المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص: 467 - 477
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

التلقي البصري للرّموز
VISUAL RECEPTION OF SYMBOLS

د. بلعربي محمد *
جامعة قسنطينة 3 (الجزائر)،
mohammed.belarbi@univ-constantine3.dz

تاريخ الإرسال: 2021/12/24 تاريخ القبول: 2022/03/04 تاريخ النشر: 2022/03/28

ملخص: يفترض التّلقي البصري وجود منتج فني يمثل قناة التواصل بين المبدع والمتلقي وغيرها من الوسائط التّعبيرية البصرية والدلالات الثقافية المتعددة. والتلقي التشكيلي معناه التفاعل والكشف و التواصل بين المشاهد والمنجز الفني بوصفه نصاً بصرياً والثقافة هي الإطار المحدّد لفهم معاني واستخدامات الرّمز كعلامات، ولكل مجتمع بشري ثقافتــه الخاصة و رموزه و علاقاته المميزة التي تختلف في مجملها عن ثقافة أي مجتمع أخر ، و الخطاب البصري له أهمية كبرى في الفنون التشكيلية والبصرية ذلك أن التلقي هو استكمال لوجود العمل الفني ليصبح الفن ذا وظيفة جديدة تتلخص في تجريد إدراك المتلقي من اعتياداته تلك التي كانت تقود إلى الإخفاق في رؤية الشيء والاكتفاء بمعرفته إلى أفق رحب من القراءة البصرية والتجاوب مع الأثر الفني و تخطي مستوى سطحية المتلقي العادي إلى المتلقي الذي يكشف درجات من المعنى في المنتج التشكيلي.
الكلمات المفتاحية : التلقي، الرمز، الخطاب البصري.

ABSTRACT : Visual reception assumes the existence of an artistic product that represents a channel of communication between the creator and the recipient and other visual expressive media and multiple cultural connotations. The plastic reception means interaction, detection and communication between the viewer and the artistic achievement as a visual text. Culture is the determining framework for understanding the meanings and uses of symbols as signs. Each human society has its own culture, symbols, and distinctive relationships that differ in its entirety from the culture of any other society, and visual discourse has great importance in Plastic and visual arts, because receiving is a continuation of the existence of artistic work so that art has a new function that is summarized in stripping the recipient's perception of his habits that led to failure to see the thing and contentment with his knowledge to a broad horizon of visual reading and responding to the artistic effect and overcoming the superficial level of the ordinary recipient To the recipient who reveals degrees of meaning in the plastic product.
Keywords: receiving; symbol; visual discourse.

1. مقدمة:

يحتل الخطاب البصري أهمية كبرى في الفنون التشكيلية. فهو قرينة للثّقافة البصرية العارفة بتلك العلامات الجمالية التي تستأثر بالانتباه والمساءلة والبحث والدراسة، في تشكّل الدوال بسياقات الاشتغال والوقوف على اللحظة الفنية في عدميتها من تلك التّيمات من الأشكال والألوان المدركة والرّموز المهيمنة على مسألة التّلقي، و إن محاولة البحث الجادة في وضع اليد على أسباب تخلف الوعي البصري وتبعاته على الثقافة البصرية التي تمثل منظومة متكاملة من الرّموز والأشكال والمضامين التي تحمل رصيد خبرات الشعوب الحضارية.

* المؤلف المرسل

الرّمز بؤرة التلقي البصري، بما ينتجه من ميتالغة **Métalangue**جديدة في اعتقالها للمخيلة و تفاعل المرئي بين الرمز ولاوعي الإنسان، فالرّمز هو العتبة التي نقف عليها قبل أن ندلف إلى العالم اللّامرئي، وقد شهدت الصّورة عدة تحولات فنيّة، أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثّقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعاني الجمالية، فأصبحت الصورة قوة تعبيرية عالية المستوى، ازدادت أهميتها بشكل كبير في العصر الحديث، فالحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون صور، فنحن نعيش حضارة الصورة، التي كسرت الحواجز والسّدود أمام الجماهير وألغت التمييز الثّقافي والطبقي ونشرت الثقافة الجماهيرية بحسب تعبير رولان بارت **(Roland Barthes)**، هذه الصّورة التي رافقت ما بعد الحداثة وتطور وسائل الإعلام، فأضحت علامة سيميائية، ولم تعد اللّغة هي المنظّم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، والتّعرف على الحقيقة. ولا غرو أن نجد جيل دولوز **(Gilles Deleuze)** يعنى بالصورة السّينمائية ، إذ يقسمها إلى الصورة - الإدراك ، والصورة – الانفعال ، و الصورة – الفعل، من ذلك استحالت الصّورة خطابًا رامزا ومحايثًا بشتى تمثلاته الصُورية، في سيميولوجية تحرّض على القراءة التّحليلية للمكونات الجمالية البصرية، حيث يسعى المتلقي البصري إلى إنتاج عملية التّلقي انطلاقا من الإدراك والملاحظة ومحاولة فك الرّموز والعلامات المبثوثة، بغية الوصول إلى التحليل اللغوي والكتابي والأيقوني للدلالة والمعنى **Semantic** بحيث يستطيع أي متلقٍ استقبال الصّورة ولا يحتاج إلى رصيد لغوي للفهم أو استقطاب اللّذة الجمالية.

و من هنا جاءت دواعي البحث في التّلقي البصري الخاص بالرّمز كعلامة العلامات في اختزالاته.

قد لا نكتفي في ظل ثقافة العين بالإحالة على طبيعة الانتقال أو التشابه والاختلاف في درجات الألوان المدركة عن طريق عملية الإبصار، وانبثاق التّلقي الذي غُيّب فيها، ومحاولة الإجابة على سلسلة من الإشكاليات التي يفرضها الموضوع، والوصول إلى استخلاص أهم الإجراءات آلتي تشتغل وفقها لغته الواصفة، كان علينا أن نسعى إلى محاولة الإجابة على الإشكالية التالية:

فيم تكمن جدوى توظيف الرمز؟ ذلك أنّ القراءة ناتجة عن مسار العين التي تتنقّل بين الرّموز لتؤّسس محور الرؤية، فالقراءة تعني اختراق الحدود التقريريّة للرّمز، في محاولة للكشف عن الإيحاء (الباطن) لاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر التشكيليّة والأنساق التعبيريّة، وتتولّد عن ذلك عمليّة التفكيك لكلّ مركّبات الأثر الفنّي ونسيجه الداخلي بغية استجلاء ما تخفيه الرموز والدلالات . وفي الأثناء تتحدّد قناة التواصل بين الباث (الفنان) والمتلقّي (القارئ) عبر الخطاب أم تكمن المسالة في المتلقي و انحسار المعرفة و الخبرة مما يجعل من الصورة و تمثلها الرّمزي أحيانا أداة تواصل غير مكتملة؟.

2. التّلقي والرّمز :

التّلقي هو الاستقبال، والرجل يلقي الكلام أي يلقنه، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله"[1]. ومفهوم التّلقي يمثّل فاعلية القارئ في إنتاج المعنى من خلال القراءة، ضمن أطر نظرية التلقي التي تحدده، والتفاعل الحاصل بين المبدع والقارئ والآثار المترتبة عن هذا التفاعل لدى القارئ من خلال العلاقة التواصلية التي مؤداها إنتاج معاني ودلالات وتأويلات خاصة به والاستقبال هو بداية العلاقة بين المتلقي والعمل الفني. إذ تلعب العين، دورا مهما في تجسيد تلك العلاقة.

أما الرّمز فله في ذاته معنى خاص به نستمده من تأمله والانفعال به، "فالصّلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة أو اتفاقية كالتي بين الإشارة ومعناها"[2] و منه تلقي الرّمز ثم تأويله، والحاجة إلى صلة أو قاسم مشترك بين المبدع والمتلقي حتى تكون الشفرة مفهومة أثناء مرورها بقناة الاتصال بينهما، فالخلل في بناء التأويل إفشال لعملية التلقي.

3- إشكالية التّلقي البصري :

3-1 **تأثير ثقافة الصّورة على المخيال البصري:** وهو الارتباك الذي يشتغل عليه الفنان كونه فاعلا في إعادة تشكيل المُدرَك الفنّي لدى المتلقي، وتجديد دافعيته ليتخذ مواقف وأفعال لا تستند الى تعليل عقلاني ولكن " لأن الفنان يحتاج إلى عين عارفة بالأصول الفنيّة وهي بمثابة بوصلة لروح العصر والذوق المصقول، والثقافة الحقيقية" [3] للعين المتلقية، وهي أحكام قيمية منوطة بمسألة تجنيب الخطاب البصري التعقيد المتعالي من منظور القطيعة مع الذوق العام، واستعادة نظام تعايش القيم الجمالية المتبدلة واتساقها مع حركية التجاوب مع ثقافة العين لدى الفنان و المتلقي في ذات الوقت.

يستدعي انفتاح المخيال على الرّموز وتورّطه في الخطاب البصري، الغوص في مقاربة هذه الدينامية الثرّة من المجازات الاستعارية للفنون التشكيلية ، على الرغم من انحسار دائرة سلطته البصرية أمام استعلاء منطق التّصوير الفوتوغرافي وبلاغة خطابه في عصر استنساخ الصورة وسطوتها، وتأثيرها في التوليد الدّلالي في ظل ثقافة العين، من إثارة وتأثير واستهلاك "مما يترك الانطباع لدى المتأمل في حضارة الصورة بآن ثقافة العين تمارس جنونا من نوع خاص يمكن أن نسميه - تجاوزا- جنونا معقلنًا[4]. فثقافة العين تمثّل نظاماً من العلامات والرّموز التي يدلّل معناها توظيفها البصري، أي أن الثقافة هي الإطار المحدد لفهم معاني واستخدامات الرمز كعلامات ولكل مجتمع بشري ثقافته الخاصة ورموزه التي تميّز مخيال مجتمع عن أي مجتمع أخر.

3-2 التلقي ومحدودية الاستجابة : لم تقتصر شمولية الحساسية الجمالية على الاشتغال خارج نمطية المنطوقات اليومية، وما يعتمل داخلها من إحداثيات، بل عمدت إلى توريط المخيلة الفنية، وجرها إلى تخوم المكاشفة البصرية، باستقطار اشتغالاتها، المنزاحة عن اللغة وآلياتها التعبيرية، وتحديدا تاريخ الأفكار، والمسارات السياقية للمعرفة النّصية. ذلك **أن** الرسم جهاز من المفاهيم الأيقونية، تمارس رحلتها الاستكشافية، وتعمل مِعولها الأركيولوجي في التنقيب عن المُغيب من المشاهد البصرية[5]. فالعمل الفني المفتوح يشجع أفعال الاختيار الواعي لدى المتلقي، وهذا الاختيار ينهج عادة سبيل توليد الدلالة المرجعية في إخصاب ملكة التّلقي حيث تركز جماليات الفن الحديث على إشراك المتلقي في صنع العمل الفني نفسه، أي **أن** يصبح المتلقي مبدعا، لا مجرد مستهلك للسّلعة الفنيّة وهي إحدى متصورات علم الجمال الفينومينولوجي إزاء التّلقي بوصفه خبرة جمالية"[6]. فلا يمكن إذن حصر دلالات العمل الفني بحدود مبدعه وذلك نظرا

لانفتاحه على تعدد القراءات للمتلقي مع حركة الزمن، وكلما كانت اتسعت الدّلالة اتسع أفق العمل الفني وعمق رؤية للمبدع(الفنان/المتلقي)، وبالنتيجة تتجلى القيم الجمالية.

3-3 إشكالية الأمية البصرية : تطرح مسألة الأمية البصرية نقد الحياة التشكيلية، ضمن منظومة القيم الإنسانية المتعارف عليها كإرث حضاري وجمالي، ولكنها لا تستدعي معارضتة علم الجمال كتوجه فني لعالم الفكر والشعور وعالم الاعتبارات الثابتة، وسواء أتأكد لنا أن مرجعية الفنون البصرية تحتكم بالأساس إلى فردانية الذوق، أم تحتكم إلى اعتبار الجميل كمنظومة علامية تقترن بمواصفات الرؤية البصرية، فإن الأثر الفني هو إفراز لوشائج نفسية وأسْيِقة اجتماعية لها من المعايير والمرجعيات الجمالية المواصفات نفسها التي تحتكم إليها عملية مراجعة المنظومة النّقدية للعمل الفني وبالتالي فإن مفهوم التجلي الجمالي لثنائية القبيح / والجميل لا تستقيم في ضوء الملابسات الني لم تكسر طوق التشويش العام للذوق والاحتكام إلى الضوابط الفنية الصارمة، لا سيما في موضوعي العادة والاستيعاب في حدود البساطة المتوافرة على عناصر(الحركة، المادة ، الرؤية)"[7] لذلك فمسألة وجود الرّموز في سياق العمل الفني تتطلب تفسيرا وتأويلا، وهي مساءلة نقدية ضمن عملية التلقي / التذوق الفني.

4- العلامة و الرّمز في الفكر السّيميولوجي:

1-4 الفكر السّيميولوجي والرّموز : هو منهج وإجراء ينشد النّسق مبدأً وأسلوبا إجرائيا، بالنظرة العلمية إلى "الأشياء المادية و العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين الفكرية التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه"[8] فالعلاقة السّيميوطيقية كبنية متكاملة هي نظام فكري يشتغل على منهج معرفي ينبني على الإحاطة من ماهيتة إلى كيفية ترابط أجزائه وعملها مجتمعة.

فالفكر السّيميولوجي في مختلف ميادينه بوجه عام قد توصل إلى عدة نتائج من أهمها "أن الإدراك لا ينعزل عما يتم إدراكه ، بل هناك دائماً علاقة وثيقة بين مادة الإدراك والإدراك ذاته والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يهيئ هذه العملية"[9] . أي ان إدراك العلامات لا يتم إلا داخل بنية ثقافية، تسمح للذات المدركة أن تنتقل من إدراك الشيء إلى الوعي به، والتعرف عليه باعتباره علامة.

ومنه فالسّيميائيات كونها نظرية في المعرفة ومنطق في الإدراك، يرتكز نظامها الفكري على حقيقة مفادها أن الأشياء تختلف عمّا تبدو عليه طبيعتها المادية المرئية، فهذه الطبيعة تخضع لقوانين فكرية وأنظمة محددة تقنّن الظاهرة وتساعد على تأوّلها وتفسيرها، فبحسب إيكو أمبرطو Eco Umberto " لا يكون الإدراك إلا اعتمادا على منبهات تحمل دلالات معينة بشكل مسبق"[10] أي بأولية الإدراك ذاته وطبيعة التحريض البصري للأشياء واعتبار الإدراك حدثا تواصليا، وقابلية المُدرك/الرّمز ليصبح ماهية سيميائية.

والإنسان في سعيه يبنى هذا التأويل والتفسير، فالحياة عموماً هي عملية مستمرة من التشفير وحل الشّفرات في سيروة مستمرة لإنتاج دلالات ومضامين خاصة وفق نظم اجتماعية وثقافية خاصة.

2-4 **العلامة :** المرئية في تصور (بورس) هي الوجه الآخر لأوليّات الإدراك، ولذا لا يمكن تصور العملية السّيميولوجية مفصولة عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر، "فالعلامة هي (ماثول) يحيل على (موضوع) عبر (مؤول) في حركة سيرورة من الإحالات التي تشكل في نظرية (بورس) ما يطلق عليه (السّيميوز) أي الفكر السّيميوطيقى للتدليل أو النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها "[11].

والسّميائيات عند بورس (Peirce)، كما هي عند سوسير(,Saussure)، تنطلق من تحديد وضع العلامة ومكوناتها ونمط اشتغالها، فكل شيء يبدأ من حالة الترميز التي تقود إلى الاستعاضة عن الشيء الواقعي بصيغة رمزية تنوب عنه وتحل محلّه. فالعلامة تشتغل هي الأخرى باعتبارها بناء ثلاثيا يشتمل على أول يحيل على ثان عبر ثالث ضمن إحالات مستمرة، فالأول هو تمثيل عام ومجرد، أما الثاني فهو المعطى الخارجي، في حين يشكل الثالث حالة التوسط الإلزامي الذي يضمن للعلامة صحتها، ويجعل الانتقال قاعدة تلغي العبثية للانتقالات غير المبررة، لذلك فالسيميوزيس هو العملية المسئولة على إقامة العلاقة السّيميولوجية الرابطة بين العلامة (الماثول) والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول وعلى هذا الأساس فإن السّيموزيس هي سيرورة يستغل من خلالها شيء ما كعلامة وتستدعى استيعاب الكون المادي من خلال ثلاث مستويات ما يحضر في العيان وما يحضر في الأذهان وما يتجلى خلال اللّسان.

يحيى الإنسان داخل كون رمزي ويتفاعل من خلال متخيّل رمزيّ أيضا، فالتجربة الإنسانية تجربة كليّة تتحدد علاقات الإنسان بمعتقداته وأفعاله وشكوكه ويقينه وتوهّماتة كعلامات سيميوطيقية يحيل بعضها على بعض داخل نسق خالص، فبقدر ما يمتد النّشاط الرّمزي يتراجع الواقع المادي، "فالأشياء لا تدرك إلا رمزياً أي باعتبارها جزءاً من نسق العلامات"[12]. فنحن إذن أمام معرفة فكرية تنتشر في جميع الاتجاهات، ووجود العلامة هو وجود العنصر المنظّم والمعد لهذه المعرفة، حيث تقوم العلامة بمهمتها تلك في عبر أعداد موضوعات قابلة للاستيعاب في مرحلة أولى، وتنظيم لهذه المعرفة في مرحلة ثانية من خلال إدراج فعل للتأويل يقوم بالكشف عن هذه المعرفة ويحدد مستوياتها، وهذا معناه أن الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود وفى الاشتغال وفى التلقي لا يمكن أن تدرك إلا عبر مستوياتها أي أنماطها في التدليل وفى معرفة العام وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء "[13]. وهنا يمكن القول أن الأشياء المدركة تشكل "لغة مسننة" تحمل دلالات لها علاقة بالثّقافة التي أنتجتها، وللتجربة الثقافية التي تمسك بمناط التّدليل.

ومنه فالسّيميوز في تصور بورس، هو" السّيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة "وهى المبدأ الذي يتحكم في إنتاج الدلالات وتداولها وهى تستعدي ثلاث عناصر ينظر إليها باعتبارها الحدود التي تستقيم بها السيرورة وتتحول إلى نسق يتحكم في إنتاج الدلالات وتداولها كالآتي:

1- متوالية صوتية وبصرية تشتغل كتمثيل "رمزي" متعارف عليه عند مجموعة ثقافية معينة.
2- موضوع يستند إليه التمثيل من اجل إنتاج الصور الذهنية وهو ما يشكّل أساس المعرفة، فالمعرفة التي لا تستند إلى موضوع لا يمكن أن تكون معرفة فكرية.
3- مفهوم يحول الموضوعات إلى صور ذهنية تغنينا عن فالمعرفة التي لا تستند إلى موضوع لا يمكن أن تكون معرفة فكرية، الوقائع المادية وتمكننا من التخلص من ربطة " الأنا " و " الهُنا " و" الآن ".

ومن هنا فالعملية الإدراكية النّاتجة من خلال الفكر السّيميولوجي للعلامات لا تبحث عن دلالات جاهزة أو معاني معطاة بشكل سابق على الممارسة الإنسانية بل هو نشاط معرفي ضروري تستند إليه كل العلوم الإنسانية من أجل فهم أفضل للتّراث الإنساني قديماً وحديثاً من خلال حالة وعي فلسفية للمضمون الفكري والرّمزي للعلامة وصياغتها البصرية المتنوعة والتي تحتوى على أسرار الإنسان الثقافية والاجتماعية والدينية وهى أسرار يجب إدراكها والكشف عنها خلال امتلاك المفاتيح الضرورية للسّيرورة التأويلية.

3-4 الرّمز Symbol:

فالرّمز يعبر عن ميل الإنسان الشديد إلى تحويل الحقائق والأحكام المجردة إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء أو سلوكيات محسوسة ، فالصليب هو رمز المسيحية والهلال رمز للإسلام والحمامة رمز للسلام والذهب رمز للنقاء والكلب رمز للوفاء والأسد رمز للشجاعة والثعلب رمز للدهاء والغراب رمز للتشاؤم وهكذا دواليك ، ووفق هذه السّيرورة فإن كل شيء مادي يمكن أن يصبح رمزاً لحالة إنسانية وفق شروط ثقافية واجتماعية بعينها من خلال تحديد الرابط الدلالي الذي يمكنه من الانتقال من العنصر الرامز إلى العنصر المرموز له ، فاليأس والأمل والحب والتشاؤم والشجاعة والنبل والبؤس كلها مفاهيم إنسانية انتقلت من مواقعها المجردة لكي تسكن أشياء وأشكالاً وألواناً وسلوكيات ولهذا فإن العبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز وداخله "فالرمز هو ما يحل محل شيء أخر بسبب العلاقة أو التّداعي أو الاصطلاح أو الاتفاق أو التشابه غير المتعمد خاصة العلاقة المرئية لشيء غير مرئي أو صفة أو تصميم مثلما الأسد هو رمز الشجاعة والكلب هو رمز الوفاء والصليب هو رمز المسيحية" [14]

وتجدر الإشارة هنا في البحث إلى أن الباحثين في مجال الرّمز ومفاهيمه فإنما يركزون حديثهم على الرّموز البصرية في الفن، إلى جانب العلامة من حيث طبيعتة الشّكلية أو اللّونية، ومدلولاته وأثره على المتلقي ومدى هذا التلقي كماً وكيفاً، "فالأشياء المادية عادة تشير إلى إدراك الإنسان أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقه أكثر تحديداً يقسم الرّمز إلى نوعين يمكن أن نطلق على أولهما الرمز الاصطلاحي ونعنى به نوعاً من الإشارات المتعارف عليها كالألفاظ باعتبارها رموزاً لها دلالاتها ، أما ثانيهما فيمكن أن نطلق عليه الرّمز الإنشائي أو(المجرد) ونقصد به نوعاً من الرموز التي لم يسبق التعارف عليها"[15] فعلاقتنا بهذا العالم ليست علاقة مباشرة ولا يمكن أن تكون مجرد رابط آلي يجمع ذاتاً بموضوع، فما يصل الإنسان عن عالمه ليس حواجز مادية تتشكل من الأشياء والموضوعات بل هو الطريقة التي تتم بها صياغة الواقع صياغة ثقافية تنتزع عنه أبعاده المادية لتكسوه بطبقة من الرّموز هي ما تعرف عنه وما تدرك في نهاية

المطاف، فلم يتخلص الإنسان من المملكة الحيوانية ويتجاوز دائرة الإمساك اللحظي بالأشياء والظواهر المادية ، لكي يلج إلى عالم الثقافة إلا عندما بلور مفهومه الرمزي إلى جانب العلامات وهى الإرث المشترك بينه وبين باقي الكائنات الأخرى ، وعلى هذا الأساس ، فإن اللغة والدين والأسطورة والخرافة وكل سلوكيات الثقافة هي أشكال رمزية تقوم لحظة إدراكها لما يوجد خارجها بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي، ولهذا فإن (أرنست كاسيرير) لا يتردد في تعريف الإنسان " بأنه كائن رمزي فهو لا يعيش الواقع في ماديته، بل يعيش ضمن بعد جديد للواقع هو البعد الرمزي فهو يحيط كينونته ويداريها داخل سلسلة لا متناهية من الرموز"[16]

5- خصائص الرّمز البصري : يمكن تحديد خصائص الرّمز في ثلاث نقاط :

5-1 علائقيته بين ما هو مادي وما هو وجداني لدى المتلقي.

5-2 تطلّبه وعياً جماليا ودراية بإمكانات انفتاحيته على التأويل.

5-3 كمون الرّمز للعلاقات الخفية بين الأفكار وجوانبها الذّاتية الموضوعية.

ويرى (بورس) أن الرّمز أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية ، فلكي تبلغ هذه النظرية وتصبح عامة وكونية تحتاج إلى أن تصب في حركة الترميز لإنتاج أبعاد رمزية متعددة "فالرّمز يمكّن الإنسان من التّخلص من التجربة الظرفية والمباشرة ، كما تمكنه من التخلص من الكون المغلق للتّناظرات، فمن خلال الرّمز تتسرب ذاكرة الإنسان إلى اللّغة، وعبره يدرج الإنسان رغبته ضمن آفاق مشاريعه الخاصة "[17]

فالتجربة الإنسانية إذن، تجربة أنتربولوجية بامتياز في ظل البعد الرّمزي وفي إطار ترابط وظيفة الصورة والتّجربة الإنسانية، والخطاب البصري يكتمل حسب درجة الوعي الجمالي والمعرفي، والتمعّن في الإشكالات وظواهر المجتمع الثقافية، كونه يسعى إلى دراسة وتحليل فعل الصّدمة التي تملكها الصورة المرئية وبفعلها اللّامرئي، فهي بمثابة ترجمة وتعبير عن سوسيو- ثقافية المجتمع بأكمله.

وعلى هذا فالرّمز عنصر هام وحيوي للتّفاهم بين بنى البشر من خلال سيرورة حركة الترميز للأشياء والعناصر المادية والتي لها القدرة على إنتاج الدلالات المتنوعة من خلال كل المحسّنات البلاغية والتي تشمل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والكناية والاستعارة بما فيها علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض.

6- أنواع الرموز البصرية.

يمكن تقسيم الرموز البصرية إلى رموز بصرية حركية ورموز بصرية شكلية (طبيعية وهندسية) ورموز بصرية لونية .

6-1 - الرّموز الحركية :

وهى الإشارات البصرية والإيماءات التي يقوم بها الشخص كالأبجدية البحرية ، وأبجدية الطيران البحري، وأبجدية الصّم والبكم باليد، وكالحركات الإيمائية بالرأس، وتختلف هذه الرموز البصرية الحركية باختلاف ثقافة كل مجتمع من المجتمعات، فاليونانيون يحرّكون رؤوسهم من أسفل إلى أعلى كعلامة رمزية

ذات وظيفة تعبيرية دلالاتها النّفي أما العرب فيحركون رؤوسهم من اليمين إلى اليسار كعلامة رمزية تعبيرية دلالتها النفي.

2-6 - الرّموز التشكيلية :

الرموز التشكيلية كصيغ بصرية إما أن تكون رموز طبيعية أو رموز هندسية

أ- **الرّموز الطبيعية :** وهى أي رموز لصيغ بصرية مستمدة من الطبيعة مثل :

- **الإنسان:** فمثلاً كف الإنسان يرمز لمنع الحسد ، العين رمز للمعرفة الكاملة ، القدم رمز للتواضع ، الفم رمز للدخول والخروج ويرتبط بقوة الكلام ، والأنف رمز الحياة والشموخ وفى الرمزية الفرويدية رمز ذكرى .
- **الحيوانات** : ومنها على سبيل المثال القطة رمز للرغبة والحرية ، الكلب رمز للوفاء والإخلاص ، الحصان رمز للقوة والعطاء والخير والسرعة ، الثعبان وهو رمز الموت والشر ، القرد رمز للإثم والشيطان ، الدب رمز للوحشية ، الثعلب رمز للمكر.
- **الطيور** : فمثلاً البومة رمز للظلام ، الديك رمز جنسى واسطورى كما أنه رمز اليقظة وقدوم الشمس ، الصقر رمز للمعرفة الكلية وانتصار العقل على الغرائز الدنيا ، النسر رمز القوة ، الحمام رمز السلام ، الغراب رمز الحرب والضياع والظلمة وعدم تحقيق الأهداف .
- **الأسماك** : مثلا الدرفيل رمز للإخلاص ، الحوت رمز للشيطان ، السمكة كصيغة رمزية مجردة في الفن القبطي رمز للمسيح .
- **الحشرات** : مثلاً الفراشة رمز البعث ، النحلة رمز النشاط .

ب- **الرموز الهندسية :**

وهى رموز للأشكال الهندسية والتي لها بعدها الفني والنفسي على الفرد المتلقي مثل :

- **الدائرة** : يرمز للذكاء والتفكير والاكتمال والاستمرارية .
- **المربع :** يعبر عن المطلق ، وهو رمز الاتحاد والنظام والتوازن .
- **المثلث :** رمز الرسوخ والصلابة والاستقرار والسمو .
- **الاسطوانة :** يرمز التفكير المادي الميكانيكي .
- **المخروط :** يرمز للحالة النفسية الشاملة ورمز للشمس.
- **النجمة** : يرمز إلى الكون والفضاء والتجريد والفكر الخالص.

3-6 رموز اللّون :

اللون كصيغة بصرية قد أولاه الإنسان اهتماماً كبيراً منذ القدم باعتباره وسيلة للتمييز بين الكثير من الأشياء المادية المتعلقة بالجانب البصري، ما أرتبط أيضاً باللغة والأحاسيس المعنوية فتقول " ضحكة صفراء" و" أحلام وردية" و" أفراح بيضاء" و" أيام سوداء " إلى غير ذلك من الدلالات الرمز للألوان والتي قد تختلف من فنان إلى فنان آخر. ومن عصر لآخر ومن ثقافة مجتمع إلى ثقافة آخر ، وسوف

نتناول بعض هذه الدلالات الرمزية والتي نجد بها بعض القواسم المشتركة في التفكير الإنساني بشيء من الاختصار كما يلي :

- **الأحمر**: هو رمز الحياة في كثير من الحضارات رمز لشروق الشمس ,و الميلاد والدم, و للنار .
- **البرتقالي** : هو رمز للحب بكل أنواعه وأسمى تجلياته خاصة الحب الإلهي .
- **الأخضر** : هو رمز للإسلام، ورمز للخصوبة، والنماء ,والطبيعة، والتعاطف والإحساس .
- **الأصفر** : هو رمز للشروق, والإشعاع, والتوهج, والكراهية, والغيرة .
- **الأزرق** : هو رمز للسماء الصافية ، واللانهائي المرتبط بالشعور الديني، والإخلاص والبراءة ، والحقيقة ، والقدرة النفسية والروحية ، والهدوء .
- **البنفسجي**: هو رمز للماء، والحنين الدافئ والذاكرة والتذكر الطاقة الروحية الفائضة ، والتحرر من الجنون
- **الأبيض** : هو رمز النقاء, والطهارة, والاكتمال, والبساطة, والضوء ،و الهواء والبراءة الكلية, والحياة, والفرح.
- **الأسود** : هو رمز للظلمة الأبدية, ورمز للغامض والمخبوء, والمخيف, والمستور والمقنع, والملغز, والموت ,والدمار, والقبر, والفساد .
- **الرمادي** : هو رمز الحياد, ويرتبط بالاكتئاب, والحزن, والرماد, والموت, والندم .

الخاتمة :

أضحت مشكلة التّلقي إشكالية تواصلية، خاصة في الحقل البصري وتعدد أساليب التدليل، لما تتطلبه الغايات الاتصالية وأشكال التواصل المختلفة التي رافق فيها التشظّي صفة التعقيد، وبما تفرضه الحاجات الإنسانية الجديدة، وزحام الإفتراض Le virtuel، وازدياد اهتمام دارسي الجماليات من جهة، ومن جهة أخرى الاشتغال التقني والنّقدي الحثيث بقضايا انفتاح الفنون والآداب وتداخلها، واقتراضها للمصطلحات والمفاهيم والإجراءات، التي يجتهد فيها المشتغلون في تلك الحقول، فنانين وباحثين، وفي خضم كلّ ذلك تتقدّم إشكالية التلقي البصري في الأعمال الفنيّة ناصية الاشتغال والبحث لتطور أشكال التلقي وخبرات المتلقي. وقد تسبب الانفتاح في سياق الحداثة تغيرا في الأساليب والإجراءات أوجب أن تتغير طرق التلقي، و هو ما لم يحصل في كثير من الحالات، وظل أفق التلقي وتكوين المتلقي وطرق تلقيه ذاتها في المواضع التي مسّتها الحداثة وجاءت بها تبدلات المناهج والأساليب المواكبة لتطور الوعي الجمالي، وافتراضات ما بعد الحداثة التي شكّلت أفاقا جديدة للفن وقضاياه التواصليّة، في ظل تعقيدات الوسائطية.

التلقي البصري هو استكمال لوجود العمل الفني ومحاولة تجريد إدراك المتلقي من أميّته وآليته تلك التي كانت تقوده بالتلقي إلى الإخفاق والاكتفاء بالمعرفة السّطحية دون البنى العميقة للأشياء، فيما ينقلنا الإدراك غير المألوف إلى تقرير الخاصية الفنية للعمل. فيصبح الإبداع والتلقي هما العنصران المكونين للتفاعل في عملية فنان/متلقي، وتلك هي المعضلة الموضوعية تتعلق بطبيعة الحداثة الفنية وتناقضاتها وعوائق التوصيل والممارسة الاتصالية المنبثة عنها، لذلك فإن الأسباب الذاتية المتعلقة بالمتلقي العربي ذات

حمولة اجتماعية وسياسية واقتصادية وتربوية في المدرسة والأسرة والمحيط العام أيضا، أمكن تشخيص تلك المعوقات و حلولها على النّحو التالي:

- انعدام الفضاء الذي تفترضه اللّوحة والعمل الفني الحديث عموما ويوازي افتقاد الحريّة في التعبير والاختيار والإنجاز، وهو ما يسبب بعدم توفره كقاعدة سياقية في حياتنا العربية حيث المنع والرقابة بشتى أشكالها تأخر التلقي كعملية معرفية وجمالية.

- الأمية البصرية الشّائعة في حياتنا والمتسببة عن جهل الفرد بتاريخ الفن ودوره ومنجزه بل حتى غياب الوعي بالهوية التّاريخية في بعدها الحضاري وترجمتها إلى برامج دراسية وإعلامية وسياحية فاعلة وكذا دراستها جماليا وتقريبها من المتلقي، فضلا عن إغفال الصّورة من برامج الحياة اليوميّة وعدم الاهتمام بالمنظر العام وبنى المعمار وكتله وتجمعاته، وإهمال جماليات الصورة إعلاميا أو حصرها في الجماليات المستهلكة مما يكرس الفقر الصوري في الكتاب المدرسي وخلو المناظر العامة و البؤر السكانية والوسائل التعليمية والإعلامية من ثقافة الصّورة في بعدها التواصلي.

- غياب الدراسات في حقل الفنون التي تؤسّس للفن التشكيلي، والاهتمام بالعلوم الإنسانية كعلم الجمال والفلسفة وتاريخ الفن والنقد بأنواعه، هذا الفراغ التعليمي ينعكس على إعداد الفنان والمتلقي معا.

- العوامل الاقتصادية الضاغطة التي تجعل الفن في درجة دنيا من سلم الأولويات وعلى لائحة اهتمام المتلقي.

- المستويات التعليمية المتدنية لأرباب الأسر العربية مما يجعل الفن في البيت العربي شيئا كماليا قلما نراه يزين المسكن أو المرفق العام ، فالتربية البصرية تبدأ عادة في الأسرة التي هي بحاجة لتأثيث المكان فنيا لا بالقياس للتراتب الاجتماعي والبذخ أو المظهر- التزيين والاهتمام بالإكسسوارات والديكور- مع عراء الجدران والزوايا من التحف واللوحات والمنحوتات، أو اختيار أعمال شعبوية شائعة مفرغة من البعد الفني ومتدنية الأداء والمادة والشكل.

- خلو المدارس والجامعات من الورش الفنية والمراسم والأنشطة التشكيلية، بل فقرها الصوري والفني عامة ، وعدم الاهتمام الخاص بالتربية الصورية لعيون الدارسين وبما يفيد في إعدادهم لممارسة التلقي الفني .

- إغفال الإعلام للجوانب الفنية كالنقد التشكيلي والترجمات النظرية في هذا المجال ومتابعة العروض والدراسات التشكيلية وعرضها والتعريف بها ، أو ما يتصل بها كالخطاب البصري الجديد في فن التصوير الضوئي مثلا وإهماله الواضح من برنامج المعارض والمسابقات والدروس والمحاضرات والندوات غالبا ونشر الدراسات والكتب في المجالات الفني

- ضرورة إشاعة الثقافة التشكيلية عبر ربط الماضي كالمنجز القديم والفن الإسلامي بالعصر، والارتباط براهن الفن العالمي للتثقيف و الإطلاع والتطور عبر استضافة المعارض والأعمال وتقديمها للجمهور.

الهوامش:

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة لقا، ج 11 ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002 م.، ص 292

[2] أميرة حلمي، مطر، مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1976م، ص 88

[3] معاشو قرور – الأمية البصرية - إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي – دار ميم للنشر، 2013، ص : 34

[4] **أحمد** يوسف: عالم الصورة **ثقافة** والعين، مجلة العربي الكويتية، ع 491، الكويت، أكتوبر 1999 ص 40.

[5] معاشو قرور ،المرجع السابق - ص : 41

[6] المرجع نفسه ، ص : 43

[7] المرجع نفسه، ص : 53

[8] ميجان الرويلي وسعد البازغي ، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي - ط2 – بيروت،2000، ص: 68

[9] المصدر السابق ص: 68

[10] Umberto Eco : la structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, trad. Uccio Esposito-Torrigiani Mercure de France, Paris, 1972, p175.

[11] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش .س. بورس، مؤسسة الفكر العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء – المغرب 2005م،ص 38

[12] سعيد بنكراد، المصدر نفسه، ص: 18

[13] المصدر نفسه، ص: 19

[14] 15 Rand Paul, **"Thought so Design"** -focal press –London, 1970. P : 13

Beven Edwyn,"**Symbolism and Belief"** –beacon press, beacon hill-Boston-U.S.A, 2015. p : 80[15]

[16] Ernest Cassirer, **"Essai Sur L'homme"** , Ed de Minuit, Paris-1975, p : 43.

: [17] Charles Sanders Peirce, Gerard Deledalle , **"Ecrits Sur Le Signe"** Ed du seuil-Paris 1978, p : 141

قائمة المراجع:

1. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة لقا، ج 11 ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002 م.
2. أميرة حلمي، مطر، مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1976م.
3. معاشو قرور، الأمية البصرية، إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي ، ط1، دار ميم للنشر ، 2013 م.
4. أحمد يوسف، عالم الصورة ثقافة والعين، مجلة العربي الكويتية. ع 491، شهر أكتوبر ، 1999 م
5. ميجان الرويلي وسعد البازغي،" دليل الناقد الادبي"- المركز الثقافي العربي - ط2 ، بيروت. 2000 م
6. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش .س. بورس، مؤسسة الفكر العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، المغرب 2005م
7. إبراهيم الخطيب، تاريخ الإخراج المسرحي، مجلة الثقافة، العدد 1، ، دمشق، 1يناير، 1975
8. Rand Paul- **"Thought so Design"** -focal press -London-(1970)
9. Beven Edwyn-(nodate)-"**Symbolism and Belief"** –beacon press, beacon hill-Boston-U.S.A(2015).
10. Ernest Cassirer-**" Essai sur l'homme "** trad. N. Massa, Ed, de Minuit -Paris-(1975).
11. Charles Sanders Peirce Gerard Deledalle- **"Ecrits Sur Le Signe"** Ed du Seuil-Paris-(1978)
12. Umberto Eco : la structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, trad. Uccio Esposito-Torrigiani Mercure de France, Paris, 1972.