

إشكالية الأمية البصرية وإدراكات الإشباع الجمالي

The problematics of visual illiteracy and the confusion of aesthetic gratification

معاشو قرور^{1*}، أ. د. ناصر سطمبول²

¹ جامعة وهران 1 (الجزائر) maachou_krouor@univ-tiaret.dz

² جامعة وهران 1 (الجزائر) naceur_stamboul@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2022/03/28

تاريخ القبول: 2022/01/30

تاريخ الإرسال: 2021/12/24

ملخص: تراهن هذه القراءة على فهم مشكلات الفن، بغية تحديد طرائق تقبله. ومن ثم تخلص الجماليات من سطوة "الأمية البصرية"، وتمكين الفرد من معايشة التجربة الجمالية كحدثة متجددة، تسمح بمواكبة رهانات الحياة. دون أن تغفل فاعلية الثقافة البصرية كنتيجة تثقيفية، تحمل جمهور القراء على جمالية التجاوب مع الظواهر الفنية، بمعايير ترفع القراءة إلى درجة الفن. ومن ثم الكف عن التعاطي مع الأمية البصرية، وبلاغة تشويشها على ثقافة العين. الكلمات المفتاحية: جماليات; فنون; تشكيل; أمية بصرية; إدراك; الإشباع الجمالي.

ABSTRACT This reading attempts to understand the problematics of art, in order to determine the modalities of its reception, thus afterwards, summarizing the aesthetics of the "Visual illiteracy" sway, enabling the individual to cohabit with the aesthetic experience as a renewed modernity that enables him to keep pace with the challenges of life. Without ignoring the effectiveness of the visual culture as an educational result, motivating the public reader audience towards the aesthetics of interactions with the artistic phenomenon, with standards that elevates readership to an artistic degree. Thus, the cease of involvement with visual illiteracy, and the eloquence of its disturbance on the eye culture.

Keywords: Aesthetics; Arts; Formation; Visual Illiteracy; Perception; Aesthetic Gratification

1. مقدمة:

كما يستوجب في بدء الطرح أن تتضمن مقدمة المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث ووضع الفرضيات المناسبة، بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجيته.

2. إشكالية الأمية البصرية:

تطرح مسألة الأمية البصرية نقد الحياة التشكيلية، ضمن منظومة القيم الإنسانية المتعارف عليها كإرث حضاري وجمالي، ولكنها لا تستدعي معارضة 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 اهتبال الجميل كمنظومة علامية تقترن بمواصفات الرؤية البصرية فإن الأثر الفني هو إفراز لوشائج نفسية وأسيقة اجتماعية لها من المعايير والمرجعيات الجمالية نفس المواصفات التي تحتكم إليها عملية مراجعة المنظومة النقدية للعمل الفني وبالتالي فإن مفهوم التجلي الجمالي لثنائية القبيح/الجميل.

لا تستقيم في ضوء الملابس التي لم تكسر طوق التشويش العام للذوق والاحتكام إلى الضوابط الفنية الصارمة لاسيما في موضوعي العادة والاستيعاب في حدود البساطة المتوافرة على عناصر (الحركة- المادة- الرؤية)، وتحديدًا فإن "الجميل يكون مختبئًا، أحيانًا، داخل الأشياء، كما أن العادة تغلف الجمال، بل إن الجمال يمكن أن يعبر عما لا يقال"¹، كما يجب الإقرار بضرورة انتقاد الحياة الجمالية من أجل تعزيز القيم الإنسانية، وإثراء منظومة التربية الفنية بأطروحات التفضيل الجمالي وتحديد أهداف وطبيعة الأبحاث المبرمجة في معايير النقد الفني دون التنكر للذوق العام هو حصيلة التنوع على الخبرة الجمالية.

كما أن فاعلية الإشباع الجمالي تتجلى في معاينة ارتباكات الاستجابة المحدودة بأفق انتظار لا يستند إلى ثقافة بصرية حصيفة، الأمر الذي استدعى معارضة هذه الخبرة الجمالية وتحديد الوقوف على إشكالياتها المطروحة بدءاً من قراءة الأثر الفني كنسق مفتوح وتحرير المفردة التشكيلية من ثنائية الشرح والتفسير والتي أعقبتها أسلوبية التوفيق بين الوهم الإيديولوجي وبين خدمة المدرك الجمالي عبر جدلية التأصيل والتحديث.

وإذ أسهمت شبكة العلاقات الإدراكية التي خلصنا على معالجة مساراتها السياقية عبر الرغبة في تجاوز التوقعات الاحتمالية، من تحديد إشارات العمل التشكيلي وسواه كأثر في مفتوح على تعددية التأويلات في ظل نظرية جمالية التلقي لدى ياوس ونظرية جمالية التجاوب عند إيزر في حقل النقد الفني بوصفها وقعا جماليا للتفاعل بين الأثر الفني والتلقي.

تنطوي الثقافة البصرية لدى المتلقي على تقدير جملة المهارات الإدراكية كضرورة ملحة من ضرورات تعبئة القدرة على رؤية الأشكال البصرية في مهادها الطبيعي لدى المتمتعين بنعمة البصر، وتنبع هذه المواصفات مما قد يتوافر لنا من تعدد آليات القراءة والكتابة والمشاهدة العلمية الحصيفة ذلك "أن القدرة على الاستجابة للأعمال الفنية والبيئة البصرية ليست ببساطة، مسألة حل أو ترجمة للرموز ورؤية خصائص الأشياء الجديرة بالملاحظة، بل إنها الاستعداد المصقول بالتعلم للبحث عن المعنى المعبر في الأشكال البصرية"²، ناهيك عن صيرورة التعقيدات التي تواكب العملية الإدراكية في غياب مرجعية التشكيل البصري، أو محدّدات الاستجابة للأشكال البصرية في ظل منجزات التحليل النفسي والدرس التاريخي المتصل بجماليات الإرث الفني وغيرها من الإسهامات التي لا تكتفي باعتبار هذه المهارات الإدراكية مجرد ملحقات للنشاط الفني.

إن الوحدة الجمالية في مثل حالات التنظيم لا تعتمد التعقيدات المرموز إليها في كثير من المرجعيات، بل قد تستقي وحدة نظامها من تقنية المماثلة والتطابق والتنوع وهي إحدى مواصفات استنباط المعنى لدى المشاهد، ذلك أن امتلاك هذا الإجراء من منظور التنظيم الجمالي لدى المتلقي يرادف "صعوبة تتحدى الناظر لكي يشركه في التقصي عن معنى يشعر أنه موجود هناك في العمل"³، وهو النطاق من العناصر التي تؤسس للمهارة الفنية التي تحتكم إلى إثارة الجمالية باستنطاق الأثر الفني واستنباط معناه من بين احتمالات جملة قصد استجلاب استجابة الناظر إليها.

كما أن جملة المبادئ التي أفرزتها القراءة البصرية ظلت تستدعي أكثر من آلية إجرائية لفهم وضبط مرتكزات الحوار البصري من خلال المواضعة على تقنية التصوير، وسن الحدود، ومفهمة المعايير التأويلية، وترشيد الحوار النقدي لتأليب الرائي على الأوجه المتعددة للعمل الفني، وإن كانت " مثل هذه التأكيدات المتقلبة ليست مبررة فقط ولكنها طبيعية وضرورية أيضا، فإن مدارك الناقد الحسية تتشكل دائما بحسب الأهمية والأولويات النقدية"⁴. مع تحديد مواصفات حوار الرؤية بتعبير ناثن نوبلر، والسؤال المطروح: ماهي حدود هذه الحوارية البصرية من منظور النقد الفني العربي ؟

لقد أخذ النقد الفني العربي نزوعه نحو التبرير المتعالي، واعتماده على ذائقة بصرية مبتورة الحواس، وانفصال النخبة النافذة عن آليات المرجعية الفنية، واهتبالنا لفلسفة من المعارف النصية في طروحاتها الفنية أو تنظيراتها الأكاديمية، كما يرجح الناقد محمد نور الدين أفاية كفة عدم احتضان الحساسية النقدية العربية للعمل التشكيلي في ضوء المسارات الجمالية ذات البعد التواصلية كإستراتيجية التلقي.

وإذا كان المثقف العربي على متعة إلا داخل الكلام بتعبير الفنان محمد القاسمي (*) فإن ثقافة الإنشادي التي غلبت على ثقافة التصويري تضرب بجذورها في الحقل الشفوي للمنظومة الفنية العربي، ذلك " أن تراجع الكتابة يدل على سيادة المسموع على المرئي من منطلق أن ثقافة الأذن أكثر اقتصادا في إنفاق الجهد من أجل التلقي بالقياس إلى ثقافة العين"⁵ وهي من المآخذ التي وسمت الحوار البصري العربي بوصمة (الأمية البصرية)، على الرغم من الإرث الجمالي لثقافة العين العربية.

تتوخى المعرفة الجمالية الإدراك كمنطق تشكيلي للتجاوب مع الإشكال البصرية، وبناء عليه ثمة جلة من العوائق التي تندرج ضمن جمالية التجاوب ومحسنات التلقي البصري، وتخطي هذه الظروف يحقق لقوانا الإدراكية خصوصية الممارسة الحقة لطبيعة الأشكال البصرية، " وقد اهتم علماء الجشططت بالعلاقة بين الإدراك والتعبير وقال أرنهائم: " إن التعبير هو لغة الفن وفي موضع ثنا أكد أنه من دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي"⁶، ومن ثم جاءت مفاضلة الشكل على المضمون ضمن مؤدى محاورات أفلاطون.

ولئن كان أفلاطون في محاورات فيدروس التي طرحها على لسان سقراط قد نبه إلى الجمالية المعرفية من خلال ترغيبه في المحاوره إلى تغليب خصائص الشكل على المضمون كلغة واصفة للظواهر الجمالية ضمن منابع الرؤية الكلية لهما، المتصفة بالإشباع وانسجام أنظمتها.

وعلى ضوء منجزات التحليل النفسي الجشططاتي نستطيع أن نستثمر خلاصة التوصلات الحسية التي خلصت إليها الباحثة الأمريكية لورا تشابمان Laura Chapman وحصرت عوائق الاستجابة من منظور الأمية البصرية في العقبات التالية:

1.2 : الاستطراد: تتمحور الاستطرادات على تغليب الميول الإدراكية التي تشكلت أثناء المرحلة الطفلية عبر مفهوم التنظيم الذي يحدد المزايا الكلية وتجنبنا للوقوع في المرجع الفارغ، وترسخ في المدرك الجمالي

فاعلية تطور الاستطرادات الإدراكية التي تعتبر " ذات أهمية للنشاطات النسقية، فباستطاعتها منعها من رؤية العديد من الفوارق البصرية التي يصعب إدراكها والتي تساعد في تشكيل مشاعرنا " ، وهذا ما طمحت إليه الاستجابة بالإدراك ككلية متكاملة وليس كتحديد لقيمة الجزئية. " لذلك فإن قدرتنا على تخطي الاستطرادات الإدراكية تعتبر أساسية لوعي صاف وحيوي في المحتوى الفني"⁷

2.2 القالب: بالطريقة نفسها تقدم القوالب مفهوم العادة التكرارية في تبسيط استجابتنا للمدركات الحسية، فالقالب لا يقدم منظومة اعتيادية خالصة للصورة المنظور إليها، فهو بقدر ما يحفزنا على استكناه أحكام مسبقة أو مرجأة فإنه " عند استجابتنا للفن والبيئة البصرية يجب علينا، غالبا تأجيل أو تعليق الحكم، وتحمل الغموض، والكف عن الملازمات المألوفة " في مواجهات تجارب فنية جديدة وفريدة بالتعبير الجشطلتي.

2.3. التحيز: تأتي التحيزات الإدراكية كسند للعملية التكرارية الاعتيادية لمنظومة الأشكال البصرية، لاسيما إذا كان انتقالنا للعمل الفني انتقائيا بشكل لا يتفق مع تحيزاتنا السابقة " لذلك من الضروري القيام بفعاليات إدراكية تمتاز بحد أدنى من التحيزات (أو الأحكام المسبقة) قدر المستطاع عند مواجهة الأعمال الفنية " ⁸. وهو ما يفسر لنا عدم اندهاشنا لرؤية بورتريه الأمير عبد القادر- المتداول- في برنوسه القشيب ويناشيئه المرصعة ولحيته الكثة وعيناه السوداوان ويده على مقبض سيفه، كل هذه الجزئيات لا تلتبس علينا في كليتها إذا ما قدم لنا بورتريه الامير في بذلة إفرنجية من (ق18) مغايرة لمنظومة الاستطرادات الحسية التي سبق التألف معها والتحيز لها.

2.4. عجز الخلفية الثقافية: يستدعي التفضيل الجمالي إغناء التجربة الجمالية بالفضول والإطّرع، قصد تحسين استجابتنا للعمل الفني، غير أن افتقار خلفية المعلومات الفنية لمدراكنا الحسية، تتضارب والقيم المحددة سلفا كمهارات معروضة على شاشة الأشكال البصرية. وتحضر الخلفية الفنية كمرجع ثقافي يعيننا على فهم الأطر الاجتماعية لتاريخ الفنون في الزمان والمكان، ومن ثم تحديد خصائص هذا الشكل المنجز وفق القراءة السياقية لسير وأعمال الفنانين ومنظومة أسلوبياتهم التي عادة ما تحفل بمساجلاتهم النقدية.

2.5. توافر الشرط المادي والنفسي: إن توافر القابلية النفسية والمادية يصعد من درجات الاستجابة للعمل الفني، فالعوز المادي والحرمان النفسي يسهمان في بلورة خصائص الشكل البصري من زاوية الإدراك الحسي، فكما ينبغي معاينة الآثار المعمارية كالأهرامات والعمائر الدينية والمآزارات في مواقعها، فإن زيارات ميدانية للمتاحف والتماثيل المبتوثة في الحدائق العمومية ومدارس الفنون الجميلة أمر لا مندوحة منه حيث نستطيع إدراك خصوصيات الحجم واللون والمساحة والنسخ الأصلية للوحات الأصلية التي عليها تقنية الاستعادة والاستنساخ التقني الذي لا ينفي عنها الإحساس بالقرب والمباشرة. ولعل مقولة توماس مونرو thomas munro : "المتحف قاعدة للتربية الفنية" بمثابة التنظير النفسي والمادي لفك العزلة عن منظومة الأشكال البصرية التي نراها ولا نستطيع التعبير عنها أو تأويلها، لأن الاستجابة مرهونة بأفق تلقى اسمه "الأمية البصرية".

وفي حالة التماهي مع معوقات الأمية البصرية ومدى استجابة المتلقي لطروحاتها، قصد إشباع التأويلات النفسية بمجرد إضفاء الدليل البصري، الذي يفجر فينا رغبة الإحساس بهويتنا الجمالية، وهو ما تشير إليه التوصلات الحسية في الجدول الآتي:

جدول الدليل البصري:

الشكل	اللون	الخط	الحجم	الموقع	الإضاءة	الحركة	الفراغ	اللمس
هندسي	أساسي	دقيق	ضخم	قريب	صناعية	نشطة	عميق	لين
معقد	ثانوي	عريض	صغير	بعيد	طبيعية	ضعيفة	سطحي	ناعم
مركب	داكن	مستقيم	ثابت	فوق	خافتة	إيقاعية	فارغ	خشن
حلزوني	حار	منحني	متغير	تحت	ساطعة	عشوائية	ممتلئ	ساخن
خطي	شفاف	متكسر	طويل	يسار	معتمة	منفتحة	واسع	بارد
دائري	دافئ	متعرج	قصير	يمين	ممتصة	منغلقة	ضييق	رطب
	نقي	شاقولي	بارز	مركزي	عاكسة	صاعدة	ممتد	جاف
	مخلوط		غائر	محوري	هابطة	هابطة	متشعب	

وإن كان الحدّ في عرف الصوفية: "قول دال على ماهية الشيء" فإن ارتكاز الأثر الفني المفتوح على امتياز القراءة البصرية يتعلق بمدى استجابة الرائي لفاعلية المرئي، وتجاوزه لنواميس المنع في الحيز المشاهد ويؤكد على حدوث الشيء بعد تعطل رؤيته في نطاق المرئيات.

إن هذه التحديدات لإنتاج المعنى في ظل المستويات المتعددة للتلقي لا تنفي المتصورات السابقة، ذلك "أن المسألة -هنا- تتعلق بهيمنة المعيار الفني القديم على جمالية النص الحداثي، مما أثر في طبيعة التلقي، وفرض ذوقا جديدا، وبلاغة أخرى، وبني أفق انتظار جديدا على أنقاض أفق انتظار سابق"

وإن صورة تحديد معوّقات التلقي تقتضي بثقافة العين، وتأمل خصائص الوقع الجمالي عليها، ومعاينة الارتباكات التي تحدث من جرّاء الاستجابة لها، دون تغليب السياقات الخارجية للأثر الفني على انتظام أنساقه الداخلية.

3. إرباكات الشرح والتفسير:

إذا كان اللون عنصرا ديناميا في تحديد سلالمة اللغة التشكيلية، مثله مثل الفونيم الذي هو أساس تشذيب نواميس اللغة. فإن الحديث عن لغة الفن التشكيلي خصوصا، والفنون البصرية بشكل عام، يكاد يكون متجاوزا وفق ما أنجزته أنظمة العلامات، من حيث إخصابها لكثير من الحقول المعرفية في النطاق الأوسع للعلوم الإنسانية، فرولان بارت R. Barthes (1980-1915) يؤكد على الدعامة التشكيلية في تحليله البنوي للسرد ضمن مغامرته السيميولوجية، "حيث أن الحكي يمكن أن يدعم باللغة المزدوجة الشفوية منها

والمكتوبة، وبالصورة الثابتة وبالحركة والمزج المنتظم لهذه المواد. فهو خاص في الأسطورة والخرافة والقصة والأقصوصة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا والمسرحية الإيمائية واللوحة المرسومة (...) والزجاجيات والسينما، والهزليات، والحديث التافه والمحادثات"⁹، وجملة ما يثيرنا ونحن نتلمس هذه الفسيفساء. هو التركيز على ثنائية الأزواج بين لغة السماع (الشفوية) ولغة البصر (الكتابية)، في مماثلتها لقانون الشرح والتفسير، غير أن تحديده للأسيقية السردية للصورة الثابتة، دون إغفال فاعلية المزج المنتظم وحركية المادة المشكلة، هو أشبه بتكنيك الممارسة التشكيلية الذي استثمره أندري جيد في كتاباته بانتصاره لها على حساب قانون الشرح والتفسير في قوله: "إني لم أحاول أن أدافع أو أهاجم وإنما حاولت جهدي أن أتقن الرسم وأضيء جيدا معالم الصورة"¹⁰ ومسألة التسليم بجدلية هذا القانون الذي تعزى إليه الخطابات النقدية التشكيلية، هو من جملة الإجراءات المساهمة في تثوير إشكالية التلقي ومحدودية الاستجابة، وإن عدّ مجرد اجتراء لمتعة نصية/ كلامية على تأطيرات فنية.

إن الكفّ عن مساءلة الفنان عن معنى اللوحة، أو عن تلك المنظومات من التخطيطات سوف يحدّ من هيمنة مدونة الشرح والتفسير، وبفضل "المغامرة السيميولوجية" أمكننا دراسة هذه الإيماءات الإشارية للحيّز اللوني، بعيدا عن سطوة التنظير الكلاسيكي للفن. والبحث -هنا- يجرنا إلى ضرورة التأكيد على اعتبارات العلامة اللونية كما هي عليه الحال في رمزية المعنى أو المدلول في ثنائية اللغة/ الكلام.

وهو تحديدا ما تؤكد عليه السيميولوجيا لإخراج المنظومة التشكيلية من حقلها الوصفي، ومراهنها على مدى فاعلية العلامة اللونية، وحضورها كأثر في داخل التجميعات الخطية بعناصرها المتضادة، لا بشكلها الرمزي المتداول معياريا من حيث إيقاعيتها اللونية الشفافة. "وهنا تتأسس عناصر الثبات داخل المسار الإستيطقي/ الجمالي، الذي يفترض أن يكون للعين حضورا سيميولوجيا في تفكيك الذائقة الفنية، وقراءة رموزها، ومن ثم الإسهام في تحديد التراكيب الأساسية لمفاهيم الصورة الفوتوغرافية، ثقب القماش الزيتية، نتوءات جرّة إصبع الباستيل، والتدرج اللوني للسواد الحبري"¹¹ كما أن هذا لا يعني في مقارباته الاهتمام إلى بلورة كثافة هذه العلامات، ولكنه يسهم في البحث عن خصوصيات التميز والفرادة، دونما السقوط في ضحالة الرؤية وهجانة التفكير بفعل طغيان أسلوبية التجريد.

إن سن أساليب في التصوير من منظور مشكلات فهم الفن وتقبّله، أو الانخراط في كلية الانتقال إلى التجريد كتوجه حدائي، يتزامن "بانفعال الفنان مع تجارب الحياة الحديثة القاسية وتعقيداتها المتضاعفة، كن لزاما عليه أن ينتج فناً يعكس أوجه الارتباك والتوتر عند الإنسان الحديث ومن أجل هذا الغرض وجد الفنان نفسه مبتكرا للغة فنية جديدة"¹²، قد لا تنفي عنه عدم كفاية تربيته الفنية، في ترجيح التلقي بالاستجابة لدى متلقيه ما دامت صفة الإدهاش عنصرا ديناميا في أي أثر فني.

وما دام أن مجمل التنظيرات الجمالية يكون قد تشرّبها نسيج حياتنا اليومية، فإن "العمل الفني الحديث هو إجمال الإحساس بشكل ما كان قد مرّ بتجربة الفنان ثم حاول أن ينقله إلى المشاهد عن طريق اهتمامه ببعض عناصر ذلك الشكل وألوانه"¹³، وليس شرطا انعكاسيا أن يجنح التفكير إلى استخدام الجدل

بشأن تفسير الأثر الفني وفق شروح تقع خارج منظومة الفنان، بل وفق القدرة على إشباع الهم الجمالي " بما أن الكثير من اللوحات والمنحوتات الفنية تُخلق فقط من أجل التعبير عن هذه أو تلك الأشكال والصفات الجمالية. فليس كل عمل فني من رسم أو نحت يسعى إلى التعبير عن فكرة دينية أو فلسفية، بل الكثير من الأعمال الفنية تسعى فقط إلى التعبير عن الشكل والصفة من أجل ذات الشكل وذات الصفة"¹⁴ ومن الأرجح أن تسلم بجدوى هذا التفكير التصويري، أو ذاك، كامتداد لضرورات فنية واجتماعية بحتة.

ومثلما كان للفنون البصرية اليد الطولى في طرق الأداءات الجديدة في عملية التشكيل، فإن دور الفنان "هو أن ينقل إلى المشاهدة حالة وجود أو شعور بواسطة إقناعه بأن يتحرك مع المصور في اتجاه إيقاعي نابض مقلق أحيانا، غنائي أحيانا أخرى، قد تتخذ الخطوط والألوان"¹⁵، وهذا يبرّر لنا وجهة الفنان نفسه نحو العزلة قصد تلبية اعتبارات أدائية وجمالية، لأن سرعة تدفق آليات الاستقطاب الحديثة، بفعل تأثيرات التكنولوجيا، حال دون تحقيق مطالب الجماعات الضاغطة.

ليس بالمستطاع توافر الإشباع الجمالي في ظل استشراء جدل الثنائيات لاسيما الثنائية القائمة حول سؤال: أيهم أسبق في تخصيص عملية التفسير والشرح، أمية ذائقة المتلقي ؟ أم ذلك المأزق من العزلة التي أفرد فيها الفنان موضوعاته/ منطوقاته البصرية- على شاشة اللوحة المعروضة ؟ والتي انسحبت عنها جملة من التعبيرات عبر التسلسل الكرونولوجي لتاريخ المدارس الفنية حتى العصر الحديث. وتاليا فإن مسألة التعليق على النتائج الفني وتنميط ذائقته ليس بالأمر الهين، فقانون الشرح والتفسير ليس ضروريا ولا مندوحة منه في تحديد آلية الفهم، ذلك أن النشاط البصري متجّل في سطوة المناهج التي تتفهمها ثقافة العين مباشرة من مصدرها.

2-3- إشكالية التأصيل والتحديث: إن أسلوبية التوفيق التي يلجأ إليها الكثير من الفنانين للتدليل على أسلوبياتهم التشكيلية، هي التي تنتعش فيها الأمية البصرية، وتندرج عبرها محدودية التلقي، وتتعلّل فطرة الاستجابة البصرية أمام رؤية مسبقة ترى أن " الحادثة هي عملية تركيبية معقدة تتصرف كفعل شمولي كلي في مضمونه وتكوينه "¹⁶ إزاء مناهضة مجانية التجريد التي طبعت الفن الغربي المعاصر، وهيمنة سلطة الميديا، أو مجتمع المشهد بتعبير غي دو بول، وهو ما يدعونا إلى ضرورة الاعتقاد " في حياة عصرية شديدة التداخل، مسؤولية وحدها عن التعقيد الإبداعي الجديد وذائقته الجمالية الراقية في الكتابة والصورة والمشهد الطاعي بتركيبات متناقضة، متصارعة نحو الأبرع "¹⁷ وهي وسيلة الإشهار الاستعراضي إلى سلطة ما وراء المرئي/ المشاهد بتعبير إلياس لحود.

لذلك فإن أسلوبية التوفيق بين ثنائية الأصالة والمعاصرة لا تقل أهمية عن ثنائية الحضور/ الغياب و الذات/ الموضوع في منظومة العمل التشكيلي. فهي من المجالات الخصبة التي دار حولها سجال الرغبة في مساومة المتلقي بمشهدياته، على الرغم من أنّ عالم الفنون البصرية يتحرّك وفق صدمة الوجود (الأصالة) مع ضرورة ممارسة التطهير (الحادثة)- بمعناه الأرسطي- كوسيلة تجريب تهدف إلى تفكي مختلف أدوات

التوصيل، لتحقيق فرادة هذه الذات، وإلا فإنه الاندحار أمام توتر وجودي وثقافي، سبيل الخلاص منه الإندماج الكلي في ثقافة الآخر، والاشتغال بمعارفه وأدواته في نقاطها المتعارف عليها.

وكان وعي الهوية في سلوك التطبيع الثقافي مع الآخر، مهما كانت فاعلية هذا ازدواج سواء في إلغاء الآخر، أو في إبقائه كاستراتيجية تذويب، مرهون بالحساسية الجمالية التي استقطبتها الآلة الحداثية كربة ملحة يصعب القبض على مجازاتها الاستعارية " فالفنان لا يستحضرها بقرار بقدر ما تحضر عبر حركاته وسكناته في لحظة الجذوة الخلافة. للوعي دوره وموقعه وفعاليته في تنسيق أو تثبيت هارمونيا الفضاء التشكيلي¹⁸ وبالمقابل هناك اندحار مريع أمام حنينية تجاوز الماضي، والانخراط في مواجهة الثقافة التقليدية في محاولة إضعاف الشرعية الفنية.

قد تكون بغية الأخذ بشرعية التأسيس لهذه المقولات، هو من قبيل التعامل مع " الحداثة الحقة التي هي حداثة الفكر الذي يجدد نظرتة للعالم وليست حداثة هدم الماضي¹⁹ ". ولأن مفهوم التحديث يقتضي المواضعة على منظومة الأعراف السائدة بمعنى أن العرف: هو تأصيل الفكر، فإن " رامبو " يرى أنه من الواجب أن نكون على الإطلاق حداثيين على اعتبار " أن ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة " ولذلك يرى لوك فيري Luc Ferry في " معنى الجميل " أن: " مستقبل الفن المعاصر لا يقوم على القطيعة مع الماضي، بل في ابتكار بعض أوجه المقدس للوجه البشري²⁰ " ما دام سؤال " التحديث " في مجال الفنون البصرية له أسيقة تاريخية، يصعب معها تحديد معناه الفعلي كقطيعة، أو كتجريد يخترق " شيئية الماضي " ²¹ بمنأى عن مساءلة المعنى الذي يدخل في تجريدية الأثر الفني المفتوح.

يدين الناقد الفني " أسعد عرابي " النقد الفني باعتباره المسؤول عن الارتباك الحاصل في جدلية التأصيل والتحديث، على الرغم من التوازنات الهشة التي دعت إلى إنشاء جمالية تصالحية، مستثمرا لها السؤال التالي: " حول تحديد دور الفنان، فيما إذا كان شاهدا على جديد عصره أم أنه ناقل ترائي لشعلة حضارته ؟²² " ، وتحديدًا إلى أي مدى تعيقنا هذه المسلمة عن الانتباه إلى مكوناتنا الجمالية ؟

كما أن علاقة التحديث بالتشكيل ليس لها من معنى داخل الحياة الفنية في نظام أي حركة فنية صاعدة غير أن هذا الانشغال بجدوى الثنائيات واصطراعها ينم عن الرغبة في الامتلاء بالهم الجمالي وما يدخل في معجمه من مفردات تشكيلية. اللهم إلا إذا جهدت للإفلات من قبضة هذه التداعيات المتناقضة والمتضادة داخل المشهد الواحد ذاته، فالفن يحرص على الحياة من داخل الفكر، ولطالما نازعته فيه الامتثالية Conformisme التي تريد الفن في خدمة المجتمع والثقافة²³ . وما دام الاعتقاد السائد يتمثل الحداثة كضرورة من ضرورات تجاوز الراهن، مثلها مثل الاختلاف حول الجوهرى والهامشي فإن تثوير هذه الثنائية الموسومة بالأصالة والمعاصرة هو من قبيل الوهم الإيديولوجي الذي لا يخدم المدرك الجمالي.

- ¹ - مجلة الوحدة العدد المزدوج 71/70 ص 146.
 - ² - النقد الفني (أبحاث في النقد الفني) ت: د. زياد سالم حداد، دار المناهل بيروت ط1- 1993 ص 80.
 - ³ - ناثن نوبلر: حوار الرؤية، تر: فخري خليل مر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1 1992 ص 100.
 - ⁴ - النقد الفني (أبحاث في النقد الفني) ت: د. زياد سالم حداد ص 77
 - * فنان مغربي يعد من القلائل الذين واكبوا قضايا الحركة التشكيلية ممارسة وتنظيرا وهو لا يقنع بصفة الفنان المحترف بل يقارب الراهن الفني من داخل الحياة التشكيلية نفسها وهو صاحب مقولة الأمية البصرية ينظر الحوار الذي أجراه معه محمد نور الدين أفاية: التشكيل العربي وأسئلة الثقافة مجلة الوحدة العدد المزدوج 71/70 جويلية- أوت 1990، ص 133-146
 - ⁵ - أحمد يوسف: عالم الصورة وثقافة العين، مجلة العربي، ع 491، أكتوبر 1999، ص 37.
 - ⁶ - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (سلسلة عالم المعرفة)، الكويت مارس 2001، ص 159.
 - ⁷ - المرجع نفسه، ص 81
 - ⁸ - من، ص 81.
 - ⁹ - R. Barthes : introduction à l'analyse structural des récits in communication n² : ed : seuil-paris. 1981. P.07
 - ¹⁰ - هذه المقولة صَدَر بها أحمد رضا حوحو مجموعة: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص 07
 - ¹¹ - خليل بن الدين: اللوحة الحروفية العربية (حوار مع معاش وقرور) مجلة كتابات معاصرة العدد: 44، مج 11 (جويلية - أوت 2001) ص 132.
 - ¹² - برنار مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ترجمة سعد منصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، بونيه 1966، ص: 382.
 - ¹³ - المرجع نفسه، ص 383.
 - ¹⁴ - حسن عجي: معراج المعنى. مطبعة المستقبل، صيدا، لبنان، ط 2001م/1422هـ، ص 101
 - ¹⁵ - برنار مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص 384.
 - ¹⁶ - مجلة الوحدة: العدد المزدوج 71/70 (جويلية - أوت 1990)، ص 143.
 - ¹⁷ - إلياس لحدود: كاميرا أيزا انشئتانية لمجتمع المشهد، مجلة كتابات معاصرة العدد 47 مج 12 (جوان- جويلية 20) ص 05.
 - ¹⁸ - مجلة الوحدة: العدد المزدوج 71/70 (جويلية- أوت 1990)، ص 139.
 - ¹⁹ - Bertrand vergely- LES GRANDES INTERROGATIONS ESTHETIQUE. Ed MILAN. 1999. P55.
 - ²⁰ - Ibid voir lamarge. P 54.
 - ²¹ - Voir florence Begel LA PHILOSOPHIE DE L'ART. COL MEMO ed seuil 1998. P 49.
 - ²² - د. أسعد عرابي: النقد الفني بين الشرعية والإدانة، مجلة الوحدة العدد المزدوج 71/70، ص 63.
- Voir bertrand vergely : LES GRANDES INTERROGATIONS ESTHETIQUE P.43
- مراجع البحث :**
- أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى (قصص) المؤسسة الوطنية للكتاب. 1983 الجزائر.
- أحمد يوسف: عالم الصورة وثقافة العين. مجلة للعربي ع 491. أكتوبر. 1999 الكويت.
- أحمد يوسف: الأبعاد السوسيوثقافية لنظرية القراءة. مجلة عالم الفكر. ع 3 مج 30. يناير-مارس. 2002 الكويت-3
- أسعد عرابي: النقد الفني بين الشرعية والإدانة. مجلة الوحدة. س 2. عدد مزدوج (70/71) يوليو-أغسطس. 1990 الرباط المغرب.
- إلياس لحدود: كاميرا إيزانشتانية لمجتمع المشهد. مجلة كتابات معاصرة. ع 47 مج 12 جوان-جويلية 2002. بيروت لبنان.
- برنار مايرز: الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها. تر: سعد. منصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية 1966. القاهرة مصر.
- الجرجاني علي بن محمد: كتاب التعريفات. تخق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. ط 3 1996م 1417هـ. بيروت لبنان.
- حسن عجي: معراج المعنى. مطبعة المستقبل 2001م-1422هـ. صيدا لبنان.
- خليل بن الدين: اللوحة الحروفية العربية (حوار مع معاش وقرور). مجلة كتابات معاصرة. ع 44 مج 11 جويلية-أوت 2001. بيروت لبنان.
- زياد سالم حداد: النقد الفني (مباحث في النقد الفني). دار المناهل. ط 1. 1993م-1413هـ. بيروت لبنان.
- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي. (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني). سلسلة عالم المعرفة. رقم: 267. 11 مارس 2001. الكويت.
- محمد نور الدين أفاية: التشكيل العربي وأسئلة الثقافة. (حوار مع محمد القاسمي). مجلة الوحدة. ع 70/71 يوليو -أغسطس 1990. الرباط المغرب.

ناثان نوبلر: حوار الرؤية. تر: فخري خليل. مرا: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. 1992. بيروت لبنان.

-Bertrand Vergely: les grandes interrogations esthétiques. éd: Milan. août 1999. Paris France.

-Florence Begel: La philosophie de L'art. col: Momo. n: 94. éd: Seuil.1998. Paris France.

-Roland Barthes: introduction à l'analyse structurale des récits in communication.n: 2. éd : Seuil.1981. Paris France.