الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الأدب واللغات الأجنبية

قسم الفنون التشكيلية

تخصص دراسات في الفنون التشكيلية

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر بعنوان:

التلقي في الفن التشكيلي

"دراسة نقدية"

إعداد الطالب:

عزاوي حمزة

إشراف الأستاذ:

دحو محمد أمين

أعضاء لجنة المناقشة:

د. بن مالك حبيب .....رئيساً

أ. دحو محمد أمين .....مشرفاً

د. بن أباحي ليلى .....مناقشاً

السنة الجامعية: 2017– 2018

شكر وعرفان:

أولا: أشكر الله عزّ وجلّ الذي وفقنا لإتمام هذا العمل وأنعم علينا بالصبر والعزيمة.

فاعترافاً منّا بالجميل وبأصدق عبارات الشكر وأعمق آيات الامتنان وأسمى صفات الاحترام والتقدير نحملها بين طيات هذه المذكرة التي نأمل أن تنال اهتمام متصفحيها.

وأخص بالشكر الجزيل أستاذي الفاضل "دحو أمين" الذي وصم بصمته في إنجاز هذا العمل، وتفضَّل بالإشراف على هذا العمل فجزاه اللّه عنا كل خير، فله منا فائق التقدير والاحترام.

كما أشكر اللجنة المناقشة لهذا العمل، و كل أساتذة قسم الفنون و كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

الإهداء:

إلى من سهرا الليالي وتعبا على راحتي ولم يبخلا عني بعطائهما أبي وأمي أطال الله في عمرهما.

إلى سندي في الحياة إخوتي وأخواتي.

إلى أساتذتي الكرام بجامعة تلمسان.

إلى كل طلبة قسم الفنون بجامعة تلمسان، وبالخصوص دفعة 2018.

اهدي هذا العمل.

مقدمة

مقدمة:

يقول أحد المؤرخين : أصبح الإنسان إنسانا حين رفع رأسه عن الأرض وتطلع إلى الصحراء من حوله وقال كم هي جميلة ..أي أن الإنسان انفصل تماما عن مملكة الحيوان، حين تخلى عن قصر اهتمامه على البحث عن الطعام .وإبداع الفن وتذوق الجمال صفتان مقصورتان على الإنسان دون الحيوان .واستمرت العلاقة بين الفنون و الوظيفة تصاحب الإنسان في حياته لأغراض مادية، و وظيفية كانت أو نفعية أول أهداف روحانية دينية كما كان الأمر عند قدماء المصريين،

الفنان بمفهومه الحالي لم يكن معروفا في الحضارات القديمة بل يعتبر حرفيا صانعا، عمل الفنان – هو أفضل ما ينتجه، إنما وجد ليتحدث عن نفسه بنفسه والذين يصعب عليهم فهم لغة العمل الفني سيذهبون إلى القليل من الترجمة القريبة بلغة الألفاظ الغريبة عن الفن – فيوحي الفنان إلى نفسه بالثقة في أن عمله سيجد ما يستحقه من تقدير على مر الأيام من قبل الجمهور.

كانت الأولوية للفنان المبدع الذي يستقطب الجمهور ويفرض عليه أفكاره وأسلوبه الشخصي بينما أصبح مستقبل العمل الفني والمتذوق مهمشا، وليس له رأي في المنتوج حتى ظهرت نظرية التلقي التي تولي اهتماماً بالغا للمتلقي والجمهور ومنحه قيمة مثل الفنان ودوره في تحليل وقراءة ونقد أعمال المبدعين.

فمهمة القارئ، أو المتلقي، تكمن في خلق تجاوب نظري قادر على تحليل مكونات العمل التشكيلي والكشف عن دلالاتها والنفاذ إلى معناها. فمقاربة اللوحة التشكيلية لفهم بنياتها يتطلب أسلوبا ممنهجا تطرح في سياقه مواصفات المعنى.. مادام العمل التشكيلي عبارة عن (لوحة...منحوتة) من حيث تركيبيته سيشتمل على مجموعة من الدلالات الصورية (غير اللفظية).

الإشكالية :

إن الواقع الذي يعيشه الجمهور في الجانب الفني خاصة يعاني من بعض التهميش، مقارنة في بعض الميادين الأخرى، فالفنان لازال غير مدرك أهمية لمتلقي أعماله، لهذا يطرح التلقي في مجال الفنون التشكيلية إشكاليات بصرية كبيرة ومعقدة تجعل الكثير منا يعجز عن فهم أعمال الفنية وفك رموزها والتعايش معها جماليا وإدراكيا . مثلما يثير التلقي سؤال الذوق الفني والحاجة إلى الإحساس بقيمة الإبداع و كخطوة أولى لبلوغ مسالك المنجز التشكيلي ومدركاته المرئية وغير المرئية.

- فما مدى أهميه المتلقي اتجاه العمل الفني، و ما هي العوامل والنظريات التي ساعدت على ظهور نظرية المتلقي في الفن التشكيلي، وكيف للقارئ أن يفهم الأعمال الفنية، ويفك رموزها وشفراتها؟

أسباب اختيار الموضوع:

تم اختياري للموضوع وذلك لعدة أسباب منها الموضوعية:

- معرفة العلاقات الموجودة بين المبدع والمتلقي.
- محاولة إعطاء الوجه الحقيقي للمتلقي أو القارئ وأهميته البالغة.
- معرفة الخطوات والقواعد التي يتبعها كل قارئ لفهم المنجزات التشكيلية ،وفك رموزها، ودلالتها، بالإضافة إلى ذلك كون باحث ومدرس ومهتم بمجال الفنون التشكيلية.

اما الاسباب الذاتية :

تتمثل في الرغبة في تفسير نظرية التلقي من منظور تشكيلي وإسقاطها على احد المنجزات التشكيلية وتحليله.

أهداف البحث:

لقد أصبحت نظرية التلقي من بين وسائل التواصل في الفن التشكيلي الحديث، من خلال التطور العلمي التكنولوجي، نتيجة الصناعة ووسائل الإعلام والاتصال مما أعطاها مكانة كبيرة بين الفنون والقطاعات الأخرى كإثارة وشغف الجماهير في المسرح، كذلك بيان دور الجمهور في تشجيع الفنان، بالاضافة إلى دور القارئ وذوقه في إعطاء أهمية أكبر للفن.

المنهج المتبع في البحث:

المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف نظرية التلقي وعوامل ظهورها وتحليل المنجزات التشكيلية.

صعوبة البحث:

من بين الصعوبات التي واجهتنا في مرحلة البحث هي قلة المصادر والمراجع، حتى وإن وجدت فهناك تشابه فيما بينها. وأتّضح ذلك من خلال اطلاعنا في المكتبات الجامعية والمكتبات العمومية، رغم غناها بشتّ الكتب في المجالات المختلفة، إلاّ أنّ المصادر و المراجع التي تتحدث عن التلقي والقارئ في الفنون التشكيلية قليلة، كذلك نجد تكرار نفس المعلومات في أغلب المراجع التي تناولت موضوع البحث، كما أنّ مُعظم كُتب التلقي خارجية، فهناك كتب محلية نادرة تتناول الموضوع بعض.

وقد قمنا في بحثنا هذا على اعتماد خطة تضمنت مقدمة، وعرض، وخاتمة، حيث قسّمنا البحث إلى جزئين، الجزء الأول نظري، ويضم فصلين، وكل فصل بأربعة مباحث، والجزء الثاني تطبيقي يضم فصل واحد ومبحثين ، ففي الجزء الأول، الفصل الأول:

قمنا بدراسة النظرية ففي المبحث الأول تناولنا فيه مفاهيم حول الفن التشكيلي، حيث عرفنا الفن لغة واصطلاحا،وبعض المصطلحات المرادفة للفن، ثم صنفنا الفنون التشكيلية، وتحدثنا عن الفن الحديث، ثم الفن في المجتمع. أما المبحث الثاني، فهو خاص بالتلقي التشكيلي، حيث عرفت التلقي والتأويل لغة واصطلاحا، والفرق بين التلقي والتلقي التشكيلي، وآليات التلقي، ثم فضاءات وأماكن التلقي.

أما في الفصل الثاني:

فقمنا بدراسة التلقي في الفن التشكيلي، فالمبحث الأول سميناه نظريات التلقي، وفيه تحدثنا عن عوامل ظهورها، وروادها، ومدرستها، ونظرياتها، أما المبحث الثاني فتطرقنا إلى سيميولوجية الفن، فتحدثنا عن الفن والصورة التشكيلية في عصر الاتصال، ثم آليات التواصل في نظرية التلقي.

وفي الجزء الثاني، خصصته للدراسة التطبيقية ،حيث قمت بتحليل لوحة فنية، حيث قسمت مراحل وصفها إلى أربع مراحل كل مرحلة في مبحث: الوصف–النحليل–التفسير–النقد.

الدراسات السابقة:

–رسالة الماجستير، المتلقي بين التجلي والغياب، قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، لطالب بوخال لخضر، 2012، جامعة تلمسان.

– أطروحة دكتوراه، نظرية التلقي وعلاقتها بالأنظمة المعرفية، للأستاذ قدور براهيم محمد، 2012، جامعة وهران.

الإطار النظري

الفصل الأول:

مفاهيم حول الفن والتلقي التشكيلي.

- **المبحث الأول: ماهية الفن التشكيلي.**
- **المبحث الثاني: التلقي التشكيلي.**

المبحث الأول: ماهية الفن التشكيلي:

1- معنى الفن التشكيلي:

لغة: "**الفن الضرب من الشيء، الطرد، العناء، التزيين و التنميق**".[1]

اصطلاحا: هو تطبيق الفنان أفكاره على أرض الواقع، والمقصود هو التعبير عن الجمال والأحاسيس والمشاعر والملكنونات أو أي موضوع مستمد، من خلال تحفة فنية أو عزف أو حركة أو أي موضوع يحرك في مشاعر وانفعالات الآخرين.[2]

التشكيلي: "**هو الفنان الذي يقوم بصياغة الأشكال وما من حوله، آخذا من نفسه ومحيطه وقيمه وفكره، ولكل إنسان رؤياه ونهجه** "[3]في تكوين الإشكال و الألوان والخاما ت..لينتج عملا إبداعيا.

الفن التشكيلي:"**هو كل ما يؤخذ من الواقع ويصاغ بصياغة جديدة، أو معاصرة، أي يشكل تشكيلا جديداً**"[4]،والفنان لديه أحاسيسه ومشاعره في اتجاه مجتمعه ومن ثقافته، فيترجمها إلى أشياء مرئية متوافقة مع العصر، او يستمد من أسلوب قديم ويعيدها بأسلوبه مواكبة لعصر الذي يعيش فيه.

والفن التشكيلي هو الاسم الجامع لما يمارسه الإنسان من تجميع للعناصر، والخامات التي يعبر بها عن فكره، وعن رسالته الموجهة، وعن رؤاه مستخدماً في ذلك الأدوات التي تمكنه من توصيل ما أراده من خلالها ضمن إطار جمالي. ويبقى الفن التشكيلي محتفظا بأهميته التاريخية والفكرية

---

[1] حميد سباع،الفن التشكيلي وعالم المكفوف،تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي،دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ص20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص20.

[3] الحبلي معتز خيرو،مبادئ الفن التشكيلي، عمان، دار أمجد للنشر والتوزيع، 2015م،ط.ع، ص.5

[4] المرجع نفسه ،ص5.

النابعة من استمراريته وغزارته وقدرته دائما على تزويد الحضارات الإنسانية المختلفة بالطاقة اللازمة لإنشائها، وصناعتها، وتطويرها.[1]

2- تصنيف الفنون التشكيلية:

ليس من السهل تصنيف الفنون بحسب أجناسها ومكوناتها، نظرا لوجود صعوبة في ضبط الفترات المحددة بدقة لظهور هذه الفنون..

"والفنون التشكيلية المقصود منها اللوحات المرسومة والمصورة والتماثيل وكل إبداع صنعه الإنسان، وليس من صنع الطبيعة. بعد النصف الأول من القرن العشرين بعد أن تنوع الإبداع الجمالي وتطور ودخلت عليه خامات جديدة وأساليب تكنولوجيا أصبح يسمى "الفن المرئي" ،وكان النشاط الإبداعي والجمالي يسمى الفنون الجميلة قبل عام 1956العام نفسه ظهر فيه مصطلح "فنون تشكيلية". تم اختيار هذا المصطلح لتذويب الفوارق بين خريجي الفنون الجميلة الفنون التطبيقية والتربية الفنية. كانت الشعارات السائدة في ذلك الحين هي تذويب الفوارق بين الطبقات، وقياسا على ذلك تم اختيار مصطلح فنون تشكيلية بدلا من فنون جميلة، حتى لا تطلق كلمة فنان على خريجي كلية الفنون الجميلة فحسب. فمن المعروف أن الفنون الجميلة من لوحات وتماثيل. فنون منزهة عن الغرض النفعي المادي الوظيفي.. وأن الفنون التطبيقية إنما تعني بتصميم الأدوات والأشياء النفعية، التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية. أما التربية الفنية فموضوعها هو تلاميذ وطلبة التعليم العام وتربيتهم تربية جمالية من خلال الممارسات الفنية والنشاط الابداعي".[2]

[1] ينظر: بشير خلف: الفنون لغة الوجدان،دراسة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2009،ص14.

[2] مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي، على مشارف القرن الحادي والعشرين،دار الشروق، القاهرة،2000، ط1، ص5،6.

الفنون التشكيلية مأخوذة من المصطلح الإغريقي **Plastic–** **الذي "يعني التحول باليد"**[1]، كما تعود الجذور الأولى لعبارة **تشكيل ـ plastikos** إلى المصطلح الإغريقي الذي يعني التطويع و التلميس ويشمل فنون الشكل والأشكال.

فهي بالأساس تضم أجناس وهي :

1– العمارة:

تعتبر العمارة أو الفن المعماري من أهم الأجناس التشكيلية التي تعتمد إدماج الحجم في الفضاء إدماجا إبداعيا يجمع بين الوظائف النفعية والوظائف الجمالية. فالعمارة هي أسبق الفنون في ترتيب الوجود، وترتبط الأصول الأولى لها بالمنفعة والحاجة التي يؤديها فن العمارة للإنسان،وتتمثل البدايات الأولى لهذه المنفعة في الكوخ، مسكن الإنسان، المعبد كملاذ للإله وجماعة المؤمنين به.

والعمارة هي الفن العلمي لإقامة مبان تتوفر فيها شروط الانتفاع والمتانة والجمال والاقتصاد، وتفي بحاجات الإنسان المادية والنفسية والروحية. فالمعمار، سواء تعلق الأمر بالمباني الدينية(مساجد، أضرحة، زوايا..)،أو مباني حكومية (مؤسسات ومرافق عمومية، مخزنية..)،أو تعلق الأمر مباني شخصية كالمنازل والمحلات التجارية..رغم هذا التنوع من بين الحرف التي تستجيب اكبر استجابة للعين، لأنه يشتغل بأشد المواد قوة في إطار العين والحجم والفراغ والضوء.

وعندما ينتهي المعمار بناء أو شكلا، عليه أن يعالجه من الداخل والخارج، ويعالج العلاقات بين" ماهو داخل" و"ماهو خارج". [2] **فمن الخارج، عليه أن يستغل الضوء عندما ينكسر على الكتل الصلبة والفتحات وذلك بإبراز الأشكال والتكوينات، ومن الداخل نجد أن الضوء يتدفق**

[1] Anne Marie Roger : L ;éveil au dire artistique prospective pédagogique/dossier Education plastique N ;17 – Mars/Avril/Mai 1998(P. 20 et 21).

[2] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2009،ط1، ص92.93.94.

من خلال الفتحات وشكل الإضاءة يتناوب مع الظلال ويتكسر وتكسبه مكونات الأسطح والزخرفة صفات حسية مختلفة.[1]

2- النحت:

في مجال الفنون والصنعة يتصل النحت بفن النقش إذ أن أغلب القطع النحتية لا تنتهي سوى ببعض التحسينات الزخرفية المنقوشة، أو المحفورة بطريقة بارزة أو غائرة. وقد ارتبط النحت عموما بالحاجة..الحاجة إلى الأداة: أداة الحفر والنقش والدفاع عن النفس وحمايتها من الحيوانات وأخطار الطبيعة. لذلك أهتم الإنسان الأول بمعالجة الحجارة لتصبح أداة ذات وظيفة وكذلك بالنسبة إلى للطين وحرقه بعد اكتشاف النار ومعالجة الخشب والزجاج لاحقا.

يميز **د. محمد بن مسعود الحمود** ثلاث أصناف من النحت الفني :

_النحت الغائر:وهو وضع الشكل المراد نحته غائرا على سطح الحجر.

النحت البارز: وهو نحت سطح الحجر ماعدا الشكل المراد زخرفته.

النحت التشكيلي:وهو تهذيب الحجر ونحته لتشكيل المجسمات بأنواعها. [2]

والنحت هو احد فروع الفن التشكيلي ويمتاز بالبعد الثالث ..ومن ثم يصيح احد الفنون القريبة لفن المعمار،مع فارق بينهما كون النحت فن يقع بين الفنون الاستقلالية وفنون المحاكاة والتقليد،في حين ان المعمار ينتمي الى الفن التابع وليس لفنون التقليد والمحاكاة.[3]

[1] سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن،تر مجاهد عبد المنعم ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ط2 1986، ط1 1981، ص97.

[2] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي مرجع سابق، ص94.95.

[3] كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، تونس1978،ص246.

وهو أيضا من **فنون الحجم المهمة في كثير من المجتمعات التقليدية، وبصورة خاصة في المجتمعات الزراعية التي تتوفر فيها المادة الأساسية لصنع تلك المنحوتات، وهي الخشب الذي يتم قطعه وتقطيعه ونحته.** [1]

3- الرسم والتصوير:

للرسم تاريخ عريق يرتبط بالمحاولات الأولى للإنسان القديم، فبعض أشكال الرسم والتصوير لتلبية حاجاته اليومية.. بل ان هذة الرسومات البدائية كانت تجسد الكثير من المعتقدات التي نسجها خيال الإنسان القديم، فقد كان يصور الحيوانات المفترسة وينقشها على جدران الكهوف والمغارات وجذوع الأشجار. ومن الأدوات التي كان يستعملها آنذاك، يوجد الفحم والأزميل والأحجار والأتربة، ومستخلصات الحشائش والنباتات، مثلما استعمل العظام والطين والحجارة والخشب.

ويستخدم كل من الرسم والتصوير "المنظور الخطي" لان المجال الذي يتحرك فيه هو السطح فقط.. وإذا كان المصور لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعية على نحو ما يفعله النحات، فإنه يلجأ إلى عنصر التصغير كما إن الأشياء تبدو من بعيد، والعنصر الرئيسي في التصوير هو التلوين ،لان عن طريقه تكتسب المسافة والشكل مدلولهما وتمثيلهما الحقيقي بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات. فإذا كان التخطيط يمثل العنصر المجرد في التصوير، فإن روح الفنان وسماته تظهر من خلال الألوان التي يستخدمها والتقنية التي يتناولها بها. [2]

4- الخزف:

يعرف الخزف باسم السيراميك، وهو مصطلح تعود جذوره إلى الثقافة اليونانية، حيث كان الخزافون اليونانيين القدامى يسمونه كيراموس keramos، وكانت القطع الخزفية التي يبدعونها تعرف بنفس الإسم، وتقول الأسطورة اليونانية، أن أول من اخترع الخزف هو كيراموس ابن آريان

[1] ابراهيم الحيدري: إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا،ط1 1984،ص71.

[2] ينظر: ابراهيم الحيسن ، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،مرجع سابق ص98.99.

وديونيزوس ، وصناعة الخزف تعود إلى العهد النيوليتي ونجد أشكاله البدائية من أوعية جنائزية، وأواني مثلما صنعها قدماء المصريين والكرنيين وغيرهم من شعوب المشرق. وجل القطع الخزفية تتشكل من الصلصال والطين الذي يتم تسخينه إلى درجة حرارة تفقده الليونة عند إضافة الماء إليه. ويمكن للطينيات أن تتفاوت في اللون من الأبيض إلى الأزرق والأصفر، واللون الأحمر الشفقي عند الحرق. يستخدم القليل من الخزافين الطين وحده في صنع منتجاتهم بل تضاف بعض المعدنيات كملطفات أو مواد مالئة.[1]

"وقد كان عرب الأندلس من أهم الانجازات الخزفية في تاريخ الخزف، حيث توصلوا في القرن العاشر ميلادي إلى خزف جديد ، وهو البرنيق المعدني الذي أكسيد الرصاص أو أكسيد يستمد من القصدير وغيرها من مركبات كيمياوية" .[2]

في منصف القرن العشرين تطور صناعة الخزف والفخار تطورا سريعا. فبالرغم من المفهوم الشائع لدى الناس أن الخزف لا يتعدى الأغراض التقليدية مثل الأواني بل يتعدى ذلك بكثير نحو سيراميك الحوائط والأجسام ،والتقنيات السيراميكية العصرية المزخرفة بألوانها اللامعة البراقة تجمع بين المتعة والغاية، حيث أصبحت مجالات الاستفادة من الخزف عديدة في كثير من مجالات الحياة الضرورية والكمالية منها:

1- منتجات كهربائية: مثل أجزاء الدوائر الكهربائية وعوازلها ومفاتيح الكهرباء، ومرشح الفلتر، وأجهزة تعمل بالموجات فوق الصوتية، وأجهزة ضبط نسبة الوقود، في محركات السيارات، وأجهزة تسرب الغازات.

2- منتجات مغناطيسية : مكونات خاصة بذاكرة الكومبيوتر، والشرائط الممغنطة ،و الرؤوس المغناطيسية لأجهزة تسجيل الصوت.

---

[1] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص99.100

[2] د.رشيدة التريكي، الأسعد الجموسي: مجلة الحياة الثقافية ،حول الخزف الفني، العدد 68/67، تونس 1994، ص179.

3- منتجات نووية: الحوائط الواقية للمفاعلات النووية والنظائر المشعة.

4- منتجات بصرية: لإنتاج أجزاء شفافة نقاوم الحرارة العالية والتآكل.

5- منتجات ميكانيكية: لإنتاج آلة الاحتراق الداخلي للسيارات، وأدوات القطع.

6- منتجات حرارية: عوازل حرارية كتبطين الأفران، وحوائط مقاومة الحريق.

7-منتجات بيولوجيا: بيوسيراميك: أجزاء صناعية للعظام، و مفاصل صناعية، ومشارط للعمليات الجراحية، في مجال الطب.

8-منتجات جمالية : وحدات الإضاءة، والجداريات، والتحف الخزفية،والمنحوتات الفنية المختلفة، وأسقف المنازل، الأثاث وحاويات الزهور والزرع، وفي مجال التنسيق الخارجي كواجهات المباني والمحلات...

9- الاستخدامات المنزلية والمؤسسية: المنتجات الفخارية القلل والأباريق وغيرها، أواني الطهي ،أدوات المائدة، والأحواض وبلاط الأرضيات والحوائط، ومواسير الصرف الصحي .

10- في المجال التربوية:في المدارس ورياض الأطفال، وأيضا في العلاج النفسي وبرامج التأهيل. [1]

5- فنون الغرافيك :

"تعتبر فنون الغرافيك – Les arts grafiques من الأشكال التعبيرية المرئية التي تعتمد بصورة أساسية على التقنية بتحولاتها وآثارها الجمالية سواء تعلق الأمر بالجانب البنائي أو العملي (التجريب). بل تعد من أهم أشكال التواصل الجماهيري التي تقوم على استنساخ وتكرار النماذج بتوظيف وسائط طباعية خاصة كأسندة الدمغ والختم الناتئة والغائرة ، والشاشات الحريرية ،فضلا عن آلات الاستنساخ الضوئي والطباعة الميكانيكية المسماة

[1] ينظر: د.محمد السعيد عبد الله: الخزف فن وعلم، مكتبة الانجلو المصرية ، 2015، ص13.14.15.

الاوفيست والطباعة بواسطة الكهرباء الساكنة والميكرو إيديسون وماكينات الرشم – Estamp المتطورة و الحواسيب وأشياء أخرى كثيرة. إلى جانب المواد كالراسم والمكبس والقطع الخشبية والحجرية والصفائح المعدنية والورق والقماش"[1] وغير ذالك من الخامات..

يعني الغرافيك حفر أو معالجة الألواح الخشبية أو المعدنية أو الحجرية، بهدف خلق أسطح طباعية ذات بنيات تشكيلية– Structures plastiques تسمح ببصم النماذج المحفورة،كالقطع النقدية والشعارات، واللوحات الاشهارية، والغرافيك مصطلح يوناني الأصل يطلق على مختلف العمليات النشاطات المتصلة بتقنيات هذا الفن. ومن هذة التقنيات نذكر:الكشط والدعك بالإزميل على الخشب، الرسم بالأفلام الشمعية على الحجر، الخربشة بالإبر على الصفائح المعدنية.. أضف إلى ذلك التعبير الضوئي باللايزر الملون وصيغ النحت التبصيم بواسطة تقنية الهولوغرافي..اما الحفر –Gravur في الفن الغرافيك نوعان:الحفر البارز، حيث تبقى مساحات معينة بيضاء خلال عملية الطباعة، ويسمى هذا النوع من الحفر بتقنية(كسيلوغرافي) إذا كان نقشا على الخشب، و(لينوغرافي) إذا كان على المطاط.. ثم هناك الحفر الغائر المعروف باسم (الزنكراف)[2]

6– الإرساءات التشكيلية:

لعل من مظاهر التحول الإبداعي في التجربة التشكيلية المغربية الراهنة، انخراط مجموعة من الفنانين الشباب، بعضهم يعيش بالمهجر، في تيارات ما بعد الحداثة، وذالك من خلال إنتاج مجموعة من المنشآت الفنية – Installation كبدائل عن اللوحة وكوسائل تعبيرية جديدة لخلق نوع من التدخل الفرجوي في الفضاء. فقد شكلت هذه المنشآت التشكيلية امتدادا طبيعيا لتطور الفنون التشكيلية بأوروبا[3]، "**فهو وليد التقاطعات والتحولات والتقلبات المتكررة في الفن المعاصر وفي علاقته بالمجتمعات التي تحتضنه، في محاولة لتحرير مفهوم لفن من الدلالات الفنية**

[1] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص101.102.
[2] ينظر:المرجع السابق: ص101.102.
[3] ينظر نفسه: ص104.

التقليدية. إلى درجة الوصول إلى ما يمكن تسميته بضد الفن "[1]. كما انه مجال للبحث وطرح الأسئلة وإخراج الأحاسيس والمشاعر والرؤى ضمن الحيز الذي يريده الفنان،وهو خلق لحقول مرجعية جديدة[2]."**فليس المنشآت الفنية مجرد تركيب أسلاك ومكعبات وشموع ومسامير..وتجميعها بطريقة ما داخل ركن، أو فضاء معين تتعاقب فيه الأضواء بحسب نظام ما، فهو إبداع تشكيلي جديد متحول وقائم الذات أساسه تفكير جمالي مدروس يعتمد التأمل الجيد في المادة والسند وإدراك التحولات البصرية الناتجة عن تركيبها في الفضاء.. والنشأة الفنية فضلا عن ذالك، ساهمت بقسط وفير في توسيع المدرك البصري والسمعي من خلال ما أبدعه فنانون عالميون من أداء وعروض وإنجازات جمالية مفتوحة على كل الوسائط و السنائد التعبيرية".**[3]

3- الفن الحديث:

الفن يدخل في الحياة اليومية المادية والروحية، ويتغير شكله وأسلوبه بتغير البقاع والشعوب والأزمنة.ففنون ما قبل التاريخ والشعوب البدائية والفن الفرعوني واليوناني والروماني والقبطي و الإسلامي وما بعده حتى عصر النهضة الأروبية، فتحول الفن رويدا رويدا من طابع الحرفة إلى طابع التعبير الفردي عن المشاعر والأحاسيس. حتى جاء الفن الحديث، وكان الرسم الملون كأنه خطاب يوجهه الفنان للمتلقي عبر لوحته، يتضمن موضوعات معروفة من قبل، ما عليه إلا ترتيبها وتلوينها على قماشه، بكل ما يسعه من موهبة ومهارة وحيل الصنعة. أما قراءة الصورة والتعرف على عناصرها، فمن شأن المثقفين والمتعلمين..[4]

---

[1] د.أحمد معلا: مرايا تارؤى/في شأن بلاغة التشكيل وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية/ط1،دار الثقافة والإعلام،الشارقة،2001،ص161.162

[2] ينظر: نفسه، ص162.163.

[3] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق.ص104.105.

[4] ينظر: مختار العطار:آفاق الفن التشكيلي على مشارف الفن الحادى والعشرين ،مرجع سابق، ص148.

تبدأ ملامح الفن الحديث من ستينات القرن التاسع عشر إلى غاية الستينات من القرن العشرين. والفن الحديث يضم اتجاهات مثل: الانطباعية، ما بعد الانطباعية، الرمزية، الوحشية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية، السريالية، المستقبلية.[1]"**ومن المتعارف عليه أن الفن الحديث بدأ مع ظهور الإنطباعية ولم تتضح منطلقاته الأساسية سوى مع بداية القرن العشرين..وخاصة خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى.وهناك من النقاد من يرجع جذور الفن الحديث إلى فترة ما بعد الثورة الصناعية**" .[2] وهو الاتجاه الفني الذي وسع مفهوم الفن وجدد لغته. بعد إن كان ذلك الفن وحتى مطلع القرن التاسع عشر يتبع مبدأ الشكل المثالي **للمحاكاة**، ومعايير الجمال الكلاسيكي. أما الفنان الحديث فقد تشكلت رؤياه الفنية غير التقليدية، عندما استلهم الفنون البدائية والأفريقية وفنون العالم القديم في مصر والصين وأستراليا. مما تشهد به تقنيات الفنانين الحديثين الذين استلهمو النحت الإفريقي والجانب الروحي من الفن البدائي بالإضافة إلى رسومات الأطفال وبراءة تعبيرهم، ببساطته وألوانه وخطوطه ،وشفوفيته ،كمصدر غني يشحد الخيال الفني، هكذا اكتشف الفن الحديث.[3]

فظل يرتبط بسلطة الملوك والأمراء ورجال الكنيسة..أسير لبرغبات الطبقة المتحكمة وعاكسا لأذواق البرجوازية المهيمنة.. لدرجة يتحول على إثرها الفنان إلى آلة تنفيذ أفكار الآخرين،والانتقال من لغة رمزية عابقة بالدلالات إلى لغة جديدة تعتمد على إبراز الموضوع (أو المضمون) بدل الأسلوب (الشكل). فالاهتمام بالموضوع، جعل الفنان ينحدر من الموضوعات الكبرى كالتاريخ والسياسة والدين...مواضيع أخرى كمحاورة الطبيعة بنوعيتها الحية والصامتة ومظاهر الحياة اليومية.. مما أدى إلى تبدل الرؤية تجاه التقنيات والأساليب التعبيرية المستعملة.[4]

---

[1] محاضرة الدكتورة: بوزار حبيبة جامعة تلمسان.

[2] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص109.

[3] ينظر: د.محسن عطية: اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر، عالم الكتب، القاهرة، 2011،ص7.

[4] ينظر: براهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص110،109.

وكان أكثر الإقبال على المناظر الطبيعية وصور الزهور والفاكهة. وكان للرومانسيين في نهاية القرن 19 الفضل في التمهيد لمنح الفنان حرية اختيار الموضوعات وأسلوب الصياغة والخروج على التقاليد المتزمتة والتعبير عن انفعالاته الشخصية مستندين إلى دفاع الناقد الفني عن أسلوبهم – وهو الشخصية الجديدة–الذي بدأ يأخذ مكانه على المسرح الثقافي، ويلعب دور الوسيط بين الفنان وجمهوره الذي شعر بالغرابة نحو الفن الجديد وتطلع إليه بفضول، لكن سرعان ما تأقلم وأصبح الجديد قديما، فتابع الفنانون التجديد حتى لا تصبح أعمالهم مملة كسابقتها. فقدمو في نهاية القرن 19 شكلا مُبتكراً للرومنسية ممتزجا بالرمزية وأساليب ما بعد الانطباعية. ثم أسفر الأمر ما يعرف بالحداثة في مطلع القرن العشرين، مصاحبا للإكتشافات العلمية التي تحققت في هذا الزمان. وأصبح التطرف في التجديد شعارا يرفعه النقاد والفنانون، متغاضين عن الكثير من التقاليد الفنية، غير آبهين باهتمامات العامة. وطالب الفنانون المتلقي بالاهتمام بالعملية الإبداعية والموقف الجمالي وليس بالعناصر المرسومة. لأنها مجرد اختيارات شخصية وخامات وليست محاكاة للواقع. وتصدى النقاد. وتصدى نقاد الفن والمؤرخون لشرح الإشكاليات و مضو يوضحون الطرق التي سلكها الفنان في إبداعه، وكيف وصل إلى النتائج التي بين أيدينا، دون أن يتناولوا الأعمال ذاته بالشرح إلا قليلا، فبدت مشحونة بالغموض والأسرار. وقد يكون فن التجريد هو أكثر أنماط الفن الحديث صعوبة.يشير أنصاره دائما أن الموسيقى لا تحاكي الطبيعة لكنها تصل إلى مشاعر الملايين، فلفن التجريدي سواء كان موسيقا أو أشكالا وألوانا، ليس خياليا من المحتوى بل وربما كان مضمونه أكثر رحابة وأشد جازبية للتفسير. والتعبير اللفظي يحط من قدر تلك المضامين ويجعلها أبعد منالا، إلى درجة أن النقاد يتحرجون من الشرح والتحليل. والواقع إن الكثير من نقاد الفن والمؤرخين يكتبون عن الفن الحديث من الناحية الشكلية دون التعرض للمحتوى والمضمون. يتحدثون عن الخامات والمعالجات التقنية في العملية الإبداعية، مهملين الإيحاء والإلهام والتخيل والتعبير. يتضح هذا المنحى بجلاء في معظم الأسماء التي أطلقوها على الاتجاهات الفنية.[1]

[1] ينظر: مختار العطار:آفاق الفن التشكيلي على مشارف الفن الحادى والعشرين، ص149.150.151.148

"أما الفن التشكيلي الغربي فظل يتأرجح بين التصوير الموضوعي/(الواقع والتصوير الذاتي /التجريد)، وارتبط بواقع الإنسان المعاصر تحت هيمنة الرأسمالية، فضلا عن نظرة الجمهور للفن والشعور المتزايد بدور الفنان الهامشي مما جعل الفن التشكيلي يتوزع بين العبثية الرافضة للفن".[1]

4- الفن في المجتمع :

وحسب قول هربرت ريد ، **" لن ينكر احد العلاقة بين العميقة بين القائمة بين الفنان والمجتمع، وهو يحصل على نغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الذي هو عضو فيه".**[2]

إن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة تبادلية تكاملية دينامكية، فالفنان كفرد من المجتمع، يتأثر بكل ظروفه الاجتماعية، والثقافية، والسياسية والاقتصادية-ومن تم يتفاعل مع هذه الظروف حتى يصبح عضوا فعالاً في المجتمع ويؤثر فيه، ويتأثر به. لهذا الفن مفتوح ومعروض على كل الشرائح الاجتماعية من دون تمييز، والذي لايشعر المتلقي بوجود مساحة واسعة تفصله عنه.. فن الجداريات، الورشات والمراسم المفتوحة، وأيضا العروض التي يتم إنجازها بالهواء الطلق بإشراك الجمهور في الكثير من الأحيان كالنحت الحي ومختلف التعبيرات الجسدية والرقص والمسرح وغيرها من الفنون والتي تعتمد على الفضاء والهواء الطلق كمكون أساسي في العملية الإبداعية.هكذا هو الفن جسر متين بين المبدع والجمهور.. وبين الجمهور والمبدع، فالفن هو متعة أو لذة جمالية.[3]

والفن أيضاً **"ظاهرة إنسانية عبّر الإنسان من خلاله عن نزوعه إلى اكتشاف ذاته والتأقلم مع بيئته وإثراء حضارته وبمقدار ماهو ممارسة فردية تحمل سمة الذاتية، فهو فعل**

---

[1] ابراهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،مرجع سابق، ص109،110.

[2] هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبه، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،ص297.

[3] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،مرجع سابق، ص61،62.

موضوعي جمعي يخاطب المجتمع لأنه ينبثق من تراثه وهويته ويعبر عن إرثه الحضاري، ومحليته لا تتناقض مع عالميته لأنه مطبوع بالسمات العامة للإنسان".[1]

فإن ضرورة توجيه العناية إلى علاقتنا بالأعمال الفنية، من حيث كونها هدفا للمشاهدة. فهي مركز الرؤية والتلقي البصري، وأن مراكمة هذه المشاهدة وتكرارها يتيح للقارئ إمكانية طرح الأسئلة البصرية ذات لعلاقة بالعمل الفني وإثارة العواطف الكامنة، بل ولاستحضار أفكار ومعارف ومعلومات منسية وإعادة صياغتها وتداولها على ضوء تأثيرات العمل الفني على المتلقي ولا سيما إذا كان متلقي متلذذا.[2]

المبحث الثاني: التلقي التشكيلي:

1- التلقي والتأويل :

"إذا كان النص لا يوجد إلا بوجود القراءة، وإذا كان التأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النص،فانه يصبح من العسير جدا آن نتحدث عن النص خارج القراءة التي هي من نتائجه. واغلب الملاحظات المقترحة حول النص هي اذن ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات".[3]

التلقي لغة: " – Réception الاستقبال والاستهلاك عن طريق الحواس"[4]، ومنه قوله تعالى: "وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم"[5]."قيل في قوله وما يلقاها أي ما يعلمها ومايوفق لها إلا الصابر وتلقاه ،أي استقبله. وفلان يتلقى فلانا، أي يستقبله.والرجل

---

[1] حسان عطوان: عولمة الفن،أشغال ندوة علمية في موضوع: تداخل النظرات/ من فن الهوية..إلى هوية الفن،إعداد:د.يوسف عيدابي / دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة،ط2002،1 ،ص26

[2] ينظر : ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،مرجع سابق، ص63

[3] المرجع نفسه: ص11

[4] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،مرجع سابق، ص11.

[5] القرآن الكريم: سورة فصلت، الآية35.

يلقي الكلام أو الدرس أي يلقنه"[1]. **و قوله تعالى:" فتلقى ادم من ربه كلمات"**[2]. فمعناه أخذها عنه، وقيل أي تعلمها ودعا بها .

اصطلاحا: يأخذ مفهوم التلقي الوجه المقابل لفاعلية القارئ في إنتاج المعنى من خلال القراءة ضمن نظرية التلقي التي تحدد هذا المعنى، والوجود التفاعلي بين الأعمال الإبداعية مع قرائها بشكل غير متعسف فيه،نتعامل من خلاله مع النص والقارئ والتفاعل الحاصل بينهما واث ار هذا التفاعل في الواقع وفي حياة القارئ. والاستقبال هو بداية العلاقة بين المتلقي والعمل الفني. وتلعب الحواس وعلى وجه الخصوص حاسة العين، دورا مهما في نسج خيوط هذه العلاقة.

و الاستقبال كمرادف للتلقي قد يأتي في نهاية العمل الفني عند إسدال الستار النهاية في المسرح الدرامي أو عند انتهاء حفلة موسيقية أو العرض الفني بصفة عامة .و هو أيضًا قادر علي الرأي أو النتيجة النهائية التي يمكن أن تذكر في رأى مشاهد أو ناقد أو تعليق صحفي ،تكون بالقبول أو الرفض بالاستحسان أو عدم الاستحسان. المستقبل أثناء العرض ترتبط بحياته اليومية ثم يخرج منها ليرتبط بحياة العمل الفني المعروض ،و هو ما يصغ السؤال أمام المستقبل في صيغة (كم كان العرض إنسانيا ؟..) يوضع هذا السؤال بطريقة غير شعورية .[3]

"يقترن التلقي في المجال الفني بالنظر و الإبصار و المشاهدة .. مشاهدة الأعمال الإبداعية و تذوقها، وذلك عبر ممارسة نوع من التدرب التخصصي علي تنمية الحواس و تطوير ملكات التذوق الجمالي لفك شفرة العمل الفني و إدراك رسالته الظاهرة و الضامرة، و بالتالي إمتلاك عادات الفهم البصري و الاستمتاع بالقيم الفنية الإبداعية."[4]

أما التأويل" **فيقترن كثيرا بالرؤيا والأحلام و تفسير الكلام و الحركات و الإيماءات. يقال أوَّل الكلام و تأوَّله : دبَّره و قدَّره . و أوَّله و تأوَّه : فسَّرَه** والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن

---

[1] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص11.

[2] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية37.

[3] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،مرجع سابق، ص11.12.13.

[4] المرجع نفسه،ص16.

وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ، وقد يكون التأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية . و التأويل تفعيل من أوَّل يؤَوِّل تأويلا و آل يؤُول أي رجع و عاد [1]

اصطلاحا: التأويل قديم يرتبط بميلاد النص، وذلك باعتباره طريقة تدرس المبادئ المنهجية في التعامل مع النص وتفسيره،وهو ما يعرف اصطلاحا ب "الهرمينوطيقا"، والتي ارتبطت في الحضارة الغربية في بدايتها بنص الكتاب المقدس والمعنى الدقيق لها هو فن تفسير النصوص وتحديد معانيها. ويعود أصلها إلى الكلمة اليونانية ـ Hermeneuein وهي فعل يعني "يفسر".

ومن أبرز الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا بموضوع التأويل نجد **جادامير** فيرى أن وجود العمل الفني نفسه أكبر دليل على حقيقته، ومن ثم فالتفسير إثبات الوجود. ويرى أن أصول علم التفسير ترتبط ارتباطا قويا بالاهتمام بالكشف عن المعنى الصحيح للنصوص .

وإذا كان التلقي في مجال الفنون مرتبطا بالنقد والتأويل على مر العصور، فإن الاهتمام بالتلقي ظل غائبا قبل هذه العلاقة، إذ تم التركيز على عنصر الإبداع. لكن تطور الدراسات النقدية الحديثة أدى إلى بروز اتجاه أصبح يولي عناية خاصة لموضوع التلقي أو الاستجابة للعمل الفني .وفي هذا السياق يرى **ياوس jaus** أن الدراسات التي تمت في مجال الأدب والفن ركزت على المؤلفين وأعمالهم، بينما ظل الجمهور أو القارئ مهشما، علما أنه هو من يعطي الأعمال الفنية شكلا محسوسا. ومن هنا تأتي أهمية دراسة عملية التلقي وأشكال القراءة ودور المتلقي في مقابل المقاربات النقدية.[2]

2- التلقي التشكيلي:

[1] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،مرجع سابق ،ص13

[2] المرجع نفسه:ص14.

يفترض التلقي الفني" **وجود مادة إبداعية تمثل قناة التواصل بين المبدع والقارئ. وقد تكون هذة المادة منطوقة تدخل في نسيج الإبداع القولي كالشعر والنثر وفنون السرد اللفظي، مثلما تكون مرئية ذات طبيعة أيقونية ومادية كالصور والملصقات الإعلانية والأشرطة السينمائية والوحات التشكيلية والمنحوتات و التصاوير والنقوش والزخارف والقصص المصورة وأفلام الفيديو والمنشآت التشكيلية والعمائر والقطع التراثية.. وغيرها من الوسائط التعبيرية البصرية والحوامل الثقافية المتعددة.**"[1]

والتلقي التشكيلي يعني التفاعل والكشف والتبصر التواصل بين المشاهد والمنجز الفني التشكيلي بوصفه نصا بصريا مليئا بتفكير فني وجمالي و اسلوب اشتغال وسنائد مرجعية وأفكار ومعاني.. وغيرها من العناصر التعبيرية التي تشكل مفاتيح النص البصري التي تظهر كل ما يعكسه النص من خط ولون وكتلة وفضاء، من علاقات مركبة تناغما وإيقاعا وتضادا وانسجاما،وما يحدث من جدل بين هذه العلاقات،في العمل الفني ذاته أو في المتلقي انفعاليامن نفسية وقيم وفكر المشاهدين،لابأس ان يدفعهم إلى رفض العمل البصري أو قبولهِ[2].

ويربط كثيرون التلقي بالتذوق الفني من حيث اعتباره مقدرة على الاحساس والشعور بالعمل الفني وتلمس قيمته الجمالية واكتشاف سماته الابداع، أو النقص فيه، فالذوق الفني، هو عملية تبادل وجداني وفكري ونفسي لها صفة الترابط الاجتماعي التي من أهم وظائف الفن ودوره في توحيد أفكار ومشاعر وأحاسيس أفراد المجتمع.[3]

"ونظرية التلقي في المجال التشكيلي تمثل آلية مبتكرة من آليات الفهم والتفكر والتفكير المنهجي كنتاج منطقي لمساحة التفاعل الثقافي والفكري والجمالي مع مقاييس النزاعات المركزية الأروبية بالفن، سواء أكانت مستلهمة من عصور الإغريق الفلسفية في مفدمتها المنطقية الكبرى والصغرى ونتاج المحاورة الجدلية لمناهل الافكار ،أو تلك

[1] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص15.

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص15.

[3] ينظر: مصطفى يحي: التذوق الفني والسينما ،دار غريب للطباعة، 1991، ص19.

المستحضرة من الفلسفة العربية الإسلامية المتصلة بشجرة التفريعات الخوارزمية ومداخل النظم الشمولية التكاملية".[1]

إن قراءة النص البصري الفني التشكيلي, هي قراءة مُتجددة محكومة بعوامل بحث ذاتية خارجة عن نمطية التأليف والتوصيف, وهي نوعاً مُبتكراً للرسم بوسائط تعبيرية متنوعة. يُشكل النص التشكيلي أرقى حالة من حالات التلقي والذي يتحدد من خلاله الكيفية لفهم مكونات النص البصري التشكيلي فنياً جمالياً وتقنياً، وفكرة ومحتوى موضوعي مُثير لتفاعل عين وعقل جمهور التلقي. فالعمل الفني التشكيلي يجب التعامل معه باعتباره نص مرئي أولاً وأخيراً. قابل للقراءة والتحليل والتركيب والمعايرة والتذوق والنقد الفني كنص مفتوح ومُغلق ومتغير, وتُشكل معابر الحساسية الذوقية التذوقية (التذوق الفني) الأساس المادي لمحمل عماليات التلقي.

بمعنى آخر أن يكون العمل الفني التشكيلي بمثابة نص بصري مفتوح على قارئ جيد بالضرورة البحثية وليس مجرد مُتذوق عابر في سياق متعة بصرية زائلة بزوال حدوثها. بل متعة متواصلة وقائمة ومتجددة ومقصودة وهادفة لجعل العمل الفني التشكيلي مجالاً حيوياً وفتنة بصرية لا بدّ من التواصل مع مكوناتها, ومع عوامل تشكله والتقاط خلفيات جماله وبيانه. وهو نص بصري قابل للحياة بمجرد عرضه على جمهور التلقي, ومهمة الفنانة أو الفنان التشكيلي كمُنتج ومُبتكر تنتهي بمجرد وضع لمساته الأخيرة ومهارة عمله الفني في توقيعه الشخصي سواء عرضه في مرسمه أو صالة العروض الخاصة بالفنون, حيث يُمسي هذا العمل الفني المنتج ملكية عامة للمتذوقين من جمهور التلقي بمختلف أنماط وعيهم البصري المعرفي والجمالي .وغير مرهونة هذه المفاعلة التواصلية مع من يقتني هذا العمل الفني التشكيلي أو ذاك, على اعتبارها ملكية خاصة بل هو ملكية عامة مفتوحة على عين وعقل المتلقي في أي زمان ومكان. وأن عملية فِعل القراءة متوالدة في ذهن المتلقي وليست نهائية وقارية. بلا قراءة احتمالية متصلة بتعدد مناحي القراءة تبعاً لثقافة ووعي هذا القارئ أو ذاك. أولئك القراء الفاعلين الذين يُخرجون عمليات التذوق والنقد الفني التشكيلي من أثار القدسية

---

[1] عبد الله أبو راشد: نظرية التلقي في الفنون التشكيلية ،نحو خلق نظرية عربية الملحق الثقافي، يومية الثورة إصدارات مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة **والنشر**،فلسطين، عدد الثلاثاء 1فبراير2005.

(الطابو) للأعمال الفنية المغلقة والمفروضة على أذواق جمهور التلقي إلى مساحة بصرية مفتوحة على التلقي. لأن لكل قارئ مُثقف, والمثقف هنا هو الذي يعرف جيداً حدود وعيه في كشف المناطق المجهولة داخل متن النصوص الفنية التشكيلية ومن خلاله تتعدد مسالك القيم في محددات الجودة في العمل الفني التشكيلي صنعة ومحتوى ,وبالتالي تتعدد أنماط القراءة ومناقب الاجتهاد والتأويل والابتكار. فكل نص بصري تشكيلي له مقاصد مأمولة في عين ومُخيلة مؤلفه (الفنان) لكن مسالك التلقي لها أبجديتها وبنيتها المعرفية من خارج النص البصري التشكيلي ومن داخله بعيداً عن مقولة الفنان أيضاً. وجودة القراءة تتحقق في هذا التناغم والتفاعل البصري القائم على الكشف والتبصر والعلاقة التواصلية ما بين القارئ والفنان والعمل الفني في نهاية المطاف[1].

وعلى مستوى المتصل بقراءة وفهم المنجز التشكيلي، يقترح خمسة إتجاهات تتفاعل دخل سياق التلقي. وهذاالإتجاهات هي:

أ– الاتجاه الفكري (الأدبي): هو مجموع الرسائل والأفكار والمعاني الثقافية التي يمكن استخراجها عن طريق قراءة تيمائية للعمل الفني،ولا سيما إذا كان تشخيصيا وتدخل في هذا الجانب التسجيلات الانطباعية والقراءات الشعرية والوجدانية والوصف الأدبي وغير ذلك .

ب– الاتجاه الجمالي: يقوم على البحث في العلائق والأنساق البصرية التي تكون العمل الفني،ومحاولة الوصول إلى المعاني الايقونية التي تنطوي عليها،باعتماد مناهج تحليل سيميائي يقوم على التوليف بين الدال والمدلول والعلاقات البصرية القائمة بينهما.

ج– الاتجاه الوجداني: يرتبط هذا الاتجاه بالإسقاطات التي يلجأ إليها بعض القراء،لاسيما عندما يلمسون نوعا من التقاطع بين موضوع اللوحة (منحوتة أوى منقوشة أو غيرها)وبين واقعهم الاجتماعي والذاتي. فهذا النوع من الإبداع يستجيب لرغبات المتلقي ويحرك شعوره بشكل بشكل مباشر في الكثير من الأحيان.

[1] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،مرجع سابق، ص20،17،16.

د– الاتجاه الفلسفي: يتفق هذا الاتجاه مع التعبير التجريدي القائم على حرية الانتشار الخطي واللوني على مسطح العمل الفني. فهو يتيح للقارئ إمكانيات واسعة لإثارة أسئلته البصرية من منظور فلسفي يأخذ بعين الاعتبار كتقاطع الأفكار وتضاربها.

هـ– الاتجاه العلمي: يعني قراءة المنجز الفني من زاوية علمية ترتكز بالأساس على تفكيك العناصر والمفردات التعبيرية ووضعها في سياق علمي مرجعي مدعوم بمفاهيم ومصطلحات دقيقة لا تقبل الذاتية والتأويل. ويندرج في هذا المستوى العلاقة الطيفية بين الألوان والأبعاد ودراسة المنظور الأوقليدي ونسب الظل والضوء والعمق والفضاء وغير ذلك.[1]

3– آليات التلقي التشكيلي:

من أوليات نظرية التلقي في الفنون الجميلة التشكيلية يقترح الفنان والباحث الفلسطيني عبد الله أبو راشد مجموعة من المعابر الاساسية تتجلى بحصاد التراكم المعرفي البصري والجمالي والتمكن والخبرة في مسك ناصية الفن التشكيلي بكافة أطرافه وعوامله ومقوماته وروافعه. نراها في **خمسة معايير أساسية:**

1- **تحديد مسالك** ابتكار جديدة لآليات قراءة النص البصري التشكيلي في ضوء مقوماته وأطرافه وروافعه بالاستناد إلى مجمل المعابر الثقافية السابقة من أنماط قراءة نمطية تقليدية وأكاديمية ومعاصرة على أبعاد التفسير والتأويل والابتكار.

2- **جودة تحديد** مكونات النص البصري التشكيلي من داخل النسيج الفني التعبيري والخبرة التراكمية للفنانين. ومحددات مساحة الإلهام والقدرة على امتلاك ناصية النص بكل مقومات تشكله مُخيلة ومحتوى موضوعي ومُعالجة تقنية.

3- **تحديد مساقات** النص البصري من حيث المبنى واختيار العناصر الفنية وتوظيفها الفعّال في متن النصوص من تخطيط أولي وتدرج منطقي في توضيح معالم العمل الفني بكافة مكوناته.

[1] الاستاذ هلالي: محاضرة التلقي في الفن التشكيلي، 2016،جامعة تلمسان .

4- **معرفة السياقات** المعرفية الدالة على مضمون العمل الفني وتلمسها في حقيقة الواقع المعايش كمطابقة شكلية ولمسة ابتكار لذات الفنان في لحظة استلهام وحدس.

5- **تلمس المقاصد** النهائية من العمل الفني المنتج ووضع كافة المواقف البصرية في مكانها الصحيح في عين وعقل المتلقي, وتحديد المدارس والاتجاهات الفنية التي ينتمي هذا العمل الفني أو ذاك ومُحددات لحمتها البنيوية من حيث التأليف والتوليف الشكلي وتناغم المواضيع مع أفكار الفنان المتاحة والقدرة على امتلاك ناصية التوصيل لجمهور التلقي, ومراعاة الواقع الموضوعي والمحيط البيئي والثقافة البصرية وفلسفة الفن والجمال السائدة في المجتمع, ومساحة الخصوصية والتفرد الأسلوبي للفنان في معالجة مُجمل خطوطه ومساحاته وبيانه المعرفي والسردي.

6- **التمكن المعرفي**, أي السياق النظري لمجمل نظريات الفنون الجميلة التشكيلية وآليات تذوقها ونقدها من مصادر معرفية متنوعة ، والمواكبة العملية, أي الممارسة التطبيقية لآليات صناعة العمل الفني وخطوات هندسة التكوين ومعمار يته في سياق مدرسي أكاديمي, وما يطرأ على مساحة الابتكار الفني التشكيلي في كافة أرجاء المعمورة من متغيرات وتطور رؤى وتجارب تقنية.

7- **مزاولة كافة أشكال التحليل** المنهجي الأكاديمية والسياقية لمفاتن النصوص البصرية من مقامات سرد عربية وأعجمية وبكل الاتجاهات, منذ الإغريق والرومان والحقبة العربية الإسلامية وفنون عصر النهضة الإيطالية وصولاً للحداثة وما بعدها كنزعات مركزية أوروبية غربية, وإتباع الأساليب الموضوعية في عمليات التلقي ومسارات المعايرة النقدية والرؤى التحليلية للنص البصري الفني التشكيلي. [1]

4- فضاءات التلقي التشكيلي:

1-الجداريات:

"استطاع فن الجداريات (أو الجدرانيات) ،خصوصا في الأعوام الأخيرة، أن يؤسس لنفسه قاعدة جماهيرية تواصلية لدرجة القدرة على مزاحمة اللوحة في نسج خيوط التواصل مع المتلقي البصري، وذلك لكون "الجدارية" فن إلى جانب اللوحة".[2]لأنها عبارة عن :

[1] الاستاذ هلالي: محاضرة التلقي في الفن التشكيلي، 2016،جامعة تلمسان، مرجع سابق .

[2] ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي،ص147.

-سندا أيقونيا مليئة بالدلالات والمعاني.

-نصا إبداعيا صامتا تحكمه نسقية غير لفظية.

-تعبيرا إبداعيا تكونه عناصر قابلة للوصف.

-نمطا تعبيريا مرئيا تغطيه مجموعة من الدلالات الصورية الجمالية.

وتاريخيا ،ترتبط الرسوم الجدارية. بميلاد إنسان ماقبل التاريخ.. الإنسان الذي ظهر بدائيا في كل شيء، أنجز هذه الرسوم بالكهوف والمغارات والنقوش الصخرية (ربما لتأكيد تفوقه وانتصاراته على الحيوانات). يعود تاريخ التدوين الجداري إلى عصور ماقبل التاريخ، حيث كان الإنسان البدائي يحاكي بيئته، ومحيطه ويعبر عن إنفعالاته وافكاره من خلال النقوش والرسوم على جدران الكهوف. فهذا النوع من الفنون قديم قدم للبشرية وموسوم بجدية الحياة وقوة استمرارها.و تروي بعض الحكايات، فقد ظهر فن الجداريات، لاول مرة ببلاد الرافدين ومص حوالي 3000 سنة ق. م وقد استلهم منه الفن المسيحي بالغرب الكثير من فنانين مرموقين أمثال : جيوتو وأوسلو ،وفي القرن السادس عشر مع النحات الايطالي مايكل انجلو.

يقوم فنانو الجداريات بإنجاز رسوماتهم التزينية والتعبيرية على الواجهات المعمارية لعدد من البنايات الحكومية كالمستشفيات والمؤسسات التعليمية والمتاحف والكنائس.. أو داخل فضاءات عمومية كالشوارع والأزقة والمقاهي والساحات.. وغير ذلك من التجارب المستلهمة من الحياة اليومية والثقافة الشعبية المحلية والعالمية.[1]

2-الانترنات(المواقع الإلكترونية):

الغت المواقع بالإنترنت كل المسافات و الحسابات الجغرافية و لم تعد للفوارق المكانية أي تأثير على التواصل بين الفنان و الجمهور .. هناك العديد من المواقع الفنية و المعارض الافتراضية – virtuelles التي يزورها و يتردد عليها عشاق الإنترنيت كل يوم، فهي تقدم لهم معلومات عن

[1] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،ص147.148.

الفنانين و تعرض لهم نماذج من أعمالهم و قطعهم الفنية و الجمالية مرفوقة بنصوص و مقالات نقدية و تحليلية. من خلال المواقع بالإنترنت يمكن للمتلقي التجول ، بالصوت و الصورة ،داخل معارض تشكيلية قديمة و جديدة مزودة بشروحات مرجعية باللغة الدقة، مثلما يمكنه نسج علاقات واسعة من الفنانين و المبدعين من مختلف بقاع العالم.

2-السينما:

يرتبط ظهور السينما بالعرض التسجيلي-اول عرض في التصوير الضوئي المتحرك -الذي قدمه الأخوان **اوغست لوميير** و شقيقه **لويس** باعتماد آلة تعرف بإسم "الكنيتوسكوب" ، و ذلك grand café de paris/المقهى الكبير في باريس، كان ذلك في عام 1895 قبل أن يتحمل مسارها الفني ميليس.. و غيره كثير. و لاحقاً ستتنوع الصيغ التعبيرية في الفن السينمائي و سيستفيد المخرجون السينمائيون من التطور الصناعي الحديث ،إذ سيعتمدون على أساليب التوهيم و الخداع البصري و كل التقنيات الحديثة الكفيلة بعرض الصور الفيلمية و الفتوغرامات على المشاهد وفق نمط متتال سريع يوحي بالحركة و الإيقاع. .و يحمل في داخل نسقه الجمالي عمقاً إبداعيا و ثقافيا ذا تأثير على المتلقي.. و تعد السينما [1] **"مصطلحا واسعا شديد العمومية يضم تحت عباءته كل ما له علاقة بفن الفيلم من تاريخ و اتجاهات،ونظريات،وحرفيات،ونقد،و يضم كذلك أنواعها :روائية،أو تسجيلية، أو أفلام تحريك و غير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل.و تكاد السينما أن تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل، فيها فن القصة، والدراما، و الإخراج، و التمثيل ، و المؤثرات الصوتية و الضوئية، و الفنون التشكيلية و الموسيقى و الرقص..إلخ. .**

هناك عناصر عديدة في فن السينما يصعب الإحاطة بها، منها على سبيل المثال لا الحصر: اللقطة و أصنافها، الزوايا و أنواعها،حركة الكاميرا ، العدسات،الإضاءة و الألوان، التكوين،

[1] ينظر: المرجع نفسه،ص153،147.

الكادر و الحركة الأشخاص، الصوت،الموسيقى، الصمت،اللغة، المونتاج،الإيقاع، الإخراج، التمثيل،النقد،التلقي. .الخ"[1]

و تكمن أهمية السينما-كما يقول ايريك بنتلي-في استخدام الواقع الحي ذاته كمادة خام للعمل الفني، أو استخدام هذا الواقع كخلفية متحركة لهذا العمل،فالسينما تستطيع أن تعطينا الصورة الحقيقية للواقع المعاش، و تستطيع أن تفرض الاكتفاء بالتقليد هذا الواقع كما يظهر في المسرح. .كما أنها لا تكتفي -بطبيعتها-بمجرد وصف هذا الواقع أو خلق رموز معادلة له مثلما تفعل فنون التعبير،التشكيل و الموسيقى [2]

3-المراسم والمحترفات:

تتيح المراسم المفتوحة والمحترفات التي يقيمها الفنانون لفائدة الجمهور إمكانيات واسعة لتقريب المنتوج الشكلي من المتلقي ولخلق سبل اللقاء والحوار حول الإبداع ومسالكه. . فمن خلال هذه المراسم يتمكن المتلقي كذلك من معايشة لحظات نادرة يتقاسم فيها مع الفنان بعضا من طقوس إبداعه. ويمكن اعتبار هذا النوع من الفضاءات بمثابة معارض مفتوحة ودائمة تختلف كثيرا عن المعارض الرسمية التي تقدم الأعمال الفنية في وضعية جاهزة شبه جامدة...داخل المراسم المفتوحة يتفاعل الفنان مع زواره والفرشاة لا تزال بين أنامله و بدلة العمل ملطخة بالألوان، ويكون المتلقي قد عاش بعض أطوار إنجاز العمل الفني مع ما يرافق ذلك من إعجاب واندهاش ولحظات صمت...[3]

4-التلفزيون :

ظهر التلفزيون بفضل البحوث والدراسات لتي أنجزها هرتز وهال فاكس و بيرد، وذلك خلال أواخر عشرينات القرن الماضي. وتم أول إرسال تليفزيوني بإنجلترا عام 1936وتوقف بسبب الحرب العالمية الثانية، قبل أن يعاد عقب ذلك لينتشر على نحو واسع في إنجلترا والعالم.

---

[1] شاكر عبد الحميد:التفضيل الجمالي،دراسة في سيكولوجية التذوق الفني،عالم المعرفة،العدد267،الكويت،2001،ص351.

[2] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق،ص154.

[3] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق ص ،149.

ومن ثم ظل التليفزيون يمثل وسيطا متعدد الجوانب، إذ يجمع بين مميزات الراديو الشريط السينمائي والمتحف والسبورة وشرائح الصور الشفافة والعديد من القدرات المرنة، وهو مهيأ لأن يصبح مصدرا من مصادر الثقافة مثل الكتاب والمتحف، أو قاعة عرض أعمال الفن، وإمكانياته كبيرة في نقل للمعلومات التي يمكن أن تطوع بكثافة المصادر المتاحة، مثل المسرح والسينما والمعرض والأوبرا. وقد أصبح التلفزيون الآن حقيقة واقعة داخل بيت، بل من أكثر الوسائل الإعلامية تأثيرا. وقد تزايد عدد المشاهدين في كل المجتمعات، ولا يمكن التغاضي عنه كوسيلة تكنولوجية فعالة في مجال التربية بعامة والتربية الجمالية على وجه الخصوص، تهدف إلى توسيع قيم عملية التنمية البشرية. ويمكن للتلفزيون أن يقدم إلى التسجيل على أشرطة الفيديو الملونة كوسيلة لتخزين موضوعات تنميةَ القدرات المعرفية والمهارية، ولرفع مستويات الذوق والتقدير الجمالي.. [1]

[1] ينظر: ابراهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق ص149-150.

الفصل الثاني:

نظريات التلقي في الفن التشكيلي:

- المبحث الأول: نظريات التلقي في الفن.
- المبحث الثاني: في سيميولوجية الفن.

المبحث الأول: نظريات التلقي في الفن .

1ـ أهم العوامل المؤثرة في ظهور نظرية التلقي :

إن إشكالية التلقي ظهرت في الدول الناطقة بألمانيا في أواسط الستينات من القرن الماضي، في إطار مدرسة ك **ونستانس** على يد كل من **"لف جانج آيزر Iser وهانز روبرت ياوس Yauss**. وترجع أهمية البحث العمل إلى **ياوس** عندما ألقى محاضرته سنة 1977م،حيث أسس هذا الأخير مقاربة بإسم" **جمالية التأثير والتلقي"** معارضة جمالية لإنتاج والمثيل التي ترجع أصولها إلى كل من **المقاربة الماركسية** و**الشكلانية**.[1]

وترى هاته النظرية "**أن أهم شيء في الفن تلك المشاركة الفعالة بين المبدع والمتلقي، أي أن التفسير الحقيقي للفن ينطلق من موقعة المتلقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل، وهو القارئ الحقيقي لكل إبداع..جاءت هذه النظرية بدراسات وآليات تخدم القارئ والنص(الإبداع الفني) وخاصة القارئ الذي كان مهمشا في بعض الدراسات النقدية، فهذه النظرية أعادت له كل الاهتمام، وحتى من خلال التسمية يتضح أنها أولت الاهتمام بعملية المتلقي**".[2]

إن الاستعراض التاريخي السريع لآليات قراءة العمل الفني، من جانب وفهمه وتفسيره من جانب آخر، بأدوات المناهج النقدية، يكشف عن الطريقة التي يواجه فيها الناقد المنهجي ذالك العمل، ويوضح اتساع الروافد الأساسية لمنهج القراءة من زاوية النظر التي تعنى بالقارئ. فقد خرج النقد الحديث يعطي أهمية لشروط الإنتاج وأدوات التلقي وهذا ما مهد لظهور فرضيات القراءة بشكل مطرد. فبعد آن أصبحت ثلاثية (المرسل – الرسالة – المرسل إليه) أو (المبدع – النص–المتلقي) علامة دالة في عملية النقد ونشطت فرضيات القراءة. وأصبحت تلك الفرضيات من ركائز البناء النقدي،

[1] ينظر: لزرق نور الهدى: مذكرة ماستر، الفن التشكيلي ونظرية التواصل، مدرسة فرانكفورت(نموذجا)، جامعة تلمسان، 2016-2017، ص21.
[2] المرجع نفسه: ص21-22.

الذي تطور حتى ظهر متكاملاً في مدرسة **كونستانس** الألمانية، إذ أصّلتها وحددتها بالشروط المعرفية، لتخرج بنظرية التلقي، التي تولي القارئ وعمليات الاستجابة والتذوق والمشاركة والتواصل، الأهمية الكبرى في النقد.

وما قامت به مدرسة **كونستانس** من خلال ممثليها المشهورين هانز روبيرت ياوس Hans Robert Jauss، و ولف جانج آيزر Wolf Gang Iser ،هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية،غير أن **"مدرسة تحليل كونستانس تتفرع في واقع الأمر إلى منهجين يتميز أحدهما عن الآخر. فبينما يعني الأول "بعلم جمالية التلقي Esthétique de la Réception؛" وممثله هو ياوس وهي نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعالا وحيا، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسيَ دهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي ،في حين يهتم الثاني بفرضية "القارئ الضمني أو القارئ المستتر" يقوده إيزر".**[1]

حيث كان الاهتمام منصبا على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه ،فراح أتباع المدرسة الألمانية ينادون بانتقال البحث من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص. فنظرية التلقي جاءت ردا على الاتجاهات النقدية، التي كانت سائدة، بحيث ركز بعضها على مبدع العمل الفني وركز بعضها الآخر على النص التشكيلي، فأهملو العنصر الثالث الهام من عناصر العملية الإبداعية وهو القارئ أو المتلقي، ولم يلقى القارئ الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانسConstance، في أوائل السبعينات، بأكبر محاولة لتجديد دراسات الأعمال الفنية،

[1] مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،وزارة الثقافة دمشق، 2013، ص 15.16

على ضوء القراءة، ونادى رائداها ياوس و إيزر بالانتقال من العلاقة بين المبدع وعمله الفني إلى العلاقة بين القارئ والعمل الفني.[1]

فالتلقي هو" **البحث عن قنوات التواصل، وفاعلية بناء وإنتاج، بمقدار ما هو مفعولية قراءة، والقارئ يسعى لإعادة تركيب النص التشكيلي، وإغنائه بفهم جديد ،ويتطلب التأويل بحسب جمالية الاستقبال، أن يبحث المؤول في مراقبة المقاربة الذاتية، معترفا بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، وتدخل التأويل الجديد في تجسيد المعنى والتناغم في هذا السياق هو انسجام الحوارية تسعى إلى المشاركة الفعالة بإنتاج نص راهني، هو نص القارئ. أما بالنسبة إلى المدارس التي أثرت في نشأة نظرية التلقي، في مدرسة كونستانس الألمانية على يدي إيزر و ياوس وتعترف نظرية التلقي بمناقضتها المباشرة للماركسية، وإفادتها من البنيوية والتفكيكية، والمدرسة الوجودية في النقد والأدب، غير أن أهم المدارس التي انطلقت منهما في تكوين آرائها هي:مدرسة الشكلانيين الروس، والفلسفة الظاهرية، وسوسيولوجيا الأدب".**[2]

أ –الشكلانيون الروس:

يؤسس **الشكلانيون الروس** بناء نظرية التلقي انطلاقا من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير فني قائم على تحليل النص الفني من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم ،وقد نشأت المدرسة في أثناء الحرب العالمية الثانية ولكن سرعان ما قطعت الديكتاتورية مسيرتها عام 1930،ومصطلح الشكلية أطلقه خصوم تلك المدرسة عام 1924، وكان معتنقو هذه النظرية يتحدثون عن التحليل (**الصرفي المورفولوجي**). أما أهم أعلامها فهم: **إيخنباوم، وتينيانوف، وجاكوبسون، وتوماشفسكي، وشكلوفسكي** ، و إن إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة **الشكلية الروسية،** يكمن في اعتبار الأدب والفن شكلاً محضا وعلاقة قائمة بين المواد . ويؤكد

[1] ينظر:د.محمد عبد البشير مسالتي، محاضرات في نظرية القراءة والتلقي، جامعة محمد لمين دباغين2 ،سطيف،2015،2014.

[2] مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق: ص17.24

إيخنباوم أن القضية الأساسية إنما هي قضية البحث عن المؤثرات في النص التشكيلي والأدبي بوصفها موضوعا لدراسة الأدب والفن. أما **جاكوبسون** فقد ركز على الوظائف الأساسية للنص.[1]

ف"**الفن حسب المدرسة الشكلية ليست وصفا للحياة بمقدار ما هو تلاعب في لغة الاتصال والتواصل والفهم الحقيقي للفن مسألة شكلية تعنى بتفسير النصوص الفنية والأدبية، عبر البحث عن العلاقات و البنى الداخلية التي تجعل من الفن فنا ومن الأدب أدبا، وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الفني على أنها توتر قائم بين القول العادي، والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته. فالعناصر التشكيلية في النص التشكيلي هي العنصر المركزي وهو ما ينبغي على الناقد تحليله، فإنها تؤدي بالقارئ إلى الدهشة والغرابة** "[2]، وهكذا "**نجد أن قضية الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم... فيرى أحد زعمائهم "إيخنباوم" أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الفنية فلا مفر أن نخرج بالنتيجة التالية: إن التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل، مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل، ومن الواضح أن فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي**"[3].

وينحصر تأثير هذه المدرسة، بما أضافته من أهمية إلى فكرة الإدراك الجمالي، في النقد الفني، بل نرى أن **ياوس**، وهَو أحد أهم مؤسس نظرية التلقي ونظريها، يلاحق آراء النظرية في قضية التاريخ الفني الذي يجب إعادة النظر فيه على أساس استجابة المتلقي. فكان التركيز على إدراك الإبداع في

[1] ينظر:مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق:ص24-25.

[2] المرجع نفسه: ص25.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد، منشورات دار الآفاق، بيروت،1985 م،ط3، ص59.

النصوص التشكيلية، أدى **بالشكليين** إلى ملامسة الطابع الجمالي فيه، ورسخ مفهوم الشكل بحيث يندرج في آليات الاستقبال الجمالي للعمل.[1]

فرغم تأثر **ياوس** ،بمفهوم التطور التاريخي من جانب، وبإقحام الإدراك الجمالي للمتلقي في قضية التحليل والتفسير للشكل، إلا أنه يرى أن **الشكلانيين الروس** لم يستطيعوا بناء نظرية التلقي، بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص الفني، وبآليات الاستجابة ، قبل السعي نحو القراءة التفسير والتحليل، فالمدرسة الشكلانية[2] **لا تحتاج إلى القارئ إلا بإعتباره ذاتا للإدراك يتعين عليها، تبعا لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة، شأنها في ذلك شأن المدرسة الماركسية، التي تطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقياتية وبين الفائدة العلمية للمادة التاريخية، التي تسعى إلى الكشف في العمل الأدبي والفني عن العلاقات بين البنية التحتية الفوقية و البنية التحتية. إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب، حتما، على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي والفني بالأساس.**[3]

ب ـ الظاهراتية:

"ومثل مدرسة الشكلانيين، تؤثر ظاهراتية رومان انجاردن بشكل مباشر في مدرسة كونستانس، فالعمل الأدبي في هذا المفهوم، ليس شيئا مستقلا عن تجربة القارئ، والنقد هو عملية وصف لحركة القارئ داخل المستويات النصية، ومحاولة التوقع وسد الثغرات ومعرفة المسكوت عنه بل أن جونثان كالر، في كتابه" النظرية الأدبية" يعد نظرية التلقي جزءاً من

[1] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص26.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص26.27.

[3] هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر: رشيد بن حدو،المشروع القومي للترجمة،العدد484،المجلسالأعلى للثقافة، القاهرة،2004م، ط1، ص 36.

الظاهراتية ،عندما يتحدث عن استجابة القارئ عند" فولفجانج ايزر وستانلي فيش" [1]قائلا: **"فالعمل الأدبي هو المعطى للوعي؛ وبمقدور المرء المحاجة أن العمل ليس شيئاً موضوعيا يوجد باستقلال عن أي تجربة، بل إنه تجربة القارئ. وبذا قد يتخذ النقد شكل وصف حركة القارئ المطرد عبر النص محللا الكيفية التي ينتج بها القارئ المعنى من طريق الارتباطات ،و سد ثغرات المسكوت عنه ،و التوقع و الحدس ،و من ثم التأكيد على هذه التوقعات أو إحباطها"** [2]. وجماليات التلقي عند **هانز روبيرت ياوس** هي إحدى طبقات **الظاهراتية** ،لأن العمل الأدبي عنده إجابة عن أسئلة أفق التوقعات. لذلك فهي لا تتركز على تجربة قرائية واحدة، بل على سيرورة القراءة التاريخية لمجموعة المتلقين ،مع النظر إلى تغير المعايير الجمالية تاريخياً.

فنظرية التلقي مثل **الظاهراتية** ، تؤكد العلاقة بين النص و القارئ ، و بمعنى فلسفي بين الذات و الموضوع . و لعل أهم ما في ذلك من تشابه، هو الآلية التي يتحرك عبرها القارئ في الموضوع ،لتحصيل القراءة فنرى **رومان انجاردن** ، يؤسس نظرية المستويات الأدبية [3]، **"فلكي نعرف بالتجربة عملا فنيا ،ينبغي أن نمس أولاً مستوى الرموز و الأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها و تحددها؛ و لا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية للموضوعات و الأحداث الشيئية ،هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاصا يعتمد المظاهر و تقوم عليه الصفات الميتافيزيقية و المثالية الأخيرة على أنه ينبغي ألا ننسى أن تجربة القراءة مثلا، تلتقط الوحدات المتتابعة ــ أي الجمل ــ بما تتضمنه من جميع المستويات"** [4]ووعي العمل الفني يتم من خلال الحركة المستمرة بين تلك المستويات، من الربط بينها بعلاقات تؤدي إلى فهم النص الفني، و هذه المستويات غير منفصلة إلا في مستوى الدرس النظري، و هذا ما يقترب بشكل أو بآخر من نظرة

[1] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص27.

[2] جوناثان كالر:النظرية الأدبية ، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م، ط1، ص 147-148.

[3] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص28.

[4] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد، مرجع سابق، ص320-321.

"**قدامة بن جعفرت 337 هـ**"الشكلية إلى العمل الأدبي، الذي يقسم العمل الفني إلى مستويات و ائتلافات، تؤدي حدودها المثالية إلى الحكم على العمل الفني من خلال بنائه الداخلي، مع ملاحظة أن الفرق هو أن شكلية **قدامة** تهدف إلى الحكم، في حين تؤدي نظرية المستويات إلى عملية الوعي.[1]

إن تلك النظرة الكلية في **الظاهراتية**، إنما تتحدد بالأفعال التي تتم في أثناء القراءة، من الربط بين المستويات في النص، وملء الفراغات ،والبحث عن المسكوت عنه، كل ذلك يتم من خلال تلك الحركة الدائمة، وهي حركة تختلف من قارئ إلى آخر، عبر الربط بين تلك المستويات، وهكذا يخرج النص عن إمكانية تحديده بشكل نهائي ثابت، إن **إنجاردن** إذا هو الذي أثار مسألة عدم التحديد التي يتصف بها العمل الفني، وتحقيق العمل يتم كل مرة مع كل قارئ لقراءة جديدة. ومن هنا كشف **إنجاردن** عن تلك الإمكانات التي ينتجها العمل كل مرة مع كل قراءة، ومع كل قراءة يتحقق العمل. وسيعتمد **إيزر** على مفهوم عدم التحديد الذي يتصف به العمل الأدبي. ودور القارئ في إنجاز عدم التحديد باستمرار هو الذي سيدفع **بإيزر** إلى القول بمفهوم صيرورة القراءة. "إن النص إذا ليس سوى كل تلك الإمكانات من العلاقات المتغيرة في كل عملية قراءة". [2]

ج –سوسيولوجيا الأدب:

يقترب المنهج **السوسيولوجي** من نظرية التلقي، من "**حيث اهتمامه بالمتلقي، وثقافته، واستعداده لمواجهة النص، وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، إلى الحد الذي يجعل من هذه المدرسة أساسا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي، بل إن جان إيف تادييه يقول في كتابه"النقد الأدبي في القرن العشرين" :"إن نظرية التلقي تنشأ عن السوسيولوجيا والشعرية"".**[3]

[1] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص28.
[2] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري،مرجع سابق، ص28-29.
[3] المرجع نفسه، ص29.30.

ف"النقد السوسيولوجي يرى أن الأدب رسالة اجتماعية، تهدف إلى تحليل المجتمع، وتعمل على تغييره، وهذا المجتمع هو الذي يعطي القارئ أدوات القراءة الصحيحة، لأنه المعني بهذه الرسالة، ذالك لأن القارئ ينتمي إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية تحدد قراءته، وفي ذات الوقت يفتحان له فضاءات التأويل..،كما يجعلانه محددا ،حرا، وخلاقا".[1]

إن الفرد القارئ الذي يتلقى الأدب هو البنية الأولى التي يتكون منها المجتمع، لذلك نجد اهتماما بالمتلقي بوصفه فاعلا ومنفعلا،فهو يتلقى الأدب ويكمل دورته من خلال تغيير ظروف الحياة والإنتاج، ومن ثم يظهر تأثير هذا القارئ بالأدب ذاته، [2]" **وقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ أول ما برزت، واعية بمقاصدها ،في نظام علم اجتماع يعني بالظاهرة الادبية. فلئن ركزت الدراسات في هذا الاتجاه، عنايتها على تدخل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، فإنها قد ذهبت مع ذلك، إلى ان المجتمع لا يتدخل في الإنشاء الأدبي من حيث هو مصدر فحسب، وإنما هو يتدخل أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها"**[3]

ولكن مدرسة **سوسيولوجيا الأدب** التي تحيل عمليات إنتاج الأدب إلى غاية نفعية، تنظر إلى المتلقي، بصفته الاجتماعية، فهو القارئ الفعلي للعمل وهو يمارس عملية التلقي الأدبي من خارج العمل الأدبي.

إن تأثير النقد **السوسيولوجي** بنظرية التلقي ، يبدأ من الاهتمام بغائية الأدب وانطوائه على رسالة اجتماعية، ويمتد لوصف المتلقي والكيفية التي سيواجه فيها الأدب والمجتمع في الوقت ذاته، فالتلقي عند **لوفينتال: "يستلزم قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا على السواء؛ فهو يستلزم الايدولوجيا كما يستلزم مقاومة الإيديولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع**

[1] مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة د.المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد221، الكويت، مايو 1997، ص158.

[2] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري،مرجع سابق، ص30.

[3] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر،تونس، 1985م، الطبعة التونسية، ط1، ص69.

على السواء". ولكن **سوسيولوجيا الأدب** ترى أن المتلقي من ثم المجتمع، هما جوهر العمل الأدبي وغايته، لأنهما المقصودان بالعمل الأدبي الذي ينطلق من واقعهما، وهذا ما يبين الاختلاف بين نظرية التلقي و **سوسيولوجيا الأدب** لان نظرية التلقي تهتم بالمتلقي وآلية الاستجابة بوصفهما جوهرا في العملية الأدبية فالجوهري مختلف بينهما [1]، وهكذا فإن " **العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي من المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علة ومعلول، ولكن يبدو مؤكدا إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها"**[2]

وعليه فإن التلقي في مدرسة **سوسيولوجيا الأدب** ، هو **"عمليه فهم وتحليل وتكيف وتغيير بين القارئ والمجتمع، من خلال وسيط الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة ذلك المجتمع، مستندا إلى مرجعية مشتركة مع القارئ، الذي يسعى إلى الوصول إلى ذلك التوازن النفسي الاجتماعي، مستعينا بتلك القراءة".**[3]

2_هانز روبيرت ياوس:

"أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات. ومن الرواد الذين اضطلعوا نحو إصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوي رومانسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية، وهو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ".[4]

[1] ينظر:مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري،مرجع سابق، ص30.31 .

[2] هولب روبيرت : نظرية التلقي، تر: د.عز الدين إسماعيل،كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة(97)، 1994م، ط1: ص133.

[3] مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص31.

[4] د.محمود عباس عبد الواحد :قراءة النص وجمالية التلقي،بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، نصر، القاهرة، 1996،ط1، ص27.

وقد كانت " **جمالية التلقي "،على نحو ما سمي ياوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات ، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه ،والأحرى أن الفن ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدلية بين الإبداع والتلقي"** [1]، فالتاريخ الإبداع لا يبنى على أساس السبق الزمني، والفهم السابق لا يلغي الفهم اللاحق، فإن حضور أي نص في عمليه القراءة لأي تلقي، محكوم بالأدوات النقدية والمعرفية للعصر الذي تتم فيه القراءة، وبذلك فإن التاريخ العام للفن ، يرتبط بتاريخ التلقي من خلال بيان تلك العلاقة بين النص والمتلقي، في ظروف تاريخية معينة. و التحليل الفني للنص يعتمد أولا على المتلقي، وطريقته في الكشف على الإبداع فيه، وطريقة التلقي تختلف تبعاً لاختلاف المتلقي ، وأفق انتظاره. [2] **"وقد اجتهد ياوس في كشف دور القراءة والتلقي في تجسيد العملية الأدبية وتحقيقها ومن ثم كان تاريخ الأدب هو تاريخ القراءات. أنجز هذه المهمة من خلال خطوتين :**

أ–مناقشة جوانب النقص في الاقتراحات النظرية التي عالجت تاريخ الأدب : المثالية، الميتافيزيقية ،الوصفية، الشكلانية، الماركسية.. وقد انتقدها جميعا بسبب إهمال المتلقي أو إعطائه دورا ثانويا مثل"الماركسية".

ب– تحديد مفهومين إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي، هما المتلقي وأفق التوقع وبيان دورهما في بناء تاريخ الأدب ".[3]

وافق التوقع هو جماع المكونات الثقافية والاجتماعية لدى القارئ. والمتلقي من خلال هذا المفهوم يدخل في قلب العملية التواصلية، ويكون في تواصل دائم مع شروط الإنتاج،. وهو ما يؤهله لتفسير الإبداع الجمالي من خلال قياس تلك المسافة الفاصلة بين أفق توقعه وبين الأثر الحقيقي

[1] هولب روبيرت: نظرية التلقي، مرجع سابق، ص142.

[2] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري،مرجع سابق، ص32– 33.

[3] أحمد بو حسن: نظرية التلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1،ص73.

المنتج. **وافق التوقع** له دور مركزي في نظرية التلقي عند **ياوس**، فتجربة المتلقي من خلال هذا المفهوم تتداخل مع تجربة المبدع، وهكذا ينطلق وعيه الأدبي والفني من مجموعة تصورات سابقة، ولا يختزل بالانفعالات النفسية للمتلقي، ولقد ذهب **ياوس** إلى أن الأثر الفني يتجه إلى قارئ مدرك متعود على التعامل مع الآثار الجمالية، ومتكيف مع التقاليد التعبيرية فيه، فكان **أفق الانتظار**، عنده يتجسم في تلك العلاقة والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور أو الناقد لتلقي الأثر.[1]

وإن **أفق الانتظار** على هذه الصفة، يحيا في ذهن المبدع أثناء الإبداع، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضى انتظار القراء فيسارهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب. وهنا يظهر مفهوم "المسافة الجمالية"، وهي مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما يقوله النص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية. إذا فالنص يعاد تشكيله من خلال القراءة، التي هي عملية تواصل دائم بين عناصر العمل الفني، وثقافة القارئ الذي يستند بدءا إلى ثقافته الاجتماعية والنقدية، وتذوقه الفني ،ثم يعيد تكوين الاستجابة بناء على مدى التطابق بين أثر النص و **أفق التوقع**، أو بناء على مقدار البعد بينهما، عندما يكسر المبدع أفق التوقع لدى المتلقيين، وبذلك أن نفهم جمالية التلقي عند **ياوس** من خلال أثر المنتج وتلقيه والمكانة التي يحظيان بها في تاريخ الفن، في محاولة لإعادة المتلقي إلى مكانه، فإذا عرفنا العمل الفني بما هو حصيلة تلاقي النص وتلقيه، وبأنه بالتالي بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة فسيمكننا بيسر أن نميز فيه بين **الاثر** أي وقع ذلك العمل، ثم تلقيه. ويؤلف هذان المكونان عنصري تفعيل العمل الفني والأدبي أو العنصرين البانيين ل التقليد. فالأول أي الأثر، يحدده النص، والثاني أي التلقي، يحدده المرسل إليه. [2]

[1] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص33.

[2] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص33-34

فتلقي العمل الفني" **هو جدل بين المتلقي والنص التشكيلي، فالنص يخاطب المتلقي ،عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية، التي تهدف إلى التطابق مع أفق توقعه، أو إلى كسر هذا وخلق مسافة جمالية، والمتلقي يستجيب للنداء المنبعث منه، وهكذا يتغير فهم النص التشكيلي من متلق إلى آخر، بما يناسب أفق التوقع الذي تحدده تجربة كل قارئ".**[1]

ويلاحظ **ياوس "أن العمل الفني عامة لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما. وعليه فإن التاريخ الأدبي والفني هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من الإبداع بحد ذاته. وبما أن الإبداع هو نشاط تواصلي فإنه ينبغي علينا أن نحلل الفن من خلال الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير في المجتمع** ".[2] ف"**إن الفن ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي ،لان النص عنده لا يتضمن معاني مطلقة ونهائية، بل يتضمن دلالات، ولكي تتحقق لابد من قارئ يقيم حوارا مع النص الفني ، من هنا وجد أن الأعمال الفنية تختلف عن الوثائق التاريخية، لان هذه الأعمال تقوم بدور اكبر مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على الكلام، إلى حد أنها تحاول حل مشكلات الشكل و المحتوى، وان تمتد على هذا النحو، إلى مدى بعيد، وراء مخلفات الماضي الأثرية الصامتة".**[3]

هكذا، بات من الواضح أن الشيء الأساس في نظرية التلقي في الفن التشكيلي بتعبير **ياوس** هو التواصل بين العمل التشكيلي والمتلقي، ولهذا ارتكزت أطروحته على نقد كل من **الماركسية** و **الشكلانية** الروسية، لأنهما لم ينظرا إلى الحقيقة الفنية إلا ضمن دائرة مغلقة لم تشمل بعدا خطيرا، وهو التلقي ومدى تأثير الفن في القارئ والسامع، وبعبارة أخرى فان محاولتي :**الماركسية /الشكلانية** ،كما يشير **ياوس** لم تفلح بعد، في إعطاء ميلاد بعض التواريخ الكبرى للأدب و الفن.[4]

---

[1] المرجع نفسه: ص35.

[2] د.محمد عبد البشير المسالتي: محاضرات في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق.

[3] روبرت هولب: نظرية التلقي، مرجع سابق، ص152.

[4] ينظر: د.محمد عبد البشير المسالتي: محاضرات في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق.

وبخلاف **إيزر** نجد أن **ياوس** قد سعى إلى موضعة الأعمال الفنية ومجموعة من التلقيات معا في آفاقها التاريخية وسياقاتها الثقافية. فالموضوع الأثير لدى **ياوس** هو التلقي بوصفه حدثا يجري في الزمان ويتحرك في أسقيته التاريخية والثقافية، لهذا كان طبيعيا أن يكون اهتمام **ياوس** بالتلقي منطلقا من "**حقل الأدب والفن** "، وذلك رغبة منه في تطوير هذا الحقل من خلال تاريخ جديد، يقوم أساسا على اخذ مجمل عناصر التواصل بعين الاعتبار. وقد ألح **ياوس** ، مثل **إيزر** على أهمية التواصل بين النص والمتلقي، فتاريخ تأويلات عمل فني عبارة عن تبادل تجارب..أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة متبادلة بين النص والمتلقي، فتاريخية الفن و الأدب تستلزم حوار وعلاقة متبادلة بين العمل والجمهور والعمل الجديد الذي يتكون في علاقة بين الرسالة والمستقبل ،كما بين السؤال والجواب، والمشكلة والحل، حيث التلقي تجربة لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي ، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد.[1]

3-ولف جانج آيزر:

هو" **أحد رواد نظرية الاستقبال البارزين. عمل أستاذا في الجامعة كونستانس الألمانية ،حيث اضطلع هو وزميله ياوس بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة. كانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان : " الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر "وهي محاضرة ألقاها على طلابه فئ الجامعة كونستانس عام 1970م . بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة " عام 1978 م".**[2]

[1] ينظر: د.محمد عبد البشير المسالتي: محاضرات في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق.

[2] د.محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية،بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي،دراسة مقارنة، دار الفكر العربي،مدينة نصر، القاهرة1997،ط1، ص34.

وفي هذا الكتاب بدأ تأثره واضحاً بفكر من سبقوه، مثل **رومان أنجاردين** الذى يأتي الحديث عنه، كما تأثر بفكر معاصره **ياوس** حتى عد امتدادا له في وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة في النقد وبرغم أن **ياوس** و**آيزر** كان كلاهما معنيا في إعادة إنشاء نظرية الأدب بشد الانتباه بعيداً عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ ، فإن منهجهما في معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير . فإذا كان **ياوس** قد ركز في استقباله على أهمية التاريخ الأدبي فإن **آيزر** قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير. وهو لا يعني التفسير التقليدي الذي يوضح معنى خفيا في النص, بل يعني التفسير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حين يتم التفاعل بين النص والقارئ.[1]

تتنوع آليات الاستجابة عند المتلقيين، والطريقة التي تتم فيها القراءة، في مدرسة **كونستانس** الألمانية، فإذا كان **ياوس** ينطلق من مفهوم أفق التوقع، والمسافة الجمالية، فإن **آيزر** ينطلق من مفهوم القراءة الذي يقوم بها المتلقي، عبر طريقة الربط بين المستويات النصية المختلفة، بهدف "سد الثغرات" والبحث عن **"المسكوت عنه"** ،ويبدأ فعل القراءة من ركيزة أساسية، هي مفهوم " **القارئ الضمني**" ،وهو قارئ موجود داخل النص، يمثل الحد الأدنى للوعي والتجربة التي يبنى عليها فعلا لقراءة كاملاً. فآيزر يلمح من الصعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقع و التأويل ، فمن منظور نظرية التلقي يصعب إن لم يكن مستحيلا، الفصل بين حدود النص التشكيلي و القارئ ،حيث أن العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل، ولا يمكن الفصل بين فهمنا للإبداع الفني وبين الإبداع ذاته، وبما أن العمل الفني وقارئه يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بين الذات والموضوع حسب **آيزر**[2]" **لم يعد صالحا، ومن ثم فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثراً يعاش**".[3] وناتجا عن التفاعل الحاصل بين العمل الفني والقارئ **"أما القارئ الكثير ليفعله، ولن يكون**

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص34-35.

[2] ينظر: د.محمد عبد البشير مسالتي، محاضرات في القراءة والتلقي.

[3] فولفغانغ آيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6، ص76.

عليه حينئذ سوى قبول التأويل أو رفضه، الأخذ به أو رفضه.". [1] ولهذا ينبغي لنا من هذا المنظور، أن نسلم بان المعاني نتاج تفاعل نشط بين النص التشكيلي والقارئ، وليس موضوعات مختبئة في النص.

انصب اهتمام "آيزر" على القارئ الفرد، وعلى كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، وفي أي الظروف رأى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثراً يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده.فالعمل الفني ليس نصا تاما، وليس ذاتية القارئ تماماً ولكنه يشملهما مجتمعين، ولكي يصف "آيزر" التفاعل بين النص والقارئ.،يقدم مفهوم "القارئ الضمني "وعرفه بقوله:" إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشيد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة... إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص.. إنه بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما. [2] آيزرلا يعد العمل الفني انعكاس مرآة، ولكنه جزءا لا يتجزأ من تكوين الواقع الذي أنتج فيه، ويقصد به إسهام العمل الفني إسهاما في فكرة الموقف التاريخي الذي لابد أن يقرأ من أعمال الماضي، أو تعيد بناء السياق التاريخي حتى ندرك النص كاملا. والعمل الفني عنده له قطبان : احدهما فني وآخرهما جمالي، فالأول يتصل بسيادة النص كما أبدع، والثاني فيشر إلى التحقق الذي أنجزه القارئ لان العمل الفني عنده أكثر شي أكثر من النص، ولكنه لا ينكر تأثر القارئ بما له من استعداد فردي بالنماذج المختلفة للإبداع، ويعتبران التقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الفني إلى الوجود، لكن هذا التلاقي يبقى دائما تقديرا وليس تحديدا، لان العمل الفني في نظره لا يخرج إلى الحياة إلا بتجسيده في عملية القراءة والتفسير والتحليل.. والاتصال .[3]

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ط1، ص24.

[2] د.محمد عبد البشير مسالتي، محاضرات في القراءة والتلقي، مرجع سابق.

[3] ينظر:أ.د.عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية2، بن عكنون، الجزائر،2007، ص53.54.55.

فالعمل الفني عنده — ليس نصا إبداعيا فحسب، ولا قارئا فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين. وتأسيسا على ذلك رسم **آيزر** ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه ونظريته:

البعد الأول : يتضمن العمل الفني بوصفه هيكلا لأوجه مخططة، أو بناء ثابتا يسمح للجمهور (القارئ) بالمشاركة في صنع المعني، ويشير على أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، ويعني بها المضمون،أو (الذخيرة) والقاعدة الأمامية، ويعني بها (الشكل).

البعد الثاني: يستقصي إجراءات النص في القراءة، وفيه يركز **آيزر** على الصورة الذهنية، التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك.

وفي حديثه عن الصورة لا يجب على قارئها أو محللها ان يتعامل مع النص على أساس البناء الشكلي (القاعدة الأمامية)، ولا على أساس المضمون (القاعدة الخلفية).

وهذا يعني أن **آيزر** في رؤيته كان مهتما بالإبداع في علاقته بالقارئ أكثر من علاقته بالفنان أو صاحب الفكرة، فعندما يقرئ المستقبل الرسالة فهذا التحام الشكل بالمضمون أو القاعدة الأمامية بالقاعدة الخلفية هو حاصل إجراءات القراءة لا حاصل إجراءات عمل الفنان.

البعد الثالث :

ومسألة القارئ الضمني التي عرف بها **آيزر** في النقد الألماني خاصة والغربي بصفة عامة ربما يريد تجسيد فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالفنان أو الكاتب إلى أهمية القارئ. وهي الفكرة التي تمثل جوهرة نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها.والقارئ الضمني عند **آيزر** من خلال حالة نصية واستمرارية لنتائج المعنى، على أساس أن النتائج من صنيع المحلل أيضا لا من صنيع المبدع وحده، وهذا يعني أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين.[1]

[1] ينظر:د.محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ،مرجع سابق، ص35.36 .

ويقول آيزر إنه" **علينا أن ندرك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال الإبداعية، ولابد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، فنسميه" القارئ الضمني"إن أردنا مصطلح أفضل؛ فهو يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل فني لكي يمارس تأثيره، ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النقد نفسه. وبالتالي فالقارئ الضمني لمفهوم له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي"**[1].

ف"القارئ الضمني حالة ثقافية، من مكونات النص، وهو معيار أساسي للإنتاج، ومحصلة لمجموع التأثيرات والاستجابات السابقة التي تفرضها النصوص،و تؤدي إلى الحدود الدنيا من عمليات الفهم والتفسير والتذوق".[2]

" و هي تكشف الطريقة التي يكون فيها القارئ حاضرا في النص، عندما نقرأ نصا فان مشكلتنا الأولى هو النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة، بل يدرك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة، بل يدرك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة في المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة. فالإدراك بالارتباط لا يحدث إلا على مراحل و كل مرحلة على حدة تحتوي مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي أنها تمثله".[3]

و القارئ في أثناء ذلك يسعى في عملية التفسير إلى ملء الفراغات النصية بالمعنى. و هو بذلك لا يهتم بالنص المتحقق فحسب، و إنما ينظر إلى ما وراء النص، إلى المسكوت عنه، و هو

[1] فعل القراءة، فولفجانج آيزر، تر: عبد ا لوهاب علوب، دون ط، المجلس الأعلى للثقافة، دون م، 2000م، ص36.40.

[2] مراد حسن، النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق:ص 36.

[3] لطيفة برهم: اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء35، الفلاح للنشروالتوزيع، بيروت 2000م،ص262 .

بذلك لا يهتم بالنص المتحقق فحسب، و إنما ينظر إلى ما وراء النص، إلى المسكوت عنه، و يسعى لإنتاج النص الكامل، و هو نص القارئ، و من خلال عمليات تحويل كهذه و بهدى من علامات النص الكامل، يستمال القارئ لبناء شيء خيالي و يترتب على ذلك أن يصبح تدخل القارئ أمرا حيويا لإكمال النص، فليس لهذا وجود مادي إلا كواقع ممكن فالأمر يحتاج إلى " فاعل" أي " قارئ" لكي يتحول الممكن إلى واقع. إذن فالنص يوجد في البداية كأداة للتوصيل، بينما تعتبر عملية القراءة نوعا من الفاعل الثاني . إن فكرة "آيزر" في تحويل النص من غاية إلى أداة للتوصيل، تعطي تفسيرا جذابا لعملية التلقي التي يغدو النص فيها جزءا من عملية اكبر منه بوصفه منتجا ثابتا، إنه أداة لاندماج عناصر العمل الفني في كل يؤدي إلى وصول الرسالة. ويقترح إيزر مفهوم آخر في عملية التواصل تلك، حين يقوم القارئ بملء الفراغات النصية، والنظر ما وراء حدود النص، وهو مفهوم **الإستراتيجيات،** [1]"وهي أدوات ثابتة متعارف عليها، تقوم بمجموعة العمليات التي تنظم مادة النص، أي الرصيد المعرفي والفني، وتقدمها للقارئ بعد أن تضعها في سياق مرجعي مشترك مع تجربته، "وتؤدي هذه المهمة بطرق عديدة. فهي تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد وبذلك تساعد على وضع الأسس لإنتاج المتماثلات، وتعمل على إيجاد نقطة التقاء بين الرصيد وموجد هذه المتماثلات، أي القارئ نفسه، بعبارة أخرى، تقوم الإستراتيجيات بتنظيم كل مادة النص والظروف التي يتم توصيل تلك المادة في ظلها".[2]

وتبعا لهذا نلاحظ أن **آيزر** ينطلق بأن القارئ هو الغاية الكامنة في نية المبدع حيث يشرع في الإبداع. وعليه فإن واجب النقد الفني هو أن يبين كيف ينظم العمل الفني المدروس طريقة قراءته ويوجهها بغاية الحصول على الأثر المبتغى ثم عليه أن يظهر ردة فعل الفرد القارئ في ملكاته الإدراكية أمام السبل المختلفة التي يقترحها العمل الفني المقروء. وهكذا لم يهتم **آيزر** بما هو متكون وإنما بما يمكن أن يتكون، أي بتشكل العمل الفني في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه، فالفن حسبه

[1] ينظر: مراد حسن، النقد العربي، في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص36.37.

[2] فعل القراءة، فولفجانج آيزر، تر: عبد ا لوهاب علوب، مرجع سابق،ص95.

قطبان ،هما القطب الأول هو المنتج التشكيلي والقطب الجمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ ،وهذا يعني أن الإنتاج الفني لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثم لا ينبغي البحث في النص التشكيلي عن معنى مخبوء، وإنما ينبغي استطلاع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذ يقرأ فإنما يقرأ على هدى من النص، وبإرشاد الترسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها. فهو إذن قارئ مقتدر في بنية النص ذاته.[1] يوحي كلام **آيزر** كما وقف على ذلك الباحث حبيب مونسي ينم عن **"ثلاثة أقطاب تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها قطب المبدع مكان" العلامة الدالة"، قطب القارئ مكان" التحقيق الجمالي"لها. أما قيمة العمل الفني فتتموقع بينهما مدام هو نتيجة التفاعل بين القطبين".**[2]

4-نقد استجابة القارئ:

شغل الاهتمام بالنص فترة قصيرة من تاريخ النقد المعاصر، حتى إن كثيراً من النقاد رأوا أن **"النص"** هو الموضوع الوحيد الذي ينبغي على الناقد أن يجعله مجالاً للدرس. والنص عند **رولان بارت** هو حقل للمنهجية يمارَس ضمن فعالية الانتاج. وحديثاً أسهمت عوامل نوعية عديدة في الوصول بالقارئ إلى بؤرة الاهتمام النقدي في كثير من الدراسات المعاصرة. ولا يعبر نقد **"استجابة القارئ"** عن نظرية نقدية موحَّدة التصور، لكنه استُخدم لتمييز حقل معرفي لدى عدد من النقاد تعامل مع مفردات، مثل: **القارئ، عملية القراءة، الاستجابة.** وهي تعني تركيز النقد على القارئ، من خلال فحصه مواقف المؤلفين والمبدعين من قرائهم وأنواع القراء للنصوص المتنوعة، ودور القراء **"الفعليين"** في تحديد المعنى .فعلاقة القراءة بتأويل النصوص، ومكانة القارئ، وهي فيما تركز على القارئ وعملية القراءة، فإنها تشكل مجتمعة عدداً من الاتجاهات النظرية في النقد. والتشديد على حضور القارئ في

[1] ينظر: د.محمد عبد البشير مسالتي، محاضرات في القراءة والتلقي، مرجع سابق.

[2] حبيب مونسي: في القراءة والتأويل، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، العدد440، كانون الأول السنة السابعة والثلاثون 2007، ص60.

النظرية النقدية المعاصرة يرتبط بالسعي الحديث إلى إعادة تحديد أهداف الدراسة وتحليل الأعمال المختلفة.وحسب **وجين تومبكنز** يعتبر نقد استجابة القارئ بدأ في العشرينات من هذا القرن بمناقشة **ريتشاردز** للاستجابة العاطفية مع **دبليو هاردنغ** و**لويزا روزبنلات** في عقد الثلاثينيات. و في المقالة الأولى "المؤلفون، والمتكلمون، والقراء، والقراء الصوريون" التي كتبها والكر غبسون في 1950، يقدم خلالها مفهوم "القارئ الصوري" مقابل القارئ الحقيقي، فيما يشبه تناظراً مع التمييز القائم بين الشخصية المخيّلة وبالمبدع الحقيقي. **فالقارئ الصوري –** حسب **غبسون** يتيح خلق مسافة بين النص وأصله، وهو قارئ مصنّع نصيّ محض، يحول الانتباه من النص الى تأثيراته التي يحدثها، إنه الدور الذي ينبغي على القارئ الحقيقي لاحقاً القيام به .[1]

على أي حال، لا تبدو في مقالة غبسون نقلة نظرية ما لم يكن النقد الجديد قدمها من قبل، فهي كنظرة غيره من نقاد القارئ، تمنح المركزية للنص. لكن مفهومه للقارئ المفترض يشكل – بتأمل استرجاعي – الخطوة الأولى في سلسلة تتهشم تدريجاً خلال الحدود التي تفصل النص عن منتجيه ومستهلكيه. وفي مقالة "مقدمة لدراسة المروي عليهم" تبدو أهداف جيرالد برنس مختلفة وإن كانت طموحة. فهو يستهل المقالة بالتأكيد على الموازاة بين الراوي والمروى عليه. في ما يشبه تناظراً لموازاة غبسون بين المتكلمين والقراء المفترضين. لكن برنس يولد نظاماً تصنيفياً يبدأه بالتمييز بين انواع القراء الذين يمكن لنص ما أن يخاطبهم: القارئ الحقيقي "من يمسك كتاباً بيديه" **والقارئ الفعلي** "من يعتقد المؤلف أنه يكتب له"، والقارئ المثالي "شخص يفهم النص ويتذوق كل دقائقه تماماً". وإن كانت السبل التي يوضح بها جيرالد برنس الفوارق بين هذه التصنيفات ليست واضحة تماما، إلا أن الهدف من ورائها هو تمييز من نوع آخر: من المروي عليه؟ هل هو من يوجه إليه السرد صراحة، مثل "الخلفية" في ألف ليلة وليلة؟ أو هو من يتوجه إليه السرد ضمنا. ومن ثم يقدم برنس عدداً من الافتراضات لتعيين سمات المروي عليهم وتخطيطات أولية لتصنيفهم وإحصاء الوظائف التي يمكنهم انجازها. فالمروي عليه، حسب برنس، ربما يشكل خطأً بين المؤلف والقارئ، ويساعد على وصف

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم- علي حاكم، الهيئة العامة لشؤون المطابع العامة،1997، ط1، ص17-18.

الراوي، وقد يوضح الموضوع، ويبدو الهدف الاخير لمقالة جيرالد برنس وضع أساسي لطوبولوجيا السرد التي تصنف الأعمال الروائية من خلالها، يتجاوز فيه التمييزات التقليدية بين انواع الرواة المختلفين الى انماط المروي عليهم الذين تخاطبهم القصة. ويظهر اثر تودوروف وجينيت حين يعتبر برنس مفهوم "المروي عليه" عنصراً سردياً حديث الاكتشاف، وانه العنصر الذي – حين يبحث على نحو شامل – يمثل اضافة مهمة الى علم البنى الفني.أما في مقالة "وصف البنى الشعرية: مقتربان لقصيدة بودلير "القطط" فيهاجم ميشيل ريفايتر فكرة وجود معنى مستقل عن علاقة القارئ به، ويعتمد في نقده تحليل ليفي شتراوس وياكبسون لقصيدة "القطط" على فكرة أن المعنى الأدبي هو وظيفة لاستجابة القارئ لنص ما، فريفايتر ينتقد القراءة البنيوية للقصيدة في كونها تعول على نماذج فونولوجية وقواعدية قد لا يدركها القارئ حسياً، وهو يقترح بدلاً من ذلك، وفهم السمات اللسانية الشعرية الدالة، التأكيد على السمات التي تثير باستمرار انتباه القراء ذوي القناعات المتنوعة، إذ يعتقد ريفايتر انه – من خلال تسجيل تأثيرات لغة القصيدة "القطط" وفق نظام الاستجابة – يمكنه فرز السمات اللسانية الدالة شعرياً، ويشدد في وصفه سمات النص على الفعاليات العاطفية والفكرية للقارئ الذي ينتقل خلال القصيدة من بيت إلى آخر.[1]

في "النقد والتجربة الداخلية" لا يشترطُ وج بوليه في القارئ الوعي بالخصائص البنيوية والاسلوبية للعمل، بقدر ما يؤكد على اهمية "استغراق" القارئ في أسلوب تجريب المؤلف للعالم. وبوليه بوصفه ظاهراتياً يرى مهمتين المركزيتين: تجربة القارئ، والوصف الدقيق لها. وفي تصويره لعاليات القارئ لا يفترض بوليه اعتماد معنى الأعمال الأدبية عليه بقدر ما يعتمد عليه "مصيرها" وشكل وجودها. إن القارئ الذي يظل فعالا حتى اللحظة التي يحرر فيها الكتاب من صمته بأن يفتحه، يتحول فور بدئه القراءة الى سجين وعي المؤلف. وهنا يتخطى بوليه "موضوعية النص" والسمات الشكلية، ليؤكد على الكيفية الشخصية الحيوية التي تربط بين المؤلف والقارئ، فالنص لديه موضوع سحري يسمح لداخلية كينونة إنسان بان تستضيف داخلية كينونة إنسان آخر. وإن كان بوليه يبدو متأثراً بالطبيعة السلبية لدور القارئ أثناء اختباره العمليات الداخلية التي يحقق من خلالها الأدب

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ، مرجع سابق،ص18-19.

نفسه، فإن فولفغانغ آيزر يذهب على العكس في مقالته "عملية القراءة: مقترب ظاهراتي"، إذ يرى القارئ مشاركاً فعالا في إنتاج المعنى النصي. إن التقاء القارئ والنص ضرورة لتحقق العمل الأدبي من وجهة نظر بوليه و **آيزر** معا، لكن ذلك يعني بالنسبة إلى بوليه السماح لوعي المؤلف بانتهاك وعي القارئ، فيما يعني لايزر "ضرورة" أن يقوم القارئ بدور الاشتراك في "إبداع العمل"، لأن خيال القارئ- حسب آيزر – يلعب دورا رئيسيا في تجسد نص ما، وذلك عن طريق إضافة الفجوات أو الفضاءات وفق طريقته الخاصة، ولا يعني ذلك استقلالية القارئ الذاتية عن التقييدات النصية، بقدر ما يعبر عن "لا نفادية" النص، ففعالية القارئ هنا تصبح تحقيقاً للمتضمن سلفاً في بنية العمل.[1]

ويعتبر مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، وخاصة بارت ودريدا، مشروعاً أساسيا هنا لعدد من مقالات هذا الكتاب. فمقالة " الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية" لستانلي، إي فش، تُحدث زحزحة محورية في نقد استجابة القارئ، حين تحل فعالية القارئ الإدراكية محل مركزية النص التشكيلي نقدياً. ومن ثم لم يعد المعنى خاصية للنص بقدر ما هو نتاج لتلقي الفعالية، الأمر الذي يجعل أسئلة من قبيل: ما الذي تعنيه القصيدة؟ تتحول الى: كيف يكوّن القراء المعنى؟ إنه السؤال الذي يقدم جوناثان كلر الإجابة عنه في كتابه "الشعرية البنيوية" إذ يؤسس للكيفية التي يمكن فيها أن نفهم النصوص الادبية، وفق نموذج لساني يستند الى الاستكناهات الرئيسية للبنيوية الفرنسية من سويسير الى دريدا. ويطلق كلر مسمى "القدرة الادبية" على مجموعة المواضعات التي توجه القارئ عند انتخابه سمات معينة للعمل، فالمعنى الادبي عند كلر ليس محصلة استجابة القارئ لإلماعات المؤلف" مثلما ذهب آيزر، انما هو مسألة مؤسساتية ووظيفة للمواضعات "المقبولة" أو المناسبة بصورة عامة. ولا يهم كلر ما "يفعله القراء" بقدر ما يهمه ما يتعين على قارئ مثالي معرفته ضمنياً كي يقرأ عملاً ادبياً ويؤوله بطرائق "مقبولة" وفي حين يتعرف كلر على الدعاوى الأخلاقية لوعي الفرد كلمحة فكرية متأخرة فإن نورمان هولاند وديفد بليتش يضعان التساؤلات عن الهوية الشخصية والوعي الذاتي في مركز نظريتيهما اللتين اتبعا فيهما توجه التحليل النفسي. إن حديث هولاند، في مقالته "الوحدة، الهوية، الذات، النص" عن قرّاء يستكملون نصاً عبر إضافات متنوعة من الذات على الموضوع، يجعلنا نقول: إن المعنى النصي لديه هو توليف لما يسقطه القراء على نص ما من جهةٍ ولما تعنيه الكلمات

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مرجع سابق، ص.20

فعلا من جهة أخرى. وفي حين يعلق هولاند مشكلة الذات/ الموضوع نهائيا، نجد بليتش يركز نظريته عليها، فهو يرى الاستجابة الادبية مسألة ابستيمولوجيا بالأساس، ويتميز بليتش عن غيره من النقاد الذين ألفوا معه هذا الكتاب، بإدراكه النماذج التي يمكن لنظريةٍ في القراءة إن تتضمنها عن طريق استجابة الدارسين للأدب والفن ، وعن طريق إجراءات الصف الدراسي، وعن طريق إقرار التأويلات.[1]

ويلعب تعبير "جماعة المؤوّلين" أو "الجماعة التأويلية" دوراً مهما في نظريات القراءة المعاصرة التي قدمها بليتش وفش وكلر، ووالتر ميشيلز الذي نبذ نموذج الديكارتية الجديدة للقارئ المستقل المواجه لنص مستقل، قدم "الذات" بوصفها "وظيفة لاستراتيجيتها التأويلية". والخطأ الوحيد الذي يمكن لقارئ أن يرتكبه – طبقا لهذا النموذج – هو أن يتخيل حريته في فرض اختلافاته الذاتية على النص. لكن هذا التخوف من أن تنشأ التأويلات جزافا، قد أحبطه تصور ميشيلز لذاتٍ "مشكّلة ومقيّدة بمعايير في الادراك والحكم يشترك فيها الجميع".واخيراً، فإن اختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً من زوايا مختلفة وباتجاهات فكرية ومنهجية متعددة، يناسب القارئ المعاصر الذي لم يعد راغباً في أن يسلس قياده لتصور واحد محدود، أو لنظام فكري محدد، لا يستمع فيه الا لصوت واحد ذي نبرة واحدة.[2]

المبحث الثاني: في سيميولوجية الفن.

1-الاتصال عن طريق الفن :

نحن نعيش اليوم في عالم بالغ التعقيد، عصر المعلوماتية والتواصل، تتقاذفنا مجموعة من التحولات التاريخية :ظهور الفضاء العمومي والدور المتصاعد للرأي العام، وضع أنظمة لجمع الأخبار وتخزينها في بنوك المعلومات، ميلاد صناعة خاصة بالوسائط بالمعلوماتية وتفوقها على الصناعة الكلاسيكية، ومحوطة الفضاءات الثقافية. إن مجموع ذلك يعزز نظاما معقدا، ويؤسس لنسق ينفرد

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مرجع سابق، ص20-21.

[2] المرجع نفسه: ص21.

بمختلف جوانب الحياة ويعيد إنتاج قواعدها وآلياتها وبنياتها الكلية مستثمرا قدرته على التوسع والاندماج معا.[1]

كما أنه يتوفر على وسائل تواصل جبارة وذكية تتكيف بسرعة بالغة ضمن صيرورة معقدة تفرض نفسها للمشاركة المزدوجة. لتتضح أهمية التفاعل من خلال الأشخاص في بناء هويتهم في نظام تداولي يتشكل خلاله واقع جديد،ينتج عن ذلك أن الفن والثقافة من أهم برامج التواصل التي تحدد ن خلال الملامح والهويات الفردية الفردية والعامة، فوجود الإنسان في كليته لا يمكن أن تتحقق الا في حدود تواصله مع غيره عبر منظومة ثقافية.... لغته، جسده، طقوسه، فنه..... الخ.[2]

تحديدا **"يسعنا البحث عن الكيفيات التي يمكن لفن الرسم بكل حقوله ومجاوراته أن يكون وسيطا تواصليا،رغم إن هذا النوع من النشاط الصامت لا يعلن عن إرسالياته أو دلالاته مباشرة أو تأثيره في سلوك مخاطب مخصوص"** .[3]

التواصل:

تقوم القناة البصرية بدور أساسي في التواصل بصفة عامة والتواصل البيداغوجي بصفة خاصة. ذلك أن فعل التواصل بين مدرس وتلاميذ/طلبة (على سبيل المثال) لا يوظف فقط نسقا لغويا منطوقا فحسب، بل إنه يستعمل نظاما من الإشارات والحركات والإيماءات التي تندرج فيما نسميه بالتواصل الغير اللفظي وهو: مجموعة من الوسائل الاتصالية الموجودة لدى الأشخاص الأحياء والتي لا تستعمل اللغة الإنسانية أو مشتقاتها (الكتابة، لغة الصم والبكم). فلفظة التواصل تستعمل للدلالة على الحركات وتوجيهات الجسم وعلى خصوصيات جسدية طبيعية واصطناعية، بل على كيفية تنظيم الأشياء والتي بفضلها تبلغ معلومات. فعلى سبيل المثال، لما يجري في الفصل الدراسي من سلوكيات غير لفظية بين المدرس والتلاميذ تشكل مجموعة من المعلومات والمؤشرات على جوانب انفعالية ووجدانية، كما أنها تكشف عن المخفي والمستتر في كل علاقة إنسانية. ويقول فرويد: من له

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 2007م،ط1، ص24.
[2] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن ،2011-2012، ط1، ص185.186.
[3] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية،مرجع سابق، ص186.

عينان يرى بهما يعلم أن البشر لا يمكن أن يخفوا أي سر، فالذي تصمت شفتاه يتكلم بأطراف أصابعه، إن كل هذه السموم تفضحه.

وتتكون الأنساق اللفظية التي لها وظيفة تواصلية مما يلي:

1) حركات الأجسام وأوضاع الجسد: مثل التواصل بالإشارات و تعابير الوجه.
2) الإشارات الدالة على القرب: يتعلق باستعمال الإنسان للمكان المجالي.
3) التواصل البصري واللمسي، والشمي، والسمعي، والذوقي إلى درجة نستطيع إبعاد الأنساق الدلالية غير لفظية أخرى قائمة أيضا على السمع والبصر.
4) التواصل الشيئي : هي الأنساق القائمة على أشياء يروضها الإنسان وينتجها ويستعملها: حلي زخارف وأدوات مختلفة و آلات بناء من كل نوع وموسيقى وفنون رمزية. [1]

الطبيعة والعضوية هي أقل ثقافيا وصولا إلى العمليات الاتصالية الثقافية الأكثر تعقيدا كالأنساق الخطية واللباس والإعلان ،أو انساق أشياء كالعمارة وأنواع ثقافية خالصة كالمعتقدات والآداب والموسيقى والرسم. فحتما سنكون أمام إشكالية تواصلية، خاصة في الحقل البصري، عندما تفترض مقدما الفنون التشكيلية لها أنواع متعددة تحكمها آليات تواصلية مختلفة. كفن الرسم والإعلان والكرافيك والتصميم، وكما أن هناك تمايزا بين نوع وآخر، فإن حقل الفن بكليته قد تغير وتعددت أساليب تدليله وفقا لمتطلبات اتصالية غاية في التعقيد الذي تفرضه حاجات إنسانية جديدة، فظل الفن التشكيلي بعيدا بعض الشيء عن درس الاتصال إلا في مجالات فنية مجاورة كالدعاية والإعلان التي تستخدم اللغة وسيطا مجاورا للصورة- أما فن (الرسم خاصة) فإنه يؤسس شفرات ذات خصائص معقدة ،لكنها قابلة في ذات الوقت للتحليل وفك شفراتها الجمالية.[2]

الاتصال و الفن :

[1] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية ،مرجع سابق ص186-187.
[2] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية،مرجع سابق، ص 189-188.

يحقق الفن بأوسع معانيه الطريق إلى انسجام عالمنا، وانسجامنا معه من خلال الغييرات التي يحدثها الاتصال والتلاؤم مع الوظائف الحيوية للإنسان والبيئة.. بيد أن الأمر لا يتوقف عند هذه الوظائف بل يتجاوزها فتعقبها وظائف اجتماعية وذهنية هي امتداد لها. وكذلك الوظيفة الجمالية التي تسعى إلى رفع التلاؤم الحيوي مع البيئة والعالم إلى الانسجام الغني، حيث تصبح المتعة الفنية ترفا وجدانيا. وهنا لا النظر وحده ولا العمل الفني وحده وسيلة لرفع ذلك التلاؤم إلى مستوى أعلى. بل الشعور بان هناك شيئا ناقصا في حياة الإنسان دوما ينبغي استكماله بالفن، فهو يعمل على تنظيم حياتنا وأثاثنا ومنازلنا وملابسنا.

هناك وظائف أخرى للفن نتيجة عوامل الثورة الكونية في الاتصال والحاجات الإنسانية والتطور التقني التي يراها **بنجامين** قد اجتاحت الحياة العملية في القرن العشرين و أثرت تأثيرا بالغا في أساليب المعيشة والإدراك والعلاقات البشرية وتأثير التصنيع على الفن. يكون بذلك ضرورة في المستقبل كما كان في الماضي ويعبر عن علاقة أشد بين الإنسان والتناغم.[1]

يعود الفضل للاتصال في ما حققته الإنسانية من تقدم، فالتاريخ البشري سلسلة تراكمات ثقافية و تلاقح أفكار، أنضجتها عمليات انتقال المعارف والعلوم بين الأفراد والجماعات والأجيال. وفي ضوء ذلك لا احد يستطيع أن يتصور الحالة التي ستحياها الإنسانية لو لم تكن هناك عملية اتصالية في الحياة الإنسانية، فحينما نحاول الاتصال والتواصل فإننا نوجد بذلك نوعا من المشاركة مع شخص آخر أو مجموعة من الأشخاص تبادل و اشتراكا في المعلومات أو الأفكار أو الاتجاهات...[2]

يقول الباحث (**كارلهوفلاند**) إن الاتصال هو العملية التي يمكن بواسطتها أن يقوم الفرد القائم بالاتصال بنقل منبهات لكي يعدل سلوك الآخرين (متلقيين، مستقبلي الرسالة).. وهنا يتضح أن القائم بالاتصال ينوي تحقيق هدف معين من خلال نقله المنبهات إلى المتلقي بشكل عمدي. ومنه يمكن القول أن الاتصال عملية اجتماعية و ثقافية طالما كانت المعاني والأفكار تنقل

[1] ينظر: المرجع نفسه:192.193.

[2] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، مرجع سابق،ص 189.

بوساطة مؤثرة في جميع العمليات الاجتماعية في جميع المشاركات الاجتماعية وقد أكد **(جورج هربرت ميد)** أن عملية الاتصال لا يمكن أن تحدث بحد ذاتها، لكنها تقوم كافتراض مبدئي للعملية الاجتماعية، كما أن العملية الاجتماعية في مقابل ذلك تعد افتراضا للاتصال الممكن. [1]

والواقع أن البحث في مركبات الاتصال الإنساني ينبغي أن يركز على محورين أساسيين :

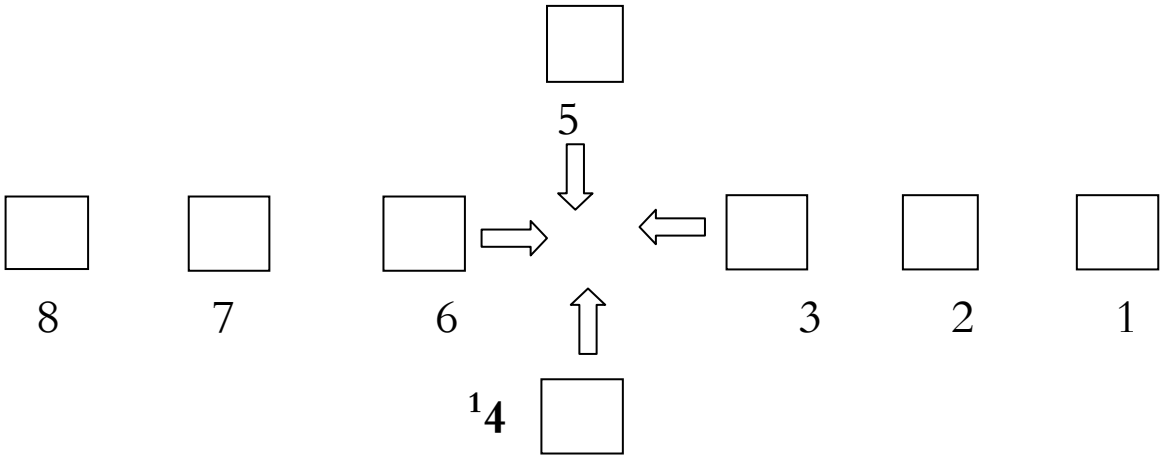
1/المعرفة المتكاملة التي تأخذ بنظام العلاقات المتبادلة بين العلوم المعنية بالاتصال.

2/تمايز البحث في الاتصال بمحاولات معينة مثل (التكنولوجيا) الاتصال بأيدولوجيا الاتصال، سوسيولوجيا، سايكولوجيا الاتصال وغير ذلك من نواحي الاتصال المختلفة. [2]

ومن المفيد أن نحدد بعض المفاهيم الاتصالية في مجال الفن تحديدا... جهازه و وظائفه و أدواته. ويتحدد ذلك قليلا باتصاله بالمنظور الإنساني العام حيث تتظافر شبكة العوامل الثقافية و متغيراتها و حاجاتها، و سنبدأ بالمخطط التالي لرسم ملامح الخارطة الاتصالية.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 190 .

[2] ينظر: ، نفسه، 190-191.



1. الموصل أو مرسل الرسالة(الفنان): يعيش حالات توتر ، تؤدي بها إلى الرغبة في توصيل الرسالة، وهو مصدرها .وله وظيفة تحديد العلاقة الموجودة بين المرسل والرسالة (العمل الفني) ، وهذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية و فيها مواقف عاطفية و مشاعر و احاساسات ... يسقطها الفنان على عمله..

2. الرسالة: مترجمة إلى علامات و رموز يعمل على نقلها للآخرين أي ترجمتها في شكل رمزي ملائم إلى المتلقي ، وأن وظيفتها تركز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا و واقعا أساسيا تعبر عنه الرسالة وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها.

3. جهاز الإرسال (الوسيط) : تتعدد أجهزة الإرسال في الوقت المعاصر (انظر فضاءات التلقي التشكيلي الفصل الأول) تقوم على تغذيتها و نقلها إلى وسيط أو مجموعة وسائط و وظيفتها تأكيد شكل التواصل والتفاعل و الاستمرارية الإبلاغ، و تسمح للتبادل الوافر للأشكال.

4. القناة : التي تمر بها الرسالة عبرها مثل قاعة العرض، المتاحف، المراسم...

5. الضوضاء، أو التشويش : العناصر المؤدية إلى تحريف في الرسالة المنقولة (العمل الفني المعروض)كما يحدث في الاختلاطات البصرية المجاورة للهالة .أو المفاهيم التي تعمل كعناصر مضادة ، أو عناصر معارضة على حد تعبير.

[1] . ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، مرجع سابق،ص 192

6. المستقبل أو المتلقي : وظيفته تحديد العلاقة الموجودة بين الرسالة و متلقيها حيث يتم تحريض المتلقي وإثارة انتباهه وإيقاظه.

7. ترجمة الإشارات والرموز المنقولة في شكل الرسالة : أو ما نسميه التشفير... و وظيفته وصف الرسالة وتأويلها باستخدام المعجم أو المرجع المفهومي المشترك بينه وبين المرسل.

8. الغاية والمكان المقصود : تصل الرسالة –كما جرى تحديدها عن طريق ترجمة الإشارات المنقولة إلى غايتها او مكانها المقصود أي إدخال عامل الزمان و المكان و السياق العام ..لكي تتحدد الدلالة[1].

2-الصورة في عصر الاتصال:

الصورة في مفهومها العام، هي تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا ،أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيداً وحساً ورؤية. يتسم هذا التمثيل بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل. ويتميز بالتضخيم والتكبير والمبالغة من جهة أخرى. ومنه تكون علاقة الصورة بالواقع علاقة محاكاة مباشرة، او علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل ،أو علاقة مفارقة صارخة (علاقة تنافر).[2]

بانت الصورة اليوم بنقلتها الكبيرة من التصور الذهني والمادي في عصر الفلسفة إلى عصر الوسائط، الجماهيرية والإعلامية التي تتكفل بإرسال وتناقل وتواتر المعلومات والحالات المادية، فإن الفن لا يبتعد عن هذا التفكير في إيجاده موقعا بين الوسائط الأخرى لكن الأمر يتعلق بالرؤية الموضوعية للعالم الخارجي والتي يتحكم بها منطق يتضمن العناصر في نظام من العلاقات بكلما هو ذاتي إزاء الواقع ...وفي ما يتعلق الأمر بالتداول الذي عاد و بقوة ليفرض وجوده بين أركان العملية الفنية الثلاث ...المنتج و المنتوج والمتلقي ...وإذا اسلمنا بأن الفنون ليست سوى تصوير أو صورة الواقع ...وإن الدلالات الجمالية أشياء محسوسة و هنا لابد من القول أن لا معنى للحديث عن

[1] ينظر:بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص191.192.

[2] ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 2007م،ط1، ص24.

أساليب الرسم التجريدي وغيره لأن كل رسم هو حسي بالتأكيد أما الرسم غير التصويري فإن تسميته تصح على مستوى المدلول فقط .ولكن الدال التصويري هو بالضرورة صورة أيقونية تمثل واقعا[1].

إن الفنون تخيلات وهي بذات الوقت مضمنة برسائل و شفرات وإيحاءات للطبيعة و المجتمع . ويمكن أن تكون هذه التخيلات حقيقية أو متخيلة، مركبة أو لا مركبة، موضوعية أو ذاتية . وعليه قد طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين يوما في القصر، من محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية، لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم. هذه الحكاية تنبأنا بأن الصورة التي تعتقد بصمتها لابد أن فيها شيئاً من كلام ...حين تؤمن أن البصر يؤمن التواصل بين العناصر انطلاقا من المرأي إلى الرائي ... حتى خارج الفضاءات الطقوسية والروابط السرية فإن الصورة تشتغل بوصفها سلطة فعلية، لكنها تتغير في قدرتها على الإرسال أو التضمين ...فربما لا تعتبر صورة الماء عن الأرواء وصورة النار عن التدفئة .ومن الأكيد أن عيونها أصبحت مشبعة إلى درجة لا نستطيع معها التمييز بين العادي والفاحش والمدهش أو القاتل بل زالت في بعض الأحيان التمايزات بين اليدوي والآلي . إننا إزاء ممارسة الفعل ورد الفعل في تقبلنا للفن[2]...

لقد تبدل الفن وتحول وغادر المتحف واكتسب معنى اكبر وأوسع، واختلفت طرق التواصل ،فبعد إن كانت الناس تذهب الى المتاحف، ليشاهدوا الأعمال الفنية ،خرجت تلك الأعمال بنفسها إليهم، اينما كانو: في القهى، في الشارع، في التلفاز، ....فنحن نعيش جنبا الى جنب مع الصورة، في جدران المدن والسيارات، والقطارات، الملابس... بهذا المعنة يستمد الفن في حضوره في سياقه الجديد، ومن التنوع الكبير في أساليبه، لان كل عمل فني بات يتموضع على أساس علاقته بالاقتصاد والتجارة والتسويق...فينتج من خلالها متحف افتراضي، غير مرتبط بمكان أو مبنى، حيث تمثل جدران المدن والشوارع جزءا لهذا المتحف .[3]

[1] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية،مرجع سابق، ص194.
[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 195.
[3] ينظر: نفسه، ص 196.

3-سيميائية الصورة التشكيلية :

منهجية التحليل السيميائي القاعدة الأساسية التي يتبعها السيميائي تكمن في تركيب الصورة بدءا بشكلها وتنظيمها الداخلي والجمالي، ثم انتهاء باستخدام الألوان وعمق الصورة "يشير الباحث إلى أننا بحاجة إلى معارف كثيرة لإدراك كل الإيحاءات التي تثيرها صورة إيماءة عجلى أو نظرة متوسلة أو ابتسامة معلقة على شفاهٍ حزينة. وإذا كان المستوى الأول من القراءة يرتبط بإدراك الرسالة البصرية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية وينحصر في التعامل مع ظاهرية الصورة في استقلال ٍعن فاعلها، فإن المستوى الثاني يرتبط بالتدليل أو التأويل، أي الحديث عن قيم دلالية تعد الصورة مهد آلها، أو تقديم الصورة من أجل التمثيل لقيمة ما. وبالتالي فالقاعدة الأساسية التي يتبعها السيميائي تكمن في تركيب الصورة بدءا بشكلها وتنظيمها الداخلي والجمالي، ثم انتهاء باستخدام الألوان وعمق الصورة[1].

فالصورة التشكيلية التي تقوم على الخطوط والأشكال والألوان وعلاقاتها، وانسجامها،و رمزيتها. فالخطوط العمودية مثلا، تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط. في حين تشير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والتوازن والسلم. أما الخطوط المائلة ،فتدل على الحركة والنشاط، وترمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار كما تدل على الاضطراب والهيجان والعنف. فعلى مستوى الأشكال، فثمة مجموعة من الأنواع لها دلالات سيميولوجية سياقية ومشتركة، إذ تهدف الأشكال التجريدية، بالدرجة الأولى، إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان اما الأشكال المصوبة للأعلى، فتشير إلى الروحانية الملائكية. أما إذا اتجهت إلى الشمال، فإنها تدل على التواضع، أما الاشكال حادة الرؤوس، فترتاح إلى الألوان الحارة، بينما الأشكال المستديرة والمنحنية، فترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة.[2]

[1] ينظر: سيميائية الصورة:http://www.aljazeera.net.

[2] ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص107-108.

ويخضع الشكل **حسب (روسكين) _Ruksin**في تكوينه لمجموعة من القوانين مثل : قانون الأهمية وهو :رسم شكل بارز تتجمع حوله الأشكال الفرعية، وقانون التكرار : خلق انسجام اللوحة بتكرار المكونات التشكيلية، وقانون الاستمرار: الاستمرار في تطبيق قانون التتابع المنظم لعدد من الأشياء المثيرة للمتلقي، وقانون الانحناء والتقويس :بمعنى إن الأشكال المقوسة والمنحنية أفضل بكثير من الأشكال والخطوط المباشرة، وقانون التضاد والتقابل: التقابل بين الخطوط والألوان. وقانون الاتساق: إذا كان هناك اختلاف وتباين على مستوى العناصر الكبرى، فلابد من التناغم على مستوى العناصر الفرعية، وقانون الإشعاع (تناسق وتناغم الخطوط ضمن علاقاتها البسيطة والمعقدة). وحتى الرسم في جهة من جهات الورقة أو اللوحة، له دلالات في علم النفس الاجتماعي، ويعكس أيضا دلالات سيميائية دالة. حيث يدل الرسم في وسط الورقة أو اللوحة، على تواز نفسية الرسام، وتوازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق، والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتزنة وتناسق الأفكار العلمية و المنطقية، كما يدل على أيضا على الاهتمام بالذات والإرادة القوية. أما الرسم على الجانب الأيمن، فيدل على محاولة الرسام للاندماج داخل المجتمع، وانفتاحه على عالمه وبيئته، التعبير على طموحاته وآماله في التقدم، وإثباتا لذات، وتحقيق الأحسن و الأفضل، والاستقلالية في اخذ القرارات، والاعتماد على النفس في ذلك. ويدل الرسم على الجانب الأيسر، على لجوء صاحبه إلى العزلة، وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، و البحث عن الأمن لشعوره بالوحدة. [1].

"تمتلئ اللوحة التشكيلية بالخطوط والالوان .فحين نتحدث عن تأثيراتها الدلالية لا نتحدث عن واقعها لكن بطريقتنا الخاصة في فهم هذا الواقع . اننا نعلم ان استجابتنا ليست للواقع بذاته، بل لتجريد الواقع.لذلك لايمكننا ان نوضح التأثيرات الدلالية من دون الاحالة الى معتقداتنا وقيمنا وموروثنا ومواضعاتنا الاجتماعية" .[2]

[1] ا قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مرجع سابق: ص110.

[2] بلاسم محمد: قراءات وافكار في الفنون التشكيلية،ص268.

فحين نتحدث عن خط ما، فهو يمثل لنا شيئا ذا بعد واحد، يمكن ان تكون له احالات الى الافقي والعمودي، ويمكن ان يكون ديناميا او سكونيا.فهو نتيجة لحركة نقطة او هو الموقع الهندسي للنقاط الموزعةعليه لكن ثقافتنا تفهم الخط على انه امكانية الربط بين ماضينا وحاضرنا وجعلها وحدة لانهائية .وقد تحدث ابن سينا عن الالوان حيث "وصف عناصر الطبيعة بالحار والرطب والبارد واليابس، وان ما هو حار رطب يمكن ان يولد حياة.يؤسس نسق الالوان الاربعة تطابقا حسيا بين ما هو مرئي والصور المختلفة للطاقة المتضمنة في الطبيعة التي هي في بحث مستمر عن النظام والتناغم في حالتهما البدائية.. هذه الطاقة المتضمنة تكشف عن نفسها لخاصيات حيوية للحار والبارد والربط واليابس، ولخاصيات تأثيراية للنار والماء والهواء والتراب و هي تربط بالألوان الأربعة الأساسية: فنار تقابل الأحمر حار ويابس، والهواء يقابل الأصفر، حار ورطب ، والتراب يقابل الأزرق، بارد ويابس، الماء يقابل الأخضر بارد ورطب.." [1]

4-آليات التواصل في نظرية التلقي:

1- المعايشة الإدراكية:

في التلقي التشكيلي ينبغي معاملة الأعمال الفنية إدراكيا، كاللوحة التي هي أبرز أشكال التصوير التي يتعامل معها بوصفها شيئا كسائر الأشياء، ولذا يجب النظر بعين الاعتبار إلى ترابط أجزاء و عناصر جسد هذا الشيء المسمى باللوحة .فاللوحة هي الكل، ولذلك يجب أن ترتبط الأجزاء الداخلية بهذا الكل، وهذا يعطي أهمية كبرى لمساحة اللوحة و شكلها.. وعملية الإدراك الجمالي، تمر من الحس إلى الحدس إلى الشعور، لتحقق نتيجة معرفية خاصة ضمن منظومة العمل الفني، وعملية الإدراك الجمالي تفوق عملية تحليل وفهم العمل الإبداعي بشكلها البسيط، أو ربطه بدلالات ورموز محددة، وهذا التفوق البصري من خلال الاستشعار بحجم العمل الفني الذي يعطي بعدا اوسع في العملية الدرامية والبنائية الفكرية التي يمر بها المتلقي على نحو نفسي أو عقلي.

[1] ينظر: بلاسم محمد: قراءات وافكار في الفنون التشكيلية المرجع سابق: ص268-269.

ويكون القارئ ملزما بترتيب المدركات الحسية و الخواص البصرية المؤسسة للمنجز الجمالي :اللون، الملمس، الشكل، البنية، الكتلة، الفراغ..إن عملية الترتيب هذه تقود كثيرا إلى التعرف على منطلق القراءة باعتباره عتبة أساسية للفهم و القراءة و العبور نحو عوالم المنجز التشكيلي الداخلية .فهي بداية الشعور بالمتعة وتذوقها، متعة القراءة و متعه الفهم ..والمتعة الجمالية هي التي"[1]**تحدد من خلال الطبيعة الخاصة بالتأمل الجمالي، والذي يتم من خلاله التعليق أو الإيقاف المؤقت، التمايز أو(الانفصال) العادي بين الجمهور والعمل الفني المواجه له . فالمتلقي و العمل الجمالي يكونان هنا شيئا واحدا** ".[2]

2-الخبرة التذوقية:

الذوق لدى الإنسان هو **" إحساس ذاتي، ينبع لديه من محصلات ظروف اجتماعية وطبقية .فالذوق نظام مثالي جمالي، يمكن اكتشافه من الآراء الجمالية للإنسان وذوق الفرد يحتوي بدرجة كبيرة على لحظات ذهنية، وعلى أنظمة قياسية وسوية طبيعية تتصلب الغرائز وليس بالوعي .وهو ما يجعل الحكم أو الرأي أو القياس للشخص يرتكز على انعكاس أحاسيسه وليس على محصلات أو اهتمامات نظرية .وبعد الذوق لا مجال للمناقشة أو التحليل أو بحث أسباب مهما كان ومنه، نرى الذوق يتصل اتصالا وثيقا وغير محدد بمعطيات اجتماعية تظهر في الإنسان أو الفرد . والذوق عند الفنان يلعب الدور الأكبر في التكوين الفني"**. [3]

التذوق الفني كخبرة إنسانية وك "**عملية تبادل وجداني وفكري ونفسي لها صفة الترابط الاجتماعي التي هي من أهم وظائف الفن ودوره في توحيد أفكار ومشاعر وأحاسيس أفراد المجتمع"[4].**

[1] براهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق،ص 22.

[2] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة،عدد267، مارس،2001،ص41.

[3] كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1978م، ط1 ص.146

[4] مصطفى يحي: التذوق الفني والسينما، دار غريب للطباعة، 1991، ط1،ص19.

ومن ثم يعني التذوق الفني المقدرة على الإحساس والشعور بالعمل الفني وتلمس قيمته الجمالية واكتشاف سمات الإبداع، أو النقص فيه ..ولربما كان التذوق نادرا ندرة الجمال .وهو الذي يجعلنا نحدس الجمال حيث يوجد .وهو الذي يجعل كبار الفنانين الذين وهبو القدرة على الإبداع الفني يهتدون إليه.

والمتلقي المتذوق والعاشق الفني كون قريبا من فهم رسالة الإبداع عبر الشعور و الإحساس بقيمة العمل الفني ..والعمل الفني تتضاعف قيمته عندما يقرأ ويفهم ..وشرطا لفهم الذوق، والذوق حصيلة لنمو ثقافة المتلقي وشحذ إدراكه البصري والجمالي .وفي الواقع، فإن العمل الفني[1] **" ليس وسيلة يعبر بها الفنان عن نفسه فحسب، بل هو وسيله كذالك تستشير وتوجه في المشاهد نوعا من الخبرة الجمالية، وتتوجه إلى حاسته البصرية أو السمعية أو الاثنين معا، فتثير بالتالي استجاباته الإدراكية الحسية وما يتصل بها من استجابات أخرى، كالخيال و الفهم والعاطفة .وبما أن الفني موجه إلى الإدراك الحسي وإلى الأجهزة النفسية أو الحسيه، فإنه يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة في المشاهد، فهناك الإحساس بفاعلية الصور و الأضواء والحركات في العمل الفني".**[2]

وقد تحدث الفيلسوف الألماني **ياوس** على المتلقي والذوق حين قال: **"في الواقع، إن العلاقة بين العمل والمتلقي تقدم مظهر مضاعفا، جماليا وتاريخيا .وذلك لأن استقبال العمل من طرف الجمهور الأوائل يتضمن حكم قيمة جمالية يسند مرجعيا إلى مؤلفات وإبداعات أخرى مقروءة في السابق .إن هذا التصور الأولي للعمل يمكن بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل آخر والذي سيكون من خلال التاريخ سلسلة من التلقيات التي ستبث في الأهمية التاريخية للعمل حتى تظهر رتبته في التراتيبة الجمالية" .**[3]

[1] ينظر: براهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ، مرجع سابق، ص25.

[2] محسن محمد عطية: الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، 2001،ط1،ص21.

[3] Jauss Hans Robrt : Pour une esthétique de la réception Trad.Claude Maillard,Ed . Gallimard-Paris, 1978,P45.

3-التواصل المتعوي:

يعتمد التواصل المتعوي في الفن التشكيلي على ثلاثة أسس قرائية تعد ضرورية في التذوق الفني. وهذه الأسس هي:

الأساس الجمالي: فهم الأشكال الفنية التي تشكل الإطار العام للعمل الإبداعي دراسة الألوان، فهم التفاعلات البصرية بين العلامات وفك الرموز و العناصر الأيقونية المماثلة، إدراك التناغميات بين العناصر التشكيلية ،الخطوط و الأشكال والكتل.

الأساس الإنساني: معرفة المشكلات الإنسانية التي يعاجها العمل الفني والمساهمة في إثارة القضايا والمواقف والأبعاد الإنسانية فيه والمصاغة بلغة تشكيلية يتم رصدها وفهمها بالإحساس والبصر.

الأساس الايدولوجي: محاولة استخلاص ما قد يتبدى في العمل الفني من تأثيرات إيديولوجية مختلفة.[1]

"وارتباطا بهذه الأسس القرائية، نعتبر التواصل المتعوي في الفن التشكيلي إنتاجا إنسانيا من نوع خاص ومن ثم، فلابد للمنتج من أن تتوفر لديه الآليات المناسبة لإنتاج معماره المتوالد والمتراكم، ولا يمكن أن يبلغ قيمة إنتاجه إلا من خلال التواصل التفاعلي والبحث لالتقاط المواد الخامة للمتعوية البصرية"[2].

ولتحقيق الجانب المتعوي، على المشاهدة أو المتلقي أن ينطر للعمل الفني بصورة جيوفيزيائية حفرية، وهنا كمجموعة من العوامل التي ساهمت في تخريب الذوق بصورة شبه منظمة:

-سلطة المعتقد والمحرمات المفروضة على المنتج الفني والمتلقي.

-سلطة النقد التي ساهمت في معظم أدبياتها في تضليل المشاهد في فهم العمل الفني وتجلياته.

[1] ينظر: براهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ، ص28.

[2] محمد العامري: عزلة/فنون تشكيلية منشورات وزارة الثقافة الأردنية،2003،ط1، ص91.

-سلطة المنهاج الدراسي وعدم مواكبة القضايا الفنية المعاصرة وكذلك عدم أخذ حصة التربية الفنية بجدية كاملة مقارنة مع باقي المواد التدريسية.

-سلطة النظام الاجتماعي وعدم اهتمامه بالقضايا البصرية.

-سلطة تدني البنية التحتية للفنون الجميلة و عدم إسهام المؤسسات الخاصة في تطويرها منذ البدايات، مع استثناءات بسيطة في بدايات الثمانينات والتسعينات.

-سلطة صالات العرض وتوجهاتها التجارية ،م ما أدى إلى تكريس التلوث البصري والخلط بين ما هو فني وما هو تجاري .فقد قاده ذا التوجه إلى مجموعة تحايلات على قيمة النص البصري من خل النظام (رسم ما يطلبه المشاهد) والذي يصب في الجانب التسويقي السلعي حساب القيمة الجمالية، فهذا النوع من الانجاز الفني الناقص لا يحمل في طياتها الديمومة و الاستمرارية، و إنما يترك تأثيرات جانبية تشويهية على المشاهد، فيصعب عليها لمقارنة مع الأشياء المشوهة و ما هو فني أصيل.

-سلطة الإعلام المرئية و المسموعة التي لم تول الاهتمام الكبير للفنون التشكيلية، وكذلك نشر ما هو مغلوط نقديا عبر صفحات الجرائد و المجلات اليومية ...فالبرامج التلفزية الخاصة بالفنون التشكيلية هزيلة و تغطية التظاهرات التشكيلية ضعيفة و لا تتجاوز في الغالب تقديم حصة في حدود دقائق معدودة .فهذا غير كاف لتكوين مشاهد مثقف بصريا .سلطة الفنان المزيف الذي يمارس إقامة المعارض بدون رقيب ولاحسيب ..هنا ليس للحد من حرية التعبير، ولكن منبا بتنظيم المعرض وعرض ما هو جيد للجمهور و لا نتاج حوار فني عالي المستوى يسهم في زيادة منسوب الفهم الجمالي لديه[1]

[1] ينظر: براهيم الحيسن، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع، ص28.29.

الإطار التطبيقي

الفصل الثالث

- المبحث الأول: الوصف
- المبحث الثاني: التحليل.
- المبحث الثالث: التفسير
- المبحث الرابع: النقد

المبحث الأول: الوصف.

أ – نبذه عن حياه الفنان بول سيزان وآثاره –Cézanne Paul:

ولد **بول سيزان** في19 يناير 1839 بمدينة (**اكس آن بروفانس**) القريبة من **مارسيليا** من عائلة ثريةٍ وزامل في دراسته الأولى في كلية **بوربون** ، وبعد أن أمضى فترة من الوقت في دراسة المحاماة نجد انه فضل التحول إلى دراسة الفن الذي شعر بميل له وبعد أن ذهب سيزان إلى باريس في عام 1861 انتسب إلى الأكاديمية **السويسيةِ** وتعرف هناك علي المصور **بيسارو** الذي صار من اخلص أصدقائه كما تعرف علي بقية المصوريين التأثيرين **مونيه، مانيه، رينوار، سيزلي** و**بازيل**.[1]

بول سيزان رسّام فرنسي، على غرار زملائه من **المدرسة الانطباعية**، مارس التصوير في الهواء الطلق (مشاهد طبيعية)، إلا أنه قام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامح بشرية وغيرها). من أهم الموضوعات التي تعرض لها: الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية (بورتريهات)، ملامح بشرية (**لاعبو الورق**)، مشاهد لمجموعات من المستحِمين أو المستحِمات. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين (الوحشية، التكعيبية، التجريدية). ويمكن أن نعتبر أن سيزان أبا للفن الحديث وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين.[2]

ألوانه قاتمة وسميكة وأسلوبه ممتلئ بالحركة. إلا أننا نلاحظ ظهور أسلوب جديد في أعماله منذ عام 1873 اختفت فيه النزعة **الرومانتيه** وذلك نتيجة لاعتناقه النظرية التأثيرية بفضل تأثير المصور **بيسارو** عليه عندما انتقل معه إلى بلدة انفر في نهاية عام 1872 حيث نصحه بدراسة الطبيعة وترك

[1] ينظر: بول سيزان – ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

[2] ينظر: بول سيزان – المعرفة.

الألوان القاتمة واستخدام مجموعة ألوان نقيه فاتحه تظهر فيها الإضاءة الشمسية التأثير وتتضح هذه المرحلة الانتقالية في فنه في لوحته التآثيريه (**المنزل المعلق**)1873 نلاحظ في هذه اللوحة إن سيزان مزج بين أسلوب مرحلته الأولي وأسل**وبه الجديد.**

في لوحة (**قمة سان فيكتوار**) نلاحظ في هذه اللوحة أن **سيزان** بحث في القوانين الهندسية التي تتحكم في تكوين الطبيعة ورأى فيها الاسطوانة والكرة والمخروط وعبر عن ذلك بلمسات قويه بالفرشاة وفي أثناء نقله لهذه الأشياء كان يعيد تركيبها فيضيف إليها ما يستحق الإضافة ويستبعد منها ما لا يستحق التسجيل ونلاحظ في لوحته السابقة آن الشجرة الموجودة في أمامية اللوحة تساعد علي أحداث فن ومتانة هندسية ولذلك يعتبر سيزان مؤسس مدرسة التصوير الحديث حيث مهدت نظرياته الطريق إلى ظهور المذهبين : التكعيبي والتجريدي..

ويتضح في لوحات سيزان الطبيعية صراعا بين البعد الثالث للطبيعة الذي اهتم به الكلاسيكيون وبين البعد الثاني للتصميم الذي فضله سيزان ولقد نتج عن ذلك التناقض ظهور تحريفات في لوحاته التي رسمها من وجهات نظر متعددة. كما لم يهتم بالنسب وبعد المنظور ويمكن ملاحظة ذلك بصفه خاصة في لوحات الطبيعة الساكنة التي أكثر من رسمها ويتضح ذلك في لوحة (**طبيعة ساكنه مع سلة فواكة**) 1889 – 1890 إذ نرى بعض العناصر فيها و كأنها مرسومه من الأمام والبعض الآخر من زاوية علوية كما يبدو سطح المنضدة مائلا عند رسم بعض الأشياء ومستقيما عند رسم أشياء أخرى.

وصل سيزان القمة في أسلوبه الكلاسيكي في الأعمال التي عرضت في المعرض الذي أقامه التاجر **فولار** عام 1895 واتضح ذلك في لوحات مجموعات الأشخاص التي اهتم برسمها في آخر حياته ونلاحظ في تصميم هذه اللوحات أن سيزان راعي صلابة البنيان الهندسي وحبكة التأليف وكانت اللوحة تستغرق منه مددا طويلة ومن أجمل هذه الأعمال لوحات (**لاعبو الورق**) التي رسمها في الفترة

1885 – 1890 وتوضح إحداها 1890 حبكة التصميم الجديد الذي تميز به سيزان. ولسنوات طوال ظلّ سيزان غير معروف سوى لدائرة صغيرة من زملائه القدامى ولبعض الفنانين **الانطباعيين** الجدد والمتحمّسين، من أمثال **فان غوخ** و **بول غوغان**. لكن عند وفاته في العام 1906، كان سيزان قد حقّق مكانة أسطورية بين فنّاني عصره، وُعرضت أعماله في اكبر المعارض الفنية، وكان يتقاطر على مرسمه الكثير من الفنانين الشبّان لملاحظته والتعلّم منه.

ب–تاريخ ظهور اللوحة: رسم اللوحة " **لاعبي الورق**" "**بول سيزان**" في فترة 1895 – 1890.

ج–الحامل والتقنية المستعملة: ألوان زيتية على قماش، في إطار مستطيل بأبعاد 97سم×130سم.[1]

ينظر إلى هذه اللوحة باعتبارها إحدى أشهر اللوحات في تاريخ الفن الحديث.
واللوحة هي واحدة من خمس لوحات رسمها الفنان **بول سيزان** وضمّنها نفس الفكرة: أشخاص يلعبون الورق.
وقد استمدّ **سيزان** موضوع اللوحة من أجواء منطقته الباريسية "**ايكسان بروفانس**" التي كانت تضم أخلاطا من البشر، من عمّال وحرفيين وفلاحين وأناس عاديين.
في اللوحة حاول **سيزان** إعادة اكتشاف وظيفة الحيّز والخطوط. وبناء اللوحة يعتمد في الأساس على مركز الزجاجة الكائنة في منتصف الطاولة، والتي تقسم الحيّز إلى مناطق متقابلة للتأكيد على الطبيعة الثنائية للموضوع.
في "**لاعبي الورق**" يبدو الجوّ جادّا وكئيبا إلى حدّ ما، ومما يعزّز هذا الانطباع الطاولة ذات الألوان البنّية والخلفية الأكثر قتامةً بفعل مزج الألوان الزرقاء والسوداء.
وفكرة لعب الورق ظهرت في المراحل الأخيرة من حياة سيزان الفنية. ويقال بأن الفنان ربما أراد من وراء الفكرة تصوير المواجهات التي كانت تجري بينه وبين والده الذي كان ينتقص منه دائما ويشكّك في موهبته.

[1] ينظر : الرسام الفرنسي بول سيزان – Russia Now

كان **سيزان** يهتّم في الغالب برسم الأشياء الأكثر ثباتا وديمومة كالمناظر الطبيعية والمباني والطبيعة الساكنة. و "لاعبو الورق" تعتبر خروجا على النسق الفني الذي اختطه لنفسه. وربّما يكون السبب عائدا إلى ارتباط الفنان الوثيق بأجواء وتفاصيل بيئته المحلية[1].

ذكرت مجلة «فانيتي فير» الأميركية أن العائلة القطرية الحاكمة اشترت لوحة لاعبي الورق للرسام الفرنسي **بول سيزان** بـ 250 مليون دولار وهو أعلى ثمن يدفع للوحة في سوق الفن المعاصر.

وأشارت الصحيفة إلى أن عملية الشراء جرت في العام 2011 م. وذكرت في تفاصيل عملية البيع، أنه قبيل وفاة مقتني اللوحة في شتاء العام الفائت، وهو اليوناني جورج امبيريكوس، عرض عليه بيعها بـ 220 مليون دولار، لكن العائلة المالكة في قطر عرضت 250 مليون دولار لاقتناء اللوحة.

و تجدر الإشارة إلى أن السعر الأعلي للوحة " رقم 1948 "للرسام بول جاكسون بولوك الأمريكي قد بيعت بـ140 مليون دولار (8.9 مليون يوان) في عام 2006.

وقد رفضت العائلة الحاكمة القطرية التعليق على هذا الشأن، و من المتوقع أن يتم عرض اللوحة في متحف قطر الوطني[2].

[2] http://arabic.people.com.cn/31657/7720744.html

المبحث الثاني: التحليل.

أ-الوصف الأولي للوحة:

تظهر اللوحة الفنية للفنان التشكيلي **بول سيزان** بعنوان **لاعبي الورق** ، مجسدة بألوان وأشكال لعناصر بشرية ،و آثاث لمقهى وقارورة تتمحور اللوحة وتنصفها إلى نصفين، فحين تتمثل العناصر البشرية في ملامح لرجلين يلعبان الورق. من خلال نظرة أعينهم يبدو عليهما التركيز على ورق اللعب، ربما يلعبان من أجل القمار.

حتى الشفتين مغلفتين توحيان بالصمت فالإنسان عند التركيز يكون صامتا، ويظهر الفنان جانب واحد من كل لاعب، فالرجل الذي على اليمين يبدو من ملامحه متخوفا من الخسارة وغير واثق من نفسه حسب وضعية جلوسه، وطريقة الاتكاء وانحطاط رأسه على ورقاته القليلة، وحتى لباسه البسيط

وقبعته القديمة تفنن سيزان في تصميمها وشحوب لونها. حتى حلاقة شاربه متواضعة جدا يبرزها الفنان بلمسات فوضوية، وفي يديه أوراق قليلة يكاد يغطيها بيديه أو يحضنها، خائفا عليها أن تنفذ منه لصالح خصمه وفي هذه الحالة يعتبر خاسرا.

فحين خصمه الرجل الذي على اليسار، يختلف عليه في كل شيء حتى في وضعية الجلوس، فهو جالس جلسة الملوك مرفوع الرأس، مفتوح الصدر والكتفين، دلالة على الثقة في النفس، والثراء، ويملك فيديه أوراق أكثر ويبدو رابحا في هذه المرحلة . وفي فمه سيجارة عصرية بالإضافة إلى قبعته الجديدة وقد صممها سيزان وأبدع في تلوينها ولمعانها، بالإضافة إلى ربطة عنقه التي تطهر منها أجزاء فقط وطريقة مسكه للورق، وكأنه غير خائف من نفوذ أوراقه دلالة على الثقة العالية في النفس.

كما تتوسطهما طاولة بنية عليها قارورة تنصف اللوحة إلى نصفين، وخلفهما أثاث المقهى الشعبي في بيئة بول سيزان.[1]

ب-الايطار:

اللوحة محدودة فيزيائيا، لكن الأشكال والعناصر الموجودة فيها توحي لنا بالاستمرارية خاصة عندما نقترب من حدود اللوحة، ربما يوحي الفنان لشساعة المقهى الشعبي في بيئته، أو هناك لاعبين كثر يلعبون الورق في نفس المقهى.

ج-التاطير:

يبرز الجسم البشري المتكون من لاعبين إثنين يلعبان الورق في مقدمة المشهد مع تسليط الضوء عليهما من خلال وضعهم في مقدمة المشهد أو من خلال مزج الألوان بالأبيض.

[1] ينظر:د. اسامة الفقي: التفكير بالألوان –مائة لوحة مختارة، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، مصر، 2013،ص210.

د. الاشكال والخطوط :

اظهر الفنان مجموعة من الخطوط المتنوعة (المستقيمة، المنحنية،المتوازية ، العمودية) وقد تكون اغلبها بالون الأسود لإظهار الأحجام والمساحات والتفريق بين الأشكال، فالخطوط المكونة للهيكل البنائي تتمثل في الخطوط الثانوية ووظيفتها الوصل بين الخطوط الرئيسية والربط بين حدود اللوحة الفنية التي تثير بالشعور بالاستمرارية أو اللانهاية.

وهناك خطوط الوجه التي توحي بقساوة المعيشة في هذه البيئة من خلال تجاعيد الوجه، وهناك بعض الخطوط المجردة التي توحي بالبساطة وبعض الخطوط المنحنية توحي بالرشاقة والرقة، اما الخطوط المستقيمة بالثبات وعدم الحركة.

فحين الخطوط المائلة إحساس بالحركة والتوتر أو الانزلاق وهي بارزة في ملامح الرجلين وفي ثيابهما.

"الخط المنحني يعبر عن المرونة والحنو وكذلك القوة والحركة، بالإضافة إلى الرحمة ، أما الخط العمودي فيعبر عن النبل والانضباط والنظام،والخط الأفقي الذي يوحي بالراحة والخشوع وكثيرا مايبحث الانسان عن راحته في تأمل مشاهد من الطبيعة كخط أفق البحر مثلا.."[1]

هـ–المساحة:

توزيع المساحات في اللوحة متزن إلى حد ما، فهذا العمل الفني تحقق من حيث الوحدة والتنوع للعناصر التشكيليّ والعناصر البشرية والأشكال الموجودة في اللوحة، فالمساحات الفاتحة تتمثل في لاعبي الورق والطاولة، أما المساحات القاتمة تتمثل في الخلفية من آثات المقهى والقارورة الخضراء

[1] http://suhad2.blogspot.com/2010/05/blog-post.html?m=1

المملوءة بالشراب، وهذا التباين بين القوائم والفواتح ناتج عن تأثير الإضاءة على العناصر المتقدمة من اللوحة.

م-الألوان والإضاءة والظلال:

تتحدث اللوحة بنوع من الحركة بألوان تتخذ من المساحة جزءا أكبر، منسجمة فيما بينها بشكل متدرج، ومزج الألوان بالأسود لإدراج الظل والعمق كما في الخلفية والقارورة، فتحوي بالتركيز والمتعة والإثارة والتنافس، بعد التلوين يضيف الفنان لمسات بالأبيض لإضفاء خاصية الشحوب وهذا مانراه على ملابس وملامح الرجلين، كما اللون السائد هو الأزرق القاتم.

أما التأثيرات السيكولوجية المباشرة تظهر تكوينا عاماً بمظاهر القلق خاصة على الرجل الذي على اليمين، كما يبدو عليه الشعور بالبرد لألوانه الفاتحة من ملابسه فحين الرجل الثري ألوان ملابسه قاتمة دلالة على شعوره بالدفء من خلال ملابسهما المناسبة لفصل الشتاء مع إضفاء اللون الأزرق العام، فالطقس بارد من الخارج، لكون هذه البيئة تنتمي إلى المنطقة الباردة، بينما في داخل المقهى الجو دافئ من خلال اللون الأزرق القاتم واللون البني للطاولة ويدين وأوجه الرجلين.

ومن ناحية الوزن البصري، فاللون الأزرق الغامق يظهر أثقل وزنا من الفاتح وهو يوحي بالسكون والثبات بالنسبة للخلفية والرجل الثري أما اللون الفاتح فيبدو متقدم للمشاهد فهو يوحي بالحركة والقلق والتوتر للشخص المتواضع الذي على اليمين.

ف" **فاللون الازرق الغامق يوحي بالهدوء والسعادة ، واالون الأزرق في السماء يعبر عن العلو والتفكر البعيد والافق الواسع، وفي البحر يفيد الراحة والبركة وفي نفس الوقت يمثل الرعب**

ومع الغيوم خير وأمل".[1]

س-الملمس والنسيج:

النسيج مجسد بشكل انطباعي، أما الملمس خشن قليلا من خلال لمسات الفرشاة الخفيفة و الشحوب الطاغية على ملامح وملابس الرجلين وكذلك الطاولة القديمة، وتجاعيد الوجه وقد تعمد الفنان في ذلك للإحساس بصلابة الفكرة وقسوة النسيج.

الشكل والارضية:

أ-وحدة الفكرة:

نلاحظ هناك وحدة في الفكرة رغم الاختلاف في الرجلين، لكن هناك ما يجمعهما وهي البيئة الواحدة والمقهى وقارورة الشراب التي تتوسطهما، ثم الطاولة واللعب والتنافس والثارة بينهما.

ب-الايقاع:

هو تنظيم العناصر التشكيلية بين وحدات العمل الفني وهذا الإيقاع يكون بين الاحجام، الالوان، الأشكال ،او ترتيب لدرجاتها واتجاهاتها... فالايقاع هو انتقال العين من عنصر لآخر أو من جزء إلى جزء داخل اللوحة.

ب-التقابل:

وهو الحالة التي يتقابل فيها الجانب الأيمن مع الجانب الأيسر، او العلوي مع السفلي، حيث نجد ان هناك تقابل واضح داخل اللوحة بين الرجلين حسب القارورة التي تتو سطهما.

[1] http://archive.almanar.com.lb/article.php?id=522919

مركز الاهتمام :

هو النقطة المثيرة في اللوحة الفنية، حيث يبزر بوضوح الموضوع الرئيسي، وهو الرجلين اللذان يلعبان الورق والقارورة التي تتوسطهما، ويعتبرون من العناصر الاكثر بروزا في اللوحة، وهنالك نقاط أكثر اهتماما في الموضوع، وهي يدين لاعبي الورق بالاضافة إلى الورق والقارورة والطاولة التي تظهر من خلال المشاهدة الأولى للوحة، وهو ما أراده الفنان أن يثيره في نفسية المشاهد.

المبحث الثالث: التفسير.

دراسة المضمون:

1.التحليل الداخلي:

ان العمل الفني يعبر عن مستويات عديدة المضامين، والتي تندرج من المستوى الظاهر الشكلي، ولمستويات المعقدة المضامين الرمزية ،او الاجتماعية الثقافية والسياسية ،فالمعاني الضمنية تركز على مناقشة القيم والجوانب الداخلية التي يقوم عليها الفنان وهذة المعاني:

***القصصية:**

تتمثل الخصائص القصصية في اللوحة الفنية للاعبي الورق في الرجلين الذين يلعبان الورق، تعبيرا هادفا إلى الحالة الإجتماعية والبيئة التي ينتمي إليها الفنان وعاشها خلال شبابه أو كهوله، والتي تتجسد في كثير من لوحاته مثل لوحة لاعبو الورق.

*الرمزية:

أعمال سيزان تحمل في مجملها معاني، حيث لجأ اليها للتعبير عن فكرتة الأساسية، وهي المكان والزمان، الذي عاش فيه والذي يرمز اليه من خلال لاعبين للورق في مقهى وسط بيئته، يتنفسان من

اجل المال لثراء بول سيزان، فالرجل الثري دائما يتحدث عن المال، فهنا سيزان يوضح سيزان كيفية استثمار ماله اما بالنسبة للرجل الفقير فهو يلح طمعا في مال سيزان.

2.التحليل الخارجي:

أ–علاقة اللوحة بالعنون:

عنوان اللوحة هو لاعبي الورق فهو عنوان معبر عن اللوحة، إذ يظهر لاعبين للورق تتوسطهما طاولة وقارورة، فنوع العمل انطباعي تعبيري، وقد استخدم تقنية المنظور فالرجلين ولطاولة فالامام والأثاث والقارورة في الخلف، حتى جاء العمل الفني في شكل مشهد درامي عالمي بطله سيزان الذي كان عاشقا لبيئته وعاداتها.

ب–علاقة الفنان باللوحة:

تعتبر هذه اللوحة من أهم وأشهر لوحات بول سيزان، والذي كرس نفسه طيلة مشواره الابداعي، وجعله عنوانا لكثير من لوحاته الإبداعية ألا وهو لاعب الورق.، بالرغم من اختلاف الحالات الجتماعية بين اللاعبين (ثري، فقير). فلاعب الورق يشكل منبع قوي لدى الفنان لأنه كان ملهما بلعب الورق والتنافس فيها مع أبناء مجتمعه، من أجل المال والمتعة. فهذه اللوحة هي مرآة عاكسة لسيزان وأحد اللاعبين المنافسين له علي طاولة الورق، حيث جسد نفسه على الجانب الأيسر من اللوحة وصور نفسه كما هو عليه (ثراء، شهامة ،ثقة عالية في النفس...)، وجسد الرجل الفقير في الحانب الأيسر الذي يلح طمعا في ربح بعض من مال سيزان، الذي يثير الشفقة بالنسبة لسيزان وجاء عنوان اللوحة لينسج ماعاشه الفنان في قالب سردي تعبيري يحاكي الواقع في اسلوب درامي يغلب عليه الثراء والفقر والتنافس والاثارة...

3.المستوى التضميني:

تظهر اللوحة الفنية مشهد لوجلين يلعبان الورق. صورة جسدها سيزان من بيئته، تحمل معاني معبرة عن مشاعر واحاسيس الفنان بول سيزان التي تحدثت بلغة الالوان ولمسات الفرشاة مترجمة حالة مجتمعه ومعاناته يبدو ظاهر من خلال الرجل الفقير وملامحه وملابسه القديمة، وضعية جلسه وتوتره ، وكذا الطقس الشديدة البرودة، فرجل الفقير أثار شفقة سيزان بعدما ربحه عاكسة لنفسية الفنان الذي صور الشخصية البشرية في بيئته كما هي أراد من خلالها إثبات هويته، وهذا دليل على تشبث بول سيزان بهويته ومجتمعه، رغم تأثره وأصطحابه بالكثير من الفنانين والشخصيات من خارج فرنسا أوروبا.

وكان بعض الغموض عنوان كثير من لوحاته حيث تبدو وكأنها قصة من القصص الشعبية التي تروي حكايات لشخصيات. وبما ان هذا العمل من العصر الحديث فنحن " **خلقنا أفقا لتوقعات تتفق مع الزمن التاريخي لهذه اللوحة**".[1]

[1] http://www.alriyadh.com/272883

المبحث الرابع: النقد.

بعد الدراسة التحليلية للوحة لاعبي الورق وبعدما مررنا بالعناصر الثلاث الأساسية لخطوات النقد وهي : الوصف – التحليل–التفسير ننهي الدراسة بالعنصر الرابع الا وهو النقد. فنحن اعتمدنا على طريق النقد المبنية على سيرة الفنان التي لايمكن اغفالها حيث اشرنا إلى الجوانب النفسية والتعرف على شخصية الفنان من خلال اعماله، فبول سيزان تأثر بلوحات الفنانين الكبار القدامي التي شاهدها في متحف اللوفر، مثل لوحات بيتسارو و يوجين ديلاكروا، اقنعته ان التأثيرية تضبط الصيغ الشكلية والبناء الفني المتقن، لذلك اغلب لوحاته تقارن بفن الاقدمين وهي اكثر صلابة.

فالبرغم من ثراء عائلة سيزان فهو رجل خجول انتقل الى باريس في اعز شبابه بالرغم من رغبة والده بالعمل في مهنة الحماة الا انه فضل مهنة الرسم فاخد يصور نفسه مع اصدقائه في شوارع بيئته واهتم بمعناتهم واحاسيسهم حت جسدها بالألوان على قطع من القماش.

خـــــاتمـــة

خاتمة:

تشير نظرية التلقي في دراستها إلى ضرورة توجيه العناية إلى علاقتنا بالأعمال الفنية ،من حيث كونها هدفا للمشاهدة. فهي مركز الرؤية وبؤره التلقي البصري الذي يكون فيه حضور القارئ ضمنيا فهذا الحضور النموذجي للقارئ هو الذي يمنح العمل الفني قيمه لم يكن يكتسبها قبل عملية التلقي والاستقبال؛ ذالك أن مراكمة المشاهدة وتكرارها يتيح للقارئ إمكانية طرح الأسئلة البصرية ذات العلاقة بالعمل الفني وإثارة العواطف الكامنة ؛بل ولاستحضار أفكار ومعارف ومعلومات منسية وإعادة صياغتها وتداولها على ضوء تأثيرات العمل الفني على المتلقي ؛ ولا سيما إذا كان مستهلكا متلذا.

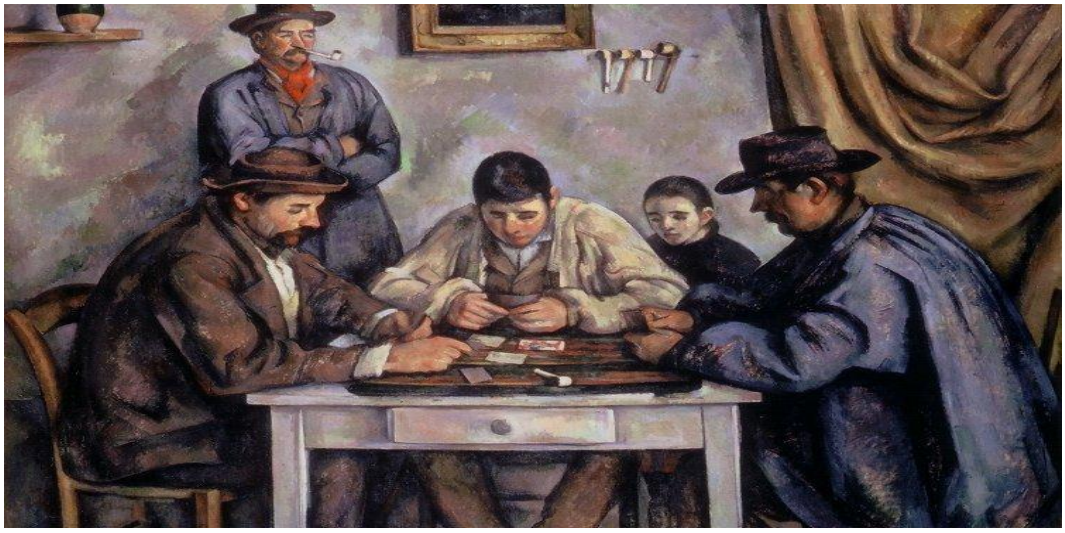
مـــلاحـق

الفتى ذو السترة الحمراء 1889م (64 سم×81 سم)

جبل سان فيكتورا 1895م

(92سم×73سم)

سلة التفاح 1895م (80سم×65سم)



لاعبو الورق 1892م (71سم×53سم)

المستحمات 1898م

(2.51م×2.1م)

طبيعة صامتة مع التفاح 1895

(93سم×69سم)

قائـــــمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع بالعربية:

1. القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية37.
2. القرآن الكريم: سورة فصلت، الآية35.
3. أ.د.عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية2، بن عكنون، الجزائر،2007.
4. ابراهيم الحيدري: إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا،ط1 1984.
5. بشير خلف: الفنون لغة الوجدان،دراسة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2009.
6. بلاسم محمد: قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن ،2011-2012، ط1
7. تأليف مجموعة: نظرية التلقي، سلسلة ندوات ومناظراترقم24،د.ط،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،جامعة محمد الخامس، طبع بدعم، من مؤسسة كونراد أنارو، المملكة المغربية، 1970.
8. جوناثان كالر:النظرية الادبية ، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م، ط1.
9. جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم- علي حاكم، الهيئة العامة لشؤون المطابع العامة،1997،
10. الحبلي معتز خيرو، مبادئ الفن التشكيلي، عمان، دار أمجد للنشر والتوزيع، 2015م،الطبعةالعربية.

11. حبيب مونسي: في القراءة والتأويل، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، العدد440، كانون الأول السنة السابعة والثلاثون 2007.

12. حسان عطوان: عولمة الفن،أشغال ندوة علمية في موضوع: تداخل النظرات/ من فن الهوية..إلى هوية الفن،إعداد:د.يوسف عيدابي / دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة،ط2002،1.

13. حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر،تونس، 1985م، الطبعة التونسية.

14. حميد سباع،الفن التشكيلي وعالم المكفوف،تطبيق تقنية براي على الفن التشكيلي،دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر.

15. د.أحمد معلا: مرايا تارؤى/في شأن بلاغة التشكيل وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية/ط1،دار الثقافة والإعلام،الشارقة،2001.

16. د. اسامة الفقي: التفكير بالألوان –مائة لوحة مختارة، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، مصر، 2013.

17. د.رشيدة التريكي، الأسعد الجموسي: مجلة الحياة الثقافية ،حول الخزف الفني، العدد 68/67، تونس 1994.

18. د.محسن عطية: اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر، عالم الكتب، القاهرة، 2011.

19. د.محمد السعيد عبد الله: الخزف فن وعلم، مكتبة الانجلو المصرية ، 2015.

20. د.محمود عباس عبد الواحد :قراءة النص وجمالية التلقي،بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، نصر، القاهرة، 1996،ط1.

21. د.محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية،بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي،دراسة مقارنة، دار الفكر العربي،مدينة نصر، القاهرة1997،ط1.

22. سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن،تر مجاهد عبد المنعم ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ط2 1986، ط1 1981.

23. شاكر عبد الحميد:التفضيل الجمالي،دراسة في سيكولوجية التذوق الفني،عالم المعرفة،العدد267،الكويت،2001.

24. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد، منشورات دار الآفاق، بيروت،1985 م،ط3.

25. عبد الله أبو راشد: نظرية التلقي في الفنون التشكيلية ،نحو خلق نظرية عربية الملحق الثقافي، يومية الثورة إصدارات مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة **والنشر**،فلسطين، عدد الثلاثاء 1فبراير2005.

26. فعل القراءة، فولفجانج آيزر، تر: عبد ا لوهاب علوب، دون ط، المجلس الأعلى للثقافة، دون م، 2000م.

27. فولفغانغ آيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6.

28. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 2007م،ط1

29. كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، تونس،1978، ط1.

30. لطيفة برهم: اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء35، الفلاح للنشروالتوزيع، بيروت 2000م.

31. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة د.المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد221، الكويت، مايو 1997.

32. محسن محمد عطية: الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، 2001،ط1.

33. محمد العامري: عزلة/فنون تشكيلية منشورات وزارة الثقافة الأردنية،2003،ط1، ص91.

34. مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي، على مشارف القرن الحادي والعشرين،دار الشروق، القاهرة، 2000، ط1.

35. مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،وزارة الثقافة دمشق، 2013.

36. مصطفى يحي: التذوق الفني والسينما، دار غريب للطباعة، 1991، ط1.

37. نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ط1.

38. نظرية التلقي، تر: د.عز الدين إسماعيل،كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة(97)، 1994م، ط1.

39. هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر: رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، العدد 484، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2004م، ط1.

40. هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبه، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة.

محاضرات:

1. محاضرة: د.بوزار حبيبة ،مقياس الفن التشكيلي المعاصر،جامعة تلمسان،2017-2018.

2. محاضرة: د.محمد عبد البشير مسالتي، مقياس نظريات القراءة والتلقي، جامعة محمد لمين دباغين،سطيف2015،2014.

المواقع الالكترونية:

بول سيزان – ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

سيميائية الصورة:http://www.aljazeera.net

http://arabic.people.com.cn/31657/7720744.html

الرسام الفرنسي بول سيزان – Russia Now
http://www.alriyadh.com/272883

http://archive.almanar.com.lb/article.php?id=522919

http://suhad2.blogspot.com/2010/05/blog-post.html?m=1

مراجع بالفرنسية:

1. Anne Marie Roger : L ;éveil au dire artistique prospective pédagogique/dossier .
2. Jauss Hans Robrt : Pour une esthétique de la réception Trad.Claude -Maillard,Ed . Gallimard-Paris, 1978.

الـــفـــهرس

الفهرس

مقدمة.....أ

I/ الإطار النظري.

الفصل الأول: مفاهيم حول الفن والتلقي التشكيلي.

المبحث الأول: ماهية الفن التشكيلي..... 6

1- معنى الفن التشكيلي.....6

2- تصنيف الفنون التشكيلية.....7

3- الفن الحديث.....14

4- الفن في المجتمع.....17

المبحث الثاني: التلقي التشكيلي.....18

1- التلقي والتأويل.....18

2- التلقي التشكيلي.....21

3- آليات التلقي التشكيلي.....24

4- فضاءات التلقي التشكيلي.....25

الفصل الثاني: نظريات التلقي في الفن التشكيلي.

المبحث الأول: نظريات التلقي في الفن
.....31

1- أهم العوامل المؤثرة في ظهور نظرية
التلقي.....31

2- هانز روبيرت ياوس.....39

3- ولف جانج آيزر.....43

4- نقد استجابة القارئ.....49

المبحث الثاني: في سيميولوجية الفن.....54
1- الاتصال عن طريق الفن.....54
2- الصورة في عصر الاتصال.....59
3- سيميائية الصورة التشكيلية.....61
4- آليات التواصل في نظرية التلقي.....63
II/ الإطار التطبيقي
الفصل الثالث: دراسة نقدية للوحة "بول سيزان" بعنوان "لاعبي الورق"
1- الوصف.....69
2- التحليل.....74
3- التفسير.....79
4- النقد.....82
خاتمة.....84
الملاحق 86
قائمة المصادر والمراجع.....89
الفهرس
الملخص

خلاصة:

نظرية التلقي من من أبرز النظريات النقدية المعاصرة التي ارتبطت مؤخرا بالفن التشكيلي، وقد كانت مدرسة كونستانس القلعة الحامية لهذه النظرية التي تبنتها وطورتها من أساتذتها وباحثيها.

والعلاقة بين الفنان والناقد هي الحركة التشكيلية التي في حاجة إلى النقد الفني. فالناقد ينقد العمل الفني من خلال فهمه وخبرته الفنية ومعرفته الثقافية. فنجد أن لبعض النقاد قدرة على أن يرفع بكتابته النقدية من مكانة فنان أو قد يؤثر في المتلقين من الجمهور حول أهمية أعمال بعض الفنانين، وبالتالي حول أهمية الفن التشكيلي في المجتمع.

الكلمات المفتاحية: الفن – المتلقي- مدرسة كونستانس- النقد.

Résumé:

La théorie de la réception des théories les plus importantes critiques contemporaines les plus importantes qui ont été récemment associées à l'art plastique, et a été l'école de Constance forteresse protectrice de cette théorie, adoptée et développée par ses professeurs et chercheurs.

La relation entre l'artiste et le critique est le mouvement plastique qui a besoin de critique artistique. Critique critique l'œuvre d'art à travers sa compréhension, son expertise technique et ses connaissances culturelles. Nous trouvons que les critiques ont la capacité d'élever l'écriture critique du statut d'un artiste ou peuvent affecter les destinataires du public sur l'importance du travail de certains artistes, et donc sur l'importance de l'art plastique dans la société.

Mots-clés: Art - Destinataire - Constance School - Criticisme.

summary:

The theory of receipt of the most prominent of the most prominent contemporary critical theories that have recently been associated with plastic art, and was the school of Constance fortress protector of this theory, which adopted and developed by its professors and researchers.

The relationship between the artist and the critic is the plastic movement that needs artistic criticism. Critic criticizes the work of art through his understanding, technical expertise and cultural knowledge. We find that critics have the ability to raise the critical writing of the status of an artist or may affect the recipients of the public on the importance of the work of some artists, and thus on the importance of plastic art in society.

Keywords: Art - Recipient - Constance School - Criticism.