المؤتمر الإفتراضي الدولي الأول
العلوم الإنسانية و الإجتماعية : قضايا و دراسات , مناهج و آفاق
نحو رؤية جديدة في قراءة الماضي و إستشراف المستقبل
من 16 إلى 19 ماي 2021

سلسلة أعمال مؤتمر

قضايا و دراسات في الأدب و الفنون و الترجمة

إشراف و تنسيق
أ. هشام قاضي
أ. غنية بوحوية

دار قاضي للنشر و الترجمة

دار قاضي للنشر والترجمة
مكتب رقم 02 الطابق الأول شارع الأمير عبد القادر
مقابل الحي الإداري - ورقلة
00213660625929
Gadi.editions@gmail.com
ردمك : E- 978-9931-867-05-0
الإيداع القانوني : السداسي الثاني 2021

مقدمة الكتاب

أيها القراء الأعزاء... نضع بين أيديكم إصدارا جديدا عن دار قاضي للترجمة والنشر ومركز رؤا جديدة لجودة البحوث والدراسات الأكاديمية، ضمن سلسلة توثيق وطبع مجمل أعمال المؤتمر الافتراضي الدولي الأول الموسوم بـ:

العلوم الإنسانية والاجتماعية قضايا ودراسات، مناهج وآفاق، نحو رؤية جديدة في قراءة الماضي واستشراف المستقبل

المنظّم من 16 إلى 19 ماي 2021، بالشراكة والتعاون مع كل من مخبر التربية والإبستيمولوجيا للمدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة (الجزائر) ، ومخبر جودة البرامج في التربية الخاصة والتعليم المكيف لجامعة قاصدي مرباح (ورقلة) ومخبر الاتّصال والأمن الغذائي لجامعة الجزائر03.

يضم إصدار" **قضايا ودراسات في الأدب والفنون"** مجموعة من البحوث التي تندرج ضمن مجالات الأدب والفن والترجمة، والتي تنوعّت موضوعاتها وكذا كتابها من داخل الجزائر وخارجها.

نرجو أن يكون في ثنايا هذا الكتاب ما ينفع القارئ.

الصّراع في مسرحيّة الدّالية لعز الدّين ميهوبي

د. العلجة حرايز

جامعة باتنة 1/elaldja.heraiz@univ-batna.dz

ملخص الدراسة:

يقول النقاد لا مسرح بلا صراع فهو أصل الفعل الدرامي والعمود الفقري للبناء الدرامي. هو الذي يشحن الأحداث ويخلق التوتر العاطفي فلكل شخصية هدف يعارض إرادة الآخر، مما يشد انتباه المشاهدين طوال المسرحية مترقبين النتيجة النهائية ولحظة الانفراج فيتعاطف المشاهد مع واحدة من الاثنين وينحاز لها، وسيحاول هذا البحث الوقوف على الصراع في مسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي باعتبارها نموذجا للمسرحية المشحونة نظرا لأهمية الصراع فيها، فلمسنا الكراهية والعداء وتعارض المصالح والأهداف وسعي كل طرف لتحقيق مصالحه وأهدافه.

الكلمات المفتاحية:

الصراع الداخلي – الصراع الخارجي– مسرحية الدالية – عز الدين ميهوبي-

مقدمة:

يكشف الصراع في الدراما عن نقيضين متعارضين هما "القصد والنية، والنتائج والعواقب الناشئة عن هذه النية، فالشخصية المسرحية تقرر أمرا يتصدر قرارا تخطو به خطوات درامية في طريق المسرحية لكن العواقب الناشئة في هذا القرار تصطدم بالشخصية"[1]، وهذا التصادم يولّد" أفعالا تصادمية أخرى وردود أفعال تخفف من حدته وتؤدي إلى حله في النهاية "[2]، فهو من أهم العناصر الدرامية التي تقوم عليها المسرحية ويتجلى في عدة مستويات فيظهر عادة من "الخلافات التي تنشأ بين الشخصيات في الدراما كما ينشأ أحيانا عند الشخصية الواحدة بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلي لها، وبعض الأحيان عندما تتعارض الشخصية مع

[1]. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]. ينظر، وليد البكري، موسوعة الأعلام والمسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط،2003 م، ص568 .

تصرفاتها بالتضاد" [1] فهذا الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية يؤدي إلى"تبيان الحدث في المسرحية أو القصة وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى[2]"

وينبغي أن يكون هذا الصراع متدرجا في الصعود ولا يلحقه ركود ولا جمود في الطريق حتى يبلغ الذروة[3]" فالصراع المتصاعد هو الذي يتطلب" إرادة هجوم، هجوم مضاد، كما أن أثمن أنواع الصراع هو الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي[4]، وفي هذا يقول هيغل" إن الدراما الكلاسيكية تقدم لمشاهديها صراعا بسيطا، بينما نحن اليوم نواجه بفيض متنوع من الشخصيات، ونشاهد مفاجآت غير متوقعة خلال مرحلة التعقيد والتطور الحبكة، وهكذا فإن الدسائس والمؤامرات التي يحكيها شخص ما ضد شخص ما تولد بعض الأحداث الطارئة العارضة، التي تميز الأسلوب الرومانسي عن الأسلوب الكلاسيكي، إن الصراع يتسم بالخشونة والفظاظة، مما يجعل الصراع على أشده، ودائما ما ينتهي بغالب ومغلوب "[5].

والصراع الدرامي كما يراه عبد العزيز حمودة هو" ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض، فالعرض المسرحي بصفة عامة يقدم صراعا عاما"[6] فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في مواقف تظهر ما بينها من صراع؛ فإنه لا يكون قد كتب مسرحية حقيقة، إنما قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة تتصارع فيما بينها حولها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك فالصراع في الدراما يعني" النزاع أو الخلاف

---

[1]. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006 م، ص407-406 .

[2]. ينظر، حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان، 1872 ،ص483 .

[3]. ينظر، علي أحمد بالكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، (د.س.)، ص.76 .

[4]. ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، المكتب العربي الحديث، د.ط، الإسكندرية، 1997م، ص 90.

[5]. المرجع نفسه، ص89.

[6]. ينظر، عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مرجع سابق، ص114 .

أو القتال وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر والشخصيات المسرحية، وهو يشبه تلاطم الأمواج، وتضاربها فهو يمثل في المسرحية العمود الفقري، وهو البذرة الأولى لأي شكل درامي"[1]

1-ملخص المسرحية

مسرحية الدالية قصة وهمية وشخصياتها خيالية تروي قصة مملكة يطلق عليها اسم الدالية يموت ملكها ولا يترك له ولدا فيختلف الناس فيمن يخلف حكمه حيث تبدأ المسرحية بسؤال تسلسلي يطرحه (الهايل) على مجموعة من سكان الدالية حول من يفوز في سؤال تسلسلي ويدخلون في نقاش سياسي فيفسر كل منهم السياسة حسب رأيه فمنهم من يراها في القوة ومنهم في المال إلى أن يأتيهم خبر وفاة الملك، وأنه ترك لغز عجز وأوصى من يستطيع حله ينال الحكم بعده فيعجزون عن فك شفراته، وكان الجميع يسعى لينال هذا الشرف وكل كان يستخدم وسائله الخاصة في الظفر بالحكم ف (بودبزة) يرى أن الحكم للقوي، و (بوخبزة) يرى أن من يوفر الغذاء لأهل المملكة جدير بالحكم و (الهايل) يقترح وسائل الإعلام و (الهامل) يخلص بأن المساجد هي الحل، فيفشل الجميع في الوصول إلى مبتغاهم ويقررون الاحتكام إلى (الضاوية) وهي امرأة معروفة بالحكمة فتلجأ إلى تنفيذ وصية السلطان في الوصول إلى الحكم وحل اللغز الذي يقول"القافلة سارت والطيور طارت والأيام طالت والدالية دالت والحداية قالت" (والحداية نوع من الطيور) فتدعوهم إلى الخروج للساحة ليأتي طير وهو (الحداية) التي تختار واحدا من عامة الشعب ليخلف الملك.

فيفاجأ الجميع باختيارها لرجل بسيط وهو" بلارج " الذي يفسر لهم سبب تلقيبه بهذا الاسم ويعرفهم على ماضيه باعتباره كناسا ومتابعا قضائيا، وأنه لا قيمة للشعب عنده مثلهم مثل القاذورات التي يكنسها ويبدأ رحلة شاقة مليئة بالمصاعب والعراقيل؛ حيث يفرض رأيه ويرفض الحوار مع الشعب فتهلك البلاد خلال شهر فيطلب منه الجميع التنازل عن الحكم، فيقول لهم شرعيتي أخذتها من الحداة فالشعب في رأيه لا يستحق شيئا لأنه غير واع بدليل أعطى مصير بلاده للحداية،

[1]. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، مراجعة إبراهيم حمادة(أستاذ الدراما النقد المسرحي)، مرجع سابق، ص406/407.

وبعد الإصرار يوافق على تشكيل أحزاب لكنهم يختلفون في تشكيلها ويقررون تشكيل حكومة مباشرة ليثبتوا للحاكم أنهم واعون ثم يقررون تبكيته بأسئلة تعجيزية، غير أنهم يفاجؤون بإجابته لها فيتهمون (الضاوية) بتآمرها مع الملك، وبعد الضغط عليها تنجي نفسها بوجود تكملة لوصية الملك والتي تدعي أن إطالة عمر الملك مقرونة بجلده ثمانية أشخاص فيجد السلطان أمامه ثمانية أشخاص وهم أبطال المسرحية فيصيبهم الهلع ويطلبون العفو منه لكنه يرفض ويقترح عليه واحد منهم (البشار) أن يقسم الجلد على الأيام كل يوم يجلد واحد منهم عشر جلدات، فيوافق الملك ويعلمهم أن مصيرهم هذا نتيجة جهلهم وتخلفهم.

2 – الصراع الدرامي:

الصراع في مسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي بلغ أقصى درجات التنافس وأشدها عنفا؛ فلمسنا في مسرحه الكراهية والعداء وتعارض المصالح والأهداف وسعي كل طرف لتحقيق مصالحه وأهدافه، مع إبادة وتدمير الأطراف الأخرى مستخدما في ذلك كافة الأساليب سواء كانت مشروعة أم غير مشروعة، وقد تنوع الصراع في هذا النص بين صراع نفسي وآخر خارجي فتجسد الصراع النفسي غالبا عن طريق المونولوجات الداخلية، في حين تجسد الصراع الخارجي من خلال أفعال وسلوكات الشخصيات المختلفة.

1-3 -الصراع الداخلي:

الصراع الداخلي هو "حالة يمر بها الفرد، حين لا يستطيع إرضاء دافعين معا، أو نوعين من الدوافع، ويكون كل منهما قائما لديه، وهذه الحالة من الممكن أن تؤدي إلى القلق والاضطراب "[1]، ويتجلى من خلال صراع بين عاطفتين صراع بين العقل والعاطفة، صراع بين العاطفة ومثل أعلى، وصراع بين فكرة وفكرة ما، ويعرف عباس محمود عوض الصراع النفسي بأنه "ذلك الصراع الدائم المستمر لا الصراع المؤقت العابر، والذي ينشأ نتيجة تعارض دافعين لا يمكن في وقت واحد إرضاءهما لتساويهما

[1]. عطا الله فؤاد الخالدي وآخرون :الصحة النفسية وعلاقتها بالتكيف والتوافق، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1 عمان، الأردن، 2009م، ص 51.

في القوة، أو هو الحالة النفسية المؤلمة التي تنشأ عن هذا التعارض، إذا الصراع يمكن أن يكون تنافسا بين دافعين، كل منهما يريد الإشباع."[1]

والصراع النفسي هو ذلك الصراع" الدائم المستمر لا الصراع المؤقت العابر، والذي ينتج نتيجة تعارض دافعين لا يمكن في وقت واحد إرضاءهما لتساويهما في القوة أو في الحالة النفسية المؤلمة التي تنشأ من هذا التعارض وعدم قدرته على إشباعهما معا، كما يمكن للصراع أن يكون على شكل تنافس بين دافعين يلحان على الإشباع "[2] وهذا النوع من الصراع يتجسد نتيجة الضغوطات والمعاناة والحرمان والاضطهاد والتنافس... فيقع الفرد في صراع وحيرة يؤديان إلى القلق.

3-2-الصراع الخارجي:

يكون مع شخصية وأخرى مضادة، مع الطبيعة وظواهرها. مع المحيط أو المجتمع. مع قوى كبرى كالقدر والموت، وحتى يكون الصراع دراميا لابد من توافر مجموعة من الشروط يوضحها المؤلف المسرحي تتمثل في :"التمهيد للصراع، التكافؤ والندية بين أطراف الصراع، تشعب الصراع بدوره إلى صراعات فرعية، الابتعاد عن الغنائية البوح الوجداني أو الوصف الشاعري لتقوية الجانب الحركي والمسرحي، اللجوء إلى التكثيف في الأمكنة والزمان والشخصيات، صياغة الحل مع مراعاة منطقية الحل وفنية، أن ينبع من الموضوع نفسه[3] ."

يحدث هذا النوع من الصراع بين الأفراد وبين الجماعات عندما تتعارض مقاصدها أو أساليبها، ويتخذ الصراع الخارجي أشكالا مختلفة منها:

الصراع بين الأشخاص – الصراع الاجتماعي – الصراع السياسي...

4- الصراع في مسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي:

بالعودة إلى النص الدرامي" **الدالية**"، يتأتى لنا الصراع الداخلي لحظة الانفجار النفسي لـ "بلارج"، وبيان طمعه عندما يقول:

---

[1]. عباس محمود عوض وآخرون، علم النفس الاجتماعي، نظرياته وتطبيقاته، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1994م، ص377.

[2]. عباس محمود عوض وآخرون، علم النفس الاجتماعي، نظرياته وتطبيقاته، مرجع سابق، ص377.

[3]. فؤاد الصالحي، عالم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، ط1، طرابلس، لبنان، 2001م، ص114

"سبحان مغير الأحوال، الصباح كنت كناس، ولعشيه نحكم في الناس، الله يرحمك "يا الحداية." ف. (بلارج) هنا في لحظة صراع نفسي بين ما كان وما هو عليه فيكشف حقيقته للآخرين قائلا:" آخر كلمة نقولها لكم هي: صحيح أنا عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، رأس مالي خبزة وزيتونة، كنت نخرج كل صباح باش انّظّف الطرق والساحات".

وبعد سرده لماضيه يصل إلى النتيجة الحتمية التي تبرر وجوده، وتعطيه شرعية لحكم قائلا": شوفو لي ينافقني نعرفو، واللي يجاملني نعرفو، ولي يعاوني نعرفو، واش نقولكم ربي أعطالكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير كان ابعث لكم واحد من أهل الخير بلا ما جيبوا حداية "

فهذا الحديث عبارة عن اعتراف ومحاسبة للذات. هذا الصراع الداخلي الذي أفرزته العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي لشخصية بلارج حاملا للحالات النفسية والدرامية من حياته السابقة، ونظرة الآخرين له، فهذه العلاقة هي التي تشكل جوهر الصراع الداخلي للشخصية التي سعت للكشف عن ملامحها ونواياها الحقيقية من خلال إظهار السلطة والعداء للمجتمع الذي يحيط به.

أما الصراع الخارجي فإن المتأمل لهذا النص الدرامي، يجد منذ البداية أنه يمر بثلاث مراحل للصراع:

1.صراع الجماعة" الهايم"، "الهايل" "، الزاهي"، "الباهي" "، بوخبزة" و"بودبزة"...فيما بينهم حيث يقيمون نقاشا حول "البوليتيك "و" السياسة" وحول تولي منصب الحاكم بعد موت سلطان "الدالية، مدافعا كلا منهم على ذلك بكل ما أوتي من حكمة وبلاغة، وهذا الصراع نابع من اختلاف ثقافاتهم وتوجهاتهم ويتضح هذا الاختلاف في حديث الحاكم:

"ارواح يا الفاهم حضر لي قائمة بأسماء الشعب الفاهم، في قول السلطان وأنت يا الزاهي جيبلي الزهوانية من الشعب، وأنت يا الباهي جيبلي الفواخة، وأنت يا الواهم حل وذنيك كي الرادار وروح جيبلي المرابطين والقزانات، وأنت يا الهايم جيبلي البزناسة، وأنت يا الهايل جيبلي فارغين الشغل، وأنتوما يابودبزة وبوخبزة أبقاو معايا في القصر، واحد عساس يعس لقصر ولاخر طباخ يديرلنا ماكلة تشبع"[1].

[1]. عز الدين مهوبي، الدالية، ص32.

وقد شكل التضاد ألوانًا وصور شتى توزع ما بين الجماعات:

1. **صراع بوخبزة/ الجماعة:** بوخبزة (شخصية اقتصادية) يحتدم الصراع عندما ينافس في الحكم، ويحاول إقناع الجماعة بطرحه، الذي تضمن ثلاث نظريات تعتبر مساعدا له، وهي: الموز، الجوز واللوز.

فحسب نظرته أن إشباع الشعب ينسيه البحث عن السلطة ليكشف بدلالته الاقتصادية ازورار المسؤولين عن هموم الشعب، وعدم اكتراثهم به وتركه يتخبط، وأكثر من هذا السخرية منه، فهو شعب جائع ولكنه لا يبحث إلا على الثلاثية السابقة حتى في تفسيره للغز".

بوخبزة: والحداية قالت...، يظهرلي....الحداية قالت الخبز رايح يتقطع "[1]

" بوخبزة: كاين حوايج، إذا نجحنا فيها ماى معانا الشعب، الموز والجوز واللوز " [2]

بوخبزة يعني كاين الكسرة وكاين الخبز... وكاين البريوش

الزاهي: اسكت اسكت... ما تعرف غي الهرقمة "[3]

بوخبزة كاين ثلاث حوايج إذا نجحنا فيها مشا معانا الشعب... الموز واللوز والجوز

بودبزة إذا خطاتك الماكلة تموت

الهايم المهم ياسي بوخبزة يجوز او لايجوز ان نأكل يوميا الموز... الزاهي وإذا شبع بوخبزة نجيبولو اللوز...

الهايم: يا جماعة خليكم من هذا الدراوش شوفو حاجة أخرى "[4]

صراع بودبزة/ الجماعة (شخصية عسكرية) شخصية عصبية لا تعترف إلا بالقوة. يثور تارة ويهدأ تارة أخرى، يرى أن القوة (الدبزة) أحسن وسيلة للتحكم في الشعب" البوليتيك في هاذي (أشار الى الدبزة) " [5]

---

1. المصدر نفسه، ص4
2. المصدر نفسه، ص10
3. المصدر نفسه، ص7
4. المصدر نفسه، ص11
5. المصدر نفسه، ص2

يبدأ"بودبزة" بطرحه ورغبته الملحة في الحكم، مستعينا في ذلك بقوته الجسدية في قوله:" أنا نقترح نتعافروا ولي يغلب يعينوه سلطان[1] " وهنا تبرز معارضة "بوخبزة" الشديدة له.

بوخبزة انجربو أسبوع بلا سلطان... وإذا مشات الحالة... تولي الناس كامل سلاطين في الدالية.

بودبزة ونأكل الخبز والفوقاص "[2]

"بودبزة اسمعوا مليح، البوس هي المرحلة الأولى نتعاملوا فيها مع الشعب، بالحب والهدوء، ونفهموه الأمور بطرق ديبلوماسية

الباهي شوف شوف بودبزة يعرف الديبلوماسية، وكي يطلعلو الغاز بوه مايعرفوش بوخبزة والموس وكتاه نستعملوه؟

بودبزة الموس نقطع بيه ألسنة لي يطالبونا بالتغيير، والمشاركة في التسيير، والموس هو لي نديروا بيه القطيعة.

بوخبزة انت تعرف القطيعة؟

بودبزة ايه القطيعة يعني قطع الألسنة لي تتكلم في الشي لي مايهموش، والوذنين لي يسمعوا وما يفهموش، والنيف لي يشم ريحة البوليتيك، ويعطس في غير وقت"واليد لي تخلط في الليل واتصفق في النهار " [3].

3-صراع الهايم/ الجماعة: الهايم (شخصية دينية) تستخدم الدين والشعوذة لتحقيق أهدافها وهو الحكم، ويساعده في ذلك صغر سنه. لكنه يجد معارضة شديدة من طرف الجماعة؛ حيث يظهر الصراع مع الجماعة حول من يغلب من.

الهايم: أنا يظهرلي ما ينفع لا موس ولا بوس ولا دبوس، وما ينفع فيها لاراي لاريغي لاروك، وما ينفع فيها لااقلام لاافلام لااقدام... حاجة وحدة تنفع هي الجوامع "[4].

" الهايم نديرو القراعة بيناتنا

الهايم هاذي هايلة القرعة ما يديروها غير فالحج "[5]

---

1. المصدر نفسه، ص5
2. المصدر نفسه، ص4
3. المصدر نفسه، ص7
4. المصدر نفسه، 13
5. المصدر نفسه، ص5

وفي نفس الوقت يرفض حكم الشباب ويكرس صراع الأجيال

" الهايم باش يقولو الناس الدالية يحكموها الذر "[1]

ورغم تبنيه الدين إلا أنه يكذب على الضاوية وهذا ما يبرز نواياه وتغطيه تحت ستار الدين.

الهايل" انا نقول علينا وعلى الاعلام.... ساهلة ماهلة... الطريقة الأولى نكثرو الجرائد والحديث عن الجرائم بنكة سرقوها طفلة خطفوها، دار حرقوها... وخوتك هذا مايحبو قولو انت من مواليد برج الثور ولا الميزان... وراك رايح تربح في اللوطو... وما اديروش البوليتيك... لانك إذا فتحت باب البوليتيك واحد مايغلقو... المهم كثر الجرائد والجرائم ودير رايك "[2]، وفي حديث آخر:" يعني نهتمو بصحافة الرياضة وخاصة البلوطة، وهذه الأمم راهي دايرة اسبيرين للشعب منين يتحرك...اطيشلو بالو وتلهيه"[3]، وفي حديث آخر:" وفي هده الحالة نشوفو طريقة الأفلام... يعني نكثرولو فيلمات الهند ومسلسلات البرازيل والمكسيك... ونعاودولو ليالي الحلمية وإبراهيم الطاير وبلاد موزيك.... "[4]

الهايل واش دخل الجوامع في....الشعب؟

الهايم اصبرني ضرك نفهمك

الهايم نبنيو الجوامع

الهايل ومبعد

الهايم يروحو الناس يصليو

الهايل كيصليو ميديروش البوليتيك؟

الهايم نبنيو الجوامع باش يصليو وميديروش البوليتيك

الهايل خلاص عدت تخرط ياصاحبي نديرو الجوامع باش الناس يصليو وميديروش البوليتيك وحنا واش نديرو؟"[5]

---

1. المصدر نفسه، ص5
2. المصدر نفسه، ص12
3. المصدر نفسه، ص11
4. المصدر نفسه، ص12
5. المصدر نفسه، ص14

4-صراع الباهي/ الجماعة: الباهي (شخصية شبابية) معجب بشبابه وبشكله، ويرى أن الحكم يكون للأصغر فيتعرض للرفض والنقد.

"الباهي نشوفو الصغير فينا نعينوه سلطان

الهايم باش يقولو الناس الدالية يحكموها الذر

الباهي خير ما يقولو يحكمها قروم رجل في القصر ورجل في القبر "[1]

5-صراع الزاهي / الجماعة: الزاهي (شخصية فنية)

يرى "الزاهي" أن نظريته: الروك، الريغي، الراي. هي الأنسب للسيطرة على الشعب، وقد وجد معارضة شديدة، خاصة من"الهايم"، الذي اعتبر طرح" الزاهي" لا يتماشى والشعب الذي تفطن لكل الحيل.

" الزاهي شوفو مليح الروك والريقي والراي هاذو اسموات تاع غنا

بودبزة يخي تبوديع... يخي... وراكي يا ايام جرموني

الزاهي المهم نبداو بالروك... الزاهي: ياحفيظ حابنا نقلبو الشعب مخلخل علاه مكفيناش احنايا حتى انزيدوه هو.

الباهي: راك بديت تفهم والغبرة الي لازم الشعب يشمها في الراي دق... دق...الشعب معاك... دق...دق... الشعب معاك

الهايم هاذي هي نظريتك في تنويم الشعب، ياو فاقوا عندك شعب حلوف اللي قاريه الذيب حافظو شعبك Aller et Retour شوف حاجة أخرى "[2].

5-صراع الهايل/ الجماعة: شخصية الهايل علمية، يظهر الفاهم واعيا بكل شيء ويعرف كيفية السيطرة على الشعب ويتخذ من الإعلام سلاحا فعالا" ساهلة ماهلة، الطريقة الأولى: نكثرو الجرائد والحديث عن الجرائم، وإذا لم تنفع نتجه الى مجال اخر من الاخبار

الهايل" انا نقول علينا وعلى الاعلام.... ساهلة ماهلة...الطريقة الأولى نكثرو الجرائد والحديث عن الجرائم بنكة سرقوها طفلة خطفوها، دار حرقوها...وخوتك هذا مايحبو قولو انت من مواليد برج الثور ولا الميزان...وراك رايح تربح في اللوط... وما اديروش البوليتيك...لانك إذا فتحت باب البوليتيك واحد مايغلقو...المهم كثر

---

[1]. المصدر نفسه، ص5

[2]. المصدر نفسه، ص9

الجرائد والجرائم ودير رايك "[1] وفي حديث اخر " يعني نهتمو بصحافة الرياضة وخاصة البلوطة، وهذه الأمم راهي دايرة اسبيرين للشعب منين يتحرك...اطيشلو بالو وتلهيه"[2]، وفي حديث آخر:" وفي هده الحالة نشوفو طريقة الأفلام... يعني نكثرولو فيلمات الهند ومسلسلات البرازيل والمكسيك... ونعاودولو ليالي الحلمية وإبراهيم الطاير وبلاد موزيك.... "[3]

7-صراع الضاوية/ والمجموعة: مثلت الحكمة التي أظهرتها في حل اللغز وفي حماية نفسها من الجماعة، ويظهر صراعها من البداية مع الجماعة أين اتهمتهم صراحة بقتل السلطان الممكن استنتاجه من خلال الحوارات:

"الضاوية: قتلتوا سلطانكم وجايين ليا نساعدكم." [4]

هنا نقطة التحول في المسرحية، حيث يظهر قطبان: الأول تمثله الجماعة والثاني تمثله الضاوية، إلا أن القطبين غير متساويين لخضوع الجماعة للضاوية حين تنتقدهم.

"الضاوية: الشي اللي مافهمتوش هو أنني لأول مرة في حياتي نسمع بشعب أعوج وسلطان مستقيم. سلطانكم لو كان قدرتوه وفهمتوه ما تندموا عليه. كان إنسان عادل ايحب الدالية وكان يعمل باش تكبر الدالية وتمد ظلها على كل الناس، بصح أنتم كل ما بان عرف اصحيح تقطعوه، وكلما طاب عنقود تاكلوه. الباهي عقله في شكله، والزاهي فرحان بروحو، والفاهم ما فهم شي، والواهم ما سمع شي، والهايم عايش بعيد، والهايل يتبع في خيط راشي، وبو خبزة مخه في طاجين، وبو دبزة فرحان بذرعيه، وبشار مسكين ما عادش يعرف بين خبر الخير وخبر الشر، والشعب رجل في الماء ورجل في الحمام"[5].

وانطلاقا من هذا الحوار نفهم أن الجماعة هي جماعة شريرة، وأن الصراع كان بين حاكم ومحكوم، وأن موت السلطان بأمر منهم، لأنهم يريدون حكم البلاد

---

1. المصدر نفسه، ص12
2. المصدر نفسه، ص11
3. المصدر نفسه، ص12
4. المصدر نفسه، ص16
5. المصدر نفسه، ص16

دون الظهور على الساحة أي يكون حكمهم في الخفاء ويكون السلطان طوع أمرهم، وما دامت الضاوية تمثل صوت الحكمة فكل ما تقوله صحيح ولا تقول إلا الصدق، وأمرها لهم بقتل السلطان صحيح، لأنهم لم يردوا التهمة عن أنفسهم بل نفوا بالصفات التي صورهم بها الكاتب.

"الهايل: أنا ما درت والو .

الهايم: وأنا ما قلت والو .

الباهي: وأنا ما علمت والو .

الزاهي: وأنا ما شفت والو .

بوخبزة: وأنا ما كليت والو

بودبزة: وأنا ما ضربت والو

الواهم: وأنا ما سمعت والو

الفاهم: وأنا ما فهمت والو

بشار: أنا ثاني ما جبت والو

فترد عليهم الضاوية لأنكم أكل... والو"[1]

8-صراع المجموعة / بلارج: تظهر المجموعة صراعها ضد السلطان الجديد (بلارج) وتآمرها ضده لتنحيته من الحكم بشتى الوسائل، والذي كان وافدا من الشوارع (كناس شوارع) إلى مقيم بالقصر، فيبسط نفوذه فيما بعد بالقوة رغم محاولات الجماعة فيرفض التخلي عن الحكم ويتحول الذين كانوا حاشية إلى وافدين إليه.

يدخل السلطان (بلارج (: فهمتوا ولا مفهمتوش

جزء: افهمنا

جزء: مافهمناش

بلارج: فهموا رواحكم، افهمتوا ولامفهمتوش

الجميع: افهمنا... ش

بلارج: اللي فهم يهز صبعو

جزء: (يرفعون أصابعهم)

[1]. المصدر نفسه، ص19

بلار ج: أرواحوا منا، وأنتم لي مفهمتوش ارواحوا منا. شوفوا لي فهموا ليهم السجن ولي ما فهموش ليهم الحبس.

الجميع: علاه واش درنا.

بلارج: واش درتوا... لي فهموا حبوا يكونوا خير مني، ولي ما فهموش حبوا يعرقلوا المسيرة الثورية، لي رايح نقوم بها

الجميع: أمالا فهمنا واش نديروا

بلارج: أنا اللي نديرأنتم صفقوا. الجميع (يصفق." [1]

فيتدبرون الأسئلة لأجل تعجيزه، ووضعه في موضع حرج، أو اختلاق قضية فقدان الشرعية بموت" الحداية ". وهنا تضيق عليهم السبل مرة أخرى، خاصة عند افترائهم على" الضاوية "، فيحدث الرعب باقتراح الجلد في حق كل من تآمر ضد السلطان "بلارج "، هذا الحكم الذي يخفف بالجدولة. وينتهي الفعل الدرامي بخروج الجميع وهزيمتهم واستسلامهم.

[1]. المصدر نفسه، ص30

قائمة المصادر والمراجع :

1. حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1872
2. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، المكتب العربي الحديث، د.ط، الإسكندرية، 1997م
3. عباس محمود عوض وآخرون، علم النفس الاجتماعي، نظرياته وتطبيقاته، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1994م
4. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، مصر، 1998م
5. عطا الله فؤاد الخالدي وآخرون :الصحة النفسية وعلاقتها بالتكيف والتوافق، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1 عمان، الأردن، 2009 م
6. علي أحمد بالكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د.ط، الإسكندرية، مصر، د.س.
7. فؤاد الصالحي، عالم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، ط1، طرابلس، لبنان، 2001م
8. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006م
9. وليد البكري، موسوعة الأعلام والمسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003م

المسرحُ السياسيُّ العربيُّ وتداعياتُهُ الثَّوريَّة
مسرحيَّة ديوان الزِّنج عز الدين المدني أنموذجا

1- بخيرة الحسين 2- د.عيسي أحمد

1- جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم/ مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية / elhossein.bekhira.etu@univ-mosta.dz

2- جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم/ مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية / ahmed.aici@univ-mosta.dz

ملخص الدراسة:

لا شَكَّ أنَّ الظُّرُوفَ الَّتي عَايَشَهَا المَسرَحُ العَرَبِيُّ منذُ الحرب العالميَّة الثَّانية كانَتْ ظُرُوفًا مُهَيِّئَةً لنُمُوِّ جُذُور المسرح السِّيَاسِيّ وتَغَلْغُلِهِ في الحياة الفَنِّيَّة العربيَّة، فَنَكْبَةُ فلسطين وفَسَادُ الأنْظِمَة الحَاكِمَة وقِيَامُ كثيرٍ منَ الثَّورَاتِ هنا وهناك في أرجاء الوطن العربي، كُلُّهَا كَانتْ بَوادِر لِقِيامِ هذَا الضَّرب منَ التَّعبيرِ الدرامِيّ الذي يَغْلِي بالقَضَايَا السِّيَاسِيَّة كَغَلَيِ المِرْجَلِ، وَنتيجَةً لهذَا انطلَقَ رُوادُ المسرحِ العَرَبِيّ فِي بَعْثِ مَوجَةٍ جَديدَةٍ مِنَ المسرحِ تَهْدِفُ إلى نَشْرِ الوَعيِ السِّيَاسِيّ والتَّحَرُّرِي والثَّورِي مِنْ خِلال توظيف المادَّة التاريخية العربيَّة.

من أجل ما تَقَدَّم حاولت ورقتنا البحثية هذه تسليط الضَّوء على حقيقة العلاقة بين المسرح السياسيّ العربيّ والأبعادِ الثَّوريَّة في خطاب مسرحية «ديوان الزِّنج» للكاتب المسرحيّ عز الدين المدني، والكشْفِ عن طبيعة التَّداخل الفَنِّي بين المسرح العربيّ والواقع السياسيّ.

الكلمات المفتاحية:

المسرح السياسي، الثَّورة، ديوان الزِّنج، عز الدين المدني.

مقدمة:

لسْنَا نُبَالغُ أبدًا إذا قلنَا إنَّ المسرحَ العربيَّ قد وُلدَ وهو في أحضان المعركة السياسيَّة، ذلك أنَّ القَدرَ الذي جلبَ الاستعمار إلى بلاد العَرب المتراحبَة، هو القَدرُ نفسُه الذي أوفدَ إليهم المسرح، فكانَ حَريًّا بالعَرب حينئذٍ أنْ لا يعرفُوا من المسرَح إلا المسرَح السِّياسيّ، وأن لا يُبدعوا في نُصوصه إلا مَا كانَ مُتَّصِلا بالأبعادِ

الأيديولوجية والسياسيَّة، وبطبيعة الحال فقد تَفَتَّقَ لديهم ذلك الباعثُ الحَثيثُ نحو تفجير الثَّورة والاهتمام بها، فلم يَجد الكُتَّاب المسرحيُّون بُدًّا من الاتّجاه إلى كتابة النُّصوص المسرحية السياسيَّة، وإلى الاختباء تحت مضامين الخطاب السِّياسيّ المباشر وغير المباشر، وهذا بالضَّبط ما أتَاحَ لهمْ معالجَة واقع الأمَّة العربيَّة ومشكلاتها.

ومَعَ ظُهور كثير منَ الثَّورَات هنا وهناك ومعَ سَمَاعهم لِدَوِيّ النَّكسَة الصَّارخ، تَوَلَّد ذلك الشُّعُور بالخزي والعَار لدَى أغْلَب الشَّعب العَرَبي، وأحَسَّ حينَها أنَّ غَسلَ هذا الشَّنَار من جَبين الأمَّة لا يكون إلا بالتَّمَسُّك الشَّديد بأسباب الثَّورة، فهي الخَلاصُ الوحيد والمنْجَى الفَريدُ منْ حَوْمَةِ هذا الصِّراع المطْبِقِ الجَاثِم على تَطلُّعَاتِه وإرادتِه الحُرَّة، فلمْ يَفُتْ ذلك كُتَّاب المسرح، وكيفَ يَفُوتهم هذَا الحَدَثُ الجَلَلُ وهُمُ الَّذين ما نَصَّبُوا أنفسَهُم رجَالا للمسْرَح إلا وقد استَيْقَنُوا أنَّ المسرحَ وَسيلة فَنيَّة نَاجِعَة، فهو مرآة المجتمع، وهو النَّافذة التي تطلُّ على جميع مشكلات الشَّعب وعَوارِضِه وأحْوَاله وتَقَلُّبَاته.

ومن هؤلاء الكُتَّاب المسرحيين الكاتبُ التُّونسي عز الدين المدني، والذي سَخَّرَ الكتابة المسرحيَّة في معالجة الواقع السياسيّ وواقع الثَّورة في الوطن العربي، وذلك في أكثر من ثمانية أعمال مسرحية، فَمَرَّةً نراه يسْتَتر خَلفَ توظيف المادَّة التَّاريخيَّة بُغيَة تمرير خِطَابِه المسرحيّ السِّياسيّ، ومرَّةً أخرى خَلْفَ التُّراث الشَّعبي وهكذا دواليك، ومن أشهر أعماله المسرحيَّة الثَّورية مسرحيةُ ديوان الزّنج التي رَامَ بها معالجةَ واقع الثَّورة من خلال توظيف ثورة عليّ بن محمد صَاحب الزّنج على الخلافة العباسية، وهي ثورة مشهورة معروفة في تاريخ الأمة العربية.

ومن هذا المنطلق الذي تقدم جاءت ورقتنا البحثية هذه والموسومة بـ: "المسرح السياسيّ العربيّ وتداعيَاته الثَّوريّة مسرحيّة ديوان الزّنج عز الدين المدني أنموذجا"، لتميط اللِّثَام عن تلك العلاقة الجدليَّة الحاصلة بين المسرح السياسيّ العربيّ والأبعاد الثَّورية، والتي ظهرتْ نتيجَةً للتَّعَسُّفِ السِّياسيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ الَّذي شَهِدَه الوطن العربي، ولِتُجيبَ أيضًا عن الأسئلة الَّتي طَرحَهَا الخِطابُ المسرحيُّ السِّياسي المسْتَكِنُّ في مسرحية ديوان الزّنج للكاتب التُّونسي عز الدين المدني، فما حقيقة هذه العلاقة إذن؟ وكيف وظَّف الكاتب المسرحيُّ عز الدين المدني مفاهيم الثورة في مسرحية ديوان الزّنج؟

ويرتجى من وراء هذه الورقة البحثية الوصول إلى عدّة أهداف كالآتي:

- مفهوم وحقيقة المسرح السياسيّ العربي وخصائصه.
- توظيف المادَّة التَّاريخيّة في المسرح السياسيّ العربيّ.
- الكشف عن مسرح عز الدين المدني وعلاقته بالثَّورة.
- حقيقة البناء الدراميّ والفنيّ وعلاقته بتورية الخطاب السياسيّ في مسرحية ديوان الزِّنج.
- تسليط الضَّوء على أبعاد الخطاب السِّياسي والثَّوري في مسرحية ديوان الزنج.

1-المسرح السياسي العربي:

قد عرفَ المسرحُ السياسيُّ في بداياته عدَّة أنواع من تورية الخطاب السياسيّ، فَمِنْ تيَّار مسرحي يستندُ إلى توظيف المادة التاريخيَّة، إلى تيَّار آخر يعتمد الإسقاط السياسيَّ المباشر بالتركيز على القِيمة السياسية وإهمال القيمة الفنية، وهكذا فقد كانت بداية المسرح السياسي بداية تكتنفها الكثير من العيوب المنهجية والفنيَّة، " فقد اتَّجه المسرحيون في فَهْمِهم للمسرح السياسيّ اتجاها مضمونيا بدرجة كبيرة، فالمسرحُ السياسيُّ لديهم هو المسرح الذي يهتَمُّ بالموضوعات السياسيَّة كعلاقة المواطن بالسُّلطة أو علاقة السُّلطة به، أو بالهموم السياسية كالهَمّ الديمقراطي بما يتضمنه من جزئيات تشتمل على معالجة أسلوب الحكم أو شكله، أو معالجة القضايا القوميَّة والوطنيَّة ولا يخرج عن هذا النطاق الاهتمام بموضوع الثَّورة وأساليبها"[1]، ثم بدأ المسرح السياسي العربي يحثُّ الخُطى نحو مرحلة أخرى من النضوج الفني والتعمق أكثر في طرح الكيان العربي على مائدة البحث، فحاول المسرحيون العرب اكتشاف المجتمع لإعادة تغييره وبنائه، فاضحين كلَّ تناقضاته، "بدءا من استلاب العقول والثروات ومحاولات الإلهاء التي يتعرض لها المواطن، وصولا إلى طرح علائق هذا المواطن بالسُّلطة والوطن والحرية وبقية القيم، مركزا على قضية استغلال الكادحين وظلمهم"[2].

1- غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية ما بين 1967-1990، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق-سوريا، 1996م، ص32.

2- غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية ما بين 1967-1990، المرجع السابق، ص47.

اعتمد المسرحُ السياسيُّ العربيُّ على بعض الخصائص الفنيَّة الموجودة في المسرح الغربي؛ إذ لم تظهر له تقنيات تواكب غزارة مضمونه وتنوعه بل استند بشكل أساسي إلى تقنيات المسرح العالمي السياسي منها وغير السياسي، فقد كثر التغريب في النصوص المسرحية السياسية متأثرين في ذلك بـ«برتولت بريشت» و«بيتر فايس»، واستعملت تقنيات بيسكاتور وأساليب المسرح التسجيلي، "بل ربَّما نعثر على مسرحيَّات تخلط بين التقنيات المسرحية الغربية وغيرها، كاستخدام الجوقة والرَّاوي وهدم الجدار الرابع إضافة إلى اللافتات أو المشاهد السينمائية، كل هذا من خلال حبكات درامية تحمل مضمونات سياسية"[1]، والمسرح السياسي العربي بهذا لم يستطع أن يختطَّ لنفسه أسلوبا مميزا، وإن برزت تجارب مميزة من خلال التجريب الذي مارسه بعض المسرحيين بقصد التأصيل لمسرح عربيّ متميز، كما حاول بعض المسرحيين إعطاء مفهوم مختلف للمسرح السياسي كما فعل «سعد الله ونوس» في سوريا، و«ولد عبد الرحمن كاكي» في الجزائر، و«عز الدين المدني» في تونس وغيرهم، إلا أنه لم يخرج بمفهوم التسييس الصَّريح عن تقنيات المسرح العالمي سوى أنه اتجه بشكل أكبر نحو المتلقي ليصنعَ منه عنصرا أساسيا في العمل المسرحي، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ أسلوب العرض في المسرح السياسي يختلف عن غيره من أساليب، وذلك بسبب التَّبَاين في الأهداف التي يحاول العرض المسرحي أن يصل إليها، "ففي عروض المسرح السياسي يفترض أن نوظف تقنيات تستطيع حمل المنطلقات الفكرية والجمالية للرؤية الخاصة بالفنَّان السياسي وذلك ما يزخر به المسرح السياسي من توجهات وأفكار"[2].

لقد حاول المسرحُ السِّياسيُّ استقراء الأحداث السِّياسيَّة التي مَرَّت على الوطن العربي بعد النَّكسة، فرَصَدَ هذه الأحداثَ وناقَشَها بكثير من الجرأة والمسؤوليَّة، كما رَصَدَ دَقائقَ الظَّواهر السِّياسيَّة كالفَقر والاستبداد والظُّلم وجميع الهُمُوم الَّتي ذَاقَ منها المواطنُ الأمرَّين في تعامله مع السُّلطة أولا ثم مع الوطن ثانيا، فقد كانتْ فترة ما بعد النَّكسة فترة مليئة بالمسرحيات التي عرَّت الوضع السِّياسي وكَشَفَته، لذلك كَثر ظهور المسرحيات التي حاولت معالجة أنظمة الحكم والأوضاع

1- المرجع نفسه، ص51.

2- يحي البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، دار الكندي، الطبعة الأولى، إربد الأردن، 2004م، ص14.

التي أدَّت إلى الهزيمة، " وكان مِمَّا شجع على سيطرة المسرح السياسي على مسرح الستينيات الخلل الملازم للبنية الاجتماعية، فقد شهدت تلك الفترة بداية انهيار الطبقة الوسطى التقليدية التي قامت الثورة من أجلها وعلى يد أبنائها مثلما شهدت بداية ظهور الطوائف الاجتماعية الجديدة من فلول الطبقات التي أضرت الثورة بمصالحها والتي التزمت بمحاربة إنجازاتها بغية إيقاف تقدمها في مسيرتها خاصة بعد أن اتَّجهت رسميا مع بداية الستينيات للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية"[1].

إذن فقد قَدَّمَت أغلبُ مسرحيات هذه الفترة دراما واقعية ذات مضمون سياسي مع تباين كبير بين الكُتَّاب بطبيعة الحال في تناولهم للسياسة داخل الدراما فاكتفى البعض بالإسقاطات السياسية، وحاول البعض أن يستغل الدراما في التحريض السياسي، في حين اتَّجه البعض الآخر إلى محاولة استغلال الدراما منبرا للدعوة السياسية، ويمكننا أن نجد ذلك متمثلا عند الكاتب المسرحي المصري ألفريد فرج، "فحينما تناول ألفريد فرج هذه الصِّيغَة السِّياسيَّة لإبراز المتناقضات التي تعشش داخل المجتمع مع التَّركيز على الأزمات والورطات السِّياسيَّة وفشل المجتمع في تخليص نفسه منها، جمع ما بين مسرح الإسقاط السياسي وما يمكن أن نسميه بمسرح التحريض السياسي"[2].

2-عز الدين المدني ومسرح الثورة:

لقد اندفع الكُتَّابُ المسرحيُّون العربُ نحو المسرح السياسيّ نتيجةً للعوامل والأسباب التي ذكرناها مسبَقًا، وكأيّ كاتبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ ينطلق من نفس تلك الدوافع، ويتطلع إلى نفس الغايات التي تطلَّع إليها رواد المسرح العربي، كان الكاتب التُّونسي عز الدين المدني مشغولا بعملية بثِّ الوعي الفنّي والسياسيّ، وذلك في جملة من أعماله المسرحية التي عُرِفَت بالنَّفَس الثَّوريّ والخِطاب السِّياسيّ، والمتَأمِّلُ البصيرُ في مسرح المدنيّ يجِدُ أنَّ الثَّورة تشغل جميع أعماله، فمَا منْ عَمَل مسرحيّ إلا والثَّورَة فيه قضيَّة محورية، وليس هذا القولُ محمولا على الظنّ أو على القراءات التي تحتمل الصَّواب والخطأ، بل قضيَّة ارتباط مسرح المدني بالثَّورة دلَّ عليها المدني

1- أحمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، 1985م، ص50.

2- السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، 2000م، ص159.

نفسه في مقابلة تلفزيونة له مع قناة العربي، وذكر بِفِيه أنَّ الثَّورة تشغل جُلَّ أعماله وتربو على ثمانية أعمال المسرحية[1].

ثمَّ إنَّ المضامين التي حَمَلَتها أعماله المسرحية ثورية بامتياز، فإذا ما تأملنا في الريبارتوار الذي قدَّمه عز الدين المدني للرُّكح العربي، وجدنا هذه الحقيقة مَاثلَة أمامنا على مرأى الأعين، فمسرحية «ديوان الزّنج» مثلا مسرحية تاريخيَّة تحكي قِصَّة ثورةٍ دامت أكثر من ثلاث عشرة سنةً بين الزّنج الثُّوار وبين الخلافة العباسية آنذاك، وتروي لنا كيف احتال العباسيون على الزّنج ببعض النفوذ والمال مقابل وأد ثورتهم والقضاء عليها، ومسرحية «الحَلاج» أيضا والتي تدور حول حكاية الرَّجل الصُّوفي المسمَّى بالحلاج، وهو الرَّجل الذي عشق الحرية ودعا إليها حسب تصور المدني، وهو أيضا حلاج الشَّعب الزاهد، حلاج القطن والصوف والجوع والصبر ما شئت من صفات الحرمان التي تعرض لها الشعب العربي، فالحلاج عند المدني هو ذلك النَّذير البشير لقيام الثورة، وكذلك مسرحية أخرى تَصُبُّ في مجرى الثَّورة نفسه، وهي مسرحية «مولاي السلطان الحَفْصي» التي تَعْرِضُ حكاية ثورة شعبية ناجحة قام بها سكان الأرباض في تونس ضد الغزو التركي والإسباني من جهة، وضد سلطان ضعيف فاقد المروءة من جهة أخرى، إذ يحاول هذا السلطان وولي عهده أن يذبَّا عن عرشهما ما أمكنهما ذلك، معتديين في كل هذا على إرادة الشعب واختياره، متحالفين مع الأعداء في سبيل بقاء ملكهما وثبات عرشهما، ومسرحية أخرى هي أوضح وأظهر إذْ إنَّها تغلي بمعطيات الثَّورة كغلي المرجل، وهي مسرحية «ثورة صاحب الحمار» التي ترجع في بناء نَصِّهَا على وقائع تاريخيَّة حقيقيَّة حَدَثَتْ أيَّام تَوَلِّي العُبَيْدِيين (الفاطميين) مُلْكَ أفريقية وبلاد المغرب (تونس والجزائر والمغرب الأقصى حاليا) ، وذلك لمَّا ثَارَ عليهمُ البربرُ بقيادة رَجلٍ من الخوارج النِّكارِيَة يُدْعَى «أبا يزيد مَخْلَدُ بَنُ كَيْدَاد» والملقَّب بصَاحِب الحِمَار، فقد حَفَلَتْ نُصُوص التَّاريخ بهذه الثورة أيَّما احتفال إذ لم تكن ثورة هذا الرَّجل إلا تَطَلُّعًا نَابِعًا من رَغبة الشَّعب المقهور آنذاك، والذي ذاق من حَيفِ الفاطميين جميع صُنُوف الإهانة والقتل والتَّشريد، وهكذا فجُلُّ مسرحيات المدني دائرة في فَلَك الثَّورة إمَّا تصريحًا وإمَّا تعريضًا.

1- مقابلة تلفزيونية مسجلة على موقع يوتيوب بعنوان فسحة فكر: الكاتب والمفكر التونسي عز الدين المدني الجزء الأول، يوم 1/20/ 2020، الدقيقة 31، الرابط على منصة يوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=G93ORkJ5GTQ.

3-السِّياق التَّاريخي لثورة علي بن محمد صاحب الزّنج:

ثورةُ الزّنج هي إحدى الثَّورات المشهورة التي قامت في عهد الدولة العباسية، وذلك في إقليم البطائح بين واسط والبصرة، بقيادة رجل يدعى علي بن محمد والذي ادعى أنَّه من نسل علي بن أبي طالب رضي الله عنه، لقد كان الزّنج عبارة عن مجموعات كبيرة من السُّود الذين جُلِبوا من إفريقيا لتستعملهم الدولة العباسية في تحويل إقليم البطائح من غابات ومستنقعات وأرض سبخة إلى أرض صالحة للزراعة دون أن تعطيهم مقابلا من أجل ذلك، سوى ما يأكلون من السويق والتمر بأثمان بخسة، فشعر هؤلاء الزنوج بالظلم الكبير الذي تعرضوا له، فتطلعت نفوسهم إلى الثَّورة خاصة أنَّ الدولة العباسيَّة كانت تمر بمرحلة من الضّعف والفرقة[1].

شَكَّلَ الزُّنوج عدَّة مجموعات يبلغ عدد كلٍّ منها ما بين (500 و1500) رجل، وتجمَّعت هذه المجموعات تحت إمرة قائدهم علي بن محمد صاحب الزّنج، ثم ساروا في سنة (249هـ) إلى البحرين وانضمَّ إليهم عبيدها، كما انضمَّ إليهم عبيد البصرة وواسط وما حولهما، فلما قويت شوكتهم انتشروا في العراق وخوزستان والبحرين ونهبوا القادسية والبصرة وغيرها من المدن، واستولوا على ألف وتسعمائة سفينة، كانت تحمل بعض الحجاج إلى مكة، فألقوا الرُّعب في قلوب الآهلين بهذه المناطق، وهزموا جيشين أرسلتهما الخلافة في عهد الخليفة المهتدي وهدَّدوا بغداد العاصمة نفسها، وملكوا كثيرًا من الأموال والنساء والأطفال، وبعد علوِّ شأن صاحب الزّنج هذا بنى لنفسه مدينتين يتحصَّن بهما من جيوش الخلافة، وهما: المختارة والمنيعة، وكان يعتمد في حروبه على التخفي في المستنقعات والغابات ممَّا صَعَّب مهمَّة أي جيش يُرسَل إليها، حتى قاد الموفق أخو الخليفة المعتضد بنفسه الجيوش وكانت أمور الخلافة بيده، فأدرك سِرَّ مَنَعَة وتَفَوُّق الزّنج فأعدَّ الخُطَطَ وجَهَّز الجيوش، وتمكَّن من إلحاق عدَّة هزائم بهم وتدمير مدينتهم المختارة، وبنى بجوارها مدينة جديدة تسمى الموفقية ليتحَصَّنَ بها أثناء حروبه لهم، وتوالت انتصاراته عليهم ففرَّق جَمعَهم وبدَّدَ شَملَهم وانفَضَّ كثير منهم عن علي بن محمد، إلى أن

1- موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، عبد الشافي محمد عبد اللطيف، دار سفير، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، 1998م، ج13، ص126، بتصرف.

وافتهم الهزيمة السَّاحقة وهَلَك قائدهم وصاحبه بهبوذا سنة (270هـ) ، وبذلك خَمَدَتْ نارُ هذه الثَّورة التي دامت قرابة (14) سنة[1].

4-أبعادُ الثَّورة في مسرحيَّة ديوان الزِّنج:

مسرحيَّة ديوان الزِّنج مسرحيَّة تاريخية كتبها عز الدين المدني على ضوء الثَّورات التي وقعت في العالم العربي، يقول المدني في المسرحية: "أنا مؤلف ديوان ثورة الزِّنج، لقد ألَّفت هذا الديوان المسرحيَّ على ضوء الثَّورات والانتفاضات والانقلابات التي جرت في النصف الثَّاني من القرن العشرين وفي عدد من بلدان العالم الثَّالث"[2]، وقبل الخوض في مضامينها وجب علينا التوقف قليلا عند العنوان لما يحمله من دلالات عميقة، فـ «ديوان الزِّنج» مركب إضافي يقع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره «هذا» على رأي بعض النحاة، ويكون تقدير الكلام هنا «هذا ديوان الزِّنج»، أمَّا لفظ الزِّنج جمع زِنجي، فمعروف مشهور في اللغة، يذكر ابن منظور في لسان العرب "الزِّنْجُ والزَّنْجُ، لُغَتَانِ: جِيلٌ مِنَ السُّودانِ وَهُمُ الزُّنُوجُ، وَاحِدُهُمْ زِنْجِيٌّ وزَنْجِيٌّ، حكاه ابن السكيت وأَبو عُبَيْدٍ مِثْلُ رُومِيٍّ ورُومٍ وفارِسِيٍّ وفُرْسٍ"[3]، وأمَّا كلمة ديوان فلها معانٍ مختلفة تدور كلها حول التدوين والحشد والتجمع في مكان ما، فمثلا إذا قلنا ديوان الشعر فالمقصود به الدفتر الذي تجمع فيه الأشعار، وإذا قلنا ديوان الدولة فالمراد به مكان الكَتَبَة الذين يدونون وثائق الدولة ومعطياتها وهكذا، إلا أنَّ المدني ولأوَّل مرَّة في تاريخ المسرح العربي يطلق لفظ الديوان المسرحيّ على عمل مسرحيّ فنّي، وجاء هذا الإطلاق تحت العنوان مباشرة لكي يشدَّ انتباه القارئ، كما فعل في ثورة صاحب الحمار تماما حين كتب تحت عنوانها مسرحية شبه تاريخية.

والديوانُ المسرحيُّ في تصور المدني كما ذكرَ ذلك في أوَّل صفحةٍ من المسرحية عبارة عن حفلة فنِّيَّة جماهيرية، وهو بهذا المفهوم تصريح بَيِّنٌ لتبني ظاهرة الاحتفالية التي عرفها المسرح المغاربي برُمَّته، يقول المدني: "هذا الديوان المسرحي يريده المؤلف والمخرج والممثِّلون والممثلات والفنّيون أن يكون حفلة فنِّيَّة جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتَّى، في اللغة وهي التَّجمُّع والاحتشاد، وفي النَّفس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس، وفي الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينا،

1- موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، عبد الشافي، المرجع السابق، ج13، ص126، بتصرف.

2- عز الدين المدني، ديوان الزنج، دار اليمامة، الطبعة الأولى، تونس، 2005م، ص85.

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، الطبعة الثالثة، بيروت- لبنان، 1993م، ج2، ص290.

وبالفكر حينا وربَّما بالجسم أحيانا، وفي الفكر وهي الجدل والسِّجَال بين القوى المتناقضة والمتعارضة والتي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب، وفي الفنِّ المسرحي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرَّفيع الذي يتوجَّه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته"[1].

1-4-شخصيات مسرحية ديوان الزّنج:

يتركَّب مجلس ثورة الزّنج من سبعة أعضاء وهم[2]:

عليُّ بن محمد: زعيم ثورة الزّنج رجل في الأربعين، وجهه كفَلَق الفَجر، شعره فاحم منسرح على الأكتاف، لحيته سوداء دائرة حول عارضيه، نظرته ثاقبة واسعة، حركاته متزنة حازمة، ذو أريحية ودهاء.

خليل بن أبان: العضد الأيمن للزعيم، رجل أسمر طويل القامة، معروق يتحمل عبء عمره بجلد، سنّه طلسم عند الناس، تقاسيم وجهه واضحة، في حركاته بعض التَّشَنُّج، نظرته تمَّحي أمام الزعيم ورأسه ينكس، ذو صبر حديد.

يحيى بن محمد: العضد الأيسر للزعيم، كهلٌ في زهاء الخمسين، مربوع القدِّ، دائر الجوف، عريض الصدر، متين الأكتاف، قوي السواعد، أصلع كبير الرأس، ثقيل الخطى، بطيء الكلام ذو صمت.

ريحانة: شابَّة سمراء في طلاوة أوَّل اللَّيل، عيناها كوكبان سيَّاران من ذوات الأذناب، عنبرية الجسد، سمراء البشرة، مليحة القامة ملفوفة المحاسن ضامرة، شعرها سائل حتى مفرق عجيزتها، حركاتها أنيقة منسرحة، ذات بحَّة خفيفة في صوتها، إنَّها زهرة ثورة الزّنج.

محمد بن سلم: من كبار أعضاء مجلس الثورة، كهل لكن سمات الشباب مازالت راسبة في قسمات وجهه، قصير القامة، نحيل الجسم نحيف الأطراف، مزمن المرض، يستبد به الكلام، فيلفظه دفعًا دفقا زاخرا، قيل: بدأ حياته كاتبا في أحد دواوين دولة بني العبَّاس أيام الواثق بالله، ذو نكتة مرة لاسعة وقهقهة هازئة.

سليمان بن جامع: آخر من انضمَّ إلى مجلس الثورة، سمَّاه عليُّ بن محمد جنرال الجيش، شخص أسود في سواد الزيتون، غليظ الخلقة عنتري المنظر، دمث الخلق،

1- عز الدين المدني، ديوان الزنج، المصدر السابق، ص3.

2- المصدر نفسه، ص12-13.

خبير بميادين القتال، ماهر في إعداد خطط الحروب، رجل طاعة، وتنفيذ ناجع وسريع.

رفيق: عضو شابٌّ في مجلس الثورة، رَبَّاه محمد بن سلم وتَبَنَّاه، يناقش كثيرا، يطالع كثيرا، ينتقد كثيرا، شعر رأسه ولحيته وشاربه هائج مائج، شاعرٌ في خَلَوَاته، ذو خجل مستتر لم يشارك في حرب التَّحرير إنَّما هو وليد التَّحرير وعيًا.

أمَّا شخصيات الوفد الرَّسمي العبَّاسيّ إلى مجلس ثورة الزِّنج فيتركَّب من خمسة أفراد هم[1]:

صالح بن وصيف: سفير الخليفة المعتمد على الله إلى مجلس ثورة الزِّنج ورئيس الوفد، وهو مساعد موسى بن بُغَا الكبير في قيادة الجيش العباسي، وبالإضافة إلى ذلك يرأس حرب الخليفة، بهيُّ الطلعة أشقر مخضب اللِّحية والشَّارب بالحناء، بحري العينين، معتدل القامة، فاخر اللِّباس، أنيق له سيفٌ مُرَصَّعٌ بالحجارة الكريمة على لسانه عُجمة الأتراك ولَكْنَتُهم.

أبو جعفر بن جرير الطبري: صاحب «تاريخ الرسل والملوك»، وصاحب مذهب سني، شيخ قصير القامة ذو لحية بيضاء دائرة. أبو المحامد يعقوب الصَّيْمَري: نقيب تجَّار العراق، رجل طويل القامة نحيلُ الجسم، محدودب الظَّهر، شائح البشرة، معقوف الأنف، خفيف الكَوْسَج ذو خيلاء ورشاقة.

يحيى بن خالد: شاعر بلاط الخليفة المعتمد على الله، ظريف في كلِّ شيء، «يرفُلُ في الدِّمَقسِ والحَرير» على حدِّ تعبيره، على أنَّ له نزوات ونعرات وخطرات ومواقف تَصَنُّع، ونفاقا ولؤما.

أبو جعفر العسقلاني: قاضٍ داهية ببغداد، يجلس بديوان المظالم، لا يقضي في شيء، بعضهم ينعته بالزَّندقة، وهو رجل قميء نحيف الأطراف، يلاحظ كلَّ ما يجري أمامه، لا يفوته شيء، دائمُ الصَّمت.

4-2-الأبعادُ الثَّوريَّة في ديوان الزِّنج:

قسَّم المدنيُّ مسرحية ديوان الزِّنج إلى تقسيم غريب مُسْتَحْدَثٍ لم يَألفْه كتَّاب المسرح من قبل، فقد جَعَلَ الرُّكح بابًا في عمليَّة التَّقسيم وتحتَ كلِّ رُكح تندرج الفصول أو الأطوار، فقسَّم بذلك المسرحية إلى ركحين تحت كل ركح طورين، وإذا

1- عز الدين المدني، ديوان الزنج، المصدر السابق، ص14.

ما قابلنا هذا الاصطلاح المستحدث بالاصطلاح المتعارف عليه في فنّ المسرح نجد أنَّ ما سمَّاه المدنيُّ بالطَّور يطلق عليه «الفصل»، وما سمَّاه بالحركة يطلق عليه «المشهد»، وما سمَّاه بالرُّكح جَعَلَه خَاصًّا بهذه المسرحيَّة دُون سِواها، إذْ أوصَى بتَعَدُّدِ الأركاح في هذه المسرحيَّة، وهذه هي السِّمَة الجَماليَّة الغَالِبَة على مسرح المدنيّ، وهي التي تُمَيزه عن باقي الأعمال المسرحية العربيَّة، أمَّا توزيعُ الأبعاد الثَّوريَّة في المسرحيَّة فنَراهُ يُشَكِّلُ منحنى تصاعديّا لكل قضيَّة من القضايا الثورية، أي أنَّنا سوف نَسْتَشفُّ عدَّة وحدات تتحكم في مفاهيم الثَّورة، وعليه فحديثنا عن المسرحية لن ينطلق من المسار المنطقي لها، وإنَّما ينطلق باعتبار الخصائص المشتركة التي تحملها كل وحدة من هذه الوحدات التي تتعلق بمعطيات الثَّورة حتَّى ولو شَملت أكثر من طَور أو طورين.

في الوحدة الأولى نجدُ أنَّ أعضاء مجلس ثورة الزِّنج يتناقشون من أجل بناء مدينتهم الفاضلة، وهي مدينة «المختارة» كما ذكر ذلك المدني، وهم في هذه الحال في فترة ما بعد الثورة، أي أنَّهم قد أقاموا ثورتهم وانتهى بهم الحال إلى بناء مدينتهم، إلا أنَّهم سوف يقفون أمام عقبة كؤود، تتمثل في المشكلة العويصة التي سوف تواجههم في بناء مدينتهم الجديدة، والمدني هنا يحاول أن يقوم بإسقاط سياسي على واقع الثورات العربية التي لم تفكر جيدًّا في خريطة الطريق التي تسير عليها بعد الثَّورة، وهذا خطأ كبير وقعت فيه جميع الثَّورات ولا زالت تقع فيه إلى ساعتنا هذه، فالتفكير في قيام الثورة ينبغي أن يشمل أيضا التفكير في ما بعد الثَّورة، حتى لا يتم سرقة الثورة وركوبها من طرف أعدائها، وقد أشار المدني إلى هذه الفكرة عبر شخصية علي بن محمد في كثير من الحوارات التي يلقيها على أعضاء مجلسه:

"علي بن محمد: وبعد؟ يا أعضاء مجلس الثَّورة! وبعد؟ مإذا نفعل؟ أنتم تعلمون أنَّه لا يكفي أن يتغنَّى الإنسان بالحريَّة ليحقِّقها، فلزاما أن نطبقِّها لكن كيف...؟ كيف؟

سليمان بن جامع: نستأنف الحرب فلا هوادة بيننا وبينهم، الحرب سجال....

علي بن محمد: استئناف الحرب في نيَّتنا، وعزمنا وإرادتنا، لكنَّنا نبحث عن واحة السَّلام في خضَمّ هذه الحروب حتَّى نبني صرح الثَّورة"[1].

1- عز الدين المدني، ديوان الزنج، المصدر السابق، ص16.

ويزيدُ الصِّراعُ الدَّائرُ بينهم احتدامًا واضطرابًا، فَيُبَيِّتُون أمرهم على غزو البصرة، والتحالف مع قرامطة البحرين، ولكنَّ المدني هنا يذهب بهذه الشخصيات إلى أبعاد عميقة في قياس المسائل السياسية، فمثلا يذكر قضية المساواة التي تغنى بها أكثر زعماء العرب فيشير إلى أنَّها قضية فلسفية لا تطعم جائعًا ولا تكسو عريانًا، وإنَّما هي وَهم من الأوهام التي زرعتها الدول المستبدة في عقول الشُّعوب، يقول رفيق:

"رفيق: فمتى كنت تستبدُّ بالرَّأي؟ وما معنى مذهب مستورد؟ وما معنى مذهب غير أصيل؟ أنا لم أفهم شيئا من كلامك كأنَّك من الباطنيَّة أو من أصحاب الكلام! هل تستطيع أنت أن تحلَّ مشكلات الحرب والسِّلم كلِّها بمذهب المساواة فقط؟

علي بن محمد: المساواة هي قاعدة مذهبنا.

رفيق: هل تستطيع بالمساواة أن تطعم الجائعين، وأن تبني مدينة المختارة، إذن لنقل إنَّ لك مفتاحا سحريًّا تفتح به كل المعضلات"[1].

أمَّا في الوحدة الثانية، فينتقل المدني بالصِّراع إلى مستوى آخر، فبعد أن كان بين شخصيات مجلس الثورة بعضها البعض حول المسائل السياسية، انتقل إلى الصراع الجديد بين مجلس الثورة وبين الوفد العباسي، وتكون الثيمة الرئيسية في هذا الصراع الدرامي والسياسي هي قضية تسويق ملح سباخ البصرة بعدما استولى صاحب الزنج وأصحابه على المدينة وأخضعوها إليهم، وقضية تسويق ملح سباخ البصرة هي قضية اقتصادية تتداخل مع البعد السياسي لتشير إلى أعضل المشكلات التي يوجهها الشعب العربي مع الأنظمة الحاكمة، ونلاحظ في هذه الوحدة من المسرحية طبيعة السِّجال الحاصل بين وفد الدولة العباسي وبين مجلس الثورة، إذ يحاول أن يسلط الضوء على قضية المساواة وقضية الحرمان والتهميش الذي تعرضَّ له الزِّنج، وقضايا أخرى تختلف في مضامينها إلا أنَّها تلتقي تحت خط البعد السياسي في مناقشة المشاكل العربية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

يعرض الوفد العباسي ميثاق الصُّلح على مجلس الثورة، وذلك وفق شروط محددة يعرضها الوفد العباسي عليهم، وهي كالآتي:

"رفيق: ما هي هذه الشُّروط؟

1- المصدر نفسه، ص27.

صالح بن وصيف: أوّلا: علي بن محمَّد هو الوالي على سباخ البصرة، وهو المسؤول عنكم جميعا في كلِّ كبيرة وصغيرة أمام سيِّدنا ومولانا الخليفة المعتمد على الله.

محمَّد بن سلم: لكن هذا لا يكفي...

صالح بن وصيف: ثانيا: أن تظلَّ سباخ البصرة في حوزتكم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

خليل بن أبان: يعني أنَّنا تحرَّرنا من الرِّق والاستغلال نهائيا!

صالح بن وصيف: ثالثا: أن تدبِّروا شؤون أمَّتكم كافَّة فيما بينكم، ولكم أن تختاروا قبليَّة كانت أو هرقلية، شورى كانت أو شعوبيَّة، فلا دخل لمولانا وسيِّدنا الخليفة في أموركم البتّة.

يحيى بن محمَّد: نحن قد اخترنا نوع حكمنا...

صالح بن وصيف: رابعا: أن نحسم نزاعنا القائم على سباخ البصرة، فمولانا الخليفة المعتمد على الله يعرض عليكم أن يبتاع ملح سباخ البصرة أجمع.

عليُّ بن محمد: أن يشتري كلَّ الملح؟

أبو المحامد: نعم، وبدينار عباسي القنطار الواحد من الملح!

صالح بن وصيف: خامسا: أن لا تبيعوا ملح السِّباخ إلى قيصر الروم أو إلى إمبراطور الصّين.

عليُّ بن محمَّد: قبلنا الشروط"[1].

لقد رأى مجلس الثورة أنَّهم بموافقتهم على هذه الشُّروط قد انتصروا على بني العبَّاس ونالوا ما أرادوا، وأنَّ ثورتهم قد بلغت ما كان يُرتجى منها، ولم يدركوا ولو للحظة أنَّ الثورة سوف تسير نحو مرحلة الوأد والخسران، بل زاد الوفد العباسي من عطائه حتى زادهم فوق طلبهم هذا كثيرا من المهندسين والعمَّال والمعلمين والمدرسين والمكتبات والأطباء والصيادلة، بل وحتَّى من المال مليون دينار ذهبي ليستعينوا به على بناء مدينتهم المختارة، ثم وقَّعَ مجلسُ الثَّورة بعدَ كلِّ هذا على وثيقة الاتِّفاق بينهم وبين الوفد العباسيِّ على زيادة إنتاج الملح.

أمَّا الوحدةُ الثالثة والأخيرة، فهي وقت حصاد الدولة العباسية بذور وأد الثَّورة والقضاء عليها، فقد رجع الوفد العباسي بعد سنة كاملة من توقيع الاتفاق

1- عز الدين المدني، ديوان الزنج، المصدر السابق، ص56-57.

ليجد الزّنج في مدينتهم المختارة وقد أفلسوا إفلاسا، ليجدهم وقد رَكَنُوا إلى الدَّعَة والرَّاحة متناسين هَمَّ النِّضَال وهمَّ الثَّورة، وهذا ما نلتمسه من حوار المسرحيَّة:

"أبو المحامد: لقد منحناكم مليون دينار ذهبا قرضا، أليس كذلك؟ لقد كان المحتسبون العباسيُّون يوم كانوا يشرفون على السِّباخ ينتجون، بل ينتج عمَّالكم خمسمائة قنطار وألف قنطار في السَّنة الواحدة... أمَّا اليوم والسِّباخ في حوزتكم، والعَمَلَة هم عَمَلَتُكم، والحكم بأيديكم، فإنَّ الإنتاج قد انحَطَّ وتدهور، وإذا به يقدَّر في السَّنة المنصرمة بألف قنطار فقط، والخمسمائة؟ أين هي الخمسمائة؟

ريحانة: لقد قلنا لك واجهتنا عراقيل جمَّة، فقد عوَّضنا عمداء السِّباخ القدامى بعمداء من الشَّباب.

أبو المحامد: بل قولي: واجهتكم عراقيل من نوع آخر، مظاهرات العَمَلَة عليكم، ومطالباتهم برفع الأجور، وإضراباتهم التي لم تنته، واعتصاماتهم التي فلَّت قدرتكم على الإنتاج"[1].

وتمضي بنا المسرحيَّة قُدُمًا لنُشَاهدَ أعضاء مجلس الثَّورة وقد حُسِر بين أيديهم، ولم يجدوا ما يدفعون به عن أنفسهم سوى أنَّهم يقبلون بالشُّروط الجديدة التي أملاها عليهم نقيبُ التجَّار أبو المحامد، ليرجع مرة أخرى إلى عملية إقراضهم، فيقبلون بهذا القرض ويجتمعون مرَّة أخرى لمناقشة ما حصل:

"خليل بن أبان: معك الحَقُّ، القرضُ يُثقل كاهلنا بدون فائدة!

عليُّ بن محمَّد: وأنت الآخر..... أيضا!

رفيق: الحرب! ولتعش الثَّورة!

ريحانة: عد إلى رشدك!

رفيق: الحرب! ولتعش الثَّورة حتَّى لا يستعبدنا العبَّاسيون مرَّة ثانية!

عليُّ بن محمَّد: الحرب ليست بحل، بل السلم هي القضية.

رفيق: الحرب لمحق العملاء والأذناب والخونة!

عليُّ بن محمد: لا يقبل أحد منَّا شنَّ المعارك على بغداد!

رفيق: لأنَّكم جلستم على الأرائك، أرائك العباسيين، وبنيتم البيوت العبَّاسية فكان المسخ!

1- عز الدين المدني، ديوان الزنج، المصدر السابق، ص63.

ريحانة: إنَّك جننت!

رفيق: النَّاس الذين تظاهروا هم مستعدُّون للحرب! هم كثرة وأنتما قلَّة، الحرب ولتعش الثَّورة!

محمد بن سلم: أنا معك ومؤيدك إلى آخر رمق من حياتي، أيقظتني يا ابني، إنّي آسفٌ نادم وإني لأسأل نفسي: كيف انقلبت الحال حتَّى صار العَمَلة الذين حَرَّرنَاهم من الاستعباد يتظاهرون علينا؟

خليل بن أبان: وأدخلناهم السجون؟

يحيى بن محمَّد: وحرمناهم من حرية الكلام؟

محمد بن سلم: أنا لم أعد أفهم شيئا...

خليل بن أبان: لأنَّ أبصارنا قد عميت، وضمائرنا قد عَمهت!

رفيق: بل إنها الحقيقة تنكشف أمامنا، فلنعلن الحرب! ولنعش الثَّورة!

علي بن محمد: رويدك، إذا ما أعلنتم الحرب، فإنَّكم لن تبنوا المدينة، إمَّا، وإمَّا!

رفيق: تَنَحَّ عن الطريق، ولتَعش الثَّورة! (يحمل الرَّاية الحمراء)

ريحانة: إنّي عائدة إلى بلاد السند، فهي ملجئي ومخبئي"[1].

وبعد هذا الذي حصل تذهب ريح هذه الثورة هباء منثورا، وتنتهي مسرحية ديوان الزّنج على وقع هذه المؤامرة الماكرة التي قام بها الوفد العباسيُّ، لنستشفَّ أنَّ قائد الثورة استمالته الأطماع والحظوظ الدنيوية نحو الاستسلام، ونحو نسيان تلك الثورة العارمة التي قام بها، وكأنَّ لسان حال المدني يقول إنَّ سُنَّةَ القضاء على الثَّورات قديمة جدًّا، ولكنَّ الشعوب العربية لا تريد أن تتعلم هذا الدَّرس، وأنَّ الثورة لن تُأتَى إلا من قِبَل أصحابها، فالعَدوُّ مهما صَال ومهمَا جالَ لن يستطيع القضاء على ثورة الشَّعب وإرادته ما لم تُمَكِّن له تلك الشُّعوب من رقابها، وتفتح على نفسها ذلك الشَّر المستطير والبلاء المبير.

خاتمة:

وبعد الخوض في مسرحيَّة ديوان الزّنج ومعرفة حقيقة العلاقة الحاصلة بينها وبين المسرح السياسي العربي والأبعاد الثورية، توصلنا إلى النتائج التالية:

1- عز الدين المدني، ديوان الزنج، المصدر السابق، ص81-82.

ظهر المسرح السياسي العربي نتيجة لتَقَلُّبَات الأوضاع السياسيَّة وتغيُّر الأحداث الحربيَّة في الوطن العربي وظهور الهزائم المتتالية كالنَّكسة وغيرها.

يمكن أن يكون المسرح أداة سياسيَّةً تعالج جميع القضايا السياسيَّة والاقتصادية والاجتماعية النَّابعة من قلب المجتمع العربي.

ارتبطت أعمالُ عز الدين المدني المسرحيَّة بمفاهيم الثورة ومعطياتها نتيجة للمواضيع التي حَاول طَرحَهَا في مَسْرَحِهِ.

اسْتَنَدَ مسارُ الكاتب عز الدين المدنيّ في كثيرٍ منْ أعمَالهِ عَلى الوَثيقةِ التَّاريخيَّة، كمرجعية معرفية وبذلك استطاعَ تَمريرَ خِطَابِه المَسرَحيّ السِّياسيّ.

استنطق المدنيُّ في ديوان الزِّنج المادَّة التاريخية وجعلها السبيل المناسب للإسقاط السياسي.

تَتَحَقَّق الأبعادُ الحقيقيَّة للثَّورة في المسرح عندَما تَتَماشَى مَع شخصياتٍ تَخْدُم السِّياقِ الدراميّ والسِّياق الفنِّي في آنٍ واحِد، وهذا مَا حَاول المَدنيُّ تَوظيفَهُ في ديوان الزِّنج.

عالج المدنيُّ في مسرحية ديوان الزِّنج عدة قضايا تخص الثورة، وسلط الضوء على قضية الثورة المضادة والطبقة الوصولية، ولذلك كَيَّفَ الخطاب الدراميَّ تكييفًا مُنَاسِبًا حتَّى يصل به إلى أهدافه.

6-قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، 1985م.
2. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، 2000م.
3. عز الدين المدني، ديوان الزنج، دار اليمامة، الطبعة الأولى، تونس، 2005م.
4. غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية ما بين 1967-1990، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق-سوريا، 1996م.
5. منصة يوتيوب: الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=G93ORkJ5GTQ.
6. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، الطبعة الثالثة، بيروت- لبنان، 1993م.
7. موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، عبد الشافي محمد عبد اللطيف، دار سفير، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، 1998م.
8. يحي البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، دار الكندي، الطبعة الأولى، إربد الأردن، 2004م.

أزمة المصطلح في النقد العربي-مصطلح السرديات-أنموذجا

د. عوادي صالحة
جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف/ المخبر: اللغة الوظيفية
aouadisaliha04@gmail.com

ملخص الدراسة:

لا شك أن النقد يرتبط بالإبداع ارتباطا وجوديا، لأن النقد يبدأ مباشرة بعد ولادة النص الإبداعي، وإذا كان النقد في أول أمره لم يتجاوز الاستحسان أو الاستهجان من غير تعليل، فما لبث أن تطور، فأصبحت العملية النقدية تستدعي المعرفة والإحاطة بجملة من المعارف والعلوم، ويكون الناقد على درجة من الوعي والثقافة، واعتبار العملية النقدية تفسيرا لجمال العمل الإبداعي، وتوضيحا وإبرازا لطريقة الأديب في الإعراب عن أفكاره، ولكن النقد العربي أصبح اليوم يتخبط في أزمة مصطلحية مست جلّ الحقول المعرفية تعود إلى تعدد الرؤية وغياب المنهج.

سنحاول من خلال هذه الورقة البحثية الوقوف عند إحدى القضايا التي يعرفها النقد العربي، ألا وهي قضية المصطلح، فسنقف عند حقل السرديات وما يعرفه من تعدد واختلاف في المصطلحات.

الكلمات المفتاحية:

المصطلح، أزمة المصطلح، السرديات.

مقدمة:

إن المصطلحات هي مفاتيح العلوم على حد تعبير الخوارزمي، وقد قيل إن فهم المصطلحات لبعض العلم، لأن المصطلح هو لفظ يعبر عن مفهوم، والمعرفة مجموعة من المفاهيم التي تربط بعضها ببعض في شكل منظومة، ومن ناحية أخرى، فإن المصطلح ضرورة لازمة للمنهج العلمي؛ إذ لا يستقيم منهج إلا إذا بني على مصطلحات دقيقة. [1]

[1]. علي قاسمي، علم المصطلح. أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، مكتبة لبنان بيروت ط1، 2008 ص265.

مفهوم المصطلح عند القدامى:

قال الجاحظ:" هم يخيرون تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا بذلك سلفا لكل خلف "[1].

يذهب قدامة بن جعفر إلى أنه إبداع حين قال: "مع مقدمته لما كنت آخذا في معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع بما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها، إذا كانت علامات، فأصنع من وضعته من هذه الأسماء وإلا فليخترع من أي ما وضعته منها فإنه ليس من ينازعني في ذلك.[2]

نجد ابن خلدون يقرن المعرفة بمصطلحاتها الفنية عند تكليفهم بصناعة البديع من التورية وترسلهم بالاصطلاحات العلمية، فيحتاج صاحبه هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائما على فهمها. [3]

أما ابن جني فيرى أن أصل المسميات هي التواضع وهي جائزة وليست توقيفا يمكننا فيها الإبداع وفقط، ومع أن الاصطلاح يبنى على وضع الأسماء الدالة وبما أن المصطلح لغة واللغة كما قال: أصوات يعبر بها قوم عن أغراضهم"[4].

ويضيف الجرجاني أن المصطلح" إخراج اللفظ عن معنى لغوي إلى أخرى لمناسبة بنيتها، وقيل الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى وقبل الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى لغوي آخر لبيان المرادف، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين".[5]

---

[1]. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحه، ص49.

[2]. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ص68.

[3]. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، ص32.

[4]. ابن الجني أبو الفتح عثمان، الخصائص، نح: محمد علي النجار، المكتبة التوفقية القاهرة، ط1، ج1،ص33.

[5]. مصطفى طاهر الحيادر،من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديثة، ج1،الأردن 2003 ص14.

ويضيف الآمدي بأن" هذه العبارات والتقديرات غير حقيقية أي ليست أمورا عقلية، بل اصطلاحية ومختلفة حسب الأعصار والأمور، ولهذا واقع التواضع من أهل الاصطلاح".[1]

ويعرف الجرجاني الاصطلاح بأنه" عبارة عن اتفاق قوم على مسمية الشيء باسم ما ينقله عن موضعه الأول".[2]

ويعرف أبو البقاء الكفوي الاصطلاح بأنه" اتفاق قوم على وضع الشيء وقيل وهو إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المعنى المراد ويستعمل أيضا الاصطلاح غالبا في العلم الذي يحصل معلوماته بالنظر والاستدلال".[3]

ويقول التهانوي:" لقد جعلت المصطلحات الكشاف، القارئ أمام ألفاظ وأسماء لم تقتصر على الوصف وإنما اصطنعت ألفاظا جديدة بألعاب في اللغة عن طريق التفعيلات تارة وعن طريق الخروج عن العادة طورا".[4]

قال القلقشندي في كتابه (صبح الأعشى): " أن معرفة المصطلح هي اللازم المحتم والمهم والمقدم لعموم الحاجة إليه واقتصارا".[5]

كما نوه التهانوي في مقدمة كتابه (كشاف اصطلاحات الفنون) الذي جمع فيه أهم المصطلحات المتداولة في عصره وعرفها بأهمية المصطلح فقال:" إن أكثر ما يحتاج له في العلوم المدونة والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح، فإن لكل علم اصطلاح به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع إلى الاهتداء سبيلا ولا على فهمه دليلا".[6]

وعرف اللغويون العرب القدامى المصطلح بأنه لفظ يتواضع عليه القوم لأداء مدلول معين، أو أنه لفظ نقل من لغة عامة إلى لغة خاصة لتعبير عن معنى جديد.[7]

---

1. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية ص32.
2. الجرجاني علي بن محمد الشريف، التعريفات النقديات، بيروت لبنان، ط،1985،ص28.
3. الكفوي، أبو البقاء أيوب، الكليان معجم في المصطلحات والفروق الفردية مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط2، 1998ص129.
4. التهانوي محمد علي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: على حروج، مكتبة ناشرون لبنان، ط1، 1966ص30.
5. علي قاسمي علم المصطلح ص266.
6. علي قاسمي علم المصطلح ص266.
7. علي قاسمي علم المصطلح ص266.

ويذهب الجرجاني إلى تعريف الاصطلاح في كتابه التعريفات بقوله" عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه، وهو إخراج اللفظ من معنى إلى آخر لمناسبة بينهما "[1].

ويذهب احمد مطلوب إلى استخلاص الشروط الواجب توفرها عند العرب من أجل مصطلح تكمن في ما يلي:

1/ اتفاق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية.

2/ اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى.

3/ وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي العام.

المصطلح عند المحدثين:

المصطلح في المعاجم الأدبية

1) اسم يعرف داخل نظام منسجم، ترقيمي، أو مبنيين.

2) ولـ (المصطلح) وظيفة إحالية، تصنيفية دقيقة، تقابل غالبا الأسماء العلمية التقنية.

3) وتعين (المصطلح) يتم باسم لغة طبيعة/ تركيب اسمي/ تعبير مشكل.

4) (المصطلحية) هي مجموع مبنيين للمصطلحات، ودراسة عامة لوظائفها خاص من العلامات.[2]

المصطلح أو الاصطلاح هو (العرف الخاص) وهو اتفاق طائفة مخصوصة على وضع شيء، الاصطلاحي وما يتعلق بالاصطلاح ويقابله اللغوي.

ويرى أحمد مطلوب أن من وسائل نمو اللغة العربية وضع المصطلحات العلمية والألفاظ الحضارية (الارتجال، الاشتقاق، القياس، المجاز، التوليد والافتراض والنحت) .[3]

فالأساس في المصطلح أن يتفق عليه اثنان أو أكثر، وأن يستعمل في علم أو فن بعينه ليكون واضح الدلالة مؤديا المعنى الذي يريده الواضعون، ولم ير العرب الأوائل بأسا في أن يضع المؤلف مصطلحه فيشيع أو يهمل؛ إذ لا مسامحة في

---

[1]. علي قاسمي علم المصطلح ص266.

[2]. معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش ص204.

[3]. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، 2006 بغداد ص17.

الاصطلاحات من ذلك ما فعله قدامة بن جعفر حينما وضع بعض المصطلحات النقدية والبلاغية فقال:« فإني لما كنت آخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فإن قنع بما وضعته وإلا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منه ما أحب، فلا ينازع في ذلك.[1]

. آليات وضع المصطلح:

. الارتجال: هو وضع كلمات جديدة لم تكن معروفة أو مستعملة من قبل (...) والارتجال هو وسيلة من وسائل نحو اللغة ووضع المصطلحات والارتجال قليل في اللغات بعد أن تطورت واستقرت، ولذلك يقول الدكتور إبراهيم أنيس:" لندرة الكلمات المرتجلة في اللغات الأخرى وضعف أثرها في نمو اللغات، ويرى معظم الباحثين من المحدثين أن الارتجال أتفه طرق الوضع اللغوي".[2]

ومهما تكن قيمة الارتجال في وضع المصطلحات الجديدة، وفي اللغة العربية عامّة ومن خلال حروفها تخلف ملايين الكلمات لم يستعمل منها إلا القليل، ويمكن الإفادة من غير المستعمل أو المهمل على أن يراعي الائتلاف في الحروف ويترك مالا يجوز ائتلافه في كلام العرب.

ويقتضي تجنب اللفظ المستكره، والأخذ بما تقبله الذوق العربي عند وضع المصطلحات العلمية والألفاظ الحضارية وبذلك تستوعب لغة العرب المستجدات ولا تضيق بالجديد.

. الاشتقاق: وهو أخذ كلمة أو أكثر من أخرى لمناسبها بين المأخوذ والمأخوذ منه في الأصل اللفظي والمعنوي ليدل بالثانية على المعنى الأصلي مع زيادة هيئة لأجلها اختلفت بعض حروفها أو حركاتها أو هما معا.[3]

والاشتقاق وسيلة مهمة من وسائل نحو اللغة العربية وهو ثلاثة أنواع هي الاشتقاق الكبير والاشتقاق الأكبر والاشتقاق الكبار، وقد حصره القدماء في مسائل

---

[1]. أحمد مطلوب بحوث مصطلحية ص13.

[2]. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية. ص19.

[3]. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية ص20.

معينة ولم يطلقوه، واللغة العربية في هذا العصر تحتاج إلى وضع مصطلحات العلوم وفيما جاء فيها من القديم يدفع إلى التوسع فيه، فهم قد اشتقوا من أسماء الأعيان وأسماء المعاني وحروف المباني وأسماء الأصوات واشتقوا من العديد وأسماء الأزمنة والأمكنة والقبائل وأعضاء الجسم.[1]

وهذا ما يفسر التوسع في الاشتقاق، ووضع مصطلحات جديدة لم تكن معروفة من قبل لأن العربية لغة الاشتقاق، وأبنية المشتقات فيها الكثير.

ومن أهم الخصوصيات السامية للغة العربية أنها لغة اشتقاقية، وما دامت كذلك فلا جرم أن يكون الاشتقاق أهم الوسائل التقنية اللغوية فيها على الإطلاق .[2]

قد ورد في كتاب المزهر في علوم اللغة للسيوطي أن الاشتقاق" من أغرب كلام العرب وورد أيضا الاشتقاق: أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، البديل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة.[3]

كما قد ورد الاشتقاق في كتاب التعريفات للجرجاني بأنه" نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتها معنى وتركيبا ومغايرتها في الصيغة".[4]

والاشتقاق عموما توالد وتكاثر يتم بين الألفاظ بعضها من بعض، ولا يكون ذلك إلا بين الألفاظ ذات الأصل الواحد. [5]

. **القياس**: هو حمل مجهول على معلوم وحمل غير المنقول على ما نقل، وحمل ما لم يسمع على ما سمع في حكم من الأحكام التي تكون جامعة بينها.

وقيل عن القياس هو إلحاق الفرع بالأصل جامع وقيل هو اعتبار الشيء بالشيء جامع.

والقياس من وسائل نحو اللغة العربية وتوسعها، وقد شدد النقاد البصريون ولم يجيزوا القياس على الأمثلة القليلة أو النادرة وإجازة النحاة الكوفيون القياس على المثال الواحد المسموع (...).

---

1. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية ص20.
2. يوسف وعليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ص80.
3. يوسف وعليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ص80.
4. يوسف وعليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ص80.
5. يوسف وعليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي ص80.

والقياس وسيلة مهمة في وضع المصطلحات ويعتبر مجمع اللغة العربية في القاهرة أن (ليس من الخبر الموفقة عملية على قياس الصيغ والمجتمع يقبل منها ما تقتضيه الحاجة للتوسع وتسير الاشتقاق.[1]

ولا يراد بالقياس إثراء اللغة بألفاظ العامة وإنما الإفادة منه في وضع المصطلحات العلمية، وفي ذلك خدمة للعلم، وصون العربية من الخلف، والأخذ بالمصطلحات الأجنبية.

. **المجاز**: هو نقل كلمة من المعنى القديم إلى المعنى الجديد مع قرينة تدل على ذلك النقل.[2]

. **علم المصطلح:**

علم المصطلح: علم يتناول بنية المصطلحات ومدلولاتها وحفرياتها التأثيلية (اشتقاقاتها المعجمية) وتطوراتها الدلالية إلى غاية استقرارها الاصطلاحي وانتقالاتها بين الحقول المعرفية المختلفة وهجرتها بين مختلف اللغات.[3]

وهو علم يتحرر من صلب علم المعاجم (علم المفردات) يصطلح دراسة المصطلحات دراسة منهجية عامة، نظرية الطابع، معيارية السلوك، أما" فقه المصطلح" فهو معرفة يحتويها علم المصطلح وتؤطرها الصناعة المعجمية في شكل صناعة مصطلحية تطبيقية وصفية خاصة وجزئية (...). [4]

ويتمثل علم المصطلح في دراسة الأنظمة المفاهيمية والعلائق التي تربطها داخل حقل معرفي معين، بضبط دقيق للمفاهيم والدلالات، وجرد مستفيض للألفاظ الحاملة لها، قصد إيجاد المقابلات الملائمة لها من حيث الشكل والمضمون، باحترام صارم للمقاييس اللغوية المتعارف عليها والمعمول بها.[5]

---

[1]. أحمد مطلوب بحوث مصطلحية ص21.

[2]. المرجع نفسه، ص21.

[3]. يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح ص39.

[4]. المرجع نفسه، ص40.

[5]. محمد طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديثة، ج1، الأردن 2003 ص20.

ومن خلال هذا أصبح علم المصطلح يعتمد أسسا وآليات في وضع المصطلح من أهمها القياس والاشتقاق والمجاز، كما يقوم على أنظمة مفاهيمية تعمل على إيجاد مقابلات للألفاظ من حيث الشكل والمضمون.

. أزمة المصطلح في النقد العربي:

إن جوهر الأزمة التي يعرفها الحقل المصطلحي:" تتولد من عملية انتقال مفاهيم النقد الغربي ومنه الروائي إلى النقد المغاربي، صعوبة تعريب مصطلحاته، وإيجاد الصيغ الملائمة له، والمعبرة عن دلالاتها الأصلية، كان أن تعددت الترجمات للمصطلح الواحد لدى نقاد الغرب العربي مما يطرح القضية المصطلحية بسبب البس والغموض والتعميم الذي تتسم به تلك المصطلحات في كثير من الأعمال النقدية".[1]

الإشكالية التي عرفها النقد العربي والمغاربي على وجه الخصوص" تتمثل في استفادة النقد الروائي المغاربي من منجزات النقد الغربي بالأساس، والنقد المشرقي بدرجة أقل ومدار إشكاليته المعرفية المتصلة بمفاهيمه، وأنساقه المستمدة من مجالات معرفية وثقافية وحضارة غربية مغايرة، وهي إشكالية راجعة بالأساس إلى صعوبة نقل المفاهيم وآليات ثقافية ونقدية من بيئتها الأصل الغرب الأوروبي، إلى فضاء مغاير وهو الفضاء المغربي مما يعلل الطابع الإشكالي الذي وسم تلك المفاهيم النقدية".[2]

أشار الناقد إلى الإشكالية التي يتخبط فيها النقد المغاربي وهذا راجع إلى الثقافة والمفاهيم النقدية الوافدة من الغرب مع عدم مراعاة البيئة الحقيقة لهذه المعارف وهي بيئة أوروبية والفضاء الجديد لها وهو النقد العربي.

. إشكالية المصطلح السردي في النقد العربيّ

بالرغم مما حظي به علم السرد من اهتمام من طرف الباحثين والنقاد فقد ظل مهيمنا على الرغم من عدم استقرار مفاهيمه من ناحية، وعدم توحيد ترجماته من ناحية ثانية، فعبد القادر فاسي يرى أن أهم ما يتسم به وضع المصطلح هو

---

[1]. بوشوشة بوجمعة "النقد الروائي في المغرب العربي " إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية– مؤسسة الانتشار العربي بيروت لبنان، ط1، 2002، ص123.

[2]. المرجع نفسه، ص110.111.

طابعه العفوي؛ وهي عفوية لا تقترن بمبادئ منهجية دقيقة، ولا بالاكتراث بالأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي، وقد قادت هذه العفوية إلى كثير من النتائج السلبية وفي مقدمتها الاضطراب والفوضى في وضع المصطلحات، وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبية.[1]

وقد عبر عبد الله إبراهيم عن هذه الإشكالية في النقد العربي الحديث إلى:

- حضور الرؤية وغياب المنهج.
- غياب الرؤية وحضور المنهج.[2]

ولعل من مشاكل اضطراب المصطلح في النقد الأدبي العربي الحديث المصطلح السردي على وجه الخصوص ما يلي:

. **تعدد تعريب المصطلح**: والمصطلح واحد لا ينصرف إلى التعدد فنجد أن مصطلح (Narratology) تعرب ب (السرديات، وعلم السرد، والسردية...)، وغيرها والمصطلح ليس فيه كل هذه التعددية.

. **تعدد المفاهيم لمصطلح واحد**:[3] مثل تعددية مفهوم السرد مع العلم أن المصطلحات الثابتة مثل (Narration، Narrative؛ يفهم منها مرة على أنها تتابع الأحداث في القصة، ومرة هي طرائق عرض تتابع الأحداث ومرة الأحداث المسرودة من السارد.

. تعدد المفاهيم والمصطلحات: مثل تعددية مفهوم مصطلح (السرد) كما ذكرناه سالفا، وتعدد اصطلاحاته فقد تكون المصطلحات الآتية بديلة عنها[4]. مثل: القص، الحكي، الرواية والأخبار والصيغة.

. سوء فهم المصطلحات السردية: مثل مصطلح (السردية) (narrativity) الذي ترجم إلى الساردية ومصطلح (narratology) علم السرد.

ويذهب سعيد يقطين إلى أن من مشاكل المصطلح السردي، ميل البعض إلى الفردية ومخالفة جهود الآخرين، مع غياب الاختصاص في الممارسة، لكن بالرغم من هذه الاختلافات إلى أن هناك العديد من الجهود المبذولة من طرف المجامع

---

1. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص53.
2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص15.
3. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص91
4. المرجع نفسه،ص90.

اللغوية والهيئات المتخصصة في وضع المصطلح وغايتها في ذلك الخروج من الأزمة التي عرفها النقد الأدبي بسبب تعدد المصطلح.

يخضع نقل المصطلح لمجموعة من الضوابط التي صادقت عليها المجامع والهيئات المختصة ومن أهمها:[1]

- وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد، ولا يشترط أن تكون هذه العلاقة قد وصلت إلى حد المطابقة.
- أن يراعى في وضع المصطلح الاهتمام بالمعنى قبل اللفظ؛ أي بالمدلول قبل الدال.
- يستحسن أن لا يختار المصطلح من بين الألفاظ ذات الدلالات الأصلية الشائعة المعروفة، لأن نقل الذهن عنها إلى غيرها أمر صعب.
- يستحسن ألا يصطلح بألفاظ مختلفة للمعنى العلمي الواحد.
- يفضل المصطلح العربي على غيره ما أمكن.
- يستحسن تجنب الألفاظ التي ينفر الطبع منها.
- يستحسن تجنب النحت ما أمكن، لأن العربية هي لغة اشتقاقية.

ويذهب الناقد مولاي بوخاتم إلى أنه من أجل ضبط المصطلحات لابد من توفر مجموعة من الشروط وهي:[2]

- جمالية المصطلح المقترح، ويعني كونه سهلا وموجزا مقبول النسبة والإضافة، دون أن يؤثر ذلك على بنائه وجمالية الصيغة.
- طواعية المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن.
- أصالة المصطلح وعروبته، ويستلزم لهذا المبدأ الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الإسلامية، وتحيينها وطبيعة اللغة المصطلح عليها.

نلمح بأن أهمية المصطلح وضرورته في التحليل النقدي هو الأمر الذي جعله يحظى بهذا الاهتمام، فكانت الجهود مكثفة من أجل وضع ضوابط تهدف إلى توحيد والخروج من هذه الأزمة.

. ترجمة مصطلح ((Narratology في النقد العربي:

---

[1]. ساسي عمار، المصطلح في اللسان العربي، جدار للكتاب، الأردن، ط1،2009، ص03.

[2]. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد السيمياوي . الإشكالية والأصول والامتداد، ص122

بالرغم من أن الترجمة عنصر جوهري في فهم الآخر واستيعاب ثقافته واستلهام إبداعاته وتوظيف ذلك في عملية المعرفة والنهضة القومية، [1] فيمكن للترجمة المصطلحية أن تكون وسيطا تواصليا بين اللغات والثقافات حيث يمارس المصطلح المترجم ترحالا وظيفيا، تحرر فيه القواعد المعجمية للفوز بالمعنى الواحد في خطابات الترجمة، مما يقتضي التعامل مع شبكة اصطلاحية متجانسة، تتوزع استراتيجيا لتحقق التضمين المناسب والتنوع اللغوي المعادل.[2]

فمن المعلوم أن انتقال المصطلح من بيئة ثقافية إلى بيئة أخرى أهلها لأن يكون وسيطا بين اللغات، فيسعى المصطلح المترجم ليتحرر من القواعد المعجمية التي تحكمه حتى يظفر بالمعنى المناسب، لكن غزارة الترجمة وتنوعها دون ضابط يحكمها أدى إلى ظهور سيل جارف من المصطلحات، فظهرت ترجمات عدة لمصطلح واحد، والإشكال الذي تطرحه الترجمة المصطلحية للمصطلحات الوافدة إلى الوطن العربي يكمن في" مستويات تلقي المصطلحات الأجنبية وترجمتها إلى العربية خاصة عندما تأخذ بشكل عارض أو بإدراك طارئ، لا يؤسس على خلفية معرفية شمولية تدرك المحيط الثقافي الذي أنتج المصطلحات."[3]

أما التحكم في المصطلح هو في نهاية الأمر تحكم في المعرفة المراد إيصالها، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما، ولا شك أن كل إخلال بهذه القدرات من شأنه أن يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح.[4]

فإذا وجهنا النظر إلى مصطلح علم السرد نلمح أنه لا زال يعاني من عدم الاستقرار؛ حيث يقول هيثم سرحان:" شأن باقي المصطلحات التي تفتقر إلى تحديد مفاهيم

---

[1]. إسماعيل أبو البندورة، نحو استراتجية قومية للترجمة في الوطن العربي، مجلة الآداب الأجنبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000،ع103،ص74 .

[2]. سعيدة كحيل، الترجمة والمصطلح، مجلة الآداب العالمية منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2010، ع144، ص29

[3]. سيد بحراوي، مدخل على علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت،1989،ع60، ص84 .

[4]. المرجع نفسه، ص84.

دقيقة لأنها لا تزال في طور التشكل والتبلور مما يدل على أن هذا العلم في تحول مستمر".[1]

فعدم استقرار المصطلح أدى إلى تعدد في المصطلحات فمنها علم السرد، السرديات، نظرية القصة، القصصية، السردلوجية، النارتولوجية، وهناك مصطلحات أخرى كالساردية؛ وهو مصطلح يثير اللبس (...) لأنه نسبة إلى السارد أو الراوي وليس للعملية السردية ذاتها، ولذا بالإمكان اقتراح بديل آخر هو المسرودية الذي وظفه المسدي في الأصل للإشارة إلى العلم بنفسه.[2]

وقد توسع يوسف وغليسي أكثر في إحصاء الترجمات التي قام بها النقاد والتي وضحها من خلال الجدول التالي:[3]

[1]. هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1،2008، ص61.

[2]. فتيحة سريدي، ترجمة المصطلح السردي في النقد العربي الحديثص 203،204

[3]يوسف وغليسي، قراءة اصطلاحية . السردية والسرديات، مجلة السرديات، مختبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، 2004،ع1،ص.11

المصطلح اسم المترجم	Narratologie	Narrativité	المرجع
محمد ناصر العجيمي	السردية	السردية	في الخطاب السردي
المرزوقي وجميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة
محمد العناني	علم السرد، علم القصة، علم الرواية		المصطلحات الأدبية الحديثة
عبد السلام المسدي	المسردية	السردية	قاموس اللسانيات
عبد الحميد بورايو	علم السرديات		البطل الملحمي والبطل الضحية
عبد الرحمن أيوب	فن السرد، النظرية السردية		ترجمة (مدخل إلى النص الجامع)
عبد الله إبراهيم	السردية، علم السرد، السرديات		المتخيل السردي
سعيد يقطين	السرديات	السردية، الحكائية	قال الراوي

ويعقب يوسف وغليسي على هذه المصطلحات التي يعتبر بعضها غريبة حيث أشار إلى مصطلح (المسردية) لعبد السلام المسدي، واعتبره مصطلحا غريبا لأنه مصدر صناعي مشتق من مصطلح (المسرد) ، وقد ألفنا أن نجعله مقابلا للمصطلح الأجنبي (Glossaire) الذي ينتمي إلى عالم المعجمية، ولا صلة له بالدراسة السردية.[1]

[1]. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص302.

ويشير إلى مصطلح (السادية) عند سعيد الغانمي الذي لا يعتبره أقل غرابة من مصطلح (المسردية) وهي مشتقة من الساردNarrateur ويرجح يوسف وغليسي الثنائية الغربيةNarratologie- Narrativité بالثنائية العربية (سرديات-سردية) .[1]

في حين يذهب سعيد يقطين إلى تعريب مصطلحNarrativity بـ (الحكائية) ويستقر على تعريب مصطلحNarrtology بـ السرديات، ويظهر الفرق الذي وضعه سعيد يقطين بين السرديات والحكائية من خلال كتابه" قال الراوي" وهو موضح في الجدول التالي:[2]

مصطلح الحكائية (Narrativitiy)	مصطلح السرديات (Narratology)
. الحكائية: هي مجموعة الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد، تشتغل على مانسميه بسرديات القصة أو المادة الحكائية. . موضوعها القصة ومحتواها من جهة البحث عن دلالة حالات تتابع الأحداث، وهو من اختصاص السيميوطقيين، أي الاهتمام بالمحتوى الحكائي. . الهدف منه الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها. . يعنى بدلالة انتقال الأحداث من حالة إلى حالة أخرى. . السيميوطقيون يقصدون بـ Narrativity)) (الحكائية) لأن نشاطهم	. السرديات: تركز اهتمامها على دراسة أنظمة وأشكال الخطاب السردي في النصوص السردية، فهي تدرس طرائق تقديم محتوى القصة وتسمى (سرديات الخطاب) . موضوعها (الخطاب) وطرائق التعبير عنه، وهو اتجاه السرد عند كل من (بارت وتودوروف وجنيت) يهتم بالمبنى الحكائي. . الهدف منه الإمساك بالأشكال الصياغية في الخطاب التي تتمظهر عبره القصة وأحداثها. . يعنى بطرائق عرض تحولات الأحداث من حالة إلى حالة أخرى. السرديون يقصدون بـ Narrativity)) السردية وهو النشاط الموجه إلى دراسة صيغ وطرائق الخطاب السردي في عرض

[1]. المرجع نفسه، ص302.

[2]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي، ص79.

توجه إلى دراسة دلالة أحداث الحكاية أو القصة تتسم بثبات القوانين المحددة والمحدودة، التي تحكم بناءها والتي تنطبق على وفقها كل النصوص الحكائية، وتتصل بالجنس الأدبي من حيث المفهوم. .تهتم بالحكي (القصة)، وتتعلق بتحريك الأحداث، ولا علاقة لها بالأدبية. . ومصطلحrecitologieترادف الحكائية، علم القصة لأنها تتصل بالحكاية والقصة الحكيrecit والمحتوى.	أحداث القصة، والسردية تتسم بالتحول والاختلاف، لأنها تهتم بأنماط تحول صيغ الخطاب التي هي من اهتمامNarratology وتتصل بالنوع الأدبي. . تهتم بالسرد (الخطاب) وتتعلق بصيغ تمثيل الأحداث وهي من مشتقات الأدبية. . مصطلحNarrativity السردية؛ ترادف مصطلحNarrtology السرديات؛ لأنه يتصل بالسرد (الخطاب) والمبنى الحكائي والصيغ.

قد ترتب عن ترجمة المصطلحات السردية وتعريبها فوضى اصطلاحية بسبب غياب التنسيق بين الباحثين وقلة البحوث الجماعية، مما أدى إلى هيمنة العمل الفردي، وتتجلى هذه الفوضى بوضوح في التعدد الاصطلاحي نتيجة وضع المقابلات العربية للمصطلحات الفرنسية، دون الاهتمام بالمفاهيم في علاقاتها بحمولاتها وأنساقها المعرفية والجمالية في اللغة المصدر.[1]

كما يمكن الإشارة إلى أن ميدان الاصطلاح العربي يعرف حاليا مخاضا عسيرا يرجى من نتائجه إيجاد نظرية تمكن أصحاب الميدان من ضبط قواعد ناجعة لوضع المصطلحات حتى لا تبقى هذه الأخيرة عبارة عن مجرد قوائم ألف بائية جافة عديمة العلاقة بين مكوناتها، ذلك أن عملية إقحام المصطلح العربي الجديد داخل حقل معرفي معين لا ينبغي أن تقتصر، كما هو الحال على استبدال المصطلحات الأجنبية بمقابلات عربية انطلاقا من القواميس أو الموسوعات.

إن أهم ما نخلص مما سبق عرضه أن إشكالية المصطلح السردي تتمحور أساسا في جملة من القضايا أهمها:

---

[1]. طاهر روابنية، الترجمة الأدبية وتعريب المصطلحات السردية، مجلة المترجم، ع8، مختبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، دار الغرب، وهران،2003، ص8.

- تعدد المصطلحات الدالة على مصطلح واحد
- تعدد المفاهيم الدالة على مصطلح واحد.
- اختلاف البيئة التي نشأ فيها المصطلح.
- تعدد واختلاف المرجعيات والمشارب.

وللخروج والحد من هذه الأزمة المصطلحية التي يعيشها النقد عامة والنقد السردي على وجه الخصوص، لا بد من توحيد الرؤية والاتفاق في وضع المصطلحات ووضع معاجم متخصصة تضم المصطلحات بعد دراستها والاتفاق عليها.

قائمة المراجع:

1. أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، 2006 بغداد.
2. إسماعيل ابو البندورة، نحو استراتجية قومية للترجمة في الوطن العربي، مجلة الآداب الأجنبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ع103.
3. بوشوشة بوجمعة "النقد الروائي في المغرب العربي " إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية –مؤسسة الانتشار العربي بيروت لبنان ط1، 2002.
4. التهانوي محمد علي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، نح على حروج، مكتبة ناشرون لبنان، ط1، 1966.
5. الجرجاني علي بن محمد الشريف، التعريفات النقديات، بيروت لبنان، 1985.
6. ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، نح: محمد علي النجار، المكتبة التوفقية القاهرة، ط1، ج1.
7. ساسي عمار، المصطلح في اللسان العربي، جدار للكتاب، الأردن، ط1، 2009 .
8. سعيدة كحيل، الترجمة والمصطلح، مجلة الآداب العالمية منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2010، ع144.
9. سيد بحراوي، مدخل على علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1989، ع60. .
10. طاهر رواينية، الترجمة الأدبية وتعريب المصطلحات السردية، مجلة المترجم، ع8، مختبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، دار الغرب، وهران، 2003.
11. علي قاسمي، علم المصطلح . أسس النظرية وتطبيقاته العلمية، مكتبة لبنان بيروت ط1، 2008.
12. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط.
13. الكفوي، أبو البقاء أيوب، الكليان معجم في المصطلحات والفروق الفردية مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط2، 1998.
14. محمد طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديثة، ج1، الاردن 2003.
15. مصطفى طاهر الحيادر، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديثة، ج1، الأردن 2003.
16. هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
17. يوسف وغليسي، قراءة اصطلاحية . السردية والسرديات، مجلة السرديات، مختبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، 2004، ع1.

بين مصطلح النقد النسوي والنسائي (بعض الرؤى الغربية والعربية أنموذجا)

د.نجاة تيرس

جامعة ابن خلدون-تيارت/ nadjettires@gmail.com

ملخص الدراسة:

الصعوبة في ضبط الفرق بين مفهومي النسوي والنسائي والاتفاق على مصطلح واحد ما زال لم يفصل فيه من طرف النقاد والأدباء وحتى المرأة نفسها. وفي هذا المقال بعض الرؤى الغربية والعربية تحاول تحديد التسمية.

الكلمات المفتاحية:

النقد النسوي، النسائي، المرأة، الكتابة النسوية، إشكالية المصطلح

مدخل:

التأسيس والتأصيل لمصطلح النقد النسوي /النسائي

غالبا ما يطرح التساؤل حول الفرق بين مفهومي (النسوية والنسائية) وهو ما أهم النقاد والمشتغلين في الحقل النقدي...

ولأن المرأة كائن مهم في البنية الاجتماعية، وتشغل حيزا هاما في معظم المجالات ولاسيما الثقافي منه وتمثل المحور الرئيس في قضايا الحداثة والتنظير عند النخبة، ولأنها استطاعت أن تبرز في الكتابة بامتياز باعتبارها وظيفة لا تتطلب مجهودا عضليا وقوة رجولية كالتي تتطلبها بعض المهن الشاقة؛ بل إلى خيال وإبداع وهو ما تبرع فيه الأنثى.

فالكتابة نظرة للعالم وطريقة حضور فيه، واختيار المرأة للكتابة كما تراه دي بوفوار" يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد... وفي اعتقادها نوع من الخلاص"[1]. فهي متنفس لأوجاعها الداخلية وتفجير لمكبوتاتها... وقد عبرت المرأة عن تجربتها الخاصة وصورت واقعها بشكل تفصيلي فعكست أناملها ما تجيش به مشاعرها فاختيارها

[1]. ينظر جون ليتشه،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا-من البنيوية الى ما بعد الحداثة-ترجمة فاتن البستاني،مراجعة محمد بدوي،مركز دراسات الوحدة العربية-1بيروت،ط1، 2008 ،ص331

للكتابة يعد بمثابة التحرر والانعتاق من أغلال المجتمع الذكوري... وبتعاقب الأزمنة وبعدما كانت المرأة هي المادة الدسمة لكتابات الرجل صارت هي المؤلفة والمبدعة.

غير أن الكتابة النسوية شكلت معضلة قديمة جديدة "فهي جديدة بوصفها ظاهرة أدبية حديثة وهي قديمة تعود إلى الزمن الذي اتهمت فيه الأسطورة التوراتية أمنا حواء بالتحالف مع الأفعى والشيطان لإخراج الرجل من الجنة، وأيضا" إلى الزمن الذي تصارخت فيه إفروديت تشكو من تلاعب الآلهة الذكور بالآلهة الإناث. وحديثا بدأ الغرب يتحدث-منذ أكثر من قرن ونصف- عن الكتابة النسوية خلال القرن 20 قبل العشرينات وقبل الستينات لدينا"[1]؛ فالكتابة هي الميثاق الأنثوي الذي سعت المرأة من خلاله للدفاع عن حقوقها، وبذلك أصبحت الكاتبة ترى في الكتابة منشورا ضد القهر وتمردا على الثقافة الذكورية وسلطة الرجل وصرخة احتجاج ضد حرمان المرأة من حقوقها. إلا أن ما كتبته وتكتبه، تعددت مسمياته وانقسم الكتاب والنقاد (رجالا ونساء) سواء في الغرب أو عند العرب حول تسمية هذا النوع من الكتابة بين نسوي/ نسائي/ أنثوي...

كما ظهرت تسميات أخرى للأدب النسوي ابتكرها الغرب ووصلت إلينا ففي السويد سميت هذه الكتابة بأدب (الملائكة والسكاكين) ، وهو ما قلده أنيس منصور حين أطلق على ما كتبته المرأة (أدب الأظافر الطويلة) كما سماه إحسان عبد القدوس (أدب الروج والمانكير) وألصقت بهذا الأدب عدة أوصاف مثل (الأدب الهامشي) ، (الأدب الإباحي) ، (أدب الجسد) وغيرها من التسميات المختلفة حسب القناعات والأدلة التي يحملها كل ناقد[2]. فيعرف نور الدين الجريبي الأدب النسوي بقوله:" إنه أدب ينخرط في الحركة النسائية الهادفة إلى النضال من أجل تحسين وضع المرأة في المجتمع، وهي النزعة التي يعبر عنها بالفرنسية بمصطلح (féminist) فالأدب النسائي هو المقابل العربي littérature feminist وليس littérature

[1]. ينظر حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع ،جدار الكتاب العالمي،ط1،2007، ص 107 (بتصرف).

[2]. أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2011.

féminime) ؛ وهي عبارة تترجم بأدب أنثوي"[1]. ويفضل محمد جلاء إدريس مصطلح (الأدب الأنثوي) ويرفض المسميات الأخرى (كالنسوية) أو (النسوي) ، وذلك لأنها مرتبطة ومستوحاة من عالم المرأة تلقائيا بالحركة النسوية الغربية[2].. فيعرف الأدب الذي تكتبه المرأة بالأدب النسوي بينما الأدب الذي يعبر عن موقف نسوي فكري يسمى أدبا نسويا موازيا وهكذا تتسع دائرة الكتابة ليصبح الأدب الأنثوي أدبا عاما قد يكتبه الرجل في حين أن المفهوم العام للأدب النسوي هو ما تتفرد به المرأة فحسب[3].

أما زهرة الجلاصي فالكتابة النسوية عندها تدعى بالنص المؤنث في قولها "لفظة نساء" التي تشتغل على نوع الجنس بينما حقل المؤنث لا يقف عند الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة إلى ما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة"[4].

في حين ترفض الناقدة العراقية نازك الأعرجي توظيف مصطلح الكتابة الأنثوية؛ لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها"ما تقوم به الأنثى وما تتصف به وتضبط إليه ولفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية"[5]. وتدعو إلى استخدام مصطلح النسوي بدل الأنثوي الذي يعنى بالجانب البيولوجي. ويمتد مجال الاختلاف والتمايز في المصطلح إلى مفهومي" النسوي والنسائي" الذي دعت إليه الكاتبة.

كما أشارت إليه الدكتورة شيرين أبو النجا في كتابها (نسوي أم نسائي) فعرفت النسوي أنه:" نتيجة إلى الوعي الفكري والمعرفي وأن النسائي يتجه إلى الجنس

---

[1]. خضار سماحية، الأدبالنسوي: إشكالية مصطلح...أدب بين الإعتراف والرفض مجلة (لغة-كلام)-مختبر اللغة والتواصل-المركز الجامعي بغليزان/ الجزائر العدد08-جانفي2019.

[2]. ينظر المرجع السابق، أحلام معمري.

[3]. جلاصي زهرة، النص المؤنث، دار سرس، تونس، 2002، ص11.

[4]. المرجع السابق.

[5]. الأعرجي نازك، صوت الأنثى دمشق، دار الأهالي،1997، ص35.

البيولوجي؛ إذ تؤكد في مقدمتها: أنه تلزم التفرقة دائما بين نسوي أي وعي فكري ومعرفي ونسائي أي جنس بيولوجي"[1].

كما فرقت رشيدة بن مسعود بين مفهومي النسوية والنسائية؛ حيث تقول في النسوية:" إنها كتابة تلجأ فيها المرأة إلى توظيف الأدب كأداة للاحتجاج على أوضاعها الاجتماعية والأسرية والتعليمية والسياسية، وعلى أوضاع المرأة عموما داخل المجتمع الذكوري للاحتجاج على الرجل، أما الكتابة النسائية هي التي تلجأ فيها المرأة إلى أساليب أدبية وجمالية محضة لا تتبنى فيها موقفا مسبقا من الرجل"[2].

وفي ماهية الفرق بين (أدب نسوي) و (أدب أنثوي) يمكننا القول إنه "ليس كل أدب أنثوي أدبا تنتجه المرأة بالضرورة رغم اللبس والتداخل بين المصطلحين؛ حيث يصعب الفصل بينهما وتمثل المؤنث منفصل عن النساء، رغم أن المؤنث يحيلنا مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة.[3]"

بمعنى أن الرجل يمكن أن يكتب نصا مؤنثا كما المرأة وليس نصا نسائيا فمصطلح" مؤنث" وعليه فمصطلح نسوي أعم وأشمل من نسائي[4].

ثم نجد جورج طرابيشي الذي يقول:" إن ما يكتبه الرجل هو إعادة بناء للعالم، أما عند المرأة فلا يعدو أن يكون مجرد بؤرة للأحاسيس والمشاعر الدافقة، بمعنى أن الرجل يكتب بعقله، أما المرأة فتكتب بقلبها[5].

ويشاطره الرأي محمد معتصم في حديثه عن مفهوم الكتابة النسوية:" أن هذا المفهوم يسمح للمرأة بالبوح والتعبير الحر، كما يميل هذا المصطلح إلى كتابة السير ذاتية، وهنا تجد الذات متنفسا أو بالأحرى مخرجا فتعرف وتبوح بكل المكبوتات والأحاسيس.[6]"

---

1. أبو النجا شيرين،نسوي أم نسائي.
2. بنمسعود، رشيدة، المرأة والكتابة، إفريقيا الشرق، 1994، ص7.
3. فيروز بوخالفة، ص16.
4. سعيد بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص43-44.
5. نعيمة هدى المدغري، نساء على المحك،ص55.
6. طرابيشي جورج: الأدب من الداخل "دار الطليعة ،بيروت ،1978ص10،نقلا عن نعيمة هدى المدغري؛ نساء على المحك ص55-56.

بينما توحد خالدة سعيد نظرتها إلى كتابتي الرجل والمرأة، رافضة تسمية الأدب النسائي المتصل في نظرها بتفرقة بيولوجية تهمش المرأة، ثم لا تتردد بعد ذلك عن النظر إلى ما تنتجه المرأة من إبداع في ضوء ما تسميه وضعها التاريخي والبيولوجي"المستلب" وفي علاقة الخصوصية الأنثوية.[1]

وهذا عبد الله الغذامي يصرح في قوله:" إن حادثة المرأة والكتابة لا تقف عند ظاهرها الإبداعي وكأنما هي مجرد إنجاز ثقافي، ولكنها تتعدى ذلك لتكون ضرورة ثقافية، ولذا فإنها ترتبط بالقلق، وتتشابك الكتابة مع الاكتئاب؛ فالمرأة تكتب بدافع ذاتي فلا أحد يملي عليها ما تكتبه طالما أنها دخلت وبرغبة منها إلى فضاء الكتابة هو ذكوري التأسيس والتأصيل ثقافيا واجتماعيا. دخلت سعيا منها لتشكيل خطاب أنثوي جديد لا يطمس الخطاب الذكوري ولا يهمشه بل يتقاطع معه[2].

كما يقول إنه لا يكفي المرأة أن تكون أنثى حتى تؤنث اللغة" هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل وبعقليته ولغته، وكن ضيفات أنيقات على صالونات اللغة، إنهن نساء استرجلن، وبذلك كان دورهن دورا عكسيا؛ إذ عزز قيم الفحولة في اللغة، وهذا ضاعف من غياب المرأة عن الفعل اللغوي"[3]؛ فهي لم تفعل شيئا لها ولا لتأنيث اللغة، فدخول المرأة عالم الكتابة يراه الغذامي من لغة صنع دلالتها ومعانيها وإيحاءاتها الرجل." إن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة"[4].

كما يضيف في كتابه المرأة واللغة أن الذي حدث هو غياب الأنوثة التام عن التاريخ؛ لأنها غابت عن اللغة وعن كتابة الثقافة، وتفردت الفحولة باللغة فجاء الزمن مكتوبا ومسجلا بالقلم المذكر واللفظ الفحل... ولو أنه تيسر للمرأة أن تكتب تاريخ الزمان والأحداث... لكنا قرأنا تاريخا مختلفا عن فاعلات ومؤثرات وصانعات للأحداث، وهنا ستكون الأنوثة إيجابية مثل الفحولة تماما. غير أن الفحولة التي قال بها الغذامي لا يمكن تعميمها على الوضع العام، بل ترتبط بمرحلة معينة تحديدا النص العربي الذي أسس كيانه الشاعر العربي حرفا ونغمة في حين كان الصوت

---

[1]. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص43.

[2]. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، ص181-182.

[3]. المرجع نفسه، ص8.

[4]. م ن ،ص9.

النسوي مغيبا، أما الآن فالأمر مختلف تماما؛ فالمرأة أصبحت ذات حضور ولا يمكن لأي ناقد تفنيد ذلك. فالغذامي سجن المرأة داخل قوقعة الذكورة وخاضعة لقيمها، ولا يمكنها الخروج منها، وهو ما لم تقبل به المرأة وقامت بتقويضه خاصة الأحكام الصادرة بشأن اللغة. فاتخذت المرأة الكاتبة لنفسها مضمارا خاصا يعبر عن وجودها[1].

ونجد سارة جامبل saraGambel في كتابها" النسوية وما بعد النسوية" تذهب إلى أن النسوية تعني:" كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب أو نقد وتعديل النظام السائد... الذي يجعل الرجل هو المركز هو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو الآخر في أنثوية الأنثى"[2].

ويذهب روجيه غارودي أحد الفلاسفة المعاصرين؛ والذي أطلق عليه البعض بأنه مفكر نسوي بامتياز في كتابه الأساسي في هذا الموضوع والموسوم ب pour l'événement de la femme "من أجل ارتقاء المرأة" إلى أن النسوية ليست حكرا بالنساء وحدهن، بل هي فلسفة للجنسين معا؛ أي لكل من يؤمن بمبادئ هذه الفلسفة ويناضل من أجلها فكرا وقولا وعملا. بمعنى أن الرجل يمكن أن يكتب نصا مؤنثا كما المرأة وليس نصا نسائيا... وعليه فمصطلح نسوي أعم وأشمل من نسائي[3].

وفي ماهية الفرق بين (أدب نسوي) و (أدب أنثوي) يمكننا القول إنه" ليس كل أدب أنثوي أدبا تنتجه المرأة بالضرورة رغم اللبس والتداخل بين المصطلحين؛ حيث يصعب الفصل بينهما وتمثل المؤنث منفصل عن النساء، رغم أن المؤنث يحيلنا مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة[4]."

فالنسوية إذا محاولة لرد الاعتبار للمرأة بعد التميز والتهميش الذي عانت منه طوال عصور خلت. فموضوع النسوية في الأدب والنقد يحمل الكثير من

---

1. م ن،ص11.

2. سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002م، ص:94.

3. ينظر حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.

4. روجيه غارودي، في سبيل ارتقاء المرأة ،ينظر مقال للكاتب جلال مطرجي، مجلة الآداب، مايو ،1981.

السخرية والاستخفاف، والبعض يتخذه مجالا للسخرية بل هناك من صرح بعدم جدوى إثارته وهو قليل من كثير من يعترض هذا الموضوع. وعليه كان النفور من هذا المصطلح بسبب غموضه والشك والارتياب حوله وهو ما صرحت به الأديبة لطيفة الزيات التي رفضت إدراج أدبها في باب الأدب النسائي لأنها تراه انتقاصا من القيمة الفنية لإبداعها، ودأبت على القول أدب أو لا أدب، فن أو لا فن؟ وما من أدب رجالي وآخر نسوي فهي ترفض خشية المساس بقيمة إبداعها وتهميش ما تكتب أمام مركزية الرجل[1].

ولم يأت تهميش الصوت النسوي تهميشا اعتباطيا، وإنما استند إلى خلفيات منها ما يتعلق بالمصطلح نسوي / نسائي/ مؤنث/ نسائي...

ومنها ما يتعلق بالتكوين البيولوجي للمرأة والرجل، ومنهم من همش هذا الأدب لمجرد أن كاتبته امرأة. كما أن القول بأدب نسوي وأدب ذكوري يحيل على وجود هوية جنسية للنص ويطرح إشكالية التجنيس. وإن الاختلاف بين الأنا والآخر هو سبب نشوء فكرة البحث عن هوية الآخر/الأنثى، وهو ما أدى إلى" التقليل من قيمة الآخر وإعلاء قيمة الذات أو الهوية"[2]

ويستمر الإشكال في النص المنجز من قبل المرأة إلى أهم ما يثار نقديا وهو تعدد المصطلح وعدم اتفاق النقاد عليه؛ فنجد من يطلق عليه اسم: النقد المؤنث ونقد الأنثى، ونقد المرأة، والنقد النسوي، والنقد النسائي... وهو ما يؤكد أن هذا المصطلح لا يزال يبحث عن مسمى يجمع عليه الدارسون في حقل كثرت فيه المسميات. غير أن النقاد اتّفقوا جميعا على أن" النقد النسوي" مصطلح غامض وغير محدد[3]. كونه هلاميا وصعب القبض عليه والتمكن منه. فمإذا نعني به؟ هل نعني به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم النقد الأدبي الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ هي تساؤلات طرحها الناقد

---

[1]. ينظر ماري إنجلتون، النظرية الأدبية النسوية، ترجمة عدنان حسن –رنا باشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، ص23.

[2]. ينظر حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2009.

[3]. محمد عناني، المصلحات الأدبية الحديثة،لونجمان، القاهرة، ط3، 2003، ص180.

حفناوي بعلي في كتابه بانوراما النقد النسوي...) نقلا عن محمد عناني في كتابه معجم المصطلحات[1].

أسئلة وهواجس... ليست لها إجابات محددة، قضَت مضجع المهتمين بالحقل النسوي، لأنه مجال شاسع يتسع ليشمل الأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة، وكل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة[2]. هذا المصطلح صاغته الناقدة الأدبية الأمريكية" إيلين شوالتز" في كتابها" نحو بلاغة نسوية" عام 1979. كما دعت إلى اتجاه يتناول النصوص التي تكتبها المرأة في كتابها (النقد النسوي في العراء عام 1978) [3]

وقد ظهر مصطلح النقد النسوي كخطاب منظم في الستينات الميلادية واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وقد اتسعت مساحة تداول هذا المصطلح وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربي في تسعينات القرن العشرين وهو عقد ظهور كاتبات من مصر والمغرب والجزائر ولبنان والعراق، وبعض دول الخليج العربي وسوريا، ولعل أهم عوامل يقظة المرأة العربية يعود أولا: لتأثير التيار الغربي المتمثل في الحركة النسوية العالمية خلال السبعينات، إضافة إلى تيار الإصلاح ودوره الفعال في صنع الوعي النسائي خاصة... وتعتبر فرجينيا وولف من رائدات حركة هذا النقد حينما اتهمت العالم الغربي بأنه مجتمع "أبوي" منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا[4].

أما في فرنسا فقد تزعمت الحركة سيمون دي بوفوار حينما أصرت على تعريف المرأة وهويتها تنبع دائما من ارتباط المرأة بالرجل من خلال كتابها الجنس الآخر the second sex؛ وهو العمل الذي وضع الأساس النظري للتحليل الأدبي.

---

[1]. ينظر حفناوي بعلي ،مدخل في نظرية النقد النسوي ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ص32.

[2]. المرجع نفسه ،ص31.

[3]. الرجع السابق،ص31.

[4]. المرجع السابق ص31.

وقد اقتحم مجال النقد النسوي شخصيات معروفة مثل كيت ميليت، ايلين شوالتر Elaine showalter، وجلبرت وجلبر Gilbert and Guber[1]

غير أن استعمال مصطلح" النقد النسوي" أكثر شيوعا في الكتابات التي تتناول قضايا المرأة؛ وهو مصطلح سائد في النصوص الفرنسية بينما النصوص الإنجليزية تفضل مصطلح "الأنثى[2]، وهو يتوزع بين المرأة القارئة والمرأة الكاتبة، ففي الحالة الأولى تكون المرأة مستهلكة للمكتوب الذي ينتجه المجتمع الذكوري فهو يصف طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل وكيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة[3].

ونحن هنا أمام مصطلحين مفصليين هما نسائي ونسوي؛ فالأول يدل على الهوية الجنسية للنساء؛ أي الصفات البيولوجية الجنسية لفئة الإناث، في حين أن المصطلح الثاني يشمل مختلف المجالات (اجتماعية، سياسية، ثقافية) . فالأول مرتبط بالجنس أو النوع sex، أما الثاني بمعايير ثقافية واجتماعيةGender.[4]

وتعد عبارة سيمون دي بوفوار" المرأة لا تولد بل تصبح امرأة[5] أدل مثال على الفرق بين النسوي والنسائي، فعلى أساس المعيار البيولوجي اعتبرت المرأة مخلوقا ناقصا فعانت نتيجة ذلك من أنواع الغبن والقمع والاضطهاد.[6]

وقد تحدث محمد عناني عن الأساس الفلسفي لمفهوم النقد النسوي، الذي يرجع إلى أعمال الفيلسوف الإنجليزي سايمون بلاكبيرن (simon Blackbum) في كتابه عن الأسس الأخلاقية والمعرفية 1994 للفلسفة النسوية؛ حيث يعرف المذهب النسوي بأنه منهج دراسة الحياة الاجتماعية وعلم الأخلاق، يلتزم أصحابه بتصحيح انحرافات التحيز، التي تؤدي إلى إحلال المرأة في منزلة التابع، وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بالمرأة واستصغار شأنها"[7]

---

1. لويسا بوسادا كوبيسا،تر:ماجد رشدي ،الفلسفة ونظريات النقد النسوي والاختلاف،ص60.
2. كريتيان ماكورد:النقد النسوي، عناصر إشكالية،مجلة العلوم الإنسانية، ص619.
3. ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر:عيسى علي العاقوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر ،ط1، 1996، ص282.
4. حيزية بلوناس ،إشكالية الهوية في النقد النسوي الغربي المعاصر ،مجلة التواصلية،ص234.
5. كريستينا نلوولف، تاريخ النقد النسوي ص305.
6. انتصار محمد الطياري، النقد النسوي بين اضطراب المفهوم وفوضوية التنظير، ص 1048.
7. محمد عناني :معجم المصطلحات الأدبية، ص182.

كما يظهر إشكال المصطلح عند إدوارد سعيد في قوله:" الأدب الذي تكتبه المرأة أو الأدب النسائي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقده صاحبه أو تعتقده صاحبته، بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم، وموقفها فيه، فإني أسميه أدبا (أنوثيا) وهكذا أتحدث عن النقد الأنوثي وعن الحركات الأنوثية، والأنوثية معادلا للكلمة الإنجليزية (feminism)

أما القول (أنثوي) وهو معقول، وكنت استخدمته سابقا لكنه ليس الأفضل... وما يعينه هذا التمييز هو أن النقد الأنوثي قد كتبه رجل لا أنثى.

أما الأدب النسائي فهو من إنتاج أنثى تحديدا"[1]؛ فهو يفرق بين أمرين فيما يخص هذا النوع من النقد؛ فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع من التعلق بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسميه أدبا أنثويا موازيا، وهكذا يتحدث عن النقد الأنثوي وعن الحركات الأنثوية وما يعنيه هذا التميز هو أن النقد الأنثوي، قد يكتبه رجل لأنثى تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل.

في حين يرى الدكتور حسين مناصرة أن النقد النسوي منهج وممارسة نقدية يقوم بها كل من الرجل والمرأة، وذلك في تعريفه لهذا النقد بأنه:" خطاب نقدي أو منهج نقدي يتبناه الرجل والمرأة دون التفريق بينهما في هذا الجانب"[2].

أما الناقد حفناوي بعلي فيذهب إلى أن النقد النسوي:" فرع من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية؛ وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة"[3].

ويقول صبري حافظ" إن النقد النسوي قد قدم إنجازات نقدية ضخمة ترقى إلى مستوى الثروة النقدية التي تستحق من نقادنا ودارسينا النظر والاهتمام، وخاصة في تحليل هذا النقد الجديد للأدب النسوي، وفي بلورة مجموعة من الاستراتيجيات

---

[1]. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية مقدمة كمال أبو ديب، ط4، دار الآداب، بيروت، 2014، ص52.

[2]. حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع،عالم الكتب الحديثة، ص254.

[3]. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص، ص40.

النقدية التي تمكن الناقد من الكشف عن تيارات المعاني التحتية الرمزية السارية في نصوص المرأة الأديبة وفك شفرات لغتها الإشارية المعقدة.[1]

وتذهب الدكتورة شيرين أبو النجا إلى أن النقد النسوي:" ليس منهجا قائما بذاته، ولكنه منهج انتقائي؛ أي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية وهو تيار يهدف إلى قراءة النسوي وكتابته بين السطور وفي الثغرات وفي المناطق المعتمة التي لا تسلط عليها البنية الأبوية الأضواء أي المفاهيم الموجودة بالفعل ولكنه غير معترف بها لأنها ليست المماثل.[2]

أما سعاد المانع ومن خلال متابعتها للنقد النسوي تقول إنه" يمكن القول إن النقد النسوي في الغرب ما زال موضع عدم استقرار وبالنسبة لوجود لغة أنثوية خاصة يبدو هذا أقرب إلى التجربة منه إلى نظرية ثابتة، وترى أن النقد النسوي العربي ليس سوى انعكاسا للنقد النسوي في الغرب، وإن الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة وهكذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة"[3].

من خلال هذه التعريفات نلاحظ أن هناك إجماع على أن النسوية في أصلها عبارة عن حركة سياسية بالأساس، تسعى إلى الدفاع عن حقوق المرأة الساسية والاجتماعية كالحق في العمل والتعليم وغيرها من الحقوق التي كانت حكرا على الرجال دون النساء[4]. فمصطلح النسوية feminism قد طرح لأول مرة عام 1860، ثم طرح من جديد في الثلاثينات من القرن العشرين بقوة في أمريكا، بينما طرح في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية وازدهر في الستينات والسبعينات في فرنسا.[5]

وقد عرف معجم hachette النسوية بأنها" منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن مصالح النساء وداعية إلى توسيع حقوقهن، أما معجم webster فيعرفها على

---

[1]. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص13.

[2]. شيرين أبو النجا،نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1998،ص58.

[3]. سعاد عبد العزيز المانع: النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية، العدد 32، سنة 1977، ص72.

[4]. بام موريس، الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة2002.

[5]. مية الرحبي، النسوية مفاهيم وقضايا، ط1،2014،الرحبة للنشر والتوزيع،14.

أنها" النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وتسعى كحركة سياسية إلى تحقيق حقوق المرأة واهتماماتها إلى إزالة التمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة"[1].

فالنسوية إذا محاولة لرد الاعتبار للمرأة بعد التمييز والتهميش الذي عانت منه طوال عصور خلت. فموضوع النسوية يحمل الكثير من السخرية والاستخفاف، والبعض يتخذه مجالا للسخرية، بل هناك من صرح بعدم جدوى إثارته وهو قليل من كثير من يعترض هذا الموضوع[2].

أسهم النقد النسوي في سنواته الأولى في كشف كراهية النساء في الممارسات الأدبية:

- الصورة المكررة للنساء في الأدب كملائكة أو مسوخ. وتعد سنة 1969 بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها[3].

النقد النسوي في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجراءً محددا، وإنما يتسم بتعدد وجهات النظر وبمجموعة من الخصائص أهمها:

- إن النقد النسوي يدخل تحت المظلة الواسعة للنقد الثقافي، أو هو جزء من مصطلح ما بعد الحداثة المتأثرة بفلسفة التفكيك"[4]
- " كان خطاب المرأة النقدي غائبا... ومكملا لنقد الرجل وليس مناقضا له.
- النقد النسوي نقد متأثر يمر بمرحلة تجريبية، لا يزال كثير من النقاد يعده طارئا لغويا.
- لقد ترسخت تقاليد النقد حسب أعراف الفحولة والذكورة، ووجدت الناقدة نفسها أمام ناقد رجل، عليها أن تثبت ذاتها أمامه ولكن حسب النموذج الذكوري."[5]

---

1. المرجع السابق، ص14.
2. م ن، ص14.
3. حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف، ص33.
4. فتيحة إبراهيم صرصور، النقد الثقافي والنقد النسوي، دنيا الوطن، 2005.
5. الغذامي إبراهيم ،الكتابة ضد الكتابة،ص24.

قائمة المراجع:

1. أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2011
2. إدوارد سعيد:الثقافة والامبريالية، مقدمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014.
3. انتصار محمد الطياري، النقد النسوي بين اضطراب المفهوم وفوضوية التنظير، تحولات الخطاب النقدي العربي، د ط، دت.
4. جورج طرابيشي، الأدب من الداخل "دار الطليعة"، بيروت، 1978.
5. حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والابداع، جدار الكتاب العالمي، ط1، 2007
6. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
7. رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، إفريقيا الشرق، 1994.
8. زهرة جلاصي، النص المؤنث، دار سرس، تونس، 2002.
9. سعيد بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
10. سعاد عبد العزيز المانع :النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية، العدد32، سنة 1977.
11. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط13.
12. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3
13. عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، ط1، 199
14. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ط3، 200
15. مية الرحبي، النسوية مفاهيم وقضايا، الرحبة للنشر والتوزيع، ط1، 2014
16. نعيمة هدى فرعون، نساء على المحك، دار الأمان:الرباط، 2012.

الكتب المترجمة:

17. سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر:ندى حداد، مراجعة وتدقيق، إيمان مغربي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، 2008.
18. ماري إنجلتون، النظرية الأدبية النسوية، تر:عدنان حسن-رنا باشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1
19. سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة:أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002

20. ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاقوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، ط1، 1996.
21. بام موريس، الأدب والنسوية، ترجمة:سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة 2002.
22. جون ليتشه خمسون مفكرا أساسيا معاصرا-من البنيوية الى مابعد الحداثة –ترجمة فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية –بيروت، ط1.

المجلات والدوريات:

23. لويسا بوسادا كوبيسا، تر: ماجد رشدي، الفلسفة والنقد النسوي والاختلاف، مجلة النقد الأدبي، فصول، المجلد 3/20، العدد103 ربيع 2018.
24. كريتيان ماكورد: النقد النسوي، عناصر إشكالية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد186، سنة 1977.
25. حيزية بلوناس، إشكالية الهوية في النقد النسوي الغربي المعاصر، هيلين سيكسو نموذجا، مجلة التواصلية، العدد الثامن.
26. روجيه غارودي، في سبيل ارتقاء المرأة، تر: جلال مطرجي، مجلة الآداب، مايو 1981.
27. فتيحة ابراهيم صرصور، النقد الثقافي والنقد النسوي، دنيا الوطن، 2005.

الأطروحات:

28. فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، 2013.

جهود المستشرقين الألمان في البحث اللغوي العربي

-نرجس بخوش
-جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة/ مخبر الدراسات اللغوية والقرآنية/ nerdjes.bekhouche7@gmail.com

ملخص الدراسة:

أدَّت المدرسة الاستشراقيَّة الألمانيَّة دورًا هامًا في مدّ جسور التواصل الحضاري بين العالم الإسلامي وأوربا، وقدَّمت إسهاماتٍ كثيرةً في مجال الدراسات اللُّغويَّة، وقد كان لهذه المدرسة فضل السَّبق في نشر كثيرٍ من المخطوطات وتحقيقها، وطباعة كتب التراث اللغوية، وترجمة القرآن الكريم، وتسعى هذه الورقة البحثيَّة إلى كشف قدرة المستشرقين الألمان على التعامل مع التراث العربي، من خلال جهودهم في مختلف ميادين البحث اللغوي العربي، في محاولةٍ لتقصي أهم الأعلام الذين برعوا في الكتابات العربية، سواء ما تعلق بالتأريخ للأدب العربي أو بالمعاجم أو بتحقيق المخطوطات، وتقصي أعمالهم التي خدمت اللغة العربية، وممن برزوا في هذا المجال وبرعوا فيه: رايسكه، نولدكه، بروكلمان، فيشر.

الكلمات المفتاحية:

الاستشراق الألماني، البحث اللغوي، رايسكه، نولدكه، بروكلمان، فيشر.

مقدمة:

أولى المستشرقون الألمان اللُّغة العربيَّة اهتمامًا كبيرًا، وذلك من خلال التصنيف والكتابة فيها، وترجمة كتبها، وتحقيقها، ونشرها منذ وقتٍ مبكّرٍ، لكونها المنطلق الأساس لفهم عقليَّة المسلمين، وقد برع في ذلك الاستشراق الألماني الذي نبع من نظرةٍ إيجابيَّةٍ تجاه التراث الإسلامي على حدِّ قول أغلب الدارسين ما أعانهم على التقرُّب من العرب المسلمين ومن تراثهم، ويتفرَّد الاستشراق الألماني حسب قولهم بميزاتٍ قد لا تتوافر لدى الاستشراق في البلدان الغربيَّة، فهم على الأغلب لم تسيطر عليهم مآرب سياسيَّة، ولم تستمر معهم أهداف التبشير طوال مسيرتهم في دراسة الشرق، ولم يتَّصفوا بروحٍ عدائيَّةٍ ضد الإسلام والحضارة الإسلاميَّة العربيَّة؛

بل اتَّصفوا بحماسهم وحبِّهم للُّغة العربيَّة، وقد لمع عددٌ من المستشرقين الألمان في الدراسات اللُّغويَّة العربيَّة ممَّن كان لهم شغف التنقيب عن هذا التراث سواء بعينٍ منصفةٍ أو جاحدةٍ.

وتكمن أهمية هذه الورقة البحثيَّة في الكشف عن تلفيقات رواد هذه المدرسة التي اتَّسمت بالكثير من الزيف والتحريف للتراث اللغوي العربي، رغم ما عُرف عنها من موضوعيةٍ وأمانةٍ وضبطٍ وإنصافٍ في نشر التراث العربي، فالمتمعن في كتابات روادها لا يجد ما وصفوا به من إنصافٍ إلاَّ في القليل النادر، ومن ثم فالبحث يسعى للكشف عن قدرة المستشرقين الألمان على التعامل مع التراث العربي، من خلال جهودهم في مختلف ميادين البحث اللغوي العربي، في محاولةٍ لتقصي أهم الأعلام الذين برعوا في الكتابات العربية، سواء ما تعلق بالتأريخ للأدب العربي أو بالمعاجم أو بتحقيق المخطوطات، وتقصي أعمالهم التي خدمت اللغة العربية، وسأقتصر على أهم أربعة أسماء عرفت في هذا المجال وبرعت فيه، هي: رايسكه، نولدكه، بروكلمان، فيشر، وقد وقع اختياري على هذه الفئة لما لهم من ارتباطٍ وثيقٍ بالكتابة في علوم العربية، ولم أترك المجال مفتوحاً في الحديث عن إنجازات هذه الثُّلَّة التي اخترتها؛ وإنَّما حدَّدت مجال الدراسة باختيار كتابٍ واحدٍ لكل مستشرقٍ وقدَّمت إضاءة حوله. وقد اعتمدت على المنهج الوصفي مع الاستعانة بالمنهج التاريخي، مستندة إلى التحليل والتركيب والنقد كآليتين إجرائيتين، وعلى هذا الأساس فإنَّ هذه الورقة البحثية ستسعى للإجابة عن الإشكالية الأساسية القائمة على من هم أهم رواد المدرسة الاستشراقية الألمانية الذين لمعوا في الدراسات اللغوية العربية؟ وكيف تعاملوا مع التراث اللغوي العربي؟ هل تميزت دراساتهم عن باقي المدارس الاستشراقية؟ أو أنَّهم داروا في الفلك ذاته والغرض ذاته؟

وهناك تساؤلات فرعية نجيب عنها في ثنايا البحث تمثلت في الآتي: ما معنى الاستشراق؟ كيف بدأ الاستشراق الألماني، وما هي أهم المحطات التي مر بها؟ وما هي العلوم اللغوية التي ركزوا عليها وبرعوا فيها؟ وهذا البحث خاضت فيه دراساتٌ سابقة كثيرةٌ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: هويدي، أحمد محمود، الاستشراق الألماني تاريخه وواقعه، وتوجهاته المستقبلية، يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق الدراسات العربية والإسلامية في أوربا حتى بداية القرن العشرين،

ميشال جحا، الدراسات العربية والإسلامية في أوربا، نجيب العقيقي، المستشرقون موسوعة في تراث العرب مع تراجم المستشرقين ودراساتهم عنه منذ ألف عام حتى اليوم. ومن أجل الإجابة عن تلك الأسئلة وغيرها، فقد تم اعتماد خطةٍ تقوم على ثلاثة مباحث وهي حسب الآتي:

المبحث الأول: مفهوم الاستشراق

المبحث الثاني: نظرة تاريخية للاستشراق الألماني

المبحث الثالث: الأعمال الاستشراقية الألمانية التي برزت في علوم العربية

المطلب الأول: رايسكه وتحقيق المخطوطات

المطلب الثاني: في سبيل فهم الشعر الجاهلي لنولدكه

المطلب الثالث: تاريخ الأدب العربي لبروكلمان

المطلب الرابع: المعجم اللغوي التاريخي لفيشر

وخاتمة تشتمل على أهم النتائج المتوصَّل إليها

المبحث الأول: مفهوم الاستشراق

المطلب الأول: المفهوم اللغوي

صيغت لفظة "استشراق" على وزن استفعال، ومعناها طلب الشرق، وليس طلب الشرق سوى طلب علوم الشرق وآدابه ولغاته وأديانه، جاء في" المعجم الوسيط" "شرقت الشمس شرقاً وشروقاً إذا طلعت"[1]. وفي لسان العرب: شرق: "شرقت الشمس تشرق شروقا وشرقاً: طلعت، واسم الموضع: المشرق... والتشريق: الأخذ في ناحية المشرق، يقال: شتان بين مشرّق ومغرّب، وشرّقوا ذهبوا إلى الشرق، وكل ما طلع من المشرق فقد شرق، وفي الحديث: " لا تستقبلوا القبلة ولا تستدبروها ولكن شرقوا أو غربوا"[2].

واللفظ ORIENT في الدراسات الأوروبية يشير إلى منطقة الشرق المقصودة بالدراسات الشرقية بكلمة " تتميز بطابع معنوي وهوMorgenland : وتعني بلاد الصباح، ومعروف أن الصباح تشرق فيه الشمس، وتدل هذه الكلمة على تحول من المدلول الجغرافي الفلكي إلى التركيز على معنى الصباح الذي يتضمن معنى النور واليقظة، وفي مقابل ذلك نستخدم في اللغة كلمة Abendlandوتعني بلاد المساء لتدل على الظلام والراحة"[3].

وفي اللاتينية تعني كلمة (Orient): يتعلم أو يبحث عن شيء ما، وبالفرنسية تعني كلمة Orienter وجّه أو هدى أو أرشد، وبالإنجليزية Orientation وorientate تعني "توجيه الحواس نحو اتجاه أو علاقة ما في مجال الأخلاق أو الاجتماع أو الفكر أو الأدب نحو اهتمامات شخصية في المجال الفكري أو الروحي[4]. وبذلك يتبين أنَّ مصطلح الاستشراق ليس مستمداً من المدلول اللغوي، بل من المدلول المعنوي لشروق الشمس التي هي مصدر العلم[5].

---

[1]. مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة،ط، د.ت،482/1.

[2]. رواه البخاري في صحيحه، برقم494، ومسلم في صحيحه، برقم 264.

[3]. مطبقاني، مازن بن صلاح، الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التاريخ الإسلامي، مكتبة الملك فهد الوطنية، 1995الرياض، ط1، ص3.

[4]. مطبقاني، مازن بن صلاح، الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التاريخ الإسلامي، ص 3.

[5]. عبد الله، محمد الأمين، الاستشراق في السيرة النبوية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط1، 1997، ص16.

المطلب الثاني: المفهوم الاصطلاحي

إنَّ مفهوم الاستشراق (orientalism) يعني: "علم الشرق أو علم العالم الشرقي"[1]، وعرَّف البعض الاستشراق أيضاً بأنَّه: "ذلك التيار الفكري الذي تمثل في الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي، والتي شملت حضارته وأديانه وآدابه ولغاته وثقافته"[2]. وأحياناً يقصد به: "أسلوبٌ للتفكير يرتكز على التمييز المعرفي والعرقي والأيديولوجي بين الشرق والغرب". ومرة يراد به: "ذلك العلم الذي تناول المجتمعات الشرقية بالدراسة والتحليل من قبل علماء الغرب"[3].

ويرى الطيب بن إبراهيم أنَّ الاستشراق لا يعدُّ تاريخاً أو جغرافيا فقط، ولا إنسانياً أو ثقافةً فحسب، وإنَّما هو مجموع ذلك كله، فهو مكانٌ وزمانٌ وإنسانٌ وثقافةٌ. والحديث عن الاستشراق مرتبطٌ ارتباطاً عضوياً وتكاملياً مع هذه العناصر الأربعة الأساسية، إذ لا بدَّ له من مسافةٍ زمنيةٍ ومساحةٍ مكانيةٍ ونوعٍ إنسانيٍّ وإنتاجٍ ثقافيٍّ وفكريٍّ[4]. ويرى أنَّ الشرق الذي اهتم الغرب بدراسته والتخصُّص في ثقافته وتراثه، ليس هو الشرق الجغرافي الطبيعي، وإنَّما هو "الشرق الهوية" وهو محور ما استهدفه علم الاستشراق ومصدر العناية والاهتمام، فهدف الاستشراق هو معرفة" الشرق الهوية والتاريخ" المتمثل في الإسلام والمسلمين.

ومع أنَّ مصطلح الاستشراق ظهر في الغرب منذ قرنين من الزمان على تفاوتٍ بسيطٍ بالنسبة للمعاجم الأوروبية المختلفة، لكنَّ الأمر المتيقن أنَّ البحث في لغات الشرق وأديانه وبخاصة الإسلام قد ظهر قبل ذلك بكثير، ولعل كلمة مستشرق قد ظهرت قبل مصطلح استشراق، فنجد آربري Arberry في بحثٍ له في هذا الموضوع يقول:" والمدلول الأصلي لاصطلاح (مستشرق) كان في سنة 1638 وفي سنة 1691 وصف آنتوني وود Anthony Wood صمويل كلارك Samuel Clarke بأنه (استشراقي نابه) يعنى ذلك أنَّه عرف بعض اللغات الشرقية. وبيرون في تعليقاته على

---

[1]. محمود حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص 18.

[2]. عبد الله، محمد الأمين، الاستشراق في السيرة النبوية، ص16.

[3]. سالم الحاج ساسي، نقد الخطاب الاستشراقي، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2002، 20/1.

[4]. الطيب بن إبراهيم، الاستشراق الفرنسي وتعدد مهامه خاصة في الجزائر، دار المنابع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004، ص20.

(Childe Harold's Pilgrimage) يتحدَّث عن المستر ثورنتون وإلماعاته الكثيرة الدالة على استشراقٍ عميقٍ[1].

أمَّا المفكر إدوارد سعيد فيرى الاستشراق:" نمطاً من الإسقاط الغربي على الشرق وإرادة السيطرة عليه"[2]، أما المستشرق فهو:" عالمٌ متمكنٌ من المعارف الخاصة بالشرق ولغاته وآدابه[3].

المبحث الثاني: نظرة تاريخية للاستشراق الألماني

تنوَّعت المدارس الاستشراقية الغربية حسب أقطارها وأهدافها، ومنها **المدرسة الألمانية** التي تركت آثاراً علميةً مهمَّةً يحتاجها الباحث العربي والمسلم والغربي على حدٍّ سواء في مجال الدراسات الشرقية والإسلامية، ولقد شهد العالمان الإسلامي والغربي بقدرة الاستشراق الألماني الموضوعية والعلمية معتبرين إياهم الأكثر نزاهةً في التوجه العلمي وجديَّة في فهم التراث والتاريخ الإسلامي. وقد ذهب الدارسون إلى أنَّ الاستشراق الألماني امتاز منذ القرن الثامن عشر في ظل رائده **يوهان جاكوب رايسكه** (1716-1774م)، بميزاتٍ لم تتوفر في باقي استشراق البلدان الغربية منها:

- أنَّها لم تكن نتيجة لأهداف سياسية واستعمارية، ولم تكن وثيقة الصلة بالأهداف الدينية التبشيرية كدول أخرى مثل فرنسا وإنكلترا وإيطاليا، بل على العكس كان الألمان على علاقة طيبة بالدولة العثمانية، فقد تحالفوا معها في الحرب العالمية الأولى.
- غلبة الروح العلمية وتقصي الحقائق على الدراسات الشرقية في ألمانيا، فهي تمتاز بالعمق والشمولية.
- ما يبرزها عن غيرها من المدارس الاستشراقية الأخرى هو الاهتمام بالقديم والتركيز على دراسة التراث العربي وخدمة التراث.

---

[1].ج، آربري، المستشرقون البريطانيون. تعريب: محمد الدسوقي النويهي، لندن: وليم كولينز، 1946، ص8.

[2]. سعيد، إدوارد، الاستشراق، تر: كمال أبو ديب، ط7 (مؤسسة الأبحاث العربية، 2005، ص 120.

[3]. يحيى مراد، أسماء، المستشرقين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص6.

- اعتماد الاستشراق الألماني على مناهج التحليل اللغوي الفيلولوجي، وعقلانية التفسير والتأويل إلى جعل خطابه أقل تطرفاً مقارنةً بخطاباتٍ استشراقيةٍ أخرى، وخصوصاً فيما يتعلق بقضايا التراث والفكر العربي الإسلامي[1].

وتعود الجذور الأولى لاتصال ألمانيا بالشرق وبالعرب والمسلمين إلى أيام الحملة الصليبية الثانية (542-544هـ/ 1147-1149م) ، فقد كان الألمان حينها من المشاركين في الحج إلى الأراضي المقدَّسة؛ حيث قدَّموا وصفاً لتلك البلاد ونقلوا شيئاً من حضارتها بعد عودتهم إلى الديار، كما شاركوا الرُّهبان في الترجمة عن العربية في الأندلس[2]. وفي القرن الرابع عشر والخامس عشر الميلادي انعقدت النية على إنشاء كراسٍ لدراسة اللغات الشرقية في ألمانيا، وفي القرن السادس عشر بدأ الاهتمام باللغات الشرقية مرتبطاً بعلم اللاهوت. وكانت اللغة العبرية هي أساس هذه الدراسات ثم ما لبثت اللغة العربية والإسلام أن لقيا الاهتمام[3].

وفي القرن السابع عشر برزت شخصياتٌ استشراقيةٌ، مثل الراهب الألماني جرمانوس الذي وضع معجماً عربيًّا إيطاليًّا، وعمل اللاهوتي الإصلاحي جوهان هوتنغر فهرسًا للمخطوطات الشرقية نشره سنة 1658م، في هايدلبرغ، ودشّنت أوَّل طبعة للقرآن الكريم بحروف عربية، كان القائم على تلك الترجمة أبرهام هنكلمان وتم طباعتها سنة 1694م[4]. وبحلول القرن الثامن عشر الميلادي تعلم فئة من المستشرقين الألمان اللغات الشرقية في هولندا، ولما رجعوا إلى ألمانيا علّموها في جامعاتها، وأخرجوها من نطاق التوراة الذي ضرب حولها ردحًا من الزمن إلى ميدان الثقافة العامة، وعندها اتصلت ألمانيا بالشرق اتصال سياسةٍ وتجارةٍ، أنشأت مدرسة للغات الشرقية في برلين سنة 1878م على غرار المدرسة الفرنسية والنمساوية[5]. وممَّن برز في هذا القرن جوهان ميخائيليس وهو لاهوتي ذو نزعةٍ عقليةٍ في فهم الدين والنظر

---

[1]. رسول محمد رسول، الغرب والإسلام قراءات في رؤى ما بعد الاستشراق، المؤسسة العربية للدراسات والنقد، بيروت، ط1، 2001، ص58.

[2]. العقيقي، نجيب، المستشرقون موسوعة في تراث العرب مع تراجم المستشرقين ودراساتهم عنه منذ ألف عام حتى اليوم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2006، 340/2.

[3]. الشاذلي، عبد الله يوسف، الاستشراق مفاهيم صلات جهود، د.ن،ط1، د.ت، ص435.

[4]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1993، ص438.

[5]. العقيقي، نجيب، المستشرقون، 341/2.

إلى الكتاب المقدس، ومعرفته بالفيلولوجيا السريالية والعربية، ويعد رايسكه أنموذجاً بارزاً في هذا القرن[1]. أمّا في القرن التاسع عشر فقد حفل الاستشراق الألماني بالتنوع والتقدم في دراساته الشرقية، فمن دراسة اللغات إلى جمع وتحقيق النصوص ثم دراسة جغرافيا البلدان الشرقية، والاهتمام بتاريخها وواقعها السياسي والاجتماعي ودور الأديان فيها، إلى الاهتمام بالقديم والتركيز على التراث العربي، فضلاً عن استحداث المزيد من كراسي اللغات الشرقية في الجامعات الألمانية، وقد نشطت أعمال الفهارس بشكلٍ واضحٍ في هذا القرن بسبب كثرة المكتبات وتنوُّع عناوينها، وقد كان لظهور نولدكه وبروكلمان في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي دورٌ في نقل مستوى الدراسات الشرقية إلى مرحلةٍ مهمَّةٍ بما تركاه من أعمالٍ بقيت معتمدةً إلى يومنا هذا[2]. وفي القرن العشرين الميلادي كان للدراسات الاستشراقية الألمانية نصيبٌ من التخصُّص والمعاصرة بالنظر إلى طبيعة الموضوعات التي تناولتها قياساً بالقرون الماضية، ومن أعلام هذا القرن هلموت ريتر الذي يُعدُّ من كبار المستعربين الألمان، وجوليوس روسكا، وإينو لتمان الذي برع في الدراسات الحبشية[3].

ويرى البعض أنَّ الاستشراق في ألمانيا بقي محافظاً على مستوى لائقٍ من الموضوعية، ويدل على ذلك ما أبداه مستشرقون ألمان كبار من أمثال فرتز شبات وجوزيف فان اس ويوهانسن من الارتياح إلى إهمال هتلر والنظام النازي لهم، وعدم استعمالهم في حروبه، وهو ممَّا يؤكد حيادية المستشرقين الألمان في اختيار الموضوعات التي يدرسونها[4]. وللأمانة فإنَّ هذا القول غير مسلم به على إطلاقه فالاستشراق بكافة مدارسه لم يسلم من الأغراض التشويهية للدين الإسلامي وتراثه، وكذا الأطماع السياسية والأغراض الاستعمارية للتراب العربي، والمدرسة الألمانية مثل غيرها من المدارس الاستشراقية الأخرى، فهناك المنصفون والأغلب غير ذلك، والاختلاف يكمن في طريقة المقاربة فحسب. ولا يخفى أنَّ الاستشراق الألماني الحديث

---

[1]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص580.

[2]. الطناحي، محمد محمود، مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، مكتبة الخانجي، 1984القاهرة، ط1، ص260.

[3]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص289.

[4]. السيد، رضوان، المستشرقون الألمان، مجلة الفكر العربي، العدد 31، ص35.

يهتم بنزع الصفة الإلهية عن القرآن الكريم بواسطة المنهج التاريخاني كما يسمونه اليوم.

المبحث الثالث: الأعمال الاستشراقية الألمانية التي برزت في علوم العربية

تألقت المدرسة الألمانية في العلوم العربية وغيرها على أيدي عدد من المستشرقين علا كعب فريق منهم في التأليف والتصنيف والأبحاث والتحقيق، حيث أخذت اللغة العربية جُلَّ اهتمامهم، فكان التفاوت والتباين ملحوظاً في إنتاجهم كمًّا وكيفاً، وسأقتصر على تسليط الضوء على بعض الشخصيات الاستشراقية اللامعة التي كانت لها اليد الطولى في دراسة التراث العربي، من خلال ما عُرفوا به من غزارة الإنتاج وسعة الاطلاع، وتنوُّع التأليف.

المطلب الأول: رايسكه وتحقيق المخطوطات

من تناقضات القرن الثامن عشر الميلاديّ في أوربا كونه عصر التنوير من الناحية الفكريّة، حيث انشغل كثير من مستشرقيه باللاهوت المسيحيّ والتوراة، وبالرغم من أنَّ الاستشراق الألماني وضع نفسه خلال هذا القرن في خدمة اللاهوت المسيحي؛ إلاَّ أنّ هناك من تصدَّى لهذا التوجُّه وواجه علماء اللاهوت ودعا إلى دراسة العربية بصورة مستقلة؛ فكان من أكثر المهتمين بتحقيق التراث العربي المخطوط، هو المستشرق الألماني **رايسكه**، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

1/ كلمة عن المستشرق رايسكه

يعدُّ **يوهان جاكوب رايسكه** (Johann Jakob Reiske) من أوائل المستشرقين الألمان الكبار. ولد عام 1716 في مدينة في اتسوربك (Zorbig) بنواحي هلّه (Halle) ، في أسرةٍ فقيرةٍ. توفي والداه في صغره فأُودِع ملجأً للأيتام ناحية هلَّه. وأتقن اليونانية واللاتينية في المدارس الابتدائية والثانوية. ابتدأ دراسته الجامعية في ليبزيج (Leipzig)، سنة 1733، بعد نيْله لمنحتين لاستكمال دراسته من المجلس البلدي لهذه المدينة. وهي المرحلة التي أتقن فيها النحو العربي، وساعده المستشرق الهولاندي **ألبير سولتنز اسخولتنز** (Albert Schultens) (1686– 1750) على الدخول إلى مكتبة ليدن ففهرس مخطوطاتها. وفي عام 1735 بدأ في قراءة كتاب (عجائب المقدور في وقائع تيمور) لابن عربشاه، وهو مسجوع كله، فكانت قراءته

صعبةً جداً على رايسكه، ولم تمر هذه السنة حتىَّ قوي على السجع، وقد أكبَّ على مطالعة الكتب العربية إلى غاية سنة 1736. وفي سنة 1747 رجع إلى ليبزيج؛ منصرفاً إلى الدراسات العربيّة، توفي في 1774مخلفاً عطاءً علمياً لا يستهان به[1].

2/ شغف رايسكه بالمخطوطات العربية وصراعاته مع علماء عصره

بعد اطلاع **رايسكه** على الكتب العربية المطبوعة والتي استطاع الوصول إليها حتى عام 1736، عُدَّ هذا العام هو البداية الفعلية لانكبابه على البحث في المخطوطات العربية، حيث عثر في بدايات مشواره البحثي على مخطوط رسالة هرمس في معادلة (النفس) ، وكان ذلك في مكتبة لبستيك فقام بترجمته إلى اللاتينية ترجمة قيل عنها" إنَّه لا يكاد يوجد شاب في العشرين من عمره تزوَّد بأفضل تعليم وبأنجح الأدوات، يمكنه أن يقوم بترجمة أفضل من هذه"[2]. وكان كلَّما توغل في دراسة الكتب العربية زاد شغفه بها، ولإرضاء ولوعه بالعربية رحل إلى هولندا عام 1738؛ ليطلع على مكتبة جامعة ليدن (Leiden) ، وكانت أشهر الجامعات آنذاك؛ إذ كانت تحتوي أضخم مجموعة من المخطوطات والمراجع العربيّة، ويوم زار ليدن أُبلغ أنه لا توجد منح دراسية للطلاب الأجانب، ولم يُسمح له بالتردد على المكتبة إلاَّ مقابل مبلغ من المال ما كان يستطيع دفعه. وعن طريق **اسخولتنز** استطاع أخيراً أن يطلع على مخطوطات مكتبة ليدن، وأن يتَّجه إلى العناية بالشعر العربي، فاتجهت عنايته إلى نسخ النصوص الشعرية القديمة عامة، وإلى المعلقات خاصة.

وقد عُهد إليه ترتيب المخطوطات في مكتبة جامعة ليدن؛ فنسخ كتاب (المعارف) لابن قتيبة، تاريخ أبي الفدا، أو (البلدان) لأبي الفدا، وتاريخ حمزة الأصفهاني، ومقتطفات من (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) لابن أبي أصيبعة، وغيرها[3]. وعن علاقته بالمخطوطات العربيّة قال في الترجمة التي وضعها

---

[1]. هويدي، أحمد محمود، الاستشراق الألماني تاريخه وواقعه، وتوجهاته المستقبلية، تر: محمود فهمي حجازي، القاهرة، ط1، 2000، ص183.

[2]. زقزوق،محمود حمدي، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، مكتبة الشرق الدولية، بيروت، ط2000،1، ص188.

[3]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص204 – 205.

لحياته: «ليس عندي أولاد، ولكن أولادي يتامى بدون أب؛ وأعني بهم المخطوطات»[1]. ويلاحظ أنَّه من أجل المخطوطات عاش في هولندا من سنة 1738 إلى سنة 1746، وبعد عودته استنسخ رايسكه ما وجده من مخطوطات عربية في مكتبة لبستك البلدية.

ترك **رايسكه** آثاراً علميةً واسعةً في مجال تحقيق المخطوطات، وكانت البداية في مجال الشعر العربي عامَّةً والمعلقات خاصةً والتي اطلع عليها في المخطوطتين رقم (292-692) من مخطوطات مجموعة فارنر في مكتبة ليدن[2]، ومنها ديوان جرير، ولامية العرب للشنفرى، وديوان طهمان بن عمرو الكلابي، ثم حماسة البحتري، وعُني بتحقيق معلقة طرفة بن العبد، وأضاف إلى تحقيقه لنص المعلقة تحقيقه لشرح النحاس، وقد ترجمت المعلقة إلى اللاتينية.

ومن أجل تفانيه في حبِّ العربيّة، ودعوتُه أن تصبح اللغة العربية مادَّةً مستقلّةً عن بقية اللغات السامية الأخرى، ودعوته إلى استبعادها عن الدراسات اللاهوتية التي كانت سائدةً في العصور الوسطى الأوربية، ورفضه أن تبقى الدراسات العربية في خدمة الفيلولوجيا الدينية وتفسير التوراة، واهتمامه بتاريخ العرب وآدابهم، وتقديره لقيمة الإسلام، ونقده لطرق أساتذته اللاهوتيين في بحثهم لاشتقاقات السامية، وتحديه لهم؛ حيث كان يدعو إلى إعادة النظر في مشكلات مناهج البحث ويقيم الدليل على أنَّ محاصيل البحوث العلمية مشكوكٌ فيها، ومجاهرته بنقده لتجاربهم اللغوية دون مراعاةٍ لنفوذهم، لأجل ذلك لمْ يُؤْبَه لنبوغه، وقيمة توَجُّهِه الفكريّ؛ فاتُّهم بالزندقة، وحُرم من الكرسيّ الجامعيّ، وكانت حياته أقرب إلى التشرُّد، فما كان منه إلاَّ أن قال عن نفسه: **لقد أصبحت شهيد الأدب العربي**[3].

---

[1]. ميشال، جحا، الدراسات العربية والإسلامية في أوربا، معهد الانتماء العربي،بيروت، ط1، 1982، ص190-191.

[2]. سلمان، عباس محمد حسن، جهود المستشرقين في تحقيق التراث العربي الإسلامي، الإسكندرية، ط12007، ص77، 78.

[3]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص206- 230.

ورغم صعوبة الظروف التي مر بها إلاَّ أنَّه واصل نشر أفكاره وإنتاجاته، حتى وافته المنية عام 1774 تاركاً خلفه إرثا معرفيّا واسعًا من الدراسات العربية والإسلامية واليونانية.

المطلب الثاني: في سبيل فهم الشعر الجاهلي لنولدكه

1/ كلمة عن المستشرق نولدكه

لا بد لمن يتناول الاستشراق الألماني أن لا يُهمل الحديث عن **ثيودور نولدكه** (Theodor Noldeke) (1836- 1930م) ، الذي اهتم بالأبحاث القرآنية، إلى جانب اهتمامه بالشعر العربي القديم وخصوصاً المعلقات. ولد المستشرق الألماني تيودور نولدكه في 2 مارس من سنة 1836 بمدينة هاربورغ (Harburg) ، تمّ ضمّها انطلاقا من سنة 1977 إلى إقليم هامبورغ. قضى الفترة الممتدّة بين 1849 و1853 في مدينة لنجن (Lingen)، أقبل فيها بشغف على الاطلاع على الآداب الكلاسيكيّ (اليونانيّة واللاتينيّة)، ودرس عددا من اللغات، خاصة العربيّة والعبريّة والسريانيّة والآراميّة والسنسكريتيّة والفارسيّة والتركيّة. أحرز درجة الدكتوراه الأولى سنة 1856 برسالة عنوانها "تاريخ القرآن" باللاتينيّة، عالج فيها مسألة نشوء النصّ القرآني وجمعه، وروايته وقضيّة التسلسل التاريخي للسور، مقترحا ترتيبا لها مغايرا لترتيب زمن نزولها، مثلما هو معهود في الإسلام، وهي مسائل تعمّق فيها أكثر للمشاركة في المسابقة التي أعلنت عنها أكاديميّة باريس في الموضوع نفسه، ثمّ قام بترجمة الرسالة ونشرها باللغة الألمانيّة. ارتحل إلى فيينا في ما بين 1856 و1857، لينكبّ على دراسة مخطوطات مكتبتها، ثمّ انتقل إلى ليدن من 1857 إلى 1858، وفيها عكف على قراءة المخطوطات العربيّة التي كانت متوفرة بكثرة، وعلى قدر كبير من الأهمّيّة والنفاسة، وتمكّن من معرفة عدد هام من المستشرقين المتميّزين، أمثال دوزي (Dozy)، ويونبول (Junyboll)، ودي فريس (Matthys de Vries)، ودي يونغ (De Jung)، وأنجلمن ((Engelmann... ثمّ عاد إلى ألمانيا لينكبّ على دراسة المخطوطات العربيّة بمكتبتي جوتا وبرلين. واشتغل في هذه الفترة مساعدا في مكتبة برلين، وتمّ تكليفه بإعداد فهرس للمخطوطات التركيّة بها. وتمّ تعيينه سنة 1861 معيدا بجامعة جيتنجن، وقدّم دروسا في التفسير عن "سفر اشعيا"، وفي النحو العربي. ونشر في هذه الفترة مجموعة دراسات وبحوث حول الشعر العربي، جمعها

في كتابه" أبحاث لمعرفة شعر العرب القدماء". وانشغل أيضا بمسائل النحو العربي، والنحو المقارن للغات السامية. وأثمر هذا الانشغال كتابين، هما:" في نحو العربيّة الفصحى" (1897)، و"أبحاث عن علم اللغات السامية" (1904). وتمّ تعيينه سنة 1864 أستإذا للغات السامية بجامعة كيل (Kiel)، ثمّ بجامعة ستراسبورغ سنة 1872، فبقي فيها إلى أن بلغ سنّ التقاعد سنة 1906. وتوفّي في 25 ديسمبر سنة 1930.[1]

2/ نولدكه وقضية صحة الشعر الجاهلي

يعدُّ نولدكه رائد المدرسة الألمانية في الاستشراق، كما تعدّ دراسته الموسومة" تاريخ ونقد الشعر العربي القديم" من أقدم وأخطر الدراسات الاستشراقية، على صعيد تقييم ونقد مصادر الشعر الجاهلي وعلى صعيد دوره في الدولة الأموية، فضلاً عن تحليل علاقته بالتكوين السيكولوجي للإنسان العربي[2]. ويبدو أنَّ نولدكه أول من لفت الأنظار إلى قضية الانتحال في الشعر الجاهلي وكان ذلك سنة 1864م، فقد تحدث عن "تضارب الروايات واختلافها في نصوصها، وعن رواة الشعر الجاهلي، وعن تداخل الشعر ببعضه في بعض الأحيان، بحيث يدخل شعر شاعر في شعر غيره، أو ينسب شعر شاعر لغيره ثم عن تغيير وتحوير الأشعار المقالة بلهجات القبائل لجعلها موافقة للعربية الفصحى"[3]، ولكنَّ السؤال الذي يطرح نفسه، هل المستشرقون هم أوَّل من طرح قضية صحة الشعر الجاهلي؟ فالواقع يثبت أنَّ هذه القضية ترجع إلى القرن الثالث الهجري، سيما عند محمد بن سلام الجمحي (194هـ-231م)، في كتابه "طبقات الشعراء"، والذي أقرَّ فيه:

---

[1]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص 595-598.

[2]. عبد الخالق غسان، لماذا انتقد نولدكه الشعر الجاهلي ثم طالب الألمان بالاقتداء به؟نقلا عن موقع: https://www.hafryat.com/ar/blog.

[3]. المنصوري، سحر كاظم حمزة، الانتحال في الشعر الجاهلي عند المستشرقين، نقلا عن موقع: http://www.uobabylon.edu.iq.

أنَّ الانتحال والوضع حقيقة في الشعر الجاهلي، فيقول: "وفي الشعر مصنوع مفتعل، وموضوع لا خير فيه"[1].

- أنَّ الأشعار التي نسبت إلى قوم عاد وثمود ومن سبق القحطانيين منحولة مزيفة، وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه الكثير من الرواة: خلف الأحمر وحماد الراوية ومحمد بن إسحاق بن يسار، وهؤلاء كانوا يصنعون الشعر وينسبونه إلى كبار الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام، ويزيدون في الأشعار من عندهم، وقد كتب بن يسار في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثمَّ جاوز ذلك إلى عاد وثمود[2].

- أنَّ الأشعار التي نسبت إلى حمير وجنوب اليمن كانت باللغة العربية القريشية، وفي ذلك دلالة على أنَّها أشعار منحولة كون لغتهم ليست هي العربية التي ورد بها الشعر الجاهلي، وفي ذلك يقول أبو عمرو بن العلاء: "ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف على عهد عاد وثمود؟! مع تداعيه ووهيه"[3].

- قال أبو عمرو بن العلاء: "ما انتهى إليكم ممَّا قالت العرب إلاَّ أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علمٌ وشعرٌ كثيرٌ"[4]، وهذا راجع إلى أنَّ أغلب أشعار ما قبل الفتوح الإسلامية ضاعت بسبب انصراف الناس عن رواية الشعر إلى الجهاد، وأنَّ أغلبهم قد هلكوا إمَّا بالموت أو القتل.

- لما راجعت القبائل رواية الشعر، وذكر أيَّامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلَّت وقائعهم وأشعارهم

---

[1]. محمد بن سلام الجمحي،، طبقات فحول الشعراء، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص27.

[2]. المرجع نفسه، ص28.

[3]. المرجع نفسه، ص29.

[4]. المرجع السابق، ص34.

فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع، والأشعار فقالوا على ألسنة شعرائهم، ثمَّ كانت الرواة بعد ذلك، فزادوا في الأشعار التي قيلت[1].

- انتحال القصائد لأسباب دينية، من ذلك ما نسب لحسان بن ثابت بغية النيل منه باعتباره المساند للدعوة الإسلامية؛ حيث "حُمل عليه ما لم يُحمل على أحد"[2].

كانت تلك أهم النتائج التي قدَّمها ابن سلام وتبنَّاها طه حسين في كتابه" في الشعر الجاهلي"، سبقه في ذلك المستشرق الألماني نولدكه بما يقارب خمسة وستين عاماً، وقد جاء تناول نولدكه لقضية صحة الشعر الجاهلي في كتابه: "أبحاث لمعرفة شعر العرب القدماء" أو "حول الشعر العربي" المطبوع في هانوفر 1864م، حيث استعان بنتائج البحث في اللغات السامية وما كشفت عنه النقوش الحميرية والسبئية، وبالمقارنة بما حدث في الآداب الأخرى، مثل: الأدب اليوناني، وبصفة خاصة إلى هوميروس، وفي الأدب الألماني، ليسوق الأسباب الدقيقة التي تؤيد وتوسع من نطاق النتائج التي وصل إليها ابن سلام الجمحي، لكنها غير مؤيدة بالأسانيد التاريخية، ومن الأسباب التي دفعت نولدكه إلى الشك في صحة الشعر الجاهلي:

- اعتباره أنَّ الفترة التي تمتد بين نظم هذه الأشعار وزمن تقييدها بالكتابة فترة طويلة، تعرَّض فيها النص الشعري إلى التغيير وليس في وسع الباحثين إرجاع النص إلى صورته الأصلية، لأنَّ ذلك أمر يستحيل تحقيقه.

- جهل الكثير من النساخ بتقنيات النسخ وأصوله، مما أدَّى بهم إلى الخلط في كثير من المرات، أو إلى نسخ النصوص حسب أذواقهم.

- عدم صحة الروايات المتعلقة بنشأة نظم القصائد تاريخيا والظروف التي أحاطت بوجودها، فقد نسب الكثير من القصائد إلى غير أصحابها الذين تميزوا بخصائص أسلوبية تجعل شعرهم متميزا عن غيرهم.

- نفيه لوجود المعلقات في واقع الجاهلية؛ بل يعدها أسطورة صاغها الرواة واستند في ذلك إلى عدم وجود الأدلة التاريخية الدامغة التي تثبت وجود هذه المطولات، ودليله في ذلك: قوله إنه لا وجود رسمي لسوق عكاظ التي جرت فيها

---

[1]. ابن سلام الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، ص39.

[2]. المرجع نفسه، ص215.

المسابقة بين هذه القصائد لا في القرآن ولا في النقول الدينية أو مصادر الأقدمين الذين دونوا تاريخ مكة القديم، ولو ثبت صحة الخبر لأبدى النَّبي صلى الله عليه وسلم رأيه في هذا الأمر، ثم إنَّ ابن النحاس يذكر أنَّ حماد الراوية هو الذي اختار السبع الطوال وعدها أفضلها، وقد أيده المفضل الضبي وأبو عبيده بن المثنى[1].

ويمكن اختصار منطلقات نولدكه في حكمه على الشعر الجاهلي في:

1. العلاقة بين النقوش وبين الأشعار.
2. العلاقة بين القرآن وبين الأشعار.
3. الثقة في الرواة.

3/ مقاربة نقدية لجهود نولدكه في قضية صحة الشعر الجاهلي

إنَّ التسليم بعدم صحة الشعر الجاهلي يطعن في تراثنا الأدبي الذي يشكل صرحًا عتيدًا ليس من السهل التفريط فيه، بحجة وجود قصور يعتري البحث فيه، ومن النقاط التي لابد من الرد عليها في ادعاءات نولدكه ما يأتي:

- من غير المسلم به أنَّ الشعر الجاهلي قد ظهر مع قصائد المهلهل وامرئ القيس على حد قول الجاحظ، ذلك أنَّ ما قصده الجاحظ هو الشعر بمفهومه الحقيقي في إطار قصائد ومطولات يتدرج فيها الشاعر في الوصف وفي الغزل وفي الفخر، وغيرها من الموضوعات التي شغلت الشاعر العربي في الجاهلية، أمَّا هذه الأبيات والشذرات القليلة التي سبقت ظهور القصائد فلا يمكن أن نعدها شعرًا، لأنَّ الرؤية الشعرية لا يمكن أن تكتمل في بيت أو بيتين، والعرب لم يطلقوا اسم شاعر على"... قائل البيتين والثلاثة، إذا فقد كانت هناك أبياتٌ ومقطوعات سبقت عهد هؤلاء الشعراء الذين أطالوا في القصائد، وهذه الفترة التي برزت في هؤلاء الشعراء هي الجاهلية الأخيرة التي لا تتجاوز المئتي عام، لكنها سبقت بفترات يطلق عليها الجاهلية الأولى نشأ الشعر خلالها وترعرع، وهي التي ولد فيها الشعر حقاً، وإن

[1]. بدوي، عبد الرحمن، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، بيروت: دار العلم للملايين، ط1، 1979م، ص29-35.

كانت أصول نشأته لا يعلمها إلاَّ الله"[1]. وما يمكن الاستدلال به على عدم حداثة الشعر الجاهلي عقليا في تصور" كيف يسوغ للناس أن يتذوقوا شعر امرئ القيس ومعاصريه فجأة، ويعجبوا به دون أن يكونوا قد تمرسوا في أشعار سابقة؟[2]

- أمَّا ما أثير حول حماد الراوية فإنَّ فيه شيئاً من الحقيقة، وشيئاً من الوضع، ما أساء لتراثنا القديم من خلال توفير مادة دسمة للمستشرقين لتشويه هذا التراث، فالواقع يثبت أنَّه لم توجد مصادر أدبية أثبتت أنَّ حماداً شاعرا، ولو كان كذلك لنسب لنفسه بعضه، ثم إنَّ ابن سلام وإن كان يشكك في صحة روايته، إلاَّ أنَّه يعترف بدوره الفعَّال في جمع أشعار العرب وإتقانه للغاتهم، ويكفي أنَّه أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها، ولا ينكر وضعه لبعض الأشعار مثل وضعه قصيدة في مدح أبي موسى الأشعري على لسان الحطيئة[3]. وقد أورد الأصفهاني في الأغاني على لسان أبي عمرو الشيباني الذي قال: "ما سألت أبا عمرو بن العلاء قط عن حماد الراوية إلاَّ قدمه على نفسه، ولا سألت حماداً عن أبي عمرو إلاَّ قدمه على نفسه"[4].

- وأمَّا زعمه أنَّ المعلقات من وضع حماد الراوية، فإنَّه من غير معقول عقلاً ولا منطقاً، فمن غير المعقول أن ينظم شاعر واحد مئات الأبيات مع ما تتطلبه من جهدٍ ثم ينسبها إلى شعراء جاهليين اخترع لكل واحدٍ منهم اسماً وسيرةً، فأيُّ سذاجةٍ تلك؟!. وأمَّا ادعاءه أنَّ أمر تعليق المعلقات غير واردٍ في كتب السِّيرة والتاريخ، رأي يجانب الصواب فالسِّيرة النَّبوية تثبت أنَّ ظاهرة التعليق على الكعبة كانت موجودة قبل الإسلام، ذلك أنَّ قريشاً كانت تعلق في جوف الكعبة أو على أستارها ما يتصل بعلاقاتها مع العرب اقتصاديا أو ثقافيا، من ذلك تحالف بطون قريش من غير بني

---

[1]. صيام، زكريا، دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993م، ص20.

[2]. المرجع نفسه، ص22.

[3]. الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص40.

[4]. الأصفهاني، الأغاني، دار لثقافة، بيروت، 1965ط1، د.ت، ص711/6.

هاشم وعيد المطلب ضد النَّبي صلى الله عليه وسلم وكتابة التحالف في صحف عُلِّقت على الكعبة"[1].

والطعن في صحة الشعر الجاهلي ما هو إلاَّ عيّنةً لبحوث المستشرقين المختلفة فهم بحثوا في كل جزئيات تراثنا القديم، ولم يتركوا مجالاً للتَّشكيك في كل ما وقعت عليه أيديهم. ويعدُّ نولدكه من أساطين الاستشراق الألماني الذين جاهروا بحقدهم على التراث العربي والإسلامي ولم يكتف بالطعن في صحَّة الشعر الجاهلي؛ بل وطعن في صحَّة نسبة القرآن الكريم للمولى عزَّوجلَّ، وأقر ما مفاده أنَّه صنعةٌ بشريةٌ، وقد جاء في كتابه "تاريخ القرآن" عدم صحَّة النص القرآني، وأنَّ آياته تأثَّرت بما عايشه النَّبي صلى الله عليه وسلم من ظروفٍ في حياته، فكانت النتيجة لذلك اختراعه للقرآن الكريم- تعالى عن ذلك علواً كبيراً- وغيرها كثيرٌ من الافتراءات التي كان القصد منها النيل من التراث العربي الإسلامي ممثَّلاً في لغته والتي تُعدُّ هوية المسلمين.

المطلب الثالث: تاريخ الأدب العربي لبروكلمان

1/ كلمة عن المستشرق بروكلمان

عاش بروكلمان (Carl Brockelmann) ما بين (1868) ، و (1959م) ولد في مدينة روستوك الألمانية، وكان والده تاجرًا في سلع المستعمرات، وكانت أمُّه تشجّعه على دراسة الأدب الألماني، ظهر ميوله للدراسات الشرقية وهو في المدرسة الثانوية، درس عند نولدكه الشرقيات وعند هوبشمن اللغة السنسكريتية والأرمنية، حصل على الدكتوراه من جامعة اشتراسبورج، وعُيّن مدرّسا في المدرسة البروتستنتية، واصل دراسته للعربية، غادر إلى برسلاو (1892م) ، وحصل على دكتوراه التأهيل للتدريس في ديرهابل (1893م) ، استلم كرسي الدراسات الشرقية في برلين (1921م) ، تقاعد في عام (1935م) وواصل العمل في كتابه" تاريخ الأدب العربي"[2]. وكتاب آخر هو "**تاريخ الشعوب والدول الإسلامية**"، الذي ظهر سنة 1939م، ونقله إلى

---

[1]. سليمان، حسين محمد، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص228.

[2]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص98-103.

العربية **نبيه أمين فارس ومنير بعلبكي** سنة (1949-1951م). وكتابه الرائد "**قواعد اللغات السامية**" في مجلدين ضخمين 1961م.

2/ التعريف بكتاب "تاريخ الأدب العربي" وقيمته العلمية

يعدُّ كتاب (تاريخ الأدب العربي) أشهر مؤلفاته، والذي ينتمي في الواقع إلى الاتجاه الموسوعي التراثي قراءةً وتحقيقاً ونقداً وتحليلاً، فهو عملٌ بيبليوغرافيٌّ فهرسيٌّ، يؤرخ لتاريخ الأدب العربي من وجهة نظرٍ أجنبيةٍ محاولاً تسجيل الدور العالمي الذي اضطلع به أدب العرب في دفع مواكب العلم وحثِّ ركاب الثقافة والحضارة الإنسانية، كما يقول مترجم كتابه عبد الحليم النجار.

تُرجم الكتاب في ستة أجزاءٍ، وفيه رصدٌ لما كتب باللغة العربية في العلوم المختلفة من مخطوطاتٍ ووصفها ومكان وجودها. ظهر الجزء الأول من الكتاب أواخر القرن 19م، وقد عمل عليه طوال نصف قرنٍ من الزمن، ونقله إلى العربية بتكليفٍ من جامعة الدول العربية عبد الحليم النَّجار، ونشرته دار المعارف في مصر. يقول ناشر هذا الجزء في مقدمته:" كان تعريب كتاب تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان أملاً يراود كل قارئ بالعربية، حينما يبحث في علوم العرب وآدابهم، أو يحاول سبر جهود العلم العربي ومتابعة خطواته في تأسيس ثقافة العالم الجديد وتنمية حضارته، أو يريد حصر ما تشتَّت وإحصاء ما تفرَّق من تراث الفكر العربي في مكتبات العالم وخزائن الكتب، ليتَّخذ من ذلك آياتٍ بيناتٍ للفخر والاعتزاز، أو عدَّةً ومدداً للبعث والإحياء، أو يتطلع أخيراً إلى معرفة ما ترجم إلى لغات العالم من ذلك التراث الخالد، وما أثير حوله من بحوثٍ وصُنِّف من دراساتٍ قدَّمت خطى العلم والأدب ودفعتهما إلى الأمام في الشرق والغرب؛ وهذه هي المقاصد الكبرى التي وضعها بروكلمان نصب عينيه في تاريخ الأدب العربي، ويغلب عليه في هذا العمل الاتجاه الإنساني العالمي الشامل"[1].

تتبَّع **الجزء الأول** من الكتاب منحى تاريخ الأدب والكتب السَّابقة التي تناولته، وأهم المصادر لتراجم المؤلِّفين والمؤلَّفات، والمحاولات الأولى لتاريخ الأدب العربي، وذلك في ثلاثة أبواب وعشرة فصول. أمَّا **الجزء الثاني** فقد تناول فيه عصر النهضة

[1]. الجباري، نجيب محمد، المستشرق الألماني كارل بروكلمان وتاريخ الأدب العربي، نقلا عن موقع: http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx?Id=4165

العربية منذ نحو 750 إلى 1000م، وذلك في أربعة أبواب تطرق فيها إلى شعراء بغداد والجزيرة العربية والشام وشعراء مصر من العصر العباسي، ثم انتقل إلى دراسة النثر الفني، وعلم العربية ومدارسها في كل من الكوفة والبصرة وبغداد وفارس وبلاد المشرق. أمَّا **الجزء الثالث** فقد تناول في أبوابه الثمانية أوَّلية التاريخ وعلم الحديث وكتب المسانيد وعلم الفقه والمذاهب الفقهية، مُعرِّجاً في **جزئه الرابع** إلى بحث أثر القرآن في توجيه الأدب وبعث الثقافة وإحياء العلوم، متوقفاً عند القراءات وتفسير القرآن والعقائد والتصوف والفلسفة والرياضيات وعلم الفلك والتنجيم والجغرافيا والطب والعلوم الطبيعية. أمَّا **الجزء الخامس** فقد خصَّصه لعصر ما بعد الفترة القديمة للأدب الإسلامي من نحو سنة 1010م إلى 1258م، وفيه ثلاثة أبواب اختص كل منها إمَّا بالشعر أو بالنثر الفني والبلاغة أو علم اللغة. وختم بروكلمان تأليفه هذا **بالجزء السادس** المتعلق بتواريخ الدول والرجال وكتب الأنساب وتواريخ المدن والأمصار وتواريخ الأنبياء منتهياً إلى أدب السمر والنثر.

لم يكتف بروكلمان في أجزاء كتابه الستة بعَدِّ أسماء الأدباء من كُتَّابٍ وشعراء وعلماء وفلاسفة، على طريقة كتب الطبقات ونمط التراجم، أو على منهجية السجلات الإنجليزية أو الأمريكية في أحسن الأحوال، ولا بسرد أسماء المصنَّفات والمؤلَّفات العربية في مختلف العلوم والمعارف والآداب؛ بل تناول الحياة العقلية كافةً بالوصف والنقد والتحليل، وجعل الصور المتكاملة لحيوات جميع العلوم والفنون وتراجم مشاهير العلماء والأدباء في دراسةٍ مفصَّلةٍ مقارنةٍ مصحوبةٍ بكل ما وقف عليه من آثارٍ وتواليف في كل المكتبات والخزانات بالمشرق والمغرب، مشفوعةً بكل ما علمه من وجوه التأثير المختلفة لهذه الآثار من ثقافة العالم وحضارته، وما بني له من ترجماتٍ وما أثير حوله من بحوثٍ ودراساتٍ.. كل ذلك بنفاذ بصيرةٍ وصواب تقديرٍ وحرصٍ وموازنةٍ وإحاطةٍ شاملةٍ وسعة أفقٍ وقوة ملكةٍ، مكَّنته من مختلف اللغات والثقافات والفنون، وتخصُّصٍ عميقٍ بجوانب الثقافة الشرقية على العموم والعربية على الخصوص. وقد أعاد طبع الجزأين الأولين مصحَّحين مهذبين سنتي 1943 –1949.[1]

[1]. الجباري، نجيب محمد، المستشرق الألماني كارل بروكلمان وتاريخ الأدب العربي،نقلا عن موقع: http://www.arabicmagazine.com.

3/ مقاربة نقدية لكتاب بروكلمان "تاريخ الأدب العربي"

اهتم الكثير من الباحثين العرب بكارل بروكلمان، وقد تباينت مواقفهم منه، فبين معجبٍ بإنجازاته ومشيدٍ بها وبين ساخطٍ عليه ومتَّهمٍ إياه بتشويه التراث الإسلامي. وممَّن أشاد بجهوده نجيب العقيقي الذي يقول: "اشتهر بروكلمان بحجم نشاطه وغزارة إنتاجه الذي اتصف بالموضوعية والعمق والشمول والجدَّة، ممَّا جعله مرجعًا للمصنفين في التاريخ الإسلامي والأدب العربي، إذ قلَّ منهم من لم يستند إليه أو يتوكأ عليه..." واستعرض أعماله البالغ عددها خمسمائةٍ وخمسين كتاباً[1].. ويقول عنه عبد الرحمن بدوي: "...من ذا الذي يمكن أن يستغني عن (تاريخ الأدب العربي) بأجزائه الخمسة؟! إنَّه لا يزال حتىَّ الآن المرجع الأساسي والوحيد في كل ما يتعلق بالمخطوطات العربية وأماكن وجودها"[2].

وأمَّا الفئة التي تصنِّفه ضمن من تسمِّيهم" المستشرقون الحاقدون على الإسلام"، فمنهم لخضر شايت الذي يقول: "قدم كارل بروكلمان مجهوداً بالغاً في الدراسات العربية، ويعتبر كتابه "تاريخ الأدب العربي" فتحاً في بابه، ولكنه فيما يخص الدراسات الإسلامية لم يقدِّم أيَّ إضافةٍ، ما عدا عمله على نشر فكرة تأليف النَّبي صلى الله عليه وسلم الإسلام متأثراً في ذلك باليهودية والمسيحية. والحقيقة أنَّ كره بروكلمان للإسلام لا يبدو فقط في أفكاره الكاذبة التي يشاركه فيها غيره من المستشرقين؛ بل في أسلوب الوصف (البارد) الذي كان يقدمه بكل مبحثٍ إسلاميٍّ درسه، فبدا بذلك غير مهتمٍ بموضوعات بحثه أصلاً، ممَّا يجعلنا نندهش من تعرُّضه للإسلام بالدراسة ما دام لا يريد أن يتعلم أو يعلم عنه شيئاً... وهو يعلمنا مثلاً أنَّه لا يجوز للباحث أن يحكم على الإسلام بناءً على القرآن وحده، وأنَّ الإسلام هو مجرَّد نقلٍ للديانات التوحيدية السابقة... وقد اتَّهم بروكلمان النَّبي صلى الله عليه وسلم بتأليف دينه عن اليهود والنصارى مركزاً على المصادر اليهودية التي أخذ عنها فكرة الخطيئة الأصلية..."[3]

---

[1]. العقيقي، نجيب، المستشرقون، 2/425،424.

[2]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص57.

[3]. الشايب، لخضر، نبوة محمد في الفكر الاستشراقي، الرياض،ط1، دن، 2002م، ص263، 264).

ومهما قيل عن كتاب بروكلمان وعن الأخطاء والزلاَّت التي وقع فيها والتي حاول بعض الدارسين العرب تداركها عليه بالتصحيح والتصويب، إلاَّ أنَّه يبقى لهذا الكتاب فضل السبق في التعريف بالتراث العربي الإسلامي المخطوط في جميع مكتبات العالم، لأنَّه جهدٌ فرديٌّ بإمكاناتٍ محدودةٍ لم تستطع حتى بعض المؤسسات والهيئات الرسمية وغير الرسمية القيام به آنذاك. لكن يبقى هذا الإنجاز ليس مسوغاً لبروكلمان أن يتمادى في افتراءاته التي حصدها عليه العلماء والتي مسّت الفكر والتراث العربي والإسلامي، وكتابه "تاريخ الشعوب الإسلامية" خير دليل على تلك الافتراءات.

المطلب الرابع: المعجم اللغوي التاريخي لفيشر

تحظى المعاجم التَّاريخيَّة بعنايةٍ بالغةٍ من قبل اللُّغويين الذين يولون اهتمامهم بفن صناعة المعاجم باعتباره المجال الذي يُعنى بالحفاظ على لغة الأمم الممثِّلة لهويَّتها، وقد نشأت فكرة إنجاز معجمٍ تاريخيٍ للغة العربية، حيث شهدت الساحة العربية بروز مشاريع ومبادراتٍ لإنجاز هذا النوع من المعاجم، ومن أهم تلك المحاولات، معجم المستشرق (فيشر) .

1/ كلمة عن المستشرق فيشر

يعدُّ أوغست فيشر (AUGUST FISCHER) من أبرز المستشرقين الألمان أثراً في مجال صناعة المعجم العربي، هذا الأخير اختص باللغة العربيَّة: نحواً وصرفاً ومعجما، مواصلاً الدرب الذي بدأه أستاذه اللُّغوي (هينرش ليبرشت فليشر) مؤسِّس ما يعرف باسم مدرسة ليبتسك في الاستشراق الألماني.ولد عام (1865) ، وتوفي في الرابع عشر من شهر فبراير عام (1949) . حصل على شهادة الدكتوراه الأولى نهاية عام 1889 من جامعة (هلّه) ، وكان عنوان رسالته: "تراجم حياة الرواة الذين اعتمد عليهم ابن إسحاق"، وقد نشرت تلك الرسالة عام 1890. وقد عمل مدرِّساً للُّغة العربيَّة وأميناً لمعهد اللُّغات الشرقيَّة في برلين بدءًا من عام 1896 إلى ربيع 1900، ثم شغل بعدها كرسيَّ اللُّغات الشرقيَّة في جامعة ليبتسك، وقد بدأ عمله فيه عام

1900 فاستطاع أن يجعل من تلك الجامعة مركزاً مرموقاً للدراسات الشرقيَّة[1]. وكان أوَّل اتِّصال له بالعالم العربي رحلته الى المغرب عام 1898، ما ساعده على إتقان اللَّهجة المغربيَّة المراكشيَّة بفضل (الجيلاني الشرقاوي) وهو مدرِّسٌ للَّهجة المغربيَّة، نتج عن ذلك مقالاتٌ عدَّةٌ عن هذه اللَّهجة من ذلك مقالته التي جمع فيها الأمثال المغربيَّة وسمَّاها " أمثالٌ مراكشيَّة" وتوالت المقالات في هذا السياق، وقد عني بدراسة النحو الذي عدَّه لبَّ الدراسات العربيَّة، ودراسة تاريخ اللُّغة العربيَّة من أقدم نصوصها وحتَّى لهجاتها المحليَّة المعاصرة، وحرص على تحليل لغة الشعر بوجهٍ خاصٍ واعتبرها أهم شاهدٍ لمعرفة العربيَّة، ما دفعه لتصنيف" فهرست الشواهد" أثبت فيه كل الشواهد الشعريَّة الواردة في كتب النحو وشروح الشواهد بحسب القوافي والشعراء[2].

وقد اتَّسم المعجم اللُّغوي التاريخي بمنهجيَّةٍ واضحةٍ، وفيما يأتي أفصِّل الحديث حولها:

2/ التعريف بالمعجم وقيمته العلمية

طبع جزءٌ من المعجم من أوّل حرف الهمزة إلى (أبد) بعنوان (المعجم اللغويّ التاريخيّ) ، وهو معجم جمع اللُّغة العربيَّة القديمة، وقد رُتِّب على المصادر، قضى (فيشر) أربعين سنة في جمعه وتنسيقه، وقد قدَّم جذإذاته إلى مجمع اللُّغة العربيَّة بمصر، كان دافع تأليف هذا النوع من المعاجم هو افتقار المعاجم العربيَّة إلى الشواهد في كل حالة، فكان هذا المعجم يعتمد في كل معنىً اشتمل عليه اللَّفظ على شواهد من الشعر الجاهلي والأموي تحديدا، وتَمَّ الإعلان عن المشروع لأوَّل مرةٍ عام (1907) أثناء انعقاد مؤتمر الفيلولوجيين الألمان في (بازل) ، ثم في المؤتمر الدولي المنعقد للمستشرقين في (كوبنهاجن) عام (1908) . وحتى يكون صنع المعجم دقيقاً جعل له (فيشر) حدًّا زمنياً يمتد من عصر الجاهليَّة إلى نهاية القرن الثالث الهجري، وقد أشار إلى ذلك بقوله:" فالمعجم يتناول بقدر الإمكان بحث تاريخ كل الكلمات التي جاءت في الآداب العربيَّة مبتدئاً بالكتابة المنقوشة المعروفة بكتابة النِّمارة من القرن

---

[1]. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، 1993بيروت، ط3، ص280-404.

[2]. شتيح، بن يوسف، جهود المستشرقين في تحقيق المخطوطات العربية –المستشرقون الألمان أنموذجا- ، مجلة التراث، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع7، 2013، ص17.

الرابع الميلادي ومنتهياً بالعهد السابق ذكره" نهاية القرن الثالث الهجري، أي حتى نهاية ما وصلت إليه اللُّغة العربيَّة من كمال"[1]. وقد تم جمع اللُّغة العربيَّة القديمة في هذا المعجم معتمداً على الشعر من بدايته إلى العصر الأموي، وكذا اعتمد لغة القرآن ولغة الحديث، ولغة المؤرخين، واستغل المواد المعجمية التي خلفها (فليشر) (Fleischer) ، و (توربيكه) (Torbike) ، و (جولدسيهر) (Goldziher) ، وغيرهم. بدأ (فيشر) عمله عام 1913 مستخرجاً مواده من المعلقات والمفضليَّات والأصمعيَّات والحماسة والهاشميَّات وشعر المراثي...، وفي الحديث اعتمد على البخاري وأجزاء من تاريخ الطبري، حيث بلغ عدد الجذإذات عام (1918) اثنا عشر ألف جذاذة، وكان ذلك بمساعدة بعض الألمان والمصريين[2]. ولما أنشئ مجمع اللُّغة العربيَّة في مصر عام (1932) عيّن فيشر عضواً فيه فاستأنف عمله ما جعله يتردَّد على القاهرة في شتاء كل عام حتى عام (1939)، فلمَّا قامت الحرب لم تسنح له فرصة العودة بعد أن تم إلغاء عضويته في المجمع، وبقيت المادَّة العلميَّة التي جمعها لدى أمانة المجمع فكان مصيرها الضياع، ولم يبق منها إلاَّ النزر القليل، وقد حاولت بعض الجامعات الألمانيَّة الحصول عليها لاستكمال الجهد ولكن محاولاتها باءت بالفشل. نشر القسم الأوَّل من المعجم عام (1967) بالقاهرة، من طرف مجمع اللُّغة العربيَّة، يحتوي المعجم على (126) صفحةً منها (36) صفحةً لمقدّمة المؤلف، إضافة إلى صفحة التصدير التي كتبها الأمين العام للمجمع (إبراهيم مدكور) ، وقد حظيت المقدّمة بشرح الجهود العربيَّة في صناعة المعاجم، وكذا الجهود الاستشراقيَّة في هذا المجال، وذكر (فيشر) النقائص التي اعترت المعاجم العربيَّة والغربيَّة، وحدَّد أهداف تأليف معجمه والمصادر التي اعتمدها في جمع مادَّته، والمنهج الذي اتَّبعه، وصوَّر طموحاته للوصول إلى معجمٍ عربيٍّ عصريٍّ يساير التطور العلمي، وذكر الخطَّة التي اعتمدها في ترتيب معجمه. وقد وضع بعد ذلك (18) صفحة للكتب التي نقل عنها شواهده، ونبَّه في صفحتين على الألفاظ الأعجميَّة التي كتبها بالحروف العربيَّة، وأضاف صفحتين لرموز أخرى، وباقي الصفحات كانت لمواد المعجم.

---

[1]. نصار، حسين، المعجم العربي نشأته وتطوره، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1988، 587/2.

[2]. العقيقي، نجيب، المستشرقون، 415/2، 416.

وممَّا سبق نلاحظ الجهد الذي بذله (فيشر) في هذا المعجم، فما صنعه يعدُّ ركيزةً يرتكز عليها المعجميُّون المحدثون لإنشاء معجمٍ تاريخيٍّ للُّغة العربيَّة، وقد ذكر عضو هيئة المعجم التاريخيّ بالقاهرة (محمد حسن عبد العزيز) المزايا التي حظي بها معجم (فيشر) منها:

- أخذه كلمات المعجم مباشرةً من النصوص العربيَّة، مع الإشارة إلى المصادر المأخوذة منها.
- تبيين المعجم نشوء الكلمة بحسب وجودها التاريخيّ.
- إظهار إذا ما كانت الكلمة كثيرة الاستعمال أو نادرة.
- تبيين اختلاف دلالات الكلمات بحسب اختلاف الأقطار التي تستعمل فيها.
- امتيازه بحسن ترتيب المادَّة وفروعها ليسهل الاهتداء إلى المقصود منها، وليُعرف تاريخ تطوُّر الكلمة في الدلالة على المعاني المختلفة.
- غناه بالشواهد وكثرة المراجع المختلفة، ما يرشد الباحث إلى المعنى الحقيقي للكلمة الذي لا يجده في المعجمات التي تخلو من الشواهد.
- شرح وتبيين المعنى الحقيقي لبعض الكلمات الواردة في بعض المصادر العربيَّة التي لم يتوصّل إلى تفسيرها مؤلفو المعاجم القديمة، لعدم معرفتهم باللُّغات السَّامية وعادات بعض الأمم التي كانت تجاور العرب[1].

3/ مقاربة نقدية للمعجم اللغوي التاريخي لفيشر

على الرغم من القيمة العلميَّة التي حظي بها المعجم التاريخي للمستشرق الألماني (فيشر)، إلاَّ أنَّه لم يسلم من بعض المآخذ، أوردها فيما يأتي:

- قدَّم فيشر تقرير نظريته في تأليف المعجم التاريخي الكبير للغة العربية إلى مجمع اللغة العربية بالقاهرة، بيَّن فيه المعجم المثالي في نظره، لكنَّه حينما بدأ بصنع المعجم لم يلزم نفسه بكل ما ذكره في خطته، لأنَّه لم يستطع القيام به وحده، ذلك أنَّه عملٌ يحتاج إلى جهدٍ جماعيٍّ أو مؤسساتي مكثَّف.
- يرى بعض الباحثين" أنَّ فيشر وإن اهتم أحياناً بالتأصيل فإنَّ معجمه ليس تاريخياً بالمعنى الدقيق، فقد وقف (فيشر) فيما جمعه من مادَّةٍ عند القرن

[1]. عبد العزيز، محمد حسن، المعجم التاريخي للعربية وثائق ونماذج، دار السلام، ط1، د.ت، ص29.

الرابع الهجري، وهو القرن نفسه الذي وقفت عنده المعاجم العربيَّة القديمة"[1]، وحتى يكون معجماً تاريخياً بالمعنى العلمي الدقيق لابدَّ من استكمال الفترة المتبقيَّة من تاريخ اللُّغة والتي تقدر بحوالي عشرة قرون[2].

- توقفت المادة العلمية لمعجم فيشر عند حرف الهمزة تحديداً "أبد" ولم يتمَّه، ورغم الجهد المبذول لإخراج هذا العمل إلاَّ أنَّه لم يصل إلى مستوى البراعة التي اتَّسمت بها المعاجم القديمة التي قدَّمها المعجميون العرب القدامى، والتي عُنيت بتاريخ الكلمة وتطورها.
- الاضطراب في التفريق بين المعنى الحقيقي والمجازي، فرغم أنَّه نبَّه إلى بعض المعاني المجازيَّة إلاَّ أنَّه أهمل بعض المعاني المجازيَّة الأخرى ظنًّا منه أنَّها حقيقيَّة، وهو المأخذ الذي لحظه عبد القادر المغربي في قوله:"- وإن أشار إلى أنَّ من المعاني ما هو حقيقي وما هو مجازي- لكنه أبهم التفرقة بين المعاني الحقيقية والمجازية إبهاماً يوقع في حيرةٍ من تفهُّم ما يقرأ... ويضيف: ومن تأمَّل كلام المؤلّف وجده في تصنيفه لمعاني (أخذ) قد أقام الاختلاف في الفاعل أو المفعول أو المتعلّق سبباً لجعل الفعل الواحد فعلين، واعتبار معناه معنيين"[3].
- إدراجه لبعض المعاني ذات المعنى الواحد تحت معانيَ متعدّدة، ظناً منه أنَّها معاني متعدّدة، وهو أمر لا يكاد يسلم منه أعجمي، مثاله: ما ذكره في معاني (أبَّ) ومنها: أَبَّ أبَّه: قصد قصدَه. وأبَّ فلاناً: قصده.[4]. وواضحٌ أنَّ المعنى واحدٌ للفعل وهو (قَصَد) ، لكنّه في الأوّل غير متعدٍّ، وفي الثاني متعدٍّ إلى مفعول[5].

---

[1]. محمد حسن عبد العزيز، المعجم التاريخي للعربية وثائق ونماذج، ص236.

[2]. أبو الريش، صابرين مهدي، المعجم التاريخي ودوره في الحفاظ على الهوية وإحياء الماضي وإثراء الحاضر والمستقبل، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، ع32، ص235.

[3]. المغربي، عبد القادر، معجم فيشر وصفه ونقده، مجلة المجمع العلمي العربيّ، القاهرة، مج 24، ج4، ص501-504.

[4]. أوغست فيشر، المعجم اللغوي التاريخي، تصدير: إبراهيم مدكور، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1968)ص25.

[5]. الحميد، عبد العزيز،المعجم التاريخيّ لدى المستشرق الألماني أوجست فيشر: دراسة تقويمية، نقلا عن موقع: https://www.voiceofarabic.net/ar/articles/2355.

- اعتماده على مصادر العربيَّة الأصليَّة بمجالاتها المختلفة للاستشهاد على المعاني، مثل: كتب التاريخ والرحلات والأدب وغيره، التي حقّقها ونشرها المستشرقون دون غيرهم، ولقد اختلطت فيها المصادر الأصلية بالمراجع الثانويّة، فجمع النوعين من المصادر في زمرةٍ واحدة، كأنّها متساويةٌ في القيمة من حيث صلتها بالمعجم التاريخيّ، ولم يرجع إلى المعاجم العربيَّة إلاَّ في مواضع نادرة.
- تميزت بعض أبواب النحو واللغة في المعجم بالاقتضاب وعدم التوسع، فجاءت أغلب أبحاثه عبارةً عن تعليقاتٍ موجزةٍ وتصحيحاتٍ لغويَّة.

خاتمة

في ختام هذا البحث أخلص إلى جملة من النتائج أجملها فيما يأتي:

- تميزت الدراسات الاستشراقية الألمانية بتركها آثاراً علمية مهمة يحتاجها الباحث العربي والمسلم والغربي على حدٍّ سواء في مجال الدراسات الشرقية والإسلامية، واللغوية منها خاصة، ورغم كل تلك الجهود إلاَّ أنَّها كغيرها من المدارس الأخرى لم تسلم من الافتراءات على التراث اللغوي العربي وتشويهه والطعن فيه لهدم هويته، والتي تكمن في لغته.
- المدارس الاستشراقية ليست في موقعٍ واحدٍ في تعاملها مع التراث العربي والحكم عليه، وهي لا تنطلق كلها من مواقف عدائيةٍ للعرب والمسلمين، ولكن هذا القول لا يعني خلو تلك المدارس تماماً من أية نوايا خفية طامعة في تشويه التراث العربي والإسلامي سواء بقصد أو بغير قصد.
- كان لرايسكه دور في تقليص تأثير الكنيسة وحمل المستشرقين على الأخذ ممَّا هو علميٌّ مستحدثٌ؛ حيث تحوَّلت دراساته إلى مرجع في الدراسات القرآنية والشعر فكانت له نظرةٌ مميزةٌ من بعيد كمراقب للأحداث، حيث فتح لبني جلدته نافذةً على الشرق، وبوجهٍ جديدٍ مختلفٍ عمَّا كانوا يفهمونه من قبل، ليتحوَّل الاستشراق في القرن التاسع عشر إلى علمٍ قائمٍ على النقد التاريخي.
- إنَّ في الشعر الجاهلي كما هو الحال في شعر الشعوب القديمة، الأصيل الصحيح، وفيه أيضاً الدخيل والذي كان نتيجة عبث بعض الرواة الأعاجم أو قليلي المروءة، سواء كان ذلك نتيجة خيانة الذاكرة، أم خيانة الأمانة، وإن كان نولدكه قد تطرَّق للشعر الجاهلي بالتَّشكيك في صحته؛ فإنَّه قد سبقه في هذا الطرح

ابن سلام الجمحي. وطعن نولدكه لم يتوقف عند الشعر الجاهلي وإنما طال القرآن الكريم وهو دستور المسلمين الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

- كان لظهور نولدكه وبروكلمان في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي دور في نقل مستوى الدراسات الشرقية إلى مرحلة مهمة بما تركاه من أعمال بقيت معتمدةً إلى يومنا هذا، حيث عرفا بشدة عدائهما للتراث العربي والإسلامي وقد حرصا على تسويق الصورة السلبية للدين الإسلامي والطعن في هوية المسلمين ممثلة في اللغة، وإن كان بعض الدارسين يشيدون بكثرة إنجازات بروكلمان التي وصفوها بالموضوعية والعمق والشمول والجدة، وأنَّ معظم الدارسين لا يمكنهم التخلي عن تاريخ الأدب العربي بأجزائه الستة، إلاَّ أنَّنا إذا اطلعنا على كتابه "تاريخ الشعوب الإسلامية" سنجده مليئاً بالافتراءات والطعن في التاريخ الإسلامي.
- بروز ظاهرة التأثر والتأثير بين العرب والمستشرقين، وتفوُّق المستشرقين فيما يخصّ مناهج البحث، تَجَسَّد ذلك في صناعة المعجم عامَّة، والمعجم التاريخيّ خاصةً ممثَّلاً في مشروع المستشرق الألماني فيشر، والذي يعدُّ أوَّل من أشار إلى فكرة المعجم التاريخيّ للغة العربيّة، فكان أوّل مشروع غير مكتملٍ خصَّ اللغة العربيَّة بمعجم تاريخي، لتخرج البذرة الأولى لهذا النوع من المعاجم في 2020م الصادر عن اتحاد مجامع اللغة العربية ومجمع اللغة العربية بالشارقة.

المصادر والمراجع

1. الأصفهاني، الأغاني، دار لثقافة، بيروت، ط1، 1965.
2. أوغست فيشر، المعجم اللغوي التاريخي، تصدير: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1968.
3. إدوارد سعيد، الاستشراق، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط7، 2005.
4. ج آربري، المستشرقون البريطانيون. تعريب محمد الدسوقي النويهي، لندن: وليم كولينز، 1946.
5. حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
6. رسول محمد رسول، الغرب والإسلام قراءات في رؤى ما بعد الاستشراق، المؤسسة العربية للدراسات والنقد، بيروت، ط1، 2001.
7. سالم الحاج ساسي، نقد الخطاب الاستشراقي، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2002.
8. الطيب بن إبراهيم، الاستشراق الفرنسي وتعدد مهامه خاصة في الجزائر، دار المنابع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
9. عبد الحميد صالح حمدان، طبقات المستشرقين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، د.ت.
10. عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
11. عبد الرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1993.
12. عبد الله يوسف الشاذلي، الاستشراق مفاهيم صلات جهود، د.ن، ط1، د.ت.
13. عبد الله، محمد الأمين، الاستشراق في السيرة النبوية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، 1997.
14. لخضر الشايب، نبوة محمد في الفكر الاستشراقي، دن، الرياض، ط1، 2002.
_مازن بن صلاح مطبقاني، الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التاريخ الإسلامي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1.
15. محمد بن سلام الجمحي، ، طبقات فحول الشعراء، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط2، 1988.
16. محمد حسن عبد العزيز، المعجم التاريخي للعربية وثائق ونماذج، دار السلام، ط1، دت.
17. محمد محمود الطناحي، مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1984.

18. محمود حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، القاهرة، 1997.
19. مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، د.ت.
20. ميشال جحا، الدراسات العربية والإسلامية في أوربا، معهد الانتماء العربي، بيروت، ط1، 1982.
21. نجيب العقيقي، المستشرقون موسوعة في تراث العرب مع تراجم المستشرقين ودراساتهم عنه منذ ألف عام حتى اليوم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2006.
22. هويدي، أحمد محمود، الاستشراق الألماني تاريخه وواقعه، وتوجهاته المستقبلية، تر: محمود فهمي حجازي، القاهرة، ط1، 2000.
23. يحي مراد، أسماء المستشرقين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
24. يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق الدراسات العربية والإسلامية في أوربا حتى بداية القرن العشرين، نقله عن الألمانية: عمر لطفي العالم.
25. المجلات والدوريات:
26. رضوان السيد، المستشرقون الألمان، مجلة الفكر العربي، العدد 31.
27. شتيح بن يوسف، جهود المستشرقين في تحقيق المخطوطات العربية –المستشرقون الألمان أنموذجا-، مجلة التراث، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع7، 2013.
28. صابرين مهدي أبو الريش، المعجم التاريخي ودوره في الحفاظ على الهوية وإحياء الماضي وإثراء الحاضر والمستقبل، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، ع32.
29. عبد القادر المغربي، معجم فيشر وصفه ونقده، مجلة المجمع العلمي العربيّ، القاهرة، مج 24، ج 4.

المواقع الإلكترونية:

1. http://www.uobabylon.edu.iq
2. https://www.voiceofarabic.net/ar/articles/2355
3. https://www.hafryat.com/ar/blog
4. http://www.arabicmagazine.com
5. http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx?Id=4165

هيمنة خطاب الصورة والمشهد وعلاقته بالأنساق الثقافية
إدوارد سعيد وعبد الله الغذامي أنموذجا

د. وردة مداح
كلية الآداب والفنون/ جامعة باتنة1-الجزائر
warda30680@gmail.com

الملخص:

إن هيمنة خطاب الصورة والمشهد وسيادته يعد من سمات عصرنا الراهن؛ إذ استطاع هذا الخطاب أن يمارس الهيمنة والسلطة على المتلقي ليصبح بعد ذلك عنصرا أساسيا في تشكيل الخطاب الثقافي فتوغلت داخل الوعي واللاوعي الإنساني فأسست اختياراته وتفضيلاته، ليحتل خطاب الصورة والمشهد حيزا مهما في الإعلام الجديد إذ إن الصورة لها تأثير مباشر وخطير على المتلقين فتكمن خطورته في كونه ينطوي على أنساق ثقافية[مضللة] مختفية داخله لتصنع وعيا ثقافيا جديدا يخضع لمقولة الهيمنة والتسلط.

مقدمة

قد أسال موضوع الاتصال والدراسات الإعلامية حبر أقلام الدارسين والمفكرين، فإذا كانت قد حظيت في الماضي باهتمام علماء الاتصال، فإنها اليوم أصبحت موضوعا للعديد من العلوم الاجتماعية والإنسانية والسياسية، وتعد هذه المرحلة مرحلة التمخضات الكبرى التي شهدت انهيار نسقٍ في التفكير، وبداية ظهور نسق مختلف يخضع لمفهوم الصورولوجيا أو ثقافة الصورة؛ لذلك يمكنني القول إن هذه الأخيرة ترتبط أساسا بتحديد الشكل الجديد لثقافة المجتمع المعاصر، ليتجه الدارس من خلالها لاكتشاف كيفية صناعة الهوية الثقافية واختراع الثقافات، واهتمت ثقافة الصورة بجملة من العناوين والقضايا البارزة مثل ذلك: خطاب الصورة والمشهد، خطاب ما بعد الكولونيالية، نظرية التعددية الثقافية، ثقافة العولمة، هيمنة ثقافة الصورة؛ لذلك فخطاب الصورة والمشهد ليس مجرد

دراسة لثقافة الإعلام والاتصال، بل هي محاولة فهم ثقافة الصورة والمشهد بجميع أشكالها المعقدة والمركبة من خلال تحليل السياق السياسي والاجتماعي.

ولعل من الصعوبة بمكان الإلمام بدراسة مترامية الأطراف متعددة الشعاب عميقة الفكر غائرة الفلسفة كثقافة خطاب الصورة والمشهد، هذه الأخيرة التي جمعت في جعبتها ثلة جهابذة الفكر والنقد عبر العالم، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة، ومن أبرز المثقفين الذين وضعوا أطر هذه النظرية: الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** والأكاديمي الأمريكي من أصل فلسطيني **إدوارد وديع سعيد**، فقد احتلا الحيز الواسع على الرغم من وجود كوكبة من الدارسين الذين تعج بهم الساحة الإعلامية الأدبية العربية، هذا لأنهما استطاعا أن يشقا طريقهما ويضعا منهجا نقديا متميزا فلم يكن خطابهما هامشيا على تخوم النقد العربي والدراسات الإعلامية، كما يعد كل منهما من بين تلك الطاقات الأدبية التي قطعت الأشواط ما يشهد لها بالتميز، فكانت تجربتهما متفردة تعكس أفكارا ورؤى جديدة وقراءات منتجة من خلال تكلمهما باسم الشرق في الغرب ومنافحتهما عن حق أبناء العالم الثالث في تمثيل أنفسهم وتشكيل هوياتهم الثقافية والوطنية، لذا فهما مثال جيد للحوار بين الثقافات لأنهما مقيمان على حدودها المشتركة وهذا ما جعلهما يذهبان بعيدا في مشروعهما الثقافي والنقدي، فجاءت هذه الدراسة بمثابة موضوع معاصر له علاقة بما يُتداول في ساحة النقد المعاصر.

وكلاهما أضاف جهدا نقديا أصيلا فأسهم مشروعهما المتميز- بلا شك- في إقامة خطاب معرفي شرقي حول الغرب، يتحول ليحل محل سيادة الخطاب المعرفي الغربي حول الشرق، فهو خطاب ثقافي يتسم بالشمولية من خلال نقد الذات مقابل الآخر، ولهذا يمكن أن تكون هذه الخاصية من أبرز ملامح منهجهما الذي يحمل سمة العالمية، وهذه الملامح بمثابة العلامة المشكلة والمشخصة لحضورهما النقدي في العالم، كما أنها توحي بخصوبة الوعي النقدي لديهما.

في خضم هذا الجدل والوضع المعرفي، تتجلى أهمية موضوع الدراسة؛ إذْ أغراني بطرح جملة من المساءلات المنهجية حول خطاب الصورة والمشهد في الوطن العربي بخاصة لدى إدوارد سعيد وعبد الله الغذامي، ومن ذلك مثلا مجموعة فرضيات صغرى تمخضت عنها هذه الإشكالية الكبـــرى أو بالأحرى إشكالية كبرى أنتجت الكثير من الفرضيات جعلتنا نتساءل بالقول: ما مدى هيمنة خطاب الصورة

والمشهد على ثقافة الأنا والآخر؟ وما مدى تأثير هذا الخطاب في الأنساق الثقافية؟ وهل يمكن أن يتخلى النص عن هويته لصالح هويات أخرى من خلال تأثير ثقافة الصورة؟ وهل مجال قراءة النصوص تحت مفهوم الصورولوجيا عند إدوارد سعيد وعبد الله الغذامي هو ثنائية: قراءة الرسمي والمسكوت عنه؛ أي قراءة الفكر المؤسساتي؟ وهل يعد هذا الخطاب أول من حرك الاهتمام تجاه النقد الثقافي من خلال الاهتمام بتأثيرات الأنساق الثقافية؟

ثم هل اهتمام الدراسات الإعلامية بخطاب الصورة والمشهد كان من زوايا سياسية قومية؟... وهل من الممكن القول إن خطاب الصورة والمشهد هو اهتمام بالثنائيات المتضادة: القومي/ التقليدي، التحرر/التبعية، المثاقفة/ القومية، الثقافة/ الإمبريالية؟

برزت انطلاقا من جملة هذه التساؤلات وغيرها فكرة هذه الدراسة ونمت وتبلورت بمحاولة معالجة هذه القضايا وغيرها، بغرض الوقوف عند عتبات الثقافة الجديدة والرؤى المعاصرة من خلال تناولها لنموذج من نماذج العولمة الجديدة ألا وهو خطاب الصورة والمشهد، ذلك من خلال تناول مصطلحات وإيحاءات طريفة لمواكبة الحداثة، لذلك نال هذا الخطاب حظا وفيرا من تساؤلات العقل العربي والغربي المعاصر، لهذا فهذه الدراسة تنتمي إلى- إن صحت تسميته- بـ" الدراسات العولماتية الجديدة"، وهي كما أحسبها دراسة جادة عميقة جريئة دقت بابا من أبواب تلك التجارب والخطابات العربية والعالمية من خلال قراءة قراءاتها النقدية، وهنا تتجلى صعوبة الموضوع إذ يندرج فيما يطلق عليه:" نقد النقد"، وهو يحتاج إلى معرفة واطلاع واسعين وإلى خبرة نقدية عميقة وأيضا إلى جهد كبير.

من ثم كان المنهج الأنسب لهذا الطرح هو المنهج الإبستيمي- المعرفي- والوصفي التحليلي الذي يبحث ويصف ويحلل؛ إذ يعتمد على رصد الظواهر ووصفها أبستمولوجيا بهدف الوصول إلى تفسير علمي مقبول لها من خلال استقصاء وتشخيص الواقع الحالي للخطاب الثقافي الجديد المتمثل في خطاب الصورة والمشهد، مع إبراز تأثيراته الخطيرة على الهوية الثقافية للشعوب العربية بخاصة.

لذلك تعد هذه الدراسة موضوعا معاصرا وهاما له علاقة بما يتداول الآن في ساحة الدراسات الإعلامية المعاصرة، لذلك فهي تهدف إلى الوقوف عند عتبات الثقافة الجديدة والرؤى المعاصرة من خلال خطاب العولمة الجديدة المتمثل في

خطاب الصورة والمشهد الذي يعد خطابا منفتحا على الآخر. خطابا جريئا وعميقا من خلال إثارته لإشكاليات معاصرة تثير فينا حافز المساءلة.

إرهاصات إبستمولوجية لخطاب ثقافة الصورة والمشهد:

يعد خطاب الصورة والمشهد حقلا من حقول الدراسات الثقافية، كما تعد الصورة بمثابة علامة لغوية، هذه الأخيرة- الصورة- التي يسعى خطاب السلطة إلى تعظيم شأنها، بحيث يعد المشهد والصورة كوسائط مهيمنة في وقتنا الحاضر "وقد عرف ريجيس دوبريه المختص في مبحث الصورة والوسائط؛ أن الأداء الصوري يتشكل، في أرقى تجلياته وأكثرها حبكا، " ابتذالا ملغزا " وهو تعريف يستوعب بتركيزه النظري لأخلاقية" الغواية" واستراتيجيتها المبتذلة في التوتير والإبهام، كما يختزل دلالة الوسائط البلاغية، ومنها اللغة في تكثيف سحر اللعب، وتمرير إرادة القوة، ومن ثم فلا يمكن وقف الجدال المتناهي بين الصور ومختلف أشكال الفتنة"[1]

إن الخطاب النقدي الجديد يُعنى بالميديا وعلوم الاتصال والخطاب الإشهاري والإعلامي، و"ربما يكون أول من حاول التنظير له مارشال مالكوهان في فترة الستينات، وقد كان تركيزه النظري منصبا على علاقة الوسائط الإعلامية بالحواس: [ك]علاقة الكتاب والتلفزيون بحاسة البصر، وعلاقة المذياع بحاسة السمع وما شابه. فقد طرح جانبا من الجوانب الاجتماعية لإشكالية الإعلام (...)، لقد سعى ماكلوهان إلى وضع قوانين تحدد مدى تأثير وسائط الإعلام في المتلقي (...) وقد صاغ مصطلح القرية العالمية (...) تعبيرا على تحقق التقارب بين الثقافات وخلق مجتمع عولمة جديد"[2].

إن هيمنة خطاب الصورة يتأتى من خلال تأثير آلياته المرئية، ولعل من هنا تكمن خطورة هذا النوع من الخطاب المتضمن لبلاغة جديدة غير البلاغة اللغوية. يقول عبد الله الغذامي" هذا تغير جذري من الكلمة المدونة التي هي روح الأدب وعنوان الثقافة الأصلية إلى الصورة التلفزيونية التي هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة ومع قوة المؤثرات المصاحبة وجدية الإرسال وقربه الشديد حتى لكأنك في الحدث المصور من دون

---

[1]. حفناوي بعلي (2007): مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. ص277.

[2]. المرجع نفسه. ص 306.

حواجز"[1]، ومن ثم فالخطاب ما بعد الكولونيالي يكشف خطر الاستعمار الثقافي الإعلامي، بعد أن تحول الخطاب اللغوي إلى خطاب الصورة (السينما والتلفزيون...) والتي من طبيعتها مخاطبة اللاوعي مما أدى إلى التنازل عن الوعي بإرادتنا.

- **خطاب ثقافة الصورة/ المشهد وعلاقته بالأنساق الثقافية:**

من أهم النماذج النقدية التي يمكن الاعتداد بها في العالم العربي والتي كان لها دور هام في الاهتمام بخطاب الصورة والمشهد أنموذج الناقد العربي السعودي المسقط عبد الله الغذامي الذي خص خطاب ثقافة الصورة/ المشهد بدراسة مطولة في كتابه" الثقافة التلفزيونية"؛ حيث يتنبه الغذامي إلى خطورة الخطاب المصور؛ لأنه أكثر تأثيرا في المتلقي من خلال آلياته المرئية، ويؤكد الغذامي ذلك بقوله:" إن أخطر تغير في وسائل الثقافة، هو في تحول الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة المتلفزة، ثم في ظهور الفضائيات، وسرعة انتشار المعلومة المصورة، وهذا يجعل فعل الاستقبال سريعا من جهة وفرديا من جهة ثانية، فلقد صار الإنسان اليوم في مواجهة مباشرة وفردية وتلقائية مع العالم عبر الشاشة الصغيرة، وفي مقابل هذه الفردية والتلقائية فإن الصور لا تستقر على حال" [(2)] .

يكاد الخطاب المصور اليوم أن يبلغ أهمية كبيرة تفوق أهمية الخطاب المكتوب، وهذا يعود إلى أن" للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم" [(3)] ؛ وذلك لكون الصورة لا تحتاج إلى وسيط لأنها تعتمد على الثقافة البصرية، وهذا ما يؤهلها إلى امتلاك خاصية مهمة جدا، هي المصداقية التي تعينها على إثارة القلق في نفوس المتلقين وأفكارهم إزاء تلك المفاهيم الراسخة لديهم، وهذا ما يميز خطاب الصورة عن الخطاب المكتوب الذي يتصف بالمحدودية، ومن ثم فهناك خطر كبير اسمه ثقافة الصورة يهدد الكتاب الذي وصفه المتنبي بأنه خير جليس في قوله:

---

[1]. عبد الله الغدامي 2005: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعب المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب / بيروت لبنان ط2. ص24.

[2]. المرجع نفسه. ص45-46.

[3]. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص282.

أعزُّ مكانٍ في الدُّنى سَرْجُ سابحٍ * وخيرُ جَليسٍ في الزَّمَانِ كِتابُ [1]

يقول الغذامي:" هذا تغير جذري من الكلمة المدونة التي هي روح الأدب وعنوان الثقافة الأصلية إلى الصورة التلفزيونية التي هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة ومع قوة المؤثرات المصاحبة وجدية الإرسال، وقربه الشديد حتى لكأنك في الحدث المصور من دون حواجز" [2].

وبذلك فنحن نواجه الآن خطر استعمار ثقافي/ فكري، بعد أن تحولت المدينة الحديثة إلى مدينة الصورة (السينما، والتلفزيون، ...) ، والتي من طبيعتها مخاطبة الحس، وهذا ما أدى بنا إلى التنازل عن التفكير بمحض إرادتنا.

وعبر خطاب ثقافة الصورة/ المشهد أو الخطاب الإعلامي المصور يدلف الغذامي إلى تفسير سبب أهمية وخطورة هذا الخطاب بالقول إن:" الصورة تخيف لأنها تفضح وتكشف.." [3]، ولعلها الميزة الخاصة بخطاب ثقافة الصورة التي لا نجدها في الخطاب الشفاهي ولا الكتابي. هذه الأنواع الثلاثة من الخطاب التي حاول الغذامي الموازنة بينها بغرض إثبات مدى خطورة الخطاب المصور؛ إذْ يقول:" في حال الكتابة تَظل الكلمات على الصفحات خرساء، ولا حراك لها، وإن كانت الكتابة رسوما أو صورا لكلمات مدونة عن المنطوق، إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفترق الصور السينمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا، ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق، وهذا أعطاها فعلا تأثيريا إضافيا" [4]، لأنها تعتمد على الصور البصرية المباشرة، حيث تلعب حاسة البصر/ العين دورا فعالا في مرحلة الثقافة البصرية، بعد أن كان اللسان وسيلة هامة في مرحلة الخطاب الشفهي والأنامل في مرحلة الخطاب المكتوب، ومن ثم فقد" جاء التلفزيون ليقرر مرحلة جديدة في الثقافة البشرية، لتحل الصورة محل كل الأدوات وتتفوق

---

1. ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج2، ص355.
2. الغذامي: الثقافة التلفزيونية. ص24.
3. المصدر نفسه. ص78.
4. المصدر نفسه، ص ص27-28.

على كل الوسائل الأخرى، وبذا تأتي العين لتحل محل الفم وتأخذ دورها كأداة وحيدة فاعلة" [1] . إننا نعيش اليوم مرحلة خطاب الثقافة البصرية، وهي مرحلة لها أخطارها ولها منافعها، وخطاب الثقافة البصرية أخطر بكثير من الخطاب المكتوب، فنجد مثلا خطاب الهجاء عبر الأنترنيت أخطر من هجائيات جرير والفرزدق.

ولأن خطاب ثقافة الصورة/ المشهد يعتمد-بالدرجة الأولى-على فعل التلقي الذي يمتلكه المتلقي/ الجمهور؛ فقد تحول هذا الخطاب من مجرد صور للمتعة إلى مشاريع دلالية تنطوي على مقاصد ثقافية، وهذا ما يجعل الخطاب المصور يحمل، هو الآخر، أنساقا مضمرة، وهذا ما يستدعي متلقيا متميزا إيجابيا يتسم بالذكاء يعمل على امتزاج نشاط المشاهدة بنشاط القراءة الواعية لـ" تمثلات أسطورية وطلاسم سينمائية هدفها تقديم الفكر المتحيز، والمعرفة المغلفة بتقنيات الصورة المرئية وحركات الأجهزة الرقمية" [2] .

وهذا ما تحيل إليه صورة الرجل البطل الذي ينشر السلام ويقيم العدل ذلك الرجل الخارق المستند إلى منهجية فلسفية عقدية لاهوتية تكتسب ثلاث صور:"

1. الرجل الأعلى (السوبرمان) أسطورة الرجل الأمريكي [الأبيض] المخلص.
2. الرجل الوطواط (الباتمان) أسطورة الرجل اليهودي المخلص.
3. الرجل العنكبوت (السبايدرمان) أسطورة رجل الجنس المخلص" [3]

إنها ثلاث صور حاملة لفكرة الإلحاد وموت الإله، لكون الرجل الخارق البطل قد اكتسب صفات مثالية متعالية تفوق محدودية البشر.

هنا تبرز بوضوح أهمية تأويل الخطاب المصور الذي يختلف من شخص إلى آخر؛ حيث" تأتي ثنائية المشاهدة والتأويل بوصفها خاصية تحل محل القراءة والتفسير، وتكشف عمليات التأويل للصورة التلفزيونية أننا في حالة استقبال

---

1. المصدر السابق، ص126.
2. محمد سالم سعد الله(2008): ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، سلسلة النقد المعرفي 4، عالم الكتب الحديث. اربد- الأردن. ط1. ص19.
3. المرجع السابق، ص11.

نقدية تتجلى فيها مواقف الرفض مثلما تتحقق مواقف القبول، وتحدث عبرها ثنائية المحبوب والمكروه بواسطة فعل التأويل؛ حيث تتحول المادة المشاهدة إلى مادة للتأويل، وهذا استقبال غير سلبي" [1].

ويشير الغذامي إلى أن الخطاب المصور لا يختلف عن الخطابات السابقة-المكتوب والشفهي-في كونه يتسم بالفحولية؛ حيث تتمثل فيه "عناصر التفحيل الجوهرية في كل الثقافات، وهي الجنس والعنف والمال، إضافة إلى هيمنة الرأي الواحد ونفي المعارض، وهذه قيم أزلية لا تتبدل وإن غيرت وجوهها ولغاتها " [2].

لعل وصف الغذامي الثقافة التلفزيونية/ المرئية، بأنها ثقافة متواطئة مع الفحول راجع إلى وسائل وأدوات الثقافة المرئية في يد الفحول الذين عملوا على استغلال المرأة واعتبارها أداة إشهارية تستخدم للترويج للسلع والبضائع، ولهذا عمد خطاب الصورة إلى" حصر جسد المرأة في قوانين ثقافية ورسمية من حيث تمثيلها في الخطاب وفي الصورة، ومن حيث سن القوانين عليها وعلى جسدها" [3].

وهذا ما تجسده ثقافة الصورة المرئية- على الخصوص- اليوم التي تصلنا من خلال "البث التلفزيوني اليوم من الأقمار الصناعية عبر القنوات الفضائية وما تحمله من برامج ومعلومات وثقافات وترفيه وصل إلى حد فقدان المعايير الأخلاقية في سباق لجذب أعداد المشتركين إليها، واعتمدت بعض محطاتها في هذا السياق على عرض أفلام الجنس والدعارة" [4]، وفي مواجهة هذه الظاهرة تفجرت احتجاجات انتقادية نسوية- على وجه التحديد-، حيث شعرت المرأة بأنها تحولت إلى موضوع للاستهلاك الجماهيري، حيث استغلت ثقافة الصورة، جسد المرأة أبشع استغلال وفقا لمنطق وآليات سياسة التشويق، وهذا ما دفع المرأة إلى رفع راية المقاومة والرفض" ومعالم المقاومة تأتي من النساء أنفسهن، ففي ولاية مينوستا الأمريكية تقدمت جمعيات النساء بشكوى إلى المحكمة ضد استغلال شركات الإعلان لجسد

---

1. الغذامي: الثقافة التلفزيونية. ص74.
2. المصدر نفسه. ص47.
3. المصدر نفسه. ص134.
4. جمال محمد أبوشنب: الاتصال والإعلام والمجتمع/ المفاهيم والقضايا النظرية. دار المعرفة الجامعية، مصر، 2005، ص331.

المرأة، وجرى تقديم مشروع قانون يقضي بمنع استخدام جسد المرأة بوصفه مادة إعلانية تسويقية ومادة لإثارة الشهوة، مما هو إساءة للنساء واستغلال مادي تجاري للأنوثة، ولكن المحكمة قضت برفض المشروع بدعوى أن هذا حبس للحريات وسيكون مخالفة دستورية لأنه يتعارض مع حق حرية التعبير" [1].

لا يمكن الحديث عن خطاب ثقافة الصورة دون الرجوع إلى بعده السياسي؛ حيث مست ثقافة الصورة التصورات الثقافية للمجتمع والسياسة والفكر، فلم تعد الصورة شكلا للتأمل وإنما تشويشا في العمق؛ لذلك" أخذت الدولة- بما لديها من أموال عامة- بعين الاعتبار تلك الفرص الجديدة التي أتاحتها وسائل الإعلام كي تؤثر في تفكير المواطن واستعاضت عن الاستراتيجية القديمة لتقييد حرية التعبير بسياسة أكثر نشاطا (كان قد استهلكها بالفعل بعض الحكام المستبدين بالوسائل التي كانت في حوزتهم) تسخر التقنيات الحديثة من أجل تحقيق غاياتها" [2].

وفي هذا الصدد يضرب لنا الغذامي مثالا توضيحيا عن أساليب الترهيب السلطوي؛ إذ يقول:" إن الإعلام هو الذي صنع صدام حسين، والإعلام الأمريكي خاصة، حيث جرى تصوير صدام بأنه جبار قادر على تدمير البشر وأن جاهزيته التدميرية ممكنة في غضون خمس وأربعين دقيقة، كما أدلى بذلك توني بلير، رئيس وزراء بريطانيا، بناء على تقارير استخبارية اعتمدتها الدولة وقدمها بلير إلى البرلمان" [3]، ومن صور ألاعيب الخطاب المرئي ما قامت به الإدارة الأمريكية في تصويرها احتلال العراق بأنه عملية تحرير، أو وصف الفدائيين الفلسطينيين بالإرهابيين والمنتحرين.

وتكمن خطورة خطاب ثقافة الصور/ المشهد في كونه ينطوي على ألاعيب مضللة للجمهور؛" ذلك كون الصورة تعكس الحقيقة في كل الأوقات عكس

---

1. عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية. ص131-132.
2. شون ماكبرايد/ أعضاء اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال: أصوات متعددة وعالم واحد / الاتصال والمجتمع اليوم وإذا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص64.
3. عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، ص35.

الكلمات[وهذا ما يشير إليه] المثل الشرقي القائل: أن تراه مرة واحدة خير لك من أن تسمع عنه مائة مرة"[1].

إذن، يتهم الغذامي خطاب الصورة والمشهد بأنه وسيلة لصناعة الطغاة فيضع الرئيس السابق صدام حسين- مثلا- ضمن أبرز النماذج المسهمة في ترسيخ نسق الصورة والمشهد، وهو من بين مؤسسي وحارسي النسق المتوارث" عبر تعزيز صورة الذات الفحولية المتضخمة التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر وبتعاليها الكوني من حيث هي الأصح والأصدق حكما ورأيا" [2] ، ولعل هذا ما أثبتته التجربة التاريخية والتي من خلالها تتجلى روح المنافسة وحب التميز الذي اتصف به صدام حسين، فحاول جاهدا أن يجعل العراق دولة حديثة متطورة ذات أهمية استراتيجية، لذا" كان صدام يطرح أن العراق مثل بروسيا بكل ما يعنيه هذا المصطلح من معاني القوة والهيمنة" [3] .

ولعل هذا ما جعل شخصية صدام حسين مثالا للقوة والتحدي لذا وصف بأنه" رجل رفض التبعية حتى في أحلك الظروف والمآسي، وظل هذا الرجل يدغدغ المشاعر العربية الطامحة لإعادة مجد سابق وتاريخ تلوثت صفحاته منذ قرون بعيدة، وما زادها تلويثا سوى النفط المُصادَر والثروة المسلوبة" [4] .

ويخلص الغذامي إلى أن صدام حسين نموذج نسقي حامل لذات النسق الفحولي الذي وجدناه سابقا على شكل قيم ودلالات شعرية مجازية لدى عمرو بن كلثوم والحطيئة وجرير والمتنبي، إلا أنه ظهر في شكل النموذج السياسي والاجتماعي أي على المستوى الواقعي لتتحول بعد ذلك الأشعار إلى أفعال والسبب يعود إلى أن الشعر لم يعد" مصدرا علميا وتاريخيا فحسب بل جعل له قيمة أخلاقية بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق، وهذا حول الشعراء إلى نماذج بشرية تحتذي أقوالهم،

---

1. فيصل الأحمر(2010): معجم السيميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت.ط1. ص83.
2. نادر كاظم: تعارضات النقد الثقافي او رحلة النسق المتناسخ. ص112. (ضمن كتاب حسين السماهيجي [وآخرون](2003): عبد الله الغذامي والممارسات النقدية والثقافية. المؤسسة العربية للنشر.بيروت-لبنان.ط1).
3. علي أبو الخير: الدور السعودي في إعدام صدام حسين، بين السياسة والفتاوى التكفيرية، سلسلة: نحو استقلال المقدسات 2، مركز حجازنا للدراسات والنشر، الدار البيضاء- المغرب، 2007، ص23.
4. المرجع السابق. ص24.

ومع الأقوال ستأتي الأفعال أيضا لتكون نموذجا سلوكيا يستعاد إنتاجه، وسيتخذ كل قول شعري وكل مسلك شاعري صفة عربية مذ كان الشعر ديوان العرب؛ أي أنه صورة العربي النسقية والثقافية" [1] ، وبذلك يمكن القول" ليس نسق الطاغية سوى إنتاجا ثقافيا تولد عن صورة الفحل الشعري المنغرس في ثقافتنا" [2] ، وهنا تكمن خطورة الشعر بوصفه ديوانا للعرب.

ويحاول الغذامي من خلال خطاب الصورة والمشهد قراءة شخصية الرئيس العراقي الراحل صدام حسين ومعالجة نسق الطاغية الذي يتسم بسمات رئيسية أهمها **اندماج الذات المرئية بالذات اللامرئية (المتخيل)** فـ" في حالة صدام حسين قد جرى حشد الشعراء لمدح الزعيم والتغني بمجده الأوحد وتميزه المتعالي، وكانت الويلات تصب على أولئك الذين سكتوا عن امتداحه" [3] ، وهذا يشير إلى أن هناك علاقة وثيقة بين ظاهرة صدام حسين وبين ظاهرة الفحل الشعري؛ حيث" تصاحب ظهور الفحل مع شرط إسكات الآخر وهذا هو معنى الفحولة" [4] ، والتي من أعرافها تزييف الخطاب، فنجد مثلا ميشال عفلق يَعُدُّ "صدام منحة السماء إلى البعث كما أن البعث منحة الرب إلى العرب" [5] .

ولم يجر إعلاء شخصية صدام والتغني بأمجاده بحشد الشعراء لمدحه فحسب بل وظفت سبل أخرى لذلك، فإلى جانب صور صدام وتماثيله، وُظفت وسائل الإعلام للثناء عليه ومنحه صفات تؤكد تميزه، يقول الغذامي:" إن الإعلام هو الذي صنع صدام حسين، والإعلام الأمريكي خاصة، حيث جرى تصوير صدام بأنه جبار قادر على تدمير البشر، وأن جاهزيته التدميرية ممكنة في غضون خمس وأربعين دقيقة، كما أدلى بذلك توني بلير، رئيس وزراء بريطانيا، بناء على تقارير استخباراتية اعتمدتها الدولة وقدمها بلير إلى البرلمان مع ما تم زخه من تصوير وتقرير

---

1. الغذامي: النقد الثقافي. ص97.
2. المصدر نفسه. ص79.
3. المصدر نفسه. ص194.
4. المصدر السابق، ص205.
5. أحمد بن علي بن الحاج الزرقاوي: جنكيز خان يعود إلى بغداد. ص25.

لأسلحة الدمار الشامل التي يمتلكها صدام حسين" [1]، ولعل هذا يشير إلى أن الإعلام هو المسؤول الأول في صناعة هذه الصورة المشوهة لصدام حسين.

وبذلك فلا مندوحة من القول إن الخطاب المصور حاليا أخطر من الخطاب المكتوب والشفهي؛ حيث تعد الصورة أكثر الأدوات نفوذا ومكرا، بوصفها اليوم، حجر الزاوية في الوعي الثقافي والتجديد؛ لذلك" اهتم علماء التحليل الثقافي بدراسة التأثير الإعلامي والاتصالي على الفرد منذ بداية السنوات الأولى من العمر وحتى نهاية العمر ذاته، ولقد تبلورت هذه التحليلات مثلا في دراسة مدى تأثير التلفزيون على الاتصال من حيث الترفيه والثقافة، واكتساب السلوك والمهارات والمعلومات وغير ذلك من الآثار الإيجابية، بالإضافة إلى المؤثرات السلبية الأخرى مثل تحليل المضمون الثقافي والإعلامي، وتبني أساليب العنف والجريمة والتمرد" [2].

ولأن اللغة تداخلت مع المعطى البصري في تشكيل مفهوم الصورة احتاج الخطاب المصور إلى التحدث بلغة المشافهة إضافة إلى لغة الصورة، وهذا ما لاحظه الغذامي، إذ يقول:" نحن إذن في زمن ثقافي تتحول فيه الصورة إلى أداة تعبير بلاغية تحمل خصائص البلاغة القديمة بوصفها مجازا كليا فيه تورية حيث تعدد المعاني وازدواجها، وفيه طباق من حيث قيام معنيين متناقضين، تلك ملحمة العصر، إذ تكتبها الصورة وتستقبلها العين بعد أن حلت العين محل الحواس الأخرى في فعل الاستقبال وتبادل الخطابات" [3].

يلاحظ الغذامي أن للخطاب المرئي آثارا إيجابية، حيث تحول التلفزيون- في نظر الغذامي- إلى وسيلة تربية:" وحلت الشاشة لتكون المربية الجديدة والنموذج الثقافي المتجدد" [4]، ومن هذا المنطلق يغدو خطاب الصورة/ المشهد أكثر تأثيرا في الجماهير، وهو "بمثابة دور الناقل الأساسي للثقافة" [5].

---

1. الغذامي: الثقافة التلفزيونية. ص35.
2. عبد الله محمد عبد الرحمن: سوسيولوجيا الاتصال والإعلام/ النشأة التطورية والاتجاهات الحديثة والدراسات الميدانية، دار المعرفة الجامعية، ص2006، ص170.
3. الغذامي: الثقافة التلفزيونية. ص92-93.
4. المرجع نفسه، ص120.
5. شون ماكبرايد: أصوات متعددة وعالم واحد. ص83.

واللافت للنظر أن الغذامي قد عمل على مواصلة فكره النقدي الثقافي في كتابه" الثقافة التلفزيونية"، وأظهر قوة ترابط بين التنظير والتطبيق عنده، مع محاولة تأويل بعض الصور، وتحميلها فوق طاقتها التصويرية، وفيه جمع الغذامي بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، وتعامل عبد الله الغذامي مع الصورة بوصفها نسقا ثقافيا يملك طاقة دلالية عميقة وقوية عبر نظام التورية الثقافية والمجاز الكلي؛ مما جعل الربط بين التنظير والتطبيق أكثر إحكاما.

هيمنة خطاب الصورة /المشهد وعلاقته بالخطاب ما بعد الكولونيالي

عبر هيمنة خطاب الصورة والمشهد أو الخطاب الإعلامي المصور يدلف إدوارد سعيد إلى تفسير سبب وأهمية وخطورة هذا الخطاب وعلاقته بمقولة الهيمنة والتسلط من خلال أمثلة من الواقع المعاصر. يقول:" لقد كانت التصورات ووجهات النظر السياسية التي صاغتها وتحكمت بها تلاعبا وسائل الإعلام، على قدر بالغ من الأهمية في ذلك كله، ففي الغرب كانت تمثيلات العالم العربي وما تزال منذ حرب عام 1967 فظة وعرقية عنصرية (...) فتستمر في تدفق الأفلام والعروض التلفازية التي تصور العرب راكبي جمال دنيئين وإرهابيين وشيوخا أثرياء إلى درجة تثير الاشمئزاز"[1].

يوضح إدوارد سعيد من خلال مثال من الواقع السياسي العالمي المعاصر مدى خطورة الخطاب المصور فيقول:" إذا اندفعت وسائل الإعلام معاناة وراء أوامر الرئيس بوش للحفاظ على أسلوب الحياة الأمريكية وإجبار العراق على التقهقر، لم يقل ويعرض شيئا عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية في العالم العربي، وهي الأوضاع التي أفرزت شخص صدام حسين المروع وأفرزت في الوقت نفسه طقما من الشخصيات الأخرى المختلفة (...) والسبب العميق لهذه التصورات الخاطئة هو المحرك الحيوي الإمبريالي، وبالدرجة الأولى ميوله إلى السيطرة "[2].

بذلك، فقد تحول خطاب الصورة من مجرد مشاهد للمتعة إلى مشاريع ذات مقاصد كولونيالية، وهذا ما يجعل خطاب العودة يحمل أنساقا مضمرة هدفها الإسهام في الهيمنة والتسلط، وهذا ما يستدعي مثقفا إيجابيا يعمل على امتزاج

---

[1]. ادوارد سعيد (2014): الثقافة والامبريالية. تر: كمال أبو ديب. دار الآداب. بيروت. ط4. ص 105.

[2]. المرجع نفسه. ص 106.

نشاط المشاهدة بنشاط القراءة الواعية لـ "تمثلات" أسطورية وطلاسم سينمائية هدفها الفكر المتحيز، والمعرفة المغلفة بتقنيات الصورة المرئية وحركات الأجهزة الرقمية"[1] لإعلاء صورة الآخر الأوروبي نموذج الرجل البطل، الذي ينشر السلام ويقيم العدل. ذلك الرجل الخارق المستند إلى منهجية فلسفية عقدية لاهوتية تكتسب ثلاث صور-المشار إليها آنفا-:

1- ا لرجل الأعلى (...) و2-الرجل الوطواط (...) و3-الرجل العنكبوت (...) "[2]

هذه الصور الثلاث الحاملة لفكرة الإلحاد وموت الإله لكون الرجل الخارق البطل قد اكتسب صفات مثالية متعاقبة تفوق محدودية البشر.

ومنه، لا يختلف الخطاب المصور عن الخطابات السابقة في كونه خطابا سلطويا، فلم تعد بذلك الصورة شكلا لا للتأمل، وإنما تشويشا في العمق وفي اللاوعي؛ لذلك" أخذت الدولة- بما لديها من أموال عامة- بعين الاعتبار تلك الفرص الجديدة التي أتاحتها وسائل الإعلام كي تؤثر في تفكير المواطن واستعاضت عن الاستراتيجية القديمة لتقييد حرية التعبير بسياسة أكثر نشاطا"[3]، بذلك، فلا مندوحة من القول إن أهمية خطاب الصورة والمشهد حاليا أخطر من باقي الخطابات، حيث تعد الصورة أكثر الأدوات نفوذا ومكرا بوصفها اليوم حجر الزاوية في الوعي الثقافي والجماعي لذلك اهتمت ما بعد الكولونيالية بدراسة التأثير الإعلامي والاتصالي على الشعوب.

إذن، فالملاحظ أن إدوارد سعيد يرتكز على قراءة جديدة للخطاب الأدبي المعاصر فينتهج منهجا ينصرف فيه إلى معانٍ جديدة هامشية بالتغلغل في باطن النص، وبذلك إنتاج قراءة جديدة وإضافات أضافها الناقد إلى عالم القراءة النقدية بغض النظر عما تحمله من معانٍ للاستهجان أو الاستحسان والمغالاة في بعض جوانبها، بخاصة ما يمس الفكر السياسي لديه والأفكار الأوروأمريكية.

---

[1]. محمد سالم سعد الله (2008): ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر سلسلة النقد المعرفي. عالم الكتب الحديث. اربد الاردن ط1 ص 19.

[2]. المرجع السابق. ص 11.

[3]. شون ماكبرايد / أعضاء اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال: أصوات متعددة وعالم واحد / الاتصال والمجتمع اليوم. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1981 ص 64.

الخاتمة:

تناولت الدراسة خطاب الصورة والمشهد، هذا الخطاب الذي أثار حفيظة مؤسسات التنمية الفكرية والتواصلية الرافضين لمن اعتمدوا على هذا الخطاب بهدف مساندة المؤسسة بنظمها وإيثار نهج الانحراف الثقافي والفكري في خطاباتهم المؤسساتية.

قد حاولت في هذه الدراسة تقديم أبرز الأفكار وأكثرها جوهرية المحتكمة بالقضايا المتعلقة بخطاب الصورة والمشهد، ويمكن إيجاز ما حققه موضوع الدراسة من نتائج في الآتي:

1. إن الخطاب الجديد المتمثل في خطاب الصورة والمشهد كشف عن الفكر غير المرئي أو المستتر والذي يمكن أن يتقاطع مفهوميا مع النقد الثقافي.
2. تناول بحث الدراسة قضية تفاعل المثقف العربي والمثقف المنفي مع السياق الإعلامي والثقافي الجديد، وتبيان مدى سعيه إلى تشكيل علاقة متوازنة بين الذات والآخر وتبيان أثر التبعية.
3. حاول البحث استكناه أهم معالم الكولونيالية الجديدة من خلال تعرية خطاب العولمة الجديدة وتبيان الأهداف الخفية المستترة وراء جماليات خطاب الصورة والمشهد.
4. حاول موضوع الدراسة الوقوف عند عتبات الثقافة الجديدة والرؤى المعاصرة والكشف عن علاقة الإعلام بالثقافة، لأنهما تتبادلان صلات وثيقة؛ لأن لغة الصورة والمشهد والثقافة تقعان في قلب ظاهرة الهوية؛ لذلك فمن بين أهم النتائج التي توصلت إليها أن الصراعات المستقبلية سوف تشغلها عوامل ثقافية عولماتية أكثر منها اقتصادية وإيديولوجية؛ لأن الثقافة والعولمة الآن هي عنصر الحراك الهوياتي.
5. حاولت الدراسة تبيان أن ثقافة الصورة والمشهد تمتلك عنصرا كونيا يجعلها تسمو على الإقليمية والقومية والمحلية والآنية والطبقية، وإثبات أن ثقافات العالم متداخلة، وأنها تأخذ من بعضها البعض أيضا.
6. تطرقت الدراسة إلى الإشارة إلى أهمية دور خطاب الصورة والمشهد حيث حصل بها الكثير من التغير بعد الحداثة؛ فأصبح الإعلاميون ينتمون إلى الحكومات والمؤسسات التي من المفترض أن يواجهوها بأخطائها من خلال تبني مبدأ عدم

الذوبان في الآخر؛ لأن الهوية شبيهة ببطاقة الهوية الشخصية لأن "الهوية بطاقة يثبت فيها اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله"[1]، وهذا ما أدى إلى إنتاج الخطاب الكولونيالي/ الاستعماري الذي لا يعد نتاجا لإدراك المجتمعات فحسب، بل يعد بمثابة معرفة تستغل من طرف مراكز إعلامية ذات طابع استعماري هدفها إخضاع الشعوب المتخلفة.

لكن من الضروري الإشارة إلى أن الانكماش والانطواء على الذات لا يعد وسيلة ناجحة للوقاية من الذوبان في الآخر وتلاشي الهوية من خلال العولمة الثقافية. هذه الأخيرة التي تعد ظاهرة واقعية تفرض نفسها بحكم النفوذ السياسي والضغط الاقتصادي والتغلغل المعلوماتي والإعلامي التي يمارسها النظام العالمي الجديد.

لذلك يجب اتباع مسار التعايش من خلال تطوير ذات الهوية دون التخلي عن الثوابت المكونة لها، وجعل هذا التطور والتحول الثقافي ليس موجها ضدنا بالضرورة، وإنما هو لصالحنا إن نحن حافظنا على هويتنا الثقافية في ظل التعاطي الحر والإيجابي مع العالم والمستجدات الدولية، وآنذاك تصبح الهوية هي مجموع" القيم المطلقة والخالدة التي تسهم في صوغ حقيقة الإنسان الممكنة كحقيقة تتأسس عليها إمكانية ذهابه في رحلة تحمله إلى كمال محتمل، فالهوية [بذلك أصبحت] تماثل النواة (أو البذرة) من حيث ممكنات تحولها إلى شجرة أو نبتة؛ فكلاهما جوهر كامن قابل للانخراط في صيرورة تحوله؛ [و من ثم] فالهوية هي ثابت الإنسان وتحولاته أو هي جوهره المجرد وتجلياته العيانية الممكنة والمتغايرة والمتحولة في سياق صيرورة دائمة"[2].

[1]. عبد الرحمن بسيسو16افريل2005: الثقافة والهوية. وزارة الثقافة(ورشة العمل). غزة...ص04.

[2]. المرجع السابق.ص5.

مراجع الدراسة ومصادرها:

1. أحمد بن علي بن الحاج الزرقاوي (2004): جنكيز خان يعود إلى بغداد العراق بين بوش وصدام. دط. دار الغرب للنشر. وهران...
2. ادوارد سعيد (2014): الثقافة والامبريالية. تر:كمال ابو اديب. دار الاداب. بيروت. ط4.
3. جمال محمد أبوشنب (2005): الاتصال والإعلام والمجتمع/ المفاهيم والقضايا النظرية. دار المعرفة الجامعية، مصر.
4. حفناوي بعلي (2007): مدخل نظرية النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1 .
5. شون ماكبرايد / اعضاء اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال (1981): اصوات متعددة وعالم واحد / الاتصال والمجتمع اليوم. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر
6. عبد الرحمن بسيسو16افريل2005: الثقافة والهوية. وزارة الثقافة (ورشة العمل) . غزة-فلسطين.
7. عبد الله الغدامي (2005): الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعب المركز الثقافي العربي الدار البضاء المغرب / بيروت لبنان ط2.
8. عبد الله محمد عبد الرحمن (2006): سوسيولوجيا الاتصال والإعلام/ النشأة التطورية والاتجاهات الحديثة والدراسات الميدانية، دار المعرفة الجامعية.
9. علي أبو الخير (2007): الدور السعودي في إعدام صدام حسين، بين السياسة والفتاوى التكفيرية، سلسلة: نحو استقلال المقدسات 2، مركز حجازنا للدراسات والنشر، الدار البيضاء-المغرب
10. عبد الله الغذامي (2001): النقد الثقافي. المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط2،
11. فيصل الأحمر (2010): معجم السيميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت.ط1...
12. محمد سالم سعد الله (2008.): ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، سلسلة النقد المعرفي 4، عالم الكتب الحديث. اربد-الأردن. ط1.
13. نادر كاظم: تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المتناسخ.ضمن كتاب حسين السماهيجي [وآخرون] (2003): عبد الله الغذامي والممارسات النقدية والثقافية. المؤسسة العربية للنشر.بيروت-لبنان.ط1
14. ناصيف اليازجي (دت): العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، د.ط، بيروت.مج2.

تجليّات المنهج النفسيّ في النّقد العربي الحديث- عز الدّين إسماعيل أنموذجا

د. الزهرة سهايلية

جامعة الشلف /نظرية اللغة الوظيفية / aicha4zohra@gmail.com

ملخص الدراسة:

اهتمت المناهج السياقية بالنص الأدبي من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي وحاولت الإلمام بالمرجعيات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، كما أعطت أهمية للأديب وظروفه، والمنهج النفسي واحد من هذه المناهج تميّز بكونه تجاوز الخوض في الأمور الخارجية واتّجه إلى الباطن إلى أعماق الأديب من أجل فهم النص الأدبي. وهذا المنهج يؤمن بأنّ هناك علاقة متلازمة بين الإبداع ونفسية المبدع. فكيف تجلّى هذا الأخير في النقد العربي الحديث؟

الكلمات المفتاحية: المنهج، المنهج النفسي، الحالة النفسية للأديب، الشعور، اللاشعور، النماذج العليا

مقدمة:

احتلّ المنهج النفسي مكانة كبيرة في النقد العربي الحديث؛ إذ لقي عناية كبيرة من طرف النقاد العرب المحدثين، فكان أن طبّقوه على نصوصهم الإبداعية سواء في الجانب الشعري أو النثري، والمنهج النفسي من المناهج السياقية التي أولت أهمية للمؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوين العمل الأدبي.

إنّ النفس البشرية تسكنها رغبات ومكنونات ودسائس لا تستطيع البوح بها أمام المجتمع وهي حبيسة اللّاشعور فاضطر الإنسان إلى إخراجها عن طريق أحلام اليقظة أو الإبداع الفني، وبما أنّ المنهج النفسي هو من أجاب عن هذه الاستفسارات فقد انصب انشغالنا على هذا الأخير وكيف ظهر في النقد العربي الحديث حتى يتضح لنا مدى تأثيره في النقاد العرب المحدثين، وقد اخترنا كتاب (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين إسماعيل؛ حيث استعرضنا نموذجا من مؤلّفه حتى تتضح لنا العلاقة بين الأدب والمنهج النفسي. طارحين الإشكالية الآتية:

- ما هو المنهج النفسي؟ وما علاقته بالأدب؟
- فيم تتجسّد جذوره القديمة؟ وكيف نشأ حديثا؟
- كيف تجلّى المنهج النفسي في النّقد العربي الحديث؟
- ما مدى إثراء المنهج النفسي لكتاب عز الدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب)؟

صلب الموضوع:

أولا: تعريف المنهج:

أ-المنهج لغة:

تتّفق المعاجم على أنّ لفظة نهج تعني الإبانة والوضوح. جاء في (المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم):" نهج الأمر وأنهج بمعنى وضّح، والنّهج هو الطريق المستقيم والبيّن الواضح. والنّهج أو المنهاج أي الطريق الواضح"[1]، ونجد في لسان العرب:" وهكذا فالنّهج في أساسه المادي هو الطريق الواضح، وعلى هذا نقول: طريق نهج وطرقٌ نهجة ونهجات ونهج ونهوج"[2].

يتجلّى من هذه المفاهيم اللغوية أنّ المنهج هو الطريق المستقيم والواضح.

ب-المنهج اصطلاحا:

يُعرّف المنهج في كتاب (المنهجية في العلوم الإنسانية) :" المنهج أو كما يقال في بلاد المشرق البرنامج، أي الطريقة التي تُتّبع لعرض موضوع من المواضيع"[3].

يتضّح من هذا التعريف أنّ المنهج يعني البرنامج أو الطريق. والمنهج" يُعنى بطرائق البحث وأساليبه ومصطلحاته وأنّه يختلف من علم لآخر"[4] أي أنّ المنهج يهتم بطرائق البحث وهو يختلف باختلاف العلوم كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الفلسفي وهكذا.

ثانيا: تعريف المنهج النفسي:

---

[1]عبد الباقي، محمد فؤاد.. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. دار الكتب المصرية. القاهرة 1945،ص719

[2]ابن منظور، محمد بن مكرم.. لسان العرب، ط3. دار صادر. بيروت،2004،ص383

[3]العروي، عبد الله وآخرون، المنهجية في العلوم الانسانية. ط1. دار توبقال للنشر،1993،ص9

[4]علي، أحمد. (1999). المنهجية في البحث الأدبي. ط1. دار الفارابي. بيروت،1999،ص21

عُرّف المنهج النفسي بأنّه" منهج حديث يقوم بدراسة التداعيات النفسية في الأعمال الأدبية، ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، وربط الأدب بالحالة النفسية للأديب"[1]، وفي تعريف آخر: المنهج النفسي النّقدي"هو منهج نقدي حديث، يهتمّ بضرورة إخضاع النص الأدبي للبحوث النفسيّة، لغايات الانتفاع من النظريات النفسيّة لتفسير الظواهر الأدبيّة، كما يعمل على الكشف عمّا يشوب النصوص من علل، ومعرفة الأسباب التي تؤثّر عليها، بالإضافة إلى الكشف عن أعماق هذه النظريّات وأبعادها، وآثارها الممتدّة فوق النصوص"[2]، وفي تعريف آخر" يقوم المنهج النفسي على ربط الأدب بالحالة النفسية للأديب، ويعمل بالضرورة على دراسة الأنماط النفسية الحاضرة في الأعمال الأدبية، والوقوف على القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، من رواده سيجموند فرويد، كارل غوستاف يونغ، وأدلر"[3].

يتضح من المفاهيم المذكورة سلفا أنّ المنهج النفسي هو منهج نقدي حديث الهدف منه ربط الأدب بالحالة النفسية للأديب أو تفسير الأدب في ضوء الجوانب النفسية.

ثالثا: مبادئ المنهج النفسي

يقوم المنهج النفسي على جملة من المبادئ أهمها:

- " النص الأدبي مرتبط بلاشعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية متجذّرة في لاوعي المبدع تتجلى بشكل رمزي على سطح النص، وأثناء التحليل لابد من استحضار هذه البنية.
- يعتبر رواد المنهج النفسي الشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية شخصيات حقيقية لأنها تعبّر عن رغبات ووقائع حقيقية مكبوتة في لا شعور المبدع.

---

[1] آرماندو، أنتونيلو. (التربية والتحليل النفسي– التحليل النفسي الفرويدي- نموذجا. ترجمة: عبد الكريم غريب. منشورات عالم التربية،2005،ص54

[2] الحياري، إيمان. "عيوب المنهج النفسي". https://mawdoo3.com،2018

[3] الرقب، أحمد. نقد النقد يوسف يكاد ناقدا، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. عمان. الأردن،2007،ص91

- الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا"[1]

رابعا: المنهج النفسي عند القدماء:

أ-فلاسفة اليونان:

لقد عرض" أفلاطون وأرسطو منذ القرن الرابع قبل الميلاد في نظرية المحاكاة إلى الأثر النفسي للشعر؛ حيث" تحدّث أفلاطون (424-347ق.م) عن فن الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات وأهمها (أيّون) (الجمهورية) (القوانين) ولم يخص أفلاطون كتابا مستقلا يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية. فآراؤه حول الأدب تُستقى من هذه المحاورات. ومع أنّه خصّص جزءا كاملا من الجمهورية هو الكتاب العاشر الذي يتحدث فيه عن الأدب والفن، فإنّ كلّ كتاباته حول حقيقة الأدب وأثره إنّما كانت تأتي عرضا وتهدف أساسا إلى تبيان أثر الشعر في سلوك المواطنين، ففي جمهوريته المثالية حيث يصنّف الناس ويحدّد وظائفهم كان لا بدّ من تحديد وظيفة الشعر"[2].

أقرّ أفلاطون من خلال نظريته أنّ الشعر محاكاة للمحاكاة لأنّه قسم العالم إلى أقسام ثلاثة هي عالم المثل، وعالم الموجودات الطبيعية، وعالم المحاكاة الذي هو زيف وتشويه لعام الموجودات هذا الأخير الذي هو صورة مشوهة لعالم المثل. وقد استوجب بأن يكون الشعر حاملا للخير والفضيلة، " فهو عندما بحث في ماهية الأدب ووظيفته كان منصبّا على بيان أثره في السلوك الإنساني، أي كان يدور حول الأخلاق والمعضلة الأخلاقية"[3].

كما نجد أرسطو هو الآخر تحدّث عن وظيفة الشعر من خلال نظرية المحاكاة؛ إذ" قام بوصف أثار الأعمال الأدبية وفعلها في المتلقين، ولم يقتصر عمله على وصف أثر هذه الأعمال في المتلقين أثناء تلقيهم الأعمال الأدبية فحسب، بل حاول أن يصنّف أثرها بعد عملية التلقي، وكان منهجه هنا الوصف والدراسة والاستقراء"[4].

---

[1] ينظر: وغليسي، يوسف. مناهج النقد الأدبي. ط1. جسور للنشر والتوزيع. الجزائر،2007،ص22-23

[2] الماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب. ط1. دار المنتخب العربي للدرسات والنشر والتوزيع. بيروت لبنان.1993،ص19

[3] الماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب،ص19

[4] المرجع السابق ،ص40

اتّفق أفلاطون وأرسطو في أنّ التراجيديا تنمّي عاطفتي الشفقة والخوف لكنهما اختلفا فيما بعد، وقد رفضها أفلاطون لأنّه رأى بأنّ التراجيديا تنمّي عاطفتي الشفقة والخوف وتجعل الناس أكثر ضعفا، وهو يفسّر ذلك بأنّ التراجيديا تجعل المؤلّف والممثّل والمشاهد يألفون الأفعال الشريرة مما يؤثّر في سلوكهم اليومي، كما أضاف بأنّ المأساة تجعل المشاهد أكثر حزنا وخوفا مما يؤدي به إلى الاستسلام للعواطف ومن ثمّ تبعده عن استخدام العقل وتجعله إنسانا يمتاز بالضعف فالمواطن القوي هو الذي يستجيب لنداء العقل وليس لنداء العاطفة، فالإنسان إذا أصابته مصيبة مثلا كفقدان ولده يحاول أن يبدو صبورا متجلّدا أمام الناس الذين جاؤوا لتعزيته، لكن عندما يصبح وحيدا يستسلم للبكاء فيضعف أمام عواطفه، فهو في الموقف الأول يكون قويّا لأنّه استجاب للعقل وفي الموقف الثاني يبدو ضعيفا باستسلامه للعواطف[1].

أمّا أرسطو الذي يعدّ« الأب الشرعي للنقد النفسي"[2] فقد عكس رأي أستاذه أفلاطون بحيث رأى بأنّ التراجيديا تؤدّي إلى ما يسمّى" بالتّطهير"[3]؛ فهو "يؤمن بأنّ التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف لكنّها تجعل المشاهدين أكثر قوّة من خلال التطهير، فعند مشاهدتنا لتراجيديا (أوديب ملكا) مثلا، ذلك الملك الذي انتهى إلى قتل أبيه والزواج من أمّه دون أن يعرف، وحينما عرف فقأ عينه وهام على وجهه، فإنّنا نشعر بالشفقة على البطل التراجيدي لأنّ الكوارث التي حلّت به لا يستحقها، كما أنّنا نشعر بالخوف لأن ما حدث للبطل قد يحدث لنا. ومن خلال الشفقة والخوف تتطهر عواطفنا، فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة (البكاء في التراجيديا والضحك في الكوميديا) أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية والعاطفية. وبالتالي فإنّ المشاهد يشعر بالقوة وبالراحة"[4].

وعلى هذا الأساس يتبيّن لنا أنّ الوظيفة النفسية للأدب انطلقت منذ القرن الرابع قبل الميلاد مع أفلاطون وتلميذه أرسطو.

---

[1] المرجع نفسه،ص40

[2] ينظر: هويدي، صالح ،النقد الأدبي الحديث. منشورات جامعة السابع من أفريل،1426هـ،ص80

[3] قطوس، بسام. المدخل إل مناهج النقد المعاصر. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2006،ص29

[4] الماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب،ص40-41

ب- العرب القدامى:

إنّ" أصل الدراسات الأدبية وعلاقتها بالنفس قديمة في الآداب الإنسانية على وجه العموم"[1]. ولم يكن" التراث النقدي العربي القديم ليخلو من تلك النظريات الحاذقة التي تدلّ على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثّرها بالأدب، وعن الروابط المتشابكة والمعقّدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النفسية لدى المبدع والمتلقي من جانب آخر"[2]، فكان ابن قتيبة من أوائل من تلمّس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد فنراه يطرح العوامل النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي والمنحصرة في إطار الباعث الشعوري كالغضب والطرب والشوق. يقول:" وللشّعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب. ويقول في الأوقات التي يُقال فيها الشعر:" وللشّعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمح فيها أبيّه، منها أول اللّيل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسل"[3].

كما أشار ابن رشيق إلى البواعث النفسية والعواطف الكامنة في النفس البشرية والتي هي من أسباب قرض الشعر. يقول: " قال بعض العلماء بهذا الشأن: بُني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح والهجاء، والنسيب، والرثاء وقالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب... فمع الرغبة يكون المديح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعد، والعتاب الموجع"[4]...

يتجلّى من قول ابن رشيق أنّ المنابع النفسية والشعورية لقول الشعر ترجع إلى عاطفتين هما: الرغبة التي منبعها الحبّ، والرهبة التي منبعها الخوف وما يتولّد عنه من كراهية. وترجع إلى انفعالين هما الطرب والغضب.

---

[1] فيدوح، عبد القادر. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ط1. دار صفاء للتوزيع والنشر عمان.ص22

[2] هويدي، صالح ،النقد الأدبي الحديث،ص80

[3] ابن رشيق، أبو على الحسين القيرواني. العمدة في صناعة الشعر ونقده. ط1. حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: د:النبوى عبد الواحد شعلان. مكتبة الخانجي. القاهرة.2000،ص207-208

[4] المرجع السابق ،ص193-194

أمّا القاضي الجرجاني فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية بحيث أرجعها إلى عواملها المختلفة من طبع ورؤية وذكاء، وأنّ اختلاف الشعر عائد إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم. يقول:" فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة"[1].

ج-عند الغربيين:

-سيجموند فرويد (: (1856-1939

إنّ الذي" رسّخ المنهج النفسي منهجا في النّقد الأدبي هي دراسات سيجموند فرويد (s.freuid) وتلامذته كارل جوستاف يونج (c.g.jung) وإدلر adler)) ومجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأدباء من مثل: فيلهلم ينسن في قصة جراديفيا حيث حلّل المبنى الحلمي وتقنياته الرمزية، ودراسته عن ليوناردو دافنشي، ومقاله عن دوستوفسكي وجريمة قتل الأب، ويضاف إلى إسهام علماء النفس هؤلاء ودراساتهم حول أهمية العقل الباطني أو اللّاشعور في الإبداع الفني عدد من النقاد وباحثو الأدب الذين وجدوا أمامهم كمّا هائلا من المعلومات التي تعينهم على تفسير عملية الخلق الفني بعامة، وتهيئ لهم الوسائل للكشف عن الأثر الأدبي بالإشارة إلى حياة صاحبه تارة، أو جلاء المعنى الحلمي تارة أخرى[2]"

يرى "فرويد أنّ اللّاشعور أو العقل الباطن هو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلّا إذا توفرت لها الظروف المحفز لظهورها؛ فالأدب والفن عنده ما هما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي"[3].

يعدّ سيجموند فرويد أوّل من أخضع الأدب للتفسير النفسي؛ بحيث كان شغوفا بقراءة الآثار الأدبية شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء، لأنّ الشاعر عنده رجل" تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه، ولقد وهب أكثر من أيّ إنسان أخر، القدرة على وصف حياته العاطفية، وهذا الامتياز يجعل منه في رأي

---

[1] الجرجاني، علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ط2. المكتبة الشاملة،ص5

[2] قطوس، بسام.. دليل النظرية النقدية المعاصرة. ط1. مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع. الكويت،2004،ص53

[3] فضل، صلاح،مناهج النقد المعاصر. ط 1. دار الآفاق العربية. القاهرة،1417،ص64-65

فرويد صلة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة"[1]؛ "فالشعراء والأدباء عامة يعيدون قصة الغرائز ووضوح المعرفة، في لغة ساحرة مؤثّرة، ولكنهم لا يفصحون عن ماهيتها وبذلك يوفّرون لعالم النفس مادة غزيرة حين يصوّرون المشاعر العنيفة تصويرا مؤثّرا ويكسبونها دلالة شاملة، فالأدب إذن يقدم الأنماط العامة أو المادة الخام عن النفس الإنسانية فتنتفع بها مصطلحات التحليل النفسي[2]".

أهم أفكاره:

نظرية التحليل:

"وفيها يقوم فرويد بتحليل عملية الإدراك في العقل الإنساني ويقسّمها أربعة أجزاء، وكل جزء مسؤول عن طبقة من طبقات العقل:

1-الوعي

2-ما دون الوعي

3-ما قبل الوعي

4-اللّاوعي[3]

مستويات النفس:

يرى فرويد أنّ الشخصية مكوّنة من ثلاثة أنظمة هي الهو، والأنا، والأنا الأعلى.

الهو:'id' :

يعد الهو" الجزء الأساسي الذي ينشأ عنه فيما بعد الأنا والأنا الأعلى. يتضمن الهو جزأين: جزء فطري: الغرائز الموروثة التي تمدّ الشخصية بالطاقة بما فيها الأنا والأنا الأعلى جزء مكتسب: وهي العمليات العقلية المكبوتة التي منعها الأنا (الشعور) من الظهور، ويعمل الهو وفق مبدأ اللّذة وتجنّب الألم، ولا يراعي المنطق والأخلاق

[1] حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1983،ص14

[2] ينظر،المرجع نفسه

[3] حيدوش، أحمد.الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث،ص23-24

والواقع وهو لا شعوري كلية، وبناء على هذا تبرز الطاقة الجنسية التي يستقي منها الفنان قوّته وصلابته"[1].

يقول عبد القادر فيدوح عن الهو" يقصد به العالم الباطن، تستخفي فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العقائد والقوانين والأعراف"[2] إذن، فالهو هو الجانب المضمر في النفس البشرية.

الأنا:'ego ' :

تعني الأنا كما" وصفها فرويد شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً بين الهو والأنا العليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده؛ حيث من الممكن للأنا أن تقوم بإشباع بعض الغرائز التي تطلّبها الهو ولكن في صورة متحضّرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا"[3].

أو هو" مصدر كسب المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي"[4] يقصد بالأنا الاعتدال في الشخصية والاتصال بالعالم الخارجي وهو مصدر اكتساب المعرفة.

الأنا الأعلى:"super-ego :

الأنا العليا كما وصفها فرويد هي شخصية المرء في صورتها الأكثر تحفظاً وعقلانية؛ حيث لا تتحكّم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية والمجتمعية والمبادئ، مع البعد الكامل عن جميع الأفعال الشهوانية أو الغرائزية.

يمثّل الأنا الأعلى الضمير، وهو يتكون مما يتعلمه الطفل من والديه ومدرسته والمجتمع من معايير أخلاقية. والأنا الأعلى مثالي وليس واقعي، ويتجّه للكمال لا إلى اللّذة-أي إنّه يعارض الهو والأنا، لأنّه مسؤول عن التطلعات الروحية التي تطرح أيديولوجيات أو الأساس الفكري للعمل"[5].

يمثل الأنا الأعلى الصورة العقلانية والأخلاقية للمرء.

-ألفرد إدلر والشعور بالنقص: بالدونية : (1870-1937)

---

[1]محمود، عصام.. مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص. ط1. دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية،2014،ص23

[2]فيدوح، عبد القادر. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،ص62

[3]محمود، عصام.. مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص،ص24

[4]فيدوح، عبد القادر. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،ص62

[5]محمود، عصام.. مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص،24-25

رفض أدلر عقدة الغريزة وأرجع عملية الإبداع إلى الشعور بالنقص أو الدونية أي حبّ الشهرة والظهور، وقد عرفت مظاهر الإبداع عنده بمركّب النقص[1].

-كارل جوستاف يونج (: (1875-1961

هو عالم نفسي سويسري أعزى عملية الإبداع إلى العقل الباطني، وقسم اللاشعور إلى قسمين اللّاشعور الفردي واللّاشعور الجمعي، واللّاشعور الجمعي هو ما يسمّى بالنماذج الأولية. عُني فرويد بالنوع الأول أي اللّاشعور الفردي أو الذاتي ومنحه الأولوية باعتباره في نظره المتحكّم بل المسيطر في كل تصرفات الإنسان في البحث، غير أنّ يونج خالفه لأنّه رأى أنّ اللاشعور الجمعي شعور مشترك بين كل الأشخاص، مثل نموذج الأمة العامة، نموذج الميلاد، نموذج الموت، ويمكن فهم اللّاشعور الجمعي عن طريق الأحلام والأساطير والطقوس، واستنبط منه فكرة النماذج العليا التي حلّت محل الرموز الفرويدية في تفسير اللّاوعي الفردي[2].

مفهوم النماذج العليا:

يُقصد بمفهوم النماذج العليا عند يونج أنّ" هناك صورا عليا للرموز موجودة في أذهان كل أفراد المجتمع هي صورة ابتدائية تنتج بصورة لا شعورية وتحمل عددا هائلا من هذه النماذج لا تحصى، ولكنها ليست صنيعة هذا العصر أو فئة معينة، بل هي صورة شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وما زالت تحيا في داخل كل منّا، ولذا فإنه يعتبرها نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزة، وهي تقع في جذور كل شعر أو أثر فني ذي ميزة خاصة"[3].

إضافة إلى هؤلاء المنظرين للاتجاه النفسي ظهرت مدرسة الجشتالت في ألمانيا عام1910، وهي أحد الاتجاهات التي بلورت ملامح نظرية متميّزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدّمت هذه النظرية نفسها في طروحاتها النظرية الأساسية بديلا منهجيا واضحا، لا سيما عند ممثليها كوفكا وكوهلر ووفرتمر والجشتالت تعني (علم نفس الشكل) . وقد سعى الاتجاه الجشتالي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه.

---

[1] قطوس، بسام... دليل النظرية النقدية المعاصرة،ص54

[2] محمود، عصام.. مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص،ص26-27

[3] المرجع نفسه،ص27

وهناك من النقاد من تبنوا نظريات فرويد في النقد الأدبي الفرنسي كشارل مورون[1].

خامسا: المنهج النفسي في النّقد العربي الحديث:

ظهر الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث في مطلع القرن العشرين مع زمرة من النقاد تبنوا هذا المنهج ورحبّوا به أيّما ترحيب؛ حيث" ساعدت روافد الثقافة العلمية الغربية على تعزيز روافد هذا الاتجاه وبخاصة في رحاب الجامعة التي اتّجهت فيها الدراسة منذ البداية هذه الوجهة. حتى إذا كنا في عام 1938م وجدنا كلية الآداب آنذاك تنشئ دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها تدور حول علاقة علم النفس بالأدب. وكان الأستإذان أحمد أمين وأحمد خلف الله أحمد يتوليان تدريس هذا الموضوع، وفي عام 1939م نشر الأستاذ أمين الخولي في مجلة كلية الآداب بحثا بعنوان (البلاغة وعلم النفس) أكّد فيه الاتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس وأثر الخبرة النفسية في العمل الفني، كما لفت النّظر إلى فائدة الدراسات النفسية بالنسبة لدارس الأدب من حيث إنّها تعوّده ما سمّاه (المشاهدة النفسية) ، وقد كان الأستاذ الخولي يدرس البلاغة، ويعهد إلى أحد المتخصصين في الدراسات النفسية تدريس مقدمة في علم النفس كان يراها ضرورية لفهم البلاغة[2].

أمّا" الأستاذ محمد خلف الله أحمد فقد تابع في جامعة الإسكندرية أبحاثه في العلاقة بين علم النفس والأدب وتكوّنت له في أثناء ذلك وجهة نظر شرحها في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) والحق أنّه يجمع في هذا الكتاب الخبرتين العلمية والعملية. ويعدّ الفصلان الثاني والثالث ثمرة عظيمة القيمة لهاتين الخبرتين.

ففي الفصل الثاني شرح المؤلّف بعض التّصورات الأدبية الأساسية التي حاول علم النفس الحديث أن يطرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية. وفي الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره في نقاش بين (كولردج وورد زورث) يدور على أسس نفسية وذوقية. ومن ثمّ يعدّ هذا الكتاب أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية.

---

[1] المرجع السابق ،ص30-31-32

[2] إسماعيل، عز الدين. التفسير النفسي للأدب. ط4. الناشر مكتبة غريب،ص6

ولا ننسى ذكر الدراسات النّقدية المبكّرة للعقاد وطه حسين التي تناولت شخصيات بعض الشعراء القدامى التي كانت تسترشد في فهم هذه الشخصيات ببعض الحقائق النفسية في رسم صور صادقة لهؤلاء الشعراء لكن هذه الدراسات لم تختر منهجا معيّنا محدّد المعالم بل اعتمدت منهجا خاصا، حتى كتب العقاد كتابه (عن أبي نواس) هنالك بدأت معالم المنهج تتّضح؛ إذ حاول المؤلف شرح شخصية هذا الشاعر في ضوء جملة من الحقائق النفسية والعلمية. فانتهى إلى أنّ أبا نواس كان نرجسيا وأن نرجسيته كانت شاذة وُلد ببعضها وساعدت الظروف على بعضها الآخر. وله كتاب آخر (ابن الرومي) الذي حدّد فيه معالم الشخصية، وفي أبي نواس يحدّد طبيعة الشخصية وهو تحليل لسيرة أكثر منه تحليلا لوقائع نفسية"[1].

"وجدير بالذكر دراسات محمد النويهي في هذا الميدان ففي كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) تحديد للمعرفة النفسية اللازمة للناقد، أمّا في كتابه شخصية بشار فالأمر يختلف عن العقاد في شخصية ابن الرومي. ويعود ويطالعنا بكتاب آخر (عن نفسية أبي نواس) حاول فيه تحليل نفسية الشاعر من خلال شعره وأنّ سبب الشذوذ فيه راجع إلى عقيدته النفسانية التي تكوّنت في عقله الباطن حين تزوجت أمّه بعد وفاة أبيه، وأن هذا الشذوذ يفسّر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان[2].

سادسا: نموذج عن النقد النفسي في النقد العربي الحديث (من كتاب التفسير النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل) :

"يورد عز الدين إسماعيل قول الشاعر عبده بدوي: في قصيدة عنوانها (ثنائية ريفية) والقصيدة صورة حوارية بين زوج ريفي وزوجته وهو حوار يتناول في ظاهره الفرحة بموسم الحصاد والتّغني بالثمار اليانعة الغنية التي أنبتتها أرض حقلهما بعد عام من الشقاء والجوع من أجل أن تنبت الأرض وهذه الفرحة التي يلتقي عندها الزوج والزوجة تعيد إليهما ذكريات حبّهما القديم والموال الذي كان يغنيه ذلك الحب الرومانتيكي لمحبوبته الشابة النظرة، وكيف أنّ كل ذلك انتهى يوم ذهب إلى بيت

[1] المرجع السابق ،ص7

[2] المرجع نفسه ،ص7-8

أبيها ودفع المهر وتزوّجها- فمنذئذ أصبح للحب معنى آخر وتحوّر شكله في ذلك العناء المشترك في فلح الأرض وبذر البذور... طوال العام ريثما تؤتي أكلها، يقول الزوج في نهاية الحوار:

الحب لم يصبح حديثا أو هتافا في الصدور
الحب فيما طرزت كفاي في الحقل الكبير
قد كان أمس حكاية تروى وأشواقا تدور
واليوم صار حديقة تلقى الغدير وتستدير
وتموّجا في القطن والصفصاف والقمح الوفير

إلى أن يقول:

حبّي له جذر، له ساق، له ثمر منير

يطبّق عليها عز الدين إسماعيل المنهج النفسي فيقول:" هذه القصيدة-حين نمعن النظر فيها قليلا- تكشف لنا عن التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة، وعمّا يلابسها في الوسط الريفي من ملابسات، والشاعر يوظّف عنصر الطبيعة ليقدم للناس صورة من صورها الجميلة وأنّ هذه هي مهمته، والواقع أن تحليل عناصر الصورة الشعرية ورموزها المستمدة من الطبيعة والعلاقات القائمة بينها على النحو الذي صوّرها به الشاعر، كل ذلك يكشف لنا عن أن اختيار هذه العناصر والرموز ولإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائما أصل بعيد في أغوار نفس الشاعر ويلتقي هناك بكثير من تجاربه الخبيئة في اللّاشعور، التي لا يجمل بالشعر وهو التعبير النبيل أن يعرضها ومن ثمّ تحدث عملية إزاحة لا شعورية بصورة آلية، وهي عملية مألوفة في النفس البشرية، فتتجسّم تلك التجارب في أشكال وصور طبيعية معترف بها.

وعلى هذا الأساس أعود إلى قصيدتنا فالزوجة في-مستهل القصيدة-تقول:" قد وافى الحصيد" وهذا معناه أنّ الزوجة حامل، وأنّها أوشكت على وضع طفلها، وهذا شيء لا بدّ أن يفرح له الزوج والزوجة، لا لمجرد أنّ مولودا سيولد، بل لدلالة الإنجاب بالنسبة لهما وعلاقة ذلك بشعور الأبوة والأمومة لدى الزوجين. ثم إنّ خروج هذا المولود سيعيد إليها فرصة الاتصال جنسيا بعد أن كانت قد انقطعت فترة من الزمن.

وأما أنها قد كانت قد انقطعت فيؤكده قول الزوجة لزوجها:

بيني وبينك من أغاني حقلنا الملتف سور

أنا لا أراك، فبيننا سدّ من الثمر المثير"

فالزوجة كانت ممتلئة البطن بالجنين، بالثمر المثير كما تسميه، وهي من أجل ذلك لا تراه أي لا تتصل به جنسيا شأن الزوج والزوجة.

إذن، فهذه القصيدة تتضمّن تجربة خفية وراء صورتها الخارجية. إنّها في الظاهر تقول شيئا جميلا ومقبولا، لكنها تنطوي على حقيقة نفسية خطيرة، هي أنّ الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه، بخاصة عندما يتحوّل "الحب إلى جذر له ساق وله ثمار."

لقد نجح الشاعر أيّما نجاح بهذه الصورة التعبيرية الظاهرية في أن يخفي التجربة ويوشي بها في الوقت نفسه، أي أن يلائم بين حاجات التعبير النبيل والصورة الجميلة من جهة، والحقيقة الصارخة من جهة أخرى"[1].

وعليه فعز الدين إسماعيل جسّد المنهج النفسي في هذه الأغنية الريفية التي وُصفت فيها العلاقة التي تربط الرجل والمرأة وهما في ريعان الشباب والحبّ الذي يجمعهما، وكيف نجحا في حياتهما، فالعلاقة بين التجربة البشرية والصورة الطبيعية هي علاقة متناظرة، ففي الطبيعة نرى كيف أثمر البذر والزرع ووافى الحصيد، ونرى في الصورة البشرية كيف تحمل المرأة وتنتظر هي وزوجها هذا المولود، فالحبّ عندما ينتج شبيه بالزرع عندما يثمر، وينتهي إلى أنّ حياة الإنسان تُبنى على الحبّ ولا تستغني عن الجنس فهو مصدر سعادة دائمة له.

خاتمة:

توصّلنا من خلال هذه الدراسة إلى جملة من النتائج أهمها:

توصّلنا من خلال هذه الدراسة إلى جملة من النتائج أهمها:

- المنهج النقدي النفسي منهج حداثي يُعنى بالسياق الخارجي للنص الأدبي مركّزا على العلاقة بين علم النفس والأدب. من رواده الفلاسفة اليونان أفلاطون وأرسطو، ومن الغربيين سيجموند فرويد وأدلر وكارل غوستاف يونغ، أمّا العرب القدامى فابن قتيبة وابن رشيق والجرجاني، ومن رواده العرب المحدثين أمين الخولي، أحمد أمين ومحمد خلف الله، العقاد، طه حسين، محمد النويهي وعز الدين إسماعيل.

[1] المرجع السابق ،ص8

- عدّت دراسات سيجموند فرويد النفسية في العصر الحديث مصدرا لترسيخ النقد النفسي في الأدب.

- يعدّ كتاب (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين إسماعيل نموذجا في النقد النفسي بامتياز.

قائمة المصادر والمراجع:

1- آرماندو، أنتونيلو. (التربية والتحليل النفسي- التحليل النفسي الفرويدي- نموذجا. ترجمة: عبدالكريم غريب. منشورات عالم التربية، 2005.

2- اسماعيل، عز الدين. التفسير النفسي للأدب. ط4. الناشر مكتبةغريب.

3- عبد الباقي، محمد فؤاد.. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. دارالكتب المصرية. القاهرة 1945.

4- الجرجاني، علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ط2. المكتبة الشاملة.

5- الحياري، إيمان. "عيوب المنهج النفسيhttps://mawdoo3.com ."، 2018

6- حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1983.

7- ابن رشيق، أبو على الحسين القيرواني. العمدة في صناعة الشعر ونقده. ط1. حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: د: النبوى عبد الواحد شعلان. مكتبة الخانجي. القاهرة.2000.

8- الرقب، أحمد. نقد النقد يوسف بكار ناقدا، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. عمان. الأردن، 2007.

9- العروي، عبد الله وآخرون، المنهجية في العلوم الإنسانية. ط1. دار توبقال للنشر، 1993.

10- علبي، أحمد. (1999) . المنهجية في البحث الأدبي. ط1. دار الفارابي. بيروت، 1999.

11- فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر. ط 1. دار الآفاق العربية. القاهرة، 1417.

12- فيدوح، عبد القادر. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ط1. دار صفاء للتوزيع والنشر عمان.

13- قطوس، بسام.. دليل النظرية النقدية المعاصرة. ط1. مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع. الكويت، 2004.

14- قطوس، بسام. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006.

15- الماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب. ط1. دار المنتخب العربي للدرسات والنشر والتوزيع. بيروت لبنان.1993.

16- محمود، عصام. مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص. ط1. دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية، 2014.

17- ابن منظور، محمد بن مكرم.. لسان العرب، ط3. دار صادر. بيروت، 2004.

18- هويدي، صالح، النقد الأدبي الحديث. منشورات جامعة السابع من أفريل، 1426هـ.

19- وغليسي، يوسف. مناهج النقد الأدبي. ط1. جسور للنشر والتوزيع. الجزائر، 2007.

النّقد الفنيّ والتّقدير الجماليّ للعمل الفنّيّ

د/ محروق إسماعيل
جامعة يحي فارس، المدية (الجزائر) / قسم: الفنون/
mahrougismail7@gmail.com

ملخص الدراسة:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن طريقة بناء الحكم النقدي على الموضوعات الجمالية، وهذا بتتبع مختلف المراحل والعناصر التي تتدخل في ذلك، بغية الوصول إلى عملية تبرئة العمل الفني أو إدانته، بالاستناد إلى العيوب والمحاسن، وذلك من خلال تفكيك العمل الفني، وتسليط الضوء على جميع أجزائه، وتحليل الارتباط العضوي بينها، مع الالتزام بالموضوعية العلمية التي تفصل بين ذات الناقد وموضوع العمل الفني. بما يضمن الاستغراق فيه، والاندماج معه لمواصلة التفاعل معه للكشف عن جانب الخفاء فيه، والتحجب في أسلوبه.

الكلمات المفتاحية:

الحكم النقدي - العمل الفني – الموضوعات الجمالية- الإدراك - الخبرة الجمالية - الحواس - التذوق.

مقدمة:

يتّخذ الناقد الفني من العمل الفني نقطة انطلاق عمله النقدي، فيقوم بتفكيك وتسليط الضوء على جميع العناصر الداخلة في تشكيله، والمكونة لماهيته، ويدرس كل جزء في ضوء الكل، مع تحليل الارتباط العضوي والتجاوب الحي بينها، ملتزما بالموضوعية العلمية التي تقتضي فصل الذات عن موضوع الإبداع الفني، ووضع الأعمال الفنية تحت ضوء هادئ وفاحص بعيدا عن الحماس والتعصب أو التحيز، كما يقتضي أسلوب التحليل المنهجي للأعمال الفنية، بما يضمن الوصول إلى نتائج علمية موضوعية ودقيقة.

ولما كانت مادة النقد الجمالي هي إدراك الموضوعات الجمالية. فإننا سنحاول من خلال هذا الموضوع الموسوم بـ: "النقد الفني والتقدير الجمالي للعمل الفني"

تسليط الضوء على عملية بناء الحكم النقدي، والإدراكات الحسية التي تزوده بالعناصر أو المواد اللازمة له. فتتعدى مهمة النقد الفني من تفسير العمل الفني من حيث مادته وصورته إلى علمية إدانته أو تبرئته بالاستناد إلى المحاسن والعيوب.

وعليه يمكن طرح الإشكالية التالية: لا شك أن الحكم على العمل الفني يتطلب عملية عقلية تمارس على مادة الإدراك المباشر للموضوعات الجمالية بعد استلامها إشارات عن طريق الحواس تنبعث من العمل الفني. قصد الوصول إلى حكم أتم وأوفى باستعمال أدوات قانونية أو تشريعية. فكيف يتم التعبير عن موقف الذات تجاه العمل الفني، وتبين أوجه الكمال والنقص فيه؟

ومحاولة مني للإحاطة بالإشكالية من جميع جوانبها قسمت الموضوع إلى عنصرين أساسيين هما: النقد الفني، والخبرة الجمالية، واستقصيت مختلف الاتجاهات والنظريات التي درست التقدير الجمالي وطريقة التوصل إلى أحكام علمية نقدية تبين موطن الضعف والقوة في العمل الفني، بغية الوصول إلى أعلى مراحل التذوق الفني.

1- النقد الفني:

النقد في اللغة مأخوذ من الفعل نَقَدَ [1] ، نَقَدْتُهُ الدراهمَ، ونَقَدْتُ له الدراهمَ؛ أي أعطيته، فانْتَقَدَها، أي قبضها. ونَقَدْتُ الدراهم وانْتَقَدْتُها، إذا أخرجتَ منها الزَّيْفَ. والدرهم نَقْدٌ، أي وازِنٌ جيِّدٌ. وناقَدْتُ فلاناً، إذا ناقشته في الأمر. والنَقَدُ بالتحريك: جِنسٌ من الغنم قِصار الأرجل قِباحُ الوجوه تكون بالبحرين، الواحدة نَقَدَةٌ. ويقال: " أذلُّ من النَقَدِ ". قال الأصمعيّ: أجودُ الصوفِ صوفُ النَقَدِ. ونقَدَ [2] بِإِصْبَعِه أَي نقَرَ، ونقَد الرجلُ الشيءَ بِنَظَرِهِ يَنْقُدُه نقْداً ونقَدَ إِليه: اختلَسَ النَّظَرَ نَحْوَهُ. وَمَا زَالَ فُلَانٌ يَنْقُدُ بصَرَه إِلى الشَّيْءِ إِذا لَمْ يَزَلْ يَنْظُرُ إِليه. والإِنسانُ يَنْقُدُ الشيءَ بِعَيْنِهِ، وَهُوَ مخالَسةُ النَّظَرِ لِئَلَّا يُفْطَنَ لَهُ. والنَّقَدُ: تَقَشُّرٌ فِي الحافِرِ وتَأَكُّلٌ فِي الأَسنان، تَقُولُ مِنْهُ: نَقِدَ الْحَافِرُ، بِالْكَسْرِ، ونَقِدَتْ أَسنانُه ونَقِدَ الضِّرْسُ والقَرْنُ نَقَداً، فَهُوَ نَقِدٌ: اتُكِلَ وتَكَسَّر.

(1)أبو نصر إسماعيل بن حماد الفرابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج02، دار الملايين، بيروت، ط04، 1407ه/1987م، ص 544.

(2)ابن منظور، لسان العرب، ج03، دار صادر بيروت، ط03، سنة1414ه، ص 425.

والنقد الطبيعي هو الحكم، وهو الشرط الأول لقيام نظرية تدور حول طبيعة النقد، والإدراكات الحسية التي تزود الحكم بالعناصر، أو المواد اللازمة له، سواء أكانت هذه الأحكام متعلقة بالطبيعة المادية، أم بالسياسة، أم بأية سيرة شخصية. وموضوع الإدراك الحسي هو الشيء الوحيد الذي يحدث اختلافا في الأحكام التي نصدرها. ولما كانت مادة النقد الجمالي هي إدراك الموضوعات الجمالية، فإن ما يحدد النقد الطبيعي والفني هو دائما كيفية الإدراك المباشر، ولا سبيل لمعالجة ذلك عن طريقة الخبرة الجمالية وحدها، بل يقتضي أيضا تضافر العناصر المكونة الخاصة ببناء الحكم، والمتضمنة صميمه [1].

فآلية التذوق الفني لا تختلف كثيرا عن آلية الإبداع، فالإبداع رؤية جديدة، والتذوق رؤية صحيحة لهذه الرؤية، ومن هنا فإن رؤية الناقد حدسية تماما كما هو الأمر بالنسبة للفنان، فيجب أن يقف الناقد أمام ذاتية الفنان، وأمام موضوعية العمل الفني، وذاتية الفنان حرة طليقة، إلا من حدود يفرضها المضمون، أما الموضوع فهو رؤية أو شكل الرؤية، وهذا الشكل إما أن ينسب لشيء خارج الإنسان، أو الطبيعة، وإما أن ينسب لعالم الإنسان الداخلي عالم الحلم والخيال والعقل الباطن [2]. وعملية التذوق فردية متجددة باستمرار، وربما كان عجز بعض الأعمال الفنية عن التناغم معها أو تحويل مساراتها، أنها لا تدرك اتجاه حلقاتها، فتحسن الالتقاء معها أولا، ثم سحبها بطريقة الاندفاع التلقائي لها إلى اتجاه جديد [3].

ويتجه النقد الفني الحديث إلى أن العمل الفني لا يجب أن يقلد الطبيعة، لأنه بناء عضوي قائم بذاته، وليس نسخة مكررة منها، ولا يهم نوع المضمون الذي يختاره الفنان، وإنما يهم نوع الأحاسيس الجمالية التي يثيرها العمل الفني في نفس المشاهد، وما يمنحه من إشباع نفسي لا تمنحه له حياته اليومية، فالفن التشكيلي يسعى أساسا إلى تقديم العالم إلى الإنسان في شكل أكثر موضوعية وجمالا ومنطقية

(1)جون دوي، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة وتعليق: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، سنة 2015م، ص ص (501-502).

(2)عفيف بهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص11.

(3)أحمد المعازي، التذوق الفني والفن الصحفي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، سنة 1983م، ص 07.

[1]. وهذا ما سعى إليه الفنان التشكيلي المسلم منذ تبلور النواة الأولى للفن الإسلامي في العصور الوسطى، حيث لم يهتم بقواعد المنظور الخطي، فكانت تشكيلاته الفنية موجودة بذاتها، فعملية التخطيط الأولى للوحة الفنية كانت تخضع لمنظور روحي، يقوم على الوجود الأزلي لله عز وجل، ومفهوم فناء الأشياء، وعلاقتها بالوجود الأزلي. عكس الفنان الغربي الذي كان يضبط مخطط اللوحة الفنية وفق قواعد المنظور، ووفق علاقات فيزيائية ضوئية تحدد أحجام، وأبعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة [2].

فأدوات الفنان التشكيلي مثل: العلاقات اللونية، والمساحة، والتناسب، والتناغم، والإيقاع يمكن أن تثير الخيال والحواس معا، إذا ما أحسن توظيفها في تصميماته، لأنها تمتلك خصائص موضوعية، وصفات مطلقة لا توجد في الأشكال الطبيعة التي تصادفنا في حياتنا اليومية، وهي تنبع من الوحدة العضوية التي يتمتع بها العمل الفني، وهي وليدة ذلك الكمال الجمالي الذي يجعل من اللوحة الفنية وحدة منسقة يدرك مضمونها في شكلها، وليست وحدة حسية فحسب، بل هي أيضا وحدة وجدانية فكرية عقلية [3] . ويؤكد كانط أن جمال الشيء يتوقف في تقديره على" أن الجميل هو ذلك الذي يسعد دون أن يقوم بوظيفة محددة، أو يروق لاهتمام ما، أو يرضي رغبات حسية رئيسية. إن تقدير الجميل يتطلب نظرة جمالية منتقاة من مثل هذه الغرائز، والأغراض الشخصية. فالنظرة الخالصة غير ذات الغرض هي التي تقدر به القطعة الفنية الجميلة على مستوى الشكل، وليس الوظيفة، وكموضوع الجمال بحد ذاته ولذاته، وهي التي لا تقيم اعتبارا لما يمكن أن يؤديه من وظائف" [4] . ويضيف كاسيرر بأن:" الجمال ليس مجرد خاصية مباشرة

(1)نبيل راغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، الإسكندرية، ص ص (62-63).

(2)عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، سنة 1979م، ص ص (33-34).

(3)نبيل راغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، ص ص (65-66).

(4)ديفيد أنغليروجون هغسون، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، ترجمة: ليلى الموسوي، مراجعة: محمود الجوهري، عالم المعرفة، الكويت، سنة 2007، ص68.

باطنة في الأشياء، بل هو يتضمن بالضرورة إحالة إلى الذهن البشري الذي يدركه" [1].

وليس في إمكاننا أن نقر بكل اطمئنان منذ البداية أن الحكم الفني فعل عقلي يمارس على مادة الإدراك المباشر، بقصد الوصول إلى إدراك أتم وأوفى، وذلك لأن للحكم أيضا معنى قانونيا، أو دلالة كما يظهر من عبارة شكسبير الذي يقول:" أهو ناقد، بل هو حارس". ومن هذا المنطلق جاز لنا أن نعرف الناقد الفني: "إن الحكم أو الناقد هو ذلك الرجل الذي يصدر حكما جازما يتصف بالسلطة، أو بالصبغة الآمرة، ... ومن هنا فإن النقد الفني لا يعد نشاطا تنحصر مهمته في تفسير مضمون العمل الفني من حيث مادته وصورته، بل هو عملية تبرئة أو إدانة بالاستناد إلى المحاسن والعيوب" [2] . فالنقد هو حكم، والمادة التي ينبثق منها الحكم هو العمل الفني، أو الموضوع، ولكنه على نحو ما ينفذ إلى خبرة الناقد عن طريق تفاعله مع حساسيته ومعرفته، والذخيرة المختزنة لديه من الخبرات السابقة، ولابد للحكم الناتج عن النقد الفني أن يولد شعورا أوضح بالعناصر والأجزاء المكونة للعمل الفني، ولا بد أن يكشف عن الطريقة المنسقة المتماسكة التي تترابط بها تلك الأجزاء، لكي تكون كلا موحدا، وذلك باستعمال وظيفتي التركيب والتحليل [3] .

ويفرق جيروم ستولنيتز بين النقد الفني والموقف الجمالي. فاتخاذ موقف النقد الفني، وما تعنيه هذه العبارة من صرامة على التنقيب عن العيوب والمحاسن، وهي تشير بمعنى أوسع إلى تقدير نواحي القوة والضعف في موضوع ما، وهي حالة تجرد وحذر من أن يخدع الناقد، فاتخاذ موقف النقد يعني رفض الموافقة حتى يستدل الناقد بنفسه.

أما الموقف الجمالي حسب نظره، فهو يختلف عن هذا كل الاختلاف، بل إنه على عكس هذا على خط مستقيم؛ فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية دون تساؤل. وفي هذا الصدد يقال استسلم المشاهد للعمل الفني. فهو لا يعمل على تقطيع العمل، وإنما يدركه في كليته. فالصفات التي يتحدث عنها الناقد إنما هي

---

(1)صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط01، سنة 1407هـ/1986م، ص26.

(2)جون دوي، الفن خبرة، المصدر السابق، ص ص (502-503).

(3)المصدر نفسه، ص 520.

مشاعر بالنسبة للمشاهد، والعلاقات الشكلية التي يحللها الناقد هي في نظر الإدراك الجمالي روابط حيوية بين التوقعات والتوترات، تعمل على إشاعة الحياة في التجربة، وتجمع بين أطرافها بطريقة محكمة، والحقيقة التي يلخصها الناقد بطريقة نثرية يحس المشاهد أنها متغلغلة في جميع أرجاء العمل الفني، ومتجسدة فيه. فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به، ويسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل الفني، والموقف الجمالي لديه اهتمام خارج نطاق الإدراك المحض إلى اللذة الجمالية [1].

في حين أن الدراسات الفنية الحديثة تميز بين الاستجابة الجمالية والإدراك الجمالي، والتقدير الفني، والحكم الجمالي. فالاستجابة الجمالية تتم بدوافع ذاتية منها: الاستعدادات الداخلية للمتلقي بما فيها مستوى الثقافة والعلم والمحيط والبيئة، وكذلك اكتساب العمل الفني الشروط الأساسية للقبول أو الرفض لذلك العمل، ومنها: التناسق والإيقاع والوحدة. أما الإدراك الجمالي فهو عملية نشاط ذهني تتم بعد استلامها تنبعث من العمل الفني عن طريق الحواس، ويتوقف مستوى ذلك الإدراك وتأويلها وفق عوامل ذاتية كالوعي، الألفة، والميول الشخصية، وحتى الغريزة والتطبع. وعوامل موضوعية تتعلق بالشيء مصدر الحكم، وهذه المرحلة تمهد للتذوق الفني.

أما الحكم الجمالي؛ فهو مرحلة لاحقة عند المتلقي تحصل عندما تكون للفرد ذائقة علية تؤهله أن يصدر حكما جماليا للأثر الفني، فالتذوق قبل الحكم الجمالي، ولكنه مرحلة من مراحله المتقدمة [2].

فالتذوق انعكاس لسلوك المتعلم، وكلما ارتقى تميزت إنسانيته المتحضرة، وهو ينمو بالممارسة، فالعين التي ترى الأشياء المنسقة المنظمة الجميلة ينمو لديها معيار تقيس به قيم الأشياء الجمالية. فيرى أرسطو:" أن العمل الفني الجميل

(1)جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، سنة 2008م، ص ص (559-560).

(2)محمود البسيوني، قضايا التربية الفنية، عالم الكتب، القاهرة، سنة 1985، ص 73.

يشتمل على اكتمال في الشكل، واعتدال في الأسلوب، وبدرجة تضمن له أن يكون كلا متبعا ومصنعا في ذاته، وخلال إحداثه لتأثيره" [1] .

2- **الخبرة الجمالية:**

يمكن تعريف الخبرة الجمالية على أنها:"حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي، لا لسبب إلا لمواصلة التفاعل معه، نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق، بتأثير من هذا التفاعل" [2] . فالاندماج هو: الاستغراق، أي درجة معينة منه، والعلاقة مع موضوع جمالي أحيانا تكون طويلة الأمد أو قصيرة، وقد تكتفي بالتفاعل معه مرة واحدة، ويؤكد جون دوي أن الخبرة الجمالية هي التي تضفي على الأفعال والأحاسيس والأفكار المبعثرة الوحدة والاتساق، لأنه في كل خبرة عقلية، أو عمل من الأعمال التي يقوم بها الإنسان، جانب جمالي يرجع للإنسان نفسه، أو النظام الذي يسير عليه. ويضيف بأن للمفكر لحظته الجمالية، وهي تلك اللحظة التي تتطور فيها أفكاره إلى معان ودلالات مندمجة في صميم الموضوع، وكذلك الفنان يقوم بعملية فكرية ربما لا تقل عن تلك التي يقوم بها الباحث العلمي، فيحقق فكره في صميم الوسائط الكيفية التي يباشر فيها عمله [3] .

ويصف هيدجر الخبرة الجمالية بأنها ليست ذلك الاتجاه أو الموقف الجمالي الذي ينظر إلى العمل الفني من جهة الشيء فيه، أو باعتباره شيئا. سواء نظرنا إلى هذا الشيء أنه السطح المحسوس، أو الموضوع المدرك حسا، أو تلك المادة المتشكلة في صورة على نحو ما تتشكل الأداة أو الشيء المصنوع. وأما الخبرة الفنية هي التي تبدأ بالعمل الفني نفسه، وتشاهد أسلوبه في الوجود، لا باعتباره شيئا، وإنما باعتباره ما يمكن أن يكشف فيه على ماهية الشيء، فالعمل الفني هو شيء ما آخر

(1)شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، سنة 2001م، ص74.

(2)المرجع نفسه، ص35.

(3)صابر جيدوري: "الخبرة الجمالية وأبعادها التربوية في فلسفة جون دوي، مجلة جامعة دمشق، ج26، العدد 03، سنة 2010م، ص ص (111-112).

أكثر من كونه شيئا، وهذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن يكشف عن الجانب الشيئي فيه [1].

فالخبرة في العمل الفني بوصفها خبرة تجسد الحقيقة في العمل الفني، وحدوث الحقيقة فيه لا يعني أن العمل قد صور شيئا بشكل صحيح أو صادق، وإنما يعني أن الموجود قد استضاء وتجلى، أو تكشف من طوايا التحجب والخفاء. وبذلك فقد وضع هيدجر الفن في علاقته مع الحقيقة والوجود، معتبرا أن الجمال هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجب [2].

فمن خلال الخبرة الجمالية نشعر بنوع من الاقتراب الروحي من الأماكن والموضوعات المبدعة فيها فنيا، فالأشكال الموجودة في الموضوع الفني تومئ للروح المتلقي، وهذه الروح تستجيب بدورها من خلال إسقاط قيمتها على الأشكال الفنية. وهكذا يقوم كل من المتلقي والموضوع الفني بتغذية بعضهما البعض، وبالطبع فإن تنظيم الفنان الخاص للأشكال الفنية هو ما يتيح الفرصة لحدوث مثل هذه الاستجابة الفسيولوجية، لكن الاستعداد الجسمي والسيكولوجي الخاص لدى المتلقي هو كذلك من يقوم بدور كبير في هذا النشاط الجمالي.

ويجب على الفنان الذي يستطيع إثبات جدارته كفنان من خلال تشكيله لخبرة شخصية على نحو مكثف أو عميق، أن يترك مسافة بينه وبين خبرته الفنية أثناء عملية الصياغة أو التشكيل الفني. وهذا كما يقول العديد من الفنانين:" إن عملية التشكيل الفني كانت بالنسبة لهم نوعا من التطهير، ووسيلة للخلاص من مشاعر وأفكار كان يتم الشعور بها دائما على أنها نوع من الإلحاح غير المريح" [3].

وقانون المسافة هذا يمنحنا الأفضل من الخبرة الجمالية، فنحصل على الإشباع من رؤيتنا للروابط بين مختلف أجزاء العمل الفني في مستويات حياتنا اليومية وواقعنا، وفي الوقت نفسه قد نحصل على متعة من خلال رؤيتنا للكيفية التي يقوم من خلالها الشكل، والأسلوب، والإيقاع الفني، بخلق هذه العلاقات أو

---

(1)سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظهراتية هيدجر ساتر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، سنة 1412هـ/1992م، ص ص (97-98).

(2)المرجع نفسه، ص 106.

(3)شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المرجع السابق، ص ص (44-46).

تكوينها. فالخبرة الجمالية هي إذن حالة من التفاعل الجدلي والحركة بين الاقتراب والابتعاد. فهي كما يشير فرونجير:" نوع من الاستمتاع الذاتي المتموضع، أو المتجسد في موضوع جمالي، وهذا الاستمتاع الجمالي يعني أنني أستمتع بنفسي موجودا في، أو من خلال موضوع حسي، يختلف عن ذاتي، من أجل أن أتجسد فيه وأتقمصه. وما أتقمصه أو أتواجد فيه بشكل عام، تلك الحياة الموجودة في الموضوع الجمالي. والحياة هي الطاقة أو النشاط الداخلي، وهي السعي والإنجاز، والنشاط الخاص بالإرادة، والصورة المكملة لها على نحو خاص" [1].

خاتمة:

بعد التعرض لموضوع النقد الفني والتفضيل الجمالي بالدراسة والتحليل، واختبار البدائل الجمالية المتوفرة قصد إصدار أحكام جمالية على الأعمال الفنية المتسمة بالموضوعية العلمية توصلنا إلى ما يلي:

- إنّ النقد الفني ملكة الحكم على العمل الفني، ويتم عن طريق الإدراك الحسي المباشر، وذلك بالوقوف على ذاتية الفنان، وموضوعية العمل الفني.

- إنّ الخبرة الجمالية عملية عقلية تنتج عن طريق الاستغراق في العمل الفني والاندماج معه، لكشف الخفاء والتحجب في أسلوبه، وتتعدي الكشف عن ماهيته للوصول إلى قيمة الشيئية في ماهيته.

- إنّ التذوق الفني عملية مركبة تعتمد على مجموعة من العوامل منها: الخبرة الجمالية والموقف الجمالي والاستجابة الجمالية. فتذوق الأعمال الفنية يعتمد على عمليات الإدراك الحسي، الذي يهيئ المدركات العقلية عن طريق الانتباه للوصول إلى إصدار حكم أو تقدير العمل الفني.

(1)المرجع نفسه، ص ص(47-49).

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد المعازي، التذوق الفني والفن الصحفي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، سنة 1983م.

2- أبو نصر إسماعيل بن حماد الفرابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج02، دار الملايين، بيروت، ط04، 1407هـ/1987م.

3- جون دوي، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة وتعليق: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، سنة 2015م.

4- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، سنة 2008م.

5- ديفيد أنغلير وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، ترجمة: ليلى الموسوي، مراجعة: محمود الجوهري، عالم المعرفة، الكويت، سنة .2007

6- ساره كوفمان، طفولة الفن تفسير علم الجمال الفرويدي، ترجمة: وحيد أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سنة 1989م.

7- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظهراتية هيدجر ساتر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، سنة 1412هـ/1992م.

8- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، سنة 2001م.

9- صابر جيدوري: "الخبرة الجمالية وأبعادها التربوية في فلسفة جون دوي، مجلة جامعة دمشق، ج26، العدد 03، سنة 2010م.

10- صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط01، سنة 1407هـ/1986م.

11- عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، سنة 1979م.

12- عفيف بهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الكتاب العربي، القاهرة.

13- فاطمة محمود الزيات، علم النفس الإبداعي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط01، سنة 1430هـ/2009م.

13- ابن منظور، لسان العرب، ج03، دار صادر بيروت، ط03، سنة1414هـ.

14- نبيل راغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، الإسكندرية.

15- ويلسون جلين، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، سنة 2000م.

تمثّلات القيم في القصائد الكورونيّة
"مقاربة أسلوبية لنماذج مختارة"

1- حواء عبد اللطيف 2- عائشة الهيص
1. جامعة خنشلة/abdellatif.haoua@univ-khenchela.dz
2. جامعة خنشلة/aicha.ehlis@univ-khenchela.dz

ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدّراسة إشكالية فاعل القيم في الآثار الأدبيّة إثر جائحة كورونا، وفي القصائد الشعرية بشكل خاص، وذلك بهدف التعرّف على منظومة القيم التي عايشت تبعات الجائحة وطقوسها الجديدة، على اعتبار أن الشّعر صوت الإنسانيّة الأوّل الذي يتجاوز به الشّاعر حدود الذّاتيّة ليلامس الوجدان الجمعي؛ وذلك من خلال السؤال الآتي: ما هي تمثّلات القيم في القصائد الكورونيّة؟ وكيف عبّر الشّعراء عنها؟

الكلمات المفتاحية:

كورونا، القيم، الأسلوبية، التمثلات.

مقدمة:

يصارع العالم اليوم عدوا من نوع خاص، يتمتّع بفاعلية تمرّدت على الجغرافيا، واستهزأت بكبرياء الحضارة الإنسانية وعلومها المختلفة، الأمر الذي جعلها تعيش زلزلة جذرية على مستوى الابستيميات والعلوم التي فقدت ثباتها أمام التحوّلات الشّاملة في العالم من القاعدة إلى القمّة، وبدا جليا أننا نعايش مخاضا جديدا على العالم من شأنه أن يولّد بمعاناته إنسانا مختلفا، وعليه تحاول هذه الدراسة تتبع جينالوجية القيم المتحركة إثر جائحة كورونا في بعض النّماذج المختارة اعتمادا على المقاربة الأسلوبيّة لاستنطاق مخبوئها، ومباحثة تفاعل القيم فيها.

صلب الموضوع:

تعـرّف القـيم بأنّهـا "مقـاييس نحكـم بهـا علـى الأفكـار والأشـخاص والأشـياء، والأعمـال والموضـوعات، والمواقـف الفرديّـة والجماعيّـة مـن حيـث حسـنها وقيمتهـا والرغبـة بهـا، أو مـن حيـث قيمتهـا وعـدم قيمتهـا، وكراهيتهـا، أو في منزلـة معيّنـة مـا بـين الحـدّين".[1] مـن شـأنها توضـيح الموقـف مـن أمـر معـيّن بتأييـده أو مناكفتـه، وقـد حفلـت القصـائد الكورونيّـة بـزخم قيمـي تعالـت فيـه قـيم شـتّى، اكتفـت الدّراسـة بـذكر مـا تـوفّر في المـدوّنات التي اختيـرت لتعدّد القيم الموجودة في النموذج الواحد.

أولاً- القيم الدينية:

شكّل إغلاق المساجد باعتباره إجراء احترازيا قامت به مختلف الدول موازاة مع فرض حظر التجول لمجابهة انتشـار الوباء صـفعة فجائية للمسـلمين، وهزّت صور خواء الحرم المكي بصفة خاصّة وجدان المؤمنين عبر العالم، واعتبرت الجمعة الأولى من الحجر يوما باكيا مفرغا من شـعائره الجماعية؛ إذ يعتبر يوم الجمعة عيدا أسبوعيا ويوما مميزا في المجتمعات المسلمة، حيث تستعيد المساجد نشاطها بحضـور المصـلين المكثف لتأدية صـلاة الجمعة، وتتكفل مكبّرات الصّـوت بإيصـال التذكرة والموعظة لمن هم خارجه، وقد وصـفت الشّـاعرة " أسـماء الشـريم" هذا اليوم بأقسى جمعة إذ تقول:[2]

وعلـى الـبلاد تمـرّ أقسـى جمعـة فيهـا المسـاجد أوصـدت بحنـان

لا شـيء يشـبه عامـنا في حزنـه لمّـا مسـاجدنا خلـت بثـواني

ابتدأت الشّـاعرة صـدر البيت وعجزه بشـبه الجملة لإبراز الوضـع، فاختارت إلى جانب واو العطف الذي يدل على تهاطل الأرزاء من انتشـار للمرض، وفقدان للأحبة وحبس في البيوت وغيرها، ومع كل هذا حلّ غلق المسـاجد كخطب جديد، واختارت حرف الجر"على" لما فيه من دلالة ظرفية بفوقيّة الخطب الذي نزل على

---

[1] ماجد عرسان الكيلاني، فلسفة التربية، دار الفتح للدراسات الإسلامية -عمان- الأردن، دط: 2009، ص427.

[2] أسماء الشريم، أقسى جمعة، https://youtube.com/channel/UCd4jEhLcn1cDWrBgjzb47bw تاريخ النّشر غير مذكور، اطلع عليه بتاريخ: 2020/10/15

البلاد، وهو مرور جمعة قاسية جفت أهلها فتفرّقوا، واختارت الشّاعرة زمن المضارع للدلالة على الآنية والاستقبال، فقد مرّت هذه الجمعة القاسية كيوم محدّد، لكنّ آثار الحدث ما زال مفجعا مؤلما كأنّما حدث اللّحظة. هذا الشّعور بامتداد الحزن وخلوده اللّحظي، جعلها تحكم بصفة المبالغة "أقسى جمعة" مقدّمة الصّفة على الموصوف.

يأتي عجز البيت جملة خبرية للجملة الابتدائيّة الأولى؛ حيث تقدّم شبه الجملة "فيها المساجد" للسبب نفسه الذي تقدّم لأجله في الصّدر، وجاء حرف الجر بدلالة الظّرفيّة المكانيّة مقترنا بالهاء التي تعود على البلاد، لتكريس صورة البلاد المحتلّة المغلوب على أمرها، فالمساجد هذه المرّة أغلقت بكل طواعيّة وتقبّل، تقديما لسلامة النّفس على الشعائر بسبب هذا المحتلّ الخفي الذي فرض نظامه بكلّ قوّة، ليبدأ البيت الثاني بلاء النفي لتأكيد فرادة هذا العام في حزنه، لا لمصائبه الأخرى وإنّما لفراغ المساجد من مصلّيها، حيث بدأ العجز بأداة التأكيد "لمّا".

تمتد الفاجعة اللّحظيّة بقرار غلق المساجد من ثواني زمن الغلق والإخلاء إلى نظرة سوداويّة تزحف لاحتواء عام كامل، حيث طغت اللحظة على العام فتفرّد بحزنه بسببها، ولم تكتف الشّاعرة بذلك وإنما حشدت دلالة الثبات والاستلام باختيار زمن الماضي للفعل"خلت" الذي يستحضر مباشرة حال المساجد وهي عامرة في الماضي القريب فيزداد الحزن لانتهاء كل ذلك في ثوان.

بعد هذه النظرة العامّة لحال البلاد في مصابها، تشرع الشّاعرة بذكر التّفاصيل، ولأنّ المؤذّن هو أكثر الناس وصالا للمساجد وتعلّقا بها؛ فقد بدأت بوصف حاله وهو ينادي في الناس أن صلّوا في بيوتكم:

وبكى المؤذّن في النداء بحسرة (ببيوتكم صلّوا) فهزّ كياني
وبكت قلوب المسلمين وأطرقت ألما وحزنا والدموع مثاني

كرّست واو العطف ترابط الأحداث في جملة فعلية "وبكى المؤذّن" للدلالة على التّفاعل والتأثّر بقرار الغلق الذي أكّدته الجملة المرّة التي أضيفت للإذان "صلّوا في بيوتكم" وفي مناطق أخرى "صلّوا في رحالكم" فاهتزّ كيان الشّاعرة لتأكّدها من سريان مفعول هذا القرار، في حين تشارك النّاس البكاء مع المؤذّن. حفل البيتان السّابقان بحشد دلالي للحزن والألم: "وبكى، بحسرة، هزّ كياني،

وبكت، ألما وحزنا، الدموع مثاني" علاوة على الصور البيانيّة، فلم يبك المسلمون بدموعهم فحسب، وإنما بكت قلوبهم وتمزّقت حزنا، فسالت العين بالدمعتين بدل الدمعة الواحدة، وفي هذا كناية على شدّة الحزن وعمق الألم.

كان للنداء بالصلاة في البيوت أثر كبير على المسلمين، خصوصا يوم الجمعة ممّا أشعرهم بفراغ روحي، واهتزاز الشعور بالأمان. وقد وصفت الشاعرة ذلك:

اليوم لا خطب تطمئن أنفسا رجع الصدى صمت بدون إذان
اليوم لا حرم بمكة عامر بالطائفين وذاكري الرّحمان
اليوم أيقظنا شعور دامع يرجو النّجاة ورحمة المنان

تكرّر الابتداء بلفظ "اليوم" في ثلاثة أبيات متتالية، لتفصيل الخطوب التي توالت في يوم واحد، فهذا يوم الجمعة دون صلاة الجماعة ولا الخطبتين، حيث تعوّد المسلمون على خطبة الجمعة كزاد روحي أسبوعي ينشر الموعظة ويبثّ في النفس الطمأنينة، فاليوم لا إمام يعظ ولا خطيب يذكّر فيسلّي النفس، ويروّح عن الفؤاد، حتّى إذا أصخنا السّمع للتّأكّد يصفعنا الصّمت ومرور الوقت دون إذان أو خطبة، يأتي الرزء الثاني دونما عطف للدلالة على شدّة وقعه، فهذه النّفوس غير المطمئنّة هفت إلى بيت اللّه الحرام عبر التلفزيون بعد أن حيل بينها وبين المساجد، فإذا بصحن الكعبة المزدحم دائما فارغ، ولا وجود للطّائفين ولا حتى المصلّين، هذه الصورة للكعبة وحيدة دونما طواف أو تلبية أيقظت شعورا بالخوف والرّهبة الممتزج بحسن الظن باللّه: أتراه غضب اللّه علينا فطردنا من بيوته!؟ لكن سرعان ما يغلب على الشّاعرة الإيمان بالقدر خيره وشرّه، فتتضرّع إلى اللّه:

قد عزّ يا ربّي المصاب وإنّنا تبنا من الهفوات والعصيان
يا ربّ عدنا لا تخيّب عائدا يرجو رضاك وطالب الغفران
ندعوك يا ربّاه فارحم ضعفنا ندعوك يا جبّارا يا ذا الشان
فرّج علينا كربة ضقنا بها واجل البلاء وجد على الأوطان

لم تخرج الشّاعرة من العقليّة الجمعيّة المتأصّلة في المسلمين عند حلول المصائب، وهي الشّعور بالذنب، وأنّ البلاء عقاب من اللّه على غرار الفاروق رضي اللّه عنه حين نزل الطّاعون، فصاح في العرب أن ويلكم مإذا أحدثتم؟ حيث

كرّست الشّاعرة نداءها ودعاءها بـ"قد" المفيدة لتحقّق ثقل الرزيّة وهول المصاب، وتضيف"إنّ" لتأكيد حصول التوبة وانتهاء العصيان، كما حشدت الأبيات التّالية بتكرار دعاء اللّه بمختلف الصيغ والأسماء"يا ربّ، يا ربّاه، يا جبّار، يا ذا الشّان"، والتّأكيد على العودة وطلب الغفران والقبول، لتختتم القصيدة بفعل الأمر الدال على الاسترحام والدّعاء، إذ تتالت وتتابعت" فرّج علينا كربة، واجل البلاء، وجد على الأوطان" دلالة على الإلحاح والخضوع.

بعد هذه المقاربة السّريعة للقصيدة نستطيع أن نستشفّ القيم الدّينيّة الآتية:

1-الوفاء والإخلاص:

تعتبر بيوت اللّه ذات أهميّة كبرى في الدّين الإسلامي، وبيّن القرآن في أكثر من موضع قداستها﴿ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ﴾.[1] كما ذكر فضل ارتياد المساجد وتعميرها، فالصّلاة فيها تعادل سبعة وعشرين ضعفا من الصّلاة في البيت، علاوة على أنّ عمّار بيوت اللّه قد ذكروا من السّبعة الذين يظلّهم اللّه في يوم لا ظلّ إلّا ظلّه، وعليه فمن الطّبيعي أن نجد هذا الالتفاف العاطفي نحو المساجد، خصوصًا عند الشّعور بالخوف والضّعف أمام هذا الوباء الخطير، إذ عبّر الجميع عن حزنهم لغلق دور العبادة سواء كان من المصلّين أم لا، حيث شكّل صمت المآذن في الجمعات حضورا مدوّيا في النفوس، وقد عبّرت الشّاعرة عن هذا الوفاء والحنين للمساجد بنبرة الحزن من خلال اختيار بحر الكامل بتفعيلاته الستة:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

نظرا لاجتماع أكبر عدد من الحركات فيه دون غيره، الأمر الذي يساعد على نقل الشّعور في الصّورة المناسبة، في حين تمّ اختيار النون المكسور كحرف للرّوي لدلالته على الحزن والأنين الذي أكّدته دلالة الانكسار الذي تحمله الكسرة كحركة إعرابية، كما ساعد ألف التّأسيس على تكريس دلالة امتداد الحزن في الروي. ونجد الأمر نفسه مع حروف المدّ التي انتشرت في القصيدة: "البلاد، المساجد، عامنا، في النداء، قلوب المسلمين، الدموع، الطّائفين، وغيرها" والتي كرّست بطول النّفس فيها عمق الآه التي تزفر بها الكلمات.

[1] سورة النّور، الآية 36.

أمّا على مستوى الألفاظ فنجد أن انتشار الحزن كحقل دلالي، اتّشحت به القصيدة منها ما كان اسما على غرار: "أقسى، حزنه، ألما، حزنا، الدّموع، صمت، دامع، المصاب، ضعفنا، كربة، البلاء" ومنها ما كان فعلا: "خلت، وبكى، هزّ، وبكت، وأطرقت" حيث تدل كثرة الأسماء والصفات على ترسّخ الحزن وثباته، وهو ما توكّده دلالة الفعل الماضي الذي جاءت به الأفعال ناهيك عن محمولها السلبي.

2-التوبة والدّعاء:

يعدّ الفرد الذي يحاسب نفسه ويجلدها مريضا نفسيا بتعبير العصر الرّاهن؛ حيث يعتبر مقيّدا بعقدة الشّعور بالذّنب، على عكس الرؤية الإسلامية التي تحض العبد على محاسبة نفسه وزجرها، وتتبّع أخطائه وتصحيحها، وما ذلك إلا لتمتين الروابط بين الإنسان وربّه، فالندم على الذّنب والتوبة منه، مكسب يزكّي العبد ويرفع درجاته عند اللّه، بل ويبدّل سيّئاته حسنات إن كانت توبة نصوحا، وقد علّمنا النّبي صلّى اللّه عليه وسلم أن نهرع إلى اللّه في الكوارث والحوادث، كصلاة الكسوف والخسوف، وصلاة الاستسقاء، كما أكّد القرآن أنّ مهالك الأمم كانت من تفريطها، لذلك يلمس المسلم اليوم شعوره بالذّنب وغضب اللّه عليه نتيجة اعترافه الدّاخلي بتغييب الدّين وعزله في شعائر عبادية أو مناسباتية مفرغة من قيمها الدّينيّة، إذ لامس قرار غلق المساجد وفراغ الحرم المكّي فكرة طرد اللّه لعباده من بيوته بعدما عتوا واستكبروا، ونجد ذلك جليّا في القصيدة؛ فرؤية صحن الحرم دونما طواف أيقظ مشاعر الخوف، إذ تنامى شعور عدم الأمان لإمكانيّة تخلي اللّه عنّا. الأمر الذي جعلنا نهرع للدّعاء والاسترحام وإعلان التّوبة والعودة، علّ اللّه يرحمنا ويفرّج عنا هذا الكرب، فيندحر الوباء وتنفتح المساجد ونصلّي فيها آمنين.

سيطر الأسلوب الإنشائي بصفة مطلقة في هذا الموضوع، فنجد التمنّي "يرجو النّجاة" لغرض الاستعطاف، والنّداء بـ "يا" التي تحمل دلالة المنادى القريب تماهيا مع قرب الله وقت الدّعاء ﴿وَإِذا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ﴾.[1] حيث تكرّر الدّعاء خمس مرّات، مع مصاحبة فعل الأمر للاسترحام والتّرجّي.

[1] سورة البقرة، الآية 186

3-الوحدة:

وحّدت مشاعر الحزن والأسى لغلق المساجد جميع المسلمين عبر العالم، وكان لفراغ الحرم المكّي من عمّاره هزّة وجدانية تجاوزت فروقات المسلمين وخلافاتهم، ونجد ذلك عيانا في القصيدة من خلال هيمنة الحقول الدلاليّة الآتية:

أ-الهويّة الإسلاميّة: لم تذكر الشّاعرة أثر المصاب على دولة بعينها، بل تجاوزت المعالم الجغرافيّة المتفرّقة إلى المعلم الدّيني الواحد، فجاءت لفظة "البلاد" و"الأوطان" مفرغة من الحس الوطني الفردي ليحل محلّه الحسّ الديني، إذ يستحضر أي مسلم بلاده وما جاورها حين سماع القصيدة، ولا يشعر بأنّه مستثنى أو غير مقصود. والأمر نفسه مع الألفاظ "المساجد، المؤذّن" حيث لم تحضر أسماء المساجد أو شخصيّة المؤذّن، على العكس من حضور الحرم المكّي باسمه وحادثة فراغه كونه مركز الهويّة الإسلاميّة والقبلة التي يهفو إليها الجميع.

ب- الأنا الجمعيّة: نجد الضمير الجمعي حاضرا بقوّة في القصيدة، بدلا من الاحتفاء بالأنا الفرديّة وتاريخها الذي تعجّ به السّاحة الإبداعية العربيّة قبل الجائحة، فعلاوة على الحسّ الدّيني، نجد زخما حضوريا لضمير "نحن" في أبيات القصيدة، حيث تكلّمت الشّاعرة وعبّرت نيابة عن كلّ المسلمين، ويتمثّل في الضمير المتصل "نا" الذي يعود على الـ "نحن" في الكلمات الآتية: عامنا، مساجدنا، أيقظنا، إنّنا تبنا، عدنا، ندعوك، فارحم ضعفنا، فرّج علينا، ضقنا بها" في حين جاء التّعبير عن الضمير الجمعي بـ "أنتم" مرّة واحدة في عبارة "ببيوتكم صلّوا" التي يخاطب فيها المؤّذن الناس بالتزام البيوت. أما حضور الأنا الفرديّة في عبارة "هزّ كياني" فلا نحسبه إلا ضرورة شعريّة استوجبتها القافية والرّوي.

ثانياً-القيم الوطنية:

عملت الجائحة على حشد الحسّ الوطني، والتّكافل بين أطرافه، وبرز ذلك جليا في مواساة المدن والمناطق المتضررة؛ فعلى غرار مدينة "البليدة" في الجزائر التي حظيت بتعاطف شعبي كبير، كونها أولى المناطق إصابة بالوباء وأكثرها تضرّرا في الموجة الأولى، حيث تصدّرت ترندات" كلّنا البليدة" مختلف وسائل التّواصل الاجتماعي بعد إعلان الحجر على الولاية كاملة دون غيرها، الأمر نفسه تكرّر في مختلف الدّول ومنها مدينة "إربد" الأردنيّة " لأنها المدينة الوحيدة التي انتشر فيها

الوباء كثيرًا، وعزلت عن باقي محافظات المملكة، وتولّت القوّات المسلّحة إدارة الحياة فيها، وفرض حظر التجوال على كثير من قراها" الأمر الذي هزّ الكثير من الشّعراء حيث غرّد الشّاعر "صلاح أبو لاوي". [1] يقول:

عروس الشّمال مقيّدة بالسّلاسل
لكنّ أرواح سكّانها حرّة كالنّشيد
الطّفولي كالحبّ أوّل العمر
كالرّيح في تلوّث السّكون
هي أمّ النّدى
وهي أخت العصافير زقزقة وسلامًا
وأجنحة ومدى
وهي قلب البلاد الحنون
فسلامًا لها
وسلامًا عليها
وعلى أهلها الطيّبين

أثارت صور توزّع القوّات الخاصّة في المدينة حفيظة الشّاعر، علاوة على حظر التجوّل، فراح ينشد الأمل ويبحث عن الجانب المشرق في هذه الصّورة المدلهمّة، فرغم ما تعانيه المدينة فستبقى سيّدة المدائن التي لم تفقد جمالها وبقيت" عروس الشّمال" وإن تقيّدت شوارعها، فأرواح سكّانها حرّة أبيّة. تتمتع القصيدة بحقل دلالي إيجابي مليء بالجمال والأمل حيث تكرّر لفظ السّلام ثلاث مرّات لإيصال مدى تعاطف الشّاعر مع المدينة وأهلها، كما بيّنت الصور البيانية جمالها ومكانتها.

ثالثاً-القيم الاجتماعية:

سارت الحياة بوتيرتها العادية إلى أن دق فيروس كورونا بابها فانقلبت موازينها وتغيرت أنظمتها وعاداتها وكل ما فيها، ليجد العالم نفسه أمام قضية واحدة؛ وهي كيفية الحماية من هذا الفيروس حيث شلت حركة العالم أجمع

[1] محمد عماد، قوافي التوعية والحجر والحب ومأزق المناسبات، كيف تسلك كورونا إلى دفاتر الشعراء، www.aljazeera.cdn.amproject.org، تمّ النّشر بتاريخ: 5 سبتمبر 2020،اطلع عليه بتاريخ 2020/10/15

وأغلقت المطارات عالميا وهذا حدث لم يسبق حدوثه من قبل، ومن هنا أصبحت التوعية والتعريف بخطر فايروس كورونا مطلبا اجتماعيا أساسيا، قدّم فيه الشّعر خدمة التوعية والإرشاد، ونشر قيم الانضباط بتعليمات العزل والحجر، على غرار الشّاعر "همامي" في قصيدته "كورونا".[1] إذ نستخلص منها ما يأتي:

1-التوعية والتعريف بخطر كورونا: إذ يقول:

فلتدخل بيتك لو تسمح

العالم موبوء

وهواء الشارع يجرح

ابتدأ الشاعر قصيدته بجملة فعليّة أولها فعل مجزوم بلام الأمر، "فلتدخل" غرضه النّصح والإرشاد؛ حيث نجد الشّاعر ينشر الوعي بين الناس، حول المرض الذي لا يكون إلاّ بالدّخول إلى البيت وملازمته، هذا كخطوة أولى لأنّ العالم أصبح موبوءا حتى في هوائه حيث وصف الشاعر هواء الشارع بأنه يجرح، وهذا السّطر الشّعريّ صورة بيانية، على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شبه هواء الشارع بالسكين، ومن خلال هذه الصورة يفهم المتلقي أن الأمر خطر للغاية، عندما يصل إلى الهواء الذي هو أقرب شيء لنا فالأوكسجين الذين تنفس أصبح يجرح.

المنزل وردتك الأولى

ومكانك في الغرفة أوضح

كورونا العصر تباغتنا

وتعربد تحت ملابسنا

فاحذر

أن تخرج من بيتك

أو تبرح

الموت يدقّ على الأبواب

فلا تفتح

وحش يتربّص بالمنعطفات

---

[1] عبد العزيز الهمامي، كورونا، www.alkalima.net.article?authorID=3070K، نشر بتاريخ: أفريل 2020، اطلع عليه بتاريخ: 2020/10/15.

مخالبه لا تصفح
لم يظهر للعين
ولم ندر متى أصبح

فالشّـاعر هنا وصـف المنزل المفروض على الناس بأنه وردة بقوله" المنزل وردتك الأولى" وهذا تشـبيه بليغ يقوم بتجميل البيت وتشـبيهه بالوردة التي تحمل الكثير من المعاني الجميلة، ليزرع في المتلقي حب البيت والبقاء فيه، وذكر أيضـا مخاطر انتقال كورونا، الذي تنقله إليك حتى ملابسـك، ولهذا فغرفتك هي أفضـل ما يمكن لتجنّب المرض، وخلف البيت موت محقق، حيث وصـف بدقة في بيته أن كورونا وحش يترصّـدنا خلف الأبواب (وحش يتربص بالمنعطفات مخالبه) هنا الوحش كناية على الفيروس كورونا، التي مخالبها لا ترحم من تطاله خارج أسـوار المنزل حيث وصـف الفايروس بأنّه غير مرئي، بمعنى أنه لا يمكننا رؤيته بالعين المجردة كما أننا لم ندر حتى كيف جاء، هنا في البيتين الأخيرين الشّـاعر في حالة استفهام وحيرة، ولكنّه لم يوظّف علامة التعجب أو الاستفهام واكتفى بالنّبر، "ولم ندر متى أمسـى ومتى أصـبح" وهذه التقنية تسـتخدم كثيرا في الخطب الدينيّة، في دروس الوعظ والإرشاد فالمتلقي يفهم المعنى من خلال النغمة الصوتيّة.

قام الشّـاعر في هذه الأبيات بعملية التوعية والتعريف بخطر كورونا وبعدها انتقل إلى كيفية مواجهة هذه الظروف والمخاوف ومسايرتها؛ حيث أعطانا مجموعة من النصائح والبدائل يقول الشاعر:

اقرأ كتابا
شاهد أفلاما
واكتب ما شئت وجنّح
واجعل من وقتك أغنية
كن طفلا في بيتك وامرح
سترى الأشياء ملونة
والكون أمامك بستانا
وطيورا تصدح

الشّاعر وقف هنا على حقيقة كورونا وما أفضت إليه من خواء وتوتّر عاشه العالم على إثر شـلل كل حركة ونشـاط، حيث تعطّلت كلّ المرافق والمؤسّـسـات

وأغلقت تاركة فراغا في النّفوس والقلوب، مع تطبيق الإجراءات الوقائية من تعقيم وارتداء الكمامة، وتباعد اجتماعي، والابتعاد عن الخلان والتّجمعات. كلّ هذا دفع بالشّاعر ليرسم صورة جميلة يملؤها التّفاؤل كنتيجة حتمية للاختلاء بالذّات والاحتماء بالبيت والعزلة وتصويره من زاوية مضيئة، عازفا على أوتار الأمل. مانحا تذكرة للسّفر العميق في الذّات والاستمتاع بالقراءة ومشاهدة الأفلام، وكتابة مذكّرات أو غيرها كما حثّنا أن نجعل من وقتنا أغنية، وأن نكون أطفالا في بيوتنا نرى الأشياء ملوّنة والكون بستانا والطيور تصدح، صانعا لنا عالما للعثور على الذات والطفولة والفرح والتحرّر من كلّ ما يخرجنا من هذه المأساة التي تشبه الحرب.

2-التّخويف ورفع الوعي بخطورة الوضع:

تصدّى الشّاعر للمواقف السلبيّة من بعض الفئات التي استهزأت بالمرض وتبعاته بالتّخويف والتّحسيس بخطر الوضع من خلال وصفه في صورة قاتمة:

هذا ليل يتوسّد قتلاه

ويعرّي آخر مفردة

في الزّيف ويفضح

والوحشة تزدرد الأشياء

فلا وجه يفترّ

ولا قلب يفرح

حاول الشاعر بثّ كل مشاعر الخوف الممكنة في النّفوس كضرورة حتميّة للتّحسيس، والوقوف على عمق خطر هذا الفيروس وآثاره واصفا إياه في مشهد يثير الرعب فجعل منه ليلا طويلا للاغتيال والقتل المستمر الذي تجمّعت أشلاء وجثث ضحاياه، وامتلأت بها الأمكنة على آخرها، فجعل منها الليل وسائد مريحة. وأمام هذا الخراب والخواء تعرّت كلّ مفردة تحاول تزييف هذه الحقيقة أو القفز عنها، وصارت حقيقية مكشوفة واضحة المعالم لوحشة طاغيّة تبتلع الأشياء. فشحبت الوجوه وعلاها الأسى والخوف والإرهاق وغادرت الأفراح القلوب.

3-الدعوة إلى احترام النظام والبروتوكول الصحّي:

كتب الشّاعر المصري" ياسر سليم" قصيدة بعنوان: "طوبى لمن صان البلاد وأهلها".[1] يقول فيها:

بالماء والصّابون والدّيتول
اغسل يديك مكرّرا يا غالي
واجلس بمنزلك الجميل مكرّما
واسمع أوامر مصطفى مدبولي
لا تلمس الأشياء دون عوازل
وارم العوازل بعدها طوّالي

يدعو الشّاعر في هذه الأبيات إلى اتّباع إجراءات احترازية، كغسل اليدين مرارا وتكرارا بالماء والصّابون والدّيتول، ونلاحظ في هذا البيت أن الشاعر انتقل من التّعميم "الصّابون" إلى التّخصيص (ديتول) وهو صابون من الماركات العالميّة المعروفة بجودتها، وقدرتها الفعّالة في القضاء على الجراثيم، ونجده أيضا قدّم هذه العناصر بالماء والصابون والديتول، على" اغسل يديك مكررا يا غالي"، لبيان أهميّة هذه العناصر، كما ينصح بملازمة البيت المريح الجميل وعدم مغادرته وتطبيق وصايا الحجر، والابتعاد عن لمس الأشياء مباشرة بلا عوازل حتى لا ينتقل المرض، ورمي العوازل المتمثلة في القفّازات والكمامة وغيرها... حال الانتهاء دون تأخير، ثمّ إنّه وظّف شخصيّة مهمّة (مصطفى مدبولي) وهو رئيس وزراء مصر، داعيا إلى الامتثال لأوامره، كما وظّف كلمات من اللّهجة العاميّة؛ لأنّ النّص موجّه لعامة الشعب. ويقول أيضا:

لا تخرق الحظر المحدد لحظة
أجّل مهامك نحو يوم تالي

يؤكد الشّاعر هنا على ضرورة احترام الحجر وعدم خرقه حتى لو كان لديك مهام واحتياجات، لأنّ هذا يؤدي إلى انتشار الفيروس.

رابعا-القيم الاقتصاديّة:

من أهمّها:

---

[1] محمد عماد، قوافي التوعية والحجر والحب ومأزق المناسبات، كيف تسلك كورونا إلى دفاتر الشعراء، www.aljazeera.cdn.amproject.org، تمّ النّشر بتاريخ: 5 سبتمبر 2020، اطلع عليه بتاريخ 2020/10/15.

ترشيد الاستهلاك ومحاربة التضخم:

نتيجة لهذا الفيروس، اتّجه الجميع إلى الأسواق بشتّى أنواعها، واقتناء كمّيات كبيرة من المواد الغذائية، والخضر... خوفا من نفادها من الأسواق، كما استغل بعض التجار هذا التّهافت لزيادة الأسعار. يقول الشّاعر "ياسر سليم" من المصدر ذاته؛ منبّها لتسيّب الوضع، وداعيا إلى تجنّب الإسراف في التبضّع، واستهلاك السلع وتخزينها خوفا من نفادها، والتّبليغ عن كل زيادة في الأسعار تكون نتيجة حتمية في مثل هذه الظروف:

لا تفرغ الأسواق من أشيائها

لا تخرجنّ بكل ما في المول

أبلغ عن الأسعار إن زادت لدى

الخضري والعطّار والبقّال

خاتمة:

تحتوي القصـــائد الكورونيّة على زخم قيمي تعالت فيه آهات الحســـرة واستيقاظ الوازع الديني، مع أصوات الدّعوة إلى الالتزام بالبروتوكولات الصحّيّة في جوّ من التّلاحم والتكاتف الاجتماعي مع المناطق الأكثر تضرّرا.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم
- أسماء الشريم، أقسى جمعة، https://youtube.com/channel/UCd4jEhLcn1cDWrBgjzb47bw
- عبد العزيز الهمامي، كورونا، www.alkalima.net.article?authorID=3070K
- ماجد عرسان الكيلاني، فلسفة التربية، دار الفتح للدراسات الإسلامية-عمان- الأردن، د ط: 2009.
- محمد عماد، قوافي التوعية والحجر والحب ومأزق المناسبات، كيف تسللت كورونا إلى دفاتر الشعراء، www.aljazeera.cdn.amproject.org.

الفنان محمد خدّة والاتجاه الفني الجديد بين الكتابة النقدية والإبداع الفني

د. بن مخلوف سليمة

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس/ benmakhloufsalima@gmail.com

الملخص:

إن الأعمال الفنية لمحمد خدة أعمال متميزة، تتمتع بقيم جمالية مختلفة، جعلت منه رمزا لرفض الهزيمة وفاعلا في النضال والتجديد، فكان قامة كبيرة ميزت المشهد الفني التشكيلي والثقافي والنقدي الجزائري، خلال ربع القرن الأول من استقلال الجزائر، في فترة كانت الجزائر تعيش فقرا ثقافيا، أو بالأحرى إقصاء للفن. هذا الفنان الذي كان بمثابة المحَفز، لأنه الفنان الوحيد الذي فَكَّر في إبداع فن جديد، مُرسّخ في الماضي ويسعى إلى المستقبل، دون إنكارٍ لأصوله التاريخية، ودون تأثر بالأبحاث المعاصرة، فن تجريدي منفتح على العالم، دون عُقَدٍ أو استخفاف، من أجل استعادة هويته المُسْتلبة عاد أدراجه للبحث عن الأصل، فأنجز أعمالا فنية ما زالت تسيطر على الساحة الفنية، ووثقها بكتابات نقدية تفسر وجهات نظره ووجهات نظر الفنانين المعاصرين له.

الكلمات المفتاحية: محمد خدة، الكتابة النقدية، التجريد، الهوية.

مقدمة:

يرى البعض في محمد خدة الفنان المتكامل، فهو رسام، حافر على الصخر والمعدن، كاتب، ناقد، سينوغراف، روائي وشاعر. أتقن كل التقنيات من الألوان الزيتية إلى الألوان المائية، النقش، الحفر على الصخور على المعدن، على الجلد...

ما أريد أن أتطرق إليه من خلال هذه الورقة البحثية هو الربط بين كتابته النقدية وتصويره الفني، وتوضيح الهدف من الإبداع الفني عند محمد خدة ليس

تجاريا أو ماليا، إنما هو قناعة سياسية، تسعى إلى الإجابة عن طموحات الطبقة الشعبية، وموقفه التشكيلي مفهوم لنظرة شاملة للتاريخ الاجتماعي والثقافي فهو ليس نفي للماضي لكن الاعتماد عليه دون تكراره، وهذا النوع من التعبير الفني اكتشفه خدة يوما بعد يوم، ونتج عن عدم رضاه عن التعبير الفني في تلك الفترة رغم أنه في السنوات الخمسين رُفِضَتْ فكرة التجريد الهندسي المطلق.

صلب الموضوع:

خلف لنا إضافة لحفرياته ولوحاته الفنية وجدارياته، كتابين مطبوعين، من خلالهما يستطيع المتتبع لأعماله فهم وجهات نظره المختلفة ومواقفه من بعض الفنانين، التي كانت تفسر مواقف الفنان اتجاه المسائل المطروحة آنذاك في الفن. وقد تماشت أفكاره مع فكر التجريد كقيمة جمالية إسلامية تمتنع عن تصوير ما هو مرئي، هدفه البحث عن الهوية الجزائرية وعن ماضيه المهمش، وعن إرثه العربي الإسلامي خاصة عندما بدأت بوادر الثورة الجزائرية بالظهور، يقول خدة: " تَوَّلَدَ في كل واحد منا الشعور الوطني والوطنية بتجاوزاتها وكثرتها وإفراطاتها أيضا"[1].

ينطلق خدة من فكرة أن" أي تصوير هو تجريدي بالتعريف"[2]، ويجب الإشارة أن خدة كغيره من أبناء جيله كان باديا عليهم التأثر بثقافة الغرب، لكن بطريقة مختلفة..." ومن ثم يسعى خدة إلى الدفاع عن وجود الفن التجريدي بالعودة إلى الفن العربي الإسلامي، وهي المرجعية التي تكفل له الدعم الذي يتبصر إلى فكرة التجريد وينبذ التصوير"[3].

فقد كان يراقب الفن الأوروبي وما يطرأ عليه من تغيرات فاكتشف أن كبار الفنانين الغرب نهلوا من الثقافة العربية، كما هو الحال في الفن التكعيبي الذي اهتم بالفن الإفريقي خاصة في الأقنعة، أمثال "ماتيس" الذي استعمل بأناقة فن الزخرفة العربية، " بول كلي" الذي كان مولعا بالمشرق العربي وعند" بيات موندريان"

---

[1]- Mohamed khadda, itinéraire d'une peinture, propos recueillis par Valérie Labridas, in Grand Maghreb, n°45, paris 1986.

[2]- Mohamed khadda, op, cite, p33.

[3]- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي(مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص78

الذي أعاد لصالحه المربعات السحرية للخط الكوفي، صافية متوازية غير مقروءة من الوهلة الأولى، موجودة ما بين فراغات، تارة مملوءة وتارة فارغة، تتأرجح ما بين الداكن والفاتح.[1]

رغب" محمد خدة" في إعادة تقويم ثقافتنا وتثبيتها، فكان من واجبه أن يعتمد هو أيضا على أسس تشكيلية، خطابية، عربية..." في الغرب الذي نرفضه سنكتشف جذورنا الأصلية"[2]، فالتجريد منسوب إلينا منذ قرون وإعادة توظيفه هو إعادة تقييم الثقافة العربية، يقول محمد خدة:" الإيديولوجية الاستعماريةُ خُلِقت في بداية الأمر، لتكييف الفراغ الثقافي من أجل المحاولة، فيما بعد تمثيل الشعب المسْتَعْمَرْ الذي جُرد من تقاليده واسْتُأصل من بيئته والذي أصبح أخيرا جاهزا" وإذا بحثنا وحاولنا قياس تلك الظاهرة لوجدنا أن هناك أشخاص ما زالوا يعتقدون أن الفن الغير تشخيصي غريب عن ثقافتنا " بينما الفن الإسلامي العربي تنعدم فيه الصورة"[3].

ليس من باب التحريم للتصوير إنما من جانبه الرمزي؛ فهو يحاول أن" يجعل التجريد في التصوير الرمزي للعالم الإسلامي ليس في المحظورات كما يزعم بعضهم"[4]. أصبح هدفه هو الدفاع عن هذه الفكرة وتوصيلها بطريقة أو بأخرى إلى مُتلق طُمِسَت ثقافته الأصلية، أصبح يرى أن الفن التشخيصي هو الفكرة المعقولة والمقبولة لديه.

ببراعة دافع خدة عن فكره..." إذا استبعدنا التشخيص في صالح تحوير وتجريد متناهٍ عكس التشكيل القديم الذي اهتم بالشكل الخارجي للشيء، فالإسلام أنتج فنا ميتافيزيقا نادرا"[5].

---

[1]- voir: Michel -George Bernard, khadda, Ed ENAG, 2002, p45

[2] -Ali El Hadj Tahar, la peinture algérienne (les fondateurs). Ed alpha, Alger, 2015, p146

[3]- Mohammed khadda,Eléments pour un art nouveau suivie de feuillets épars_ liées et inédits, Ed Barzakh, 2 emme Ed, 2015, p97.

[4]-Ibid,p30.

[5]-Mohamed khadda, op, cite, p14.

انفصل محمد خدة عن الرسم التشخيصي سنة 1954، وشق لنفسه مسارا فنيا مختلفا شكل منعرجا كبيرا في مسيرته الفنية التشكيلية فيما بعد، وفضل خدة أن يسمى عمله برسام الطبيعة غير التشبيهي... "ما دام أن الأرض والتراب والشجرة والإنسان بطريقة ما هم حاضرون في لوحاتي"[1]، من هنا نستنتج أنه لم ينفصل عن الطبيعة ولم يحذفها..." هناك من يصفني برسام الطبيعة" [2]، لأن الفن في نظره تراكمات في وجهات النظر ولا يقوم على الإنكار أو الحذف، حتى في الفن الإسلامي لم تُحْذف الفنون إنما عُدِلت وفق ما يتماشى مع العقيدة الإسلامية، فقد اعتمد لغة بصرية جديدة أعطى فيها الأولوية للمضمون أكثر من الشكل.. " فالعمل الفني يلمح أكثر مما يصرح، ويُسْنِد إلى المشاهد دور الإيضاح والكشف والتخيل والمشاركة في الفُرجة إجمالا" [3]

بهذه الطريقة يضمن الفنان دوره في الإبداع، فلا يجب أن يكون مُخرجاً يقوم بجمع مشاهد وشخصيات... " فالتشخيص في نظر خدة، لم يتطرق إلى أسئلة جمالية معقدة مثل ما هو الحال في التجريدي أو التعبيري على سبيل المثال"[4] وهذا ما يعيب عليه محمد خدة الناقد في أعمال"محمد راسم" التي اهتمت فقط بالزخرفة والتزيين ولم تنقل ولو لمرة واحدة معاناة الشعب الجزائري، حتى عند معمري وهمش وغيرهم، هذا لا يعني أنهم كانوا مؤيدين لفكرة المستعمر ولكنهم اعتمدوا الطريقة التي توفرت لهم.

يُعتبر خدة رافدا من روافد تاريخ فن التصوير العالمي، ورُبما أنه كان يعلم بذلك، فأراد لنفسه أن يأتي بفن لم تفرضه عليه سلطة الفن، سلالته، العرق العربي، الرموز البربرية الارابيسك، التشبيك الزهري، أشياء موروثة موجودة في دمِه.

جمع خدة بين الفن والكتابة ومن مؤلفاته"معطيات من أجل فن جديد" الصادر سنة (1972) Eléments pour un art nouveau وكتاب" صفحات متناثرة مترابطة" الصادر سنة 1983 " Feuillets épars liés، اللذان تم إعادة طبعهما في كتاب واحد،

---

[1]-Michel -George Bernard, op, cite, p171.

[2]-Mohamed khadda, op, cit, p14

[3]-Ibid ,p 146.

[4]-Ali ElhadjTahar, op, cite ,p24

مع إضافة بعض النصوص غير المنشورة سنة 2015 في إطار " قسنطينة عاصمة الثقافة العربية" بدعم من وزارة الثقافة ونشر مطابع "البرزخ".

وحاول من خلال كتاباته تحليل تاريخ فن التصوير في الجزائر مسيرته، مكتسباته منتجاته، موروثاته، ذكر من خلاله بجداريات التاسيلي التي اعتبرها أول موروث فني، وأن يوضح وجهات نظره خاصة فيما يخص فن المساند.." أن يفهم أيضا فكره المعادي لفن المساند الذي اعتبره فنا دخيلا مستوردا"[1] ولم يأت من أجل اكتشاف فن غني كان موجودا قبله، يظهر لنا فكره الثوري المعادي للمستعمر، ونضاله الدائم لترسيخ الهوية الوطنية الثقافية الجزائرية.

يظهر لنا جليا أن خدة تأثر كثيرا بحضارته العربية وهذا من خلال كتابه "معطيات من أجل فن جديد" الذي يتحدث عن الواسيطي وما توصل إليه من براعة في خلق عمل فني متكامل، مشهد عادي للجمال يحول فيه التأليف الفني للمنمنمة من الصيغة التسجيلية إلى صياغة مبتكرة، ضمن مفردات فنية تقوم على أساس التناسق بين الأشكال الألوان والمساحة..." تشير إلى ظهور فن جديد يتميز بمقاطعة الكلاسيكية الإيرانية والبيزنطية نمط خاص عربي"[2] مع اعتباره أقدم فنان عربي وصلتنا أعماله (634هـ/1237م) بالتالي الواسيطي عرف التجريد منذ عصور يشهد على عراقة الفن التشكيلي العربي، ما أثار انتباه خدة عند الواسيطي" أنه منح الخط العربي أسلوبا فنيا يميزه عن بقية الخطوط الأخرى"[3].

أعطت كتاباته النقدية لقارئها فكرة عن الثقافة الجزائرية وجاءت للإجابة عن عدة تساؤلات" هذه الأوراق أرادت لنفسها أن تكون فرصة غير مُتعبة في حرب غير مُتعبة ضد أحكام وقواعد الفن" [4].

يُعتبر خدة فنانا مُعبرا مبدعا حاول الرّقي بالشعب من خلال أعماله وآرائه فكانت له القدرة الحقيقية لتجريد أعماله، ثم العودة للكتابة على عمله والفن

---

[1]-Mohamed khadda,op cit.p 33

[2]Mohamed khadda, op, cit, p71

[3]د.عمارة كحلي، مرجع سابق، ص81.

[4]-Ibid , p62.

بطريقة المحلل الفيلسوف" إن هذه الكتابة هي استرجاع لحق الفنانين التشكيليين في تبيين شؤون مادتهم التي نذروا لها حياتهم، رغم ما يشوب قدرة تعبير بعض الفنانين وما يُعانونه من ارتباك في المنهج ولَعثمة في أدوات الكتابة، تظل كتاباتهم لوصف طبيعة صناعاتهم مقارنة بأناقة وشطحات التنظير النقدي المصقول بالعبارة والمفتون بالمحسنات البديعة والذي لا يُفضي غالبا إلى فراغ تشكيلي"[1].

إن خدة سار على طريقة الفنانين الكبار أمثال فاسيلي كاندنسكي (1944/1866) في كتابه" الروحانية في الفن " وغيرهم ممن ربطوا أعمالهم بكتابات نقدية.

تُعتبر كتابة محمد خدة بمثابة البيان"، وقراءة جيدة لكتابه "عناصر من أجل فن جديد" تحيلنا إلى مركز التناقض الذي بنى عليها محمد خدة انشغالاته ونشاطه الإبداعي في الفن التصويري، نجد من جهة الثوري المقاوم للاستعمار الذي يسعى إلى سن قواعد فن تصوير جزائري قائم على منابع وطنية بدائية وأساسية مثل حفريات التاسيلي ونماذج الزخرفة البربرية، ومن جهة أخرى إعجابه بالفن الغربي، هذا الإعجاب المنطقي الذي يتميز برغبة كبيرة في تشبع تطلعاته، ومحاولة التألق على حساب هذا الفن وتجاوزه والتغلب عليه، كفن صادر عن مستعمر، الشيء الذي ليس بالسهل لذلك كان عليه إيجاد طريقة مصالحة تبرر وتقضي على التناقض.

لم يتحرر خدة من التصوير التشخيصي برغبة شخصية، إنما هو يعطينا عملا يقارب به تقاليد فنية وحضارية، ما ساعده على ذلك تعدد الخطاب التشكيلي في الجزائر باحتوائه على موروث فني يتمتع بجنسية وثقافة أصلية، فهدف هذا التحرر لم يكن من أجل إعطاء معنى لتعبيره الشخصي، إنما من أجل الحصول على تعبير وطني على الأقل على مستوى الهوية.

مفتاح هذا التعبير هو" الرمز": أشكال بربرية وحروف الخط العربي... "الخط العربي عند خدة تجاوز واقعيته ووظيفته ليصبح حقا نموذجا وعنصرا تشكيليا يُظهر مدى تأثر خدة بكتابات السلف، فهو يذكر في كتابه استعارة جملة من مؤلفات"حسان مسعودي". يقول إن هذه الجملة" الخط العربي حي"[2] استعملها

[1]- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص58.

[2]-Mohamed khadda,op, cit, p62.

كإفريز (Frise)، لأنه أراد لفنه أن يكون ممثلا لتقليد فني عربي إسلامي، كان يمثل مركز اللوحة وأحيانا يدمجه مع أشكال ورموز بربرية.

..." نأخذ كل الأشكال (..) تنبض كإفريز، متناقضة، هندسة معمارية، خط أو تنمو كأزهار وورود في مكان آخر، الكلمات تصبح متاهة مُدَوِّخَة، فتوازن الملء والإفراغ، الظل والنور يسبب دُوارا وانبهارا"[1]. وهذا ما يجعل تسمية التصوير عند خدة "مدرسة للرمز" التسمية التي أطلقها عليه الشاعر الجزائري jean Sénac.

وأما كتاب" صفحات متناثرة مترابطة" يوضح لنا المقاربة الجمالية لمحمد خدة وكيف قام بتكييف الخط والأشكال التي تصدر عن الخط، مع حساسية ومتطلبات الشعب الجزائري الحديث، أما النصوص غير المنشورة فهي مجموعة من الآراء المكتوبة من طرف شخصيات بارزة في مجال الثقافة الجزائرية، من فنانين، كتاب ونقاد يبدون رأيهم في محمد خدة كشخص وكفنان، متطرقين إلى عمله الفني، " وبغض النظر عن الجانب القَيْمي، تعتبر الكتابة النقدية مظهرا من مظاهر الوعي الاستيطيقي الذي استجاب الفنان خدة إلى قصديتها الدالة" [2].

عندما اتجه خدة إلى الكتابة، ليس نوعا من الخيانة لفن التصوير، وليس اعترافا منه على تفوق الكتابة على فن التصوير، إنما خدة يكتب من أجل تحقيق رغبة وهواية عرفها منذ زمن طويل، منذ بداية كتاباته للأشعار التي قوبلت بالرفض من طرف مجلة Simoune.

لقد كانت كتاباته النقدية المجيب القاطع عن أصل التجريد في العمل الفني، لوجود اختلافات كبيرة بين التجريد الخاص بمحمد خدة وبين التجريد الأوروبي، يمكن القول إنه في بداياته استعار تقنيات ونماذج تصويرية خاصة بثقافته الأصلية من ناحية الخط، الصبغة والفن غير التشخيصي، وبالتالي فخدة أحدَث فنا معارضا، جمع فيه بين جمالية الرمز والخط والنماذج العصرية، فهو يقترح على المتلقي تصويرا جماعيا يعطي الإحساس بنظرة انفرادية.

---

[1]- Mohamed khadda,op, cit., p80,81.

[2]-د عمارة كحلي، مرجع سابق، ص 83.

هنا تكتمل الصورة؛ فهذا الفنان هيأ تعبيرا فنيا تشكيليا، أعاد اكتشافه، وأعاد تنظيمه بواسطة جماليات غريبة، مارس تغييرات عديدة وضرورية من أجل تأكيد موضوع مثير للجدل والذي عرض فيه أحاسيسه ورغباته الجزائرية الجديدة، بالتالي تمكن من تحقيق هدفه وهو استعمال لغة وطنية تأخذ على عاتقها رمزية الهوية الجديدة، جنسية أصلية سُلِبت من شعب كامل منذ 1830.

ورغم أنه اهتم بالكتابة، لم يكن هذا على حساب التصوير؛ فهو يستعين بكتاباته في رسوماته وفي تفكيره الفني وتطلعاته والوسائل التي استعملها، كلهم ينتمون إلى الهُوِّية الوطنية، فأعماله تُحْكى للتاريخ.

المصادر والمراجع:

1- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2002.

2- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة) ، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013.

المراجع الأجنبية:

1- Ali El hadj Tahar, la peinture algérienne (les fondateurs) , Ed alpha, Alger, 2015

2- Michel -George Bernard, khadda, Ed ENAG, 2002.

3- Mohamed khadda, itinéraire d'une peinture, propos recueillis par Valérie Labridas, in Grand Maghreb, n°45, paris 1986.

الفكاهة في الخطاب الفني بين المفارقة والتأمّل النقدي:
الكاريكاتير نموذجا

د. عواطف منصور
كلية الآداب والفنون والإنسانيات/ مخبر النخب والمعارف والمؤسسات بالمتوسط/awatef.mansour@flah.uma.tn

ملخص الدراسة:

الفكاهة في الفن أسلوب من أساليب التعبير وقد رأى فيها الفنان منهجا مثاليا للتعبير عمّا يجيش في نفسه، ولا شك أنّ اطّلاع الفنانين على أدب الفكاهة كان له إيجابياته لأنّه حرّك قرائحهم وجعلهم ينسجون على منواله وإن اختلفت الطرق من الكلمة والحرف إلى الشكل واللون وصولا إلى التقنية، وقد يكون ذلك أحد الأسباب الذي جعلت الفكاهة تخطو خطوات واسعة نحو ابتكار أساليب في النقد والسخرية وتوسيع مدى التهكم إلى أبعاد فكريّة مترامية الأوساع.

والذي لابدّ من التذكير به أنّ الفكاهة لم تعد تخصّ الأدب أو الشعر والموسيقى بل تحوّلت مع الفن إلى أسلوب إبداعي يجمع الفكر والإبداع، الجدّ والهزل، الطرافة والنقد، ... فقد يحتمل الطريف في ذات الوقت ضروبا من المعاناة الفكريّة والعاطفيّة أو الاجتماعية، كما يمكن أن يحتمل أيضا أنماطا من المجاز الفني الذي يتجاوز الواقع المرئي، لتكون هذه الفكاهة في أحيان كثيرة عمليّة تفجير لصور مترسّبة في النفس أو مكبوتات لا تقدر النفس على البوح بها. وفق ذلك يجعل الفنان من تعبيراته الفنية ذات الأشكال أو الأساليب الفكاهيّة والطريفة منهجا يتصدّى به ومن خلاله لكل الأشكال التي يرفضها، ومسارا يبدو مستبطنا غير أنّه ظاهر جلي. أضف إلى ذلك أنّ الخطاب التشكيلي قادر على تأصيل الحركة الذهنيّة واستحضارها في أساليب وأشكال ومضامين متعدّدة نذكر على سبيل الذكر: فن الكاريكاتير، التراجيديا التشكيليّة، فن الكوميديا السوداء، بناء على ما تقدّم تناولنا الفكاهة في الفن التشكيلي وحاولنا استنطاق بعض التجارب الفنية الحديثة والمعاصرة التي خاضت في هذا المجال وحوّلت الحركة والشعور والإحساس إلى كتابة

تصويريّة ورمزيّة تعكس تقاطعا ومفارقة لتنشئ شكلا بصريّا وجماليّا يُضمر معان تفصح عنها الصورة الساخرة، الضاحكة، الهزليّة والمتهكّمة الناقدة في آن واحد.

الكلمات المفتاحية:

الفكاهة، الخطاب الفني، المفارقة، التأمّل النقدي، الكاريكاتير

مقدمة:

ليس هذا المقال النصي بدراسة لتاريخ الفكاهة في الفن التشكيلي، ولكن حاولت من خلال مطالعاتي لجملة من الكتب والدراسات التي تناولت هذا المصطلح أن أحدّد معالم الفكاهة في الفن وتحديدا في فن الكاريكاتير أو ما اصطلح عليه بفن الكوميديا السوداء. وأعتقد أنني حاولت أن أدرس هذا الجانب الذي بيّنته في دلالة المصطلح وتعريفاته المقترنة به كالسخرية والضحك والكوميديا وأعلامه كما عملت على دراسة تجارب كان لها الأثر الكبير في التأثير في التجارب الفنيّة المعاصرة لفن الكاريكاتير الغربيّة والعربيّة على حدّ السواء.

والجدير بالتدبّر في هذا الموضوع الموسوم بالفكاهة في الخطاب الفني بين المفارقة والتأمّل النقدي، أنّ الفكاهة مصطلح شامل لم يعد يخصّ الأدب أو الشعر والمسرح؛ فقد تحوّلت مع الفن إلى أسلوب إبداعي يجمع مفارقات عديدة تجمع بدورها ثنائيات عدّة مثل الفكر والإبداع، الجدّ والهزل، الطرافة والنقد، المُستبطن والمُعلن، ... وقد يصل أحيانا إلى تغيير حال الشعوب، ذلك أنّ الصورة تتسلّل في النفوس أسرع من الكلام وتتغلغل في الذهن دون مغادرة تاركة أثرا في نفس المتلقّي إن بالإيجاب أو السلب، فقد يحتمل الطريف والهزلي في الوقت ذاته ضروبا من المعاناة الفكريّة والعاطفيّة أو الاجتماعية، وقد يحتمل أيضا أنماطا من المجاز الفني الذي يتجاوز الواقع المرئي لتكون هذه الفكاهة في أحيان كثيرة عمليّة تفجير لصور مترسّبة في النفس أو مكبوتات لا تقدر النفس على البوح بها. وفق ذلك يجعل الفنان من تعبيراته الفنية ذات الأشكال أو الأساليب الفكاهيّة والطريفة منهجا يتصدّى به ومن خلاله لكلّ الأشكال الّتي يرفضها، ومسارا يبدو مُستبطنا غير أنّه ظاهر جلي.

إنّها قدرة الخطاب التشكيلي على تأصيل الحركات الذهنيّة واستحضارها في أساليب وأشكال ومضامين متعدّدة تتعدّى كونها مضحكة أو هازئة، ولعلّ ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت الفكاهة تخطو خطوات واسعة نحو ابتكار أساليب في النقد والسخرية وتوسيع مدى التهكم إلى أبعاد فكريّة مترامية الأوساع. ولكن،

الفكاهة في التشكيل الفني على خلاف الفكاهة في الأدب أو النثر فهي تستبدل الكلمة بالصورة وتستبطن المعنى بالشكل المرسوم وتُعلن عنه من خلال الكتل اللونيّة، ويمكن أن تكون مرفقة بكلمة أو جملة يبلّغ من خلالها الفنان أسمى درجات التهكّم والاستهزاء والسخرية.

يقودنا مثل هذا الحديث إلى رصد السّمات البارزة لفنّ الفكاهة والإضحاك في الفنون وتحديدا فنّ الهزل أو ما اصطلح على تسميته بفنّ "الكاريكاتير"، غير أنّنا لن نتورّط في ظاهرة التأريخ للفكاهة والإضحاك لأن مثل هذا التوجّه يتطلّب منّا مجالا أوسع تضيق فيه هذه المحاولة، ولكن ستكون لنا وقفات قصيرة في محطات مسيرتنا لرفد الجهود بمعلومات هادفة لتكثيف الضوء على دراسة الفكاهة وأثرها في فن الكاريكاتير وإبراز قوّة هذه الفكاهة في التغيير الاجتماعي، وذلك لما يُلبسه لها رسّامها من اختلاجات عقليّة وفكريّة لا تعبّر عن رأيه لوحده بل عن المجتمع بأسره.

وقد تكون الدراسات التي تناولت الفكاهة في الفن والكاريكاتير عديدة ولكن تختلف قراءتنا في نوعها، فقلما انصرف باحث في حقل الفنون إلى درس الفكاهة الفنيّة كخطاب فني يضمر دلالات ومعاني ورسائل مشفّرة من خلال الصورة والكتل اللونية التي لا يفقهها إلا من عايش الفنان والبيئة، فقد كانت الدراسات حول هذا الفن في أغلبها قراءات سطحيّة للصورة الهزليّة من قبل صحفيين أو كتاب من خارج الحقل الفني وحتى وإن شملت هذا الحقل الأخير فإنها بقيت في استرجاع التاريخ والنظريات دون أن ترى فيها علامة تتجاوز الصورة نحو التأويل والتلقّي والدلالات، ولعلّ المُنْحَنَى الوحيد لقراءة هذا الفن وأسلوبه الفكاهي هو الحقل السيميائي لما له من تعدّد القراءات وانفتاح على الحقل التأويلي، والدلالي والتلقي...

لكن، وحتى نكون عند مستوى القراءة العلميّة المنهجية، انبغى علينا أن نكون على معرفة رفيعة بتاريخ الفكاهة وأعلامها وتطوّرها، ذلك أنّ الفكاهة قبل وصولها إلى الفن التشكيلي وجدت في الأدب، الشعر، الفلسفة والمسرح وكذلك متمكّنين من آليات التحليل والنقاش حتى نحسن تبليغ هذه الرؤية المختلفة.

في هذه الأثناء يحقّ لنا أن نطرح التساؤلات التالية: أيّ دور للأسلوب الفكاهي في التشكيل الفني؟ ومإذا أُرِيدَ من رسم الكاريكاتير؟ وعن أي مفارقة يتحدّث الرسام الكاريكاتيري؟

1. حول تاريخ الفكاهة في التراث الغربي والعربي: نشأتها، تطورها وأعلامها

إنّ" أدب الفكاهة وسيلة جيدة لأيّ باحث لكي يتعرّف على جهات كثيرة من حياة المجتمع تصوّرها وجهة نظر معاصرة لها، والفكاهة ليست ضحكة عابرة تمرّ سريعا ولا تنسى. إنّها في الواقع تعبير مكثّف وسريع، يُخفي حقائق اجتماعيّة وسياسيّة وفكريّة حفل بها ذلك المجتمع الزاخر المتفتّح على شتى الثقافات تصارعت فيه مذاهبها واتجاهاتها، وانعكست على طبيعته ومذاهبه"[1]. لعلّنا بهذه المقولة قد تلمّسنا معالم هذا المصطلح ودلالته ويجدر بنا الآن أن نُجذّر علاقته بالمصطلحات ذات الصّلة وكذلك بالفنون الأخرى وخاصة السخرية، الكوميديا والضحك، وقد يعتبر هذا الأخير المصطلح التوأم الذي اقترنت به الفكاهة.

صفوة القول هنا أنّ مصطلح الفكاهة جاء حافلا بالمعاني، راميا إلى عدّة مصطلحات أخرى لا تذهب بعيدا في معانيها عنها، بل هي مرآة لها تتفق معها في المعنى والقصد لنجد الفكاهة تشمل الهزل، الضحك، السخرية، التهكم، الكوميديا، الهزل، النكتة، وغيرها... وإن كانت المعاني تتناقض أحيانا من حيث المعنى اللغوي أو المفهومي فإنّها تتفق حتما في الفهم والمعنى الذي تؤدي إليه ليكون الضحك تهكّما أحيانا وتكون السخرية مضحكة أحيانا أخرى ويكون المضحك مبكيًا والمحزن مفرحًا، ... وهكذا.

على هذا النسق يمكننا أن نفهم كثيرا عن الفكاهة بالنظر في سماتها البارزة عبر مراحل تطورها في الآداب والفنون الأوربية والعربيّة أيضا، ولنكون أكثر دقة فإنه يمكن أن تكون لنا وقفات قصيرة مع الفلاسفة، الشعراء والفنانين لنتوصل إلى فهم المفارقة والنقد التي ترتئيها الفكاهة. هذا هو حجر الزاوية في دراستنا فبتفحص هذه الحقول توصلنا إلى الإقرار أنّ المُنحنى الأيسر لدراسة الفكاهة في الفن هو الحقل السيميائي والدلالي التأويلي غير أنّ ذلك لا يكون يسيرا ما لم نرفد جهود بحثنا بالاطلاع على مصطلح الفكاهة، تاريخها وأعلامها باعتبار ذلك كان المنفذ الأساسي لتواجد وتطور هذا الفن لاسيما وأن الفكاهة ارتبطت بالمجتمع وإن اختلفت مجالاتها.

[1]. وديعة طه النجم، الفكاهة والضحك، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث عشر، 1988، ص 28.

1.1الفكاهة في التراث الأدبي:

أجمع كثير من الباحثين على أنّ الفكاهة هي خير أسلوب صحي سوي في تفريغ الطاقة بينما ذهب آخرون إلى أن النكتة هي وسيلة فعالة تسمح (للأنا) بأن يتخلص من تهديدات الـ (هو) والـ (أنا أعلى) عن طريق تغيير نوع من الرضا أو الإشباع الذي يميل عن الفكاهة والضحك سمح به الـ (هو) على أن بعض الباحثين يقرر بأنه قد تسمح لنا بتحقيق ضرب من الانتصار أو السيطرة على ما كان من قبل مبعث خوف أو رهب في نفوسنا. ويراها شق آخر على أنّها فن وفلسفة فهي فن لا يجيده إلا القلائل من الناس، وهي فلسفة لأنها تعبّر عن موقف أو نظرة أو فكرة يتوصّل إليها المتلقّي من خلال التلميح دون التصريح، لتكون بالتالي وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها تعبّر عن وجهة نظر وعن موقف وقد لا تتوقّف الفكاهة على الموقف وحده، وإنّما تتوقّف على نظرة الإنسان إلى الأمور وفهمه وتقويمه لها، وتبلغ وقد تصل ذروتها حين يصل التناقض حدّا يصعب معه أو يستحيل التوفيق بين الصورة الذهنية والأمر الواقع.

ينتج عن هذه التعريفات أن الفكاهة قد تختلف من بيئة إلى أخرى ومن حقبة إلى غيرها بالنسبة للشعب الواحد، ولكنّها تتفق عن الغايات والأهداف سواء إضحاك المتلقّي أو النيل من شخص ما. ومن التعريفات التي اقترنت بالفكاهة نجد الضحك وقد ذهب العديد من الفلاسفة أمثال "فرويد" إلى" أنّ الفكاهة تقوم بدور الفيلسوف الساخر الذي يلقي جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث"[1]. كما اقترنت الفكاهة أيضا بالنادرة غير أنّ هذه الأخيرة تمتاز عن الأولى بقدرة واسعة على الانتشار فهي صحافة الناس اليومية وبخفة وقعها في النفوس وقبولهم لها.

ولا يستطيع باحث في حكايات المأثور أن يتجاهل نوادر جحا، ذلك أن المتأمّل لنوادر هذا الأخير مع اللصوص لا بدّ أن يربط بينها وبين الموقف عامّة مع السلطة وقضية العدالة وغياب القانون وقد أفرد" أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ" (159-255هـ) كتبا قائمة بذاتها في هؤلاء اللصوص وأصنافهم وحيلهم وأشهر الكتب أثرا في هذا المجال" حيل اللصوص. وللسخرية والضحك منزلة خاصة وللفكاهة موضع في كتابات الجاحظ فقد أبدع في كتابه البخلاء فنا من الفكاهة القصصية لم يبلغه

[1]. ياسين أحمد، السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعار للطباعة والنشر، تونس، 1993، ص20.

في الأدب قبله أديب، وفكاهته خفيفة الظل دقيقة الملاحظة، صوّر من خلالها شخصية البخيل المتنقلة والممقوتة في المجتمع العربي وكشف فيها جوانب الغفلة والسذاجة في وجه وجوهها والدهاء والحيلة في وجه آخر، " ومن لا يضحك من أهل مرو، وصور بخلهم، ونوادر حياتهم"[1]. كما لا نستطيع أن نتجاوز مؤلّفه" التربيع والتدوير" الذي" تعرّض فيه لجميع الطوائف والجماعات في عصره ولم ينج من سخريته لا العلماء ولا حتى الشعراء، واتخذ الجاحظ من عيبه الجسماني بابا نفذ به إلى التهكم اللاذع وهكذا ضحك الجاحظ من قصر ابن عبد الوهاب في رسالته. ضحك من جهله وقلة معرفته، كما ضحك من ادّعاء علمه (فأنت المدير، وأنت البسيط، وأنت الطويل وأنت المتقارب، فيا شعرا جمع الأعاريض، ويا شخصا جمع الاستدارة والطول". والجاحظ في الفكاهة يستهدف الضحك والإضحاك ويرى فيهما خير ما في الحياة ومصدر القوّة والبهاء والأحياء، ويقول في هذا كثيرا من مثل قوله" وهو شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي ينبت شحمه ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته[2]. اعتمد الجاحظ على المتناقضات في السخرية من منظر الوزير ومخبره وهكذا خلد الفكر العربي على الزمان.

ولا نستطيع أن نتجاوز في هذا الإطار ذكر"أبي الطيب المتنبي" (303354هـ 915 – 965م) الذي اشتهر في تاريخ الأدب العربي بالسخرية من "كافور الإخشيدي" عندما يئس من أن يوليه ولاية فانهال عليه ذما وقدحا وسخرية وتجريحا ليصوّره في صور كاركاتيرية يمكن أن يتخيّلها المتلقي من كثرة المبالغة في الوصف. ولا ننسى هنا مؤلّف" كليلة ودمنة" لابن المقفّع الذي سخر فيه من أعظم خليفة عباسي؛ وهو الخليفة المنصور واختار الحديث على ألسنة الحيوانات. أما أبو العلاء المعري فقد سخر وهزئ من كل شيء في رسالة الغفران وشعره ونثره كلاهما مملوء بهذا السخر الذي لا ينتهي، ولم تكن سخريته من أهل الأدب فحسب بل سخرية ضمنية من المجتمع والسياسة الذين لم يقدروهم حق قدرهم وفي نقده للشعراء سخر من المديح كما سخر من شعر التكتب سخرية لاذعة وتساوي عنده شعر المديح وشعر الهجاء، وقد وصف بطله (ابن القارح) الحطيئة بالصدق في هجوه لنفسه لأن الهجاء

---

[1]. مرجع مذكور، ص 54.

[2]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (تحقيق وتعليق طه الجابري)، البخلاء،، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، ص7.

عند الحطيئة يمثل الوجه الحقيقي لنفسه ومما كتبه نثرا "رسالة الغفران" وسخرية المعري من نوع السخرية الخاصة التي تقوم على الثقافة وسعة العلم وتهدف إلى أغراض بعيدة تتصل بالمجتمع وما فيه من مبادئ فاسدة أو الهيئة المسيطرة أو الطبقات المنحرفة أو الشخصيات البارزة وسخرية الجاحظ وأبي العلاء في الأدب العربي أعظم دليل على ما نقول، ونحن نجد في سخريتهما لذة العقل ولذة السمع ولذة البصر جميعا"[1].

أما "بديع الزمان الهمذاني" (358-395هـ- 969-1007 م) فقد جمع بين الجدّ والهزل وقدّم الصور الفنية الفكهة بقدرة فائقة، وقدم بلسان بطل مقاماته أبي "الفتح الإسكندري" صورا واقعيّة لمجتمعه بإطار من الفكاهة والنقد الساخر الذي يصيب هدفه إصابة مباشرة. غير أنّ سخرية الهمذاني هي نوع من أنواع السخرية الخاصة التي نجد فيها لذة العقل ولذة السمع ولذة البصر جميعا في مقاماته (51 مقامة) التي جمعت ظرفه وخفة روح تأثر بها كثير من الأدباء كالحريري واليازجي وإميل حبيبي وغيرهم كثر.

وللشعر في فن الفكاهة حظ وافر والشاعر الفكه يمتاز بقدرة على الإضحاك وهو حاضر البديهة قادر على الخروج من المأزق بضحكة أو نادرة، وقد اجتمعت هذه الصفات بشعراء عدة أبرزهم "أبو دلامة" الذي سمي بشاعر البلاط المضحك، و"أبو نواس" و"بشار بن برد" الذي كان هزله حادا كطبعه قد يصل إلى حد الأذى، و"أبو الشمقمق" "مروان بن محمد" و"أبو العبر" وغيرهم كثر... وقدم الشعر الفكه صورة مضحكة تجمع بين الشكل والمضمون ولا ننسى شعر "ابن الرومي" وكذلك المتنبي خير أنموذج في هذا المقام"[2] وقد كانت السخرية في الشعر بمثابة الرسم الكاريكاتيري من كثرة التدقيق والمبالغة في الوصف لدرجة التهكّم.

وللفكاهة والضحك صولات عديدة في الآداب العالميّة منذ أمد بعيد فقد عرف اليونان القدماء الفكاهة والضحك على أنه تطهير للنفس تماما كما المأساة وذلك على لسان أرسطو، لتكون الفكاهة بالتالي نوعا من الكوميديا التي تثير السخرية والضحك على الرغم من مضمراتها التي قد تكون في أحيان كثيرة حزينة

[1] مرجع مذكور، ص 167.

[2]. المرجع السابق، ص38-39.

أو مأساويّة لتعبّر عن الطبيعة البشريّة بكلّ تناقضاتها. ويعتبر القرن الثامن عشر العصر الذهبي للسخرية ويكفي أن نذكر "فولتير" (François-Marie Arouet) ، الذي نقد جماعة الفلاسفة المتفائلين الذين يرون العالم كله خيرا وأنه لا داعي للقيام بحركة إصلاحية في المجتمع، و"جون جاك رسو" (Jean-Jacques Rousseau) في "فرنسا" و"أديسون" و"جوناثان سويفت" (Jonathan Swift) و"هنري فيلدنج (Henry Fielding) " و"ألكسندر بوب" (Alexander Pope) في انجلترا الذي اشتهر بمقاطع شعريّة ساخرة وبترجمته لأعمال هوميروس.

1.2. الفكاهة في الحقل الفلسفي: قابليّة التأويل وتعدّد القراءات

لا يستطيع باحث في الضحك أن يتجاوز مؤلف"هنري بريجسون" المُعنون ب"الضحك" (Rire) فقد كرّس من خلاله دراسة قيّمة لظاهرة الضحك بحث فيها عن القانون الذي يتحكم في الضحك وفسّر فيه دوافع المُضحك فوجده متأثّرا بفلسفته الشاملة حول الوثبة الحيويّة والتطوّر الخلاّق. وانتهى في دراسته هذه إلى جملة من النتائج مفادها أنّ الإنسان حيوان ضاحك وأنّ الضحك شعور إنساني جماعي، فالإنسان لا يستطيع أن يضحك إلاّ في وجود الآخر، وهو لا يستطيع الضحك في حال استبدّ به شعور الوحدة ذلك أنّ فعل الضحك يتطلّب صدى وهذا الأخير لا يجد تجاوبا في غياب الآخر. غير أنّ "شارل لالو" (Charles Lalo) وصف نظرية بريجسون بأنّها متعسّفة وتحمل نزعة حيوانيّة للفيلسوف رفضها باعتبارها انحرافا للحياة نحو الآلية وانتهى إلى" أن ماهية الضحك تنحصر في إظهارنا على المثالب والعيوب حتى نضحك منها وليس من شأنها على الإطلاق أن تكشف لنا عن المحاسن والميزات حتى نعجب بها[1]. وقد يتّفق نيتشه مع بريجسون فهو بدوره يرى أنّ الضحك هو اختراع الإنسان للقضاء على الشعور التعيس والمؤلم باعتبار أن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يضحك وهو أيضا أعمق الموجودات ألما، ولهذا كان لا بدّ له أن يخترع الضحك حتى يقضي على التعاسة والألم. ننتهي هنا بتعريف أخير للضحك أورده "مارسيل بانيول" (Marcel Pagnol) ، أنّ الضّحك إنّما هو نشيد انتصار لأنّه تعبير عن استعلاء وقتي يكتشفه في نفسه على حين فجأة ذلك الشخص الضاحك حينما يتحقّق من تفوقه على الشخص الذي يسخر منه.

---

[1]. المرجع نفسه.

نشير هنا تعليقا حول هذه الآراء بما أورده الفيلسوف" روبار وودورث" (Robert Woodworth) في دراسته للأسباب المثيرة للضحك بقوله" إنّ أعسر مشكلة تواجهنا حينما نكون بصدد دراسة الضحك هي أن نحدّد بلغة علم النفس العامل المنبّه الذي يستثيره"[1]. ولعلّ هذا القول يغلق باب التأويلات.

وقد أشرنا في ما سبق إلى أنّ الفكاهة شملت جميع المجالات دون استثناء فلم تكن قرينة الشعر والنثر أو الفلسفة والأدب وحسب، بل ارتبطت بالمسرح وليس المعاصر فقط بل نجد جذورها تمتد إلى القرنين الخامس والسادس عشر الذي تميّز باصطناع الترفيه وسيلة لا غاية من خلال المسرح الهزلي، أين تميّز هذا الأخير بطابعين رئيسيين يعدان من سمات الفن الهزلي أو الكوميدي وهما الطابع النقدي والطابع التعليمي" وللضحك وظيفة اجتماعية لا باعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد، ... واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب وإنّما باعتباره أيضا وسيلة لتحقيق ضرب من التغير الاجتماعي، ويتم النقد بصورة مباشرة أو بواسطة الزمن المعبر والإشارة الواضحة التي لا تحتمل اللبس أو الغموض، ينصب على الرذائل الخلقية والنفسيّة، أو ينصت على بعض الشخصيات فيكيل إليهم سهامه اللاذعة، ذلك أنّ الضحك يساند الطبقات في نزوعها نحو استبقاء مالها من امتيازات ولكنه في الوقت نفسه غرورها ويطامن من صقلها"[2]. وتتولّد الفكاهة والضحك في أغلب الأحيان عفويا صريحا من الإشارات والتلميحات التي تعمل على خلق جوّ من التضامن العاطفي والتواطؤ بين الممثلين والجمهور وهذا "شارلي شابلن" نفسه يقول: "إن الناس ليتعاطون معي بحق حينما يضحكون فإنه ما يكاد الطابع التراجيدي لأي حدث يزيد عن الحد، حتى يصبح الموقف بأكمله باعثا على الضحك ويتصل الطابع التعليمي بالذوق الأدبي العام الذي لم يخل من الوعظ والإرشاد"[3].

3.1. الفكاهة في الفن: المسرح الهزلي والرواية الساخرة

المثال النموذجي في عالم المسرح الفكاهي أو الكوميدي هو موليير (Molière) الذي فرض نفسه كمؤلّف مسرح من الدرجة الأولى وأدخل الضحك في كلّ

---

[1]. R.S. Wood Worth: psychology, Astudy of (ental Life).P 157-158.

[2]. ياسين أحمد، السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعار للطباعة والنشر، تونس، 1993، ص20.

[3]. سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم (ترجمة لكتاب هنري بريجسون)، الضحك: بحث في دلالة المضحك، دار العلم للملايين، بيروت، 1973.

مسرحياته على الرغم من اللهجة الجادّة التي كان يصطنعها على غرار مسرحيّته "جارسي وأميرة أيلد" أو رابليه (Rabelais) في القرن السادس عشر، وقد تمكن من نقد المجتمع الفرنسي وملوكه وأمرائه وضحك من الرهبان والقضاة والكاثوليك على حد السواء.

لا يمكننا إنهاء البحث في مصطلح الفكاهة وأعلامه دون الاطلاع على الحقل الأدبي مثل" وليم شكسبير" (William Shakespeare) الذي عرفت رواياته السخرية بلونها المشرق والمظلم و"ميغيل دي ثيربانتس سابيدرا" (Miguel de Cervantes) صاحب أشهر رواية عالميّة "دون كيشوت" التي سخر فيها من كلّ ما قدمته العصور الوسطى من معتقدات الشهامة والفروسية، ولعلّ عنصر السخرية من أهم ما جعل هذه الرواية عملا متميزا، وقد تميّزت أعماله في مجملها بطغيان روح السخرية والدعابة على أعماله ووليم وثاكري (William MakepeaceThackeray) وتشارلس ديكنز (Charles John Huffam Dickens) اللّذين سخرا من المجتمع الانكليزي ومن يقرأ أدبهم يشعر شعورا عاما بأن روحهم في الكتابة أميل إلى الفكاهة والتندّر أو إلى ما يسميه الإنجليز أنفسهم باسم (Humour) .

نلاحظ بعد هذه التعريفات وتنوع المجالات التي كانت الفكاهة فيها شريكا للفيلسوف والكاتب والشاعر والمسرحي في إيصال أفكاره، رؤاه، غضبه أنّها لا تنفك تقترن بالضحك، النكتة، الهزل والنادرة ولا تتجاوز السخرية والكوميديا بل إنها تشترك معها لما بينهم من وشائج عميقة في البواعث والدوافع والوسائل والغايات والفكاهة كما يمكن أن تكون في قالب نكتة ضاحكة، فإنها يمكن أن تكون في طابع نقدي ساخر. و" إذا كانت الفكاهة هي الخط الأساسي الذي نعتمد عليه في تحديد طريقها والكوميديا هي المادّة الخصبة التي تنتفي منها أمثلتنا ونماذجنا فإنّ ذلك لا يمنعنا من طرق بعض الشعاب الجانبيّة وولوج مناطق غير محددة، حيث يختلط الهزل بالجد، ويتّصل العقل بالجنون وحيث تتجاوز السخرية روح التهكم وتتداخل الملهاة والمأساة فلا يفصل بين الجميع إلا خيط رفيع (وحين نريد الوصول إلى تحديد مفاهيم الفكاهة عبر الكوميديا لا نقصد الربط بينهما ربطا وإنما نقصد فقط أنّ الكوميديا هي أقرب الطرق التي تؤدي إلى الفكاهة"[1].

[1]. المرجع نفسه.

ننتهي في هذا الحيّز من المقالة إلى أن الفكاهة لون من الألوان الأدبية الهزلية الموجّهة، التي تقوم على النقد المضحك أو التجريح الهازئ، معتمدة على أساليب ووسائط فنية مختلفة كما أن الضحك المنبعث من الفكاهة ضحك سَارٌّ ومبهج، أما السخرية فمؤلمة موجعة، كئيبة ولو انبعث منها أو معها الضحك فإنما هو ضحك كالبكاء يرفض ويثور على الواقع ويرتئي التغيير، كما أن السخرية غير الهجاء رغم الصلة بينهما، وكثيراً ما يَستخدمُ الهجاء أدوات السخرية.

ولأنّ مجال مقالنا محدّد بالبحث في الفكاهة في التشكيل الفني فقد بقي علينا بعد هذه الجولة في توضيح دلالة الضحك وأسبابه ونتاجه أن نتناول قيمة هذا النشاط في الفن التشكيلي، وكما تعدّدت الآراء في الجانب الأوّل فقد توسّعت الشروحات في جانبه الثاني وكلّها تؤكّد أنّ الضحك عنصر أساسي في الحياة، وصفة هامّة من صفات البشر، ولكل شعب فكاهته وأسلوبه الخاص في الدعابة وفي النظرة الضاحكة الساخرة إلى الأشياء فمنهم من اختار الأدب ومنهم من جَادَهُ شعرا، بينما اختار آخرون أسلوب الفن فأنتج منه مسرحيات يشهد لها العصر الغابر وحتّى الحاضر أو تشكيلات نقد بها الواقع لاسيما ونحن نعلم أنّ الصورة ترسخ في الذهن وتُحفر في الذاكرة وتكون أكثر وقعا من الكلمة في أحيان كثيرة، في هذه الأثناء نطرح السؤال التالي: مإذا أُرِيدَ من الفكاهة في الفن؟ وهل استطاعت الصورة المرسومة أن تفعل ما فعلته الكلمة الساخرة والفعل المتهكّم؟

ليس من اليسير علينا الإجابة عن هذه التساؤلات؛ حيث إنّ جدلا كبيرا يمكن أن يُثار حول ماهية الصورة الكاريكاتيريّة وأهدافها ومضمراتها، جدل قد لا تسمح مساحة هذا المقال النصيّة باستيعابه، وليس هو غرضنا في طرح المسألة وإنما نسعى إلى محاورة الرسم الكاريكاتيري من بعض جوانبه ونخصّ أساسا كونه فكاهة وإضحاكا أُضمِرت فيه غايات عديدة كالنقد وإرادة التغيير والرفض والثورة، صورا مضحكة ولكنّها تحتمل في معانيها أسرارا كثيرة سنفقهها من خلال بعض النماذج التي ذكرناها في نص مقالتنا هذه ولهذا ستكون إجابتنا في العنصر التالي.

2. الفكاهة في التشكيل الفني: المفارقة والنقد

لقد أنفقت قدرا من الوقت في مناقشة الفكاهة واقترانها بالنقد المُضمر وراء الضحك الظاهر في جميع المجالات الأدبيّة والفلسفية وحتى الفنية كالمسرح ووجدنا أن الغاية هي الإضحاك الذي يكسوه الطابع النقدي كما وجدنا تقاربا في الغايات

وإن اختلفت المجالات وبالرغم من أنّ فن الكاريكاتير جاء بعد زمن من الحقول المُشار إليها سابقا إلاّ أنه يشترك معها في نفس الغاية. فلا غرابة أن يكون أغلب فناني الفكاهة التشكيليّة قد استلهموا أسلوبهم من هذا التراث الأدبي الحافل بالأسلوب السخري القائم على نقد الواقع، ومن أعلام الفكاهة السالفي الذكر ليستبدلوا في الأخير الكلمة بالصورة واللون.

في هذا السياق، يشترك كلّ من الفكاهة وفن الكاريكاتير في البداية في أسلوب الإضحاك عند المتلقّي سواء في تلقّى الموضوع المضحك عبر حاسة السمع أو عن طريق النظر إلى الصورة، " فإذا كان الكاريكاتير في أحد تعريفاته هو فن الإضحاك فإن من أهداف الفكاهة (النكتة) إضحاك السامع بغض النظر عن مغزاها وردود الفعل عليها، وكلاهما لا يوافقان على الواقع المعاش، بل يرغبان بتغيره بطريقة خاصة تاركين مساحة للحوار العقلي من خلال المواجهة السمعية والبصرية"[1]، وهو ما يؤكّده أيضا صاحب مُؤلّف" فنون الأدب الشعبي"، " أنّ العنصر المشترك بين النكتة والرسوم الكاريكاتورية (الهزلية) يكمن في الاستهزاء باعتماد المفاجأة، فالنكتة أحد أنواع الفكاهة، كلاهما يمثل قصة قصيرة أو مشهدا مقتطعا من أحداث الواقع لقضية كبيرة، فالنكتة " ضرب من الحكايات الممعنة في القِصر ويدور غالبا حول الحياة اليومية"[2]. ولكن الفكاهة في الفن قصديّة، فالصورة الفكاهيّة التي تشكّلها ريشة الفنان هي صورة لشيء ما، هي رسالة ذات مناحي تعبيريّة بالغة ومتعدّدة، تستخدم أساليب فنيّة معيّنة لها محتوى ودلالات كالسخرية، التهكّم، فيه نقد ظاهره إضحاك وباطنه إرادة لتغيير الواقع، نقد قد يكون لاذعا في أحيان كثيرة...

ويبدو الرسم الكاريكاتيري أبلغ هذه الصور قصدا وأسلوبا ودلالة وتعبيرا، وكما لاحظنا في بداية هذا المقال النصّي تهكم وسخرية الأدباء والشعراء والفلاسفة من خلال القصص الشعبيّة والنوادر والنكت أو الصورة الشعريّة والنظريات الفلسفيّة البالغة المعاني التعبيريّة والساخرة في معانيها ودلالاتها والتي كانت تعبّر بالكلمات إلى درجة أنّه يمكن للمتلقي تخيّل صورة الشخصيّة المقصودة، ولعلّها

---

[1]. وائل ديوب، النكتة والكاريكاتير: تكامل السمعي والبصري، يومية الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2009.

[2]. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992، ص74.

الصورة الكاريكاتيريّة التي رسمها الشاعر أو الأديب أو الفيلسوف بالكلمات هي الدافع الأصلي ليرسمها الفنان بالقلم، الفرشاة واللون اليوم.

وإتباعا للمنطق التفسيري الذي اتخذناه منذ البداية وقبل التحول إلى الحديث عن فن الكاريكاتير وقصديته، أساليبه ودلالاته وجب علينا التعرّض إلى تعريفاته ومعانيه حيث ينحدر مصطلح كلمة "الكاريكاتير" من أصل إيطالي وهو عبارة عن " صورة، رسم، وصف، أو تصوير وتشخيص هزلي نتيجة لمزج الواقع بالخيال"[1]. وفي تعريف آخر "الكاريكاتير أنموذج فني وطراز يعتمد على الصورة الهزلية وعلى المبالغة الفنية الساخرة للنقد الموجه ونزعة المبالغة هنا للإشارة إلى النواحي السلبية للظواهر الحياتية للأشخاص، ومن أهم مميزات الكاريكاتير الخاصة والملازمة له: إظهار الصورة الهزلية كفن من الفنون الجميلة، لذا فإن فنان الكاريكاتير يستطيع طرح الكثير من الموضوعات، مازجًا الواقع بالخيال، موضحًا المبالغة والحدة للصفات المميزة للشخصيات المعروفة، للوجوه والملابس والأنماط المختلفة لتصرفات أناس محددي الهوية"[2].

وخلافا لما يظنّه البعض أنّ الصورة الكاريكاتيريّة مجرّد رسم اعتباطي غايته الإضحاك أو الرسم لمجرّد الرسم، فإنّ هذا الفن يصطنع الترفيه وسيلة لا غاية بطابعين رئيسيين يعدان من سمات الفن الحقيقي وهما الطابع النقدي والطابع التعليمي، فمن وسائله أن يتم النقد بصورة مباشرة مما يعني أن تكون الصورة واضحة المعالم تظهر فيها الشخصيّة التي يتم نقدها والإشارة الواضحة لها والتي لا تحتمل اللبس أو الغموض، أو بواسطة الصورة المُضْمَرة والمعبّرة، فيمكن أن ترسم الصورة الرذائل الخلقيّة والنفسيّة أو أن ترسم بعض الشخصيات، فيكيل إليها الفنان سهامه اللاذعة، هو فن كوميدي قالبه استهزاء وباطنه ثورة، هو "ضرب من بين ضروب الهزل جميعا أُقرّ بها إلى قطب الإدراك أو العرفان أو المنطق وهو بالتالي فنّ عقلي يقوم كغيره من الفنون على النشاط الإبداعي وهو قدرة عقليّة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم هو ما نسمّيه بالأثر الفنّي والأثر الفني في حالة الكوميديا، هو تصوير لمثالب الناس وعيوبهم ونقائصهم ومظاهر ضعفهم في إطار فني ينطوي على

---

[1]. عاطف سلامة، ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري، مركز رام الله لدراسات حقوق الإنسان، 2004، ص39.

[2]. المرجع نفسه، ص49.

انسجام معكوس (الكوميديا هي فلسفة الضحك، التي تسمو بالهزلي من المستوى العامي المبتذل إلى مستوى جمالي فني إنساني) "[1].

تأكيدا لهذا القول فإنّ تاريخ الفن يقدّم لنا نتاجا فنيا حافلا مرّ به تاريخ الفن العالمي والعربي على حدّ السواء، وقد حاولنا في هذا المقال رسم معالمه وتبيّن سماته سريعا والتذكير بأعلامه، فقد عالج على امتداد التاريخ مراحل صراع المجتمع الإنساني واستطاع أن يعالج الكثير من مظاهر الحُمق وضُروب الظلم وأن يملأ بالابتسامات قلوب الناس، و"إضافة إلى ما للكاريكاتير من أثر في التّسلية وإدخال السرور فإنّ له أيضا من المقاصد الفلسفيّة والاجتماعيّة العميقة على مرور العصور ما يجعله فنا إنسانيا باهرا ومتأثرا"[2]. وقد يعود نجاح هذا الفن واستمراره من العصر الوسيط إلى اليوم في قدرته البارعة على المفارقة في الإخفاء والتورية والتصريح والإضمار وفي آلياته التي يحوّلها الفنان من فعل أو شخص أو كلمة أو نتاج اجتماعي إلى موضوعات متخيّلة، ولكنّها واقعيّة وحقيقيّة وفي نفس الوقت مضحكة فيثير من خلالها سياقا مختلفا لذلك الحقيقي المقتبس عنه، فيكون إمّا مفاجئا أو مثيرا للضحك والابتسام.

3. الكاريكاتير الغربي: مفارقة ظاهرها فكاهي وباطنها نقد فكري وسياسي

انتشر فن الكاريكاتير على يد الفنان الإيطالي" أنيبال كاراشي" (1506-1609) من خلال رسمه لصور كاريكاتيرية مضحكة آنذاك، صورا باعثة على الضحك تمثل بعض الناس المحيطين به. غير أنّ بعض كتاب تاريخ فن الكاريكاتير قد أجازوا أنّ هذه التسمية يمكن أن تنطبق أيضا على بعض المنجزات الفنيّة الساخرة التي سبقت رسوم" كاراشي" والتي كان قد رسمها فنانو عصر النهضة الإيطاليّة على غرار الفنان" ليوناردو دافنشي" (1452-1519) الذي كسر بها قواعد التشريح في رسم الوجوه تحديداً، ويُذكر في نفس الصدد أن هذا الأسلوب تدعم مع ظهور الطباعة من خلال رسوم كل من"ويليام هوجارت"W.Hogarth"، "توماس رولاند "T.Rowland" و"جون تينيل "Sir J.Tennil"، ومنذ ذلك الوقت زاد انتشار هذا الفن

---

[1]. المرجع السابق، ص149.

[2]. عادل ثابت، أدب الفكاهة، مجلة الهلال، العدد الثامن، 1974، ص82.

ليغزو صفحات الصحف كما أصبح هناك مجلات متخصّصة فيه لينتشر بالتالي في كافة أرجاء أوروبا وباقي دول العالم.

تجارب أخرى حفل بها تاريخ فن الكاريكاتير الأوروبي ولن نغفل عنها هنا مثل تجربة الفنان الفلمنكي "جيرونيم بوش" (1460. 1516) الذي تميزت ريشته بمبالغة صريحة لازمته في أكثر رسومه و"تشارلي مانجبسون" (1867-1944) الذي تناولت رسوماته مواضيعا اجتماعية تنقد الواقع وترفضه، فضلا عن المعارك القاسية التي صورها "جيمس جيلراي" (1757-1815) ، تجارب تتناول النمطي بمبالغة تصويريّة لاذعة، فيها تحريف صائب يجعل صاحب الصورة عرضة للهزء ووسائلها في ذلك اختزال الموضوع إلى علاماته المميزة، ومن ثم تضخيم هذه المميزات في شكل كتل لونيّة.

لم يستمر فن الكاريكاتير مع القرن التاسع عشر في السخرية من الأفراد لبعضهم البعض، بل تحوّل ليحتلّ طابعا جديدا وهو الشأن الفكري والسياسي ليصبح بالتالي فنا متمرّدا ومعارضا، ساخطا وناقدا للأنظمة والساسة واعتبر هذا الفن سلاح الشعب المقهور ومساندا لحركات التحرّر، وبالرغم من الصور البصرية السّاخرة والمضحكة في الظاهر إلاّ أنّ الباطن مأساة وحزن، فالإطار الظاهر كوميدي بينما الباطن مرير. وقد يكون ذلك سببا من بين أسباب أخرى عديدة جعلت هذا الفن يتميّز ويشتهر صيته لاسيما في البلدان التي تشكو صراعات سياسية على غرار بلدان الشرق الأوسط أو البلدان التي تشهد ديمقراطيات حيث تتيح حرية التعبير فرصة المحاسبة وبالتالي نقد الساسة بشدّة على غرار بلاد الغرب الأوروبي، ولعلّ الفنان الإنجليزي "جورج تاونسهند" المُلقبُ بـ"الماركيز" هو أولُ من استخدمَ الكاريكاتير للتعبيرِ عن الأفكارِ والآراءِ السياسيةِ في الغرب.

والمتتبّع لتاريخ فن الكاريكاتير يلاحظ هذا التجدّد والتطوّر الذي طرأ عليه خلال القرن العشرين، وقد يعود ذلك نتيجة للتطورات التي آل إليها هذا العصر نفسه من ظهور للتكنولوجيات الحديثة وكثرة البرمجيات الذكيّة وكذلك الوعي الذي ساد الشعوب وأسهم في تقاربها، ويعدّ الفنان الألماني "جورج كابروت" الأشهر في هذا المجال؛ حيث إنّه لا يمكن ذكر الكاريكاتير السياسي الأميركي من دون أن تذكر رسوماته الساخرة من الأحزاب السياسية الأمريكية؛ حيث رسم الحمار كشعار للحزب الديمقراطي والفيل كشعار للحزب الجمهوري بينما رسم الحكومة في شكل شيخ أطلق عليه اسم "العم سام"، ورسم روسيا في شكل دب أما الصين فجعلها

في شكل تنين، ... وبالرغم من أنّ السخرية لم تكن هدفه الأول، إلا أنّها كانت رفيقة رسوماته مع حضور البعد اللاهوتي في أعماله التي تستوحي موضوعاتها من الإنجيل بعهديه القديم والجديد.

وفي فرنسا "شاڤال" (Cheval) الذي غزت رسوماته صفحات مجلة "باريس ماتش" (Paris Match) ودارت موضوعاته حول الساسة والسياسيين كما تميزت رسوماته الحداثيّة من حيث الأسلوب فكان الرسم التخطيطي أسلوبه المبسّط. وعلى خلاف بساطة الأسلوب عند هذا الأخير فإنّ" أنطونيو بروهياس" (Antonio Prohias) قد تميّز في أسلوبه باللقطات المتعدّدة، بينما دارت موضوعاته حول السياسة والثورات، وهو لمن لا يعرفه مبدع أشهر شخصيتين بالأبيض والأسود "الجاسوسان" وهما جاسوسان يتبادلان الصراع فيما بينهما للحصول على المعلومات السرية والعسكرية لأجهزة بلادهما، وذلك من خلال سلسلة من الكوميديا القائمة على المقالب الشريرة. ونجده يقدم أفكاره من خلال كاريكاتير اللقطات المتتابعة وبدون تعليق كما تميّز بتصميم الشخصيات الكارتونية الهزليّة الجذابة التي يرسمها دون الالتزام بقواعد الرسم الأكاديمي من ناحية التشريح والضوء والظل والمنظور، وإن كان يستخدم درجات الظل والضوء في تجسيد العناصر والكتل وتنشر أعماله في أشهر مجلة للكاريكاتير بأمريكا وهي مجلة (MAD).

الآن وقد نظرنا في تاريخ فن الكاريكاتير يظهر أنّ هذا الفن قد بدأ بالإيذاء والسخرية من الأشخاص لبعضهم البعض، واعتبر بالتالي مرآة للمجتمع يظهر عيوبه وينقدها، وتُذكر قصّة طريفة في هذا المضمار تروي أنّ دوقة مقاطعة مارلبورو في انجلترا قد طلبت رسم صورة كاريكاتيرية بشعة لمنافستها في مقاطعة مجاورة" الليدي ماشام"، واشترطت أن يرسمها الفنان دميمة الوجه منفوشة الشعر في وجهها حبوب ودماميل كثيرة وذلك لتقدم هذا الكاريكاتير الساخر في حفل الملكة السنويّة وتسخر منها أمام الحضور، ويُذكر أنه منذ تلك الحادثة عرف فن الكاريكاتير وتم تداوله في باقي بلدان العالم وقامت فلسفة هذا الفن على القصد بالإيذاء والسخرية من الآخر.

وهكذا نرى أنّ فن الكاريكاتير له القدرة على النفاذ إلى عقل المتلقي وبلوغ رضاه من خلال المفارقة العجيبة التي يُضمرها الشكل المرسوم وتُعلن عنها الملامح وهو قادر على تحويل المثيرات السيكلوجيّة والانفعالات الواقعية وربطها معا من خلال إنتاج صورة لها تترابط فيها الأشكال وتصوّرها الخطوط ليكون النتاج رسما

مليئا بالتناقضات، ولكنه مثير للضحك ولنا أن نقدّم نموذجا في هذا المضمار عن تجارب عالميّة وأخرى عربيّة كانت فارقة على مستوى الممارسة الفنيّة والدّلالة ونستهلّها بتجربة الفنان "هونوريهدومييه".

- **هونوريهدومييه" (Honoré Daumier1883.1808) مفارقة هزليّة تعكس ثورة سياسيّة:**

ابتكر"دومييه" مقياسًا جماليًّا في الكاريكاتير لا يتشابه مع فناني جيله واختار رسم "البورتريه" المعبّر والساخر كاشفا من خلاله عن الحقيقة لمجتمعه السياسي وكشف بطريقة مبالغ فيها عن فساد الساسة من خلال تصوير شخصياتهم بكاريكاتيريّة ساخرة ومضحكة تظهر بطونهم المنتفخة والكبيرة وسيقانهم النحيفة وأنوفهم الضخمة وملامحهم المُشوّهة وسلوكياتهم المشينة تجاه مجتمعاتهم واستخدم لإبراز ذلك تقنية الطباعة الحجريّة التي كانت إحدى اختراعاته. والمثير للاهتمام في هذا الرسام لم تكن موهبته الفنيّة بقدر ما كانت شجاعته ونحن نعلم آنذاك قدرة الملوك على البطش، وقد تم إعدام عدة مبدعين في عصره وقبله غير أنه لم يتأخر عن النقد اللاذع الذي طال الملك فيليب نفسه وحكومته حيث قام بحملة تصويريّة كاريكاتيريّة ساخرة استهدفت رغبات البرجوازية وفساد القانون.

وفي لوحته التي نعرضها تباعا لهذا النص والتي عنونها بـ" الرحم التشريعي" يظهر أعضاء البرلمان في مقاعدهم الواسعة التي تقع في شكل مدرج ما يسمح برؤية جميع أعضاء البرلمان وهنا أراد الفنان أن يظهر الفخامة التي يعيشونها مقابل فقر الشعب، وقد بالغ الفنان في رسم صفاتهم المعنويّة من خلال تشويه ملامحهم وإظهار وجوههم الذميمة وتشبيههم ببعضهم البعض ليبالغ بذلك في إظهار غطرستهم وكبريائهم تجاه شعبهم، كما حاول إظهار كل ممثل في البرلمان على حدة ولكن في ذات الوقت جمع بينهم بالتصوير الشامل الذي أطّره مدرج البرلمان وهنا تصوير بارع أضمرته صورة البرلمان لتطور النّزعة الذاتيّة والفردانية عند ممثلي البرلمان، وفي الوقت نفسه إظهار مدهش من الفنان لنزعة الغباء والعدميّة لهم. وفي المقابل رسم الشعب في مقاعد ملتصقة وجوههم مكفهرّة بالية، منهم من لا يبالي ولا يستمع لهم بل غير آبه، ومنهم من هو نائم وآخر ينظر إلى السطح، نظرات عدميّة لا جدوى منها. إنّ هذه المفارقة في رسم الشخوص عند دومييه أساسها تصوير الثراء الفاحش

لممثلي البرلمان وفي المقابل فقر الضعفاء من المجتمع، عدم اكتراث النواب بمطالب الشعب وفي المقابل عدمية الوجود للمجتمع...

اهتم "دومييه" بالفن الفكاهي وعبر عنه بأسلوب ساخر واستلهم مواضيعه من واقع مجتمعه خاصّة وأنّه كان يشترك معه في فقره فكانت رسوماته بمثابة المتنفس للشعب ليكيل بهؤلاء الساسة وتزوّد بالفكاهة أداة تعبيريّة لرسوماته فكانت مضحكة في أشكالها وناقدة لاذعة في مُرادها، حتّى إنّ رسوماته الساخرة هذه تتحوّل في النهاية إلى تجسيد حقيقي في الواقع عبر أسلوب هزلي يستعمل فيه الصور والكتل اللونية والخطوط الطيّعة والبسيطة بشكل متميّز، ولعلّها مهمّة الفنان الحقيقي أن يشبه شعبه حتّى يتمكّن من أن يبدع فنا واقعيا وحقيقيّا.

إنّ حديثنا عن فن" دومييه" يقودنا لاستحضار مقولة الأديب الروسي "مكسيم غوركي" الذي ذكر في هذا الإطار أنّ " فن الكاريكاتير ذا قيمة اجتماعية نافعة، يعكس أشياء مختلفة غير منظورة بوضوح لنا وبأسلوب بسيط، يعكس لنا وجوها وملابس وأنماطاً جديدة معينة لتصرفات أناس يعيشون بيننا، عدا عن الطرق الملتوية التي يخوضها فنان الكاريكاتير، والتي عادة ما تكون لأبطال معروفين أو لمرشحين أو رؤساء أو وجوه لمواطنين غير راغبين بأن يكونوا أبطالاً"[1]. من هنا نفهم أنّ مهمّة الكاريكاتيري جاءت لتعبّر عن القمع والقهر والظلم من خلال المفارقات التي تقوم بها هذه الصورة المضحكة المبكية، فهي متنفس الشعب والمعبّرة عنه، وهي رسالة مشفّرة يطلقها الفنان ويقرؤها المتلقي كل حسب ثقافته، وهي ابنة بيئتها ولو أن فن الكاريكاتير كانت غايته الإضحاك وحسب، وليس من غايات خفيّة وراء الصورة لما كان مصير أغلب إن لم نقل جميع فناني هذا الفن الموت أو السجن فمثلما تتعرض شخصيات فنان الكاريكاتير إلى المضايقة التصويريّة فإنه هو نفسه يتعرض للمضايقات الجسديّة ولعلّه ما جرى مع "دومييه" الذي دخل السجن بسبب رسمه لصورة كاريكاتيرية يسخر فيها من الملك "فيليب" (1838) وكانت سببا مباشرا في منعه من رسم الكاريكاتير السياسي ليتفرغ بعدها لرسم الكاريكاتير الاجتماعي.

ويمكن القول على وجه الإجمال هنا إنّ فن الكاريكاتير لم يكن للإضحاك بقدر ما كان للنقد ومحاولة التغيير والتجديد خاصة وأن الصورة لها قدرة فائقة

[1]. مرجع مذكور، ص16.

على التسلل إلى النفوس والتأثير فيها فهي حوار مستمر بين الفنان والمتلقي، يُسكنها الفنان هواجسه الفكريّة ويلبسها ثورته على القيم والسياسة ويفهمها المتلقي ليعي تلك الأفكار، وتبدأ بعدها عمليّة الوعي والإدراك والثورة. من هنا تنتفي النظرة السطحية والبديهيّة للرسم الكاريكاتيري نحو البحث في ماهيته ودلالاته وحتى نعي هذه الدلالات نتوجه نحو تجارب عربيّة عبّرت بصدق عن حياة المواطن العربي وكشفت له عن بعض الدسائس والخفايا السياسية التي كانت وما تزال تهدّد استقراره من مختلف الجهات فرسامو الكاريكاتير العرب واكبوا كل الأحداث التي شهدتها المنطقة العربية، وأرّخوا لها وسخروا من الواقع المعيش والحكام العرب ونقدوا تصرفاتهم تجاه القضايا المصيرية لأمتهم، كل هذا جعل منهم أصحاب مواقف لا تقل قوة وجرأة عن مواقف نظرائهم في العالم الغربي.

لم تختلف الفكاهة في الفن العربي عن الفكاهة في الكاريكاتير الغربي، غير أن الاختلاف يبقى في البيئة فهذا الفن على خلاف غيره من الفنون ابن بيئته. وفي هذا الموقف لم يكن الكاريكاتير فنّا جميلا بقدر ما كان يؤكد هوية ثقافيّة ووطنية في مواجهة عدو يتطلع إلى تدميره أرضا وثقافة وتاريخا شخصيا، وبهذا المعنى فإن التوجّه إلى فن الكاريكاتير وإظهار مرونة الرسم واللون وجمالها يشكل وحدة عضوية لا ينفصل فيها الفني عن الوطني ولا ينعزل فيها الحاضر عن الماضي لأن حاضر الإنسان المقاوم لا معنى له دون معرفة التاريخ الذي صدر عنه. وعند الحديث عن هذا الفن في الوطن العربي فإنّه لا يسعنا بل لا يجوز لنا تناسي الفنانين الفلسطيني" ناجي العلي" والسوري "علي فرزات" اللذين فقد فيها الأوّل حياته والثاني أصابعه نتاجا لممارستهما لهذا الفن.

4. الكاريكاتير في العالم العربي: مفارقة قوامها السخرية وأساسها المقاومة والثورة

فعلا لا يجوز لنا الحديث عن فن الكاريكاتير العربي دون أن نذكر رائد "الكوميديا السوداء" الفلسطيني "ناجي العلي" الذي تكشف منجزاته عن الزمن المأساوي لشعبه المقهور والمظلوم؛ فقد جعل من فنه الساخر مرآة لهموم شعبه وأظهر من خلاله تلك العلاقة الجدلية بين السخرية والمقاومة فالأدب الساخر ليس نوعا فنيا محايدا يسعى إلى انتزاع الضحك أو التهوين من شأن الذات، إنما هو شأن فني مقاوم، إذ لا تكون الضحيّة فيه غارقة في ربيعها ومستسلمة لأوامر الجلاد بقدر

ما تظهر أدوات قمعه بسخرية شاملة. إن الموقع المركزي الذي يحتله مفهوم السخرية في أعمال ناجي العلي هو ما يجعلنا نلقي الضوء من جوانبه المتعدّدة، بدء بالشخصية وانتهاء بالرسم والأسلوب مرورا بالشكل الفني، ذلك أن عمله مسكون بمفارقة مسكونة بدورها بالسخرية، وفنانا كان يرى أن مهمة رسام الكاريكاتير السياسي مهمة تبشيرية على حد قوله لصعوبة فرض رقابة على رسم الكاريكاتير.

- "ناجي العلي" (1936- 1987) مفارقة أساسها السخرية وأساسها المقاومة

تميز أسلوب الفنان ناجي العلي بالنقد اللاذع في رسومه، ويعتبر من أهم الفنانين الفلسطينيين حيث رسم أكثر من أربعين ألف رسم كاريكاتوري إيمانا منه أن الفن قادر على تغيير واقع الشعوب، ويعتبر أحد الرموز الإبداعية القوية والأكثر إثارة للجدل في هذا الفن ولو لم يكن كذلك لما تمّ اغتياله وغدره. لم يكن ناجي العلي ناقدا لقضية موطنه وحسب بل كان مهتما بشرائح واسعة من المظلومين وضحايا الاستبداد داخل العالم العربي، كما لم تكن رسوماته مجرّد رسومات فكهة أو للهزأ والسخرية وحسب، بل هي لمن يفهمها نصوص مشفّرة تسع بين خطوطها سلاحا رئيسيا وهو السخرية السياسيّة التي عكس من خلالها وضعيات وطروحات اجتماعيّة انتقد من خلالها وبشكل مبالغ فيه يصل حدّ التهكّم وفضح أشكال ومظاهر الظلم والجور من قبل المستعمر الآثم، وجعل رسوماته التي غلب عليها أسلوب السخرية من أجل الحط من شأن الطغيان والاستبداد ورموزه.

لقد انصبت رسوماته تنقيبا عن الاضطهاد ومناداة للضمائر الوطنيّة لتستفيق، فتشكّلت شخصيّة "حنظلة" الشهيرة لتعبّر عن ذلك الطفل الفلسطيني البائس والفقير بقدمين حافيتين وثياب بالية، فلا نجده يواجه القارئ بذراعين غير معقودتين خلف ظهره إلا في رسومات نادرة يرسل من خلالها الفنان رسائل بعينها قد تعلن حينا عن أمله في تغيير واقع بلاده وأحيانا العكس. وتعتبر شخصية حنظلة رمز هوية ناجي العلي الإبداعية، وقد تجاوزت الصورة كنهها المضحك الباعث للفكاهة لتضطلع برمزيّة تجاوزت حدود الموطن وحملت معه صراع طفولة مسلوبة وصراع شعب كامل من أجل الحرية واستعادة حقوقه.

إنّها المفارقة التي تحدّثنا عنها سابقا والتي تحتويها رسومات ناجي العلي وهي عديدة عنده، فهو ينتهج أسلوب التورية والإخفاء تارة، ويعلن عنها من خلال استحضار أيقونات بعينها تجعل المتلقي ينفذ دون صعوبة إلى كنهها وماهيتها ودون

حاجة إلى تفسيرها؛ فنجده يرسم مثلا إسرائيل في شكل جندي تعلو خوذته نجمة داود بينما يرسم الأنظمة العربية في شكل رجل سمين أو قنينة كحول تزينها الحروف الأولى للولايات المتحدة الأمريكية لينقد صمت الدول العربيّة ويد أمريكا الخفيّة في مساعدة إسرائيل، ويذكر في هذا الإطار" أفضّل أن أتكلّم عن ظروف ومواقف اجتماعية أكثر من الزعماء والقادة"، لذلك لا نجده يرسم أشخاصا بعينهم بقدر ما يرسم إشارات تدلّ عليهم.

إنّ رسومات ناجي العلي الكاريكاتيريّة ملتزمة بقضيّته الأمّ، موطنه فلسطين وإن اكتستها الفكاهة والابتسامة فإنّها تحتمل في غياهبها مأساة شعب مسلوب الحريّة مُعتقلِها، حتى إنّ رسوماتها التي تلوّنت بالأبيض والأسود جاءت لتكثّف تلك المأساة وتذكّر بها، حيث تحضر الكتل اللونيّة المظلمة والقاتمة والتي ما تفتأ تتقوّى وتدعم بالبياض وليس بالخط.

إنّ أعماله تنتهج النقد للقوة الظالمة والسالبة للحرية كما تعمل على نقد الأوضاع التي تخلّفها لنجده يرسم الأطفال ذوي الوجوه المكفهرّة والمتعبة من الحرب، أفواههم مفتوحة تعلن عن الجوع الصارخ، كما نجده يرسم النساء الجريحات ولكنه لا يرسمهن في ضعفهن بل يحاول إظهارهن في قوة ليؤكّد من خلال ذلك أن المرأة الفلسطينية قادرة على النهوض وهي الولود والصابرة ولعلها فلسطين الأبيّة، يرسمهن وهن يحاولن النهوض ليحملن حنظلة في يد بينما اليد الأخرى تقوم مقام الساند لهن لتمسك عصا النهوض، لا يرسم الفلسطينية في ضعفها ووهنها بل يعلن عن قوّتها وعدم انحنائها، فهو بالرغم من الكتل القاتمة إلا أنه يمرّر بعض النور إليها ليرسم الأمل وربما هم الأطفال الذين يرشقون إسرائيل بالحجارة.

إنّ المتأمل أعمال ناجي العلي يشعر حتما بتلك العلاقة التفاعليّة والتواصليّة لرسوماتها وقدرتها على التحريض الثقافي للعقل ولعلّه السبب في شهرة الفنان ولاسيما شخصيته حنظلة الشهيرة التي لا يفتأ المتلقي العربي وحتى الغربي أن يفقه هدفها وغايتها ليستحضر من خلالها صورة أطفال فلسطين وصورة الطفولة المسلوبة وهذه هي المفارقة التي خبرناها في أسلوب الفنان الخلاق والمبدع ولمسناها في تقنيته ليكون فنّه بمثابة السلاح الذي ينال به عدوّه. لقد اتخذ ناجي العلي من فنه الساخر موقفا فنيا وإنسانيا وقوميا وقدم فنا مقاوما سلاحه الرسم وقد تمثل موقفه في النقد اللاذع والتهكم الجريء والمبالغ فيه في أحيان كثيرة للقادة العرب

وموقفهم السلبي تجاه القضية الفلسطينية؛ فقد رسم مؤامرات ومكائد القادة العرب ضد الفلسطينيين. من ذلك أنه رسم خريطة فلسطين التاريخية وهي تتقلص مع مرور السنين ليبرز أن القادة العرب يسهمون في هذا التقلّص بصمتهم وخنوعهم لأمريكا حتّى إنّ قادة بلاده لم يسلموا من سلاحه هذا.

ننتهي هنا بالقول إنّ ناجي العلي زاوج بين السياق الثقافي والسياق الفني واستفاد من الأوّل رصيدا ثقافيا معرفيا وأخذ من الثاني توظيفا إبداعيا لقراءة جديدة، فبث الأول في شخصية حنظلة وولّد الثاني في أثر المأساة وتأثير المتحمل والتخيلي والتمثيلي فسمحت له السخرية والفكاهة في شخصية حنظلة الطريفة والظريفة من توليد ثنائية الذات والتأمل كما شددت على البعد المعرفي الضروري بين الذات وتأملها وهذا البعد هو ما ساعد على إيجاد منطق للناظر والمنظور للراسم والمرسوم وللعنف والمتخيل، وإذا كان يعوز الفنان السلاح ليقاوم فإنّ القلم والفرشاة واللون كان سلاحه الأقوى ليعبر عن مأساة وطن مسلوب، فقد سعى من خلال الكتل السوداء والبياض المحيط بها إلى الكشف عن الظلم والاستبداد ومحاربة المستعمر وفضح القوى العربيّة الصامتة لدرجة أنّ هذه الكتل أصبحت وسيلة من وسائل المقاومة لكشف المستور وكسر المحظور، وهنا تكمن قوة الفنان الحقيقي في الاضطلاع بقضايا مجتمعه وبلاده وتسخير فنه للتعبير عنها والتعريف بها في العالم. وهذه لعمري وقفة شجاعة أماتت العدو في غيظه، غير أنها أماتته غدرا فقد تم اغتياله سنة 1987 بلندن غدرا، ولكن الفنان قد يموت جسدا بينما يبقى حيا من خلال فنه، ولعله حال فناننا الذي نستحضره اليوم بعد مُضيّ ثلاث وثلاثين سنة على اغتياله.

لقد حفل تاريخ الفن العربي بفن المفارقة هذا، وهنا لا يمكننا أن نتجاوز تجربة الفنان "بهجت عثمان" الذي يعتبر بدوره من كبار فناني الكاريكاتير في مصر وقد طرحت منجزاته الكاريكاتيريّة التي تميّزت بالاختزال والبساطة في رسم أشكالها وشخوصها هموم الوطن ومشاكله السياسيّة إضافة إلى علاقة الحكومة بالشعب ولعلّ سلسلته "حكوم وأهالي" أبرز مؤرّخ لذلك، والتي تميّزت بالمفارقة على مستوى اللون حيث الأبيض والأسود، ونحن نعلم أنّ هذه المفارقة اللونية هي أبلغ أنواع التعبير رغم صمتها إلاّ أنّها قادرة على الوقوع وقعا كبيرا في نفس المتقبل دون حاجتها

للشرح والتعليق اللغوي وقد أطلق عليها بعض نقاد الفن تسمية " كاريكاتير الفكاهة السوداء".

- **بهجت محمد عثمان: 2001-1931)) مفارقة ساخرة غايتها التغيير**

تُعبر منجزات "بهجت عثمان" الكاريكاتيرية عن الحياة الاجتماعيّة المصريّة خاصة والعربيّة عامّة، وتنقد الساسة والسياسة كما تتميّز في أسلوبها بالفكاهة النقديّة الساخرة والمُضمرة بمعان عديدة يتم اختزالها في الأسلوب البسيط للرسم، ونجده في أغلب رسوماته يرصد قضايا المجتمع المصري والعربي بأسلوب تهكمي ساخر يترصّد للحاكم الديكتاتوري من خلال رسم كاريكاتير مشحون بكم من المرارة المتدثرة بعباءة الفكاهة، وقد يتحدّث عن ممارسته لهذا الفن فيقول: "عن اختياره للفكرة التي سينفذها يقول بهجت عثمان " أعتقد أن رسام الكاريكاتير هو واحد صاحب وجهة نظر في الحياة، وعنده رغبة عارمة في التغيير للأحسن، هذه هي غاية رسام الكاريكاتير الأساسية التي يراها عثمان، كما يقول أيضا في هذا الإطار "إذا وجد الفنان نفسه في رسم الكاريكاتير، فإنه سيكون هو وسيلته في هدم السلبيات الموجودة أو بتصور الشكل الذي يحلم به للدنيا" (في حوار سُجل معه عام 1997) .

من هنا تكون المفارقة في الأسلوب والمعنى وحتى الشكل الذي يضمر ويستبطن عكس ما يظهر؛ فقد كان يرى أنّ فن الكاريكاتير أكثر الفنون الأدبية قتالا، مقارنة بالقصيدة والقصة القصيرة، والبوستر، ويقول في هذا الشأن" في الفنون التعبيرية، هو أقرب للنشيد والتحريض ولعلّ مواقفه هذه ما جعله يُنفى من قبل الرئيس المصري محمد أنور السادات حين أعلن رفضه لمعاهدة السلام (كامب ديفيد) وقد رسم في هذا الشأن عدة رسومات أغضبت الرئيس المذكور فنفاه إلى الكويت التي لم يعد منها إلا بعد وفاة السادات، ونجده يقول في هذا الشأن: الكاريكاتير يعني لي الرعب القاتل، ويعني لي في نفس الوقت المتعة، والواحة والراحة".

إن جاز لنا أن نحوصل ما توصلنا إليه في إطار الشكل الساخر وفي حدود التساؤلات المطروحة في تجربة محمد عثمان بهجت فإننا نقول: ليس الكاريكاتير في نهاية المطاف سوى استغلال بعض خصائص الفن واللغة لتكون الصورة المرسومة مرفقة بنص قالبها هزل وفكاهة، بل إن قوّته في باطنه الذي يغلب عليه الجدّ والنقد اللاذع يصل في أحيان كثيرة إلى التهكم على الحكومات ونبذ كل ما تقوم به تجاه المواطن. من هنا يكون الكاريكاتير بمثابة السلاح المقاوم لكل الأشكال التي يرفضها

المجتمع ويضطلع الفنان بإيصالها في صور تغلب عليها التورية والإضمار، هكذا يعتمد فن الكاريكاتير على سمات تشكيلية خاصة تصاحبه مجموعة من التعليقات الغرض منها معالجة الواقع بقالب ساخر تهكمي.

ولكن هل يجوز لنا إنهاء هذا المقال النصي قبل أن نلقي الضوء على تجربة "علي فرزات وهو من الفنانين المعاصرين، فقد أصابعه جراء ممارسته لهذا الفن المقاوم ولا زال يقاوم، وهنا تكمن قوة المفارقة فمهما صار للفنان مادام حيا لن يتوقف عن المقاومة وامتهان هذا الفن.

- **علي فرزات (1951) مفارقة هزلية أساسها الثورة**

يعتبر الفنان السوري علي فرزات السوري الأصل من رواد الفن الساخر ونجده يقول عن نفسه" لقد خُلقت لأختلف مع من كانوا ومع من هم الآن، ومع القادمين، النقد مسألة في غاية النبل من أجل غد أجمل وأفضل للإنسان وللعالم، أنتقد وأنا مع النقد دوما" ويضيف ليقول إنّ "معظم أعمالي شكّلت هاجسا وأرقا للنظام ختمه بردة فعل منه عندما حاول قتلي لإسكاتي، ولا يعلم هذا النظام الغبي أن قتل الجسد لا يعني قتل الفكر، بدليل أن أغلب رسامي العالم والشعراء والكتاب والصحفيين والمنظمات الإنسانية والمخرجين الذين ساندوني ووقفوا معي بعد حادث محاولة قتلي، وأرسلوا رسوماتهم وأشعارهم وكتاباتهم وأفلامهم عبر كل وسائط الإعلام المرئي والإلكتروني والورقي، وكأنهم يقولون كل واحد منا يمثل فن وفكر علي فرزات".

يقرّ فرزات من خلال كل حواراته وهو نفس ما تعلن عنه رسوماته عن التشهير بالنظام السوي الذي يراه قمعيا ويحاول التشهير به من خلال المشاركة في المعارض الدوليّة وتوصيل صوت الثورة السوريّة، وقد ساعدته التكنلوجيات الحديثة وخاصة وسائل التواصل الاجتماعي على التواصل والتفاعل المباشر مع شرائح كبيرة من العالم.

تميّزت الكوميديا السوداء التي يمارس رسمها منذ سنوات بإعلاء صوته الرافض للقمع والظلم وأصبحت الخيالات التي كانت تسكن عقله صورا واقعيّة يرفقها في بعض الأحيان بعبارات أو جمل قصيرة يكشف من خلالها عن نوازعه ونوازع شعبه، ويحاول من خلال ذلك أن يبني وعيا سياسيا واجتماعيا يراه يسكن نفوس شعبه، وعليه كفنان أن يضيئه ولعلها مهمة الفنان الحقيقية أن يعبر عن

هموم شعبه، إنه يحاول بل جعل من فنه دعما للثورة السورية وهو كذلك فقد جعل من فنه أسلوبا داعما للثورة السوريّة.

نخلص هنا أنّ الكاريكاتير سلاح هام من أسلحة السياسة، وفن "فرزات" ذو طابع سياسي بامتياز يحمل يقظة فكرية وسياسية ترجمها الفنان في أعماله وانتقاداته للنظام السوري، وهنا تتحول الصورة المضحكة للشخصيات التي يرسمها إلى لغة قالبها تهكمي وقصدها نقدي، فيتحوّل هذا الرسم بالأبيض والأسود إلى مفارقة تجمع المتناقضات الضحك والحزن، الحياة والموت، فيتحوّل الكاريكاتير بالتالي من ظاهر الفكاهة إلى باطن النقد الجاد، ويكون بالتالي سلاحا أحدّ من السيف وأقوى منه، فالكاريكاتير" فن مشاكس يتحوّل مضمونه إلى أظافر وأنياب وتعليقاته إلى طلقات تصيب الرموز الكبيرة بالقلق وتحطم هالات الوقار المرسومة على ملامحهم كلاهما يسعى عن طريق المبالغة إلى إزالة قشرة الوهم التي تغلف الواقع حتى يظهر عارياً دون مساحيق" على حدّ قول مالك التريكي.

لقد أطلق فرزات سجيّته الإبداعية لتعلن من خلال رسوماته عن معاناته تجاه وطنه الذي يرى أنه مقموع فكانت أعماله بمثابة الرسائل المشفرة للرئيس وحكومته وحتى إلى القادة العرب، فتشكلت كتلا قاتمة يلفها البياض وكل ذلك من أجل تبليغ الرسالة.

صفوة القول، إن التجارب التي ذكرناها والتي تنصبّ تقريبا في فن المقاومة وسواء التي عرضناها سريعا خلال عرض مراحل نشأة وتطور فن الكاريكاتير أو التي تناولناها بالوصف والقراءة قد جعلت من هذا الفن سلاحا، ومن صوره نقدا لاذعا بلغ فيه التهكم مبالغ كبيرة، تجارب لمست مكامن الداء وأشهرت أسلحتها الفنيّة الخلاقة علّها تظفر بالدواء وهو حرية شعبها، فبرهنت على قدرة هذا الفن الذي يرتهن إلى المفارقة والنقد على الوقوف في وجه العدوّ، وبالرغم من هلاك أغلب ممارسي هذا الفن وروّاده سواء بالاغتيال أو السجن والمنع من ممارسته مجدّدا فإنّ صورهم بقيت عالقة بالذهن تحدّثنا في كل زمان عن جرأتهم وشجاعتهم، فأعمالهم لم تقدم لنا فنانا ساخرا أو هزليا أو صورا تستقي من الفكاهة أسلوبها وحسب، بل إبداعات خلاقة جديرة بأن تكون نضالا ومقاومة تتنبأ بالتعبير الإيجابي.

إنّ مثل هذا الحديث يجعلنا لا نفنّد مقولة أنّ الكاريكاتير، يتجلى هنا فعلا اختلافا عن باقي الفنون فهو يجمع أساليبها جميعا ويزيد عنها بأن يكون صامتا أو مرفقا بتعليق مكتوب كما هو سبيل عدة فنانين وهي خاصيّة هذا الفن، توضّح

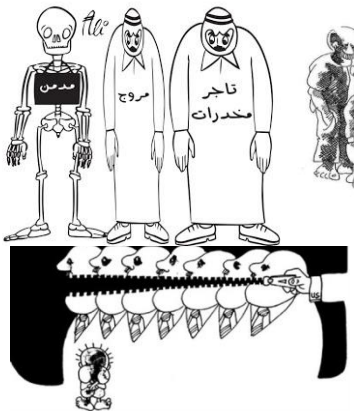
مأربه وتخضع فقط لإرادة ورؤية وثقافة وذاتية الفنان لا غيره، ولهذا تميّزت المنجزات الكاريكاتيرية بجرأة وتهكم صريح والمميز فيها أيضا أنّ فنانيها لم يهملوا واقعهم بل كانوا على دراية كافية بخصائص البيئة التي ينتمون إليها كما كانوا شديدي الإلمام بتقاليد شعبهم وتراثهم، ولعله ما جعلهم يكونون قادرين على صياغة أفكارهم ومعالجتها كاريكاتيريا بشكل اقترب من وجدان وعقل جماهيرهم ولهذا أحبهم الجمهور وأقبل على رسوماتهم فالتصريح فيها يغلب على التلميح، رسوماتهم بمثابة النصوص لا تحتاج للتفسير واضحة المعالم بسيطة الأسلوب وعميقة المعاني. إنها المفارقة التي يظطلع بها هذا الفن على خلاف غيره من الفنون.

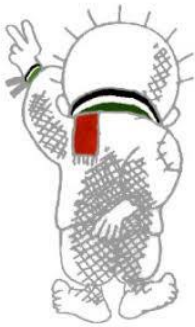
ننتهي هنا بالقول إنّنا حاولنا أن نرصد جملة العناصر التي صاغت فن الفكاهة في الفن وتحديدا في الكاريكاتير وأن نكشف عن الدلالة الداخلية لهذا الفن وكنا بذلك نمارس إخلاصا مزدوجا، إخلاصا لمعنى البحث العلمي وإخلاصا للقضايا التي دار حولها هذا الفن. والبيّن أنّ هذا الفن يحتوي على مفارقة بيّنة قوامها هزل ظاهر وباطنها جدّ، ينبع في أحيان كثيرة من مأساة تثير الضحك، فن هزلي في قالب فكاهي تقوم فلسفته على نظريّة النقد المصاحب للنكتة والسخرية، يقدم لنا مضمونا موجزا ولكنه عميق في باطنه؛ إذ لا يخلو من التأمل والحكمة والذي يجسد الحزن والسخرية الكوميدية من ناحية أخرى في التناقضات والتصرفات الإنسانية، " إنّ الفن يصبح ممكنا، وكذلك الفكاهة والسخرية حيث تتضاءل الضرورة الملحّة للحياة، ولكن الساخر يعود بالإضافة إلى ذلك أكثر تحرّرا من الضاحك في أغلب الأحيان لا يسرع في الضحك إلا تجنبا للبكاء".

ملحق الصور:

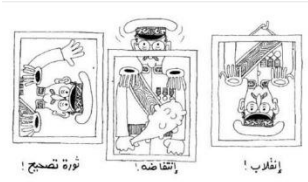
هونوريدومييه، الطباعة الحجرية هونوريدومييه "في الحفل" 1856

عربة من الدرجة الثالثة الأنف (الغسق) الرحم التشريعي 1834





أعمال الفنان ناجي العلي



أعمال الفنان بهجت عثمان

أعمال الفنان علي فرزات

قائمة المراجع:

1. إبراهيم زكريا، سيكولوجية الفكاهة والضحك (في علم النفس) ، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
2. أنيس فريحة، الفكاهة عند العرب، مكتبة رأس بيروت، بيروت، 1962.
3. حازم حميد عوده أبو حميد، معالجة فن الكاريكاتير في الصحافة الفلسطينية للعدوان الإسرائيلي على غزة عام 2014م-.
4. زكرياء فؤاد، الفن والمجتمع والتاريخ، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1981.
5. سلامة عاطف، الصحافة والكاريكاتير، الطبعة الأولى، 1999.
6. شمس الدين الرفاعي، تاريخ الصحافة السورية، الجزء الثاني، الانتداب الفرنسي حتى الاستقلال، دارالمعارف، مصر، 1970.
7. طه الجابري (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ) ، البخلاء، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة.
8. ظاهر كاظم شهود، فن الكاريكاتير لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا، الطبعةالأولى، دار ألواح، عمان، 2003.
9. عادل ثابت، أدب الفكاهة، مجلة الهلال، العدد الثامن، 1974.
10. عادل حمودة، النكتة السياسية، كيف يسخر المصريون من حكامهم، دار الفرسان للنشر، القاهرة، 1999.
11. عاطف سلامة، الجذور التاريخية لفن الكاريكاتير، الحياة الجديدة، 1994/ جيوبوليتيكا الكاريكاتير، مجلة توابل، العدد 2، 1994.
12. -عاطف سلامة، ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي، بحث مقدم للمؤتمر العلمي الدولي بغزة، "النص بين التحليل والتأويل والتلقي"2014.
13. عاطف .سلامة، ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري، مجلة تسامح، 1986.
14. -عبد الحميد خطاب: الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستيطيقية: دراسة تحليلية في ماهية الضحك الهزلي فنيا، ديوان المطبوعات الجامعية، دط الجزائر، 2006.
15. عبد الحميد شاك، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة عدد267 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2001.
16. عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003.
17. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992.
18. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الشروق، ط1، القاهرة ، 1992.
19. عزيزة السيد، العدوانية واستجابة الضحك: دراسة باستخدام الرسوم الكاريكاتير، دار المعارف، القاهرة، 1990.

20. ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت للطباعة والنشر، دمشق، 1999.
21. هنري بريجسون، (ت. سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم) ، الضحك: بحث في دلالة المضحك، دار العلم للملايين، بيروت، 1973.
22. وائل ديوب، النكتة والكاريكاتير: تكامل السمعي والبصري، يومية الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2009.
23. وديعة طه النجم، الفكاهة والضحك، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث عشر، 1988.
24. ويلسون جلين، (ترجمة شاكر عبد الحميد) ، سيكولوجية فنون الأداء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248-257، الكويت، 2000.
25. ياسين أحمد، السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعار للطباعة والنشر، تونس، 1993.
26. ياسين بوعلي، بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة، دار المهدي للثقافة والنشر، دمشق، 1996.
27. R.S. Wood Worth :psychology, Astudy of (ental Life) .

قراءة في أسلوب الفنان الجزائري حسين زياني

د. قجال نادية
جامعة مستغانم/ مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية
الجزائرية/ guedjal@yahoo.fr

ملخص الدراسة:

تقدم هذه الدراسة قراءة فاحصة لأسلوب الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني بالاعتماد على تفعيل الكفاءات العلمية بما يليق بمستوى عطائه الفني، ويتجاوز ما عهدناه من تقشف وسطحية واجترار في التحليل. وتعرف بسيرته ومبادئه وقناعاته، وتكشف عن ميزات أسلوبه وتفسر منظوره المعتمد الذي أطلقنا عليه مصطلح" البلّوري"، وتصنف منتجاته وفق عدد من المدارس وتقدم مجموعة من الأدوات والمفاتيح التي تسهل قراءة أعماله مما يسهم في التأسيس لدراسات نقدية أكاديمية رصينة.

الكلمات المفتاحية:

قراءة -أسلوب-الفنان-الجزائري-حسين-زياني

مقدمة:

يجمع العارفون بالفن أن الفنان الجزائري حسين زياني حقق حضورا عالميا قويا بأسلوبه الفريد الذي تمتزج فيه الواقعية المفرطة بضرب من التجريد.

وما يشد الانتباه في معظم النصوص التي تشيد بفنه هو التقشف الملحوظ في التحليل؛ حيث تقتصر قراءات أسلوبه على التغني بسحر الأنوار التي تكاد تنفذ من لوحاته، ووصف ذلك التناقض بين العناصر شديدة الوضوح في المشهد الأمامي والخلفية الضبابية الشبيهة بالسراب، ولا تذهب النصوص النقدية إلى أبعد من ذلك، مما أكسبها نوعا من السطحية والتكرار، ولعل حسن البيان التشكيلي يوقع القارئ في الاكتفاء بالوصف والاستغناء عن الفحص والتحليل والتفسير. لذلك ارتأيت أنه بات من الواجب الإسهام في التأسيس لدراسات نقدية أكاديمية حصينة عبر هذا الأنموذج الجدير بالدراسة والذي يستحق تفعيل الكفاءات العلمية اللازمة بما يليق بمستوى منتجاته الفنية وتطلعات القائمين على هذا المحفل العلمي.

لمحة عن حياته الفنية

إن المتأمل في حياة الفنان الجزائري حسين زياني يجدها أقرب إلى الرواية الأدبية؛ حيث يتفاعل وجدانيا مع إرادة ونبوغ ذلك الطفل القروي الذي شاءت الأقدار أن ينتقل من أقصى العزلة الثقافية في بيئته الريفية إلى أرقى مستويات الشهرة الفنية العالمية مكونا نفسه بنفسه بمنتهى العصامية، ويحصد العديد من الجوائز والاعترافات الرسمية كالشهادة الفخرية التي قدمها له رئيس الجزائر السابق شاذلي بن جديد، وجائزة أكاديمية الفنون في باريس، والميدالية الذهبية في المعرض الدولي للفنون "بفيتل"، والجائزة الكبرى بصالون ملوك الفن في "آرل" بفرنسا، ويصبح عضوا في الأكاديمية الدولية للفنون التشكيلية ومؤسسا في متحف الجيش المركزي بالجزائر. وتتحول أعماله إلى مقتنيات رسمية وطنية ودولية منها ما هو محفوظ بديوان رئيس الجمهورية الجزائرية والمتحف الوطني للفنون الجميلة، والمتحف المركزي للجيش بالجزائر العاصمة ومتحف مدينة شوارزاتش بألمانيا، ومتحف الفن المعاصر أرتيوم. ومنها ما اقتناه رؤساء بعض الدول على غرار الرئيس فيدل كاسترو، والرئيس الفنزويلي هوغوتشافيز وأمير المغرب رشيد، وحكومة جمهورية الأرجنتين والعائلة المالكة للمملكة العربية السعودية، ورئاسة دولة الإمارات العربية المتحدة وما إلى ذلك.

ولد حسين زياني في مطلع ثورة التحرير سنة 1953م بسيدي داود (عبو سابقًا) ، بالقرب من دلس الجزائر، وحالت ظروف الحرب وبطش الاستعمار الفرنسي دون تعليمه كمعظم أبناء الشعب الجزائري الذين مورست عليهم سياسة التجهيل والإفقار والقتل. ولما وضعت الحرب أوزارها وافتكّت الجزائر استقلالها سنحت الفرصة لحسين الطفل الذي كان قد بلغ سن الحادية عشرة الالتحاق بمدرسة القرية، وأظهر شغفا كبيرا بممارسة الرسم فاتخذ من قطع الطباشير الملون وسيلة للتعبير وراح يرسم في كل مكان[1] دون ملل، وبدأت مهاراته تنمو يوما بعد يوم.

[1] Clara Pozniakoff « Les Invités d'honneur. Hocine ZIANI » SALON INTERNATIONAL DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE VITTEL France 2016

وهكذا دأب على تكوينه الذاتي في معزل عن أي تعليم فني أكاديمي معتمدا على ما جبل عليه من حدس ودقة ملاحظة وحب اطّلاع. وكان الفنان الكاتب والعالم المجرب إيتيان دينيه قد أشار في" كتابه آفات الرسم ووسائل محاربتها" أن قانون العين والحدس أساس نجاح الرسام في قوله" أيّها الرّسّامون الناشئون ادرسوا قوانين الألوان المكمّلة للحديث عنها، وللتّحكّم فيها بملاحظاتكم للطبيعة، هذا سيكون تمرينا نافعا جدّا لكم، واتركوا مصارعي التفاخر ينعتون أنفسهم بالعلماء، واقنعوا بكونكم فنّانين، ولا تعتمدوا إلاّ على حاسّة النظر، فإن كانت صائبة تبدع أعمالا فنّية دون مساعدة أي نظرية، وإن كانت خاطئة فلا تستطيع أيّ نظريّة تصحيحها"[1]، وهكذا بنى حسين زياني بحاسة نظره الثاقبة أسلوبه الخاص وتجلد بالصبر والمثابرة فتفانى في الإتقان.[2] كما تلقى تدريبا في المحاسبة فانتقل سنة 1973 م إلى الجزائر العاصمة لمواصلة تكوينه مما أهله لشغل منصب محاسب في شركة وطنية.

وتعتبر فترة خدمته العسكرية الممتدة من شهر نوفمبر 1974م إلى فبراير 1977م إحدى المحطات البارزة في حياته الفنية، ونقطة انعطاف غيرت مجرى حياته تغييرا جذريا. ذلك أن اكتشافه للصحراء العميقة ألهمه منهجا جديدا في الرسم، وتجلى في أعماله الفنية الأثر الراسخ لمناظرها الساحرة التي تطغى عليها درجات تكاد لا تنتهي من الرمادي الأمغر، وخلفيات من سراب تتخللها أنوار تأخذ الألباب.

وما لبث بعد عودته أن طلق مهنة المحاسبة وتفرغ للرسم؛ فأقام أول معرض فني فردي له سنة 1979 م بالعاصمة، كما انخرط في تأسيس" مجموعة الـ35 فنانًا " التي ضمت جهابذة الفن التشكيلي الجزائري ونذكر منهم (إيسياخم، وتمام، وخدة

---

[1] Etienne Dinet « Les fléaux de la peinture moyens de les combattre édition Henri Laurens Paris 1926

-Roland Barthes » Mythologies » Paris seuil 1957 pp 10-11

[2]. وفي سن السابعة عشر كان قد بلغ درجة إتقان فن البورتريه وأنجز صورا لأفراد من عائلته وأصدقائه كما ذكر (جون بيار بارلونج) ينظر:

Jean-Pierre Parlange, Hocine Ziani cela ne s'acquiert pas d'une manière consciente. le magazine Pratique-des-Arts, No 154, édition décembre 2020 - janvier 2021.

ومارتينيز، وسمسوم، وكربوش، ومسلي، وعلي خوجة، ولويل، وسيلام، وزبير، وبوردين و، ومان...)

وتمثل سنة 1983 تاريخا بارزا في مساره الفني؛ إذ استقدمت الحكومة الجزائرية جميع الفنانين التشكيليين الوطنيين للمساهمة في إنشاء متحف تاريخي وطني تحت إشراف الفنان (محمد إيسياخم)، فأثبت حسين زياني حضوره القوي بإسهاماته القيمة، وكشف عن موهبة فذة في تمثيل ساحات الوغى، وخلّد انتصار جيش الأمير عبد القادر في معركتي" المقطع 1835م" و"خنق النطاح 1832م" في لوحتين عملاقتين بمساحة 4، 5 م x 2، 1 م[1]، وباتت أعماله الضخمة محل اهتمام وطلب المؤسسات الحكومية أو الرئاسية. وعكف على الموضوعات التاريخية قرابة عقد من الزمن. ثم انصرف تدريجيا إلى رسم الطبيعة الصامتة والأطفال والفروسية، وحسب (تييري سزنيتكا Thierry Sznytka) فإن حسين زياني كان مهتما في الوقت نفسه بهذا النوع من المواضيع لأنه كان يعي أن الإفراط في التخصص يشكل خطرا على روحه الإبداعية، وعلى عكس اللوحات التاريخية المزدحمة فضل الفضاءات الحرة التي يطغى عليها الغموض والضبابية لإضفاء العمق على تكويناته"[2].

لكن بالعودة إلى أقوال الفنان المعني بالأمر نجد تفسيرا مختلفا؛ وهو أن تنوع موضوعاته ناجم عن وعيه برسالة حفظ التراث وإثبات الهوية العربية للصمود أمام سيل العولمة الثقافية الجارف. يقول حسين زياني" لقد نصبت نفسي حاميا للتراث والأصالة من خطر النسيان ووباء العولمة، فصارت ريشتي وألواني تعملان على إنعاش ذاكرة المشاهد العربي لماضيه المجيد وحنينه للبطولات، مما يجعله يحس بالفخر لذلك"[3]. وأما عن مهمته الوطنية فيقول إنها قد" أُنجزت عندما أصبحت لوحاتي

---

[1] François Pouillon La peinture monumentale en Algérie: un art pédagogique [article] Cahiers d'études Africaines Année 1996 141-142 p 203

[2] Thierry Sznytka, *« Hocine Ziani, l'Esprit berbère », Arts Actualités Magazine, n°133,, mars 2003, p. 64*

[3] ق ث، التشكيلي حسين زياني حامي التراث والأصالة من خطر النسيان، جريدة المساء في 27 أكتوبر 2013.

تعلق على جدران رئاسة الجمهورية وجل المباني الرسمية والمتاحف، وعندما صارت قاعات العرض التي تحتضن أعمالي تعج بالزائرين"[1].

ومهما يكن من أمر؛ فإن الفنان حسين زياني في حدود فنه العصامي سار بخطى رصينة واضحة الهدف وفق منهج تجريبي تفوق على الاحترافية وانفرد بالأسلوب، وهذا لم يمنعه من البحث عن تقنيات جديدة، فجرب في ربيع عام 1989م، تقنية الطباعة الحجرية[2] بمساعدة رفيقيه صلاح حيون وجمعي رشيد. وتسنى له هذا بعد إصلاح مطبعة قديمة مهملة تم اكتشافها في إحدى ورشات (فيلا عبد اللطيف) . وعلى ذكر هذا المعلم الفني تجدر الإشارة أنه كان في فترة الاستعمار الفرنسي مثل"فيلا ميديشي في روما" وهو في الأصل قصر عثماني أنشئ قبل ثلاثة قرون، يقع في حي العناصر قرب حديقة الحامة بالجزائر العاصمة، وفي سنة 1907 حث الحاكم الفرنسي العام بالجزائر على إنشاء مركز فني حي ينعش الحركة الاستشراقية، فتحول بين 1907 و1962 م إلى مؤسسة أسهمت بشكل كبير في التأثير الفني في الجزائر ضمت في بداية تأسيسها 67 رساما و17نحاتا، ومهندسا واحدا. وتم إنشاء جائزة عبد اللطيف عام 1907م. [3]

شاءت الأقدار أن يسافر حسين زياني إلى العاصمة الفرنسية سنة 1992م وتهيأت له الظروف للتعرف على تاجر الأعمال الفنية (دنيال لاسنونDaniel Lasnon) فنشأت بينهما علاقة تعاون مثمرة تبلورت في تنظيم عدد من المعارض الفردية والجماعية في عدة مدن كبيرة في فرنسا، وهكذا قرر الاستقرار في المهجر وكانت الجزائر آنذاك تعيش فترة عصيبة مع بداية العشرية الدامية. لكن زياني لم يقم طويلا في العاصمة باريس، ولم يلبث أن غادرها إلى ستراسبورغ، ثم فتحت له آفاق أوسع حين انضم سنة 1997م إلى (الأوبرا غالري Opera Gallery) إحدى الشبكات الدولية الرئيسية للمعارض الفنية التي أسسها رجل الأعمال (جيل ديان Gilles

---

[1] المرجع نفسه.

[2] Lithographie: الطباعة الحجرية هي تقنية طباعة تسمح بإنشاء وإعادة إنتاج نسخ متعددة من خط مرسوم بالحبر أو قلم الرصاص على الحجر الجيري.

[3] Collette Juilliard Beaudan « Abdel tif, la villa Médicis d'Alger » Dans Les Cahiers de l'orient n°89 /2008 pp141-148.

Dyan) والتي بلغت فروعها عام 2019م ثلاثة عشر فرعًا، في آسيا، والشرق الأوسط والولايات المتحدة وأوروبا مما أتاح لأعماله أن تجوب ربوع العالم. كما أسفر اللقاء الذي جمعه بتاجر الأعمال الفنية (فيكتور بيراهيا Victor Pérahia) عام 2003م عن تعاون دام أكثر من عقد حيث استفاد من خدمات معرضه الواقع في (سان جيرمان دي بري Saint-Germain -des –prés) الذي يعرض بشكل دائم أعمال أشهر الفنانين مثل (Adami آدامي) و (كومباس Combas)، و (Daliدالي) و (Erroأيرو) (وMathieu ماثيو) ويتربع على مساحة 300متر مربع.[1]

والحقيقة أن هذه الورقة لا تتسع للإلمام بسيرة فنان من هذا العيار، ولكن ما أردت الإشارة إليه قبل الخوض في قراءة أسلوبه أن الأوساط الفنية الفرنسية تلقبه برسام التاريخ وتعتبر فنه استشراقا متجددا، وهنا لا بد من التنويه إلى هذه المغالطة الفادحة. ذلك أن إلصاق صفة المستشرق بفنان جزائري هو إنكار ضمني لأصله؛ فالاستشراق يعني دراسة الغرب للشرق وتصوير الرسام الغربي للمشاهد الشرقية. كما لا يخفى علينا أن الاستشراق وظف كأداة ناعمة في الدراسات السوسيولوجية والإنسانية لتطوير المناهج الاستعمارية، بينما يسعى الفنان حسين زياني إلى نقيض هذا. وهو ما يتجلى في قوله:" وصف أحد النقاد تجربتي الفنية بأنها (روح إبداعية يتملكها التراث والأصالة، وينبعث منها ضوء إفريقي ينفذ على الحضارة الغربية بتاريخها الوسخ) !، لكني أعترف أن ما يهمني أكثر هو بث هذه الرسالة في روح أبناء المغتربين، ونضج تجربتي سيتحقق فقط عندما أتمكن من إنعاش ذلك الإحساس بالمحبة والافتخار بالانتماء العربي عند هؤلاء، وأقصد أبناء الجالية العربية المغتربة المُحاصرة فكريا بخطر العولمة " [2]

ولا شك أن التقاطع في الموضوعات الشرقية بين الفنان حسين زياني والفنانين المستشرقين لا يعني أنه انصهر في عباءة الاستشراق وصار تلميذا مخلصا يدين للحركة الاستشراقية، فالفنان زياني تغنى بتاريخه وتراثه وكرّس موهبته لحماية الهوية الثقافية العربية من خطر الطمس في عقر فرنسا، بينما وفد المستشرقون مع الحملات التوسعية تحت الحماية العسكرية بحثا عن الغرائبية

[1] Galerie Perahia https://www.galerieperahia.com (consulté le 25 /11/2019)

[2] ق ث المرجع السابق.

والإنارة القوية والمشاهد الرومانسية، والحديث قد يطول عن الخبايا الإيديولوجية والوظائف الخفية للاستشراق. ومهما يكن من أمر فإن حسين زياني هو المثال الحي للإبداع الشرقي وليس الاستشراقي، نافس الفن الغربي في عقر داره وفرض أسلوبه الفريد حتى صار محل مقارنة مع أعلام الفن الغربي، ونذكر على سبيل المثال حضور أعماله جنبا إلى جنب مع الفنان المستشرق (بول ايلي دوبوا Paul-Elie Debois) في المعرض الفني والموسوم" بالاستشراق، وجهات نظر متقاطعة بين (بول ايلي دوبوا) و (حسين زياني) " المنظم بمدينة (ليكسوي لي بان Luxeuil-Les Bains) ". من 2 أبريل إلى 12 أكتوبر 2019.

وتتمحور فكرة المعرض في إبراز أوجه التشابه لموضوع صحراء (الهقار) في فترتين مختلفتين[1] كما يبرزه الملصق الإشهاري لهذا المعرض. علما أن الفنان الفرنسي (بول ايلي دوبوا) ولد سنة 1886 م وتوفي في 1949م، وينتمي إلى المدرسة الاستشراقية الجديدة مدرسة الجزائر. أقام في (فيلا عبد اللطيف) لمدة سنتين وهو رسام إثنوغرافي. شارك في العديد من المهمات في صحراء الهقار على وجه الخصوص منذ عام 1928م. وحضر في المعرض الاستعماري لعام 1931م.

الخصائص الفنية في أعمال الرسام حسين زياني

المشاهد التاريخية" لوحة الدفاع عن قسنطينة أنموذجا "

بتفحص أعمال الفنان زياني يتجلى أنه جمع بين ضرب من النيوكلاسيكية والرومانسية والواقعية المفرطة، وأما التجريدية التي تنسب إلى أسلوبه فليست تشخيصا دقيقا لأن الفنان استخدم في الخلفيات نوعا من الضبابية التي لا تنعدم فيها الشفافية إنما تقلل الوضوح نسبيا كما سنرى ذلك لاحقا، ويتضح أن أسلوبه يتغير بتغير الموضوع مع المحافظة على خصائص معينة تطبع كل أعماله بطابع خاص فريد من نوعه. وهذا ما يجدر بالناقد التعمق فيه عبر دراسة تحليلية توظف قانون العين الذي أكد عليه الفنان والعالم المجرب إيتيان دينيه.

وبداية بالأعمال التاريخية وتحديدا بالمشاهد الحربية نجد أن كثرة التفاصيل في المخططات الأمامية تمارس إبهارها في نفس المتلقي فتستوقفه للتأمل

[1] *« Orientalisme, regards croisés entre Paul-Élie Dubois et Hocine Ziani », L'Est Républicain, 30 avril 2019*

فيها، وكلما جال ببصره في فضائها يكتشف عناصر جديدة لم يلحظها من قبل. فمثلا في لوحته العملاقة الموسومة" بالدفاع عن قسنطينة" تزدحم الشخوص والخيول والأسلحة في حركات معقدة متشابكة تذكر بالأعمال النيوكلاسيكية لكبار الرسامين المستشرقين الذين سجلوا انتصارات جيش نابوليون. ونستشف من هذا أن حسين زياني حرص على تخليد الوجه الآخر لتلك الحرب في صورة تضاهي تلك الأعمال النيوكلاسيكية، تفاخر ببطولات المقاومة الجزائرية وتتميز عنها بإضفاء بصمة الخلفية الضبابية. وتنم هذه اللوحة عن صبر الرسام في نقل أدق عناصر المشهد وتحكمه في التشريح والمنظور والقياسات والتظليل والشبه وتجسيد المادة وما إلى ذلك من قواعد الرسم الأكاديمي رغم عصاميته، لأن كل هذا في الحقيقة تضبطه دقة الملاحظة. وما الرسم سوى تعيين لمجموعة من الإحداثيات في معلم على مستوى، والربط بينها للحصول على الشكل، وتحديد للبقع اللونية وتمييز لدرجاتها. وهذا التعيين يتطلب إتقان القياسات، والقياسات في حدود العصامية يتحكم فيها الحدس وقانون العين كما أشرنا سابقا. ثم إن استرجاع مشاهد خلت يتطلب سعة الخيال والقدرة على التركيب والبحث في التاريخ؛ فالفنان يتقاطع مع المخرج السينمائي في خلق مشاهد تلك الحقبة الزمنية وبعث تفاصيل أحداثها. وكل هذا برع فيه الفنان حتى سمي برسام التاريخ.

حسين زياني، الدفاع عن قسنطينة، زيت على قماش، 1999م، 200 × 400 سم مجموعة متحف الشاذلي، الجزائر العاصمة

المصدر: المؤلف رودرذ Auteur Roder

تصور لوحة الدفاع عن قسنطينة الهزيمة النكراء التي مني بها المارشال (كلوزر) في حملته على قسنطينة يوم 21 نوفمبر 1836 م بتعداد حربي قوامه حوالي 8800 عسكري موزعين على أربع وحدات مدججين بالمدفعية و14 قطعة حربية، وأحدث الأسلحة، وتخلد انتصار جيش (أحمد باي) المؤلف من قسمين الأول ثابت بقيادة (ابن عيسى) عدده حوالي 2400 مجاهد مهمته تأمين الأسوار والثاني متحرك بقيادة (أحمد باي) بلغ تعداده قرابة 5000 فارس و1500 رجل من المشاة مهمته تضييق الخناق على الوحدات الفرنسية وفتح جبهتين عليها.

وتعمقا في خصائص أسلوبه نجد أنّ تقنية التلوين عنده لا تعتمد على بقع متجاورة من اللون التي تتلألأ للعين كما يفعل الانطباعيون، ولا على ضربات فرشاة ظاهرة كما هو الحال في أساليب الحداثة وما بعدها، بل تطمس خطوط البناء وآثار الفرشاة بمثالية وعناية فائقة بطريقة الأسلوب النيوكلاسيكي التي تعتمد على ما يعرف بـ (L'estompage de la couleur). فتتدرج الألوان بلطف من الظل إلى النور بلمسات جمالية، ويتسم البناء عنده بالقوة والتناغم في توزيع العناصر إذ تتموقع أبرز شخصية في المشهد في حدود النقطة الذهبية وتتمثل في فارس مجاهد على حصان ناصع البياض وقد تهاوت حوله جياد العدو الفرنسي، ومن خلال هذا التوزيع المحكم يتحقق عنصر السيطرة لونا وموضعا ورمزا. يحضر أيضا عنصر المدفع موجها صوب المدينة تأكيدا على عجز العتاد والعدة.

وما يجب التنبيه إليه أن الفنان حسين استعمل الخلفيات الضبابية لكي يوجه انتباه المتلقي إلى العناصر الأكثر أهمية في المشهد؛ أي العناصر الأساسية المحورية في موضوعه، وبالتالي تذهب العين بصورة تلقائية إلى العناصر شديدة الوضوح المرسومة في هذا المشهد التاريخي الملحمي بأسلوب نيوكلاسيكي، بينما تغرق المخططات الخلفية تدريجيا في ضبابية تقل شفافيتها تدريجيا نحو العمق في الأفق البعيد وفق قلة أهميتها في الموضوع، وهنا يكمن التميز مقارنة باللوحات النيوكلاسيكية.

وهذه الخاصية هي في الحقيقة المنظور الفعلي المطابق لعين الإنسان والأصدق من المنظور المعمول به في الفن التشكيلي والذي يمنحنا صورة كاملة

الوضوح في جميع مخططاتها الأمامية والخلفية في آن واحد، مع أن عين الإنسان تركز على حيز من المشهد لتراه بوضوح وتحتاج إلى الانتقال بالبصر لتفحص كل المشهد.

إن الاعتماد المتتالي على قانون العين يطور قدرات الملاحظة فننتبه أن تركيز النظر في الأشياء القريبة يغشي الأشياء البعيدة ويقلل من وضوحها والعكس صحيح بالتركيز على الأشياء البعيدة تقل شفافية العناصر القريبة، فعين الإنسان تضبط وضوح الأشياء بالتحكم في الجسم البلوري فينقبض أو ينبسط حسب بعد المسافة, وفي الكثير من الأفلام السينمائية نلاحظ هذا عمليا حيث يركز المصور عدسة الكامرا L'objectif photographique على الشخصيات الأساسية لتظهر بوضوح شديد وتفقد الخلفية وضوحها.

وبالتالي نستنتج أن الفنان حسين زياني ابتكر منظورا تشكيليا من نوع مختلف لكنه المنظور الحقيقي المطابق لآلية النظر عند الإنسان، وهذا يعتبر سابقة في تمثيل البعد الثالث في تاريخ الفن التشكيلي. ولا شك أن هذا التفسير للضبابية المنتهجة عند الفنان حسين زياني هو تقني بحت مرتبط بعلم البصريات، وأما الرسالة الكامنة خلف هذه التقنية وفلسفة الفنان حيال هذه البصمة فسنتطرق إليها لاحقا حفاظا على الاسترسال الممنهج. ويمكننا إطلاق تسمية (المنظور البلوري) نسبة لتقلص الجسم البلوري في العين إن أردنا اختيار مصطلح للمنظور الذي ابتكره هذا الفنان. فهو لم يتمرد على نقطة النظر الواحدة كما فعل التكعيبيون في تفكيكهم للأشياء تعبيرا عن البعد الثالث وانحرافهم صوب التجريدية، بل حكم قانون العين للحصول على الضبابية التي تتراءى للعين في الخلفية عند تركيزها على الأشياء اللافتة للانتباه.

البورتريه " صورة الأمير عبد القادر أنموذجا "

باستمرارنا في استنباط خصائص أسلوبه نعرج على لوحة الأمير عبد القدر لإبراز خاصية تركيب المشاهد وهذا عبر مقارنتها بصورته الفوتوغرافية؛ إذ يتجلى أن الفنان أخذ من الصورة الفوتوغرافية الرأس مع الحفاظ على وضعية (ثلاثة أرباع) وركّب عليها خلفية جديدة وغيّر اللباس، واختلق الألوان ومال في رسم البشرة

إلى نوع من المثالية بتقنية كلاسيكية. على أن العناصر المركبة لم تدرج عبثا إنما لما تتضمنه من دلالات ورموز؛ فالمشهد الطبيعي في الخلفية يرمز للحرية ونحن نعلم أن الأمير عبد القادر توفي في منفاه بسوريا بعد فترة الأسر، ولما أعيد جثمانه وجد سالما لم يتحلل[1] فتجلت كرامة الأولياء في مرقده وهو المعروف بنسبه الشريف وتصوفه وزهده وعلمه وجهاده وحنكته السياسية والحربية وهو ورمز الوطنية والمقاومة ومؤسس الدولة الجزائرية الحديثة.

وإضافة البرنوس الأسود المعروف بالخيدوس؛ وهو لباس فاخر ثمين يرتدى في المناسبات أضفت على الشخصية صفة الرسمية فالرئيس هواري بومدين كان يرتدي الخيدوس في الخرجات الرسمية وهو رمز من رموز الهوية الجزائرية. وحرص الفنان على أن يظهر نصف الخيدوس فقط، وببراعة في التعامل مع انثناءات النسج أبرز في الجهة اليسرى البرنوس الأبيض رمز التصوف كما أبرز تحته لباسا تقليديا أنيقا ملونا وموشحا بالطرز. وكل هذا في الحقيقة من رموز الهوية الوطنية.

[1] فتح قبر الأمير عبد القادر خمسة أشخاص، هم" محمد الفاتح، وميلود قاسم نايت بلقاسم وزير الشؤون الدينية والتعليم الأصلي، ووزير الخارجية عبد العزيز بوتفليقة، وحفار القبور الذي أغمي عليه لأنه وجد وجهه على حاله، وأقسموا أنهم اشتموا رائحة مسك وعنبر" ونقل جثمانه الطاهر من مرقده بسوريا إلى الجزائر بأمر من الرئيس الراحل هواري بومدين الذي قال قولته الشهيرة" نم في مرقدك الأخير يا أمير عبد القادر هانئ البال قرير العين، لقد تحققت أمنيتك التي حاربت من أجلها 17 عاما، عن طريق أحفادك أبطال جيش التحرير". **ينظر**

لحية الأمير ووجهُه وُجدا على حالهما ورائحة مسك تفوح من قبره الشروق اليومي 30 أفريل 2014.

في اليمين : حسين زياني الأمير عبد القادر 1983 زيت على قماش 8 × 100سم متحف الجيش المركزي الجزائر.

في اليسار صورة فوتوغرافية للأمير عبد القادر من الأرشيف.

منح الرسام بورتريه الأمير نوعا من البروتوكول وبعدا رسميا بوصفه مؤسسا للدولة الجزائرية الحديثة، كما أزال عن نظرته الحزن العميق الذي ينم عن هم ثقيل, وما يشد الانتباه أيضا أن بصمة شعاع النور حاضرة في جل أعماله وتكاد تنوب عن توقيعه إذ نجدها في المشاهد الطبيعية وحتى في الطبيعة الصامتة والمشاهد الداخلية. وهنا في بورتريه الأمير يتجلى هذا الشعاع بما يحمله أيضا من دلالات؛ فهو رمز لبلاد النور الجزائر ورمز للحق والهدى وانجلاء الظلام والظلم وما إلى ذلك.

ونلاحظ أن الفنان زياني في تركيبه أدخل الشخصية في جو اللوحة؛ حيث نرى لمسات من الظلال الزرقاء على جبينه وعمرته ولمسات من اللون الوردي المصفر المنسجم مع الخلفية. وهنا تجب الإشارة إلى إحدى أهم الخصائص التي يتميز بها أسلوب الرسام زياني؛ وهي أنه فنان يتقن تمثيل الإضاءة دون أن يستعير التقنية الانطباعية. الأنوار في لوحاته لطيفة ومريحة تمارس سحرها في المتلقي وتكسب العمل جمالية خاصة، وتسقط أحيانا على شكل حزم ضوئية بزوايا ورود مدروسة على الشخوص أو على العناصر. فيبرز بذلك الحد الفاصل بين الظل والنور على شكل مستقيم مائل. ويبدو الضوء مبهرا يضاهي الانطباعية ولكن بإنارة ألطف.

المشاهد الرومانسية:" ملكة سبأ عند الملك سليمان" أنموذجا

كثيرة هي المشاهد الرومانسية التي يستحضر الفنان من خلالها سحر الشرق وحضارته وعراقته وأصالته وتراثه ويسافر بالمتلقي إلى الماضي الجميل, فاتحا له نوافذ تطل على عالم الرواية بما أوتي من سعة في الخيال ومهارة في التركيب. وندرج على سبيل المثال لوحة" ملكة سبأ عند الملك سليمان" عليه السلام المقتبسة من القصص الديني. والتي تغنينا عن الوصف بحسن بيانها، وما يشد الانتباه فيها بروز الملكة على هودج فخم في مقدمة الموكب المقبل على صرح الملك سليمان عليه السلام. وتنعكس صورة الموكب على أرضيته المملّسة اللامعة، ومن المعروف أن صرح النبي سليمان عليه السلام صنع من زجاج فحسبته الملكة ماء كما تشير الآية

الكريمة" **قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ، فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا، قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ، قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ"**[1]

" ملكة سبأ عند الملك سليمان" زيت على قماش 120x160سم، 2015 م جمع خاص فرنسا: المصدر خاص المؤلف رودر Roder

وفي المخطط الأمامي تظهر ثلاثة طواويس وهي طيور تتخذ للزينة عند الملوك لكنها هنا ترمز أيضا لعلم النبي سليمان بلغة الطيور كما ورد في قوله تعالى" **وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ، وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ، إِنَّ هَٰذَا لَهُو الْفَضْلُ الْمُبِينُ"**[2]. وهذه اللوحة غيض من فيض، فأعماله الرومانسية لا تتسع لها هذه الورقة، ولكن ما يهمّنا هو أن أسلوب الرسام يتغير وفق الموضوع منتهجا النيوكلاسيكية تارة والرومانسية طورا مع إضافة ضبابية" المنظور البلوري" كما سميناه سابقا، والتي توجه انتباه المتلقي صوب العناصر الأوضح والأكثر أهمية في الموضوع. كما يجب أن لا ننسى أعماله الواقعية التي سنعرج عليها في عجالة.

[1] الآية 44، سورة النمل، القرآن الكريم.

[2] الآية 16 سورة النمل، القرآن الكريم

المشاهد الواقعية

باقتضاب يقتضيه الالتزام بعدد السطور نكتفي بالإشارة أن هذا العمل يمثل بنات الرسام زياني في مشهد ينبض بالحياة والحيوية من الحياة اليومية. التفاصيل مدروسة بواقعية مفرطة في العناصر الأشد وضوحا، والإضاءة تضاهي إضاءة الانطباعية، وتتسم الألوان بالشفافية في الخلفية الضبابية، الحركات طبيعية مفعمة بالديناميكية.

ونشر الرسام حسين زياني هذه اللوحة في صفحته الشخصية مهنئا ابنته (نايلة) بمناسبة عيد ميلادها بقوله" عيد ميلاد سعيد حبيبتي نايلة كوني سعيدة في هذا اليوم وفي كل يوم والدك الذي يحبك "[1]

حسين زياني: بناتي الأربع بالدلاء، زيت على قماش 1989م . جمع خاص (ليكسنبورج)

تفسير المنظور الضبابي "البلوري " وفق فلسفة الفنان حسين زياني:

يقول حسين زياني: "عندما تعرض، تقترح. وفي النهاية فأنت تفرض. لكنك تكشف عن نفسك أيضًا. نحن الفنانون نمارس أجمل المهن في العالم، معارضنا تخلق لقاءات لا حصر لها. لقاءات مختلفة. منها ما يجب تذكرها ومنها ما يجب

[1] حسين زياني، منشور في صفحته الخاصة على الفيسبوك، 16 أكتوبر 2020.

حظرها. لقاءات مفاجئة ورائعة نعول عليها كثيرا. أذكر لكم نادرتين متعارضتين للغاية. بعيدتين في الزمان والمكان ومتناقضتين تناقض الليل والنهار. ولهذا السبب أقوم بوضعهما هنا في نفس هذا النص، وبالتالي أعزف على وتر تضاد الظل والنور" وذكر في النادرة الأولى قصة سيدة تبدو بمظهر محترم وثري تظاهرت أمام الحضور في أحد المعارض المنظمة سنة 1999 في جنوب فرنسا أنها ترغب في شراء لوحتين كبيرتين وكان هذا في الحقيقة مجرد رياء وتظاهر كاذب لسرقة الأضواء، لأنها خلفت وعدها وأنكرته تماما حين اتصل بها الفنان في اليوم الموالي.

والحكاية الثانية: قال إنها حدثت في شهر يونيو من عام 2017. بجنوب غرب ألمانيا ثم لم يكمل الحكاية واكتفى بعبارة "يتبع أصدقائي...."مع إرفاق النص بلوحة "صبيبة رقصة الرجال الزرق".

وهذا النص اختصر فلسفته التي تفسر خاصية السراب والمنظور البلوري التي تميز أعماله؛ فالفنان حين يعرض يقترح علينا ما يراه مهمّا فيوضحه، وما يراه أقل أهمية يحيطه بضبابية، ويفرض من خلال هذا على المتلقي الانتباه فقط لما يراه هو مهما؛ أي يحصر انتباهه في الدائرة التي يقررها هو. وبهذا يكشف أيضا عن رأيه ووجهة نظره وشخصيته. ثم من خلال القصة نستنتج أن الفنان يضع في دائرة الضوء العلاقات الرائعة الجديرة بالترسيخ ويترك في دائرة الظل ما هو جدير بأن يحذف ويوضع في طي النسيان.

وكما عزف على التناقض في نصه الأدبي يعزف عليه أيضا في نصه التشكيلي فيخص الأشياء التي يرى أنها محورية ومهمة بالتدقيق والوضوح بينما يضع الأشياء الثانوية في دائرة السراب من خلال ما سميته" بالمنظور البلوري"؛ أي من خلال الصورة الفعلية التي تتراءى للعين حين تركز على شي ما، فينقبض أو ينبسط الجسم البلوري محدثا تناقضا في الوضوح بينه وبين بقية المشهد.

الخاتمة:

نختم هذه القراءة بالتأكيد على أن الفنان حسين زياني استخدم المنظور الحقيقي الذي لم يسبق أن استخدمه أحد قبله من الرسامين سميناه "البلوري" نسبة إلى الجسم البلوري في العين، والذي يمنحنا الصورة المطابقة لآلية الرؤية عند الإنسان وليس الآلية الفوتوغرافية التي تنقل كل التفاصيل في آن واحد. فيوضح العناصر المركز عليها بصريا ويغفل العناصر الأخرى في السراب. ويفرض بذلك على المتلقي التركيز فيما يراه هو مهما ويوجهه إلى حيث يريد، وفق فلسفة العزف على التناقض بين اللافت للاهتمام والمهمل، الواضح والمبهم الأساسي والثانوي. ويتغير أسلوبه متنقلا بين النيوكلاسيكية والرومانسية والواقعية حسب نوع الموضوع، لكن ببصمة خاصة وهي التناقض بين الشفافية والضبابية. وتتميز أعماله بالإنارة اللطيفة التي تضاهي الإنارة الانطباعية دون استعارة تقنيتها، والبراعة في التركيب وسعة الخيال، وإدراج معاني صريحة وأخرى مجازية. واحترام المبادئ والقيم الشرقية دون أي خدش للحياء باسم الجمال. وتصب أعماله عموما في غاية الرسام التي صرح بها وهي بعث روح الاعتزاز بالهوية العربية في الشباب المغترب المحاصر ثقافيا. وحماية التراث من خطر العولمة.

المراجع العربية

القرآن الكريم

الجرائد العربية

1. ق ث، التشكيلي حسين زياني حامي التراث والأصالة من خطر النسيان، جريدة المساء في 27 أكتوبر 2013
2. لحية الأمير ووجهُه وُجدا على حالهما ورائحة مسك تفوح من قبره الشروق اليومي 30 أفريل 2014

المراجع الأجنبية

1. Clara Pozniakoff « Les Invités d'honneur. Hocine ZIANI » SALON INTERNATIONAL DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE VITTEL France 2016
2. Etienne Dinet « Les fléaux de la peinture moyens de les combattre édition Henri Laurens Paris 1926
3. -Roland Barthes » Mythologies » Paris seuil 1957
4. Collette Juilliard Beaudan « Abdel tif, la villa Médicis d'Alger » Dans Les Cahiers de l'orient 2008 /n°89
5. François Pouillon La peinture monumentale en Algérie: un art pédagogique
6. Cahiers d'études Africaines Année 1996 141-142
7. Jean-Pierre Parlange, Hocine Ziani cela ne s'acquiert pas d'une manière consciente . le magazine Pratique-des-Arts, No 154, édition décembre 2020 - janvier 2021.
8. *Orientalisme, regards croisés entre Paul-Élie Dubois et Hocine Ziani , L'Est Républicain*, 30 avril 2019
9. Thierry Sznytka, *« Hocine Ziani, l'Esprit berbère », Arts Actualités Magazine, n°133,, mars 2003,*

المواقع الالكترونية

1. Galerie Perahia https://www.galerieperahia.com (consulté le 25 /11/2019)
2. حسين زياني، منشور في صفحته الخاصة على الفيسبوك، 16 أكتوبر 2020

تجليات المدن في أعمال الحروفي الجزائري الطيب العيدي

بختة ختال
جامعة عبد الحميد بن باديس/ مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية / bakhta.khettal.etu@univ-mosta.dz

ملخص الدراسة:

تطرح هذه الورقة إشكاليّة الكشف عن جماليات الخطّ العربيّ في أعمال الحروفيّ الجزائريّ **الطّيب العيدي**، من خلال تحليل نماذج فنّيّة خطّيّة ترسم معالم المدينة في الجزائر كتوثيق تاريخيّ وإبداع جماليّ.

الكلمات المفتاحية:

الخطّ العربيّ، جماليّة، الطّيّب العيدي، الجزائر، الأبعاد، المدينة.

مقدمة:

يعد الخطّ العربيّ من الخطوط القديمة، وعُدّ أهمّ مقوّمات الهويّة العربيّة، ليصبح الرّابط الرّوحيّ بين الشّعوب في مختلف الأمصار وبين مختلف الأعراق. فحافظ على وجوده، ولم يخضع لأيّ تأثير، فقد سعى الخطّاط إلى استحداث تغيّرات حروفه ممّا أنتج تنوّعا في الخطوط، " الّتي وضعها أوائل الخطّاطين العرب مرورا **(بأبي علي محمد المقلة)** [1]؛ حتّى أصبح على ما هو اليوم كحقل فنّيّ خالص. فهو لم يقتصر على الكتابة، بل اكتسب صبغة تشكيليّة أدخلته في قبّة الفنون التّشكيليّة، منتقلا إلى مهمّة جماليّة أصبحت الغاية بحدّ ذاتها؛ حيث أصبح فنّا مستقلّا، له أدواته وفلسفاته التّأويليّة، وأصبحت حروفه تحاورك قائلة:" إن سألوك عن الحروف قل هي تصويبات ممدودة من الحنجرة إلى تخوم الأشياء، وقل هي الوحدات المتناهية لكلام لا نهاية لعوالمه (...) انطلاقا من عدد محدود من الحروف (28 حرفا

[1] خالد عزب محمد حسن، ديوان الخط العربي في مصر، **دراسات ثقافية**، مكتبة الإسكندرية، مصر. 2010، ص69.

في العربيّة) يمكن بناء عدد لا متناه من الكلمات و" إذا كانت اللّغة مسكن الكينونة كما قال **هيدغر**، فإنّ الحروف لبنات عجيبة في بناء بيت الوجود."[1]

ولذلك بلغ الخطّ العربيّ أشواطا في الإجادة والتّشكيل. اتّصل وظيفيّا في بادئ الأمر باللّغة والتّواصل إلى أن تطوّر وخلق له خصوصيّة جماليّة جعلته يحمل قيما تعبيريّة، فلم يبق حبيس الكتابة، إنّما شقّ لنفسه مسلكا آخر في الفنّ، تجلّى في لوحات العديد من الخطّاطين، جعلت الخطّ العربيّ يخترق الفنّ التّشكيليّ كمفردة تكوينيّة، " فالحرف العربيّ له قدرة متميّزة على التّشكّل والتّنوّع باستمرار ومرونة انسيابيّة لحروف مختلفة من أنماط كتابيّة توفّره له الحرّيّة في استخدامه كعنصر تشكيليّ"[2]، هذا التّوظيف الجديد أدخل فنّ الخطّ في طراز فنّيّ عرف بالحروفيّة.

2- الحروفيّة في الجزائر:

تعتبر أحد الفنون الّتي أسّسها الخطّاطون المسلمون في بداية القرن الرّابع عشر الميلاديّ[3]، وذلك بتوظيف الخطّ العربيّ بأنواعه في اللّوحات التّصويريّة، ممّا أسهم في إيجاد صياغات تشكيليّة جديدة أثّرت فيما بعد في المدارس الأوروبيّة المعاصرة كالتجّريديّة مثلا. وإن كان" الرّسم والتّصوير يتناولان الطّبيعة، فالخطّ نتاج إنسانيّ يمجّد جمال الحروف المستمدّة من التّعبيرات في الطّبيعة (...) عندما ينظر إلى الحركة التّشكيليّة بشكل عام يظهر الحاجة لمشاركة الخطوط في العمل الفنّيّ التّصويريّ"[4]، إذ تتبنّى هذه التّجربة مكانا في إطار الحروفيّة العربيّة.

يقوم هذا الاتجاه في الفن التشكيلي على توظيف الحرف العربي كمفردة تشكيلية لتحقيق منجز بصري، ضمن تعاليم الفنّ الحديث من خلال الجمع بين الأصالة والحداثة، وقد ظهرت في أواخر القرن العشرين بين الفنانين العرب وغيرهم،

---

[1]. إسماعيل مهنانة، **العالم حروف متناثرة**، الدوحة، السنة 2، العدد 86، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر.2014، ص 460.

[2]. شربل داغر، **الحروفية العربية فن وهوية**، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع،ط1، لبنان، 1990، ص 5.

[3]. حامد سالم الرواشدة، **أساسيات في قواعد الخط العربي والملأ والترقيم**، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع. 2012، ص81.

[4]. رياهام محمد فهمي الجندي، **معالجات الخطوط العربية المستمدة من التراث الشعبي لإحياء الهوية المصرية المعاصرة**، مجلة العمارة والفنون، العدد الثاني عشر، الجز الثاني، مصر. 2011، ص219.

وقد تبنت جماعة" **البعد الواحد**"[1] هذا النهج بقيادة كل من "جميل حمودي، ضياء العزاوي، رافع الناصري، عبد الرحمن الكيلاني، محمد غني ضياء، شاكر آل سعيد "[2]، ممن استلهم من جماليات الخط العربي وحوروها إلى أعمال فنية بشكل معاصر وحديث؛ حيث عمل الفنان على تطوير لغة بصرية، تمتاز بمرجعيّات محلّيّة أضفت عليها لمسات من التّفرد، لتمنحها وجودا مغايرا، فاكتسبت بصمتها من المكوّنات التّقنيّة والجماليّة والتّشكيليّة، بالإضافة إلى التّنوّع في الطّرح الذي أسهم في تأكيد هويّة وتفرّد الفنّ الإسلاميّ، واعتبر الحرف أيقونة سميائيّة مرجعيّته المباشرة هي الحضارة والثّقافة الإسلاميّة؛ حيث يرى **شربل داغر** أنّ هذه الأيقونة هي نتاج فنّيّ عربيّ[3]. وقد أسهم الحروفيّون في إثراء التّشكيل العالميّ برافد جديد ومؤثّر له طابع عربيّ وإسلاميّ أصيل. فتحوّل من خطّ نفعيّ إلى تشكيل وبناء بصريّ يتميّز باستقلاليّة، تقترن الحروف بالزّخارف الخفيّة، والمدسوسة في ثناياه التّشكيليّة، في رحلة بحث عن الخصوصيّة الفنية.

بعد أن سئم كثير من الفنانين الخط بمفهومه القديم المرتكز على القواعد الصارمة، معتمدين على صيغ متعددة في اللّوحة الحروفية وهي حسب **شربل داغر** (1950) :

- اللّوحة والحرف: الحرف هو مادة العمل، فهو نقطة الانطلاق ونقطة الوصول.
- اللّوحة والكتابة: هي عبارة عن أعمال فنيّة كتابية غير مقروءة، لا تؤدي أي معنى.

---

[1]. البعد الواحد: يعتبر مصطلح البعد الواحد من المصطلحات التي تبناها شاكر حسن، وهو يرى في الحرف العربي موضوعا للعمل الفني مرتكزا على مما ورده الخوارزمي في كتاب مفاتيح العلوم: الخط هو المقدار ذو البعد الواحد"، ينظر: نزار شقرون(1431-2010،)، شاكر حسن أل سعيد ونظرية الفن العربي، الدار العربية، دار محمد علي للنشر،، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، تونس، 1431-2010، ص ص 207-208.

[2]. محمد حسنين جودي، **الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي**، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1427،1- 2007، ص 186.

[3]. عمّارة كحلي، **الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي(مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)**، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر. 2013، ص183.

- اللّوحة والعبارة: انقطع الحروفي عن الخط كطراز في الكتابة، لا عن معنى العبارة (...) فعاد الحروفيون إلى النصوص الأدبية القديمة والحديثة كموضوعات ومجالات عمل لنتاجاتهم الفنية.

- اللّوحة والنص: يستمد الحروفي من الكتابة الشّكل التصويري والبناء التشكيليّ لصورة الحرف والكلمة.[1]

فيما سجلت الجزائر تواجدها في الحراك التّشكيليّ النّشط، بتجربة فتيّة أنجبت حروفيّين اهتمّوا بتوظيف الحرف العربيّ وإعطائه قيمة سياديّة في أعمالهم الّتي تعبّر عن هويّة أرض لها من الإرث الحضاريّ العربيّ الإسلاميّ الشّيء الكثير. ومارس الاتجّاه الحروفيّ في الجزائر مجموعة من الفنّانين أمثال: **محمد خدة** الذين اهتموا بتوزيع الكتل اللّونيّة على جسد اللّوحة بشكل متقن بالتّوافق والانسجام.

لقد استطاعت الحركة الحروفيّة في الجزائر التّفاعل مع التّيّارات التّشكيليّة الأخرى والمدارس الفنّيّة السّائدة في الوطن العربيّ كالواقعيّة والتّجريديّة؛ إذ عمل أتباعها كـ" **رشيد قريشي**، و**الطاهر ومان** و**الهاشمي** وغيرهم"[2]، على تأكيد الهويّة الثّقافيّة الإسلاميّة والتّرويج لها بالرّغم من طغيان التّيّارات الغربيّة الحديثة على المشهد التّشكيلي الحديث والمعاصر في الجزائر؛ حيث صرّح الفنّان **خالد السبع** أنّ الحرف العربيّ يشكّل المقام الأساس واللّبنة الأولى في تشكيل وبناء اللّوحة الحروفيّة[3]. هذا المذهب اعتنقه مجموعة من الفنّانين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد سعيد الشريفي، محمد خدة، بوثليجة، كور نور الدين، عبد الحفيظ قادري، حمزة بونوة، الطيب العيدي...الخ.

---

[1] شربل داغر، **الحروفية العربية فن وهوية**، مرجع سابق، ص61.

[2] عمّارة كحلي، **الموضوع الجمالي**، مرجع سابق، ص 138.

[3] نور الدين مبخوتي، **اجماع المشاركين في الطبعة الثنية من ملتقى تلمسان للحروفية(ازدهار فن الحروفية سيكون من الجزائر)**، جريدة الشعب، العدد 17830، 15 ديسمبر2018. ص17.

4- تمثّلات المدينة في أعمال العيدي:

الشّكل (1): تمقاد الشكل (2) :غرداية الشكل (3): سانتا كروز

المصدر:https://www.facebook.com/laidi.tayeb

تحتلّ هذه التّجربة الجزائريّة مكانا في إطار الحروفيّة العربيّة، بما تمتاز به من مرجعيّات محليّة أضفت عليها بصمات من التّفرّد، لتمنحها وجودا مغايرا، اكتسبت ذلك من المكوّنات التّقنيّة والجماليّة والتّشكيليّة، بالإضافة إلى التّنوّع في الطّرح والاشتغال على موروثات الذّات المحليّة، لذلك يعتبر الأكاديميّ والخطّاط الجزائريّ **رضا جمعي** أنّ ظاهرة الخطّ العربيّ على اختلاف أطواره التّاريخيّة والأسلوبيّة يشكّل أفقا معرفيّا وجماليّا يثير الكثير من الإشكالات الفلسفيّة، الّتي تتّصل سواء بإدراك الخطّ العربيّ، كظاهرة بصريّة أو بالمنحى الّذي يدرس العمليّة الإبداعيّة.[1]

من هنا انطلق **الحروفي الخطاط الطيب العيدي (1971)** [2] ليشتغل بالمدينة الّتي أخذت حيّزا وحضورا دلاليّا معتبرا في الإنتاج الفنّي الإنسانيّ؛ إذ كانت محور

---

[1]. محمد جرادات، ملتقى الخط، تاريخ الاطلاع، 2021/4/2215، على الساعة، 12:30 https://www.emaratalyoum.com/life/culture/2016-04-11-1.887356.

[2]. **الطيب العيدي: الفنان التشكيلي والخطاط الطيب العيدي من مواليد 1971/04/03 بآفلو ولاية الأغواط، خريج المعهد التكنولوجي للتربية سنة 1992 اشتغل كأستاذ للتربية الفنية إلى غاية 1998**

القصص والرّوايات واللّوحات التّشكيليّة. فارتبطت المدينة العربية بمن ذكروها كالقاهرة **لنجيب محفوظ**، وحلب بنهاد **سيريس** وبغداد **بسنان انطوان**، **وأحلام مستغانمي** بقسنطينة وغيرها، وعليه شكّلت المدينة "الخلفيّة الارتكازيّة لكلّ تصوّر أو توجّه تشكيليّ فنّيّ"[1]، فهي لا يراد بها الدّلالة الجغرافيّة وإنمّا هي الأرض، الأحداث والتّقاليد والقيم.

ولأن هندسة المدينة" تعلن إيقاعها الزمني كي تبدو متسربلة بتاريخها وذاكرتها الخصيبة، فإنها تتخذ لها تلاوين يتدخل بها الفنان كي يمنحها عنفوانا باهرا، لكل لوحة نبرتها اللونية التي تسبغ عليها الظلال هالة تكاد تحوّلها إلى منظر مقدّس، النور والظل يضفيان على المدينة نفحة من الزمن تجعلها تولد من جديد على يد الفنان لا واقعية هنا بشكل مباشر، غير أننا يمكننا التعرف على موقع العين الرائية[2].

من هنا جاء اهتمام **الطيب العيدي** بمعالم المدن انطلاقا من هويّة لتاريخ طويل" فالأيقونة سواء أكانت رسما أو صورة فوتوغرافية هي سلاح فتاّك (...) ، وبالتّالي مهمّة الفنّان التّشكيليّ الواعي بخطورة الغزو الثّقافيّ في خضمّ الزّخم الفكريّ والثّقافيّ الّذي تفرضه العولمة لا تقل أهمّية عن مهمّة الإعلاميّ ومهمّة السّفير الثّقافيّ "[3] وبذلك أسهمت كاليغراغيا الحروف الهوائيّة في صنع عوالم مدن جزائريّة تعبق بسحر الماضي المختلط بالحاضر، ليتحرّر الحرف من الكتابة ومن الخطّ، ويسبح في اللّوحة مجرّدا من أيّ مرجعيّة، باعتباره تخطيطا تشكيليّا كما لو كان مجرّد لطخة، يتملّص من الدّلالة كي يستطيل ويتمدّد، يلاعب إطار اللّوحة

لينقطع بعدها ويتفرغ للنشاط في ورشته الخاصة بدار الثقافة عبد الله بن كريو بولاية الأغواط. الفنان التشكيلي والخطاط الطيب العيدي، 26فبراير، 2012 10:54مساء، تاريخ الاطلاع: 2021/4/12. على الساعة: 13.54.

http://massareb.com/?p=904

[1] سناء ظاهر الجمالي، **صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص168.

[2] فريد الزاهي، **من الصورة إلى البصري-وقائع وتحولات**-المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، ط1، الغرب، لبنان، 2018، ص306.

[3] نادية قجال، **أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي**، العدد 2، جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس. 2015، ص66.

وتكويناتها، متحرّكا في تشكيل هندسيّ هوائيّ محكم الدقّة تراصت الحروف به في بنائيّة يبتغي من خلالها تجسيد هندسة أبجديّاتها حرف ولون.

انتقل **العيدي** من مجال التشخيصي إلى المجال التّشكيليّ التّعبيريّ الحروفي المعاصر، وبالذات إلى مساحة التّجريب في عوالم التّجريد، وقد اختار روحانيّة الخطّ العربيّ الأقرب إلى حالة التّصوّف، " لأنّ مبدأ اللّذّة قائم على المشاهدة"[1]، مرتكزا على خزّان ثقافيّ في ماهية وأبجديّات الفنّ وتاريخه وفلسفته بوصفه المعلّم والمتمكّن في التّربيّة الفنيّة التّشكيليّة، يعايش الخطّ واللّون يوميّا، إضافة إلى ما تأثّر به من تراثه ومعتقده، فلا يُمكن أن يبدع الإنسان إلاّ في بيئته.

ومن ثمّ حاول **الطيب العيدي** من خلال أعماله أنسنة الحروف العربيّة واستدعاءها إلى ما يدعى بالجماليّات البصريّة، لتخليص الحرف من دلالته الصّوتيّة وإعادة استثماره ضمن التّشكيلات البصريّة، وذلك بتطويعه وحمله على التّرحال إلى الرّسم، وتوظيف ثنائيّة الحرف واللّون، في تجربة أثثت لها الفصائل ذات المشق المغربيّ الّذي **لا يكاد يفارق لوحاته؛ حيث يقول عنه:" أنّه تربطه به علاقة خاصّة منذ الصّغر في كتاتيب القرآن واللّوح والقلم والدواة"**[2]، إضافة إلى الخطّ الدّيوانيّ، فقد أضفيا واقعيّة للمكان، أضحت طقوسه الحروفيّة إبداعا بنكهة المعمار لا تستدعي الطّوب والإسمنت والحديد، بل رصت حروفه ذاكرة معالم المدن بروح المكان، فجاءت عمارة لوحاته وكأنّها أوراق لأرشفة التّراث الحضاريّ، متأثّرا بدراسته في الهندسة المعماريّة الّتي حولها إلى هندسة روحيّة، فدخل **العيدي** في عوالم المدن في تجربة متفرّدة واستثنائيّة، وسافر بقلمه في رحلة عبر التّاريخ لأكثر من 2000 سنة لمدينة تمقاد[3] الأثريّة (الشكل:1) ، الّتي تعدّ أقدم مدينة من الحضارة الرّومانيّة في

---

[1] محمد خطاب، **ميتافيزيقيا الخيال عند ابن العربي، بحث الصورة والمعرفة**، العدد 2، جماليات، شتاء2015، جامعة عبد الحميد بن باديس. ص2.

[2] عبد القادر عواني عزام، **المدينة والعمران في بلاد المغرب القديم، مدينة تمقاد الرومانية** نموذجا، العدد 1، المجلد 1، 2015، ص 133.

[3] تمقاد: تاموقادي" أو "ثاموقادي"تقع شرق الجزائر، وهي تابعة لمحافظة "باتنة" (429 كلم شرق الجزائر العاصمة)، وتتميز بموقعها المحاذي لجبال الأوراس الجزائرية، ومن خلال "قوس النصر" الذي يوجد بالمدينة الأثرية، اكتشف العلماء "نص إهداء"، ليتضح أن الإمبراطور الروماني "تراجان" أسس تيمقاد عام 100 م على شرف شقيقته، وكتب على القوس "كولونيا مارسيانا تراجانا ثاموقادي Marciana) "

إفريقيا. وهو هنا يهمّ" بالتّعريف بالتّراث المحلّي المستمدّ من الحضارات الّتي تعاقبت على بلادنا ومحاولة الانطلاق من المحلّيّة إلى العالميّة في خطاب[يعتبر] أقوى من القنابل، إثباتا للذّات وبحثا عن حيّز للثّقافة المحليّة وسط الثّقافة الغربيّة المهيمنة"[1]، خطاب فنّيّ جماليّ ترسمه الحروف الّتي تصنع فضاء السّماء الأزرق بكلّ درجاته، يلقي بظلاله على التّيجان الرّومانيّة المرصّعة بالحرف واللّون البنّيّ وتكتمل مدارجها بلمسات لونيّة هادئة في أفق المكان، تعانق وتخترق الفضاء، تستدعي ضوضاء المدينة الأثريّة وتسترجع الحركيّة من خلال انسيابيّة الحروف والكلمات.

يرتحل الفنّان إلى **غرداية**[2] حاضنة القصور التّاريخيّة السّبعة (الشّكل:2) ، فاختار ألوانه من الترابيات لرسم المدينة مستلهما إياها من البيئة الصّحراوية الّتي تنبض بالحياة والهدوء الّذي يستشّف من طواعية الحروف المنتقاة بعناية الفنّان. ومن ثمّ يظهر خليج مدينة وهران السّاحليّة من أعالي كنيسة **سنتا كروز** Santa Cruz[3]chapel

(Traiana Thamugadi، وكانت في البداية عبارة عن مستوطنة رومانية بشرق الجزائر. وتغيرت تسمية المدينة إلى "تيمقاد".

ينظر: عبد القادر عواني عزام(2015)، المدينة والعمران في بلاد المغرب القديم، مدينة تمقاد الرومانية نموذجا، العدد 1، المجلد 1، ص 133.

[1] نادية قجال، **أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي**، مرجع سابق، ص69.

[2] غرداية: تقع غرداية جنوب عاصمة الجزائر ب600كلم، بها العديد من القصور العتيقة التي تبدو موحدة في شكلها متجانسة في ألوانها وهي: قصر تاجنينت(العطف)سنة 1012-قصر تغرداية(غرداية)سنة 1053- قصر آت بنور(بنورة)سنة 1046- قصر آت إزجن(بني يزغن)1353-قصر آت مليشت (مليكة)سنة 1355- قصر القرارة سنة 1630-قصر بريان سنة 1690-قصر متليلي القرن 14م.

ينظر:محمد طويل، دراسة إحصائية للمقومات السياحية بولاية غرداية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 12، العدد1، السنة:2019، جامعة غرداية، ص22.

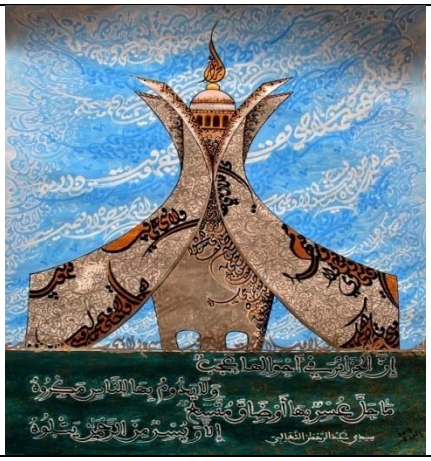
[3] سانتا كروز: توجد في مدينة وهران والتي بنيت من قبل **الأسبان** من عام 1577 -1604 .وكانت هذه القلعة حصنا يستعمل لمراقبة ميناء وساحل مدينة وهران. تقع هذه القلعة على أعلى قمة على ارتفاع حوالي 400 متر (1,300 قدم)من جبل المرجاجو الواسع النطاق. وقد ساعد موقعها الاستراتيجي في الحفاظ على شكلها سليما رغم السنين.تقف كنيسة صغيرة، تعرف باسم كنيسة سانتا كروز، بالقرب من القلعة. تم تجديد هذه الكنيسة الصغيرة ببرج، يحتوي على تمثال ضخم للسيدة مريم العذراء، يُقال إنه نسخة طبق الأصل للتمثال في كاتدرائية نوتردام دي لا غارد في مرسيليا.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D9%84%D8%B9%D8%A9_%D8%B3%D8%A7%(D9%86%D8%AA%D8%A7_%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%B2

(ينظر الشكل :2) ، الذي يفصح عن متاهة بالحرف تتناسل في مغامرة داخل الأقواس. أين تحملنا عتبات التسامح الديني خاصة حين تتحول الخطوط والآثار إلى ذاكرة تحتضنها الكنيسة العذراء، فتلك الأقواس تمسك بخيوط الحكاية والذاكرة الوجودية إلى اليوم، يظهر فيها الأسود بعتماته والأحمر بتلويناته تخرج الفنّان من الألوان التي كانت تشكل ذاكرته التشكيلية، تقبع تحت سماوات تضج بالتاريخ، رسالة يبعثها من غياهب اللطخات والحركات والألوان، التي تتشابك وتتكاثف فيما بينها. (ينظر الشّكل:3) .

الشكل (4): جسر قسنطينة

الشكل (5): مقام الشهيد



المصدر: https://www.facebook.com/laidi.tayeb

يأخذنا بساط الحروف إلى عروس مدائن الشّرق الجزائري، تحديدا إلى جسر سيدي مسيد[1] المتواجد في قسنطينة (الشّكل:5) والمعروف بجسر الفنون. فقد بحث هناك عن مسالك الطّرقات والجسور المعلّقة، والأضواء المتسرّبة من وميض السيارات، حتى غدت لوحته من الناحية المادية عالما حقيقيّا، تغمره الحياة، مصورا مشهدية من أيام قسنطينة، هذا الجسر الذي يعود تاريخه إلى العهد العثماني؛ حيث شكلت هندسته المعمارية حروفا تراصت كالاسمنت مشكلة أعمدته وأقواسه وحبال وصله المفتولة بالحديد، يظهر فيها المنظور الخطي وقد أحكم وثاق المنظر الليلي المتلألئ في أجواء المدينة.

أمّا المدونة اللونية، فاستعان باللّون الأبيض وأنواره على خلفيّة بنّيّة حتّى يظهر البعد الثّالث في بوّابة الجسر. دمج بين المنظور الرّياضيّ والرّوحيّ، بينما ظهر

[1].جسر سيدي مسيد: هو جسر معلق يعبر وادي الرمال والذي يشكل نقطة التقاء بين كتلتي مدينة قسنطينة من نهج القصبة وصولا إلى مستشفى قسنطينة .بدأ البناء من طرف المهندسين الفرنسيين رابي وسويلار سنة1909 ، حيث استعانا بشركة المهندس الفرنسي فردينانند آرنودان الذي يعد من أشهر المهندسين ومصممي الجسور المعدنية المعلقة بأوروبا، واستغرق بناء المشروع ثلاث سنوات وانتهت في عام .1912 يعتبر جسر سيدي مسيد من أشهر الجسور في مدينة قسنطينة وفي الجزائر.
ينظر: عزيزة كيرور، حر النظرة من فوق الصخرة، 2021/4/5، على الساعة، 12:25، الموقع: https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=66122

عمق الجسر باللّون الأسود، فيما ظهر اللّون الأحمر القريب من البرتقالي الّذي يحيل إلى لون الدم دلالة رمزيّة على الخطر والموت، وأنه لا يحضر في مخيلة ساكنيه وزائريه والسامعين به، إلاّ بوصفه محطاتٍ للانتحار، على الرغم من دوره الحاسم في الربط بين مفاصل المدينة العتيقة، بينما وشح السّماء بالأزرق تمطر علامات وحروفا وكلمات وجملا، ترقص حروفه في أنصاف دوائر معلنة عن حركة مقلوبة تثبت توازن التّركيب، من خلال حركات الريّشة والأقلام، وتحوّلت الحروف إلى صور مجهريّة تحيلنا إلى" نوع من التّجاوز بين العناصر التّشكيليّة والعلامات اللّسانيّة داخل فضاء اللّوحة المبهم الملفوف بهالة من الغموض والعبقيّة المثيرة... وإنّ في الأمر لضرب من التّقارب المكانيّ العائم والزّئبقيّ الّذي يمتنع عن اللّمس بغير العين"[1]، أمّا في (اللّوحة:6) يرتسم معلم (مقام الشّهيد) [2]، وقد تراصّت الحروف لتشيّد صرحا من كلمات، ذيله بشعر للمتصوف عبد الرحمن الثعالبي:

إنّ الجزائـــر فـــي أحوالهـــا عجـــب لا يـــدوم بهـــا للنـــاس مكـــروه
مـــا حـــل عســـر بهـــا أو ضـــاق متّســـع إلاّ ويســـر مـــن الـــرّحمن يتلـــوه

مقتبسا آراءه وأفكاره من مرجعيّة فكريّة مقدّسة، ونورانيّة من جماليّات الفنّ الإسلاميّ، إضافة إلى مرجعيّة نوفمبريّة تسرد بالحروف حكاية وطن. لما يحمل هذا الصرح المعماري من رموز وطنية. يحمل من التاريخ الثوري أجمل قصص الكفاح والنضال، مقام الشهيد بهذه الرمزية، لم يشيّد للتفاخر، لكنه اختير أن يكون الصورة المرئية الدائمة التي تخلد الشهداء والمجاهدين، لتظهر حروفه أحيانا كالحقّ وتغيب في شكل علامات تجريديّة كأنّها طلاسم سحريّة في مرات عدة، على حواف

---

[1]. أم الزين بنشيخة المسكيني (1435-2014)، **تحرير المحسوس، لمسات في جماليات المعاصرة"**، دار الأمان، منشورات الضفاف والاختلاف، تونس، الرباط. 1435-2014، ص166.

[2]. مقام الشهيد: Martyrs Memorial ويسمى أيضا **رياض الفتح** هو نصب تذكاري للحرب الجزائرية يطل على مدينة الجزائر العاصمة، وبُنِيَ هذا المقام سنة 1982 بمناسبة إحياء الذكرى العشرون لإستقلال الجزائر 5) جويلية(1962 ، وفي ذكرى لضحايا الحرب التحريرية. ستغرق بناء هذا النصب التذكاري تسعة أشهر (من 15 نوفمبر 1981 إلى 5 جويلية1982)وقد أفتتح النصب من قبل الرئيس الشاذلي بن جديد في فبراير1986 . ينظر: مهند طلال الأخرس، مقام الشهيد، تاريخ الاطلاع: 2021/4/4، على الساعة، 14:25.https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=655882

الشكل الهندسي للنصب المؤلف من ثلاثة أوراق نخيل تتحد في منتصف الارتفاع؛ حيث يرى الجاحظ أنّ الشّعر"ضرب من النسيج وجنس من التصوير فهو يشير إلى قدرة الصانع على التأثير في الآخرين؛ حيث إنّه (أي الشاعر) يستعين في صناعته بوسائل تصويريّة تقدم المعنى تقديما حسيّا ما يجعله نظيرا للرسام ومماثلا له في طريقة التقديم"[1]، باعتبار الشعر صورة ناطقة والرسم شعر صامت. وهي تجربة تؤسّس للفعل الثّقافيّ وترسم معالم أثريّة تكاد تندثر، فيظهر على اللّوحة رؤية بصريّة تعكس إلمامه بالمنظور، وحرصه على إظهار جماليّة المدن من خلال نصّ بصريّ مرتكزا على خلفيّته المعماريّة، بوصفه خريّج كلّيّة الهندسة المعماريّة. فالخط العربي مرن وقادر على أن يتأقلم مع كلّ الفنون والتقنيات، فأينما ظهر الخط العربي بهر متلقيه.

لذلك **استطاع** أن يقدّم التّراث في طبق جديد يفهمه كلّ العالم، فيحسّ بحركته الجماليّة وينجذب إلى انسيابيته، وبدأ بالاشتغال على جماليّة الحرف كقيمة تشكيليّة وليست وظيفيّة، وذلك بتحطيم الحروف ووضعها ضمن مساحات، وإلغاء أي قراءة أدبية للنصّ، والاعتماد على الحرف كمساحة لونية تؤكّد التضاد والاهتمام فقط بشكله، وعدّه رمزا تشكيليا يملأ المساحة، والاستفادة من التكوينات التجريدية الغربية، ومن قدرة الحرف العربي اللّين على التمدّد والانبساط وَفْق قواعد مرنة، فلم تعد للحروف عنده سياق، فهي حروف عشوائيّة لا تنطق بنصّ بعينه، إنّما جاءت لإبراز روح الخطّ، فالفنّ عند **الطيب العيدي** نشاط إنسانيّ بإمكانه توحيد كلّ البشر كما كان خلال تجارب متعاقبة من الفنّانين مثل **اوجين دولاكروا** حينما" ألّف بين الدّينيّ والدّنيويّ وهو يدوّن لأوّل مرّة آية قرآنيّة في جغرافيّة اللّوحة الأوروبيّة مانحا المساحة التّقنيّة لجماليّات الخطّ العربيّ[2].

إلى جانب هذه الصرامة في بناء اللّوحات وفقا لتراكيب تمتزج فيها الخطوط والأشكال والألوان، استغل الوسائل الحديثة كاستخدامات مساقط الضوء

---

[1]. عبد الكريم السيد، **مرايا وظلال، قراءات في الفنون التشكيلية في الإمارات**، الإمارات للفنون التشكيلية. 1993، ص52.

[2]. عبد الرحمن جعفر الكناني، **منمنمات محمد راسم الجزائري(روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي)**، منشورات الابريز، 2012.ص61.

والظلال، فمن الحرف إلى البناء المعماري يتبلور نسيجا معماريا تتمايه وتتحلل فيه الألوان وتمنحه روحا، أدمجه في منظور جمالي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى اشتغل الفنّان على الألوان الزّيتيّة والأكريليك والأحبار الملوّنة، لذلك نلاحظ ميله إلى الألوان التّرابيّة وتدرّجاتها، وحرص الفنّان في أعماله على جماليّة سطوح نصوصه البصريّة، الّتي تتجلّى من خلال مزج بين الرّسم والحرف في أعماله الواقعيّة والتّجريديّة، مؤسّسا بذلك ألبوما لمناظر معماريّة في الجزائر وفي العالم كتاج محل وجوامع تركيا ودبي وغيرها، ومن مفارقات الفنّ أن يكون **الطيب العيدي** مصابا بمرض"عمى الألوان"[1] بينما تعجّ لوحاته بمهرجان الألوان، فهو يستعين ببصيرته في مزج الألوان والإحساس بها، فقد توقّفت مستقبلاته للألوان لتفسح المجال لمستقبلات روحانيّة تخطّ لوحاته الّتي تتميّز بزخم لونيّ ينمّ عن تمرّس وإتقان.

إنّ تجربته عميقة في مساراتها الّتي خطتها دواته من فيض الممارسة الفنيّة المتواصلة في حقول الفنون التشكيليّة، ولا زال إلى اليوم يحتفي بالحروف كما بدأ ذات يوم، يبقى **الطيب العيدي** مواصلا رحلته في عالم الخطّ دون كلل، يُعلّم الخطّ ويرسم بالحروف حكايات تختزن ذاكرتنا وأصالتنا، فعنده الحكاية لم تنتهي بعد.

خاتمة:

لجأ الفنّان الطيب العيدي في أعماله إلى مدارس تراوحت بين الكلاسيكيّة والتّعبيريّة والتّجريديّة؛ فشكّلت التّجريديّة عنده حلّا توفيقيّا بما تحمل من دلالات غربيّة بالنّسبة للذائقة العربيّة، وبين ضرورة الالتزام بالأصالة والتّراث المحلّيّ الّتي كان الفنّان العربيّ يلزم نفسه بها لعدّة اعتبارات، لذلك فالحروفيّة تعدّدت أساليبها وكثرت مدارسها، وأصبحت أقلامها تبحر بالحروف العربيّة صانعة بذلك فضاء فنّيّا تشكيليّا خالصا، مستغلة طواعية وليونة وتشابك وروح الخطوط العربية على تعدد مشاربها ومواطنها كالنّسخيّ والثّلث والفارسيّ والدّيوانيّ والكوفيّ بأنواعه والأندلسيّ والمغربيّ، وما اشتق منها، مفصحة عن حرفيّة، وصانعة أنساقا تعبيريّة جماليّة تزخر بها السّاحة الفنّيّة العربية، وقد حاول **الطيب العيدي** توثيق التراث المعمار للجزائر

[1]. فنان جزائري يبدع باستخدام" تقنية الترميل"، 2012/11/16، تاريخ الاطلاع، 21/04/11. https://www.youtube.com/watch?v=WEJ1XUidseE

سواء عبر لوحاته المسندية، أو عبر إنجازه لمجموعة من الطوابع البريدية؛ حيث وصل به المطاف إلى توحيد العرب على طابع بريدي واحد كانت القدس موضوعه والجزائر موطن إبداعه.

لذلك فالحروفية عند **العيدي** قطعت مشوارا فنّيّا يستطيع أن يؤسّس لوحده مدرسة، بما يتميّز به من التّنوّع في الطّرح وأساليب المعالجة الفنّيّة، بوصفه يحتكم إلى ذخيرة علميّة وثقافيّة وفكريّة. مطوّعة للتعبير عن خصوصية ثقافية أو حضارية.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب

1. بنشيخة المسكيني أم الزين، **تحرير المحسوس، لمسات في جماليات المعاصرة"**، دار الأمان، منشورات الضفاف والاختلاف، تونس، الرباط، 1435-2014.
2. البهنسي عفيفي، **أثر الجمالية الفن الإسلامية في الفن الحديث**، دار الكتاب العربي، 1998.
3. جودي حسنين محمد، **الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي**، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 1427- 2007.
4. حجاج قاسم، أزمة ممتدة من عهد بوتفليقة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، 2015.
5. حسن محمد عزب خالد، **ديوان الخط العربي في مصر، دراسات ثقافية**، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2010.
6. داغر شربل، **الحروفية العربية فن وهوية**، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990.
7. الرواشدة سالم حامد، **أساسيات في قواعد الخط العربي والملأ والترقيم**، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2012.
8. الزاهي فريد، **من الصورة إلى البصري-وقائع وتحولات**-المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، ط1، الغرب، لبنان، 2018.
9. سناء ظاهر الجمالي، **صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011
10. السيد عبد الكريم، **مرايا وظلال، قراءات في الفنون التشكيلية في الإمارات**، الإمارات للفنون التشكيلية، 1993.
11. شقرون نزار، شاكر حسن أل سعيد ونظرية الفن العربي، الدار العربية، دار محمد علي للنشر، ، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، تونس.1431-2010.
12. كحلي عمّارة، **الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)** ، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013.
13. الكناني جعفرعبد الرحمن، **منمنمات محمد راسم الجزائري (روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي)** ، منشورات الابريز، 2012.
14. مغراوي محمد عمر آفا، **الخط المغربي، تاريخ وواقع وآفاق**، منشورات وزارة الأوقاف الإسلامية، ط.1 ، 1428-2007.

ثانيا:الدوريات:

1. الجندي فهمي محمد رياهام، **معالجات الخطوط العربية المستمدة من التراث الشعبي لإحياء الهوية المصرية المعاصرة**، مجلة العمارة والفنون، العدد الثاني عشر، الجز الثاني، مصر، السنة 2011.
2. خطاب محمد، **ميتافيزيقيا الخيال عند ابن العربي، بحث الصورة والمعرفة**، العدد 2، جماليات، شتاء2015، جامعة عبد الحميد بن باديس.
3. عبد القادر عواني عزام، المدينة والعمران في بلاد المغرب القديم، مدينة تمقاد الرومانية نموذجا، العدد 1، المجلد 1، 2015.
4. قجال نادية، **أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي**، العدد 2، جماليات، 2015، جامعة عبد الحميد بن باديس.
5. مبخوتي نور الدين، **اجماع المشاركين في الطبعة الثنية من ملتقى تلمسان للحروفية (ازدهار فن الحروفية سيكون من الجزائر)** ، جريدة الشعب، العدد 17830، 15 ديسمبر2018.
6. مهنانة إسماعيل، **العالم حروف متناثرة**، الدوحة، السنة 2، العدد 86، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2014.

ثالثا:المواقع الالكترونية:

1. مهند طلال الأخرس، مقام الشهيد، تاريخ الاطلاع: 2021/4/4، على الساعة، 14:25: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=655882
2. فنان جزائري يبدع باستخدام " تقنية الترميل"، 2012/11/16، تاريخ الاطلاع، 21/04/11. على:14.20 https://www.youtube.com/watch?v=WEJ1XUidseE
3. عزيزة كيرور، حر النظرة من فوق الصخرة، تاريخ الاطلاع: 2021/4/5، على الساعة، 12:25.: https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=66122
4. جرادات محمد، ملتقى الخط، تاريخ الاطلاع، 2021/4/15، على الساعة، 12:30.

https://www.emaratalyoum.com/life/culture/2016-04-11-1.887356.

5. **الفنان التشكيلي والخطاط الطيب العيدي**، 26فبراير, 2012، 10:54مساء تاريخ الاطلاع: 2021/4/12. على الساعة: 13.54. http://massareb.com/?p=904
6. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D9%84%D8%B9%D8%A9_%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%A7_%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%B2

جمالية الحرف العربي في أعمال الطيب العيدي

1.ط د. صابر هنان 2- ط د. مالكي علي
1. جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم/ مخبر جماليات/ henane.saber@univ-mosta.dz
2. جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم/ مخبر جماليات/ ali.malki@univ-mosta.dz

ملخص الدراسة:

بدأت الفعاليات الحقيقية للحروفية العربية بين أحضان أربعينيات القرن العشرين, وقد ظهرت بوادرها الحقيقية في الجزائر بعد الاستقلال على يد مجموعة من الخطاطين, ولعل من أبرزهم في العصر الحالي الفنان الخطاط الطيب العيدي الذي حاولنا من خلال هذا البحث إبراز أسلوبه الفريد؛ حيث أعطى للوحاته خصوصية، وتعمّد توظيف روح الخط العربي دون قواعده، حتى يصنع صورة بصرية تتماشى مع العصر خاصة وأن الحياة تحمل أشكالا وألوانا كثيرة، يعمل على توظيفها في لوحاته التي حظيت بإعجاب النقاد والمختصين، كما أن دراساته الأكاديمية التي تلقاها في مجال الفن التشكيلي أطلعته أكثر على فلسفة الجمال وساعدته على استيعاب سيرورة هذا الفن الجميل, وعمل على ابتكار تقنيات جديدة, وأن قاعدته في الحياة أن يكون مبدعا أو على الأقل تكون أبحاثه منطلقا لمبدع آخر من بعده, وقد ظهر ذلك الإبداع من خلال تحليل إحدى لوحاته.

الكلمات المفتاحية:

الحروفية, الخط العربي, الطيب العيدي.

مقدمة:

تعد الحروفية من منابع الكتابات القديمة وخطوطها, وهي تعود إلى الكتابات النبطية, التي تعد من أقدم الكتابات, أين نجد للخط العربي اتجاهات هندسية وذلك في الخط القاسي وكذلك في الخط اللين, وهي رافد من روافد الفن الإسلامي, والتي تم توظيف حروف الخط العربي واستلهام خواصها المتعددة في الفن المعاصر.

كانت البداية الفعلية للحروفية العربية بين أحضان أربعينيات القرن العشرين, بعد التجربة التي شهدها الفنانون العرب واحتكاكهم بالفن الغربي بمختلف تياراته وحركاته الفنية, فقد برز بذلك مجموعة من الحروفيين لعل أشهرهم محمد راسم ورشيد قريشي من الجزائر, ضياء العزاوي من العراق, خالد الساعي من سوريا, حامد العوضي من مصر, نبيل هاشم من السعودية, وجيه نحلة من لبنان, محمد مزيل من المغرب, عثمان وقيع الله من السودان, سليمان منصور من فلسطين, الزبير التركي من تونس, عمر الغرباوي من ليبيا, طلال النجار من اليمن, عبد القادر الريس من الإمارات, يوسف احمد من قطر, محمد فاضل الحسني من عمان, جمال عبد الرحيم من البحرين, فريد العلي من الكويت, هؤلاء وغيرهم كثير من الذين وظفوا الحرف العربي في تصميمات الحروفية فأبدعوا, فأسسوا بذلك للحروفية العربية الإسلامية ولكن هذه الأعمال, كانت ذات طابع رجوعي استعادي غير خلاق, فهي صياغة مقتبسة من الماضي دون مراجعة تشكيلية معاصرة.

الملاحظ أنّ تيار الحروفية لا يعيش معزولا عن باقي التيارات الفنية الأخرى السائدة, "بل يتفاعل معها, لكنه يحاول قدر الإمكان التغريد منفردا, وعدم الوقوع في التكرار الذي ساد المدارس الفنية والتيارات فيما بينها, إن عظمة الإسلام قد تجاوزت حدود تشريعه, وقدرته على تغيير الشعوب لتصل إلى دقائق الفن والحس الجمالي"[1].

لقد وقف مجموعة من الفنانين التشكيليين والخطاطين العرب المعاصرين في وجه تيار الحروفية بحجة أنه بدعة فارغة أدخلها العرب على الفن العربي الإسلامي، لكن من اعتنق هذا التيار قد أبدع بإبحاره في الحرف العربي وغاص في أعماقه, فوجد من يواقيته ما لا يعد ولا يحصى.

1- المقومات التشكيلية للخط العربي:

ليس الخط العربي مجرد رسم وكتابة فقط، وإنما هو فن وعلم في آن معًا, وعادة ما يتوصل الخطاط إلى ذروة الإتقان والكمال الفني عن طريق معرفته العالية ببنية اللغة العربية ومدلولها الحرفي، ولهذا السبب احتل كبار الخطاطين مكانة

[1]. عفيف بهنسي, علم الخط والرسوم, دار الشرق للنشر, دمشق, 2005, ص25.

كبيرة في المجتمع الإسلامي وذاع صيتهم ليس فقط كخطاطين وإنما أيضا كفنانين وعلماء جديرين بالاحترام, وقد قال عبد الحميد الكاتب الوزير في عهد مروان بن محمد آخر خليفة في الدولة الأموية:" أجيدوا الخط فإنه حلية كتبكم"[1], لقد ساعدت بنية الخط العربي وما يتمتع به من مرونة وطواعية وقابلية للمد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل والتركيب على ارتقاء الخط العربي إلى فن جميل, يعنى فيه بالجماليات الزخرفية للحروف والكلمات, كما أن الخط العربي يعتمد فنا وجمالا على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة، وتستخدم في أدائه فنيا العناصر نفسها التي نراها في الفنون التشكيلية.

2- **الحروفية العربية:**

لقد راجت الحروفية في نظر شربل داغر، كعبارة دالة على نتاج فني عربي, لا بل على ظاهرة فنية عربية, دون أن تملك محتوى معرفيا دقيقا مما يدل أن ظاهرة الحروفية, على الرغم من رواجها وذيوعها في المشهد التشكيلي العربي فإنها لم تعرف حتى الآن تأصيلا معرفيا في المصطلح, فقد تكونت الحروفية العربية أساسا كمجموعة من التجارب الفردية مما يفسر أن الظاهرة قد تلونت بالخصوصية الثقافية المحلية التي تشبع بأجوائها كل فنان[2] هي منبع الاستلهام الفني للفنانين العرب المعاصرين, أساسها الحرف العربي, بكل خواصه الفنية المتنوعة التي جعلت من هذا الفن ركيزة أساسية في الساحة الفنية العربية الإسلامية أين تنوعت الأساليب والتكوينات الحروفية للفنانين, بحيث وصلت بإنتاجها الغزير إلى العالمية، ولعل الجوائز العالمية التي حازها العديد من الخطاطين والفنانين التشكيليين المسلمين والعرب أكبر دليل على مكانة هذا التيار الفني وأكثر من ذلك القوة التعبيرية والتجريدية التي يملكها الخط العربي, أين يسافر في أبعاد اللوحة الثنائية أو الثلاثية, بخاماتها المتعددة والمختلفة, التي تعدت الحبر والقلم والورق.

---

[1]. آلاء الحياري, الخط العربي, الخط العربي فن وعلم وإبداع, دار أمجد للنشر والتوزيع, عمان, الطبعة العربية 2014,ص70.

[2]. عمارة كحلي, الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)دار ميم للنشر, الجزائر, 2013, ص225.

3- التكوينات الحروفية في الفنون الإسلامية:

لكل عمل فني تكوين خاص يدل على هيئة ومسار بنائه, ولابد أن يكمن فيه مضمون ما، وقد تنوعت التكوينات في الفن عبر التاريخ, فلكل فترة نمط خاص من التكوين يشير إلى فلسفة ذلك العصر, وقد تنوعت وتطورت التكوينات الخطية بدءا من الفترة إلى يومنا هذا, فاتخذت أشكالا متنوعة عديدة, وذلك في مجال الفن بشكل عام والحر وفية بشكل خاص[1]؛ حيث انتشرت التكوينات الحروفية خلال الفترة الإسلامية, فظهرت بأشكال عديدة منها الدائرية والثمرية والبيضاوية والحيوانية.
علما أن فن الخط العربي إنما هو تجويد للكتابة, للوصول إلى بنى تشكيلية محسنة شرطها الوضوح رغم بنيتها الهندسية والتجريدية والرياضية, فقد" انحرف في الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر باتجاه الصورة التي قد تمثل إنسانا أو حيوانات أو طيورا أو نباتات أو عمارة, الهدف من ذلك هو تطابق الصورة مع الكتابة" [2].

إن للوظيفة التشكيلية للخط أهمية كبيرة, وإن المعنى الذي تحمله هذه الكتابة هو معنى كامن فيها, بغض النظر عن قراءتها الأولى, ولو عدنا إلى الحضارة الإسلامية وما أنجزته فإنها غنية بذلك، خاصة في مجال العمارة والفنون التطبيقية؛ حيث لعبت النصوص والتكوينات الخطية دورا تشكيليا أساسيا على مواد مختلفة منها الرخام والجص والمعادن والزجاج والنسيج والخزف.

ولم يكتف المسلمون باستعمال الخط في مجالا الكتابة, بل استخدموه أيضا في مجال التصوير فرسموا البسملة بتكوينات حروفية مختلفة منها بصورة طائر, ورسموها بصورة إجاصة وهي عبارة عن آية قرائية قال تعالى:" وإنه من سليمان..." كما رسموها بشكل آلة موسيقية وهي عبارة عن كمان وهلال, كتب عليها عبارة ترقية التمثيل العربي, وجاءت كلمة عكاشة بشكل قوس كمان وكلمة شركة بشكل هلال تعود" للخطاط التركي حامد الآمدي[3]", أو على شكل قبب ومآذن تتألف من

---

[1]. فضل صلاح, نظرية البنائية في النقد الأدبي, دار الشؤون الثقافية, بغداد,1987, ص35.

[2]. مالز فيدريك, الرسم كيف نتذوقه, عناصر التكوين, ترجمة هادي الطئي, دار الشؤون الثقافية, ط1, 1993, ص23.

[3]. حامد الامدي خطاط تركي(1891-1982), اسمه الحقيقي موسى عزمي بن ذو الفقار, له أعمال في جامع شيشلي.

كلمات آيات قرآنية كتبت بالخط الكوفي بشكل متناظر, كل ذلك قد أعطى الخط العربي, بتدخلاته وتقاطعه أشكالا تكوينية على شكل رسوم أعدت من طرف الخطاط لغرض إعطائها شكلا تصميميا باعتماد التناظر والتقابل والتوازن في رسم الحروف, وشكلا تكوينيا بتداخل الحروف والخطوط فيما بينها بشكل منتظم وغير منتظم مع علاقتها مع نفسها وعناصر اللوحة من جهة ثانية, مستخدما الألوان والتباين والتضاد والتدرج, كما رسموا إبريق شاي فأوغلوا في استخدام الخط فأكسبوه الطابع الصوري في رسم الحيوانات ذات التكوينات المتنوعة.

4- الحروفية من خلال أعمال الخطاط الجزائري الطيب العيدي:

أ- جمالية الحرف العربي عند الطيب العيدي:

صرح الطيب العيدي أن أعماله في مجال الخط انحرفت عن المألوف بانتهاجه مسارا مغايرا أعطى للوحاته خصوصية ينفرد بها، وأنه يتعمد توظيف روح الخط العربي دون قواعده، حتى يصنع صورة بصرية تتماشى مع العصر خاصة وأن الحياة تحمل أشكالا وألوانا كثيرة، يعمل على توظيفها في لوحاته التي حظيت بإعجاب النقاد والمختصين، وأشار العيدي إلى أن الدراسة الأكاديمية التي تلقاها في مجال الفن التشكيلي أطلعته أكثر على فلسفة الجمال وساعدته على استيعاب سيرورة هذا الفن الجميل الذي أدخله في رحاب الخط العربي منذ سنوات.

وعن اهتمام الخطاطين الحاليين بصفة الانبهار والابتعاد عن الإعجاز في لوحاتهم، رد العيدي أن لكل خطاط وجهة نظر خاصة، مشيرا إلى أن الأمر لا يحتاج إلى قاعدة معينة لأن الأعمال التي صنعت في الماضي، ما هي إلا اجتهادات بشر خدمت زمانها وأصبحت مرجعا في الحاضر، وقال إنه ضد فكرة التباكي على الماضي، مشيرا إلى ضرورة التطلع للمستقبل والقدوم بالجديد، وأنه حاول تخطي هذه العقدة, وعمل على ابتكار تقنيات جديدة خاصة قد تكون مرجعا مستقبلا, وأن قاعدته في الحياة أن يكون مبدعا أو على الأقل تكون أبحاثه منطلقا لمبدع آخر من بعده، مشيرا إلى أن لكل عصر جيل يخدمه ويترك بصمته لجيل آخر من بعده, وأنه يطمح إلى تمثيل الجزائر في التظاهرات الدولية ليكون سفير الفن الجزائري الجميل، سواء في مجال الفن التشكيلي أو الخط العربي[1], ما يدعو للدهشة في أعمال الفنان الطيب

[1]. ينظر: جريدة السلام, حوار مع الطيب العيدي, المحاور محمد بكير يوم 23-11-2013.

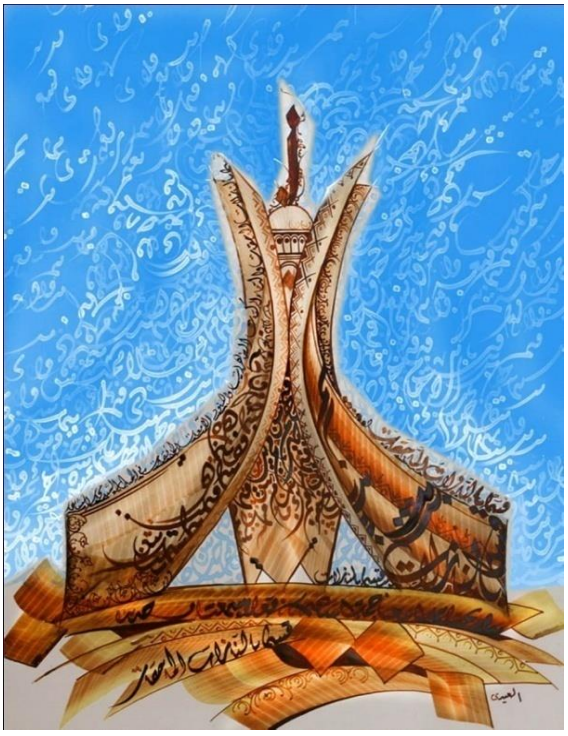
العيدي هي تلك التفاصيل الدقيقة والخطوط الرفيعة التي يدسها في هوامش أعماله الفنية, لتصبح الموضوع الرئيسي لها فرغم ازدحام اللوحة بالأشكال والرموز والأيقونات إلا أن الفضاء الواسع المترامي حوله يجعل العمل الفني يبدو مفتوحا على الأفق شاسع المعنى ولاسيما أنه يعتمد على إثارة مواضيع فلسفية وفكرية من خلال استحضار أقوال مأثورة وإعادة تشكيلها وفق جماليات الخط العربي، فبداية الفنان العصامي بالزخرفة ثم تأثره بمدرسة الفنان محمد راسم للمنمنمات والفنان إسياخم وصولا إلى تجربة الفنان الناقد محمد بوكرش وإعجابه بالفنان المستشرق اتيان دينيه الذي أبدع في رسم الصحراء، كما له تجربة مع الرسم الزيتي والمائي والحبر لتبدأ مغامرته مع الخط العربي أين نلمس الحضور الكثيف للخط المغاربي بجمالياته وذلك لارتباط الطيب العيدي بالكتاتيب واللوح الذي تخط عليه الآيات القرآنية بالمداد خلال طفولته, تراكم هذه التجارب يظهر جليا في أعماله الفنية أين يجتمع الحبر واللون مكتشفا الهوامش المجهولة في مدرسة الخط العربي والزخرفة متأثرا بالمدارس الفنية العالمية كالسريالية والتجريدية دون المساس بهويته[1].

ترى الطيب العيدي فنانا تشكيليا عندما يكون بين زملائه من الرسامين وخطاطا عندما يجالس الخطاطين، فهو من ذلك الصنف الذي لم يجد تعريفا دقيقا بعد من قبل نقاد الفن فهو يخط تارة ويصور تارة ويرسم بالحروف تارة أخرى, كما يصرح أن الحروفية أصبحت فنا مستقلا بشخصيته، وأن الأوان للنهوض بهذا الفن بإقامة المعارض والمهرجانات وخاصة أنه يعتقد أن الحروفية العربية رافد من روافد الحوار مع الشعوب الأخرى لإبراز ما للتراث الإسلامي من مرونة وجماليات تتماشى مع التطور الطبيعي الإنساني، والدليل على ذلك الإقبال المنقطع النظير من قبل المعجبين بأعماله من العرب وحتى من الأعاجم الذين لا يفهمون اللغة العربية, كما يضيف أن هناك العديد من الخطاطين الجزائريين والعرب الذين يعتبرهم المؤثرين على الساحة الفنية العالمية على غرار محمد سعيد شريفي ومحمد صفر باتي من الجزائر، وإن مع هؤلاء يعمل على إضافة الجديد في الموروث الثقافي العربي الإسلامي وخاصة في الجزائر، أين عملت الفترة الاستعمارية الاستيطانية على كسر أفنان التطور للخط العربي لأكثر من قرن من الزمن وذلك بعملها على طمس الهوية

[1]. ينظر: جريدة الإمارات الثقافية, العدد9, أعداد فائزة مصطفى. جانفي 2013, ص87, 89, 91.

العربية الإسلامية الأمازيغية الجزائرية عكس ما كان في المغرب وتونس اللتين كانتا تحت الحماية الفرنسية، أين وجد الخطاطون هناك نوعا من الحرية أسهمت بشكل من الأشكال في استمرار تطور الخط العربي في المنطقة.

ويضيف العيدي أنه بعد الاستقلال حاول الفنان الجزائري استعادة هويته العربية أين برزت مدرسة المنمنمات على يد محمد راسم، وعلى إثرها ظهرت اتجاهات وأساليب من بينها **الصباغين** و**أوشام** خلال سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، أما الخط العربي الذي كان رائده عمر راسم بداية القرن العشرين فقد تغير حاله بعد الاستقلال عندما دخلت مادة الخط العربي مناهج الفنون الجميلة على يد الخطاط محمد سعيد شريفي، كما أسهمت المهرجانات الوطنية والدولية في الدفع به إلى الأمام [1].



إنَّ الواقف أمام لوحة من لوحات الفنان الطيب العيدي، يستشعر ذلك الخشوع اللذيذ الذي ينساب بين الألوان والأشكال انسياب الماء الهادئ بين الصخور، في وشوشة تقرأ أسفار اللوحة المعروضة بادئة من سطر لا ينتهي أبدا.. إنه امتداد سحري للحرف، وهو يحاول أن يقرأ الشكل الذي يتجدد في كل لوحة بما يوحي بما نعرف، وبما لا نعرف، فتارة يتجسد أمامك في هيئة امتداد فضائي تتدرج ألوانه لتعطيك انطباع المدى البعيد، الذي تقف الجبال في خلفياته حاجزا منيعا

[1]. ينظر: مجلة حروف عربية، إعداد صلاح شيرزاد، حوار مع الطيب العيدي، المحاور عبد العالي مزغيش، ص35، 36.

للرؤية, وتارة يتمدد الفضاء في تدرج لوني دافئ ليدفعك إلى قلب أوهامه البعيدة في صحراء الخيال، وتارة يقرِّب منك الشكل حتى تكاد تلمسه، إلا أنه يتوارى وراء حروفية متشابكة متحركة، وكأنها زوبعة من رمال يثيرها همس الريح الآتي من جوانب اللوحة... تكاد تَتخَيل أنك في كل لوحة من اللوحات تسمع صدى الحروف وهي تصطك ببعضها، أو تتجاور في سكينة وهدوء، أو تتدافع في غضب وشدة، فتتجاوب معها الألوان في تدرجاتها السحرية لتنشد لك شعرا عن طبيعتها ومن طبيعتها.

ب- تحليل لوحة مقام الشهيد للطيب العيدي:

1. الجانب الفني:

1-1 اسم الفنان: الطيب العيدي.

2-1 عنوان اللوحة: مقام الشهيد.

3-1 تاريخ إنجاز اللوحة: أنجزت هذه اللوحة سنة 2013.

4-1 نوع الحامل والتقنية: ألوان مائية على ورق.

5-1 الشكل والحجم: لوحة جاءت في إطار مستطيل (70سم×55سم) .

6-1 مكان تواجد اللوحة: دار الثقافة عبد الله بن كريو بمدينة الأغواط.

7-1 أسلوب العمل: ينتمي هذا العمل إلى الأسلوب التعبيري.

2. الجانب التاريخي:

1-2 نبذة عن الفنان:

الفنان التشكيلي الطيب العيدي من مواليد مدينة أفلو بولاية الأغواط يوم 1971/04/03م لعائلة بسيطة تتكون من أربعة أبناء, حيث إن والدته كانت تصنع الزرابي كما كانت سيدة طيبة جدا وربما هذا ما أثر على هواية الطيب وميوله إلى الفن واكتسابه الحس المرهف.

زاول الطيب العيدي دراسته الابتدائية في واد مرة ثم المستوى المتوسط في أفلو في متوسطة داخلية حيث تأثر واستفاد من أستاذه عبد القادر حواش سنة 1984 فأخذ منه تاريخ الفن والمدارس الفنية، كما عزز ثقافته بقراءته لكتاب محمد راسم وكتاب محمد رسول

الله لنصر الدين دينيه، كما تعلم من سلسلة بورداس لتعليم الرسم أين كان تلميذا نشيطا يساعد زملاءه وأساتذته في تجهيز وسائل الإيضاح باستعمال موهبته الناشئة في الرسم والخط العربي, أما في الثانوي فقد درس في الثانوية التقنية الداخلية للأغواط أين زاد نشاطه وذلك لممارسته للخط وصقل موهبته بمساعدة أستاذيه بنخالة والعمري, حيث توفرت لديه الوسائل اللازمة لذلك.

قام الطيب العيدي في بدايته الفنية باقتباس بعض الأعمال وإعادتها كلوحة الموناليزا لليوناردو دافينشي، ولوحة العذراء والطفل لرافييل، ولوحة العجوز العمياء لنصر الدين دينيه, ليشارك في أول معرض له وهو في مستوى الأولى ثانوي سنة 1987.

لقد تعلم الطيب العيدي من إعادته لهذه اللوحات قوة الملاحظة والدقة في الرسم مما تميزت به الكلاسيكية من احترامها للمثالية في الشكل ورصانة التركيب, أما الواقعية عند دينيه فأخذ منها كيفية محاكاة الواقع فرسم الصحراء والمناظر الطبيعية والبورتريهات.

التحق الطيب العيدي بالتكوين في المعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة ما بين 1990 و1992 بالمدية أين درس علم الجمال وفلسفته وتاريخ الفن وفن التصوير على يد أستاذه العراقي سعد جهاد, وبعد نهاية التكوين عين كأستاذ للتعليم المتوسط سنة 1992, أما سنة 1998 فقد توقف عن مزاولة التعليم واتجه إلى احتراف الفن، ورغم المعاناة والظروف الصعبة إلا أن الفنان لم يتوقف عن النشاط حيث تفرغ للبحث في مجال الفن وتعليم وتكوين الفنانين الناشئين.

بعد 2010 ونهاية العشرية السوداء وانطلاق المهرجانات والملتقيات الفنية فاز العيدي بأولى جوائزه في مهرجان مدينة البيض, كما فاز بعد ذلك وبعد جهد وبحث طويلين بحوالي 25 جائزة منها 5 دولية. أنجز الطيب العيدي 15 طابعا بريديا وواحدا دوليا وهو الطابع البريدي العربي الموحد الذي يحمل شعار القدس عاصمة فلسطين.

وقد ساعد الطيب العيدي في إبداعاته الفنية خاصة الحروفية منها أذنه الموسيقية وحسه المرهف وميله إلى التصوف وعمله الدؤوب ودعم أسرته المتواصل.

يسافر الطيب العيدي الآن عبر العالم ممثلا الفن التشكيلي الجزائري وممارسا لتقنيات مختلفة ومتعددة مع تركيزه على الحروفية العربية التي أصبحت اليوم تطغى على جل أعماله الفنية التي يشارك من خلالها في العديد من الملتقيات والصالونات وحاز العديد من الجوائز.

2-2 الإطار التاريخي للوحة:

حسب الحوار الذي أجريته مع الفنان الطيب العيدي أنه أنجز هذا العمل الفني المتمثل في لوحة مقام الشهيد تعبيرا عن اعتزازه بوطنه الجزائروحبا له وتقديرا للتضحيات الجسيمة التي بذلها شهداء الوطن في سبيل نيل الحرية، وذلك ما عبر عنه باستعماله مجموعة من العناصر التشكيلية وهي رموز وطنية متمثلة في شكل مقام الشهيد وحروف النشيد الوطني، ويعتبر هذا العمل الفني بمناسبة إحياء الأعياد الوطنية، وقد أنجزت سنة 2013.

3-الجانب الشكلي:

3-1 الشكل والتمثيل الأيقوني:

الشكل" هو بيان حركة الخط (في اتجاه مخالف للاتجاه الذاتي) ويشكل مساحة، والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق وهي محاطة بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم"[1]. إن الفنان قد استعمل مجموعة كبيرة من العناصر التشكيلية في بناء اللوحة حيث استعمل في الوسط شكل مقام الشهيد ومجموعة من الحروف موزعة على اللوحة بالإضافة إلى زخارف تتوسطها (الشكل الأول) .

[1] خليل محمد الكوفحي, مهارات في الفنون التشكيلية, جامعة اليرموك, عالم الكتب الحديث, 2006, ط1, ص39.

الأشـكال و التمثيل الأيقـوني

الشكل الأول

2-3 اللون:

يعتبر اللون من بين العناصر الأساسية في توصيل المعلومة إلى المتلقي من خلال مشاهدة اللوحة" وهو ذلك التأثير الفيزيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون؛ فهو إذا إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية) "[1], من خلال هذا العمل نجد أن الفنان وظف مجموعة من الألوان: الأزرق, البرتقالي, البني, الأسود والأبيض مع استعمال التضاد الحار والبارد في إبراز المعالم التعبيرية ما يدل على غنى اللوحة مزج الألوان التي يستعملها الفنان (الشكل الثاني)

الشكل الثاني

[1]. خليل محمد الكوفحي, المرجع السابق, ص35.

3-3 الخط:

يعد الخط العنصر الأساسي في بناء العمل الفني لأنه يحدد لنا معالم الشكل وتوزيع بناء العمل الفني، " ويعتبر الخط عنصرا من عناصر الفن التشكيلي والتصميم لدوره الهام والرئيسي في بناء العمل الفني؛ حيث لا يكاد أي عمل فني يخلو من عنصر الخط وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة"[1], ونجد في هذا الفضاء الفني مجموعة من الخطوط فنلاحظ أن هناك المائل والأفقي والعمودي والمنحني والخطوط الناتجة عن تصادم الألوان والناتجة عن الظل (الشكل الثالث)

الشكل الثالث

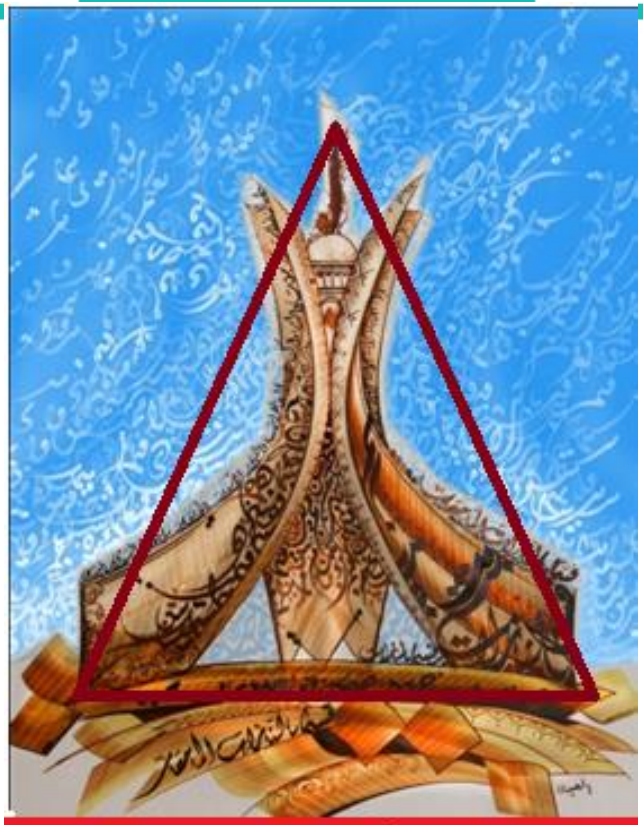
[1]. خليل محمد الكوفحي, المرجع نفسه, ص34.

3-4 المنظور:

للمنظور دور هام في بناء أي عمل فني لانه بدون استعمال المنظور الخطي أو الهوائي لا يعد العمل الفني ناضجا وذلك للاختلال في توازن الاشكال "ان المنظور السيء يمكن ان يدمر عملك الفني مهما عنيت بالتفاصيل الاخرى فأنت لا تستطيع تغطيته مهما جهدت في رسم اضافي "[1], وفي هذا العمل نجد ان الفنان استعمل المنظور الخطي في الاشكال الهندسية وابراز المنظور الهوائي في استعماله للون الحار في البعد الاول والالوان الباردة في عمق اللوحة (الشكل الرابع) .

الشكل الرابع

[1] خليل محمد الكوفحي, المرجع نفسه, ص22.



الشكل الخامس

5-3 الملمس:

للملمس نوعان ملمس حسي وآخر انفعالي, فالملمس الحسي ناتج عن وضع اليد على سطح اللوحة, أما الانفعالي فهو ناتج عن رؤية العين, وفي هذا العمل لاستعمال الفنان الورق والألوان المائية نجد أنّ سطح العمل الفني يكون رطبا وبالتالي ملمسا ناعما, أمّا بالنسبة للملمس الانفعالي فإنه خشن وذلك لاستعمال الأبعاد, فنجد بعدا أولا وثانيا وثالثا, مما يجعل للعمل عمقا وبالتالي نقول خشنا.

6-3 التركيب:

اعتمد الفنان في توزيعه للعناصر التشكيلية على التركيب المثلثي وطبق قاعدة التوازن على أساس التناظر (الشكل الخامس) .

3-7 التوازن:

يعد التوازن أهم القواعد الفنية, كما يمكن القول إنه تبنى عليه كل أمور الحياة, فإن الأشياء غير المتزنة وغير المنسجمة سواء كانت قولا أم صورة لا تحرك ساكنا" التوازن هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة وهو أيضا ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية"[1], وفي هذا العمل الفني حقق الفنان اتزانا وانسجاما ووحدة ما يجعل المتلقي في أريحية كبيرة من ناحية توزيعه للأشكال والألوان ما يجعلها كتلة واحدة.

3-8 القراءة التحليلية:

قد وفق الفنان الطيب العيدي لاختياره عنوانا لهذه اللوحة الذي كان مقام الشهيد التي عبر من خلالها عن انتمائه وروحه الوطنية؛ حيث استعمل شكل مقام الشهيد والحروف العربية متمثلة في عبارة (قسما بالنازلات الماحقات) كما نجد أنه وزع مجموعة من كلمات القسم تسبح في السماء باللون الأبيض وكأنها السحاب, حيث وزع هذا الشطر من القصيدة في كل أنحاء اللوحة الفنية ومجموعة من الزخارف والرموز الأمازيغية التي استعملها في مقام الشهيد وكأنه يقول لنا إن الجزائر واحدة أمازيغية عربية, قد وظف الفنان الطيب العيدي ألوانا لها مدلول كبير من الناحية الرمزية فنجد اللون الغالب هو اللون الأزرق، وهو يدل على الصفاء والطاقة الإيجابية والنشاط, واللون الأبيض يبرز الطهارة والنقاء, واللون البني وهو لون الأرض والتراب وقدوسية المكان الذي ضحى من أجله شهداؤنا الأبرار الذين جمعهم القسم من أجل الشهادة، ووضع مقام الشهيد بعد الاستقلال تخليدا لتضحياتهم.

5- خاتمة:

لقد اكتسب الخط العربي عبر عصور تطوره مقومات تشكيلية من قدرة على التمدد والبسط والتدوير وقابلية الضغط والتزوية والتشابك والتداخل وغيرها, مما أكسبه خصائص فنية أهّلته ليكون الفن الرائد؛ حيث خرج الخطاطون عن التقليد

[1]. خليل محمد الكوفحي, المرجع السابق, ص79.

فأصبحوا يكتبون الآيات القرآنية والأحاديث النبوية متخذة أشكالا متعددة حيوانية ونباتية أو هندسية.

أما في العصر الحديث فقد تمخض الاحتكاك بين الخطاطين العرب والاتجاهات الفنية الغربية في ظهور حركة فنية جديدة تستلهم قيم الحرف العربي كعنصر تشكيلي, في لوحات ذات الأبعاد الثلاث أعطته العالمية، وذلك بعد بروز عدة خطاطين عرب وفوزهم بجوائز عالمية على غرار الخطاط الجزائري الطيب العيدي الذي أسس لنفسه عالما خاصا يستلهم فيه قيم الخط العربي, يسبح في فلك لوحة اكتظت بعناصر تشكيلية قوامها الهوية العربية الأمازيغية الجزائرية الإسلامية.

المراجع:

1. آلاء الحياري, الخط العربي, الخط العربي فن وعلم وإبداع, دار أمجد للنشر والتوزيع, عمان, الطبعة العربية 2014, ص70.
2. جريدة الامارات الثقافية, العدد9, أعداد فائزة مصطفى. جانفي 2013, ص87, 89, 91.
3. جريدة السلام, حوار مع الطيب العيدي, المحاور محمد بكير يوم 23-11-2013.
4. حامد الآمدي خطاط تركي (1891-1982) , اسمه الحقيقي موسى عزمي بن ذو الفقار, له أعمال في جامع شيشلي.
5. خليل محمد الكوفحي, مهارات في الفنون التشكيلية, جامعة اليرموك, عالم الكتب الحديث, ط1, 2006.
6. عفيف بهنسي, علم الخط والرسوم, دار الشرق للنشر, دمشق, 2005, ص25.
7. عمارة كحلي, الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة) دار ميم للنشر, الجزائر, 2013, ص225.
8. فضل صلاح, نظرية البنائية في النقد الأدبي, دار الشؤون الثقافية, بغداد,1987, ص35.
9. مالنز فيدريك, الرسم كيف نتذوقه, عناصر التكوين, ترجمة هادي الطئي, دار الشؤون الثقافية, ط1, 1993, ص23.
10. مجلة حروف عربية, اعداد صلاح شيرزاد, حوار مع الطيب العيدي, المحاور عبد العالي مزغيش, ص35, 36.

البعد التوثيقي في الفن الاستشراقي ضمن الكلاسيكية الجديدة الممزوجة بالرومانسية
لوحة بونابارت يزور المصابين بمرض الطاعون في يافا (فلسطين) أنموذجا

ط د / بن عيسى سارة
جامعة مستغانم / مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية/
haras-art@outlook.fr

ملخص الدراسة:

هذه الدراسة هي تقصّ للبعد التوثيقي في الأعمال الفنية الاستشراقية التي تغنت بأمجاد فرنسا الاستعمارية بأسلوب نيوكلاسيكي ممزوج بالرومانسية. وتمحيص لمدى مصداقيتها من خلال عينة مختارة تتمثل في لوحة" نابوليون بونابارت يزور المصابين بمرض الطاعون في يافا (فلسطين) " يمكننا القياس عليها في كشف نسبة المصداقية التاريخية في مثل هذا النوع من الأعمال وتقديم أدوات قراءة تساعد على تمييز الحقيقة التاريخية من الخيال والمبالغة والتزييف، ومن ثم تقييم بعدها التوثيقي.

الكلمات المفتاحية:

توثيق- الفن- الاستشراقي- الكلاسيكية- الرومانسية- لوحة- بونابارت- يافا

مقدمة:

لعل أكبر الصعوبات التي تواجه فرز وتقصي الحقيقة التاريخية في دائرة التوثيق العلمي النزيه، هو ذلك الخلط بين الحقيقة والخيال الرومانسي الذي يكاد يكون صفة غالبة على المنتج الفني الاستشراقي ضمن الكلاسيكية الجديدة، خاصة في فترة الحملات الغربية التي قادها نابوليون بونابارت على العالم العربي الإسلامي.

ومن المعروف أن الرسامين المستشرقين رافقوا الجيوش الغربية بصورة عامة في حملاتهم التوسعية لتخليد انتصاراتهم[1] في لوحات يتفاخر بها الحكام الغربيون والتي لا زالت محفوظة في المتاحف الأوروبية.

لكن ما هي نسبة المصداقية التاريخية في هذا النوع من الأعمال التي يمكن أن نعتمد عليها في التوثيق؟ وكيف نميز فيها الحقيقة من الخيال والمبالغة من الواقعية والتزييف من الصدق وحامل الريشة مرافق مخلص في خدمة مصلحة العدو الغازي للشرق؟

صلب الموضوع:

يمكننا الاستناد إلى أنموذج للدراسة يتيح للقارئ القياس عليه يتمثل في لوحة" **بونابارت يزور المصابين بمرض الطاعون في يافا (فلسطين) للرسام الفرنسي انطوان جان غرو "، التي أنجرت سنة 1804م**

بونابارت يزور المصابين بمرض الطاعون في يافا (فلسطين) للرسام الفرنسي انطوان جان غرو، 1804م، متحف لوفر فرنسا، 720سم/532 سم، زيت على قماش الرسم

[1]- قجال نادية،الفنون الشعبية في لوحات الرسام ناصر الدين دينيه،أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2010/ 2011، ص148.

رسمت اللوحة بطلب من نابوليون بونابارت لتمثيل واقعة إصابة الجنود الفرنسيين بالطاعون أثناء غزوهم لمدينة يافا بفلسطين واشتباكهم مع القوات العثمانية الحامية بقيادة احمد باشا الجزار[1].

- قراءة وصفية

تقيدا بمنهجية تحليل العمل الفني لا بد من البدء بالجانب الوصفي الذي يتأتى للمشاهد البسيط؛ حيث يضم المشهد مجموعة من الأشخاص في باحة مسجد يغلب عليه الطراز المشرقي، ويمكن للمشاهد ملاحظة صومعة المسجد عبر أحد الأقواس في الجانب العلوي الأيمن من اللوحة، كما تتأتى لنا رؤية أسوار المدينة عبر القوس المجاور والتي تعلوها الراية الفرنسية كدليل على سقوط المدينة في أيادي القوات الفرنسية المحتلة، ومن خلال الملاحظة البصرية يمكننا استنباط كون العمارة في اللوحة بناء إسلاميا، وهو عبارة عن مسجد استعملته القوات الغازية كمستوصف تم جمع الجنود المصابين بالطاعون فيه، وهذا ما يمكن للمشاهد استنتاجه بشأن عنصر العمارة في هذا العمل الفني.

أما بالنسبة للعنصر البشري في المشهد وتوزيعاته، نرى أن الرسام قد اختار موضع بونابارت بعناية فائقة؛ حيث وضعه في النقطة الذهبية من تقسيم اللوحة ليكون أول ما يتم إسقاط عين المشاهد عليه في هذه اللوحة هو نابليون على الرغم من اكتظاظ المشهد واحتوائه لعدد كبير من الشخصيات، فقد تمكن الرسام من إبراز شخصيته الرئيسية في اللوحة ببراعة وعبقرية خاضعة لقوانين التقسيم الذهبي.

ولم يعتمد جان غرو في إبرازه لأهم عنصر في لوحته على التقسيم الذهبي فقط بل تمكن من إظهاره عن طريق تسليط النور على موقع شخصية بونابارت على غرار باقي المواضع في المشهد، ليظهر قائده وملك بلاده بنفس طريقة تقديم وإبراز الشخصيات المقدسة في اللوحات ذات الطابع الكنائسي، ليخلق في نفسية المشاهد

[1]- ينظر حصار ومذبحة يافا ويكيبيديا.

نوعا من الانبهاروالقدسية، ويضفي عليه الشعور بعظمة هذه الشخصية، وهو الأمر الذي كان يصبو بونابارت إلى تحقيقه آنذاك.

إلى جانب كل ما سبق ذكره فيما يخص تسليط الضوء على نابوليون في اللوحة وجعله أهم عنصر، قام جان غرو برسم نابليون في حركة تذكر المشاهد بحركة تمثال أبولون، أحد آلهة اليونان قديما، وهذه الحركة هي الأخرى من شأنها إضفاء المزيد من العظمة والتمجيد لهذه الشخصية [1].

نرى نابليون في اللوحة وهو يلامس صدر أحد الجنود المرضى بإصبعه، فعلى الرغم من شدة العدوى لهذا المرض إلا أن شخصية بونابارت في هذه اللوحة لا تخشى الإصابة بها، بل تلامس مريضا من جنودها في حركة ذات معنى في الثقافة الفرنسية؛ إذ إنه في الاعتقادات الفرنسية القديمة إن لامس الملك مريضا سيشفى؛

[1]- ClémentMonseigne, Bonaparte visitant les pestifères de jaffa-Antoine-Jean Gros , Youtube. https://youtu.be/OI94SJn_tAs.

أي أن للملك القدرة على شفاء المرضى، وكأنه شخصية مقدسة تحظى بقوى تشبه قوى الآلهة والقديسين في الكتب الدينية المسيحية[1].

كما رسم أنطوان بونابارت بقامة طويلة، على الرغم من أن الجميع يتحدث عن قصر قامة هذا الملك الفرنسي، والقامة الطويلة هي الأخرى صفة تضفي على الشخصية نوعا من القوة والشموخ.

أما بالنسبة إلى الألوان والإضاءة في اللوحة، اعتمد جان غرو على النمط الكلاسيكي في استعمال الألوان، وهو النمط الذي يهتم بالوضوح، وبرسم الوقائع التاريخية والشخصيات النبيلة واستعراض شجاعاتها وبطولاتها التاريخية[2] بتقنية مزج الألوان وتدريجها بلطف بالفرشاة على سطح اللوحة دون ترك أي أثر للفرشاة في منحنيات ظلية متقنة تخفي خطوط البناء وتحاكي التصوير الفوتوغرافي من حيث القدرة على النقل والتشبيه.

ووظف الرسام الضوء في إبراز العناصر المهمة في لوحته، واستعمل الظل في تهميش الشخصيات الثانوية، ليتم جذب المشاهد إلى الموضوع الرئيسي في اللوحة المعنونة بزيارة بونابارت للمصابين بالطاعون في مدينة يافا.

ولم تكن هذه المعلومات سوى ما يمكن للناقد الفني استنباطه واستظهاره ومعرفته من اللوحة عن طريق المشاهدة السطحية، بالعين المجردة دون اللجوء والعودة إلى الوقائع التاريخية المدونة بشأن هذا الحدث التاريخي، إنما بحكم تخصصنا في النقد الفني والتزامنا بإشكالية البحث التي تتمحور حول تقصي البعد التوثيقي كباحثين في ميدان الفنون لا يمكننا الاكتفاء بالمعلومات التي تقدمها لنا اللوحة، بريشة المحتل الغربي، فلا بد لنا من البحث والتقصي التاريخي بشأن هذه الواقعة، ورصد الحقائق عنها، لذا ارتأينا أن نخصص جزءا من هذا العنصر لدراسة الواقعة تاريخيا.

---

[1] Idem.

[2] Sylvain Marengère, Qu'est-ce que le néoclassicisme ?,Guide Artistique. https://www.guide-artistique.com/histoire-art/neoclassicisme/.

حصار ومذبحة يافا والكشف عن حقيقة نابوليون بونابارت:

وقعت أحداث يافا بعد احتلال الجيش الفرنسي بقيادة نابوليون لمصر، وبعد تعرض أسطوله للدمار والتحطيم في معركة أبو قير البحرية، حيث ارتأى نابوليون غزو مدن الشام حلا للقضاء على الإمدادات والمساعدات القادمة من هناك، وقطع سبل مساعدات الإنجليز، وعلى الرغم من حصانة أسوار يافا وقوة جنودها فإنه قرر اختراق بلاد الشام بدءا من هذه المدينة نظرا لأهميتها ولموقعها الإستراتيجي وإطلالتها على البحر[1].

ومن الأشياء المعروفة تاريخيّا عن شخصية نابوليون بونابارت، محاولاته اللامتناهية في تبييض صورته وإظهارها في أبهى حللها، وكذلك كان الأمر في واقعة يافا؛ حيث حاول الأخير تنظيف هذا الحدث وتبييضه، وبالتالي عرضه للعالم على أنه عمل إنساني مفاده نشر الحضارة في منطقة سكانها سفه همج لا بد من تنويرهم.

وقد حاول هذا الملك الفرنسي تقمص البطولات والتصرف بطريقة أسطورية خلال حملاته التوسعية بدءا من إيطاليا وصولا إلى مصر، ولطالما أثارت هذه الشخصية الجدل في نصوص المؤرخين، فكثيرا منهم شككوا في حقيقة فطنته وعبقريته وحنكته العسكرية، بينما اتفق جميعهم عن كون الأخير عبقري دعاية وإعلام سابق لعصره بأشواط، فقد كان يتقن فن نشر الدعاية والحملات الإعلانية المزينة لصورة حملاته التوسعية وشخصيته العسكرية، وفي خلال بحثنا وتقصينا حول هذه الشخصية التاريخية التي لطالما أثارت الجدل، صادفنا عددا كبيرا من الكتاب المؤرخين الأوروبيين والفرنسيين الذين والطاغوت المتجبر، والأهم من هذا كله مواجهتنا لمقال تحت عنوان نابوليون الكاذب بقلم أوليفي كابانال، والعجيب في أمر هذا الإمبراطور إدلاؤه الشخصي بمقولة شهيرة لا زالت متداولة عنه إلى يومنا

[1]- ينظر، حصار ومذبحة يافا، ويكيبيديا.

هذا:" التاريخ مجموعة من الأكاذيب، متفق عليها"، هل هو اعتراف من هذا الملك بتزويره وتزييفه للتاريخ؟ [1]

Citation célèbre[2]

وحتى المتخصص في التاريخ النابوليوني، فيليب دي كالاتاي، وهو محافظ متحف ويلينغتون، في حديث له عن بونابارت قال بأن هذا الأخير كان يظهر القليل من الصدق حين تناسبه الظروف وتخدمه الأوضاع، بينما غالبا ما كان يختلق الأكاذيب حين تخونه الفرص والظروف، وأتم في الأخير قائلا فنابوليون كان كاذبا ومتسترا[3].

وبما أنه من غير الممكن إخفاء الغسيل الوسخ والنتن لمدة طويلة من الزمن ومهما بالغنا في تعطيره وتبييضه، لابد أن تظهر رائحته العفنة وتتفشى وساخته للعلن، ولعل الخطابات التي كتبها فرانسوا برنوايه، مدير مشغل ملابس الجيش الفرنسي، من الوثائق التاريخية التي سرعت وساهمت بشكل كبير في كشف حقيقة دناسة وخبث ونتانة الحملات الفرنسية وقائدها [4].

---

[1]Olivier Cabanel, Napoléon le monteur, Agora Vox ,Mercredi 15 septembre 2010. https://www.google.com/amp/s/amp.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/napoleon-le-menteur-81307.

[2]https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/59352.

[3]Olivier Cabanel , Op.cit.

[4]ينظر، مهند النابلسي، حملة نابوليون وحروب أمريكا: ذاكرة العرب المثقوبة ولا مطالبات بالتعويضات، رأي اليوم، 14 ديسمبر 2019.

وقد لعبت هذه الخطابات دورا تاريخيا هاما في نزع هالة العظمة والتمويه عن الحملات النابولية، وأظهرت حقيقتها الاستعمارية ووحشيتها وشرها اللامتناهي للعلن، وقد ورد في هذه الخطابات مجموعة من الوقائع التي أظهرت الوجه المرعب لبونابارت، على رأسها عدم توفير هذا الملك مياه الشرب لأفراد جيشه، بينما أمر بحرق قرية كاملة وتذبيح سكانها، جراء حرقهم لموظف فرنسي، وحكم بعد ثورة القاهرة على سكانها بدفع غرامة مالية مقدرة بثلاث ملايين. كما مارس الفرنسيون خلال حملاتهم مع بونابارت سياسة الليمونة المعصورة والتي تشبه لحد كبير السياسة الإسرائيلية في الضفة الغربية وقطاع غزة، فهل الإفقار والنهب والسرقة والتنكيل من مظاهر التنوير ونشر الحضارة والرقي؟[1]

وبالرغم من مساهمات ومجهودات الترسانة الإعلامية البونابارتية الجبارة والمتضافرة لإظهار حملات قائدهم على أنها توسعات إنسانية ثقافية وحضارية الهدف منها تطوير الشعوب العربية الإسلامية المتخلفة وترقيتها وتنويرها وتحريرها فإن الخصائص والأحداث التاريخية والنتائج لم تثبت وتظهر سوى الظلم والاستعباد والتنكيل، وحرق الأخضر واليابس.

أما عن خدعة الهالة المشعة المحيطة بشخصية نابوليون، والسحر الجماهيري الذي حظيت به هذه الشخصية، فيمكننا الكشف عن زيفه من خلال واقعة تاريخية حدثت معه في إحدى القرى بينما كان يتجول مع اثنين من ضباطه تجمع حولهم مجموعة من الفلاحين، وانهالوا عليهم بالعصي ضربا، ليرد الفرسان الفرنسيين على الفلاحين بسيوفهم، ويتم في الأخير الحكم بالإعدام على القرية كاملة، وتتم إبادتهم حرقا حتى آخر شخص.[2]

---

https://www.raialyoum.com/index.php/%D9%85%D9%87%D9%86%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%A8%D9%84%D8%B3%D9%8A-%D8%AD%D9%85%D9%84%D8%A9-%D9%86%D8%A7%D8%A8%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86-./%D9%88%D8%AD%D8%B1%D9%88%D8%A8-%D8%A3%D9%85%D8%B1%D9%8A

[1] ينظر، مهند النابلسي المرجع السابق.

[2] ينظر، المرجع نفسه.

وبالعودة إلى أحداث يافا، فقد وصل نابوليون إليها في الثالث من مارس سنة 1799, وقام بمحاصرتها لأربعة أيام، ودخلها في السابع من مارس من نفس السنة، وصادف ذلك اليوم أول أيام عيد الفطر عام 1213هـ، وقد مارست القوات الفرنسية خلال فترة الحصار كل أنواع القتل والسلب والتنكيل والتعذيب في حق سكان المدينة من رجال ونساء وشيوخ وأطفال [1].

وبعد إسقاط القوات الفرنسية للمدينة وتغلبهم على حاميتها، قاموا بأسر ثلاثة آلاف أسير، وبعد أن أمنوهم على حياتهم، لم يرحب نابوليون بفكرة إبقاء الأسرى حيث فكر الأخير في قلة المؤونة، وقد خشي في الآن نفسه إطلاق سراحهم والتحاقهم بالقوى المحاربة له، وبالتالي قرر إطلاق سراح المصريين والشاميين منهم، والقضاء على البقية، فسيقوا إلى تلال الرمل جنوبي المدينة، وتم القضاء على 2500 شخص هناك، بالإضافة إلى ألفي شخص قتلوا أثناء الحصار، وقد كان عدد الجثث الهائل السبب الرئيسي في تفشي الطاعون بالمدينة[2].

وبالرجوع إلى لوحتنا وإلى جان غرو، فقد رافق نابوليون في رحلاته التوسعية مجموعة من الرسامين، بينما لم يشتهر منهم سوى اثنين، أولهم البارون جان غرو، والثاني جاك لوي-دافيد، وقد كان غرو من الرسامين المفضلين والمقربين من بونابارت؛ حيث رافقه في حملته على إيطاليا، حتى إنه كان مكلفا ومسؤولا على اختيار الأعمال والتحف الفنية والمقتنيات المراد نهبها بهدف تزيين المتاحف والقصور الفرنسية.

أما الأمر العجيب والغريب هو أن انطوان جان غرو لم يرافق نابليون في حملاته على مصر والشام، فكيف تمكن هذا الرسام من تجسيد لوحة تعود حيثياتها إلى يافا الفلسطينية التي لم يزرها قط؟ وكيف استطاع رسم واقعة لم ترها عيناه أبدا؟ وأن يعبر عن روح حضور نابوليون في مدينة يافا بطريقة مثيرة للحيرة والذهول؟ بل وتمكن من إظهار وخلق دقة عالية واستحضار وعكس تفاصيل مبهرة، وإبراز نوع من العظمة وجو من القدسية في مشهد يكاد يكون حقيقيا للأنظار؟ وقد حقق جان

---

[1] ينظر، حازم إبراهيم، نابليون ومذبحة يافا، يافا اليوم، 26 مارس 2016 , الساعة 15:18.
http://yomnet.net/?page=News&id=35798

[2] ينظر حازم ابراهيم المرجع السابق.

جرو من خلال هذه اللوحة تأثيرا ساحرا على أجيال متتالية من الرسامين الفرنسيين، على رأسهم جيريكو وديلاكروا.

وبالالتفات إلى مطالب وأهداف بحثنا، ما الذي يمكننا الاستفادة منه، وجمعه من معلومات، وتفاصيل توثيقية انطلاقا من هذه اللوحة التي يرجح أنها قد رسمت بالاعتماد على اسكاتشات ورسومات تخطيطية لرسامين آخرين قد رافقوا بونابارت إلى يافا، بالإضافة إلى الكثير من خيال جان غرو، أو ربما عن طريق الاستعانة بممثلين يقومون بتجسيد المشهد أمام أنظار غرو، وبالتالي يجمع الرسام بين الديكور والعمارة الحقيقية لمدينة يافا المرسومة بأنامل الفنانين الذين زاروا فعلا المدينة، وبين مشهد مسرحي تم تمثيله أمام ناظريه، وكأنها طريقة من طرق تركيب الفوتوشوب وإنما بأساليب تقليدية سابقة لعصرها.

القيمة التوثيقية للوحة:

بالنظر إلى الكم الهائل من المغالطات والتزييفات والتحريفات في هذه اللوحة، والمبالغة في تزيين وتجميل صورة الحاكم الفرنسي المعروف تاريخيا بجرائمه وعنصريته ودمويته، وبما أن الفنان الذي رسمها أي أنطوان جان غرو كان تحت إمرة بونابارت، ولأن اللوحة المدروسة بذاتها قد رسمت بطلب من نابوليون، فإن مؤشر المصداقية في هذه اللوحة جد متدنّ، لذا لا يمكننا اعتمادها كعمل فني يوثق لحدث تاريخي، ومع ذلك يمكننا الاستفادة من بعض التفاصيل التي من شأنها تقديم بعض المعلومات التاريخية، كتفاصيل العمارة من طراز الأقواس والديكور الداخلي للمسجد، وحصن المدينة وأسوارها، والزي الرسمي للجيش الفرنسي في تلك الحقبة.

خاتمة

هذا كل ما يمكننا الوثوق به في هذه اللوحة المشبعة بمظاهر الزيف والمبالغة المفرطة؛ حيث يمكننا الجزم بأن الهدف الوحيد من إنجازها هو تبييض الحادثة الأليمة التي عاشتها مدينة يافا على أيدي بونابارت وجيشه، والتغطية على دموية ووحشية الحملات النابولية وما خلفته من دمار وفساد وجرائم في منتهى البشاعة والشناعة.

ولا يمكن اعتبار هذا العمل سوى عملا إشهاريا ودعائيا مبتغاه تزيين صورة الملك الفرنسي وإظهاره في أبهى المشاهد الإنسانية والبطولية التي لا ترقى لها الشخصية لا من قريب ولا من بعيد بشهادة أبناء جلدته من مؤرخين ومدوني التاريخ الفرنسي.

ولكن يجب أن لا نغفل من جهة أخرى أن هذه اللوحة بما تحمله من دعاية وتزييف للحقائق التاريخية وثقت بالمقابل للهتان والكذب الفرنسي الرسمي فهي شاهد تاريخي على الدعاية الفرنسية الكاذبة لتلميع جرائمها الشنيعة في حق جنودها فما بالك بأعدائها ووصمة عار تستعرض قبح وبشاعة ودناءة الاستعمار الفرنسي الذي صنف من أبشع أنواع الاستعمار في التاريخ البشري.

قائمة المراجع

- قجال نادية، الفنون الشعبية في لوحات الرسام ناصر الدين دينيه، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011/2010،
- حازم إبراهيم، نابليون ومذبحة يافا، يافا اليوم، 26 مارس 2016 , الساعة 15:18. http://yomnet.net/?page=News&id=35798
- حصار ومذبحة يافا ويكيبيديا
- مهند النابلسي، حملة نابوليون وحروب أمريكا: ذاكرة العرب المثقوبة ولا مطالبات بالتعويضات، رأي اليوم، 14 ديسمبر 2019.
- https://www.raialyoum.com/index.php/%D9%85%D9%87%D9%86%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%A8%D9%84%D8%B3%D9%8A-%D8%AD%D9%85%D9%84%D8%A9-%D9%86%D8%A7%D8%A8%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86-%D9%88%D8%AD%D8%B1%D9%88%D8%A8-%D8%A3%D9%85%D8%B1%D9%8A
-ClémentMonseigne, Bonaparte visitant les pestifères de jaffa- - Antoine-Jean Gros , Youtube. https://youtu.be/OI94SJn_tAs
- Olivier Cabanel, Napoléon le monteur, Agora Vox ,Mercredi 15 septembre 2010. https://www.google.com/amp/s/amp.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/napoleon-le-menteur-81307
- https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/59352.
- Sylvain Marengère, Qu'est-ce que le néoclassicisme ?,Guide Artistique. https://www.guide-artistique.com/histoire-art/neoclassicisme/

ميثولوجيا البطولة وأثرها في منظومة التراث الشعبي العراقي التمثل والمثاقفة

حسين جويد الكندي
الاتحاد الدولي للأكاديميين والعلماء العرب/ لندن / hjwd_xp@yahoo.com

ملخص الدراسة:

يكاد التراث الفولكلوري العربي يكون متوحدا في جذوره وخصائصه وعباراته، ويمكن ملاحظة ذلك في الممارسات الشعبية لمختلف صنوف التراث الفولكلوري المُزاولة في أرجاء الوطن العربي، وهذا البحث يشير إلى الخصائص القيمية لواقعة الطف والتي أثرت في الأدب والفن الشعبي العراقي, وتكمن أهمية البحث في أنه يقودنا إلى رؤية أكثروضوحا لمدى الانسجام والتكامل في مكونات هذا التراث, والبحث بذلك يعالج إشكالية تمايز المنظومات التراثية العربية وبيان واحدية جذورها التاريخية والكشف عن المشتركات التراثية التي تعيد لهذا التراث خصائصه المفقودة, وقد اتبع الباحث المنهج التحليلي الوصفي الذي يرتكز على الملاحظة للأنشطة التراثية, ومن ثم تفسيرها وفقا لمعطياتها التاريخية, والمرحلة الأخيرة هي نقد الآراء التي تتعلق بموضوع البحث, وقد تألفت الدراسة من مبحثين وخاتمة.

الكلمات المفتاحية:

التراث الثقافي الشعبي, الطف, الميثالوجيا, الحسين, التمثلات البينية.

مقدمة:

جسدت الحكاية الشعبية والشعر العامي المنظوم باللهجة الدارجة في كل قطر عربي مقدار الأثر والانفعال الذي تركته الأحداث والمواقف التاريخية لرموز الأمة في مختلف شؤون الحياة, والتي سرت أقوالها ومواقفها مسرى الأمثال, بحيث أصبحت هذه المنظومة تلبي الحاجات النفسية والبيولوجية والتنمية السيكولوجية للفرد والمجتمع العربي على حد سواء، بل اعتبرها بعض الدارسين متنفسا مناسبا عن المكبوتات والرغبات الاجتماعية والسياسية والثقافية, والتي لا يمكن تحقيقها في الواقع, لكونها تخرج عن حدود القدرة الذاتية المحدودة للطبيعة البشرية أو أنها

مستحيلة أو صعبة التحقق في الواقع الموضوعي, فتكون تلك المنظومة التراثية أملا في التغيير ومجالا لحضور صورة الرمز في مجمل مفاصل الحياة, ويؤثر الخيال الشعبي في الصياغات التفصيلية تأثيراً كبيراً, والتي غالبا ما تكون خليطا متجانسا من المبالغة والغرائبية.

صلب الموضوع:

أولا. التراث الثقافي رؤية في الاتجاه العام

إن للثقافة الشعبية مناحيها المختلفة ليس مع الثقافة الرسمية فحسب بل أيضا مع ضروب المعرفة الشعبية ذاتها، لأن هذه المعرفة لعفويتها ولتبيتها لحاجات الناس وتطلعاتهم ونظرتهم إلى الحياة وإلى ما وراء الحياة مختلفة عن معرفة شعبية مجاورة أو بعيدة، لأن عليها تلبية حاجات وتطلعات مخالفة ويمكن أن تكون متناقضة بهذا القدر أو ذاك لأن حاجات الناس في ممارستهم لحياتهم اليومية مختلفة بطبيعة الحال, وسوف نتناول في مطالب هذا المبحث بعض تلك الفنون المتداولة في التراث الشعبي العربي.

1 . الحكاية الشعبية: تعدّ الحكاية الشعبية جزءاً من الموروث التراثي الشعبي وخلاصة إفرازات لتفاعلات المجتمع مع ظروف الحياة التي عاشها الإنسان العربي, ومائز الحكاية الشعبية العربية يتمثل في جانب النقل الشفاهي في مراحل متقدمة من تاريخ هذه الأمة, وكذلك تمتاز بوفرة عددها وتنوع بيئاتها وتعدد روافدها، فكانت مصدرًا من مصادر غنى التراث الشعبي العربي وخصبه وجماله, ويلاحظ على هذا التراث تحمله لأيقونات تمتد في جذورها إلى فترات تاريخية ضاربة في القدم, بالرغم من اتشاح أغلب الحكايات الشعبية العربية بالطابع الأخلاقي الديني في فترته الإسلامية, إلا أن المتتبع يجد في بعض القصص إشارات واضحة لملحمة كلكامش التي تنتمي إلى التراث السومري (4000 ق. م) , وصورة البطل الخارق الذي يمكنه تحقيق المستحيل أو الخلود والموثق لعلاقة الأمة بالتاريخ والمانع من ضياعه[1], أو صورة الشاطر الذي يمكنه التغلب على مختلف الصعاب بأيسر جهد أو أدنى حيلة, لذا يسعى الإنسان لتحقيق صورة البطل بإيجاد نماذج تاريخية لها ويسمها ببعض

[1]. القيسي , نوري حمودي , (1984), الفروسية في الشعر الجاهلي , (ط 2), عالم الكتاب , مكتبة النهضة العربية . بيروت ,ص 15.

الملامح الأسطورية[1], فهو بطل بذاته وتجسيد لأحلام طبقة من الناس كما في التراث الإسلامي وإسقاطاته الواضحة على منظومة الحكاية الشعبية[2].

إن محاولة استقراء التراث الحكاياتي الشعبي وأنماط الأساليب التعبيرية في البلاد العربية, تشير إلى حضور الرمز الديني في تفاصيل عديدة, ذلك الرمز الذي يبتعد عن تحقيق ذاته ويتجه إلى تحقيق الهم الاجتماعي[3] فيسعى من تلقاء نفسه لاكتشاف الخطر الذي يتهدد الجماعة وعلاقته بمصيرها[4], وغالبا ما يتم التمثل بالوقائع والأحداث المهمة والمفصلية في تاريخ هذه البلاد في فترتها الإسلامية. تلك الأحداث والمواقف التي أوجدت تغايرا ملموسا على المستوى العقائدي, ومؤثرا وممتدا إلى الفترة الزمنية التي تم خلق وصناعة الحكاية فيها, فالبطل حقيقة مادية موضوعية وليس وهما أو استيهاما[5].

لكل حكاية في التراث الشعبي العربي أصل ثقافي يتمايز عن غيره وتلك سمة فريدة في هذا التراث, ويأتي هذا التنوع الثقافي، بالإضافة إلى عمق الجذور الحضارية للمنطقة العربية, لا سيما أنه ولد على أديمها أقدم الحضارات الإنسانية. نتيجة الكم الكبير من المخرجات الثقافية عبر تاريخ الحضارة العربية وتحقيقها للمعاني الإنسانية بكافة جوانبها الحياتية عبر مواكبة حضارية تهتم بإنتاج القيمة الأخلاقية[6].

وبالرغم من تنوع الحكاية الشعبية وتمظهرها بطبيعة القيم الاجتماعية والفكرية والثقافية التي تعتبر من مخرجات المجتمع والذي تتحكم بحركته مجموعة من الثيمات الداخلية والخارجية, إلا أن جهة اتحادها في جذور مشتركة لا يحتاج إلى مزيد تفكر, فصورة البطل مثلا في التراث الحكاياتي الشعبي تكاد تكون متحدة؛

---

1. دير لاين , فردريش , (1973), الحكاية الخرافية , ترجمة نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل ,(ط1)دار القلم . بيروت.1973 , 29

2. سرحان , نمر , (1974), الحكاية الشعبية , المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت, ص 47.

3. يونس , عبد الحميد , (1966), الأسس الفنية للنقد الأدبي , (ط2), دار المعرفة . القاهر, ص 90.

4. إبراهيم , نبيلة, (1974), قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية, دار العودة . بيروت, ص124.

5. القاسم , أفنان, (1984), عبد المجيد الربعي والبطل السلبي ,(ط1), عالم الكتب . بيروت, 161 . 162.

6. الجنابي , قيس كاظم, (2006), الحكاية التراثية – تنوع الافكار ووحدة التأثير –, (ط1), دار الشؤون الثقافية, بغداد , ص 154.

فالبطل حالة آنية (مستقبلية) تتحرك في الحاضر والمستقبل[1] معا باعتبار أن البطولة الصورة النموذجية لطموحات المجتمع والبطل هو المُعَبر عن ذات الجماهير والمتحدث عن طموحاتها والساعي بفرض الحكاية إلى تحقيق تلك الطموحات.

البطل في الحكاية العربية كائن استثنائي يختلف عن البشر عامة بصفاته وأعماله، وهو التعبير المثالي عن طموحات الجماهير بالتفوق والغلبة على القدرات البشرية, أما على الصعيد الجماعي فهو يمثل القيم التي تسعى الجماعة لتثبيتها وتعزيزها ولذلك أفردت له في الممارسات الاجتماعية والدينية وفي كل الحضارات أهمية كبيرة وجعلت منه قيمة مثلى ونموذجا يقتدى به[2].

وجهة الغلو في قدرات البطل عامل مشترك في طريقة السرد في الحكاية العربية, وهذا العامل هو الذي يجعل من الحكاية أكثر مقبولية وشيوعا في الأوساط الاجتماعية من بقية الفنون الأدبية الشعبية الأخرى، فتشنف الإذان وترنو الأبصار إلى مراحل الحكاية وتنقلات البطل فيها من حال إلى حال فالبطل هو الخارق الذي يبطل الأمور العظيمة بسيفه، والذي تبطل جراحه تلقائيا، كما لا يمكن أن يهتز أو يتطرق الضعف إلى قلبه وساعده مهما كانت قابلية الخطر الذي يهدد حياته أو حياة المجتمع الذي يذود عنه[3].

ولعل أصالة هذا الشعور قد سرى إلى الأدب العالمي الكلاسيكي والشعبي على حد سواء؛ فقد تناولت دائرة المعارف البريطانية مصطلح البطل في الأدب بصورة عامة معتبرة إياه شخصية رئيسية في العمل الإبداعي الأدبي رأى فيه الآخرون ما كانوا يبحثون عنه[4], كما يستخدم للدلالة على شخص محتفى به في القصص الأسطورية القديمة لدى شعب ما أو حتى في الملاحم البطولية المبكرة مثل ملحمة

---

[1].الحجاجي , احمد شمس الدين , (1991), مولد البطل في السيرة الشعبية , دار الهلال . القاهرة , ص 44.

[2]. ضيف , شوقي, (1998), البطولة في الشعر العربي , (ط2) , دار المعارف . بيروت , د.ت , ص9.

[3]. بشارات , احلام, (2005), البطل في الرواية الفلسطينية , رسالة الماجستير مخطوطة غير منشورة لنيل شهادة الماجستير, ادب عربي , جامعة النجاح الوطنية . نابلس , فلسطين , ص 8.

[4]. صلاح , خالص , (1958), حول البطولة في الادب العربي بعد ظهور الاسلام , ورقة عمل مقدمة لمجلة الاداب . المؤتمر الرابع للادباء العرب . الكويت , العدد 1 . 1958 , ص 14.

كلكامش والإلياذة[1], في الأدب الشعبي القديم لبلاد ما بين النهرين أو واقعة الطف في ذات الأدب للفترة الإسلامية من تاريخ بلاد النهرين, والبطل في الحكاية الشعبية بالإضافة إلى كونه محوريا[2]. فهو الجبار والشجاع والمحارب وتلك الصفات سُحبت إلى منظومات أخرى حاكمة مثل الدينية فهو الجبار[3] الذي لا يتطرق إليه الضعف والخور، وهو الجابر لكل منكسر والآخذ بالحق من غير إمكانية للثأر منه[4].

أسهمت الحكاية الشعبية في بلورة مفهوم البطل في التراث العربي, وكانت مراحل تطور هذا المفهوم تواكب تطور الحكاية الشعبية وتتماهى معها في انسياق طبيعي لمقتضيات المراحل التاريخية, فكانت البداية بالأسطورة التي تمثل العامل المشترك للتحديات في المجتمعات البدائية التي تعتمد على عامل الإنتاج المشترك والملكية الجماعية لعوامله وقواه, ثم في التدرج الحتمي الذي واكب التطور الحاصل في الذهنية الاجتماعية والاقتصادية لنصل إلى طابع البطل في الحكاية الذي يبدو أكثر قبولا لدى الطبقات الاجتماعية المتدنية اقتصاديا منه إلى الطبقات الماسكة بالسلطة السياسية أو المادية، وأصبحت صورته بذلك أكثر اكتمالا وانتماء لعالمه الذي يحيا هو للأهداف التي ينبغي له تحقيقها[5].

اتجهت الحكاية الشعبية في تعبيرها عن البطل في الفترة الإسلامية من تاريخ الحضارة العربية, إلى مجافاة الأسطورة والخرافة التي كانت تضفي على البطل صفات غير طبيعية, وألبسته القالب الطبيعي إلا أنها لم تتنازل عن تفوقه النوعي عن باقي البشر, ونلمس ذلك جليا في التعبيرات والإشارات الواضحة في تمجيد أبطال الإسلام وبيان مواقفهم البطولية, وأكثر ما نجد ذلك في السرد الحكاياتي لبطولات

---

[1]. العفيفي , محمد ابو الفتوح محمد , (2001), البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية , (ط1), اتراك للطباعة والنشر والتوزيع . مصر , ص2.

[2]. العفيفي , محمد ابو الفتوح محمد , (2001), البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية , (ط1), اتراك للطباعة والنشر والتوزيع . مصر , ص3.

[3]. عزيز , كارم محمد علي ,(2006), البطولة والبطل في اسفار المقرأ في العهد القديم "دراسة فولكلورية مقارنة" , (ط1), مكتبة النافذة . مصر , ص33.

[4]. الزبيدي , محمد حسين , (1976), البطل الشعبي في التاريخ , مجلة التراث الشعبي . وزارة الثقافة والاعلام العراقية , عدد تشرين أول سنة 1976, (5)صفحة قطع متوسط , ص 18.

[5]. عبد الهادي , فيحاء, (1997), نماذج المراة , (ط1), الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهر, ص 24 . 25.

خليفة المسلمين الرابع علي بن أبي طالب, فبطولاته تستمد من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه بطولة تستند إلى قوة الجسد والباس الشديد والإيمان بالمبدأ, وباسا يدفع غائلة الظلم ويحق الحق ويحققه ببسالته وقوته البشرية ليس إلا بعيدا عن الخوارق والقوى الميتافيزيقية[1], وهنا تكمن المفارقة مع التراث العربي الذي أحالت على أبطال الفترة التي سبقت الإسلام أفعال تنتمي إلى حيز الخرافة بمكان يتناسب مع أهمية البطل كمحور للحكاية وكمركز لثقلها[2], فالبطل ينبوع نور يتدفق فليس أحسن شيء من مجاورته فهو نور يضيء ظلمات الحياة كما يعبر كارلايل[3].

ارتهنت الحكاية الشعبية بمحورية البطل, فكانت تحاك على مقاسه ومدى القدرات التي يستطيع من خلالها مقارعة مختلف القوى, وكذلك وسم بما يحقق النمطية المعتادة من الأخلاق والآداب الاجتماعية, فكان الحارس الأمين على تنفيذها وتحقيقها, ولم تزل صورة الإنسان الأمثل هي الحاكمة على مجريات الحكاية الشعبية في تجسيد واقعي لأحلام وطموحات المجتمع الذي بلور مفهوما يستحدث باستمرار المثل والقيم السامية في ضمير تلك الجماعة.

2 . الفنون الشعبية المؤداة:

في أدبنا الشعبي العربي، وفي مجال الشعر المؤدى والمسرح، هناك ظواهر تستحق التوقف عندها ودراستها, وما يميز هذه الظواهر أنها صارت متأصلة بحياة شعبنا العربي بعد أن ألقت بظلالها على آمال وأفكار هذا الشعب وطبيعته التكوينية. لا عجب في هذا أن الأدب الشعبي يمثل، بحد ذاته، ظاهرة اجتماعية إبداعية أسهمت في تكوينها شحنات النفس العفوية التي اعتمدت لغة الشعب المحكية وسيلة للتعبير عن همومها وتطلعاتها وانفعالاتها[4].

---

[1]. القيسي , نوري حمودي, (1982), البطل في التراث العربي , مطبعة المجمع العلمي العراقي . بغداد , ص 27.

[2]الحسن , غسان, (1988), الحكاية الخرافية , (ط1), دار الجيل . دمشق , ص 117.

[3]. سدني , هوك, (1959), البطل في التاريخ , ترجمة مروان الجابري مراجعة الدكتور انيس فريحة , المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر. بيروت ,

[4]. خليل , معن, (2012), معجم علم الاجتماع المعاصر , (ط1), دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان . الاردن , ص 302.

لقد اختار الإنسان العربي لهجته الشعبية للتعبير عن همومه وأصواته الداخلية لأنه اكتشف أن الصوت هو الأقدر على إيصال الفكرة، ولما كانت التمثلات الحركية لمختلف المواقف إبداعية من جهة تعميق الإيمان بفكرة معينة أو تجسيدا لحالة بعينها, فقد استخدمها الأدب الشعبي العربي في توظيف نوعي للتذكير تارة أو للتمثل أخرى لمختلف الشؤون الحياتية[1], وبهذا المعنى يكون المسرح الشعبي العربي قد انحدر من أصول تاريخية شكلاً ومضموناً وبلغة شعبية, وغالبا ما كانت تتم محاكاة الطقوس الدينية التي تؤدى للآلهة في مختلف البلدان العربية في الفترات التي سبقت الفترة الإسلامية, فالمسرح الشعبي وعاء يحتوي آلام وطموحات الجماهير فضلاً عن كونها نصّاً مرناً في بنيته الشكلية الدلالية حيث يتصرف الخيال الشعبي في مادته بحرية مطلقة، ليصل به إلى النوع الخارق للعادة وغير المألوف وغير الطبيعي[2].

3 . الشعر الشعبي المؤدى (الأغنية الشعبية) :

تعد الأغنية الشعبية أبرز ألوان التراث الشعبي، وهي عبارة عن قصيدة غنائية يتداولها الناس في الوسط الشعبي ويتوارثونها في مناسباتهم الاجتماعية, وتأخذ الأغنية الشعبية لونها الخاص بحسب المنطقة التي تظهر فيها, وظروفها الزمانية ومجموعة التمظهرات الثقافية الخالقة لها أو التي وجدت في أجوائها, كما وتعتبر الأغاني الشعبية وثائق اجتماعية على قدر كبير من الأهمية لأنها تصور عادات الناس وتقاليدهم سواء في الفرح أو الحزن, كما وتتنوع الأغاني الشعبية في مضامينها ومناسباتها وأغراضها، وكذلك في أشكالها الفنية.

تحتل الأغنية الشعبية حيّزا مهمّا في التقاليد الشفوية التي تكونت عبر العصور وتناقلتها الأجيال جيلا عن جيل، ويعكس هذا التراث جوانب من الثقافة العربية الضاربة جذورها في أعماق التاريخ، التي استفادت الأغنية الشعبية العربية

---

[1]. خواجة , احمد, (1998), الذاكرة الجماعية من مرآة الاغنية الشعبية , آليف . منشورات البحر الابيض المتوسط كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس . تونس , ص 214.

[2]. صعب , حسن, (1961), مقدمة لدراسة علم السياسة , (ط1), منشورات المكتب التجاري , بيروت . لبنان , ص72.

من الإضافات والروافد التي نقلها الأندلسيون والعثمانيون بداية من القرن الثالث عشر، وتطوّر هذا الفنّ ونما في المناطق الحضرية والريفية على حد سواء.

وتتميّز الموسيقى المتقنة - كما في سائر البلدان العربية الإسلامية - بانتمائها إلى النظام المقامي؛ أي باعتمادها على المقامات، وبتعدّد إيقاعاتها وتنوّع قوالبها, أمّا الموسيقى الشعبية أو الفلكلورية، فهي وليدة الإبداع الشعبي، ويذهب علماء موسيقى الشعوب إلى أنّها ليست سوى شكلا مبسّطا للموسيقى الكلاسيكية، لا تلتزم بقوالبها وصيغها ولا تخضع لقواعدها، وإنما تصاغ في أشكال وأساليب تساعد على انتشارها بين الناس[1].

لم تحظ الموسيقى الشعبية التراثية باهتمام الباحثين، خلافا للموسيقى الكلاسيكية حالها في ذلك حال الشعر الشعبي في مقابل الشعر الفصيح, ولعل السبب أن الغناء الشعبي لا يلتزم بالضوابط الفنية التي أفرزتها تقاليد الموسيقي الكلاسيكية، ويستند إلى نصوص شعرية مؤلفة باللهجة الدارجة, وتشكّل الأشعار عنصرا فنيا هاما في ما يغنى إذ يتّسم جانب من الأغاني بتعدّد الأغراض، مع تركيز العناية على المعاني الغزلية، وثراء اللغة وتنوّع الأوزان وجمال الصور الشعرية. أمّا الألحان فتصاغ في المقامات والإيقاعات المأخوذة من التراث الكلاسيكي أو تكون خارجة عنها. ويؤدّى الغناء مصاحبا أو غير مصاحب بالآلات الموسيقية[2].

أهم ما يميز الأغنية الشعبية أنها تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بالجماعة الشعبية وذلك لتناقلها شفاهة من جيل إلى آخر حاملة معها هذا الكم الهائل من الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية عبر الزمن, وللأغنية الشعبية ارتباط مادي وعقلي وروحي بالمجتمع وهي إبداع تلقائي صادر عن فكر

---

[1]. رودولف غيفليون، (1986), البحث الإجتماعي المعاصر مناهجوتطبيقات، ترجمة علي سالم،، (ط2), دار الشؤون الثقافية العامة، العراق , ص 77.

[2]. شمس الدين , مجدي محمد، (2008),الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقيةوالغربية , (ط1)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة, ص16.

ووجدان مشترك بين أبناء المجتمع ويمارسها المجتمع في إطار من عاداته وتقاليده ومناسباته الاحتفالية المتنوعة[1].

والأغنية الشعبية نتيجة حصاد المهارة الفنية الفردية، وقد تباينت آراء الباحثين والدارسين واختلفت وجهات النظر في كثير من جوانب دراسة الأغنية الشعبية التي تمثل جزءا من تراث وذاكرة الشعب العربي، فهي بذلك تتوفر على خصوصية تاريخية, وتؤكد على أصالة هذا الشعب ومدى التصاقه بوطنه وأرضه وامتداد جذوره فيها, ومن اللافت للنظر أن نظرية الخصوصية التاريخية في تناولها للأغنية الشعبية تؤكد على نقطتين أساسيتين هما:

أولا: التنويعات التاريخية القائمة بين فترات تاريخية مختلفة داخل المجتمع الواحد أو في أنماط مختلفة من المجتمعات[2].

ثانيا: التنويعات بين مناطق ثقافية لها تاريخ متميز وثقافة متميزة[3], فبالرغم من التشابه، على سبيل المثال- بين البلدان العربية والإسلامية إلا أن لكل مجموعة من هذه المجتمعات خصائص بنائية ثقافية ترجع إلى الخصوصية التاريخية لكل مجموعة. وقد أكد بعض الباحثين العرب أن الأغنية الشعبية هي"قصيدة ملحنة" مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضيه، وبقيت متداولة أزمانا طويلة[4].

إن الأغنية الشعبية هي تعبير عن مرحلة تاريخية معينة وتجسيد لمسيرة المجتمع الذي عايش تلك الحقبة الزمنية، وقد تبين أن الأغنية الشعبية مكون أساسي من مكونات الشخصية وتعبير عن واقع اجتماعي، فهي تستمد قوتها من داخل البناء الثقافي للمجتمع. وبناء المجتمع يقوم دائما على ضرورة رمز من الرموز أو قيمة مركزية يدور حوله باقي عناصر الجماعة بالتقدير والاحترام، كما وأن الأغنية

---

[1]. كراب , ألكسندر هجرتي،(1967),علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة , ص 88.

[2]. عاطف , وصفي،(1964), الأنثروبولوجيا الثقافية، دار النهضة العربية، بيروت, ص 85.

[3]. أبو زيد , أحمد، (1978),الطريقة الأنثروبولوجية لدراسة المجتمع، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية, ص 174.

[4]. جعفر, عبد الأمير، (1980), الفن الغنائي في الخيج العربي، دار الجاحظ، بغداد، ص 11.

الشعبية ليست عبارة عن مخلفات تاريخية أو بالأحرى إرث حضاري فحسب بل تتعدى ذلك إلى تجسيد واقعنا وتعبر عن التناقضات الحياتية المتداخلة؛ فهي تعكس مشاعر الناس وأفكارهم وآمالهم وآلامهم وأفراحهم وأقراحهم وتصوراتهم للطبيعة المتشابهة مع صيرورة حياة الإنسان.

4 . الشعر الشعبي: لم يزل الشعر ديوان العرب, وقد كانت للشعر العامي أو الشعبي أو المحكي في مختلف الأقطار العربية نكهته الخاصة, وأثره الفاعل في مختلف القضايا الحياتية على طول خارطة الوطن, إذ تتلقاه الجماهير بالسليقة دون معرفة بالأوزان ما خلا السمع الذي يقرر عن طريق النغمة والإيقاع[1], ولم يزل هذا النوع الأدبي واسع الانتشار في جميع الأقطار العربية, بمختلف ألوانه, وتعدد بذلك تسمياته, فتارة يسمى بالنبطي وتارة يسمى بالشعبي وتارة يسمى بالمحكي وتارة بأسماء محلية خاصة بكل قطر من أقطار هذا الوطن, ومن نافل القول أن السرد الحكائي العربي لم يهتم في مسألة المقارنة بين الفصحى والعامية في السرد الحكائي على أي وجه كان في الأسطورة أو السيرة الشعبية أو حتى الحكاية الشعبية كما اهتم في مسألة المقارنة بين الشعر الفصيح المكتوب والمدون وبين الشعر الشعبي أو المحكي[2].

وقد كان للمجافاة بين الشعر الفصيح والعامي أثره الواضح في الإضرار بمنظومة الأدب العربي برمته, ذلك أن دواوين الشعر العربي التي دونها المدونون في مجالات الأدب والتاريخ اقتصرت على شعراء الفصحى دون غيرهم الأمر الذي أفقد التراث الأدبي العربي زخما معرفيا كبيرا, فالشعر الشعبي في العقلية التراثية العربية كلام عوام وإن دلل على قيم جمالية كبيرة, لذلك كان نصيبه التجاهل التام إلا في القليل النادر[3].

الطريقة التي تمت كتابة الشعر العامي فيها في الفترة التي تلت عصر التدوين كانت تهتم بالدرجة الأساس في حفظ الشعر المحكي من الاندثار, ولذلك كانت معظم

---

[1]. عاطف , عطية , (2017), القول بالعامية والشعر الشعبي , دراسة مقدمة مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر. المنامة , البحرين , العدد 36 , السنة العاشرة , شتاء 2017 م , ص 22.

[2]. الشيخ , التلي بن , (1983), دراسات في الادب الشعبي , المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر , ص 38.

[3]. عاطف عطيه , (2016), الثقافة الشعبية العربية , بنى السرد الحكائي في الادب الشعبي , جروس برس , طرابلس , ص 80.

التدوينات لا تلتفت إلى قواعد اللغة والإعراب والصرف والنحو بل إن أغلب الشعر المحكي يعتبر منفلتا من أي عقال لقاعدة لغوية معينة, وهو الأمر الذي أسهم في سرعة انتشاره وتناوله لمختلف القضايا الحياتية بسلاسة وبساطة غير معهودة في الشعر الفصيح, ويبدو تغلغل الشعر الشعبي كبيرا في طريقة تعبير الشعوب عن وجودها الحي بصورة أعظم من استخدامها للشعر الفصيح في بيان التعبير ذاته, وكذلك انسحب هذا الحال إلى ممارسات الطقوس الدينية أو الاحتفالية[1].

كان الشعر الشعبي وعاء تفكير الشعوب وإحساسها وانفعالاتها, وهو بالتالي القول الذي يبجله للتعبير عن الحال التي تتقمصه لحظة الحزن أو الاحتفال فيظهر هذا الكلام المنغم والموقع على مقاطع موزونة بما يعمق شعور الانتماء إلى الجماعة وبهذا المعنى فإن لكل مجتمع لغته الاحتفالية وطريقته في التعبير عن الحزن أو الاحتفال، إلا أن المشترك بين المجتمعات صغيرها وكبيرها هو هذا القول (الشعر الشعبي) المنغم والمغنى والموزون وأحيانا يرافق ذلك الكلام حركة الأجسام وتمايلها[2].

وبعد ذلك يبدو أن القول بعدم خلو مجتمع من هذا النوع من القول وإن أخذ أشكالا متنوعة وفنونا متعددة إلا أن هذا الشعر يعتمد في الدرجة الأساس على العفوية في القول وعلى الارتجال في التعبير عن الفكرة وعلى الصور المأخوذة من واقع الحياة اليومية, وإذا جاء الحديث حول النشأة الأولى للشعر الشعبي فكما يبدو اليوم أنها بدأت في فترات متقدمة من تاريخ الأدب العربي الإسلامي على ما يعرف بالزجل, الذي اشتهر في الأندلس[3] , بالرغم من رصد هذا النوع من الشعر المُغنى في المشرق أيضا[4] , في فترة سبقت رصد ابن خلدون له في الغرب الإسلامي, وعلى أي

---

[1]. كساب , جودة، (2002), الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والاليات،(ط1), مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، القاهرة, ص72.

[2]. ابن طاهر عبد الحميد بورايو, (1986), القصص الشعبي , المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر, ص22.

[3]. ابن بسام , (1978), من الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة , مختارات من التراث العربي , اختيار وتقديم محمد رضوان الداية , (ط1), وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق , ص 29.

[4]. إبنقولويه , ابو القاسم جعفر بن محمد (2008), كامل الزيارات , (ط1), دار نشر الفقاهة . قم , ص 106.

حال من المتعارف عليه أن القول المحكي وباللغة العامية أسبق في الوجود من اللغة الفصحى والمقاسة على مقاييس صارمة[1].

ومن المهم الإشارة هنا أن الرأي الذي استقر عليه ابن خلدون بعد استعراضه لفنون القول الشعري من موشحات وزجل في المشرق والمغرب هو أن لكل منطقة طريقتها في قول الشعر مهما كان لونه؛ وهو القول المعبر عن ظروف المنطقة ونمط عيشها وطريقتها في التعاطي مع أمور الحياة وفي التعبير عما يشكل البنية الذهنية للناس في المناسبات والاحتفالات وفي الأفراح والأحزان, لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته[2].

جسد الشعر الشعبي كبقية الفنون والآداب الشعبية الأخرى قيم البطولة والفداء التي كانت حاضرة في تضاعيفه على طول الخط الحضاري, وقد نسج المخيال الشعبي العديد من الأساطير التي تمجد أبطال ومصلحين وقادة, وأضفى ذلك المخيال مسحات خيالية أحيانا على سيرة أولئك الرموز صاغها الشعراء الشعبيون قصائد تتغنى بأمجاد مضت وأصبحت تراثا, لكن جانب الرمزية بقي متأصلا في الوجدان الشعبي باعتبار تلك القيم التي كان يذود عنها البطل أو القائد[3]، والتي أسهم الشعر المحكي أو العامي في بقائها حية في ضمير الأمة, على الرغم من البعد الجغرافي بين الشعوب واستقلال منظوماتها المعرفية أو القيمية عن بعضها[4], أو البعد التاريخي الفاصل بين بطولات أولئك الرموز والوقت الذي تُصاغ فيه القصائد شعرا محكيا.

إن دخول الأسطورة إلى ميدان الشعر الشعبي أضفت على ألوانه بريقا خاصا ومكانة محترمة في نفس العربي, ذلك أن استخدام أيقونات الميثولوجيا في مجريات القصيدة المحكية واستخدام الرمزية للإشارة إلى معان قد لا تبدو للسامع اعتيادية أو طبيعية الحصول, يساعد على تأويل حشد الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية

---

1. نخلة , رشيد, (2014)المعنى, مقدمة امين نخلة , (1), دار صادر. بيروت , ص37.
2. ابن خلدون , عبد الرحمن , (2004), المقدمة , تحقيق عبد الله الدرويش , (ط1), دار البلخي . دمشق , ص446.
3. عايد , شكري محمد, (1971), البطل في الادب والاساطير , (ط2), دار المعرفة . القاهرة , ص72.
4. عزيز , مصدر سابق , 1: 3.

الملازمة لصورة البطل في المخيال الشعبي, والتي ربما لا يمكن تأويل صدورها من الإنسان الاعتيادي وغير الخارق, وهنا يمكن اعتبار الشعر الشعبي أقرب الفنون القولية أو العامية لتكون رؤية وجدانية شعبية للتاريخ لاعتبار التوثيق المُرسل والمنطبع في ذاكرة الشعوب بيسر وسهولة, ذلك لأن الشعر العامي بشكل عام يعد نتاجا تاريخيا مستمرا سهّل من ديمومته واستمراره حاجة الإنسان الفطرية للتغني بالبطولات التي يمثلها رمز ديني أو اجتماعي يمثل قيم العدل والخير للدرجة التي جعلت الشعر الشعبي قاسما مشتركا بين الثقافات العربية كافة على اختلافها وتنوعها[1].

ثانيا: تأصيل وتقعيد التراث الشعبي العراقي للفنون الأدبية

تراث أي مجتمع عامل رئيسي في تحديد هويته, وبقدر تعلق الأفراد بالانتماء لتلك الهوية يكون الحفاظ على مفردات الثقافة المنتجة في ذلك المجتمع قويا وراسخا, ومن ثم يكون التأصيل للأسس التراثية في الثقافة والوعي المجتمعي حاضرا وقويا وموازيا لزخم التطور الحاصل في تفاصيل الحياة اليومية ومنظومات التواصل بين المجتمعات التي تعمل على تهميش دور العلاقات الاجتماعية والقيم المركزية، وبهذا المعنى يصبح التراث الشعبي حاكما على بنية المجتمع الثقافية باعتبار أصالة الانتماء, وكذلك عنصرا جوهريا في حركته نحو التواصل الخلاق بالماضي الذي ترتسم صوره على صفحات الحاضر لتؤسس ثنايا وانعطافات المستقبل[2].

إن الدور الكبير للتراث الشعبي في تحديد أنماط الحياة واختيارات الأفراد يبدو اليوم أكثر وضوحا من ذي قبل, ومن هنا جاء الاهتمام بالثقافة الشعبية باعتبارها رافدا أساسيا من ثقافة الشعوب, يوازي الاهتمام بها الثقافة المكتوبة أو المدونة, بعد أن كانت تقتصر على مجموعة من الممارسات التي تمارس من قبل فئات معينة من المجتمع, وهذا التحول الذي طرأ على المنظومة الفكرية في المجتمعات التي تمتلك زخما حضاريا واسعا جاء في خضم البحث عن الهوية التي بدا للنخب

---

[1]. ابو شوالي , ياسر, (2010), الرياضة في السيرة الهلالية , (ط1), الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الدراسات الشعبية) . القاهرة , ص 29 . 30.

[2]. مرتاض , عبد المالك, (1999), الميتولوجيا عند العرب , دراسة مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة , (ط1), المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر , ص 30.

الثقافية أنها تكاد تتحلل في إطار منظومات العولمة الثقافية وسيادة الثقافة الأقوى اقتصاديا وعسكريا.

ويمكن القول: إن الشعر والحكايات الشعبية العربية تعتبر مصدراً ثقافياً واجتماعيا مهما للقواعد الأخلاقية والقيم والمثل العليا, ويصدق هذا الحال على المجتمعات الحضرية في بلاد ما بين النهرين ومصر واليمن, كما يصدق على المجتمعات البدوية التي تقطن الجزيرة العربية والصحراء الكبرى ابتداء من ليبيا وصولا إلى موريتانيا.

وقد جاء الاهتمام بالموروث الثقافي الشعبي في العراق في هذا الإطار, ذلك أن التأثيرات الخارجية الطارئة على المجتمع العراقي والتي جاءت في صدد الغزو الثقافي للعولمة ألقت بظلالها على البنية الاجتماعية في هذا البلد, فكانت العودة إلى الجذور المؤسسة للوعي بالأنا وبمدى وحدود التفاعل مع الآخر الثقافي حاضرة في صلب تلك العودة, إضافة إلى أنها تمثل حاجة المجتمع العراقي لتجديد منظومته المعرفية التراثية في ظل إرهاصات فقدان الهوية.

1 . التمظهرات الوجدانية لمنظومات القيم في فن الحكاية الشعبية العراقية:

تعد الحكاية الشعبية من أجمل مكونات التراث الشعبي ومن أبلغها في التعبير عن روح الشعب والإفصاح عن همومه وآلامه وأحلامه وآماله. وتعرف هذه الحكاية في العامية العراقية باسم (السالفة) أو (السالوفة) وجمعها (سُوالف) وهي حكايات تروى شفاهاً وتنتقل شفاهاً من بيئة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل, وقد تميزت الحكايات الشعبية العراقية بوفرة عددها وتنوع بيئاتها وتعدد روافدها، فكانت مصدراً من مصادر غنى التراث الشعبي العراقي وخصبه وجماله, وقد عنى بتدوين الحكايات الشعبية العراقية بعض دارسي التراث العراقي من المستشرقين بالإضافة إلى عدد كبير من المهتمين بالتراث الشعبي العراقي من الأكاديميين والباحثين. وتعد محاولة المستشرقة البريطانية (ي. س. ستيفنز) أبكر المحاولات التي عنيت بجمع الحكايات الشعبية العراقية وتدوينها.

والحكاية الشعبية العراقية لها بنية ثقافية وأصول تؤسس لثقافة معينة؛ فهي نتاج فكري أنتجه شعب بلاد الرافدين عبر تاريخه الطويل، وأودع بها أروع

قصصه، وجل ما مرّ به من أحداث وحكايات، فجاءت لتعكس خلاصة تجاربه، وتعطي صورة نابضة حية عن واقع الأمة العراقية عبر مراحل تاريخها الطويل[1]، وتعطي وصفاً لبعض الجوانب من الحياة الإنسانية، والأحداث التاريخية والاجتماعية المختلفة، وإظهار النواحي الفكرية والعقلية التي شهدتها البلاد في فترة من الفترات[2]، ولو لم تكن الحكايات تحتوي على مقومات البقاء لما استطاعت الصمود أمام تحديات العصور، ووقفت بكل شموخ لتؤدي دورها الاجتماعي والفكري الذي من أجله أنشئت, ومن هنا يمكن أن تعد الحكاية الشعبية العراقية بهذه المميزات من أعرق الحكايات في العالم، ولعلها هي المنبع الأول لأغلب الحكايات، ويصعب على الباحث أن يبت برأي قاطع إنْ كان كثير من الحكايات غير متأثر بتراث بلاد الرافدين[3].

تمثل (واقعة الطف) التي حدثت في مدينة نينوى أو كربلا في وسط العراق , والأهوال التي جرت فيها مأساة تاريخية قل نظيرها في التاريخ العربي فضلا عن الإسلامي, فقد أوغل أعداء بطل الطف الحسين بن علي بهيمية غير معهودة عبر تاريخ الإنسانية, حتى جاوزوا حيوانية شروحوش الأرض, في الوقت ذاته الذي تسامى بطل الطف إلى ذرى المثل الإنسانية العليا ضاربا أروع نماذج الفداء للحقيقية فضلا عن التزام صارم بمبادئ وأسس قيمية اتفق على الأخذ بها مختلف أجناس النوع الإنساني. هذه التراجيديا السوداء التي حدثت في منطقة تدعى نينوى (كربلاء) أسهمت في صياغة نوع خاص من التراث الشفهي الشعبي في بلاد ما بين النهرين لا زال يتداول بقوة إلى اليوم, في مختلف ضروب الأدب والفن العراقي, فضلا عن أثرها في وجود سلوكيات وممارسات اجتماعية. يعتبرها بعض العراقيين من شعائر الدين الإسلامي، ومن الممكن ملاحظة ذلك بيسر وسهولة بالغين, في أنواع الأدب كالقصة والحكاية والشعر الشعبي, أو في الغناء والموسيقى.

---

[1]. الطالب , عمر محمد، (1981), اثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية , (ط1)، دار الجاحظ للنشر، الموسوعة الصغيرة، بغداد , ص48.

[2]. سعد الدين , كاظم، (2008), معالم مضيئة من التراث الشعبي، (ط1), دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد , ص 95.

[3]. المصدر نفسه , ص 74.

في مجال الحكاية الشعبية تتصدر (بطولة الحسين بن علي) باعتباره الممثل لطموحات الأمة في إيجاد العدل والمساواة وباقي القيم الإسلامية العليا, وكذلك (نوعية العلاقة بين البطل وأبرز إخوته العباس وزينب ابنا علي بن أبي طالب) . وهما ممن شهد الواقعة بجزئياتها المؤلمة, وعاشا تفاصيلها حتى النهاية. هاتان المفردتان (البطولة والعلاقة النوعية) تصدرت الحكايات الشعبية المتعلقة بمعاني البطولة والأخوة والإيثار والوفاء والفداء والتضحية؛ والتي تتوارثها المجتمعات الريفية والحضرية في بلاد ما بين النهرين, والدالة على ضرورة التكاتف والتآزر والتلاحم الوجداني بين الإخوة، والتي تتداول بشكل أمثلة تتوفر على جانب القداسة والانتماء إلى منظومة المثل الاجتماعية الحاكمة, هذه الحكايات وإن كانت لها ما يماثلها في التراث العربي, إلا أن حوادث الواقعة بجسامتها وبمركزية أشخاصها في المنظومة العقائدية للمجتمع العربي والعراقي بصورة خاصة, جعلت من تفاصيلها تطغى على ما في الموروث العربي من مثيلاتها.

ليس هناك شك في أن لواقعة الطف تأثيرا كبيرا في الوجدان العراقي، وهذا نابع من تأثير الإرث الطقوسي والبكائي لحضارة وادي الرافدين القديمة[1], ونظرا لان حضارة وادي الرافدين لم تخرج من الوجدان الشعبي بعد، وما زال لبعض عناصرها هيمنة كبيرة على العقل العراقي، ولا أقل من الإشارة إلى الكيفية التي تصنع بها البيوت في منطقة الأهوار اليوم , تلك الكيفية التي تشابه إلى حد كبير طريقة صنع البيوت قبل 4000 عام مضى, أو حتى نوع القوارب المستعمل في تلك المناطق والمسماة بـ (المشحوف) والذي يشابه ما تم العثور عليه من رقم طينية رسم عليها شكل المشحوف قبل 4000 سنة مضت أيضا[2].

وبهذا المعنى حصل تماهٍ بين مجموعة من العادات والتقاليد وطريقة المجاملات والحكايات والقصص وغيرها المتبعة في صيغ الحياة في وادي الرافدين مع مجموعة الأحداث التي حصلت في واقعة الطف وبعض عناصر ذلك الموروث، لأن الواقعة قد أيقظت بمأساويتها إرث الفجيعة القديم وغدت الممثل الحي له، ولذلك

---

[1]. حسين , وداد، (1988) , حكايات شعبية من العراق، (ط1), دار الفتى العربي، القاهرة , ص62.

[2]. ديورانت , ول وايريل, (2000), قصة الحضارة , ترجمة فؤاد اندراوس , (ط1), دار نشر نوبليس . بيروت , 1: 9 . 10.

لا غرابة أن نجد تشابها كبيرا بين أحداث النسخة الشعبية من واقعة الطف وبعض عناصر الموروث السومري القديم، كما هو الحال في التشابه الكبير في الإشارات الدالة على البطولة بين الحسين وكلكامش, فطريقة السرد الحكائي مزجت البطولة بالحزن العميق حتى على الأعداء, في الوقت الذي تشير معاني البطولة إلى الزهو والفرح في حكايات الحضارات الأخرى, إلا أنها في الحكاية الشعبية العراقية قد اتخذت من الحزن طابعا عاما لها بفعل الإرث السومري.

وقد انسحب هذا الشيء حتى على المدد الزمنية المتبعة في إحياء الذكرى السنوية للواقعة أو الفجيعة كما في التقليد المتبع في إحياء ذكرى الطف الذي يجعل أمد الواقعة عشرة أيام (1 . 10) محرم من كل سنة هجرية، وهذا الأمر الذي يشبه احتفال العراقيين القدماء بعيد الاكيتو، الذي يبدأ مع بداية السنة ويستمر مابين عشرة إلى أحد عشر يوما, مع الأخذ بنظر الاعتبار أن واقعة الطف استمرت زهاء (6) ساعات تقريبا من نهار يوم العاشر من محرم, ولكن الموروث الحكائي العراقي أفرد لكل بطل من أبطال الواقعة يوما خاصا به, وهو يذكرنا بالإرث السومري الذي يحتفي بأبطاله وآلهته في أيام معلومة[1], كما وجعل مؤلف الحكايات الشعبي العراقي أحد هذه الأيام عرسا وفرحا, عقد فيه قران ابن أخ البطل, حيث كان مرافقا لعمه في سفره إلى العراق, مما يؤكد تأثر الحكائي الشعبي بالإرث السومري من خلال الاحتفال بعرس القاسم الذي يبدو تاريخيا غير ثابت إطلاقا إضافة إلى عدم انسجام حدث مثل الزواج مع وقائع تراجيدية عظيمة رافقت قافلة البطل في سفرها إلى بلاد ما بين النهرين, ولكن الحكائي الشعبي لم يتمكن من عدم مجاراة الإرث الحضاري الضخم للحضارات العراقية السابقة, حيث الاحتفال بطقس الزواج المقدس لدى العراقيين القدماء، والذي كان يتم عقده حتى في أشد ساعات العسرة كالحرب والفيضان والمجاعة.

ثم موقف كل من انكيدو والعباس بن علي اللذين أظهرا ولاء شديدا واحتراما كبيرا لرابطة الأخوة، العباس عندما رفض أمان العدو له، ورفض التخلي عن أخيه وقت الشدة، بل وافتداه بنفسه بعد أن تقدم أمامه إلى المعركة، وهو شبيه بما

[1]. كريمر , صموئيل نوح, (2012), السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم , ترجمة وتحقيق فيصل الوائلي , (ط1), مكتبة الحضارات , بيروت , ص261.

فعله انكيدو، الذي أشارت الملحمة إلى أنه كان يتقدم جلجامش ويدرأ عنه المخاطر أثناء سفرهما إلى غابة الأرز الخطرة. وأخيرا حالة الحزن التي أراد الراوي الشعبي أن ينطلق بها إلى تلك الواقعة القديمة، فيجعل منهما نسقا واحدا، فجلجامش كان يبكي انكيدو بحرقة" من أجل انكيدو خلي وصاحبي أنوح نواح الثكلى. إنه الفأس الذي في جنبي وقوة ساعدي والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي يدرأ عني، وفرحتي وبهجتي وكسوة عيدي"[1]، وكذا فعل بطل كربلاء عندما بكى أخاه العباس حسب الرواية المتداولة، حيث كان يردد" الآن انكسر ظهري وقلت حيلتي وشمت بي عدوي... الخ." بكاء البطل الشديد على أخيه، هو استعادة لذاكرة البكاء, بكاء جلجامش على أخيه بالتبني انكيدو، إذ نلاحظ اهتماما خاصا بموضوع حزن بطل الطف على أخيه العباس، مع أنه كان مشرفا على اللحاق به، فهذا الحزن هو قرين لألم الفقد الذي تمثله الصورة الرافدينية التي يمثلها حزن جلجامش.. هذا الحزن الذي كان مغروسا في الوجدان الشعبي لسكان بلاد الرافدين، وكانت نسخته الرافدينية ماثلة آنذاك، إلا أنها طمست بعد أن تقمصتها الملحمة الجديدة ونزعت منها رداءها القديم.

وفيما يتعلق بمسألة فداء الأخ لأخيه واستماتته في الدفاع عنه وفداءه إياه بنفسه, فقد صيغت شعبيا بما يتماهى مع الموروث الحكاياتي لشعب وادي الرافدين في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام, أي التراث السومري والبابلي, فإلى حد ما ربط العقل الشعبي بين فداء انكيدو لجلجامش وفداء العباس لأخيه الحسين، فهناك أكثر من سبب لهذا الربط، أولا رباط الأخوة، لأن انكيدو قد غدا أخا لجلجامش بالتبني بعد إعلان ننسون أم جلجامش أمومتها له" يا انكيدو القوي الذي ليس من رحمي: قد اتخذتك منذ الآن ولدا، ثم قلدت عنقه بقلادة من الجواهر لتكون موثقا منه وقالت له: ها أنا أتمنك على ولدي فأرجعه إلي سالما"[2].

هذا الحدث وهذه العاطفة نسخت تماما في الحكاية الشعبية العراقية, التي تظهر في الزهراء بنت النبي محمد وهي تطالب الله تعالى في يوم القيامة بالاقتصاص من قاتلي العباس بن علي بن أبي طالب, ولم تطلب الاقتصاص أولا من قتلة ولدها, في

---

[1]. باقر, طه, (2017), ملحمة كلكامش.. اوديسة العراق الخالدة , داريسطرون , بغداد , ص26.

[2]. المصدر نفسه , ص 104.

بيان مثالي لمعنى الوفاء, وفاء فاطمة الزهراء للعباس لفدائه ولدها , والعباس ابن علي من زوجته فاطمة بنت هزام الكلابية.

وبالتالي قد لا نغالي إذا قلنا: إن هناك تشابها كبيرا بين الصورتين، ولعل الراوي الشعبي قد ربط بينهما بعد أن لمس هذا التشابه، وأدرك قيمته بالنسبة لموضوع روايته، فواقعة الطف ليست محض حادثة تاريخية، وليست مرتبطة بأحداث تلك الواقعة المأساوية فقط، بل هي استحضار لإرث قديم كان لا بد أن يعبر عن نفسه من خلال موضوع ما، الأمر الذي أنتج هذا التخليد الذي امتازت به الواقعة، والذي نبع كما قلنا من ذلك العمق الوجداني القديم وليس من مجرد التعاطف مع الواقعة، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن هذه الواقعة ما كان لها أن تبرز بهذا الشكل وتخلد على هذا النحو، لولا وقوعها في هذه الأرض القديمة وتناغمها مع ذلك الموروث الموغل في القدم، وإلا فإن فواجع كثيرة حصلت لم تحض بما حضت به واقعة الطف من تخليد، كما هو الحال في واقعة فخ وواقعة الكناسة ووقائع أخرى وهذه الحكايات كما في معظم الأدب الشعبي القصصي، لا يمكن أن نجد لها أصلاً محدداً أو مؤلفاً معيناً ومعروفاً أو حتى تاريخ تأليفها[1], وهي مع ذلك تلتقي مع بعضها في سمات الأدب الشعبي الحكائي[2], وهي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر ولكنه يؤديها بألفاظ الحكاية وإن كان يتقيد بشخصيتها وحوادثها ومجمل بنائها العام, وبعد هذا فإن الحكاية الشعبية تحمل في طياتها مفاهيم ثقافية محددة تحاول ترسيخها في ذهن المتلقي خاصة وأن هذه الحكاية قابلة للتأويل في معظمها. إن التأويل النقدي للحكاية يمنحنا الإحساس بإعادة إنتاج المعنى الذي لا يفترض خلوه من أصالته في الحاضر. إن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست فاصلا ميتا بل هي تحويل إبداعي للمعنى. ولذا تثار الأسئلة لمحاولة التعرف على المعنى, حيث تحمل الحكاية الشعبية

---

[1]. السامرائي , عبد الجبار محمود, (1970), كربلاء في ذاكرة ميزوتوميا، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام العراقية , عدد كانون الاول سنة 1970، (8)صفحة قطع متوسط , ص 11.

[2]. يقطين , سعيد، (1994), ذخيرة العجائب العربية (سيرة سيف بن ذي يزن)، (ط1)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان , ص52.

من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع، أو لنقل حركة الفرد في إطار الحركة الدينامكية للمجتمع[1].

2 . تمثلات فينومينولوجية لمسرح الشارع العراقي (التشابيه والدايرة) :

تمثل طقوس التعزية والبكاء جزءا أصيلا من ذلك الإرث المفجوع بتفاهة الحياة، والتي تتماشى مع النظرة الرافدينية المتشائمة والتي لا تؤمن بمبدأ البقاء بل الزوال، الأمر الذي لمسناه في الكثير من الملاحم الأسطورية في بلاد ما بين النهرين، التي مثلت التخريج الفكري الأسطوري لتلك النظرة التشاؤمية، كموت تموز وملحمة جلجامش وغيرها.

لابد أن نشير إلى أن نمط الحزن المرافق لواقعة الطف، هو النمط الرافديني المتشائم من الحياة والمؤمن, إلا أن مائز فكرة الموت في الفكر الإسلامي كانت متناقضة مع فكرة عدمية الموت السومرية، فالفكر الإسلامي يرى في الشهادة تخليدا جسديا وحياة أخرى، وهذا الأخير ليس مختفيا بالتأكيد عند استذكار هذه الحادثة، بل هو المعبر عن قالبها الإسلامي، إلا أنه ليس غالبا كما في ذلك النمط المترسب في أعماق الوجدان للشخصية العراقية.

وبهذا المعنى ينظر أبناء وادي الرافدين لفداء بطل الطف نفسه, في سبيل نجاة الأمة, الحياة الأخرى الأكثر راحة والأقل نصبا كانت محور تمثلات المظهر العام لخاتمة المعاناة في هذه الدنيا, فاكتسبت اللحظات الأخيرة من حياته أهميتها بهذا المعنى, وازدادت وتيرة الاهتمام بها على المستوى الشعبي باعتبارها خلاصا من سجن تموز في العالم السفلي وظهورها إلى العالم الأعلى, ومن هنا نجد الاحتفال كبيرا بتلك اللحظات, لا سيما وأنها هيمنت على مجمل الصورة النمطية لتمثيل الواقعة عبر التاريخ, لحظات قتل بطل كربلاء واحتضاره وعروج روحه إلى الملأ الأعلى, كانت موضوعا لما عرف في العراق ومنذ أمد ليس بالقريب بـ (التشابيه) أو (الدايرة) حيث يشارك الملايين من الناس في المسيرات والمواكب الراجلة، وترافق هذه المسيرات والمواكب الرايات التي تتعدد ألوانها، ولهذه الرايات جذور موغلة في القدم حيث

[1]. البطاط , يحيى، (2010), حكاية (بنت المعيدي), ورقة عمل مقدمة الى مؤتمر التراث الثقافي العراقي بين التأصيل والنقد , مركز علي الوردي للدراسات والبحوث , 12 / 4 / 2009 , بغداد , ص 78.

كانت الجيوش السومرية تحملها أثناء القتال، وفي هذا العصر لكل عشيرة راية خاصة بها تحملها أو تثبتها عندما يحصل لها مأتم، ويسمى في اللهجة الدارجة (فاتحة) وكذلك عندما تشارك إحدى العشائر في مآتمها, كذلك فإن عزف الإيقاعات من قرع الطبول والدفوف والصنج ونفخ البوق التي ترافق المسيرات الراجلة والمواكب الراجلة، هي الأخرى كانت موجودة لدى الجيوش السومرية القديمة للحث على القتال والاستمرار فيه، فهذه الطقوس لها جذورها التاريخية.

إن الممارسات والطقوس ومنها المواكب ورفع الرايات والمسيرات الراجلة وقرع الطبول والدفوف وإطلاق أصوات الأبواق، وغير ذلك من الطقوس الأخرى، تكشف في بعض معطياتها الجوانب السيكولوجية والسوسيولوجية للشخصية العراقية. وهي تعبير عن مراحل تاريخية مهمة في تاريخ الإسلام وتاريخ المجتمع العربي، تنبعث من اللاشعور الجمعي، حيث يرتبط المعرفي بالموروث الشعبي.

أثرى مسرح التشابيه مستوى الواقعية في المسرح العراقي بشكل ملحوظ، وأسهم إلى حد ما في رفد المسرح العراقي بالكثير من الأفكار والتقنيات والملامح, وتقترب التشابيه أو الدايرة من مسرح الشارع, بل هو في حقيقته مسرح واقعي ينقل لحظات احتضار الروح المثلى بكل الألم الذي يسببه الظلم والانحراف للنفس الإنسانية, إن الأدبيات والمرجعيات المسرحية تلعب دورا كبيرا في تأسيس منظومة مرجعيات رؤيوية إذا جاز التعبير بتقديم عروض مسرحية متطورة باتجاه تاريخ الشعوب ومرجعياتها الأدبية والتاريخية والفنية، فواقعة الطف تلك المرجعية العظيمة عملت واشتغل عليها في معظم مسارح البلدان المجاورة للعراق ولكن علينا أن ننتبه في هذا الوقت تحديدا إلى كيفية الإفادة من هذه التجربة والمرجعية الكبيرة في تقديمها عن طريق المسرح الشعبي وخصوصا أن هذه الواقعة قدمت شعبيا ما يسمى بـ (التشابيه) التي هي شكل من أشكال العرض المسرحي والتي تعتمد فقط على الهواة وتقديم الملحمة بشكل فوتوغرافي, استخرج من الواقعة ما يمكن أن يؤسس لمنظومة عرض مسرحي جمالي متطور وبهذا المعنى على المسرح العراقي أن لا يأخذ من الواقعة شكلها والمتن الحكائي السردي المتعارف عليه الذي أصبح معروفا حتى لدى الأطفال والجانب الوجداني العاطفي هو الوحيد المتمسك بمثل هذه العروض، ويمتلك العاملون في مثل هذه العروض قوة التأثير في الناس وهو معيار نجاحهم.

تعتبر التشابيه ظاهرة ممسرحة لطقس ديني وهي جزء من الموروث الشعبي العراقي، وهو ممتد في الذاكرة الجمعية أما كيفية استلهامه فهذه تتبع طبيعة العروض المسرحية, وهناك مسرحيات عديدة استخدمت توظيفات من داخل متن العرض مستوحاة من (التشابيه) وهناك بعض المخرجين من اشتغل على طقوس حسينية مثل المخرج الراحل د. عوني كرومي وهو الرجل المسيحي.

صحيح أن التشابيه تقدم بشكل بدائي بسيط لكنها تحكي قضية كبيرة ومؤثرة وهي استشهاد سبط نبي الإسلام (صلى الله عليه وسلم) لكننا نقول إنها مازالت مظاهر لم تأخذ شكلها المسرحي الحقيقي حتى تقدم كعمل مسرحي كبير تدخل فيه السينوغرافيا والإضاءة وعملية تحريك وتوجيه الممثل إلى آلية الاشتغال على خشبة المسرح, فلا زالت التشابيه تعبيرات شعبية مستوحاة من الحكايات والروايات المنقولة عن الواقعة, تظهر شدة العلقة الوجدانية مع آل بيت النبي محمد ﷺ, أظهرها الشعور العامي بضرورة إحياء الأيقونات الكبرى في الصراع بين الشر والخير, وهذا يذكرنا بأبجدية الصراع بينهما في قضية أصل الخليقة السومرية, وهنا أيضا لم يتمكن العقل الشعبي من مفارقة الإرث السومري في مسرح التشابيه أيضا, والتشابيه بعد ذلك عمل تطوعي ومساهمة دينية محببة عند العراقيين على مختلف ديانتهم حتى غير الإسلامية منها.

ثمة تراجيديا شعبية أخرى تمارس في العراق في شهر محرم وخصوصا خلال العشرة الأولى منه وهي امرأة ترثي الحسين بن علي في البيوت وتنتقل من بيت إلى آخر, تعرف بالملاية (النائحة) وتشير المصادر التاريخية إلى أن هذه الوظيفة التي تقترب كثيرا من وظيفة الحكواتي وجدت قبل آلاف السنين، وكانت مهنتها متخصصة بالبكاء على إله الإخصاب والذكورة "تموز" في ذكرى وفاته كل عام. يحدث ذلك في الأيام العشرة الأولى من تموز، حيث ينتقل نحو العالم السفلي ويعود في أوائل الربيع، كما تقول الأساطير المتوارثة.

وورثت المرأة العراقية مهنة الملاية بمرور الزمن. الميزة الرئيسية والمهمة لوظيفتها: البكاء والرثاء على بطل الطف وباقي شخصيات واقعة كربلاء، فهي ستقرأ "قصة المقتل" وما يتعلق بها من تراكمات توارثتها الألسن حول واقعة الطف، ويجب على الملاية أن تعيش قصة الحزن تماما وتكون مدركة له، حتى تخرج مشاعرها من

خلال صوتها لتشعر به النسوة بصورة صحيحة وحقيقية، وليس مجرد أداء تتقاضى الأجر عليه.

وفيما تسير الملاية بعباءتها وحقيبتها السوداء حيث تحتفظ بدفتر الأشعار الذي عادة ما يكون قديما جدا لكثرة الاستخدام، تدخل لتلاقي النسوة المهيئات للحزن ومعها "رأس مشد" وهو مستهل لهوسة معينة كانت قد حضرته، فالملاية موروث شعبي مرتبط بأواصر المجتمع العراقي ومتداخلة به، ولا يستطيع أحد الاستغناء عنه في المصائب أو حتى مناسبات الفرح، وتعتمد الملاية في أدائها على الشعر الحزين باللغة الدارجة، ما أدى إلى استمرار تدفق النساء على مجلسها، ويمنع دخول الذكور في هذه المجالس، ذلك أن النسوة يخلعن الحجاب.

ومع تجوال الملاية بين الأزقة يتنقل معها أغلب نساء "الحي"، تبع قارئة التعازي "الملاية" التي تستهل بصوت أسيان: "وي يحسين" لتنسكب العبرات الحارة، وتعتمد الملاية في أدائها على الشعر الحزين باللغة الدارجة، وقد تشارك في العزاء نساء باقي الديانات كما في الصابئيات في الجنوب، يشاركن المسلمات طيلة عشرة عاشوراء بارتداء الثياب السود، والدأب على حضور مجلس العزاء النسائي، بمواظبة مستمرة، قد تصل إلى أربعينية استشهاد بطل كربلاء.. أي الـ 20 من صفر" والحال ذاتها تصدق على المسيحيات في مناطق العراق كافة.

ثمة طوائف غير إسلامية، تعيش في العراق، تشكل امتدادا متصلا مع تقليد مجلس العزاء نسائيا، كما لو كن من مجتمع إسلامي صرف؛ لأن التعازي النسائية بكاء فهو يشكل جزءا من منظومة اجتماعية، تستجيب للبعد الإيماني في البكاء من جهة، ومن جهة أخرى تفرغ الانفعالات الحزينة وتبدد الكآبة المتراكمة في ذواتنا العراقية المترعة بالضيم.

3. مثاقفات انثربولوجية في الشعر الشعبي العراقي:

يمتاز نظم الشعر بجانبيه القريض والشعبي بخواص عدة، قد تختلف في نواح وتلتقي في أخرى، ولكل منهما معالمه، لكن الشعر الدارج (الشعبي أو المحلي) له حاسة تذوق ينفرد بها، وتختلف كليا عن تذوق الشعر القريض، حتى استقل بذلك عن الشعر القريض وصار قرينا له، على أن الشعر الشعبي قديم في الأدب العربي

قدم العامية, وغالبا ما يتم استعمال الشعر الشعبي في ألوان الغناء المعروفة في العراق على اعتبار قرب هذا اللون الشعري من الذائقة العامة, ولم تستثن في ذلك النعي الذي يقرأ بالطور الملائي (نسبة الى المله: القارئ أو الراوي لفاجعة الطف) وهو من أشهر الأطوار، ويعتبر الأساس لكلّ الأطوار ويقرأ بثلاث كيفيات؛ حيث يتم الإنشاد بإحدى الأطوار الشجية المتفرعة من الطور المذكور, ولعل جذور ذلك العرف يعود إلى فترة متقدمة من تاريخ العراق في الفترة الإسلامية, فعندما نقرأ لقاء الابن الثالث لبطل الطف: جعفر بن محمد الصادق صاحب المذهب المعروف مع أحد العراقيين ممن وفد إلى المدينة في موسم الحج نراه يطلب من العراقي أن ينشد الشعر بالطريقة التي يستخدمها العراقيون, تقول الرواية: عن أبي هارون المكفوف قال: دخلت على أبي عبد الله (الصادق) فقال لي: أنشدني، فأنشدته فقال: لا، كما تنشدون وكما ترثيه عند قبره (أي بترنُّم ٍ حزين ولحن ٍ شجيّ) ، فأنشدته:

أُمْرُرْ عَلَىْ جَدَثِ الحُسَيْنِ وُقُلْ لِأَعْظُمِهِ الزَّكِيَّةْ يَا أَعْظُمَاً لَا زِلْتِ مِنْ وَطْفَاءَ سَاكِبَةً رَوِيَّةْ

قال: فبكى وتهايج النساء[1].

وبهذا المعنى فإن التأسيس للنعي ربما سبق الشعر العامي أو على الأقل الاهتمام به بصفته لونا أدبيا, فنحن نتحدث وفقا لهذه الرواية في النصف الأول من القرن الثاني الهجري, والظاهر أن ممارسة أداء النعي كانت مشهورة في العراق في ذلك الوقت والتي لا زالت متداولة إلى اليوم, على أن لكل لون شعري وزنه وقياسه وصفاته، وبالإمكان تشخيص شعر الأبوذية كواحدة من ألوان الطيف الدارج التي ارتفعت في سماء وسط وجنوب العراق نزولا إلى مقاطعة خوزستان في إيران، وفي البحرين. وهذا اللون من الشعر القائم على أربعة أشطر ثلاثة من جناس واحد متحد الرسم متعدد المعنى والرابعة تنتهي بالياء المشددة والهاء، إنما تمثل أضلاع مربع ينسج الشاعر من قماشتها قصة قصيرة محبوكة الدراما تحكي في معظمها الآهات وزفرات الأضلاع ووجع الفؤاد. وهذا النوع من الشعر الدارج[2].

وقد اشتهر بين الشعراء مفهوم" المباراة الشعرية"؛ حيث يقوم الشاعر بالنظم مباريا لبيت شاعر آخر، فيأتي النظم الجديد يحمل معنى البيت الأصل، وقد يأتي

---

[1]. ابن قوقويه , مصدر سابق , ص 106.

[2]. الكرباسي , محمد صادق, (2006), ديوان الابوذية , (ط1), المركز الحسيني للدراسات . لندن , ص 38.

بالمعنى والقافية، وقد تكون المباراة في أكثر من بيت، وفي الشعر الشعبي تكثر المباراة على بيت من الشعر العربي القريض. وفي بعض الأحيان يباري الشاعر مثلا أو حكمة أو حديثا نبويا أو نصا تاريخيا، أي أن المباراة لا تقتصر في طرفيها على الشعر. ومن المهارات الأدبية في مجال المباراة الشعرية أن ينسج الشاعر أبوذيته على منوال مثل أو حكمة.

ومن المباراة الشعرية" المعارضة الشعرية"؛ حيث يقوم الشاعر في مباراة بيت أو قصيدة لشاعر آخر فينظم على الوزن والقافية نفسها وبقدر عدد التفعيلات، وفي معظم الأحيان يحاول الشاعر إبراز مقدرته الشعرية والأدبية، إما في إثبات ما أورده الشاعر الأول أو نقضه ونفيه، وقد يكون الشاعران متقابلين في المكان والزمان، أو متباعدين زمانا أو مكانا أو بالاثنين. ومن المباراة الشعرية" المطاردة الشعرية"، بأن يأتي الشاعر أو غيره ببيت شعر مبتدئا بما انتهى به بيت الأول شاعرا أو غير شاعر. ومن المباراة الشعرية" التقفية الشعرية"؛ وهي أن يقرأ الشخص قصيدة لشاعر مشهور فيذكر البيت الأول وزنا وقافية، ويحجم عن البقية، ثم يطلب من المتسابق أو المتسابقين معرفة قافية كل بيت بعد قراءة القصيدة دون ذكر الكلمة الأخيرة, لقد أسهم الشعر الشعبي العراقي في إحياء ذكرى واقعة أليمة حدثت في التاريخ الإسلامي, ولم تزل قرائح الشعراء تعبر عن عمق المأساة التي أدمت الضمير الإنساني في واقعة الطف, وبلغ في ذلك الشعراء الشعبيون مديات واسعة في هذا المضمار حتى تمايز في الشعر الشعبي العراقي نوع جديد عرف بالشعر الحسيني.

الخاتمة

لا يوجد مجتمع من المجتمعات الإنسانية على وجه الأرض إلا وله تراثه الأدبي من الحكاية والشعر الشعبي في أشكاله المختلفة؛ فقد عرفت المجتمعات الإنسانية كلها" السرد القصصي" منذ فجر التاريخ، وظل هذا الشكل من أشكال التعبير ملازما لتطور هذه المجتمعات بلا توقف أو فتور، يتطور بتطورها ليلائم احتياجاتها المعرفية- لمعرفة ما يدور حولها وتحاول أن تفسره من خلال مخيلتها وفكرها البدائيين، أو التعليمية بما تلقنه لأجيال متعاقبة من تقاليد، وحكم من خلال معايشتها للحياة على مر العصور، ومن هنا كان التنوع والثراء في أشكال الحكاية والشعر الشعبي.

يتمتع التراث الشعبي العربي والعراقي منه خصوصا, بالأصالة بشكله ومضمونه، وأنه أقرب الأشياء إلى نفس الإنسان, كما أنه تراث لكثير من الأحداث والحركات والانفعالات فضلاً عن امتلاكه خطا دراميا لا مثيل له، خطا يساير القلوب ويشد الأنفس ويواصل الانجذاب. ولذا فقد شهدت الساحة الثقافية في العراق في أواخر القرن الماضي محاولات كثيرة وجادة لجمع التراث الشعبي العراقي وتدوينه، وربما لإعادة صياغته وتقديمه بشكل أكثر عقلانية وتوافقا مع منظومات المجتمع العراقي المركزية ولا سيما أن بعض هذه الحكايات الشعبية تعد فيما إذا شذبت وهذبت دروسا تربوية ذات مدلول ومغزى يتوافقان كليا مع متطلبات العصر الذي نعيش فيه، وأن أي عمل من هذه الأعمال يحتاج إلى كثير من الجهد والاهتمام والحذر، فإن الحكاية الشعبية والشعر الشعبي المتعلق بالأحداث التاريخية المهمة في نصها الأصلي ربما، تحتوي على عناصر سيئة وهذه إذا تركت من غير إصلاح أو تهذيب وإشراف عليها فربما كانت عاملا سيئا في تربية الطفل، لأن المعلومات والحوادث التي تتضمنها هذه القصص تؤثر في تكوين العقل والذوق الجمعي.

هنا تكمن أهمية النقد الأدبي للموروث الروائي والقصصي المتعلق بالواقعة ذاتها من خلال تهذيب الحكايات والقصص التاريخية, لأن في ذلك أضرارا كبيرة وخطورة توثر بشكل وبآخر في تكوين مجمل المنظومات الاجتماعية لا العقائد الشعبية، ولذا يرى بعض الباحثين أن الثقافة التي يعرضها الأدب الشعبي على المجتمع يأخذها الناس على علاتها، لهذا تكون مهمة العطاء حرجة وخطرة في الوقت نفسه.. فقد تتدخل أحداث الحكايات التي يصوغها الخيال القصصي تدخلا سلبيا في سلوك المجتمع وتوجهه التربوي.

هذه بعض الموضوعات التي حاولت إبرازها في هذا البحث. والنسق الثقافي الذي نستخلصه من هذه الأدبيات الشعبية المتعلقة بأصل تاريخي أو جذر عقائدي وكذلك البنية الثقافية التي تتأصل بسببها، وكنت قد تناولت في المبحث الأول الخطوط العامة للحكاية والمسرح والشعر الشعبي, وفي المبحث الثاني التمثلات والنماذج والمثاقفات الشعبية العراقية التي تأصلت من تلك الخطوط العامة في الأدب الشعبي العربي, والتي تحمل مفاهيم مختلفة, أخيرا أرجو أن أكون قد وفقت في إخراج هذا البحث المختصر بشكل حسن. ومن الله تعالى التوفيق.

المصادر

1. إبراهيم , نبيلة, (1974) , قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية , دار العودة . بيروت.
2. ابن بسام , (1978) , من الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة , مختارات من التراث العربي , اختيار وتقديم محمد رضوان الداية , (ط1) , وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق.
3. ابن خلدون , عبد الرحمن , (2004) , المقدمة , تحقيق عبد الله الدرويش , (ط1) , دار البلخي . دمشق.
4. ابن طاهر عبد الحميد بورايو, (1986) , القصص الشعبي , المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر
5. إبنقولويه , ابو القاسم جعفر بن محمد (2008) , كامل الزيارات , (ط1) , دار نشر الفقاهة . قم.
6. أبو زيد , أحمد، (1978) ,الطريقة الأنثروبولوجية لدراسة المجتمع، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
7. ابو شوالي , ياسر, (2010) , الرياضة في السيرة الهلالية , (ط1) , الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الدراسات الشعبية) . القاهرة.
8. باقر , طه, (2017) , ملحمة كلكامش. اوديسة العراق الخالدة , دار يسطرون , بغداد.
9. جعفر , عبد الأمير، (1980) , الفن الغنائي في الخيج العربي، دار الجاحظ، بغداد، .
10. الجنابي , قيس كاظم، (2006) , الحكاية التراثية – تنوع الافكار ووحدة التأثير–, (ط1) , دار الشؤون الثقافية، بغداد.
11. الحجاجي , احمد شمس الدين , (1991) , مولد البطل في السيرة الشعبية , دار الهلال . القاهرة.
12. الحسن , غسان, (1988) , الحكاية الخرافية , (ط1) , دار الجيل . دمشق
13. حسين , وداد، (1988) , حكايات شعبية من العراق، (ط1) , دار الفتى العربي، القاهرة.
14. خليل , معن, (2012) , معجم علم الاجتماع المعاصر , (ط1) , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان . الاردن.
15. خواجة , احمد, (1998) , الذاكرة الجماعية من مرآة الاغنية الشعبية , آليف . منشورات البحر الابيض المتوسط كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس . تونس.
16. دير لاين , فردريش , (1973) , الحكاية الخرافية , ترجمة نبيلة ابراهيم وعز الدين اسماعيل , (ط1) دار القلم . بيروت.
17. ديورانت , ول وايريل, (2000) , قصة الحضارة , ترجمة فؤاد اندراوس , (ط1) , دار نشر نوبليس . بيروت.

18. رودولف غيفليون، (1986) , البحث الإجتماعي المعاصر مناهجوتطبيقات، ترجمة علي سالم، ، (ط2) , دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.
19. سدني , هوك, (1959) , البطل في التاريخ , ترجمة مروان الجابري مراجعة الدكتور انيس فريحة , المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر. بيروت.
20. سرحان , نمر , (1974) , الحكاية الشعبية , المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
21. سعد الدين , كاظم، (2008) , معالم مضيئة من التراث الشعبي، (ط1) , دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
22. شمس الدين , مجدي محمد، (2008) ,الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقيةوالغربية , (ط1) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
23. الشيخ , التلي بن , (1983) , دراسات في الادب الشعبي , المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر.
24. صعب , حسن, (1961) , مقدمة لدراسة علم السياسة , (ط1) , منشورات المكتب التجاري , بيروت . لبنان.
25. ضيف , شوقي, (1998) , البطولة في الشعر العربي , (ط2) , دار المعارف. بيروت , د.ت.
26. الطالب , عمر محمد، (1981) , اثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية , (ط1) ، دار الجاحظ للنشر، الموسوعة الصغيرة، بغداد.
27. عاطف , وصفي، (1964) , الأنثروبولوجيا الثقافية، دار النهضة العربية، بيروت.
28. عاطف عطيه , (2016) , الثقافة الشعبية العربية , بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي , جروس برس , طرابلس.
29. عايد , شكري محمد, (1971) , البطل في الادب والاساطير , (ط2) , دار المعرفة . القاهرة
30. عبد الهادي, فيحاء, (1997) , نماذج المراة , (ط1) , الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة
31. عزيز , كارم محمد علي , (2006) , البطولة والبطل في اسفار المقرأ في العهد القديم "دراسة فولكلورية مقارنة" , (ط1) , مكتبة النافذة . مصر.
32. عزيز ,كارم محمود, (2006) , البطل الشعبي , (ط1) , مكتبة النافذة . القاهرة.
33. العفيفي , محمد ابو الفتوح محمد , (2001) , البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية , (ط1) , اتراك للطباعة والنشر والتوزيع . مصر
34. القاسم , أفنان, (1984) , عبد المجيد الربعي والبطل السلبي , (ط1) , عالم الكتب . بيروت
35. القيسي , نوري حمودي , (1984) , الفروسية في الشعر الجاهلي , (ط 2) , عالم الكتاب , مكتبة النهضة العربية . بيروت.
36. القيسي , نوري حمودي, (1982) , البطل في التراث العربي , مطبعة المجمع العلمي العراقي . بغداد.
37. كراب , ألكسندر مجرتي، (1967) ,علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة.

38. الكرباسي , محمد صادق, (2006) , ديوان الابوذية , (ط1) , المركز الحسيني للدراسات . لندن
39. كريمر, صموئيل نوح, (2012) , السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم , ترجمة وتحقيق فيصل الوائلي , (ط1) , مكتبة الحضارات, بيروت.
40. كساب , جودة، (2002) , الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والاليات، (ط1) , مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، القاهرة
41. مرتاض , عبد المالك, (1999) , الميتولوجيا عند العرب , دراسة مجموعة من الاساطير والمعتقدات العربية القديمة , (ط1) , المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر.
42. نخلة , رشيد, (2014) المعنى, مقدمة امين نخلة , (1) , دار صادر. بيروت
43. يقطين , سعيد، (1994) , ذخيرة العجائب العربية (سيرة سيف بن ذي يزن) ، (ط1) ، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان.
44. يونس , عبد الحميد , (1966) , الاسس الفنية للنقد الادبي , (ط2) , دار المعرفة . القاهرة

المقالات

1. الزبيدي , محمد حسين , (1976) , البطل الشعبي في التاريخ , مجلة التراث الشعبي. وزارة الثقافة والاعلام العراقية , عدد تشرين أول سنة 1976, (5) صفحة قطع متوسط.
2. السامرائي , عبد الجبار محمود, (1970) , كربلاء في ذاكرة ميزوتوميبا، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام العراقية , عدد كانون الاول سنة 1970، (8) صفحة قطع متوسط.

البحوث والدراسات

1. البطاط , يحيى، (2010) , حكاية (بنت المعيدي) , ورقة عمل مقدمة الى مؤتمر التراث الثقافي العراقي بين التأصيل والنقد , مركز علي الوردي للدراسات والبحوث , 12 / 4 / 2009 , بغداد.
2. صلاح , خالص , (1958) , حول البطولة في الادب العربي بعد ظهور الاسلام , ورقة عمل مقدمة لمجلة الاداب . المؤتمر الرابع للادباء العرب . الكويت , العدد 1 . 1958.
3. عاطف , عطية , (2017) , القول بالعامية والشعر الشعبي , دراسة مقدمة مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر. المنامة , البحرين , العدد 36 , السنة العاشرة , شتاء 2017 م.

الأطاريح

1. بشارات , احلام, (2005) , البطل في الرواية الفلسطينية , رسالة الماجستير مخطوطة غير منشورة لنيل شهادة الماجستير, ادب عربي , جامعة النجاح الوطنية . نابلس , فلسطين.

السينما الجزائرية النشأة والتطور

د. حمزة تريكي

جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم/ كلية الأدب العربي والفنون، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية/

hamzadoudou12@gmail.com

ملخص الدراسة:

يبدو الحديث عن تاريخ السينما الجزائرية من بين أهم الاهتمامات الفنية والثقافية التي لابد من التطرق إليها خاصة في الوقت الحالي، هذا رجوعا إلى ما تشهده حركة فنون العرض من شبه ركود وعزوف عن تلقي مضامين مختلف الإنتاجات السمعية البصرية على حد سواء، في حين يمكن عزو هذا الركود والعزوف إلى عدة عوامل ومؤثرات داخلية كان لها الأثر البالغ في مسار التعبير السمعي البصري والذي يرتبط هو الآخر بجزء كبير من الإنتاجات الفنية الأولى.

تأتي دراستنا هذه في محاولة لتعريف المتلقي بأهم الإنتاجات السينمائية وأبرز المنتجين والمخرجين الذين أسهموا في وضع اللبنات الأولى لقيام السينما الجزائرية، في حين نلمح وجود إسهامات أجنبية كان لها الأثر البالغ في التكوين الجيد لعدد من أوائل المخرجين السينمائيين الجزائريين. إن هذه الإسهامات وعلى قدر ما قدمته إلى الساحة السينمائية الحاضرة إلا أنها تبقى من بين أبهى مشاهد التسامح والسلام التي عودنا عليها ميدان الفنون.

الكلمات المفتاحية:

السينما –الجزائر-إبان الثورة-بعد الاستقلال-التسعينيات.

مقدمة:

مما لا شك فيه أن للسينما الدور الفاعل في حياة الشعوب على اختلافها، ويجدر بنا هنا التركيز على شقين هامين ألا وهما الدور الإيجابي والدور السلبي، وهذا لما لهما من رسالة قوية في نقل معطيات الفكر والحياة لشعب ما، وهذا ما يتم

بأدوات مختلفة لها فاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير، ومن هنا فالسينما تعتبر كسلاح ذي حدين في إحداث التغير الاجتماعي للشعوب والتنمية الثقافية.

إلى حد ما تعتبر السينما كأحد أدوات الثقافة والمعرفة والتعلم، ومنه صقل فنون مجتمع ما والمحافظة على قيم المجتمع في أطر محترمة، بالإضافة إلى كونها إحدى وسائل التوجيه والإرشاد والارتقاء بالفكر والرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي وتحقيق نمو شامل في مختلف الأصعدة، وكذا إيصال مختلف الآراء والأفكار التي تقرب المشاهد من حياته اليومية وتوجهه بشكل سليم، ولهذا فقد شكلت السينما قوة لا يستهان بها في شتى مجالاتها المختلفة سواء أكانت تربوية أم معرفية أم إرشادية أم دينية، أم سياسية.

1-السينما الجزائرية إبان الثورة:

لقد كانت السينما الجزائرية وليدة الثورة المجيدة، وهذا تحت إشراف عدد من السينمائيين الذين لاقوا حتفهم إبان ثورة التحرير ونذكر منهم: عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين سنوسي، عبد القادر حسنيه، سليمان بن سمعان، علي الجنادي...الخ، [1] ومنه فقد كانت ضرورة ملحة لإيجاد سينما من خلال ثورة التحرير عام 1954 وهذا باتخاذ إجراءات مدروسة، وقد فتحت أول مدرسة سينمائية في الجزائر سنة 1957 حاملة تسمية: مدرسة الثورة، وكانت تتخذ الولاية الخامسة؛ أي جبال الأوراس قاعدة لها تحت إشراف مديرها الفرنسي" رونيه فوتيه" (René Vautier 1928-2015) وهو أحد المناضلين المنتمين إلى ثورة التحرير الجزائرية.[2]

تجدر الإشارة إلى اشتغال" فوتيه" رفقة فريقه الخاص والذي كان على دراية بآليات الاشتغال على حقل السينما من خلال التحكم في تقنيات التصوير، وكذا المونتاج وما إلى ذلك وصولا عند الإخراج، ليكلل هذا التضافر بصناعة فيلم حمل عنوان (l'Algérie en flammes) " الجزائر تحترق" والذي كان إنتاجه ما بين

1- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1978، ص 217.

2- المرجع نفسه، ص 2019.

سنوات 1957-1958 بالتعاون هذه المرة مع شركة "جمهورية ألمانيا الديمقراطية" (R.D.A).[1]

وقد اقتصرت مهمة المدرسة آنذاك على تكوين سينمائيين، وأنتجت عددا قليلا من الأفلام أو بالأصح أشرطة تجلت في:

- شريط عن تفجيرات مناجم الونزة.
- شريط عن ممرضات جيش التحرير.
- فلم قصير عن المدرسة في حد ذاتها.[2]

لم تتعدّ فترة قيام هذه المدرسة إلا أربعة أشهر لعدة أسباب، مما استدعى تطويرها بعد ثلاث سنوات فكان عام 1960 ومطلع 1961 بداية خطوة أساسية لبناء السينما الجزائرية؛ حيث كانت مرتبطة آنذاك بمصلحة الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وصولا إلى إقامة مصلحة خاصة بجيش التحرير الوطني.
وبناءً على هذا؛ فقد كانت نشأة السينما الجزائرية صعبة جدا من خلال الكفاح المسلح وتأثيره وضعف التجربة ونقص الوسائل.

ومن أبرز الأفلام التي وجدت إبان الثورة ما يلي:

الفلم	تاريخ الإنتاج	المخـرج
اللاجئون	1957 / 1956	سيسيل دي كوجيس
الجزائر الملتهبة	1958 / 1975	رونييه فوتييه
ساقيه سيدي يوسف	1958	بيار كليمون
عمري ثماني سنوات	1961	يان وولغا لوماسون وفوتييه
صوت الشعب	1961	لخضر حامينه وجمال شندرلي
خمسة رجال وشعب	1962	رونييه فوتييه

[1] Cinéma, production cinématographe, 1957-1973, ministère de l information et de la culture/ service des arts audio-visuels, p 12.

[2] Op cit, p 10.

من هنا يتجلى لنا أن الاستعمار الفرنسي وظروف الكفاح المسلح للشعب الجزائري لم تترك له إلا فرصة ضعيفة لإنتاج ما تيسر من أفلام أو أشرطة كانت جلها تحت إخراج أجنبي، إلا القليل الذي بدا كتجربة أولى مع عالم الإنتاج السينمائي ليتطور بعد ذلك ويحقق أهدافا أسمى.

2-السينما الجزائرية بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال كان لزاما على المخرجين الذين انتشوا فرحة الاستقلال تطوير ميدان السينما، وما شجع على ذلك هو وجود ما يقارب ثلاثمائة دار سينما كانت موزعة عبر التراب الوطني تمركزت معظمها بكل من الجزائر العاصمة ووهران، وهذا نظرا لتمركز الفرنسيين بها أثناء ولوج الاستعمار إلى الجزائر.

إنّ المتتبع للإنتاج السينمائي الجزائري خاصة في الفترة التي أعقبت الاستقلال مباشرة سرعان ما يلاحظ توحد المضمون في كثير من الأعمال السينمائية، وهو ما يعكسه الإنتاج الفني الذي ينصهر بدوره ضمن مجالات الفيلم الثوري، وقد شكل موضوع الثورة الجزائرية ضد المستعمر الغاشم محورا هاما في البدايات الأولى للسينما في محاولة لكشف النواحي الخفية وكذا خبايا الثورة المجيدة، في حين يمكن القول بأن الجزائر قد تربعت في تلك الفترة على عرش بلدان المغرب العربي من حيث إنتاج هذا النّوع من الأفلام.[1]

في سنة 1962 أسست وزارة الشباب والرياضة" المركز السمعي بصري" الذي كان أول وجهة للإنتاج السينمائي تحت إشراف الفرنسي "رونيه فوتيه". أسفر هذا المركز عن إنتاج عدة أفلام من إخراج شبان جزائريين حاز بعضهم على شهرة عالمية فيما بعد.

خلال سنة 1963 أنشأ أول ديوان للأحداث الجزائرية متبوعا بإنشاء مركز خاص بالسينما المتجولة، وبعدها بسنة أي عام 1964 تم إنشاء المركز الوطني للسينما، وتوالت فيما بعد ذلك إنشاء عدة مراكز مثل: مصلحة السينما بالمحافظة

[1]- Brahimi Denis, 50 ans de Cinéma Maghrébin, Edition Minerue, Paris, 2009, P 21.

السياحية للجيش الوطني الشعبي عام 1965، والديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية سنة 1967.

ومنه، فقد عرفت السينما الجزائرية انفتاحا متميزا على الساحة السينمائية كانت ثماره إنتاج عدد لا يستهان به من الأشرطة التسجيلية وفيلما روائيا، ليطل علينا المخرج" لخضر حامينه" بفيلمه الذي نال به جائزة الكان ألا وهو فلم" ريح الأوراس" وهو ما سرع عجلة السينما في الجزائر، ويعد الفيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية، يتناول معاناة الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي حرب التحرير الجزائرية وكان أول عرض له عام 1966.[1]

[1] رزين محمد، نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، (الجزائر/ جامعة تبسة)، العدد: 05، 2018، ص 533.

فيما يلي بطاقة فنية عن الفلم:

إعلان عن الفيلم ريح الأوراس	
المخرج	محمد الأخضر حمينة
الإنتاج	الديوان الوطني للتسويق وصناعة سينماتوغرافية
الكاتب	محمد الأخضر حمينة وتوفيق فارس
البطولة	كلثوم (الأم (محمد شيخ (الابن (حسان الحسني (الأب)
الموسيقى	Philippe Arthuys
تاريخ الصدور	1966
مدة العرض	95 دقيقة
البلد	الجزائر
اللغة الأصلية	عربية
الجوائز	الجائزة الأولى بمهرجان كان سنة 1967.

توالت بعد ذلك الإنتاجات السينمائية في الجزائر إبان السبعينات وهي الأفلام التي لاقت إقبال الجمهور الجزائري والعربي على حد سواء، والتي كانت مواضيعها اجتماعية تروي ملاحم المجاهدين في الجبال، وتعكس لنا ثقافات وعادات وتقاليد

المجتمع الجزائري، وكانت تعنى أيضا بالقيم الأخلاقية والآداب العامة للمواطن وهو ما جعلها من أحد الإنتاجات الراقية على الصعيد العربي.

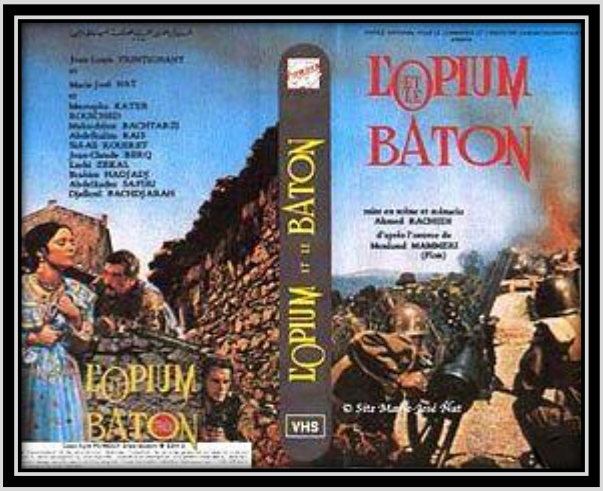
فيما أطل المخرج الكبير بعد ذلك أحمد راشدي بأحد الأفلام الذي لاقى شهرة واسعة ألا وهو فلم "العصا والأفيون"، [1] وهو فيلم جزائري أنتج عام 1969م عن الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية يحكي عن سنوات النضال في الجزائر إبان الثورة الجزائرية، أخرج الفيلم المخرج الجزائري أحمد راشدي، ومثل فيه إلى جانب ممثلين جزائريين عددا من الممثلين الفرنسيين.

يعرض الفيلم قصة قرية صغيرة أثناء مقاومتها الاستعمار الفرنسي تتجلى فصولها من خلال بطلها الدكتور بشير الذي يترك الحياة المترفة ويتوجه إلى الجبال للالتحاق بصفوف جيش التحرير الوطني.

تدور الأحداث القاسية والحادة التي تؤدي بسكان القرية إلى رفض نقطة من الحقيقة العميقة، ينضم شقيق بشير أيضًا إلى المقاومة، ويجابهان قوات الاحتلال، وعندما تنسف القرية كاملة نشهد مسيرة أهلها نحو أعالي الجبال حيث الثوار. يتمتع راشدي بحس سينمائي وثوري، فضلاً عن أن الفيلم يقدم وجهات نظر وطنية لا خلاف حولها، خاصة وأنها تتعرض للماضي أكثر من تعرضها للحاضر.

[1] لبنى رحموني، التاريخ في الأفلام السينمائية الجزائرية، مجلة التدوين، (الجزائر/ جامعة وهران 02)، العدد 13، 2019، ص 10.

وهذه بطاقة فنية عن الفيلم:

غلاف شريط فيديو الفيلم


المخرج	أحمد راشدي
الإنتاج	الديوان الوطني للتسويق وصناعة سينماتوغرافية
الكاتب	مولود معمري
البطولة	سيد علي كويرات
الموسيقى	Philippe Arthuys
تاريخ الصدور	1969
مدة العرض	**110 دقيقة**
البلد	**الجزائر**
اللغة الأصلية	**عربية**

وفيما يلي استعراض لأهم الأفلام الجزائرية ما بعد الاستقلال حتى التسعينات:

الفلم	سنة الإخراج	المخرج
الطريق	1968	سليم رياض
حسان طيرو	1968	لخضر حامينه
الخارجون عن القانون	1969	توفيق فارس
الأفيون والعصا	1970	احمد راشدي
المهرجان الثقافي الإفريقي	1971	وليام كيلن
الغولة "اللي فات مات"	1972	مصطفى كاتب
الأسر الطيبة	1972	جعفر دامرجي
دوريه نحو الشرق	1972	عمار العسكري
عطله المفتش الطاهر	1973	موسى حداد
حيان طيرو	1974	م. بديع
وقائع سنين الجمر	1974	لخضر حمينه
الوجود	1982	سيد علي مازن
رجال ونوافذ	1982	مرزاق علواش
الحرية	1986	عمار العسكري

على كلٍّ، فقد عرفت سنوات السبعينات تطورا ملحوظا في تاريخ السينما الجزائرية وهو انعكاس لتفتح الفكر الثقافي للشعب الجزائري وتحسن التكوين السينمائي، بالإضافة إلى جملة المواضيع التي تخص المظهر الاجتماعي للشعب الجزائري.

3-فتره التسعينات وتأثيرات الساحة السياسية السينما الجزائرية:

من الملاحظ في هذه الفترة هو التأثير المباشر للتغيرات السياسية في البلاد على السينما الجزائرية والإنتاج، وهذا لما عرفته البلاد من عشرية سوداء كان لها الأثر البالغ في تقليص الإنتاج السمعي البصري، ومنه هجرة عدد كبير من المخرجين

الجزائريين إلى الخارج، ما أدى إلى انخفاض محسوس في النتاج الفني السينمائي على وجه الخصوص.[1]

على الرغم من ذلك فقد برز جيل جديد من المخرجين حاولوا الظهور على الساحة الفنية بأعمالهم المختلفة، لكن الإقبال آنذاك كان شبه مستحيل وهذا لما لاقاه الشعب من ترهيب أثناء العشرية السوداء، وفيما يلي عدد من الأفلام التي ميزت مرحلة التسعينات.

الفلم	سنة الإخراج	المخرج
الفصل الثالث	1992	رشيد ابن إبراهيم
الشيطان امرأة	1993	الكاتبة حفصة زين القوديل
شرف القبيلة	1993	محمد رمزي
يوسف أسطورة النائم السابع	1992	شويخ
مدينه باب العود	1994	مرزاق علواش

- خاتمة:

على الرغم من الظروف التي مرت بها السينما الجزائرية في فترة التسعينات، والتي أحاطت بالأعمال الفنية، إلا أنه مع مطلع سنوات الألفين ظهر في الساحة الفنية عدد كبير من المخرجين الجزائريين بأعمال فنية لاقت إقبال الجمهور الجزائري، وحسّنت صورة السينما الجزائرية على الساحة العربية، ومن أمثال ذلك نجد الإنتاج الفني المحترم الذي يقدمه المخرج جعفر قاسم، الذي أطل على الجمهور الجزائري بعدد لا بأس به من السلاسل كانت معظمها فكاهية.

بالإضافة إلى الفلم الذي صنع الحدث "مصطفى بن بولعيد" للمخرج احمد راشدي 2008 في محاولات للنهوض بالسينما الجزائرية من جديد، وعدد آخر من الإصدارات الفنية البصرية التي سوقت لإخراج فنّي يخضع في العديد من جوانبه إلى مقومات العمل الفني المتكامل، والذي يحاول ولوج تيارات المعاصرة من حيث تقنيات الإخراج.

[1] خالد عمر بن فقة، أيام الفزع في الجزائر، ط 01، مركز الحضارة العربية، مصر، 1998، ص 08.

- قائمة المصادر والمراجع:

1. جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1978.
2. خالد عمر بن فقة، أيام الفزع في الجزائر، ط 01، مركز الحضارة العربية، مصر، 1998.
3. رزين محمد، نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، (الجزائر/ جامعة تبسة) ، العدد: 05، 2018.
4. لبنى رحموني، التاريخ في الأفلام السينمائية الجزائرية، مجلة التدوين، (الجزائر/ جامعة وهران 02) ، العدد 13، 2019.
5. Brahimi Denis, 50 ans de Cinéma Maghrébin, Edition Minerue, Paris, 2009.
6. Cinéma, production cinématographe, 1957-1973, ministère de l information et de la culture/ service des arts audio-visuels,

واقع الحرف الفنية التقليدية في العمارة العربية الإسلامية

إيمان عمراوي

عبد الحميد بن باديس-مستغانم/ الجماليات البصرية في الممارسات الفنية

الجزائرية/ imane.amraoui@univ-mosta.dz

ملخص الدراسة:

تعد العمارة واحدة من أكثر النشاطات الإنسانية صلة بالواقع الحضاري للأمة، ويعتبر الفن أحد أهم أعمدتها، وحديثا، فقدت العمائر علاقتها بفنونها التقليدية، ولم يعد يمكن العيش في نسيج عمراني هجين غريب عن البيئة وعن التقاليد، وذلك لعدة أسباب أهمها سعي الاستعمار إلى طمس كل ما يمت للهويات والثقافات المحلية بصلة، والعولمة التي فرضت على المنطقة العربية إكراهات لا مناص من التخلص منها خاصة في مجال العقار والبناء.

الكلمات المفتاحية:

العمارة _الزخرفة _الحرفة_الهوية_العولمة.

مقدمة:

إن المتأمل للعمارة العربية اليوم يلاحظ أن هناك تشكيلات معمارية مستوردة أفكارا وتطبيقا قد طغت على الصورة العامة للمدينة العربية، ففي الماضي كانت العمارة العربية تعكس خصائص شعوبها ومزاياها البيئية والاجتماعية، أما اليوم فنستطيع أن نقول إن الطراز المعماري العربي الإسلامي قد تلاشى لأسباب عدة منها الاستعمار والعولمة وغيرها، فغزت المباني الغربية مدننا وذابت ملامح ومظاهر القيم العمرانية المحلية في محاليل حضارية غريبة عنا.

إن العمارة باعتبارها جانبا أساسيا من جوانب حضارة وثقافة الشعوب وجب أن تظهر سحنة تميزها عن غيرها من العمائر. ومن بين العوامل التي تساعد على إبراز هذه السحنة هي الحرف الفنية من زخرفة وحفر وفسيفساء وخزف وغيرها. هذه الأخيرة التي تضفي على العمارة طابعا إسلاميا مميزا.

وعليه، فإنه من الضرورة بمكان الوقوف على أسباب تخلي العمارة عن ثوبها الفني الإسلامي حتى أصبحت فاقدة لهويتها من خلال فقدانها لمقوماتها النابعة من القيم الإسلامية والمعبرة عن البيئة الطبيعية والاجتماعية وحتى المناخية، وبما أن الحرف الفنية قادرة على ترسيخ الثقافة الموروثة والهوية الحضارية للعمارة أينما وجدت، وجب محاولة تفعيل الحرف الفنية في العمارة العربية، وهو موضوع هذه الورقة البحثية؛ إذ يجب أن ننظر لهذه الحرف بمنظار جديد.

وإذا كان الحال كذلك فإنه يمكن طرح إشكال محوري:

"ما هو واقع الحرف الفنية في العمارة العربية الإسلامية؟"

صلب الموضوع:

قبل الخوض في الموضوع كان لزاما علينا التعريف بالعمارة وبالحرف الفنية التي تكملها.

العمارة: على حد قول" لوكور بيزييه" أعظم معماري في القرن العشرين، فإن العمارة هي عمل يتعلق بالفن وظواهر تخص العواطف التي تقع خارج مسائل البناء وفيما وراءها، فالغرض من العمارة هو أن تحرك مشاعرنا. وتنشأ العاطفة المعمارية حين يكون للعمل رنين في داخلنا في تناغم وانسجام من عالم من القوانين التي نطيعها ونعترف بها ونحترمها.

إن العمارة في الأساس هي مسألة تناغمات. إنها إبداع خالص للروح[1]، وهي أحد المنشآت التي ينجزها الإنسان كملجأ تحميه من الظروف الطبيعية والأشياء التي تعرض حياته للخطر.

ويرى "عرفان سامي" أن العمارة هي الفن العلمي لإقامة عمائر تتوفر فيها الشروط التالية: المنفعة والمتانة والجمال والاقتصاد، والتي يمكنها تلبية حاجيات الإنسان المادية والنفسية والروحية بالاعتماد على أحسن الوسائل الإنشائية المتوفرة في ذلك العصر[2]. فالعمارة تعد فنا إلا أنها تتميز عن باقي الفنون بأنها وظيفية نفعية وقد ذهب البعض إلى تعريفها بأنها أم الفنون لأنها تحتوي الفنون الأخرى.

أما صاحب كتاب" نظريات العمارة" فقد قدّم تعريفا شموليا لمفهوم العمارة ذاهبا إلى أنها انعكاس للنشاط الاجتماعي للإنسان من كل جوانبه الاقتصادية، والسياسية والبيئية[3].

إن الإنسان عرف الاستقرار منذ نشأته الأولى فاتخذ من الكهوف والمغارات مكانا للكن لإدامة بقائه، فالإنسان يولد وبه نقص متأصل في كيانه البيولوجي، أي أن الإنسان لا يتمكن من الوجود وإدامة بقاء آمن ومريح وممتع ما لم يقدم على ابتداع وتصنيع مصنعات كأداة يسخرها في إشباع متطلبات هذه الحاجة، ولذا فإن إنتاج المصنعات ضرورة متأصلة في كيان الإنسان[4]. ومنذ تلك المرحلة أخذ أسلوب البناء والتشييد يتطور وينمو، فمن الطين وجذوع الأشجار انتقل الإنسان إلى استخدام الحجر غير المنحوت ثم المنحوت إلى أن ابتكر وسائل إنشائية جديدة مثل العقود والأقبية والقباب وغيرها[5].

وعبر التاريخ، وانطلاقا من اتخاذ الكهوف للكن، مرت العمارة بالعديد من التطورات التي اختلفت من عصر لآخر، ومن مكان لآخر، مرورا بعمارة الحضارة الإسلامية، والتي بدأت في النشوء والتطور والازدهار مع الفتوحات.

---

[1]. بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2008، ص381.

[2]. رنيف مهنا ويسن بحر، نظريات العمارة، الكتاب الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص108-109.

[3]. مرجع نفسه، ص110.

[4]. بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، مرجع سابق، ص381.

[5]. رنيف مهنا ويسن بحر، نظريات العمارة، مرجع سابق، ص19-20.

ويورد الدكتور" محمود إبراهيم حسين" في مقال له بعنوان" العمارة الإسلامية شاهد على التطور"، أن العمارة وفن البناء يدخلان ضمن النشاط البشري للإنسان، ويرتكزان على خبرة الإنسان الجمالية، والخبرة الجمالية بدورها تجربة إنسانية لا يختص بها قوم دون قوم أو جنس بشري دون جنس آخر، بل هي ظاهرة بشرية عامة[1]. ولا يمكننا الخوض كثيرا في تفاصيل العمارة العربية الإسلامية لشساعة الموضوع ولا نستطيع إعطاءه حقه في هذه السطور المعدودة، وحري بنا أن نعرف أنه كان لتعاليم الإسلام الأثر البالغ في تطور هذا الفن الراقي الذي اقتبسه العرب من البلاد التي قدموا إليها، وأدخلوا عليه تطورات عديدة، حتى غدا فنا إسلاميا قائما بذاته.

وترتبط العمارة ارتباطا وثيقا بالفنون والحرف الفنية، فإن الأناقة في البناء والزخرفة تسهم بعض الشيء مع السمات والخصائص في تكوين شخصية الطراز، وحري بنا قبل الخوض في تبيان هذه الحرف الفنية التي تدخل في تكوين العمارة أن نعرف مفهوم الحرف الفنية. ولا يمكننا الحديث عن الحرف الفنية مباشرة دون أن نتوقف أولا عند مفهوم الحرف.

الحرفة: جاءت في لسان العرب لابن منظور بمعنى الصناعة[2]. والحرفة اسم من الاحتراف، وهي الصناعة، وطريقة الكسب[3]. ومما لا شك فيه أن الإنسان الأول استطاع منذ ظهوره على وجه المعمورة أن يصنع لنفسه معدات بسيطة، واعتمد بالدرجة الأولى على كل ما يحيط به في بيئته كالحجر والطين والعظام والجلد وغيرها معتمدا في ذلك على قواه العضلية ومهاراته الفنية، حيث تمكن مع تعاقب الأزمنة من إشباع رغباته وميولاته المختلفة وإرضاء متطلباته المادية، ومن ثم استطاع أن يؤمن مسيرته التاريخية، وهو ما يجعلنا نسلم بحتمية الإنسان كمبدع حرفي.

وإذا توقفنا عند معنى كلمة فن فهو مصدر جمعه أفنان وفنون؛ وهو تطبيق الفنان لمعارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقا

---

[1]. محمود إبراهيم حسين، العمارة الإسلامية شاهد على التطور، مجلة المنهل، العدد 454، السعودية، 1987، ص236-237.

[2]. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119، ص839.

[3]. المنجد في اللغة، دار المشرق، ط28، بيروت، 1986، ص128.

لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذا للعقل والقلب[1]. والفن باليونانية يعني TECHNE وباللاتينية ART، وهما لفظتان شاع تداولهما للتعبير عن النشاط الصناعي النافع بشكل عام. والعرب أيضا فهموا الفن بهذا المعنى، فاستخدموا لفظة (صناعة) للإشارة إليه[2]. ويتوضح ذلك عند ابن خلدون الذي تحدث في مقدمته عن أنواع الفنون من خط وغناء وحياكة وخياطة ونجارة وما إلى ذلك، مستخدما كلمة صنائع للتعبير عنها[3]. وقد عرف الصناعة بقوله:" اعلم أنّ الصناعة هي ملكة في أمر عملي فكري. والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته[4]. وفي العصر الوسيط ظلت كلمة فن محصورة في مفهومها الضيق الذي لا يتجاوز الإشارة إلى الصناعة والحرف[5].

وإذا عدنا إلى الحديث عن مصطلح الحرف الفنية يمكننا القول إنها تعني كل ما يصنعه الإنسان تحقيقا لفكرة معبرا بذلك عن الجمال. فالحرفة الفنية تعتمد على الإلمام بتقنيات يدوية وتشكيلات متميزة تفرضها الخامة والبيئة المحيطة بها، وتخضع لمجتمعاتها بما تفرزه من ثقافات تحمل علامات ورموز هي رواسب لأزمنة كانت فيها تلك العلامات محورا رئيسيا في أعراف ومعتقدات وممارسات المجتمع، ليصبح لهذه الرموز دلالتها المقروءة ووظيفتها التي استطاع الحرفي صياغتها وجذب عواطف المشاهدين لها، وإيجاد وظيفة جمالية لها أيضا، ليصبح هذا الجمال مرتبطا بوظيفة المنتج الأساسية كمنتج له وظيفة نفعية.

وتعد الحرفة الفنية انعكاسا لكل العصور والحضارات التي سبقت، وحمل الفنان في نفسه القدرة على إخراج منتج بشكل فني متوازن يخدم المرحلة التي يعيشها، وهو يحمل في كل جزء من أجزائه وفي كل شكل من أشكاله دلالات تعود لفترة ما وحضارة ما، لتعني كل قطعة فنية حكاية.

---

[1]. المنجد الأبجدي، دار المشرق بيروت لبنان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط8، 1990.

[2]. هديل بسام زكرانة، مدخل في عالم الجمال، المكتبة الوطنية، الأردن، 1993، ص12.

[3]. انظر: عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ضبط شرح وتقديم محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 2006، ص316-381-379-386.

[4]. مرجع نفسه، ص371.

[5]. هديل بسام زكرانة، مدخل في عالم الجمال، مرجع سابق، ص57-58.

وبالعودة إلى العمارة العربية الإسلامية فقد لازمتها الحرف الفنية على امتداد التاريخ، والتي رسخت ملامح الحضارة والهوية، لما لها من قدرة على تخليد التاريخ والتراث، وما إلى ذلك من محتويات الحضارة الإسلامية الخالدة. ولنا أن نعرج على البعض منها تبيانا لمفهومها وخصائصها وقيمها الجمالية.

الزخرفة:

لا يكاد يخلو أثر من الآثار الإسلامية من الزخرفة؛ فقد كانت من لوازم العمل الفني الإسلامي، لأن الفنان المسلم عرف بكراهيته للفراغ.

الزخرف: الزينة، وزخرف البيت زخرفة: زينه وأكمله. وكل ما زوق وزين فقد زخرف[1]. والزخرفة هي علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية (نباتية- آدمية-حيوانية) تحورت إلى أشكال تجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وأحساسه وإبداعه حتى وضعت لها قواعد وأصول[2].

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول إنّ الزخرفة هي كل ما يزين العمائر والتحف من خزف وأقمشة وخشب وعاج وزجاج ومعادن وجلود وورق...الخ، وقد اعتبر المسلمون أن الهدف الأساسي الظاهر من الفنون الزخرفية هو تجميل الحياة الدنيا، فالهدف تجميلي؛ حيث إن الزخرفة تشيع الغبطة بالنفس وتبعث في القلب الرضا والانشراح[3].

ويعود ظهور الزخرفة إلى ما قبل الميلاد أين كان الإنسان البدائي يزين الكهوف التي اتخذها للكن؛ حيث رسم الحيوانات التي كانت تعيش في بيئته، وقام برسم أشكال أخرى متنوعة الشكل تحمل في طياتها قدرا مميزا من اللمسات الجمالية، هذا بالإضافة إلى وجود بعض الرسومات مكونة من خطوط تحمل قيمة زخرفية وتعكس قدرا من التفكير والخيال.

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص1821.

[2]. خالد محمد، رحلة الزخرفة من الكهوف الى المحاكاة،
WWW.omranet.com/vb/showthread.php?t=2369

[3]. مرزوق محمد عبد العزيز، الفنون العثمانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1988، ص69.

وانطلاقا من الكهوف انطلقت رحلة تطور الزخارف عبر التاريخ إلى أن وصلت إلى الشكل الذي هي عليه، ومن أبرز المحطات التي لاقت فيها الزخارف التطور الكبير هي العهود الإسلامية؛ حيث طورها الفنان المسلم بما يتفق وتعاليم الدين الإسلامي.

الأرابيسك: أو العربسة أو الرقش العربي كلها ألفاظ للدلالة على جميع أنواع الزخارف الإسلامية الهندسية وغير الهندسية الملونة والبسيطة، الدائرية والمستقيمة، النباتية والكتابية، والبعض يستخدم لفظة الأرابيسك للدلالة على الزخارف النباتية فقط... وأنواع زخارف الأرابيسك كثيرة يمكن تصنيفها إلى صنفين: الأول يعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا؛ ويسمى بالتسطير وهو هندسي، والثاني يركز على الخطوط الملتوية والتجريد النباتي ويسمى التوريق[1].

وقد تنوعت الزخارف على العمائر وتنوعت أساليب تنفيذها، أما عن أنواع الزخارف فهي متعددة وهي كالآتي:

الزخارف النباتية

تأثر العنصر النباتي في الزخرفة الإسلامية بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها، فاستخدم الجذع والورقة لصنع زخارف تمتاز بما فيه من تكرار وتقابل وتناظر... وهي تتكون من فروع نباتية وجذوع منحنية ومتشابكة ومتتابعة وفيها رسوم محورة عن الطبيعة وترمز إلى الوريقات والزهور[2]. وقد ظهرت زخارف الرقش العربي في العصر الأموي من خلال العمائر والتحف في بلاد الشام، وانتشرت في العصر الفاطمي والعصر العباسي، وانتقلت إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي بما في ذلك الأندلس في الغرب، وكانت تستعمل في تزيين العمائر والمخطوطات، وأرضية الحشوات الخشبية[3].

الزخارف الهندسية

لعبت الزخارف الهندسية دورا هاما في عناصر الزخرفة في الفنون الإسلامية منذ نشأتها، وعلى الرغم من أن الزخارف كانت معروفة في الفنون السابقة على

---

[1]. يحي وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية كوابيل ومظلات_حشوات وبانوهات_ زخارف نباتية وهندسية_ خط عربي، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2000،ص53.

[2]. انظر أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، دار الفكر المعاصر،ط2، 1977، ص139-140.

[3]. إياد الصقر، الفنون الإسلامية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2003، ص58-59.

الإسلام إلا أن مجال استخدامها في تلك الفنون كان يقتصر على زخرفة الإطارات التي تحيط بالعناصر الزخرفية[1]. ومن المعروف أنه شاع استخدام هذا النوع من الزخرفة في العمائر والمخطوطات وفي التحف المختلفة من الجص والخشب والرخام والمعادن، وبنى الفنان المسلم زخارفه المتنوعة على الدوائر المتقاطعة والخطوط المتشابكة والأشكال الهندسية كالمربعات والمثلثات والسداسية والثمانية، والتي أتقنها الفنان المسلم وانصرف إلى التعقيد والابتكار فيه.

الزخرفة الحيوانية

يعرف الشرق الأدنى الزخرفة الحيوانية منذ العصور القديمة، ولم يشذ المسلمون عن ذلك فاستخدموا رسوم الأسد والفهد والفيل والغزال والأرنب والطيور. واقتبسوا بعضها عن الصين، لكننا يمكن أن نرجع معظم رسوم الحيوان في الزخرفة الإسلامية إلى الفن الساساني... ولم تكن رسوم الحيوانات بالطبع مقصودة لذاتها، فقد حورها المسلمون كما حوروا النبات[2]. كما بولغ في زخرفة الأشكال كالأسد والغزلان والطيور زخرفة للخشب، ويلاحظ في هذه الرسوم للطيور والحيوانات أن أطرافها تنتهي بأشكال هندسية ونباتية وتزخرف أجسادها بالزخارف أو الكتابات إمعانا في تحويلها إلى عناصر زخرفية، وإبعادا لها عن الشكل الطبيعي[3].

الزخرفة الكتابية والخط العربي

أدخل الفنان العربي المسلم الحروف العربية عنصرا رئيسا في الزخرفة وسبب تسميته بالعربي نسبة إلى العرب فهم أوائل مكتشفيه، ولم يكن المسلمون أول من زخرف بالكتابة المباني والتحف، ولكن ما من شك أنه ليس ثمة من استخدم الخط في الزخرفة بقدر المسلمين.

وبدأت الزخرفة بالخط أول الأمر في مصر في نهاية القرن الثاني الهجري وازدادت شيوعا منذ القرن الرابع، وبلغت ذروة الروعة في القرنين الخامس والسادس، واعتمدت الزخرفة خاصة على الخط الكوفي من مورق ومشجر ومضفر

---

[1]. حسن باشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979، ص41.

[2]. انظر أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مرجع سابق، ص147-149.

[3]. أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، لبنان، ص118.

ومربع بسبب خطوطه المستقيمة[1]. وقد اشتهر بتجويد الخط في العصر الأموي عدد من الخطاطين الذين كتبوا عددا من السور القرآنية على جدران المسجد النبوي في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك، وشهد العصر العباسي نهضة في الزخرفة الكتابية ومن أشهر خطاطيه ابن مقلة، ومن أمثلة الخط الكوفي ما نجده في أعلى بدن مئذنة جامع الخلفاء... وفي أواخر القرن العاشر أضيفت ابتكارات تقوم على إخراج الفروع النباتية من جسم الحروف وسمي هذا الخط الكوفي المزهر، وفي القرن السادس الهجري استخدم الخط النسخي في شواهد القبور والكتابات الرأسية بالمستويات الأفقية أو القبة[2].

واهتم الفاطميون بالزخرفة الكتابية، ونجد لها أمثلة في مسجد الحاكم الذي امتاز بوفرة الزخارف الخطية داخل المسجد وحول صحنه وهي من نوع الخط الكوفي المزهر. وكذلك اهتم العثمانيون بها وخاصة بخط الثلث وعملوا منها رسوما زخرفية للجوامع. في حين فضل السلاجقة الحروف الكوفية المنتهية بتوريقات كما في برج السلطان مسعود الثالث بمسجد الخزنة، كما اهتم الموحدون بالزخارف الكتلية ووجد لذلك أمثلة في قصر الحمراء في غرناطة، واهتم الصفويون في إيران بمثل هذه الزخارف أيضا كما في مسجد الشيخ لطف الله في أصفهان، وفي العصر المغولي في إيران نشاهد أمثلة للزخارف الكتابية في ضريح تيمورلنك في سمرقند[3].

واختلفت أساليب تنفيذ الزخرفة باختلاف الخامات، وهو ما يأخذنا إلى:

الحفر على الخشب:

ومنه الحفر البسيط والغائر والمشطوف والحز•. ويتم الحفر على الخشب بواسطة مقص أو منقر، يدفع براحة اليد أو يضرب بواسطة مطرقة خشبية ذات رأسين، وتنفذ الزخارف المحفورة بطريقة تسمح بحفظها وتماسكها، وذلك بترك أجزاء كافية تفصل بين العناصر المحفورة[4].

---

[1]. انظر أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مرجع سابق، ص136.

[2]إياد الصقر، الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص79.

[3]انظر المرجع نفسه، ص79-80.

•**الحز:** الحفر البسيط غير العميق.

[4]Arseven(C.E), les arts décoratifs turcs, ancara, p193.

وقد وصلنا من العصرين الأموي والعباسي عدة أمثلة منها حشوات•• في المسجد الأقصى بالقدس. ويبدو أن الحفر الخشبي تقدم في مصر في العهد الطولوني لكنه بلغ أوج تطوره في العصر الفاطمي؛ إذ دقت الزخرفة وظهر التفريغ الدقيق... وظلت هذه الصناعة محتفظة بأساليبها وانتشارها في العهد الأيوبي والمملوكي... في حين تأثر الحفر في العهد السلجوقي في إيران وآسيا الصغرى بأساليب الشام ومصر... كما تأثر بها حفارو الأندلس، غير أن العصر المغولي والتيموري أدخل على الزخارف الخشبية عناصر جديدة أكثر حياة[1].

الحفر على الحجر والجص والرخام

أكثر ما نعرفه عن الحفر الإسلامي المبكر وقف على الزخارف الحجرية والجصية التي زينت بها المباني في عصر الأمويين والعباسيين، وعلى بعض العناصر المعمارية كالمحاريب وتيجان الأعمدة والقصور[2]. ومثال ذلك ما يوجد من زخارف في مسجد قبة الصخرة والمسجد الأموي.

وقد استمرت أساليب الحفر والزخرفة في العصر العباسي... والتي اعتمدت على الفروع النباتية والتعاريج. ويتمثل النحت الحجري والجصي في العهد الفاطمي ببعض المحاريب والصفائح التي تستخدم العناصر النباتية المحورة، أما في العهد السلجوقي فقد كثر استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية... لكن الأيوبيين والمماليك اتبعوا الأساليب الفاطمية وانتشرت المقرنصات في أسلوب البناء. والزخارف الفنية النافرة في جدران وسقوف قصر الأندلس كافية للدلالة على مبلغ التقدم الفني في هذا المجال في غرب المملكة الإسلامية[3].

الخزف

في كتاب ألّفه أبو القاسم القاشاني عام 1301، أحد أفراد الأسرة العريقة في صناعة الخزف، وصف لصناعة الخزف الإسلامي، فيقول:

•• **الحشوات:** عبارة عن قطع صغيرة غالبا من الخشب هندسية الشكل، وقد تزخرف أو تحفر أو تطعم بالمعادن أو العاج أو المينا.

1. أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مرجع سابق، ص165-168.

2. إياد الصقر، الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص122.

3. انظر أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مرجع سابق، ص173.

يتكون الأبيض الرقيق الصلب من عجينة من الطفل الأبيض، يضاف إليها مسحوق حبيبات الكوارتز والبوتاس ثم تحرق الآنية بعد تغطيتها بطلاء قلوي مصنوع بحبيبات الكوارتز والبوتاس أيضا. ويكون الرسم تحت الطلاء القلوي.

استعمل المسلمون الخزف في صناعة البلاطات الزخرفية الجميلة لكسوة الجدران في البيوت والمساجد والمدارس وغيرها من المباني، وقد بدا صنع الخزف الإسلامي أول الأمر كتتمة لصناعة الخزف الساساني والبيزنطي، ثم استقل بأسلوب إسلامي خالص وتنوعت فيه أساليب الزخرفة كما تعددت أنواع العناصر الزخرفية، من عناصر عربية وهندسية ونباتية، وسواء الطبيعي منها كالأشجار والزهور والثمار، أو المقتبس والمعدل بشكل فني زخرفي تزييني، واختص الفن الإسلامي سواء من الزخرفة، أو في غيره بالكتابات العربية الزخرفية واستخدم الخزافون المسلمون الكتابة بالخط الكوفي بمختلف أشكاله أو النسخي كوسيلة للربط بين العناصر الزخرفية الأخرى. ومن المراكز التي اشتهرت بصنع الخزف (قاشان) وإليها تنسب صناعة تربيعات البلاط القاشاني ذي البريق الملون؛ ويسمى بالمغرب الزليج، ومنه اقتبس نموذج اسمه AZULEJOS، واشتهرت في سوريا الرقة في العهد السلجوقي، كما عرفت مصر بالصناعة الخزفية الراقية زمن الفاطميين والأيوبيين والمماليك. وأما المغرب والأندلس فذاعت شهرة ملقة وغرناطة ومنطقة بلنسية. وأما في العهد العثماني فاشتهرت بروسة في آسيا الصغرى ودمشق بالبلاط القاشاني[1].

الفسيفساء:

يستمد هذا الفن اسمه من أصل يوناني، ومعناه مجموعة كبيرة من التصميم الزخرفي تتألف من أجزاء صغيرة، ذات ألوان متعددة من قطع زجاجية أو خزفية أو قطع حجرية بألوانها الطبيعية المختلطة بالخامة ترتب في أشكال منضدة متجاورة مكونة علاقات شكلية جمالية، وقد تكون هندسية في مرآها، وقد تعبر عن موضوع متكامل ذي وحدات لها طابع خاص يعبر عنها. وتثبت القطع إما بالإسمنت أو الجص.

[1]. انظر أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مرجع سابق، ص155-156-157-158-159.

وتعتمد على شبكة من الخطوط التي تتخلل القطع[1]. ووجد لهذا الفن أروع الأمثلة في الجامع الأموي وقبة الصخرة.

واقع الحرف الفنية في العمارة:

غير أن العمارة اليوم التي تعتبر من أكثر المنشآت صلة بحضارة الأمم وجزءا لا يتجزأ من الفنون، ما فتئت أن تخلت على فنونها وحرفها، وأدى تقليد أساليب العمارة الغربية إلى فقدان الخصوصية والهوية الحضارية، وقبل الخوض في ضرورة تفعيل الحرف الفنية في العمارة وجب تبيان الأسباب التي أدت بالعمارة إلى فقدان فنونها وطابعها وكذا هويتها.

وتتعدد الأسباب والعوامل، لنعرج إلى السبب الأول وهو الاستعمار، ونجد مثالا حيا على ذلك الجزائر، لأن الجزائر شهدت أحد أقمع أنواع الاستعمار الاستيطاني، ودامت فترة الاستعمار حوالي المائة والثلاثين سنة، وهو الأمر الذي يقودنا للقول إن الاستعمار الفرنسي للجزائر لم يكن عاديا، وإنما جاء كاسحا للهويات طامسا للتراث.

وقد برع الصناع الجزائريون في بناء المساجد والقصور على الخصوص، المبنية بالرخام والزليج المجلوب من تونس وإيطاليا. وقد استعمل الجزائريون النقوش الرشيقة والتفنن في الأشكال الهندسية... وكذا التفنن في الخط والكتابة، وكانت الكتابة المنحوتة والمنقوشة على جدران المساجد وأبوابها ومحاريبها، وكذلك القصور ونحوها من المنشآت، تجمع بين فن الخط والتصوير والنحت التي تشيع اليوم[2].

ولم يرحم الاحتلال بعض المساجد التي كانت ذات شهرة وقيمة علمية كبيرة في العهد العثماني، ومثال ذلك جامع القشاش وجامع عبدي باشا وجامع حسين ميزمورتو وجامع خضر باشا. وقد واصلت السلطات الفرنسية عمليات التخلص من

---

[1]. محمود النبوي الشال. مها محمود النبوي الشال، الفنون التشكيلية في الحضارة الإسلامية القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص167.

[2]. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1998، ص447-448.

المساجد إلى فاتح القرن العشرين[1]، وهو الذي يجر إلى فقدان البناة والحرفيين إما بالهجرة أو الموت.

وبالعودة إلى القصبة التي لم تظهر فنونها وزخرفتها إلا فيما هو داخلي وغير منظور، فإن الاستعمار بنى مبانيا كشفت عن مفاتنها وهو ما يسمى بالعمارة الفاضحة، ما جعل الطراز الاستعماري الكولونيالي مسيطرا، فعملت فرنسا على تشييد نمط معماري جديد لتتظاهر بمحافظتها على الهوية والثقافة الجزائرية، وعرف هذا النمط بـNéo-mauresque لأنه يحاكي النمط الأندلسي الذي يعتمد على إدخال عناصر من العمارة الإسلامية على البناء مثل الأقواس والقباب والزخارف وغيرها، والذي نراه جليا في عمارة بريد الجزائر في العاصمة وكذا مقر ولايتها[2].

وهو الأمر الذي عانت منه جميع الدول العربية الإسلامية، فالاستعمار جاء طامسا للحضارة وباعتبار الحضارة تتجلى في العمارة فإن الاستعمار اتجه إلى تدمير هذا الموروث الحضاري، كما فعل النصارى في الفردوس المفقود (الأندلس) ، وكما فعل اتاتورك في تركيا حينما حول مسجد" آيا صوفيا" إلى متحف وبيت للأوثان، وطمس منه آيات القرآن والأحاديث، وأعاد كشف ما كان الفاتحون قد طمسوه من الصور التي زعمها النصارى للملائكة، وكذا صور من يسمونهم القديسين والصلبان والنقوش النصرانية. وكما فعلت الوحوش الصربية في البوسنة حيث كانت تختار بعناية المواريث الرمزية والتاريخية الإسلامية، ثم يتم قصفها وتدميرها لتجريد الذاكرة الجماعية لشعب البوسنة من رموز الهوية الإسلامية ومعالم حضارتها، وكما يفعل اليهود في القدس[3].

وحتى بعد أن أخذت بعض الدول استقلالها، لم تسارع إلى استرجاع تراثها المعماري وهويته، حتى إنها أهملت ما تبقى من تراثها واستمرت تنتج عمارات مستمدة

---

[1]. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1998، ص12.13.

[2]. صابر سعيد، المدينة الجزائرية أية هوية في ظل العولمة، كتاب تحت إشراف مرقومة منصور، الثقافة الجزائرية في ظل العولمة، منشورات مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم، طبع بدار AGP، وهران، الجزائر ص83.

[3]. مجلة البيان، ندوة: هويتنا الإسلامية، العدد ١٢٩ ،جمادي الأولى ١٤١٩هـ مقابلة مع محمد بن إسماعيل، https://al-maktaba.org/book/1541/2848

من ثقافة غربية باسم الحداثة، وهكذا أصبحت صورة المدن العربية تعكس عمائر هجينة لا تمت لتقاليدنا وهويتنا بصلة.

وقد أدى التقدم التكنولوجي في العصور اللاحقة إلى هيمنة الدول الغربية على العالم ثقافيا واجتماعيا، فاليوم تشهد المناطق العربية طفرة عقارية كبيرة شكلت أحد أهم سمات العولمة. انعكست على التوجهات العقارية والمعمارية مما يؤدي إلى مشكلة في تشكيل الثقافة المحلية العمرانية. وبالنظر إلى المعماريين العرب اليوم فإن معظمهم تلقى تعليمه في الغرب، وبالتالي ترعرع هؤلاء على الثقافة الغربية الرافضة للماضي لجموده وعدم ملاءمته للعصر الحديث، مما ينتج طابعا غربيا لا علاقة له بالثقافة المحلية ولا بذاكرة المكان وخصوصيته.

إن العمارة العربية اليوم تواجه تحديات هامة فرضتها طبيعة التغيرات العالمية الغربية، ثم إن ثقافة المجتمع معبرة ومرتبطة بتفهم الإنسان لأمور دينه وأفكار عقيدته، فجاء انعكاسها على العمارة بصورة ارتبطت بمبادئ الإسلام وخصوصياته... ولكن مع تداخل الثقافات كان لا بد من ظهور السلبيات، وذلك من خلال الكثير من التغيير الاجتماعي والعادات المكتسبة التي حدثت للمجتمع، وبالتالي كان لا بد من انعكاسها على العمارة المعاصرة؛ إذ أصبحت غير ملائمة للسكان لأن التغيرات الثقافية أدت إلى إيجاد بيئة سكنية معاصرة ارتبطت بفكر غربي لا يرتبط بالمنهج الإسلامي، وبالتالي حدثت تحولات مهمة وعميقة في المباني المعاصرة وأصبحت استمرارا للطابع الغربي على رغم الاختلاف في الخصائص البيئية وتكوين المجتمع، وذلك للانبهار الثقافي والتبعية الفكرية للغرب.

وإذا كان هذا هو واقع العمارة العربية الإسلامية اليوم في ظل تأثير النظريات الفكرية المعمارية العالمية وتغييب الهوية العربية وما يترتب عليها من تغييب لتراثنا المحلي وفنونه ومخزوننا الثقافي والتاريخي وما يحمله من قيم وضوابط ومفاهيم، وجب وجود رؤية واضحة لما يجب القيام به في هذا السياق من أجل إيجاد حلول جذرية، ونقدم بعض التوصيات:

- توعية الرأي العام بضرورة الالتزام بالتراث الحضاري للفن والعمارة، لأن الوعي لا يزال ضعيفا ليس فقط لدى المعماريين والفنانين، وإنما أيضا لدى المواطنين الذين بهرتهم فنون الغرب وعمارته.

- ضرورة استيعاب مفردات الفن (الحرف الفنية) ، التي تصلح لكل زمن ممتد في تاريخ أمتنا، لكي نجعل من الفن العربي عاملا من عوامل النهضة والوحدة.

- العمل على توظيف عناصر ومظاهر العمارة الإسلامية كالقباب والعقود والأعمدة والمشربيات والصحون وغيرها...، وكذا توظيف الحرف الفنية في حناياها كالزخرفة والخط والحفر بأنواعه والفسيفساء، وذلك بالتأسيس لدراسات مستقبلية تهتم بتطوير قطاع الصناعات التقليدية وإعادة تأهيل الحرفيين في مجال العمارة التقليدية وفنون تزيينها.

- ترقية نظام الإنتاج المحلي للرفع من النشاط الحرفي.

- محاولة إقناع الزبائن بالبدائل المعمارية المؤصلة للهوية.

- إيجاد هوية معمارية محلية ذات علاقة ثقافية مناخية بيئية للمجتمع العربي والتركيز على أن تكون العمارة العربية متلائمة ومتناسبة مع متطلبات البيئة الأساسية والظروف الاجتماعية والقيم الحضارية لمجتمعنا.

- دعم التشبث بالماضي وتقديره وترسيخ أقدامه لما له من أهمية لمعرفة الملامح المعمارية الأصلية.

- امتلاك درجة رفيعة من المعرفة والمقدرة على قراءة المضمون الرمزي للتراث المعماري لتوظيفه بأسلوب جديد لإنتاج مبانٍ لها علاقة بالحاضر والمستقبل وتحاول تأصيل هذه الرموز بلغة عصرية تلائم المجتمع.

- إيجاد فكر معماري يحقق التزاوج المطلوب بين الأصالة والمعاصرة.

- رفض التبعية الكاملة للاتجاهات العالمية ومقاطعة أنماطها المعمارية المجردة من القيم الجمالية التي تراعي عاداتنا وتقاليدنا.

- استخدام خامات وتكنولوجيا البناء الحديث ومزجها بشيء من التراث وفنونه، مما يجعل العمارة رمزا فنيا يحمل الهوية المعمارية المعاصرة.

- العمل على تطوير العمارة بحيث تلائم قيم وعادات السكان المرتبطة بالتعاليم والقيم المتوارثة.

- ضرورة الاهتمام بالعمارة العربية بحيث يكون لها طابع مميز في تصميمها وتخطيط مبانيها، وذلك بأن تكون مفرداتها ومكونات تشكيلها ومفاهيمها مستمدة من عمارة المدينة العربية.

- العمل على تطوير قوانين وتشريعات المباني بحيث تعمل على تطوير أسس ومبادئ العمارة التقليدية وإبراز القيم الإسلامية الملائمة للسكان والمرتبطة بالمجتمع العربي المسلم.

- تحسين الطلبة الجامعيين في الهندسة المعمارية والفنون وضرورة توعيتهم بالرجوع إلى التراث وفنونه.

وفي الأخير فإن الأمة العربية مطالبة بإعادة إحياء فنون العمارة الإسلامية؛ إذ لا بدّ من صحوة تجلو الصدأ عن الفن والعمارة وتحررها من التبعية والاغتراب لتعود العمارة العربية إلى سابق عهدها ذات فن وأصالة.

قائمة المراجع:

1- أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، دار الفكر المعاصر، ط2، 1977.

2- إياد الصقر، الفنون الإسلامية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2003.

3- بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2008.

4- حسن باشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979.

5- خالد محمد، رحلة الزخرفة من الكهوف إلى المحاكاة، WWW.omranet.com/vb/showthread.php?t=2369

6- رنيف مهنا ويسن بحر، نظريات العمارة، الكتاب الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

7- صابر سعيد، المدينة الجزائرية أية هوية في ظل العولمة، كتاب تحت إشراف مرقومة منصور، الثقافة الجزائرية في ظل العولمة، منشورات مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم، طبع بدار AGP، وهران، الجزائر.

8- أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، لبنان.

9- عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ضبط شرح وتقديم محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 2006.

10-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1998.

11-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1998.

12-مجلة البيان، ندوة: هويتنا الإسلامية، العدد ١٢٩ ، جمادي الأولى ١٤١٩هـ مقابلة مع محمد بن إسماعيل، https://al-maktaba.org/book/1541/2848

13-محمود إبراهيم حسين، العمارة الإسلامية شاهد على التطور، مجلة المنهل، العدد 454، السعودية، 1987.

14-محمود النبوي الشال. مها محمود النبوي الشال، الفنون التشكيلية في الحضارة الإسلامية القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

15-مرزوق محمد عبد العزيز، الفنون العثمانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988.

16-المنجد الأبجدي، دار المشرق بيروت لبنان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط8، 1990.

17-المنجد في اللغة، دار المشرق، ط28، بيروت، 1986.

18-ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119.

19-هديل بسام زكرانة، مدخل في عالم الجمال، المكتبة الوطنية، الاردن، ، 1993.
20-يحي وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية كوابيل ومظلات_حشوات وبانوهات_ زخارف نباتية وهندسية_ خط عربي، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2000.

ترجمة المحظورات اللّغوية بين التلطيف والتلاعب اللفظي: قراءة في إمكانية تطبيق نظرية الملاءمة

د. مريم بن لقدر

جامعة الجزائر 2/ معهد الترجمة/ meriem.benlakder@univ-alger2.dz

ملخص الدراسة:

تعد المحظورات اللّغوية من الظواهر الموجودة في كل اللّغات والثقافات. سنسعى من خلال هذه الدراسة إلى التعرف على تقنيات ترجمة المحظورات وأبعادها من خلال استعمال التلطيف أو التلاعب اللّغوي الذي قد يؤدي إلى التضليل وتشويه المعاني الأصلية. وسنعتمد على المنهج الوصفي التحليلي لدراسة بعض النماذج من المحظورات وترجمتها من اللّغة الإنجليزية إلى اللّغة العربية مع الإشارة إلى تقنيات الترجمة المستخدمة ومبادئ نظرية الملاءمة. وتكمن أهمية البحث في تحديد إمكانية تطبيق نظرية الملاءمة في نقل المحظورات بما يتناسب وتطلعات القارئ العربي والسياق الاجتماعي والثقافي والديني الذي يحُيط بعملية الترجمة باعتبارها جسرا من جسور التواصل بين الشعوب والأمم. وقد توصلنا إلى أنّ المحظورات المشتركة بين اللّغات لا تطرح عادة إشكالا في الترجمة، بحيث يتم نقلها باستعمال تقنيات الترجمة الحرفية والمحاكاة والتكافؤ وإعادة الصياغة. أمّا المحظورات الخاصة واللصيقة بلغة دون أخرى، فإنّها تشكل صعوبات للمترجم الذي يلجأ في نقلها إلى تطبيق نظرية الملاءمة بترجمة ما يتناسب مع تطلعات القارئ العربي وسياق الثقافة العربية الإسلامية.

الكلمات المفتاحية:

ترجمة، تلاعب لفظي، تلطيف، محظور، نظرية الملاءمة

مقدمة:

إنّ المحظورات اللّغوية ظاهرة شائعة في جُل اللّغات، تعكس مجريات الحياة اليومية ومواقف البشر وسلوكهم في مجتمعاتهم المختلفة. ونتيجة لذلك، يسعى

مستعملو اللّغة إلى انتقاء أحسن الألفاظ وأكثرها تهذيبا لضمان سلامة العملية التواصلية. وعادة ما يُستعمل التلطيف لتفادي الإشارة المباشرة والصريحة للمحظورات اللّغوية، غير أنّ بعض الكلمات والعبارات الملطفة قد تؤدي إلى التضليل والتلاعب وتشويه الحقائق وطمس المعاني الحقيقية، لذلك وجب التعامل معها بوعي وحذر. من جهة أخرى، تطرح المحظورات مشاكل كبيرة للمترجم خاصة تلك التي تتنافى مع الثقافة الهدف، لذلك يجب أن يختار المترجم بعناية تقنيات الترجمة ويراعي السياقات اللغوية والثقافية والاجتماعية. وتعتبر نظرية الملاءمة إطارا نظريا يمكن الاستفادة منه في نقل المحظورات من اللّغة الإنجليزية إلى العربية.

1- المحظورات:

توجد في رصيد اللّغات كلمات محظورة وفظة وغير مقبولة من الصعب التصريح بها وتسمى بالمحظورات أو المحرمات أو حتى الطابوهات (إذ كثيرا ما يُعرّب هذا اللفظ)، وغالبا ما يضطر الناطقون باللّغة إلى استبدالها بعبارات ملطفة أقل حدة وفظاظة، فالتلطيف والمحظور مرتبطان أشد الارتباط لأنّ وجود الأول مرتبط بوجود الثاني، بحيث يشير ألجيو (Algeo) وبايلس (Pyles)) إلى أنّ التلطيف هو كل كلمة تستبدل كلمة محظورة في لغة ما[1].

تشير دانسي (Danesi) إلى أنّ" كل حظر أو قيد اجتماعي ناتج عن الأعراف والتقاليد"، فالمحظورات ترتبط أشد الارتباط بالضوابط الاجتماعية التي تحدد سلوك الفرد في المجتمع وطريقة استعماله للغة في مختلف الوضعيات والسياقات[2]. ويوضح كريستال الفكرة ذاتها عندما يذكر أنّه يتم تجنب لغة المحظورات في المجتمع لأنها مسيئة ومحرجة[3]، وتعرف عيّاد المحظور في معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية كمقابل لكلمة "taboo" بأنّه:" لفظ يحمل معنى محرّما في مجتمع ما لا يستحب نطقه فيه"[4].

---

1. Algeo, J.&Pyles, T., The origins & development of the English language, Cengage Learning, Wadsworth, 2009, pp. 201-202.

2. Danesi, M. &Perron, P. Analyzing cultures: An introduction and handbook, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1999, p. 224.

3. Crystal, D., Pronouncing Shakespeare, Cambridge University Press,Cambridge, 1987.

4. عيّاد،ع، معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية، دار المريخ، الرياض، 1984، ص. 142

كما تتنوع المجالات والمواضيع التي تُعتبر من المحظورات من ثقافة إلى أخرى، وتتمثل أبرزها في أعضاء الجسم الحسّاسة وإفرازاته، والعلاقات الجنسية، وعبارات السّب والشتم، وبعض الأمراض والآفات[1]. وبالفعل، تختلف المحظورات باختلاف المرجعيات الدينية والثقافية والاجتماعية، إلاّ أنّ هناك محظورات عالمية تشترك فيها أغلب الثقافات واللّغات باعتبارها مواضيع تثير إمّا القرف والاشمئزاز والحرج، أو الاستنكار والاستهجان. وفي كل هذه الحالات، يلجأ المتكلمون إلى التقليل من حدتها باستعمال التلطيف.

لقد اهتم العلماء والدارسون العرب بالمحظورات اللّغوية وأطلقوا عليها تسميات عديدة من أبرزها" الفواحش السخيفة" و"ما يفحش ذكره"[2] و"الخسيس المُفحِش"[3]، و"المحظور اللّغوي"[4]، و"الحظر"[5]، و"الكلام الحرام"[6]، "المحرّم"[7]

لا بد أن نشير إلى أنّ المحظورات قد لا تشير كلها بالضرورة إلى أمور "محرمة" بل قد تشير إلى مواضيع أو أوصاف محرجة أو بذيئة أو مسيئة، فمثلا إفرازات الجسم لا تدخل في باب المحرمات بل في باب المستهجنات التي قد تثير القرف أو الخجل.
فضلا عن ذلك، تتنوع الخصائص التي تُميز المحظورات، ولا بد من الإشارة إلى أنّ هناك محظورات ذات طبيعة عامة تشترك فيها جُل اللّغات والثقافات، وأخرى ذات طبيعة خاصة بحيث يُبرز فرشتمان (Fershtmanوغنيزي (Gneezy) وهوفمان (Hoffman أنّ ما يُعد من المحظورات في مجتمع ما يمكن أن يكون من القواعد السلوكية

---

[1]. Anderson, L. G., FultSprak. Svordomar, Dialekterochannatont, Carlssons, Stockholm, 1985, p. 79.

[2]. الجرجاني، م،س، معجم التعريفات. تحقيق ودراسة: المنشاوي، م.ص.دار الفضيلة، القاهرة، 1907، ص.3

[3]. المبرد، ع، 1993، الكامل في اللّغة والأدب، مؤسسة الرسالة، بيروت: 1993، ص. 856

[4]. بشر كمال، التعريب بين التفكير والتعبير، مجلة الدارة السعودية، 1994، ص. 192

[5]. رمضان ع.ت، 1990 التطور اللّغوي، مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص.203

[6]. السعران، م، اللّغة والمجتمع، رأي ومنهج ، دار المعارف، الإسكندرية،1963، ص. 132

[7]. وهبة، م. والمهندس، ك.، عجم المصطلحات اللّغوية والأدبية، دار المريخ، الرياض، 1984، ص. 142

المعتمدة في مجتمع آخر[1]. وعليه، لا ينطبق استعمالها وتقبلها على كل اللّغات، وقد تطرح في كثير من الأحيان إشكالا كبيرا في الترجمة. كما تتميز المحظورات بخاصية التغير من ثقافة إلى أخرى ومن زمن لآخر، وتشير آلان (Allan) وبوريدج (Burridge) إلى أنّ المحظورات عبارة عن حظر للسلوك يخص جماعة محددة من الأشخاص في سياق محدد وفي مكان وزمان معينين[2]. الأمر الذي يدل على الطبيعة المتغيرة وغير الثابتة للمحظورات. كما للمحظورات أبعاد اجتماعية وثقافية ودينية وسياسية ترتبط بها، بحيث تُشير سافيل-ترويك (Saville – Troike) إلى أنّ المحظورات اللّغوية ليست اعتباطية لأنها تخضع للمعتقدات الثقافية الخاصة وتطبيق الدين واللباقة والمراقبة الاجتماعية[3]. أي أنّ المحظورات وليدة بيئتها وثقافتها وتخضع للقيود والضوابط التي يفرضها كل مجتمع ولا تتشكل بصورة اعتباطية.

نستخلص مما سبق أنّ المحظورات عبارة عن كلمات مسيئة، وفظة، وبذيئة، ومُستهجنة قد تسبب إهانة، أو إحراجا، أو شعورا بالقرف أو الاشمئزاز أو الحرج، ترتبط بمجالات متعددة من أبرزها: الجنس، والأمراض والعاهات، وأعضاء الجسم وإفرازاته ووظائفه الحسّاسة، فضلا عن الدين والسياسة التي تعتبر من المواضيع الحسّاسة التي قد تؤدي إلى الفتن والصراعات وتثير التعصبات. وعليه، يجد أفراد الجماعة اللّغوية أنفسهم ملزمين– بحُكم الأعراف والضوابط الدينية والاجتماعية- باستبدالها بصيغ أقل مباشرة وحدة. وعليه، يعد التلطيف من أبرز الوسائل التعبيرية التي تُسهم في التخفيف من حدتها بالاعتماد على التلميح بدل التصريح.

2- التلطيف:

يُشير براون (Brown) وجيلمان (Gilman)) إلى وجود عدد كبير من الأساليب الملّطفة في الثقافة الأمريكية؛ إذ تُعتبر بعض الأفكار والكلمات من المحظورات، كما

---

[1]. Fershtman,C., Gneezy, U. & Hoffman, M. Taboos and Identity: Considering the Unthinkable. American Economic Journal: Microeconomics, Vol. 3, NO. 2, 2011, p. 140.

[2]. Allan, K.&Burridge, K., Forbidden words: taboo & the censuring of language,Cambridge University Press, Cambridge,2006, p. 27

[3]. Saville-Troike, M., The ethnography of communication: An introduction,Blackwell,2003, pp. 210-213

أنّ لبعض الكلمات إيحاءات سلبية[1]، ولهذه الأغراض يُستعمل التلطيف الذي لا يُعد دخيلا أو غريبا على اللّغة الإنجليزية، وقد تعددت التعريفات الدالة على التلطيف في اللّغة الإنجليزية؛ إذ يُعرّفه كل من سمبسون (Simpson) وواينر (Weiner) بأنّه صورة بيانية تقوم على استبدال كلمة أو عبارة تشمل معنى ضمنيا ملائما أو لها علاقات لغوية أقل قُبحا بدل استعمال الكلمات والعبارات الأكثر فظاظة أو إساءة والتي قد تُشير بدقة أكبر إلى المعنى المقصود[2].

يتجلى لنا-حسب هذا التعريف-أنّ التلطيف صورة من الصور البيانية على غرار المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، يقتضي استعمال لغة بلاغية مجازية ذات طبيعة خاصة يجب مراعاتها عند الفهم والتحليل، بحيث تُعد العبارات الملّطفة أقل دقة أحيانا من العبارات المباشرة التي تشير إلى الفكرة بطريقة شديدة وصادمة غير أنّها أكثر وضوحا من تلك الملّطفة التي تعتمد التلميح وتستغني عن التصريح.

من جانب آخر، يُعرّف هودسن Hudson التلطيف بأنّه توسيع للكلمات أو العبارات العادية للتعبير عن أفكار بغيضة أو مُحرجة بحيث تُخفِّف الصيغة غير المباشرة من بغاضة المعنى وتُسمى هذه الكلمات التي يتم توسيعها بهذا الشكل بالتلطيف[3].

نلاحظ بأنّ التّلطيف ينطوي على توسيع لدلالة الكلمات العادية اليومية، إذ يتم توسيع معناها لتدل بشكل غير مباشر على بعض الأمور المستهجنة أو المخجلة التي يصعب التطرق إليها صراحة لما لذلك من انعكاسات على المتلقي والمتكلم في آن واحد؛ فالصيغة غير المباشرة للكلمات تُخفِّض من درجة قُبْحِها.

فضلا عن ذلك، يقدّم كريستال (Crystal) تعريفا للتّلطيف بحيث يذكر بأنّه كلمة أو عبارة تُستخدم عِوضا عن كلمة أو عبارة قبيحة أو مُسيئة[4]، يتبين لنا أنّ

---

[1].as cited in Fishman, J. A., Readings in the sociology of language, Mouton,The Hague, Paris,1986.

[2].Simpson, J. A. & Weiner, E., The Oxford English Dictionary, Clarendon Press, Oxford, 1989, p. 210

[3].Hudson, G., Essential introductory linguistics. Blackwell, Publishing Malden, 2000. p. 261

[4].Crystal, D. Pronouncing Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge,1987, p. 8

تعريف كريستال بسيط ومختصر غير أنّه واضح جلي، إذ يُشير إلى أنّ الكلمات والتعبيرات الملطّفة بديلة عن أخرى تتضمن إساءة وفظاظة.

من جهة أخرى، يُقدم كريسب Crisp)) تعريفا مرِحا للتلطيف بحيث اعتبره عبارة عن حقيقة غير سارة مُعطرة بعطر الكولونيا الدبلوماسية[1]، ونلاحظ هنا أنّ تعريف كريسب يتسِم بالفكاهة غير أنّه سديد، فبتحليلنا له، يتجلى لنا أنّه أشار إلى اللّغة الدبلوماسية التي تتميز بقلة الصراحة والمجاملة والتملق وتزييف الحقائق والتلاعب بالمعاني.

أمّا في اللّغة العربية، فقد عرف العرب مفهوم التّلطيف منذ القِدم، إذ ورد في معجم مقاييس اللّغة لابن فارس في مادة (لَطَفَ) أنّ اللام والطاء والفاء أصل يدل على رِفق ويدل على صغر في الشيء. فاللُّطْف: الرّفق في العمل، يُقال: هو لطيف بعباده أي رؤوف رفيق[2]. فالتلطيف لغة يعني الترفق. كما يُعرّف رمزي البعلبكي التلطيف اصطلاحا بأنّه" الإتيان بكلمة أو عبارة مُلطَّفة فرارا من كلمة أو عبارة مستكرهة أو غير لائقة اجتماعيا[3]. نلاحظ من هذا التعريف أنّ استعمال التلطيف خاضع لقواعد المجتمع وضوابطه التي ينبغي أن يحترمها المتكلم لتجنب استعمال لفظ مستهجن، أي إنّ للتّلطيف بُعدا اجتماعيا يجب مراعاته. كما يُعرّفه مبارك بأنّه استبدال تعبير بآخر يكون أكثر مقبولية من التعبير الأول[4].

بناء على ما سبق، يتبين لنا وجود تشابه بين التعريفات المقدمة للتلطيف بين اللّغتين الإنجليزية والعربية؛ إذ يُجمع الباحثون على أنّ التلطيف يعتمد على استبدال كلمات وعبارات فظة وصادمة بأخرى أقل حدة ومباشرة وفظاظة وأكثر لباقة وتأدبا مراعاة للضوابط الأخلاقية والاجتماعية لاستعمال اللّغة وتفادي الخوض في المحظورات.

---

[1].Crisp, Q. Manners from Heaven: A divine guide to good behavior, Harper, Perennial, New York, 1984.

[2]. ابن فارس،أ، ح، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص.250

[3].البعلبكي منير والبعلبكي رمزي، المورد الحديث قاموس انكليزي- عربي، دار العلم للملايين، لبنان، 1990، ص. 179

[4]. مبارك، م.، معجم المصطلحات الألسنية فرنسي-انجليزي-عربي. ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995،ص. 101

تجدر الإشارة إلى أنّ مجالات استعمال التلطيف وأنواعه كثيرة ومتعددة من أبرزها المجال السياسي والدبلوماسي والعسكري والديني والجنسي. وفي هذا الصدد يشير أورول[1] إلى أنّ لغة السياسة تعتمد على التضليل والتزييف والخداع. في هذا الصدد، يشير القاضي إلى أنّ السياسيين عموما يختارون الكلمات بحرص شديد ليجعلوا الأكاذيب تبدو حقيقية ومحترمة[2]. كما يضيف دونج (Dong) أنّ التلطيف السياسي يعتمد على المعاني الغامضة[3]. من خلال اختيار كلمات وعبارات مبهمة وفضفاضة قد تحمل أكثر من معنى.

أمّا بخصوص التلطيف الجنسي يرى ناش Nash)) أنّ حدود التلطيف الجنسي واسعة بحيث يشمل الفعل الجنسي بحد ذاته وأعضاء الجسم المتعلقة به وكذا الثياب المرتبطة ارتباطا مباشرا بهذه الأعضاء[4]. كما يرى كالفو (Calvo) بأنّ استخدام التلطيف الجنسي ضروري لأنّ تسمية مدلول في هذا المجال بدال واضح يعتبر مُحرّما في مجتمع معين[5]. فيلجأ المتكلمون إلى استخدام كلمات غير دقيقة وتعميمية وعامة للدلالة على بعض الأعضاء الجنسية، وغالبا ما يتم إتْباعُها بصفة أو عبارة محددة مثل الأعضاء الأنثوية "Femaleparts"وأحيانا يُذكر الشخص كاملا بدل ذكر العضو الجنسي المعني[6].

يرتبط التلطيف الديني بالمقدسات والمعتقدات والشخصيات الدينية والعبادات والشعائر والحياة والموت والجزاء والعقاب. غير أنّ هولاند (Holland) مثلا يرى أنّ

---

[1]Orwell, G., Politics and the English language. The collected essays, journalism and letters of George Orwell, ed. Sonia Orwell and Ian Angos,1968, 4(1), 127-140.

[2]القاضي، مقارنة اجتماعية – لسانية للتلطف في الإنجليزية والعربية، مجلة اللغة والترجمة. الرياض: جامعة الملك سعود، حجم 21، 2009، ص. 13-2

[3]Dong, J, Study on the features of English political euphemismand its social function. In English languageteaching, 2010,Vol. 3No. 1.

[4]Svartvik, J. Words: Proceedings of an international symposium.Kungl: VitterhetsHistorieochAntikvitetsAkademien,1995.

[5]Calvo, J. Sexual euphemisms in the history of the English language, in José Santaemilia (ed.),The language of sex: saying and not saying. Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 62-63.

[6].Adams, J. N., The Latin sexual vocabulary, Duckworth,1982, pp. 44, 46.

استخدام التلطيف الديني مع الأطفال من شأنه إرباكهم بحيث يعتقدون بأنّ السماء التي يذهب إليها الموتى هي مكان يمكن العودة منه، مثل الذهاب في عطلة وينتظرون منهم العودة لرؤيتهم، والملاحظة نفسها تنطبق على التلطيف الإنجليزي المتمثل في "beingtakenbyJesus" الذي من شأنه جعل الأطفال يخافون الذهاب إلى الكنيسة، فالطبيعة المجازية والغامضة للتلطيف هي التي تؤدي إلى سوء فهمه بحيث يفهم الأطفال الصورة الحرفية وليس المجازية[1]؛ إذ من المُستعصي على الأطفال فهم اللّغة المجازية التي يُصاغ بها التلطيف عادة. ومن أمثلة التلطيف الديني كذلك في اللّغة الإنجليزية: "underworld" بدل "hell" أي جهنم و"Darn" بدل"damn". أمّا في اللّغة العربية، نجد في القرآن الكريم شواهد عديدة عن التلطيف تتوافق مع الحياء والاحتشام مثل: الجماع، المباشرة، التّغشي، المراودة، الضرّاء، الأكمه وغيرها.

3- التلاعب اللفظي:

لا تخلو الخطابات على تنوعها واختلافها من التلاعب بالكلمات والمعاني التي اعتُبرت" تقنية موغلة في القدم عبر التاريخ الإنساني، فخلال قرون طويلة من الوجود البشري تكونت المعرفة-أي معاني العالم الواقعي الموضوعي-بواسطة صيرورات تكيف اجتماعي يستند بشكل مطلق على التواصل الشفهي".[2]

تتعدد أشكال التلاعب اللفظي وأنواعه على غرار التورية، والتعريض، والجناس، والكناية، والتلويح، والإيهام والتلطيف، فمثلا نجد مصطلح التورية الذي يقابل المصطلح الإنجليزي "paronomasia" الذي يشير إلى نوع من التلاعب اللفظي في البلاغة التقليدية تُجمع فيه كلمات تتشابه في الصوت بطريقة فضفاضة، ويعد الجناس الاستهلالي "Alliteration" من بين صيغها الشائعة وتُستعمل أساسا لأغراض جمالية في سياقات غير محددة[3]. وعليه، يدل هذا النوع من التلاعب على جناس صوتي قد يشمل تشابها أو تباينا في المعنى.

---

[1].Holland, J. Understanding children's experiences of parental bereavement, Jessica Kingsley, London, 2001, p. 34

[2]. مهنا،ف، علوم الاتصال والمجتمعات الرقمية، دار الفكر، دمشق،2002، ص. 313

[3].Longman, T.&Enns, P. Dictionary of the Old Testament: Wisdom, poetry & writings: A compendium of contemporary biblical scholarship, InterVarsity Press, USA, 2008, p. 925.

يُعد مصطلح"metalepsis" الذي يُعرف كذلك بـ "Transumption" نوعا من التلاعب اللفظي ويضم صيغة بلاغية تُستعمل فيها كلمة بدل أخرى[1] أو تُستبدل فيها صيغة بلاغية بأخرى، كما يُنقل المعنى من سياق إلى آخر بحيث يبقى التوافق بينهما موجودا وعلى المتلقي إيجاده لفهم الإيحاء.[2] إذ يقوم هذا النوع من التلاعب على استبدال صور بلاغية بأخرى مع وجود علاقة دلالية بينهما يُستدل عليها بالإيحاء.

في هذا السياق، لا بد من الإشارة إلى المصطلح الإنجليزي "pun" الذي ورد في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب كمكافئ لمصطلح التورية في اللّغة العربية[3]، ويدل على صورة بلاغية تتمثل في التباس عمدي لكلمات أو عبارات متشابهة لغرض بلاغي قد يكون فكاهيا أو جديا، ويعتمد على التكافؤ المفترض بين الكلمات المتعددة (الاشتراك اللفظي) أو بين ظلال المعاني المختلفة للكلمة الواحدة (تعدد المعنى) أو بين معنى حرفي وكناية.[4] وفيما يلي مثال توضيحي عن ذلك:"He kept his spirits high by pouring spiritsdown" بحيث استعملت كلمة للدلالة على معنيين، يشير الأوّل إلى المعنويات، والثاني إلى الكحول.

فضلا عن ذلك، يشير مصطلح "innuendo" في اللّغة الإنجليزية والذي يقابله مصطلح" التعريض" في اللّغة العربية[5] إلى صورة بلاغية يتم فيها غالبا الاعتماد على الإيحاء والتلميح لنقل المعاني التي عادة ما تكون سلبية أو غير ملائمة[6]. ويستعمل

---

[1].Grethlein, J.&Rengakos, A. Narratalogy and interpretation: The content of narrative form in ancient literature. Berlin/New York: Walter de Gruyter, coll. "Trends in Classics - Supplementary Volumes" 4, 2009, pp.88

[2].Coxon, P.S., Exploring the new Exodus in John: A biblical theological investigation of John Chapters 5-10. Eugene, Oregon: Resource.2003, p. 13

[3]. وهبة موالمهندس كامل، 1984معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، 1984،ص. 126

[4].Vas, G., Creative writing, Sterling, India, New Delhi,2009, p. 31

[5]. وهبة م والمهندس كامل، 1984معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، 1984، ص. 111

[6].Wilson K. &Wauson, J. The AMA handbook of business writing: The ultimate guide to style, grammar, usage, punctuation, construction, and formatting,AMACOM,USA, 2010, p. 242

لأغراض الهجاء المبطن والتأدب. كما تشير التّورية التي تعني الإخفاء لغة إلى دلالة اللّفظ على معنيين قريب وبعيد، بحيث يقصد المتكلم المعنى البعيد ويُخفِيه بالقريب، ويعتبره الغول نوعا من الكناية، فمثلا تُكنى المرأة بالشاة أو الشجرة أو الناقة أو البيضة[1]. كما نشير إلى أنّ كل الأنواع المذكورة أعلاه، تتميز بخصائص عديدة منها العمومية والخصوصية والغموض والتعقيد والتغير والإيحاء والإبداع[2]، وتستعمل لأغراض عديدة منها التهوين والتخفيف والتأدب والاحترام والاحتشام والتلاعب وغيرها من الأغراض التواصلية والبلاغية.

4- ترجمة المحظورات:

تتعدد تقنيات الترجمة المستخدمة في نقل المحظورات من لغة إلى أخرى، ويتطلب ذلك معرفة وفهما للغتين والثقافتين المصدر والهدف. فمثلا قد يلجأ بعض المترجمين إلى استعمال التلطيف أو فرض الرقابة الذاتية على ترجماتهم[3]. فضلا عن ذلك، يمكن ترجمة المحظورات من خلال الحذف، والاستبدال والتكافؤ مع مراعاة السياقات الثقافية والاجتماعية والدينية. وقد لاحظنا أنّ المحظورات المشتركة بين اللّغات لا تطرح إشكالا في الترجمة عكس تلك الخاصة بثقافة دون أخرى.

كما نعتقد أنّ الحذف يعتبر من آخر التقنيات التي يعتمد عليها المترجم وذلك في حالة عدم وجود حلول أخرى تؤدي الوظيفة المقصودة. فضلا عن ذلك قد يكون التلطيف في بعض السياقات نوعا من التلاعب بالألفاظ والمعاني. وفي هذا السياق، اقترحت دلبستيتا (Delabastita) (1993) بعض التقنيات لترجمة التلاعب اللّفظي يمكن تطبيقها على ترجمة المحظورات وتتمثل في ترجمة المحظور في النص المصدر بمحظور في النص الهدف يختلف عنه شكلا ودلالة؛ شرح معنى المحظور في النص الهدف؛ ترجمة المحظور بأدوات أسلوبية أخرى في النص الهدف؛ حذف المحظور حذفا كليا؛ ترجمة المحظور بنسخ المعنى الوارد في النص المصدر دون نقل الشكل

---

[1]. الغول، ع.ن، البلاغة (البيان والمعاني)في كتاب الفائق في غريب الحديث للزمخشري، دار الجنان، عمان، 2015، ص.75-76

[2]. بن لقدر مريم، ترجمة المعاني الإيحائية للتورية، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجزائر، جامعة الجزائر 2- معهد الترجمة، 2018، ص. 122- 132

[3].Abbas, I. Euphemism and (Self-)Censorship: Strategies for Translating Taboos Into Arabic. Concordia University. 2015

في النص الهدف؛ تعويض حذف المحظور بمحظور آخر بإدراجه في موضع آخر في النص؛ وترجمة المحظور ببعض التقنيات التحريرية مثل الهوامش، الحواشي وتعليقات المترجم لشرح المحظور أو تقنية الترجمة[1].

وعليه، يتضح لنا أنّ ترجمة المحظورات يمكن أن تتم باستعمال التلطيف أو الحذف أو الشرح أو التكافؤ أو الاستبدال أو التعويض. غير أنّ بعض هذه التقنيات قد ينطوي على التلاعب والتضليل، لذلك يجب أن يتحلى المترجمون بالوعي والحذر عند ترجمة المحظورات مع مراعاة الضوابط الاجتماعية والثقافية والدينية للغة الهدف.

5- نظرية الملاءمة:

لقد أرسى كل من ويلسون (Wilson) وسبربر (Sperber) سنتيْ (1986) و (1995) دعائم نظرية الملاءمة في الاتصال، ثم قام غوت (Gutt) بتطبيق هذه النظرية على الترجمة لأنّها تُميِز بين القول والقصد، وتعتمد على الافتراض بأنّ المخاطَب سيبذل جهدا في فهم الجملة إذا افترض بأنّها ملائمة[2]. وعليه، يتبين لنا أنّ الاتصال البشري في إطار نظرية الملاءمة يقوم على مبدأ الملاءمة ووجود اختلافات بين القول والقصد.

كما تستند نظرية الملاءمة على مجموعة من المبادئ من أبرزها المبدأ الاتصالي للملاءمة والمقصدية والإشارة الاتصالية والاستعمالين الوصفي والتأويلي للغة. ويتمثل المبدأ الاتصالي للملاءمة في الأثر المعرفي الإيجابي الذي يختلف عن العالم الواقعي؛ بحيث يقوم على الافتراضات الشخصية للأفراد.[3] وبالتالي، يتغير مبدأ الملاءمة ويختلف باختلاف الأشخاص والمجتمعات والثقافات والسياقات.

أمّا بخصوص المقصدية (intentioiality) فتعد عنصرا جوهريا في العملية الاتصالية بصفة عامة وفي الترجمة بصفة خاصة، لأنها تعبر عن نية المخاطب[4]

---

[1].Delabastita, There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet. Rodopi, Amsterdam &Atlanta,1993

[2].Díaz-Pérez, F., The Translation of Wordplay from the Perspective of Relevance Theory: Translating Sexual Puns in two Shakespearian Tragedies into Galician and Spanish. *Meta*, 58 (2), 2013, p. 280.

[3].as cited in Horn, L.& Ward, G., The handbook of pragmatics, Blackwell,Oxford, 2004, p. 608

[4].Gutt, E., Translation and relevance: Cognition and context, Routledge, London & New York,2014

وعليه، يسعى المترجم دائما، باعتباره متلقيا أوّلا للنص ومؤلفا ثانيا له، إلى فك شفرة النص الأصلي للتعرف على مقصد الكاتب لكي يضمن نقل الرسالة نقلا صحيحا في اللّغة الهدف وذلك يتطلب منه إلماما كبيرا بالثقافة المصدر وتحكما جيّدا في اللّغة المصدر على حد سواء.

فضلا عن ذلك، تعتبر الإشارات الاتصالية التي تقوم عليها نظرية الملاءمة من الخصائص الأساسية التي تتميز بها النصوص على اختلافها لأنّها تمكن القارئ من التعرف على مقصدية الكاتب وفهم الرسالة التي يرغب في إيصالها لتحقيق الملاءمة. ويقترح غوت ثمانية أنواع من الإشارات الاتصالية على غرار الإشارات الدلالية التي تتعلق بالمعاني المختلفة والإشارات الصوتية والكتابية التي تتعلق برسم الحروف والكلمات في اللّغات، والإشارات الشكلية التي ترتبط بالصيغ الاجتماعية والإشارات الشعرية التي تتعلق بالقوالب اللغوية وجمالية الأساليب. كما يشير غوت إلى أنّ الترجمة المباشرة تقتضي الحفاظ على كل الإشارات الموجودة في النص المصدر، والتي تسمح للمتلقي بتحقيق الفهم المقصود شريطة استعمال الافتراضات السياقية التي تصورها الكاتب الأصلي منذ البداية[1].

وعليه، يتجلى لنا أنّ كل رسالة تتضمن إشارات اتصالية يختلف توظيفها باختلاف السياقات والمقاصد والأغراض التواصلية، إلاّ أنّها ضرورية في فهم الرسائل والتعرف على نوايا كاتب النص الأصلي من خلال الاستناد إلى الافتراضات السياقية الأصلية بحيث توجد علاقة تناسب بين المقصدية والإشارات الاتصالية.

فيما يخص التمييز بين الاستعمالين الوصفي والتأويلي للغة، يرتبط الأول بالمتكلم أو الكاتب الأصلي الذي يقوم من خلاله بوصف الواقع وصفا يتوافق مع افتراضات الملائمة الخاصة به، بينما يرتبط الثاني بشخص ثان غير المتكلم أو الكاتب الأصلي الذي يحاول بدوره تمثيل الفكرة الأصلية تمثيلا دقيقا. إذ توجد علاقة ترابط بين المتكلم أو الكاتب الأصلي وبين الواقع الذي يصفه، في حين توجد علاقة

[1].as cited in Goodwin, P., Translating theEnglish Bible:From relevance to deconstruction, James Clarke, Cambridge,2013, p.150-17

ترابط بين الشخص الثاني وبين الوصف الذي قصده وعبر عنه المتكلم أو الكاتب الأصلي[1].

بتطبيق نظرية الملاءمة على الترجمة، يتضح لنا أنّ المبدأ الاتصالي متغير ونسبي من شخص إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، ما يشكل العديد من الصعوبات أمام المترجم الذي تتمثل مهمته الأساسية في فهم مقصدية الكاتب الأصلي لكي يستطيع نقل الرسالة بدقة وأمانة وذلك من خلال الاعتماد على الإشارات الاتصالية الموجودة في النصوص والاستدلال بها، وتتعلق هذه الإشارات بالدلالة والشكل والصوت والأسلوب. فضلا عن ذلك، تندرج الترجمة أكثر ضمن الاستعمال التأويلي للغة لأنّها تعتمد على تفسير وتأويل محتويات رسالة أصلية أو أفكار تعود لمتكلم أو كاتب أساسي غير المترجم مع الحفاظ على مبدأ الملاءمة المرتبط بالافتراضات السياقية الخاصة بهذا المتكلم أو الكاتب الأصلي.

في سياق ترجمة المحظورات، نعتقد بناء على ما سبق ذكره أنّ نظرية الملاءمة في الترجمة توفر إطارا نظريا يمكن الاعتماد عليه في ترجمة المحظورات، وذلك لأنّها تعتمد على الاستعمال التأويلي للغة إما بتحقيق تشابه تأويلي تام يتجلى في الترجمة المباشرة التي تعيد إنتاج الخصائص اللسانية والمعلومات السياقية الموجودة في الرسالة المصدر خاصة في حالة المحظورات العالمية والمشتركة بين اللغات والثقافات، أو السعي إلى تحقيق تشابه تأويلي غير تام مع اختيار العناصر الملائمة للنقل من خلال الترجمة غير المباشرة خاصة عندما يتعلق الأمر بالمحظورات اللصيقة ببيئة وثقافة معينة دون أخرى.

في السياق ذاته، يمكن أن يستخدم المترجم، في إطار نظرية الملاءمة، تقنيات الترجمة التي تتيح له أعلى مستويات الملاءمة بناء على الافتراضات السياقية الأصلية وإمكانية الحفاظ على الإشارات الاتصالية في النص الهدف باعتبارها إطارا نظريا مرنا لا يتعارض مع تقنية التكافؤ، بل يمكن أن تُستعمل هذه الأخيرة في إطار مبدأ الملاءمة.

6- دراسة وصفية تحليلية لبعض النماذج:

[1].Smith, M.S, The rituals and myths of the feast of the goodly gods of KTU/CAT 1.23 (2006), Society of Biblical literature, Atlanta, 2000, p. 39

سنقوم فيما يلي بدراسة وصفية تحليلية لبعض النماذج من المحظورات وتقنيات ترجمتها لمعرفة أبعاد استعمال التلطيف وانعكاسات التلاعب اللفظي على الترجمة من اللّغة الإنجليزية إلى اللّغة العربية.

- **النموذج الأوّل:**

يُعد الحديث عن أعضاء الجسم الحسّاسة من المحظورات التي يُستهجن التطرق إليها صراحة لأنّها تثير الخجل، فمثلا يستعمل التّلطيف الأسترالي "Map ofTasmania" بدل عضو المرأة الحساس، ويشير في الظاهر إلى الجزيرة الأسترالية تاسمانيا وضمنيا إلى منطقة المرأة العانيّة نظرا لتشابه في الشكل بينهما، وهو تلطف يصعب نقله إلى اللّغة العربية حرفيا لأنّه لن يتضمن أي إشارة إلى المعنى المحظور المقصود، كما قد يجد المترجم صعوبات كبيرة في ترجمته إذا لم يكن ملما بالثقافة الأسترالية وكذا اللّغة الإنجليزية المستعملة في أستراليا، والصعوبة نفسها تُطرح فيما يخص إيجاد مكافئ له من حيث الشكل والدلالة لأنّه ينطوي على تحول في المعنى، فالمعنى الظاهر يشير إلى منطقة جغرافية أمّا المعنى الضمني فيدل على عضو حسّاس في جسم المرأة تعتبر الإشارة إليه صراحة من المحظورات. وبالتالي، لا يمكن الاعتماد على الترجمة الحرفية في هذا المقام ويجب البحث عن تلطيف مكافئ في اللّغة العربية مثل القُبل. كما نشير إلى أنّ هذا النوع من التلطيف مقبول ومستساغ عند نقل المحظورات الخاصة بأعضاء الجسم الحساسة التي تعد مشتركة بين اللّغات، ولا يتضمن أي تلاعب أو تضليل بل يؤدي غرضا وظيفيا من شأنه تسهيل التواصل.

- **النموذج الثاني:**

يعتبر غشاء بكارة المرأة من الأمور التي لا يُستحب الحديث عنها صراحة في كثير من الثقافات والسياقات المقامية، وقد لاحظنا وجود العديد من العبارات الملطفة في اللّغة الإنجليزية التي تدل على عذرية المرأة مثل"Maid's ring" والتي تترجم عادة بـ "عفة المرأة" أو "شرف المرأة" بحيث تستعمل في نقله تقنية إعادة الصياغة بالإبقاء على المعنى والتحرر من قيود الشكل، وهي ترجمة مقبولة وملطفة تنقل المعنى دون خدش حياء القارئ. فضلا عن ذلك، من المخجل الحديث عن فض غشاء بكارة المرأة في بعض السياقات ما عدا المجال الطبي أو القانوني، لذلك تستعمل بعض العبارات الملطفة للإشارة إلى ذلك، مثل "Pick her cherry" الذي عادة

ما يُترجم باستعمال تقنية التكافؤ الدينامي بالفعل العربي" يبتكرها" أو "يفض بكارتها" بدل عبارة "يثقب اللؤلؤ" الموجودة في اللّغة العربية غير أنّها أقل شيوعا.

- **النموذج الثالث:**

يعد الحديث عن إفرازات الجسم من الأمور المحظورة والمستهجنة نظرا للاشمئزاز أو القرف الذي قد ينتج عن الإشارة إليها مباشرة. فمثلا تستعمل العديد من الكلمات والعبارات الملطفة للحديث عن الدورة الشهرية للمرأة على غرار التلطيف الإنجليزي "The Communists are coming" الذي يدل على فترة الحيض أو العادة الشهرية، كما يستعمل الفرنسيون عبارة « Les Anglais ont débarqué » للدلالة على المعنى ذاته، ولا يمكن ترجمتهما ترجمة حرفية إلى اللّغة العربية لصعوبة فهمهما من طرف القارئ العربي غير الملم بالثقافتين الإنجليزية والفرنسية.

- **النموذج الرابع:**

يعتبر الحديث عن حمل المرأة في بعض المجتمعات أمرا مخجلا يتطلب الاحتشام لأنّه يحيل إلى العلاقة التي تتم بين الرجل والمرأة. لذلك كانت النساء قديما- في المجتمع الجزائري مثلا- لا يعلنّ عن حملهن حتى يضعن مولودهن. كما تملك اللّغة الإنجليزية العديد من العبارات الملطفة الخاصة بحمل المرأة على غرار عبارة "Bun in theoven" التي تدل على حمل المرأة وتستحضر صورة طهي كعك في الفرن وتمثله بنمو الجنين في الرحم وهي عبارة غريبة عن الثقافة العربية، ولذلك، لا يمكن ترجمتها ترجمة حرفية لأنّها تتضمن معنى إيحائيا، لذلك، يمكن استعمال نظرية الملاءمة من خلال الاستعمال التأويلي للغة بناء على التشابه غير التام مثل المرأة حُبلى.

- **النموذج الخامس:**

يعتبر الحديث صراحة عن الموت محظورا في بعض الثقافات؛ إذ يصعب في بعض المواقف استعمال الفعل المباشر "مات" أو "هلك"، لذلك نجد الكثير من التلطيفات خاصة في اللغة الإنجليزية والتي تُستعمل للتهوين من هذا المصاب الأليم وما ينتج عنه من مشاعر الحزن والأسى. فمثلا يستعمل التعبير الإنجليزي الملطّف الخاص بالموت "CrosstheRiverStyx" الذي يدل في التصور الإغريقي على نهر يجري سبع مرات حول عالم الأموات الذين يعبرونه مقابل دفع النقود التي يضعها أقرباؤهم في

أفواههم لحملهم إلى العالم السفلي، إذ يجب على المترجم فهمه أوّلا من خلال البحث عن دلالاته في الأساطير الإغريقية، ثم البحث عن مكافئ له في اللغة العربية، غير أنّ ذلك يكاد يكون مستحيلا لتنافي مفهومه مع الثقافة الإسلامية. وبالتالي يلجأ المترجم إلى التصريح بمعناه لأنّ الموت لا يعد من المحظورات في الثقافة العربية الإسلامية بل يُستعمل التلطيف العربي للتخفيف من وقع الصدمة على أقارب المتوفى فقط وليس من باب إنكاره.

فضلا عن ذلك، يمكن ترجمة التّلطيف الإنجليزي "CrosstheJordan" الذي يعني دخول الشخص المتوفى إلى الأرض الموعودة وهي الجنة- حسب الإنجيل- بالتلطيف العربي "انتقل إلى دار السلام" أو "انتقل إلى دار الخلد" أو "انتقل إلى الفردوس" وهي عبارات مكافئة للتلطيف الإنجليزي باعتبار المفهوم موجودا في الثقافات الإسلامية واليهودية والمسيحية. وبالتالي، يوجد مكافئه في اللّغة العربية من خلال الاستعمال التأويلي للغة المبني على التشابه غير التام.

- **النموذج السادس:**

في بعض المواضع، تستعمل كلمة قهوة أو هدية في اللّغة العربية، وكلمة "payoff" في اللّغة الإنجليزية للدلالة على" الرشوة" التي قد يدفعها شخص لآخر مقابل خدمة معينة، فعوض ذكر كلمة الرشوة صراحة والتي تعد من الممارسات المحظورة والمحرمة من الناحية الدينية والقانونية والاجتماعية، يُستعمل التلطيفان الهدية أو القهوة تخفيفا لأثرهما على السامع، غير أنّهما يتضمنان نوعا من التضليل اللغوي والتلاعب بالمعاني لعدم التطابق بين مفهوميْ الرشوة والهدية، فالأوّل سلبي والثاني إيجابي. وبالتالي، نلاحظ أنّ الترجمة قد أدّت إلى حدوث تلاعب بالمعنى الأصلي قد تكون له انعكاسات سلبية كبيرة على غرار التهوين من ضرر دفع الرشاوي وتلقيها. وعليه، من الجدير استعمال نظرية الملاءمة في ترجمة هذا النوع من المفاهيم الحسّاسة بما يتناسب وتطلعات القارئ العربي.

- **النموذج السابع:**

يعتبر الحديث عن البغاء من المحظورات في كثير من المجتمعات، على غرار المجتمع العربي، لذلك نجد الكثير من التعابير الملطفة التي تستعمل في هذا السياق،

ففي اللّغة الإنجليزية مثلا، تستعمل عبارة working girls، التي عادة ما تُترجم في اللّغة العربية بـ بنات الليل.

نلاحظ وجود تكافؤ في المعنى بين العبارتين بحيث تشيران إلى المدلول نفسه، غير أنّ الدال يختلف، فالثقافة العربية لا تعتبر البِغاء عملا وإنما تنبذه وتُحرّمه على أساس الدين والعُرف، وتستخدم عبارة" بنات الليل" لأنّ البنات عادة لا تخرجن في الليل، وبالتالي، يفهم القارئ العربي أنّ البنات المقصودات لا يمارسن عملا شريفا. وبالمقابل، يعتبر في بعض البلدان الغربية عملا مقننا حتى وإن أجمعت الأغلبية منهم على رفضه لتنافيه مع الأخلاق والدين والآداب العامة. وعليه، طبّق المترجم نظرية الملاءمة بما يناسب تطلعات القارئ العربي وسياق الثقافة العربية، وتفادى القيام بترجمة حرفية من شأنها تضليل القارئ والتلاعب بالحقيقة المقصودة.

- **النموذج الثامن:**

يعتبر التلصص المسمى بالإنجليزية "voyeuristicdisorder" من العادات السلبية والمحرمة لأنها تنطوي على التنصت على الآخرين ومراقبتهم خفية عنهم، ويستعمل التلطيف الإنجليزي "Peeping Tom" للدلالة على هذا الشذوذ الذي يتنافى مع الدين والضوابط الأخلاقية والاجتماعية، وعادة ما يترجم بكلمة مباشرة وهي "المتلصص" الذي يعاني من اضطراب التلصص أو البصبصة الجنسية التي تدل على المعنى السلبي لهذه الظاهرة تفاديا للتضليل اللغوي.

- **النموذج التاسع:**

عند تصفحنا لبعض المواقع على شبكة الأنترنت لاحظا عبارة "مرض عشق الأطفال" أو "محبو الأطفال" للدلالة على المصطلح الإنجليزي pedophilia وهي ممارسة محرمة ومستهجنة وتدل على الانجذاب الجنسي للأطفال، ونعتقد أنّ المقابل العربي قد نُقل إلى العربية عن طريق المحاكاة، وهي ترجمة مضللة نوعا ما إذا استعملت في سياقات غير محددة، فهناك من الأشخاص من يعشق الأطفال ويحبونهم خاصة أولئك المحرومون منهم على نحو بريء وطاهر دون أية إيحاءات جنسية، وبالتالي، قد تُستعمل الترجمة العربية لأغراض التلاعب والتضليل، والأحسن استعمال مصطلح الغلمانية أو شهوة الأطفال الذي يشير إلى المعنى المقصود دون غموض أو لبس.

خاتمة:

تتمثل الصعوبات التي تواجه المترجمين عند نقل المحظورات في الاختلافات الثقافية والأيديولوجية والسياقية والأسلوبية وصعوبة الإلمام بها، فضلا عن اتسام البعض منها بالذاتية والتعدد والغموض والخضوع للعوامل الاجتماعية ومستوى كفاءة المترجم وإلمامه باللّغتين والثقافتين وقدرته على التعرف على السمات الإبداعية وفهمها وإعادة إنتاجها. إنّ المحظورات المشتركة بين اللّغات لا تطرح عادة إشكالا في الترجمة، بحيث يتم نقلها باستعمال تقنيات الترجمة الحرفية والمحاكاة والتكافؤ وإعادة الصياغة والاستبدال. أمّا المحظورات الخاصة واللصيقة بلغة دون أخرى، فإنّها تشكل صعوبات للمترجم الذي يلجأ في نقلها إلى تطبيق نظرية الملاءمة بترجمة ما يتناسب مع تطلعات القارئ العربي وسياق الثقافة العربية الإسلامية بحيث تقدم نظرية الملاءمة إطارا نظريا متكاملا، يقوم على مبادئ الملاءمة، والمقصدية، والإشارات الاتصالية، والمعلومات السياقية والتشابه التأويلي التام وغير التام مع تحديد الهدف والسعي إلى تحقيق الأثر نفسه، كما يُوفر مرونة في اختيار تقنيات الترجمة المستخدمة. فضلا عن ذلك، قد يؤدي استعمال التلطيف في ترجمة المحظورات إلى تلاعب لفظي وتضليل لغوي ينتج عنه طمس للمعاني الحقيقية.

المراجع باللّغة العربية:

1. ابن فارس، أ. ح. (1979) *معجم مقاييس اللغة*. تحقيق وضبط: هارون، ع.س. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. ج5.
2. بشر، ك. (1994) . التعريب بين التفكير والتعبير.*مجلة الدارة السعودية*، 19 (4) ، 175-198.
3. البعلبكي، م. والبعلبكي، ر. م. (2008) *المورد الحديث قاموس انكليزي – عربي*. لبنان: دار العلم للملايين.
4. بن لقدر، م. (2018) . ترجمة المعاني الإيحائية للتورية. رسالة دكتوراه غير منشورة. الجزائر: جامعة الجزائر 2- معهد الترجمة.
5. الجرجاني، م.س. (د.ت) . *معجم التعريفات*. تحقيق ودراسة: المنشاوي، م.ص.القاهرة: دار الفضيلة.
6. رمضان، ع.ت. (1990) . *التطور اللّغوي، مظاهره وعلله وقوانينه* (ط2) . القاهرة: مكتبة الخانجي.
7. السعران، م. (1963) . *اللّغة والمجتمع، رأي ومنهج* (ط2) . الإسكندرية: دار المعارف.
8. عياد، ع.ع. (1984) . *معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية*. الرياض: دار المريخ.
9. الغول، ع.ن. (2015) . *البلاغة (البيان والمعاني) في كتاب الفائق في غريب الحديث للزمخشري*. عمان: دار الجنان.
10. القاضي، ن. س. (2009) . *مقارنة اجتماعية – لسانية للتلطف في الانجليزية والعربية*. مجلة اللغة والترجمة. الرياض: جامعة الملك سعود، حجم 21، ص. 13-22.
11. مبارك. م. (1995) . *معجم المصطلحات الألسنية فرنسي-انجليزي-عربي*. ط1. بيروت: دار الفكر اللبناني.
12. المبرد، أ.ع. (1993) . *الكامل في اللّغة والأدب*. تحقيق: الدالي، م. بيروت: مؤسسة الرسالة.
13. مهنا، ف. (2002) . علوم الاتصال والمجتمعات الرقمية. دمشق: دار الفكر.
14. وهبة، م. والمهندس، ك. (1984) . *معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب* (ط2) . لبنان، بيروت: مكتبة لبنان.

المراجع باللّغة الإنجليزية:

1. Abbas, I. (2015) . *Euphemism and (Self-) Censorship: Strategies for Translating Taboos Into Arabic*. Concordia University.
2. Adams, J.N. (1982) . *The Latin sexual vocabulary*. Duckworth.
3. Algeo, J. &Pyles, T. (2009) . *The origins & development of the English language*. Wadsworth: Cengage Learning.

4. Allan, K &Burridge, K. (2006) . *Forbidden words: taboo & the censuring of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Anderson, L.G. (1985) . *FultSprak. Svordomar, Dialekterochannatont*.Stockholm :Carlssons.
6. Calvo, J.J. (2005) . *Sexual euphemisms in the history of the English language, i*n José Santaemilia (ed.) . *The language of sex: saying and not saying.* Valencia: Universitat de València, pp. 63-74.
7. Coxon, P.S. (2003) . *Exploring the new Exodus in John: A biblical theological investigation of John Chapters 5-10.* Eugene, Oregon: Resource.
8. Crisp, Q. (1984) . *Manners from Heaven: A divine guide to good behaviour*. New York: Harper, Perennial.
9. Crystal. D. (1987) . *Pronouncing Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Danesi, M. &Perron, P. (1999) . *Analyzing cultures: An introduction and handbook.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
11. Delabastita, There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet. Rodopi, Amsterdam & Atlanta,1993[1]
12. Díaz-Pérez, F.J. (2013) .The Translation of Wordplay from the Perspective of Relevance Theory: Translating Sexual Puns in two Shakespearian Tragedies into Galician and Spanish. *Meta*, 58 (2) , 279–302.
13. Dong, J. (2010) . *Study on the features of English political euphemism and its social function*. In English language teaching. Vol. 3 No. 1.
14. Fershtman, C., Gneezy, U., & Hoffman, M. (2011) . Taboos and Identity:
15. Considering the Unthinkable American Economic Journal: Microeconomics, , Vol. 3, NO. 2, pp. 139-64)
16. Fishman, J. A. (1986) . *Readings in the sociology of language.* The Hague, Paris: Mouton.
17. Goodwin, P. (2013) . *Translating the English Bible: From relevance to deconstruction.* Cambridge: James Clarke.
18. Grethlein, J. &Rengakos, A. (2009) . Narratalogy and interpretation: The content of narrative form in ancient literature. Berlin/New York: Walter de Gruyter, coll. "Trends in Classics - Supplementary Volumes" 4, 2009. Pp. vii, 630.

19. Gutt, E. A. (2014) . *Translation and relevance: Cognition and context*. London & New York: Routledge.
20. Holland, J. (2001) . *Understanding children's experiences of parental bereavement*. London: Jessica Kingsley.
21. Holland, J. (2001) . *Understanding children's experiences of parental bereavement*. London: Jessica Kingsley.
22. Horn, L.R., Ward, G. (2004) . *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell.
23. Hudson, G. (2000) . *Essential introductory linguistics*. Malden: Blackwell Publishing.
24. Longman, T. III &Enns, P. (2008) . *Dictionary of the Old Testament: Wisdom, poetry & writings: A compendium of contemporary biblical scholarship.* USA: InterVarsity Press.
25. Orwell, G. (1968) . Politics and the English language. *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*, ed. Sonia Orwell and Ian Angos, 4 (1) , 127-140.
26. Saville-Troike, M. (2003) . *The ethnography of communication: An introduction* (3rd ed.) . Blackwell.
27. Simpson, J.A & Weiner, E.C.S. (1989) . *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
28. Smith, M.S. (2006) . *The rituals and myths of the feast of the goodly gods of KTU/CAT 1.23*. Atlanta: Society of Biblical literature.
29. Sperber, D. & Wilson, D. (1986) . *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Basil Blackwell.
30. Sperber, D. & Wilson, D. (1995) . *Relevance: communication and cognition.*
31. Svartvik, J. (1995) . *Words: Proceedings of an international symposium*. Kungl: VitterhetsHistorieochAntikvitetsAkademien.
32. Vas, G. (2009) . *Creative writing 8*. India, New Delhi: Sterling.

Wilson, K. &Wauson, J. (2010) . *The AMA handbook of business writing: The ultimate guide to style, grammar, usage, punctuation, construction, and formatting*. USA: AMACOM.

مدلول مصطلح نزعة استيطانية (colonisation) عبر مشتقاته المعجمية الغربية ومفارقات الترجمات العربية: معجم عبد النور الحديث أنموذجا

د.مرزوقي بدر الدين
كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية جامعة وهران 01
merzouguibadr.31000@gmail.com

ملخص الدراسة:

في الواقع، لقد اعتمدنا في هذه المقاربة النقدية ترجمة مصطلح colonisation الفرنسي بما يرادفه في اللغة العربية انطلاقا من مدلوله الأجنبي لاالعربي نظرا لابتعاد الترجمة العربية عن المعنى الموضوعي الأجنبي، ومن ثم جاءت الترجمة العربية المقارنة بالمعنى الأصلي الأجنبي منسجمة مع سياق المدلول الأجنبي الذي أغفلته الترجمات العربية في المكان والزمان، مما جعلها تقع وتوقع غيرها في انزلاقات منهجية وإيديولوجية، لمسنا آثارها في كتابات معظم كبار المفكرين والباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأمر الذي دفعنا إلى تبني مقاربة تحليلية نقدية تأصيلية للمصطلح المعني بالدراسة ومشتقاته الدلالية اللغوية كمشروع علمي ومعرفي قد يفتح آفاقا تستوعب الكثير من المفاهيم والمصطلحات المعجمية في إطار عالميتنا وخصوصياتنا الثقافية والحضارية تجاه مختلف تحديات العولمة الإعلامية والثقافية.

الكلمات المفتاحية:

استيطان، نزعةاستيطانية، قابلية الخضوع للاستيطان، استعمار، استخلاف، العدوان، الاستكبار، مقاصد الشريعة الإسلامية.

مقدمة:

لقد كان الاستيطان مرتبطا بشكل دائم بسباقات تاريخية معينة، سواء أكانت هذه العهود قديمة كالتوسع الاستيطاني الإغريقي، الروماني والفينيقي حيث نشأت بالنتيجة مناطق نفوذ، أم مستوطنات تابعة للمركز رغم قربها أو بعدها عنه، أو عهود حديثة كالتوسع الاستيطاني البريطاني، الإسباني والفرنسي حيث اكتشف منظرو التوسع الاستيطاني في الغرب بعض الاختلافات الإيديولوجية على مستوى المذاهب الاستيطانية (Les doctrines coloniales) ، ففي تاريخنا الحديث اشتهرت الإمبراطورية الإسبانية والبرتغالية والفرنسية باستيطانهم المباشر للأقاليم غير الأوروبية، في حين عرفت بريطانيا العظمى باستيطانها غير المباشر، زاعمين أن هذا النمط الأخير أقل ضررا وتعسفا من الأول[1]. من أشهر منظري التوسع الاستيطاني الأوروبي هو رجل الدولة الفرنسي أنتوان دي مونكريتيان (Antoine De Monchretien) (1575 – 1621) فقد توصل من خلال بحوثه التاريخية المقارنة لمختلف المذاهب الاستيطانية السائدة ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر إلى تطوير مصطلح" الاستيطان المركنتيلي والاستعبادي" (La colonisation mercantiliste et de sujétion) [2] كظاهرة سياسية اقتصادية مرتبطة بالرسالة التحضيرية للغرب تجاه البرابرة، أي الشعوب غير الأوروبية.

في الواقع، لقد لعبت الاكتشافات الجغرافية والعسكرية أو بكلمة أدق، الجغرافيا السياسية في هذا الإطار الإيديولوجي دورا حيويا في عملية تجسيد الأطماع الغربية في الأقاليم غير الأوروبية، وهذا ليس فقط عبر الحروب الاستيطانية، أي ترشيد العمليات العسكرية بل وأيضا عبر عملية التعرف على التضاريس المختلفة، وعادات وتقاليد وأسلوب حياة سكانها الأصليين، ومن ثم تكييف الاستراتيجيات

---

[1] - Collectif ,Dictionnaire de politique: le présent en question , librairie Larousse , Paris, 1979 , p. 50.

[2] - AFROUN Mahrez, Mémoires d'outre – tombe, T II: Discours sur La société, eds. Houma 2 ème éd, Alger, 2008, p 68.

والسياسات الثقافية والعسكرية بهدف ضبط أكثر فعالية لسكان الأقاليم الخاضعة أو التي ستخضع للسلطة المركزية إن آجلا أم عاجلا.[1]

1. المقاربة المعجمية لمصطلح استيطان (colonisation) ومشتقاته الأجنبية:

1.1. **مصطلح الاستيطان:** (La colonisation) هو فعل أو مجموعة أفعال (Ensemble d'actions) ، كما تفيد أيضا وجود عملية أو مجموعة عمليات (Ensemble de processus) ناتجة، أي تتمظهر في كلمات (Des mots) ، أفعال (Des actions) وصفات (Des attributs) ، متفرعة عن مصطلح "استيطان" باعتباره عملية ونتيجة تتمظهر في الاستيلاء على سيادة إقليم من الأقاليم يؤدي إلى خلق تبعية للمستوطن على الصعيد السياسي، الاقتصادي، الاجتماعي والثقافي. ومن أبرز مشتقات مصطلح استيطان هي كالتالي:

1.2. **نزعة استيطانية (colonialisme) :**[2] وهي تفيد معنيين مترابطين هما:

- الفعل الاستيطاني: أي الاستيطان أو استغلال المستوطنات.
- الإيديولوجيا أو العقيدة أو المذهب المبرر لهذا الفعل المرتكز على خلفية التفوق العرقي، الديني، السياسي، التكنولوجي، الاجتماعي، الثقافي والحضاري.

---

[1] - LACOSTE Yves, La géographie ça sert d'abord à faire la guerre, Librairie François Maspero, Paris, 1976, p 07. Et, pour plus de détails sur ce sujet, voir: pp 05-40.

[2]- ملاحظة منهجية: معظم الباحثين الغربيين يفرقون بين مصطلح النزعة الاستيطانية (Le colonialisme) كما أوردنا في هذا المبحث، ومصطلح الأمبريالية (L'imperialisme)الذي عادة ما يكون مرتبطا بمفهوم الاحتلال الاستيطاني (La conquete coloniale)و لكنه قد يوجد (الأمبريالية)بمعزل عن التسلط السياسي والعسكري المباشر أو غير المباشر (الانتداب).

- Collectif ,Dictionnaire de politique ,Op.,Cit.,pp48-50.

- Collectif,Dictionnaire d'économie et de sciences sociales,Eds.Nathan,Paris,2007,p161(ed.algerienne2009). Et, pour plus de détails sur le concept "imperialisme"voir :pp 499-500.

باختصار، إن النزعة الاستيطانية، عقيدة أو مذهب، تم تطويره لتبرير الاستيطان وتأكيد مشروعيته بتمجيدها والدفاع عنها في المكان والزمان.

ثانيا - فعل استوطن (Le verbe coloniser): هو فعل من المجموعة الأولى (1er groupe) ومعناه اجتاح إقليما أو بلدا ما بهدف احتلاله ثم استيطانه من طرف جماعة أو جماعات اصطلح على تسميتها بالمستوطنين (Les colons).

ثالثا- مستوطنة (colonie): لفظة مصدرها اللاتيني كولونيا (colonia) ومنه مفهوم كولونا (colonat) الذي تولد عنه مصطلح كولون (colonie) ، ومن ثم ظهر مصطلح عقيدة أو مذهب استيطاني (Doctrine coloniale) ، ويطلق مصطلح مستوطنة للدلالة على إقليم أو بلد مجتاح ومسيطر عليه من قبل دولة أو أمة أجنبية تابع لها في المكان والزمان من الناحية السياسية، الاقتصادية والثقافية، كما يدل المصطلح على جالية من المنفيين الذين يقيمون في بلد غير بلدهم الأصلي، وقد يدل المصطلح أيضا على معسكر أو مخيم صيفي يقام إبان العطل (colonie de vacance).[1]

رابعا - ذو نزعة استيطانية (colonisateur): هو توصيف لـ "ممارسة الفعل الاستيطاني" وقد يتجلى في عدة صور ووضعيات تتمثل فيما يلي:

- الحكومة التي تعبر عن إرادتها في استيطان إقليم أو بلد ما.

- قادة، زعماء سياسيون، عسكريون وجنود يخوضون حربا استيطانية.

- كنسيون، مرشدون ومستخدمون مدنيون، موالون، يرافقون جيشهم الاستيطاني، ويبررون خطاباته السياسية وتوسعاته العسكرية.

- سياسيون، أحزاب ووسائل إعلام واتصال جماهيري، متواجدون في مستوطنات أو بلد الأم (La métropole) .

- مديرو البنوك والمرابون، موظفون في المصالح الإدارية وفي أجهزة العدالة، بل وكل شخص حقيقي (p.physique) أو معنوي (p.morale) ، يساند الاستيطان عبر تدعيم وتقوية النظام أو النسق الاستيطاني.

---

[1] - AFROUN Mahrez, Op.,Cit.,p 75.

- وأخيرا وليس آخرا، جمعيات خيرية، ثقافية، دينية، رياضية، فنية، علمية، تنمو برعاية ذلك النظام أو ذلك النسق الاستيطاني وتعمل على نشر وتبرير أخلاقياته ومثله بل وتأكيد مشروعيته الثقافية والحضارية في المكان والزمان.

خامسا- خاضع للاستيطان (colonisé): لفظة تعني صفة الشخص الذي يعيش في وضعية سياسية وقانونية واجتماعية دونية، مفروضة عليه من طرف الإدارة الاستيطانية حيث يوصف السكان الأصليون الرازحون تحت هذه الإدارية بالأهالي (Les autoctones ou les indigènes) .[1]

سادسا- قابلية الخضوع للاستيطان (colonisabilité): وتطلق على فرد أو جماعة أو عشيرة أو مجتمع يمكن أن يتقبل بعضه أو معظمه الخضوع للاستيطان، أي يرضوا بالعيش تحت النزعة الاستيطانية (le colonialisme) دون أن ينتفضوا أو يثوروا خوفا من عقاب مادي أو معنوي، أو طمعا في نيل حظوظ مادية وأدبية لدى المستوطنين أو الإدارة الاستيطانية.[2]

2. بعض مفارقات الترجمة العربية:

لقد اتضح مما سبق، أن مختلف الاشتقاقات اللغوية الواردة في بعض أبرز القواميس والمعاجم الانسانية والاجتماعية الأجنبية على سبيل المثال لا الحصر، رغم تباين مقارباتها العلمية والمعرفية، تجمع على أن مصطلح "كولونياليزم" بالمعنى الفرنسي (colonialisme) أو الإنجليزي (colonialism) يرادف: التوسع العسكري، التحكم، الهيمنة، الإخضاع العسكري، استغلال ثروات الإقليم أو البلد المحتل، غرس مؤسسات تزكي وتبرر مختلف أنواع الهيمنة بالترغيب أو بالترهيب، خلق تبعية سياسية، اقتصادية، ثقافية بل وحتى تلك المفاهيم التوضيحية المعاصرة التي تبنتها بعض القواميس والمعاجم الفرنسية على سبيل المثال كمفهوم قابلية الخضوع للاستيطان (colonisable/colonisabilité) ، أي تقبل الخضوع والرضا بالعيش تحت وطأة نزعة استيطانية أجنبية كأمر واقع باسم القضاء والقدر (Le fatalisme)

---

[1] - AFROUN Mahrez,Op. Cit.,76.

[2]- AFROUN Mahrez ,Op. Cit. ,pp 76 – 77, Et pour plus de détails sur ce néologisme voir aussi: Bennabi Malek , colonisabilité: problèmes de civilisation, DAR EL HADAARA , Alger, 1991, pp114-131.

أو بدافع من رغبة ورهبة. أما الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي (colonialisme) أو الإنكليزي (colonialism) فقد تبين لنا بعد التحليل اللغوي والسياقي المقارن، أنها بعيدة كل البعد عن المعنى الأصلي الأجنبي، وهنا تكمن المفارقة في عملية الترجمة العربية المعجمية ومن ثم استخداماتها الإنسانية والاجتماعية المضللة، خاصة عندما يتبناها باحث أو باحثون يدعون التخصص، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نكتشف بعد تحليل نقدي مقارن مع المصطلح الفرنسي أو الإنكليزي الحديث أن "**معجم عبد النور الحديث** " الشهير لصاحبه المتخصص في ترجمة المصطلحات الأجنبية كالفرنسية والإنكليزية إلى العربية ألا وهو الأستاذ اللبناني جبور عبد النور، يشكل إحدى هذه المفارقات وعلى أكثر من صعيد. سنلخص ما جاء في مقدمته من جهود علمية ومنهجية بذلها في سبيل سد ذلك الفراغ الكبير لدى أصحاب الثقافتين العربية والفرنسية حيث نوه بها العديد من أعلام الترجمة في الداخل والخارج واعتبرها نقلة نوعية (أكثر دقة) مقارنة مع سابقتها؛ حيث يمكن إيجاز معالمها كما أوردها الأستاذ جبور عبد النور في مقدمة المعجم في النقاط التالية:

- إنفاقه عشر سنوات من الكد والجهد الأكاديمي المتواصل في سبيل ضبطه وإخراجه في شكله النهائي.

- اعتماده على القواميس والمعاجم الشائعة الحديثة مثل " الرائد " لجبران مسعود، " معجم لاروس " لخليل الجر، " المنجد الأبجدي " للآباء اليسوعيين، " المعتمد " لجورجي عطية، "المنجد في اللغة " للويس معلوف وأخيرا وليس آخرا "المرجع " لعبد الله العلايلي، هذا مع إيثاره ل " الرائد " بخاصة نظرا لانسجام مفرداته مع فكرة التبسيط (البيداغوجية).

- تدقيقه في المفردات الواردة في معجمه (معجم عبد النور الحديث) بالعودة إلى المصادر الأصلية العربية مثل " لسان العرب " لابن منظور و" تاج العروس من شرح جواهر القاموس" للزبيدي، و" أساس البلاغة " للزمخشري و" القاموس المحيط " للفيروز أبادي وغيرها من المصادر التراثية المختلفة نظرا لأهميتها الثقافية والحضارية.

- إقراره أنه بفضل هذه المصادر والمراجع كلها جاء المتن العربي ويقصد " معجمه الحديث" شاملا؛ حيث جمع أقدم المصطلحات شيوعا في المصنفات الشعرية والنثرية الراقية في القرون الغابرة (التراث العربي الإسلامي القديم) ، وأحدث ما هو

رائج في مقالات الصحفيين، ومؤلفات المعاصرين، إذ تكاد تتلاقى في أعمدته مأثورات الماضي، ومبتكرات المنشئين، ورجال الاختصاص المحدثين.

- تأكيده على أن " معجمه الحديث " الذي يقع في ألف ومائة وست وعشرين صفحة من الحجم الكبير، ورغم تسلسله من " معجمه الوسيط " إلا أن فيه توخ للاقتصاد في المفردات البائدة أو الغريبة أو النادرة الشيوع، وتخفيف من الألفاظ المغالية في التقنيات وجزئيات العلوم الوضعية، ومن ثم جاء مستوفيا على العموم متطلبات العصر، أي سهل الاستعمال منهجيا، مع إحاطته بمبادئ المعارف العصرية.

- تنويهه بأن هذه السلسلة من المعاجم المصنفة من قبله تؤلف من الناحية البيداغوجية وحدة متكاملة لكل من يرغب في اجتياز مراحل التوافق بين العربية والفرنسية بهدف الانتقال من الطور التمهيدي إلى ما يوازي المستوى الجامعي والبحثي التخصصي.

- أخيرا وليس آخرا، اعترافه وتقديره لزوجته المتخصصة وبعض الأصدقاء من اللغويين على مساعداتهم في عملية مراجعة التجارب الطباعية، والتدقيق فيها حيث يتبدى فيه للمطالع-بغض النظر عن تخصصه -مدى وفرة المفاهيم العلمية الوضعية التي أقدم اللغويون على توليدها بمختلف الأساليب المعترف بها في المؤسسات المختصة.[1]

في الواقع، نحن لا نشك في مثل هذه المجهودات العلمية والمعرفية الإيجابية المبذولة من قبل الأستاذ جبور عبد النور رفقة زوجته ومساعديه، خدمة للباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية، خاصة على مستوى ترجمة المفاهيم والمصطلحات من العربية إلى الفرنسية والعكس، فمثل هذه المبادرات تكتنفها العديد من الصعوبات والتعقيدات في عملية ترجمة مفاهيم أو مصطلحات، هي بامتياز، تنتمي إلى مرجعيات ثقافية وحضارية مختلفة، ومع ذلك، يبقى النقد العلمي البناء حيا بمراجعته الدؤوبة وباقتراحاته الابستيمولوجية، نراه- بصفة مباشرة أو غير مباشرة- كفيلا بالمساهمة حاضرا ومستقبلا في عملية تحفيز المزيد من اليقظة الابستيمولوجية الأصيلة والمبدعة، سواء من حيث الاستيعاب المعرفي للفكر الغربي

[1] - الاستزادة حول الخلفيات المنهجية لصاحب معجم عبد النور الحديث، راجع: جبور عبد النور، معجم عبد النور الحديث: عربي / فرنسي، دار العلم للملايين، بيروت، ب. ت.، ص ص 5 - 9.

أو من حيث التأصيل المنهجي، الثقافي والحضاري للكثير من المفاهيم والمصطلحات العربية أو الأجنبية، في عملية تفعيل حركة الترجمة اللغوية والتقنية أكثر فأكثر عبر المجاميع والمؤسسات العربية والإسلامية المختصة.

في هذا الإطار المنهجي التأصيلي، تأتي مساهمتنا المتواضعة المتمثلة في إبراز بعض الأخطاء أو المفارقات التي وقع فيها الأستاذ جبور عبد النور في معجمه والتي سبقه إليها العديد من المترجمين والباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية. سننتقي كعينة في بحثنا هذا مصطلح أجنبي فرنسي شهير شاعت ترجمته إلى العربية خطأ فصارت مفارقة علمية ومعرفية في الأوساط الأكاديمية العربية والإسلامية ألا وهو مصطلح (colonisation) بمشتقاته والذي ترجم إلى مصطلح "**استعمار**" سواء من حيث المصدر الأجنبي أو مشتقاته الإسمية والفعلية في سلسلة معاجم عبد النور، وفي غيره من القواميس والمعاجم الحديثة والمعاصرة وسواء أكان ذلك بصفة شعورية أو لا شعورية. لقد ورد في المعجم الحديث للأستاذ جبور عبد النور ترجمة المصطلح المذكور أعلاه وتحديدا في الصفحة الثانية والثمانين (نقلناها حرفيا) على النحو التالي:[1]

- استعمار -Colonisation
-مقاومة الاستعمار -Anticolonialisme
- استعماري -Colonial
- استعمـاري -Colonialiste
- توسع استعماري - Colonialisme, Impérialisme
- استعمـاري -Colonialisme , Impérialisme
- استعمر (عمر)، مكانا -Habiter un lieu
- استعمر بلدا -Coloniser un pays

3. التأصيل الإسلامي لكلمة " استعمار" ومشتقاتها:

بالعودة إلى بعض أبرز المصادر التراثية اللغوية كلسان العرب لابن منظور، وتاج العروس في شرح جواهر القاموس للزبيدي، وأساس البلاغة للزمخشري وغيرها

[1] - جبور عبد النور، المصدر نفسه، ص 82.

من القواميس والمعاجم الحديثة والمعاصرة، خاصة عند التدقيق في المفردة الواحدة في معجمه الحديث، نكتشف أن المعنى اللغوي العربي لمصطلح "استعمار" ومشتقاته، لا صلة له إطلاقا بالمعنى الأجنبي "Colonialisme " أو بمشتقاته.

لقد وردت الكلمة العربية بمشتقاتها في بعض هذه المصادر والمراجع العربية القديمة والحديثة الشهيرة على النحو التالي:

عمّر وأعمر المنزل: جعله آهلا. أعمره أرضا: جعلها له طول عمره.

أعمر الرجل: عاش زمانا طويلا. أعمره الله: أبقاه. أعمر الثوب: أجاد نسجه أو غزله.

أعمر المكان: جعله يعمره. أعمر الأرض: وجدها عامرة. أعمر عليه: أغناه.

اعتمر المكان: قصده، زاره. اعتمر الرجل: تعمم بالعمامة. استعمره في المكان: جعله يعمره. العمر (بالفتح): جمعه أعمار: الحياة، الدين...ألخ.[1]

كما تفيد أيضا معنى العبادة، فقد أبى الأعرابي "عمّر ربه: عبده، وإنه لعامر لربه، أي عابد. وحكى اللحياني عن الكسائي: تركته يعمر ربه، أي يعبد، يصلي ويصوم.[2] وجاءت بالمعنى نفسه في تاج العروس وأساس البلاغة والقاموس المحيط وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

اللافت للانتباه، أن كلمة" استعمار" وردت في القرآن الكريم بمعنيين متكاملين أحدهما يفيد معنى" إعمار الأرض" أي استعمارها، كما في قوله تعالى: ((قال يا قوم اعبدوا الله مالكم من إله غيره، هو أنشأكم من الأرض واستعمركم فيها فاستغفروه ثم توبوا إليه إن ربي قريب مجيب)) [3] وقوله تعالى أيضا: ((..واستعمركم فيها..)) ، أي وطلب منكم عمرانها وإحياءها بما تملكونه من طاقات الفكر وإمكانات العمل، للاستمرار في العيش، لأن لهذا الأخير شروطا، لابد للإنسان من توفيرها وتحصيلها إذا وجه طاقاته نحوها بهدف إشباع حاجاته المادية والمعنوية، وهذا ما سخره الله للإنسان في ما أودعه في هذه الأرض من ثروات باطنية وظاهرية، وفيما خلق فيه من استعدادات فطرية ومكتسبة تحقق له مثل هذا الإشباع. وقوله عز

---

[1]- البستاني، أفرام بطرس، منجد الطلاب، دار الشروق، ظ. السابعة والعشرين، بيروت، 1987 ص498.

[2]- ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ب،ت.، ص 3101، قارن ذلك بالمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1960، الجزء الثاني، ص 626- 627.

[3]- سورة هود / الآية 61.

وجل أيضا: ((.. أو لم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم كانوا أشد قوة وأثاروا الأرض وعمروها أكثر مما عمروها وجاءت رسلهم بالبينات فما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون.). [1]

(.. وعمروها أكثر مما عمروها...)، أي بما كانوا يملكون من ثقافة عمرانية، وقدرة معمارية وهندسية، فقد كان منهم العمالقة والجبابرة وكان منهم الجماعات التي تملك أسباب الحضارة والتقدم والرقي والعمران. كما يفيد المعنى الآخر" إعمار المساجد بالعبادة والذكر" مصداقا لقوله تعالى: ((.. إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله...).[2] (.. إنما يعمر مساجد الله...)، من العمارة أن يجدد ما استرم من الأبنية، ومنه اعتمر إذا زار، لأنه يجدد بالزيارة ما استرم من الجوامع والمساجد، والأصل في المساجد هو موضع السجود في العرف، ويعبر به عن البيت المهيأ لصلاة الجماعة فيه، كما في قوله عز وجل " (...أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام كمن آمن بالله واليوم الآخر وجاهد في سبيل الله...) .[3]

نستنتج إذا من مفهوم " الاستعمار" أو " الإعمار" في المنظور القرآني وآثارهما المادية والمعنوية المتكاملة، أنه لابد للإنسان المستخلف (بالفتح) من عيش الإحساس العميق بالارتباط بالله المستخلف (بالكسر) سبحانه وتعالى، عند استجابته لدعوة الأرض للارتباط بها، ليعرف بأن ارتباطه التكويني بالأرض من خلال قدرة الله تعالى، يفرض عليه الانفصال العملي عنها، عندما تقوده إلى التمرد على الله سبحانه وتعالى، أو عندما تثير فيه ميل الاستسلام للشهوات، بعيدا عن خط المبادئ، وحركة الرسالات، لأن الله سبحانه وتعالى، الذي خلق الأرض وخلق الإنسان منها، هو الذي يحكم في كل ما يدور فيها، ويتحرك عليها، لأنه صاحب السلطة في ذلك كله، وهو العلم بالصلاح والفساد في جميع موارده. إن الله جل جلاله، ليس بعيدا عن دوافع المعصية في الإنسان، من شهوات وأهواء قد تغلبه من حين لآخر لأنه خالقه، وهو ليس بعيدا عن تطلعات الإنسان للمغفرة وطمعه في الرحمة، فهو قريب إلى روحه

---

[1]- سورة الروم/ الآية 09.

[2]- سورة التوبة / الآية 18.

[3]- سورة التوبة / الآية 19.

وفكره وشعوره وحياته، بحيث لا يوجد أقرب إليه منه، فيلجأ إليه بالاستغفار والتوبة النصوح لحل كل مشكلة ولإقالة كل زلة، ولتخفيف كل هم وغم وذلك هو الطريق المستقيم، ومن ثم يتبين أن لفظة "الاستعمار" أو "الإعمار" في مدلولها القرآني، تفيد طلب العمارة، والطلب من الله على سبيل الوجوب باعتبار أن مفهوم" الاستعمار"، يعكس جوهر حقيقة الاستخلاف (مفهوم الاستخلاف) ، والمتمثل في ربط معنى العمارة الحسية بـ"العمارة الروحية" كون المقصد العام للشريعة الإسلامية هو تزكية النفس، وعمارة الأرض وإصلاحها بها يحقق العبودية لله سبحانه وتعالى، وبهذا يتجلى الاتساق بين الفعل البشري والمقصد الإلهي من خلق الكون.[1]

لا ريب أن مفهوم الاستخلاف يعبر في بعض تجلياته العلمية والمعرفية (التحليلية النقدية) عن منظومة مفاهيمية مترابطة تحدد أبعاد عملية" استعمار الأرض" في علاقتها العضوية بمنهج الله سبحانه وتعالى تحقيقا لخلافته وسعيا لعبادته، فهي تنطلق من التوحيد (الوحي السماوي) كأساس وغاية مما يجعلها تتصف بمجموعة من الخصائص، تميزها عن غيرها من الأنساق تتلخص أبرز معالمها كما يلي:

- التكامل بين المفاهيم: كونها تستند إلى التصور الإسلامي للكون في نظرتها الشمولية فهي تشكل وحدة عضوية ووظيفية متكاملة، يستدعي كل مفهوم فيها مفاهيم أخرى كأنها جسد واحد، يشد بعض أعضائه البعض الآخر، فمثلا نجد أن مفهوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، يستدعي جملة من المفاهيم تكمله بنيويا ووظيفيا كالاستخلاف، والاستعمار، والشورى، والصلاة، وإماطة الأذى، والصلح، والعدل وغيرها، وهذا في مواجهة منظومة المفاهيم الغربية.

- التكامل داخل المفهوم ذاته: كون كل مفهوم من هذه المفاهيم الإسلامية المتكاملة بالإضافة إلى شموليته، يتمتع بخصوصية المعنى الوارد في السياق المراد له، فمثلا مفهوم الشورى أو العدل يعطي من المعاني والدلالات المختلفة والمتفاوتة على حسب السياق العام أو الخاص، فقد يتخذ مفهوم مثل الشورى معنى المشاركة في الحكم أو المشاورة داخل الجماعة أو حتى داخل الأسرة الصغيرة أو مع الذات (حوار داخلي) أحيانا.

---

[1]- راجع مثلا: غانم حسني، "نحو نموذج إسلامي للنمو الاقتصادي"، مجلة أبحاث الاقتصاد الإسلامي، العدد الأول، صيف عام 1984، جدة، ص 102.

- مدى واقعية هذه المفاهيم: كونها تستمد حيويتها من مصدر مستقل عن الخبرة التاريخية أو الخبرة المعيشة، أي مصدرها لا يتغير ولا يتبدل حسب الأهواء والشهوات هذا في الوقت الذي تعتبر هذا الواقع البشري هو الذي يحفز عطاءها المستمر والمتجدد من خلال استجابات هذه المفاهيم المثالية الواقعية لتحدياته بما تنطوي عليه هذه المفاهيم من مرونة في التطبيق على ضوء مقاصد الشريعة الإسلامية، فالعبرة عند علماء الأصول، ترتبط بعموم اللفظ لا بخصوص السبب.[1]

يتضح إذن أن كلمة "استعمار" في تراثنا العربي الإسلامي مفهوم يحمل دلالات الخير والنماء والتزكية والعبادة، هذا في الوقت الذي يظل اختيار كلمة "استعمار" كترجمة للكلمة الأجنبية colonialism e لا يخرج عن كونه عملية تشويه ثقافية وحضارية مقصودة لبعض المفاهيم العربية والقرآنية بالأخص التي يستهدف من ورائها تلبيسها وتفريغها من مضامينها الأصلية ولو بعد حين، هذا ما قد يسمح للمتآمرين في الداخل والخارج من نشر نوع من "**الاستحمار**" في نفسية بعض العرب والمسلمين، خاصة أولئك "المعقدين من الثقافة والحضارة الإسلامية اللذين يظنون أن هناك محاسن مادية ومعنوية متعددة" للاستعمار" les bienfaits du colonialism في إطار "الرسالة التحضرية للغرب" la mision civilisatrice de l'occident المنوطة به في المكان وفي الزمان[2].

لكن رغم هذا التشويه الثقافي والحضاري " الاستشراقي المعكوس" للتراث العربي الإسلامي، اجتهد العديد من المفكرين ورجال الدين المصلحين البارزين في سبيل استبدال لفظة "استعمار" في مدلولها الغربي بكلمة أو كلمات تعبر عن

---

[1]-للاستزادة حول خصائص المفاهيم الإسلامية من حيث طبيعتها ومقاصدها ،راجع على سبيل المثال المقاربات القيمية التالية:

- سيف الدين عبد الفتاح إسماعيل، "بناء المفاهيم الإسلامية السياسية ضرورة منهاجية" ورقة بحثية مقدمة إلى المؤتمر العالمي الرابع للفكر الإسلامي الموسوم: "المنهجية الإسلامية والعلوم السلوكية والتربوية" الجزء الثاني: منهجية العلوم الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1992، ص ص 247- 304.

- محمد أمزيان، منهج البحث الاجتماعي بين الوضعية والمعيارية، سلسلة الرسائل الجامعية (4)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، 1991، ص ص 301- 323 وص ص 399 - 406.

[2] -علي شريعتي، النباهة والاستحمار، ترجمة هادي السيد ياسين، دراسة وتعليق عبد الرزاق الجبران، مراجعة حسين علي شعيب، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت، 2004.

مصـــداق المفهوم الفرنســي أو الانكليزي كترجمـة أصـيلـة لـدلالتـه اللغويـة والإيديولوجية. وفي هذا الإطار الإيديولوجي اقترح العلامة فتحي داريني اســتخدام لفظـة "**البغي**" بـديلا عن لفظـة "اســتعمـار" الأجنبيـة، و"**البغي**" يعني التعـدي والاســتطالـة والعـدول عن الحق، ففي تفســير قولـه تعـالى:﴿ قـل إنمـا حرم ربي الفواحش مـا ظهر منهـا ومـا بطن والإثم **والبغي بغير الحق**﴾.قـال الفراء: "**البغي**" الاستطالة على الناس. وقال الأزهري "**البغي**": الظلم والقسوة وقصد الفساد[1]، كما اقترح العلامـة محمـد البشــير الإبراهيمي رحمـه الله في كتـابـه " عيون البصـــائر" اســتعمـال لفظ **تخريب** بـدلا من لفظ "اســتعمـار"؛ إذ لا يصـح في اللغـة لفظ اســتخراب[2]، واقترح أيضـــا المفكر محمـد حســين فضـــل الله اســتخـدام مفهوم"**الاســتكبار** " بدلا من مفهوم "الاســتعمار" كون الاســتكبار لفظ قرآني، يعبر عن نفس مضامين كلمة **البغي**[3].

4. خـاتمـة:

هكذا يتضح أن الاستيعاب الابستيمولوجي للمفاهيم والمصطلحات الغربية ومن ثم إخضـاعها للتأصـيل المنهجي الإسـلامي، يعتبر مشـروعا مؤسـسـاتيا بامتياز، تلتقي حوله كفاءات علمية تجمع بين العلوم الإنســانية والاجتماعية والشــرعية، وظيفتها ضـبط المفاهيم والمصـطلحات الأجنبية المعربة بما يتفق مع أصـولها، وفي الوقت ذاته، إيجاد البدائل الاصطلاحية بما يوافق أصول الشريعة (المنهج الأصولي المقاصـدي العام) وكما جاء في مصـادر ومراجع تراث العرب والمسـلمين، القدامى أو المحدثين، وهذه مهمة حضـارية، تضـطلع بها مختلف المجامع اللغوية في تحليل كل معرب ودخيل وذلك بالتأكيد على معانيها ومقاصـدها، وعلى خصـوصـياتها مقارنة بتلك الألفاظ الدخيلة، حيث تصـــاغ المفاهيم والمصـــطلحات الإســـلامية عـامة والســياســية خاصــة - كما هو حال هذه الدراســة - ليس على منوال الصــياغات

---

[1] -داريني فتحي، خصائص التشريع الإسلامي في السياسة والحكم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ب.ت.

[2] - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، الشركة الجزائرية للتوزيع والنشر، الجزائر، ب.ت.

[3] - محمد حسين فضل الله، صراع الإسلام ضد الاستكبار العالمي، لجنة مسجد الإمام الرضا، بيروت،1986.

والقوالب اللفظية الشـــكلية ولكنها صـــياغة شـــاملة، متكاملة، تأخذ في اعتبارها المنهجي الأصولي المقاصدي للرؤية الإسلامية والذي لا يعترف بالفصل التعسفي بين اعتقاد وقول وعمل، بل يؤكد العلاقة العضـــوية بين أطراف هذه المعادلة بشـــكل مقاصدي أصيل ومبدع.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

1. البستاني، أفرام بطرس، منجد الطلاب، دار الشـروق، ظ. السـابعة والعشـرين، بيروت، 1987.
2. جبور عبد النور، معجم عبد النور الحديث: عربي / فرنسـي، دار العلم للملايين، بيروت، ب. ت.
3. داريني فتحي، خصائص التشريع الإسلامي في السياسة والحكم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ب.ت.
4. علي شريعتي، النباهة والاستحمار، ترجمة هادي السيد ياسين، دراسة وتعليق عبد الرزاق الجبران، مراجعة حسين علي شعيب، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت، 2004.
5. غانم حسني، "نحو نموذج إسلامي للنمو الاقتصادي"، مجلة أبحاث الاقتصاد الإسلامي، العدد الأول، صيف عام 1984، جدة.
6. سيف الدين عبد الفتاح إسماعيل، "بناء المفاهيم الإسلامية السياسية ضرورة منهاجية" ورقة بحثية مقدمة إلى المؤتمر العالمي الرابع للفكر الإسلامي الموسوم: "المنهجية الإسلامية والعلوم السلوكية والتربوية" الجزء الثاني: منهجية العلوم الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1992.
7. محمد أمزيان، منهج البحث الاجتماعي بين الوضعية والمعيارية، سلسلة الرسائل الجامعية (4) ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، 1991.
8. محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، الشركة الجزائرية للتوزيع والنشر، الجزائر، ب.ت.
9. محمد حسين فضل الله، صراع الإسلام ضد الاستكبار العالمي، لجنة مسجد الإمام الرضا، بيروت، 1986.
10. ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ب، ت.، ص 3101، قارن ذلك بالمعجم االوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1960، الجزء الثاني.
11. Collectif, Dictionnaire d'économie et de sciences sociales, Eds. Nathan, Paris,.2007
12. AFROUN Mahrez, Mémoires d'outre – tombe, T II: Discours sur La société, eds. Houma, 2 ème éd, Alger, 2008.
13. Bennabi Malek, colonisabilité: problèmes de civilisation, DAR EL HADAARA , Alger, 1991.
14. Collectif ,Dictionnaire de politique: le présent en question , librairie Larousse , Paris, 1979.

- LACOSTE Yves, La géographie ça sert d'abord à faire la guerre, Librairie François Maspero, Paris, 1976.

Traduction spécialisée : Traduction économique

Dr Hassaine Sihem
Université Oran 2 Mohamed Benahmed
جامعة سعيدة-مخبر الترجمة والتأويل في ظل التواصل متعدد اللغات
hassainesihem82@gmail.com

Résumé :

Il est bien connu que la traduction de textes spécialisés relève de la spécialisation, de la terminologie, de la grammaire et du style, car ce sont des textes secs dépourvus d'esthétique et d'embellissement par peur de perdre du sens, et la traduction liée aux textes spécialisés nécessite l'intégration du processus de traduction, de transfert, d'édition, de terminologie et de documentation. Si l'erreur dans la traduction scientifique viole la valeur scientifique du texte et dans la traduction littéraire la valeur esthétique, alors l'erreur dans la traduction économique viole l'ambiguïté et l'équivalence terminologique, car chaque langue spécialisée se distingue par son propre terme et son style.

Pour ces raisons et d'autres raisons, nous avons décidé dans cette humble recherche de nous intéresser à la traduction économique, qui est l'un des problèmes les plus importants auxquels est confronté le traducteur.

Mots clé :

Langage - Spécialisation – Terminologie - Traducteur -Traduction économique –

Introduction :

La traduction économique est très difficile car elle ne se limite pas seulement à la création du terme, mais plutôt à la multiplicité du terme pour un seul concept en particulier, et les dictionnaires spécialisés ont accru ce problème en raison de son manque d'exhaustivité et de sa différence avec d'autres dictionnaires dans l'adoption du terme.

En particulier, le traducteur économique devrait prendre en compte le langage économique des systèmes économiques, les dictons et les termes économiques spécialisés ambigus dont le sens n'est perçu que

par le traducteur spécialisée dans le domaine économique, et ceci afin que les structures soient logiquement acceptables selon le système linguistique qui lui est transmis.

L'homme connaissait la traduction depuis longtemps, mais il n'a remarqué à ce stade aucune sorte de spécialisation en traduction, donc le médecin traduisait l'histoire et le spécialiste de l'industrie textile traduisait en géographie et les textes traduits n'étaient pas dans tous les cas tirés d'un livre, mais de plusieurs livres.
Il est à noter que les auteurs arabes les plus célèbres qui ont transféré en arabe **Rafaa al-Tahtawi** en médecine, **Mohamed Nada** dans les plantes et les animaux, **Mohamed al-Falaki et Mohamed al-Bayoumi** en astronomie, ingénierie et mathématiques et que ces pionniers ont décrits dans le domaine de la traduction scientifique: de nouveaux termes basés sur les anciens livres scientifiques auxquels ils se sont retournés et ont dérivé le vocabulaire et les expressions correctes, et certains d'entre eux ont ensuite été modifiés en traduction et en rédaction et remplacés par d'autres termes plus applicables. Cependant, l'effort qu'ils ont déployé a porté ses fruits, car ils ont créé le noyau d'une langue scientifique de prononciation et de lettre arabes.

La traduction est loin d'être une spécialisation, car un seul traducteur traduit des livres sur différents sujets et traduit un livre d'histoire ou de géographie, ou après cela, il passe à la traduction d'un livre en chimie, astronomie, ingénierie ou botanique, et l'explication de cela est due au manque de traducteurs. [1]

Cependant, lorsque ce mouvement s'est renforcé et que le nombre de traducteurs s'est accru, la traduction s'est tournée vers la spécialisation, car c'est le pont par lequel la culture des nations se croise, augmentant les connaissances et approfondissant la joie de vivre dans ce monde. C'est l'épine dorsale du progrès et de la renaissance dans tous les pays, et l'outil de communication d'une manière et pas spécialement à l'ère actuelle mais bien après la multiplicité et l'abondance des traductions modernes ; scientifiques, littéraires, économiques, juridiques, etc[2]. C'est

[1]- شحادة الخوري، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة تونس-الطبعة الأولى،ص30-38، 1989.

[2] - سالم العيسى، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية – تاريخها وتطورها، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،ص18، 1999.

pourquoi, à cette époque, la traduction doit se tourner vers la spécialisation et affecter à chaque département un ou plusieurs traducteurs spécialisés selon les besoins.

La traduction est une science et l'une des domaines de connaissance les plus importantes qui a ses racines frappantes dans l'histoire, et elle a ses propres spécialisations et ramifications ; parmi eux se trouve la traduction scientifique pure qui se ramifie, par exemple, mais sans s'y limiter, au médecin ou l'ingénieur, car elle se ramifie à son tour aussi à ce qui est plus précis et plus détaillé.
La traduction est devenue une spécialité au sein d'une spécialisation, qui repose fortement sur une terminologie spécialisé tel est le cas de la traduction économique qui traduisent les états financiers, les rapports annuels, les documents d'assurance, les documents de financement de projets y compris des rapports d'experts, des textes et des articles. Et ce type de traduction doit s'adresser aux professionnels de l'économie considérés comme ayant une bonne connaissance de la langue cible, c'est-à-dire la langue du texte traduit.
Par conséquent, la spécialisation du traducteur doit se limiter à la traduction dans un domaine spécifique car chaque domaine se distingue par ses structures linguistiques, son propre style et son propre vocabulaire.

La traduction spécialisée nécessite le développement de compétences en précision, en introduisant les étudiants à la terminologie de ces sciences, aux principes de leur arabisation et aux dictionnaires qui y sont utilisés, car il est admis que la traduction est le remplacement du vocabulaire d'un texte original par un autre vocabulaire équivalent en sens dans une autre langue[1] .Mais si nous acceptons ce concept, la question serait très simple, et que toute personne qui entreprend cette tâche simple peut ouvrir le dictionnaire, transmettre le sens, et devient un traducteur.
Et à la lumière de cette définition, on ne pense pas qu'il y ait Une spécialité ou domaine appelé traduction spécialisée, et par conséquent, untel ne peut être considéré comme un traducteur comme le propriétaire d'une profession désignée et classée comme médecin, ingénieur, avocat.
D'une manière générale, le domaine de la traduction est vaste et on ne s'attend pas à ce que le traducteur innove dans tous les domaines, et ce, quel que soit le degré de sa formation, il ne peut pas être familiarisé avec tous les domaines, mais il vaut la peine de lui ordonner de se

[1]- ابن منظور، لسان العرب، بالمحيط، المجلد 1، دارلسان العرب، بيروت، ص316.

spécialiser dans l'un d'entre eux car cette dernière (spécialisation) est un principe fondamental pour parvenir à une traduction saine et acceptable. La raison pour laquelle nous nous attendons à ce que certains de ces traducteurs réussissent dans un domaine et échouent dans un autre est due au manque d'attachement et de spécialisation au sujet du texte original et de spécialisation dans le domaine dans lequel ils sont traduits.[1]

Le domaine de la traduction est global et a de larges limites et a de nombreux types, et donc il n'est pas traduit de la même manière ou concept: poésie, médecine, droit, économie ; et pour cette raison là ; La spécialisation joue un rôle majeur dans l'élévation du statut de la traduction et contribue à la préservation du texte, c'est-à-dire qu'elle joue un rôle très important dans l'analyse du texte et sa conversion dans la langue cible, et par conséquent, la spécialisation et la connaissance du domaine dans lequel il traduit le traducteur doivent y être ; et ceci afin de faciliter la validité de son travail et son efficacité dans la contemplation et l'étude des textes qui lui sont présentés, et son ardeur et sa passion à les interpréter de manière claire pour que les lecteurs en profitent.

La traduction économique, relève du domaine de l'économie, de la finance et des affaires et contribuent positivement au domaine de l'échange mondial d'informations. Il ne fait aucun doute que ce domaine joue un rôle important dans la vie des individus, des sociétés et des états du fait que l'économie est la pierre angulaire du développement de ces derniers. Le traducteur qui traduira des textes économiques doit être familiarisé avec les sujets économiques, bancaires, avoir une compréhension de la conduite des affaires, avoir des compétences en négociation et de hautes compétences en communication.[2] La traduction économique est devenue populaire en raison de l'expansion des affaires et du développement de l'économie du pays. L'interaction avec le marché mondial a augmenté le flux de documents. Le plus souvent, une traduction économique est faite en anglais, où elle occupe une position de leader en popularité et elle est la principale langue internationale, en plus de la langue officielle obligatoire des pays européens. Le spécialiste doit connaître non seulement le vocabulaire

[1]- ديداوي محمد ،علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص384، 2000.

[2] - Cabré Maria Térésa, La terminologie, méthode et application, Traduction du catallan par Monique C. Cormier et Jhon Humbley, P.U Ottawa Arman Colin, Paris, p93, 1998.

général, mais aussi les unités linguistiques et les métaphores et la signification de certains termes économiques qui diffèrent de leur signification traditionnelle dans la conversation quotidienne.

Ce type de traduction nécessite des traducteurs spécialisés dans le domaine économique car l'économie est aussi un système lié à la langue, qui en lui-même est restreint par des normes régies par le sens plus que par la forme, et il est donc du devoir du traducteur d'être un spécialiste du domaine économique afin de pouvoir comprendre le sens du texte économique et puis une réexpression et synthèse selon les normes et usages de la langue et la culture cible.

La traduction de documents économique dépasse les capacités d'un traducteur régulier qui n'a ni connaissances ni expérience dans le domaine, lorsque nous devons les renvoyer à des traducteurs économiques ou à des traducteurs hautement expérimentés qui ont déjà développé leur expérience dans le domaine de la traduction économique au fil des années.

Par conséquent, nous voulons dire que le traducteur, quel que soit son diplôme, ne peut pas être un spécialiste dans tous les domaines. Il doit plutôt choisir un domaine et s'y spécialiser[1] . Par exemple, la traduction de poésie ne peut obtenir le même effet que si elle est effectuée par un traducteur poète. Ainsi, lorsque la traduction est entreprise par quelqu'un qui n'est pas qualifié pour cela, (des non-spécialistes) , cela a des effets négatifs dans son sillage que l'œil perceptif ne se trompe pas, car ça entraînent de grossières erreurs linguistiques et cognitives et des conséquences péjoratives pour le peuple et la nation.

Il est souhaitable que la traduction économique s'adresse aux personnes qui travaillent dans la langue de l'économie afin de prendre en compte l'exactitude de la bonne exécution, la formulation, la composition et la précision du terme pour que la phrase ou le reste des sujets n'affaiblissent pas le sens, car toute incompréhension du texte source est une mauvaise traduction et révèle un déficit de possession de la langue étrangère dans laquelle il est traduit et révèle aussi et surtout la faiblesse du fond cognitif et intellectuel du texte à traduire, c'est-à-dire une méconnaissance du domaine spécialisé en lui-même ou en d'autres termes une claire ignorance du sujet.

[1]- شاهين محمد، نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة، مكتبة دار الثقافة، عمان، ص83، 1998.

Le langage économique est un langage complexe en soi, il regorge de détails techniques (aspects techniques: termes spécialisés: propre terminologie) , et il est difficile à comprendre pour les personnes qui ne connaissent pas le monde de l'économie et le lexique économique. À titre d'exemple :

-Redressement de **la balance** ضبط الأسعار

- il a tenu **la balance** (العدل) عدل في تصرفه

-je suis en **balance** أنا متردّد

Ces légères différences et nuances ne sont comprises que par le terminologue qui est capable d'examiner et de déterrer la vérité du sens requis, et de trouver le terme correspondant et adéquat, et ainsi de coordonner et de relier les significations et les phrases[1].

Les mots seuls ont des significations limitées, mais leur présence dans le contexte et en association les uns avec les autres ont de nombreuses significations. Et cela exige que le traducteur soit complètement entouré par le sens afin de les transmettre avec précision et sincérité, réussir le processus de la traduction, améliorer la productivité et répondre aux besoins du marché.

L'obstacle le plus important au processus de traduction est peut-être le problème du terme qui est dépourvu de discussion dans la traduction spécialisée, et qui a épuisé les linguistes à le traiter. La terminologie un est un élément essentiel dans l'enseignement de la traduction.

Le problème du terme est un problème important dans le transfert culturel, qui a longtemps épuisé les intellectuels pour y faire face et en approfondir ses chemins et ses détours, et des séminaires ont été organisés pour définir ses méthodes et mécanismes et compilé des centaines d'articles et de propositions traitant de ce sujet dans un traitement purement cognitif. Et le traducteur, quel que soit son niveau de formation, cela ne le conduit pas à être un spécialiste de tous les sujets ; il doit avoir une vaste connaissance du sujet qu'il traduit, doit chercher les informations qui lui manquent dans la documentation, dans le domaine auquel le texte s'adresse, et dans les deux langues d'origine et cible car le traducteur économique peut rencontrer des termes

[1] - **lerat** Pierre, Les langues spécialisées, linguistique nouvelle, Presses universitaires de France, p94,1995.

économique qui ne sont pas explicite dans tout les dictionnaires et glossaires, car tout les termes économiques spécialisés ayant une signification précise sont rarement mentionnés dans les dictionnaires et ont donc tendance à être littéraux.

Par conséquent, la performance linguistique doit suivre le rythme de ces développements car le terme exprime l'identité de la société et définit sa vision conceptuelle et civilisée et doit prendre son rôle et son importance, ceci dit que la terminologie est l'un des concepts modernes de la linguistique contemporaine, Ce qui vise à fixer des règles et des normes fermes pour les termes (économiques) spécialisés modernes.
La question de la définition du terme n'est pas une chose facile, car elle ne doit pas manquer les caractéristiques d'exactitude et de clarté. On peut parfois trouver des définitions similaires pour un groupe de chercheurs, et la similitude n'enrichit aucune précision. Il ne fait aucun doute que le terme scientifiquement accepté est celui dont la signification est spécifiée, c'est-à-dire sans aucune ambiguïté[1] Van. En outre, le terme était connu avec de nombreuses définitions, mais les spécialistes de la science du terme en ont accepté une définition caractérisée par l'exactitude, ils l'ont donc défini comme «le symbole linguistique qui définit un concept», confirmant qu'il repose sur deux piliers: le symbole linguistique et le concept[2].

L'exactitude du terme ne se trouve pas dans les symboles linguistiques mais dans les concepts, car les termes convenus doivent être clairs, sans confusion, concis et faciles à prononcer. Autrement dit, le terme fait référence à quelque chose d'intangible, dont le concept doit être clarifié afin que les personnes de la même langue et de l'autre langue puissent comprendre ce concept, et qu'aucune ambiguïté ne se produise dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur du contexte du texte. Le terme doit être distingué par la stabilité car chaque langue a ses propres méthodes dans sa terminologie, et le terme comprend à la fois la forme et le sens et pas seulement le vocabulaire étranger qui nécessite de trouver une solution pour l'ensemble du texte et non des mots spécifiques.

[1] -Van Campenhoudt Marc, Le sens en terminologie, « de la lexicographie spécialisé a la terminographie: vers un metadictionnaire » Press universitaire de Lyon, p127, 2000.

[2] -Gouadec Daniel,Profession: Traducteur, la maison du dictionnaire, Paris, p63,2002.

En conséquence, la définition du terme diffère de la définition du mot, de sorte que le sens du mot est déterminé par son contexte dans la phrase, et le terme détermine son concept en déterminant l'emplacement de ce concept dans le champ conceptuel ou le système conceptuel.

De plus, chaque langue du monde a sa propre richesse de vocabulaire, et ces mots sont à la base de la structure linguistique de toute langue, et le vocabulaire a de nombreux types. Les termes y occupent une place importante, où l'intérêt est d'enrichir la langue et à mettre en évidence sa vitalité.

Les termes sont des mots, et des mots aussi issus de la langue, mais la différence entre le terme et le mot réside dans celui qui l'utilise. Alors que les gens en général utilisent les mots, l'utilisation des termes techniques est limitée aux spécialistes pour faciliter la compréhension entre eux. Les linguistes s'occupent du terme général, tandis que les terminologues du terme privé et spécifique pour se rendre spéciaux aux gens et pour rendre les linguistes communs[1]. Ainsi nous convenons que des mots tels que: manger - boire - livre - fleur... etc, sont des mots généraux utilisés par les gens ordinaires, tandis que des mots tels que: parrainage, niche fiscale, mécénat, essaimage…etc., sont des mots spécialisés et spécifiques utilisés par les gens spécialiste dans le domaine économique.

Il existe une différence fondamentale dans la qualité et le niveau des termes utilisés dans leur formulation, on peut trouver des termes économique, mais des termes qui sont diffusés et expliqués dans tous les dictionnaires et glossaires, tel que négociation, management, Comme on peut également trouver des termes économiques spécialisés avec une signification précise qui sont rarement mentionnés dans les dictionnaires, comme: télé démarchage, publipostage. Ce qui explique que le problème du terme s'il ne pose aucun problème au chercheur, à l'étudiant ou au lecteur spécialiste en termes de compréhension dans sa langue d'origine, alors il peut lui présenter des difficultés s'il veut le convertir ou le traduire en Langue cible.

Le terme est l'essence de base de la traduction et le choix du terme approprié pour la traduction économique dépend du traducteur dans sa compréhension du terme et son utilisation du dictionnaire. Ainsi, le terme économique n'acquiert son sens que s'il est utilisé dans le contexte

[1] - Bejoint Henri et Philip Thoiron, Le sens en terminologie, « Le sens de terme, travaux du C.R.T.T, Press universitaire de Lyon, p5 ,2000.

et la phrase, car la phrase est un système et non une série de mots, et le terme économique se caractérise par un libellé tiré du lexique et que le traducteur spécialiste le met sous une forme purement économique.

La traduction économique spécialisée est une activité linguistique, artistique et culturelle que toute personne qui l'exécute doit être pleinement qualifiée et spécialisée, car une erreur en elle peut perdre les droits des personnes et peut parfois être fatale ou conduire à des crises politiques et économique entre un pays et un autre et cela est dû à l'ambigüité et au manque de compréhension des termes économiques spécialisés, ou l'absence d'équivalent du terme économique dans la culture cible, mais plutôt du fait notamment du manque de spécialisation dans le domaine économique dans lequel il est traduit.

Dans cette mesure, nous pouvons conclure que la traduction est une science, un art et un goût, et que l'un de ses domaines doit être strictement spécialisé, et le traducteur doit être constamment informé de chaque néologisme dans son domaine de spécialisation, afin de déchiffrer les ambiguïtés, préserver la fiabilité du contexte, et donner des interprétations très précises et cohérentes avec les vues du propriétaire du texte original.

Liste bibliographique :

-Bejoint Henri et Philip Thoiron, Le sens en terminologie, « Le sens de terme, travaux du C.R.T.T, Press universitaire de Lyon,2000.

- Cabré Maria Térésa, La terminologie, méthode et application, Traduction du catallan par Monique C. Cormier et Jhon Humbley, P.U Ottawa Arman Colin, Paris, 1998.

-Gouadec Daniel, Profession: Traducteur, la maison du dictionnaire, Paris 2002.

-lerat Pierre, Les langues spécialisées, linguistique nouvelle, Presses universitaires de France, 1995.

-Van Campenhoudt Marc, Le sens en terminologie, « de la lexicographie spécialisé a la terminographie: vers un metadictionnaire » Press universitaire de Lyon.

قائمة المصادر باللغة العربية:

- ديداوي محمد، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 2000.

- سالم العيسى، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية – تاريخها وتطورها، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

- شاهين محمد، نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة، مكتبة دار الثقافة، عمان، 1998.

- شحادة الخوري، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة تونس- الطبعة الأولى، 1989.

-ابن منظور، لسان العرب، بالمحيط، المجلد 1، دار لسان العرب، بيروت.

اللغة الإنجليزية في خضم تدريس وتعلم التقنيات البنكية والنقدية الدولية في الجامعة الجزائرية:
جامعة التكوين المتواصل أنموذجا

English Language on the Behalf of Teaching and Learning International Banking and Monetary Techniques in the Algerian University :
University of Continuing Training (UFC) Model

د.مختاري رضوان - جامعة الجزائر 03– كلية علوم الإعلام والإتصال
mokhtari.redouane@univ-alger3.dz

Abstract :

In this paper we are to expand and clarify the issue and situation of benefits and behalves of English language as an international and worldwide academic tool not only to get the global version of banking and monetary techniques international crucial and up-to-date specialty but more over on the global impact of this system on the fields of trade , commerce , finance and mainly on banks and money. So far and quite apart from the problems related to banking system , and away from any given scientific conviction , some employees were severely inhibited in respect of commercial preps to set up a "learning center" where employees can study languages as well as office and banking techniques. Once rolling to the surrounding terminological and lexical climate , there comes a indeed a great need to assess the issues and terms throughout the Economic Environment of banking and monetary techniques above the light of international economic law.

Keywords: Banking system ; Banking and monetary techniques ; International Economic Law ; English skills ; English grammar

1. Introduction

In the Name of ALLAH, the Most Gracious, the Most Merciful , and all praise and thanks are due to HIM alone, and blessings and peace be upon the prophet Muhammad, the last of his messengers and prophets, his family, Companions and all those who follow in his footsteps till the end of the time.

Allah says,« Allah will raise those who have believed among you and those who were given knowledge, by degrees » (The holly Quran Book: Al-Mujadalah 58 :11) .

Surely, seeking knowledge is the best activity in which we should spend the most precious of our time and money this is why Allah holds the acquisition of knowledge and the people of knowledge in high esteem.

The issue (problematique) :

As a matter of fact One of the most imperative challenges facing human being today is how to organize his situations moreover through the fundamental technological changes in all human functions and activities, and in supporting and implementing the organization's strategic plans , mainly by the end - era of safe job concept implementing shift changes in organizational structures, reduction of employment due to technology and the orientation to the knowledge economy and customer service , that marked as the knowledge-based economy , where the use of knowledge to create goods and services.

In particular, it refers to a high portion of skilled workers in the economy of a locality, country, or the world, and the idea that most jobs require specialized skills.

English nowadays without doubt is the language of science, aviation, computers, diplomacy, tourism, and all multiple new as old sciences. Thus learning English is important for socializing and entertainment as well as work. As a matter of fact knowing English increases all present appliers chances of getting a good job in a multinational company within the home country or for finding work abroad mainly students'.

Currently English for better or worse is the language of business worldwide , and it was established as the language of officialdom, governance and finance , and it has remained that way since. Formerly viewed as the language of the world's trading elite, it is now a must for

anyone working in finance at any level. Therefore If students want to speak to someone from another country then the chances are that they will certainly both be speaking English to reach that purpose. Thus learning English and being able to speak about all meaningful sciences as well as helping each other in such an understanding climate.

Although it may not be the most spoken language in the world, but it is the certified of 53 countries and spoken by around 400 million people across the world. Nonetheless , being able to speak English is not just about being able to communicate with native English speakers, it is the most common second language in the world.

2. Banking system Issues :

An ancient law from the middle age to the present time, international economic relation have ever existed , where rests the first question, paradoxical to Answer. For the professor prosper weil- It is only the extension of international law to the field of economy. And this International economic law, borrowed from international public law and international private law. To use financial techniques well known on national level.

Regarding the Matching of the international law branch importance regulated at the national level of various factors of production, (personnel , capital) and at the international economic exchanges (Services) that it exists other domains , as the sources of international economic law, forces of application and others. The main branch regulate on one side, the establishment on states territories various productive factors (Capital, personnel) from abroad, and the other side international transactions related to properties, services, and capitals

So far the Growing importance of international economic law , where In short, economic factors are ever present in international life, it is quoted that 50 to 75% of works and services are apprehended by international economic law. Deliberately , in this present paper,l worked out to sum up the major points to consider. From basic English Grammar lessons, to Vocabulary terms passing by reading scientific topics related to international economic law.

2.2 Origins and meaning:

The word bank came from Italian banca , term given to tables used by merchants to settle payments , but the meaning was extended to express

specialized activities, in relations to tra (Aditional commercial activities such as: Keeping precious metals – Foreign currency exchanges – Allowing credit. All these methods permitted the traders to settle there commercial activities and operations. even these operations were still infants , and they promoted the emergences of new efficient methods of transactions.

Whereas during the Middle age banks activities where functioning within a financing system in relations with other structures , such as the emergence of bank practices were faced with various obstacles from religious and moral perceptions (loan linked to interest rates) to economic realities due to commercial expansion , strengthened the needs of specialized services in relation to money manipulation.

The given subject ranges from banking techniques to financial services and taxation, and so from competition law to intellectual property , that is also true as methods developed for providing and recovering micro-credit differ from traditional banking techniques organizations . Consequently this project aims to develop software for the production of a personal skills card in the same field .

This is based on providing advice on bank restructuring and training in modern banking techniques, modern commercial banking products, and the disseminate of the current banking system upgrade standards and promote and increase competition.

Hence, with the extended knowledge of the Group's activities and banking policy but also professional and management skills, that broader skills were required from employees (in banking and information technology) but also that they were Its aim to train management and staff in the banking training required in a market economy, linked to each bank's restructuring initiatives. With this in mind sum of extended knowledge of the Group's activities of banking activities ; but also professional and management skills and technical advice on a range of issues linked to liquidity risk, including the impact of some banking affairs such as financial products, systems and interactions between market liquidity and banking liquidity risk.

Accurately, the training session includes the following main components: Banking risks and ways for financial analysis and how to use its results to evaluate the performance of the enterprise applying for

credit, economic analysis, techniques for recognizing forged accounts, liquidity analysis, short-term subsidy methods for external funding; financial planning, conducted by the various categories of institution subject to the Commission's prudential supervision, with a view to monitoring the full spectrum of banking dangers and procedures on a permanent basis.

2.3 Banking multisystem development and state finance :

With the development of bank technics to settle operations , was strongly followed by banker who undertake various linked to activities to develop, trading practices, from receving deposit to accounting. These technics allowed the development of personal finances from current Account mainly used when someone was to be payed.

The customers could alternatively open a saving accounts to deposit any extra money , with full consideration for financing personal business , various procedures were developed , from a bank loan to invest in projects , to a mortgage to buy a house.

We can apprehend bank internationalization in different aspects. The bank develop an increase volume of operations with no-residents, "to say the interest point is not economic territory ". As an example when a bank provide a loan to a non- resident, it internationaliseit's activity. Consecquently the world- wide dimension of bank activity, is due to it's role in market exchanges, where national money is bought and sold against hard currency.

The bank is not only to serve trade activities in many reasons it participate in state finance in fact divers commercial activities are financed through banks , for such purposes The bank has developed new technics to enforce and strengthen state economy.

3. U F C Teaching and learning methods of Banking option :

Teaching English in continuing training Formation university focuses on preparing leaners for some chosen particular environments and situations that are linked to banking and monetary specialization for the three licence years groups , culminating graduation after studying it for a period of three years, obtaining the DUEA Certificate. All the lessons in the field of banking and monetary techniques for all standards and all years (Translated from the site of http://www.ufc.dz/ar/index.php) .

These lessons are in the following standards:

• public accounting
• The financial and banking system
• Monetary system
• The general economy
• Law
• Banks Regulations
• History of commercial exchanges
•Informatics
•English
•French language

During the academic task , I set up the banking system preview by making it sure to understand , and analyse the used techniques by banks to operate and function ; and the main training focus was on enhancing staff knowledge of banking policy. economic activity and specially in those of management, public planning, commercial , regarding the technical and operational aspects relative to local financing and banking systems.

I address In this case , in detail , all that is related and important to underlying that analysing and understanding the functioning of banking system suppose considering various external factors out of banking since we are before finale degree stage.

As a matter of fact this work forms a bases for these students readiness to study and practice English language , and the main purpose of this paper, concern the presentation and realization of a specific practical written programmed, suited to third years at main specialization.

Though the module aims to make students acquire the ability to deal with the meaning of this field as well as, developing students' knowledge of some basic grammatical rules and Phonetic principles. The broader line of this paper, deals mainly with two subjects, to provide our students with basic skills for appropriate needs and concern to achieve particular purposes and goals. More importantly, the present work reviews the most indispensable rules that should be known by any foreign language learner. Therefore , each part consists to dealing with specific domain, related to different but complementary program. The focus is on the the international economic law and the banking system discipline , as part two and three of our overall program. We shall try

to give our students the necessary tools and information concerning the discipline with practical tasks. So far this approach would furthermore permit to apprehend it , as well as the banking system can be seen through historical evolutions , which has modeled and transformed it.
Additionally, It provides some basic principles in the English language related to the oral and writing skills based on what the learner has acquired during his previous learning of English as a foreign language. Beside , it provides students with grammar courses adequate to learn basic skills appropriate to assimilate English language. So for reviewing basic tools –An important matter of great necessity to learn and develop the adequate skills for English language . For such matter, our students, read Grammar lessons, followed with exercises to practice their basic skills.

3.1 Main lessons samples

The following chapters afford students with extensive and adequate range of syntaxes through texts comprehension , and mainly adapting his reading skills toward the full assimilate of English semantics. For such a matter, the students, read divert topic especially those linked to nowadays new Information and Communication Technology involved in the print media learning process, that is called the E-learning. Thus , students strengthened with grammar courses adequate to learn basic skills appropriate to assimilate English language. The revision of basic tools –An important matter of great necessity to learn and develop the adequate skills for English language

A. English Basic Syntax sample

Hello dears.

I wish you are fine , good and in a good mood and all your family.

Today we are going to talk about english language basics before writing , because when writing in a foreign language it is important to know and to review the order of the words in the sentences we make. Numerously we translate directly from our native language and we do not notice that the order of elements is not necessarily the same.

One of the main differences between the Romance and the Germanic languages is based on the versatility of the former in the order of the words in the sentence. Declinations allow a wide range of syntactic structures, whereas in English. For instance, subjects and verbs should be closed together or otherwise it would be impossible to understand the sentences.

We are going to distinguish the following sections:

• Basic Syntactic Order

• Questions

• Adverbs

1- Basic syntactic order:

That is the most common. It is employed in affirmative and negative sentences.

1) SIMPLE One Conjugated SENTENCE Verb :

a) SUBJECT + VERB + COMPLEMENTS

I am (not) very happy

b) SUBJECT + AUXILIARY VERB + VERB + COMPLEMENTS

I have (not) been in England before

2) COMPOUND SENTENCE :

a)

SUBJECT+VERB+COMPLEMENTS+CONJUNC.+SUBJEC+VERB +COMPLEMENTS

You are the student whose exam was lost last year

Now , give 03 examples in your style as A and B

2- QUESTIONS:

An inversion in the syntactic structure shows the interrogative aspect of the sentence.

1) SIMPLE SENTENCE One Conjugated Verb :

a) VERB + SUBJECT + COMPLEMENTS

Am I (not) very happy ?

b) AUXILIARY VERB + SUBJECT + VERB + COMPLEMENTS

Have I (not) been in England ?

c) INT. PRONOUN+AUXILIARY VERB + SUBJECT + VERB + PREP?

What are you waiting for?

And now use your mind to write 03 different examples like A , B and C

2) COMPOUND SENTENCE

a)

VERB+SUBJECT+COMPLEMENTS+CONJUNC.+SUBJEC+VERB + COMPLEMENTS

Are you the student whose exam was lost last year ?

And now this is your turne to give 03 exapmles as A

3- INTERROGATIVE PRONOUNS ;

There are 04 categories :

SUJECT: WHO , WHAT , WHICH

ADVERB: WHEN , WHY ,HOW

OBJECT: WHICH ,WHOM (WHO)

POSSESSIVE: WHOSE

You can make now your own sentences

EXPRESSIONS WITH INVERTED ORDER: SO, NEITHER, NOR

a) REMARKS: • Inverted Expressions

SO + AUX.+ SUBJECT (when you agree with something)

So do I

So did I

So had I

Ex. ‘I went to the British Museum when I was in England’ ‘So did I’

Give 03 examples like the one before

NEITHER or NOR + AUX.+ SUBJECT (when you agree with something)

Neither do I

Nor did my parents

Neither should she

Ex. ‘Some of my friends had never gone before’ ‘Neither had mine ’

Now give 03 examples as the last one

B) Text Study sample :

- Preparing the digital generation: How is education evolving?

The digital age and technology are omnipresent in all aspects of our daily life, but is education at schools and universities moving at the same speed? Are educational institutions adequately preparing the next digital generation?

Educational establishments are changing curricula to include high tech courses in all majors, from engineering to medicine and even journalism. The main universities in the USA, Canada and UK are already focusing on this and are integrating artificial intelligence into their systems. One school of thought is that artificial intelligence should not be suggested as an elective course, but rather as a requirement, whatever major students choose.

Furthermore, quantum computing is changing companies, industries and governments - that is why it should be included in any educational program.Cybersecurity is a must-have for everyone. We are all online and this means our most important data is too. Learning to protect our data privacy should begin along with the most basic learning courses. Preparing our digital generation is important regardless of the field of study or objectives of the workplace. It would be best to apply this approach now, to prepare the current generation moving forward. (https://www.telecomreview.com, 2019)

Answer the following questions :

1-What the text talks about ?

2-What is the principal tense of the text ?Argue.

3-Form the main and different idea of this text.

4-Use three new words or verbs for you in your own production.

5-What the main relationship between education and technology ?

6-Substitute or explain the underlined words.

7-What do you think of this subject ?

- AI is changing Africa and the world as we know it

Africa and the world are on the verge of enhanced technological capabilities and empowerment. Artificial intelligence will transform organizations, societies, and economies fundamentally.Soon, Africa will have the world's second largest population. Yet, African

economies are still the world's poorest and least developed economies in the world. One could see this as a bad thing, however there is a positive side to it. It actually provides an important opportunity that every other high-income economy lacks: the collective choice to embrace emerging technologies. African systems haven't been established for very long and are thus in their formative period. Today, they stand on the cross section of defining how the continent will develop. That's why it should take the leap and integrate and embrace the culture of AI. (https://www.telecomreview.com , 2019)

What is digital transformation and what does it have to do with AI?

Digital transformation is defined the adoption of advanced technologies and the rise of innovations as companies and individuals reorganize their operations to be digital, multimodal, and intelligence-driven. Accordingly, it is a catalyst for e¬¬ngendering agility, and has become crucial for organizations to stay competitive, achieve successes, and even survive. Labeled as the 'great transformer', AI is considered to be a key enabler of this transformation. Artificial intelligence is meant to change systems, behaviors and work patterns within organizations.These systems use things like aggregated data, usage analysis, pattern recognition, and predictive analytics to deliver intuitive insights or make choices, improving efficiency and even shifting business models across all sectors. It is also expected to ultimately boost overall economic growth, and create jobs not yet imagined.

In Africa, AI can help with some of the region's most pervasive problems: from reducing poverty and improving education, to delivering healthcare and eradicating diseases to addressing sustainability challenges and from meeting the growing demand for food from fast-growing population to advancing inclusion in societies. AI democratizes access to innovative and productivity-boosting technology to fuel the growth the continent needs.

Answer the following questions :

1-What the link between D T and A I , and what is the positive side of Africa ?

2-Is A I really changing Africa ? express your self

3-What is A I doing in Africa and the world of business ?

4-Use three words , verbs or phrases from the text in your own sentences.
5-What is the principal tense of the text ?Argue.
6-Explain or substitute the underlined words and expressions.
7-For what refer the bolded relative pronouns?

C) Grammar e-learning class sample:

For such a matter, our students, read Grammar lessons, followed with exercises to practice their basic skills starting by the first sentence-building unite which is the verb :

Hello dears.

I wish you are fine , good and in a good shape an all your family.

Today we are going to talk about the magic effect of the verb in the sentence , so :

1) < The verb :

A verb is one of the main parts of a sentence or question in English. Moreover the verb signals an action, an occurrence, or a state of being whether mental, physical, or mechanical, verbs always express activity. In fact, you can't have a sentence or a question without a verb! That's how important these "action" parts of speech are.

Table 01: Main English Tenses

Tense	Affirmative/ Negative/Question	Use	Signal Words
Simple Present	A: He speaks. N: He does not speak. Q: Does he speak?	action in the present taking place regularly, never or several times facts actions taking place one after another action set by a timetable or schedule	always, every …, never, normally, often, seldom, sometimes, usually if sentences type I (*If I talk, …*)
Present Progressive	A: He is speaking. N: He is not speaking. Q: Is he speaking?	action taking place in the moment of speaking action taking place only for a limited period of time action arranged for the future	at the moment, just, just now, Listen!, Look!, now, right now
Simple Past	A: He spoke. N: He did not speak. Q: Did he speak?	action in the past taking place once, never or several times actions taking place one after another action taking place in the middle of another action	yesterday, 2 minutes ago, in 1990, the other day, last Friday if sentence type II (*If I talked, …*)
Past Progressive	A: He was speaking. N: He was not	action going on at a certain time in the past	while, as long as

	speaking. Q: Was he speaking?	actions taking place at the same time action in the past that is interrupted by another action	
Present Perfect Simple	A: He has spoken. N: He has not spoken. Q: Has he spoken?	putting emphasis on the result action that is still going on action that stopped recently finished action that has an influence on the present action that has taken place once, never or several times before the moment of speaking	already, ever, just, never, not yet, so far, till now, up to now
Present Perfect Progressive	A: He has been speaking. N: He has not been speaking. Q: Has he been speaking?	putting emphasis on the course or duration (not the result) action that recently stopped or is still going on finished action that influenced the present	all day, for 4 years, since 1993, how long?, the whole week
Past Perfect Simple	A: He had spoken. N: He had not spoken. Q: Had he spoken?	action taking place before a certain time in the past sometimes interchangeable with past perfect progressive	already, just, never, not yet, once, until that day if sentence type

		putting emphasis only on the fact (not the duration)	III (*If I had talked, …*)
Past Perfect Progressive	A: He had been speaking. N: He had not been speaking. Q: Had he been speaking?	action taking place before a certain time in the past sometimes interchangeable with past perfect simple putting emphasis on the duration or course of an action	for, since, the whole day, all day
Future I Simple	A: He will speak. N: He will not speak. Q: Will he speak?	action in the future that cannot be influenced spontaneous decision assumption with regard to the future	in a year, next …, tomorrow If-SatzTyp I (*If you ask her, she will help you.*) *assumption*: I think, probably, perhaps
Future I Simple (going to)	A: He is going to speak. N: He is not going to speak. Q: Is he going to speak?	decision made for the future conclusion with regard to the future	in one year, next week, tomorrow

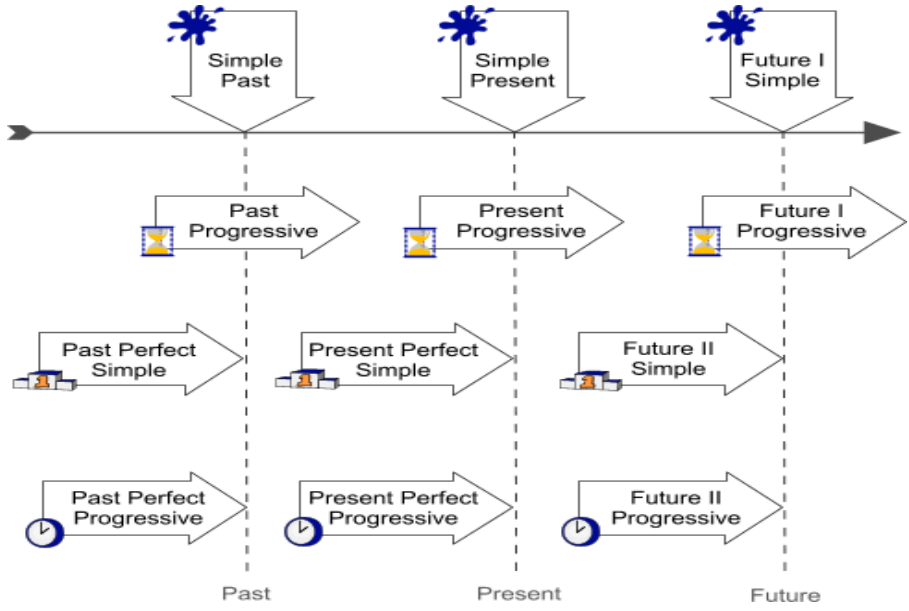
Future I Progressive	A: He will be speaking. N: He will not be speaking. Q: Will he be speaking?	action that is going on at a certain time in the future action that is sure to happen in the near future	in one year, next week, tomorrow
Future II Simple	A: He will have spoken. N: He will not have spoken. Q: Will he have spoken?	action that will be finished at a certain time in the future	by Monday, in a week
Future II Progressive	A: He will have been speaking. N: He will not have been speaking. Q: Will he have been speaking?	action taking place before a certain time in the future putting emphasis on the course of an action	for …, the last couple of hours, all day long
Conditional I Simple	A: He would speak. N: He would not speak. Q: Would he speak?	action that might take place	if sentences type II (*If I were you, I would go home.*)
Conditional I Progressive	A: He would be speaking. N: He would not be	action that might take place	

	speaking. Q: Would he be speaking?	putting emphasis on the course / duration of the action	
Conditional II Simple	A: He would have spoken. N: He would not have spoken. Q: Would he have spoken?	action that might have taken place in the past	if sentences type III (*If I had seen that, I would have helped*.)
Conditional II Progressive	A: He would have been speaking. N: He would not have been speaking. Q: Would he have been speaking?	action that might have taken place in the past puts emphasis on the course / duration of the action	

Source: table elaborated by the author

Once having a look at the time line, it might help you understand when to use which tense. As there is a similarity between past, present and future tenses, there are just a few rules to keep in mind.If you know how to use the present progressive correctly to express present actions, you will as well be able to use the past progressive correctly to express past actions.

Table 02: Graphic Comparison



Legend

moment in time	• action that takes place once, never or several times • actions that happen one after another • actions that suddenly take place
period of time	• action that started before a certain moment and lasts beyond that moment • actions taking place at the same time
Result	• action taking place before a certain moment in time • puts emphasis on the result
Course / Duration	• action taking place before a certain moment in time • puts emphasis on the course or duration of the action

Source: https://www.ego4u.com/en/cram-up/grammar/tenses-graphic

Conclusion

Despite the pre-eminence of Mandarin Chinese, English remains top of the league in finance not least because it is the native language in more than 60 countries. Though perhaps more importantly, it is an official language in so many others. This makes it the common language shared by many countries and therefore the vast majority of global financial transactions: if a transnational deal originates from France, the chances are it will be done in English.

In terms of employment opportunities in finance, studies have shown that people in countries where English proficiency is high are at a significant advantage over those from countries with low levels of English. Financial governing bodies such as the IAS (International Accounting Standards) and IFRS (International Financial Reporting) record their international standards in English.

Thus we have made it happen for the following findings:

A) English practicality to banking specialty for U F C Institution:

Primarily, it is hight time to emphasis on written correspondence since it is highly present in banking operations: employees who perform a more complex type of business and who use English every day should improve their writing skills by gaining greater familiarity with, and putting into use more frequently, certain banking terms and initials/acronyms in the English language.

Occasionally with the increasingly need in marketing and trading, there should a leading to the recognition of the requirement for improved English communication skills that has been growing among Banking professionals , showing another horrible need for analysis is a chief point to consider in English for Specific Purposes (ESP) courses for syllabus design and materials development, as too many experiences shows that finance and banking professionals are among the group with increasing demands for using specific English in their workplaces at first.

Even the suggested courses in this paper are designed to develop third year Banking and Monetary Techniques students' skills in writing, reading, listening and speaking , but the content remains as well

supposed to make learners familiar with some cultural aspects of English speaking countries and improve their level aiming to lead them beyond what they have learnt during the previous years.

B) English efficacy for banking sector :

Due to the development of e-commerce and daily use of the Internet, the English language has become lingua franca in the banking sector. And in order to operate effectively and communicate between banks of different countries, it is important to begin with English language learning in a timely manner ; mainly its importance in conducting business efficiently in the banking sector , addressing the level of English usage in this sector and the opinions that employees have regarding it , mostly thanks to the expansion of e-commerce and regular practice of the web , the English language has been converted in the banking sector , also, and proficiently ; in order to operate successfully and communicate between banks of different countries. That is why it is vital to begin with English language learning in a timely manner. Thus regarding arguments for that saying "more than a century ago, English was needed for national survival, today it is needed for economic survival " and this statement implies that English is crucial in the process of economic development". So , In this competitive state of financial institutions, an organization requires some competitive advantage to sustain , as a matter of fact: Customer satisfaction can be considered as an important factor for success and developing it.

C) Communication skills via Grammar rules

Grammar skills are useful in every aspect of life from education to management and social life to employment opportunities. They are equally important at home where students learn their grammatical patterns from their parents and family. So, they are vital to boost them to be an effective leader , empowered by communication skills that are crucial to effectively give direction and provide assurance of leading ability.

Grammatical competence was a part of communicative competence, to obtain effective communication people should pay attention to grammar.Thus , grammar is very important because it helps enhance accuracy , this means grammar rules can help learners develop a habit

of thinking logically and clearly and will become more accurate when using language. Proper use of grammar is a sign of respect, both for speakers and listeners. For speakers, speaking clearly means they take time to polish themselves with a good impression from the listeners. Subsequently a person with a poor grammar skill can form negative impression on the first-time meeting and this may last for a long time. For listeners, a proper use of grammar shows that their thought is concerned. Speakers do not want them to waste time trying to figure out what they are saying.

Although it may not be the most spoken language in the world, but it is the official of 53 countries and spoken by around 400 million people across the globe. But being able to speak English is not just about being able to communicate with native English speakers, it is the most common second language in the world. Therefore If students want to speak to someone from another country then the chances are that they will certainly both be speaking English to reach that purpose.

Consequently, the time devoted to English courses is not sufficient to fully develop learners' abilities in the foreign language, teachers try to encourage students to make extra readings outside the classroom. Additionally, UFC students should become aware of the importance of learning English for their future careers.

Bibliography List.

Books:

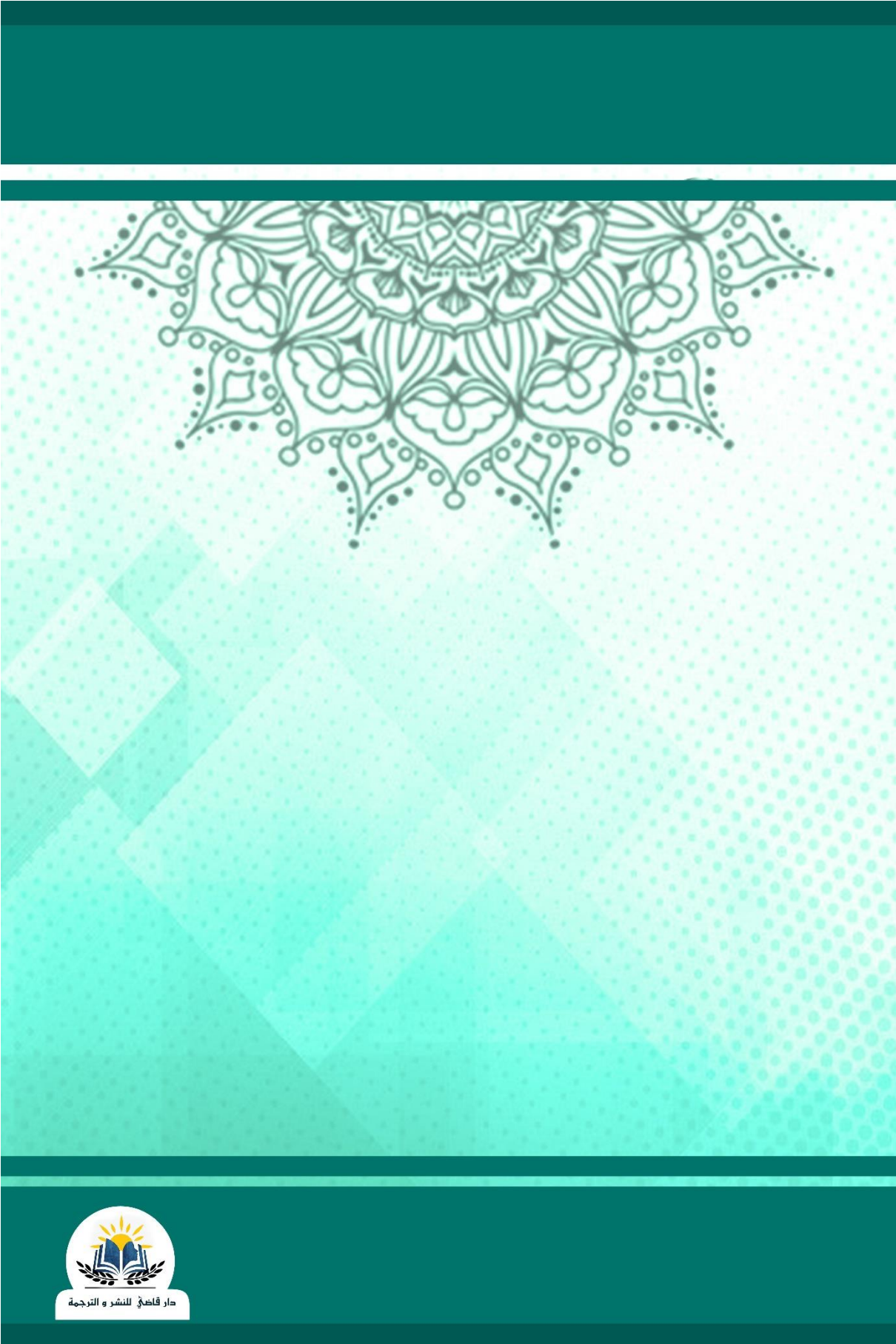
- The Holly Quoran Book.
- Paul reuter, consider international economic law, to regulate judicial problems related to production, consumption, and wealth circulations.
- Ceramella, N.; Lee, E. & Day J. (2008) , Cambridge English for the Media Student's Book with Audio CD. Cambridge: CUP.
- Branston, G. & Stafford, R. (2010) . The media student's book. London: Routledge.
- Evans, H. (2000) Essential English for Journalists, Editors and Writers. London: Random House.
- Martínez, R. (2002) . Conversation Lessons. Boston: Heinle.
- Grammar and vocabulary guides or exam preparation workbooks for FCE and/or CAE from various publishing houses: Longman, Cambridge ESOL or Oxford University Press.
- A Catalan-English/English-Catalan dictionary (pocket version): Oxford Pocket Català. Oxford: Oxford UniversityPress. (Last edition) .
- Spanish-English/English-Spanish dictionary (pocket version): Collins Español-Inglés English Spanish. Barcelona: Grijalbo (Last edition) .
- Oxford Dictionary of Quotations (1975) .
- "GonzoJournalism". Encyclopædia Britannica. Retrieved 14 October 2012.
- **E-books :**
- Cowie, J. (2011, January 27) . Egypt Leaves the Internet. Retrieved from renesys blog: http://www.renesys.com/blog/2011/01/egypt-leaves-the-internet.shtml
- Boyd, D. (2011, August 4) . "Real Names" Policies Are an Abuse of Power. Retrieved from Danah Boyd: http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2011/08/04/real- names.html
- Bristow, M. (2008, December 16) . China's internet 'spin doctors'. Retrieved from BBC News: http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/7783640.stm
- Bunz, M. (2010, February 10) . BBC tells news staff to embrace social media. Retrieved from The Guardian: http://www.guardian.co.uk/media/pda/2010/feb/10/bbc- news-social-media
- Castells, M. (2000) . The Information Age: Economy, Society and Culture: The Rise of the Network Society (2 ed., Vol. 1) . Cambridge, MA.
- **Links**:
- http://www.ufc.dz/ar/index.php
- https://www.linguee.com/english-french/translation.html
- https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/06/01/circulation-and-revenue-fall-for-newspaper-industry/
- http://www.ufc.dz/ar/index.php
- https://en.wikipedia.org/wiki/Knowledge_economy
- https://www.telecomreview.com/index.php/articles
- https://1biblothequedroit.blogspot.com/2020/02/polycopie-pedagogique.html
- https://www.anglaiscours.fr/phrasal-verbs.html
- https://www.gingersoftware.com/content/grammar-rules/adverb/
- https://www.gingersoftware.com/content/grammar-rules/adverb/
- https://owl.purdue.edu/owl/general_writing/grammar/using_articles.html
- https://www.e-grammar.org/english-grammar-tenses/
- https://www.perfect-english-grammar.com/conditionals.html

- https://learnenglish.britishcouncil.org/grammar/intermediate-to-upper-intermediate/reported-speech-1-statements
- https://www.englishclub.com/grammar/tag-questions.htm
- https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/prepositions

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
مقدمة الكتاب	03
الصّراع في مسرحيّة الدّالية لعز الدّين ميهوبي د. العلجة حرايز/ جامعة باتنة 1	17 - 04
أزمة المصطلح في النقد العربي- مصطلح السرديات- أنموذجا د. عوادي صالحة/ جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	33 - 18
بين مصطلح النقد النسوي والنسائي (بعض الرؤى الغربية والعربية أنموذجا) نجاة تيرس/ جامعة ابن خلدون- تيارت	50 - 34
جهود المستشرقين الألمان في البحث اللغوي العربي نرجس بخوش/ جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة	64 - 51
هيمنة خطاب الصورة والمشهد وعلاقته بالأنساق الثقافية إدوارد سعيد وعبد الله الغذامي أنموذجا د. وردة مداح/ جامعة باتنة 1.	94 - 65
تجليّات المنهج النفسيّ في النّقد العربي الحديث- عز الدّين إسماعيل أنموذجا- د. الزهرة سهايلية/ جامعة الشلف	111 - 95
النّقد الفنيّ والتّقدير الجماليّ للعمل الفنّيّ د. محروق إسماعيل/ جامعة يحي فارس- المديّة	127 - 112
تمثّلات القيم في القصائد الكورونيّة "مقاربة أسلوبية لنماذج مختارة" 1- حواء عبد اللطيف 2- عائشة الهيص جامعة خنشلة	137 - 128
الفنان محمد خدّة والاتجاه الفني الجديد بين الكتابة النقدية والإبداع الفني د. بن مخلوف سليمة/ جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس	151 - 138
الفكاهة في الخطاب الفني بين المفارقة والتأمّل النقدي: الكاريكاتير نموذجا د. عواطف منصور / جامعة منوبة- تونس	160 -152
قراءة في أسلوب الفنان الجزائري حسين زياني د. نادية قجال/ جامعة مستغانم	190 - 161
تجليات المدن في أعمال الحروفي الجزائري الطيب العيدي بختة ختال/ جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم	207 -191

المحتويات	الصفحة
جمالية الحرف العربي في أعمال الطيب العيدي 1. ط د. صابر هنان 2. ط د. مالكي علي جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم	223-208
البعد التوثيقي في الفن الاستشراقي ضمن الكلاسيكية الجديدة الممزوجة بالرومانسية لوحة بونابارت يزور المصابين بمرض الطاعون في يافا (فلسطين) أنموذجا ط د. بن عيسى سارة/ جامعة مستغانم	240 -224
ميثولوجيا البطولة وأثرها في منظومة التراث الشعبي العراقي التمثل والمثاقفة حسين جويد الكندي الاتحاد الدولي للأكاديميين والعلماء العرب/ لندن	252 -241
السينما الجزائرية النشأة والتطور د. حمزة تريكي/ جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم	281 - 253
واقع الحرف الفنية التقليدية في العمارة العربية الإسلامية إيمان عمراوي/ عبد الحميد بن باديس- مستغانم	292-282
ترجمة المحظورات اللّغوية بين التلطيف والتلاعب اللفظي: قراءة في إمكانية تطبيق نظرية الملاءمة د. مريم بن لقدر/ جامعة الجزائر 2	310-293
مدلول مصطلح نزعة استيطانية (colonisation) عبر مشتقاته المعجمية الغربية ومفارقات الترجمات العربية: معجم عبد النور الحديث أنموذجا د.مرزوقي بدر الدين/ جامعة وهران 1	331-311
Traduction spécialisée: Traduction économique Dr Hassaine Sihem /Université Oran 2 Mohamed Benahmed	346-332
اللغة الإنجليزية في خضم تدريس وتعلم التقنيات البنكية والنقدية الدولية في الجامعة الجزائرية: جامعة التكوين المتواصل أنموذجا English Language on the Behalf of Teaching and Learning International Banking and Monetary Techniques in the Algerian University : University of Continuing Training (UFC) Model د. مختاري رضوان/ جامعة الجزائر 03	379-347
فهرس الموضوعات	381-380


دار قاضي للنشر و الترجمة