الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis
كلية الأدب العربي والفنون
Faculty of Arabic Literature and Arts

قسم الفنون

مطبوعة بيداغوجية في مقياس:

نظرية الفن محاضرات موجهة لطلبة السّنة الثّانية ماستر
تخصص: نقد الفنون التّشكيلية.

إعداد الدكتور: عماري أبوبكر الصديق **أستاذ محاضر– ب جامعة مستغانم**

السنة الجامعية: 2024/ 2025

الرقم: 09/ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2024

قسم الفنون

❖ شهادة مصادقة لسند بيداغوجي المتعلق بمقياس **نظرية الفن**

موجهة لطلبة السّنة الثّانية ماستر، تخصص: نقد الفنون التّشكيلية.

❖ إعداد الدّكتور: . عماري أبوبكر الصديق. أستاذ محاضر ب

مصادقة رئيس القسم	مصادقة رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	مصادقة رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	مصادقة عميد كلية الأدب العربي والفنون
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم قسم الفنون كلية الأدب العربي والفنون د. بومسلك خديجة رئيسة قسم الفنون بالنيابة	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم اللجنة العلمية لقسم الفنون الأستاذ احمد عيسى رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	دكتور: بن وحان عبد الوهاب عميد كلية الأدب العربي والفنون

الموسم الدّراسية 2024/ 2025.

المحاضرة الأولى: النظريات المؤسسة للفن

1) مدخل إلى نظريات الفن:

ماذا نقصد بنظريات الفن؟

كلمة نظرية مجموعة فرضيات ذات قيمة بنائية لموضوع ما، مثل النظريات الرياضية، أو الفلسفية....الخ. أما فيما يتعلق باستعمال نظريات الفن فان هذا يسمح بالتفكير أن هناك عملية تفكر متواصلة بنظريات متتابعة تحاول تحديد بل وحتى إنشاء موضوعها أي الفن وتأثيراته.

إن عرض هذه النظريات يتم في الأغلب باعتماد التسلسل الزمني والتاريخي. ولاشك أن هذه الطريقة تسمح بالتجوال في أرض الفن، وتفسح المجال أمام رؤية شاملة للأفكار التي يمكن أن تنجم عن النشاط الفني.

والواقع أن هذا التحليق من فوق لا يجيب على هذا السؤال الذي غالبا ما يطرح: ما الذي نفيده من التأملات النظرية في الوقت الذي يتجه النتاج من تلقاء ذاته نحو الإحساس؟ ومنه يحيلنا هذا السؤال بالذات إلى نظرية الحدس المباشر بالجمال والحساسية الفنية العامة. وعليه نوضح ماهية العمل النظري في مجال الفن؟ وكيف يرتبط مع فهم النتاج؟ وما هي الأنماط التي يتبدى فيها؟

وبالرغم من ذلك علينا أن نصنف النظريات الفنية الموجودة والمؤسسة للفن وتوضيح مدى تأثيراتها.

إذن يمكننا اعتبار نظريات الفن المحكمة الصياغة والتي تتماثل مع النظريات العلمية، بحكم كونها منبثقة عن منظومة ، باعتبارها جزءا فقط من عمل نظري أوسع بكثير.

من هنا، نتجه نحو تحديد للنظري في الفن على أنه نشاط يهدف إلى بناء الحقل أو تحويله وقولبته.

إن علاقة النظرية بتطبيقها هي التي تبرر وجدها وهذه العلاقة بالذات هي التي يمكن أن تصفها بالعنصر النظري. وبقدر ما تبدو لنا تجليات الفن مرئية بشكل عام فإن هذا الترابط يبدو مرئيا هو الآخر، التفاسير والشروحات التي تتناول المؤلفات تتولى هذه المهمة، مبهمة متقاسمة.

2) تعريف نظرية الفن:

نقصد بنظرية الفن على أنها كل خطاب من الممكن أن نلاحظ تأثيراته على الحقل الفني. أو هي البحث المنظم والمعرفة المنهجية في أصل نشأة الفنون الستة القديمة وهي: الشعر والنحت والرسم والموسيقى والرقص والتمثيل (المسرح)، وسابعها الحديث وهو السينما. وكذلك في طبيعة هذه الفنون (ماهيتها) وفي وظيفتها التي من أجلها وجدت.

فهذه الفنون جميعها سواءا كانت زمانية سمعية مثل الموسيقى أو مكانية بصرية مثل النحت والرسم، أو زمكانية سمعية وبصرية مثل الشعر والتمثيل، هي فعاليات إنسانية دالة على خبرات ومعارف وعلوم وتجارب يتواصل بها الناس فيما بينهم تواصلا حيويا عبر وسائط من موجودات هذا الكون تهذب وتشذب وتصاغ صياغة جمالية الطابع فترهف الحواس الخمسة للمتلقي. وتربي الذوق لديه بعد أن تكون قد فعلت فعلها ذاته في الفنان المبدع الذي صار ماهرا وبارعا في نقل العدوى إلى كل من يحب فنه.

المحاضرة الثانية: نظرية المحاكاة بين المحيطوية والإيعازية

1- التأسيس للفن:

يعني المؤسس فيما يتعلق بالفن هذا العمل المؤسس موجود إنه يرجع إلى ذلك النشاط الفكري الذي ساد في العصور القديمة والذي شكل نقطة انطلاق العقل والعلم والحكمة والفن، (فلسفة) ومنذ ذلك الحين شكلت الفكرة الأفلاطونية عن الفن والجمال أفقا نظريا، أكثر مما شكلت نظرية بالمعنى الخالص، هذا النوع من العمل المؤسس يمكننا أن نسميه **محيط**.

هناك أيضا عملا تأسيسيا آخر أكثر مادية ووضوحا يقوم على وضع قواعد للعمل أو وضع مبادئ يمكن الاستناد إليها إصدار حكم ملائم على الفن والجمال، وهناك أخير رسم حدود للنشاط الفني، ونجد هذا النوع عند **أرسطو وكانط وأدورنو**، ونسميه (النظريات **الإيعازية**).

1.1 نظرية المحاكاة:

يتفق الدارسون على أن نظرية **المحاكاة** أول نظرية أدبية ظهرت في تاريخ الأدب في القرن الرابع قبل الميلاد والتي تعود أصولها إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون (427 ق.م- 347 ق.م)، وأعاد صياغتها بعده تلميذه أرسطو (384 ق.م – 322 ق.م). فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: (المحاكاة البسيطة، والمحاكاة الجوهر، ومحاكاة المثل الأعلى).

فالمحاكاة هي أحد قوى النفس البشرية التي تميزه عن بقية الكائنات الأخرى، وملكة يتلقى من خلالها معارفه، فالشعر محاكاة للطبيعة عن طريق القول الشعري، والموسيقى محاكاة للطبيعة عن طريق الصوت، والرسم محاكاة للطبيعة عن طريق اللون.

أ) **المحاكاة البسيطة عند أفلاطون:** وهي أقدم نظرية في الفن على الإطلاق، وقد عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون في مناقشة النهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي، فهي ترى " إن الفن الجميل هو ترديد حرفي للطبيعة وموضوعاتها التجريبية وحوادثها، بحيث يكشف عن تشابه دقيق للموضوع أو النموذج الفني خارج العمل الفني "[1].

اعتبر **أفلاطون** أن المحاكاة هي أسلوب من أساليب القول حيث تمثل الخطاب فهي تخاطب الظواهر، وقد ميز بين أسلوبين للقول: السرد أو القول غير المباشر اللذان يشملان الحوار الموجود في الملحمة وكذلك الحوار في المسرح، أما السرد، فليس فيه لأنه عبارة عن ذكر لحدث وقع في الماضي. وقد رفض أفلاطون المحاكاة من وجهة نظر فلسفية، وعلى أساس هذا الرفض استبعد الشعراء من مدينته الفاضلة. كما رفضها من وجهة تربوية على اعتبار أن محاكاة الشعراء للواقع هي تقليد لتقليد ونسخة عن نسخة، بمعنى أن العمل

---

[1] **ألاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، الأردن، الرضوان، ط1، 2016، ص.230.**

المحاكي هو محاكاة للشكل الظاهر وليس للفكرة أو " الماهية" التي يمكن للشعراء الوصول إليها.

قسم أفلاطون العالم إلى قسمين: 1) عالم الواقع: فهو مليء بالرذائل والفسوق والمجون.

2) عالم المثل: عالم الفوقي الإلهي وعالم القيم الحق والخير والجمال.

يرى أن الفن محاكاة لعالم المثل (عالم الله، الخير ، الحق ، الجمال). أما الشعراء فطردهم من مدينته الفاضلة لأنهم يحاكون قيم الفحش والرذيلة والفسق، أما الشعراء الحقيقيون الذين رحب بهم هم الذين يحاكون قيم الحق والخير والجمال، فالفن محاكاة لعالم المثل. (محاكاة مثالية، بسيطة).

ومنه يعتقد أفلاطون أن كل ما حولنا من ماديات هو صورة لأصل موجود في عالم المثل (الله) ومثال على ذلك: السرير النموذج والمتميز بدرجة الاتقان الذي نراه في أي غرفة كان في عالم المثل (الله).

النجار: قام بتشويهه فهو ناقص ومشوه عما كان عليه في المثال الخالد.

الفنان: هو الآخر عندما يحاكي الواقع إنما يحاكي صورة مشوهة لأصل موجود في عالم المثل، (تقليد التقليد).

وهكذا يبدو هذا السرير قد شوه مرتين: مرة عند صناعة النجار لهذا السرير، ومرة أخرى عندما رسمه المصور على شكل خيالات وضلال للصورة المشوهة التي ظهرت في صناعة النجار.

يبدو أن الفنان حسب أفلاطون يرتب في المرتبة الثالثة بعد الخالق الحقيقي على مستوى التمثل، وبعد النجار بعد أن حاكى المثل، وبذلك فالفنان يقوم بمحاكاة المحاكاة أي تقليد التقليد.

مثال: الشجرة (الأصل في السماء)، الرسام يقلد الصورة فهي أكثر نقصانا وكذبا. الشيء نفسه ينطبق على الشاعر الذي يحاكي عالم المادة لا عالم المثل، فعالم المادة ناقص ومشوه.

فالفن الجميل تقليد حرفي للطبيعة وأن يكون هناك تشابه دقيق بين العمل الفني والموضوع الذي يتناوله.

قسم أفلاطون الفنون إلى مراتب متفاوتة وعلى وفق قيمتها لديه، فجعل فن الرسم/ التصوير أبعد الفنون عن الحقيقة، لأنه يعتمد على الإبهام والخداع، وهي بالضد من فكرة الفن/ الوهم السفسطائية، ويليه فن النحت لأن سمات الثبات والرسوخ، فكان بالضد من فكرة التغير وعدم الثبات الهيراقليطية، وكان يرى الثبات والديمومة شرطا مهما للفن الحقيقي، لذا

أبدى إعجابه للمنحوتات المصرية، لأنها تمثل الرسوخ والثبات "[2]. أما المرتبة الأعلى للفن عند أفلاطون فهي الموسيقى، باعتبارها أرقى الفنون عنده، لدورها في إحداث الانسجام في النفس الإنسانية، والانسجام عنده هي الفضيلة، ومن ثم فالموسيقى تدفع للفضيلة، لأنها تحاكي المثل العليا وتجردها عن الواقع المحسوس.

النقد: علينا أن نلاحظ ليس هناك نظرية في الفن بالمعنى الخالص للكلمة، وإنما هناك ملاحظات متناثرة، تتناول أحيانا ممارسة بعض الفنون، وتتناول أحيانا أخرى " فكرة الجمال" بمعنى أن فكرة الفن، ليست هي الفن، إنها منفصلة عنه، ترك الفن، ممارسته، إنتاجه، هذا يبعد كثيرا عن تحقيق الجمال، بل وحتى عن الأمل ببلوغه.

ذلك أن كل الأعمال المنتجة تتعرض على الفور لأحكام ملموسة، بعضها يتوقف على النفعية، أو النجاح، أو درجة الدقة التي تتطلبها ممارستها. إنها تخضع للاستحسان أو عدمه من قبل جمهور، لا يصدر حكمه بالضرورة بالاستناد إلى الحق والجمال، وإنما بالاستناد إلى معايير المتعة، الشديدة الاختلاف بالضرورة، ذلك لأن المتعة نفسها، لا تمتلك مفهوما موحدا.

---

[2] كاظم نوير، أحمد علي السعيدي، تجليات الفن من الفكر الإغريقي إلى الرسم الحديث، عمان، الدار المنهجية، ط1، 2022، ص.45.

ليس هناك فكرة عن الفن إلا داخل هذا التالوث "الحق، الخير، الجمال". وهكذا فإن الجمال يمثل مع شريكيه، الخير والحق في دائرة عليا، دائرة المبادئ أو الأشكال الأرفع بكثير من جميع محاولتنا الهزيلة.

فالكثير من المفكرين أعابوا هذه النظرية بقولهم أنه لا يمكن أن يكون العمل الفني مجرد نسخ لحوادث التجربة المألوفة.

ب) محاكاة الجوهر عند أرسطو: نشأت هذه النظرية وتطورت من خلال عرضها الفيلسوف اليوناني أرسطو في التراجيديا، وفي تحليل الطريقة التي تحاكي الحياة، وتناولها بعض المفكرين من بعده، وهي إجمالا تنطلق من انتقاد النظرية الأفلاطونية التي رفضها على أنها لا تلبي مطالب المضمون في العمل الفني. فالعمل الفني الخلاق يفوق مجرد النسخ وأن الفنان لا يحاكي بلا تمييز، وعليه أن ينتقي من حوادث التجربة المألوفة ويضفي عليها دلالة حتى يمكننا القول أن هذا العمل الفني ينفذ إلى جوهر كذا أو يعبر عن مضمون كذا.. وعليه فإن الجوهر هو ما يشترك فيه جميع أفراد فئة معينة.

يمكننا القول أن أرسطو خالف أستاذه أفلاطون حول مصطلح المحاكاة الذي ورثه عنه، وأعطاه مفهوما يختلف عن مفهوم أستاذه اختلافا جوهريا، و لا شك أن هذا الاختلاف نابع من اختلاف النظرة الفلسفية. فأفلاطون كان ذا نزعة صوفية غائية، بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية.

فضلا عن ذلك، وصف أرسطو الفنون أنها محاكاة، " إذ يرى المحاكاة تعبيرا عن الحياة الباطنية الداخلية والنفسية للإنسان، فالفن ليس تحقيقا حرفيا للطبيعة، إنما تحقيق الصورة الكاملة في الموجودات، فالفن يحاكي الموضوع الحسي الكلي، إنه نسخة لأصل والشكل يظهر في الجزئي وصولا للكلي، فالتجسيد في الفن ليس للجزئي بل للكلي "[3]. و لكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية فيكبل الفن بقيود الفلسفة، حيث اعتبر الشعر محاكاة للطبيعة، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي،والشاعر إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو الاحتمال لا ما هو كائن، و في هذا المعنى يقول: " لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام، و كل فنان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس و تبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، و هو إنما يصورها بالقول و يشمل الكلمة الغريبة و المجاز و كثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء "[4].

فاعتبر المحاكاة هي محاكاة لعالم الواقع بخيره وشره، وتحقيق مبدأ التطهير، أي تطهير النفس البشرية من خلال إثارة عاطفتي الخوف والشفقة.

المجلس العلمي للكلية

فالشاعر عند أرسطو لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب، بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم والإنسان المحاكي إما أن يكون مثاليا أو أقل

---

[3] **كاظم نوير، أحمد علي السعيدي، تجليات الفن من الفكر الإغريقي إلى الرسم الحديث، المرجع السابق، ص.50-51.**

[4] **محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث"، ص.116.**

مستوى، فالتراجيديا تحاكي النمط الأول والكوميديا تحاكي النمط الثاني. و عليه فأرسطو يرجع الفنون كافة و منها الشعر إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية، و يقسم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع هي: محاكاة الواقع أي لما هو كائن فعلا و محاكاة لما يمكن أن يكون، و محاكاة للمثال، أي لما يجب أن يكون فالفنان إذا ما أراد تصوير منظر طبيعي مثلا، فإنه لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يصوره كأجمل ما يكون، و ليس تصويرا مرآويا، فالطبيعة ناقصة، و الفن يكمل ما فيها من نقص و يسهم في كشف أسرارها، فعمل الشاعر إذن لا يقتصر على النقل الحرفي دون تدخل منه، لأن الفن في نظر أرسطو " ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، و تمثلها تمثيل المرآة، و تنقلها نقل الآلة، تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء و العبودية التي تسلب القوة، إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة "[5]. لقد اتجه أرسطو بالمحاكاة اتجاهها إيجابيا نازعا عنها تلك الصبغة السلبية التي ألصقها بها أفلاطون، فالمحاكاة عند أرسطو) لا تعني النقل الحرفي للطبيعة، فالفن ليس مجرد مرآة تعكس مظاهر الأشياء بصورة آلية خالية من الإبداع، و كل ما أكد عليه هو ضرورة وجود صلة و شبه بين الصورة التي ينتجها الفنان و بين الأصل الذي حاكاه إن الفن عند أرسطو وسيلة من وسائل توضيح ميتافيزيقي و بث الحيوية فيها، فالفن يحاكي الطبيعة التي هي القوة الكامنة و المحركة للكائنات لكي تظهر صورها الحقيقية، أما الفنان فمهمته أن يخرج من المادة ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل و بذلك يستطيع أن يتم ما فشلت

---

[5] **رمضان كريب، بدور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم" ، ص29.**

الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه، و على هذا الأساس يكون الفن و الطبيعة القوتين الأساسيتين في العالم، و الاختلاف بينهما يكمن في أن الطبيعة تحتوي على مبدأ الحركة في ذاتها، أما الفن فيكسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التي تحدثها روح الفنان، و هكذا ينافس الفن الطبيعة من حيث كونه قوة مشكلة أيضاو بالمقابل يمكن القول إن الفن كالطبيعة مبدأ للخلق و الإنتاج، فإذا كانت الطبيعة تنتج موجودات طبيعية، فإن الفن ينتج موجودات فنية، و بذلك يصبح عالما مستقلا في مقابل عالم الطبيعة و يصبح العمل الفني موجودا فنيا "و لا ياتي ذلك إلا لفرد ازدوجت طبيعته، فهو بما هو إنسان موجود طبيعي، و هو بما هو فنان طبيعة فنية مبدعة، إن الفنان عند أرسطو كالإله عند(سبينوزا (طبيعة طابعة و مطبوعة، إن نظرت إليه من حيث هو إنسان كان طبيعة مطبوعة، و إن نظرت إليه من حيث هو فنان كان طبيعة طابعة أو خالقة، و تكون الأعمال الفنية بمثابة الأحوال التي تبتدئ عليها الطبيعة الطابعة و بناء على ما سبق ذكره يمكن الوصول إلى أن الفن عندما يحاكي الطبيعة، فهذا يعني في رأي أرسطو أنه لا ينسخها بل يوحي لها، " و هكذا يكون الفن هو المؤثر في الطبيعة و عقلها

المفكر، و بواسطته يفهم الإنسان الطبيعة "[6]. إن المحاكاة عند أرسطو ليست فعلا آليا، بل هي إلهام خلاق بواسطتها يمكن للشاعر أن ينتج شيئا جديدا مستخدما في ذلك ظواهر الحياة و أعمال البشر المتسمة بالجدية و الكمال في إطار لغوي منسق، و هكذا يكون الفنان و هو

[6] **وفاء محمد إبراهيم ينظر"علم الجمال– قضايا تاريخية و معاصرة "، ص.28.**

يحاكي الطبيعة يصنع ما هو أجمل منها .و للفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة، فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها ثانيا، و ليست المحاكاة في نظره نقل للمظاهر الحسية للأشياء كما تبدو في واقعها، أي مجرد تصوير فوتوغرافي للمرئيات، بل يجب أن تكون محاكاة الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية و لواقعها الذي تنبض به داخليا، فالشعر الجيد مثلا يرتفع عن المعاني المحسوسة الملموسة و يتسامى عنها لا بوصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، و لكنه يرفعها إلى مستوى راق من الأداء العقلي الفني دون إهمال لحقيقتها.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن أرسطو كان على رأس من نجحوا في الربط بين الفن و الحياة، و ذلك لأن نظريته في المحاكاة قائمة على مبدأ محاكاة الطبيعة، و هذا معناه أن الفنان يستمد وحيه و إلهامه من الواقع بشرط أن تكون المحاكاة منقحة معتمدة على التخير، و هذا دليل على وجود فرق شاسع بين الواقعية الساذجة التي تصور الواقع تصويرا مرآويا يشبه عمل آلة التصوير، و الواقعية النقدية الرامية إلى تعديل الواقع و السمو و الارتقاء به. و هذا هو موقف أرسطو، و على هذا الأساس يكون الفن قريبا من الواقع أي من الحياة. وعموما فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من الصورة، فالفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يضع للصورة إطارا واقعيا كما كان لها من قبل إطار في الواقع الطبيعي، لكن الفرق يكمن في عدم تطابق العمل الفني مع صور الطبيعة، و هذا معناه أن الصور الطبيعية هي نقطة البداية في عملية الخلق الفني.

و الملاحظ أن أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات و لذلك نجده يؤكد على أن محاكاة الشعر للطبيعة تبدل و تغير فيها، و اعتمد في توضيح ذلك على تقسيم الفنون عامة إلى قسمين، فكلها محاكاة للطبيعة، لكن قسما منها يحاكيها باللون و الشكل كالتصوير و النحت، و قسما آخر يحاكيها بالصوت كالرقص و الموسيقى و الشعر، و على هذا الأساس فإن الشعر إذا قيس بالفنون لا يقاس بالتصوير لأن المحاكاة فيه نقل حرفي، إنما يقاس بالرقص و الموسيقى، فالراقص والموسيقار يبدل كل منهما في محاكاته للطبيعة، و مثلهما يبدل الشاعر في محاكاته بحيث تظهر مواهبه و أفكاره و خيالاته.

لقد أكد أرسطو دوما على أن الفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يصنع ما هو أجمل منها، و وسيلته في ذلك الخيال، أي أن دور الخيال يأتي في إكمال الصورة و تحويلها إلى فن، فضلا عن عمله في استبطان بواعثها و محركاتها، إضافة إلى ذلك فإن أرسطو يعترف بأهمية الدور الكبير الذي يلعبه الوهم، فهو يذكر أن الشاعر يمنحنا حقيقة أسمى من تلك التي يعطيها المؤرخ، أسمى و أرقى لكونها خيرا من تلك تمثيلا، و لكن لكي يفعل ذلك لابد أن يكون –كما ذكر أرسطو– رب الوهم، و خير فن هو الذي يهب وهما عن حقيقة أرفع، فالمحاكاة إذن عند أرسطو خلاقة لكونها خيالية، أما هوميروس فيبقى في نظره أعظم الشعراء لأنه يحاكي بصورة دائمة و مستمرة من خلال رسم الطبيعة البشرية والمحاكاة عند أرسطو تتم من ثلاث نواح هي: الوسيلة و الموضوع و الطريقة، فالوسيلة هي الأداة التي يستعملها الفنان، و هي بمعنى أدق الوسيط مثل اللغة عند الشاعر ولكن بعد أن بث فيها الإيقاع و

المجلس العلمي للكلية

الانتظام لتصبح وسيطا جماليا، و الموضوع هو المادة المحكية أي المحاكاة التي تجسد أعمال الناس، أما الطريقة فهي النوع الأدبي أو الفني أي أسلوب المحاكاة.

ج- محاكاة المثل الأعلى: وهي نظرية تنزع إلى القول أن العمل الفني يجب أن يكون أخلاقيا وتذهب هذه النظرية إلى أن الفنان لا يحاكي بلا تمييز بل يكتفي بمحاكاة موضوعات بعينها فقط، ويرى مفكروها " أن أعظم مزايا الفن هي محاكاة الطبيعة، ولكن من الضروري تمييز جوانب الطبيعة التي هي أليق بالمحاكاة – أي بالموضوع اللائق الذي يعد مهذبا من الناحية الأخلاقية وما يستحق المدح والاستحسان "[7]. وبهذا المفهوم يعني ذلك أن نظرية المثل الأعلى تضع معيارا لقيمة الفن وهو المعيار الأخلاقي، ويرى أنصار هذه النظرية أن الموضوعات ذات المستوى المنحط لا بد أن يكون العمل الفني فيها أدنى وأقل مرتبة من تلك الموضوعات ذات المستوى الأخلاقي بالضرورة، مهما أبدى الفنان عبقرية في موضوعات منحطة وضيعة.

والخلاصة يمكننا القول إن نظرية المحاكاة بأقسامها الثلاثة ولو سلمنا جدلا بالصلة الوثيقة بين الفن والحياة، لحكمنا عليها من خلال مشابهتها للواقع (المحاكاة البسيطة) أو شمولها (محاكاة الجوهر) أو أخلاقيتها (محاكاة المثل الأعلى) تذكرنا دوما أن الفن يستفيد من التجربة الإنسانية، وتحاول تصورها وإيضاحها، وأن العمل الفني حياة خاصة، وعند تذوق

---

[7] ألاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، ص231.

العمل جماليا تكون عنايتنا بالعمل ذاته، وإذا أعطينا أهميته الباطنة حقها كما لا يتضح لنا من هذا التوتر بين الحياة والفن أنه عصب نظريات المحاكاة جميعا، إلا أن هناك آراء متخصصة، " فبعض النقاد يرون أن هذه الأشكال الثلاثة لنظرية المحاكاة لا تستطيع أن تقدم لنا أساسا سليما للقد الفني، ذلك أن وجود أعمال فنية لا حصر لها خارج عن نطاق هذه النظريات الثلاثة للمحاكاة ومع ذلك فإن هذه النظرية تخدمنا وتقدم لنا بعض الحقائق عن بعض الأعمال الفنية، لكنها لا تقدم لنا الحقيقة الكاملة عن كل الأعمال الفنية "[8].

[8] ألاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، ص.232.

المحاضرة الثالثة: نظرية الفن للفن

1- المفهوم والتسمية:

تعد نظرية الفن للفن من أهم النظريات المضادة لنظرية الانعكاس، ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر بفرنسا، وسميت أيضا بالبرناسية نسبة إلى جبل برناس باليونان (آلهة الشعر). هي نظرية للفن عموماً، وهي نظرية تجرد الفن من أي ملابسات فكرية أو فلسفية أو دينية (أيدلوجية)، وتنشد من الفنِ الفنَّ فقط والجمال، ويطلق أصحاب النظرية على ذلك بأنه تخليص الأدب من النفعية والغائية

2- جذورها:

تعود جذور هذه النظرية – أعني الفن للفن – تضرب في أعماق التاريخ، وتغوص في تراث الأمم، فهذا أرسطو يرفع من شأن الشعراء ويجعلهم عباقرة يقبل ما يقولون دون مراجعة، مناقضاً بذلك أفلاطون الذي هاجم الشعراء ولم يبق منهم إلا من يعنون بالتهذيب وتمجيد الآلهة ومدحهم.

وحين سقطت الإمبراطورية اليونانية الوثنية، وقامت على أنقاضها الإمبراطورية الرومانية النصرانية، سيطرت الكنيسة على شتى أنواع النشاطات الإنسانية ومنها الأدب، وجعلتها خادمة للنصرانية وقيمها الفكرية والأخلاقية، وشددت النكير والعذاب على من خالف تلك السياسة أو حاول معارضتها.

وفي ظل تلك السيطرة ظهرت إشارات ذليلة، وإشادات صامته بما للأدب من قيمة جمالية، وأن تلك القيمة كبيرة الأثر عظيمة الفائدة، ومن أولئك القديس (أوغسطيوس) في كتابه (النظرية المسيحية)، حيث أشار إلى المتعة الفنية التي تذوقها في اللغة التي كتبت بها نسخ الإنجيل.

وحين جاء القرن السابع عشر، وتخلص الأوربيون من بعض سيطرة الكنيسة، ظهرت أصوات تشيد بالفن من حيث هو مجال الجمال وموطن المتعة، فقد أشار (بيركورتي) بأن الهدف الأساسي في الشعر المسرحي هو المتعة الفنية[6].

ونظر كانت (kant) إلى أن الفن عمل يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة، أي أنه حر، لا غاية وراءه سوى اللذة الفنية، دون ما قد يتلبَّس به من أفكار وفلسفات أو أخلاق أو قيم اجتماعية أخرى[7].

ومع مرور الزمن زادت حدة الانتقادات، وعلت أصوات الرفض للخدمة التي يقدمها الأدب للمجتمع تثقيفاً وتعليماً وتهذيباً، وممن هاجموا تلك الوظيفة الأدبية والفنية: الشاعر (شيلي ت1822م) و(ورد زورث ت1850م)، وكذلك رواد المدرسة الرمزية أمثال: (بودلير ت 1867م) و (مالا راميه ت1898م).

وفي مطلع القرن العشرين أيد النقاد هذه النظرية، وجعلوها ضرباً من الدفاع المستميت للوقوف أمام استخدام الأدب خادماً لأغراض أخرى نفعية مؤقتة[8].

وقد قام هذا المذهب في أوربا – شأنه في ذلك شأن المذاهب الأدبية الأخرى – وبدأ في

فرنسا ومنها رحل إلى بلدان أخرى مثل: ألمانيا وإيطاليا، ومن ثَم أمريكا وغيرها من دول العالم.

وسبب قيامه في فرنسا يعود – في أغلب الظن – إلى قيام العلمانية في فرنسا، وثورتها المبكرة في وجه الكنيسة، كما أن الثورة الصناعية سبب غير مباشر في ذلك. وقد وجِّهت لهذا المذهب انتقادات حادة، وذلك لانحرافه عن العقل والوعي، وتعددت جهات التنديد والمعارضة، وممن انتقدها: ت.س. إليوت (ت 1965م) الذي اتهم أصحاب هذا المنهج بقصر النظر، وأنه لابد للشاعر والأديب من الالتزام، وأن غاية الشعر والنقد تُحتِّم على الشعر أن يُقدِّم للقارئ والمتلقي نفعاً اجتماعياً ما[9]. لندوة العالمية للشباب الإسلامي، بحث بعنوان: البرناسية (مذهب الفن للفن)، موقع صيد الفوائد:

3- روادها:

تسمى نظرية الفن للفن بـ(البرناسية)، وقيل في سبب تلك التسمية: إنها نسبة إلى جبل (البرناس) اليوناني، الذي تشير الأسطورة إلى أنه جبل تقطنه آلهة الشعر، ومن ثم أخذت التسمية الصبغة الأدبية[10].

كما قد يسمى المذهب بـ(التعبيري) أو المدرسة التعبيرية، بُعْداً بها عن الإشارة الأيدلوجية والارتباط الفلسفي، وهي تسمية شاعت في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى[11]. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ص 76.

وممن أيد هذه النظرية وتحمس لها:

1- لو كانت دي ليل (kant) ت1804م، وَيُعَدّ مؤسسَ المذهب، (دافع عن تحرر الفن) وتخلى عن نصرانيته واعتنق البوذية.

2- شارل بودلير (1821-1876م) وهو فرنسي نادى بالفوضى الجنسية.

3- تيوفيل جوتييه (1811- 1872م).

4- مالا راميه (1842- 1898م) فرنسي، وهو من أشد المدافعين عن المذهب، ومن أعمدة المذهب الرمزي كما هو مواطنه بودلير[12]. **الندوة العالمية للشباب الإسلامي، البرناسية.**

حيث ظهرت هذه النظرية بعد الثورة الفرنسية على الكنيسة وانتشار العلمانية وانتشرت في أوروبا ثم إلى دول شمال افريقيا منها الجزائر، إلا أن هذا المذهب أخيراً - ونتيجة للانتقاد الشديد - تقوقع على نفسه وتراجع وانحسر في زاوية ضيقة، وإن كانت أصوله وأفكاره شاعت في مذاهب الحداثة وما بعدها كما سيتضح في المبحث التالي.

4- **مبادئها:**

- الاهتمام بالشكل على حساب المضمون (تراعي الشكل وجماليته).

- فكرة وجوب قطع الصلة بين الفن والمجتمع.

- تجريد الفن من أية منفعة أو غرض أو غائية.

– أهمل الفنانون الأهداف الاجتماعية والأخلاقية واهتموا بخلق فن هو صورة الترف في ذاته. لزعمهم أن أية إثارة بالحس الجمالي وإيقاظ الشعور بالمتعة يعد وظيفة اجتماعية لأن هذه الإثارة تجعل الناس يطلبون حياة أفضل وأسمى.

– تحرير الفن من أي ارتباط فكري أو ديني أو فلسفي.

– تناقض النظرية الانعكاسية المؤيدة لوظيفة الفن الاجتماعية، التنويرية، الإصلاحية.

– تناقض المذهب الرومانسي الذي يعتبر الفن وسيلة للتعبير عن الذات.

– مصرة على أن يكون الفن هدفا في خد ذاته (مطلوب لذاته)، فالرسام يرسم لأجل الرسم، والمسرحي يعرض لأجل العرض، ...الخ، دون الاكتراث للمضمون أو الموضوع.

– إذن أنصار نظرية الفن للفن يرون أن الأدب والفن ضرب من الترفيه والتسلية والمتعة الجمالية وليس ثمة داع للتقيد بوظيفة التهذيب والتربية والتعليم، (تحقيق الشعور بالمتعة الجمالية).

نقد: لقيت هذه النظرية نقدا لاذعا لانحرافها عن العقل والوعي ولقد قاد سارتر جملة ساخرة ضدها.

ومنه يمكننا القول أن نظرية الفن للفن أقامت حجر الأساس في أزمة تلقي الفنون التشكيلية. وبالرغم من النقد الذي تعرضت إليه هذه النظرية مما أدى إلى انطوائها، إلا أنها تركت بذور ديمومتها لتتوارث مذاهب الحداثة ، لذلك تعتبر أما للفن الحديث. ومنه يمكننا القول أن

نظرية الفن للفن أحدثت أزمة كبيرة في التلقي، وزاد تأثيرها في مذاهب الحداثة وما بعد الحداثة، لأنها أقصت المتلقي من عملية الإبداع وإهمالها للمضمون الذي يؤدي دوره التوعوي والتنويري لمواجهة ومجابهة الغزو الثقافي والفكري الذي تفرضه العولمة.

المحاضرة الرابعة: مدارس الحداثة وما بعد الحداثة المنبثقة عن نظرية الفن للفن

المجلس العلمي للكلية

1- المدرسة الانطباعية:

1.1 مفهومها:

تعد الانطباعية بوابة الفنون الحديثة، التي تفرعت منها كل تلك المذاهب حيث أحدثت نزعتها " نقطة التحول الأول من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة "[9]. ظهرت هذه المدرسة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر 1874 في فرنسا، واسمها مستمد من عنوان لوحة للرسام الفرنسي **كلود مونيه** (انطباع شروق الشمس) التي قام بإنجازها عام 1878م، وهو أسلوب فني في الرسم يعتمد على نقل الواقع أو الحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة بعيدا عن التخيل والتزويق وفيها خرج الفنانون من المرسم ونفذوا أعمالهم في الهواء الطلق " مما دعاهم إلى الإسراع في تنفيذ العمل الفني قبل تغير موضع الشمس في السماء وبالتالي تبدل الظل والنور "[10]. واهتم أصحابها بدراسة التأثيرات الوقتية لضوء الشمس في المناظر الخارجية قصد تمثيل بيئة في عجلة من أمرها. وانصبت أبحاثهم على علم البصريات ودراسة الطيف الشمسي، وتفكيك قوانين التضاد للعالم شافرول. فكانت أعمالهم مجرد ممارسات بصرية تسرف الانشغال بالألوان القزحية على حساب الألوان

---

[9] **طارق مراد، مدارس فنون الرسم في العالم، بيروت، دار الراتب الجامعية، ص.15.**

[10] **صفا لطفي الآلوسي، قراءة جمالية وتاريخية في التطور في الفنون، ص61.**

التعبيرية، وتغفل البعد التاريخي والديني والثقافي والدرامي، وتهمل الإنسان وأحاسيسه وتهتم بالشكل على حساب المضمون. ومنه فالانطباعية " أحدثت بتقنياتها المميزة نوعا من التجريد بتهميشها الموضوع والاهتمام بالقيم اللونية "[11].

وتجدر الإشارة ، أنه قبل الانطباعية كانت معالجة الشكل تتم في ضوء علاقته بالمجتمع والتاريخ، فالواقعيون نظروا إلى الشكل في ضوء الظروف الموضوعية لحركة الواقع الاجتماعي القائمة على علاقة الفرد بالكل، وانصهار الذاتية في المجتمع وحاجاته المادية، " واعتبرت أي تمرد في الفن لصالح المجتمع كرسالة هادفة تشيد آمالا وهمية في التغيير لا تتجاوز إطار اللوحة "[12]. ومن هذا المنطلق حاول الفنان الحديث أن يعيد الفن مجراه الطبيعي بإحلال القيم الشكلية محل القيم الموضوعية التي تمجد الأوضاع الثورية في الحياة، " فالفن يجب أن لا يتجاوز إمكانياته الطبيعية وهي أن يعطي صورة عن ذات الفنان وتفضيلاته النابعة من دوافعه وأهوائه متجاوزا بذلك العلاقة القصرية بين الذات والموضوع والانتقال بالشكل إلى مستويات جديدة بعيدة عن خرافات الرومانسيين وتعبيراتهما المبالغ بها وتمجيدهم للقديم وغاياتهم الانفعالية والنفسية "[13].

---

[11] غسق حسن الكعبي، الحداثة والتفضيل الشكلي، عمان، دار الرضوان، ط1، 2018، ص.13.

[12] غسق حسن الكعبي، الحداثة والتفضيل الشكلي، ص.13.

[13] غسق حسن الكعبي، الحداثة والتفضيل الشكلي، ص13.14.

1.2 مبادئ الانطباعية:

– هجرت المرسم وانطلقت إلى الطبيعة لتنقل إلى اللوحة مباشرة مشاعر الفنان.

– استفادت من تحليل الطيف الشمسي، في عملية تركيب اللون الحار والبارد دون مزجه.

–انكرت وجود الخط، والظلال القاتمة وأعطت للألوان المساحة العريضة في سطحها التصويري.

– استخدام الألوان التكميلية في صورة ظلال بجوار ما يسمى بالألوان الأساسية مثل استخدام اللون البنفسجي (الأزرق+ الأحمر) ظلا للون الأصفر، مع استخدام ألوان متضادة بصورة متجاورة ليزيدها رونقا وبهاءا.

– كذلك جعلوا من الشكل في اتجاه مضاد للطبيعة والتسامي بالفن كونه يمثل الاحتجاج الروحي على النقص فأصبح الفن في نظر الفنان الحديث أفضل من الطبيعة.

– وضع الانطباعي مدركاته البصرية وإحساسه الذاتي للون فوق كل قاعدة فنية

– رفضت أن يرتبط فنها بمضامين أدبية وتاريخية واسطورية إلى التغني بتلك اللحظات التي يقتنصها الفنان في ضوء العلاقة الدينامية القائمة بين اللون والضوء.

– جعل من الشكل واللون قيمة فنية قائمة بذاتها من خلال تكريس اللون كبنية تصويرية، واعتبار الطبيعة مجرد مناسبة.

– كان الانطباعي مخلصا لذوقه وحسه الشخصي باللون النابع من فطرته التي اغتنت وتهذبت بالملاحظة والممارسة والاطلاع على الطبيعة.

– أصبحت اللوحة الانطباعية فورية، بنت ساعتها لحظوية كما هي اللقطة الفوتو غرافية.

– الانطباعيون كان يجمعهم هدف واحد وهو إيجاد رسم ذو طابع جمالي يستعير من الحس وهامش الحدس طريقة رؤيته،" التوفيق بين الحس والحدس"[14].

– كانت أكثر الأشكال التي استهوت الفنانين هو البحر وتحركاته والأثير وغيومه المتحركة والشمس وتموجاتها المتوهجة والدخان وأشكاله المبعثرة والثلج بألوانه اللؤلؤية.

– يتحقق الشكل حسب تقديراته عن طريق " الالتحام المباشر للون الانطباعي لا يعلم الصورة المكتملة قبل تنفيذها، والرغبات الشكلية تتكشف تدريجيا من خلال الأداء، فألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا بالأعصاب، وحركة في المشاعر وهي مثيرا حسية يتفاوت تأثيرها بين الفنانين "[15].

---

[14] صفا لطفي الآلوسي، قراءة جمالية وتاريخية في التطور في الفنون، ص.65.

[15] غسق حسن الكعبي، الحداثة والتفضيل الشكلي، ص15.16.

– فالانطباعي تتعارض كليا مع المفاهيم التي جعلت الفن وسيلة لتنظيم العالم وإعادة بنائه عن طريق العقل فالفن لديهم لا يحتاج إلى مجهود ذهني إذ هو يشيد نفسه بالانتقال المباشر من الإدراك البصري إلى الحركة التصويرية.

من ذلك نستنتج أن الانطباعية عكست ذلك الانقلاب العميق الذي أصاب الإحساس بالشكل عندما جعلت للون قيمة تفضيلية مطلقة بحد ذاته فالرسم الانطباعي سعى إلى تكريس شكلانية تقف على النقيض مما جاءت به الواقعية فهي لا تقيم وزنا للمشهد المرئي على أسس محاكاتيه إنما إحلال اللوحة بوصفها بنية تتحكم فيها الفردية المستندة إلى مقولات الفيزياء في تغيير الظاهرة الحسية اللونية وعد الشكل سواء كان منحلا أو متماسكا ليس سوى تجلي من تجليات الإبداع للظاهرة المرئية والتي هي ليست أكثر من اللون هذه اللون أصبح بفضل الانطباعية محض بنية شكلية بمقدوره فرض هيمنة واسعة النطاق على العمل الفني برمته.

لقد وقع غلاة النزعة الانطباعية في المبالغة في تسجيل الانطباعات الهاربة وحركة الظواهر بدل المظهر الثابت الحقيقي للأشياء ولم تعد الأشكال تنقل لديهم كما يفترض بها أن تكون بل كما تتراءى لهم وفق تأثير الحركة المتغيرة لضوء الشمس فأنتجت هذه الرؤية الجديدة طريقة جديدة في الرسم حيث ترخصوا في اختراق القواعد الأكاديمية وهم يحاولون أن يكمشوا انطباعات هاربة في لحظات هاربة وبالتالي أصبحوا لا يبالون بصلابة الخطوط وفقدت

اللوحة الانطباعية بناءها وضاع موضوعها وأغفل البعد الفكري والثقافي والديني والتاريخي والعاطفي فيها.

إن رواد هذه المدرسة أغلقوا الباب في وجه المتلقي، ولم يعد الرسم رسالة بصرية تحمل خطابا تشكيليا مفهوما بل ممارسة ذاتية متكتمة وخرساء لا يفهمها إلا صاحبها.

تخطى الفن الحديث مرحلة محاكاة الواقع ولم تعد وظيفته التعبير عن أي غرض ديني أو أخلاقي، كما أهملت القواعد الأكاديمية من قياسات ونسب وتشريح ومنظور مما يؤسس لبلاغة الوصف في اللغة التشكيلية،. ولا شك أن من يتعمد مخاطبة المتلقي بلغة تشكيلية مبهمة لا يكترث البتة بوصول رسالته إلى الجمهور واستيعابها، ومن الواضح أنه يهتم بالشكل على حساب المضمون، ونفهم من هذا أن الهدف عنده لا يرقى إلى التعبير عن أفكار جديدة أو موضوعات مثيرة إنما ينحصر في حدود البحث عن أحدث وأنجع طرق سرقة الأضواء وإبهار الجمهور. فنراه يدعو الناس إلى معارضه ويأخذ من وقتهم الكثير لكي يرهق عقولهم وهم يحاولون إزالة الغموض وفك الرموز التي لا يعرف حل شيفرتها غير صاحبها الرسام.

وبما أن " الرمز كما هو معروف لا يكون إلا إذا كان له معنى متداولا ومتفقا عليه بين الجماعة أو المجتمع "[16]. فإن الأشكال التي لا يعرف معانيها سوى صاحبها الرسام لا

---

[16] أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995، ص.99.

يمكن أن نسميها رموزا أو إشارات فهي أشبه بالطلاسم التي يستعملها الساحر لإثارة الدهشة وجذب الانتباه. والغريب في الأمر أن رواد الأساليب المستحدثة في الرسم أصروا على فرض مناهجهم الفنية وتصدوا لكل أنواع النقد الرافض لها حتى تمكنوا من فرضها واعتاد المحيط الفني عليها وباتت مألوفة وعامة بعدما كانت شاذة وصارت الأساليب الأكاديمية القائمة على بلاغة الوصف ووضوح اللغة التشكيلية مجلبة للنقد.

إن الخطاب التشكيلي يفقد معناه ويصبح عقيما إذا طغى عليه الإبهام ولا شك أن من يفعل هذا يهتم أكثر من الجوهر ولو أنه رتب المضمون في المرتبة الأولى من حيث الأولوية لانتهج أكثر الأساليب وضوحا وبلاغة.

المحاضرة الخامسة: نظرية الانعكاس

1- النشأة:

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي،ظهر أدب جديد أصطلح عليه بالأدب الطبيعي الواقعي،له اتجاه يخالف اتجاهات الأدب الكلاسيكي و الأدب الرومانسي. و بظهور هذا الأدب ظهرت نظرية جديدة تسمى نظرية الانعكاس،اهتمت بدراسة العلاقة بين الأدب و المجتمع من خلال رصد التأثيرات المتبادلة بينهما. ظهرت نظرية الانعكاس حوالي 1930 حيث ترى أن الأدب مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي، وبين الأدب والمجتمع علاقة جدلية (علاقة تأثير وتأثر). ومن **روادها** نجد **جورج لوكاتش**

يرى أصحاب هذه النظرية أن نشأة الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي،فكما نتجت الكلاسيكية عن العصر الإقطاعي ،و الرومانسية عن البرجوازية، فإن نظرية الانعكاس ارتبطت بالواقعية الاشتراكية.و يؤكد أصحاب هذه النظرية ضرورة ارتباط الأدب بالواقع الذي أنتج فيه، و أن وظيفة الأدب تهدف إلى شحذ قوة إدراك المتلقي و فهم العالم و إدراك الواقع الاجتماعي،و مشاركة الأديب في تجربته بشكل يؤدي إلى تغيير البنية التحتية أو تعديلها أو تثبيتها.

و قد سبق ظهور هذه النظرية عدة محاولات حاول أصحابها الربط بين الأدب و البيئة و الحياة الاجتماعية منها:

1- محاولة الفيلسوف الفرنسي هيبوليت تين (1829-1893) الذي يرى أن الأعمال الأدبية وثائق و آثار و سجلات تاريخية تتأثر بالعوامل التالية:

أ- الجنس:أو ما يسمى بالعرق أو النوع، فأدب كل أمة يختلف عن أدب أمة أخرى، و يرجع ذلك إلى تباين الظروف المعيشية و الوطن،حيث يكتسب الجنس خصائصه المميزة من البيئة و العادات و التقاليد المتوارثة، فضلا عن الدوافع و الرغبات الدفينة و الملامح الجسدية.

ب- البيئة: و يقصد بها المناخ و النظم الاجتماعية،فهذه الأوضاع تتحكم بالأدب و الحياة العقلية و المزاج الإنساني[17].

ج- العصر: و هو الزمن ، فالأفكار و المفاهيم المسيطرة على روح العصر تؤثر في العمل الأدبي.

لم ترق هذه المحاولة إلى نظرية في نظر سانت بيف،لأنها لم تتحدث عن أثر العلاقات الاجتماعية و المجتمع في الإنتاج الأدبي.

2- محاولة الأديب الروسي **ليو تولستوي** (1828-1910)

ركز دراسته على العلاقة بين الأدب و القراء، وذهب إلى أن وظيفة الفن هي أن ينقل إحساس الفنان إلى المتلقي، فمهمة الفن مهمة توصيلية، وهو إيصال انفعال الفنان إلى المتلقي و بالتحديد إلى كل الناس البسطاء، وإن لم يستطع أن يفعل ذلك فلا يعد فناً،و ينفي أن يكون للفن علاقة بالواقع الاجتماعي[18].

---

[17] -شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث ،قسنطينة، الجزائر،1894، ص.69.

[18] -المرجع نفسه ،ص70.

2-الأسس الفكرية و الفلسفية:

تستند نظرية الانعكاس إلى الفلسفة الواقعية المادية،التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، و أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي. يعود الأساس الفلسفي لنظرية الانعكاس للمفكر والفيلسوف **كارل ماركس** عن مقولته التي تبين البنية التحتية والبنية الفوقية للمجتمع، وأي تغيير في البنية التحتية يتبعه تغيير في البنية الفوقية الذي يعود بدوره فيؤثر في البنية التحتية بالرفض أو التعدي و قد بلور **كارل ماركس** فكرة الفلسفة الواقعية في العلاقة بين البنية التحتية (علاقة الإنتاج و قوى الإنتاج) و البنية الفوقية (الثقافة و الفلسفة و القوانين و الفكر و الفن). حيث أوضح أن هذه العلاقة متبادلة و متفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية قائمة على التأثير و التأثر، بمعنى أن أي تغير في البناء الاقتصادي و الاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي،الذي يعود فيؤثر في البناء التحتي من خلال تثبيته أو تعديله أو تغييره.فالواقع المادي في تفاعل مستمر مع الأفكار و التغيرات التي تحدث في المجتمع نتيجة التحولات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية.

كما يؤكد **كارل ماركس** على أن الأدب و الفن هما سلاح الطبقية، ففي المجتمع المقسم إلى طبقات ،يعكس الأدب الفن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة معنويات طبقة معينة و أرائها السياسية و ذوقها الجمالي.

و يذهب **جورج لوكاش** G.Luckacs فيلسوف الواقعية في النصف الأول من القرن العشرين أن للفن و الأدب بعدا طبقيا اجتماعيا،فهناك ثقافة سائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة و ثقافة أخرى هي ثقافة الطبقات المقهورة، وهنا يصبح الانعكاس أنواعا،انعكاس طبيعي (مزيف) و انعكاس واقعي (صادق) ، و هذا يعني أن الانعكاس ليس بسيطا و إنما هو عملية متداخلة مركبة.مما يؤكد أن الأعمال الأدبية لها صلة بالواقع، لكن ليست كلها واقعية.

أما **رينيه ويليك** فيرى أن الأدب نظام اجتماعي، و إذا كان الأدب يمثل الحياة،فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية،و الكاتب المسرحي حينما يصور لنا كائنا إنسانيا كاملا فهو لا يعيد تصوير الإنسان فقط بل يعيد تصوير المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الإنسان،و هذا المجتمع ليس إلا ذرة من الكون ، ومن ثمة فالفن الذي خلق هذا الإنسان يعكس لنا الكون كله.

كما يفسر بول فاليري Paul Valery العلاقة بين الفنان و الآخرين، حيث يرى بأن الفنان أثناء عملية الخلق الفني يضع نصب عينيه الذين سيتوجه إليهم بعمله و مدى تأثيره فيهم.

3- مبادئ نظرية الانعكاس:

1- تقوم نظرية الانعكاس على الفلسفة الواقعية المادية.

2- الأديب: مبتكر/فنان / مؤلف، لا يبدأ من الصفر،و هو مبدع نسبيا.

3- الأدب:عمل /إنتاج/ صورة للمجتمع و علاقاته،متطور و متغير،له علاقة مع الزمان و المكان،و أبعاده فردية و اجتماعية.

4- المتلقي : جمهور غير متجانس،فاعل و منفعل

4- مصطلحاتها:

الأديب /مؤلف ← صورة / عمل ← متلق فاعل و منفعل

خلاصة: ومما سبق، يمكن القول أن نظرية الانعكاس تنظر إلى الفن على أنه فعالية اجتماعية، فهو تجربة إنسانية ويكون الهدف من الفن هو مشاركة الفنان بهذه التجربة التي يعرضها في عمله الفني بحيث يؤثر في المتلقي وشعوره، لكي يسهم في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل، فالفنان يقوم بتصوير الواقع المتأزم والمتلقي يستقبل الإنتاج الفني لهذا الفنان فيأثر به ويقرر تغييره. ومنه فالأعمال الفنية بصفة عامة ما هي إلا انعكاس للواقع.

6- المدرسة الفنية المؤيدة لأفكارها: المدرسة الواقعية

أ- مفهومها:

هي حركة ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر كرد فعل للحركة الرومانسية والكلاسيكية ، قذ تميزت بطابعها النقدي، وفقد اعتقد أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي وتسليط الأضواء على جوانب هامة يريد الفنان إيصالها للجمهور بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور.

فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وأمانة، دون أن يدخل ذاته في الموضوع، بل

يتجرد الرسام عن الموضوع في نقله كما ينبغي أن يكون، إنه يعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته اليومية، إنه يشير بالحلول، لقد اختلفت الواقعية عن الرومانسية من حيث ذاتية الرسام، إذ ترى أن ذاتية الفنان يجب ألا تطغى على الموضوع، ولكن الرومانسية ترى خلاف ذلك، إذ تعد الفني إحساس الفنان الذاتي وطريقته الخاصة في نقل مشاعره للآخرين. فالمدرسة الواقعية هي مدرسة لجميع الناس بمختلف مستوياتهم. إذ ابتعدت عن: الابتكار والخيال في موضوعاتها، وكذلك عن التعبيرات الرومانسية، وكان شعارها تمثيل الأشياء كما هي.

ويعد الفنان الفرنسي **جوستاف كوربيه** من أهم أعلام هذه المدرسة، فقد صور العديد من اللوحات التي تعكس الواقع الاجتماعي في عصره، ومن أشهر أعماله نجد لوحة (المرسم). كذلك الفنان الإيطالي (كارفاجيو) ومن أشهر أعماله لوحة العشاء.

وخلت لوحات الفنانين الواقعيين من التعسف الذاتي، فأكدوا على تصوير الدوافع الشخصية بطريقة واقعية، ونظر الفنان هنا إلى الواقع ككل متكامل متبادل فيه العلاقات (التأثير والتأثر). ومع إضعاف العنصر الملحمي في الفن، حيث ركز الفنان الواقعي اهتمامه على المشكلات النفسية. " وتكتسب الرؤية الفنية ثراء بفضل التفاعل الذي ينشأ بين الفنان

وموضوعه، ويصبح الشكل الفني بمثابة التعبير المادي عن المشاعر والأفكار الإنسانية، وذلك ما يميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي "[19].

إن هدف الفنان الواقعي في القرن التاسع عشر هو تصوير الواقع الإنساني في صورة حقيقية، والتعبير عن العلاقات الناشئة في الحياة الواقعية بين الناس والمجتمع والطبيعة.

واتسم منتصف القرن التاسع عشر بتحول حاسم في ميدان الفن، ففي هذه المرحلة بدأ ظهور الآلات الحديثة في الإنتاج فأدى إلى انقلاب هائل في حياة المجتمعات البشرية في أوروبا نتيجة الانتقال من الحضارة الزراعية والتجارية إلى الحضارة الصناعية، وأيضا نتيجة إلى نجاح العلم في تعليل الكثير من الظواهر الطبيعية، فكان من الطبيعي أمام هذه الانتصارات التي حققها أن يلجأ الأدب والفن إلى اقتباس أساليب هذا العلم للوصول إلى انتصارات مماثلة فجاءت الواقعية في الأدب والفن. فكان من نتيجة ذلك أن أهملت الذات في سبيل الموضوع، فلم يعد الاهتمام بالخيال بل رصد الواقع دون تدخل للمشاعر والوجدان والإلهام والميول الشخصية لدى الفنان.

إذن فالواقعية أصبحت مدرسة مجتمعية كونها نقلت كل ما في الواقع والطبيعة إلى عمل فني طبق الأصل، " فهي مجمل رصد لحالات تسجيلية كما اقتضاه الواقع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والدينية في ذلك العصر. فالرسم في الواقعية يستند إلى الواقع المعاش

---

[19] صفا لطفي الآلوسي، قراءة جمالية وتاريخية في التطور في الفنون، عمان، الدار المنهجية، ط1، 2016، ص.57.

بكل تناقضاته، لقد تشكل هذا التيار على قاعدة تردي الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أدت إلى تزايد مريع في الفروقات بين الشرائح الاجتماعية، الشيء الذي أدى إلى أفكار جديدة، كالاشتراكية وإلى حركات سياسية كثورة 1848 في فرنسا "[20]. هذا الاتجاه وجه اهتمامه نحو موضوعات تعبر عن هذا الواقع، كالبؤس والحرمان والفقر، والثراء...إلخ فتحول الفن ليلعب دورا وظيفيا اجتماعيا فالفنان الواقعي لا يرسم المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية، بل يتجه إلى تصوير النتائج الناجمة عن الأزمات الاجتماعية.

مهدت الواقعية التي تزعمها كوربيه في منتصف القرن التاسع عشر إلى نشأة مذهب ظهر ظهر تدريجيا في طريقة رسم المناظر الطبيعية الخارجية، وعرف بالمذهب التأثيري (الإنطباعي).

[20] **صفا لطفي الآلوسي، قراءة جمالية وتاريخية في التطور في الفنون، ص.60.**

المحاضرة السادسة: نظرية العرض عند فريديريك هيغل:

المجلس العلمي للكلية

1- الرؤية الفنية والجمالية عند هيغل:

يعد **هيغل** فيلسوف من فلاسفة القرن التاسع عشر **(ألمانيا)**، فقد كان لكتابه " **دروس في الجمالية**" تأثيرا مزدوجا في ميدان الفن: لقد أحيا مثل أفلاطون والأفلاطونية الجديدة من جديد، وفي الوقت نفسه قدم رؤية عرضية لتجليات الفن جاعلا منها ظواهر (تجليات متتابعة ووقتية)، مرتبطة بالتاريخ الذي تظهر معناه. فكل حقبة فنية لها تمظهرات فنية من حيث الشكل والمضمون.

إن الجمال عند **هيغل** مرتبط إلى حد كبير بنظريته الجدلية المثالية، فالجدل بين أية فكرتين متناقضتين تنشأ عنه فكرة ثالثة، مثال: الحياة والموت تنشأ عنهما فكرة البعث.

كذلك مفهوم الجمال عند **هيغل** مرتبط بجدلية الشكل والمضمون. وعليه فمفهوم الجمال عنده هو التمظهر الحسي للفكرة، أي تمظهر الشكل والمضمون. فالجمال في الفن هو مدى تطابق الشكل مع المضمون.

انطلقت رؤية **هيغل** من الجدلية القائمة بين الفن والجمال مستندا إلى اعتبار جمال العمل الفني يكمن في مدى تطابق الشكل بالمضمون (الفكرة). وفي هذا الصدد يقول **هيغل**: " فكلما تشكلت الفكرة بطريقة جيدة حسية أي شكليا، كلما ارتقت إلى مستوى المثالية". ولكن

هذا لا يعني أن أنماط الفن التي لا تحقق تطابق بين الشكل والمضمون (الفكرة)، أنها لا تنطوي على قيم جمالية بل العكس في ذلك.

ومنه، يرى **هيغل** أن مدى تطابق الشكل مع المضمون مختلف من عصر إلى عصر آخر، لأن كل عصر ذوقه ووعيه وثقافته. وأن جدلية الشكل والمضمون واختلافها من عصر إلى آخر هي دليل على تطور الوعي الإنساني عبر العصور المختلفة.

2- العصور الفنية عند هيغل:

قسم هيغل العصور الفنية على مدى تاريخ الفن إلى ثلاثة عصور هي: (العصور الرمزية، العصور الكلاسيكية، العصور الرومانتيكية).

1- **المرحلة الرمزية:** يرى **هيغل** أن الشكل يشير إلى الفكرة عن طريق الرمز، أي أن الشكل بعيد عن الفكرة. فلما درسوا تاريخ الإنسان الحجري والكهوف القديمة لقوا رسومات كانت مرسومة من أيام العصر الحجري بأشكال سريالية مشوهة، فالشكل بعيدا عن المضمون (الفكرة). وأقرب الفنون هو **فن العمارة**، إن العمارة التي يتغلب فيها الشكل المادي الخارجي على الفكرة هي النوع الذي يهيمن في هذه المرحلة، فالفكرة هنا مجردة غير متوافقة مع قالبها المادي ومثقلة به. حيث ظهر هذا التمييز أو الفصل، واتخذ شكل الرمز. " في الهندسة

المعمارية، بقي عرض الفكرة خارجا عن مضمونها. هذا العرض كما لحظته في حياة الفكر، سمي رمزيا"[21]. وأبرز أماكنها الغنية بالدلالات هي بلاد فارس والهند ومصر.

2- **المرحلة الكلاسيكية:** يكون الشكل مطابق تماما للمضمون. وأقرب الفنون هو **فن النحت،** إن الفكرة تجد هنا تعبيراً منسجماً عنها. والنحت هو الشكل الفني السائد في هذه المرحلة. فالفكر الحر يتجسد في الجسد الإنساني وتقوم بينه وبين الجسد مواءمة وتناسب وانسجام. وتتصف هذه المرحلة بأن علاقة الإنسان بمحيطه تكون فيها شفافه مباشرة لا يداخلها أي إكراه أو اختلال. ومكان هذه المرحلة هو اليونان القديمة، " التي حررت الصورة من الكتلة اللامتميزة للهندسة المعمارية، ورسخت بهذا الفردية الفكرية المتجسدة في جسد. ومع ذلك فإنه ينقصها حياة الذاتية الداخلية، وكذلك الحياة والحركة، التي تجد نفسها مضطرة إلى إهمالها، نتيجة مضمونها وطريقة عرضها"[22].

3- **المرحلة الرومانتيكية:** انفصل الشكل تماما عن المضمون (الموضوع)، بحيث تسمو الروح عن الفكرة (المادة)، وهي مرحلة الفن الوسيط والحديث هنا لا يبقى التطابق بين الفكرة وشكلها المادي قائماً بل يأخذ عدم التوافق بينهما بالظهور. إلا أن عدم التوافق بينهما يتطور في هذه المرحلة لمصلحة الفكرة والروح بعكس المرحلة الرمزية حيث كانت المادة تضغط

---

[21] آن كوكولان، نظريات الفن، تر: د. محمد حمود،بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط،1، 2013، ص.27.

[22] آن كوكولان، نظريات الفن، تر: د. محمد حمود، ص.27.

على الفكرة وترهقها. إن هذه المرحلة تكشف عن حرية الروح وانتصارها على المادة والطبيعة، إذ ليس الشكل المادي فيها سوى إشارة أو إماءة للروح. وأقرب الفنون هي فن الموسيقى، فن التصوير، فن الشعر. ّ رومانطقية بلغت ذروتها مع الموسيقى والشعر، وكلاهما قضى في الواقع، على الثقل الجامد للصورة التي يرسم رافضا كل إمكانية لوجود دائم. بالتخلي عن المرئي، والاستسلام إلى الاهتزاز المستمر للأصوات، جرى الانتقال إلى حاسة أكثر أثيرية بما لا يقاس السمع، ثم استحضار تنظيري للمعاني"[23].

[23] **آن كوكولان، نظريات الفن، تر: د. محمد حمود، ص.28.**

المحاضرة السابعة: نظرية التلقي:

لقد أسهمت مدرسة كونستانس konstanzschule في العديد من المفاهيم تخص جمالية التلقي، ولعل الجديد فيها يتمثل في ذلك التحول من قطب المؤلف– النص إلى قطب النص – القارئ. وبذلك تكون هذه النظرية " محل للأبعاد الثلاثة المؤلف، النص، القارئ"[24]. أي الفنان، الصورة، المتلقي récepteur .

ولعل أهم من هذا كله، هو معرفة أصول نظرية التلقي وما تحمله من مفاهيم بشكل عام، والتي لها حضور في التواصل الفني التشكيلي والأدبي بشكل خاص. كما عالجت هذه النظرية مسألة مهمة متمثلة في تلك العلاقة التي تجمع بين الأثر الفني (المبدع) والقارئ (المتلقي)، أي تفسير العلاقة بين الذات والموضوع. هذه المسألة أسالت الحبر الكثير من طرف مختلف النظريات التي انشغلت بفعل القراءة بشكل عام، الأمر الذي جعلها تواجه عدة صعوبات تمثلت في كيفية إعطاء الأولوية للنص أم المتلقي. وعليه نتساءل هل نستسلم لكل ما هو مقروء في النص من خلال ما جاء به المبدع أم نترك الحرية الكاملة للمتلقي وهو يمارس العملية التأويلية؟

---

[24] بشرى موسى صالح ،نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ط.1، 2001، ص.32.

فمن أين استلهمت نظرية جمالية التلقي أصولها المعرفية؟ وما مدى تأثير الرؤية الفنية الأرسطية على نظرية الاستقبال الألمانية ؟ وكيف تتم العلاقة بين الذات العارفة (المدركة) والموضوع المدرك (الظاهرة الفنية) بالنسبة للفينومينولوجيين والهرمينوطقيين ؟

1- الأصول المعرفية الفلسفية لنظرية التلقي:

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية

لا يمكننا الحديث عن الميلاد الحقيقي لنظرية التلقي دون الوقوف عند الإرهاصات الأولية التي تناولها أرسطو في كتابه فن الشعر، الذي كشف لنا جوانب مهمة تتعلق بتمظهرات مكانة المتلقي في عملية التواصل الفني بشكل خاص.

أ) التلقي والمتعة الجمالية عند أرسطو:

يشير كتاب **فن الشعر لأرسطو طاليس** إلى عدة مفاهيم من بينها الشعر والشاعر والمحاكاة والتطهير والمتلقي، وعليه يقترن **فن الشعر** بالمحاكاة، ونظرا لكون الشعر انفعال وجداني يتفاعل معه الشاعر صوب كل فن جميل، فالإنسان وهو يشاهد " يشعر باللذة في تأمل أعمال المحاكاة"[25]. والملفت للانتباه أن المبدع والمتلقي كلاهما يشعران بالأثر الفني في نفس اللحظة التي يتم فيها الإعلان الرسمي عن العمل الإبداعي، فالمتلقي لحظة تلقيه العمل الفني يحدث له انفعال خاص به من خلال التأمل والتخيل، فيعمل على استنطاقه قصد الوصول إلى فهم وتأويل لهذا المنجز الفني.

---

[25] طاليس أرسطو، فن الشعر، ط.2، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، 1973 ، ص.12.

وعلى هذا النحو، يفضل **أرسطو** المأساة (التراجيديا) ويجعلها من أسمى الفنون، فالمشاهد أثناء تلقيه للعمل الفني يندمج في المأساة، فيتفاعل مع المشهد ومع الممثلين لحظة القيام بأدوارهم، وكأنه جزء منهم. فهذا الذي تطرق إليه أرسطو يعد بمثابة إشارة تولي اهتماما بدور المتلقي، " إذ تحرك المأساة نفسية ما يحدث من وقائع الحياة. فكأن التطهير وعيا بالفعل التراجيدي في ذات المتلقي، ووعيا بالأثر الذي يصنعه هذا الفعل التراجيدي من خلال استجابة المتلقي له"[26].

يشيد **أرسطو** بدور المتلقي أثناء مشاهدته لتلك الأحداث التي تجسد من خلال عملية التطهير في المأساة فيسعى المشاهد دائما إلى إيجاد الطريقة اللازمة لفهم وتفسير الظاهرة الفنية، وتأويلها يعتمد على ذوقه الجمالي. من هنا، يجعل **أرسطو** من المتلقي أكثر وزنا وقيمة من المبدع (الشاعر). "فالإبداع ملك مشاع يتقاسمه الطرفان"[27]، أي بين المبدع والمتلقي.

---

[26] محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، بيروت ،سلسلة فكر ونقد، المكتبة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة.1 ، 2010، ص.208.

[27] المرجع نفسه، ص.210.

وعلى هذا النحو، يمثل الاهتمام بالاستعداد النفسي لدى **أرسطو** جوهر نجاع العملية التواصلية. "إن **أرسطو** ينصب نفسه مدافعا عن رغبات المتلقي ورغباته"[28]. وفي ما يتعلق بالمتعة الجمالية أنها ترتبط بقوة الإحساس بها عند المتلقي الذي يحاول في كل مرة ملء ذلك النقص الذي يبدو له في النص، فيقوم بملء تلك البياضات والفراغات التي تصادفه، ليصبح بذلك طرفا ثانيا في الإبداع الفني. ويؤكد أرسطو في قوله: " كذلك نعتبر سارا كل عمل أكملناه لأنه بعد إتمامه يحسب في أعمالنا"[29].

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية

وبناء على ما سبق، " يعد **أرسطو** مرجعا له تأثيره في نظريه الاستقبال الألمانية"[30]. حيث انصب اهتمامه بالعناصر الثلاثة للتلقي: النص، والأديب والمتلقي (الجمهور)، ومنه يمكن القول إن المحاكاة قد بلورت فلسفة التلقي " فهي لا تصور الواقع كما كان وكما هو كائن، إنما كما ينبغي أن يكون بوجهة نظر فنية ورؤية الجمهور"[31].

---

[28] المرجع نفسه، ص.211.

[29] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة،القاهرة ،دار الفكر العربي ،1996،ص.4.

[30] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، المرجع السابق، ص.46.

[31] فؤاد عفاني،نظرية التلقي ...رحلة الهجرة،دمشق، دار نينوى للنشر والتوزيع،2011 ، ص.57.

الشيء نفسه ينطبق ذلك على لوحة تشكيلية حينما يتفاعل الزائر (المتلقي) مع شبح اللوحة: فالمشاهد يعيش تجربته الجمالية ضمن ما تحتويه هذه اللوحة شكلا ومضمونا. إذ تثير في نفسيته الدهشة وبالتالي تتحرر مشاعر وانفعالات المتلقي، فيتطهر جماليا من مجموع اللوحات التشكيلية المترسبة فيه، حيث يوظفها وفق أبعاد جديدة تكون أكثر تطهيرا وجمالا. وعليه، " تعد هذه الفلتات **الأرسطية** التي تحدثت عن تلك العلاقة الثنائية التي تجمع بين الشاعر المبدع والمتلقي القارئ لإنتاج الشاعر، الانطلاقة الرئيسية والتي مهدت لظهور جمالية التلقي منهجا وإجراء"[32].

هكذا يعد التطهير لدى **أرسطو** جوهر التلقي في المأساة خصوصا، غير أن الاستقبال يجعل القارئ سلبيا غير قادر على الخروج من الإطار المحدد له سلفا، لكن التلقي يمنح مجالا أوسع في حركة فكر المشاهد قصد فهم معنى النص وإنتاجه، وهذا ما كانت تصبو إليه الفلسفة الفينومينولوجية phénoménologie التي جعلت من الذات مركزا أساسيا في تحليل الظواهر الإنسانية.

---

[32] محمد محسن الزراعي،إدموند هوسرل،الفينومينولوجيا والمسألة المثالية، بيروت ، ط1، دار التنوير للنشر ،2010، ص.307

المحاضرة الثامنة: تأثير الفينومينولوجيا في تأصيل جمالية التلقي

ما مدى تأثير الفلسفة الفينومينولوجية في تأصيل جمالية التلقي ؟

1- الفينومينولوجيا عند هوسرل:

لا شك أن جمالية التلقي تأثرت بتلك المفاهيم المنبثقة عن الفينومينولوجيا التي أسسها كل من **هوسرل وإنغاردن**. وترتكز نظرية **هوسرل** على تصور مفاده " أن المعرفة الحقيقية للعالم لا تأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر(فينومينيا)"(10). أي أن الذات هي التي تمنح الأشياء وجودها من خلال عملية الاستنباط. فلا يمكن إدراك موضوع ما في غياب الذات (الأنا) عن موضوعها فهي الوحيدة التي تتصل بالموضوع المفكر فيه.

هكذا تركز الفينومينولوجيا جل اهتماماتها على الأشياء في حد ذاتها، وكذلك تهتم بالشكل الذي يتخذه الوعي بهذا الموضوع، وهذا الوعي بالشيء يرتبط بالقصدية intentionnalité التي تأتي بالموضوع إلى الوجود من خلال قصدية المتلقي والتي لا تعني بما أراد بقوله المؤلف. فالذات إذن هي أصل كل معنى وهي أيضا قصد الموضوع وأثر الوعي.

من هنا، يتشكل المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني ولا يمكن أن نحصل عليه من التجربة والمعطيات السابقة، فالمعنى التام للقصدية لا يظهر إلا ضمن ذلك الفهم. " فكل وعي لا يكون وعيا بالأشياء إلا إن فهمنا وأدركنا أن الصلة بين العام والوعي ما عادت خارجية، فالوعي لا يلتقي العام، إذ لا وجود لعالم خارجي كما صرح هايدغر ومن بعد **هوسرل**"[33].

وعلى هذا النحو، تصبح العلاقة التي تربط بين قصدية الإدراك والشيء المدرك علاقة تداخل واتصال تام، والتي من خلالها يكونان ذات واحدة متلازمة ومتضايفة، وبالتالي لا يمكن إلحاق الطرف الأول (قصدية الإدراك) بالطرف الثاني (الشيء المدرك). إن هذا التداخل ما بين الذات والموضوع يعود في الأصل إلى **هوسرل**، والتي يعني بها ذلك التعانق بين الذات والموضوع اللذين يساهمان في تأسيس الظاهرة الفنية. ويوضح **أرسطو** في قوله: " إن الظاهرة هي ما يعيشه الشعور ويحياه، لا ما يوجد مطروحا غفلا"[34].

---

[33] **أحمد بوحسن"نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"،ضمن"نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 1993، ص.24 .**

[34] **. المرجع نفسه، ص.24-25.**

وبناء على ما سبق، يتضح أنه بفضل تلك العلاقة القائمة بين الذات والموضوع تتحدد فينومينولوجية القراءة، بحيث يحدث تفاعل بين النص والقارئ، هذا الأخير يسعى إلى إيجاد مفاهيم جديدة للنص من خلال الفهم والتأويل فيعطيه بعده الجمالي. ومنه يمكن القول أن الفعل التأويلي يصبح حتمية إنسانية تقتضيها طبيعة اللغة والفكر ومستلزمات التفاعل والتواصل سواء تعلق الأمر مع النصوص أو الأشخاص أو الموجودات.

فكيف يحلل كل من **غادامير وهايدغر** الظاهرة الفنية من وجهة هرمينوطيقية ؟

2) التأويل الفينومينولوجي عند غادامير وهايدغر:

أ)جورج غادمير:

يعد الفن في نظر **غادامير** مدخلا خصبا لفهم الهرمينوطيقا ونقطة تحول كبرى ويظهر ذلك في كتابه **الحقيقة والمنهج** (1960) والواضح أنه يتبنى موقفا معاديا لذلك الاتجاه الذي يعتبر أن الإنسان المعاصر يعيش حالة من الاغتراب تجاه الفن، باعتبار أن الفن ينظر إليه اليوم كموضوع جمالي، أي أننا نفكر في الجمال ونعزله عن المعرفة. الأمر الذي جعل **غادامير** يسلك المنحى الفينومينولوجي للتحرر من كل نزعة منهجية.

من هنا، تتخذ الهرمينوطيقا من خبرة الفن موضوعا خصبا لها: "إنها تسعى إلى استعادة ذلك الطابع الحميمي الذي تتميز به خبرة الفن، لا النظر إليه كمجرد موضوع يثير

متعة جمالية من خلال الألوان والأشكال"[35]. فالعالم حسب **غادامير** يكشف ذاته من خلال اللغة أو من عملية الفهم والتفسير. وعلى هذا الأساس تعد الذات هي المنطلق في تفسير النصوص، حيث تعتمد على تجاربها وميولها وتسمى هذه اللحظة القراءة الأولى، محاولة تذوق النص شكلا ومضمونا، وهي تختلف من قارئ لآخر على حسب تخصصه وثقافته.

وعند خوضه غمار التأويل ركز **غادامير** على دور اللغة وما تقدمه للفهم، " فكل عملية فهم هي تفسير، وكل تفسير يتفتح في وسط لغة تريد أن تأتي بالموضوع إلى الكلام، وتكون مع ذلك، في الوقت نفسه، هي لغة المفسر الخاصة"[36]. ولأجل ذلك يجب أن ننظر إلى العمل الفني ذاته على أنه خبرة لغوية ما دام يقول لنا شيئا ما. فالعمل الفني هنا ليست مهمته استرجاع الماضي وفقط، " فبقاؤه لا يتأسس على طابعه الوثائقي وإنما على صداه الذي يمتد إلى الأجيال اللاحقة أي على إرادة تحفظ رسالته وتجعلها متواصلة"[37].

---

[35] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير،الجزائر،منشورات الاختلاف، ط1،2010، ص.39.

[36] فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، المرجع السابق ،ص.86.

[37] هشام معافة ، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير ،المرجع السابق، ص.22.

إن الإجراء التأويلي متعلق بماهية الإنسان وجوهره ، إذ به يتحدد القدرة على التحكم في عناصر الكون من خلال عمليات التواصل والفهم والإدراك، وفي الوقت نفسه يستطيع أن يتجاوز البعد المرئي للأشياء والوقائع ليتفتح على عوالم أخرى وإمكانات متجددة. ومنه يمكن القول إن هذا الإنسان يحمل مهمة الإبداع في هذا الكون، متوجها نحو أفق الثقافة ومتجاوزا كل ضيق في الطبيعة. فالذات الإنسانية ينبغي أن تمارس وجودها من خلال صياغة الدلالات وبناء المعاني وصناعة الحقائق، والحقيقة هنا تقترن بنمط وجود الإنسان في العالم.

يعتقد **غادامير** أن الحقيقة الفنية لا تظهر إلا بواسطة الفن الذي يرتكز على الذات المتلقية للعمل الفني. وعليه " فالحقيقة الكاملة للفن تتبدى بوصفها لعبة تندمج فيها الذات والعمل الفني معا"[38]. بالإضافة إلى ذلك، أعاد **غادامير** للتاريخ دوره بوصفه مسجلة تضم المدركات السابقة، والذي يساهم في إعادة إنتاج وبناء المعنى فهو بمثابة معيارا للفهم. كما أشار إلى أن العلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى، بل الأمي يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة. وعليه فالعلامات هي وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها، وبذلك تصبح الذات قسيمة العلامة وركيزتها في تأسيس معنى العمل الفني.

وبناء على ما سبق، يرى **غادامير** أن الانطلاقة الرسمية تقتضي منا تهديم الوعي الجمالي إذا ما أردنا الوصول إلى الهدف المنشود (حقيقة الفن) فالعمل الفني أولا وقبل كل

---

[38] أحمد إبراهيم ، التأويل،والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009 ، ص.247.

شيء هو مشاركة في خبرة الحقيقة، كما أنه لم يهمل دور الذات كقوة فاعلة ومحركة في عملية الفهم والتأويل، وقد وضح ذلك من خلال فهمه للتأريخ (الماضي) فهو يخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات.

ب)مارتن هايدغر:

يعد السؤال الذي طرحه **هايدغر** عن أصل العمل الفني سؤالا عن طبيعة العمل الفني وعن أسلوبه في الوجود، ويعني بذلك أن العمل الفني هو المجال الذي يمكن أن نتعرف فيه على نشاط الفنان، وهكذا تكون العلاقة متبادلة بين الفنان والعمل الفني، " الفنان يكون منبعا للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني منبعا للفنان، فلا يكون أحدهما مل يكونه بدون الآخر ومع ذلك لا يعتمد أحدهما بمفرده على الآخر"[39]. ولكن ما دام وجود علاقة بينهما فكليهما يشتركان في عنصر واحد ألا وهو الفن الذي يعد منبعا للعمل الفني والفنان في آن واحد.

يربط **هايدغر** الفن بالحقيقة ويجعل منها الأكثر تجليا وانكشافا. إن العمل الفني هو السبيل الوحيد في ظهور الوجود الحقيقي لأداتية الأداة، وقد عبر **هايدغر** عن هذا من خلال اللوحة التي رسمها الفنان **فان غوغ** . ذلك أن اللوحة عند استنطاقها من طرف متلقيها سوف تنقله من مكان الذي يتمثل في الحذاء العادي المصنوع إلى مكان آخر والذي لا يصل إليه

---

[39] أم الزين المسكيني، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، منشورات الضفاف، ط.1، 2015، ص.60.

إلا عن طريق العمل الفني. ومن هنا، "فوجود أداتية الأداة لا يصل بالأحرى إلى ظهوره الخاص إلا من خلال العمل الفني وفي العمل الفني"[40]. وفي هذه اللوحة يتم انفتاح الموجود ليكشف عن وجوده. "فهناك في العمل الفني ، عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث الحقيقة في العمل"[41].

يعتقد **هايدغر** أن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة حوار تتجلى بواسطتها المعرفة الإنسانية في إطار تشكل الفهم القبلي، دون أن يكون الفهم عملية إدراك معزولة عن الوجود الإنساني. إذن يمكن القول أن **هايدغر** ربط الوجود الإنساني بالفهم وجعل من التأويل نتيجة لذلك الفهم الذي هو موجود في جوهر الأشياء ليجد المؤول نفسه أمام قرارات صائبة.

يؤول **هايدغر** الظاهرة الفنية بدفع الموجود إلى التجلي والانكشاف بذاته، مستبعدا كل ما هو ظاهر ومعتمدا على أساليب جديدة ومختلفة تكشف الحقيقة الباطنية للظاهرة. "فإذا كانت الفينومينولوجيا تبحث في الظاهرة التي تظهر للوصف، فالتأويلية تستكمل تعريف

المجلس العلمي للكلية

---

[40] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر:الدكتور أبو العيد دودو،الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2001،ص.52.

[41] المرجع نفسه ، ص.52.

الظاهرة كتجل لما يظهر ذاتها في ذاته"[42]. أي أن الفينومينولوجيا تعمل على وصف الظاهرة، بينما التأويلية تكشف ما ليس هو ظاهر وجلي في ذاته.

وبناء على ما سبق، ستعمل الذات العارفة وهي في استقبالها الدائم مع موضوعها الفني على تجلي ذلك التحجب الذي يعترض الوجود الحقيقي. والنتيجة هي أن، العمل الفني وحده قادر على إظهار ذلك المستور والمتخفي، من خلال المتلقي (المؤول) الذي يستنطقه معتمدا على الوصف الفينومينولوجي من جهة، وعلى الفهم والتأويل من جهة أخرى.

---

[42] علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدغر، الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، بيروت، دار الفرابي، ط1، 2008، ص.64.

المحاضرة التاسعة: تأسيس نظرية التلقي ومفاهيمها

1- الرواد المؤسسون لنظرية التلقي:

لقد أسست نظرية التلقي تصورا نقديا ومعرفيا خاصا بها، حيث جعلت من لغة النص منطلق التحاور مع القارئ."فهذه النظرية لم تهمل لا القارئ كوجود كينوني ولا النص، بل راحت تعطي الاهتمام الكبير إلى ميزة الاستقبال وفي الوقت نفسه لم تعط أي اهتمام للناتج الأدبي، فهمها الوحيد هو الإدراك لا الخلق. الأمر الذي جعل من مفهوم التلقي يركز على مبادئ أساسية تتمثل في "حرية القارئ، صنع المعنى أو المفهوم عن طريق المشاركة، وأخيرا المقصد الجوهري من المتعة الجمالية"[43].

لأجل ذلك، تعد مدرسة **كونستانس** الألمانية المرجع الأساسي في جمالية التلقي، حيث ستعيد للقارئ مكانته وهيبته، باعتباره عنصرا فعالا في العملية الإبداعية. كما أنها تعتمد على الثالوث(المؤلف–النص–القارئ) وهذا عكس البنيوية التي تعتمد على بنية النص في عملية الفهم وبناء كل المعنى. أما بخصوص المجتمع في نظرها يوجد في النص وفي القارئ.

---

[43] روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1992، ص.117.

ومن ثمة، فإن هذه النظرية (جمالية التلقي) قد وسعت مفهوم التلقي، وأقامته على دعائم موضوعية وفلسفية ومعرفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة:"البعد الاستقبالي، والبعد التطهيري، والبعد التواصلي"[44].

من هنا، يمكن القول إن هذه المدرسة أعادت لنا بناء تصور جديد في مفهوم العملية الإبداعية "من حيث تكونها عبر الزمن–التاريخ–وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص"[45]. إنها تمثل اتجاه ما بعد البنيوية، إذ تعمل جاهدة على إعادة عملية قراءة العمل الأدبي من خلال مشكلات التلقي. فكلما تعددت القراءات كلما زادت للنص قيمة فنية أكثر وأحسن من قراءة واحدة، عكس ما حاولت الاتجاهات السابقة التي انصب تركيزها على إبراز القيمة الفنية للنصوص في ذاتها.

وعندما نلج في عملية البحث عن استقراء مصادر ومرجعيات هذه النظرية فإننا سنجدها قد اعتمدت على الإرث التاريخي والفلسفي والعلمي الألماني من جهة، وكذلك ما تم إنجازه في مجال الدراسات اللسانية والنفسية والابستمولوجية والفنية في الفكر الإنساني عامة.

---

[44] محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارت، في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (لذة النص نموذجا)،الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد 1، يوليوّ/ سبتمبر1998، ص.26 .

[45] المرجع نفسه، ص.26.

لتقف عند النص وتعطيه قيمة فنية وتجعل من المتلقي الدور المنوط في العملية الإبداعية، "ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب: القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص هي علاقة حرة غير مقيدة"[46].

وما يمكن قوله عن هذه المدرسة أنها أنشأت لنا مسافة علمية بين التصورات السابقة، وموضوع جمالية التلقي. وانطلاقا من نظرية التلقي والحدث الجمالي سوف نعرض جملة من الفرضيات المتعلقة بذلك التفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ، أي بنظرية قراءة النص أو تاريخ الأدب، من طرف قطبي هذه المدرسة وهما: **ياوس** و**أيزر**.

أ) التلقي لدى ياوس:

إن أهم شيء في عملية الأدب لدى أصحاب نظرية التلقي تكمن في مدى المشاركة الفعالة بين نص المبدع والقارئ المتلقي، وبالتالي يتشكل المعنى من خلال عملية فهم المتلقي لجميع أنماط البنية اللسانية. وعليه يعد **هانس روبرت ياوس** Hans Robert Jaus أحد أهم أقطابها، فنظريته تكتسي أهمية بالغة لما تعطيه من أبعاد معرفية ومنهجية. وقد قدم طرحا جديدا في هذه الجامعة (كونستانس) من خلال آرائه المتعلقة بجمالية التلقي، وقد خص لنا كتاب بعنوان: **من أجل جمالية التلقي** (1978) " لتبديد بعض من اللبس

---

[46] أحمد إبراهيم،التأويل والترجمة ،المرجع السابق، ص.247-248.

الحاصل بين مصطلحي التأثير والتلقي، حين ربط الأول بالنص وما يمكن أن يثيره في القارئ ليبقى المصطلح الثاني محددا بالمتلقي أو المرسل إليه"[47]. وبما أن جل الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية لم تفصل بين المؤلف والنص، ولم تول أي اهتمام للقارئ أثناء العملية الإبداعية، ولا حتى لتاريخ هذه القراءة. الأمر الذي دفع **بياوس** إلى إعادة الاعتبار لقيمة التاريخ الأدبي، من خلال اعتماده على مفاهيم أساسية وجديدة له.

من هنا، يقيم **ياوس** نظريته (جمالية التلقي أو نظرية الاستقبال)على تلك النظريات "التي تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي، ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة". ولذلك يقترح دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ للتلقي؛ "لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج الفني أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال"[48]. ويعني بذلك أنه ينبغي دراسة الأعمال الأدبية من خلال تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ومن ثمة يتشكل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنية يسمح بتوضيح ورسم التغيرات في الخبرة الجمالية للقراء، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال التي تمت قراءتها.

---

[47] فؤاد عفاني،نظرية التلقي،رحلة الهجرة،المرجع السابق، ص.32.

[48] ناظم عودة خضر،"الأصول المعرفية لنظرية التلقي"،الأردن،دار الشروق، الطبعة الأولى،1997،ص.133.

وتجدر الإشارة، أن **ياوس** أقام فرضياته على أساس إبستمولوجي يستند إلى المفهوم الفينومينولوجي للفن والأدب. ولأجل ذلك، "أعاد النظر في ثنائية الذات والموضوع. فميز بين ما للموضوع وما للذات وكشف عن العلاقة بينهما، حينما ميز بين الفن والجميل "[49]. فالنص الأدبي بالنسبة **لياوس** له ممتلكاته وقدراته الفنية، وهي دائما مرتبطة به وتلازمه باستمرار. غير أن "الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن. وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي، هو الذي يدعوه بجمالية التلقي"[50].

يستلهم **ياوس** أصول نظريته من الأفكار التأويلية عند **غادامير**، هذه النظرية تؤكد على أهمية الفهم في الممارسة التأويلية، وعلى هذا الأساس قرر تطبيق الخطوات التي اعتمد عليها **غدامير** أثناء عملية الفهم واتي تتمثل في"الفهم والتفسير والتطبيق"[51]. ويعني بذلك أن نجاح العملية التأويلية تتم عبر فعل الفهم، هذا الأخير لا يتم إلا عن طريق التفسير، فالمتلقي هنا يرسم لنفسه خطة توصله إلى الفهم، وبالتالي يدرك العمل الفني، وبالتالي يستطيع بناء وإنجاز المعنى المراد تحقيقه. وهذا الذي يمكن أن نسميه التلقي الجمالي لدى

---

[49] روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، المرجع السابق، ص.75 .

[50] [50] أحمد بوحسن،نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.28.

[51] المرجع نفسه، ص.28.

ياوس. وعليه يركز **ياوس**"على دور القارئ فقط في عملية التلقي، وكأنه يشدد على دور الذات فقط التي تخلق منطقا تحليليا خاصا في كل قراءة"[52]. أما بخصوص التأويل فإنه لا وجود لمعنى واحد فقط يكون النص، وإنما المعنى يتضمن الإدراك بصورة حتمية، "وذلك لما يعنيه **غادامير** من أننا نفهم شيئا ما كجواب لسؤال ما"[53].

وعليه يمكن أن نتحدث عن عملية اتصال بين المتلقي والمنحوتة الفنية أثناء عملية المشاهدة ففي البداية ينتهج طريقة خاصة لكي يفهم هذه الصورة الفنية، وينطلق من المرحلة الأولى وهي التفسير، ثم الفهم، فيدركها،ليعطيها تأويلا ومعنى خاص بها. وفي هذه الحالة نكون قد طبقنا الافتراض **الياوسي** فيما يتعلق بجمالية التلقي. والنتيجة هنا، أن المعنى يتشكل بصورة حتمية مع الإدراك.

ومما سبق ذكره، نخلص إلى أن نظرية الاستقبال عند **ياوس** تبنى على أساس القارئ دون النص، فهو يستبعد حياة المؤلف أو المبدع، فالنص بالنسبة إليه لا يمثل فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك. "فالإدراك والاستقبال هما العنصران المنشآن للفن"[54]. ويجعل من

---

[52] أحمد إبراهيم، التأويل والترجمة، المرجع السابق، ص.249.

[53] أحمد إبراهيم، التأويل والترجمة، المرجع السابق ، ص.249.

[54] المرجع نفسه، ص.250.

متعة التلقي متعة جمالية في حالة الوصول إلى كل محاولة تفسيرية. وفي هذا الصدد يقول: "يعني التلقي الجمالي أولا أننا وقعنا تحت تأثير سحر جمالية النص، وفي شعور من الدهشة. كما لو أننا نكتشفه لأول وهلة"[55]. فكلما نكتشف حدثا جديدا أثناء القراءة زادت متعة جمالية النص فينا. والغرض من الدراسة الأدبية عند **ياوس** هو معرفة كيفية إجابة الأثر الفني على ذلك العجز الذي كانت تعانيه الآثار السابقة، من قضايا والوقوف أيضا عند الطريقة التي تتم من ورائها ذلك الاتصال بين المتلقي من جهة والأثر الفني من جهة أخرى.

ب) التفاعل بين النص والقارئ لدى أيزر:

يعد **إيزر** أحد أبرز أدباء مدرسة **كوستانس** الألمانية الذي ساهم في تطوير نظرية التلقي. إذ يحاول أن يعتمد على مرجعيات متنوعة غذت فرضياته، والتي ساهمت في بلورة فكرته حول جمالية التلقي. كما أنه سيركز على المفاهيم الفينومينولجية وكذلك على علم النفس واللسانيات والأنتروبولوجية. ومن خلال أعماله سنجده متأثرا جدا بالفيلسوف البولندي **رومان انجاردن** في كتابه الهام **العمل الأدبي الفني**. وسيختص **آيزر** بفعل القراءة والنظر لصيرورة القراءة. ولذلك فنظريته تحاول أن تحقق جماع نظرية القراءة وتخاطب كل عناصر التواصل: "المؤلف، النص، القارئ، العالم. صيرورة التلقي، ظاهراتية الإدراك والقراءة.

---

[55] **المرجع نفسه، ص.251.**

والطبيعة الدينامكية للفهم ويظهر أن كل هذه العناصر قد أخذت مجموعة وأدمجت في"النموذج الواحد للاستجابة الجمالية"[56].

من هنا، يمكن القول إن نظرية **آيزر** تقوم على تلك العلاقة التي تربط بين النص والقارئ، فهو يسير على النهج نفسه الذي سلكه **ياوس**، والمتمثل في اعتراضه لمبادئ البنيوية، وعليه يتجه نحو قطب المتلقي لأن "النص بالنسبة إليه ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ"[57]. بمعنى آخر أن النص لا يمكن اعتباره نصا إلا إذا تم تحقيقه من طرف القارئ.

ونظرا لكون نظريته الفلسفية مستوحاة من الفلسفة الفينومينولوجية وكذلك النظرية النسبية "[58]، فهو(**آيزر**) لا يقر بوجود حقيقة نهائية وثابتة، فهو ينكر وينفي وجود عمل أدبي حقيقي ما لم

---

[56] المرجع نفسه، ص.251.

[57] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر:حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص.11.

[58] مرتبطة باسم أينشتاين تجدد المشكلة بكيفيات عديدة. تثبت موضوعا نسبويا معروف جدا. بعد المكان المطلق، فالزمان المطلق هو من يجب أن يتراجع :فليس هناك من وسيلة لتعريف معنى الزمان الكوني، الزمان نفسه للجميع وفي كل مكان. هذه المظرية تبين حقيقة أن المقاييس النسبية للمكان

يكون هناك اتصال مع القارئ (المتلقي)، وعلى هذا النحو رأى أن العمل الأدبي حتى يتسنى له وجود حقيقي ينبغي أن يكون هناك تواصل يجمع بين القارئ والنص. مما يعكس مدى تأثر **آيزر** بالاتجاه الفينومينولوجي الذي يعتمد على دور الذات في بناء فعل الفهم والإدراك، من خلال التفاعل الذي يحدث بينهما(النص والقارئ).

ومن ثمة، فالمعنى هنا، لا ينحصر في ذاتية القارئ ولا هو بالنص الكامل، "إنما هو تركيب والتحام بين الاثنين"[59]. بمعنى أن تحقق النص يتم عن طريق التفاعل بينهما، لتكون خاتمة هذا التواصل هو بناء وإنتاج المعنى للعمل الفني. ويشترط في ذلك تجريد المعنى من كل مرجعية مسبقة مفروضة؛ حيث يعتمد القارئ على قدراته من أجل اكتشاف المعنى في النص، فتصبح مسؤولية المتلقي في كل قراءة هي إيجاد المعنى الغائب والمتخفي للنص.

والزمان تخضع إلى قانون تحويل مشترك أكثر أهمية لأنها تترك غير متغير بواسطة ما تعادله. ينظر: فريديريك وورم، الفلسفة قي 100 كلمة ، تر:محمد جديدي ، الجزائر، الرباط، منشورات الاختلاف، الضفاف، ط.1، 2015، ص.123-124.

[59] روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، المرجع السابق، ص.102.

"فيصير العمل الأدبي مبتذلا، وكلما كشف المتلقي معنى المؤلف كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقي، وهذا لا يقضي على النص فحسب، إنما يقضي على النقد الأدبي أيضا"[60].

إن المعنى الحقيقي لدى **آيزر** هو درجة فهم المتلقي؛ عن طريق توثيق العلاقة التفاعلية بين النص وذات القارئ: "فالنص يحتوي على مرجعيات خاصة به، لكنها ليست مرجعيات نهائية، فالمتلقي يسهم في بنائها عبر تمثله للمعنى"[61]. إنه انطلاقا من هذه الأبعاد الفينومينولوجية، سيقترح **آيزر** الشروط أو الظروف التي تتحكم في العلاقة التفاعلية بين النص من جهة وذاتية القارئ من جهة أخرى.

3) الشروط أو الظروف التي تتحكم في تفاعل النص مع القارئ:

تتوقف هذه الشروط حسب القدرات والممتلكات الفردية لكل قارئ والتي تساعده في إنجاز القراءة. وكذلك وضعية النص والآفاق التي يسمح بها أثناء القراءة. أما فيما يخص قضية التفاعل بين النص والقارئ، فقد كتب **إيزر** في كتابه **فعل القراءة (1978)**: "للعمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي والقطب الفني. فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب

---

[60] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص.150.

[61] المرجع نفسه، ص.153.

الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ"[62]. ومن خلال هذه القطبية يتضح لنا أن العمل لا يمكن أن يتطابق مع النص الفني أو الإنجاز المحقق. ولكنه يجب أن يوجد مابين الاثنين(النص والتحقيق). وبذلك يتميز هذا العمل بخاصية افتراضية كما أنه ليس انعكاس لحقيقة النص أو إلى ذاتية القارئ.

هكذا يمكن القول بأن الشروط التي اقترحها **آيزر**، تبين لنا أن نموذجه يتميز بالتخلي عن تعريف الموضوع الجمالي سواء تعلق الأمر بالنص المكثف بذاته موضوعيا(القطب الفني)، أو مع التجربة الذاتية للقارئ الفردي(القطب الجمالي). ونفهم من ذلك أن النص الأدبي لا يمكن اعتباره وثيقة مرجعية تشير إلى واقع، ولكنه يبقى نموذجا أو مؤشرا يوجه القارئ فقط. وبالتالي تبقى تلك المؤشرات ناقصة ولا تغطي كل الثغرات والفجوات. وينبغي على القارئ أن يملأ ويحدد تلك التحديدات معتمدا على وضعيته من جهة وما يقدمه النص من آفاق من جهة أخرى. وعليه، فإن "المعنى لا يمكن أن يمسك به إلا كصورة. والصورة تتطلب ملأ لما أهملته بنيات النموذج النصية، والمعنى هو وقع تجب معاناته. وتتم تلك المعاناة عن طريق الربط بين فجوات النص التي ينتج عنها التواصل في النهاية"[63].

---

[62] المرجع نفسه، ص.36.

[63] أحمد بوحسن، نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات، المرجع السابق، ص.36-37.

ومجمل القول إنه وعلى الرغم من كون **أيزر وياوس** من خرجي مدرسة كونستانس الألمانية اللذين ساهما في تأسيس جمالية التلقي من خلال الاعتماد على مجموعة من المفاهيم المتعلقة بفعل القراءة والمتلقي(القارئ)، إلا أنه هناك بعض الاختلافات بين القطبين: فنجد أن المتلقي الحقيقي عند **آيزر** يعتمد على القراءة النقدية الإدراكية التي تعمل على فك الرموز والشفرات التي تعرقل مستوى الفهم. وحتى يتوصل القارئ إلى قراءة سليمة وصحيحة، عليه أن يراعي معنى النص الداخلي والوحدة العضوية، مستبعدا في ذلك كل التأويلات التي ليست لها صلة بالنص المقروء فعلا. أي ما لم يقله النص بتاتا. في حين أن **ياوس** فيحاول كتابة تاريخ الأدب من خلال جمالية التلقي، ذلك أن تأريخ الأدب وتحقيقه سيخضع لجل القراءات التي تناولت من طرف القراء في زمان ومكان معينين.

خلاصة:

لقد جاءت نظرية جمالية التلقي لتستكمل النقائص التي وقعت فيها البنيوية، فانتقلت بالنقد إلى مفهوم القراءة والقارئ بنقل مركز الاهتمام من النص إلى المتلقي، ومن هنا كان التداخل واضحا بين طرفي العملية التواصلية (النص والقارئ) وما يحدث من تفاعل بينهما أثناء القراءة، وما ينتج عن ذلك من التنوع والتعدد والاختلافات في قراءات النص الواحد، وهذا راجع لقدرات الفهم وأساليب التأويل المتنوعة التي يحملها النص كنظام من العلامات والرموز. كذلك هذه النظرية حررت النص–عموما– من سلطة المؤلف وأتاحت الفرصة

للمتلقي من أجل إنتاج المعنى، وفتح آفاق أوسع أمام النص، كما حررت القراءة من هيمنة المعنى النهائي القصدي وجعلتها تعانق آفاقا مفتوحة تسمح بالانتقال من الوحدة إلى التعدد ومن الفعل إلى التفاعل، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال النص ذاته الذي لا يوجد إلا بوجود القراءة التي تمكن القارئ من انتشال الأثر الفني من الجمود إلى الحركة، حيث يملأ البياضات والفراغات قصد تنشيط النص الذي يراه. ومنه، فإن **آيزر** يولي اهتماما بالغا بدور المتلقي في بناء المعنى: فالعمل الأدبي حسبه لا يمكن تجسيده على حقيقته إلا في حالة العمل التواصلي مع القارئ. هذا الأخير يلعب دور الوساطة بين الأثر وذات المتلقي، وهو بدوره يملأ الفراغات حتى يستطيع بناء المعنى على أكمل وجه. وتبقى جمالية التلقي النظرية الوحيدة التي أعادت الاعتبار للقارئ وجعلته يقوم بالدور المحوري في كل الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية.

المحاضرة العاشرة: النظرية الشكلية:

1- نشأة النظرية الشكلية:

المجلس العلمي للكلية

تمثل تيارا فنيا ولد من الاستجابات الملحة لمتطلبات وارهاصات المجتمع الجديد، فالموقف من الفن وعلاقته بالمجتمع ومتطلباته الآنية كانا لهما الأثر البالغ في تحديد المفهوم الجمالي لهذه الحركة.

فمنذ انطلاقة حلقة موسكو اللغوية عام 1915، كانت ملامح الشكلانية قد اتخذت بالامتداد والتوسع فترسخت في "الأوبوياز" جمعية لدراسة اللغة الشعرية" التي بدأت بقوة سنة 1916. وقد كان رومان جاكوبسون، وهو أحد أبرز مؤسسي حلقة براغ اللغوية التي انطلقت عام 1926 إلى جانب فيكتور شكلوفسكي وبوريس إيخنباوم وتنيانوف، من أبرز الداعين إلى الاتجاه الجديد في الشكلانية فيما بعد.

وحتى يتسنى لنا فهم هذه النظرية بشكل أفضل لابد لنا من العودة إلى الجذور التاريخية التي أدت إلى ظهورها، ونلقي الضوء على الاتجاهات الفنية التي نشأت منها النظرية الشكلية، هذه المدارس والاتجاهات التي تسمى اليوم بالفن الحديث بداية من ظهور الانطباعية.

ركز الانطباعيون على موضوع الظل واللون في أعمالهم حيث كان جل اهتمامهم منصب على التركيز على السطوح الخارجية للأشياء وعلى انعكاسات الضوء وعلاقة الألوان ببعضها

دون أن يولوا أهمية حقيقية للشيء المراد تصويره، فبنظرهم كان الموضوع أقل أهمية من العمل الفني وهو "حجة من أجل الرسم"

وهكذا ذهب الانطباعيون إلى التقليل من صلابة وتكتل الموضوعات المراد تصويرها على حساب التركيز على الضوء واللون، فنلاحظ بشكل واضح هشاشة الكتل وخفوتها، حيث أن التصوير في كثير من الأحيان كان يبدو بلا قوام صلب متين وبلا كتلة واضحة وراسخة، كما هو الحال في لوحة كلود مونييه (قصر الدوق في البندقية)

هذا النقص لدى الانطباعيين أظهر للوجود أعمال **الفنان سيزان** والذي يعتبر من قبل معظم النقاد أبو الفن الحديث، والذي بفضله أخذ لفظ "الشكل" أو "القالب" مكانة جديدة أصبح بفضلها هو الأصل في تسمية **النظرية الشكلية**، حيث أخذ على عاتقه أن يعيد للرسم متانته وصلابته، فالناس والأشياء في لوحاته لها متانة حقيقية ويستخدم اللون للتعبير عن ثقل الأشياء أو تكتلها دون أن يؤثر ذلك على العمق الكبير الذي تتسم به لوحاته، فنستطيع أن نميز في أعمال سيزان ***"تجاوبا إيقاعيا بين العلاقات المكانية حيث تنتقل عين المشاهد على المسطحات المتداخلة على سطح اللوحة لتعطي شعورا بالإيقاع والتوتر"*** على حد تعبير الناقد الفني "روجر فراي". هذه العلاقات التشكيلية بين الكتل المصورة تؤلف جزء من معنى الشكل أو القالب للعمل الفني، وكان سيزان لتحقيق هذه العلاقات الشكلية يلجأ إلى تحريف واضح للعناصر المراد تصويرها تلبية لحاجات التصوير وأيضا كخطوة نحو الإقلال من أهمية الموضوع المراد تصويره، فمن أهم أعماله الفنية لوحات تصور موضوعات قليلة

الأهمية في الواقع كالفواكه وأكواب الماء على سبيل المثال. لوحة لاعبي الورق للفنان سيزان.

وعليه فإن النزعة الشكلية في الفن الحديث تتبنى فكرة أن قيمة العمل الفنية تتمثل بالتنظيم الشكلي للعناصر المصورة من خط وكتلة ومسطح ولون، ومنها تولدت فكرة الاستقلال الذاتي للفن، فالفن لا يعتمد على الحياة ولا يعد مسؤولا أمامها وإنما له قيمه وفردانيته الخاصة به. كما اعتبرت أن المسائل الجمالية يجب أن تأتي في المقام الأول باعتبارها المبدأ الوظيفي الأهم في الفن، مؤكدة على الجمال الشكلي فيها جاعلة من الشكل محور العمل الفني ومرتكزه.

وهنا لا بد من التنويه إلى أن نقاد الفن الذين تبنوا النظرية الشكلية كنظرية كافية لتقييم الأعمال الفنية جماليا وأبرزهم "كلايف بل" و"روجر فراي" لا ينبذون العمل التمثيلي المحاكي لموضوعات الحياة بشكل كامل بل هم يصنفونه كعمل فني فقط إذا كان يحمل القيم الشكلية والتشكيلية التي تبنوها.

المجلس العلمي للكلية

2- مفاهيم الشكلية (الشكلانية) :

- يعرف **شلوفسكي** الشكلية بأنها منهج بسيط يهتم بالرجوع إلى المهارة في في صنعة اللغة أو هو تطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني الإنساني ويؤكد بوريس إيخنباوم بأن الشكلانيون كانو يهتمون بتقنية الأدب مثل الميكانيكي الذي يفكك أجزاء السيارة، ورغم

صعوبة تعريف الشكلانيون لمنهجهم إلا أنهم أكدوا بأن دراستهم للشكل ليست منفصلة عن دراسة المضمون كما أطلقوا على أنفسهم صفة المورفولوجيين ورفضوا فكرة من يعتبرهم الفن للفن.

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية

الاهتمام بالشكل على حساب المضمون (علم الأشكال)، وفي هذا السياق قال **شلوفسكي:** " إن العمل الأدبي شكل محض وقيمته من الناحية الفكرية تعادل صفرا ".

– مفهوم التحوير أو التشويه: كان الشكلانيون يهدفون إلى أن يشعر القارئ بشكل العمل الأدبي وأن يميز بينه وبين النصوص الفلسفية والأعمال ذات الطابع الإجتماعي ولبلوغ هذه الغاية لبد من أن يستخدم الفنان شكلا معقدا ، يقول جاكوبسون " ليس الشكل موجودا عندنا إلا مادام صعبا علينا تلقيه ، وهم يؤكدون أن فنهم الجديد ليس تأمليا وإنما فعالا ولا يعكس الحياة بقدر ما يحورها ويشوهها، بل يشوه شكلها وهذا التشويه يساعد على تغيير صفة الفن وكذلك تغيير بناء الحياة ". فعلاقة الفنان بالحياة في نظر الشكلانيين أنه قادر على تحوير الواقع وتغييره وهو يبدع أعمالا تتعارض مع الحياة ولا تشبهها وهذا الأمر نفسه هو الذي جعلهم ينتقدون الفن الكلاسيكي الذي يكتفي بالنسخ وتكراره.

انطلاقا من كل ذلك، فالشكلانيون يرفضون أن يكتفي الفن نسخ الواقع نسخا بسيطا. أو أن ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره واقعا، لأن الواقع الجمالي في الإبداع هو شيء افتراضي. كما شددوا على ضرورة تمزيق العلاقة بين الواقع الجمالي الافتراضي والحياة، وقد أكد

كازيمير ماليفيتش " أن الفنان لا يصور الواقع إنما يخلق أنواعا جديدة من الواقع ويبث فيها الحياة ".

– مفهوم التغريب: كان الشكلانيون يرغبون في إقامة واقع افتراضي تحكمه قوانين مختلفة عن قوانين وموضوعات الواقع لذلك فهم يتحدثون عن العلاقة في الفن بين عوامل موضوعية وأخرى ذاتية من خلال حالتين:

الحالة الأولى: قبل خضوع لنسق جمالي، فالموضوع (العالم الواقعي وأحداثه وذات الفنان) يخضع لقوانين الحياة العملية، وهو مادة الفن وهذه المادة مقولة غير جمالية تحتاج إلى عنصر مهم وهو التقنية أو الآلة أو طريقة التنظيم وبذلك اعتبر الشكلانيون أن التغريب هو أهم قوانين الفن والمقصود به حسب **فيكتور شلوفسكي** " تعميم طريقة لتجديد التلقي وتبيين الظواهر ". فتقنية التغريب تجعل الفن بعيدا عن الواقع إلى مجال تقبلنا ليمنحنا الإحساس بحجرية الحجر وهذه التقنية تقتضي تعقيد الشكل وإخراج المادة (الواقع) من التصورات المألوفة لوصفها في نسق منظومي وأسلوبي جديد يجعلها غريبة وكأن المتلقي يراها لأول مرة. وفي خضم ما يمكن أن يمنحه الفن من إحساس واع بالأشياء التي استحالت بالتقنية إلى أشكال صعبة ومضامين غير مألوفة، تترجح ظاهرة الإدراك لدى **شكلوفسكي** " على ظاهرة التعريف لأن عملية بحد ذاتها هي غاية استاطيقية ولابد من زيادة صعوبتها، فالفني في الفن هو تشيء الموضوع وشكلنته وليس الموضوع بحد ذاته "[64].

---

[64] مؤنس كاظم، دراسات نقدية في جماليات الخطاب البصري لغة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006، ص.35.

الحالة الثانية: وهي الحالة التي يتم فيها تقديم العمل بنسق جمالي.

تعد النظرية الشكلية بأنها من أعقد النظريات النقدية إطلاقا، فهي على النقيض تماما من نظرية المحاكاة في نواحٍ متعددة، فهي من أحدث نظريات النقد الفني مقارنة بنظرية المحاكاة التي تعد الأقدم على الإطلاق من بين النظريات الجمالية. فإذا كانت نظرية المحاكاة تتبنى مماثلة الموجودات في الطبيعة والنقل الأمين لموضوعات العمل الفني، فإن النظرية الشكلية تتحدى السواد الأعظم من الجمهور عندما تقول أن ما يعتقده الناس فنا جميلا ليس فنا على الإطلاق في حقيقة الأمر، وعليه فإن معظم جمهور الفن تفوته فرصة تذوق (الفن الحقيقي) فهي تتبنى فكرة أن الفن الحقيقي يجب أن يكون منفصلا تماما عن مواضيع التجربة المعتادة، فالفن قائم بذاته وهو غير مكلف بترديد "الحياة" أو الاقتباس منها، وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال من مجالات التجربة البشرية، فالفن إذا شاء أن يكون فنا فيجب أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته. كما أن مجال استخدامها النقدي يكاد ينحصر في الفنون السمعية (الموسيقى) والبصرية (التصوير والنحت)، هذا وقد دار جدل كثير ولا زال بين النقاد حول فعالية هذه النظرية في النقد، إيجابا وسلبا، فبينما يرى البعض أن النظرية الشكلية لم تستطع إيجاد المبررات لمعايير القيمة التي ينفذ بها النقاد إلى حكم القيمة للعمل الفني، وعليه فهم يرون أن النظرية لا تصلح كنظرية نقدية، ومن جهة أخرى يرى البعض أنه يجب على النقاد استبعاد الموضوع وكذلك كل القيم المرتبطة به والتركيز على التشكيل الجمالي المكون للون والضوء في الشكل أو كما يزعم أنصارها.

3- مبادئ الشكلانية:

1- التركيز على أدبية النص أي العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى أو ما يسمى الوظيفة القصدية أو الشعرية عند جاكوبسون فكل جنس أدبي له وظيفته الخاصة، فالقصة تمتاز بالوظيفة القصصية، وترتكز الوظيفة الجمالية على الدلالة والنحو معا.

2- العناية بالشكل: لقد تجاوز الشكلانيون الروس ثنائية الشكل والمضمون واعتبروا الشكل أساس المعنى ومن خلال الشكل يبدو المعنى مبنيا ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغة النصية. وبذلك حرج الشكلانيون على الثنائية التقليدية للشكل والمضمون وأصبح العمل الفني تصرفا إجرائيا في اللغة وليس تمثلا للواقع واستحالت فكرة الشكل إلى طرح تطبيقي لكيفية المضمون في إطار المنهج الذي يرومون إليه، " وإذا كان النقد الظاهراتي يركز على تجربة القارئ فأن الشكلانية تقودنا مباشرة إلى الإجراءات الانفعالية للغة، أو الاستخدام المرجعي للغة، كما أنها تنعطف بنا إلى الاهتمام بماهية التشيء الفني، إلى النص أو الكتابة نفسها بعيدا عن أي مرتكز "[65].

---

[65] مؤنس كاظم، دراسات نقدية في جماليات الخطاب البصري لغة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط،1، 2006، ص.32-33.

3- الانفتاح على اللسانيات والاستفادة منها خاصة في دراسة الشعر بتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية ودراسة البنية الصرفية ورصد مستويات الدلالة والتركيب معا.

4- إقصاء المرجع الخارجي: لقد أقصى الشكلانيون الروس ما يسمى بالمرجع النفسي والاجتماعي وتجاوزوا المضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الإيديولوجية نحو استجلاء أسرار بنية الدلالة والوظيفة.

3- نقد النظرية الشكلية

يمكن القول أن هذه النظرية كان لها تأثير واضح على شريحة من جماهير الفن، بسبب ما أثارته من جدل لم يعد الكثير من الناس يجد الفن الحديث شاذا أو مضحكا، ونستطيع القول إنه إن لم يصبح مفهوما تماما فإنه على الأقل أصبح مقبولا، وأصبح يرتكز على أرض ثابتة.

ولكن وعلى الرغم من تأثير هذه النظرية لنا أن نتساءل: "هل هذه النظرية صحيحة تماما؟ وهل حقا يمكننا اعتمادها لتقييم أي عمل فني جماليا؟ وهل يمكننا اعتمادها كأساس للنقد الفني؟

إن أكثر ما يعيب النظرية الشكلية للنقد الفني الجمالي هو الغموض الذي يكتنف المصطلحات الرئيسية لهذه النظرية والتي تعتبر إلى حد كبير غير مفهومة تماما كما هو

الحال في مصطلح (الشكل ذو الدلالة) كسمة موضوعية وأساسية للعمل الفني، وحتى إن كان مفهوما إلى حد ما فهو يحتمل أوجهاً عديدة للتأويل كل حسب رؤيته، ونجد أيضا أنه كلما حاول "بل" أن يقدم تحليلا مرضيا فإنه يفشل تماما، فعندما يقول أن الشكل ذو الدلالة هو العلاقات الشكلية التي تثير انفعالا جماليا لا يقدم فهما واضحا بل على العكس فهو يأخذنا للتساؤل ما هو الانفعال الجمالي؟ فيقول: "هو انفعال خاص مختلف عن انفعالات الحياة الواقعية...".

كذلك من بين الانتقادات الموجهة للشكلانيون الروس هي:

– ميلهم إلى الغموض الناتج عن التحوير والتغريب.

– إهمال الذات المنتجة والذات المتلقية وإقصاء الواقع الذي يجمعهما على مستوى الإرسال والمرجع.

– عزل النص عن سياقه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي واعتباره مستقلا وبالتالي فهمه من خلال شكله.

– تحويل الدراسة الأدبية إلى تطبيقات شكلية وتقنية وعلمية لا فائدة منها.

ودون المزيد من الخوض في إشكالات المصطلحات الفلسفية الخاصة بهذه النظرية فإنه من الواضح أن عدم وجود معايير ثابتة وواضحة وقابلة للقياس فإن الكثير من النقاد لا يتبنى هذه النظرية لنقد وتقييم مدى جودة الأعمال الفنية.

وفي الأخير، نستطيع القول إن هذه النظرية كان لها أثرها الواضح على مسيرة وتطور الفن التشكيلي الحديث ولكن لا يمكننا اعتبارها كافية ووافية لنبني على أساسها فهما دقيقا للأعمال الفنية الحديثة، فنستطيع أن نقول إنها تقدم لنا جزءا من الحقيقة ولا تقدم لنا الحقيقة كاملة، وهي تستطيع تقييم جزء من الناتج الفني ولكنها تعجز عن تقييم الجزء الأكبر، ونقول أيضا إنها كانت سليمة ومفيدة إذ أنها لفتت الأنظار إلى سمات كامنة في الأعمال الفنية كان يتم تجاهلها أو يساء فهمها.

مكتبة البحث لمادة نظرية الفن:

المراجع العربية:

1- أحمد إبراهيم ، التأويل،والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009.

2- أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995.

3- أم الزين المسكيني، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، منشورات الضفاف، ط.1، 2015.

4- آن كوكولان، نظريات الفن، تر: د. محمد حمود، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط،1، 2013،

5- أحمد بوحسن"نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"،ضمن"نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، المملكة المغربية ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 1993.

6- ألاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال، مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، الأردن، الرضوان، ط،1، 2016.

7- بشرى موسى صالح ،نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ط.1، 2001.

8- رمضان كريب، بدور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم"

9- روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1992.

10- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث ، قسنطينة، الجزائر،1984.

11- صفا لطفي الآلوسي، قراءة جمالية وتاريخية في التطور في الفنون، عمان، الدار المنهجية، ط،1، 2016.

12- طارق مراد، مدارس فنون الرسم في العالم، بيروت، دار الراتب الجامعية

13- علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدغر، الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، بيروت، دار الفرابي، ط1، 2008.

14- غسق حسن الكعبي، الحداثة والتفضيل الشكلي، عمان، دار الرضوان، ط،2018،1.

15- فريديريك وورم، الفلسفة قي 100 كلمة ، تر:محمد جديدي ، الجزائر، الرباط، منشورات الاختلاف، الضفاف، ط.1، 2015.

16- فؤاد عفاني،نظرية التلقي ...رحلة الهجرة،دمشق، دار نينوى للنشر والتوزيع،2011.

17- كاظم نوير، أحمد علي السعيدي، تجليات الفن من الفكر الإغريقي إلى الرسم الحديث، عمان، الدار المنهجية، ط،1، 2022.

18- محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارت، في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (لذة النص نموذجا)،الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد 1، يوليوّ/ سبتمبر1998.

19- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث

20- محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، بيروت ،سلسلة فكر ونقد، المكتبة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة.1 ، 2010،

21- محمد محسن الزراعي، إدموند هوسرل،الفينومينولوجيا والمسألة المثالية، بيروت ، ط1، دار التنوير للنشر، 2010.

22- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة،القاهرة ،دار الفكر العربي ،1996.

المجلس العلمي للكلية

23- مؤنس كاظم، دراسات نقدية في جماليات الخطاب البصري لغة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط،1، 2006.

24- ناظم عودة خضر،"الأصول المعرفية لنظرية التلقي"،الأردن،دار الشروق، الطبعة الأولى،1997.

25- هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير،الجزائر،منشورات الاختلاف، ط،1،2010

26- وفاء محمد إبراهيم ينظر"علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة،

المراجع العربية المترجمة:

1- طاليس أرسطو، فن الشعر، ط.2، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، 1973.

[1] 2- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر:حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات، فاس، مكتبة المناهل، دون تاريخ نشر الترجمة: 17-4- 1994.

3- مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر:الدكتور أبو العيد دودو،الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2001.