

## الرسم العربي المعاصر بين جمالية التلقي وسلطة التأويل

أزهر داخل محسن، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، جمهورية العراق

تاريخ القبول: 2022/2/15

تاريخ الاستلام: 2021/ 9 / 21

### Contemporary Arab painting between the aesthetics of receiving and the authority of interpretation

Azher Dakhil Mohssen, College of Fine Arts, Al Basrah University, The Republic of Iraq.

#### Abstract

The work of critical theories varied in analyzing the artistic text, including the author of the text and its circumstances, and the various references to the artistic work, such as the historical, social and psychological method.

The mechanism of receiving and the process of interpretation, each of them is governed by the creative process, the mechanism of receiving interacts with the apparent structures of the work of art, while interpretation takes its space in the different reading of that work.

Reception and interpretation are two critical approaches that interact with contemporary Arab painting as a creative system that has taken a large space in the global formation. The readings of those working in the Arab critical field have varied, and the mechanisms for receiving it have varied, so the authority of receiving has become effective in diagnosing contemporary Arab painting by seeking to revolutionize the energies of artists with a creative approach that goes beyond the norm.

The structure of the research Introduction The research problem included the question: What is the creative, intellectual and aesthetic value of contemporary Arab painting between reception and interpretation requirements as a different reading authority? The new readings of the creative text, and the representations of reception and its aesthetics and the overlapping of interpretation in contemporary Arab painting as a reading authority that imposes its presence, and then the analysis of selected models of Arab painters as a sample, we reached results that are

1- Arabic painting was not held hostage to classical aesthetic theories that assumed simulation or recording and documentation. Rather, it was running within the system of reading openness by virtue of receiving as the theory of community participation and an interpretive authority that assumes a different reading and a new creative text as in the models in their entirety.

2 - The area of Arab painting extended to all artistic and aesthetic trends of international painting, such as expressionism, abstraction, symbolism, surrealism, and others, which were clearly presented by the models

3- The area of Arab painting is wide in its global aesthetic and intellectual impact

**Keywords:** Reception, Interpretation, Arabic drawing, Isers, Jause.

#### الملخص

تباينت اشتغالات النظريات النقدية في تحليل النص الفني، منها ما اهتم بكتاب النص وظروفه، ومرجعيات العمل الفني المختلفة كالمناهج التاريخية والاجتماعي والنفسي، ومنها ما اهتم بدراسة بنية النص الداخلية، فأكدت على دور المتلقي كمبدع ينتج نصاً جديداً ويكون شريكاً في العملية النقدية.

فألية التلقي وعملية التأويل كل منهما محكوم بالعملية الإبداعية، فألية التلقي تتفاعل مع البنى الظاهرة للعمل الفني، أما التأويل، فيأخذ مساحته في القراءة المغايرة لذلك العمل .

فالتلقي والتأويل توجهان نقديان يتفاعلان مع الرسم العربي المعاصر كمنظومة إبداعية أخذ مساحة كبيرة في التشكيل العالمي، فقد تعددت قراءات المشتغلين في الحقل النقدي العربي وتباينت آليات تلقيه، فغدت سلطة التلقي فاعلة في تشخيص الرسم العربي المعاصر بسعيها لتثوير طاقات الفنانين بطرح إبداعي يتجاوز المؤلف .

هيكلية البحث مقدمة تضمنت مشكلة البحث وسؤاله: ما هي القيمة الإبداعية والفكرية والجمالية للرسم العربي المعاصر بين التلقي واشتراطات التأويل كسلطة قرآنية مغايرة؟ فضلاً عن أهمية البحث والحاجة إليه وهدفه، وحدوده، واعتنى المتن النظري بالمفهوم المعرفي للتلقي كنظرية نقدية معاصرة، والمفهوم المعرفي للتأويل كمفهوم يشغل على القراءات الجديدة للنص المبدع، وتمثلات التلقي وجماليته وتداخل التأويل في الرسم العربي المعاصر كسلطة قرآنية صاغطة تفرض وجودها ، ومن ثم تحليل نماذج مختارة لرسامين عرب كعينة. توصلنا إلى نتائج هي: لم يكن الرسم العربي رهيناً لنظرية المحاكاة أو التسجيل والتوثيق، إنما كان يسير ضمن منظومة الانفتاح القرآني بفعل التلقي كنظرية مشاركة المجتمع وسلطة تأويلية تفترض قراءة مغايرة ونصاً إبداعياً جديداً كما في النماذج بكليتها، والنتيجة الثانية هي: امتدت مساحة الرسم العربي على مجمل التوجهات الفنية والجمالية للرسم العالمي كالتعبيرية والتجريدية والرمزية والسريالية وغيرها طرحتها النماذج بشكل واضح. والثالثة هي: تعد مساحة الرسم العربي واسعة في تأثيرها الجمالي والفكري العالمي.

**الكلمات المفتاحية:** التلقي، التأويل، الرسم العربي، إيزر، ياونس.

## المقدمة

تقوم العملية الأدبية والفنية على ركائز ثلاث تتمثل بـ المؤلف (الفنان)، والنص (العمل الفني)، والقارئ (المتلقي)، وعلى أساسها جاءت الدراسات النقدية تعنى بالمؤلف وما يحيطه ومن ثم تحولت إلى النص ومن ثم إلى القارئ، وعليه تباينت النظريات النقدية وفق اشتغالاتها وإجراءاتها في تحليل النص الأدبي، فمنها ما كانت تعنى بكتاب النص وظروفه ومرجعيات العمل الفني المختلفة كالمناهج التاريخية والاجتماعي والنفسي، ومنها ما كانت منصبة على الدراسة الداخلية للنص بوصفه بنية مستقلة مكتفية بذاتها، كما عند الشكلانية الروسية والبنوية والسيماوية والتفكيكية بأهمية دراسة النص ولا شيء غير النص، فأكدت على موت المؤلف، وهناك صراع معرفي أنتج ولادة نظرية نقدية جديدة أكدت على دور القارئ ليأخذ دور المبدع والنص فضلاً عن دوره وهي نظرية التلقي، أي أنه شريك فاعل في العملية النقدية بوصفه منتجاً للنص بما يختلف عن النص الأول، وعند تعدد المتلقين سيؤدي إلى تعدد في القراءات والتأويلات.

ولا ريب، إن هناك وشيجة كبيرة وفاعلة متواصلة ما بين آلية التلقي وعملية التأويل، لا يمكن فكك أحدهما عن الأخرى، لا سيما ارتباط كل منهما بالعملية الإبداعية فيما يخص المنجز الفني، فالتلقي آلية كشف البنى الظاهرة للعمل الفني، ومن ثم يأخذ التأويل مساحته في القراءة المغايرة لذلك العمل، ولا سيما في البنى العميقة له بوصفه خطاب القارئ عبر ثنائية الفهم والتفسير، إن طرح العديد من الفلاسفة المعاصرين مفاهيم متنوعة مفادها أن التأويل يشتغل على الفهم بوصفه عملية إنتاج ليس بإزاء ما يمدنا النص الفني من معنى، بل هو معنى يتعذر وصولنا إليه دون إعادة ترميم وتركيب ظروفه التاريخية وحيثياته المحيطة به، وبعد أن كان المتلقي مهمشاً في الدراسات النقدية الحداثية والمعاصرة جاءت هذه النظرية لتؤسس شأناً للقارئ فوضعه محور العملية النقدية، لذا أصبحت المشاركة بين المبدع والمتلقي فاعلة وأصبح تفسير النص منوطاً بالمتلقي بوصفه المستقبل أو القارئ الأهم.

ومقاربة مصطلحي التلقي والتأويل مع الرسم العربي المعاصر، وتعدد قراءات المشتغلين في الحقل النقدي، هي بالمجمل قراءات لها اشتراطات ومرجعيات تختلف من متلق ومؤول إلى آخر، لذا تعد سلطة التلقي ضاغطة وفاعلة في تشخيص الرسم العربي المعاصر بسعيها لتثوير طاقات الفنانين في طرح إبداعي يتجاوز المؤلف والسائد، الذي يعد نسغ العملية الإبداعية، وعليه جاء البحث لتوصيف علاقة التلقي والتأويل ضمن العنوان: جمالية التلقي وسلطة التأويل.

انبنى البحث على مقدمة تضمنت طرح مشكلة البحث وتساؤل الباحث الآتي، ماهي القيمة الإبداعية والفكرية والجمالية للرسم العربي المعاصر ما بين التلقي واشتراطات التأويل كسلطة نقدية مغايرة؟

## هدف البحث

1. حدده الباحث بتعرف الرسم العربي المعاصر بين جمالية التلقي وسلطة التأويل، بوصفهما منظومتان نقدية وقرائية تشتغلان على نص بصري عربي، من خلاله يمكن تحديد رسالة الرسم العربي المعاصر.
2. الكشف عن القيمة الإبداعية والفكرية والجمالية لفن الرسم العربي المعاصر في ضوء نظرية التلقي واشتراطات التأويل.

## أهمية البحث

1. تتبع الجذر التاريخي للرسم العربي المعاصر بوصفه منظومة ثقافية راکزة في الحراك الثقافي ولا سيما التشكيل العالمي المعاصر مع الفارق النسبي ما بين الحراكين الثقافيين العالمي والعربي، والذي حددته المنظومات الاجتماعية والإقتصادية والسياسية لكلا المجتمعين، وتمثلت بمقاربة نقدية وقرائية جديدة للرسم العربي المعاصر مع منهج نقدي وقرائي غربي، ليشير الباحث إلى انحسار المكان والزمن في التعاطي مع المنظومات الثقافية التي هي منجزات إبداعية ليس لها حدود كقراءة منجز عربي إبداعي ضمن

دائرة النقد المتمثل في نظرية التلقي والتأويل بوصفهما نظريتان ونتاج غربي.

2. إلقاء الضوء على نظرية التلقي ونظرية التأويل.

3. محاولة الربط بين النظريات الأدبية وفن الرسم العربي المعاصر.

أما حاجة البحث فالدراسة تعد مصدراً للباحثين والقراء اللاحقين.

#### فرضية البحث

إمكانية الكشف عن القيمة الإبداعية والفكرية والجمالية لفن الرسم العربي المعاصر في ضوء نظرية

التلقي واشتراطات التأويل.

#### حدود البحث

1. الحدود الموضوعية: وتشمل الرسم العربي المعاصر، فضلاً عن نظرية التلقي ونظرية التأويل.

2. الحدود الزمانية: وحددها الباحث ما بين المديتين (2010-2021) التي تميزت بانفتاح معرفي ثقافي

وإجتماعي تحت مظلة وسائل التواصل والاتصالات.

3. الحدود المكانية: الوطن العربي لعدد من الدول، هي المغرب، وسوريا، والعراق.

أما المتن النظري فقد جاء على مباحث ثلاثة بعد أن تبني الباحث المنهج الوصفي ودراسة وتحليل المحتوى بوصفه يتواءم مع موضوعة الدراسة، فضلاً عن المنهج التاريخي فيما يخص بعض مفاصل البحث، لا سيما فيما يتعلق في تحليل العينة، واستعان الباحث بأداة الملاحظة لتشخيص جمالية التلقي وسلطة التأويل بوصفهما ينتجان نصاً إبداعياً جديداً مغايراً للنص الأول الذي ينتجه الفنان (الرسم العربي المعاصر)<sup>1</sup>

#### المفهوم المعرفي للتلقي كنظرية نقدية معاصرة:

برزت نظرية التلقي ما بين ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ضمن إطار مدرسة كونستانس (konstans) ومفكرها فولفغانغ أيزر (Wolfgang Iser) (1926-2007)، وهانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) (1921-1997) وهو أول تجمع نقدي يعزز رؤية القارئ أكثر من النص، فجعلت نظرية التلقي العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني وموازنة المعادلة الجديدة بنقل آلية التحليل من (المؤلف-النص) إلى (النص-القارئ) فأخذت نظرية التلقي مسارات وتسميات عدة، ففي الولايات المتحدة الأميركية سميت بنظرية (نقد استجابة القارئ، أو بالنقد الأنجلو أمريكي، أو نظرية الاستقبال) على يد الناقد نورمان هولاند (Norm Holland) (1924-2014) وستانلي فيش (Stanley Fish) (1938-2020)، وإن الناقد والفيلسوف الفرنسي رولاند بارت (Roland Barthes) (1915-1980) تسييد مدرسة استجابة القارئ، فقد سبق المدرسة الألمانية بطرح نظريته بمجموعة من مؤلفاته (العمل المفتوح (1962) وأتبعه بكتابه (دور القارئ والقارئ في حكاية) (الفيبا، 2017، ص215). وما بين ألمانيا وأميركا ظهر تباين مفاهيمي في نظرية التلقي، إذ جاءت في ألمانيا وفق معطيات الظاهرية والتأويلية والشكلانية الروسية بوصفها نتاجاً نقدياً جماعياً مكملاً لتوجهات وطروحات النقاد، في حين شكلت في أميركا توجهات نقدية فردية متباينة بسبب مناهجهم ومصادرهم المبتنئة وفق أسلافهم (هولب، 2000، ص28).

وكغيرها من مناهج النقد، جاءت نظرية التلقي على أسس ومرجعيات فلسفية ونقدية؛ إذ شكلت بعض المناهج النقدية المعاصرة مرجعية لنظرية التلقي، فهي لم تنشأ من فراغ أو دونما مقدمات، بل إنها امتلكت مرجعيات وأصولاً فلسفية، فحددت عوامل تطورها بصور رئيسة بالشكلانية الروسية وظاهرية رومان أنجاردن (Roman Ingarden 1893-1970) وبنويوية براغ، وسوسيولوجية الأدب، وتأويلية هانز جورج غادامير (Hans-Georg Gadamer 1900-2000) (هولب، 2000، ص28)، فضلاً عن رأي (بارت) في مؤلفه (موت المؤلف) حين وصف العمل الفني بأنه "نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها في حوار وتعارض،

ولكن هناك مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الفنان بل المتلقي، هو الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي يتكون منها العمل الفني" (بارت، 1413 هـ، ص19)، فيستقبل المتلقي العمل الفني بوصفه المشاهد الأول بما يتوافق مع نظرية إقصاء المؤلف، لكن العمل الفني في إطاره العام لا يمكنه الانسلاخ بالمطلق من كينونة وثقافة منتجها ثقافة أرست قواعد منظومة فنية، أي أن العمل الفني كيان لا يمكن تجزئة تمرحلاته، فهي وجوده واتساع ماهيته، ومع هذا يمكن القول بأن نظرية التلقي قد تبلورت على أسس تعترض تصورات البنيويين للأدب من خلال إعادة التقييم لعملية الفهم في تكوين المعنى، ذلك أن القيمة التاريخية للعمل الأدبي والفني ستبقى مادة أولية ما دامت تقبع تحت أساسه المادي، وطالما هي في متن النص حتى تتحول إلى ذهن المتلقي، لذا تقع أحقية كتابة تاريخ الأعمال الأدبية والفنية على المتلقي لأنه "يقبل أو يرفض أو يعارض مؤلفاً ما، سواء قام بذلك كله مرة واحدة أو بكل دور على حدة" (مؤنسي، 2000، ص275).

فتأثير الشكلائية الروسية في نظرية التلقي هي بتأكيد جمالية الأدب وضرورة تحليل بنية النص الداخلية، ولذا أكد بوريس إيكينباوم (Boris Eichenbaum) 1886-1959 أنها قضية البحث عن الأدبية في النص كدراسة للأدب، فرأى أن التلقي الفني هو ما يشعر به بالشكل وغير الشكل (فطوم، 2013، ص26). أما الظاهرية فقد أثرت بشكل كبير في مدرسة كونستانس، فالعمل الأدبي ليس شيئاً مستقلاً عن تجربة القارئ، والنقد ليس عملية وصف لحركة القارئ داخل المستويات النصية، وإن نظرية التلقي جزء من الظاهرية، بفعل ما يوفره العمل الأدبي من إجابة عن أسئلة أفق التوقعات، وإنها لم تقتصر على تجربة قرائية واحدة، بل على صيرورة القراءة التاريخية لمجموعة المتلقين، فنظرية التلقي والظاهرية تؤكدان على علاقة النص والقارئ (فطوم، 2013، ص28) ويلتقي كذلك النقد السوسيولوجي الأدبي مع نظرية التلقي، لأن النقد السوسيولوجي يرى أن الأدب رسالة مجتمعية تهدف إلى تحليل المجتمع وتسعى لتطويره وتغييره، والمجتمع معني بالرسالة التي يوجهها لأنه يزود القارئ بأدوات القراءة، فتلتقي نظرية التلقي والنقد السوسيولوجي بوصفهما قادران على فتح فضاءات تأويلية حرة ومبدعة (باربيروس، 1997، ص158).

لذا تجد نظرية التلقي أن القارئ ليس متلقياً فحسب، إنما منتجاً ثانياً للنص يقوم بإعادة إنتاج النص من جديد في مخيلته، فيضفي تجاربه على النص بعد أن يستحضرها مباشرة، أي قراءة جديدة ومغايرة. ومثلما ترى التفكيكية بأن النصوص مهما كانت تتخللها فراغات بعدها من الإبداعات النصوية، فالتلقي يكمل هذا الفراغ واستنطاق النص من جديد بعد عجز المؤلف على استكمال الفراغات، فالنص نتاج إنساني لا يمكن إكماله، وهو رأي توافقت عليه ظاهراتية الوجودي الفرنسي جان بول سارتر (Jean Paul Sarter) 1905-1980 مع أفكار (أنجاردن) لتكونا معاً مرجعية لنظرية التلقي الجمالية (الفا، 2017، ص225) التي لخصت مفهومه للتلقي بمقولته (لا يوجد أحد يكتب لنفسه) التي طرحها في كتابه (ما الأدب؟) أي أن العمل الفني لا يكتمل إلا بوجود قارئ أو قراء آخرين، كذلك أشار إلى أن القراءة ليست عملية آلية متماثلة عند القراء الآخرين، بل هي عملية متحركة ليست ذات ثوابت يقرها المتلقي، فالقراءة الجديدة هي عملية خلق جديد (الفا، 2017، صفحة 218).

وفق طروحات (ياوس وأيزر) تفرعت منهجية مدرسة كونستانس إلى منهجين؛ يتميز أحدهما عن الآخر بإعادة تشكيل نظرية النقد عبر تجاوز المؤلف والنص وإعطاء قيمة مضافة للقارئ في رؤيته للنص، مع طروحاهما المتباينة التي وسعت أفق النظرية وأكسبها انفتاحاً؛ إذ يرى (ياوس) أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل ما بين الإنتاج والتلقي، فطرح مفهوم (أفق التوقعات) بوصفه معياراً للحكم على القيمة الجمالية للنصوص القديمة وفق استجابة القارئ المعاصر لها، أو مفهوماً جمالياً يلعب دوراً فاعلاً في عملية بناء العمل الفني والأدبي وكذلك في نوعية الاستقبال والتلقي للنص الأدبي انطلاقاً من المتلقي الذي يقبل على العمل الفني وهو يتوقع أو ينتظر شيئاً ما، فاتخذها معياراً لقيمة العمل الأدبي في أي عصر من العصور

ليقاس تغيير الأفق على ما يحدثه العمل الأدبي الجديد بقياس المسافة الجمالية التي لو قدرت ما بين أفق التوقعات المعين وظهور العمل الأدبي الجديد، لأدى تلقيه إلى تغيير في الأفق بسبب نفيه للتجربة الجمالية المألوفة، أو بسبب إنتاج تجربة فنية جديدة لأول مرة. كما عرف أفق التوقعات بأنها شاشة التلقي المحددة من خلال توقعات القارئ وأحكامه المسبقة (ستارويينسكي، 2000، ص66)، أي أن أفق التوقع هو المركز الذي تدور حوله المفاهيم النظرية الأخرى وخلالها تتداخل تجربة المتلقي مع المبدع، فألية تلقي العمل جدلية بين المتلقي والنص خلال مخاطبة النص للمتلقي عبر منظومة من العناصر الجمالية والوظيفية التي تهدف إلى تطابق أفق توقعه أو كسره وخلق مسافة جمالية، فيتغير فهم النص من متلقٍ إلى آخر بما يناسب أفق التوقع الذي تحدده تجربة القراء، لأن النص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ، فكل مبدع ينطلق من أفق جمالي وفكري ومن تراكماته المعرفية، وفي ذات الوقت يملك القارئ أفقاً جمالياً وفكرياً يتحكم في تلقي النص بربطه بنصوص أخرى يبدع فيه، ومن تصوره الخاص للكتابة، ومن معرفته بالفرق الجوهرية بين التجربة النصية والتجربة الواقعية التي تميز الخطابات غير الأدبية، فحين تتحرك آلية القراءة، ينشأ حوار خاص بينهما، سيتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق القارئ أو تخييب هذا لهذا، أو تغييره له (قطوم، 2013، ص32) فكانت اشتغال (ياوس) بعلم جمالية التلقي بوصفها نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه استناداً إلى فاعلية المتلقي فهو عنصر يتواصل جمالياً مع النص ومن ثم يفسر ويؤول، ومع تأثره بمفهوم التطور التاريخي وإيقام الإدراك الجمالي للمتلقي في قضية التفسير الأدبية للشكل، إلا أن الشكلانيين الروس لم يبنوا نظرية للتلقي، بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص، وبآليات الاستجابة، فالمدرسة الشكلانية لا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها، تبعاً لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة، شأنها في ذلك شأن المدرسة الماركسية، التي تطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقائية وبين الفائدة العلمية للمادة التاريخية التي تسعى إلى الكشف في العمل الأدبي عن العلائق بين البنية الفوقية والبنية التحتية. إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية (ياوس، 2016، ص127).

وعنى (أيزر) بفرضية القارئ الضمني أو القارئ المستتر (ياوس، 2016، ص16) (بوصفها أحد آليات التلقي وأحد مكونات النص ومعياري مهم في إنتاج النص ومحصلة لتأثرات واستجابات سابقة فرضتها النصوص، فهو لا يقرأ النص من خارجه لأنه ليس قارئاً عادياً أو ألياً، لكنه بنية نصية وإحدى حالات إنتاج المعنى، وهذا ما يحدثه بقوله "لا بد أن نسمح لحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو موقفه التاريخي، فالقارئ الضمني له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي" (أيزر، 2000، ص39-40)، إذ بانته اشتغالاته على التلقي بأنه اعتمد مفهومي التفسير والتأويل (الهرمينوطيقا) تحت تأثير (غادامير) بالنص وبكيفية ارتباط القراء به مع تأثير العوامل الاجتماعية والتاريخية فجعلها لاحقة بالنص، فأكد (أيزر) على فعل التلقي من خلال بناء المعنى وطرائق تفسير النص بما ينطوي على عدد من الفراغات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات ليكون المعنى في وضع يحقق أهداف العملية الإبداعية، فالفجوات أو الفراغات في النص في نظرية التلقي تبقى في حاجة إلى التحقق من المتلقي، وبعبارة لا تتمك القدرة على استخدام مخيلتنا، وبذلك تنتفي أهمية العمل الأدبي (أيزر، 2000، ص178).

فعملية تحليل النص تستند لفعل التلقي في إدراكه للمعنى، وعليه يمكن تلمس ما قدمه (أيزر) من أن النص تركيبية من البنيات الداخلية تشكل المحدد الرئيس في صيرورة ودوام فعل القراءة وإنتاج المعنى، وأن التوافق ما بين النص والقارئ يمثل تشكلاً لعملية تواصلية تعطي فهماً واسعاً لمديات وعي القارئ للنص "فالعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة، يسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، فهذه المرجعيات ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنما هي

مرجعيات يخلقها النص" (هولب، 2000، ص90). لذا يتوجب على الناقد أن يحلل نوعية الاستجابة هذه بجمع تلقيات قراء ذلك النص المتعاقبين، فالقارئ يشرع في فهم العمل الجديد، بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي من خلال إدراك الافتراضات التي وجهت فهمه، بيد أن العمل مع النص هو فعل دائم منفعل وفاعل في آن واحد، فلا يمكن للقارئ تفعيل المعنى الكامن للنص في دلالة راهنة إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص (ياوس، 2016، ص63-68). فطرح (إيزر) في كتابيه (فعل القراءة، ونظرية الأثر الجمالي) دفاعاً عن القارئ بجدية، فجعله شريكاً أساسياً في العملية الأدبية لأن القراءة شرط رئيس وضروري في تفسير وتأويل النص، وقد لخص رؤيته للقارئ والنص نستطيع القول إن العمل الأدبي له قطبان: القطب الفني يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقق على مستوى القارئ. إن موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ، ويؤكد كذلك أن القراءة هي التي بها يحدث التفاعل الأساس لكل عملية أدبية، إذ يرى أنه في أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساس لكل عمل أدبي ما بين بنائه والمرسل إليه، وينطلق (إيزر) من أن المعنى ليس موجوداً في النص وليس سابقاً على وجود القارئ له، وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبني بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ ويسميتها (إيزر) بالموقع الافتراضي (طليمات، ب ت، ص153)، كما يرى من أن القراءة والتلقي هي عملية جدل تبادلية مستمرة ذات اتجاهين، من القارئ للنص، ومن النص للقارئ، ومن جانب آخر يرى أن عملية التلقي التأويلي تقوم على خطى إجرائية تتمثل في قراءات متتابعة؛ الأولى لإدراك شكل النص على أنه لا يخلو من نقص، الثانية بعودة القارئ للنص مسترجعاً تساؤلات القراءة الأولى، ومن ثم القراءة الثالثة للقارئ بتوظيف المعنى الموضوعي الذي تم استيعابه في القراءتين السابقتين، وهي قراءات تعد فرضية أولى للتأويل، يعقبها الفهم الجمالي رديفاً للفهم الموضوعي، وذلك هو أصل التأويل (ياوس، 1979، ص146-148).

وبما أن آلية التلقي هي عملية تواصلية للخطاب، لذا يفترض توصيف آلية التواصل وعناصر العملية التواصلية هي: المرسل، والرسالة وهي علامات تنقل للمتلقي، والسياق وهو الإطار العام لثنائية المرسل والمرسل إليه (منتج النص ومتلقيه) الأكثر عناية في الدراسات الألسنية لتأكيد التواصل والتفاعل والاستمرارية، فيشكل النص (رسالة) كمفصل ثالث حالة تواصل ما بينهما، وبدون أحدها تفقد العملية التواصلية مضمونها وقيمتها والقناة وهي مسلك الرسالة للمتلقي، وظيفتها تحديد العلاقة الموجودة بين الرسالة ومتلقيها لإثارة المتلقي، والشفرة وهي ترجمة الإشارات والرموز المنقولة في الرسالة لوصف الرسالة وتأويلها باستخدام المعجم أو المرجع المفهومي المشترك بينه وبين المرسل، المستقبل وهو الغاية والمكان المقصود للرسالة كي تتحدد الدلالة، وإلى جانب العناصر التي أبرزها رومان ياكوبسن (Roman Jakobson) 1896-1982 طرح الناقد عبدالله الغدامي 1946 العنصر النسقي عنصراً إضافياً (الغدامي، 2005، ص66).

#### المفهوم المعرفي للتأويل:

مفهوم عني بألية تفسير النصوص مهما كان جنسها تاريخياً أم جمالياً أم دينياً، وشملت اشتغالاته مجمل العلوم التاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجية والجمال والنقد الأدبي، وتعود مرجعية التأويل اللغوية إلى اليونانية كفن فلسفي تفسيري (قارة، 1998، ص5) وهي طريقة في التعاطي مع قضايا المعنى وإشكالاته، وإشكالية تداوله وتلقيه وفهمه، فأزاح التأويل القراءة النقدية من إطارها الانطباعي بمفاهيمها المنغلقة على ذاتها وهي رؤية "تكتفي في أحسن الحالات بوصف النص ومكوناته خارج غاياته الدلالية والجمالية، مما حول الفعل النقدي إلى ممارسة مهنية تخصصية تقف عند حدود الوصف والتعيين المباشر لمكونات النص المباشرة" (بنكراد، 2004، ص23)

ويمثل الفيلسوف الألماني فريدريك شلايرماخر (Friedrich Schleiermacher) 1788-1834 الموقف

الرومانسي لفلسفة التأويل كمرحلة ثانية من الهرمنيوطيقا الكلاسيكية، وقد أحال المفهوم من الحالة التقليدية اللاهوتية الكنسية إلى حالة جديدة أكثر فاعلية تجعلها حاضرة في كل النصوص بوصفها مرحلة أصبحت فيها علماً أو فناً لفهم وتحليل النصوص، وإليه يعود الفضل لأن تكون علماً بذاتها يؤسس عليه عملية الفهم ومن ثم عملية التفسير والتأويل، فرأى مفهومية أن النص وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ (أبو زيد، 2005، ص 20) فشهد التأويل تحولاً كبيراً معه ومنه أطلقت تسمية الهرمنيوطيقا (Hermeneia) عبر تساؤله عن ماهية الفهم؟ فقدم فهماً للتأويل بتحريره من عناصره العقائدية وتوصيفه كمبحث يعني باللاهوت وتفسير النصوص الدينية (غادامير، 2006، ص 70) فاقتراح كيفية للفهم تعتمد تحليل الحالة الإبداعية التي ترتبط بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، وهو اعتراف واضح بالذات المبدعة وعدم إهمالها، واعتراف بالقصد المضمّر في النص، فيصبح فيه النص تجلياً لحياة المبدع، وإدراك النص في أصله ومنبعه (شرفي، ب ت، صفحة 26)، ويعد أول من وضع قواعد في النظرية التأويلية للبحث في مسألة الفهم، وأن فهم النص يكون بإعادة بناء تجربة النص عبر دراسة الجانب الموضوعي للنص، إلى جانب دراسة الجانب الذاتي أو فكر المؤلف من خلال استعماله الخاص للغة (الفايا، 2017، ص 157)، فيرى جانين في أي نص يشيران إلى تجربة المؤلف، يسعى بعدها القارئ لإعادة بناء التجربة لفهمها، أحدهما موضوعي يشير إلى اللغة فيجعل عملية الفهم مشتركة، وجانب آخر ذاتي يشير إلى فكر المؤلف واستخدامه الخاص للغة (أبو زيد، 2005، ص 21) ويتم ذلك عبر الانتقال من الجزء إلى الكل وبالعكس (الدائرة التأويلية)؛ وهي أن القارئ ينتقل باستمرار بين أجزاء النص وكتلته "حين نقرأ الجزء نبدأ ببناء صورة عن الكل ثم نعيد اختبار الصورة الكلية بالعودة مجدداً إلى الإدعاءات الكامنة في العناصر الجزئية للنص" (الفايا، 2017، ص 157)، بمعنى أن التأويل عنده منهج تفسيري يفسر علاقة بين أطراف العملية الإبداعية (مبدع النص، والنص، والمؤول أو المتلقي)، فأصبحت عملية التأويل كالية إبداعية تمثل خبرة استقبال وتلقٍ وليست خبرة إنتاج (إسماعيل، 2002، ص 77)، وهنا تتجاوز وظيفة الناقد التأويلي بتفسير النص واكتشاف تجربة المبدع، فالنص لا يستمد وجوده من الخارج، لكنه يعكس تجربة المبدع التي أكدتها هرمنيوطيقا (شلايرماخر) (إبراهيم، 2004، ص 213-215) فتكمن إشكالية الهرمنيوطيقا المركزية عنده في التداخل المفاهيمي ما بين التفسير والفهم، وعليه فإنها تسعى إلى تفكيك أي بحث لهذين المفهومين، بما يقوده أستمولوجياً إلى إعادة توجيه الهرمنيوطيقا، وبما يتطلبه مفهوم النص نفسه، لذا طور المفهوم وسعى إلى إزاحته من انغلاقه في الدراسات اللاهوتية والكتب المقدسة إلى نظرية علم لقراءة النصوص بتنوعها تحت مبدأ تجاوز الخطاب للنص بوصفه واقعة أو قضية أو خبراً، فاشتغل على التأويل بوصفه نظرية محصورة بنزعة نفسية (ريكور، 2002، ص 69).

وميز المفكر الألماني فيلهلم دلتاي (Wilhelm Dilthey) 1833-1911 ما بين مفهومي التأويل والتفسير فوجده يتم داخل فعل القراءة، إن صاغه بوصفه خياراً بين طرفين يستبعد كل منهما الآخر، فالتفسير لم يكن لديه مفهوماً مستعاراً من حقل الطبيعيات، بل يراه لصيقاً بالعلوم الإنسانية وبالخصوص في حقل اللسانيات، فالتفسير والتأويل يتقابلان في مستوى واحد داخل فلك اللغة "المقاربة التفسيرية للنص مقارنة اختزالية للتجربة الإنسانية في بنيات لغوية مغلقة، لا يمكنها أن تستكشف مضمون النص أو العالم الذي يشير إليه، والقراءة التفسيرية برأي (ريكور) درجة من درجات الفعل الهرمنيوسي" (ريكور، 2003، ص 15)، فمبادئ الهرمنيوطيقا كما يرى (ديلتاي) هي التي تنير لنا الطريق للوصول إلى نظرية عامة في الفهم "إنها الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية" (الرويلي والبازي، 2002، ص 89)، التأويل هو تحديد المعاني اللغوية، وإعادة صياغة المفردات بالتركيز على المقطوعات الغامضة والمجازية التي يتعذر فهمها. وعليه يمكن القول: إنه "لا حدود

تؤطر مجال هذا المصطلح (التأويل) سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره... كما لا توجد مدرسة هرمنيوطيقية معينة ولا يوجد من يمكن أن يطلق عليه صفة الهرمنيوطيقية. ولا هي كذلك منهج تأويلي له صفات وقواعد خاصة أو نظرية منظمة" (الرويلي والبازعي، 2002، ص88).

يتوافق (شلايرماخر ودلتاي) بأن (شلايرماخر) سعى في محاولة العناية بالعلوم الإنسانية من خلال العمل الموضوعي، فهو لا يبحث عن التأويلية في النص حصراً، إنما في زهنية المبدع، وأكد على تطابق القارئ مع المبدع من خلال العمل والوصول إلى الفهم الصحيح، كذلك أكد (دلتاي) أن التأويل يعني "أن الفهم هو الأداة التواصلية بين القارئ والمبدع وإعادة اكتشاف الأنا في الأنت، بمعنى تمازج الذات المؤولة مع ذات منتج النص" (إسماعيل، 2002، ص77).

وأحد واضعي فلسفة التأويل المعاصرة، الفيلسوف الألماني جورج هانز غادامير (H. G. Gadamer) يضع مهمة الفلسفة في مواجهة العقلانية الأداة دون التخلي عن التأويل في صيرورة التأمل الفلسفي، فوصف التأويل بأنه انتباهة من قبل الإنسان إلى ما يحيطه من ظواهر يسعى إلى كشفها وتحليلها ومعرفة خفاياها من خلال الرجوع إلى الأصل للحصول على فهم جديد يستدعي معرفة. إنه حالة نفسية أو عقلية تقابل المعرفة، فهو فعل تفكيري قصدي، وفاعلية اجتهدية تقوم على اختلاف الرؤى والمناهج وتنوعها، فالتأويل تتبع آثار المعنى في النص من خلال الفهم والشرح ودور الإنسان كفاعل اجتماعي مؤثر فيه، كما عرف العملية التأويلية بأنها "هي حل إشكالية الفهم بحصر المعنى ومحاولة الإطاحة به بواسطة تقنية ما" (غدامير، 1988، ص79).

أما (بول ريكور) 1913-2006، فقد طرح في كتابه (نظرية التأويل 1976) موقفه من التأويل بوصفه خليطاً من اللسانيات ونظرية أفعال الكلام والظاهراتية والتحليل النفسي، إذ تلخص رأيه بعملية إدراك الخطاب بوصفه نصاً يكون التأويل عنده حاجة مألها أن النصوص خرجت من سلطة المؤلف والمتلقي (ماكلين، 2002، ص98)، فبنى نظريته التأويلية وفق جدلية مفهومي (التفسير والفهم) لإيجاد ذلك التكامل المتبادل بينهما، إذ يرى أن التباين بين التفسير والتأويل عند (ديلتاي، وشلايرماخر) ليست مفهومة فهماً صحيحاً حين تعرض، أو بوصفها دائرة ما بين ذات القارئ وذات المؤلف، أو إسقاط لذات القارئ داخل القراءة ذاتها (ريكور، 1999، ص182).

كما عرف الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو (Umberto Eco) 1932-2016 التأويل بأنه فهم يحدث بمقتضاه امتلاك للمعنى الضامر في النص من جهة علاقاته الداخلية وعلاقاته بالعالم والذات. ولأن التأويل إشكالية فلسفية أصيلة، فقد عرف كملح للعلوم الإنسانية في الفلسفة الوجودية والهرمنيوطيقية، وأصبح اللحظة الجوهرية في الحياة الإنسانية بسبب قابلية الإنسان لفهم ذاته وفهم الآخرين، فهم لا يتأسس على السمات الكونية للكون والعقل، إنما على التأويلات المعينة تاريخياً والمتصلة ذاتياً بعالم الحياة الاجتماعية وعليه فالتأويل هو "سبيل لحل رموز النص كعالم العام كنص" (إيكو، ب ت، ص197)، فعالج العلاقة بين النص والقارئ من خلال امتلاك النص السلطة المحددة لسلوك القارئ وردود فعله تجاه البنية والمحتوى، ويؤكد في محاولته على فكرة المعنى الحرفي باعتباره منطلقاً لجميع القراءات الممكنة، وهو عنده متصل دائماً بقصد المتكلم، فوضع مبادئ عامة في سياق التأويل، "إن للنص عالماً مفتوح النهاية يجعل المؤول في تعداد لا نهائي من ترابطات النص، فما وراء كل سطر في النص تأويل لم يطرح بعد" (إيكو، 2000، ص9).

#### تمثيلات التلقي وجماليته وتداخل التأويل في الرسم العربي المعاصر

تحول العمل الفني في النقد المعاصر ما بين المنتج للنص والمتلقي جزءاً من كينونة العمل الفني المتضمن فراغات قصدية يتركها الفنان لتهمين العقلية التأويلية باستكمال بناء العمل الفني وإنتاج نص مغاير عن الأول، وهي استراتيجية توافقت بها معظم مناهج النقد المعاصر، فالعناية بالقارئ أو المتلقي والتركيز على دوره بوصفه ذاتاً واعية لها نصيب عظيم من العمل الفني وإنتاجه، سعت إليه نظرية التلقي كعملية ثقافية



تراكمية، وصيرورة دينامية تتمرحل وتتطور قيمتها ومعناها عبر توارد الأجيال، ولن تنتهي طالما يلتقي القارئ بالنص؛ بمعنى علاقة النص بمتلقيه اللاحق تنطلق من أفقها الحاضر لمحاولة إعادة بناء تلك العلاقة (محسن، 2015، ص68) 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 حسب جمالية الإستقبال أن يبحث المؤول في مراقبة المقاربة الذاتية، معترفاً بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، وتدخل التأويل الجديد في تجسيد المعنى والتناغم في هذا السياق هو انسجام حوارية تسعى إلى المشاركة الفعالة بإنتاج نص راهني؛ هو نص القارئ.

ولأن الرسم العربي المعاصر منظومة فاعلة في الساحة التشكيلية العالمية، بفعل تلاحق الثقافة العربية بالثقافات الغربية ولأسباب عدة منها انفتاح العالم على مستوى التواصل العلمي والاتصالات وتنامي مفهوم العولمة كفعل ضاغط في المجتمع العالمي، ولذا يشير الباحث إلى تقسيم العنوان الرئيس إلى مفضلين؛ الأول يتضمن مراجعة تاريخية مقتضبة لجذر الرسم العربي المعاصر، في حين يتضمن الثاني مع قراءة الرسم بالإشارة عدداً من منجزات بعض الفنانين العرب وتحليل منجزهم كعينة يجدها الباحث منطلقاً للوصول إلى نتائج تمثل الرسم العربي بكليته وبالشكل الآتي:

#### أولاً: حركة الرسم العربي المعاصر:

شكلت الحركة التشكيلية العربية موقعاً فاعلاً في حركة التشكيل العالمي فأفرزت العديد من المنجزات التشكيلية الكبيرة بتأثيرها في الوسط الجمالي والثقافي والفلسفي، أنتجها فنانون عرب مؤثرون. ولغرض الولوج في موضوعة البحث فيما يتعلق بتطبيق آليات نظرية التلقي وسلطة التأويل كقراءة جديدة مغايرة يفترض متابعة الدور الريادي للتشكيل العربي ضمن حركة التغيير والتطور الفكري في المجتمعات المتحضرة بالرغم من حالة التهميش المؤسسي الواضح له، لأنه ظاهرة حضارية وجزء مهم من كل التغيرات المجتمعية، عبر تهيئته لأذهان المجتمع بقبول الرؤية الجديدة للعلاقات بين الأشياء والأناس. لذا يمكن للفن والأدب بقابليته توسيع القاعدة الاجتماعية التغييرية ونشر فلسفتها بين الناس، فيما إذا كان الدور الجمالي والفكري مؤسسان على قيم موروثه وإنسانية (الخطيب، 1976، ص13). عدت بواكير التشكيل العراقي مرحلة اتكأت على قاعدة مهمة متمثلة بالجذر الحضاري العراقي والإسلامي والشعبي، عززتها فيما بعد قراءة واستثمار بعض التجارب الغربية والوقوف على مساهمتها في تطوير المتن التشكيلي، ومع تمرحل الزمن وبروز عدد من التشكيليين العرب هاجسهم الجمالي والثقافي، كان لإثبات الوجود وتأسيس منظومة ثقافية رصينة ترى الفن ببعده الثقافي وليس اشتغالياً ترفيلاً، قدمت طليعة من الفنانين الراحل (جواد سليم) 1921-1961 كأيقونة تشكيلية وثقافية عراقية، لأنه قرأ الموروث الحضاري والإسلامي والشعبي قراءة عميقة وليست سطحية، ليؤسس منظومة جمالية جديدة نتج عنها مدرسة بغداد للفن الحديث عام 1951م، تبعه المتأثرون به شخصياً وبتجربته بشكل خاص، وهي مرحلة عدت نقلة وانعطافه في بنية الثقافة والوعي التشكيلي التي أطلق عليها الفنان والناقد جبرا إبراهيم جبرا 1919-1994 أنها فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع، وبأنها اشتغالات بفضاء متعدد المرجعيات حضارية عراقية قديمة وإسلامية وشعبية ومحلية لا تخلو من نسغ حدائي غربي (جبرا، 1972، ص1).

ومن التجارب الإبداعية العربية الأخرى في الحركة التشكيلية السورية هي تجربة الفنان عمر حمدي 1951-2015، فقد قدم فيها أسلوباً لونياً يكون خاصاً به، يقوم بعمل تنسيق ومعالجة طبيعية تتشابه مع التدرجات اللونية في الطبيعة فكانت بناه اللونية بنى شكلانية في الفنون المعاصرة، لأن اللون ظاهرة فيزيائية في الطبيعة عبر المصدر الأساس للضوء، كما هو الأمر مع الطروحات الانطباعية في دراستهم للون لينتجوا أعمالاً تأثيرية قائمة على التحليل الضوئي، مستفيداً بذلك من رغبة المتلقين الفطرية للاستمتاع باللون التي

تعكس الميول الجمالية حيال الألوان وما تعكسه من رموز عاطفية ونفسية، "فالمادة والصورة شيان لا ينفصلان، بل يعتمد كل منهما على الآخر ويمارس كل منهما التأثير على الآخر" (برتليمي، 1970، ص173).

وفي مصر، تصدى الفنان محمد حسن 1892-1961، وهو أحد رواد الحركة التشكيلية ومعروف برسومه الكاريكاتورية ولوحاته الأكاديمية الواقعية، تصدى الرواد لمرحلة الرسم الحداثي لا سيما في السريالية والتجريد بالتزامن مع الأصالة واستنهاض التراث الفرعوني (سليمان، 1976، ص47).

أما التشكيل المغربي، فكان يحمل الكثير من الغموض نتيجة تقاطع الطروحات الأيديولوجية للفنانين الذين تأثروا بالفنانين الغرب الذين استوطنوا المغرب وانبهروا بطبيعتها العمرانية وأنماطها اللونية التي تستند لمنظومة العمل الفني وفق أيديولوجيات مختلفة، فصور الفنان محمد بن علي الرباطي صوراً محاكياً فيها البيئة المحلية، وموظفاً التشخيصية الخاضعة لقواعد المنظور بفعل احتكاك مباشر برسامين فرنسيين، فلو كانت تلك البوادر الفطرية تعد مقدمات للانطلاق، فما هي المرحلة التاريخية التي تعكس البداية الفعلية للفن التشكيلي في المغرب بوصفه ممارسة واعية بشروط ثقافية (الربيعي، 1988، ص44).

ثانياً: نماذج مختارة من الرسم العربي المعاصر:



1. عبدالله الأطرش. المغرب (100\*100سم، أكرليك على كانفاس 2018)  
المصدر: تواصل مع الفنان نفسه.

تتمثل آلية التلقي ومفاهيمية التأويل في لوحة الفنان المغربي (عبدالله الأطرش) بوصفه سطحاً بصرياً لثلاثة موسيقيين لفرقة متجولة بوجوه ليست إنسانية، وآلات موسيقية تراثية بتقنية لونية زخرفية شعبية، تصورها مخيلة مبتناة على ما يطلق عليه الفنان تسمية للعمل (الحلم بالعودة) عبر إزاحة الواقع وحكاياته إلى مساحات خيالية تبدو الكائنات والأشياء بمظاهر غرائبية (خرافية وأسطورية وشعبية)، وبتنغم لوني وشكلي يصوران حركة مستمرة، فيظهر الجانب الوجودي والسريالي التي بثها الموضوع فضلاً عن الدلالات الفنية الرمزية.

يشكل الإنشاء المفتوح والألوان ما بين الشخصيات والخلفية تداخلاً يصعب تحديدها، ورؤوسا تتلاقى إشعاعاتها في نقطة مركزية مع مركزية رأس الحمار، وقد يجد المتلقي قصوراً إنشائياً بوجهة الأشكال الوحيدة حيال الجهة اليمنى، إلا أنها دلالة رمزية لليمين المتطرف وممارساته السياسية لانتهاك الشعوب الساعية للخلاص من العبودية والتحرر كرسالة أيديولوجية عالمية عابرة للحدود الزمانية والمكانية والتاريخية، ومحاولة تحريضية بوجه ما تقدمه العولمة في مسارها المتنمر.

ومع الزخرفية اللونية لم يسقط العمل في نمطية التزيين والمهرجانية، فما حملته الوحدات (الحية، والبساط، والشمعة، والعين...) تحيل إلى نوع من الممارسات الحياتية، بموضوعات ابتعدت عن التناظري والمحاكاة التقريرية المباشرة، فالعمل موثق ومسجل لمرحلة من سيرة شعب في توصيف المحكيات الشعبية لكنه لم يكن تسجيلاً محاكياً، إنما هو توثيق جمالي وفكري يقتنص ما يمكن أن يفعل من قيمة مجتمع دون اجترار تاريخي وانكسارات مجتمعية، لذا كانت الأشكال وتناقضاتها متألفة جمالياً، فضلاً عن تألفها في السياق العام للحياة (الإنسان، والحيوان، والشمعة، والآلات الموسيقية، والثياب المحلية المزوقة، والألوان الأفريقية المتميزة بحدتها وقوتها، بل وعمتها) ليكون نتاجاً تشكيمياً جديداً بتأكيد قراءة قيمة المتخيل الجماعي والاستغراب الموضوعي.



2. شادي العيسمي، سوريا (80\*80 سم، أكرليك على كانفاس 2019).

المصدر: تواصل مع الفنان نفسه

ومع تنوع الوجوه المتماهية الأشكال والألوان في لوحة الفنان السوري شادي العيسمي لرجال ونساء، ملامح متلاشية نسبياً أو أزيل بعضها، يعد وجودها ذهنياً بفعل البناء والجمالي للعمل ضمن (16) مربعا غير منتظم. ولأن لغة الوجوه أكثر تعبيراً وصدقاً بوصفها نابضة بالتعبيرات فتبقى في

الذهن بألوانها وأشكالها، فتعدد الوجوه يوحي بأنها من بيئات متنوعة تبث حالات نفسية متغايرة بفعل ما يعيشه الإنسان من آلام وهموم، فيظهر وجه مضطرب وآخر مكفهر ووجوه تحاكي بعضها في دلالة على استخدام المعادل الموضوعي في الربط بين الشكل والمعنى، فالعناية بثيمة الوجوه أخفت الأجساد رغم أهميتها في حمل آثار التخيلات الذهنية التي تساور الإنسان عبر مسيرته الحياتية في رحلته عبر الزمان والمكان، فبثت اللوحة حالة الاختلاف والاعتراب وفق اختلاف الفئات والثقافات، فينطلق تساؤل مبني على ما يظهر عليه أحد الوجوه، ينتقل إلى الأخرى، وبالرغم من أنها مبتورة الأحاسيس وصامتة، بقي الوجه الأول الذي سقطت عليه النظرة الأولى هو المدخل إلى فضاء المعنى لفهم العمل.

وبملاحظة دقيقة للوجوه وتناسب وضوحها أو تماهيتها كنوع من التوازن الجمالي، يبيث كل منها رسائل مختلفة عن الأخرى، ولكنها تشترك في الهم الواحد (الغربة، والتهيه، والاستفهامات غير المنتهية، والمواجهة المباشرة وغير المباشرة) فالوجوه المتماهية حاضرة بقوة حضور الوجوه الأخرى، بمعنى كل يعزز وجود الآخر، ولا يلغيه بمجرد عدم وجوده، فالحضور وجود بذات القوة التي تفر الحضور مع عدم الوجود.

3. كامل حسين، العراق (60\*80 سم، أكرليك على كانفاس 2016)

المصدر: تواصل مع عائلة الفنان.



ومع توظيف الفنان العراقي الراحل (كامل حسين) لسطحه البصري بتجريدية مؤطرة بالتعبيرية والرمزية، وهي بلا شك استعارة للحدائث الغربية، فالألوان الصريحة جاءت بنسق بناي واحد، فالأزرق والأحمر يتسديان السطح، ومنه تظهر فاعلية القيمة الضوئية، وتخلق التحولات الدينامية البعيدة عن التشخيص حالة من التعبيرية برؤية معاصرة تجمع ما بين المحلية والعالمية، وهو اقتراب من

اشتغالات الحدائث والمعاصرة ومناذاتها بعدم ثبات المعنى وانفتاح النص وتعدد القراءات. فحسب (بارت)، أمنت بالسطحية والمبتذل وغلبت الهامش على المركز، ومن ثم عنيت بأشكال التعددية، فهي مرحلة تشظ وتشتت، وإذا كانت الحدائث عملاً مغلقاً مكتملاً ذا مدلول، فإن ما بعد الحدائث شكلاً مفتوحاً دالاً (معنى) ضمن منظومة الفن التجريدي في الرسم وسعيه للخداع البصري بفعل التداخل اللوني وتبادل مواقع مساحات الألوان فيما بينها، يستثمر الإحساسات البصرية وما يتركه الأثر في عين الناظر، وعليه يوصف الفن الحركي من خلال ربطه بالعلاقة الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية بين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسانية بإدخال هذا الجدال العلمي في السياق الفني.

وحين تعلن المنظومة التشكيلية في هذا العمل عن تكوينها الجديد تظهر البقعية اللونية كمجموعة من الأشكال والشخوص التي تتخلل الأشكال الهندسية لتتبلور قيمتها الأدائية كمجموعة متكاملة عبر السطح بما يمنح المتلقي أبعاداً دلالية متحولة الأداء بين الثبات والتغير بأنماط قرائية غير واقعية لواقع الحياة اليومية المرئي الذي يفرضه الواقع والبيئة، فتصبح تجربة فنية وخطوة مبتكرة وبعيد قرائي فني افتراضي مختلف يتجه من خلاله بمنظومته التشكيلية إلى أماكن حرة مفتوحة، عابرة للعلاقات المباشرة وداخله ضمن السياق التجريدي، مع اعتماد تقنيات أداء جديدة يفرضها التوجه الفكري والفني المتأثر بالواقع الحاصل في الحياة،

وما فيها من أحداث من خلال الوصول إلى اللحظة الماتعة التي يتحول فيها اللون إلى مسار ضوئي يمر إلى الذاكرة ويتأمل في داخله العالم برؤية ذاتية خالصة من خلال تراكمات الذاكرة، والعمل على توظيف التقنيات والأداء الفني، ذلك الأداء الذي عدّ مختلفاً ومتطوراً كتجربة خاصة.

كما يكشف المضمرة كحقيقة افتراضية مبنية على الفعل الإرادي للنسق اليومي في العمل التشكيلي وكطريقة توثيق من خلال المعادل الموضوعي لا بطريقة النمو البصري والشكلي للوحة، فيعدها ككائن ينبي عن مفهوم لما وراء البنى والعناصر التكوينية، ومن ثم يلقي معانيه كأبي كائن دلالي مرمز فتبين اقترابات العمل الفني من الرمزية، لا سيما أن الوحدة الكاملة ما بين الشكل والمضمون تتجسد في الرمز، كإحدى وسائل التغريب والسريالية من خلال الجمع ما بين الزمان والمكان في وحدة مفاهيمية رياضية بقيم لونية متناثرة على سطح يحوي فضاءات متعددة، إذ يحدد كل لون وشكل فضاء خاصاً به، وهذا نوع من التداخل والتساكن ما بين بعدي الزمان والمكان، وارتباطهما الجدلي بسبب العلاقة العضوية التي تجمعهما معاً، لا سيما أن حاجة كل منهما إلى الآخر تفرض تحديد كل منهما للآخر كنوع التداخل.

#### نتائج البحث:

1. لم يكن الرسم العربي رهيناً لنظريات جمالية كلاسيكية تفترض المحاكاة أو التسجيل والتوثيق، إنما كان يسير ضمن منظومة الانفتاح القرائي بفعل التلقي كنظرية مشاركة المجتمع وسلطة تأويلية تفترض قراءة مغايرة ونصاً إبداعياً جديداً كما في النماذج بكليتها.
2. امتدت مساحة الرسم العربي على مجمل التوجهات الفنية والجمالية للرسم العالمي كالتعبيرية والتجريدية والرمزية والسريالية وغيرها، وطرحتها النماذج بشكل واضح.
3. تعد مساحة الرسم العربي واسعة في تأثيرها الجمالي والفكري العالمي، فضلاً عن وجودها كمحفز تعبوي أيديولوجي تبنته بعض المؤسسات الحكومية والسياسية.
4. التلقي والتأويل ثنائية قرآنية متماسكة فسحت مجال الفنان من إزاحة النقد الفكري للمؤسسة لتبعدها عن القراءة الواقعية أو المباشرة، لذا بثت النماذج شفراتها بعيداً عن المباشرة.
5. أسس الرسم العربي بمعاودة نظرية التلقي والتأويل مساحة من الاشتغال الجمالي المفتوح.

#### الاستنتاجات

1. إن الفراغ لكل عمل فني بوصفه قراءة مغايرة جديدة يشكل مساحة إبداعية يسعى المتلقي أو القارئ للإحاطة به كنسغ نظرية التلقي عبر آلية التأويل.
2. النص لا يمتلك صفة الثبات لذا تعدد القراءات بفعل آلية التأويل متباينة فيما بينها تحكمها الظروف الزمانية والمكانية وقدرات القراء المعرفية.
3. نظرية التلقي تفرض شراكة فاعلة واعية بين منتج والقارئ ليتجهان حيال منطقة الإبداع؛ إنتاج وتأويل.

#### التوصيات

1. التعمق في دراسة الفن التشكيلي العربي بشكل أكثر فاعلية وعدم الاقتصار على درس منهجي بسيط في معاهد وكليات الفنون الجميلة.
2. التأكيد على تعميق الدراسات النقدية في معاهد وكليات الفنون بما يتعلق بنظرية التلقي ومفهوم التأويل.
3. اعتماد الدراسات المطروحة في المؤتمر بوصفها محاور حدودها اللجنة التحضيرية والعلمية للمؤتمر كدراسات منهجية تعزز بقرارات رسمية تعتمدها المؤسسات الثقافية في الوطن العربي بشكل واسع.

الهوامش

1• يورد الباحث مصطلح ( الرسم ) وهو المتداول في بعض بلدان الدول العربية كالعراق، في حين يأتي مصطلح ( التصوير ) كما في بعض عنوانات المصادر المستخدمة وهو المصطلح المتداول في بعض الدول العربية كجمهورية مصر العربية والجمهورية الأردنية الهاشمية، والأصل أن الباحث يطلق المصطلحين ( الرسم أو التصوير ) في البحث دون التفريق ما بينهما.

## Sources and References

## المصادر والمراجع

1. إبراهيم جبرا جبرا. (1972). *الفن العراقي المعاصر*. بغداد: مديرية الثقافة العامة.
2. أزهر داخل محسن. (2015). *تطبيقات التاريخانية في رسوم ما بعد الحداثة*. الحلة، العراق: كلية الفنون الجميلة. جامعة بابل.
3. أمبرتو إيكو. (2000). *التأويل بين السميائية والتفكيكية*، م1. ت. سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي.
4. أمبرتو إيكو. (ب ت). *التأويل والتأويل المفرط*. (ناصر الحلواني، المترجمون) مركز الإنماء الحضري.
5. إيان ماكلين. (2002). *القراءة والتأويل*. مجلة أفق.
6. بول ريكور. (2003). *نظرية التأويل*. (سعيد الغانمي، المترجمون) الغرب: المركز الثقافي العربي.
7. بول ريكور. (1999). *الإستعارة والمشكل المركزي للهرمينوطيقا*. (طارق النعمان، المترجمون)
8. بول ريكور. (2002). *مهمة الهرمينوطيقا*. مجلة أفق الثقافية.
9. بيير باربيروس. (1997). *النقد الإجتماعي*. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. (رضوان ظاظا. مراجعة المنصف الشنوفي، المترجمون) مجلة عالم المعرفة.
10. جان. وآخرون ستارويينسكي. (2000). *في نظرية التلقي*. (غسان السيد، المترجمون) دمشق، سوريا: دار الغد.
11. جان برتليمي. (1970). *بحث في علم الجمال*. (أنور عبدالعزيز، المترجمون) مصر: دار النهضة.
12. حبيب مؤنسي. (2000). *القراءة والحداثة*. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
13. حسن سليمان. (1976). *كتابات الفن الشعبي*. الهيئة العامة للكتاب.
14. روبرت هولب. (2000). *نظرية التلقي*. مقدمة نقدية. (عز الدين إسنايل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
15. رولاند بارت. (1413 هـ). *موت المؤلف*. (منذر عياش. مراجعة عبدالله الغدامي، المترجمون) دار الأرض.
16. سامي اسماعيل. (2002). *جمالية التلقي*. دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
17. سعيد بنكراد. (2004). *ممكنات النص ومحدودية النموذج النظري*. مجلة فكر ونقد، صفحة 23.
18. طليمات، عبدالعزيز، (ب ت). *فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)*. الرباط: منشورات كلية الآداب. سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24.
19. عبدالكريم شرفي. (ب ت). *من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة*. دراسة تحليلية في النظريات النقدية الحديثة. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون.
20. عبدالله إبراهيم. (2004). *المطابقة والاختلاف*، (م1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
21. عبدالله الخطيب. (1976). *الفنون التشكيلية والثورة*. دراسة نقدية. العراق: منشورات وزارة الإعلام.
22. عبدالله الغدامي. (2005). *النقد الثقافي*. قراءة في النساق الثقافية العربية (م3). الدرا البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
23. عبدالمنعم عجب الفييا. (2017). *من التفكيك إلى التأويل (المجلد 1)*. دمشق، سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

24. فولفغانغ إيزر. (2000). *فعل القراءة. نظرية في الإستجابة الجمالية*. (عبدالوهاب علوب، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
25. مراد حسن فطوم. (2013). *التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري*. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
26. ميجان الرويلي، و سعد البازعي. (2002). *دليل الناقد الأدبي (م3)*. الدرا البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
26. نبيهة قارة. (1998). *الفلسفة والتأويل (المجلد 1)*. بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
27. نصر حامد أبو زيد. (2005). *إشكاليات القراءة والتأويل (م5)*. المغرب: المركز الثقافي العربي.
28. هانز روبرت يابوس. (2016). *جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص*. (رشيد بن حدو، المترجمون) الرباط: دار الأمان. منشورات ضفاف. منشورات الاختلاف.
29. هانز روبرت يابوس. (1979). *الأدب ونظرية التأويل. فصل في كتاب ما هو النقد (م1)*. (سلافة حجازي، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية.
30. هانس جورج غادامير. (1988). *اللغة كوسيط للتجربة التأويلية*. مجلة العرب والفكر العالمي.
31. هانس جورج غادامير. (2006). *فلسفة التأويل. الأصول. المبادئ. الأهداف*. (محمد شوقي الزين، المترجمون) المغرب: منشورات الاختلاف. المركز الثقافي العربي.
32. الربيعي. شوكت، (1988): *الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي*، الهيئة العامة للكتاب، مصر.