |
| ٢ | فن بدائي | مشهد صيد | ٣٥٧ |
| ٣ | فن بدائي | أشكال حيوانية | ٣٥٨ |
| ٤ | فن رافديني | أشكال رمزية مجردة نسبياً | ٣٥٨ |
| ٥ | فن رافديني | أشكال رمزية مجردة كلياً | ٣٥٩ |
| ٦ | فن وادي النيل | أشكال منظورة من أكثر من زاوية نظر | ٣٥٩ |
| ٧ | فن إغريقي | أشكال مثالية مع هدوء التعبير | ٣٦٠ |
| ٨ | فن إسلامي | وحدات زخرفية نباتية | ٣٦٠ |
| ٩ | فن إسلامي | وحدات زخرفية هندسية | ٣٦١ |


# فهرست الأشكال


| ت | اسم اللوحة | اسم الفنان | الصفحة |
|---|---|---|---|
| ١٠ | لاعبو ورق | سيزان | ٣٦١ |
| ١١ | تكوين بالأحمر والأزرق | موندريان | ٣٦٢ |
| ١٢ | المرأة الباكية | بيكاسو | ٣٦٢ |
| ١٣ | غداء على العشب | مانيه | ٣٦٣ |
| ١٤ | عصر يوم الأحد في غرانجات | سوراه | ٣٦٣ |
| ١٥ | وجبة فطور كبيرة | ليجيه | ٣٦٤ |

# الفصل الأول

- **مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه .**
- **هدفا البحث .**
- **حدود البحث .**
- **مصطلحات البحث .**

# الفصل الأول

## مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

لم يستغنِ الفكر الإنساني منذ أطواره التاريخية الأولى مروراً بالحضارات الرافدينية والفرعونية والإغريقية وما تلاها عن الفن على تباين أشكاله ، إذ شكل قناةً معرفية توصلت من خلالها الذات إلى تشكيل لغة حوارية واستجابة ذاتية موضوعية مع مختلف القوى المؤثرة والمتحكمة فيها ، مما أخضعها بالضرورة لعلاقة جدلية مع مختلف التيارات الفكرية منها والميثولوجيا وبشكلها التعاقبي المستمر وصولاً إلى توازن معرفي نسبي أحياناً ، كان للفن دوراً بارزاً فيه ، لذا بدا على مساره الطويل كضرورة ماسة بوصفه عملاً مرتبطاً بالذات الإنسانية من جانب ، وبعده تعبيراً ( مادياً / معرفياً ) عن علاقة هذه الذات بالكون نفسه من جانب آخر [١] .

لقد أفصح التلازم المستمر والمتتابع لتطور النمو ( المعرفي ⇔ الجمالي ) لدى الإنسان عن استحالة فصل مادة الفن عن نظرية المعرفة لديه ، إذ ليس أدل من ذلك إضفاء الذات على الموضوع طابعاً ومعناً ذاتياً مستمداً من رغباتها وميولها واتجاهاتها من جهة ، ومن محصلة تصوراتها المعرفية ( الحسية ، الذهنية ، الحدسية ، الوجدانية ، ... الخ ) من جهة أخرى . وهو ما يفصح بشكل جلي عن قوى التواشج القائمة بين الفن - وما يعنينا هنا فن الرسم - والمنظومة الفكرية والمعرفية لمتلقيه . فـ( الإنسان / الفنان ) البدائي كان يصب خزينه المعرفي بالقوى الغيبية منها والمرئية في قوالب فنية ( أشكال ، خطوط ، ألوان أحياناً ) قائمة أساساً على مدى فاعلية هذه القوى من جانب وخبرته الذاتية وحدسه الآني بها من جانب آخر سواء أكانت هذه القوالب ذات طابعٍ شكلي رمزي ذو بعدٍ عقائدي يستهدف استحضار ( المغيب / المعاش ) والتحاور معه بغية استرضاءه ونيل هباته [٢] ، شكل ( ١ ) ، أم كانت ذات طابع محاكاتي يقوم على ترديد مشاهد الحياة ومظاهر الطبيعة للاحتفاظ بديمومتها والسيطرة عليها ، شكل ( ٢ ) .

والبدائي كان يرنو في كل الأحوال التوصل إلى حالة مثالية تجمع بين وحدتي الحس والفكر معاً ، لذا لم تكن رسوماته لترضي محدودية الحواس ونسبيتها ، إذ غُيّبت فيها العلاقات الحسية في الغالب خصوصاً مفهومي ( الزمان / المكان ) بغية التفعيل من قيمة التعبير والتأثير عبر كل عنصر من عناصر الموضوع ، فمثلاً كان يرسم الأشكال معومة تسبح في فضاءٍ مفتوح دون أرضية تستند عليها ، شكل ( ٣ ) ، أو أن يجمع بين الجانبين الأمامي والخلفي معاً متخلياً عن التفاصيل الأخرى لصالح التعبير الذاتي والفكرة المرجوة [٣]. في التكيّف والتعايش مع المحيط من خلال الفن وقد استلزم ذلك قدرة توليفية تجمع

---

[١] ينظر : إسماعيل عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم للطباعة والنشر ، ط ( ١ ) ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٥ .
[٢] ينظر : ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية ، ط ( ٢ ) ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٨ .
[١] ينظر : ريد ، هربرت : مصدر سابق ، ص ٨٤ .

بين وحدتي الحس والحدس لتخترق مادية الأشياء والموجودات سواءً كان ذلك في إنتاج النماذج الفنية أم في تلقيها لأنه لا يمكن بأي شكل من الأشكال إغفال ذلك البعد الاجتماعي في هذه الرسوم ، وبالمضي قدماً أخذ فنان العصر الحجري الحديث بتوظيف أكثر الأشكال ذاتية والمستمدة أصلاً من العالم الخارجي ، إذ عدها ضرورة سحرية ذات أثر ملحوظ على حياته ، فحول تلك الأشكال إلى علامات رمزية واصطلاحية تدل على الموضوع دون أن ترده ، وبذا أرتقت فكرة الفن بمحاولة بلوغ فكرة جوهر الأشياء دون مظاهرها الحسية [٤] ، منطلقاً بذلك من قدرة معرفية حسية عقلية وجدانية لا تخلو من نزعة التخيل .

أما فن حضارة وادي الرافدين فقد اتسمت الأشكال فيه بطابع تجريدي متنوع تماشياً مع طبيعة التفكير المجرد للعقلية الرافدينية في بحثها عن المطلق عبر جدل يدور في حلبة ( الخلود / الزوال ) . لذا تسامت الأشكال عن الارتباط بما هو حسي فاتخذت طابعاً تجريدياً ( كلياً أو نسبياً ) [٥] ، الشكلين ( ٤ و ٥ ) تحمل في ثناياها قيماً ( جمالية / روحية ) جوهرية كامنة قابعة خلف تمظهرات الشكل ، وعليه ، انطلق الفنان الرافديني من معرفة عقلية حدسية مجردة عبر جدل الذات مع الموضوع وبحثها عن فكرة الخلود .

لقد كان فن وادي النيل فن الاسلوب والدلالة أكثر من أن يكون فناً واقعياً ، إذ جسدت الأشكال فيه دون أن توحي بعواطفٍ أو انفعالاتٍ معينه ، لكنها مع ذلك ظلت معبرة عن اللاتناهي والخلود [٦] . فصوّرت الأجساد منظورة من الأمام والرأس من الجانب في محاولة للإمساك بالجانب المادي والروحي معاً ، شكل ( ٦ ) . وتطور الأمر فيما بعد ليفصح عن رغبة في ممارسة التجريد عبر ابتداع رموز واقعية تُسقط عليها الذات لغتها ، وهي الكتابة ( الهيروغليفية ) ومنها انطلاقاً إلى أشكال تجريدية خالصة ذات طابع تزييني ، لذا فقد أُنتج الفن المصري من معرفة عقلية وحدسية صارمة ذات طابع متخيل أحياناً .

انطلاقاً من الإيمان بقيمة الإنسان في حد ذاته قدّم الإغريق فناً ذا قيم مثالية جمالية عليا كالرشاقة والتناسب والاتزان وهدوء التعبير ، والتي تُشكل بمجموعها مفهوم ( الوحدة في التنوع ) الذي يضم أو يدلل على مجموعة من المبادئ الجمالية التي يقوم عليها الفن عند الإغريق [٧] والذي جُسّد انطلاقاً من معرفة عقلية مثالية ذات حسّ وجداني متقدم ، شكل ( ٧ ) .

أما الفن الإسلامي فقد أتت نتاجاته انعكاساً لتعامل الذات روحياً مع موضوعها وبالاستناد إلى معرفة عقلية حدسية ترنو إلى الوصول للحقيقة المجردة للموجودات ، ابتداءً بالنظر في المقدمات الحسية لها وصولاً إلى الجوهر والمكنون وبالاستعانة بقوتي العقل والحدس معاً [٨] ، الشكلين ( ٨ و ٩ ) . لذا

---

[٢] ينظر : هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ . ج ( ١ ) ، ت : فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ( ١ ) ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٢٣ .

[٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٦٤ .

[٤] ينظر : كامل ، ماهر : الجمال والفن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ٨١ .

[١] ينظر : حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ( ١ ) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب. ت ، ص ١٥٨ .

[٢] ينظر : الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥ .

جاء الفن الإسلامي نتاجاً لرؤية حدسية للعقل ممتزجة بإحساسات وجدانية متخيلة تتجاوز حسية الوجود وماديته وكل ما هو آني لحظي زائل ، في حين أتى الفن الكلاسيكي نتاجاً لفاعلية وقدرة المدركات الحسية في تصويرها للمشاهد بتفاصيلها الدقيقة مع إعطائها التمثيل الأمثل عبر الالتزام بالنسب الدقيقة وإتباع قواعد المنظور ، لذا فقد عُدّ هذا الفن نتاجاً لمعرفة حسية لا تخلو من نزعة عقلية متقدمة .

وما أن حلّ القرن العشرون بتحولاته المضطردة في مجالات واسعة ضمت العلم والفن والأدب حتى أعيد النظر في بناء وصياغة الطروحات الفلسفية والفكرية والجمالية والثوابت الموضوعية المتعارف عليها ، مما أدى بالتالي إلى استبدال النظرة التقليدية للفن بفكرة جوهرية حداثوية مفادها إن فن القرن العشرين هو فن الضرورة ، يشمل ويضم عوالم الإنسان الداخلية والخارجية معاً . يهدف من بين ما يهدف إليه ، إحداث تغييرات كمية ونوعية في طبيعة الذوق العام للمتلقي من خلال توسيع أفقه القراءاتي للطروحات الجمالية المستحدثة والتي تؤدي بالضرورة إلى تفعيل دوره في إعادة تجسيد فكرة ( النص ) ومعناه ، إذ مهما كان ( النص ) غرائبياً ومستقلاً في الطرح فهو لا يعدو إلا أن يكون نتاجاً لتراكمٍ ( خبري / معرفي ) ذي جذور مفاهيمية متأصلة في كلية المنجز البشري يقوم المتلقي إزاءه بتحديد مطلقية الفكرة والمعنى عبر التجديد والتجسيد المستند إلى طروحات ومضامين ( النص ) القادرة على تحديد معنى أكثر دقة وأقدر تطويراً لفاعلية المُدرك ، عبر تكثيف مضامين الحياة والشعور وحصرها في معانٍ وفِكَرٍ سامية ومطلقة . هذا النوع من الخلق الفني هو ما تبناه فن القرن العشرين وما سعى إلى تحقيقه ، بعدما بدأت بوادره بالظهور في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بدءً بظهور الاتجاه الانطباعي في ميداني الفن والأدب .

لقد خطّ الفن الحديث خطى جديدة له على خارطة تاريخ الفن المعاصر وذلك بمجافاته لكل الأطر والتقاليد الجمالية التي جرى الاشتغال عليها سابقاً فقدّم أسالیباً جديدة وتقنيات متنوعة ومتغيرة ورؤى فكرية لا تخلو من الغرابة والأصالة والجدة فعلت من قيمة ووظيفة الفن المعرفية وأفرزت قيماً جمالية جوهرية أكثر عمقاً وأصدق تعبيراً عن قضايا الوجود ، وهو ما أدى بالتالي إلى إجراء نقلة نوعية جذرية شاملة في التعامل مع مادة الفن وتلقيه [٩] . وهو بذلك لا يفترض أو يقترح السهولة واليُسر في التلقي ، بل على العكس ، استعاض عنها بتغريب البنى النصية بغية زيادة فاعلية الإدراك [١٠] .

إنّ طروحات الفن الجمالية والمعرفية هذه دفعت نقاده إلى الاهتمام شيئاً فشيئاً ومنذ سبعينات القرن المنصرم بدور المتلقي وآلية تفاعله مع ( النص ) بعد تأثرهم بالنظريات المعرفية والدراسات اللغوية والفلسفية والنفسية ، إذ ظهرت العديد من المناهج النقدية والتنظيرات الفلسفية فضلاً عن الاجتهادات الفردية التي أخذت تبتعد عن المناهج النقدية التقليدية ذات الطابع اللغوي والتاريخي والمحاكاتي وتتجه بالمقابل صوب الاهتمام بـ( النص ) في دراسة بناه الشكلية بغية إظهار سياقاته الجمالية وقد حصرت البناء الدلالي له ضمن إطار مرجعي معين [١١] .

---

[١] ينظر : برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن ( تحرير ) : الحداثة ، ج ( ١ ) ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٣٣ .

[٢] ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ت: عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الثقافي ، ط ( ١ ) ، جدة ، ١٩٩٠ ، ص ٥٥ .

[٣] ينظر : الأنصاري ، حسين : إشكاليات التلقي في العرض المسرحي العراقي ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص ( ب ) .

بدأت بوادر الاهتمام بالقراءة والقارئ ( التلقي والمتلقي ) تلوح في الأفق بعدما بدا ضعف الطروحات النقدية التي استوحتها النظرية البنيوية في تنظيراتها واضحاً للعيان ، وذلك لاهتمامها المفرط بالبنية الهيكلية لـ( النص ) الأمر الذي أفرز نماذجاً تحليلية تراوحت بين أن تكون مفرطة في العمومية أو مفرطة في الغموض ، بمعنى آخر ، إنّ النقد الجمالي البنيوي قد عجز عن إدراك خصوصية ( النص ) واختلافه عما سواه ( نصوص أخرى ) ، وذلك لمحاولته تصنيف القواعد التي تنطبق على مجموعة نصوص تنتمي إلى صنف واحد ، الأمر الذي يؤدي إلى طمس هوية ( النص ) الخاصة . وعليه لا يمكن للنقد الجمالي أن يقتصر على الكشف عن بنية ( النص ) الهيكلية العميقة أو على البحث عن العلاقة القائمة بينه وبين مبدعه ، وإنما يجب عليه أن يحلله في ضوء علاقات ( التأثير والتأثر ) ، وأن يتساءل عن كيفية قراءته ، وماذا يمكن أن يقرأ المتلقي فيه ، بمعنى آخر ، التساؤل عن معنى النص أو معانيه . وقد ظهرت تنظيرات عدة وضعت أجوبة لهذه التساؤلات ، منها مدرسة التحليل الدلالي ( السيميوطيقي ) ، ومدرسة تحليل الرموز ، ونظريات القارئ الحقيقي ، ومدرسة ( كونستانس ) والتي مثلت أهم التنظيرات فيها ، إذ انطلقت منها الشرارة الأولى لنظرية التلقي التي أكدت على استحالة وعدم قدرة ( النص ) على تأسيس جذور مركزيته دون إجراء حوار جدلي مع الآخر ( المتلقي ) أي دون وجود ذات واعية تنقل وجوده من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، إذ يضفي هذا الأخير عليه وجوداً متكاملاً عبر تفاعله الجدلي ، وعبر تفجير مكوناته الاحتمالية وتكثيفه بدلالات غير محددة الانفتاح والتأويل الأمر الذي يكسبه حضوراً وتواصلاً من خلال تعددية القراءات . وعليه لا يمكن بأي حال من الأحوال النظر إلى جدلية التلقي وفاعليتها نظرة ثابتة سكونية ، يتم من خلالها توجيه خطاب من ( النص ) إلى المتلقي فحسب ، بل إنها عملية تواصلية تراكمية خبرية ، تفرز معانٍ ودلالات لا متناهية [١٢] . لذا فإن قانون التلقي وتفاعله الجدلي المعرفي مع ( النص ) يقوم أساساً على إمكانية استيعاب التجربة النصية وهضمها وتمثيلها والإضافة إليها .

في ضوء ما تقدم فإن موضوعة وآلية فعل التلقي تتطلب القيام بالبحث والتنقيب في حفريات مختلف النظريات والطروحات الفلسفية والجمالية التي تشكل قنوات معرفية توصل إلى مؤشرات عدة تحدد الأسس الفكرية والمفاهيمية التي ترتكز عليها جدلية التلقي ، كنشاط ذي بعد معرفي متأصل بجذوره في فضاء الحس الجمالي للمتلقي الذي يبتعد – عبر تجليات فعل التلقي – عن الاكتفاء بالتجربة الحسية وتصويب الهدف نحو خفايا الأشياء ومطلقية المعنى والفكر على حدٍ سواء ، وسعياً وتوجهات كهذه فإن الباحثة تواجه كماً من التساؤلات تحاول الإجابة عنها أكاديمياً ، ومن هذه الأسئلة .

- ما هو الإنجاز المضاف لـ( النص ) من قبل المتلقي عبر إبداعه المستمر له ؟
- ما هو دور ( النص ) في تفعيل هذا الانجاز ، ومن ثم حمل المتلقي على الاستمرار في التفاعل وإنتاج المعنى ؟
- إلى أي حدٍّ يُحدث المتلقي تغييراً في البنية التكوينية لـ ( النص ) عبر إعادة تجسيده مرة أخرى ؟
- إلى أي حدٍّ تُحدث جدلية التلقي تغييراً في المنظومة المعرفية للمتلقي ؟
- هل كان للمتلقي – كبنية معرفية متباينة – دور محدد في المتغيرات المنهجية والقيمية في اتجاهات الرسم الحديث ؟

---

[١] ينظر : الأنصاري ، حسين ، مصدر سابق ، ص ( ب ) .

وعلى وفق ذلك ، تتحدد مشكلة البحث الحالي في محاولة الإحاطة والإمساك بالجذر التأسيسي لجدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث من خلال ترحيل المنظومة الاصطلاحية لنظرية التلقي – وتوظيف وتشغيل محمولاتها – من مستوى النص كخطاب جمالي ودلالي ومعرفي في مجال الأدب ، إلى مستوى ( النص ) كخطاب بصري تصويري ، بوصفه منظومة جمالية ودلالية ومعرفية أيضاً وعلى مستوى جدلية الاستقبال بين المتلقي و ( النص ) الجمالي ( السطح التصويري ) .

ووفقاً لما سبق ذكره ، تتجلى أهمية البحث ، من خلال :

١. سعيه لوضع توصيفات مفاهيمية وإجرائية لجدلية التلقي في الرسم الحديث ، فضلاً عن تعرّف آليات اشتغاله ضمن حدود هذه الجدلية ، الأمر الذي يُسهم بالإحاطة علماً بمستوى التغيرات الحاصلة في البنية المعرفية للمتلقي ، تماشياً والمراحل الجمالية والاسلوبية للرسم الحديث ، وبما يشكل قراءة جديدة لـ( النص ) وفقاً لمنظار ديناميكي من خلال علاقته معرفياً ووجدانياً ونقدياً بالمتلقي .
٢. وعلى خلاف البحوث السابقة التي تناولت طروحات نظرية التلقي نظرياً فقط ، فإن البحث الحالي يحاول أن يُشغّل هذه الطروحات ويضعها موضع التطبيق في ميدان فن الرسم فهو من البحوث التي تحاول أن تجد لها حظاً من التأسيس وفقاً لهذا الاتجاه على المستوى الإقليمي والعربي .
٣. فضلاً عن ذلك يُسهم هذا البحث من خلال تناوله لموضوعة التلقي وآليات اشتغاله في ارتقاء الذائقة الجمالية إزاء النصوص الحداثوية عبر قراءة استنباطية استنتاجية لها .
٤. يفيد ذوي الاهتمامات النقدية والفنية والجمالية ، كما يفيد طلبة الدراسات النظرية الجمالية .

# هدفا البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرّف :

١. الأطر المفاهيمية والجمالية والمعرفية للتلقي .
٢. جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث .

# حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة نظرية التلقي وتطبيقاتها ( معرفياً ، وجمالياً ) ، من خلال الأعمال الفنية الأوربية الحديثة ( لوحات ) متمثلة بـ( الانطباعية ، والوحوشية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسريالية ) [*] ، وللمدة من ( ١٨٧٠ – ١٩٥٠ ) ، والمتوفرة ضمن نماذج مصورة في مصادر عربية وأجنبية .

# مصطلحات البحث

## ١. الجدلية

الجدل لغوياً لفظة مشتقة من مفردة الجدل ( الديالكتيك ) والذي ورد في اللغة جَدَّل ، يُجدِّل ، تجديلاً ، خصمه وصرعه ، وناقشه وخاصمه ، والموضوع الجدلي موضع نقاش وخلاف [١٣]. وهو أيضاً شدة الخصومة [١٤] . ومصطلح الجدل يعنى في الأصل فن النقاش والتجادل بطريقة الأسئلة والأجوبة ، وفن تصنيف المفاهيم وتقسيم الأشياء إلى أجناس وأنواع [١٥] .

---

[*] ستستثني الباحثة كلاً من الاتجاهين ( المستقبلية والدادائية ) في دراستها هذه نظراً لسعة موضوعة البحث وتعدد أبعاده أولاً ، ولارتكاز هذان الاتجاهان على مرتكزات علمية في الأولى ، نفسية في الثانية ، إذ شكلتا ردة فعل ذاتية إزاء جملة من المتغيرات الحاصلة في البنية الاجتماعية في تلك الحقبة .

[١] ينظر : جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ ، ص ٢٣٤ .

[٢] ينظر : الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص ٩٦ .

[٣] ينظر : كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ( ٢ ) ، ١٩٨١ ، ص ١٦٠ .

والجدل فلسفياً لدى مبتكروه اليونانيون يُعرّف بأنه فن المناظرة ، وفن الوصول إلى الحقيقة في النقاش عن طريق كشف التناقضات في أقوال الخصم [١٦] ، ومن ثم أصبحت المفردة تعني اسلوباً لمعرفة الواقع .

يُعد ( هيراقليطس ٥٩٠ – ٤٧٠ ق. م ) أول من استخدم الجدل في فلسفته التي حوت على مفارقات دحض بها فروض خصومه واستخرج منها نتائج لا يمكن التسليم بها ، فضلاً عن أنه نفى صفة الثبوت والسكون في الموجودات ويرى أن ما من شيء ينتج إلاّ من خلال الصراع ، لذا اتخذ الجدل لديه طابعاً مادياً حسياً بين بنيتين متناقضتين ( السكون / الحركة )، ( التوافق / الاختلاف ) ، وما إلى ذلك [١٧] .

أما الجدل عند ( الفيثاغوريين ) ، فهو المحرك الأساس في صراع الأضداد الذي يهدف إلى إحداث وحدة واختلاف مرده وجود وسيط رياضي بين النقيضين [١٨] .

والجدل عند ( السوفسطائيين ) لغة حوارية تتخذ طابع المناظرة أو الحوار المتصاعد بين اثنين يجمعون فيها بين اللفظ ونقيضه بغية التأثير في المتلقي ناقليه من مستوى إدراكي إلى آخر حسب ما يستدعيه موضوع النقاش [١٩] .

لم يتضح الجدل ولم يأخذ تطبيقاته الواسعة إلا على يدي ( سقراط وأفلاطون وأرسطو ) إذ كان ( سقراط ) يمارسه على الدوام وفقاً لطريقته في الحوار وهي ( التوليد والتهكم ) فضلاً عن أنه كان يستعين بالاستقراء ويتدرج من الجزئيات إلى الماهية المشتركة بينها ويرد كل جدل إلى الحد والماهية [٢٠] .

أما ( أفلاطون ) فقد عرّفه أو حدده بأنه " المنهج الذي يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول دون أن يستخدم شيئاً حسياً بل بالانتقال من معانٍ إلى معانٍ " [٢١] . وهو ما عُرف بالجدل الصاعد .

في حين عرّف ( أرسطو ) الجدل بأنه " الاستدلال بالإيجاب أو بالسلب في مسألة واحدة بالذات مع تحاشي الوقوع في التناقض والدفاع عن القضية السالبة والموجبة [٢٢] . وهو ما عُرف بالجدل النازل الذي كان يُعنى بدراسة الواقع في تشخيصه وماديته وما يتعلق به من تحديد وتجزئة من خلال كشفه عن منظومة الوعي الإنساني ضمن حدوده .

يعرّف ( هيغل ) الجدل بأنه التحوّل من التعريف الواحد إلى تعريف آخر [٢٣] ، وهو أيضاً قانون تشكل مظاهر الروح المطلق قوامه حركه أو صيرورة مستمرة ، وهو ليس مجرد عملية استدلالية بل

---

[١] ينظر : الماجد ، عبد الرزاق مسلم ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ب. ت ، ص ٤٨ .

[٢] ينظر : كامل ، فؤاد ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٦٢ .

[٣] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ب . ت ، ص ١٦ .

[٤] ينظر : كرم يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب. ت ، ص ٤٥ .

[٥] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥٢ .

[٦] المصدر نفسه ، ص ٦٩ .

[٧] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : مصدر سابق ، ص ٤٥ .

[١] ينظر : كامل ، فؤاد ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٦١ .

طريق سير وتسامي مثالي لا في التدليل العقلي فحسب بل في التاريخ والكون ككل يتألف من صيرورة ودعوى تنتقل من الدعوى إلى نقيضها إلى التأليف بين الطرفين [٢٤] .

أما الديالكتيك ( الجدل الماركسي ) ، فإنه يؤكد على ضرورة دراسة الظواهر الطبيعية المجتمعية على أساس علاقتها وتفاعلها والنظر إليها في تطورها وتغيرها ، كما ويجب فهم التطور لا على أنه نمو كلي بسيط ، بل على أنه عملية تؤدي فيها التغيرات الكمية التدريجية الطفيفة في مرحلة معينة إلى تغيرات كيفية حتمية ، فضلاً عن ذلك ، يؤكد الماركسيون على أن صراع الأضداد يشكل المحتوى الداخلي لعملية التطور ، وأن هذا التطور يجري بخط حلزوني ولكنه تصاعدي على أساس نقض النقيض [٢٥] .

إذن فالجدل منهج فلسفي يحدث نقلة نوعية في بُنية الوعي الإنساني من مستوى إدراكي إلى مستوى آخر حول المسائل الفلسفية والكونية دخلت عناصر التحول والصيرورة والصراع كعناصر أساسية فيه ، وعلى الرغم من أنه قد اتخذ أساليب عدة اعتمد منها على اللفظ وآخر على الدلالة وثالث على الفكرة إلا أنه وبكل الأحوال قد شكل لغة حوارية وإن لم تكن موجهة إلى مؤسسة قبلية للكشف عن جوهر الفكرة ( مادية ، عقلية ، حدسية ... الخ ) المتخفية وراء المعطيات الحسية .

وعليه يمكن تعريف ( الجدلية ) **إجرائياً** بأنها تلك اللغة الحوارية ذات الطابع التفاعلي المتنامي بمستويات متعددة ومتباينة والتي تقوم بين المنظومة ( المعرفية / الخبراتية ) للمتلقي والمنظومة ( الجمالية / الفنية ) لـ( النص ) وعلى نحو تكون معه مشروعاً اتصالياً انعكاسياً يُفضي بالمتلقي إلى فيضٍ لا متناهٍ من المعاني الغير محدودة لـ( نصٍ ) محدد .

## ٢. التلقي

يعرّف التلقي لغوياً بأنه تلقّى – يتَلَقى – تلقياً – استقبله وتلقاه [٢٦] . وورد في قاموس ( أكسفورد ) بأنه فعل " التلقي أو القبول أو الموافقة أو هو الفكرة المقبولة بدون مؤشرات عن حقيقتها أو هو فعل الاستلام أو حقيقة كون الشيء مستقبل أو اسلوب الاستقبال [٢٧] .

كما يعرّفه ( أيزر ) بأنه العملية التي تتحول بها البنى النصية إلى خبرات شخصية وذلك من خلال النشاط الإدراكي للمتلقي . ويعرّفه ( بافين ) بأنه " موقف اتصالي عيني يجب أن يتضمن وصفاً

---

[٢] ينظر : آل جنديل ، نجم عبد حيدر : المثال والمثالية ، المجلة القطرية للفنون ، ع ( ١ ) ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ١١٢ .

[٣] ينظر : الماجد ، عبد الرزاق مسلم : مصدر سابق ، ص ٨٠ .

[١] ينظر : مجوعة من كبار اللغويين العرب : مصدر سابق ، ص ١٠٩٨ .

[٢٧] William, Litter and Other: Chgrterg Yford, London, ١٩٧١, P. ٣١٣.

في الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٨ .

للعمليات العصبية والجمالية والفروق الاجتماعية لعملية إرسال الدلالات مع مراعاة مختلف التوقعات والنماذج الفكرية للمتلقي [٢٨].

والباحثة تعرّفه **إجرائياً** بأنه نشاط ذاتي منتج يتم في ضوئه محاورة النص جدلياً وبمستويات معرفية – جمالية وبمستويات متباينة يقوم على مجموعة من العلاقات التواصلية القصدية بين مجمل البُنى النصية والفاعلية الإدراكية الاستقبالية للمتلقي يتم من خلاله ملء الفجوات النصية وتأويل الإيحاءات الدلالية وإعادة بناء المعنى من جديد .

## ٣. الرسم الأوربي الحديث

تعرّفه الباحثة **إجرائياً** بأنه مجمل اللوحات الزيتية المنجزة ضمن كل من الاتجاهات ( الانطباعية ، والوحوشية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسريالية ) وللمدة من عام ( ١٨٧٠ – ١٩٥٠ ) .

# الفصل الثاني : الإطار النظري

[٣] الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧ – ٨ .

# المبحث الأول : نظرية التلقي مفاهيمياً .

# المبحث الثاني : نظرية التلقي وعلم النفس .

أ. نظرية التلقي والتذوق الفني .

ب. نظرية التلقي والإبداع الفني .

ج. نظرية التلقي ونظريات التعلم .

# المبحث الثالث : نظرية التلقي معرفياً وجمالياً .

أ. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الإغريقي .

ب. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الإسلامي .

ج. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الحديث والمعاصر .

# المبحث الأول

# نظرية التلقي مفاهيمياً

مع مطلع ستينات القرن العشرين شهدت الساحة النقدية ولادة مشروع منهجي نقدي جديد ، عُدّ في جوهره تحولاً ثورياً في سلم تطور المناهج النقدية السابقة له ألا وهو ظهور المنهج البنيوي في النقد والذي كثف جهوده للإحاطة بالماهية والتشكيل النصيين ودراستهما من الداخل ، ومن هذا التوجه بدأ التأسيس للفاعلية الحداثوية الجديدة ، إلى لحظة الصيرورة والتحول الأشد تأثيراً والتي تمثلت بانبثاق نظرية التلقي .

لقد كانت نظرية التلقي القطف الأول لبذرة جهد جماعي جاء صدى للتطورات الفكرية والاجتماعية والفنية في ألمانيا منذ أواخر الستينات ، إذ على خلاف النظرية النقدية القديمة التي كانت تعنى بمعانٍ وتعابير ( النص ) فضلاً عما تدلل عليه ، عنيت نظرية التلقي بخبرة ( المتلقي ) وفهمه له نظراً لتواشجها مع بُنية ( النص ) واسلوب وجوده [٢٩] . بمعنى آخر ، أقرت نظرية التلقي بعجز ( النص ) عن إجراء حوار ندي مع ( المتلقي ) ضمن فضاء نصي جمالي مفتوح من غير وجود ذات واعية تنقله من مرحلة الكمون إلى مرحلة البزوغ عبر تفجير مكنوناته المتعددة الاحتمال ، وتكثيفه بدلالات لا حدّ لها من الانفتاح والتأويل الأمر الذي أكسب ( المتلقي ) حضوراً وتواصلاً مستمراً من خلال تعددية القراءات والتأويل [٣٠] .

وبكل الأحوال أخذ الاهتمام يتزايد تدريجياً بدور المتلقي ( قارئاً ، مستمعاً ، مشاهداً ) وبقدرته على ملاحقة وتحديد المعنى النصي كردة فعل على تجاوز السياق الخارجي والانكباب على التنقيب في حفريات ( النص ) ذاته فحسب ، إذ تمّ مع نظرية التلقي السير بالاتجاه المعاكس لتنقلب المقولة السابقة تماماً ، وليتم التركيز على سياقات ( النص ) المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه وتلقيه وتحديد المعنى وتأويله . إنّ المعنى هو بداية الشروع في فهم ( النص ) وهو أيضاً المعضلة المتجددة المستمرة بين ( النص / المتلقي ) ، إذ " لا يملك النص قدرة الصياغة الذاتية أبداً بل يفترض من القارئ أن يحضر في مادته كيما ينتج المعنى من جديد " [٣١] .

وما ينطبق على المنحى الأدبي هنا ، يمكن أن يجد صداه على مستوى الفنون البصرية ( الرسم الأوربي الحديث ) إذ يفترض هو الآخر أن يسجل المتلقي حضوره في مادة ( النص ) من خلال استيعابه لعناصره وتشكلاتها النصية ، وإطلاق العنان لمخيلته ليستطلع كل التأويلات الممكنة كيما يتمكن من إنتاجه من جديد والاستلذاذ بتلقيه عبر مجال إدراكي متصل بعيداً عن المحاكاة وعن الالتزام بأية قواعد مسبقة ، لينعم بحرية التلاعب بالعلاقات التصويرية لخلق معانٍ دلالية مساوية لمنظوره التصوري لـ( النص ) . وهو يمر هنا عبر علاقات مادية جدلية للوصول إلى معنى خاص وجديد أيضاً .

---

[٢٩] ينظر : خضير ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٧ ، ص ٢٥ .

[٣٠] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٣ .

[٣١] الرويلي ، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ب. ت ، ص ١٩٠-١٩٦.

عدت المشاكل التي أثارتها البنيوية على مستوى الفهم التأويل وبناء المعنى ، ومدى صلاتها بالإدراك إحدى المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي ، إذ ترى البنيوية بأن المعنى كامن كلياً في ( النص ) وفي ملفوظه اللساني ( عناصره التشكيلية ). أما الاتجاهات المابعد البنيوية فقد أوجدت بدائل إجرائية يتضح فيها دور ( المتلقي ) في بناء المعنى وإنتاجه وتغذية ( البنى النصية ) بمرجعيات ذاتية قائمة على الفهم . وبصيغة أخرى ، اتفقت نظرية التلقي مع اتجاهات ما بعد البنيوية في ازدرائها لأحادية المعنى ، وتقويضها لمبدأ الإيمان بمرجع محدد بديلاً أو وسيطاً وحيداً لبناء جمالية ( النص ) ومحاورة بنيته ، وعليه آن الأوان – بعد البنائية – لفسح المجال أمام الذات لتفعل فعلها في إنتاج ( النص ) والمعنى بواسطة فعل الفهم والإدراك متمكنة بذلك من تكثيف المعنى [٣٢] .

تقوم آلية التلقي بالأساس على مبدأ توحيد آلية القراءة الحديثة وصهرهما على بعدين أثنين هما ( النص / المتلقي ) ، وبما يجعل من عملية الفهم بنية من بنى ( النص ) ذاته ، ولتصبح في الوقت ذاته عملية متقدمة في إنتاج المعنى دون التوقف عند حدود الكشف عنه أو الانتهاء به [٣٣] . لذا عنيت نظرية التلقي بوعي القراءة والقارئ ( المتلقي ) وبما تفرزه العلاقة الجدلية بينهما من استجابات ذاتية متباينة على تباين المتلقين عبر الكشف عن الجوهر النصي ( المعنى ) وسحبه نحو فضاءات حوارية ذات اشتغالات جمالية خصبة ومتجددة على الدوام تفضي إلى آليات تلقي أكثر نضجاً و تفعيلاً وأصدق تعبيراً عن وعي نصي جمالي متجدد ، وعن دور المتلقي ذاته في تفعيل هذه الجدلية لا من خلال وجوده الفردي أو كونه ذاتاً مسماة منعزلة عنه ، وإنما من خلال تمثله لحسه وذائقته الجمالية ذلك أنه متن متشكل عبر متوالية قراءات حولت بموجبها الموضوعات النصية إلى تجارب جمالية أفضت بدورها إلى تراكمات خبرية قراءاتية متجددة [٣٤] .

عملت جمالية التلقي على إعادة مفاهيم الفلسفة الذاتية في موضوعين اثنين ، الأول ، توظيفها للمعطيات الإدراكية – على تباين مستوياتها – لدى المتلقين ، والثاني ، إقصاءها لحالات الانقياد اللاواعية لـ( النص ) عبر تشغيل آليات ( الفهم ) والاستبطان والاستنتاج في عملية بناء المعنى ، وعلى نحو تقوض معه كل ما هو محدد سلفاً وكل معرفة قبلية والاستعاضة عنها بعلاقة معرفية جدلية تهدف إلى تتبع واستقراء العمليات الذهنية ، والاستجابات الذاتية الصادرة عن المتلقي أثناء قراءته لـ ( النص ) ومعرفة الكيفية التي يصل من خلالها إلى حلقات المعرفة وطبقاتها المتعددة بنفسه [٣٥] .

أخذت نظرية التلقي على عاتقها مهمة أجراء تغيير في النموذج النقدي السابق لها وعلى نحو تم معه تحويل مركز الاهتمام من ثنائية ( الكاتب / النص ) والتي طالما توقف النقد عندها طويلاً إلى الاهتمام بثنائية ( المتلقي / النص ) ، وهي بذلك إنما تبدي محاولة لتجديد التاريخ الفني الذي يراه ( ياوس ) ، قد وصل إلى طريق مسدود " إنّ تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعدياً بين

---

[٣٢] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٣٥ .

[٣٣] ينظر : موسى ، بشرى صالح : نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص ٢٩ .

[٣٤] ينظر : الجنابي ، قيس : التلقي في القصيدة الأدبية ، مجلة الأقلام ، ع (٥) ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ١٦ .

[٣٥] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٣٥ .

أحداث أدبية ، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولاً " [٣٦] . ومن هنا تفاقم حجم الاهتمام المحض بالأثر الذي يتركه ( النص ) على المتلقي وبالمعنى الذي ينسبه إليه .

لم تؤسس نظرية التلقي نفسها انطلاقاً من آراء وطروحات روادها ( ياوس ، ايزر ، فش ، كولر .. الخ ) بل أنها استقت الكثير مما أفرزته الاتجاهات النقدية السابقة والمعاصرة لها ، وإذا ما شئنا تتبع المؤثرات والإرهاصات التي مهدت لظهور ( نظرية التلقي ) من منظار تاريخي فإننا سنجد كتاب ( فن الشعر ) لـ( أرسطو ) باحتوائه لفكرة التطهير ، أقدم تصور لنظرية تأخذ فيها استجابة المتلقي دوراً أساسياً وفعالاً . فضلاً عن ذلك ، يُعد التراث البلاغي وعلاقته بنظرية الشعر إرهاصاً للنظرية ، وذلك بتركيزه على الاتصال الشفاهي والكتابي وأثرهما على المتلقي [٣٧] . وإذا ما مضينا قدماً فإننا سنجد ( الشكلانية الروسية ) هي الأخرى قد مهدت لظهور جمالية التلقي وذلك عبر اهتمامها ببنية النص التكوينية ، وتحليلها الدقيق لقافيته وشكله الشعري ، فضلاً عن إسهامها بتوسيع مفهوم الشكل ليندرج فيه ومعه مفهوم الإدراك الجمالي بعدّها ( النص ) مجموعة من العناصر الفنية التي تحتاج إلى تفسير [٣٨] .

إنّ ولع الشكلانيين بالتقنيات الفنية واهتمامهم المفرط بها دفعهم بالضرورة إلى عدّ ( النص ) استعمالاً خاصاً للغة ، يمنحها تمييزاً واختلافاً عن اللغة العملية ، إذ لا تمتلك اللغة الشعرية ( الفنية ) أي وظيفة على الإطلاق سوى أنها تحمل المتلقي على رؤية الموجودات والموضوعات رؤية مختلفة عن المعتاد ، في حين تمتلك اللغة العملية وظيفة عادية هي وظيفة ( تواصلية / اتصالية ) [٣٩] . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، أثرّت ( الشكلانية الروسية ) على نظرية التلقي من خلال مفاهيم ثلاث هي ( الأداة والإدراك ، التغريب ، التطور الأدبي " الفني " ). إذ عدوا الأداة وسيلة للتحليل الفني تعمق وعي المتلقي بـ( النص ) فهي التقنية التي تموضع البُنى النصية لتجعلها طيّعة الإدراك ، ومن هنا تتأتى أهمية وحذاقة استخدامها الأداة الذي يتمحور وفقاً لعوامل ثلاث هي :

**الأول** : يتمثل في عدّ الأداة عنصراً شكلياً ( أي آلية بناء النص ) وعليه يرتبط مجالها بتكوين ( النص ) أكثر من ارتباطه بالمحتوى .

**الثاني** : إنّ الأداة تؤدي وظيفتها وراء خلفية معينة سواء أكانت اللغة تواصلية أم فنية .

**الثالث** : هي العنصر الذي يفعل ملء الفجوات بين ( النص / المتلقي ) جاعلة من ( النص ) شيء ذا قيمة وموضوعاً جمالياً بالأساس [٤٠] .

والباحثة ترى بأن وظائف الأداة الثلاث هذه تتألف معاً كبنية دالة في ( النص ) ، تُسهم في إنتاج معناه عبر تفاعلها جدلياً مع المتلقي وبمساعدة فعل الإدراك الذاتي ، فهي تعمل على إحالة فهم المتلقي للمعنى المستشف من الشكل الظاهر إلى المعنى المخفي وراء هذا الشكل ، ومن ثم توحي أو تدلل على

---

[٣٦] فيجن ، فرانك شوير : نظرية التلقي ، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد ( ٨٨ ) ، ١٩٩٦ ، ص ٢٤٨ .

[٣٧] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٦١ .

[٣٨] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٧١ .

[٣٩] ينظر : سلون ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ت : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، ١٩٩٦ ، ص ١٨ .

[٤٠] ينظر : هولب ، روبرت ، مصدر سابق ، ص ٧٤ – ٧٥ .

المرتكز الذي ينشط فيه المعنى المخبوء وراء اللغة النصية ، وقد يحتاج ذلك إلى تنشيط مخيلة المتلقي أيضاً أو الاكتفاء بتوجيه مدركاته الحسية وفقاً لممانعة ( النص ) ، وهي بذلك تعمل على ردم الفجوات التي تتولد بسبب تواجد هذا الإيحاء الضمني بين ما يقدمه ( النص ) وما يستقرءه المتلقي ، إذ " لا يعنى ( النص ) بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى اسلوب التعويض ، أي أنه يعوّض عن التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته ، ويأتي دور المتلقي - بواسطة فعل الإدراك والفهم - ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات " [٤١] .

أما التغريب ( خيبة التوقع ) لدى الشكلانيين فيعني وجود انحراف عن المعيار يولد الدلالة الجمالية ويسجل الفروق الإيقاعية الناتجة من الفروق النحوية ، فالشعر يمارس على اللغة العملية نوعاً من العنف المسيطر عليه ، لكي يسلط انتباهنا إلى طبيعتها ( البنائية / الجمالية ) [٤٢] . فالعنصر المألوف حينما يدخل البؤرة النصية يفقد أي مرجعية أصلية له ، ولن يعد ذا دلالة محددة خارج شكله النصي فحسب ، وهكذا تفقد الأشياء ( البُنى النصية ) عاديتها ليجد المتلقي نفسه مجبراً على إعادة البحث عن الذي أدى إلى تجريد المألوف من مألوفيته [٤٣]. وعليه يشير التغريب إلى خاصية تنشأ بين ( المتلقي والنص ) تقتلع البُنى النصية من حقلها الإدراكي العادي لتقحمها في شبكة نصية دلالية أخرى ذات إشغالات ذهنية حدسية متخيلة أعلى ، ليصبح التغريب بذلك عنصراً تأسيسياً في الفن أجمع ، إذ أن أداة الفن هي أداة ( تغريب ) الأشياء ، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته ، ذلك أن عملية الإدراك في الفن هي غاية في حد ذاتها . علاوة على ذلك ، فللتغريب وظيفتان هما :

**أولاً** : يلقي الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية وبشكل يضطر المتلقي معه إلى رؤيتهما في ضوء جديد .

**ثانياً** : لفت النظر إلى الشكل الجمالي ذاته ، فهو يجبر المتلقي على تجاوز التصنيفات التقليدية ، من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب ذاتها بوصفها عنصراً من عناصر ( النص ) [٤٤] .

أما هدف التغريب فهو كسر الإيهام بالواقع وجعل المتلقي واعياً منفصلاً بعقله من ناحية ، ومشاركاً بعواطفه من ناحية أخرى في الحكم على ( النص ) [٤٥] . فضلاً عن ذلك ، يرى ( شكلوفسكي ) بأننا " لن نحتفظ بطزاجة مدركاتنا الحسية عن الموضوعات ... وأن الوظيفة الخاصة المسندة للفن هي أن يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات عادية في وعينا اليومي " [٤٦] . لذا لم يولِ الشكلانيون اهتماماً مفرطاً بالمدركات الحسية قدر اهتمامهم بطبيعة الوسائل البلاغية التي تنتج أثر التغريب عن طريق الاقتطاعات الحاصلة في ( النصوص ) والتي تستحضر مدركات المتلقي فضلاً عن تجريدها من عادية التلقي ومألوفية التأويل [٢] .

---

[٤١] موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٢٧ .
[٤٢] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ص ١٩ .
[٤٣] ينظر : بارت ، رولان وآخرون : نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي ، ت : عبد الرحمن أبو علي ، ط (١) ، دار الحوار لنشر والتوزيع ، سوريا ، ٢٠٠٣ ، ص ١٤٥ .
[٤٤] ينظر : هولب ، روبرت ، مصدر سابق ، ص ٧٥ – ٧٧ .
[٤٥] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧١ .
[١] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ٢٠ .
[٢] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢١ .

أما نظرية التطور لدى الشكلانيين فيمكننا اختصارها في آراء كلٍّ من ( شكلوفسكي ) و ( تيتانوف ) ، إذ كان الأول يرى بأن المتغيرات الحاصلة في تاريخ الفن إنما تحدث عن طريق رفض الطرز الفنية القائمة وولادة طرُز جديدة ، إذ يكون التوالد الجدلي للأشكال الجديدة محدداً بشكل عام ، وفقاً لطبيعة تحولات تاريخ الفن ونشوء التيارات الفنية المتعاقبة . أما ( تيتانوف ) فيرى بأن التطور الفني يتم من خلال النقلات الفنية المفاجئة والصراعات فيما بينها ، أي إحلال نظام فني محل آخر وهو الموضع الأول الذي يفترق فيه عن ( شكلوفسكي ) أما الموضع الآخر فهو فيما يتعلق بمفهوم ( السائد ) ، أي تعيّن العناصر التي يُدفع بها إلى الصدارة في عمل ما أو حقبة ما ، ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة محل أخرى ، ويجب ملاحظة أن هذه الأخيرة لا تنفى نهائياً من النوع ، ولكنها تتراجع إلى الخلفية كي تعود ، فتظهر في حلة جديدة [٣] . ومن خلال هذه المحاور الثلاث أثّرت الشكلانية الروسية على نظرية التلقي أبلغ الأثر ، إذ كان لضلال مفهوم التغريب أثراً واضحاً بنيت على أساسه نظرية التلقي العديد من طروحاتها ، وقد طوّر ( برخت ) مفهوم التغريب من بعد الشكلانيين ، إذ يرى بأنه " إذا كان الاندماج يصنع شيئاً اعتيادياً من حدثٍ خاص ، فإن التغريب يصنع شيئاً خاصاً من حدث اعتيادي . وإن أكثر الحوادث ابتذالاً تعرّى من رتابتها حين تعرض عرضاً خاصاً ، ومن ثمّ لا يعود الجمهور يلجأ إلى التاريخ من يومه الراهن بل يصبح اليوم الراهن تاريخاً " [٤] .

بهذا الوصف ، يمنح التغريب المتلقي تفرده الخاص من خلال إعاقته لآلية الإدراك الاعتيادية عبر تصاعد حسه النقدي إزاء الظاهرة الجمالية ( بنية النص تحديداً ) دون حيثياته الأخرى ودون الانغماس التأويلي الكلي في هذه البنية .

أثرّت المفاهيم الظاهراتية [*] في اتجاه جمالية التلقي على نحو مباشر وأحد هذه المفاهيم هو ( التعالي ) ، والذي قصد به ( هوسرل ) بأن المعنى الموضوعي لن ينشأ إلا بعد أن تكون الظاهرة معنىً محضاً في الشعور ، بمعنى آخر ، بعد الارتداد من العالم الموضوعي إلى العالم الذاتي ، وهذا يعني أن معنى الظاهرة مرتبط على نحو وثيق بعمليات الفهم ، وبذا فهو خلاصة الفهم الفردي الخالص ، وهذه العملية تسمى بـ( التعالي ) [٤٧] .

وقد قام ( أنغاردن ) بإحداث تغيرات على هذا المفهوم ومنحه بعداً إجرائياً من خلال تطبيقه على ( النص ) ، فأصبح معنى ( التعالي ) لديه ، أن الظاهرة تنطوي على بنيتين ( ثابتة ) يسميها ( نمطية ) وهي الأساس في عملية الفهم ، و ( متغيرة ) يسميها بـ( المادية ) وهي التي تؤلف الأساس الاسلوبي ( للنص ) . أما المعنى فهو المحصلة النهائية لتفاعل هاتين البنيتين [٤٨] . أما ثاني المفاهيم المؤثرة باتجاه جمالية التلقي فهو مفهوم ( القصدية ) أو الشعور القصدي الآني ، ويقصد به أن المعنى يتكون من خلال

---

[٣] ينظر : هولب ، روبرت ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .

[٤] اسلن ، مارتن : تشريح الدراما ، ت : يوسف عبد المسيح ثروة ، وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٠ .

[*] **الظاهراتية ( Phenomenology )** : فلسفة تتخذ من صورة العالم في وعي الإنسان نقطة انطلاقاً لها ، وبذا تنفي إمكانية النظر إليه بوصفه كياناً مستقلاً عن الوعي البشري . وتسعى للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا به . إن الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة ، وعليه فهو لا يتجه إلى الداخل بل إلى الخارج حتى ولو كان موجهاً إلى شيء متخيل ، وهي فضلاً عن ذلك ، ترى بأننا نستطيع عن طريق التصور الذهني الدقيق أن نصل إلى فهم تتزايد دقته باطراد للأشياء الكائنة في الوعي من خلال نبذ العناصر العرضية والشخصية في كل منها . للمزيد مراجعة : محمد ، عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ٧٠ – ٧٣ .

[٤٧] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٧٥ .

[٤٨] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٢٤ .

الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني إزاءه . وعليه يتم استبعاد الافتراضات المسبقة للفهم وتشيد منظومة معرفية لإدراك الظواهر قوامها الذات يكون فيها المعنى نتاجاً للفهم ، وهذا ما حمل ( انغاردن ) بالتالي إلى افتراض مفاده ، إن فعل الإدراك في حوار جدلي مستمر مع موضوعه يتم في ضوئه إرجاء ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة والتركيز بالمقابل على الظاهرة التي علقت في الشعور بوصفها بنية دالة ، إن هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي ذاته لأنه معنى خالص نشأ من علاقة شعورية خالصة [٤٩] .

وجّه ( انغاردن ) انتقاداً لمثالية ( هوسرل ) التي أضفاها على مفهوم القصدية ، فهو يرى بأنه ليس للمواضيع الطبيعية القصدية ذاتها في إنشاء ( النص ) ، إذ أن بنيته التي تشكل تحديداته المادية والصورية تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد [٥٠] . وعلى هذا النحو جرّد ( انغاردن ) مفهوم القصدية من مثالية ( هوسرل ) ، محولاً إياه إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائياً من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بُنية ( النص ) ، ودس الإدراك أو طاقة الفهم الذاتي في بُنية ( النص ) ذاتها ، مكوناً بهذا الوصف ستراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للظاهرة الجمالية إذ ترتبط عناصر وطبقات ( النص ) ببعضها من جهة وبمُدرك النص ( المتلقي ) من جهة أخرى ، ووجد أن ما يمنح الإدراك طابعه الموضوعي هو المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية ( النص ) إذ أن إدراك معناه قائم بالأساس على العلاقة الجدلية بينه وبين المتلقي ، ومن هنا وجد أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لكل ( نص ) وهي :

١. طبقة صوتية الكلمات ( البنى النصية ) .
٢. طبقة الموضوعات الممثلة ( موضوعة النص ) .
٣. طبقة وحدات المعنى ( المعنى المخبوء ) .
٤. طبقة الوحدات التخطيطية ( المستوى التخيلي للمتلقي ) [٥١] .

هذه الطبقات الأربعة في مجموعها تمثل البعد الأول لـ( النص ) ، يربط ( انغاردن ) بينها وبين القيمة الجمالية له ، أما البعد الثاني فهو البعد الزمني الذي يتضمن سياق ( النص ) الداخلي ( تراتب الجمل والفقرات والفصول " هيكلية البنى النصية " ) . إنّ هذه الطبقات ، وهذين البعدين تشكل مجتمعة هيكلاً أو ( بنية ) مؤطرة يقوم المتلقي بإكمالها ، وتسمى هذه العملية بالتحقق العياني أو ( التجسيد Actualization ) [٥٢] (*) ، وهي عملية تجري في ذهن المتلقي الذي يستكمل أوجه النقص في ( النص ) لذا فهو – أي ( النص ) – متعدد الأضلاع يجمع بين استقلاله بذاته ووجوده الذهني في وعي المتلقي [٥٣] .

أفاد رواد جمالية التلقي مما طرحه ( هانس جورج غادامير ) وتحديداً من نظريته في التأويل وفي آلية عمل فعل ( الفهم ) . وقد كان ( دلتاي ) مصدراً خصباً وأساسياً من مصادر فلسفة ( غادامير ) ، إذ كان مهتماً – أي دلتاي – بدراسة عملية الفهم دراسة عملية ، ويعني به النظر في عمل العقل البشري

---

[٤٩] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٤ – ٢٥ .
[٥٠] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٨١ - ٨٢ .
[٥١] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٢٦ .
(*) **التجسيد** : يعني المصطلح ( تحويل الأفكار والمشاعر إلى أشياء مادية وأفعال محسوسة ) .
للمزيد : ينظر : عناني ، محمد ، مصدر سابق ، ص ٢ .
[٥٢] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٨٩ – ٩٠ .
[٥٣] ينظر : عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص ١٢ .

من الداخل ، وإعادة اكتشاف ( الأنا ) في ( الأنت )، أي أن العملية الأساسية التي تتوقف عليها كل معرفتنا للذوات الأخرى هي إسقاط حياتنا الداخلية الخاصة على موضوعات من حولنا . أما الصلة التي تجمع بين ( دلتاي ) و ( غادامير ) وجمالية التلقي فهي إمكانية تعيين واستيعاب وفهم الآخر من خلال فهمنا الذاتي ، بمعنى آخر، أن فهم المتلقي لـ( النص ) يتم عبر جملة من التعبيرات الموحية التي يسقطها على ( النص ) كردة فعل على الأثر الذي يتركه على مدركاته [٥٤] .

لقد أراد ( غادمير ) أن يموضع الفهم بشكل ملموس فجعل اللغة وسيطاً يتنقل عبره ، ومن ثم وحد بينه وبين التفسير والتطبيق ، إذ يعد التفسير عملية يواصل بها الماضي ممارسة تأثيره على الحاضر ، فضلاً عن ذلك فقد طرح ( غادمير ) مفهوم ( الأفق التاريخي ) الذي طوره ( ياوس ) فيما بعد وأطلق عليه ( أفق التوقع ) [٥٥] .

يشكل رفض ( هيدجر ) لطرح معلمه ( هوسرل ) الموضوعي إرهاصاً للتحول صوب نظرية التلقي ، إذ يرى ( هيدجر ) أن ما يميز الوجود الإنساني هو وجوده المعطى ، إذ أن وعينا يعكس معطيات العالم وفي الوقت ذاته يخضع له ، فنحن نجد أنفسنا ملقى بنا في زحام عالم لم نختره ، نشعر بأنه عالمنا وفقاً لما يعكسه لوعينا ، الأمر الذي يعني استحالة اتخاذ موقف تأملي حيادي إزاءه فنحن مندمجون مع نفس موضوع وعينا ، وتفكيرنا دائماً يتركز في موقف ما ، وبالتالي فهو تاريخي على الرغم من أن هذا التاريخ ليس خارجياً أو اجتماعياً بل شخصي وداخلي [٥٦] . ولا يريد ( هيدجر ) هنا أن نفهم ( النص ) ابتداءً من الخبرة الذاتية القبلية والإحساسات الجمالية المتراكمة ، بل أن نفهمه ابتداءً من ( النص ) ذاته إذ أن الفهم الصحيح للخبرة ، هي أنها خبرة مباشرة بموضوع معطى نحاول أن نكتشف ماهيته [٥٧] .

أما مؤثرات ( بنيوية براغ ) ، فيمكن إيجازها من خلال التطرق إلى طروحات كل من ( موكاروفسكي ) و ( فوديشكا ) ، إذ لم يفصل الأول بنية ( النص ) عن التاريخ والتي تتجدد وتشكل من خلال تعاقب الأنساق . وأن التغيرات الحاصلة في بنية ما تؤدي بالضرورة إلى إحداث تغيير في إدراك بنيات أخرى ذات صلات وشيجة مع هذه البنية ، والأهم من ذلك كله ، هو تحديده لآلية عمل هذه البنية بوصفها علامة مركبة تتوسط بين الفنان والمتلقي ، ومما تجدر ملاحظته هنا هو أن هذه البنية يجب أن تفهم بوصفها رسالة . فضلاً عن ذلك ، قسّم ( موكاروفسكي ) ( النص ) بما هو بنية مستقلة إلى عناصر ثلاث ، ( النص ) بوصفه شيئاً أو مُنتج مصنوع ، الرمز الحسي الذي يتعلق بمصطلح ( الدال ) ، وموضوع جمالي مستقر في الوعي الاجتماعي يؤدي وظيفته بوصفه معنى ، أي المدلول ، وعلاقة الدال بالمدلول تمثل الجانب المرجعي للعلامة . أما ( فوديشكا ) فقد كان يرى بأن بنية ( النص ) في مجملها تأخذ طابعاً جديداً حينما تتغير الظروف المصاحبة لتلقيها ، وعلى هذا النحو ، أصرّ على مبدأ التفاوت والفروق الفردية الذوقية لدى المتلقين [٥٨] .

أما فيما يخص ( سيسولوجية الذوق ) فقد أثرت على نظرية التلقي من خلال اهتمامها بالخصائص الجمالية لـ( النص ) وعلاقتها بذائقة المتلقين ومحاولتها معرفة الأسباب الكامنة وراء عادات

---

[٥٤] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٩٧ – ٩٨ .

[٥٥] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٢٧ .

[٥٦] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٦٣ .

[٥٧] ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٢، ص ٨٩ .

[٥٨] هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ١٠٢ - ١١١ .

القراءة . ومن هنا جعلت من المتلقي عنصراً بارزاً في دراسة ( النصوص ) وتلقيها . فضلاً عن ذلك ، فقد كان لنظرية الفعل والتفاعل دوراً في بلورة نظرية التلقي والتي اعتمدها ( ايزر ) في دراسته لعلاقة ( النص ) بالمتلقي ، وكذلك الحال بالنسبة للفلسفة الذاتية المثالية والتي وجد فيها أصحاب نظرية التلقي دوراً كبيراً للوعي في إدراك الظواهر ، لأن ( النص ) يعد اكتشاف للذات وتحقيقاً للهوية بحسب ( هولاند ) ، وهو أيضاً انتقال من نموذج موضوعي إلى نموذج ذاتي بحسب ( بلاش ) . فضلاً عن ذلك ، فقد اعتمد أغلب أصحاب نظرية التلقي على المنهج التجريبي في طروحاتهم لاسيما في التعامل مع المتلقي [٥٩] .

وعلى وفق ما تم ذكره ، التقت جمالية التلقي مع الاتجاهات سابقة الذكر في كونها ردة فعل مضادة لمركزية العقل التي نادت بها ( البنيوية ) من خلال إقصائها للذات المنتجة ( المؤلف ) والذات المتلقية ( المتلقي ) هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، عملتا في اتجاه واحد وهو تفعيل دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة تشييد ( المنظومة النصية ) من جديد ، الأمر الذي أدى إلى قلب مقولة ( الكاتب / النص ) إلى مقول ( النص / المتلقي ) ، فضلاً عن ذلك ، اشتركت نظرية التلقي مع الاتجاهات التي ظهرت بعد ( البنيوية ) في تركيز اهتمامها بمتابعة فعالية الدال مع الدوال الأخرى ضمن فضاء ( النص ) من أجل تشييد معانٍ جديدة تتجاوز مرجعيات الدال وحده ومتطلباته القراءاتية .

على وفق ذلك اتسمت نظرية التلقي بتعدية الأطراف التي تشكل أصولاً لها ، فضلاً عن تشعب تفرعاتها وتعدد مستويات الطروحات الفلسفية والنقدية فيها ، الأمر الذي أدى إلى غياب وحدة رؤية أكاديمية تجمع بين المنطلقات الفكرية والإجرائية لروادها بغية التأسيس لفعل تلقي واحد أو محدد ، وبكل الأحوال ، افترض أصحاب هذه النظرية واتفقوا على أن المعنى لا يُبنى في ذهن المتلقي إلا من خلال الفهم الذاتي لـ( البُنى النصية ) وتحولاتها الداخلية مضيفاً لها خزينه الخبري السابق بقراءة ( النصوص ) وعلى النحو الذي أسس له ( أنغاردن ) . بمعنى آخر ، إن ( النص ) ما هو إلا بنية مخططه يجب استكمالها من قبل المتلقي ، فضلاً عن ذلك ، فقد شكل افتراض أن ( النص ) وأثره يندمجان معاً لصياغة المعنى عبر عملية التفاعل المتبادل بين نشاطي الإنتاج والتلقي قطب الرحى بين منظري جمالية التلقي بشكل عام [٦٠] .

لقد انطلق كلٌّ من ( ايزر ) و ( ياوس ) من نقطة انطلاق واحدة وهي الاعتراض على المقاربة ( البنيوية ) التي أغلقت ( النص ) على ذاته ، وأقصت دور المتلقي في إعادة بنائه من جديد ، وشددا بالمقابل على أهمية فعل التلقي عبر وظيفتين في غاية الأهمية هما : تطور النوع الفني ( النصي ) وبناء المعنى ، فالتلقي لدى ( ايزر ) نشاط ذاتي يلاحق أميبية المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك، وعليه غُيب المعنى الخفي والمحمول النهائي لـ( النص ) عن الحضور طبقاً لجمالية القراءة لديه [٦١] . لذا كثّف ( ايزر ) جهوده حول فاعلية بناء المعنى وتفسير ( النص ) من جديد ، وذلك من خلال افتراضه بأن ( النص ) ملغم بعدد من الفجوات التي تتطلب من المتلقي بان يقوم بعدد من الإجراءات كيما يكون المعنى محققاً لأقصى غايات إنتاجه ، وهو بذلك يفصح بشكل ضمني على أن ( النص ) يتضمن حتمية تشكل ركناً

---

[٥٩] الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧٣ – ٧٤ .

[٦٠] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٨٥ .

[٦١] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٣٢ .

أساسياً في وجوده متموضعة فيما أطلق عليه بـ( القارئ الضمني ) الذي شكل بُنية أساسية في نظريته [٦٢] .

استقى ( ايزر ) الكثير مما توصل إليه ( انغاردن ) في طروحاته ذات النزعة الظاهراتية ، وعلى وجه التحديد فيما يتعلق بتحويل الموضوع ( النص ) إلى وجود ملموس أو ملئ الفجوات النصية بغية استكمال تلك التي أسماها ( أنغاردن ) بـ( الفجوة اللامحددة ) ، والتي عدّها ( ايزر ) شاغراً في النظام الكلي لـ( النص ) ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، حاول تطوير آراء ( انغاردن ) وبالذات فيما يخص اتجاه القراءة لديه ، والتي كانت تتخذ خط سير واحد لدى ( انغاردن ) من ( النص ) إلى المتلقي ، وليست علاقة ذات اتجاهين ( نص / متلقي ) الأمر الذي يجعل منها مجرد عملية إكمال أو ملئ دون أن يكون للمتلقي دوراً تفاعلياً مع ( النص ) . وعلى خلاف ذلك أسبغ ( ايزر ) على القراءة ( التلقي ) صفة جدلية مستمرة تعمل على المحور الزمني والفضائي لإعادة تنظيم أجزاء ( النص ) مع بعضها البعض وعلى مستويات متنوعة من التماسك ، وبكل الأحوال أتفق الاثنان على أن ( النص ) مؤلف من خطط ينبغي على المتلقي أن يستغلها [٦٣] . بمعنى آخر ، إن آلية التلقي لدى ( انغاردن ) ما هي إلا عملية إذعان المتلقي لبنى ( النص ) التي تفرض نفسها عليه وتشغل بناه الإدراكية وفقاً لبنائها الذاتي المحض ، أما آلية التلقي لدى ( ايزر ) فهي عبارة عن تفاعل جدلي مستمر تتناوب فيها البُنى الواحدة مكان الأخرى ضمن مجال إدراكي يمتلك فيه المتلقي خصوصية القيادة ليوجه ( النص ) وينظمه تبعاً لفاعلية مدركاته ، فيضفي عليه وحدة وتماسك وصياغة جديدة لينتقل بعدها إلى مستويات إدراكية أخرى ، وفقاً للغة حوارية جدلية مع خصوصية ( النص ) المؤطرة والتي تثير ملكاته الوجدانية وقدراته التأويلية وتبعث فيه نشوة التصورات ، إذ لا يملك المتلقي إزاءها إلا العوم في فضائها مستغلاً الخطط ( الفجوات ) الغير مضاءة فيها ليدخل في سلسلة مستمرة من التأويل والأرجاء للمعنى عبر عملية فهم للمغزى الجمالي ، وهو بهذا الوصف لا يرنو إلى تحديد مدياته بل أن يستشعر دبيب تجربة جديدة تغزو كل وعيه وخياله .

فعلى سبيل المثال ، لم تكن ( الانطباعية ) لتُعنى بموضوعة الطبيعة أكثر من كونها أرادت أن تمسك بتجربة جمالية جديدة ، وهي التقاء الألوان وتلألؤها مع الضوء وتحديد مساقطها على سطوح الأجسام وبالتالي فهي تقدم للمتلقي مشاهد حسية لم يعتاد بصره عليها . أي أنها تقدم أثراً – بحسب ايزر – جديد . بمعنى آخر أرادت الانطباعية أن تحدث تلاعباً بالصورة الحسية التي تجلبها الحواس ، عبر تقديم تجارب لونية جديدة تحمل المتلقي على الارتقاء بذائقته الجمالية من خلال ترويضه على تلقي المحدث في الفن والغريب والاعتياد على التحاور جدلياً مع ( النص ) وعلى نحو يُنشط فاعلية مدركاته ويمنحه خصوصية وتميز فريدين كونه المحرك الأساس الذي سيمنح ( النص ) وحدة وتكاملاً والأهم من ذلك معنى ، إذ يقول ( ايزر ) " يجب أن يقوم القارئ بالاشتراك في إبداع ( النص ) وذلك بإكمال ذلك الجزء غير المكتوب فيه ولكنه جزء موجود وجوداً ضمنياً " [٦٤] . كما يرى بأن على المتلقي أن يستوعب العلاقة بين البُنى النصية ويعيد تركيبها وفي الوقت ذاته يحذف ويضيف ويقدم ويؤخر فيما بينها ، الأمر الذي يفضي إلى خلق تعديلات في اتجاهات التلقي وبالتالي تكوين نظرة إجمالية تعد في حد ذاتها المرحلة النهائية الموصلة إلى تخوم المعنى [٦٥] ، والذي هو ليس بالموضوع الذي يتطلب تحديده كما لا يمكن أن

---

[٦٢] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٢٧ .

[٦٣] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧٥ .

[٦٤] ينظر : الميالي ، سافرة ناجي جاسم : الصمت في نصوص اللامعقول ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ ، ص ٥٧ .

[٦٥] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧٦ .

يعد موضوعاً يستوجب التعريف وإنما هو أثرٌ يُعاش [٦٦] . بمعنى آخر ، يبنى المعنى من خلال علاقة المتلقي جدلياً بـ( النص ) عبر الأثر الذي يتركه عليه وعبر فيض الدلالات والمعاني التي يمنحها إياه المتلقي [٦٧] . وهو فضلاً عن ذلك ، فعل ذهني صامت خالٍ من أي تحديد ، يظهر فيما بعد في هيأة رموز مادية نتيجة لتمفصل الأدلة ، فالدال يمنحنا المدلول لأنه يفصل نفسه عن الدال الآخر أي أن المدلول هو نتاج الاختلاف بين الدالين ، وهو نتيجة الاختلاف بين عدد كبير من الدلالات الأخرى [٦٨]. وبهذا الوصف فالمعنى ذو صلة وثيقة بالصورة الذهنية التي تشكل ثيمة عملية القراءة ( التلقي ) حاضراً وما ستسفر عنه كفكرة مستقبلاً . وعليه أصبحت عملية التلقي وفقاً لطرح ( ايزر ) هذا قراءة جدلية بين أضواء الماضي وتوقعات المستقبل ، تنبع من التفاعل المشترك بين النص والمتلقي [٦٩] . فـ( ايزر ) لا يرى في الخطاب الجمالي نصاً محضاً ولا ذاتاً محضة ، بل يحتويهما معاً [٧٠] . وهذا يتفق مع طرح ( هارتمان ) " يدخل المتلقي طيات ( النص ) بصدق وقوة ووفقاً لهذه الكيفية يصل إلى حركية وتعددية ومتعة العثور على المعنى " [٧١] .

يقيم ( ايزر ) إستراتيجية في التحليل على أساس رسم الحدود الفاصلة بين مجالات ثلاث من مجالات الاستبصار هي :

أ. ( النص ) بما هو موجود بالقوة يسمح للمتلقي بأن ينتج المعنى حينما يقوم بإعادة تجسيده وملئ فجواته .

ب. فحص عملية معالجة ( النص ) في ( التلقي ) ، إذ تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل في محاولة بناء موضوع جمالي معين .

ج. الشروط التي يقام وفقاً لها التفاعل بين ( النص / المتلقي ) [٧٢] .

إذن فالترسمية الثلاثية ( نص / متلقي / معنى ) هي اللحظة التجريبية الجديدة التي تتوقف على مجالات ثلاث هي : قابلية ( النص ) على التوالد من جديد عبر تدخل المتلقي الذي يملأ الفجوات ويعيد التجسيد ، وتتابع عملية معالجة ( النص ) وإحلال صيغ وصور جديدة محل أخرى وبشكل جدلي مستمر ، تنتج على الدوام صوراً عقلية متعددة التأويل أثناء بناء الموضوع الجمالي ، وأخيراً القواعد والأسس التي يقام على وفقها التفاعل بين ( النص / المتلقي ) إذ يملك كل واحد منهما آلية عمل وشروط يخضع الثاني بطبيعة الحال لها كيما يتم التفاعل ، فلوحة ( لاعبوا الورق ) لـ(سيزان ) ، شكل ( ١٠ ) ، تحوي على تخطيطات غير مكتملة يمكن عدها نقاطاً للشروع في التفاعل وبناء صيغها الغير مكتملة ، إذ أنها تسمح للمتلقي بأن يكملها ويعيد تجسيدها ويملأ فجواتها من خلال نشاط ذاتي ينتج من خلاله صور عقلية تتشكل

---

[٦٦] ينظر : الحمداني ، حميد : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب العربي ، لبنان ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٨٦ .

[٦٧] ينظر : بارت وآخرون : مصدر سابق ، ص : ٣٩ .

[٦٨] ينظر : الميالي ، سافرة ناجي جاسم : مصدر سابق ، ص ٣٦ و ٧٥ .

[٦٩] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧٥ .

[٧٠] ينظر : العقود ، عبد الرحمن محمد : الابهام في شعر الحداثة ، العوامل ، الظواهر ، آليات التأويل ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للأدب والفنون ، الكويت ، ب. ت ، ص ، ٣٤٥ .

[٧١] نوريسن ، كريستوفر : التفكيكية ( النظرية والتطبيق )، ت : مبري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٩ ، ص ١٩٩ .

[٧٢] ينظر : باجو ، دانييل هنري ، وآخرون : في نظرية التلقي ، ت : غسان السيد ، دار الغد ، ط ١ ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص ١١٦ .

باستمرار حتى تكتمل وتنتج الموضوع الجمالي من جديد إذ تخضع هذه العملية لقوانين إدراكية وبصرية بدت طروحات ( الجشتالت ) واضحة فيها .

لكي يقدم ( ايزر ) مزيداً من الإيضاح حول آلية عمل ستراتيجية التحليل هذه ، طوّر جملة من المفاهيم الأساسية منها مفهوم القارئ ( الضمني ) الذي يمثل بُنية نصية تتطلع إلى حضور متلقٍ ما لتقيم حواراً بينها وبينه [٧٣] . ومفهوم ( المواضعات ) التي تشير إلى عدم التوافق بين ( النص ) والقارئ والتي تحقق فعل الاتصال في التلقي [٧٤] . ومن ثم مفهوم ( الموضوع والأفق ) وأثرهما في تنظيم مدركات المتلقي ، وإنتاج موضوع جمالي ملائم [٧٥] . وأيضاً مفهوم ( وجهة النظر الجوالة ) التي تمكن المتلقي من التحرك داخل ( النص ) كاشفاً بذلك المنظورات المختلفة التي يترابط بعضها مع البعض الآخر والتي تعدل من المعنى في كل تلقي ، فضلاً عن أنها تمنح المتلقي حرية الانتقال من منظور إلى آخر [٧٦] ، علاوةً على مفاهيم أخرى كالفراغ النصي والخواء والسلب وغيرها [٧٧] .

يرى ( ايزر ) إنّ ( النص ) يتطلب كشفاً من جوانب الإبهام المتعلقة بما هو خيالي فيه ، وهذا في حد ذاته يتطلب من المتلقي أن يستكشف شفرة ( النص ) كيما يمكنه استخراج المعنى المخبوء فيه فـ ( النص ) يخبرنا شيئاً عن الواقع من خلال قيامه بتنظيم مواضعاته ، وعلى نحو تصبح طيعة لتأملنا ، ويشير ( ايزر ) إلى أن هذه الموضوعات هي رصيد ( النص ) ، ومنها يبدأ الشروع في التفاعل ، وإذا كان ( النص ) مألوفاً بشكل تام فان الوظيفة التواصلية مع المتلقي لن تكون [٧٨] . فالنص الجيد هو الذي يتمرد على ( السياق ) ويخرج من أعرافه والمنتهك لبعض معاييره والمجاوز لمقولاته ، ذلك أنه يزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم ويؤثر فيه أثراً أشد من غيره ، نظراً لاختلاف ( سننه النصية ) عن سنن المتلقي التأويلية ولعل هذه المخالفة التي أحدثها ( النص ) هي إحدى الملامح المميزة لفعلي الإبداع والتلقي [٧٩] . وعليه فإن عدم تطابق المتلقي مع ( البنية النصية ) هو أصل التفاعل الجدلي ومنبعه ، فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود ( فجوات نصية ) تقف حائلاً بوجه التناسق التام بين طرفي الاتصال [٨٠] ، إذ يصفها ( ايزر ) بأنها ( الحالة الطارئة ) التي تحقق الاتصال فتدهش المتلقي وتفاجئه وتحمله على الانغماس في ( النص ) فضلاً عن أنها الشرط القبلي لمشاركة المتلقي ، إذ تتيح له الفرصة ليبني جسوره القراءاتية الخاصة ، وهي أيضاً العلاقة الأكثر أهمية بين ( النص ) والمتلقي وهي المفتاح الذي يجتهد المتلقي في استخدام فكرته كيما يحقق قصد ( النص ) ، أنها البنية الأساس التي يتضح من خلالها فاعلية دور المتلقي [٨١] .

يرى ( ايزر ) أن المعنى غير معطى مباشرةً في ( النص ) ، كما أنه غير مخبوء في أي جزيئة نصية ، وإنما هناك بنيات متعددة ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى ، وتشترط هذه البنيات اندماج المتلقي مع ( النص ) ، وفي نهاية المطاف يستخلص المتلقي معنىً هو خلاصة تفاعل تصوراته الذاتية

---

[٧٣] ينظر : بارت وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٤٢ .
[٧٤] ينظر : العقود ، عبد الرحمن محمد : مصدر سابق ، ص ٣٥٤ .
[٧٥] ينظر : فيجن ، فرانك شوبر : مصدر سابق ، ص ٢٥٣ .
[٧٦] ينظر : باجو ، دانييل هنري : مصدر سابق ، ص : ١١٧ .
[٧٧] ينظر : فيجن ، فرانك شوبر : مصدر سابق ، ص ٢٥٤ – ٢٥٥ .
[٧٨] ينظر :هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٢٠٨ .
[٧٩] ينظر : العقود ، عبد الرحمن محمد : مصدر سابق ، ص ٣٤٢ .
[٨٠] ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : مصدر سابق ، ص ١٥٩ .
[٨١] ينظر : العقود ، عبد الرحمن محمد : مصدر سابق ، ص ٣٥٤ – ٣٥٥ .

وخبراته القراءاتية مع البنيات النصية [٨٢] . وبهذا الوصف يتولد المعنى من ارتباط البنيات النصية مع بعضها البعض ، وتحكم هذه المجاورة بالأساس الفراغات والفجوات النصية . ومما تجدر ملاحظته أن هذه البنيات لا تمتلك دلالة ذاتية بل تمتلكها عبر هذا التجاور أصلاً ، لذا تكتسب ( التكوينات الجشتالتية ) طبيعة دينامية ، إذ يضم المتلقي الجزئيات المتجاورة في إطار مرجعي أعم واشمل يمكنه من مراقبة ( التماثل والاختلاف ) حتى يتمكن من تأطير النسق الذي يربطهما ويوحد بينهما . إنّ الإطار المرجعي هذا ليس له محتوى سابق خاص به ، وإنما يتم شحنه كيما يحصل على إغلاق حقيقي بما أن الإطار المرجعي نفسه هو فراغ يحتاج بدوره إلى تكوين فكري حتى يمتلأ ، وحالما يتم ملء الإطار وتتحد الأجزاء التي يقوم بدمجها يتحول هو نفسه إلى بُنية ترتبط زمنياً بلحظة تكوين جشتالية ، وعلى هذا النحو فمراكز النظر التي اندفعت إلى الواجهة أثناء القراءة ستتراجع مرة أخرى إلى الخلف مشكلة نوعاً من الفراغ الذي ينتظر الملء ، وهذا الفراغ هو ما يسميه ( ايزر ) بـ( الشاغر ) [٨٣] . ولنأخذ أي نص لـ( موندريان ) والذي شاع في نصوصه ظهور أشكال هندسية في الغالب وألوان محددة كـ( الأصفر ، الأسود ، الأزرق ) ، شكل ( ١١ ) . إنّ هذه الأشكال والألوان لا يمكنها أن تنتج معناً بمفردها بل من خلال مجمل علاقاتها الإنشائية وبالتالي فهي لا تمتلك دلالة ذاتية بل أن دلالتها تتوالد من ترابط البُنى النصية مع بعضها البعض الأمر الذي يضفي على ( النص ) طابعاً حركياً ( عمودياً وأفقياً ) ، وحالما يتم إدراك أحد تجاورات ( البُنى النصية ) ( شكلية أو لونية ) ينتقل المتلقي إلى إطار إدراكي أوسع من سابقة تنتظم فيه ( البُنى النصية ) في وحدة جديدة ، تتراجع البُنى التي احتلت الواجهة إلى الخلف ، ولتتقدم بنى جديدة أخرى لتحل محلها ، أن هذه العملية تسمح للتلقي بأن يراقب ويلاحظ أوجه ( التشابه / الاختلاف ) ضمن ( النص ) ذاته ، وليراقب ردود أفعاله أثناء فعل التلقي .

يحوي ( النص ) عادة بُنى عدة نُظر إليها في الغالب بصورة تقليدية على أنها ( محتوى ) ، وبذا فهي تحتاج إلى شكل أو بنية تنظم عرضها ، لذا يتبنى ( ايزر ) مصطلح ( الإستراتيجية ) الذي يعني به تلك البنيات التي تكمن وراء التقنيات السطحية والتي تتيح لها أن تحدث تأثيراً ، وظيفتها النهائية جعل المألوف غريباً [٨٤]. ويضيف ( ايزر ) بأن الستراتيجية ترسم شروط التلقي ، إذ أنها تشكل التوجهات العملية التي تزود المتلقي بمجموعة من الإمكانات المركبة التي يرتكز عليها فعل التلقي ، وتتضح مدى فاعلية هذه الستراتيجية عندما يحاول أي متلقي تفسير أو تلخيص أي ( نص ) ، إذ أن ما يفقد هنا هو التنظيم الستراتيجي للخطاب التخييلي ، وهو الجهاز الوصلي الذي يربط بين مختلف عناصر المخزون أو ( السجل ) [٨٥] . ولكي يقدم ( ايزر ) تفسيراً لآلية عمل الستراتيجية ، يرتكز على مبدأ المنظور الذي تلجأ إليه أي قراءة ( تلقي ) ، والذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها المتلقي البعد الخطي لـ( النص ) ، إذ يستغل ( النص ) التواتر المتزايد بين ما يحتل الواجهة في حقل رؤية المتلقي وما يوجد في العمق ، أي بين ما يسمى بـ( موضوع القراءة ) وما يسمى بـ( الأفق ) ، فـ( النص ) عوضاً أن يقدم نفسه في كلية واحدة يثير هذا التواتر داخل المجال الإدراكي للمتلقي ، وبذلك تصبح قطعة من ( النص ) موضوعاتية ، أي تدخل ضمن حقل رؤية المتلقي في حين ترتد بقية القطع الأخرى إلى الخلف إذ تتابع بعد ذلك التأثير في وعيه ، وتكوّن الاستراتيجيات وحدة دينامية توجه وتقود المتلقي وهو يجتاز مجاهل ( النص ) وبذلك تبرز أهمية القوانين الزمنية التي يخضع لها فعل التلقي ، إذ لا يتمكن المتلقي من الإمساك

---

[٨٢] ينظر : الحمداني ، حميد : مصدر سابق ، ص ٣٢ .

[٨٣] ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : مصدر سابق ، ص ١٩٦ .

[٨٤] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٢٠٨ – ٢٠٩ .

[٨٥] ينظر : بارت وآخرون ، مصدر سابق ، ص ١٤٧ .

مرة واحدة بجميع مظاهر ( النص ) ومعطياته المبطنة ، فيقوم بتوجيه وجهة نظره تدريجياً عبر المنظورات المختلفة مرة عندما تتشكل الثيمة وأخرى عندما يتشكل الأفق [٨٦] .

يطوّر ( ايزر ) فلسفة ظواهرية مصاحبة ( لوجهة النظر الجوالة ) والتي تدلل على الآلية التي يكون بها المتلقي حاضراً في ( النص ) ، متجاوزاً لأي علاقة خارجية ، ذلك أن خاصية القراءة – بحسب ايزر – هي أن يتم إدراك ( النص ) من الداخل ولفهم الدور الذي تؤديه ( وجهة النظر الجوالة ) يجب أن نرتد إلى ما أطلق عليه ( ايزر ) ( جدلية التوقع والذاكرة ) التي تزود المتلقي بالمعلومات عند قراءة ( النص ) والتي يمضي فيها على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لتوقعاته المستقبلية ، مستنداً في ذلك إلى أساس من خلفية الماضي ، وما أن يصادفه تغيّر غير متوقع حتى يُسارع في تعديل توقعاته وفقاً لهذا الحدث ، وبالتالي يقوم بإعادة تفسير المعنى الذي أسبغه على ما سبق وقوعه ، لذا فإن ( وجهة النظر الجوالة ) تمنح المتلقي حرية التنقل عبر ( النص ) كاشفاً بذلك عن تعدد المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض والتي تعدل كلما حدث انتقال من حدث إلى آخر [٨٧] . إذ يندر أن تكون الصورة المستحصلة مطابقاً تماماً للأصل ، فهناك عوامل التحوير والتحريف التي تسبغها المخيلة عليها ، ومما يزيد ويفعّل من هذه العملية المرونة التي تمتاز بها الأشكال والصور وعدم وجود ضابط خارجي لمراقبة أمانة الاستحضار وصدقه وممارسة الذات لحريتها وتلاشي الضوابط الداخلية في تماسكها المنطقي [٨٨] .

يعمل المتلقي على إعادة وحدة الأشياء إذا ما صادف شيئاً يشتتها من خلال سلسلة من المراجعات ، لذا يكون الجدل بين صنع الوهم وإزالته وما يتعلق به من مزاوجة بين الانهماك والملاحظة أساسيان في آلية تشكل الموضوع الجمالي ، إذ لا يمكن للمتلقي أن ينشئ المعنى دون مبدأ ( التآلف ) . كما يرى ( ايزر ) بأن المتلقي ينشئ لا شعورياً صورة يسميها بـ( التركيب السلبي ) تتميز عن المدركات الحسية بكونها تعلو على الحس أنها شيء يصاحب القراءة لم يكتمل تشكله المفهومي بعد [٨٩] . فضلاً عن ذلك ، فإنّ صورة الموضوع الجمالي لا تنتج مباشرةً بل يتم إنتاجها وتراجعها وتعديلها وتشكيلها وهكذا يتألف المعنى بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية ، إذ تصل مخيلة المتلقي إلى هذا المعنى عبر تحررها وانعتاقها من أي سلطة موضوعية أو مرجعية محددة ، فتحور البُنى النصية وتفتح مجالاً غير متوقع للتأويلات المناسبة للممارسة القراءاتية الجديدة [٩٠] .

يحدث انسجاماً للذات أثناء القراءة ، إذ أنه متى ما تم الحصول على تجربة جديدة ، فإنه سرعان ما تُمنح مكانة الصدارة وبالمقابل تأخذ التجارب الأخرى في التراجع إلى الخلف ، وعليه فالمتلقي في تمثله للآخر يستبعد جزءاً من ذاته ، فالقسمة إذن هي بين الذات نفسها وليست بين الذات والموضوع [٩١] . ووفقاً لذلك فما دام المتلقي يستخرج معنى جديد ينبغي عليه أن ينظر إليه بصورة أدق كونه جزءاً من وعيه الذي لم يكن قد عرفه حتى ذلك الحين ، فالتلقي ( القراءة ) بهذا الوصف هي الأداة التي يعمق فيها الوعي ذاته [٩٢] .

---

[٨٦] ينظر : فيجن ، فرانك شوير : مصدر سابق ، ص ٢٥٣ .
[٨٧] ينظر : باجو ، دانييل هنري : مصدر سابق ، ص ١١٧ .
[٨٨] ينظر : الطريحي ، فاهم وآخر : مبادئ علم النفس العام ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٢٦١.
[٨٩] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٢١٦ .
[٩٠] ينظر : الطريحي ، فاهم وآخر : مصدر سابق ، ص ٢٦١ – ٢٦٢ .
[٩١] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٤٣ .
[٩٢] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٢١٨ .

إنّ بناء المعنى لدى ( ايزر ) يرتكز على ثلاثة أبعاد هي : المظاهر التخطيطية ، والإجراءات التي يحدثها ( النص ) في آلية التلقي ، وأخيراً البناء المخصوص لـ( النص ) ووفقاً لشروط تحقق وظيفته التواصلية وتحكم المتلقي به [٩٣] . فضلاً عن ذلك ، يؤكد ( ايزر ) على أن المعنى يتوسط المسافة القائمة بين الوجود المادي ( إذ يمكن معايشة المادة والإحساس بها ) وبين التفكير وملكته ، إذ يصبح الموضوع فكرة متجسدة في ذهن المتلقي ، وأن ( النص ) لا يملك حقائق فعلية وإنما هياكل وأنماط تحفز المتلقي كيما يصنع حقائق ( نصية / جمالية ) ، هذه الهياكل تعمل على تهيئة مظاهر الحقيقة الخافية ، ومن ثم يقوم المتلقي بتوحيد وتأليف هذه المظاهر سوية ويعيد تقويمها باستمرار حتى يتمكن من أن ينتج فكرة شاملة ، وتتسم هذه الهياكل بكونها أشكالاً فارغة يصب فيها المتلقي خزينه المعرفي [٩٤] .

ولهذا الطرح ما يقابله في فن الرسم ، إذ تشكل المظاهر التخطيطية ( عناصر النص ) وتشكل الإجراءات الأثر الذي يحدثه ( النص ) على المتلقي ، وأخيراً يمثل المرتكز الأخير البناء الكلي لـ( النص ) ، والذي يؤذن بقيام فعل الاتصال ، أما المعنى فهو كائن أو كيان أثيري يتوسط المسافة الفاصلة بين وجودية البُنى النصية ( مادية النص ) ومخيلة متلقيه ، إذ يجب على المتلقي ملاحقته والتقاطه وفك شفراته وإعادة إنتاجه من جديد ، وأن البنية النهائية لهذه الشفرة أو مظاهرها التخطيطية هي التي تسمح ببدء واستمرار جدلية التلقي وبالتالي إنتاج فكرة ( النص ) وانبعاثها من جديد . فضلاً عن ذلك ، فإن هذه البُنى لا تمتلك خصوصية محددة ، بمعنى آخر لا يمكنها أن تكون كياناً قائماً بذاته ، ذلك أنها لا تشكل إلا قالباً يقوم المتلقي بصب خزينه المعرفي فيه ، المتأتي من تجارب وخبرات قراءاتية سابقة ، ليمنحها تألفاً جديداً وبالتالي معنىً جديداً .

وفقاً لما سبق ذكره يظهر مدى اهتمام ( ايزر ) بخبرة المتلقي التي تعمل على إنضاج المعنى الكلي في كل قراءة عبر إخضاعه إلى تغيرات مستمرة يبدو من خلالها التصور الخيالي الجديد [٩٥] . وهذه العملية بحاجة إلى تناسق أشمل يحيط بما هو موجود في الخلفية والواجهة ، أي ، بحاجة إلى موائمة بين القديم والجديد على المستوى الجدلي الحركي والمستويات الثيمية المتنوعة لـ( النص ) ، ويرشح ( ايزر ) لخلق هذا التماسك عملية يطلق عليها ( تكون الجشتالت المستمر ) . فالنشاط التجميعي الجوهري لفهم ( النص ) ينطوي على تأسيس مستمر لمستويات أعلى من التماسك ، أي لأنماط أوسع وأكثر تحولاً إذ تتجمع عناصر ( النص ) وتكتسب معناها ، ولهذه العملية مرحلتان مختلفتان هما : تكوين جشتالت أولي مفتوح ، واختيار جشتالت يغلق الأول ولا يتم الإغلاق إلا إذا قيم المتلقي تشكلات ( النص ) والمعاني في إطار أشمل وأوسع ، وعلى المتلقي أيضاً أن يعيد باستمرار ترتيب مفاهيمه وأن يعي بأن إغلاق التكوين الأول لا يتم إلا إذا اختار احتمالاً واحداً على حساب بقية الاحتمالات ، وعلى وفق ذلك ، يتساوى المتلقي مع البُنى والأنماط النصية فهو يعيد ترتيب أفكاره ويصحح بؤر اهتماماته بحسب ما تمليه عليه التكوينات الجشتالتية [٩٦] .

يبتكر ( ايزر ) مجموعة من المفاهيم الإجرائية لخلق مرجعيات ( النص ) وإعادة إنتاجه من جديد ليدلل بها على التفاعل بين ( النص / المتلقي ) المتمثل بسد الثغرات وملء الفجوات من أجل خلق تصور فني متوافق جديد . وهذه الستراتيجيات هي :

---

[٩٣] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٣٣ – ٣٤ .
[٩٤] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٢١٨ .
[٩٥] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ١٩٤ .
[٩٦] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٤٥ .

١. **السجل** : وهو مجموعة من الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما ، أي أن معنى ( النص ) لن يتحقق إلا عبر إحالات ضرورية ، تأتي على نوعين ، إحالات سابقة على ( النص ) ( نصوص أخرى ) وإحالات قيمية ( ثقافية ، عرفية ، اجتماعية ) [٩٧] .

٢. **الإستراتيجية** : مجموعة من الإجراءات والقواعد التي تلازم العلاقة الجدلية ( نص / المتلقي ) كيما يتم الوصول إلى المعنى ، فـ( النص ) يتطلب إحالة إلى سجل يتمثل فيما انتقى من أنساق في ضوء علاقته بالبيئة ( ثقافياً واجتماعياً ). وبذلك ينظم ( النص ) نوعاً من الإستراتيجية وظيفتها الإيصال بين عناصر السجل وإقامة علاقة بين السياق المرجعي والمتلقي ، وهي بهذا الوصف تقوم برسم معالم ( النص ) وبناه ومعناه وما يتصل بشروط التواصل في آنٍ واحد [٩٨] . وهي بذلك تعمل على إثارة وتنشيط البُنى الأساسية لعملية الإدراك .

٣. **مستويات المعنى** ، إذ لا يظهر المعنى كمعطى مباشر في بنى محددة ، بل يظهر عبر مستويات نصية متعددة وبفعل فاعلية الإدراك ، ويرى ( ايزر ) بأن هناك مستويين تتم وفقاً لها عملية التلقي وبناء المعنى ، وهما : ( الواجهة والخلفية ) إذ تخلق العلاقة الجدلية بينهما توتراً تخف حدته شيئاً فشيئاً عبر تسلسل قراءاتي إلى أن يتم إنتاج المعنى [٩٩] .

٤. **مواقع اللاتحديد** : استمد ( ايزر ) هذا المفهوم من ( أنغاردن ) الذي يحدد خط سير فعل التلقي باتجاه واحد من ( النص ) إلى المتلقي ، أما ( ايزر ) فيراها عملية تفاعلية جدلية ، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بُنية نصية ما ، يقوم بالمقابل بنشاط تعويضي يتم من خلاله إضفاء معنى ما ، ولهذا الاستبعاد والاسترجاع وظيفتان ، الأولى : تحقق تواصل ( النص ) ، والثانية : تفسير أهمية الاستبعاد الذي قصده ( النص ) ، ومن ثم تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات . إنّ هذه العناصر المستبعدة هي ( موقع اللاتحديد ) أو الفجوات التي تؤجل مؤقتاً عملية التواصل ، لذا فإن عملية ملأها تتطلب سلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي ( سجل النص ) وخبرته في فهم النصوص وعليه فإن هذه الإجراءات ستتغير كلياً [١٠٠] .

يتم التواصل النصي من خلال نشاط تفاعلي جدلي متبادل بين معنيين ، معنىً واضح وآخر ضمني ، وبين عمليتي الكشف والخفاء ، إذ يولد ( النص ) المتخفي ( النص ) المقروء ويظل قائماً فيه ، لا ينفصل عنه نصياً وجمالياً [١٠١] . فالبُنى المتخفية تحرض المتلقي على البدء بالبحث والمباشرة بفعل تلقي جدلي يبقى مقيداً نسبياً بالظاهر الذي سرعان ما يتلاشى متى ما ظهر المعنى الضمني إلى حيز الوجود ، وكلما عمل المتلقي إلى على سد الثغرات كلما بدأ التواصل من جديد [١٠٢] والذي يخضع إلى عمليتين ، الأولى فراغات ( النص ) المركبة والتي تسمح برفع مستوى مشاركة المتلقي ليقارب تجربة المبدع نسبياً نظراً لوجود اختلافاً في الخلفيات الثقافية والفكرية بينهما [١٠٣] . فضلاً عن ذلك ، ينشأ الفراغ النصي عندما تكون العلاقة بين قطبين غير مذكورة ويستوجب فعل التلقي والتأويل أن يقوم المتلقي بملئها [١٠٤] ، لذا فهي تثير خيال المتلقي وفقاً لشروط يضعها ( النص ) ، الذي تترك الأبعاد فيه منفصلة كيما يقوم المتلقي بتنسيقها من جديد [١٠٥] . وهي بمعنى سابق تفتت التماسك النصي لتترك للمتلقي فرصة إعادة البناء هيكليته من جديد ، وعلى وفق ذلك ينشأ الفراغ نتيجة لمعطيات الخلل المقصودة في ( النص ) والتي

---

[٩٧] ينظر : بارت ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٤٤ .
[٩٨] ينظر : الميالي ، سافرة : مصدر سابق ، ص ٦١ .
[٩٩] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٥٤ .
[١٠٠] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧٦ – ٧٧ .
[١٠١] ينظر : الميالي ، سافرة : مصدر سابق ، ص ٢٤ .
[١٠٢] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٥٨ .
[١٠٣] ينظر : الحمداني ، حميد : مصدر سابق ، ص ٢٨٥ .
[١٠٤] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٦٠ .
[١٠٥] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٥٨ .

يسعى المتلقي لسدها وملئها كيما يربط بين الأجزاء والوحدات النصية الغير مترابطة [١٠٦] . فضلاً عن ذلك ، يميز ( ايزر ) بين أنواع الفراغات ، بين الفراغ الذي سها عنه ( النص ) من جانب ، وعن الفراغ الذي ينتج عن العلاقة بين الموضوع والأفق على اعتبار أن المكان الفارغ معرف هنا على أنه خلفية محررة من الخلفية الموضوعاتية [١٠٧] . أما العملية الثانية فهي ( نماذج النفي ) ، والتي تستحضر العناصر المألوفة والمعرفة لتلغيها دون إغفالها تماماً ولذا فهي تحدث تغيراً في موقف المتلقي حول ما تم نفيه ، أي أنها توجه المتلقي كيما يتبنى موقفاً محدداً ومعيناً إزاء ( النص ) [١٠٨] . إنّ هذه المواجهة بين الاحتمالات والتوقعات ( الممكنة / المنفية ) هو ما أطلق عليه ( ايزر ) لعبة الظلال .

يجب على المتلقي أثناء ملء الفجوات أن يجعل الأوضاع المعطاة تدفع وتؤثر وتغيّر من بعضها البعض ، إذ يظهر الموضوع الجمالي نتيجة لذلك ، وتقوم بنية الفراغ بتنظيم هذه العملية في الوقت ذاته الذي تُبنى فيه العلاقة بين المتلقي وهذه البنية ، والفراغ يبدو من هذه المنظار بنية نموذجية تكمن وظيفتها في تلقين العمليات المركبة للمتلقي ، كما أن تطبيقها يحول التفاعل المتبادل للمواقع النصية إلى وعي ، فضلاً عن ذلك ، فإن تنقل الفراغ من مكان إلى آخر مسؤولاً عن سلسلة من الصور المتصادمة ، يؤثر بعضها في البعض الآخر خلال فعل التقي وتفرض الصورة المتلقية نفسها على حساب الصور التي تليها ، وهكذا تلتحم الصور في متتالية وبسبب هذه المتتالية يصبح معنى ( النص ) حياً في مخيلة المتلقي [١٠٩] .

.

إنّ بنيات ( النص ) ما هي إلا مظهراً واحداً من العملية التواصلية ، وعليه تقدم الذخائر والستراتيجيات إطاراً يجب على المتلقي أن ينشأ انطلاقاً منه موضوعاً جمالياً لنفسه وبالتالي تشكل البنيات النصية وأفعال الفهم المنبثقة قطبين في فعل التواصل . أما نجاح هذه العملية فمرهوناً بالدرجة التي يؤسس بها ( النص ) ذاته كعامل ارتباط داخل وعي المتلقي ، إذ غالباً ما تعد مهمة نقل ( النص ) إلى المتلقي مهمة تقع على عاتق ( النص ) وحده ، وإذا أدى هذه المهمة فإنه وعلى الفور سيحفز ملكات المتلقي في الإدراك والمعالجة والاستجابة الجمالية ، ومع إمكانية تجسيده للأعراف والقيم الاجتماعية لقراءة المحتملين فإن وظيفته لا تقتصر على عرض هذه المعطيات فحسب ، بل في استخدامها كوسائل للفهم ، أي أن هذه الوظيفة تقدم توجيهاً فيما يخص ما يمكن أن ينتج ، لذا لا يمكن أن يكون ( النص ) نفسه هو الإنتاج ، بل هو تنبؤ مبنين يجب أن يتلقى وتعتمد الطريقة التي يتلقى بها على المتلقي والنص معاً [١١٠] .

ومن خلال استعراض آراء ( ايزر ) ، يمكن للباحثة أن تستشف بعض الملاحظات حول نظريته ، إذ اتسمت بطابع ذاتي إلى حد ما وذلك من خلال منحه الذات قدرة على بناء المعنى وإنتاج ( النص ) على الرغم من أنه يولي الاهتمام ذاته بالنص ، ذلك أن ( النص ) هو المحفز لبناء معناه إلا أن الذات هي التي تقوم بمجمل العمليات الإدراكية والنفسية كيما ينتج المعنى ، فضلاً عن أنّ ( النص ) لن يظهر للوجود دون وجود المتلقي الذي يسبغ عليه طابعاً جمالياً ، لذا ومن هذا المنطلق تحتل الذات مساحة أوسع في طروحاته الأمر الذي أضفى عليها – أي طروحاته – طابعاً ذاتياً أكثر من كونها موضوعية .

---

[١٠٦] ينظر : ياجو ، هنري دانييل : مصدر سابق ، ص ١١٧ – ١١٨ .

[١٠٧] ينظر : فيجن ، فرانك شوبر : مصدر سابق ، ص ٢٥٤ .

[١٠٨] ينظر : بارت ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٤٨ .

[١٠٩] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

[١١٠] ينظر : ايزر ، فولفغانغ : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ت : حميد الحمداني وآخر ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٥٥ .

يساهم ( ايزر ) عبر طروحاته النقدية في تنشيط ملكات المتلقي الذهنية ومنظومته الفكرية ، وذلك من خلال إسباغه لعملية التفاعل الحاصلة أثناء التلقي بصبغة جدلية ذات طابع تطوري ، وعلى سبيل المثال طرحه ( جدلية التوقع و الذاكرة ) التي تزود بالمعلومات أثناء القراءة وما ينتج عنها من انتقال المتلقي إلى مستوى أعلى من الإدراك وبالتالي مستوى أعلى من التأويل وتراكم الخبرات وهو هنا يبدو قريباً من مقولة ( جون ديوي ) في أن ( الفن خبرة ) إذ ترتبط خبرة المتلقي بالنصوص الفنية على نحو واسع بما كان أمتلكه من كفاءة قرائية سابقة .

يولي ( ايزر ) اهتماماً بالغاً بمدركات المتلقي الحسية لكنه لا يفترض بالمقابل تباين يذكر فيما بين المتلقين بخصوص مدركاتهم هذه . ذلك إن عملية القراءة هي عملية جدلية بكل الأحوال ولا يمكن أن تخرج عن إطار هذه الجدلية ، إذ أنّ ( القارئ الضمني ) الذي افترضه ( ايزر ) – على سبيل المثال – يضع المتلقي مباشرة أمام ( النص ) وهو ما يؤدي إلى تفعيل المواجهة على نحو مستمر ، وبالتالي أشراك مدركات المتلقي الحسية والعقلية وبشكل مستمر في هذه الجدلية .

لم يقيّد ( ايزر ) بأي شرط أو قانون مسبق متلقي العمل الفني والتفاعل معه ، كما لم يعول على أي منطلق اجتماعي أو عرفي أو حتى سايكولوجي في بناء المعنى ، بمعنى آخر جعل من المتلقي ذاتاً حرة ، وهو يلتقي هنا مع طروحات ( سارتر ) حول حرية ( الكاتب ) وما ينتج عنها ، وبذا فلم يخضع المتلقي إلى أي سلطة خارجية أو داخلية بما فيها سلطة ( النص ) ، وإنما هو متحاور معه ضمن فضاء مفعم بالحيوية مرده وجود ثغرات وفجوات تحفز القارئ على تشغيل خياله وتصوراته كيما يخرج المعنى المخبوء إلى حيز الوجود .

ينظر إلى ( النص ) على أنه ذو وظيفة مزدوجة فهو يحفز المتلقي على الفعل ، ويساعده على رؤية ما هو في العادة عاجز عن رؤيته ، وللذات أيضاً وظيفة مزدوجة فهي تقوم بفك شفرات ( النص ) وبناء معناه وكذلك إخراجه على حيز الوجود بصيغة موضوع جمالي . ويرى أن استخراج المعنى هو إبراز لوعينا الذي لم نعرفه حتى ذلك الحين ، والقراءة هي تحقيق للوعي الذاتي .

يرى ( ايزر ) إن العمل الفني ( النص ) يفصح لنا شيء ما عن الواقع ، بمعنى آخر يخضع الواقع المادي لسلطة ( النص ) ، من خلال تنظيمه لمواضعاته بحيث تصبح خاضعة لتأملنا وبالتالي رؤيتها بصورة أخرى جديدة تدفع الذات إلى التوازن بعد فترة توتر بسبب اختلال بعض المفاهيم والأحداث في الواقع . وهو هنا يقوم بمساعدة الذات على تفريغ جزء من التوترات الحاصلة وانسحاب المخيلة إلى منطقة أخرى بعيدة عن صراعات العالم المادي ، أي أنه – أي العمل الفني ( النص ) - يساعد المتلقي عن الانفصال عن قيود الواقع المادي وتفريغ انفعالاته وتوتره ، فضلاً عن ذلك ، فهو – أي ( النص ) – بتجسيده للقيم والأعراف يجعل منها وسيلة لفهم هذا ( النص ) ذاته ، وبالتالي الشروع في بناء المعنى .

ابتدأ ( ياوس ) عمله من نقده للمنهجيات السابقة التي حُلل ( النص ) في ضوءها والتي غالباً ما كانت تغض النظر عن أحد أقطاب العملية التواصلية فيه ( المتلقي ) ، فضلاً عن أنها غالباً ما كانت تهمل الجانب التأويلي وتكتفي بالوقوف ضمن حدود عملية تفسيره فقط ، ويرى عوضاً عن ذلك بـ" إن الصيرورة التاريخية للأدب والفن لن توجد إلا من خلال أفعال ومنجزات المتلقين اللذين يشيدون تقاليده ،

بل الأمر أبعد من ذلك ، فهم يستطيعوا أن يقوموا بالدور النشط المتمثل بالاستجابة لتقاليد ما وذلك من خلال إنتاج مؤلفات جديدة " [١١١] .

طرح ( ياوس ) مفهوماً إجرائياً هاماً أطلق عليه ( أفق التوقع ) ، إذ عدّه فضاءً يتم من خلاله بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل . ومما تجدر ملاحظته هو استخدام كل من ( غادامير ، هوسرل ، وهيدجر ) لهذا الأفق قبل ( ياوس ) مع تباين المسميات .

لقد عرّف مؤرخ الفن ( أ. ح. جمبرش ) ( أفق التوقع ) بأنه " نظام من العلاقات يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة " [١١٢] . أما ( ياوس ) فيعرّفه بأنه " نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع أي فرد افتراضي أن يواجه به أي نص " [١١٣] . وهو أيضاً مجموعة من المعايير والمرجعيات لمجموعة متلقين في حقبة زمنية معينة يتم انطلاقاً منه قراءة نص ما وتقويمه جمالياً [١١٤] . أما ( غادامير ) فقد عَنى بـ( الأفق ) بأنه من غير الممكن فهم أية واقعة بوصفها حقيقة ما لم تدرس النتائج المترتبة على نشوئها ، وذلك لصعوبة الفصل بين فهمنا لهذه الواقعة وبين ألآثار المترتبة عليها ، لأن تاريخية التفسير الخاص بحدث ما أو عمل ما هي التي تعيننا على فهمه كواقعة ذات طبيعة متعددة المعاني [١١٥] . وهذا يعني بالضرورة اندماج السياق الخارجي الذي أنشأ فيه الأثر مع أفكار المتلقي الشخصية ، إذ يكون لرأي هذا الأخير دوراً حاسماً في إعادة بناء المعنى ، ويسمي ( غادامير ) هذه العملية بـ( انصهار الأفاق ) . أما ( كارل بوبر ) فقد استفاد ( ياوس ) من طرحه الذي يرى فيه بأننا حينما نتأكد من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي الأمر الذي يفضي إلى تحررنا من ضغوط الواقع وأحكامه المسبقة [١١٦] .

أعاد ( ياوس ) النظر في مقولة التاريخ ، إذ أن التاريخ عند البنائيين هو التطور الداخلي للبنى ، أما ( ياوس ) فقد وضع هذا التطور خارج البنية النصية ، أي في السلسلة التاريخية للتلقي . وفي ضوء هذا التطور لتاريخ الفن يترجم مفهوم تاريخ التلقي من خلال مفهوم ( أفق التوقع ) . وتتألف الأنظمة المرجعية ( لأفق التوقع ) بحسب ( ياوس ) من ثلاثة عوامل رئيسة هي :

١. التجربة الرئيسة التي أكتسبها المتلقين عن الجنس الذي ينتمي إليه ( النص ) .
٢. شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها ( ثيماتها ) التي يفترض به معرفتها .
٣. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي [١١٧] .

وفي كل الأحوال ، يؤكد ( ياوس ) على أن ( أفق التوقع ) يستخدم لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها المتلقي للحكم على النصوص الجمالية في أي حقبة زمنية كانت [١١٨] .

أشار ( ياوس ) إلى أن مفهوم ( تغيير الأفق ) أو بناء ( الأفق الجديد ) يفرز مفهوماً ووعياً جديد يدعوه بالمسافة الجمالية ، أي المسافة التي تفصل بين ( التوقع ) الموجود سلفاً والنص الجديد وعلى نحو

---

[١] الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ١٦٨ .
[١] الحمداني ، إبراهيم محمود : مفهوم أفق التوقع ، مجلة فواصل ، ع (١) ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٩ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٩ .
[٣] ينظر : باجو ، دانييل هنري : مصدر سابق ، ص ٩٥ .
[٤] ينظر : بارت وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٣٩ .
[٥] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٣٨ – ١٣٩ .
[٦] ينظر : الحمداني ، إبراهيم محمد محمود : مصدر سابق ، ص ١٠ .
[١] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٦٧ .

يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة ، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السالفة مع معايير ( النص ) الجديد وهذا هو الأفق الذي على ضوءه تتحرك الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف [١١٩] . أما عملية بناء المعنى وإنتاجه فتتم داخل مفهوم ( أفق التوقع ) إذ يتفاعل تاريخ الفن والخبرة الجمالية بفعل فهم المتلقي ، ونتيجة لتراكم ( التأويلات ) ( أبنية المعاني ) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي على ضوءها تقاس تطورات النوع الفني ، ورسم خط التواصل التاريخي لقراءته ، وإن لحظات ( الخيبة ) التي تمثل مفارقة أفق ( النص ) للمعايير السابقة التي يحملها أفق التوقع لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجيد ، وإن التطور في الفن إنما يتم من استبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد [١٢٠] .

أراد ( ياوس ) أن يشير إلى استحالة وجود معنىً خالص ينبع من ( النص ) وحده وإن المعنى لابد وأن يتضمن الإدراك . وتندرج مقولة التفاعل التي أتت بها نظرية التلقي في إطار عملية بناء المعنى وإنتاج ( النص ) من جديد . ولما كان ( غادامير ) يقصد بالفهم أن نفهم شيئاً ما كجواب لسؤال ما ، فإن التأويل الفني الذي تمارسه نظرية التلقي يُعنى بالتعرّف على السؤال الذي يقدم ( النص ) جواباً عنه ، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي عاشها العصر الذي دخل فيه العمل إلى متلقيه [١٢١] .

يختلف مفهوم ( خيبة التوقع ) عن مفهوم ( كسر التوقع ) لدى الشكلانيون الروس . في أن الأخير هو المقصدية الفنية للانزياحات الاسلوبية ، وهو تبعاً لذلك محكوم بالملفوظ اللساني وبنية ( النص ) . أما مفهوم ( خيبة التوقع ) فهو مفهوم يُقيمه المتلقي لقياس المتغيرات الحاصلة في بنية التلقي عبر التاريخ . وعلى هذا النحو بدت مرجعية ( ياوس ) التاريخية مرجعية للفهم ، إذ تمتاز عن التاريخية التقليدية بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم . وهذا الفهم يوجب على المتلقي أن يضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر كيما نشيد بذلك مجدداً الثلاثية التأويلية ( الفهم ، التفسير ، التطبيق ) [١٢٢] .

يحدد الوضع التاريخي لكل ( نص ) من خلال مفهوم ( الأفق ) بحسب ( ياوس ) ويرتبط الأفق بنسق مرجعي تحدده مجموعة الأعمال التي تمّ قراءتها في السابق وتلقيها ، وهكذا يقدّم ( أفق التوقع ) نوعاً من الشفرة الفنية التي تفيد المتلقي في قراءة ( نصٍ ) ما ظهر حديثاً ولم يزل مجهولاً ، فضلاً عن أنه يساهم في تحديد الطبيعة الفنية له [١٢٣] .

إنّ مغايرة ( النص ) لتوقعات المتلقي يجعله أكثر سعة لاتساع أوجه الاختلاف ، إذ كلما زاد تقارب ( أفق توقع ) العمل الفني تراجع العمل مبتعداً عن إبداعيته ، لذا يكون الاختلاف والابتعاد بينهما أساساً لإبداع ( النص ) ، أي مدى المسافة الجمالية التي تفصل بين ما هو متوقع وما هو مناقض للتوقع [١٢٤] .

من المآخذ التي أخذت على طروحات ( ياوس ) تجاهله وجود توقعات مختلفة ومتعددة بين الجماعات المختلفة ضمن شريحة واحدة ، إذ تناول العلاقة الجدلية بين ( المتلقي / النص ) من خلال

---

[٢] ينظر : فيجن ، فرانك شوير : مصدر سابق ، ص ٣٢ .
[٣] ينظر : موسى ، بشرى صالح . مصدر سابق ، ص ٣٢ .
[٤] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٣٦ .
[١] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٣٢ .
[٢] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٧٩ .
[٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٠ .

مفهوم الخبرة الجمالية ، إذ لا يوجد عمل فني دون أن يكون له أثراً يفترض بدوره وجود متلقٍ ، لذا فإنّ عملية الإنتاج التي يقوم بها المؤلف تُعد مشروطة بأحكام المتلقين [١٢٥] .

يقوم ( النص ) بضبط إدراك المتلقي والتأثير فيه ، ويقوم المتلقي بالاستجابة له من خلال ما سيتقبله من علامات ورموز . وتستند هذه العملية على المدركات الحسية والتفسيرية والشعورية والمعيارية والذاكراتية والتي تؤلف بمجموعها ما يمكن أن نطلق عليه بـ( كفاءة المتلقي ) على وفقها يتم تحديد وجود ( النص ) وإدراكه . فضلاً عن ذلك فالمتلقي عادة ما يكون مقيد بمواضعات عصره والتي تؤثر في الموضوع الجمالي المعطى ، لذا أراد ( ياوس ) أن يؤكد العلاقة بين الذات والموضوع من خلال الاستمتاع بالفهم وفهم المتعة ، لذا فإنه يصنف المتعة الجمالية إلى مراحل ثلاث هي :

١. إنتاج الخبرة الجمالية .

٢. استقبالية الخبرة الجمالية .

٣. اتصالية الخبرة الجمالية [١٢٦] .

أعاد ( ياوس ) الاعتبار للمتلقي وذلك من خلال اهتمامه بالجانب التأويلي الذي يقوم به أثناء التلقي ، وهو هنا يبدي نزوعاً ذاتياً أكثر من ( ايزر )، فهو لا يمنح ( النص ) فرصة تحفيز المتلقي على الفعل ، بل أن المتلقي ينتج المعنى بفعل تغيير الآفاق من خلال تفاعل الخبرة الجمالية وتاريخ الفن بفعل فهمه لـ( النص ) . لذا فقد اتسمت طروحات ( ياوس ) بصرامة ذاتية أشد مما هي عند ( ايزر ). وهو بالمقابل يتفق مع ( ايزر ) في أن الذات المتلقية تشكل عنصراً أساسياً في عملية إنتاج المعنى ومنح ( النص ) لحظات وجودية طويلة الأمد . فضلاً عن ذلك ، فقد عمد ( ياوس ) من خلال طروحاته إلى محاولة تنشيط مدركات المتلقي ( ملكاته العقلية ) – كما ايزر – وذلك من خلال تأكيده على لحظات ( غادامير ) الثلاثة ( الفهم ، التفسير ، التطبيق ) ، وعلى ضوئها يتم الانتقال من مستوى معرفي أدنى إلى مستوى معرفي أعلى ، بمعنى آخر تتدرج خبرة المتلقي من خلال تغيير أفق التوقع من مرحلة أولية إلى مرحلة أعلى . أما فيما يخص إنتاج المعنى فهو – على خلاف ايزر – يرى بأن المعنى ينتج من خلال ( أفق التوقع ) الناتج عن تفاعل التاريخ الفني مع الخبرة الجمالية للمتلقي . والمعنى النهائي ينتج عن جدلية الآفاق ، أي إحلال أفق جديد محل أفق قديم . أما ( ايزر ) فيحدد إنتاج المعنى بالعملية التفاعلية بين ( النص / المتلقي ) .

إنّ متلقي ( ياوس ) مقيّد بمعايير عصره التي تؤثر في الموضوع الجمالي بشكل ملموس . أما ( ايزر ) فأنه يحرر متلقيه من كل قيد أو مؤثر خارجي وبالتالي يمنحه حرية أكبر في إنتاج المعنى على الرغم من أن كلا الاثنين يرون في الأعراف والتقاليد المجسدة في ( النص ) وسيلة لفهم ( النص ) ذاته وبالتالي التحاور معه .

تميزت أفكار ( ايزر ) عن ( ياوس ) بتركيزه على آلية التفاعل الجدلي بين ( النص / المتلقي ) ، وعلى نحوٍ لا يمكن معه تحديد معنىً نصياً إلا عبر هذا التفاعل الجدلي فحسب ، كما وانه يعتمد على نقطة جوهرية في آلية بناء المعنى وهي الفراغ النصي ، الذي يحدثه ( النص ) والذي يعمل المتلقي على

---

[٤] ينظر : بنيت ، سوزان : نظريات القراءة والمشاهدة ، ت: سامح فكري ، مجلة فصول ، ع (٤) ، مصر ، ١٩٩٥ ، ص ١٣٨ .
في الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ١٨ .
[١] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٨٢ .

ملئه وفقاً لاجتهاده في الإدراك والتأويل ، فضلاً عن أن هذا الفراغ هو الذي يسمح ببناء المعنى أساساً . أما ( ياوس ) فتعتمد آلية بناء المعنى لديه على تعارض ( أفق توقع ) المتلقي مع أفق ( النص ) ، إذ يحاول المتلقي أن يخترق عالم ( النص ) انطلاقاً من رؤيته أو أفقه الخاص المؤسس من مرجعياته الأربعة السابقة الذكر . وبالمقابل ، يسعى مبدع ( النص ) إلى خلخلة وكسر هذا الأفق وما ينتج عن ذلك التوتر هو المسافة الجمالية أو الانزياح الذي لا تتحقق فنية ( النص ) وجماليته إلا من خلاله ، وعلى هذا النحو تصبح المسافة الجمالية مقياساً لقيمة ( النص ) الجمالية والفنية معاً .

ركز ( ياوس ) وشدد على المعرفة المسبقة بمجموعة من الأعراف والأجناس الفنية التي تميز النصوص عن بعضها البعض ، هذا التميز لا يمكن أن يكون إلا عبر سلسلة قراءات متواصلة ، تمكن المتلقي من اكتشاف الخروقات التي تحدث في هذه الأعراف بين الحين والآخر ، وما متى ما باشر المتلقي في قراءة ( نص ) ما ، فانه سرعان ما يستجيب وينسجم مع تصوره الخاص لـ( النص ) ( أفق المتلقي القراءاتي ) في حين يسعى ( النص ) إلى خرق هذا الأفق ومخالفاته والابتعاد عنه .

( الاسلوبية العاطفية ) منظوراً موجهاً للقارئ طوره ( ستانلي فش ) وهو – على نحو ما اقترح وطبّق ايزر – أكد على مجمل التغيرات التي يقوم بها المتلقون على التوقعات وهم يباشرون فعل القراءة . وتركيزه هذا ينصب على المستوى الموضوعي لـ( البنى النصية ) ، وهو يجزم علاوة على ذلك بأن تكون للغة الجمالية أي منزلة خاصة ، ذلك أننا نستخدم استراتيجيات القراءة ذاتها في تأويل النصوص الجمالية واللاجمالية معاً [١٢٧] .

دعم ( كولر ) الهدف العام لـ( فش ) ، لكنه انتقده بالمقابل لعدم قدرته على التوصل إلى صياغة نظرية دقيقة لنقده المتعلق بالمتلقي . ويرى ( فش ) أن قراءاته لـ( النص ) تسير على منهج الممارسة الطبيعية للقراء المطلعين ، وأن المتلقي يمتلك كفاءة لغوية فضلاً عن المعرفة النحوية والدلالية المطلوبة في القراءة ، إذ أن المتلقي المطلع على ( النصوص ) الجمالية يفترض به أن يكون قد نال كفاءة فنية مميزة ، ومع هذا انتقد ( كولر ) ( فش ) في موضعين هما :

١. فشله في تنظيره لتقاليد القراءة ، بمعنى آخر ، أخفق في توجيه السؤال ، ما هي التقاليد التي يتبعها المتلقين حين يقرأون ؟
٢. ادعاءه بأن قراءة ( النص ) تسير بشكل متتالي في فترة زمنية محددة أمر مشكوك فيه ، إذ ليس من الضروري أن يواكب المتلقي ( النص ) فعلاً شيئاً فشيئاً وبطريقة تدريجية [١٢٨] .

يُقرّ ( فش ) بأنه في كتاباته الأولى ركن إلى تجربته الخاصة في القراءة لإنشاء معيار لها - أي القراءة - ويبرر ذلك بتقديمه لفكرة جماعات التأويل ، بمعنى آخر كان ( فش ) يحاول أن يقنع المتلقين بتبني مجموعة من افتراضات الجماعة ، وعليه فحينما يقرؤون فإنهم لا محالة سوف يقتفون نفس خطواته هو أي ( فش ) . ويبدو هذا صحيحاً إلى حد ما إذ من الممكن أن تتواجد مجموعات متباينة من القراء ( المتلقين ) الذين يستخدمون الإجراءات نفسها التي استخدمها ( فش ) . أما في المرحلة الأخيرة من عمله فتقوم استراتيجيات جماعة تأويليه خاصة بتقرير عملية القراءة بشكل كامل . أي حقائق ( النص )

---

[١] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٧ .

[١٢٨] ينظر : بروكس ، بيتر ، وآخر : النظريات الموجهة نحو القارئ ، ت : محمد نور النعيمي ، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، ع (١٠٦) ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٨ .

الاسلوبية وتجربة قراءاتها . وإذا ما قبلنا فكرة ( فش ) هذه ، فلن تعد هناك ضرورة لطرح أسئلة حول ( النص ) أو المتلقي ، وهكذا تختفي كلياً إشكالية ثنائية ( الذات والموضوع ) [١٢٩] .

ينفي ( فش ) وجود دلالة صحيحة لـ( النص ) ويذهب إلى أنه باستخدام التمييز بين النصية السابقة وإسهامات المتلقي ، يمكن أن نفسر أي ( نص ) أو عمل ما ، ذلك إن عملية التلقي تنطلق من الذات أولاً . فضلاً عن أنه قدم اعتراضاً على قضية ( الوضوح / الإبهام ) الواردة في طروحات ( ايزر ) في تأكيده على الطبيعة التأملية لآلية الإدراك [١٣٠] .

ينقل ( فش ) في نظريته مسؤولية التفسير مباشرة إلى المتلقي ، وعنده لا يمكن أن تتواجد أشارات أو بنية نصية مشتركة خارج نطاق الأعراف ، والتي سبق وأن أتفق بشأنها جمع المتلقين ، وبهذا لا يضيف ( النص ) شيئاً إلى التفسير ، بل أن كل شيء يركن إلى ما يضيفه المتلقي إلى ( النص ) [١٣١] .

على وفق ذلك ، ينقل ( فش ) اهتمام المتلقي من حلبة دلالة ( النص ) أو معناه إلى حلبة الأثر عبر تساؤله عن ماذا تفعل ( البنى النصية ) ، مقترحاً علاوة على ذلك أن يكون هدف النقد تحليل الاستجابات المتطورة عن استجابات المتلقي إزاء توالي ( البُنى النصية ) ، وبذلك تكمن ميزة هذا الطرح من أن لـ( النص ) ذا المعنى - والذي لا يملك معنى محدداً - أثراً معيناً على المتلقي [١٣٢] .

لم يقدّم ( فش ) طرحاً جديداً في ذاته أكثر مما قدمه ( ياوس وأيزر ) سوى أنه منح الذات مجالاً أوسع في بناء المعنى على حساب ( النص ) الذي يتخذ طابعاً سكونياً في نظريته ، فضلاً عن ذلك ففي الوقت الذي ينفي فيه وجود معيار قراءاتي شمولي نجده يصر على معيار ما دائماً إلا أن هذا المعيار عادة ما يكون نسبياً ، ذلك أن ( النص ) يحوي على عناصر تحوي أو تستوجب من المتلقي كيما يتعرف عليها أن يقوم أما بالحذف أو التغيير أو الإبدال .. الخ وهي نشاطات نسبية من متلقي إلى آخر .

ينظر ( ريفاتير ) إلى ( اللغة النصية ) ( الشعر ) كما ( الشكلانيين الروس ) على أنه استخدام لغوي خاص ، إذ في الوقت الذي تُستخدم فيه اللغة العادية استخداماً عملياً للإشارة إلى نوع من الواقع ، تركز اللغة النصية ( الفنية ) على الرسالة كغاية في حد ذاتها ، فضلاً عن ذلك فإن الملامح النصية التي يتم اكتشافها عبر لغة ( النص ) تكون غير مطواعة لإدراك المتلقي ، لأنه من غير الممكن أن تكون الملامح اللغوية على مستوى واحد من الإدراك ، وهنا لا يملك المتلقي إلا أن يعود إلى ما كان قد ألفه من قواعد لغوية وتقاليد وأعراف نحوية [١٣٣] .

فيما بعد ، قدّم ( ريفاتير ) خطوات وطروحات أوسع من ذلك ضمن مجال نظريته ، تمثلت في اعتقاده بأن القراء ( المتلقين ) الأكفاء يرنون إلى معنى أبعد من المعنى السطحي ، فإذا عمدنا إلى قراءة ( نصٍ ما ) بوصفه سلسلة من الإفادات ، فإن الاهتمام سيتركز على المعنى الذي يُمثل في وحدات معلوماتية فحسب ، وتركيز الاهتمام حول المعنى يدفع المتلقي إلى اختزاله ضمن سلسلة لا معنى لها من مقاطع غير مترابطة ، أما خط الشروع في الاستجابة فانه سينطلق من شذوذ عناصر ( النص ) عن ما هو مألوف من القواعد العادية أو التمثل العادي ، إذ يبدو ( النص ) وكأنه يؤسس دلالته بشكل غير مباشر

---

[١٢٩] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص١٧٢ – ١٧٣ .
[١٣٠] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٨٥ – ٨٦ .
[١٣١] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ٢٣٠ – ٢٣١ .
[٤] ينظر : العقود ، عبد الرحمن محمد : مصدر سابق ، ص ٣٣٣.
[١] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص١٧٤ .

وهو في ذلك إنما يهدد التمثيل الفني للواقع ، ولا يتطلب في هذه الحالة فهم ( معنى ) ( النص ) إلا كفاءة لغوية بسيطة ليس إلا . لكن المتلقي يحتاج إلى كفاءة فنية ، كيما يعالج بها ملامح الشواذ القواعدية لـ( النص ) وما سيتم اكتشافه في نهاية المطاف هو ( القالب الأم ) البنائي ، والذي قد يختزل في جملة مفرده أو كلمة واحدة . ويستشف هذا القالب بشكل غير مباشر لأنه غير موجود في الواقع بصفته جملة أو عبارة في القصيدة ، إلا أنها ترتبط بقالبها الأم عن طريق نسخ حقيقته على شكل عبارات مألوفة أو شواهد أو تداعيات تقليدية . وتدعى هذه النسخ بـ( الرسائل المضمنة ) وهي التي تضفي على ( النص ) وحدته [١٣٤] ، ويمكن إيجاز عملية القراءة بالآتي :

١. محاولة قراءة المعنى العادي .
٢. تركيز الانتباه على العناصر غير القواعدية التي تعيق المحاكاة الاعتيادية .
٣. اكتشاف النصوص ( المفترضة ) التي تحظى بتعبير متسع أو غير متسع أو غير مألوف في ( النص ) .
٤. اشتقاق المدلول من النصوص المفترضة ، أي العثور على تعبير واحد وكلمة واحدة قابلة لتوليد النصوص التحتية المفترضة [١٣٥] .

أراد ( ريفاتير ) أن يشير إلى أن علاقة المتلقي بـ( النص ) خاضعة للبنى الأسلوبية لـ( النص ) ذاته ، وان المتلقي بفعل قراءته يعيد إنتاجه على نحو يظهر معه جماليته ، وأن المؤلف يصوغ بوعي تام ( نصه ) لأجل إحداث تأثير ما على المتلقي وشحذ انتباهه ، ويتحقق هذا عن الوجه الأكمل بفضل سعي المتلقي إلى فك شفرة ( النص ) التي تتضمنها البنية الاسلوبية في الأساس [١٣٦] .

لم يقدّم ( ريفاتير ) الشيء الجديد هنا ، بل كل ما قام به هو إعادة صياغة لما كان ( ايزر ) قد طرحه سابقاً ، مع ملاحظة أنه هنا يركز على الاستعمال أو الاستخدام الشعري للغة . على حين يركز ( ايزر ) على مناطق ( الإبهام ) في هذا الاستخدام لها .

يرى ( ريفاتير ) أن المتلقي يقرأ ( النص ) مرتين ، الأولى استكشافية ، والثانية تأويلية ، يصل في القراءة الأولى إلى الدلالة ، وفي القراءة الثانية يجد نفسه أمام تعدد الأبعاد الدلالية ، وهو ما يمثل في حد ذاته نوعاً من التحدي أمام فهمه لـ( النص ) [١٣٧] ، وعلى هذا الأساس عدّ ( ريفاتير ) المعنى نتاجاً للغة ( النص ) ، الذي يتباين في جوهره مع رؤية ( البنيويين ) له ، إذ أنه وظيفة استجابة المتلقي ، وإن البُنى الفونولوجية والنحوية التي قال بها البنيويون لا تسعف المتلقي في عملية إحيائه للمعنى ، لذا يركز ( ريفاتير ) على فكرة الاستجابة التي يحدثها ( النص ) دون التركيز على فكرة المضمون [١٣٨] . وبذلك تصبح علاقة المتلقي بـ( النص ) قائمة على تنبه الأخير إلى بنيته الأسلوبية ، ذلك أن المتلقي هو هدف المبدع الأساس ، ذلك الهدف الذي لا يمكنه أن يمر إلى جوار ( النص ) دون أن يقرأه ودون أن يرجئه إلى ما هو جوهري [١٣٩] .

---

[٢] ينظر : بروكس ، وأخر ، مصدر سابق ، ص ٩ – ١٠ .
[١] سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص١٧٠ – ١٧٦ .
[٢] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٨٦ .
[٣] ينظر : الحمداني ، حميد : مصدر سابق ، ص ٧١ .
[٤] ينظر : عوض ، يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، ط ( ١ ) ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٧١ .
[٥] ينظر : موسى ، بشرى صالح : مصدر سابق ، ص ٢٩ .

إنّ نظرية التلقي يتحتم عليها وفقاً لـ( كولر ) ، أن تتوصل إلى آلية العمليات التأويلية التي يؤديها المتلقين إذ أنهم ينتجون تأويلات متباينة ، وفي الوقت الذي دفعت به هذه الحقيقة بعض المنظرين إلى اليأس من تطوير نظرية تلقي . يرى ( كولر ) بأن هذا التعدد في التأويل هو الذي يجب أن تفسره النظرية ، ذلك أن المتلقي يتمكن من قراءة اللغة النصية نظراً لامتلاكه لقدرة لغوية خاصة ، مركزاً بذلك على القواعد والنظم التي تساعد على فهم ( النص ) وتنظم عملية التفسير في النظم التي تمكن من القراءة [١٤٠] . وإذا ما كان المتلقون يتباينون في بناء المعنى ، فربما أنهم يتبعون الأعراف التأويلية ذاتها ، ويضرب ( كولر ) مثلاً على ذلك ، في افتراض النقد الجيد حول الوحدة الفنية ، ومفاده أن المتلقين قد يعثرون على الوحدة بطرائق مختلفة في معنى ما ، غير أن الأشكال الأساسية للمعنى الذي يبحثون عنه ( أو أشكال الوحدة ) قد تكون واحدة . وفي الوقت الذي لا نشعر فيه بضرورة أدراك وحدة تجاربنا في العالم الواقعي ، إلا أننا نتوقع العثور عليها في حالة القراءة . وأن تنوع التأويلات مرده تعددية نماذج الوحدة التي يمكن أن يدرجها المتلقي داخل نموذج معين . وفي المقابل يمكننا أن نكشف هذه الوحدة عن طريق استخدام نموذج ( القلب المقامي ) فنعطي بداية ورؤية غير ملائمة عن الأشياء ، ومن ثم نتحول إلى النقيض والملائمة والحقيقي [١٤١] .

إنّ بناء النصوص أو الأجناس الأدبية – بحسب كولر – ليست ممكنة نظراً لعدم وجود شكل أساسي من الكفاءة التي تنتهجها ، إذ من الممكن التحدث عن كفاءة المتلقين في فهم ما يتلقون فقط ، والمبدعون يكتبون على أساس هذه الكفاءة ، ومنهم من يكتب ما يمكن قراءته ، وإذا ما شئنا قراءة نص ما يتوجب علينا أن نملك ( كفاءة أدبية ) ، فضلاً عن امتلاكنا لكفاءة لغوية عامة كي نفهم الألفاظ اللغوية العادية ( البُنى ) التي تصادفنا ، فضلاً عن ذلك ، فإننا نكتسب قواعد القراءة هذه من المؤسسات الثقافية . وأدرك ( كولر ) أن الأعراف التي تنطبق على نوع ما ليست بالضرورة أن تنطبق على نوع آخر ، وأن أعراف التأويل تختلف من مرحلة إلى أخرى ، ويعتقد أن نظرية القراءة هذه تعنى بأنظمة المعنى الساكنة المتزامنة ، لا بأنظمة المعنى المتعاقبة تاريخياً [١٤٢] . و ( كولر ) بذلك يطوّر تقاليد القراءة إلى حد أبعد مما أقترحه سابقيه ، ويركز أيضاً على كفاءة المتلقي الفنية ، والدور الأساسي الذي يؤديه أثناء فعل التلقي مقابل فاعلية ( النص ) .

أنشأ ( امبرتو ايكو ) نموذجاً سيميائياً خالصاً للقراءة ، فضلاً عن أنه قد وجد ومنذ مطلع السبعينات ، إن نظريات ( النص ) قد آلت إلى أساليب عملية وعلى نحو أصبح الإشكال الجديد معه يكمن في قراءة النصوص وليس في تكوينها ، فالقراءة لم تعد تُعنى بالاستدلال إلى مشكلات التفسير النفسي أو إلى التأويل المتطور نسبياً ، بل عنيت بالقضية الأساسية للتعرف على استجابة المتلقي كاحتمال داخل الاستراتيجية النصية ، ومع أن التحولات البنائية بدت مهمته شيئاً فشيئاً بعملية القراءة ، إلا أنها كانت ترى في المتلقي بنية نصية وما إلى ذلك ، إلا أن ( النص ) باعتقاد ( ايكو ) يتوقع تواجد قارئه النموذجي ، القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي ضمنه المبدع وقصده [١٤٣] .

إنّ ( النص ) آلة كسولة لديه ، لا يجد المتلقي أمامها إلا أن يتعاون وبشكل جاد لملئ الفضاءات التي لم يُصرّح بها ، أو التي صرّح بها لكنها بقيت قارة فيه ، وهكذا بدا ( إيكو ) مهتماً بآلية الفراغ ،

---

[١] ينظر : عوض ، يوسف نور : مصدر سابق ، ص ٦٠ .
[٢] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٧٨ .
[٣] ينظر : بروكس ، وآخر : مصدر سابق ، ص١١ .
[١] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق . ص ١٣٩ .

ويخلص ( إيكو ) في النهاية إلى أن المتلقي النموذجي يجب أن يكون متصوراً " كمجموعة من شروط النجاح المكونة نصياً ، والتي يجب أن تتحقق لكي يكون نصاً متعصرناً تاماً بمحتواه الاحتمالي " [١٤٤] . وقد استخدم ( إيكو ) ثلاثة مفاهيم في هذه العملية ، هي ( الموسوعة ، العالم الممكن ، والمدار ) .

يُقصد بـ( الموسوعة ) ترسانة أفكار أو ذاكرة جماعية يتم بها التحليل ، إذ أن فاعلية التلقي بالنسبة لـ( إيكو ) هي أولاً ذات طبيعية استدلالية ، وهي بهذا المعنى تعنى بما يُستنبط أو يُخمن ، وبالتالي يكون سياقاً إما أن تدحضه القراءة المتواصلة أو أن تؤكده [١٤٥] . أما مفهوم ( العالم الممكن ) ، فهو عالم ممتلئ بالأشخاص والمتعلقات ، يعمل على مستويات ثلاث هي : (١) أداة لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها ، وهو (٢) يسجل في ( النص ) نفسه ، الذي (٣) يحتوي السلوك الذهني للشخصيات ويوجهه [١٤٦] . أما المدار فهو أداة نصية أو خطاطة افتراضية أو فرضية مشتركة ، يقوم المتلقي ببنائها والاعتماد عليها أثناء قراءته لـ( النص ) [١٤٧] .

يبقى ( النص ) – مع نظرية إيكو – مسيطراً على سلوك المتلقي وردة فعله إزاء البنية النصية [١٤٨] . وهنا يختلف عن ( ايزر ) في عدّه المتلقي ( متدخلاً / منفصلاً ) عن صنع الأثر الدلالي والجمالي لـ( لنص ) ، في حين يعدّه ( ايزر ) مشاركاً في صنع الأثر الذي يتأتى بعد تفاعله مع ( النص ) ، إذ لهذا الأخير امتداداً خارج إطاره النصي ، كما أن للمتلقي قدرة الانزياح من ذاته عند قراءة ( النص ) ، وعبر تجاوز هاتين الحالتين يتم إعادة إنتاج ( النص ) وتشييد هيكليته ومعناه .

يميز ( إيكو ) بين نوعين من النصوص ، ( النص ) المغلق ، والذي يمكن أن يُفسر وفقاً لطابع تأويلي تصوري غير الذي بُنيَ عليه أساساً ، والنص المفتوح ، الذي يتجه إلى المتلقي مباشرة ولا يمكن أن يكون مفتوحاً لتفسيره ، بل انه يلزم المتلقي بأن يفسره على نحو معين [١٤٩] .

يعتقد ( بارت ) أن التواصل النصي والاستجابة له متوقفان كلياً على مدى تحقيق مبدأ اللذة ، وإنّ إبداع النصوص ( إنشائها أو كتابتها ) ما هو إلا عبارة عن عالم (متع اللغة) والتي تحدث من خلال الانقطاعات الحاصلة في جسد ( النص ) ، ووفقاً لذلك تكون القراءة ( التلقي ) هي اللذة المتمركزة في بنية ( النص ) المؤطرة ، لذا فإن المتلقي لا يسجل أو يدوّن لذته أثناء القراءة بل يكشف عن لذة الآخر ( المبدع ) والتي تتجلى من خلال معرفته أو علاقته المثالية باللغة ، وتتحقق لذة المتلقي بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في إبراز الوجه الآخر للذة الغير مرئية والكشف عن قوانين تحققها في مادة ( النص ) [١٥٠] . أما لذة ( النص ) ذاته فتكمن في تجاوزه للمعنى الأحادي والشفاف عبر سلسلة إحالات وتمزيق لمسارات ( النص ) الخطية والتي تولد بدورها ( المتعة ) ، فاللذة تتضمن إنتاج شرخ أو خلل في بنية ( النص ) ، وبالتالي إبراز وتقديم شيئاً أو معنىً ما غير وثوقي وافتراضي ذو صلة بلغة نصية عادية [١٥١] . وعلى هذا النحو أصبح الكشف عن بنية نصية ثابتة

---

[٢] ينظر : فيجن ، فرانك شوبر : مصدر سابق ، ص ٢٦٠ .
[٣] ينظر : بارت ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٥٦ – ١٥٧ .
[٤] ينظر : فيجن ، فرانك شوبر : مصدر سابق ، ص ٢٦٢ .
[٥] ينظر : بارت ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٥٧ .
[٦] ينظر : الحمداني ، حميد : مصدر سابق ، ص ٧٢ .
[١] ينظر : عوض ، يوسف نور : مصدر سابق ، ص ٥٣ .
[٢] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٢٩ – ١٣٠ .
[٣] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١١٦ .

أمراً مشكوك فيه ذلك أن أي ( نص ) يمتلك اختلافاً محدداً نتيجة لنصيته ذاتها أو هيكليته الداخلية المبنى وفقاً لها .

يرفض ( بارت ) أن تكون مقولة المؤلف أصل ( النص ) ، ويرجح عوضاً عنها مقولة المتلقي ، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك إلى حد يمنحه معه حرية كشف النصوص والعوم في أعماقها الدالة دون أدنى اعتبار للمدلول بحثاً عن اللذة وهو بذلك يبرر تعدد القراءات وتنوعها بعيداً عن مقاصد المؤلف [١٥٢] .

يعرّف ( بارت ) الأدب ( النصوص الجمالية ) بأنها رسالة دلالة الأشياء وليس معناها ، إذ تشير كلمة دلالة إلى توليد المعنى وليس المعنى نفسه ، فضلاً عن ذلك ، يسمح الكتاب المبدعون للاشعور بأن يطفو إلى السطح ، أي أنهم يتيحون للدوال أن تولد المعنى كما تشاء ، وتقوض رتابة المدلول وإصراره القمعي على معنى واحد [١٥٣] .

يفترق ( بارت ) عن ( إيكو ) في أنه يرى من الاستحالة على المتلقي أن ينفصل عن ( النص ) عند قراءته ، أو أنه يتخذ موقعاً خارجاً عن حدوده النصية الجمالية ، ويرى بالمقابل إن تفاعل هذا المتلقي مع ( النص ) هو أساس اللذة لديه ، والتي تتحقق عبر الكشف عن اللذة الغير مرئية في ( النص ) والتي لا تتحدد بمعنى ما أو معناً عادياً ، وهو هنا يفترق عن ( إيكو ) الذي يرى في المتلقي عنصراً ( متصلاً / منفصلاً ) عن ( النص ) ، في حين يلتقي مع ( ايزر ) في عدّه المتلقي مشاركاً فعالاً في إنتاج ( النص ) وبناء معناه وأن رؤيته هذه دفعته إلى منح المتلقي حرية في فتح وإغلاق عمليات ( النص ) الدالة دون مراعاة للمدلول ، كما منحه في الوقت ذاته حرية أوسع في أخذ نصيبه من اللذة أو المتعة النصية .

حينما يشرع المتلقي في قراءة ( نصٍ ) ما فإنه يمنتجه وفقاً لموضوع هويته ، هذا ما جاء به ( نورمان هولاند) ، مبرراً ذلك بأن المتلقي يستخدم ( النص ) كي يرمز إلى ذاته ، ومن ثم يضاعفها في النهاية ، فضلاً عن إعادة اكتشافه لاستراتيجياته المميزة في التفاعل مع الخوف الدفين والأماني التي تشكل حياته النفسية [١٥٤] .

إنّ المعنى لدى ( هولاند ) عملية دينامية ، انه تحول الخيال اللاواعي الممكن اكتشافه عن طريق التحليل النفسي إلى معان واعية تكشف بواسطة التأويل المتفق عليه ، وعلى وفق ذلك يصبح معنى التحليل النفسي مصدراً لكل المعاني الأخرى ، وهو المعنى الذي يجب البحث عنه لأن المستويات الأخرى لا تمثل إلا تمظهرات تاريخية أن لم تكن ممثلة للتحريفات الحقيقية لمعنى التحليل النفسي ، وقد أثار طرحه هذا أسئلة عدة منها ، إذا لم تكن المعاني التاريخية المدركة سوى تحويل ناقص للخيال داخل العقل الواعي ، وإذا ما عجز المتلقي عن إدراك هذا المعنى ، فهل يعني ذلك ضمناً بأن ( النص ) يخفي معناه الخاص ، أم أن هذا الإخفاء يفعل آلية الدفاع الخاصة لدى المتلقي ؟ ومن غير المرجح أن يخفي ( النص ) معناه ، وأياً كانت النتيجة فإن ( هولاند ) يلزم المتلقي باللجوء إلى التحليل النفسي للكشف عن نقاب هذا المعنى ، بمعنى آخر لا يمكن فهم ( النص ) إلا عبر التحليل النفسي ، وهذا لا يتطابق مع فكرة ( هولاند ) لأن ( النص ) لديه هو تحويل الخيال اللاواعي إلى معنى [١٥٥] . وتتم هذه المطابقة بين بنية (

---

[٤] ينظر : الأنصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ٨٧ .

[٥] ينظر : عوض ، يوسف نور : مصدر سابق ، ص ١١٣ – ١١٤ .

[١] ينظر : بروكس ، وآخر : مصدر سابق ، ص ١١ .

[٢] ينظر : ايزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ، ص ٣٧ – ٣٩ .

النص ) والاستعداد الخاص للمتلقي على نحو تصبح معه الأفكار التحليلية التي تم الحصول عليها إلى فعلٍ بنائي داخل ( النص ) ذاته ، وكيما يحدث ( النص ) تأثيراً ، يجب أن يتواجد فارق أو اختلاف بينه وبين المتلقي وأن يكون هذا الاختلاف متباعداً – تدريجياً – عن المألوف ، وتتم عملية الفهم بكاملها وتتحرك ضمن الحاجة لجعل غير المألوف مألوفاً ، وعلى هذا النحو فالعناصر غير المألوفة في ( النص ) هي التي تطلق للمتلقي عنان البحث عن المعنى وما ينتج عن ذلك هو اكتشاف شيء موجود في ( النص ) وبالتالي بداخل ذات المتلقي ولكنه لم يكن حتى ذلك الحين مستعداً للتعرف عليه [١٥٦] .

لا يمكن فهم أو شرح عملية استحواذ ( النص ) على المتلقي إلا من خلال نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستويي الوعي واللاوعي لدى المتلقي ، إذ أن ( النص ) يتضمن ( رغبة نواة ) يدركها ، على الرغم من تحريفها لتمثل معنى القصد الظاهر ، ويتأثر هذا المعنى بشكل ( النص ) الذي يقوم بتفعيل عمليات دفاعية تستخدمها ( الأنا ) كيما تتحكم برغباتها ونزواتها والنتيجة هي تفاعل معقد بين ( النص / المتلقي ) تتحول من خلاله المخاوف والرغبات إلى دلالات وتناسق متكافئ يؤدي بالتالي إلى متعة التلقي ، وأن جميع النصوص يتم بناء المعنى فيها على وفق هذه الطريقة ، أنها باختصار عملية تحويل الرغبة اللاواعية التي يكتشفها التحليل النفسي إلى معانٍ واعية يكشفها التحليل المؤسساتي العرفي . وعلى هذه الأقطاب تدور نشاطات ( هولاند ) النقدية كافة ، أي الوعي واللاوعي ، ( النص ) والمتلقي ، لتصبح القراءة شكلاً من أشكال تجسيد وتحليل الذات ، الذي بدوره يهيئ لأعماقها أن تظهر بشكل مُقنع عن طريق السرد النصي . وبفضل هذا القناع تصبح موضوعاً أو مادة للتأمل الذي تمارسه قوى المتلقي ذاتها . فـ( القارئ / المتلقي ) حين يندمج في القراءة لن يشعر بما يفصحه ( النص ) فحسب وكأنه شيء يسري داخله ، بل يرى رغباته اللاواعية في صورة مزوقة ومحسنة في تجارب الآخرين ، وعلى هذا لا تكون معرفة ( النص ) وآلياته غاية في القراءة ، بل أن غايتها الحقيقية هي فتح مسار الاتصال بين الوعي واللاوعي كيما تحقق القراءة وظيفتها العلاجية [١٥٧] .

لا تقتصر وظيفة ( النص ) على الخلاص من الاضطرابات النفسية ، بل أنه – أي النص – يجلب معه إمكانياته الخيالية وتحويلاته الدفاعية والمعنى ، أما المتلقي فهو يطوّر باللاوعي محتوى الخيال للنتاج الجمالي [١٥٨] .

يركّز ( هولاند ) في طروحاته كافة اهتمامه حول مقولة المتلقي على حساب مقولة ( النص ) والمؤلف إذ يحل المتلقي محل هؤلاء . ويرى أن ( النص ) ليس محتوىً متجانس ذو هوية مستقلة ، أنه فرصة الذات للقيام بعمل هذا العمل هو إعادة بناء الهوية . فالهوية تعيد بناء نفسها على نحو مستمر وفي كل ما تقول وتفعل وهو ما يطلق عليه ( هولاند ) بـ( موضوعة الهوية ) . وهي الهوية القارة التي تعمل كأنموذج شخصي متميز ، بل أنها بنية عميقة للشخصية تتجلى في كل فكرة أو فعل أو إدراك . ولها القدرة على التفاعل مع كل التجارب سواء ما كان منها واقعياً أم خيالياً وهي هنا تعيد بناء وتأكيد نفسها في كل ذلك شأنها شأن التكوينات الجشتالتية لدى ( ايزر )، وهي النظام الوحيد الباقي والمستمر الذي يجد نظيراً له في كل ما يعرض له ، لذا فهي تحل محل ( النص ) وتصبح مجالاً للدرس الفني أو القراءاتي [١٥٩] .

---

[١] ينظر : ايزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ، ص ٣٩ – ٤١ .

[١٥٧] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ١٩٧ – ١٩٨ .

[١٥٨] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٧٥ – ٧٦ .

[١٥٩] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ١٩٨ .

تتكون تجربة المتلقي من خلال التغيّر في ثيمة الهوية ، فهي ليست بنية بسيطة أو سطحية بل أنها وسيلة أو طريقة لفهم مزيج التطابق والاختلاف التي تتسم بها حياة الإنسان وهكذا يصعب الفصل بينهما . فالذات تعيد خلق هويتها والهوية وظيفة من وظائف التأويل . فضلاً عن ذلك ، فإن كلاً منهما لا يتواجد إلا من خلال التعامل مع الآخر ، والجدلية المستمرة لمثل هذا التعامل هي التي نسميها عادة بالهوية [١٦٠] .

يختلف ( هولاند ) مع ( ياوس ) و ( ايزر ) في تجسيد ( النص ) لجانب من الواقع المعاش ، إذ يرى الأخير أن ( النص ) يفصح عن جانب من الواقع ، أو هو تكثيف له لأغراض مزدوجة قد تم ذكرها سابقاً . أما ( هولاند ) فيرى أن ( النص ) بتجسيده لهذا العالم يعمل على مساعدة المتلقي كيما يفرغ انفعالاته الحبيسة ، أي أن وظيفته وظيفة علاجية . والذات لدى ( ايزر ) و ( ياوس ) تعيد إنتاج ( النص ) ، أما عند ( هولاند ) فتعمل على محور جدلي مع ( النص ) كي تنتج ذاتها وتستنسخها .

لطروحات ( هولاند ) هذه وظيفة معرفية تتمثل في تحويل التجربة الشخصية إلى معرفة مشتركة هذا من جانب ، وتحويل ما ينم به ( النص ) من تجارب إلى ذهن المتلقي أثناء قراءته لـ( النص ) تشكل من جانب آخر رافد معرفي إضافي ، إذ يحدث من خلال ذلك تفاعل وتبادل بين ( النص ) ومتلقيه وهو يبدي هنا نزوعاً ( براغماتياً ) ضمنياً ، وإن كان لم يقصده بالذات . كما يتضمن التقاء صريح مع أراء أصحاب نظرية التلقي الآخرين ، في الركون إلى خبرة المتلقي وكفاءته حتى وإن كان لم يتطرق إلى هذه القضية بشكل صريح . فضلاً عن ذلك ، فهو يتفق مع ( بارت ) من أن ( النص ) بعكسه لمعناه يعكس العناصر السايكولوجية للمتلقي أيضاً . ولا يصل المتلقي إلى المعنى بحسب ( هولاند ) إلا من خلال تعرفه على البنيات العليا الخاصة بردود فعله ( داخل النص ) أي أنه يكشف ذاته إلى جانب استمتاعه بلذة ( النص ) من خلال فهمه وهذا ما أشار إليه ( بارت ) أيضاً .

يمنح ( هولاند ) القراءة طابعاً ظاهراتياً إذ يرى فيها تفاعلاً جدلياً بين موضوع ( النص ) والوعي الفردي للمتلقي ، لذا تظهر وكأنها مظهراً من مظاهر العملية المستمرة لاستنساخ الذات وبذلك بدا قريباً من طروحات ( ايزر ) ، مع فارق إحلاله لوعي المتلقي عوضاً عن خبرته لدى ( ايزر ) . أما المعنى فقد اتفقا على أنه تجربة شخصية فريدة عند كل متلقي كما ويقر ( هولاند ) بإمكانية تحويل هذه الخبرة إلى معرفة مشتركة عرفية ، وبهذا الوصف أصبح اهتمامه ينصب حول ردود فعل المتلقي الذاتية وموقفه من ( النص ) ، ولما كان معنى التحليل النفسي لدى ( هولاند ) قاعدة يجب على المتلقي الارتكاز عليها عند فهمه للكيفية التي يتحول بها الخيال اللاواعي إلى معنى واعٍ أمكن للنصوص إذن أن تفسر وفق البنيات السايكولوجية المألوفة فيها والتي يعكسها ( النص ) معبراً ومفصحاً عن معناه ، بالمقابل يمسك المتلقي بالمعنى عبر تعرفه على بنيات عملياته الخاصة والمتعلقة بردود فعله داخل ( النص ) ، وبذلك تصبح العملية الذهنية المُجسدة في ( النص ) عملية داخل ذهن المتلقي بل تبدو وكأنها موجودة فيه أساساً . فضلاً عن ذلك ففي رؤية ( هولاند ) لضرورة تواجد اختلاف بين بنى الاتصال ( النص ، المتلقي ) وتباعد هذا الاختلاف شيئاً فشيئاً عن المألوف صدى لطروحات ( ياوس ) في كسر أفق توقع المتلقي ، وطرح ( ايزر ) لفراغات ( النص ) أو فجواته ، والتي يتم معها الابتعاد عن النمطية في القراءة والابتعاد عن التلقي التقليدي الأحادي الاتجاه ، وتكون النتيجة حمل المتلقي على البحث عمّا هو مخفي في

---

[١٦٠] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٨١ .

( النص ). فضلاً عن ذلك ففي نفي ( هولاند ) لإمكانية فهم أو شرح كيفية استحواذ ( النص ) على المتلقي خارج حدود نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستوى الوعي واللاوعي لدى المتلقي التقاءً واضحاً مع طروحات علم النفس الشخصية لدى كل من ( فرويد ، ويونك ) .

تمثل آراء ( ديفيد بلايش ) نقله تطور لصالح الانتقال من النموذج الموضوعي إلى النموذج الذاتي للنظرية النقدية ، وذلك عبر تركيز اهتمامه على الاستجابة الذاتية للمتلقي وفقاً لأساليب التحليل النفسي ، وهو كما ( هولاند ) يصر على التزامه بفعل التلقي الفردي ، وذلك من خلال إخضاعه جميع الأنظمة الإشارية لحاجة الذات لاستخدام الرمز الذي ينبثق من هذه الأنظمة أساساً ، ولأن ذلك يعني تقويضاً لفكرة التسامي فإن ما نطلق عليه بـ( الوصف الموضوعي ) يصبح بحسب ( بلايش ) مجرد فعل إعادة الترميز الذي تثيره حاجة معينة ، وعلى هذا النحو يفترض النقد الذاتي دمج الدافع الشخصي بالتقييم الموضوعي [١٦١] .

يشير ( بلايش ) إلى أنّ الواقع ( العالم المادي ) لا يُلاحظ ولا يُكتشف ، إذ يحدد الموضوع وتتضح معالمه وفقاً لدوافع المتلقي وحب استطلاعه إلى جانب لغته الخاصة ، وأن موضعة العالم المنطلقة من حاجة الذات تعمل على مستوى جدلي بين الترميز وإعادة الترميز ، أي أنها الاستجابة الذاتية الناتجة بعد عملية تصور خيالي . وبهذا المعنى تصبح عملية إعادة الترميز خالية من أية معانٍ خاصة ، إنّ أهم ما في الاستجابة هو وصفها لذلك الجزء من خبرة المتلقي عندما تتحول إلى موضوع خاص به ، أما الجماعة المؤولون فهم صنف توصلوا من خلال التفاوض إلى عملية جماعية مقنعة لإعادة الترميز بالاستجابة ، وهكذا يتعمق وعي الذات للفرد والجماعة – إذ تترجم إلى معرفة أثناء اندماج المتلقي بدافع الجماعة هذا [١٦٢] .

وخلاصة ما تمّ استعراضه يمكن للباحثة القول بأنّ نظرية التلقي التقت مع الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية في تركيزها على أهمية متابعة فاعلية الدال من خلال تفاعله وعلاقاته مع الدوال الأخرى من أجل إنشاء معانٍ جديدة ، وبذلك تجاوز متطلبات المدلول الرئيسة ، وعلى وفق ذلك أيضاً احتلت الذات مركزاً أساسياً بوصفها عنصراً فعالاً بعد أن كانت مهمشة في السابق ، هذا من جانب ومن جانب آخر اتفقنا على أن لـ( النص ) قطبين ، فني وهو الجانب النصي فيه ، وجمالي وهو فعل التلقي الذي يؤديه المتلقي . فضلاً عن ذلك ، أبرزتا مقولة القراءة والقارئ على حساب مقولة ( المؤلف ، المرجعية التاريخية ، الفنية ... الخ ) ، ليتجاوزا الانصياع اللاواعي لسلطة ( النص ) ، والتي لا تتيح للمتلقي فرصة اكتشاف المعنى وخباياه .

وبشكل عام ، تتوافق طروحات نظرية التلقي مع النتاجات الفنية للرسم الأوربي الحديث ، ذات القيمة الترميزية العالية ، التي تعد منظومة ثرية المعاني تسمح بفسح أكبر فضاءات ممكنة للمتلقي أن يكون ذات فاعلة ، وعلى مستويات متعددة ، وإن كانت أكثر توافقاً مع نتاجات فنية موغلة في القدم كالفنون السومرية ، الهندية ، الصينية .. الخ ، وهذا ما سيتضح في المباحث اللاحقة .

---

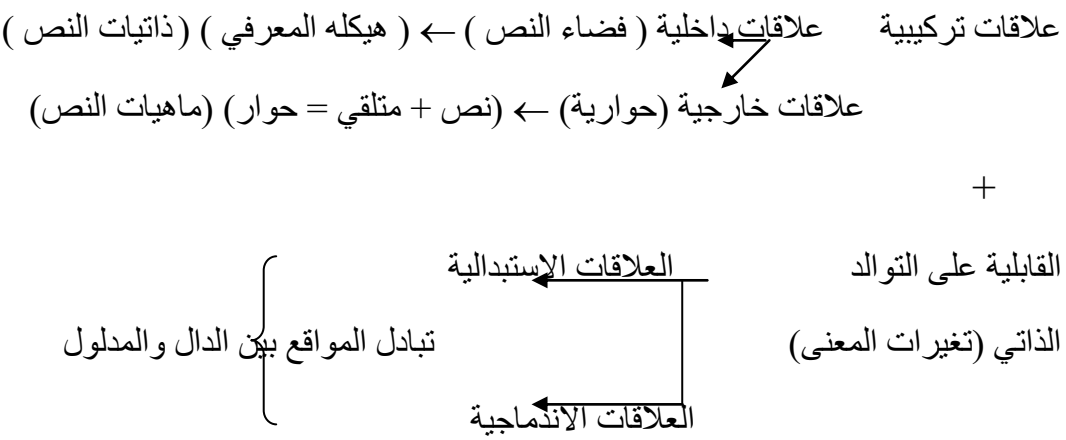
[١٦١] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٩٠ .

[١٦٢] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ٩٧ – ٩٨ .

لم يكن الفكر العربي في تناوله ( للنص ) ببعيد عن مثل هذه الطروحات النقدية الحديثة بل أنه الأسبق تاريخياً في تناولها ، إذ شهد القرن الخامس الهجري بزوغ اتجاهات نقدية تمايزت عن بقية الاتجاهات بكونها ذات نزوع تجديدي ، أبرزها منهجية ( عبد القاهر الجرجاني ) التي انتقد فيها المفاهيم الثنائية الشائعة في عصره ، فضلاً عن تفرقته الشهيرة بين اللغة الإشارية ولغة التعبير الانفعالية [١٦٣] . وإقامته لبناء فكري عبر عمليتين متعارضتين هما ( الهدم / البناء ) أو هما ( الإثبات / النفي ) إذ يتم الإثبات بالتأويل ويتحقق النفي بالإنكار [١٦٤].

يرى ( الجرجاني ) بأن المفردة اللغوية ما هي إلا علامة اصطلاحية إشارية خالية من أية دلالة عن حقيقة الشيء ، وهي بهذا الوصف تحتمل مئات المعاني دون أن يكون لها معنىً محدد ، وأن وظائفها في تحديد المعنى يتم بانضوائها داخل السياق ، الذي يمنحها بدوره دلالة محددة ، وهذا يدلل على أن الألفاظ المفردة لم توضع لتعرف معانيها بذاتها ، بل من خلال العلائق القائمة فيما بينها والتي يتم التعرّف على ما فيها من فوائد دلالية [١٦٥] .

تمتاز العلاقة اللغوية لدى ( الجرجاني ) بخاصيتي الدخول في علاقات تركيبية ، والقابلية على التحول الدلالي . تنقسم هذه العلاقات ضمن فضاءها الدلالي إلى مجاميع وعلاقات أخرى ، يمكن اختصارها بالمخطط الآتي :




أي أن المفـــردة اللغويـــة ( دال ) ⇐ المعنـــى ⇐ المعنـــى الأول ( المـــدلول ) ⇐ ( دال ) ⇐ معنى المعنى ⇐ المعنى الثاني ⇐ ( مدلول ) وهكذا [١٦٦] .

---

[١٦٣] ينظر : الخزاعي ، عبد الرضا : حداثوية المعاينة النقدية في نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع (٣) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٦٤.

[١٦٤] ينظر : أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط ( ٤ ) ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٤ .

[١٦٥] ينظر : الخزاعي ، عبد الرضا : مصدر سابق ، ص ٦٤ .

[١٦٦] ينظر : الشيخ علي ، محمد سالم سعد الله : السياق السيميائي للوحدات المجازية ، رؤية لنظم علاقات المجاز عند الجرجاني ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ( ٢٤ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ص ٨٧ – ٨٨ .

في إطار بحث ( الجرجاني ) عن تخوم المعنى يرى بأن الكلام على ضربين ، الأول يحصل المتلقي على الغرض بدلالة اللفظ وحده ، والثاني لا يصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، بل يدله اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم يجد لذلك المعنى دلالة ثانية يصل بها إلى الغرض ، أي أن هناك معنى يصل إليه المتلقي مباشرة بغير واسطة ( ظاهر اللفظ ) ، ومعنى يُستل من اللفظ يُفضي بدوره إلى معنى آخر ( باطن اللفظ ) [١٦٧] . لذا فقد اشتغل الخطاب ( الجمالي المجازي ) لدى ( الجرجاني ) على أنظمة تواصلية ثلاث هي :

١. النظام اللساني ( الألفاظ ) ⇐ دال .
٢. النظام الدلالي ( المعنى ) ⇐ مدلول .
٣. النظام الماورائي ( معنى المعنى ) ⇐ مدلول ثاني [١٦٨] .

وبهذا المعنى يفرق ( الجرجاني ) بين ( المعنى الأول ) و ( المعنى الثاني ) أي بين - بحسب تشومسكي - ( التركيب السطحي ) و ( التركيب العميق ) [١٦٩] ، ويرى بأنه ليس المهم معرفة الكلمات والعبارات ( البنى النصية ) وإنما مدلولاتها ، وإن الفكر ينصرف إلى معاني ( النص ) بأكمله لا إلى معانيه أو معناه المفرد [١٧٠] . ويؤكد ( الجرجاني ) على نوعين من البُنى :

١. بُنى خطابية ( بُنى آلية ) .
٢. بُنى فاعلة ( تنفيذية ) يرسم من خلالها المتلقي دوال مناسبة يقتنص عبرها البنية التحتية ، التي تستبطن خلفيات إيديولوجية مردّها ارتباط دلالة المجاز بسياق العلاقات التي تتشكل بصيغتها التعبيرية والإدراكية التي تعتمد على مبدأ الصيرورة ، وتكون مسيرة بقصدية من قبل قوى داخلية منطلقة من دوائر الفكر والروح والخيال [١٧١] الذي لا يقع إلا على المعاني ، وبذلك يبرز دور الخيال في تلقي ( النص ) ، إذ يعد مظهراً مهماً من مظاهر الوعي الذي يتجاوز الأطر الضيقة لأحادية المعنى ، أي تجاوز ثبوت المعنى الواحد للبُنى النصية [١٧٢] .

تسمح التميزات التي طورها ( الجرجاني ) بتحديد عدد من الأنهاج الأساسية للتصور والتشكيل النصيين أهمها :

١. نهج التناول المباشر الذي يتمثل في تأدية المعنى .
٢. نهج التناول الاستعاري الذي يمثل وجهاً من وجوه تأدية معنى المعنى ، ويقوم على عملية استبدالية استعارية جوهرها علاقة المشابهة .
٣. نهج التناول الكنائي وهو أيضاً وجه من وجوه تأدية المعنى .

---

[١٦٧] ينظر : الدليمي ، مشحن حردان : تأويل المظهر البلاغي في النقد العربي ، مدخل نظري ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ( ٣٤ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٨٠ .

[١٦٨] ينظر : الشيخ علي ، محمد سالم سعد الله : مصدر سابق ، ص ٨٦ .

[١٦٩] ينظر : عواد ، شكري أحمد : المؤثرات الفلسفية والكلامية في النقد والبلاغة العربية ، مجلة الأقلام ، دار الجاحظ ، وزارة الثقافة والإعلام ، ع ( ١١ ) ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ١١ .

[١٧٠] ينظر : اصطيف ، عبد النبي : نظرية النظم عند الجرجاني ، مجلة الأقلام ، دار الجاحظ ، وزارة الثقافة والإعلام ، ع ( ١١ ) ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣٩ .

[١٧١] ينظر : الشيخ علي ، محمد سالم سعد الله : مصدر سابق ، ص ٨٨ .

[١٧٢] المصدر نفسه ، ص ٨٩ – ٩٠ .

٤. نهج التناول المجازي والذي يقوم على عملية استبدال لا تستند إلى علاقة المشابهة ، بل إلى واحد من الأوجه المتعددة لعلاقات المجاورة .
٥. نهج التناول التخيلي القائم على التحليل والذي يقوم في جوهره على علاقة مشابهة مركبة غالباً ما تكون خالية ، وعملية مواجهة فكرية أو ذهنية أسماها ( الجرجاني ) خداعاً أو إيهاماً للنسق [١٧٣] .

يُعد التحليل الذي طرحه ( الجرجاني ) للبُنى النصية مرحلة أولى من مراحل الانكباب على البُنى النصية دون تجاوز السياق أو المرجع أو المتلقي ، وانطلاقاً من البُنى الشكلية والمضمونية التي تحتمل بفضل ما فيها خصائص صياغة جمالية كثافة التأويل ومطلقية المعنى ، فضلاً عن ذلك ، فقد قدّم ( الجرجاني ) طرحاً أساس يلتقي مع ما أتت به نظرية التلقي بعد ردحٍ من الزمن ، ألا وهو اعتداده بالمعنى الباطني لـ( النص ) ، بمعنى آخر ، إنه لا يعتد بالمعاني التقريرية للبُنى النصية ، وإنما يحفل بالانفعال النفسي المشحون فيها ، وبذلك يصبح الانتقال من معنى إلى معنى المعنى قائماً في الأساس على عملية استدلال عقلي لا تخلو من نزعة وجدانية . إنّ موضوعية ( الجرجاني ) هذه في التأويل ، دفعته إلى أن يسبق نظرية التلقي في فهم معنى ( النص ) انطلاقاً من ( النص ) ذاته ، فضلاً عن أن وعي السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي – وهي التي أطلق عليها ( ايزر وياوس ) بالأعراف والتقاليد – ييسر فهم تلك النصوص أثناء قراءتها وتأويلها .

[١٧٣] ينظر : الخزاعي ، عبد الرضا : مصدر سابق ، ص ١٦٠ .

# مفهوم القارئ ( المتلقي ) ومستوياته

المتلقي " هو ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات ( النص ) ، وتحقيق نوع من التواصل الجمالي السيكولوجي أو المعرفي معه ، أو استثمار معطياته وممكناته وإعادة بنائه وإنتاجه من جديد " [١٧٤] .

ويمكن أن نميز في طروحات رواد نظرية التلقي بين عدة مفاهيم للمتلقي ، وفقاً لتصور كل واحدٍ منهم ، أو وفقاً للدور الذي يقوم به في تفعيل ( النص ) ومدى علاقته به ومن أي منظور وكالآتي :

## ١. القارئ ( المتلقي ) الضمني ( Lecture Implicit )

مفهوم قدّمه ( ايزر ) يمثل كل الاستعدادات المسبقة التي يستلزم وجودها في أي ( نص ) كي يمارس سلطته في التأثير على المتلقي وهو بهذا الوصف ( بنية نصية ) تتطلع إلى حضور متلقي ما دون تحديده بالضرورة ، إن هذا المفهوم يضع خطة مسبقة للدور الذي يجب أن يقوم به كل متلقي على حدة ، ويتضح ذلك عندما تبدو النصوص وكأنها تسعى إلى تجاهل متلقيها الممكن أو أنها تستثنيه ، وعليه يشير مفهوم القارئ الفني إلى شبكة من البنيات التي تستدعي اسلوباً يلزم المتلقي بفهم ( النص ) [١٧٥] .

ليس للمتلقي الضمني وجوداً حقيقياً ، أنه يجسد التوجيهات الداخلية لـ( نص ) التخييل كيما يتيح له أن يُقرأ أي أنه تصور يضع المتلقي و ( النص ) وجهاً لوجه ، لينضج فعل التلقي عبر استجابات فنية جمالية نصية [١٧٦] . فضلاً عن ذلك يرى ( ايزر ) في ( المتلقي الضمني ) ( الأنا ) الثانية للمبدع ، والتي لها القدرة على الانفصال عن أناه المقيدة بشروط العالم الموضوعي والاتحاد بالعالم التخيلي ، وعلى نحو تحقق معه هذه الأنا موضوعية ( النص ) ذلك أنها تتحول إلى أصوات متحاورة في كل عمل لا تتقيد باعتقادات المبدع الحقيقي [١٧٧] .

ووفقاً لما سبق ذكره يحوّل مفهوم ( القارئ الضمني ) فعل التلقي إلى بنية نصية ، ناتجة عن علاقة جدلية حوارية بين ( النص / المتلقي ) وعلى نحو تتحقق معه أهمية وحقيقة الاستجابات ( الفنية / الجمالية ) التي يتخيلها أو يثيرها فعل التلقي النصي ، وهو بهذا الوصف يعيد للمعنى اكتماله في كل تلقي عبر فعل التأويل الذي يلاحق المعنى الذي تفرزه قوى المتلقي الإدراكية عبر سعيها في سد الثغرات وتكوين وحدات ( جشتالتية ) تأويلية جديدة [١٧٨]. وبحسب ( ايزر ) تتحول هذه البنية النصية إلى خبر شخصية عبر النشاط الإدراكي للمتلقي الضمني ، والذي يعتمد على التوجيهات الممكن استخلاصها من ( النص ) ، والتي تصلح بصفتها هذه لكل المتلقين . وهذا الفهم يؤدي بالضرورة إلى القول بأن المعنى النصي ينبني بالطريقة ذاتها بالنسبة لجمع المتلقين ، والاختلاف يكمن في نسبية فهم هذا المعنى من متلقي

---

[١] خرماش ، محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث ، مجلة الأقلام ، ع ( ٥ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص ٢٠ .
[٢] ينظر : ايزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ، ص ٣٠ .
[٣] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ٣٤ .
[٤] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٥٩ .
[١] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ٣٤ .

إلى آخر ، وفقاً لطبيعة العلاقة التي يقيمها مع ( النص ) [١٧٩] . فالمتلقي الضمني ما هو إلا شبكة من البُنى النصية التي تغري بالاستجابة لها وتستهوي المتلقين وتجذبهم على نحو معين [١٨٠] .

## ٢. القارئ المتعاون ( Lecture Cooperate )

مفهوم طرحه ( إيكو ) انطلاقاً من تصوره الخاص للدور الفعال الذي يؤديه المتلقي في تنشيط ( النص ) وجبر فراغاته ، واستخلاص مقولاته واستشعار الفضاء التأويلي الذي هيأه مبدع ( النص ) لمتلقيه ، فضلاً عن ذلك فقد جعل ( إيكو ) من المتلقي محفلاً نصياً محايثاً لا يمكن لـ( النص ) أن يوجد بدونه [١٨١] ، فهو الذي يقوم بعملية فك الشفرات المتحكمة في بناء ( النص ) ، ويفصح عن النوايا ، ويكون قادراً على استنقاذ معنى التحليل ، وعليه فالمتلقي المتعاون المثالي والمشارك هو تخييل يفتقر إلى مرتكز واقعي [١٨٢] .

وبهذا الوصف يرى ( إيكو ) في قارئه هذا مجموعة شروط أو عناصر تؤجج فعل التلقي وتحققه ، أنه عناصر التوفيق التي تنشأ نصياً والتي لابد أن تتحقق كي ينتقل ( النص ) إلى أفضل صورة جمالية ممكن أن تكون ، إنه المتلقي الذي يستجيب لدواعي ( النص ) أياً كانت صريحة أم مضمرة [١٨٣] ، مما يعني بالضرورة أن يكون هذا المتلقي قادراً على المشاركة في التحيين النصي بالطريقة التي يعتقدها المبدع [١٨٤] . إنّ المتلقي المتعاون وفقاً لما سبق ذكره أفضل أنواع المتلقين وأرفعهم مستوى وذلك لامتلاكه كفاءة قراءاتية تمكنه من تحقيق ( النص ) على النحو الذي يفترضه ، ذلك أنه يقوم بقراءة ( النص ) وفقاً لبنيته الداخلية ، مستغلاً فضاءه التأويلي ومكملاً لفراغاته النصية ، إنه يزود ( النص ) بافتراضات ودلالات غير منتهية الحدود متنوعة التركيب وصولاً إلى معانٍ منفتحة تأويلاً ، بوصف ( النص ) خطاباً ذو قراءات غير منتهية .

## ٣. القارئ ( المتلقي ) الجامع أو ( الافتراضي ) ( Lecture Virtues )

مفهوم طرحه ( ريفاتير ) يرى فيه قارئاً شاملاً يستدعيه ( النص ) في أعلى مستوياته وذلك لامتلاكه قدرة فائقة على استثمار المعطيات النصية لأقصى درجة إنتاجية ممكنة ، إنه متلقي يجمع بين مختلف التلقيات ويستطيع اكتشاف الوقائع النصية المؤثرة والمساعدة على فهم البنيات المتبلورة عبر مجموعة ردود الأفعال المتعاقبة ، لأن فعل التلقي يبدأ مع بدء المعالجة الاسلوبية لـ( النص ) ومحاولة فك سننه ومعرفة سياقاته عبر حل تناقضاته المتتالية [١٨٥] .

---

[٢] ينظر : سحلول ، حسن مصطفى : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٣٤ .
[٣] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٦٤ .
[٤] ينظر : خرماش ، محمد : مصدر سابق ، ص ٢١ .
[٥] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٦٠ .
[٦] ينظر : سحلول ، حسن مصطفى : مصدر سابق ، ص ٣٦ .
[٧] ينظر : بارت ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٥٦ .
[١] ينظر : خرماش ، محمد : مصدر سابق ، ص ٢١ .

يمثل هذا المتلقي لدى ( ريفاتير ) مجموعة من المخبرين يلتقون دائماً عند نقطة حساسة في ( النص ) وبالتالي يعملون على إيجاد واقع اسلوبي عبر ردود أفعالهم المشتركة ، ولأنه مصطلح جمعي يأمل ( ريفاتير ) في إلغاء درجة التنوع بين المتلقين الناشئة عن الاستعداد الذاتي لدى كل واحد منهم ، وذلك من خلال جعله الاسلوب النصي موضوعياً وعنصراً تواصلياً مضافاً إلى العنصر الأولي للغة ، وهو يؤكد أن الواقع الاسلوبي ينبثق من سياقه مشيراً بذلك إلى الكثافة الموجودة داخل إرسالية الخطاب المسننة ، والتي تبزغ إلى الوجود عبر التعارضات التي يحدد موقعها القارئ ( المتلقي ) الجامع [١٨٦] .

## ٤. القارئ المتلقي المخبر

مفهوم طرحه ( فيش ) يتضمن شروطاً ثلاثة هي :

١. أن يمتلك طلاقة لغوية تتساوى واللغة التي كتب بها ( النص ) أي أن يوجد تكافؤ ( فني / جمالي ) بين طرفي الإرسال ( النص / المتلقي ) على أن لا يكون هذا التكافؤ متطابق أو متساوٍ كلياً .
٢. أن يكون متمكناً من المعرفة الدلالية كما يجب أن يلم بمعرفة المجاميع القاموسية وبقية الإشكالات النصية .
٣. أن يمتلك كفاءة أدبية ( فنية / جمالية ) أو قدرة قراءاتية .

إنّ كل ما يقوم به هذا المتلقي هو استعراض كفاءته في الوصول إلى الفكرة النصية عبر اسلوب ( النص ) ذاته ، مختزلاً بذلك عملية الفهم إلى عملية تحويل البنية السطحية كعودة أخرى ثانية إلى البنية العميقة [١٨٧] . إن هذا النوع من المتلقين عليهم أن يراقبوا ردود أفعالهم خلال عملية التحيين ، كيما يتم التحكم فيها ، وإنه من خلال متتالية ردود أفعاله هذه سيولد المعنى ، وفي الغالب تتميز هذه العملية بأنها تثار لدى المتلقين بالبنية السطحية ، وهذا هو السبب الذي يجعل متلقين عدة ، تكون لهم ردود أفعال مختلفة ، وتفجر البنية السطحية لدى المتلقي عملية يمكنها أن تتوقف بطريقة مفاجئة تقريباً إذا كان القصد هو كشف البنية العميقة فقط [١٨٨] . وهذا يدل بالضرورة على تباين الذائقة الجمالية لدى المتلقين ، وأن عملية القراءة ما هي إلا عملية استبطان على اختلاف المتلقين وتنوعهم .

## ٥. القارئ ( المتلقي ) المحسوس ( Lecture Concert )

مفهوم طرحه ( ياوس ) يتمتع باستقلال خاص ، ويوجد منفصلاً عن ( النص ) ، ويقوم بتحقيقه عنوة ، ونظراً لدوره هذا ، فهو يثير إشكالات ثقافية عدة تتمثل بتجاوزه للشروط الذاتية والموضوعية التي خضع لها المبدع ، وفي تقويضه لسلطة ( النص ) ورؤية المبدع الفنية ، ويرى ( ياوس ) في هذا النوع من المتلقين جواباً عن علاقة ( النص ) بالمتلقي الذي يجب عليه أن يجيب على أسئلة ( النص ) وهو يحاوره من خلال تحديد الأفق الممكن والكائن أو القائم والمستجد ، وبذلك يساهم كذات معرفية مستقلة في

---

[٢] ينظر : ايزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ، ص ٢٤ .
[١] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٦١ – ١٦٢ .
[٢] ينظر : ايزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ، ص ٢٦ – ٢٧ .

جدلية الإبداع الماضي والإنتاج الحاضر وفي تذويب المسافات بين الحسية الجمالية عبر المراحل التاريخية المتعاقبة [١٨٩] .

## ٦. القارئ ( المتلقي ) المستهدف أو ( المقصود )

وهو فكرة المتلقي كما هي متبلورة لدى المبدع والتي تتباين أشكالها داخل ( النص ) والتي بإمكانها تحديد نوع المتلقي ، وتوليد متلقي مثالي ، ويمكنها أن ترتسم في ضوابط وقيم المتلقي المعاصر وهذا المفهوم يفصح بشكل ضمني ويثبت بأن هناك علاقة وطيدة بين شكل تقديم ( النص ) ومتلقيه [١٩٠] . فضلاً عن ذلك فهو الذي يجسد تجربة المتلقي ويعطيها شكلها والذي لا يمكن تصوره إلا من خلال خصائص ( النص ) ذاته فحسب [١٩١] . وهناك أيضاً القارئ الحقيقي الذي يقرأ ( النص ) وجهاً لوجه ، والقارئ ( المتلقي ) العرضي الذي يفترضه المبدع ويمتلك بعض الخصائص الذوقية والقدرة على قراءة ( النص ) ، والقارئ ( المتلقي ) المثالي الذي يؤيد ( النص ) ويوافق على ما جاء فيه [١٩٢] .

# المبحث الثاني

# نظرية التلقي وعلم النفس

## أ. نظرية التلقي والتذوق الفني

سعت نظرية التلقي إلى وضع يدها على الأساس الماهوي لـ( النص )، عبر اهتمامها المفرط بخبرة المتلقي الجمالية وما ينم عنها من نشاط ذو دلالة ألا وهو التذوق الفني النابع من عملية تصعيد إثرائية – قد تستمر أو تتوقف وفقاً لممانعة النص أو مطواعيته – مع النص ، وبهذا أصبح للنشاط الإدراكي ( التذوق الفني ) للمتلقي معنىً مضاف لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزه أو تجاهله مُستشف بالأساس من خلاصة العلاقة الجدلية بين ( المُدرِك والمُدرَك ) ، ذلك أن المَدركات لا تموضع

---

[٣] ينظر : خرماش ، محمد : مصدر سابق ، ص ٢٠ .
[٤] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ١٦٢ .
[١] ينظر : عوض ، يوسف نور : مصدر سابق ، ص ٥٧ – ٥٨ .
[٢] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥٨ .

وجودها الكامل ولا تؤسس معناها النهائي إلا من خلال إدراك المتلقي ووعيه لها وتفاعله واستيعابه لمعطياتها . غير أن هذا لا يعني بالضرورة إقصاء المعطيات المادية والماهوية للمُدركات ، وما يعنينا هنا ( النص ) بل أن تكون هذه المُدركات معادلاً موضوعياً يقع عليه فعل التلقي ويتشابك معه لإعادة إنتاجه من جديد ، بمعنى آخر أن تتوالى لحظات ( جمالية / جدلية ) مستمرة متنامية تعتمد أساساً على بنيتي ( المتلقي / النص ) . وهذا يتفق مع ما جاء به ( هوسرل ) من استحالة بناء معنىً موضوعي للمُدركات إلا بعد أن تصبح معنىً محضاً في الشعور ، أي بعد الانسحاب من عالم المُدركات إلى العالم الداخلي للمتلقي ، ومع ما طرحه ( انغاردن ) من نشوء المعنى عبر فعل ( التعالي ) الناتج عن تفاعل بنيتي هما ( ثابتة " نمطية " ) مع ( متغيرة " مادية " ) ، وعن فعل ( القصدية ) الذي يستبعد أي فهم مسبق لـ( النص ) وعلى نحو يدخل معه فعل الإدراك في حوارٍ جدلي مستمر مع ( النص ) يتجاوز ظاهرية البُنى ( النصية ) ليتم التركيز على دلالاتها المُبطنة والتي تركت بصماتها في وعي وشعور المتلقي بوصفها بنية دالة . إنّ هذه الدلالة هي معنى موضوعي خالص نشأ من علاقة شعورية خالصة ، وإذا ما عرفنا بأن التذوق الفني ما هو إلا سلوكاً موجهاً بواسطة الإدراك ، وجب علينا أن نتناول موضوعة الإدراك كخطوة أولى للبحث في آلية التذوق الفني وبحدود صلتها بطروحات نظرية التلقي .

الإدراك " عملية نفسية قوامها وعي الأشياء الخارجية وصفاتها وعلاقتها بما له صلة مباشرة بالعمليات الحسية " [١٩٣] . وهو أيضاً " مصطلح يشير إلى قدرة الإنسان على استخدام آلياته الحسية بقصد تفسير البيئة ... وهو عملية عقلية تتم عبر التنبيهات الحسية لمعرفة الشيء ومميزاته ، كاللون ، المكان ، الطول ، العرض .... الخ " [١٩٤] .

وعليه يعد الإدراك نشاطاً ( نفسياً / معرفياً ) يعتمد على فاعلية النظام الحسي ومدخلاته ، إذ أن عملية الإدراك تبدأ عادة بوجود منبهات أو مثيرات من حولنا نستقبلها عبر الحواس لتُرحّل بعد ذلك إلى الدماغ الذي يقوم بدوره بتنظيمها ومنحها معنىً مناسباً ، وبهذه الآلية يتم الإدراك وإصدار استجابة معينة [١٩٥] . فضلاً عن ذلك فإن الإدراك يبدأ بوجود منبه يثير انتباه المتلقي كيما يحدث الإدراك لذا يمكننا تمثيل عملية الإدراك بالمخطط الآتي :

منبه ← إحساس ← انتباه ← إدراك ← فهم ← تفسير ← تأويل .

إذ يحدث التنبيه عادة عن طريق الحواس التي تؤلف الإحساس ، والإحساس هو الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو إحساس ما ، تتأثر بعدها مراكز الحس في الدماغ ، أما الفرق بين الإحساس والإدراك ، فهو أن الأول عبارة عن استجابة أولية لأعضاء الحس بينما الإدراك هو الطريقة التي نفهم بها الموضوع ككل ، والإحساس أبسط العمليات النفسية ويُقسم إلى إحساسات ( خارجية ، داخلية ، حشوية ، حركية ) [١٩٦] .

---

[١٩٣] عاقل ، فاخر : معجم علم النفس ، دار العلم للملايين ، ط ( ٣ ) ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٨٣ .

[١٩٤] الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ ، ص ٩ .

[١٩٥] ينظر : الكناني ، ماجد : بناء نظام تعليمي لتطوير الإدراك الحسي في مادة المنظور ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٣ ، ص ٦٥ .

[١٩٦] ينظر : الطريحي ، فاهم ، وآخر : مصدر سابق ، ص ٦٩ – ٧٠ .

أما الانتباه فهو اختيار وتهيؤ ذهني ، أو هو توجيه الشعور وتركيزه في شيء معين استعداداً لملاحظته أو أداءه أو التفكير فيه [١٩٧] . وهو أيضاً " استجابة أولية من الفرد تقوده إلى معرفة صائبة للشيء المنتبه إليه ، فالأشياء والحوادث تصبح أكثر تميزاً في شعور الفرد حينما ينتبه لها " [١٩٨] . وهو على أنواع ، إما أن يكون ( قسرياً أو تلقائياً أو إرداياً ) . فالانتباه إذن هو تركيز الشعور في شيء ، أما الإدراك فهو معرفة هذا الشيء ، وعليه فالانتباه يسبق الإدراك ويمهد له ، أو كأن الانتباه يرتاد ويتحسس بينما الإدراك يكشف ويتعرف ، غير أن الانتباه لا يعقبه إدراك أحياناً ، فقد ننصت إلى صوت ما إلا أننا نعجز عن إدراكه أحياناً [١٩٩] .

وبناءً على ما سبق ذكره ، يشكل ( النص ) ( منبهاً ) يطرق حواس المتلقي ويستقطبها ليحدث أثراً نفسياً فيه ( الإحساس ) يؤدي إلى انفعال واستثارة مراكز الحس في الدماغ ، إذ تحدث استجابة أولية تتمثل في اندهاشه بـ( النص ) وتهيئ ذهنه لقراءته ( تلقيه ) وتركيز انتباهه فيه ، لتفحص وملاحظة بُناه مما يؤدي بالتالي إلى اتساع إدراكه وتعميق فهمه له ، ذلك أن ( النص ) أصبح أكثر تميزاً في شعور وإحساس المتلقي ، والذي أصبح لزاماً عليه أن يوجد تفسيراً جمالياً ( معادلاً موضوعياً ) للعناصر التشكيلية المضمنة فيه ، ومن ثم تأويلها وفقاً لخبرته ( القرائية / الجمالية ) في قراءة النصوص .

افترضت الدراسات النفسية إن الانتباه فعالاً في حالتين : الأولى عندما يقوم باستقبال المعلومات من عضو الحس ، والثانية عند تخزين وتفسير المعطيات الحسية ، إذ يقرر فيما إذا كان سيستجيب لها أم لا [٢٠٠] . وعليه يكون الانتباه فعالاً حينما يحوي ( النص ) - موضوع الإدراك – ( فجوات ) تستفز ملكة الإدراك لدى المتلقي ، وتدفعه نحو الاشتباك معها ليقوم بعدها – أي المتلقي – بعمليات تفسير وتخزين لهذه المعطيات ، وإذا كانت عمليات التفسير معقدة – نظراً لغموض النص – إلى الحد الذي نشعر معه بتغريب كامل مع ( النص ) فإنها لن تستمر أو تدوم ، وإذا كانت البُنى النصية مفتوحة إلى درجة يشعر معها بسلاسة التفسير ، يتحول الإدراك الجمالي حينئذ إلى إدراك حسي عادي ومألوف ، لذا يجب أن يحمل ( النص ) بعض التعقيد في ثناياه كيما ينشط ( المتلقي ) في تفسير وتخزين عناصره الشكلية وبالتالي زيادة حدة الإدراك واتساعه . ومما تجدر ملاحظته أن العملية الموصوفة أعلاه لا تحدث بدرجة واحدة لدى كل المتلقين ، إذ يتفاوت المتلقون في نسبة انتباههم وإحساسهم وإدراكهم لـ( النص ) ، هذا من جانب ومن جانب آخر ، إنّ الانتباه نفسه لا يكون فعالاً على الدوام عند كل المتلقين ، بل حينما يكون ( النص ) مثيراً لأعضاء الحس وعندما يحوي رموزاً ودلالات ذات طابع غرائبي وجديد يتيح للمتلقي تخزينها وتفسيرها .

إنّ عملية الإدراك هذه تعتمد على النظام الحسي والمخ ، إذ يضطلع النظام الحسي بمهمة كشف المعلومات وتحويلها أو نقلها إلى نبضات عصبية كما يجهز بعضها ويرسل بعضها إلى المخ عن طريق

---

[١٩٧] ينظر : نايت ، ركس ، ومارجريت : المدخل إلى علم النفس الحديث ، ت: عبد علي الجسماني ، مكتبة آفاق عربية ، مكتبة الفكر التربوي ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص ١٦٣ .

[١٩٨] برتهارت ، ريد : علم النفس في الحياة العملية ، ت: إبراهيم عبد الله ، مطبعة العاني ، ط (٣) ، بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٩٨ .

[١٩٩] ينظر : راجح ، أحمد عزت : أصول علم النفس ، دار القلم ، بيروت ، ب. ت ، ص ١٨ .

[٢٠٠] ينظر : دافيدوف ، لندال : مدخل إلى علم النفس ، ت : الطوب وآخرون ، دار ماكجروهيل للنشر ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، الرياض ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥ .

الأنسجة العصبية ، أما المخ فيلعب الدور الرئيس في تجهيز المعلومات الحسية ، وتبعاً لذلك يعتمد الإدراك على علميات أربع هي ( الاكتشاف ، التحويل ، الإرسال ، تجهيز المعلومات ) [٢٠١] .

تتحدد المرحلة الأولى من الإدراك والتي تعتمد على النظام الحسي بقوانين فيزياوية ، أما المرحلة الثانية ، والتي تعتمد على النظام العقلي فتحددها قوانين نفسية [٢٠٢] . تمثل المرحلة الأولى ، كما تراها الباحثة ، بعناصر ( النص ) ومعطياتها الجمالية وانعكاساتها على حواس المتلقي ، فإدراك ( النص ) يعتمد على اكتشاف عناصره المادية ، ومن ثم تحويلها إلى مدركات وخبر ، وتوقعات لاحقة ، بعدها ترسل إلى الدماغ لتجهيز المعلومات ، وفيها يتم الاكتشاف والتحويل . أما المرحلة الثانية ، فتتمثل في العمليات السايكولوجية والذهنية للمتلقي إزاء المنجز البصري ، إذ تبرز من خلال هذه العملية صوراً عقلية متعددة ، تتشكل في أثناء محاولة بناء الموضوع الجماليُ وبشكل جدلي متواصل ، وتتمثل بها مرحلتي الإرسال وتجهيز المعلومات ، أما ميزة الميكانزمات الحسية الإدراكية ، فهي استيعابها للمثيرات المتباينة والأحداث الجديدة أكثر من استجابتها للمثيرات السابقة ، وإن النظام البصري والدماغ يعملان على وفق عدد من الستراتيجيات فيما بينها ، إذ يقوم الجهاز البصري بمهمة خفض الاستثارات التنبيهية التي يستلمها إلى الحد الذي يمكّن الجهاز العصبي من السيطرة على ما يستلمه من معلومات ، كما أن الدماغ يعمل على وفق آلية معينة تزيد من قدرته على معالجة الكميات الضخمة من الاستشارات ذات العلاقة بالمهام المطلوب حلها ، ويهمل الاستثارات التي ليس لها علاقة بحل تلك المهام [٢٠٣] .

وعليه ، فإن استعادة الميكانزمات الحسية للاستجابة للمثيرات المتباينة والمتزايدة هو عامل مساعد ، ساعد المتلقي على التذوق ، ومن ثم ، التفاعل مع المنجز البصري المتمثل بفن الرسم الأوربي الحديث ، ذي التجريدات العالية والتلاعب الحر بالعناصر النصية ، التي تعتمد التصميم المعبر ، على تباين توجهاته ، إذ شكل استثارات تنبيهية للمتلقي دون أن يُحدث فوضى ذهنية ، واستطاع - الرسم الحديث – أن يكون أداة معرفية ، فضلاً عن كونه مادة فنية جمالية ، على الرغم مما يحتويه من غرائبية ورمزية عالية ، وهو ما حثّ المتلقي على البحث عن نوع جديد من المعرفة ، معرفة خاصة بـ( النص ) ، عناصره ، تعابيره ، ودلالاته ، وبذا لا يكون الإدراك نشاطاً ذاتياً محضاً ، وإنما هو فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل وإعطائها طابعها الملموس من خلال منحها دلالة في البناء الإجمالي للعمل الفني من قبل المتلقي ، وبذلك يكون هناك شكلين متميزين للإدراك في الفن هما ، الإدراك الذي يحدث عند القراءة الأولى ، والإدراك الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة بالعمل الفني نفسه [٢٠٤] . أما ميزة الإدراك الفني ( الجمالي ) فإنها تنحصر على وجه الدقة في أن المتلقي لا يتذوق العمل الفني إلا في حالة كونه متأملاً ومشاركاً في وقت واحد ، دون أن تبلغ هذه المشاركة حد التماهي ، لذا فإن ميزة الإدراك الجمالي هي منحنا فرصة الاتصال والانفصال عن ( النص ) ، إذ أننا نتصل به عن طريق الإحساس وننفصل عنه عن طريق المخيلة [٢٠٥] . فضلاً عن ذلك فإن هناك ثلاث مستويات للإدراك نجملها – بحدود علاقتها بالتلقي – على النحو الآتي :

---

[٢٠١] ينظر : الطريحي ، فاهم ، وآخر : مصدر سابق ، ص ٦٨ .

[٢٠٢] ينظر : ويرل ، ميلان : تدريب الإدراك الحسي الفائق ، سلسلة كتاب الباراسايكولوجي ، ت: إقبال أيوب ، دائرة الإعلام الداخلي ، ب. ت ، ص ٢٢٩ .

[٢٠٣] ينظر : صالح ، قاسم حسين : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ١١٩ – ١٢٠ .

[٢٠٤] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٨٣ .

[٢٠٥] ينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ط ( ٣ ) ، مصر ، ١٩٧٦ ، ص ٢٢٨ .

١. **مستوى أولي** : حينما يكون ( النص ) بمثابة منبه لحواس المتلقي ، وهو ما يسمى بمستوى المنبهات الخارجية التي تقوم الأعصاب بنقلها إلى الدماغ وفقاً لآلياتها الخاصة .
٢. **مستوى ثاني** : مستوى التنظيم ، حينما يقوم الدماغ بعملية تنظيم وتفسير لما استلمه من تلك المنبهات ( النص ) معتمداً بذلك على الخصائص الفنية والفيزيائية له ، وعلى القدرات المعرفية لـ( المتلقي ) .
٣. مستوى ثالث : وفيه يتم ربط المعلومات الجديدة بالخبرة السابقة المخزونة في ذاكرة المتلقي إذ يتم استدعاء الخبرات ذات العلاقة بالمنبه الجديد ( النص ) [٢٠٦] .

ومما تجدر ملاحظته ، هو أن المتلقي يدرك الأشياء بشكل إجمالي ، والإدراك الإجمالي سابق على التحليل وعلى تعرّف الأجزاء ، أي أن الإدراك يبدأ من المجمل إلى المفصل ، وهذا هو السير الطبيعي للإدراك ، فحينما يرى منجزاً تصويرياً ( لوحة ) يدركه ككل ، ثم يأخذ بتفحص تفاصيله الأخرى ، وينبني هذا المفهوم على الحقيقة الموضوعية لـ( النص ) ، وعلى الكيفية الخاصة بتنظيم عناصره ، بمعنى آخر إنّ الإدراك يعتمد على خاصيتين ، هي طبيعة المنجز ( النص ) والمتلقي ( المُدرك ) . ولذا فإن العوامل التي تؤثر على الإدراك هي عوامل خارجية ( موضوعية ) وعوامل داخلية ( ذاتية ) إذ تشتمل العوامل الخارجية على كل ما يتعلق بالمثير أو الموقف الراهن وما يعنينا هنا ( النص ) ، وهذه العوامل هي ( التغير والحركة ، الشدة والتضاد ، العدد والترتيب .. الخ ) . أما العوامل الداخلية ( الذاتية ) فهي عوامل تتعلق بخبرة المتلقي ذاته ، وهذه العوامل هي ( الميول والاتجاهات ، الخبرة السابقة ، التوقع ، أثر القيم والتقاليد ، الحالة الجسمية والنفسية لفرد ، الكبت ) [٢٠٧] .

إذن تبدأ عملية التذوق الفني بالإدراك الذي يقوم بوظيفتين هما :

١. الإحاطة بالمُدركات .
٢. محاولة التمييز بين هذه المُدركات ، أي تحليلها إلى مكوناتها الأولية ثم إعادة تركيبها في مكوّن كلي جيد .

إنّ آلية إدراك ( النص ) التي تبدأ من الكل ثم تتجه إلى الأجزاء ثم تعود ثانية إلى الكل الذي يكون كلاً جديداً ، تختلف عن الكل الذي بدأت به هذه العملية ، إذ تتداخل مع مجموعة من العمليات التي تتحكم بالأداء وهي الحساسية الجمالية التي تبدأ مع الإدراك وتستمر معه والحكم الجمالي الذي يتوسط عملية الإدراك والتفضيل الجمالي الذي يمثل الاستجابة السلوكية الدالة على طبيعة الحكم الجمالي الذي أصدره المتلقي على الموضوع وذلك من خلال قبوله أو رفضه أو التعليق عليه وما إلى ذلك [٢٠٨] .

إنّ تذوق ( النص ) يعني باختصار أن المتلقي قد تعدى مرحلة إدراكه بعدما أحاط بجزئياته وفهم عناصره ( بُناه ) ووصل به الأمر إلى حد توهج خياله وعلى نحو يتمكن معه من استقراء ما ورائياته من دلالات ، واستشفاف المعنى المخبوء خلف المعنى المعطى المباشر ، ومن ثم تأويله تأويلاً مبتكراً نابعاً من مخيلة خصبة ناجمة عن مشاركة حقيقية في عملية إنتاجه وإبداعه من جديد ، وتبعاً لذلك لم يعد

---

[٢٠٦] ينظر : الكتاني ، ماجد ، مصدر سابق ، ص ٢١ .

[٢٠٧] ينظر : الطريحي ، فاهم : مصدر سابق ، ص ٧٣ – ٧٥ .

[٢٠٨] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيمولوجيا التذوق الفني ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، مطابع الوطن ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ٣٢ .

المتلقي يُنعت بتلك الصفة الاستهلاكية ، وإنما ارتقى ذوقه لدرجة التذوق والتي هي بالأساس عملية جدلية بين ( النص ومتلقيه ) [٢٠٩] . إذن فآلية التذوق تعمل على محورين لا انفصام بينهما ، الأول هو موضوعة ( النص ) الذي يولد استجابة ما لدى المتلقي تبعاً لمضمونه وبناء عناصره ، والثاني هو حالة المتلقي نفسياً وعقلياً ، وبالتقاء هذين المحورين تتم عملية التذوق الفني وتتكون التجربة أو الموقف الجمالي الذي حده ( ستولنتيز ) بأنه " أي موضوع للوعي يمكن أن يُدرك جمالياً " [٢١٠] ، إذ تبرز من خلال هذه العملية فاعلية العوامل الذاتية والموضوعية التي تؤثر على الإدراك ، وبالتالي على عملية التذوق قاطبةً .

تعتمد آلية التذوق الفني على كلٍّ من ( النص ) والمتلقي كلاً بحسب مهامه ، إذ تتخذ الذات موقفاً محدداً أو استجابة معينة إزاء ( النص ) ولا تتوقف هذه الاستجابة على صفات ( النص ) المميزة وخصائصه الجمالية بقدر ما تتوقف على طريقة الذات في إدراكها وتذوقها وتفاعلها معه ، ولكن ما أن تتخذ الذات مسلكها الاستطيقي بمحض إرادتها حتى يقوم ( النص ) بتحديد الصيغة النهائية لهذا المسلك ، وهذا يعني أنه إذا كان المتلقي هو الذي تسري دبيب الحياة في ( النص ) فإنّ روحية ( النص ) تبقى متضمنة فيه [٢١١] . هكذا يرى ( باش ) في آلية التذوق الفني ، والباحثة ترى بأن طرح ( باش ) هذا يتفق مع ما طرحه ( ريفاتير ) من أن ( النص ) يقوم بضبط إدراك المتلقي والتأثير فيه ، ويقوم المتلقي بالاستجابة له ، من خلال ما يستقبله من علامات ورموز ، إذ تستند هذه العملية على المُدركات الحسية والتفسيرية والشعورية والمعيارية والذاكراتية والتي تؤلف بمجموعها ما يمكن أن نطلق عليه بـ( كفاءة المتلقي ) ، وعلى وفقها يتم تحديد وجود ( النص ) وإدراكه ، وتبعاً لذلك لا يقدم ( النص ) للمتلقي فرصة لتذوقه والتجاوب معه فحسب ، بل يُفصح له عن هويته ، عن كونه كياناً يتمتع بطبيعة خاصة به تساهم بشكل فعال في إيجاد واستمرار عملية التذوق ، وإن كانت ذات المتلقي هي مصدر هذه التجربة بالأساس ، فضلاً عن ذلك فإن ( النص ) بما ينم به من قيم لا تخلو من الجدة والغرائبية فإنه يجرد الإدراك من عاديته ، وهو ما يتيح له أن يقرر الخاصية الفنية للعمل الفني ( النص ) وبالتالي تميزها عن خصائص المُدركات العادية أو المألوفة . ومما تجد الإشارة إليه إن هذا التجريد لا يتساوى عند كل المتلقين وهو ما يجعل الذائقة الجمالية نسبية بين البشر .

تجد الباحثة هنا حيزاً يتسع لما قد طرحه ( كوين ) من فكرة تشخيص تغيّر الأذواق التي تتأثر بتغير الخبرة الفنية ، سواء على مستوى الفرد أم الجماعة ، وفحوى هذه الفكرة هو وجود مرحلتين مهمتين في تغير الأذواق ، الأولى وجود الانزياح أو الابتعاد النسبي عن ما هو شائع أو مألوف في الفن ، والثانية هي اختزال هذا الانزياح أو الانحراف – الذي يجب أن يكون مزاحاً مسافة متوسطة نسبياً – حتى يتمكن المتلقي من تذوقه وبالتالي تقبله ولادة أشكال فنية جديدة .

وعلى وفق ذلك تكون وظيفة الفن هي تحطيم ونسف الحدود الصلبة للاستجابة العادية للمتلقي وحمله على تقبل الأشكال الجديدة ، وبالتالي المعنى غير المألوف والجديد . فضلاً عن ذلك فإن عملية التذوق الفني تتفاوت أيضاً حسب ردود الأفعال عند المتلقي التي تثيرها البنية السطحية لـ( النص ) ، إذ

---

[٢٠٩] ينظر : الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، ١٩٩٩ ، ص ٥٣ .

[٢١٠] ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالية فلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، ط ( ٢ ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨٢ .

[٢١١] ينظر : ابراهيم ، زكريا ، مصدر سابق ، ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

من خلال ردود الأفعال هذه يتولد المعنى والتي تتحدد بحسب قدرات المتلقي الإدراكية وخزينه الخبري وهذا هو السبب الآخر الذي يجعل من الذائقة الجمالية نسبية عند مختلف المتلقين .

أما موقف الذات إزاء ( النص ) فيتصف بصفات محددة نوجزها بالآتي :

١. **التوقف** ، ويتمثل بصدور فعل جمالي منعكس لحظة التذوق ، يتمثل في استجابة الذات للموضوع الجمالي عبر إيقاف مجرى تفكيرها العادي ، وترحيلها إلى منطقة نشاطها الجديدة ( النص ) والاستغراق في حالة من التأمل والمشاهدة والتي تكون بمثابة شدٍّ وجذبٍ مفاجئاً لها .
٢. **العزلة أو الوحدة** ، تتمثل بقدرة النص النزوعية ، إذ يجتهد بانتزاع المتلقي وقذفه في عالم مؤسلب جمالي قائم بذاته يتواجه فيه مع ( النص ) وجهاً لوجه .
٣. **الإحساس بأننا موجودون إزاء ظواهر لا حقائق** ، ومعناه أن الشعور الجمالي يفتقر إلى الانعكاسية نظراً لما للموضوع الجمالي من طابع ظاهراتي ، فمعاينة أي ( نص ) يدفع المتلقي للشعور بأنه لا يدرك إلا شيئاً صورياً ، وعليه فإنه لا يولي اهتمامه بمضمون ( النص ) بل يركز ويوجه كل اهتمامه على النظر إلى شكله أو تمظهره .
٤. **الموقف الحدسي** ، إذ يكون رائد المتلقي في التذوق هو الحدس والعيان المباشر والإدراك المفاجئ وليس الانعكاس والواقعية فينجذب إلى العمل أو العكس لإحساس يتملكه منذ البداية .
٥. **الطابع العاطفي** ، أي أنّ الموقف الجمالي لا يخلو من فاعلية العاطفة والوجدان ، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى ربط الموضوع بالحساسية الجمالية لا بالتصور العقلي .
٦. **التقمص** [*] **الوجداني أو التعاطف الرمزي** ، أي أن المتلقي حينما يصدر حكماً جمالياً فإنه يضع نفسه موضع ( النص ) محققاً بينهما علاقة تشبيهية [٢١٢] .

ترتبط المتعة الجمالية بالتقمص الجمالي ، إذ يُعرّف ( ليبس ) التقمص الجمالي بأنه تقمص من نوع خاص ، يحدث من خلال التفاعل الجمالي المحض إذ يكون الانتباه مركزاً خلال التأمل الجمالي على الموضوع ( النص ) ، ومن ثم يتم التقمص الوجداني على نحو مباشر تلقائي [٢١٣] . فضلاً عن ذلك يرى ( ياوس ) أن المتعة الجمالية تشتمل على لحظتين ، الأولى ، لحظة تلاءم المتعة إجمالاً ، إذ فيها يحدث استسلام مباشر للذات أمام الموضوع ، والثانية ، لحظة تخص المتعة الجمالية ، وتشتمل على اتخاذ موقف يجعل الذات تركز على ( النص ) وتتأمله وبالتالي تتذوقه جمالياً [٢١٤] .

والباحثة ترى ، بأن المتعة الجمالية – على وفق ما تم ذكره – يمكن تحديدها في ضوء الكيفية الخاصة بالتأمل الجمالي تجاه ( النص ) ، إذ يكون المتلقي و ( النص ) شيئاً واحداً ، وعلى ذلك تكون المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها ، تتولد من خلال الجدلية الحوارية القائمة بين ( المُدرِك والمُدرَك ) فضلاً عن أنها تنبعث عن بُنى ( النص ) نفسه ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر لا تُستمد هذه المتعة من النشاطات الخاصة بحياة المتلقي بل من صميم وصلب هذه النشاطات .

---

[*] **التقمص** : شعور يجعل الفرد جزءً من شخص ما أو وموضوع ما ، وإن مشاعر وانفعالات محددة يتم معايشتها على نحو تلقائي على أنها مرتبطة بالشخص أو الشيء ، ويترتب على ذلك أن تتم المعايشة معه.

[٢١٢] ينظر : إبراهيم ، زكريا : مصدر سابق ، ص ٢١٩ – ٢٢٠ .

[٢١٣] Fach, B. C. The Psychology of Art. Copenhagen: Museum. Tuschtamun Press. ١٩٧٩.

نقلاً عن : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص .

[٢١٤] ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق ، ص ١٨٦ .

يرتبط مفهوم التقمص الجمالي بمفهوم آخر هو ( المسافة النفسية ) [*] ، إذ تحدد الأخيرة مدى التقمص المطلوب في حالة التأمل الجمالي ، بمعنى آخر تتحكم في مدى الاستغراق أو الاندماج مع ( النص ) ، وكذلك في الابتعاد عنه لمسافة محددة كيما يتم تذوقه [٢١٥] .

يرى ( باش ) بأن الذات لا تتنكر لنفسها لحظة التذوق الجمالي ، بل أنها تتأملها في حقيقة الأمر ، بمعنى آخر تبحث عن نفسها عبر عوالم الأشياء [٢١٦] . وإذا ما شئنا أن نتوسع في نظرية ( باش ) هذه ، فإن الباحثة تجد نفسها متفقة مع ( زكريا إبراهيم ) في ضرورة إضافة الطابع الموضوعي لـ( النص ) كيما يستكمل التذوق الفني جوانبه ، إذ ليس باستطاعة المتلقي أن يفهم دلالة ( النص ) إلا إذا أسلم بوجوده الكامل وكيانه المستقل بأنه كل موحد بصورته التي تنظم وحدة المحسوس والمعنى معاً ، فضلاً عن ذلك يجب على المتلقي أن يركز تفكيره وإدراكه على وجود ( النص ) الحسي بوصفه شيئاً ، ووجوده الذهني بوصفه فكرة ، ووجوده الوجداني بوصفه عاطفة ، إذ في الحقيقة ليس التذوق الفني في نهاية الأمر إلا إدراك لبُنى ( النص ) الحسية ، وفهم واستيعاب حالاته المعنوية وشحنته الوجدانية [٢١٧] .

وعلى وفق ذلك ، ترى الباحثة بأن عملية التذوق الفني ما هي إلا حالة من التفاعل الجدلي بين الاقتراب ( التقمص ) والابتعاد ( المسافة ) بين المتلقي و ( النص ) ، فضلاً عن أنها - عملية التذوق الفني – نوعاً من الاستمتاع الذاتي المتموضع في موضوع جمالي ، وهو بحسب ( باش ) استمتاع المتلقي بنفسه موجوداً في أو من خلال ( النص ) بحثاً عن ذاته المثالية .

ترى الباحثة ، بأن التذوق الفني – شأنه شأن نظرية التلقي – لا يعتمد على مطابقة بُنى ( النص / اللوحة ) لتوقعات المتلقي ، وهذه النقطة تحديداً هي أصل ومنبع التفاعل الجدلي بين الطرفين ، إذ ينتج التفاعل عن وجود ( فجوات نصية ) تقف حائلاً بوجه التناسق الكامل بين المتلقي ونصه ، وعملية ملء الفجوات تُبرز وتزيد من حدة التفاعل ومتعة التذوق الفني ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر تحفز هذه الفجوات مع ضرورة ملئها الفعل التكويني المعرفي للمتلقي ، وعليه يجب أن تكون للبنيات النصية طبيعة معقدة إلى حد تستوفي معه وظيفتها في التأثير على المتلقي ، كما أن مغايرة ( النص ) لتوقعات المتلقي تجعله أكثر سعة لاستيعاب أوجه الاختلاف هذه – أي توقعات المتلقي – إذن فغرائبية ( النص ) تزيد من ثراءه وتجعله أكثر إثارة للانطباعات الجمالية ، فإذا كان تنظيمه غير واضح بشكل تام ، فإنه سيكون أكثر المنبهات قدرة على إثارة وتحريك الخيال ، كما يعطي مزيداً من الاستجابات والتأويلات الممكنة ، وإنه بهذه الصفة يكون أيضاً من أكثر المنبهات التي تسمح بتوالد تفاوت كبير في الأحكام والانطباعات الجمالية .

لقد قُدّمت وجهات نظر عديدة لوضع أسس لعملية التذوق الفني اتخذت توجهات متباينة تبعاً للمرجعيات التي استند إليها منظريها ومن هذه الآراء :

---

[*] مسافة توحد بيننا كـ( ذات ) ، وبين حالاتنا الوجدانية ( الإحساس والإدراك ، الانفعالات والإدراك ) ، بمعنى آخر توحد بين الذات وموضع تأملها .

[٢١٥] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ٤٧ .

[٢١٦] ينظر : زكريا ، إبراهيم : مصدر سابق ، ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

[٢١٧] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٢٤ – ٢٢٦ .

## ١. الاستمتاع بالفن إرضاءً لدوافعٍ ما

أورد ( وددورث ) هذه النظرية ، مؤكداً فيها على أن المتلقي يستمتع بالفن إرضاءً لمخيلته ، إذ هو – أي الفن – ليس إلا لُعبة للخيال ، لكنها بالمقابل لُعبة محذلقة ومنظمة بشكل متناسق من قبل الفنان ، لها دوافع شعورية ترضي نفس الدوافع التي ترضيها أحلام اليقظة ، أو ترضي استهوائنا لمشاعر محددة ، ليس بالضرورة أن تكون مشاعر مفرحة أو جميلة ، فضلاً عن ذلك ، فقد حلل ( وددورث ) مسألة الاستهواء بالفن ، وذلك بأن يجعل الفنان من المتلقي يبذل جهداً عقلياً لتقدير جمال ( النص ) ، وهذا هو العنصر المشوق في الموضوع ، إذ هو بذلك يستهوي انفعالات المتلقين ومشاعرهم من جهة ، ويستقطب حبهم وإعجابهم بأعماله من جهة أخرى ، إذ يولد لديهم لذة الاستمتاع بـ( دافع التسلط ) الذي يعد مهماً في التمتع بالفن ، كما في اللعب ، ذلك لأنه يساعد في تأويل الدلالات التي يطرحها ( النص ) ، وبالتالي تمثله بالأشكال المرسومة فيه [٢١٨] .

ترى الباحثة في نظرية ( وددورث ) هذه صدى لآراء ( فرويد ) ، في أن المتلقي يستمتع بالفن لأنه يرضي فيه مشاعر تعادل مشاعره المرتبطة بأحلام اليقظة ، فضلاً عن إشباعه لغرائز مكبوتة في اللاشعور ذلك أنها غير مقبولة أو محرمة اجتماعياً ، فضلاً عن ذلك تجد الباحثة أيضاً أن هناك صلات ووشائج بين هذه النظرية ، وما كان قد طرحه ( أرسطو ) من أن على الفن أن يقوم بتعديل الواقع ، وأن يمدنا بصور منقحة ومكثفة له ، وبالتالي حمل المتلقي على تقدير قيمة هذه الأداة – أي الفن - علاوة على تقديره لحقيقة هذا الواقع مولداً لديه في الوقت ذاته استهواءً واستمتاعاً بمشاعره عبر إرضاءه لـ( دوافع التسلط ) لديه الذي يمنح المتلقي سيطرة كاملة على ( النص ) وبالتالي تكثيف دلالاته وتأويلها .

ترى الباحثة أن ( وددورث ) يتفق مع ( جادامر ) في أن الفن نوعاً من اللعب ، يحتاج إلى مهارات خاصة لدى طرفيه ( الفنان والمتلقي ) . أما التحدي الأكبر الذي يواجه المتلقي فهو قدرته على الكشف عن المعنى المخبوء في ( النص ) والذي يتخذ طابعاً رمزياً في العادة ويتمثل تحدي الفنان في قدرته على سحب المتلقي وحمله على الاشتراك معه في هذه اللعبة التي تقوم بالأساس على تلاعب صريح بالصور والأخيلة ، وتكون المحصلة النهائية هي إدراك الذات المتموضعة في العمل الفني ( النص ) بمعنى آخر ، إدراك الذات الإنسانية بشكل عام ، وليس ذات المتلقي أو الفنان فقط .

## ٢. موقف الذات إزاء العمل الفني

لقد تمّ التطرق إلى هذه النظرية سابقاً في آراء منظرها الأول ( باش ) والتي رجّح فيها موقف أو دور الذات ومنحه الغلبة على دور ( النص ) ، وعلى وفق ذلك تكون الخصائص الجمالية للعمل الفني متوقفة بالأساس على الكيفية التي بها يتصور المتلقي ( النص ) ويتأمله ويستمع إليه ويؤوله وبالتالي الحكم عليه ، وإن هذه الخصائص لا تعد – بحسب ( باش )– مجرد صفة أو خاصية مميزة له ، وإن الفعل الجمالي الأولي ( التقمص الوجداني ) هو الذي يجعل تلاقي الذات والموضوع ممكناً ، إذ تحدث مشاركة

---

[٢١٨] ينظر : سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة الموصل ، ط ( ٢ ) ، ١٩٩٠ ، ص ٧٣ .

وجدانيـــــــــــــــــــــــة بـــــــــــــــــــــــين ( الأنـــــــــــــــــــــــا ) و ( اللا أنا ) لتجمع هذين الطرفين حالة جمالية استغراقية واحدة [٢١٩] .

والباحثة ترى في النقطة الأخيرة ، أي التي يتم فيها توحيد ( الأنا ) بـ( اللا أنا ) التقاء واضح وصريح مع ما كان ( هولاند ) قد طرحه سابقاً ، في أن العمل الفني يساعد المتلقي على التوحد مع الآخر ، ومن ثم البحث عن الهوية ، إذ أنه يتوحد مع الفنان من خلال عمله الفني ، ويبحث من خلال هذا العمل أيضاً عن هوية له كمتلقي .

## ٣. التوحد مع الموضوع الفني

يرى ( وددورث ) أن المتلقي يتوحد مع الموضوع ( العمل الفني ) أو ( النص ) حالما تتمثل ذاته فيه . وعلى ذلك تكون هناك طريقتان في إدراك الأشياء إدراكاً حقيقياً ، الأولى عن طريق إسقاط ذات المتلقي على ( النص ) والثانية عن طريق إيحاءات ( النص ) ذاتها [٢٢٠] .

## ٤. نظرية السطوح

صاحب هذه النظرية هو ( برال Prall )، وفيها يرى بأن الموضوعات الجمالية تتمثل بالألوان والأصوات والملمس وما شابهها من موضوعات الحس ، وأن الجمال – الذي تمثل العناصر السابقة أحد ركائزه – هو الذي يدرك مباشرة بالإحساس ، وطبيعة التمتع بالموضوع الجمالي تتم عن طريق إدراك ( النص ) ، وإن النظر إلى الشيء لذاته فحسب هو الركيزة التي تُقام عليها التجربة الجمالية [٢٢١] . وهنا تتردد أصداء آراء ( كانت ) في أن العمل الفني منزه عن الغرض ، فضلاً عن أن هذه النظرية تلتقي مع ما كان ( ستولنتيز ) و ( زكريا ) قد طرحاه بأن المتلقي يحكم على الموضوع الجمالي على وفق ما يدركه فيه ، أو بالأحرى ينظر إليه ويستمتع به لذاته فحسب ، وإن الموضوع الجمالي ( النص ) ياسر حواس المتلقي دون أن يكون برهاناً على شيء أو إثباتاً لقضية بعينها ، وبذا تكون قيمة العمل الفني موجودة فيه ومنبثقة منه ، ولا تعزى لسمات محددة يتقرر في ضوئها مدى جودته وقيمته .

أما ( مصطفى سويف ) فقد طرح تصوراً خاصاً حول عملية التذوق الفني وفحواه ، أن الإدراك يبدأ إدراكاً كلياً ثم ينتقل إلى التفاصيل ليرتد بعد ذلك إلى إدراك الكل . فضلاً عن ذلك يرى ( سويف ) بأن هناك لحظات لا يمكن إغفالها أوضحها فترة ( التهيؤ ) ومن هنا يؤكد على أهمية الإطار الثقافي للمتذوق ، والاستعدادات الشائعة لديه لإصدار أحكام تقويمية على الأعمال الفنية . كما يؤكد ( سويف ) على أهمية

---

[٢١٩] ينظر : ابراهيم ، زكريا ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥ – ٢٢٦ .

[٢٢٠] ينظر : محمد سعيد ، أبو طالب : مصدر سابق ، ص ٧٣ – ٧٤ .

[٢٢١] ينظر : وايز ، برناردو : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : المنصوري وآخرون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٢٥ – ٢٧ .

عامل التفضيل أو القدرة على تحديد التفاصيل التي تُساهم في تنمية فكرة معينة ، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل [٢٢٢] .

قدّم ( حنورة ) نموذجاً تحليلياً بنائياً للتذوق يتضمن أبعاداً أربعة هي ( البعد العقلي ) ويشتمل عمليات الاستدلال والفهم والمقارنة و ( البعد الجمالي ) ، ويشمل عمليات التقويم والتفضيل والإيقاع والميول ، و ( البعد الاجتماعي الثقافي والمعايير والقواعد العامة لقبول العمل الفني أو رفضه ) ، وأخيراً ( البعد الوجداني ) الذي يعبر عن درجة الرضا أو الميل إلى الانفعال بالعمل الفني ، وبذلك يكون ( حنورة ) قد قدّم نموذجاً متكاملاً تقريباً عن الأبعاد الأساسية لعملية التذوق الفني .

## ٥. نظرية ( ستولنتيز ) ( عزل الموضوع عما سواه )

يرى ( ستولينتز ) أن الجمال ما هو إلا إدراك لـ( موضوع ما ) إدراكاً منزهاً عن الغرض ، وبهذا الوصف تندرج كل الموضوعات التي يمكن أن يتأملها الفرد ضمن إطار الدراسات الجمالية [٢٢٣] ، الأمر الذي يعني بالضرورة إدراك هذا ( الموضوع ) ( النص ) إدراكاً منزهاً خالصاً ، وفي طرح ( ستولينتز ) هذا إشارة إلى نسف النظرية التقليدية التي كانت ترد موضوعة ( الجمال ) إلى سمات حقيقية أو معينة يجب أن يتسم بها ( النص ) .

## ٦. نظرية ( باير )

يشير ( باير ) في نظريته إلى أن المتلقي حينما يحكم على أي ( نص ) فإنه يضع نفسه موضع مقارنة معه ، محققاً بذلك علاقة تشبيهيه عن طريق بعض الإيحاءات أو الحركات ، أي أنه يقوم بعملية ( محاكاة باطنية ) [٢٢٤] . وبناءً على ذلك يصبح للتذوق الفني ( التجربة الجمالية ) طابعاً تشبيهياً تختلط فيه المعرفة الفنية بالمعرفة المتخيلة ، ويتم فيه ضرباً من الامتزاج بين الذاتي والموضوعي ، وعلى نحوٍ يصبح معه التذوق الفني أشبه بسعي الذات للبحث عن نفسها عبر عوالم الأشياء [٢٢٥] .

## ب. نظرية التلقي والإبداع الفني

---

[٢٢٢] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ٣٣ .
[٢٢٣] ينظر : ستولينتز ، جيروم : مصدر سابق ، ص ٤٥ .
[٢٢٤] ينظر : محمد سعيد ، أبو طالب : مصدر سابق ، ص ٢٣٣ .
[٢٢٥] ينظر : إبراهيم ، زكريا : مصدر سابق ، ص ٢٢١ .

وفي ضوء السياق العام لحديثنا حول التجربة الجمالية وما يقوم به المتلقي أثناء تذوقه للنص ، ترى الباحثة انه لابد من التطرق إلى العملية التي بها ينشئ النص – أي إبداعه - ومدى علاقته بالعمليات السايكولوجية للمتلقي ، ذلك أن العملية الإبداعية ذات محورين ، الإبداع الخاص بالفنان والإبداع الخاص بالمتلقي الذي يبدع ( النص ) من جديد ، إذ يشترك التذوق والإبداع الفنيان بقاسم مشترك هو الخيال الابتكاري ، ذلك أن الفن ينطلق من الذات إبداعاً وابتكاراً ، ويعود لها تذوقاً واستمتاعاً ، يحاول الفنان بخياله أن يغرّب المألوف ، متدرجاً بذلك من مرحلة المحاكاة إلى التشبيه إلى الاستعارة إلى الكناية إلى الرمز . أما خيال المتلقي فيعمل على قلب المعادلة ، إذ يحاول أن يجعل غير المألوف مألوفاً بالنسبة له ، وذلك من خلال امتلاك الصورة الفنية في صورة انطباع أولي ، ثم يستغرق بعد ذلك في نوع من التفكير التحليلي المسند إلى الخزين المعرفي الثقافي ، وأخيراً يقوم بإعادة إنتاج ( النص ) بشكل مبتكر وملذ وممتع من جديد [٢٢٦] .

وقد أشارت معظم تعاريف الإبداع إلى ذلك البعد الشخصي للمتلقي فيه ، إذ يعرّفه ( شتاين ) بأنه " عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما أو تقبله على أنه مفيد " [٢٢٧] . أما ( جلفورد ) فيعرف الإبداع بأنه " استعداد الفرد لإنتاج أفكار أو نواتج سيكولوجية جديدة على أن يتم في ذلك إنتاج الأفكار القديمة في ارتباطات جديدة " [٢٢٨] .

يؤكد التعريف الأول على أن الإبداع غير موجه إلى فراغ أو إلى ذات الفنان نفسه ، بل إلى مجموعة متلقين دون تحديد هويتهم وعلى نحو يدركون معه أهميته وفائدته . أما التعريف الثاني فيصف الإبداع كما وصفه أصحاب جمالية التلقي نوعاً ما إذ يتم فيه إنتاج نواتج جديدة بالاستناد إلى نواتج سابقة ، وذلك من خلال تفاعل الذات مع موضوعها ، أي أن إبداع المتلقي لـ( النص ) يتم من خلال استفادته من خزينة المعرفي وتذوقه الفني لنصوص سابقة للتفاعل مع ( النص ) الجديد كيما يعيد بناء معناه من جديد .

ميّز ( لونفيلد Lonfeld ) بين نوعين من الإبداع هما :

١. **الإبداع الفعلي** ( Actual productivity ) وهو عبارة عن الإبداع الكامن بعد أن ينمو ويقوم بوظيفته ، أي إبداع الفنان ( لنصه ) .
٢. **الإبداع الكامن** ( Potential productivity ) ويشمل الإمكانات الإبداعية الموجودة داخل الفرد سواء منها ما تنمى أو ما لم ينم [٢٢٩] ، وهو الإبداع الخاص بالمتلقين والذي يفترض انه كامن فيهم ، إذ يفترض ( لونفليد ) بأنهم يمتلكون قدرات إبداعية بغض النظر عن كونها فعالة نشطة أم كامنة تحت مختلف مجريات الحياة الأخرى . وهذا ما ذهب إليه ( مجموعة من الباحثين السوفيت ) أيضاً في أن كل الأفراد يمتلكون قدرة الإبداع ، ويعتمد إخراج هذه القدرة إلى حيز الوجود على العوامل المساعدة التي تقدمها المؤسسات المجتمعية والأساليب التدريسية والمحفزات البيئية للفرد .

أما ( جادامر ) فيرى إن مفهوم العبقرية يضم في الحقيقة بين جنباته صلات وشيجة بين التذوق والإبداع ، إذ يكون هذا الأخير نتاجاً للعبقرية ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر لا يملك القدرة على الاستقلال من عبقرية المتلقي المشاركة . وعلى وفق ما سبق ذكره يتطلب تذوق ( النص ) نشاطاً خيالياً

---

[٢٢٦] ينظر : الحلاق ، محمد راتب : مصدر سابق ، ص ٥٣ .
[٢٢٧] صالح ، قاسم حسين ، الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ١٤ .
[٣] سعيد ، ابو طالب محمد ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .
[١] ينظر : الدايني ، غسان حسين سالم : اثر الأساليب التدريسية في التفكير الإبداعي العراقي وعلاقته ببعض المتغيرات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص ٢٧ .

من جانب المتلقي يوازي ذلك النشاط الذي قام به المبدع في إبداعه ، وهذا يعني إن هناك نشاطاً إبداعياً متواصلاً متبادل بين الطرفين ، يتجه باتجاه واحد وهو الاتجاه الخاص بتكامل شخصيتهما ( المبدع والمتلقي ) [٢٣٠] .

وعلى وفق ذلك ارتأت الباحثة أن تبحث في الدراسات السايكوليجية ذات العلاقة بموضوع البحث الحالي – أي نظرية التلقي – إذ ستكتفي بعرض ومناقشة الصلات القائمة بين هذين الطرفين فقط ، دون الخوض في شروحات النظريات النفسية حول مادة الفن لعدم الحاجة لذلك .

لقد جعلت نظرية التحليل النفسي من اللاشعور المحور الأساس الذي دارت حوله كل دراسات منظريها ومؤيديهم ، إذ نظروا له كوحدة أو هوية دينامية تحتضن وتحوي الاندفاعات الغريزية والرغبات والذكريات والصور العقلية والأمنيات المكبوتة والمحرمة وغير الواقعية ، وهو أيضاً حجر الزاوية والمصدر الأساس لإبداع وتذوق الفنون بشكل عام ، علاوة على ذلك لا يجد أصحاب هذا المنحى القدرات الإبداعية والخصائص الفنية كافية لإبداع أو لتذوق ( النص ) ، ذلك أن العمليات السيكولوجية للفرد هي الأكثر أهمية في هذا المضمار [٢٣١] .

ترى الباحثة إنّ نظرية التحليل النفسي تلتقي مع نظرية التلقي في مصب واحد ، إذ أكدت الأخيرة أيضاً على أن عناصر ( النص ) المادية وخصائصه الفنية غير كافية لحدوث التلقي بمعزل عن ذات تتفاعل مع هذا النص ، تعمل على تفجير مكنوناته وتشغيل أطره الجمالية لإعادة بناء معناه من جديد . ومن جانب آخر اتفقت كلتا النظريتين على أن ( للنص ) قوة تأثيرية على المتلقي توجه وتقود عملية التفاعل ، وهذا بدوره يتفق في الوقت ذاته مع ما تمّ طرحه في موضوعة التذوق الفني ، ومفاده إن ( النص ) يكون مسؤولاً عن مدى تفاعل الذات معه وبالتالي تذوقها له ، إذ أنه إذا كانت الذات تشيع الحياة في ( النص ) إلا أن روحية ( النص ) تبقى متضمنة فيه .

لقد قسّم ( شاكر عبد الحميد ) التطورات المهمة في نظرية التحليل النفسي ، من حيث اهتمامها بالفنون وتلقيها كالآتي :

## ١. نظرية ( فرويد ) والتلقي الفني

لم يكتفِ ( فرويد ) بتطوير اهتمامه المفرط بالدور الحيوي للاشعور في حياة الفرد بل وسع أفكاره حول مفاهيم أخرى منها الكبت والصراع والإسقاط ، وعدّ الشكل الفني قناع يخفي خلفه لذة مستمدة من رغبات ذات طبيعة محرمة وغير مقبولة اجتماعياً ، وان الخبرة الفنية أو ممارسة الفن تتيح لصاحبها فرصة لهروب تخيلاته البدائية الخاصة بإشباع رغبة ما - وان كان هروبا جزئياً أو مؤقتاً – من أضرار

---

[٢] ينظر : عبد الحميد شاكر : مصدر سابق ، ص ١٢٤ – ١٢٥ .
[٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

الكبت وبالتالي تحقيق إشباع رمزي خيالي معين لتلك الرغبة المحرمة أو غير المميزة لأي سبب كان [٢٣٢] .

أكد ( فرويد ) على أن الإبداع والتذوق الفنيين عمليتان متماثلتان على نحو جوهري ، إذ كان يعتقد بان متعة التلقي توازي متعة الإبداع ، ذلك أنهما عمليتان مستمدتان بالأساس من عملية التحرر من ضغوط الكبت اللاشعوري ، أما مصدر المتعة التي يحصل عليها المتلقي فهي تكمن في اللاشعور ، إذ يقدم الفن للمتلقي حافزاً إضافياً يسمح له بالاستمتاع بمادة قد تضر ( الأنا ) أو تهددها لو قُدمت بشكل آخر أكثر مباشرة . وبهذا الترميز يتم إرضاء اللاشعور وحدوث التوازن ، ومع كل ذلك يعود ( فرويد ) ليؤكد بأن المتلقي يبقى غير واع بمصدر المتعة التي يشعر بها أثناء تلقيه أو تأمله للعمل الفني ( النص ) [٢٣٣] .

يتسامى الفنان برغباته عادة ، " ويحقق إشباعاً خيالياً لها من خلال قوة تأثيره على متلقي فنه ، إذ يحصل بذلك على بعض هذه الاشباعات أو كلها ، مقدماً في الوقت ذاته شيئاً شبيه باللذة ، متجسدة في صورة فنية جمالية ينل عن طريقها اللذة الأولى التي تدفعه نحو لذة أعمق يشعر بها المتلقي متى ما أصبح مشاركاً أو حالماً مع الفنان " [٢٣٤] .

وهنا ترى الباحثة ، إنّ تذوق ( النص ) يتطلب مشاركة واستغراق من قبل المتلقي ينسحب فيها من واقعه المعاش باتجاه واقع ( النص ) مطلقاً لغرائزه عنان حرية التلاعب والاستلذاذ بالصور والأخلية والدلالات ، فيصور ويعدل ويشارك مستغرقا بذلك في شعور ملذ مصدره هذا الإطلاق الغريب للغرائز المكبوتة تحت غطاء اللاشعور ، وهنا يجوز لنا القول بأن في طروحات ( فرويد ) نزوعاً ( أرسطياً ) بالأساس إذ يضفي الأول ( فرويد ) على الفن نفس الصبغة التطهيرية التي أضفاها ( أرسطو ) عليه من قبل ، مع ملاحظة الفارق في أن ( أرسطو ) لم يركز على الغرائز الجنسية تحديداً كما فعل ( فرويد ) بل على مختلف المشاعر الإنسانية الأخرى كالخوف والقلق والحذر ... الخ . إذن فمفهوم ( التطهير ) عند ( أرسطو ) ذو نزعة إنسانية عامة ، أما لدى ( فرويد ) فهو نزعة إنسانية خاصة بالإبداع والتذوق . فضلاً عن ذلك فمن خلال مشاركة المتلقي وتذوقه يقوم بتلاعب حر ببنية ( النص ) وتكثيف دلالاته فيعدل ويرجئ ويصور ، وهنا يلتقي ( فرويد ) مع ما طرحه ( ايزر ) حول ما يقوم به المتلقي من عمليات تقديم وتأخير ، إرجاء وتعديل على ( النص ) وما ينجم عنه بالتالي من بناء جديد للمعنى . كما أن هذا التنظيم الجديد يمثل لكلا الطرفين منزلة الحقائق الفعلية ، ويكوّن لديهم صور عالية القيمة يندمج فيها كل من العالم الداخلي والخارجي في إطار واحد .

أشار ( فرويد ) إلى أهمية التواصل مع الآخرين ، ذلك أن القيمة الأساسية للخبرة الفنية لكل من المتلقي والفنان تتأتى من خلال عملية التوحد ( المتلقي مع النص ، والفنان مع لوحته ) ، ويشكل ( النص ) هنا العامل المشترك في عملية التوحد هذه ، لكنه لم يشترط بالمقابل على المتلقي أن يتماها تماماً مع محتوى ( النص ) ، بل أشار بدلاً عن ذلك إلى أن عملية التوحد هذه تتم من خلال الهروب الرمزي من الرقيب اليقظ ، وبالتالي إشباع الرغبات خيالياً ، وتشكل عملية الهروب هذه جوهر الخبرة الجمالية لدى كل من الفنان والمتلقي ، أما جوهر الإنتاج الفني فهو المحتوى الغريزي ، وان إتقان الشكل الفني من قبل

---

[١] ينظر : سعيد ، أبو طالب محمد : مصدر سابق ، ص ١٥٢-١٤٥ .

[٢] ينظر : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ١٢٨-١٣٠ .

[٣] عيسى ، حسن احمد : الإبداع في الفن والعلم ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للآداب والثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٩-٧٠ .

الفنان يسهل عملية الحصول على تسوية ، أو حل بين المتعة الخيالية والواقع الموضوعي ، إذ تضع هذه التسوية فيما بعد الأسس القوية لعمليات التواصل مع الآخرين [٢٣٥] .

إذن فللخبرة الفنية قدرة تحويلية تعمل على تحويل اللاوعي الفردي إلى عمل إيصالي شمولي واع يتحقق من خلال مرونة الكبت ، وازدياد القدرة التنفسية بشكل بارز ، وأخيراً عملية تنتهي في شكل تفسيري ضمناً [٢٣٦] . وهذا الطرح يتفق مع ما كان قد طرحه ( هولاند ) في أن بناء معنى ( النص ) هو عملية دينامية ، انه تحول الخيال اللاوعي الممكن اكتشافه عن طريق التحليل النفسي إلى معان واعية تكتشف بواسطة التأويل المتفق عليه ، وعلى وفق ذلك يصبح معنى التحليل النفسي هو مدار كل المعاني الأخرى وهو المعنى الذي يجب أن نبحث عنه ، لأن المستويات الأخرى لا تمثل إلى تمظهرات تاريخية إن لم تكن مماثلة للتحريفات الحقيقية لمعنى التحليل النفسي . فضلاً عن ذلك يرى ( بارت ) بأن معدل الاستجابة والتواصل الفني متوقفان كلياً على تحقيق مبدأ اللذة ، وان ( الكتابة / الإبداع ) عبارة عن عالم متع اللغة التي تحصل نتيجة للانقطاعات التي تحدث في جسد ( النص ) ، وعلى وفق ذلك تكون القراءة لديه لذة متمركزة في بنية ( النص ) المؤطرة ، لذا فإن المتلقي لا يسجل أو يدون لذاته أثناء عملية القراءة ، بل يكشف عن اللذة الغير مرئية للمؤلف أو المبدع التي تتجلى من خلال استعماله لعناصر لوحته ، إذ تنبعث هذه اللذة بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في إبراز لذة الآخر ، والكشف عن قوانين تحققها . ومع ذلك يمنح ( بارت ) المتلقي حرية تعدد القراءات ( للنص ) بعيداً عن مقاصد المبدع .

يتفق ( هولاند ) مع ( فرويد ) في أن المتلقي يتماثل أو يتوحد مع محتوى ( النص ) ، إذ يرى ( هولاند ) إن ( النصوص ) يمكن أن تفسّر وفقا للبنيات السيكولوجية المألوفة ، إذ يُبلغ ( النص ) معناه عاكساً العناصر السيكولوجية للمتلقي ، ويبلغ المتلقي أو يصل إلى المعنى من خلال تعرفه على بنيات عملياته الخاصة المتعلقة بردود فعله داخل ( النص ) بمعنى آخر تصبح العملية الذهنية المتجسدة في ( العمل الفني ) على نحو ما عملية داخل ذهن المتلقي ، فما هو موجود فيه يبدو وكأنه موجود داخل ذات المتلقي دون أن يستولي عليه أو أن يتماها فيه بشكل تام .

لقد حلّ مفهوم التوحد محل موضوع التقمص ، إذ استخدمه ( فرويد ولاكان وغيرهم ) بطرائق مختلفة ظاهرياً متفقة جوهرياً ، وهو يشير إلى عملية التمثل التي يقوم بها شخص ما كلياً أو جزئياً مع شخص آخر أو مع خاصية معينة تتعلق به . فضلاً عن ذلك يرى ( فرويد ) في التوحد شكلاً من أشكال تكوين الذات على ( مثال ) معين ( الأب مثلاً ) ، ويعد هذا التصور صفة مميزة لتلك العلاقة الانفعالية التي تنشأ بين الذات والموضوع ، وما يخصنا هنا موضوعة الفن ، إذ يعد خصيصة مميزة لتلك العلاقة ( التوحد ) بوصفها العلاقة المركزية في عملية المشاهدة والتذوق . فضلاً عن ذلك يعد التوحد في الفن توحد ثانوي ، أما التوحد الأولي فيحدث مع شخصيات أو أحداث من الواقع ، إذ يحدث على نحو كلي أو جزئي ، كما انه يتعلق بعمليات لاشعورية ، أما لدى ( بوالو ) فيتعلق بعمليات خاصة بالتأمل [٢٣٧] .

وهنا تطابق الباحثة ما تم ذكره مع طرح ( هولاند ) في أن ( المتلقي ) يستخدم ( النص ) كي يرمز لنفسه ، ومن ثم يضاعفها في النهاية ، فضلاً عن إعادة اكتشاف إستراتيجيته المميزة للتفاعل مع المشاعر والمخاوف الدفينة التي تشكل حياته النفسية ، وهذا ما دفعه بالتالي إلى القول بأن بناء ( النص )

---

[٢٣٥] ينظر : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ١٣١-١٣٢ .

[٢٣٦] ينظر : شنايدر ، د. أي : التحليل النفسي والفن ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ٩٢ .

[٢٣٧] ينظر : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ٤٩ – ٥٠ .

وإعادة تشييد معناه هي تجربة شخصية فريدة عند كل ذات قارئة ، مانحاً في الوقت ذاته فرصة للمتلقي كي يكتشف ذاته ، إلى جانب استمتاعه بلذة ( النص ) من خلال فهمه .

أكد ( فرويد ) على دور الخيال في زيادة استمتاع المتلقي بـ( النص ) ، فبرأيه إن واقعية الأشكال لا يمكنها أن تمنح المتلقي متعة تذكر ، لكن فيما إذا لو حدث لعب بواقعية الأشكال بفعل التخيل ، فإنها حتما ستحقق المتعة والسرور ، وبذا يمكن أيضاً للعديد من مصادر الإثارة والضيق والقلق من التحول إلى مصادر للسرور لدى المتلقين ، إذ تتحول إلى أعمال فنية يدخل التخيل كعامل مساعد في تذوقها وتلقيها ، وهنا يمنح ( فرويد ) الخيال فرصة أخرى تساعدنا على الاتصال بـ( النص ) ، ومن ثم الانفصال عنه ، محققين بذلك متعة خيالية تشبع رغباتنا المكبوتة ، إذ نتصل بـ( النص ) عن طريق الإحساس وننفصل عنه عن طريق الخيال ، وبذا يكون الفن وسيلة للاستمتاع بموضوعات عند مستوى التخيل دون خوف أو قلق لا يمكن الاستمتاع به عند مستوى الواقع لأسباب عدة [٢٣٨] . وهذا يتفق مع وجهة نظر ( بوالو ) في تذوق ( النص ) إذ من خلال ( الخيال ) نتصل وننفصل عنه بحسب إثارة ( النص ) وتحريفه عن الواقع .

أما ( يونك ) ونظريته بالإسقاط ، فقد منح المتلقي فرصة الاطلاع والتعرف على اللاشعور الذي يشترك به مع بقية البشر الآخرين ، وذلك حينما يقوم الفنان بإخراج كوامن هذا اللاشعور إلى حيز الوجود على هيأة رموز ، إذ يخرجها الفنان عن طريق عملية الإسقاط . وعلى وفق ذلك يوجد ( النص ) معادل موضوعي للاشعور الجمعي للمتلقي ، يطلعه عليه ويساهم أيضاً في الوقت ذاته في إعادة إبداعه من جديد . مستخرجاً بذلك معنى قد يكون غريباً نوعاً ما إلا أنه يكون في الوقت ذاته جزءً من وعيه الذي لم يزل يجهله حتى ذلك الحين ، إذ أنه بمجرد إبداع هذا المعنى ، تبدع وحدة كاملة تساعد المتلقي على تشكيل هويته أو ذاته – كما سبق أن نوّه ( فرويد ) إلى ذلك – فضلاً عن اكتشاف عالم باطني لم يكن على وعي به حتى ذلك الحين .

على هذا النحو ، يصبح ( النص ) أداة من خلالها يعمق الوعي ذاته ، كما وسبق أن طرحت نظرية التلقي ذلك . والباحثة ترى ، إنه وفقاً لنظرية التحليل النفسي ، وإن كان المتلقين يتباينون في الوصول إلى المعنى الحقيقي لـ( النص ) ، إلا أنهم قد يتبعون الأعراف التأويلية ذاتها في الوصول إليه ، بمعنى آخر حتى وإن اختلفت الطرائق فان الوصول إلى المعنى واحد . ومن خلال هذه العملية يتحول الكبت الضار إلى شعور ممتع ومسر ، وقد يتحرر بعض التوتر الذي ينشأ نتيجة لوجود حواجز تفصل بين العمليات الشعورية والعمليات اللاشعورية ، وتحطيم هذه الحواجز هو القاسم المشترك أيضاً بين عملية الإبداع والتلقي .

## ٢. علم نفس الأنا والتلقي الفني

أصبح العمل الفني ( النص ) مع علم نفس الأنا ، نشاطاً مستقلاً ( لها ) ينتج بمعزل عن الطاقة الغريزية والدافعية البدائية ، وعلى وفق ذلك توجه الاهتمام صوب العمليات الخاصة بمبدأ ( الواقع

---

[٢٣٨] ينظر : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ٢٥١ .

الاجتماعي ) الذي تقوم ( الأنا ) فيه بدور كبير ، على خلاف الاهتمام السابق الذي كان منصباً على اكتشاف العمليات الخاصة بمبدأ اللذة الغريزي المندفع بشكل عارم .

لقد ترأس ( كريس ) هذا الاتجاه ويرى أن الخبرة الجمالية تشتمل على مراحل ثلاث هي :

١. التعرّف على ( النص ) ، إذ يبدو وكأنه مألوفاً لدى ( المتلقي ) منذ البداية ، ثم يأخذ بالاندفاع صوب الإطار المعرفي للمتلقي .
٢. يصبح موضوع ( النص ) جزءً من متلقيه ، وفي هذا صدى يتردد لنظرية ( بوالو ) في التقمص غير أن ( كريس ) يختلف عنه في أن التقمص جانب مستقل عن موضوع ( النص ) ويحدث على نحو أفضل كلما كان ( النص ) أقرب إلى حياة الفرد الواقعية أو الشخصية .
٣. ينتقل المتلقي من حالة التوحد إلى حالة المحاكاة ، ويكون على وعي نسبي بكيفية حدوث هذه التأثيرات عليه [٢٣٩] ، على عكس ما أكده ( فرويد ) في أن المتلقي يجهل مصادر متعته ، فضلاً عن ذلك يتوحد المتلقي مع ( النص ) فقط لدى ( كريس ) . أما ( فرويد ) فيرى إن المتلقي يتوحد مع ( النص ) والفنان أيضاً ، دون أن يردد بشكل تام ما ضمنه هذا الفنان في ( نصه ) وبالمقابل اتفق ( كريس ) و ( فرويد ) في تأكيدهم على الصلات الوشيجة بين النشاط الجمالي والاستجابة الجمالية ، وفي أن الفن ما هو إلا عملية تواصلية وإعادة إبداع ، يلعب الغموض فيه دوراً بارزاً ، فضلاً عن أنه تعبير ذاتي لا يتم إلا عندما يصل إلى المتلقي ، وأن الخبرة الفنية هي قاسم مشترك بين المبدع والمتلقي ، غير أن التواصل لدى ( كريس ) والتفاعل بين المتلقي والمبدع ونصه لا تكمن في نوايا الفنان أو مقاصده وغير مشروطة بنفس الرغبات بالنسبة للمتلقي بل إنها تكمن في عملية إعادة الإبداع التي يقوم بها في حد ذاتها .

إنّ الأمر الهام لدى ( كريس ) هو ما يقدمه ( النص ) وما يثيره فينا ، لذا فقد قدم تصوراً خاصاً حول ( جهد الرمز ) الذي يتولد بفعل تكثيف مصادر نفسية ( داخلية وخارجية ) داخل ذات الفنان ، يمكنه – أي الرمز - أن يولد هزات متعددة فينا ، وان العامل الحاسم هنا ، هو قدرة الرمز على أن يضعنا في حالة تماس واتصال مباشر مع لا شعورنا الخاص ، ولكي يتسنى لنا تفسير الرمز الجمالي بدواخلنا يتوجب عليه أن يحقق لنا اندماج كامل في أثناء عملية التحول الخاص من العملية الأولية ( الغريزية ) إلى العملية الثانوية ( الاجتماعية ) لكن – وبحسب ( كريس ) - قد لا تكتفي هذه التحولات للحصول على متعة جمالية ، الأمر الذي دفعه إلى إضافة فكرة ( المسافة النفسية ) الوارد شرحها سابقاً [٢٤٠] ، أي أن لا يكون الرمز واضحاً صريحاً إلى حد يكون معه نوع من الدعاية ، ولا غامضاً بحيث يصبح المتلقي معه غير مندمج مع ( النص ) أثناء عملية التحول من عملياته الأولية ( الغريزية ) إلى العملية الثانوية ( الاجتماعية ) ، لذا يجب أن تكون هناك مسافة نفسية بين متلقي ( النص ) والرموز المضمنة في ( النص ) ذاته .

يرى ( كريس ) إنّ الإبداع عملية اختراقية فجائية مباشرة ، وهذا ما يحمل الباحثة على وضع بعض الفروقات بين هاتين العمليتين رغم تقاربهما الشديد . إذ أن عملية التلقي عملية تدريجية تتم على خطوات يتم فيها تغير تدريجي في إدراك المتلقي ، فضلاً عن أن عملية التذوق الفني تخضع لعوامل داخلية وخارجية ، أما عملية الإبداع فتخضع لمؤثرات عدة خاصة بالفنان قد تحدث على نحو فجائي .

---

[٢٣٩] Freud: Dostoevsky and Paracidin. The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud, London, The Hogarin Press, ١٩٨١, P. ١٧٥-١٩٩.

في ، عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ١٣٦ .

[٢٤٠] ينظر : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ .

الفن لدى أصحاب هذا المنحى وسيلة للتواصل لا يتم إلا في حالة وجود متلقٍ ما . ويشترطون في ممارسته للخبرة الفنية ، أن يقوم بتغيير دوره ، إذ يبدأ المتلقي هذه الخبرة بوصفه جزءً من العالم الذي أبدعه الفنان ، ثم ينتهي وهو مبدع مشارك لهذا الفنان .

إنّ جوهر الإبداع والإدراك لدى أصحاب علم النفس الأنا يتضمن نكوص إلى أشكال من الوعي ، يتسم بخاصية واحدة على الأقل من الخصائص الآتية :

١. تسهل مهمة الوصول إلى حالات عيانية معينة من الخبرة الانفعالية والغريزية والحسية .
٢. تشتمل على نوع من الاندماج أو الألفة بين الذات والعالم ، وبين الدال والمدلول .
٣. تشتمل نوعاً من التحرر من العقلانية والمنطقية الصارمة ، فضلاً عن التحرر من الأدوار المألوفة والفئات الخاصة بأشكال الوعي العملية اليومية [٢٤١] .

## ٣. نظرية العلاقة بالموضوع والتلقي الفني

لقد كانت ( ميلاني كلين ) أحد رواد هذا المنحنى ، إذ اهتمت بالدوافع العدوانية التي تترسب في ذات الفرد منذ طفولته المبكرة ، مركزة على مفهومي ( الاستدماج ) و ( الإسقاط ) ويمكن إيجاز طروحاتها في أنها أشارت إلى أن أي انفعال أو شعور أو موضوع يكون له وجهان ، إما سلبي أو ايجابي يتم استدماجه في العالم الداخلي للذات ، إذ تستمر معها في الوجود فتضمها خلال عملية الارتقاء التالية إلى تخيلاتها وخبراتها السابقة ، وتتبع الذات ( المتلقي ) الآلية ذاتها في قراءتها لـ( النص ) واستيعابها له ، إذ تشكل لحظة قراءة ( المتلقي ) لـ( النص ) لحظة حكم على جودته ( سلبية كانت أم ايجابية ) ، فإذا نجح ( النص ) في إبهار المتلقي ، فإنه سرعان ما يُستدمج في عالمه الداخلي ليخضع فيما بعد إلى عمليات تفاعل وتداخل خِبَر ، إذ تكون الخبرة الجديدة مكملة للخبرة القديمة ، أو قد تكون الخبرة الجديدة لبنة أولى لبناء خبرة أعلى . أما ( حناسجال ) فيرى إن التلقي إعادة إبداع لموضوعات سبق وان أحببناها في محاولة لإبداع الذات لنفسها مجدداً ، وهو يلتقي هنا مع ( هولاند ) في أن الذات تعيد اكتشاف هويتها عبر اكتشاف هوية الآخر .

## ج. نظرية التلقي ونظريات التعلم

تبنى آلية التلقي أساساً على حقيقة وجود تفاعل جدلي بين المادة المعطاة ( النص ) وبين ( المتلقي ) ضمن فضاء نصي غير محدد بأي إطار مُسبق ، يفضي إلى فيض من الدلالات الموحية بالمعنى . وإذا ما أمعنا النظر في الطرح أعلاه فإننا سنجد بأن نظرية التلقي تنطوي على عملية تعلم ضمني وبالتالي فهي تلتقي مع نظريات التعلم من حيث اهتمامها بـ( المتلقي / المتعلم ) ، وما يمكن أن يؤثر على تفاعله مع الموقف ( التعليمي / القراءاتي ) أولاً ، واهتمامها بمفاهيم مشتركة ( الإدراك ، الفهم ، الاكتشاف ، بناء المعنى ، إعادة التنظيم ، الإغلاق ، النمو المعرفي ... الخ ) ثانياً ، وارتكازها على آلية تطبيق ذات طابع

---

[٢٤١] ينظر : عبد الحميد ، شاكر ، مصدر سابق ، ص ١٤٤ .

جدلي تستند بالأساس على وجود ( مثير ⇐ استجابة ) مع ملاحظة اختلاف غاية كل واحدة منهما – أي نظرية التلقي ونظريات التعلم – ثالثاً .

لذا ستتناول الباحثة طروحات نظريات التعلم ضمن حدود علاقتها بموضوعة البحث الحالي دون الخوض في أدق تفاصيلها ، ذلك أن البحث غير معني بتقصي كل مفاهيم وتطبيقات نظريات التعلم . كما انه ليس بصدد عرضها أو وصفها بقدر ما هو معني باستشفاف – وبشكل قصدي انتقائي – البُنى المجاورة والمتداخلة مع موضوعته ، واستبطان نظرة عملية تشتمل أوسع ما يمكن أن يشتمل ، لتعرّف مقاربات هذه النظريات مع الطروحات الفلسفية والجمالية لنظرية التلقي .

يعرّف التعلم بأنه " تعديل للسلوك من خلال خبرة الفرد " ، وانه " سلسة من المتغيرات في سلوك الإنسان " [٢٤٢] . ومن التعريفين يمكن للباحثة أن تستشف نقطتين هامتين تجمع بين طروحات نظريات التعلم مع نظرية التلقي ، وهما :

١. الاعتماد على خبرة المتلقي بوصفها المحور الأساس الذي يعتمد عليه ما يمكن أن يُنتج .
٢. إحداث تغير في السلوك ينطوي على ضرورة الوصول إلى إدراك واضح لجوهر الموضوعات التي لا تتمتع بوضوحٍ تام ، وبالتالي الوصول إلى الكيفية الصحيحة لفهمها واستيعابها أولاً ، ومن ثم الانتقال من مستوى ( تعليمي / قراءاتي ) غير ذي معنى إلى موقف يصبح معه ما كان غامضاً أمراً يمكن استقراءه يعبر عن معنى ما يمكن فهمه والتفاعل معه .

لقد بنيت النظريات الترابطية [*] طروحاتها انطلاقاً من الفكرة التي ترى في أي فعالية وجود :

أ. فعل يؤثر على الفرد ( منبه ) .

ب. رد فعل يقوم به إزاء هذا الموقف ( الاستجابة ) .

ج. ارتباط بين ذلك الموقف ورد الفعل إزاءه ( تفاعل ) ، إذ يعرف هذا الارتباط باسم ارتباط ( المنبه والرجع ) . إذ يمكن أن يكون المنبه ( مرئياً ، صوتياً ... الخ ) .

توصل ( ثورندايك ) ، إلى استنتاج مفاده أن التعلم لا يتم إلا عبر محاولات عديدة تُقصى فيها الاحتمالات الفاشلة إلى أن تثبت الاستجابة الصحيحة التي تؤدي الغرض من الموقف التعليمي . وبذلك فإن كفاءة المتلقي في قراءة ( النصوص ) لا تبنى إلا عبر سلسلة قراءات متوالية ذات آليات متباينة ، بمعنى آخر ليس بالضرورة أن يستخدم المتلقي آلية واحدة في كل قراءاته ، أو أن يكتفي بقراءة جنس ( جمالي ) محدد إزاء مختلف التيارات الجمالية الحديثة ، وبهذا الوصف يتخذ فعل التلقي طابع جدلي ذو

---

[٢٤٢] Thorndike E.L.: Educational Psychology. The Original Nature of Man, (Vol. ١), New York: Teachers College Press, ١٩٨١. p. ١٦.

في : كارلسون ، جون جي : نظريات التعلم ، دراسة مقارنة ، ج (١)، ت: علي حسين حجاج ، مراجعة : عطية محمود هنا ، سلسة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للآداب والثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ١٥ .

[*] تعود جذور النظرية الارتباطية إلى طروحات ( أرسطو ) حول ارتباط الأفكار المسند إلى ( التشابه ، التضاد ، الاقتران ). ينظر : عاقل ، فاخر : مدارس علم النفس ، دار العلم للملايين ، ط ( ٣ ) ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٥٨ – ٥٩ .

مستويات متباينة له فضاءاته وتشظياته ، وبما يسمح للمتلقي بكسر نمطية الارتباط - بينه وبين ( النص ) - المحدودة الأفق وصولاً إلى استجابة جمالية ترقى في تساميها تماشياً مع تنامي المعنى .

وضع ( ثورندايك ) مفاهيم عدة للتعلم نوجزها بالاتي :

١. **الارتباط** : ينص على أنّ كل العمليات العقلية تُنتج عبر توظيف الارتباطات الموروثة والمكتسبة بين المواقف والاستجابة لها .
٢. **الاستجابات**: سلسلة ردود فعل ظاهر –بما فيها الصور والأفكار- نتيجة لمؤثر ما .
٣. **الإثارة** : يحمل هذا المفهوم معنيان :
أ. وجود عامل خارجي يتعرض له المتعلم .

ب. أي تغير في سلوك الفرد يعزى لوجود مؤثر خارجي .

٤. **الاستعداد** : أي خصائص ظروف عملية التعلم ، إذ قد تعزز الاستجابة أو العكس [٢٤٣]. يتقارب مفهوم ( الارتباط ) مع الآلية التي طرحها ( ايزر ) في قراءة النصوص الجمالية والتي ركز فيها على خبرات المتلقي القراءاتية التي تتوقف بدورها على فعاليات مدركات المتلقي ( الحسية ، العقلية ، الحدسية ، الوجدانية ... الخ ) ومدى قدرته على توظيف هذه الخبرات في قراءاته اللاحقة والاستفادة من مخرجاتها . فيما يتقارب مفهوم ( الاستجابات ) مع وجهة نظر ( ايزر ) في أن بناء المعنى يتم عبر متوالية ردود أفعال المتلقي ، إذ يقوم بعملية حذف وإضافة وإعادة توحيد للبُنى النصية ، يتفاعل في حركة جدلية ( اقتراب ↔ ابتعاد ) مع ( النص ) وصولاً إلى دلالاته المضمرة ، وينشئ لاشعورياً صورة ( التركيب السلبي ) ليتم بناء ( النص ) وتشيد هيكليته مجدداً . فضلاً عن ذلك فهذا المفهوم يتشابه نوعاً ما مع طروحات ( ياوس ) التي يرى فيها بأن بناء ( المعنى ) يتم عبر سلسلة من ردود فعل المتلقي إزاء ( النص ) ( كسر الأفق ) إذ يجتهد ( النص ) في تفعيل هذه الآلية أو تثبيطها . فيما يدلل مفهوم ( الإثارة ) على التقاء واضح بين النظرية الارتباطية ونظرية التلقي، إذ ركزتا على ذلك الطابع الجدلي للموقف ( التعليمي / القراءاتي ) الذي يتوقف على فاعليته بنيتي ( المثير والنص ) و ( المتلقي " المتعلم " ) . أما مفهوم ( الاستعداد ) الذي يشير إلى خصائص ظروف آلية الاستجابة ، فهو يلتقي مع طروحات نظرية التلقي في مواضع ثلاث ، الأول ، تغريب ( النص ) ، الثاني المسافة الجمالية التي تفصل المتلقي عن ( النص ) ، الثالث مفهوم ( ياوس ) في ( جدلية الآفاق ) .
٥. **مفهوم المران أو التدريب** : إذ تتناسب قوة الارتباط بين ( الموقف ، الاستجابة ) طردياً مع قوة أو ضعف هذا الارتباط .
٦. **قانون الأثر** : تبقى الاستجابة أو تندثر وفقاً لنتائجها وبالاعتماد على ما بين الاقتران والرابطة من قرب أو بعد .
٧. **قانون انتشار الأثر** : يمتد اثر الإثابة إلى جانب الرابطة الأصلية إلى روابط أخرى التي تسبق تلك الرابطة أو تليها ، ويقل هذا الأثر كلما زاد البعد بين الرابطة المثابة وغيرها من الروابط [٢٤٤] .

يشير ( قانون المران ) إلى تقارب واضح مع ( الفجوات أو مواقع اللاتحديد ) التي طرحها ( آيزر ) واللذان يعملان سوية على زيادة أو تعميق ارتباط المتلقي بـ( النص ) ، إذ تعزى عملية التفاعل الجدلي الى تواجد هذه الفجوات أو عدمه ، ليقوم المتلقي فيما بعد بعمليات إضافة وحذف وتعديل للبنيات النصية حتى يتمكن من الوصول إلى معناه .

---

[٢٤٣] ينظر : كارلسون ، جون جي : مصدر سابق ، ص ٢٠ – ٢١ .
[٢٤٤] ينظر : عاقل فاخر : مصدر سابق ، ص ٧١-٧٥ .

يشترك ( قانون الأثر ) مع نظرية التلقي في جذر تأسيسي واحد متمثل بجدلية مفاهيم ثلاث هي ( تغريب النص ) الذي يقرب أو يبعد المتلقي لـ( مسافة جمالية ) معينة عنه ، ومدى اجتهاد النص في كسر ( أفق توقع ) المتلقي عبر طرح آفاق جديدة تصلح لبناء فعل قراءاتي جدلي متنامي تصاعدياً . فيما يعبّر قانون ( انتشار الأثر ) عن تلك العلاقة الوطيدة بين شكل الاستجابة ومعطيات ( النص ) الأمر الذي يفصح بدوره عن دور ( النص ) في إفراز أفضل نتائج قراءاتية ممكنة والابتعاد عن فوضى التشتت والغموض . فإذا ما أتت النتائج ( الاستجابة ) مرضية متمثلة بالوصول إلى جوهر النص ( معناه ) ، فإن المتلقي سينتقل إلى مستوى إدراكي مغاير لمستواه السابق .

بنت نظرية ( الجشتالت ) [*] طروحاتها انطلاقاً من مبدأ مفاده إنّ السلوك البشري يمتاز بالكلية نظراً لوجوده في موقف معين إذ تسعفه هذه الكلية في التكييف والتلاؤم مع ذلك الموقف [٢٤٥] .

يعد مُنظري نظرية ( الجشتالت ) عملية التعلم ظاهرة وطيدة الصلة بالإدراك الأمر الذي دفعهم إلى أن يفسروا التعلم على انه عملية تنظيم المجال الإدراكي لـ( المتعلم ) [٢٤٦] . ومن هنا تلتقي نظرية ( الجشتالت ) مع نظرية التلقي في مصب واحد ، هو اهتمامها بفعالية مَلَكة الإدراك لدى ( المتعلم والمتلقي ) ، إذ ترى الأخيرة أن المتلقي بإعادة تشييده ( للنص ) من جديد ، يقوم في الوقت ذاته بعملية إعادة تنظيم لمجاله الإدراكي في وحدة كلية جديدة .

في نظرية ( الجشتالت ) أسس أربع للتعلم هي :

١. التعلم بالكليات .
٢. التعلم عن طريق الفهم والإدراك .
٣. التعلم عن طريق التحديد وإدراك الموقف ككل .
٤. التعلم عن طريق الوحدات المميزة للمجال الكلي [٢٤٧] .

وهنا يمكن للباحثة أن توجد مقاربات بين طرفي موضوعة البحث ، إذ يقابل التعلم بالكليات إدراك المتلقي ( للنص ) ككل موحد تأخذ الجزيئات بالتمايز فيه . أما آلية التعلم عن طريق الفهم والإدراك فهي تتطابق وإلى حد قريب مع تركيز رواد نظرية التلقي على عملية ( الفهم ) بوصفه جزءً من عملية بناء ( النص ) ذاته ، فضلاً عن انه الخطوة الأساس التي يضاء بها عتمة الفجوات ولحم الانقطاعات وربط العلاقات النصية واستيضاح مناطق الإبهام فيه " وهذا ما يمكنه من تكوين كلاً جديد من مشكلة قابلته أو مواقف واجهته " [٢٤٨] . أما في النوع الثالث من التعلم ، فإن المتعلم يستعمل الموضوعات المعطاة بطرائق متباينة ، حتى وإن كان لا يملك إلا آلية استعمال واحدة ، إذ تكون لديه في هذه الحالة قدرة على تصور الاحتمالات المختلفة لاستعماله [٢٤٩] . وعليه إذا ما اتصف ( النص ) بغموض نسبي فإن المتلقي يتبع آلية معينة ، ينتج من خلالها العديد من الصور الذهنية التي تتراوح بين التأكيد والاحتمال للمعنى النصي ، فيقدم ويرجى مختلف المعان عبر فعل تلقي جدلي متباين المستويات . أما في النوع الرابع من

---

[*] تعد هذه النظرية اتجاهاً فلسفياً ونفسياً ، فهي في الاتجاه الأول تدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي وتؤسس صلات قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية وتعد اتجاها نفسيا ، لأنها تهتم بالمقولات ذاتها في المجال النفسي ، وبقضايا محددة وملموسة . للمزيد ينظر : محمد الماكري : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ب .ت ، ص ١٨ .

[١] ينظر : مرعي ، احمد : سيكولوجيا التعلم ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، المطابع المركزية ، ط ( ٢ ) ، عمان ، ١٩٨١، ص ٢٤٢ .

[٢] ينظر : سعيد ، سيد احمد ، سيكولوجيا التعليم والتعلم ، دار الجامعة للطباعة والنشر ، ط ( ١ ) ، الإسكندرية ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٨ .

[٣] ينظر : الزعنون ، نظيم أبو غالب : نظريات التعليم والتعلم ، جامعة بيروت العربية ، ط ( ١ )، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٥٣ .

[١] إبراهيم ، عبد الستار : تطبيقات نظرية التعلم في العلاج النفسي ، دار المريخ للطباعة والنشر ، ط ( ٢ )، الرياض ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٠-١٢١ .

[٢] ينظر : شقير ، رهيجة : التعلم ، دراسة في سايكولوجية تعلم الأطفال ، دار تقدم للطباعة والنشر ، ط (١) ، عمان ، ١٩٧٨ ، ص ١٧٣ .

التعلم ، فتتوضح للمتلقي دلالات ( النص ) ضمن مجال إدراكي متصل ، ليدخل فعل التلقي في حوار جدلي مع البُنى والعلاقات النصية ، ضمن فضاء مفتوح يسمح للمتلقي بالخروج عن إطاره وتوليد فيض من الصور المتلاحقة ذات دلالات أميبية المعنى .

قدّم الجشتالتيون فرضيات أربع حول علاقة ( الكل بالأجزاء ) في ( النص ) : اثنان منها تتعلق بطبيعة الإدراك الحسي للبُنى النصية ، أما الاثنان الآخران فيتعلقان بطبيعة العلاقة القائمة بين البُنى النصية . ويمكن إيجاز هذه الفرضيات بالشكل الآتي :

## ١. جدلية ( الكل والأجزاء )

يرى الجشتالتيون إن إدراك الصورة ( النص ) هو إدراك مباشر حدسي ، كما أنه في الوقت ذاته إدراك شعوري حسي ، يتصف بالكلية والشمول ، هذه الكلية تحتوي الأجزاء وتهيمن عليها ، وعليه فإن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط للأجزاء ذلك أن هذه الأجزاء ليست ذات دلالة في ذاتها بل من مجمل العلاقات التي تقيمها داخل ( النص ).

## ٢. العمق والشكل

تكشف هذه الفرضية عن العلاقة الجدلية بين ( أمام وخلفية ) ( النص ) أو ( داخل –خارج ) ( النص ) إذ لا يمكن أن تدرك البُنى النصية إلا عبر هذه العلاقة ، التي تستند بدورها إلى قوانين عدة هي ( قانون الصغر ، قانون البساطة ، قانون الانتظام ، قانون التقابل ، قانون الاختلاف ) [٢٥٠] ، إذ يظهر القانون الأول وكأنه يشد بصر المتلقي إلى نقطة العمق في ( النص ) ، كما هو الحال في لوحة ( مونش ) ( الصرخة ) ليدلل بها على معنى الألم المكثف في الذات البشرية ، قلقها وغربتها . أما في قانون البساطة فقد طبقه ( بول كليه ) في اغلب نصوصه التي تقارب نصوص الأطفال في التعبير الفني للدلالة على عمق بساطة وصدق التعبير عن مظاهر الوجود وقضاياه سواء كانت مسرة أم محزنة ، في حين ظهر قانونا الانتظام والتقابل وبشكل ملفت للنظر في نصوص ( موندريان ) ليدلل بها على جدلية العلاقة بين مختلف القوى الكونية ، مقابل قوى الذات البشرية ، أما قانون الاختلاف فقد أقام فن الرسم الأوربي الحديث طروحاته بناءً عليه إذ جاءت ( البُنى النصية ) فيه بكيفية ابتكارية تختلف عن مرجعياتها المادية ، لتدخل في نظام سياقي نصي يجمع في طياته الواقع والمفارق له في الوقت ذاته .

## ٣. رسوخ الشكل

أي تميزه وثباته عبر قدرته على جذب الانتباه وفقاً لخاصية ما يفرض بها نفسه على مدركات المتلقي كما هو الحال في ( فجوات آيزر ) ، و (كسر الآفاق ) لدى ( ياوس ) ، و ( انقطاعات النص ) لدى ( بارت ) وهكذا .

---

[٣] ينظر : الماكري ، محمد : مصدر سابق ، ص ١٩ – ٢٣ .

## ٤. إدراك الفضاء

والذي يتم وفقا لـ( الموضعة ، الاتجاه ، الكبر ، المسافة .... الخ ) وعبر علاقة جدلية بين الشكل والأرضية [٢٥١] .

وعلى وفق ذلك ، التقت كلتا النظريتين في تأكيدهما وتنميتهما لفعالية الإدراك الحسي في إجراء عمليات تنظيم وإعادة تنظيم ويقوّم من خلالها ( المتلقي / المتعلم ) وبشكل مستمر الخطاب ( الجمالي ، الموقف التعليمي ) ، وصولاً إلى إدراك حقيقي صائب يمكنه من تجاوز ( العقبات النصية ) واستيعابها . وبعد تجاوزها ينتقل المتلقي بفهمه من مستوى قراءاتي جدلي إلى مستوى آخر ، الأمر الذي يعني الإبقاء على آلية القراءة الصحيحة الموصلة إلى تخوم المعنى . فضلاً عن ذلك فقد أفاد ( ايزر ) مما يسمى بـ( التكوينات الجشتالتية ) والذي عدّه نشاط تجميعي ينطوي على مستويات تناسق نمطية مستمرة التشكل من خلالها تجد التجمعات النصية معانيها ، إذ تشتمل على مرحلتين متميزتين هما : نشوء تكوين جشتالتي أول ( مفتوح ) واختيار تكوين جشتالتي لإغلاق الأول إذ لا يتم الإغلاق إلا إذا كانت دلالة الفعل قد تهيأ من خلال تكوين جشتالتي أعلى .

يفسّر ( جانيه ) النمو المعرفي بناءً على نمط من التعلم التراكمي ، ويفترض إن نمو الإمكانات الجديدة يعتمد بشكل كلي على تعلم إمكانات سابقة لها علاقة بهذه الإمكانات ، فضلاً عن أن الأفراد ينمون لأنهم يتعلمون منظومات من القوانين تزداد تعقيداً باستمرار . ويظهر هذا السلوك - المبني على هذه القوانين – لأن الفرد قد تعلم المتطلبات المسبقة من منظومات القوانين الأقل تعقيداً [٢٥٢] . وبهذا الوصف يتدرج المتلقي في خبراته القراءاتية عبر نمو فعل قراءاتي جدلي تراكمي ، وعلى نحو تصبح معه ( الآلية - الاستجابة ) الأولى ركيزة لإبداع ( آلية – استجابة ) أكثر تنامٍ من سابقتها ، يتم من خلالها التعديل في بناء المعنى مع مضي فعل التلقي . ويظهر هنا بجلاء التقارب الشديد بين ( مُتعلم ) ( جانيه ) والقارئ الكفء أو ( كفاءة المتلقي ) التي وردت ضمن سياق الطروحات الجمالية لنظرية التلقي .

يضيف ( جانيه ) إنّ التعلم يؤثر بشكل فعال على النمو المعرفي للمتعلم ، وان الاستعداد لهذا التعلم لا يعتمد على عوامل بايولوجية بل على الخزين اللازم من المهارات والعادات والخِبَر [٢٥٣] ، الأمر الذي يقابله تأكيد نظرية التلقي – ايرز تحديداً - على الخزين الخبري للمتلقي وعلى ضرورة معرفته بالمرجعيات الخاصة بـ( النص ) أي العادات ، التقاليد ، الثقافة ، والتي تسمى بـ( الأعراف القراءاتية ) ليتحول معه فعل التلقي إلى فعل معرفي عبر فرز استجابات ذاتية متباينة تعمق وعيه بالخطاب الجمالي المكثف بدلالات ومعان معبرة عن توازن ورؤى وأفكار شتى والتي لا تتوقف عند حدود تأثرها بعامل بايولوجي ، سواء بالنسبة للمتلقي أم المبدع .

يرى ( جانيه ) إن للتعلم طبيعة تراكمية للمقدرات دور فاعل هذا التراكم نظراً لما تتصف به من قابلية للانتقال الايجابي أفقياً وعمودياً إذ يكون الانتقال بالشكل الآتي :

---

[١] ينظر : الماكري ، محمد : مصدر سابق ، ص ٢٣ – ٢٧ .

[١] ينظر : إبراهيم ، علي عزوز : نظريات جديدة في التعلم ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، ط ( ٢ ) ، تونس ، ١٩٨١ ، ص ٣٥ .

[٢] ينظر : الشرقاوي ، سيد عبد العزيز : أسس علم النفس التربوي ، دار التقدم للطباعة والنشر ، ط ( ٢ ) ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ ، ص ٩١ .

١. انتقال أفقي ← عندما تعمل المقدرة على المستوى نفسه في موقف جديد ، يقابله قراءة ( تلقي ) ( نصوص ) تنتمي إلى اتجاه جمالي محدد أو أن تحتوي على تشابه كبير فيما بينها رغم تباين اتجاهاتها .
٢. انتقال عمودي ← عندما توظف المقدرة مع غيرها من المقدرات في تعلم أعقد ، يقابله تنامي وتطوير الفعل القراءاتي عبر توظيف الخزين المعرفي وآليات التلقي ، لقراءة نصوص أكثر تعقيداً أو ذات طابع مغاير نسبي إلى ما سبق للمتلقي أن قرأه [٢٥٤].

بهذا الوصف تعزى الفروق الفردية وتباين الذائقة الجمالية والفعالية القراءاتية إلى فروق تتصل بالكفاءات الذاتية وبالقدرات المعرفية ( عقلية ، حسية .... الخ ) ، وهي بهذا الوصف أيضاً ليست فروقاً مطلقة تنطبق على ( المتلقين ) جميعهم وبالمستوي نفسه ذلك أن الخطاب الجمالي موضوعة تأمل ، ذا طابع تأويلي موحي بمعانٍ مفتوحة الدلالة .

يفترض ( بياجيه ) أنّ :

١. التعلم حالة من حالات التطور والتي هي بدورها عملية زيادة الوعي بالعلاقة القائمة بين ما يُعرف وما لا يُعرف .
٢. الإدراك الحسي موجه من قبل عمليات عقلية وبالتالي فهو عملية خلق وإبداع ، وليس مجرد تراكم آلي يتم دون تفكير ، لذا فانه يتطلب تنظيماً ذاتياً نشطاً على الدوام .
٣. أخطاء التعلم لا تنتج في الغالب لعدم الانتباه بل لشكل أولي من التفكير الاستدلالي .
٤. يتم التعلم القائم على المعنى حينما يزيل المتعلم تناقضاً أو تعارضاً بين التنبؤات والنتائج ، فضلاً عن نفي وإلغاء مستويات فهم سابقة غير مكتملة امتلكها المتعلم [٢٥٥] .

ومن المقاربات أعلاه ، يمكن أن نلمس ذلك الجانب التطوري الذي ارتكزت عليه طروحات النظريتين إذ يطور المتلقي - أيضا - قراءاته الجمالية لنصوص عبر تعلمه لآليات قراءاتية صحيحة تمكنه من استحداث ( آليات – استجابة ) جديدة حينما تستدعي الضرورة لذلك ، وبما يحقق أقصى فعل تلقي جدلي ذو طابع تطوري متنامي بين ( النص / المتلقي ) . فضلاً عن ذلك فإن فعالية التلقي لا تتوقف عند مديات الإدراك الحسي بل تعتمد وتتسع لتشمل كل مدركات المتلقي العقلية ( الحدسية ، الوجدانية .... الخ ) . كما في طروحات ( هوسرل ) على سبيل المثال ، وبهذا الوصف تصبح عملية التلقي عملية خلق وإبداع وليست مجرد عملية تراكم معلوماتي فحسب ، إذ يحفز هذا الإبداع قدرة المتلقي ومحاولاته المتعددة للحصول على دلالة موصلة لمعنى ( النص ) بعد تجاوزه للعقبات القراءاتية السابقة ، والتي شكلت أو ولدت لديه شكلاً أولياً من التفكير الاستدلالي . وعلى وفق ذلك يبدو فعل التلقي قريباً من عملية تعلّم قائمة على فهم سابقة ، وبناء مستويات جديدة ، ليتدرج المتلقي في سلم تطوره الجمالي إلى جانب نموه المعرفي .

بنى ( اوزبل ) نظريته وفقاً لأنموذج التعلّم ذي المعنى ، إذ يحوي التعلّم أنماطاً أربع هي ( الاستقبالي ، الاكتشافي ، الاستظهاري ، التعلم ذا المعنى ) . تعتمد هذه الأنماط وتبنى وفقاً لبعدين هما

---

[٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٩٣ .
[١] ينظر : نورمان ، جورج ، أي : النظرية البنائية لبياجيه ، نظريات التعلم ، مكتبة آفاق ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٣٤٨-٣٦١ .

الطرائق التي تُقدم بها معلومات ( التعلم الاستقبالي والتعلم الاكتشافي ) ، والوسائل التي يستخدمها المتعلم للتعلم ( الاستظهاري ، ذا المعنى ) [٢٥٦] .

إنّ أنماط التعلّم أعلاه تتم وفقاً للعلاقة الجدلية القائمة بين ( الذات / الموضوع ) ، ( التعلم / الموقف التعليمي ) . وهي العلاقة ذاتها التي تنطلق منها طروحات نظرية التلقي والتي تبنى على وفق الكيفية التي يبنى بها ( النص ) والطريقة التي يعرض بها ذاته ، وعلى مدى فعالية مدركات المتلقي وميكانزماته الاستقبالية وكفاءاته القراءاتية ، كيما تستمر العلاقة الجدلية ( فعل التلقي ) بالتنامي .

على المتعلم في التعلّم الاستقبالي أن يتابع التسلسل الدقيق للخبرات التعليمية وارتباطها مع بعضها ، إذ أن الاتصال بين البنية المعرفية للمتعلم والمادة التعليمية الجديدة هو الذي يجعل لهذه المادة معنى . أما في التعلم الاستكشافي فعلى المتلقي أن يعيد ترتيب وتنظيم المعلومات في البناء المعرفي [*] القائم لديه ، وان يسعى إلى أعادة تنظيم التركيب الجديد أو يحوله إلى نتاج نهائي مرغوب فيه [٢٥٧] . أما في البعدين الآخرين ، فعلى ( المتعلم ) أن يجد وسائل تمكنه من التفاعل والإفادة من مستوى وطبيعة مادة التعلّم المعطى وفقاً لتوافر محتوى مناسب لهذه المادة في البنية المعرفية لديه [٢٥٨] .

يضم البناء المعرفي للمتلقي متغيرين أساسين هما :

١. القدرة على تمييز المفاهيم والمعلومات الجديدة عن المفاهيم والمعلومات الموجودة أصلاً في هذا البناء .
٢. الثبات والوضوح ، إذ أن المفاهيم والحقائق الغير ثابتة والغامضة ربما تكون غير واردة في البناء المعرفي للمتعلم ، فضلاً عن ذلك فللممارسة أثر كبير على التعلم إذ تؤكد المعاني الجديدة وتزيد من تذكرها ، وتعزز من استجابة الفرد لنفس المادة المعطاة في مواقف أخرى ، وتساعد المتعلم على تذكر المادة التعليمية الجديدة المرتبطة بالمادة السابقة [٢٥٩] .

وعلى وفق ذلك ، يتم استدعاء متغيري البناء المعرفي في عملية قراءة ( النص ) ، إذ بواسطة عنصر التميز يمكن للمتلقي من أن يجري محاورات ذاتية جدلية عدة بين خزينه المعرفي ومعطيات ( النص ) . وتعتمد هذه المحاورات على صفتي الثبات والوضوح ، أو ( التغريب ) الذي يجب أن يكون نسبياً كيما يشرع التفاعل وبناء المعنى ، فضلاً عن ذلك ، يمكن أن نجد مقاربات لأهمية الممارسة ( القراءاتية / التعليمية ) في بناء آلية ( تعلم / تلقي ) جديد والتي تفضي إلى تراكم خبري يمكّن المتلقي من تذوق ومقارنة النصوص مع بعضها البعض ويكشف عما فيها من عناصر وبُنى قابلة لإعادة الترتيب والانتظام حتى يتمكن من إبداع ( نص ) من جديد ، بعد أن يقوم بتنظيم خبرته على نحو يصبح معه قادراً على إضفاء معنى نصي جديد .

ومن خلال طروحات ( اوزبل ) وتأكيده على أهمية البناء المعرفي والخبرة الذاتية للمتعلم يكون قد التقى مع طروحات ( جانيه ) أيضا في تأكيده على أهمية هذه الخبرة ، إذ يرى ( اوزبل ) بأن لا فائدة من ضخ المعلومات ما لم يكن المتعلم قد مرّ بخبرة تتلاءم مع المعلومات المعطاة، بحيث يتمكن معه في توظيف هذه الخبرة في مواقف ( تعليمية / قراءاتية ) جديدة .

---

[١] ينظر : الازيرجاوي ، فاضل محسن :أسس علم النفس التربوي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٩١ ، ص ٣٤٧ .
[*] **البناء المعرفي** : إطار يتضمن مجموعة من الحقائق والمفاهيم والمعلومات ، ويعد الأساس للعلاقات المتتابعة الناشئة من المعلومات الجديدة .
[٢] ينظر : الحمداني ، موفق ، وآخرون : قراءات في نظرية التعلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ( ١ ) ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٣٩٦ .
[٣] منسي ، حسن عمر : سيكولوجية التعليم والتعلّم ، المكتبة الوطنية ، ليبيا ، ١٩٩١ ، ص ٩٩ .
[٤] الازيرجاوي ، فاضل حسن : مصدر سابق ، ص ٣٤٨-٣٤٩ .

# المبحث الثالث

# نظرية التلقي ( معرفياً وجمالياً )

كثفت نظرية التلقي جهودها لإنشاء آلية قراءاتية تبنى على فهم ( النص ) فهماً يعيد إنتاجه ومعناه من جديد ، وفقاً لعلاقة جدلية بين قطبي ( الاتصال ) تبرز من خلالها فاعلية ( النص ) في إغراء المتلقي عبر اتسامه بخصائص جمالية ذات أبعاد دلالية مترامية الأطراف من جهة ، وقدرة المتلقي على تشغيل منظومته المعرفية إلى مديات تتجاوز عادية الرؤية ، التلقي ، الاستجابة ، عبر توظيف أطر هذه المنظومة لتكون وحدة معرفية لا تنفصل عن مادة معرفتها ( النص ) والذي يُعد بالأساس أداة معرفية تعمق الوعي الذاتي [*] ( منتجاً / مستهلكاً ) بخفايا عوالم داخلية أو خارجية وأحياناً كلاهما معاً ، ووفقاً لهذا المنظار تتضح وحدة الرؤية بين النظرية ( الفلسفية ، المعرفية ) للذات والنظرية الجمالية لديها ، الأمر الذي يستدعي تتبع تطور هذه العلاقة عبر تناميها المتوازي مع خط سيرها التاريخي ، وبحدود علاقتها بنظرية التلقي وكالآتي :

## أ. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الإغريقي

مثّل توازن ( الذات مع الموضوع ) سمة مميزة للفلسفة الإغريقية ، إذ منحت كلاً منهما فرصة في إضفاء معنىً ما للموجودات ، لذا عنيت عناية استثنائية بتأملها تأملاً خالصاً ، وعليه اتجهت البنية الفكرية للإغريق صوب ماهية الأشياء وإدراك الموجودات في ذاتها [٢٦٠] . وبذلك لم تضع الفلسفة الإغريقية تفرقة بين المُدرك وموضوعة إدراكه ، فضلاً عن ذلك فقد قسمت هذه الفلسفة إلى ثلاثة أدوار رئيسة هي دور طبيعي توكيدي [*] ، اتجه فيه التفكير الفلسفي إلى الموضوعات مباشرة ، ولم يبحث في ماهية المعرفة والمقاييس التي على وفقها يُحدد مدى صحتها أو بطلانها [٢٦١] . ودور النشوء الذي مثلته فلسفة السفسطائيون وما بعدهم ( سقراط وتلامذته ) ، وتم فيه التحول نحو التحقق من مصداقية المعرفة الإنسانية [*] ، ووضع معايير للبحث فيها [٢٦٢] . وأخيراً دور الذبول الذي لم يستند إلى طروحات مبتكرة

---

[*] ستستخدم الباحثة مفردة ( الذات ) للدلالة على المتلقي وبما يحقق تواصلاً أعمق للمعنى المراد من سياق الحديث عن نظرية المعرفة .

[٢٦٠] ينظر : بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٦٩ ، ص ٤٤.

[*] بحث هذا الدور في الطبيعة ولم توضع فيه تفرقة بين الروحي والمادي ، وأكد على مصداقية المعرفة الإنسانية كونها تتجه إلى الموضوع مباشرة

[٢٦١] ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مصدر سابق ، ص ٢٢ .

[*] تمثلت بطروحات ( سقراط ) ذات الطابع الغائي ، وطروحات ( أفلاطون ) ذات الطابع العقلي ، وطروحات ( أرسطو ) ذات الطابع الذاتي والموضوعي .

[١] ينظر : كرم ، يوسف : مصدر سابق ، ص ٨ – ٩ .

فلسفياً ، بل استقى الفلاسفة فيه الكثير من طروحات الأدوار السابقة مؤكدين على أن الوجود الحق هو وجود ذاتي ، وكمال الموجودات مرده الذات ، وما الموضوعات شيئاً يمكنها أن تضفي على الذات كمالاً ، الأمر الذي أدى إلى غض النظر عن الموضوعات في ذاتها [٢٦٣] .

تتسم المعرفة في الدور الأول بطابع جدلي ذاتي موضوعي يشترك في إنشاءها مدركات المتلقي – دون تحديدها - بالتفاعل مع معطيات الموضوعات على تباين طبيعتها ، أما في الدور الثاني فنرى انبراء المعرفة واتجاهها صوب الذات لتبنى وفقاً لتصور خاص بها ، تصوراً يعلو على الذات وموضوعاتها معاً . في حين أُخضع الموضوع في الدور الثالث لسلطة الذات لتبنى المعرفة عبر فعل قراءاتي يفرض نفسه على الموضوعات ، لينتهي إلى فعل جدلي متنامي تقوده مدركات الذات .

عملت الاتجاهات الفلسفية السابقة للسفسطائيين على التقليل من شأن فاعلية الإدراك الحسي في المعرفة وقد مثل ( بارمنيدس ٥٤٠- ؟ ق.م ) قمة هذا التهميش في فلسفته ، إذ كان يرى بأن هناك طريقان للمعرفة ، طريق الحقيقة ( العقل ) وطريق الظن ( الحواس ) [٢٦٤] ، وقد رجّح الأول ونبذ الثاني . يتبعه ( انبادوقليس ٤٩٥ – ٤٣٠ ق. م ) في رفضه للمعرفة الحسية بشكل تام وحصر المعرفة الحقة في المعرفة العقلية [٢٦٥] . وعلى الرغم من أن ( انكساغوراس ٥٠٠ – ٤٢٨ ق. م ) قد شكك أيضاً في المعرفة الحسية وعدّها ذات طابع نسبي ، إلا أنه أضاف طرحاً آخر يضاف لطروحات سابقيه وهو أن الإدراك لا يتم إلا بالحس المغاير ، ذلك أن الشبيه لا يؤثر في الكشف ومعرفة الشبيه ، والمختلف وحده الذي يُحدث التأثير لمعرفة ما يختلف عنه [٢٦٦] .

لقد طعن هؤلاء الفلاسفة بقدرة الحس وحده في بلوغ معرفة جوهر وماهية الموجودات معرفة حقة ، وبالتالي فالإدراك الحسي عاجزاً عن أن يضفي عليها معنىً خاصاً بها ، واستجابته لها تكون ذات طابع آني مباشر ، وعليه يعد الإدراك الحسي وحدة أداة معرفية مموهة ، ذلك أن الإدراك الحق يجب أن يكون إدراكاً عقلياً يتجاوز إمدادات الحواس نحو فهم وتأويل الموضوعات عبر تشغيل قوى معرفية أكثر تطويراً ، وبهذا الوصف لا يصبح الركون إلى قوى الإدراك الحسي ( التلقي الحسي ) وحده طريقاً موصلاً إلى قراءة حقة لموضوعة الإدراك ( النص ) ، ولا يمكن أن يعتمد عليه في بناء المعنى والاستجابة لمدياته ، فالتلقي الذي ينشده الفلاسفة تلقياً يتجاوز الحسي ليرتقي إلى مصاف الروحي بمدياته العقلية .

يرى ( هيراقليطس ٥٣٠ – ٤٧٠ ق. م ) أن الثبات صفة مفارقة للواقع المادي ، ذلك أن كل شيء فيه متغير ومتبدل ، وأن ما من شيء إلا وينتج من خلال الصراع ومن خلال ( الجدل ) ، وهو بذلك يبدي نزوعاً مغايراً لـ( الفيثاغوريين ) في تأكيدهم على توافق المتضادات ، بل أنه أكد على تصارعها ، الأمر لذي انعكس بالضرورة على وصفه للجمال بأنه أيضاً صفة نسبية تتموضع في العالم المادي الملموس . أما نسبيته فمردها اختلاف الأنواع ، ويحدد معناه بأنه التناسق الناتج من وحدة

---

[٢] **Zellar, E. Outline of the History Greek Philosophy, Trans. By: L. Pdlmer, London, ١٩٦٣, P. ١٩٩.**

نقلاً عن : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مصدر سابق ، ص ٢٢ – ٢٣ .

[٣] ينظر : الأهواني ، أحمد فؤاد : فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط ، دار إحياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٣٠ – ١٣٣ .

[٤] ينظر : جيجن ، اولف : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ت : عوت قرني ، مطبعة الكيلاني ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٣٦٧ .

[٥] ينظر : : الأهواني ، أحمد فؤاد ، مصدر سابق ، ص ١٩٠ .

الأضداد [٢٦٧] . فضلاً عن ذلك فهو يرى بأن العمل الفني مثال مموضع للجمال ، وأن التناسق الداخلي يعلو على التناسق الظاهري ، إذ يحمل المتلقي على إدراك القانون الخفي والثابت والذي هو أساس الانسجام الذي يؤطر الأشياء المتغيرة ، ووفقاً لذلك تكون الحواس خداعة للذات ، غير قادرة على إدراك الوحدة التي تؤطر الأشياء إذ تُدرك بالحدس وحده الذي يُدرك الصيغة الكامنة المشتركة بينهما [٢٦٨] .

وما يمكن استقراؤه من طروحات ( هيراقليطس ) هو رفضه لقوى الحس وحدها في الإدراك ، ذلك أنها لا تمد العقل إلا بصور مموهة عن الموجودات إذ تصورها ثابتة رغم دخولها في حالة تغير وتبدل دائمين عبر صراع جدلي ينزع إلى تناسقها وانسجامها ، لا يمكن تصوره إلا بالحدس وحده الذي يتجاوز قوى الحس والعقل معاً ليغدو قناةً موصلة لفهمٍ أعمق لوحدة الصراع هذا ، ولما كان الجمال نسبياً ومموضعاً في ( النص ) يغدو فعل التلقي الحدسي بهذا الوصف سبيلاً مباشراً لاستقراء واستبطان موضع الجمال وفرز معناه ، عبر إدراك تناسقه الباطن الذي يصور الوحدة الأصلية التي تجمع بين البُنى النصية على تغايرها ، إذ يمكن من خلاله – أي فعل التلقي الحدسي – إدراك الصيغة أو ( المعنى النهائي ) المحمول في ( النص ) عبر تغاير تشكلاته ، ومما تجدر ملاحظته هو أن ( هيراقليطس ) يعود ليشير إلى أن نسبية الجمال تقابلها نسبية الأفراد ، وبالتالي تفاوتهم في تذوق مثال الجمال ( العمل الفني ) وبلوغ معناه .

لم يبتعد ( ديمقريطس ٤٧٠–٣٦١ ق.م ) كثيراً في آرائه عن سابقه ( هيراقليطس ) إذ كان قد أشار إلى أن المعرفة الحسية معرفة نسبية ، تقابلها معرفة حقة تتمركز في العقل تختص بجوهر الموجودات ، والجوهر هو الجزء الغير قابل للتجزئة ، وهو غير متناه من الوحدات المتجانسة غير المحسوسة هي أصل الوجود ، وتكون متشابهة مع بعضها البعض ، أما الظواهر والأشكال فما هي إلا كيفيات للجوهر [٢٦٩] . أما مثال الجمال فيتجسد لديه في الشيء المتناسق المتكامل ، وأن أي زيادة أو نقصان في صفاته لا يعد مثالاً للجمال ، لذا فالجمال يكمن في النظام والتناسق والانسجام بين الأجزاء ، وفي النسب الرياضية الصحيحة [٢٧٠] . وبذلك لم يجعل ( ديمقريطس ) للجمال مثالاً مطلقاً ، ولم يولِ ثقة تامة بإدراكنا الحسي ، ويعد المعرفة الحسية محدودة وغير متكاملة . أما الفن الجميل لديه فهو الذي يكشف عن حقيقة موضوعية غير متناهية .

تبعاً لذلك حاول الفيلسوفان السابقان ربط الحقيقة بالمعرفة الحدسية للوصول إلى معرفة حقة ، أي معرفة الجوهر خلف المظهر المادي وذلك عن طريق الملاحظة والتأمل اللذين يكشفان عن الحقيقة أكثر من الركون إلى الحواس أو الأوهام والخيالات ، ويستخلصان معنى الموجودات بشكل مباشر ، وهو ما يتيح للذات أن تتحرر من قيود الحواس وتقدم استجابة فعلية معرفية تنعكس فيها حدة تأثرها وانفعالها بأصل الجوهر ، متجاوزة بذلك أي استجابة سطحية تركن إلى قدرة الحواس ، وهذا يعني أنهما منحا الذات فرصتها – وإن لم تكن تامة – لمعرفة الأشياء عن طريق فعل التلقي الحدسي ، وعليه تشترك الذات هنا مع الموضوع في بناء المعنى الذي يتواجد في العالم الحسي ليعلوا عليه كمعرفة حدسية تامة . فضلاً عن ذلك فقد حددا للجميل أُسساً تقوم على النظام والترتيب والانسجام ، وتبعاً لذلك فهو موجود ومتموضع في العالم الحسي ، وبالتالي يتوجب على الذات أن تُحفز أثناء تلقيها له ، وأن لا

---

[٢٦٧] ينظر : أوفسياكينوف ، م ، ز ، سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٤ .
[٢٦٨] ينظر : كرم ، يوسف : مصدر سابق ، ص ١٧ – ١٩ .
[٢٦٩] ينظر : كرم ، يوسف : مصدر سابق ، ص ٣٨ – ٣٩ .
[٢٧٠] ينظر : أوفسياكينوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ١٥ .

تكتفي بالانبهار والاندهاش إزاءه بل أن تجاهد للوصول إلى الجوهر الحقيقي المخبوء بعد أن تكشف عن معناه من خلال حدسها به ، وبعد أن تتم عملية الأخذ والعطاء بين كلا الطرفين ، كيما يتم إنتاج ( النص ) وإعادة بناء معناه من جديد .

لقد عُرف السفسطائيون بتوجههم المفرط إلى الجدل وصناعته لذا كانوا عادةً ما يتفاخرون في كيفية إثبات – منطقياً – الفكرة ونقيضها في الوقت ذاته ، ولم يكن هدفهم البحث عن الحقيقة بقدر بحثهم عن وسائل الإقناع باسلوب خطابي ، وهو ما دفعهم إلى الاهتمام بالألفاظ ودلالاتها والقضايا وأنواعها وما إلى ذلك [٢٧١] . فضلاً عن ذلك كانت آراءهم الفلسفية تستند إلى نظريتهم الحسية في المعرفة ، إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة والإدراك الحسي أو الخبرة العملية ، لذا فقد جعلوا القيم الفنية قيماً ذاتيةً بالأساس ، وإنّ التغيير في هذه القيم مرده إلى تغير الظروف الحياتية لا التغير في الزمان والمكان [٢٧٢] . وبذلك يكونوا قد وقفوا على الضد مما ذهب إليه ( بارمنيدس ) الذي كان قد أشاد بالمعرفة العقلية المحضة التي تبحث في الماهيات ( الجواهر ) الثابتة ، ويعد في المقابل المظاهر الحسية أثراً لحقيقة معتدلة تدرك بالعقل فحسب ، وقدموا بديلاً معرفياً آخر يستند إلى خبرة الحواس في الإدراك ، مؤيدين بذلك قدرة الحواس وفاعليتها ، بل أنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك إلى عدّ الإدراك الحسي أصلاً من أصول المعرفة ، إذ به ندرك المتغيرات التي تطرأ على الموجودات . لذلك انصب اهتمامهم بالدرجة الأولى على فن الخطابة لغاية واحدة ، هي اقتناع المتلقي بما يتلقاه ، أي أنه قد خُضع لعناية غائية لديهم سعوا من خلالها إلى تحفيز قدراته التأويلية للوصول إلى المعنى الذي يشترك في بناءه ، فجعلوه في حالة استجابة تامة للمادة أو الموضوع والمعنى المُعطى ، وهذا دفعهم بالضرورة إلى الكشف عن المعنى الآخر للأشياء المتناقضة ، وجعله حقيقة راسخة في ذهن متلقيه ، مدللين بذلك على طرحٍ مفاده أن للمظهر قوة تأثير تفوق حقيقة الجوهر لذا فقد عوّلوا على الخداع في العمل الفني [٢٧٣] .

عمد ( السفسطائيون ) إلى حصر المعرفة في الإدراك الحسي ، مبتغين من ذلك التأكيد على مركزية الذات ، إذ كان ( بروتاغوراس ٤٨٠ – ٤١٠ ق. م ) يرى بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعها ، ما يوجد منها وما لا يوجد ، وعليه فالمعرفة الحقة معرفة حسية ذاتية غير ثابتة ، ذلك أن كل شيء في الوجود متغير ومتباين في وعي الأفراد ، لذا فلا توجد حقيقة مطلقة ، بل الحقيقة ذاتية [٢٧٤] . وبذلك أطلق ( بروتاغوراس ) العنان للذات في بحثها عن المعرفة وتلقيها ، وفي إضفاء المعاني بالاستجابة لها ، إذ أشار إلى المواضع الأربع التي تتصف بها المعرفة الحسية وهي :

١. المعرفة متوقفة على الإدراك الحسي .
٢. تتصف الإدراكات الحسية بالصدق التام لذا فهي معيار للحقيقة .
٣. المعرفة نسبية وليست مطلقة .
٤. يتوقف الوجود على مدركه [٢٧٥] .

---

[٢٧١] ينظر : الجابري ، علي حسن : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٨٢ .

[٢٧٢] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ب. ت ، ص ١٤ ، وكذلك : أويزرمان ، ثيودور : تطور الفكر الفلسفي ، ت: سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٧ .

[٢٧٣] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٢٣ – ٢٩ .

[٢٧٤] ينظر : الجندي ، إنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق للطباعة والنشر ، بيروت ، ب. ت ، ص ٤٣٠ .

[٢٧٥] ينظر : جابر ، علي حسين : مصدر سابق ، ص ١٨٤ .

لقد مثّلت الذات لدى ( بروتاغوراس ) قمة اهتماماته الفلسفية ، ذلك أن وجود الموضوعات ومعانيها متوقفة بشكل كلي على قواها ، إذ هي التي تضفي على الموضوع وجوداً وكمالاً ومعانٍ من خلال إدراكها الحسي وفهمها الذاتي – وهو معيار الحقيقة – له ، وعلى وفق ذلك تكون استجابة الذات استجابة تامة حقة ، ذلك أنها مبنية على معيار موثوق به لحظة الإدراك ، أما المعرفة فهي معرفة حسية نسبية نظراً لتغير الموجودات وتبدلها من جهة ، ولتعدد الأفراد اللذين تتوقف المعرفة عليهم من جهة أخرى . ولما كانت الذات تشترك مع ماهية الشيء وطبيعته في إنتاج المعنى ، لذا يتمكن المتلقي من أن يصل إلى المعنى الحقيقي لـ( النص ) من خلال إدراكه الحسي له ، ذلك أن المعنى محمول بالأساس في البنية الشكلية لـ( النص ) ، فضلاً عن أنه – أي ( النص ) – ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام للمتلقي ، وتشكل نقطة انطلاق وتفاعل جدلي ، ليستطلع المعنى المعطى في بنياته المادية ونسيجها الجمالي وتمويهه الشكلي ، الذي يدفع المتلقي إلى الاعتقاد والتصديق والاندماج ليقوم بعدها بتأويل معطيات الشكل على وفق ما استقبلته حواسه ، وكونته اعتقاداته ، وتبعاً لذلك أصبح الإقناع لدى السفسطائيين بنية تواصل ، أما ( النص ) فما هو إلا ( فِعل ) يُحدث تأثيراً لدى متلقيه ، تتبعه استجابة من الذات ( المتلقي ) تُضفي عليه معنىً ووجوداً .

أشاد ( سقراط ٣٦٩ – ٣١٩ ق.م ) بفاعلية العقل وقدرته على اكتشاف حقيقة وطبيعة وماهية الأشياء وراء الأعراض المحسوسة ليعبر عنها بالحد ( التعريف ) ، ويستعين في مهامه هذه بالاستقراء ، أي التدرج في المعرفة من الجزئيات إلى الماهيات وبالتالي بلوغ الحد الذي يجعل للألفاظ حداً مانعاً جامعاً غير قابل للسفسطة [٢٧٦] .

لقد رفض ( سقراط ) مبدأ السببية ووضع بدلاً عنه مبدأ الغائية ، وهذا ما دفعه إلى ربط فكرة ( الجمال ) بها ، لذا يرى بأن الأعمال الفنية ( النص ) أعمال مفيدة ، وأن نتائجها يجب أن تُقوّم حسب فائدتها والغاية المرجوة منها ، وتبعاً لذلك أصبح الجمال عنده جمالاً هادفاً ، وعلى هذا النحو لا يُعد الرائع صفة مجردة للأشياء والظواهر ، بل هو ذلك الشيء الذي ينفع ويفيد بأي شكل [٢٧٧] . وأن الجمال الحقيقي هو جمال النفس الذي تبلغه الروح خلف أغشية الجسد .

إذن كانت فلسفة ( سقراط ) ترنو إلى تأسيس معرفة عقلية تتجاوز خداع الحواس والأهواء والميول الفردية ، تستخلصها الذات عبر بحثها في عوالم الأشياء المحسوسة التي تخفي وراءها حقائق وماهيات وجواهر ثابتة ، لا يدركها إلا العقل بعد تجاوزه لجزئيات هذه العوالم ، وعليه فهناك تفرقة واضحة بين موضوعات العقل ( الماهيات والجواهر الكلية ) ، وموضوعات الحس ( جزئيات الواقع الملموس ) ، وعليه فالمعرفة الحقة هي معرفة عقلية ، تتعرف بها الذات على الموضوع ، إذ يقع على عاتقها عبء البحث عن معناه عبر مظاهره الحسية ، ذلك أن الموضوع هنا يكون ذا معنىً مكتفياً بذاته ، تاماً وكاملاً ، وما على الذات إلا أن تستقرئه بتنقلها من الجزئيات إلى الكليات بواسطة العقل .

إذن فالمعنى كامن في الموضوع منحدراً من الذات ، لتقيم له فهماً واستجابة على وفق ارتباطه بغاية نفعية أخلاقية ، وهي غاية ربط ( سقراط ) مفهومه للجمال بها . وهذا ما دفعه بالضرورة إلى تجاوز الجمال الحسي ، والاهتمام بالمقابل بالجمال الباطن الذي تصل له الذات بعد تجاوزه للجمال الحسي الذي يُحدث فوضى ذهنية لمتلقيه ، لذا كان ( سقراط ) يطالب الفنانين بأن يصوروا النموذج

---

[٢٧٦] ينظر : الجندي ، إنعام : مصدر سابق ، ص ٤٦ – ٤٧ .
[٢٧٧] ينظر : أوفسياكينوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ١٣ .

الذي يدلل على جمال النفس الحقيقي ، والذي يصور الحقيقة التي تسمو على العالم المادي ، وتبعاً لذلك يصبح على المتلقي أن يبحث عما ورائيات بنيات ( النص ) وبفعل تلقي جدلي عقلي كيما يجد المعنى المخبوء ، وأن لا يكتفي بالصورة الحسية التي تطبعها الحواس على سطح الدماغ . وهذا يقودنا إلى القول بأن فلسفة ( سقراط ) اشتغلت على ثنائية ( النص / المتلقي ) من أجل تقديم معرفة عقلية حقة تتجاوز المحسوس ، كلاً بحسب دوره ، ( النص ) في تقديمه وتصويره للجمال الباطن الذي من شأنه أن يحقق نفعاً ويصلح النفوس ، وبذا يكون أداة معرفية وتعليمية في آنٍ واحد ، والمتلقي بإدراكه وفهمه لدلالات ( النص ) والتفاعل معها ومن ثم الاستجابة لها . وعلى هذا النحو ، يكون الجمال مفهوماً نسبياً نظراً لارتباطه بالإنسان غاياته وأهدافه وخلقه .

آمن ( أفلاطون ٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م ) – كما أستاذه ( سقراط ) – بأن العالم المحسوس عالم متغير يفتقر إلى الحقائق الثابتة ، يعتريه النقص وسائر للزوال ، وهذا ما قاده بالضرورة إلى الاعتقاد بوجود عالم آخر يسمو على العالم المحسوس ، يحوي تلك الحقائق الثابتة المطلقة ، أي يحوي على ( مثال ) ، أطلق عليه عالم المُثُل ، وما العالم المحسوس إلا نتاج له ، والمادة تشكل مكانة وسطى بينهما ، أما المُثُل فهي خالدة ، تعلو إلى مستوى الأخلاق السماوية ، لا تولد ولا تموت ، وهي مطلقة ، ولا تتوقف على مفهومي الزمان والمكان ، أما الأشياء المحسوسة أو الواقع المحسوس فهو زائل نسبي ، ومتوقف على مفهومي الزمان والمكان [٢٧٨] .

على وفق ذلك ، أوجد ( أفلاطون ) تميزاً واضحاً بين العقل وموضوعه ( وجود لا يعتريه الزوال ، ثابت لا يتبدل ) ، وبين الحس أو الإدراك الحسي وموضوعه ( تغير دائم ) . وتبعاً لذلك ، لا يمكن للذات أن تتعرف على ماهية الشيء من غير وجود العقل ، وبذا تكون المعرفة العقلية هي المعرفة الحقة ويكون موضوعها الماهية المجردة بالضرورة [٢٧٩] . لذا فإنه يقسّم المعرفة إلى مراحل أربع هي :

١. **المعرفة الحسية** : يُدرك بها عوارض الأجسام وأشباهها والظواهر المتغيرة ولا تُدرك الماهيات .
٢. **المعرفة الظنية** : يصدر فيها حكماً على المحسوسات ، يكتفي بالتميز بينها ، ويعرف بأنها متباينة ، لكنها بالمقابل تعجز عن ربط الأشياء بعللها ، فضلاً عن أنها متغيرة بتغير المحسوسات ، لذا فهي تحتمل جانبي الصدق والكذب ، أي أنها تخمين وليس يقين .
٣. **المعرفة الاستدلالية ( الرياضية )** : وهي العلم بالماهيات الرياضية في جميع المحسوسات ، يستخدم الفكر فيها الصورة الحسية كواسطة لإثارة المعاني الكلية المقابلة لها ، ويتأمل المعاني الخالصة ، ويضع المقدمات ليستخرج النتائج .
٤. **المعرفة العقلية** : وهي معرفة الماهيات المجردة من كل مادة ، عبر تجريد الحقائق من علائقها المادية والوصول إلى معانٍ ثابتة [٢٨٠] .

وعلى وفق ذلك تكون المعرفة الحقة معرفة عقلية ، ذلك أن ماهية الموضوعات ومعناها لا يوجد في الواقع المحسوس بل في عالم المُثُل العقلي ، وبالتالي لا يمكن أن يُدرك حسياً ، كونه صفة ما فوق الحواس ، والواقع المحسوس لا يقدم للذات إلا معرفة حسية ، ولا سبيل أمامها للوصول إلى

---

[٢٧٨] ينظر : كامل ، فؤاد ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ١٤ .
[٢٧٩] ينظر : جيجن ، أدولف : مصدر سابق ، ص ٣٧١ .
[٢٨٠] ينظر : الجندي ، أنعام : مصدر سابق ، ص ٥٢ .

المعرفة الحقة الكامنة في عالم المُثُل إلا سبيل الجدل ، إذ ترتفع به من المحسوس إلى المعقول دون أن تستخدم شيئاً حسياً ، بل بالانتقال من معانٍ إلى معانٍ . لذا فإن الإدراك الحسي لا يعده ( أفلاطون ) إدراكاً حقيقياً طالما أنه لا يؤدي إلى إدراك الوجود إدراكاً حقاً ، ولا يمكن للذات أن تصل إلى المعرفة الحقة دفعة واحدة ، بل يجب أن ترفعها شيئاً فشيئاً وعلى وفق قانون جدلي ، يبدأ بالجزئي لينتهي بالالتحام بالكلي الثابت ، إذ تبدأ الذات بإدراك ظواهر الأشياء والحكم عليها دون الخوض في عللها ، ومن ثم الانتقال إلى معرفة رياضية استدلالية تُدرك بها العناصر المشتركة في الموجودات ، وهي ممهدات ومقدمات لنتائج تُستشف وتُدرك بالمعرفة العقلية . وهذه النتائج هي الماهيات المجردة من كل مادة ، توصل إلى معانٍ ثابتة تامة .

وإذا ما رحلنا الطرح أعلاه إلى موضوعة التلقي ، نجد أنه من الاستحالة على المتلقي أن يصل إلى معنى ( النص ) ، ذلك أن معناه غير مُضمن فيه ، إنه يتجسد في عالم المُثُل ويتموضع فيه ، وما معنى ( النص ) المادي إلا معنى مموه ، لأنه انعكاس لانعكاس ، وبالتالي يتوجب عليه – أي المتلقي – أن يرتقي بقواه الذهنية ، متجاوزاً قوى الحس ، إلى ما وراء العناصر والبُنى النصية من أفكار ومعانٍ ، والاستدلال منها بالأفكار والمعاني المثالية ، فيبدأ أولاً بإدراك السطوح والألوان والأشكال ، وإصدار حكم عليها ، ومن ثم استخدام هذه الأشكال والصور كوسيلة للاستدلال على حقيقة كلية ، ومعانٍ خالصة ، توصله بشكل مباشر إلى معرفة الماهيات المجردة ، الخالدة الثابتة ، المنزهة عن كل مادة ، ليجرد بذلك الحقائق والمعاني من علائقها المادية ، ولا يتم له ذلك إلا إذا كان قد اعتمد آلية في التلقي قوامها التأمل لا الانطباعات الحسية العابرة . وبذا يكون ( أفلاطون ) قد سبق من تلاه ، في الإشارة إلى عملية التفاعل الجدلي بين ( النص ) ومتلقيه ، والتي تبدأ من إدراك المحسوس الجزئي إلى المعقول الكلي ، ومما يجدر قوله هنا هو أن ( أفلاطون ) قد جعل ( النص ) الذي يُقام ويُبنى على أسس هندسية ونظام صارم طرفاً في إنتاج المعنى دون سواها من ( النصوص ) الأخرى بوصفها أحد المدخلات التأملية العقلية المثالية والموضوعية إلى جانب الطرف الآخر ( المتلقي ) .

إنّ مثال الجمال أو الجمال بالذات غير موجود في الهيأة الظاهرة ، إنه جمال علوي يسميه ( أفلاطون ) بـ( الجمال المعقول ) ، وهو صفة تتجلى في كافة الأشياء الجميلة بنسب متفاوتة ، وهو فضلاً عن ذلك صفة تتأرجح وتختفي تدريجياً ، لذا فهو جمال عابر وبهذا المعنى يصبح الفن خيالاً يُحاكي الواقع المحسوس والذي هو بالأساس محض محاكاة لعالم المُثُل المعقول . فعالم الفن عالم ناقص صوري يمثل صورة الحقيقة ولا يدلل عليها ، لذا فإن الجميل لا يمكن فهمه بالنظر إلى العمل الفني ، بل يفهم ويُعرف بالعقل ، كونه صفة ما فوق الحواس [٢٨١] . ويرى ( أفلاطون ) إنّ عناصر الاتزان والانسجام هما عناصر الجمال والكمال ، فإذا ما وجدت هذه العناصر في الأشياء المحسوسة ، فإنها تقترب في جمالها من المُثُل ، والعكس صحيح أيضاً ، أي أنها تقترب أو تبتعد من عالم المُثُل بقدر تشبهها به [٢٨٢] .

تتميز نظرية ( أفلاطون ) في المحاكاة بمراتب ثلاث هي : أولاً ، الشيء ( المثال ) المطلق ، الحقيقي كلياً ، ثانياً ، الشيء الممكن إدراكه حسياً أو عقلياً في الشكل المطلق ، ثالثاً، العمل المنسوخ عن الشيء المُدرك . وعلى وفق ذلك ، يبتعد هذا الأخير عن عالم المُثُل بدرجتين ، على حين أن هناك لدى (

---

[٢٨١] ينظر : مجاهد ، عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٨ – ١٤٩ .
[٢٨٢] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : مصدر سابق ، ص ٤٣ – ٤٥ .

أفلاطون ) محاكاة أخرى ، هي محاكاة المُثُل العليا ، التي من شأنها أن تنتج واقع الفكرة أو ( المثال ) ، والتي تعتمد على قوانين هندسية رياضية .

يدعو ( أفلاطون ) متلقي ( النص ) إلى البحث عما ورائياته من دلالات ، وأن لا يشبع ناظريه بما يقدمه ( النص ) من خداع – إن لم يكن نصاً مُهندساً مؤسلباً – ودعوته هذه تدل على رغبته – أي ( أفلاطون ) – في أن يبذل المتلقي جهداً عقلياً ارتقائياً في التفكير وفهم مكامن الجمال فيه والاستمتاع به ، إذ لا يمكن أن يفهم مغزاه بحواسه فقط . فالمتلقي عند تأمله للنص المُعطى ، ينجذب إليه ليندمج خيالياً مع بُناه ، وبذا تكون الفرصة سانحة أمامه ليلقي نظرة عميقة فاحصة على المعنى المخبوء فيها ، وبالتالي استشفاف المعاني الماورائية الكامنة في عالم المُثُل . ويتم له ذلك بواسطة المخيلة التي هي موضوعاً للحدس ، وعلى هذا النحو يدرك المتلقي معنى النصوص إدراكاً عقليا حدسياً في آنٍ واحد . وعلى هذا النحو أيضاً ، ترتبط الذات بموضوعها ارتباطاً جدلياً ، تتجاوز فيه الأشكال والألوان المحسوسة المُضمنة فيه إلى ما ورائها ، إذ ليس المهم هو الشكل المصور بل ماهية الشيء المصور . وقد طُبق هذا الطرح في الفن الحديث ، وبشكل واسع في الفن التجريدي ، كما هو الحال في لوحات ( موندريان وشونميكرز ومالفيتش ) والنزعات التجريدية الخالصة .

أراد ( أفلاطون ) أن يُحدث ( النص ) متعة معرفية لمتلقيه ، إذ يحملهم على الارتقاء مفاهيمياً للوصول إلى لذة عقلية ، وهو طرح يلتقي مع ما جاء به ( وددورث ) بعد ردحٍ من الزمن ، إذ اتفق كلاً منهما على أن لذة التلقي تتأتى من جهد حقيقي مبذول للوصول إلى معرفة حقة في الكشف عن معنى ( النص ) ، وهي معرفة عقلية بالأساس ، إذ لا يؤدي الإدراك الحسي هذه المهمة ولا ينهض بها ، لذا يجوز لنا القول بأن ( أفلاطون ) لم يحط من قيمة ( النص ) ، بل أراد منه أن يكون الطريق الأقرب والأصح في تعرّف المتلقي على المعاني المخبوءة فيه ، والاستدلال منها على أصل المعنى المصور ( جوهره ) ، وتصور حقيقته ، كما هي في عالم ( المُثُل ) .

يميّز ( أرسطو ٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م ) بين الكلي ، وهو الشيء البين والسابق في ذاته ، وبين الجزئي ، وهو البين والسابق لدى ( الفرد / الذات ) الواقع تحت الحس ، وعلى وفق ذلك ، يكون الكلي هو موضوع المعرفة اليقينية . أما أول الموجودات وأحقها بالوجود فهي الموجودات المفردة والأنواع والأجناس ، وهي جواهر ثانوية توجد فيها لا مفارقة لها . أما الكلي فهو الماهية التي يتوقف عليها كل شيء محسوس وعيني ، وهو قائم في عالم الأشياء المحسوسة نفسها ، وتبعاً لذلك لا يكون له وجود قائم بذاته في عالم الصور [٢٨٣] .

إنّ أول مبادئ المعرفة لدى ( أرسطو ) هو أننا ندرك الشيء قبل إدراكنا لماهيته ، ويتم إدراك الماهيات عن طريق تجريدها من المادة ومن ثم تعقلها . وعليه فهناك عمليات ثلاث هي :

١. الإحساس ، وهو تأثر الحس بالمحسوس .
٢. التجريد ، وهو استخلاص الماهية من المحسوس .
٣. التعقل ، وهو تأثر العقل بالماهية [٢٨٤] .

---

[٢٨٣] ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مصدر سابق ، ص ٢٧ – ٢٨ .
[٢٨٤] ينظر : الجندي ، أنعام : مصدر سابق ، ص ٦٤ .

يرى ( أرسطو ) أن ماهية الشيء مندمجة في مادته ، ولابد من تواجد قوة تدركها لتجعلها صالحة للتعقل ، وهي قوة العقل ، وهذه القوة نوعان ، العقل الفعال والعقل المنفعل ، الأول يجرد الماهية من المادة ، والثاني ينفعل بالماهية فيعقلها . في حين يتم التجريد على مراحل ثلاث :

١. تجريد الماهية من المادة .
٢. تجريد الأشكال والسطوح والأحجام والخطوط من الجسم .
٣. ينصرف العقل عن المادة والشكل إطلاقاً [٢٨٥] .

يمكن للعقل أن يتعقل بعد تعقله لموضوع شديد التجرد موضوعات أدنى من ذلك ، إذ يُدرك الماهيات مباشرة ، ويُدرك الجزئيات المتحققة في الماهيات ، وذلك بانعكاسه على الحس الذي هو بالأساس مُدرك الجزئيات بأعراضها المحسوسة ، وعليه يُدرك العقل الكليات والجزئيات معاً [٢٨٦] .

لم يجعل ( أرسطو ) المعرفة عقلية محضة ، بل جعل منها معرفة ( موضوعية / ذاتية ) ، تبدأ بالمحسوسات الجزئية لتنتهي إلى كليات عقلية ، على اعتبار أن الكليات موجودات ذهنية مستخلصة من موجودات فعلية يخصها بالأفراد بالذات ، وبذلك تسمو المعرفة عن الواقع بأشكال لم تزل محتفظة بحيثيات هذا الواقع ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى التعويل على العالم المادي ، فيما تمثل الصورة الجانب الروحي فيه . وعلى وفق ذلك ، تصبح الذات هي التي تضفي على الموضوعات معنىً تاماً ، عبر آليات خاصة بها ، تبدأ بإدراك الموضوع حسياً ومن ثم عقلياً ، بصرف النظر عن مادتها وشكلها .

في نفي ( أرسطو ) للوجود الكلي في العالم الصوري ككيان قائم بذاته ، دلالة على أن المعرفة الحقة تُستنبط من حيثيات العالم الحسي ، وفي كل الأحوال يكون المظهر الحسي للشكل محمل بمعناه ، وهذا ما يمكن الذات من إدراكه وفهمه بحواسها كخطوة أولى لتكوين أو إعطاء استجابة كلية تسمو على هذا المظهر الحسي الجزئي الذي انطلق الفهم منه أساساً . وعليه يبدأ المتلقي من إدراكه لـ( النص ) الذي يحمل معانٍ تتجاوز الممكن أو المحتمل ، يمكن إدراكها حسياً ، لينتقل بعدها إلى استخلاص ماهية الأشكال والبُنى النصية ، لتدرك عقلياً وليتم إضفاء معنى جديد لها ، وهي آلية قريبة أشد القرب ما طرحته نظرية التلقي من آليات وسبل القراءة وتلقي النصوص ، إذ يتولد المعنى هنا من رسم العقل الإنساني ، وبذا فهو ليس معنىً خارجاً عن الذات الإنسانية ، بل هو متموضع في حيثيات العالم الحسي ، والذات هي التي تمنحه معنىً وجودياً ، لذا تشترك الذات مع الموضوع لإعادة إنتاجه من جديد .

يرجح ( أرسطو ) فكرة الجمال الخاضع للقياس ، وعلى هذا الأساس لكي يكون الموضوع جميلاً يجب أن يتحلى بالتناسب والوضوح والترتيب ، لذا يغدو الفن لديه محاكاة وتقليداً منقحاً ، فهو لا يقصر مهمته على تقليد أو محاكاة الواقع ، بل هو عملية إعادة الوجود بما هو موجود ، وبذلك تصبح مهمة الفنان التغيير من طبيعة الطبيعة ، وأن يجعل من العمل الفني أنموذجاً للجمال ، بل أنه يتخطى فعل الطبيعة ، لأن الطبيعة تنتج أمثالها ، في حين أن الفنان يعلو عليها بإنتاجه ، فيقدم منجزاً جمالياً مشتقاً من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة [٢٨٧].

ولما كان مثال الجمال ( الأرسطي ) مثال خاضع للقياس ولنظام متتابع بين الأجزاء والحجم الصحيح ، لذا فأنه يستلزم ذات تُدركه وتستوعبه ثم تعكس ذلك على معطيات الموضوع ، وهذا يحتم

---

[٢٨٥] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٦٥ .
[٢٨٦] ينظر : كرم ، يوسف : مصدر سابق ، ص ١٦٣ – ١٦٤ .
[٢٨٧] ينظر : أبو ريان ، محمد علي : مصدر سابق ، ص ١٤ .

عليها أن تستوعب علاقات الأجزاء بالكل أو بالتكوين العام ، حتى تصل من خلال فرض نظام عقلي إلى مثال الجمال ( الكامل المطلق ) واستشفاف معناه [٢٨٨] .

إنّ المحاكاة لدى ( أرسطو ) لها مستويات ثلاث :

١. تمثل الأشياء كما هي في الواقع .
٢. تمثل الأشياء كما يتحدث عنها الآخرون وتبدو عليه .
٣. تمثل الأشياء كما يجب أن تكون ووفقاً لطبيعة العلاقات الداخلية للعمل الفني .

فضلاً عن ذلك ، فإنه يرى أن المحاكاة الفنية تولد لدى ( المتلقي ) متعة ناتجة من فهم لكلية الإنتاج هذا ، إذ أن مفهوم المتعة لديه ينبع من عمليتي السرور بالفهم والسرور بالمعرفة [٢٨٩] . وإن الفهم لا يتم بالحواس فقط بل بالعقل ، لذا فأن متعة الفهم متعة عقلية ، ذلك أن الفن غير معني بتقليد الأفعال والأحداث لجمالها الحسي ، بل لما تُحدثه في النفس من أثر تطهيري ، بفعل متعة التعرف على الشيء المصور ، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال ، إن التعرف هنا يعني استرجاع شيء من الذاكرة ، سبق وأن تم التعرف عليه سابقاً ، بل التعرف على ماهية الشيء وجوهره وكليته ، متحرراً من إطاره الزماني العرضي .

وبذلك يكون ( أرسطو ) من أقدم النقّاد الجماليين القائلين باللذة والمتعة الجمالية في الفن ، عبر وصفه أثر الفن وفعله على متلقيه أثناء قراءة ( النص ) ، إذ كان ( أرسطو ) يُعزي إليه وظيفة تطهيرية ، لأن المحاكاة فيه تحقق الاندماج الكامل للمتلقي وتدفعه إلى تقمص فحواه ، ومن ثم إطلاق العنان لمشاعره المتعلقة بموضوعة ( النص ) والمشابهة له كالخوف والقلق والألم ، إذ يساعد ( النص ) على تقليص حجم الكبت الحاصل نتيجة لهذه المشاعر وبالتالي تحقيق توازن نفسي للمتلقي .

إنّ ( النص ) الجميل لديه هو الذي يمكن إدراكه بسهولة ، والذي يحقق وحدة وانسجام بين أجزائه ، وعلى نحوٍ إذ حُذف أي جزء اختل توازن الكل ، فلا شيء يكون زائداً أو مفتقداً [٢٩٠] . وهذا يحتم على ( النص ) أن يتقيد بالسمات أعلاه كيما يفصح بالتالي عن مكنوناته للذات ، وعلى وفق آلية جدلية توصل أولاً للمعنى الكلي ، ومن ثم إلى المعاني الجزئية الأخرى ، عبر فعل تلقي جدلي ذو طابع ( عقلي / حدسي ) في آنٍ واحد . وبذا يكون ( النص ) مسؤولاً عن نجاح عملية التواصل بالدرجة الأساس ، ثم تأتي الذات المتلقية لتتحمل الجزء الثاني من هذه المسؤولية ، وهي الوصول إلى فهم حقيقي ومعنى تام لـ( النص ) ومن ثم تكثيف هذا المعنى بشكل جمالي .

لقد عدّ ( أرسطو ) الفن أداة معرفية خبرية ، تنقل المتلقي من مستوى إلى مستوى معرفي آخر ، حينما أشار إلى أن العقل ينتقل بعد تعقله لموضوع شديد التجرد أو المعقولية إلى موضوعات أشد معقولية ، وعلى وفق هذه الآلية يتسنى للمتلقي تذوق مختلف النصوص ومقارنتها ببعضها والحكم عليها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر رفض ( أرسطو ) أن يكون ( النص ) غير معقول ، خيالياً متطرفاً ، ولكن ما أن يصبح للامعقول وجوداً فيه ويخلع عليه طابعاً محتمل التحقيق ، ينبغي عندئذ أن نقبله على الرغم مما فيه من امتناع . وهذا ما قدمه الفن الحديث لمتلقيه ، إذ جعل اللامعقول محتمل الحدوث على مستوى المعرفة الوجدانية والعقلية ، وكنموذج لذلك أعمال ( بيكاسو ) ، وتحديداً لوحة ( المرأة الباكية

---

[٢٨٨] ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مصدر سابق ، ص ٥٥ .
[٢٨٩] ينظر : أوفسيانيكوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ٢٥ .
[٢٩٠] ينظر : جادامر ، هانز : تجلي الجميل ومقالات أخرى : ت : سعيد توفيق ، المشروع القومي للترجمة والنشر ، مسقط ، ١٩٧٧ ، ص ٢٠٢ .

)، شكل ( ١٥ ) ، إذ سمح للمتلقي برؤية وجه المرأة من زوايا مختلفة بوقت واحد ، وهو أمر لا يمكن حدوثه عقلياً وممكن حدوثه وجدانياً ، إذ نقل لنا الفنان عنفوان ألمها ، في تصويره لها بهذا الشكل الأبلغ تأثيراً وإيصالاً .

اتسمت فلسفة ( أفلوطين ٢٠٤ – ٢٠٧ ) بطابع فيضي مما هو أعلى إلى ما هو أدنى ، إذ تبتدئ من الواحد المطلق لتنتهي بمحسوسات وجزيئات العالم المادي الذي يُعد العقل مرجعها ، الأمر الذي أدى إلى أن تكون آراءه الجمالية ذات طابع حدسي صوفي ، وبالتالي أصبحت غاية الاستجابة الجمالية هي التطلع إلى مصافي جمال العالم الروحاني [٢٩١] ، وبهذا الوصف تصبح المعرفة الحقة معرفة حدسية صوفية ، تُقيم وفقاً لدونها من مصدر الفيض أو بعدها عنه ، لتتوحد بالمعرفة الإلهية ، عبر تأمل الذات ما هو أعلى إلى ما هو أدنى ، إذ أن " كل موجود يحصل على صورته بتأمله مثال المعقول ، والطبيعة كلها بتأمل النموذج الذي تحاول أن تحاكيه وهو العقل الكلي " [٢٩٢] . وعلى هذا النحو ، تكشف المعرفة الحدسية حقيقة فيض الأدنى من الأعلى ، فنتحقق بالحدس معرفة شمولية بالوجود [٢٩٣] ، وتزاح حُجب الموجودات لتلحق بالمعقولات وصولاً إلى ما هو كلي شمولي مطلق ، وبذلك أسبغ ( أفلوطين ) على المعرفة ومعها فعل التلقي طابع جدلي يدور في حلقة معرفية بين ما هو أعلى وما هو أدنى ، وعبر هذا الجدل يصل المتلقي إلى الجوهر النصي ( الجمالي الإلهي ) بكشفه لمعنى الجمال المادي فيه .

## ب. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الإسلامي

ما أن جاء الإسلام حتى تبلور للعرب فكراً ( فلسفياً / جمالياً ) خاصاً بهم ، اضطلع بالتعبير عن هويتهم الإسلامية التي اتسمت بالبحث في قضايا الدين والدنيا ومدى صلتها بالذات ، وفقاً للمبادئ الإلهية المنزلة في القرآن الكريم ( دستور الإسلام الأول ) وهو مرجع لا يعترى صدقه شك ﴿ ذلك الكتاب لا ريب فيه ﴾ [٢٩٤] ، و ﴿ ولا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ﴾ [٢٩٥] .

لقد كان ( النص القرآني ) مصدراً لحقائق ومعارف يقينية لا يغالط فيها أحد ، اقترنت أساساً بمبدأ الإيمان والعبادة ﴿ وما خلقت الجن والأنس إلا ليعبدون ﴾ [٢٩٦] . و ( ليعبدون ) جاءت بمعنى ليعرفون ، وذلك للدلالة على أن المعرفة تقوم على العبادة وأن تفسير العبادة يقوم على المعرفة [٢٩٧] . ونظراً لإتباع ( النص القرآني ) هذه الآلية في التشكل المبدع تواجدت ثمة ميتافيزيقيا بينه وبين متلقيه ،

---

[٢٩١] ينظر : مطر ، أمير حلمي : مصدر سابق ، ص ٨٢ .
[٢٩٢] كرم ، يوسف : مصدر سابق ، ص ٢٨٨ .
[٢٩٣] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ،ص ٢٣ .
[٢٩٤] سورة البقرة ، الآية ٢ .
[٢٩٥] سورة فصلت ، الآية ٤٢ .
[٢٩٦] سورة الذاريات ، الآية ٥٦ .
[٢٩٧] ينظر : الجبوري ، نظلة أحمد نائل : خصائص التجربة الصفوية في الإسلام ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٨٣ - ٨٤ .

شكلت فجوة نصية تحكم تأويل المتلقي وقراءته له ، ولأن النص القرآني قائماً أساساً على إلوهية المصدر ، تصبح هذه الإلوهية بالضرورة محور متحكماً في ممكنات القراءة وفضاءها .

حمل ( النص القرآني ) متلقيه عل استشفاف المعنى وتثبيت دلالاته في النفس عبر آليتين هما ( التعلم والتعرف ) ، فـ( النص ) يخاطب المسلم بشكل مباشراً وينقل له معانٍ ومعارف بشكل ضمني حيناً وصريح حيناً آخر ، أما الضمني فيعتمد آلية التعرف في قراءة النص كقوله تعالى ﴿ ذلك مثلهم في التوراة ومثلهم في الإنجيل ﴾ [٢٩٨] . وأيضاً ﴿ فجعلناهم سلفاً ومثلاً للآخرين ﴾ [٢٩٩] ، والمقصود هنا هو حمل المتلقي على تعرّف مثل حمل هؤلاء في الكتب السماوية ، واستخلاص معاني وعبر من مثلهم هذا ومن ثم الاستدلال عقلياً ووجدانياً على المعاني الكلية المركزة بدقة خلف لغة القرآن ، وفي الوقت ذاته يعمل على توسيع المساحة الذهنية والمعرفية لمتلقيه ويحثه على تنشيط قدراته التأويلية ، ذلك أن لغة القرآن قد وظفت بشكل إبداعي حملت معه ثقافة العربي ، واستخدمت هذه الثقافة في الوقت ذاته لتحقق لـ( النص ) حضوراً متواصلاً بعيداً عن مقولة التاريخ ومستفيداً منها إن وجدت [٣٠٠] . الأمر الذي أسبغ النص القرآني بطابع ( جمالي / معرفي ) يفتن متلقيه ، لفصاحة مضمونه ودقة لغته ، وثراء معانيه ، وقربه من الذات ، إذ لم يبتعد عن مدركات المتلقي ليصعب معه قراءته ، ولينغلق بذلك على نفسه ، ولم يقترب في الوقت ذاته من مدركات المتلقي أشد القرب ليكتفي بمداعبة حواسه فقط ، ليغدو نصاً اعتيادياً سلساً دون معنى ، وهذا ما جعل الخطاب الإلهي خطاباً حيادي مكتفي بذاته باحتوائه على معانٍ مدركة حسياً وأخرى مضمنه مدركة بالقلب والعقل والوجدان ، وأخرى بالحدس والمخيلة ، عبر تشكلات لغوية نصية ، تراوغ قراءات المتلقي في أكثر من موضع ، الأمر الذي يُفضي إلى تعدد القراءات والتأويل ، أما آلية التعلم فتعتمد على الإيضاح الصريح عبر إفصاح ( النص ) عن حالات ومواقف يمكن أن يتعلم منها تعلماً مباشراً يسيراً مشوقاً ، متدرجاً في خطواته ، ليثير فيه مشاعر معينة وفقاً للحالة أو الموقف المروي ، والغاية التي وظفت اللغة بها على هذا النحو ، كما في قوله تعالى ﴿ وتلك الأمثال نضربها للناس ﴾ [٣٠١] ، وأيضاً ﴿ يا أيها الناس ضرب مثلاً فاستمعوا له ﴾ [٣٠٢] ، والمراد هنا تعلم المتلقي تعلماً مباشراً من معان هذه الأمثال . فضلاً عن ذلك ، فقد أورد القرآن الكريم أسلوبين في عمليات تعزيز التعرف والتعلم هما ( الترغيب والترهيب ) ، كقوله ﴿ أيود أحدكم أن تكون له جنة من أعناب ﴾ [٣٠٣] . والمراد هنا ترغيب المتلقي على تطبيق مبادئ الإسلام ، وقوله ﴿ مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً ﴾ والمقصود هنا إثارة مشاعر الترهيب والخوف من العقاب الإلهي في حالة العصيان وارتكاب الآثام .

---

[٢٩٨] سورة الفتح ، الآية ٢٩ .
[٢٩٩] سورة الزخرف ، الآية ٥٦ .
[٣٠٠] ينظر : ابراهيم ، عبد الرحمن حجام : ميتافيزيقيا النص القرآني ، إشكالية الناص والمعنى ، بحث منشور على الانترنيت ، مجلة أفق العدد الأول ، ١٩٩٩ ، ص ١ .
[٣٠١] سورة العنكبوت ، الآية ٤٣ .
[٣٠٢] سورة الحج ، الآية ٧٣ .
[٣٠٣] سورة البقرة ، الآية ٢٦٦ .

وعلى وفق ذلك تصبح معارف الذات معارف ( حسية ، حدسية ، عقلية ، وجدانية ) وهذه من نعم الله علينا ، إذ أورد الله ذلك بتمييزه بين قوى الحس وقوى العقل بقوله ﴿ ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير ﴾ [٣٠٤] ، فالمعارف الحسية هنا معارف أولية دنيا ، تعلو عليها معارف العقل والحدس كونها معارف أرقى منزلة ﴿ يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي ﴾ [٣٠٥] .

على وفق ذلك أيضاً ، أبزر ( الله ) جلّ جلاله بعض المعاني بقالب حسي ، أما المعاني العقلية فلها إطار إدراكي أعلى مرتبة من مجرد الإدراك الحسي ، والمظاهر الحسية مثل ( الكون ، الأرض ، السماء ، مظاهر الطبيعة ) ، فقد جاءت كوسيلة أو منافذ يمكن الاستدلال بها وصولاً إلى معرفة حقيقة الأشياء وطبيعة المجهولات ، وذلك بأن تضفي الذات معانٍ ودلالات في تأويلها عبر الانفعال بجمالها الحسي ، وأياً كانت المعاني ( مدركة حسياً أو روحياً ) فإنها جاءت في النص القرآني كصورة حية ماثلة في الذهن لمشهد واقعي أو متخيل مرسومة بكلمات معبرة يراد بها غالباً تقريب ما يضرب له عن طريق الاستعارة والكناية أو التشبيه مع ملاحظة وجود علاقة تشابه بين كلتا الحالتين ، ونقل أوجه الشبه هذه وبلغة مألوفة أو متداولة حتى يمكن للذات قراءتها وتقبلها والاستجابة لها ، وقد حقق ( النص ) القرآني ذلك بمعطيات عدة ، منها رصيده المجازي وأفقه الاستعاري وطبيعته التشبيهية ، إذ ينقل المجاز المتلقي من معنى إلى معنى ، ومن مستوى معرفي إلى آخر أرقى ، تتبلور فيه الأفكار وتتوالد الصور وتؤدي الإيحاءات أدوارها ، أما التشبيه فيعمل على تكامل الصور ليحقق اندماجاً كاملاً للذات ومشاركة فعلية في الإمساك بالمعنى ، وضم صوره بعضاً لبعض واستخلاص حقائقها . بمعنى آخر ، تعمل الذات هنا على إبراز جنسيات المعاني ، ورفع الاستار عن الحقائق حتى ترى الأفق الاستعاري في صورة متحققة فعلاً . إنّ هذه الفعالية القراءاتية تقوم أساساً على خرق ( أفق توقع ) المتلقي لمضمون ( النص ) ، الأمر الذي يؤدي إلى تعدد القراءات ومواصلتها .

لم تكتفِ الفلسفة الإسلامية بانبثاق فكر فلسفي خاص بها ، بل عملت على امتصاص ما أفرزته طروحات الاتجاهات الفلسفية السابقة لها ، كالفلسفة اليونانية القديمة - والاتجاهات المتأثرة بها - وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال ، بأن التنظيرات الفلسفية جاءت كصدى أو انعكاس لهذه الفلسفات ، بدليل أنها – رغم هذا التأثر – قد تناولت طروحات سابقيها بالنقد والتعقيب ، وهو ما يكشف عن مدى اتساع الأفق الذهني والمعرفي للفيلسوف المسلم الذي عدّ ( القرآن الكريم ) مرجعاً معرفياً وشرعياً وأصولياً له .

لقد كان الفارابي ( ٢٥٩–٣٣٩ هـ ) من أبرز المتأثرين بالفلسفة الإغريقية ، وقد حاول أن يجمع بين رأي كلاً من ( أفلاطون وأرسطو ) والخروج منهما بفلسفة تتسع لتشمل المثالي والمثالي الموضوعي معاً ، لذا فقد آمن بوجود عالمين ، عالم الخلق وعالم الآخر ، وأن النفس العاقلة هي الجوهر الإنساني الأساس الذي لا يفنى بفناء البدن [٣٠٦]. وقد قسم ( الفارابي ) النفس إلى أربع قوى ، القوى الغاذية ، التي تُعنى باحتياجات الجسد اليومية ، والقوة الحاسة والتي تتمثل بحواس الإنسان الخمس التي تكون بمجموعها الإحساس ، والقوة المتخيلة ، والتي تعنى بحفظ وخزن ما ارتسم في الذهن من إحساس

---

[٣٠٤] سورة الملك : الآية ٤٥ .
[٣٠٥] سورة الإسراء ، الآية ٨٥ .
[٣٠٦] ينظر : التكريتي ، ناجي : الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري العرب ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٩٦ .

إزاء الموجودات بعد أن ينتهي الإحساس المباشر بها . وهي تقوم بوظيفتها هذه عبر آليات متباينة متتالية ، تبدأ أولاً بتلقي صور المحسوسات عن طريق الحواس ومن ثم تستقبل الصور الواردة من الباطن ( الذاكرة ) وتجري عمليات فصل ( تحليل وتركيب ) لها ، ومن ثم محاكاتها بصور لأشياء أخرى وذلك من خلال مقارنة الصور المتلقاة من الخارج ( البيئة ) بالصور المحفوظة في الداخل ( الذاكرة ) . فضلاً عن ذلك ، فإن هذه القوة تدرك من المحسوس ما لا يحس ومن ثم تعمل على الاحتفاظ به ، وأخيراً القوة الناطقة التي تعنى بادراك المعقولات والتميز بين مواضع الجمال والقبح والضار والمفيد في الموجودات ، وفيها تكمن وتتمركز إرادة الإنسان [٣٠٧] .

إنّ ما أورده ( الفارابي ) في تصنيفه للنفس البشرية وآلياتها المعرفية وتحديداً في القوى ( المتخيلة والناطقة ) شرحاً مفصلاً للعمليات الذهنية التي يقوم بها المتلقي في حواره مع ( النص ) ، علاوة على ما فيها من بوادر أولى لمقاربات علمية وعملية تتفق مع ما جاءت به نظرية ( الجشتالت ) بعد عدة قرون . وفيها أيضاً إشارة إلى الكيفية التي يقوم فيها المتلقي بتطوير خزينه المعرفي بقراءة النصوص ، والذي يرى فيه ( ياوس ) لبنى أولى لبناء أفق توقع ( معرفي ) جديد بعد إن يتم تجاوز أو هدم أفق سابق . وعلى وفق ذلك ، تكون هناك مستويات جدلية عدة بحدود علاقة المتلقي ( بالنص ) على مستوى الصور ( مقارنة ومحاكاة ). ومستوى المعاني ( معان متذكرة ، ومعان مدركة ) وعلى مستوى الفهم ( فهم سابق ، وآخر لاحق ) . مع ملاحظة أن هذه المستويات الثلاثة تركن إلى الجانب الذاتي أكثر من ركونها إلى الجانب الموضوعي في تلقي النصوص .

يقسّم ( الفارابي ) المعارف إلى أنواع هي :

١. معرفة حسية ، ينظمها العقل فيما بعد ويجردها من قيود المادة ، يقابلها ( تلقي النص والإحاطة بفكرته ) حسياً ، ليتدخل العقل فيما بعد في عمليات التنظيم والتجرد وإخفاء معنى أولي مناسب على وفق ما كان قد أدركه .
٢. معرفة فكرية بحتة مجردة من سلطة الحواس ، يقابلها ( إدراك المعنى بشكل مباشر لثراء فحواه ، ونصوع جوهره ) إذ يتم إدراكه بسلطة ( الحدس ) .
٣. معرفة تتأتى عن طريق الشك الذي يسمو بالذات عن علائق الحس وتبعيات المادة [٣٠٨]، ويقابلها إدراك المعنى من خلال القلب أو الوجدان ، والذي يكون جماله وفحواه مرتبطاً بالذات الإلهية ومشرقاً منها .

لم يتنكر ( الفارابي ) للمعرفة الحسية ، ذلك أنها تغذي العقل بالتجارب وتعينه على أن يكون عقلاً كلياً ، فضلاً عن أن المعرفة الحسية لا تحدث لمجرد مباشرة المحسوس ، دون تفاعل الذات مع موضوع إدراكها [٣٠٩] . وعلى هذا النحو تتكون لدى المتلقي آلية قراءة جدلية في تلقي النصوص ذات طابع ( حسي / عقلي ) لا يخلو من نزعة وجدانية . أما استجابة المتلقي فتتعلق بمدى تحقق وحمل موضوعاتها لقيم أخلاقية ومبادئ خيرة ، وهي معان حاملة أساساً للجمال ، لذا فإن الذات متى ما استكشفت الجمال المادي سرعان ما تصل من خلاله إلى الجمال الإلهي ، ذلك أنه بالأساس انعكاس لهذا الجمال السماوي .

---

[٣٠٧] ينظر : الجندي ، أنعام : مصدر سابق ، ص ٨٨ .
[٣٠٨] ينظر : الفارابي ، أبو نصر محمد : أراء أهل المدينة الفاضلة ، قدم له وحققه : البيرنصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٨٢ – ٨٤ .
[٣٠٩] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٢٥ .

تبدأ عملية الارتقاء المعرفي عند ( الفارابي ) بالإدراك الحسي لترتقي إلى الإدراك العقلي ومنه إلى العقل الأول المرتبط بـ( الله ) . ومن هذه النقطة تحديداً ينطلق ( الفارابي ) في تفضيله للجمال الفني على حساب الجمال الطبيعي . وذلك أنه من نتاج فنان يرتبط بالعالم الحسي بحواس ذوات نزوع صوفي يرتقي بالجزئيات إلى الكليات ، وبقدر اتصال الفنان بـ( الله ) تكون نتاجه الفنية أكثر جمالاً ، وهذا يحتم على الجميل أن يكون تجلٍ للجمال الإلهي بالضرورة الأمر الذي دفعه إلى القول ، بأن العمل الفني الجميل هو الذي يقدم أوضح صورة يحقق فيها الموجود وجوده الأفضل وكماله التام . لذا فأن المتلقي يجد في الجمال المادي انعكاساً للجمال الإلهي ، والذي رُبط لدى الفلاسفة المسلمون بمبدأ اللذة ، إذ ترتبط هذه الأخيرة بمثال الجمال الإلهي من خلال إدراك ذهني يكشف فيه جمال المضمون وأصالته ، لذا كانت الجمالات أو أمثلة الجمال الجزئية مشاركة في مثال الجمال الإلهي الكلي وترتبط به لأنها انعكاس له بالأساس ، وهي فكرة ذات جذور ( أفلاطونية ) و لا ريب .

لم يفترق الفيلسوف الشاك ( الغزالي ) ( ٤٥٠ – ٥٠٥ هـ ) عن ( الفارابي ) في إيمانه بوجود عالمين ، عالم الحس وعالم العقل . ولكل منها أداة إدراكية خاصة به ، إذ تكون الحواس وسيلة لإدراك العالم المحسوس على حين يكون العقل أداة لإدراك عالم المعقولات [٣١٠] . لكنه مع ذلك بدأ شاكاً في كلا العالمين وفي وسائلهم الإدراكية والمعرفية ، على اعتبار أن الحواس خداعة من جهة ولعدم وجود الدليل الذي يدفعه إلى الوثوق بما هو أعلى وأرقى وهو العقل ، غير أن شكه في العقل قد تبدد وانجلى – بفعل نور ألقاه الله في قلبه – فآمن به وبقيمته ، فرفع من شأنه إلى ما فوق المحسوس والعرضي ليتجلى بصورة حدس ، ومن صنف هذا الأخير الإلهام . إذ يرى ( الغزالي ) فيهما نوعاً من الإدراك العقلي والوجداني المباشر يتحقق عن طريق اتصالهما المباشر بالعقل الفعال . فضلاً عن ذلك ، يربط ( الغزالي ) الحدس بالعلوم التي تزداد فيها شدة التجريد العقلي عبر فاعلية الحواس ، وبالمقابل يوثق صلة الحدس بالشؤون العقلية المجردة ذات الصلة بالحقائق العليا ، بل أنه ذهب على أبعد من ذلك فعد الحدس نوعاً من الكشف الإلهي [٣١١] .

قسّم ( الغزالي ) المعارف إلى معرفة حسية تتعلق بإدراك الصور الخارجية للأشياء كما تبدو للحواس ، وتبعاً لما فيها من تناسق وانسجام . وهي معرفة غير موثوق بها لأن مصدرها الحواس وبالتالي فلا يمكن الركون إلى استجابتها فحسب ، ومعرفة وجدانية تتعلق بإدراك الصفات وأداة إدراكها القلب ويتم فيها إدراك المعنويات وتعطي استجابة موثوق بها ، كونها معرفة أسمى من المعرفة الحسية ، وأخيراً المعرفة العقلية التي تتعلق بإدراك المعقولات [٣١٢] . وعليه تكون المعاني المُدركة بالعقل أو القلب أصدق وأجلّ من المعاني المستخلصة من الصورة الخارجية للموجودات عن طريق الإدراك الحسي ، وهذه المعرفة لا تتوافر إلا لدى الذات التي تتصف بالكمال العقلي ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بأن المعاني الحسية لا تؤدي إلى لذة حقيقية ، حتى ما كان منها على مستوى الخيال . في حين أن اللذة الحقيقية تتأتى من خلال وصولها إلى الكمال الخاص بإدراك المعاني الحقة الكامنة في الموضوعات . وتبعاً لذلك ارتبط المعنى الحق بغرض مفيد ومُلذ عند ( الغزالي ) ، وهذا ما سينعكس بالضرورة على مثال الجمال الذي ارتبط بتحقيق غاية أو غرض معين .

---

[٣١٠] ينظر : التكريتي ، ناجي : مصدر سابق ، ص ٣٢٩ .
[٣١١] ينظر : أبو ريان ، محمد علي : مصدر سابق ، ص ١٩ – ٢١ .
[٣١٢] ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٩ – ٢١ .

للجمال عند ( الغزالي ) مظاهر ثلاث بحسب طبيعة مدركه ، هي ( الجمال الحسي ، والجمال الوجداني ، والجمال العقلي ) [٣١٣] . وأياً كانت مظاهر الجمال فيجب عليه أن يتصف بالكمال الذي يتحدد بدوره في الطريقة التي تجتمع فيها أجزاؤه بحيث تكون متناسقة مع بعضها البعض . أما مثال الجمال الأسمى فيتجسد بالجمال الباطني وفي المعاني السامية والقيم والأخلاق العليا [٣١٤] . وعلى وفق ذلك ، فليس أمام المتلقي إلا أن يلجأ إلى إدراكه الوجداني والعقلي كيما يصل إلى معنى ( النص ) وإعادة بناء معناه من جديد ، وذلك بارتقائه المعرفي من المعرفة الحسية إلى المعرفة العقلية أو الصوفية وبالقدر الذي يسمح له النص بذلك ، أي متى ما اتصف بالكمال وتناسق الأجزاء ، وبذلك يشترك كلٌّ من الذات والموضوع في بناء معنى النص ، ومن ثم تقديم استجابة مناسبة له .

أما ( ابن سينا ٣٧٠ – ٤٢٨ هـ ) فقد دفعه إيمانه الارتقائي بحواس الذات إلى تقسيم المعرفة إلى معرفة فطرية ، معرفة فكرية ، ومعرفة حدسية . تتميز المعرفة الفطرية بكونها معرفة مباشرة لا تستند إلى الاستدلال ، وتُعنى بإدراك المبادئ الأولية والبديهية ، وهي من شأن العقل الممكن الذي يُعد عقلاً بالفعل نسبة إلى العقل الهيولي . أما المعرفة بالفكرة، فتعنى بإدراك المجردات ذات السمة المعقدة والكليات العامة، وهي من شأن العقل المستفاد [٣١٥]. أما المعرفة الحدسية ، ففيها تزاح الحُجب عن الكليات المجردة الخالية من محددات الزمان والمكان ، وهي من شأن العقل ( القدس ) ، والذي تعلو مرتبته على مرتبة العقل المستفاد ، وأن صاحب هذا العقل يتمتع بروح قدسية لا تُسلم ولا تخضع لسلطة الحواس [٣١٦] .

وعلى وفق ذلك ، تُدرك الذات موضوعاتها وفقاً لتطور جدلي يمر بمراحل المعرفة الثلاث ، غير أن المعنى الحق والأجل لا يُدرك إلا في المرحلة الثالثة ، أي بحدس كيفي بماهية الموضوعات ، إذ فيها تستخلص الذات معانٍ جوهرية ( إلهية ) يعجز الآخرون عن إدراكها . إذ تعمل الحواس الظاهرة والباطنة كوسائط لنقل الانطباعات الحسية عن الواقع المادي إلى الدماغ لتكوين صور عقلية لها وعلى وفق الخزين المعرفي للمتلقي ، إذ تعد هذه الصور لبُنى أساس لانطلاق الخيال ، وعند استخدام العقل للمخيلة عن طريق الذاكرة ، فإنه يستنبط حدسياً الصورة الملائمة لاستخداماته ، وعلى وجه التحديد فيما يخص عملية ( بناء المعنى ) والتي هي من مهام الحس الباطن ، إذ أن المعنى هو الشيء الذي تدركه الذات في الموجودات دون أيدركه الحس الظاهر [٣١٧] .

على الرغم من أن ( ابن سينا ) قد حدد للجمال مراتب ثلاث كما وضعها في نظرية المعرفة ، إلا أننا نجد في طروحاته نزعة حسية موضوعية في تفسير الجمال أو تذوقه ، إذ يكون الجمال صفة نابعة من الشيء الجميل ذاته ، أي في تركيبه الداخلي يتعلق بمدى تنظيمه وتناسقه ، ولهذه الآلية أو الطريقة أهمية بالغة في إضفاء صفة الجمال على الأشياء . فضلاً عن ذلك ، " تُعد المدركات الحسية الواقعية رافداً ومرجعاً لكل من اللذات الحسية والمخيلة " [٣١٨] .

---

[٣١٣] ينظر : عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن : تقديم : جروبس بروس ، طرابلس ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٠٤ .
[٣١٤] ينظر : إبراهيم ، قيس : السمات الجمالية في القرآن الكريم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ ، ص ٢٢ .
[٣١٥] ينظر : شيخ الأرض ، تيسير : ابن سينا ، دار الشرق ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ١٢٤ .
[٣١٦] ينظر : باسيل فكتور سعيد : منهج البحث عن المعرفة عند الغزالي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ب. ت ، ص ١٥٧ .
[٣١٧] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ١٩ – ٢١ .
[٣١٨] إبراهيم ، قيس : مصدر سابق ، ص ٢٠ .

لكون الجمال الإلهي أرقى أمثلة نماذج الجمال ولا يُدرك إلا بالحدس ، توجب على ( النص ) أن لا يصور موضوعات تؤثر لذة الحواس أو الخيال ، لأنها لا تؤسس لمعارف حقة ومعانٍ تامة ، لذا فكلما صدر الفن عن ذات ترتبط ارتباطاً شديداً بالعقل ( القدس ) ، أنتجت مثالاً للجمال مكتفٍ بذاته ، وبالتالي يصبح الالتذاذ بـ( النص ) والإمساك بمعناه أكثر عمقاً . ومن هنا تصبح غاية الجمال الحق هو الجمال الإلهي المرتبط بلذة ذات معنىً خالص ، لا يرتبط بأي غرض مادي ، وهذا ينسجم مع ما طرحه ( كانت ) من أن للجميل غاية تكمن في ذاته ، وغير مرتبطة بغايات أخرى أي أنه جمال خالص . فيكون ( ابن سينا ) بذلك قد سبق ( كانت ) في مقولة الجمال هذه .

يصنّف ( أبو حيان التوحيدي ٣١١ – ٤١٤ هـ ) المعارف البشرية إلى معرفة حسية ومعرفة عقلية ، وهذه الأخيرة أصدق وأرفع من سابقتها ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بأن جماليات الصورة الإلهية ، أعلى مرتبة من جماليات الصورة الحسية والصورة الفنية ، ونظراً لعلو مرتبتها فهي بعيدة المنال عنا ، ما لم يمنحنا الله قدرة الوصول لها وإدراكها [٣١٩] . فضلاً عن ذلك فقد عالج ( التوحيدي ) مشكلة الجمال والقبح من منطلق نسبي ، إذ يرى بأن هناك عوامل مؤثرة في تكوين الجمال وهي مناشئ هذا الجمال نفسه و ( الشرع ، العقل ، الاعتياد ، الشهوة ) ولهذا العوامل أثر فعال ودور بارز في آلية تذوق الموضوع الجمالي ، وإصدار حكماً عليه ،فما كان ملائماً لهذه العوامل فهو جميل ، وما كان مخالفاً لها فهو قبيح[٣٢٠]. أما كمال الجمال فيتوقف على مدى تناسب أجزائه وتناسقها ، وعلى نحو تتقبله النفس معها ، وتبعاً لذالك يتوقف تذوق الجمال على عاملين ، أحدهما موضوعي يتمثل بموضوع الجمال نفسه ، والآخر ذاتي يتمثل بحالة المتلقي النفسية ومزاجه . فضلاً عن ذلك ، فقد أشاد ( التوحيدي ) بالجمال الطبيعي ورفع من شأنه ، إلا أنه في الوقت ذاته جعله في مرتبة أدنى من الجمال الفني ( النص ) ذلك أن هذا الأخير ينتج من خبرة وتجربة الفنان الذاتية ، بالاستناد إلى تصوراته الحدسية ومهاراته الأدائية ، وبإملاء النفس والعقل ، وبذا فأن الفنان يدرك الجمال بذاته ، فيأتي نتاجه الفني تجلياً للجمال الإلهي المطلق [٣٢١] ، والذي هو أعلى مراتب الجمال ، لذا ألزم ( التوحيدي ) مبدع ( النص ) بأن يقدم مثالاً للجمال يحملنا على الإيمان بالله كما الجمال الطبيعي وإلا أصبح عملاً لا خير فيه . وهو وفق ذلك ألزم ( التوحيدي ) متلقي ( النص ) بأن يتوصل إلى معناه عن طريق إدراكه العقلي له والذي يصور إبداع الخالق وعظمته أساساً ، وعليه أرتبط إدراك الجمال بإدراك عظمة الله ( ﷻ ) وارتبط هذه بعمق الإيمان ، وأصبحت المعرفة الحقة هي معرفة الله والإيمان به . وبذلك يكون المتلقي قد سعى للبحث عن مصدر لذة تعمق إيمانه بالله ( ﷻ ) في أثناء تلقيه لـ( النصوص ) هذا من جانب ، ومن جانب آخر فرض ( التوحيدي ) على مبدعي النصوص أن يلتزموا بالمقاييس والنسب التي تعكس الجمال الإلهي الذي أبدعه في سائر مخلوقاته .

يصنّف ( الصوفيون ) المعارف في أصناف ثلاث بحسب طبيعتها ، معرفة حسية ، معرفة عقلية ، معرفة حدسية [٣٢٢] . وعليه فهم لا يثقون بقدرة الحس والعقل على إدراك عالم اللاهوت ، لأنهم يرون الحواس قاصرة ومتغيرة ، وما العقل إلا عامل مساعد للذهن في الإدراك ، على الرغم من قدرته الفائقة على نسف الصور العرضية وإدراك الكليات المحررة . في حين تكون المعرفة الحقة هي

---

[٣١٩] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢١ .
[٣٢٠] ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٦ .
[٣٢١] ينظر : الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، رسالة ماجستير ، غير منشورة جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٩ ,
[٣٢٢] ينظر : الجبوري ، نظله أحمد نائل : مصدر سابق ، ص ١٦٠ ، وما بعدها .

المعرفة الحدسية المباشرة ، والتي تتضمن وتحوي قدرات وقوى داخلية خارقة لا تحجبها قيود العقل [٣٢٣] .

لقد عدّ ( الصوفيون ) المعرفة الحسية سلّماً ترتقي فيه أو من خلاله الذات إلى المعارف العقلية والحدسية ، فالحواس الخمس برأيهم مصادر المعرفة العقلية ، لذا فالعقل لا يدرك إلا ما يحس ، فضلاً عن أن العقل حينما يجرد المعقولات يستعين بقدرات الحس في مهمته هذه [٣٢٤]. وعلى وفق ذلك يرى الصوفيون بأن الذات لا تدرك حقيقة المدركات بالعقل ، بل يجب أن تتجاوزه وأن تدرك معاني الموضوعات بحدس كيفي ، عن طريق الوجد أو الجذب ، إذ يتكشف لها المعنى كحقيقة تعلو على مستوى الحس والعقل معاً ، وكذلك الحال بالنسبة لتلقي ( النصوص ) وموضوعة الجمال ، إذ يتعرف المتلقي على ( النص ) ويدرك معناه بوجد وإدراك حدسي ، ليعيد بناء المعنى من جديد ، وهو معنى مقدس لاهوتي بالأساس، وعلى نحو يتحقق معه تأمل واستغراق صوفي مع عناصره ، وتلغى فيه المسافات الفاصلة بين الذات المتلقية وموضوع إدراكها ، أي يصبح المتلقي و ( النص ) ضمن فضاء واحد ، تدور بينهما لغة حوارية تقود المتلقي إلى الشعور باللذة ، وهنا نجد اقتراباً بين طروحات ( الصوفيون ) مع ما طرحه ( التوحيدي ) من ارتباط اللذة بإدراك عظمة الله ، وارتباط المعرفة الحقة بالإيمان والتوحيد .

## ج. التلقي في الفكر ( المعرفي - الجمالي ) الحديث والمعاصر

إذا ما تخطينا مشكلات العصر الوسيط الفلسفية والجمالية المتمثلة بالصراع المحتدم بين الدين والفلسفة ، والذي جعل من هذا الصراع مناسبة لإثارة الشكوك في الطروحات الفلسفية بشكل عام ، إذا ما تخطينا كل ذلك وجدنا في طروحات العقلانيين [*] ، وعلى رأسهم ( ديكارت ) ردة فعل محتدمة لوضع الحلول للعديد من المشكلات التي أثارت مثل هذه الشكوك .

لقد بدأ ( ديكارت ١٥٩٦ – ١٦٥٠ ) فلسفته بالشك ليبني على وفقه أساساً يقينياً أول يستند إلى الذات الإنسانية ، منطلقاً من مقولته الشهيرة ( أنا أفكر إذن أنا موجود ) . ويرى أن هذه المقولة حقيقة نشعر بها داخلياً لا من خلال الحس أو العقل ، ذلك أن الذات حينما تدرك بالتجربة الداخلية وجوداً فكرياً فإنها تُدرك حقيقة لا لبس فيها ، بمعنى آخر إنّ شعور الذات هو يقين لاشك فيه [٣٢٥] .

يرى ( ديكارت ) أن للذات الإنسانية قوتان هما ، قوة الحس وقوة العقل وهذه الأخيرة هي التي تختص بإدراك الحقائق المطلقة ، كونها حقائق عليا ذات قيمة مطلقة تتعلق بالعقل وحده وتنبثق منه ، بمعنى آخر ، مجردة من علائق المادة وسلطة الحواس ، وما تنضح به من زيف وتظليل ، وعليه فالحقيقة شيء مختلف عن الجمال ولا تتماثل معه ذلك أن الجمال يسمح بتداخل قوى حسية عرضة للزوال والتبدل ، وهي صفات لا تنطبق على جوهر الحقيقة الذي يتميز بالجلاء والوضوح ، لا يشوبه

---

[٣٢٣] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٢٨ .
[٣٢٤] ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مصدر سابق ، ص ٣١ .
[*] العقلانيون : يعد ( ليبنتز ) وتلامذته المباشرون من بين العقليين الذين ميزوا بين الإحساس أو الإدراك الحسي وبين الفكرة أو الإدراك الكلي ، أما الفلاسفة العقلانيون فهم ( ديكارت ، اسبينوزا ، وليبنتز ) ، وبعدهم ( بومغارتن ) .
للمزيد ينظر : عز الدين ، اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص ٥١ – ٥٢ .
[٣٢٥] ينظر : شيخ الأرض ، تيسير : مصدر سابق ، ص ٣٢٧ – ٣٢٨ .

الحس أو الانفعال ، فالحقيقة مطلقة ، على حين أن الجمال نسبي [٣٢٦] . فما يحوز على إعجاب البعض قد لا يعجب البعض الآخر ، وعملية تكون الظاهرة الجمالية نسبية أيضاً ، ذلك أنها تخضع لمعيارية الذات ورغباتها ، وخزينها المعرفي والخبري ، فضلاً عن مستوى وعيها ، وهذا ما دفع ( ديكارت ) إلى القول بنسبية الحكم الجمالي أيضاً [٣٢٧] .

تبعاً لذلك تدرك الذات جوهر موضوعاتها ، ومعانيها المطلقة بالقوى العقلية فحسب كونها حقائق تعلو على مستوى الإدراك الحسي الذي تدرك به جوهر الحقائق الموضوعية ومعانيها النسبية ، فضلاً عن ذلك ، فإن الحقائق العليا تكون ذات معانٍ تامة مكتفية بذاتها ، يدركها العقل بحدس مباشر ، أما الموضوعات أو الحقائق الموضوعية فتكون معانيها قابلة للتأويل ، وغير مكتفية بذاتها ، فهي تحتاج إلى الذات لتمنحها معنىً وجودياً من خلال نشاطها الإدراكي .

وعلى الرغم من أن فلسفة ( ديكارت ) كانت قد اتسمت بطابع عقلي واضح ، إلا أنه لم يعمم أو يطبق هذا الانطباع على موضوعة الفن والجمال ، ذلك أن نظريته في إنتاج الموضوع الجمالي وتذوقه يتدخل فيها كلٌّ من العقل والإحساس معاً ، على اعتبار أنهما الثنائيان اللذان يمنحان الذات المتلقية لذة الشعور والاستمتاع بالجمال ، بل أنه يذهب إلى أبعد من ذلك ، إذ يرى بأن للإحساس أثراً هاماً في تذوق الجمال وذلك لانفعال المتلقي بالمحسوس ( موضوع الإدراك ) وانعكاسه على ذاته ، التي تلجأ فطرياً لاستقبال ما يناسبها ، واستشعار حالة من التوازن في المحسوس . لذا لم يلجأ ( ديكارت ) في تحليله لتلقي الحواس إلى منهج علمي أو تجريبي بمعزل عن التركيب النفسي لكل من متلقي الجمال ومبدعه ، بل أنه تعامل مع الحواس ضمن وحدة معرفية ذهنية لا تتجزأ ، هي السبيل لبلوغ اللذة الجمالية [٣٢٨] .

تنطوي جميع أنماط الفنون – بحسب ( ديكارت ) – على لذة عقلية وحسية ، يستشعرها المتلقي متى ما حدث انسجام وتوافق بين ملكتي الحس والعقل ، وهذا يحتم على الموضوع الجمالي أن يكون مُرضياً للحواس ، ومطابقاً لقوى العقل في آنٍ واحد ، فضلاً عن ذلك ، يؤكد ( ديكارت ) على أن اللذة الجمالية ما هي إلا شعور معتدل متوسط بين طرفين ، أحدهما المبالغة في إثارة الحس ، والثاني مقصوراً عن إثارته [٣٢٩] . وعلى وفق ذلك يكون ( ديكارت ) قد حدد عوامل التذوق الجمالي أو عدمه بتواجد عنصر الانسجام الحاصل بين الحس والعقل ، ومع ( ديكارت ) تحول الجمال من مطلقه الموضوعي إلى نسبيته الذاتية .

وعليه يتعرف المتلقي على ( النص ) ويستخرج معناه بفعل تلقي جدلي يشترك فيه العقل والحس معاً ، إذا ما نجح هذا ( النص ) في الاستحواذ على رضا هاتين الملكتين ، مع ملاحظة أن المعنى المستشف هنا هو معنى نسبي ، نظراً لنسبية واختلاف طبيعة ووعي المتلقين أنفسهم من جهة ، ومدى تحقيق ( النص ) لكيفية داخلية تثير حواس متلقيه وتحدث له انسجاماً بين منظومتي العقل والحس من جهة أخرى ، فاستخراج المعنى والاستمتاع به تتحكم فيه عوامل ذاتية وموضوعية وبشكل متساوٍ في آنٍ واحد ، أما استجابة المتلقي فتتمثل بتفاعله واستمتاعه بلذة ( النص ) المتحققة من تكافؤ عناصره وإثرائها لرغباته الحسية والعقلية. وعلى وفق ذلك فإن آلية التلقي تقوم على أساس إدراك صور ومعانٍ

---

[٣٢٦] ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار النهضة العربية ، ط (١) ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص ٩٤ - ٩٥ .

[٣٢٧] ينظر : أبو ريان ، محمد علي : مصدر سابق ، ص ٢٨ .

[٣٢٨] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٥١ .

[٣٢٩] ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ٩٢ - ٩٣ .

إدراكاً حسياً ، وإدراك دلالات ومعانٍ إدراكاً عقلياً ، وبذا تتمثل جدلية التلقي بمستويين اثنين ، الأول يقع على مستوى ( النص / المتلقي ) ، والثاني يقع على مستوى ( الصور والدلالات ) المُدركة حسياً وعقلياً .

أما ( باروخ سبينوزا ١٦٣٢ – ١٦٧٧ ) فيرى أنه من المستحيل على الذات أن تقيم معارف بمعزل عن الموضوع ، ويضيف أن معيار حقيقة وصدق الفكرة كامن في الفكرة ذاتها ، وهو بذلك يوحد بين الذاتي والموضوعي في بناء المعارف وتشييدها ، والتي تتدرج عنده من معرفة تتأتى عن طريق الإدراك الحسي ، إلى معرفة استدلالية تتأتى من خلال الاستدلال العقلي ، وهي عبارة عن استدلال ماهية الشيء من شيء آخر ، ثم أخيراً المعرفة الحدسية [٣٣٠] ، وهي أرقى أنواع المعارف ، ذلك أنها تتصف بكمال موضوعاتها ووضوح معانيها التي يُنشئها العقل [٣٣١] .

وعلى وفق ذلك تكون الموضوعات مكتفية بذاتها ، وما على الذات إلا أن تسلك طريق العقل للوصول – بالاستدلال – إلى جوهر هذه الموضوعات واستيعاب معانيها ، ويصبح على المتلقي أن يتجاوز مرحلة الإدراك الحسي إلى مرحلة الإدراك العقلي ، فالحدسي ، في قراءته للنصوص كيما يصل إلى معناها الكامن والكامل المكتفي بذاته ، الأمر الذي يحتم على ( النص ) أن يحتوي معناه وعلى نحو يصبح معه حقيقة واضحة أمام العقل لا لبس ولا تظليل فيها ، أما استجابة المتلقي فتتمثل بتوصله إلى البنية الداخلية للموضوعات الجمالية والإمساك بمعانيها ، عبر فعل تلقي ذو طابع جدلي ، يبدأ من إدراكه الحسي لـ( النص ) ، وينتهي بفك الشفرات وانفتاح الدلالات والشروع في التأويل ، معتمداً بذلك على إدراكه العقلي الحدسي ، وعبر هذه الجدلية الاستدلالية يتم الإمساك بمعنى النص وتشييده مجدداً .

على الرغم من أن ( جون لوك ١٦٣٢–١٧٠٤ ) لم يولِ اهتماماً واضحاً بموضوعات الفن والجمال ، إلا أنه وضع بداية لأفكار جمالية كانت لمساتها واضحة لدى فلاسفة عصر التنوير الإنكليزي ، فضلاً عن ذلك فقد اتسمت فلسفته بطابع حسي مادي تجريبي ، إذ كان يرى بأن المعرفة الإنسانية مبنية على أساس مادي بدائي ، وليس هناك ما يسمى بأفكار فطرية أصيلة ، فالمعرفة الحقة تظهر فقط من خلال الحس والتجريب [٣٣٢] . وعلى الرغم من ذلك ، يعترف ( لوك ) بوجود بعض الأفكار يسمح بها العقل في ذاتها ، تكون مستقلة إلى حدٍّ ما عن العالم الخارجي .

على وفق ذلك يرجح ( لوك ) قدرة القوى الحسية في استخلاص معارف من جوهر الموضوعات عبر تجربتها حسياً ، ولكنه بالمقابل يخص الموضوعات ذات الاستقلال النسبي بالإدراك العقلي المباشر ، وكأنه أقرّ بعدم كفاية التجربة الحسية لفهم بواطن وماهيات الموضوعات ، وتبعاً لذلك هناك موضوعات تتطلب إدراكاً حسياً ، وأخرى تتطلب إدراكاً عقلياً ، وفي كل الأحوال يقع على عاتق الذات مهمة الكشف عن جوهر الموضوعات والإمساك بمعانيها سواء بالإدراك الحسي أم العقلي ، ولن تتأتى لها معرفة حقة إلا بعد تكرار التجربة لإثبات صحة هذه المعرفة أو بطلانها ، وعلى المتلقي أن يستخدم قواه الحسية أو العقلية بحسب طبيعة موضوعات ( النص ) ، أو قد يستخدمهما معاً ، وعلى وفق علاقة جدلية بين ما هو حسي وما هو عقلي . وبهذه الآلية تتمثل استجابة الذات من خلال إحلال توقعات واحتمالات محل توقعات واحتمالات أخرى ، والانتقال من متعة حسية حيناً إلى متعة عقلية أحياناً أخرى .

---

[٣٣٠] ينظر : شيخ الأرض ، تيسير : مصدر سابق ، ص ٣٥١ .
[٣٣١] ينظر : أبو ريان ، محمد علي : الفلسفة ومباحثها ، دار الجامعات العربية ، الإسكندرية ، ط ٣ ، ١٩٧٤ ، ص ٢١٨ .
[٣٣٢] ينظر : أوفسيانيكوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ١٢٦ .

لقد أشار ( فردريك فيلهم شيلنج ١٧٧٥ – ١٨٥٤ ) بأن هناك وحدة أصيلة بين منظومتي الفكر والتجربة ، إذ أن الموضوع يتمثل فلسفياً في الإمساك بهذه الوحدة وتأطيرها ، ويتم ذلك من خلال النظرة العقلية المعمقة ، ويعد الفن - الذي هو أداة للفلسفة ومدخلاً لها – وحدةً يمكن لها أن تحقق ذلك ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى الإعلاء من شأن الفن إلى مرتبة تعلو على العلوم التي تجيء في مرتبة دنيا الحياة ، فضلاً عن ذلك فإن هناك صلة وثيقة وعميقة بين الفن والطبيعة ، إذ أن هذه الأخيرة تضطرد في نموها بموازاة نمو الفكر . وسبب طرحه هذا هو محاولته لتوحيد هذين الوجهين المختلفين – الوجود والفكر – للتفكير المطلق ففي المطلق يتهادن المثالي والواقعي [٣٣٣] . وعلى هذا النحو تتضافر قوى الروح لتفصح عن نفسها في كل من ( المعرفة ، العمل ، الفن ) أياً كان شكل هذا التكشف ، حسياً أم عقلياً . فالحس يقوم بمهمة تعرية المادة من الحواجز التي تحددها ، أما العقل فيقوم بتنظيم ما جاء به الحس من معارف [٣٣٤] . فضلاً عن ذلك يرى في الحواس نوافذ ، تنتقل عبرها الإحساس إلى العقل لينظمها ويمنحها صيغة أو معنىً نهائياً .وعلى الرغم من ذلك فإنّ( شيلنج ) لم يميز بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية تميزاً حاداً والتي ندرك بها الوجود ، فضلاً عن أنها الأداة المعرفية التي نستشعر بها الموجودات بدءاً بالطبيعة وانتهاء بالشعور بالمطلق [٣٣٥] . وتبعاً لذلك فإن الذات المتلقية تدرك موضوعاتها إدراكاً حقاً متى ما امتلكت تلك الوحدة الأصلية بين منظومة الفكر والحس أو الفكر والواقع ، وذلك عن طريق الارتقاء المعرفي في الإدراك الحسي إلى الإدراك العقلي ، لتصل بعد ذلك إلى هدفها بشكل مباشر وهو جوهر الموضوعات ومعانيها ، وعلى وفق ذلك تصبح الذات هي المسؤولة الأولى عن بناء معنى الموضوعات ، وبذا جاءت فلسفة ( شيلنج ) لتحدث توافقاً بين المادي والعقلي ، في محاولة لبناء منهج فلسفي يقوم على أساس مبدأ التوافق .

لقد رفع ( شيلنج ) من شأن الفن ، فرأى فيه سبيلاً لبلوغ المطلق ، إذ أن لهذا الأخير قدرة ينسف بها الحواجز التي تفصل الروح عن الطبيعة ، وذلك من خلال ارتقاء الذات بالحدس الفني فالفن يحقق ما عجزت الفلسفة عن تحقيقه أو التعبير عنه ، بمعنى آخر أن الفن هو المجال الأوحد لتصور وحدة الفكر والطبيعة [٣٣٦] . وهذا ما دفعه بالضرورة إلى عدّ الفن نتاجاً للعبقرية ، ينبثق من منطقة تتوسط مكانة بين الشعور واللاشعور الشخصي [٣٣٧] .

أما سمو الفن فيفترض تخطي مرحلة تقليد الطبيعة كي لا يقع في محيط المحاكاة والزيف المتعمد للحقيقة ، ذلك أن الفن الحقيقي هو الذي ينجح في تصوير الوجود فوق المحسوس الذي ينزع نحو تجريد الصورة الواقعية ، وحدس النماذج الفريدة التي تثير تأملاً صوفياً يفصح عن الروحانية وبمعزل عن أية غاية نفعية أو أخلاقية [٣٣٨] . وبذا يكون ( النص ) أداة معرفية لمتلقيه يدعوه لتأمل وحدة الوجود ومدى صلتها به ، بمعنى آخر يمكن المتلقي من خلاله أن يُدرك الانسجام الحاصل بين الذاتي والموضوعي ، ويتم ذلك بتأمل ( النص ) تأملاً عقلياً معمقاً، ولهذه العملية الأخيرة أهمية بالغة ، فهي تكثف المعاني المضمنة في (النصوص) التي قد يعيها أو لا يعيها المبدع ، لها غاية أو ليس لها غاية ، ويتم هذا الكشف بعد جهد عقلي لأجل الإحاطة بها واحتوائها ، وبذا يُفتح باب التأويلات أمام المتلقي على مصراعيه ، ليستمتع بلذة الوصول إلى معانٍ غامضة مقنعة والاستحواذ عليها ، والأهمية

---

[٣٣٣] ينظر : أوفسيانيكوف ، م ، ز ، سميرنوفا ، مصدر سابق ، ص ١٣٩ – ١٤٧ .
[٣٣٤] ينظر : كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت ، ص ٢٧٢ .
[٣٣٥] ينظر : السرياتوس ، محمد أحمد مصطفى : المنهج الرياضي بين المنطق والحدس ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٦٩ .
[٣٣٦] ينظر : يوسف ، كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة : مصدر سابق ، ص ٢٧٢ .
[٣٣٧] ينظر : أوفسيانيكوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ٢٧٨ .
[٣٣٨] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٢٥٥ .

الأخرى ، هي حمل المتلقي على الإحساس بالواقع فوق المحسوس ، وتحسس أضواء الحقيقة الكامنة فيه ، وهي حقيقة مجردة من الصور الواقعية للموجودات بمعزل عن أي غاية نفعية أو أخلاقية ، فهو يسحب ذات المتلقي إلى منطقة أكثر صدقاً وأعمق تعبيراً عن جوهر الوجود .

فضلاً عن ذلك ، فإن معاني ( النص ) تتسم بالتنوع نظراً لتنوع الذوات المبدعة وتنوع مكامنها ، إلا أنه – أي المعنى – يبقى ينبض بنبض إنساني روحي ، تصل له الذات عبر علاقة جدلية تبدأ بما هو محسوس لتنتهي به إلى ما هو روحي . فيصبح لـ( النص ) عند ( شيلنج ) وظيفة اجتماعية كونه يحمل مكامن كائن اجتماعي ، ووظيفة تطهيرية كونه يسمح لمبدعه ومتذوقه بالتنفيس عن الرغبات والمخاوف المكبوتة في ملكة الشعور واللاشعور لديه. وهو طرح لا يبتعد كثيراً عن طروحات ( فرويد ) في الإعلاء والتسامي من خلال الفن.

يعدّ ( دافيد هيوم ١٧١١ – ١٧٧٦ ) من رواد التجريبية الحسية الذين يرون أن التجربة الحسية تزود العقل بالمبادئ والأفكار ، وما أفكار العقل إلا مستخلصات من التجارب الحسية [٣٣٩] . لذا فهو يؤكد على استحالة تكوين أي تصور عن الأشياء دون الاستعانة بالانطباعات الحسية التي تكون التجربة . وأما اختلاف محتوى التجربة فمرده اختلاف المشاعر التي صنفها إلى مشاعر عليا ، تتمثل بحاستي النظر والسمع ، ومشاعر دنيا ، تتمثل بحاستي للمس والذوق ، وهذه المشاعر جميعها تعود إلى مركز واحد هو الروح ، فضلاً عن ذلك ، فإن المشاعر العليا تقوم بارتباطات فيما بين نطاق الحس ومجال التفكير العقلي ، وفي هذه المرحلة يتكون مجال الانطباعات الجمالية ، لذا فلابد لنا من أن ندرس المشاعر العليا عند محاولتنا فهم الفنون الجميلة فهماً صحيحاً ، كما أن الأشياء هي التي تكون مجال الإحساس ، لكن ليس بمقدور هذا الأخير أن يمنحنا إمكانية الحكم على صفات الأشياء ذاتها [٣٤٠] . وبذا فهو يقر بعجز المعرفة الحسية عن فهم عليّة الأشياء ، لذا فلابد من العودة إلى المعرفة العقلية لاستكمال ذلك ، ويرى بالمقابل بأن هناك معرفة حسية ناتجة عن الانطباعات التي تُدرك مباشرة الوقائع أو العلاقة بينهما [٣٤١] .

على وفق ذلك ، يكون ( هيوم ) قد صنّف المعارف إلى معارف حسية ثانوية ، تعمل على اغناء المعرفة العقلية الأولية بالمعلومات ، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تقوم بمعزل عن الأولى ، والتي تعمل المشاعر العليا فيها على تكوين ارتباطات معرفية بين مجال الحس بالموضوعات ومجال التفكير العقلي فيها ، وتبعاً لذلك فأن الذات تتعرف على موضوعاتها ، وتستخرج معناها لتشيده من جديد ، عن طريق إجراء نقلة معرفية تتدرج من المعرفة الحسية بالموضوعات إلى إدراك أو معرفة عقلية بها . فضلاً عن ذلك توجد معرفة حسية مباشرة بالأشياء والموضوعات ، ناتجة عن الانطباعات التي تدرك بشكل مباشر الموضوعات والعلائق فيما بينها ، وهي معرفة أشبه ما تكون بحدس كيفي بماهيات الأشياء ، تتمكن الذات من خلاله الإمساك بمعنى الموضوعات واستيعابه .

إنّ الجمال هو الإحساس بالملائم ، وهو بحسب ( هيوم ) يقوم فينا لا في الأشياء ذاتها ، وهو يسير وفق قوانين الترابط العامة [٣٤٢] . بمعنى آخر ، إن هناك مبادئ الإعجاب والتقدير في الموضوعات الجمالية ، على الرغم من اختلاف الأذواق والأمزجة ، إذ أن بعض الموضوعات أو (

---

[٣٣٩] ينظر : طويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة ، ط ٣ ، بيروت، ١٩٧٨ ، ص ١٠٥ .
[٣٤٠] ينظر : أوفسيانيكوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ١٣٢ - ١٣٣ .
[٣٤١] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٢٥٥ .
[٣٤٢] ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٥٠ - ٥١ .

النصوص ) تثير شعوراً بالمتعة ، وأخرى على العكس من ذلك ، على الرغم من تواجد معيار مشترك للذوق ، فهناك ميول مشتركة تدفعنا لتفضيل موضوعات جمالية محددة ، ورفض أخرى غيرها [٣٤٣] . وما دامت التجربة والحس هما أساس تعرّف الجميل، فإن إدراكه متوقف على الذات أكثر من توقفه على خصائص موضوعة الجميل نفسه. فالجمال لدى ( هيوم ) هو ما يمتع انفعالاتنا وعواطفنا في ( النص ) ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بعدم وجود سلطة تفوق سلطة الذوق في تقويم الأعمال الفنية ، فثراء القوى الحسية وامتلاك الخيال المرهف يمنح الذات فرصة مناسبة لتقديم معايير صائبة في الحكم على الموضوع الجمالي ، ذلك أن " معيار الذوق يعتمد على ملاحظة ما يمتع وما يثير وهذا بدوره يعتمد على نشاط العقل " [٣٤٤] ، والذي يعني به " سلسلة من المشاعر والذكريات والأحاسيس " [٣٤٥] ، ولكنه بالرغم من ذلك يرى ضرورة فحص الموضوع الجمالي بشكل منهجي ووضع قواعد عامة والاعتراف بنماذج ممتازة له ، لذا فهو يضع الخبرة الجمالية والممارسة كمعايير دقيقة للحكم الجمالي ، فبالممارسة والخبرة تصبح الحواس الداخلية أكثر قدرة على تذوق الجمال .

على وفق ذلك حدد ( هيوم ) مسير الذات في وصولها إلى جوهر ( النص ) ، بسلوكها سلوكاً حسياً في قراءته . أما تأويل معانيه ودلالاته فهي من مهام العقل ، إذ تقيم الحواس بمشاعرها العليا ترابطات بين الموضوع الجمالي والمجال العقلي للذات نفسها ، أي مع الخزين الخبري كيما تتم عملية تداخل وحيود بين الصور والمعاني والدلالات . فالإدراك الحسي الجمالي ما هو إلا سلسلة من الانطباعات والأفكار التي يمكن تهذيبها لتجعلنا قادرين على تكشف جمال ومعاني النص ، ومن ثم الاستجابة لها ، فالذات تستنبط المعاني وتعيد إنتاجها من خلال العلاقة الرابطة بينها وبين ( النص ) نفسه ، الأمر الذي يوجب على هذا الأخير أن يغنيها بالإحساس الملائم ، عبر تحليه بصفات التناسق والوضوح ، كي تستجيب له وتشعر بالارتياح نحوه ، وتستمتع بتكوين عناصره . أما آلية التلقي هنا فتقوم على أساس جدلي على مستويين ، الأول مستوى المتلقي ذاته ( بين معرفته الحسية والعقلية ) لأن الحواس قد تُخطئ ، والعقل يصحح ، والمستوى الثاني بين النص والملقي ، أو حتى بين ( النص ) و نصوص أخرى ، على اعتبار أن ( هيوم ) قد وضع العنصر الخبري كشرط أساسي في تذوق ( النص ) والحكم عليه .

لقد مثل ( الكسندر غوتليب بومغارتن ١٧١٤ – ١٧٦٢ ) نقطة تحول هامة في خط سير الأبحاث الجمالية ، ذلك أنه نسب الإحساس بالجمال إلى الشعور والإحساس دون العقل ، وقد أوضح ذلك من خلال تصنيفه للمعرفة إلى صنفين هما ، علم الجمال والمنطق ، يمثل الأول المعرفة الدنيا الشعورية ، أما الثاني فيمثل نظرية المعرفة العليا ( العقلية ) ، ويستخدم لفظ ( الاستطيقا ) للدلالة على المعرفة الدنيا ، ويعرّفها بأنها " علم المعرفة الحسية وغاية الاستطيقا هي كمال هذه المعرفة " [٣٤٦] . وأن الكمال الذي نتوصل إليه عن طريق هذه المعرفة هو الرائع وهي لا تبحث في جمال الأشياء وعلاقة هذا الجمال بغيره من القيم الأخرى كالحق والخير ، ذلك أنها تقتصر على المعرفة المكتسبة بالإدراك الحسي ، وعليه فإن إدراك الجميل مرتبط بكمال المعرفة الحسية ، ونقص هذه المعرفة هو القبح عينه [٣٤٧] .

---

[٣٤٣] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ٨٢ ، ٨٩ .

[٣٤٤] ينظر : المصدر نفسه ، ٨١ – ٨٥ .

[٣٤٥] ديورانت ، ول : قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ب. ت ، ص ٣٢٤ .

[٣٤٦] See: Garitt, E. F.: Philosophies of Beauty, Oxford, Clarendon Press, London, ١٩٣١, P. ٨١.

في : إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

[٢] ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص ١٨ - ١٩ .

يفرّق ( بومغارتن ) بين نوعين من الآراء منطقي وعاطفي ، يرتكز الأول على الأفكار الواضحة ، وهي آراء العقل ، وترتكز الثانية على الأفكار الغامضة وهي آراء الذوق، ولكل واحدة من هذه الآراء موضوعات خاصة ، ففي الوقت الذي تكون فيه الحقيقة موضوعاً للعقل ، يكون الرائع موضوعاً للذوق أو المعرفة الحسية ، وما الرائع إلا تطابق الأشياء مع مفاهيمها [٣٤٨] . كما ويحدد موضوع الجمال بالاستناد إلى الانسجام فيما بين الأجزاء والكل أو المجموع ، وإن معرفته مقصورة على الإدراك الحسي ، وتحديداً فيما اسماه بالأفكار الغامضة . هذه الأفكار التي لها قدرة التعبير توقظ الشعور ، وبذا فقد جعل المشاعر والتخيل عناصر هامة وفعالة في معرفة الجمال وتذوقه .

وعليه ، فهناك حقائق عقلية تكمن في جوهر الموضوعات تصلها الذات عبر إدراكها العقلي لها لتمنحها أو تضفي عليها معنىً مناسباً لها ، وبالمقابل فإن موضوعات الجمال لا تُدرك إلا بالمعرفة الحسية ، فلقراءة أي ( نص ) يستلزم الأمر تواجد حس مرهف ومصقول لدى المتلقي لكي يدرك ( النص ) ، ويتحسس مكامن المعاني الجميلة فيه ، والدلالات المركزة فيها ، ومما يشكل قوة دفع إضافية للمتلقي في هذا المجال هو احتواء ( النص ) على تلك الأفكار الغامضة التي يقدمها لمتلقيه ، ليوقظ جذوة المشاعر والتخييل فيه وليستمتع باندماج واستغراق هذين العنصرين الأخيرين مع ما يمتلكه ( النص ) من هارمونية داخلية تجمع بين أجزائه ، وبذا يكون ( بومغارتن ) قد أشار إلى أن اللذة الجمالية لذة تقتصر على ما يكونه المتلقي من أبنية جديدة لمعاني ( النص )، دون أي غاية أخرى فاللذة هنا لذة جمالية خالصة . أما آلية التلقي ، فتقوم على أساسٍ حواري جدلي بين ( النص ومتلقيه ) وعلى مستوى الإدراك الحسي والخبري للمتلقي ذاته .

يذهب ( كانت ١٧٢٤ – ١٨٠٤ ) إلى أن كل من المنهج التجريبي والمنهج العقلي قد عملا معاً ومن جانب واحد على تقديم صورة غير حقيقية عن مضمون المعرفة الإنسانية ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى تقديم صياغات تركيبية يتآزر فيها كل من العقل والحس في بناء هذه المعرفة [٣٤٩] ، تضمنها منهجه المتعالي ( الترانسندنتالي ) [*] ، ففي الوقت الذي عدّ فيه العقلانيون قوى العقل معياراً للمعرفة ، جعل التجريبيون من الدليل الحسي معياراً للمعرفة الحقة عندهم ، أما ( كانت ) فقد لجأ إلى التجربة وعدّها معياراً مؤكداً للمعرفة ، يحوي بين جنباته كلا الدليلين ( الحسي والعقلي ) معاً ، أشار إلى وجود حقائق عدة سابقة على التجربة أو آتية بعدها [٣٥٠] .

دارت فلسفة ( كانت ) النقدية حول مجالات ثلاثة رئيسة هي : مجال المعرفة الذي يستند إلى ملكة الذهن ، وهو موضوع نقد العقل الخالص ، ومجال الأخلاق الذي يستند إلى ملكة العقل ، وهو موضوع نقد العقل العملي ، ومجال الشعور باللذة الذي يستند إلى ملكة الحكم ، وهو موضوع نقد الحكم . ونقد المعرفة لدى ( كانت ) يتدرج في مراحل ثلاثة ، يبتدأ أولاً بجمع الأحاسيس في عيانات مدركة حسياً ، بواسطة فعل صورتي المكان والزمان القبليتين ، ومن ثم توحيد هذه المدركات الحسية في أحكام

---

[٣٤٨] ينظر : أوفسيانيكوف ، م ، ز ، سميرنوفا : مصدر سابق ، ص ١٦١ - ١٦٢ .

[٣٤٩] ينظر : شيخ الأرض تيسير : الفحص على أساس التفكير الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٣٢٧ – ٣٢٨ .

[*] **الترانسندنتالي** : المبادئ الأولية والصور الجمالية الخاصة التي يقدمها العقل للتجربة إذ تصب فيها مادة التجربة فالعناصر الترانسندنتالية لا تعتمد على التجربة بل على العقل ، وهذه الصور الأولية يفرضها الذهن على الأشياء ليعقلها .
للمزيد ينظر : أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٧٦ .

[٣٥٠] ينظر : فال ، جان : طريق الفيلسوف ، ت : أحمد حمدي ، وأبو العلا عفيفي ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٢٦٢ .

منطقية من خلال مقولات الذهن ثانياً ، وأخيراً توحيد هاتين الأخيرتين بواسطة التخطيط الخيالي من أجل الوصول إلى تطابق فيما بين المعرفة الفردية والمحيط الخارجي [٣٥١] .

على وفق ذلك تُصنّف المعارف بحسب ( كانت ) إلى معرفة حسية ، وهي معرفة مباشرة بالأشياء حينما تُحدث أثراً على نحوٍ ما ، ومعرفة عقلية ( ذهنية ) تستبقي وتحتفظ بالصور المستخلصة من هذه الأشياء " مفرقة بذلك بين صور الأشياء ومادتها ، فالمادة هي موضوع الإدراك الحسي أما الصورة فهي مبدأ باطني في الذات العارفة " [٣٥٢] . أما المعرفة الحقة فتتوصل إليها الذات حينما يحدث تناغم وانسجام وتوافق بين ملكتي الذهن والمخيلة إزاء الموضوعات ، وبما أن هذا الانسجام خاص بالذات – ذلك أن الشيء في ذات لا يمكن معرفته بمعزل عن الذات – فهذا يعني أن الذات هي التي تمنح الموضوعات وجوداً ومعنى ، لتضفي عليه طابع الكلية والعمومية ، ونظراً لارتباط المعرفة الحقة في فلسفة ( كانت ) النقدية بمبدأ التوفيق والانسجام ، فذلك يعني ارتباط لذة أو متعة أو رضا المتلقي بالمعرفة ذاتها الناتجة من تناسق وانسجام بين قوى النفس ( الذهن والمخيلة ) وموضوعات إدراكها .

أما في المجال الثاني ، مجال الأخلاق فينتهي ( كانت ) إلى أن الإرادة الخيرة هي قانون السلوك الأخلاقي ، وفي المجال الثالث مجال الشعور باللذة ، تصبح فيه ملكة الحكم واسطة بين الذهن والعقل ، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والإرادة ، فضلاً عن ذلك فإن ملكة الحكم تستند أساساً على مبدأ الغائية الذي يسمح بقيام حكم منعكس لا يعتمد على مقولات سابقة ، يطبق من خلالها الكلي على الجزئيات ، ويتعلق بحالات فردية ، ولكي يحقق حكماً كلياً يناسب الحالات الجزئية يستند على مبدأ الغائية الذي ييسر هذه المهمة ، وهو المبدأ المنظم لكل المجالات ، والمضفي وحدة وانسجام على عناصر الطبيعة ، كما يضفي الوحدة والتآلف على قوى النفس [٣٥٣] .

يعرّف ( كانت ) الجمال بأنه ما يُمتع دون غاية أو مفهومات ، ويميز بين نوعين من هذا الجمال هما ، الجمال الحر والجمال المقيد ، فالأول لا يتحدد بتصور مسبق عما ينبغي أن يكون عليه الشيء ، أما الآخر فيتضمن ذلك [٣٥٤] . وعليه فقد قسّم الفنون إلى فنون جميلة ، وهي التي لا تشعرنا بأية غاية خارجية كالفنون الإسلامية والموسيقى ، والفنون الآلية ، وهي فنون تشعرنا بغاية خارجية وتؤدي إلى منفعة ما كفنون المعمار ورسم جسم الإنسان [٣٥٥] . أما الجمال الطبيعي فيرى فيه ( كانت ) شيئاً جميلاً ومناسبة جيدة لخلق تعبير جميل ، أما جمال الفن ، فهو تمثيل جميل لشيء ما ، وهو الأرقى والأمثل . وبذا يختلف الجمال الفني عن الطبيعي في أن الأخير نتاجاً لعبقرية الذات وقدرتها على تجاوز العالم الحسي لإنتاج نماذج جمالية تتمتع باستقلال ذاتي ، وعليه فالعمل الفني الذي لا يتعلق بموضوع معين ، يكون أجمل من العمل الفني الذي يتعلق بموضوع ما [٣٥٦] .

إنْ اختلف الأفراد حسياً في معرفة الجميل ، فإنهم يتفقون عقلياً في معرفته ، وذلك بالاعتماد على الملكة الصورية ( الترانسندنتالية ) وهي واحدة لدى الجميع وبها تزداد إمكانية توحيد الآراء عند الجميع ، وبذلك حاول ( كانت ) أن يضع حلولاً للاختلافات الذوقية بين الأفراد في الحكم على الجميل ، وحينما عرّف الجمال بأنه ذلك الذي يسرنا على نحوٍ كلي بمنأى عن أي تصوّر ، جعل الحكم الجمالي

---

[٣٥١] ينظر : عدرة ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، منشورات جروس برس ، طرابلس – لبنان ، ١٩٩٦ ، ص ٧٩ – ٨٠ .
[٣٥٢] إبراهيم ، زكريا : كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، ط ٢٢ ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٧ .
[٣٥٣] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : مصدر سابق ، ص ٩٧ .
[٣٥٤] ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص ٥٣ .
[٣٥٥] ينظر : يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية ، ط ١، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٧٤ .
[٣٥٦] ينظر : الكعبي ، غسق حسن مسلم ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

متعة منزهة عن أي غرض ، بعيدة عن أي تصور ، وذلك بإحالته إلى الذات وليس للموضوع ، وتبعاً لذلك أُخضع الحكم الجمالي لشروط موضوعة ومفروضة من قبل الذات على الموضوع ، وهي شروط لابد من إخضاع كل حكم جمالي لها حددها ( كانت ) بلحظات أربع هي :

**١. اللحظة الأولى : وفقاً للكيف**

وفيها يكون الحكم الجمالي منزهاً عن الغرض ، يختلف عن الأحكام المتعلقة باللذيذ أو الخير ، ويفرق ( كانت ) أيضاً بين اللذيذ أو الرائق والجميل في أن اللذة المستمدة منهما تؤدي إلى منفعة معينة أو أن تكون لها تأثير حسن على الحواس ، وكذلك الحال بالنسبة للفهم المستمد من الخير يتعلق بدوره بمتعة ما تتعلق بالإرادة ، أما الجميل فهو تأمل صرف ، وبذا فإن لذة تأمله لذة خالصة ، لأنها لذة الإحساس بالشكل دون الاستحواذ عليه [٣٥٧] . فالجمال لا شأن له بالرغبات الشخصية في الموضوع ، لذا فهو ليس حكماً معرفياً بل أنه حكم تقديري ، فكيفية الحكم هنا تعتمد على التأمل ، وهو شعور كلي منزه عن الغرض [٣٥٨] .

**٢. اللحظة الثانية : وفقاً للكم**

وفيها يتخذ الجميل طابعاً كلياً ، إذ يروق لنا بطريقة كلية دون تصور عقلي وهذا الطابع نابع من الذات لا من الموضوع ، والكلية هنا لا تستند إلى العقل بل إلى الوجدان [٣٥٩] . فضلاً عن ذلك فلا حاجة للبراهين العقلية في إثبات مصداقية الجميل أو إقناعنا به ، لأن حكم الذوق لا يرجع لقواعد عقلية أو براهين استدلالية ولا نستدل عليه من أي تصور عقلي [٣٦٠] .

**٣. اللحظة الثالثة : وفقاً للجهة**

أي أنّ للحكم الجمالي تفرد خاص به لا يُستمد من العقل ، لأننا في حكمنا على الجميل لا نشعر بنوع من الالتزام المعتمد على قوانين العقل وتصوراته ، ولا على السلوك العملي بل على الذوق العام أو الحس المشترك . ونظراً لوجود هذا الحس فإننا نتمكن من تفسير الأعمال الفنية على نحوٍ نجعل منها أنموذجاً يُحتذى به [٣٦١] . فالجميل لا يوحي بعلة موجودة بل يوحي بارتباط داخلي ضمن تكوين الأثر ذلك أننا نتبين في العمل الفني وجود تنظيم ليس له غاية غير التنظيم نفسه [٣٦٢] .

**٤. اللحظة الرابعة / وفقاً للعلاقة بالغايات**

---

[٣٥٧] ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ .

[٣٥٨] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ٩٤ – ٩٥ .

[٣٥٩] ينظر : مجاهد عبد لمنعم ، مصدر سابق ، ص ٨٩ .

[٣٦٠] ينظر : عدرة ، غادة المقدم : مصدر سابق ، ص ١٠١ .

[٣٦١] ينظر : هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ( ١ )، ١٩٨٠ ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

[٣٦٢] ينظر : العشماوي ، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٨٠ .

إنّ ( النص ) أو الموضوع الجمالي يوحي بالغائية دون أن تكون له غاية محددة ، ذلك أنه نتاج لتخطيط معين ييسر عملية التآلف والتآزر لملكاتنا الفكرية ، بمعنى آخر أن حكم الذوق يمنح المتلقي أو المتذوق تكيفاً وملائمة بين إدراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الإدراك ، ولكن بالمقابل ينبغي على ( النص ) أن لا يشعرنا بهذا التخطيط بل يوهمنا بوجوده الطبيعي .

على هذا النحو ، أصبح الحكم الجمالي عند ( كانت ) متسماً بالأولية والضرورة ، أما اللذة المصاحبة له فهي مختلفة تماماً عن اللذة المصاحبة للحكم الغائي ، ذلك أن الانعكاس في الحكم الجمالي يقع على اللعب بالتمثلات في حين أن الانعكاس في الحكم الغائي يقع على مستوى اللعب بالتصورات ، ففي الحالة الأولى تُستمد اللذة من الشكل الخالص ، فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة ، أما في الحكم الغائي فيدخل التنظيم الكلي المستمد من العقل حين يفترض التصور الأمثل . وعليه يعتمد المتلقي كلياً على عنصر التجربة في تعرفه على ( النص ) لما يقدمه هذا العنصر من قوة معرفية دافعة ، تشترك فيها قوى الحس والعقل وبشكل متناغم ومنسجم في مهمة واحدة هي التوصل إلى فهم وإدراك معناه وتذوق الشذرات الجمالية فيه . وعلى هذا النحو أصبح المتلقي هو الذي يسري دبيب الحياة في ( النص ) ويضفي في الوقت ذاته معنى له ، وبهذا الوصف يُصبح ( للنص ) وظيفة معرفية لدى متلقيه ، لأنه يتيح له فرصة التوافق والانسجام بين ملكتي الذهن والمخيلة معاً ، ويحقق له في الوقت ذاته ، متعة ولذة ورضا وسعادة نابعة من متعة التعرّف على الموضوعات الجديدة من جانب ، وانسجام قواه من جانب آخر . لذا ، فقد أعطى ( كانت ) للمتلقي أهمية استثنائية في تذوق ( النص ) والحكم عليه ، وربط ( الجمال الحر / المعنى الحق ) بالمتلقي الحر أو الغير مقيد والغير مرتبط بأية غاية خارجية غير تذوق هذا ( النص ) وإدراكه .

أما آلية التذوق فتقوم على أساس تحول الذات أو المتلقي إلى متلقٍ مبدع ، يقوم بعمليات التأليف والتنسيق واللعب الذي يتم بين الخيال والذهن ، بمعنى آخر أن يتحول المتلقي إلى ذات حرة خيالية تعلو على العالم الحسي ، فضلاً عن ذلك فإن كل من منتج ( النص ) و متلقيه بحاجة إلى عنصر العبقرية ، الذي يعمل على تكوين نماذج جمالية مستقلة ، وبالتالي استخراج معانٍ جوهرية ، وعلى الرغم من الاختلاف الحسي الظاهر في أداء هذه المهمة الأخيرة ، إلا أن ( كانت ) يرى بأن المتلقين يتفقون عقلياً على هذه المعاني ، وذلك مرده الملكة الصورية ( الترانسندنتالية ) التي توجد لدى الجميع ، ومما يجدر ذكره هو أن المعنى المستخرج هنا لا شأن له بأي غرض وبعيد عن أي تصور مسبق ، ولا يرتبط بأي غاية ، إنه فقط يوحي بالغائية ، إنه يعمل فقط على تحقق انسجام واتزان للمتلقي ، ويقدم له في الوقت ذاته أداةً ( معرفية / جمالية ) .

أما ( ادموند بيرك ١٧٢٩ – ١٧٩٧ ) ، فهو من دعاة التجريبية الحسية في القرن الثامن عشر ، الذين يرون أن الإحساس هو السبيل الوحيد للمعرفة الحقة ، وعليه فتذوق الجمال يرتكز على قوى الحس . أما التباينات الناشئة بين الأفراد فمردها الاختلاف في مدى حساسيتهم إزاء الموضوعات الجمالية من جهة ، وتباين قدرتهم على تركيز انتباههم على هذه الموضوعات من جهة أخرى ، أما ما

يشعرنا بالارتياح فهو الرائع والجليل ، أما ما يشعرنا بالسرور فهو الجميل الذي تتجسد فيه صفات الضآلة والرقة والرشاقة والتنوع [٣٦٣] .

إنّ الذوق هو معيار الجمال ، وهو قدرة فطرية للحكم على الجمال ، لذا فإن اللذة الناشئة عن تذوق الأشياء المحسوسة هي لذة الذوق الفطري الذي لا يدخل فيه عمل الفكر ، وأما إذا أردنا أن نقدر الموضوعات الجمالية وعناصر التنسيق والتناسب فليس أمامنا سوى صقل الذوق وإطالة النظر [٣٦٤] . وتبعاً لذلك يعتمد الإحساس بالجمال على ذوق ذاتي فطري في ضوء وجود صفات حسية معينة في الموضوع الجمالي ، " الجميل هو الرقيق الذي فيه متعة وسرور وهو ما يتجسد في الأجسام المصقولة الناعمة التي ليس فيها زوايا مع إضفاء مظاهر القوة ، فضلاً عن نصوع اللون ولمعانه " [٣٦٥] .

تستدل الذات على جوهر موضوعاتها عن طريق إدراكها الحسي لها فالمعرفة هنا معرفة حسية محضة ، لا دخل لقوى العقل فيها ولكونها معرفة حسية فهي عرضة للتباين والاختلاف لدى الأفراد ، كلاً بحسب قدراته المعرفية وشدة تركيز انتباهه لموضوعة الإدراك. بمعنى آخر يتوصل الأفراد إلى معاني الموضوعات بأشكال متباينة ، وبالتالي تكون الاستجابة الجمالية والمعرفية متباينة أيضاً ، إذ يفترض على الذات أن تبذل قصارى جهدها للتوصل إلى معنى الموضوع بشكل تام ومباشر ، ذلك أن المعنى كامن ومكثف في موضوعه والذات هي التي تستشعره وتخرجه إلى حيز الوجود ، وكذلك الحال بالنسبة لمتلقي ( النص ) ، إذ يتحتم عليه أن يحتويه بإدراكه الحسي له ، ليتجسس نبض المعاني الحقيقية ، ولا يتم له ذلك ما لم يمتلك حساً مرهفاً وذوقاً مصقولاً وانتباهاً مركزاً ، كيما يستلزم نجاح آلية التلقي وعملية التفاعل وجود صفات الترتيب والتنسيق والوضوح في الموضوع الجمالي ، لكي يتسنى للمتلقي استيعاب ( النص ) وإضفاء المعنى المناسب له ، فمتى ما ارتاح له شعر بروعة وجلال هذه الموضوعات ومعانيها ، ومتى ما سُرّ بها أدرك مكامن الجمال فيها ، وعليه أصبحت المتعة الجمالية ( اللذة ) مرتبطة بتحقق شرط التوافق والانسجام بين العناصر المادية والدلالية لـ( النص ) مع ملكة المتلقي الحسي ، فضلاً عن أن احتواء المعنى واستيعابه يعد بحد ذاته لذة جمالية ، إذ تكون المعاني هنا واضحة ولا تحتاج إلى جهد عقلي ، بل مجرد التركيز على الموضوعات الجمالية يعدّ كافياً لاستخراج المعنى وإعادة بنائه من جديد .

سعى ( هيجل ١٧٧٠ – ١٨٣٨ ) للتوفيق في فلسفته التي دارت حول ( الروح المطلق ) بين العالم العقلي المطلق والعالم الحسي المحدود ، وهذا ما أنعكس بشكل واضح على فلسفة الفن والجمال لديه على حدٍ سواء . أما ( الروح المطلق ) فيقصد به " الموضوع الأبدي اللامتناهي ، الكامل في ذاته ، الذي لا تحده حدود ولا تعتريه قيود ، غايتها أن تدرك ذاتها " [٣٦٦] . يظهر في نظم ثلاثة هي ( الفن ، الدين ، الفلسفة ) ، وقانون هذه التشكيلات هو ما يسميه بالجدل الذي قوامه حركة أو صيرورة مستمرة ، ففي الفن يظهر في صيغة ( المعرفة ) ، وفي الدين يظهر في صيغة ( التأمل ) ، أما في الفلسفة فيظهر في صيغة ( الفهم ) ، وفي الوقت الذي يقدم به الفن ( الروح المطلق ) متموضعة حسياً ، يأتي الدين ليوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن ، وأخيراً تأتي الفلسفة لتمنح موضوعية الفن وذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر وذلك من خلال تقديمها الجانب الكلي للعقل ، والذي يصبح موضوعاً

---

[٣٦٣] ينظر : راوية ، عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ١٣٠ – ١٣١ .
[٣٦٤] ينظر : الكعبي ، غسق حسن مسلم ، مصدر سابق ، ص ٣٤ .
[٣٦٥] البقاعي ، شفيق : الثورة على الذات ( التأثير الإيديولوجي وعقلنة النقد بين ديدرو وكانت ) ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٠٩ .
[٣٦٦] مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٥١ – ١٥٢ .

للتعقل ، تضفي على ذاتية الدين فكراً يسمو به على كل صور الباطن، وهكذا يتحد الفن بالدين في الفلسفة . فموضوعية الفن تغدو موضوعية الفكر ، وذاتية الدين تصبح ذاتية الفكر ، ذلك أن الفكر هو الذات المحضة الخالصة [٣٦٧] . وعلى وفق ذلك ، يحدد ( هيغل ) سبلاً ثلاثة للإدراك المطلق ، يبتدأ الأول بالمعرفة الحسية المتأتية من خلال ممارسة ( إنتاج ) أو تلقي ( النص ) ، ومن بعده تأتي المعرفة التأملية العقلية للموضوع ، وأخيراً المعرفة الحدسية التي توصل إلى فهم جوهر الفكرة بشكل مباشر ، وهذا يجعل بالضرورة من النظم الثلاثة ( الفن ، الدين ، الفلسفة ) حاملةً لمعنى الفكرة المطلق ، وبذلك ارتبط إدراك المعنى الحق بإدراك المطلق حسب فلسفة ( هيغل ) .

لقد اتخذت فلسفة ( هيغل ) طابعاً جدلياً ذا حالات ثلاث ، فبرأيه ينتقل الفكر من فكرة معينة إلى أخرى مناقضة لها ، ثم إلى فكرة تؤلف بينهما وهكذا حتى يصل إلى الفكرة المطلقة ، والفن يظهر لنا هذه الحالات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة [٣٦٨]. وإن هذه الفعالية ( الجدل ) هي فعالية تلقائية عقلية تصورية تسير في وحدة ذات طابع شمولي يتمازج فيه الذاتي والموضوعي ، أو الفكر والواقع في آنٍ واحد بعيداً عن ثقل الحواس وسلطتها على الذات ، ذلك أن اليقين الحسي ما هو إلا لبنة أولى تتشكل في ظواهر [٣٦٩] . لذا نجد لدى ( هيغل ) نزوعاً للانفلات من ثقل المجردات والتمسك بالمقابل بما هو عيني مجسم ، ولا يتصور الحقيقة إلا في نشاطها وفعلها فضلاً عن معقوليتها [٣٧٠] .

لقد عدّ ( هيغل ) الحقيقة في ذاتها وجوداً ذهنياً غير حسي وقد تموضع في الواقع الخارجي من خلال وجود عيني محدد المعالم ، وإذا ما اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة ودون أقيسة مجردة ، فإنها لم تعد حقيقة فحسب بل تغدو حقيقة جمالية [٣٧١] . وهذا يعني بالضرورة أن محتوى الفن هو الفكرة ، أما شكله فيتمثل بالكيفية التي أبدعها به الفنان ، والتي تنطوي على عنصري الخيال والحس محدثاً بذلك توازناً وانسجاماً بين الشكل والمضمون [٣٧٢] . ومن هذا التوازن أو التطابق يتولد المثل الأعلى للجمال ، ولكي يكتمل ذلك التطابق يجب أن يكون المضمون على مستوى عالٍ من الكمال ، والفن حين يعبّر عن المطلق لا يركن أو يتعامل بالتصورات المجردة بل يجمع إليها العيانات الحسية ، وعليه عرّف ( هيغل ) الجمال بأنه تجلي الفكرة بطريقة حسية [٣٧٣] .

لقد جعل ( هيغل ) من المعرفة بالفكرة أو بالروح المطلق من خلال الفن معرفة تدنو من العالم الحسي ، تستشفها الذات بعد أن تدركها عقلياً ، وإدراكها ليس عصياً على وعي المتلقي نظراً لتموضعها في موجودات من حوله ، وإذا ما أُدركت على نحوٍ مباشر فإنها توصله حتماً إلى إدراك المطلق والإحاطة بمعرفته ، ذلك أن الإدراك الجمالي وسيلة من وسائل المعرفة الكلية الشاملة وإن كان أدناها ، وبحسب ( هيغل ) ، يحمل ( النص ) معنىً سامياً وإنسانياً متكاملاً يفصح عنه الشكل الخارجي الذي أُخرج فيه ، ذلك أنه نتاج لخيال خصب يفصح عن تجليات الروح المطلق ، وبالتالي فهو أي ( النص ) يقدم آلية جديدة في إدراك هذه الروح أو الفكرة ، يضمها المتلقي إلى خزينه الخبري السابق على وفق علاقة جدلية بين ( النص ) المعطى والنصوص السابقة ، وبين الصور الخيالية والتعابير الحسية المستشفة لدى المتلقي .

---

[٣٦٧] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١١٣ .
[٣٦٨] ينظر : أبو ريان ، محمد علي : مصدر سابق ، ص ٢٢ .
[٣٦٩] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٣٣ .
[٣٧٠] ينظر : الشماع ، صالح : مشكلات الفلسفة من حيث نظرية المعرفة ، مطبعة جامعة بغداد ، ط ( ٢ ) ، ١٩٧٧ ، ص ٩٢ - ٩٣ .
[٣٧١] ينظر : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٣١٠ .
[٣٧٢] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١٠٨ .
[٣٧٣] ينظر : هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط ( ٤ ) ، ١٩٨٣ ، ص ٧٠ .

إنّ الفن لدى ( هيغل ) وسيلة من وسائل تطهير النفس والتسامي بها ، وهي نزعة أرسطية ولا ريب ، إذ كان ( أرسطو ) يرى أو يجد في الفن ذات الوسيلة ، فهو يطهّر النفس من الغرائز ويسمو بها ، فضلاً عن أن الفن لدى ( هيغل ) يتحدد في كونه حقيقة جمالية لا يرنو الفنان شيئاً من إبداعه إلا لتجسيد الجمال المطلق والكشف عنه فيثير إعجاب المتلقي ويسمو به .

يرى ( هيغل ) بأن الجمال مرتبط كل الارتباط بإدراك الحقيقة إدراكاً مباشراً ، لذا فهو يربط بين المعرفة والجمال على نحو مباشر ، ويتفق مع ( كانت ) ، في أن الفن لا يخاطب رغبة حسية أو غاية محددة ، وليس من شأنه أن يعود بأي نفع عملي ، وعلى وفق ذلك ، فالمتعة في الفن تتحدد في توصل المتلقي إلى معنى ( النص ) الذي يتجسد بصورة حسية ، فالمتعة تتأتى من متعة التعرّف على معنى النص أساساً ، والذي يحمل طابعاً معرفياً جمالياً ، وهو بهذا الوصف ذا وظيفة معرفية تطهيرية توصل إلى إدراك المطلق ، ولا شأن لها بالمتعة الحسية أو وقائع العالم الحسي ، لذا يلتحم المتلقي بـ( النص ) يتشابك معه ويتحاور ويتواجد فيه ، دون أية غاية أو دافع لتحقيق رغبات محددة ، إذ يوجد (النص ) كيما يغذي ويُفعّل ملكة التأمل العقلي لدى المتلقي ، فهو لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يقدم لمتلقيه نفعاً عملياً ، كما هو الحال بالنسبة لبقية الموضوعات الحسية الأخرى ، وان احتوى على جانب حسي فهو لا يخاطب الحواس بل العقل .

عوّل ( هيغل ) على دور الفنان حينما جعل الجمال الفني مقترناً بالروح المطلق وأعلى وأسمى تخيلاته ، وهو بذلك يكون قد أخضع الجميل شأنه شأن ( كانت ) للنسبية وفقاً لاقترابه أو ابتعاده عن الروح ، فكلما أفصح ( النص ) عن الباطن الروحاني كلما ارتقى في سلم الجمال والكمال ونضج في الشكل .

يضيف ( هيغل ) إلى الفن وظيفة أخرى هي كفايته حاجة المتلقي إلى الوعي بعالمه الداخلي وعالمه الخارجي على حدٍّ سواء ، ذلك أنه يقدم له الموضوعات التي تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالهما [٣٧٤] . وعلى هذا النحو يقوم ( النص ) بمساعدة المتلقي للكشف عن ذاته ، وعن ذات الآخر ( الفنان ) أو بمعنى آخر يكشف ( النص ) عن ذات المتلقي وهوية الآخر . وعلى هذا النحو يدرك الفرد ( المتلقي ) ( الأنا ) من جديد من خلال الفن مضاعفاً نفسه ومعبراً عنها في هيأة حسية خارجية .

لقد قدّم ( هيغل ) تفسيراً لتاريخ الفن ، يستند إلى أساس العلاقة التي تربط الشكل بالمضمون ، فقدم ثلاثة مراحل رئيسة له ، المرحلة الأولى تتمثل بالفن الرمزي الذي كانت السيطرة للمادة أو الشكل على الفكرة ، وبذلك فقد تعارض الشكل والمضمون في هذا النمط من الفنون ، فضلاً عن أن المضمون نفسه قد اتسم بصفات الإبهام والغموض ويسوده طابعاً سحرياً مليئاً بالأسرار ، فكانت الغلبة لصالح الشكل على المضمون ، أما في المرحلة الثانية ، مرحلة الفن الكلاسيكي ، فيتعادل الشكل مع المضمون ، وتبلغ الفكرة كمالها في التعبير ، وهي مرحلة الكمال الفني ، وقد تحقق هذا النمط في الفن اليوناني ، في حين تحقق النمط الأول في فن الحضارات الشرقية القديمة [٣٧٥] . أما في المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة الفن الرومانتيكي ، ففيها تتغلب الفكرة على الصورة ، ويختل بذلك التوازن بينهما ، وتدرك الفكرة ذاتها بوصفها روحاً مطلقة ، خالية من كل تحديد ، فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة ، وتعلو

---

[٣٧٤] ينظر : عدرة ، غادة المقدم ، مصدر سابق ، ص ٩٥ .
[١] ينظر : هلال ، محمد غنيمي : مصدر سابق ، ص ٣١٠ .

على الأشكال الخاصة بالعالم الحسي الواقعي ، وتتحقق في عالم الوعي الباطني وتهجر العالم الخارجي ، لكي تنعكس على ذاتها [٣٧٦] .

الفن لدى ( هيغل ) حضور وتوفيق المطلق في الحسي الظاهر المحدود ، وبذلك يكون المعنى النصي متواجداً في العالم الحسي ، لكنه متحرراً عنه في الوقت ذاته ، وهذا ما يجعله يحتل مكانة وسطى بين العالم المدرك موضوعياً ، وبين الفكر المثالي الخالص ، وبالرغم من احتواء ( النص ) على عنصر حسي ، إلا أن هذا العنصر هو نوعاً من القصد المثالي ذلك أنه يقدم نفسه للعقل بوصفه شكلاً قابلاً للإدراك .

ربط ( هيغل ) الجمال بالحقيقة ، بل أنه جعل من الجمال والفن وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود كله ، فالجمال هو فكرة تمثل أعلى درجات الحقيقة [٣٧٧] ، لذا فالجمال في الفن أرفع مكانة منه في الطبيعة ، لأنه يشكل مظهراً من مظاهر الفكرة ، فهو لا يستمد حيثياته من الإدراك الحسي ، بل يتخطاه إلى الكلية المطلقة ، أي أن الحسي في الفن لا يصبح موضوعاً للرغبة بل للتأمل الجمالي [٣٧٨] . وعلى وفق ذلك ، يكون ميدان الجمال هو الإدراك الحسي الذي لا يخضع لأقيسة عامة مجردة ، والجمال ما هو إلا فكرة عامة خالدة ذات وجود مستقل تتجلى في الأشياء والموجودات حسياً [٣٧٩] .

أراد ( هيغل ) من ( النص ) أن ينشد الحقيقة المتخفية في الظواهر المحسوسة ، وأن يرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية ، وأن تصبح إعادة مظهر أو مجلي للروح ، ومن هذين الطرفين ينبثق المثل الأعلى للجمال ، وهذا ما يحتم بالضرورة الحد من التناقض القائم فيما بين الروحي والمادي . فضلاً عن ذلك ، فقد عوّل ( هيغل ) على الجانب المعرفي والإنساني في الفن ، فهو يرى أن الحاجة الكلية للفن ، تتمثل بحاجة المتلقي العقلية لرفع عالمه الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، يمنح الفن ( النص ) حرية لمتلقيه لتجاوز تبعيات الواقع الخارجي الذي يفقده حريته ، والذي يدفع به للاغتراب عن ذاته شيئاً فشيئاً ، ولأن الفن نتاجاً للحرية ويبين المتلقي فيه إنسانيته ، وذلك من خلال استخراجه لعالمه الداخلي والخارجي معاً بعد أن يسمو على الواقع المادي المحسوس .

بدا الأثر الأفلاطوني والكانتي واضحاً على فلسفة ( شوبنهور ) التي حاول من خلالها التطلع إلى المثل وعالم الشيء في ذاته ، بعد أن تُقهر الإرادة اللاواعية عبر ممارسة الفن والأخلاق الفاضلة ، ومن ثم النفاذ إلى باطن العالم بحدس كيفي بماهيات الأشياء ، ولا يمكن أن يتم هذا النفاذ بالاستعانة بالمعرفة الحسية أو الإدراك الحسي العادي ، ذلك أنها لا تقدم لـ( المتلقي ) الوجود خالصاً ، ويتسع الأمر ليشمل المعرفة العقلية ، إذ تكتفي بتقديم التصورات المختلفة التي تفيد أغراضنا العملية ، " أما الباطن والنفس فتدرك بحدس معين ، يسمح للذات العارفة بأن ترى الأشياء الخالصة أشكالاً كلية أزلية ، وليس كحالات جزئية فردية " [٣٨٠] .

---

[٢] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب. ت ، ص ١٢٥ .

[٣٧٧] Hegel, F.: Aesthetic, Translated by: T. Mknox, Oxford, Vol. ٢, ١٩٧٥, P. ١٠٣٨.

نقلاً عن : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٥٦ .

[٤] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١٠٧ .

[٣٧٩] ينظر : هلال ، محمد غنيمي : مصدر سابق ، ص ٣١٠ .

[٣٨٠] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٥٧ .

وعليه ، يصنّف ( شوبنهور ) المعارف على وفق ترتيب هرمي ، تحتل المعرفة الحسية قاعدته ، ثم تتلوها تصاعدياً المعرفة العقلية وأخيراً تأتي المعرفة الحدسية لتعلو على الاثنين معاً ، فالذات لا يمكنها أن تصل إلى جوهر موضوعاتها لتدرك معناها الكلي الشامل من خلال إدراكها الحسي أو العقلي ، بل من خلال فعل تلقي حدسي محض ، تتخلص به من قيود الإرادة وعبوديتها ، فتصبح ذاتاً نقية نزيهة ، إذ يعمل الحدس على إيصالها إلى معرفة كلية ، وإدراك شامل للمعنى ، بعد أن يحيلها إلى متلقٍ نزيه لا يسعى إلى غاية نفعية أو مادية ، وعلى نحوٍ تشعر معه بأن لـ( النص ) قوة سحرية استولت عليها بالكامل .

تأثر ( شوبنهور ) بالمثل الأفلاطونية ، ذلك أن المثل ( تمثلات الإرادة ) هي كليات أو أنواع الموجودات أقرب شيئاً إلى عالم المثل الأفلاطوني ، غير أن ( شوبنهور ) قد أكد على التميز بين المثل في ذاتها ، والمثل في وجودها الظاهري الذي يخضع لمبدأ العلة الكافية، أي أن التمثل أو التمثلات عند ( شوبنهور ) تناظر عالم المحسوسات عند ( أفلاطون ) وعالم الظواهر عند ( كانت ) [٣٨١] . وبما أن ( النص ) هو تحقق لإرادة الفنان ، فإنه سيكون بالضرورة حاملاً للوجود الظاهري لهذه الإرادة ، وعليه يحمل ( النص ) عناصر فنية جمالية ذات قيم دلالية يحتم على المتلقي أن يشغل آلياته الإدراكية الحدسية إلى ما وراء هذه الظواهر ، وأن ينشط في تأويلها والإمساك بمعناها وإعادة صياغتها مجدداً .

يرى ( شوبنهور ) أن بإمكان الذات أن تتغلب وتقهر الإرادة حينما تسلك طريقين اثنين ، أحدهما مؤقت يتحقق في لحظات التأمل الجمالي ، والآخر دائم يتحقق في ممارسة الأخلاق الفاضلة والزُهد [٣٨٢] . وهذا ما دفعه – أي ( شوبنهور ) – بالضرورة إلى ربط الاستمتاع بـ( النص ) بتحرير المتلقي من سلطة الإرادة ، ومن أهوائه وفرديته ليغدو متلقياً نزيهاً ينعم بمعرفة خالصة ، تحيله إلى عالم تغيب فيه الأشياء التي تخضعه لعبودية الإرادة ، وعلى هذا النحو تكون المتعة الجمالية مصدراً للحرية ومنبعاً للمعرفة ، ذلك أن ( النص ) ينزع إلى سحب متلقيه إلى حالة استغراق تغيب فيه كل ارتباطاته في العالم المادي وأغراضه التي تخضعه لقوة الإرادة لينعم بمتعة الشعور بالحرية ، وبادراك كلي وشامل للمعنى بفعل قوة الحدس وهو ما يشكل مصدر سعادة له متأتية من تمكنه من التعرف على معنى مخبوء بقوة غير اعتيادية .

قدّم ( شوبنهور ) فلسفة مثالية جمالية ، تقوم بالأساس على التطهير والسمو وقتل إرادة الحياة التي تدفع بالإنسان إلى ارتكاب الآثام ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، اتفق مع ( أفلاطون ) في بحث الذات المتلقية الخالصة عن المثل بعد أن يتم لها الانعتاق من إرادة الحياة ومظاهرها الخداعة ، كما اتفق مع ( كانت ) في أن إدراك الأشياء متوقف على معرفة المتلقي ، وأن اللذة الجمالية لذة خالصة منزهة عن أي غرض أو منفعة مادية .

إنَّ موضوع الفن لدى ( شوبنهور ) هو الجزئي الذي يستوعب ويشتمل الكلي ، ومن هنا أصبح لزاما على ( النص ) أن يصوّر المثل الأعلى للأنموذج ، أما قمة الجمال فيه فتحدد بمدى كشفه عن الطابع المميز لهذا الأنموذج . وبما يساعد على كشف النوع أو الجوهر كشفاً واضحاً ، وعليه يقاس نجاح العمل الفني بحسب ما يقدمه من المثال الأفلاطوني للشيء أو الصفة العامة للنوع الذي ينتمي له

---

[٣٨١] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٣٥ .

[٣٨٢] ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

الأنموذج [٣٨٣] . وهذا يحملنا على القول بأنه أراد من ( النص ) أن يكون أداة كشف معرفية ، أن يكون أنموذجاً مثالياً ، كلياً موحداً ، أي أراده أن يكون ( مثال ) ، وأن يسعى الفنان لجمع وتجسيد هذا المثال من الواقع ، وهو هنا يختلف عن مثال ( أفلاطون ) الكامن في عالم المثل . فهو يظهر الصورة الكلية لأصل الشيء المصور ، وهو بذلك يطلعنا على العنصر الأبدي العام وراء المؤقت الفردي ، " إنه يتيح لنا معرفة العام والشامل ، فهو يجمع في مفارقة بين الحسي المحدود والكلي المطلق ، إنه أكثر الأشكال عرضاً لكلية الواقع ، وأكثر أشكال هذا الواقع حسياً ، وفي هذه الوحدة التي تجمع بين نقيضين ... تتمثل قوة الأشياء الخاصة بالفن " [٣٨٤] .

يضع ( شوبنهور ) شرطين للمتعة الجمالية ، هما توافر الذات المتلقية العارفة ، ووجود الموضوع ( موضوع الجمال )، فضلاً عن ذلك ، فالمتلقي لا يدرك ( النص ) بوصفه شيئاً جزئياً أو مادياً ماثلاً أمامه ، بل بوصفه مثالاً أفلاطونياً [٣٨٥].

يفرض ( شوبنهور ) على العنصر الموضوعي في التجربة الجمالية أن يرتقي ليصبح مثالاً أفلاطونياً ويضع بالمقابل صفات محددة للعنصر الذاتي ( المتلقي ) وهي أن يموت فيه عنصر ( الأنا ) وان يستغرق في اتحاد صوفي داخل ( النص ) وعلى نحوٍ يصبحان فيه هوية واحدة ، وعلى هذا يتلازم العنصر الذاتي والموضوعي معاً بغض النظر عن مادة تشكله [٣٨٦] .

إنّ الفن نتاج للعبقرية ، والفنان يضمّن نصه معانٍ على المتلقي أن يقتنصها ويحتويها ، لكنه يعود فيقرر بأن المتلقي لن يدرك هذه المعاني إلا بقدر الذي تسمح له قدراته وخلفيته الثقافية بذلك . كما يشترط ( شوبنهور ) على المتلقي أن يصغي لحوار ( النص ) قبل أن يباشر هو بالتحدث إليه ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر يلزم ( النص ) بإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير على خيال المتلقي ، بل يجب عليه أن يفعل نشاط هذه المخيلة ، وفي هذه النقطة تحديداً تبرز أوجه هذا النشاط المشترك الواضح بين النص ومتلقيه أثناء لحظة التأمل الجمالي أو الاستمتاع بـ( النص ) ، " لذا يرى ( شوبنهور ) أن الإعمال الفنية لا تولد إلا في خيال المتلقي على الرغم من أنها أنتجت من خلال ( الفنان ) أولاً " [٣٨٧] .

إنّ المتلقي يُدرك أولاً ومن خلال العناصر النصية ، ذلك التصور الجوهري الذي يشع به ( النص ) ، لكن وبعد تأمل عميق يُدرك المتلقي التصور الجوهري له ، إنه الفكرة العامة الكلية الشاملة التي شُكلت بعد ذلك في هيأة خاصة من التفكير المميز والمناسب لها لتحتل مسافة شاسعة من وعي المتلقي ، أما مصدر متعة المتلقي والرضا الشديد له إزاء ( النص ) فهو ذلك الأثر الذي يتركه على ذاته ، أثراً يدور كل تفكيره فيه [٣٨٨] . وعلى وفق ذلك ، نجد في طروحات ( شوبنهور ) اتفاقاً واضحاً مع

---

[٣٨٣] ينظر : ديورانت ، ول : مصدر سابق ، ص ٤٣٣ .

[٣٨٤] عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٣ .

[٣٨٥] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٠١ – ٢٠٢ .

[٣٨٦] ينظر : عباس ، رواية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ١٥٦ .

[٣٨٧] عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٣ .

[٣٨٨] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٦ .

طرح ( أيزر ) فيما يخص آلية التفاعل بين النص ومتلقيه ، ومفاده أن نجاح عملية التلقي تتوقف بشكل كبير على فاعلية وكفاءة طرفي التلقي في وقت واحد ، كما نلحظ اتفاقاً لـ( شوبنهور ) مع ما كان قد طرحه ( مصطفى سويف ) في موضوعة إبداع وتلقي ( النص ) ، إذ أن الفنان يبدع نصه ليتفاعل معه المتلقي بقدر ما يتواجد من تقارب أو ابتعاد بين موضوعة ( النص ) والخبرة أو التجربة السابقة التي امتلكها حول هذه الموضوعة تحديداً .

إنّ الذات المتحررة اقدر على بلوغ ماهية الجميل وجوهره ، " فالحكم على الجميل حكم قبلي لا يمكن أن يستخرج من التجربة البحتة ، وهذه القبلية لا تتعلق بالشكل بل بالمضمون أو بماهية الظاهر " [٣٨٩] . وعليه يكون الإحساس بالجمال إحساساً ذاتياً وقبلياً لدى المتلقي ، لا شأن له بتكرار قراءة النصوص وتجريبها ، بل يتعلق بمدى تحطيم المتلقي لقيود الإرادة .

أما ( برجسون ١٨٥٩ – ١٩٤١ ) فيرى بأن الإدراك الحسي ليس إلا عاملاً مساعداً للحياة العملية ، ولا يقع ضمن دائرة نشاطه سوى تلك الوقائع الخارجية ذات الصلة المباشرة باهتماماتنا النفعية وفعالياتنا اليومية ، دون أن يطلعنا على ماهية الأشياء ذاتها ، لذا فهو مختص بالجانب ( النفعي / العملي ) فحسب [٣٩٠] . أما الإدراك العقلي فقد رأى فيه وسيلة لإدراك الأجسام المادية والوقائع المحسوسة ، ويضطلع بمهمة تحليل وكشف جوهر الأشياء وتحويلها إلى قوانين واضحة ، وهو على هذا النحو يَنشط في خدمة الحياة العملية ويكون أداة للتحكم في البيئة معتمداً على الوصف ، ويركن إلى التصورات العامة التي تساعد الإنسان في السلوك العملي [٣٩١] . فالعقل لدى ( برجسون ) لا يصلح لإدراك الحياة وحقائقها الباطنة والتي هي من مهام قوة خفية هي قوة الحدس ، وهي وسيلة باطنية للإدراك المباشر لكل ما هو كيفي وزماني ويقوم بعملية تطلع كلي والتحام مباشر بالحقيقة للكشف عن جوهرها [٣٩٢] . وعليه يصبح الحدس هو المعرفة الذهنية المجردة التي متى ما امتلكته الذات أدركت مباشرة جوهر الوقائع والحقائق والموجودات واستشفت معناها دون الاستعانة بالحواس ذلك أنها معرفة ذات طابع تأملي ، تتباين بشكل تام مع المعرفة المستمدة من التفكير العقلي أو الإدراك الحسي . بمعنى آخر ، إنّ الإمساك والإحاطة بالمعنى قائم بالأساس على قدرة ملكة الإدراك الحدسي لدى المتلقي في النفاذ إلى جوهر الموضوعات ، فالمعنى كامن فيها مختفي أو متخفي خلف قناع حسي وبالحدس يطفو المعنى ليتحول إلى حقيقة عيانية لديه .

صنّف ( برجسون ) أنماط الذات إلى صنفين على وفق امتلاكها لقوة الحدس ، فالصنف الأول وهم ( الكثرة الاعتياديون ) يغلب على حياتهم الاهتمام بالجانب النفعي فحسب ، لذا تبقى رؤيتهم ومعرفتهم مرتبطة بالمظاهر الحسية والوقائع المادية في كل شيء ، أما ( القلة الحدسيون ) وهم الصنف الثاني ، فيتعاملون مع الحقائق ببواطنها الأصلية ، بعيداً عن أي ارتباطات غائية ، لذا فهم يرون في الموضوعات ما يعجز غيرهم عن رؤيته [٣٩٣] .

---

[٣٨٩] ينظر : بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة ، ط ( ١ ) ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٥ .
[٣٩٠] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٧ .
[٣٩١] ينظر : محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٧١ .
[٣٩٢] ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[٣٩٣] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٧٤ .

وعليه يصبح المتلقون ( القلة الحدسيون ) وحدهم القادرين على تجاوز المعطيات الموضوعية ( الحسية ) لـ( النص ) والحدس ببواطنه ومعانيه ذلك أنهم يتعاملون معه بنبضه الحساس ، إذ لهم القدرة على تحسس نبضاته وتفحص معناه للإمساك به وإدراكه كحقيقة بحتة أو كحقيقة قائمة مكتفية بذاتها ، وبذا فهم لا يسعون إلى أية غاية من التلقي ، اللهم إلا ذلك الثراء والنصوع الذي تحتويه عناصر ( النص ) خلف قناعها الحسي الذي لا يقوى على انتزاعه إلا المتلقي ذو القدرة الحدسية دون سواه ، إذ " أن ( النص ) ما هو إلا نتاجٌ لتأمل بحت ، وحدس يقوم على إدراك مباشر للواقع ... لذا فإنه يأتي دون أية غاية اللهم إلا المتعة والنشوة " [٣٩٤] . ومن هنا تكون متعة التلقي منزهة عن الغرض ، وضرباً من ضروب المعرفة بالمطلق أو الجوهر ، فـ( النص ) وسيلة ناجعة تحقق ذلك ، " فهو يقوم على الحدس والحدس هو تفهم مباشر للواقع الذي لا يستطيع العقل أن يتفهمه " [٣٩٥] .

في المضمار نفسه يرى ( برجسون ) بأن هناك منهجان تتبعهما الذات في معرفة الأشياء ، الأول يقتضي بأن تدور حولها ، أما الثاني فيقتضي أن تنفذ إليها مباشرةً ، في المنهج الأول تعتمد على وجهة النظر التي تركن إليها ، وعلى الرموز التي تعبر بها عن نفسها ، أما في المنهج الثاني فلا تعتمد على أية رموز ، المنهج الأول يُعرف به ما هو نسبي ، أما الثاني فيُعرف به ما هو مطلق [٣٩٦]. وعلى هذا النحو ينفذ المتلقي إلى باطن ( النص ) بشكل مباشر وبمساعدة ملكته الإدراكية الحدسية ليدرك بها المعاني المطلقة ، ذلك أن الحدس ما هو إلا فعلاً مباشراً يعرف به المتلقي وحدة وفردية الأشياء الأصلية ، حتى يكتشف ما فيها من فرادة وأصالة وما لا يمكن التعبير عنه ، على حين ينصرف غيره من المتلقين إلى الانشغال بالمظاهر الحسية لـ( النص ) ويرد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها ، وعلى نحو يمكن معه وصفها بأنها أقرب إلى ترجمة الشيء برموز فحسب .

يقرّ ( برجسون ) بعدم قدرة الحدس على أن يعمل بمعزل عن العقل ، إذ يشبّه الحدس بالقدرة الداخلية الخلاقة التي تمكن الفنان من أن يشكل عمله الفني من مواده الأولية في وحدة بصرية يستحيل عليه أن يخرجها ، ما لم يجمع مواده بمجهوده العقلي أولاً [٣٩٧] ، أما الحدس ذاته فيقبع بين ملكة الغريزة وملكة العقل [٣٩٨] .

إنّ ( النص ) لدى ( برجسون ) إدراك مباشر يتيح لمبدعه ومتلقيه فرصة الغوص إلى باطن الموجودات وسبر أغوار الواقع ، وبالتالي إزاحة الحُجُب عن جوهر الحقيقة التي تكمن وراء ضرورات الحياة العملية ، وعليه يسمح ( النص ) لمتلقيه بالامتداد بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مدى من أجل رؤية ما هو في العادة عاجز عن رؤيته [٣٩٩] ، أي أنه – أي النص - يقدم قراءة داخلية للواقع المادي ، وهي بحد ذاتها تجربة تُحدث ضرباً من الاتصال والانفصال عن هذا الواقع لاستشفاف ما ورائياته ومعانيها ، ومن جانب آخر ، تُحدث معرفة أعمق بالواقع ، فضلاً عن أنه ذا وظيفة معرفية إذ يرى فيه المتلقي ويشهد العالم بأسره ، فيكتشف فيه ما لم يكتشف سابقاً ، وبهذا الوصف يقدم ( النص ) تقدمة

---

[٣٩٤] ينظر : أبو ريان : محمد علي : مصدر سابق ، ص ١٨٠ .
[٣٩٥] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٧ .
[٣٩٦] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩ – ٢٣٠ .
[٣٩٧] ينظر : كامل فؤاد وآخرون : مصدر سابق ، ص ٨٩ .
[٣٩٨] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٨ .
[٣٩٩] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٦ .

أخرى لحقيقة الوجود والموجودات ، وهي البحث عن الحقائق الجوهرية للوجود من خلال الموجودات ذاتها .

يُفرّق ( برجسون ) بين ( النص ) الحقيقي وما سواه بقدرة الأول على فرض نفسه على ملكة الإدراك الحدسي لمتلقيه وعلى نحوٍ لم يعد في وسعه إلا أن يرى الواقع من خلاله بشكل مكثف [٤٠٠] . وهكذا ميّز ( برجسون ) ضمناً بين المعنى الواضح والمعنى الغامض ، المعنى المميز والمعنى المشوش ، إذ يملك الأول قوة جذب لمتلقيه وعلى نحوٍ يصبحان فيه في تحاور مستمر ومباشر دون أي حواجز أو غايات ، لذا يرى ( برجسون ) بأن التجربة الجمالية ما هي إلا شعور بالتوافق أو بتوافق جديد مع الموجودات ، والإحساس بتوائم وانسجام بين ملكاتنا الفكرية والوجود ، أما الخبرة الفنية فتقوم بالأساس على مدى قدرة المتلقي والفنان على الحدس بكيفيات الأشياء واقتناص المعاني الفردية والجوهرية فيها .

ينفي ( برجسون ) أن يكون ( النص ) هو تلك الواقعة الحسية التي تدرك عيانياً ، ويصفه بالمقابل بأنه مجمل العلاقات التي ينتزعها الفنان من الموضوعات عن طريق التجريد الموجه . وعلى وفق ذلك لا يكون الجمال ذو صفة مطلقة ، بل هو عملية جمع ودمج السمات والخواص التي يدركها المتلقي في ( النص ) من خلال علاقاتها المباشرة مع بعضها البعض . وعلى هذا النحو يقدم ( النص ) حقيقة و ( معنى ) شاملاً كلياً ، تجتمع فيه الخصائص المميزة للوقائع المادية والإنسانية دون أن يكون مجرد ترديد أو محاكاة لما هو معاش أو مُدرك حسياً ، ولذا ألزم ( برجسون ) المتلقي بأن يمتلك حدساً كيفياً بموضوعة ( النص ) والوجود بشكل عام حتى يتمكن من إدراك الجمال الذي يتموضع فيه ، بمعزل عن المظاهر الحسية والعقلية بصيغتها التقليدية ، ولهذا أيضاً أكد ( برجسون ) عجز العقل عن إدراك ماهية الجمال وقصره على ملكة الإدراك الحدسي فحسب ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بوجود ملكة أخرى لدى المتلقي ، إلى جانب ملكتي الإدراك الحسي والعقلي ، هي ملكة الإدراك الجمالي ، والتي من خلالها ينفذ المتلقي إلى ( النص ) عن طريق نوع من التعاطف يلغي معه كل حاجز يفصل كلا الطرفين عن بعضها البعض ، وعلى هذا النحو يختلف ( النص ) عن أي موضوع حسي آخر ، بأنه موضوع خاص أبدعه الفنان ليحيله إلى واقعة كيفية تحمل شحنات وجدانية خاصة ذات قيم تعبيرية معينة .

إنّ الفنان العظيم لدى ( برجسون ) هو الذي يصدر في أعماله الفنية انفعالاً جديداً وأصيلاً يولد في نفس متلقيه انفعالات مماثلة ، بل أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يرى بأن الانفعال بـ( النص ) يتعدى التأثير الوجداني الصرف إلى انقلاب نفسي تهتز له أركان الذات كلها ، إنه سيل عارم يرقي إلى مستوى التفكير ، فيبعث في المتلقي فيضاً من الأفكار الجديدة ، لم يكن في وسعه أن يهتدي إليها من قبل ، لذا جعل ( برجسون ) من الإبداع انفعالاً بالأساس [٤٠١] . وعلى وفق ذلك يُفصح ( النص ) عن هوية الآخر ، بل أنه يشرك المتلقي مع الفنان بهوية واحدة ، ويمثل الانفعال الوجداني بـ( النص ) هذه الهوية المشتركة ، فضلاً عن ذلك ، فإن الفنان عبر ( نصه ) يقدم كشفاً جديداً عن جوهر الموجودات والموضوعات الجمالية ، ويضعها في متناول ذوق المتلقي وإدراكه المعرفي ، وبذلك يكون لـ( النص ) وظيفة إنسانية ومعرفية في آنٍ واحد .

---

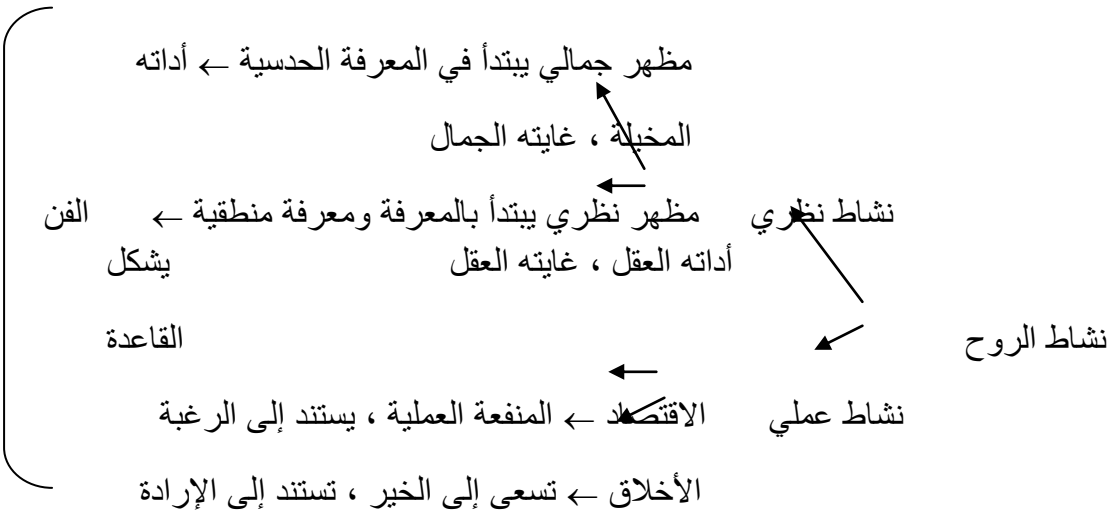
[٤٠٠] ينظر : المصدر نفسه : ٢٢ .

[٤٠١] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

قدّم ( كروتشه ١٨٦٦ – ١٩٥٢ ) طرحاً فلسفياً يقوم على أساس حقيقة ثابتة لديه ، وهي ( الروح ) التي يرى فيها لبنة أساس للكون كله ، وطاقة مولدة للتجارب ذات نشاط مترامي الأطراف ، يشتمل الأنشطة قاطبة ، وتتصف بالوحدة ، وغير قابلة للتجزئة [٤٠٢] . وبذلك يكون ( كروتشه ) قدر فض تلك الثنائية التي تصنف الواقع إلى ما هو مادي وآخر روحي ، مقدماً بالمقابل عالماً موحداً ، فعالاً وحيوياً ، إنه عالم الروح الذي ينسب لها نوعين من النشاط – حدد على أساسها مسالك المعرفة لديه – أحدهما نظري والآخر عملي . ويجعل للنشاط النظري مظهرين هما :

١. مظهر جمالي يبتدأ في المعرفة الحدسية ، أداتها المخيلة ، وغايته الجمال .
٢. مظهر نظري أو معرفي ، يبتدأ في المعرفة المنطقية ، وأداتها العقل ، وتكون غايته العقل .

أما النشاط العملي للروح فيظهر في ميدان الاقتصاد ويهدف إلى المنفعة العملية ، ويكون مسنداً إلى الرغبة ، ويظهر كذلك في ميدان الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة [٤٠٣] . ويكون الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم لنشاط الروح . ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الآتي :




لقد جعل ( كروتشه ) من الفن قاعدة يرسو عليها البناء الهرمي لنشاط الروح ، ذلك أنه أول درجات التعبير عن نشاطها هذا ، ولولاه لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد ، ذلك أن الحدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم [٤٠٤] .

على هذا النحو ، جعل ( كروتشه ) من الفن قاعدة ترتكز عليها أنشطة الذات ، كما جعل منه السبيل الأول والأحق الموصل لإدراك جوهر الموضوعات ، إنه معرفة حدسية بحد ذاته ، معرفة تعبيرية مستقلة خالصة لا صلة لها بالواقع المادي وارتباطاته النفعية ، متحررة من صورتي الزمان والمكان ، تساعد المتلقي على تجاوز المُدركات إلى الممكنات ، وعلى هذا النحو يقدم ( النص ) بوصفه نشاطاً للروح ، أنموذجاً جمالياً ومعرفياً وتعبيرياً لمتلقيه .

---

[٤٠٢] ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ٢٢٤ .
[٤٠٣] ينظر : العشماوي ، محمد زكي : مصدر سابق ، ص ١٦ - ١٨ .
[٤٠٤] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٠ - ٢٢ .

إنّ العنصر الرئيس الذي يكون محور علم الجمال لدى ( كروتشه ) هو الحدس ، الذي يتعالى به أن يكون مجرد إحساس تتركه الموجودات كأثر على سطح العقل ، كما لو كان سطحاً خالياً ، ويصفه بأنه نشاط وفاعلية تُفعّل في العقل الإنساني ، وهو مُنتج للصور ، يتكون في وعي المتلقي كثمرة للانفعالات والصور الخيالية ، وبفضل الانفعال تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون [٤٠٥] . ويؤكد ( كروتشه ) على استحالة الفصل بين هذين العنصرين ( الانفعال والصور ) ذلك أن الانفعال يتحول إلى صور فينتج انفعالاً يمكن تأمله ، وعلى وفق ذلك يوصف الفن بأنه تأمل للانفعال ، وعندئذ يمكن عدّه حدساً غنائياً أو حدساً خالصاً [٤٠٦] .

وبهذا الوصف يصبح الحدس نشاطاً وفاعلية تُنشّط عقل وذهن المتلقي عبر تحفيزه على إنتاج صور متعددة . أما إدراك هذه الصور فيتم في وعيه الذي لا مجال أمامه للفصل بين صورة ( النص ) والانفعال بها ، لذا فأن اللذة والمتعة في الفن تنبع بالأساس من تأمل للانفعال الذي يسمح للمتلقي بالانفصال عن الحاجات المادية والنزعات الحسية .

وضع ( كروتشه ) تفرقة واضحة بين الحدس الفني والحدس العادي ، إذ يرى في الأول حدساً تعبيرياً ، بمعنى آخر أن ما لا يتحقق على شكل تعبير ليس حدساً ولا تمثيلاً ، بل هو إحساس أو انطباع حسي ( وهو الحدس العادي ) . لذا فأن الحدس لا يأتي إلى الذهن إلا حينما يعمل ويبدع ويعبر [٤٠٧] . وعليه يكون ( النص ) الغير معبر أو الذي لا ينم عن حدس فني عاجزاً لأن يرقى إلى تلك المرتبة من الإثارة والانبهار التي تستولي على المتلقي حينما يتذوقه ، ذلك أنه سيكون عملاً نفعياً لا شأن له بأية خاصية جمالية أو فنية ، وبالتالي فهو لا يقوى على إمداد المتلقي بمعرفة حقة أو حتى أن يسمح له بالوصول إلى معناه ومن ثم إعادة إنتاجه من جديد .

إنّ الفن ( النص ) لدى ( كروتشه ) رؤية أو حدس ، فالفنان يقدم من خلاله صور خيالية يقوم المتلقي بإعادة إنتاجها في وعيه من جديد [٤٠٨] ، إذ يقدم ( النص ) منظومة خاصة من العناصر الفنية كمثيرات ، تُساهم في إغناء المتلقي بنوع خاص من الانطباعات التي تصلح لأن تكون مادة خام للتعبير أو الحدس ، فضلاً عن ذلك فإن إنتاج ( النص ) ( قراءته ) والحدس به عملية متواصلة تحدث نتيجة للتعبير الذي أثارته عناصره ، " وتتكون الحدوس في عنفوان عمليات الاختيار والتركيب هذه ، وإذا ما اتسم الحدس بالكفاءة والكمال فإن المحصلة ستكون هي الجمال ، أما الجمال ذاته فيتواجد في الموضوعات المركبة لا البسيطة لأنه سيكون أكثر وضوحاً فيها " [٤٠٩] .

وبذلك يكون ( كروتشه ) قد وضع شرطاً أساسياً لنجاح عملية التفاعل والتواصل مع ( النص ) ، ألا وهو تكافؤ القوى الإدراكية الحدسية لدى المتلقي مع قدرة ( النص ) على محاورته وفقاً لمستوى مدركاته هذه ، أي جعل ( كروتشه ) من عملية التفاعل متوقفة على كل من ( النص ) ومتلقيه ، جعل من النص المركب أكثر قدرة على إثراء المتلقي بالمعنى الحق من النص البسيط ، والذي لا يساعد على نجاح عملية التواصل .

---

[٤٠٥] ينظر : ديورانت ، ول : مصدر سابق ، ص ٩٨ .
[٤٠٦] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٥١ .
[٤٠٧] ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[٤٠٨] ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ٢٣٠ .
[٤٠٩] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٨ .

رفض ( كروتشه ) أن يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو طبيعية قابلة للقياس أو التجزئة ، أو أن يكون فعلاً نفعياً ، يقصد المتلقي من خلاله تحصيل لذة أو اجتناب ألم ، أو أن يكون فعلاً أخلاقياً ، وأخيراً رفض بأن يكون الفن مجرد معرفة تصورية [٤١٠] . وبذلك يكون ( كروتشه ) قد نزّه ( النص ) عن أية سمة نفعية أو غائية ، بل أنه أسمى من كل غاية أخرى ، وأراد منه أن يكون نصاً مثالياً وذلك من خلال فصله عن مبدأ اللذة ، والارتقاء به إلى منزلة أرفع وأسمى من مراتب الوجود المادي والأخلاقي . وهذا يدل على رفض ( كروتشه ) لأن تكون اللذة مقياساً للحكم على ( النص ) ، ذلك أن " اللذة الحقة لديه هي المتعة الجمالية الخالصة المتأتية من قدرة النص في التعبير عن العلاقات والإيحاءات ، لذا فإن أحكامنا الجمالية تُستنبط من داخل النص لا من خارجه " [٤١١] . أما إدراك ( النص ) فيكون إدراكاً مستقلاً عن إدراك الحواس أو العقل ، ذلك أن معرفته معرفة حدسية مقصورة على الحدس ، وبذا فهو منفصلاً تمام الانفصال عن مقاييس الصدق والكذب التي نحكم بها على المواضيع الدنيوية الأخرى .

إنّ الإحساس بالجمال لدى ( كروتشه ) تعبير باطني ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى المماثلة بين الإبداع والتذوق الفنيين ، فدرجة فهم المتلقي لـ( النص ) وتقديره له ، تعتمد على مدى قدرته في الحدس بالحقيقة المصورة لبصره مباشرة ، وبذا يكون الجمال هو الصورة المعبرة لدى كل من منتج ( النص ) ومتلقيه على حد سواء . وبما أن كلا العمليتين هما فعلاً ذاتياً محضاً ، لذا فأن إدراك الجمال وتذوقه ومن ثم الحكم عليه يكون نسبياً ومتعدداً بحسب تعدد الأذواق . وفي هذا الصدد يرى ( كروتشه ) بأن الجمال والقبح صفات لا تتعلق بـ( النص ) بل بالروح التي يعبر عنها النص ( حدسياً ) [٤١٢] . أي في نجاح التعبير لأن من خصائص ( النص ) الجيد هو تحقيق موضوعية التعبير [٤١٣] ، وبالتالي نجاح عملية تلقيه والحكم عليه .

لقد نسب ( كروتشه ) للفن وظيفة تطهيرية ، فحينما يشكل الفنان انفعالاته ، فإنه في الحقيقة إنما يتخلص منها ، ليُنشئ في الوقت ذاته حلقة وصل مع المتلقي عبر تعبيراته الفنية ، فيتحرر هو الآخر أو يغتبط بحسب موضوعة التعبير ، وهكذا جعل ( كروتشه ) من ( النص ) عاملاً موحداً لمشاعر البشر . فضلاً عن أنه كشفاً عن هوية الآخر ، فـ( النص ) بهذا المعنى يقوم بدور إيجابي يتجلى بقدرته على عتق الفنان والمتلقي من إرادته ، وتحرير ذاته ومخيلته ، ويجعل بالمقابل لـ( النص ) إرادة خاصة به ، ذلك أنه يحمل انفعال مبدعه ، وينقله إلى ذات متلقيه ، وهو بالتالي له وضعه الخاص واستقلاله المميز .

لذا رأى ( كروتشه ) أن الجمال يتجسد في الصورة الذهنية المعبرة ، التي من خلالها يتلمس المتلقي انفعال وعاطفة الفنان ، والجمال هو التكوين العقلي للصور أو سلسلة من الصور التي يبدو فيها جوهر الشيء المدرك ، فالجمال يُدرك أو يرتبط بالصورة الداخلية أكثر مما يرتبط بالصورة الخارجية [٤١٤] . فضلاً عن ذلك ، فإن الجمال لديه هو التعبير الموفق ، أما القبح فهو التعبير المخفق ، ومن ثم يقدم الجمال وحدة ، بينما يقدم القبح تعدداً . وعليه يرتبط المعنى ويكمن بالصورة الداخلية المعبّر عنها بنجاح ، والتي تقدم للمتلقي وحدة ذهنية وانفعالية ( وجدانية ) ، على حين أن الصورة الخارجية التي لا ترتبط إلا بالواقع المادي فلا تقدم المعنى الحق ، ولا تحمل ذهن المتلقي إلا إلى التشتت .

---

[٤١٠] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ٢٣٥ – ٢٣٧ .
[٤١١] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٢ .
[٤١٢] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : مصدر سابق ، ص ١١٨ .
[٤١٣] ينظر : هلال ، محمد غنيمي : مصدر سابق ، ص ٣١٤ – ٣١٥ .
[٤١٤] ينظر : العشماوي ، محمد زكي ، مصدر سابق ، ص ٦٩ .

بدأت بوادر ( الاتجاه الرمزي ) بالظهور خلال عشرينات وثلاثينات القرن العشرين وذلك حين زود العلم المعاصر الفلسفة بمفتاح جديد لحل اشكالياتها القديمة وذلك بكشفه عن سر الرموز ودورها في بناء وتقدم المعرفة الإنسانية ، وكان من أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد في نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الإنسانية ليست استجابة سلبية ، والعقل لا يتعامل مع الواقع الخارجي بشكل مباشر ، بل من خلال رموز من صنعه في مجالات الحياة كافة [٤١٥] .

لقد كان تأثير ( الاتجاه الرمزي ) أوضح ما يكون في مجالي علم النفس وعلم المنطق ، ففي مجال علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسي ، وفي مجال المنطق ظهر المنطق الرمزي وفي كلا الاتجاهين لعبت قوة الرمز دورا رئيسا فيها ، مع ملاحظة اختلاف وظيفة الرمز في هذين الاتجاهين إذ أن كلا منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة [٤١٦].

على الرغم من أن ( سوزان لانجر ) بدت متأثرة جداً بفلسفة ( كاسيرر ) إلا أنها عملت على توسيع شروحاتها للملكات والمبادئ المنظمة للخبر الإنسانية ، سواء أكانت في مجال الفن أم العلم أم الدين ، وبينت كيف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة ، وكيف يستطيع بفهمه لمعاني الأشياء أن يحيى في عالم أكثر اتساعاً وغنى من عالم الحيوان ، إذا أنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرةً ، بل مع شبكة من الرموز ، ولغة الإنسان بصورها شتى لا توظف للاتصال والتواصل فحسب ، بل هي أكثر من ذلك أنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يمكنه فهمها [٤١٧] ، فانتهت بذلك إلى القول بأن الإنسان حيوان رامز .

إنّ إدراك الرمز الفني لدى ( لانجر ) يتطلب نوعاً من الحدس ، وهي بذلك تتفق مع العديد من الفلاسفة الذين رأوا بأن الفن يقوم على الحدس غير أن الحدس لديها منهجاً أو نوعاً من المعرفة لا ينفصل عن قوى الحس والعقل ، إنه إدراك مباشر لا يتعارض مع التفكير الاستدلالي ، بل أن التفكير الاستدلالي يستدعي وجوده عند إدراك الحقائق الشكلية والعلاقات والمعاني المجردة . فضلاً عن ذلك فهي تتفق مع ( كاسيرر ) في أن الحدس الفني لا يستغني عن العقل ، وأن هذا الحدس هو عرض لحالة الفنان العقلية . فتدخل العقل في الحدس الفني ليس كقوة استدلالية توجه الفنان نحو المكان أو الواقع ، بل كقوة متعاطفة " مع المخيلة والوجدان بما لا يمنع الفنان من التعبير التلقائي عن نفسه " [٤١٨] . وهذا ما دفعها بالضرورة إلى القول بأن الفن ليس بحثاً عقلياً ، إلا أنه ضرورياً للحياة العقلية [٤١٩] . أما الحدس نفسه ، فيمكن الفنان من إيجاد الأشكال الملائمة والقادرة على احتواء مضمونه الوجداني ، وهو ما ينعكس بالضرورة على المتلقي الحدسي ، إذ تؤكد ( لانجر ) على أنه من الممكن معرفة هذه الوجدانات وعملها عن طريق الحدس " ذلك لأن معرفة الصورة أو المعنى إنما يدرك بواسطة الحدس لأن الحدس هو الفعل العقلي الأساسي الذي تعتمد عليه كل أنواع المعرفة " [٤٢٠] .

---

[٤١٥] ينظر : كامل فؤاد ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ٣٠٦ .

[٤١٦] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص ١٩٦ – ١٩٧

[٤١٧] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ٢٠٥ .

[٤١٨] ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٦٣ .

[٤١٩] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣١٢ .

[٤٢٠] ينظر : حكيم ، راضي : مصدر سابق ، ص ١٩ .

وعليه فهناك نشاطين للذات أحدهما النشاط العقلي الذي تدرك به الموضوعات التي تقع ضمن حدود اللغة والمنطق ، أما النشاط الثاني فهو النشاط الحدسي الذي تركن إليه الذات عند التعرف والتعبير عن الحالات الوجدانية ، إذ تأخذ هذه التعبيرات أشكالاً فنية قابلة للإدراك الحدسي لتقوم بوظائف معرفية وتعبيرية وجمالية في أن واحد . وعلى وفق ذلك ، تكون ( لانجر ) قد خصت ( الحدس ) وحده بإمكانية الكشف عن المضمون الجوهري للرمز ، ومن ثم الإحاطة والإمساك بالمعنى ، وقد خصت على وجه التحديد الحدس الفني دون الحدس المنطقي في هذا المجال ، وبذلك تكون قد فرقت ضمناً بين المتلقي العادي الذي لا يتجاوز حدود الفهم والمقتصر على المنطق اللغوي أو التصورات الفعلية المنطقية ، وبين المتلقي الحدسي الذي يتمكن من قراءة رموز ( النص ) قراءة حدسية صحيحة .

إنّ النص لدى ( لانجر ) أحد الأنشطة الرمزية التي ابتدعه كائن حي يجعل منه مرآة لحالاته الوجدانية ، وليصيغ من خلاله أفكاره النابعة من خبرته الذاتية في مجال أوسع من مجال اللغة اللفظية ، وعلى هذا النحو ، يصبح ( النص ) خبرة أصيلة تقف على قدم المساواة مع التجربة العملية وشتى المقاصد والأنشطة الأخرى ، لا يحق لنا بالمقابل أن نخضعها لمقاييس العالم المادي ، أو أن نحكم عليه من وجهة نظر منطقية لغوية [٤٢١] . وعليه يصبح ( النص ) وعاءً يحوي شتى المظاهر الوجدانية والخبرية للذات المتلقية ، والتي لا يتسع حجم أو مجال الرمز اللغوي لاحتوائها والتعبير عنها ، وهذا يعني بالضرورة ، أن المعنى كامن في ( النص ) وتحديداً في الرمز المعبر . وهو بهذا الوصف معنى مختلف تمام الاختلاف عن المعنى اللفظي أو اللغوي ، إذ يكتسي بشكل ما يجعله قابلاً للإدراك والتأمل ، وذا صلة وطيدة بخبرة المتلقي والذي يكون حتماً قد تعرف على مثل هذه الرموز ، واستطلع على مثل هذه المعاني ، فهي وطيدة الصلة بنزعاته الإنسانية وتقلباته الوجدانية ، فضلاً عن أنها - أي هذه الرموز – تتصف بقدرتها الفائقة على إحداث ترابط كبير بين الشيء وفكرة الشيء ، بمعنى آخر . بين العاطفة والعاطفة ذاتها ، وعلى نحو يحمل المتلقي إلى إلغاء أي تصور مستمد من العالم الخارجي . فيصبح الشكل أو الرمز رمزاً ذا دلالة و ( النص ) نصاً ذا معنى ، لذا أشادت ( لانجر ) بدور الشكل في عملية الإدراك الفني ، إذ ترى بأن " عناصر الشكل وصفاته البنائية تأتي كعامل مساعد يرتبط ارتباطاً عضوياً بالوجدان واسقاطاته " [٤٢٢] . وبذلك جعلت ( لانجر ) ( للنص ) دوراً فعالاً في تفعيل لغة حواره مع متلقيه ، إذ تقع على عاتق عناصره الفنية وخصائصه الجمالية مهمة الإفصاح والتعبير وعلى نحو تكون معه نقطة للشروع في هذا الحوار ذلك أنها تمثل الوجه الآخر للعاطفة والوجدان ، وفي الوقت ذاته ، لم تتناسَ دور المتلقي الذي يبدع بحدسه في استخدام الرموز كي يصل إلى عمق المعنى الذي يقدمه له ( النص ) . وعلى وفق ذلك ، تتفق ( لانجر ) مع ( أيزر ) في أن نجاح عملية التواصل يعتمد على كل من ( النص ) ومتلقيه .

إنّ ( النص ) بحسب ( لانجر ) لا يصبح مظهراً حسياً قابلاً للإدراك ، إلا إذا اتخذ ( شكلاً ) أو ( صورة ) متصفاً بطابع الكل المتسق مع نفسه القابل للإدراك ، ومن هذا المنظار لا يحق للمتلقي أن يحكم على ( النص ) إلا بوصفه ( مظهراً ) ، إذ ليس من مهامه التدليل على شيء خارجاً عنه . بمعنى آخر ، جعلت ( لانجر ) من كمال الشيء شرطاً ضرورياً لنجاح ( النص ) ، والذي يكون إذا ما حقق ذلك نصاً ذو معنى ودلالة ، وبالتالي يصبح الجمال جمال الصورة ، ليتصف ( النص ) بالتالي بصفات الجمال والتعبير المرمز ، فضلاً عن أنه يصبح نصاً معرفياً يمتد بملكات المتلقي

---

[٤٢١] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣١١ .
[٤٢٢] حكيم ، راضي : مصدر سابق ، ص ١٧ .

الإدراكية إلى ما وراء حُجب الواقع وتجربته الذاتية المرهونة بزمان ومكان محددين . وهذا يعني بالضرورة أن ( النص ) لا يمت بأية صلة لأي موضوع مادي أو خارجي ، وبذا تصبح اللذة أو المتعة المتأتية من قراءته تنبع بالأساس من عملية الكشف عن الحقيقة التي تتمثل في قدرة الرمز في التعبير عن الوجدان ، وفي تزويد المتلقي وإحاطته علماً بشيء لم يعرفه من قبل .

يعبّر ( النص ) تعبيراً غير مباشر عن الوجدان ، وحقيقة الأمر أن هذا التعبير ما هو إلا تشكيل لتصورات الذات عن هذا الوجدان الذي يمكن تأمله ، ويحمل ( النص ) بهذا الوصف عنصراً مشتركاً لدى كل المتلقين وهو ( الوجدان ) ، وعلى نحو تتحول معه الحياة الباطنية إلى معادل موضوعي يمكن فهمه وله تصوراته ومعناه الخاص [٤٢٣] . وهكذا ، يسمح ( النص ) لمتلقيه أن يحيا حياة الجميع ، ويستشعر شتى تقلباتهم الوجدانية ، فضلاً عن ذلك فأنه يفصح عن هوية الآخر ، والتي تعد هوية للذات الإنسانية عموماً ، فهو يصوّر الحقائق الباطنية ويقدمها في هيأة رموز يلعب الخيال دوراً رئيساً في عملية إدراكها ، إذ يعد عاملاً مساعداً في اكتشاف الحقيقة الذاتية بتقلباتها كافة ، وعلى هذا النحو ، تأتي الرؤية الفنية لتقدم للمتلقي معرفة أعمق وأدق بالمعاني الدفينة للحياة الباطنية . فحينما يتأمل المتلقي النص ، فإنه في الحقيقة يتأمل الوجدان المصاغ في هيأة رمز ، والمعبر عنه في صيغة معنى كامن فيه ، علاوة على ما سبق ذكره ، فإن قوة الحدس قوة معرفية يتقاسمها كل من الفنان والمتلقي ، إذ يتمكنان من خلالها من التعامل مع الرموز بفهم وإدراك موسعين . وعليه ، فـ" الفن يقوم بتحويل الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً ، ومن ثم يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية مجدداً " ، ومن هنا نجد أن ( النص ) يرضي حاجة الذات في التعبير عن نفسها ، بطريقة تفصح عن معانٍ مرمزة لا يقوى على احتوائها إلا النص وحده .

تحتل ( الوجودية ) مساحة واسعة من تاريخ الفكر الفلسفي الإنساني [*] ، وهي فلسفة تبحث في الذات أولاً ومن ثم الموضوع ثانياً ، غير أن الذات هنا مختلفة تماماً عن الذات لدى المثاليين ، فهي لدى الوجوديين الموجود في نطاق تواجده الكامل ، فهذا الموجود لا يعدو على أن يكون ذاتاً مفكرة فحسب ، بل هو ذاتاً تأخذ المبادرة في الفعل وتكون مركزاً للشعور والوجدان [٤٢٤] ، فضلاً عن ذلك ، ذهب الوجوديون إلى أن ماهية الذات هي ما تحققه فعلاً عن طريق وجودها ولذا فهي توجد أولاً ، ومن ثم تتحدد ماهيتها ابتداءً من هذا الوجود ، وهذا ما دفع الوجوديين بالضرورة إلى منح هذه الذات فرصة التفكير في نفسها ، والاحتكام إلى رأيها في شتى المشكلات التي تتعرض لها ، وفي كل حكم تريد إصداره [٤٢٥] .

وعلى هذا النحو ، تصبح عملية البحث عن هوية للذات وبنائها وبالتالي فهمها لذاتها ، مشكلة كامنة ونابعة من شغاف وجود الذات نفسها ، فالوجودية لم تضع حداً فاصلاً بين الوجود وملكة المعرفة

---

[٤٢٣] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ٢٦٠ .

[*] إذ نجد لها جذوراً في فلسفة ( سقراط ) صعوداً إلى فلاسفة العصر الحديث ، ومنهم ( باسكال ، كيركورد ، سارتر ، وغيرهم ) ، إذ أجمع المحدثون على أن اقرب المناهج الواجب إتباعها عند دراسة الذات هو المنهج الفينومينولوجي الذي وضعه ( هوسرل ) ، والذي اقتصر فيه على وصف الأشياء كما تبدو للذات ، أو وصف المركبات التي تدخل في نطاق الوعي الإنساني ، ومن أمثلتها الإدراك ، الذاكرة ، الرمز ، الخيال ، وهي مركبات سماها ( هوسرل ) بالماهيات ، وتنتهي إلى افتراض أن هناك أشياء في الوعي ووعي بالأشياء ، فالوعي لا وجود له خالياً ، بل هو متعلق أبداً ودائماً بموضوع معين ... وعلى هذا النحو ، أصبحت المسألة الرئيسة لدى الوجوديين هي البحث في ظواهر الوجود ، كما تبدو في الذات الإنسانية التي هي موضوع وذات في آن واحد .
للمزيد ينظر: مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٨٥- .١٨٦.

[٤٢٤] ينظر : ماكوري ، جون : الوجودية ، ت: إمام عبد الفتاح ، سلسلة كتب عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، ١٩٨٢، ص ١٢ .

[٤٢٥] ينظر : الديري ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٩٢ .

، على العكس من ذلك ، ذهبت إلى القول بأن للوجود دوراً حاسماً في إحداث تغيير على الذات إذا ما اتصلت به ، بمعنى آخر ، لا تتمتع سائر الموجودات في الوجود باستقلال حتى وإن كان نسبياً عن الذات المتلقية ، بل أنها ذات صلات وشيجة معها متيحةً لها بالتالي فرصة أن ترى وتتعلم ما عجزت الملاحظة الموضوعية عن تعليمها إياه [٤٢٦]، وبذلك احتلت مسألة البحث في الظواهر كما تتجلى للذات جلّ اهتمام وتفكير الوجوديين ، ومن هذا المنطلق ، أصبح للذات فرصة للحصول على معرفة حقة وصحيحة من خلال بحثها في أعماق وجودها ، وبالتالي التوصل إلى معنى الوجود وموضوعاته ، إذ أن هذه الحقيقة وهذا المعنى ليست بالبعيدين عن ذات المتلقي ، وبذلك يكون الوجوديون قد اسقطوا كل المقولات والقيم المتعالية على وجود الذات .

إنّ معرفة حقيقة الوجود ليست ذات طابع عقلي خالص ، إذ أن التفكير لا يرتبط بالمنطق ، بل باختيار الذات الشخصي ، وبذلك أصبحت الذات مالكة لهذه الحقيقة التي لا يمكن لها أن تعلو عليها إطلاقاً [٤٢٧] .

انعكس هذا الفكر الفلسفي على الفن بشكل واضح ، إذ هب الوجوديون إلى أن الفن يقدم لمتلقيه سائر الموجودات في عياناتها ، ذلك أن الفنان يستشف معنى وماهية الواقعة المعطاة لخبرته عبر خياله أو عيانه المباشر . وعلى هذا النحو ، يضفي الفن على الموضوعات معنىً ودلالة ، وبما يسمح للمتلقي من أن يستبصر من خلاله اسلوب الوجود الإنساني ، فضلاً عن أنه يستطيع عن طريق الوجود أن يرى الفن الجميل [٤٢٨] . فالفن يقدم حالة وجودية لا فكراً عقلياً ، فضلاً عن ذلك ، يشكل البحث الباطني لمكونات الظاهرة ( النص ) منطلقاً أساسياً للوجودية ، فهم يقصون الدلالات والمضامين المسبقة ويركزون جل اهتمامهم على الشكل ، وعلى ما يقيمه من علائق داخل السطح التصويري [٤٢٩] ، وهذا ما يحملنا بالضرورة على القول بأن الجميل لا يسبق الذات ولا يتعالى عليها ، بل هو كشف الذات عن حقيقة الوجود ، ذلك أن مبدع الجميل يستمده بالأصل من الأنموذج الماثل لذاته ضمن علاقاته الفاعلة بوجودها ، وبذلك أصبح الفنان ذاتاً حرة صانعة لقيمة الجمال وفقاً لرؤيته الذاتية .

استند ( سارتر ١٩٠٥ – ١٩٨٠ ) في فلسفته الوجودية إلى ما طرحة الماركسيون ، والى ما ذهب إليه ( هوسرل ) في منهجه الظاهراتي الذي " يستبعد فيه أي افتراض للحقائق في ذاتها ، ويقتصر على البحث في الأشياء كما تبدو للذات وكما توجد في الوعي الإنساني مباشرة " [٤٣٠] ، لذا يؤكد ( سارتر ) استحالة وجود أي شيء في الوجود غير ما هو ماثل أمام وعي الذات ، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى تعميق إيمانه بالظاهرة أو الموقف كما يبدو أو تبدو عليه ، فعدهما مصدراً أساسياً للمعرفة ، أما المتلقي فلا يمكنه أن يضيف شيئاً إلى هذه الظاهرة. وعلى هذا النحو، يصبح الوجود الظاهري ممثلاً لحقيقة الشيء ، وبحسب ( سارتر ) لا يملك الشيء حقيقة ، وإنما ظاهر عام يقدمه للذات ، وبذلك يصبح علم الوجود عنده وصفاً لظاهر الوجود مثلما يبدو عليه ويتشكل فيه ، والوجود هو " جملة النظرات التي تجمعها الذات في وعيها عن الظواهر العامة المتجلية في طائفة من المواقف والمناسبات " [٤٣١] . وبذلك تبدو حقيقة الموضوع ومعناه وماهيته كامنة في الواقع المادي ، وماثلة

---

[٤٢٦] ينظر : ماكوري ، جون : مصدر سابق ، ص ١٧ .
[٤٢٧] ينظر : صفدي ، مطاوع : الحرية والوجود ، مدخل إلى الفلسفة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب. ت ، ص ٥٧ – ٦٠ .
[٤٢٨] توفيق ، محمد سعيد : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٦١ – ٦٢ .
[٤٢٩] ينظر : كاظم ، كاظم نوير : مصدر سابق ، ص ٦٦ .
[٤٣٠] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ .
[٤٣١] ينظر : الديري ، عبد الفتاح : مصدر سابق ، ص ١٧٠ .

لإدراك الذات التي لا تحتاج إلى نشاط عقلي تركيبي فائق ، كيما تقتنص المعنى وتعيد بناءه مجدداً ، إذ أن عملية البحث في ظاهر الوجود هي الكفيلة بتحقيق ذلك ، فالموضوعات ثابتة وظاهرة ، ومعول الوعي هو الذي ينقب عن المعاني ، وبهذا الوصف تصبح الظواهر رافداً أساسياً في بناء معرفة حقة ، مصدرها الوجود الظاهري .

إنّ وجود الذات لدى ( سارتر ) قائماً لذاته ، ذلك أن وعي الذات هو الذي يطلق مسميات الموجودات ، ويلقي الأضواء عليها ليهبها المعنى ، فضلاً عن قدرته الفائقة على التمييز بين الأشياء وتصنيفها ، إنه باختصار قادرٌ على بث الروح في الموجودات ، لذا يؤكد ( سارتر ) استحالة تجاوز حالات الوعي للقول بوجود ذات قائمة وراء هذا الوعي ذاته [٤٣٢] .

لقد جعل ( سارتر ) من الإنسان ذاتاً حرة ، قادرة على اختيار صفاتها بنفسها وعلى أي نحو يشاء ، وهو علاوة على ذلك يشرع في عملية بناء ذاتي متواصل ، وهو يختار الصفات التي تفيده ، ويختارها لما لها من مردود إيجابي له ولأقرانه الآخرين . لذا أصبحت حرية الاختيار مسؤولية كبيرة ملقاة على عاتق الذات لأنه في بنائه لنفسه يبني في الوقت ذاته الإنسانية بصفة عامة [٤٣٣] . وعلى هذا النحو ، تعي الذات نفسها مواجهةً للآخرين . لذا ، عوّل ( سارتر ) على عنصر الخبرة في شتى الأنشطة الحياتية ، ومنها قراءة ( النصوص ) ، والتي تسمح للمتلقي بأن يشترك مع المجتمع في هوية واحدة ، لأن بنائه الذاتي ارتبط بالأساس ببناء المجتمع ككل ، وتعد النصوص خير معبّر عن هذا الاشتراك ، ذلك أنه حالة وجودية بالأساس لا فكراً عقلياً ، لذا فقد قرر ( سارتر ) بأن الحرية هي الحجر الأساس والمتفرد في كل شيء بما فيها القيم ، وهذا يحتم على الذات ضرورة البدء من الذاتي أولاً وقبل كل شيء . ونظراً لاهتمام ( سارتر ) المفرط بحرية الفرد ، ربط بينها وبين الخيال الذي يعرفه ، بأنه " الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته بمعنى أنه الشعور القادر على تجاوز الواقع ، وفرض دعائمه الخاصة في صميم بناء العالم الخارجي " [٤٣٤] .

الوعي عند ( سارتر ) هو ما ليس هو ، أي لا يعتريه الثبات وما لا يستقر على حالة واحدة ، لذا فإن أقرب ما يشير إليه هو ذلك الوجود الذي يتجاوز ثبات الواقع وجموده ، إنه وجود المتخيل ، وإن ارتباط الوعي بالمتخيل هو حجر الزاوية في فلسفة ( سارتر ) الجمالية ، ذلك أن الخيال حينما يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع ، إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه أعلى درجات الحرية ، وبذلك تصبح للخيال وظيفة أو مهمة محددة ، هي تقديم عالم بديل عن العالم الواقعي ، لذلك يرى ( سارتر ) في الخيال قدرة على نفي الواقع ، وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان [٤٣٥] ، إذ من خلال الخيال يتمكن المتلقي من أن يذهب إلى أبعد ما وراء الواقع المادي ، إلى عالم بديل تتمثل فيه الحرية بكمالها وصفائها التام ، وهو بذلك يقدم فرصة للذات كي تتسامى إلى ما هو فوق نزعات الواقع وقيوده ، ويمثل الفن عالماً بديلاً كاملاً ، يسمح للمتلقي بأن يحيا حياة أخرى أكثر ثراءً وجدة ، يتم له من خلال نشاط خياله .

إنّ الخيال لدى ( سارتر ) ما هو إلاّ علاقة الوعي بشيء أو بموضوع خارجه ، وهو يختلف عن الإدراك ، فالخيال لا يرجع إلى وجود صورة في الوعي أو عدم وجودها ، بل في الطريقة العملية

---

[٤٣٢] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٨٩ – ١٩٠ .
[٤٣٣] ينظر : رافع ، سماح : مصدر سابق ، ص ١٢٧ – ١٢٩ .
[٤٣٤] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٣٢ .
[٤٣٥] ينظر : رافع ، سماح : مصدر سابق ، ص ١١٦ – ١١٧ .

التي يتعلق بها الوعي بموضوعاته ، أي في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي ، والإدراك يرجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الموضوع ، وهو يعتمد على الملاحظة ، أما الخيال فلا يعتمد على الملاحظة ، بل على ما يشبه الملاحظة ، والإدراك يستدعي استمرار الملاحظة ، في حين أن الاستمرار في الملاحظة ليس من شأنه أن يضيف شيئاً عند القيام بعملية التحليل ، فضلاً عن ذلك ، فالوعي يقوم بعمليات مختلفة ، كـ( الإدراك ، التصور ، والتخييل ) ، وهي كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها الموضوعات الخارجية ، والملاحظة تمدنا بإدراكات مضافة على الموضوع ، أما في الخيال ، فلا تحدث مثل هذه الإضافات ، لأن الموضوع المتخيل يعطى دفعة واحدة ، وفي الإدراك نستخرج علاقات ، أما في المتخيل أو الخيال فلا يحدث مثل ذلك [٤٣٦] . وفي الإدراك تتم المعرفة ببطيء وتدرج ، أما في التخييل فتتم المعرفة دفعة واحدة .

إنّ ميزة الخيال أنه يسلب موضوعة الوجود ، إنه يخلع عليه العدم ، ومهما كانت الصور الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعاتها ، إلا أنها تفترض عدم وجود الواقعي ، لذا يوحد ( سارتر ) بين الخيال وبين وظيفة النفي أو السلب ، والوعي حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات في الواقع ، كما يصف ( سارتر ) الوعي الخيالي بالتلقائية ، بمعنى أنه ينطوي على قدرة إنتاج موضوعات جديدة ، كما يرى ( سارتر ) أن الصور المتخيلة والتي يكون أساسها ومصدرها المشاعر الإنسانية لابد لها من أن تستخدم باستمرار ما يسميه ( المماثلات ) ، وهي تلك الأشياء المادية المحسوسة التي تنبه خيالنا وتثيره للعمل ، ولهذه الفكرة دورها الكبير في تفسير العمل الفني الذي عني بتفسيره بعدما قدمه في تحليلات الخيال [٤٣٧] .

إنّ مهمة المخيلة هي تجاوز قدرة الإدراك الحسي وإلغاءها ، إلا أن الوعي لا يؤدي هذه المهمة على نحو تعسفي خالص ، ذلك أن ظهور المتخيل لم يزل خاضعاً أو مشروطاً بالموقف الخاص للوعي داخل العالم المادي ، ذلك أن ( المدرك المادي ) أو ( المعادل الحسي ) أياً كان تمظهره ، يقدم دعوة للوعي إلى تخيل اللاواقعي " دون أي مساس من جانبه بتلقائية الوعي ، مع ملاحظة أن هذا المعادل الحسي لا يؤدي مهمته إلا إذا لم يعد يُدرك لذاته " [٤٣٨] .

ولهذا الطرح وقع هام على فلسفة ( سارتر ) في الفن ، الذي يتسامى ويتعالى به أن يكون نقلاً للواقع ، بل هو تخيل ، والتخيل هو اللاواقع ، فالوعي يتعامل عند التخيل مع واقع بديل عن الواقع . فالموضوع الجمالي ( النص ) هو شيء لاواقعي نظراً لارتباطه بالإدراك الذي يحدث في الوعي الخيالي " فالجميل هو الخيالي اللاواقعي ، أما الواقعي فهو المماثل المادي له ، فالواقعي ليس جميلاً ، والجميل هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي " [٤٣٩] . وبهذا المعنى ، يصبح ( النص ) واقعياً وغير واقعي ، فالواقعي يتمثل بعناصره الفنية ، أما اللاواقعي فهو ( معنى ) لا يقوى الإدراك الحسي على الإحاطة به ، فـ( النص ) يقدم لنا نفسه في الوقت نفسه الذي يزوغ فيه منا كـ( معنى ) ، وهذا ما حمل ( سارتر ) إلى أن يوحد بين الموضوع المصوّر واللاواقعي ، فيجعل المعنى كامناً خلف العنصر الواقعي الذي يتجه إليه الوعي عند إدراكنا لـ( النص ) .

---

[٤٣٦] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٩٢ .

[٤٣٧] ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[٤٣٨] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٣٣ .

[٤٣٩] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

أما الجميل أو ( اللاواقعي ) ، فهو غير قابل لأن يكون موضوعاً للإدراك ، إنه في حقيقته مفارق للعالم ، فالحق أن الفنان لا يقدم صورة نعقلها بل ( مماثلاً مادياً ) . أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادي لها ، محرمة على المستوى الخيالي ، إذ ليس هناك تحققاً واقعياً لما هو خيالي وإنما تموضع له [٤٤٠] . ويقصد ( سارتر ) بالصورة المتخيلة فكرة الشيء أو معناه الذي يولده المتلقي بفعل نشاط وعيه التأملي لذاته المتخيلة ، وتستمد معناها من القصد أو الدلالة ، والدلالة لا تماثل الموضوع الحسي المادي [٤٤١] .

إنّ مهمة ( النص ) لدى ( سارتر ) هي الإشارة إلى حالة مغايرة لوعي المتلقي ، ولنوع من الوجود مختلف تماماً عما عهده ، وتبعاً لذلك ، لا يتطابق وعي المتلقي مع الوجود، وإلا لما كان وعياً ، ولامتنعت عنه المعرفة بالتالي ، لذا ألزم ( سارتر ) الفنان أن يحقق في نتاجه انفصالاً للوعي ، لكي يتمكن المتلقي من معرفة ذاته ، فالفن والمعرفة يعملان معاً لوضع المتلقي في حضور الوعي المطلق ، فما هو كائن خارج الذات المتلقية هو الحقيقي ، وما هو معروف كحقيقة داخلية ليس إلا المطلق ، فمهمة الفن تكمن إذن في إظهار الموضوعات عائمة يمكن تأملها [٤٤٢] . وما يمكن تأويله هو غير الماثل بكماله ، بمعنى آخر ، بنقص جوهري في تمظهره ، وهذا النقص يجبرنا على إحالة الشيء إلى ما وراءه ، الأمر الذي يبدو بصيغة نداء للوعي للعمل ، ووجود الجميل في العالم لا يعني الركون إليه في ذاته ، وإنما مفارقة الجميل إلى ما ورائه ، وترتيب وتناسق الجميل لا يكمن أبداً في ذاته ، وإنما يرجع إلى ما يسبغه الوعي على الجميل بحسب إمكانية المتلقي ودرجة وعيه [٤٤٣] .

بهذا المعنى ، يصبح ( النص ) رافداً أساسياً من روافد المعرفة ، إذ يظهر الموجودات معومة لتأمل المتلقي ليذهب إلى أبعد من ذلك ، ليفعّل مخيلته لتصور الحقائق ببواطنها وبناء المعاني بدلالاتها شتى ، وليسبغ بوعيه قيم الترتيب والتناسق والوضوح على ( النص ) وتعتمد هذه العملية بشكل أساسي على وعي المتلقي وخبرته بقراءة ( النصوص ) ومن هذا الطرح نتلمس مقدمات لما كان ( ايزر ) قد أكده من أن نجاح عملية التواصل تعتمد على خبرة المتلقي ودرجة وعيه بـ( النص ) بقدر اعتمادها على كفاءة النصوص ذاتها . وبذا يهدف العمل الفني ( النص ) إلى تجديد شامل للعالم كله ، ذلك أن الهدف الغائي له هو إعادة تنظيم هذا العالم لا بعرضه كما هو من جديد ، فهو ليس عرضاً أو نقلاً للواقع ، إنه تخيل والتخيل نفي ، وهو تعديم لما هو واقعي والانسحاب إلى ما فوق الواقعي ، أو إلى ما ورائه ، وعلى وفق ذلك يصبح ( المعنى ) انسحاباً من الوجود ، وبهذا تتحقق الحرية ويصبح ( النص ) نوافذ نطل منها على العالم بأسره . لذا ينظر ( سارتر ) إلى التخيل على أنه نمط بديل عن الوعي الإنساني ، الذي هو قصدية متجهة إلى موضوع ينشأ في حالة التخيل حالات لا واقعية بديلة ، وعلى هذا تكون وظيفة التخييل نفي الواقع ، وهنا تلعب الحرية دورها في تغيير الواقع . فالحرية عند ( سارتر ) تمكن الذات من تجاوز ذاتها وعالمها باتجاه المطلق ، و ( النص ) يمنح هذه الذات تجاوزاً مستمراً ، ويحررها من خضوعها للموضوعي ، فضلاً عن أنه يتيح لها أن تكون ذاتاً خالصة ، فجمالية ( النص ) قادرة على منح المتلقي إحساساً نقياً بماهية جديدة متفوقة عليه ، فالذات لدى ( سارتر ) لا تتمتع بماهية ثابتة ، وإنما تتوقف ماهيتها على سلسلة أفعالها واختياراتها ، فوعي المتلقي قادر على الانفصال من حالته الراهنة ليقرر المعنى الذي يختاره بمحض إرادته .

---

[٤٤٠] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٩٤ .
[٤٤١] ينظر : توفيق ، محمد سعيد ، مصدر سابق ، ص ١٥٨ .
[٤٤٢] ينظر : سارتر ، جان بول : الوجود والعدم : دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٥٧ .
[٤٤٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٧٦ .

بهذا الشكل ربط ( سارتر ) نظريته الجمالية في الفن والأدب بمفهومه عن الحرية ، على اعتبار أن الإنسان ( المتلقي ) صانع قرارات ، له قدرة التغيير في المحيط ، ولما كانت الحرية هي مصدر القيم عند ( سارتر ) وكان الفن إبداعاً في مجال عالم القيم الجمالية ، فإن الحرية هي أساس الفن ، وللعمل الفني قيمة وأهمية خاصة ، لأنه دعوة موجهة إلى المتلقي لكي يعيش في وجود آخر ، تتجلى فيه الحرية بأكمل درجاتها ، وبذلك يكتسب ( النص ) خاصية جوهرية ، هي أنه مجرد اقتراح لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية ، وهي غاية الحرية ، لذا أصبح ( النص ) ما هو إلا شهادة بالثقة في حرية الناس وبالتالي أصبح الفنان حراً ، كما أنه ينتج لأناس أحرار .

تتسم اللذة الجمالية بالواقعية إلا أنها في حد ذاتها تنبثق عن اللاوعي ، فهي لا تُعنى بالنص الواقعي ، بل تُعنى بالموضوع الخيالي من خلال النسيج الواقعي ، لذا تتجرد النظر الجمالية من كل غرض عملي ، فالخيالي يقوم بتركيب الموضوع الجمالي ( النص ) حينما يرتقي به إلى مرتبة اللاواقعي ، وإن اتخاذ موقف جمالي يعني خلط الواقع بالخيال [٤٤٤] .

يرى ( سارتر ) إنّ آلية تلقي ( النصوص ) ما هي إلا عملية تركيب للإدراك والخلق ، تعرض في آنٍ واحد جوهرية وأساسية الذات والموضوع كلاً بدورة الفعال ، فتبرز أساسية ( النص ) في كونه بنية متعالية بقوة ، تعرض بناها على متلقيه الذي يستقرؤه خطوة خطوة ، كما تبرز أساسية ودور الذات في إظهار ( النص ) إلى الوجود أو خلقه من جديد . مع ملاحظة ضرورة أن يكون المتلقي يقضاً كي لا تفلت منه معظم علاقاته ( النص ) ، وكيما يضفي على ما ورائياته شكلاً تركيبياً ، وهكذا لن يعود المعنى متضمناً في النص بل في كليته العضوية [٤٤٥] . وإعادة الاختراع أو البناء سيكون فعلاً جديداً وخلق جديد ، لا يحدث إن لم يكن المتلقي قد درّب ذائقته على تلقي مثل هذه ( النصوص ) [٤٤٦] . لذا يؤكد ( سارتر ) على أن هناك نداء يوجهه ( النص ) إلى متلقيه مهيباً به إلى تخيلته ابتداءً من آثار الفنان ، وبذلك تتضافر في نشاط التلقي وظائف نفسية عدة ، يقع الإدراك الحسي في مقدمتها ، وكذلك الحال بالنسبة للمخيلة والاستيعاب والذاكرة [٤٤٧] .

يرى ( سارتر ) أن المؤلف أو المبدع يستعين بحرية المتلقي ، كي يشترك معه في تنفيذ نتاجه ، وبهذا الوصف ، يصبح ( النص ) نتاجاً لمسعى البشر عموماً ، عوضاً عن أن يكون قصد لذاته ، لذا فهو شعار للتعاون المتبادل بين مبدع النص ومتلقيه [٤٤٨] . لذا فجدلية التلقي تعتمد وفقاً لآراء ( سارتر ) على حرية الطرفين ، لاسيما وأن ( سارتر ) كان قد أشار إلى أن حرية المتلقي تكمن في قدرته على إدراك الأشياء بحالة بعيدة عما هي عليه ، فإذا لم ينجح في ذلك ، فإنه لن يستطع بالضرورة إحداث تغير فيها .

إنّ عملية خلق ( النص ) هي عملية مترامية الأطراف ليس لها نهاية ، فهي لا تستنفذ المعنى ، ذلك أن موضوع ( النص ) في تغير مستمر ، وهذا يعني إحداث تغير مستمر لعمليتي إدراك المؤلف أو

---

[٤٤٤] ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص ١٩٤ .
[٤٤٥] ينظر : سارتر ، جان بول : ما هو الأدب ، ت : جورج طرابيشي ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، ط ١ ، لبنان ، ١٩٦١ ، ص ٩٣ .
[٤٤٦] ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[٤٤٧] ينظر : زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .
[٤٤٨] ينظر : راي ، وليم : المعنى الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

( المبدع ) موضوعة ( النص ) ، وإدراك المتلقي لهذا ( النص ) ذاته ، وهذا يدل على أن " المعنى غير مكتمل حتى في عملية إنتاجه ... لذا فإن التلقي نشاط نسبي يُسهم في تكوين أو اكتمال المعنى " [٤٤٩] .

أقصى ( هيدجر ١٨٩١ – ١٩٦٧ ) كل الفروض الميتافيزيقية المسبقة في فلسفته ، وعالج بالمقابل كافة الموضوعات بصيغة تتناسب مع طبيعتها في ذاتها [٤٥٠]. وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بأن ملكة الشعور هي وحدها التي تمدنا بمعلومات عدة ، وأحاسيس شتى عن حالاتنا الوجدانية ، وهي بهذا المعنى أكفأ من قوى العقل في هذه المهمة ، فالشعور يمكن له الاستمرار حينما تنقطع سلسلة الاستدلال العقلي [٤٥١] . وعلى هذا النحو يكون بوسع الذات أن تقترب وتنفذ مباشرة إلى موضوعاتها من خلال ملكة الشعور وبالتالي الإحاطة بمعناها الذي يكمن ويتموضع فيها ، والذي يرتبط أساساً باسلوب وجودها أو ( الكيفية ) التي تكون بها .

إنّ الوجود لدى ( هيدجر ) يتقاطع تماماً مع عالم الموجودات ، فهو عالم إنساني فحسب ، وليس بعالم الأشياء التي تخفى خلف الظواهر ، أنه عالم الإنسان ذاته ، أما الظاهرة فهي ما يتجلى أو يظهر ذاته وفقاً لآلية أو كيفية تظهر جوهره أو ذاته ظهوراً تاماً [٤٥٢] ، وعلى وفق هذا الظهور يتمكن المتلقي من أدراك موضوعاتها واقتناص معناها ، وعلى وفق ذلك أيضاً ، يكون ( النص ) الحق هو الذي يظهر بناه بكل مكنوناتها ، ظهوراً لا يشير أو يحيل إلى شيء ما وراءه ، ونظراً لتعدد أساليب إبداع ( النص ) حمل ( هيدجر ) المتلقي مهمة المساعدة في إخراجه إلى حيز الوجود وذلك من خلال نشاطه التفسيري الذي يمضي به على ضوء فهمه لذاته أو لوجوده باعتباره ذاتاً وجدت بشكل سابق على وجود الموجودات ، وانطلاقاً من هذا الوصف يصبح أمساك المتلقي بالمعنى الحق ما هو إلا عملية كشف للوجود ذاته فلـ( النص ) قدرة على الإفصاح أو الكشف عمّا يحدث في العالم ، ذلك أنه - أي ( النص ) – أحد تجليات هذا العالم ، ويعكس بالضرورة صور الحقيقة فيه بعد أن يقتلعها من صور التحجب ، وإبدال بنية الخفاء ببنية أظهار وتكشف للحقيقة . ويعد هذا الكشف كشفاً للوجود بكل أطرافه ومراميه ، لذا ربط ( هيدجر ) ( النص ) بصلات وطيدة مع الوجود ، وهذا ما حمله على تشغيل آلياته على مبادئ كلية وشمولية ، وبهذه الكلية يقضي على اغتراب المتلقي وذلك بانفتاحه على حقيقة الوجود التي يصورها ( النص ) [٤٥٣] . وبهذا المعنى يصبح ( النص ) اسلوباً في الكشف عن الماهية وعن حقيقة الموجودات ، فالحقيقة تؤسس نفسها فيه . والمبدع يثبت هذه الحقيقة أو يلبسها شكلاً فيما يقوم المتلقي بحفظها. وهكذا يخلص ( هيدجر ) في تعريفه للفن ( النص ) بقوله أن الفن هو الحفظ الابداعي للحقيقة [٤٥٤] .

يعد ( هيدجر ) النص شيئاً مختلف تماماً عن باقي الموجودات الأخرى ، فهو شيئاً من نوع خاص ينطق بلغة خاصة تميزه عما سواه ، وهي لغة قابلة للفهم تحاورنا حول موضوعات تتجاوز الحضور الظاهري لها ، فتتخذ صيغه رمزاً أو تمثيل ، و ( النص ) بهذا المعنى موضوع ينقل لمتلقيه شيئاً آخر غير الواقعة الحسية أو الشيء المتحقق [٤٥٥] . لذا تكون خبرة المتلقي الجمالية خبرة مباشرة ،

---

[٤٤٩] عودة ، ناظم ، مصدر سابق ، ص ٩٥ - ٩٦ .
[٤٥٠] توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص ٨١ .
[٤٥١] الديري ، عبد الفتاح : مصدر سابق ، ص ١٦٣ .
[٤٥٢] توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص ٨١ .
[٤٥٣] مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : الاغتراب في فلسفته الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٨٧ – ٨٨ .
[٤٥٤] توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص ١١٧ .
[٤٥٥] ينظر : زكريا ، ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٦٢ .

تبتدأ بالنص ذاته ، وتشهد اسلوبه في الوجود باعتباره كشفاً يقدم لمتلقيه أكثر مما يقع عليه بصره ، أو على ما اعتاد عليه ، ومن خلال هذه الخبرة يتخطى المتلقي حدود الموضوعات ومظاهرها الجزئية نحو الوجود الإنساني المطلق الذي أضاء المبدع حقيقته وجلبه إلى حيز الوجود . ونظراً لأهمية هذه العلاقة الجدلية بين ( النص ) ومتلقيه ألزم ( هيدجر ) المتلقي أن يعزل ( النص ) عما سواه ، ويركز جلّ انتباهه على اسلوب وجوده ، وبذلك يكون ( هيدجر ) قد نفى عن ( النص ) تلك الصفة الغائية التي عزاها إليه سابقوه ، فغايته غاية ذاتية على اعتبار أنه كياناً ذاتياً خالصاً ، وبهذا المعنى أيضاً تكون القيمة الجمالية لـ( النص ) كامنة فيه ومنبثقة منه ، تبرز من خلال قدرته على إيصال ذاته والافصاح عن مكنوناته لمتلقيه ، أما الوعي الجمالي فهو وعي المتلقي بما يبوح به . لذا يصح لنا أن نعد ( المعنى ) معنىً جمالياً ، واسلوباً من أساليب تكشف الحقيقة ، بعد أن ينتزع النص حجبها وأستارها . وبذلك يكون ( هيدجر ) قد أقر بأن نجاح عملية التواصل الجمالي تقوم بالأساس على محوري الاتصال وهما ( النص ومتلقيه ) .

تتولد جمالية النص وتنبثق – بحسب ( هيدجر ) – من تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الذات والموضوع ، أي بين الشكل والمضمون ، إذ تتمثل قيمة الجمال بتحويل المفقود إلى موجود وبالعكس ، ذلك أنه لابد للمتلقي من أن يتحرر من عبودية العالم المادي . ليعيش في عالم ما وراء الأشياء ، وذلك من خلال أنسنة الواقع وعبور الهوة التي تفصل بين المظهر والجوهر [٤٥٦] . وعلى هذا النحو ربط ( هيدجر ) الجمال بالحقيقة ، ذلك أنه يرى في ( النص ) دلالة جوهرية وجودية خالصة ، تصور أو تجسد الحقيقة بكل معانيها من خلال صراع الذات مع الموضوع .

يقيم ( ميرلوبونتي ١٩٠٨ – ١٩٦١ ) فهمة للخبرة البشرية على وفق علاقة جدلية قائمة بين الذات ومحيطها الذي تتلقى منه شتى معارفها ، وبرأيه أن هذه الخبرة سابقة على فعل التأمل الانعكاسي ، أنها عالم الوعي الذي يعرف قبل أن يعرف ، إذ يقوم الوعي الادراكي فيه بعملية كشف تأسيسي للماهيات في الوقائع الحسية واقتناص معناها وبذلك فأن وحدة الخبرة يتآزر فيها كل من المعنى ( الماهية ) والمحسوس ( المدرك حسياً ) في وحدة واحدة ، وعلى هذا النحو يصبح الإدراك الحسي خبرة أولية بصورة كلية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس ، مع ملاحظة أن الإدراك هو فعلٍ من أفعال البدن ، وهكذا رد ( ميرلوبونتي ) كل معارفنا وخبراتنا إلى الواقع الحسي الذي يرتبط فيه الذهن بالبدن [٤٥٧] . فالإدراك الحسي بهذا المعنى يتجاوز حدود الإحساس بجملة من المؤثرات ، أنه اقتناص للمعنى المرهون بتوافر مجموعة من المعطيات التي تملك معنىً ذاتي ، بمعنى آخر يكون الإدراك الحسي فعلاً ينشط – بمساعدة جملة من المعطيات – في خلق معنى محدد يربط هذه المعطيات معاً ، فضلاً عن ذلك ، فالإدراك ينفتح على عوالم الأشياء ، ليستهدف موضوعاتها ويتجه صوب الحقائق في ذاتها ، وتكون له غاياته ، ويستخلص موضوع الإدراك الحسي في إمكانية تنسيق التجربة التي يمر بها في كل لحظة مع تجربة اللحظات السابقة واللاحقة بها [٤٥٨] .

على هذا النحو نظر ( ميرلوبونتي ) إلى الواقع المادي المدرك حسياً بوصفه حقيقة أولى يتأسس عليها بناءاً كل الخبرات ذات الرتب الأعلى ، فالبنى العليا للوعي ممكن أن تختزل إلى الإدراك الحسي

---

[٤٥٦] مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : الاغتراب في فلسفته الفن الجميل ، مصدر سابق ، ص ١٨٠ .
[٤٥٧] توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦ .
[٤٥٨] الديري ، عبد الفتاح : مصدر سابق ، ص ٥١ – ٥٣ .

أي إلى خبرة البدن [٤٥٩] . وعلى وفق ذلك يرى ( ميرلوبونتي ) أن الإدراك الحسي فعلاً بدنياً مباشراً تدرك به الذات موضوعاتها إدراكاً مباشراً ، بعيداً عن الاستدلال أو التأمل العقلي ، ولأن المعنى لدى ( ميرلوبونتي ) متموضع في الموجودات الحسية ، لذا أسند مهمة إدراكه إلى الإدراك الحسي ، فالمتلقي يدرك ( النص ) ويقتنص معناه إدراكاً مباشراً دون الاستعانة بأي وسيط أو حاجة إلى أي تأويل أو تفسير ، لذا يتحد المتلقي ويشتبك مع ( النص ) اشتباكاً مباشراً على وفق علاقة جدلية بين المتلقي بوصفه ذاتاً منفتحة على الوجود ، وبين ( النص ) الذي يمثل حقيقة موضوعية ذات لغة فنية ينطق بها على طريقته الخاصة ، لذا فالمعنى كامن في لغة ( النص ) ويتجسد على هيأة عناصر مادية فيزيائية ( كاللون ، الشكل ، الخط ، ... الخ ) تقدم حقيقة عينية أصلية ، والنص بهذا الوصف ، واقعة بشرية تدعو المتلقي إلى التعايش معها فيوجب عليه أولاً أن يدرك الموضوع حسياً ، أو أن ينشئ صورة حسية له كيما يرتقي في إدراكه إلى مرحلة العيان الماهوي أو استبصار الماهية ثانياً ، أما المعنى نفسه فليس بالضرورة أن يطابق هذه الواقعة كما تتجسد في الواقع المادي ، بل أنه لا يجيء إلا بفعل المتغيرات التي يجريها المبدع على المجرى العادي لنظام الأشياء وبحسب ذلك يكون ( ميرلوبونتي ) قد أخضع نجاح عملية التواصل الجمالي إلى الكفاءة التي يمتلكها قطبي الاتصال على حد سواء .

إنّ الخبرة الجمالية لدى ( ميرلوبونتي ) هي خبرة بإيماءات ذلك أنه يرى بأن لـ( النص ) بنية تشابه بنية الإيماءة ، فـ( النص ) يخاطب الإدراك الحسي من خلال إيماءات أو وسائط تجسد أفكار ومعان ، ويكون الإدراك الحسي كافياً في خبرة التلقي ، أما في الاستجابة فالأمر مختلف إذ يستجيب البدن لـ( النص ) بكل مراكزه الحسية والشعورية في خبرة سابقة على فعل التأمل العقلي والتصورات ، وعليه فـ(النص ) لا يحمل المعنى فحسب بل الشعور أيضاً لذا فإن إيماءات النص تحمل معناً ذاتي ودور تأثيري على المتلقي ، إذ عادة ما يصاحب الشعور الإدراك الحسي عند بناء عالم من الدلالات [٤٦٠] . فضلاً عن ذلك يوجب ( ميرلوبونتي ) على ( النص ) أن يكون منسقاً مع ذاته ، ويحوي حقيقة بجهد المبدع في إيصالها كمعنى لمتلقيه ، لذا لا يعد ( النص ) وسيلة أو جسر للاتصال الجمالي ، ذلك أن ما يتم توصيله للمتلقي هو إيماءة ذات معنى ودلالة جمالية .

# الفصل الثالث

---

[٤٥٩] توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص ٢٠٧ .

[٤٦٠] ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٨٣ – ١٨٧ .

# الإطار النظري ومؤشراته

## المبحث الأول : ثنائية ( النص / المتلقي ) في الاتجاهات النقدية المعاصرة .

١. البنائية والسيميائية .

٢. الظاهراتية .

٣. التفكيكية .

٤. التأويلية .

٥. التداولية .

## المبحث الثاني : التلقي في الرسم الأوربي الحديث .

١. الانطباعية والتلقي الحسي المباشر .

٢. التعبيرية والوحوشية والتلقي الوجداني المتخيل .

٣. التكعيبية والتلقي العقلي .

٤. السريالية والتلقي الحدسي اللاواعي .

٥. التجريدية والتلقي العقلي الخالص .

# المبحث الأول

# ثنائية ( النص / المتلقي ) في الاتجاهات النقدية المعاصرة

## تقدمة

يشكل تلازم ثنائية ( النص / المتلقي ) امتدادا جدليا لـه مرجعيات فلسفية متأصلة الجذور في الطروحات ( النقدية / الجمالية ) لنظرية التلقي إذ تمثل ذلك في المضامين الأيدلوجية واشكالاتها بين الذاتي الموضوعي والتي برزت بشكل واضح في الفكر الفلسفي الظاهراتي على يد ( هوسرل ) وتلامذته من بعده ، لذا فحينما تتم دراستها دراسة تحليلية تركيبية بغية التأسيس لأفق مغل قراءاتي دقيق يقوم على أساس جدلي بينهما ، ( النص ) بوصفه فضاءً ثر لـه مقوماته التركيبية المعقدة بدلالاتها وشفراتها وثيماتها ونظمها العلاماتية المتعددة ، وهو بهذا الوصف مخزوناً معرفياً اثرائياً يمتلك مواصفاته التي تفجر سلسلة استرجاعات واستجابات متوالية لدى المتلقي ضمن فضاء فعل القراءة الجدلي وما يفرزه من نشاط تأويلي أثرائي يسمح هو الآخر بتفعيل المعادل الجدلي بينها مرة أخرى . لذا يتطلب ذلك تقصي المذاهب والاتجاهات النقدية الحديثة الكفيلة بمهمة استكشاف ( نقدي / جمالي ) للثنائية الجدلية هذه بمستوياتها وتداعياتها ومحمولاتها والمنحى الكيفي فيها ، وبحدود فضاءات الجدل الاستطيقي للخطاب الجمالي ممثلاً بنتاجات فن الرسم الأوربي الحديث . وبمقدار ما يتوفر من فعالية هذه الثنائية إذ يتعامل المتلقي مع ( النص ) وفقاً لمستويين اثنين هما :

١. **مستوى أفقي** : يتم التركيز فيه على العلاقات الداخلية لـ( لنص ) ، تناسقها ، تضادها ، تجاورها ، وحدتها ... الخ .
٢. **مستوى عمودي ( مقارن )** : يتم التركيز فيه على ( النص ) المعطى ومقارنته بنصوص أخرى أصبحت أرشيفاً خبري لدى المتلقي الذي يقوم باستدعاء الكثير من هذا الخزين كيما تتم عملية التأويل والتواصل ، ويتوقف ذلك على درجة إدراك المتلقي للأبعاد النصية وخبرته القراءاتية .

تتآزر هاتان القراءتان في النهاية ليقدمان فعلاً قراءاتياً جدلياً واحداً ، وعلى هذا النحو تكون علاقة المتلقي بـ( النص ) علاقة جدلية مزدوجة . إذ يستدعي كلا الطرفين حضور الآخر ، أما ( المعنى ) فيكون له حضوراً مزدوج قبل إبداع ( النص ) وبعده ، ونظراً لأهمية كلا الطرفين في خلق المعنى وإخراجه من حيز الكمون ، اتخذ كلا منها حيز قد يضيق أو يتسع ضمن الفضاء الواسع للجهود النقدية الحديثة بدءً بالنقد البنائي صعوداً ، ولغرض رسم خارطة تلك الجهود اقتضى الأمر متابعة خط سيرها – على سعته – وتتبع مراحلها وصولاً إلى تجليات العلاقة الجدلية بين طريق الاستقبال ( النص / المتلقي

) ، إذ مع انغلاق البنائية على ( النص ) تغير مجرى قراءة ( النصوص ) بشكل ملفت للنظر إذ أسهم هذا الاتجاه الذي أسسه ( فرديناد دي سويسر ) ( ١٨٥٧ – ١٩١٣ ) بجذب الأنظار نحو البُنى النصية وتحولاتها ، إذ عد اللغة النصية كياناً معتبراً بذاته ومن أجل ذاته غير قابل للتجزئة ، لا يمكن أن تعزل عناصره عن بعضها [٤٦١] . فضلاً عن أنها نسقاً من العلاقات غير السببية إذ ليس هناك ثمة شيء يخلو من ( علاقة وتخالف ) وهذا يعني بالضرورة أن أي دال من الدوال لا يمكن أن يؤدي وظيفته بوصفه عنصراً ذا دلالة مباشرة على شيء ما ومعنى ما ، بل بوصفه مختلف جوهرياً عن الدوال الأخرى ، فضلاً عن ذلك فقد أشارت نظرية ( سوسير ) إلى أن ظهور المعنى يبنى على طبيعة العلاقة القائمة بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود الأخرى ، وهذه العلاقات تأتي على نوعين هما ( الترابط التركيبي والاستبدال ) فالخطاب أو ( النص ) يحوي كلمات أو ( عناصر ) منه تأتي حركة المعنى ، ثم أنه يحوي من جهة أخرى على إمكانية اختيار كلمة أو ( عنصر ) أخر على وفق مبدأ الاستبدال [٤٦٢] .

لقد طوّر ( سوسير ) دراسة اللغة دراسة آنية تزامنية ، والمقصود بذلك ، هو الكيفية أو الآلية التي تعمل اللغة على وفقها في لحظة زمنية ما ، وعلى نحو لا يمكن أن يتم معه إدراك دلالة الجملة أو ( النص ) قبل أن ينتهي ، وعليه فـ( النص ) يدرس تزامنياً على أنه جزء واحد في نظام متزامن مع نفسه [٤٦٣] .

قدم ( سوسير ) ثنائيات هامة تُعد الأساس المعرفي لحقول الدراسات النظرية والتجريبية في اللغة والأدب ، وهي ثنائيات اللغة والكلام ، الدال والمدلول ، ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور وثنائية القياسي والسياق [٤٦٤] ، فضلاً عن ذلك فقد بحث ( سوسير ) عن القانون الذي يحكم حركة العلاقة بين الدال والمدلول ( أو المرجع ) . ومن جهة أخرى يرى أن اللغة ما هي إلا جزءً من علم العلامات الدالة السيمولوجيا ، أي أن اللغة جزءً من السيمولوجيا .

يرى ( سوسير ) أنّ للغة وظيفة - على اعتبار أنها نظام من العلامات أو نظام اتصالي – ربط المعنى بمجموعة من العلامات ( عناصر النص الأخرى ) ولهذه العلامات علاقات متبادلة ، بحثها ( سوسير ) وجعلها على محورين ، الأول محور سياقي ( Syntagmatic ) حينما تربط وحدة نظام بوحدات أخرى سابقة أو لاحقة لها تنتمي إلى المستوى نفسه ، وهذه الوحدات تفرض دلالات يعطيها السياق ، أما المحور الثاني ، فهو المحور الاستبدالي ( Paradigmatic ) ويتم بتغير وحدات في التركيب بوحدات أخرى تحل محلها لتؤدي دلالات مطلوبة ، فتكون العلاقة علاقة استبدالية ويطلق عليها ( الاختيار ) داخل التراكيب الذي هو السياق [٤٦٥] .

لقد شكلت طروحات ( سوسير ) هذه حجر أساس في تشييد صرح البنائية التي انبثقت مع مطلع القرن العشرين ، انصب اهتمامها على دراسة ( النص ) دراسة تشريحية داخلية مقصية بالمقابل كل المؤثرات التاريخية أو الشخصية لمبدعه ، فكانت المقولة الأساس التي دافعت عنها بشدة هي مقولة العلاقة التي عدت من وجهة نظر البنائيين سابقة على مقولة الكينونة ، أما المقولة الثانية فهي أسبقية أو

---

[٤٦١] ينظر : دي سوسير ، فرديناد : علم اللغة العام ، ت : يوسف عزيز ، مراجعة : مالك المطلبي ، دار آفاق عربية ، ط ٣ ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٩ .

[٤٦٢] ينظر : فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ١٩٩٢ ، ص ٢٠ – ٢١ .

[٤٦٣] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ٣٥ .

[٤٦٤] ينظر : فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الحديث ، مكتبة الحياة ، ط ( ٢ ) ، بيروت ، ب. ت ، ص ٢٠ .

[٤٦٥] ينظر : العبيدي ، بشير عبد الرحمن : مباحث في علم اللغة اللسانيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ( ١ ) ، ٢٠٠٢ ، ص ١٨١ .

أولوية الكل على الأجزاء ، فليس للعنصر أي معنى إلا من خلال ما يقيمه من علائق مع العناصر الأخرى ، وما الوحدات إلا أشكالا غير قابلة للتعريف بمعزل عن علاقاتها مع مثيلاتها [٤٦٦] . فضلاً عن ذلك فقد أمكن للبحث البنيوي أن يتوصل على نتائج عدة أهمها أن فعل الإدراك لا يعزل بأي شكل من الأشكال عما يتم إدراكه فهناك علائق ووشائج لا يمكن أن تفصل بين مادة الإدراك والإدراك ذاته ، بين الذات المدركة والوسيط الذي يهيئ هذه العملية ( اللغة عند البنائيين ) [٤٦٧] ، وبدلاً من أن تعكس لغة المؤلف وجهاً للواقع ، ذهبت البنائية إلى أن بنية اللغة هي التي تفرز الواقع ، وبذلك ينبثق المعنى من العمليات والاضداد التي تغطي اللغة ، وليس من تجربة المؤلف أو المتلقي ، فهما لا يحددان المعنى وإنما النظام اللغوي الذي يحكم كلاً منهما [٤٦٨].

عدّ البنائيون ( النص ) نظاماً مشفراً وليس معنى محدداً ، وهو فضلاً عن ذلك لغة فريدة مميزة بذاتها ، لذا فهم يرون بأنهم أعطوا للمعنى إيضاحاً جوهرياً يفوق مستوى الفهم الفردي له [٤٦٩]. وبذلك تكون البنائية قد عاملت ( النص ) بوصفه بنية مشفرة ، قائمة بذاتها ، متسقة مع نفسها ، ذات علاقات متماسكة ومتشابكة ، مؤسسة على وفق نظام دقيق ومؤسلب ، يتجاوز الصورة الحسية أو المظهرية التي تبدو عليه ، متوغلة بالمقابل إلى لب هذه البنية أي إلى تركيبها الباطن ، مترفعة بذلك عن أية نظرة تجريبية من شأنها أن تقلل عملية التحليل والتركيب والبناء التي تسعى البنيوية إلى القيام بها ، فـ( النص ) بهذا المعنى بنية تتسم بالكمال الذاتي ، تنتظم أجزاءه بإتباعها لأنظمة داخلية تحدد طبيعتها وطبيعة الكل الذي تكونه ، كما أن هذه الأجزاء تكتسب خصائص مميزة نابعة من تواجدها داخل ( النص ) ، وهي خصائص وسمات مختلفة عن سماتها وهي خارج عنه أو كما تتداول أنظمة في أخرى غير أنظمة موضوع البحث ، ومع ذلك لا يمكن أن تتصف هذه البنية – أي بنى النص – بخاصية ثابتة أو مستكينة ، بل هي بنية فاعلة متحركة تسهم في بناء وتكوين عوالم ( النص ) الجمالية ، وهي في حركتها هذه لا تستند إلى مرجع خارجي بل إلى نظامها الداخلي الذي يربط أجزائها وينشط فاعليتها .

مع البنيوية أصبح المتلقي بنية أو نتاج ثقافي ، مُرّن على فك الشفرات وتتبعها ورصدها وهو بنية لها معداتها وأدواتها لنجاح هذه العملية ، وبذلك أصبح المعنى مرهوناً بلغة ( النص ) وفاعلية القارئ الذي يستمد معرفته من خزينه المعرفي أو الخبري ، فالمتلقي له قدرة وكفاءة في التعامل مع (النص ) دون حاجة إلى معرفة أي شيء آخر سوى اللغة النصية ذاتها [٤٧٠] . لذا فان فاعلية المتلقي وفعالياته تتجه صوب البحث عن سمات خاصة يفترض وجودها في ( النص ) على اعتبار أن بناه تحدد معناه [٤٧١] . وقد كانت هذه النقطة مثار خلاف وجدل بين البنائين فمنهم من كبل المتلقي بقيود الأعراف والشفرات ومنهم من منحه فاعلية وحرية واسعة للعب بالدلالات النصية فـ ( بارت ) على سبيل المثال ، يرى أن المتلقين " أحرار في فتح أو إغلاق عمليات النص الدالة دون مراعاة للمدلول . وفي أخذ متعهتم من ( النص ) حينما يتجاوز المعنى الشفاف الواحد " [٤٧٢].

---

[٤٦٦] ينظر : ابراهيم ، عبد الله : معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٠ ، ص ١٨ – ٢٢ .

[٤٦٧] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ٣٣٠ .

[٤٦٨] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١٠٥ .

[٤٦٩] ينظر : راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ١٤١ .

[٤٧٠] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ١٥٢ .

[٤٧١] ينظر : المصدر نفسه : ص ١٧٤ .

[٤٧٢] ينظر : سلون ، رامان : مصدر سابق ، ص ١١٤ .

المبدأ الأساسي الذي تشتغل عليه آليات البنائية هو الثنائية المزدوجة للظواهر ، إذ تعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعوا إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم ، وتدعو من جهة أخرى إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقتها التي تحدد طبيعة تكوينها ، فضلاً عن ذلك تهدف البنائية إلى أعادة تكوين الشيء بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه ، وبهذا المعنى تعد البنائية نشاطاً متتابعاً منتظماً لعدد من العمليات العقلية الذهنية الدقيقة ، يقوم فيه المتلقي بتناول ( النص ) ومن ثم تفكيكه وتحليله إلى عناصره وأخيراً يقوم بتركيب هذه العناصر مجدداً واضعاً في نظره علاقة هذه العناصر المتفككة بعضها من جهة ، وعلاقتها بالكل الذي تكونه من جهة أخرى ، وهو بهذا المعنى يكشف ويضع صيغاً حقيقية لعالم ( النص ) ليس هو بنسخة للأصل بل هو عالم يمكن إدراكه بشكل أكثر وأعمق مما في القراءة السابقة [٤٧٣] . غير أن ذلك لا يعني إدخال ( النص ) في نظام جاهز مسبقاً وإنما إعادة إنتاجه وبنائه وصياغة نماذجه بأشكاله هو لا بأشكال تفرض عليه من الخارج .

أكد ( سوسير ) في نظريته اللغوية على تجانس وتألف الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي وارتباطها بعلم واحد هو السيمولوجيا [*] ( Semiology ) ، وهو العلم الذي يدرس العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله ، ويدرس معاني الكلمات تاريخياً ، وتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجال [٤٧٤] . وهو أيضاً العلم الذي يدرس المعنى ويكون موضوعه أي شيء وكل شيء يقوم بدور العلامة والرمز [٤٧٥] ، والسيمولوجيا " عملية التحليل والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي ، أنها منهج يبحث عن مولدات النصوص وتولداتها الداخلية " [٤٧٦] . بمعنى آخر أنها لم تعنَ بقضايا المضمون ولا السيرة الشخصية لمبدعها ( Biography ) بقدر ما يهمها شكل المضمون ، فهي دراسة شكلية للمضمون تمر عبر الشكل لمسألة الدوال بغية استحصال معرفة أدق وأشمل بالمعنى ، وهي بذلك لا تنفي المضمون بل تؤكده وهي مضمونية الهدف [٤٧٧] . وتوجه السيميولوجيا آلياتها باتجاه وحدات محددة وهي التشكلات البنيوية ( أي أشكال المحتوى وأشكال التعبير ) [٤٧٨] .

يعود الفضل في ميلاد علم السيميولوجيا على منبعين أساسين هما : العالم اللغوي السويسري ( دي سوسير ) ( ١٨٥٧ – ١٩١٣ ) وهو الذي سمى هذا العلم بالسيميولوجيا ، وإلى الفيلسوف الأمريكي ( تشارلز بيرس ) ( ١٨٣٨ – ١٩١٤ ) . إذ أطلق على هذا العلم تسمية ( السيميوطيقا ) ويفرق ( كريماس ) بين المصطلحين في أن السيميوطيقا تميل إلى دراسة الفروع أي تميل إلى دراسة أنظمة

---

[٤٧٣] ينظر : نعمة ، أحمد ابراهيم : الاتجاهات الفكرية في الأدب الحديث . دار التقدم للنشر ، مطبعة تشرين ، دمشق ، ١٩٨١ ، ص ١٩٣ .

[*] السيميولوجيا أو السيميوطيقا . علم نشأ مبكراً ، ذو جذور موغلة في القدم تمتد إلى الفكر اليوناني وتحديداً لدى ( أفلاطون وأرسطو ) اللذان اهتما بشكل كبير بنظرية المعنى ، وكذلك الرواقيين الذين شيدوا نظرية موسعة في هذا العلم وذلك بتميزهم بين الدال والمدلول والشيء في ذاته ، ولم يكن مناطقة العرب وأصولهم ومفسريهم ببعيدي عن هذا المعنى فقد أولوا عناية فائقة بكل الأنساق الدالة وتصنيفها وكشف قوانينها وقوانين الفكر، وأجمعوا على تصنيف الدلالة إلى ثلاثة أصناف هي دلالة عقلية ، دلالة طبعية ، دلالة وضعية .
للمزيد مراجعة : نفادي ، السيد : السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة علم الفكر ، العدد ( ١ ) ، المجلد ( ٣١ ) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٩ .

[٤٧٤] ينظر : كيزويل ، أدنيف : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص : ٢٨٧ .

[٤٧٥] ينظر: عمر ، أحمد مختار: علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢، ص١١.

[٤٧٦] ينظر : جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم ، المبادئ والتطبيقات ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص ١١ .

[٤٧٧] ينظر : جسام ، بلاسم : مصدر سابق ، ص ١٢ .

[٤٧٨] ينظر : غرافي ، محمد : قراءة في السيمولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، ع ١ ، مجلد ٣١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٢٣ .

العلامات المختلفة كنظام اللغة والصورة والألوان وغيرها ، في حين تختص السيميولوجيا بدراسة الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة ، دون أي تخصيص لأي نظام دون سواه ، فضلاً عن ذلك هناك تفرقة أخرى ترى في السيميوطيقا دراسة " شكلانية للمضمون ، عبر الشكل لمسالة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى ، أما السيميولوجيا فهي العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أم ايقونية أم حركية " [٤٧٩] . وبكل الأحوال تعد السيميولوجيا ممارسة استقرائية استنتاجية تقوم على أهمية وفاعلية القوى الإدراكية ودرجة وعي المتلقي بالدوال لذا تتخذ منحىً اتصالياً [٤٨٠].

وعليه تعد السيميولوجيا ( النص ) منظومة علاماتية يحمل دوال ويفرز مدلولات بغض النظر عن هويته ، سواء أكان نصاً مسموعاً أم ملفوظاً أم مرئياً ، فهي وحدة كاملة تجمع بين الدال والمدلول ويكون المعنى ناتجاً عن اتحادهما معا ، تتناوله السيميولوجيا بالتحليل والتركيب بغية التوصل إلى البنيات العميقة الثاوية خلف تمظهرات البُنى السطحية وهي بذلك تحاول أن تضع يدها على الآلية أو الكيفية التي تتوالد بها البُنى الداخلية للنصوص، وعن أسباب تعدديتها ولا نهائيتها ، فالسيميولوجيا لا تبحث عن الحقيقة في ( النص ) ، إنها تُعنى بعمليات الدال وتبحث في الأنظمة الدلالية للعلامات وكيفية إفرازها للمعنى ، وعندما تناول السيميولوجيا ( النص ) وتسبر أغواره فإنها تتناوله من زاوية العلاقات الداخلية الموجودة فيه والقائمة على مبدأ الاختلاف بين البنيات والدوال التي منها يتولد وينبثق المعنى ، وهي بذلك تقر بأن المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف ، ولما كان اهتمام السيميولوجيا ينصب على الكيفية التي يقال بها ( النص ) لذا فهي تتجاوز حدود البُنى الجزئية ، لتدرس كليته وتنظيمها وإنتاجها ، لذا اتسم المنهج السيميائي بخصائص ثلاث هي ( المحاثية ، والتبنين ، والكلية ) [*] . ونظراً لتواجد قاسم مشترك بين ( النص ) اللغوي و ( النص ) المرئي وهو الدال والمدلول والرسالة ، فتعتمد الباحثة مفاهيم العلامة اللغوية كمفاهيم للعلامة البصرية مع ملاحظة أن العلامة الصورية تبلغ أحساساً أو انفعالاً فتتخذ بذلك دور المثير ( Stimulus ) الموجه للحصول على رد فعل ، فهي إذن ومن هذا المنطلق مختلفة عن الرسالة ذات المحمول البلاغي [٤٨١] .

يعدّ ( سوسير ) العلامة اللغوية ثنائية المبنى تتكون من اتحاد الدال والمدلول ، فالدال هو الذي يشكل صورة سمعية أو بصرية ، أما المدلول فهو تصور ذهني غير مادي ، وبإمكان الدال أن يفرز مدلولا تتجاوز المعنى الاصطلاحي له [٤٨٢] ، وعليه فإن العلامة في فن الرسم ( الشكل أو اللون على سبيل المثال ) الكلاسيكي يشير دالها إلى مدلولها أشارة مباشرة ، لكن الأمر مختلف في فن الرسم الحديث ، إذ يفرز الدال ( شكل أو لون .. الخ ) مدلولات عدة في ذهن المتلقي يطلق عليها اسم الدلالات المصاحبة ، وبكل الأحوال تتكون العلامة من اتحاد الدال الذي يتخذ صورة ( بصرية هنا ) في حين يكون المدلول التصور الذهني المجرد ( غير مادي ) لدى المتلقي . بمعنى آخر ، أنه الأثر الذي يستقر في الوعي الجماعي ، إذ أن العلامة ترتبط بعرف ثقافي بين أعضاء جماعة بشرية قد تصنيف أو تتسع ، مما يكون ويرسخ من ثم العلاقة بين الدال والمدلول في أذهانهم ووعيهم في حين يكون مرجع الدلالة هو العالم الخارجي التي أشارت إليها العلامة في سياق عملها ، إذ أن المتلقي متى ما استلم علامة ما سرعان ما يردها إلى مرجعها الحقيقي ، ويمكننا باختصار القول بأن المرجع هو تخيل

---

[٤٧٩] ينظر : نقادي ، السيد : مصدر سابق ، ص ٤٧ .
[٤٨٠] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ١٠٧ – ١٠٨ .
[*] للمزيد مراجعة : جسام بلاسم ، مصدر سابق ، ص ١١- ١٣ .
[٤٨١] ينظر : غرامي محمد : مصدر سابق ، ص ٢٣٣ .
[٤٨٢] ينظر : جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، ومقارنة سيميائية لنص ليالي الحصاد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٢ ، ص ٢٦ .

المتخيل [٤٨٣] . وعلى الرغم من أن ارتباط العلامة بعرف ثقافي معين يساعد المتلقي على قراءة ( النص ) إلا أن الباحثة ترى بأنه يسهم وبالقدر نفسه في تأطير هذه القراءة وقولبتها ، وبالتالي إغلاق فضاء الدلالات وحصرها بمرجع أو عرف متفق عليه مسبقاً ، وقد كان هذا سبباً رئيس في انبثاق فن الرسم الحديث واكتساحه لمسافة واسعة على خارطة الجهود النقدية الحديثة التي سعت هي أيضاً لتأسيس أفق نقدي يستوعب الانفتاح المضطرد الاتساع للدلالات المحمولة في بنية النص الحداثوي . وفي هذه النقطة تحديداً تصبح العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية ذلك انه لا توجد صلة حقيقية طبيعته تربط بين الدال والمدلول وبذلك تصبح العلامة هنا علامة رمزية ، فشجرة ( موندريان ) على سبيل المثال لا شأن لها بشكل الشجرة الحقيقي ، وإنما هي رمز لشجرة أنيت في عالم آخر هو عالم النص الجمالي ، وليس في عالم الواقع المادي ، فبنية العلامة في النص الجمالي الحداثي علامة ( رمزية / تعبيرية ) يرتبط دالها بمدلولها ارتباطاً اعتباطي ولا يلتقيان إلا من خلال فعل التأويل الذي يجهد به ذهن المتلقي ليكسر كل أفق سابق على تجربته أو قراءته هذه ، وبهذا المعنى لا يرتبط في الخطاب الجمالي الكلاسيكي الدال بالمدلول بروابط اعتباطية ، بل بروابط دلالية ايقونية مباشرة ، بمعنى آخر أن العلامة في الرسم الأكاديمي يحاكي الدال في المدلول كما في رسم المناظر الطبيعية أو الصور الشخصية .

أما ( بيرس ) فيرى ان العلامة كيان ثلاثي يتألف من المصورة ( Reprosentamn) وتقابل ( الدال ) ، والمفسرة ( Interpretant ) وتقابل المدلول والموضوع ( Object ) ولا يقابل شيء ، أما المصورة فهي شيء ما لشخص ما عن شيء ما من جهة ما وبصفة ما ، فهي توجه لشخص ما ، وهذا يعني أنها تخلق في ذهن المتلقي علامة أما أن تكون معادلة للأولى أو أكثر تطوراً منها ، وهذه الأخيرة هي علامة مفسرة للعلامة الأولى ، وأن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها ، وهي لا تنوب عنه نيابة كلية بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة والتي سميت بركيزة المصورة [٤٨٤] . وهذا النوع من العلامات يقابل العلامة الحكائية التي سبق التطرق لها عند الحديث عن بنية العلامة في ( النص ) الكلاسيكية وهي علامة لا تحمل المتلقي على إفراز فيض من المدلولات ، وذلك لارتباطها المباشر بما تشير إليه إذ يقتصر دورها على النيابة عن موضوعها وذلك بالاستناد إلى فكرة ما ذات صلة بالموضوع المصور .

إذ تباينت العلامة مع موضوعها ، يرى ( بيرس ) ضرورة تواجد سياق في الفكر يوضح كيف يتسنى أو يتم ذلك ، وعلى هذا النحو تّكون العلامة مع التفسير علامة أخرى تحتاج بدورها إلى تفسير أضافي ، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكوّن بدوره علامة أكثر اتساعاً مما سبق ، وهكذا استطردا حتى يتم التوصيل إلى علامة تُفسر نفسها بنفسها وتفسير كل أجزائها الدالة [٤٨٥] . وهي علامة موسعة منفتحة مولدة لسلسلة من الدلالات ولأفعال التأويل ، وهذا النوع من العلامات قد ضُخ بشدة وبشكل مكثف في كل النصوص الحداثية بل أنه لم يكتسب سمته الأخيرة إلا لأنه اشتغل واحتوى على هذا النوع من العلامات التي تتخذ طابعاً تواصلياً جدلياً مع المتلقي الذي يدخل معها في لعبة المدلولات والتأويل .

يعد التصنيف الثلاثي للعلامة من أشهر التصنيفات التي تحدد أنواع العلامات وفقاً للعلاقة القائمة بين ( المصورة والموضوع ) ( الدال والمشار إليه ) وهذه التصنيفات هي :

---

[٤٨٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٦ .
[٤٨٤] ينظر : ابراهيم ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ٧٨ – ٧٩ .
[٤٨٥] المصدر نفسه ، ص ٨٠ .

١. **العلامة الأيقونية أو الصورية** ( Icon ) ، وفيها تكون العلاقة بين الدال والمشار إليه علاقة تشابه في المقام الأول ، وفي كل الأحوال سواء أكان الموضوع صاخراً أم غائباً وأياً كانت هويته ، وعليه يكون مبدأ التشابه كافياً لإقامة علاقة أيقونية كما في رسم الصور الشخصية .
٢. **العلامة المؤشرية** ( Index ) ، وفيها تكون علاقة الدال بالمشار إليه علاقة سببية منطقية كما في ارتباط النار في الدخان [٤٨٦] .
٣. العلامة الرمزية ( Symbol ) ، وفيها تكون العلاقة بين الدال والمشار إليه ( الموضوع ) علامة عرفية غير معللة ، فهي علامة تعبر عن الموضوع عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه ، وهي علامة رمزية تمثل تجليات الرمز نفسه [٤٨٧] .

فضلاً عن ذلك فانه هناك نوعان من الدلالات الاصطلاحية أو المطابقة ، والدلالات الإيحائية أو المصاحبة ، فالدلالة الاصطلاحية هي معنى خاص تتضمن أحياناً فكرة المرجع ، وهي عنصر ثابت لوحدة من الوحدات المعجمية الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب ، أما الدلالة الإيحائية فهي تتعلق بالعناصر الذاتية طبقاً للسياقات التي تظهر فيها الوحدة ، ويؤكد تعريف الدلالة المصاحبة على الجانب الانفعالي لهذه الدلالة والذي يكمن في الشحنة الانفعالية التي تودعها ثقافة ما في الدلالة .

للدلالة خصائص هي :

١. **خاصية التحول** : للدلالة حرية التنقل من منظومة إلى أخرى ، فهي قد تكون سمعية أو بصرية أو ... الخ ، وقد يكون مصدرها واحد ، وقد تشترك عناصر عدة في إرسالها وبصفة عامة تعني هذه الخاصية قدرة العلامة على رسم الرمز داخل الخطاب الفني ( النص ) .
٢. **قدرتها التوليدية** : أن العلامة الواحدة قد تحتوي وتشتمل على علامات عدة ، فدلالة الزي يحيل إلى جنس الشخص ، كونه رجل ، امرأة ، ويدل على الوضع الاجتماعي والعمر والذوق والثقافة ، لذا كان هناك تقسيمات للعلامات ( علامة ترجع إلى الشيء ) و ( علامات تدل على علامات ترجع إلى شيء ) .
٣. **الاقتصاد في العلامات** : إذ أن غزارة العلامات تؤدي إلى أعاقة توصيل الرسالة إلى المتلقي الذي يجد نفسه أحياناً مضطراً لاستقبال عدد كبير من العلامات من مصادر مختلفة في آن واحد فتمنعه من تحقيق التواصل ، كما أن ندرة العلامات قد تؤدي إلى عدم وصول الرسالة التي يبثها ( النص ) .
٤. **التصدر** : وهو العمل على توجيه اهتمام المتلقي بشكل جزئي أو كلي نحو جزء معين من الخطاب الجمالي ( النص ) أو أحد عناصره [٤٨٨] .

إنّ البيئة الدلالية العلاماتية بحسب ( بيرس ) تحتوي على عناصر أربع هي : العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر ( المادة المشار إليها أو الموضوع ) والمحلل ( المتلقي ) الذي

---

[٤٨٦] ينظر : جسام ، بلاسم محمد : مصدر سابق ، ص ٣٥ .
[٤٨٧] ينظر : ابراهيم ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ٨٢ .

[٤٨٨] ينظر : جلال ، زياد : مصدر سابق ، ص ٣٩ – ٤٢ .

يدرك ويعي الإشارة ، ثم أخيراً الكيفية المحددة التي بها تكتمل العملية النيابية الاشارية " وهي التي يطلق عليها ( بيرس ) تسمية الأرضية أو الأساس " [٤٨٩] .

هناك تقسيمات أخرى للعلامات ، إذ يرى البعض أن أية علامة تتضمن علاقات ثلاث، علاقة داخلية توحد الدال والمدلول ، وعلاقتان خارجيتان ، أحدهما ( ممكنة ) تربط الإشارة بنسق ورصيد معين من الإشارات الأخرى وتفصلها عنها باندماجها في السياق القولي ، والثانية ( فعلية ) وهي تربط الإشارة بغيرها من الإشارات السابقة واللاحقة لها في هذا السياق نفسه ، الأولى تسمى علامة رمزية ، أما الثانية فهي إشارة يفترض وجود احتياطي لكل إشارة أو ذاكرة منظمة تضم أشكالاً تتباين معها في المعنى لكنها توحي لها وتتبادل معها وهذا المبدأ يسمى بالاستبدال ، أما العلاقة الثالثة فهي علاقة المجاورة التي تشير إلى علاقة الإشارة بغيرها من الإشارات الماثلة معها في السياق نفسه [٤٩٠] ، وبهذا المعنى تتعلق العلاقة الداخلية بينه ( النص ) فحسب بينما تتعلق العلاقتان الاخريتان بالمتلقي وفاعليته في الإدراك والتأويل ، إذ يدرك المثيرات البصرية ( العلامات ) النصية ( Stimulus visuals ) كالألوان ، الأشكال ، الخطوط .. الخ ، ويقوم بترتيبها في حقل إدراكي محدد حتى تتشكل لديه بنية وباستناده هذه البنية إلى مجموعة المعطيات ( قاعدة التجارب المكتسبة ) أو بالأحرى إلى نظام الاسنن ، يحدث سلسلة من التداعيات التي تسمح للمتلقي بالتفاعل والتفكير فوراً والشروع ببناء معان ومنح مدلولات ( للنص ) ، إذ يقرأ المتلقي ( النص ) ويفك أسنن العلامة بالآلية ذاتها – العملية الذهنية – التي يستخدمها لتشكيل ( النص ) مجدداً . ومما يجدر ذكره أن المتلقي لا يقف عند هذا الحد من قراءته لـ( النص ) أي التلقي والتأويل ، بل أنه سرعان ما يستقبل دلالة ما فأنه يأخذ بالبحث عن معناً مرادف أو قريب لمعنى ( النص ) ، أو على الأقل ترجمته ، وهذا يعني بأن معنى ( النص ) يتموضع في أمور ثلاث هي ( مرادف ، مكافئ منطقي ، ترجمة ) . إن آلية التفسير والتحليل الحاصلة للمعنى تتم بأن ينشئ المتلقي تصورات عدة متباينة عن الأصل " إلى تكافؤ منطقي وهذا التكافؤ المنطقي يحقق هوية المعنى ، أي يحلل التصور إلى تصورات أخرى مختلفة متساوية في المعنى وهذا التساوي في المعنى هو الذي يعرف بالترادف " [٤٩١] . وعلى وفق ذلك تخضع عملية الإمساك بالمعنى أو تشيده إلى آلية تقوم على عمليات عدة تبدا بالبحث عن مرادف له بحسب بنية العلامة المعطى ومن ثم التحول إلى مكافئ منطقي يترجم هذا المعنى ، بمعنى آخر أن التوصل إلى معنى ( النص ) لا يتم مباشرة ، أو من خلال قراءة واحدة سريعة ، بل من خلال قراءة معمقة تشارك فيها فعاليات عدة تجري على مستوى عالٍ في ذهن المتلقي مع ملاحظة أن تركيز البصر على عناصر ( النص / اللوحة ) لا يمد بكل محولاته دفعة واحدة ، لذا يقتضي الأمر بأن يتفحص المتلقي كلية ( النص ) وبأبعاده البصرية المختلفة ، فتقرأ عينية عمودياً وأفقياً ودائرياً ، ذلك أنه هناك ثمة تسلل خطي لوحدات الرسالة في ( النص ) لا تكتشف إلا ضمن هذا الاشتغال البصري ، لذا فقد أكد الباحثان ( ش ، شيبان ، ب ، جوتييه ) أنه انطلاقاً من حركة البصر الخطية تتشكل بلاغة الصورة ، ومما يجدر ذكره هو أن ( النص ) الحديث غالباً ما يحوي على نظام سيمولوجي مبطن لا يظهر بشكل جلي ، لذا يتوجب على المتلقي أن يحاول خلقه وتشكيله من خلال رصده لعناصره ( علاماته ) ومعطياتها أي عبر معالجته ذاتياً وموضوعياً . وهذا يفترض أن يكون المتلقي يقضاً لعلامات ( النص ) الذي لا يعمل على إحالة العلامات فحسب وإنما يقود عملية التأويل ،

---

[٤٨٩] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ١٠٨ .
[٤٩٠] ينظر : فضل ، صلاح : النظرية البنائية في النقد الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .
[٤٩١] ينظر : العبيدي ، بشير عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص ١٩٣ .

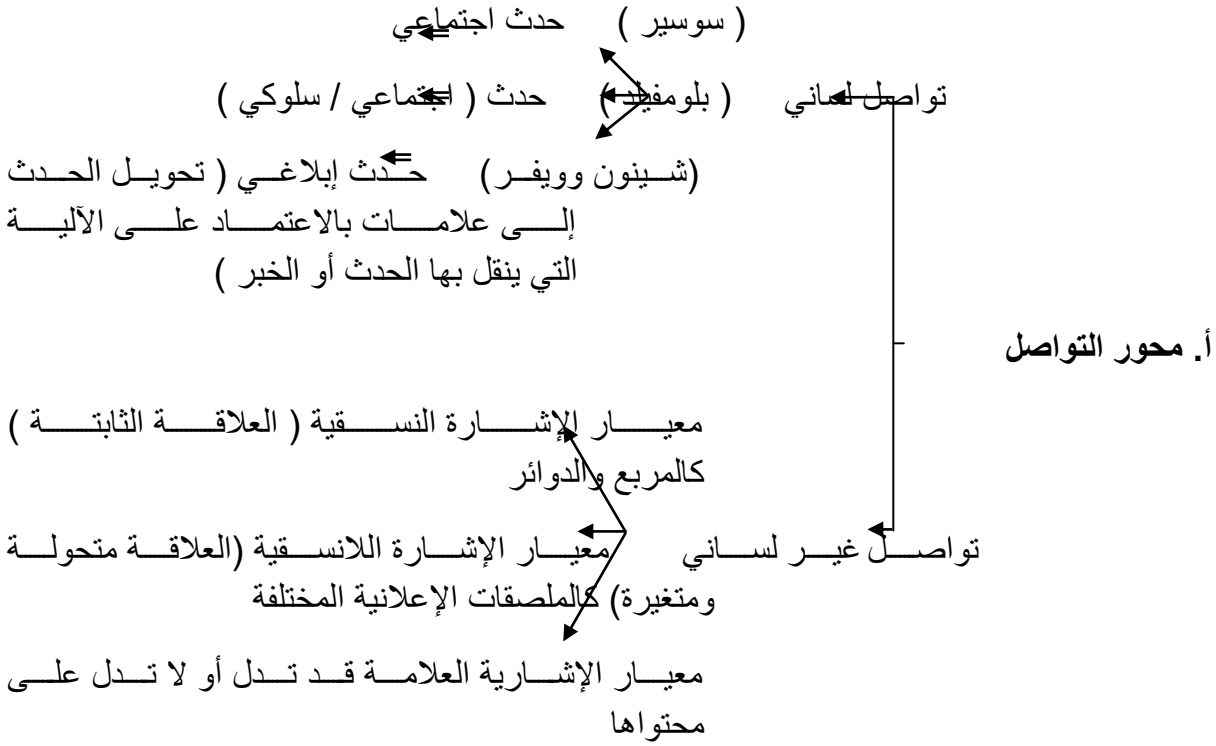
كيما لا يفلت المعنى من قبضة المتلقي أو أن ينحصر في قراءة فردية فحسب [٤٩٢] . وعلى وفق ذلك يتجسد ما سبق وأن طرحه ( أيزر ) حول موضوعة نجاح عملية التواصل، إذ حصرها على طرفي الاتصال (النص) و ( متلقيه ). وهذا يتفق أيضاً مع ما ذهب إليه ( إيكو ) من أن زيادة شفرة ( النص ) تزداد كلما جهد المتلقي في قراءة ( نص ) جديد ، وبذلك يصبح ( النص ) مسؤولاً عن تغير الشفرات وذلك بإحاطة ذاته بهالة من الغموض خارجاً بذلك عن القواعد المألوفة ، وبهذا الشكل وبهذه الآلية يثير فضول المتلقي ، لذا يزعم ( ايكو ) - كما أيزر – أن المتلقي يوجه التحديات إلى تجاربه القراءاتية ومعاييره الذاتية وذلك باخضاعها إلى عملية فحص وإعادة تقويم ، غير أن ( إيكو ) يرى بأن المتلقي يفحص ههنا عملية ( العلامة ) ذاتها ووظيفتها في ( النص ) [٤٩٣] ، ويتجلى مطلق المتلقي هذا وبشكل آخر في الخطاب الجمالي الحديث الذي قام على مبدأ التغير في الدلالات والمعان ، فلا تبقى علاماته كما هي عند متلقٍ واحد أو مدة واحدة أنه يفعل متلقيه بشكل متواصل ، فلا تؤخذ مضامينه كما هي ، أنها دائماً تخيل ، مؤجلة الغلق فتشد انتباه المتلقي بفاعليتها هذه ، لذا تؤدي قراءة ( تلقي ) ( النص ) إلى إعادة النظر في آلية استنباط المعنى ، وعلى نحو ينشط معه المتلقي بادراك الإمكانيات الجديدة للعلامات ولـ( النص ) كلية ، وهذا يسهم بشكل كبير في أثراء التجارب الجمالية للمتلقي . وذلك بأحداثه لعمليات رجع وإبدال بين مختلف مستويات العلامة التي أدخلت في الخزين المعرفي للمتلقي ومستويات العلامة الجديدة المعطاة فيعي المتلقي فاعليته وجدية أعرافه القراءاتية القديمة ومدى التصورات التي يجب أن يجريها ليؤسس أعراف قراءاتية جديدة . وبكل الأحوال يسلك المتلقي في وجهة نظر المنهج السيميائي اليتين أثنين في تلقي النص العلاماتي ، الأولى يكون فيها متلقٍ مستدل يعمل على التعرف على العلامات وفك شفراتها ، والثانية يكون فيها بنية فاعلة تنتج معانٍ تتوقف بدورها على وحدات المحتوى ( الخاصة بالنص ) ووحدات التعبير الخاصة بالمتلقي . وكل ما سبق ذكره يؤكد بأن بنيتي الاتصال ( المتلقي والنص ) بنى ترتبط مع بعضها البعض بروابط لا يمكن أن يغض النظر عن أحدها ، ذلك لأن للإشارة أو العلامة أبعاد ثلاث هي أبعاد دلالية تربط بين العلامات والمتلقين ( مجموعة اجتماعية ) وأبعاد تركيبية تربط بين العلامة والعلامات الأخرى ( التي توجه بنسق معين إلى متلقين ) وأبعاد وظيفة تقوم بين الإشارة ومستخدمها أو مستعملها أياً كانت هويته .

يرى ممثلو سيمياء التواصل [*] ، إنّ العلامة وحدة اتصالية تتألف من ( الدال ، المدلول ، القصد ) لذا فقد أولوا عناية استثنائية بوظيفة العلامة الاتصالية ، إذ لا يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية ، أي أن يكون لها اثر قصدي ملموس على المتلقي ، وعليه فلتحديد معنى ما يستلزم ذلك تعيين مقاصد المتكلمين ( المرسلين ) والكشف عنها ، وبذلك تصبح المقاصد ملمحاً متميزاً ، على أساسه تُعرف العلامة بأنها حركة يقصد بها الاتصال بمتلقي ما لإعلامه شيء ما [٤٩٤] . ومع إقرار السيمائيون التواصليون بشرط القصدية ، إلا أنهم يرونه غير كافٍ بمعزل عن قدرة المتلقي على التعرّف على الهدف الذي أنتجت الواقعة ( العلامة ) من أجله ، شرط أن لا يقترن نجاح عملية التواصل بواقعة تكون مثاراً للنقاش ، وعليه يتواجد هنا قصداً من الدرجة الثانية ، أي أن يتعرف المتلقي على القصد بوصفه نتيجة للقصد الأول [٤٩٥] ، ( أي معنى المعنى ) .

---

[٤٩٢] ينظر : غرافي ، محمد : مصدر سابق ، ص ٢٣٤ – ٢٣٥ .
[٤٩٣] ينظر : وليم ، راي : مصدر سابق ، ص ١٤٤ .
[*] منهم : ( ديوسنس ، برينتو ، مونان ، كرايس ، أوستين ) .
[٤٩٤] ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ٨٤ – ٨٥ .
[٤٩٥] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٧ .

لسيمياء التواصل محوران هما ( التواصل والعلامة ) ، ولكل من هذين المحورين تفرعات عدة ، نوجزها بالمخطط الآتي :



[٤٩٦] .

وعلى وفق ذلك نجد أن أصحاب نظرية سيمياء التواصل قد أسبغوا عليها طابعاً براغماتياً ، يأخذ ( القصد ) فضاءً مميزاً وواسعاً فيه ، ذلك انه واقعة قابلة للإدراك مرتبطاً بوعي المتلقي ودرجة تأثير العلامة ، وهذا ما نجده واضحاً لدى ( سوسير ) الذي يرى في التواصل فعلاً حوارياً اجتماعياً ، يتم وفقاً لخطوات تبدأ من المرسل لتنتهي إلى ذهن المتلقي ، ومن ثم إلى استجابة ذاتية محددة ، وعليه فالتواصل مع ( النص ) يتم وفقاً للغة حوارية جدلية ذات مستويات متباينة ، تبدأ بما هو حسي لتنتهي إلى ما هو مدرك ذهنياً دون إقصاء للمرجع . أما التواصل بحسب ( بلومفيلد ) فهو حدث سلوكي لا يخلو من طابع تعلمي ، إذ أن نجاح فعل التواصل يستلزم استحضار لخبرة المتلقي كأداة لمواجهة ( النص ) الجديد الذي يجب أن ينظم في بُنية تثير ملكات المتلقي الاستقبالية وتحفزه لقراءتها . أما ( شينون وويفر ) فينظرون لفعل التواصل بوصفه أداة متكاملة تفرض سطوتها على المتلقي بمساعدة ظروف وطرق إيصال العلامة واستثمار مهمتها الإبلاغية . أما ( المعنى ) هنا ، فهو ( معنى ) نسبي نظراً لتباين درجة

---

[٤٩٦] ينظر : جلال ، زياد : مصدر سابق ، ص ٣٤ - ٣٨ .

إدراك ووعي المتلقين ، وتمكنهم من فك شفرة ( النص ) ، أو ردها إلى مرجع معين أو الاكتفاء بما تدلل عليه العلاقة فحسب ووفقاً لمعاييرها التي تصنف وفقاً لها .

أما أصحاب سيمياء الدلالة فيرون - وفي مقدمتهم ( بارت ) - بأن العلامة وحدة ثنائية المبنى تتألف من الدال والمدلول ، وعلى غرار ما طرحه ( سوسير ) ، إذ يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة ، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى ، ويضرب مثلاً على ذلك ( باقة الورد ) ، فعندما تُعد دالاً ، تصبح دالاً خالياً مختلفاً عنها كلفظة أو علامة ملأى ، إذ حقق الجمع بين طبيعتها التقليدية مجتمعياً والهدف من استخدامها امتلائها بالتدليل [٤٩٧] .

تتوزع عناصر سيمياء الدلالة في ثنائيات أربع مستقاة من علم الألسن البنائي يمكن إيجازها بالاتي : اللغة والكلام ، الدال والمدلول ، المركب والنظام ، والتقرير والإيحاء [٤٩٨] .

يرى أنصار اتجاه ( سيمياء الثقافة ) [*] ، بأن العلامة وحدة ثلاثية الأبعاد ، تتألف من الدال والمدلول والمرجع ، وان العلامات التي يستخدمها الإنسان أكثر غنى من غيرها ذلك انه يودع فيها - بوصفها لغة - كل أفكاره عن العالم ، وانطلاقاً من هذا المبدأ ، انشأ ( ايفانوف ) مفهوم ( النموذج ) الذي توصف الأنظمة السيميائية وفقاً له بأنها أنظمة منمذجة للعالم ، أي أنها تضع مكونات ووحدات العالم الخارجي وتؤطرها على شكل تصور ذهني ، هو نسق أو نموذج فضلاً عن أنها تقوم بنقل المعلومات إلى المتلقي .

من أبرز طروحات سيمياء الثقافة ، هي اتساع مفهوم النص ليشتمل أي حامل لـ( المعنى ) ويعامل على انه علامة متكاملة أو متوالية علامات ، الأمر الذي يعني بالضرورة التعرّف على جدلية ( النص ، المتلقي ) ضمن فضائها . وعلى وفق هذا التصور لا يكتسب ( النص ) حضوراً ما لم يرد إلى إطاره الثقافي والزمني الذي انشأ فيه ، والذي لا يمكن للمتلقي أن يتجاوزه عند قراءته له ، وبهذا الشكل يودع مبدع ( النص ) معرفته وتصوره الذهني ومستواه الثقافي فيه ، كاشفاً عن هويته وهوية ( النص ) للمتلقي ، ومشاركاً معه في عملية الاتصال في الوقت ذاته .

## ٢. الظاهراتية ( الفينومينولوجيا )

اشتغلت آليات الظاهراتية على دراسة وكشف مضامين الشعور الخالص ، مبادئه ، وافعاله القصدية ، على اعتبار أنه يمثل مبدأ كل معرفة ، ويتصف بحسب ( هوسرل ١٨٥٩ – ١٩٣٨ ) بالآنية ، بمعنى أنه يستبعد ويقصي الفهم المعطى ، فضلاً عن أنه يتماهى في الظاهرة ويذّون تلك الخبرة لغوياً ، ويرى ( هوسرل ) أن معرفة معطيات البيئة المحيطة لا تقتصر على تعرف الماهيات الموضوعية فيها أو التي ترسبت نتيجة لتجارب عدة ، بل أن لهذه المعرفة فعلاً آخراً هو درج فعل الإدراك ( الشعور ) مع موضوعه وجعله في تضايف مستمر معه ، ويتسنى ذلك من خلال تركيز المتلقي على الظاهرة

---

[٤٩٧] ينظر : هوكز ، ترانس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت: مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦ ، ص ١١٩ . .

[٤٩٨] ينظر : بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، منشورات كلية الآداب ، جامعة مراكش ، ب. ت ، ص ١٠٣ .

[*] وهم جماعة ( موسكو – تارتو ) ، التي ضمت كلاً من ( يوري لوتمان ، ف ، إيفانوف ، أوسبنسكي وغيرهم ) .

المعطى التي علقت في شعوره كبنية دالة ، وتمثل هذه الدلالة لدى ( هوسرل ) معنىً موضوعياً ، ذلك أنه معنى خالص ، نشأ وتوالد من علاقة شعورية خالصة ، تم فيها إقصاء القيم والمعطيات السابقة ، لذا نادى ( هوسرل ) بالعودة إلى الأشياء ذاتها ، ذلك أنها منبع المعنى الأساس لديها ، كما عني ( انغاردن ) باسلوب وجود الظاهرة وبنيتها ، وكان قد أشار إلى وجود ثنائية أساسية فيها ، هي الثنائية النمطية والمادية ، وعلى أساس علاقة الإدراك بهذه الثنائية - وهي علاقة منظمة على أسس لغوية وصوتية وتركيبية ودلالية - يتوالد المعنى من خلال تلك العملية المتبادلة بين بنية الظاهرة وبنية الفهم [٤٩٩] .

يحمل الواقع الخارجي إلى جانب الوقائع الجزئية الحسية ماهيات تفوق هذه الوقائع أهمية ويذهب ( هوسرل ) إلى أن هذه الماهيات تتصف بصفات عقلية معنوية ، كلية ثابتة ، جوهرية ندركها بالحدس ، لا يدخل في وصفها وتحليلها أية عملية استدلالية [٥٠٠] ، ومما تجدر ملاحظته أن الحدس عند ( هوسرل ) هو إدراك لما يعقله العقل ، والفهم والحدس هو تطلع إلى مكمن الأفكار أو الأفكار ذاتها التي تحملها الفكرة المدركة ، وهذا يعني بالضرورة أن الحدس ما هو إلا عبارة عن ما تقدمه الظاهرة في حد ذاتها ، وتبعاً لذلك فهو يحوي على عنصرين هما ( التجربة الحسية ) واستشفاف الماهية [٥٠١] ، وهذا بالتأكيد لا يلغي الانطلاق من معطيات الأشياء ذاتها كوسيلة للوصول إلى كشفٍ واضح للماهية من خلال التأمل القصدي ، لذا انطلقت الظاهراتية من عوالم الوقائع الحسية المادية ، ثم تضع العالم بين قوسين وتأجل الحكم على معطياته ، كيما تتمكن من فحص ماهياته الكلية وصوره العقلية كما ترد في شعور المتلقي [٥٠٢] .

أرادت الظاهراتية من المتلقي أن يبدأ من الخبرة المباشرة بـ( النص ) ، أي من معناه أو ماهيته كما تبدو في خبرته وليس من اعتباره وقائع مستقلة عنه ، ذلك أنه فيه وحسب تكمن ماهيته ومعناه ، يكتشفها المتلقي ، عن طريق فعل التأمل الانعكاسي لخبرته تجاه هذا ( النص ) المعطى . وأن فعل التأمل هذا لا يقتصر على متلقٍ واحد ، بل أنه فعل يمكن أن يشارك فيه متلقون عدة ، ذلك أن فعل التفكير فعلٍ معرفي مفتوح غير منغلق على ذاته ، وبهذا الوصف يوحد ( النص ) بين مشاعر أو شعور المتلقين ، وتكون له وظيفة تواصلية معرفية ويتعالى على أن يكون مظهراً فحسب ، بل أنه يقدم خبرة مباشرة بالوجود وذلك من خلال أعادة النظر في تقديم معانية ، فيهبه معنى جديداً من خلال تلك الصورة الفنية التي يكشف فيها عن بداهته الأولى ونصوعه ، أنه يضفي على الوجود صورة متخيلة يقدمها للمتلقي بهيئة محسوسة متجسدة ، يركز على ما في هذه الصورة من موضوعات مصورة ، تكون موضوعاً للإدراك الجمالي ، تظهر بهيأة شبه وجود أي أن وجودها يظهر للمتلقي في حالة ( تحييد ) على خلاف موضوعات الادراكات الحسية الواقعية ( المادية ) التي تظهر على هيئة وجود فعلي أي أن متلقي ( النص ) ينشغل بما هو معطى من ( النص ) إلى خبرته الجمالية بشكل تلقائي ، وعليه فأن نشاط المتلقي في جوهره نشاطٍ خالق مركب ، بمعنى آخر أنه يؤسس موضوعاً جمالياً يعيد فيه إنتاج ( النص ) ومعناه من جديد ، وفي هذه النقطة تحديداً تتوازى نظرية التلقي مع الظاهراتية ، فكلاهما ينسبان على المتلقي الدور ذاته في تأسيس وبناء ( النص ) في وعيه من جديد .

---

[٤٩٩] ينظر : خضير ، ناظم عودة : مصدر سابق ، ص ٧٨ .

[٥٠٠] ينظر : رافع ، محمد سماح : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ١٢١ ، ١٣٥ .

[٥٠١] ينظر : الديري ، عبد الفتاح : مصدر سابق ، ص ٢٥ .

[٥٠٢] ينظر : ماجد : علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٤٠ .

هناك مفهومان أساسيان من مفاهيم الظاهراتية شكلان عنصرين أساسيين في نظرية التلقي هما مفهوم ( التعالي ) ومفهوم ( القصدية ) ، ولهذا الأخير قدرة على التجسيد والتوحيد والربط والملء ، فهو ( يجسد ) لأنه يشكل ( المواد الخام ) أو المعطيات الحسية ويحيلها إلى موضوع قصدي ، و ( يوحد ) لأنه يجمع المعطيات المشتتة المتنوعة المتتابعة على الوعي ويركزها في بؤرة واحدة ويرجئها إلى نفس الموضوع القصدي ، و ( يربط ) لأنه يقوم بدمج وربط الهيئات المتنوعة التي يبدوا عليها الموضوع ، إذ أن أي مظهر لأي موضوع يشير ضمناً إلى مظاهره الجانبية التي تشكل أفقه [٥٠٣] ، ففي لوحة ( بيكاسو ) ( المرأة الباكية ) ، شكل ( ١٥ ) ، نجد إن المظهر الأمامي للرأس يشير إلى المظاهر الجانبية الأخرى ، ويشير بشكل أقل تحديداً على الجانب الخلفي منه ، وبالتالي فإنه يثير توقعات لخبرات آنية لم تملأ بعد ، وعلى هذا النحو ينشط المتلقي بملأ الفجوات في ( النص ) وأن عملية الملء هذه يدخل فيها أحياناً نوعاً من التوقع ، فالجزء المرئي يثير قصديات تحاول إكمال اللاتحدد في ضوء المرئي المعطى المحدد وهكذا يؤسس القصد موضوعه فلا يعد الموضوع موضوعاً خارجياً ( معطى ) ، بل أنه موضوع يتأصل ويتأسس في الفعل القصدي . فضلاً عن ذلك ، فإن هناك ثوابت للمنهج الظاهراتي هي " تجاوز ثنائية الذات والموضوع ، ممارسة الابوخية ، وصف ما هو معطى ، إدراك ماهيات وعلاقات ماهوية ، مشاهدة اساليب ظهور الظواهر ، ملاحظة تأسيس الظواهر " [٥٠٤] .

على وفق ذلك ، نظرت الظاهراتية إلى ( النص ) بوصفه ظاهرة يجب على المتلقي العودة إليها والتحرر من الفروض المسبقة ، أرادت منه أن يبدأ مما هو معطى لخبرته المباشرة وعدم تجاوزه ، لأنه يجد في هذه الظاهرة ( النص ) كل ما يرنوا إليه ، ذلك أنها تكشف عن معان وماهيات توجه المتلقي نحوها ، أي أنه يقوم بفعل تأسيسي ينتهي إلى سلسلة أفعال هي من نسيج الوعي ذاته ، وبعد أن كان فعل التأسيس يتخذ طابعاً سلبياً لأن الوعي يبقى رهيناً بما هو معطى مسبقاً ، يتجه إليه ( أي إلى موضوعه ) ليكتشف فيه المعنى والدلالة ، أصبح هذا الموضوع نفسه يتأسس داخل الوعي ذاته ، ولم يعد بذلك بنية مستقلة عن الوعي ، فالوعي يؤسس المعنى انطلاقاً من أن الموضوعات لا تعطى مؤسسة المعنى ، وإنما يتأسس معناها عن طريق القصد الفعال الذي يقوم بعمليات الربط والإكمال والملأ ربط ما هو غير مرتبط ، وغير مكتمل وغير ممتلئ في بنية ( النص ) بل أن وعي المتلقي له قدرة تفوق ما تم ذكره ، وهي قدرته على تغيير وجهة النظر التي ينظر بها إلى ( النص ) فيكسبه معنى جديد أو يغير من معناه ودلالته معتمداً في كل ذلك على إدراك الماهيات عن طريق العيان والتحليل والوصف ، فهي ماهيات عيانية معطاة في ( النص ) ذاته ، ذلك أن الفينومينولوجيا لا تفصل بين الماهيات والوقائع ، ( النص وماهياته ) ، بل أنها تؤكد على أن فهم الوقائع ذاتها يستدعي أولاً معرفة الماهيات من خلال تحليل بنية الظاهرة ( النص هنا ) فضلاً عن ذلك فالفينومينولوجيا تساعد المتلقي وتحثه على إدراك علاقات وارتباطات ماهوية داخل ماهية واحدة أو ماهيات عدة ، إذ يتطلب الأمر في الحالة الأولى معرفة تحليلية ، أما في الحالة الثانية فيتطلب معرفة تأليفية ، والحالة الأولى تتم عند أدراك ( نص ) واحد ، أما الحالة الثانية فتتم عند إدراك ( نص ) جديد أو ظاهرة جديدة قياساً إلى ما سبق إذ سيتم البحث هنا في علاقات بين ماهيات عدة . وهكذا فان ( الفعل القصدي ) يحوي قطبين لا انفصام بينهما هما الطابع الذاتي للفعل القصدي الذي يتجه نحو موضوعه ، والطابع الموضوعي للفعل القصدي وهو الموضوع المشار إليه ، وهذان القطبان في حالة توازن مستمر ، يعكسان نوعاً من فعل المعرفة وبنية موضوع المعرفة ، وعلى هذا النحو تتشكل اللغة الحوارية الجدلية بين هاتين البنيتين .

---

[٥٠٣] ينظر : توفيق ، محمد سعيد : مصدر سابق ، ص ٣٤ .
[٥٠٤] المصدر نفسه ، ص ٤٩ – ٥٣ .

## ٣. التفكيكية ( Deconstruction )

مثّل الشك أساس اليقين لدى التفكيكيين ، فامتد واتسع ليشمل كل البراهين والفرضيات القائمة منذ حين ، فقوض أركانها وزعزع بُناها ، فليس ثمة شيء اسمه يقين ، وعلى خلاف المنهجيات النقدية السابقة التي سعت إلى تقديم فيض من البراهين المحبكة لمعالجة موضع الأشكال في آلية وصف ( النص ) والإمساك بمعناه هدفت التفكيكية إلى تشذيب بنيته أياً كانت هويته ، والدخول في ملاحظة مستفيضة وعميقة لما هو مخفي في هذه البنية من شبكة دلالية ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى تخصيب مستمر ومتوال للمدلول وفقاً لتعدد قراءات الدال وعليه فأن تشابك وتفاعل وتنازع القراءات فيما بينها يفضي إلى فيض متوالي لا نهائي من المدلولات ، لا يتقدم أياً منها في الأهمية على الآخر فتشكل بؤراً دلالية وحقولاً شاسعة لا يحدها حد [٥٠٥] .

يشير مفهوم ( التفكيك ) إلى عملية يتم فيها فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص بغية إعادة تكوينها لاكتشاف وإظهار معناها [٥٠٦] ، وعلى هذا النحو تكون للتفكيكية استراتيجية ذات وجهين فهي " تكشف تعري المقولة التي يرتكز عليها النص من جهة ، وتقوم من جهة أخرى بلفت النظر إلى لغة ( النص ) وتشير إلى وجوده في شبكة من العلاقات النصية والدوال حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي " [٥٠٧] ، إذ أن النظام الذي يؤطره معنى مهدد نفسه بسبب اتساع المعنى ذاته وعدم إمكانية احتوائه إلى الأبد ، إذ يقوم المعنى بتقويض النظام وتحطيم مرتكزاته والتدفق في مسارات بكر غامضة غير خاضعة لسطوة النظام " [٥٠٨] .

وهكذا يكون لمصطلح التفكيك مستوى دلالي مباشر يدل على التهديم والتهشيم وهي دلالات تُقرن عادة بالأشياء المادية المرئية ، ومستوى دلالي عميق يدل على تفكيك النظم الخطابية والمعرفية بغية أعادة النظر فيها من جديد وفقاً لعناصرها وصولاً إلى فهم تام للبؤرة الأساسية الثاوية فيها [٥٠٩]. ولأن الوجود قائم على مقولات وثوابت أساسية من مثل ( الكينونة ، الجوهر ، مركز الوجود ) وهي ما أسماها ( دريدا ) بالمتعاليات العليا ، فإن أساسيات التفكيك تقوم على ضرب وتهشيم هذه المتعاليات ، فالتفكيكية تقوم على أعادة الاعتبار للذات في اللجوء للحياة كيما يتسنى لكل متلقٍ حرية قراءة ( نصه ) وإعادة كتابته ( إنتاجه ) مجدداً وعلى وفق الطريقة التي يراها مناسبة له .

للتفكيكية مقولات أساسية تستند إليها وتنظم وفقاً لها خط سيرها القراءاتي التأويلي وهذه المقولات هي :

### ١. الاختلاف ( Difference )

---

[٥٠٥] ينظر : إبراهيم ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ١١٣ – ١١٤ .

[٥٠٦] ينظر : عوض ، يوسف : مصدر سابق ، ص ٤٨ – ٤٩ .

[٥٠٧] ينظر : عوض ، يوسف : مصدر سابق ، ص ٤٨ .

[٥٠٨] ينظر : خضير ، عواد علي : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٥٥ .

[٥٠٩] ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الفكر ، بيروت ، ب. ت ، ص ١٥ .

يشير إلى فعلين ، الأول أن يختلف أي أن لا يكون مشابهاً ، والثاني أن يرجئ ويؤجل ، الأول ذو بعد مكاني ، والثاني ذو بعد زماني ، وبحسب ( دريدا ) فأن كل علامة تحمل هاتين الخاصيتين وتضطلع بهذه المهمة المزدوجة لذا تكون بنية العلامة مشترطة من خلال الاختلاف والتأجيل ، وليس من خلال ارتباط الدال بالمدلول كما يرى ( سوسير ) . كما ينفي ( دريدا ) وجود أية علامة دالة لشيء أزلي ، فهي ليس لها قيمة مطلقة ولا تحيل إلى الشيء متعال ، وكل ما تستطيع القيام به هو حمل المتلقي على البحث مما تحتاج إليه ، وتذكره بما هو مغيب فيها ، لذا يؤكد ( دريدا ) أن العلامة ( أثر ) ثقافي نفسي ، وأن ما تضمره العلامة يحفز حركة الذهن للبحث عما هو غير كائن فيها ، وبهذه الآلية تستحوذ على ذهن المتلقي [٥١٠] .

مهما تعددت خصائص الاختلاف ودلالته إلا أنه يبقى اختلافاً مرجأ يحرر المتلقي من استحضار المرجع المحدد ، ويمنحه فرصة استحضار مرجع خاص به ، وسبب ذلك هو الاختلاف الجزئي بين الدال والمدلول والمرجع [٥١١] . وعلى هذا النحو يسمح الاختلاف للمتلقي بأن يساهم في تفسير المعنى وإرجائه باستمرار في مراجع تأويلية لا نهائية إذ أن حضور الدال وتعدد المدلولات يجعل من ( النص ) نصاً لا يعرف الاستقرار ، خارجاً عن سلطة الحضور ، ويصبح المعنى غير ثابت ذلك انه مؤجل بالأساس ضمن نظام الاختلاف ، فالاختلاف يضفي على المعنى هالة من الضباب ، بمعنى أخر أن المعنى ( يختلف ) دائماً وربما إلى نقطة تكميلية مترامية الأطراف غير متناهية من خلال لعبة التعبير [٥١٢] .

أسس ( دريدا ) من خلال مفهوم ( الاختلاف ) مقولة ( الحضور والغياب ) فالمعاني لديه تتحقق من خلال تواصل الاختلاف في الكتابة والقراءة ( أبداع النص وتلقيه ) ، " وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكثر مما هو أصل في ذاته ، وهذا يعني أن ثمة بناء وهدم متواصل وصولاً إلى تخوم المعنى " [٥١٣]. وعلى وفق ذلك يدل ( الاختلاف ) على عدم وجود معانٍ محددة لبنى ( النص ) وأفكاره وان أقصى ما يمكن إدراكه هو التباين و ( الاختلاف ) فيما بينهما أو تأجيل المعنى إلى أجل أو وقت أخر ، أو أن العلامة دائماً متميزة ومختلفة عما سواها ، أي أن العلامة هي ما ليست كل العلامات الأخر ، في حين يدال ( التأجيل والإرجاء ) إلى عنصر تفكيك ( الدلالة ) وهي عملية مستمرة في تأجيل الدلالة ، أي أن كل مدلول يتحول إلى مدلول ثانٍ ويتحول إلى دال بعد ذلك .

دعت التفكيكية إلى عدم الاكتفاء بمعنى محدد وذلك لمنح المتلقي فرصة ليكون بها نصه الخاص ، ولتمكنه من اكتشاف الآلية التي ينفذها إلى معان النصوص ، ولتضعه على طريق يزوده بفيض من الدلالات ، يتفاعل معها بشكل متواصل ومستمر ، وقد قدم الفن الحديث نصاً أنموذجياً للطروحات التفكيكية هذه ، إذ كان هدفه الأساس تمزيق قولبة القواعد القديمة ، وتقويض مبادئ الالتزام بالرؤية التقليدية لمفهوم ( النص ) فاتسع مضمونه وامتد ليعبر عن فلسفة إنسانية فكرية وليؤدي دوراً تثقيفياً ومعرفياً في آن واحد ، وذلك من خلال تحاوره الجدلي مع متلقيه عند تعامله مع علاماته ، والتي يرتبط

---

[٥١٠] ينظر : رافيندران ، سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ( ٢٤ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٦٠ - ٦١ .

[١] ينظر : إبراهيم ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ١٢ .

[٢] ينظر : نورس ، كرستيفو : التفكيكية ، النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل ، ط ٢ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٩٦ ، ص ٣٩ .

[٣] إبراهيم ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ١٢ .

فيها حضور المرجع مع المدلول بالحضور الذاتي للدال الذي يظهر للمتلقي من خلاله لعبة الوهم والمخادعة ، فلا وجود لأي حضور مادي ، فقط هناك لعبة الاختلاف الذي يحول عمليات العلامات النصية إلى أثر فحسب ، فاللون الأحمر مثلاً في لوحات ( ماتيس ) لا يدل على اللون الأحمر ، بل هو علامة مرجئة ذات سلسلة لا متناهية من التأويلات ، وهي علامة مختلفة عن العلامات الأخرى في نصوص ( لوحات ) أخرى ، وعلى هذا النحو يؤجل المعنى بشكل لا نهائي ، إذ أن كل علامة تقود وتؤدي إلى الأخرى ضمن نظام دلالي ، دون أن يتمكن المتلقي من الوقوف على معنى محدد ، وهو بذلك لن يخضع لسلطة الحضور أو قصدية المؤلف ، ولم يعد يعنى بالبحث عن مدلول محدد ، ولذلك أرادت التفكيكية أن يكون ( النص ) تياراً غير متناه من الدلالات دون التقييد بمعنى ما ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى توالي المعاني لا بسبب تعدد الدلالات ، بل بسبب تباينها واختلافها المتواصل مع المعان الأخر ، ولكونها معان متوالية فأنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف النصي دون الوصول إلى نهاية بعينها وعلى هذا النحو يقوم المتلقي بعملية بناء وهدم متواصلين حتى يصل إلى ذروة المعنى .

**٢ . التمركز حول العقل والصوت ( Logacentrisim )**

سعى ( دريدا ) إلى ضرب وتحطيم هذه المقولة التي دفعت بالعقل إلى المقدمة ومنحته سلطة أولى في تحديد المعنى ، داعياً بالمقابل إلى ضرورة التفكير بإلغاء المركز " لينفتح النص على أفق التأويل دون أي ضوابط ، ولتحول قوة الحضور بفضل نظام الاختلاف إلى غياب للدلالة المتعالية ، إلى تخصيب مستمر للدلالة المحتملة " [٥١٤] .

لقد أنكر ( دريدا ) على الفكر الغربي أولوية الكلام على الكتابة ، فالتمركز على العقل والمنطق ، ما هو إلا تمركز حول الصوت دون الكتابة ، إذ أن بمقدور الكتابة وحدها الكشف عن الاختلاف في المعنى ذاته ، فالكلمة المكتوبة تمنح العلامة استقلالها وحريتها عن قيود المعنى الذي فرضه المؤلف ، وهي تمنح المتلقي بالتالي مزيداً من إمكانات التفسير ، والكتابة فضلاً عن ذلك تكشف عن التغريب في المعنى ذاته ، ويتضح ذلك بشكل أدق حينما تستمر العلامات المكتوبة بتوليد بعدها الدلالي حتى بغياب مبدع ( النص ) أو موته ، لذا سعى ( دريدا ) إلى نسف هذا التمركز كيما يجعل من ( النص ) أناءً ينضح بالدلالات ، متسماً بالتجدد الدائم دون التعثر في حجرة بؤرة التمركز ، وأن محو هذه المركزية يجعل من ( النص ) نصاً يهم ويعني كل المتلقين بغض النظر عن أية محددات " [٥١٥] .

**٣. التمركز حول الكتابة ( الغراماتولوجيا )**

هدف ( دريدا ) من هذه المقولة إعادة النظر بشكل جاد في دور الكتابة بوصفها كياناً ذا خصوصية وتميز ، وهو لا يعني بذلك أية كتابة كانت ، بل الكتابة التي تعيد إنتاج الواقع داخل نفسها . وعلى نحو تكون معه سبباً في ظهور واقع جديد ، ويتمسك ( دريدا ) بهذا النمط من الكتابة لاتصاف علاماتها بخصائص عدة هي أنها يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها وأنها قادرة على الخروج عن هذا السياق وأن تقرأ ضمن أنظمة سياقية جديدة بوصفها علامة في نصوص أخرى ، وأخيراً أنها تكون

---

[٥١٤] رافيندران ، سنكران : البنيوية والتفكيك ، تطورات النقد الأدبي ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ١٤٤ – ١٤٥ .

[٥١٥] إبراهيم ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ١٢٦ .

فضاءً للمعنى بوجهين ، الأول قدرتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات ، والثاني ، قدرتها على الانتقال من مرجع إلى آخر [٥١٦] .

يمثل التمركز حول الكتابة إدراكاً جديداً لوظيفة الأثر ، فحينما يبدأ المتلقي بتصور ( نص ) ما يباشر ذهنه وإدراكه بالعمل كيما يتسنى له فهم دلالات صوره ، وعملية اشتغال الذهن هذه لا تتخذ طابعاً مادياً ، ذلك أن الذهن يبحث أساساً عن شيء غير موجود في ( النص) ، وتلك هي وظيفة الاختلاف وعليه يعرف التمركز حول الكتابة بأنه " الإدراك الحسي الجديد بأن شيئاً ما غائب ، تاركاً وراءه بصمات تثير وتخلق حركات معينة في الذهن ، تلك البصمات هي الأثر الذي يبدأ بالعمل من خلال الاختلاف والإرجاء " [٥١٧] .

**٤. الثنائيات ( Twines )**

لقد كانت الثنائيات المتوازية هدفاً وجهت آليات التفكيك له كل جهودها لتهشيمه وضربه وتفكيكه ، وهذه الثنائيات هي " الموت والحياة ، الحب والكره ، السلبي والإيجابي ، الخ " . وقد استهدفت التفكيكية المرتكز الفكري لهذه الثنائيات بغية قلب التصور الذهني الذي شيدته الفلسفة الغربية ، ومن أهم الثنائيات التي ناقشتها التفكيكية هي ثنائية الكلام واللغة ، وثنائية الدال والمدلول ، وثنائية الحضور والغياب .

**٥. الأثر ( Trace )**

يتأتى الأثر من غياب الشيء عن موضعه " فالأثر ليس حضوراً ولكن ظل حضور يتصدع وينتقل ويتأجل " [٥١٨] . وقد تم التحدث عن الأثر في موضع سابق .

إنّ ما أكدته التفكيكية وما حولته إلى هدف ، هو أن ( النص ) يدخل في عملية إنتاج متواصل حتى بغياب مبدعه ، وهو بنية آثار لا نهاية لها تتيح سلسلة من الإحالات اللامتناهية، يقوم الأثر باجتياح علاماته محولاً عملياتها إلى أثر لا متناه ، وهذا يحوي ضمناً الإعلان عن ولادة جديدة متواصلة لـ( النص ) بوصفه لعبة حرة ، متجددة لدلالات ، تنفتح وبشكل مستمر بفعل تعدد القراءات ، وعلى نحو يتحول معه ( النص ) إلى حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع محدد ، وعلى تعدد القراءات يتعدد المعنى ، وعلى هذا النحو نسفت التفكيكية كل قراءة تقليدية لـ( النص ) ، واستعاضت عنها بقراءات جديدة تعتمد على آلية تختصر في التموضع داخل بنية ( النص ) الغير متجانسة ، ومن ثم التنقل ( خارج / داخل ) ( النص ) وذلك لدفع القراءة المحايثة إلى أعمق وأبعد حد ممكن بغية زيادة فاعليتها . فضلاً عن ذلك قدمت التفكيكية طرحاً أكيداً هو ضرورة تواجد أرضية قراءاتية مناسبة إذ بدونها تنعدم أية رغبة للمتلقي في المساهمة والمشاركة والمحاورة مع ( النص ) هذه الرغبة هي التي تمثل بؤرة اللذة الحقيقية التي يجدها المتلقي في قراءاته .

---

[٥١٦] ينظر : رافيندران ، سنكران : البنيوية والتفكيك ، مصدر سابق ، ص ١٤٥ .
[٥١٧] ينظر : رافيندران ، سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مصدر سابق ، ص ٦١ – ٦٢ .
[٥١٨] عطا ، وفاء حسين : التوافقية بين التحليل والتفكيك ، منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٥ – ٥٦ .

لا يمكن أن يختصر الجهد النقدي التفكيكي على ضرب التقليدي والمهيمن ، بل تحدي كل قراءة تقليدية تربط الدال بمدلول محدد وصريح ، وأشادت بالمقابل على قدرة ( النص ) على الإفصاح عن ما هو أكثر مما تدل عليه علاماته المباشرة ، ( فالنص ) لا يحوي على أية مدلول متفرد ومتعال ، وليس هناك أدنى وجود مادي لمدلول متعال ، ولا ترابط بين دال ومدلول ، بل يرتبط الاثنان على نحو مختلف بحيث لا تتواجد إلا سلسلة الدلالات المحكومة بمبدأ اللاتناهي .

إنّ مهمة التفكيك تقوم على البحث في المنطقة الرخوة أو الغير مستقرة وزعزعتها لهد البنيان الأساس وتقويضه وإعادة تشيده من جديد كيما تكتسب العناصر المقهورة أو الثاوية أهمية جديدة ، لقد رفضت التفكيكية الانغلاق ليحل محله الانتشار وقوضت أحادية المعنى ليحل محله تعدد المعنى ، إذ لا يوجد معنى ثابت أو مكتمل ما دامت كل القراءات أساءت قراءة ، وهذا لا يعني عدم وجود قراءة صحيحة ، ذلك أن كل قارئ بوصفه منتمياً لـ( النص ) يأتي محملاً بخزين أو موروث ثقافي لا يسمح له بأن يحمله أكثر مما يحمل ، لذلك عدت التفكيكية وجود ( النص ) مرتبطاً بوجود متلقيه الذي يحل محل كاتبه في كل قراءة ويتعدد بتعدد قراءه ( متلقيه ) . أما المتلقي فقد شكل أحد أساسيات التفكيك ، إذ يتقدم على مبدع ( النص ) وعلى النص نفسه ، وعلى النسق أيضاً ، فهو من يقع على عاتقه مهمة إنتاج ( النص ) واستحداثه .

لقد عاملت التفكيكية ( النص ) كبنية أثار ووفقاً لأهداف عمل سعت إلى تحقيقها من خلال تطبيق طروحاتها على النصوص ، تتلخص هذه الآلية في التموضع داخل ( النص ) ونسقه من خلال كشف أفكاره المتضاربة والمتناقضة ، وتوجيه ضربات لها ، مما يؤدي إلى تفكيك بنيته الكلية ، وعمل هذه الآلية يبدأ من الداخل إلى الخارج . أما أهم أهداف التفكيكية فهي ، تفكيك النظم المعرفية والمقولات المسيطرة على الذهن البشري منذ حين ، وإلغاء اسم المركز " عقلية كانت أم مادية ، أم .... الخ " ، وتحرير المعنى من قصدية المبدع ومن حدود فعاليته المحدودة بفعل ارتباط الدال بالمدلول ، وتحرير مخيلة المتلقي من شوائب المناهج النقدية السابقة وتشجيعه على التمرد على سلطة الخضوع لتلك القصدية في تفسير ( النص ) ، وهذا يتضمن ثقة جديدة في قدرة المتلقي وإلغاء قصدية المبدع .

## ٤ . التأويلية ( Interpretation )

التأويل هو " الإخبار عن معنى الكلام ، وهو أيضاً استخراج معنى الكلام لا على ظاهرة بل على وجه يتحمل مجازاً أو حقيقة " والتأويل " اجتهاد ، أو هو رأي راجح عند شخص معين في وقت معين ، وبناءً على معطيات معينة قابلة للاستمرار فيه أو العدول عنه ، وقد عرفه ( الغزالي ) بأنه " احتمال يعضده دليل عليه " أما ( الآمدي ) فقد عرفه بأنه " حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر ، مع احتماله له بدليل يعضده " [٥١٩] . والتأويل هو " فن تجنب سوء الفهم ، أي الفن الذي يشترك فيه الناقد والمتلقي على حد سواء " [٥٢٠] . والتأويل أيضاً هو " تحديد المعاني اللغوية في العمل الفني من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ، ومن خلال التعليق على ( النص ) ، ومثل هذا التأويل يرتكز على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها ، أما في أوسع معانيه فهو " توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده ، باستخدام النوع الأدبي الذي ينتمي

---

[٥١٩] الحلاق ، محمد راتب : مصدر سابق ، ص ١٦ .
[٥٢٠] ماكلين ، ايان : التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد ، مجلة أفق ، ص ١ ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، ٢٠٠٤ .

إليه ، وبهذا المعنى ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل وسماته وعناصره وبنيته وغرضه ومؤثراته " [٥٢١] . والتأويل هو فن القراءة ، أي فن حل النصوص وتفكيكها وتفسيرها والكشف عن معانيها على اعتبار أن الحياة الإنسانية ذاتها نوع من النصوص يمكن قراءتها وعلى أساس أن الحياة تجسد معنىً ممكناً من حيث المبدأ توضيحه وإبرازه ، وأن ذلك يتم بطريقة تشبه الطريقة التي يفسر بها التحليل النفسي ومعنى الأحلام ، ويقوم منهج التفسير في أساسه على افتراض أن الكلام له معنيان ، معنى ظاهر ، ومعنى خفي ، وهذا يعني أن للغة وظيفتين هما التعبير والترميز ، وقد أدت هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين كبيرين في تقسيم المعنى : الأول ( يقوم على استرجاع المعنى وبنائه ) ، والثاني : يقوم على الشك ويهتم بتحليل وتجزئة المعنى ، وليس بجمع الأجزاء كما في الاتجاه الأول [٥٢٢] . وعلى هذا النحو خلف لنا التاريخ تصويرين متباينين للتأويل ، الأول يعنى بالكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف ، و إيضاح طابعها الموضوعي ، والثاني يرى أن كل النصوص تحتمل تأويلات عدة [٥٢٣] ، وبهذا المعنى يكون فعل التأويل فعلاً خلاقاً ، ويعرف الرموز ويفك الشفرات ويبني دلالة أنظمة دلالية جديدة ويكوّن وينشئ معانٍ إضافية ، ويكسب ( النص ) تحققه الفعلي وذلك بإتباع المتلقي مجموعة من الإجراءات والمبادئ التي تسعفه في الوصول إلى المعنى الذي يعد لغزاً محيراً بالنسبة له ظل مخفياً تحت البُنى الظاهرة لـ( النص ) .

إنّ أي عرض للتأويل أو للتلقي يفترض مسبقاً افتراضات عدة تتعلق بطبيعة المعنى أو الفهم والاتصال ، إذ من الممكن تصور المعنى بأنه ما تنتجه بنى ( النص ) وأفكاره ، أو أنه ما عناه المؤلف أو ما أنشأه المتلقي بوصفه ذاتاً ( أي حقيقة النص الموضوعة مقابل الفعل القصدي الذاتي ) . وهذا بالنتيجة يؤدي إلى قيام أو نشوء موقفين أثنين ، الأول يؤكد على وجود معنى صائب واحد فقط في كل ( نص ) ، في حين يؤكد المعنى الثاني على وجود كثرة من المعان بحسب تعدد القراء ( المتلقين ) ويقابل هذين الموقفين أيضاً إلى حد ما ( العرض المنطقي والتاريخاني ) للمعنى ، إذ يؤكد الأول على أن معنى ( النص ) موضوع مثالي يمكن لمختلف المتلقين وفي شتى الأزمان التعرف عليه وإعادة صياغته مجدداً ، أما العرض الثاني فيرى في المعنى حدثاً تاريخياً يتحدد وفقاً للسياق الذي حدث فيه ، فضلاً عن الموقف التاريخاني لمتلقيه [٥٢٤] وعلى وفق هذه التصورات المختلفة للمعنى تشتغل آليات التلقي على مستويات ثلاث مختلفة ذات طابع جدلي ، هي واقع ( النص ) وواقع المتلقي ، ومن ثم امكانية ولادة واقع جديد ينشأ بفعل حوارية المتلقي مع نصه ، وبكل الأحوال فإن المتلقي عادة ما يستنتج مجموعة من الافتراضات الخاصة بالمعنى والتي تتباين مع تلك التي عناها ( النص ذاته ) نظراً لانغماس النصوص الحداثوية ( الرسم الأوربي الحديث ) بالذاتية التي يصعب معها استنتاج معنى محدد له وبنفس الصيغة التي أرادها مبدعه والذي يفترض أو ينتظر من متلقيه أثراء نصه بإضافات وإبداعات شخصية ، وبالمقابل يضع ( النص ) متلقيه أمام حشد من الدوال التي تجسد المعنى .

يرى ( غادامير ) أن أثر ( Wirkung ) ( النص ) يشكل العنصر الأكثر قيادة في الوصول إلى معناه ، وهذا الأثر يتمتع بتاريخ وتراث طويل ، يسميه ( غادامير ) بـ( تاريخ الآثار ) ولا يزال هذا التاريخ فعالاً لدى المتلقي لأن فهمه لـ( النص ) ينبع منه تحديداً ، ويكون مشروطاً به ، وهذا يؤدي

---

[٥٢١] الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ٤٧ – ٤٨ .

[٥٢٢] المختار ، الحسن: العودة إلى اكتشاف المختلف ، بحث منشور على شبكة الانترنت ، مجلة أفق ، ٢٠٠٠، ص ٤ – ٦ .

[٥٢٣] ينظر : ايكو ، امبرتو : التأويل والدلالة ، ت: خالدة حامد ، المركز الثقافي العربي ، ط ( ٢ ) ، بيروت ، ١٩٩٦ ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .

[٥٢٤] ينظر : ماكلين ، أيان : مصدر سابق ، ص ١ – ٢ .

بالضرورة إلى القول بأن التأويل هو توسط مستمر بين زمني الماضي والحاضر وعليه فليس هناك تأويل واحد صحيح فقط ، وبذلك فإن نتاج التأويل ( المعنى ) يتشكل وفقاً لعوامل عدة منها ، تراث المتلقي ( المؤول ) والتراكم التاريخي للتأويلات الماضية ، ومستوى العلم المعاصر ، ويرى ( غادامير ) أنه من غير الممكن التوصل إلى فهم ( النص ) فهماً صحيحاً إذا ما أزيلت هذه العوامل أو أهملت [٥٢٥] . فإذا أردنا أن نكون إليه قراءة ( تلقي ) ( النص ) انطباعي مثلاً ، علينا أن نملك تراثاً خبرياً يشكل لنا تاريخاً للتأويل ، وأن نستوعب تراث الفن الأوربي السابق له والكيفية التي ينظر بها إلى المعنى ويفسر على أساسه ، وأخيراً ضرورة الوعي بهذه الثورة في حد ذاتها ، وفقاً للتطورات العلمية السائدة آنذاك وبهذا المعنى أصبح التلقي منظومة معرفية ثقافية تحوي وتستوعب حيثيات كل المتغيرات التاريخية ، ثقافية كانت أم علمية أم فنية ليحدث بهذا المعنى ، تحولاً جذرياً يستند إلى قاعدة جدلية ذات طابع معرفي تبتدئ مما هو شخصي فردي لتنتهي إلى ما هو عام مجتمعي .

في الوقت الذي عملت فيه الظاهراتية على إقصاء مقولة التاريخ من مقارباتها لمشكلات المعنى جعلت التأويلية من هذه المقولة جزءاً لا يتجزأ من مشروعها النقدي ، فـ( غادامير ) يمنح الفترة التاريخية الفاصلة بين بنية ( المتلقي ) وبنية ( النص ) سمة إيجابية ، ولا يعدها حاجزاً يسعى لنسفه ، بل على العكس من ذلك يرى فيه مجالاً يسمح بطرح سؤال الهيرمينوطيقا الرئيس ومفاده ، كيف يتم أو يمكن حماية ( النص ) من سوء الفهم والتأويل ؟ ، ويضع ( غادامير ) إجابة لهذا السؤال تتلخص بخطوات ثلاث هي :

**أولاً** : أن يستند المتلقي إلى خزينه الخبري أثناء فعل التأويل .

**ثانياً** : أن يملك آلية حديثة في التعامل مع النزعة التاريخية .

**ثالثاً** : أن يحي مفهوم الانحياز ( الحكم المسبق ) إذ يمكن للمتلقي أن يميز بين الانحياز المشروع عن سواه باستخدام العقل بشكل منضبط منهجياً ، فضلاً عن التقدير السليم لقيمة التراث ، لذا لا يرى ( غادامير ) في الفهم فعلاً ذاتياً للمتلقي ، بل هو وضع هذا المتلقي ضمن صيرورة التراث الذي ينصهر فيه الماضي والحاضر بشكل مستمر [٥٢٦] . بمعنى آخر تكمن ضرورة مقولة التاريخ في تأكيدها على ضرورة وجود فهم مسبق للكل قبل الشروع في فحص الأجزاء ، وهذا الفهم المسبق هو ما يطلق عليه ( غادامير ) بـ( الانحياز ) . أي الحكم الذي يسبق عمليات التحري والبحث عن المعنى ، وبذلك يعمل المتلقي على صهر أفق الماضي مع الأفق الحالي ، ويمد التأويلات المتلاحقة بنتائج تأويلات سابقة مستمدة من خزينه الخبري الذي إذا ما تنامى سيؤهله لقراءة النصوص الأكثر حداثة من سابقاتها ، على أن يستخدم آلياته العقلية بشكل منهجي منضبط .

على الرغم من أن لحظة تطبيق ( النص ) عدت من الناحية التاريخية لحظة ثالثة إلى جانب فهم النص وتأويله ، إلا أنها لم تلقى ذلك الاهتمام لدى ( شيلر ماخر ) ومفكرين آخرين لاحقين له ، إذ يرى ( ماخر ) أن التأويل علاقة قائمة بين ذات وموضوع ، يحول فيها كل ما هو غريب في ( النص ) إلى

---

[٥٢٥] ينظر: كوزنر هوي ، ديفيد : الفلسفة الهيرمينوطيقا لدى غادامير ، والشروط اللازمة لفهم ثقافة الماضي ، ت : خالدة حامد : الثقافة الأجنبية ، ع٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ١٤ – ١٩ .

[٥٢٦] ينظر : ماكلين ، ايان : التأويل والحقيقة والتاريخ ، مقاربات هرمينوطيقية ، ت: خالدة حامد ، مجلة أفق ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، ٢٠٠٤ ، ص ٩ .

شيء مألوف لذا تختفي مشكلات التطبيق ، طالما يؤدي هذا التأليف إلى هدم الفجوة بين المتلقي و ( النص ) ، ومثلما يكون الفهم تأويلاً ن يكون الفهم على هذا النحو تطبيقاً ، ويضيف ( غادامير ) أن الفهم ليس تأملاً فحسب بل هو مسألة أدراك وخبرة ، وهو أيضاً اشتراك في معنى مشترك [٥٢٧] . وبهذا المعنى يفصح كل تأويل عن إدراك وفهم وتقويم ورد فعل إزاء المنجز البصري ، أي أن كل تلقٍ هو تأويل ، لأن الفهم والإدراك والتقويم هي عمليات ناتجة ونابعة من عقل المتلقي وذاكرته فضلاً عما يمتلكه من أساسيات وقواعد وقياسات ونماذج يؤول على أساسها ( النص ) ويمنحه وجوداً حقيقياً ومعنى محدداً مستعيناً بذلك بـ( التناصية ) إذ يقوم المتلقي باستحضار جملة من النصوص السابقة المشابهة للنص المعطى ، فيكتشفها بوعيه ويستغل قدرته على الفرز والانتقاء ليعيد تعينها مجدداً كيما ينتج دلالات جديدة ، وعلى وفق ذلك ينجز التأويل عبر سلسلة من آليات التلقي التي تبدأ بالادراك الحسي ثم التعرف الذهني ثم الفهم الذي يساعد في فك الشفرات والتوصل إلى دلالات ينتج من خلالها معنى جديد أو شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى أو أن تكون متباينة عنها وصولاً إلى معنى المعنى ، فـ( النص ) لن يحقق أثره إلا حينما يتجسد خلال عملية التلقي ، لذا يعد التجسد أداة من أدوات تأويل النص ، إذ يقوم المتلقي بعملية مزج وتركيب وإعادة تشيد بنى ( النص ) مقدماً من خلالها تصوره الخاص عن النص ومعناه .

لفهم أي ( نص ) يفترض أولاً وضع هذا ( النص ) ضمن سياق أوسع واشمل ، والفرضية الثانية هي اختيار نوع مناسب من السياقات التي يحال ( النص ) إليها [٥٢٨] . فضلاً عن ذلك يرى ( ديلتاي ) في ما أسماه ( بالحلقة الهرمينوطيقية ) بأنه إذا أراد المتلقي أن يفهم ( النص ) ببناه كافة عليه أن يتعامل معه ولديه حس مسبق بالمعنى الكلي ، عبر معرفته بمكونات أجزائه وبهذا الشكل يتوصل المتلقي إلى تأويل مشروع عن طريق ذلك التبادل المستمر بين إحساسه المتنامي بالمعنى الكلي وفهمه الارجائي لبنى ( النص ) [٥٢٩] . وهذا يحتم بالضرورة تحليل ( النص ) ضمن سياقه هو لا بسياقات تفرض عليه من الخارج ومن ثم إحالة المعنى إلى مرجع مناسب يتلاءم مع السياق الذي انبثق منه ( النص ) أصلاً ، فضلاً عن ضرورة فهم بنى ( النص ) وجزئياته كيما يتم التوصل إلى فهم كلي له .

على هذا النحو يكون التأويل انتقالاً بـ( النص ) إلى مستويات مختلفة ، نقله من مرحلة كمون الدلالة والعودة به إلى طابعه اللامتناهي ، وذلك بقيام المتلقي بتخيل ما هو محمل خلف الدلالات ، واكتشافه ما لم ينطق به ( النص ) ، مع ملاحظة بأنها ليست الدلالة النهائية بل هي الدلالة التي ستأتي ، وهكذا حتى يصل إلى معنى المعنى [٥٣٠] .

إنّ متعة المتلقي تكمن في اكتشافه للمعنى المخفي وإعادة بناءه مجدداً بعد انهماكه الطويل في عمليات إدراكية يبرز من خلالها التصميم الداخلي والنسيج النهائي والمعنى الأميبي الذي أراده المبدع ، إنها متعة تشبه حل لغزاً ما .

يتحكم في استجابة المتلقي أثناء فعل التفسير والتأويل سياقين أثنين هما : الأول السياق المعرفي ( الأفق المعرفي للمتلقي ) والثاني سياق النص ، وتبرز أهمية هذين السياقين في التعرف أو الإمساك بقصدية ( معنى ) ( النص ) ، إذ أن هذه القصدية لا تكن معطاة بشكل مباشر وصريح ، وحتى لو كانت

---

[٥٢٧] ينظر : كوزنر هوي ، ديفيد : مصدر سابق ، ص ١٥ – ١٩ .
[٥٢٨] ينظر : كوزنرهوي ، ديفيد : مصدر سابق ، ص ٢٦ .
[٥٢٩] ينظر : ميجان ، الرويلي : مصدر سابق ، ص ٤٨ – ٤٩ .
[٥٣٠] ينظر : ايكو ، امبرتو : مصدر سابق ، ص ٤٣ .

كذلك فأنها تبقى محكومة بسياق المتلقي المعرفي ، وقدرته القراءاتية وحدسه الخاص بـ( النص ) الذي يتأسس حالماً تخضع هذه القصدية لسلطة ( النص ) نفسه بوصفه كلاً منسجماً ، أي أن سياق ( النص ) يعد رقيباً على سير قراءة المتلقي [٥٣١] .

يحوي نسيج ( النص ) عادة فضاءات عدة ملغومة بفجوات يتطلب ملؤها متلقياً موازياً في كفاءته كفاءة ( النص ) ويتمتع بمواصفات وقدرات تؤهله للقيام بقراءة صحيحة ومنسجمة ، وهو قارئ نموذجي ذا مرجعية تجعله مؤهلاً لتشغيل آليات ( النص ) على النحو ذاته الذي شغلها فيه مبدعه ، وتكون هذه الفجوات أما مقصودة لذاتها ، أو غير مقصودة يقوم المتلقي باكتشافها بنفسه ، إذ يركز على فجوة ما ويهمل الأخرى ، كما يقوم بعمليات اختزال وانتقاء ليستغرق في عملية هدم وبناء متواصلين وصولاً إلى معنى المعنى [٥٣٢] .

ينطلق ( هيرش ) مما دعا إليه ( ديلتاي ) من أن بإمكان المتلقي أن يحقق تأويلاً موضوعياً للمعنى الذي عبر عنه ( النص ) ، ويرى أن ( النص ) يعني ما عناه المبدع ولذلك فهو في النهاية معنى قابل للتحديد من حيث المبدأ ، يبقى ثابتاً عبر الزمن ، يستطيع أي متلقٍ تحديده وانتاجه من جديد ، إذا ما تبنى المنطق نفسه الذي تبناه المؤلف لتحديد المعنى ذاته ، أما ( غادامير ) فينكر إمكانية تحديد المعنى الثابت عبر العصور والأزمان ذلك أنه نتيجة تبرز من تحاور طرفي الاتصال ( المتلقي والنص ) في زمن معين ووفقاً لأفق شخصي وخاص ، وبهذا الشكل يبقى المعنى نسبياً نظراً لاعتماده على خصوصية المتلقي وزمانيته [٥٣٣].

وعلى وفق ذلك تكون التأويلية قد نظرت إلى ( النص ) بوصفه نصاً مفتوحاً يمكن للمتلقي أن يكتشف فيه سلسلة من الدلالات اللانهائية فضلاً عن كونه نصاً حرص مبدعه على ترك مساحات غير مضاءة فيه ، وفجوات مفتوحة يقوم المتلقي بملئها بما يتناسب مع إمكاناته الفنية وكفاءته القراءاتية ليتعالى على التفصيلات الجزئية وليشغل آلياته على الكليات والمبادئ العامة ، وذلك باستخدام مبدعه لبنى نصية بطريقة متفردة وأصلية بغية أنتاج معانٍ جديدة ، فضلاً عن ذلك فقد احتشد ( النص ) بفيض من العلامات ( أيقونة ، مؤشرية ، رمزية ) عبر بناه البصرية تعمل على إثارة حواس المتلقي وتحمله على البحث عما ورائياتها واستحضار معناها المغيب على وفق ثنائيات الحضور والغياب ، وهو بهذا المعنى يحمل المتلقي على الإجابة على كل الأسئلة المتلاحقة التي يطرحها ( النص ) ويتمكن من ردم الفجوة والثغرات الناتجة عن فعل الاتصال ( التلقي ) ، وعلى وفق ذلك يهدف ( النص ) إلى إنتاج متلقي ( قارئ ) نموذجي يقدم افتراضات وتخمينات عدة للمعنى وينقل ( النص ) من حيز المادة إلى حيز الوجود الذهني . وقيام المتلقي بالتأويل هو شرح لإمكانية إحالة بنى ( النص ) إلى دلالات مختلفة وليست إلى دلالات أخرى .

أما المتلقي فهو يقوم بإحالة دلالات ( النص ) إلى إطار مرجعي محدد منطقاً من تلك المسافة الجمالية التي تفصله عن ( النص ) ، والتي تنعكس بشكل منطقي على أفق توقعه وثم يأتي ( النص ) ليؤكد هذا الأفق أو ليدحضه وبهذا الشكل فأن التغيرات التي تطرأ على أفق توقع المتلقي يصاحبها تغيراً في التأويل ، وأن هذه التغيرات تعمل على محوري النص ومتلقيه ، بمعنى آخر يتأثر المتلقي بالمتغيرات التي تطرأ على ( النص ) والتي تكون بمثابة فجوات أو توظيفات ، تخلق لدى المتلقي أثاراً مغرية ،

---

[٥٣١] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٧٧ – ٧٨ .
[٥٣٢] ينظر : الانصاري ، حسين : مصدر سابق ، ص ١٥٤ .
[٥٣٣] ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص ٥٠ – ٥٢ .

وتقدم فيضاً من التصورات وتولد انزياحات لآفاق وتوقعات متباينة ، وبذلك تخلق مسافة جمالية بينه ( المتلقي ) وبين ما هو متداول وبالتالي تنتج قراءة جديدة لـ( النص ) تستند إلى أعادة خلق المعنى من خلال النص ذاته ، والنتيجة النهائية لتلك القراءة يحددها النشاط الذهني للمتلقي والذي يحي ( النص ) مجدداً في كل قراءة ، وهنا تلتقي طروحات التأويلية مع ما طرحه ( أيزر ) من أن نجاح عملية التواصل ( التلقي ) تعتمد على طرفي الاتصال ، وان تغير يطرأ على أحدهما يؤثر بشكل منطقي على الآخر .

## ٥. التداولية (*)

عنى ( جارلز موريس ) بـ( التداولية Pragmatics ) " دراسة العلاقة بين العلامات ومفسريها ، أي دراسة اللغة كما يستعملها الناطقون بها ضمن مقاصدهم وتحديداتهم " [٥٣٤] ، وهي أيضاً " حقل لساني يهتم بالبعد الاستعمالي الانجازي للكلام ، ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم والسياق ... ويُعنى في النقد بالبؤر الفكرية المركزية في السياق أو بالثيمات النصية " [٥٣٥] .

ظهرت التداولية على خارطة النقد الأدبي الجمالي عام ( ١٩٣٨ ) على يد ( موريس ) الذي صنف علم العلامات إلى علم النحو الذي يُعنى بدراسة العلاقة الشكلية بين العلامات مع بعضها البعض ، وعلم الدلالة الذي يُعنى بدراسة العلاقة التي ترتبط بين العلامات والأشياء التي تدلل عليها ، والتداولية التي تُعنى بعلاقة العلامات بمفسريها [٥٣٦] .

عملت التداولية على استنطاق ( النص ) ضمن علاقته بالسياق ، وتأتي في تعاملها معه على أوجه ثلاث هي :

١. **التداولية اللفظية أو لسانيات التلفظ** : تبناها ( جارلز موريس ) ، وقد ركزت على جدلية العلاقة بين المعطيات النصية وخصائص الجهاز التلفظي لـ( المرسل / المتلقي ).

٢. **التداولية التخاطبية ( نظرية أفعال اللغة )** : تبناها ( جين اوستين ) و( سيرل ) . اهتمت بالقيم التخاطبية الثاوية داخل الملفوظ والتي تمكنه من الاشتغال كفعل لغوي .

٢.**التداولية التحاورية** : تطورت عن استعارة الحقل اللساني لطروحات الانثروبولوجيين ، واهتمت بحوارية الملفوظ وهي تبادلات كلامية تقتضي خصوصيتها أن تُنجز بمساعدة دوال لفظية [٥٣٧] .

---

(*) يجب التفرقة بين ( Pragmatism ) ، التي تترجم إلى ( البراجماتية ) وهي فلسفة أمريكية المنشأ ، ترتبط بـ( وليم جونز ) و ( جون ديوي ) ، وتعني التفكير بحل المشاكل وفقاً لآلية عمل مقبولة عوضاً عن الاعتماد على آراء ونظريات جاهزة وثابتة ، وتعتمد النتائج والقيم العملية معياراً لمدى صحة المفاهيم وصدقها . أما ( Pragmatics ) ، فتترجم عادة إلى ( التداولية ) ، والتي تشير إلى الطريقة التي تستخدم بها اللغة للتعبير عن مواقف أو معانٍ معينة ، خاصةً عندما تعطي اللغة المستعملة ضمن سياق معين وجهان للمعنى نفسه .

[٥٣٤] الماشطة ، مجيد : التداولية بوصفها منهجا لتحليل النص الأدبي ، الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٥٨ ) ، ٢٠٠٥ ، ص ١٦-١٧ .

[٥٣٥] الخليل ، سمير : هل ستصبح تداولية المنهج النقد القادم ، الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٥٨ ) ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٠ .

[٥٣٦] ندوة الأديب : سؤال التداولية وإشكاليات المصطلح والمنهج والتحليل الأدبي ، الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٨١ ) ، ٢٠٠٥ ، ص ١٤ .

[٥٣٧] ينظر : الخليل ، سمير : مصدر سابق ، ص ٢٠ .

اتجهت الدراسات التداولية نحو السياق ، للكشف عن القوانين العامة التي تتحكم بتحديد دلالة المنطوق سياقياً ، لذا فان أي خرق أو كسر لمجموعة القوانين السياقية ينتج عنه ( انعدام الموائمة السياقية ) وهو خطأ تداولي لا يخرق قوانين صوتية أو نحوية أو دلالية ، وإنما يحصل نتيجة خرق إحدى مبادئ محددات السياق الاجتماعية والثقافية ، وعليه يبدأ التحليل التداولي نقدياً من البحث عن حالة اللاتطابق بين المنطوق والسياق ، أي ( غياب الموائمة ) والتي تماثل في آلية اشتغالها ( الانزياح الدلالي ) في الدراسات الاسلوبية والتشكيلية ، ( والفجوات النصية ) في الدراسات النقدية لنظرية التلقي ليصبح لهذا الغياب قيمة جمالية إضافية ( حاضرة / غائبة ) عن قصد [٥٣٨] .

بهذا الوصف تدرس التداولية ( المعنى ) كما يتحدد في السياق الذي يرد فيه ، مع أخذها بنظر الاعتبار الهالة التي تحيط بهذا المعنى ، والتي تعمل على تغييره باستمرار من سياق لآخر ، وهي بالضرورة تتحرك نقدياً إلى مديات أبعد من مديات الدلالة المباشرة لـ( النص ) عبر انطلاقها من المعطيات النصية ذاتها ، وصولاً لتجليات الأنساق الفكرية التي تشكل سياقاً مرجعياً لها ، وعليه يمكن القول إن وحدة التحليل في التداولية هي وظيفة اللغة ، أي المعنى المضاف الذي يعطيه المتلقى ضمن سياق معين [٥٣٩] .

تشير القدرة التداولية الاجتماعية إلى ملائمة المعنى ، وتشير ( قدرة الحوار ) إلى ملائمة التفوهات لنصوصها اللغوية ، أي إلى معرفة الآلية التي يتم بها توحيد الجمل ( العناصر ) النصية ، والتي تتحقق عبر التنسيق في الشكل ( الوصل ، الترادف ، الحذف ، التفسير الخ ...) ، والترابط في المعنى ( المعنى الحرفي والوظائف التواصلية ). أما ( إدارة الحوار ) ، فيشير إلى التناوب في الحوار ، وفي الاستخدام الأصح لعبارات بدءه وإنهاءه . في حين تشير ( القدرة التخطيطية ) إلى عنصر التعويض الذي يمكن المتلقي من ردم أي فجوة تعتري قراءته ، وتستخدم لمعالجة أي توقف في التواصل ولزيادة تأثير التواصل [٥٤٠] .

وبهذا المعنى ، أصبح النص مرهوناً بسياقٍ يشكل هيكلته ويؤطرها ، وانطلاقا من هذا التأسيس ، أصبح المعنى منوطاً بالبحث في المعاني السياقية والملفوظات والخطابات في فضائها الدلالي وارتباطها الجدلي بعضها ببعض ، يستلخصه المتلقي عبر فهمه واستيعابه للأنساق التي تعمل على كشف وإيضاح غوامض ( النص ) وتذليل الصعوبات والمعوقات القراءاتية التي تواجه متلقيه ، لذا عدّت التداولية أفكار السياق هي أفكار للعوامل الثقافية وأثرها في اكتمال الخطاب الجمالي بأبعاده الثقافية والحضارية .

# المبحث الثاني

# التلقي في الرسم الأوربي الحديث بين ( التشكيل/ المعنى )

---

[٥٣٨] ينظر : الطائي ، معن : التداولية منهجاً نقدياً ، الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٥٨ ) ، ٢٠٠٥ ، ص ٢١ - ٢٢ .
[٥٣٩] ينظر : الماشطة ، مجيد : مصدر سابق ، ص ١٨ .
[٥٤٠] ينظر : الماشطة ، مجيد : مصدر سابق ، ١٧ .

# تقدمة

سعى الإنسان منذ تشكيل وعيه الجمالي الأول إلى تحويل نوازعه ، رؤاه وأفكاره ، إلى صور معبرة محسوسة ، أفصح من خلالها عن امتلاكه للغة فنية تفوق في قوة تعبيرها ما يمكن التعبير عنه لفظياً ، فمنذ أن وعي الإنسان البدائي النشاط الفني ، تولد له الدافع إلى إقامة عالم خاص ، عالم من القيم المطلقة يكون بديلاً عن عالم المظاهر المتغير الخاضع لتحكمية الحياة وقهرها ، لذا جاءت صياغاته البصرية هي المتحكمة في الأشياء مستثمراً كل طاقاته في إخضاعها لإرادته مستعيناً برؤية حدسية في تحوير الأشكال وترميزها " [٥٤١] ، فضلاً عن ذلك فإن نزعة المعرفة التي تميز بها الإنسان هي التي دفعته إلى البحث عنها ، سواء في ذاته أو محيطها . الأمر الذي دفعه بالضرورة إلى أن يتفاعل معها عبر اعتماده على آلية التوصيل والتواصل ، وبالاستعانة بطاقته المعرفية الذاتية التي دأب إلى توحيدها في منظومة إدراكية كلية شاملة ، لخلق عالم صوري يكشف ويفصح عما هو خفي في الموجودات من حوله ، ولعل هذا ما يبرر تحرير عناصر ( النص ) البدائي من الزامات الزمان والمكان في الغالب ، وإطلاق اسلوب يعتمد التشكيل المعبر المبني على أساس معرفي متنامي .

على هذا النحو ارتبط الفن ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمختلف القوى الفعالة والمؤثرة في تطور الذات مادياً وفكرياً ، جمالياً وعقائدياً ، فضلا عن أنه لم ينفصل يوماً عن المنظومة العلائقية الاجتماعية بأبعادها الإنسانية المتعددة . ووفقا لذلك أصبح أداة معرفية عن طريقها تتجاوز الذات عادية المعرفة وبساطة التشكيل ، وكان هذا الدافع المتنامي على مسار التاريخ الإنساني الطويل ، المحرك الأساس الذي دفع عجلة سير فن الرسم إلى الاتجاه صوب البحث عما يعمق من منظومة الوعي والفهم والتأويل الذاتي ، عبر اعتماده أساليب أدائية تخترق المألوف ، وتتجاوز عادية المعتاد لتحمل ( المتلقي ) على البحث عن معرفة قابعة خلف تشييدات ( النص ) التشكيلية ، معرفة محملة بقيم تعبيرية وجمالية ذات طابع تجريبي ، بمعنى آخر حمل المتلقي على التعايش مع عالم صوري آخر يتماشى مع التطورات الفكرية والعلمية والاجتماعية التي شهدها القرن التاسع عشر ، والتي دفعت الفنان ليكشف للآخر ( المتلقي ) عن ماهيات الوقائع والأشياء المغايرة للفكرة المتعارف أو المتداولة عنها لخلق معرفة مغايرة عن ما سبقها ، عبر إبداع ( نصي ) جديد ينقل إلى المتلقي فهماً جديداً لمعاني الحياة وماهيتها ، إنه وجود إنساني وجمالي ومعرفي في آنٍ واحد أكثر من كونه كياناً مادياً ، يستدعيه المتلقي لتتبدى له الحقائق المخفية بعد مزجها بحدسه المتخيل وليولد صوراً مجردة تفضي إلى سيلٍ من متوالية معاني دون انقطاع .

في اكتمال دائرة الرؤيا هذه ، تكتسب جدلية التلقي اكتمالها ، إذ أن خيال المتلقي في أعلى درجات توقده يطلق ما هو زائل في الحقيقة ، وينشئ ما هو حقيقي ومطلق ، عبر قراءة حرة لـ( نص ) مغاير جذرياً في التشكيل والمعنى ، وقد كانت الانطباعية المنطلق الأول لمثل هذا التحول الخطير والجديد في بنية ( النص ) الحديث ، وذلك بإحداثها نوعاً من التجريد النسبي للواقع أخذ بالتزايد شيئاً فشيئاً ، الأمر الذي أدى إلى انفتاح المعنى وتحريره من ارتباطاته السابقة ، ودخوله في سلسلة تداولات فكرية وفلسفية مختلفة تماشياً وتعدد اتجاهات فن الرسم الأوربي الحديث ، إذ قدّم كل اتجاه فهماً خاصاً

---

[٥٤١] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٧٤ .

للمعنى عبر استحداث أبعاد شكلانية وتقنية ذات خصوصية اسلوبية تتباين الواحدة عن الأخرى ، للتفعيل من آلية التلقي على تباين مستوياته المقترنة بفاعلية البُنى النصية .

## ١. الانطباعية والتلقي الحسي المباشر

بدت الانطباعية ( Impressionism ) في أول الأمر كعودة أخرى لمعطيات التجربة الذاتية التي مردها الإحساس في نهاية المطاف [٥٤٢] ، إلا أنها في الحقيقة تجربة فريدة تلتزم حرية الانطباع والأداء والتعبير ، عبر إتباع آلية جديدة في التصوير قائمة على نمط جديد في الرؤية ، هدفها الأساس تسجيل الانطباع الحسي كما تبصره العين مادياً وآنياً ، بعيداً عن النظم المُكتسبة والتي تمّ التعارف عليها حتى ذلك الحين ، وبعيداً حتى عن العواطف المربكة فهي لا ترى في الطبيعة سوى التغيرات التي تطرأ عليها بحسب تبدلات الزمن ، وهذا ينم بطبيعة الحال عن انصراف الفنان عن تصوير الواقع والموجودات استناداً إلى ما تكوَّن لديه من معرفة بها ، بل كما تبدو له في لحظة التصوير ذاتها [٥٤٣] . لذا نجد إن الفنان الانطباعي قد أولع بالحياة الريفية وفي الطبيعة ، معبراً عنها ومُجسدها على وفق الطروحات العلمية ، والتي كان لها أثر بالغ في دفع الحركة الانطباعية إلى الأمام ، ومنها على سبيل المثال ، اختراع الكاميرا الفوتوغرافية ، تصنيع الألوان تجارياً ، والنظريات العلمية الجديدة في مزج الألوان وانعكاساتها [٥٤٤] .

فتحت هذه المستجدات آفاقاً للفنان الانطباعي ، ودفعته لرصد المتغيرات البيئية ، وعمّقت شدة إحساسه بالإيقاع المتسارع للزمن ، وأكدت بالمقابل على أهمية اللحظة ، لذا سارع الانطباعي لتبني مجموعة من اللوحات الصغيرة للمشهد الواحد [٥٤٥] ، بغية الوصول إلى إحساس خالص - وتجسيده - بالتحولات الحاصلة في بُنية الأشكال وألوانها بفعل المتغيرات الآنية للضوء الساقط عليها ، وهذا يدل على اعتماد الفنان على حسه المباشر إزاء الموجودات بعيداً عن تدخل قوة العقل ، ودون الاستناد إلى أية صورة ذهنية مسبقة لـ( النص ) أو الاعتماد على ما تكون لديه من خبرة ووعي علمي وفني ببنائه . وبالمقابل قدّم ( النص ) الانطباعي آلية تلقي ذات طابع حسي مباشر ، تختلف كثيراً عن الآلية السابقة لها في أنها تلفت النظر إلى شكلانية ( النص ) واستقلاله ومواكبته للتطور العلمي وخرقه لكل ما هو قديم وبالي ، بمعنى آخر عملت هذه الآلية على تنقية حواس المتلقي من تلك الهالة الضبابية الخادعة التي كان الرسم الكلاسيكي قد اخضع المتلقي لها إلى حد لم يتمكن معها من أن تكون له بصيرة نافذة تجعل منه عنصراً ايجابياً في خلق ( النص ) وتشكيل معناه ، فضلاً عن ذلك، فقد اثبت ( النص ) الانطباعي بأنه ليس هناك شيئاً اسمه حقيقة ثابتة ، فالحقيقة ذاتها ما هي إلا صيرورة متحولة ، جسدها الانطباعي في تسجيله لآنية اللحظة وحركة الوجود الدائمة ، وهذا يَحمل بالضرورة فهماً آخر لـ( النص )

---

[٥٤٢] ينظر : هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج ( ١ ) ، ت : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٢٨ .

[٥٤٣] ينظر : إيلغر ، فرانك ، جي ، أي ، مولر : مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، مطابع الحرية ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١٩ – ٢١ .

[٥٤٤] ينظر : ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ت: لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٣ .

[٥٤٥] ينظر : سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط ( ١ ) ، ١٩٨٢ ، ص ٧ .

الانطباعي في كونه يصور نموذجاً مثالياً للمشهد المصور وليس ما يظهر من الموضوع فعلاً ، وهذا ما منحه استقلاله الخاص وبالمقابل أضحى فعل التلقي فعلاً آنياً ذاتياً محضاً .

عملت الانطباعية على قلب القاعدة الذهبية عند الأكاديميين والتي تعطى للخط أولويته على اللون ، وقد مثّل ( مانيه ) هذا القلب خير تمثيل ، إذ كان يصوغ الأشكال بمساحات من الألوان المختلفة ولا يظهر الخط إلا من حيث كونه حداً فاصلاً بين هذه المساحات ، كما استخدم الانطباعيون الألوان صافية غير ممزوجة على شكل لمسات صغيرة على نحو الأضواء الصافية ، مستعيضين بالمنظور اللوني عن المنظور الخطي ، فضلاً عن استخدامهم للألوان التكميلية في صورة ظلال بجوار ما يسمى الألوان الأساسية ، وبذلك تكون الانطباعية قد ركزت جلّ اهتمامها على الأشكال والعلاقات البنائية ، دون أن تسمح بأي من المراجعات العقلية التي من شأنها أن تقيد إبداع الفنان الذي اتخذ من اللون وبدرجاته المتنوعة عنصراً أساسياً وفعالاً في تحريك عين وذهن المتلقي ، وذلك بمعالجات اسلوبية تستبعد تحديد الأشكال والتقيد بأبعاد عدة والاستعانة بالتدرج اللوني في تحقيق العمق النصي ، وعلى هذا النحو ارتبط " ثراء اللون بتكاملية الشكل وحيويته " [٥٤٦] .

وإذا كان الانطباعيون قد تأثروا بالنظريات الفيزياوية التي وضعها كلٌّ من ( شيفرول ، هلمولتزل ، هود ) الخاصة بتحليل الضوء بالموشور والدائرة اللونية ، فإنهم اثبتوا - بمساندة هذه النظريات - بأن القيم اللونية للأشياء ليست ثابتة بل أنها ناتجة عن تبدل الضوء الساقط عليها ، وان الألوان ليست من خواص الأشياء إذ لا وجود للون محلي بل يستدعي وجوده من اللون المتمم له [٥٤٧] . من هنا ، احتوى ( النص ) الانطباعي على وحدة اسلوبية تتمثل بتوحيد ثنائية اللون والشكل مع العلم معاً والتي تنعكس بشكل فعال على إدراك المتلقي له .

لم يعد الشكل مع الانطباعية شكلاً مستقلاً بذاته ، بل أصبح ذريعة لتقديم اللون وعليه يتخذ الشكل قيمته النهائية مما يضاف إليه من لون وضوء وآنية انطباع ، فضلاً عن ذلك ، أصبحت الألوان والخطوط هي التي تقرر بنية الأشكال وليست طبيعة الموضوعات كما كان متعارف عليه في السابق ، والعيانات عولجت بوصفها خلفيات جمالية تُسهم في تحقيق شكلانية الرسم ، وعلى وفق ذلك تبنت الانطباعية مفاهيمها بالاستناد إلى مبدأ جدلي ( هيراقليطيسي ) ذائع وهو ما جعلها مأخوذة بمظاهر الأشياء التي تتبدل بفعل متغيرات مساقط الضوء عليها [٥٤٨] . أما المبدأ الانطباعي الثاني فنلمسه من خلال تأكيد ( مونيه ) على أن الانطباعية تقف على النقيض من المفاهيم التي تجعل من الفن وسيلة لتنظيم العالم وإعادة بنائه من جديد باللجوء إلى قوى العقل ، إذ أن الفن لدى الانطباعي ليس حالة ذهنية بل هو العفوية والإحساس المباشر التي يقوم الفنان بنقلها مباشرة إلى ( النص ) [٥٤٩] .

---

[٥٤٦] ينظر : عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٢ .

[٥٤٧] ينظر : أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠– ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٣٧ .

[٥٤٨] ينظر : الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٧٥ .

[٥٤٩] ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٣٦ .

إنّ فك ارتباط ( النص ) الانطباعي عن المضامين الأدبية والتاريخية ، جعلت من المعنى بعيداً عن كل هذا ، انه معنى مستقل يتغنى بتلك اللحظات التي يقتنصها الفنان في ضوء العلاقة الدينامية القائمة بين اللون والضوء ، فالمعنى هو إثارة مرئية حسية أخرجته الانطباعية من المعالجات الجامدة للواقعيين والمعالجات الخيالية للرومانسيين ، إلى معالجات لونية أكثر طراوة وصدقاً بصرياً ، ذلك أن النظرة الأولى لعين المتلقي والتي يتحقق فيها ذلك اللقاء الآني والمباشر مع ( النص ) هي اللحظة الأكثر صدقاً [٥٥٠] ، لأنها تزود المتلقي بمعلومات لونية قبل أن يدخل في تأمل ( النص ) ، الذي أجرى نقلة نوعية في آلية تلقيه من خلال كشف المتلقي للعلاقة الجديدة بين العالم و ( النص ) وبالتالي نقله إلى مستوى جديد من الفهم والإدراك ، متجاوزاً بذلك التعامل السطحي مع المعنى ، فضلاً عن ذلك فقد قدّم ( النص ) الانطباعي متعة بصرية لمتلقيه ، إذ يشهد فيه مشاهد اختلجت فيها صراعات بصرية متحركة وتفككت فيها الأشكال ، حيث الخطوط والأشكال اللونية التي تتضارب فيها المئات من اللمسات وتتقارب ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، متعة التصعيد الاثرائي لإحساسه المتنامي بجمالية ( النص ) والتي ينتج عنها معنىً مضاف مستشف من حوارية المتلقي مع ( نَصه ) . وهذا يتفق مع ما ذهب إليه ( هوسرل ) ، في أن المعنى الموضوعي لن ينشأ إلا بعد أن تكون الظاهرة معنىً محضاً في شعور المتلقي ، أي بعد الارتداد من العالم الموضوعي إلى العالم الذاتي ، وكذلك مع ما سبق وأن طرحه ( انغاردن ) من أن المعنى يتولد من تفاعل بُنيتين هما ، البنية ( النمطية ) والتي تمثل أساس الفهم ، والبنية ( المادية ) وتؤلف الأساس الاسلوبي لـ( النص ) ، وقد أطلق ( انغاردن ) على هذه العملية بـ( مفهوم التعالي ) . أما المفهوم الثاني الذي يُنتج المعنى على وفقه فهو ( مفهوم القصدية ) والذي عنى به أن المعنى ينشأ من الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني إزاء ( النص ) ، وتبعاً لذلك يتم إقصاء واستبعاد الافتراضات المسبقة للفهم ، والتركيز بالمقابل على دلالات ( النص ) المضمنة فيه والتي علقت في الشعور بوصفها بنسبة دالة ، وهذه الدلالة هي المعنى الموضوعي ذاته ، وما أن يتخذ ويسلك المتلقي هذا المسلك الاستطيقي إزاء ( النص ) حتى يقوم هذا الأخير بتحديد صيغة نهائية لهذا المسلك ، أي بحسب ( ريفاتير ) يقوم ( النص ) بضبط إدراك المتلقي والتأثير فيه [*] كيما تحدث الاستجابة ، وتستند هذه العملية على المدركات الحسية والمعيارية والخبرية للمتلقي ، والتي تسمى بـ( كفاءة المتلقي ) والتي بناءً عليها يتحدد وجود ( النص ) من عدمه ، وبذلك يقدم ( النص ) الانطباعي لمتلقيه فرصة لتذوقه والتجاوب معه ويفصح في الوقت ذاته عن هويته الجديدة . فضلاً عن ما ينم به ( النص ) من قيم جمالية لا تخلو من الجِدَّة والغرابة ، يعمل على تجريد إدراك الملتقي من عاديته ، ويمكنه من تقرير الخاصية الفنية والجمالية له ، مع ملاحظة أن هذا التجريد هو تجريد نسبي لا يتساوى عند كل المتلقين .

ينطبق على ( النص ) الانطباعي ما طرحه ( كوين ) في تغير مستوى الإدراك والتذوق الفني لدى المتلقين ، والذي حدده بمرحلتين مهمتين هما ، وجود الانزياح أو الابتعاد النسبي عمّا هو شائع ، والثانية هي اختزال هذا الانزياح إلى درجة متوسطة نسبياً حتى تصبح مألوفة وتسمح بظهور أشكال فنية جديدة ، وبذلك عمل على نسف الحدود الصلبة للاستجابة العادية للمتلقي ، وحمله بالتالي على تقبل الأشكال الجديدة في الفن ، وذلك من خلال تنظيمه لوحدة المحسوس والمعنى معاً ، ونجاحه في إثبات

---

[٥٥٠] ينظر : الكعبي ، غسق حسين : مصدر سابق ، ص ١٢٦ .

[*] لقد سبق للباحثة وأن تناولت موضوعة إدراك المتلقي للنص في مبحث سابق ، وبشكل مفصل موضحة فيه مراحل الإدراك الفني ومستوياته وأنواعه ، والآلية التي يعمل على وفقها .
للمزيد : مراجعة مبحث ( نظرية التلقي وعلم النفس ) .

وجوده الحسي بوصفه شيئاً ، ووجوده الذهني بوصفه فكرة ، ووجوده الوجداني بوصفه عاطفة ، فضلاً عن احتوائه لفجوات جمالية شكلت خرقاً لآفاق توقعات المتلقي وإحداثه لهزة عنيفة فيها ، وذلك من خلال وقوف هذه الفجوات حائلاً بوجه التناسق التام والكامل بين أفق توقع الملتقي وأفق ( النص ) .

على الرغم من حصر الانطباعيون لماهية الشيء عندهم بالصورة الآنية التي تُطبع على شبكية العين إذ يتم الشروع في تحليلها - وهو ما مثل هدفاً واحداً يجمعهم - إلا أنهم وبالمقابل اتبعوا أساليب أدائية متباينة ميزت كل فنان عن الآخر ، فـ( مونيه ١٨٤٠-١٩٢٦ ) وجد في ابعد التصورات الجمالية احتمالاً فرصة وإمكانية للتعبير عن جمال وشاعرية مردها اللون الذي يستلب ملامح الشكل ويظلله [٥٥١] ، مؤكداً بذلك إخفاء الفكرة والتجسيم النصي لتفعيل آلية التلقي عبر ما يثيره ( النص ) من ردود فعل بصرية إزاء غناءه اللوني تحديداً . ومع مرور الوقت أخذت نصوص ( مونيه ) منحىً ذاتياً خالصاً ، عبر إقصاء التشخيص النصي واعتماد العلاقات الشكلية المؤسسة على حسه ووجدانه الذاتي ، وبالاستناد إلى إدراك حسي مباشر أثناء التصوير [٥٥٢] ، ففي نصه ( كاتدرائية روان ) إفصاح واضح عن معنى حب الطبيعة وجمالها ، عبر تحويل الشكل إلى رموز لونية متراصة ، تحوّل ( النص ) معها إلى فضاء تعوم فيه الألوان بكل شفافية وشاعرية غنائية ، وعلى نحو بدا معه إحساس ( مونيه ) بجمال الطبيعة يقلل من التزامه بتسجيل وتجسيد تغيرات اللون ، فخلق لنفسه شاعرية خيال ذات منحى تجريدي نسبي تعلو على الطبيعة [٥٥٣] .

أما ( مانيه ١٨٣٢ -١٨٨٣ ) فقد مثل قمة التمجد بالانطباع الذاتي ورفض كل ما هو مكتسب ومفروض مسبقاً ، إذ طالما تحدى الذوق السائد بتسجيل انطباعه الذاتي ، دون حاجة لأي وسيط كان [٥٥٤] ( موضوعاً محدداً ) الأمر الذي يدلل استقلال ( النص ) الانطباعي بذاته دون أن يدلل على شيء بالضرورة كما في لوحته ( غداء على العشب ) ( شكل ١٦ ) ، إذ جاء جسد المرأة العاري ليدلل على التضاد اللوني بين بياض البشرة وعتمة الظلال والملابس المحيطة بها ، ومن تواجد سلة الطعام استوحى الفنان لـ( نصه) اسماً ليوضح ضآلة مضمون الموضوع، وبداية التركيز على معنى التلاعب اللوني تحت اختلاف الأضواء.

أما ( رينوار ١٩٤١ – ١٩١٩ ) فلم يؤدِ به فرط اهتمامه باللون إلى تهميش الشكل لصالحه ، إذ تحافظ أشكاله على حيويتها وصلابتها عبر ألوانها الطرية ذات الإيقاع الخطي الرقيق [٥٥٥] ، لذا أتت موضوعاته أكثر اهتماماً بالشكل المعبر عن بهجة الحياة مع انشغال واضح بمباهجها الحسية ، عبر اهتمامه بتصوير موضوعات العري في الهواء الطلق والطبيعة ورسم الوجوه [٥٥٦] .

لقد بدا ( رينوار ) في فنه حُراً دون أية قيود أو محددات ، إذ لا توجد في نصوصه أية خطوط محددة أو ضلال عريضة ، لذا أصبح المعنى المستشف لديه حب أمثلة الجمال الحر والطبيعي والتغني به والذي أُلف من خياله المستند للواقع ووفقاً لحساسية لونية دقيقة في رصد تغيرات اللون ودرجاته ،

---

[٥٥١] ينظر : مولر ، جي ، أي ، وايلغر : مصدر سابق ، ص ٢٧ - ٢٨ .

[٥٥٢] ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مصدر سابق ، ص ١٢٤ .

[٥٥٣] ينظر : باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٤٧ .

[٥٥٤] ينظر : ليماوي ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٦ .

[٥٥٥] ينظر : الكعبي ، غسق حسن : مصدر سابق ، ص ٣١ .

[٥٥٦] ينظر : مولر ، جي ، أي ، وايلغر ، مصدر سابق ، ص ٣٢ .

وكأنه أراد أن يقيم صلات حقيقية بين السعادة وحب للحياة وممارسة فن الرسم . وعلى وفق ذلك قدّم ( رينوار ) نصاً جمالياً يستلزم آلية تلقي تستند إلى إدراك حسي ذو طابع وجداني عبر الانفعال بجمال ( النص ) وعلاقاته البنائية شكلاً ولوناً .

اعتمد ( سيزان ١٨٣٩ – ١٩٠٦ ) أسلوباً أدائياً أكد فيه على الخط والشكل والتأليف معاً ، هدف من خلاله إلى إعادة بناء الأشياء من جديد دون الخضوع إلى سلطة الإدراك الحسي أو الالتزام بوجودها المادي [٥٥٧] ، الأمر الذي دفعه بالضرورة إلى اختزالها وردها إلى أشكال هندسية تشكل أساساً لها . كما عمد إلى التنقل عبر نقاط نظر مختلفة للشيء الواحد لكي يخلق الإيهام بالإحاطة الكلية للشيء المصور ومن جهاته كافة [٥٥٨] ، ذلك انه كان يبحث في الأشياء عن ذلك العنصر الثابت الذي لا يتغير بتغير الضوء والذي يمكن للعقل تمييزه ، لذا قدّم ( سيزان ) فناً يركن إلى آلية تلقي حدسي عقلي تخيلي ذات طابع وجداني روحي بعد تمركز المتلقي حول حدسه الفكري بالعلاقات البنائية التي تغيّب المكان والزمان وتعكس ما هو مثالي عقلي وجداني .

بعد أن قطعت الانطباعية شوطاً طويلاً وجدت نفسها أمام طريق مسدود وقد أخذ ( سوراة ١٨٥٩ – ١٨٩١ ) على عاتقه مهمة إخراج الانطباعية من مأزقها هذا ، وذلك بوضعه لنقط لونية الواحدة إلى جوار الأخرى ، تاركاً للعين مهمة مزجها من جديد وعلى نحو يتيح لعين المتلقي أن تنظر إلى داخل ( النص ) متنقلاً فيه من القريب إلى البعيد ومن ثم إلى الأبعد ، وهكذا حتى تختفي الأشكال في أعماق الأفق [٥٥٩] . الأمر الذي سمح للمتلقي من أن يتداخل بشكل مباشر مع ( النص ) ويشتبك معه بل ليكون جزءً من بنية النص ذاته .

على الرغم من اعتماد التنقيطية ( Pointillism ) رؤيا علمية في نتاجها ، إلا أنها لم تخلُ من بعد روحي مؤثر ، يُضفي مزيداً من الرهافة والجلال ، كما في عمل ( سوراة ) ( عصر يوم أحد في غرانجات - ١٨٨٥ )، شكل ( ١٧ ) ، إذ أُحيل المشهد إلى نموذج مميز من التناغمات اللونية المحسوبة رياضياً ، وعلى نحو أصبح معه التشخيص ليس إلا حتمية يفرضها التشكيل النصي ، فقدّم أنموذجاً جمالياً يرضي العقل ويبهر العين ، عبر تألق ألوانه ودقة أشكاله التي توفر الإحساس بالحجم الذي لا يركن إلى النمذجة المعهودة ، قدر اعتماده التشكيل الخطي ، إذ ما يُبهر المتلقي فيه هو ذلك المعنى الجمالي الناشئ عن لعبة الخط واللون معاً . وبالاعتماد على النظرية العلمية والتصور الذهني الذاتي ، التي تستلزم فعل تلقي عقلي وجداني متخيل في آنٍ واحد .

لقد مثل ( النص ) الانطباعي بوابة فتح للنصوص الحداثوية ، وذلك بتوجهه نحو القيم الشكلية الصرفة ذات الجمال المجرد ، والذي يتمتع باستقلاله الذاتي عن الواقع ، مؤكداً بذلك مسألتين من المسائل الأساسية في الفن الحديث ، الأولى استقلالية التصوير ( الرسم ) والعمل لأجل التصوير ذاته ، وذلك بحذفه للمواضيع الأدبية والسرد القصصي من مضامينه ، والثانية تأكيده لاستقلالية اللون وذلك بتحويله لموضوعه ( النص ) إلى تناغمات لونية متعددة متقاربة أو متضاربة .

---

[٥٥٧] ينظر : أمهز محمود : مصدر سابق ، ص ٥٦ .
[٥٥٨] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٨٠ .
[٥٥٩] ينظر : أمهز محمود : مصدر سابق ، ص ٤٥ .

## ٢. التعبيرية والوحوشية والتلقي الوجداني المتخيل

إنّ الحركة التعبيرية ( Expressionism ) التي شهدتها ألمانيا مع جماعتي الجسر والفارس الأزرق [*] ، أخذت أبعادها نتيجة للظروف الاجتماعية التي أفرزتها الحرب العالمية الأولى ، تلك الظروف أدت إلى تفاقم الحالة الاقتصادية واتساع نطاق التناقضات الداخلية ، والى ظهور الطبقة البرجوازية الصغيرة التي ازدادت ثرواتها جراء الحرب ، فكانت التعبيرية من ابرز الاتجاهات الفنية الممثلة لهذه المرحلة والمرتبطة بشكل مباشر بأحداثها [٥٦٠] . لذا ناشدت التعبيرية ونادت بالعودة إلى الذات والى بعث طاقاتها الداخلية ، لتعلن عن تمرد متنامي على مادية الواقع المعاش الذي دفعها إلى العوم في غربة روحية لا تنتهي ، وكتعبير عن هذا التمرد أنكر الفنان التعبيري أي تمثيل للحقائق الحسية في نصه وتوجه بالمقابل صوب الحقائق الباطنية التي تصور التجارب العاطفية والقيم الروحية ، متجاوزاً قيود التشخيص أو محددات الاسلوب ، فبدا ( النص ) التعبيري بهذا الوصف ( نصاً ) يحمل وحدة في الشكل والمضمون [٥٦١] ، انطلاقا من فكرة مفادها إن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية .

إنّ ما ميز ( نصوص ) التعبيريين هو ذلك النزوع الذاتي المتنامي في استثمار طاقة اللون والشكل ، ليعبر عن الاحتدامات والصراعات الداخلية ذات المنحى التعبيري ، وإطلاق العنان للمشاعر الإنسانية اللاهبة لتقرر بنية الأشكال . لقد ذهب التعبيريون بعيداً في الاهتمام بالحالات النفسية ، وأوغلوا في وصف عالم صوري يخرق عادية الإدراك باستخدام أكثر التقنيات حدة ، واشد الألوان تنافراً وأكثر الأشكال تحريفاً ، فالتعبيرية باختصار فناً يحاول أن يصور المشاعر الذاتية ( للفنان / المتلقي ) عبر عرضه لمعاناة الإنسان وآلامه من خلال المبالغة والتشويه والتحريف حتى وإن بدا ( النص ) لا واقعياً .

لقد سعى ( النص ) التعبيري إلى إعادة بناء العالم طبقاً لحقيقته الداخلية ، عبر تمسك الفنان بالتعبير عن ما يختلج الذات الإنسانية من صراعات جاعلاً منها مادته وغايته الأساس ، وعلى هذا النحو أصبح ( النص ) أداة معرفية اتصالية شمولية ، غُيّب فيها سلطة العقل في توجيه إرادة ( الفنان / المتلقي ) . كما شكل خرقاً لأفق توقع المتلقي عبر إتباعه لتقنية تقوم أساساً على تشويه الأشكال وتشذيبها وعنف استخدام اللون اللاواقعي ، واستثماره لمصادر الاضطرابات الإنسانية ، وبذا يكون التعبيريون قد ركزوا جل اهتمامهم بالنواحي التشكيلية وقوة اللون ، فضلاً عن الاهتمام بالجانب الاجتماعي والأخلاقي ، وذلك

---

[*] تأسست الجماعة الأولى عام ( ١٩٠٥ ) وانحلت عام ( ١٩١٣ ) ، ضمت كلاً من ( كريشنر ، بكشتاين ، هيكل ، نولدة ، ... الخ ) . تطلعت إلى تجديد فني يوسع من إمكانية التعبير عن صراع الذات والعالم على حدٍّ سواء . أما الجماعة الثانية فتأسست عام ( ١٩١١ ) ومثلها كل من ( كاندنسكي ، فرانز مارك ، جالنيسكس ، ... الخ ) وقد عملوا على إحداث انفتاح فكري وفلسفي أوسع من السابق وبحثوا في أدق العلاقات التي تربط الذات بالعالم وتغيراته المتلاحقة .

[٥٦٠] ينظر : اوهر ، هويست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٠ .

[٥٦١] ينظر : ماجد ، علي مهدي ، مصدر سابق ، ص ٨٦ .

لخلق قيم جمالية جديدة عن طريق تحطيم الأسس الجمالية ، التي كانت متبعة في فن الرسم سابقاً ، مستعينين في أداء مهمتهم هذه بقوة الحدس والمخيلة معاً لذلك هيمنت الرؤية الذاتية على المعرفة الذهنية .

لم تقم التعبيرية على منهج واضح ، لذا تواجد فيها تباين واضح في الاسلوب والتقنية ، إذ تنوعت وسائل التعبير الفنية ، وفقاً لتنوع توجهات الفنانين ، على الرغم من ذلك نجد أن السمة البارزة للتعبيرية هي التعبير التلقائي المباشر ، والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط ذي الخطوط المرسومة بسرعة دون تعقيد ، أما اللون الذي جاء عفوياً ، فقد اخذ يدعم الشكل بل انه يعوّض عن الخط في تحديد هذا الشكل أو ذاك ، فضلاً عن انه لون اصطلاحي مستقل عن الصورة الظاهرية التي أخذت لدى التعبيريين صفة الإشارة ، ووظيفة أكثر شمولية من السابق ، وقد وضع بصورة مباشرة على اللوحة ، دون تحديد مسبق للمساحة التي سيشغلها وعلى نحو يتوافق مع طبيعة الفنان ، والتي هي بالأساس انعكاس لطبيعة خارجية ، وباختصار اتبع التعبيريون اسلوباً في أداء ( نصوصهم ) جعل منها تجسيداً للشعور والدلالة والرمز [٥٦٢] .

على وفق ما سبق ذكره يمكن القول بأن الفنان التعبيري ، قد رفض اسلوب التصوير الكلاسيكي السابق كمعيار شامل لـ( المعنى ) ذلك أن الفجوة الواسعة بين مظاهر الحياة شتى وذلك التشويش للوعي الإنساني قد شكل سمة جديدة في الاستيعاب الفكري والجمالي للمعنى ، وهذا ما حمل ( النص ) التعبيري بالتالي على أن يحقق تكامليته الداخلية وانسجامه الذاتي ، من خلال ائتلاف عناصره التي تعكس وحدة المحتوى التعبير معاً . فأصبح المعنى نتاجاً لتلك العلاقة التبادلية بين الذات ( فنان أو متلقي ) ( النص ) وبهذا الشكل أصبح ( النص ) ومعه المعنى أكثر إثارة للمتلقي ، نظراً لما يحتويه من حذف وتهشيم وتركيب ، يقدم من خلاله رؤيا جديدة للواقع تستبعد الصيغ المقارنة البسيطة له ، وتستمد قيمتها الجمالية من شموليتها ووحدتها ، ومن إثارتها للدهشة والتساؤلات ، ومن لغة الخطاب الغير مباشرة والتي تثير خبرات المتلقي ومدركاته . ولهذا السبب أنكر التعبيريون تلك النزعة التشكيلية ذات البناءات الشكلانية والجمالية الخالصة التي تؤسس تشييدات المعنى أو مولداته ، وأكدوا بالمقابل على أن الرؤيا الداخلية هي الرؤيا الحقيقية ، وتأويل المتلقي الذاتي للواقع هو الفهم الحقيقي والصائب ، وهو الوحيد الذي يوصل إلى فهم المعنى وإعادة إنتاجه ، ذلك انه يقدم حقيقة إنسانية معرفية بالأساس . وعلى هذا النحو أصبح نتاج المعنى متوقفاً على الذات وفقاً لتصوراتها الخاصة ، وهو معنى اجتماعي وإنساني وأخلاقي ، ولما كان المعنى معبراً عن الأحاسيس والوجدان ، فانه بالتالي يبدد مشكلة تعدد الأذواق والتأويل والتلقي .

ليس من مهام ( النص ) أن يشرح أو يوضح الواقع بل كشفه وكشف آثاره على المتلقي ، وعلى نحو يسمح بموفور من القراءات الممكنة ، ذلك أن الأشكال الممثلة ما هي إلا أشكال ذوات مظهر خيالي ، تساعد المتلقي على تشكيل موضوعات متخيلة في ذهنه ، سواء تشابهت هذه الموضوعات وتأويلاتها أم تناقصت ، وسواء تم ملء الفجوات أم لم يتم ، فان المتلقي في كل الأحوال يدخل ( النص ) إلى شعوره ليصبح جزءً من خبرته ، وقبل أن يولد في ذهنه معادل موضوعي ، يقوم ببعض التعديلات الذاتية على البُنى النصية لكي يطور من استيعابه لوجهات النظر الغريبة التي يقدمها ( النص ) كما وينتج أيضاً تأويلات عدة تعدل من وجهة نظره ، نتيجة لاستيعابه للعناصر الجمالية الغير محددة في (

---

[٥٦٢] ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٨٨ .

النص ) ، وقد ركز كل من ( أيزر ) و ( فش ) على تلك التعديلات التي يجريها المتلقون على ( النص ) وبالآلية ذاتها . فضلاً عن ذلك ، يرى ( ريفاتير ) أن المتلقين الأكفاء عادة ما يمضون إلى ما وراء المعنى السطحي لـ( النص ) ، وذلك من خلال قراءتهم للمعنى العادي ، ومن ثم إضاءة العناصر التي تتجاوز المحاكاة الاعتيادية ، أي اكتشاف العناصر التي تتسم بالتعقيد النسبي أو الخارجة عمّا هو مألوف ، وبالتالي استشفاف معنىً ما أو دلالة محددة ، أو على الأقل الوصول إلى تعبير محدد قابل لتوليد المعنى . ومما تجدر ملاحظته ، انه إذا اختلف المتلقين في العثور على المعنى ، فانه وبحسب ( كولر ) من المحتمل إنهم يتبعون الأعراف ذاتها ، بمعنى آخر إنهم يعثرون على وحدة ( النص ) التعبيري بطرائق مختلفة مع بقاء المعنى ثابتاً .

لما كان ( النص ) التعبيري نصاً إنسانياً ذاتياً مفرطاً في الحساسية والتعبير ، فان الملتقي يستهلكه كي يرمز إلى نفسه ويكررها ، بمعنى آخر يعيد المتلقي بناء ( النص ) كي يكشف عن ستراتيجيته الشخصية في التغلب على مخاوفه ورغباته العميقة التي تمس البنية الأساس لحياته النفسية . فضلاً عن ذلك ، يؤكد ( هولاند ) على التفاعل بين موضوع هوية المتلقي وهوية ( النص ) ، إذ يكشف المتلقي عن هويته الإنسانية ضمن هوية ( النص ) ، وقد مثل النص التعبيري هوية أنموذجية ومثالية للذات الإنسانية ( متلقي أم فنان ) .

إنّ ما يميز ( النص ) التعبيري ، هو قدرته الفائقة في توظيف قوة الرمز أو جهده ، والذي يتولد - بحسب ( كريس ) - بفعل تكثيف مصادر نفسية ( داخلية وخارجية ) في ( النص ) ، وعلى نحو يمكن له أن يولد هزات عنيفة في الذات المتلقية ، والعامل الحاسم هنا هو نجاح الرمز في أن يضع متلقيه على تماسٍ مباشرٍ مع لا شعوره الخاص ، وذلك بمساعدة المسافة النفسية ، أي أن لا يكون الرمز واضحاً صريحاً ، ولا أن يكون غامضاً يستعصى على الفهم ، بحيث لا يشعر المتلقي معه بالاندماج الكامل في أثناء تحول عملياته من الاهتمام بحالاته الغريزية إلى الاهتمام بالحالات الاجتماعية ، وبهذا المعنى أصبح ( النص ) التعبيري وسيلة للتواصل ، يشترط لنجاحها أن يقوم المتلقي بتبادل الأدوار مع عالم الفنان أولاً ، ثم ينتهي أخيراً وهو مبدع مشارك لهذا الذي أبدعه الفنان ، ليسهل عليه الوصول إلى حالات عيانية من الخبرة الانفعالية والغريزية والحسية، وليحقق الاندماج بينه وبين العالم، يتحرر فيها من العقلانية والمنطقية الصارمة والانعتاق من الأدوار المألوفة والعادية التي تفرضها الحياة .

لقد اتفقت التعبيرية والى حد كبير مع الاتجاه الوجودي الذي يبدأ من الفرد نفسه فهي فلسفة تبحث في الذات أكثر من بحثها في الموضوع ، فضلا عن ذلك ، فاللذة الجمالية لدى الوجوديين شيئاً واقعياً لا يصور شكلاً واقعياً - أي معنى المعنى – إنها طريقة لفهم الواقع أو الموضوع لذا لم يعولوا على ( النص ) الواقعي ، وهذه النظرة هي التي تفسر تجرد النظرة الجمالية من كل غرض نفعي أو عملي ، وهذا ما يتفق مع طروحات ( كانت ) في تجرد ( النص ) الجمالي من أية غاية وغناه بالمقابل بقيم جمالية تؤكد حضوره الفريد الذي يحيل الواقعي إلى اللاواقعي ، إذ كلما تجرد ( النص ) عن الإشارة إلى شكل مادي محدد كلما بدا أجمل وأكثر تألقاً ، ذلك أن وعي المتلقي الخيالي سينشط في تركيب موضوعة ( النص ) وفهمها واستيعاب معانيها ، وهذا يتفق أيضاً مع رؤية ( سارتر ) للجمال ،

إذ يرى فيه " قيمة لا تنطبق إلا على ما هو متخيل لا واقعي ، وهو الذي يضفي العدم على العالم في تركيبه المادي " [٥٦٣] .

بذلك تكون التعبيرية قد أكدت ذلك الارتباط الوثيق بين الفن والحياة ، وأثبتت إن روعة التعبير وعمقه لا تأتي من الصور الزاهية للحياة ، بل مما تنطوي عليه من صراع وتوتر تتمثل فيه صور عظيمة من القيم الإنسانية التي لا تتواجد في تلك الأنماط الحياتية المترفة [٥٦٤] .

في فن ( فان كوخ ١٨٥٣ – ١٨٩٠ ) توحد فريد بين عوامله الداخلية ذات الصراع المستديم واسلوبه الآني في التعبير ، تجسد عبر استخدام اللون استخداماً ذاتياً ، يفصح من خلاله عن صور معبرة بصدق عن تقلبات الحياة ومتاعبها ، وعن تحول في الرؤيا من عالم الأشياء إلى عالم الذات نفسها ، مع الإبقاء على حيوية الانفعال وعفويته ومرونته في تحوير الأشكال وتغيير هيكليتها وعلى نحو يتم معه تجاوز معطيات الإدراك الحسي في التلقي إلى إدراك حسي وجداني محمل بطاقات نفسية تعبيرية .

اعتمد ( فان كوخ ) في بناء نصوصه على بداهته الفطرية في اقتناص خفايا الذات ، وعلى سرعته في الأداء التي عمد من خلالها على تجاوز التفاصيل التي تؤكد هوية الأشكال ، مع الإبقاء على قوة التعبير التي تؤجج من العاطفة المتصلة بحيوية الحركة [٥٦٥] ، وضربات الفرشاة النابضة بانفعال وجداني مكثف ، لينفتح ( النص ) على ذاته وعلى المتلقي وليصبح ( نصاً ) تعبيرياً رمزيا معرفياً في آنٍ واحد ، يستوعب كل مكونات الذات سواء ما كان منها مفرحاً أم محزناً . وعليه أصبح المعنى الحق مع فن ( فان كوخ ) هو الذي يحقق فهماً أعمق للوجود ، ليخفف الضغط على قوى العقل والحواس محدثاً في الوقت ذاته توازناً بين الذات ومحيطها ومستدعياً فعل تلقي حدسي وجداني يسمح للاوعي تسريب انفعالاته الحبيسة .

أما ( ادوارد مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٩ ) فقد عالج العلاقات البنائية في نصوصه وفقاً لرؤيا ذاتية نفسية رمزية ، أبعدته عن إنشاء علاقات نصية حسية ذات طابع تشخيصي ، نحو علاقات تجريدية انطلاقاً صوب فكرة مطلقة كلية من شأنها أن توصل خفايا الذات إلى ذات الآخر لتعمق الإحساس بمآسي تمس الإنسانية على حدٍّ سواء .

فيما اتسمت نصوص ( جيمس انسور ١٨٦٠ - ١٩٤٩ ) بالتعبير عن عوالم متخيلة ، ليس لها وجود إلا في خبايا الذات عبّر عنها بأشكال صدفية ، هياكل ، أقنعة ، مما أضفى على نصوصه وحدة غريبة في الشكل والمضمون ، شكلت في حد ذاتها خرقاً لأفق توقع المتلقي عبر ذلك الدهش بتغريب البُنى النصية عما ألفه سابقاً وباستفزاز ملكة الوجدان واللاوعي لديه .

---

[٥٦٣] ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ .

[٥٦٤] ينظر : حسن ، محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ( ١ ) ، دار الفكر العربي ، دار المحامي للطباعة ، ط ( ٣ ) ، القاهرة ، ب. ت ، ص ٨٣ .

[٥٦٥] ينظر : فلاناجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٨٦ – ٨٧ .

فيما دفعت سرعة ( اميل نولدة ١٨٦٧ – ١٩٢٨ ) نصوصه إلى أن تبدو وكأنها قد صممت على عجل ، عبر استخدام ضربات فرشاة عريضة ، أوحت بقيمة تعبيرية اتسمت بالغموض والخشونة ، وبرغبة في البوح عن غربة الذات وعزلتها ، في عالم لا تنال منه إلا الرعب .

لقد بدت أعمال التعبيريون ، تخطوا شيئاً فشيئاً من التجريد الخالص ، عبر نسف العلاقات الحسية التي تحيل إلى الواقع ، فضلاً عن أنها اعتمدت قوى اللاوعي التي تستدعي فعل تلقي حدسي قائم على الوجدان والمخيلة معاً .

تمتع ( بول كوكان ١٨٤٨ - ١٩٠٧ ) ببداهة عقلانية أخضعت اللون والخط والشكل إلى فكرة تنم عن شعور بدائي ، ونظرة بدائية ذاتية صرفة للوجود ، لذا تجرّد اللون وتنحى عن أصوله الواقعية ، ولم يعد ليغطي المساحة التصويرية كتضليل للمشهد المرسوم يوحي بالبعد الثالث ، فبدا ( النص ) وكأنه سطحاً ذو بعدين يختزل العالم في تكوين موحد ، متحرر من تبعية الواقع ، عبر التضحية بالتفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية بأن تمنح الأشكال معنىً مطلقاً ، فقدّم ( كوكان ) فناً يستلزم فعل تلقي وجداني عقلي متخيل ، يحول معالم الأشكال إلى دلالات ذات معانٍ ما ورائية كلية .

لم تقم الوحوشية - كما التعبيرية - على منهج واضح ، لقد كانت أشبه ما يكون بالتقاء عدد من الفنانين الذين جمعتهم ميول وأذواق مختلفة ، لكنها رغم ذلك كله كانت مذهباً يمثل عودة إلى الفطرة بتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن عنفوان الحماس ووحشية الانفعال ، فقدمت فناً تقوم أسسه ومبادئه على الدوافع الغريزية التي تكشف عما يحتدم في أعماق الفنان من صراع قائم بين الفكرة المتحررة التي تهدف إلى البساطة والنقاء وتشويه الأشكال وتحطيم الخطوط التي جرى الاشتغال عليها سابقاً وبين ما ينوء تحت ثقله من ضغوط اجتماعية شتى .

إنّ السمة البارزة للوحشية هي التعبير التلقائي المباشر والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط ذو الخطوط المرسومة بسرعة دون تفكير معمق أو تعقيد ، أما اللون الذي كان عفوياً فأخذ يدعم الشكل ويقوم مقام الخطوط في تحديده ، وهو لون اصطلاحي مستقل عن الصورة الظاهرية التي أخذت صفة الإشارة ووظيفة أكثر شمولية ، والذي وضع مباشرة دون تخطيط مسبق للمساحة التي سيشغلها [٥٦٦] . لكنهم – أي الوحوشيين – مع ذلك لم يصعدوا من حدته أكثر مما فعله ( فان كوخ ) و ( كوكان ) بل أنهم منحوه حرية أوسع وأبعدوه عن علاقته بالعالم الخارجي أو بالقواعد الأكاديمية وعلى نحو أصبح ضرورة لامناص عنها ، والتدليل على الظلال استعملوا الألوان الباردة وتجاوزوها إلى استعمال الأرجواني والأحمر أحياناً ، ولم يلجأوا إلى استخدام الألوان المكملة نظامياً بل طرقوا انسجامات غير مألوفة ، دون أن يعيقهم ذلك التنافر اللوني أو النغمات الصارخة ، فضلاً عن ذلك ، فقد رفضوا مبدأ التضليل كلياً ، لكي يبنوا أشكالهم مستعينين باللون والخط فقط والذي كان ملوناً أيضاً ولا يميل إلى تحديد الأشياء بدقة [٥٦٧] . إنّ هذه الطريقة في التعبير ، وهذا الاهتمام بالفكرة ، وهذا التأليف بين الألوان الحادة المتنافرة قد مثل سمات جوهرية للوحوشية .

لقد بدا أثر النتائج التصويرية لـ( قان كوخ ) و ( سيزان ) و ( كوكان ) واضحاً على الوحوشيين ، إلا أنهم مع ذلك وجهوا الرسم لسلك مسلك جديد ، يستند إلى البحث المعرفي والجمالي الحر من أجل

---

[٥٦٦] ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٨٧ .

[٥٦٧] ينظر : مولر ، جي ، أي ، وفرانك ، ايلغر : مصدر سابق ، ص ٦٦ .

حرية أوسع في التعبير ، ولتعميق ذلك مارس الوحوشيون الرسم بتلقائية تقترب من رسوم الأطفال والبدائيين [٥٦٨] .

على الرغم من إدراك الوحوشيون لأهمية التعبير إلا أنه اتخذ معهم طابعاً مغايراً ، إنه تعبير ذو نزعة تشكيلية بالدرجة الأساس ، عبّر عنه ( ماتيس ) بقوله " إنّ التعبير بالنسبة لي ليس بالعاطفة ، إنه في طريقة ترتيب صورتي كلها ، في وضع الأشخاص في الفضاء الذي حولهم في النسب ، كل هذه لها وظائفها " التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزيينية ليعبر بها عن أحاسيسه " [٥٦٩] . وقد سلك الوحشيون هذا المسلك لشعورهم بأن هناك حاجة ماسة تدعوا إلى نقل العالم المرئي إلى السطح التصويري دون المساس بنقاوة اللون ، ودون الضرورة إلى محاكاة هذا الواقع بشيء أو الاقتراب منه ، فاغفلوا المنظور عن عمد وعسفوا بالأشكال وأعادوا بنائها بكثير من المرونة ، قاصدين بذلك العفوية والاعتباطية وليس إعادة بناء العالم الخارجي والأشكال من جديد ، مغيبين بذلك سلطة العقل ومتمسكين بحسهم الغنائي [٥٧٠] . ومُقرين بحقيقة مفادها " إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي " [٥٧١] .

بهذا المعنى ، يصبح الواقع المادي بالنسبة لـ( النص ) الوحوشي محض مبرر شكلي للتصوير ، خاضعاً بشكل كلي لسلطة الوجدان وبالمقابل كان اهتمامه منصبا على القيم الجمالية المعتمدة على المساحات اللونية المنسقة ذاتياً والتي لا تحمل أية مقارنة مع الواقع ، فأصبح ( المعنى ) مقترباً أكثر فأكثر من الواقع ( الجمالي / الشكلي ) وليس من الواقع المادي أو من الألم الذي يعيشه الفرد فيه ، إنه التكوين الذي يشعر المتلقي معه بمتعة جمالية في التشكيل والتأليف والتوفيق بين المساحات اللونية ، والأشكال المجسدة المكونة لعالم ( النص ) الخاص النابع من مخيلة منظمة منسقة ، وعلى وفق ذلك يلتقي ( النص ) الوحوشي مع ما ذهبت إليه السيميولوجيا في عدها ( النص ) الجمالي منظومة علاماتية ، يحمل دوالاً ويفرز مدلولات - بغض النظر عن هوية هذه المنظومة - مولدة للمعنى ، تحث المتلقي على الانهماك في عمليات التحليل والتركيب ، بغية التوصل إلى البنيات العميقة الثاوية خلف تمظهرات البُنى السطحية ، وبهذا المعنى فـ( النص ) الوحوشي كما السيممولوجيا ، لم يبحث عن الحقيقة ، إنه يُعنى بعمليات الدال ، ويبحث في الأنظمة الدلالية للعلامات وكيفية إفرازها للمعنى ، معتمداً على العلاقات الداخلية القائمة فيه وعلى ما يترتب عليها من مجال ، مركزاً على الكيفية التي يُسرد بها ، فليس المهم على سبيل المثال مطابقة شكل الوجه الإنساني في لوحات ( ماتيس ) مع أي وجه آخر في الواقع ، بل المهم الكيفية التي اخرج بها ( ماتيس ) هذا الوجه ، دون التضحية بجمالية التشكيل ونقاوة اللون والتعبير ، ودون الاستغناء عن حداثوية اللغة الجمالية ، وان تضادت مع أبجديات الرسم المتعارف عليها . بمعنى آخر ، إنه لم يعنَ بقضايا المضمون بل شكل المضمون ، لذا كانت لوحات ( ماتيس ) كالوحوشيين الآخرين ، دراسة شكلية للمضمون تمر عبر الشكل لمسألة الدوال ، بغية استحصال معرفة أدق وفهم أشمل للمعنى ، وفي كل الأحوال ، فإن ( النص ) الوحوشي عبر عناصره الجمالية الشكلية يتطلب قراءة استقرائية استنتاجية تقوم على أهمية وفاعلية القوى الإدراكية والمعرفية لمتلقيه .

---

[٥٦٨] ينظر : فلاناجان ، جورج : مصدر سابق ، ص ١٧٥ - ١٧٦ .

[٥٦٩] مولر ، جي ، أي ، وفرانك ، ايلغر : مصدر سابق ، ص ٦٦ .

[٥٧٠] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٦٧ .

[٥٧١] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٨٤ .

على الرغم من اشتغال آليات ( النص ) الوحوشي على ثنائية الدال والمدلول ، إلا أنه قوّض الارتباط العرفي بينهما ، وذلك باختياره لدال فعال في إفراز مدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي له ، وهي الدلالات المصاحبة ، ومن هذا المنطلق ، سعى لاجتياح وتجاوز ذلك التأطير في قراءة النصوص وقولبتها ، وبالتالي فتح فضاءات مستجدة له ولدلالاته ، ودفعها لتوليد فيض من المعاني التي تحتمل وجودها ( بناه ). ومما يجدر ذكره ، إن دلالات ( النص ) هي دلالات إيحائية وليست اصطلاحية ، ذلك أنها تتعلق بالعناصر الذاتية طبقاً للسياق الذي اختاره الفنان ، والذي يظهر ذلك الجانب الانفعالي لهذه الدلالة وشحنتها الجمالية . كما أن الدلالات المصاحبة التي يفرزها ( النص ) الوحوشي ، تنطبق عليها خصائص الدلالة الثلاث ، خاصية التحول ، قدرتها التوليدية ، الاقتصاد في العلامات . وبذلك يكون ( النص ) أكد على الانتقائية والقصدية ، وعلى تفرد المثير ( الدال ) ، ذلك أن تركيز بصر الملتقي على عناصر ( النص ) لا يمده بكل محمولاته دفعة واحدة ، لذا فإن هذه الانتقائية والقصدية والغرائبية ... الخ ، تحمل الملتقى على تفحص كلية ( النص ) وبأبعاده البصرية المختلفة . إذ أن ( النص ) الوحوشي – والحداثوي – بشكل عام يحوي على نظام سيميولوجي مبطن لا يظهر بشكل جلي ، لذا يتوجب على المتلقي أن يحاول خلقه وتشكيله من خلال رصده لدلالات ( النص ) ومعطياته ، أي عبر معالجة الصورة ذاتياً وموضوعياً ، وذلك من خلال قراءته بشكل عمودي وأفقي ودائري ، لأن هناك ثمة تسلسل خطي لوحداته لا تنكشف إلا عبر هذا الاشتغال البصري .

إنّ إيغال ( النص ) الوحوشي بتشفير بناه بتركيزه على قيم تشكيلية على حساب قيم تعبيرية أو محاكاتية للواقع ، يتفق مع ما ذهب إليه ( ايكو ) من أن زيادة تشفير ( النص ) يزيد من جهد المتلقي في قراءته ، ويشكل تحدياً جديداً لتجاربه القراءاتية ومعاييره الذاتية ، وذلك بإخضاعها لعملية فحص وإعادة تقويم مستمرين ، وبهذا الشكل تؤدي آلية التلقي هذه إلى إعادة النظر في آلية استنباط المعنى أساسا ، وعلى نحو ينشط معه المتلقي باستيعاب الإمكانيات الجديدة لـ( النص ) وهذا يسهم بدوره وبشكل كبير في إثراء تجاربه الجمالية ، وذلك بإحداثه لعمليات رجع وإعطاء بين مختلف مستويات ( النص ) التي أُدخلت في خزينه المعرفي ومستوى ( النص ) الجديد المعطى ، فيعي المتلقي فاعلية وجدية أعرافه القراءاتية القديمة ومدى التصور الواجب إجراءه ليؤسس أعراف قراءاتية جديدة .

لقد كان مجمل ما أكده الوحوشيون وما طبقوه في نتاجاتهم ، يلتقي في جانب واسع منه مع فلسفة ( كروتشه ) التي لم يعول فيها على دور العقل في الإبداع الفني الذي يرى فيه معرفة حدسية وتعبير غنائي ، إذ لم يستعن الوحوشيون بالعقل بل استعاضوا عنه بمخيلتهم ، فقدموا فناً غريزياً غنائياً جمالياً لا يماثل الواقع في الحقيقة الموضوعية ، وهم بذلك يقدمون معرفة حدسية تقوم على أساس جمالي . فضلاً عن ذلك يرى ( كروتشه ) إن الفن هو أولى نشاطات الروح ذلك أن الحدس الفني يسبق أياً من التصورات العملية الأخرى ، ويرى إن أي تعبير عن الذات هو تعبير فني ، وقد أكد الوحشيون أيضاً على أهمية التعبير الذاتي ، ونوازع الذات الداخلية ، كلاً حسب رؤاه ، لذا فقد جاءوا بأساليب أدائية متباينة ، وهم بذلك يلتقون مع ما طرحه ( كانت ) في أن الذات هي المسؤولة الأولى عن إبداع الجمال ، ومن ثم تذوقه والحكم عليه .

يرى ( كروتشة ) بأن العملية الإبداعية تحوي عنصرين لا انفصام بينهما ، وهما الانفعال أو العاطفة والصور المتخيلة، وقد جسد الوحوشيون ذلك من خلال إلباسهم لانفعالاتهم وعواطفهم لصور متخيلة بتكوين زخرفي . فضلاً عن ذلك ، فقد قدم ( كروتشه ) انكارات أربع لخصائص العمل الفني ،

تنطبق وبشكل تام على خصائص ( النص ) الوحوشي الذي بدا متأثرا بفلسفة ( روسو ) أيضاً وبنتاجات الفن العربي الإسلامي وتحديداً الطابع الزخرفي فيه .

## ٣. التكعيبية [*] والتلقي العقلي

على خلاف سابقيهم ، عالج التكعيبيون معالم الأشياء عن طريق إعادة التشييد البنائي لها ، على حين عالجها التعبيريون على وفق رؤية روحية استبطانية ، والوحوشيون بحرية انفعالية منفلتة في مجالي التقنية والاسلوب ، أما الانطباعيون فقد تعاملوا معها على وفق للحظوية الانطباع الآني ، وعلى الرغم من أن التكعيبية قد انبثقت من ( الوحوشية ) إلا أن هناك اختلافاً جوهرياً بين الاتجاهين ، تمثل في رفض التكعيبيين المنشقين الإصغاء والانقياد للانفعال الغنائي مفضلين بذلك – وعلى رأسهم جورج براك – بناء اللوحة بناءً هندسياً منطلقين من مقولة ( براك ) القاعدة تصحح الاسلوب [٥٧٢] . ووفقاً لذلك أنصب اهتمام التكعيبيين على كل ما يخص موضوعة ( البناء ) فشرعوا في تخريط الأشكال وتحويرها ، ومن ثم استخدامها كبنات أساسية لإعادة تشيد الشكل الأصلي ولبناء صورة محرفة عن الواقع جزئياً أو كلياً [٥٧٣] . وعلى هذا النحو أعيد بناء ( النص ) بحسب ما يقتضيه أي بنيته العضوية الداخلية ، وتبعاً لتناغمه الخاص بعيداً عن خداع الحواس ، بمعنى آخر إنّ التجربة الحسية قد خضعت لدى التكعيبيين لمراقبة ذهنية أدت بالضرورة إلى استخدام أشكال هندسية ، شكلت إحدى أبرز سمات التكعيبية والتي جاءت لتجسيد الرغبة في إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة ، بعيداً عن السهولة والتزويق التي نجدها عند الانطباعيين والوحوشيين [٥٧٤] .

تعاملت التكعيبية مع الشكل بحرية تامة أقصت من خلالها كل المعالجات الاسلوبية السابقة ، وسعت بالمقابل لتقديم رؤية جديدة استبعدت فيها العناصر التشكيلية عن أية وظيفة محاكاتية ، لذا أتت بنية الأشكال مشوهة نسبة للواقع لصالح الاهتمام بالعلاقات التشكيلية القائمة بين المفردات الصورية والتي تشكل نقاط جذب وإثارة للمتلقي تحفزه على توحيد هذا الشكل من جديد ومعه الإمساك والإحاطة بالمغزى أو المعنى الحقيقي لـ( النص ) والتوصل إلى منطقة الباطني والخاص ، وعلاقاته البنائية لمختلف مستويات التكوين والتي تجعل جميع وجوهه على مستوى واحد من الظهور لتعبر بذلك عن فكرة الشمول والجوهر ، ولتؤكد احتمالية العلاقة بين الأشياء المتباعدة ، وقد تطلب ذلك تعبيراً فكرياً

---

[*] اتجاه فني لعب دوراً خطيراً في فن الرسم الأوربي الحديث ، وهي كتسمية على الأقل أطلقت على مجموعة من اللوحات الزيتية المنجزة خلال المدة ( ١٩٠٧ – ١٩٢٥ ) . والتي كانت قد أطلقت من قبل الناقد ( لويس فوكسيل ) عند نقده لمعرض ( جورج براك ) الذي طرق أبواب التكعيبية واقتحمها مع ( بيكاسو ) لممارسات معينة لحظاها في لوحات ( سيزان ) غير أن بداية التكعيبية كانت على يد ( فلامنك وديران ) . إذ استوحاها الأول من ملاحظته لعدد من المنحوتات على هيئة أقنعة زنجية قام بنحتها فنانون زنوج من أفريقيا ، ونقلها إلى فرنسا عدد من البحارة والمكتشفون ، وقد كان لتأثر ( فلامنك ) بالمنحوتات الأفريقية وتأملات ( ديران ) بها أثراً عظيماً في مسيرة الفن الفرنسي خصوصاً بعدما حدث ذلك في وقت مبكر ، تمكن فيه الانطباعيون في النهاية من تحرير الرسم من قيود الأساليب الأكاديمية .
للمزيد مراجعة ، باونيس ، الان : مصدر سابق ، ص ١٦١ . وفراي ، أدورد : التكعيبية ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٦٢ وما تلاها .

[٥٧٢] ينظر : فراي ، أدورد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٦١ – ٦٢ .

[٥٧٣] مولر ، جي أي وفرانك ايلغر ، مصدر سابق ، ص ٨٦ .

[٥٧٤] ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٩١ .

وشكلياً يتم فيه عملية هدم وإعادة بناء من خلال جمع التصورات الشكلية المختلفة ، مما منح ( النص ) التكعيبي قوة وتصعيداً وإبرازاً لمغزى فكرته .

لقد اختار ( التكعيبي ) الزوايا القادرة على إعطاء تمثيل جوهري للشكل إذ تحول معه إلى سطوح مزدوجة يجتمع فيها الداخل والخارج معاً ، وعلى هذا النحو ، تحول السطح التصويري إلى السطح مفتوح تتحرك فيه البنى بحرية تامة [٥٧٥] . لقد كان لطروحات التكعيبية هذه أثر واضح أرتد بقوة على استبدال ملامح الرؤية التسجيلية لمعالم الشكل وجماليته ، وبالتالي النظر إلى طبيعة الأشكال ذاتها بملامح تختزل إلى أشكال هندسية ، إذ أنها نوهت بل أكدت على أن توظف الأشكال المجردة ( الهندسية ) في الرسم ينتج عن ذلك الاقتراب الواضح من مثال الجمال الخالص وهي بذلك تبدي نزوعاً ( افلاطونياً ) وجد صداه واضحاً في فن ( سيزان ) الممهد الأول لهذا الاتجاه .

تعد التكعيبية من أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلاني منذ القرن الخامس عشر ، وذلك لتخيلها عن كل المفاهيم الواقعية البصرية ، وإهمالها التام والكلي للمنظور التقليدي والنمذجة ، لا بسبب موقفها المغاير إزاء الموجودات بل لأنها أرادت أن تحللها بصورة أقرب لحقيقتها الداخلية مقدمة بذلك تمثيلاً أكثر شمولية لها ، فضلاً عن ذلك فقد عملت التكعيبية على نقل بعض من تعقيدات الواقع إلى سطح ( النص ) وذلك من خلال وضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح ذاته ، بحيث يتعذر على العين أن ترى هذه الأشياء في وقت واحد ، بينما يكون في وسع الذهن أن يوحدها من جديد [٥٧٦] . وبذلك تبرز مشكلة معالجة التكعيبيين للواقع مقارنة مع غيرهم كالتعبيريين مثلاً ، إذ جسدوا الواقع بعيداً عن الانقياد التام أو الإصغاء للعواطف ، الأمر الذي جعل ( النص ) التكعيبي نصاً يطرح واقعاً متصوراً ذهنياً وليس واقعاً بصرياً . بمعنى آخر أنها – أي التكعيبية – بحثت عن الحقيقة في التجربة المرئية ، وركزت على الشكل المستقل لهذه التجربة [٥٧٧] ، معتمدة على المتخيل العقلي .

سعت التكعيبية في مرحلتها التحليلية ( Analgthigue ) إلى تجزئة الأجسام إلى مكعبات ثم تجمع هذه المكعبات فيما بعد بأشكال معينة ، ثم تقدمت خطوة أخرى وهي معالجة هذه المكعبات أو الحجوم من خلال تلاعبهم بالضلال للإيهام بالحركة ، إذ يضلل الشكل على نحو يبدو وكأنه منظور إليه من زوايا عدة ، لا يمكن مشاهدتها في الأحوال الاعتيادية [٥٧٨] . فضلاً عن ذلك ، بدت هذه المرحلة متأثرة باسلوب الفن البدائي والزنجي بوجه عام ثم باسلوب ( سوراة ) والتي بدت واضحة في لوحة ( بيكاسو ) ( آنسات أفينون ) إذ استخدم قطاعات لأرضيات قاتمة و فاتحة بألوان مبسطة مستعيضاً بذلك عن استخدام الظل والضوء [٥٧٩] . وفي هذه المرحلة أيضاً تكونت المبادئ الأساسية للتكعيبية والتي كان لفن ( سيزان ) أثر خاص عليها ومحطة فكرية أولى لها ، وتحديداً مبدأه الذي يؤكد على البنية الجوهرية الكامنة خلف مظهر الموجودات . وعلى نحو يكتسب ( النص ) في مجملة وحدة منسجمة تزيد من

---

[٥٧٥] ينظر : الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، ب. ت ، ص ٩٣ .

[٥٧٦] ينظر : مولر ، جي أي ، و فرانك إيغلر : مصدر سابق ، ص ٧٩ .

[١] ينظر : فراي ، أدوارد : مصدر سابق ، ص ٦١ – ٦٢ .

[٥٧٨] See: Grirk, G. O. and Others: Art Fundamentals Theory and Practice, Printed in USA, ١٩٦٠, P. ١٩.

[٣] ينظر : حسن ، محمد حسن : مصدر سابق ، ص ١٨ .

وضوح العلاقات الداخلية بين الأشكال [٥٨٠] . أما الفنون البدائية فقد قدمت للتكعيبية إمكانية معالجة الموضوعات دون الاستعانة بأية وسيلة إيهامية .

أما في المرحلة التركيبية ( Synthetigue ) فقد قام الفنانون بمحاولات لإعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء ، فضلاً من تشذيبها وتشطيرها وزادوا من تحديها دون الاستعانة بالأساليب الطبيعية أو الواقعية [٥٨١] . كما أُدخلت أحرف أو أرقام أو كتابات وهو ما يعرف بتقنية الورق الملصق ( الكولاج ) والغاية من ذلك التأكيد على إمكانية تحويل الواقع المادي إلى فن ، وإلى إمكانية تحويل مدلولات العناصر الغريبة إلى مدلولات أخرى فيما لو عزلت عن الواقع المادي ، وبذلك لم يعد الموضوع ليقتصر على الصورة البصرية الإيهامية كما لم يعد يرتبط بظواهر الأشياء ، على قدر ارتباطه بعالم الأفكار ، على الرغم من علاقته بالواقع ، هذه المحاولة أعتمد في تمثيلها للحقيقة على ( الإشارة ) لا الخداع ، وقد مثل ( غريس ) أبرز من أوغل في هذه التقنية ، من خلال جمعه بين التأليف المستمد من الطبيعة والبنية المستقلة للتصوير ، إذ كان يبدأ أولاً بتجريد بنية ( اللوحة ) وتنظيمها هندسياً ، ثم يدخل إليها الموضوع الذي يبقى على صلات بالواقع المادي أو الطبيعة ، بحيث تتوافق وتتألف أشكاله مع البنية الأساسية للسياق الهندسي [٥٨٢] .

عمد ( بيكاسو ) إلى تضليل هيأة الأشكال نظراً لما توفره من تحرك فعال لذهن ومخيلة المتلقي عبر إدراكه لتجريدية العلاقة النصية التي من شأنها أن تحول ( النص ) إلى عالم جمالي ينبئ عن التشخيص وتبعياته ، فـ( بيكاسو ) عرف عنه ميله الشديد للانصراف عن تصوير الواقع وولع بالتجريد الخاضع لسلطة العقل والذهن المتقد ، لذا اعتمد اسلوباً جمالياً قائماً على استحداث الشكل المجرد والخطوط الايقاعية المعبرة والمساحات اللونية المتوازية وبما يشكل وحدة بصرية تتجادل مع الفضاء بعيداً عن الأطر المادية ليغدوا ( النص ) بذلك فضاءً يسمح للمتلقي باللعب بالعلاقات البنائية والعناصر النصية للاستخلاص ما هو جوهري فيها عبر فعل ( تلقي عقلي حدسي ) ذو نزعة وجدانية متقدة .

لم يبتعد ( فرناند ليجه ) عن ( بيكاسو ) كثيراً في حبه للتكعيب ، إذ بدت اشكاله ذات طابع تجريدي مسطح ، وعلى نحو يمكن للمتلقي معه أن ينظر إليه من زوايا نظر مختلفة دون أن تفقد وحدتها وتنوعها مع بقية العناصر النصية الأخرى ، أما اللون لديه فبدا معززاً لدعائم الشكل والحجم معاً ، ليعكس عبر تباينه تبايناً نصياً جمالياً - مع مراعاة الوحدة في التنوع - يفعل من التلقي ( العقلي الحدسي ) لنصوصه ومنها نصه المرسوم ( وجبة فطور كبيرة ) ، شكل ( ١٧ ) .

فيما عمد ( جورج براك ) إلى بناء علاقات إنشائية خاصة بين عناصره النصية ( خط اللون ، مسامات .. الخ ) أحدث من خلالها تحركاً حيوياً ضمن فضاء ( النص ) بأجمعه عبر تضاد العلاقات النصية أو تآلفها ، وبما يخلق إيهاماً بصرياً ينظر من خلاله ( النص ) من أكثر من زاوية نظر واحدة ، فضلاً عن ذلك فقد استخدم اللون استخداماً تناغمياً مما فعل من حيوية ( النص ) وحركته وأبعده عن التشخيص وقربه أكثر نحو تحول دلالي جمالي يثير فعل تلقي ( عقلي / حدسي ) متخيل ذو نزعة وجدانية لا يخلو من المثالية .

---

[٥٨٠] See: Celernter, Mark: Sources of Architectural Form, New York, ١٩٦٥, P. ٢٣٣.

[٥] ينظر : مولر ، جي أي ، و فرانك إيغلر : مصدر سابق ، ص ٨٠ .

[٥٨٢] ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٠١ .

لقد كان لتقنية وضع المواد المختلفة على سطح ( النص ) ، ووضع لمسات من اللون عليها ، وسيلة لوضع الحقيقة المحمولة إلى جوار الحقيقة الخام لتتحول الثانية فتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية ، علاوة على ذلك فقد ساعدت هذه التقنية إلى خلق أثارات فضائية باستعمال أكثر الوسائل أولية كما ساعدتهم على اكتشاف قيم لونية جديدة [٥٨٣] ، وأسعفتهم في استيعاب مشكلة الشكل التي جعلتهم زهاداً في اللون .

سعت التكعيبية لتصوير حقائق جوهرية بعيداً عن مطابقة الواقع المعاش فـ( جورج براك ١٨٨٢ – ١٩٦٣ ) يؤكد بأن النص التكعيبي " لا يحاول تمثيل وضع ما ، إنما يحاول أن يبنى حقيقة صورية " [٥٨٤] . وهذه الحقيقة هي حقيقة إيحائية بالشيء ، تتجلى في ذهن المتلقي تبعاً لحدسه وتخيله وقدرته على إقامة نسق جديد من العلاقات المجردة الغير مرئية [٥٨٥]. لذا فأن ( النص ) التكعيبي أقرب إلى الحقيقة الجوهرية من التجربة الحدسية ، بمعنى آخر إن ( النص ) التكعيبي يؤكد على الحقيقة الفكرية المتخيلة . وليس على الحقيقة المعطاة مباشرة للحواس .

لم يخضع ( النص ) التكعيبي في رؤيته الجمالية وبناءه للمعنى إلى قاعدة معينة ، بل استند إلى لعب حر بالبنى النصية ، وبتقسيم وتهشيم لسطوح الأشكال وتركيبها دون الاهتمام بترابطها المنطقي الواقعي ، وذلك من اجل التوصل إلى تناسق جديد فيما بين الشكل المعبر وتنظيم المساحة التي يحتلها ، وعلى نحو يتضح معه ذلك الارتباط الواضح بين قوى الحس والذهن معاً . لذلك تتجلى ثورة ( النص ) التكعيبي في تقويضه لجميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية ، والتي طالما اقترنت بقوانين المنظور وقواعده ، وذلك حينما جعلها مرتبطة بالمكتسبات الذهنية والخيالية والجمالية معاً ، مشكلاً بذلك نوعاً من التحدي للمعرفة البصرية المسبقة بـ( النص ) ، إذ تحولت الأشكال إلى سطوح مقطعة ومتداخلة يتطلب فهمها جهداً كبيراً مع إقصاء تام لعادية التفكير والرؤية ، وتجلى هذا الخرق تحديداً في مرحلة ( الكولاج ) التي تحول معها ( النص ) إلى منظومة إشارية وإيمائية قائمة على مبدأ التشابه بين تباين الأشكال والسطوح ، فضلاً عن ذلك فإن اختزال الشكل جعل من لغته لغة مجازية ، تتصف بالغموض والغرابة ، تضم خلفها بنية ( فكرة ) متجانسة تعمل على تطويعها كل العناصر المتباينة المتوحدة مع بعضها البعض ، ولتؤكد وجودها فيض الدلالات الجديدة المتوالد من هذه العناصر المختلفة التي تكون بنية أو بؤرة التجانس لـ( النص ) وحصيلة هذه البنية وهذه الأشكال تمثل ( معنىً ) جمالياً يتشكل في الفكر عن طريق الإدراك الحدسي ، ولا يستمد مغزاه أو مصداقيته من مقارنته مع الواقع بل من الشكل المبتكر للذات المبدعة ، فالمعنى هنا معنى جمالي لا يخلو من نزعة عاطفية إذ يرتبط فيه الإحساس بحركية الذهن .

لقد استند ( النص ) التكعيبي في آلية اشتغاله وتلقيه على الحدس العقلي التخيلي ، لذا قدم فناً لا يتوقف طويلاً عند عالم الحسيات ، ولا يولي اهتماماً كبيراً بالعلاقات الزمانية والمكانية والفضائية ، محافظاً في الوقت ذاته على العلاقات الشكلية على حساب القيم اللونية وذلك لسطوة العقل وسيطرته ، فضلاً عن ذلك فإن اهتمام ( النص ) التكعيبي في البحث في الأجزاء لم يمنعه من التأكيد على صفاتها

---

[٥٨٣] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٨٩ .
[٥٨٤] ينظر : مولر ، جي أي ، وفرانك إيغلر : مصدر سابق ، ص ٧٩ .
[٥٨٥] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٨٨ .

الجوهرية الدائمة لا أعراضها المتبادلة والمتغيرة ، كما سعى جاهداً لنقل الانتباه من الشيء إلى حقيقته الكلية الغارقة في زمن الديمومة [٥٨٦] .

وإذا ما استقرئنا حيثيات ( النص ) التكعيبي فسنجد بأن هناك تقارباً واضحاً مع ما طرحته التفكيكية وهدفت إليه ، إذ امتلكت هذه الأخيرة مستويين ، الأول ، مستوى دلالي مباشر يدل على التهديم والتهشيم وهو مستوى يرتبط عادة بالأشياء المادية والمرئية ، ومستوى غير مباشر ( عميق ) يدلل على تفكيك النظم الخطابية وتجريد عادية الأشياء بغية إعادة النظر فيها مجدداً ووفقاً لعناصرها الداخلية وصولاً إلى فهم تام للبؤرة الأساسية الثاوية فيها ، فضلاً عن ذلك يمكن لنا هنا أن نجد صلات ووشائج ما بين آليات اشتغال ( النص ) التكعيبي وبين مقولات التفكيكية الأساسية وأولها مقولة الاختلاف ( Difference ) الذي يشير إلى فعلين ، الأول أن يختلف ، أي أن لا يشابه ، والثاني أن يرجئ ويؤجل ، وعلى وفق هذين المبدأين يبنى معنى ( النص ) أي أن بناء المعنى يتم من خلال اختلاف بنى ( النص ) وابتعادها عن محاكاة الواقع ، وهذا يحتم بالضرورة تأجيل الحسم في المعنى حتى تتم القراءة ( بصرية / ذهنية ) لـ( النص ) بأجمعه ، وذلك لوجود أكثر من احتمال واحد يحدد على وفقه المعنى بحكم الاختلاف في التأجيل ، وابتعاد بنى ( النص ) عن محاكاة الواقع لا يعني بأنها تدل على شيء أزلي بحسب ( دريدا )، فالعلامة ليس لها قيمة مطلقة ولا تحيل إلى شيء متعال ، أنها تعمل فقط على حمل المتلقي على البحث عما تحتاج إليه ، وبما هو مغيب فيها ، فضلاً عن ذلك فأن ما تضمره العلامة يحفز حركة الذهن ويزيد فاعليته وجذبه ، وبهذه الآلية يعمل النص التكعيبي على تكوين أثر نفسي وروحي وجمالي على متلقيه ، وكمثال على ذلك لوحة ( بيكاسو ) ( المرأة الباكية ) إنها كمنظومة علامات لا تدل على امرأة محددة ، وهي دون محتواها النفسي ليس إلا منظومة شكلية ليست ذات دلالة ، لكن بابتعاد هذه اللوحة عن الالتزام الكامل بالقواعد الأكاديمية المتعارف عليها في تصوير الواقع ( أياً كانت هويته ) وذلك بجعلها منظورة من أكثر من زاوية نظر واحدة ، وبتحريف تقاسيم وجهها وجسدها عن الواقع نجح ( بيكاسو ) في حمل المتلقي على البحث عن ذلك الإحساس الدفين خلف علامات هذا ( النص ) ، وكأنه يقول بأن خلف هذه العلامات دلالات نفسية إنسانية على كل متلقي أن يحيط بها ويحياها . هناك مأساة صامتة ومعانٍ أوسع من إمكانية الإفصاح عنها ، لكنها معاني مختلفة ومؤجلة في آن واحد .

لما كان الاختلاف يسمح للمتلقي بأن يساهم في تفسير المعنى ، فإن ذلك يدل على أن بناء المعنى قائم على فعل التلقي الذاتي مع إمكانية بناء وتوليد أكثر من معنى واحد ، نظراً للاستمرار في إرجائه في مراجع تأويله لا نهائيه ، مما يجعل ( النص ) نصاً لا يعرف الاستقرار ولا يتصف معناه بالثبات ، فكل متلقي ينتج معنى ما ، ذلك أن المعنى متوقف على متلقيه من جانب ومؤجل بالأساس ضمن نظام الاختلاف ذاته ، هذا الاختلاف يضفي على المعنى هالة من الضبابية والغموض ، الأمر الذي يزيد من حبكته ومعه متعة تلقيه في بناءه والإمساك بمعناه ، فالمعنى ( يختلف ) دائماً وأحياناً إلى نقطة تكميلية مترامية الأطراف غير متناهية عبر لعبة دلالات التلقي وعلى هذا النحو تنشأ لغة حوارية جدلية بين طرفي التحاور تتم فيها عمليات بناء وهدم متواصلة وصولاً إلى تخوم المعنى ، دون التقيد بمعنى محدد ، لذا أرادت التكعيبية أن يكون ( النص ) تياراً من الدلالات تؤدي إلى متوالية معان لا بسبب تعدد الدلالات بل بسبب تباينها واختلافها المتواصل ، وتأجيلها المستمر ضمن نظام الاختلاف النصي دون الوصول إلى نهاية بعينها .

---

[٥٨٦] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٩٢ .

أما المقولة الثانية التي أتت بها التفكيكية والتي تتطابق إلى حد ما مع ما طرقته التكعيبية فهي مقولة التمركز حول العقل والصوت التي سعى ( دريدا ) الذي ضربها لأنها دفعت بالعقل إلى المقدمة ومنحته سلطة أولى في تحديد المعنى داعياً بالمقابل على ضرورة التفكير بإلغاء المركز لينفتح ( النص ) على آفاق التأويل دون أي ضوابط ، ولتتحول قوة الحضور إلى غياب للدلالة المتعالية ومن ثم إلى تخصيب مستمر للدلالة المحتملة بفعل نظام الاختلاف ، وعلى الرغم من اعتماد التكعيبية على الحدس العقلي التخيلي ، إلا أنها لم تتقيد بمقولة العقل وحده في بنائها للمعنى ولا حتى في تلقيه ، إذ اعتمد على العاطفة ( الانفعال ) وعلى التأويل والخيال والحس ، وعلى إلغاء مفهومي الزمان والمكان ليصبح ( النص ) بناءً ينضح بالدلالات ، متسماً بالتجدد الدائم دون التعثر في حجرة بؤرة التمركز ، وإن محو هذه المركزية يجعل منه نصاً يهم ويعنى كل المتلقين بغض النظر عن أي تحديد لزمن أو مكانٍ ما .

أما المقولة الثالثة فهي مقولة ( التمركز حول الكتابة ) [*] والتي هدف ( دريداً ) من خلالها إلى إعادة النظر بشكل جاد في دور الكتابة بوصفها كياناً ذا خصوصية وتميز ، مع ملاحظة بأنه لم يقصد بها أية كتابة كانت ، بل الكتابة التي تملك خصوصية التجدد ، والتي تعيد إنتاج الواقع داخل نفسها ، أي ( النص ) الذي يعيد إنتاج الواقع بصورة أكثر عمقاً وتعبيراً ، ينتج من خلاله - كما النص التكعيبي - واقعاً جديداً وذلك من خلال كسره للمرجع أو الأصل ذاته الذي أنطلق منه بالأساس . وبهذا الوصف يمتلك ( النص ) من خلال منظومته العلاماتية ، قدرة التنقل من معنى إلى معنى أوسع وأكثر غنى ، بحسب حرية انتقال علاماته النصية ، وقدرة متلقية على ملاحقة فيض الدلالات وبناء المعنى . وعلى مدى إدراكه لمل هو مخفي بالنص أو غائب فيه والذي ترك خلفه بصمات تثير وتخلق حركة معينة في الذهن وهي ما يسمى بـ( الأثر ) الذي يبدأ بالاشتغال من خلال ما يسمى بالاختلاف والإرجاء .

أما مقولة ( الثنائيات Twines ) فقد التقت مع التكعيبية ومع نتاجات الفن الأوربي الحديث ، في رفض النصوص الحداثوية وكسرها للرؤية التقليدية لثنائية المعنى التي انقاد لها فن الرسم الأوربي السابق كما في الكلاسيكية والواقعية ، وعملت على تحطيم هذه الثنائية من خلال تعددية المعنى في التلقي والتأويل ، كما هو الحال في النتاجات الرمزية والتكعيبية والتجريدية والسريالية ... الخ ، إذ عملت هذه الاتجاهات على تباين اساليبها الأدائية ، على سحب المعنى من منطقة تمركزه أو تمحوره في ثنائية الشكل والمضمون إلى منطقة أوسع أفقاً وفضاءً من خلال ثنائية الدال والمدلول وعبر تحاور جدلي ضمن لعبة التأويل التي تزداد متعة وجمالاً كلما ابتعدت المنظومة النصية عن محاكاة الواقع . فضلاً عن ذلك فقد سمح ( النص ) التكعيبي كما التفكيكية للمتلقي بأن يعيش متعة هدم الواقع وتقويضه وإعادة تشيده من جديد كيما يستخلص منه معان ثاوية خلف تمظهراته السطحية ، وبذلك ينفتح المتلقي على آفاق المعنى ، ويدرك القيمة الحقيقية لـ( النص ) والتي لا تقاس بمدى صراحته في الإفصاح عن الواقع ، بل تقاس بمدى حدّة أثر هذا ( النص ) على متلقيه ، أي أن قيمة ( النص ) قائمة فيه وذلك أنه كيان قائم ومستقل في ذاته ، وهذه النقطة تحديداً تسمح للمتلقي بأن يخرج وبشكل حر عن الالتزام بمهمة البحث عن المعنى الذي أودعه مبدع ( النص ) فيه ، إذ بهذا الوصف تنتفي العلاقة القائمة فيما بين ( التفسير وقصدية المبدع ) ، ليترك للمتلقي حريته الكاملة في بناء المعنى وإعادة تشييده من جديد .

---

[*] عنى ( دريدا ) بـ( الكتابة ) . كل نص مدون أو مرسوم ، سواء كان قصة ، رواية ، شعر ، لوحة ... الخ ، ولم يقصد بالمصطلح التقيد بالكتابة الأبجدية .

إنّ في تأكيد التكعيبية على الجمال المستقل الخالص المتحقق في الطبيعة تكون قد التقت مع فلسفة ( كانت ) في رفضه للجمال المحاكي للطبيعة وتفضيله للجمال الخالص القائم في ذاته ، المجرد من الغائية والنفعية . كما التقت التكعيبية مع فلسفة ( برجسون ) وعلى وجه الخصوص فكرته عن ( الديمومة ) ، إذ سعى التكعيبيون إلى إظهار الحقيقة الكامنة خلف ظواهر الأشياء وذلك من خلال تصويرها من زوايا نظر متعددة في آن واحد بغية الإحاطة بتفاصيلها كافة ، فضلاً عن تحليلهم لهذه الظواهر بغية التوصل إلى جزئياتها وإظهار جوهرها .

تحقق منهجا ( برجسون ) في معرفة الأشياء لدى التكعيبيين ، الأول يقتضي بأن ندور حول الأشياء ، وهو واقع في مجال التحليل ، تجسد في المرحلة التحليلية التكعيبية ، والثاني يقتضي بأن ننفذ إلى الأشياء في ذاتها وهو يتصل بالحدس الذي يعرف به الشيء من الباطن وهو ما نجده واضحاً في المرحلة التركيبية التكعيبية التي عمد الفنانون فيها إلى إعادة تركيب أجزاء من الموضوع على وفق تصور ذاتي يعتمد على الحدس .

إنّ الفن المحاكاتي لدى ( برجسون ) لا يتسبب إلا في خداع الحواس ، أما الفن الحقيقي فهو ما يحقق معرفة كلية بكلية الأشياء المصورة ، وهذا ما يمكن أن نلمسه بوضوح في نتاجات التكعيبيون ، إذ أنهم لم يحاكوا الواقع بل سعوا إلى تحقيق معرفة كلية شاملة ، وذلك من خلال وضعهم لجميع مشاهد الشكل المصور في السطح التصويري منظوراً له من جميع الجهات .

يرى ( برجسون ) إنّ مهمة الفن هي تحويل انتباهنا إلى ما لا فائدة منه عملياً ، وقد جسدت التكعيبية مهمة الفن هده عندما التجأت إلى استخدام مواد لا قيمة لها ، في عملية التلصيق أو ( الكولاج ) إذ أرادت أن تلفت انتباهنا إليها على اعتبار أنها جزءٌ من عالمنا وواقعنا المعاش . وأن هناك أكثر من لغة واحدة لـ( النص ) وليس فقط لغة الرسم ، بل لغة الكلمات والحروف والإعلانات المطبوعة [٥٨٧] .

## ٤. السريالية والتلقي الحدسي اللاواعي

تُعد السريالية ردة فعل لكل ما هو منطقي وعقلي ، ولكل ما يأتي محكوماً بهما ، لذا اشتغلت آلياتها – على تباين فنانوها – على نسف كل ما يقوم على أساس منطقي وعلى التخلص من القيود الأكاديمية والرؤية التقليدية لمفهوم ( النص ) واستعاضت عنها بصورية جديدة قائمة على إشارات موحية مراوغة للإدراك الحسي المحض [٥٨٨] .

اتخذت السريالية من اللاوعي منهجاً وغاية لها وعدته عالماً مكملاً لعالمنا يمنحه حقيقته ومعناه ، تقع على عاتق الفنان مهمة الكشف عن خفايا هذا العالم ، وذلك بإطلاق الخيال وتلقائية الأفكار [٥٨٩] . وعلى وفق ذلك يعبر ( النص ) عن " ( الأنا ) العميقة اللاشعورية المكونة من رواسب الذكريات

---

[٥٨٧] Thomas, Denis: Picasso and his Art, Published by Hamlya Publishing Grouping Limited, London, New York, Sydney, Toronto, ١٩٧٥, P. ٣٨.

[٢] ينظر : امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٧٣ .

[٥٨٩] ينظر : ريد ، هربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ ، ص ١٧.

والانطباعات والصور التي لا نملك السيطرة عليها ولا نحس بها والتي تعمل على قيادتنا دون أن نشعر بذلك " [٥٩٠] .

بهذا المعنى تكون السريالية قد احتكمت إلى آلية تلقي نفسية تخرج عن أي سلطة عقلية ، وتبتعد عن أي اهتمام عرفي أو أخلاقي ، وبالضرورة لم تولِ اهتماماً بمعطيات الواقع أو تتقيد بها متوسمة بالمقابل واقع آخر واقع الحلم واللاشعور ، ومنزهة تصرف الذهن المجرد عن أية غاية تذكر [٥٩١] . لذا فقد جافى الفنان السريالي أي مماثلة للواقع ، وسعى بالمقابل إلى إعطاء تمثيل أصدق لعوالم اللاوعي على اعتبار أنه العالم الوحيد الذي تتموضع الحقيقة فيه .

على هذا النحو ، أقصت السريالية كل مبادئ التصوير التقليدية دون أن تستند إلى طريقة أو اسلوب معين وذلك لارتكازها على اسلوب نفسي لا شعوري ، هدفت من خلاله الوصول إلى فجاج العالم الباطني والكشف عما يكمن فيه من حقائق ومعان ، والإشادة بذلك الطابع الحلمي الذي يتصف به ، حيث لا قيود أو حدود أو منطق يؤلف بين الأشياء فيه أو ينظمها ، إذ تتألف الأشياء تبعاً لمنطقها الخاص ، فضلاً عن ذلك التجاوز الصريح لبعدي الزمان والمكان اللذان يحددان العلاقة بين الأشياء ، أو ينظمانها إذ سمح ( النص ) السريالي بجمع أشياء متباعدة في قياس الزمن الموضوعي كل التباعد ، بمعنى آخر ، تواجدت في ( النص ) أماكن وأزمنة لا يمكن أن تتجمع في لحظة واحدة في العالم المحسوس [٥٩٢] ، وبهذا الشكل عملت آلية السريالية على الكشف عن خفايا المجهول من جهة والتنفيس عن الاضطرابات المقلقة من جهة أخرى ، دون أية رقابة أخلاقية أو عرفية وقد سمح هذا الإهمال السريالي لكلا الاعتبارين معاً بالتحرر المطلق للشكل والمعنى من قيودهما السابقة ، وذلك بتحريرها من التنظيم والإتقان والاختيار والمألوف والمعقول ، دون أن يكون هذا اللامعقول نسفاً لمعقولية الوجود ، بل على العكس من ذلك لذا تبنى السرياليون طروحات ( فرويد ) الذي دأب فيها على عقلنة اللاشعور والحياة النفسية .

لم يمثل لجوء السرياليين إلى اللاوعي انسحاباً وهروباً من الواقع ، بل مواجهة تكشف عن الغنى الداخلي للذات الإنسانية وإبرازها على نحو محرف ولا معقول في أشكال وعلاقات مشوهه غريبة تعد في حد ذاتها عملية تحويل لمفردات الواقع لتتطابق مع حقيقة العالم الآخر ولتكون أكثر مصداقية وتعبيراً ، فالذات تضفي على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها [٥٩٣] . ومع هذه الرؤية الجديدة التي تجمع مفردات عالمين في وحدة واحدة ، أصبح كل شيء ممكن أن يمثل كل شيء وذلك من خلال استلاب المعنى من أشكاله التقليدية وإدخاله في دوامة لغة مجازية عن طريق نزع المألوف عن مظاهر الأشياء واستبدالها بمظاهر غرابية لا محدودة ، وعليه ارتبط المعنى بواقع العالم الداخلي وتداعيات الصور المتولدة فيه أكثر من ارتباطه بأفكار العالم الخارجي ، فالأشكال المنبعثة من عوالم اللاوعي لا تمثل معنى محدد بل تعبر عن المعنى اللامتناهي الذي لا يحدد بمعنى ، ويكون الخيال هو المنبع الأصل لهذه الصور وبالتالي ( المعنى ) وعليه فالمعنى السريالي هو الخيالي بالذات ، الذي يعبر عن ذلك العالم السحري العقلي ، والذي تدخل فيه مكونات وموجودات الواقع في سلسلة انحرافات ذهنية

---

[٥٩٠] برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧٣ .
[٥٩١] ينظر : بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٩٨، ص ٤١ .
[٥٩٢] ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٨٣ – ١٨٤ .
[٥٩٣] ينظر : الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ، ص ١٣ .

تـربط فيمـا بينهـا علائـق غامضـة يـتحكم فيهـا الخيـال بشـكل مطلـق ، وفـي هـذا الصـدد وجـد ( ميرو ١٨٩٣ – ١٩٦٦ ) في الخطوط البسيطة والوحدات التصويرية المجردة أصدق تعبير عن النفس ، وأقدر تحقيقاً لذلك التنـاغم بين المضـامين الخياليـة والرؤيـة والمضـامين التشكيلية المتحررة من قيـود المألوف والواقع ، كما وجد في تجريد الموجودات من شيئية العادي فرصة لإقامة حوارات إيقاعية مع بعضها البعض في جو طفولي ، لا يفصح عن الواقع بشكل مباشر بل تأويله أشارياً [٥٩٤] .

يرتكز ( سلفادور دالي ) في تصوير نصوصه على منطق صوري يتضاد مع تصورات العقل الواعي ، يوظف فيه أكثر الأشكال غرابة وأكثر العلاقات تضاداً وعلى نحو تتحول معه رؤية المتلقي عن عالم الحسيات لاستيعاب عوالم صورية حلمية ذات طابع ( حلمي / تخيلي ) مجردة تطلق المعرفة من الزامات الزمان والمكان من محددات المنطق المعقول عبر تقريب وتجريد وترميز ( النص ) ليعبر عن مكان وخفايا الذات .

منح ( مارك شاكال ) الأولوية إلى عوالم الذات الداخلية ، وتجاوز ما هو زائل يومي مألوف الأمر الذي دفعه إلى تخطي العلاقات الحسية في نصوصه ليقحم البنى النصية في علائق صورية جديدة ، يدخل الخيال كعنصر فعال في إقامتها ، فضلاً عن ذلك فانه لم يجرد أشكاله تماماً عن محدداتها الحسية بل أكسبها مسحة استعارية عبر إخضاعها لحسه الذاتي ، فبدت متحولـه ومتغيرة محرفة عن ما هو مألوف ، فيما قابل كل ذلك تلاعب لوني صريح عن طريق التناسق أحياناً والتضاد أحياناً أخرى ، ليضع المتلقي أمام عوالم مدهشة لا تخلو من التغريب والعبث يستلزم قراءته فعل ( تلقي حدسي وجداني متخيل ) .

في اسلوب فني فريد ، يقترب في عوالمه من عوالم البدائي والطفل قدم ( بول كلية ) نصوصه التي اتسمت بعفوية الأداء وتلقائية التعبير وحرية المخيلة في التلاعب في البنى النصية ( خط ، شكل ، لون ، مساحة ... الخ ) فبدت وكأنها توحي بتواجد أشكالاً بالقدر الذي تظلل وجودها فيه ، عبر اختزالها إلى أبسط حد ممكن ، وإدخالها في علائق لا منطقية مع بعضها البعض ليستقرئه المتلقي بعين البصيرة التي لا ترى من الأشياء إلا جوهرها ، وعبر فعل ( تلقي حدسي وجداني متخيل ) .

باعتماد السرياليين على نشاط الفكر الداخلي الحر وسعيه لاكتشاف اللاوعي جعلهم بالضرورة يرون في ( المعنى ) تجلياً للرؤى والصور الخيالية المنبعثة دون قيد أو ضوابط عقلية منطقية ، بل بكل حرية تلقائية وعفوية . وكلما كان ( النص ) أكثر تناقضاً وابتعاداً عن المألوف كلما كان المعنى أغنى واشد قوة وتأثيراً ، وعليه فالمعنى الحق لدى السرياليين هو الذي يعبر عن واقعين متباعدين منطقياً ليولد معنىً مطلقاً مدهشاً لا يقبل التميز بين سلوك الإنسان وبين حقيقته الداخلية المتموضعة في عالم اللاوعي ( الواقع الأعلى ) ولكي يقتنصوا أبعاد هذه الكينونة المغمورة ( المعنى ) نجدهم يلجأون إلى " تخيلات الأحلام ذات المغزى وحالات العقل الشبيهة بالحلم " [٥٩٥] ، لذا كان مبدأ السرياليين الأول هو إقصاء الفرضيات الموروثة من عقولهم والاعتماد على العشوائية التي تعبر عن مستويات الوجود العميقة ، وتبريرهم لذلك هو ما كشف عنه العلم الحديث في إمكانية سيطرة العقل الظاهر على العقل الباطن والذي

---

[٥٩٤] ينظر : امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٨٥ .

[٥٩٥] ريد هربت ، حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب. ت ، ص ٩٦ – ٩٧ .

أن أطلق له العنان فإن أعمق المشاعر وأنقاها ستنطلق ليصبح ( النص ) وسيلة للتعبير عن كوامن الذات [٥٩٦] .

لقد وجد السرياليون في الحدس أكثر المناهج توظيفاً لخبايا عالم اللاوعي بعد أن عجزت قوى العقل والحس عن ذلك ، ومما يحفز الحدس للاقتران النهائي بدخائل اللاوعي هو انشغال الوعي باللاوعي، وأن أي اقتران بالعقل والإرادة سيغير حتماً من صفة ذلك الحدس ، وإن فاعلية هذا الحدس تتبلور بوضوح في تحقيق تبادلية بين الوعي واللاوعي تسمح لصور اللاوعي بأن تطفو على سطح الوعي أو دونه وذلك بفعل حركة الحدس وتجلياته كحقيقة عيانية متجسدة في عمل فني ( نص ) ولكي تتم هذه العملية على وجه الخصوص ، يشترط توفر العفوية والتلقائية التي تصل بالصور المنبعثة إلى مراحل لم يألفها العقل من قبل [٥٩٧] . وعلى هذا النحو يكون ( النص ) السريالي قد عبر عن سيطرة الفكرة الخيالية اللاواعية على الفكرة العقلية الواعية وعمل على إعلاء قيمة الصور الناتجة عن السلوك اللاعقلي على سلوك الذات العقلي المرتبط بالعالم الخارجي ، فكان الخيال لديهم شكلاً من أشكال ذاكرة محررة من قيود التجارب الفعلية ، بمقدوره أن يستحوذ على خزين من الصور الحسية ، وحينما يكون محكوماً بهدف فني فأنه يعمل بفاعلية على الربط بينهما في أشكال وصيغ جديدة مبهجة تسمو فوق الواقع .

إنّ في خضوع الفنان السريالي لآلية نفسية ترافقها حرية أدائية تامة ، فرصة لاستشراق الحدس ومنح العمل الفني ( النص ) فرصة أخرى لتحقيق الدهش والعجب ، لذا فقد وجه ( النص ) لغزاً لمتلقيه لا يظهر بمظهر واقعي ، إنه معنىً معبراً عن ذات وعن لا واقع من خلال الواقع ، أما متعة المتلقي فتكمن في ما يقدمه اللاوعي من حياة جديدة تنقله إلى عوالم سحرية بديعة أولاً ، وفي الآلية التي يحرك بها ويثير لا وعيه وذلك من خلال احتوائه وجمعه لأكثر الوقائع إذ أن وتحقيق ذلك التباعد والانسجام بين المتناقضات يثير أعمق المشاعر ، ويجعل من التجربة الجمالية قائمة على أساس اللاوعي والخيال ثانياً ، وعلى هذا النحو أصبح المتلقي مدعواً للمشاركة في النشاط السريالي ، فهو – كغيره – قادر عن طريق نشاطه اللاواعي أن يولد صوراً جميلة ، تبدوا الحياة معها مندفعة إلى نوع من النشوة المتحركة التي تنسف المنطق وتقيم نصباً للمجهول ، لذا لم يهدف السريالي إلى تقديم ( نص ) جميل ، بل إلى أن يؤسس له من خلاله فاعلية سحرية سيمائية ، يحقق من خلالها تحولاً لأعماق المجهول ، لذا عد الدهش والعجب أحد الأسس الجمالية للسريالية ، كما عد التغريب أهم خاصية في الرسم السريالي الذي يشير إلى العلاقة القائمة بين ( النص ) ومتلقيه يقتلع الشيء ( بنى النص ) من حقله الإدراكي العادي ، ليحيله إلى حقل أكثر تعقيداً يشعر المتلقي معه بصعوبة الإدراك وإطالته ، فضلاً عن ذلك فان للتغريب وظيفتين هما : زيادة فاعلية الإدراك والتلقي ، وإلغاء التصنيفات التقليدية ( اجتماعية ، تاريخية ... الخ ) التي يقاس بها ( النص ) وذلك لكسر الإيهام بالواقع وجعل المتلقي واعياً منفصلاً بعقله من ناحية ومشاركاً بعواطفه من ناحية أخرى في تذوق ( النص ) والحكم عليه ، وعليه يمنح التغريب المتلقي فرصة تفرده من خلال تصعيد حسه النقدي إزاء ( النص ) ( بنيته تحديداً ) دون حيثياتها الأخرى ودون الانغماس التأملي الكلي في هذه البنية .

---

[٥٩٦] Antony, Event: Abstract Expressionism, Great Britain, Cox and Wyman Ltd., London, ١٩٧٥, P. ٦.

[٥٩٧] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٩٨ – ٩٩ .

اتفقت السريالية مع نظرية التحليل النفسي في أن نجاح عملية التلقي يستدعي حضور ذات تتفاعل مع ( النص ) وتعمل على تفجير مكنوناته ، وتشغل أطره الجمالية لإعادة بناء معناه من جديد ، كما اتفقت أيضاً في أن لـ( النص ) قوة تأثير توجه وتقود عملية التلقي هذه التي تتخذ طابعاً نفسياً بحتاً وعلى النحو الذي جاءت به السريالية .

التقت السريالية مع ما كان طرحه ( فرويد ) في أن ( النص ) قناع يخفي خلفه لذة حسية خيالية مستمدة من رغبات دفينة في عالم الوعي وأن متعة التلقي تستمد من الحافز الإضافي الذي يمنحه ( النص ) لمتلقيه ، والذي يسمح له بالاستمتاع بمادة من الممكن أن تضر ( الأنا ) لو قدمت بشكل آخر أكثر مباشرة وإيضاح ، وبهذا الترميز يتم إرضاء اللاشعور وحدوث التوازن الذاتي . ومما يزيد من حد التوازن هذه شدة مشاركة المتلقي مع (النص) وانسحابه من واقعه المعاش إلى واقع ( النص ) السريالي الذي يسمو على الواقع مطلقاً لمخيلته حرية التلاعب بالصور والدلالات فيصور ويشارك ، يعدل ويرجئ ، وهنا يلتقي الاثنان ( السريالية ، وطروحات فرويد ) مع ما طرحه ( أيزر ) . حول ما يقوم به المتلقي من عمليات نفسية أثناء فعل التلقي ، فضلاً عن أن هذا التنظيم الجديد يمثل حقيقة فعلية ، يكون على أساسها صوراً خيالية عالية القيمة يندمج فيها لكلاً من العالم الداخلي والخارجي في إطار واحد .

أقرّ ( فرويد ) بقدرة ( النص ) على تحويل اللاوعي إلى عمل إيصالي شمولي واعي عبر التركيز على عالم اللاوعي ذاته وهذا ما أتى به ( النص ) السريالي بالذات ، وما هدف إليه تحديداً كما ويتفق هذا الطرح مع ما قال به ( هولاند ) في أن بناء معنى ( النص ) هو عملية دينامية يتم فيها تحويل خيال اللاوعي المكتشف عن طريق التحليل النفسي إلى معانٍ واعية تنكشف عن طريق نشاط المتلقي التأويلي ، فضلاً عن ذلك ، فقد أكد ( هولاند ) على أن المتلقي يتعرف على عملياته الخاصة اللاشعورية من خلال ( النص ) ذلك أن العملية الذهنية المتجسدة فيه تنقل إلى ذهن المتلقي دون أن يستولي عليه أو أن يحمله إلى أن يتماهى فيه .

قدّم ( فرويد ) طرحاً أوضح من خلاله تغير وجهة النظر للعديد من مصادر الإثارة والقلق للذات وتحويلها إلى مصادر متعة ومرح وذلك من خلال تأكيده على فاعلية الخيال الذي يزيد من متعة المتلقي بنصه المحرف عن الواقع ، إذ لا يمكن لمطابقة الأشكال الواقعية أن تكون مصدراً لمتعة تذكر ، وهنا يصبح الخيال عاملاً مساعداً في الاتصال بـ(النص ) والانفصال عنه بحسب إثارة النص وتحريفه عن الواقع .

يتبع متلقو ( النص ) السريالي الأعراف والآلية ذاتها التي أتت بها التأويلية في تحديدها للمعنى ، وذلك من خلال تحليلهم لمحتوى ( النص ) وإعادة صياغة بناه وتراكيبه التشكيلية ، والمضي قدماً باتجاه شرح خصائصه وسماته وعناصره ومؤثراته ، وبهذا المعنى يكون فعل ( التأويل / التلقي ) فعلاً خلاقاً ، يعرف الرموز ويفك الشفرات ويبنى أنظمة دلالية جديدة ، ويكون وينشئ معاني إضافية ويكسب ( النص ) تحققه الفعلي وذلك بإتباع المتلقي مجموعة من الإجراءات والمبادئ التي تسعفه في الوصول على المعنى الذي يعد لغزاً محيراً بالنسبة له ، ظل مخفياً تحت البنى الظاهرية ( للنص ) ذاته .

أشار ( غادامير ) إلى أن أثر ( النص ) يشكل العنصر الأكثر قيادة في الوصول على معناه ، وهذا يتفق مع ما أكدته السريالية من أن إحداث هزة عنيفة وإثارة ودهشة في لا وعي المتلقي يشكل حجراً أساساً في فهم ( النص ) ، بل يكون الفهم مشروطاً به ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى القول بأن فعل

( التلقي / التأويل ) هو توسط مستمر بين زمني الماضي والحاضر من جهة وبين واقع المتلقي وواقع ( النص ) من جهة أخرى . ولذا يتشكل المعنى وفقاً لمتغيرات ( النص ) من جانب ووفقاً لتراث المتلقي والتراكم التاريخي للتأويلات الماضية من جانب آخر .

احتوى ( النص ) السريالي على جمع مدهش لمتناقضات لا يمكن جمعها منطقياً شكلت ثغرات أو فجوات في (النص) كما احتشد بفيض من العلامات ( أيقونية ، مؤشرية ، رمزية ) عبر بناه البصرية تعمل على إثارة حواس المتلقي وتحمله على البحث عما ورائياتها واستحضار معناه المغيب وفقاً لثنائية الحضور والغياب وهو بذلك يحمله على الإجابة على الأسئلة التي يطرحها ، ويردم الفجوات والثغرات الناتجة عن فعل ( الاتصال / التلقي ) ، وعلى وفق ذلك يهدف ( النص ) إلى خلق متلقي نموذجي يقدم افتراضات وتخمينات عدة للمعنى ، ويرجع دلالات ( النص ) إلى إطار مرجعي محدد منطلقاً من تلك المسافة الجمالية التي تفصله عنه ، وعن ما هو متداول وبالتالي تنتج قراءة جديدة تستند إلى إعادة خلق المعنى من خلال النص مجدداً ، وهنا تلتقي طروحات التأويلية مع ما طرحته السريالية ومع ما طرحه ( أيزر ) من أن نجاح عملية التواصل ( التلقي ) تعتمد على طرفي الاتصال وأن أي تغير يطرأ على أحدهما يؤثر بشكل منطقي على الآخر .

## ٥. التجريدية والتلقي العقلي الخالص

ساهمت الاتجاهات الفنية السابق في انبثاق وإنعاش فن الرسم التجريدي ، وذلك من خلال تأسيسها لقيم صورية جديدة بعيدة عن التشبيه منحت ( النص ) استقلالاً جمالياً وبعداً فلسفياً ومعرفياً جديداً . وكان ذلك مدعاة دفع الفنان التجريدي إلى الكف عن تمثيل معالم الحسيات في ( نصه ) بل تشضيها بالكامل ، والاهتمام بالمقابل بالكيفية التصويرية لبنى ( النص ) وتكوينه العام ، وعلى نحو تعزز معه مفهوم الشكل الخالص ، خاصة بعدما اعتمد الفنان لغة ( فنية / تصويرية ) مجازية تتخذ من القيم الجمالية والعناصر التشكيلية وسائل تعبير فنية قائمة بذاتها ، قدم من خلالها معايير جمالية خالصة تستند إلى رؤية خيالية خالصة سواء أكان مصدرها عاطفة الفنان أو انفعاله الذي حول به حيوية الروح وحركتها الداخلية إلى لغة جمالية خطية ولونية ، أم عقله ومنطقه الذي دأب فيه وأجتهد للتوصل إلى حقيقة الوجود الجوهرية ، وعلى هذا الأساس أصبح للتجريديين هدف واحد هو تسخير القيم التشكيلية للمعطيات الروحية العميقة ، وإخضاعها لنظام من العلاقات التي تستند إلى مفاهيم شمولية كونية كالاتزان والتناغم والتجانس والإيقاع بعيداً عن التزين والاعتباطية ، وعلى نحو لا يكون معه الشكل أو اللون مجرداً من المعنى بل أصبح وسيطاً حسياً محملاً يقيم تعبيرية خالصة ، وبمعانٍ كلية تسمو إلى معان روحية خالصة ولم تكتفِ التجريدية بهذه الخطوات المتقدمة من التجريد ، بل عمقت بحثها وجهدها لتوطيد صلة الذات بالحقائق الجوهرية الخفية والروحية " وشددت على المعرفة الداخلية من أجل الإيذان ببدء عهد جديد يعمل فيه الإنسان على روحنة علومه وفنونه ومعتقداته " [٥٩٨] .

---

[٥٩٨] جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٦٩ .

لذا امتلك الفنان التجريدي هاجساً بأن ( النص ) يمكن أن يمثل شيئاً أو معناً أكثر من كونه نصاً جميلاً ، إذ ليس من الضروري له أن يتبع شكلاً تمثيلياً كي يكون كذلك ، إذ من الممكن إدخال عناصره في علاقات إيقاعية وحركية جديدة منسجمة لتحاكي عالماً من الأفكار والصور الخيالية والعواطف المتجردة عن العالم المادي ، لذا كانت المشكلة التي واجهت الفنان التجريدي هي مشكلة المعنى والفهم بالنسبة إلى المتلقي [٥٩٩] . خصوصاً بعدما تقدم الشكل وعلاقته على المضمون ، لأجل الوصول إلى رؤية خاصة تكون أقرب إلى الحقيقة عبر الفكرة والشعور والإحساس أو الخيال ، أو بحسب ( كاندنسكي ) الضرورة الداخلية في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً ، فالفن التجريدي محاولة لكسب أكبر قدر ممكن من الحرية والإرادة غير المقيدة بالنظريات ، وعليه ارتبطت عملية خلق ( المعنى ) بالحرية وبالتعامل الروحي مع ( النص ) وتجاوز موضوعات الطبيعة والوجود ، فلخلق المعنى الحق والحر والسامي ، يجب نسف القيود والقواعد المتعارف عليها، طالما أن الموضوع الأساسي استحال إلى ذاتية الفنان نفسه ، وعلى هذا النحو ارتبط ( المعنى ) بمظاهر الروح ، وغدا معناً مطلقاً يركز فيه الفنان كل طاقته الروحية في رموز تشكيلية لا تصف ما هو جزئي أو نسبي بل ما هو كلي وشمولي . إذ أن العناصر المجردة توحي بمعانٍ كلية غير مادية تتلاءم مع ضرورة أو اقتناع داخلي لا ينطبق عليه هو الآخر الوصف المادي . فالمتلقي مع متغيرات عصره المتوالية والمتزايدة تزايدت حاجته إلى إحساس سامٍ مختلف ، لهذا سعى التجريدي إلى نزع الأشكال عن صورها العرضية ، وتحويلها إلى أشكال كلية جوهرية خالدة وتحويل الخصائص الجزئية إلى صفات كلية مطلقة ، ومن هنا تطلبت عملية الكشف عن معنى الأشكال وأسرارها الغامضة عملية تعرية واسعة من خصائصها العضوية ، وعلى هذا النحو أصبحت علاقة المتلقي ( النص ) تقوم على الحرية والإرادة الذاتية للوصول إلى حقيقته الجوهرية ، وبالتالي الإحاطة بالمعنى الروحي الذي تنبض به ، لذا استبدل الفنان الرؤية التسجيلية واللغة الخطابية في إنتاج ( النص ) ليسمو نحو معنى مثالي ، مطلق أو كلي مباشر يعوض عن مظاهر العالم الخارجي في الوقت الذي يتحرر منه ، وبذلك عمل ( النص ) التجريدي على تعميق قيمة المعرفة وحجمها ، ذلك أنها اتسعت وامتدت لتشمل مناطق أكثر اتساعاً من الذات ، وأكثر من أن يحصيها العقل أو الفكر المجرد أو أن يصل إليها ، أنها مرحلة الذات العارفة التي تتسامى فيها علاقات ( النص ) البنائية مع ذات المتلقي ، ذهنية ووجدانية ، إذ يعمل التلقي هنا وفقاً لآلية خلق تامة ، أي أن ذات المتلقي امتلكت حرية الخلق التام . كما امتلكت إحساساً سامياً مطلقاً وحرية إرادة مطلقة ، وعلى وفق ذلك قدم ( النص ) معنىً مطلقاً عبر وسائل وبنى تشكيلية صرفة ، تبعده عن أي معطى حسي وتكثف بالمقابل صور الجمال المدرك ذهنياً للوصول إلى جوهر الكوني المتجسد بما هو ظاهر ، والذي لا يمكن إدراكه حسياً ، ذلك أن محاولة الوصول إلى معنى روحي لا متناهي يتطلب من المتلقي بلوغ درجات من الوعي يدرك بها قيم جمالية موجودة لذاتها تستخلص ذهنياً ، وعلى ذلك تكون جدلية التلقي قائمة بالأساس على ثنائية إدراك طاقة التشكل الجوهرية الأولى وانغمار المتلقي بإحساس حر سامي لتكون حصيلة هذه الثنائية معنىً شمولياً مثالياً روحياً غير خاضع لأي مقياس مادي أو تجريبي .

امتلك ( كاندنسكي ) قناعة تامة بضرورة الاستغناء كلياً عن موضوعات الطبيعة في بناء أي ( نص ) ( جمالي / معرفي ) مرجحاً بالضرورة الشكل الذي يتولد من طبائع الألوان ذلك أنه شكل يحمل تعبيراً وتأويلاً ذاتياً خالصاً [٦٠٠] ، مفعلاً بذلك من قيمة عناصر التكوين الإنشائي – وما يحدثه فيها الأداء التلقائي المباشر من نقل صادق وأمين للانفعالات والمشاعر – ومكثفاً لقيمتها التعبيرية وخاصة

---

[٥٩٩] ينظر : باوينس ، الان : مصدر سابق ، ص ٢٠٨ .

[٦٠٠] ينظر : جرداق ، حليم : مصدر سابق ، ص ٦٦ – ٦٧ .

اللون الذي يعده العنصر الذي يتكامل به الشكل ويتجانس معه عبر إيقاعات موسيقية قادرة على الإيحاء والتعبير عن ( الضرورة الداخلية ) ، ووفقاً لحدس خالص في تحري ما هو خفي وراء بنية الأشكال [٦٠١] .

قدّم ( كاندنسكي ) اسلوبه الجديد بمعالجات تجريدية مبتكرة ابتدأت بحل اشكالية علاقة الأشكال بالفضاء ، والتي فيها جرد هذا الأخير من علاقاته الحسية الموضوعية ، ليجعل من الأشكال تبدو عائمة في فضاء غير محدد [٦٠٢] . إذ نشطت مخيلة ( كاندنسكي ) هنا في تفكيك وعزل الخطوط والألوان عن ارتباطاتها ( المادية / الحسية ) محدثاً بالمقابل تعديلات عدة نابعة من مخيلته الحرة فقدم بذلك نصاً يحوي بنى جديدة ذات دلالة على مدى قدرة الخلق المعبر روحياً الذي يستدعي خلقاً تأويلي بالمقابل [٦٠٣] . وعلى وفق ذلك أكد ( كاندنسكي ) على المنحى الروحي على مستويَّ الفن والفكر ، مشدداً على دور المعرفة الداخلية في تعميق هذا المنحى وتكثيف الجمال الحدسي للوصول إلى جمالية خالصة لا تمت إلى جمال الطبيعة والعالم الحسي بصلة .

وتبعاً لفكر ( كاندنسكي ) يكون المعنى هو التمظهر الموضوعي للضرورة الداخلية ، بمعنى آخر أنه ذلك التألف النغمي والخطي الذي يأتي متوازناً مع صوت النفس الداخلي ، إذ نظر ( كاندنسكي ) إلى اللون كوسيلة يجسد رسالة اتصال عاطفية فاللون يمتلك قوة إيحائية حقيقية مؤثرة . وعليه فلكي يحمل ( النص ) معنىً روحياً سامياً ، يجب أن يخضع اللون والشكل لإيقاع داخلي وروحي ، وبذلك يتبلور المعنى في الشكل الذي يحقق علاقة مباشرة مع الوجدان ، بحيث يأتي الشكل منسجماً تماماً مع اهتزازات الروح ، أي أن المعنى هو التوافق الحاصل بين الدلالة الداخلية والدلالة التعبيرية لـ( النص ) ، وهذا ما دفع ( كاندنسكي ) إلى التأكيد على ضرورة ارتباط إيقاع ( النص ) بالإيقاع الكوني العام عن طريق الضرورة الداخلية إذن فالمعنى لدى ( كاندنسكي ) هو الذي تحدثه الحاجة الداخلية والتي تنهض به الروح .

كثّف ( موندريان ١٨٧٢ – ١٩٦٤ ) جهوده نحو اكتشاف خصوصية الشكل واللون الطبيعي الذي يحقق أعلى إثارة لمشاعر المتلقي الذاتية وأحواله الفكرية ، وعلى نحو يوظف من خلالها طاقاته الداخلية واللاشعورية في التوصل إلى ما هو خفي ، لينعم برؤية جديدة للوجود ، تتجسد فلسفتها بأشكال هندسية مطلقة لها كياناتها المستقلة تعمل على نسف أي إشارة أو رؤية ترتبط بالواقع [٦٠٤] .

وعلى وفق ذلك ، تكون المشكلة التي واجهت ( موندريان ) ، هي الكشف عن الحقيقة المخبوءة خلف مظهر الأشياء ، والمعنى المثالي المرتبط بها لذا كان يعد ( النص ) الحقيقي هو ما يحقق هذه الوظيفة دون أدنى تدخل للميول والأهواء الذاتية . وعليه إذا ما أراد ( النص ) أن يعبر عن حقيقة ومعنىً مطلقاً ، يجب عليه أن يستبعد الموقف الشخصي كما يستبعد أي إشارة تدل على علاقة مع الشكل الطبيعي ذلك أنهما نسبيان ، وكما هو معروف عن ( موندريان ) كان يسعى نحو جمال وكمال مطلق ، لذا عمل على تنزيه الشكل وعناصره التكوينية عن أية وظيفة إيهامية وتشبيهية وذلك من خلال تركيزه

---

[٦٠١] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٩٣ .
[٦٠٢] ينظر : باونيس ، ألان : مصدر سابق ، ص ٢٠٠ – ٢٠١ .
[٦٠٣] ينظر : فلاناجان ، جورج : مصدر سابق ، ص ٢٥٢ .
[٦٠٤] Pohribny, Arsen: Abstract Painting, Pheidon Limited, Little Gate House, Stebbes, Otford, Great Britan, ١٩٧٩, P. ٢٦.

على العلاقة التشكيلية الصرفية فيما بينها وقدرة هذه العلاقة على وصف فكرة ومعنى مثالي مطلق ، وهذا ما جعل ( نصوص ) ( موندريان ) أكثر إثارة لفكرة الدلالة من أية فكرة أخرى . وقد شكلت الاشكال الهندسية دافعاً إضافياً له في هذا الاتجاه فشدد على التصميم الهندسي الذهني ، والشكل المنطقي والعلاقات الرياضية التي تحقق ذلك التوازن الديناميكي بين المتضادات ، والتأكيد على المساحات اللونية التي تحقق أعلى درجات البساطة والنقاء لتحقيق رؤية شمولية للواقع .

سعى ( موندريان ) للتعبير عن الأشكال الكونية المجردة مودعاً في الخطوط العمودية والأفقية قوى غير منظورة مفسرة للكون ، قوى مصفاة من كل ما هو طارئ ودخيل يمكن أن يفكك العلاقات الشكلية الصرفة فيما بين عناصر ( النص ) والتي هي وحدها كفيلة ببلوغ الجمال الخالص [٦٠٥] . وللتعبير عن الكلي لم يجعل ( موندريان ) من خطوطه تتمحور في مركز معين كي لا يركز بصر المتلقي على شيء دون آخر ، بل أن يدرك ( النص ) ككل . كما حمل المتلقي على الإحساس بتلك الصلة التي تربط ( النص ) بعالم فوق شخصي كلي شمولي يتوحد فيه الشكل مع الفضاء ، وعلى نحو تحتل فيه جميع أجزاء ( النص ) الأهمية ذاتها في نظر المتلقي دون الركون إلى زاوية نظر محددة .

لقد اتخذ ( موندريان ) موقفاً حدسياً صوفياً في الفن ، رغبة منه في الاقتراب من الحقيقة الجوهرية والتي هي جميلة بالضرورة ، لذا جعل من مهام ( النص ) الرئيسة هي التعبير عن الثبات والديمومة ، واللذين لا يتجسدان إلا في النظام العام المخبوء وراء بنية الأشكال الظاهرة والذي يعبر بدوره أيضاً عن التوازن المثالي بين الروحي والمادي . وعلى وفق ذلك يصبح ( المعنى ) هو الحقيقي الغير مدرك بصرياً ، والذي لا يحدد بتعريف معين ، ولا يمكن التوصل إليه إلا بالاعتماد على خيالٍ حدسي صوفي ينطلق من العناصر الشكلية لتشييد شكل جمالي مبني على علاقات خالصة ، إذ هي الكفيلة ببلوغ جمال خالص ومعنى مطلق [٦٠٦] .

في الوقت الذي لم يهدف فيه ( كاندنسكي ) إلى التعبير عن الأحاسيس البشرية الاعتيادية عبر انفعال الذات بتلك الأحاسيس ، بل أراد الوصول إلى معنى كلي للمدى الشعوري الذي تشعر به الذات داخل محيطها ، نجد أن ( موندريان ) حاول أن يصل إلى الأشكال الثابتة المطلقة والألوان الأولى ، أي سعى إلى استخلاص أشكال وألوان رئيسة ، ثابتة ومطلقة ، شكلت حجراً أساس لكل الأشكال الأخرى [٦٠٧] .

على وفق ذلك ، تكون التجريدية قد أوردت فلسفتها وفقاً لآليتين ، الأولى تزعمها ( موندريان ) واعتمد فيها على الأشكال الهندسية الخاضعة لسطلتي الحدس والعقل ، مما جعل هذه الأشكال قائمة على علاقات رياضية متقنة ، وهي بهذا الوصف بعيدة كل البعد عن تصوير الواقع الحسي في الوقت الذي تعمل فيه على نقل المادة من حيز المحسوس إلى حيز المجهول ( الروحي ) وذلك بتجريد الأشكال والألوان وتفكيكها وايجاد علاقات جديدة في تكوينات هندسية ورياضية صارمة ، لا تخلو من ذلك البعد الروحي الذي يسمو بالذات لتتجاوز انفعالاتها الفردية وتتجه صوب ما هو كلي وشامل ، وعلى وفق ذلك يتآزر كل من الخيال الرياضي والحدس لإيجاد مفردات تحمل ذلك الصفاء

---

[٢] ينظر : ماجد ، علي مهدي : مصدر سابق ، ص ٩٥ .
[٦٠٦] ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٤٧ .
[٦٠٧] ينظر : المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ٦٦ – ٦٧ .

الروحي ونقاوته الذي يتجه بالذات نحو كلية ومثالية الفكر والوجدان . أما الآلية الثانية فقد ترأسها ( كاندنسكي ) إذ اعتمد فيها على الحدس والانفعال التلقائي للوصول إلى المطلق بتناغمات وإيقاعات موسيقية أكثر تجانساً ، وما يلاحظ على هذه الآلية أنها لم تخضع أشكالها لنظام هندسي رياضي بسبب هيمنة الوجدان واللاوعي وإنتاج الأشكال العضوية عبر خيال حر [٦٠٨] .

لم يفترق ( ماليفتش ١٨٧٨ – ١٩٣٥ ) عن ( موندريان ) كثيراً إلا فيما أمن به هذا الأخير من أن حقيقة الوجود تتجلى من خلال الشكل الخالص ، أما ( ماليفتش ) فقد وجد أن حقيقة الوجود ومعناها يتجلى من خلال الإحساس الخالص بالشكل الخالص ، الذي يستوجب إدراكاً راقياً وصافياً للإحاطة به واستيعابه ، وهو يؤكد بذلك على أن هذا الشكل لا يولد إلا معرفة كلية صافية منزهة عن الارتباط بالعالم الموضوعي ، وعن طريق هذا الشعور المتجاوز لما هو حسي يستطيع المتلقي إدراك المعنى الجميل والنقي .

لتعميق رؤيته الجديدة ، لجأ ( ماليفتش ) إلى التسطيح اللوني والشكلي لخلف أقصى درجات اللاموضوعية وليولد إحساساً سامياً في نفس متلقي نصه ، من خلال جهل هذا المتلقي بمضمون الموضوع وليقتصر على إحساسه فقط بالأشكال المصفاة أمامه ، وبهذه الآلية يهذب الإحساس ويحاط بالمطلق . لذا يرى ( ماليفتش ) بأن " الشعور هو العامل الحاسم ، والفن بهذه الطريقة يصل إلى تمثيل لا موضوعي ، إلى التفوقية " [٦٠٩] . التي تتوق إلى أنواع مستقلة من مثل عليا جمالية [٦١٠] . وذلك من خلال تنزيه ( النص ) ومعناه عن أي ارتباط مادي وموضوعي والاكتفاء بالإحساس بالأشكال الهندسية والاندماج الروحي معها ، وأدراك المعنى الذي تولده الرؤيا الجمالية للتراكيب الهندسية في تكاملها وتناسقها وتوازنها [٦١١] . بحيث يكون المعنى هو المرادف الموضوعي للشعور والمُصمم ضمن حسابات عقلية ومنطقية معينة .

بذلك أصبح ( المعنى ) محمولاً في الشكل الخالص الذي يخضع لتنظيم العناصر الفنية وتنسيقها ضمن مخطط ذو طابع عقلي منطقي صارم ، أو مخطط وجداني يخضع للضرورة الداخلية التي تعتمد الأشكال والألوان في تنسيق جمالي عضوي ذو مواصفات مثالية ليوحي بالمعنى السامي ضمن التجربة الجمالية للمتلقي ، والتي يقوم فيها بتأويل الدلالات المرتبطة أشد الارتباط بالتكوين ، مما يجعل ( النص ) التجريدي ذا جمالية شكلية غامضة ، لا تفهم مباشرة ، هذا الغموض هو مصدر متعة للمتلقي التي تأتي على مستوى الذهن ، فالنص التجريدي لا يُدرك بصرياً ذلك إن مضمونه الشعور والإحساس والفكرة المجردة ، وأن هذه المتعة هي متعة روحية لأنها لا تذكر المتلقي بأي اقترانات مادية أو تحمله على التفسير وفقاً لتصوراته الذاتية . بل تعرفه بما كان مجهولاً وما يستثير وعيه ، أي يعرفه بتجلي لكل ما هو روحي وتركيبي ومفاهيمي فـ( النص ) التجريدي لا يصف الفكرة وإنما يوحي بها ويعبر عنها بشكل مجرد [٦١٢] . ولهذا لم يحمل ( النص ) التجريدي اسماً أو عنواناً محدداً ، فهو لا يسرد قصة لمتلقيه

---

[٦٠٨] ينظر : كاظم ، كاظم نوير : مصدر سابق ، ص ١٤٣ – ١٤٤ .

[١] امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٤٩ .

[٢] ينظر : ريد ، هربت : مصدر سابق ، ص ٩٧ .

[٣] ينظر : فلانجان ، جورج : مصدر سابق ، ص ٢٨٨ .

[٦١٢] Lamplight: Collection of Modern Art, Redon, Seurat and the Symbolists, New York, Lamplight Publishing Inc., ١٩٧٥, P. ١٠١.

، ويتحدث بلغة الشكل الخالص كي يجنب هذا المتلقي مهمة البحث عن معنى مباشر ويحمله بالتالي على الاندماج الروحي والعاطفي معه ، عبر تأمله تأملاً منزهاً عن أي غرض ، وهذا ما حتم عليه – أي النص – أن يستحضر في المتلقي وعياً وجدانياً عميقاً ، يثير فيه استجابة أعمق ويصبح معها مشاركاً في ( النص ) لا حكماً عليه ، إذ تمتلك العناصر التشكيلية القدرة على إثارة استجابة وفهم متشابه لما أراده الفنان في ذهن المتلقي ، وهي بغض النظر عن هندسيتها أو عضويتها فإنها تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم تستطيع التأثير على حواس المتلقي وروحه .

تقترب لغة ( النص ) التجريدي كثيراً مما طرحه ( دي سوسير ) من أن للغة وظيفة رئيسة هي ربط المعنى بمجموعة من العلامات ( عناصر النص ) والتي لها علاقات تبادلية واستبدالية مع علامات أو وحدات أخرى تحل محلها ، إذ لا تقترن علامات ( النص ) هنا بأي مرجع مادي أو حسي ، بل تعمل وفقاً لعلاقات مولدة للمعنى ( استبدالية ) . كما يتفق النص التجريدي مع ( البنيوية ) في مواضع ثلاثة ، الأولى هي مقولة البنائية الأساس وهي العلاقة المولدة للمعنى ، والثانية أسبقية الكل على الأجزاء ، والثالثة أن علامات النص وعلاقاته ( أي لغته ) هي التي تفرز المعنى من خلال فرزها لواقع مفترض عناه ( النص ) ، وبحسب ما تم ذكره يصبح ( النص ) متجاوزاً تماماً لمستوى الإدراك الحسي الفردي له ، متجهاً صوب العمليات الذهنية الأكثر تعقيداً وأوسع وعياً ، وعلى هذا النحو أرتبط المعنى بفاعلية المتلقي وقدرته على استخلاص ( المعنى ) وإنتاجه من جديد ، علاوة على ما سبق ذكره فإن آلية المنهج البنائي تنطبق وإلى حد كبير على قراءة أي ( نص ) تجريدي ( هندسي أو عضوي ). إذ يتم تناوله ككل موحد ومن ثم تفكيكه وإعادة بنائه وصياغة نماذجه ومعناه وفقاً لأشكاله هو لا بأشكال أو علاقات تفرض عليه من الخارج .

إنّ ما يميز النص التجريدي الذي يعد لغة الروح هو انفتاحه واتساعه ليشمل ويستوعب كل القراءات النقدية الحديثة له ، إذ يمكن عده أو قراءته باعتباره منظومة سيمائية متكاملة ، تعنى ( بالمعنى ) ويكون موضوعه أي شيء وكل شيء يقوم بدور العلامة والرمز، وتحديد البنيات الثاوية خلف تمظهرات النص أو دواله ، وبذا أصبح المعنى رهيناً ببنية ( النص ) ذاته وأصبح فهمه متوقفاً على الكيفية التي ينظم بها أو يسرد ، إذ قد يعبر المعنى في النص التجريدي الهندسي عن علاقات الكون الجوهرية والنظام الكامن فيها ، على حين يعبر المعنى في ( النص ) التجريدي العضوي عن كوامن الروح أو عن الضرورة الداخلية ، وعن الحاجة لوجود أو تواجد مثل هذا المعنى ، ومع كل ذلك فلم ينفِ ( النص ) التجريدي قيمة المضمون ، بل أكده بصيغة جديدة ، بعيدة عن ما هو مألوف أو متعارف عليه ، مؤسساً بذلك فعالية قراءاتية استنتاجية تقوم على فاعلية وأهمية المتلقي ، وعلى درجة وعيه بـ( النص ) في محاولة لوضع يده على الأساس أو الكيفية التي يتوالد بها المعنى ، وبذلك يتفق كلا الطرفين ( السيمائية والنص التجريدي ) في أنهما لا يقدمان أو يبحثان عن حقيقة عينية في ( النص ) إنها معنيان فحسب بعمليات الدال ، ويبحثان في الأنظمة الدلالية للعلامات ( البُنى ) وكيفية إفرازها للمعنى .

إنّ بنية النص التجريدي – شأنها شأن أي علامة سيمائية – بإمكانها أن تفرز مدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي لها ، وهي ما تسمى بالدلالات المصاحبة ، والتي بإمكانها هي أيضاً فرز مدلولات أكثر تطوراً من سابقها ، تكون مفسرة لها ، وعلى هذا النحو تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى تحتاج بدورها إلى تفسير إضافي ، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلاقة الموسعة سيكون بدوره علامة أكثر اتساعاً من سابقتها وهكذا وصلاً إلى المعنى . فضلاً عن ذلك فإن الخصائص الفنية التي

تتسم بها بنية العلامة في النقد السيميائي تنطبق تماماً على البنى وعناصر النص التجريدي وهي خاصية التحول وخاصية التعدد وخاصية التولد وخاصية الاقتصاد في العلامات .

إنّ ما يجدر ذكره ، هو أن النص التجريدي يحتوي على نظام سيمولوجي مبطن لا يظهر بشكل جلي ، لذا يستوجب على المتلقي أن يحاول خلقه وتشكيله من خلال رصده لعناصر ( النص ) ومعطياتها ، أي عبر معالجة ذاتية وموضوعية لها ، وهذا يفترض أن يكون المتلقي يقضاً بمتغيرات النصوص ، إذ أن زيادة شفرة ( النص ) تزيد من جهد المتلقي وفاعليته في قراءة هذه النصوص . وعلى هذا النحو يصبح ( النص ) مسؤولاً عن تغير الأذواق وتطورها ، وذلك من خلال إحاطة ذاته بهالة من الغموض يثير فيها فضول المتلقي ، ويوجه تحيداً آخر لتجاربه القراءاتية ومعاييره الذاتية ، وذلك بإخضاعها لعملية فحص وإعادة تقويم .

إنّ علامات النص التجريدي لا تشير - بحسب دريدا – إلى شيء أزلي ، إنما تحفز ذهن المتلقي وتحمله عن البحث عما هو مغيب فيها ، ونظراً لاختلاف وجهي العلامة ( الدال والمدلول ) فقد سمح هذا الاختلاف للمتلقي بأن يساهم في تفسير المعنى وإرجائه في مراجع تأويلية لا نهائية ، لا يعرف ( النص ) ومعناه معها استقراراً أو ثباتاً .

إنّ لتعدد الأساليب الأدائية في الرسم التجريدي ، سمح له بأن يحمل معان غير محددة وسمح في الوقت ذاته للمتلقي بأن يكتشف آلية الخاصة في النفاذ إلى المعنى ، على الرغم من أن كل علامة في ( النص ) تقود وتؤدي إلى الأخرى ضمن نظام دلالي أوسع ، مما لا يسمح للمتلقي بأن يحصل على معنى محدد بسهولة ، فضلاً عن أن لهذه العلامة قدرة على أن تتكرر رغم غياب سياقها ، وأن تُقرأ خارجاً عن هذا السياق وضمن أنظمة سياقية جديدة بوصفها علامة في نصوص جديدة ( الشكل الهندسي في لوحات موندريان واختلافه في لوحات مالفيتش ) وهي تعمل بذلك على كسر المرجع أو الأصل الذاتي ، نظراً لقدرتها على الانتقال من مرجع إلى آخر ، وهي بهذا المعنى تعمل على كسر الرؤية التقليدية لثنائية الشكل والمعنى ، بتعدد هذا الأخير واتساعه في التأويل ، إذ فعل ( النص ) التجريدي من هذا التوجه بشكل ملحوظ .

# مناقشة الإطار النظري ومؤشراته

في ضوء ما استعرضته الباحثة من آراء وطروحات لتقصي مفهوم نظرية التلقي معرفياً وجمالياً ، اتضح ما يلي .

١. شكلت نظرية التلقي نقلة نوعية في مسار الدراسات النقدية الحديثة ، عبر اهتمامها بخبرة المتلقي وتواشجها مع النص واسلوب وجوده ، منهية بذلك قروناً من الانصياع اللاواعي لما يظهره هذا الأخير من معاني مباشرة ناتجة عن تجليات بناءه الشكلية أو مرجعياته التاريخية ، مدللة بالمقابل على الوجه الآخر للمعنى المخفي وراء عناصر النص ودلالاته بمعنى آخر . أجرت نظرية التلقي تحولاً جذرياً ملحوظاً في نمط القراءة السابق ، نحو نمط جديد يمكن له أن يحقق لغة حوارية جدلية أعمق ، تفضي بدورها إلى توالد فضاء معرفي متحرك تتم فيه عمليات أخذ وعطاء بين بُنى النص ومتلقيها يكون الفهم بنية أساس في هذه الآلية الحركية ، وعلى هذا النحو استبدلت نظرية التلقي التشخيص الذاتي لـ( النص ) ومعناه بتشخيص آخر يقوم على أساس تغيير مكوناته وفقاً لديناميكية ( شكلية / تشكيلية ) تتنامى نمواً جدلياً يشكله ( التشابه / الاختلاف ) بين ( النص ) ومتلقيه بعيداً عن الثبات والسكون الذي يؤدي إلى القبول الاستسلامي لهذا الأخير لمعطيات ( النص ) المباشرة فحسب ، فيتبادل الطرفان التأثير والتأثر حتى يتم الإمساك بالمعنى الذي كف عن أن يكون معنىً واحداً ، وهذا ما أدى بالضرورة إلى تقويض مبدأ الاكتفاء بقراءة واحدة لـ( النص ) والى إعادة الاعتبار للمتلقي ، ولقدرته في إعادة تشكيل ( النص ) بواسطة فعل الإدراك والفهم والتأويل ، بعدما تسنى له تجاوز كل ما هو محدد سلفاً ، والاستعاضة عنه بمعرفة استنتاجية استنباطية ذات قوام جدلي تهدف إلى إيصال المتلقي بنفسه إلى حلقات المعرفة وطبقاتها المتعددة .

٢. شغلت نظرية التلقي آليتها وفقاً لثنائية ( النص / المتلقي ) لذا أصبح فعل التلقي فعلاً ذاتياً موضوعياً نتاجه المعنى الذي يستدعي عمليات حسية وذهنية عدة لاستخراجه ، فضلاً عن ذلك فقد اتسم فعل التلقي بالاتي :

أ. إنه معرفة كلية متسلسلة ، تبدأ بما هو حسي لتنتهي إلى ما هو كلي شمولي ، لذا فقد أصبح له مستويات ثلاثة ، مستوى أولي ، حينما يكون ( النص ) منبهاً لحواس المتلقي وهو ما يسمى بمستوى التنبهات الخارجية الذي تقوم الأعصاب بنقله إلى الدماغ وفقاً لآلياته الخاصة ، ومستوى ثانٍ وهو مستوى التنظيم إذ يقوم الدماغ بمهمة تنظيم وتفسير ما استلمه من تلك المنبهات ( النص ) ، معتمداً على الخصائص الفنية لـ( النص ) وعلى القدرات الحسية والمعرفية للمتلقي ، ومستوى ثالث يتم فيه ربط المعلومات الجديدة بالخبرة السابقة المخزونة في ذاكرة المتلقي ، إذ يتم استدعاء الخبرات ذات العلاقة بـ( النص ) الجديد ، وعليه فما يعزز من تقدم فعل التلقي وتواصله هو تركيز فكر المتلقي وإدراكه على وجود النص الحسي بوصفه شيئاً ، كما هو الحال في آلية تلقي النص الانطباعي ، ووجوده الذهني بوصفه فكرة كما في تلقي النص التكعيبي والتجريدي والسريالي، ووجوده الوجداني بوصفه عاطفة كما في آلية تلقي النص التعبيري والوحوشي ، وبذلك فإن فعل التلقي يقوم على إدراك بُنى النص الحسية ، وفهم واستيعاب حالاته المعنوية ، والحدس بشحنته العاطفية أو الوجدانية .

ب. إنه فعل حر لا يلزم المتلقي بالرجوع إلى أي سلطة خارجية أو داخلية ، بل انه تحاور ندي مفعماً بالحيوية ، مردّه وجود فجوات وثغرات تحفز المتلقي على تشغيل خياله وتصوراته لكي يخرج المعنى المخبوء إلى حيز الوجود .

ج. إنه وسيلة للتعبير عن الذات والكشف عنها ، وإدراك العالم مجدداً بحقائقه الباطنية ومعانيه العميقة سواء أكانت شعورية أو لا شعورية .

٣. تباين منظري نظرية التلقي في منح أولوية البدء في فعل التلقي للمتلقي ( أي أن يكون ذاتياً ) أو للنص ( أي أن يكون موضوعياً ) وهم بكل الأحوال لم يلغوا الطرف الآخر في التحاور . فأما أصحاب المنحى الذاتي فقد رجحوا كفته نظراً لقدرة المتلقي على تحقيق الفعل دون خضوع تام لسلطة ( النص ) عليه ، وبهذا الشكل تصبح فاعلية المتلقي ويقظة مدركاته الحسية وقواه العقلية معياراً لمعرفة ( النص ) والحكم عليه ، أما الكيفية التي يعالج بها المتلقي نصه ، فقد تباينت ومعها فعل التلقي من منظر إلى آخر نظراً لتباين القدرات الذاتية لدى المتلقين ، وبالمقابل ظل ( النص ) ثابتاً بوصفه موضوعاً واحداً ، في حين أن انطباعاته واثاراته وانعكاساته تباينت لدى مختلف المتلقين ، وبهذا الشكل أصبحت علاقة المتلقي بالنص علاقة فردية خالصة ، لذا فهي في حالة تغير دائم وعدم استقرار مستمر ، فالعنصر المتغير هنا هو انطباعات المتلقي عن ( النص ) لا النص ذاته ، وبكل الأحوال يقوم المتلقي بسحب ( النص ) إلى داخله والتعامل معه تعاملاً ذاتياً ، فيعيد تنظيمه من جديد أو يختزل عناصره ، إذ أن هنالك كلية كامنة خلف نسيج ( النص ) الظاهري ، يجهد المتلقي في الإمساك بها فيجمع الأجزاء المتفرقة في هذا النسيج ويعيد صياغتها ، وتفصح هذه الآلية عن أن هناك قراءتين للنص يقوم بها المتلقي ، الأولى استكشافية ، يصل بها إلى دلالة ( النص ) والثانية تأويلية يجد فيها المتلقي نفسه أمام أبعاد دلالية متعددة تقوده إلى ( المعنى ) . إذن فعناك معرفة باطنية استنتاجية وطاقة تذوقية كامنة في الذات ، تفرض نفسها من الأعلى على ( النص ) ذاته ، وقد مثّل هذا المنحى الذاتي كل منظري نظرية التلقي ، عدا ( ايكو ) و ( ريفاتير ) إذ يرى ( ايكو ) بأن ( النص ) يمتلك السلطة المحددة لسلوك المتلقي وردود فعله إزاء ( النص ) ويضيف ( ريفاتير ) بأن علاقة المتلقي بـ( النص ) خاضعة تماماً للبنى الاسلوبية له ، وعلى هذا النحو ، ظل الاثنان مشدودين إلى فكرة أن ( النص ) هو المنطلق ، فضلاً عن كونه مقياسا للخطأ والصواب في التأويل ، ومعهما أيضا أصبح فعل التلقي ناتجاً عن غموض ( النص ) وإحالاته لا من جهد المتلقي وتصوراته ، أي أن ( النص ) هو منبع وأصل التفاعل الجدلي بين طرفي الاتصال ، وقد مثلت طروحات هذين الأخيرين - أي ( ايكو ) و ( ريفاتير ) - المنحى الموضوعي في فعل التلقي .

٤. على الرغم من أن كل أصحاب نظرية التلقي قد ركزوا على الطابع الجدلي لفعل التلقي ، إلا أنهم تباينوا في وصفهم للكيفية التي يتم بها ذلك . فـ( ايزر ) يرى في فعل التلقي نشاطاً ذاتياً قوامه الإدراك والفهم ، يؤججه واقع ( النص ) الذي يكون بدوره ملغوماً بعدد من الفجوات التي يستدعي ردمها إجراءات عدة ، يقوم بها المتلقي كيما يكون المعنى محققاً لأقصى غايات إنتاجه ، بمعنى آخر يقدم ( النص ) دعوة للمتلقي للكشف عن جوانب الإبهام المتعلقة بما هو خيالي فيه ، والتي يفصح عنها بشكل غير مباشر ، من خلال تنظيم موضوعاته لتصبح مطواعة لتأمل المتلقي ، وهذه المواضعات هي رصيد ( النص ) ، والتي تمثل نقطة الشروع في التفاعل الجدلي بين الطرفين ، إذ يقوم المتلقي بإعادة صياغة عناصر ( النص ) وتأليفها وصولاً لتخوم المعنى عبر مراحل عدة ، يمكن إيجازها بالآتي :

أ. توحيد عناصر ( النص ) عبر سلسلة مراجعات ( دقة ~~معنى~~ ملاحظة ) لاشعورياً

" التركيب السلبي " ( معنى ٢ ) . تعديل / تشكيل

ب. وجهة النظر الجوالة خارج ( النص ) + داخل ( النص ) ← توقعات معدلة + ذكريات إرجاء / تعديل

محولة ( النص ) ← فراغات ← معنى . إرجاء / تعديل

ج. سد الثغرات ( معنى أولي ) ← نماذج النفي ( معنى ثاني ) . تغيير / تعديل

د. خلق جشتالت مناسب جشتالت يغلق الأول . تأويل / احتمال

هـ. بُنى نصية علاقات نصية ← تكوينات جشتالتية ← فراغات فجوات ← واجهة خلفية

فراغ نصي ( شاغر ) معنى .

أما آلية التلقي لدى ( ياوس ) ، فتتوقف على ما اسماه بـ( أفق التوقع ) الذي يمكن إيجاز آلية اشتغاله بالاتي :

متلقي + نص = توقع أولي للمعنى ← مسافة جمالية ← توقع ثاني للمعنى خرق لأفق التوقع وبناء معنى وفقاً لـ( كفاءة المتلقي ) وجدلية صنع الآفاق وإزالتها وبناء أفق جديد محل قديم ، أي أن المعنى لا ينبع من ( النص ) وحده ، بل لابد له من أن يتضمن الإدراك .

يرى ( ريفاتير ) ان اسلوب ( النص ) هو الذي يتحكم في آلية تلقيه ، وان المتلقي يعيد إنتاجه بفعل قراءاته وإعادة فك شفراته على نحو يظهر معه جماليته ومعناه ، في حين نظر ( بارت ) إلى آلية فعل التلقي من منظار نفسي ، إذ يرى فيه لذة متمركزة في بنية ( النص )، وعليه فالمتلقي لا يدون لذته في أثناء فعل التلقي ، بل يكشف عن لذة الآخر ، وبهذا الشكل رجح ( بارت ) كفة المتلقي ، ومنحه حرية أوسع في الكشف عن النصوص والعوم في أعماقها الدالة ، دون اعتبار للمدلول بحثاً عن اللذة ، وهو بذلك يمنحه حرية تعدد القراءات وتنوعها ، بعيداً عن مقاصد المؤلف . أما ( هولاند ) فيرى بأن المتلقي ينتج ( النص ) وفقاً لموضوع هويته ، ذلك أنه يستخدم هذا النص كيما يرمز لذاته ، ومن ثم يضاعفها في النهاية ، وبذلك أصبح فعل التلقي نتاجاً لتفاعل جدلي بين موضوع ( النص ) والوعي الذاتي للمتلقي

، أما المعنى فهو تجربة شخصية لدى كل متلقٍ ، وهو عملية ديناميكية، إنه تحول الخيال اللاواعي المكتشف من خلال التحليل النفسي إلى معانٍ واعية تكتشف بواسطة التأويل المتفق عليه .

وفي ضوء ما استعرضته الباحثة من آراء الفلاسفة وطروحاتهم المعرفية ، اتضح بأن هناك تبايناً واضحاً في تحديدهم للعلاقة المعرفية التي تربط المتلقي بموضوع إدراكه ، و ( النص ) كلاً حسب توجهه ، الأمر الذي استدعى الباحثة إلى أن تصنف فعل التلقي وفقاً لما أورده هؤلاء الفلاسفة من شروحات ، والتي اتخذت طابعاً ارتقائياً بشكل عام ، يبتدئ بالحسي التجريبي لينتهي بالحدس الكيفي ، وكما هو مبين أدناه .

١. **تلقي حسي تجريبي** : وهو أدنى أنواع التلقي كونه لا يحدث تغيراً في الصورة الذهنية المتكونة عن ( النص ) ، إذ هو إدراك مباشر لا يخوض في ما وراءيات بُنى ( النص ) أو الماهيات المبطنة في عناصره ، وقد وحدّ السفسطائيون بينه وبين المعرفة والإدراك الحسي فأصبح فعل التلقي فعلاً ذاتياً بحتاً ، وفيما بعد أشاد به ( لوك ) الذي رأى فيه أساساً للمعرفة الحقة ، فيما جعل منه ( هيوم ) رافداً يغذي قوى العقل بالمبادئ والأفكار الأولية . أما ( كانت ) فيرى فيه عنصراً يعتمد عليه المتلقي في تعرّفه على ( النص ) بعد أن تشترك معه قوى الحس والعقل ، وعلى وفق ذلك يستخلص المتلقي معنى ( النص ) من خلال تحقق مادي محكوم بعناصر النص كما هي معطاة ، أي أن المعنى هنا لا يستحصل استحصالاً ، بل مما يفصح عنه المعطى ، بمعنى آخر لا يوجد في ( النص ) حضوراً للآخر ( المتلقي ) الذي تكون حصيلته النهائية شكلاً مادياً تحتفظ به الذاكرة ، لتدعم به أفعال الفكر والوجدان لاحقاً .
٢. **تلقي حسي مباشر** : يركن إلى خبرة الحواس وفعاليتها في إدراك الذات لموضوعها ، ويعد عند أصحابه أصل من أصول المعرفة ، كما هو وارد لدى السفسطائيين الذين حصروا المعرفة فيه . إذ يرى ( بروتاغوراس ) في المعرفة الحسية الذاتية معرفة حقة نظراً لتغير المحسوسات ، كما ويؤكد ( هيوم ) على وجود فعل إدراكي حسي مباشر ، أشبه ما يكون بحدس كيفي بماهيات الأشياء و ( النص ) ليتمكن المتلقي من خلاله الإمساك بمعنى الموضوعات واستيعابها ، فضلاً عن ذلك فقد نسب ( بومغارتن ) المعرفة إلى قوى الإدراك الحسي لذا فان فعل التلقي مرتبط بكمال الإدراك الحسي ارتباطاً مباشراً ، وهذا ما ذهب إليه ( بيرك ) في عدّه للمعرفة الحسية السبيل الوحيد للتوصل إلى معرفة حقيقية بالمادة المعطاة ، أي فاعلية فعل التلقي الذاتي مقابل حقيقية ( النص ) الموضوعية . أما ( ميرلوبونتي ) ، فيقيم فهمه للمعرفة الذاتية وفقاً لمبدأ جدلي بين المتلقي وموضوعاته ، إذ يقوم الوعي الإدراكي بعملية كشف تأسيسي للماهيات في الوقائع الحسية ( النصوص ) واقتناص معناها ، وعليه يتآزر في وحدة الخبرة كل من المحسوس ( النص والمتلقي ) الذي يستخلص المعاني والماهيات . وكذلك الحال بالنسبة إلى ( سارتر ) الذي أشاد بقدرة الحواس في إدراك الموضوعات إدراكاً مباشراً ، وعلى هذا النحو أصبح فعل التلقي الحسي المباشر خبرة أولية بصورة كلية يرتبط فيها المعنى بـ( النص ) مباشرة مما يتيح للمتلقي فرصة البحث في طياته واستخراج معناه والاستجابة له ، والتي تتخذ طابعاً نسبياً نظراً لتوقفها على طبيعة القوى الحسية للمتلقين ، أما المعنى فقد ظل مشدوداً وقريناً ببُنى النص الشكلية والتي يتوجب عليها تحقيق الإقناع التام للمتلقي .
٣. **تلقي حسي غير مباشر** : وهو تلقٍ مشابه لفعل التلقي الذي يركن إلى فاعلية الإدراك الحسي المباشر في بناء المعارف ، ولكنه يتباين معه من حيث الآلية المؤدية إليها ، إذ يتوسط المسافة التي تفصل موضوعات الإدراك عن الذهن الذي يعيها ، وبذا يُعد هذا الفعل خطوة أولى في التعرّف على الموضوعات ، بمعنى آخر انه واسطة المعرفة لا المعرفة ذاتها أو معطياتها ، والتي هي من مهام قوة العقل ، إذ يرى ( أرسطو ) بأن المعرفة معرفة عقلية موضوعية ذاتية ، تبدأ بالمحسوسات الجزئية لتنتهي إلى كليات عقلية ، وفقاً لذلك فإن المتلقي هو الذي يضفي على ( النص ) معنىً تاماً عبر آلية خاصة به ، تبدأ بادراك ( النص ) إدراكاً حسياً قبل

إدراك ماهيته ثم يقوم بتجريد هذه الماهية من مادة موضوعاتها ليعالجها المتلقي عقلياً بغض النظر عن مادتها وشكلها ، وان هذه الآلية في التلقي تقابل ما قال به ( الفارابي ) في شرحه للقوة المتخيلة وآلية اشتغالها في التلقي ، من حيث اعتمادها على الإدراك الحسي المباشر كخطوة أولى للارتقاء نحو القوة الناطقة ، وهي تقابل أيضاً المعرفة الفطرية عند ( ابن سينا ) وهي أدنى المعارف لديه ، كما أنها تشكل رافداً للمعرفة الفكرية التي تشكل بدورها لبُنى أساس للمعرفة الحدسية ، إذ تعمل الحواس الظاهرة والباطنة كوسائط لنقل الانطباعات الحسية عن الواقع المادي إلى العقل لتكون صوراً عقلية لها وفقاً للخزين المعروف للمتلقي ، إذ تُعد هذه الصور كبُنى أساس في انطلاق الخيال ، وعند استخدام العقل للمخيلة عن طريق الذاكرة فانه يستنبط حدسياً الصور الملائمة لاستخداماته ، وهذا ما ذهب إليه ( سبينوزا ) أيضاً . أما ( هيوم ) فيرى بأنه على الرغم من أن المعرفة الحسية هي التي تزود العقل بالمبادئ والأفكار، إلا أنها غير صالحة لفهم كل الأشياء ، لذا لابد من العودة إلى المعرفة العقلية لاستكمال ذلك . في حين جعل ( هيغل ) من المعرفة الحسية المتأتية من ممارسة الفن أحد السبل الموصلة لإدراك المطلق ، وأولها ليتم إدراكه فيما بعد بواسطة قوى العقل والحدس . أما صورة التلقي الحسي الغير مباشر في فلسفة ( شوبنهور ) ، فقد اتضح من خلال فعل التلقي الذي يجمع الحس المحدود والكلي المطلق ، انه أكثر الأشكال عرضة للواقع وأكثر أشكال هذا الواقع حسياً ، لذلك يصبح المظهر الحسي لـ( النص ) محمل بمعاناة ، وهذا ما يمكن المتلقي من إدراكه إدراكاً حسياً كخطوة أولى ، ليكون أو يعطي استجابة كلية تسمو على هذا المظهر الحسي الجزئي الذي انطلق الفهم منه أساساً ، لينتقل بعدها إلى استخلاص ماهية الأشكال والبُنى النصية ليتم إدراكها عقلياً وإضفاء المعنى المناسب لها ، وعليه يتولد المعنى من رسم العقل الإنساني رغم تموضعه في حيثيات الوقائع الحسية ، تستنتجه الذات بسلوكها سلوكاً حسياً في تلقيه عقلياً في تأويل معانيه ودلالاته ، إذ تقيم الحواس ترابطات بين ( النص ) والمجال العقلي للمتلقي نفسه كيما تتم عملية تداخل وحيود بين الصور والمعاني والدلالات ، وفقاً للعلاقة الرابطة بين النص ومتلقيه ، وفي هذا النوع من فعل التلقي يُدرك ذلك النصوع والتصور الأولي الذي يشع به ( النص ) لكنه وبعد تأمل عقلي عميق يُدرك الفكرة الكلية الشاملة التي شكلت في هيأة خاصة مناسبة لتحتل مساحة واسعة من وعي المتلقي ، وعليه فان هناك ثلاثة مستويات جدلية في التلقي الحسي الغير مباشر ، مستوى الصور المدركة كمقارنة ومحاكاة ، ومستوى المعاني ( معانٍ مدركة ومعانٍ متذكرة ) ، مستوى الفهم ( فهم سابق وآخر لاحق ) . أما الفارق بين فعل التلقي الحسي المباشر والغير مباشر ، فهو النظر إلى ( النص ) بوصفه معطى لدى الأول ، وبوصفه منطلقاً إلى معطى لدى الثاني .

٤. **تلقي الحواس الباطنة** : وهو تلقي تدخل فيه قوى التذكر والتخيل والوجدان والشعور واللاشعور كعوامل أساسية في إنشاء صور ( النص ) ومعانيه . وفيما يخص ملكة الخيال ، نجد إن هناك تبايناً واضحاً لدى المفكرين والفلاسفة في تحديد قدرتها في التوصل إلى الحقائق نظراً لتباينهم في تحديد دوره في هذه العملية ، أي يدخل كعنصر قائم بذاته أم كعامل مساعد للعقل أم يأتي كند له . فـ( الفارابي ) يرى في المخيلة ملكة تُعنى بحفظ ما ارتسم في الذات المتلقية من إحساس إزاء الموجودات بعد أن ينتهي الإحساس المباشر بها ، وهي تؤدي وظيفتها هذه عبر آليات متباينة متتالية ، تبدأ أولاً بتلقي صور المحسوسات عن طريق الحواس ومن ثم تقبّل الصورة الواردة من الذاكرة ، وتجري عمليات فصل وتحليل وتركيب لها ومن ثم محاكاتها بصور الأشياء الأخرى وذلك من خلال مقارنة الصور المستقبلة بالصور المحفوظة في الذاكرة ، فضلاً عن أن هذه القوة تدرك من المحسوس ما لا يحس ومن ثم تحتفظ به . ويقترب طرح ( الفارابي ) هذا مما طرحه ( ابن سينا ) حينما يستخدم العقل المخيلة عن طريق الذاكرة في استنباط المعارف . كذلك جعل ( بومغارتن ) من المشاعر والتخيل عناصر هامة في فعل التلقي ، للتعرف على جمالية ( النص ) وبناء معناه . أما ( كانت ) فيرى إن آلية تذوق ( النص ) وتلقيه ، قائمة على أساس تحول المتلقي إلى مبدع يقوم بعمليات التأليف والتنسيق واللعب الذي

يتم بين الخيال والذهن ، بمعنى آخر أن يتحول المتلقي إلى ذات حرة خيالية تعلو على المحسوسات . وملكة الخيال لدى ( سارتر ) تشغل آليات فعل التلقي إلى ما ورائيات ( النص ) ، لتصل إلى عالم بديل تتمثل فيه الحرية بكمالها وصفائها التام . أما موضوع التحليل والمعرفة فيه فتعطى دفعة واحدة ، وقد صعّد ( برجسون ) من دور الخيال في التوصيل إلى معرفة حقة بالمادة المعطاة للوعي، إذ يمكن للخيال أن يتجاوز ظواهر الحسيات ( النصوص ) والتوصل إلى المعاني الكلية . في حين أن دور المخيلة في التلقي تتمثل لدى ( كروتشة ) بالصور الخيالية التي تولد مع الانفعال حدساً فنياً ، يُعد بدوره نشاطاً وفاعلية تفعل في العقل الإنساني ، وبذلك يصبح فعل التلقي المعتمد على الخيال فعلاً ذهنياً ذو مقدرة مولدة لصور متنوعة وفقاً لارتباطه وانطلاقته من قوى الحس أو العقل أو الوجدان ، وهذا ما جعل من فن الرسم الحديث فناً يعتمد الخيال نظراً لاحتوائه على عناصر تخيلية قادرة على شد انتباه المتلقي نحو كل ما هو غريب وجديد ومتجاوز للمألوف . وعلى هذا النحو أصبح للخيال دوراً فاعلاً في تلقي ( النص ) وتقدير قيمته ومعناه . أما فعل التلقي الذي يرتكز إلى الوجدان فهو فعل ذو طابع تأملي ، يجعل من ذات المتلقي في تماس مباشر مع بواطن الأشياء ، مدركاً لما ورائياتها محولاً قيمة المعرفة مما هو محسوس جزئي إلى ما هو كلي مطلق ، إذ يكشف الوجدان عن المكافئ الجمالي والشعوري في الموجودات ( النص ) ، الأمر الذي يقدم للمتلقي متعة وموقف جديد في الرؤيا الفنية للنصوص من خلال استشعاره لتعبيرية ( النص ) المتمثلة بأشكال وعلاقات وتكوينات مغايرة للواقع المادي ، فـ( برجسون ) يرى في فعل التلقي جانباً وجدانياً واسعاً يتمثل بتحسس المتلقي بانفعال الفنان الذي أفرغه في نصه ، والذي يجب أن يكون على مستوى عالي من التعبير فيبعث في المتلقي فيضا من الأفكار الجديدة التي تحقق الانسجام التام بين ملكات المتلقي الفكرية ومادية الوجود ، أي أن فعل التلقي يبيح التعاطف مع الواقع بفعل المشاركة الوجدانية من قبل المتلقي . ويذهب ( كروتشه ) إلى أن تلقي ( النص ) يتدخل فيه كل من قوى المخيلة والوجدان ، إذ لا تخلو صورة متخيلة من العاطفة . أما ( لانجر ) فترى بأن ( النص ) محمل بقيم وجدانية ، تتيح للمتلقي بأن يلمس الوتر المشترك لدى كل البشرية ( الوجدان ) ، وعليه فان فعل التلقي هنا يقتنص ويصور الحقائق الباطنية ويقدمها بهيأة رموز ، يلعب الخيال دوراً نسبياً في عملية إدراكها . أما ملكة اللاشعور فهي تمنح كل من مبدع ( النص ) ومتلقيه لذة التحرر من ضغوط الكبت اللاشعوري ، إذ يقدم ( النص ) حافزاً إضافياً يسمح له بالاستمتاع بمادة قد تضر ( الأنا ) لو قدمت بشكل أكثر صراحة وإفصاحاً ، ويتم بهذا الترميز إرضاء اللاشعور وحدوث التوازن ، وعلى وفق ذلك فان فعل التلقي يجعل من المتلقي في توحد تام مع ( النص ) وبذلك يتحول اللاوعي الفردي إلى عمل إيصالي شمولي واع ، يولّد لدى المتلقي هزات عنيفة متعددة ، تدفعه إلى بذل جهد ونشاط يوازي ذلك الجهد الذي بذله المبدع في إنتاج ( النص ) والذي لا يخلو من خيالٍ واسع ، وقد جهد فن الرسم الأوربي الحديث بمحاوره خيال ووجدان وشعور ولا شعور المتلقي ، إذ نجد ( النص ) الانطباعي قد مرر فلسفته ورؤيته الفنية من خلال تلاعبه بالمدركات الحسية للمتلقي وانطباعاته الآنية إزاءه دون إغفال للجانب الوجداني فيه ، والذي تأجج واتسع مع ( النص ) الوحوشي والتعبيري الذي وجهه خطاباً مباشراً لوجدان المتلقي انطلاقاً من وجدان الفنان ذاته ليعبّر عن حقيقة داخلية بصياغة أكثر حداثوية تعتمد التلاعب الحر نسبياً ببُنية الأشكال والألوان والخطوط المحملة بعاطفة ذات حس ( درامي / جمالي ) شكل أساساً انطلق منه ( النص ) التكعيبي ذو النزعة العقلية ، تبعه النص التجريدي ذو النزعة العقلية الوجدانية ، والذي تم الاستغناء فيه كلياً عن الأشكال التشبيهية والاستعاضة عنها بالأشكال الهندسية أو العضوية ذات طابع ( وجداني / عقلي ) ، أضاف إليها ( النص ) السريالي قوة اللاشعور ليولد هزة عنيفة واسعة في ذهن المتلقي ، الذي يلجأ إلى أكثر من آلية تلقي واحدة كيما يستخرج المعنى المخبوء في أي ( نص ) من هذه النصوص الحداثوية الجديدة .

٥. **تلقي عقلي مباشر** : فعل يركن إلى قدرة العقل في اكتشاف حقيقة وطبيعة وماهية الأشياء وراء الأعراض المحسوسة بعد تجاوزه لجزئيات الواقع المادي دون تدخل الحواس ، وقد أقرّ به ( بارمنيدس ) و ( انبادوقليس ) و ( ديمقريطس ) و ( سقراط ) و ( أفلاطون ) الذي يرى في العقل مركزاً لمعرفة يتسامى بها المتلقي عن الواقع المحسوس ليجعل من فعل التلقي فعلاً مثالياً ، إذ يتجاوز المتلقي بقواه الذهنية البُنى النصية إلى ما وراءها من أفكار ومعانٍ ومن ثم الاستدلال منها على الأفكار المثالية . أما ( الفارابي ) فيرى في فعل التلقي العقلي معرفة فكرية بحتة ، يدرك بها المتلقي معنى ( النص ) بشكل مباشر نظراً لثراء محتواه ونصوع جوهره . وهو عند ( الغزالي ) وسيلة لإدراك عالم المعقولات ، وعند ( ابن سينا ) و ( التوحيدي ) معرفة تُعنى بادراك المجردات ذات السمة المعقدة والكليات العامة . وعلى وفق ذلك يكون فعل التلقي فعل مباشر لا تتوسط فيه قوى الحس في استحصال معطيات النص المعرفية ، وهو فعل مجرد من أعراض ولوازم المادة ، يتعرف فيه المتلقي على معنى ( النص ) تعرفاً مباشراً ، فلا يبقى المعنى معنىً نصياً ، انه جوهر فكري ومعرفي بحت لا ينتج بفعل فاعلية القوى العقلية للمتلقين .

٦. **تلقي عقلي غير مباشر** : وهو فعل مشابه لفعل التلقي المباشر من حيث الأهداف والغايات ، إلا أنه يختلف عنه في أن هذا الفعل يستند إلى القوى الحسية وفاعليتها في إمداده بالصور والمنبهات ، ليقيم على أساسها تصورات كلية ومفاهيم شمولية بعد أن يجردها من طابعها المادي بصيغتها الحسية ، إذ يعتمد المتلقي هنا على الاستدلال العقلي عند تعرفه على ( النص ) وقد تجسد هذا الفعل من أفعال التلقي لدى فلاسفة تم ذكرهم عند مناقشة فعل التلقي الحسي الغير مباشر والمذكور سابقاً .

٧. **تلقي عقلي حسي مشترك** : وهو فعل يشترك فيه كل من قوى العقل والحس معاً في وحدة واحدة ، كما هو الحال عند ( ديكارت ) الذي يرى بأن قوى الحس والعقل يمنحان المتلقي لذة الاستماع بـ( النص ) إذ ينفعل المتلقي بالمحسوس ليدركه فيما بعد عقلياً ، وعلى نحوٍ يشعر معه بانسجام تام بين ملكتي الحس والعقل في آنٍ واحد . أما ( شيلنج ) فقد جعل المعرفة الحقة معرفة تتبلور فيها تلك الوحدة الأصلية بين الفكر والحس ، أي الوحدة التي تحدث توافقاً بين المادي والعقلي . ولدى ( كانت ) يتآزر العقل والحس في بناء المعرفة ، وان اختلف المتلقون حسياً إلا أنهم يتفقون عقلياً في معرفة ( النص ) ومعناه . وعدّ ( هيغل ) الحقيقة في ذاتها وجود ذهني غير حسي تموضع في الواقع من خلال وجود عيني محدد المعالم ، وان الجانب الحسي في ( النص ) لا يخاطب الحواس بل العقل . أما المعنى فيبقى نسبياً ، نظراً لنسبية واختلاف طبيعة ووعي المتلقين أنفسهم من جهة ، ومدى تحقيق ( النص ) لكيفية داخلية تثير حواس المتلقي ، وتحدث له انسجاماً بين منظومتي العقل والحس من جهة أخرى ، فاستخراج معنى ( النص ) تتحكم فيه عوامل ذاتية وموضوعية بشكل متساوي .

٨. **تلقي حدسي مباشر** : تنتفي فيه الواسطة بين الذات المتلقية وموضوع إدراكها ، وهي معرفة خالصة بماهيات الأشياء وكيفياتها ، تصل مباشرة إلى المعنى ، فـ( هيراقليطس ) يرى بأن هذا النمط من المعرفة يُدرك به الصيغة الكامنة المشتركة بين الأشياء وتناسقها الداخلي ، الذي يحمل المتلقي على إدراك القانون الخفي الثابت ، الذي يؤسس الانسجام الذي يؤطر الأشياء المتغيرة . أما الفلاسفة المسلمون فقد عوّلوا على هذه المعرفة التي تزاح فيها الحجب عن الكليات المجردة الخالية من محددات الزمان والمكان ، كما هو الحال عند ( ابن سينا ) و ( الفارابي ) و ( المتصوفين ) . أما فعل التلقي الحدسي عند ( شيلنج ) فيتجسد من خلال ارتقاء المتلقي بالحدس الفني الذي يعده المجال الأوحد الذي يجمع بين وحدة الفكر والطبيعة، إذ ينزع نحو تجريد الصورة الواقعية وحدس النماذج الفريدة فيها ، وهو أيضاً عند ( سبينوزا ) أرقى أنواع المعارف نظراً لاتصافه بكمال موضوعاته ووضوح معانيها التي يُنشئها العقل . والتلقي الحدسي عند ( هيغل ) واسطة لفهم جوهر الفكرة مباشرة ، وعند ( شوبنهور ) وسيلة لإدراك الباطن ، وعلى نمو يسمح للمتلقي بأن يرى الأشياء الخالصة أشكالاً كلية أزلية وليس

كحالات فردية ، وعند ( برجسون ) و ( كروتشه ) وسيلة إدراك مباشر لك ما هو كيفي وزماني ، ويقوم بعملية تطلع كلي والتماس مباشر بالحقيقة للكشف عن جوهرها ، وعليه يصبح الحدس هو المعرفة الذهنية المجردة التي توصل المتلقي لإدراك الحقائق المجردة واستشفاف معناها دون الاستعانة بالحواس ، ويضيف ( كروتشه ) لهذا الحدس صفة الغنائية ليغدوا حدساً غنائياً تعبيرياً خالصاً ، وعليه فالحدس هو المعرفة الذهنية المجردة ، التي متى ما امتلكها المتلقي توصل إلى المعاني مباشرة ، فهي معرفة ذات طابع تأملي تتباين مع المعرفة المستمدة من التفكير العقلي أو الإدراك الحسي ، بمعنى آخر إن الإحساس والإحاطة بالمعنى قائم أساساً على قدرة ملكة الإدراك الحدسي لدى المتلقي في النفاذ إلى جوهر الموضوعات ، فالمعنى كامن فيها متخفي وراء قناع حسي ، وبالحدس يطفوا المعنى الخفي ليتحول إلى حقيقة عيانية .

٩. **تلقي حدسي غير مباشر** : يدخل العقل فيه كعامل مساعد في إدراك جوهر الموضوعات وفي التصاقه بها ، كما هو الحال عند ( بروجسون ) إذ يرى بأن الحدس عاجزاً عن العمل بمعزل عن العقل ، وهذا الحدس لدى ( لانجر ) منهجاً لإدراك الرمز لا ينفصل عن قوى الحس والعقل ، أي أنه إدراك مباشر لا يتعارض مع التفكير الاستدلالي ، بل يستدعي حضوره عند إدراك بُنى ( النص ) لاستشفاف معناها .

يتضح مما سبق ذكره ، إن فعل التلقي فعل مرن يمكن له أن يتسع ليشمل كل أنواع المعارف الإنسانية ، ليشغل آلياته على أكثر من اتجاه واحد من اتجاهات الرسم الأوربي الحديث ، وذلك من خلال إقامته لعلاقات حوارية حركية جدلية مع متلقيه .

أما فيما يخص ثنائية ( المتلقي / النص ) في الاتجاهات النقدية الحديثة ، ومدى علاقاتها بفن الرسم الأوربي الحديث ، اتضح بأن هذه الاتجاهات على الرغم من تباين وجهات نظرها حول هذه الثنائية ، وكيفية إفرازها للمعنى إلا أنها التقت جميعاً في الطرح الأساس الذي أتت به نظرية التلقي ، وهي إن فهم ( النص ) واستخراج معناه يقوم بالأساس على مدى استخدام المتلقي لقوى ومدركات حسية وعقلية وفوق عقلية وبما يتناسب مع بُنية ( النص ) المُعطى بغية التوصّل إلى المعنى الذي يُعد بكل الأحوال معنىً منفلتاً عن سلطة الشكل الأكاديمي ، مفارقاً له مختبئاً خلف مجمل عناصر ( النص ) مرتبطاً أشد الارتباط باسلوب تواجدها والعلاقات القائمة فيما بينها ليكف بذلك عن أن يكون معنىً معطى مباشر ، إذ نظرت البنائية إلى ( النص ) بوصفه بنية مشفرة تشكل وحدة واحدة متكاملة ومتناسقة ، يحكمها نظام داخلي مؤسلب يحدد طبيعة الكل الذي تكونه هذه البنية ، فضلاً عن ذلك فإنها بُنية فاعلة متحركة تُسهم في تكوين عالم قائم بذاته ، هو عالم ( النص ) وهي في حركتها هذه لا تسند إلى مرجع خارجي ، بل إلى نظامها الداخلي الذي يربط أجزاءها وينشط فاعليتها ، وان ما يميز العناصر الداخلية ضمن هذه البنية ، هي إنها تؤدي وظيفة طبقاً لمبدأ الاختلاف ، أي بوصفها مختلفة جوهرياً عن الدوال الأخرى ، فضلاً عن أن لها خصائص وسمات مختلفة عن سماتها وهي خارج ( النص ) . أما المتلقي فهو بُنية أيضاً مدربة على فك الشفرات ، علاوة على رصدها وتتبعها مستخدماً بذلك أدوات معرفية تزيد من كفاءته في التفاعل مع ( النص )، وعليه انصب جهد المتلقي على البحث عن سمات خاصة يفترض وجودها في ( النص ) ، على اعتبار أن بُناه تحدد معناه ، الذي يتوقف ظهوره على طبيعة العلاقة القائمة بين كل حد من حدود النسق النصي وغيره من الحدود الأخرى ، وهكذا ربطت البنائية

فعل الإدراك والتلقي ربطاً مباشراً بموضوعة الإدراك ذاته إذ لا شيء يفصل بينهما ، وكما هو وارد في علاقة المتلقي بـ( النص ) التكعيبي والتجريدي ( الهندسي والعضوي ) على حد سواء .

عدّت السيمائية ( النص ) منظومة علاماتية ، يحمل دوال ويفرز مدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي لها ، لذا اهتمت بالكيفية التي يسرد بها ( النص ) ، أي شكل المضمون الذي يدلل على المعنى واضعة بنظر الاعتبار العلاقات الداخلية الموجودة فيه ، والقائمة أساساً على مبدأ الاختلاف بين البنيات والدوال ، والتي منها يتولد المعنى ، إذ يحتوي ( النص ) على نظام سيمولوجي مبطن يستوجب على المتلقي أن يحاول خلقه وتشكيله ، من خلال رصده لعناصر ( النص ) وعلاماته ومعطياتها ، أي عبر معالجته ذاتياً وموضوعياً ، وبكل الأحوال يسلك المتلقي عن وجهة نظر المنهج السيميائي آليتين في التلقي ، الأولى يكون فيها متلقي مستدل ، يعمل على التعرف على العلامات وفك الشفرات ، والثانية يكون فيها بُنية متفاعلة ، تنتج معاني تتوقف بدورها على وحدات المحتوى الخاصة بـ( النص ) ووحدات التعبير الخاصة بالمتلقي . أما المعنى فهو مرتبط ببُنى ( النص ) وعلاقاتها ويتوقف فهمه على الكيفية التي يظهر بها ، وهذه الآلية في تلقي النصوص تتضح وتظهر بشكل جلي في تلقي ( النص ) التجريدي ، والقائم على نظام علاماتي جمالي لا يحاكي الواقع بل يحمل معاني تسمو على هذا الواقع وتتجاوزه .

عدّت الظاهراتية ( النص ) ظاهرة ذات بنية دالة ، على المتلقي أن يعود إليها ويتحرر من الفروض المسبقة ، أرادت منه أن يبدأ من ما هو معطى لخبرته المباشرة وعدم تجاوزه ذلك أنه يكشف عن معانٍ وماهيات تمكنه من أن يقوم بالاستناد إليه بفعل تأسيسي يُسند إلى سلسلة أفعال هي من نسيج الوعي ذاته . أما المعنى فينبع من تركيز المتلقي على الظاهرة ( النص ) التي علقت في شعوره كبنية دالة ، وتمثل هذه الدلالة معنىً موضوعياً ومعنىً خالصاً ، ينشأ من علاقة شعورية خالصة ، يتم فيها إقصاء المعطيات السابقة ، إذ في ( النص ) وحدة تكمن ماهيته ومعناه ، يكشفها المتلقي من خلال فعل التأمل الانعكاسي لخبرته إزاء ( النص ) المعطى ، وكما هو الحال عند تلقي النصوص الحداثوية بشكل عام .

نظرت التفكيكية إلى ( النص ) بوصفه بنية تحتوي تياراً من الدلالات التي تحوي بدورها منطقة رخوة يتم انطلاقاً منها اشتذاب ( النص ) وفك الارتباط بين مختلف عناصره ، بغية إعادة تكوينها لاكتشاف أصلها ، وصولاً إلى فهم تام للبؤرة الأساسية الثاوية فيه بواسطة فاعلية المتلقي ، الذي عدته أداة معرفية تدخل في ملاحظة مستفيضة لما هو مخصص في هذه البنية من شبكة دلالية ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى تخصيب وتوالد مستمر للمدلول وفقاً لتعدد قراءات الدال ، فضلاً عن ذلك فقد شغلت التفكيكية آليات تلقيها وفقاً لمقولات عدة هي الاختلاف الذي يتحرر فيه المتلقي من سلطة المرجع ، نظراً للاختلاف النسبي بين الدال والمدلول ، والمدلول والمرجع . التأجيل والإرجاع الذي يدلل على عنصر تفكيك الدلالة ، أي أن كل مدلول يتحول إلى مدلول ثاني ، ويتحول إلى دال بعد ذلك ، وهكذا يؤجل المعنى بشكل لا نهائي ، ودون أن يتمكن المتلقي من الوقوف على معنى محدد فحسب ، وتشير مقولته التمركز حول الكتابة ، إلى أن الإدراك الحسي الجديد يوصل الفهم إلى أن شيئاً ما غائباً ، تاركاً وراءه بصمات تشير وتخلق حركات معينة في الذهن ، وتلك البصمات هي الأثر الذي يباشر العمل من خلال الاختلاف والإرجاء ، في حين تشير مقولة الثنائيات إلى كسر الرؤيا التقليدية لثنائية الشكل والمضمون في توليد المعنى وتعددية التأويل .

افترضت التأويلية بـأن لأي ( نـص ) معنيـان ، معنـى ظـاهر وآخـر خفـي ، وهذا يعنـي إن للغتـه وظيفتان ، هما التعبير والترميز ، وان أثره فحسب هو السبيل الأوحد للوصول إلى معنـاه ، ويملك هذا الأثر تاريخاً طويلاً يدعى بتراكم الآثار ، ينبع منه فهم المتلقي لـ( النص ) وينطلق منه ويكون مشروطاً به ، وعليه فان نتاج التأويل ( المعنى ) يخضع لمتغيرات ثلاث ، هي تراث المتلقي ، وتراكم التـأويلات الماضية ، ومستوى العلم المعاصر ، وهذا ما أدى بالتأويلية إلى عدّ المتلقي عنصراً فعالاً خلاقاً ، يعرف الرموز ، ويفك الشفرات ، ويبني أنظمة دلاليـة جديدة ، ويكون وينشـئ معـانٍ إضـافية جديدة ، ويكسب النص تحققه الفعلي وذلك بإتباعه لمجموعة من الإجراءات والمبادئ التي تسعفه في الوصول إلى المعنى ، الذي يُعد لغزاً محيراً بالنسبة له ، ظل مخفياً تحت البُنى الظـاهرة لـ( النص ) ، إذ لا ينجز التأويل إلا من خلال سلسلة أفعال ، تبدأ بالإدراك الحسي ، ثم التعرف الذهني ، ثم الفهم الذي يوصل إلى دلالات لمعنى أولي ، أو شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى ، أو أن تكون متباينة معها وصولاً إلى المعنى النهائي ، وعليه لا يحقق ( النص ) أثره إلا فيما يتجسد خلال عمليـة التلقي والتأويل ، لذا يُعد التجسيد أداة من أدوات تأويل ( النص ) ، إذ يقوم المتلقي بعملية مزج وتركيب وإعادة تشييد للبنى ( العناصر النصية ) ، مقدماً من خلالها تصوره الخاص عن ( النص ) ومعناه .

# الدراسات السابقة

دراسة حسين الأنصاري الموسومة ( إشكاليات التلقي في العرض المسرحي العراقي ) وهي أطروحة دكتوراه مقدمة إلى قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .

هدفت هذه الدراسة إلى التعرّف على إشكاليات التلقي في العرض المسرحي العراقي ، إذ اشتمل الفصل الأول منها على مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، هدف البحث ، حدود البحث ، منهج البحث ، ومصطلحات البحث .

حاول الباحث في مشكلة البحث الإشارة إلى تواجد معوقات وإشكاليات ناتجة عن تطبيق إجراءات نظرية التلقي في العرض المسرحي العراقي ، نظراً لتباين المستويات ( الإدراكية / القراءاتية ) لدى المتلقين ، الأمر الذي يفرز بالضرورة إشكاليات وعوائق عدة تحول دون التوصل إلى كشف بُنية اشتغال نص العرض المسرحي وملء فجواته ، وإكمال مواقع اللاتحديد فيه وصولاً لتحقيق الأثر والتأويل وإنتاج المعنى .

تضمن الفصل الثاني الإطار النظري ، الذي تمّ التطرق فيه إلى الكيفية التي تعاملت بها المناهج النقدية المعاصرة مع الظاهرة الأدبية ( الفنية ) تماشياً وطروحات نظرية التلقي والتأثيرات المتداخلة فيما بينهما . فيما تمّ في الفصل الثالث دراسة خصوصية التلقي في العرض المسرحي عبر محاور عدة هي : من النص إلى العرض ، خصائص العرض المسرحي ، المتلقي والخصوصية الآنية للعرض ، الخطاب المسرحي ، خصوصية الاتصال في المسرح .

حدد الباحث في الفصل الرابع إشكاليات التلقي في العرض المسرحي ، وهي إشكاليات التلقي والإدراك ، الإرسال ، الاستقبال ، التداول والتأويل . أما الفصل الخامس فقد تضمن نتائج البحث وهي تواجد إشكاليات ذاتية إدراكية على مستوى الإدراك الحسي والتفسير والفهم والتأويل ، وإشكاليات موضوعية تعود إلى المنظومة الإرسالية لـ( النص ) ، وإشكاليات تداولية تخص السياق أو الإطار المرجعي والمتداول الذي يضم العرض ومتلقيه ، كما احتوى الفصل على أهم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

# مناقشة الدراسات السابقة

من خلال عرض الدراسة السابقة ، اتضح للباحثة ما يلي :

١. عُنيت الدراسة السابقة ببنية اشتغال العرض المسرحي العراقي وإشكالياتها عبر تفاعلها مع المتلقي ، فيما عُني البحث الحالي بالتأسيس لآلية قراءاتية جديدة لبنية ( النص ) التصويري ( الرسم الأوربي الحديث ) تماشياً والتحولات الاسلوبية والفلسفية والعلمي المؤثرة فيه ووفقاً لتطوره التاريخي .
٢. هدفت الدراسة السابقة إلى الكشف عن إشكاليات التلقي في العرض المسرحي العراقي ، فيما هدفت الدراسة الحالية إلى التعرّف على الأطر المفاهيمية والجمالية للتلقي أولاً ، والتعرّف على جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ثانياً . وعليه فهناك فرق واضح بين هدفي الدراستين الأمر الذي ينعكس بالضرورة على الآلية البحثية التي سيتبعانها لتحقيق نتائج علمية تتماشى وطبيعة الأهداف الموضوعة سلفاً .
٣. عُنيت الدراسة السابقة بالكشف عن إشكاليات التلقي وعدّها معوقات تحول دون إكمال فعل التفاعل مع العرض المسرحي ، وأن مرد هذه المعوقات هو تباين القدرات المعرفية للمتلقين واستيعابهم للأبعاد الدلالية والجمالية لإرسالية العرض ، فيما عُنيت الدراسة الحالية بالتوصل إلى الآلية القراءاتية التي يكمل المتلقي بها الصورة الجمالية لـ( النص ) بعد أن يعيد بنائها من جديد منطلقاً أساساً من تلك المعوقات التي لا تحد من حدة التفاعل بل تؤججه وتثير تساؤلات عدة على مستوى الحس والعقل والحدس إن لم تكن على مستوياتهم معاً ، بمعنى آخر ، إن الإشكاليات ( الذاتية / الموضوعية ) ما هي إلا مؤثراً ( جمالياً / معرفياً ) يفعل من الحوارية الجدلية بين ( النص / المتلقي ) دون أن تبلغ حد القطيعة أو الفوضى والتشتت أو تقويض الهيكلية الجمالية للمنظومة البنائية والدلالية لـ( النص ) .
٤. عدّت الدراسة السابقة ( المعنى ) معنىً مناسباً لتباين قدرات القوى المعرفية للمتلقين في التوصل إليه ، فيما عدّت الدراسة الحالية المعنى ، معنىً مطلقاً ، نتاجاً لعمليات ( ذاتية / موضوعية ) لإشكاليات التلقي أثراً واضحاً في جانب واسع منه ، إذ يقرأ المتلقي ( النص ) قراءتين ، استكشافية واستبطانية ، ويستوعبه ويستجيب له عبر آليتين ، أما أن يسقط مكنونات ذاته على ( النص ) ، أو أن يمتص ذات ( النص ) ليدمجها مع مكنونات ذاته . ومن هنا تصبح إشكاليات التلقي أكثر وضوحاً وفاعلية في إنتاج المعنى دون الارتكاز على مستوى قراءاتي أو إدراكي محدد ، والتوقف عنده وكأن المعنى مُعطى أو مُنجز مسبقاً .
٥. عُنيت الدراسة السابقة بتحديد معوقات الإرسالية الجمالية بين ( العرض / المتلقي ) ، فيما عُنيت الدراسة الحالية بتحديد طبيعة العلاقة الجدلية بين ( النص / المتلقي ) والتي تعد هذه المعوقات رافداً من روافدها الأمر الذي دفع الباحثة إلى التأكيد على فاعلية اشتغالها ضمن الفضاء الحواري الذي يجمع بنيتي الإرسال ، مع محاولة إيجاد مبررات ( مفاهيمية / علمية ) لتواجدها .
٦. لم تعنَ الدراسة السابقة بوضع أساس ( مفاهيمي / علمي ) لفعل التلقي عبر قراءات فلسفية جمالية متنامية تاريخياً ، الأمر الذي أسهم بتقويض البنية المعرفية للمتلقي ( جمالياً / فلسفياً ) وهي البنية التي عوّل عليها جميع منظري نظرية التلقي باستثناء ( ريفاتير ) و ( إيكو ) اللذان عولا على البنية الجمالية لـ( النص ) ، مع ملاحظة طرح الباحث في دراسته لآراء نظرية التلقي بحدود اشتغالاتها في العرض المسرحي العراقي ، دون الخوض في مفاهيم النظرية ومؤثراتها الجمالية والنقدية في الخطاب الجمالي .
٧. أنعكس تباين أهداف الدراستين بالضرورة على آلية بناء هيكليتهما المنهجية ، إذ لم تعنى الدراسة السابقة بالكشف عن آلية اشتغال فعل التلقي في عروض محددة ، بل في الكشف عن

الإشكاليات الناتجة عن فعل التلقي والمعوقة لـه ، لذا تباين الإطار النظري وإجراءات ونتائج الدراستين الواحدة عن الأخرى .

# الفصل الرابع

# إجراءات البحث

## أولاً : مجتمع البحث

## ثانياً : عينة البحث

## ثالثاً : أداة البحث

## رابعاً : منهج البحث

# خامساً : تحليل العينات

# إجراءات البحث

## أولاً : مجتمع البحث

يمكن عد نتاجات الرسم الأوربي الحديث عموماً مجتمعاً أصلياً في هذه الدراسة ، إذ إن نظرية التلقي تتفرد بإمكانية تشغيل آلياتها على هذه النتاجات عموماً ، بل تنفتح خارج هذه الدراسة لتشمل فنون ما قبل وما بعد الحداثة بشكل عام ، وطبقاً لمسوغات موضوعة وحدود الدراسة الحالية ، سوف تنتقي الباحثة عدد من العينات الأكثر تمثيلاً من نتاجات الرسم الأوربي الحديث بغية تحقيق هدفي الدراسة الحالية .

## ثانياً : عينة البحث

أفادت الباحثة من مؤشرات الإطار النظري في تحديد عينة البحث وتصنيفها وفقاً لحركات الرسم الأوربي الحديث والتي شكلت في الوقت ذاته نقطة تحول جذرية فيه من حيث الاسلوب والتقنية ، والتلقي والتأويل مع ملاحظة تباين بعضها عن بعض جمالياً ومفاهيمياً ، وبما يتيح المجال لتعرف أكثر المفاهيم الخاصة بتلقي النصوص تنوعاً ، وعليه تم اختيار عينة البحث والتي بلغت ( ١٤ ) عينة ، اختيرت قصدياً وفقاً للمسوغات الآتية :

١. إمكانية الإحاطة من خلال ثراء هذه العينات بالمنطلقات المفاهيمية المعرفية لآلية فعل التلقي في الرسم الأوربي الحديث .
٢. تباين وتنوع الأساليب الأدائية وآلية اشتغال فعل التلقي فيها وبما يتيح الفرصة لإمكانية تحديد ملامح العلاقة الجدلية بين النص ومتلقيه .
٣. تشكل عينات كهذه خرقاً للذائقة الأوربية وتشظياً وتحولاً شاملاً في تلقي النصوص الجمالية ( التصويرية ) .
٤. إن طبيعة وعدد هذه العينات يغطي أهداف الدراسة الحالية نظراً لحدة وفاعلية اشتغال مسميات ومفاهيم التلقي فيها فكراً وتنظيراً وممارسة نقدية .

## ثالثاً : أداة البحث

توسمت الباحثة أثناء تحليل عينة البحث على ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات ( مفاهيمية / جمالية ) ، كمخرجات تشكل مجسات أداتيه منهجية أساسية أثناء تحليل عينة الدراسة الحالية لإضفاء مشروعية علمية أكاديمية أثناء التحليل .

## رابعا : منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج ( التحليلي التأويلي ) في تحليل عينة البحث الحالي ، إذ يوجد نوعان من التحليلات الممكنة انطلاقاً من أن مشكلة التلقي هي مشكلة تعدد القراءات التي قد أحدثت لـ( النص ) . النوع الأول تحليل ذو توجه تأويلي يدور حول إمكانية إيجاد تفسير معين للقراءات ، الثاني تحليل يهتم بإحصاء القراءات الحاصلة كلها بغية تحديد الشروط الاجتماعية التاريخية لتشكلات ( النص ) [1] . والباحثة تتبنى النوع الأول من التحليل تماشياً وأهداف وإجراءات البحث ، ووفقاً للخطوات التالية .

١. وصف عام لـ( النص ) وتحديد المنطلقات المعرفية والجمالية له .
٢. اعتماد المخططات لتوضيح اشتغالات فعل التلقي في فضاء الخطاب الجمالي تحقيقاً لأهداف الدراسة الحالية .
٣. ترحيل اشتغالات دلالات التلقي إلى حيز الخطاب التشكيلي الممثل بفن الرسم الاوربي الحديث .
٤. اختيار المقولات عبر مديات اشتغالاتها في حقل فن الرسم مقارنة باشتغالاتها في حقولها الأصلية ( فن الأدب ) .
٥. التعرف على آلية اشتغال فعل التلقي ومستواه في العينة وفقاً لاسلوبية ( النص ) وعلاقاته البنائية .
٦. اعتمدت الباحثة على تقصي دور محاور ثلاث في تحصيل العينة تمثلت بـ ( النص ، المتلقي ، المعنى ) باستثمار آليات اشتغال المنهج التحليلي التأويلي ، كيما يتسنى قراءة ( النص ) قراءة علمية عملية ، ذلك أن ليست كل القراءات قراءة مشروعة ، إذ أن هناك فارق أكيد بين قراءة تستخدم ( النص ) على نحو تكرهه معه الإباحة بما لم يبح به ، دون الارتكاز إلى أساس علمي يبرر مشروعيتها ، وبين قراءة تؤول ( النص ) وتستحدثه ، بمعنى آخر تُجسد ما عناه ( النص ) أو قصده ، وهذا ما دفع الباحثة بالضرورة إلى تحديد نصيب كل من ( النص ، المتلقي ) في عملية التجسيد هذه والتي منها ينبثق المعنى إلى حيز الوجود :
   أ. **النص** : إذ احدث حالة اختراق لحيادية المتلقي في فرز المعنى وإنتاجه من جديد ، وذلك بإبداعه لحساسية جمالية خاصة في هيأة ( رموز " بنى نصية " ) عملت بدورها على كسر الأطر التقليدية القراءاتية لثنائية ( الشكل / المضمون ) وباستحداثها لبنى ذات سمات تشبيهية نسبياً أو لا تشبيهية كلياً تفضي بمجموعها إلى قراءة تهمش التمظهرات السطحية وما تفصح عنه مباشرة لتصل إلى تجليات البُنى العميقة الثاوية فيه – أي النص – والكشف عن الوجه الآخر الغاطس وراء لغة النص الجمالية ، ليتم التحاور معه عبر فضاء مفتوح بعيداً عن أي مرجعية سابقة لـ( النص ) وباستثمار المساحات غير المضاءة فيه ، والتي منها يتلمس المتلقي طريقة إلى المعنى ، عبر انساق نصية تعمل على هدم المُدركات

---

[1] ينظر : روبنكسي ، وآخرون : مصدر سابق ، ص ٦٠ .

البصرية والكشف عن المعنى ( المعاش / الغائب ) في تعرجات ذاكرة النص المتخفية وراء علامات إيهامية لا يمكن للوعي أن يتعامل معها بمعطياتها الحسية فحسب ، بل يخترقها إلى مديات يستحضرها حدس القراءة مستنداً إلى الارتباط الحتمي بين البُنى المتشكلة والبُنى المتخفية تحت دواله من أبسط عنصر فيه إلى الاستغراق الجمالي في كليته ، ولا يتجاوز ( النص ) بهذا المعنى نصوص سبقته بل يتجاوز أيضاً لوجوده ( الحسي / المادي ) ليغدو كائناً يتشكل في شبكة علاقات ليست لها نهاية في توالدها للمعنى ، يحمل المتلقي بالمقابل على أن يساهم مساهمة ايجابية في تأويله وملاحقة دلالاته في عملية تصعيد إثرائي لعملياته العقلية والفوق عقلية المتقدمة . ومن هنا فإن الباحثة ستعتمد ( النص ) كبنية تؤجج فعل التلقي وتدعمه من خلال جملة مفاهيم ( ثغرات ، المواضعات ، مناطق غير مضاءة ... الخ ) تحفز فعل التلقي على الدوام .

ب. أما **المتلقي** فهو أداة أو مفتاح يتم بها فك شفرات النص – بمختلف مستوياته – الواحدة تلو الأخرى متنقلاً بذلك من البُنى السطحية البسيطة إلى البُنى المعقدة باحثاً عن المعاني اللازمة لفهم ( النص ) المتمركزة في شبكته الدلالية وصولاً إلى معنى جوهري أصيل تتعلق به المعان الأخرى أو تنبثق منه ، ولا يمكن للمتلقي أن ينجز هذه العملية إلا إذا قام بسلسلة مراجعات يُنشئ فيها معانٍ يسد بها ثغرات النص ثم يغيرها أو يلغيها ، إذا ظهر له فيما بعد أنها لا تتفق مع حبكة ( النص ) أو فكرته الكلية . ومن هذه العملية يمكن للمتلقي من أن يراقب ذاته وهي تشارك وتساهم في فعل التلقي ، هذه الذات تتخذ آليات قراءاتية مختلفة حسب ما أورده أصحاب نظرية التلقي ، والتي أنيطت لها مهام بناء المعنى وفقاً لآلية خاصة بها بوصفها الطرف الذي يوجه إليه الخطاب الجمالي مباشرة ، لذا ستعمد الباحثة إلى تحديد مستوى التلقي واليته في كل عينة من عينات البحث .

ج. إنّ الانتقال المتمثل في العناية بالمعنى قد أفضى إلى خلق وجوداً نصياً يتمحور في البحث عما ورائيات بناه في محاولة لخلق معان للتعبيرات الموحية ذات الخصائص التغريبية والتي منحت ( النص ) فنية التجريب وفرادة الرؤيا في التلقي ، وعليه فأن تعددية المعنى داخل ( النص ) تولد تعددية للبؤر القادرة على فرض هيمنتها على ذهن المتلقي وسحبه نحو منطقة النفوذ النصية الواقعة تحت وصاية بُنى ( النص ) أو دفعه إلى منطقة ظل التخيل العقلي لخلق حوارية جدلية تمكن المتلقي من استخراج معانٍ أعمق ، تتجاوز الإيضاح الظاهري والاضاءات لبنى ( النص ) الأمر الذي يعني أن عملية بناء المعنى تقام بطرق مختلفة لدى المتلقين ، والاختلاف يكمن في تباين فهم هذا المعنى من متلقي إلى آخر ، والذي ينسب إلى اختلاف آلية العلاقة الجدلية الحوارية التي ينشئها متلقي آخر مع ( النص ) ذاته ، وبذلك يكون المعنى ناتجاً عن التفاعل الجدلي بين طرفي البث والاستقبال ، فضلاً عن أنه معنى مكنون مخبوء ، لا يمكن التكهن به مسبقاً ، ولا يتموضع خلف جزيئة نصية محددة ، بل ينبثق من مجمل العلاقات التي تقيمها مع غيرها من الجزيئات الأخرى ، لذلك فإنّ الباحثة ستعتمد هذه العلاقات والعناصر والية تحاورها مع المتلقي أساساً في بناء وتحديد طبيعة المعنى .

# الفصل الخامس

- **النتائج .**
- **الاستنتاجات .**
- **التوصيات .**

# النتائج

استناداً إلى ما أفرزه تحليل العينات وما انتهى إليه الإطار النظري من مؤشرات توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج تعرضها بالشكل الآتي :

١. إنّ فعل التلقي فعل ( ذاتي / موضوعي ) قائم على أساس جدلي ضمن فضاء معرفي يشتمل ( النص + المتلقي ) فحسب ليتسامى بذلك عن أية مقولة أخرى ( قصدية المؤلف ، تاريخية النص ، زمان ، مكان ... الخ ) ، وليتحدد وفقاً لسياق النص والمنظومة المعرفية للمتلقي فقط .
٢. نظراً لمرونة فعل التلقي وتحرره التام من أي إطار محدد له ، جاء متنوعاً – على تباين مستوياته – وموازياً لمختلف اتجاهات فن الرسم الحديث وتحولاته الفلسفية والاسلوبية .
٣. يعُد الإدراك الحسي – وقوى المخيلة والوجدان – لبنات أساس في كل أنواع فعل التلقي ، إذ يعد واسطة ورافداً معرفياً يمد قوى ( العقل والحدس ) بالتصورات المادية للبنى النصية لتشغل كل قوى آلياتها الخاصة في تلقيها لـ( النص ) وفقاً لعلاقة جدلية ضمن فضاء نصي مفتوح بكل الأحوال .
٤. تشتغل جدلية التلقي بين ( النص / التلقي ) وفقاً لآليتين معرفتين هما :
أ. تسلسل ( النص ) إلى مدركات المتلقي على تباين مستوياتها ليتعامل معه تعاملاً ذاتياً حراً ، تتقارب في البنى النصية مع التصور الكلي والفكرة المطلقة لها المتكونة في ذهن المتلقي والتي منها يفرز المعنى ، كما في العينات ( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

ب. إسقاط ذات المتلقي على ( النص ) لينتج معنى ( ذاتياً / موضوعياً ) عبر سلسلة تأويلات ممكنة ينشط ( النص ) في تفعيلها ، كما في العينات ( ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ) .

٥. كل فعل تلقٍ هو نشاط ذاتي متفرد ، وعليه لا يمكن الجزم بأفعال تلقي متطابقة في آلية اشتغالها على ( النص ) واقتناصها للمعنى ، نظراً لتواجد فروقات معرفية بين متلقي وآخر وبين المتلقي مع نفسه عبر تعدد القراءات من جهة ، وامتلاك كل ( نص ) خصوصية مميزة له ضمن الحركة أو الاتجاه الذي ينتمي إليه من جهة أخرى وهذا يعني بالضرورة ثبوت ( النص ) أمام تغيّر انطباعات المتلقي وقراءته له في كل مرة .

٦. اشتغلت طروحات نظرية التلقي بفاعلية وبشكل متباين في بنية ( النص ) التصويري الحديث وكالآتي :
أ. لم يكن لعامل الخبرة – لدى أيزر – دوراً فاعلاً في تلقي العينتين ( ١ ، ٢ ) ، والتي اعتمدت على فاعلية قوى الإدراك الحسي والحسي العقلي الوجداني ، وكذلك الحال في العينات ( ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) ، والتي اعتمدت على قوى ( العقل والحدس والتخيل ) في استحصال المعنى ، في حين أدت دورها بفاعلية في العينات ( ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ) ، والتي اعتمدت على قوى ( العقل والتخيل والوجدان ) معاً في بناء المعنى من جديد .

ب. اشتغلت مقولات ( ايزر ، أنغاردن ) بفاعلية في ملء الفجوات النصية في عينة البحث كافة .

ج. اتخذت مفاهيم ( ايزر ) في ( الموضوع والأفق ) و ( ثنائية التوقعات المعدلة والذكريات المحمولة ) دوراً أساساً وهاماً في تفعيل النشاط الجدلي ضمن عينة البحث ، فيما تراجعت مقولة ( الصدارة والخلفية ) في العينات ( ٢ ، ٨ ، ١٠ )، وكذلك الحال في احتواء ( النص )

لهياكل وأنماط تهيئ لحقائق فعلية ، والتي لم تشتغل بفاعلية في العينات ( ٧ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

د. لم تشتغل ( التكوينات الجشتالتية ) كما مقرر لها من قبل ( ايزر ) في العينتين ( ٤ ، ١٠ ) ، فيما بدت فاعليتها في بقية العينات الأخرى .

هـ. لم يكن ( لنماذج النفي ) دور فاعل يذكر في فعل التحاور الجدلي في العينات ( ٥ ، ٧ ، ٩ ) ، فيما بدت فراغات ( النص ) المركبة فعالة في كل العينات .

و. اتخذت مفاهيم ( ياوس ) مكانة بارزة في طرحه لمفاهيم ( أفق التوقع والمسافة الجمالية ) في عينة البحث كافة .

ي. بدا عامل الخبرة حسب مفهوم ( فش ) المقام وفقاً لتفاعل ( النص / المتلقي ) بارزاً في عينة البحث كافة ، عدا العينات ( ١ ، ٢ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

ك. تجسدت مقولة ( بارت ) بفاعلية في لذة التلقي في العينتين ( ٦ ، ٩ ) فيما بدت أقل فاعلية في بقية العينات .

ل. تجسدت مقولة ( هولاند ) في ثيمة الهوية وارتباطها بتلقي النص في العينات ( ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ) .

ن. اتخذت مفاهيم ( انغادرن ) في ( التعالي ) و ( القصدية ) مكانة بارزة في عينة البحث كافة .

٧. إنّ لفعل التلقي في الرسم الحديث بنية خاصة تشكلها عدة قوى ممتزجة مع بعضها البعض ، كالإدراك الحسي والعقلي ، الحدسي ، والوعي والوجدان ، والتي تتآزر في فعل تلقٍ أو آخر وفقاً لسياق ( النص ) ومتطلبات قراءته وعليه تباين وتنوع فعل التلقي الجدلي واختلف من مستوى إلى آخر وكالآتي :

أ. تلقي حسي ، يركن إلى فاعلية الحواس في إدراكها لـ( النص ) الذي يكون ضاغطاً ومؤثراً بفاعلية على المتلقي الذي يستمد معرفيته العقلية من إمدادات الحواس التي تزوده بانطباعات أنية ذاتية تشغل آلياتها على الماهيات الكلية الظاهرية ، الأمر الذي يحمله على التحرك ذهنياً موازياً لدينامية البُنى النصية فيحوّر ويغيّر من بُنى الأشكال والألوان وعلاقتها الموضوعية مع بعضها البعض مع تدخل المخيلة والوجدان ، كما في العينتين ( ١ ، ٢ ) .

ب . تلقي ( حسي / عقلي ) ، يعد الإدراك الحسي فيه خطوة أولى في التعرف على ( النص ) إذ يمد العقل بالتصورات المادية عن بُنى ( النص ) الموضوعية ، ليقوم العقل بتجريدها من حسيتها ومادياتها وصولاً إلى تصور نصي مثالي عبر حسية ( النص ) ، كما في العينات ( ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

ج. تلقي ( عقلي ) ، يركن إلى قوى العقل التي تتجاوز ظواهرية البنى النصية إلى ماوراءها من معان ودلالات دون الركون إلى الحواس ، وهو بهذا المعنى فعل مباشر في استحصال معطيات ( النص ) المعرفية ، إنه جوهر فكري معرفي مستحصل عبر هندسية ورياضية البُنى النصية كما في العينتين ( ١١ ، ١٢ ) .

د. تلقي ( حسي عقلي مشترك ) ، تتبلور فيه وحدة أصيلة بين ملكتي الحس والعقل معاً في قراءة ( النص ) وبتدخل الوجدان والمخيلة ، كما في العينات ( ١ ، ٦ ، ٧ ) .

هـ. تلقي الحواس الباطنية ، تعمل فيه قوى المخيلة والوجدان واللاشعور بفاعلية في تكوين صورة نصية توصل للمعنى الخفي ، لا يخضع فيها فعل التلقي إلى ضغط الموضوعات النصية أو معطيات الحسية نظراً لفاعلية الرؤية الداخلية الذاتية وغلبتها على ( النص ) ، كما في العينات ( ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ) .

عملت قوى ( المخيلة ) بفاعلية ضمن القوى المعرفية التي شكلت فعل التلقي، إذ يقوم المتلقي بعملية تأليف وتنسيق ولعب حر ببنى ( النص ) ليغدو ذاتاً حرة خيالية تعلوا على عالم الحسيات وتتمتع بقوة مولدة لصور نصية متنوعة ليستلهم منها نصه للتوصل إلى تصور مثالي متخيل بالاعتماد على إدراكه الحسي الوجداني كما في العينتين ( ١ ، ٢ ) ، أو بالاعتماد على إدراكه العقلي الوجداني كما في العينات ( ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ) وهنا تتقيد المخيلة بفضاء النص وبناه ، فيما تكون المخيلة حرة تشغل آلياتها صوب ما وراء تجريد البني لتتقاطع كلياً مع العالم الحسي الموضوعي كما في العينات ( ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

أما فعل التلقي الذي يركن إلى ملكة ( الوجدان ) فهو ذا طابع تأملي يتماس فيه المتلقي مع نصه مباشرة ليدرك ما خلفه من معانٍ ودلالات ، محولاً إياه من وجود وقيمة محسوسة إلى قيمة معرفية كلية ، انطلاقاً من بناه وهيكليته المغايرة لمادية الواقع وموضوعيته ، فضلاً عن أنه - أي فعل التلقي – يقتنص ويستقرئ بواطن وخفايا ( النص ) الغير مباحة عبر بنى حسية بحتة كما في العينتين ( ١ ، ٢ ) ، أو عبر بنى ذات طابع تعبيري حاملةً لمضمون داخلي تصعد من قيمة ( التعبير / الترميز ) كما في العينات ( ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ) ، أو عبر أشكال تجريدية تترفع بفعل التلقي لمديات الروح والمطلق كما في العينات ( ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

أما فعل التلقي الذي يدخل فيه اللاشعور فيشتغل آلياته على منطقه اللاواعي ويعدها كمرجعيات في تلقي النصوص دون الركون لسلطة العقل وسطوته ، وعلى نحو يتوحد فيه المتلقي مع ( النص ) كما في العينتين ( ٦ ، ٩ ) .

و. تلقي حدسي خالص ، وهو معرفة ذهنية مجردة تحمل المتلقي على إدراك بواطن النص واستشفاف معناها دون الاستعانة بالحواس الأخرى ، وهو تلقي ذو طابعاً تأملي ، يقصى منى خلاله الموضوع الخارجي تماماً ليتم قراءته وفقاً لعلاقات نصية لا تنساق بشكل مطلق لعائدية أو مرجعية الشكل الحسي ، كما في العينة ( ٩ ) ، أو تتقاطع مع المرجعيات الحسية المادية تماماً ، كما في العينات ( ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) .

ز. تلقي حدسي غير مباشر ، تدخل فيه قوى العقل والمخيلة والوجدان كعوامل مساعدة في تلقي ( النص ) ، كما في العينات ( ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ) ، وهو تلقي يدرك به العلاقات الشكلية ليصل بالمتلقي إلى أقصى مديات المطلق .

أما نتائج البحث المتعلقة بالهدف الثاني ( تعرّف جدلية التلقي في الرسم الحديث ) فتستعرضه الباحثة كالآتي :

١. جهد النص الانطباعي في متابعة وتثبيت تغير القيمة اللونية المنعكسة على سطح المرئيات والمرتبطة بالزمن النسبي المتحرك ، الأمر الذي أحدث انقلاباً وتحولاً جذرياً في آلية تلقيه بالاعتماد على فاعلية الادراك الحسي في ملاحقة الانعكاسات الضوئية ، مما أدى بالضرورة إلى قلب المفاهيم الخاصة بالمعنى عبر مسألتين هامتين هما ، الكف عن تجسيد وتصوير البنية ( المادية / الموضوعية ) للموجودات ، والتركيز على الانطباعات الحسية البصرية المتولدة كردة فعل ذاتية إزاء الأشعة الملونة المنعكسة على سطح المرئيات ، والتي يمكنها أن تفرز المعنى ، وعليه أصبح تحديد وتوثيق الانطباع الحسي الذاتي الآني إزاء ( النص ) تحديداً وإحاطةً بالمعنى في حد ذاته ، والذي يستشف عبر تجادل وتآلف العلاقات اللونية مع بعضها البعض وعلى هذا النحو أعتمد فعل التلقي الجدلي لـ( النص ) الانطباعي على فاعلية الإدراك الحسي الذي لا يخلو من نزعة عقلية وجدانية متخيلة ، فيما أقترن المعنى ببنية النص المادية ( اللون ) الذي يوهم المتلقي بحركية الأضواء وتغيرها المستمر ومن ثم الإحساس بزمان ومكان افتراضيين بطرحهما ( النص ) . فـ( مونيه ) ، عينة ( ١ ) ، اخضع المشهد الحسي إلى تحوير مستمر تتراقص من خلاله الألوان عبر تكوين حسي يتجادل مع المتلقي يهدف إلى تثبيت اللحظة الزائلة من الوجود لمنحها ديمومة البقاء والتجدد ، تستقرأ عبر فعل تلقٍ جدلي حسي ذي نزعة وجدانية متخيلة ، فيما اعتمد ( رينوار ) ، عينة ( ٢ ) ، طراوة اللمسة اللونية في بنائه وتجسيده لحيوية الأشكال الآدمية التي تعتمد على فعل تلقٍ جدلي حسي ذي نزعة وجدانية متقدمة في الوصول إلى ( معنى ) ( مثالي / جمالي ) ، وبهذه الآلية ارتبط المعنى ببنى النص ( اللونية ) و ( الشكلية ) ليدرك عبر الشكل لا المضمون وعبر الاشتغال على المتغيرات اللونية والانفعال بها عاطفياً وتصورها خيالياً بعيداً عن الأطر المادية للموضوع المصوّر .

٢. تجاوز ( النص ) ما بعد الانطباعي اهتمام سابقيه في بنية اللون وعدّه حاملاً للمعنى ، ليشغل آلياته وفقاً لعلاقات بنائية تركز على قدرة المتلقي العقلية والحدسية في توصلها للمعنى الكامن في ( النص ) والتعبير عنه باللون الذي اخذ بتشييد هيكلية الشكل والتآزر معه في الإفصاح والبوح عن حقائق كلية مطلقة ، فقد عدّ ( سيزان ) ، عينة ( ٣ ) ، اللون عنصراً مكملاً للشكل يصف خفايا الأشياء وبواطنها انطلاقاً من فكرة متخيلة ، متجاوزاً بذلك ولع الانطباعيون باللون وبحثهم المتواصل فيه نحو طروحات أكثر ثورية تمثلت في التداخل الزماني والمكاني ومنظور عين الطائر ، وتراكب المستويات في محاولة منه للبحث عن معاني كلية تتطابق مع أشكاله التي تقترب من مفاهيم كلية وشمولية ، فأقترن المعنى لديه بالبنية الجوهرية للشكل الذي يتطلب إدراكه فعل تلقٍ جدلي ( عقلي / حدسي ) غير مباشر بتدخل المخيلة والوجدان ، يتعالى من خلاله عن أي اقتران بشيئية الشكل ليتموضع بالمقابل في علاقات تكوينية تقدم تصوراً جوهرياً ومشهداً كلياً للشكل ، فالمعنى هنا معنى مثالي عقلي يدرك بالحدس والإحاطة التامة المخترقة لمظهرية الشكل نحو التناغمات التكوينية المكونة له ، فيما اعتمد ( كوكان ) ، عينة ( ٤ ) ، على ضرب من العلاقات النصية الحسية الرمزية ذات الطابع المتخيل للتعبير عن رؤيته ونظرته الذاتية لما ورائية الموضوعات من معان مصعداً بذلك من شأن القيم التعبيرية والرمزية ، الامر الذي يضفي على الاشكال طابعاً تجريدياً بممارسة المزيد من الاختزال والتبسيط مستعيناً بقدرة اللون الايحاءية على مستوى الدلالة والمعنى ، ليحيل البنى النصية إلى لغة جمالية تستقرئ عبر فعل تلقي جدلي ارتقائي يجمع بين ( الحسي / المثالي ) ، إذ يتسامى بحسية المتلقي إلى مستوى العقل والتخيل والوجدان فأصبح المعنى ، معنى حدسي فوق واقعي ذا بعد ( رمزي / فكري ) يقوض المرجعية ( المادية / الحسية ) لـ( النص ) على الرغم من أن أشكاله لم تزل مستمدة من الواقع المادي أساساً .

٣. اعتمد ( النص ) التعبيري والوحوشي على تغيب علاقات الأشكال الزمانية والمكانية لتخفيف وطأة وشيئية الحسي ، والتصعيد بالمقابل مما هو داخلي ووجداني عبر تعزيز وتعميق القيم التعبيرية والرمزية المطروحة ضمن شكلانية ( النص ) ، لذا أخضعت الأشكال لعمليات تحوير وتحريف لتكون علاقات شكلية مجردة ذات أبعاد إنسانية ومحمولات جمالية في آنٍ واحد ، فقد اعتمد ( فان كوخ ) ، عينة ( ٥ ) ، على أدائية متفردة في التصوير أتاح الفرصة من خلالها لإطلاق مكنونات وخفايا اللاوعي النفسية عبر تلقائية أدائية ومعالجة لونية كثيفة ذات ملمس خشن صعدت من قيمة الأشكال التعبيرية والرمزية ، حققت في الوقت ذاته اندماجاً وانفعالاً وجدانياً لدى المتلقي ، وعلى نحو أصبحت معه البنى النصية معادلاً موضوعياً لنوازع المتلقي النفسية عبر التصعيد من طاقة اللون التعبيرية والركون إلى تقنية تطغي على واقعية الشكل لتحيله إلى بنية مطواعة للتأمل عبر امتلائها بانفعالات وجدانية محتدمة ، كاحتدام الألوان وتداخلها وامتدادها داخل ( النص ) . ليغدو المعنى نموذجاً أو بنية معادلة للروح الداخلية تهشم بنية الشكل لتصعد من قيمة ( المعنى النفسي ) المدرك عبر فعل تلقٍ جدلي ( حسي/عقلي ) ذو نزعه وجدانية عالية متخيلة . أما ( مونش )، عينة ( ٦ ) ، فقد عمل على ربط تحريفه للأشكال برؤية داخلية سوداوية متخيلة ، تتحقق عبر شكل جمالي وظف لنقل محتوى تصوري معين ، يمنح المعنى النفسي قوة وطاقة وتأثير مضاف ، يدرك عبر تجاوز المدرك الحسي والتشكل السطحي للبنى النصية دون مقاطعتها تماماً ، لخلق ( معنى ) يحمل في ثناياه توازناً للذات مع محيطها يستشف عبر تلقي ( حسي عقلي ) غير مباشر ذي نزعة وجدانية لا شعورية متخيلة ، وعلى وفق ذلك ، تصبح المعاناة النفسية للمتلقي وتأزمه العاطفي عنصراً هاماً في تلقيه لـ( النص ) وبالتالي إحساسه المتنامي بالمعنى الذي يمتزج بانفعالاته الذاتية ليتجاوز عبر جدلية التلقي ظاهرية الشكل الواقعي والعلاقات ( الزمانية / المكانية ) المرتبطة به ، ليغدوا المعنى بذلك معنى نفسياً وجدانياً محضاً . أما ( ماتيس ) ، عينة ( ٧ ) ، فقد اعتمد نسقاً ثنائياً ( شكل / متخيل ) في بناء ( نص ) جمالي لا يركن إلى إمدادات المدركات الحسية ونظم البناء الأكاديمية بل إلى جدلية لونية مفعلة باستمرار ليطابق بين ( الشكل الجميل / المعنى ) عبر سمة اللون التعبيرية ، وإعادة صياغة البُنى النصية ( خط ، شكل ، لون ... ) وفقاً لخيال مولد لنسق من العلاقات المدركة ذهنياً والتي تستلب رؤية المتلقي من وسطها الموضوعي إلى أقصى مديات العقل والوجدان والتخيل ، عبر تجريد البُنى من محمولاتها المادية وتحريكها ضمن فضاء ( النص ) لتفرز معنىً ذاتياً مطابقاً لبنيتها الذاتية فحسب ، بمعنى آخر إنّ المعنى هنا معنىً جمالياً فحسب ، يدركه المتلقي عبر الانفعال الجدلي بالبُنى النصية عقلياً ووجدانياً وتخيلياً .

٤. عوّل التكعيبيون على حيادية اللون بل أهملوه أحياناً في محاولة للتوصل لكلية الأشكال وجوهرها المدرك ( عقلياً / حدسياً ) عبر تجريدها من تمظهراتها وعلاقاتها ( المادية / الموضوعية ) ومن ثم تحميلها بتصور شمولي لفكرة مطلقة معبر عنها تعبيراً جمالياً لا يخلو من نزعة وجدانية ، فـ( بيكاسو ) ، عينة ( ٨ ) ، عمد إلى الاحتفاظ بمظهرية الشكل نسبياً لينطلق من سياقه الجزئي إلى ما هو كلي تجسد من خلال التصور العقلي للشكل المعوم في فضاء يُحلل فيه ويركب مجدداً ، ليستبدل بذلك مقولة ( الزمان ، المكان ) بزمان ومكان افتراضيين يفعلان من تجريد البنى النصية ومعها فعل التلقي ، وبهذه الآلية أصبح المعنى ( منظومة –فكرية ) نتاجاً لعلاقات شكلية تُدرك وتستشف عبر تهشيم الشكل الحسي للإرتقاء بفعل التلقي الجدلي إلى مصاف العقل والحدس والتخيل .

٥. اتفق السرياليون على مبدأ التحرر التام في تكوين البنى النصية وتقويض صلاتها وسياقاتها الموضوعية ، عبر تغيب سلطة العقل المعوقة لانطلاقة قوى اللاشعور ومعطياتها الجمالية المعتمدة على اللاوعي واللامنطقية مع حيوية الغريزة وأحلام اليقظة والهلوسة المجسدة عبر عفوية الأداء وسرعة التنفيذ والتشكل ، فـ( سلفادور ) عينة ( ٩ ) ، قدّم من خلال نصه تصوراً موحداً خاصاً لعالمين ، أحدهما واقعي والآخر ميتافيزيقي متخيل في محاولة التأليف بينهما وعلى نحو يضمن معه توافقاً فيما بين ( الذاتي / الموضوعي ) معاً فأصبح المعنى نتاجاً لتجلي كوامن

اللاشعور المغيبة لسلطة العقل الواعي ، والمتوالد عبر بنى نصية تجمع بين الحسي والمتخيل في وحدة أشد دهشاً وغرابة من سابقاتها يستلزم إدراكها فعل تلقٍ جدلي حدسي لا شعوري خالص .

٦. انطلق التجريديون من مبدأ أساس مفاده نبذ الواقع المادي كلياً ، ومقاطعة الأشكال التشبيهية الخاضعة لسطوة الإدراك الحسي نهائياً ، والاعتماد على آليات اشتغال بصرية ذهنية أو وجدانية تستند إلى معرفة ذاتية مبدعة لتكوينات خالصة تُشيد نموذجاً شكلياً مثالياً ، عبر تحميل البنى النصية لمضامين روحية تنشد المطلق ، بعيداً عن المعرفة الحسية المادية ، فـ( كاندنسكي ) ، عينة ( ١٠ ) ، أفصح من خلال أداءه التلقائي والمرتجل للبنى النصية ، عن إمكانية تفعيل هذه البُنى لتعبر عن الضرورة الداخلية وتسامي الوجدان والروح معاً ، للوصول إلى ما هو مطلق عبر مثالية البُنى النصية ومطلقيتها ، وبهذه الآلية أصبح المعنى الحق هو الذي يستجيب للضرورة الداخلية ويتحقق عبر الأثر الذي تحدثه التشكلات النصية في الاستجابة الوجدانية لدى المتلقي بعد أن يدركها ويتصورها كنموذج ومنطلق جمالي فحسب ليستشف المعنى عبر فعل تلقٍ حدسي وجداني متخيل . أما ( موندريان ) ، عينة ( ١١ ) ، فقد اعتمد نظاماً تصويرياً ، عقلياً هندسياً صارماً ، يستشف منه مكامن الجمال والنظام الكوني الخفي ، عبر تجريد وإحالة الأشكال من واقعها المادي وإدخالها إلى واقع ( النص ) الممتزج بحسه الروحي للوصول بها إلى عتبات المطلق ، إذ عد العلاقات الهندسية المنظمة والناتجة من منطق رياضي عن علاقات متناغمة ومتلائمة مع القوى الكونية المتضادة وهي ذاتها مصدراً للمعنى ، ذلك أنها قوى شمولية أخضعها الفنان لقوانين التوازن والانسجام ذات النزعة العقلية ليرتقي بالمعنى إلى ما لانهائية التعبير والدلالة ، يُشغل آليات التلقي بالاعتماد على قوى العقل والتخيل ، وليس ببعيد عن ( موندريان ) ، قام ( ماليفيتش ) ، عينة ( ١٢ ) باستلهام الشكل المربع لاستدراك الشكل الخالص واستشفاف مضمونه المكنون ذا البعد الروحي ، ليصبح المعنى معنى خالصاً مرتبطاً بالإحساس بالشكل الخالص الذي يزيح كل المحمولات التي تقف في وجه التسامي الروحي والانفعالي الخالص ، يدرك بفعل تلقي جدلي حدسي عقلي غير مباشر .

# الاستنتاجات

في ضوء ما أفرزته نتائج البحث ، تستنتج الباحثة ما يلي :

١. زعزع النص الحديث وقوض التداولية التقليدية التي تستهلك ( النص ) بوصفه معادلاً موضوعياً للواقع ، فكان أن حل محلاً جديداً بوصفه واقعاً مفترضاً بديلاً ، وهذا ما انعكس وبشكل واضح على آلية تلقيه والتي تم استبدال المعايير الموضوعية فيها بأخرى ذاتية زادت من سعة أفق المتلقي المعرفي ومتعته القراءاتية .
٢. كان الاهتمام الشكلي المعبر من أهم المميزات الجمالية للنص الحديث ، إذ لا يفرض المضمون سطوته على الشكل ، بل أن الشكل يلمح إليه فحسب ، بمعنى آخر اشتغلت آليات النص الحديث على بنية الخفاء التي لا تدرك إلا عبر سلسلة أفعال قراءاتية جدلية تفعلها غرابة البُنى النصية ، وعلى نحو لا يكون المعنى معه تابعاً بالضرورة للمضمون أو منقاداً له ، أو للتمظهر الشكلي النصي بل نابعاً من عمق التفاعل الجدلي بين المنظومة الكلية لـ( النص ) والمنظومة المعرفية للمتلقي .
٣. منح ( النص ) الحديث بوصفه منظومة ( جمالية / معرفية ) فرصة للمتلقي للإحاطة بمتغيرات الوجود وخفايا الظواهر وتقلبات الذات ونوازعها الواعية وغير الواعية ، وذلك من خلال خلق معادل صوري متخيل يوازي هذه المتغيرات ويكثفها معلناً بذلك حرية المعرفة والخلق عبر أنساق نصية تتجاوز الحسي والزماني والمكاني المحدود ، الأمر الذي أفضى إلى اتساع وانفتاح مساحة وعي المتلقي ذاتياً ليغدو المعنى أداة نفسية يمكن الإمساك بها عبر جدلية ( التعبير الفني / فاعلية الإدراك " التلقي " ) ، وهو ما يحقق وظيفة المعنى التأثيرية والتي تستلزم تصوراً منفتحاً متكافئاً والأنموذج المتخيل الموحي والمعبر عن الضرورة الداخلية .
٤. سعى ( النص ) الحديث ممثلاً بالرسم الأوربي الحديث ، إلى خلق حساسية جمالية خاصة عبر تشييدات بنائية تتخطى عادية المسارات النصية السابقة له ، من خلال جمالية تشكيلية متفردة في ذاتها ، تُشرك المتلقي مباشرة في التحاور والتجادل معها ، تفرز في الوقت ذاته عالماً مفترضاً يدرك عبر تشغيل أكثر من مستوى إدراكي واحد في قراءته ( تلقيه ) ، ليواجه المتلقي معها مهمة انجاز المعنى مجدداً انطلاقاً من ( النص ) ذاته الذي يجهد بدوره في زلزلة وهدم أفق توقع متلقيه فيما يظهره من تجليات إيحائية غاطسة في عمق مظهرية بناه وعلاقاتها الإنشائية .

٥. أظهر ( النص ) الحديث ممثلاً بنتاجات الرسم الأوربي الحديث ، نظاماً قراءاتياً جديداً متحولاً عن الأنماط القراءاتية السابقة عبر خلق بنى نصية متجاوزة لحدود المعنى العادي لدلالة قادرة في الوقت ذاته على خلق فضاء حواري جدلي أعمق مع متلقيه يفضي إلى وجود متحرك يتبادل فيه الطرفان ( النص / المتلقي ) الأدوار عبر ( تقارب / تضارب ) بنيتهما ( الفكرية / المعرفية ) وصولاً إلى توافق ينأى عن السكون والاستسلام لمعنى معطى محدد يركن إلى حلول وجودية جزئية ، يعجز عن اتخاذ موقف إنساني معتمداً التشكيل الجمالي وسيلة لتحقيق ذلك .
٦. أولى ( النص ) الحديث اهتماماً استثنائياً بـ ( المعنى ) الأمر الذي حتم على المتلقي ضرورة التنقيب في حفرياته ( تشيداته وعلاقاته البنائية ) للعثور عليه عبر دلالات موحية ذات خصائص جمالية ( غرائبية / تجريبية ) تستدعي فرادة الرؤيا في بعديها ( الجمالي / المعرفي ) للكشف عن المعنى ( المعاش / الغائب ) الذي لا يمكن الاحاطة بقه إلا عبر فعل تلقٍ جدلي ارتقائي يستند إلى الارتباط الحتمي المنطقي بين البنى المتشكلة والمنظومة الفكرية والمعرفية للمتلقي الذي يعيد تجسيدها وفقاً لعمق وشدة تأثيرها الذي تحدثه عليه .

٧. استبدل ( النص ) الحديث ثنائية ( الشكل الجميل / المعنى الجميل ) بـ( الشكل النقي المعبر / المعنى الجليل ) والذي يقام وفقاً لاختراق أفاق توقعات المتلقي بعيداً عن الإجهاد في إرضاء رغباته ، وعلى نحو تصبح معه البُنى النصية ذريعة لتطبيق غايات ( جمالية / فنية ) تستبدل عادية التلقي بفعل تلقي جدلي على مستوى الحس والعقل والحدس ... الخ ) يقوض من خلاله كل الضغوط المعيارية التي تحصي المعنى ضمن نوعية محددة ، أو أن تقحمه ضمن فضاءً مُعد له مسبقاً .

٨. أصبحت عملية الإحاطة بالمعنى وبنائه من جديد – مع النص الحديث – عملية نسبية ، ذلك أنه قدم وطرح بنى مفتوحة تأويلياً تحيل إلى الشيء ونقيضه معاً ، الأمر الذي يحمل المتلقي على تأويل ( النص ) تأويلاً ذاتياً بالاعتماد على خزينه المعرفي والقرآتي ( الجمالي ) .

٩. في اشتغال ( النص ) الحديث على آلية خرق أفق توقع المتلقي وإدهاشه عمل على إذابة الحدود الفاصلة بين الفن الجميل والمعبر والفن الغريب ذي الدلالة الموحية ، وعلى نحو سمح معه بدخول أكثر الأشكال غرابة ، كأشكال معبرة ذات دلالات تتماشى مع حرية التخييل وضرورة التعبير .

# التوصيات

بعد استعراض نتائج واستنتاجات البحث ، تُوصي الباحثة بما يلي :

١. استحداث وتدريس مادة النقد الفني لطلبة كلية الفنون الجميلة عبر مرحلتين ، الدراسات النقدية السابقة للحداثة واللاحقة لها ، يتم التطرق فيها إلى أهم الاتجاهات النقدية المؤثرة في الظاهرة الجمالية ( فن الرسم ) ، الأمر الذي يزيد الطلبة علماً وإحاطةً بأهم المتغيرات الحاصلة في تاريخ فن الرسم والشق الملازم له ( النقد الفني ) والذي يسهم بتفعيل المنحى القراءاتي للنصوص التصويرية الحداثوية ، خصوصاً إذا ما تم اعتماد نظرية التلقي كمفردة من مفردات النقد الفني .
٢. استكمالاً لموضوعة النقد الفني ، توصي الباحثة بالتوسع في تدريس مادة علم الجمال وفلسفة الفن للطلبة ليشمل كافة المراحل ، دون التوقف عند مرحلة معينة ، أو أراء وطروحات لفلاسفة محددين ، وبما يسمح للطلبة بالإحاطة بأهم الآراء الفلسفية والجمالية المحدثة ذات الصلة الوطيدة بمادة الفن والتربية الفنية ، لما لذلك من أثر إيجابي في تصعيد الذائقة الجمالية وتفعيل الفعل القرآتي ( التلقي ) للنصوص لدى هؤلاء الطلبة .
٣. استحداث مرسم ومتحف مفتوح للطلبة تقدم فيه نتاجات مختلفة تستبدل باستمرار ، لمنحهم فرصة الشكل الصوري والتلقي الصحيح والجديد لمختلف النتاجات المعروضة .
٤. السعي لإقامة المحاضرات النقدية في مجال الفنون التشكيلية على أن يقدمها ويديرها نقاد وفنانون مختصون في هذا المجال .
٥. تفعيل الإفادة من الدراسات النقدية والجمالية وتشجيع الطلبة على متابعتها عبر مراكز الانترنيت المتوفرة ضمن إمكانية الكلية أو الجامعة .
٦. إقامة مناظرات ومهرجانات ثقافية وفنية ضمن المؤسسة الأكاديمية ، وبما يمكن الطلبة من الاستفادة من الخزين الفني والنقدي والجمالي المطروح من قبل الأساتذة المختصين ، استكمالاً للأنشطة العملية المقدمة أو المعطاة لهم .

# المقترحات

في ضوء ما تقدم واستكمالاً للفائدة العلمية من هذا البحث ، تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :

١. التلقي بين الخطاب الجمالي الإسلامي والنص القرآني .
٢. جدلية التلقي بين الصورة الشعرية ، والصورة الجمالية في الرسم الحديث ، ( دراسة مقارنة ) .
٣. جدلية تلقي ( النص ) نفسياً ، النص التصويري السريالي أنموذجاً .
٤. جدلية الحسي والمطلق في الرسم الأوربي الحديث .
٥. جدلية التلقي في فن الرسم لدى الأطفال .
٦. جدلية التلقي في التصوير الحداثي وما بعد الحداثي ( دراسة مقارنة ) .
٧. دراسة تجريبية لآلية التلقي لـ( النص ) التصويري الجمالي لدى طلبة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

# المصـــا

# المصادر

*** القرآن الكريم**

## المصادر العربية


١. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب. ت .
٢. ـــــ : كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، ط (٢) ، القاهرة ، ١٩٧٢.
٣. ـــــ : مشكلة الفن ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة، مصر ، ط ( ٣ ) ، ١٩٧٦ .
٤. إبراهيم ، عبد الستار : تطبيقات نظرية التعلم في العلاج النفسي ، دار المريخ للطباعة والنشر ، الرياض ، ط ( ٢ ) ، ١٩٨٣ .
٥. إبراهيم ، عبد الله : معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٠
٦. إبراهيم ، علي عزوز : نظريات جديدة في التعلم ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، تونس ، ط ( ٢ ) ، ١٩٨١ .
٧. أبو ريان ، محمد علي : الفلسفة ومباحثها ، دار الجامعات العربية ، الإسكندرية ، ط ( ٣ ) ، ١٩٧٤ .
٨. أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط ( ٤ ) ، بيروت ، ١٩٩٦ .
٩. اديت ، كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت: جابر عصفور ، دار آفاق عربية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٠. الازيرجاوي ، فاضل محسن : أسس علم النفس التربوي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٩١ .
١١. اسلن ، مارتن : تشريح الدراما ، ت : يوسف عبد المسيح ثروة ، وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ .
١٢. إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ( ٣ ) ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٣. ـــــــــ : الفن والإنسان ، دار القلم للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ( ١ ) ، ١٩٧٤ .
١٤. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٥. أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ط ( ٢ ) ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
١٦. أنيكست ، أ : تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس ، ت : ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
١٧. الأهواني ، أحمد فؤاد : فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط ، دار إحياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

١٨. أوفسياكينوف ، م ، ( و ) ز ، سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ .
١٩. اوهر ، هويست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخري خليل وآخر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ( ١ ) ، ١٩٨٩ .
٢٠. أويزرمان ، ثيودور : تطور الفكر الفلسفي ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ( ٢ ) ، بيروت ، ١٩٧٧ .
٢١. ايزر ، فولفغانغ : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ت : حميد الحمداني وآخر ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ١٩٨٧ .
٢٢. ايكو ، امبرتو : التأويل والدلالة ، ت : خالدة حامد ، المركز الثقافي العربي ، ط ( ٢ ) ، بيروت ، ١٩٩٦ .
٢٣. باجو ، دانييل هنري ، وآخرون : في نظرية التلقي ، ت: غسان السيد ، دار الغد ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٠ .
٢٤. بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، منشورات كلية الآداب ، جامعة مراكش ، ب. ت .
٢٥. بارت ، رولان ، وآخرون : نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي ، ت : عبد الرحمن أبو علي ، دار الحوار لنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
٢٦. باسيل ، فكتور سعيد : منهج البحث عن المعرفة عند الغزالي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ب. ت .
٢٧. باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٢٨. بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٢٩. برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن ( تحرير ) : الحداثة ، ج ( ١ ) ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٣٠. برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
٣١. برتهارت ، ريد : علم النفس في الحياة العملية ، ت: إبراهيم عبد الله ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ( ٣ ) ، ١٩٦٧ .
٣٢. بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
٣٣. تدريسن ، كريستوفر : التفكيكية ( النظرية والتطبيق ) ، ت : ميري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٩ .
٣٤. التكريتي ، ناجي : الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري العرب ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ( ١ ) ، ١٩٧٩ .
٣٥. توفيق ، محمد سعيد : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٢ .
٣٦. الجابري ، علي حسن : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٣٧. جادامر ، هانز : تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، مسقط ، ١٩٧٧ .
٣٨. الجبوري ، نظلة أحمد نائل : خصائص التجربة الصفوية في الإسلام ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٣٩. جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٥ .

٤٠. جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، ومقارنة سيميائية النص ليالي الحصاد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٢ .
٤١. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ .
٤٢. الجندي ، إنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق للطباعة والنشر ، بيروت ، ب. ت .
٤٣. جيجن ، اولف : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ت : عزت قرني ، مطبعة الكيلاني ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
٤٤. حسن ، محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ( ١ ) ، دار الفكر العربي ، دار المحامي للطباعة ، ط ( ٣ ) ، القاهرة ، ب. ت .
٤٥. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٤٦. الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، ١٩٩٩ .
٤٧. الحمداني ، حميد : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب العربي ، لبنان ، ط ( ١ ) ، ٢٠٠٣ .
٤٨. الحمداني ، موفق ، وآخرون : قراءات في نظرية التعلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ( ١ ) ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٤٩. خضير ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٧ .
٥٠. دافيدوف ، لندال : مدخل إلى علم النفس ، ت : الطوب وآخرون ، دار ماكجروهيل للنشر ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، الرياض ، ١٩٨٣ .
٥١. دي سوسير ، فرديناد : علم اللغة العام : ت : يوسف عزيز ، مراجعة : مالك المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ط ( ٣ ) ، ١٩٨٥ .
٥٢. الديري ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
٥٣. ديورانت ، ول : قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط ( ٢ ) ، ١٩٧٢ .
٥٤. راجح ، أحمد عزت : أصول علم النفس ، دار القلم ، بيروت ، ب. ت .
٥٥. الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ .
٥٦. رافع ، سماح : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، ط ١ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
٥٧. رافع ، محمد سماح : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
٥٨. رافيندران ، سنكران : البنيوية والتفكيك ، تطورات النقد الأدبي ، ت: خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٥٩. الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ب. ت .
٦٠. ريد ، هربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط ( ١ ) ، ٢٠٠١ .
٦١. ـــــ : الفن والمجتمع ، ج ( ١ ) ، ت : فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ .
٦٢. ـــــ : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٠ .
٦٣. ـــــ : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، ط ( ٢ ) ، ١٩٨٦ .

٦٤. الزعنون ، نظيم أبو غالب : نظريات التعليم والتعلم ، جامعة بيروت العربية ، بيروت ، ط ( ١ ) ، ١٩٨٩ .
٦٥. سارتر ، جان بول : الوجود والعدم : دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٩ .
٦٦. ـــــ : ما هو الأدب ، ت : جورج طرابيشي ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، ط ١ ، لبنان ، ١٩٦١ .
٦٧. ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالية فلسفية ، ت: فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط (٢) ، ١٩٨١ .
٦٨. سحلول ، حسن مصطفى : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
٦٩. السرياقوس ، محمد أحمد مصطفى : المنهج الرياضي بين المنطق والحدس ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
٧٠. سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة الموصل ، ط ( ٢ ) ، ١٩٩٠ .
٧١. سعيد ، سيد احمد ، سيكولوجيا التعليم والتعلم ، دار الجامعة للطباعة والنشر ، ط ( ١ ) ، الإسكندرية ، ١٩٧٩ .
٧٢. سلون ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ت : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٧٣. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط ( ١ ) ، ١٩٨٢ .
٧٤. الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ .
٧٥. الشرقاوي ، سيد عبد العزيز : أسس علم النفس التربوي ، دار التقدم للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط ( ٢ ) ، ١٩٨٧ .
٧٦. شقير ، رهيجة : التعلم ، دراسة في سايكولوجية تعلم الأطفال ، دار تقدم للطباعة والنشر ، عمان ، ط ( ١ ) ، ١٩٧٨ .
٧٧. الشماع ، صالح : مشكلات الفلسفة من حيث نظرية المعرفة والمنطق ، مطبعة جامعة بغداد ، ط ( ٢ ) ، بغداد ، ١٩٧٧ .
٧٨. شنايدر ، د. أي : التحليل النفسي والفن ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٤ .
٧٩. الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والإعلام ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، ب. ت .
٨٠. شيخ الأرض ، تيسير : ابن سينا ، دار الشرق ، بيروت ، ١٩٦٢ .
٨١. صالح ، قاسم حسين : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .
٨٢. ـــــ : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
٨٣. صفدي ، مطاوع : الحرية والوجود ، مدخل إلى الفلسفة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب. ت .
٨٤. الطريحي ، فاهم وآخر : مبادئ علم النفس العام ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٨٥. طويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت: أنور عبد الملك ، بيروت ، ط ٣ ، دار الحقيقة ، ١٩٧٨ .
٨٦. عاقل ، فاخر : مدارس علم النفس ، دار العلم للملايين ، ط ( ٣ ) ، بيروت ، ١٩٧٧ .
٨٧. ـــــ : معجم علم النفس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ( ٣ )، ١٩٧٩.

٨٨. عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار النهضة المصرية ، ط ( ١ ) ، بيروت ، ١٩٩٨ .
٨٩. عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيمولوجيا التذوق الفني ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٤ .
٩٠. ـــــــ : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ .
٩١. العبيدي ، بشير عبد الرحمن : مباحث في علم اللغة اللسانيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ( ١ ) ، ٢٠٠٢ .
٩٢. عدرة ، غادة المقدم : فلسفة نظريات الجمالية ، منشورات جروس برس ، طرابلس – لبنان ، ١٩٩٦ .
٩٣. العشماوي ، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .
٩٤. العقود ، عبد الرحمن محمد : الابهام في شعر الحداثة ، العوامل ، الظواهر ، آليات التأويل ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ب. ت .
٩٥. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الفكر ، بيروت ، ب. ت .
٩٦. عمر ، أحمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، ط ( ١ )، الكويت ، ١٩٨٢ .
٩٧. عناني محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٦ .
٩٨. عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن : تقديم : جروبس بروس ، طرابلس ، لبنان ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٤ .
٩٩. عوض ، يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، ط ( ١ ) ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
١٠٠. عيسى ، حسن احمد : الإبداع في الفن والعلم ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٩ .
١٠١. الفارابي ، أبو نصر محمد : آراء أهل المدينة الفاضلة ، قدم له وحققه : البيرنصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩ .
١٠٢. فال ، جان : طريق الفيلسوف ، ت : أحمد حمدي ، وأبو العلا عفيفي ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
١٠٣. فراي ، أدورد ، التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٠٤. فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢ .
١٠٥. فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الحديث ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ط ( ٢ ) ، ب. ت .
١٠٦. فلاناجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، مراجعة : صلاح طاهر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢ .
١٠٧. كارلسون ، جون جي : نظريات التعلم ، دراسة مقارنة ، ج ( ١ ) ، ت : علي حسين حجاج ، مراجعة : عطية محمود هنا ، سلسة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٦ .
١٠٨. كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت : سمير كرم ، مطبعة أوفسيت الميناء ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٠٩. كامل ، ماهر : الجمال والفن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

١١٠. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١١١. ـــــ : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب. ت .
١١٢. ليماوي ، جان : الانطباعية ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١١٣. الماجد ، عبد الرزاق مسلم ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ب. ت .
١١٤. ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٢ .
١١٥. مايرز ، برناردو : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : المنصوري وآخرون ، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦.
١١٦. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
١١٧. مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : الاغتراب في فلسفته الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
١١٨. ـــــــ : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
١١٩. مجموعة من العلماء السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ( ٢ ) ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٢٠. محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، ط ( ١ ) ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
١٢١. محمد ، عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط ( ١ ) ، ١٩٩٦ .
١٢٢. محمد الماكري : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ب .ت .
١٢٣. مرعي ، احمد : سيكولوجيا التعلم ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، المطابع المركزية ، ط ( ٢ ) ، عمان ، ١٩٨١ .
١٢٤. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، ب. ت .
١٢٥. ـــــ : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
١٢٦. منسي ، حسن عمر : سيكولوجية التعليم والتعلّم ، المكتبة الوطنية ، ليبيا ، ١٩٩١
١٢٧. موسى ، بشرى صالح : نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٩٩ .
١٢٨. مولر ، جي ، أي ، وإيلغر ، فرانك : مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٢٩. نايت ، ركس ، ومارجريت : المدخل إلى علم النفس الحديث ، ت: عبد علي الجسماني ، مكتبة آفاق عربية ، مكتبة الفكر التربوي ، بغداد ، ١٩٩٤ .
١٣٠. نعمة ، أحمد إبراهيم : الاتجاهات الفكرية في الأدب الحديث . دار التقدم للنشر ، مطبعة تشرين ، دمشق ، ١٩٨١ .
١٣١. نورس ، كرستيفو : التفكيكية ، النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل ، ط ٢ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٩٦ .
١٣٢. نورمان ، جورج ، أي : النظرية البنائية لبياجيه ، نظريات التعلم ، مكتبة آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٣ .

١٣٣. هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ . ج ( ١ ) ، ت : فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ( ١ ) ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٣٤. هلال ، محمد غنيمي : في النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
١٣٥. هوكز ، ترانس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٣٦. هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ت : عز الدين إسماعيل ، ط ( ١ ) ، كتاب النادي الثقافي بجدة ، ١٩٩٠ .
١٣٧. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت: ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، ط ( ٤ )، بيروت ، ١٩٨٣ .
١٣٨. هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج ( ١ ) ، ت: صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
١٣٩. هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ( ١ ) ، بيروت ، ١٩٨٠ .
١٤٠. ويرل ، ميلان : تدريب الإدراك الحسي الفائق ، سلسلة كتاب الباراسايكولوجي ، ت: إقبال أيوب ، دائرة الإعلام الداخلي ، ب. ت .
١٤١. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط ١ ، مطبعة سلمى الفنية ، بغداد ، ١٩٨٨ .

## الأطاريح والرسائل

١٤٢. إبراهيم ، قيس : السمات الجمالية في القرآن الكريم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨ .
١٤٣. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٤٤. الأنصاري ، حسين : إشكاليات التلقي في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٤٥. جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم ، المبادئ والتطبيقات ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
١٤٦. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، دراسة مقارنة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٤٧. خضير ، عواد علي : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
١٤٨. الدايني ، غسان حسين سالم : أثر الأساليب التدريسية في التفكير الإبداعي العراقي وعلاقته ببعض المتغيرات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .
١٤٩. الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
١٥٠. عطا ، وفاء حسين : التوافقية بين التحليل والتفكيك ، منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ .

١٥١. الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .
١٥٢. الكناني ، ماجد : بناء نظام تعليمي لتطوير الإدراك الحسي في مادة المنظور ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٣ .
١٥٣. الميالي ، سافرة ناجي جاسم : الصمت في نصوص اللامعقول ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٤ .
١٥٤. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .

## الدوريات والمجلات

١٥٥. إبراهيم ، عبد الرحمن حاج : ميتافيزيقيا النص القرآني ، إشكالية الناص والمعنى ، بحث منشور على الانترنيت ، مجلة أفق ، العدد الأول ، ١٩٩٩ .
١٥٦. اصطيف عبد النبي : نظرية النظم عند الجرجاني ، مجلة الأقلام ، دار الجاحظ ، وزارة الثقافة والإعلام ، ع ( ١١ ) ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٥٧. آل جنديل ، نجم عبد حيدر : المثال والمثالية ، المجلة القطرية للفنون ، ع ( ١) ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
١٥٨. بروكس ، بيتر وآخر : النظريات الموجهة نحو القارئ ، ت: محمد نور النعيمي ، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، ع (١٠٦) ، دمشق ، ٢٠٠١ .
١٥٩. البقاعي ، شفيق : الثورة على الذات ( التأثير الإيديولوجي وعقلنة النقد بين ديدرو وكانت ) ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٦٠. بنيت ، سوزان : نظريات القراءة والمشاهدة ، ت : سامح فكري ، مجلة فصول ، ع (٤) ، مصر ، ١٩٩٥ .
١٦١. الجنابي ، قيس : التلقي في القصيدة الأدبية ، مجلة الأقلام ، ع (٥) ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٦٢. الحمداني ، إبراهيم محمود : مفهوم أفق التوقع ، مجلة فواصل ، ع (١) ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
١٦٣. خرماش ، محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث ، مجلة الأقلام ، ع ( ٥ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٩ .
١٦٤. الخزاعي ، عبد الرضا : حداثوية المعاينة النقدية في نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع (٣) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٩ .
١٦٥. الدليمي ، مشحن حردان : تأويل المظهر البلاغي في النقد العربي ، مدخل نظري ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ( ٣٤ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٦٦. رافيندران ، سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٢٤، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٦٧. الشيخ علي ، محمد سالم سعد الله : السياق السيميائي للوحدات المجازية ، رؤية لنظم علاقات المجاز عند الجرجاني ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ( ٢٤ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد .
١٦٨. عواد شكري أحمد : المؤثرات الفلسفية والكلامية في النقد والبلاغة العربية ، مجلة الأقلام ، دار الجاحظ ، وزارة الثقافة والإعلام ، ع ( ١١ ) ، بغداد ، ١٩٨٠ .

١٦٩. غرافي ، محمد : قراءة في السيمولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، ع ١ ، مجلد ٣١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ٢٠٠٢ .
١٧٠. فيجن ، فرانك شوبر : نظرية التلقي ، ت : محمد خضير البقاعي ، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، ع ( ٨٨ ) ، ١٩٩٦ .
١٧١. كوزنرهوي ، ديفيد : الفلسفة الهيرمينوطيقا لدى غادامير ، والشروط اللازمة لفهم ثقافة الماضي ، ت : خالدة حامد : مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ( ٢ ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
١٧٢. ماكلين ، أيان : التأويل والحقيقة والتاريخ ، مقاربات هرمينوطيقية ، ت : خالدة حامد ، مجلة أفق ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، ٢٠٠٤ .
١٧٣. ـــــ : التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد ، مجلة أفق ، ص ١ ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، ٢٠٠٤ .
١٧٤. المختار ، الحسن : العودة إلى اكتشاف المختلف ، بحث منشور على شبكة الانترنت ، مجلة أفق ، ٢٠٠٠ .
١٧٥. نفادي ، السيد : السيمولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة عالم الفكر ، العدد ( ١ ) ، المجلد ( ٣١ ) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ .

## النشريات

١٧٦. الخليل ، سمير : هل ستصبح تداولية المنهج النقد القادم ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٥٨ ) ، ٢٠٠٥ .
١٧٧. الطائي ، معن : التداولية منهجاً نقدياً ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٥٨ ) ، ٢٠٠٥ .
١٧٨. الماشطة ، مجيد : التداولية بوصفها منهجا لتحليل النص الأدبي ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٥٨ ) ، ٢٠٠٥ .
١٧٩. ندوة الأديب : سؤال التداولية وإشكاليات المصطلح والمنهج والتحليل الأدبي ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، العدد ( ٨١ ) ، ٢٠٠٥ .

## المصادر الأجنبية

١٨٠. Antony, Event: Abstract Expressionism, Great Britain, Cox and Wyman Ltd., Fakehm and Reading, London, ١٩٧٥.

١٨١. Arnason, H.H.: A History of Modern Art, Painting, Sculpture, Archites, Thames and Hudson, London, ١٩٨١.

١٨٢. Boudaille, Georges: Gauguin, Thames and Hudson, London, ١٩٦٩.

١٨٣. Brill, Frederick: Matisse, The Hamlyn Publishing Group Limited, London, New York, ١٩٦٩.

١٨٤. Celernter, Mark: Sources of Architectural Form, New York, ١٩٦٥.

١٨٥. Fach, B. C. The Psychology of Art. Copenhagen: Museum. Tuschtamun Press, ١٩٩٧.

١٨٦. Freud: Dostoevsky and Paracidin. The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud, London, The Hogarin Press, Vol. XXI, ١٩٨١.

١٨٧. Garitt, E. F.: Philosophies of Beauty, Oxford, Clarendon Press, London, ١٩٣١.

١٨٨. Grirk, G. O. and Others: Art Fundamentals Theory and Practice, Printed USA, ١٩٦٠.

١٨٩. Hegel, F.: Aesthetic, Translated: T. Mknox, Oxford, Vol. ٢, ١٩٧٥.

١٩٠. Lamplight: Collection of Modern Art, Redon, Seurat and the Symbolists, Lamplight Publishing Inc., New York, ١٩٧٥.

١٩١. Pohribny, Arsen: Abstract Painting, Pheidon Limited, Little Gate House, Stebbes, Otford Published, Great Britain, ١٩٧٩.

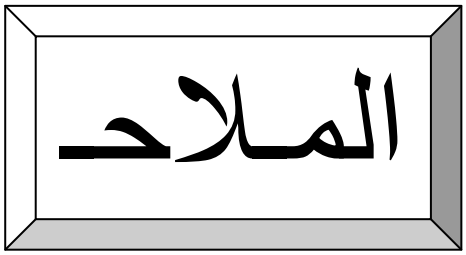
١٩٢. Schapoiro, Mayer: Van Gogh, The Library of Great Painters, New York. ١٩٧٥.

١٩٣. Thomas, Denis: Picaso and his Art, Published by Hamlya Publishing Grouping Limited, London, New York, Sydney, Toron, ١٩٧٥.

١٩٤. Thorndike E.L.: Educational Psychology. The Original Nature of Man, (Vol. ١), New York: Teachers College Press, ١٩٨١.

١٩٥. William, Litter and Other: Chgrterg yford, Oxford, London, ١٩٧١.

١٩٦. Zellar, E.: Outline of the History Greek Philosophy, Trans. By: L. Pdlmer, London, ١٩٦٣.


الملاح

# ملحق ( ١ )

## جدول ( ١ ) عينات البحث

| ت | اسم الفنان | اسم العينة | القياس | المادة | تاريخ الإنتاج | العائدية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | كلود مونيه | انطباع شروق الشمس | ٤٨.٧٥ × ٦٣.٧٥سم | زيت على الكنفاس | ١٨٧٢ | متحف مارماتان ، باريس |
| ٢ | اوغست رينوار | حفلة رقص في الأغاليث | ١٢٨.٧٥×١٧٢.٥سم | زيت على الكنفاس | ١٨٧٦ | متحف اللوفر ( باريس ) |
| ٣ | بول سيزان | جبل سانت فكتور | ٢٥ × ٣١ ٥ ٧ انج | زيت على الكنفاس | ١٩٠٤– ١٩٠٦ | السيد والسيدة لويس ، س، مادريا كلادواين ، بنسلفانيا |
| ٤ | بول كوكان | المسيح الأصفر | ٩٢ × ٧٣ سم | زيت على الكنفاس | ١٨٨٩ | كاليري بيرت للفن، بافلو ، أميركا |
| ٥ | فان كوخ | الغربان فوق الحقل | ١٦.٥ × ١٩ أنج ٧ | زيت على الكنفاس | ١٨٦٠ | Collection UW. van Gogh, Lain |
| ٦ | ادوارد مونش | الصرخة | ٩١ × ٧٣.٥ سم | زيت على الكنفاس | ١٩٠٥ | المتحف الوطني ، أوسلو |
| ٧ | هنري ماتيس | الحجاب المصري | ١٢١ × ٨٩ سم | زيت على الكنفاس | ١٩٤٨ | مجموعة فيلبس ، واشنطن |
| ٨ | بابلو بيكاسو | امرأة أمام المرآة | ١٥٨ × ١٢٨ سم | زيت على الكنفاس | ١٩٣٢ | متحف الفن الحديث، نيويورك |
| ٩ | فرناند ليجيه | ثلاث نساء (وجبة فطور كبيرة) | ٧٢.٢٥ × ٩٩ انج | زيت على الكنفاس | ١٩٢١ | متحف الفن الحديث نيويورك ، مجموعة السيدة سيمون كوكنهام |

| ت | اسم الفنان | اسم العينة | القياس | المادة | تاريخ الإنتاج | العائدية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١٠ | سلفادور دالي | إغواء شارع أنثوي | ٨٩.٧ × ١١٩.٥ سم | زيت على الكنفاس | ١٩٤٦ | متحف روياكس ، بروزلس للفنون في بلجيكا |
| ١١ | مارك شاكال | عيد ميلاد | ٣١ × ٣٩ انج | زيت على الكنفاس | ١٩٢٣ | متحف كونكنهايم ، نيويورك |
| ١٢ | فاسيلي كاندنسكي | رسم مع نقطة حمراء | ١٣٠ × ١٣٠ سم | زيت على الكنفاس | ١٩١٤ | المتحف الوطني للأعمال الحديثة |
| ١٣ | بيت موندريان | تكوين بالأحمر والأزرق | ٥٠ × ٣٥ انج | زيت على الكنفاس | ١٩٣٠ | مجموعة السيد والسيدة ارماند ، |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | والأصفر | | | | باريس نيويورك |
| ١٤ | كازمير مالفيتش | مربع أبيض على سطح أبيض | ٣٠ × ٣٠ سم | زيت على الكنفاس | ١٩١٨ | متحف اللوفر ( باريس ) |

# ملحـق الأشكال والصور

خامساً : تحليل العينات

## عينـة ( ١ )

**اسم العينة : انطباع شروق الشمس**

**اسم الفنان : كلود مونيه**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٤٨.٧٥ × ٦٣.٧٥ سم**

**تاريخ الإنتاج : ١٨٧٢**

**العائدية : متحف مارماتان ، باريس**

يصوّر هذا ( النص ) منظراً لشروق الشمس وانعكاساتها على ميناء ( الهافر ) الذي تغشاه هالة من الضباب ، فيما تلوح في الأفق أعمدة لأشرعة سفن راسية فيه ، وعلى نحو اختلط فيه الأفق بالدخان المتصاعد من المصانع والمتمازج مع الضباب الذي تتخلله أضواء الشمس الخافتة لتلقي بأضوائها المنعكسة على سطح الماء وتموجاته التي يغشاها تفاعل لوني ناتج عن انعكاسات صور الأشكال والألوان الرأسية في الميناء مما أضفى على المشهد مسحة شاعرية وخيال .

لقد مثّل هذا ( النص ) خطوة أولى لرفع الوصاية الأكاديمية عن فن التصوير الحديث عبر تمويهات الرؤية والتقنية والاسلوب ليؤسس بالمقابل رؤية جمالية جديدة تمنحه انعطافاته الاستيطيقية الخاصة به دون غيره من النصوص السابقة عليه في فن الرسم ولعقود مضت ، لذا فقد تخطى ( مونيه ) هنا الرؤية التسجيلية لمظاهر الوجود الموضوعية ، لينصب اهتمامه على بنية ( النص ) ذاته من منظار ( جمالي / علمي ) ثوري في عملية التجسيد فصور المشهد دون التقيد بالواقع المادي الذي يجنح إلى التلقيات الحسية للماديات والالتزام بحيثياتها ، الأمر الذي يسهل عليه كثيراً مهمة تمرير وإيصال رؤيته الذاتية لمشهد الشروق هذا إلى المتلقي عبر آلية تلقي حسية مباشرة وبآلية أداء تلقائية آنية ، عمل من خلالها على تحويل المشهد إلى لمسات لونية متجاورة الواحدة تكمل الأخرى وتتآزر معها بإيحاءات انطباعية لزمن أني مباشر .

إنّ في توجه ( مونيه ) هذا اشتغالات تصعد من فضاءات التجريد وتمهد له من خلال توسمه ( لنص ) يقوم على الدوال الشكلانية ، شكلت بدورها حافزاً وتفعيلاً لانطلاق التحاور الجدلي بين ( النص / المتلقي ) وفقاً لمفهوم ( المسافة الجمالية ) – بحسب ياوس – التي تفصل بين التوقع الموجود لدى المتلقي سلفاً وبين ( النص ) الجديد والتي تدفع الاثنين إلى اشتباك جدلي يؤدي بالضرورة إلى إكساب المتلقي وعياً جديداً بـ ( النص ) وقدرة أكبر عن إنتاج معاني جديدة ، ذلك أن ثراء ( النص ) باستبطاناته التخيلية الإيهامية ذات المنحى التعبيري والتي توحي بالعمق المفتوح الدلالة يمنح المتلقي فرصة تحريك واستثمار حسه الوجداني ممزوجاً بتصورات العقل أزاء احتدامية نصية حيوية تقوم على دراما اللون وجدلية علاقاته .

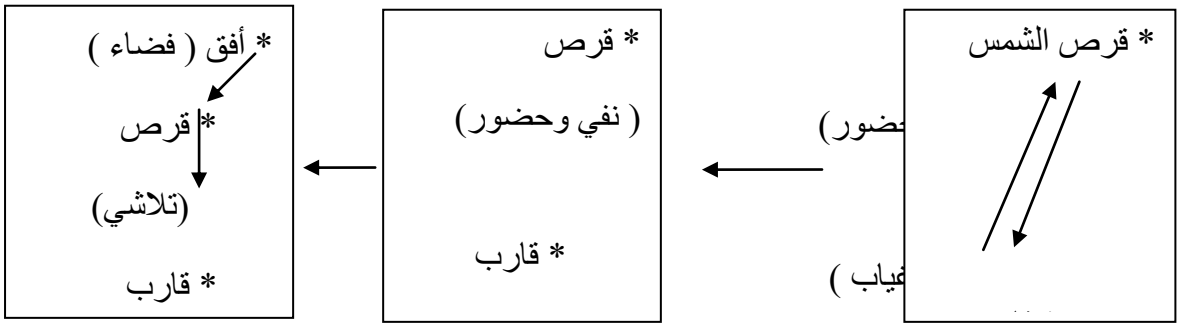
عمد ( مونيه ) على تجريد الفضاء والغاء المركز فبدت منظومة ( النص ) الشكلانية – أول الأمر - ذات أبعاد تقع على مستوى واحد من النظر ، ممتلئة بلمسات لونية متشابكة يتداخل بعضها بالبعض الآخر ، لتصعد من عمليات الرؤية الادراكية لدى المتلقي وبما يمنحه إدراكية كلية دون الاعتماد على الجزئي الذي لا قيمة له في حد ذاته ، إن هذا التواشج والتباعد بين اللمسات اللونية في فضاء ( النص ) قد شكل – بحسب أيزر - فجوات ( بصرية / ذهنية ) لدى المتلقي تدفعه إلى أن يعيد ملأها – على اعتبار أن هناك انسجام لوني مألوف قد فقد في ( النص ) – وفقاً لمستويات ثلاثة :

أ. مستوى أولي يتمثل بالتحاور الحسي الجدلي بين ( المتلقي ) و ( بنية الفضاء ) .

ب. مستوى ثاني يتمثل بتنظيم وتنسيق هذه الألوان ومزجها ( عقلياً ) وبالاعتماد على خصائص اللون ( فنياً وفيزيائياً ) .

ج. مستوى ثالث يتمثل بالتوصل إلى فهم وتأويل واضح للعلاقات القائمة بين البقع اللونية التي تفضي إلى عتبات المعنى ، إذ لا يختبئ المعنى – بحسب أيزر – خلف أية بنية نصية بل ينشأ من ارتباط المنظومة العلاماتية للبنى النصية عموماً ، الأمر الذي يكسب هذه البنى طبيعية دينامية ، إذ كلما تجاورت بنيتان يقوم ( المتلقي ) بضمها في إطار مرجعي أعم واشمل وأوسع يتيح له إدراك ( النص ) بأكمله والتوصل إلى معنى جمال المظهر الحسي للمشهد المجسد فيه . فضلاً عن ذلك ، فإن رجرجة الألوان وتمازجها في مقدمة ( النص ) وخلفيته قد شكلت ( مواضعات ) أو ( رصيداً للنص ) يبدأ منها فعل التفاعل الجدلي بين الطرفين .

لقد مثّل ( قرص الشمس ) في هذا ( النص ) أنموذجاً للنفي إذ يستحضر لون الشمس التقليدي ليلغيه بتغيره مؤقتاً دون أن يمحي أثره ، إذ - كما يرى ( أيزر ) - في الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي ( البقعة الحمراء ) فإنه يقوم بنشاط تعويض من خلال إضفاء معنى ذو أبعاد جمالية وهذا ما يؤدي إلى استمرار عملية التواصل بين الطرفين ، إن العناصر المستبعدة هي ( مواقع اللاتحديد ) أو الفجوات والتي يستعصي ملؤها بسهولة ، فتمنح ( المتلقي ) امتداد إلى عمق ( النص ) إذ أن هناك تناص هرموني من الألوان الزرقاء المحتدمة التي تسهم بدفع ( المتلقي ) إلى نقطة تلاشي أو نقاط تلاشي عدة ، مانحةً إياه معنى أولياً يتيح لرؤيته البصرية أن تنفذ نحو العمق باتجاه قرص الشمس البرتقالي الشاحب ، ليجد نفسه تارة أخرى يستكمل المعنى الأول (تغير الإحساس الذاتي باللون الأحمر ) عند عتبة معنى أخر من مقدمة (النص) عند القارب عبر تلألأ الألوان البرتقالية لقرص الشمس برجرجة الماء ، ليندفع المتلقي مرة أخرى نحو معنى وتأويلاً جديداً ( توالد صباحات جديدة ) وعبر خبراتية ( مونيه ) المبدعة في مسارات وتقنيات تناص خطابه البصري محدثاً جدلاً بصرياً عبر الإيهام والتخيل طبقاً وخصوصية ووجودية نصه البصري هذا ، والذي تحول إلى لعب حر من قبل ( المتلقي ) وذلك بتبادل مواقع البنى النصية وكما في المخطط الآتي :




فضلاً عن ذلك ، فإن ما هو مخفى خلف ( البقعة الحمراء ) يحفز ذهن المتلقي على القيام بعملية تخيل وتأويل لكنه وفي ذات الوقت لا يستطيع فك ارتباطه بالظاهر ( أي هذه البقعة ) . وعلى هذا المنوال يستمر المتلقي بالبحث وملء الفجوات وتفعيل حدة التحاور الجدلي حتى يبلغ المعنى في نهاية المطاف .

لقد شكل هذا ( النص ) خرقاً لأفق توقع المتلقين والنقاد ، إذ أمكن له أن يوجد تعارضاً حاداً بين توقعاتهم للنص وفقاً لقراءاتهم السابقة ، وبين الكيفية التي قدم بها إليهم ، إذ لم يطابق معاييرهم وفهمهم

الذاتي لبنيته السابقة وفقاً لما هو مألوف ، وفي هذه النقطة تحديداً يعمل ( النص ) هنا بكليته ( شكلاً ولوناً وفضاءً ... الخ ) على كسر أفق التوقع من خلال جملة مواضعات تتمثل بالآتي :

١. إحالة ( النص ) إلى بنية لونية متمازجة ومتآلفة على نحو مختلف عما تزوده التلقيات الأكاديمية التسجيلية البحتة ، ومختلف أيضاً عن آلية اشتغال اللون في الاتجاهات الفنية السابقة للانطباعية ذاتها ، فعمل بذلك على إعفاءه من تلك المهمة الأحادية الجانب وهي اكساء سطوح الأشكال ، إذ تم إدخاله ضمن بنية الشكل وجعله وسيلة لتحري حركة الضوء الدائمة وفقاً لمتغير الزمن ، وبتشغيل ( مونيه ) هذه الآلية في التصوير عمل على تجريد الشكل من ماديته المعهودة بتحويله إلى بنية لونية حيوية مختزلة ومبسطة ، بمعنى آخر جردها عن طابعها الوصفي وأسقط من حساباتها الخطوط الخارجية المحددة لها ، وعلى نحو فقدت معه الأشكال خصوصيتها وملامحها لتتداخل مع بعضها البعض عبر الإيهام بتعددية نقاط التلاشي وتكثيف الإيحاءات القياسية للون لتذوب معاً عند الأفق ، وبالتالي الاستغناء كلياً عن المنظور التقليدي مما شكل لغة جمالية قائمة بذاتها حاول الفنان من خلالها إثارة حواس المتلقي وإعجابه بالجمال الحسي المحمول والمتموضع في ( النص ) مع ملاحظة إن هذا الجانب من الجمال لا يخاطب الحواس فحسب وإنما العقل وقواه أيضاً ، إذ أن توافق الألوان وتألفها شكل منبهاً يدفع حواس ( المتلقي ) إلى إدراك ( تلقي ) ( النص ) حسياً وبشكل مباشر ومن ثم معالجته عقلياً للكشف عن الجوهر الكامن خلف حجب التمظهرات اللونية ، وذلك من خلال التتبع الآني للتحولات الضوئية وانعكاساتها على سطح الماء والأشكال المتواجدة حوله مما يبدد واقعية الأشكال ويضفي عليها سمة أقرب إلى التجريد صيغت وفقاً لأنموذج جمالي يستحضر الشكل الحسي ليحيله إلى واقعه تمد ( المتلقي ) بمدركات (حسية / عقلية ) إضافية طبقاً لتناص تتابعي متراكب.

٢. آلية الأداء التلقائي التي جسد بها ( مونيه ) نصه ، والتي أخذت معه العناصر بالتحرك ضمن نسق خاص من العلاقات التشكيلية الجديدة المتحررة من الرؤية التماثلية للواقع ، وذلك بتمويه المشهد وذوبانه في هالة لونية واحدة دون الخوض في التفاصيل ، وهي تقنية أدائية ثورية بحد ذاتها ، لم يسبق ( مونيه ) والانطباعين الآخرين أحداً في تفكيك التماسك المادي لبنية الأشكال وتحويلها إلى تمازجات لونية يشكل الضوء ومتغير الزمن عاملاً أساسياً فيها ، وعلى نحو يندفع المتلقي معه إلى التنقل داخل ( النص ) من خلال ( وجهة نظره الجوالة ) بين بنية الفضاء وما تحتويه من عناصر لونية مفككة متمازجة في آن واحد ، وبين انعكاسات هذا التمازج على سطح ( نهر الهافر ) وتحاورها مع لون الزورق المبحر فيه ، ولون الشمس الذي يغشى المشهد كله بعد أن يضيء ظلمة وحبكة الضباب . هذا التنقل يتيح للمتلقي فرصة أن يكون حاضراً في ( النص ) مدركاً له من الداخل ، كاشفاً في ذات الوقت عن منظوراته المختلفة ، والتي يترابط بعضها مع بعض لتعدل من ( المعنى ) في كل قراءة ( تلقي ) كما أنها تسمح ( للمتلقي ) بأن ينتقل من منظور إلى آخر ليجري عمليات أرجاء وتعديل وتقويم مستمر لصور ( النص ) كما تفصح ( وجهة النظر الجوالة ) عن الدور الذي تلعبه ثنائية ( التوقعات المعدلة والذكريات المحمولة ) ، إذ كلما مضى ( المتلقي ) في قراءة النص يقوم بإنشاء :

يلاقي

(معنى أولي) لتوقعات مستقبلية ← تغيير في البنى النصية ← أعادة صياغتها (توحيدها) ← سلسة مراجعات ←

(تغير لوني جمالي) (لون الشمس والزورق) (مستويات قراءة)

معنى ثاني (متخيل) ← صورة لا شعورية ( للنص ) ← تعديل وتشكيل (زمني/حركي) ← معنى ←

( التركيب السلبي ) (تغير في الموقف من الحياة)

وبذلك يكون ( مونيه ) قد استبدل الرؤية التقليدية والأدائية لمناظر الطبيعة برؤية استبطانية وجدانية، تأملية عقلية ترتقي بذائقية ( المتلقي ) وخبرته المتأتية من تواصل فعل التلقي ومن خلال تغير آفاق توقعاته من مرحلة أولى إلى مرحلة أعلى تفضي إلى تعددية المعنى ولا نهائية من خلال تفاعل جدلية الأفاق هذه .

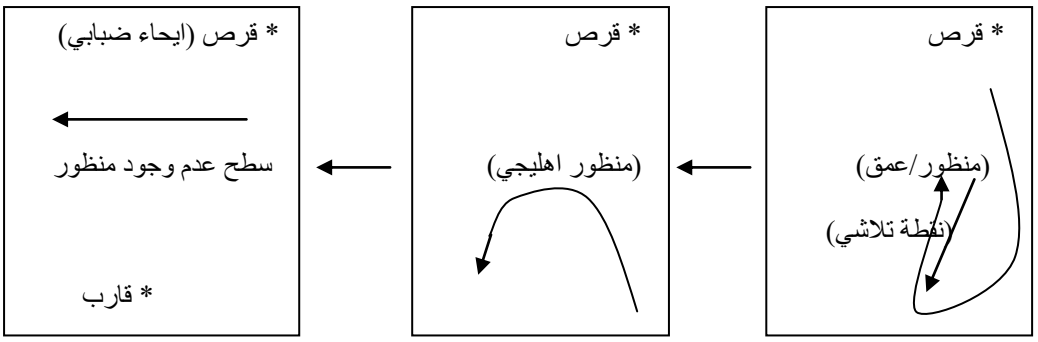
٣. جعل ( مونيه ) ( النص ) الذي يقوم على الإدراك الحسي المباشر للون هو المقياس الجمالي الجديد متجاوزاً في ذات الوقت كل المعايير السابقة التي يُبنى ( النص ) وفقاً لها ، وبذلك أصبحت قيمة ( النص ) تتأتى من خلال علاقاته اللونية وأساليب تنظيمها وتشكيلها .
٤. غيّب في هذا ( النص ) حضور المضمون واشتغلت آلياته وفقاً لبنائية تقوم أساساً على دقة الإمساك بآنية الانطباع ، أي بلحظة زمنية دائمة التحول سريعة الزوال ، وبالاعتماد على مفاهيم وأسس فيزيائية بصرية انفعالية بحته ، فضلاً عن ذلك فقد استبدلت فيه ثنائية ( الشكل / المضمون ) بثنائية ( اللون / المعنى ) ، وبذلك لم يعد المعنى منبثقاً من المضمون بل من علاقات ( النص ) اللونية ذاتها . وهذا يتوافق مع طروحات ( هيراقليطس ) التي تؤكد تحدد المعاني طبقاً لمستويات قرائية متجددة عبر تناص من التحولات وإغلاق جشتالتي يكتمل المعنى فيه ليغلق بجشتالت جديد من المعاني بتتابع لحظات الزمن السيال للبنى النصية هنا .

لم يهدف هذا ( النص ) إلى نقل واقعه حسية وفقاً للتطورات العلمية والرؤيا الجمالية المحدثة فحسب ، بل أراد أن ينقل التأثير الكلي للحركة اللونية المستمرة ، أي أن يتحول إلى أثر ، اتضح هذا من خلال اعتماد ( النص ) آلية ( الرؤيا الموحدة ) في التجسيد والتلقي ، إذ ليس المهم هو حركية الألوان وحيويتها فحسب بل تلك البصمات التي تثير حركات معينة في ذهن ( المتلقي ) الذي يخضع ( النص ) إلى جملة عمليات ( إحالات ) أو تداعيات يبرز من خلالها التصور الخيالي الجديد ( للنص ) ، فليس المهم ما يسرده ( النص ) بل الكيفية التي يُسرد بها ، وعليه فقد تجاهل ( النص ) المضمون وأهتم بشكل المضمون الذي يترك أثراً يؤدي إلى معرفة أعمق وأشمل بالمعنى ، الذي أضحى معنىً مستقلاً يتغنى بتلك اللحظات التي تجسدها العلاقة الدينامية القائمة بين اللون والضوء ، أي أن المعنى هنا هو عبارة عن إثارة حسية مرئية ينشأ بعد أن تحول ( ظاهر النص ) إلى معنىً محضً في شعور ( المتلقي ) .

لقد نشط ( نص ) ( مونيه ) هذا في إمداد المتلقي بصور عقلية وانطباعات حسية ذاتية تستكمل بها حقيقته المعرفية والجمالية ، وعليه يعد فعل التلقي الحسي مرحلة أولى لممارسة ( المتلقي ) فعالياته وصولاً إلى صياغة متماسكة للمعنى ، إذ يملك ( المتلقي ) قدرة تصورية تمكنه من التلاعب ببنى ( النص ) لإيجاد معادل تمثيلي لا يتساوى بالضرورة مع ما أفصح عنه ( النص ) أو مع السياقات الكيفية للون والخط والشكل ، وهكذا يصبح فعل التلقي الحسي المباشر واسطة للمعرفة وليس المعرفة ذاتها ، إذ أن الصورة المستخلصة التي يكونها ( المتلقي ) عن الأشكال وعلاقتها تقوم أساساً على قصدية استيطيقية تمويهية ذات كيفيات ومعان مفارقة للعالم الحسي الواقعي ، وهذا ما اعتمده ( مونيه ) هنا من خلال خلقه لأشكال محسوسة بصرياً كشف فيها عن علاقات شكلية ناتجة عن تفعيل دور اللون بتضاداته وتفكيكية للإيهام بحركة الأضواء والإحساس بعنصر الزمن المتغير ليقدم صورة تعلو على الحسي منبثقة منه أساساً تدخل في تلقيها كلاً من الحس والعقل والمخيلة والوجدان جعلت من فعل التلقي أداة يتم الكشف فيها عن واقع ( النص ) ويسهم في خلق معادل تصويري لانفعال الفنان في وجدان المتلقي إزاء الطبيعة .

إنّ فضاء ( النص ) ومقدمته امتلك حيوية مركبة ولدت حركية جدلية بصرية لدى المتلقي ، وذلك بتأويله لتبادل البنات النصية التي توحي بالعمق طبقاً لجشتالت يغلق لينفتح آخر ووفقاً لديالكتيك ينمو تصاعدياً من خلال البنيات النصية ذاتها وبحسب طاقاتها التأويلية وتأثير ذلك بمنظومة الاستقبال لدى ( المتلقي ) بمدياتها ( الوجدانية / الذهنية ) من خلال جدل حسي وعقلي ينتقل عبر نسيج هذا ( النص ) وكالآتي :

جشتالت ( ١ ) جشتالت ( ٢ ) جشتالت ( ٣ )




فضلاً عن ذلك يمكن أن يقرأ ( النص ) هنا قراءة ( ظاهراتية ) نظراً لقدرته على إثارة انطباعات ( المتلقي ) وتحريك خياله ومشاعره وانفعالاته وهي مضامين الشعور الخالص الذي يتصف – بحسب هوسرل – بالآنية ، ويستبعد ويقصي الفهم المسبق ، أي أن إدراك ( النص ) هنا يقوم بالأساس على محو أية خبرة مسبقة بموضوعة ( النص ) والتركيز بالمقابل على ( ظاهرة النص ) والتحاور معها ، لذا يرى ( هوسرل ) وكما هو وارد هنا إن المعنى ينشأ بعد الارتداد عن عالم ( النص ) إلى عالم ( الشعور الداخلي الخالص ) وبهذا الشكل ارتبط المعنى بعملية الفهم التي يسميها ( هوسرل ) بـ( التعالي ) . أما ( أنغاردن ) فابتدعه ليدلل به على وجود بنيتين لـ( النص ) وعلى أساسهما يتألف المعنى وهما بنية ثابتة ( نمطية ) وهي أساس الفهم ، وأخرى متغيرة ( مادية ) تشكل الأساس الاسلوبي لـ( النص ). وأن المعنى النهائي يعد حصيلة نهائية للتفاعل بين بنيتي ( النص / المتلقي " الفهم " ) ، وبذلك أصبح معنى ( النص ) هنا ناتجاً عن ( خلق آني ) ، وأصبح ( المتلقي ) يدرك ( النص ) من خلال شعوره القصدي إزاءه ، وعلى نحو يتضايف فيه فعل التلقي ( الإدراك ) مع موضوعه تضايفاً مستمراً ، فيقوم المتلقي باستشفاف الماهية انطلاقاً من معطيات ( النص ) ذاتها وعبر فعل التأمل القصدي .

يمكن استشفاف أهمية هذا النص من فتحه لنافذة رؤية جمالية جديدة تحمل المتلقي على البدء في ( النص ) ذاته انطلاقاً من بناه المادية وكما تتبدى وتتضح في شعوره ، وليس من اعتباره وقائع مستقلة ذات معطيات مسبقة ، إذ فيه وحسب تكمن ماهيته ومعناه ، تستكشف عبر فعل التأمل الذاتي ومن خلال تحاوره مع المتلقي بدءً وانتهاءً .

# عينة ( ٢ )

**اسم اللوحة : ( حفلة رقص في الأغاليث )**

**اسم الفنان : ( اوغست رينوار )**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ١٢٨.٧٥ × ١٧٢.٥ سم**

**تاريخ الإنتاج : ١٨٧٦**

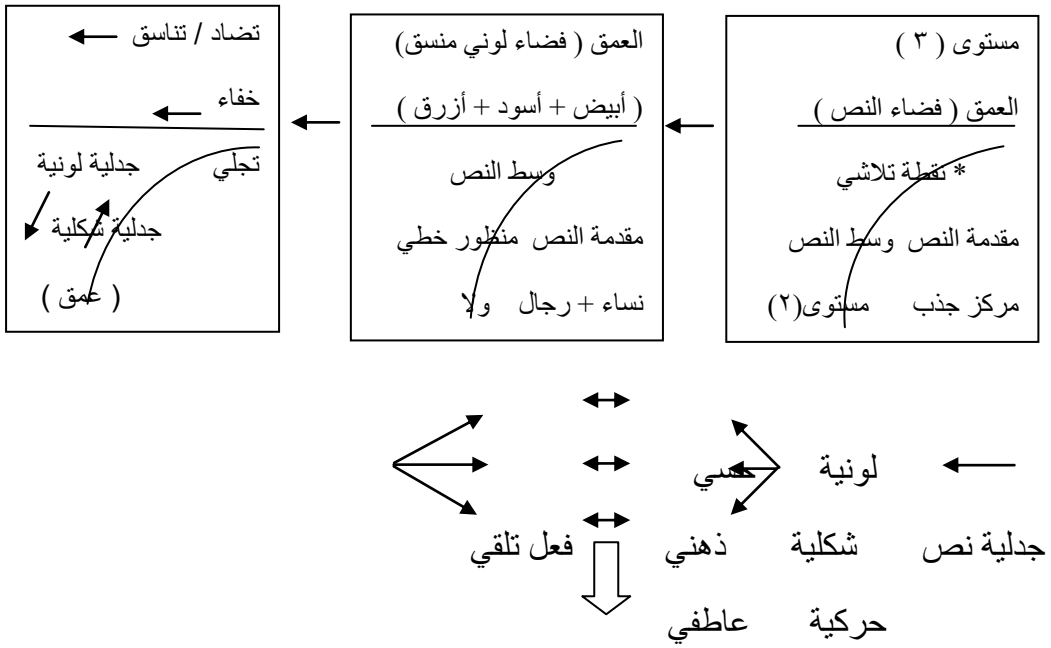
**العائدية : متحف اللوفر ( باريس )**

يصوّر هذا ( النص ) مشهداً لحفلة رقص أقيمت في أحد منتزهات باريس ، وعلى نحو أتضح معه ذلك الطابع البرجوازي الأرستقراطي للمدينة بآلية أدائية تفصح عن ميل الفنان إلى إضفاء طابعاً جمالياً جديداً لبنية ( النص ) ، يعكس من خلالها وعيه بالمتغيرات الحاصلة في بنية المجتمع الجديد وموقفه منها ، والتي اتسمت على الدوام بولع شديد بتجسيد مظاهر البهجة والسرور .

على الرغم من أن هذا ( النص ) انطباعياً بالأساس إلا أنه لم يقوى على الانفلات من مخلفات الرسم الواقعي ، قصد الفنان ذلك أم لا ، وهذا ما جعله – أي النص – منزاحاً لمسافة جمالية متوسطة نسبياً عن متلقيه ، فتصوير مشاهد الحياة ضمن أفق منظوري وتدرج لوني وتناسب في استخدام الظل والضوء هي من مخلفات الرسم الواقعي المضمنة في (النص) لكن وبالمقابل بابتعاد ( النص ) عن التسجيل المحاكاتي التمثيلي للون والشكل والتفاصيل الدقيقة ، فضلاً عن المظهر الخطي لضربات الفرشاة اللونية وآلية وضعها وبنيتها بالأساس قد أفصحت عن مظاهر واضحة لـ( نص ) انطباعي ، مع فارق ملحوظ هو انصراف هذا ( النص ) عن متابعة المتغيرات الحاصلة في بنية اللون وتثبيتها موضوعياً وفقاً لمتغير الزمن والذي شكل ركناً أساساً وهدفاً قائماً في اسلوب الرسم الانطباعي ، والتوجيه صوب تصوير مشاهد لحياة واقعية برؤية وحسية جديدة ، مفعمة بالحركة والحياة . وقد شكل هذا الأخير خرقاً لأفق توقع المتلقي في حد ذاته ، وانزياحاً نسبياً عن سياقات وحيثيات الرسم الانطباعي التي بدأها ( مونيه ) ومضى بها إلى أبعد من ذلك الفنانون من بعده ، فبدا ( النص ) وكأنه يتراوح بين الواقعية والانطباعية في قراءة جديدة لطبيعة الحياة وآلية تجسيدها جمالياً .

لقد أفصح ( رينوار ) في هذا ( النص ) عن شغفه الشديد ورغبته العارمة في التعبير عن الجمال الحسي لمظاهر الطبيعة والحياة على حدٍ سواء ، مع فرط اهتمام بلعبة الضوء وحركية الألوان بغية تفعيل جدلية ( حسية / حركية ) لدى المتلقي وذلك بتجسيده لروعة المشهد بأضوائه المتلألئة وبانسجام وتوافق وتناسق بين جمالية الشكل واللون معاً ، وعلى نحو لا يشتت معه إدراك المتلقي بتركيزه على جمالية الشكل على حساب اللون أو بالعكس ، وبالنتيجة يحمل المتلقي على إدراك كلية ( النص ) عبر الظاهر ثم إدراك جزئياته المتمثلة بتوزيع شخوص الحفل على سطح ( النص ) بأجمعه ، واستشفاف المعنى من خلال العلاقة القائمة فيما بينها ( متعة ، بهجة ، فرح ، سرور ... الخ ) . بمعنى آخر إنّ هذا ( النص ) يقدم ( جشتالت ) كاملاً منسقاً ومحبوكاً وفقاً لنسيج داخلي خاص به ، يربط بين أجزاءه كلها وبين الإدراك الحسي المباشر وغير المباشر ممزوجاً بتحسس وجداني ، عاطفي يتنقل المتلقي من خلاله في ثلاثة مستويات قراءاتية ، وكالآتي :

جشتالت ( ١ )　　جشتالت ( ٢ )　　جشتالت ( ٣ )




لذة حسية + عقلية + وجدانية

إنّ هذا التتابع الجشتالتي يتيح للمتلقي فرصة التنقل عبر ( النص ) ، والغور في بؤرة الدلالية اللامتناهية من خلال ( وجهة النظر الجوالة ) . فيلاحق بقواه الحسية جدلية الانعكاسات الضوئية فوق أجساد شخوص الحفل ، وتتراقص الأضواء في أجوائه بوصفها منظورات مترابطة داخل ( النص ) تفضي وتدلل بدورها على متغيرات الزمن وأثره على التحولات اللونية بفعل الانعكاسات الضوئية المتغيرة المتسارعة وما يفرزه من خصائص جمالية حسية ، تضفي على ( النص ) مسحة ( رومانسية ) مثالية ، فضلاً عن ذلك ، فقد منح ( النص ) للمتلقي فرصة تشغيل ثنائية ( التوقعات المعدلة والذكريات المحمولة ) على مستوى اللون والشكل والحركة معاً ، وذلك بإحداثه لتناسق وتضاد

لوني ( ملابس الشخوص (أبيض × أسود) ، و(تشخيص ولا تشخيص) وحركي (سكون نسبي + نشاط حركي)

( مستوى اللون )　　( مقدمة النص) + (وسط النص وعمقه )　(مقدمة النص) (وسط النص)

( مستوى الشكل )　　( مستوى الحركة )

إنّ أي تغير يصادفه المتلقي يؤدي به بالضرورة إلى ردة إلى نظام مرجعي آخر يفضي بدوره إلى تغير توقعاته للمعنى الذي يتأتى من افرازات بنى ( النص ) وأثرها على المتلقي عبر حركة جدلية تدفعه إلى الغور والتنقل داخل ( النص ) وخارجاً عنه ليجري باستمرار عمليات أرجاء ورجع وتعديل

وتقويم مستمر للصورة ( المدركة / المتخيلة ) والناتجة عن تحولات التكوين كله والاستمرار في تعديلها وتأويلها إلى ما لا نهائية المعنى .

على الرغم من التناسق الذي يحكم ( النص ) إلا أن هناك فراغ ينشأ من غياب دلالته المباشرة ، إذ يخبرنا ( النص ) شيئاً عن الواقع ( الارستقراطي ) دون سرد تفاصيله من خلال توزيع شخوصه وألوانه والأجواء المحيطة بهم ، الأمر الذي يدفع المتلقي نحو منطقة ( الغموض ) التي يرتبط المعنى بها ، فليس المقصود هنا هو التسجيل الوثائقي للحفل الباريسي بل تدوين بهجة الحياة ومعانيها المؤنسة وقدرة اللون في التعبير عنها ، فعل من هذا التوجه تصوير الأشخاص وهم في حالة حراك دون هدف يتمم نهاية الفعل ، يترك للمتلقي حرية إكماله انطلاقاً من هذه النهاية المفقودة ، وعليه فـ( النص ) هنا لا يقدم أو يصور حقيقة عيانية تصويراً ( فوتوغرافياً ) ، بل أنه يقدم هياكل وأنماط تهيئ لحقيقة ( المجتمع الارستقراطي ) وتحفز المتلقي على العوم وراء جوهر المعنى من خلال توحيد ( عناصر النص ) – ( شخوص والألوان والفضاء ) وتأليفها والنظر فيما تقيمه من علاقات وما تفرزه من دلالات ، لينشئ انطلاقاً من فكرة شاملة لـ( النص ) ومنها إلى فكرة أصوب وأقرب إلى المعنى انطلاقاً من خزينه المعرفي بها .

لقد أراد ( رينوار ) في نصه هذا أن يكشف عن مضامين الشعور الخالص لدى المتلقي إزاء مظاهر الحياة ، متجاوزاً بذلك موضوعية المشهد الحسي وواقعيته ، ليشغل آليات المتلقي الحسية والعقلية والوجدانية للكشف عن الخصائص الجوهرية للمنجز التصويري وفقاً لطبيعة المتلقي ذاته ، ووفقاً للقاء آني يربط الطرفين معاً ، يقصي من خلال الفهم المسبق ، وبذلك أرتبط المعنى هنا بشعور المتلقي مباشرة بعيداً عن افتراضات الذهن المسبقة ، وبهذا المعنى أصبح شعور ( المتلقي ) وإدراكه الآني مقياساً ومعياراً لفهم ( النص ) وتقيمه دون الخضوع لأي معرفة قبلية ، أو مؤثر خارجي وبهذه الآلية يبقى الإدراك في تضايف مستمر مع موضوعة ( النص ) حتى يتم بناء المعنى وفقاً للعلاقة الرابطة بين هذا الإدراك وبين بنى ( النص ) ( النمطية ) والمادية وبمعنى آخر يقوم المتلقي بقراءة ( النص ) وإدراكه ( تلقيه ) إدراكاً حسياً أولاً ، ومن ثم استشفاف المعنى عقلياً ووجدانياً انطلاقاً من بنية ( النص ) ذاته ثانياً على وصف أن ( النص ) أصبح جزءاً من وعيه وإدراكه غير مستقل عنه ، يتأسس في ذهن المتلقي نتاجاً ( للفعل القصدي الذاتي ) الذي يقوم بعمليات التجسيد التوحيد والربط والملء لكل ما هو غير موحد ومترابط ومملوء في ( النص ) ، وبذلك لا يصبح ( موضوع النص ) موضوعاً خارجياً معطى بل يتأصل ويتأسس في الفعل القصدي الآني لدى المتلقي .

لم يهدف هذا ( النص ) إلى تجريد رؤية المتلقي مما هو معطى حسياً فحسب ، بل حمله على توحيد حسه البصري مع حسه العاطفي والوجداني في تلقيه لـ( النص ) وتذوقه له تذوقاً آنياً جمالياً مع ملاحظة إحالة هذه الرؤيا إلى رؤيا شمولية من خلال تصويره لمشهد بأجمعه وعلى نحو يبدو وكأنه نموذج له واقعه الخاص ، واقعاً يكاد يكون مثالياً ، انطلاقاً من رؤية الفنان الذاتية التي تجمع بين المثالية

الحسية والغنائية التي تفرد بها وأضفاها على كل نصوصه لتبدو أكثر جمالاً وذلك لارتباطها بأكثر المشاعر الإنسانية حسية ووجدانية .

## عينة ( ٣ )

**اسم العينة : جبل سانت فكتور**

**اسم الفنان : بول سيزان**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٢٥ × ٣١ انج**

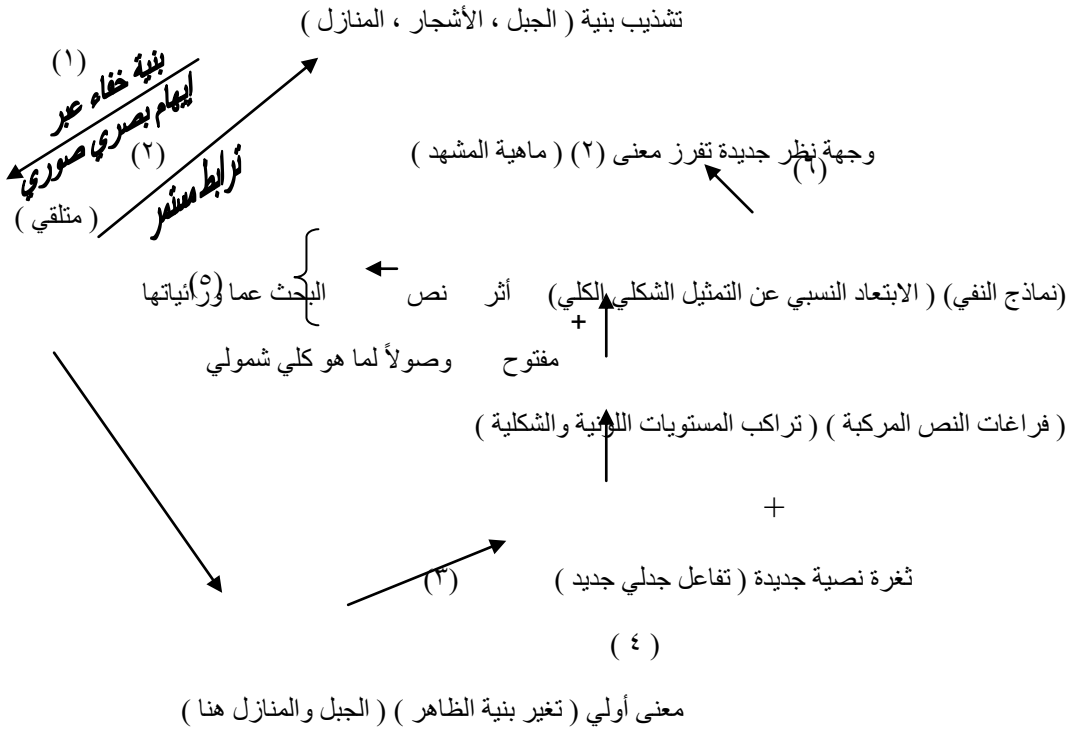
**تاريخ الإنتاج : ١٩٠٤ ـ ١٩٠٦**

**العائدية : السيد والسيدة لويس ، س ، مادريا كلادواين ، بنسلفانيا**

يصوّر هذا ( النص ) مشهداً لجبل ( سانت فكتور ) وأمامه بعض الأشجار ووادي تستوطنه بضع منازل فيما تظهر قمة الجبل بعيدة في الأفق ، وقد بدأ المشهد وكأنه منظوراً إليه من الأعلى مما أضفى على ( النص ) مسحة إيهامية عبر الانصراف عن تصوير المشهد الأكاديمي وتجاوز تفاصيله الجزئية .

أحيلت بنية الأشكال هنا إلى كتل من الأنساق التجريدية عبر تلاعب واضح بالعلاقات التشكيلية البنائية القائمة بين البنى النصية ( خط ، شكل ، لون ، فضاء ... الخ ) مع إغفال وتجاوز للمنظور التقليدي الذي يرد الأشكال إلى نقطة تلاشي معينة ، واستبداله بمنظور لوني متناغم ، إذ تترابط المستويات اللونية والشكلية في مقدمة ( النص ) وخلفيته مع بعضها البعض وفقاً لآلية تراكبية تتكرر عبرها – أي المستويات اللونية - في ( النص ) ، وكأنها صوّرت في لحظة ( حركة / سكون ) ، فضلاً عن ذلك فقد لوّن ( الجبل والفضاء ) بألوان وقيم لونية فاتحة لينفتح المشهد على المناطق القريبة والبعيدة ويوحدهما معاً ويضفي عليها تماسكاً ووضوحاً لا يدلل على العمق بل يوحي بالنسيج الداخلي للعلاقات البنائية بين مفردات التكوين ، أما الأشكال المواجهة للجبل فقد أحيلت إلى علاقات لونية تجريدية يمتزج فيها ( الأخضر والبرتقالي ) ، وبهذا الوصف أصبح لـ( النص ) نظام بنائي خاص به لا صلة له بحقيقة الأشكال الصورية في العالم الخارجي .

لقد مثّل ( نص ) ( سيزان ) هذا تحولاً في الرؤيا الأسلوبية للفنان ما بعد الانطباعية مع الاحتفاظ ببعض تركاتها ، الأمر الذي جعله لا يبتعد لمسافة جمالية شاسعة عن ذائقة المتلقي الذي شهد تحولات الانطباعية وتذوق طروحاتها واستقرأ ( معنى ) نصوصها ، بمعنى آخر أحدث هذا ( النص ) نقلة نوعية في آلية تلقي المتلقي لـ( النص ) وتوقعاته للآتي منها وشكل خرقاً ( لأفق توقعاته ) في ذات الوقت ، عبر ذلك اللاتطابق القائم بينهما وعلى نحو أصبح معه – أي اللاتطابق – أساساً ومنطلقاً للغة الحوار الجدلية ، انطلاقاً من – وبحسب رواد نظرية التلقي – إنّ ( النص ) لا يحدث تأثيراً على المتلقي ولا يحرك مخيلته وذهنه وحدسه ، إلا إذا تباين واختلف نسبياً في ( موضوعه وبناه ) مع متلقيه ، على أن لا يكون هذا الاختلاف اختلافاً قطعياً بل ابتعاداً تدريجياً عن المألوف ، ( فسيزان ) لم يقطع كل صلاته بالانطباعية ولم يتنكر لها ، إنه وفقاً لفلسفته الجمالية والمعرفية جعل المألوف غريباً كما يحمل فعل الفهم لدى المتلقي على التحرك ضمن الحاجة لجعل غير المألوف مألوفاً ، وعليه فإن تسطيع الأشكال وتداخل الألوان وتراكب المستويات شكلت ( عناصراً ) غير مألوفة ابتدأ منها الشروع في التحاور والتواصل الجدلي مع ( النص ) فضلاً عن أنها جعلت ( النص ) أكثر إثارة لانطباعات المتلقي الجمالية ، ومنحته قدرة أوسع في تحريك مخيلته كي ما يعطي مزيداً من الاستجابات والتأويلات الممكنة ، إذ تحمل قراءة ( النص ) الأولى المتلقي على إدراك العناصر ( غير المألوفة ) فيه وعلى نحو تظهر فيه ( فجوات نصية ) كما في ( بنية الفضاء ، شكل الجبل ، وبشكل أكثر وضوحاً في أشكال المنازل والأشجار ) والتي تحولت إلى كتل لونية متداخلة لم تكتمل أجزاؤها ، لتترك للمتلقي فرصة ملئها من جديد ، ففضلاً عن ذلك يمكن لهذه الفجوات هنا أن تحمل ( المتلقي ) على استبعاد عناصرها ، والقيام بالمقابل بنشاط تعويضي يتمثل بإضفاء معنى ما ، وبهذا الوصف يمكن عد هذه الفجوات ( مواقعاً للاتحديد ) تعمل على تأجيل التواصل بشكل مؤقت يستحضر ( سجل النص ) الذي يحاول من خلاله الوصول إلى ( المعنى ) وبالاستناد إلى خبرته في فهم النصوص وصولاً إلى أقرب دلالة يمكن لها أن تفرز المعنى ، وفقاً للخطاطة الآتية :



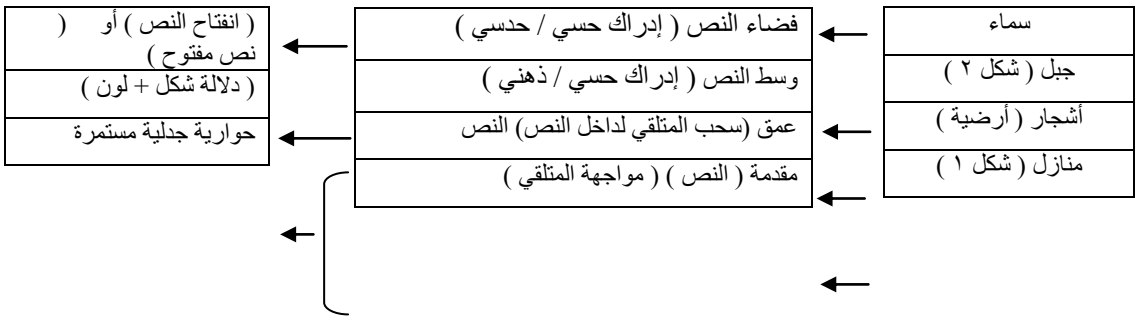

على الرغم من احتواء ( النص ) على نظام بنائي ذي صلة وطيدة بآلية إدراكه (تلقيه) إلا أنه شكل في الوقت ذاته خرقاً ( لأفق توقع متلقيه ) بتقديمه تكوين بصري قائم على مبادئ ثلاثة لم ترد في أي ( نص ) حداثي سابق وهي منظور عين الطائر والتداخل الزماني والمكاني الذي يظهر من جدلية المساحات اللونية التي وضعت وفقاً لطابع هندسي يعكس حركة وتغير ( زماني ، مكاني ) في بنية ( النص ) كله ، وأخيراً تراكب المستويات الذي يعكس تواشج الإدراك ( الحسي / العقلي ) وامتزاجه بحركية العناصر في ( النص ) عبر ذلك التبادل والتناغم الجدلي بين الانطباعات البصرية والانفعالية للمتلقي وافرازات ( النص ) الذي تحول إلى شظايا من سطوح واللون وأشكال تعمل سوية على جذب إدراك ( المتلقي ) عبر حركة جدلية بين ( القريب / البعيد ) ، ( المقدمة / العمق ) ، ( تداخل / حيود ) وصولاً إلى دلالة تنفتح على لانهائية المعنى . فعمل ( النص ) بهذه الآلية على تقديم نظرية ( انفعال بصرية ) عوضاً عن ( المعرفة البصرية ) البحتة من خلال إعادة بناء الأشكال وتركيبها اعتماداً على الخيال في تجريدها وبناء هيكلها الداخلي وتنظيمها عن طريق اللون .

يمكن من خلال هذا ( النص ) استقراء مقولات ( أيزر ) في ( الصدارة والخلفية ) وعلاقتها بالتكوينات الجشتالتية إذ تأخذ مناظر ( الأشجار والمنازل ) بالتراجع حالما يتحول بصر المتلقي إلى شكل ( الجبل والفضاء ) والعكس صحيح ، وبهذه الآلية توجه هذه الثنائية مدركات المتلقي ( الحسية / العقلية ) صوب البحث عن علاقات مبطنة يستدل بها على المعنى، فضلا عن ذلك فقد عكس هذا ( النص ) مدى استفادة ( أيزر ) مما يسمى بـ( التكوين الجشتالتي المستمر ) ومدى صلتها بإدراك ( النص ) كوحدة جشتالتية واحدة ، والذي يعد نشاطاً تجميعياً يتضمن مستويات تناسق نمطية مستمرة التشكل ، من خلالها تجد التجمعات النصية معانيها إذ فيها مرحلتان متميزتان لهذه العملية ، نشوء تكوين جشتالتي مبدئي مفتوح أولاً ، وثانياً اختيار تكوين جشتالتي لإغلاق الأول ولا يتم الإغلاق إلا إذا كانت دلالة الفعل قد

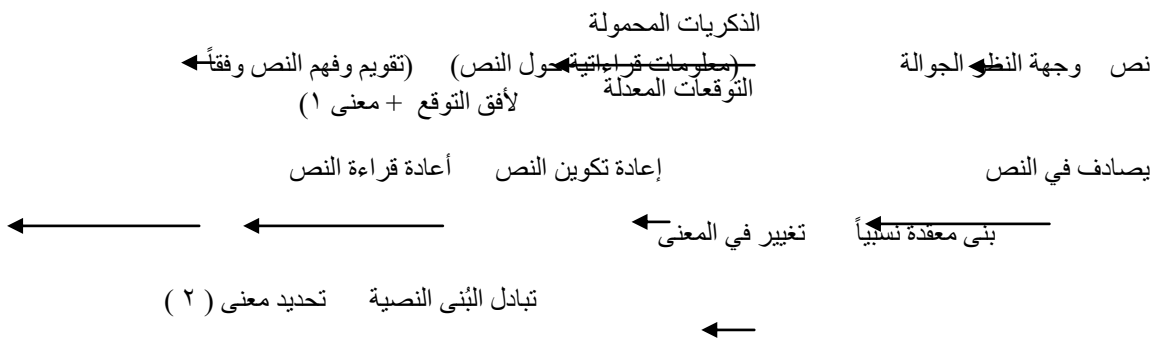
تهيأت من خلال تكوين جشتالتي أعلى وهكذا ، يدرك ( المتلقي ) ( النص ) إدراكاً ( حسياً / عقلياً ) ارتقائياً .

جشتالت ( ١ ) جشتالت ( ٢ ) جشتالت ( ٣ )

(تبادل البنيات النصية) ( مستويات تلقي ) ( أعلى )




لقد تضمن ( نص ) ( جبل سانت فكتور ) وحدة بصرية ، امتزجت فيها مظاهر حسية وأخرى مثالية للدلالة على قدرة العناصر المادية ( نصية ) في التعبير عن حقائق جوهرية ومعانٍ مفارقة للعالم الحسي الصرف ، تسحب المتلقي للعوم في فضاءها عبر ( وجهة النظر الجوالة ) ليكون حاضراً في ( النص ) مدركاً له من الداخل ، وكالآتي :



لقد كان لتلاعب ( سيزان ) في بنية الأشكال ومواقعها ، توزيعها وإنشاءها ، إبرازها وإخفائها وفقاً لضرورة التكوين ، فرصة للتلاعب في مخيلة المتلقي وشحذ انتباهه ، وحمله على تأويل الدلالات التي يطرحها ( النص ) ، فضلاً عن سحبه للعبة التحدي الأكبر التي يواجه فيها صعوبة الكشف المباشر عن المعنى ، نظراً لاحتواء ( النص ) على عناصر شكلية وقيم لونية يدخل فيها أكثر من اسلوب أدائي ويشغل فيها المتلقي أكثر من فعل تلقي واحد ، في محاولة لإعادة بناء المعنى من جديد ، والذي يعد حسب – أيزر – أثراً لا يتموضع في بنية نصية محددة ، بل هو تجربة ذات متلقية في تلاقيها مع ( النص ) وتعرفها عليه ، وعليه فهو ليس بمعنى معطى ، إنه ذو صلة مباشرة بالصورة الذهنية ( فكرة / النص ) الأساسية حاضراً وما تسفر عنه كفكرة جديدة مستقبلاً ، وهذا ما بدا واضحاً في ( نص ) ( سيزان ) هذا ، إذ قام بتنظيم ضرباً من العلاقات الموضوعية بين مفردات ( النص ) ونوعاً من العلاقات المباشرة بين الشكل والأرضية بعيدا عما تراه العين من مادية أو حقيقة حسية ، وعلى نحو تحولت معه الألوان إلى كيانات بنائية ساهمت في إنشاء تكوين تراكب بين الأشكال ، ابتعدت إزاءه المدركات الحسية المباشرة عن أن تكون الموجه الوحيد لتلقيها ، وبهذا المعنى أصبح ( معنى ) ( النص ) معنىً ذهنياً متخيلاً ، يستنبط عقلياً من علاقات ( النص ) الشكلية البنائية ، يدلل على مطلقية الأشكال وكفايتها دون الخوض في مرجعياتها الحسية ، وهو ما يتسامى بذائقية المتلقي ووجدانه عن أي إدراك وانفعال طارئ وذلك بسحبه تدريجياً عن الواقع المادي وزجّه في دوامة حوار مع ( النص ) ، وبذلك أصبح فعل التلقي فعلاً ذاتياً ، يسقط فيه المتلقي ذاته على ( النص ) ويعالجه وفقاً لآلية تلقي ( حسية ) مباشرة كخطوة أولى ، وتلقي ( وجداني / متخيل ) كخطوة ثانية ، وتلقي ( عقلي / ذهني ) كخطوة أخيرة ، وبهذا المعنى يكون ( النص ) قد حمل المتلقي على كسر قولبة وسلطة المدركات الحسية واستشفاف ماهية الماديات القابعة خلفها ، أي أنه مكن المتلقي من إدراك كنه الشيء ذاته ، والذي لا يمكن معرفته بالإدراكات الحسية الوجدانية فحسب ، وذلك من خلال مزج الحقيقة الواقعية بالرؤية المثالية المتخيلة للشكل بدءً بالظواهر وانتهاءً بماهياتها ، وكان اللون وسيلة لتحقيق ذلك بجعله كتلة متماسكة لها دورها في بناء الشكل الذي يفصح عن تركيبه الداخلي ، ويخترقه متخذاً بذلك مبدأ أن ليس لـ( النص ) مبادئ تنظيم خارجة عن نطاقه ، وأن بإمكان ( النص ) أن يقدم بنى ووحدات قائمة على التحريف والتغير وفقاً لغايات تشكيلية بحتة ، تهدف إلى إعادة إنتاج الواقع من جديد وعلى نحو تظهر سمته الجوهرية المثالية .

لقد شكلت حيوية عناصر وبناء ( النص ) نقطة جذب للمتلقي من خلال تلك الحركية الناجمة من تداخل الأشكال وتناغم الألوان ، وعلى نحو تصبح هذه الحركية عملية داخل ذهن المتلقي ذاته ، وتحمله بالتالي على إدراك قيمة ( النص ) بوصفه أثراً لا بوصفه حضوراً مادياً ، فالنص لا يحدث تأثيراً مباشراً على المتلقي بل من خلال تنظيم عناصره وبناه ( المنازل ، الأشجار ، الفضاء ، الجبل ) بعيداً عن حضورها المادي ، أي من خلال ستراتيجيتها ونظامها الداخلي ، والتي عمل تعقيدها النسبي على شحذ مدركات المتلقي بتغريبها للمألوف ، الأمر الذي سبب في تفجير سلسلة من التفاعل الجدلي بين ( النص / المتلقي ) يتيح له ملاحظة التماثل والاختلاف ما بين الصور والمعان المتكونة كلما مضي في تلقي ( قراءة ) ( النص ) .

على الرغم من ذلك التفكيك الواضح ( لبنية النص ) ( الأشكال ، والمنازل ، والألوان ... الخ ) إلا أنه يمكن القول أنه تفكيك موحد أو ( مكون ) إذ لا يمكن للمتلقي أن يدركه كأجزاء متفرقة بل ككل واحد أو كيفية جشتالية دلالية موحدة تتسم بسمتي ( الاختلاف والتأجيل ) وذلك بغياب دلالتها ومعانيها المباشرة وكل ما تستطيع القيام به هو إظهار الفارق بين تواجدها النصي وتواجدها المادي الحسي . فضلاً عن امتلاكها المدلول اللامتناهي ، يتحول بدوره إلى مدلول آخر وهكذا ، بمعنى آخر دخول ( البنى النصية ) في عملية مستمرة من تأجيل الدلالة ، وعليه فأنها - أي بُنى النص - لا تدل على أزلية الطبيعة ولا تقدم معنى متعالي بمثاليته التي تجمع إليها الحسي ، أنها فقط تدفع ذهن المتلقي نحو البحث عما يضمره أو يحجبه ( النص ) ، ومن هنا أصبح المعنى يُبنى من خلال جدلية واختلاف توقعات المتلقي وتأجيل قضية الحسم فيه حتى تتم قراءته ( البصرية / الذهنية ) بكليته وأجزاءه ، وهذا ما يمكن المتلقي من أن يستحضر مرجع خاص كيما يساهم من خلاله ، بتفسير وإنشاء المعنى مجدداً أو إرجائه باستمرار إلى مراجع تأويلية لا نهائية ومن وجهة نظر تفكيكية بوصف الاختلاف القائم بين حضور الدال ( البنى النصية ) وتعدد المدلولات سبباً في جعل نص ( جبل سانت فكتور ) نصاً مفتوح الدلالة ، لا يعرف الاستقرار خارجاً عن سلطة الحضور ، أما المعنى هنا فهو ذو طابع هلامي لا يتصف بالثبات أو الوقوف عند مرجع محدد .

وعليه ، يدعو هذا ( النص ) متلقيه إلى عدم الاكتفاء بمعنى محدد ، كيما تسنح له فرصة اكتشاف الآلية التي ينفذ بها إلى المعنى ، فهو كنص حداثوي يستوحي آلية تلقي جديدة في التعامل معه ، تعمل على تمزيق القواعد القديمة ، وتقويض مبدأ الالتزام بالرؤية التقليدية لمفهوم ( الشكل / المضمون ) و ( المعنى ) وعلى نحو يتسع معه ويمتد ليعبر عن فلسفة ثرية ورؤية ذاتية تتضح من خلال تحاوره الجدلي مع متلقيه ، فتفكيك علاماته وتشكلها ، شكل نشاطاً حيوياً للمتلقي بما يدفعه للبحث تأويلياً عن المعنى الذي تمكن مع هذه الاسلوبية في الأداء من الانفلات من القيود النصية ، وأن يؤسس ذاته من خلال تلك اللغة التي تعيد إنتاج الواقع داخل سياقها لتفرز واقعاً جديداً ضمن أنظمة سياقية جديدة ، وتتصف علاماتها بقدرتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من الدوال والبنى والى أكثر من مرجع وعلى نحو تكسر معه المرجع أو الأصل ذاته .

وعلى وفق ذلك ، يستخلص المعنى هنا من فعل تلقي ( ذاتي / عقلي ) كونه بنية متشضية متخفية خلف العلامات القائمة بين العناصر ، وهذه العملية تتطلب فعل تلقي يقوم أساسا على التمركز حول قيم ومفاهيم ذهنية والانفعال بها .

# عينة ( ٤ )

**اسم اللوحة : المسيح الأصفر**

**اسم الفنان : بول كوكان**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٩٢ × ٧٣ سم**

**التاريخ : ١٨٨٩**

**العائدية : كاليري بيرت للفن ، بافلو ، أميركا**

يصوّر هذا ( النص ) مشهداً لقرية يتوسطها جسد المسيح عليه السلام مصلوباً ، وقد بدا عارياً نحيفاً ، ملتحياً ، طويل الشعر ، وقد علق على صليب ، فيما تحيط به راهبات ثلاث ، تنتشر في عمق ( النص ) أشجار حمراء على ارض صفراء ، واكتسى المشهد كله بتضاد لوني وباسلوب تسطيحي بعيداً عن التفاصيل .

انطلق ( النص ) من رؤية تتخطى مادية الحدث لتشغل آليات التلقي وفقاً لمعطيات الشعور والتأمل الداخلي والوجدان المتأتي من تحرره من سلطة عوالمه المادية ، وتوجهه صوب البحث عن قيم ( رمزية / تعبيرية ) موحية انتهت بها بنى ( النص ) الشكلية واللونية والخطية فتجرد فعل التلقي بالنتيجة من تراكمات الحس ، وتكشف بتراكمات الخيال والعاطفة لاستخلاص ( المعنى ) الذي يستقرأ من تبسيط السطوح واختزال صورة ( النص ) وتشذيبها وإحالتها إلى علاقات شكلية ذات دلالات ( رمزية ) مع الاحتفاظ بـ( جوهر الحدث ) .

يحاور هذا ( النص ) ملكة الشعور لدى ( المتلقي ) مستغلاً بذلك قوة الرمز في التعبير عنها ، لذا لم يجسد المشهد وفقاً لرؤية تسجيلية كما هو وارد في السابق ، بل وفقاً لآلية أسبغ فيها ( النص ) بصبغة سايكلوجية ، شكلت في حد ذاتها خرقاً لأفق توقع المتلقي ، على مستوى الرؤية والاسلوب ، إذ أدهش المتلقي بهذه الاسلوبية المجسدة لقداسة المشهد ، والمحملة بقيم دلالية عميقة ، بدءاً بشكل السيد المسيح عليه السلام المتوهج صفاراً والممتد لأرضية المشهد والتلال من حوله واحمرار الأشجار وتباعدها ، وسكون الراهبات وحزنهن ، واختزال الأشكال والألوان والتكوين في وقت واحد ، ليمنح ( النص ) اكبر قدراً ممكن من التعبير ، يدركه المتلقي عبر فعل تلقي استبطاني يستند إلى فعل رؤيوي يعلو على الحسي وصولاً إلى مضمون داخلي ( تعبيري ، رمزي ) مطلق ، فالشكل المتخيل هنا يعلو بمدركات المتلقي ويساعدها على الإمساك بحقيقة نفسية ينشأ انطلاقاً منها صورة متخيلة لـ( النص ) ( روحية ، جمالية ) ليعيش معها في عوالم ومستويات أخرى من الوجود أكثر جوهرية واقتراباً من معنى تواجده ضمن سلسلة عذابات والآم دنيوية لا تنتهي . وعلى الرغم من الاختزال والتبسيط النسبي لبنى ( النص ) ، إلا انه لم يبتعد لمسافة ( نفسية / جمالية ) كبيرة عن متلقيه ، إذ كان هدف ( كوكان ) هو أثارة المتلقي عن طريق ذلك الخرق للتقارب القائم بين توقعه ( للنص ) ( أو ما أعتاد على رؤيته للمشهد ) وبين ما قدمه ( النص ) إليه ومما زاد من حدة هذا التأثر ، هو ذلك التقطيع الحاصل في بنية المساحات اللونية التصويرية في ( النص ) لتقدم الشكل بطريقة غير مألوفة ، بعيداً عما هو معتاد ، فضلاً عن ذلك فإن الانتقالات الحادة بين السطوح والتي يعززها اللون والخط على حد سواء تعبر عن علاقات وروابط خفية في تجاويف البُنى النصية تزيد من ثراء ( النص ) وشدة وقعه على مدركات المتلقي لتفجر فيه سيلاً لا متناهياً من الأفكار والتأويلات ، ومما أضفى على ( النص ) قدرة أكبر على خرق أفق توقع المتلقي هو ثنائية جدلية ( الوحدة / التجزئة ) فبدا المألوف غريباً معقداً نسبياً إيماناً من ( كوكان ) بعجز الأشكال الواقعية من نقل حقيقة المشهد روحياً والتعبير عنها جمالياً ، وبالتالي تفعيل العلاقة الجدلية بين ( المتلقي / النص ) والتي تفرز معاني لا متناهية كما لا تناهي تضحية وقداسة السيد المسيح عليه السلام ، لذا عمد ( كوكان ) إلى اختزال الألوان وتحريفها عن الواقع مع الزهد في تفاصيل الأشكال وتقاسيمها ، بغية تحرير العلاقات الشكلية – ومعها حقيقة ( النص ) الروحية – من سياقها الحسي ، وإدخالها ضمن نسق رمزي يبحث عن

مثالية التعبير والانفعال به ، فبدت فاعلية ( النص ) منبثقة من بنائه المركب المتعالي على الحسي ، المثير لخيال المتلقي وانطباعاته الجمالية وعلى نحو يسمح بتصعيد سيل من الاستجابات والتأويلات الممكنة .

إنّ تمثيل ما هو مادي في هذا ( النص ) ما هو في الحقيقة إلا إحالة وإحاطة بالقيم الماورائية المحمولة في البُنى التشكيلية ، أي أنّ ما هو مخفي هنا يحث المتلقي على التنقيب في حفريات ( النص ) الاستمرار فيه التواصل معه ، وقد برز هذا جلياً من سطوة شكل الصليب كقيمة ( روحية / إنسانية ) عليا تخفي وتفرز دلالات تخضع حواس المتلقي لشوط تأمل فكري عميق يبعده بالنتيجة عن التعامل السطحي مع ( النص ) ، والكف عن استهلاكه فحسب، ومعه ( المعنى ) الذي ارتبط أشد الارتباط بالبعد الروحي للإنسانية ليغدو قيمة سامية مرجعها الذهن ، بمعنى آخر أصبح شكل المسيح عليه السلام يحمل في ثنايا تصميمه الجمالي معنى خفي يوحي أكثر مما يصرح ، يشغل مدركات المتلقي نحو التأمل والتفكير والتخيل أكثر من الانقياد لسطوة الإدراك الحسي وإمداداته المحدودة ، وعليه يمتزج المعنى بالتجربة الجمالية للمتلقي ليخلق انطلاقا منها معان متعددة محملة ببعض اجتهاداته الذاتية ، إذ يمكن أن يعبر المعنى هنا عن عمق آلام الذات البشرية ، وذبول القيم الروحية بإلباس شكل المسيح عليه السلام لوناً أصفراً ومن خلاله أيضاً ذبول الحق والخير والفضيلة ، وأمتد هذا الذبول ليشمل أرضية ( النص ) ( أرض القرية ) التي لم تعد قادرة على العطاء الاخضرار محدداً ، ولزيادة درامية ( النص ) أكسى ( كوكان ) الأشجار لوناً أحمر ، للدلالة على أن عطاء البشرية لن يكون أكثر من سيلاً من الدماء واستبدال الثمر بالحرقة والإثم ، فيما تدل شكل النسوة الراهبات من عجز الجانب الإنساني في الذات من إجراء تغير أو تقديم شيء سوى السكون والنحيب وانتظار المزيد من الألم ، وبكل الأحوال اتخذ المعنى هنا عتبة تتوسط الوجود المادي للحدث بين التفكير وملكاته ، فضلاً عن أنه – طبقاً لطرح أيزر – ليس بالمعنى المعطى ، إنه تجربة يعيشها المتلقي عند تلقيه لـ( النص ) ، الذي بدوره – أي النص – لم يحوي أو يقدم حقائق فعلية ، ولم يتقيد بنقل حقيقة مشهد الصلب ، بل حوى هياكلاً وأنماط تهيئ لهذه الحقيقة وتحفز ذهن المتلقي على إعادة قراءتها وتوحيدها وتأليفها من جديد ليتسنى انطلاقاً منها تكوين فكرة شاملة لهذه المأساة يصب فيها كل خزينه المعرفي والشعوري ، وبذلك تتخذ جدلية التلقي بين الطرفين حداً وسطاً . فلا يستولي ( النص ) على المتلقي تماماً ويحمله بالتالي على التماهي فيه ، وبالمقابل لا يسحب المتلقي ( النص ) إلى داخله ليعيد صياغته من جديد تماماً ، كما يتخذ - أي فعل التلقي – طابعاً حركياً بين الاقتراب من ( النص ) والابتعاد عنه الأمر الذي يكسب المتلقي متعة تواجده في ( النص ) واختبار قدرته على تأويل دلالاته وملاحقة فيض معانيه ، عبر تلاعبه بالصور والأخيلة الصادرة والتي يكونها انطلاقاً من ( النص ) ذاته .

شكل جسد السيد المسيح عليه السلام والأشجار والأرضية باختزالها الشكلي وتسطيحها اللوني ( مواضعات للنص ) يبدأ منها الشروع في التواصل ، فيتنقل المتلقي ويتجول داخل ( النص ) ليستقرأ ويرجئ ويعدل ويقوم بشكل مستمر صوره ومعانيه عبر ( وجهة النظر الجوالة ) التي تتخذ طابعاً حركياً ( هرمياً ) أولاً ، تنطلق من جسد المسيح عليه السلام المصلوب نزولاً إلى سكون الراهبات وحزنهن ، وامتداداً حركياً ، ثانياً ، إلى عمق ( النص ) عبر افقه وفضائه ، مرجعاً بذلك غرابة الألوان ، وتقطيع السطوح والمساحات اللونية إلى دلالة التعبير ، فينشئ ( تركيب سلبي ) مبدئي أولي ( للنص ) يقوده فيما بعد إلى عتبات ( المعنى ) الذي ينتج عبر مراحل عدة ، كلما مضى المتلقي في التنقل عبر مستويات ( النص ) والذي تدخل فيه مفاهيم – ايزر – في ( الصدارة والخلفية ) و ( الموضوع والأفق ) عاملاً حاسماً في إنشاء المعنى ، إذ كلما أدرك المتلقي بُنى ما ، تراجعت بقية البُنى لتشكل خلفية لـ( النص ) ، إذ تسمح هذه القراءة في ملاحظة وتوجيه مدركات المتلقي الذاتية وتدفعه نحو الاستمرار في التواصل مع ( النص

) ، أما العملية الثانية ( الموضوع والأفق ) فهي تسمح للمتلقي بأن يختار ( توقعاً ) امثل (للنص ) من بين التوقعات المتعددة التي اكتسبها من قراءته السابقة للمنجزات الجمالية ، وان يبدأ منه وينطلق في بحثه عن المعنى ( التضحية ، الفداء ... الخ ) .

إنّ تناول ( النص ) لقضية السيد المسيح عليه السلام جعل منه نصاً ذا طابع إنساني شمولي ، يحاكي ويحاور مشاعر كل متلقي بغض النظر عن الزمان والمكان ، فيسحبه نحو للاندماج معه ، ليحتل مرتبة متقدمة ضمن تجاربه – أي المتلقي ، فيما تتراجع الأخريات بالمقابل ، وبهذه الآلية يصبح المعنى جزءاً من وعي ( المتلقي ) الذاتي ، إذ يقوم بتقمص معاناة المسيح عليه السلام ويمنتجها وفقاً لموضوع هويته ، وذلك بإخضاعه لمظاهر الحدث لتجربته الذاتية ، التي تعمل فيها كل مدركات المتلقي وقواه الداخلية لتتحد بعالمها الخارجي باطنياً وتفهمه وجدانياً ، إذ يتم استبدال الأشكال الحسية بأخرى رمزية مستخلصة عقلياً ، تدرك بخيال فطري مباشر ، ولكون ( النص ) يحمل تجربة شاملة ( تجربة الآخر ) فهو بالضرورة يحمل المتلقي على إدراك هوية الآخر ويوسع من نطاق مدركاته عبر آلية تلقي تتمرحل على مراحل ثلاثة ، الأولى ( تلقياً حسياً ) مباشراً ، ثم تلقياً ( وجدانياً ، متخيل ) (تلقي الحواس الباطنة ) يحقق أقصى درجات وصور الإيحاء والانسجام بين الذاتي والموضوعي ، وأخيراً تلقياً عقلياً غير مباشر يستمد أولياته من فعل التلقي ( الحسي / الوجداني ) ، في تأويله لحقيقة ( النص ) المتأتية من شكل المسيح المطابق للمعنى الكلي ، والذي غدا هنا محض مبرر للتصوير أخضع بشكل تام لسلطة الوجدان الممتزج بحس جمالي يشعر المتلقي بمتعة التعبير والتشكيل والتأليف ( اللعب الخيالي ببنى ( النص ) ودلالاته ) .

على الرغم من اشتغال هذا ( النص ) على ثنائية الدال ( شكل ، خط ، لون ) والمدلول إلا أنه قوض بالمقابل الارتباط العرفي القائم بينهما ، وذلك باختياره لدال فعال ( شكل السيد المسيح عليه السلام ) في إفرازه لمدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي له ، وهي الدلالات المصاحبة ( شحوب الإنسانية ، ذبول الأمل ، امتداد اليأس ليطال حتى خضار الأرض وثمارها ... الخ ) ، ومن هذا المنطلق سعى ( النص ) إلى توليد فيض من المعاني التي يحتمل وجودها خلف تمظهراته الشكلية ، فضلاً عن ذلك فقد استحالة دلالات ( النص ) إلى دلالات موحية ، نظراً لتعلقها بالعناصر الذاتية للسياق الذي اختاره الفنان ، والذي يظهر ذلك الجانب الانفعالي والعاطفي لهذه الدلالة وشحنتها الاستطيقية الوجدانية – الأمر الذي يحث المتلقي على البحث عن ذلك النسيج المبطن ( للنص ) والذي لا يظهر بشكل جلي لذا يقوم المتلقي بمحاولة خلقه وتشكيله مجدداً من خلال رصد الدلالات ومعطياتها أي عبر معالجة النص ذاتياً وموضوعياً ، وذلك بإخضاعه إلى عملية فحص وإعادة تقويم مستمرة وبهذا الشكل تؤدي آلية التلقي هذه إلى إعادة النظر في آلية استنباط المعنى أساساً وعلى نحو ينشط معه المتلقي بإدراك الإمكانات الجديدة لـ( النص ) .

# عينة ( ٥ )

**اسم اللوحة : الغربان فوق الحقل**

**اسم الفنان : فان كوخ**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ١٦.٥ × ١٩ أنج٧/٨**

**التاريخ : ١٨٦٠ .**

**العائدية : ( Collection UW. van Gogh, Lain )**

يصوّر هذا ( النص ) مشهداً لحقل قمح أصفر ، تخترقه طرق ثلاث تتلاشى عند خط الأفق ، فيما تحتدم السماء بغيوم تدرجت ألوانها من الأزرق الفاتح إلى الداكن يتخلله ضوء الشمس الأصفر الخافت الذي حجبت الغيوم بريقه ليتدرج مع زرقة السماء مكوناً درجات من اللون الأخضر ، فيما تعلو الحقل ( غربان ) سوداء احتلت وسط ( النص ) لتشكل نقطة جذب لرؤية المتلقي .

تماشى هذا ( النص ) مع فلسفة ( فان كوخ ) ( الرمزية / العاطفية ) لكل مظاهر الكون ، والتي جعل منها معادلاً موضوعياً لنوازعه الذاتية ولرؤيته الخيالية الممتزجة بالعاطفة ، قوّض من خلالها المظهر الحسي الذي استنفذ – بالنسبة له – دلالته ومعناه ، لذا استند إلى آلية في الأداء تركن إلى رؤية ذاتية ( وجدانية / انفعالية ) اتضحت بشكل جلي من خلال تصويره لهذا الحقل دون التلقي ( الحسي المباشر ) مع تشظي صريح لمظاهر الموجودات الشكلية واللونية منها على حد سواء ، وركز بالمقابل على إسقاط انفعالاته الآنية على بنيتها فأتت محرفة عن الواقع ، دون إلغائه تماماً وعلى نحو أصبحت معه لغة تتسم بسرعة الأداء وحدة التقنية وعنف الإتلاف اللوني وتضاده .

إنّ إتباع ( فان كوخ ) لآلية تقنية تقوم على تغريب المألوف وتحريفه وتشذيبه ( الألوان ، الأشكال ، الفضاء ، العمق ... الخ ) شكل خرقاً لأفق توقع المتلقي ( للنص ) ما بعد الانطباعي ، الأمر الذي تطلب من المتلقي ، تفاعلاً إدراكياً ( حسياً / خيالياً ) مباشراً ، يطغي على المعرفة الذهنية الصرفة ، ويتيح له فرصة التوحد مع انفعالات الفنان المضمنة في ( النص ) فالمتلقي لم يسبق له وان شهد أو تحسس دبيب مشاعر تحتدم فيها الانفعالات الذاتية تسري في ( النص ) بهذه الكثافة والشيوع ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر شكل تداخل الغيوم مع زرقة السماء المتدرجة ، وانتشار الغربان فيها فراغات نصية توحي بانسجام مألوف مفقود على المتلقي أن يجده حتى يمسك ( خيالياً ) بصوره ما لهذه الفراغات و ( النص ) بأكمله يستشف من خلالها معنى ( النص ) بسمته ( الرمزية العاطفية ) ، فضلاً عن ذلك فقد شكلت هذه ( الفراغات ) مواضعات ( النص ) ينطلق منها التواصل الجدلي بين ( النص ، المتلقي ) تأخذ فيه مناطق ( الصدارة والخلفية ) ( منتصف النص العلوي / منتصف النص السفلي ) وتوزيع الأشكال فيهما دوراً في تفجير توتراً يثير سلسلة من التفاعلات الجدلية ( بصرية / ذهنية ) يدخل فيها ( تغير الافق ) كعامل هام في استمرار التواصل ، إذ كلما ركز ( المتلقي ) مدركاته على شكل الحقل أولاً تحول أدركه نحو السماء ( فضاء النص ) ثانياً . اخذ الادراك الأول بالتراجع ليتقدم في قراءاته نحو الفضاء مجدداً ، وإذا ما انتقل إلى الإدراك ( قراءة ) أشكال ( الغربان ) أخذ إدراكه للسماء بالتراجع ، فتتغير تبعاً لذلك آفاق توقعه الأمر الذي يفضي إلى سيل متواصل من أفعال التلقي والتأويل التي تنشئ المعنى ( ظلمة الحياة ، حلكتها ، غربة الذات ، ... الخ ) وتعيد إنتاجه مجدداً .

إنّ اتسام عناصر( النص ) بالتعقيد النسبي قد شكل طرحاً شجع المتلقي على التقدم نحوه للخوض في مواضع الإبهام فيه ، فتصوير ( الحقل ) بشكل مخالف لقواعد التطور ( مثلث مقلوب ) وبتقنية ذات ملمس بارز ( خشن ) بقيم لونية تخترق أشكال ومستويات ( النص ) وتهز كيانها المادي لتبدو وكأنها متحركة ذهاباً وإياباً بشكل مواز لانفعالات الفنان ( والمتلقي من بعده ) وإسقاطاته النفسية ، هذه الآلية في التصوير رجحت كفة التلقي ( الحسي / الوجداني المتخيل ) على حساب التلقي ( البصري المجرد ) ، مع ملاحظة بأن بنى ( النص ) ( اللون والشكل ) لم يخضعا تماماً لسيادة التلقي الحسي ، ولم يكونا في الوقت ذاته مجرد وسيطان فيزياويان يعبر عن عنفوان إحساس لحظوي إزاء الموجودات ، بل أصبحا العنصران الأكثر جذباً وإثارة لوجدان ومخيلة المتلقي من خلال ذلك التحريف والتحوير في بنيتهما والعلاقات القائمة بينهما والتي شكلت مواقع لـ( اقتراب / ابتعاد ) المتلقي عن ( النص ) في الوقت ذاته .

توافقاً مع طروحات نظرية التلقي واتساقاً معها ، لا يحدث ( النص ) هنا تأثيراً مباشر على المتلقي ، بل من خلال تنظيم عناصره وما تكونه من علاقات وما تفرزه من دلالات تتجاوز تمظهراتها النصية المادية ، يساعدها في ذلك تغريبها النسبي من المألوف ، التي تشكل بنية ( فضاء / إظهار ) في

حد ذاتها وتحرض المتلقي على الفعل المحكوم بالظاهر ، مما يتيح له بأن يغير من قراءته لـ( النص ) وبناءه للمعنى باستمرار ، وعلى نحو لا يرتبط معه فعل التلقي بأي مرجع مادي ، ولا يتقيد بأي قيد أكاديمي حتى ينتج صورة ( معاني ) متخيلة ، تترفع في معطياتها الادراكية عن الاقتصار على رصد ظاهرة ( النص ) فحسب ، تمد المتلقي في الوقت ذاته بانفعال جمالي يوحد بين الحس والمخيلة والوجدان يخفف بذلك من سطوة العقل وهيمنته في بناء المعنى والحكم عليه ، وعليه فإن ذروة التأثير وعمقه تستخلص مما يضمره ( النص ) من صراع وتوتر تتمثل فيه صور رائعة من القيم التعبيرية والجمالية المجردة عن شكلها الأكاديمي ، وهنا تتوازى اشتغالات ومعاني البنى النصية مع طروحات ( التفكيكية ) ، فـ( النص ) هنا لا يعد مقياساً لحضور ما ، إنه ظل حضور يتصدع يتنقل ويتأجل ، فعناصر هذا ( النص ) بكليتها تحولت إلى قيم استيطيقية لا نهائية تنتج سلسلة من الاحالات اللامتناهية ، وهذا يعني ضمناً إعلاناً عن ولادة ( متجددة / متواصلة ) ( للنص ) بوصفه لعبة حرة ومتوالية من الدلالات ، وعلى نحو يتحول معه إلى ( نص ) حر غير مقترن بمرجع معين حتى وأن أشار إليه ، وبهذه الآلية يدفع ( النص ) متلقيه إلى التخلي عن كل قراءة ( تلقي ) تقليدي يقترن الدال بالمدلول اقراناً مباشراً وصريح ، ويستبدلها بآلية تلقي جديدة تستوعب دلالات ( النص ) وما يفصح عنه بشكل ضمني وغير مباشر ، وهذا يعني بأن هناك عملية هدم وبناء متواصل لـ( النص ) بدلالاته ومعانيه السايكولوجية ، الأمر الذي يضفي عليه قيمة اثرائية تتجاوز قدرته على تصوير الواقع المحاكاتي ، وتركن إلى فاعليته في تركه لأثر عميق في نفس وذهن متلقيه .

إنّ ما يميز هذا ( النص ) استطالته المبالغ فيها ، وإنشاءه المفتوح وتكوينه الذي يتجاوز الحقيقة المادية ( الصورية / للحقل ) . وعلى نحو يصعب على المتلقي إدراكه إدراكاً كلياً دون الخوض في الجزئيات ، أي أن يتجول في تلقيه ( الحسي / الانفعالي ) في كل مناطق النص ( الحقل / الفضاء / شكل الغربان ) ، متجاوزاً لأي تواجد لنقطة نظر رئيسة ، عبر ( وجهة نظره الجوالة ) والتي تمنحه حرية التحرك والتنقل داخل ( النص ) ليستكشف مختلف المنظورات التي تترابط مع بعضها البعض والتي تعمل على إجراء تعديل متواصل للمعنى في كل خطوة قراءاتية له ، أي الانتقال من مقدمة ( النص ) المتمثل ( بالحقل ) إلى الخلفية المتمثلة بشكل الفضاء وأشكاله الغربان المتواجدة فيه ، ويصاحب هذا التنقل عملية أرجاء وتعديل وتقويم مستمرة لصورة ( النص ) المتخيلة والتي تجعل من المتلقي حاضراً في ( النص ) مدركاً له من الداخل مستثمراً في ذلك تغير المعنى المستمر ، وفاعلية ثنائية ( الذاكرة المحمولة والتوقعات المعدلة ) ، وبذلك اختلفت رؤية المتلقي ( للمعنى ) وفقاً لاختلاف آلية بناءه عما هو مألوف سابقاً ، والتي شكلت فجوة واسعة في الرؤية الجمالية ( المعنى ) المنبثق من تكاملية ( النص ) الداخلية وانسجامه الذاتي عبر إتلاف عناصره التي تعكس وحدة المحتوى والتعبير معاً ، وبهذا الشكل أصبح ( المعنى ) أكثر إثارة لخيال المتلقي ووجدانه ، يستبعد معه الصيغ المقارنة البسيطة التي قد تقرنه بالواقع ، على الرغم من انه لم يقطع صلته تماماً بهذا الواقع ، إلا أنه جاء ليعبر عنه بقيم جمالية شمولية ، وهذا ينسجم مع ما طرحه ( كانت ) في الجمال الخالص في الشكل الخالص ، ومع ما طرحه ( سارتر ) في جمالية اللاواقعي ولغير مرتبط نسبياً بالواقعي ، ذلك انه يؤجج الوعي الخيالي لدى المتلقي الذي يقوم بتركيب الموضوع وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة الحقيقة ، وكذلك في إشادة ( سارتر ) بالجمال المتخيل الذي يضفي العدم على العالم الحسي المادي .

يفرز هذا ( النص ) جدلية ( معنى ) ( رمزي / وجداني ) يتضح ذلك من حدية الألوان وتضادها ، وعلاقات العناصر ودلالاتها ، كالصراع القائم بين لون السماء والغيوم المدلهمة بها والغربان الموزعة

فيها وحقل القمح الناضج وضوء الشمس الخافت وهي أشكال تدلل على حدية الجدل بين الموت ، الحياة ، الخير ، الشر ، الأمل ، اليأس ، وعليه يستحصل المعنى هنا وفقاً لثلاثة أنواع من أفعال التلقي وهي تلقي ( حسي مباشر ) ، وتلقي ( الحواس الباطنة ) ، وتلقي ( عقلي غير مباشر ) ، يدرك في الأول عناصر الشكل وبناه ، أما في الثاني فيعد نشاطاً وفاعليته تفعل في العقل الإنساني يركن إلى قوى الخيال والوجدان ويتم التوصل من خلاله إلى صور متنوعة ذات معان لا متناهية وفقاً لارتباطه ( أي فعل التلقي ) بقوى الخيال أو الوجدان . والذي يتيح للمتلقي تأمل ( النص ) والاستغراق في بواطنه والحفر في ما ورائياته ، فيتحول الفعل ( الحسي الجزئي ) إلى فعل ( وجداني / عقلي كلي مطلق ) يستشعر القيم التعبيرية في ( النص ) المتمثلة بأشكال وعلاقات وتكوينات مغايرة للواقع المادي تدرك عقلياً ، وعليه ينتج المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني حيال ( النص )، الأمر الذي يفترض بالمتلقي أن يقصي ويستبعد أي افتراض فهم مسبق لـ( النص ) وبهذه الآلية يتخذ فعل التلقي طابعاً جدلياً مستمراً يتم في ضوئه تجاوز البُنى الظاهرية والتركيز على دلالاتها الثاوية التي جعلت منها بنية داله ، تنتج معنى لا نهائياً خالصاً نشأ من حوارية خالصة بين ( النص / المتلقي ) .

## عينة ( ٦ )

**اسم النص : الصرخة**

**اسم الفنان : ادوارد مونش**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٩١ × ٧٣.٥ سم**

**التاريخ : ١٨٩٣**

**العائدية : المتحف الوطني ، أوسلو**

يصوّر ( هذا النص ) مشهداً درامياً يعكس أزمة الذات البشرية عبر معاناتها الم العزلة واليأس والوحدة ، انعكاساً لازمة الفنان ذاته ، وتأملاته المستمرة لخاتمة مطاف سعي الذات عبر تأريخها الطويل ، صاغها وفقاً لرؤية ذاتية جمالية إزاء الواقع المعاش ، اصطبغت بطابع تشاؤمي ، اتضح من استخدامه لألوان داكنة وخطوط ذات اشتغالات حركية دائرية ، تلتف بعيداً عن نظر المتلقي ، إلى داخل ( النص ) وأشكال يجري تحريفها باستمرار ، فضلاً عن تغيب حضورها المادي عن عمد ، فاحتدم الفضاء بخطوط حمراء عريضة ، تليها مساحات سوداء يقطعها من أقصى زاوية ( النص ) إلى مقدمته جسراً يعبره شخصان ، فيما يحتل مقدمة منتصف ( النص ) الأمامي شكل جمجمة وجسد إنساني بفم مفتوح يصرخ بألم ومعاناة ، كل هذه العناصر مجتمعة أفصحت عن ( معنى ) ذلك الأسى البشري الشامل المتكرر ، والذي حاول الفنان إبرازه والتعبير عنه برؤية جمالية وبتقنية فنية تصعد توتراً انفعالياً لدى المتلقي على مستوى ( الحس والوجدان ، والعقل والحدس ) على حدٍ سواء .

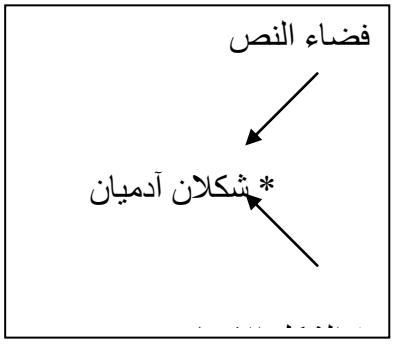
إنّ اجتهاد ( النص ) في التعبير عن عمق المأساة الإنسانية المجسدة عبر تحريف الأشكال – فتحة فم الشكل الإنساني في مقدمة النص خصوصاً – وتموج الخطوط والألوان في بنية الفضاء قد شكلت صدمة ( بصرية / ذهنية ) للمتلقي ، ومثلت في ذات الوقت فجوة نصية كبرى تمتلئ ( بمواضعات ثانوية ) ينطلق منها فعل التلقي وعل نحو يشعر معه المتلقي بأصداء الصرخة تهز أركان المكان الذي يحتويه وكأنه يقف في منطقة ( النص ) ذاتها، مواجهاً لفتحة الفم ، مستقبلاً ( المعنى ) ( تمردها ، قلقها ، ألمها ) وهذا ما شكل خرقاً لأفق توقع المتلقي الذي يبلغ ذروته مع تغريب الشكل الإنساني ذو الأبعاد المتخيلة والمحرفة والذي يبعث أحاسيساً موحشة باستمرار .

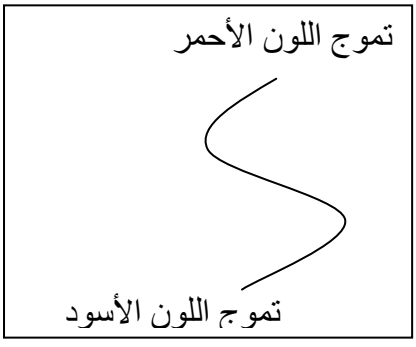
حقق ( النص ) ( جمالية تعبيرية ) ذات طابع تواصلي مع المتلقي ، بدءاً بذلك الغموض المحبك الذي يغشى المشهد كله والذي تأتى من التعقيد والتداخل والدمج والحيود ( لخطوط وأشكال وألوان النص ) ليتحول بمجموعة إلى بنية مادية ثابتة تتحاور جدلياً مع المتلقي وفقاً لثلاث مستويات قراءاتية ( حسية ، وجدانية ، ذهنية ) تفضي بمجموعها إلى معنى خوف الذات من المجهول الموحي عبر مضمون النص الخفي ، والذي يمكن استقراءه من خلال العلاقات التي يقيمها الشكل الإنساني مع بقية العناصر الأخرى وتجادلها مع بعضها البعض ، لتفرز( المعنى ) الذي تحول مع ( غرائبية ) تكوينها واحتدام العلاقات النصية القائمة فيما بينها إلى ( أثراً ) غير قابل للتحديد ، إلى تجربة يعيشها ويحددها المتلقي من خلال تكوينها لصورة ( ذهنية / متخيلة ) لـ( النص ) ذاته .

تبرز مفاهيم ( ايزر ) في الصدارة والخلفية واضحة في هذا ( النص ) ، إذ يشد الشكل الإنساني ( المحرف ) في مقدمة ( النص ) إدراك المتلقي ليقيم له فهماً ما ، لينتقل بعدها إلى إدراك الشكلين اللذين يسيران على الجسر بامتداد العمق ، ليقيم لهما فهماً يأخذ مكان ( الصدارة ) محل الفهم الأول ، وما أن ينتقل إلى فضاء ( النص ) ويكون له ( معنى ) حتى يحتل هو ( الصدارة ) ليصبح الآخران ( خلفية ) لعملية الفهم ، وهكذا حتى تتكون صورة ومعنى لـ( النص ) .

لم يعبّر ( النص ) عن جمال مطلق بل عن ذات كونية إنسانية مغتربة تعيش ألماً مبرحاً ، عن إنسان يشتمل الإنسانية كلها بمعاناتها وعزلتها ، ولبلوغ هذه الغاية أعاد ( النص ) بناء العالم من جديد طبقاً لحقيقته الداخلية ، فتماس بهذه الآلية مع كل ذوات ( المتلقين ) وفقاً لعلاقة جدلية ( وجدانية / تعاطفية ) تحمل المتلقي على أن يتشابك ويتداخل معه ، فيسقط ذاته عليه ويسحبه إلى شعوره ليصبح جزءاً من خبرته ، ويقوم بأجراء بعض التعديلات عليه كيما يطور طروحات ( النص ) ويثريها بدلالاته الإفرازية النفسية ، فتكون النتيجة تفاعلاً جدلياً محتدماً بين هوية المتلقي وهوية ( النص ) المعبرة عن ( هوية ) شاملة للذوات البشرية كلها ، وبذلك يكتشف المتلقي هويته الإنسانية ضمن هوية ( النص ) ، وعبر التحاور الجدلي بين الهويتين يبتعد المتلقي عن ( النص ) ويقترب منه كلما مضى في خط قراءته ( تلقيه ) ، فينشأ صوراً ويعدلها في كل قراءة ، وبهذا المعنى لا تتوقف استجابة المتلقي هنا على صفات ( النص ) المميزة فحسب ، بل على آلية تلقيه وإدراكه لـ( النص ) وما أن يتخذ المتلقي آلية معينة حتى يفرض ( النص ) هيمنته ليحدد الصيغة النهائية للحوارية الجدلية القائمة فيما بينهما .

يعالج ( النص ) مأساة إنسانية وفقاً لآلية اسلوبية دينامية محملة بالطاقة التعبيرية للعناصر ( البنى النصية ) تدعو مدركات المتلقي وحسيته للعوم في ( النص ) والتجول في بناه إذ تمتد الخطوط وتنثني بحركة متموجة أو مستقيمة خصوصاً ذلك المزج اللوني بين الأحمر والأسود الذي يحيط بالتكوين العام ( للنص ) ليضفي عليه طابعاً حركياً دينامياً دراماً ، وبما يسمح للمتلقي بأن يتجول عبر واجهة النظر الجوالة ، داخل ( النص ) أثناء قراءته والتي تتخذ طابعاً عمودياً وخطياً وكالآتي :



قراءة ( خطية )　　قراءة ( عمودية )

فينشئ صوراً ويعد لها كلما أنتقل من خط سير قراءاتي إلى آخر ، إلى ما لا نهائية المعنى المعبر في كل الأحوال عن صراع جدلي محتدم بين الرفض واليأس والاستسلام الذي جسد من خلال توسم ( النص ) أشكال متخيلة ذهنية مدركة سايكلوجياً ، عملت على توجيه ( النص ) بصرياً وعاطفياً وذهنياً .

إنّ حركية العناصر داخل ( النص ) عملت على تفكيك المشهد كله ، وأضفت عليه قدرة تعبيرية لا يسهل تحديدها ، تحث المتلقي على البحث عما ورائيات الخطاب الجمالي باكتشافه لمواضع الإبهام فيه ، وبتقديمه أجوبة للأسئلة المتواصلة التي يطرحها هنا حول أسباب ومصادر هذه العزلة والألم التي أفصح عنها بتنظيم ( مواضعاته ) لتصبح طيعة لتأمل المتلقي الخيالية ، فضلاً عن ذلك فإنّ تحريف الأشكال والألوان غيّب عناصر وتفاصيل أخرى ( إكمال الشكل الإنساني ) ، تفاصيل الأشكال على الجسد ، بنية الفضاء ولونها ، حرضت المتلقي على البحث والفعل المرهون بما هو مستعاض عنها ( تشضي البنى النصية ) والذي سرعان ما يكتمل ذهنياً لدى المتلقي متى ما ظهر المعنى الضمني لحيز الوجود ، يساعده في هذا الظهور ( فتحة الفم ) الموحشة والتي تعمل على إثارة خيال المتلقي ، فينشئ ( صورة ومعنى ) لا شعورية ( للنص ) تتم عبر مراحل وتنمو بشكل موازٍ لقراءته فيتم تعديلها وتشكيلها باستمرار في عملية ( زمنية / حركية ) حتى يتم التوصل إلى عتبات المعنى ، كما أبقت ( فتحة الفم ) هذا ( النص ) مفتوحاً ليقوم المتلقي بتنسيق أبعاده النصية بنفسه ، الأمر الذي يعني تصعيد فاعليته التأويلية إزاء موضوعة ( النص ) الجمالية ذات الأبعاد ( الانطولوجية / النفسية ) .

إنّ الحضور المادي لعلامات ( النص ) بهذا الحشد عملت على تغيير واقعة المأساة ذاتها ، الأمر الذي حول الحضور المادي للنص إلى أثراً فعال ضمن حواريته مع ( المتلقي )، ووفقاً للغة عملت على إعادة إنتاج الواقع فأفرزت واقعاً جديداً أفصح بدوره عن رؤية مؤلمة للواقع المعاش ، أتضح من خلال ذلك التجسيد المتخيل والموحش لبنية المكان والشكل معاً ، ليحمل المتلقي على تأويلها إلى أبعد من المدى التشكيلي لها ، وطبقاً لتنظيمات اللغة التحتية للبنى النصية .

لقد أمكن لهذا ( النص ) توظيف قوة الرمز وجهده وذلك بتكثيف مصادر نفسية عدة جاء اللون والشكل المحرفان ليعبران عنها ، إذ أن للامتزاج اللوني بين الأحمر والأزرق والأبيض في بنية السماء ، والأسود والبني الذي طغى على أرضية ( النص ) قدرة على توليد هزات ( نفسية / جمالية ) لدى المتلقي ، وعلى نحو تضع معه هذه العناصر المرمزة المتلقي على تماس مباشر مع لا شعوره الخاص ، نظراً لاقترابها من ذاته وتعبيرها عن مأساته فيتجاوز ويندمج ويتواصل ويتبادل الأدوار معها ، ليتحرر بالنتيجة من العقلانية الصارمة والأدوار المؤلمة التي تمنحها الحياة إياه ، وبهذا المعنى يُحدث ( النص ) توازناً نفسياً لدى المتلقي وتكيفاً جديداً ، إذ يسمح له بالتنفيس عن بعض مخاوفه الدفينة والهروب من وطأة ضغوطها .

تضمن ( النص ) خصائص جمالية ( تجريدية / رمزية ) وتعبيرية بنيت بالإسناد إلى ( مخيلة ) الفنان ، لذا تطلب إدراك ( النص ) وتذوقه بذل نشاط خيالي يوازي ذلك النشاط الذي بذله المبدع في إنشائه له كيما يستقرأ حيثياته ، ويتمتع بفيض دلالته المتأتية من لا واقعية البُنى وعلاقتها النصية ، إذ أن واقعية الأشكال لا يمكنها أن تمنح المتلقي متعة تذكر . لكن فيما إذا حدث لعب نسبي ببنيتها وهيكليتها فإنها ستكون مصدراً للمتعة والمشاركة والتحرر من مصادر القلق والضيق والتوتر ، إذ يتفاعل المتلقي مع النص تفاعلاً جدلياً باقترابه ( تقمصه ) وابتعاده ( خيالياً ) عنه ، منطلقاً من فعل ( تلقي حسي مباشر ) أولاً ، يشتغل على مستوى العناصر البصرية ( البنى النصية ) ثم تلقي ( حواس باطنه ) ( وجداني ) ينطلق من المخيلة لينتهي أخيراً إلى فعل تلقي ( عقلي غير مباشر ) يدرك به الدلالات المكثفة ( للنص ) ويؤولها من خلال اشتغاله على العلاقات التكوينية بين البنى النصية ، وبهذه الآلية يتمكن المتلقي من تحريك مادية ( النص ) إلى معنى شمولي يعبر ( وفقاً لهذا النص ) عن غربة الذات البشرية وسط قوى عارمة تتأتى دون نذير ، والتي زادت من حلكة الظلمة التي تغشى سماء الإنسانية وتفترش دروبها .

صُوِّرَ هذا ( النص ) تصويراً نفسياً بحتاً ، وعلى نحو يحدث معه تأزماً ( بصرياً / نفسياً ) حاداً لدى المتلقي الأمر الذي منح تجربة ( النص ) طابعاً شمولياً ، احتلت معه مكانة الصدارة – كتجربة جديدة – في ذات المتلقي ، لتتراجع بقية التجارب الأخرى إلى الخلقية ، وبهذه الآلية يعمل ( النص ) على استبعاد جزء من وعي المتلقي السابق ، والتركيز بالمقابل على المعنى الذي أفرزه ( النص ) والذي غدا جزءً من وعيه الجديد الذي لم يكن قد جزم فيه حتى ذلك الحين ، الأمر الذي يعمق من وعي المتلقي الذاتي وبالتوازي مع عملية القراءة وتنامياً معها .

على الرغم من هذا التشابك والاحتدام والتداخل القائم بين خطوط ( النص ) وألوانه ، الذي تعمل العلاقات القائمة فيه على بناء المعنى وإبرازه ، إلا أنها لم تشتت ذهن المتلقي نظراً لاتصافها بطابع ديناميكي ( كوحدة جشتالتية ) ونظراً لقيام المتلقي بضم الجزئيات النصية المتجاورة في إطار مرجعي واحد ( إطار النص / أو موضوعته ) مما يمكنه من مراقبة التماثل والاختلاف بينهما ومن ثم تحديد النسق الذي يربطهما ويوحدهما معاً ( مأساة الإنسانية ) ، وحالما تيم ملء هذا الإطار حتى يتحول هو نفسه إلى بيئة ترتبط زمنياً بلحظة تكوين جشتالتية أخرى ( ما لا نهائية المعاناة ) . وهكذا يستهلك المتلقي ( النص ) ويؤوله ( حسياً / ذهنياً ) وفقاً لعلاقة جدلية خطية مباشرة ( داخل ⇔ خارج ) ( النص ) ، ذات طابع تطوري تصاعدي مستمر ، تدخل فيه ( جدلية التوقع والذاكرة ) كعامل هام في هذا التطور من خلال تغذية المتلقي بالمعلومات ( من تراكمات خزينة المعرفي / الخبري ) أثناء القراءة مما يسهم بانتقال القراءة من مستوى أعلى من فعل التلقي إلى مستوى أرقى وبالتالي إلى مستوى أعلى من التأويل وتراكم الخبرات ، خصوصاً إذا ما تمثل المتلقي ظروف ومحنة لحظات أنتاج ( النص ) ، بمعنى آخر حدوث عملية انصهار لآفاق ( المتلقي / النص ) ، إذ يبلغ ( النص ) معناه عاكساً العناصر السايكولوجية للمتلقي ، ويبلغ المتلقي أو يصل إلى المعنى من خلال تعرفه على بنيات عملياته الخاصة المتعلقة بردود فعله داخل ( النص ) وعلى نحو تصبح معه العملية الذهنية داخل ( النص ) ( صورة المعاناة وحدتها ) عملية داخل ذهن المتلقي . فما هو موجود في ( النص ) يبدو وكأنه متواجد في ذهن متلقيه ، وبذلك يعمل ( النص ) على تجديد هوية المتلقي متى ما تحددت هويته ، وعليه تتواجد هنا آليتين أثنين من تلقي النص ، الأولى أن يسقط المتلقي ذاته على النص ، والثانية ما يوحي به ( النص ) ذاته إلى المتلقي بفعل تقنيات إنتاجه من قبل الفنان .

نظراً لتجاوز ( النص ) لأي صفه جزئية واتخاذه طابعاً كلياً شمولياً وعلى نحو لا يمكن أن يكون له معنى من قبل أن يتم إدراكه كوحدة واحدة ضمن نظام متزامن مع نفسه ، لذا ، فأنه – وفقاً لقراءة بنيوية – لا يمكن أن يعزل فيه فعل التلقي عما يتم تلقيه ، كما لا يمكن للغته إلا أن تفرز واقعاً خاصاً بتواجدها داخل ( النص ) وعلى نحو ينبثق معه المعنى من مجمل علاقتها المقامة داخل ( النص ) بالاعتماد على القوى الادراكية للمتلقي ودرجة وعيه ومستواه القراءاتي .

إنّ تضاد وتناسق وتجاوز وتجاور عناصر ( النص ) والتقدم والتراجع بين الشكل والأرضية في هذا ( النص ) جعلت منه منظومة علاماتية يحمل دوال ويفرز دلالات عدة ، يحمل المتلقي على البحث المتواصل كيما يتسنى له التوصل إلى البنيات العميقة الثاوية خلف تمظهرات البنى السطحية ابتداً من الشكل ذو الفم المفتوح الذي يحتل مقدمة ( النص ) ليملأ الأجواء صخباً وأصداء ، والذي يمكن له أن يفرز مدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي له ، فهو كعلامة تنطبق عليه خصائصها في التحول ، فقد يكون شكلاً لرجل أو امرأة ، أو طفل ، أو للإنسانية جمعاء ، وخاصية التوليد التي تحيل إلى مدلولات لا نهائية ترتبط بالعلامة ذاتها ، والاقتصاد التي تؤكد على الانتقائية والقصدية والتفرد والتصدر الذي يوجه به اهتمام المتلقي إليه بشكل كلي أو جزئي .

لقد عمل هذا ( النص ) على تشغيل مدركات المتلقي تشغيلاً آنياً خالصاً ، يستبعد فيه أي فهم مسبق ، مركزاً بالمقابل على بنية ( النص ) التي أضحت لديه بنية ذات دلالة . يتزاور فيها فعل التلقي ويتضايف بشكل مستمر مع النص ليستشف الماهية انطلاقاً من ( النص ) ذاته ، ومن خلال فعل التأمل القصدي للمتلقي يتأسس المعنى ، ولا يكتفي المتلقي بهذا الحد إذ يغير من وجه النظر التي ينظر بها إلى النص فيكسبه معنى جديداً ، يغير أو يحل محل المعنى الأول ودلالته ، معتمداً في ذلك على إدراك الماهيات عن طريق العيان والوصف والتحليل حتى يتم الإمساك بمعنى ( النص ) .

# عينة ( ٧ )

**اسم اللوحة : الحجاب المصري**

**اسم الفنان : هنري ماتيس**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ١٢١ × ٨٩ سم**

**التاريخ : ١٩٤٨**

**العائدية : مجموعة فيلبس ، واشنطن .**

يصوّر هذا ( النص ) مشهداً لحياة جامدة مكونة من إناء يحوي فاكهة موضوعة على مائدة تطل على شباك مقسم إلى قطاعات أربع تظهر من خلف زجاجها شجرة نخيل ، وتتدلى من الجانب الأيمن لـ( النص ) بألوان ستارة مزكرشة بنقوش هندسية ونباتية تقترب من الزخرفة العربية الإسلامية ملونة بألوانه متضادة ومجسدة بخطوط مرنة انسيابية ، نحيفة حيناً وسميكة حيناً آخر ، فبدت وكأنها رسمت بتلقائية الأطفال وبدون تخطيط مسبق .

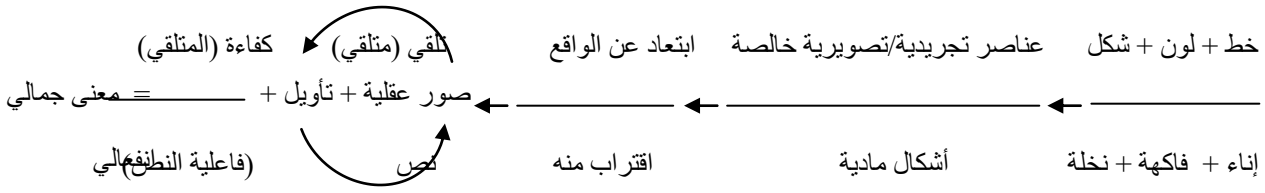
على خلاف النماذج النصية المطروحة سابقاً ، والتي شغلت آلياتها وفقاً للمتغيرات البصرية أو الانفعالات الوجدانية أو للمعالجات البنائية ، نجد هذا ( النص ) يزخر بأكبر فيض ممكن من القيم الجمالية التي تحمل المتلقي على الانفعال بتلك الشحنة والطاقة ( روحية / الرمزية ) الكامنة فيها ، والتي شكلت – وفقاً لذلك – خروجاً عن المألوف ، زاد من حدته مجافاته التامة للـ( الموضوع ) وعده مبرراً للتشكيل النصي فحسب ، فخرق بذلك ( أفق توقع المتلقي ) ليبدأ التحاور معه انطلاقاً من بنى شكلية محضة ، وبلغة جمالية لا تخرج عن سياق ( النص ) لتفصح له عن خبايا المعنى . فعلى الرغم من تصويره ( لحياة جامدة ) ، إلا أنه عالجها باسلوب أدائي يعتمد على القيمة الذاتية والطاقة الانفعالية باللون والخط والشكل على حدٍ سواء ، وعلى نحو لم يقطع معه تماماً وشائج الارتباط بحقيقتها الحسية ، الأمر الذي لم يبعد ( النص ) لمسافة جمالية كبيرة عن ذات متلقيه ومعه ( أفق توقعه له ) ليتذوق ويدرك ويستحصل على وعي جديد بالقيمة الجمالية الذاتية لبنى ( النص ) والعلاقات البنائية القائمة فيه ، والذي لا يمكن أن يتم إلا عبر ( تعارض الآفاق ) وخلق أفق جديد عبر قراءة ( تلقي ) جديدة ( لإناء الفاكهة وشكل النافذة والستار .... الخ ) تستلبها وتحررها من أي محدد أو منطق تصويري عدا منطق (النص) ( الجمالي ) الداخلي فحسب والذي يؤول وفقاً لشكلانيته ودلالاته اللامتناهية المتأتية من الجدلية الحركية للخطوط في اندماجها وتواشجها ، امتداداها وتراجعها بعفوية ومرونة فائقة فشكلت في الوقت ذاته العنصر الأساس في البنية التكوينية ( للنص ) بأجمعه ، وبالمقابل ، عمل اللون على التصعيد من حدة جدلية ( الشكل / التعبير ) ( بتضاداته / وتناغماته ) ، الأمر الذي أضفى على ( النص ) مسحة رمزية صورية فائقة النقاوة والتعبير ، فيما أتى شكل ( الستار ) بوحداته الزخرفية الملونة بتضاد حاد ليضفي على ( النص ) مزيداً من ( الغرائبية ) التي أخرجت ( النص ) عن مألوفيته سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، وليهز بعمق البنية الأساس لأفق توقع متلقيه ، عبر جمعه للحداثة في التصوير وللروح الشرقية في التلقي والتأويل عبر قراءة حدسية تأملية ، وعلى وفق ذلك يكون ( النص ) قد شغل آلياته وفقاً لثنائيات تعمل سوية على كسر أفق توقع المتلقي من خلال جمعه الجدلي الغريب بين ( الحسي / المتخيل ) و ( المنطقي / اللامنطقي ) ، ( المألوف / اللامألوف ) في وحدة واحدة يدركها المتلقي عبر آليات تلقي ( حسية / تجريبية ) و ( تخيلية / عقلية ) ، و ( حدسية / تأملية ) تشكل وفقاً للغة حوارية جدلية متسعة بين شيئية ( النص ) والحدس به وتأويله عقلياً .

إنّ ما يفجر سلسلة التحاور الجدلي بين ( النص / المتلقي ) هو ذلك التعقيد النسبي لبنى ( النص ) وتكوينه والذي شكل في الوقت ذاته مركز جذب واستقطاب لمدركات المتلقي الذي يتم الاستغناء فيها عن إعادة صياغة ( النص ) وفقاً لخبرة الحواس فحسب ، بل بالاستناد إلى آلية تلقي ذات تراكمات خبرية (

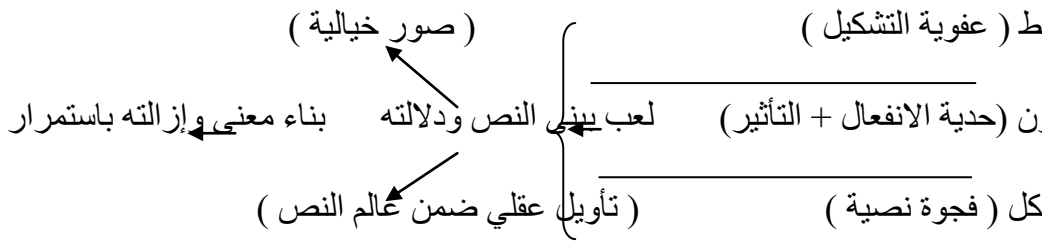
ذهنية / تخيلية ) ، تستقرئ ( النص ) من خلال إحالته إلى فضاء من الدلالات اللامتناهية الحرة و الغير مقرونة بمرجع محدد ، يجهد المتلقي في تأويلها وصولاً إلى ما هو جوهري فيها ، وهذا في حد ذاته خروجاً ( للنص ) عن حدود مألوفيته إلى حدود المطلق واللامتناهي عبر لعبة الدوال التي لا تنتهي ، وعلى الرغم من ارتباط النص بما هو مادي ( الحياة الجامدة ) إلا إنه وطّد وفعل من الصلة بين ما هو حسي وما هو ذهني من خلال تعقيد بنى ( النص ) واحتوائه على أشكال هندسية وعفوية في آنٍ واحد ، تنأى وترحل من رؤية وفهم المتلقي لـ( النص ) من وسطه الموضوعي إلى آفاقه الخالصة، ليدرك مجدداً صيغ جمالية جديدة لبنى تصميمية تزينية لعلاقات شكلانية تنحو منحاً غنائياً تركن إلى واقع ( النص ) أكثر مما تستند إلى معطيات الواقع المادي إذ يعد هذا الأخير مرجعاً ايقونياً لها ، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى أن يؤول سنن ( النص ) انطلاقاً من ( النص ) ذاته ، والعودة إليه على اعتبار أنه لا ينتمي إلا إلى عالمه المتخيل فحسب .

من الممكن أن تعد بنية ( اللون ، الخط ، والشكل ) فجوات نصية في حد ذاتها ، إذ انتفت هنا العلاقة ( العرفية / التقليدية ) التي تربط ( الشكل باللون والخط ) بمعنى آخر إنّ العلاقات التصويرية في هذا ( النص ) لم تعد علاقة شكل بلونه بل علاقات منسقة ، منفلتة من هيمنة التلقيات الحسية ومتحررة منها ، تدخل مع المتلقي في لعبة ( حركية الذهن ) الداخلية ، فالخط وظف هنا لتدعيم الجانب البنائي ، والإعلاء من شأن ثلاثية ( الشكل واللون والتعبير )، وغدا بذلك مجرد ذريعة لتقديم تنظيم جمالي للألوان ، يوحي للمتلقي بوجود بنية ثاوية ذات ارتجالات ذاتية تسلب منه الإحساس ببنية النص المادية ، وتصعد بالمقابل من سطوة إدراكه ( تأويلية ، خيالياً ، عقلياً ) .

إنّ إبقاء ( النص ) على تلك الأشكال ذات المرجعية المادية جعلت منه نصاً ذا صلة بالواقع وفي الوقت نفسه بعيداً عنه ، ومن هذا المنطلق تتوالد تجربة المتلقي الجمالية الجدلية بين الاقتراب من النص والابتعاد عنه وفقاً للخطاطة الآتية :




تتجلى تقنيات لعبة الخيال النصي لدى ( ماتيس ) في تكويناته الشكلانية الجمالية الجديدة من خلال الآتي :



يبرز من خلال ( النص ) انسجام من جدلية الألوان ، تناقضها وأتلافها ، والأشكال وعلاقاتها والخطوط وبساطتها إذ جاءت البُنى النصية متواشجة مع بعضها البعض وعلى نحو ما تستقرئه نظرية ( الجشتالت ) ، إذ أن توزيع الوحدات والتميز بين الشكل والأرضية لم يجعل من الشكل ذي هيمنة عن حساب وحدات التكوين الأخرى ، بل بالعكس تواشج مع بقية العناصر وعلى نحو تحول ( النص ) معه إلى نسق مؤسلب من العلاقات المتداخلة والمتشابكة ، إلى كتل من الشكل والخلفية التي تدرك وتبرز من تنظيم السطوح المتجانسة والتي تتصف بالحيوية والنظارة وتحمل كلية جمالية متناسقة ، إذ قسم ( النص ) إلى قطاعات ( لونية / شكلية ) متباينة تمثلت بالقطاعات الهندسية الزخرفية المتعاقبة ( شكل الستارة ) وشكل المنضدة التي يستقر فوقها أناء الفاكهة . ومن بعده قطاع النافذة التي تطل منها شجرة النخيل ، كل هذه القطاعات توحي للمتلقي بتواجد شيء مميز يلوح في العمق ، يتعزز هذا الانطباع حالما يأخذ ( النص ) وحدته الكاملة في ذهن المتلقي ، إذ يدرك العمق رغم أنه لا يراه واقعياً وهذه الآلية في تلقي ( النص ) لا تتناوله بجزئياته ( النصية ) بل وفقاً لكلية شمولية تخترقها تغيرات مفاجئة ، تمثلها امتدادات الخطوط وتكسرها وانثناءاتها والتي تعمل على توجيه مسار الإدراك البصري للمتلقي الذي ينشئ بدوره صوراً ذهنية جديدة ، يلعب فيها فضاء ( النص ) دوراً بارزاً في تكوينها بوصفه أرضية للعناصر حيناً ، وبوصفه شكلاً بحد ذاته حيناً آخر ، إذ لابد من تواجد فارق ذاتي ملحوظ وخصائص وظيفية جمالية متباينة بينهما - أي الشكل والأرضية – كما يثيران المتلقي بشكل غير متساوٍ في الحدة ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى انتفاء احدهما ( الشكل مثلاً ) والإبقاء على الآخر ( الأرضية ) بالضرورة ، فضلاً عن ذلك فقد اتسمت عناصر ( النص ) بسمات عدة جعلت منها شكلاً في حين أصبح الفضاء أرضية لها توزيعها وانتشارها المتقابل والمنظم لتكسو الفضاء بأجمعه ، وتباين أشكالها وأحجامها ، وصغر المساحات التي تشغلها الألوان في مقابل المساحة التي تشغلها ( الشجرة ) ، وعلى الرغم من هذا الحضور الواسع للبنى ( النصية ) إلا أنها لم تلفظ الفضاء ولم تغيبه كلياً ، ذلك انه وبحسب نظرية ( الجشتالت ) إن أي جزء مختلف في الرؤية لا يعد غائباً ، بل انه جانب من جوانب حضوره النصي . فضلاً عن أن هذا التغيب هو نفسه حضوره غير مرئي في تجلياته ، لا تستنفذ معرفته ولا يمكن إحاطته كلياً ، وعلى هذا النحو ينتقل إدراك المتلقي في قراءته ( للنص ) بين وحدتي الشكل والأرضية وبنيتي ( الخفاء / التجلي ) عبر ( وجهة النظر الجوالة ) بين مستويات ( النص ) ومنظوراته المتعددة ، أي بين شكل النافذة والستارة وإناء الفاكهة وبنية الفضاء نفسه ، ليجري عدة تعديلات على صور ( النص ) المتكونة لديه ، ويرتقي بمعرفيته في قراءة النصوص من مستوى إلى آخر ، إذ أن لغة التشكيل في هذا ( النص ) تتمحور حول حمل المتلقي على الانفعال الذاتي بقيم النص الجمالية ، وهذا الانفعال يتجه إلى الكليات لا إلى الجزئيات ، ذلك انه – بطبيعة الحال – يستخلص ما هو مثير خيالياً ووجدانياً لا حسياً فحسب ، وعليه فأن فعل التلقي يقوم هنا على إدراك حدسي غير مباشر لا يلغي الإدراك الحسي المباشر ولا الإدراك العقلي الغير المباشر ، بل يعمل مؤزراً لهما ، ووفقاً لما يزودانه به من معلومات .

يصل المتلقي إلى معنى ( النص ) كنتيجة طبيعية لتوصله إلى كيفية تصويرية مطابقة لعمق إحساسه وعاطفته إزاء الشكل واللون والتكوين ، إذ أن قيمة ( النص ) الجمالية ارتبطت على نحو وثيق بادراك معناه الذي لا يستشف إلا عبر مروره بالذات ، لتعالجه وفقاً لآلياتها الخاصة الناشئة عن إحاطتها بالعلاقات الداخلية القائمة بين بنى ( النص ) وتجاورها وما يسفر عن انتظامها من اثر يجذب المدركات ويكون صورة ومعنى ذهنياً ، انفعالياً لهذا ( النص ) .

وعليه ينشأ المعنى من حركية بنى ( النص ) المجسدة ذهنياً لدى المتلقي ، وبذا لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل مادة الإدراك ( النص ) على الإدراك ذاته ( فعل التلقي ) . بمعنى آخر ينشأ المعنى من العمليات والأضداد التي تغطي لغة ( النص ) وليس فقط من تجربة المتلقي فحسب ، وعلى هذا الأساس تحرر المعنى من الآلية التي تحسر وجوده ضمن واقعة او حادثة محددة ( تعبيرية كانت أم انطباعية ) ، ليدخل ضمن آلية تلقي جديدة تقرنه بالقيم الجمالية النصية ، أي بالكيفية التي يسرد وينظم بها ذاته ، فينصب اهتمام المتلقي هنا على أشكال المحتوى المعبرة وليس للأشكال التي تميل إلى مرجع محدد .

لقد فعل هذا ( النص ) من أهمية القوى الإدراكية وفاعليتها لدى المتلقي ودرجة وعيه بالقيم الاستطيقية ، لذا يمكن عده منظومة علاماتية تحمل دوالاً وتفرز مدلولات ( معادلات لقيم العناصر التعبيرية والجمالية ) ، يرتبط دالها بمدلولها ارتباطاً اعتباطياً ولا يلتقيان إلا من خلال فعل التأويل الذي يجهد به ذهن المتلقي ، إذ يقوم بترتيب البُنى وتنسيق العلاقات في حقل إدراكي محدد حتى تتشكل لديه بنية معينة ، يسندها إلى مجموعة من معطيات تجاربه القراءاتية السابقة والى نظام الاسنن ، الأمر الذي يحدث سلسلة من التداعيات التي تسمح له بالمشاركة والتأمل والتأويل ، وعليه تشارك فعاليات عدة تجري على مستوى عالٍ في ذهن المتلقي لإنشاء المعنى ، إذ لا يمده التلقي ( القراءة ) الأولى لـ( النص ) بمحمولاته كافة دفعة واحدة . لذا يتوجب عليه أن يتفحص كلية ( النص ) بأبعاده البصرية المختلفة ، فيقرأه عمودياً وأفقياً ودائرياً ، ذلك أن هناك ثمة تسلل خطي لوحدات ( النص ) ، لا تكتشف إلا ضمن هذا الاشتغال البصري ، وعبر ذلك التحدي الذي يقدمه ( النص ) لتجاربه القراءاتية السابقة ، وعلى هذا النحو ينشط ( النص ) ويفعل مدركات متلقيه بشكل متواصل فمعانيه ودلالاته دائماً تحيل ، وهي مؤجلة الغلق فتشد انتباهه بفاعليتها هذه .

# عينة ( ٨ )

**اسم اللوحة : امرأة أمام المرآة**

**اسم الفنان : بابلو بيكاسو**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

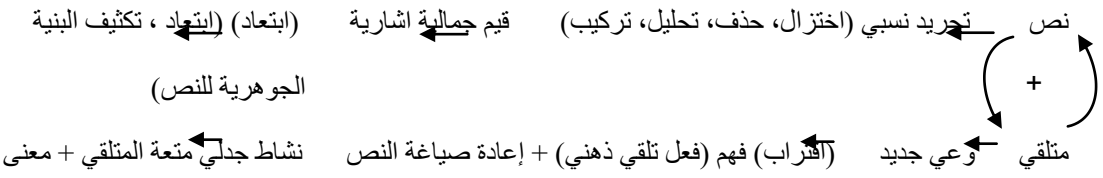
**القياس : ١٥٨ × ١٢٨ سم**

**التاريخ : ١٩٣٢**

**العائدية : متحف الفن الحديث ، نيويورك**

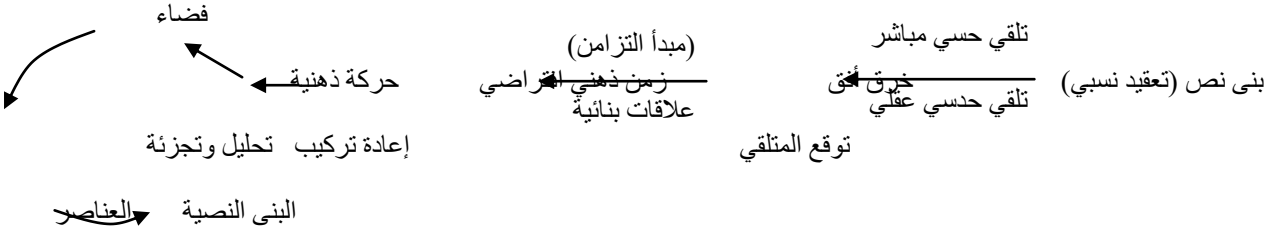
يصوّر ( بيكاسو ) في هذا ( النص ) امرأة تقف أمام المرأة ، وقد تمثل وجهها من الجانب والأمام معاً ، فيما لون شعرها بلون اصفر ، وتحول جسمها إلى أشكال هندسية (دوائر ، مثلثات ، مربعات ) ، تتخلله وتقطعه خطوط عريضة ورفيعة مثلت شكل الثوب ، ويظهر في المرأة وجه لامرأة أخرى ، تشبيها في شكل الجسد فقط الذي يقوم على منظومة خطوط رسمت على أرضية بقطاعات زخرفية هندسية باللون الأصفر والأحمر .

في رؤية تتقصى جوهر المرئيات ونظامها الكامن فيها ، بدأ ( بيكاسو ) بحثه في عناصر نصية ( موديل ) متخيل في محاولة منه لخلق ( نص ) يصل من خلاله ومن ثم يقدم التصورات والإيحاءات الكلية الشمولية التي تمنح الأشياء قيمة جمالية ومعرفية مغايرة لقيمتها الواقعية والتعبير عن هذه القيمة باسلوبية شكلية تبرز البنية الجوهرية من خلال تهشيم الشكل وتمويه ملامحه الواقعية باستعمال خطوط كفافية ، وتحويل البنية الشكلية إلى رقائق ومسطحات وشرائح تتداخل مع بعضها البعض بأوضاع منظورية مختلفة ، يصعب تميزها غالباً عن الفضاء الذي تسبح فيه أن تقود هذه الأسلوبية ( نص ) بيكاسو إلى حدود التجريد المطلق ، لذا فقد اتخذ منطقة وسطى بين التشخيص والتجريد ، ليعبر عن الظاهر والمتصور في آن واحد ، وبمنطقاً واحداً بعيداً عن أي أشارة واضحة للمرجع ، لذا يجد المتلقي غموضاً وإيهاماً في ( النص ) يصعب الكشف عنه ، ويستعصي عليه فهمه ذلك أنّ تقطيع الشكل وحده داخل فضاء ( النص ) جعل المفردات التشكيلية المتنوعة تتداخل وتتقاطع بشكل يفقد الشيء استقلاله وتميزه أو الإمساك بدلالة نهائية له ، إذ أدخل ( النص ) ضمن عالم متخيل ينبض بقيم وطاقات تعبيرية مثيرة غريبة دون أن يفقد معالمه كلياً ، فقط بعزله عن محيطه وإدخاله في واقع فني جديد يحمل تناسقاً بين الحسي والمجرد ، يخلق لدى المتلقي توازناً يعيده إلى الواقع في الوقت الذي يبعده عنه باستعماله للغة شكلية تخاطب الفعل الذهني الأكثر فاعلية من الإدراك الحسي المحض ، إذ يستطيع المتلقي استيعاب التمثيل المادي لـ( النص ) كاملاً نسبياً دون الركون للأشكال الواقعية ، لذا عمل ( بيكاسو ) في ( نصه ) هذا على دحض المرجعية الحسية ، وطرق بالمقابل تشكلات صورية تستند إلى العلاقات الشكلية وتنظيماتها الداخلية التي اتسمت في الغالب بالاختزال والحذف المتواصل للعناصر والبُنى النصية وكما هو مبين في المخطط الآتي :

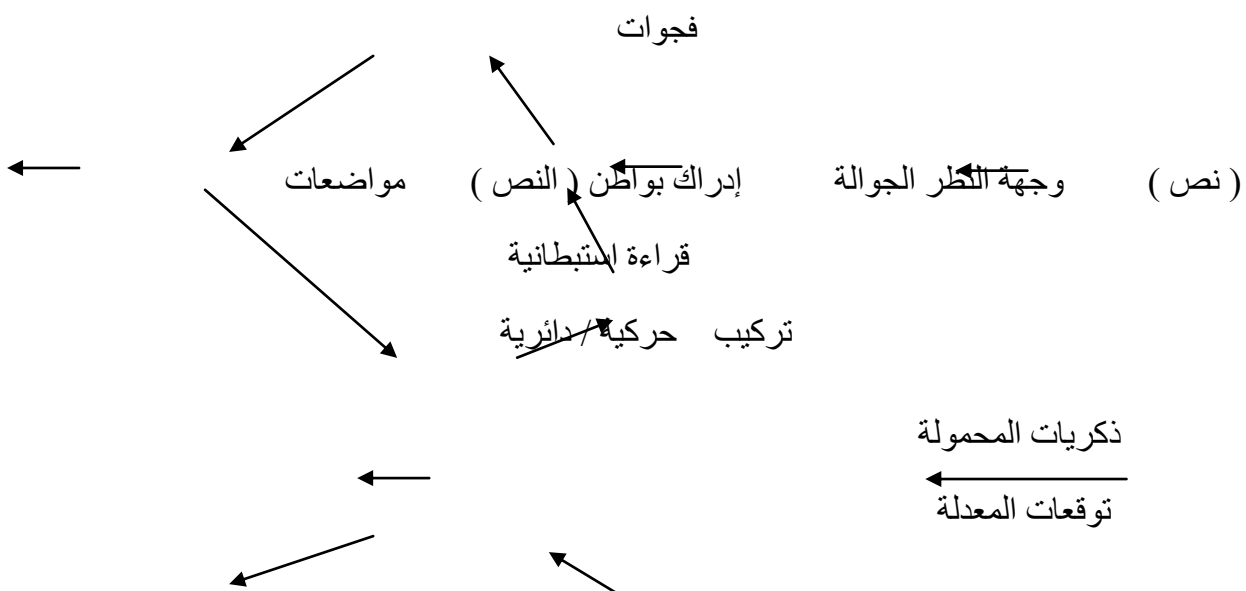



على الرغم من ذلك التعقيد النسبي لبنية الشكل والخط واللون ، والذي أثرى وصعد من البعد الجمالي والمعرفي لـ( النص ) إلا أنه لم يبعده لمسافة جمالية كبيرة عن متلقيه ، وعلى نحو يستحيل معه فهمه ، وبالمقابل لم يدفعه الدافع التشخيصي فيه للوقوع في شباك المباشر والصريح السلس الفهم ، فضلاً عن ذلك فإنه وبهذه الثنائية قد شكل بحسب – ياوس – خرقاً لأفق توقع المتلقي ، وأصبح أكثر سعة لاستيعاب تباين توقعاته وأكثر إثارة لانطباعاته الجمالية ، ولرؤاه الخيالية واستجاباته التأويلية الممكنة ، وقد شكل اسلوب التزامن ( رسم لأشكال منظورة من أكثر من زاوية نظر واحدة ، الذي ابتكره ( سيزان )

وأوغل فيه التكعيبيون وعلى رأسهم ( بيكاسو ) خرقاً كبيراً لأطر الرؤية الجمالية التقليدية لدى المتلقي ، فتصوير الأشكال وإظهارها من زاوية نظر واحدة لا يمكنها أن تطلع المتلقي على علاقاته الجوهرية كافة ، ولا تستوعب ضرورات الرؤية الجمالية للشكل بعيداً عن الوصف التشخيصي ، لذا صور بيكاسو شكل ( المرأة ) في مواجهة المرآة بعيداً عن مرجعها الشكلي الواقعي ، وذلك بتعدد زوايا النظر إليها وباستثمار تقنية ، الانتقال والحركة ، وبهذه الآلية لن يكون للشكل وأجزائه المفككة أية أهمية أو قيمة في ذاته ، بل من خلال إفرازات عملية إعادة التنظيم الكلي التي تجري في ذهن المتلقي والتي يعمل عنصر ( التغريب ) النصي هنا على تفعيل هذه العملية واستمرارها .




لقد مثلت الأشكال الدائرية التي وزعت بالتناظر ( تقريباً ) على جسد المرأة في يمين ويسار ( النص ) وفي مستويات ثلاثة ، أعلى ووسط وأسفل ( النص ) ، ( فجوات بصرية ومواضع للنص ) يدور حولها الاشتغال ( البصري / الذهني للمتلقي ) إذ يتنقل ويتراوح فعل التلقي بين فجوات الشكل في ( المرآة ) ، ومنه إلى الشكل في الجزء المقابل في حركة خطية ذهاباً وإياباً ، وهكذا في بقية المستويات الأخرى ضمن جدلية تصاعدية أو تنازلية . وهنا يقوم ( النص ) بتنظيم مدركات المتلقي الذي يقوم بدوره بإعادة إنتاج ( النص ) بشكل ملائم لفاعلية مدركاته ، ووفقاً لقراءة ( جدلية خطية تصاعدية ) تنتج من تفاعل الفجوات وجدلها مع بعضها البعض أولاً ، ومن تفاعلها جدلياً مع مدركات المتلقي ثانياً ، إذ يتنقل داخل ( النص ) عبر ( وجهة النظر الجوالة ) وعبر دينامية البُنى المنظورة من زوايا نظر متعددة ، وبمساعدة الأشكال المتحولة وفقاً لعلاقة بنائية جدلية مع المتلقي الذي يعيد من خلالها النظر إلى ( النص ) من الداخل ، وفقاً لجدلية أخرى قائمة على ثنائيات هي ثنائية ( التحليل والتركيب ) التي تفرز بدورها ثنائية ( الثابت / المتحرك ) و ( القريب / البعيد ) وبهذه الآلية ينتقل المتلقي داخل ( النص ) ويتحرك كاشفاً بذلك المستويات والمنظورات التي تتحكم في إنتاج المعنى والمؤثرة في بناءه ، وتعمل ثنائية ( الذكريات المحمولة والتوقعات المعدلة ) بفاعلية مميزة وفريدة لاستكمال عملية بناء المعنى ووفقاً للخطوات الآتية :



تحليل

فرز + تقويم + تعديل = معنى ( ١ )  سلسلة مراجعات +

تركيب سلبي

إعادة توحيد النص + توقع للمعنى وإزالته  استمرار عملية التلقي  تعديل + تشكيل

معنى لاشعوري

لا تناهي المعني

إنّ التواصل مع ( النص ) بحسب – ايزر – يتم من خلاله نشاط تفاعلي جدلي يحركه تفاعل ( مقيد / موسع ) متبادل بين معنيين ( معنى واضح وآخر ضمني ) ، أي بين عمليتي الكشف والخفاء ، فما هو مخفى يحرض المتلقي على الفعل لكنه يبقى محكوماً بالظاهر ، والذي سرعان ما يتغير بدوره حينما يبرز المعنى إلى حيز الوجود .

معنى واضح ، كشف ( جسد المرأة )

نص  معنى ضمني (١)، خفاء (معنى لا متناهي)  تفاعل جدلي  تغيير (تعدد زوايا النظر) ←

دينامية البُنى النصية

فراغات النص المركبة (انفتاح النص )

نماذج النفي ( استحضار جسد المرأة وتغييبه)

معنى ضمني (٢) = سد الثغرات + تفاعل جديد

←

حضور دلالة الجسد ( شكل حسي + فكرة شمولية ) = معنى

إنّ المعنى هنا وبحسب – ايزر وانغاردن – لا يعطى مباشرة ، بل من خلال التعامل ( الشكلي / العقلي ) مع ( النص ) بعيداً عن حدود المرجع ، على اعتبار أن فعل التلقي الحسي ذا قدرات

بنائية كامنة يمكن للعقل استخلاصها لتهشيم سكونية ( النص ) الظاهرية ، وخلق شكل ذي معنى من خلال التفكير الديناميكي ( بالنص ) ذاته ، الأمر الذي يبعد المعنى عن الوقوع ضمن طائلة شكلانية ( النص ) أو مظاهره التسجيلية وإشراكه في لعبة تقودها قوى داخلية توسم مثالاً ومعنى شمولياً ذو سمة شاعرية عبر أشكال ذات طابع ( هندسي عضوي تجريدي ) نسبياً ، تعتمد أولوية الخط واللون والفضاء للارتقاء بالتكوين كلياً إلى مصافي واقع غير مرئي ليمنح ( النص ) دلالات عدة للوصول إلى معنى يبقى غير متناه في جوهره ، ذلك أن ( النص ) لا يصوّر حقائق فعلية بل يحوي هياكل وأنماط تهيئ لهذه الحقائق وتدلل عليها يصب المتلقي فيها خزينه الخبري والمعرفي كيما يتمكن من إنتاج المعنى ، فضلاً عن ذلك تتسم الهياكل بانسجام ( داخلي / ذاتي ) تقوم على أساسه علاقات جدلية فيما بينها يمكنها أن تفرز المعنى من خلال ذلك التناغم الناتج عن تجريد المحسوس وتحويله إلى أشكال ذات طابع ( هندسي / عضوي ) يعتمد الخيال والفكرة في إبداعه وتلقيه وعلى نحو يمكن للمتلقي أن يفهم ويستوعب التمثيل المادي كاملاً من خلال هذه الأشكال ( المعبرة / المجزئة ) والمختارة دون أن يتشتت بصره بين شظايا الشكل المفكك ، بمعنى آخر يترك للمتلقي فرصة إكمال الأشكال في ( النص ) ، أي النسيج المبطن الذي يزيد من قوة وشاعرية قيم ( النص ) الجمالية والخيالية مع المحافظة على المبادئ الشكلية المنطلقة من بنية الظاهر أساساً ، وهو ذات النسيج الذي يبحث عنه المتلقي عبر تجوله بين ثنايا عناصر ( النص ) ، ودخوله ضمن واقع جمالي جديد يحول من خلاله العناصر الغير مألوفة إلى مفردات منسجمة تصورياً حاوية للمعنى داخلياً .

لقد وجد ( بيكاسو ) في نصه هذا فرصة للتلاعب بالأشكال وتكويناتها ، ومن ثم خلق علائق جدلية بين عناصر ( النص ) اجمعها ، فـ(المرأتان ) ليست إلا أشكالاً وخطوطاً ومساحات ملونة ، منسجمة ومتضادة ، تشكل في مجموعها تفكيكاً للعلاقات ( المكانية / المادية ) للحدث للاستخلاص ما هو جوهري فيه ، ولإيضاح هذا التفاعل الجدلي بين بُنى ( النص ) عمد ( بيكاسو ) إلى توزيع الأشكال الدائرية بأحجامها المختلفة على جانبي ( النص ) ، وقد صغر حجم الوجه في ( المرأة ) في مقابل تكبيره في الموديل ، ونحافة جسم المرأة في المرآة ، يقابلها تضخيم وتكبير جسم الموديل وتوسيعه ، فضلاً عن خلق جدل لوني ضمن نطاق فضائي غير محدد التشكل فوق أرضية السطح ذي مساحات غامقة تعطي إحساساً بالامتداد والعمق ، مع اعتماد تناغم لوني يتقارب حيناً ويتضارب حيناً آخر مع بقية عناصر ( النص ) مما زاد من تماسك التكوين وحيويته . أما الخطوط فقد جاءت ممتدة ومتداخلة لتحريك الأشكال وهندستها وبالتالي خلق سمة لـ( النص ) تقربّه من التجريد ، لقد نشطت هذه العلائق الجدلية في خلق وترك أثراً في ذهن المتلقي عبر تنظيم عناصرها وبنائها الداخلي ، وعلائقها مع بعضها البعض داخل ( النص ) ذاته والتي أفرزت ( معنى ) لا متناه يدلل على تغيب وتبدل عطاء الإنسانية ورقة الحياة وبهجتها ، وقد يدلل على خداع الذات البشرية حتى في أدق لحظات قراءتها والتي جسدها شكل ( المرآة ) هنا ، أو قد يدلل على عدمية الحياة وغرقها وضياعها في مآسي لا تنتهي وعزلتها في فضاء كوني لا يستقر على حال ، وقد عبر ( بيكاسو ) عن ذلك من خلال ليونة الخطوط وحركتها المستقيمة والمنحنية والتي تنشئ وتولد إيقاعاً منظماً مهيباً ، فضلاً عن التضاد الخطي واللوني المتنوع الذي يعطي انطباعاً شاملاً عن الحالة الوجدانية المبثوثة في ( النص ) ، وعلى الرغم من هذه الجدلية القائمة بين بُنى ( النص ) إلا أنها لم تلغي التناسب والانسجام والتوازن الشكلي واللوني الذي منح ( النص ) وحدة تصويرية شاملة ومكنته من التعبير عن معنى إنساني شمولي .

اشتغلت آليات التلقي في هذا ( النص ) ضمن مديات الإدراك الحسي المباشر وتجاوزه نحو الاستدلال العقلي عبر حركة جدلية تزامنية لقوى الإدراك الذهني مع بُنى ( النص ) ، ومن ثم الارتقاء بهذه الجدلية إلى خيال يلعب ببُنى ( النص ) ، يستحضر الحدس ليربط بين قوى العقل والبُنى النصية ، فيدرك به العلاقات وينظمها وصولاً إلى مديات مقولات ( النص ) المتاخمة للمطلق ، وبهذا الشكل يتجاوز فعل التلقي العلاقات المادية ليمتزج بانطلاقة جمالية من ذات عقلية تهدف بالأساس إلى تجاوز شيئية ( النص ) والبحث في ما ورائيات البُنى النصية ( البنائية / الشكلية ) المدركة حدسياً .

سعى هذا ( النص ) إلى أن يقدم للمتلقي ( لعباً ) يتطلب الاستمتاع به مهارات خاصة إذ يقدم ( النص ) تحدياً للمتلقي يتمثل بمدى قدرته على الكشف عن المعنى المخبوء فيه ، يقوم المتلقي حياله بإنتاج واستبدال وتلاعب صريح بالصورة والأخيلة الصادرة عن ( النص ) ، يبذل من خلالها جهداً خيالياً يوازي ذلك النشاط الذي بذله المبدع في إبداعه لـ( النص ) وعلى نحو يصبح معه بنية دالة في ذهن متلقيه كيما ينتج المعنى ، ولا يمكن للمتلقي من أن يفهمه كبنية دالة ما لم يسلم بوجوده الكامل وكيانه المستقل ، أي بوصفه بنية تضم وحدة المحسوس والمعنى معاً ، فضلاً عن ذلك يجب على المتلقي أن يركز تفكيره ومدركاته على وجود النص الحسي بوصفه شيئاً ووجوده الذهني بوصفه فكرة ووجوده الوجداني بوصفه عاطفة ، أي أن :

أثر حسي + وجود ذهني ( أفكار ) + عاطفة = رسم الوجوه مزدوجة ( تجسيد ذهني + وجداني ) يعاد من خلاله بناء ( النص ) وفقاً لتناغمه الخاص .

إنّ اختيار ( بيكاسو ) لصياغة أسلوبية مميزة لـ( نصه ) جعلت منه نصاً مفتوحاً ، وذلك بجعله منظوراً من أكثر من زاوية نظرة واحدة لإعطاء تمثيل جوهري للشكل ، الذي غدا بدوره سطوحاً مزدوجة يجتمع فيها الداخل والخارج معاً ، لتتحرك معه الخطوط والألوان بحرية تامة وعلى نحو تشكل نقاط جذب وإثارة للمتلقي وتحفزه على توحيد هذا الشكل مع تلوين كلية التكوين من جديد ، كخطوة أولى وأساس للإمساك بالمعنى الأولى ( للنص ) ووفقاً لمنطق ( النص ) الداخلي وعلاقاته البنائية بمستوياتها المختلفة والتي تجعل جميع وجوهه على مستوى واحد من النظر ، لتعبر بذلك عن فكرة شمولية وجوهرية ، ولتؤكد احتمالية العلاقة بين الأشياء المتباعدة .

لقد شغل هذا ( النص ) آلياته وفقاً لمستويين ، مستوى مادي يخاطب قوى الإدراك الحسي لدى المتلقي قائم على أساس تهشيم بنية الشكل وإعادة صياغته مجدداً ، وهو – بطبيعة الحال – مستوى دلالي مباشر ، ومستوى لا مادي يخاطب قوى الإدراك العقلي والحدسي لدى المتلقي قائم على أساس تفكيك البُنى النصية وتجريدها من عادية الأشياء وإعادة النظر فيها مجدداً وصولاً إلى البؤرة الثاوية فيها ، وهو مستوى دلالي غير مباشر ، وهذا يدل على أن الشكل ومعه البُنى النصية الأخرى يختلف عن وجوده الحسي ويفرز في الوقت ذاته فيضاً من الدلالات المؤجلة المعنى بحسب تعدد القراءة والقراء وكفاءتهم ومدى استيعابهم لتجريد عادية الأشكال وإعادة بناء معناها من جديد ، وهذا يعني بالضرورة ، أن البُنى النصية ليست ذا قيمة في حد ذاتها ، ولا يمكنها أن تدلل على شيء متعال ، أنها فقط تلوح للمتلقي وتوحي له لاستكمال وردم ثغراتها وفجواتها النصية الناشئة عما هو مفقود أو مغيب فيها والذي يدلل أساساً على قيمة ( الحضور / المغيب ) وأهميته وفاعليته في بناء ( النص ) ومعناه وبهذه الآلية عمل ( النص ) على ترك أثر نفسي وجمالي وعاطفي في نفس متلقيه عن طريق ذلك الإحساس الدفين خلف تنظيم أو نظام

البُنى النصية وعلائقها الداخلية ، وعليه فإن اختلاف هذه البُنى وتباينها عن الواقع يسمح للمتلقي بأن يكون عاملاً مشاركاً ذو فاعلية في بناء المعنى ، وهذا يؤدي إلى إمكانية طرح أكثر من معنى ، يتعدد بتعدد القراءات والقراء ، مما يجعل المعنى ينأى عن الثبات ولا يكون له حد غائي دلالي معين ، فضلاً عن أن هذا الاختلاف يزيد من غموض المعنى و متعة الإمساك به عبر لعبة لا تناهي الدلالات ، لذا جاء هذا ( النص ) ليمثل تياراً من الدلالات التي تؤدي إلى متوالية معان لا بسبب تعدد الدلالات فحسب ، بل بسبب تباينها واختلافها المتواصل وتأجيلها المستمر ضمن نظام الاختلاف النصي دون الوصول إلى نهاية بعينها . ويكون حصيلة كل ذلك ( معنى ) جمالي يتشكل في الفكر لا عن طريق الإدراك الحسي فحسب بل من الشكل ( المبتكر ) والمعبر للذات المبدعة ( للنص ) ، وللذات التي تعيد إبداعه من جديد ، فـ( المعنى ) هنا لا يخلو من نزعة ( عقلية / عاطفية ) يرتبط فيه الإحساس بحركية الذهن .

إنّ في تأكيد هذا ( النص ) على الجمال المستقل المعبر التقائه واضحاً مع طروحات ( كانت ) الجمالية التي كانت تمجد الجمال الخالص القائم في ذاته ، المجرد من أية غائية أو نفعية ، فضلاً عن التقاءه مع فلسفة ( برجسون ) وطروحاته الجمالية حول ( الديمومة ) ، ومنهجاه في معرفة جوهر الأشياء والأشكال والموجودات .

# عينة ( ٩ )

**اسم اللوحة : ثلاث نساء ( وجبة فطور كبيرة )**

**اسم الفنان : فرناند ليجيه**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٧٢ ½ ٩٩ انج**

**التاريخ : ١٩٢١**

**العائدية : متحف الفن الحديث ، نيويورك ، مجموعة السيدة سيمون كوكنهام .**

يصوّر هذا ( النص ) لقاءً لثلاث نساء لتناول الفطور حول منضدة صغيرة حمراء ، بدت وضعية جلوسهنّ متشابهة نسبياً ، إذ صُوّرت أجسادهنّ عاريات وهنَّ في التفاتة واحدة وجهاً لوجه مع المتلقي ، كما بدت أشكال الوجوه وتسريحة الشعر متشابهة أيضاً ، فيما زُيّنت الخلفية بمعالجات جمالية وظفّت فيها الأشكال الهندسية لتعطي بُعداً دلالياً لمادية الأبواب والنوافذ والأرضية ، وباستخدام زُهد لوني اقتصر على ألوان محددة كالأبيض والأسود والأحمر والأصفر .

بدت رغبة ( ليجيه ) في هندسة الطبيعة وتحويلها إلى مخاريط وكرات واضحة أشد الوضوح في هذا ( النص ) ، رغبة أفرزت تأليفاً جمالياً لا يُقصي مادية الأشياء بل يوظفها بمعالجات ذات مرجعيات ( سيزانية ) الأصل ، تكعيبية الطابع والأثر .

ولّدت هذه الآلية في الأداء بُعداً نصياً ( نفسياً / جمالياً ) عن متلقيه ، إذ تراوح ( النص ) بين أن يشير إلى واقعية الحدث والتدليل عليه ، محدثاً في الوقت ذاته خرقاً لأفق توقع التلقي عبر احتشاد ( النص ) بوحدات وبنى نصية تتجاوز الأطر التقليدية للأبعاد المادية للحدث نحو مطلقية الدلالة والفكرة وتفرد المعنى ،مع الإبقاء على المرجعيات المادية للبنى النصية لخلق حوارية جدلية ذهنية بين ما هو مادي وما هو فوق المادي ( دلالي ) ، عبر فعل تلقي عقلي غير مباشر يرتقي فيما بعد إلى تلقي حدسي غير مباشر بمساندة العقل والوجدان معاً .

عملت هندسية البنى النصية وتشذيبها على تحويلها إلى فجوات نصية ( مواقع اللاتحديد ) يُشرع منها فعل التلقي ، ابتداءً من ذلك التكوين المثلث الشكل الذي تؤلفه أجساد النساء الثلاث ، إذ تنتقل قراءة المتلقي بصرياً ضمن حدوده الداخلية أولاً ليقرأه قراءة خطية تبادلية ، تأخذ فيه الأجساد بتبادل مواقعها ضمن الاشتغال البصري في الفضاء الإدراكي للمتلقي ، فيما يمثل شكل المنضدة نقطة ومركز جذب لهذا التكوين ولـ( النص ) بأجمعه ، دون أن يوحي بالعمق ، أو أن يجذب المتلقي في إطالة النظر والتأمل فيها ، وذلك عبر معالجتها بالألوان ذاتها التي تمّ معالجة أشكال النسوة والخلفيات بها ، ومن ثم ينتقل المتلقي خارج التكوين المثلث ثانياً ليقرأه قراءة شكلية استبطانية ، عبر انفتاحه على المعالجات الجمالية للنوافذ والأبواب التي تبدو وكأنها تتحرك ( قريباً ↔ بعيداً ) عنه ، وذلك بتداخلها وتراكبها وتراجعها بعضها عن بعض ، مما خلق إيهاماً بصرياً يحمل الذهن على تأويله جمالياً ، وعبر تشكل تصوري جديد تتدخل فيه ( وجهة النظر الجوالة ) لتفعل آلياتها في التلقي وتشغيل محمولاتها في التحرك ( داخل ↔ خارج ) ( النص ) ، كشفاً عن الأبعاد والمستويات الدلالية التي تربط أجساد النسوة معاً بوجبة الفطور على منضدة مشتركة بينهنَّ وعلى نحو يمكن للمتلقي معه من أن يستخدم آلياته في التلقي ( الذكريات المحمولة ، التوقعات المعدلة ) في مواجهة ( النص ) والكشف عن المعنى الذي يشير إلى حيوية الحياة وارتباط الرغبات فيها وتوحدها لدى الجميع ، لتغدو حاجة إنسانية شأنها شأن الحاجات الأخرى ودون الحاجة إلى الإفصاح عنها مباشرة والاكتفاء بالإفصاح عن قيمة لحظوية الرغبة هذه خارج أُطر ومحددات الزمان والمكان واستبدالهما بزمان ومكان افتراضي يفعلان تجليات الحدس والفكر بعيداً عن تلقيات الحس المحضة ، خصوصاً بعدما أُفرغت الأشكال من عضويتها والإبقاء فقط على محتواها العاطفي الإنساني وعدّها قيمة جوهرية عليا في حدّ ذاتها .

في الوقت الذي مثلت فيه هندسية الأشكال فجوات نصية يدور حولها الاشتغال ( البصري / الذهني ) للمتلقي في حركة قراءاتية متعددة المسارات والمستويات ، يبرز دور ( النص ) في تنظيم مدركات المتلقي بوضوح أثناء إعادة إنتاجه عبر عمليات تحليل وتركيب في سلسلة مراجعات توحد (

النص ) وتبني توقعات للمعنى وتزيلها وتعدلها لكن معنى فعل التلقي في الاستمرار حتى يتم تأشير اكتمال المعنى .

لتغريب ( النص ) الوقع البالغ الأثر على متلقيه ، في إثارته لتفاعل جدلي متواصل وبتفعيل لمدركاته في قراءة ( مقيدة / موسعة ) يحركها تفاعل متبادل بين معنيين ( ضمني وصريح ) يتوالد من بنيتي الكشف ( مظهرية أجساد النسوة ) والخفاء ( دلالات أجسادهنَّ ) ، إذ تحرض بنية الخفاء الفعل القراءاتي التكويني لدى المتلقي دون أن تقوض صلاته مع بنية الكشف ، والتي تعمل على جعل ( النص ) مفتوحاً لاستصغار دلالات جسد النسوة وانطلاقاً منها صوب فكرة شمولية وبناء المعنى من خلال التفاعل العقلي الحدسي الوجداني مع ( النص ) دون الارتكاز على مساند المرجع المادي ، على وصف أن لفعل التلقي الحسي قدرات بنائية كامنة يمكن للعقل بعد استخدامها أن يقوض سكونية ( النص ) الظاهرة ، وبالتالي خلق أشكال ذات معنى يتجاوز حدود الشكلانية النصية المحضة ، أو مظاهرها التسجيلية وإشراكه في لعبة تقودها قوى داخلية تتوسم مثالاً ومعنىً شمولياً ذا سمة شاعرية عبر أشكال تعتمد أولوية العناصر الجمالية ( لون ، خط ، فضاء ) للارتقاء بالتكوين كلياً إلى معاني واقع متعالٍ يمنح ( النص ) دلالات ذات معنى غير متناه في جوهره .

على الرغم من أن ( النص ) يصوّر مشهداً لنسوة ثلاث يتناولنَ الفطور ، إلا أنه في الحقيقة قدّمَ ( هياكلاً وأنماطاً ) تهيئ لحقيقة أخرى وتدلل عليها ، هياكلاً مفتوحة تمكن المتلقي من أن يصب فيها تأويلات ومعانٍ مستوحاة من خزينه الخبري والمعرفي في قراءة النصوص كيما يتمكن من إنتاج المعنى مجدداً . يسانده في ذلك انسجام الهياكل فيما بينها واعتمادها علاقات جدلية تنوع من أوجه المعنى وتفرزه عبر ذلك التناغم البهيج الناتج عن تجريد المحسوس وتحويله إلى أشكال ذات طابع هندسي ، تستدعي تفرد الخيال والفكر في تلقيها وإبداعها ، ومن ثم استيعاب التمثيل النصي كاملاً وإن كان مجزءاً إلا أنه يبقى مُعبراً ومختاراً بعمق دون محاكاة ودون أن يشتت بصر المتلقي بين ثنايا الأشكال المفككة ، بل على العكس ، يستدعيه لإكمال ذلك التشظي الجمالي المقصود في ذاته ، والذي يزيد من شاعرية المشهد وإنسانيته .

شكّل ( النص ) في مجمله تفكيكاً للعلاقات ( المكانية / الزمانية ) للحدث بغية استحصال ما هو جوهري فيه ، عبر تجريد المحسوس وهندسته وإعادة تشييده في علائق جدلية تنشط في ترك أثر على مدركات المتلقي الذي يُفعّل آلياته مباشرة نحو بناها تنظيمها الداخلي ، لتحسس تلك الشحنة الوجدانية المبثوثة فيها ، والتي مكنّت ( النص ) من التعبير عن وحدة تصويرية تفيض بمعنى إنساني موحد ، إذ تجاوز ( النص ) هندسيته وشاعريته ليقدم للمتلقي ( لعبةً ) ذات مهارات قراءاتية خاصة كتحدي له ، تتمثل بمدى كفاءته في الكشف عن خبايا المعنى وإعادة صياغته مرة أخرى ، إذ يقوم المتلقي بلعبٍ صريح في صور ( النص ) ودلالاتها يبذل من خلاله جهداً خيالياً يوازي ذلك الذي بذله مبدعه في إنتاجه وإخراجه إلى حيز الوجود ، كيما يتحول إلى بنية دالة في ذهن متلقيه وليسلم بوجوده الكامل وكيانه المستقل الذي يضم وحدة المحسوس والمعنى معاً .

لقد مثلت مديات التلقي الحسي في هذا ( النص ) خطوة أولى في قراءته ليتم تجاوزهما فيما بعد نحو الاستدلال العقلي عبر حركة جدلية دينامية تزامنية لقوى الإدراك الذهني بين معطيات ( النص ) وإمدادات العقل وصولاً إلى مقولات المعنى المتاخمة للمطلق عبر فعل تلقي جدلي ارتقائي يبدأ بالمحسوس لينتهي بالمحدوس . وعلى الرغم من أن لهذا ( النص ) آليتين أو مستويين في القراءة ،

مستوى أولي ، مادي ، يتجه مباشرة نحو قوى الإدراك الحسي لدى المتلقي ، يتمثل بتجردي الأشكال وهندستها وهو مستوى دلالي مباشر ، ومستوى ثاني ، لا مادي ، يخاطب قوى الإدراك العقلي قائم على أساس تفكيك البُنى النصية وإعادة النظر فيها وصولاً إلى بؤرتها الثاوية ، وهو مستوى دلالي غير مباشر ، وباتحاد هاتين القراءتين ( الحسية / العقلية ) يُستحضر الحدس ليستخلص المعنى وينتزعه من طائلة الشكلانية المحسوسة والمعقولة ، وهو ما يعني بالضرورة ، أنّ للبُنى النصية وجوداً ووجهاً جمالياً آخر مختلفاً عن وجودها الحسي ، تفرز فيضاً من الدلالات المؤجلة المعنى ، توحي للمتلقي بفقدان شيء ما يستدعي حضوره ، شيئاً مغيباً لا تتم قراءة ( النص ) إلا بوجوده واستحضاره ، ومن هنا تبرز فاعلية الحدس في استحضاره وإنتاجه من جديد ، كما تبرز أهمية وفعالية البنى النصية في تركها لأثر ( نفسي / جمالي ) في نفس المتلقي عن طريق إثارة ذلك الإحساس المتنامي بالمعنى الذي ينأى عن الثبات ، ولا يكون له بطبيعة الحال حد غائي دلالي معين ، فضلاً عن ذلك ، فلغموض المعنى وانزياحه في دهاليز الاغتراب ( النصي ) دوراً في تفعيل لعبة لا تناهي الدلالات ، لذا يمكن عدّ هذا ( النص ) تياراً من الدلالات التي تؤدي إلى متوالية معانٍ وفقاً لتباينها واختلافها وتأجيلها المستمر ضمن نظام ( الاختلاف / الانسجام ) النصي ، دون الوقوف عند نهاية بعينها ، لإفراز معنىً نتاجاً لفاعلية الحدس في استدراك مديات العقل وإمدادات الحس في تصور شكلي جمالي مبتكر ، يُمكن له أن يعبّر عن رغبات لا تعني فرداً ما ، بل الإنسانية أجمعها في قراءة لا تخلو من طابع وجداني يرتبط فيه الإحساس بحركية الذهن .

إنّ ( ليجيه ) هذا يفصح عن استيعاب وإن لم يكن مقصوداً لذاته لطروحات ( أفلاطون ) و ( كانت ) في الشكل الخالص ومن بعده ( أرسطو ) في استحصال المعرفة من حيثيات الواقع المادي والارتقاء بها عقلياً إلى مصافٍ جمالية عبر اتساق أجزاءها وانسجامها مع بعضها البعض ، وطروحات ( كروتشة ) في تحويل البُنى النصية إلى تعابير إنسانية عن طريق شحنها بنزعة عاطفية وجدانية أو انفعال .

# عينة ( ١٠ )

**اسم اللوحة : إغواء شارع أنثوي**

**اسم الفنان : سلفادور دالي**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٨٩.٧ × ١١٩.٥ سم**

**التاريخ : ١٩٤٦**

**العائدية : متحف روياكس ، بروزلس للفنون في بلجيكا .**

يصوّر هذا ( النص ) تقدماً لقافلة ضخمة ومهيبة من الفيلة ، يترأسها حصان أبيض ، ارتد إلى الخلف بقوة من تأثير ( الصليب ) في يد راهب عاري تقع تحت قدميه جمجمة ، فيما يقابله في عمق ( النص ) راهب آخر ضئيل الحجم يرتدي رداء الرهبان ويشهر صليبه بوجه شخص آخر يقف أمامه ، فيما

صوّرت الفيلة بشكل محرّف عن الواقع عبر المبالغة في استطالة أقدامها ورقبتها فبدت أشبه ما تكون بأقدام عنكبوت ، يحمل أحد الفيلة مدخنة فوق ظهره ، فيما يحمل الآخر مسلة مثلثة الشكل ، أما بقية الفيلة فيعلو على ظهر أحدها جسد ( امرأة ) يستقر على قاعدتين أحدهما فوق الأخرى تشبهان الشمعدان ، فيما يحمل فيلان آخران محامل مزخرفة بالذهب والفضة . أما الأفق فقد احتوى جسماً هلامي الشكل غير واضح المعالم يسبح فيه ، وفي الجزء الأيمن العلوي من اللوحة يظهر بناء محاطاً بالدخان والغيم الأسود يكسوه تماماً فيما عدا القبة والمنارة الشبيهة ببيت المقدس .

في محاورة جدلية مع اللاوعي واللاواقعي المتخيل ، عمد ( دالي ) إلى نسف أطر الرؤية التقليدية لمفهوم ( النص ) وإفرازات ثنائية ( الشكل / المضمون ) مستعيضاً عنها بصورية حلمية جديدة ، تتحول معها البُنى النصية إلى إشارات موحية ترتقي بفعل التلقي عن أي عارض حسي أو عقلي لينفذ مباشرةً إلى دلالات صور اللاوعي عبر آلية تلقي حدسية خالصة ، تكشف بجلاء عن فجاج العالم الباطني ، وقد بني هذا ( النص ) انطلاقاً من هذا العالم الذي لا يحتكم إلى أي منطق في الرؤية والاسلوب سوى منطق ( النص ) ذاته ، إذ تتألف فيه العناصر وتتآزر وفقاً لمنطقها الخاص الذي لا يستهدف إثارة رضا بصري بل إجراء نقله نوعية في البنية الذهنية للمتلقي لاستيعاب الحقيقة المجردة وتموضعاتها الجمالية في ( النص ) الذي احتشد فيه كم من المتناقضات المدهشة التي لا يمكن الجمع بين تموضعاتها منطقياً في الواقع ، يمكن أن تعد ثغرات أو ( فجوات نصية ) ينطلق منها التحاور الجدلي والتي تمثلت بصغر حجم الراهب وقوته في مواجهة سير الموكب وتأثيره عليه وشكل الفيلة والحصان المحرف نسبياً عن الواقع ، وتواجد بيت المقدس وجسد ( المرأة ) العاري إذ شكلت هذه الأشكال فجوات نصية ، نظراً لما تثيره من دهشة وجمع وتجسيد غريب لمشاهد عدت في حد ذاتها مستحيلة الجمع ، جمعت باسلوب يقترب من الواقع ويبتعد عنه الأمر الذي جعل ( النص ) يتراوح بين أن يركن إلى اسلوبية كلاسيكية في الأداء واسلوبية حداثوية في التصوير فعلى الرغم من استعارات الفنان للأشكال الحسية إلا أنه انطلاقاً من رؤيته الجمالية قد نجح في إكسابها قدرة على التغريب والترميز والتعبير ، وعلى نحو أفصح من خلاله عن ذلك الدمج الجمالي بين الحسي والمتخيل معاً ، إذ يصور حجم وملمس المادة باعتماد صيغ المنظور المتناغم مع الفضاء واللون فظهرت العلاقات النصية بمظهر خيالي غريب يسمح بإمكانية دخول إضافات فيما يخص المعنى من قبل المتلقي .

شكلت آلية تجسيد هذا ( النص ) خرقاً لتوقعات المتلقي التي بنيت على صورية واقعية، وحملته بالتالي إلى تجاوز شيئية الحسي في ذاته ، بعد أن يتأمله تأملاً ذاتياً ، حراً خالصاً ، لينطلق عبر مخيلة تمده بادراكات متجددة تمكنه من بناء عالم جديد بديل يستثمر فيه قدراته الذهنية في التكوين ، وقواه ( الحسية / الوجدانية ) في استشعار التعبير ، وخياله الحر في اللعب بالبنى النصية ، وبذا ينسحب المتلقي من عالم ( النص ) الذي يكشف ويظهر غنى الذات الإنسانية المجسدة بعيداً عن كل ما هو معقول ومألوف ، لا يملك المتلقي حيالها إلا أن

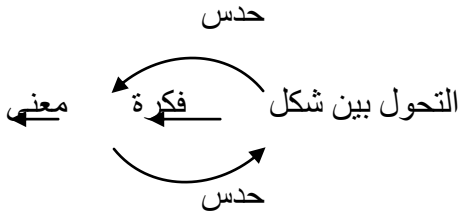
مفردات

يقوم بعملية تحويل لـ ( تطابق ) حقيقة عالم آخر + إضفاء معنى محدد + رغبات

واقعية

واتجاهات ) = ( معان لا متناهية ) من خلال سلسلة إحالات إلى إطار مرجعي ( لاوعي ) انطلاقاً من المسافة الجمالية التي تفصله عن ( النص ) والتي تنعكس بشكل منطقي على ( أفق توقعه ) للمعنى ، إذ يقوم ( النص ) بتأكيده أو دحضه ، وعليه فإن أي تغير في أفق التوقع يصاحبه تغيير في ( التأويل ) بمعنى آخر إن متغيرات ( النص ) تلقي بظلال أثرها العريضة على المتلقي ، إذ تكون بمثابة اضاءات أو توظيفات مغرية ، تخلق أو تولد لدى المتلقي رغبة شديدة في التحاور وتقدم فيضاً من التصورات والتوقعات المتباينة ، تختلف وتبتعد لمسافة جمالية معينة عن سابقتها ، وبالتالي تنتج قراءة جديدة لـ( النص ) تستند أساساً إلى إعادة خلق المعنى انطلاقاً من ( النص ) ذاته .

عكس ( النص ) ( جمالية / فنية ) تعبيرية فريدة ، نتجت من تداخل الألوان والخطوط فضلاً عن تناغمها المهيب والتي عملت على تقويض البنية المكانية لتدرك عبر آلية جدلية بين ( القريب / البعيد ) كما في الجمع بين ( بيت المقدس ) و ( سير الموكب ) و ( وجود الراهب في وسط ويسار النص ) ، وبهذه الآلية عمل ( النص ) على أثراء مخيلة المتلقي بإطلاقه لمعرفيته الذاتية من محددات المنطق والمعقول والتعالي بها إلى معرفة كونية ، لا صلة لها بمعطيات الواقع الحسي ، أو سطوة العقل وتمثلاته ، بمعنى آخر منح ( النص ) فرصة لمتلقيه ليشهد تحول البنى النصية خارجاً عن سياقها المألوفة والمعهودة عبر دلالاتها ومعانيها الجديدة التي تدلل عليه سعة التحريف الحاصلة في بنية الأشكال لتغدو معها أشكالاً دائمة .

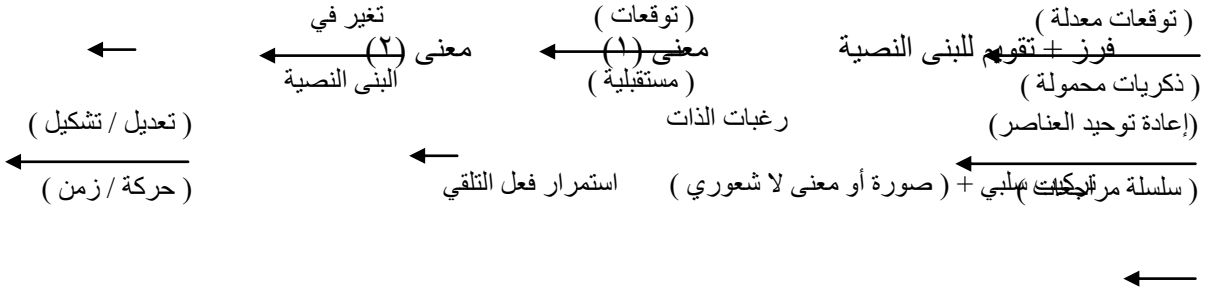



لقد شكل الجمع المتباين للأزمنة والأمكنة في هذا ( النص ) جانباً إيهامياً يحاور خيال المتلقي الذي ينطلق في بحثه عن بؤرة ( النص ) الدالة عبر كشفه عن شفرته إذ يلعب اسلوب بناه دوراً مميزاً في إتمام هذه المهمة ، فضلاً عن ( تغريبها ) عن المألوف ، فاقتلعت أشكال الفيلة والحصان من وجودها الحسي العادي ، لترحل إلى حقل إدراكي جديدة يعتمد قوى الذهن يستشعر معه المتلقي ومن خلاله بلذة تأملية استغراقية تشابك فيها التأويلات لتفضي إلى زيادة فاعلية الإدراك ( التلقي الحدسي ) ونسف المحددات التقليدية التي يحاط بها ( النص ) ومعناه من جهة ، ويعمل من جهة أخرى على كسر الإيهام بالواقع وجعل المتلقي ( واعياً / منفصلاً ) بعقله من ناحية ومشاركاً بعواطفه من ناحية أخرى في موضعة ( النص ) والحكم عليه فما التجربة والمشاركة الفنية إلا حالة من ( الاقتراب / الابتعاد ) عن ( النص ) عبر فعل وفاعلية الخيال وفقاً لمدى استجابة المتلقي ودرجة وعيه بـ ( النص ) .

لقد أحدث ( النص ) هزة وإثارة مدهشة في لاوعي ( متلقيه ) فاستحالت بناه إلى أثر يشكل – بحسب غادامير – العنصر الأكثر فاعلية في الوصول إلى المعنى رغماً عن هذا ( الخرق ) لأفق توقع المتلقي والذي يبنى وفقاً له فعل التلقي والتأويل الذي يتوسط بشكل مستمر بين ( أفق توقع ) سابق وآخر لاحق ، وبين واقع ( النص ) والواقع الذي ينطلق منه المتلقي الأمر الذي ينعكس بشكل واضح على

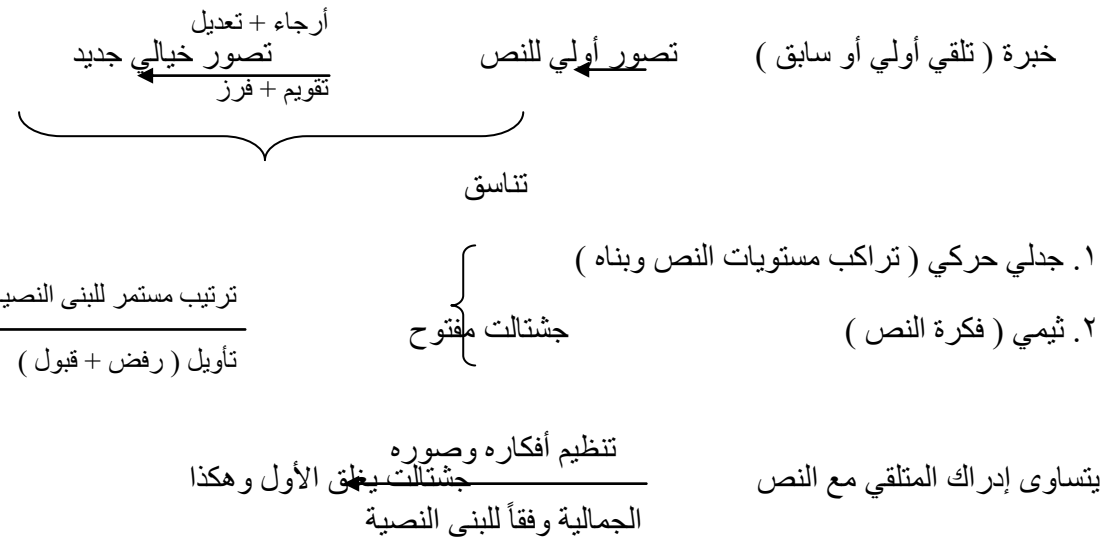
المعنى الذي يتشكل بدوره وفقاً للمتغيرات النصية من وجهة وتراث المتلقي وتراكم التأويلات الماضية من جهة أخرى .

على الرغم من أن ( النص ) يصور مشهداً حلمياً نتاجاً للاوعي ، إلا أنه يحوي وحدة عضوية حيوية بمستويات ثلاث تدفع المتلقي إلى التنقل فيما بينها من خلال وجهة نظره الجوالة يتمثل المستوى الأول بالأرضية التي تستند عليها الإشكال ( الفيلة ، الحصان ، الرهبان ... الخ ) في وسط ( النص ) ويمثل بؤرتها الرهبان في العمق ، أما المستوى الثاني فيتمثل بأشكال الموكب ويمثل التحاور العلائقي الجدلي الحركي فيما بينها بؤرة لها ، أما المستوى الثالث فيتمثل ببنية الفضاء الذي تتمثل بؤرته في شكل بيت المقدس في شكل ( بيت المقدس ) المحاط بالدخان وشكل الفيل في أقصى يمين النص وإلى العمق منه ، إنّ هذه المستويات الثلاث تحمل المتلقي على أن يقرأ ( النص ) قراءة خطية ( تصاعدية / تنازلية ) وعلى نحو يكون معه حاضراً في ( النص ) مدركاً له من الداخل ، ليستكشف المنظورات المختلفة التي تربط العناصر فيما بعضها إذ يقوم المتلقي :




معنى (٣) ضعف الإرادة أمام الرغبة العارمة

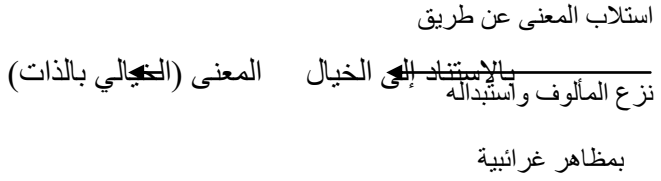
لقد أمكن لـ( النص ) أن يحدث تأثيراً ملحوظاً على متلقيه وذلك من خلال تباعده النسبي لمسافة جمالية وسطى عنه ، واختلافه الحساس والدقيق عما ألفه في السابق وعلى نحو أخذ معه فعل الفهم بالتحرك ضمن هذا الاختلاف لاكتشاف ما هو مفقود في ( النص ) ، لاشك أن قصدية ( دالي ) في توسمه للاختلاف النسبي بين ( الأشكال النصية / الحسية ) عن الواقع رغبة واضحة في تفعيل خبرة المتلقي بقراءة النصوص ، وهي ذات الخبرة التي أرجأ إليها ( أيزر ) كل صورة يكوّنها المتلقي لـ( النص ) .




وحالما يتم إغلاق جشتالت لمستوى معين ، ويعود إلى بقية المستويات والبنى النصية ليعيد وفقاً لأثرها ترتيب أولويته وخياراته . لذا تتخذ هذه البُنى طبيعية ديناميه ، إذ كلما تجاوزت بنيتان ( أشكال ، الفيلة ، الحصان ) أو ( الراهبان + الأرضية ) أو ( الحصان وجسد المرأة وهكذا ) يقوم المتلقي بضمها في إطار مرجعي مرده اللاوعي الذاتي وكوامنه العميقة ، إذ لا يملك محتوى ما لذا يقوم المتلقي بملئه فكرياً عبر صياغة لمعنى ما ، وما أن يمتلئ حتى يتحول إلى بنية ترتبط ( زمنياً ، حركياً ) بلحظة تكوين جشتالتي جديد ، وهكذا فالعناصر التي كانت في المقدمة ( أشكال النص مثلاً ) والتي كانت في الواجهة تتراجع إلى الخلف مشكلة فراغاً نصياً ينتظر الملاءة ، وعلى هذا النحو تتم قراءة النص بأكمله ، وهذا يعني ويدلل على مدى أهمية فهم بنى ( النص ) وجزئياته كيما يتم التوصل إلى فهم كلي له ، مع ملاحظة ضرورة وجود فهم مسبق للكل قبل تفحص الأجزاء وانطلاقاً من وجهة نظر جشتالتية ليتوصل إلى تأويل ( النص ) عن طريق ذلك التبادل المستمر بين إحساسه المتنامي بالمعنى وفهمه الارجائي للبنى النصية .

ينطلق فعل التلقي هنا من حدس ذو سمة افتراضية يتماس مباشرة مع منطقة الحلم الهذياني الذي يتقاطع مع تصورات العقل ومحدداته بعد تجاوزه – أي المتلقي – للعلاقات الحسية المجسدة في بنية الأشكال والمنظور اللوني والعلاقات المكانية والزمانية فيه ، ليعالجها ذهنياً فيقوم بعمليات تحليل وإعادة تركيب وتعليق على ( النص ) ومن ثم إعادة تأويله حدسياً ، وعليه يصبح فعل التلقي فعلاً خلاقاً بناء يعرف الرموز ويبنى أنظمة دلالية جديدة وينشئ معانٍ إضافية لامتناهية لـ( النص ) ، وعليه تقوم جدلية

التلقي هنا على مستويات ثلاث تبدأ بالإدراك الحسي ثم التعرف الذهني ثم الحدس بالمعاني والدلالات التي ينتج من خلالها معنى جديد أو شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى أو تتباين معها وصولاً إلى لا تناه المعنى الذي ارتبط بعالم الأحلام وتخيلاته الهذيانية التي لا تعرف القيود والحدود ، إذ لا منطق يؤلف بين الأشياء ، فهي تنتظم وفقاً لمنطقها الخاص بها ، والذي يجمع بين مفردات عالمين ( واقعي + لا واقعي ) في وحدة واحدة .




إذ يعبر المعنى عن ذلك العالم السحري اللاعقلي الذي تدخل فيه مكونات وموجودات الواقع في سلسلة انحرافات ذهنية ترتبط فيما بينها بعلائق غامضة خاضعة لسطوة الخيال وسيطرته ، بمعنى آخر أصبح المعنى تجلياً للرؤى والصور المنبعثة من كوامن اللاوعي ، وكما اقترب النص من هذا العالم الغير مكشوف ، كلما كان المعنى أغزر وأغنى وأشد تأثيراً على متلقيه ، وعليه أصبحت عملية بناء المعنى عملية دينامية يتم من خلالها تحويل الخيال اللاواعي إلى معان واعية تنكشف عن طريق نشاط المتلقي التأويلي ، إذ يعبّر هذا ( النص ) عن صراع قوتين يمكن لأحدهما أن تغلب الأخرى وهي الغريزة والدين وجموح الرغبة وقوتها أمام قوة الكبح الدينية ، إذ تم الإفصاح عن ذلك بمعالجات تشكيلية اعتمدت على التصغير والتكبير والانخفاض والارتفاع ، إذ ظهر عِظَم الموكب أمام الراهب الذي يجثم على ركبتيه وصغر الراهب في عمق ( النص ) والفضاء الفارغ الممتد على مساحة واسعة من ( النص ) يعطي للموكب واقع الظهور والتمركز والغلبة والوجود الفاعل بوجه انهيار الراهب ومحاولته للتمسك والثبات بصخرة بيده اليسرى والتي تدلل على ضآلة القيم المتحجرة فضلاً عن أن منظره العاري يناقض توجهه الفكري ويتعارض مع مبادئه في إشارة نقدية للواقع المعاش ودلالة للمعاني المتناقضة اللامتناهية في الحياة والمجسدة في هذا النص ، وبهذا الشكل ارتبط المعنى بواقع ( النص ) أي العالم الداخلي وتداعيات الصور المتولدة فيه أكثر من ارتباطه بأفكار العالم الخارجي ، فالأشكال المنبعثة من عالم اللاوعي لا تعبّر عن معنى محدد بل عن المعنى اللامتناهي الذي لا يحدد بمعنى والذي يشجع المتلقي على الانفتاح تأويلياً بوصف النص صورة قابلة للتخيل والتأويل ، وبهذا الشكل يعمل فعل تلقي ( النص ) على تحويل اللاوعي الفردي إلى خطاب تواصلي شمولي ، إذ ينعكس هذا التحول والتشكل للبنى النصية على الطبيعة النفسية للمتلقي الذي يعكس مكبوتاته على ( النص ) ليصبحا هوية واحدة ، ويتمكن المتلقي من اكتشاف فيضٍ من الدلالات اللانهائية ، وعليه يعمل ( النص ) على الكشف عن خفايا عالم اللاوعي المجهول من جهة والتنفيس عن الاضطرابات المقلقة للمتلقي من جهة أخرى ، فضلاً عن ذلك فأنه وبحسب – بارت – يسجل المتلقي هنا لذاته وبشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في إبراز لذة الآخر المضمنة في ( النص ) ، وعلى نحو تصبح معه العملية الذهنية المحمولة في ( النص ) داخل ذهن المتلقي ذاته ، ليتجاوز بقوة الحدس أي تفصيلات جزئية ويشغل آلياته على الكليات بعد أن يتحول ( النص ) إلى ظاهرة – بحسب ( هوسرل ) – في وعيه ، فيعمل على توليد صور تبدو الحياة معها مندفعة إلى نوع من النشوة المتحركة التي تنسف المنطق والمعقول دون أن يكون هذا النسف نسفاً للوجود ، بل تعميقاً وتقيماً جديداً له ، إذ تجسد هذا المفهوم عبر اسلوبية نصية قائمة على استخدام لغة تفكك الواقع وتعيد بناءه من جديد ، وبذا

هدف ( النص ) إلى خلق فاعلية سحرية سيميائية يحقق من خلالها تحولاً لأعماق المجهول ، فاحتشد ( النص ) بفيض من العلامات ( رمزية / ايقونية ) عبر تشيداته البصرية على إثارة حواس المتلقي وتحمله على البحث عما ورائياتها واستحضار معناه وفقاً لثنائية ( الحضور / الغياب ) ، لذا فقد وجّه هذا ( النص ) لغزاً لمتلقيه ، وهو ذلك المعنى المغيّب الذي لا يظهر بمظهر واقعي ، أما متعة المتلقي فتكمن فيما يقدمه النص من معان جديدة تنقله إلى عوالم سحرية بديعة ، وأجواء حلمية جديدة من جهة وفي الآلية التي يحرك بها ( النص ) ويثير خياله ولاوعيه ، ويرضي لاشعوره الخاص ، عبر حوارية جدلية قائمة على مدى قدرته في الكشف عن المعنى عبر سلسلة لعبٍ بالصور والأخيلة الموحية في ( النص ) ، وعلى هذا النحو يكون ( النص ) قد رجّح كفة الفكرة المتخيلة اللاواعية على الفكرة العقلية الواعية ، وعمل على الإعلاء من شأن الصور الناتجة عن السلوك اللاعقلي على سلوك الذات العقلي المرتبط بالعالم المادي .

# عينة (١١)

**اسم اللوحة : عيد ميلاد**

**اسم الفنان : مارك شاكال**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٣١ ٧/٨ × ٣٩ ٣/٤ سم**

**التاريخ : ١٩٢٣**

**العائدية : متحف كونكهايم ، نيويورك**

يصوّر هذا ( النص ) مشهداً لعيد ميلاد امرأة ورجل ، يحلقان في أجواء رومانسية على امتداد فضاء الغرفة ، ورأس الرجل يلتف بانحناءة تجاه رأس المرأة التي تحمل في يدها باقة من الزهور ، وقد زُيّن المكان بقطعٍ من الأثاث والأنسجة ، تبرز من خلالها طاولة موضوع فوقها إناء فيه فاكهة الرقي وقد قُسمت إلى نصفين .

لخلق جدلية صورية تتساوق وقراءات ( ذهنية عقلية / حدسية ) للاواقعية ( النص ) ، عمد ( شاكال ) إلى نسف واقعية الأشكال وتحويرها نسبياً لتغدو أكثر تعبيراً عن دلالات لرغبات دفينة في خبايا الذات ، عبر تصويرها بمشاهد قريبة من الحلم باستنفار أوسع مساحة في ملكة الخيال ، فبدا ( النص ) في علاقاته التصويرية بعيداً عن الواقع ، خارجاً عن الخضوع لأي نوع من التنظيم العقلي أو المنطقي المألوف . وعلى الرغم من استعارة الفنان لأشكال حسية إلا أنه انطلاقاً من رؤيته الجمالية فنجح في إكسابها قدرة الانزياح والتغريب النسبي ، والتعبير المرمز ، وعلى نحو تتضح معه تلك الوحدة الأصلية بين ما هو حسي وما هو متخيل ، فبدا ( النص ) وكأنه منزاحاً لمسافة ( جمالية / نفسية ) متوسطة عن قراءات متلقيه ، دون أن يتماهى في إطار ( الحسي أو المتخيل ) ، بل أن يُستقرأ بفعل تلقي ( عقلي / حدسي ) ، يتشكل عبر قراءات تبدأ بالإدراك الحسي الممزوج بقوى الوجدان والعاطفة لاستيعاب تغريب البنى النصية وتشغيل محمولاتها لتستنبط بفعل قراءات الحدس وتطلعاته .

شكّل البناء الكلي لـ( النص ) خرقاً لأفق توقع المتلقي بلا واقعيته الصورية وشاعريته ومعانيه المتخيلة ، والتي عملت مجتمعة على تنقية فعل التلقي من شظايا شيئية الحسي في ذاته ، ودفعته صوب الاستغراق في فعل تأملٍ انعكاسي ذاتي ، تلعب فيه المخيلة دوراً رائداً بتوليد فيض من الصور المتجددة عن عالم بديل ، سعيد ، تُشغل فيه قدرات التلقي الذهنية في قراءة التكوين ، والوجدانية في حدس جمالية التعبير ، والمتخيلة في ملاحقة دلالات المعنى الموحية دون أي تشخيص محدد .

عبر أدائية إبداعية فريدة ، عكس ( النص ) جمالية تعبيرية على مستوى الشكل واللون معاً ، من خلال خاصيتي التحريف والتأليف ، إذ حُرفّت الأشكال في استطالة بدت وكأنها تتماشى وتتصاعد مع تصاعد وتنامي قوى الوجدان في مشهدٍ بهيج ، وتآلفت الألوان والخطوط وتداخلت في تناغم جميل ، عملت بمجملها على تقويض بنية المكان لتدرك عبر جدلية تجمع بين ( الواقع واللاواقع ) ، ( المألوف والغريب ) ، لتثري مخيلة المتلقي وتتعالى بها إلى معرفة شمولية مطلقة من محددات المنطق والمعقول ، دون الوقوف عند حيثيات العالم الحسي ، أو قوى العقل وتمثلاته ، كيما يمكن له أن يستوعب تحولات البنى النصية ، وهي توظف في هيأة إضاءات أو توسمات مغرية ، لتغدوا أشكالاً دائمة التحول يتراوح فعل تلقيها الحدسي بين تجليات ( الشكل ← الفكرة ← المعنى ) .

شكّل التحريف والتحوير في بنية الأشكال دون نسف مرجعيتها الحسية تماماً ، ثغرة نصية وجانباً إيهامياً يحاور مخيلة المتلقي كيما ينطلق في قراءته بحثاً عن دلالة موصلة للمعنى ، إذ يجهد في إيجاد معادل تصوري لاقتلاع الأشكال من وجودها الحسي العادي ، وإقحامها في حقل إدراكي جديد يستنفر قوى الذهن والحدس في التلقي ، إذ تتشابك فيه التأويلات وتتلاحق لتفضي إلى زيادة فاعلية الإدراك وكسر الإيهام بالواقع وجعل التلقي بالتالي واعياً منفصلاً مشاركاً في موضعة ( النص ) والحكم عليه .

تعالت البنى النصية عن الاكتفاء بمدياتها الجمالية ، فتحولت إلى أثر يترك بصماته واضحة على وجدان ومشاعر المتلقي عبر ذلك التعبير النقي عن عاطفة إنسانية جياشة ، تحتفي بالحب كقيمة إنسانية عليا في حد ذاته ، إذ عبر هذا الأثر يستدل المتلقي على المعنى السامي الذي يضمره ( النص ) ، ألا وهو الدعوة للعيش في تحاب تام ، ولأطول الأوقات الممكنة ، ودعوة للتعالي على الواقع في بناء واقع آخر يعلو عليه ، وبهذا الشكل اتخذ المعنى مسافة وسطى بين أن يُدلل أو أن يُعاش ، إذ يعبر المعنى عن فجاج عالم سحري متخيل تدخل فيه مكونات وموجودات الواقع في سلسلة انحرافات نصية ، تربط فيما بينها علائق خاضعة لسلطة الخيال وسيطرته ، وكلما دنى ( النص ) من خبايا هذا العالم ، كلما أصبح المعنى

أغنى واشد تأثيراً على متلقيه ، وعلى هذا النحو ارتبط المعنى بفكرة ( النص ) وتداعياتها أكثر من ارتباطه بواقعية الحدث واستطراداته ، لذا أصبح المعنى لا متناهٍ ، يشجع المتلقي على الانفتاح تأويلياً ، وبهذا الشكل تصبح لفكرة ( النص ) ومعناه وظيفة إنسانية شمولية ، كونها تعبّر عن ( وجدان بشري دون تحديده ) ، ليسجل من خلاله المتلقي لذته وليكشف لذة الآخر ، متجاوزاً بقوة الحدس التفصيلات المادية الجزئية ، ويشغل آلياته القراءاتية على الكليات ( الفكرة النصية ) ، بعد أن تتحول إلى ظاهرة في وعيه .

على الرغم من احتلال شكلا المرأة والرجل لمساحة واسعة من ( النص ) إلا أنه حوى وحدة عضوية ، أمكن لها أن تفرز تصوراً أولياً له لدى المتلقي ، فيباشر في عمليات ذهنية يقوّم من خلالها ويرجئ ويعدّل ويفرز صور ( النص ) وصولاً إلى تصور خيالي جديد ، يولّد بدوره تناسقاً قراءاتياً بالاستناد إلى صور القراءة الأولى ( الاستكشافية ) ، إذ يعمل هذا التناسق على مستوى جدلي حركي يضم مستويات ( النص ) وبناه ، ومستوى جدلي ثيمي يدور حول فكرة ( النص ) ومعناه ، إذ ينضم لتفاعل هذين المستويين مستوى أشمل يجمعهما معاً في إطار جشتالتي مفتوح ، يرتب المتلقي من خلاله وبشكل مستمر البنى النصية ويعدّل فيها ، فيبني صوراً جمالية ويقوّضها ، وبهذه الآلية يتساوى إدراك المتلقي مع معطيات ( النص ) الجمالية ، لينطلق في فعل قراءته عبر تنظيم أفكاره وتأويله الجمالي وفقاً لقراءة استبطانية تخلق جشتالتاً تصورياً يغلق الأول ، وهكذا وصولاً إلى تصورٍ كلي يفرز المعنى .

يتماس فعل التلقي هنا مع منطقة الحلم الطفولي بسماته الافتراضية ، والذي يتقاطع مع محددات العقل وتصوراته بعد انعتاقه من إمدادات الحواس ووشائج العالم الحسي وما يمكن أن تشير إليه ( بنية الأشكال ، العلاقات المكانية الزمانية ، المنظور ... الخ ) ، إذ يعالجها المتلقي ذهنياً وفقاً لعمليات تحليل وتركيب وتعليق وإعادة تأويل . وبهذا الوصف يصبح فعل التلقي فعالية خلاقة ، تُعرّف الرموز وتبني أنظمة دلالية ، وتنشئ معانٍ إضافية وبشكل متواصل ، وعليه تقوم جدلية هذا ( النص ) على مستوياتٍ ثلاث ، تبدأ بالإدراك الحسي ، ثم التعرّف الذهني ، ثم الحدس الكلي بأميبية المعنى الذي يفرز بدوره معانٍ قد تتباين أو تكمل المعنى ، الذي يجمع بين ثناياه وجدانات علامٍ واقعي ولا واقعي في وحدة واحدة .

# عينة (١٢)

**اسم اللوحة : رسم مع نقطة حمراء .**

**اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ١٣٠ × ١٣٠ سم**

**التاريخ : ١٩١٤**

**العائدية : المتحف الوطني للأعمال الحديثة**

في محاولة لتقديم حقيقة أكثر صدقاً وعمقاً من حقائق العالم المادي ، صوّر ( كاندنسكي ) تأليفاً إيقاعاً منوعاً من كتل لونية ، وامتدادات خطية تعوم في فضاء أبيض صافي بكل تلقائية وعفوية ، مكونة علاقات ( نصية / جمالية ) تتقارب وتتضارب في كثافتها واتساعها ، أراد الفنان من خلالها التعبير عن قدرة البُنى النصية البحتة على الانفلات من سطوة وسلطة الضرورة الخارجية ، والإعلاء من الطاقات الروحية لتعبر عن الضرورة الداخلية عبر تشيدات هذه البُنى ذاتها .

إنّ رغبة ( كاندنسكي ) في تأسيس قيم جمالية نصية حداثوية تقوم أساساً على استقلالية الشكل واللون والخط معاً ، أدت به إلى الاهتمام المفرط بالكيفية الإخراجية للصيغة النهائية لـ( النص ) وبما يتماشى مع مفهومه للجمال والشكل الخالص بالاعتماد على لغة تصويرية تتخذ من عناصر ( النص ) وسائل تعبير في حد ذاتها ، مجسدة انطلاقاً من مخيلة منغمرة في شعور وانفعال وجداني خالص ، ومن ترجمة صادقة وعميقة لحيوية النفس وحركتها الداخلية إلى لغة خطية ولونية ( تجريدية / شكلية ) وعليه يكون ( كاندنسكي ) قد حرر ( النص ) كلياً من الالتزام بالتمثيل التصويري إيماناً منه بأن ( للنص ) حياته وتناغمه الخاص به ، وبهذا الشكل يكون ( كاندنسكي ) قد أحدث خرقاً في أفق توقع المتلقي يتمثل في محاولته لخلق واستحداث بنى نصية مختزلة ذات أبعاد شكلية وجمالية خالصة ، فضلاً عن كونها أشكالا ذات صلات بما هو روحي وبما هو مدرك ذهنياً ، بمعنى آخر بما له صلة بـ(الضرورة الداخلية) المعبر عنها بأشكال إيمائية يمكن لها الوصول إلى الجوهر المكنون خلف التمظهرات الشكلية الخالصة ، والتي شكلت بدورها ( مواضعات للنص ) – بحسب أيزر – يبدأ منها فعل التحاور الجدلي بين الطرفين ومنها أيضاً تنشأ العلاقة الجدلية بين موضوع ( النص ) وأفق توقع المتلقي وأثره على تنظيم مدركاته وإنتاج معنى ملائم له مما يزيد من حدة التحاور ويفعل من لغته ويضمن استمراره هو ذلك التعقيد والتجريد الذي تحمله عناصره بمجموعها والذي يلقي بـ( ضلاله العريضة ) على مدركات المتلقي ، وليبتعد لمسافة جمالية بعيدة نسبياً عما اعتاد عليه ، ليتمكن من تغير أفق توقعه عبر تعارضه مع التجارب القراءاتية المعهودة السابقة الأمر الذي يكسب المتلقي وعياً جديداً بـ( النص ) يؤهله لقراءة ( تلقي ) النصوص اللاحقة كما يسمح له في الوقت ذاته ( بالاقتراب / الابتعاد ) عنه ، للاستمتاع بلذة التأليف والتشكيل والإثارة الحسية والذهنية المتواصلة لحيوية حركية البنى النصية ، إذ يقوم ( النص ) بسحب المتلقي إلى فضاء يحيله إلى ذات بعيدة كل البعد عن الاحتجاجات المادية ( الموضوعية ) الآنية ، ذاتاً ترنو إلى عوالم ذات حس روحاني يمكن لها أن تدرك الجمال الكوني المجرد ، وبانسياق المتلقي لـ( ميلوديا ) ( النص ) الداخلية يستشعر ويدرك عوالم وصوراً جمالية جديدة متكاملة ناتجة عن اندماجه مع ( النص ) لذا دافع ( كاندنسكي ) عن فلسفته في الشكل الخالص والعناصر التجريدية التي تمكن المتلقي من التحاور والتجادل مع الجوهر اللامرئي عبر التناسق النصي الداخلي وانسجامه الجمالي الذي يُحال هنا إلى معزوفة موسيقية خالصة تبتعد كثيراً عن الإيحاءات الإيهامية للخط واللون معاً ، بمعنى آخر إنّ ذات المتلقي بتجاوزها للمادي والحسي تستخلص عبر آلية تلقي حدسية مباشرة أشكالاً تنم عن إيقاعات خطية ولونية تنسجم مع إيقاعاتها الداخلية المنفعلة بإيقاعات ( النص ) أساساً .

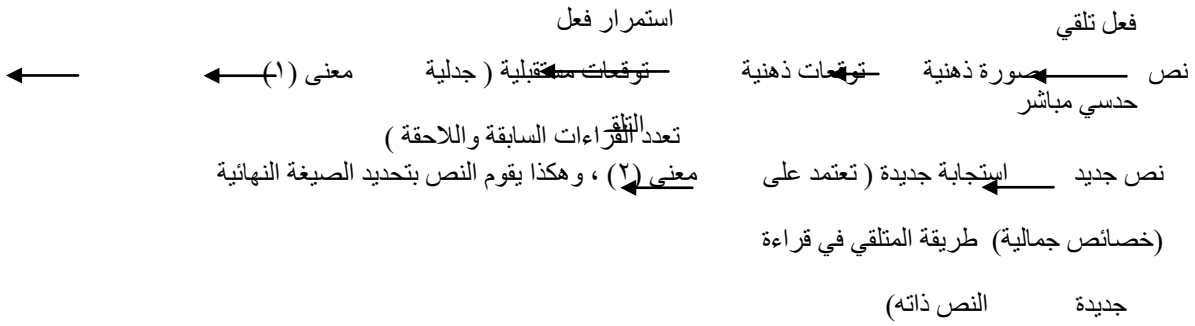
تلقي حدسي

نص + متلقي ⟵ أشكالاً تجريدية ⟵ إيقاعات النفس الداخلية دون الاعتماد على العالم

مباشر ⟵ ( إيقاعات شكلية ) ⟵ الموضوعي

إنّ أصل التفاعل الجدلي بين ( النص ) ومتلقيه هو تواجد تباين واختلاف نسبي بينهما ذلك إن عملية الفهم تتم وتتحرك بكاملها ضمن الحاجة لجعل الغريب مألوفاً ، وعليه فإن عناصر التغريب النصية ( آلية تجسيدها ) هي التي أفرزت تلك الطبيعة الدينامية التي لم يألفها المتلقي في نصوص سابقة ، فعتمة الألوان ودرجة حدتها ، تضادها واتجاهاتها ، مساحاتها وانسجامها، ترتيبها ونسقها ، قد شكلت نظاماً إيقاعياً له القدرة على التماس مباشرة مع مشاعر المتلقي والتحاور معه ، فضلاً عن صلتها المباشرة بفعل النفس ورغباتها المستقرة والتي ترجمتها تلك الإيقاعات الخطية واللونية المتصادمة والمتحركة بمرونة تامة لتكسب ( النص ) بعداً جمالياً وتكوينياً ( عاطفياً ) جديداً ، فضلاً عن ذلك فقد استغل ( كاندنسكي ) تضاد الألوان في الإخراج الشكلي لـ( النص ) لخلق فعل مؤثر وجميل في نفس المتلقي يوازي قوة التنظيم الشكلية والتعبيرية لـ( النص ) بألوانه المتأججة وإيقاعاته المتناغمة إذ للألوان - لدى كاندنسكي – معان نفسية وروحية ذات وقع مثير على المتلقي ، يمكن لها أن تنتقل له ذلك التجانس الفريد بين وحدتي ( الشكل / الفكر ) ، بمعنى آخر أن للبنى النصية طبيعة أو وظيفة مزدوجة فهي تحمل مضامين خفية تداعب من خلالها مخيلة ووجدان المتلقي وذهنه من جهة ، ومن جهة أخرى تقدم صوراً جمالية رفيعة المستوى تفرز عبر علاقاتها الشكلية وإيقاعاتها اللونية ، وبآلية حدس مباشر يقوم المتلقي بتوحيد وإدماج هاتين الوظيفتين ليتتبع مكامن الجمال المعبر عنه ، إذ تمتلك الخطوط والألوان خصائص روحانية ذات معالم واضحة يمكن لها أن تنتقل إلى المتلقي ، وأن في استطاعة الألوان إن تستثير الإدراك الحسي وتؤثر على فعل الإدراك الحسي والروحي أيضاً لديه ، إذ في تراقص الألوان وامتدادها في فضاء النص ، تضادها وانسجامها قدرة تحويلية تحيله – أي النص – إلى جمال مشحون بطاقات ( عاطفية / جمالية ) ، وعليه تصحيح البُنى النصية حاملة للمعنى ، فهي قد نظمت بتلقائية ذات استبطانات خبراتية ثرية تستنهض الفاعلية القصدية بغية إثارة تجاوب وجداني مثالي لدى المتلقي ، وبذا يكون المعنى الذي يعبر عن الضرورة الداخلية هو المعنى الوحيد السامي اللامتناهي ، واللامتعين والذي ليس له نظيراً مادياً في العالم الخارجي ذلك أنه معنى خالص نشأ عن شكل خالص ذو خصائص جمالية بعيدة عن الواقع المادي ، أقل ما يمكن أن يوصف به هو أنه معنى يقترب من أشكال الروح بقدرتها على التعالي عن مادية الأشكال واختراق ما ورائياتها، وصولاً إلى معانيها السامية المنعتقة من أي غاية مادية ، وبالرغم من كل ذلك ، يبقى المعنى هنا غامضاً غير واضح المعالم كما الشعور المرادف له والمرتبط به والذي تموضع في عناصر مادية وفي تعبير خارجي ( فني / جمالي ) وبهذه الآلية تبرز جدلية ( النص + المتلقي = العناصر ) لتصبح بالمقابل قيمة اللون والخط قائمة على تجربة المتلقي الخالصة ، ليستجيب معها المعنى لنداء الذات الداخلية والذي لا يبرز إلى الوجود إلى من خلال تلك التشكلات التي تحدثها الاستجابة العاطفية المباشرة للمتلقي ، انطلاقاً من البُنى النصية ، وبذلك تصبح عملية التواصل وإعادة بناء المعنى قائمة على فعل الذات المتلقية التي تحرك عناصر النص وبناه ( خطوطه وألوانه ) تماشياً مع إيقاعات الذات الروحية لتصل بين الضرورة الداخلية والتعبير عن الشكل الخالص ، عبر جدلية حوارية ذات مستويين الأول بين البُنى النصية التي تفرز المعنى . والثاني بين النص ذاته ومتلقيه الذي يجهد في الإحاطة به وإعادة بناءه من جديد .

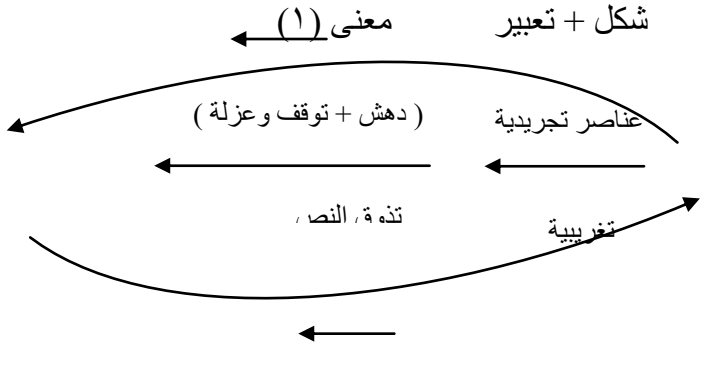
وعلى الرغم من أن هذا ( النص ) لا يدلل على معنى معين أو محدد بحد ذاته إلا أنه - وبحسب أيزر وانغاردن - يحوي أثراً للمعنى يشيده المتلقي عبر تجربته الذاتية فحسب ، فهو لا يتموضع في أي جزئية نصية وذلك لارتباطه الوثيق بالصورة الذهنية التي ينشئها المتلقي للنص :




لهذا التفاعل فيما يقوم المتلقي بإعادة إنتاج ( النص ) من خلال استسلامه لوجوده الحسي الكامل ككيان موحد بصورته التي تنظم وحدة المحسوس والمعنى معاً ، ومن ثم تكثيف مدركاته على وجوده الذهني بوصفه فكرة ووجوده الوجداني بوصفه عاطفة .

لقد سخر هذا ( النص ) القيم التشكيلية للمعطيات الروحية العميقة الأثر والفاعلية ، وأخضعها لنظام من العلاقات التي تستند إلى مفاهيم شمولية كالاتزان والتناغم والتناسب والايقاع بعيداً عن التزيين والاعتباطية ، وعلى نحو لا يكون معه الشكل أو اللون مجرداً من المعنى ، بل أصبح وسيطاً حسياً محملاً بقيم تعبيرية خالصة ، متوسم بسمات كلية تتسام إلى معانٍ روحية خالصة ، وذلك يعبّر عن اعتقاد ( كاندنسكي ) بأن ( النص ) يمكن له أن يمثل شيئاً أو معنىً ماً أكثر من أن يمثل شيئاً جميلاً فحسب ، وذلك من خلال إدخال عناصره في علاقات جدلية ( إيقاعية / حركية ) منسجمة لتحاكي عالماً من الأفكار والصور الخيالية والعواطف المتسامية عن كل ما هو مادي ، وبذلك أصبحت المشكلة الأساس التي يطرحها ( النص ) التجريدي هنا هي مشكلة ( التذوق / المعنى ) لدى المتلقي بعدما ارتبطت عملية إعادة إنتاج المعنى بالحرية وبالتعامل الروحي مع ( النص ) بعد تجاوز الجزئيات الحسية ، ليغدوا المعنى معناً مطلقاً مكثف بطاقات روحية تصف ما هو كلي وشمولي ، وهذا يتطلب من المتلقي بدوره أن يبلغ درجات من الوعي يدرك بها قيم جمالية موجودة لذاتها ، تستخلص ذهنياً ، وعلى هذا الأساس تقام جدلية التلقي على ثنائية إدراك طاقة التشكل الجوهرية أولاً وانغمار المتلقي بإحساس حر سامي ثانياً ليتمخض عن ذلك معناً يتسم بالشمولية ( مثالياً / روحياً ) غير خاضع لأي مقاييس مادية أو تجريبية ، يستدعي فعلاً تأويلياً يربط بين التوافق الحاصل بين الضرورة الداخلية للمتلقي والدلالة التعبيرية لـ( النص ) .

يمكن من خلال هذا ( النص ) تقصي العلاقة الجدلية بينه وبين المتلقي وإيضاحها على النحو الآتي :



نص اندماج واستبعاد ( كل المؤثرات الأخرى من

مجرى التفكير ما عدا النص ذاته

حدس مباشر معنى (٢)

نسبت بنائية ( النص ) له وظيفة أساسية هي ربط المعنى بمجمل العلاقات القائمة بين عناصره ، والتي أتت هنا على نوعين ، علاقات تبادلية واستبدالية مع علاقات أو وحدات أخرى تحل محلها ، فلا تقترن علامات هذا ( النص ) بأي مرجع محدد في العالم الموضوعي، بل تعمل وفقاً لعلاقات مولدة للمعنى ( استبدالية ) والتي تدرك بكليتها أولاً ثم نأخذ الأجزاء بالتمايز ضمن فضاءه مفرزة بذلك واقع نصي افتراضي جديد ، وبهذه الآلية يتجاوز فعل التلقي مستوى الإدراك الحسي العادي له ، ليتجه إلى مستوى أعلى ، إلى العمليات الذهنية الأكثر تعقيداً وأوسع وعياً ، وبهذا المعنى أصبح معنى النص كامناً فيه منبثقاً منه ، يستخلص عبر عمليات ذهنية حدسية مباشرة ، وعليه يتوقف فهم ( النص ) على الكيفية التي ينظم بها أو يسترد بها ذاته ، أي الصيغة الجديدة التي تفرز المعنى جمالياً ، بعيداً عما هو مألوف أو متعارف عليه ، وبالاستناد إلى فاعلية قراءاتية استنتاجية فاعلة من قبل المتلقي ، لا يبحث من خلالها على حقائق معينة ، بل عن هياكل تهيئ لها ، يستوعبها عبر لعبه المتواصل بالدوال والأنظمة العلاماتية للبنى النصية وما تحيل إليه من معانٍ .

مازج ( كاندنسكي ) في نصه هذا بين ثنائية الشكل والتعبير الخالصين ، وهو يقترب كثيراً مما طرحه ( كانت ) في فلسفة الشكل والجمال الخالص المعبر دون أن يدلل على شيء معين بذاته ، ويلتقي أيضاً مع ما طرحه ( برجسون ) و ( شوبنهور ) في أن جمالية ( النص ) تتأتى من تحويل الفكرة المطلقة إلى صورة معبرة بتدخل الحدس مباشرةً . ومع ما قال به الفلاسفة المحدثون من إمكانية تحويل الفكرة إلى تعبير ، أن ما يزيد من حدة التفاعل الجدلي في ( نص ) ( كاندنسكي ) هذا أن بناه لا تكتفي بإفراز مدلولات محددة بل بإمكانها فرز مدلولات ، أكثر تطوراً من سابقتها يكمن أن تكون مفسرة لها ، تحتاج هي نفسها إلى تفسير وتأويل وهكذا وصولاً إلى المعنى ، فضلاً عن ذلك فإنه وعلى الرغم من التجريد النصي إلا أنه أمكن للبنى كعلامات أن تتسم بخصائص التحول والتصدر والتوليد والاقتصاد لتخفي خلفها نظام دلالي مبطن على المتلقي أن يجهد في الوصول إليه وخلقه وتشكله من جديد ، وذلك من خلال رصده لتحولات الخط وإيقاع اللون المتناغم ومعطياتها معاً ، بمعنى أخر ، عبر معالجة ( ذاتية / موضوعية ) له ، تعد في حد ذاتها تحدياً حديداً لتجارب المتلقي القراءاتية ومعاييره الذاتية ، إذ تعمل عناصر ( النص ) كـ(دوال ) تحفز ذهن المتلقي وتحمله على البحث عما هو مفقود فيها من جهة وكسر المرجع أو مقولة الأصل في ذاته من جهة أخرى .

# عينة (١٣ )

**اسم اللوحة : تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر**

**اسم الفنان : بيت موندريان**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٥٠ × ٣٥ انج**

**التاريخ : ١٩٣٠**

**العائدية : مجموعة السيد والسيدة ارماند ، باريس نيويورك**

يصوّر هذا ( النص ) أشكالاً هندسية صارمة مسطحة ، لونت بألوان صافية نقية ، يحتل وسطه مربع ابيض كبير ، يعلوه وعلى اليسار منه مربع احمر مقسم إلى نصفين فيما يحتل الجزء العلوي من ( النص ) مستطيل ابيض يقابله في الأسفل مستطيلان احدهما ازرق والآخر ابيض ، ويوازي هذه

المستطيلات مستطيل اصفر طويل إلى عين النص ، ويفصل بين هذه الأشكال الهندسية خطوط سوداء عمودية وأفقية تتقاطع فيما بينها لتشكل هيكل ( النص ) .

كثّف ( موندريان ) جهوده للتوصل إلى خصوصية وصفاء اللون والشكل معاً ، والتي يمكن تؤثر بفاعلية في أعمق مناطق الذات المتلقية ، مشاعرها وأحوالها الفكرية ، وبالتالي تشغيل الطاقة الحيوية الداخلية لتوسم خفاء الظاهر ، والاستنارة برؤية جديدة للوجود تنأى بعيداً عن أي رابط أو مرجع مادي ، بغية الإمساك بالمعنى المثالي المرادف والكامن والمخبوء خلف تمظهر الموجودات ، وهي آلية في التشكيل والتلقي لم يكتب لها الذيوع سابقاً إذ آمن ( موندريان ) بأن الأشكال الهندسية لها خصوصية ووحدة لا تعبر إلا عن ذاتها ، وعن النظام الخفي المبطن الذي يحكم الكون بأسره ، وهذا ما دفعه إلى تقديم هذا ( النص ) الذي كشف من خلاله الجمال الكوني في نسيج تجريدي خالص ، فهو - كما أفلاطون من قبل - يرى بأن للنظام الكوني نظام هندسي محرك خفي ، يمثل قمة الجمال والحق والخير ، تصل إليه الذات المتلقية عبر تجريد المحسوسات واختزالها العالي دون أي رجعة أو إشارة لما هو مادي، ومنها الخط المنحني الذي يدلل على الحسيات – في حين يدلل الخط المستقيم على صرامة وقانون مثالي يمكن عده مؤشراً لنقاوة الشكل الجميل الحامل لمعنى مثالي أيضاً .

لإحداث أعمق أثر ممكن في ذات المتلقي وانطلاقاً من فكرة إن تنظيم عناصر ( النص ) هي المسؤولة عن إحداث مثل هكذا اثر ، عمد ( موندريان ) إلى هندسة ( النص ) وتسطيحه وعلى نحو جمع فيه ( تضاداً / انسجاماً ) جدلياً للبنى النصية ، لتشكل بمجموعها طرحاً غريباً لم يعتاد المتلقي على مواجهته وتلقيه ، إذ – وبحسب ايزر - يتدخل ( الموضوع / الأفق ) كعامل فعال في تصعيد عملية التواصل والإحاطة بالمعنى وإعادة هيكلته من جديد ، إذ كلما خالف ( النص ) وابتعد عن توقعات المتلقي كلما زادت حدة التواصل التفاعل الجدلي ومعها ثراء المعنى وغناه ، لذا حرص ( موندريان ) على الاستناد إلى القوانين الرياضية الصارمة لتغريب ألفة الأشكال وحمل المتلقي بالنتيجة على تأملها تأملاً استبطانياً يمكنه من إدراك أقصى قدرٍ من الدلالات المخبوءة خلف ثنائية ( الشكل / المضمون ) ، بمعنى آخر حمل المتلقي على قراءة واستشفاف الصور المنقية الخالصة من جزئية المحسوس لينشئ انطلاقاً منها معاني ( جمالية / فنية ) خالصة ، بوصفها انجازاً يتطلب إدراكه ارتقاءً معرفياً وروحياً معاً ، وهذا يدل بالضرورة على رغبة ( موندريان ) الأكيدة بأن يدفع المتلقي إلى إدراك حقيقة الكون غير المدركة حسياً عبر تحقيق توازن وانسجام ( شكلي / زمني ) وصولاً إلى ما هو روحي ، ولا يتم ذلك إلا بتجاوز المتلقي لذاته ولعالم الحسيات وصولاً لأقصى حدود التجريد المفرغ من أية انفعالات حسية من شأنها أن تحد من ارتقاءه إلى الحقيقة الكلية والروحية المطلقة ، وبتسامى المتلقي هذا يعمل على إكساء جزئية الأشكال بكساء أو بمظهر شكلي سامٍ وجوهري وذلك بتحويل الصفات الجزئية إلى صفات كلية شمولية .

شكل ( نص ) ( موندريان ) هذا فجوات ( بصرية / ذهنية ) لدى المتلقي ، اقل ما يمكن أن يقوم به حيالها هو الاستغراق بتأمل ( عقلي / حدسي ) لجمالية اللون والشكل الخالصين معاً كمحاولة لملأها وقراءتها بعيداً عن سلطة الحواس ولوازمها وتبعياتها المادية ، فضلاً عن ذلك فقد شكل هذا ( النص ) خرقاً لأفق توقع المتلقي باستبعاد كل ما يمت للمحسوس بصلة واستحداث بناء هندسي يقترب من نداء الذات الخالصة ، وبذاك أصبح ما يستشفه المتلقي ذهنياً وحدسياً عبر الأشكال الهندسية يأتي مطابقاً لفكرة المطلق ، فالأشكال المجردة توحي بفكرة علوية ، وبمعنى مثالي ، يتأتى من تلك الافتراقة التامة مع المرء

والارتقاء بذائقة المتلقي صوب عالم مثالي لا مرئي محكوم بعلاقات شكلية هندسية خالصة ، ليعبر عن حقائق ( كونية / روحية ) خفية ، ويشكل هذا الخرق حيزاً وفضاءً رحباً لتبادل تأويلي جدلي موسع بين ( النص / المتلقي ) من خلال تقاطع الآفاق ، تواترها وتواكبها عبر لعباً يقع على مستوى اللعب بالأفكار والصور والمعان حتى يتم إعادة بناء المعنى من جديد ، وبهذه الآلية يكون ( النص ) قد استلب بصر المتلقي وذهنه وجرده من عادية الرؤيا والفهم وأمده برؤية افتراقية ( عقلية / حدسية ) جديدة من جهة ، وأقصى أي انفعال (تعبيري / وجداني ) متطرف يمكن أن يتولد لديه من جهة أخرى ، وذلك بإشغاله - أي النص – على فكرة الشكل الخالص المطلق ، الذي يحمل المتلقي على تأمله والفناء فيه وفقاً لطروحات ( شوبنهور ) .

غيّبت مركزية الرؤية في هذا ( النص ) وقواعد المنظور بغية الإفصاح عن المعنى الكلي والفكرة المطلقة ولمنحه – أي النص – وحدة كلية ، تحتل فيها كل البُنى النصية الأهمية ذاتها في التلقي ، بعيداً عن أي خصوصية من شأنها أن تحيل إلى ما هو حسي أو نسبي ، إذ من صفات الكلي والمطلق الوحدة والتفرد والتسامي ، ترجمت هنا بحيادية الألوان واستقامة الخطوط ، وتسطيح المساحات ضمن نسيج جمالي يعتمد وحدة المتناقضات مرتكزاً له ، إذ في الوقت الذي يدرك المتلقي به دينامية الأشكال الهندسية الثابتة ، تتحول هذه الأشكال ذاتها ( تأويلياً ) إلى قوى متصارعة متعادلة متجادلة فيما بينها ، تقع على مستوى واحد من النظر الأمر الذي يحد من تجزؤ رؤية المتلقي ، ويحقق باستبعاد قواعد المنظور أعلى درجة من الصفاء الكلي والوضوح والزهد اللوني والشكلي ، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى إفراز أقصى ما هو لا مادي انطلاقاً من كلية فكرة ( النص ) وشموليتها والتي اتضحت عبر خصائص جمالية محددة منها التماثل ، التكرار ، الوحدة في التنوع ،، التسطيح ، التوازن ... الخ ، والتي يمكن لها أن تبعد المتلقي إلى فضاء جمالي يتقاطع مع المفهوم الحسي التقليدي لبنية الفضاء ، فضلاً عن ذلك ، فإنّ رغبة ( موندريان ) في التعبير عن الكلي حملته إلى نسف وإلغاء أية نقطة تلاشي للخطوط من شأنها أن تجذب بصر المتلقي إليها إلى حساب ما سواها ، ويسمح له بالمقابل بالتنقل داخل ( النص ) عبر وجهة نظره الجوالة ، كيما يكتشف بنفسه ذلك النسيج المحبوك الذي يربط العناصر النصية التي تعدل من المعنى في كل قراءة ، دون التمركز حول فكرة ومعنى محدد بعينه .

انطلق ( موندريان ) من الفكرة الأساس التي انطلق منها ( أيزر وانغساردن ) في تصورهم للمعنى الذي يرون فيه بنية ترتبط أشد الارتباط بالصورة الذهنية التي تشكل ثيمة ( فكرة ) ( النص ) المعطى آنياً وافرازات هذه الصورة مستقبلاً ، الأمر الذي يفصح بوضوح عن تلك العلاقة الجدلية القائمة بين ( النص / المتلقي ) عبر جدلية التوقعات السابقة واللاحقة، وعليه أصبح المعنى رهيناً لحظة التقاءهما ضمن فضاء النص ذاته وهذا ما دفع ( موندريان ) إلى إخفاء المعنى وإحاطة بهالة من الغموض عبر تشيدات ( النص ) يستدل عليه بفعل تلقي يبتعد عن الميول والأهواء الشخصية ، فالنص هنا لا يؤدي أية وظيفة إيهامية أو تشبيهية ، عبر اشتغالاته على العلاقات الشكلية البحتة فحسب والركون إلى قدرتها على توسم الفكرة المطلقة ، وفرزها لـ( المعنى المثالي ) الملاصق لها ، وهذا ما جعله أكثر إثارة لفكرة ( الدلالة ) أكثر من أية فكرة أخرى ، فضلاً عن تعبيره عن الثبات والديمومة اللذان لا يتجسدان إلا في النظام العام المخفي وراء البُنى الظاهرة التي تعبر بدورها عن التوازن المثالي بين الروحي والمادي ، ومعنى المعنى هنا يشكل تجسيداً للحقيقة الغير مدركة بصرياً إذ لا يحد المعنى تعريف ، ولا يمكن الإحاطة به إلا بحدس الحقيقة عقلياً ولمرة واحدة ، وعليه أصبح (المعنى ) هنا ذو

قيمة مثالية كونية مطلقة كتجلي لـ( الحقيقة / الجوهر ) إنه معنى يكشف عن مضمون مطلق ، ومجسد في شكل مطلق بعيداً عن تقلبات الوجدان الذي لجأ إليه ( كاندنسكي ) في بحثه عن مطلق الضرورة الداخلية .

إنّ نصاً بهذا القدر من الصرامة والتجريد يتطلب من المتلقي تصعيداً حدسياً عقلياً ، ذلك إنه يقدم معرفة كشفية اختراقية ، تفعّل من دلالة العلامات والعلاقات التجريدية لترتقي بها إلى روحانية الشكل الخالص ، فضلاً عن ذلك فقد التقت فلسفة ( موندريان ) الجمالية مع فلسفة المسلمين الجمالية والمعرفية والتي ترى في الجمال والمعنى الحق بنية وشيئاً مفارقاً للعالم الحسي الزائل والنسبي ، أما الجمال الحق والمعنى السامي فهما صفتان تدركان بعين البصيرة ، وبالعقل والحدس والمخيلة الصوفية التي ترنوا إلى الدائم والثابت الحقيقي ، بعد تجاوزها لمدركات العالم الحسي كمرحلة أولى ، كما ويتفق كثيراً مع ما كان ( أفلاطون ) و ( كانت ) قد طرحاه من قبل مع الأخذ بنظر الاعتبار الاختلاف الوارد في فلسفة كلاً منهما في نبذهما لـ( النص ) الذي يصور العالم الحسي أو الذي يدلل عليه ، ذلك أنه يشير إلى ما هو جزئي ، طارئ ومتغير ، في حين أنهما أرادا له أن يزدان بجمالية التخيل العقلي والحدسي المباشر عبر الاشتغال عبر الاشتغال على علاقات تشكيلية صرفة .

# عينة ( ١٤ )

**اسم اللوحة : مربع أبيض على سطح أبيض**

**اسم الفنان : كازمير مالفيتش**

**الخامة : زيت على الكنفاس**

**القياس : ٣٠ × ٣٠ سم**

**تاريخ الإنتاج : ١٩١٨**

**العائدية : متحف اللوفر ( باريس )**

يصوّر ( مالفيتش ) في هذا ( النص ) مربعاً أبيضاً منحرف قليلاً يستقر على خلفية مربعة بيضاء تختلف قليلاً في الحدة اللونية عن المربع المائل الناصع البياض الذي تفوق درجة صفاءه المربع الآخر ( الخلفية ) .

تُفصح آلية ( مالفيتش ) في تصويره لنصه هذا عن شغف شديد بجمالية الأشكال الهندسية ، بدا الأثر ( السيزاني ) واضحاً عليها من حيث البحث عن جوهر الموضوعات دون مظاهرها الحسية والاهتمام بنقاوة السطوح وحركيتها ، غير أن ( مالفيتش ) مضى في فلسفته الجمالية إلى أبعد من ذلك ، إلى درجة قوض معها كل علاقة ممكن أن تقام مع العالم الحسي والمادي ليصل بالإحساس الجمالي إلى مصافي ( المثل ) النقية المتحررة من أسر المادة ، والركون إلى أقصى تجريد ممكن ، يوصل مباشرة إلى ( الفكرة ) والمعنى المطلق . وكانت التجريدية الهندسية وسيلته المثلى في تحقيق هدفه هذا ، إذ كان يرى فيه أشكالاً جميلة جمالاً مطلقاً لا يخضع لمقياس العالم المادي ، جمالاً يقدم صورة ذهنية للتنظيم البنائي الداخلي المتناغم للكون ، والذي يدركه المتلقي عبر تأمل عقلي وحدس آني ، ينبذ الأحاسيس المتواردة من حاجات الجسد المادية والحسية والمستجدة في طبيعة الحيوية ، وللوصول إلى أقصى فعل ( تلقي / تأويلي ) عقلي ممكن عمد ( مالفيتش ) إلى تقشف لوني استبعد معه الألوان المتممة والتفاصيل الجزئية الشكلية الزائدة ، واكتفى بالمربعين اللذان يمكن أن يقرأن في اتجاهات متعددة كأشكال توحي بالحرية الانطلاق والصفاء والقوة ، ووفقاً لهذه الآلية في الأداء أو التجسيد يكون ( مالفيتش ) قد حمل المتلقي على توظيف منظومته الفكرية في استحصاله لحقيقة الكلي والجوهر الشمولي ، بعيداً عن سلطة الحواس فأصبح ( النص ) بهذا المعنى منظومة ( فكرية ) تقدم فهماً واستيعاباً جديداً لحيوية المعرفة وقدرتها في إدراك ما ورائيات الأشكال دون أي تدخل للأهواء والعواطف والوجدان .

لقد شكلت رغبة ( مالفيتش ) في الوصول إلى قمة الصفاء اللوني والشكلي خرقاً لأفق توقع المتلقي الذي لم يسبق له أن استقرأ نصاً بهذه الشفافية والاحادية اللونية ، وهذا ما شكل عنصر جذباً للمتلقي في حد ذاته ، أي بمغايرة ( النص ) لتوقعات المتلقي . في الوقت الذي لم يبتعد عن توقعاته هذه

لمسافة جمالية بعيدة ، ليغدوا معها شيء مبهماً ، بل اتخذ مسافة وسطى باشتغاله على أشكالاً هندسية سبق وأن استحدثت في نصوص أخرى ، أدخل عليها عنصر ( التغريب ) هنا لتشكل خرقاً لأفق توقعه من خلال التقشف اللوني والشكلي معاً ، هذا من جانب ومن جانب آخر شكل سعي مالفيتش في توليد تجربة جمالية تستخلص من الإحساس الخالص قد شكل خرقاً آخر في حد ذاته ، وإيماناً منه بأن إدراك مكامن الجمال لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال تجربة تقوم أساساً على أحاسيس منزهة عن الغرض ، ليس لها أية صلة بنظير مادي ، وهذا ما دفعه إلى الاهتمام بدلالة الشكل وقدرته على حمل الإحساس الخالص والتعبير عنه ، بمعنى آخر سمح للشكل الهندسي الخالص أن يكون معادلاً موضوعي لتجربة جمالية ذات طابع وجداني سامي يمكنها أن تولد في ذات أي متلقي كان . فضلاً عن ذلك فقد لجأ ( مالفيتش ) إلى التسطيح اللوني والشكلي لخلق أقصى درجة من اللاموضوعية التي تحمل المتلقي على التسامي حسياً وعقلياً عبر غياب المعنى النصي وجهله – أي المتلقي – بمضمون ( النص ) الخالص ، ليقصر على تشغيل إدراكه الحسي وإحساسه الخالص بالأشكال المصفاة المعطى أمامه ، وبهذه الآلية يهذب الإحساس ويصل إلى تخوم المطلق .

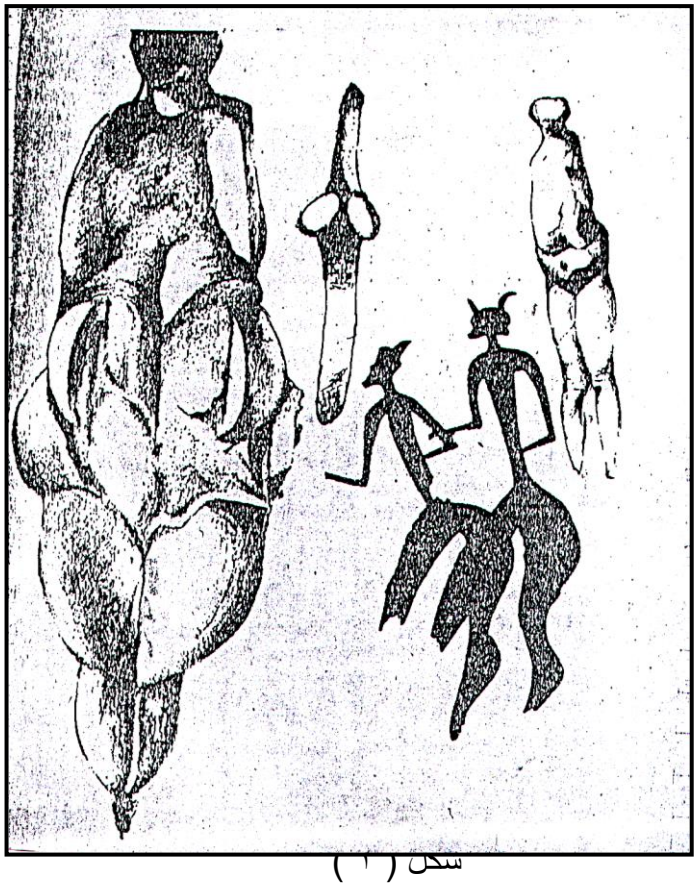
من أجل أن يدرك ( النص ) كوحدة واحدة ، وبكليته الشكلية واللونية في آنٍ واحد ، عمد ( مالفيتش ) إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين المربعين وبما يسمح للمتلقي بأن يتحرك ذهاباً وإياباً في فضاء ( النص ) المفتوح عبر ( وجهة نظره الجوالة ) دون أن يجد عائقاً مادياً في الانتقال والتحول من مستوى إلى آخر مع مراعاة أن المربع الداخلي شكل نقطة جذب مركزية للمتلقي في حين مثل المربع الخارجي فضاءً وإطاراً في ذات الوقت ، إذ ينتقل المتلقي عبر هذين المربعين الذي مثل أحدهما شكلاً فيما مثل الآخر أرضية دون أن يطغي أحدهما على الآخر ، وذلك بفضل الصفاء والتقشف اللوني والاختزال الشكلي داخل ( النص ) . ومتى ما تمّ تركيز وتكثيف الإحساس بالشكل تراجعت الأرضية إلى الخلف وبالعكس انطلاقاً من وجهة نظر ( أيزر ) في ( الصدارة والخلفية ) التي تركن على مدركات المتلقي وخبرته في تلقي النصوص .

جسّد ( مالفيتش ) في نصه هذا فلسفته التي يرى بأن في حقيقة الوجود ومعناه يتجلى الإحساس الخالص بالشكل الخالص ، الذي يستلزم إدراكاً راقياً صافياً للإحاطة به واستيعابه ، وهو يؤكد بذلك على أن هذا الشكل لا يولد إلا معرفة كلية صافية منزهة عن الغرض وعن لوازم العالم الموضوعي ، وعن طريق هذا الشعور المتجاوز والمتعالي يمكن للمتلقي بأن يدرك المعنى الجميل والنقي والخالص ، وعليه فالشكل الخالص هو التعبير الخالص عن المعنى الخالص ، ذلك أنه لا يمكن أن يتواجد نقاءً واختزالاً شكلياً ولونياً أكثر من ذلك ، والذي يدفع المتلقي إلى تأمله تأملاً نزيهاً رغم أحادية اللون ( الأبيض ) فيه ، كونه لا يحيل إلى شيء ولا يثير تواردات وتمثلات غير المطلق ، وهو ما سعى ( النص ) للإفصاح منه من خلال تفجير مضامين الشكل وتحويل لغته النصية إلى لغة أشارية مرمزة مختزلة وبذلك لم تعد الأشكال والبنى النصية مجرد بنى جزئية وظفت لغايات جمالية محددة ، بل اتصفت بكلية شعورية ، فالشكل المربع هنا ما هو إلا تمثيل صوري لحركة الشعور والعواطف والوجدان التي لا يعرف سبباً محركاً محدداً لها ، وهذا ما يتطابق مع ما طرحه ( كروتشه ) في أن التجربة الجمالية تقوم بالأساس على تأمل الانفعال تأملاً حدسياً منزهاً فضلاً عن فلسفة (كانت) التي يرى فيها بأن إدراك الجمال الخالص يتأتى من التمتع بمخيلة حرة يمكن لها أن تتأمله من خلال الشكل الخالص ، ومن قبلهم ( أفلاطون ) الذي عوّل كثيراً على الأشكال الهندسية الخالصة الصارمة وجمالية علاقاتها التجريدية ودلالاتها .

إنّ آلية تصوير ( النص ) هذا تستلزم من المتلقي فعل تلقي ( حدسي غير مباشر ) كيما يتسنى له النفاذ إلى البنية ( النص ) الحقيقية ودون أدنى تدخل للأهواء الذاتية والحاجات الجسدية أو الحسية ، بمعنى آخر ، إنّ إدراك المعنى المضمن هنا يستلزم فعل تلقياً ( حدسي ) يمكن أن يستكشف محمولات العلاقات التجريدية الهندسية وفي ذات الوقت يدرك به حقيقة الكلي والجوهري المؤسسة البنائية السطح التصويري وعناصره وبناه .

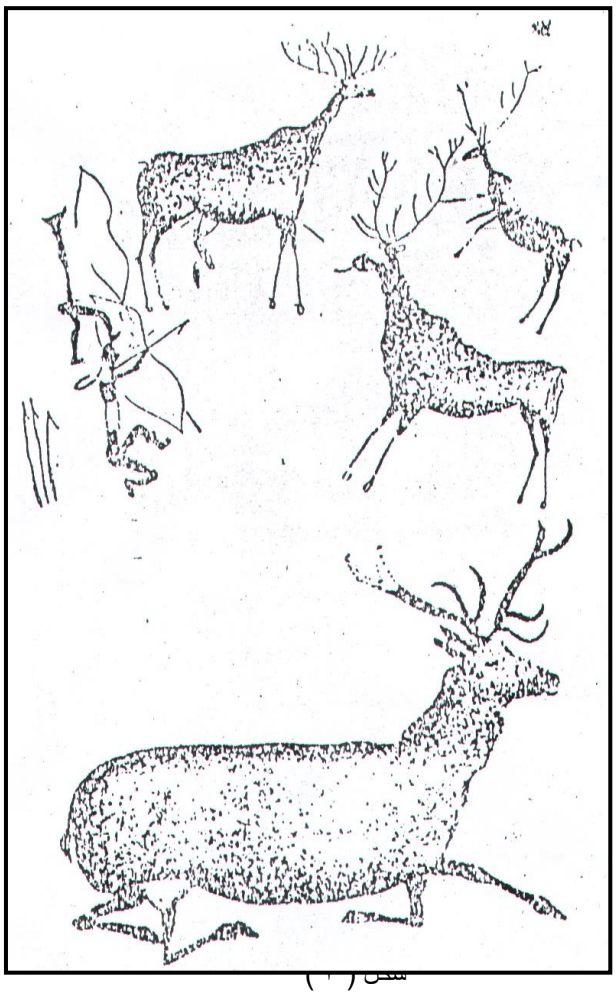
# ملحق (٢ )

# صور وأشكال البحث



شكل ( ٢ )

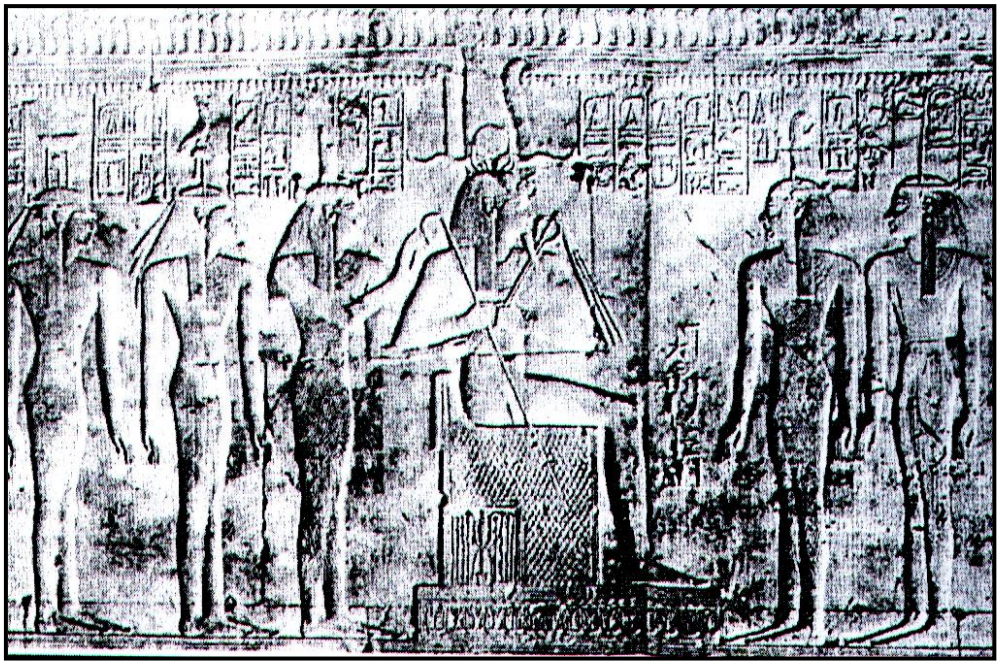
شكل ( ٢ )



شكل ( ٣ )

شكل ( ٤ )

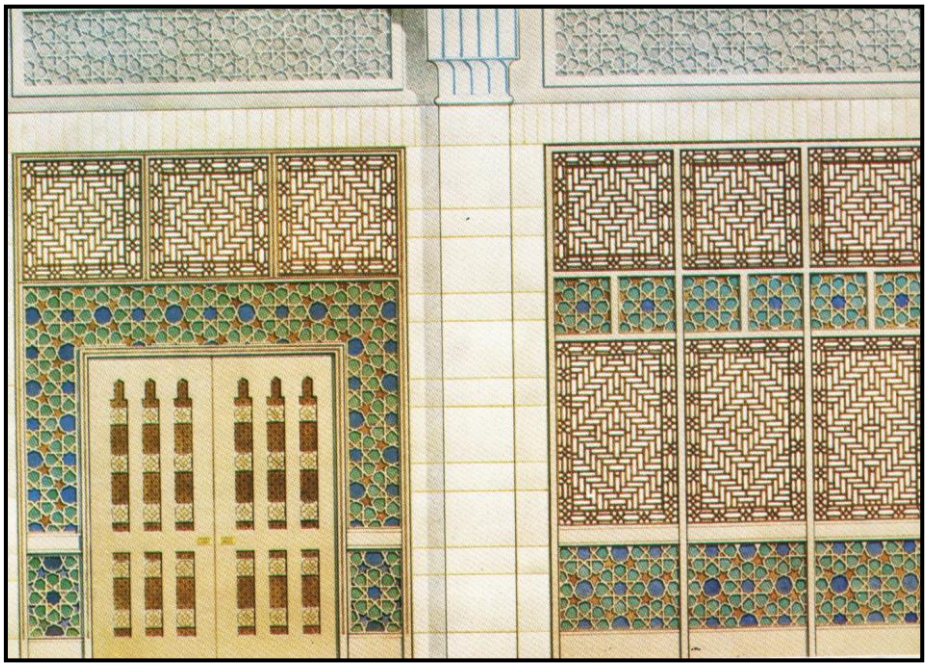
شكل ( ٥ )



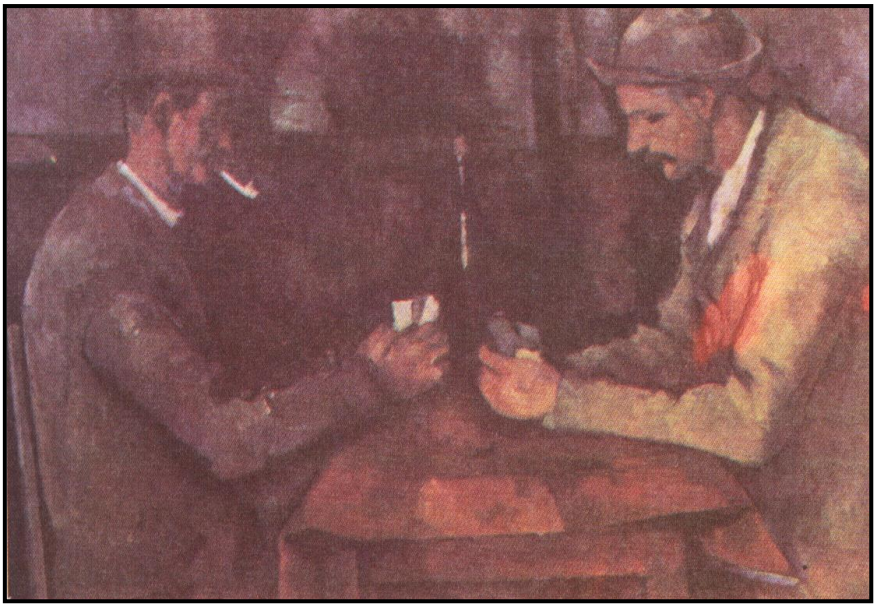
شكل ( ٦ )

شكل ( ٧ )

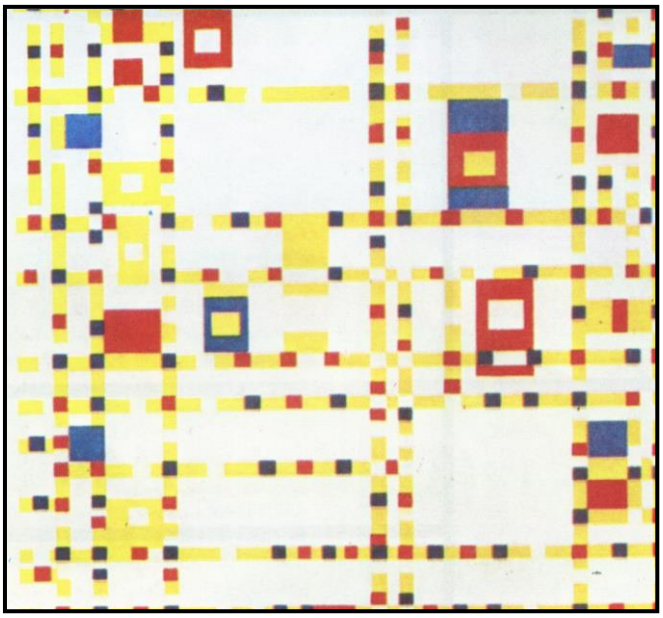
شكل ( ٨ )



شكل ( ٩ )



شكل ( ١٠ )

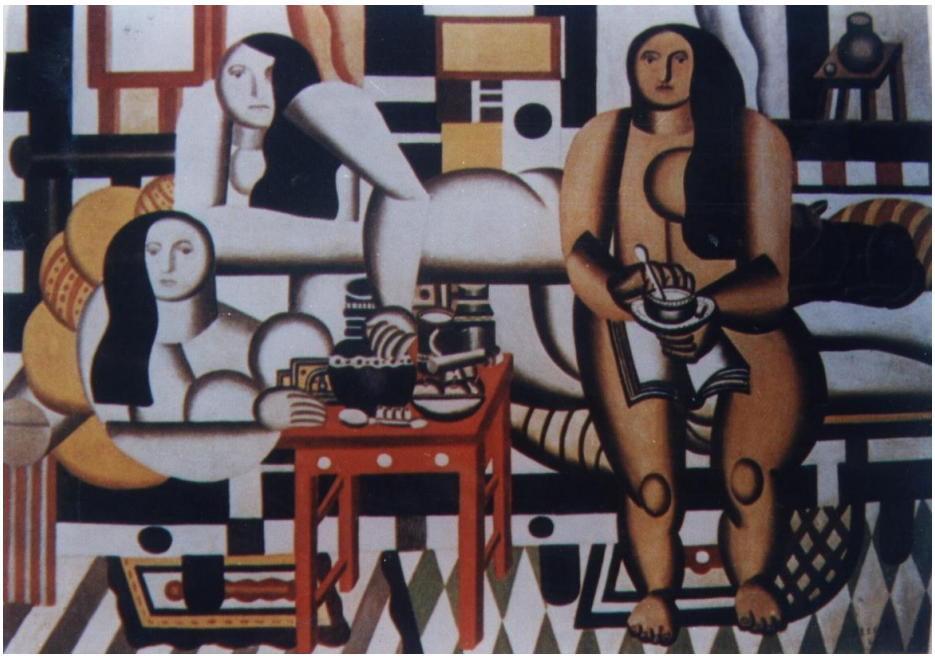


شكل ( ١١ )

شكل ( ١٢ )

شكل ( ١٣ )

شكل ( ١٤ )



شكل ( ١٥ )