

دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية



ISSN: 2625-8943



العدد السابع والعشرون - آذار - مارس 2023م المجلد السابع



مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

**Journal of
cultural linguistic and artistic studies**
International scientific periodical journal



مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

رقم التسجيل

VR.3373.6326.B



Germany: Berlin 10315

Gensinger- Str: 112

<http://democraticac.de>

المركز الديمقراطي العربي

لدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية

Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

مجلة

الدراسات الثقافية

واللغوية والفنية

دورية علمية محكمة فصلية

تصدر عن

المركز الديمقراطي العربي

برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

*JOURNAL OF
CULTURAL LINGUISTIC
AND ARTISTIC STUDIES*

*An International scientific
Periodical Quarterly Journal
Issued by*

The Democratic Arabic Center

© Democratic Arabic Center

Germany – Berlin

ISSN: 2625-8943

E-MAIL

culture@democraticac.de

مجلة

الدراسات الثقافية

واللغوية والفنية

تعنى المجلة بالبحوث والدراسات
الأكاديمية الرصينة التي يكون
موضوعها متعلقا بجميع مجالات علوم
اللغة والترجمة والعلوم الإسلامية
والآداب، والعلوم الاجتماعية
والإنسانية، وكذا العلوم الفنية
وعلوم الآثار، للوصول إلى الحقيقة
العلمية والفكرية المرجوة من البحث
العلمي، والسعي وراء تشجيع
الباحثين للقيام بأبحاث علمية رصينة

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

أ. عمار شرعان



مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية علمية دولية محكمة

تصدر عن

المركز الديمقراطي

العربي

ألمانيا - برلين

وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية

- الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية
- اللغات والترجمة والآداب والعلوم الإسلامية
- العلوم الفنية وعلوم الآثار

الهيئة الاستشارية

أ.د. رفيع سليمان / مدير المركز
الديمقراطي العربي ببرلين / ألمانيا
أ.د. محمد جودات
جامعة محمد الخامس بالرباط / المغرب
أ.د. الفالي بن لباد
جامعة تمنغاست / الجزائر
أ.د. ضياء عني العبودي
جامعة ذي قار / العراق
د. أحمد حسن إسماعيل الحسن
الجامعة الهاشمية / الأردن
د. جمال ولد الخليل
جامعة حائل / المملكة العربية السعودية
د. رسول بلاوي
جامعة خليم فارس - بوشهر / إيران
د. محمود خليف خضير الحباني
الجامعة التقنية الشمالية / العراق
د. صافية زفكي
المركز الديمقراطي العربي ببرلين / ألمانيا

نائب رئيس التحرير

أ.د. عبد الكريم حمو
باحث بالمركز الوطني للبحث
في الأنثروبولوجيا الاجتماعية - وهران

مساعد رئيس التحرير

أ.د. بدر الدين شعباني
جامعة قسنطينة 2 / الجزائر

رئيس التحرير

أ.د. سالم بن لباد

التصميم والإخراج الفني

أ.د. بدر الدين شعباني

شهادة تمكيم المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

بناءً على تقرير السادة الخبراء ؛ يشهد مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات بأن:
مجلة (لدراسات ثقافية واللغوية والفنية)

الحاملة للترقيع المعياري:

ISSN: 2625-8943

قد نحصت على درجة 100/57

وعليه فهي حسب مؤشر (AIMQSJ) نعتبر من المجلات الحسنة ؛ فئة (B+)



Arabic Index of Measuring the Quality of Scientific Journals



مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات
د. محمد الحاج
مستشار

د. جمال ولد الخليل جامعة حائل /
المملكة العربية السعودية
أ.د. أرزقي شمون جامعة بجاية / الجزائر
د. نصيرة شيادي جامعة تلمسان / الجزائر
د. رشيدة بودالية جامعة البويرة / الجزائر
أ.د. كمال علوات جامعة البويرة / الجزائر
د. طه حميد حريش الفهداوي كلية الامام
الاعظم جامعة بغداد / العراق
أ.د. سعيدي الدراجي المدرسة العليا
للأساتذة بوزريعة / الجزائر
د. مالكي سميرة جامعة وهران 2 / الجزائر
د. حسام عزمي العفوري أكاديمية مينيسوتا
لتعليم اللغات / تركيا
د. هدية صارة باحثة دائمة بالمركز الوطني
للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية
وهران / الجزائر
د. محمد بن لباد المركز الجامعي
مغنية / الجزائر
د. محمود خليف خضير الحياي الجامعة
التقنية الشمالية / العراق
د. علي مولود فاضل مدرس في علوم الاتصال
والإعلام كلية الإسرائ الجامعة / العراق
د. محمد ياسين عليوي الشكري كلية
التربية للبنات جامعة الكوفة / العراق
د. ليلي كواكي مركز البحث العلمي والتقني
في علم الإنسان

أ.د. رفيق سليمان مدير المركز الديمقراطي
العربي برلين / ألمانيا
أ.د. الغالي بن لباد جامعة تمنغاست / الجزائر
أ.د. ضياء غني العبودي جامعة ذي قار /
العراق
أ.د. عبد الحليم بن عيسى جامعة وهران 1 /
الجزائر
أ.د. محمد أحمد سامي أبو عيد جامعة
البلقاء التطبيقية / الأردن
أ.د. عبد الكريم حمو باحث بالمركز الوطني
للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية وهران /
الجزائر
أ.د. الزاوي لعموري جامعة الجزائر 2 /
الجزائر
أ.د. سالم بن لباد جامعة غليزان / الجزائر
أ.د. بدرالدين شعباني جامعة قسنطينة 2 /
الجزائر
أ.د. جميلة ملوكي جامعة تمنغاست / الجزائر
أ.د. الزهرة قريصات جامعة تيارت / الجزائر
أ.د. صديق بغورة جامعة المسيلة / الجزائر
أ.د. نعيمة بن علية جامعة البويرة / الجزائر
أ.د. ليلي مهدان جامعة خميس مليانة /
الجزائر
م.أ.د. علي عبد الأمير عباس الخميس
جامعة بابل / العراق
أ.د. حبيب بوسغاي جامعة عين
تموشنت / الجزائر
د. صافية زفندي المركز الديمقراطي العربي
/ برلين - ألمانيا

- د. نورالدين بن نعيمة مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة الأغواط/ الجزائر
- د. فاتح كرغلي جامعة البويرة / الجزائر
- د. سليم مزهود المركز الجامعي ميله / الجزائر
- د. محمد أحمد محمد حسن مخلوف جامعة الأزهر / مصر
- د. روح الله صيادي نجاد كاشان/ إيران
- د. فاطمة الزهراء ضيفاف جامعة بومرداس/ الجزائر
- د. سمية قندوزي جامعة / الجزائر
- د. فتيحة بوشان جامعة البويرة/ الجزائر
- د. محمد بوعلاوي جامعة المسيلة / الجزائر
- د. آمنة شنتوف مركز تطوير اللغة العربية وحدة تلمسان / الجزائر
- أ.د. بن عزوز حليلة جامعة تلمسان / الجزائر
- د. بن عطية كمال جامعة الجلفة/ الجزائر
- د. خالد حوير شمس جامعة بغداد/العراق
- د. كاتب كريم جامعة وهران 1 / الجزائر
- د. حميدش مونية جامعة الجزائر 2
- د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيت / تركيا
- د. أمينة بن قويدر جامعة تيارت/ الجزائر
- د. سوسن بوزيرة جامعة تيارت/ الجزائر
- د. محمد بلحسن المركز الجامعي مغنية/ الجزائر
- د. عبد القادر قدوري جامعة الأغواط/ الجزائر
- د. رسول بلاوي جامعة خليج فارس - بوشهر/ إيران
- د. بابو سقال مريم جامعة سعيدة/ الجزائر
- د. فاطمة الزهراء نهمار جامعة البليدة 2/ الجزائر
- د. أحمد حميد أوغلو جامعة إبراهيم جاجان/ تركيا
- د. بوزياني فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر
- د. صليحة لطرش جامعة البويرة/ الجزائر
- د. نسيم بغداددي جامعة المسيلة/ الجزائر
- د. هبيري فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر
- د. علاء الدين عبد اللطيف عبد العاطي محمد أبو العينين جامعة القاهرة/ مصر
- د. كاهية باية جامعة محمد بوضيف المسيلة/ الجزائر
- د. نبيل أحمد عبد العزيز رفاعي كلية الدراسات الإسلامية والعربية بسوهاج/ مصر
- د. عبد القادر عوادي جامعة سيدي بلعباس / الجزائر
- د. علي ساهي جامعة الأغواط /الجزائر

مقاييس وشروط النشر

الهوامش

تكتب بنظام

APA

على الشكل الآتي:
في المتن يكتب
بين قوسين: لقب
الكاتب والسنة
والصفحة (اللقب:
السنة، ص ..)

المراجع

تكتب المعلومات
الكاملة في آخر
المقال على هذا
النحو :
إسم ولقب الكاتب،
عنوان الكتاب،
الجزء، دار النشر،
الطبعة، بلد النشر،
سنة النشر،
الصفحة.

تخص البحوث المرسلة الى المجلة الى مجموعة من الشروط تتمثل فيما يلي

1. يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتنسم بالعمق.
2. على صاحب البحث كتابة إسمه وعنوانه الالكتروني والجامعة والبلد الذي ينتمي اليه أسفل عنوان البحث، مع إرفاق سيرة ذاتية وتكون في صفحة خاصة ضمن البحث.
3. ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وبطريقة يدوية.
4. ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية.
5. حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 15 صفحة.
6. تكتب المقالات بحجم 16 بصيغة Traditional Arabic بالنسبة للمتن وبحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للهوامش؛ أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى يكون بحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للمتن و10 بالنسبة للهوامش وبنفس الصيغة.
7. إرفاق البحث بملخص باللغتين العربية والانجليزية.
8. على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.
9. ترسل المقالات المقترحة لهيئة أمانة التحرير لترتيبها وتصنيفها، كما تعرض المقالات على اللجنة العلمية لتحكيمها.
10. يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.
11. ترسل المقالات الى البريد الالكتروني للمجلة.
12. تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.
13. لا تشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.
14. المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث المرفوضة الى أصحابها.
15. تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجه الخاص.
16. البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
17. ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من مطبوعة، أو جزء من أطروحة.
18. أن تتضمن البحوث المرسلة على قائمة المراجع تدرج في الأخير.

التحكيم

- تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي المزدوج من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث
- يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.
 - يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.
 - لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.

- المقالات المنشورة لا تعبر عن رأي المجلة -

ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر البريد الالكتروني

culture@democraticac.de

الفهرس		
الرقم	العنوان	الصفحة
1	كلمة العدد	12
2	النص الإلقائي المغيب - دلالة الحذف عند ابن عربي AutoText is absent - Significance of delete to Ibn Arabi د . مولاي مختار/ جامعة بلحاج بوشعيب - عين تموشنت	24-13
3	التنشيط المسرحي بالوسط المدرسي Theatrical activation in the school environment دكتور مراد الساكت/المعهد العالي للتنشيط الثقافي و الشبابي بتونس	33-25
4	هل يعطل التعدد اللغوي إبداع المتعلمين؟ Does multilingualism disrupt learners' creativity? جليلة مراوحي/أستاذة التعليم العالي مساعدة بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الرباط، المغرب	54-34
5	المرأة المعنفة زوجيا وإشكالية الصحة النفسية Married battered women and the problem of Psychological health أ.د ملوكي جميلة، جامعة تامنغست - الجزائر - أ.د. بن لباد العالي، جامعة تامنغست - الجزائر -	65-55
6	مدلول النظام العام في الشريعة الإسلامية The connotation of public order in Islamic law همدان طاهر محمد علي/باحث في العلوم القانونية عضو هيئة التدريس بجامعة الجند للعلوم والتكنولوجيا-اليمن طالب دكتوراه - كلية الحقوق -جامعة تعز	81-66
7	تشكلات الظل في ديوان "وارف كظله" لعمر محروس Shadow formations in "Lush like His Shadow" (Warif ka-dhillih) poetry book by Omar Mahroos د. شفيق طه النوباني/قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم التطبيقية - جامعة ظفار - سلطنة عمان	91-82
8	إيديولوجيا التذويت، نقد للسلطة وتقويض لمركزية الجماعة دراسة نقدية تفكيكية لسردية العنف في الخطاب الروائي الجزائري الجديد The ideology of subjectivization, a critique of authority and the undermining of the group's centrality A deconstructive critical study of the narrative of violence in the new Algerian	106-92

	novelist's discourse الدكتورة سليمة خليل - المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف ميلة - الجزائر الأستاذ عبدالغاني بوجزة - جامعة محمد ملين دباغين سطيف 2- الجزائر	
128-107	تجليات الرقة وسماتها من منظور نظريات علم الجمال في مشهد الطيبة الأم عند ذي الرمة Manifestations of tenderness and its characteristics from the perspective of aesthetics theories in the scene of the mother gazelle at Dhul-Rimma د. خالد زغريرت/جامعة حماة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، حماة، سورية.	9
148-129	مشاهد من السرد الاسترجاعي في رائية أبي فراس الحمداني Scenes from the retrospective narration in the rayiyat of Abu Firas Al-Hamdani د. محمد رجب عبد الحليم المنشاوي/قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر	10
164-149	سيميوطيقا الذل؛ المبعد والمتصدّر قراءة في ترصّدات علي عبد الهادي المعموري حول العنف الرمزي في (ثقافة التوسّل) Semiotics of humiliation; The outcast and the leader Ali Abdulhadi Al-Mamouri; Reflections of symbolic violence in the (Begging Culture) أ.د. إسماعيل نوري الربيعي/الجامعة الأهلية- البحرين	11
187-165	أدب الرحلة وخطة العلامة Journey literature and the mark plan د. السعيد وديدي. جامعة القاضي عياض. مراكش المغرب.	12
199-188	تكاملية المناهج وتواصلية المعرفة في الأوساط التعليمية integration of curricula and the communication of knowledge in educational circles د: جبالي فتيحة أستاذ محاضر "أ" جامعة ابن خلدون- تيارت. الجزائر	13
213-200	مكونات البيت الجبلي بوزان دراسة معجمية The components of the rural house in Ouazzane, a lexical study خالد احمامو - مختبر اللغة والمجتمع - كلية اللغات والآداب والفنون - جامعة ابن طفيل - المغرب	14
232-214	دور وسائل الإعلام الحديثة وعلاقتها بالتوجيه الفكري وعدة متغيرات لطلاب المرحلة الثانوية في مدينة الدمام بالمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية The role of modern media and its relationship to intellectual guidance and several variables For high school students in Dammam المعلم : محمد سامي عباس علي/ معلم لغة عربية بوزارة التعليم بالمملكة العربية السعودية	15

247-233	تجسد العاطفة في الخطاب الأدبي- مقارنة معرفية The embodiment of emotion in literary discourse-Cognitive approach بوشعيب ملوك، باحث بسلك الدكتوراه، جامعة ابن طفيل، المغرب	16
258-248	إشكالية التواصل اللغوي في الجزائر بين التعدد اللغوي والتباين اللهجي The Problematic of Linguistic Communication in Algeria Between Linguistic Plurality and Dialectical Variance مسعودة مرغيت /باحثة دكتوراه،- جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل- كلية الآداب واللغات.	17
269-259	اللغة والدماغ: المناطق والعمليات المسؤولة عن انتاجها The Language and the brain: the areas and processes responsible for its production ليلي لهنيذة/ جامعة محمد بن عبد الله / المغرب	18
303-270	فنون الهامش: خطاب الصوت والصورة، الموسيقى والجرافيتي نموذجان، مقارنة سوسيولوجية Marginal arts: sound and image discourse, music and graffiti are two models, a .sociological approach يسرى العماري/ جامعة عبد الملك السعدي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تطوان المغرب.	19
330-304	التكنولوجيا بين العلم والفلسفة عند فرانسواز شميد Technology between science and philosophy for Francoise Schmid La technologie entre la science et la philosophie Chez Françoise Schmid كموني عبد الفتاح أستاذ التعليم العالي مساعد (جامعة مولاي إسماعيل / الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية - المغرب)	20
350-331	المخزون الثقافي وتطور البنية البصرية في الخزف الأمازيغي The cultural and the development of the visual structure in the Amazigh ceramics د.محمد المبروك عمراي/ المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الانسانيات بسببيلة جامعة القيروان (تونس)	21
369-351	فارسيات "ملحمة الحرافيش": الألفاظ والبناء اللغوي Persian Influences in Al-Harafish: Vocabulary and Linguistic Construct د. بثينة شمس/عضو هيئة تدريسية في جامعة طرطوس-سورية؛ حائزة على إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة طرطوس-سورية، ودرجة الماجستير والدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها من جامعة طهران- إيران.	22
386-370	تقنيات التعبير الشعري في شعر الاستنجد الأندلسي (القرن السابع الهجري أنموذجاً) Techniques of poetic expression in Andalusian poetry (seventh century as a (model)	23

	أ.م.د- حيدر زوين/جامعة الكوفة- العراق - كلية الآداب- قسم اللغة العربية University of Kufa –Iraq- College of Arts - Department of Arabic Language	
406-387	تمثيلات الهوية في رواية "اللاز" للطاهر وطار Representations of identity in the novel "Al-Laz" by Al-Taher Wattar عزة ملابراهيمي (أستاذة جامعة طهران. إيران) كوثر نيسي (طالبة مرحلة الماجستير في جامعة طهران. إيران)	24
421-407	دراسة في المصطلح النحوي الكوفي من خلال كتاب الموفي في النحو الكوفي لصدر الدين الكنغراوي الأستانبولي A study in the Kufic grammatical term through the book "Al-Moufi fi nahw elkoufi" by Sadr Al-Din Al-Kangrawi Al-Astanbuli د. فاطمة رزاق/جامعة غرداية ، الجزائر	25
437-422	هاجس التجريب واشتغال الرؤيا الصوفية في الرواية العربية-رواية "ظل الله" لفتحية الهاشمي نموذجاً The obsession with experimentation and the preoccupation of the Sufi vision in the Arabic novel The novel "Shadow of God" by Fathiya Al-Hashemi as a model د. سعيد بوعيطه/ باحث مغربي (أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي)	26
457-438	النقد الثقافي: هل هو موت للنقد الأدبي أم يتجاوز له؟ محمد الغدامي -أ نموذجاً- Cultural criticism; is it the death of literary criticism or its transgression? Muhammad Al-Ghadami as a model أ.عبد العزيز شعبان جامعة مولود معمري تيزي وزو	27
471-458	أطوار الحياة: الأنظمة الزمنية للجسد إفان دارو هاريس، جاك فونتاني Ages de vie : les régimes temporels du corps IVAN DARRAULT-HARRIS, JACQUES FONTANILLE ترجمة: الدكتور السعيد الخيز، وأحمد المنصوري، طالب دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكّاس، جامعة مولاي إسماعيل.	28
486-472	مسرح الطفل بين المزاوجة التربوية والمسرحية hildren's Theater Between Educational and Theatrical Pairing طالب دكتوراه كريم علي/مخبر الفنون والدراسات الثقافية/جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان -الجزائر	29

497-487	A la confluence de l'école Egyptienne et de l'école français At the confluence of the school Egyptian and French school المدرسة المصرية والفرنسية عند التقاء المدرسة La formation de Aly Ben Ayed	30
509-498	English language learning: linguistics need for teacher تعلم اللغة الإنجليزية: اللغويات حاجة للمعلم Assist.Lect.Hashem Hamid Hammoudi	31
536-510	L'enseignabilité du texte littéraire en classe de FLE : Discours professoral sur les pratiques enseignantes en activité de lecture (écart entre les pratiques déclarées et les pratiques réelles). Laila Zhaoui, Université Ibn-Tofail. Kenitra. Maroc, Faculté des lettres, Langues et Arts, Laboratoire Langage et Société.	32
559-537	La recherche scientifique en patrimoine cinématographique en Tunisie : l'état des lieux et les recours possibles البحث العلمي في التراث السينمائي في تونس: الوضع الراهن والحلول المتاحة Dr Faten RIDENE/Enseignante-Chercheuse en Sciences du Cinéma et de l'Audiovisuel/Institut Supérieur de Théâtre et Musique du Kef/Université Jendouba/Tunisie	33
579-560	Saudi Drama: Commencements, Efforts, and Progression (2) مسرح السعودي: البدايات، والجهود، والتطور (2) Yahya Saleh Hasan Dahami, Professor (Associate at Al Baha University) Al Baha University – KSA	34
593-580	The Importance of Suffixations in Shaping the Structure and Meanings of the English Word (Act) أهمية اللواحق في تشكيل بنية ومعاني الكلمة الإنجليزية (Act) Ibrahim Talaat Ibrahim/ Assistant Professor/AL-Iraqia University/ College of Arts	35
620-594	The choice in the transaction place: A comparative study of the scholars' evidences on its legislation Dr. Shahlaa Ridha Mahdi/Karbala University	36

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام، على رسول الله سيدنا محمد وعلى وآله وصحبه أجمعين وبعد،

تعد مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، من منابر العلمية الدولية الرائدة أروبا باعتبار صدورها في برلين/ألمانيا، ولها جناح خاص في المكتبة الوطنية في المدينة نفسها، وعربيا لأنها تعنى بالدراسات الثقافية واللغوية والأدبية والفنية الرصينة في العالم العربي.

وجاء هذا العدد وما يحمل من أبحاث علمية ذات رؤى نافذة وأقلام واعية وبلغات متعددة ومجالات متنوعة، وفق قواعد علمية ومنهجية مضبوطة، ليحمل دراسات علمية قيمة ومتنوعة، تسير مجال اختصاص المجلة واهتمامها.

وكالعادة تلقينا الكثير من البحوث، التي تعد من المواد العلمية والمعرفية المهمة في مجال الدراسات اللغوية والثقافية والفنية، قد خضعت لتحكيم علمي موضوعي، لذلك صعب علينا انتقاءها.

ونحن نجدد الاعتذار من الذين لم يتسنى لهم نشر ورقتهم البحثية في هذا العدد، ونضرب لهم موعدا في الأعداد المقبلة بحول الله تعالى.

في الأخير نجدد الشكر لكل من ساهم في اصدار هذا العدد، وشكر خاص للسيد رئيس المركز الديمقراطي العربي.

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور سالم بن لباد

النص الإلقائي المغيّب - دلالة الحذف عند ابن عربي

AutoText is absent - Significance of delete to Ibn Arabi

د . مولاي مخطار جامعة بلعاج بوشعيب - عين تموشنت

البريد الإلكتروني: mokhtar.moulay@yahoo.com

الملخص:

تناول هذه الدراسة ظاهرة الحذف في الخطاب الصوفي ، والذي يعدّ ضرباً من ضروب البلاغة والفصاحة بل تشترك فيه جميع اللغات الإنسانية ، فهو يفتح لنا مجالاً خصباً للمقاربة العرفانية والتماس جوانب يصعب أحياناً تعريبها لتلك الصدف التي تحجب مضمونها مهما تكاملت المناهج واتسعت دائرتها ولكنه عند الصوفية هو لجام كثير من المعارف والمعاني بل يعد عين الفصاحة والبيان عند القوم .

ومن تلك المشاهدات التي سطرها ابن عربي على صفحات كتابه مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية ، ما يسمى بالمصطلح الجديد " النص الإلقائي المغيّب " وهذا ما نحاول أن نلامسه في بعض مشاهداته الإلقائية المغيبة من خلال اللغة العالمية العارفة .

الكلمات المفتاحية: ابن عربي ، الحذف ، الدلالة، التصوف، الخطاب، التلقي .

Abstract

This study deals with the phenomenon of omission in the Sufi discourse, which is a form of rhetoric and eloquence in the Arabic language, rather all human languages share it. The curricula expanded its circle, but according to the Sufis, it is a bridle for a lot of knowledge and meanings.

Those observations that Ibn Arabi wrote on the pages of his book "The Views of the Sacred Secrets and the Perspectives of the Divine Lights," which is called the new term "the hidden refutation text," embodied the reality of the phenomenon and its manifestations.

Keywords; IbnArabi, delete, indication, Sufism, discourse, reception.

1 - المقدمة

يعدّ التصوف ظاهرة إيمانية روحية وسلوكا اجتماعيا ضروريا ، يظهر أثره حين تجتمع المتناقضات وتتسع رقعة الحوار الذاتي فتأتي تحت عناوين ومسميات أخرى ، لكن هذا السلوك (التصوف) في الحضارة الإسلامية شهد طفرة معرفية وروحية ، كان أهم عوامل ظهورها المفارقات الكبيرة التي تتمثل في الحتمية الكونية ، بين سنن الحياة في تعاقب الأمم وتلاحم العقائد والثقافات ، وبين المرجعية الخلافة التي جمعت بين قطبي النص والتربية من صاحب النص عليه أفضل الصلاة والسلام.

وضمن هذا النسق الحضاري يظهر نجم ابن عربي الذي كان وليد مجموعة من المتغيرات في التربية والسلوك وتلقي المعرفة فلا يمكن فهم أي ظاهرة لو أخرجناها عن الحيز الزمكاني ، خاصة وأن ابن عربي كان موسوعة معرفية وسائح رباني اجتمع مع الكثير من الأعلام والمشايخ وناظر ابن رشد صاحب العقل العظيم وهو بعد لم يطر له شارب ، فكان بداية لنهاية ذلك النشاط المعرفي الذي استوعب كل تلك الآليات المعرفية المتاحة آنذاك وغير قبلته وسجد في محراب المدد الرباني الذي عبر عنه ابن عربي بالفيض الحتمي أو ما يسمى بالنص الوهبي الذي ليس فيه إلا أن أخرجه إلى الحياة ، استخرجه من خزائن الغيب وأذن له بإخراجه إلى منصة الوجود تحت أستار كثيفة من الرموز والإشارات ، غيرة منه وحكمة تلقاها ، فلا يصل إليه إلا صاحب دربة وذوق .

عربي هذا النص الرباني المقدس ، الذي سُخِّرَ لدراسته وتفسيره كل العلوم والمعارف والمناهج ، يختلف المدارس والخلفيات المعرفية ، لكن هناك قراءات فريدة وعميقة تعدّ رائدة ومجددة للفهم الديني والتعاطي مع هذا النص الذي لا يتقضي عجائبه نذكرها :

أ - قراءة الزمخشري في كتابه (الكشاف عن حقائق التأويل) .

ب - قراءة نحر الدين الرازي في كتابه (مفاتيح الغيب) .

ج - قراءة ابن عربي التي أصبحت شغله وعشقه لهذا النص في جميع مؤلفاته ، فقد ضاع أكثرها وانحى ذكرها جهلا وتعصبا . فقراءة ابن عربي متميزة وجديدة في التعاطي مع النصوص ، قراءة تتناول الأنساق الباطنية للنص ثم تستخرج تلك المعاني من بحر الأنوار ولا زالت تقطر لؤلؤا لم تجفّ بعد حتى يجحدها من عبد العجل وأنكر العرفان.

2 - الخطاب الصوفي

الخطاب الصوفي يتميز عن باقي الخطابات الأخرى بغموض في المصطلح والمفاهيم بحكم التجربة وعدم

الشرعية في التبني كونه يكتسي أبعادا مزدوجة بين ما هو خطاب إنساني محض ، وما هو إلهي متجلي على السطح حيث البنية الشكلية ظاهرة في هذا الخطاب الإلهي أين يظهر فيه « الصوت المسيطر على النص الصوفي ويأخذ في الغالب الأعم صبغة الخطاب القرآني ، و يتشع بنغمة ذات قداسة » (يوسف، 1998، صفحة 35) لأنه يتخطى الزمن والشخصنة التي وضعت بصمتها في هذا المنقول والتي كانت وسيلة لنقل هذا النص ثم أصبح خطابا انتقل عبر الحدث الذي ضمن له الاستمرارية .

وقد تضمن هذا الخطاب أشكالا تعبيرية متعددة من خلال قصص وحكايات كرامات وأدعية ومناجاة وأذكار مأثورة ، فالخطاب الصوفي « ما هو إلا شكل من أشكال التعبير اللغوي عن تجارب عرفانية ووجدانية كما أنه ضرب من الكتابة الإبداعية له خصوصياته الفنية والجمالية التي ثبت له بما لا يدع مجالا للشك ، انتماءه الأدبي بغض النظر عن خلفياته الدينية وتوجهاته الإيديولوجية ومضامينه الفلسفية » (زواغي، 2007، صفحة 263) فهو يدخل في باب تداخل كل الكيان الوجودي لهذا المتصوف روحا ونفسا وجسدا بالمجاهدة والتعلق بالذات الإلهية الواجبة الوجود والهدف وراء كسب المعرفة .

ويختلف الخطاب بخاصة عند ابن عربي الذي امتزج عنده السلوك بالمعرفة الإنسانية من شرقها إلى غربها ، فنجد عنده الرمزية موهلة لحد الطلسمية ، فهو يربط التفاعل مباشرة بين العبد وربّه ، كما نجد ذلك في نصوص كثيرة من أشكال التواصل في منازلته ومناجاته ومكاشفاته ، والتي يرى كما هو الحال عند الصوفية أنّ الله لم يزل قائما بصفاته « وكلامه يتجلى في تنوع مظاهر الوجود وفي إلهاماته لأهل الولاية » (زواغي، 2007، صفحة 266) فهو في سفر دائم إلى الكشف عن حقيقة الوجود والمتمثلة في معرفة الله عبر جملة من المجاهدات والنفحات الإلهية التي تتجلى على خلقه لخلق الروحانية في الرقي والصلاة إلى الحضرة القدسية .

3 - مصادر المعرفة في الفكر الإسلامي

وبما أن النص القرآني هو المرجع الأول والأساس الذي تتلقى منه المعرفة ، فقد نشأ هامش حول للنص ، بل تعداه إلى هامش الهامش بحسب الخلفية المعرفية والآليات التي يتند إليها صاحب الهامش ، فهناك التفسير بالأثر والذي اعتمد فيه أصحابه على ما صحّ من السنة وأقوال الصحابة وجعلوا فهمهم من فهمهم وما عدا ذلك فهو من وساوس الشيطان التفسير الطبري وابن كثير وابن تيمية وغيرهم من مدرسة الأثر. وهناك من أستعمل آليات معرفية أخرى كل على حسب

اختصاصه وخلفيته الثقافية والفكرية كما الحال عند نخر الدين الرازي والزمخشري وغيرهم ، وهناك التفسير الإشارات أو الذي يسند إلى الخطاب الإلهي الذي يتجلى على قلب العارف كما نجد ذلك عند ابن عربي والقشيري وابن عجيبة من المتأخرين وغيرهم كثير سواء كانت مصنفات لوحدها ، أو مبنوثة في كتب القوم .

وإذا نظرنا إلى هذه المدارس المتعددة نجد أن كل مدرسة تتبع منهاجاً ونسقاً معيناً في التلقي ومعالجة المفاهيم والأسئلة التي يطرحها الواقع الذي يتجدد معه ، مع دخول جملة من العقائد والأفكار الفلسفية الواردة من حضارات وملل أخرى .

وقد شغلت قضية المعرفة حيزاً كبيراً في الحضارة الإسلامية التي نشأت على النص الإلهي المقدس ، ومن هذا المنطلق تباينت الاتجاهات والفرق الإسلامية في تلقي النص والتعامل معه وتجسدت في ثلاث مدارس رئيسية :

أ - مدرسة الأثر

والذي يمثل مدرسة الأثر الذي لا تتخطى النص مهما كان مخالفاً للعقل كونه قاصر عن الإدراك والنص بشقية الرئيسين الكتاب والسنة .

ب - مدرسة العقل

هو اتجاه يعتمد على الحجج العقلية التي يستقي البرهان فيها من خلال سلسلة من الأدلة المنطقية حتى يصل إلى النتيجة ومثاله « أنه إذا قيل للعاقل هل في الوجود شيء قديم ؟ فلا يمكنه التصديق به بالبدهة لأنّ القديم غير محسوس لا كالشمس والقمر فإنّه يصدق بوجودهما بالحس ، وليس العلم بوجود شيء قديم أزلي ضرورياً مثل العلم بأن الاثنين أكثر من الواحد ومثل العلم بأنّ حدوث حادث بلا سبب محال ، فإنّ هذا أيضاً ضروري فحق غريزة العقل أن نتوقف عن التصديق بوجود القديم عن طريق الارتجال والبدية » (الغزالي، 2016، صفحة 107) لأنّه يترجح عنده الضدان وهذا الذي يجعله خارج عن المستحيل العقلي الذي تعطل فيه الآلة في الاستنباط والبرهنة في الإثبات أو النفي .

ج - مدرسة العرفان

يتلقى الإنسان المعرفة من ثلاثة أشياء رئيسية اثنان متفق على صحتها وعلى أحقيتهما في تلقي المعرفة " العقل والحس السليم " ، أما الثالث وهو الذي يعتبره الصوفية برهان الصديقين وهو الخاصة من الناس الذي وصلوا إلى درجة من المعرفة لا يرون فيها وجود في حقيقته إلا وجود الذات العلية واجبة الوجود

، وهو علم وهي يأخذه العارف كشفاً دون مقدمات عقلية ومنطقية ليصل إلى النتائج .

يقول أبو حامد الغزالي واصفاً أهل التصوف « فاعلم أن ميل أهل التصوف إلى العلوم الإلهامية دون التعليمية ، لذلك لم يحرصوا على دراسة العلم وتحصيل ما صنّفه المصنفون والبحث عن الأقاويل والأدلة المذكورة ، بل قالوا الطريق تقديم المجاهدة ومحو الصفات المذمومة وقطع العلائق كلها والإقبال بكنه الهمة على الله تعالى ، ومهما حصل ذلك كان الله تعالى هو المتولي لقلب عبده والمتكفل به بتنويره بأنوار العلم » (الغزالي، 2016، صفحة 26) فشرطها مجاهدة النفس وإصلاح هذا البدن وصفائه وتهيئة القلب ليكون مستعداً لتلقي المعارف اللدنية .

وأهل التصوف يجعلون المعرفة طورا وراء طور العقل لأن العقل قاصر عن إدراك المعرفة اللدنية ، يقول ابن عربي « اعلم أنّ علومنا وعلوم أصحابنا ليست من طريق الفكر وإنما هي من الفيض الإلهي » ، (ابن عربي، 2011، صفحة 242) حيث يكون العلم من جراء الأثر الذي يحدثه ذلك التجلي أثناء تعلق الروح بالذات العلية التي تتلقى المعرفة بلا أسباب معقولة ولا مقدمات سابقة للوصول إلى النتائج كما هو الحال في تلقي العلم في شتى الفنون الأخرى ، وبهذا المفهوم يكون الزمن والمكان خارج شروط التلقي .

4- التلقي عن ابن عربي

يربط محي الدين ابن عربي تلقي المعرفة من جراء أثر تجلي الله سبحانه وتعالى على عبده ف « التلقي هو أخذك ما يرد من الحق عليك » (ابن عربي، الرسائل، 1998، صفحة 412) والقلب هو المحل الذي تتجلى فيه الواردات الإلهية عند الصوفية وهو « محل الكشف والإلهام وأداة المعرفة ، والمرآة التي تتجلى على صفحاتها معاني الغيب » (ابن عربي، فصوص الحكم، 1980، صفحة 4) ولا يؤخذ القلب هكذا بتعريفه السطحي ، بل هو أعمق من ذلك وإن كان وصفه معنوي فالحل ليس بالضرورة ما يتصوره دائماً الإنسان .

ولكي يصل السالك إلى تلك الصفة لبد وأن يصل إلى درجة الصفاء وهي حالة يتصف بها من خلال مجاهدات ورياضة فيها ترويض للنفس والتخلي من كل قبيح يكون مانعا للتلقي فالسالك « إذا وصل إلى الباب الذي يصل إليه كل سالك بالاكتساب فأخر قدم في السلوك هو خاتمة السالكين ، ثم يفتح الباب وتخرج العطايا والمواهب الإلهية بحكم الاختصاص والعناية لا بحكم الاكتساب » (ابن عربي، الفتوحات المكية، 2011، صفحة 242) وفي الأخير يكون عطاء الله لعباده ليس متعلق بالاجتهاد ،

بل هو من فضل الله يهب لمن يشاء كيف يشاء . يمر الصوفي في سلوكه على مراحل ومقامات يرتقي فيها شيئاً فشيئاً إلى الحضرة الإلهية بدايتها التوبة وهي العزم على أن لا يعود إلى سابق عهده بل يتخذ لنفسه طريقاً ومنهجاً خاصاً ، وبما أن هذا التائب والعائد في سلوكه إلى مولاه فهو بالضرورة لا زال عبد لشهوته وعاداته التي ترد عليه حيناً بعد حين ولا يستطيع التملص منها والتحكم في هذا المتمرد وترويضه إلا بعد أن يلجم نفسه غاية الإلجام وكلها تمكن من حال وأصبح مقاما ارتقي إلى مقام أعلى ولهذا الاستعداد ثلاث مراحل رئيسية تتمثل في :

- أ - مرحلة التخلي : لا يصفوا قلب العبد وهو متعلق بالفاني حتى يتخلى عن كل شيء .
- ب - مرحلة التحلي : وهي مرحلة يكون فيها الصوفي جاهزاً لأن يتصف بالأخلاق الحسنة.
- ج - مرحلة التجلي : وهي مرحلة الرضا التام تحت قهر الله فيكشف للباطن السالك الذات والصفات والأفعال الإلهية فتتوالى الأنوار على القلب .

5 - النص الالتقائي المغيّب

يطلق مصطلح النص الالتقائي المغيّب على تلك النصوص التي وهبت ليس لصاحبها فيها يد ، إلا يد الاستخراج من خزائن الغيب الأزلية المغيّبة وصّبّها في قوالب شعرية ونثرية ، فهو نص اكتمل قبل ظهوره إلى الوجود متلبساً رموزاً وإشارات متعالي إلى حضرة خاصة الخاصة ذوي المقام العرفاني والعلم اللدني كما يزعم أصحاب هذا الشأن في الذوق والسلوك .

ويعرّف صاحب هذا المصطلح الناقد والأديب فوزي حبيب (سميناه " نصا القائيا " لأن صاحبه يزعم أنه ألقى إليه إلقاء من حضرة " غيب " مجهولة الهوية ، وهذه " الحضرة الغيبية " كانت ولا تزال مثار أسئلة لا تنتهي ، تصحبها دهشة الدارس أمام " فيض غريب " . وهو بهذه الكيفية نص " وهي " لا نص " كسبي " بمعنى أن صاحبه لم تكن له يد في اختيار موضوعه (فوزيوي، 2020، صفحة 61) وبذلك فهو نص له رياضات وأحوال تشكل نسيجه وتبني صرحه ، رياضات تعمل على صفاء الذهن وطهر النفس وتعلق بالواحد الوهاب الذي ملأ سره بفيض ملم ، فضاقت نفسه عن هذه الحمولة الثقيلة فألقى في روعه أن أجب وتكلم كما كان قلبك محدثون .

جاء في الأثر من حديث أبي هريرة قال : (قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ : لَقَدْ كَانَ فِيما قَبْلَكُمْ مِنَ الْأُمَمِ نَاسٌ مُحَدِّثُونَ ، فَإِنْ يَكُ فِي أُمَّتِي أَحَدٌ ، فَإِنَّهُ عَمْرٌ) (البخاري، 2018، صفحة 3689) وما ادعاه ابن عربي لم يكن الأول في القول ولا الأخير في هذا الزعم ، فقد سبقه جماعة من العارفين من أمثال أبي

زيد البسطامي وجلال الدين الرومي والنفري والحلاج ورابعة العدوية .. وكذلك طاغور بوذا ومانو وريتشي ... ، وقد صرح ابن عربي في كتابه فصوص الحكم عن العلاقة مع كتبه وأن ليس له فيها يد إلا الخط باليد (.. فإني رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في مبشرة أربتها .. بحروسة دمشق ويده صلى الله عليه وسلم كتاب فقال تعالى : هذا كتاب فصوص الحكم خذه واخرج به إلى الناس ينتفعون به فقلت السمع والطاعة لله ولرسوله ولأولى الأمر منا كما أمرنا) (ابن عربي، فصوص الحكم، 1980، صفحة 4) فهو لم يدعي أنه نبي أو رسول ، ولكن له مقام عند القوم يعرفه أهل حرفته وخاصة الخاصة من أهل التصوف والعرفان أنه وارث ولآخرته حارث ، وهو على يقين من نفسه ومن سلامة حاله ومن حوله يؤكدون حقيقته معهم .

6 - دلالة الحذف عند ابن عربي

في نص شعري لابن عربي من كتابه مشاهد الأسرار القدسية :

أشهدني الحق بمشهد الحيرة ، وطلوع نجم العدم

وقال : لي ارجع .

فلم أجد أين .

فقال لي أقبل .

فلم أجد أين .

فقال لي : قف .

فلم أجد أين .

فقال لي : لا تخلو .

فخبرني . (ابن عربي، مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية، 2005، صفحة

(82)

حينما نتعامل مع هذا النص تنتابنا حيرة وشك ، ففي القراءة الأولى يبدو وكأنه نص ساذج وبسيط يغلب عليه التكرار وهو أسلوب توكيدي له خصوصيته وأثره في المعنى (أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى) (فريدة، 2011، صفحة 288) وحينما تحاول استنطاق النص حتى تبدأ خيوط التعقيد في الطفو ويظهر عجبه وغرابته فهو نص هلامي النسج ضبابي لا يكاد يبين .

وهو ما صرح به ابن عربي في معرض تقديمه لهذا النص حيث يقول (استخرجناه لكم من الخزائن

المحفوظة في غيابات الأزل) (ابن عربي، مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية، 2005، صفحة 39) ومما لا شك فيه أن الخزانة التي يقصدها ابن عربي ويزعم أنه استخرج منها هذه النصوص هي الحقيقة الحمديدية ، وهو ما أشار إليه حديث جابر الانصاري عن (أول ما خلق الله نوري) (الغزالي، 2016، صفحة 255) أما الفضاء الذي جرت فيه هذه المشاهدة هو فضاء ألا مكان واللازمان في عالم الأعيان الثابتة ففاض على قلب العارف ابن عربي الذي أخرجه إلى منصة الوجود ، حيث يقوم على جمل بسيطة جاء كل عنصر منها لفظا واحدا أ لكنها أتت محملة ومركزة ذات حمولة معرفية مثقلة فأصبح (تتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهاية تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز إنه الانتشار كما يسميه بارت) ((الغذامي، 2006، صفحة 73) فهو نص بلا بداية ونهاية مستبطن ألفاظا ذات دلالات وإشارات غير متناهية .

وقد عرف الجاحظ الحذف بقوله (هو ما يكون كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف) (منال، 1996، صفحة 665) فالقرينة هي تضبط المعنى وتحوله إلى لازمه حيث لا يخرج إلا فضاء السفسطة والمهاترة في خلق معاني ليس لها أدنى علاقة مع اللفظة وسياقها داخل النص ، ويعرف ابن الأثير الحذف بأنه (ما يحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف ، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه) (ابن الأثير، 1960، صفحة 264) وهو ما نراه في هذه الجمل التي يحتمل فيها وجوه عديدة :

فقال لي : ارجع _____ المحذوف : أيها الحائر المحب

فقال لي : أقبل _____ المحذوف : أيها التائه في بحار المشاهدة

فقال لي : قف _____ المحذوف : أيها السالك إلى طريق المجاهدة

وفي جملة :

فلم أجد أين _____ المحذوف : فلم المكان الذي أقف عليه

لم يجد كلاما يناسب تلك الحالة في بحار المشاهدة ، أو بعبارة أخرى لم يجد ابن عربي تعبيراً أشد دلالة وتقريب للمعنى عن حالته مثل السكوت ، بل الحذف أفصح لأنه يجعل الخاصة من أهل هذا الفن

يدركون هذا الحال ويفهمون عبارته من خلال لباس الحال من حال العارفين ، فهم يدركون المعاني لا من خلال الألفاظ والعبارات وإنما بالرياضة والسير في طريق القوم.

وهذا الحذف في هذه النصوص خاصة هو متعمد على حد تعبير جاكسون (انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية) (حسام (قدوري، 2007، صفحة 113) أو كما عبّر عن ذلك الناقد أريخ (عنف منظم يقترب ضد الخطاب العادي) (الغلامي، 2006، صفحة 23) حيث نقل هذا الخطاب البسيط الساذج في ظاهره إلى مستوى جمالي عالي مشحون بقوة دلالية فعالة تكاد تصبح في عقل القارئ أو المستمع حالة من المشاركة وكأنه حاضر بوجدانه في بحور المشاهدة وإنما قراءته للنص هي عبارة عن تذكّر للحظة التي لم يكن هو أصلاً جزءاً منها حتى أدرك حاله ومقامه والتحق بالقوم في هذه المشاهدة .

وهذا مفهوم عبر عنه ابن الأثير وعن مدى تأثيره بقوله (أما الإيجاز بالحذف فإنه عجيب الأمر أشبه بالسحر وذلك أنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة تجدك أنطق ما تكون مبيناً إذا لم تبن ، وهذه الجملة تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر) (ابن الأثير، 1960) وهذا له خصوصية عند أهل التصوف فالصمت في حال المشاهدة هو أسلم وأتم لكي لا ينظر إلى الكلام خارج سياقه الذي يحتم على القارئ في هذه الحالة توسيع زاوية النظر و ذكر المقام غير المقام المعتاد.

وختم المقطع بقوله _____ ولا تخلو

و " لا " هنا ليست للنهي وإلا حذف حرف العلة وهذا له معنى آخر أي أنت أمور بعدم الخلو والذي يقصده ابن عربي في هذا المقام باستعمال " لا " هنا الزائدة ولها وظيفة في تقوية المعنى والتقدير في هذه الجملة هو " يجب أن تخلوا " بمعنى أنك ملزم بالخلوة .

والخلوة في عرف الصوفية بشكل أخص هي (الانقطاع عن الخلق إلى الحق لأنه سفر النفس إلى القلب ، ومن القلب إلى الروح ، ومن الروح إلى السر ، ومن السر إلى واهب الكل) (القشيري، 2000، صفحة 101) وهذا السفر كما يعبر عنه أهله له خصوصية ، وكذلك رياضة خاصة لكي يخف عن صاحبه الحمل ويسهل عليه الترحال من مقام إلى مقام ، ويكون للنفس القدرة على ضبط النفس من الأحوال التي تعثره فيطمئن القلب . وابن عربي هنا يعبر عن مقام أسى حيث لا بغية للعارف سواء فهو (أعلى المقامات هو المنزل الذي يعمره الإنسان ويملؤه بذاته فلا يسعه معه غيره فتلك الخلوة ونسبتها إليه ونسبته إليها نسبة الحق إلى قلب العبد الذي وسعه ، ولا يدخله وفيه غيره بوجه من

الوجوه الكونية فيكون خاليا من الأكوان كلها فيظهر فيه بذاته ، ونسبة القلب إلى الحق أن يكون على صورته فلا يسع فيه سواه ... فهي من المقامات المستصحبة دنيا وآخرة إلى الأبد من حصلت له لا تزول فإنه لا أثر بعد عين) (ابن عربي، الفتوحات المكية، 2011، صفحة 225) وهذا أثر لا يزول ومطلب لا يبتغي غيره فالعبد لا وجود له إلا بالله ، وطريقه إلى الله ، ورفيقه في السفر هو الله ، فقلب العبد المؤمن هو من يحتوى كل هذه المعاني ، كما جاء في الأثر " وسعني قلب عبدي " .

وينتهي المقطع ب " حيرني " وهو مقام بداية ونهاية للسالك والعارف بالله وهو إشارة إلى (اللهم زدني فيك تحيرا) (ابن عربي، الفتوحات المكية، 2011، صفحة 304) ذكره السادة الصوفية في كتبهم ، وهو ما ذكر عن سيد الطائفتين الجنيد مما كتب إليه : (اعلم يا أخي يا أبا القاسم أن عقول العقلاء إذا تناهت ، تناهت إلى حيرة) (المزيدي، 2006، صفحة 160) وذكر الشيخ الكافي أنه من كلامه بحسب ما في العوارف ، فيغلب عليهم الدهشة والحيرة وفيه دلالة ضمنية حيث انتقل من دلالتها المعجمية وهو التيه والضلال إلى رمز يثير في النفوس سلسلة من التصورات وهي حيرة في الحق وهي عين الوصول إلى الله عز وجل ، وهناك فرق كبير بين حيرة هل الفكر والنظر وبين حيرة العارفين بالله ، فهم يستعملون عقولهم ويكدونها في البحث والاستقصاء لمعرفة الحق سبحانه ، بينما يراه العارفون في كل التجليات المتوالية في الأكوان فخيرتهم أي حيرة (الواقفون على سر الحقيقة بوحدة الوجود فلهم حيرة أخرى ، هي حيرة الذين يرون الحق في كل مجلى ويقرون به في كل صورة فخيرتهم إنما هي في تنقلهم الدائم مع الحق في الصور) (ابن عربي، فصوص الحكم، 1980، صفحة 24) .

7 - الخاتمة

قراءة ابن عربي للنص الديني مغايرة لكل القراءات الأخرى ، فهي قراءة عرفاني إلقائية تذوب فيها كل الاعتبارات النصية والعقلية الضيقة والتي لا يتسع نظرها إلا مع توفر مجموعة من الشروط المنطقية والمعرفية لكي تتعاطى مع هذه المفاهيم هامش النص هو سلوك معرفي ، فما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه كان قرآنا يمشي إنما هي قرأته لهذا النص وإيمانه به انطبع على جميع جوارحه فكان حظه منه الفهم الصحيح فقد زكاه الله سبحانه وتعالى فكان شخصا متوازنا في كل شيء حتى اتصف بصفة العصمة فلا ينطق عن الهوى ، إما ابن عربي بلغ الكمال من حيث هو يراه فظن نفسه أنه الوارث الحمدي فعجز عن البيان والإفصاح إلا رمزا وصمنا .

دراسة فكر ابن عربي ومحاولة مقارنة نصوصه الأدبية والعرفانية من خلال المناهج الحديثة والمعاصرة هي

محاولة عرجاء بكل المقاييس ، لأن دراسة محي الدين ابن عربي تخضع لعدة شروط يفتقدها الكثير من الدارسين ، فلا بد أولاً أن تتوفر لدينا دراسات مستقلة تدرس لغة ابن عربي من جميع جوانبها ومستوياتها المعجمية والصرفية والصوتية والتركييبية وأهم شرط هو المقاربة العرفانية التي تعد أهم مسلك لفهم لغة القوم وإشاراتهم ، والتي تعدّ لغة فاصلة بين حقيقتين من الوجود عالم الشهود وعالم الغيب الذي يغيب عن الكثير من الناس فهمه وتصديق وجوده ، فكيف تستطيع لغة أن تحقق هذا الأمر الخطير ، الذي أحكم القرآن الكريم نسجه لأنه من عند الله سبحانه وتعالى وشرف النبي عليه الصلاة والسلام بوصفه لأنه جمع أوصاف الكمال المحمودة كلها وأوتي جوامع الكلم فحق له ما يحق لغيره ، اللهم صل سلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله بعدد كمال الله وكما يليق بكمالهم .

قائمة المصادر والمراجع

- 1- ابن الأثير، ض. ا. (1960). *المثل السائر* . (1. éd.) م. ا. الحميد .(القاهرة، مصر .
- 2- أبو حامد الغزالي. (2016). *إحياء علوم الدين* (الإصدار 4). دمشق، سوريا: دار الفكر.
- 3- أبو عبد الله محمد البخاري. (2018). *صحيح البخاري* (المجلد 7). بيروت، لبنان: دار ابن كثير.
- 4 - أحمد فريد المزيدي. (2006). *إمام الجنيّد سيد الطائفتين*. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 5 - حسام قدوري. (2007). *تأصيل الجذور السامية*. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 6 - زيدان يوسف. (1998). *المواليات دراسات في التصوف*. (صفحة 34). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- 7 - سكيّنة زواغي. (2007). *ملاحم التصوف في الشعر العربي المعاصر*. مجلة *الخطاب الصوفي* (1)، 36.
- 8 - عبد الكريم القشيري. (2000). *الرسالة القشيرية* (الإصدار 2). (يوسف علي بديوي، المحرر) بيروت، لبنان: دار الجيل .
- 9 - عبد الله الغدامي. (2006). *الخطيئة والتكفير* (الإصدار 6). الدار البيضاء ، المغرب: المركز العربي الثقافي.
- 10 - عكاوي منال. (1996). *المعجم المفصل في علوم البلاغة* (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 11 - لحبيب فزيوي. (2020). *النص الإلقائي/المغيب* (الإصدار 1). وهران ، الجزائر.
- 12 - محي الدين ابن عربي. (1998). *الرسائل*. (قاسم محمد، المحرر) بيروت، الامارات العربية: المجمع الثقافي.

- 13 - محي الدين ابن عربي. (2011). الفتوحات المكية (المجلد 6). (أحمد شمس الدين، المحرر) بيروت، لبنان: دار المعرفة.
- 14 - محي الدين ابن عربي. (1980). فصوص الحكم (الإصدار 2). (ابو العلاء عفيفي، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
- 15 - محي الدين ابن عربي. (2005). مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية (الإصدار 1). (سعيد عبد الفتاح، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 16 - مولى فريدة. (2011). جماليات الإيقاع في الخطاب الصوفي. كلية الآداب والعلوم (31)، 288.

التنشيط المسرحي بالوسط المدرسي

دكتور مراد الساكت

الإيميل : mouradsaket@yahoo.fr

المعهد العالي للتنشيط الثقافي و الشبابي بتونس

ملخص المقال باللغة العربية:

يرتكز المسرح الموجه للطفل على ممارسة الأعمال التي ينجزها الكبار لفائدة الصغار من ناحية و من ناحية أخرى على الأعمال التي ينجزها الصغار ويشرف عليها الكبار، علاوة على وجود مصطلحات فرعية ترتبط بصفة مباشرة بهذا الفن من قبيل اللعب الدرامي و تنشيط الأطفال. إلا أن المتفحص في تاريخية هذه الممارسة يراها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمنهج التربية و التعليم ذاتها لأنها ساهمت بصفة مباشرة في تطويره. فمن القرن الثامن عشر تمّ إيلاء أهمية خاصة لتعليم الأطفال انطلاقاً من اعتبار الطفل المصدر الأساسي للتربية، بمعنى يجب أن ننطلق من حاجيات الطفل ذاته لا ممّا يقرره الكهل حتى يجعله على شاكلته.

الكلمات المفتاحية: مفهوم التنشيط و مرجعيّاته، علاقة التنشيط بأوقات الفراغ و الترفيه، العلاقة بين التنشيط و الإبداع، التنشيط المدرسي الموجه للطفل.

ملخص المقال باللغة الإنجليزية:

The temporary theatre of the child is based on the practice of works that adults abenate for the return of the young on the hand and on the other hand on the works that the young to the existence of sub-terms, are led and supervised by the adults. In addition, directly related to this art such as dramatic ply and children's activation. But the inspector in the history of this practice has seen it related closely linked to the education curricula itself because it directly contributed to its development since the 18th century, special importance has been given to the education of children based on the consideration of the child as the main source of education. In a sense that it must proceed from the belongings of the child himself not from what the adult decides in order to make him look like him.

المقدمة :

يعتبر المسرح عموماً مظهر حضاري يرتبط بتقدم الأمم و رقيها وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعة بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر و بث الوعي و النهضة الإجتماعية و السياسية و الفكرية. و لا شك أنّ مسرح الطفل يكتسب أهمية مضاعفة لما يطلع به من مهمة نبيلة في تنشئة الطفل و تكوينه و تفجير طاقاته الإبداعية و السلوكية و لذلك لم يكن مارك توين Mark Tuin مبالغاً حين ذهب إلى أنّ مسرح الطفل هو أعظم الإختراعات في القرن العشرين و وصفه بأنه أقوى معلّم للأخلاق و خير دافع للسلوك الطيّب. إهتدت إليه عبقرية الإنسان لأنّ دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماسة... إنّ كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل و قلماً تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة و لكن حين تبدأ الدروس في رحلتها من مسرح الطفل فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها.

I- مفهوم التنشيط و مرجعياته :

التنشيط هو مفهوم غربي لممارسة غربية و أصل المعنى يحيل إلى إبعاد ميتافيزيقية، دينية و دخل اللغة الفرنسية في القرن الرابع عشر وهو يفيد إعطاء الحياة لهذا العالم، الكون، كما يفيد تحريك العالم في هذا المعنى الديني نجد ترسبات حيّة و ذات دلالة بمعنى أنّه يوجد ضمناً شيء جامد، ميت، غير متحرك يتوجّب علينا أن نعطيه حياة.

إذا عدنا إلى المعاجم العربية نجد أنّ الأصل الثلاثي لكلمة تنشيط يذللّ على النشاط الذي يعرف بنقيضه وهو الكسل و في اللسان لآبن منظور نجد نشاط الإنسان ينشط نشاطاً فهو نشيط طيّب النفس للعمل و النّعت ناشط. (ابن منظور، 1970، صفحة 74)

- الدلالة المعجمية المرتبطة للنشاط و التنشيط لا تحتوي على المفهوم الإصطلاحي لكلمة تنشيط.

- المعاجم الفرنسية العربية لا تترجم Animation بالمرادف تنشيط أمّا المعنى الحديث لكلمة Animation التنشيط قد بدأ في الإنتشار في مطلع ستينات القرن الماضي وهو مرتبط بمفاهيم فرعية منها التربية الشعبية و منها العمل الثقافي و منها البيداغوجيا الحديثة لذلك و لفهم التنشيط يجب أن يوضع في إطار تجديد العمل الثقافي و في إطار تحديث المؤسسة التربوية.

المسرح هو نظام غير تعليمي وهو نظام معلّم بذاته éducatif en soi أمّا التنشيط هو نظام تربوي ينبني بالأساس على نشر معلومات تعرف مسبقاً و نريد أن تشترك فيها مجموعة أخرى، هنالك هدف، فكرة مسبقة بالنسبة للمنشط يريد إبلاغها و يجب أن تصل للمتلقّي.

كلمة تنشيط غير مستقلة بذاتها حيث نجده دائماً في حاجة إلى قرين، تارة في حاجة إلى المسرح، إلى التجارة، السياحة. ليس له معنى في ذاته التنشيط دائماً في حاجة إلى مضاف ليكتمل مضمونه.

عبارة تنشيط بصدد الاضمحلال لفائدة كلمة أخرى وهي الوساطة médiation.

- التنشيط : غموض المصطلح، غير دقيق، متعدد المعاني و متحوّل و محاولة إيجاد يدلّ ضمناً على نقص ما و يؤثر على وجود مشكلة ضمن المجموعة و في إطار المجتمع ككلّ و لذلك ينظر له على أنّه وسيلة للعلاج و التنشيط يرتبط في مسيرته ببعدين أساسيين هما السياسي والإجتماعي باعتباره عامل تآلف و إدماج إجتماعيين.

أمّا البعد الثاني فهو النضالي الذي يقوم على المناهضة و الاختلاف و المناوئة Subversion. بالإمكان الإشارة إلى ارتباط التنشيط بمفهومين أساسيين هما :

(1) ديمقراطية الثقافة : démocratisation وهو مفهوم بدأ يتكرّس بداية من 1959 بفرنسا مع André Marlaux و زير الثقافة في حكومة شارل ديغول وهو الذي إبتدع دور الثقافة التي تطمح إلى تحقيق الرقيّ و العدالة و تكافؤ الفرص إنطلاقاً من توزيع و استهلاك الثقافة المثقفة la culture cultivé, culture savante.

إذن ديمقراطية الثقافة تقوم على مفهوم وجود ثقافي و الغير ثقافي. بالنسبة للثقافي تمثله النخبة المبدعة و المؤسسات المرجعية كالمسارح و المتاحف و يعرف André Marlaux الثقافة كالاتي : "إنّها محلّ ممتاز ليستهدف تيسير إلتقاء الجمهور الأوسع بدون أيّ عائق بالمبتكرات الثقافية على إختلاف أنواعها و من أرفع مستويات الماضي و الحاضر" (مارلو، 1951، صفحة 13)

و يصنّف في موضع آخر "إنّ دار الثقافة في سبيلها أن تغدوا الكاتدرائية أي محلّ إلتقاء الناس. ليتلاقوا بأحسن ما لديهم ... إنّ العمل على نحو أن يستطيع كلّ طفل في فرنسا أن يكون له حق في اللوحات و المسرح و السينما مثلها له الحق في التعلّم أمّهات الآثار الأدبية و الفنية يجب أن يشترك في التمتع بها عامة الشعب : استهلاك قاعدة الهرم فيما ينتجه قمة الهرم. (مارلو، 1951، صفحة 21)

(2) الديمقراطية الثقافية :

تقول أنّ كلّ فرد يحمل ثقافة ما، فهي إذن ممارسة متعدّدة الأشكال وهي إذن وعي فردي وجماعي بواسطة المعرفة و الفن وهي تقول بالخروج من الفردي الأرستقراطي إلى الجماعي الجماهيري.

و تؤمن أنّ الثقافة هي عنصر تفوّق و إدماج في المجتمع و الملاحظ أنّ كلّ من ديمقراطية الثقافة و الديمقراطية الثقافية تعرض إلى معوقات منها بالأساس سلبية.

الجمهور الذي برز في عدم إقباله على الفضاءات و الأنشطة مما بعث بالمهتمين بهذا المجال إلى التساؤل حول الأسباب الكامنة وراء ذلك و قالوا بأن العائلة و المدرسة هما المسؤولتان الأساسيتان على عدم الإقبال وهو من عبر عنه Jean vilar بقوله :

"علينا إذن أن نكون مجتمعاً بعد ذلك لعلّه بإمكاننا أن نصنع مسرحاً" (فيلار، 1976، صفحة 49) إرتبطت الديمقراطية الثقافية بما أضحى عليه بالاً جمهور لأنها تأمل في آستقطاب الناس الذين لم يتعودوا على آرتياد المؤسسات الثقافية و الفنية و لعلّ هذه الإشكالية إن تمّ تجاوزها في المجتمعات الغربية نسبياً تمّ تجاوزها بتعدد الإنتاجات و تعدّد الجماهير المقصودة فإنها تبدو قائمة الذات ومازالت مطروحة في مجتمعاتنا إنطلاقاً من عدم إقبال الجمهور على الأعمال الفنية بآتنظام لدرجة أنّه يتعدّر علينا معرفة من يقبل على ماذا ؟

II- علاقة التنشيط بأوقات الفراغ و الترفيه :

لا بدّ من التمييز بين وقت الفراغ (Temps libre) و الترفيه (loisir) لأنّ وقت الفراغ يحتوي على الترفيه و مجموع الأنشطة الأخرى. التنشيط يندرج ضمن إستثمار جزء من أوقات الفراغ و لعلّه مرتبط بالترفيه. فالترفيه هو نتاج تطوّر المجتمع الصناعي و هكذا أصبح عنصراً من عناصر تغيير المجتمع و بظهور أوقات الفراغ و الإعتراف بها لم تعد العائلة الخلية الأساسية في المجتمع حيث ظهرت مؤسسات أخرى تكلفت بالتصرّف في أوقات الفراغ. يميّز الترفيه بكونه محرراً و غير منفعي و متعوي و فردي أي أنّه خاضع لآختبار الفرد فالترفيه بهذا المعنى هو غاية في حدّ ذاته و ليس وسيلة و هو يحمل دلالة إيجابية لأنّه ينبني على البحث عن أخلاقية الإبتهاج الفردي و الجماعي حيث تحتلّ الموسيقى و الرقص و الأنشطة المرتبطة بهما المكان التي كانت تشغله في المجتمعات البدائية و ممارسة الأنشطة المرفهة سمح بما يسمّى بالتوسّع الفنيّ لذلك نجد أنواع عدّة من الترفيه نذكر منها الترفيه الفنيّ loisir artistique الذي يطمح إلى تجذير الإبداعية الفنية لدى الممارسين و نجد الترفيه الإبداعي loisir créatif وهو غير مندمج ضمن حركة أدبية ما. و هنالك ترفيه فكري loisir intellectuel الذي يطمح إلى آكتشاف الكون بواسطة المعرفة.

III- العلاقة بين التنشيط و الإبداع :

هل يمكن قيام تنشيط دون إبداع ؟

إنّ التنشيط يستنفذ وقتاً كبيراً و طاقة أكبر فهو يخلق فراغاً معرفياً و فنياً ممّا يستوجب من الفنان أو المنشط التغذّي من جديد بواسطة الإبداع. فالعلاقة بينهما علاقة عضوية لا يمكن فصل الواحد عن الآخر ممّا يجعلنا نطرح مسألة تقنيات التنشيط.

هل يكفي أن نخذق تقنيات بعينها حتى نصبح منشطين ؟ هنالك خطر في أن نكون المنشط منشطاً فحسب لأنه سيتحوّل بهذه الصفة إلى مدرّس أو معلّم أو مكوّن لأنّ التنشيط لا يمكن أن يكون له خصوصيّة بالإبداع الذي يمثل دافعا مطوّلا لذلك لا يمكن للتنشيط الحقيقيّ إلاّ أن يكون إبداعياً فالتنشيط و الإبداع طريقتان متكاملتان.

إعتمادا على بعض التجارب المجراة بأوروبا و خاصّة بفرنسا يمكن أن نستنتج بعض الطرق منها :

(1) طريقة التنشيط الشامل : Animation globale

تعتمد على تكوين ملفات حول العروض المسرحيّة يقوم بها التلاميذ و تنظيم نقاشات للعروض التي تمت مشاهدتها و تنظيم معارض بالمسارح و إنجاز وثائق سمعيّة و بصريّة حول العروض و حول المواضيع الأخرى المتعلقة بالظاهرة المسرحيّة و هذه الطريقة تنحو منحى تزويد النّشأ بالثقافة المسرحيّة.

(2) طريقة التنشيط المباشر : Animation direct

بالأقسام أو المؤسسات الثقافيّة وهي تعتمد على تدخلات ظرفيّة يوم أو نصف يوم مثلا يحتوي على آكتشاف المهن المسرحيّة و زيادة المسارح و التعرّف على فرق العمل كما تحتوي على ممارسات اللّعب الدّرامي و تحتوي أيضا على عيّنة من الإرتجال و هما ممارستان أو طريقتان يمثلان مدخلا للممارسة المسرحيّة في شكلها البسيط.

(3) التنشيط التجريبي : Animation expérimentale

وهي تعتمد على الإشتغال مع الأطفال أو المراهقين لغاية الوصول إلى إنتاج ما وهي تمثّل مدخلا أساسيّاً لمؤلفة الناشئة مع الممارسة المسرحيّة من حيث توظيف الجسد و توظيف إمكانيات التعبير الأخرى كالكتابة الدّرامية، الرّح و غيرها هذه التجارب مجتمعة يمكن النّظر إليها من خلال زاويتين على الأقلّ.

أ- زاوية المقاربة الثقافيّة : و التي تقوم على التربية الفنيّة بحيث يتمّ فتح المدرسة على الفنون بمختلف أنواعها بغية تكوين الدّائمة الفنيّة لدى النّشأ و لتحقيق الإنتاج على الرصيد الفني و الثقافي الوطني و العالمي مما يساهم في تطوير إمكانيات التعبير و الإبداع لدى التلاميذ.

ب- زاوية المقاربة الإبداعيّة : وهي تعتمد على دفع التلميذ إلى الإحتكاك بالمسرح عبر عناصره المولّدة وهي الشيء L'objet و الصورة L'image و الصوت le son و الشخصية و النّص لكن في هذه المقاربة يمكن أن نتساءل عمّا يقصد بالمسرح هل هو اللّعب الدّرامي أم التعبير الدّرامي أم الإنتاج المسرحي و من خلال هذه المصطلحات الثلاثة يمكن أن نتساءل هل مسألة اختلاف مصطلح فقط أو بمعنى آخر هل تغطّي هذه المصطلحات حقولا أم هي مصطلحات متعدّدة لممارسة واحدة.

ج- اللعب الدرامي : يعرف جون بير رنقار في مؤلفه : اللعب الدرامي في الوسط المدرسي: اللعب الدرامي بكونه "نشاطا جماعيا غير مرتبط بنص ولا يروم تقديم عرض رسمي و لا يشغل ممثلين مقتدرين و يمكن تلخيصه في البحث عن متعة الآن و هنا وهو إلى جانب ذلك توجه ينفي البحث في المجالات الخاصة بالمرح و المكوّنة له كالديكور و الملابس و النصوص... و هو ينبني على شيء أساسي وهو تغيير الأدوار لأنه في نفس الوقت لعب مع الذات و مع الآخر و لفائدة الآخر" (رنقار، 1977، صفحة 61)

IV- التنشيط المسرحي الموجه للطفل :

يوجد إلتباس علينا رفعه بين فن العرائس و مسرح الطفل. العرائس نوع فني قائم بذاته و من غير الضروري أن يتوجه إلى الطفولة فحسب إلا أن الاستعمال السائد لهذا الفن مع الطفولة جعل الذين يتعاملون مع هذه الظاهرة يقرنونه بالطفل أما مسرح الطفل فهو نوع مسرحي قائم بذاته ليس من الضروري أن يتوسل بتقنيات فن العرائس. على المستوى الإصطلاحي تم الفصل بين فن العرائس و المسرح على اعتبار أن اليونسكو اعترفت بالإتحاد العالمي لفن العرائس UNIMA.

- من ناحية أخرى يوجد إلتباس آخر يتعلق بمسرح الطفل ذاته فهو من ناحية على مستوى الممارسة الأعمال التي ينجزها الكبار لفائدة الصغار و من ناحية أخرى الأعمال التي ينجزها الصغار و يشرف عليها الكبار. علاوة على وجود مصطلحات فرعية ترتبط بصفة غير مباشرة بهذا الفن من قبيل اللعب الدرامي و تنشيط الأطفال إلا أن المتفحص في تاريخية هذه الممارسة يراها مرتبطة إرتباطا وثيقا بمناهج التربية و التعليم فإذا أردنا فهم مسرح الطفل لا مفر من النظر في مقررات التعليم لأنها ساهمت بصفة مباشرة في تطويره. فند القرن الثامن عشر تم إيلاء أهمية خاصة لتعليم الأطفال إنطلاقا من اعتبار الطفل المصدر الأساسي للتربية حسب عبارة روسو بمعنى يجب أن تنطلق من حاجيات الطفل ذاته لا مما يقرره الكهل حتى يجعله على شاكلته.

- في الفقرات اللاحقة تعمق الإهتمام بالطفولة أثناء التفكير في تطوير مناهج التعليم و تعويضها بمشروع التربية الشاملة للناشئة المبنية على تعليم تشرف عليه الدولة فيما اصطلح عليه بفرنسا في القرن التاسع عشر بالمدرسة الجمهورية و صاحب هذا المشروع Jules Ferry 1832-1893.

المشروع التربوي حسب Ferry لا يجب أن يقتصر على القراءة و الكتابة و الحساب فقط بل عليه أن يعتمد على معارف أخرى يراها أساسية مثل دروس الوسط (الإيقاظ العلمي) و التاريخ الطبيعي

والمتاحف و الرياضة و الجولات و العمل اليدوي و الأناشيد. و لقد تعمّق مع هذا التوجّه في بناء مدرسة متحرّرة مع Célestin Freinet 1896-1966 الذي أحدث ثورة في المناهج المدرسيّة تعتمد على ترغيب الطفل في الإقبال على المعرفة إنطلاقاً ممّا يحيط به و ممّا ينظر إليه.

يقول Freinet "إجعلوا أطفالكم يهتمّون بعمق الحياة، بحياتهم أنفسهم و بالحياة المحيطة بهم أعتقدوا صلة بين تلك الحياة و بين حياة أطفال بعيدين عنهم بواسطة المراسلة بين المدارس و حثوهم على البحوث و الأعمال بالإعتماد على النصوص الحرّة و المطبوعة و الصحيفة المدرسيّة و المحاضرة و السينما والصورة" (فرينيه، 1951، صفحة 96) مثل هذه الدّعوات إلى التجديد كانت أساس مسألة مضمون التّربية في المدارس و المعاهد موضوع السؤال وهي ممّا أكسبتها شرعيّة الفنون إلى فضاءات كانت تعتبر غريبة عنها و في ظلّ هذا المناخ تمّ التفتّح على المسرح بأشكاله المتعدّدة ضمن الفضاءات المدرسيّة إلّا أنّ تعدّد الممارسات هذه لم يذهب بالغموض المرتبط بمسرح الطفل فنلاحظ أنّه بالرّغم من إنتشاره لا يعني على مستوى الممارسة شيئاً واحداً يحوز على إتّفاق نهائيّ فهو يتأرجح بين تعريفات كثيرة و متباينة أحياناً. فكلود فالون يرى مثلاً أنّ مسرح الطفل يمكن أن يعني على حدّ السواء المسرح الذي يقوم به أطفال أمام جمهور من الكبار أن يعني كذلك اللّعب الدرامي الذي ينجزه أطفال داخل الأقسام أو المسرح الذي يقدّمه الكبار لفائدة الأطفال إلّا أنّ روجي ديديه في كتابه "مسرح الطفل".

"مسرح الطفل يكتسب ميزة خاصّة جدّاً فهو مسرح إبداعي مبتكر للأطفال لكن الممثلين فيه من الكبار يحملون مضموناً فنياً ذا قيمة و واعون بقضايا علم نفس الطفل و مدركون لها و متمرسون بالتقنيات المسرحيّة هذا التعريف يقصي المسرح الذي يقدّمه الأطفال أمام جمهور من الكبار و يقصي اللّعب الدرامي الذي ينجزه الأطفال بالمدرسة أو في نطاق حصص التّرفيه الإجتماعي و الثقافي و نظراً لتداخل المصطلحات المتباينة و المختلفة يبدو أن مصطلح بدأ بالظهور وهو مسرح جمهور الشّباب الذي شرع في تعويض المفاهيم المتعدّدة لأنّه يطمح إلى الإستجابة إلى رغبات الأطفال من سن ما قبل الدّراسة إلى حدود المراهقة. (ديديه، 1967، صفحة 31)

• تجربة ممثلة في الفصل بالإشارة إلى إحدى الممارسات الهامّة مع الشّباب وهي تجربة قامت

بها امرأة المسرح الفرنسيّة تدعى Catherine Daste

وأنطلقت هذه الممثّلة المحترفة صحبة بعض الممثلين سنة 1959 في إعداد عمل موجه للأطفال دون أن يكون لها و لأصحابها تكوين بيداغوجي مختصّ كانت غايتهم البحث عن جمهور جديد بأساليب فنيّة جديدة تبتعد عمّا أنجز من أعمال سابقة و جهت للأطفال و اعتمدت المنحى الأخلاقي و البعد الخطابي. فالطريقة التي اعتمدت آنذاك أنّه طلب من أطفال إحدى الثانويات إبتداع حكاية فالنتيجة التي توصلوا إليها هو أنّ الأطفال في كلّ لقاء يقصون ما يعرفون من حكايات وهي في الغالب كانت

مأخوذة من مطالعاتهم أو مشاهدتهم للأفلام التلفزيونية فكان أن تخلّصت مما قصّه الأطفال وإقترحت
حكاية تنطلق كالآتي :

شخصيتا سرك تنطلقان في البحث عن شيء عجيب لكن بعض هذا الإقتراح إكتشفت بعد
المعينة أنّ الأطفال قصّوا حكايات عديدة لكنّها غير صالحة للعمل المسرحي لأنعدام وحدة الفعل
وفقدان البنية الدرامية السليمة فأختارت الشخص المقتوحة والتي كانت على قدر كبير من الوضوح.
فهي شخص المهرج القرد بأعتبارهما عنصرين أساسيين في كلّ سرك ثمّ تمّ إضافة العرافة قصيرة
البصر والحاوي ملاعب الثعابين ذو رجل خشبية و الشّابة Flut (القصبة) التي ترقص الثعابين ومجنون
الصحراء الذي ما آنفك يتجول بنعش قطة لأنّه لا أحد حضر مراسم دفنه.

و باستمرار حصص العمل توصلت المجموعة إلى تحديد السنّ العجيب وهم أربعة آلات موسيقية
الأرمونيكا التي تحوّل البخيل إلى سخيّ و الشّابة كاشفة ما قضي من أفكار و الطلبة القادرة على الإخفاء
والقيارة التي تجلب الناس. و اعتمادا على هذه الآلات الأربعة تمّ تصور الحكاية في أربعة بلدان مختلفة
حيث يسعى المهرجون على البحث عن الشيء العجيب.

و اعتمادا على هذه الطريقة أنتجت Daste عدّة مسرحيات ساهمت في إرساء علاقة جديدة مع
جمهور الأطفال إلى درجة أنّها تخصّصت في هذا النوع وأسست فرقها الشهيرة المسماة "التفاحة
الخضراء".

الخاتمة

تتعاظم الأهداف والمقاصد التي يؤديها مسرح الطفل فهو ينظر إليه وسيلة تربوية إلى جانب أحد
أهم الوسائل التعليمية والتربوية التي تدخل في نطاق التربية الجمالية والخلقية فضلا عن مساهمته في التنمية
العقلية والتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم سواء داخل المدرسة أو خارجها.
ولمسرح الطفل أثر هام في استشارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية كما يؤدي دورا
هاما في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها وهو وسيلة من وسائل الإتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات
الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته.

الفهرس

- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت 1979.
- أدريه مارلو، في أصوات الصمت، دار قاليمار للنشر، فرنسا، 1951.
- جون فيلار، من التقاليد المسرحية، دار النشر الآرشي، فرنسا، 1976.
- جون بيار رنقار، اللعب الدرامي في الوسط المدرسي، تطبيقات بيداغوجية، ديوك، فرنسا، 1977.
- ليليان موريه، فرينيه و علم التربية، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع، فرنسا، 1967.
- روجيه ديديه، مسرح الطفل، أرموند كولان، 1967

هل يعطل التعدد اللغوي إبداع المتعلمين؟

Does multilingualism disrupt learners' creativity?

جليلة مراوحي/أستاذة التعليم العالي مساعدة بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الرباط،
تخصص علوم التربية

JALILAMRAOUIH@GMAIL.COM

ملخص

إن الأزمة التي تعيشها المدرسة المغربية منذ عقود، والتي تشير إليها المراتب المتدنية التي يحتلها المتعلمون ضمن الدراسات الدولية؛ في مجموعة من المواد الدراسية بما فيها تدريس اللغات، جعلنا نتساءل حول مكاننا داخل البحث وعن حلول ممكنة للخروج من الأزمة. يعد التعدد اللغوي سمة المجتمع المغربي، وهو الأمر نفسه الذي يتبناه النظام التعليمي في تدريسه للغات. يبدو بذلك المجتمع منسجما مع ذاته في ما يطالب به المدرسة، حيث يتوقع أن تستجيب لانتظارات أفرادها وحاجاتهم التواصلية باللغات الوطنية والأجنبية على حد سواء.

لكن سياق الأزمة يؤكد عكس ذلك، حتى أنه يوحي بحيلولة التعدد اللغوي أمام تفتح أذهان المتعلمين واكتسابهم آليات التفكير المبدع والخلق، وهو النموذج الذي تسعى إلى بلوغه المقاربات الحديثة في التربية. فهل فعلا يعتبر خيار التعدد اللغوي في السياسة التعليمية مشكلة تواجهها المدرسة المغربية؟ هل يكون الحل في اعتماد التدريس باللغة الواحدة؟ أم أن تدريس اللغات المتعددة، قد يكون مدخلا ملائما لتطوير الملكة الإبداعية للأطفال؟

الكلمات المفتاح: المدرسة المغربية، اللغة، الذهن، التعدد اللغوي، الإبداع

Abstract

The crisis experienced by the Moroccan school for decades, exemplified in the low grades Moroccan learners got in a range of subjects, including language teaching, pushes us to reflect on the issue and try to come up with some possible solutions. Multilingualism is the feature of Moroccan society and that is what characterizes the educational system especially when it comes to language teaching. A thing which makes society in harmony with itself, expecting school to meet and satisfy people's communication needs in both national and foreign languages. But the context of the crisis confirms the opposite, even suggesting that multilingualism is preventing learners from the opening up and acquisition of creative thinking, which is, in fact, a model that modern approaches to education try to achieve. Should we consider the choice of multilingualism in educational policy a real problem facing the Moroccan school? Does the solution reside in teaching and using one language? Or opening up to linguistic plurality might be an appropriate way to help children develop creativity?

Key words: the Moroccan school, language, multilingualism, (mind) mindfulness, creativity

تقديم

لا تتحقق التنمية دون تنمية الإنسان. ولعل هذا التحدي هو ما جعلنا نفكر في منافذ ينفذ من خلالها الفرد إلى مستوى الارتقاء بالذات وبالجماعة، منطلقا من مقومات شخصية ووفقا لما يتيح له المحيط من إمكانيات. بما أن المجتمع المغربي هو بالأساس مجتمع متعدد الثقافات واللغات، فهل يشكل هذا التعدد عائقا يعطل الملكة الإبداعية للمتعلمين أم أن تعدد اللغات المكتسبة عامل من العوامل المحفزة لانبثاق التفكير الخلاق؟

إن العلاقة بين التعدد اللغوي والإبداع هي علاقة ملتبسة ويصعب معالجتها خارج سياق العلوم الدقيقة وما راج حول الدماغ وعلم الأعصاب من أبحاث. فالدراسات التي ظهرت في الثلاثة عقود الأخيرة مثل دراسة V A N D I J K. M, (2018) et al., ودراسة Onysko, A. (2016) ودراسة B, S. Colzato. L, Fischer. R, K. Hommel (2011) وChristoffels. I. (2011)، تدعم بقوة وجود اختلاف بين وحيد اللغة والشخص متعدد اللغات، فكيف يتظاهر هذا الاختلاف على مستوى بنية الدماغ؟ وما هي تجلياته على مستوى المنتج الإبداعي؟ وهل يواكب النظام التعليمي المغربي تطور المعرفة العلمية بهذا الخصوص؟ في البحث التالي، سنعمل على تعميق النقاش حول القضايا التي خلصت إليها بعض من الدراسات المتقدمة في مجال البحث حول الإبداعية وعلاقتها بالتعدد اللغوي، بغرض تقيص مدى راحة اختيارات الدولة فيما يتعلق بالمسألة التعليمية، وخصوصا تعليم اللغات، مع تقديم السند العلمي الذي يمكن للنظام التعليمي في المغرب الارتكاز عليه لمساعدة المتعلمين على تنمية مواهبهم وتطوير الملكة الإبداعية لديهم.

تدخل الدراسة ضمن البحوث النظرية التأليفية التي تسعى إلى نقل الحقيقة إلى الآخرين والدفاع عنها، عبر إثبات قيمتها وقدر المنفعة المتحصلة من الأخذ بها ومحاولة العمل بنتائجها. لمعالجة الإشكالية المطروحة، انتظمت محاور الورقة البحثية وفق تصميم انطلق بتحديد مفاهيم البحث وتدقيقها. ثم انتقلنا إلى رصد تأثير التعدد اللغوي على الملكة الإبداعية لدى المتعلمين، وتأتي الفقرة الأخيرة في سياق تفحص الوضع اللغوي في الطفولة المبكرة لدى الأطفال المغاربة، ومنه قياس المسافة التي تفصل النظام التعليمي في المغرب عن مناهل العلم وتطور البحث في مجال علوم التربية، وخصوصا في مجال اكتساب اللغات.

1.1. في تعريف الإبداع

يعرف الإبداع عند ألكسندرو روشكا "بالقدرة على الإتيان بشيء جديد تكون له قيمة وذو أهمية للمجتمع، أو يمكنه فتح طرق جديدة للتفكير. قد يعرف باعتباره سيرورة عمليات تحقق

إنتاجاً جديداً، أو تقدم حلاً مختلفاً لمشكلة غير جديدة" (روشكا، ترجمة: غسان عبد الحى أبو نحر، 1989، ص. 16). فالأصل في تعريف الإبداع أن تكون الفكرة أو الشيء أصيلاً ومفيداً. كما تضمن (الحيزان: 2002، ص 21) تعاريفاً لمجموعة من الباحثين لنفس المفهوم. فيقدمه (سميث: 1959) على أنه القدرة على إيجاد ترابطات بين أشياء لم يسبق وأن عُرفت عنها من قبل. بينما يراه (فايل: 1962) قدرة على إعطاء تركيبات جديدة. في حين عرفه سيمبسون بالقدرة على إنتاج التفكير المختلف. ولكي يصير الشخص مبدعاً في نظر والاس، فعليه أن يمر بالمرحلة التالية: الإعداد والاحتضان والإشراق ثم التحقيق، وأضاف آخرون إحساس المبدع بالمشكلة قبل بداية الإعداد لها.

لا يوجد تعريف واحد لمفهوم الإبداع؛ فكل كاتب يعرفه بما يستجيب للحقل المعرفي الذي يبحث فيه. فيضيف (براون: 2010) تعريفاً آخر يتحدد في القدرة على توليد أفكار جديدة تصلنا بمقاربات نوعية مغيرة. "وفي المنظور الإدراكي لعلم النفس الإنمائي فالروح المبدعة تُجَدّد، وتعطي أفكاراً مختلفة، وتطرح أسئلة غير معتادة، وتبتكر أنماطاً جديدة من التفكير، وتصل إلى أجوبة غير متوقعة" (أزنا: 2008، ص. 16-17).

لا ينقص الإبداعات حسب (كاردنز: 2009) إلا جمهوراً شغوفاً. وقد ربطه بالتجديد؛ فكل فعل أو فكرة أو منتج يحدث تغيراً في مجال ما أو يحوله إلى مجال آخر مغاير هو عمل إبداعي. وفي علم النفس الفارقي، يعرف (لوبارت: 2010) الملكة الإبداعية باعتبارها القدرة على إنجاز شيء ما يتصف بالجدّة والتكيف مع السياق الذي يندرج فيه. ونسطر هنا على مفهومين مركزيين وهما: الجدّة والتكيف مع المحيط. فقد تصادف الفرد وضعيات غير مريحة، ويمكن الإبداع في ابتكاره لطرق مجدية تجعله يتأقلم مع الوضع الجديد، بعيداً عن العادة والحلول المألوفة (رينكو ترجمة شفيق فلاح علاونة: 2011، ص. 374).

يظهر بأن تعاريف الإبداع متعددة؛ منها ما يركز على المنتج الإبداعي ومنها ما يهتم بخصائص الذات المبدعة. وعموماً، يمكن اعتبار الشخصية المبدعة، والمنتج الإبداعي، والعملية الإبداعية، ثم المحيط الاجتماعي الحاضن، كلها مناهذ أساسية لإدراك مفهوم الإبداع. يتميز المنتج الإبداعي بالجدّة والأصالة إضافة إلى ما ذكرناه عن المنفعة والقيمة، وعليه أن يعنى بالتفاصيل الجمالية. أما الشخص المبدع، فيتسم بحساسية شديدة للمشاكل التي تواجهه، فتسيطر عليه وتلازمه في صحوه ونومه، في انتظار انبثاق الحل. يكون إحساسه صادقاً ويعبر عنه في شكل انفعالات وتوتر لا يهدأ، حتى يتوصل إلى تسوية متفردة تستجيب لتصوره الخلاق، والذي يعمل في إطاره على توظيف معارفه واستثمار خبراته بشكل مبتكر.

يتأثر الإبداع بمجموعة من العوامل منها ما هو داخلي، ومنها ما يرتبط بالبيئة الخارجية. ويشترط في الشخصية المبدعة أن تتقبل الأفكار الجديدة وتتأى عن أشكال التفكير المألوف والمعتاد، وأن تكون متحمدة وشغوفة. كما يجب عليها تخصيص الوقت اللازم لتطوير الفكرة والاشتغال عليها حتى تصبح منتوجاً متفرداً. يميل هذا النوع من الأشخاص وفقاً لـ (بيلوسكي وليدر وتينيو: 2017، ص. 83)، إلى الاستقلالية وحب المغامرة، فيكون واسع الأفق وعفويًا، كثيراً ما يوصف بغرابة الأطوار والغموض. إنه شخص واثق من نفسه، وأقل قدرة على كبح أفكاره وسلوكياته. يحتاج الفعل الإبداعي إلى بيئة داعمة تكفل للمبدع حرية التعبير عن ذاته وتوفر له الأمن النفسي والاجتماعي. وعلى المحيط الاجتماعي أن يكون باعثاً لروح المغامرة والمجازفة، قادراً على وضع الثقة في المبدعين مع ضمان عدم التضيق عليهم، وجعلهم يتفرغون لمزاولة أنشطتهم الإبداعية.

وبالتأكيد على البيئة الخارجية، نجد ما ذهبت إليه نظرية الإبداع المجسد التي تنطلق من الفكرة القائلة بأن الكثير من خصائص الإدراك عند الإنسان وغيره، تتشكل عبر مختلف الجوانب المشكلة للجسد. تركز مقارنة التواجد المجسد (approach The situated-embodied) على الجوانب التي تجعل نمو الإدراك الفردي يتم في إطار المحيط الفيزيائي الحقيقي، والذي يعمل على تقديم معلومات مهمة للفرد المتوفر على القدرة على إدراكها. في هذا السياق، سبرز مفهوم جديد وهو الممكن أو المتاح. ووفقاً لهذا التصور، سيصبح الإبداع هو ظهور مهارات جديدة لدى الفرد، تمكنه من اكتشاف عالم الممكنات الأكثر تعقيداً، والتي تخول له إمكان استعمال مختلف الأشياء والأفكار، بالشكل الذي يعمل على تحفيز خطاطاته الحسنة - حركية.

1.2. التفسير العلمي للإبداع

لا يتوفر البحث العلمي في علم الأعصاب على ما يكفي من الأبحاث لتفسير الإبداع تفسيراً علمياً. وذلك راجع إلى اختلاف طبيعة كل منهما. فالإبداع فعل حر لا يمكن التحكم بشكل صارم في شروط حدوثه، بينما تفرض الظاهرة المدروسة داخل المختبر الخضوع للتجريب والالتزام بمجموعة من القوانين. ومع ذلك، تمكن العلماء من اقتحام الهالة التي يحيط بها المبدع نفسه.

نجد في دراسة كواتاري وآخرون (2009) التي تتبع فيها التحولات التي تطرأ على الدماغ عند خبراء في التصميم، عندما طلب منهم إنجاز رسم جديد. أظهر الخبراء ميلهم إلى استعمال محدود لمنطقة نشطة تضم قشرة الفص الجبهي الأيمن والمناطق الجدارية التي قد يكون من المحتمل ارتباط نشاطها بضرورة الحل الشامل للمشكلة. لقد ارتبطت نسبة الإبداع العالية في الأعمال المنجزة بالمناطق اليمنى من الفص الجبهي. نفس النتيجة ستتكرر في أعمال Kottlow et al.,

(2011). إذن، في الإبداع الفني حيث يتم التركيز على الفضاء-البصري، يكون الربط بين فصي الدماغ أقل قوة.

استوقفنا البحث في هذا السياق، عند ما يسمى بالسبلينيوم (splenium)، وهو المصطلح الذي لم نجد له مقابلاً باللغة العربية. إنه يشير تحديداً إلى الجزء الخلفي للجسم الثفني. أما الجسم الثفني نفسه، فهو عبارة عن عصابة سميكة من الألياف العصبية التي تقسم فصوص القشرة الدماغية إلى نصفين: أيمن وأيسر؛ فهو الذي يربط بين هاذين الجانبين. ينقل الجسم الثفني المعلومات الحسية والحركية والمعرفية بين نصفي الكرة المخية، وهو المسؤول عن تحديد الأشياء التي نراها من خلال ربط القشرة البصرية بمراكز اللغة في الدماغ. وقد أثبت مور وآخرون (2009) بأن درجات الإبداع البصري، تتناسب بشكل تناقصي مع حجم سبلينيوم للجسم الثفني، الذي يربط بين الفصين الدماغيين. كما أثبت كونسلير وآخرون (2011) بأن حجم المادة الرمادية للفص الأيمن يتسع عندما يعيش المبدع نفس الحالة الإبداعية. نستخلص من نتائج الدراسة بأن الإبداع البصري تحديداً، يعتمد أكثر في سيرورة حدوثه على الجانب الأيمن للدماغ. (وليدر: 2017، ص.99)

أين تنشأ الأفكار المختلفة إذن؟ إنه السؤال الذي ظل يشغل علماء الأعصاب دون الوصول إلى نتائج دقيقة دقة نتائج البحث في العلوم الوضعية. لكن تطور الوسائل المعتمدة في البحث (التصوير العصبي الوظيفي)، يقدم دليلاً آخر على انخراط أكبر للفص الأيسر في عملية الإبداع، وذلك وفقاً لما توصل إليه (Gonen-Yaacovietal : 2013). أما (زايدل: 2013d)، فيقر بأنه من المرجح أن يساهم كل جانب من فصي الدماغ بشكل مغاير في سيرورة الإبداع. لكن تبقى هذه المساهمة غير واضحة بالقدر الكافي لدى علماء الأعصاب.

1.3 تأثير الإبداع بأعطاب الدماغ

استطاع (زايدل: 2014، ص.3) أن يدرس مدى تأثير الإبداع بالأعطاب التي تصيب الدماغ. فعندما يلحق الأذى بالدماغ، يكون الإبداع هو الأكثر تضرراً من خصوبة الإنتاج الفني والموهبة والمهارة. لقد لاحظ زایدل بأن بعض الفنانين المصابين بضرر في الدماغ، قد تمكنوا من تطوير تقنيات لتعويض العجز الحاصل في قاعدة القدرات الحسية-الحركية والتصورية والإدراكية، مثلما يفعل الأشخاص العاديون الذين أصيبوا بنفس العجز، حيث نجدهم يتبنون سلوكيات متشابهة. فيما يخص العناصر المرتبطة بالعملية الإبداعية، فقد لاحظ زایدل انحصار أصالة أعمال فئة الفنانين المرضى في المجال والسعة، كما تقلصت قدرتهم على التخيل مقارنة بالفنانين الأسوياء.

يتطلب الحصول على الفكرة المتفردة وجود تسوية تربط بين المعلومات المتجمعة وشبكات الدلالة في إطار تفسير معقول، كما تحتاج شبكة التجمعات إلى الإبقاء عليها في حالة اتصال. إن غياب هذا الربط المتصل بين التجمعات هو الذي يؤثر سلباً على منسوب الإبداع؛ فكل المبدعين والأشخاص الأكثر تأثيراً، لم يعانون من عطب في الدماغ.

يظهر السلوك الفني عند المصابين بالمرض في الدماغ، كبديل لضياح القدرة على التواصل عبر اللغة؛ كتابة ونطقاً. فالفن لا يتأثر، كنظام تواصل، بالأضرار التي تصيب الدماغ، بنفس القدر الذي تتأثر به اللغة. ينقل الفن الأفكار والمفاهيم والأحاسيس عبر وسائل متنوعة أكثر مما تفعل اللغة. فهو مثلها، نظام مرجعي ورمزي. يمكن القول إذن بأن التلف في الدماغ لا يعيق التعبير الفني، ويستطيع أيضاً السماح ببروز المواهب والمهارات، لكنه لا يفضي بالضرورة إلى بلوغ درجة الإبداع (زايدل: 2014، ص. 3-5).

يمكن جوهر الفكرة المبدعة في تفردا وانفلاتها من قيد العادة والتكرار. ويكون الإبداع مشروطاً بالمنفعة التي يجلبها للفرد والمجتمع. فن هنا تحديداً يكتسب قيمته. إذا كانت المهوبة شرط الإبداع، فشخصية المبدع المغامرة والمنفتحة تؤثر بدورها في المنتج الإبداعي. ولا يقل تأثير البيئة المحيطة أهمية. فعلياً أن تكون داعمة وقادرة على فتح أفق جديد بإمكانات متعددة للوجود. أما علمياً، فقد اختلف علماء الأعصاب حول تحديد مناطق الدماغ الأكثر نشاطاً خلال العملية الإبداعية، واتضح بأن كل باحة تساهم بشكل مغاير عن الأخرى في إنتاج الفعل الخلاق. وعندما يصاب الدماغ بالعطل، فإن مستوى الإبداع ينخفض أيضاً بشكل ملحوظ.

1.4. التعدد اللغوي

يحيل مفهوم التعدد اللغوي على تواجد واستعمال ثنائيتين لغويتين أو عدد أكبر من اللغات في إطار الدولة الحديثة. فاستعمال أفراد المجتمع نفسه للغات مختلفة يؤدي إلى ظاهرة التعدد. لا يفترض التعدد اللغوي أن يتكلم جميع أفراد المجتمع لغات متعددة، فقد تكون الأغلبية أحادية اللغة رغم تبني الدولة سياسة لغوية تعددية. غالباً ما تُفسر هذه الظاهرة بوضع حدود بين الجماعات اللغوية داخل نفس الحدود الجغرافية كما هو الشأن في بلجيكا وسويسرا ولاندا. ويكون التعدد بين لغات مختلفة كما هو الأمر في سويسرا وكندا، وقد يقع بين لهجات متقاربة أو متباعدة كما في البلقان.

يعتبر التعدد اللغوي من بين المواضيع التي استأثرت باهتمام الباحثين من مجالات مختلفة. ففي اللسانيات تفيد دراسة التعدد اللغوي في تحديد تاريخ التغيرات التي تلحق باللغات في حالة

الاتصال اللغوي مثلاً، أو معرفة مدى إسهام الثنائية اللغوية في سيرورة اكتساب اللغات. في علم الاجتماع مثلاً، يحاول الباحث تفكيك العلاقة القائمة بين التعدد اللغوي والعوامل السوسيوثقافية؛ كدراسة ظاهرة التحويل اللغوي، والبحث في المشاكل المرتبطة باللغة في إطار تعدد الألسن. ويهتم المربون كذلك بالتعدد اللغوي لما يطرحه تدريس اللغة من مشاكل في التعلم لأطفال نشؤوا داخل مجتمعات متعددة لغوياً.

تطرح على الدول المتعددة لغوياً تحديات كبرى متى قررت ترقية اللغات الوطنية بجعلها تضطلع بوظائف جديدة مثل التدريس. وفقاً لمبدأ الشخصية، يمكن تصور حلين: إما أن نقسم الدولة إلى مناطق تعليم تتناسب وعدد المناطق التي تغطي فيها اللغة المعترف بها كلغة أم، أو أن نعطي الحق للمواطنين في التعلم باللغات الرسمية حيثما تواجدوا، ونتكلف الدولة بإحداث مدارس مخصصة للتعلم بإحدى هذه اللغات، أو يتم التدريس في كل المدارس باعتماد كل اللغات الرسمية وهو الأمر الذي يرفع كثيراً من كلفة التعليم في البلدان المتعددة لغوياً. (كالفني، ترجمة: حسن حمزة، 2008، ص. 72)

يمكن الحديث عن ثلاث أنواع من الثنائية اللغوية (ث.ل)، يتم في النوع الأول تعلم اللغتين معاً قبل سن السادسة، وكثيراً ما تكون إحدى هاتين اللغتين هي لغة أحد الوالدين. في النموذج الثاني الذي يدعى الثنائية اللغوية المنسقة يتم تعلم (ث.ل) قبل سن البلوغ في المنزل أو في مكان آخر. ويدعى الصنف الثالث بالثنائية اللغوية الخاضعة؛ وهو الذي تكون فيه لغة مهيمنة واللغة الأخرى تستعمل كوسيط. الأولى يفكر بها الشخص والثانية يترجم إليها كل ما توصل إليه من أفكار.

• اللغة والإبداع

يرتبط الإبداع عند تشومسكي بقدرات الفرد اليومية التي يبرزها أثناء عملية التواصل، حينما يعبر عن أفكاره باستعمال اللغة، أو في الخطاب الذي ينجزه عندما يكون في وضعية المتكلم؛ إما رداً أو تعقيباً أو استفساراً.

إنه بذلك يحدو الحدو الباحثين الذين يقتنعون بأن دراسة الإبداع لا يمكن حصرها في حدود العبقرية والتفرد، لأن إغفال الإبداع اليومي سيسقطنا في نظرية الإنسان المتفوق، والتي تجعلنا نتعالى عن التفكير في التفاصيل البسيطة لليومي، ونهتم أكثر بخصائص الأشخاص الخارقين للعادة. يعرف تشومسكي الإبداع في العبارات التالية: "...فالكثير مما يقوله فرد في تعاملاته العادية مع الآخرين يكون جديداً، والكثير مما نسمعه يكون كذلك، [أو]؛ إنه ليس سلوكاً عشوائياً جديداً، بل من الواضح أنه سلوك له معنى ما، ويصعب كثيراً وصفه، لكنه ملائم للمواقف. وهو في

الحقيقة يحتوي على العديد من الصفات التي أظن أنه من الملائم جدا أن نطلق عليها إسم الإبداع". (تشومسكي وفوكو: تعريب أمير زكي، 2015، ص. 20)

من خلال التعريف يظهر جليا بأن الإبداع اللغوي العادي يخضع أيضا لضوابط الإبداع وهي الأصالة والنفعية. فهو أصيل طالما يستطيع الفرد إبداع كلامه الخاص وبطريقته المتفردة، ونافع لأنه يستطيع فعلا تأدية مجموعة من الوظائف اللغوية. عندما قدم فوكو تعريفه الخاص للإبداع، نجده يتعارض فيه مع تشومسكي، فهو يرى في المسألة سبر أغوار مآزق الذات العارفة، بينما بالنسبة لتشومسكي فيتعلق الأمر بالسماح بمآزق الذات العارفة أن يعاود الظهور.

ويمكن للقارئ أن يستفسر عن وجه الإبداع في العمل المكرور. إنه المعنى الخاص الذي يضيفه تشومسكي على المفهوم، ليتخذ الإبداع عنده دلالة تحيل على قدرة الإنسان على إنتاج العبارة المناسبة لسياقها في كل مرة يتبدل السياق بل حتى في نفس السياق. وهذا العود المتجدد الذي يتميز به الإنسان عن الحيوان هو ما يشكل وجه الإبداع لديه، وهو السبب عينه الذي جعل ديكارت ينسب حيابة ذهن للبشر دون سواهم.

ويتساءل فوكو في المناظرة مع تشومسكي ما إن كان الإبداع في تصور الديكارتين هو بلوغ الحقيقة، أو ربما يبدع العقل عند قطعه للمسافة الفاصلة بين حقيقة وأخرى. فالعقل الذي نظره ديكارت لم يكن عقلا مبدعا تماما بالمعنى الذي نفهمه اليوم، بل كان يشك، يتساءل، يحسد، يحلل، يركب،... إنه يجتهد ليفهم وليصل إلى اليقين.

يرجع تشومسكي الإبداع اللغوي إلى الطابع الفطري لتصوراتنا ولطريقة بنائها والتي يتم التعبير عنها لغويا في الطفولة المبكرة. وحسب همبولت، فإننا حتى في الاستعمال العادي للغة، لا يمكن أن نتخلى عن عفويتنا في التعبير وعن الإبداع باعتبارهما مظهران ملازمان للطبيعة البشرية. يوسع جيمس مغلفري دائرة النظر ليعمم الفكرة على إبداع الطفل، في جميع مناحي الحياة، معللا ذلك بفطرية التصورات ومبادئ تأليفها. وكأما الأمر يشبه تجهيزات وراثية يجهز بها ذهن الطفل، فتؤوله للدخول في تأليفات بالغة التعقيد.

سيتعارض فوكو مرة أخرى مع اللغويين عندما همشوا دور الذات المبدعة وأعلوا من شأن القوانين الجمعية، بينما ينتصر هو إلى الإبداع الفردي في عملية صناعة تاريخ العلم. لكن الذات المبدعة، نفسها، لا يتسنى لها التفكير خارج القيود ما لم تتطور المعرفة الاجتماعية في اتجاه كشف الحجاب السحري الذي تخفى خلفه الخرافة والوهم.

من المتعارف عليه بأن الإبداع يقتزن بالحرية. لا يمكن للذات أن تبدع في إطار الضرورة والإكراه. لكن تأمل الفعل الإبداعي في جوهره، يجعلنا نصدر حكما عاما مفاده بأننا نبدع في

إطار عام سابق يحدد قوانين الإبداع. تكون القوانين أشد ظهوراً وصرامة في اللغة، لكنها حاضرة في العلم والفكر بشكل أقل وضوحاً في صيغة قوانين إبستمولوجية عامة. ومع ذلك فإن شرط الحرية لا ينتفي تماماً في إطار استعمالنا للغة، حيث دافعت ديكرات عن التصور الذي يرى في اللغة تعبيراً حراً عن الفكر مستقلاً بشكل كلي عن المنهات، وبتعبير شليغل فهي الوسيلة التي يكشف بها الداخل عن داخله. وهذا ما يشكل كنه الفعل الإبداعي البشري بشكل عام.

بخلاف الإبداع اللغوي اليومي والمعتاد، يُنتج الإبداع اللغوي الخلاق اللغة المجازية التي تحضر فيها الاستعارة والمجاز، وأنواع الأدب كالشعر والنثر، واللعب بالألفاظ والتعبير اللفظي الساخر، ونضيف كذلك تفاعل اللغة مع أشكال تواصلية أخرى كالإيماءات أو الصور، كما هو الشأن في الإعلانات والمسرح والأفلام. إن الإبداع في اللغة لا حدود له، وعندما تشرع الذات بالبوح بمكنوناتها موظفة اللغة، نكون هنا قد فتحنا باب الإبداع الفني الحقيقي مطلين عليه من زاوية الاستعمال المبدع للغة، الذي يعد الشعر أبهى تجل من تجلياته. فكل عمل فني يستند إلى فكرة خلاقة، واللغة هي التي تجعل للفكرة حضوراً في الواقع. (لانكلوتز: 2015، ص. 41)

نخلص مما سبق إلى أن اللغة بحد ذاتها إبداع بشري صُمم العقل بشكل فطري لينتجه. وباللغة نفسها يبدع الفرد أنماطاً فنية متعددة؛ فعلاقة اللغة بالإبداع هي علاقة جدلية مركبة، يخضع فيها المبدع لضوابط اللغة. لكن توفقه للحرية يجعله ينفلت من صرامتها في الاستعارة والمجاز وحتى بالثورة على قواعدها.

3. اللغة والإبداع في وضعية التعدد اللغوي

1. 3. نتائج أولى الدراسات

منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى حدود (1960)، ساد داخل الأوساط الأكاديمية الاعتقاد بأن الثنائية اللغوية تؤثر بشكل سلبي على التفكير. فانتشر قلق بشأن التعليم المتعدد اللغات، الذي صار ينظر إليه كتهديد للقدرات الإدراكية للمتعلمين، وبأن تعلم لغة جديدة لن يتم دون إفقار اللغة الأم. (باكر: 2001، ص. 136)

ارتكزت التصورات السلبية من التعدد اللغوي في علاقته بالإدراك على نتائج أولى الدراسات القائمة على قياس الذكاء المعروف ب (IQ). في واقع الأمر، إن اعتماد مقياس الذكاء في مثل هذه الأبحاث هو أمر مثير للجدل. تواجه الباحث في المجال، إشكالية تعريف مفهوم الذكاء وهل يتعلق الأمر بذكاء واحد أم بذكاءات متعددة: الذكاء الرياضي/المنطقي والذكاء اللغوي والمكاني والموسيقي...إلخ.

كما أن طبيعة الأسئلة الموجهة للمبحث تتطلب الرد بتعيين جواب واحد وصحيح، لسؤال محدد ومباشر. إن الصيغة المعتمدة في مثل هذه الاختبارات غالبا ما تأتي نتائجها إيجابية ولصالح الأشخاص ذوي التفكير النمطي أكثر من ذوي التفكير المبدع؛ لأن الحصول على أجوبة مبدعة يتطلب تنوع الاختيارات وضمان الاستقلالية في التفكير. (روشكا، ترجمة: أبو نضر، 1989، ص. 14)

عموما، نجد بأن الدراسات الأولى في المجال قد سقطت في منزلقات منهجية أثرت على نتائج البحوث. لقد انتقد كثير منها لاعتمادها على الإحصاءات الكمية والنسب المئوية البسيطة في مقارنة مجموعة التلاميذ متعددي اللغة بنظائرهم وحيدى اللغة. حيث يصعب التثبت من حقيقة الفارق بين المجموعتين ومدى تأثيره بعوامل أخرى لم تكن في الحسبان.

2.3. الثنائية اللغوية تحفز الملكة الإبداعية

تجاوزا لهذا النقص، أنجزت مجموعة من البرامج البحثية التي برُجحت في دول مختلفة، حيث توصلت أعمال كل من (Baker : 1988) و (Ricciardelli : 1992) إلى أن التلاميذ ثنائيي اللغة يتفوقون على ملكات إبداعية مهمة على مستوى التفكير. لقد أظهروا تفوقا واضحا في المهام التي تستدعي الخيال وتصور إجابات محتملة عوض الاكتفاء بتعيين الجواب الصحيح من الخطأ. تأكدت هذه النتائج في الدراسة التي قام بها (Braun: 2007)، والتي أجريت في بلجيكا على تلاميذ يتابعون دراستهم في ظل نظام تعليمي فرنسي/هولندي اللغة، حيث أبرز التلاميذ ثنائيي اللغة تفوقا في اختبار الطلاقة والمرونة وأصالة التفكير، شريطة أن يتم اعتماده بشكل جيد (بيردسمور: 2008، ص. 7).

3.3. مؤشرات الإبداع

■ مؤشر الطلاقة

تبرز طلاقة التلاميذ المتعددين لغويا، في تمتعهم بقدرة واضحة على استعمال اللغة التجريدية، باعتماد مهارات التحليل والتحكم في عمليات الإدراك اللغوي، إضافة إلى حساسية خاصة في التعامل مع دلالة الكلمات، مع إظهار قدرة أكبر على التصنيف، مما ييسر عملية التعلم ويرفع من حظوظ النجاح الدراسي فكلما تعددت تجارب الطفل في تعامله مع ثقافات متنوعة كلما ظهرت لديه الحاجة إلى تحديد الاختيارات المناسبة وهو ينتقل من سجل لغوي إلى آخر. (Bialystok: 1988) و (Bialystok: 1991a) و (Braun: 2007)

■ مؤشر المرونة

تشير المرونة في التفكير إلى القدرة على توسيع عملية التفكير، بجعل الذهن البشري قادراً على التكيف مع وضعيات مختلفة. لا يغيب هذا النوع من المرونة عند وحيد اللغة، ولكنه يكون مختلفاً نوعاً ما عند متعدد اللغة. إن الأمر شبيه بمن يرى العالم بعدسات مختلفة، أو بمن يحمل منظاراً متعددة يستعملها متى ظهرت الحاجة إلى ذلك. تتمكّن العدسات من توسيع دائرة الاختيار، مما يجعل الذهن مرناً ومهيأً للتأقلم مع وضعيات جديدة والنظر إلى المشكل من أبعاد مختلفة.

لاحظ (Ben-Zeev: 1977: p. 136) بأن الطفل ثنائي اللغة، يتمتع بقدرات تواصلية عالية تجعله قادراً على استتصار العوامل المؤثرة في عملية التواصل وتقديم الاستجابة المناسبة. ويفسر (Baker: 1996) هذا السلوك بحاجة المتعلم ثنائي اللغة إلى التحديد السريع للغة المناسبة للسياق. كما أكد (McLeay: 2003) قدرة هؤلاء على التركيز أثناء إنجاز مهام معقدة تتعلق بقياس الصور المكانية (spatial imagery).

كما تهدف دراسة (أونسكو: 2016، ص. 329-330) إلى تسليط الضوء على تأثير التعدد اللغوي في الرفع من منسوب الإبداع في بعض الجوانب التي تتعلق بالإنتاج اللغوي اللفظي، خصوصاً على مستوى التجميعات المجازية. حيث أسندت لـ 117 شخصاً، بينهم وحيد اللغة والمتعدد لغوياً من نيوزلندا، مهام تفسير المعنى لمركبات إنجليزية جديدة.

يفضل متعدد اللغات التجميعات المتشابهة. بمعنى أن هذه الفئة تلجأ إلى معاني موجودة في اللغة الإنجليزية متى طلب منها تحديد معنى للمركبات الإنجليزية الجديدة. تنشأ التجميعات المتشابهة، في الغالب، بين المصطلحات المكوّنة لمركب جديد والألفاظ المتجانسة، أو بين هذه المصطلحات وبين استعمالاتها في مركبات موجودة في اللغة؛ كالجمل والعبارات المسكوكة.

يُنظر لهذه الخاصية التي يميز بها المتعدد لغوياً في تفسير المعنى المركب إلى كونها زيادة في مرونة التجميعات، والتي تشير إلى مستوى عالٍ من القدرة على توظيف الشبكات المعجمية للمتحدثين. كما توصلت الدراسة إلى كون هذا التوظيف لا يقتصر فقط على نظامين لغويين أو أكثر، بل يشغل أيضاً على تقوية الروابط بين التجمعات المعجمية داخل نفس اللغة.

على مستوى التعبير المجازي، ووفقاً لهذه الدراسة، لا يمكن الجزم بوجود فوارق بين وحيد اللغة ومتعددتها. لكن الفئة الأخيرة تميل أكثر إلى استعمال الصور الاستعارية والتشخيص أكثر من غيرها. إذا اعتبرنا بأن سيرورة تفسير المعاني المتشابهة هي نموذجاً للتفكير المختلف، الذي يعد صفة من صفات المبدعين، كما ذهب إلى ذلك (كاركورين: 2012)، فإن اتصاف أفراد عينة الدراسة المتعددین لغوياً بها، يؤكد من جديد إبداعية الدماغ المتعدد اللغات.

- مؤثر الأصالة
- يكون الشيء أصيلاً عندما يأتي من أصل لا جدال فيه؛ إنه نفس الشيء المصرح به. وتشير الأصالة إلى المنطقة المحلية والموطن الأصلي، وإلى الحقيقي في مقابل الاصطناعي (Deepak, C. 2005: 65). وتعد الأصالة مؤشراً من مؤشرات الإبداع، فكيف تتجلى في نمط تفكير الطفل المتعدد اللغات؟
- يربط مارك لاكن (2012) بين الإبداع وجودة التعليم المتعدد لغوياً، حيث وجد أثناء دراسته لتأثير التعدد اللغوي على أطفال الحضنة (45 شهراً)، فرقاً ملحوظاً فيما يخص الإبداع ارتباطاً بمقياسي الأصالة وحل المشكل، وذلك لصالح المجموعة التي تنتمي إلى وسط متعدد لغوياً. يتعمق الفرق ويصير أكثر وضوحاً مع نمو الأطفال وارتفاع أعمارهم، ويساعد على ذلك اكتسابهم اللغات بشكل أكثر توازناً.
- كما تمكنت هذه الدراسة من إثبات بأن الظاهرة الإبداعية هي أكثر حضوراً في المهام المرتبطة بالإبداع في الرياضيات. كما قام لاكن بالتحقق من مدى تأثير جودة التعليم المتعدد اللغات على مسارات الإبداع عند الأطفال، ليجد بأن الأطفال الذين يستفيدون من تعليم جيد في اللغات يكون إبداعهم في حل المشكلات جد مرتفع. فالإبداع هنا يرتبط بجودة التعدد اللغوي وبتاريخه لدى المتعلمين.
- على مستوى استراتيجيات التعلم، استنتج كل من (Bialystok: 1991b, 139) و (Sierra: 2008, 41-42) وجود إستراتيجيتين للتعلم، يلجأ إليها المتعلمون وفقاً لطبيعة النظام التعليمي المعتمد. حيث أبان التلاميذ وحيد اللغة على قدرات مهمة في حفظ الأحداث، مما يشير إلى توظيف جيد للذاكرة. في المقابل نجد بأن الأطفال ثنائيي اللغة كانوا الأفضل في إنجاز العمليات الإجرائية التي تستدعي اللجوء إلى طرق مبتكرة، كلما تواجدوا في وضعيات جديدة، وهي الاستراتيجيات الأكثر تناسبا مع الأفعال الخلاقة والمبدعة. نتعزز النتائج السابقة بما توصل إليه (Cavalli: 2005) من خلاصات تفيد بأن النظام التعليمي القائم على تدريس مواد دراسية بلغات أجنبية هو نظام يحفز التفكير المبدع لدى التلميذ.
- 3.3. التفكير الاتفاقي والاقتراقي
- لقد صار إذن من المشاع في الأوساط الأكاديمية ربط الإبداع بالتعدد اللغوي، لكننا نادراً ما نفهم الكيفية التي يشتغل بها المفهوم لإنتاج الفعل الخلاق. لقد اختلف الباحثون في تفسيرهم للإبداع والقدرة على حل المشكلات عند الذهن المتعدد لغوياً؛ فكل من التفكير

المتقارب والتفكير الافتراضي له دور في عملية توليد الأفكار. قد يكون الإبداع وليد هذا النمط أو ذاك من التفكير، أو قد يتناوب كل منهما على إنتاج الفكر الخلاق.

تقوم الحجة التي تدافع عن دور التفكير الافتراضي في الإبداع على فكرة العدسات المختلفة؛ بحيث يستطيع الذهن تفعيل فئات متباينة بشكل أكبر، عندما تستند العملية على أكثر من لغة واحدة. لفهم الظاهرة، قامت دراسة (Colzato, Fischer: Hommel 2011), Christoffels, بفحص نمطي التفكير: الاتفاقي والافتراضي (convergent thinking & divergent thinking)، واعتبرت بأن كليهما يشكل عنصرا رئيسيا في العملية الإبداعية.

فإذا كان المفهوم الأول يحيل على العملية التي تسعى إلى تحديد نتيجة واحدة محتملة تستجيب لتعليمات محددة سلفا، فإن المفهوم الثاني يشير إلى تلك العملية التي تجعل الأشخاص قادرين على إعطاء أكبر قدر من الأجوبة الممكنة والمتحررة نسبيا من القيود والتعليمات.

إن إتقان عدة لغات يؤدي إلى نوع من الضبط المعرفي المركز والذي يؤثر كثيرا في شكل معالجة المعلومة عن طريق التأثير التنازلي (top-down impact)، كما يعمل على خلق منافسة محلية بين قوانين اللغات المدركة من قبل الأفراد ثنائيي اللغة. إن حاجة الفعل الإبداعي إلى هذا النوع من الضبط تؤثر بشكل متباين في طرق التفكير الاتفاقي منها والافتراضي، كما تتأثر العملية في رمتها بمدى التحكم في الكفاية اللغوية. إن الهدف المحدد للمهمة المطلوب إنجازها يحدد منحى الحركة الانتقالية من شفرة لغوية إلى أخرى، مدعوما بالتمثيلات اللغوية التي تتناسب مع الهدف.

يغلب على هذه العملية طابع التنافس بين التمثيلات اللغوية وما يرتبط بها من معارف خاصة بكل قن لغوي على حدة. غالبا ما يكون الاختيار متحيزا بحيث يخضع لتجارب الأفراد في تدبير المنافسة بين اللغات المختلفة. إن ذاك الاختلاف في طرق الإدراك هو ما ينتج أشكالا مختلفة من الإبداع. ثم إننا عندما ندرس لغة أجنبية بشكل معمق، نستنتج بأن بنية اللغة ذاتها تفرض أنماط مختلفة من التفكير وطرق مغايرة في تحليل الأشياء. يحدث ذلك غالبا في لحظة ترجمة المفاهيم؛ أي في الزمن الذي تهيأ فيه الكلمات للنطق بها. (جيلو، 2009، ص. 152).

لقد أظهر البحث بأن الأشخاص ثنائيي اللغة الذين يتمتعون بكفاية لغوية عالية، يتقدمون أولئك الذين يمتلكون كفاية لغوية أقل في إنتاج التفكير المتقارب، بينما يتميز الأشخاص ثنائيي اللغة الأقل كفاية لغوية بالقدرة على إنتاج التفكير المختلف. بينما يتفوق وحيد اللغة على ثنائيي اللغة فيما يخص كفاية الإتقان، وهي النتيجة نفسها التي تؤكدتها أبحاث (Rosselli et al., 2000 و Gollan et al., 2002).

يفسر (2010) Kharkhurin ذلك بسعي كل من الإبداع اللفظي وغير اللفظي إلى تقييم مهارات مختلفة، حيث يتفاعلان بشكل متباين مع الشائبة اللغوية. فقد يتفوق ثنائي اللغة في مجالات الإبداع غير اللفظي بينما يتفوق وحيد اللغة عندما يتعلق الأمر بمجالات الإبداع اللفظي. هذه الحقيقة العلمية صارت ثابتة بفضل الدراسات المكثفة للإنتاج اللغوي، التي أظهرت تفوق وحيد اللغة فيما يخص مهام الطلاقة.

إن الإبداع الذي نجده عند هذه الفئة مرده إلى توفرها على مهارات لغوية واسعة. ففي سياق لفظي معطى، يظهر الإبداع في حل المشكلات ارتباطاً بقدرة أكبر على استخدام الوحدات اللغوية. نفس التفوق لوحيد اللغة يبرز في قدرته على إعطاء تصوير غني بالتلوينات الحيوية، خصوصاً في الإبداع اللفظي. من جهة أخرى، تنحصر القدرات الإبداعية، عند متعدد اللغة، في حل المشكلات المؤثرة بسياق لفظي. لكنه يبدع في مقاومة الخاتمة المتسارعة في الإنجاز غير اللفظي. إنها سمة من سمات المبدعين وفقاً لما ذهب إليه كل من Goff & Torrance (2002). وينضاف إلى ذلك معطى آخر، يتمثل في تعود متعدد اللغات على التعامل مع الفروق الدلالية الدقيقة التي تُمنح لنفس الفكرة الأساس في لغات مختلفة.

إن انفتاح الأشخاص متعددي اللغات على لغات وثقافات متنوعة وغنى تجاربهم، هو ما يفسر إدراكهم للعالم من زوايا نظر متنوعة. فعندما تكون المقاربات مختلفة ستكون حتماً طرق حل المشكلات مبتكرة. ارتباطاً بهذه المسألة يظل السؤال العالق: من يؤثر حقيقة في سيرورة الإبداع؟ هل هي تجربة الفرد مع نظام متعدد اللغات أم هي تجربته مع نظام الثقافات التي يطل عليها عبر تلك اللغات؟

إذا كان اختلاف الأوساط السوسيوثقافية له تأثير في السيرورة الإبداعية، فإن التعدد اللغوي المرتبط بماضي تربوي (تنشئة مدرسية) مختلف لكل طفل، ينمي الملكات الإبداعية بشكل مغاير. ومع ذلك فإن (2008) Kharkhurin تدافع عن كون اختلاف الماضي التربوي للأطفال ليس بالضرورة عاملاً من العوامل المؤثرة بقدر ما يؤثر سن تعرض الطفل للغة الثانية. فلم تثبت أي علاقة قائمة بين المدة التي قضاها الطفل داخل وسط اجتماعي معين ودرجة الإبداع اللفظي أو غير اللفظي لديه. (كاركورين: 2010، ص. 221-223)

إن اختبار المعجم الذي خضع له وحيدو اللغة أبان على تميز هؤلاء وتفوقهم في استعمال المفردات وإنتاج اللغة. يستعمل متعدد اللغات رصيده اللغوي بشكل أقل مما يفعله وحيد اللغة؛ لأنه يلجأ إلى الانتقال بين وحدات لغوية متباينة. كما يعيش متعدد اللغات تداخلاً لغوياً قد يعيق

وصوله للمعجم المطلوب، لأن اللغة الأضعف لديه تظل نشطة؛ فتتداخل مفرداتها مع مفردات اللغة المهيمنة.

مع ذلك، فثنائي اللغة هو شخص استطاع تطوير خبرة فريدة في الانتقال من لغة إلى أخرى تغيب عند وحيد اللغة. استطاعت الدراسة كذلك تسليط الضوء على مواطن الإبداع اللفظي التي تحصل لدى ثنائي اللغة مدعومة بالثنائية اللغوية، وما تحفره من قدرة ذهنية على الانتقال التنازلي المتحيز، وما يرتبط به من تنافس محلي بين القواعد اللغوية المدركة وسيرورة إنتاج المعلومة التي تحددها أهداف العملية الإبداعية.

أما فيما يخص الإبداع غير اللفظي، فقد أشارت دراسة بيلستوك (2001, Bialystok 2009, 2005) إلى إيجابيات التعدد اللغوي للأطفال، ومساهمته في تطوير التحكم ومعالجة تعقد المثيرات، خلال إنجاز المهام التي تتطلب التدخل الفعلي لحل المشكلات؛ بما في ذلك التحويل والتحديث.

يستطيع أطفال العينة المدروسة تقديم أداء جيد وإظهار نجاح متقدم في المهام المرتبطة بالوظائف التنفيذية. وهي النتيجة نفسها التي تزكها دراسة كارلسون وميلتزوف (Carlson & Meltzoff, 2008) التي أنجزت على عينة من أطفال الحضانة (خمسون طفلاً يتحدثون الإسبانية والإنجليزية)، كما تمكنت الدراسة نفسها من تقديم إضاءات مهمة حول دور التعدد اللغوي في تطوير القدرات والمهارات الإدراكية كال تفكير المتباعد. (لايكن: 2012، ص. 432-433)

4. الوضع اللغوي لدى الطفولة المبكرة

لاحظنا من خلال تحليلنا للمعطيات التي توصلت إليها نتائج الدراسات المهمة بالتعدد اللغوي ومدى تأثيره على درجة الإبداع، بأن منسوب الطلاقة وأصالة التفكير والمرونة، كلها مؤشرات تزداد وتغتنى عندما يتم اعتماد التعدد اللغوي بشكل جيد. ونعني بذلك، الحرص على جعل مستوى اللغات المكتسبة متقارب عند المتعلم، مع الشروع المبكر في التحدث مع الأطفال بأكثر من لغة. يقتضي الأمر توفر مجموعة من الشروط؛ لعل أهمها يتحقق داخل الأسرة وفي رياض الأطفال، وداخل مؤسسات التعليم الأولى. على مستوى الأسر، تنحصر القدرة التواصلية الآباء المغاربة باصطدامها بحاجز الأمية، خصوصاً في صفوف الأمهات. فقد بلغت نسبة الفتيات والنساء الأميات 66 % من المخزون الإجمالي للأمية مقابل 44 % لدى الذكور، وذلك خلال سنة 2014 وفقاً للمندوبية السامية للتخطيط.

رغم تعالي الأصوات المطالبة باستبعاد اللغة الفرنسية من التعليم، وتعويضها باللغة الإنجليزية لذيوعها الواسع في العالم وانتشار تداولها في مجالات العلوم، فإن النظام التعليمي المغربي يبدو متشبثا بتعليم الفرنسية للأطفال منذ حادثة أعمارهم. وخير دليل على ذلك ما جاء في توصيات المجلس الأعلى للتعليم فيما يخص اللغة، حيث يتعين "استثمار المكتسبات اللغوية والثقافية الأولية للطفل؛ إدراج اللغة العربية؛ إدراج اللغة الفرنسية؛ مع التركيز بيداغوجيا على التواصل الشفهي، انسجاما مع طبيعة هذا الطور التربوي." (المجلس الأعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي: 2017/3، ص. 23)

لا توجد أية إشارة تفيد اعتماد الإنجليزية كلغة انفتاح في التعليم المبكر للأطفال المغاربة. بالرغم من تأكيد مجموعة من الدراسات السوسiolسانية: كدراسة (مراوحي: 2017) و (Nifaoui: 2021) على ضرورة الانتقال إلى الإنجليزية، لأن المجتمع المغربي صار أكثر ميلا لتعلمها وتوظيفها كأداة لبناء الهوية المهنية لشبابه، فرأي المجلس الأعلى للتربية والتكوين واضح لا غبار عليه، وهو نفسه الذي ستعتمده الوزارة في تعريفها للتعليم الأولي كما ورد في (وثيقة الدليل البيداغوجي للتعليم الأولي: ص. 10)، حيث ينطلق التعريف من مكانة التعليم الأولي في سياق الإصلاح التربوي العام باعتباره القاعدة الأساس لكل إصلاح والذي توكل إليه المهام المذكورة أعلاه.

من المعلوم بأن الطفل قبل التحاقه بفضاءات التعليم الأولي، فإنه يتلقى تنشئة اجتماعية تنطبع بثقافة الأسرة وبرصيدها اللغوي. هكذا تنشأ الفوارق الاجتماعية وتغدو المؤسسات التعليمية أداة للاصطفاء الطبقي وإعادة الإنتاج؛ فالذي يمتلك لغة النخبة (وهي اللغة الفرنسية في المغرب حاليا)، يعمل على إكسابها لأطفاله داخل المحيط الأسري، ويسهل بالتالي عبورهم الدراسي في مختلف الأسلاك. في حين يطرح السؤال حول مصير الفئة العريضة من المجتمع المغربي التي تعاني الجهل والامية، كما تطرح وبشدة إشكالية الإنصاف والعدالة الاجتماعية التي نسعى لتحقيقها عبر التعليم.

ما يجعل الأمر محيرا فعلا هي المعطيات المنشورة على صفحة وزارة التربية الوطنية والتعليم الأولي والرياضة، بخصوص اللغات المستعملة في التعليم الأولي، حيث جاء ذكر اللغة العربية الفصحى كلغة مدرّسة، كما ويمكن الاستعانة باللغة الأم عندما تستدعي الضرورة ذلك. لم يأت الموقع الرسمي على ذكر أي لغة من لغات الانفتاح. لم يحددها، بل تحاشى التطرق إليها رغم علمه بأهميتها، وكأنه يترك أمر اختيارها لمؤسسات التعليم الأولي والفاعلين فيها كما هو مبين في الفقرة الموالية: "يلتحق بالتعليم الأولي، الأطفال الذين يتراوح عمرهم بين أربع سنوات كاملة وست

سنوات. وتهدف هذه الدراسة خلال عامين إلى تيسير التفتح البدني والعقلي والوجداني للطفل وتحقيق استقلاليته وتنشئته الاجتماعية وذلك من خلال:

- تنمية مهاراته الحسية الحركية والمكانية والزمانية والرمزية والتخيلية والتعبيرية؛
- تعلم القيم الدينية والخلقية والوطنية الأساسية؛
- التمرن على الأنشطة العملية والفنية (كالرسم والتلوين والتشكيل، ولعب الأدوار والإنشاد والموسيقى)؛
- الأنشطة التحضيرية للقراءة والكتابة باللغة العربية خاصة من خلال إتقان التعبير الشفوي، مع الاستئناس باللغة الأم لتيسير الشروع في القراءة والكتابة باللغة العربية. تمت زيارة موقع الوزارة في 2022/09/26.

في ظل غياب جراً الفاعل السياسي وتذبذب مواقفه من الصيغة الواجب اعتمادها لإنجاح تعليم قائم على التعدد اللغوي المتوازن بشكل متكافئ، والذي من شأنه تنمية القدرات الإبداعية لدى الأطفال منذ حداثة أعمارهم، يظل تعليم أبناء الوطن خاضعاً لمتغيرات لا تتحكم فيها العملية التعليمية وحدها، مثل الوضع السوسيوثقافي للآباء، وكذلك وضعيتهم المادية والتي تضعهم أمام ولوج غير متكافئ لخدمات مؤسسات التعليم الأولى؛ فأغلبهم يعتبر تلك الخدمات جيدة، كلما تبنت المؤسسة نظاماً لغوياً يجمع بين اللغتين: الفرنسية والإنجليزية. مما يرفع من كلفة التمدرس، ويقصي بالتالي أطفال الفئة المحدودة الدخل.

خلاصة

لقد انطلق البحث بالتساؤل حول إمكان وجود علاقة بين التعدد اللغوي والملكية الإبداعية لدى المتعلمين. بعد الاطلاع على الدراسات الأولى في المجال، اتضح بأن الأوساط الأكاديمية ظلت إلى حدود منتصف القرن الماضي متوجسة من التعدد اللغوي، معتبرة إياه عائقاً أمام الأنظمة التعليمية وتهديداً للقدرات الإدراكية للمتعلمين.

مع تقدم البحث، تأكد بأن التعليم الثنائي اللغة يستطيع تحفيز المهارات الإدراكية لدى المتعلمين، وبأن التلاميذ ثنائيي اللغة يتوفرون على ملكات إبداعية مهمة على مستوى التفكير (المهام التي تستدعي الخيال وتصور إجابات محتملة عوض الاكتفاء بتعيين الجواب الصحيح من الخطأ والطلاقة والمرونة وأصالة التفكير...). لبلوغ هذه النتيجة، يشترط الباحثون توفر حد أدنى من الكفاية اللغوية في اللغة الثانية؛ فكلما كان مستوى الطفل في اللغتين متقارباً كلما زادت القدرات الإدراكية والتفكير المبدع لديه.

من أهم النتائج التي خلص إليها البحث في الموضوع، ربط ارتفاع منسوب الإبداع لدى المتعلمين بمدى اعتماد تعليم متكافئ للغات، يضمن استعمالها بشكل متوازن؛ بحيث يكون اكتساب اللغات فيه اكتساباً جيداً. تتجلى خصائص الإبداع التي يعمل التعدد اللغوي على تطويرها لدى المتعلمين فيما هو لغوي؛ بحيث يقاوم المتعلم الخاتمة المتسارعة في الإنجاز غير اللفظي، ويتعود على التعامل مع الفروق الدلالية الدقيقة التي تُمنح لنفس الفكرة الأساس في لغات مختلفة. نجد أيضاً مرونة على مستوى التجميعات المجازية، والتي تشير إلى مستوى عال من القدرة على توظيف الشبكات المعجمية للمتحدثين.

ينضاف إلى ذلك تمتع التلاميذ المتعددين لغوياً بقدرة واضحة على استعمال اللغة التجريدية، باعتماد مهارات التحليل والتحكم في عمليات الإدراك اللغوي مع إظهار قدرة أكبر على التصنيف. كما يتمتع متعدد اللغات بقدرات تواصلية عالية، تجعله قادراً على استئصال العوامل المؤثرة في عملية التواصل وتقديم الاستجابة المناسبة. ولا تنحصر إيجابيات التعدد اللغوي فيما هو لغوي فقط، بل تتعداه إلى ما هو خارج اللغة؛ كالقدرة على حل المشكلات في الرياضيات وفقاً لما توصلت إليه دراسة لا يمكن مثلاً.

ثم انتقلنا إلى تحديد طبيعة التحولات التي تطرأ على ذهن المتعدد لغوياً وكيف يطور ملكته الإبداعية مستفيداً من تعدد السجلات اللغوية. لقد أظهر البحث بأن الأشخاص ثنائيي اللغة الذين يتمتعون بكفاية لغوية عالية يتقدمون أولاً الذين يمتلكون كفاية لغوية أقل في إنتاج التفكير المتقارب، بينما يتميز الأشخاص ثنائيي اللغة الأقل كفاية لغوية بالقدرة على إنتاج التفكير المختلف. كما توقفنا عند الخبرة الفريدة التي تحصل لدى ثنائيي اللغة وهو يمر من لغة إلى أخرى، وما تحفزه من قدرة ذهنية على الانتقال التنازلي المتحيز، وما يرتبط به من تنافس محلي بين القواعد اللغوية المدركة، وسيروية إنتاج المعلومة المرهونة بأهداف العملية الإبداعية.

تمكنا من خلال هذا البحث، من البرهان على أن التعدد اللغوي، كاختيار استراتيجي لأي سياسة تعليمية، هو قرار لا يجانب الصواب. لكن، يبقى الرهان هو اعتماد تخطيط جيد ومحكم للغات، بالشكل الذي يضمن تنمية الملكات الإبداعية للأطفال؛ من أصالة في التفكير ومرونة وطلاقة، باعتبارها مؤشرات دالة على الفعل الإبداعي والخلق، مع مراعاة أن يحتك الطفل مع أكثر من سجل لغوي في سن مبكرة؛ فكلما شرع في التواصل بأكثر من لغة منذ حداثة سنه، كلما انفتحت مسارات الإبداع أمام عينيه.

على ضوء هذه النتائج، نسائل النظام التعليمي بالمغرب حول مدى قدرته على تحفيز الملكات الإبداعية عند المتعلمين. فالمغرب يتبنى فعلاً نظاماً تعليمياً يقوم على التعدد اللغوي. لكن كل

الدراسات التي اهتمت بتقييم مستوى التلاميذ، خصوصا في المدرسة العمومية، باتت تؤكد على ضعف عام في تحصيل اللغات، الرسمية منها والأجنبية. تتعدد الأسباب وتداخل، منها ما ينسب للسياسة اللغوية غير واضحة المعالم، والتي تروم إلى الحفاظ على الهوية المغربية، من خلال التمسك بتدريس اللغة الأمازيغية وتوطيد علاقة المتعلم باللغة العربية، كما تتمسك بمطلب الانفتاح على العالم بلغات لم تحسم بشكل تام في اختيارها (فرنسية أم إنجليزية).

ويعاني النظام التعليمي بالمغرب من ضعف المناهج والطرائق الموظفة في تدريس اللغات. كما تشتكي المدرسة المغربية من الاكتظاظ وتدني مستوى تكوين الأساتذة والفوارق المجالية بين المدن والقرى... في ظل ضبابية التخطيط وعشوائية التدبير، تكون الضحية هي الملكة الإبداعية للمتعلم المغربي، وتضيق على النموذج التنموي، الذي ينشده الجميع، فرصة تنمية الوطن عبر تنمية المواطن.

إن ربط التعدد اللغوي بقيمة مضافة كالإبداع يعتبر أمرا معقدا لعدة أسباب، أولها: تعدد الأبعاد الرابطة بين اللغة والدماغ، والعوامل الخارجية المؤثرة في العلاقة بينهما. فإذا كان البعض يرجع الإبداع إلى ما هو فطري فإن الكثير من الباحثين يرجع أسباب صقل الموهبة إلى المحيط وما يستلزم عنه من تواصل مع الأشخاص بلغات متعددة.

من هنا يكون تعميق التفكير في اللغات وفي الطرق الجيدة لاكتسابها، هو تفكير في تكوين الذات المبدعة والخلقة، القدرة على وضع مشاريع للتنمية والإشراف على تنفيذها. كما لا ننكر ضرورة الاستفادة من أدوات اللسانيات الإدراكية، والتي ستؤدي لا محالة، إلى اكتشافات واعدة في مجالات البحث المتعلقة بالإدراك عند المتعلمين لغويا.

لائحة المراجع

مراجع باللغة العربية

- الحيزان، عبد الإله بن ابراهيم، لمحات عامة في التفكير الإبداعي، مجلة البيان، الرياض، 2002
- تشومسكي، نعوم وفوكو، ميشيل، ترجمة: زكي، أمير، عن الطبيعة الإنسانية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس - مصر- لبنان، 2015
- المجلس الأعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي، التعليم الأولي، أساس بناء المدرسة المغربية الجديدة، رأي 2017، 3
- الدليل البيداغوجي للتعليم الأولي، مديرية المناهج، الرباط، 2020

- روشكا، ألكسندر، ترجمة: أبو نخر، غسان، الإبداع العام والخاص، عالم المعرفة، 144، 1989
- رينكو، مارك، ترجمة: علاونة، شفيق فلاح، الإبداع نظرياته وموضوعاته، موهبة: مؤسسة الملك عبد العزيز ورجاله للموهبة والإبداع، 2011.
- كالفي، لويس جان، 2005، ترجمة: حمزة، حسن، حرب اللغات والسياسة اللغوية المنظمة العربية للترجمة، 2008.
- مراوحي، جليلة، السياسة اللغوية والتعليمية بالمغرب، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات العربية والإعداد اللغوي، جامعة ابن طفيل، 2017
- مراجع باللغة الأجنبية
- Aznar, Guy , La créativité: définitions, Les cahiers de la créativité. France : Créa Université, Paris, 2008
- Beardsmore, Hugo Baetens, Multilingualism, Cognition and Creativity, International CLIL Research Journal, 2008, <http://www.icrj.eu/11/article1.html> 4
- Capron, Isabelle Puozzo, La créativité en éducation et formation, Belgique: De Boeck, Bruxelles, 2016
- Colin, Baker, Foundations of Bilingual Education and Bilingualism, Biddles Ltd, Wales, Great Britain, 2001
- Chhabra, Deepak, 2005, Defining Authenticity and Its Determinants: Toward an Authenticity Flow Model, Journal of Travel Research, 44, 64-73
- Bernhard Hommel, Lorenza S. Colzato, Rico Fischer and Ingrid K. Christoffels, Bilingualism and Creativity: Benefits in Convergent Thinking Come with Losses in Divergent Thinking, FRONTIERS IN PSYCHOLOGY, 2011, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00273>
- GUILLOUX ROMAIN, UN CERVEAU, COMMENT ÇA MARCHE ? (XV), Coridys, 144-158, 2009
- Kharkhurin, Anatoliy, Bilingual verbal and nonverbal creative behavior, The International Journal of Bilingualism, 14, 211-226, 2010

- Langlotz, Andreas, Language, creativity, and cognition, The Routledge Handbook of Language and Creativity, 40-60, 2015, in <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315694566.ch2>
- Leikin, Mark, The effect of bilingualism on creativity: Developmental and educational perspectives, The International Journal of Bilingualism, 17(4), 431-447, 2012
- Onysko, Alexander. Enhanced creativity in bilinguals? Evidence from meaning interpretations of novel compounds, International Journal of Bilingualism , 20(3), 315-334, 2016
- Nifaoui, Asma, Le statut du français au Maroc face à l'hégémonie de l'anglais: Attitudes des apprenants envers le français et l'anglais. Journal of Applied Language and Culture Studies, 4, 121-142, 2021
- Pelowski, Matthew, Leder, Helmut, Tinio, Pablo. P. L, Creativity in the Visual Arts, 2017, in C:/ITools/WMS/CUP-NEW/10645185/WORKINGFOLDER/KAUFM/9781107110182C06.3D
- Roshka, Alexandru, Public and Private Creativity (in Arabic). The World of Knowledge, 144, 1989
- V A N D I J K, Marloes & al, Bilingualism and Creativity: Towards a Situated Cognition Approach, The Journal of Creative Behavior, 0, 1-11, 2018
- Zaidel, Dahlia W, Creativity, brain, and art: biological and neurological considerations, FRONTIERS IN HUMAN NEUROSCIENCE, 2014, in: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00273>
-

المرأة المعنفة زوجيا وإشكالية الصحة النفسية

Married battered women and the problem of Psychological health

أ.د ملوكي جميلة، جامعة تامنغست - الجزائر-

البريد الإلكتروني: Mellouki2014@yahoo.com

أ.د. بن لباد الغالي، المؤسسة: جامعة تامنغست -الجزائر -

البريد الإلكتروني: lebbaad@yahoo.fr

الملخص باللغة العربية:

تعددت الدراسات والبحوث التي أجريت على ظاهرة العنف ضد المرأة وعقدت العديد من المؤتمرات والندوات العلمية محاولة تحليلها وتفسير وفهم تداعياتها وانعكاساتها على المرأة والأسرة والمجتمع على حد سواء، وذلك باختلاف الزاوية المنظور بها إليه. فهناك من يفسره من الناحية القانونية وهناك من ينظر إليه من الزاوية الاقتصادية، ودراسات ركزت عليه من الجانب الديني... ونحن سنحاول من خلال هذه المداخلة التركيز على الجانب النفسي للمرأة المعنفة وأثر ذلك على صحتها النفسية وصحة أبنائها وسلامة المجتمع ككل.

الكلمات المفتاحية: المرأة، الزوجة، العنف، الصحة النفسية، الصحة الاجتماعية.

الملخص باللغة الإنجليزية:

There are many studies and researches, Conducted on the phenomenon of violence Against women ,and held many conferences Scientific symposiums attempt to analyze, interpret and understand their implications and implications for women, the family and society.And this is different from the angle of view. There are those who interpret it legally and others look at it from an economic point of view.

And studies focused on it from the religious side ... We will try through this intervention focus on the psychological aspect of abused women and the impact of this on the mental health and the health of her children and the safety of society as a whole.

Key words: woman' the wife ' violence 'psychological health 'social health

مقدمة

لقد شرع الله عز وجل الزواج وبين أهدافه وحدد طرقه واساليبه وحدوده، كما نظم به بقواعد توجهه وتوسعه ببناء الاسرة التي يجد كل من الزوج والزوجة فيها الاشباع الكريم لحاجتهما النفسية والجسمية والعقلية والاجتماعية والروحية.

إلا ان هذا الزواج لا يكون ناجحاً إلا إذا قام على العدل والانصاف في الحقوق والواجبات والرقى والسمو في الأهداف والغايات، والسكن في العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، مما يجعله مصدر تنمية للصحة الجسمية والنفسية وحصن ووقاية من الانحرافات والامراض. (كمال إبراهيم مرسي، 1995، ص 29) .

كما ان الشعور بالأمن والطمأنينة في العلاقة الزوجية من شأنه تقوية الرابطة الزوجية فتصبح هذه العلاقة مبنية على الحب والمودة والتعاون والتآزر بين الزوجين في بناء الاسرة وطريقتهما في الحياة ككل، مما يساهم في إعطاء معان جديدة للحياة في الاسرة التي تعتبر اللبنة الأساسية في تكوين المجتمع، إذ بصلاحتها يصلح هذا الأخير وبمرضها وفسادها يفسد ويمرض المجتمع، حيث يمكننا أن نجزم بأن سعادة الاسرة بسعادة الزوجين، وسعادة المجتمع بسعادة الاسرة وصلاحتها.

إلا انه في بعض الأحيان يكلل هذا الزواج بمجموعة من العراقيل فينحرف عن مساره الطبيعي ويصبح هذا الزواج مريضاً لا يحقق أهدافه، فيصايف الزوجان مجموعة من العراقيل التي تعيق نموه، وخلافات تؤثر على التوافق الزوجي على حسب شدتها ونوعها، فقد تكون بسيطة يسهل علاجها، وقد تكون عبارة عن خلافات شديدة يصعب حلها، فتفسد العلاقة الزوجية وتقضي على التفاعل والتفاهم داخلها. ولعل من أهم المشاكل الهدامة التي تحدث خلافا داخل الاسرة وتفسد العلاقة الزوجية وتؤدي الى هدمها وموتها، العنف بين الزوجين، حيث يكون هذا الأخير (العنف) طريقة للتعبير عن المشاعر ووسيلة لمناقشة المواقف، لاسيما من طرف الزوج تجاه زوجته، فيحدث عداوة ونفور بينهما وتصبح الزوجة تحمل مشاعر سلبية نحو زوجها ويؤدي هذا العنف الموجه للزوجة الى ظهور عداوة وصراع خاصة اذا تكرر في المواقف وتنوعت اساليبه وأصبح وسيلة تعبير وسيطرة من طرف الزوج لزوجته. في هذه الحال تصبح الحياة الزوجية مهددة نفسيا وجسميا واجتماعيا، وكلما اشتد العنف فيها أصبحت الحياة الزوجية بحيماء واتسعت فيها الفجوة بين الزوجين ويشتد العداء والخصومة ومن هذا الباب سوف نتعرض في هذا المقال الى المرأة المعنفة زوجيا ومدى تأثير ذلك على صحتها النفسية وصحة اسرتها والمجتمع ككل.

1/ تعريف العنف الزوجي:

إن العنف بصفة عامة هو عبارة عن سلوك أو فعل يتسم بالعدوانية من طرف شخص أو عدة اشخاص موجه لطرف آخر قد يكون فردا أو جماعة، ويتسبب بإحداث اضرار مادية او معنوية او نفسية. وتشير كلمة عنف في اللغة العربية إلى "كل سلوك يتضمن معاني الشدة والقسوة والتوبيخ، والتفريع، وعلى هذا الأساس فإن العنف قد يكون سلوكا فعليا أو قوليا. (حسين توفيق أبراهيم، 1990، ص 41). ويمكن النظر الى العنف كنمط من أنماط السلوك، ويمكن أيضا النظر اليه كظاهرة، فهو عبارة عن فعل يتضمن إيذاء الآخرين ويكون مصحوبا بانفعالات الانفجار والتوتر، وكأي فعل آخر لا بد ان يكون له هدف يتمثل في تحقيق مصلحة معنوية أو مادية.

وقد ينظر اليه كظاهرة اجتماعية تتكون من عدد من أفعال مجموعة من الفاعلين، تحدث في محيط معين، وتكون لها درجة الاستمرارية بحيث تحتل فترة زمنية واضحة. وسواء نظرنا الى العنف كنمط من أنماط السلوك، أو كظاهرة اجتماعية فهو "العنف" أحد المظاهر التي صاحبت الانسان خلال مختلف حقبة تواجدته على سطح الأرض (مصطفى عمر التير، 1998، ص 15).

وهو سلوك عادة ما يكتسب بالتعلم عن طريق ملاحظة نماذج من الأشخاص في الوسط المحيط كالأسرة والمدرسة والمجتمع المحلي. حيث يستخدم الفاعل العنف كأداة ووسيلة للوصول الى الهدف. ومن ثم فإن المرأة المعنفة زوجيا هي المرأة التي يمارس عليها زوجها أنماط من السلوكات العنيفة بطريقة مباشرة او غير مباشرة فيترك ذلك معانات جسدية او نفسية او جنسية او عقلية.

وقد تعددت مفاهيم العنف ضد المرأة بسبب تعدد الدلالات وتنوع المضامين واختلاف التخصصات العلمية والمعرفية للباحثين في تناوله ، اذ يمكن أن ينظر اليه من زوايا مختلفة ، وسوف نذكر أهمها بما يخدم هذا المقال ، حيث تعرف الباحثة ليلي عبد الوهاب العنف ضد المرأة في كتابها "العنف الاسري" على انه: ذلك السلوك او الفعل الموجه الى المرأة سواءا كانت زوجة أو أما أو أختا أو ابنة ، ويتم بدرجات متفاوتة من التمييز والاضطهاد والقهر والعدوانية الناجمة عن علاقات القوة غير المتكافئة بين المرأة والرجل نتيجة لسيطرة النظام الابوي على اغلبيه الاسر (ناصر ميزاب وآخرون، 2014، ص 39) .

أما الجمعية العامة للأمم المتحدة فقد عرفتة على انه: " كل فعل بطريقة عنيفة موجهة ضد الجنس الانثوي، والذي أحدث او يمكن ان يتسبب بإحداث أذى او ضرر او آلام جسمية، جنسية أو نفسية بما في ذلك التهديد للقيام بهذه الأفعال، والاكره والضغط او الحرمان التعسفي من الحرية، سواء في الحياة العامة او الحياة الخاصة، كما يشمل كذلك العنف الذي ترتكبه الدولة او تغاضى عنه. (ليلي عبد الوهاب، 1994، ص 36) .

يؤكد هذا التعريف على ان العنف ضد المرأة يشمل ثلاثة أنواع: (رشاد علي موسى، 2009، ص 190)

أ) العنف في الوسط الاسري : ويشمل اعمال العنف الجسدي والجنسي والنفسي الذي يقع في إطار الاسرة بما في ذلك الضرب والاعتداءات الجنسية ضد الأطفال الإناث ، الاغتصاب ، وبت الأعضاء التناسلية (اختان) وغيره من الممارسات التقليدية المؤدية للمرأة .

ب) العنف في الوسط الاجتماعي : ويتمثل في اعمال العنف الجسدي و الجنسي والنفسي التي تقع داخل المجتمع بشكل عام كالاعتداءات الجنسية (الاغتصاب) المضايقات الجنسية في أماكن العمل ، إضافة الى الاتجار بالنساء و الأطفال .

ج) عنف الدولة: وهي أعمال العنف الجسدي والجنسي والنفسي التي تقتربها أو تتغاضى عنها الدولة مثل العنف والاغتصاب داخل السجون.

غير أن العنف الذي يهمننا في هذا العمل هو العنف الفردي الذي يحدث من قبل الزوج لزوجته داخل أسرتهما، فهو جد متداول وشائع في المجتمعات العربية، وهذا النوع من العنف الموجه ضد المرأة ظاهرة موجودة في كل بلدان العالم إلا أن حدته تختلف من مجتمع لآخر، كما تختلف وتتفاوت أشكاله وطرق مقاومتها من مجتمع إلى مجتمع.

والعنف ضد الزوجة من قبل زوجها لا يمنع ظهوره لا مركزها الاجتماعي ولا وضعها الاقتصادي أو الديني أو السياسي، فقد وجد عبر عصور مختلفة، ولم تخلو الأسر من هذا النوع من العنف الممارس على المرأة بل أصبح يمثل هاجسا يقلقها ويفقد راحتها وأمنها وحرمتها وسلامتها وكرامتها وهو يؤدي إلى انتهاك حقها في الحياة.

2) أشكال ومظاهر العنف الممارس ضد الزوجة من قبل زوجها:

يتخذ العنف الممارس على الزوجة من قبل زوجها مظاهرا متنوعة وصورا مختلفة، وسوف نشير إلى أكثرها شيوعا والمتمثل في العنف الجسدي، والعنف النفسي، والعنف الجنسي، إضافة إلى العنف اللفظي والاقتصادي.

أ-العنف الجسدي: ويشمل هذا النوع من العنف استعمال القوة في التعدي على الزوجة أكان ذلك باستعمال اليدين أو الرجلين أو العصي أو الشد من الشعر أو لوي الذراع

حيث نجد أن الزوج في هذه الحال يتدخل في معالجة أمر معين مع زوجته باستعمال القوة البدنية والتي قد تنتهي بجروح أو كسور وعادة بآثار بدنية واضحة وفي أحيان قد تنتهي هذه القوة بالقتل. وقد أشار العالم "هالبرين" إلى أنه أكثر أنواع العنف شيوعا، كما أنه أكثرها سهولة من حيث التعرف عليه، لأن علامات الاعتداء البدني تظهر واضحة على الضحية وتعتبر منطقة الوجه واليدين من أكثر المناطق المستهدفة في عملية الإساءة البدنية.

أما "مي سليم عبد الحليم طاهر" فتعرفه بأنه: الإيذاء الذي يقع على الضحية من العنف بغض النظر إلى العوامل المؤدية إليه، وهو من أكثر أشكال العنف وضوحاً ويتم باستخدام الأيدي أو الأرجل أو أي أدوات أخرى مثل: العصي، سكين، حجارة، ... ويكون العنف الجسدي على شكل الضرب أو الركل أو العض أو الدفع، اللكم، الحرق أو الشد من الشعر وهذا النوع من العنف يعتبر ظاهرة متفشية في مختلف المجتمعات بمختلف انتماءاتها العرقية وأوساطها الاجتماعية (مي سليم طاهر عبد الحميد، 2006، ص 29).

إن هذا النوع من العنف جد منتشر في العلاقات الزوجية وعادة ما يصاحب التوترات الحاصلة في الأسرة والخلافات وينتهي بإصابات عمدية بجسد المرأة ويترك ألم جسدي ونفسي عميق في شخصية الزوجة.

ب- العنف اللفظي: يشهد هذا النوع من العنف انتشاراً واسعاً داخل الأسر كذلك، وبالرغم من أنه لا يترك آثاراً مادية واضحة إلا أنه شديد الخطر على الصحة النفسية للزوجة. فالكلام القاسي والمعنّف والتهديد المتكرر والاستهزاء ... من طرف الزوج لزوجته يترك أثر سلبي كبير على مستوى الجهاز النفسي للزوجة ويضرها بمشاعرها خصوصاً داخل أسرتها أو أمام أبنائها. وقد عرفه "حسن مصطفى عبد المعطي" بأنه إلحاق الأذى بشخص آخر عن طريق سبه أو لومه أو نقده أو السخرية منه أو نشر الإشاعات المغرضة عنه (حسن مصطفى عبد المعطي، 2001، ص 444).

أما "أبو سمرة محمد" فيعرفه بأنه استجابة لفظية صوتية تحمل مثيراً يضر بمشاعر كائن آخر، ويعبر عنه في صورة التهديد، النقد لذات الآخر بهدف استفزازهم أو إهانتهم أو الاستهزاء بهم وقد تستخدم بجانب الألفاظ الإيماءات والإشارات (محمد أبو سمرة، 2009، ص 149).

وعادة ما يكون هذا النوع من العنف مصاحباً للعنف الجسدي حيث إضافة إلى الضرب يستعمل الزوج عبارات الشتم والإهانة والسب والتهديد والبصق على الوجه، ... وهو بدوره يسبب ألاماً نفسية للزوجة ويشعرها بالخوف والمهانة والذل داخل بيتها الذي تجد فيه أي امرأة مستقرة الأمان والأمن والاستقرار.

ج- العنف الجنسي: وهو تعرض الزوجة لنشاط جنسي قسري باستخدام القوة والسلطة في العلاقة الزوجية، دون مراعاة للوضع الصحي لها أو ظروفها النفسية. كما يشمل الإرغام على مشاهدة الجنس أو استخدام أساليب جنسية تخالف قواعد الدين والشريعة الإسلامية والحرق في الاتصال الجنسي واستخدام القوة والسلطة في ذلك.

وقد عرفته منظمة الصحة العالمية بأنه يتمثل في التعليقات الجنسية غير المرغوبة أو أي عمل (أي نشاط) جنسي باستخدام الاجبار أو التهديد بالأذى أو استخدام القوة الجسدية من قبل أي شخص بصرف النظر عن علاقته بالضحية وفي أي مكان (كمال أبو طورة 2017، ص 170).

وهذا النوع من العنف الذي يمارسه الزوج على زوجته عادة ما يكون مصاحب بإصابات نفسية وجنسية لدى الزوج أو يحمل خلفية ثقافية معينة، يحاول أن يمارسها على الزوجة ويحدث آلام نفسية وجسمية وجنسية عميقة على مستواها.

د-العنف النفسي: يأخذ العنف النفسي اتجاه الزوجة أنماطا مختلفة أين يقوم الزوج بأفعال وإشارات أو يمتنع عن عمل يعتبر ذا أثر سلبي نفسيا خصوصا إذا تكرر على المتضرر دون أن يترتب على ذلك أثر جسدي، وقد يحمل أشكالا متعددة مثل الرفض لمطالبها وحاجاتها بطريقة فظة أو إيذاء مشاعرها إهمالها كعدم الاهتمام بها وإهمالها وإهمال التواصل معها، أو الإذلال بها والخط من قدرها خصوصا أمام الآخرين، أو عزلها وعدم السماح لها بالاتصال بالآخرين سواء أهلها أو أقاربها.

ويعلق "ويلسون" على هذا النوع من العنف بأنه أكثر أشكال الإساءة انتشارا أو شيوعا وفي نفس الوقت أصعب الأشكال من حيث الاكتشاف، وغالبا ما يترك الآثار اللاحقة التي ربما تعوق نحو الشخصية بشكل سوي (رشاد علي موسى وزينب بنت محمد، 2009، ص 246).

فعزل الزوجة وإهمالها والإساءة لها نفسيا وعدم إشراكها في أي نشاط وحرمانها من زيارة أهلها أو القيام بأي نشاطات اجتماعية يسبب لها آلاما نفسية قد تؤثر على عملية تقدير الذات وتشكل لها إحباط وقد تدخل في عزلة نفسية تنتهي بالاكتئاب، وهذا الأمر من شأنه التأثير على حياتها وحياة أسرته ومختلف علاقاتها خصوصا مع الزوج.

ه-العنف الاقتصادي على الزوجة: وهو قيام الزوج بالسيطرة على موارد العائلة المالية والتحكم بطرق استخدام المال بهدف عدم تلبية احتياجات المرأة الشخصية، وهو أيضا استغلال الزوج للموارد الاقتصادية الخاصة بزوجته، بحيث يحرمها من مرتبتها الشهري أو قد يأخذ إرثها غصبا عنها، أو يسرق ممتلكاتها من الذهب أو الأثاث، وقد يصل به الأمر إلى حرمانها من الأكل باتباع سياسة التجويع ومنع الطعام عنها (نعيمة رحمان، 2011، ص 53).

وقد يدخل في هذا الإطار حرمان الزوجة من حقوقها الشرعية كحقوقها في الثياب أو حرمانها من الرعاية الصحية، أو حرمانها من الولادة وإنجاب الأطفال، أو عكس ذلك كإرغامها على الولادة دون مراعات ظروفها الصحية...

3 - أسباب العنف الممارس على الزوجة : ان أسباب العنف الممارس على الزوجة من قبل زوجها كثيرة ومتشعبة ومتداخلة فيما بينها وترجع في معظمها الى الضغوطات الاقتصادية و المرجعية الثقافية

والعوامل الاجتماعية المحيطة بتلك الأسرة ، كما تلعب الأسباب النفسية و الصحية دورا كبيرا في ظهوره وعلى ذلك يمكننا أن نشير الى أهم هذه الأسباب فيما يلي :

- الأسباب الاقتصادية: يؤدي تدهور الظروف الاقتصادية للأسرة الى استخدام العنف ضد الزوجة، ذلك أن الضغوط والإحباطات التي يمر بها الأزواج نتيجة الحرمان المادي تجعله يتبنى سلوكات مختلفة، لعل أهمها العنف ضد زوجته والأسرة ككل، بسبب عدم القدرة على مواجهة متطلبات الأسرة والحياة عامة وزيادة الأعباء وغلاء المعيشة والبطالة والفقر وضيق مساحة المنزل... كلها تؤدي الى حدوث خلافات مستمرة تتصاعد لحد العنف والذي عادة ما يفرغ في الزوجة.

- الأسباب الثقافية: لقد أفرزت الممارسات الاجتماعية المغلوطة عبر التاريخ ثقافة نمطية لكل من دور الرجل و المرأة تربي عليها كل منهما و أثر بشكل كبير على ترسيخ العنف في حياة المرأة في كل أطوارها و الذي ينبع أساسا من تلك المفاهيم و القيم المترسخة التي أدت دورا في انتشار هذه الظاهرة و رضوخ المرأة لها (الخير أمال، 2019، ص 2).

وتدخل في دور الثقافة كل العادات والتقاليد السائدة في المجتمع، والتي تربي عليها الفرد منذ نعومة أظفاره فينشأ في ظل نظام أبوي سلطوي منذ طفولته، مما يجعله ينقل هذه الخبرة ويطبقها على أسرته بدءا بزوجه الى أن تصبح عادة يورثها عبر الأجيال، وكمثال على ذلك نجد التمييز والتفضيل على أساس الجنس واعتبار العنف أو ضرب الزوجة مسألة شخصية أو صمت الزوجة عن العنف الممارس ضدها للحفاض على أسرته...

- الأسباب الاجتماعية: تلعب هذه الأخيرة دورا كبيرا في اكتساب سلوك العنف وممارسته ، فالمجتمع الذي ينتشر فيه الإدمان على المخدرات و الكحول و الحبوب المهلوسة و السرقة و الجريمة و العنف... يساهم بقسط كبير في تنشئة العنف و ممارسته ، كما أن الزواج المبكر للإناث و جهلهن لحقوقهن وكذى كبر حجم الأسرة وانفصال الوالدين و التفكك الأسري ، انهيار القيم الأخلاقية وتفشي الفقر و الحرمان و البطالة والجهل ، وانحطاط المجتمع ، كل هذه الأسباب و غيرها يساهم في سوء العلاقة مع أفراد الأسرة و اهمالها واهمال تربية الأبناء ، و تكون شخصية تميل الى استعمال العنف خاصة ضد الزوجة .

- الأسباب النفسية والصحية: تساعد العديد من الأمراض النفسية وعدم معالجتها في تكوين وظهور شخصية عدوانية، والتي تسم بالقلق والنقد في أثنه المواقف حيث في هذه الحال يصبح الزوج غير قادر على السيطرة على مشاعره والتحكم في المواقف والمثيرات، فيفقد توازنه ولا يشعر بالراحة الا إذا أفرغ تلك الشحنات العدوانية، والتي عادة ما تكون في الزوجة.

كما يمكن أن يكون الزوج يعاني من اضطرابات في وظائف الجهاز العصبي الذي يؤدي الى اختلال في السلوكات و عدم توازنها و بالتالي تعرضه لإحباط أو ضغوط تفجر مشاعره المكبوتة وتتحول الى سلوكات عنيفة قد تكون الزوجة ضحيتها، ضف الى ذلك الامراض السيكوسوماتية كالداء السكري و الضغط الدموي وغيره من الامراض المزمنة التي يعيش صاحبها ضغطا وقلقا مستمرا .

4- خطورة العنف الممارس على الزوجة واثره على الزوجة والعائلة والمجتمع :

قد يكون من الصعب حصر خطورة العنف على المرأة خصوصا اذا كانت زوجة وأم لأطفال، ذلك أن الأثر الذي يتركه هذا السلوك يختلف من حالة لأخرى ومن عنف الى آخر وحسب درجة الألم ومدى عمقه، فالآثار الخارجية قد تختفي مع الوقت لكن الجروح النفسية وخصوصا من شريك الحياة يبقى أثرها مدى الحياة. لذلك سوف نحاول من خلال هذا العنوان ان نبرز أهمها وأخطرها على الزوجة المعنفة وأسرته والمجتمع ككل.

أ - خطورة العنف على الصحة النفسية للزوجة المعنفة :

يترك العنف الزوجي الممارس ضد الزوجة أثارا سيئة في نفسيته مما يجعلها تفقد الإحساس بالأمان داخل بيتها ، فتصبح كثيرة القلق و الخوف من زوجها ، وعندما يكرر ممارسة العنف ضدها ينقص ويقل تقديرها واحترامها لذاتها ، مما يجعلها عرضة لحالات الاكتئاب النفسي، وعندما تتحمل المزيد من الاهانات وذل زوجها لها فإن حالتها النفسية تزيد سوءا و تلجأ حينها الى استعمال الأدوية المهدئة لتصبح في الأخير مدمنة عليها .وعندما يشتد الأمر عليها و لا تجد له حلا شافيا تقدم على الانتحار ، أو تصاب بالإكتئاب النفسي الشديد ، و أحيانا أخرى تسيطر روح الكراهية لذي الزوجة وتميل ميلا شديدا للإنتقام من زوجها وهذا نتيجة الشحن النفسي المتراكم لأعمال العنف الممارس ضدها .

وهنا تسيطر نوع من البرودة القاتلة على العلاقة الزوجية، فينضر كل واحد من الزوجين الى الآخر على أنه السبب في تعاسته وشقائه، وتزول بذلك مشاعر الثقة ويحل مكانها الكره والعداء. (عمر حبيب، 2005، ص 40)

وتصبح مشاعر المرأة غير مستقرة وتفكيرها معرض للاضطراب مما يساهم بشكل كبير في اصابته بالاضطرابات النفسية والأمراض العقلية. فالخوف الشديد والقلق والإحباط الذي تمر به الزوجة المعنفة يصعب السيطرة عليه والتحكم في شدته، وقد تقع ضحية المرض العقلي بسبب فقدانها التوازن النفسي فتقدم على اداء نفسها أو القربين منها.

هذا ان لم تقدم على الانتحار من أجل وضع حد لمأساتها والتخلص من العنف الذي يمارس عليها نهائيا. أما اذا كانت حامل فإنها معرضة الى الإجهاض بسبب العنف الممارس عليها و الذي قد يؤدي الى

وفات الجنين أو وفاتها معا، أما اذا كان زوجها مصاب (بالسيда) بسبب الخيانة الزوجية أو اتصاله بشخص مصاب بالمرض فإن الزوجة معرضة للإصابة بهذا المرض الخبيث كذلك ونقله لأفراد أسرتها.

ب- خطورة مشكلة العنف ضد الزوجة على الأسرة والمجتمع :

يعتبر العنف ضد المرأة بصفة عامة مشكلة اجتماعية كبيرة، فهي التي بإستقرارها النفسي و شعورها بالثقة والأمان تساهم في بناء أسرة مستقرة و متماسكة و بالتالي مجتمع سليم، فبسبب العنف الموجه للمرأة تقع ضحيتها لأمراض نفسية و عضوية و عقلية مختلفة كالقلق و الإحباط و الخوف و الاكتئاب ومختلف الاضطرابات العقلية، وتصبح غير قادرة على العطاء ولا التكفل بأسرتها، وهذه النتائج بصفة عامة تكون وخيمة لا على أسرتها فقط وإنما عالة على المجتمع ككل.

فالكثير من حالات الزوجات المعنفات تنتهي بالطلاق أو الموت أو الانتحار، وهو ما يؤدي بالأسرة الى السقوط في الهاوية و الضياع و التشتت، و التعرض كذلك لمختلف الآفات الاجتماعية، كالتسرب المدرسي، السرقة، تعاطي المخدرات و الإدمان على المهلوسات و الخمر و الانحلال الخلقي...أو القيام بأعمال العنف في المجتمع كنتيجة للمشاهدة اليومية لأحداث العنف داخل الأسرة. وبالتالي بعد الزوجة والأطفال يتضرر المجتمع بدوره ويتأثر النسيج الاجتماعي، ويكلف ذلك الدولة تكاليف باهظة من أجل التكفل بضحايا العنف الأسري والحالات الحرجة سواء طبيا أو داخل مراكز الإيواء.

ان العنف الواقع على الزوجة يعتبر عقبة جدية أمام الاستراتيجية التطلعية للنهوض بالمرأة ، في جميع المجالات ، حيث أن أعمال العنف الممارس ضدها يغرس في نفسها الشعور بالخوف و القلق وانعدام الامن ، بالإضافة الى خوفها المستمر من التعرض للعنف الذي يمثل عائقا أمام قدرتها على التركيز والتطلع اتخاذ القرارات بحيث تزيل مواهبها وتموت حاسة الابداع لديها في ضل الحياة المضطربة ، وهذا ما أكدته تقرير منظمة اليونسيف حول العنف حيث جاء ما يلي: لا تستطيع النساء اتقان عملهن اذا ما عانين من العنف الجسدي و النفسي الذي يؤثر سلبا على صحتها و على المجتمع . (نعيمة رحمانى ن 2011 ، ص 179) .

خاتمة

يعتبر العنف الزوجي خرق لحقوق المرأة عامة والزوجة خاصة، لهذا نجد أن العديد من المنظمات العالمية لحقوق الإنسان تقوم بسن قوانين لحماية هذا الجزء المهم من المجتمع الذي إذا صلح وعاش بأمان عاشت الأسرة في استقرار وعطاء، وإذا تضرر هذا العبد الضعيف عاشت الأسرة في ضياع وتصدعت العلاقات الأسرية ومن تم انحلال وضياع المجتمع ككل.

في هذا الإطار قامت الدولة بسن قوانين تحمي المرأة المعنقة، وتعاقب ممارسي العنف ضدها، كما أنشأت العديد من الجمعيات والمنظمات الوطنية والدولية تسعى جاهدة للحد من هذه الظاهرة الخطيرة على الفرد

والمجتمع ككل، والتي تقوم بمحاولة تغيير هذا السلوك والقضاء عليه بممارسات إيجابية من أجل المحافظة على المرأة واسرتها والمجتمع ككل.

قائمة المراجع:

- (1) كمال إبراهيم مرسي، 1995، العلاقات الزوجية والصحة النفسية في الإسلام وعلم النفس، دار القلم للنشر والتوزيع الطبعة الثانية.
- (2) حسين توفيق أبراهيم، 1990، ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة أطروحات الدكتوراه (17)، بيروت.
- (3) مصطفى عمر التير، 1998، العنف العائلي، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية، مكتبة الملك فهد للنشر، الطبعة الأولى، الرياض.
- (4) ناصر ميزاب وآخرون، 2014، مؤشرات العنف في الوسط المدرسي، دراسة مسحية في متوسطات، وزارة التربية الوطنية، ولاية تيزي وزو نموذجا، المؤسسة الوطنية للفنون الطبيعية، الرغبة الجزائر.
- (5) ليلى عبد الوهاب، 1994، العنف الاسري، الجريمة والعنف ضد المرأة، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت.
- (6) رشاد علي موسى وزينب بنت محمد زين العايش، 2009، سيكولوجية العنف ضد الأطفال ، عالم الكتب، الطبعة الأولى ، القاهرة .
- (7) مي سليم طاهر عبد الحميد، 2006، مظاهر العنف ضد الزوجات وعلاقته ببعض سمات الشخصية وتقدير الذات وأساليب التعامل معه لذي الزوجات المعنفات في الأردن، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة عمان العربية للدراسات العليا.
- (8) حسن مصطفى عبد المعطي، 2001، الاضطرابات النفسية في الطفولة والمراهقة ، الطبعة الأولى ، دار القاهرة للنشر والتوزيع ، مصر .
- (9) محمد أبو سمرة، 2009، دار أسامة للنشر، الطبعة الأولى، عمان الأردن.
- (10) كمال بوطورة، 2017، مظاهر العنف المدرسي وتداعياته في المدارس الثانوية الجزائرية، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع بجامعة محمد خيضر بسكرة.
- (11) رشاد علي موسى وزينب بنت محمد زين العايش، 2009، سيكولوجية العنف ضد الأطفال، مرجع سبق ذكره

- (12) د. نعيمة رحمانى "العنف الزوجي الممارس ضد الزوجة بتلهسان - محكمة تلهسان نموذجاً - أطروحة دكتوراه مقدمة بكلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، تخصص انثروبولوجيا، 2011.
- (13) الخير أمال 2019 " العنف ضد النساء ، أبحاث المركز التقدمي للدراسات وأبحاث مساواة المرأة ، ص2، نقلا عن الموقع www.echconline.org/information-center الإلكتروني :
- (14) عمر حبيب عنف الأزواج، مجلة البيئة، العدد 14، جانفي 2005.
- (15) د. نعيمة رحمانى "العنف الزوجي الممارس ضد الزوجة بتلهسان - محكمة تلهسان نموذجاً - مرجع سبق ذكره.

مدلول النظام العام في الشريعة الإسلامية

The connotation of public order in Islamic law

همدان طاهر محمد علي/باحث في العلوم القانونية عضو هيئة التدريس

بجامعة الجند للعلوم والتكنولوجيا-اليمن طالب دكتوراه - كلية الحقوق -جامعة تعز

hharby1982@gmail.com

الملخص:

إن النظام العام كمصطلح قانوني لم يظهر إلا حديثاً؛ في مطلع القرن التاسع عشر، في مدونة نابليون، وبعدها تم تناوله في القانون والفقه والقضاء، إلا أن فكرة النظام العام في الحقيقة فكرة قديمة، كانت حاضرة في المجتمعات والشرائع، فهي لازمة الوجود؛ للحفاظ على مصالح المجتمعات والدول أيّاً كانت فلسفتها.

ولفكرة النظام العام مدلولها في الشريعة الإسلامية؛ فقد تناولها فقهاء المسلمين المتقدمين في أقوالهم، غير أنهم لم يصرحوا بذات المصطلح، إلا فقهاء المسلمين المعاصرين اجتهدوا في تأصيلها؛ فعرفوها بحق الله تعالى أو الحق العام، وبينوا العلاقة الوطيدة بينها وبين الأحكام الشرعية والنصوص التي تتضمنها، وأقاموا المصلحة المعتبرة كمعيار لها، وأوثقوها بمقاصد الشريعة، وجعلوا لها ضوابطاً لا تتجاوزها؛ فامتازت عن فكرة النظام العام في القانون الوضعي؛ بعموميتها، واتساعها، وضوحها، وثباتها ومرونتها معاً، وانضباطها؛ حيث ومصدرها الشارع الذي يعلم ما يصلح به حال العباد في أي مكان وأي زمان.

الكلمات المفتاحية: النظام العام، حق الله تعالى، الأحكام الشرعية، المصلحة المعتبرة، القانون الوضعي.

Abstract:

The general system as a legal term, has yet to be reached; In the early 19th century, in the Napoleon bloc, then dealt with in law, jurisprudence and judiciary. However, the idea of the general system in fact is an old idea, was present in communities and demonstrations, it is essential; to maintain the interests of societies and states whatever is it's philosophy. The general system has it's own indication in the Islamic demonstration (Sharia); it was addressed by the Muslims jurists in their statements, but they did not declare of the same term. However, the most recent Muslims jurists were did their best in rooting it; they identify it as the right of Allah or the public right, they made clear the relationship between it and the legitimacy provisions and texts that contain it. They considered the considerable interest as a standard for it, and joined it with the aims of the demonstration (Sharia), and made regulations for it that it do not exceed. It pass the idea of the public system in the positive law; with its growth, its participation, its clarity, its stability and resilience together, and its discipline; since the source is Allah the mighty who knows what adjust the people lives in any place and any time.

Keywords: General system, right of Allah the mighty, the legitimate provisions, considerable interest, the positive law.

المقدمة

إن فكرة النظام العام لها جذورها في المجتمعات والشرائع، إلا أن ظهورها كمصطلح في النصوص القانونية لم يظهر إلا في عام 1804م في القانون المدني الفرنسي (مدونة نابليون)، ثم تم تداولها في القوانين الوضعية للدول، وصارت لها مكانتها وأهميتها في القانون والفقه والقضاء؛ لما لها من أهمية في استقرار المجتمعات، إلا أن مدلولها لم يُضبط، وظلت الفكرة تختلف من دولة لأخرى، ومن زمن لآخر؛ بحسب الفلسفة السائدة في المجتمعات والدول.

ولما كانت الشريعة الإسلامية تتضمن أحكاماً لتنظيم حياة الإنسان في المجتمع، وأحكاماً تتضمن الجزء لمن يخالف تلك الأحكام المنظمة؛ وذلك بغية الحفاظ على مقاصد الشريعة؛ المتمثلة بالدين، والنفس، والعقل، والنسل والمال؛ وتسعى لحماية المصالح في المجتمع؛ ليكون مجتمعاً آمناً مستقراً؛ فإنها لا تخلو من فكرة النظام العام، فهي لازمة الوجود، وهو ما نوضحه في هذا البحث.

أولاً: مشكلة الدراسة:

إن كانت فكرة النظام العام في القانون الوضعي يؤمل منها حماية المصالح الأساسية للمجتمع؛ فإن الحفاظ على مقاصد الشريعة، وحماية مصالح المجتمع؛ التي تسعى الشريعة الإسلامية؛ تُحتم علينا القول بوجود أصل لفكرة النظام العام، بل وسابقة عليها؛ وبالتالي تكمن مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

- ما مدلول النظام العام في الشريعة الإسلامية؟
وننتفرع منه الأسئلة التالية:
- ما موقف فقهاء المسلمين من فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية؟
- ما علاقة الأحكام الشرعية بالنظام العام في الشريعة الإسلامية؟
- ما هو معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية؟
- ثانياً: أهداف الدراسة:
- الهدف الرئيس من البحث:
- التعرف على مدلول النظام العام في الشريعة الإسلامية.
- وننتفرع منه الأهداف التالية:
- الكشف عن موقف الفقهاء المسلمين من فكرة النظام العام؛ من خلال تسليط الضوء على نماذج لأقوال الفقهاء المتقدمين والمعاصرين.
- توضيح العلاقة بين الأحكام الشرعية والنظام العام من جهة، والمصلحة بشكل عام والنظام العام كل ذلك في إطار الشريعة الإسلامية.

- تحديد معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية.
ثالثاً: أهمية الدراسة:
- إن فكرة النظام العام تُعد من المواضيع الهامة في الشريعة الإسلامية، كالقوانين الوضعية؛ لما لها من دور في حفظ مقاصد الشريعة، وتنظيم حياة الناس في شتى المجالات، وحماية المصلحة العامة؛ فتكمن تلك الأهمية من ناحيتين:
- الناحية النظرية: من خلال تعريف رجال القانون والباحثين في هذا الشأن بمدلول النظام العام في الشريعة الإسلامية؛ بمعرفة تصورات وآراء الفقهاء المتقدمين والمعاصرين عن النظام العام، ومدى دلالة حق الله تعالى عليه، وعلاقته بالأحكام الشرعية، والمصلحة المعتبرة كمعيار للنظام العام في الشريعة الإسلامية؛ أكسبتها خصائص مميزة لها عن غيرها في النظام العام في القانون الوضعي.
- الناحية العملية: من خلال الدور الذي يلعبه النظام العام في الواقع العملي للمجتمعات؛ المتمثل في حماية حقوق وحريات الأشخاص عموماً من تعسف السلطة في استغلال فكرة النظام العام، والتوغل فيها، والحفاظ على أمن واستقرار ومصالح المجتمع.
- رابعاً: منهجية الدراسة:
- اعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفي والمنهج التحليلي للكشف عن مدلول النظام العام في الشريعة الإسلامية؛ من خلال ذكر آراء فقهاء الشريعة الإسلامية، ومناقشتها وتحليلها، والمنهج التأصيلي لأهميته في الوصول إلى وجود تلك الفكرة، والمنهج المقارن أحياناً؛ لتمييزه عن مدلول النظام العام في القانون الوضعي.
- خامساً: خطة البحث:
- بناء على ما سبق؛ فقد تم تقسيم بحثنا هذا إلى المبحثين التاليين:
- المبحث الأول: نظرة فقهاء الشريعة الإسلامية لفكرة النظام العام.
- المبحث الثاني: معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية.
- المبحث الأول: نظرة الفقهاء المسلمين لفكرة النظام العام:
- إن كان مصطلح النظام العام قد ظهر في القانون الوضعي، وتحديداً في مدونة نابليون في فرنسا، إلا أن ذلك لا يعني بأن تلك الفكرة لم ترد مُطلقاً، ولو بمعنى آخر في غيرها، ففكرة النظام العام قد جاءت في آراء وأقوال فقهاء الشريعة الإسلامية المتقدمين؛ حيث تحدثوا عنها بمصطلحات مقاربة، مستنبطوها من نصوص الشريعة الإسلامية ومقاصدها؛ وبالتالي سبقوا في وضع تلك الفكرة التي وردت في مدونة نابليون، التي ظن البعض أنها رائدة السبق، كما أن الفقهاء المعاصرين تطرقوا لها، وعملوا على تأصيلها، وإيضاح حقيقتها؛ ويمكننا توضيح ذلك من خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول: موقف فقهاء الشريعة الإسلامية من فكرة النظام العام:

يُعتبر مفهوم النظام العام في القانون الوضعي غامضاً؛ وذلك لصعوبة تحديده؛ بسبب مرونته ونسبيته، فهو يختلف من مكان لآخر، بل ومن عصر لآخر؛ لاختلاف الفلسفة والثقافة السائدة في المجتمع والدولة، وبالتالي لا يوجد تعريف جامع دقيق، وأفضل ما يمكن قوله في النظام العام أنه: مجموعة المصالح الأساس للجماعة، والأسس التي يقوم عليها كيان المجتمع سواء كانت هذه المصالح والأسس سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو خلقية، والتي يُعرض الإخلال بها كيان المجتمع إلى التصدع والانهيار (البكري والبشير: 2015، ص 213).

أما في الشريعة الإسلامية للوصول إلى مدلول النظام العام؛ فإنه يُحتم علينا الرجوع والتفتيش في كتابات فقهاء المسلمين المتقدمين، ومؤلفاتهم، والاطلاع على جهود ودور الفقهاء والباحثين المعاصرين، في تأصيل فكرة النظام العام، والكشف عما يقابلها في الشريعة الإسلامية، وإيضاح حقيقتها؛ وهو ما نبينه في الفرعين التاليين:

الفرع الأول: نظرة فقهاء الشريعة الإسلامية المتقدمين لفكرة النظام العام:

كان لفقهاء المسلمين المتقدمين إشارات واضحة لفكرة النظام العام التي استطاعوا أن يصلوا إليها؛ باستنباطها من نصوص الشريعة الإسلامية ومقاصدها وروحها، وقد اختلفت تصوراتهم للفكرة بين من يقول إن مضمون فكرة النظام العام كامنة في مفهوم العدل في الإسلام، ومن يرى بأن مضمونها هو مضمون المصلحة المعتبرة شرعاً، ومن يقول بأنها كامنة ومختزنة في مجموعة النصوص، والأحكام القطعية الشرعية القطعية الثبوت والدلالة، والمبادئ العامة الثابتة مما هو معلوم من الدين بالضرورة، في حين هناك من جعلها عامة للشريعة من مقاصدها التي تخص الأمة وصالحها (عدة: 2016، ص 35).

كما أن من الفقه من توصل بعد استعراضه لمفهوم النظام العام لدى مجموعة من الفقهاء المتقدمين إلى القول: ومن خلال القراءة المتأملّة للنصوص السابقة نلاحظ بشكل جلي أن سياقاتهم له، وتناولاتهم بشأنه، لا تخرج عن إطارات ثلاثة فقط، تعد مداخل حقيقية وثابتة لتأسيس فكرة النظام لديهم، وهي كالتالي: فكرة حق الله أو الحق العام، فكرة الحكم الشرعي أو الحلال والحرام؛ لتضمنه معنى الالتزام، وفكرة المصلحة (العتيبي: 2009، ص 33).

وأستعرض نماذج لأبرز من تطرق وأشار إلى فكرة النظام العام من فقهاء المسلمين المتقدمين بوضوح

كالتالي:

1- ابن أبي الربيع: حيث جاء في تحليله لفكرة النظام العام من وجهة نظره؛ الذي عليها استقرار حياة الناس ومصالحهم وتديير واستقامة أمورهم، وأن على الناس التعاضد والتعاون لذلك، حيث يوضح أن للنظام

العام مقومات أربعة، وهي الأركان الأربعة التي تقوم عليها المملكة، وحفظها لازم لقيام المملكة وحراستها ودوامها وهي: الملك، الرعية، العدل، التدبير (أبي الربيع: ص 94).

2- الإمام الماوردي: حيث أطلق لفظ صلاح الدنيا على النظام العام، وهو يرى أن مقومات الصلاح العام تتمثل في قواعد جمعها في قوله: اعلم أن ما به تصلح الدنيا حتى تصير أحوالها منتظمة وأمورها ملتئمة ستة أشياء هي قواعدها وإن تفرعت وهي: دين متبع، وسلطان قاهر، وعدل شامل، وأمن عام، وخصب دائم، وأمل فسيح (الماوردي أ: 2013، ص 217-236).

3- الإمام الشاطبي: حيث استعمل مصطلح المصالح الأخروية والدينية على النظام العام في قوله: إذا ثبت أن الشارع قد قصد بالتشريع إقامة المصالح الأخروية والدينية، وذلك على وجه لا يختل لها به نظام لا بحسب الكل ولا بحسب الجزء، وسواء في ذلك ما كان من قبيل الضروريات أو الحاجيات أو التحسينات، فإنها لو كانت موضوعة بحيث يمكن أن يختل نظامها، أو تخل أحكامها، لم يكن التشريع موضوعاً لها... (الشاطبي: ص 37).

ومما سبق من آراء وأقوال الفقهاء نجد أن ما ذكر عن فكرة النظام العام تدور حول المصطلحات التالية: حق الله تعالى، والأحكام الشرعية، والمصلحة العامة.

الفرع الثاني: موقف فقهاء الشريعة الإسلامية المعاصرين من فكرة النظام العام:

كان لفقهاء الشريعة الإسلامية المعاصرين دوراً بارزاً، وجهوداً كبيرة في الكشف عن المصطلح المقابل لمصطلح النظام العام؛ الذي دون في نصوص القانون الوضعي، وبرزت أهميته فيه؛ حيث فتش الفقهاء المعاصرون في تقسيم الحقوق في الشريعة الإسلامية؛ والتي تعود في الأصل إلى ثلاثة أقسام: أحدها ما يتعلق بحقوق الله تعالى، والثاني ما يتعلق بحقوق الآدميين، والثالث ما يكون مشتركاً بينهما (الماوردي ب: 1989، ص 318)، ويراد بحق الله تعالى في الاصطلاح: هو اختصاص يقرر به الشرع سلطة وتكليفاً (الزرقا أ: 2009، ص 10)، ويراد بحقوق العباد: "التصرفات التي يجلبون بها لأنفسهم ما يلائمها، أو يدفعون بها عنها ما ينافرها، دون أن يُفضي ذلك إلى انخراط مصلحة عامة، أو جلب مفسدة عامة ولا إلى انخراط مصلحة شخص، أو جلب مصلحة له، أو جلب مضرة له في تحصيل مصلحة غيره" (بن عاشور: 2011، ص 255).

ومن هذا التقسيم للحقوق ذهب من الفقهاء المعاصرين في موقفهم تجاه النظام العام في الشريعة الإسلامية؛ بأنه ما يُعرف بحق الله أو الحق العام، ومن أبرز هؤلاء الفقهاء:

1- الدكتور السنهوري الذي يقول: يمكن أن نجد نظيراً في الفقه الإسلامي لفكرة النظام العام والآداب في الفقه الغربي فيما يدعى بحق الله أو حق الشرع، وحق الله أو حق الشرع في الفقه الإسلامي لا يقل في مداه عن دائرة النظام العام والآداب في الفقه الغربي لعله يزيد (السنهوري: 1998، ص 99).

2- الدكتور فرج الصدة الذي يقول: "فكرة النظام العام والآداب في القانون الوضعي نجد نظيرها في الشريعة الإسلامية في "حق الله"، فالقواعد القانونية التي تعتبر من النظام العام هي تلك التي تتعلق بمصلحة عامة للمجتمع، وحق الله هو حق المجتمع؛ فهو كل ما يتعلق به النفع العام من غير اختصاص بأحد، فنحن بصدد تعبيرين عن فكرة واحدة، ومن ثم فبالنسبة إلى القواعد القانونية التي تتعلق بالنظام العام، أو بالنسبة إلى القواعد الشرعية التي تعتبر من حق الله، لا يجوز العفو أو الإبراء أو الصلح أو الاتفاق على ما يخالف القاعدة" (الصدّة: 1995، ص 105).

3- الإمام الطاهر بن عاشور الذي عبر بقوله: "حقوق الله هي حقوق للأمة فيها تحصل النفع العام أو الغالب أو حق من يعجز عن حماية حقه، أوصى الله تعالى بحمايتها وحمل الناس عليها، ولم يجعل لأحد من الناس إسقاطها، فهي الحقوق التي تحفظ المقاصد العامة للشريعة، والتي تحفظ تصرفات الناس في اكتساب مصالحهم الخاصة بأفرادهم أو مجموعهم من أن تتسبب في انحراف تلك المقاصد، وتحفظ حق كل من يظن به الضعف عن حماية حقه" (بن عاشور: 2011، ص 255).

ويمكن القول مما سبق من أقوال الفقهاء المعاصرين بأن حق الله تعالى هو الحق العام، وهو ما يُرادف مصطلح النظام العام؛ كونه يتعلق بالنفع العام الذي تحفظ به مصالح المجتمع، وأن القواعد التي تتضمن هذا الحق لا يجوز إسقاطها بأي طريق كان، ولا مخالفتها على أية حال.

المطلب الثاني: علاقة الأحكام الشرعية والصالح المشترك بفكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية:

إن ما ذكرناه من خلاصة لاستنباطات فقهاء الشريعة الإسلامية المتقدمين حول فكرة النظام العام؛ بأنها تدور حول ثلاثة مصطلحات هي: حق الله تعالى، والأحكام الشرعية، والمصلحة العامة، ثم علمنا أن الفقهاء المعاصرين أثبتوا بأن حق الله تعالى هو المصطلح الشرعي الذي يُقابل مصطلح النظام العام القانوني، إلا أنه سيبقى علينا أن نوضح طبيعة العلاقة بين كل من الأحكام الشرعية والنظام العام من جهة، والمصلحة العامة والنظام العام من جهة أخرى، وهو ما سنوضحه من خلال الفرعين التاليين:

الفرع الأول: علاقة الأحكام الشرعية بفكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية:

لقد اهتم الفقهاء وعلماء الأصول بالأحكام الشرعية، ووضع لها علم كانت معرفتها غايته، لما لها من أهمية في تنظيم شؤون الحياة عموماً؛ سواء كانت أحكاماً تكليفية أم أحكاماً وضعية، فهي تنظم حياة الناس، وتحافظ على معاشهم ومصالحهم، ومن خلالها يُعرف حق الله من حق العبد، وقد عرف الأصوليون الحكم بأنه: "خطاب الله تعالى المتعلق بأفعال المكلفين بالاعتضاء أو التخيير أو الوضع" (زيدان: 1987، ص 23).

ومن التعريف نفهم بأن الحكم الشرعي على قسمين: الحكم التكليفي وهو المستفاد من قولهم في التعريف اقتضاء أو تخيير، والحكم الوضعي هو المستفاد من قولهم أو وضعاً، وينقسم الحكم التكليفي إلى

خمسة أقسام هي: الواجب، المندوب، الحرام، المكروه، المباح، أما الحكم الوضعي فهو حكم الله المتعلق بجعل شيء سبباً لشيء آخر، أو شرطاً له، أو مانعاً منه (زيدان: 1987، ص26).

ولما كان النظام العام هو حق الله تعالى؛ فإنه يتحتم الإتيان به وجه الإلزام والجزم، ولا يجوز أن تتم مخالفة الأمور المتعلقة بحقوق الله تعالى، وما يكون كذلك يكون مأموراً به في الإيجاب، ونهياً عنه ومحرمًا في جانب الحظر، وهذا في حقيقته هو الواجب من جهة، وهو الحرام من الجهة الأخرى (عدة: 2016، ص39).

كما أن لأهمية التحريم في النظام العام في الشريعة الإسلامية شأن كبير؛ حيث يرى من الفقه بأن: "دائرة الحرام للصالح العام في نظام الإسلام أوسع منها في القانون؛ لأن غاية الإسلام هي حماية المثل العليا والسمو بالإنسان نحو الكمال والرفعة؛ لذا فإن مبادئه ذات قيم ثابتة خالدة، فتحرم الشريعة الإسلامية الفائدة مهما كانت قليلة، وتمنع البيع بثمن مجهول، وكذلك فكرة الشروط الفاسدة للعقد، وفكرة الربا التي تتصل بالنظام الاقتصادي، والتي تفسد العقد أيضاً وسعت كثيراً دائرة النظام العام في الفقه الإسلامي" (الزحيلي أ: 1982، ص29).

وقد رأى من الفقه أن الأساس الذي يُبنى عليه، أن الحكم من النظام العام: هو الدليل الذي دل على الحكم، فكل حكم دل عليه نص صريح قطعي الثبوت والدلالة فهو من النظام العام، ولا تجوز مخالفته، ولا يباح للأفراد والجماعات أن يتفقوا على خلافه بأية صورة من الصور ومثل هذا الحكم الذي أجمع عليه المسلمون كافة، ولم يُعرف بينهم اختلاف فيه، أو عمل يغيّره، وهو الحكم الثابت بنص في القرآن، ومثله الحكم الثابت بسنة متواترة قطعية الدلالة، والحكم الثابت بإجماع المسلمين (خلاف: 1948، ص186-187).

ومما ينبغي الإشارة إليه أنه ليس شرطاً، ليعتبر الحكم من النظام الشرعي العام، أن يكون منصوباً عليه بنص قاطع فحسب، بل المعنى العام، المستخلص من جزئيات كثيرة في الشريعة، إذا ثبت بالاستقراء أن المشرع قد لاحظ في تشريعها (الدريني أ: 2013، ص190).

وبناء على ما سبق يمكن القول بأن الواجب والحرام كنوعين من أنواع الأحكام الشرعية التكليفية لهما علاقة وطيدة بالنظام العام في الشريعة الإسلامية؛ كون حق الله تعالى يُبنى عليهما، كما أن التحريم في النظام العام في الشريعة الإسلامية أوسع منه في القانون الوضعي؛ لأن الشريعة من عند الله تعالى؛ الذي يعلم ما يصلح عباده، وينفعهم، بينما القانون الوضعي يضعه البشر؛ الذين يعتريهم التقص والقصور، كما أنه ليس من الضروري أن يُنص على الحكم ليكون من النظام العام في الشريعة الإسلامية، وإنما يكفي اعتباره من الشارع حال التشريع، إن ثبت ذلك بالاستقراء.

كما يظهر لنا أن النظام العام في الشريعة الإسلامية يتميز بالثبات بالنسبة للأحكام الشرعية القطعية، كما أنه مرن ومتغير بالنسبة في حفظه للمصالح العامة؛ أي في غير ما هو قطعي؛ وذلك لأن المنهج العام في التشريع يقوم على أساس إجمال ما يتغير وتفصيل ما لا يتغير، وعلى ذلك فإن مقاصد الشريعة لها شأنها؛ حيث يستطيع الناس أن يضعوا بموجبها قوانينهم، ويحققوا مصالحهم.

وعليه ما يرمي إليه النص القاطع من مصلحة تكون هي المصلحة الحقيقية المعتبرة شرعاً، ولا يُشرع الإسلام من الأحكام والمصالح ما يتنافى ومقتضيات العقل الإنساني العام؛ ولأن هذا النص القاطع يمثل إرادة المشرع الحقيقية؛ لوضوحها، دون لبس، ولا إبهام، ولا احتمال، فكانت المصلحة مقيدة بهذا النص؛ لأنه شرع طريقاً إليها... وإن كان النص محتملاً لأكثر من معنى، وليس قاطعاً في معنى معين، فللدولة أن تختار أحد البدائل بما يتفق والمصلحة العامة، وعليه فكافة ما يصدر من تشريع اجتهادي يتعلق بالنظم التي تفتقر إليها مرافق الدولة أو المصلحة العامة؛ ينبغي أن تكون محمولة على مقاصد التشريع الخمسة غير مخالفة أو مناقضة له (الدريني ب: 2013، ص 292-293).

الفرع الثاني: علاقة الصالح المشترك بفكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية:

تُعتبر فكرة المصلحة من الأفكار التي استند إليها الفقهاء في تجسيد فكرة النظام العام (العتبي: 2009، ص 46)، ويُراد بالمصلحة: الوصف الذي يكون في ترتيب الحكم عليه جلب منفعة للناس، أو درء مفسدة عنهم، وقد اختلفت العلماء في اعتبار المصالح من الأدلة التي تبني عليها الأحكام (النجار: 2006، ص 486).

وعليه فإن المصلحة التي ترتبط بالحق العام أو النظام العام هي عموم المصلحة؛ سواء كانت عامة أو خاصة؛ هو ما يعبر عنه بالصالح المشترك، والتي يراد منها جلب منفعة أو دفع مفسدة للمجتمع والفرد معاً، وفي هذا الصدد قيل: "إن استقراء مصادر الشريعة ومواردها، أثبت أن الشريعة الإسلامية، قد اعتبرت المصالح الفردية، مما يقوم على نظامها الشرعي، كالمصلحة العامة سواء بسواء... وعلى هذا فالصالح المشترك أعم من المصلحة العامة؛ لأنه يشملها كما يشمل المصلحة الفردية للغير التي راعاها الشارع عند استعمال المكلف لحقه (الدريني ب: 2013، ص 195).

ومن ثم فإن ما يقال في القواعد الفقهية العامة المستنبطة من فروع الشريعة التي لا تُخصى، يُقال في "المصلحة" الراجعة الثابتة قطعاً، عن طريق الاستقراء والتتبع، فتعتبر أصلاً شرعياً ثابتاً يجب العمل بمقتضاه، ولو لم يرد فيها نص أو إجماع أو قياس خاص؛ لأن كلاً من الأحكام والمصالح من وضع الشارع الحكيم (الدريني ب: 2013، ص 191).

ف نجد إن المصلحة بشكل عام أو الصالح المشترك يُعد مرتكزاً للنظام العام في الشريعة الإسلامية؛ كونه يوازن بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة، لا كما هو عليه الحال في فلسفة النظام العام بالنسبة للدول الرأسمالية التي قدمت المصلحة الفردية، أو بالنسبة للدول الاشتراكية التي قدمت المصلحة العامة مطلقاً. وبناء على كل ما سبق من مفاهيم ومصطلحات، يُمكن القول بأن التعريف الأمثل للنظام العام هو القول بأنه: "مجموعة الأحكام والإجراءات الموضوعة لحماية المجتمع، وتحقيق النفع العام له في الدنيا والآخرة، والتي لا يجوز لأحد مخالفتها أو إسقاطها أو تعديلها أو الاتفاق على خلافها" (العتيبي: 2009، ص55).

المبحث الثاني: معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية:

يتفق الفقهاء سواء في الشريعة الإسلامية أو في القانون الوضعي، في أن فكرة النظام العام تُعد من الأفكار الجوهرية التي جاءت بها الشريعة الإسلامية، وتقوم عليها الأنظمة القانونية قديماً وحديثاً؛ وإن اختلفت في طبيعتها؛ وذلك كونها لازمة لحفظ قيم وأسس المجتمع، ومن ثم فلا يجوز للأفراد من خلال اتفاقاتهم الخاصة الخروج عن هذه المصالح، وإلا كان البطلان جزءاً لها. إلا أنه نظراً لاختلاف فلسفة الدول لم تستطع التشريعات وأيضاً الفقه من وضع تعريف جامع دقيق للنظام العام، من خلال وضع معيار ضابط لهذه الفكرة، والتي بواسطتها يحكم على هذه القاعدة أو تلك بأنها قاعدة متعلقة بالنظام العام، إلا أن الشريعة الإسلامية كان المعيار فيها واضحاً، ألا وهو المصلحة المعتبرة؛ التي يترتب عليها خصائص مميزة للنظام العام في الشريعة الإسلامية، على ما عليه في القانون الوضعي، فالنظام العام في الشريعة الإسلامية ليس إلا حالة عامة تطلق على المقاصد الضرورية للشريعة في مجملها (بوزيان: 2007، ص32).

وعليه فإن المصلحة التي اعتبرها الشارع تُعد هي معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية؛ أي المصلحة الثابتة بالشرع، والمحددة في ضوء أدلته وقواعده وضوابطه وحدوده؛ ويمكن توضيحها من خلال المطالبين التاليين:

المطلب الأول: التعريف بالمصلحة المعتبرة كمعيار للنظام العام في الشريعة الإسلامية:

من المسلم به أن الشريعة الإسلامية حرصت على تحقيق التوازن بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة، مع تقديم المصلحة العامة إذا اقتضى الأمر ذلك؛ حيث شرعت مبادئ يقوم عليها النظام العام، كمبدأ العدل، وإلى جانبه أقرت مبدأ الرحمة والإحسان؛ لقوله تعالى: "إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى" [90: سورة النحل]، كما أوصت بوصايا تحقق بها الاستقرار؛ حيث أوصت بالتسامح والعفو والإصلاح؛ لقوله تعالى: "ولا تنسوا الفضل بينكم" [237: البقرة]، وقوله عز وجل: "فمن عفى وأصلح فأجره على الله" [40: الشورى]، كما أنها حرصت على رفع الحرج؛ لقوله تعالى: "وما جعل عليكم

في الدين من حرج" [78: الحج]، وقد كرس قاعدة إن المشقة تجلب التيسير؛ لقوله عز وجل: "يريد الله بكم اليسر ولا يريد بكم العسر" [185: البقرة]، وعززت التخفيف عن الناس عند الضرورة؛ لقوله تعالى: "وقد فصل لكم ما حرم عليكم إلا ما اضطررتم إليه" [119: الأنعام]، ونهت عن إتيان المنكرات والمفاسد والإضرار؛ لقوله تعالى: "وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى" [90: النحل]... إلخ، كل ذلك للحفاظ على مقاصد الشريعة.

وعلى هذا فالأحكام الشرعية التي يتم استنباطها؛ لا بد أن تكون موافقة لمقصد الشارع؛ حيث ثبت بالاستقراء وتبع الأحكام المختلفة في الشريعة، أن القصد الأصلي لها هو تحقيق مصالح العباد، وحفظ هذه المصالح، ودفع الضرر عنهم (زيدان: 1987، ص 378)، ونستطيع أن نعرف المصلحة المعتبرة، ونذكر خصائصها؛ من خلال الفرعين التاليين:

الفرع الأول: تعريف المصلحة المعتبرة:

لقد وردت عدة تعريفات في الفقه للمصلحة المعتبرة؛ حيث عرفت لدى عدد من الفقهاء المتقدمين والمعاصرين، وقد عرفت لدى بعض المتقدمين بأنها: "المحافظة على مقصود الشرع، ومقصود الشرع من الخلق خمسة: وهو أن يحفظ عليهم دينهم، ونفسهم، وعقلهم، ونسلهم، ومالهم، فكل ما يتضمن حفظ هذه الأصول الخمسة فهو مصلحة، وكل ما يفوت هذه الأصول فهو مفسدة ودفعها مصلحة" (الغزالي: ص 328).

كما عرفت لدى بعض المعاصرين بأنها: "المحافظة على مقصود الشرع، ومقصود الشرع من الخلق أن يحفظ عليهم دينهم، ونفسهم، وعقلهم، ونسلهم، ومالهم، وعرضهم، وأمنهم، وحقوقهم، وحياتهم، وإقامة العدل، والتكافل في أمة نموذجية، وكل ما ييسر عليهم حياتهم، ويرفع الحرج عنهم، ويتم لهم مكارم الأخلاق، ويهديهم إلى التي هي أقوم في الآداب والأعراف والنظم والمعاملات" (القرضاوي: ص 101).

الفرع الثاني: خصائص المصلحة المعتبرة:

يُشترط في المصلحة المعتبرة أن يكون الشارع قد قصدها، ولا يلتفت إلى المصلحة التي قصدها الخلق فهي غير معتبرة؛ لأنها مبنية على الأهواء والشهوات، وأن مقاصد الشريعة إجمالاً عائدة إلى تحقيق المصالح؛ بجلب المنافع ودفع المفاسد؛ كما أنه جعلت أبعاداً واسعة للنظام العام في الشريعة الإسلامية، مما هو عليه في القانون الوضعي التي عناصرها محصورة في عناصر تقليدية هي: الأمن العام، والصحة العامة، والسكينة العامة، وقد أدى التطور لاحقاً إلى التوسع في مدلول النظام العام الذي تحميه إجراءات الضبط الإداري؛ بحيث أصبح يتسع بصفة خاصة إلى حماية الأخلاق أو الآداب العامة، فيما يُعرف بالنظام العام الخلقي أو الأدبي، وقد ازداد اتساعاً ليشمل ما يُعرف بالنظام العام الاقتصادي، والمحافظة

على جمال الرونق والرواء للمدن (بلقاسم: 2004، ص20)، ومع كل ما لحقتها من تطور تظل فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية أوسع؛ لأنها تشمل أمور الدين والدنيا، وتشمل الحاجات المادية بالإضافة إلى اهتمامها بالجانب المعنوي أو الروحي.

كما أن سلطات الضبط الإداري في القانون الوضعي تتولى صيانة النظام العام المادي ذو المظهر الخارجي الملموس، فلا يدخل في نطاق الضبط صيانة النظام العام المعنوي أو الروحي أو الأدبي، بينما جاءت الشريعة الإسلامية لتلي حاجات الإنسان المادية والروحية، كما أن المصلحة الشرعية لا تتحقق فقط بصيانتها من الإخلال المادي، وإنما أيضاً بحفظها من الإخلال المعنوي؛ لذا فإن صيانة النظام العام في الفقه الإسلامي، تستلزم المحافظة عليه مادياً ومعنوياً؛ إذ تعد مخالفة الآداب الإسلامية إخلالاً بالنظام العام، متى ما اقترنت هاته المخالفة بأفعال مادية خارجية (عبدالله: 2020، ص744).

وقد وضح جمع من الفقهاء المقاصد التي قصدها الشارع؛ حيث قال بعضهم موضعاً مراد المقاصد بقوله: "المقاصد هي صيانة الأركان الخمسة الضرورية للحياة البشرية، ثم ضمان ما سواها من الأمور التي تحتاج إليها الحياة الصالحة مما دون تلك الأركان الضرورية في أهميتها" (الزرقاب: 1968، ص92).

وقال بعضهم مبيناً هدف تلك المقاصد بقوله: "إن المقاصد هي حفظ الشارع على الخلق دينهم، وأنفسهم، وعقولهم، ونسلهم، وأموالهم، وكل ما يتضمن حفظ الأصول الخمسة بجلب المصلحة لها، ودفع الضرر عنها، وجاءت الشرائع السماوية من أجل المحافظة عليها، وتحاول الشرائع الوضعية أن تحققها" (أبو زهرة: 1958، ص369).

ومما سبق نتوصل إلى أن غاية فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية هي: حماية مصالح وقيم الجماعة، وهو الأمر الذي تشترك فيه الشريعة مع القانون الوضعي، إلا أنهما يختلفان في مضمون المصلحة؛ ويرجع ذلك لاختلاف فلسفة المجتمعات والدول، كما اختلفت الشريعة عن القانون الوضعي في المعيار الذي من خلاله نستطيع تحديد فكرة النظام العام؛ حيث المعيار في القوانين الوضعية؛ هو المصلحة العامة، بينما المصلحة المعتبرة من قبل الشارع؛ هي معيار فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية؛ كما أن المصلحة هي المقاصد نفسها التي حافظ عليها الشارع، وصانها.

المطلب الثاني: مراتب المصلحة المعتبرة كمعيار للنظام العام في الشريعة الإسلامية وضوابطها:
إن للمصلحة التي اعتبرها الشارع مراتب، فهي ليست سواء، كما أنه وضع لها ضوابط وحدود؛ حتى لا يتم استغلالها، وتجاوزها، ونتعرف على تلك المراتب والضوابط في الفرعين التاليين:
الفرع الأول: مراتب المصلحة المعتبرة:

يُقسم علماء الأصول المصلحة المعتبرة إلى ثلاثة أقسام: مصالح ضرورية، ومصالح حاجية، ومصالح تحسينية، ويعود الفضل والسبق في الوصول إلى هذا التقسيم الثلاثي لإمام الحرمين، وهو التقسيم الذي أصبح من أسس الكلام في المقاصد (الريسوني: 1995، ص51)، نوضحها كالآتي:

أولاً: المصالح الضرورية:

ويقصد بالضروريات: المصالح التي تتوقف عليها حياة الناس وقيام المجتمع واستقراره، بحيث إذا فانت اختل نظام الحياة وساد الناس هرج ومرج، وعمت أمورهم الفوضى والاضطراب ولحقهم الشقاء في الدنيا والعذاب في الآخرة (زيدان: 1987، ص379).

وقد ذكر من الأصوليين في معرض نقاشه لأقوال العلماء عن الضروريات أنه شرع الإسلام لحفظ الضروريات أحكاماً من ناحية إيجادها، وأخرى لبقائها، وهذه الضروريات عند أغلبية علماء المقاصد خمسة هي: الدين، النفس، العقل، النسل، المال (الريسوني: 1995، ص51 وما بعدها).

ثانياً: المصالح الحاجية:

هي الأمور التي يحتاج إليها الناس لرفع الحرج والمشقة عنهم، وإذا فانت لا يختل نظام الحياة، ولكن يلحق الناس المشقة والعنت والضيق، وقد جاءت الشريعة بالأحكام المختلفة لتحقيق هذا الغرض في العبادات والمعاملات والعادات والعقوبات (زيدان: 1987، ص380).

وتأتي الحاجيات في المرتبة الثانية بعد الضروريات وهي: "التي يحتاج الناس إليها لرفع الحرج عنهم فقط، بحيث إذا فقدت وقع الناس في الضيق والحرج، دون أن تختل الحياة، وقد شرع الشارع لها أصناف المعاملات من بيع وشراء، وإدارة واستئجار وأنواع الرخص من قصر الصلاة وجمعها للمسافر، وإباحة الفطر في رمضان للحامل والمرضع والمريض، وسقوط الصلاة عن الحائض والنفساء، والمسح على الخفين حضراً أو سفراً، وتسليط الولي على نكاح الصغيرة لحاجة اختيار الكف ونحوها" (الزحيلي ب: ص755).

وقد دل الشرع في نصوص عامة إلى ضرورة الالتفات إلى المصالح الحاجية لقوله تعالى: "ما يريد الله ليجعل عليكم من حرج" [6: المائدة]، وقوله أيضاً: "يريد الله بكم اليسر ولا يريد بكم العسر" [185: البقرة].

ثالثاً: المصالح التحسينية:

وقد عُرِفَتْ بأنها: "ما لا يرجع إلى ضرورة ولا إلى حاجة، ولكن يقع موقع التحسين والتزيين والتيسير للزوايا والمزائد، ورعاية أحسن المناهج في العادات والمعاملات" (الغزالي: ص329).

وعرفها الإمام الشاطبي وذكر أمثلة لها بقوله: وأما التحسينات فعناها الأخذ بما يليق من محاسن العادات، وتجنب المندسات التي تأنفها العقول الراجحات، ويجمع ذلك قسم مكارم الأخلاق، ويمثل لها

في العبادات بإزالة النجاسة، وستر العورة، وأخذ الزينة والتقرب بالنوافل والتصدق وغيرها، وفي العادات كآداب الأكل والشرب، ومجانبة المآكل النجسات والمشارب المستخبثات، والإسراف والإقتار، وفي المعاملات كالمنع من بيع النجاسات، وفضل الماء والكلاء، وسلب العبد منصب الشهادة والإمامة، وسلب المرأة منصب الإمامة، وإنكاح نفسها، وفي الجنايات كمنع قتل الحر بالعبد، أو قتل النساء والصبيان والرهبان في الجهاد، ويختم الشاطبي بالقول فهذه الأمور راجعة إلى محاسن زائدة على أصل المصالح الضرورية والحاجية إذ ليس فقدانها بخلل بأمر ضروري ولا حاجي، وإنما جرى مجرى التحسين والتزيين (الشاطبي: ص 22-23).

ومن خلال ما سلف نجد أن هناك فرقاً بين الحاجيات والتحسينات، وهو أن الحاجيات ذات تأثير دائم، أما التحسينات فهي ذات تأثير مؤقت، وأن المصلحة المعتبرة بجميع مراتبها تمثل معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية.

الفرع الثاني: ضوابط المصلحة المعتبرة:

تجب الإشارة بداية إلى مسألة في غاية الأهمية؛ وهي أن المصلحة المعتبرة بحد ذاتها ليست دليلاً مستقلاً من الأدلة الشرعية شأنها كالكتاب والسنة والإجماع والقياس، حتى يصح بناء الأحكام الجزئية عليها وحدها، كما يتصورها أي باحث، إنما معنى كلي استخلص من مجموع جزئيات الأحكام المأخوذة من أدلتها ومصادرها الشرعية؛ أي أن تتبع الأحكام الجزئية المختلفة يدل على وجود قدر كلي مشترك بينها هو المقصد إلى مراعاة مصالح العباد في دنياهم وآخرتهم (البوطي: 1973، ص 115).

لأجل هذا كان لا بد لاعتبار المصلحة في التشريع من تقييدها بضوابط تحدد معناها الكلي من ناحية، وتربطها بالأدلة التفصيلية للأحكام من ناحية أخرى، حتى يتم التطابق بذلك بين الكلي وجزئياته، وقد حُصرت هذه الضوابط، كما حُدِّدت في خمسة ضوابط هي: ضرورة اندراجها في مقاصد الشارع بداية، ثم عدم معارضتها للكتاب أو السنة أو القياس، وأخيراً عدم تفويتها لمصلحة أهم منها (البوطي: 1973، ص 119 وما بعدها).

وبهذه الضوابط في الشريعة الإسلامية التي لم يعرفها القانون الوضعي؛ نستطيع القول بتفوقها عليه؛ فتلك الضوابط تجعل من فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية منضبطة في أي مكان وفي أي زمان، كما أنها لا تسمح لأصحاب الشهوات والنزوات الشخصية من تحقيق مرادهم؛ وهو ما يؤكد أن الشريعة الإسلامية صالحة لكل زمان ومكان، كما أنها تبقى بحق فكرة محورية في أي منظومة قانونية؛ كونها تعبر عن انصهار ممارسة الأفراد لحریاتهم بما لا يضر بمصلحة المجموع.

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة مدلول لنظام العام في الشريعة الإسلامية؛ وذلك باستعراض أقوال فقهاء الشريعة الإسلامية المتقدمين عن النظام العام، وجهود فقهاء الشريعة الإسلامية المعاصرين في تأصيلها، والكشف عن مدلولها، ومعياريها التي يحدد النظام العام، وما يدخل فيه، ويبرز مميزات النظام العام في الشريعة الإسلامية، عن النظام العام في القانون الوضعي، وتوصلت الدراسة إلى النتائج والتوصيات التالية:

النتائج:

- أكدت الدراسة أن فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية تناولها من فقهاء الشريعة الإسلامية المتقدمين إلا أنهم لم يذكروها بالمصطلح المعروف في القانون الوضعي، وخلاصة تناولهم لها كانت متعلقة بالمصطلحات التالية: حق الله تعالى أو الحق العام، والأحكام الشرعية، والمصلحة.
 - بينت الدراسة أن فقهاء الشريعة الإسلامية المعاصرين أصلوا لفكرة النظام العام، وأكدوا على لزوم وجودها، وجعلوا مصطلح حق الله تعالى هو المصطلح الذي يُقابل مصطلح النظام العام، والذي لا يجوز إسقاطه بأي طريقة، ولا مخالفته بأي حال.
 - أكدت الدراسة أن العلاقة بين النظام العام في الشريعة الإسلامية والأحكام الشرعية من جهة، وبينه وبين الصالح المشترك، علاقة لزوم ووجود؛ فلا نظام عام من غير أحكام شرعية، ولا يكون إلا حيثما تكون المصلحة.
 - كشفت الدراسة بأن المصلحة المعتبرة هي معيار النظام العام في الشريعة الإسلامية، وهي من أكَسبت النظام العام ميزات: الاتساع؛ لاتساع نطاقه، فشمل الجانب المادي، والجانب المعنوي أو الروحي، والعمومية، فلا يختص بفرد، ولا فئة من الناس، والوضوح؛ لوضوح نصوصه وقواعده، والمرونة؛ فإن كان الثبات من خصائصها بالنسبة للأحكام الشرعية، إلا أنه بالمقابل تُتطور بالنسبة في حفظ مقاصد الشريعة؛ كما أثبتت المصلحة المعتبرة أن الشريعة الإسلامية صالحة لكل زمان ومكان، وأن بها تستقر المجتمعات.
 - كشف البحث أن فكرة النظام العام في الشريعة الإسلامية مضبوطة من بدايتها إلى نهايتها؛ كونها مرتبطة بالوحي الإلهي؛ فضوابط معيارها المتمثل بالمصلحة المعتبرة؛ ضرورة اندراجها في مقاصد الشارع بداية، وعدم معارضتها للكتاب أو السنة أو الاستقراء، وأخيراً عدم تفويتها لمصلحة أهم منها؛ فهي لا تسمح بتجاوزها، وتغليب الأهواء والشهوات؛ لتحقيق المآرب الشخصية على حساب الجماعة.
- التوصيات والمقترحات:

- يُوصي البحث المشرع في الدول العربية والإسلامية، بالاعتماد على فكرة المصلحة المعتبرة، ووضعها كـمعيّار للنظام العام؛ لمعالجة الاختلالات الموجودة في القوانين الوضعية؛ كون الذي اعتبرها هو الله تعالى؛ وهو يعلم ما يصلح أحوال عباده وخلقه.
- يُوصي البحث الجامع والمراكز الفقهية التي تهتم بالقضايا الفقهية المعاصرة بمزيد من الأبحاث العلمية في مقاصد الشريعة؛ لأهمية علم المقاصد، وإثباته أن الشريعة الإسلامية صالحة لكل زمان ومكان.

المراجع

- (1) القرآن الكريم.
- (2) عبد الباقي البكري وزهير البشير، المدخل لدراسة القانون، مكتبة السهري، د. ط، بيروت، 2015م.
- (3) عليان عدة، فكرة النظام العام وحرية التعاقد في ضوء القانون الجزائري والفقه الإسلامي، رسالة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2015-2016م.
- (4) عبد الله سهل العتيبي، النظام العام للدولة المسلمة دراسة تأصيلية مقارنة، دار كنوز إشبيلية للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1430هـ-2009م.
- (5) أحمد بن أبي الربيع، سلوك المالك في تدبير الممالك، تحقيق: عارف أحمد عبد الغني، دمشق، دار كنان للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، دمشق، د. ت.
- (6) الإمام علي بن محمد الماوردي، أدب الدنيا والدين، دار المنهاج، ط1، جدة، 1434هـ-2013م.
- (7) الإمام أبو إسحاق إبراهيم بن موسى الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ج2، دار الفكر العربي، د. ط، القاهرة، د. ت.
- (8) أبو الحسن علي بن محمد الماوردي، الأحكام السلطانية والولايات الدينية، تحقيق: أحمد مبارك البغدادى، مكتبة دار ابن قتيبة، ط1، الكويت، 1409هـ-1989م.
- (9) مصطفى الزرقا، الفقه الإسلامي في ثوبه الجديد، دار كنوز إشبيلية للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1430هـ-2009م.
- (10) الطاهر بن عاشور، مقاصد الشريعة الإسلامية، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ط1، القاهرة وبيروت، 2011م.
- (11) عبد الرزاق أحمد السهري، مصادر الحق في الفقه الإسلامي، ج3، منشورات الحلبي الحقوقية، ط2، بيروت، 1998م.
- (12) عبد المنعم فرج الصدة، دراسة مقارنة بين الشريعة الإسلامية والقانون الوضعي في المعاملات المالية - نظرية القاعدة القانونية والقاعدة الشرعية، ج1، دون دار نشر، د. ط، دون بلد نشر، 1995م.
- (13) عبد الكريم زيدان، الوجيز في أصول الفقه، مؤسسة الرسالة، ط6، بيروت، 1987م.

- (14) وهبه الزحيلي، نظرية الضرورة الشرعية مقارنة مع القانون الوضعي، مؤسسة الرسالة، ط3، بيروت، 1982م.
- (15) عبد الوهاب خلاف، تفسير النصوص القانونية وتأويلها، مجلة القانون والاقتصاد، كلية الحقوق-جامعة القاهرة، مصر، المجلد (18)، العدد 2، 1948م.
- (16) فتحي الدريني، المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع، مؤسسة الرسالة، ط3، بيروت، 1434هـ-2013م.
- (17) فتحي الدريني، خصائص التشريع الإسلامي في السياسة والحكم، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1434هـ-2013م.
- (18) عبد الله مبروك النجار، أصول القواعد القانونية دراسة مقارنة بالفقه الإسلامي، المعهد العالي للدراسات الإسلامية، ط1، مصر، 1426هـ-2006م.
- (19) عليان بو زيان، أثر حفظ النظام العام على ممارسة الحريات العامة دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه، قسم العلوم الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، الجزائر، 2006-2007م.
- (20) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، تحقيق: أحمد زكي حماد، دار الميمان للنشر والتوزيع، د. ط، الرياض، د. ت.
- (21) يوسف القرضاوي، السياسة الشرعية في ضوء نصوص الشريعة ومقاصدها، مكتبة وهبة، د. ط، القاهرة، د. ت.
- (22) دايم بلقاسم، النظام العام الوضعي والشرعي وحماية البيئة، رسالة دكتوراه، كلية الحقوق، جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان، الجزائر، 2003-2004م.
- (23) حاج أحمد عبد الله، فكرة النظام العام الاقتصادي في القانون الإداري والفقه الإسلامي دراسة مقارنة، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، المجلد (12)، العدد 1، 2020م.
- (24) مصطفى الزرقا، المدخل الفقهي العام، ج1، دار الفكر، ط9، دمشق، 1968م.
- (25) محمد أبو زهرة، علم أصول الفقه، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1958م.
- (26) أحمد الريسوني، نظرية المقاصد عند الامام الشاطبي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط4، الولايات المتحدة الأمريكية، 1416هـ-1995م.
- (27) وهبة الزحيلي، أصول الفقه الإسلامي وأدلته، ج2، دار الفكر، ط1، دمشق، د. ت.
- (28) محمد سعيد رمضان البوطي، ضوابط المصلحة في الشريعة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، د. ط، بيروت، 1973م.

تشكلات الظل في ديوان "وارف كظله" لعمر محروس

Shadow formations in "Lush like His Shadow" (Warif ka-dhillih) poetry book by

Omar Mahroos

د. شفيق طه النوباني

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم التطبيقية - جامعة ظفار - سلطنة عمان

shafeeqro@yahoo.com

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى قراءة ديوان "وارف كظله" للشاعر العماني عمر محروس بالانطلاق من مفتاح أساسي يتمثل في كلمة "الظل"، إذ تمثل الظل في ثلاثة جوانب أساسية؛ أولها رمزية الظل، وثانيها علاقة الإنسان بالمكان، أما ثالثها فيتمثل في التناص. وقد استطاع البحث أن يتوصل إلى عدد من النتائج المتعلقة بالديوان موضوع الدراسة أبرزها أن رمزية الظل انطوت على ملمح روحاني تجاوزت من خلاله الذات الشاعرة الأسئلة المقلقة، وفي حين مثلت مدينة صلالة حالة من القلق لدى الشاعر مثلت مدينة مرباط حالة من الاستقرار، وقد برزت قصيدة الحطيئة الميمية بوصفها متعاليا نصيا يؤدي دورا أساسيا في تشكيل الرؤية في النص.

Abstract

This research seeks to analyze the poetry collection of "Lush like His Shadow" (Warif ka-dhillih) by the Omani poet Omar Mahrous by starting from a basic key in the word "shadow", as the shadow is represented in three basic aspects; The first is the symbolism of the shadow, the second is the human relationship with the place, and the third is represented in the intertextuality. The research was able to reach several results, most notably that the symbol of the shadow involved a spiritual aspect which the poet's self-transcended the troubling questions, The city of Salalah represented as a state of anxiety for the poet while the city of Mirbat represented as a state of stability. The memiya poem (Al-Hutay'ah) emerged as transcendent textual. It plays an essential role in shaping the vision in the text.

مقدمة

لكل نص مفتاحه الذي يضيء النص بكليته، إذ يتبدى هذا المفتاح في تفاصيل النص الأدبي فضلا عن مقولته الرئيسة. وإذا كانت قراءة النص الأدبي بحاجة إلى إمعان قراءة النص نفسه فإنها تحتاج أيضا إلى إجلاته من خلال أدوات النص ومرجعياته التي تؤدي دورا أساسيا في قراءته وتفسيره. وكثيرا ما يتمثل هذا المفتاح في كلمة أو جملة تبرز بوضوح في النص، وربما احتاج التوصل إليها إلى البحث في رؤية النص دون أن يكون هذا المفتاح موجودا بصورة صريحة في النص.

وبعيدا عن قصيدة الشاعر عمر محروس في عنونة ديوانه الأخير بعنوان "وارف كظله" سيلحظ المتعمق في النص أن الظل يمثل مفتاحا أساسيا في رؤيته، حيث لا يقتصر الظل على المدلول المرتبط بالموضع الذي ورد فيه، بل يتخذ أبعادا رمزية يمكننا التوصل إليها من خلال قراءة النص، على أن تناول الظل في الديوان لا يقتصر على البعد الرمزي المتعلق بمواضع معينة في النص، بل تمتد تشكلاته لتشير إلى علاقة الشاعر بالمكان، وعلاقة نصوص الديوان بنصوص أخرى سبق أن نشرها الشاعر، أو بنصوص لشعراء آخرين.

يتحول الظل في ديوان عمر محروس إلى دينامية تتشكل من خلالها رؤية النص الشعري. ومن هذا المنطلق اتجه البحث إلى تناول الظل من خلال ثلاث ديناميات أساسية تتمثل الأولى في تناول الظل بوصفه رمزا، وتتمثل الثانية في تناول علاقة الشاعر بالمكان بالانطلاق من مفهوم الظل، أما الثالثة فتتناول تشكلات الظل من خلال دينامية التناص.

وحتى لا تحتسب هذه الدراسة في سياق التزيد في الاصطلاح النقدي لا بد من الإشارة إلى أن هذا التبويب الذي تنطوي عليه لا يعدو أن يكون مقاربة أحاول من خلالها قراءة الديوان، فإذا كان من الطبيعي أن ينطوي الظل على بعد رمزي فإن علاقة الإنسان بالمكان كثيرا ما تتشكل من خلال انطباع الإنسان مما يجعل المكان أقرب إلى الظل، كما أن علاقة نص بنص آخر قد تتشكل من خلال تأثير يلقي فيه أحد النصوص بظلاله على نص آخر دون أن يلغي ذلك التناص بوصفه اصطلاحا نقديا.

أولا. رمزية الظل

يعد الرمز واحدا من أبرز ظواهر الشعر العربي الحديث، إذ مثلت هذه الظاهرة واحدة من أهم أدوات الشاعر الحديث التي عبر من خلالها إلى مرحلة التجديد. والناظر في ديوان "وارف كظله" سيجد في العنوان عنصرا رمزيا مفتاحيا لا يتوقف في دلالاته عند القصيدة التي اختار عنوانها ليكون عنوانا للديوان، بل يتعدى ذلك إلى العديد من قصائد الديوان.

يشير الفعل "ورف" إلى الاتساع والطول والامتداد من الناحية المعجمية، وفي إسناد هذا الفعل إلى الشجر في سياقات أخرى ما يكسب الفعل دلالات تتعلق بالنماء؛ نقول: ورف الشجر؛ أي تنعم

واهتز، ونقول: ورف الظل؛ أي اتسع وامتد (المصري، 1997، مادة ورف). ومن المعروف أن الظل تمثل لحجب ضوء الشمس إثر وجود جسم ما في طريق أشعتها. وقد حاز الظل في التصوف اهتماما خاصا، "فالوجود واحد يتكرر في الصور والظلال" (سعاد الحكيم، 1981، ص 746)، فالظل لا يتمتع بمضمون ذاتي، وما الطبيعة إلا ظل النفس الكلية، أما الشخص فمع أنه واحد إلا أنه لا يملك صورة واحدة، وبحسب ما يقابله من أنوار يظهر له ظلال، فهو واحد من حيث ذاته متكرر من حيث تجليه في الصور (سعاد الحكيم، 1981، ص 746).

ولا يخفى على القارئ أن رمزية الظل في العنوان لا تتمثل المفهوم الصوفي تماما وإن كانت تتقاطع معه، فالناظر في عنوان الديوان سيجد أنه ينطوي على تشبيه معكوس، فالظل هو المشبه به، وإذا ما فهمنا أن المشبه هو الذات الشاعرة يمكننا التوصل إلى الدلالة التي ينطوي عليها العنوان، فالذات الشاعرة تكتسب معناها ووجودها من خلال ظلها أو أثرها وامتدادها، وهذا ما يبين المفهوم الصوفي الذي اعتبر الظل صورة، على أن ذلك لا ينفي عن الديوان الملح الروحاني الذي يمكن أن نعثر فيه على أصداء صوفية.

والناظر في الشعر العربي الحديث سيجد أن رمزية الظل تتكرر باستمرار، فقد ورد الظل في قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش في سياق هذه الرمزية؛ إذ رمز إلى القوة والمكانة: كم كنا نحب الأزرق الكحلي لولا ظلنا المكسور فوق البحر (محمود درويش ج 2، 2005، ص 384) على أن رمزية الظل في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" للشاعر نفسه اختلفت فأدت دلالة ترتبط بالتشاؤم: ذلك الظل الذي يسقط في/ عينيك شيطان إله (محمود درويش ج 2، 2005، ص 357)، ثم قال: جبتي لا تحمل الظل/ وظلي لا أراه (محمود درويش ج 2، 2005، ص 362) وفي قصيدة "الظل والصليب" لصالح عبد الصبور يتخذ الظل دلالة المبادئ والقيم: الظل لص يسرق السعادة/ ومن يعيش بظله يمشي/ إلى الصليب في آخر الطريق (صالح عبد الصبور، 1961، ص 84)

أما في ديوان "وارف كظله" فيمثل الظل الامتداد الروحي للذات، حيث تحاول الذات أن تسلك طريقها المعبد بالقلق والأسئلة لتصل إلى الاستقرار الروحي: أنا المعتق في تابوت أسئتي/ لا شيء يشبهني/ لا شيء يرضيني (محروس: 2017، ص 93)

إن الأسئلة التي تعيش مع الشاعر أسئلة محظورة تدخل في دائرة التابو، وقد برز القلق الذي سببته هذه الأسئلة بوضوح في ثنايا الديوان: فتحت كل خياراتي/ أنا ورق/ لكل هذا الأسى .. والحبر تأبيني/ أعيد إنتاجه ... في شكل أغنية/ أو رقصة/ صممت في حد سكين (محروس: 2017، ص 91-92)

لا يعبر الأسي في هذا المقطع عن هم الشاعر الذاتي بقدر ما يعبر عن همه العام، إذ ظهر هذا الهم في ثنایا قصائده بصورة واضحة، والشاعر على الرغم من إدراكه لصعوبة البوح بما يختلج في دواخله يدرك أيضا أن مكنونه نقي يحفظ وجوده الإنساني الذي يجعله بعيدا عن أداء الدور السلبي في ترسيخ ما يثير النقد والرفض: وأوينا نحو كهف من هدايا/ ثم لما نطق الراوي بأيام منانا/ قال: فتية هادوا/ ولم يذكر سوانا (محروس، 2017، ص 43)، فهم الفتية الذين اعتزلوا ولم يقبلوا على المكتسبات، ولم يشاركوا في الفعل الهدام.

إن ابتعاد الشاعر عن الفعل الثوري في المجال السياسي أو الاجتماعي جعله أكثر ميلا إلى تحقيق توازنه من خلال الصفاء الروحي، بل إن الشاعر اتجه إلى الخلاص الروحي حتى في واحدة من أكثر القضايا ارتباطا بالكفاح الثوري: اخلع نعليك/ فالتربة تحتك عين يقين/ ... / فاخلع نعليك لتمضي نحو القدس/ والقدس يقين (محروس، 2017، ص 116)

والشاعر يتخذ من هذا الطهر الروحي طريقا لإحقاق الحق، فالجاهدة الروحية سبيل يمكن من خلاله الوصول إلى الغاية المتعلقة بالجماعة، وليس بالذات حسب: تنبيرا سوف يكون قدومك من عتبات الغيب/ تطهيرا سوف يكون قدومك/ كي تحصف من ورق الصلوات إزارك/ حتى تطهر من أوزار الطين (محروس، 2017، ص ص 118-119)

لا يعود الحل الروحي الذي اتجه إليه الشاعر إلى مكانة مدينة القدس الروحية فحسب، بل يعود أيضا إلى ذلك الطريق الذي أثر الشاعر أن يسلكه في إصلاح العالم من حوله، إذ أثر أن يصل إلى البناء الروحي الذي يحقق وجوده الإنساني الذي لا ينفصل بأية حال عن العالم، فما صلاح العالم إلا صلاح الأفراد الذين يعيشون فيه. ومن هذا المنطلق جاءت رمزية الظل، فالطريق الذي سعى الشاعر إلى عبوره سيصل به في النهاية إلى حالة النقاء الروحي الذي يجعله وارفا بقدر ما تتحقق من خلاله الحالة الروحية عند الآخرين: فلما أفاق الصبح/ من غفواته/ ومد إلى الأرجاء أودية الطهر/ رأى ظله الممدود في كل قائم/ يمد إذا مادته ويقبض في سر (محروس، 2017، ص 115)

لقد تجلت الحالة الروحية عند الشاعر من خلال الذات التي تجاوزت الأسئلة التي يمكن أن تزعزع استقرارها الروحي، لتتشكل رمزية الظل بوصفها حالة روحية خالصة تمثل انعكاس الذات في أنقى حالاتها، وإذا ما التفتنا إلى الملمح الصوفي في مصطلح الظل سنجد أن الذات استبعدت كل الصور التي تجعلها منخرطة في محيطها المادي لتبقي على تلك الصورة الجوهرية التي تجعلها تجليا روحيا خالصا. ثانيا. المكان الظل: الشاعر والمكان

وإذا كان الظل في المفهوم الرمزي المطلق يؤسس لعلاقة الشاعر بالعالم فإن للظل تجليات ترتبط بالمكان، فما المكان في "وارف كظله" إلا تجل للعلاقة مع الإنسان. وقد برزت هذه العلاقة بوضوح من خلال تصوير مدينتين من مدن سلطنة عمان، وهما صلالة ومرباط.

ولعل من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن صلالة مركز محافظة ظفار، أما مرباط مركز ولاية تابعة للمحافظة، وهي مدينة ساحلية، وقد تناول الشاعر هذين المكانين في قصيدتين منفصلتين؛ أولاهما بعنوان "صلالة" والثانية بعنوان "مقاطع عشق مرباطية"، وقد بدت صلالة انعكاسا لتشظي الذات وتشتت أحلامها التي ترتبط عادة بالمدينة، مما يشير إلى طموح الشاعر، إذ عادة ما تقتزن المدن الأكبر بتغيير الوضع الاجتماعي، وما المدينة في القصيدة إلا انعكاس أو ظل للشاعر: صلالة /.. هل غير هذا التشظي/ أوزعه في شوارعك المرهقات/ بأحلامي القائمت عليا (محروس، 2017، ص 17)

ومن الواضح أن حالة المدينة لا تمثل حالة استقرار بالنسبة للشاعر، فعلى الرغم من قرب صلالة من الناحية النفسية من الشاعر إلا أنها تقتزن بالسعي والتعب: أنا المنتهي فيك/ ساقية لا تكف عن الجري/ تبحث عن الحقل/ عن نخلة تتجذر فيها عطايا (محروس، 2017، ص 16)

وفي حين بدت صلالة انعكاسا لتشظي الذات الشاعرة وطموحاتها وأحلامها عبرت مرباط عن الحنين والاشتياق والسلام النفسي والروحي، فالمدينة هنا انعكاس للطفولة وسلامها: أناشيدها المفعمات غراما/ ترتلها الريح/ في كل هذي الأزقة/ في وجه هذا الصغير الذي يتلهى/ بحب التراب (محروس، 2017، ص 53)

ومن الملاحظ أن الشاعر يكتب عن مرباط وهو بعيد عنها، فهي قريبة على الرغم من البعد: وهذي المسافة بيني وبينك/ أقرب من شفتي إلى شفتيك (محروس، 2017، ص 52)، أما صلالة فيكتب فيها، ومع ذلك يشعر بالقلق والاضطراب النابع من علاقته بهذه المدينة بوصفها ذلك المكان المرتبط بالمستقبل الذي عادة ما يثير التوجس والقلق، ولعل من الطبيعي أن تحافظ مرباط على شكل من أشكال الروحانية عند الشاعر في حين ستأخذ صلالة إلى قدر من المادية، فإذا كانت مرباط ظل الشاعر في طفولته الحميمية فإن صلالة ظل الشاعر في مرحلة السعي لتحقيق الذات ومرحلة المغامرات الشبابية التي تتراوح بين النجاح والإخفاق.

ثالثا. ظل النص: من الخطيئة إلى عمر محر محروس

سيرى المتابع لقصائد الديوان موضوع الدراسة أن قصيدة "وارف كظله" التي حمل الديوان عنوانها قصيدة مفتاحية، فبالإضافة إلى عنوانها الذي ينطوي على أبعاد رمزية مهمة سيجد أن دلالات القصيدة تتصل بحالة الاكتمال الروحي التي يسعى الشاعر إلى الوصول إليها. والناظر في هذه القصيدة وفي قصائد الشاعر الأخرى وفي التراث الشعري العربي سيجد اتصالا واضحا مع نصوص مرجعية لا

نتوقف في تأثيرها على مستوى واحد من مستويات النص. وحتى نتكهن من إجلاء التناص الذي ظهر في القصيدة لعل من الأفضل أولاً العودة إلى المتعالي النصي الذي بدا مرجعية تشير إلى تمكن هذا المتعالي النصي في نفسية الشاعر، سواء أكان هذا التناص قد تحقق بنية مسبقة أم دون وعي من الشاعر.

تعد ميمية الخطيئة التي وصف من خلالها نموذجاً فريداً في الكرم واحدة من أهم القصائد التي تمثل القيم العربية بصورة قصصية لافتة، إذ وصف من خلالها رب عائلة وصل وعائلته إلى مرحلة الجوع:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل بتيها لم يعرف بها ساكن رسماً (الخطيئة، 2005، ص133)

وفي سياق حالة الجوع التي يعيشها الأب وعائلته أقبل ضيف من بعيد، فاغتم الأب وتعاطف الابن معه ليبيد استعداده لتقديم جسده ضحية من أجل الضيف مشجعاً أباه على تقديم واجبه في الضيافة:

ولا تعتذر بالعدم عل الذي طرا يظن لنا مالا فيوسعنا ذماً (الخطيئة، 2005، ص133)
ولم ينقذ الابن من الذبح إلا الصيد الذي تمكن منه قبل أن يقدم الأب على ذبحه، فتمكنوا من ضيافة الضيف وقضاء حاجته دون التضحية بالابن:

فباتوا كراماً قد قضوا حق ضيفهم فلم يغرموا غرماً وقد غنموا غنماً
وبات أبوهم من بشاشته أباً لضيفهم والأم من بشرها أما (الخطيئة، 2005، ص134)
والناظر في الأقصوة التي انطوت عليها هذه القصيدة سيجد أن الأب آل في النهاية إلى الاستقرار النفسي، أو ما يمكن أن نقول إنه حالة اكتمال إنساني قيمي تقترب من النشوة، حيث تخلص من همّ التضحية بابنه فضلاً عن همّ اتهامه بالبخل، حيث تمثل الهم هنا بالهم القيمي الذي يمليه الواجب والتقاليد الاجتماعية، ولعل ما ينبغي الانتباه إليه هنا أن حالة الاكتمال نجمت عن العطاء الذي لا ينفصل بأي شكل عن رمزية الظل، فإما العطاء إلا امتداد للذات في المحيط، إذ سارت الأحداث ابتداء من حالة الجوع التي تعاني منها العائلة حتى حالة الاكتمال القيمي الذي وصلت إليه في النهاية، وقد بدا شيء من هذا القبيل في قصيدة "تداعيات طيف" التي جاءت في ديوان عمر محروس الأول "الكتابة على سطر هارب".

بدأت قصيدة "تداعيات طيف" بحجيء الذكريات إلى نفس الشاعر:
أتيت وفي كفك تحمل بلدة يغني لها الماضي، وتبتسم الذكرى (محروس، 2004، ص28)

لقد تحولت هذه الذكريات إلى مخاض يولد فيه الأدب:
وجاءت وجاء الصمت يحمل بعضه يلوك النوى نثرا ويحتره شعرا (محروس، 2004، ص 29)

وبمثل التردد الذي جاء في قصيدة الخطيئة في ذبح ابنه يأتي التردد تجاه قتل الحرف أو إنتاجه:
ويدفعه للبوح رأي وينثني يرى أن قتل الحرف من مثله أخرى (محروس، 2004، ص 29)

لتخرج القصيدة في النهاية محلقة تصل المدى:
هنا تشتهي الأشعار أن تبلغ المدى كما يشتهي الإنسان أن يكشف السترا
فتشدو ولا يشدو الزمان تجاوبا فتمضي ولم تكشف لقارئها سرا (محروس، 2004، ص 30)
لقد وصلت القصيدة التي تولدت عن هذا المخاض إلى حالة الاكتمال، إذ بلغت المدى، وهي حالة شبيهة بحالة الأب حين وصل والأم إلى حالة الاكتمال باستضافة الضيف وأداء واجبه. ويمكننا ملاحظة تشابه في بنية الترتيب الحدتي، فقد بدأت قصيدة عمر محروس بإقبال الذكريات لتحدث ذلك الصراع إزاء ترجمة الذكريات إلى إنشاء أدبي، ولتخرج القصيدة في النهاية بكل ما فيها من أسرار تنطوي عليها تلك الذكريات.

والناظر في القصيدة سيجد أبياتا تتشابه في تركيبها مع قصيدة الخطيئة، كما في قوله:
فيا سعدة لما رآها قبالة قد امتلأت منها عباؤها عطرا (محروس، 2004، ص 29)
وهو بيت يقابل بيت الخطيئة:

فيا بشره إذ جرها نحو قومه ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمى (الخطيئة، 2005، ص 134)
بل إن ترتيب البيت في سياق القصيدة كاملة جاء متقاربا، فكلا البيتين جاء في نهاية القصيدة، ولن يحتاج القارئ إلى اجتهاد كبير ليكشف عن التشابه النغمي بين القصيدتين، فكلاهما جاء على البحر الطويل، واتجه عمر محروس إلى قافية مطلقة مفتوحة وإن اختلف حرف الروي في كلا القصيدتين.
وإذا نظرنا إلى قصيدة "وارف كظله" التي أخذ ديوان الشاعر الأخير عنوانها سنجد أنها امتداد لقصيدة "تداعيات طيف"، كما سنجد لها اتصالا بقصيدة الخطيئة. وإذا كانت حالة الاكتمال عند الخطيئة قد تحققت عند المضيف، وفي "تداعيات طيف" قد تحققت عند الأديب من خلال الكلمة، سنجد أن ذات الشاعر في "وارف كظله" تجاهد من أجل تحقيق حالة الاكتمال تلك.

تقوم "وارف كظله" على ثنائية تتمثل في الذات الشاعرة والأحلام، حيث بدت الأحلام في بداية القصيدة طرفا مستقلا عن الشاعر يحاول أن يقترب منها، فالأمني مشهد مغر بالنسبة له: "سرى/ والأمني مشهد بالسرى/ يغري/ يهرول ظهر الليل/ حيث المنى تسري/ تماما كوجه النجم/ يسطع حلمه/

فيزداد إيغالا/ إلى حيث لا يدري". (محروس، 2017، ص 110) فقد مثل الوصول إلى الحلم بما فيه من جمال مسعى الذات الشاعرة الذي يستحق المجاهدة في السير وراءه، ومن الملحوظ في هذا النص أن الصراع لم يعد ساطعا كما هو الحال في النصين الآخرين: "ستقتلك الأحلام؛ قالت ركابه/ فقال وهل إلا إلى نحوها/ نجري". (محروس، 2017، ص 111)

لقد استمرت الذات في طريقها نحو حلها دون أن تلتفت إلى ما يمكن أن يوقف تحقيق الحلم، بل توحدت الذات بجلها: "توحد بالأحلام/ حتى إذا استوى/ رمت مساحات الوحد بالكفر" (محروس، 2017، ص 114) فحالة الحلم التي يسعى الشاعر إلى التوحد بها حالة اكتمال تترك خلفها كل ما يرتبط بالنقص: "مضى والأراضي البور/ تهرب خلفه/ وينأى بعيدا/ نحو واحاته الخضر"، (محروس، 2017، ص 112) فالحلم الذي يسعى الشاعر إليه هو الطاقة التي تولد حالة الاكتمال في نهاية الطريق: "فلما أفاق الصبح/ من غفواته/ ومد إلى الأرجاء/ أودية الطهر/ رأى ظله الممدود في كل قائم/ يمد إذا مادت ويقبض في يسر". (محروس، 2017، ص 115)

لقد مثل الظل في هذه القصيدة حالة الاكتمال التي اتحدت من خلالها الذات الشاعرة بالحلم، ولعل من الضرورة بمكان الإشارة في هذا السياق إلى أن الاكتمال الذي وصل إليه الشاعر في هذه القصيدة لا يبتعد عنه في قصيدته السابقة، وفي قصيدة الخطيئة، فهو اكتمال ناجم عن العطاء والنقاء الروحي الذي يمكن من خلاله أن تحقق الذات شكلا من أشكال وجودها الإيجابي في المحيط.

إن بنية القصيدة الحديثة لم تتجاوز فعل السرد، فطلب تحقيق الهدف الذي جاء في القصيدتين السابقتين ما زال قائما، كما أن هذا الحدث أدى في النهاية إلى فعل الاكتمال وإن اختلف شكله، كما أن القصيدة اتجهت في بنيتها النغمية إلى البحر الطويل، بل إن صياغتها على نمط الشعر الحر لم تخرجها من بنية الشعر العمودي الموسيقية، حيث أعاد الشاعر ترتيب الأبيات على شكل سطور آخذا بعين الاعتبار المنحى الدلالي، ولو نظرنا إلى القافية لوجدناها مطلقة وإن اتجهت إلى حركة الكسر.

ولا شك أن هذه المقاربة لا تدخل هذه القصيدة في سياق المعارضة الشعرية، فكما كان مفهوم الظل حاضرا من ناحية تأثير الذات بالمحيط سنجد أن هذا المفهوم أيضا حاضرا من ناحية شكل التناص الذي اتجه إليه النص، فقصيدته الخطيئة تلقي بظلالها على قصيدتي عمر محروس وإن بدا هذا الظل على قدر أكبر من الحضور في قصيدة "تداعيات ظل" منه في قصيدة "وارف كظله".

لقد مارست قصيدة الخطيئة حضورها في قصيدتي عمر محروس على طريقة الظل، فالتأثر هنا تأثر تكويني لم يقتصر على جزء أو اقتباس، بل مارس الظل شكلا من أشكال الانكسار إذا صح هذا التعبير بحكم ارتباط الظل بتشكلات الضوء، إذ لم يعد الاكتمال الذي تحقق في القصيدة ناجما عن الكرم

المرتبط بالفعل المادي، بل صار مرتبطاً بحالة معنوية تتمثل في اكتمال الكلمة في "تداعيات طيف" وفي اكتمال الجوهر الروحاني في "وارف كظله".

ولا شك أن لهذا التأثير دلالاته الواضحة التي لا ترتبط بديوان عمر محروس أو بشعره وحده، بل ترتبط بالشعر العربي الحديث كله، فهموم الشاعر الحديث مختلفة عن هموم الشاعر العربي الجاهلي أو شاعر عصر صدر الإسلام مثلاً، فإذا كان شعور الحطيئة بالعطاء ومن ثم الاكتمال قد تحقق من خلال فعل الكرم، فإن هموم الشاعر الحديث أكبر من أن يتجاوزها بالفعل نفسه، حيث تحول تمثل الحالة الروحانية إلى حالة اكتمال، فطبيعة الحياة المعقدة التي يعيشها الشاعر الحديث تجعل تجاوز التمثلات المادية التي نعيشها في هذا العصر إنجازاً أكبر من أن يتحقق في غير الحالة الشعرية الخالصة. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن هذه التمثلات المادية تمارس تأثيرها حتى على الحالة الروحانية، وهل يمكننا تبرئة الأحلام التي أسهمت في تشكيل الحالة الروحية عند الشاعر من التأثيرات المادية؟

خاتمة

اتخذ الظل في ديوان "وارف كظله" أبعاداً متعددة، تمثل أولها في البعد الرمزي الذي أشار إلى امتداد الذات وأثرها في محيطها، إذ لجأت الذات إلى جوهرها الروحي من أجل تحقيق وجودها المؤثر. أما البعد الثاني فقد تمثل في علاقة الإنسان بالمكان، حيث اقتصر البحث على تناول علاقة الشاعر بمدينة صلالة ومرباط، وفيما مثلت مرباط حالة السكينة والهدوء والاستقرار ارتبطت صلالة بالقلق النابع من شعور الشاعر تجاه المستقبل.

وقد ألفت قصيدة الحطيئة الميمية في الكرم بظلالها على قصيدتين للشاعر أولاهما قصيدة "تداعيات طيف" التي وردت في ديوان "الكتابة على سطر هارب"، وثانيهما قصيدة "وارف كظله" التي جاءت في الديوان الذي حمل عنوان القصيدة، وقد جاء هذا التأثير بفعل أقرب ما يكون إلى فعل الظل، فهو لم يقتصر على أسلوب لغوي أو تركيب جاء في ثيايا القصيدة، بل عبرت رؤية القصيدة الكلية عن هذا التأثير بصورة لافتة.

المصادر والمراجع

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، م9، دار صادر: لسان العرب، دار صادر، ودار بيروت، ط1، بيروت، 1956.
2. الحطيئة: ديوان الحطيئة، تحقيق: حمدو طماس، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2005.
3. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981.
4. عمر محروس: الكتابة على سطر هارب، وزارة الثقافة والتراث، ط1، مسقط، 2004.
5. عمر محروس: وارف كظله، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، بيت الغشام، ط1، مسقط، 2017.

6. محمود درويش: الديوان: الأعمال الأولى، ج1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005.
7. محمود درويش: الديوان: الأعمال الأولى، ج2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005.
8. صلاح عبد الصبور: أقول لكم، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط1، 1961.

إيديولوجيا التذويت، نقد للسلطة وتقويض لمركزية الجماعة
دراسة نقدية تفكيكية لسردية العنف في الخطاب الروائي الجزائري الجديد

**The ideology of subjectivization, a critique of authority and the undermining of the
group's centrality**

**A deconstructive critical study of the narrative of violence in the new Algerian
novelist's discourse**

الدكتورة سليمة خليل - المركز الجامعي عبدالحفيظ بوصوف ميله - الجزائر

s.khelil@centre-univ-mila.dz

الأستاذ عبد الغاني بوجزة - جامعة محمد أمين دباغين سطيف 2- الجزائر

abdelghboudj@gmail.com

ملخص:

تتطرق هذه الدراسة إلى ظاهرة بنائية في الخطاب الروائي الجزائري الجديد ، والمتعلقة بالمنظور السردى الذي يترى حول خطاب الذات "الأنا" الذي طوعته رواية الأزمة لنقد السلطة وتقويض مركزية الجماعة التي أفلست في الوقت الراهن، ما جعل الذات تتكفى على نفسها، لينطلق خطابها منها وإليها، لأنها فقدت الثقة في المؤسسة وكل المقولات التي أسستها الجماعة.

الكلمات المفتاحية : الإيديولوجيا، الخطاب المروي، نقد السلطة، مركزية الجماعة، سردية العنف.

Abstract:

The present study explores a structural phenomenon in the new Algerian novelistic discourse, pertaining to the narrative perspective that revolves around the discourse of the self, the "ego", adapted by the Crisis Novel to criticize authority and undermine the centralism of the community failing at the present time and has made the self turns back on itself in a way that its discourse is emerging from itself and addressed to itself, because it lost confidence in the institution and all the arguments established by the community.

Keywords: ideology ; Discours rapporté; critique of authority; group centralism; the narrative of violence

1. تقديم:

يحضر المیتاقص فی نص الأزمة ملحا ما بعد حدائی، ینزع إلى تحديث آليات الكتابة الروائية من خلال الوعي النظري بها، كما أنه ینم عن تحوّل المتخیل السردی الذي بدأ بفرض نفسه بعد هيمنة الموضوع السياسي والإيديولوجي، يبرز الكتابة موضوعا إشكاليا يعكس تمرّق الروائي بين واقع معقد وأشكال جديدة لا تمهل وتراث بتركيبة لغوية وجمالية، وبنية ذهنية يضغط عليه بكل قوة وثقافة جديدة يتحرك فيها (الباري، 2004، صفحة 161)، فنزوع الروائي إلى تجريب هذه الظاهرة الإبداعية، جاء استجابة لرغبة الذات المبدعة في تكسير تلك الرتبة السردية التي عشعشت في الخطاب السبعيني وتجاوز الرؤية الأحادية التيماتيكية التي مجدت المرجعية الثورية والإيديولوجية قصد الإعلاء من دور النصية مرجعا للكتابة، يتماس فيها الذاتي بالموضوعي، بوصف تذويت الكتابة يمثل شكلا من أشكال المیتاقص، يرسخ لکينونة الذات الفردية ويمجدها، ويطرح هاجس الإبداع زمن الموت.

وعليه آثرنا أن نبثّر حديثنا في البحث حول أسلوب التذويت في نص الأزمة والذي جسد حوارية أجناسية بين الرواية والسيرة الذاتية والسيرة الروائية، قصد استكناه المقاصد الإيديولوجية والبنائية لتوظيفه بوصفه مثل ظاهرة طاغية وبارزة في الرواية الجزائرية المعاصرة.

يعني تذويت الكتابة "حرص الروائي على إضفاء السمات الخصوصية والذاتية على كتابته، وذلك من خلال التماثل الواقعي بين التجربة الروائية والتجربة الشخصية للكاتب، حيث يعلو صوت الذات فوق صوت القيم والأفكار الغيرية) الجماعة" ((الجزلي، صفحة 93) ومنه فإن تذويت الكتابة يعد شكلا من أشكال السير الذاتي تحضر نوعا من أنواع البوح والاعتراف الذاتي، إلا أن اللافت لانتباه الناقد والباحث هو تجاوز السيرة الذاتية لتلك النمطية التي كانت تكتب وفقها من حيث احتفالها بالحياة الشخصية للكاتب، وما تحويه من اسم ونسب وموقع اجتماعي؛ إذ أصبحت رواية السيرة في الوقت الراهن تنزع منزعا إيديولوجيا رافضا للسلطة السياسية ومقصيا ومنتهكا لمركزية الجماعة بوصف "أن السلطة تولد مع مولد الجماعة (...)" فالسلطة السياسية تعد ظاهرة اجتماعية في المقام الأول لأنه لا يتصور وجودها خارج وجود الجماعة، كما أنه لا قيام للجماعة دون سلطة تخضع إليها" (الباري، 2004، صفحة 151).

إنّ تجيل الكاتب لفن السيرة بدل الرواية هو تقويض لسلطة هذا الجنس، الذي لم يقدّم له شأن إلا بظهور الجماعة؛ لذلك جاء سرد الأنا باستخدام ضمير المتكلم "أنا بوصفه ضميرا منغلقا على ذاته في نص الأزمة تعبيريا ونفيا لأي احتمال أو فرضية تتيح اجتماع الأصوات وإتحادها بعد فقدان الثقة فيما بينها وتشتت المواقف والرؤى بانهايار الخطابات والثوابت والقيم الموحدة للجماعة) الوطنية، التاريخ، الدولة الذاكرة (...). فبرزت النزعة الفردية لتجسد "شرخا في المشترك والعام؛ فکرا، حزبا أو تيارا لصالح الذوات المعزولة التي تنفعل لمحيطها وتتاثر به، ولكنها لا تجد ما يجمعها بغيرها ولا تجد صيغة جماعية، ينعكس

مثلا في صورة تعدد الأصوات وتنوع الضمائر والرؤى أو تعدد مواقع التبثير لو شئنا استعمال مصطلح سردي" (الجزلي، صفحة 92)

وقد تحدث الناقد" بن جمعة بوشوشة "عن السيرة الذاتية التي لاحظ أنها طغت على الرواية المغاربية بداية من فترة الثمانينيات، فترة التصدع وانجلاء الوهم الإيديولوجي بعد الاستقلال، حيث رأى أن" وراء هذا المشروع الذاتي في الكتابة الروائية والباحث عن تأصيل الكيان وإعادة تشكيله ينهض آخر مجتمعي يراه ككاتب هذه الفترة في حال إخفاق وإعاقة، باعتبار أن سلطة الاستقلال في سائر البلدان المغاربية لم تحقق ما قطعته على نفسها من وعود ولا علامات تشي بالتحول نحو الأفضل" (حمزي، 2002، صفحة 234)

وبهذا يمكن أن نقول أن التذويت هو إستراتيجية نصية لتركز الذات المأزومة مقابل تهميش ونقد السلطة) الجماعة (وهناك من اصطلاح على هذا الأسلوب" بالسيرة الروائية"، وهي مزج بين الجنسين؛ الرواية والسيرة الذاتية وهي" عبارة عن سرد ذاتي مباشر ولا يوفر إمكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها، وليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتركز حول شخصية الروائي الذي يصبح محورا مركزيا في النص" (برادة، 1993، صفحة 67)، وبالمقابل يأتي كل العالم مبأرا عبر منظوره الخاص.

2. دم الغزال وتفكيك النسق السلطوي:

وفق ما قيل تنظيرا يجعل الكاتب" مرزاق بقطاش "ذاته بؤرة للحكي في روايته" دم الغزال "وعبر الاشتغال على سرد الأنا الذي يعد مؤشرا من مؤشرات السير الذاتي في الرواية، من خلال توظيف الاسم الشخصي لمؤلفها ووظيفته) الصحافة (وأحيانا كثيرة ينوب عنه ضمير المتكلم" أنا "الذي تكرر كثيرا ترسيخا للذات، يقول: "أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي وأكره السياسة والسياسيين ولا أرى الخير فيهم أبدا، حتى وإن كانت نيات البعض منهم حسنة) (الفتاح، 1994، صفحة 16) وهكذا تتجلى سجلات الذات من اسم وضمير المتكلم علامة دالة على تورط الرواية في السيرة الذاتية" كون أن ورود اسم العلم هو الذي يشكل الموضوع العميق للسيرة الذاتية وعليه تقوم التجربة، وحوله يدور الحكي وفي سبيل تنزيه رتبته تكتب السيرة الذاتية" (محمد، 2008، صفحة 10)

وقد أخذ الاسم في النص شكلين متلازمين؛ دالا على البطل السارد؛ أي الوظيفة السردية داخل الرواية، وفي الوقت نفسه يؤشر على" مرزاق بقطاش "المؤلف الذي لم يتبرا من فعل الكتابة حين نسب الرواية إليه بتدوين اسمه في تلافيفها، وهذا ما نلمحه في قوله: "كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت، وفقا لما تراكم في أعماقه من تجارب ومن حصيلة مطالعته في الآداب العالمية" (بوشوشة،

2005، صفحة 204)، كما لم تخل رواية الكاتب من طرح هاجس وسؤال الكتابة عن الموت زمن الموت، والمرجعيات التي تنكئ عليها من خلال التعالق بين الواقع والمنتخيل.

ثم يأتي التأكيد على النسب، عند ذكره للأصل "الأب"، مما يكسب النسب فعالية في التعريف بالذات والهوية "مرزاق بقطاش بن راجح" "البحار الذي عمل في البحر سبعا وأربعين سنة دون انقطاع في السلم والحرب" (هاشم، 2015، صفحة 104)

لم يفوت بقطاش فرصة تمرير خطابه المعارض والمضاد للسلطة السياسية وفق رؤيته الذاتية النقدية، متهما إياها بالتآمر على قتل رجالها "محمد بوضياف" واصفا السياسة باللعة ولعبة الشياطين، حين حضر مراسم دفن الرئيس المغتال "محمد بوضياف"، أين عاين ذلك النفاق والكذب بين القادة السياسيين والتاريخيين الذين نعتهم بأبشع الصفات) المجرمين- اللصوص- الشياطين (يقول): حضرت جنازة الرئيس ولعنت السياسة والسياسيين ولعنت نفسي لأنني سرت وراءهم عن حسن نية، ظنا بي بأن هذا الوطن في خطر، وما كان الوطن يوما في خطر، أي والله إن هي أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السياسة" (بقطاش، 2007، صفحة 180)، يحل السارد السياسيين أزمة الوطن واتخاذها ذريعة وحجة لتحقيق مآربهم السياسية الخاصة البعيدة عن مصلحة الوطن كما أضر قوله استخدام السلطة أسلوب التضليل الذي انتهجته في استدراج المؤيدين وبخاصة المثقفين) السارد (الذي أبدى لها الولاء، ثم سرعان ما تفتن لألاعيبها المضللة باسم الوطن، حين حولته تركة تنكالب وتصارع حولها جميع القوى المشكلة له وعبر حقبة زمنية متتالية، وهو القائل "عدد كبير منهم عرفتهم خلال حياتي في الصحافة، لكنني ما شعرت بالارتياح حيال واحد منهم، قد يكون هذا الاعتراف متأخرا لكن لا مناص من الإفصاح عنه في هذه السطور التي أريد لها أن تكون جميلة وصادقة" (درج، 1999، صفحة 237).

يفضي "بقطاش" بنقده وتبرئه من السياسيين بعدما كان يعرفهم، لأنه أصبح على بينة من حقيقة أنهم؛ ولا يغرب عن القارئ ما لهذا البوح والاعتراف الذاتي من ملكة" في سبر أغوار الذات وتفجير الرغبات المكبوتة واختراق سلطة المحذور بردم المسافة بين الشعور والاشعور وبالحرص على ملء بياضات الذات وإعادة إبرازها تخيليا" (بقطاش، 2007، صفحة 186) ثم يضيف ناقما ومتسائلا "كيف يجتمع مثل هذا العدد من أولئك المتصارعين المتناحرين في مساحة بالغة الصغر مثل هذه؟، كيف تعجز البلاد كلها عن ضمهم من أجل خدمة مشروع واحد، بينما تحتويهم بقعة يقال إنها مربعة الشكل وهم على هذا التبيان كله؟ ألا ما أشبههم بتلك المجموعة من قطاع الطرق خلال العهد الأندلسي الزاهر! التاريخ يقول عنهم إنهم لم يستطيعوا أن يجتمعوا على رأي لكن الموت جمع رؤوسهم كلها في كفة واحدة" (بقطاش، 2007، صفحة 186)

يستلّ البطل من مرجعياته الثقافية والتاريخية ما يعزز ويدمغ الصورة السلبية للطبقة السياسية التي تتعاقب وقطاع الطرق في العهد الأندلسي، الذين لم يوحدتهم رأي واحد أو مصلحة مشتركة، إلا الموت الذي تبدّد فيه كل الألقاب والمراتب، وتتساوى في الآن نفسه بعد أن ضاق بهم الوطن، اتسع لهم ذلك المربع (القبر)، وهو تشبيه قدحي لرجال السلطة تبناه المؤلف/السارد عبر تذويت رؤيته الإيديولوجية المضادة للسياسيين، وهو يؤكد دائماً على صيغة الجمع التي لا أثر لحضورها على مستوى السرد إلا ما وصلنا مبراً وفق منظور السارد الذي مارس سلطته الذاتية في الرواية عبر نزعة مونولوجية استبعدت وأقصت كل تعدد في الأصوات .

في هذا الاتجاه تبدو أهمية عناصر التشكيل البنائي وتطويعها في نقد الإيديولوجي وتفكيك النسق السلطوي؛ إذ إنّ إستراتيجية التذويت المنتهجة في الرواية" توضح لنا بعض سياسات السرد في التمثيل، فالأمر لا يتعلق دائماً بجمال الإستيقا فقط، أي إستراتيجيات الجنس الأدبي وشفرائه في التشكيل والبناء، ولكن أيضاً بجمال قوى التفصل ((articulation التي تتجلى في إستراتيجيات الانتفاء والاستبعاد والتمهيش)" (بقطاش، 2007، صفحة 184).

3. ذاكرة الماء؛ سلطة الحكي بين مركزية الذات الساردة و هامشية الآخر (الجماعة):

تمثل رواية "ذاكرة الماء" "لواسيني الأعرج" سيرة روائية نظراً للتّماهي الحاصل بين الخصوصيات الشخصية للمؤلف والسارد في الرواية، الأستاذ الجامعي البطل والشخصية المحورية، ولم ينكر الكاتب نفسه ذلك التشابه بينه وبين بطله، وهو المعترف في قوله "ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي وما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني [...] بالضبط كما حدث في ذاكرة الماء، تلك الرحلة حدثت حرفياً، كنت بالجزائر وأنتقل بسرعة تحت وقع التهديدات فقد هجرت البيت وتفرّقت العائلة، كنت في مكان وزوجتي في مكان آخر" (محمد، 2008، صفحة 112)، وهو اعتراف كاف لإدانة الرواية بتورطها وانخراطها في السير الذاتي فن خلال ما تلقّظ به السارد نستطيع الإمساك ببعض الظلال والأيقونات التي ترسخ لخصوصية الذات الكاتبة" واسيني الأعرج"، وإن كان ذلك ترميزاً لا تصريحاً، إذ نعثر على بعض الأحداث الواقعية تتسلل إلى النص عبر طرح الذات مداراً للحكي، بداية باسم المؤلف "واسيني الأعرج" الذي صيغ نسبة لأحد الأولياء الصالحين بمسقط رأسه "مغنية" في الغرب الجزائري، وهو المدعو "الواسيني" يعشق حروف الله والكلمات، كل هذه الإشارات يهجس بها السارد داخل الرواية التي افتتحها بالسرد الاستعادي أو التذكري، مسترجعاً ما قالته العرافة لأمه منذ 40 سنة وقبل شهر من ميلاده، حيث تلاشت كل الذكريات من ذهنه إلا ما كان مهماً لم تغيبه السنين..." قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة... اسمعي يا لالة مولاتي بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى قبل أن يكون رابعك صبياً، خامسك أبشرك سيكون صبياً جميلاً، يعشق

حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين سميهم باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكراً، تصدقي كثيراً وإلاّ سيموت بالحديد" (بقطاش، 2007، صفحة 179).

يعد هذا التذكّر مفتاح الرواية، إذ يجمع بين الذاكرة والنبوءة في الزمن الراهن والمحايث للأحداث، ينبثق من جديد ليصعد حالة القلق والتوجس عند البطل من رهاب الموت الذي سيطر عليه أينما حل وارتحل، وعليه فإن المحرّض الوحيد على هذا الاستدعاء هو تأزم الراهن ومأساويته التي وضعت البطل صوب ذلك التنبؤ الذي تراءى له بعد مرور سنوات، رغم عدم اكتراث أمه بما استشرفت به العرافة فحسبها أن الرصاص والحديد وكل دواعي الموت قد انتهت مع الثورة .

إلاّ أن البطل أدرك زمن المحنة صدق ما هجست به العرافة يقول "وهاهو الزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً والحديد الذي أصبح حقيقة تملأ الدماغ" (بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، 2014، صفحة 131).

إن المتمعن في قول البطل يمكن أن يعقد موازنة بين ما تلفظ به "الأستاذ الجامعي" الشخصية الروائية وبين ما اعترف به الروائي، حتى يتوصل إلى صدق ذلك الانصهار بين الذاتين الواقعية والمتخيلة. إن المعطيات المشار إليها آنفاً تسهم كثيراً في تشكيل أفق انتظار معين لدى القارئ يقتضيه مقام القراءة، لتوحي في النهاية بالبعد البيوغرافي لما سيسرد لاحقاً، بوصفه سيرة لصاحبها. حين تفقد الشخصية الثقة في العالم (الجماعة) (ترنو إلى ذاتها تنكفي عليها، وقوام هذا الفعل هو التوق إلى الأصل وإلى الوحدة المفقودة، والهوية الضائعة، بارتياح مكان وأقبية التاريخ المشرق" أشعر برغبة للعودة نحو الأعماق، نحو الطفولات الضائعة نحو الخبر الأول" (هاشم، 2015)، وفي مواضع أخرى نلني البطل يتحسر على ذلك الزمن الجميل الذي أصبح ذكرى ذلك الزمان "وين ذلك الزمان؟، وين الرميقي التي ملأت الأعراس، وين رجال البلاد الرائعين والأسواق والأسطوانات التي كان يتقاتل الناس من أجل سماعها وين القهاوي التي كان يتفاخر روادها بأنهم اليوم استمعوا إلى آخر ما غنته الرميقي، يا حسراه ! خيلنا!" (الأعرج، 2012، صفحة 11)

تطرح الرواية عبر موارد هذا الملفوظ السردية، نعي البطل عبر تساؤلاته الممزوج بالتحسر عن الأشياء الجميلة التي كانت تمثل مقومات تشترك فيها الجماعة وتوحدّها، وتنافس عليها دليل ورود تلك القرائن الضائعة بصيغة الجمع) الأعراس الأسطوانات (...ثم ما يلبث أن يأتيه الجواب الشافي لكل تساؤلاته، حين يوجه أصابع الاتهام إلى السلطة ويحملها مسؤولية ما وصلت إليه المدينة من أدلجة لذاكرتها وضياح لهويتها وتراثها" الخطابات الجاهزة يا عمي رزقي هي التي قتلت كل شيء ودمرت كل خصوصية لهذه البلاد" (الأعرج، 2012، صفحة 11)، وكان يقصد بكلامه خطابات الشخصيات المتطرفة الجماعة الإسلامية (التي أتت على كل خصوصية في هذه البلاد فأدلجتها وفق الإيديولوجيا السائدة).

ركّز نصّ الرواية على المدينة لأنّها رمز الجماعة التي أيدت وفقد خصوصياتها وهويتها بفعل الإيديولوجيات السائدة المتصارعة؛ أي بفعل الجماعة ومن الإواليات التي عمد إليها الكاتب في رثاء مدينته (الجزائر) ذلك التجذير المكاني والانتماء التاريخي والحضاري، حيث تجد الشخصية في سرد تاريخ المكان قبل التغيّر الدلالي سلوى عبر الارتداد إلى الماضي والإثّار من الإشارات التي ترسّخ انتماء الأحداث إلى ذلك المكان؛ نحو الوقوف عند أهمّ محطات التعاقب التاريخي للمدينة، وهو في الآن نفسه يؤكد حالة الاستقرار التي شهدتها البلاد على مرّ العصور، حتّى نتكّن من القبض على ملامح التحوّل والتغيّر الزمكاني، وهو ما ذهب إليه البطل حين وقف يبكي مدينته الجزائر كمن يبكي درسا وطللا قديما مسترجعا ماضيها العريق وهويتها الاسمية قبل أن تستحيل قفرا موحشا، حيث يبدأ قوله متسائلا لابنته ربما التي أدهشتها تفاصيل البناء المتداخل في العاصمة" ماذا بقي من إيكوسيوم (icosum) ؟ فقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد، تصوري هذه العراقة المذهلة، كانت علاقاتها الواسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط (...) ومع سقوط قرطاج في سنة 146 قبل الميلاد، دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا لتدمج عندما لتنت في القرن الأول الميلادي في موريتانيا، وبعد تدمير أجزاء كبيرة منها أعيد بناؤها في القرن العاشر زمن الزيريين، ليصبح اسمها بعدها جزائر بني مزغنة" (الأعرج، 2012، صفحة 15)، لكن ما لبث أن اندثر ذلك التاريخ والصرح الحضاري ليصبح رمادا في زمن الحنة وكأنّ قدر هذه المدينة أن تعيش أبد الدهر في اضطهاد واستعمار؛ إن لم يكن خارجيا كان ذاتيا، ونظرا لحالة الاستقرار خسرت المدينة معالم الحضارة والهوية فيها" لا هي مدن حديثة باراتها ومسارحها ومراقصها، ولا هي مدن قديمة بطقوسها وحياتها البسيطة" (الأعرج، 2012، صفحة 299) مُسخ كلّ أصيل فيها، لتتحوّل ذات خصوصيّة إسلاميّة، " أين صارت البلديّة بديّة إسلاميّة، والسوق سوق إسلاميّة، ومراحيز المدينة مراحيز إسلاميّة، المزبلّة مزبلّة إسلاميّة،... حتى مقهى اللّوتس وهو علامة هذه المدينة منذ زمن بعيد حوّل إلى مقهى لبيع السّائر الإسلاميّة" (الأعرج، 2012، صفحة 300).

إنّ هذه الأسماء والأوصاف والمعالم التاريخية من شأنها أن تعطي مظهر الحقيقة للمكان (المدينة) التي اكتست حلّة جديدة مصطبغة بمنظومة الفكر والإيديولوجيا التي أسهمت في تدين المدينة فدرتها بهويّة غريبة عن أصلها، ولعلّ الكاتب يقصد هذا التجسير الزمكاني حتى يبرز التغيّر الدلالي للمكان في حركة الزمن، لأنّ " المكان يحدّد صورة الإنسان في الأدب، باعتبارها صورة اجتماعيّة وتاريخيّة تجعل من قيمة اللوحة الأدبيّة تتجاوز فضائيتها الثانية وعلاقاتها بتاريخها أي باعتبارها علاقة دالة على تحوّل نوعيّ معيّن في الإيديولوجي الأدبي" (الأعرج، 2012، صفحة 228).

ومن خلال ما قيل سابقاً، أمكننا أن نؤكد على علاقة تذويت الخطاب بإقصاء الرواية بوصفها كائناً مدنياً نشأ بظهور المجتمع المدني رمزاً للجماعة، لأنه في مواطن أخرى من رواية "ذاكرة الماء" تلبس المدينة رمز السلطة والإيديولوجيا وقد أشرنا إلى ذلك في عنصر المنظر السلطوي للسلطة في الرواية، وأحياناً تتخذ صورة القاتل الذي يتربص بضحيتته "المدينة ها هنا توهنا أحياناً بطمأنينة زائفة طمأنينة القاتل لضحيته، أقاومها كلها شعرتُ بعمرة النوم رفضتها، لأشد ما أخشى أن أموت نائماً" (الأعرج، 2012، صفحة 230 231) .

إنّ مأساة الوطن وحزنه ألقى بتجهّمه على الشخصية، وأسهم في رسم هيئة وهوية جديدة على مقياس الوطن الذي يتآكل وينقرض أمامها "أبدو أنني أعيش بتوقيت الوطن" (الأعرج، 2012، صفحة 68)، وهذا ما عمّق من اعتزال الذوات وزاد من حدّة انكفاءها وفردانيّتها حين فقدت الشعور بالانتماء إلى الجماعة، فلم تجد ملاذاً إلاّ ذاتها تنطوي عليها تنشر أحوالها وتحجبها في الآن نفسه عبر التذكّر أو المونولوج، الذي يجسّد نوعاً من "الدراما الساكنة مقابل الدراما الناطقة" (العدواني، صفحة 103)، إنّه بمثابة صرخة مكتومة ترتدّ إلى الداخل لا يسمعها إلاّ صاحبها بشكل فرديّ، قول البطل "الفارق الوحيد بيننا أننا لا نكتشف هول المأساة إلاّ عندما نصطدم بها بشكل فرديّ" (الأعرج، 2012، صفحة 337)، يحاول السارد بوصفه مثقفاً تبديد ثقل المأساة بالكتابة حالة فردية خاصة وإحدى بدائل ذلك الخراب "إنّنا حتى ونحن في أقصى درجات الخوف نكتب ولا شيء سوى الكتابة، وحدها الكلمات تبقى، ومن سواها يذهب مع الريح" (الأعرج، 2012، صفحة 337)، لأنّ الكتابة تملك سلطة الخلود وسلطة الخرق والانتهاك لكون الكاتب يدرك أنّ فعل الكتابة لما يتوفّر عليه من نزوعات ابتداعية تدفعه إلى قول ما تسكت عنه الجماعة، ونتيجة لذلك أن يجري الكلام على غير أصوله المتعلّمة أي المقننة لضوابط لا يجوز خرقها أو التمرد على سلطتها التي تستمد مرجعيّتها من سلطة الضبط والمراقبة والمنع (العدواني، صفحة 103) الذي تمارسه الجماعة ضد المعارضين لها، لذلك تمارس الذات الكاتبة الفردية بالكتابة التي تعد ضرباً من ضروب الاستحواذ وردة فعل مضادة للجماعة التي تسعى إلى دحض صوته لأنّه فضح إفلاس الجماعة "أناس سرقوا البلاد وتقاسموا باسم الوطنيات" (الأعرج، 2012، صفحة 252)، التي فقدت أثرها ورمزيّتها عند البطل بعد أن صارت شعارات جوفاء.

4. وطناً من زجاج ؛ إفلاس المؤسسة و تبدّد المبادئ

تعكس هذه الرؤية أيضاً في رواية "وطن من زجاج" (عبر سجال البطل الصحفي مع شخصية "عمي العربي"، الذي كان يتردد على مقهى المكان ليحكى للأجيال حكاية التاريخ والسيادة الوطنية التي مات من أجلها الملايين، ولم يكن يصغى إليه لأنّه؛ لا أحد يصغى إلى التاريخ المرتبط في الذاكرة بالخسائر الاجتماعية التي وقعت بعد الاستقلال، وبأصول النهب التي جرت الناس إلى المجاعة والشحادة

كأنّ الشهداء خرافة، كأنّ الثورة كذبة تاريخية، لأجل حاضر بأس... لأجل هذا لم يكن أحد يصغي إلى عمي العربي" (الأعرج، 2012، صفحة 252)، إن ما يفسر عزوف هذه الأجيال عن سماع حكاية التاريخ والثورة الوطنية بوصفها ثوابت مشتركة، هو فقدان هذه الثوابت قدسيّتها وصداها لدى الأجيال لأنها باتت تمثل كذبة فضحتها مآسي الحاضر وتناقضاته وانزلاقاته التي كانت سلبية الأُمس، ولعلّ هذا ما فرض على الثورة أن تتحول من فعل تاريخي نصالي إلى فعل مأساوي" (رواينية، 2015، صفحة 335)، وهو ما يؤكده البطل محدثا نفسه مسترجعا كلام صديقه "رشيد الشرطي" الذي اغتالته يد الإرهاب" كنت أحيانا أضع على نفسي كي لا أنفجر بالضحك حين يتكلم رشيد (عن" الأمن الوطني"... عن السيادة الوطنية"، عن دولة القانون والعدالة والحرية، تلك الكلمات التي تضحك لها المدينة علينا لتقهرنا، وتضطهدنا وتلغي باسمها حقوقنا" (الأعرج، 2012، صفحة 115) تنقمص المدينة في خطاب الشخصية رمزية السلطة، التي تتلاعب بالثوابت والمقومات الجمعية، حين جعلتها وسائل ضغط واستفزاز واضطهاد للرعية، بوصفها تجسد هويتها ورموز سيادتها، وعليه يحضر تذويت الخطاب في هذه النماذج السيرية" بحثا مضنيا للتحرير من سلطة تلك الخطابات التي تقوم على التحكم والإخضاع إنها نمط للوجود خارج المؤسسة) الجماعة (تبلور في صيغة) الداخل الحرة (صالح، 2006، صفحة 11) وكأنّ بالرواية وعبر الصوت الأحادي للبطل" سرد الأنا "تؤسس لطرائق جديدة في تموضع الذات داخل الجماعة، حين تستبدل الخروج والانفتاح على العالم بالانكفاء على الذات والانطواء عليها ملاذا للتحرر.

5. روايات بشير مفتي و لعبة الحضور والغياب:

تمزج رواية " خرائط لشهوة الليل / حوارية النقد و السرد " لبشير مفتي " وبطريقة غير مباشرة بين النقد والحكي حين نثير سؤالاً إشكالياً وعبر الصوت السردى " ليليا"، - البطلة والساردة - حول من يتكلم في الرواية في قولها " لماذا تسمح لي أيها الروائي بأن أحكي على لساني الخاص هذه الرواية (...) ما معنى أن أحكي الأمور من زاويتي الخاصة " (عقار، 2000، صفحة 108) وهي بذلك تنغمس في نمط السرد الذاتي، الذي يعني إيديولوجيا الذات في البوح والاعتراف أمام الذات والآخر، وبالمقابل تعلن ثورتها على الراوي العالم كامل المعرفة الذي عمّر في الخطاب السبعيني، وهي ثورة تنساق وتلاشي القيم الإيديولوجية الخلاصية، لأنّ السؤال لا ينبثق من اندفاع عضوي في التنفس ولكنه يتولّد من هاجس الأزمة والحاجة إلى فك لغزها " (صالح، 2006، صفحة 11).

أمّا من الناحية البنائية فإن سؤال البطلة يهجس بهويتها السردية وموقعها الوظيفي داخل الحكاية، بوصفها شخصية محورية وسارد يخرق الذات والآخر، إذ تنثر شذرات من حياتها الخاصة بين طيات النص؛ وعليه فإن الرواية تغدو رواية منطوقة وليست منقولة، تتلقاها من وجهة نظر السارد والبطل المشارك الأول في الأحداث وفاعلها وإذا كانت الرواية منطوقة فهي إحالة أيضا إلى تلاشي دور الراوي

الإله الذي توارى إلى الظل فاسحا مجال الحكيم لصوت البطلة حتى تقدم لنا الرواية أثناء معاشتها، وبالتالي فنحن نعيش أحداثها مباشرة، ولا نتلقاها بواسطة" ستكون روايتك ثرية جدا، لو تعمدت أن تكون ديمقراطيا، فترك لكل صوت يحكي قصته لكنك أخبرتي بأني سأكون وحدي في هذه المتاهة، وأني كما قلت لي بصوتك الهاميسي، ستربعين على عرش الرواية" (بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، 2014، صفحة 98).

يتعمد بشير مفتي تجريد الراوي المحايد من سلطة النص وفعل السرد ويقمع سرديا تعددية الأصوات، وبالمقابل يركز على أحادية الصوت، أو ما يسمى بالرواية المونولوجية. وبتسيخ لغة التذويت هذه" تأخذ الذات موقعها في الإستراتيجية السردية والخطابية للنص في مواجهة صوت الإيديولوجيا، التي تكبت صوت الذات لصالح الجماعة، بحيث تفقد الذات صوتها الخاص وتتحول إلى مجرد صدى لصوت الجماعة" (مفتي، 2008، صفحة 07)، إنها فرصة الذات لتمتحن نشوة الحضور بفعل الحكيم الذي حوّلها إلى أنا ساردة وموضوع لما ترويه، تقول" لم يعد مهما أن أشرح كيف قبلت، أو كيف قبلت دون قدرة الرفض، أو كيف قبلت لأنني في جزء مني أرغب أن يكون لي صوت صوت يحكي ما يحكيه ويقول ما يقوله، ثم لا يهم ما سيحدث" (اللاوي، 1995، صفحة 70)، تدرك البطلة جيدا القوة الانتهاكية لفعل الحكاية، كما تدرك أيضا" أن امتلاك الحكاية؛ هو امتلاك الصوت الخاص" (مفتي، 2008، صفحة 07)، وهو ما يضخم شعورها بالمركزية الذاتية، وبالنقيض تقزّم من الذوات الأخرى التي تبدو هوامش أمام سلطة الذات التي تحتكر فعل التلفظ، وهو أسلوب درج عليه" بشير مفتي "في أعماله الروائية، وبخاصة؛ رواية" دمية النار" التي تشكل السرد فيها عبر تفصل مزدوج، بين ذات التجربة" رضا شاوش" صاحب المخطوط السارد والشخصية الرئيسية وذات الكتابة، الروائي عينه" بشير مفتي" الذي توارى إلى الظل بعد تقديمه المخطوط ليكتفي بالحياة، وهو المصرّح بهذا" لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسب لنفسي ما كتبتة أنا، ولأترك صوته يحكي قصته كما كتبها هو، على لسانه متمنيا طبعاً أن يكون الرجل على قيد الحياة وأنه سيقراً كتابه كما تركه لي بلا أي تغيير أو رتوش" (بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، 2014، صفحة 98).

وهكذا تنازل الرواية) الكاتب (عن سلطة الحكيم لصالح السيرة الذاتية لتفصح عن مكونات الذات دون وسيط أو رقيب" وانطلاقاً من هذا الفعل التدشني يحفر" التقديم "موقعه الهرمي في هندسة النص، إنه بمثابة المنصة التي تسبق النص، منها ي دشّن القارئ مغامرة استكشاف عوالم الرواية، ويبنى تخميناته حول ما ينطوي عليه المخطوط من أسرار" (مفتي، 2008، صفحة 07)، إذ يحضر تقديم الكاتب نصاً موازياً للنص الأصلي مختزلاً لمضامينه ودلالاته، كما يعد عتبة نصية سابقة لنص لاحق، يلج عبرها القارئ العوالم التخيلية للرواية.

تذيل الرواية خاتمة التقديم بنص رسالة من صاحب المخطوط "رضا شاوش" إلى الروائي الذي رمز له بـ "بشير م." وكتب النص بخط أسود داكن مغاير لما سبقه قصد به لفت انتباه القارئ وتبصيره لفحوى القول، وهذه التقنية" التشكيل التيبوغرافي "من أهم الظواهر الآلية المستحدثة في الكتابة الروائية الجديدة وهي "آلية بصرية وفكرية ترتبط بقدرة المبدع على التأثير في المتلقي فالشكل الطباعي عملية تتجاوز التزيق وإظهار شكل مختلف يرتبط أكثر بالمضمون"، ليوضح صورة ما ويشي لمعنى لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الطباعة" (بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، 2014، صفحة 91).

إنّ تغيير الكاتب لنوعية الخط، وفي عنصر الرسالة بالذات لم يكن اعتباطاً وإنما كان أكثر مقصدية، أراد عبّره- إضافة إلى لفت انتباه القارئ -إيهامه بتحرره من سلطة النص وما جاء فيه من رؤى وأفكار إيديولوجية ووجودية، وفي الآن عينه يعلن عن انتسابه لشخصية متخيلة آثرت الاعتراف بالرواية وتبرئة الكاتب، حيث يقول "إنها قصتي و" أنا "حروفها السوداء وأبجديتها الحارقة، إنها قصتي التي عشتها وتخيلتها، وإنها ذاكرتي التي صنعتها وصنعتني في نفس الوقت، وإنني لأتمنى صادقاً أن تكتب اسمك في أعلى صفحتها وتنسبها لنفسك، فتكون بالنسبة لك قصة خيال مروعة، على أن تكون للناس حقيقة مؤكدة" (مفتي،، 2012 ، صفحة 21)

مثلت رواية البطل حسب قوله اعترافاً وشهادة من الذات عن الذات، والآخر والوطن، أراد صاحبها أن تدون باسمه هو" رضا شاوش"، وبضميره المتكلم "أنا" علامة لسانية دالة " تعلي من صوت الفرداء داخل النص، إنه صوت الذات التي تبني العالم الخارجي وتذوّته، وتفقده كل الملامح الظاهرة المحددة، فيصبح الخارج صدى المشاعر الدفينة، ونوعاً من تصعيد الحالة إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه " (بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، 2014، صفحة 132).

تحكي قصة البطل خسران المبادئ والقيم أمام بريق السلطة والنفوذ الزائف، والشعور بالانتماء والاعتراب، وفقدان الذات لسلطتها على ذاتها وحرّيتها، لتضحى دمية في يد الجماعة تحركها كيفما تشاء ونزولاً عند مصالحها، حدث كل هذا للسارد البطل عند انضمامه للجهاز (الجماعة (بمعنى السلطة، حيث يصرّح" أتقرب كل مرة خطوة أو خطوتين من تلك الجماعة أو الجهاز أو المنظمة أو العصابة، لكنها عصابة تتحكم وتسير كل شيء بيدها، ولها آليات وقوانين ومظاهر خادعة، كان الأمر يبدو مخيفاً، مروعا وأحياناً سورئالياً. (مفتي،، 2012 ، صفحة 20)

تعدد مظهرات الهوية الاسمية لهذه الجماعة عند السارد محاولاً إيجاد اسم مناسب يتطابق وأعمالها القدرة، كما نلاحظ ورود تلك الأسماء بصيغة الجمع (الجماعة -المنظمة-العصابة،) وهي صيغة تشير بنقد ورفض كل ما يشير إلى الكل (الجماعة (التي جاءت في النص محملة بدلالة السلطة، أو جماعات الظل

التي تدير شؤون الوطن من خلف حجاب، ولهذا كان التذويت في النص أسلوباً تفكيكياً لمنظومة الإجماع والتمركز، وتقويضا لسلطة الجنس) النوع (أي الرواية؛ بوصفها نسقا اجتماعيا من حيث النشأة، ولتجسيد هذه الرغبة التفكيكية وتعزيزا لحالة اللانتماء والقلق التي تنتاب البطل السارد، مضى الكاتب يوظف على مستوى البنية "المابين" فضاء انتهاكاً للحدود الأجنبية بين الرواية والسيرة الذاتية، ما جعل السرد على مستوى التبئير يتشردم وفق تجاذبات النوعين، وبالتالي توزعت العملية السردية على الأوليات المتقاطعة بينهما، وبهذا المعنى يغدو "المابين" من حيث الوظيفة عبوراً للأصل بخلق وضعيات جديدة ومغايرة وتتمظهر هذه الوظيفة في نص الرواية من خلال انحراف البطل عن الأصل في قيمه ومبادئه بانغماسه في متاهة السلطة والنفوذ التي مسخت روحه" لقد وصلت إلى الذروة فإذا بها تظهر لي كهواية مفتوحة، سرداب مظلم، قلعة محصنة...ولكن فارغة" (مفتي،، 2012 ، صفحة 20)، يديرها الخواء الروحي (الزيف المادي)

يمكن البعد الأنطولوجي لـ"المابين" وحسب حال السارد في" تعبيره عن وضعية الضيق والارتباك (inconfort)، ذلك أن الذات تشغل موقعا منفصلا في طور التبين يوحد بين موقعين متباعدين وسابقين عليه في التبين، وتكون هذه الوضعية محكومة بالبحث عن توازن نفسي واجتماعي وثقافي، ويكون البحث ساراً إذا كان موقعا الانطلاق يؤسسان لحالة اتصال تسمح للذات بالعبور من فضاء إلى آخر دون صدمة، بالمقابل يمكن أن يكون البحث عن التوازن محزناً إذا كان موقع الانطلاق يؤسسان لحالة انفصال من شأنها أن تضع الذات في حالة حظر واختلال في وظائفها" (هاشم، 2015، صفحة 113) والقول يصدق على وضعية البطل "رضا شاوش" في بحثه المضني عن التوازن الاجتماعي بتحقيق النفوذ، إلا أن النتيجة خرقت أفق تطلعاته، حين أضى التوازن اختلالاً في معايير القيمة، يصرح متذمراً بنبرة تحسر "كان من المفروض أن تصنع مني تلك الهزيمة النكراء) حب رانية مسعودي (كاتبا، فإذا بها تحولني إلى عالم الظلمات الشقية والقاسية، وتتركني هناك وحيدا مع زيف ما أملكه من مال وقوة" (مفتي،، 2012 ، صفحة 127).

هكذا كان مسار تحول البطل من التعالي إلى الانحطاط مفضلا السلطة، على الكآبة، فإذا كان "محكي البطل ببنيته العميقة يحاكي على نحو ساخر نموذج البحث، فإن مغامرته لا تنتهي بعودة ظافرة على الرغم مما يحققه من نفوذ وسلطة داخل الجهاز" (مفتي،، 2012 ، صفحة 153)، فإنه لا ينعم بالاستقرار بل يسقط في دوامة التفسخ والانحلال، لأن النفوذ المحقق لا يضاهي أبداً رأس المال الرمزي المتمثل في القيم والمبادئ والسمو الروحي والكتابة التي تملك سلطة الخلود.

انعكس المايين- إضافة إلى ما قيل -على مستوى الانتماء الإيديولوجي للشخصيات الروائية داخل النص في شكل ثنائيات ضدية متصارعة، بين الموالية والمعارضة للنظام السلطوي السياسي فترة السبعينيات وبعدها وكان كالتالي:

• الشخصيات الموالية: والد البطل -الرجل السمين -طارق كادري -أحمد) أخ البطل - (جماعة الظل، أما البطل فكان موقعه ينحصر في " المايين "نوسانا بين المعارض قبل التحول والمسخ، والمؤيد بعد التحول.

• الشخصيات المعارضة: عمي العربي، والد سعيد عزوز، عدنان، الجماعات اليسارية. أما الإيديولوجيا الإسلامية مثلها شخص عدنان الابن غير شرعي للبطل من رانية مسعودي بانضمامه للجماعة المسلحة في الجبل .

كما حفل النص بثنائيات ضدية على مستوى القيمة نحو التعالي/الانحطاط المركز/الهامش، المادة/الروح، المصادقية/التزييف، وكلها قيم تملك تمثيلا مباشرا في أنماط الشخصيات الإيديولوجية المعارضة/المساندة، فالتعالي، الروح، الهامش المصادقية ترتبط بالشخصيات المعارضة للسلطة، في حين أن قيم الانحطاط المركز التزييف، المادة لها اتصال مباشر بالسلطة والمنتمين إليها.

نتج عن استراتيجية " المايين " التي قامت عليها الرواية انبثاق نزعتين متباينتين تحكما في تطور مسار النص وتشكل رؤيته الذاتية النقدية للجماعة/السلطة، وقد تعلق الأمر بالنزعة الأنتويوغرافية (الذاتية)، والنزعة الأنتويوغرافية التي تجلت أكثر في المسكوت عنه إيديولوجيا وما جاوره من إشكالات أساسية تخص العنف السلطوي، زيف التاريخ، سؤال الهوية، حيث أتاحت فرصة تقرب " رضا شاوش " من الجهاز، فضح ما كان مستترا ومغيبا في السياسة والتاريخ، يقول " صرت شيئا فشيئا على بينة من تلك الحقائق التي لا تقال والتي لا يستأثر بها الخاصة فقط (...)، وفجأة لم يعد التاريخ بالنسبة لي لغزا محيرا ولا سترًا مخفيا عن أنظار العامة من الناس، كما لم تعد القضايا المسكوت عنها صمتا مطبقا ومجرد أسئلة بلا جواب، تفهمت، وعيت وأدركت...وانكشفت لي بعض الأشياء العجيبة وأنا أتقرب منهم " (بوعزة، هيرمونوطيقا المحكي، النسق والكاوس، 2007، صفحة 168).

آثر السارد الرؤية الذاتية في تبصر الحقائق ووعي العالم، وبالمقابل أقصى كل تعدد من شأنه أن يضل ما تيقن به، لأنّ الحقائق إذا تعددت مشاربها واختلفت مصادرها شابهها الغموض والضبابية وغابت عنها المصادقية، لذلك فضل تبثير العالم من منظوره الخاص شاهد عيان، عايش التجربة واستخلص النتائج.

وفق هذا المنظور تشكل جدل الذات المبدعة والنسق السلطوي من تقويض تمرکز الجماعة لصالح سلطة الذات، كما نستنتج أيضا أن لجوء السارد لأسلوب التذويت لم يكن عرضيا، وإنما يتم عبر خيار

جمالي وإيديولوجي قصدي، لصناعة عنف مواز لذلك الذي يمارسه الآخر (الجماعة في الواقع، كما أن تحويل خطاب الذات للذات إلى لحظة تطهير نفسي عبر تضمين أكثر الانطباعات شراسة تجاه الآخر، وإعادة رسم ملامحه وفق قناة السارد، باتت تفصيلاً بديها ضمن مسار تصويري قصاراه؛ تصفية حساب سياسي وانتصار لخطاب آخر نقيض" (مفتي،، 2012 ، صفحة 127)، إنه خطاب الذات، أي ذات التجربة الذي يتصف بالمصادقية، وبانتهاج مفتي هذا النمط من السرد يكون قد رام ترسيخ وتأكيد واقعية الرواية، فجعلها تصدر على لسان الشخصية الساردة" كون أن الحكايات المسرودة بضمير المتكلم أكثر واقعية، حيث توهم القارئ بأنه أمام كائن مشابه له وليس أمام صوت محايد وفارغ من الحياة " (بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، 2014، صفحة 66).

ولكن على الرغم من ممارسة الكاتب لعبة الحضور/الغياب وانتهاجه سياسة التضليل والتمويه في تحديد نسب الرواية، حين أخفى علاقته بها وتبرأ منها فأسندها إلى البطل، إلا أننا نعثر على شفرات وقرائن عديدة تكشف عن تورط الكاتب، وتؤكد انتساب الرواية له؛ وخاصة ما ورد في التقديم من خصائص لنموذج الشخصية البطلة التي عادة ما تستهوي الكاتب وتثري فضوله الإبداعي، فكان "رضا شاوش" بطله الإشكالي الذي بحث عنه وهذا ما أوحى به قوله "تخليته بطلاً تراجيدياً يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها، قلق ميتافيزيقي حاد وانحلال في الروح وسوء تكوين مهلك، وجروح قديمة لا تندمل ! لقد حرك فضولي دون شك، وقررت من يومها مطاردته كما يطارد محقق خاص مجرماً ارتكب جريمة استثنائية وفشلت الشرطة في القبض عليه (مفتي،، 2012 ، صفحة 115).

وهي الشروط الاستثنائية التي تجتمع في شخصية البطل المتخيلة "رضا شاوش" والكلام السابق يؤكد أنها شخصية من صنع خيال الكاتب، ومهما تتصل منها حتى وإن كان هناك احتمال واقعية هذه الشخصية، فإن الذي صيرها مكوناً تخيلياً وحبك خيوطها هو الكاتب "بشير مفتي".

6. خاتمة:

من خلال هذه الدراسة التطبيقية يمكن أن نستنتج، سعي خطاب الأزمة إلى تطويع جماليات السرد وآلياته البنائية في نقد السلطة السياسية وفضح الفساد الذي تخفيه شعاراتها البراقة، وبخاصة محكي الذات الذي كان إيديولوجيا الكاتب فترة الحنة لخطاب مضاد لإيديولوجيا الجماعة التي ترمز للسلطة، وهو نقد مجازي يشي بإفلاس المؤسسة الجمعية من خلال إظهار تبدد منظومة القيم والشعارات التي توحد الجماعة، كالتاريخ، الثورة، التراث، الوطنية . وهو إعلان أيضاً عن سحب الثقة من السلطة، أي الجماعة مقابل الانكفاء على الذات وتبئير العالم وإشكالاته وفق الرؤيا الذاتية التي لا تثق إلا فيما تذكره.

وكل هذه المعطيات تنبئ عن اهتزاز العلاقة بين الرواية و السلطة فترة الأزمة، بتحول الأولى إلى أداة مسائلة و كشف لإخفاقات المسار السياسي سيما بعد الاستقلال.

7. قائمة المصادر والمراجع:

- بشير مفتي، (2012). دمية النار. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- أحمد العدواني. بداية النصّ الروائيّ، مقارنة لآليات تشكل الرواية. السعودية: النادي الأدبي.
- الطاهر رواينية. (2015). الكتابة والسلطة وإيديولوجية العنف في أعمال واسيني الأعرج، الكتابة والسلطة. الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
- p. 70. مجلة التبيين. الذات المغلوبة أو أزمة العلوم الإنسانية في الجزائر. (1995). ا. ع. اللاوي
- إمام عبد الفتاح. (1994). الطاغية، المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- بشير مفتي. (2008). خرائط لشهوة الليل. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- الدار المغاربية للطباعة والنشر. اتجاهات الرواية في المغرب العربي. (2005). ج. ب. بوشوشة
- منشورات الاختلاف: الجزائر. فضاء المتخيل. (2002). ح. حمزي
- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء: المغرب. نظرية الرواية والرواية العربية. (1999). ف. دراج
- منشورات الاختلاف: الجزائر. وطن من زجاج. (2006). ي. صالح
- عبد الحميد عقار. (2000). الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب. المغرب: شركة المدارس للنشر والتوزيع.
- علي محمد المومني،. الحداثة والتجريب في الرواية الأردنية.
- عمري بنو هاشم. (2015). التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية. المغرب: دار الأمان.
- محمد الباري. (2004). سحر الحكاية. تونس: مركز الرواية العربية.
- محمد برادة. (1993). الرواية العربية ورهان التجديد. سوريا: دار الهدى للنشر والتوزيع.
- محمد بوعزة. (2007). هيرمونوطيقا المحكي، النسق والكاوس. لبنان: دار الانتشار العرب.
- محمد بوعزة. (2014). سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- محمد محمود الجزعلي. (بلا تاريخ). الميثاق وسردها بعد الحداثة، رواية الحياة في مكان آخر. مجلة التواصل.
- أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية - تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة. (2008). ا. ع. محمد
- منشورات مديرية الثقافة: سطيف. محاضرات الملتقى العربي الثالث للرواية
- مرزاق بقطاش. (2007). دم الغزال. دار الفضاء الحر الجزائر.
- واسيني الأعرج. (2012). ذاكرة الماء. مصر: دار رؤية للنشر والتوزيع

تجليات الرِّقة وسماتها من منظور نظريات علم الجمال في مشهد الظبية الأم عند ذي الرِّمة

Manifestations of tenderness and its characteristics from the perspective of aesthetics theories
in the scene of the mother gazelle at Dhul-Rimma

د. خالد زغريت/جامعة حماة ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، حماة، سورية.

Dr.Zgritt@hotmail.com

ملخص البحث :

يعنى هذا البحث باستقصاء مشهد الظبية الأم في سياق شعر ذي الرِّمة الغزلي ، ودراسة ظهور هذا النمط الوجداني المميز بدفقه الإنساني عند الشاعر، ويتوخى الكشف عن اتساع ذي الرِّمة في إبداع تصوير هذا المشهد في الغزل العربي القديم، وتفرد به بإبداع لوحات شعرية تسهب في تفاصيل مشهد الظبية الأم ورعايتها وليدها الصغير وحمايته والحنو عليه، ويهدف هذا البحث إلى دراسة تجليات مفهوم الرِّقة الجمالي وفق منظور نظريات علم الجمال في مشهد الظبية الأم، وتحليل مظاهرها الحسية، والمعنوية التي شكّلت البنية الفكرية للرِّقة وفق نظريات علم الجمال، بوصفها مفهوماً جمالياً يقوم على الرِّسالة، والطف واللين، وتلك أحوال تجلت بامتياز في لوحة الظبية الأم، كما تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مبادئ سمات الرِّقة الجمالية التي حددها (وليم هوغارت) بالحسية، والتناسب، والتنوع، والانسجام، والتدرّج، والتعقيد، وهي سمات تتحقق في نسيج وحدة عضوية جدلية بين شكل الرِّقة ومضمونها، ويعتمد هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي، وقد توصلت هذه الدراسة إلى نتائج موضوعية أثبتت تفرد ذي الرِّمة بهذه اللوحات الغزلية المبدعة في أنسنة الظبية، ونصاعة تجسيده لمفهوم جمالية الرِّقة وسماتها وفق نظريات علم الجمال في شعر الغزل في سياق من النبل الوجداني والعاطفة السامية .

الكلمات المفتاحية: الأم، الجمال، ذو الرِّمة، شعر، الرِّقة، الظبية.

This research is concerned with investigating the scene of the mother doe in the context of Dhu al-Ruma's poetry, and studying the emergence of this sentimental pattern, which is distinguished by its human flow in the poet. The mother and her care for her young child, his protection and affection for him, and the aim of this research

To study the manifestations of the aesthetic concept of tenderness according to the perspective of the theories of aesthetics in the scene of the mother doe, and to analyze its sensory and moral manifestations that formed the intellectual structure of tenderness according to the theories of aesthetics, as an aesthetic concept based on gracefulness, kindness and softness, and these conditions were manifested with distinction in the painting of the mother doe, This study also aims to analyze the principles of aesthetic delicacy identified by (William Hoggart Sensuality, proportionality, diversity, harmony, gradation, and complexity, which are features achieved in the fabric of an organic dialectical unity between the form of tenderness and its content, and this research adopts the descriptive analytical approach. And the softness of his embodiment of the concept of aesthetic delicacy and its features according to the theories of aesthetics in the poetry of spinning in a context of sentimental nobility and lofty passion.

Keywords: mother, beauty, Dhu al-Ruma, poetry, delicacy, gazelle.

المقدمة:

لا يخلو من توهم من يخال أن الدراسات النقدية أحاطت بمآثر التراث الشعري العربي الإبداعية جميعها، فزالت جداول كثيرة تندفق من نبعه الفيّاض بهاء فنياً بديعاً، ومن دواعي هذا الاستهلال المجد للتراث الشعري العربي، تفرّد مبدعيه بلوحات شعرية مميزة، لم يطأ بكر أراضيها نقد يستوفي نصاعة فرادتها، من أمثلة ذلك مشاهد الظبية الأمّ التي جاءت إسهاباً إبداعياً في الغزل بالمرأة، وتتسق هذه المشاهد في بثّ أوهاج غزل يحمل سموً وجدانياً، ويفيض بغدق عواطف نقية صافية، فقد فاضت هذه المشاهد بأطياف نبل أحاسيس الأمومة، وسمو روحانية الحب الطاهر، وبهاء البراء من الشهوة الجسدية، وسنأتي في هذه الدراسة، على استقراء مشهد الظبية الأمّ الذي جسد به ذو الرمة جماليات المرأة، فتفرّد ي بإبداع لوحات شعرية لم يأت بمثلها غيره على الأقلّ في اتساع مشهد الظبية الأمّ، وانتمائه إلى مفهوم الرّقة وفق منظور نظريات علم الجمال، وتجسيد سماتها ومبادئها على مذهب من أسس لها في النظريات الجمالية.

أهمية البحث وأسئلته: تكمن أهمية هذا البحث في جدة الكشف عن ظاهرة شعرية مبدعة، لم يعن بها النقد، ثم بيان فرادتها الفكرية والفنية، وتطبيق مفهوم الرّقة من منظور علم الجمال عليها، ويجب عن الأسئلة الآتية:

- ما التفرد الفكري والفني في مشهد الظبية الأمّ في سياق غزل ذي الرمة؟
- ما التجليات الفكرية والفنية لمفهوم الرقة وفق مبادئ نظريات علم الجمال في مشهد الظبية الأمّ عند ذي الرمة؟

- ما سمات الرقة في مشهد الظبية الأمّ وفق مبادئ نظريات علم الجمال.

الدراسات السابقة: لم يسبق أن تناولت دراسة هذا الموضوع في جانبه الاستقرائي لمواطن صور الظبية الأمّ، أو تطبيق مفهوم الرّقة على هذه اللوحات، أما الدراسات التي عنيت بالرّقة فكانت في مضامين دراسات مبادئ علم الجمال لشارل لالو (لالو: 1959، ص) والإحساس بالجمال لجورج سانتيانا (سانتيانا: 2001، ص51) والقيم الجمالية لمحمد عزيز نظمي سالم (سالم: 1984، ص228)، أما الدراسات التطبيقية فكانت دراسات فنية في الأدب العربي للدكتور عبد الكريم اليافي (اليافي: 1996، ص31)، و"في النقد الجمالي" للدكتور أحمد محمود خليل (خليل: 1996، ص43) و"المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي" للدكتور أحمد طعمة حلي (حلي: 2006، ص16)، ولم تناول هذه الدراسات شعر ذي الرمة، وهذا ما يكسب الدراسة جدتها وأهميتها. منهج البحث: اعتمد هذا البحث على المنهج الاستقرائي في عرض مواطن صور الظبية الأمّ، والمنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف الظواهر وتحليلها، وتأصيل مفهوم الرّقة وفق نظريات علم الجمال.

حدود البحث: ديوان ذي الرمة .

هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى دراسة مشهد الظبية الأم في سياق غزل ذي الرمة، وإثبات تفرد لوحات بمشاهد رعاية الظبية لابنها في تفاصيل جمّة الحيوية، ثم دراسة تجليات جمالية الرقة وسماتها في نموذج من لوحاته الشعرية.

تشبيه المرأة بالظبية عند ذي الرمة لوحات شعرية فريدة في شعر الغزل العربي

يرتدّ تفرد ذي الرمة في تشبيه المرأة بالظبية الأم إلى أسباب يؤكدّها البحث المستقصي لاستعماله هذا التشبيه، فقد أورده ذو الرمة في ما يقرب (ستين) بيتاً، وهو عدد لا يضاهيه فيه شاعر آخر، ومنها أربع لوحات تزيد عن ثلاثة أبيات، تمتد أولها إلى أربعة أبيات (ذو الرمة: 1103، 1982) و ثانيهما تماثلها في العدد (ذو الرمة: 1982، ص 2671)، أما الثالثة، فهي من قصيدة مؤلفة من ست وستين بيتاً، امتد فيها الغزل على تسعة عشر بيتاً (ذو الرمة: 1982، ص 1339)، يقول فيها، (الطويل):

ذَكَرْتُكَ إِذْ مَرَّتْ بِنَا أُمُّ شَادَنْ	أَمَامَ الْمَطَايَا تَشْرَبُ وَتَسْنَحُ ¹
مِنَ الْمُؤَلَّفَاتِ الرَّمْلِ أَدْمَاءُ حُرَّة	شُعَاعُ الضُّحَى فِي مَتْنِهَا يَتَوَضَّعُ ²
تُعَادِرُ بِالْوَعَسَاءِ وَعَسَاءُ مُشْرِفٍ	طَلًّا طَرَفُ عَيْنِهَا حَوَالِيهِ يَلْمَحُ ³
رَأَتْنَا كَأَنَّا قَاصِدُونَ لِعَهْدِهَا	بِهِ فَهَيَّ تَدْنُو تَارَةً وَتَزْحَجُ ⁴
هِيَ الشِّبْهُ أُعْطَافًا وَجِدًا وَمُقَلَّةً	وَمِيَّةً أَبْهَى بَعْدُ مِنْهَا وَأَمْلَحُ ⁵

يبدأ ذو الرمة هذه اللوحة بتشبيه محبوبته ميّ بظبية أم شادن، ثم يتحدث في ستة أبيات عن ظبية أم رفعت رأسها ترقب الركب حذرة وجلة على ابنها. وهي من الظباء اللواتي استوطنت الرمال، وجعل لونها يبرق ببياض ناصع، وكانت تودع ابنها في رملة سهلة، وتبقى تجول بعينها حوله. وكانت حين ترى رجلاً يقصد مكانها، تنتحي بابنها عن مكانه لتؤمّنه. وبدت هذه الظبية للشاعر شبه ميّ محبوبته بشكل عنقها ومقلتيها، وبفعل عطفها وحنانها على وليدها. ولا يفتأ ذو الرمة أن يستدرك فيعلن أن مية أبهى وأملح من تلك الظبية الفاتكة الجمال، ثم يسترسل في الأبيات التالية يصف جمال ميّ وصفاً مباشراً منبثقاً من الظبية باثني عشر بيتاً.

أما اللوحة الرابعة التي سنخصصها بدراسة واسعة فقد جاءت على (تسعة أبيات) (ذو الرمة: 1982، ص 1671). وهذه اللوحات لم يصل إلى سعتها من حيث عدد الأبيات، التي تناول وصف

1 - أم شادن: ظبية معها ولدها. الشّادَنْ: الذي قد شذن، أي تحرّك. تشرّب: تشرف، وقفت تنظر متحيّرة. تسنح: تعرض.

2 - المؤلّفات: اللواتي اتخذن الرمل إلّفاً. يتوضّح: يبرق.

3 - تغادر: تخلف. الوعساء: الرملة السهلة. مشرف: موضع. الطل: ولد الظبية.

4 - تزحج: تنحي.

5 - العطف: ما انثنى من العنق.

الظبية الأمّ، أيّ شاعر في سياق الغزل، ولا يقتصر تفردّ ذي الرّمة على كثرة عدد الأبيات، بل يخطاه إلى تفاصيل مشهد الظبية الأمّ في أحوال أمومتها مع ابنها الصغير، في سرد شعري لم يأت عليه غيره، فضلاً عن ارتباط هذه اللوحات بصدق تجربة قائلها الشعرية والوجدانية، ففيها تجسيد لتجربة حيّة عاشها ذو الرّمة مع محبوبة واقعية نتمّ بها، ولجّعت الظروف باستحالة الزواج منها، فبقي وفيّاً لحبها، من غير أن يناقض ورعه الذي عهد به، وفيها تتجلى رؤيته للغزل مشبعة بالعفاف، والتقى والحشمة والسمو الروحي، وسنخص هذه اللوحة بالدراسة على أنها أقلّ أبياتاً من سابقتها، لأن السابقة سعتها وامتداد عدد أبياتها أكثر، لكن يتداخل فيها وصف الظبية مع وصف مباشر لجسد المحبوبة، بينما الثانية خالصة لوصف الظبية الأمّ يربطها مع المرأة بجمال العنق، وهو رابط التشبيه، ثم ينبثق تصوير مشهد الظبية الأمّ مع ابنها، وهذه الأبيات المعنية بالدراسة تشكّل لوحة فريدة تختص بوصف ظبية ترعى في الصحراء، حذرة لا تغمض عينيها قلقاً على وليدها، وجاءت اللوحة انبثاقاً متوالداً من وصف حبيبته ميّ فلم يكن هذا الانبثاق استطراداً ناتجاً من تلكؤ شعري، أو من جنوح إلى إسهاب في الوصف، بل كان جذوة شعرية متوهجة في التعبير عن حال قلق الأمومة، وكان أشدّ عمقاً في تصوير التكوين النفسي للأمومة في صورة أنصع عدوبة ورقة وحنواً مثلتها ظبية ترعى وليدها، وتغدق عليه فيض أمومة سامية تشف عن أنسة الظبية، وظبينة المرأة في أبهى تجلياتها النبيلة، وسنكشف في دراستها عن المعاني العميقة لتفاصيل مشهد الظبية الأمّ، قال ذو الرّمة (الطويل) :

كَأَنَّ عَرَى الْمَرْجَانِ مِنْهَا تَعَلَّقَتْ	عَلَى أُمِّ خَشْفٍ مِنْ ظِبَاءِ الْمَشَاقِرِ 6
تُثَوِّرُ فِي قَرْنِ الضُّحَى مِنْ شَقِيقَةٍ	فَأَقْبَلَ أَوْ مِنْ حِضْنِ كِبْدَاءٍ عَاقِرٍ 7
خُرَاوِيَّةٍ أَوْ عَوْجٍ مَعْقِلَةٍ	تَرُودُ بِأَعْطَافِ الرِّمَالِ الْحَرَائِرِ 8
رَأَتْ رَاكِباً أَوْ رَاعِهَا لِفَوَاقِهَا	صَوِيَتْ دَعَاها مِنْ أَعْيَسٍ فَاتِرٍ 9
إِذَا اسْتَوْدَعَتْهُ صَفْصَفاً أَوْ صَرِيْمَةً	تَنَحَّتَ وَنَصَّتْ جِيدَهَا بِالْمَنَاظِرِ 10
حِذَاراً عَلَى وَسَنَانٍ يَصْرَعُهُ الْكَرَى	بِكُلِّ مَقِيلٍ عَنْ ضِعَافٍ فَوَاتِرٍ 11

6. عرى المرجان: يريد خروقه التي تكون فيها السلوك. والمرجان ما صغر من اللؤلؤ وهو أشدّ بياضاً. الخشف: الطي بعد أن يكون جدّاية. وقيل: هو خشف أول ما يولد. وقيل: هو خشف أول مشيه. والجمع خشفة. المشاقير: منابت العرفج، واحدها: مشقرة.
7. تثور: نهض من مرقد. شقيقة: أرض صلبة. حضن: ناحية. كبداء: رملة عظيمة الوسط. عاقر: لا نبات فيها ولا ماء.
8. عوَج: طويلة العنق من الظباء. مَعْقِلَةٌ: خَبْرَاءُ بِالْذَّهْنِ تُفْسِكُ الْمَاءَ. خُرَوَى: جبل من جبال الدّهْناء؛ والنسبة إليها خُرَاوِيَّةٌ. تَرُودُ: كثيرة التردد إلى المكان. أعطاف: جوانب. الحرائر: رملة خُرّة، أي لا طين فيها، والجمع خُرائر.
9. لفواقها: الفواق والفواق: الإفاقة بوقت ما بين الخَلْبَتَيْنِ. أعيس: ولدها الأبيض. فاتر: ضعيف. صويت: من صوت الصغير.
10. الصفصيف: المستوي من الأرض. الصريمة: الرمل. تَنَحَّتْ: تخوفت وتهيتت. نَصَّتْ: نصبت عنقه بكل مكان تنظر منه.
11. ضِعَافٍ فَوَاتِرٍ: يعني قوائمه.

إِذَا عَظَفَتْهُ غَادَرَتُهُ وَرَاءَهَا بِجَرَعَاءٍ دَهْنَاوِيَّةٍ أَوْ بِحَاجِرٍ 12
وَتَهْجُرُهُ إِلَّا اخْتِلَاسًا نَهَارَهَا وَكَمَ مِنْ مُحِبِّ رَهْبَةِ الْعَيْنِ هَاجِرٍ
حِذَارَ الْمَنِيَا رَهْبَةً أَنْ يُفْتَنَهَا بِهِ وَهِيَ إِلَّا ذَاكَ أَضْعَفُ نَاصِرٍ

بدأ ذو الرِّمة هذه الأبيات بتشبيهه تعلّق عرى المرجان على عنق محبوبته بتعلّقها على جيد ظبية تقيم في أرض منابت العرج، وهي أمّ لمولود صغير، ينهض أول مطلع الضحى من مرقدته في أرض صلبة، أو مرملة لا نبات فيها ولا ماء، وتتميّز هذه الظبية الأمّ بأنها طويلة العنق من ظباء جبال حزوى، وهي كثيرة التردد إلى جوانب رملة حرة في خبراء الدهناء، وقد ارتفعت، فأفاقت من رعيها بسرعة لارتياها من رؤية هيئة راكب يوحشها، أو أنها سمعت تصويت وليدها الصغير، وكان أبيض اللون فاتر الحركة لينها، وقد اعتادت هذه الظبية حين تودع وليدها أرضاً مستوية، أو رملة، أن تظل متهيئة متخوفة، ترفع عنقها كل تارة، وتجول بنظرها في كل مكان، حذرة على ابنها الذي كان ضعيف القوائم، يغلبه النعاس، فتراه حين يقبل يكاد يصرعه الكرى، وقد خلفته خلفها، وتبقى تنعطف دائماً نحوه حين تخلفه ورائها بأرض سهلة مرملة الدهناء، أو قرب غدير يمسك الماء، وهي لا تهجره إلا اختلاسا لبرهة قصيرة كأن تقضم قضة عشب، ثم ترفع رأسها تنظره إليه، لتتفقد خشية أن يطيح به وحش، وهي أضعف من أن تقوى على تخليص ابنها منه.

ويتجلى في هذا المشهد الذي فصل أحوال ظبية أمّ تطلق عنان عاطفة الأمومة على وليدها، أفق مفهوم الرِّقة وفق نظريات علم الجمال الذي سنبينه وفق الأسيقة الآتية.
الرِّقة من منظور نظريات علم الجمال

نرى أن اعتماد مفهوم الرِّقة وفق تصنيفات علم الجمال في وصف لوحة الظبية الأمّ هو الأدق والأصوب إذ كثيراً ما مال باحثو علم الجمال إلى دمج الرِّقة بمفهوم الجميل، أو بتعبير أدق جعلوا الجميل يشمل الرِّقة، ونجد الكثير من دارسي المفاهيم الجمالية لم يفرّدوا الرِّقة عن الجميل، مثلما نجد عند عدنان الرشيد في كتابه مفهوم الجمال في الفن والأدب (الرشيد: 2002، ص 15) وأحمد طعمة حلي في كتابه المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي (حلي: 2006، ص 16)، وعند أدفسيانيكوف، م، وسير نواف، ز، في كتابهما موجز تاريخ النظريات الجمالية (أدفسيانيكوف، و نواف: 1979، ص 162). و هيغل في كتابه فكرة الجمال (هيغل: 1978، ص 8). و شارل لالو في كتابه مبادئ علم الجمال الإستطيقا (لالو: 1959، ص 104). و فؤاد المرعي في كتابه الجمال والجلال (المرعي: 1991، ص 15). أو في كتاب علم الجمال عند لوكاتش (بسطاويسي، و غانم: 1991، ص 8). ومن غير شك يرتبط الجميل بالرِّقة، ويشملها فهي التي تميزه من الرائع، وقد حددها البحث الجمالي في تطبيقاته، بصياغة واضحة: "الجميل يكمن

12. جرّعاء: الأرض السهلة ذات الرَّمْل. الدَّهْنَاء: مَوْضِعُ كُلِّ رَمْلٍ، وَالتَّسْبَةُ إِلَيْهَا: دَهْنَاوِيٌّ. حَاجِر: الْغَدِيرُ يَمْسُكُ الْمَاءَ.

في النظام والضالة و الرِّقَّة، والتنوع المفرح، والتدرج بين الأجزاء، وتأتي مع هذه الصفات نعومة المظهر، واختفاء القوة، ووضوح اللون وبريقه من دون أن يكون خاطفاً (برجاوي: 1981، ص51).
 وإفراد الرِّقَّة بوصفها مفهوماً جمالياً قائماً بذاته ظهر بإسهاب عند د. عبد الكريم اليافي الذي اقترح تصنيفاً أبسط يشمل المقولات الجمالية "يشتمل أربع قيم أصلية متقابلة مثني مثني تقابلاً جديلاً، وهي الجمال والروعة والرِّقَّة والضحك، ويفسح مجالاً لألوان كثيرة فنية أخرى دون حصر "فوضع تلك القيم في جوانب دائرة دعاها دائرة المحاسن (اليافي : 1996، ص31).

وتفرد اليافي بتخصيصه مفهوم الرِّقَّة في بحث مهم سنجعله ركيزة تأصيلنا لمفهوم الرِّقَّة، فقد بدأ اليافي بحثه بتعليل اختياره لفظ الرِّقَّة لأنه "يشمل ألواناً متقاربة من الجمال كالملاحه،، والحلاوة واللفظ في الأفعال والصفات والرشاقة في الحركات " (اليافي : 1996، ص32). وأردف أن لفظ الرِّقَّة تستسيغه الثقافة العربية، إذ كان العرب يفضلون الملاحه على الجمال، وكان هذا الخيار في تفريد الرِّقَّة بناء على دلالة اللفظ عند السابقين إذ جعله الجاحظ يختصّ بجمال النساء خاصة، وساق لفظ الرِّقَّة في " اتجاهين متباينين في طبيعة المدلول، فذهب في الأول نحو المنحى الحسي، للدلالة على جمال المرأة شكلاً. على أن هذا الجمال الموسوم بالرِّقَّة ظرفي يتجلى في أوقات معينة " (السيد : 1995، ص87). وسند هذا الكلام قول الجاحظ: "المرأة الحسناء أرقّ ما تكون محاسن صبيحة عرسها، وأيام نفاسها، وفي البطن الثاني من حملها" (الجاحظ: 1969، ص117). و رأى الجاحظ أنّ الرِّقَّة تكون بنقاء لون البشرة، "وأحسن النساء الرقيقة البشرة، النقية اللون، يضرب لونها بالغداة إلى الحمرة، وبالعشي إلى الصفرة" (الجاحظ: 1969، ص120) ، بينما خصّ الاتجاه الثاني بفنّ الكلام الذي يتميز بالرشاقة واللفظ، واستند اليافي في تأسيس مفهوم الرِّقَّة على ما أشار إليه بعض مفكري الغرب، فقال: " كذلك الأمر عند المفكرين الغربيين يقول لافونتتين: إن الرِّقَّة لأجل من الجمال، ولهذا إشارة إلى أن الرِّقَّة غير الجمال، ويقول الشاعر شلر مستغلاً بعض الأساطير اليونانية ما معناه أن الجمال عند اليونان تمثله فينوس وأن الرِّقَّة يمثلها زنار فينوس وعندما أرادت جونون أن تسبي جوبيتر، وتفتنه استعارت من فينوس زنارها وهذه إشارة أيضاً إلى أن الرِّقَّة يمكن أن تنفصل عن الجمال، وتنفك عنه كما يفصل الزنار ، وينفك عن الخصر وإلى أن الرِّقَّة موطن الإغراء" (اليافي : 1996، ص32). وثمة علاقة وثيقة بين الرِّقَّة التي تنأى عن التكلف، والعنف والقوة والقسوة، والمرأة لأنها أكثر بهاء في حركات الأنوثة الرشيقة العفوية، ورأى اليافي الرقّة مأثورة تاريخياً في نماذج "الأساطير اليونانية دائماً في أشكال نساء فهي متصلة بالأنوثة وموحية بها، على أن أكثر الباحثين يكادون يجمعون على أن الرِّقَّة صنو الحركة ونحن عندئذ ندعوها بالرشاقة كما ذكرنا" (اليافي : 1996، ص32).

وربط الجماليون انبثاق رشاقة الحركات بمصدر نفسي جميل مرح، وهو الذي يبعث فيها اللطف والانسجام والإيقاع الرشيق. فذهب شيلر إلى أن الحركات حين " تنجم عن الروح الجميلة تكون خفيفة ناعمة، وممتلئة حيوية، مع ذلك هي مرحلة وحرّة، تشع العين ومن خلالها يلعب الإحساس ببريق جذاب، ومن رقة القلب يستمد الفم لطافة لا يشوهها أي تكلف، ما من مؤثر في الملاح، وما من إكراه يرسم أثره، على الحركات الإرادية، ذلك أن الروح الجميلة لا تعرف إكراهاً، فبغدو الصوت موسيقاً وسبيل نعمته الصافي يحرك أوتار القلب" (شيلر: 1991، ص 91).

و يجعل اليافي الرّقة نظيرة الرشاقة إذ تنشأ عن " صفة الحركات اللطيفة إذ تجري هذه الحركات سهلة، يسيرة، هينة، لينّة، لا أثر للجهد فيها ولا للنصب كأنما تصدر عفواً، تتلاحق أجزاؤها تلاحقاً رقيقاً متسلسلاً جارياً كالماء. كأن بعضها يسلم بعضاً، أو كأن بعضها ينبئ عن بعض، ويمهد له في حرية واسعة" (اليافي : 1996، ص 32). فالرّقة تتجسد بانسياب الحركة ولطفها وخفتها وإيقاعها الهادئ المتزن المتناغم بسلاسة، فتسبح بالخيّلة إلى آفاق نثير المرح، و" التلطيف إنما يتحقق بأكثر الصور صفاء ونقاء، عن طريق التأمل الجمالي" (اليافي : 1996، ص 137).

والرّقة تستعذبها الأحاسيس بحيادة، إذ يندر ألا يستجيب مشاهد لمظاهر الرّقة في الطبيعة والحياة والفن، وهي أسرة الجاذبية حين تصدر عن شكل محبوب، أو تتجلى في أفعاله، ورأى باحثون أن "الرّقة متصلة بالحب وحافرة عليه، تلوح كأنها محبة لذلك كانت محبوبة" (اليافي : 1996، ص 34).

وذهب اليافي إلى أن الرّقة تناقض القوة والعنف والجهد الشاق، ويرى أن نموذج الرّقة يتجسد في صورة الغزال، وحركاته وخواصه حيث يكون فيه "الجيد أتلع دقيق مرن والجسم أهيف ممشوق والأبطالان أو الخاصرتان نحيفتان والقرنان عاليان في استقامة الجبهة والقوائم دقيقة لطيفة لفتات الرأس والجيد ارتعاش متجسد، الجهاز" (اليافي : 1996، ص 32).

وعزا اليافي نشأة رشاقة حركات الغزال إلى تكوين جهازه العصبي المنسجم من تكوينه الجسدي، إذ هو في جسم الغزال " حيّ متوثّب متهيّ للنفار أو الاندفاع المفاجئ، دقة المفاصل ملائمة لسرعة الحركة كل حيوان يلوح جسمه كأنه اتفاقية بين وظائف مختلفة أما الغزال فكل ما فيه كأنه منصب في نشاط واحد حتى إن وجوده يبدو أعجوبة هذا اللطف ورقة الأطراف وهذا الهيكل الذي يكاد ينكسر لأدنى عنف كل ذلك يشير إلى قلة المقاومة وعدم احتمال الجهد المستمر حتى الركض إذا تطاول نهك قواه، الغزال كأنه خلق للنفار لا للسعي الطويل" (اليافي : 1996، ص 34).

يفضي بنا هذا العرض الموجز لمفهوم الرّقة من منظور نظريات علم الجمال إلى أن الرّقة تدور في فلك اللطف والليونة و الرشاقة في الحركات، والمظاهر الحسية للأشياء، ويكون الغزال أحد نماذجها في أفعاله

وأشكاله، وهي حاضرة في سياق الحب، وهذا يسوغ لنا أن نعدّ مشهد الظبية الأمّ السابق نموذجاً للرّقة من منظور علم الجمالي، و سنكشف عن مقوماتها في ما يأتي:

البنية الفكرية للرّقة في مشهد الظبية الأمّ

تجلى البنية الفكرية للرّقة في مشهد الظبية الأمّ عند ذي الرّمة، بمجموعة أفكار صاغها الشاعر في سياق تصويري لجملة الأشكال والهيئات، والأفعال والحركات التي ظهرت في مشهد الظبية ووليدها، ومجملها يتسم بطابع اللطف والرشاقة، وسنفصل ذلك وفق محوري رقة الشكل والفعل:

رقة الشكل: رسم ذو الرّمة أشكال كائنات لوحته برؤية تحليلية تستشف التكوينات النفسية، والتجربة للشعورية لأُمومة الظبية وعلاقتها مع وليدها الصغير، وتهلّت أجواء وصفه بأنوار كشوفات للعوالم الداخلية لكائنات اللوحة، وانعكاسها بمظاهر تنبض بتلك العوالم، لذلك هيمن في وصف المرأة تجلي المظاهر المعنوية على المظاهر الحسية في تجسيد جمالية الأشكال، باستثناء صلة التشبيه بين عنق المحبوبة، وعنق الظبية الذي اتخذ الشاعر جسراً للعبور إلى مشهد أمومة الظبية القلقة، وجعله يوحي بدلالات مقاييس الجمال، ومعاييره، فقد نحا بالشكل نحو محتواه النفسي، وخواصه العاطفية، فبدأ الشكل عنده متوالداً في مشاهد جزئية متعددة، فالشاعر لم يعن مباشرة بتجسيد جمال شكل المرأة وهو المقصود من الغزل، أو تفصيل مظاهر جمال شكل الظبية، إنما تعداه إلى التعبير بالشكل عن أحوال الأمومة، والوليد والبيئة، حيث الرّقة جمال صافٍ حرّ، و"الجمال هو الشعور الذي نثيره هذه الأشكال" (ريد: 1989، ص36). وكانت في مجملها تثني بأجواء اللطف والرّقة، ورسخت هذه الأحاسيس في اللوحة الأشكال الآتية:

- **رقة شكل الظبية:** تحدّث الشاعر بطريقة رشيقة خاطفة عن جيد الظبية، وأراد أن يستقي منه معيار جمال اللون، "وحينما يحصل اللون على ثرائه يحصل الشكل على كماله وسموه، وبهذا المعنى يحدد اللون الشكل، لا عن طريق أي تعديل في نقاوة اللون الخاص به، لكن عن طريق وضعه في امتداداته النسبية التي تخلق الإيهام بالشكل ذي الأبعاد الثلاثة" (ريد: 1989، ص36). قبيدو لون جيد الظبية بادخ الرّقة حين تعكسه بدعة الانصقال والطول، وتلك مزايا عهدت في الظبية، وبدت عند شعراء الغزل مثلاً جمالية لعنق لمرأة، فجعل ذو الرّمة عنق المحبوبة نظيراً لجيد الظبية، وذلك بتشبيه عرى العقد الذي يزين عنق محبوبته بجيد ظبية ناصع البياض ممشوق لطيف الصنعة، بقصد كشف الجامع ما بين الصورتين، وهو أن الظباء يكون حول جيدها خطّ رماديّ نظير صورة العقد في عنق المرأة، ويدلنا هذا الخطف في تناول وصف جسد المرأة على أن الشاعر أراد، بهدف بناء صلة بين محبوبته والظبية، وهو ما يسمى حسن الانتقال بين الموضوعات، لأن الشاعر كان أكثر انشغالاً بمجاليات مشهد الأمومة، وما يندّ عنه من روحانية هي أسيرة إلى وجدانه، فكانت لها الأولوية عنده على تفصيل المظاهر الحسية

لجماليات جسد الظبية، أو المرأة، باستثناء تطرق الشاعر إلى التعبير عن طول عنق الظبية في إيراد وصف عَـوْجَ الذي يراد به الظبية طويلة العنق، أي لم يلد الشاعر إلى الوصف المباشر، بل استعان بالصفات التي توحى بمقياس جمال رقة شكل الظبية ولطفه.

لطف مشهد الأمومة: اعتمد الشاعر في تصوير العالم النفسي للظبية الأمّ، وما ينتابها من قلق وهلع، وتحفز وترقب، فغلب على وصف أحوالها، وهو في الأساس وصف فعل، لكن تصوير الشاعر للأحوال التي تنعكس على شكل الظبية، وحركات جسدها وأعضائه جراء ما يطرأ عليها من أحاسيس ومشاعر، جعل التصوير تجسيدا مرئيا للأفعال والمشاعر، فأصبحت الأشكال تعبيراً إشارياً لعالم الأفعال الداخلية، والشاعر بوصفه فناً " يحوّل انفعالاته إلى تعبير فنيّ بعد أن يلجأ فترة إلى تحكيم العقل والتأمل فيكون عمله هذا الذي ينتجه مزيجاً من عنصرين: العامل الشعوري الذي يتجسد بالانفعال، ثم العامل العقلي الذي يفصح بعد التأمل الطويل بما ينتهي إليه من إنتاج رائع (برجاوي: 1981، ص136). فقد رسم صورة الظبية وهي ترعى في الصحراء بين الرمال حائرة خائفة، مترقبة، تضع وليدها بين الرمال وتظل تنظر إليه، وترتاع لمرور أي دابّ قريباً منه، وسرعان ما تدع رعيها، وتستجيب هلعة لصوته الخفيف، وهي أشكال مرتبط بأحوال حياة الظبية في الصحراء، وحنوها على وليدها، وخوفها عليه. وهي أشكال تعبيرية أكثر منها أشكال مرئية، يراد منها الشكل للظبية بوصفه مقاييس تقليدية للجمال عند شعراء العصر وسابقيهم.

- رقة شكل الوليد ولطفه: نسب الشاعر الظبية إلى أمّ خشف، والخشف كما استعمله الشعراء في الوصف هو الظبي بعد أن يكون جدّاية. أو هو أول ما يولد. أو هو ولد الظبية في أول مشيه (الزبيدي: 1967، مادة: خشف) (و ابن منظور: (د.ت) ،مادة خشف). والآخر هو المقصود في اللوحة بدلالة وصفه بضعيف القوائم، وهو الوصف المباشر نصاً لشكل الوليد، فضلاً عن الإشارات إلى صغر سنه في سياق وصف رعاية الأمّ له، وحنوها عليه في أغلب أبيات المشهد. وتحدث الشاعر عن لون الوليد الأبيض بتحب، وحنو بوصفه بالأعيس. وأراد من التعبير تعيين شكل الوليد بقصد استثارة العاطفة جراء صغره، وتعليل قلق الأمّ وخوفها عليه في أجواء المشهد، وإبراز مظاهر رفته ولطفه ولين قواه، من جهة ومن جهة أخرى أراد تعميق مسوغات شدة حنو الأمّ وانشغالها به، وهذا ما يسوّغ ابتعاد الشاعر عن اتخاذ الظبية نموذجاً لبيان جمال جسد المحبوبة الحسي مباشرة، لأن الشاعر مشغول بجمال عاطفة الأمومة، لا بجمال جسد المرأة، فكان الخشف في اللوحة يختلف صورته يجسد الرقة واللطف.

رقة شكل المكان: اشغل الشاعر في مجال وصفه المرأة، و الظبية، الغرض الشعري الظاهر في المشهد، بتصوير المكان الذي تجسّدت فيه أحوال الأمومة ومظاهرها، وبتعبير أدقّ المكان الذي جرت فيه صورة حياة الظبية مع صغيرها. واتخذ شكل المكان في المشهد أبعاده الجمالية من جملة دلالاته الآتية:

المكان الطيب: خصص الشاعر في مجرى وصفه الظبية انتماءها إلى مكان طيب الرائحة، يدل على أنوثة، ورقة و لطف، وذلك بتخصيصه بالطيب المعهود بدلالته على الأنثى، ومظاهر رقتها، فقد نسب الشاعر الظبية إلى موضع المشاق، وخصها به، وهو مكان منابت العرج الذي تنسب إليه طيب الرائحة، فجعله الشاعر مأوى الظبية للدلالة على أصلها بالطيب وتعتقها فيه، فالمكان مخصص بفيحاء نبت العرج، فهو شكل لطيف، يراد فعله الطيب، لا شكله المرئي، وهو في الشعر العربي قرينة رائحة الأنثى، وتطييبها، وهو مدخل أولى لأجواء الأمومة، والخصوبة المادية والمعنوية.

المكان الرملي: أدى رسم الشاعر، المكان في أحوال الرمال من استواء لين ناعم، وتعرج، وكثبان، دلالة على البيئة المكانية الواقعية للظبية، ومكان عيشها، وهو مكان يوحي بمكابدة الحياة، وأطوارها من تأقلم، وتصالح، وصراع، وحذر، واحتراز من مكائد كائناته وتقلباته، ومفاجآته، فصوره بوصف رعي الظبية في أجوائه الشاسعة، وجعله حضناً لوليدها، ومخبأً له، ومجالاً حيواً حياً لمظاهر حياة الظبية ووليدها، وما فيها من مخاطر تحفز القلق. وتعتمد الشاعر تأكيد هذا المعنى للمكان بتعيينه بأسماء، وأوصاف علمية معرفة مثل (المشاق، حُزَاوِيَّةٌ، دَهْنَاوِيَّةٌ)، وهي أماكن تنصف بالاتساع، وتستثير الحذر، إذ يحمل المكان أبعاد الاتساع الفضائي، وهو تكوين طبيعي تنبئ الصحراء به أحاسيسنا، فندرکه "بنوع من تمدد الوجود الذي تكبجه الحياة ويعيقه الحذر" (باشلار: 1996، ص171). وهي صفات موضوعية لمجال حياة الطباء، ويؤدي إظهار المكان، في سمات باعثة على الرهبة والقلق، بمقابل إظهار الخشف الصغير ضعيف القوائم والقوى، إلى بناء ثنائية ضدية ترسخ واقع لطف الظبي، ولينه ورقته.

المكان المتعرج: قدّم الشاعر في سياق وصفه المتنوع لأشكال المكان الذي تجوبه الظبية صورة للمكان المتعرج، للإيحاء بمنطق مسيرة الحياة، وأحوالها، فهو المخبأ الذي تستودع فيه الظبية صغيرها، والمكان الذي يثير الريبة والتوجّس، لما فيه من مكامن للخطر والمباغته، فهو صورة رمزية لواقع الحياة، وصورة إيجابية للنفس المضطربة، وقد ذكره في مجال حديثه عن رعي الظبية، وتردها بين أعطاف الرمل، وإخفاء الوليد عن الأنظار.

المكان المستوي: بين الشاعر أن الظبية الأم تدع صغيرها حين تريد الرعي في أرض سهلة منبسطة، ليسهل عليها مراقبته، وأتى بصفة الاستواء في شكل الأمكنة الصلبة وهي السهلة المستوية، والصفصف، وهو المستوي من الأرض، والجرعاء وهي الأرض السهلة ذات الرمل، ويدل هذا المكان على بواعث الأمان والسلام، والاطمئنان مع الحذر، حيث يبقى مكان ابنها في حدود حراستها ورعايتها. المكان المرتفع: ذكره الشاعر في تصوير حال ترقب الظبية، وإطلالتها على وليدها تحرسه بأنظارها، فهو مكان فعل الأمومة المثلى وخلاصه، وهو في المستوى الخفي في الأبيات إيحاء بخيار المحبوبة الخلاص الجمالي للأمومة، بعد خسارة الحب.

المكان العاقر: استعمل صورة المكان العاقر للدلالة على الخوف و لرعب، فهو المكان الذي نهض منه الوليد، وفيه انبعث الهلع، والقلق والاضطراب في نفس الظبية، ولاسيما في حديث الشاعر عن أرض رملية، و حضن قاحل نكد لا ظل فيه ولا شراب، و المكان العاقر عند الشاعر تتمه للمكان الموحد المحرض على تجلي الأمومة، وأحاسيسها، ودلالة على حقيقة حاله في حبه لمي، واستسلامها للانفعال عنه بالأمومة شأن الظبية المنشغلة بولدها، والمكان العاقر في المشهد هو الذي منه نهض الوليد، ومنه تولدت انفعالات القلق، والحذر واللهفة والأمومة في اللوحة، وهو رمز انقطاع استمرار حب الشاعر لمي، بزواجها وإنجابها، فهو المكان المولد للصراع النفسي، الذي يخلعه من ذاته على صورة الظبية.

المكان الممسك للماء: تردد وصف المكان الممسك للماء في المشهد مرتين، الأولى في سياق حديثه عن سعي الظبية إلى مكان آمن، وذلك بوصفه الظبية بمَعْقِلَةٍ، وهي خَبَاءٌ بالدهْناء تُمْسِكُ الماء، والأخرى في تحدّثه عن اختيارها مكان آمن تحمي فيه وليدها، والمكان الممسك للماء، هو إيجاء بخيار الأمومة لحياة جديدة منقطعة عن مجرى حبه، متصلة بضاف حبا لأمومة فائضة لابنها، فقد كان المكان ممسكاً لماء حياته، وحياة محبوبته، وهو الحب الذي لم يعد يتجدد، فحجز ماؤه.

تسهم جملة هذه الأشكال في بناء الإحساس الجمالي بالرقّة، واللفظ، ونثير التعاطف والحب تجاهها، فتمثل مرئيات حية تبعث الإحساس بجماليات رقتها.

رقّة الفعل: حمل الشاعر جملة فكره في التعبير عن الظبية التي تشبه بجيدها محبوبته، وانقطعت عن حبه لأمومتها، على تصوير أفعال الأمومة الخائفة المضطربة القلقة المتوثبة للدفاع عن وليدها، وحمايته بالخليل، لأنها تدرك أنها أضعف ناصر له بسبب طبيعة بنيتها، ورسمت هذه الأفعال ملامح صورة الصراع النفسي الذي خلعه الشاعر من نفسه على الظبية، وبرزت في سياق تصوير فعل الظبية سبباً لفعل المكان الذي جسد أشكاله، وأثره في بناء صورة الحياة، وصراعاها، وبرزت هذه الأفعال على الصور الآتية:

فعل الظبية: قام فعل الظبية في اللوحة على تكامل أفعال فرعية، وذلك في مجرى بناء صورة الأمومة والصراع النفسي، وما يولده من مشاعر مؤنسة تجلت وفق الآتي :

رشاقة فعل الظبية: اتسمت أفعال الظبية بالرشاقة بصور جيدها المشوق، وحركاته الخفيفة السلسلة في رعاية ابنها، وجولان نظرها في أرجاء المكان بخفة وسرعها، وتجسدت الرشاقة في أفعال الظبية بخفة حركاتها، وانسيابها في التعامل مع أحوال الطبيعة والحياة، فقد اتسمت حركاتها بالخفة في رعيها، وسرعة ترددها بين الأمكنة المختلفة في سهولتها وصعوبتها، ومداراة الوليد الضعيف، واستعمالها حواس السمع والرؤية، وحواس الأمومة برشاقة في العناية بحماية الوليد. وتميّزت أفعالها في بناء الحياة بسمات السمو الإنساني المتميز بالذكاء، والفطنة، وذلك بتوتر حذرهما وحيطتها في حفظ حياة وليدها، واختيار الأمكنة الآمنة له.

رقة أفعال الأمومة : تجلت صورة أفعال الطيبة بخصائص طبائع الغزال الذي يتمتع بالريّة، وانتفاء مظاهر القوة، فهي لا تقوى على مناصرة ابنها إذا داهمه خطر من وحش قوي، فأظهرها الشاعر بأفعال أمومتها ترعى وليداً أول مشيه، تغدق عليه عاطفة الأمومة، وتبحث عن مأمّن له، وتحوطه بالحراسة. وتفرع من فعل الأمومة أفعال الحنو والعطف المشوبة بالخوف والترقب و الحذر على ولدها وسلامته، وتوفير الأمان له، فقد توافرت أفعال الأمومة عالية في حياة الطيبة، وإخلاصها لولدها، وهي أفعال في حيز سمات الريّة والليونة واللفظ، فتتأى عن مظاهر القوة والعنف والقسوة، والخشونة، وهي أفعال في أصلها تنشأ من فعل تحويلي، من عاطفة الحب المتلظية التي كانت تشغلها، إلى عاطفة الأمومة المشغوفة بولدها تشاغلاً عن الماضي، وسعيّاً نحو بناء مخرج ظاهري من ضفاف العاطفة الذاتية إلى العاطفة الموضوعية، فالطيبة تقصر أفعالها خالصة على رعاية ولدها، ولا سيما بإطلاق مظاهر الحنو والخوف، وهي تسوّغ بهذه الفعّال الخلاص الجمالي الروحي للصراع النفسي الذي تراكم تحت طيات فعل الأمومة.

لطف أفعال الوليد ولينها: كان فعل الوليد بلطفه في اللوحة من أبرز مثيرات فعل الأمومة، وكانت مجمل أفعاله تشي باللفظ و الريّة والليونة، فهو ناعس فائر القوى، يصوّت بعذوبة، ويتحرك بهدوء، ولين، وكان لطف أفعاله مثيراً لشدة رعاية الأمّ وعطفها وقلقها وفطنتها، وأقام الشاعر ترابطاً واسع الطيف بين شكل الوليد وفعله، بقصد توليد خلاص جمالي للصراع النفسي في اللوحة، فلطف الوليد كان ذريعة الأمّ لا تشغلها عن محبوبها، والحجة لتوليد رضا الحبيب المهجور بفعل الهاجر ومسوغاً له.

تناغمت مجموعة الأشكال والأفعال التي فصلناها في تجسيد مظاهر الريّة الحسية والمعنوية وفق نظريات علم الجمال، وعملت على ترسيخ الإحساس الجمالي بها، ونسج أطياف عذبة تثير التعاطف الوجداني مع رقة الطيبة وولدها.

سمات جماليات الريّة

لم يفت مؤسسو نظريات علم الجمال أثر التدوق في الحكم الجمالي، ودور المزاج الفردي في تمثيل الشعور بالجمال، وعلاقة الإحساس بالجمال بتفرد الطبائع والأذواق، والتكوين الثقافي، والقيم الاجتماعية وأعرافها، ولم يحل ذلك من دون أن يسعى بعضهم إلى تحديد مبادئ عامة تنسم بقدر من الرضا البحثي إزاء وصفها بمبادئ ذات صبغة علمية نسبية، مثلما جاء به "وليم هوغارت" إذ طرح جملة مبادئ عامة تؤسس منطلقات تركز لها صفات العمل الفني الجميل، وكان قد استنتجها في تحليله لمفهوم علم الجمال، وسعيه لتحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق (برجاوي : 1981، ص 37). فأسس مجموعة "صفات تميز العمل الفني وتصفه بالجميل، ومن هذه الصفات: التناسب، التنوع، التدرج، البساطة، التعقيد، الضخامة، المبالغة" (برجاوي : 1981، ص 38). وتدل هذه المبادئ على وثاقة علاقتها بصورة الجميل الفنية التي

تعني سمات التجسيد الفني في الأدب، وليس هذا الكلام يخص الجميل بمنعزل عن الرِّقّة، إذ ذهبنا إلى أنها تحتويه، وتتشعب بعناصر اللطف والرشاقة.

و لا يمكن الفصل بين مادة الرِّقّة و صورتها في الشعر، إذ تنتقل إبداعياً من المضمون إلى الشكل، وكثير حديث النقاد عن إحكام وثاقة الاتحاد بين الشكل، والمضمون، والمادة والصورة قديماً وحديثاً، إذ ذهب الجاحظ إلى أن المعنى الشريف يؤدي باللفظ الشريف وأن "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير" (الجاحظ: 1956، ج 3، ص 40). وإعلاء الشكل عند الجاحظ ليس فصلاً بينه، وبين المعنى، لأن الجمال بينهما متبادل، وأفاض نقاد الحداثة الشعرية في الحديث عن حتمية العلاقة الجدلية، والوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، فثمة من رأى "أن الصورة والمحتوى شيء واحد من وجهتي نظر مختلفتين، وهما بهذا المعنى متحدان" (إسماعيل: 1974، ص 393)، وهناك من اقتفى أثر الجاحظ معتمداً صياغة محدثة فرأى أن "المحتوى في الشعر لا وجود له، كما نقول إن الفكرة موجودة، أو الشجرة موجودة. فالمحتوى اصطلاح نقدي، أي أنه تجريد ذهني، والوصول إليه - إن كان ذلك ممكناً - لا يكون في عزله، أو فرزه عن الشكل، فهو ليس شيئاً مستقلاً قائماً بذاته، لكي يمكن عزله أو فرزه. إن المحتوى - في الشعر - هو نوع من حضور الشكل، وتوجهه على نحو فريد" (أدونيس: 1983، ص 128). وهذا السياق يفضي بنا إلى حقيقة تجلي جمال رقة المادة في الصورة، وذلك بتحديد سمات جمال الرِّقّة في لوحة الظبية الأمّ، وفق الآتي.

الحسية: تعدّ الحسية ذات الطوابع الرقيقة من منظور علم الجمال (حلي: 2006، ص 16). مصدراً حاسماً في بناء الإحساس الجمالي بالرقة، وكانت مادة مشهد ذي الرِّمّة يختلف تكويناتها يقوم على مظاهر حسية ترسم مشهد ظبية وابنها، وطبيعة مكانية تحضر بظواهرها الحسية، واستدرج الوصف الحسي معاجم حسية للألفاظ، سواء الألفاظ التي تصف الظبية مثل: (جيد، ظباء، عوَج، معقلية، دهناوية...)، أو تصف الوليد مثل: (خشف، أعيس، فائر، صويت، ثور...)، أو تصف المكان: (المشاقر، صفصفاً، صريمة، الرمال، جراء، حاجز...) وبلغت الحسية أوجها في التصوير، ولاسيما في التشبيه فبدأ الشاعر اللوحة بتشبيه حسي بحسي فشبه العقد بعنق محبوبته، وهو تشبيه جزء من جسد مي، وهو الجيد المزدان بعقد من المرجان بجزء من جسم الظبية، وهو جيدها ناصع البياض، فعمل التشبيه على الكشف عن الجامع الحسي بين رقة صورتني زينة الأنثى، والخط الرمادي في جيد الظبية.

وسكب الشاعر لوحته الشعرية في إيقاع موسيقي مجانس صوتياً للرقة، أدتها تفعيلات البحر الطويل التي توقع أجواء التأمل والاستغراق اللطيف، وانسياب هدوء المشاعر العذبة، وجرى بين ضفتي الإيقاع

جرس أنغام داخلية أداها تكرر مجموعة أحرف توجي أصواتها بالرقّة و الرشاقة، فتكرر صوت (الراء) الموحى برشاقة حركة الطبيعة وخفة إيقاعها اثنين وثلاثين مرة، وصوت (النون) بأصداء المشاعر الإنسانية الدافئة الشجية ثلاثاً وعشرين مرة، وتكرر صوت حرف (الهاء) الذي ينغم جرس أرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس اثنتين وعشرين مرة، وصوت حرف (اللام) الموحى بدفع المشاعر الوجدانية إحدى وعشرين مرة، وصوت حرف (التاء) الذي يوحى بحركة الطبيعة اللطيفة، والمشاعر الإنسانية الرقيقة ثماني عشرة مرة، وصوت حرف (الميم) الموحى بالألفة والجمال والرقّة و اللطف سبع عشرة مرة (عباس: 198، ص80- 149).

يدلنا هذا السياق على تناغم الصبغة الحسية للألفاظ، والصور، والإيقاعات في اللوحة، وأثرها في تمكين البناء الجمالي للرقّة .

التناسب: تعدّ سمة التناسب مبدأ أساسياً في تكوين الشعور بجمال الرقّة، ويتجلى بالتناسب بين الحجم، والأبعاد والمقاسات في الأشكال والمظاهر الحسية، ويرى " هوغارت " أن التناسب مهم، وضروري في العمل الفني مهما كان نوعه، وفي الكائنات، لتحديد معنى الجمال، ففي البناء كما في الشعر كما في الموسيقى، ينزل منها منزلة مهمة " (برجاوي: 1981، ص38). لذلك يعدّ التناسب بين الوحدات البنائية مصدراً أساسياً للشعور بجمال الرقّة، وتجسّد مبدأ التناسب في مشهد بوصف الشاعر حركات الظبية الأمّ التي تناسب عاطفة الأمومة، فجعلها تغدق الحنو عليه، وترعاه، وتراقبه بحذر، وتحرسه، فتروود الرمال، وترعى قليلاً، ثم تنصّ جيدها لتفقد ابنها، وتكثر جولان بصرها لتطمئن عليه، وترتاع لرؤية أي عابر، أما حركات الوليد فهي تناسب جسده الصغير، فقواه فاترة، ويغلبه النعاس، وتصويته ناعم رقيق، وانعكس هذا التناسب في مبنى المشهد، فتجسد في شكل القصيدة، بتساوي الشطرين، وفي الإيقاع بتساوي تفعيلات البحر، وحركاتها، والتناسب في الشعر، لا يقرّ مباشرة بلغة كمية في الحجم والمقاييس، بل يوحى برقتها.

الانسجام: يكون الانسجام أبرز مصادر الإحساس بجمال الرقّة، وتذوقه، ويتجسد شعرياً بإبداع تنظيم مظاهر الشكل وتناسق أجزائه، ورشاقة الفعل، وتناغم حركاته، وفق تكوينهما في الشعر بهارمونية بنائية، لأن "الوظيفة العقلية التي تبنيها الهارمونية والوحدة والانسجام، تقنع عقولنا وتؤثر في قوى التفكير التي تعمل بفضل الفن على تنظيم الأمور في حياتنا تنظيمًا حسنًا" (برجاوي: 1981، ص 172). ويعمل الشعر على تنظيم الإحساس الجمالي بالرقّة.

ويتجلى الانسجام في مادة الرقّة في مشهد الظبية، بتناغم الألوان التي تكونت من تداخل خط رمادي في بياض جيد الظبية مع خيط العقد وبياض المرجان، وبياض الوليد، وشكل تعدد الألوان المذكورة مباشرة في اللوحة مع الألوان التي يوحى بها وصف المكان انسجاماً، وتناسقاً يوحيان بالرقّة

واللطف، ولا يشوب تعدد الألوان أي تنافر يكسر إيقاع انسياب اللون، ورشاقته الموحية بالعدوبة واللين، ويظهر الانسجام أيضاً في حجم الوليد وقوائمه، وحركاته اللينة .

أما في صورة الرِّقّة فقد أسهم تعدد معاجم الألفاظ الرقيقة انسجاماً مع مادتها، فأدت معاجم ألفاظ الرِّقّة المباشرة، وتفرعاتها، وحقوقها على بناء الانسجام بين اللفظ ومعاني الرِّقّة، وهي سمة إبداعية في الخطاب الشعري تنبه إليها علماء اللغة (ابن جني: (د.ت)، ج2، ص52) .و(العسكري: (د.ت)، ص69). فقد حققت صيغة التصغير في ألفاظ (صويت، أعيس) الانسجام مع صغر الوليد، ولطفه، وأثارت التجب والإحساس باللطف، ودلت الصفات (ضعاف، وسان، وعوَج) على ثبات لطف حركة الصغير ولين تكوينه، وثبات طول العنق ورشاقته.

وشكّل الإيقاع العذب الهادئ الناشئ من تكرار الحروف الهامسة واللينة انسجاماً بين الموسيقى ومعاني الرِّقّة، ونعم جرساً مفعماً باللطف والانسحاب الرشاقة، إذ تكرر صوت حرف التاء نحساً وعشرين مرة، والهاء اثنتين وعشرين مرة، والفاء ثلاث عشرة مرة، والقاف عشر مرات، والحاء عشر مرات، والصاد سبع مرات، والسين أربع مرات، والشين ثلاث مرات، والحاء مرتين، والطاء مرتين، والتاء مرة واحدة، أما الأحرف اللينة التي توافقت أنغام المشاعر الرقيقة، فتكرر صوت الواو إحدى وعشرين مرة، وصوت الياء تسع عشر مرة، نسجت مجموعة هذه الإيقاعات لوحة صوتية توجي بالرِّقّة واللطف والرشاقة وتثير المشاعر الدافئة التي تنسجم مع أجواء اللوحة.

التنوع: يتجسد التنوع في الرِّقّة بتعدد أوصاف المظهر الجمالي وتنوعه، ويرى "هوغارت" أن التنوع عامل مؤثر في المتذوق، ويشعره باللذة المتواصلة مع الجمال، لأن العمل الفني إذا كان ممثالاً باستمرار، شعرنا معه بالملل والرتابة والموت" (برجاوي: 1981، ص38). ويتّثل التنوع في معاني الرِّقّة بتنوع صفات جمال الظبية، وفق نسبتها إلى أماكن متعددة تميزها بصفات تلائم تلك الأماكن فجعلها من ظباء المشاقر، فخرّافية أو معقلية، كما عدد صفات تكسبها مزايا جمالية، فهي أم خشف، وعوَج، وعدد أفعالها التي تعكس هيئات مناسبة، فصورها، ترود، وترى، وتغادر، وتهجر، وتعطف، وترع وتنص، كما أكثر من تعداد صفات المكان الذي كان مجال حركة ابنها وتنوعه، فكان شقيقة وحضن كبداء، وصريمة وصفصفاً.

وتجلى التنوع في البناء الفني للوحة، بتنوع معاجم ألفاظ اللوحة التي عدت مظاهر وأفعال الظبية، والابن، والمكان، وتعددت أنواع الصور البلاغية فقد بدأ الشاعر لوحته بتشبيه عقد المحبوبة بخط جيد الظبية، بهدف إثارة الخيال بجمال عنق محبوبته، ولأن الشاعر كان في تصويره يخفي جمرة حبه تحت رماد الحقيقة، فإن لظى هذا الجمر لا يخبئ لسعه، فاستعمل البنى التصويرية التي تسهم في إقناع نفسه التي لا تطاوعه بسهولة، فاستعمل في تصوير انشغال الظبية بولدها وقلقها وحذرهما عليه، الكناية في قوله

(نصّت جيداً بالمنظّر) وهي كناية عن الحذر والترقب الذي يشغل الإنسان عن كل شيء سوى ما يتربّع لأجله وهو الوليد، وذلك لأن الكناية تقدم المعنى مصحوباً بدليل عليه وهو البرهان الموضوعي والجمالي، في إيجاز وتجسيم، حيث جسم الترقب والحذر بنص الظبية جيداً حذراً وترقباً، فجعلها في حال يسوّغ لها الانشغال عنه، وهذا البرهان يحتاج إليه في صراعه النفسي في قبول هجر المحبوبة، وانشغالها عنه، فألبس المحبوبة قناع ظبية مشغولة بوليد رقيق يأخذه الكرى لصغر سنه، ووهن جسده، فهو يحتاج في المنطق الإنساني إلى رعاية وانقطاع إليه، واستعمل الاستعارة المكنية لتصوير غلبة الكرى عليه (وسنان يصرّعه الكرى ..) مستمراً غايتها الجمالية التي تثير الإغراق بالخيال بإخفاء المشبه، وإظهاره في المشبه به لبلوغه فيه ما لم يبلغ في أساسه.

وكانت حاجة الشاعر النفسية في صراعه النفسي إلى منطق الإقناع والبرهان العقلي تدفعه إلى أن ينحو منحى الصور البلاغية التي تعتمد مبدأ التذليل والإقناع، فنجده بعد أن استطرد في وصف طويل لأحوال الظبية في رعاية وليدها شكّل لوحة بتمامها، يقتنص سائحة، ليزج بما كان يداريه، فتراه في حديثه عن ابتعاد الظبية عن وليدها يبقيا مراقبة له متوجسة، قصد التذليل على تسويغ فعلها بما يشبه المثل الذي يعبر عن كثرة هجر المحب حبيبه خوفاً عليه، فيوظف التشبيه الضمني في البيت ما قبل الأخير، إذ يجعل المشبه قضية ابتعاد الظبية عن وليدها خوفاً عليه، ويأتي بالدليل والبرهان، على صحة فعل الظبية حيث يكون المشبه به المحب الذي يهجر خشية العين هو الدليل أو البرهان العقلي والجمالي و المنطقي لفعل الظبية، غير أن الشاعر على الرغم من اعتماده على هذه الصور البلاغية، لكن لا يخفى على أحد أنها قليلة، وأكثر مما ينبغي، إذ كان اعتماد الشاعر في تقديم مشهد الظبية الأمّ على أسلوب القصّ وعليه بنيت اللوحة، فظهرت فيها شخوص (المرأة، الظبية، الوليد) ورسم القصّ حكاية فعلها، وأثر المكان في بناء الحكمة القصصية، فكان متعدد الأشكال، ولأفعال، وحمل إيجاءات جمالية تدل على معالم نفسية الشاعر، وصراعه العاطفي الذي حمّله للظبية، وظّف الشاعر القصّ لما يحمله من معاني بناء الحياة، وتجسيد أحداثها، وحركتها وصورها، وهو ما كان يقصده الشاعر، إذا غالباً ما يكون البناء العميق للشعرية، هو بناء تصوير تخليدي، والقصّ بناء صور تعليلية، تبحث عن مسوغات، وتأويلات للأحداث وخواتيمها.

وتدقق النوع الإيقاعي في المشهد بتواشج جملة الصيغ الموسيقية الداخلية والخارجية، فنبضت وحدتا القافية والروي الصوتيين بإيجاءات متنوعة، ولا سيما أن تكرار صوت حرف الروي الراء المكسورة يوحى بنغمة شجية تعزف ترجيع أصداء حزن شفيف، فضلاً عن تكرار الأصوات الهامسة، ويعمل هذا التنوع في توظيف العناصر الصوتية المتعددة على بثّ طاقة الصوت الإيحائية، والإيقاعية في تنعيم الرقة،

فأسهم هذا التنوع في الإيقاع في طبع اللوحة القصيدة بأجواء موسيقية عذبة تنساب رقراقة تملأ نفس المتلقي بانفعالات جمالية الرقة.

التدرج: يعمل التدرج في تكوين جمال الرقة على تحقيق مبدأ حيوي، ويسهم في بناء الشعور بها، ويقوم على مزج عضوي في للتنوع لثلا يؤدي إلى الانقطاع في انسجام الأحاسيس، ويحدث تشبثاً للمشاعر، فالتنوع في "الفن لا يجري عبثاً أو سدى، وإنما يجب أن يكون خاضعاً لتخطيط معين، أي ينطوي على سمة التدرج، فلا ينتقل فجائياً، وفوراً من لون، ونقيضه، ومن شكل وعكسه، بل أن يكون ذلك تدريجياً وشيئاً فشيئاً" (برجاوي: 1981، ص39)، يسهم التدرج في تجسيد الرقة برشاقة بناء جسور الخلاص بين المعاني وتنوع الأوصاف.

فقد تدرج ذو الرمة في الوصف الحسي لمهيبات الظبية، وابنها في مشهد قصصي يحكي طبائع الأمومة وعملها، فانتقل من الجزئي وصف جيد الظبية إلى الكلي مظاهرها في التفاعل مع ولدها في مواقف متعددة، الرعاية والعطف والحذر، وفي الوقت عينه بدأ بوصف الابن بالخشف ثم تدرج بوصف هيئاته في تفاعله مع الطبيعة والأحداث التي تروي جزءاً من مشهد حياته.

وعمل البناء المتنامي للمشهد على رشاقة البناء الدرامي لأحداث و المواقف ، وخفة الخلاص من معنى إلى آخر، وبراعة الربط بينهما، وتجلي جانب من هذا التدرج بحسن استعمال الأفعال الماضية التي تسم بدلالة قصصية تفسح للتدرج انبثاقاته الحيوية، فبدأ بالفعل (تعلق) الدال على تحقق التعليق وثباته، وتجسيد بهاء جمال العنق، وتدرج جاء الفعل ثور دالاً على تحقق نهوض الابن، والإبانة عن لين حركته، وكشف ثابع الأفعال الماضية (أقبل، دعاها)، عن لطف أفعال الابن وشكلها، ودلت الأفعال الماضية التي قامت بها الظبية (رأت، راعها، استودعته، تخت، نصت، عطفته، غادرته) على تحقق مظاهر رقة أفعال الأمومة مع ابنها وثباتها، وتدرج رعايته وحراسته، وأفضت الأفعال المضارعة (يصرعه، ترود) بدلالة تجدد أحوال النعاس التي تصيب الابن، وتجدد ريادته أرجاء المكان. وأسهم استعمال الأفعال في التدرج في حسن الانتقال بين تنوع المعاني والأحداث، والأوصاف، وعمل على انسياب أسلوب بناء المشهد من دون أن تطرأ مفاجأة في الانتقال بين المعاني، والأوصاف، وصورها الأسلوبية، ولم تنشأ فجوات في نسيج اللوحة أو انقطاعات بين أوصال تنوع الأحداث.

التعقيد: يقوم مبدأ التعقيد على مهارة ابتكار التصوير وإبداعه، ويتميز بإفاضته مسحة من الغموض ينشأ من إبداع تصوير غير مألوف، يتطلب سعة خيال، وإمعان فكر، لإدراك آفاق مراميه، والتعقيد مبدأ يتعلق "في الفن سيكولوجياً، وذلك أن الإنسان الذي بنى حياته على طابع الكفاح والجهد الشاق، لا يشعر بالنشوة المريحة واللذة الصادقة، إلا حين ينتصر على الصعاب، ويجتاز العقبات" (برجاوي: 1981، ص40).

والتعقيد سمة إبداعية تتعلق بالتفنن البراق بالحيل الشعرية في مستويات البناء الشعري المختلفة بدءاً من نسج الصور المركبة والأساليب المعقدة، واللغة الموغلة بالانزياح، والجميل في الفنّ "يتميز بخصائص مثل الجدة، وكسر التوقعات، فقال الشكلاّنون الروس، والتشيك مثلاً: إن الحيل الشعرية تشتمل على تحريف، أو تشويه معين، إن ما يعطي الشعر أثره الخاص هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة، وغير متوقعة، فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر يفترض أنها تكثف الإدراك وتستثير الانتباه وتولد التوقعات التي تسعى دوماً نحو إشباعات جديدة" (عبد الحميد: 2001، ص 347).

ويتجلى التعقيد وفق هذا السياق في مشهد الظبية في انتمائها إلى شعرية تجسد تجربة شعورية مركبة دعت إلى المواربة في كشفها عن طريق إبداع قناع يشفّ عن رمز هو "جمع خارجي اتفاقي تحكيمي بين واقعيتين روحيتين، هما المفهوم أو الفكرة من جهة، والصورة من جهة أخرى، إنه جمع يفترض أن تشير فيه هذه الصورة إلى هذا المفهوم" (كروتشه: 1947، ص 50)

، وهذا الجمع يستجيب لنفس الشاعر في موقفه، وطباع الشعر بوصفه فناً، لأن العلاقة بين الرمز والجمال من جهة والشعرية من جهة أخرى علاقة تفاعل بنائي فالن "رمز، إنه بكامله رمز، إنه بكامله دلالة" (كروتشه: 1947، ص 52)

والشعر بحث دائم عن الجمال، وانبثاق للباطن، والمضمر، وما "الرمز في إجماله إلا المشاعر العميقة التي ينبع منها العمل الأدبي" (كروتشه: 1947، ص 52)

تولّد الرمز في اللوحة من رغبة الشاعر في تجسيد جملة مشاعره، وأحاسيسه وتصورات، نحو امرأة أحبها لكنها تزوجت بغيره، وراحت ترعى أولادها، فانشغلت عنه، وكانت رغبة الشاعر إزاء هذا الصراع النفسي المتولد عن هذه النهاية ألا يعتمد إلى تشويه صورة الحبيبة ليحقق لنفسه رضا ظاهرياً، وأن يحصّن جماليات صورتها، فسعى إلى منح محبوبته صفة الارتقاء الروحي والعاطفي، وأسبغ عليها وشاح يلامس أسطورة سمو جمالي وأخلاقي، فجعلها لا تشغل عنه بغيره، إنما انشغلت بما هو أسمى (وليدها)، واختار الشاعر رمز الظبية في موقف أراد فيه أن يقنع نفسه بمسوخ انقطاعها عنه، لأن من طبائع الظبية ألا تعود إلى ما تنقطع عنه، فقل "لأتركنك ترك ظبي ظله" (الزبيدي: 1967، مادة: ظبي). لأن الظبي إذا نفر من مكان لم يعد إليه، وفي الحديث "إذا أتيتم فاربض في دارهم ظبياً" (المبارك: 1963، ج2، ص184). أي مثل الظبي إن رابه ريب لم يقرّ. وعلل ريبة الظبية، أو انقطاعها بخلاصها لوليدها، وهي مسوغات ترفع المحبوب، لا تحط من أخلاقه، واختار الشاعر صورة الوليد الخشف الصغير الرقيق، وأمعن في تصويره بمظاهر تحبب إليها، وتبعث مشاعر الشفقة والرأفة والحنان عليه، قصد تسويغ انشغال الأمّ به، ليقنع نفسه بصحة خيار المحبوبة، وبعده الأخلاقي. وكان خيار الشاعر لصور المكان يسير في بناء رموز الصراع، وطبيعة الحياة وحركتها، وليصور إحساسه بالفراغ والوحشة التي يعيشها نفسياً

بعد المحبوبة، وهو ما يستدعي محاورة نفسه، وبناء التسويغات للقبول بالواقع الذي انتهى إليه، ولا نحظى على أمثلة ناصعة تمثل التعقيد في أساليب القصيدة وصورها، فهي في هذا السياق شفافة سهلة تنسجم و تجليات الرِّقة .

تجسد هذه السمات أبرز مبادئ نية الرِّقة الجمالية، وأثرها في إفاضة الإحساس الجمالي بها، وتتحلى هذه المبادئ بقدرتها تسويق انتماء اللوحة إلى الرِّقة وفق منظور علم الجمال.

نتائج الدراسة:

تأتى لهذه الدراسة أن:

- تكشف عن مسوغات موضوعية علمية، تؤكد تفرد ذي الرِّمة في إبداعه لوحات شعرية تجسد الظبية الأمّ.
- تبين تجليات مفهوم الرِّقة وفق منظور علم الجمال في لوحة ذي الرِّمة .
- تستنتج سمات الرِّقة الجمالية التي حدد مبادئها منظور علم الجمال.
- تستجلي نسيج العلاقة العضوية بين مادة اللوحة وصورها في بناء جمالية الرِّقة.
- تستقرئ تجليات جمالية الرموز التي انطوت عليه الظبية الأمّ، وإبراز التجربة الشعورية المتوارية خلفها.

خاتمة:

جسد مشهد الظبية الأمّ عند ذي الرِّمة تفرداً في شعر الغزل القديم في جوانب مهمة من معانيه ومبانيه التي تفردت في تشكيل جماليات الرِّقة من منظور علم الجمال، وتجلت فيها سماتها الجمالية التي حددت مبادئها دراسات علم الجمال، وأسهمت هذه السمات في الكشف عن جدل العلاقة الجمالية بين الشكل والمضمون في الشعر، وإبراز جمالية الرمز للظبية التي جسدت رؤى الشاعر الجمالية، وخصائص تكوينه النفسي، والفكري وفنية شعره، ولعل هذه الدراسة خطوة في طريق دراسة الإبداع الشعري في التراث العربي، تمهد للكشف عن ذخائره الإبداعية التي ترتبط بنظريات الإبداع المستجدة من غير لوي عنق نصوصه، وتعسف تأويلاته.

- ثبت المصادر والمراجع:

- 1 - ابن الأثير، المبارك بن محمد الجزري بن الاثير: النهاية في غريب الحديث و الأثر، تحقيق: محمود محمد الطباحي، طاهر أحمد الزاوي، ط1، المكتبة الإسلامية، بيروت، 1963.
- 2- أدفسيانيكوف، م، وسمير نواف، ز : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة: باسم السقا، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1979.
- 3- أدونيس، علي أحمد سعيد : زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت، 1983.

- 4- إسماعيل، د. عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.
- 5- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين :الأغاني: شرح : سمير جابر، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.
- 6 - برجايوي، عبد الرؤوف: فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديد، بيروت، 1981.
- 7- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1996.
- 8- بسطاوي، د. رمضان، غانم ، د.محمد: علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.
- 9 - برتليمي، جان : بحث في علم الجمال ،ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 2011.
- 10- البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، مطبعة بولاق، القاهرة، 1299هـ.
- 11- البكري، أبو عبيد: سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936.
- 12-التبريزي، الخطيب: شرح القصائد العشر، تحقيق: د. نخر الدين قباوة، ط4، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.
- 13 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة خانجي، القاهرة، 1983.
- 14 - حلي، د. أحمد طعمة: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006.
- 15-ابن خلكان، أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1948.
- 16- خليل، د. أحمد محمود: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق، 1996.
- 17 - ابن دريد ، محمد بن الحسين :الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1958.
- 18- ذو الرِّمة ، غيلان بن عقبة :ديوان ذي الرِّمة: شرح الأمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأَصمعي، رواية الأمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: د.عبد القدوس أبوصالح، ط1، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، 1982.
- 19 - ذو الرِّمة ، غيلان بن عقبة ديوان شعر ذي الرِّمة، غيلان بن عقبة، تحقيق: مكارتي، مطبعة كلية كمبردج، 1919.

- 20- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم الغرابوي، مطبعة حكومة الكويت، 1967.
- 21- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: المحاسن والأضداد، الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، 1969.
- 22- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (د.ت).
- 23 - سالم، د. محمد عزيز نظمي: القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1984.
- 24- سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2001.
- 25- ابن سلام الجمحي، محمد: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1975.
- 26- شيللر، فريدريش: في التربية الجمالية للإنسان: ترجمة: د. وفاء محمد إبراهيم، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1991.
- 27- عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 28 - العسكري، أبو هلال: الفروق اللغوية، دار زاهد القدسي، القاهرة، (د.ت).
- 29- فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1956.
- 30- الفيروز آبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
- 31- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، البكري، أبو عبيد: الأمل، ويلي كتاب التنبيه، ط2، دار الحديث، بيروت، 1984.
- 32 - ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تحقيق: د. مفيد قححية ومحمد أمين
- 32- قطب، محمد علي: مختصر سيرة بن كثير، دار المسيرة، بيروت، 1982.
- 33 - كروتشه، بينيديتو: الجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.
- 34- لالو، شارل: مبادئ علم الجمال الإستطيقا، ترجمة: مصطفى ماهر، تقديم: د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1959.

- 35- هيغل، جورج فيلهلم فريدريش: فكرة الجمال، ترجمة: جورج طراييشي، ط1، دار الطليعة بيروت، 1978.
- 36- المرعي، د. فؤاد: الجمال و الجلال، ط1 دار طلاس، دمشق، 1991.
- 37- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب ، دار صادر، بيروت، (د.ت) .
- 38 - ابن هشام، عبد الملك بن أيوب: السيرة، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، ط1، دار الجيل، بيروت، 1411.
- 39-اليافي، د. عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العرب، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
- المجلات و الدوريات:
- 40- الرشيد ، د. عدنان: مفهوم الجمال في الفن والأدب، كتاب الرياض، ع:(101)، الرياض، إبريل، 2002.
- 41 - السيد ، د. عزت أحمد : مقومات الجمال عند الجاحظ، مجلة التراث العربي، مج: 16، ع: 61، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أكتوبر، 1995.
- 43- عبد الحميد، د. شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001.

مشاهد من السرد الاسترجاعي في رائية أبي فراس الحمداني

Scenes from the retrospective narration in the rayiyat of Abu Firas Al-Hamdani

د. محمد رجب عبد الحليم المنشاوي

قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر

m.elmenshawy411@gmail.com

ملخص :

وظف أبو فراس الحمداني في رائيته الشهيرة التي مطلعها (لعلَّ خيال العامرية زائرُ) آلية السرد الاسترجاعي وهي إحدى آليات الزمن السردية، ويُعدُّ السرد الاسترجاعي الأكثر مناسبةً لحالة أبي فراس، لأنه عاش غريباً أسيراً في بلاد الروم، يعاني مرارة الأسر وعذاباته، من ثمَّ لم يكن له من مؤنسٍ في ليالي الأسر الطويلة والموحشة سوى ذكرياته، فراح يسرد لنا في رائيته - موظفاً السرد الاسترجاعي - بطولات أجداده، وأعمامه وانتصاراتهم في الإسلام دون الجاهلية، وذكرياته مع أصحابه وجنوده الذين شاركوه حروبه ضد الروم البيزنطيين، وكذلك نجده يسرد لنا انتصاراته التي شارك فيها ابن عمه سيف الدولة الحمداني ضد الروم. وسيلقي الباحث الضوء على تلك المشاهد الشعرية التي وظف فيها الشاعرُ / السارد آلية السرد الاسترجاعي معتمداً على السرد الموضوعي الذي يكون فيه الشاعرُ ناقلاً للأحداث، دون أن يكون طرفاً فاعلاً فيها، أو مُشاركاً في صنعها. الكلمات المفتاحية : أبو فراس الحمداني، الزمن السردية، الاسترجاع، الروميات .

Abstract:

Abu Firas Al-Hamdani used in his famous rayiya "Perhaps the horses of Amiriya visit me "the retrospective narration mechanism which is one of the mechanisms of narrative time, The retrospective narration is the most suitable for the case of Abu Firas, Because he lived as a stranger in captivity in the land of the Romans, suffering the bitterness of captivity and its torments, Then he had no companion during the long and lonely nights of captivity except for his memories, so he recounted to us in his poem - using the retrospective narration - the heroism of his ancestors and uncles and their victories in Islam without the pre-Islamic era and his memories with his friends and soldiers who participated with him in his wars against the Byzantine Romans. We also find him recounting his victories in which he participated with his cousin Saif al-Dawla al-Hamdani against the Romans, The researcher will shed light on those poetic scenes in which the (poet/narrator) used the retrospective narration mechanism, relying on the objective narration in which the poet is a transmitter of events without being an active party in them or a participant in making them.

Keywords: Abu Firas Al-Hamdani- narrative time- Retrospective narration-al-rumiaat

مقدمة :

كان الأمير أبو فراس الحمداني فارساً عربياً لا يُشَقُّ له غُبار، انتصرَ على الروم في معارك عدَّة، ولكنه وقع في الأسر فحُبِسَ في بلاد الروم فترة ليست بالقليلة، وقد اختلف الرواة حول عدد المرات التي وقع فيها أبو فراس أسيراً في أيدي الروم، فمنهم من يؤكد أنه أُسِرَ مرَّةً واحدة، ويمثِّل هذا الرأي الثعالبي الذي يميل إلى رواية ابن خالويه مؤدِّب الشاعر وراوي أشعاره؛ فقد روى لنا خبر أسره قائلاً: " وفي ذات يوم من أيَّام شوال سنة 351 هـ كان أبو فراس يتصيد بنواحي منبج في سبعين فارساً، فباغته الروم في ألف رجل تحت قيادة بودرس ابن مرديس البطريق، فأرادَه أصحابُه على الهزيمة فأبى وثبَّت حتى أُثخن بالجراح وأُسِر، وأصابه سهم بقي نصله في نخذه، فوقع أسيراً، واقتيد إلى خرشنة، ثم إلى القسطنطينية (الحمداني أبو فراس، الديوان للدويهي 95:1994، والثعالبي، يتيمة الدهر، 1983: 74)، ومنهم من يرى أنه أُسِرَ مرَّتين ويمثِّل هذا الرأي ابن خلكان، قائلاً: " أُسِرَ أبو فراس مرَّتين: المرَّة الأولى في مغارة الكحل سنة 348 هـ وما تعدوا به خرشنة وهي قلعة ببلاد الروم، والفرات يجري من تحتها، وفيها يُقال أنه ركب فرسه وركضه برجله، فأهوى من أعلى الحصن إلى الفرات، والمرَّة الثانية أسره الروم على منبج في شوال 351 هـ وحملوه إلى القسطنطينية (ابن خلكان، وفيات الأعيان، 1968: 349)، ونعمان القاضي، أبو فراس لموقف والتشكيل الجمالي، 1982: 337)

وإن كان الباحث يميل إلى ترجيح رأي كُلِّ من الثعالبي وابن خالويه؛ لأنَّهما من معاصري أبي فراس، مقارنة بـابن خلكان الذي لم يكن من معاصري الشاعر، كما أنَّ ديوان الشاعر يفصل في هذه القضية فنعرف من خلاله أنَّ أبا فراس أُسِرَ مرَّةً واحدة.

عانى أبو فراس جرَّاء أسره ببلاد الروم، وعاش بها سجيناً وحيداً، بعيداً عن أمِّه وأهله، ونظَّم خلال سنوات الأسر أشعاره التي عُرِفَتْ بـ (الروميَّات) وكان أوَّل مَنْ أطلق اسم الروميَّات على نتاج الأسر الثعالبي في كتابه يتيمة الدهر، وقد شاعت هذه التسمية بين الأدباء والمؤرخين - قديماً وحديثاً - ولم تُعرف باسم آخر إلاَّ ما كان من ابن رشيق القيرواني الذي سمَّاها (الأسريَّات) " (ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، 25:1926)، وأياً ما كانت التسمية فروميَّات أبي فراس هي تلك القصائد التي أرسلها من سجنه في بلاد الروم - حين أُسِر - إلى قومه، وأميره سيف الدولة، ووالدته، وتبلغ سجنِيَّات أبي فراس ثلاثين قصيدة ونحس عشرة مقطوعة وقد تضافرَ في جُلِّ تلك القصائد السَّردِي مع الشَّعري؛ يتجلَّى ذلك في تصويره لحاله في الأسر وما يعيش فيه من أجواء قاسية، ومعاناة سيف الدولة على الإبطاء في افتدائه، فأبو فراس يسلك في روميَّاته مبدأ السَّرد القصصي القائم على التتابع والتسلسل في عرض الأحداث، وكان الحوار

وسيلة للتعويض عما يشعره من الوحدة والتمهيش والغربة التي عاناها سواء مع سيف الدولة الحمداني أم في أسرهِ عند الروم البيزنطيين.

طلب أبو فراس الفداء أكثر من مرّة لكنّ سيف الدولة ماطل بالفداء لسبب لا ندري حقيقته تماماً، وإن كان الباحث يرى أنّ نعمة الاعتزاز بالنفس والندية التي اعتمدها أبو فراس في أشعاره كانت سبباً من أسباب الوقعة والجفاء بين الشاعر وابن عمّه، وربما كانت من أهم الأسباب التي دفعت سيف الدولة إلى التباطؤ في افتداء ابن عمّه الشاعر لعدّة سنوات؛ حيث لم نقرأ في كتب الأدب أو التاريخ عن وقوع عداوة مباشرة بينهما، ولم يُقَمِّم الشاعر بارتكاب أي خطأ عسكري في إحدى المعارك يُغضب سيف الدولة فيتأخّر بسببه عن افتدائه، لذا فإنّني أجزم أنّ استعلاء أبي فراس واعتزازه بذاته وبفروسيته، وجعله من نفسه نداً لسيف الدولة، وقريناً له في صنع أعماد الحمدانيين وانتصاراتهم، كان السبب الرئيس في تأخّر سيف الدولة عن افتداء أبي فراس، وتركه يقاسي معاناة الأسر في بلاد الروم لسنوات طويلة.

وقد طال أسر أبي فراس، وبقي أسيراً في بلاد الروم مدة أربع سنوات، ولم يختلف الرواة على أمر المفادة فقد اتفقوا على أنّ فداءه كان سنة 355 هـ "وفي اليوم الأوّل من شهر رجب سنة 355 هـ خرج أبو فراس بثلاثة آلاف أسير إلى خرشنة، ووصل إليها سيف الدولة بأسراه فدفعت ستمائة ألف دينار رومية، وتم الفداء بعد أربع سنوات" (ابن خلكان، وفيات الأعيان، 1968: 349)، وكانت مرحلة الأسر المعين الذي منه استقى وجدان الشاعر، فنه غرف الحزن بلا حساب، ومنه كان حنينه، ومنه كانت ثورته ونقمتة وشكواه ونفره، ممّا صبغ نتاجه الشعري لهذه الروميّات بالصبغة السردية؛ وبكلمة مختصرة: لولا الأسر لما كانت الروميّات تلك الخوالات في الشعر الوجداني العربي.

احتلت الروميّات مكانةً عظيمة عند كبار الرواة والنقاد العرب؛ حيث أشاد الثعالبي في يتيمة الدهر بجودتها، قائلاً: "قد أطلت عنان الاختيار من محاسن شعر أبي فراس، وما محاسن شيء كله حسن؟ وذلك لتناسبها، وعذوبة مشارعها. ولاسيما الروميّات التي رمى بها هدف الإحسان، وأصاب شاكلة الصواب، ولعمري إنّها - كما قرأته لبعض البلغاء - لو سمعته الوحش أنست، أو خوطبت به الخرس نطقت، أو استدعي به الطير نزلت" (الثعالبي، يتيمة الدهر، 1983: 112)، ويعدّ هذا الكلام من أجمل ما وصفت به الروميّات.

وطارت شهرة أبي فراس، وروميّاته إلى الغرب الإسلامي فقال عنه ابن شرف القيرواني: "وأما أبو فراس بن حمدان ففارس هذا الميدان، إن شئت ضرباً وطعناً، أو شئت لفظاً ومعنى، ملوك زمان وملك

أمانا، وكان أشعر الناس في المملكة، وأشعرهم في ذل المملكة، وله الفخريات التي لا تُعارض والأسريات التي لا تُناهض" (ابن شرف القيرواني، رسائل الانتقاد، أو أعلام الكلام، 1926: 28) . وظف أبو فراس في رائيته الشهيرة التي مطلعها (لعلَّ خيال العامرية زائرُ) آليّة السرد الاسترجاعي وهي إحدى آليات الزمن السردى، ويُعدُّ السرد الاسترجاعي الأكثر مناسبة لحالة أبي فراس؛ لأنه عاش غريباً أسيراً في بلاد الروم، يعاني مرارة الأسر وعذاباته، من ثمَّ لم يكن له من مؤنسٍ في ليالي الأسر الطويلة والموحشة سوى ذكرياته، فراح يسرد لنا في رائيته - موظفاً السرد الاسترجاعي - بطولات أجداده، وأعمامه وانتصاراتهم في الإسلام دون الجاهلية، وذكرياته مع أصحابه وجنوده الذين شاركوه حروبه ضد الروم البيزنطيين، وكذلك نجده يسرد لنا انتصاراته التي شارك فيها ابن عمه سيف الدولة الحمداني ضد الروم . وسيلقي الباحث الضوء على تلك المشاهد الشعرية التي وظف فيها الشاعرُ / السارد آليّة السرد الاسترجاعي معتمداً على السرد الموضوعي الذي يكون فيه الشاعرُ ناقلاً للأحداث، دون أن يكون طرفاً فاعلاً فيها، أو مُشاركاً في صنعها .

وقال الدكتور (زكي المحاسني) عن هذه القصيدة : " سألت نفسي حينما فرغت من دراسة قصيدته الرائية الكبرى التي أولها: لعلَّ خيال العامرية زائرُ. قائلًا: هل حاول أبو فراس نظم الملحمة ؟ وقد سكبها قصيدة على روي الرءاء، كلها من بحر واحد في مئتين وخمسة عشر بيتاً. فكانت قصيدته هذه قد جاءت إلى عهده أطول قصيدة محكمة في شعر الحرب، يفيض بها شاعر ملء الشوط في معان قوية ولفظ مكين" (المحاسني، شعر الحرب، 1961: 309). ومن ثمَّ يعد الدكتور المحاسني من أوائل النقاد الذين ألحوا إلى النزعة القصصية أو السردية عند أبي فراس الحمداني .

المفارقات الزمنية :

إنَّ الخطاب السردى ذو نظام زمني خاص في ذاته، وأنَّ محاولة الكشف عن ذلك النظام، وتقديم وصف بنيوي له، هي محاولة لضبط إيقاع النص السردى، من خلال دراسة المفارقات الزمنية) أو التباينات بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتأمل ما بينهما من تداخلات وانكسارات. " فليس من الضروري أن يتطابق نتائج الأحداث في رواية أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، كما يفترض أنها جرت بالفعل، فإنَّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بد أن ترتب في البناء الروائي نتائجاً لأنَّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك ما دام الروائي لا يستطيع أبداً أن يروي عدداً من الوقائع في آن واحد" (حميد الحمداني، بنية النص السردى، 1991: 73) . فتمَّة اختلاف حتمي بين الترتيب الطبيعي للأحداث وترتيبها داخل اللغة.

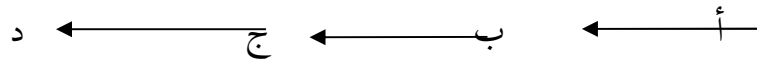
تحدثت المفارقات الزمنية عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه. وهكذا يمكننا أن نميز بين زمنين في كل رواية:

- زمن السرد.

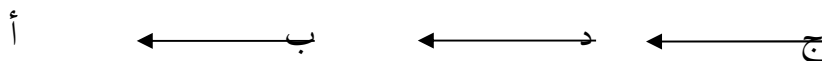
- وزمن القصة.

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. ويمكن التمييز بين الزمنين على الشكل التالي:

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقياً على الشكل التالي:

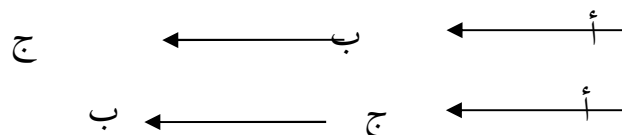


فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلاً الشكل التالي:



وهكذا يحدث ما يُسمى بـ (مفارقة زمن السرد زمن القصة) " (حميد الحمداني، بنية النص السردي، 1991: 75) فعندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية. إذ لا يتطابق نظام الزمنين: زمن السرد وزمن القصة، بسبب تعدد الأبعاد في زمن القصة الذي لا يسمح بوقوع أكثر من حدث حكاوي في وقت واحد، في حين أن زمن السرد لا يسمح بوقوع عدد من الأحداث في وقت واحد بل يقتضي الاختيار والترتيب.

إن الامكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي (حميد الحمداني، بنية النص السردي، 1991: 76):



وهناك أيضاً إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة. وهكذا فإن المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية (Retrospection) أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة (Anticipation).

إنَّ عدم التطابق بين زمن القصة وزمن السرد، أو زمن القصة وزمن الخطاب هو ما يولّد مفارقات سردية تجعل الزمن ينفلت من القياس الخارجي، ولا يمكن فهمه إلا في الداخل الإنساني الذي تتداخل فيه الأزمنة بشكل رهيب يستعصي على كل قياس. فقد أصبح بإمكان السارد أن يتابع تسلسل الأحداث طبقاً لترتيبها في القصة، ثم يتوقف راجعاً إلى الماضي ليذكر أحداثاً سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن أن يطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد.

آلية السرد الاسترجاعي / الاستذكاري:

يعدُّ الاسترجاع (العودة إلى الوراء) آلية مهمة من آليات السرد، وقد عرّف تودوروف الاسترجاع قائلاً: " الاسترجاع يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل " (تودوروف، الشعرية، 1990: 48)، وأضاف تودوروف إنَّ " القصة لكي تُروى لابد وأن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر بكل تأكيد؛ لأنَّه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسّر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها " (تودوروف، الشعرية، 1990: 48) .

ومن ثمَّ فكل عودة للماضي تشكّل بالنسبة للسرد استرجاعاً يقوم به لماضيّه الخاص، ويحينا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.

ويرى جيرار جنيت أنَّ الاسترجاع يحقق عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد. وهاتان الوظيفتان تعتبران، برأي جنيت، من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية (حسن بحراوي، 1990 : 122) .

وهناك وظائف أخرى للاسترجاع أقل انتشاراً ولكنها أيضاً ذات أهمية كبيرة مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً واتخاذ الاسترجاع وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة... أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد... وكل ذلك يجعل الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية ويمكّننا بالتالي من التحقق مما يرويه السرد عن طريق تلك الإرجاعات التي تثبت صحته أو خطئه (حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 1990 : 122) .

الجانب التطبيقي :

اتَّكَأ أبو فراس في رأيته على آليّة السرد الاسترجاعي معتمداً في ذلك على السردين؛ الذاتي والموضوعي، وسيسلط الباحث الضوء على تلك الأبيات التي وظف فيها الشاعر / السارد تقنية السرد الاسترجاعي معتمداً على السرد الموضوعي الذي يكون فيه الشاعر ناقلًا للأحداث، دون أن يكون طرفاً فاعلاً فيها، أو مُشاركاً في صنعها، وهذا على عكس السرد الذاتي " الذي يكون فيه الراوي هو الشخصية الرئيسة أو البطل، فهو السرد الذي يكون فيه الراوي حاضراً كشخصية في الحكاية " (جيرالد برنس، قاموس السرديات، 2003: 24) يقول أبو فراس :

جَدِّي الذي لَمَّ العَشِيرَةَ جُودُهُ	وَقَدْ طَارَ فِيهَا لِلتَّفَرُّقِ طَائِرُ
تَحْمَلُ قَتْلَاهَا وَسَاقَ دِيَاتِهَا	حَمُولٌ لِمَا جَرَّتْ عَلَيْهِ الْجَرَائِرُ
وَدَى مِائَةٌ لَوْلَاهُ جَرَّتْ دِمَاؤُهُمْ	مَوَارِدَ مَوْتٍ مَا لَهْنٌ مَصَادِرُ
وَجَدِّي الذي اِتَّاشَ الدِّيَارَ وَأَهْلَهَا	وَلَدَّهْرٍ نَابُ فِيهِمْ وَأَظَاغِرُ
ثَلَاثَةٌ أَغْوَامٍ يُكَابِدُ مَحَلَهَا	أَشْمُ طَوِيلُ السَّاعِدِينَ عُرَاعِرُ
فَأَبُوا بِجَدَّوَاهُ وَآبَ بِشُكْرِهِمْ	وَمَا مِنْهُمْ فِي صَفْقَةِ الْمَجْدِ خَاسِرُ
وَكَيْفَ يُنَالُ الْمَجْدُ وَالْجِسْمُ وَادِعُ؟	وَكَيْفَ يُحَازُ الْحَمْدُ وَالْوَفْرُ وَافِرُ؟
أَسَا دَاءٌ ثَغِرَ كَانَ أَعْيَا دَوَاؤُهُ	وَفِي قَلْبِ مَلِكِ الرُّومِ دَاءٌ مُخَامِرُ
بَنَى ثَغَرَهَا الْبَاقِي عَلَى الدَّهْرِ ذِكْرُهُ	تَتَأَلَّجُ فِيهَا السَّابِقَاتُ الضَّوَامِرُ
وَسَوْفَ عَلَى رَغَمِ الْعَدُوِّ يُعِيدُهَا	مُعَوَّدُ رَدِّ الثَّغْرِ وَالثَّغْرِ دَائِرُ
وَلَمَّا أَلَمْتُ بِالْدِّيَارِينَ أَزَمَةُ	جَلَاها وَنَابَ الْمَوْتُ بِالْمَوْتِ كَاشِرُ
كَفَتْ غَدَوَاتِ الْغَيْثِ دِرَاتُ كِفِّهِ	فَأَمْرَعُ بَادٍ وَاجْتَنَى الْعَيْشَ حَاضِرُ
أَنَاخُوا بِوَهَابِ النَّفَاسِ مَا جِدِ	يُقَاسِمُهُمْ أُمُوَالُهُ وَيَشَاطِرُ

وظَّفَ الشاعرُ في هذا المشهد الشعري آليّة السرد الاسترجاعي الذي يستند على زمن الفعل الماضي؛ فكل عودة للماضي تمثل استذكّاراً لأحداث ماضية سابقة للأحداث التي وصلت إليها القصّة (محمد عزام، شعرية الخطاب السردية 2001: 106) ، ويدلُّنا على توظيف الشاعر لآليّة السرد الاسترجاعي استخدامه المفرط للأفعال الماضية الحقيقية، وهي: (لَمَّ - طَارَ - تَحْمَلُ - سَاقَ - جَرَّتْ - وَدَى - اِتَّاشَ - فَأَبُوا - وَآبَ - أَسَا - أَعْيَا - بَنَى - أَلَمْتُ - جَلَاها - كَفَتْ - وَاجْتَنَى - أَنَاخُوا). فهو يسرد تاريخ قبيلته ويحكي

لنا أجدادها وانتصاراتها، كما يسرد لنا أسماء الأبطال من الأسرة الحمدانية التي تعود إلى قبيلة تغلب، التي ينتمي إليها الشاعر، وكلها شخصيات رئيسة في قصيدته؛ لأنها قامت بأدوار بطولية ضد الأعداء في الماضي، مما جعلهم مصدر فخر وإعجاب لدى أبي فراس.

أراد أبو فراس في البيت الأول " جدّه الأدنى (الحارث بن لقمان بن راشد) فإنه أصلح بين قبيلة تغلب، وودى قتلاهم من ماله، وكانوا مئة قتيل" (أبو فراس، الديوان بشرح الديوبهي، 1994: 128). وأما عن جدّه الذي ورد ذكره في البيت الرابع فهو حمدان بن حمدون، وقد روى لنا ابن خالويه قصته، قائلاً: " أراد جدّه الأدنى (حمدان بن حمدون)، وذلك أنه عمر بلاد الموصل وديار ربيعة، بالمير ثلاثة أعوام، تواترت بالحل، فسَمِيَ (مُكَايِدَ الحَلِّ)، وقيل إن الذي وهبه في سنة واحدة: ثلاثة آلاف كَرٍّ، والكَرُّ يومئذ قيمته ثلاثون ألف دينار، ووفد عليه فيم وفد (بنو حبيب)، وكانوا أعداءه وأعداء قبيلته، فساوهم بأقرب عشيرة" (أبو فراس، الديوان بشرح الديوبهي، 1994: 129).

ويُكَلِّ أبو فراس في الأبيات التالية - معتمداً على السرد الاسترجاعي - الأعمال التاريخية في العمارة والبناء لجدّه حمدان بن حمدون، الذي بنى سوراً عظيماً، نقل لنا ابن خالويه قصة هذا السور، قائلاً: " بنى (حمدان بن حمدون) سوراً على (ملطية)، أنفق عليه سبعين ألف دينار، ووقف عليه أربع مائة حجرة من خيله. قال أبو فراس: قال سيف الدولة: دَخَلْتُ (ملطية) أنا وعَمِّي أبو العلاء، سنة ثلثمائة وثلاث عشرة، فقرأت اسم جدي على سورها، قال أبو فراس: ودخلتها أنا مع سيف الدولة، بعد فتحها بعشرين سنة، وقد اجترنا بها في بعض غزواته وقصدنا موضع الاسم، فوجدناه مكتوباً" (أبو فراس، الديوان بشرح الديوبهي، 1994: 129). فأبو فراس يسترجع أجداد أجداد مفتخراً بأجدادهم، وانتصاراتهم على أعدائهم، كما يشير إلى أخلاق الفرسان التي يتصفون بها في معاملاتهم مع أبناء قبيلتهم.

ويمكننا تحديد الفضاء الزمني للأبيات، من خلال الأفعال الماضية سالفه الذكر التي استعان بها أبو فراس؛ لأنها تناسب السرد التاريخي والماضي، وهي تدل على السرد في زمن الماضي، وكذلك توظيف أبي فراس للأفعال المضارعة التي تمثل زمن الحاضر، مثل (يُكَايِدُ - يُنَالُ - يُحَازُ - يُعِيدُهَا - يُقَاسِمُهُمْ - وَيُسَاطِرُ)، حيث يثبت الشاعر من خلال هذه الأفعال المضارعة التي تدل على الحال والاستقبال؛ شجاعة جدّه حمدان، وكرمه وسخائه مع الآخرين من أبناء قبيلته؛ فهو يُقَاسِمُهُمْ أمواله، ويُلاحِظُ أن كثرة الأفعال الواردة في فضاء الأبيات تؤكد على انتقال الشاعر في سرده للأحداث عبر الأزمنة المختلفة. كما نلاحظ أن الأفعال المضارعة دورها التصوير والوصف، كما نجد أنها أيضاً واقعة في الاستفهام الاستنكاري لتصوير طول المكابدة.

إنَّ الأماكن الواردة في المشهد الشعري السابق هي (الديار - الثغر - الديارين)، وقد كرر كلمة الثغر ثلاث مرّات؛ للإشارة إلى بطولات أجداده فهم بُناة الثغور. واستحضر الشاعر لتلك الأماكن بأسمائها دليلً على إثباته البطولة والشجاعة لجده؛ فكل مكان من تلك الأماكن مرتبطٌ بحدث معيّن، بناءً كان أو انتصاراً. كما استثمر أبو فراس هذه الأماكن في رسم صورة حقيقية لجده حمدان؛ فهذه الأماكن حقيقية، وموجودة في الواقع، ممّا يقود تفكير المتلقي وإيهامه بواقعية الأحداث والشخصيات، وعلى هذا الأساس يكون "اختيار أسماء حقيقية للمدن يعطي القارئ إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها، وأن يذهب لزيارة هذه الأماكن (سيزا قاسم، بناء الرواية، 2004: 117)، مما يدفع المتلقي إلى التصديق بها مادام لها وجود فعلي في الحقيقة.

ويُكمل أبو فراس موظفاً السرد الاسترجاعي في سرد أجداد قبيلته، قائلاً:

وَعَمِّي الَّذِي أُرْدَى "الوزير" و"فاتكاً" وَمَا الْفَارِسُ الْفَتَاكُ إِلَّا الْمَجَاهِرُ
أَذَاقَهُمَا كَأْسَ الْحِمَامِ مُشَبَّحٌ مُثَاوِرُ غَارَاتِ الزَّمَانِ مُسَاوِرُ
يُطِيعُهُمْ مَا أَصْبَحَ الْعَدْلُ فِيهِمْ وَلَا طَاعَةٌ لِلْمَرْءِ وَالْمَرْءُ جَائِرُ
وَسَارَ إِلَى دَارِ الْخِلَافَةِ عَنُودٌ حَرَقَهَا وَالْجَيْشُ بِالْأَدَارِ دَائِرُ
أَذَلَّ "تَمِيمًا" بَعْدَ عِزِّ وَطَلَمَا أَذَلَّ بَنَا الْبَاغِي وَعَزَّ الْمَجَاوِرُ!
وَصَدَّقَ فِي "بَكْرِ" مَوَاعِدَ ضَيْفِهِ وَثَوَّرَ "بَابِنَ الْغَمْرِ" وَالنَّقْعُ ثَائِرُ
وَأَقْبَلَ "بِالشَّارِي" يُقَادُ أَمَامَهُ وَلِلْقَيْدِ فِي كِتْلَتَا يَدَيْهِ ضَفَائِرُ
وَشَنَّ عَلَى "ذِي الْخَالِ" خَيْلاً تَنَاهَبَتْ "سَمَاوَةَ كُلِّ" بَيْنَهَا وَ"عُرَاعِرُ"
أَضَقْنَ عَلَيْهِ الْبَيْدَ وَهِيَ فَضَافِضُ وَأَضْلَلْنَهُ عَنْ سُبُلِهِ وَهُوَ خَابِرُ
أَمَاطَ عَنِ الْأَعْرَابِ ذُلَّ إِتَاوَةٍ تَسَاوَى الْبَوَادِي عِنْدَهَا وَالْحَوَاضِرُ
وَأَجَلَتْ لَهُ عَنْ فَتْحِ "مِصْرَ" سَحَابٌ مِنَ الطَّعْنِ سُقِيَاهَا الْمَنَايَا الْحَوَاضِرُ
تَخَالَطَ فِيهَا الْجَحْفَلَانِ كِلَاهُمَا فَغَبَنَ الْقَنَا عَنْهَا وَنَبَنَ الْبَوَاتِرُ
وَقَادَ إِلَى أَرْضِ "السَّبْكِرِي" جَحْفَلًا يُسَافِرُ فِيهِ الطَّرْفُ حِينَ يُسَافِرُ
تَنَاسَى بِهِ "الْقَتَالُ" فِي الْقَدِّ قَتْلُهُ وَدَارَتْ بِرَبِّ الْجَيْشِ فِيهِ الدَّوَاتِرُ

ثم ينتقل الشاعر/ السارد إلى سرد أجداد أعمامه وبطولاتهم فيبدأ بعمه (الحسين بن حمدان) الذي قتل العباس بن المعتضد وفاتكاً، ونقل لنا ابن خالويه جانباً من شجاعة هذا القائد الحمداني الحسين بن حمدان، عم أبي فراس، قائلاً: "سمعتُ من غير واحد، أنه كان في خزائن الحسين بن حمدان نيفٌ وعشرون طوقاً لنيفٍ وعشرين فتحاً فتحها بالمشرق والمغرب؛ والحسين نازل الأسد ثلاث مرّات، فقتله، وإحداهن بين يدي المعتضد، فكان أحسن ما فعله، أنه قتل الأسد، ومسح سيفه في جلده، وردّه في غمده، وركب وسار في عرض الناس، ولم يلتفت إلى الخليفة، ولا احتفل بما فعله (أبو فراس) .

اشتملت الأبيات السابقة على مجموعة من المتتاليات السردية، وقد اعتمد أبو فراس على التقنية السردية المسمّاه (التناوب)، ويقصد به " مجموعة من المتتاليات السردية، يرويها نفس (المقتضي السردية) narrating instance أو مقتضيات أخرى. بحيث تعقب وحدات إحدى المتتاليات وحدات متتالية أخرى " (جيرالد برنس، قاموس السرديات، 2003 : 14)؛ فأبو فراس يسرد لنا في هذه اللوحة الشعرية بطولات عمه الحسين بن حمدان مستخدماً السرد الاسترجاعي، عن طريق التناوب في سرد الأحداث المتتالية لعمه البطل الحمداني، الذي فتح بلاد فارس وقتل قائده جيشها المسمى بـ (السبكري)، وأسر أحد كبار قادة جيشهم وهو (القتال)، وذكر أبو فراس أن عمه الحسين كان يؤدّب القبائل العربية التي تمرّدت على الخلافة العباسية من قبائل بني تميم، وبني كلاب، وبني عامر بن صعصعة، وقبائل من طيء، فكان يوقع بهم جميعاً الهزائم الساحقة. كما يوضح الشاعر/ السارد أن عمه الحسين بن حمدان كان أحد قادة جيش الخليفة الذين ساروا إلى مصر لحرب الطولونيين؛ وأحسن كل واحد منهم الأثر، وضرب الحسين قائد جيش الطولونيين فقتله، وهزم الجيش، ودخل مصر، وقلده الخليفة أمر مصر لكنه رفض البقاء بها.

ويلاحظ أن النقلات في السرد الاسترجاعي الحالي قد تحققت بواسطة الأفعال الدالة على الزمن الماضي وهي (أردى - أذاقهما - أصبح - جرت - وسار - فخرقها - أذل - أذل - وعز - وصدق - وثور - وأقبل - وشن - تناهبت - أضغن - أضلنّه - أمار - تساوى - أجلت - تخالط - فغن - ونبن - وقاد - تناسى - دارت)، كما نلاحظ أن النقلات في السرد قد تحققت بواسطة بعض العناصر الرابطة كالعطف بـ (الواو)، أو (الفاء)؛ حيث يعمل الشاعر / السارد على سرد الأحداث والأفعال موظفاً العناصر السردية في بناء نصّه الشعري؛ فالعناصر السردية تشكّل النصّ موظفةً التقنيات اللسانية الرابطة الظاهرة في الكل الشعري، وفي الوقت نفسه نجد أن تتابع هذه العناصر الرابطة يؤدي إلى تشكيل الكل السردية، فالعلاقة بينهما تكاملية، إذ السرد يستحضر التقنية الرابطة، والتقنية الرابطة تستحضر بعض العناصر السردية. وأيضاً تحقّق السرد بذكر الأفعال الدالة على الزمن (أصبح العدل)، ثم اعتماده على الفعل المضارع الذي يدلّ على الوصف والتصوير، مثل (يطيعهم - يقاد - يسافر، كما يدلّ على الحال والاستقبال،

كما أنَّ توظيف الشاعر للأفعال المبنية للمجهول (يُقَادُ - أُذِلَّ) فيه تحقير وإذلال لتلك الشخصيات المنهزمة أمام قوة الحمدانيين، وشدة بطشهم. وتتوَّع هذه الأفعال يدلُّ على انتقال الشاعر في سرده للأحداث التاريخية عبر الأزمنة المختلفة.

ويَتَّضح أيضًا من خلال الأبيات أنَّ الشاعر / السَّارد قدَّم سرده - دائماً - في قالب شعري؛ فالعناصر السَّردية تتضافر مع العناصر الشعرية في الأبيات خدمةً للهديح؛ فنجد في الأبيات توظيفه للكناية في (... وطالما أُذِلَّ بنا البَاغِي وعَرَّ المجَاوِرُ!) فهي كناية عن قوة الحمدانيين، وشدة بأسهم؛ فهم يذلُّون أعداءهم، ويعزُّون مَنْ يجاورهم أو يحتمي بهم، ولفظة (بنا) تشير إلى أنَّهم الأداة التي تستخدم لإذلال البغاة، وربَّما تشير إلى استعانة الخليفة بهم، واستدعائه لهم؛ للقضاء على البغاة والمتمرِّدين. وكذلك اعتماده على الثنائيات الضدية في غير بيت مثل (العدل/ وجائر)، والتضاد بالنفي (يطيعهم / ولا طاعة)، وبين (أذلَّ / وعَرَّ)، وبين (أضقنَّ / وفضاض)، وبين (أضلَّله / وخاير)، وبين (البوادي / والحواضر)، وبين (غبن / والحواضر)؛ ممَّا يؤكِّد بناء تلك المقطوعة الشعرية - فنياً - على الثنائيات الضدية.

وكذلك توظيفه للجناس الذي يوفِّر للأبيات جرساً موسيقياً تستريحُ له إذن المتلقي، مثل الجناس الناقص بين (مُثاور - ومساور)، والجناس التام بين (الحواضر - والحواضر) مع اختلاف معنى اللَّفْظَتَيْنِ؛ فالأولى تعني الحواضر التي هي ضد البوادي، والثانية تعني الحاضرة أي الباقية أو الموجودة. وكذلك الاشتراك في الحروف بين (فَغَبَنَ - ونَبَنَ) ممَّا يوفِّر جرساً موسيقياً للأبيات.

كما وظَّف أبو فراس / السَّارد، التشبيه في قوله: (وَلِلْقَيْدِ فِي كِلْتَا يَدَيْهِ ضَفَائِرُ)؛ حيث شبه القيد في أيدي الشَّاري بالضَّفَائِرِ، وتوظيفه للكناية في (كأس الحمام) وهي كناية عن الموت. وأيضاً الكناية في (يُسَافِرُ) فيه الطَّرْفُ حينَ يُسَافِرُ، وهي كناية عن كثرة أعداد بحافل الجيش الذي لا يُعرفُ أوله من آخره، وتوظيفه للاستعارة في (جَرَّتِ البلوى)؛ حيث شبه البلوى بإنسان فاستعار لها الفاعلية بواسطة الفعل (جَرَّتْ)؛ للتحويل من عظم المصيبة. ونلاحظ في الأبيات السابقة تضافر السَّرد مع الشَّعري، وإنَّ كان اعتماد أبي فراس على السَّرد جاء حاضراً بصورة أكبر من اعتماده على التعبيرات والصور المجازية، دلَّنا على ذلك كثرة استخدامه الأفعال الحقيقية الماضية التي تدلُّ على السَّرد الاسترجاعي.

أمَّا عن الفضاء المكاني الوارد في الأبيات فيتمثَّل في (سَماوة كلب - عُراعِرُ - البيد - البوادي - الحواضر - مصر - أرض السَّكْري وهي بلاد فارس)، ويشير كثرة هذه الأماكن، وتنوعها إلى كثرة الوقائع التي انتصر فيها الحمدانيون على أعدائهم؛ فكل مكان من تلك الأماكن شهد وقوع أحداث خلَّدت بطولات وانتصارات أعمام الشاعر على أعدائهم. أمَّا عن زمن وقوع الأحداث نفسها، فهو الزمن الماضي،

حيث ذَكَرَ الشاعرُ / السَّارد في هذه القصيدة أيامَ أسلافه، وأجداده، وأعمامه، في الإسلام دون الجاهلية، وهي الفترة الزمنية السابقة لزمن سرد الشاعر للقصيدة، أو بعبارة أدق زمن وقوع الأحداث. ويتابع أبو فراس موظفًا السرد الاسترجاعي، فيذكر عمًا آخر من أعمامه، قائلًا:

وَعَمِّي الَّذِي سُلَّتْ "بَنَجْد" سِيُوفُهُ فَرَوَعَ بِالْغُورَيْنِ مَنْ هُوَ غَائِرٌ
تَنَاصَرَتِ الْأَحْيَاءُ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَلَيْسَ لَهُ إِلَّا مِنْ اللَّهِ نَاصِرٌ
فَلَمْ يَبْقَ عَمْرًا طَعْنُهُ الْغَمْرُ فِيهِمْ وَلَمْ يَبْقَ وَتَرًا ضَرْبُهُ الْمُتَوَاتِرُ
وَسَاقٍ إِلَى "ابْنِ الدِّيُودَاذِ" كَتِيبَةٌ لَهَا لَجَبٌ مِنْ دُونِهَا وَزَمَاجِرُ
جَلَاهَا وَقَدْ ضَاقَ الْخِنَاقُ بِضَرْبَةٍ لَهَا مِنْ يَدَيْهِ فِي الْمُلُوكِ نَظَائِرُ
بِحَيْثُ الْحُسَامُ الْهِنْدَوَانِيُّ خَاطِبٌ بَلِغٌ وَهَامَاتُ الرِّجَالِ مَنَابِرُ!

يُكَلِّمُ أبو فراس في هذه الأبيات سرده التاريخي لبطولات أعمامه مستخدمًا السرد الاسترجاعي ووسيلته الزمن الماضي؛ فنجد أنه يذكر عمًا آخر له هو (أبو الهيجاء بن حمدان) الذي انتصر على أعدائه، وقد حكى لنا ابن خالويه مناسبة هذه الأبيات، قائلًا: "حجَّ عمُّه أبو الهيجاء بالناس، وأخذت (بنو كلاب) جمالَ السَّوَانِي؛ فَأَسْرَى إِلَيْهِمْ فَلَحِقَهُمْ وَرَاءَ (نَجْد)، فَأَوْقَعَ بِهِمْ وَقَتْلَهُمْ، وَأَخَذَ الْحَرِيمَ وَالْأَمْوَالَ، حَتَّى نَزَلَ (الْعُقْبَةَ) فِي طَرِيقِ (مَكَّةَ)؛ واجتمعت سائر بطون (بني عامر بن صعصعة)، وقبائل من (طيء)، واشتدَّ القتال، ثم هزمهم" (أبو فراس، الديوان بشرح الدويهي، 1994: 33). ويبدو البعد الديني عند أبي فراس في الشطر الثاني من البيت الثاني، قوله: (وَلَيْسَ لَهُ إِلَّا مِنْ اللَّهِ نَاصِرٌ)؛ حيث ضاقت عليه الأرض بما رحبت، كما يتضح البعد الديني عنده كذلك في البيت الأخير من خلال توظيفه للجُمْلَتَيْنِ الإِسْمِيَّتَيْنِ، وهما (الحُسَامُ الْهِنْدَوَانِيُّ خَاطِبٌ بَلِغٌ - وهاماتُ الرِّجَالِ مَنَابِرُ)، وهنا إفادة من التراث العربي والإسلامي، يحقق بها التناسب بين لفظي (خاطب - ومنابر)، ولكي يدلُّ أبو فراس على شجاعة ممدوحه، استعان بالتشبيه؛ حيث شبه سيفَ ممدوحه بالخطيب البليغ، وشبه هامات الرِّجَالِ بالمنابر التي يمتطيها هذا الخطيب، ويسيطر عليها. فشبه علو السيوف على الأعناق بعلو الخطيب المنابر وهذا يمثل اعتماده خلال السرد الاسترجاعي على العنصر الشعري.

يبدأ أبو فراس بالسرد في زمن الماضي؛ حيث يروي لنا أبو فراس أنَّ عمَّه أبا الهيجاء سار إلى لقاء (يوسف بن الديوداذ)، فصرَّعه، وصاح: (أنا ابنُ أبي الشَّمْطَا)؛ وكان شعاره، ووقع يوسف بين القتلى، والذي يؤكِّد السرد الاسترجاعي اعتماد الشاعر على الأفعال الماضية وهي (سُلَّتْ - رَوَعَ - تَنَاصَرَتِ -

ساق - جلاها - ضاق الخناق) فكثرة الأفعال الماضية تؤكد كثرة الأحداث التي قام بها عمه أبو الهيجاء الذي انتصر على القبائل العربية في نجد، وكانت قد تجمعت لقتاله، ثم انتصاره على ابن الديوداد بأذريجان، وقتله.

يؤدي أبو فراس في هذه الأبيات الشعرية دور الراوي الخفي، وهو "راو غير متطفل وغير ممسرح؛ راو يقدم المواقف والأحداث بأقل وساطة ممكنة من جانبه، ويعد رواة التاريخ الوضعي نماذج لهذا النوع من الرواة" (جيرالد برنس، قاموس السرديات، 2003: 40)، ولعل الوساطة الأقل من الشاعر في نقل الأحداث الواردة بالأبيات السابقة تمثلت في كلمتي (جدي - وعمي)، وإن كانا يُشيران إلى ضمير المتكلم (أنا) مما يؤكد على أن الشاعر افتتح سرده الموضوعي الطويل بسرد ذاتي لا يتجاوز كونه وسيطاً استعان به أبو فراس كنقطة انطلاق لسرده الموضوعي الذي قدم فيه الأحداث بوصفه سارداً غائباً ومتخفياً، وليس شريكاً في صنع الأحداث، وإنما هو مجرد ناقل لها. وبين أن أبا فراس سعى إلى إيهام المتلقي بأنه سيقدم سرداً ذاتياً من خلال لفظتي (جدي - وعمي) اللتين استعان بهما في أبياته؛ فقد حاول أن يثبت أنه وإن كان سيقدم سرداً موضوعياً لأحداث تاريخية ماضية، وأنه إن لم يكن طرفاً مشاركاً في صنع تلك الأحداث الماضية؛ إلا أنه جزء من هذه الأجداد والانتصارات الماضية؛ لأن أبطال تلك الأحداث هما أجداده، وأعمامه، وهو امتداد شرعي وطبيعي لتلك الشخصيات.

ويمكن للباحث إلقاء الضوء على الشخصيات الواردة في فضاء هذه القصيدة الرائية، وتصنيفها، وذلك على النحو الآتي:

أ- شخصية أبي فراس الحمداني، وهو الشاعر والسارد في الوقت ذاته، وهو المتحكم في عملية السرد، الذي يُمسك بكل أوراق اللعبة السردية، وقد أطلق السرديون على هذه الشخصية اسم (الشخصية التبثيرية)، وهي "تلك الشخصية التي تعرض وفقاً لوجهة نظرها الوقائع والمواقف المسرودة، وهي الشخصية صاحبة وجهة النظر أو الشخصية المركزية" (جيرالد برنس، قاموس السرديات، 2003: 87). ففي هذه القصيدة يسرد أبو فراس أجداد الحمدانيين، وبطولاتهم ضد أعدائهم، مستخدماً آلية السرد الاسترجاعي؛ فنجده يفخر بأجداده، وأعمامه سارداً تاريخهم البطولي الماضي، الذي يشرف باتمائه إليه.

ب- جدود أبي فراس، وأعمامه، وهم شخصيات رئيسة مذكورة بأسمائها، وهم - حسب ترتيب ورودهم في القصيدة - (الحارث بن لقمان بن راشد - وحمدان بن حمدون)، وأعمامه هم (أبو الهيجاء ابن حمدان - والحسين بن حمدان)، وقد وُفق أبو فراس في رسم صورة تلك الشخصيات التي تمثل ملامح البطولة العربية التي لا تقبل الذل أو الانقياد؛ حيث إنهم لا يقبلون فرض الإتاوة عليهم. وقد صورهم

الشاعر / السَّارِد بأنَّهم فُرسان أشدَّاء، كما أوضح أنَّ لديهم كبرياء وعزَّة نفسٍ لذا لا يُعيرون اهتماماً لخليفة المسلمين لضعفه، كما أشار السَّارِد إلى أنَّ الخليفة نفسه (المكتفي - والمعتمد) عندما يواجه أموراً صعبةً وخطيرةً تهدد الخلافة، فإنَّه يلجأ إلى الاستعانة بفُرسان الأسرة الحمدانية وهم جدود الشاعر وأعمامه، فيلبون النداء، وينتصرون على الأعداء، ويحفظون للخليفة هيئته، وتبقى الخلافة الإسلامية شاحنةً عاليةً بفضل فُرسان بني حمدان، وقد أوضح الشاعر/ السَّارِد ضعف الخليفة العباسي في غير موضع من القصيدة، وكيف أنَّ أعداءه يتربصون به، وهو قليل الحيلة حتى يُنقذه الحمدانيون ويملون عليه شروطهم.

كما بينَّ الشاعر / السَّارِد أنَّ أجداده وأعمامه من أبطال الأسرة الحمدانية يطيعون الحُكَّام والوزراء ماداموا عادلين، فإنَّ جاروا على حقوق البلاد والعباد فلا سمع لهم ولا طاعة عند الحمدانيين، وهذا من صلاح الحمدانيين، ومكارم أخلاقهم؛ حيث تربوا على الأخلاق العربية الأصيلة التي تقبل العدل، وترفض الظلم بكل أشكاله وألوانه، فقد جعلوا العدل شرطاً رئيساً من شروط الطاعة للحاكم، فإنَّ جاراً أو ظلم فعلى المحكومين مجابته، والخروج عن طاعته، وهذا ما عبر عنه أبو فراس في بيته الشعري السابق الذي يقول فيه:

يُطِيعُهُمْ مَا أَصْبَحَ الْعَدْلُ فِيهِمْ وَلَا طَاعَةٌ لِلْمَرْءِ وَالْمَرْءُ جَائِرٌ

ج- العدو الرومي، والقبائل العربية المتمردة، أو الأبطال الضد، وهم شخصيات ثانوية، جاء ورودهم في فضاء القصيدة كما يأتي: (ملك الروم - الوزير - فاتك - تميم - بكر - ابن الغمر - الشاري - ذي الخال - السبكري - القتال - ابن الديوداذ)، وقد صور الشاعر / السَّارِد هذه الشخصيات بأنَّها شخصيات منهزمة، لا تقدر على الصمود أمام قوة الحمدانيين، وشدة بأسهم. كما أنَّ أبا فراس سخَّر تلك الشخصيات في رسمه لصورة الشخصيات الرئيسة (أجداده - وأعمامه)؛ فتصويرهم أذلاء مهزومين أسهم في إثبات البطولة والقوة للحمدانيين .

ويصل أبو فراس في نهاية رأيته إلى مدح سيف الدولة، معتمداً على السرد الاسترجاعي لحروب سيف الدولة وانتصاراته على (الدُّمُسْتُق) قائد جيوش الروم، وعلى غيره من القادة، فيقول :

وقال مادحاً سيف الدولة :

وَأَبَقْتُ عَلَى "الْكَّام" قَتْلَى سِيُوفِهِ لَّهُمْ مِنْ بَطُونِ الْخَامِعَاتِ مَقَابِرُ
وَأَرْكُزْنَ فِي قُطْرِي "قَلُونِيَّةَ" الْقَنَا وَمِنْ طَعْنَا نَوْءُ بِـ "هَنْزِيَطَ" مَا طُرُ
وَعَادَ بِهَا يَهْدِي إِلَى "مَرْجِ قَلَزْ" هَوَادِي يَهْدِيهَا الْهُدَى وَالْبَصَائِرُ
رَمَى "قُرْقُواساً" وَالْبَطَارِيقَ حَوْلَهُ بِضَرْبٍ يُقِلُّ الْجَيْشَ وَالْجَيْشُ كَثِيرُ

وَأُسْرَةُ صِدْقٍ فِي اللَّقَاءِ شِعَارُهُمْ:
وَقَادَ إِلَى "الْقَانِ" كُلَّ مُطَهَّمٍ
وَعَدَنَ بِإِحْضَارِ "الدُّمُسْتَقِ" مُوثِقًا
وَالْهَبْنَ لَهْيَ "عَرْقَةٍ" وَ "مَلْطِيَةٍ"
وَمَا زَالَ يَرْمِي كُلَّ أَرْضٍ بِفَيْلَقٍ
وَرَاخَتْ عَلَى "سَمْنِينَ" غَارَةُ خَيْلِهِ
رَمَى "مَرْعَشًا" مِنْ "أَرْقَنَ" وَدُونَهَا
وَيَوْمَ عَلَى ظَهْرِ "الأَحْيَدِ" مُظْلِمٍ
أَتَتْ أُمُّ الْكُفَّارِ فِيهِ يَوْمَهَا
فَلَمْ تَرَ إِلَّا فَالِقًا هَامَ فَيْلَقٍ
وَأَبْيَضَ مَاضِي الْعَزْمِ فِيهِمْ يَقْدَهُ
وَسَمِعَ مِنْ جَرَسِ الْحَدِيدِ سِيُوفَهُمْ
قَصْرَنَ خَطَا صَهْرٍ "الدُّمُسْتَقِ" وَابْنَهُ
رَأَى الثَّغَرَ مَثْغُورًا فَسَدَ بِسَيْفِهِ
مَسَاعٍ يَضِلُّ الشَّعْرُ فِيهِ جَهْدُهُ
أَلَا إِنَّ ضَرْبَ اللَّهِ لَا شَكَّ قَاهِرُ
لَهُ حَافِرٌ فِي يَابِسِ الصَّخْرِ حَافِرُ
أَلَا رَبَّ وَعَدِ آخِرَتُهُ الْمَقَادِرُ
وَعَادَ إِلَى "مَوْزَارَ" مِنْهُنَّ زَائِرُ
بَصِيرٌ بِضَرْبِ الْخَيْلِ بِالْخَيْلِ مَاهِرُ
وَقَدْ بَاكَرَتْ "هَنْزِيْطُ" مِنْهَا بَوَاكِرُ
سُهْبٌ نَأَتْ أَطْرَافُهَا وَأَوَاعِرُ
جَلَاهُ وَيَبِضُ الْهِنْدِ فِيهِ أَزَاهِرُ
إِلَى الْحَيْنِ مُحْدُودُ الْمَطَالِبِ كَافِرُ
وَبَحْرًا لَهُ تَحْتَ الْعَبَاجَةِ زَاخِرُ
بِأَبْيَضَ مَاضِي الْحَدِّ أَبْيَضُ زَاهِرُ
غِنَاءُ غَوَانٍ مَا لَهْنٌ مَرَاهِرُ
وَفِيهِنَّ عَنْ سَعْيِ الضَّلَالَةِ قَاهِرُ
فَمَ الدَّهْرُ مِنْهُ وَهُوَ سَعْبَانُ فَاعِرُ
وَتَهْلِكُ فِي أَوْصَافِهِنَّ الْخَوَاطِرُ

يُصَوِّرُ الشَّاعِرُ / السَّارِدُ أَنَّ الْحَرْبَ بَيْنَ سَيْفِ الدَّوْلَةِ وَمَلِكِ الرُّومِ لَيْسَتْ مَجْرَدَ حَرْبٍ بَيْنَ مَلِكٍ وَنَظِيرِهِ، لَكِنَّهَا حَرْبٌ بَيْنَ الْإِسْلَامِ وَالْكُفْرِ؛ حَيْثُ يَصَوِّرُ الرُّومَ بِأَنَّهُمْ كُفَّارٌ وَذَلِكَ فِي وَصْفِهِ لَهُمْ بِأَنَّهُمْ (أُمُّ الْكُفَّارِ)، وَوَصْفِهِ لِقَائِهِمْ (الدُّمُسْتَقِ)، بِأَنَّهُ كَافِرٌ، وَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ: (مُحْدُودُ الْمَطَالِبِ كَافِرٌ)، وَمُحْدُودُ الْمَطَالِبِ كَنَاءٌ لِلتَّقْلِيلِ مِنْ شَأْنِ قَائِدِ الرُّومِ، وَتَحْقِيرِهِ، كَمَا يَتَّضِحُ الْبُعْدُ الدِّينِي فِي الْقَصِيدَةِ مِنْ خِلَالِ قَوْلِ أَبِي فِرَاسٍ :

وَأُسْرَةُ صِدْقٍ فِي اللَّقَاءِ شِعَارُهُمْ:
أَلَا إِنَّ ضَرْبَ اللَّهِ لَا شَكَّ قَاهِرُ

فسيف الدولة وجنوده أسرة صدق، وهم جنود الله الذين يدافعون عن الإسلام ضدّ الشّرك، شعارهم في الحرب ضد الروم أنّ جند الله هو المنتصر وهو الغالب لا شكّ، لأنّه مؤيّد من الله تعالى؛ فالجرب ضد الروم ليست حرباً بين ملك ونظيره، ولكنها حرب بين الإسلام والشّرك.

يعود الشّاعر / السّارد في هذه اللوحة الشعرية إلى الماضي؛ ليسترجع المعارك والوقائع التي انتصر فيها سيف الدولة على أعدائه من الروم البيزنطيين، وبالتالي فالاسترجاع / الاستدكار، يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر (حاضر السّرد). وفي هذه الحالة يُسمّى السّرد بالسّرد الاسترجاعي، والمؤثرات اللسانية الدالة على هذا النوع من السّرد هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي، وقد توافرت في الأبيات مثل: (وَأَبْقَتْ - وَأَرْكَزْنَ - وَعَادَ - رَمَى - وَقَادَ - وَعُدْنَ - وَالْهَبْنَ - وَعَادَ - وَرَاحَتْ - رَمَى - نَأَتْ - جَلَاهُ - أَتَتْ - قَصَرْنَ - رَأَى - فَسَدَ)؛ هذه الوفرة من الأفعال الماضية تدلّ على وجود تنقّلات في الأحداث، والأماكن، وكذلك تدلّ على سرعة إيقاع السّرد؛ حيث "يتحدّد إيقاع السّرد من منظور السّرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السرعة يتقلّص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمّها الخلاصة والحذف. وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيرها ووقف السّرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد والوقف" (محمد بوعزة، تحليل النص السردى، 2010 : 92) ، والذي يبدو في هذه الأبيات هو النوع الأوّل وهو سرعة سرد الأحداث التي تعالج معارك متعدّدة خاضها البطل سيف الدولة، اختزلها الشاعر في أبيات قليلة، وكان كلّ حدث من هذه الأحداث كفيلاً بأن يُعالج في قصيدة كاملة بمفرده.

ويلاحظ الباحث أنّ توظيف الشاعر للسرد الاسترجاعي لكل هذه الوقائع التي انتصر فيها ممدوحه على أعدائه الروم البيزنطيين، فيه إثبات لقوّة هذا البطل الإسلامي، وشجاعته.

ويبيّن من خلال الأبيات تعامل البطل المسلم سيف الدولة مع العدو الرومي؛ فهو يتعامل معهم بكلّ قسوة وقوّة ووحشية في قتلهم، وقد عبّر الشاعر عن ذلك في عدّة أبيات من قصيدته؛ حيث يعود سيف الدولة من إحدى معاركه بالدمستق قائد الروم أسيراً موثقاً بالقيود والأغلال، وذلك في قوله: (وَعُدْنَ بِإِحْضَارِ الدُّمُسْتَقِ مُوثَقًا) بما يعنيه القيد من إذلال وإهانة لقائد وفارس، ويلاحظ أنّ الفعل (عُدْنَ) يدلّ على أنّ أبا فراس يجعلها بطولة جماعية فهو أحد الجنود المشاركين في معارك سيف الدولة مع الروم، كما يشير إلى دور الجيش في تحقيق النصر مع سيف الدولة؛ فلم يجعلها بطولة فردية مطلقة خاصة في هذه المعركة.

والمُتَّبِعَ لحركة الفعل الماضي الذي يشير إلى ضمير الغائب (هو) يلاحظ أنه كان أكثر وروداً مما يؤكّد سرعة سرد الأحداث، كما يشير إلى نزوع الشاعر إلى إعطاء شخصية ممدوحه البطولة المطلقة فهو المنتصر المحقّق لكل تلك الإنجازات والانتصارات، اللهم إلّا في لفظة (سيوفهم) وكذلك في البيت الذي يليه من خلال الفعل (عُدْنَ) ربما جعل أبو فراس الجنود شركاء سيف الدولة في سَوْقِ الدُّمُسْتَقِ إلى الأُسُر، وهذا دور ضئيل جدّاً؛ لأنّ هذا الفعل يأتي بعد انتهاء المعركة، أمّا الأدوار البطوليّة للجنود أثناء المعارك فلم يُلقِ الشاعر الضوء عليها اللهم إلّا حينما تحدّث عن (سيوفهم)، فتارةً يجعلها بطولة مطلقة فردية لبطله سيف الدولة، وتارةً أخرى يجعلها بطولةً جماعيةً فيُشرك الجنود، والخيول، والسيوف، في الانتصار على الروم. فهو متأرجح في تصويره بين هذا وذاك، فنجد - أحياناً - يعبر عن مدى قوة جيش ممدوحه، يتجلّى ذلك في قوله: (وَتَسْمَعُ مِنْ جَرَسِ الْحَدِيدِ سِيُوفَهُمْ) وهي كناية عن شجاعة الجنود. ومن التعبيرات التي تدلّ على شدة سيف الدولة في قتال الروم قوله: (يَرْمِي كُلَّ أَرْضٍ بِفَيْلَقٍ)، وقوله: (فَلَمْ تَرَ إِلَّا فَالِقًا هَامَ فَيْلَقٍ)، وكذلك رميه لقرقواس والبطاريق وقتله لهم ومن ثمّ قلّ عددهم بعد أن كانوا كثيرين، وذلك في قوله: (رمى قُرُقُوسًا والبطاريق حوله)، وجاءت نتيجة هذا الرمي في الشطر الثاني من البيت نفسه (بضربٍ يُقِلُّ الجيـشَ والجيـشُ كَثُرُ)، ثم طعناته لقادة الروم أثناء اشتداد المعركة التي كانت مثل المطر يتجلّى ذلك في قوله: (وَمِنْ طَعْنِهَا نَوًى بِهَنْزِيْطٍ مَاطِرٍ)؛ هذا البطل المسلم الذي لا تأخذه شفقة أو رحمة في قتال الكُفَّار واستئصال شأفتهم.

إنّ الزّمن السائد في هذه المقطوعة الشعرية هو زمن الفعل الماضي الذي يؤسّس لحركة السّارد السابقة على زمن القص، والذي يتجلّى في الأفعال الماضية الآتية (بناهنّ - نازل - ذلّت - شقّ - سقى - بات - أوردّها - ساق - وناهض - رأى - تلافاه - أوقع)، كما أعلن الشاعر نفسه الزمن الذي يسرد أحداثه، وذلك في الشطر الأوّل من البيت الخامس (وَعَنْ ذِكْرِ أَيَّامٍ مَضَتْ وَمَوَاقِفٍ). فن خلال هذه الأفعال الماضية يذكر لنا أبو فراس / الراوي المعارك والوقائع التي انتصر فيها سيف الدولة على أعدائه من الروم، وأعدائه من القبائل البدوية العاصية.

وثمة فرق بين زمن السّرد أو اللحظة الحالية للسّرد، وبين الزّمن الذي وقعت فيه الأحداث التي يقوم الشّاعر بسردها؛ فعادةً ما يميّز الباحثون السرديون بين مستويين للزّمن في الحكّي "المستوى الأوّل: زمن القصّة، وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصّة فلكل قصة بداية ونهاية. يخضع زمن القصّة للتتابع المنطقي، والمستوى الثاني: هو الزمن الذي يقدّم السّارد من خلاله القصّة، ولا يكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصّة" (سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 1989: 59).

أمّا الزمن الثاني وهو زمن إلقاء القصيدة ونظمها، أو اللحظة الآنية لسرد الأحداث الماضية فتبدو من خلال رواية ابن خالويه، قال " ظَفِرَ الأميرُ سيف الدولة بيني عامر بن صعصعة ومن اجتمع منهم من طيء وكُلب، على مخالفتِهِ، فَبَلَغَ (أبا أحمد بن عبد الله بن ورقاء الشيباني) خبرُ ذلك، فقال قصيدة يهني بها الأمير بغزاته هذه، ويُفَاخِرَ (مُضَرَّ) بأيّام (بكر) و (تَغْلِب) في الجاهليّة والإسلام وأنفَذَها إليه، وهي قصيدة طويلة؛ لَمَّا وَقَفَ أبو فراس على ما ذُكِرَ فيها، عَمِلَ قَصِيدَةً على وزنها، ذَكَرَ فيها أيّامَ أسلافه، وآبائه، وأعمامه، وأهلِهِ، والأقربين، في الإسلام دون الجاهليّة " (أبو فراس، الديوان بشرح الدويهي، 1994 : 124) .

ورواية ابن خالويه تشير إلى زمن نظم القصيدة؛ حيث قالها أبو فراس مادِحاً سيف الدولة بعد انتصاره على القبائل العربيّة المتمردة من بني عامر بن صعصعة وبطونها، ويمكننا تحديد تاريخ هذه المعركة" حيث خرج سيف الدولة عام 344هـ لتأديبهم " (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 1977 : 39) .

نتنفع من رواية ابن خالويه لمناسبة القصيدة بأنها بُنيت بناءً فنياً على آليّة السرد الاسترجاعي الذي وظّفه الشاعر للتغلب على ابن ورقاء الشيباني في مدح الأمير سيف الدولة، وللغفر بانتصارات قبيلته تغلب التي استحضرتها عبر سرده الاسترجاعي لتلك الوقائع .

نتائج البحث :

- يُعدُّ السرد الاسترجاعي الأكثر مناسبةً لحالة أبي فراس؛ لأنّه عاش غريباً أسيراً في بلاد الروم، يعاني مرارة الأسر وعذاباتهِ، من ثمّ لم يكن له من مؤنّسٍ في ليالي الأسر الطويلة والموحشة سوى ذكرياته، فراح يسرد لنا في رائيته - موظّفاً السرد الاسترجاعي - بطولات أجداده، وأعمامه وانتصاراتهم في الإسلام دون الجاهليّة، وذكرياته مع أصحابه وجنوده الذين شاركوه حروبه ضد الروم البيزنطيين، وكذلك نجده يسرد لنا انتصاراته التي شارك فيها ابن عمّه سيف الدولة الحمداني ضد الروم .

- يُرَجِّحُ الباحثُ غلبة السرد الاسترجاعي عند أبي فراس؛ لأنّه ينظر دائماً إلى الخلف، فيرى أمجاد آبائه وأجداده وانتصاراتهم في الجاهليّة والإسلام، ويستمد هويته ووضعيته من خلال انتمائه القبليّ / السياسي، إلى الحمدانيين وعلى رأسهم سيف الدولة. ويبيّن لنا من خلال تحليل النماذج الشعريّة لأبي فراس، أنّ استراتيجيّة السرد الاسترجاعي عنده قد فرّضت نفسها بقوةً لتتحكّم في منطق السرد، وتضطلع بوظائف فنيّة جماليّة ودلاليّة داخل معماريّة القصيدة. وقد أمدّتنا هذه التقنية بمفاتيحٍ حقيقيّة لولوج عالم أبي فراس الشعري، ومرجعياته الفنيّة والإيديولوجيّة.

- كان هناك هدفٌ رئيس وراء اعتماد أبي فراس على آليّة السرد الاسترجاعي / الاستذكاري، في قصيدته الرائيّة يتلخّص في نخره بقبيلته أمام الروم البيزنطيين، فليس أمامه وهو يعاني مرارة الأسر وعذاباتهِ سوى

إذلال الروم وتذكيرهم بهزائمهم العديدة أمام جيوش الحمدانيين؛ فقد روى ابن خالويه مؤدّب الشاعر وراوي أشعاره أنّ الدُّمُسْتُق (كبير الروم) ناظر الشاعرَ في بلاطه غير مرّة، وأراد إذلاله فلم يكن لدى أيّ فراس - وهو الأسير - من وسيلة للدفاع عن نفسه، ورد الإهانة عنها سوى السرد الاسترجاعي، وتذكير الروم بهزائمهم النكراء أمام الحمدانيين .

- عني المتنبّي بتسريع السرد واعتمد لتحقيق هذا الإيقاع المتسارع على تتابع أفعال السرد ونقلاته بواسطة ظروف الزمان وأسماء الأماكن، وكثرة توظيفه للفعل الماضي وهو أهم أدوات السرد الاسترجاعي؛ فالسرد موكّلٌ بحكي الماضي .

المصادر والمراجع :

- 1- تزيطان طودوروف ، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1990م
- 2- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م
- 3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1990م
- 4- حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1991م
- 5- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1968م
- 6- زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة الحمداني، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، 1961م
- 7- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التثوير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م
- 8- سيزا قاسم ، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2004م
- 9- ابن شرف القيرواني :
- أ- أعلام الكلام، صححه وضبط ألفاظه : عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة النهضة، القاهرة، الطبعة الأولى 1926م

- ب- رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء، تحقيق : حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1983م
- 11- أبو فراس الحمداني ، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1994م
- 12- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010م
- 13- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة 2001م
- 14- أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق : مفيد محمد قبيصة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1983م
- 15- نعمان عبد المتعال القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1982م
- 16- ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1977م

سيميوطيقا الدّل؛ المبعّد والمتصدّر

قراءة في ترصّدات علي عبد الهادي المعموري حول العنف الرمزي في (ثقافة التّوسّل)

Semiotics of humiliation; The outcast and the leader

Ali Abdulhadi Al-Mamouri; Reflections of symbolic violence in the (Begging Culture)

أ.د. إسماعيل نوري الربيعي/الجامعة الأهلية- البحرين

imseer60@gmail.com

(الحياة؛ ممارسة تنطوي على تفسير الرموز)

(مجتمعات الأنساق المغلقة، لا تنفك عن التمسك برموزها الثابتة)

الملخص

(حكاية التّوسّل) التي ينسجها علي عبد الهادي المعموري، تقوم على الاستثمار الجاد والعميق لتقنيات السرد. حيث الحضور العميق والدال للراوي، وجهة النظر، التناص والعتبات النصية. هذا مع أهمية أن المعموري لم يكن معنيا بصياغة نص سردي، بقدر ما كان مسعاها متوجه نحو توظيف السرد في معالجة قضية ثقافية، ترصدها بوعي وإدراك من خلال اشتغاله في الفضاء العام. يؤهله في ذلك تجربته الأكاديمية وخبراته المعرفية التي عرّكتها سنوات الاشتغال المنهجي المتخصص في مجال العلوم الإنسانية. المعموري يتقمص دور الراوي الذي ينقل الحكاية عبر توظيف الخطاب والقص. مستهدفا المروي له (المتلقي) من خلال عرض الموضوع موظفا الإخبار والرواية والاتصال. ماهية الراوي يحددها المعموري بطريقة مباشرة. متطلعا نحو توظيف (الفلاش باك) بعد أن يجعل من العتبة النصية، استهلالا للخوض في نقد وتحليل ظاهرة اجتماعية، يسعى نحو تمييز الفواصل فيها وآليات الاشتغال التي تقوم عليها.

الكلمات الدالة؛ السيميوطيقا (إنتاج المعنى)، العنف الرمزي، ثقافة التّوسّل، التطبّع، الحقل.

Abstract

Begging Culture, Ali Abd al-Hadi al-Maamouri's weave is based on a severe and profound investment in narration techniques. The deep and significant presence of the narrator, the point of view, intertextuality, and textual thresholds. This is with the importance that Al-Mamouri was not concerned with formulating a narrative text, as much as he endeavored to the use of narration in addressing a cultural issue, which he monitored consciously through his work in the public space, which qualifies him for his academic experience and knowledge experiences that have been afflicted by years of systematic work specialized in the field of human sciences. Al-Maamour assumes the role of the narrator who conveys the story through discourse and storytelling—targeting (the recipient) by presenting the subject with the staff of news, narrator, and communication. The nature of the narrator is determined by Al-Mamouri directly looking forward to employing (a flashback) after making the textual threshold, an initiation to delve into the criticism and analysis of a social phenomenon, seeking to distinguish.

Keywords; semiotics, symbolic violence, Begging Culture, Habitus, Field.

المقدمة

للفضاء الاجتماعي دوره الفاعل والأكيد في تمييز مفردات السلوك الاجتماعي، على الأفراد المنضوين تحت ظلاله. انطلاقاً من أحوال التفاعل مع المعاني، التي يتم إنتاجها في ذلك الفضاء، الذي يمثل مصدر النشأة والوجود (Richard Jenkins, 1992). هذا بحسب التوقف المرّز، عند الطريقة التي يتم بها إنتاج المعنى، عبر الصيغ التي تحدد معايير ودليل وقياس وقواعد ومبادئ النموذج الاجتماعي الذي يتم الاحتكام إليه، بوصفه القاعدة والنمط والنموذج الذي يتم الاهتداء به والسير على منبجه وتدير واختبار العلاقات في ضوئه. ومن هذا الواقع يكون الوقوف على سمات وقسمات الثقافة الاجتماعية، تلك التي تميزها عن الآخر من الثقافات التي تتفاعل ضمن مدركاتها ومعاييرها الخاصة. فيما يبقى التركيز على أهمية الغور العميق في صلب الثقافة الاجتماعية الواحدة، سيعا نحو ترصد احوال سلم التفاوت الاجتماعي القائمة فيها. والطريقة التي يتم فيها التعاطي مع مفهوم (المكانة) حيث المواجهة المباشرة بين الفاعلين الاجتماعيين، وطريقة تعاطيهم مع الصراعات والتحديات والمنافسات الصامتة، والتي لا تنفك تتفاعل بكل ضراوة وشراسة وشدة.

مجمعٌ يمارس الحياة، ويتكيف مع الوقائع التي لا تنفك ترى. حيث أحوال التغير والنمو والاضطراد في التحول. لكن خلف المشهد هذا، تبدى أهمية التطلع نحو القراءة الفاحصة للأنساق الثقافية، والتي تشكل الممثل الرئيس والفاعل نحو قراءة المرحلة التاريخية. انطلاقاً من التصور القائم على أن التفاعلات الاجتماعية، إنما تدور في فلك العلاقة الجدلية القائمة على فعاليات التواصل الإنساني. والممارسات التي يهجمها الفاعلون الاجتماعيون عبر عمليات التخفي والإضمار (Jaspers, J.D. 2019)، والطرق التي تقوم عليها عمليات الاستدلال والتفسير والشرح. سعيًا للتكيف مع سياق التلقي الذي يميز المنظومة الاجتماعية.

الصراع على الموقع الاجتماعي، يشكل ركيزة أصل في تمييز دوافع التفاعل الإنساني. ومع اختلاف وتنوع القيم الثقافية في المجتمعات، يحضر التأويل بكل كثافة. حيث الوضوح على أشده. في المجتمعات المتقدمة العامة تتعاطى العامة مع النخب بأريحية ودون تكلف. بناء على منظومة السلطة القائمة على (المعرفة، القوة، المال). في حين أن نفاق وتزلف وتقرب وتملق وملاطفة العامة للنخب الفاعلة والمؤثرة في المجتمعات التقليدية، إنما يقوم على غرارة القوة في مفهوم السلطة. حيث التعاطي القائم على النبذ والاقصاء والتهميش، والتمييز المفرط في طريقة تقريب الحاشية والأتباع والأنصار، والأهل والبطانة، والحشم والخواص، والصحب والعشيرة. ومن هذا الواقع المثقل بالصعوبات. يكون التطلع نحو الإمساك بالموقع الاجتماعي، بوصفه هبة ومكرمة صادرة من لدن السلطة الممكنة بقياد

إنتاج المعنى. لتكون العواقب وقد تمثلت في تطلع الفاعل الاجتماعي نحو الاسترشاد بنموذج السلطة الأعلى. حتى لتصدق فيهم مقولة فرانس فانون؛ (العبيد حين يتحررون يقلدون جلاديهم) (Neelam Srivastava (2010) بحساب تفرد نموذج رجل السلطة الأوحده الذي يركز وجوده على احتكار المعاني. والذي يستند بحضوره إلى الإمساك بقياد مسار التأويل عبر الحضور الكثيف للعدة الأيديولوجية للسلطة، القائمة على انتهاك الشفرة اللغوية والعلاماتية والعمل على اغتصاب الخيال الجمعي، وخرق المواضعات، ومخالفة الأعراف واختلاط الدلالات. فالهزيمة المنكرة تتحول إلى إنتصار، والفشل الذريع في العمل يتم تصويره على أنه إنجاز عظيم، والتخبُّط في القرار يتم وصفه على أنه حكمة. (وبالروح والدم نفديك أيا كان؟!)

التقمُّص والتربُّص

في المجتمعات القائمة على النظام والتوزيع العادل لد (الحقوق والواجبات) ، تبدى أحوال القناعة بالقيمة الرمزية لمفهوم المواطنة. فيما تكون أحوال (المكانة الرمزية) في مجتمعات الهدر والكبت والإخضاع. إلى تقزيم مسار العلاقة القائمة بين العامة من المجتمع، و النخب المسيطرة إلى مجرد ثنائية تقوم على ترسيخ ثنائية (المبعد والمتصدر). حيث المبعد الذي ينوء بحمل أثقال التوقعات الصادرة عن المتصدر، بوصفه؛ خاضعا، تابعا، مُزدرى، مُهاناً، ذليلاً، مهوَّرا، مقموعاً، منبوذاً، مهمشاً. فيما يحوز المتصدر على المجمل من سمات التعالي والتعاضم، والتطاؤل والتجبر، والتباهي والانتفاخ، والغطرسة والتشاخ. نسق الإزدراء القائم على الكم الهائل من المقت والكراهية والتربص في نموذج (المبعد والمتصدر) ، يحيل واقع التفاعل الاجتماعي إلى ساحة مواجهة بين الطرفين ، قوامها الكراهية والكبت والاختضاع والاحتقار المتبادل. وهذا ما يتثل على مستوى النموذج الاجتماعي المصغر social microcosm (Elizabeth Silva, Alan Warde, Editors, 20210) ، حيث التّردّد لأوضاع التّمّر الذي يمارسه ربّ الأسرة بحق عائلته، والطلب كبير الحجم بحق زميله الضئيل الحجم، والمعلم بحق طلبته، والرئيس بحق مرؤوسه. والمتقف بحق الأمي الذي لم ينل حظاً في التعليم، والغني بحق الفقير. إنها السلسلة المتوالية التي لا تعرف الانقطاع، من علاقات التمييز الحادة التي تنتجها، طريقة التمثل لد (المكانة الرمزية) في مجتمعات الصراع من دون قواعد والتنافس بدون معايير، والتزاحم من غير أسس أو مباديء واضحة للقيمة والمعنى التي تقوم عليها فكرة المكانة.

إنها أحوال الخرق الفاضح للقواعد والمعايير والمستويات التي تقوم عليها أشكال السلطة. والتي يتم تمثيلها بطريقة شديدة الذاتية نائية بنفسها عن الموضوعية والرؤية الواقعية المستندة إلى المهارة والإبداع والاتقان والتضلع والتّمكّن، والرسوخ والضبط. تفاعل يقوم على انتهاز الفرصة السانحة والتزاحم بالمناكب

على المواقع. فيما تكون العواقب وقد تمثلت في تفريط مريع للمجمل من المصادر والموارد والإمكانات. الجميع يسعى نحو هذه الصدارة، والتي تم تحميلها بالمجد والخلود والجاه والخطوة، والسمو والسيادة، والشرف والعظمة، والعزة والفخامة. إنها لعنة الوجاهة التي حطت بثقلها على الفضاء الاجتماعي، وراحت تغطي على المجمل من علاقات التفاعل. حتى غابت مواطن التمييز في طريقة التعاطي مع المسارات الممكنة حول تمثل الأفكار المتعلقة بـ التغيير والمحافظة. لتكون النتيجة التباسا في الأفكار واختلاطا في الممارسات وتشابكا مريعا في الأهداف، وتزاحما في التحالفات والتبادلاً في المصالح.

التوسيل والتوسل

يكتب علي عبد الهادي المعموري (المعموري، علي عبد الهادي، ثقافة التوسل)؛ (صباحا، ذكرني شرطيّ مسكين مستأسد بنمط من السلوك الذي يعتاد الكبار ممارسته على الصغار، وينتقل عبرهم ليصبح سلوكا مؤسسيا، واجتماعيا، يمارسه الأغلب من بين الناس، انه التوسل). يقول ابن منظور في لسان العرب؛ (الوسيلة ما يتقرب به إلى الغير، والجمع الوسل والوسائل. والتوسيل والتوسل واحد. وفي حديث الأذنان: اللهم آت محمدا الوسيلة، هي في الأصل ما يتوصل به إلى الشيء ويتقرب به. وشئ واسل: واجب، قال رؤبة: وأنت لا تنهر حظا واسلا. والتوسل أيضا: السرقة، يقال: أخذ فلان إيلي توسلا أي سرقة) (ابن منظور، لسان العرب). المعموري في واقعة التوسل يترسم أحوال؛ شرطيّ يحاول أن يتمثل أخلاقيات المؤسسة الرسمية من خلال الانغماس في سلوكيات التجبر. القائمة على ثنائية (المتصدر، المبعد)، حيث الأول الذي يسعى بكل ما أوتي من قدرات نحو استثمار الموقع الذي تحصل عليه، ليتوجه نحو الإمعان في ممارسة التنكيل بحق المبعد، باعتبار توقع السلوك الصادر عنه، والقائم على الإستكانة، والإذعان، والرضوخ، والتذلل والتصاغر والذل. هكذا يتبدى (شرطي مسكين مستأسد)، حيث التوظيف للمجاز: (استأسد عليه أي صار كالأسد في جرأته) (الزنجشيري، أساس البلاغة)، المعموري يتمثل الواقعة من خلال (أسد عليّ وفي الحروب نعامه). هو لا يسقط في فخ التنديد بالواقعة التي أسس لها الشرطيّ المسكين، بقدر ما يتوجه بالتقريع والتوبيخ للسلوكيات التي تؤسس لظاهرة التوسل. العين الفاحصة والمدققة تجعل من المعموري مترصدا أحوال (الفاعل المسيطر) حيث موقع الصدارة الذي يتيح لهم نشر منتوجهم الثقافي على الواقع الاجتماعي، لتكون له خطوة الانتشار والاتساع والامتداد والذوب. لتتفشى أحوال المحاكاة للنموذج الأعلى، وما يصدر عنه من ممارسات ثقافية ورمزية. (الشرطي المسكين المستأسد) سقط في فخ ممارسة العنف الرمزي، بناء على ما يتلقاه في الوسيط الثقافي الذي يتفاعل فيه. بحساب أن الإنسان كائن يعيش على التلقي، حين يولد في المحيط

الاجتماعي ليتفاعل ضمن منظومة اللغة والدين والعادات والتقاليد والسلوكيات والذائقة والرموز والشفرات والعلامات.

إنه ضحية طريقة تعاطي (المسيطر الأعلى) في إنتاج المعنى، من خلال الانغماس في التلاعب بالرموز والسعي نحو توظيف مسار الدلالة بما يخدم الموقع الذي يتحصن فيه، عبر ضخ المزيد من جرعات الشرعية في منتجات العنف الرمزي. وهكذا لا يتردد الرئيس عن التكيل بالمرؤوس بحزمة موجعة من؛ التعنيف والتفريع والتقييح والتنديد والتوبيخ. يقوم بوضع الخاتمة القائمة شرعنة هذا العنف من خلال استثمار أحوال الانكسار الدلالي، تحت الزعم والادعاء بالحرص على المصلحة وتعديل المسار وتجنب الأخطاء. لا يتوان الأب عن التكيل بأفراد أسرته، والمعلم بتلاميذه، والضابط بجنوده، لتصل إلى ترسيم مسار العلاقة بين الرئيس وشعبه. إنه الإمساك بفائض المعنى، الذي تشكل من خلاله دورة العنف الرمزي التي تحرص على تقديم نموذجها، لتتحول بالتالي إلى المثال الذي يتم الاهتداء به. أحوال التعاطي مع منظومة (المتصدّر والمُبعد) تحيل إلى استدعاء المقارنة المباشرة بين الجيد والريء. حيث النتائج المحسومة التي تجعل من الأكاديمي قليل البضاعة العلمية، لكنه يجيد اللغة الإنكليزية (لغة المتصدّر). ينال الأرحية على زميل له يملك الموهبة والرصانة العلمية. إنها التسويات القائمة على الإنتاج الثقافي والرمزي، والتي لا تنفك تتفاعل في العالم الاجتماعي، لتثمر عن الصدارة للفنان ولاعب كرة القدم على حساب الإبعاد والإقصاء للمثقف والعالم المتحصن في مختبراته وبحوثه وتجاربه. حيث الهيمنة المطلقة لمعايير التسويق والإنتاج والتوزيع والربحية، وطريقة استثمار سوق الخيرات الرمزية. (Z. Silverman, 2008)

التورية في أقصاها

ينطوي مفهوم السلطة الرمزية على توظيف التورية والاستعارة بطريقة لافتة، بحساب أن الفرد والجماعة حين يتفاعلون في العالم الاجتماعي، يكون مساعهم منصباً على الإمساك بالجاء، والقبض على الأثرة والفوز بالدرجة واغتنام الحظوة، و الظفر بالرتبة وربح المنزلة و الوجاهة واحتواء الرفعة والحصول على الزلنقى وجني الشأو والشأن، وتملك القدر واكتساب القربة والاستحواذ على المحلّ والمرتبة وإصابة المركز والمقام، وادراك المكانة وأخذ المنصب وكسب المحور والمقدار ومصادرة الموضع وربح الموقع، والقبض على المكانة والمنصب. إنه التمثيل المباشر لأحوال رضا الناس حين توسيهم بشح ارزاقهم، لكنهم ينتفضون حين تشير إلى ضعف عقولهم. إنها السلاح الصامت المضمّر الذي يتم من خلاله إلغاء وتهميش واقضاء الأفراد والجماعات والمؤسسات والهيئات والمنظمات، وكل ما يثني بالعمل في الفضاء الاجتماعي. عبر توظيف مفردة واحدة لاغير! كأن تصف أمة أو مجتمع بأنها؛ كافرة أو

مارقة أو عنيفة أو عديمة الأخلاق. حيث الهجوم على الرأسمال الرمزي لها، و محاولة تسقيطها عبر توظيف الوصف الحاسم والحازم والجازم.

يقوم مفهوم السلطة على التشابك والتعقيد، حيث النسج المتداخل الذي لا يني يحضر فاعلا ومؤثرا في جملة من المستويات والعلاقات. عالم الاجتماع بيير بورديو حاول قراءة هذا المفهوم من خلال نظرية الحقل. باعتبار محاولة التعاطي وفقا للتمييز بين الحقول التي تتميز فيها السلطة وتعمل على أداء أثرها ومفاعليها. ومن هذا كان المسعى نحو عزل كل حقل والتعاطي معه بصورة منعزلة. باعتبار التطلع نحو الوقوف على طريقة عمل الحقل، وتمييز الواقع الذي يعمل فيه، والسعي نحو الكشف عن المنطق الداخلي الذي يحكمه. في توجه يقوم على محاولة فهم المنظومة الاجتماعية. من المهم التركيز على الفكرة التي تقول أن السلطة لا يمكن أن يتم تحديدها بصورة مباشرة، هذا الأمر سيقود إلى التبسيط المخلل. فكم من دول تزعم الاستقلال فيما تخزها التبعية من رأسها حتى أنحص قدميها. و كم من رئيس دولة يدعي القدرة على صناعة القرار، فيما يكشف الواقع عن خضوعه لإرادة الحزب الذي رشحه، وعمل على تقديمه لسدة السلطة العليا. الواقع أن السلطة لا يمكن حصرها في مستوى ما. بقدر ما تقوم على أهمية التمييز بين الحقول التي تتميز في العالم الاجتماعي، حيث أهمية الوقوف على أنواع السلطة؛ (المعرفة والرأسمال والقوة القائمة على ممارسة العنف الشرعي). (Bourdieu, P. (2020)) ومن أجل الوقوف على الفهم لهذه الأحوال والعلاقات تبرز أهمية ترصد أحوال السيطرة وكل مايقع تحت طائلتها، بناء على تفاعلات السيطرة والتسلط والتحكم. إنها العلاقة التي تخترق المجمل من العلاقات التي يقوم عليها النظام الاجتماعي، عبر الاستناد إلى القراءة التحليلية التي تتوقف ملياً عند دراسة الأنساق والسياقات، والثقافة والسيادة والاقتصاد. في ترصد معرفي واشتغال منهجي يستهدف الوقوف على الصياغة النظرية العلمية لمفهوم السلطة الرمزية.

الإشكال الرئيس الذي تواجهه السلطة الرمزية يقوم على أحوال المفارقة. فعلى الرغم من كونها ممارسة عامة، لا ينفك الجميع عن التعاطي بها والعمل بموجهاتها وإجراءاتها. إلا أن الجميع لا يقرّ بها. هذا بحساب أنها تتفاعل بناء على الكود والشفرة الاجتماعية. فوجودها يقوم على أحوال التواطؤ على المعاني بين من يتفاعلون مع مدركاتها ومضامينها. ومن هذا الواقع تبدى أهمية وقوة تأثير السلطة الرمزية. (Hjellbrekke, J., Korsnes, O. (2020)) بوصفها تتفاعل في الغور القصي من الذهني و النفسي. وهي لا تنفك عن تفعيل السطوة والفاعلية و النفوذ في صلب سلطتها. عبر استثمار سطوة وقوة الرمز، في كسر الحواجز وولوج السواتر، والنفوذ بين الموانع والمرور بين الفواصل، إنها الفاعلية القائمة

الإنديساس و الانسلال و التسلل والتغلغل والدخول في صلب أحوال الإخفاء والتمويه والتستر والتحوير والتحرير.

تسعى السلطة الرمزية نحو إبراز و كشف العلاقات الموضوعية القائمة في حقل اجتماعي ما. بناء على امعان النظر في الموقع الذي يحتله الفاعل الاجتماعي في طريقة توزيع السلطة. الأمر هنا يقوم على أحوال (اللعب) القائمة بين القوى المؤثرة و الفاعلة في الحقل، وطبيعة العلاقة القائمة مع الأوضاع التي يفرزها الحقل بناء على أحوال التبعية أو السيطرة. قد يتبدى الفاعل الاجتماعي في أشد أحوال الإمساك بقياد السلطة. (Didier Bigo, 2011) لكن التفاعلات الواقعية و العملية تكون بمثابة الكشف عن هشاشة السلطة التي أسندت إليه، باعتبار فشله في حيازتها. الأمر لا يقوم على المنصب بقدر ما ينضوي في مضمون الأثر والفاعلية و السيطرة و التحكم. نموذج الشرطي الذي يقدمه علي عبد الهادي المعموري، بتطلعه نحو استغلال منصبه، والاندرج في فعالية السطو على الرأسمال الرمزي للعامة، حيث المسعى نحو الحصول على فعل (التوسل) من قبل الناس العاديين. إنما يعدّ تمثيلاً فاضحاً لأحوال فقدان التوازن في حقل اللعب. وهكذا يصف المعموري الموقف (سلوك التوسل هذا أراه يومياً، شارع مقطوع فيتوسل السائق بالشرطي ليعبر، والشرطي منتشٍ بالرفض وإذلال المواطن كردّ فعل على إذلال الضباط والمسؤولين له، مراجع يتوسل بموظف مأزوم ليقضي حاجته، وتستمر الحلقة). (المعموري، المصدر السابق) ترى هل تمكن الشرطي من التحكم بفضاء اللعب؟ هل يمتلك الرأسمال الرمزي الذي يؤهله تمييز الثقافي والاقتصادي والاجتماعي؟ بوصفها قوة رمزية تسانده في بث قيمة (التوسل) والتي توقع منها إشباع رغباته النفسية في التعويض عن مركب النقص، ومحاولته البئسة في تقمص دور الأسد؟!

بيير بورديو حين يطرح مفهوم الحقل، إنما يروم الوقوف على الوسيلة المنهجية الناجعة، في طريقة التعاطي مع البمعنى ، الذي يلعب حوله المتنافسون من الفاعلين الاجتماعيين. بحساب أن الحقل إنما يقوم على آليات من الاشتغال والعلاقات والحركة، (Antonin Cohen, 2011) والتي سينجم عنها صراعات وصدمات تفتش، و تشدد و تستفحل، ليتناقم دورها في المرحلة التالية. ومن هذا الواقع فإن الفاعلين المتنافسين، سيعمدون إلى حشد الجهود من أجل الاحتفاظ بالمواقع التي يشغلونها، والسعي نحو إعادة النظر والعمل على رسم استراتيجيات جديدة تناسب والوضع الجديد. إنها أحوال العلاقات الداخلية داخل الحقل، و الحرص على التكيف مع أوضاع اللعب الجديدة.

الشرعي وغير الشرعي

حقن السلطة على سبيل المثال، تنطوي بنيته على أنواع مختلفة من القوة والرأسمال والمعرفة، تستند في مضمونها إلى ضبط أحوال التباين القائم بين القوى المختلفة التي تتفاعل في بنيته. بحسب أن الفاعلين الاجتماعيين، المسكين بالموقع الذي يؤهلهم لصنع القرار، لا يفتأون العيش في خضم الصراع الذي لا يعرف النهاية حول الهيمنة والسيطرة والسلطة. كم هائل من الصراعات التي لا تعرف الانقطاع. تلك التي تبدى في صراع المعلن وليس الخفي! بين رب الأسرة والزوجة. حيث التنافس الذي يصل حدّ الجهر بتوزيع الأدوار القائم على التمويل الذي يتحصّن به الزوج، بإزاء الإدارة والتنظيم الذي تتولاه الزوجة. لكن الأمر لا يقوم على أحوال الوصف لبنية جامدة ساكنة وهامدة. إذ سرعان ما سيكون للعلاقات الداخلية وآليات التنافس والصراع، وتراكم المواقف أن تنتج عواقبها على طبيعة ومستويات تلك العلاقة. باعتبار أن الطرفين (الزوج والزوجة)، كلّ منهما يدرك طبيعة الصلاحيات التي يتمتع بها. وعليه تتفاقم أحوال اللعب والقائم على المواجهة بين الطرفين. لا شك أن المشتركات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، تبقى حاضرة وفاعلة. إلا أن التباين في الأهداف والموجهات يبقى حاضرا في خضم هذه العلاقة، إلا أن الرغبة بالسيطرة وتكثيف الحضور تبقى حاضرة ومؤثرة. الأمر الذي ينعكس على طبيعة إدارة المواجهة. فكل طرف لا يمكنه الاستغناء عن كينونته وأهميته وتأثيره، وعليه تبدى أحوال التعاطي مع أحوال التنافس انطلاقا من استثمار أحوال التقيح والتعديل والتبدل والتحويل. ومن هذا يكون المرتكز وقد تحصّن كل طرف بأيقونته ومجاله الحيوي داخل البيت. الزوجة في المطبخ حيث مملكتها التي تمارس من خلالها الابتزاز العنفي والمباشر. والزوج في إصراره على وقت القليولة، والإلحاح على توفير الهدوء، وإلا فإنه سيغادر الدار، ليقضي أوقات الراحة في المقهى!

السلطة حقن غير قابل للاقتسام إطلاقا. فالجميع متمسك بأهميته وحضوره على صعيد الواقع. (Atkinson, W. (2021)). حيث أحوال التوازن التي تنطلق من مبدأ توزيع المهام والصلاحيات والنفوذ والتأثير وبالتالي الوقوف عند سلطة إصدار القرار النهائي والحاسم. هذا الواقع يبدأ من القرار الاستراتيجي الذي تؤسس له سيدة المنزل حول (طبخة اليوم)، وتنظيم أثاث المنزل وتربية الأبناء. سعيا إلى تنظيم علاقات العمل في المؤسسات، حيث التوزيع للمهام والواجبات وتحديد الصلاحيات، وترسيخ مبدأ الاستقلالية والشفافية في تطبيقات الحوكمة والإدارة الرشيدة. إنه المسعى نحو تأكيد شرعية السلطة. علاقات السلطة في الأسرة تقوم على العقد الشرعي، ورابطة الدم والقرابة في العشيرة. فيما يكون قوام شرعية المؤسسة على التصريح الرسمي الصادر عن السلطة العليا. وبالتالي يمكن ترصد أحوال توزيع العمل وتقسيمه بناء على المهارة والكفاءة والاحترافية الناجزة، القائمة على المؤهل المعترف به. إنها سلطة المعايير التي تحدد مسار التوظيف للموقع الاجتماعي.

المهندس، المحامي، الطبيب، الطيار، سائق التاكسي، الشرطي، عامل المطعم، الضابط، الأكاديمي، التاجر، البقال. كل هؤلاء وغيرهم سيتعرضون للإقصاء في حال تقاطعهم مع المعايير (الشرعية) التي تحددها سلطة القانون. (Vaidya, R., & Myers, M. D. (2021)). ويبقى أمر إعادة إنتاج شرعية الحضور، رهنا بطريقة التوافق والتكيف مع السيطرة التي تفرضها السلطة العليا. لتبدى السلطة بوصفها حقلا غير قابل للاقتسام بحساب البحث عن غزارة المعنى الكامن فيها والقوة الغامرة التي تتمتع بها، والتي لا يمكن أن تحدّها في نطاق أو مجال. إنها السلطة في المجال السياسي، التي تبدأ في توزيع العلاقات الدولية بين دول متقدمة وأخرى تابعة. وفي المجال الاقتصادي بين دولة الرفاهية والدولة الفاشلة. وسلطة المعرفة بين جامعات النخبة (هارفارد وأوكسفورد وكمبريدج)، وسلطة الرأسمال (الشركات العابرة للقومية)، وسلطة الخطاب البلاغي والمعرفي الذي ينطلق من سقراط مروراً بعلماء عصر النهضة، فشكسبير وهيجل وماركس ونيتشة، والجمع الهائل من العقول الإبداعية التي استطاعت أن تسيطر على الضمير الإنساني الجمعي، باعتبار الغزارة الرمزية للمعنى والحضور والتأثير، حيث غاندي و جيفارا و مانديلا. سلطة تتمثل بالإمرة والتأثير والتحكم، والرئاسة والسطوة والسيطرة، والصلاحيات والولاية والهيمنة والهيبة والنفوذ والقيادة والقوة والطائلة والقدرة والحكم والمُلْك. حيث الفاعلية والتأثير في صلب المواجهات التي يفرزها الواقع. والإدراك العميق والواعي بأحوال الموازنة بين الروحي والزمني، والتفطن واليقظ والإحاطة والإدراك والاستيعاب والفهم العميق للصراعات الرمزية والفكرية.

القيمة المعرفية التي تقوم عليها نظرية (الحقل) التي أسس لها بيير بورديو، تتركز في طريقة رصد الصراعات القائمة في حقل ما (Julien Duval. (2020)) (أدبي، فني، رياضي، مؤسسي، القبلي والعشيرة، صناعة الفلافل أو الطرشي لم لا؟! الحاضرة والمدينة، المدرسة، الجامعة) وأحوال العلاقة الموضوعية مع الحقل الأعم والأشمل المتمثل في حقل السلطة. باعتبار تمييز مفاصل الفئات الاجتماعية والعمل على الوقوف على سمات فاعليتها وطريقة تأثيرها في المجتمع. (Rachel Bower. 2017) الحقل هنا يمثل وسيلة منهجية تتيح للباحث القدرة على التصنيف والتفريق والتنحية والعزل والفرز للحقول ومدى حيازتها للسيطرة والهيمنة. الحقل الرياضي على سبيل المثال يتفاعل ضمن منظومة السلطة، (Michael Grenfell (2009)) باعتبار أهمية الحضور الطائفي للفعاليات الرياضية، والتأثير البالغ الذي يُحدثه نجوم الرياضة على حماس الجماهير وشغفهم. إنها الوسيلة التي تعمل على تحديد سمات ومواصفات (المتصدر والمُبعد). ورصد أحوال العلاقة التي تسير بداهة لصالح (المتصدر) الذي يتفاعل في سوق الخيارات الرمزية. حيث شرعية الحضور والهيمنة على المشاعر. كلاسيكو برشلونة وريال مدريد،

أضحى الحدث الأهم والمبرز في العالم. حتى أن إسباغ التوصيفات من نوع (كلاسيكو الأرض) تفصح عن عن غزارة العنف الرمزي، بحساب أن من لاهلاقة له بكرة القدم ولا يفهم بها شيئاً ، سيجد نفسه منغمساً في هذه الفعالية رغم أنفه، خشية من اتهامه بالقصور العقلي، أو انعدام الذائقة، أو ربما وصفه بالحق؟! لأنه يقوم بفعل يتقاطع والذائقة الجماعية لسكان الأرض. الحقل الفني يتماهى في تجليات حقل السلطة ، باعتبار قوة الحضور وطغيان التأثير على ذائقة الجمهور. فكم من مطرب لا تطيق النظر إليه أو سماع صوته، لكنك تبقى أسيراً لموجّهات المؤسسة الفنية التي تعمل على تشذيب وتحديد الذائقة الفنية. إنها أحوال التلاعب بالعقول من خلال الإمساك بخيوط الحقل الفرعي والعمل على نسجها وتشبيكها في الحقل العام القائم على السلطة المكتنز بالهيمنة والسطوة والسيطرة. ولا يغيب عن هذا الواقع أحوال توظيف الأيقونات والعلامات والإشارات والألوان. تلك التي انطلقت من شعار الكوكا كولا، مروراً بأقواس ماكدونالد، وليس نهاية بعلامة تيسلا، التي يتم التبشير بها بأنها خلاصة العلاقة بين المجتمع البشري والذكاء الاصطناعي.

لاشك أن الموقف يحتاج إلى فرز أحوال العلاقة القائمة داخل بنية السلطة، والسعي نحو تصنيف القوى الفاعلة والتي تحتل الموقع الفاعل والمؤثر. والتي لا يمكن لها أن ترضى أو تتقبل أحوال الموقع الذي تحصلت عليه. بقدر ما يكون الموجه الأصل فيها يدور في فلك (الحفاظ على الموقع والبقاء في سدة التأثير والتطلع نحو إعادة إنتاج سيطرتها تأثيرها في الواقع. إنها تداعيات البنية اللاشعورية للفاعلين الاجتماعيين الهايتوس Habitus ، حيث طريقة تأثير التنشئة والتفاعل والتعاطي للفاعل الاجتماعي داخل الحقل. (Albert, Mathieu, and Daniel Lee Kleinman. 2011) والطريقة التي يمكن له أن يعبر عنها، بما اكتسبه من تطبع وتمثل و هضم لأخلاقيات ومضامين ومدرجات الحقل (Martin Middeke, Christoph Reinfandt. 2016) الذي اشتغل فيه. هكذا تتمثل سمات الأكاديمي التي يتوقعها الجمهور حيث الرصانة والجدية والصرامة. ويتنظر الجمهور من الممثل الأكاديمي أن يطلق النكات وبث المرح والضحك في وقت وأوان. وأن على النجم السينمائي أن يكون بكامل أناقته في كل الأوقات. وأن على الرياضي أن يتبدى حيويًا وناشطًا. وفي حال الاخلال بهذه التوقعات فإن التقاطع سيتبدى في صلب الشروط والمبادئ والقواعد التي يقوم عليها الحقل.

تجليات العنف الرمزي symbolic violence تقوم على ممارسة الإكراه والقسر (Ganuza, Natalia, Karlander, David and Salö, Linus. 2020) من قبل صاحب السلطة بحق الآخرين، من أجل فرض المعنى الخاص. إنها الممارسة النقدية الساعية نحو فرز مواطن الهيمنة التي يتحصن بها أصحاب المواقع ، من خلال الإمعان الدقيق في دراسة خطاب المسيطر و

المهيمن، و العمل على تتبع أحوال الأهداف الواعية وغير الواعية منها. مع أهمية الوقوف عند الأحوال والأوضاع المحيطة بالرأسمال الرمزي، (Albert, Mathieu, and Suzanne Laberge. 2017) بواقع لماذا لا ينفك المتصدر والمهيمن و المسيطر من العمل على إعادة إنتاج السيطرة؟ الجمع التجاري (المول) تمثيل فاضح للممارسة العنف الرمزي على الجمهور، حيث العواقب التي تتمثل في بروز ظاهرة (إدمان الشراء) وهي ظاهرة مرضية تم تشخيصها والاعتراف بها، بوصفها مرضا يحتاج العلاج من قبل المنظمات الصحية الدولية. ألعاب الفيديو والرأسمال الخارق الذي يتخطى ترليونات الدولارات، تمارس العنف الرمزي بحق المجتمع البشري (شيبا وشبانا وأطفالا). حقل السينما مارس العنف الرمزي على ذائقة المراهقات والشابات، حتى جعل من نجوم السينما النموذج لزواج المستقبل. حيث النجم الذي يتبدى وسيما بهيا أنيقا من دود أخطاء! فكانت الجناية الكبرى على أجيال من النساء فرطت بفرص اجتماعية متاحة وممكنة ومعقولة. ولايختلف الأمر لدى الشباب الذي جعلوا من نجمات هوليوود بمثابة الموصفات لزوجة المستقبل! إنها سلطة الإعلان التجاري الذي يلاحقك في التلفزيون وبرامج التواصل الاجتماعي وإعلانات الشوارع، ليجعل منك تدور في فلك التساؤل الحائر والمقلق، كيف يمكنني العيش بدون هذا المنتج الذي يملأ الدنيا ويشغل الناس؟! وإذا قيض لنا المقارنة بين العنف المادي والعنف الرمزي، فإن هذا الأخير ثلبسه المزيد من المخاطر والتأثيرات العميقة، كونها تتعاطى في مجال العقلي والإدراكي والنفسي.

لا ينفك المسيطر عن استثمار جميع الوسائل الممكنة من أجل الاحتفاظ بسطوته وتأثيره، (Bourdieu, Pierre. 1975) وقوة حضوره على صعيد الواقع. الأمر الأهم أن مسعاه هذا لا يقوم على التصريح والمجاهرة والإبانة والكشف، بقدر ما تتطوي الموجهات الفاعلة فيه على كم هائل من المراوغة والتضليل بحساب التركيز على ليّ عنق الحقيقة، والتلاعب المباشر والأكيد في طريقة إنتاج المعنى. إنها لعبة الاختلاق وإخفاء والإفتراء والتدليس. فعل غزير من التضليل والتلفيق الذي لا يني عن التوسل بالمجمل من الخداع والغش والمكر، سعيا لتكريس المصالح والعمل على تثبيت المواقع. الأمر الأهم أن هذه الممارسة إنما تقوم على التطلع نحو بناء التفكير والسعي نحو صياغة العقول والمدرجات. عبر التركيز على التدخل المباشر في الفعاليات الإنسانية القائمة على التعبير والتوضيح والصوغ، للمجمل من العادات والتقاليد والممارسات والسلوكيات. إنه الانتهاب والسطو والغزو على العقول. ليجد الإنسان نفسه ومهما تحصل على المعرفة والمران والخبرات، تراه وقد وقع فريسة لهذه التجليات، التي تحاصرة من كل صوب وحذب. إنها أحوال التسلل في صميم الرؤى والتصورات والتحديات والإرادات. ليتكون النتيجة وقد برزت آثارها على طرق التفكير وأساليب التعبير وإعادة بناء مفهوم رؤية العالم. و بما

ينسجم والمصالح و المكانة و الرتبة و المواقع الخاصة بأصحاب الهيمنة. وهكذا لا يتوان المسيطرون من اللهات جريا نحو استغلال أي شيء وكل شيء، بدءا من اللغة مرورا بالعمل على تحريف الدلالات و العبث بالرموز، (Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon, and Jean-Claude Passeron. 1991) و العمل على التسلل في صلب المعاني و التغلغل في الممارسات و النفاذ في عميق القيم الأخلاقية و الثقافية. اللعب في حقل الرمزي يلج العالم الاجتماعي بروية وهدوء مريب، سعيًا لحصوله على الاستجابة من قبل المجتمع باعتبار الممارسة المباشرة لهذه المعاني و بالتالي تصبح ممارسة تحظى بالشرعية. إنها تقنيات إعادة بناء الواقع من خلال السيطرة على طريقة إنتاج الرموز و العمل على صناعة الذائقة الإنسانية و السيطرة على موجهات التعبير.

الخاتمة

سلطة الشرطي الذي يتعرض له الدكتور علي عبد الهادي المعموري، لا تستند إلى معيار أو مضمون أو محتوى أو إدراك. الأمر برمته يقوم على سلوك طاريء يقوم على التمثيل الناقص والتقليد الفج للنموذج الذي تعاطى معه. شرطي وقع فريسة التلقي لثقافة القمع وتكريس التبعية والاختضاع والقهر والامتهان. فكانت لحظة التمر التي أمسك بها بكل ما يملك من قوة. (فن لا يتلقى ثقافة رفيعة لن ينتج ثقافة رفيعة)، كما يقول بيير بورديو. إنه نتاج المحيط والبيئة وفضاء التلقي المهلهل والمهترىء الرث، حيث شبح السطوة والسيطرة المستندة على؛ الابتزاز و الاختطاف و النهب و السلب و الاغتصاب، و السرقة و الانتزاع و الأخذ من دون قواعد. وهكذا تبدى نوازع العدوان التي تنزع عن السلطة مفهومها و بنيتها وعلاقات وآليات الاشتغال فيها. لقد تربى هذا الشرطي المسكين على يد أب غليظ القلب أشبعه ذلا ورفسا، بإعتبار جعله رجلا شديد المراس؟! إنها الممارسة التي لا تنطوي على أية سلطة، باعتبار فقدان شرعيتها بناء على تحوير مسار الصلاحية. اجتهد الشرطي في تحول شرعية السلطة القائمة على تنظيم سير المركبات. حين جعل منها أداة لممارسة التعالي والتكبر والانتفاخ والتباهي والتصلّف والتغطرس على خلق الله.

(حكاية التوسل) التي ينسجها علي عبد الهادي المعموري، تقوم على الاستثمار الجاد العميق لتقنيات السرد. حيث الحضور العميق و الدال لد الراوي، وجهة النظر، التناص و العتبات النصية. هذا مع أهمية أن المعموري لم يكن معنيا بصياغة نص سردي، بقدر ما كان مسعاه نحو توظيف السرد في معالجة قضية ثقافية ، ترصدها بوعي ادراك من خلال اشتغاله في الفضاء العام، يؤهله في ذلك تجربته الأكاديمية و خبراته المعرفية التي عرّكتها سنوات الاشتغال المنهجي المتخصص في مجال العلوم الإنسانية. المعمور يتقمص دور الراوي الذي ينقل الحكاية عبر توظيف الخطاب والقص.

مستهدفا المروي له (المتلقي) من خلال عرض الموضوع موظفا الإخبار والروي والاتصال. ماهية الراوي يحددها المعموري بطريقة مباشرة . متطلعا نحو توظيف (الفلاش باك) بعد أن يجعل من العتبة النصية ، استهلالا للنخوض في نقد وتحليل ظاهرة اجتماعية ، يسعى نحو تمييز المفاصل فيها وآليات الاشتغال التي تقوم عليها.

هاهو ذا الراوي يقف عند ترصد أحوال شرطي مرور، وظيفته الأصل تقوم على تنظيم سير المركبات. لكنه يقوم بتحويل الدلالة التي ينطوي عليها الموقع الوظيفي، ليجعل منها وسيلة لإذلال الناس. هذه الواقعة تجعل من المعموري يشهد ذاكرته حول حادثة تركت ندبة عميقة في نفسه وخياله. أبطالها ؛ الطالب الزميل الذي يستمد حضوره وأهميته من خلال ثقافة الوشاية، ونموذج المدرّس الخاضع والتابع المتماهي مع المعتدي. ونموذج مدير المدرسة الذي أثر أن يمارس دور الجلاد، منتبذا الدور التربوي المناط به. التسلسل المنطقي للحكاية يقوم على حبكة بعينها، تقوم على رغبة هذه النماذج الثلاثة الملحة والعاتية في جعل (المعموري- الراوي) أن يخوض في ممارسة فعل التوسّل كي لا يقوم الطالب الزميل بفعل الوشاية. والمدرس الخاضع والخائف والمتردد، أراد من الراوي التذلل والتعطف، كي لا يرسله إلى مكتب المدير لنيل العقوبة المنتظرة. فيما كانت مهمة المدير الأعنى والأمر. حيث تمايزت أنيابه بوحشية مفرطة وتغول مريب، بحق الطالب الصغير. يمارس بحقه العقوبة بضراوة مفترس وحشي بريّ أبد عتيّ . فقد استنكر على الطالب الضئيل الحجم تمسكه بكريائه، وتحمله للسع السياط الموجه، دون أن يذرف دمعة واحدة أو تند عنه صيحة أو عويل . حتى تخلى المدير عن وقاره وراح يصرخ بهستريا؛ لماذا لا تبكي؟! كان المدير ينعي حاله الرث و يقارن عيانا جهازا بين هذا الصغير الذي يقدم درسا في احترام الذات، بارزاء شخصه المستباح على دكة مصلحة لا تشبع من جوع ولا تحمي من برد. فقد تحصل من الغنيمة على منصب مدير مدرسة، وما يترتب عليها من تقديم الولاء وإعلان العهد والميثاق للمستبد على حساب الناس. إنه الانغماس المرّ والمذل في دوامة المداينة والمخادعة والغش والتلفيق والأفك والمكر والحيلة والمخاتلة . إنه الإستلاب والفقدان المريع للروح الإنسانية.

عقليّة التوسّل والإذلال التي يتذكرها المعموري ، كانت بمثابة الرأسمال الرمزي الذي من خلاله يمكن أن تمارس بها وظيفة الحياة. تحت وصاية نظام قبي دكتاتوري يقوم على الإلغاء والإقصاء لقيمة الإنسان. إنها وضعية استشعار الخطر من تلك الكائنات التي تتمسك بسلطتها الرمزية. هذا بحساب أن القوة الغاشمة المسككة بقياد التوجيه والسيطرة على رقاب الناس، لا تنفك تعيش أحوال الارتياح والتوجس والجزع والجن والحذر والحيلة والهلع، من قيم الحرية والشهامة والعزة والأنفة والوقار والهيبة والاحترام. إنها المعادلة التي لا يتورع المتجبرون والمتسلطون على رقاب الناس عن تكريس علاقاتها القائمة على تعزيز ثقافة

الاستبداد، حيث التطلع الغامر نحو تفشي الفساد والمحسوبية والقهر والنهب والنبد والإقصاء وتقطيع أوصال المجتمع. ثقافة تقوم رموزها على تقديم الأُمِّيِّ والفاشل والمأزوم. بوصفه النموذج الذي تتعقد عليه الآمال في بناء الوطن. الوطن الذي تم استنزاف الرأسمال الرمزي الذي يحوزه ، بعد أن أضحت مضغة في فم الأوغاد والمنتفعين والمتسلقين. ليتحول إلى مجرد علامة فاقدة للمعنى والتأثير.

المصادر العربية :

ابن منظور، لسان العرب، ج ١١، ص ٧٢٥.

الزنجشيري، أساس البلاغة،
<http://www.islamicbook.ws/adab/la/asas-alblagt-001.html>

المعموري، علي عبد الهادي ، ثقافة التوسل، 14 أغسطس ، 2022.
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100000646380726>

References

Albert, Mathieu, and Daniel Lee Kleinman. 2011. "Bringing Pierre Bourdieu to Science and Technology Studies." *Minerva* 49 (3): 263–73.

Albert, Mathieu, and Suzanne Laberge. 2017. "Confined to a Tokenistic Status: Social Scientists in Leadership Roles in a National Health Research Funding Agency." *Social Science & Medicine* 185: 137–46.

Antonin Cohen, 2011, Bourdieu Hits Brussels: The Genesis and Structure of the European Field of Power, *International Political Sociology*, Volume 5, Issue 3, September 2011, Pages 335–339, https://doi.org/10.1111/j.1749-5687.2011.00137_3.x

Atkinson, W. (2021). Fields and individuals: From Bourdieu to Lahire and back again. *European Journal of Social Theory*, 24(2), 195–210.
<https://doi.org/10.1177/1368431020923281>

Bourdieu, P. (2020). The Field of Power and the Division of the Labour of Domination. In: Denord, F., Palme, M., Réau, B. (eds) *Researching Elites and*

Power. Methodos Series, vol 16. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-45175-2_3

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon, and Jean-Claude Passeron. 1991. The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries. Walter de Gruyter.

Bourdieu, Pierre. 1975. "The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason." Information (International Social Science Council) 14 (6): 19–47.

Didier Bigo, 2011, Pierre Bourdieu and International Relations: Power of Practices, Practices of Power, International Political Sociology, Volume 5, Issue 3, September 2011, Pages 225–258, <https://doi.org/10.1111/j.1749-5687.2011.00132.x>

Elizabeth Silva, Alan Warde, Editors, 20210, Cultural Analysis and Bourdieu's Legacy: Settling Accounts and Developing Alternative, Routledge, New York, p 28.

Ganuza, Natalia, Karlander, David and Salö, Linus. 2020, "A weave of symbolic violence: dominance and complicity in sociolinguistic research on multilingualism" Multilingua, vol. 39, no. 4, 2020, pp. 451-473. <https://doi.org/10.1515/multi-2019-0033>

Hjellbrekke, J., Korsnes, O. (2020). Constructing a Field of Power. Reflections Based on a Norwegian Case Study. In: Denord, F., Palme, M., Réau, B. (eds) Researching Elites and Power. Methodos Series, vol 16. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-45175-2_4

Jaspers, J.D. 2019, Strong by concealment? How secrecy, trust, and social embeddedness facilitate corporate crime. Crime Law Soc Change 73, 55–72 (2020). <https://doi.org/10.1007/s10611-019-09847-4>

Julien Duval. (2020) Une république mondiale du film. COnTEXTES:28. Online publication date: 11-Sep-2020.

Martin Middeke, Christoph Reinfandt. 2016. Interlude II: Ideologies of Habitus. Theory Matters, 197-

Michael Grenfell (2009) Applying Bourdieu's field theory: the case of social capital and education, Education, Knowledge and Economy, 3:1, 17-34, DOI: 10.1080/17496890902786812

Neelam Srivastava (2010) Towards a critique of colonial violence: Fanon, Gandhi and the restoration of agency, Journal of Postcolonial Writing, 46:3-4, 303-319, DOI: 10.1080/17449855.2010.482382

Rachel Bower. 2017. Introduction. Epistolarity and World Literature, 1980-2010, 1-29.

Richard Jenkins, 1992, Pierre Bourdieu, Routledge, New York, p 57.

Vaidya, R., & Myers, M. D. (2021). Symbolic practices and power asymmetries in ICT4D projects: The case of an Indian Agricultural Marketing Board. Journal of Information Technology, 36(1), 2–15. <https://doi.org/10.1177/0268396220964813>

Willa Z. Silverman, 2008, The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914, university of Toronto Press, p 7.

أدب الرحلة وخطة العلامة

Journey literature and the mark plan

د. السعيد وديدي. جامعة القاضي عياض. مراكش المغرب.

العنوان الإلكتروني: saidouadidi@gmail.com

ملخص البحث:

يعتبر التراث المغربي الأندلسي مفخرة كبرى للمسلمين وسط التراث الإنساني ككل، ومنه أدب الرحلة، ذلك أنه يتسم بالموسوعية، والتدفق في شتى أنواع العلوم، لكن مما يؤسف عليه أن الاهتمام به لا تزال دائرته محدودة بالمقارنة مع حجمه، وأن الباحثين المسلمين خاصة المتأخرين منهم لم يولوه العناية اللائقة به، خلا ما ألفينا من بعض الدارسين المقتدرين، أمثال الأستاذ رضوان الداية، والأستاذ محمود مكي، والأستاذ محمد بنشريف، والأستاذ حسين مؤنس، والأستاذ إحسان عباس وغيرهم ممن حمل هم هذا التراث، وأسهم في نشر قدر لا يستهان به، إن على المستوى الدراسي، أو على مستوى تحقيق النصوص. وقد عن لي في هذه المحاولة أن أتناول بعضاً من جوانب أدب الرحلة، وقد قسمت المقال إلى مبحثين: المبحث الأول: حول أدب الرحلة، والمبحث الثاني: خصصته لخطة الكتابة لارتباطها بكتاب الرحلات ومفهوم: (العلامة)، المرتبط بخطة الكتابة.

الكلمات المفتاحية: الأدب المغربي والأندلسي- أدب الرحلة- مفهوم الكتابة- مفهوم العلامة.

Abstract

The Moroccan Andalusian heritage is considered a great pride for Muslims in the midst of the human heritage as a whole, including travel literature, because it is characterized by encyclopedia, and the flow in various types of sciences. The care that is due to him, with the exception of what we found of some able scholars, such as Professor Radwan Al-Daya, Professor Mahmoud Makki, Professor Muhammad Benshirifa, Professor Hussein Munis, Professor Ihsan Abbas and others who carried the concern of this heritage, and contributed to the dissemination of a significant amount, if at the level scholastic, or at the level of text achievement. In this attempt, it was intended for me to address some aspects of travel literature, and I divided the article into two sections: The first topic: about travel literature, and the second topic: I devoted it to the writing plan because of its connection with the travel writers and the concept: (the sign), which is related to the writing plan.

تمهيد:

بات من الحقائق التي لا يجادل فيها أحد أن التراث المغربي الأندلسي يعتبر مفخرة كبرى للمسلمين وسط التراث الإنساني ككل، ذلك أنه يتسم بالموسوعية والإبداع، والتدفق في شتى أنواع العلوم والفنون والمعارف، لكن مما يؤسف عليه أن الاهتمام به لا تزال دائرته محدودة بالمقارنة مع حجمه، وأن الباحثين المسلمين خاصة المتأخرين منهم لم يولوه العناية اللائقة به، بل تركوه للأيدي الأجنبية تستأثر به، تقرأه كيف شاءت، وتستفيد منه كيف أرادت، وتوجهه حسب هواها، خلا ما ألفينا من بعض الدارسين المقتدرين، أمثال الأستاذ رضوان الداية، والأستاذ محمود مكي، والأستاذ محمد بنشريف، والأستاذ حسين مؤنس، والأستاذ إحسان عباس وغيرهم ممن حمل هم هذا التراث، وأسهم في نشر قدر لا يستهان به، إن على المستوى الدراسي، أو على مستوى تحقيق النصوص.

وقد عنّ لي في هذه المحاولة أن أتناول بعضاً من جوانب أدب الرحلة، وقد قسمت المقال إلى

مبحثين:

المبحث الأول: حول أدب الرحلة، وقد تضمن هذا الفصل المطالب الآتية:

مدخل عام حول أدب الرحلة.

أسباب الرحلات.

رحلات مشرقية ورحلات مغربية.

عناية المغاربة بأدب الرحلات.

الرحلات المجازية.

المبحث الثاني: خصصته لخطة الكتابة لارتباطها بكتاب الرحلات ومفهوم: (العلامة)، المرتبط بخطة

الكتابة.

تحدث فيه عن خطة الكتابة وأهميتها وفضلها وبعض أعلامها، كما ذكرت ما تستلزمه الكتابة من توقيعات مركّزة على مفهوم العلامة - وسيأتي الكشف عن معناها- في هذه الدراسة وقيمتها، وخصوصاً عند الملوك المغاربة.

المبحث الأول: حول أدب الرحلة:

المطلب الأول: مدخل عام حول أدب الرحلات:

لا مندوحة لي في هذا البحث أن أتحدث عن أدب الرحلة وأسبابها، وعن أنواع الرحلات، والفوائد الجليلة التي يستخلصها أصحابها من هذه الرحلات، وبالتالي عن بعض كتب الرحلات المشرقية منها أو المغربية. وكثير من علماء النقد الأدبي يرى أن الأدب العربي خلّو من ظاهرة مهمة من الناحية الأدبية

المحضة، وهي تعرض الكاتب لما يتعلق بشخصه وبأفكاره وعواطفه، وإحساساته، حتى أنك تقرأ كتاباً من أوله إلى آخره ولا يمكنك أن تتصور عصر المؤلف، ولا بلاده، كما لا تستفيد شيئاً عن ميولاته الشخصية، ولا عن أعماله. وتكاد بالجملة لا ترى أثراً في كل كتاباته، لفعل فاعله ضمير المتكلم باستثناء ما يكون غالباً في المقدمات من إطرء المؤلف لكاتبه وغير ذلك.

ويظهر أن من يوجهون هذا الانتقاد للأدب العربي يغفلون نوعاً أدبياً له قيمته، وتميزه، وفرادته إنه "أدب الرحلات".

إن أساس هذا النوع الأدبي هو شخصية المؤلف ووصف ما يعرض له في سفره، وذكر الأحاسيس التي يشعر بها أمام المناظر التي يمرُّ بها، مع الاطلاع على أحوال البلاد التي يزورها، وعلى عوائد أهلها وأخلاقهم وأفكارهم، وهو في كل هذا يعبر عن نفسه وعن عواطفه وعن وجهة نظره الخاصة في كل مسألة.

وإذا كان الأدب العربي في جملته، خصوصاً النثري منه يتسم بسمة الاتباعية، أي النظر إلى الوجود بكيفية عامة، وإلى الإنسان كشخص مجردٍ شبيه في كل زمان ومكان، فإن الأدباء الذين وصفوا أخبار أسفارهم في الكتب التي تطلق عليها اسم الرحلات يمثلون أدبنا من الناحية الإبداعية الرومانتيكية، لذلك كان فنُّ الرحلة من الأنواع الأدبية الطريفة التي تميل إليها النفس، وكانت مطالعة الرحلات ممتعة، وقد تنبه الأستاذ محب الدين الخطيب لهذه الميزة الخاصة بكتب الرحلات. يقول: "قد كان لكثير من الكتب القديمة التي ألقت في الرحلة مزيةً قلَّما تجدها في المؤلفات الحديثة، وهي أن المؤلف كان يترك القلم يرسم ما في نفس صاحبه بعيداً عن التصنع، فإذا قرأ الناس كتاب رحلة شعروا بأنهم معه يرون ما يراه، ويقفون على ما وقع على نفسه".

وفنُّ كتابة الرحلات هذا لم تستأثر به أمة دون أخرى، ولا شعبٌ دون آخر، فهذا اللون الأدبي اهتم به المشاركة كما اهتم به المغاربة وغيرهم.

المبحث الثاني: أسباب الرحلة:

نقول رأساً إن للرحلات أسباباً متعددة من بينها: طلب العلم، وجمع العلوم وتبليغها، وملاقة الشيوخ الكبار الأجلاء الذين شُهِروا بالعلم، وطبقت أسماؤهم الآفاق، فأصبحت الرحلة في طلب العلم من السمات المميزة لأولئك الشيوخ الذين أدركوا قيمة العلم، ونحن نعلم أنه في عصر النبي صلى الله عليه وسلم كانت الرحلة تُشدُّ إليه باعتباره صلى الله عليه وسلم المرجع الوحيد في التبليغ عن الله عز وجل، فكما وقعت نازلة، أو حدثت حادثة بالناس إلا رجعوا إلى مصدر السنة المطهرة صلوات الله عليه، فيفتيهم فيها أمراً أو نهياً، أو بياناً وتوضيحاً وإرشاداً..، لكنه بعد التحاقه صلى الله عليه وسلم بالرفيق

الأعلى ، وبعد انتشار الصحابة رضي الله عنهم في جميع بقاع العالم الإسلامي قصد تبليغ الدين الحنيف ، وقد حملوا طبعاً زاداً من العلم ، وكل صحابي يحمل طائفة من الأحاديث قد لا تكون كلها بالضرورة عند صحابي آخر، فواحد بالمدينة، والآخر بمكة، وثالث بالعراق، ورابع في الشام وهكذا، كلٌّ قد ذهب لتبليغ الناس أمر دينهم ، فيحدث أن ينفرد أحدٌ منهم بحديث كان قد سمعه من النبي صلى الله عليه وسلم ولم يتأت ذلك لباقي الصحابة، لذا فإن العلماء من الصحابة والتابعين كانوا يحرصون على الرحلة في طلب ما عند الآخرين من الأحاديث التي انفردوا بحفظها، أو تحملوها عن النبي صلى الله عليه وسلم ، ونحن نعلم كذلك كم كان شغفهم -رضي الله عنهم- بمعرفة أمور دينهم ، وهم أشد الناس حرصاً على معرفة أقوال النبي صلى الله عليه وسلم باعتبارها العلم الحق والأفيد لهم ولغيرهم ، ولذلك كانوا يتجشمون مشاق السفر، ويتحملون أعباء الظعن ليلي وأياماً في سبيل وصول شيخ من الشيوخ الأفاضل بغية تحمّل حديث واحد عنه، أو تفسير آية ، أو معرفة ناسخ، أو غيرها من الأمور المتعلقة بالعلم ، وكان الرجل منهم يرحل من أجل حديث واحد، وهذا لعمري إشارة عميقة للدلالة على الاهتمام البالغ والشغف بالعلم عامة ، وبعلم الحديث بشكل خاص ، فهو المدعاة الأولى للرحلة ، وكان الرحالة كما قلنا يبحث عن الشيوخ أينما حلّوا وأينما ارتحلوا للأخذ عنهم، ناهيك عما يصاحب ذلك من التأدّب مع شيوخ العلم، والتبجيل والإكبار الذي كانوا يُكُونُهُ لهم.

ومما يؤثر في ذلك أن الصحابي عبد الله بن عباس، حبر الأمة وترجمان القرآن، كان يأتي باب شيخ من شيوخ العلم وقد يصل ليلاً ، وينام ببابه والريح تسفي على وجهه التراب حتى الصباح، دون أن يزجّ الشيخ أو يُقَضِّض مضجعه، وهذا من غاية أدب أخذ العلم الذي أثر عنهم رضي الله عنهم أجمعين ، كل ذلك من أجل تحقيق بغيته ونشود ضالته، فكان وكّد العلماء وديدّهم هو جمع العلم من أفواه العلماء، والبحث عن الأسانيد الصحيحة العالية، لأن الرجل منهم إذا تمكّن من وصول الصحابي الذي سمع من النبي صلى الله عليه وسلم فقد اطمأن على صحة الحديث ، لأن السماع من في الشيخ يعتبر درجة عالية من درجات التحمل كما هو عند علماء الحديث ، لذا كانوا يسعون جادين لبلوغ أرقى درجات التحمل، وهذا هو الحافز الذي كان يدفعهم إلى الرحلة في طلب الحديث خاصة، وطلب العلم بصفة عامة. ينظر: (الخطيب البغدادي، "الرحلة في طلب الحديث" تحقيق الدكتور نور الدين عتر، ط1، سنة 1975).

أما الذين رحلوا في طلب العلم فيمكن القول، إن جل العلماء رحلوا في طلب العلم -إلا ما ندر- حتى أنه تؤثر عبارة معناها: "ما جمع العلم من لم يرحل".

فطلب العلم كما لا يخفى ليس بالأمر الهين، فلكي ينال المرء بعض العلم، لا بدّ من تكريسه جميع حياته. فالعلوم بحارٌ لا ساحل لها، وقد تنفى الأعمار دون بلوغ معشارٍ من فنون العلم، ولذا قال أبو العباس الهلالي في هذا المعنى في قصيدته التي وسمها ب: "النصيحة"

وَالزَّمْ طَلَابَ الْعِلْمِ بِالْإِخْلَاصِ	لِكَيْ تَرَى مَنَاجِجَ الْخِلَاصِ
الْعِلْمُ نُورٌ وَالْجَهَالَةُ حُلَاكٌ	وَمَنْ سَرَى فِي ظُلْمَةِ الْجَهْلِ هَلَاكٌ
وَقَدِّمِ الْأَهَمَّ إِنَّ الْعِلْمَ جَمٌّ	وَالْعَمْرُ طَيْفٌ زَارٌ أَوْ ضَيْفٌ أَلَمٌ
أَوَّلُهُ عَقَائِدٌ ثُمَّ فُرُوعٌ	تَخْلُقُ وَالَّةٌ بِهَا الشُّرُوعُ

ومما يُقطع بصحته أن مجموعةً من الصحابة والتابعين قد تنقلوا ورحلوا في سبيل طلب العلم، وكذا العلماء الذين جاءوا من بعدهم واقتفوا آثارهم وتنقلوا في البلاد من أجل هذه الغاية المثل.

وقد حُكي في كتب السير أن الإمام الزهري رضي الله عنه (ت 124هـ)، كان ينتقل بدابته التي وضع عليها الألواح يجمع العلم من القرى والمدن، حتى أن زوجته قد ضجرت من تنقله ومن جمعه الكتب الكثيرة، وهذا أنموذج ساطع على اهتمام العلماء الأمثال للرحلة في سبيل طلب العلم وجمعه، والإمام الزهري: تنظر: (ترجمه الإمام الذهبي في، "تذكرة الحفاظ"، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 108/1-112) و من هو في التبحر في العلم ويكفيك أنه من شيوخ الإمام مالك (ت 179هـ) رضي الله عنهم أجمعين، وحسبك بهذا شرفاً للرحالين من أجل طلب العلم.

أما إذا عرّجنا على علمائنا في منطقة الغرب الإسلامي فإننا نجدهم أيضاً أخذوا بحظٍّ وافر في مجال الرحلات العلمية بجميع فروعها، فقلّمنا نقرأ ترجمة من تراجمهم دون أن نجد عبارة: "وقد رحل إلى المشرق في طلب العلم" أو "له رحلة طويلة في طلب العلم"، بل كانوا يعتبرون الرحلة من شروط وأركان إتمام المسيرة العلمية للعالم. نذكر منهم على سبيل المثال: العالم الفاضل يحيى بن يحيى الليثي الأندلسي الذي رحل إلى المشرق ولقي الإمام مالك وروى عنه الموطأ، ويعتبر من أوائل الذين تلمذوا على الإمام مالك، والذين أدخلوا موطأه إلى الأندلس، ينظر:

(المقري التلمساني، "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت 1968، ج 2/9) وكذلك العالم الأندلسي أبو علي الصّدي الملقّب بأبي سُكرة، الذي كان ذائع الصيت بالأندلس وتلمذ عليه مجموعة من التلاميذ فأصبحوا علماء أجلاء أمثال أبي الربيع سليمان الكلاعي: ينظر: (ابن بشكوال، "كتاب الصلة"، تحقيق بشار عواد، طبعة دار الغرب الإسلامي، تونس، ط 1، 2010، 205/1). صاحب السيرة المشهورة "الاكتفاء بسيرة رسول الله والثلاثة الخلفاء". والإمام أبي بكر بن الجدد: (ابن القاضي المكاسي، "جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بفاس"،

دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط 1973 (ص: 272) وغيرهم كثير، ومن الرحالة المغاربة نذكر الرحّالين الذين طبّقت شهرتهما الآفاق وهما: العبدري البلنسي الحاحي (ت720هـ): ينظر: (ابن القاضي "جذوة الاقتباس"، ص: 286، والزركلي في "الأعلام"، 32/7). صاحب: "الرحلة المغربية" ومعاصره ابن رشيد السبتي صاحب رحلة: "ملئ العيبة فيما جمع بطول الغيبة في الوجهتين الكريميتين إلى مكة وطيبة"، بتحقيق الحبيب بن الخوجة.

وهذان الرحالتان المغربيان كان لهما صيت ذائع، وتدخل رحلتها في مفهوم الرحلة العلمية، حيث كان المغاربة يرحلون لقضاء فريضة الحج ويتصلون اتصالاً علمياً بالشيخ والعلماء، ويحثون عن الأسانيد العلمية، والكتب، وما يسمعون من روايات وأسانيد ومحفوظات وإنشادات وإفادات، فالجانب العلمي من شيوخ وكتب وأسانيد وروايات هو الأساس والمقصود لذاته، أما أخبار الأسفار برّاً وبحراً، ووصف المشاهدات والبقاع فهو شيء تابع للربط والإيضاح والتوثيق.

فلهذا ينبغي أن يكون واضحاً عندنا أن كلاً من ابن رشيد والتجبي إنما قاما بتدوين علمي لتتميم الدراسة، والتوسع في المعرفة، وذكر أخبار الشيوخ وعلمهم، ومؤلفاتهم وأسانيدهم، مع أداء مناسك الحج وزيارة قبر النبي صلى الله عليه وسلم.

فعملهما في العمق هو من قبيل كتابة الفهارس العلمية: ينظر: (هاني العمدة، "كتب البراجم والفهارس الأندلسية"، نشر بدعم من الجامعة الأردنية، المركز التقني للخدمات، المطبعة، سنة 1993م. ص14) وليس كتابة الرحلات. (المناهل، العدد 22، سنة 1982، عدد خاص بالحركة الفكرية في سبتة، ص: 549)، ومع ذلك فهناك في عمل الرحالتين السبتيين ما يفيدنا عن أحوال الأقطار الإسلامية التي شاهدها، ولا بسا بعض مظاهر الحياة بها علمياً واقتصادياً وعمرانياً، زيادة على الفوائد العلمية والأدبية الأخرى. ينظر: (المناهل، نفس العدد، ص: 550).

ومن أسباب تفوق علماء الغرب الإسلامي في هذا الفن ولوعهم بكيفية عامة بالسياحة وارتياحهم لأقاصي البلاد، ولم يكن ابن بطوطة هو الوحيد الذي رحل، بل هناك أعلام من المغاربة رحلوا كالشبيري قوام الدين السبتي الذي لقيه ابن بطوطة في رحلته، وكأبي هارون الأغماتي الذي فارق وطنه، وجال في العالم في القرن الخامس، وزار الديار المصرية والحجاز والعراق وخراسان وما وراء النهر، ودخل سمرقند، وكان شاعراً بليغاً محدثاً محاضراً متكلماً وهو القائل:

لَعَمْرُ الْهُوَى إِنِّي وَإِنْ شَطَّتْ النَّوَى لَذُو كَيْدٍ حَرَّى وَذُو مَدَمَجٍ سَكَبِ
فَإِنْ كُنْتُ فِي أَقْصَى خِرَاسَانَ نَكَزلاً فَحَسْبِي فِي شَرْقٍ وَقَلْبِي فِي غَرْبِ

ومن أسباب الرحلة كذلك الاغتراب عن الوطن في سبيل طلب العلم ولقاء المشايخ- كما تقدم- وارتداد المكاتب الشهيرة ، فكان الطالب بعد رجوعه من سفره وقد آب بعلم غزير يؤلف في الغالب رحلة يذكر فيها الشيوخ الذين أخذ عنهم والأدباء الذين لقيهم، ويثبتُ الإجازات التي حصل عليها مدة دراسته، ويصفُ كل ما شاهده في أسفاره، فكانت الرحلة بمثابة الأطروحات التي يكملُ بها علماء وقتنا دراساتهم، والتي تبرهن على تفوقهم وعلو كعبهم في العلوم التي تخصصوا فيها ، وكثيرا ما كانت هذه الغاية الدراسية تتحد مع أداء فريضة الحج، إذ كان الطالب ينتهز فرصة وجوده بالشرق ليقوم بأداء فريضة الحج قبل رجوعه لبلاده وزيارة البقاع المقدسة في موسم الحج والعمرة.

ومن أسباب الرحلة كذلك مرافقة الكُتّاب للملوك ولرجال الدولة في أسفار رسمية يُكلفُ أحدهم بعد ذلك بتسجيلها على نحو ما يفعله اليوم الصحفيون الذين يصحبون الرؤساء في تنقلاتهم، ويوافون صحفهم بأخبار هذه الرحلات، ولعلَّ هذا الصنف الأخير هو الذي تدخل فيه رحلة الأديب عبد الله بن إبراهيم ابن الحاج التُّمَيْرِي الغرناطي، ذلك أنَّه رافق السلطان أبا عنان المريني، وسجَّل جميع أعماله.

وقد تتضافر كل الأسباب المذكورة وشبهها ببلادنا، وفي مختلف عصور تاريخنا حتى أجل تزويد الخزانة العربية بمؤلفات ثمينة، منها ما طبقت شهرته كل أقطار الدنيا، كرحلة ابن بطوطة التي تُرجمت لجلِّ لغات العالم.

ونعود مرة أخرى للحديث عن فن أدب الرحلة لنزيدة إحاطة. ولعلَّ أول رحلة مطوّلة شبه موسوعية جغرافية نعرفها في تاريخ هذا الفن هي التي كتبها إرتيميدروس الرهاوي، أحد جغرافيين اليونان، وقد عاش في بداية القرن الأول قبل الميلاد، وطاف بإيطاليا وإسبانيا، وسواحل المحيط الأطلسي، وتأثر بمن سبقه من الجغرافيين والمؤرخين اليونانيين إراتوستينس، (عاش إراتوستينس في الإسكندرية وشغل منصب أمين مكتبها في عهد بطليموس الثالث والرابع، أهم مؤلفاته " عالم التاريخ" في تسعة أجزاء، وكتّابان في الجغرافيا. (ويكيبيديا)، وسترابون (جغرافي ومؤرخ إغريقي، زار مصر بين عامي: 19 و25 قبل الميلاد، ألف موسوعة عن جغرافية العالم وتاريخ العالم القديم في سبعة عشر كتابا. (ويكيبيديا). في كتابه التاريخي المشهور، على أن من أشهر الرحلات اليونانية القديمة رحلة هلاكس اليوناني في القرن الرابع بعد الميلاد، ورحلة حنون القرطاجني (حانون القرطاجي ملك قرطاج هو قائد عسكري و بحار مستكشف ، حكم بين عامي 480 ق.م و 440 ق.م خلفا للملك أميلكار الأول ، قاد رحلة استكشافية بحرية في عام 465 قبل الميلاد و توجهت نحو خليج غينيا لتأسيس مستوطنات ساحلية جديدة و توسيع مجال التجارة البحرية الفينيقية القرطاجية. (قرطاج، صفحة توضيح ويكيبيديا.) حول القارة الإفريقية، ورحلة عملقون إلى سواحل أوروبا الغربية.

ولما بلغت الدعوة الإسلامية إلى المغرب، تسابق سكانه إلى اعتناقها إيماناً بمبادئها الصادقة، وتحريراً لهم من ظلم الوندال والرومان، وأعانت فريضة الحج على الهجرة والرحلة إلى المشرق، حيث عرف المغرب أعلام التاريخ والرحلات لما يوجبه الإسلام من حج وما استلزمته الفتوح من دراسات جغرافية، إذ بعد الفتح الإسلامي اضطرت الإدارة العربية إلى تكليف العمال والموظفين بالتقارير الجغرافية عن الأمصار والأقاليم التي كان المسلمون قد فتحوها، وبذلك نمت معارفهم الجغرافية عن جزيرة العرب والشام والعراق وبلاد العجم وبلاد التتار وجنوبي روسيا والصين والهند.

ويذكر مؤلف: "صناعة الطرب: (نوفل الطرابلسي)، صناعة الطرب في تقدمات العرب". دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ط2، 1982).

أن الخلفاء العرب في صدر الإسلام أمروا أمراء جيوشهم وعمالهم ليرسم كل منهم خططا للبلاد التي فتحوها واستولوا عليها.

وفي كتاب: "التواريخ المصرية" تقرير جغرافي كتبه عمرو بن العاص لعمر رضي الله عنه جاء فيه: "مصر تربة غبراء وشجرة خضراء، طولها شهر، وعرضها عشر، يكتنفها جبل أغبر، ورمل أعفر، يُخَطُّ وسطها نهر ميمون الغدوات، مبارك الروحات، يجري بالزيادة والنقصان كجري الشمس والقمر، له أوان، تظهر به عيون الأرض وينابيعها، حتى إذا عَجَّ عجيجه، وتعظمت أمواجه، لم يكن وصول بعض أهل القرى إلى بعض إلا في خفاف القوارب، وصغار المراكب، فإذا تكامل في زيادة، نكص على عقبه كأول ما بدأ في شدته، وطمى في حدته، فعند ذلك يخرج القوم ليحرثوا بطون أوديته ورواياه، ويبدرون الحب ويرجون الثمار من الرب، حتى إذا أشرق وأشرف، سقاه من فوقه الندى، وغذاه من تحته الثرى، فعند ذلك يُدرُّ حلابه ويغني ذبابه، فبينما هي يا أمير المؤمنين درة بيضاء، إذا هي غابرة سوداء، وإذا هي زبرجدة خضراء، فتعالى الله الفعال لما يشاء، الذي يصلح هذه البلاد وينميتها ويُقرُّ قاطنها فيها، ويقبل قول حسيستها، وأن لا يتساوى خراج ثمرة إلا في أوانها، وأن يصرف ثلث ارتفاعها في عمل جسورها وترعها، وإذا تقرر الحال مع العمال في هذه الأحوال، تضاعف ارتفاع المال، والله تعالى يوفق في المبدأ والمآل". ينظر كتاب: (حسن إبراهيم حسن)، "تاريخ عمرو بن العاص"، مكتبة مدبولي، سنة 1996، ص: 193).

وقال مؤلف النجوم الزاهرة في تاريخ ملوك مصر والقاهرة، مُعَقِّباً:

"فلما ورد هذا الكتاب على عمر بن الخطاب قال: "وتقرير ابن العاص هذا، اهتم به المستشرقون وترجم إلى عدة لغات". (المرجع السابق، 87/1).

المطلب الثالث: رحلات مشرقية ومغربية:

❖ ظهر أدب الرّحلات كفن مستقل في بلاد المشرق، حيث بدأ بما كتبه العلماء عن رحلاتهم العلمية للدراسة والتعليم والتفقه، وكانت رحلة الإمام الشافعي (ت204) العلمية أول أثر معروف في هذا الباب، كما كانت رحلة الخطيب البغدادي (ت463هـ) في طلب الحديث أكثر إفادة وشرحاً من سابقتها، ومن تصفح كتاب حاجي خليفة، وكتاب دليل المؤرخ الأقصى لصاحبه ابن سودة، فإنه يجد عدة كتب تدخل في هذا الصنف. وفي الباب الخامس من كتاب نفح الطيب للمقري تعريف بمن رحل من الأندلس إلى المشرق، كما في الباب السادس تعريف بمن رحل من المشرق إلى المغرب.

وهذه الرّحلات كلها تتناول الاتصال بالعلماء وأخذ السّند، من غير اهتمام بالمدن ووصف الحياة الاجتماعية والبيئية، فهي ثبّتُ أعلام، وهذا النوع شاع في المشرق والمغرب، ولو يتصف به بلد من البلاد الإسلامية. بل لم يُشعّ هذا الصنف من الرّحلات في الأندلس والمغرب، وإنما شاعت بها الرّحلات المجازية واختصّ فيها المغاربة وتفوقوا فيها.

ولعلّ أول أثر عربي في هذا الموضوع هو ما كتبه ابن فضلان الذي أوفده الخليفة المقتدر المتوفى سنة (332هـ) - إلى أمراء البلغار فكتب رحلة عن مشاهدته نُشرت في ترجمة ألمانية سنة 1827 وحقّقها من المتأخّرين الدكتور سامي الدّهان، وزار أبو حامد الغرناطي سنة 564هـ مصر وبغداد وخراسان وسوريا، ودوّن رحلته عند هذه الزيارة، كما كتب عن المغرب تاج الدين الحموي السرخسي سنة 573هـ تنظر ترجمته: (المقري، "نفح الطيب"، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، 99/3).

الذي زار المغرب والأندلس سنة 539هـ وألف رحلة استفاد المقري منها فيما كتبه، ورحلة الحميري الجغرافية (728هـ) ينظر: (مقدمة محقق الروض المعطار في ذكر خبر الأقطار للحميري، الدكتور إحسان عباس)، ورحلة ابن هارون الأغماتي ينظر: (مقال في مجلة دعوة الحق العدد 118) وما كتبه المراكشي (647هـ) وابن دحية (633هـ) تنظر ترجمته: (سير أعلام النبلاء، 390/22)، وتجوّل بعد ذلك ابن الخطيب لسان الدين (776هـ) في الأندلس حيث كتب "خطرة الصيف ورحلة الشتاء والصيف" كما ألف الرحالة الأديب ابن الحاج النُّميري (768هـ) رحلة سماها "فيض العباب وإجالة قداح الأداب فيما بين قسنطينة والزاب". وكتب المقري "روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس"، وألف ابن الطيب الشرقي (ت1170هـ) "الأفق المشرق بتراجم من لقيناه بالمشرق".

وبجانب هذه الرّحلات ظهرت الرّحلات السّفارية، فقد كتب في هذا أبو الحسن علي بن محمد التمكروتي (ت1003هـ) الذي سافر إلى عاصمة العثمانيين رحلته المسماة: "النّفحة المسكية في السفارة التركية"، ومحمد بن عبد الوهاب الغسّاني (ت1119هـ) المعروف بالوزير مؤلف "رحلة الوزير في افتكالك

الأسير" وهي حول سفارته إلى إسبانيا من طرف المولى إسماعيل ، وكتب الغزال لأحمد بن المهدي (ت 1191هـ) في عهد السلطان محمد بن عبد الله، رحلته إلى إسبانيا لعقد صلح مع شارل سماها: "نتيجة الاجتهاد في المهادنة والجهاد"، ولأبي القاسم الزباني المتوفى 1224هـ "رحلة الترجمانة الكبرى" ولأبي عباس أحمد بن عبد القادر الكردودي (ت 1318هـ) رحلة إلى إسبانيا في عهد المولى الحسن الأول وسماها ب: "التحفة السنّة للحضرة الشريفة الحسنية بالمملكة الإصليونية في 15 شعبان سنة 1202هـ.

وكان بجانب هذه الرّحلات السفارية رحلات إلى أوروبا للبحث عن تقدمها وتطورها ألفها كتاب استهواهم الفضول العلمي، والبحث عن مظاهر التقدم الغربي، ومن هذه الرّحلات ما كتبه محمد السائح عن رحلته إلى باريز، المسماة: "الرّحلة الباريسية".

على أن فن الرّحلات الذي اشتهر فيه المغاربة هو الرّحلات إلى الحجاز ، ويرجع ذلك للحنين لمهبط الوحي والارتواء من معين الينابيع الإسلامية، والأخذ عن علماء الإسلام المشاهير، وقد امتازت بأسلوب خاص في العرض والعمل، إذ غالبا ما يستخير الرحالة قبل العزم ، ويكون الخروج من بلده يوم الخميس، كما يهتم في كتابه بذكر تاريخ الوصول، وتاريخ الخروج من كل مدينة ، ويعطي الكاتب معلومات واضحة عن المدن والقرى والأودية والحياة الاجتماعية، والعوائد والإدارة والتجارة والفلاحة، وعن العلماء الذين اتصل بهم ، ويهتم بوصف مساجد المدينة، ومنابر أكبرها، كما يتكلم عن عدد السكان، ومراحل السفر، ومراكز الماء ، وكانت الطريق إما على الساحل، أو في البحر ، أو مخترقا الصحراء، وعندما يصل الرحالة إلى الحجاز، يتحدث عن مناسك الحج ، ثم بعد أدائه الفريضة يتوجه إلى أهم عواصم الإسلام.

ولا شك أن دراسة هذه الرّحلات يقدم لنا صورة حية عن المجتمع الإسلامي وتقدمه أو تأخره وانحطاطه وأسباب ذلك.

غير أن التدهور الذي أصاب المغرب الأقصى والنهاية المؤسفة التي انتهت إليها الأندلس أدّى إلى تقلص العصور الذهبية للثقافة العامة ، وظهرت رحلات أقل أصالة ممّا كان من قبل ، وأصبح التصوف السليبي يطبع أدب الرّحلات ، وبذلك ظهر في الرّحلات نوع مهلهل يعتمد على السرد، وعدم الوحدة في معالجة الموضوع، والاعتناء بالتوافه، والاهتمام بالفتاوى التي لها موضوع آخر غير أدب الرّحلات، ولكن مع ذلك فقد كتبت رحلات أو فصول منها ذات طابع مشرق، كرحلة المقرئ في مقدمة نفح الطيب، وكرحلة أبي العباس أحمد أفوغاي، وهي: "رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب" ، ورحلة أحمد بن محمد ابن داوود بن يعقوب الجزولي الهشتوكي المسماة: "هداية الملك العلام إلى بيت الله الحرام" ، ورحلة ابن المليح في القرن الحادي عشر المسماة: "أنس الساري والسارب في أقطار المعارف"،

ورحلة العياشي ، ورحلة أبي العباس أحمد بن محمد بن ناصر الدرعي ، ورحلة الورتيلي، ورحلة أحمد القادري المسماة: "نسمة الآس في هجرة سيدنا أبي العباس" وهي ترجمة أبي العباس أحمد بن عبد الله معن، إلى غير ذلك من الرحلات التي يطول تعدادها.

وكذلك اهتم الكتاب المغاربة بنقد الرحلات، فانتقد ابن الخطيب رحلة ابن بطوطة، كما انتقدها ابن خلدون في المقدمة، وفي سلسلة الروائع نقد لابن بطوطة وذكر لأغلاطه فيها، كما بسط ذلك العلامة الحسن السائح في كتابه عن ابن بطوطة.

المطلب الرابع: عناية المغاربة بأدب الرحلات وعلم الجغرافيا

كان الحج إلى مكة سببا في تأصيل فن الرحلات عند الأندلسيين والمغاربة، ولذلك اهتموا بتدوين الرحلات وتخصصوا في هذا الفن وفرعوه إلى رحلات جغرافية ورحلات أدبية، ومن النوع الأول ما كتبه الوراق. ينظر: (موقع الوراق نسخة محفوظة 02 أبريل 2018 على موقع واي باك مشين). والبكري، وأبو حامد الغرناطي، ومن النوع الثاني ما كتبه البلوي وابن بطوطة وغيرهم كابن رشيد والنميري، وقد تفوق المغاربة على الأندلسيين في فن الرحلات، ويرجع ذلك لما فطر عليه المغربي من جدية في الاستقصاء وصبر على الترحال، وساعدهم على ذلك الاستقرار والأمن، وبناء الربط ومنازل الاستراحة، وهي حسبما ذكره القرطاس تقع ما بين سوس الأقصى إلى سويعة بني مكطود.

ومن أشهر كتب الرحلات الأدبية كتاب: "المعجب" وهو كتاب هام في الجغرافيا والتاريخ ختمه مؤلفه عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي المتوفى سنة 618هـ بنبذة عن إقليم المغرب والأندلس وجغرافيتها العامة، وأبو الخطيب سهل بن القاسم رغبوش المكاسي مؤلف تاريخ مكاس وهو من مصادر ابن غازي مؤلف: "الروض الهمتون في أخبار مكاسة الزيتون" وأبو يحيى ابن المعلم الطنجي معارض الشقندي في تفضيل المغرب على الأندلس، ومؤلف الاستبصار في عجائب الأمصار" الذي كان في عصر عبد المومن بن علي سنة 587هـ، ثم أبو علي المراكشي المشهور بأبحاثه الرياضية المتوفى سنة 660 هـ ، وابن فاطمة المغربي الذي ينقل عنه ابن سعيد في كتابه: "المغرب في حل أخبار المغرب" (البلوي، "تاج الفرق في تحلية علماء المشرق"، 81/1).

المطلب الخامس: الرحلات المجازية:

وهي التي يضعها صاحبها بعد رجوعه من أداء فريضة الحج ، وهي زيادة على موضوعها الأساسي من وصف الأماكن المقدسة ، وبيان مناسك الحج وكيفية أداها المؤلف، تشتمل في الغالب على وصف كل المراحل التي يمر بها الراحل من بلده إلى مكة المكرمة وإن كان شاميا ذكر المنازل التي يمر بها من بلده إلى الحجاز ، وهكذا المصري والعراقي والتونسي وغيرهم ، وبالنسبة للمغاربة فإن ذلك معناه وصف

البلاد الجزائرية والتونسية والطرابلسية والمصرية ، وإذا سار الحاج على طريق الصحراء وصف المراحل بجلاد ورزقات وتوات وإزكر والفزان وبلاد وجلة وسيوة، كما فعل ابن مليح صاحب رحلة: "أنس الساري" وهي فريدة في بابها ، وقد خرج من أغمات سنة 1040 هـ فدخل المغرب إلى طرابلس مباشرة. ومنهم من كان يتجه بحرا إلى الإسكندرية وأحيانا ينتهز الحاج المغربي هذه المناسبة لزيارة بلاد الشام ومشاهدها بالقدس والخليل وغيرهما. أما الرحلات التي وضعت بالعربية في مختلف البلاد الإسلامية تعد بالمئين.

المبحث الثالث: خطة الكتابة ومرتبة العلامة:

قلت، لما كان كل هذا، فإنه لا بأس من الإشارة ولو مختصرة إلى مفهوم العلامة وأهميتها وفضلها وأنواعها وبعض الأعلام الذين تسنموا ذروة هذه الصناعة، واستأثروا بها دون غيرهم، كما أذكر ما تستلزمه الكتابة من التوقعات مركزا الحديث على العلامة وقيمتها وخصوصا عند الملوك المغاربة الذين أولوها عنايتهم الكبيرة، فأقول:

ليس من الصناعات ما يلحق بصناعة الإنشاء ولا يكسب ما تكسبه من الفوائد مع الحصول على الرفاهية والتنزه عن دناءة المكاسب، ثم مع ما توصل إليه من مشاركة الملوك والرؤساء، وكفى بهذه الصناعة شرفا أن صاحب السيف يزاحم الكاتب في قلبه ولا يزاحم الكاتب في سيفه، بل كفى بهذه الصناعة مجدا وسعوا أن السلطان وهو رئيس الناس ومستخدم أرباب كل صناعة ومصرفهم على أغراضه يفتخر بأن تكون فضيلتها حاصلة له مع ترفعه عن التلبس بأية صناعة من الصنائع الحسنة، وأنفته أن يقع اسم من اسمائها عليه. والملك يحتاج في انتظام أمور سلطانه إلى أمور ثلاثة لا ينتظم ملكه مع وجود خلل فيها، ومنها:

✕ رسم ما يجب أن يرسم لكل من العمال والقادة ومخاطبتهم بما تقتضيه السياسة من أمر ونهي وترغيب ووعد ووعيد وإحماذ وإذمام.

✕ استخراج الأموال من وجوها واستيفاء الحقوق السلطانية فيها.

✕ تفريقها في مستحقها وتوصيل الأجور إلى أعوان الدولة وأوليائها الذين يحمون حوزتها ويسدون ثغورها ويحفظون أطرافها.

وهذه الأعمال لا يقوم بها إلا كتاب السلطان ولا سبيل لهم إلى الكتابة إلا بالتدبير في هذه الصناعة، فهي إذن من أعظم الصنائع.

وقد اشتغل بالكتابة عليّ البشر، ومنهم من صاروا أنبياء وخلفاء، ومن هؤلاء يوسف عليه السلام الذي كان يكتب للعزيز ملك مصر، وهارون ويوشع بن نون كانا يكتبان لموسى عليه السلام ، ومنهم أبو بكر

وعمر وعثمان وعلي كانوا يكتبون للنبي صلى الله عليه وسلم ثم أصبحوا بعده خلفاء، الواحد تلو الآخر وبهذه الصناعة نبه قوم بعد خمولهم وصاروا إلى الرتبة العلية والمنازل السنية، منهم سرجون الذي كان روميا خاملا فرفعته الكتابة حتى اتصل بمعاوية وكتب له ولابنه يزيد ولمروان بن الحكم، ومنهم عبد الحميد الذي غلب عليه لفظ الكاتب حتى غمر القلب نسبه وشرف بصناعته واشتهر بها، ومنهم الربيع بن يونس والفضل بن الربيع وأبو إسحاق الصابي وابن المقفع وغيرهم. وأبو إسحاق الصابي كان على دين الصابئة، وبلغت به الكتابة أن تولى ديوان الرسائل عن الطائع والمطيع وعز الدولة بن بويه، وجهد فيه عز الدولة أن يسلم فلم يقع له، ولما مات رثاه الشريف الرضي بقصيدة فلامه الناس لكونه شريفا ورثى صابئا، فقال إنما رثيت فضله: ينظر: (أبو العباس القلقشندي، "صبح الأعشى في صناعة الإنشاء"، 39/1).

وإذا كان المشاركة قد طارت في سمائهم أسماء من الكُتَّاب البلغاء، فإن المغاربة هم الآخرون والأندلسيون لم يعدوا هذا الفضل، وإنما بلغوا فيه درجة المشاركة وربما تجاوزوهم، فمن هؤلاء نذكر على سبيل المثال: أبا إسحاق إبراهيم بن عبد الله التميمي الغرناطي الذي ورث الكتابة وحسن الخط عن أبيه عبد الله الذي كان هو بدوره كاتباً، ونذكر المؤرخ الكبير عبد الرحمن بن خلدون، ونذكر من الأندلسيين محمد بن عبد الله بن الأبار القضاعي، وأحمد بن محمد بن حسن بن الغماز... وغيرهم.

وقد اتجه الشعراء إلى مدح المجيدين من الكُتَّاب، وإلى ذم المقصرين منهم لإبعادهم عن حوزة الكتابة وعن هذه الساحة الشريفة التي لا يصلح لها إلا النابهون، فما مدح به الكُتَّاب قول الشاعر:

إِذَا أَخَذَ الْقِرْطَاسَ خَلَّتْ يَمِينُهُ تَفْتَحُ نُورًا أَوْ تَنْظُمُ جَوْهَرًا

وقال آخر:

وَلَضْرِبَةٌ مِنْ كَاتِبٍ مِنْ بَنَانِهِ أَمْضَى وَأَقْطَعَ مِنْ رَقِيقِ حُسَامٍ
قَوْمٌ إِذَا عَزَمُوا عِدَاوَةَ حَاسِدٍ سَفَكُوا الدِّمَاءَ بِأَسِنَّةِ أَقْلَامٍ

وأنواع الكتابة مهما تعددت ترجع إلى نوعين:

1. كتابة الإنشاء:

والمراد بكتابة الإنشاء تأليف الكلام وترتيب المعاني للمكاتبات والولايات والمساحات، والإطلاقات، والمقاطعات والهدن، والأيمان والعهود وما في معنى ذلك.

2. كتابة الأموال:

والمراد بكتابة الأموال ما رجع من صناعة الكتابة إلى تحصيل المال وصرفه، ثم ما يجري مجرى ذلك، أما تحصيل المال وصرفه فيدخل فيه كتابة بيت المال والخزائن السلطانية وما يحجى إليها من أموال الخراج وما في معناه، وصرف ما يصرف منها من الجاري والنفقات وغير ذلك.

وأما ما يجري مجرى تحصيل المال وصرفه فيشمل كتابة الجيوش ونحوها مما ينجر القول فيه إلى صناعة الحساب، ولا شك أن لكل من النوعين قدرا عظيما وخطرا جسيما، إلا أن أهل التحقيق من الأدب ما برحوا يرجحون كتابة الإنشاء ويفضلونها ويميزونها على سائر الكتابات. (القلقشندي "صبح الأعشى"، 54/1).

وبعد الحديث عن الكتابة، نردفها بالحديث عن "العلامة" ومفهومها، فالعلامة مصطلح لم أكن أعرفه من ذي قبل حتى وقفت على كتاب لطيف لصاحبه أبي الوليد بن الأحرر صاحب كتاب فرائد نثر الجمان، (نيل الابتهاج، ص: 88). وغيره من الكتب، وهذا الكتاب سماه: "مستودع العلامة ومستبدع العلامة" وهو الذي كان له الفضل في التعريف بمفهوم العلامة، وعلى أنها رتبة يصير إليها الكتاب ويتبنونها عند السلطان لعلو كعبهم في البلاغة والفصاحة، وحسن الخلق وكتمان السر، إلى غير ذلك مما تستدعيه هذه المهنة، وهي مكانة مرموقة في الدولة وقتئذ.

والسبب الذي دفعني لأدرج الحديث عن مفهوم العلامة، هو أنني وجدت أن أبا الوليد بن الأحرر في كتابه:

"مستودع العلامة ومستبدع العلامة" قد أدرج مجموعة من أولئك الكتاب الذين كانت تسند إليهم هذه الخطة السامية من كبراء الدولة وذوي الرأي والمكانة منهم، ويكون له اعتبار الوزراء، فبدا لي من اللازم أن ألم بالحديث عن مفهوم العلامة وأعمل على تجليته.

فالعلامة هي شعار الدولة وصيغتها التي تدرج بها الأوامر السلطانية، وتعتبر مقرراتها نافذة نظير ما يقع في تصحيح الوثائق في فصل خطاب القضاة من كتب العمل في الفقه الإسلامي، إذ لا يعمل حاكم كتب إليه برسم وثيقة إلا إذا سجلت بقول القاضي: "وأعلم به" بحيث تقوم مقام الختم على السجلات الرسمية بصورة أوسع مما هو معتبر له اليوم.

هكذا كان الأمر في الدول السالفة لاسيما الموحدية والحفصية، أما فيما يخص القطر التونسي، فإن العلامة القديمة كانت موجودة فيه إلى عهد قريب في المقررات الرسمية المعدة للعرض على إمضاء سمو الأمير، وتسمى "معاريف"، وعندما تحررت تلك المعروضات الإدارية يتولى إمضاءها في بادئ الأمر رئيس ديوان الإنشاء المعبر عنه برئيس القلم الأول بالوزارة الكبرى ويكتب بخطه بطالعة المعروض على لسان الملك "أمضينا ذلك" وهو ما يوازي العلامة التاريخية المتحدث عنها آنفا، ثم تعرض السجلات بعد إمضاء جناب وزير القلم على جناب المولى الوزير الأكبر ليضع توقيعه تصديقا عليها ويقدمها بعد ذلك إلى سمو الجناب العالي مشهودا بصحتها بتلك الإمضاءات المتتابعة فيأذن بمهرها بالطابع الأصفر أعلى عبارة "أمضينا ذلك" بعد الاطلاع عليها والمصادقة.

هذه هي التراتيب التي كانت عليها الدولة التونسية، أما في القديم فالعلامة تشمل النوعين معا، وكاتبهما هو المعول عليه في إصدار الأوامر وصبغها صبغة التنفيذ الرسمية.

وإذا تصورنا كيفية إصدار مقررات الدولة في دول الحكم المطلق، وأنها كانت حسب رغائب الملوك وأهوائهم، علمنا أهمية مدخل كاتب العلامة في شؤون الدولة، فلا بد أن يكون أميناً موثقاً به ذا رأي صائب لا تحوم حوله الظنون، لأن قوام الدولة بما يخطه يراعه، والأمير نفسه لا يقدر على تنفيذ أوامره إلا بوضع العلامة من كاتبها بصك الأمر، فلا غرو أن يكون لهذا الكاتب المشارك في سياسة الدولة وتدير شؤونها أكبر اعتبار وأسمى منزلة بين أكابر الدولة وزعمائها، وأن يكون كفؤاً للمهمة الخطيرة المحمولة على عاتقه، وأن يكون من المتحلين بالمعارف الغزيرة وببراعة التحرير وإتقان التعبير، على طريقة تسمح له بكتب العلامة بصورة لا يمكن تقليدها.

(أبو الوليد ابن الأحرر، "مستودع العلامة ومستبدع العلامة"، ص: 7).

قال ابن خلدون حول كتابة العلامة وما لها من اعتبار في نظام الدولة أثناء حديثه عن دولة بني حفص: "واختص عندهم القلم بمن يجيد الترسيل، ويؤمن على الأسرار، لأن الكتابة لم تكن من منحل القوم ولا الترسيل بلسانهم، فلم يشترط فيه النسب، واحتاج السلطان لاتساع ملكه وكثرة المرتزقين بداره إلى قهرمان خاص بداره في أحواله يجريها على قدرها وترتيبها من رزق وعطاء وكسوة ونفقة في المطابخ والاصطبلات وغيرهما، وحصر الذخيرة، وتنفيذ ما يحتاج إليه في ذلك على أهل الجباية فخصوه باسم الحاجب، وربما أضافوا إليه العلامة على السجلات إذا اتفق أنه يحسن صناعة الكتابة."

وقال أبو العباس أحمد القلقشندي (القلقشندي، "صبح الأعشى"، 148/5 وما قبلها)، نقلا عن أبي الفضل العمري في مسالك الأبصار: قال ابن سعيد، قال أبو عبد الله بن القويح: إن سلطان تونس الحفصي لا يعلم على شيء يكتب عنه، وإنما يعلم عنه في الأمور الكبار صاحب العلامة الكبرى وهو كاتم السر في الغالب، والعلامة "الحمد لله" أو "الشكر لله" بعد البسملة، قال: ومن خاصية كتب هذا السلطان أن يكتب في ورق أصفر، ومن عادته وعادة المغاربة ألا يطيلوا في الكتب ولا يباعدوا بين السطور كما يفعل في مصر وما ضاهاها، أما في الأمور البسيطة فإنما تكون الكتابة فيها عن وزير الجند، وتكون هذه الكتب في غير الورق الأصفر.

وكذلك في أوائل الدولة الحفصية بتونس سنة 627هـ فإن أبا يحيى زكريا بن أبي محمد عبد الواحد بن أبي حفص عمر كان يكتب علامته بيده وهي "الحمد لله والشكر لله"، ثم لما اتسع نطاق الدولة أنيط كتب العلامة لكاتب خاص، واختير للعلامة "الحمد لله والشكر لله"، ثم رأى شيخ الدولة المعروف بالعود الرطب حين تقرر من أمر العلامة ما تقرر، أن الأوامر السلطانية قد تنفذ بأمر صغيرة لا ينبغي

الكتب بمثلها عن الخليفة ، فقسم العلامة الى كبرى وصغرى ، فهما الأوامر الصادرة عن الخليفة تكتب العلامة التي وقع الاختيار عليها، والكتب البسيطة التي يسمو قدر الخليفة عنها تكتب عن يمينه الخليفة لذلك وتنفذ بعلامة أخرى تشعر بأن ذلك عن أمره ، فانقسمت العلامة إلى كبرى وصغرى ، فالكبرى موضعها أول الكتاب، والصغرى في آخره.

ومن تولوا كتابة العلامة السلطانية بتونس للمولى أبي زكريا يحيى الملقب بالمستنصر أبو عبد الله محمد بن محمد بن الجلاء البجائي توفي سنة 638هـ فقدم بعده لذلك أبا عبد الله محمد بن عبد الله بن الأبار فكتبها مدة، ثم إن السلطان أراد صرفها لأبي العباس لما كان يحسن كتابتها بالخط المشرقي وكان أثر عنده من الخط المغربي، وكان الغساني يكتب العلامة بما نصه: "من الأمير أبي زكريا بن أبي محمد بمن الشيخ أبي حفص". ينظر: (ابن الأحمر، مستودع العلامة ومستبدع العلامة، ص: 18-21) فغضب ابن الأبار من آثار غيره عليه وافتأت على السلطان في وضعها في كتاب أمر بإنائه وبأن يبقى مكان العلامة منه لوضعها، فجاهر بالرد ووضعها أنفة منه واستبداداً، وعوتب على ذلك فاستشاط غضباً ورمى بالقلم وأنشد متمثلاً:

أَطْلُبُ الْعَزَّ فِي لُطَى وَذَرِ الذَّلَّ وَلَوْ كَانَ فِي جِنَانِ الْخُلُودِ

فمضى ذلك إلى السلطان فأمر بلزومه بيته، ثم استعطفه بتأليف رفعه إليه وعد فيه من عوتب من الكتاب وأعتب وسماه "أعتاب الكتاب" واستشفع فيه بابنه المستنصر فصفح عنه.

وربما يستفاد من هذا أن أبا زكريا كان حاول بإسناد العلامة إلى الغساني الذي يحسن كتابتها بالخط المشرقي إدخال هذا الخط في دواوين الدولة لكتب السجلات الرسمية، وكأنما هذه المحاولة لم تتجاوز حد التجربة التي لم يطل أمد لها لما وجده الأمير من المعارضة العنيفة أمام المحافظة على الكتابة الرسمية بالخط المغربي السائد إلى الآن في الشمال الإفريقي.

ولما توفي كاتب علامة المستنصر أحمد الغساني في سنة 667هـ قدم للعلامة أبا عبد الله محمد بن الحسين ، وفي يوم الأربعاء حادي عشر شوال توفي المذكور سنة 669هـ ، فعين لها بعده أبو عبد الله محمد بن الرايس فكتبها إلى أن توفي المستنصر سنة 675هـ وفيها تولى ابنه أو زكريا يحيى وتلقب بالواثق ، وفي أول ولايته قدم على علامة بتونس أبا عبد الله محمد بن عبد الوهاب بن قايد الكلاعي فاستمر على ذلك إلى يوم السبت الخامس عشر من صفر سنة 677هـ ، ففي هذا اليوم خاف على نفسه واختفى فقدم عوضه على العلامة الكبرى الفقيه القاضي أحمد بن الغماز، وعلى العلامة الصغرى إبراهيم بن محمد بن الرشيد.

وهكذا بقي منصب العلامة الكبرى والصغرى يتوارثه أرباب البلاغة والفقهاء والكتاب. ينظر: (ابن الأحمر، مستودع العلامة، 10-11).

ولما تحدثنا عن العلامة وعن قيمتها وأنواعها ثم رأينا أن هذه المهمة لا يتبوأها إلا الجهابذة من الكُتاب والعلماء والفقهاء والقضاة وذلك لمكانها في الدولة ولقربها من السلطان. وهذه الرتبة كما رأينا حازها كثير من الأساطين والأعلام البارزة كابن الأبار القضاعي، ينظر: (الغبريني، "عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة بجاية"، تحقيق راجح بونار، ص: 309-313).

وأحمد بن الغمّاز البلنسي ينظر: (المصدر السابق: ص: 119-121). وإبراهيم بن عبد الله الثميري الغرناطي الذي قال عنه ابن الأحمر حينما ترجم له: "ومنهم الفقيه الكاتب صاحب القلم الأعلى ابن الفقيه الكاتب عبد الله إبراهيم بن الحاج الثميري الغرناطي كاتب علامة صاحبنا السلطان محمد الموحد البجائي"، وقال عنه أيضا: "فخل النثار والنظام ورأس أهل البلاغة العظام، امتطى من ديوان الإنشاء جوادا تقدم مجليا، وعدا كل من كان متم لهذه الطريقة له مصليا" ينظر: (ابن الأحمر، "مستودع العلامة"، ص: 69).

خاتمة:

وأخيرا أحب أن أقرر، أن كثيرا مما جاء حول أدب الرحلة من المباحث في هذا المقال، لم تأت الفرصة للتوسع فيها. وحسب هذا المقال أن يكون حلقة في سلسلة المحاولات المبذولة في هذا المجال، محاولة متواضعة في عرض هذا الموضوع ورصد بعض قضاياها لإثارة الباحثين الفضلاء وشكذ قرائهم لإتمام ما بدأه السابقون. والله تعالى ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الخطيب البغدادي، "الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة"، تحقيق إحسان عباس، بيروت، سنة 1983، -
2. ابن القاضي المكاسي، "جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بفاس"، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط 1973، دار إحياء التراث - بيروت، عام النشر: 1420هـ - 2000م.
3. ابن بشكوال، كتاب الصلة، تحقيق بشار عواد، طبعة دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2010.
4. ابن بطوطة، المسماة الرحلة: "تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، تحقيق: الشيخ محمد عبد المنعم العريان، والأستاذ مصطفى القصاص، دار إحياء علوم الدين بيروت، ط1 سنة 1987م.

5. ابن تغري بردي، " المنهل الصافي" حققه: محمد أمين الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
6. ابن تغري بردي، " النجوم الزاهرة في تاريخ ملوك مصر والقاهرة"، حالة الفهرسة: مفهرس فهرسة كاملة، وزارة الثقافة - مصر، سنة النشر: 1383 - 1963
7. ابن خلدون، "ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر"، حققه خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة: الثانية، 1408 هـ..
8. ابن خلكان، "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه إحسان عباس: دار صادر - بيروت. سنة 1972.
9. ابن عساكر، " تاريخ دمشق" حققه: عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عام: 1415 هـ - 1995م.
10. ابن مخلوف، " شجرة النور الزكية في طبقات المالكية"، علق عليه وخرج حواشيه عبد المجيد خيالي، ط. دار الكتب العلمية.
11. أبو الوليد بن الأحمر مستودع، "العلامة ومستبدع العلامة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
12. إسماعيل باشا البغدادي، "هدية العارفين"، مفهرس على العناوين الرئيسية، مؤسسة التاريخ العربي، ط. وكالة المعارف الجلييلة، إستانبول، سنة 1951.
13. بابا التتمكتي، " نيل الابتهاج"، إشراف وتقديم عبد الله الهرامة، منشورات كلية الدعوة، طرابلس، ط. 1. 1989.
14. البلوى، "تاج المفرق في تحلية علماء المشرق" مقدمة وتحقيق الحسن السائح، ط. اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية، وحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة.
15. حسن إبراهيم حسن، " تاريخ عمرو بن العاص"، مكتبة مدبولي، سنة 1996،
16. الحضيكي، " الطبقات"، تحقيق أحمد بومزكو، مطبعة النجاح، البيضاء، ط 1، سنة 2006.
17. الحميري، " الروض المعطار في ذكر خبر الأقطار"، تحقيق الدكتور إحسان عباس. مكتبة لبنان، ط. 1، سنة 1975.

18. الخطيب البغدادي، "تاريخ بغداد وذيوله"، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية - بيروت الطبعة: الأولى، 1417 هـ،
19. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 15، 2002.
20. الذهبي، "تذكرة الحفاظ" دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
21. الذهبي، "سير أعلام النبلاء"، مؤسسة الرسالة، 1985 م.
22. الخطيب البغدادي، "الرحلة في طلب الحديث" تحقيق الدكتور نور الدين عتر، ط 1، سنة 1975.
23. صلاح الدين الصفدي، "الوافي بالوفيات، المحقق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. الناشر: دار إحياء التراث - بيروت، عام النشر: 1420 هـ - 2000 م
24. الغبريني أبو العباس، "عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة بجاية. تحقيق عادل نويهض، دار الآفاق الجديدة بيروت. ط. 2، 1979.
25. القلقشندي، "صبح الأعشى في صناعة الإنشاء"، دار الكتب المصرية، سنة 1922.
26. لسان الدين ابن الخطيب، "الإحاطة في أخبار غرناطة". ط. الموسوعات بشارع باب الحلق بمصر سنة 1319 هـ، ط. الأولى.
27. مجلة المناهل، العدد 22، سنة 1982، عدد خاص بالحركة الفكرية في سبته، المغرب.
28. محمد البكري، "معجم ما استعجم. معجم من أسماء البلاد والمواضع"، عالم الكتب، بيروت، الطبعة: الثالثة، 1403 هـ.
29. معجم البلدان، لياقوت الحموي (المتوفى: 626 هـ)، دار صادر، بيروت، الطبعة: الثانية، 1995 م،
30. معجم الشعراء العرب، تم جمعه من موقع الموسوعة الشعرية.
31. المقري التلساني، "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت 1968.
32. النباهي، "المراقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط. 5، سنة 1983.

33. نوفل الطرابلسي، "صنّاجة الطرب في تقدمات العرب"، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ط2، 1982.

34. الوادي آشي التونسي، "برناج"، تحقيق د. محمد الحبيب الهيلة، طبعة تونس، 1981.

الهوامش

- ينظر في موضوع الرحلة في طلب الحديث كتاب: "الرحلة في طلب الحديث" للخطيب البغدادي تحقيق الدكتور نور الدين عتر، ط1، سنة 1975.
- تنظر تذكرة الحفاظ للإمام الذهبي دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 112-108/1
- تنظر ترجمته: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقري التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت 1968، ج2/9
- هو حسين بن محمد بن فيرة بن حيون بن سكرة الصدي من أهل سرقسطة، سكن مرسية ويكنى بأبي علي، له رحلة إلى المشرق، استشهد رحمه الله في وقعة قتندة بثر الأندلس عام 514هـ، تنظر ترجمته: الصلة لابن بشكوال، تحقيق بشار عواد، طبعة دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2010. 205/1.
- تنظر ترجمته: المرقبة العليا للنباهي، ص: 119
- تنظر ترجمته: جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بفاس لابن القاضي المكاسي، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط 1973 ص: 272
- تنظر ترجمته: جذوة الاقتباس، ص: 286، والإعلام للزركلي، 32/7.
- هو محمد بن عمر بن محمد بن عمر بن إدريس بن سعيد بن مسعود بن حسين بن محمد بن عمر الفهري من أهل سبتة، يكنى أبا عبد الله، ويعرف بابن رشيد كأنه تصغير رشد، الخطيب، المحدث الشهير، المتبحر في علوم الرواية والإسناد، صاحب الرحلة الشهيرة "ملء العيبة مما جُمع بطول الغيبة في الوجهة الوجيبة بين الحرمين مكة وطيبة"، توفي سنة 721هـ.
- المناهل، العدد 22، سنة 1982، عدد خاص بالحركة الفكرية في سبتة، ص: 549.
- المناهل نفس العدد، ص: 550. 1
- عاش اراتوستينس في الإسكندرية وشغل منصب أمين مكتبها في عهد بطليموس الثالث والرابع، أهم مؤلفاته "عالم التاريخ" في تسعة أجزاء، وكتابان في الجغرافيا. (ويكيبيديا).

- جغرافي ومؤرخ إغريقي، زار مصر بين عامي: 19 و25 قبل الميلاد، ألف موسوعة عن جغرافية العالم وتاريخ العالم القديم في سبعة عشر كتاباً. (ويكيبيديا)
- حانون القرطاجي ملك قرطاج هو قائد عسكري وبحار مستكشف، حكم بين عامي 480 ق.م و440 ق.م خلفاً للملك أميلكار الأول، قاد رحلة استكشافية بحرية في عام 465 قبل الميلاد وتوجهت نحو خليج غينيا لتأسيس مستوطنات ساحلية جديدة وتوسيع مجال التجارة البحرية الفينيقية القرطاجية. تنظر: (قرطاج، صفحة توضيح) ويكيبيديا.
- كتاب صناجة الطرب في تقدمات العرب من تأليف نوفل الطرابلسي. دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ط2، 1982.
- ينظر: تاريخ عمرو بن العاص لحسن إبراهيم حسن، مكتبة مدبولي، سنة 1996، ص: 193
- الكتاب هو: النجوم الزاهرة في تاريخ ملوك مصر والقاهرة، من تأليف المؤرخ ابن تغري بردي.
- نفس المرجع 1.87/1
- تنظر ترجمته: نفح الطيب للمصري، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، 99/3
- تنظر ترجمته: مقدمة محقق الروض المعطار في ذكر خبر الأقطار للمصري، الدكتور إحسان عباس.
- ينظر مقال في مجلة دعوة الحق العدد 118
- تنظر ترجمته: سير أعلام النبلاء، 22/390.
- محمد بن يوسف أبو عبد الله الوراق مؤرخ وجغرافي ونسابة أندلسي عاش في القرن العاشر للميلاد. ولد عام 904م في وادي الحجارة في الأندلس، ثم انتقل إلى القيروان وترعرع فيها، وتوفي في قرطبة عام 973م. كان ذا حظوة كبيرة لدى المستنصر ثاني الخلفاء الأمويين في الأندلس. وقد ألف له كتاباً ضخماً في جغرافية المغرب أسماه "أفريقية وممالكها" وألف كتباً متعددة في أخبار ملوكها وحروبهم وتآليف في أخبار تاهرت ووهران وتنس وسجلها وغيرها. اعتمد عليه أبو عبد الله البكري فيما كتبه عنها. وللوراق أيضاً رسائل صغيرة ولكن عظيمة القيمة عن بعض بلاد أفريقيا احتفظ لنا بقطع منها المؤرخ ابن عذاري المراكشي. ينظر موقع الوراق نسخة محفوظة 02 أبريل 2018 على موقع واي باك مشين.
- تاج المفرق، 81/1.
- الزيادة من كتاب: المنهل الصافي لابن تغري بردي

- نفس المرجع
- الكتيبة الكامنة لابن الخطيب ص: 260.
- مستودع العلامة لابن الأحمر ص: 69.
- هدية العارفين لإسماعيل باشا 17-16/5.
- مستودع العلامة، ص: 69.
- الإحاطة في أخبار غرناطة 1/342.
- تنظر الصفحة 1
- الإحاطة، 1/342.
- ينظر برنامج الوادي أشي ص: 7-8.
- ينظر نفح الطيب، 7/108-112.
- الكتيبة الكامنة ص: 260.
- المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي لابن تغري بردي 1
- مستودع العلامة ص: 69. 1
- ينظر الإحاطة، 1/342.
- نيل الابتهاج، ص: 44.
- تاج المفرق بتخيلة أهل المشرق.
- الإحاطة، 1/432-434.
- صبح الأعشى للقلقشندي، 1/39.
- صبح الأعشى، 1/54.
- أبو الوليد بن الأحمر قال عنه أحمد باب التنبكي في نيل الابتهاج: "هو إسماعيل ابن الأمير يوسف ابن السلطان محمد ابن الرئيس الأمير أبي سعد فرج أمير مالقة ابن الأمير إسماعيل ابن يوسف المعروف بابن الأحمر من ذرية سعد ابن عبادة الأنصاري الخزرجي، توفي سنة 810هـ.
- نيل الابتهاج، ص: 88.
- مستودع العلامة لابن الأحمر ص: 7
- صبح الأعشى للقلقشندي، 5/148 وما قبلها
- مستودع العلامة، ص: 18-21.
- مستودع العلامة، 10-11.

○ هو الشيخ الفقيه المحدث المقرئ المؤرخ النحوي الأديب المجيد اللغوي الكاتب أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الله بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القضاعي الشهير بابن الأبار له عدة كتب منها: "التكملة لكتاب الصلة" و"المعجم" و"الحلة السيرة" و"أعتاب الكتاب" وغير ذلك، توفي رحمه الله بتونس عام 658هـ، ومولده كان سنة 575هـ. ينظر عنوان الدراية للغبريني ص: 309-313.

○ هو الشيخ الفقيه الفاضل الجليل القاضي الكبير الشهير أبو العباس أحمد بن محمد بن الحسن ابن الغماز الأنصاري من أهل بلنسية رحل إلى بجاية واستوطنها ولقي المشايخ بها كأبي بكر بن محرز وأبي المطرف ابن عميرة وغيرهم توفي رحمه الله بتونس يوم عاشوراء سنة 693هـ. عنوان الدراية ص: 119-121.

○ مستودع العلامة، ص: 69.

تكاملية المناهج وتواصلية المعرفة في الأوساط التعليمية

integration of curricula and the communication of knowledge in educational circles

د: جبالي فتيحة أستاذ محاضر "أ" جامعة ابن خلدون- تيارت. الجزائر

fdjebbali@yahoo.fr

ملخص البحث :

يعالج المقال الموسوم ب: "تكاملية المناهج وتواصلية المعرفة في الأوساط التعليمية" المناهج التعليمية في مشروع الإصلاح التربوي الجديد بالجزائر، وما قدمته من إسهامات كبيرة للوصول بالعملية التعليمية إلى الارتقاء من حيث الأداء والمردود بجعل المعارف النظرية روافد مادية تساعد المتعلم بفاعلية في حياته، وتجعله متعلماً صالحاً باستطاعته توظيف مكتسباته في مختلف مواقف الحياة بكفاءة.

الكلمات المفتاحية: الإصلاح، المناهج، التواصل، المعرفة، التعلم، التعليم، المقاربة، التكيف، المهارة، الكفاءة.

Abstract:

The article entitled: "integration of curricula and the communication of knowledge in educational circles" deals with the educational curricula in the new educational reform project in Algeria, and the significant contributions it has made to bring the educational process to an improvement in terms of performance and yield by making theoretical knowledge material resources that effectively help the learner in his life, and make him a good learner who can use his gains in various life situations efficiently.

Keywords: reform, curriculum, communication, knowledge, learning, education, approach, adaptation, skill, competence.

إنّ ما يتطلّبه الوضع الراهن هو إعادة النظر في إدراكنا لأنفسنا ولعلاقتنا مع العالم من حولنا، وفي إدراكنا لمعنى التعلم والمعرفة. ففي كثير من الأحيان يقف المعلم أمام المتعلّمين يجهل نفسه ويجهل متعلّبيه، ومن الممكن أن يكون حاملاً لشهادة عليا في أكثر من موضوع، ومُلمّاً بمعارف عدّة، ولكن لا يعرف مثلاً لماذا يدرّس ما يدرّسه، ولا يعرف ما يبحث عنه في حياته، كما أنّه يعمل بما يُملَى عليه، يستهلك مصطلحات ومعانٍ ومعارف لم يشارك في تكوينها أو تشكيلها. وعليه نطرح الإشكالية التالية:

- هل المناهج التكاملية كفيلة بتوصيل المعارف للتعلمين؟
- كيف تجسّد المقاربة بالكفاءات تمثّلات المتعلّم وتسهم في بناء معارفه؟

لا شك في أن كل شيء يحتاج إلى تحسين وإصلاح، ومن يقدم ذلك يستحق الشكر والتقدير، ولكن ذلك لا يكفي. فالإصلاح التربوي هو كل محاولة واعية رامية إلى تطوير وتحديث النظام التعليمي القائم أساساً على رفع مستوى العملية التعليمية، على أن يصحب هذه العملية وعي بالواقع الاجتماعي وما يحمله هذا الأخير من إفرازات وامتلاك القدرة على تصميم الإصلاح التربوي. يفترض أنه لا مشكلة في ما هو موجود، وأنه لا غبار على جوهر ما هو قائم، وبالتالي فإن كل ما يتطلبه الأمر هو تحسين ما هو موجود دون الجوهر، فهما أتم الإصلاح بالجدّة والانسجام ومهما بنيت المناهج على أحدث النظريات؛ فإن هذا الإصلاح لا يؤتي ثماره المرجوة ما لم يتم الاهتمام بالعناصر المكلفة بالتنفيذ وتكوينها لترجمة الفعل التربوي في الميدان". (أحمد الزبير، د ت، ص: 02).

من هنا، فإن الحديث عن تكاملية المناهج وتواصلية المعرفة ضروري ومفيد، والمشكلة تكمن في نقطة الانطلاق في إدراكنا للموضوع والحديث عنه، ويمكن أن نفهم التكاملية والتواصلية في المناهج والمعرفة على أنها عملية تحدث لعناصر خارج الشخص أو لمعارف متواجدة في الشخص، ويمكن دوره في جمعها ذهنياً ضمن نظام فكري متكامل، وهو الإدراك السائد حالياً بوجه عام، ولكن من الممكن أن نفهم التواصلية في عملية التعليم والتعلم على أنها عملية تتطلب اجتهداً مستمراً من قبل الشخص في سعيه لفهم ذاته فحسب؛ وإنما في حياة الشخص وتنو كماً ينو جسمه، كأمر طبيعي لا يحس به ونتيجة طبيعية لحيويته واندماجه في الحياة. ضمن هذا الفهم والإدراك تكون المعرفة جزءاً من حياة الشخص وتظهر في طريقة وأسلوب حياته. حيث إن إنتاج المعرفة بالنسبة إلى البشر هو السعي لفهم بيئتهم (الطبيعية والاجتماعية والثقافية)، وفهم أنفسهم (كأفراد وككائنات اجتماعية؛ أي: التفاعل مع بعضهم بعض) وفهم علاقتهم ببيئتهم والعكس صحيح .

« Produire une connaissance, c'est, pour les humains, chercher à comprendre leur environnement (naturel et socioculturel), à se comprendre eux-mêmes (en tant qu'individus et qu'êtres sociaux - c'est-à-dire interagissant entre eux) et à comprendre leurs relations avec leur environnement et réciproquement»

(Philippe BLANCHET et Patrick CHARDENET, 2011, P 10).

إن عدم تمكّن المتعلّمين من تحويل المعارف الناتج عن فشلهم بسبب اكتسابهم معارف منفصلة عن سياقها ومقطوعة عن كلّ ممارسة من أجل تجذير المعارف في الثقافة والنشاط. لأنّ المعارف المدرسية لا معنى لها بالنسبة للمتعلم ما دامت منفصلة عن مصادرها وعن استعمالاتها الاجتماعية.

جاءت المقاربة المستحدثة لإثراء ودعم وتحسين البيداغوجيا، وليس للتّكرار أو لمحو فن تربوي عمره سنوات طويلة. إذن، فالمقاربة بالكفاءات تنشئ علاقة بين الثقافة المدرسية والممارسات الاجتماعية، (ثياقة الصّديق، فاتحي عبد النّبي، 2003م، ص: 145-146) والتي تتلخّص أهدافها فيما يلي:

- ◀ فرز مساعي المتعلّم وثبيتها.
- ◀ فهم شخصية المتعلّم واحترامه، والوقوف بجانبه. (كمال بوليفة، 2002م، ص: 35).
- ◀ تكوين متعلّم إيجابي (صالح محمد نصيرات، 2006، ص: 56_57) قادر على توظيف معارفه وقدراته، وأجراتها في وضعيات مشكلة فهو يستطيع الرّبط بين ما يتلقاه من نظريات وما يجب أن يمارسه.
- ◀ تشجيع المتعلّم على تسخير تمثّلاته وإشراكه في بناء تعلّماته (ثياقة الصّديق، فاتحي عبد النّبي، د ت، ص: 145) التي هو بصدد اكتسابها، كي يفهمها ويستوعبها.
- تُشجّع المقاربة بالكفاءات التّواصل والحوار بين المتعلّمين، ممّا يميّز من تطوير الشّخصية بتبادل الآراء والخبرات، ومقاربة الأعمال وتنمية الذّكاء، والانخراط في مشروع جماعي يبرهن من خلاله المتعلّم قدرته على تحمّل المسؤوليات وقبول الانتقادات. (مشروع البحث الوطني PNR، 2013م-2014م، ص: 48).

من هنا، يتبيّن لنا أنّ المقاربة بالكفاءات بيداغوجيا تعمل على إفساح الفضاء المدرسي أمام المتعلّم، واعتباره الفاعل الأساسي في كلّ نشاط تربوي فضلاً عن ربط أنشطة التعلّم بحاجات المتعلّم، (أحمد فجر، د ت، ص: 04) وجعل بيئته مصدراً لتعلّماته.

وعلى هذا الأساس، جاءت المقاربة بالكفاءات اختياراً تربوياً استراتيجياً يجعل من المربي فاعلاً يعمل على تكوين الكفاءات والمهارات لدى المتعلّم باختيار الوضعيات والأنشطة التعلّمية الهادفة إلى تحقيق الكفاءات المرجوة في حدود التّوجّهات التّربوية ولا يبقى منحصراً في مدّه بالمعارف والسلوكات الجزئية. لذلك يبدو من الحكمة اقتراح بحث إجرائي يتناول المهارات التي طوّرتها طرق التدريس الجديدة والتي تُساهم في التّكيّف بشكل أفضل من أجل إنشاء وحدة تكاملٍ للمتعلّمين الجدد.

"Il paraît donc plus judicieux de proposer une recherche-action reprenant les compétences développées par les pédagogies nouvelles qui concourent à une meilleure adaptation à l'enseignement supérieur afin de réaliser un module d'intégration pour les nouveaux (Rébecca SHANKLAND, 2009, P 184)

يقول حاجي فريد المقاربة بالكفاءات: "هي بيداغوجيا وظيفية تعمل على التحكم في مجريات الحياة بكل ما تملكه من تشابك في العلاقات وتعقيد في الظواهر الاجتماعية. ومن ثم، فهي اختيار منهجية يمكن للتعلم من النجاح في هذه الحياة على صورتها، وذلك بالسعي إلى تثمين المعارف المدرسية وجعلها صالحة للاستعمال في مختلف مواقف الحياة" (حاجي فريد، ص: 11).

وهذا ما شدد عليه جون ديوي حين قال: "التربية خبرة يمرّ بها المربي والطفل معاً في المدرسة ولم يقف عند هذا الحد؛ بل اعتبر التربية تعبيراً صادقاً عن فلسفة الخبرة، وعن أدائته، ونزعت الطّبيعية. فالخبرة تحقّق تعلّماً لأنها تؤدي إلى المعرفة". (توفيق حداد، محمد سلامة آدم، 1977م، ص: 75).

إنّ مفهوم الكفاءة، الموجود أصلاً في عالم العمل، موجود في كلّ مكان في نظام التعليم: إذا تمّ استدعاؤه باستمرار في النصوص والخطب، فإنّه لا يغطي نفس الدّاخل حتّى في تخصّصنا. من الصّعب تعريفها، وهي عرضة للعديد من التفسيرات، وبالتالي فإنّ الكفاءة بعيدة كلّ البعد عن كونها مفهوماً حيث نجد جون ديوي ينادي بالرّأي نفسه.

« La notion de compétence, que l'on trouve à l'origine dans le monde du travail, est omniprésente dans le système éducatif : si elle est sans cesse sollicitée dans les textes et les discours, elle ne couvre cependant pas les mêmes acceptions à l'intérieur même de notre discipline. Difficile à cerner, susceptible de plusieurs interprétations, la compétence est donc loin d'être un concept » (Isabelle GRUCA in Valetopoulos et Jolanta Zajac, 2012, P 19).

فالمناهج الدّراسية في مشروع الإصلاح التربوي الجديد بالجزائر تستهدف تنمية قدرات المتعلّم العقلية والوجدانية والمهارية، ليصبح مع الأيام وبمرور المراحل الدّراسية قادراً على الفعل والتّفاعل "Reciprocity" (المعجم الموحد لمصطلحات التّواصل اللّغوي (أنجليزي، فرنسي، عربي)، ص: 179).

ولكنّ تكون هذه المناهج في خدمة هذا التّوجه بات لزاماً التّركيز على كيف المنهج بدلاً من الكمّ المعرفي، "فقيمة المنهج في تفكير الشّيخ عبد الحميد بن باديس ليست في الكمّ المعرفي الذي يُبرج للمتعلّمين، وإنّما في نوعية الأثر الذي يُحدثه هذا الكمّ من المعلومات في شخصية المتعلّمين، فالاهتمام بالكيف المعرفي هو الأساس في العملية التّعلّمية، لأنّه يستجيب لحاجات المتعلّمين فيربي تفكيرهم وينمي خبراتهم، ويصقل مواهبهم، ويكسبهم عملاً صحيحاً يحقّقون به ذواتهم" (محمد الصّالح رمضان، عبد القادر فوضيل، 2012م، ص: 324). فالهمّ هو جودة ونوعية المعلومات المقدّمة وأثرها في التّفكير وسلوك

المتعلم أفضل من كثرة المعارف والمعلومات بلا قيمة تذكر؛ أي دون تأثير في المتعلم. هذا ما نادى به ابن باديس، حيث يقول الشيخ البشير الإبراهيمي: "كانت الطريقة التي اتفقنا عليها أنا وابن باديس في المدينة المنورة في تربية النشء هي أن لا نتوسع له في العلم، وإنما نربيّه على فكرة صحيحة ولو مع علم قليل، فتمت لنا هذه التجربة في الجيش الذي أعددناه من تلامذتنا". (محمد الصالح رمضان، عبد القادر فوضيل، 2012م، ص: 243).

إذن، لابدّ لمنظومتنا التعليمية الاستفادة من الرؤية الباديسية بالتركيز على محتويات المنهج التعليمي "كيفاً" لا "كمّاً".

لم يعد التحدث عن المعلم باعتباره مالكا للمعرفة؛ بل أصبح الموجه والمرشد للمتعلم، فهو يحاوره ويتواصل ويتشارك معه في بناء المعرفة. لقد ارتبط التدريس بالكفاءات بتحرير المتعلم من سلطة المعلم والمعرفة، بإعطاء الاعتبار لتمثّلات المتعلم نظراً لما تحمله من أدوار في بناء المعرفة والتعلم الذاتي، (عبد الوهاب الصديقي، 2011م، ص: 54).

فالتواصلية في العملية التعليمية التعليمية ترتبط بالمتعلم، أي: أن يكون المتعلم محور المعرفة لا هدفاً لأكبر قدر من المعلومات والمهارات. نعتني بذلك توفير جو غني يكون حقيقياً قدر الإمكان، بحيث لا يكون المتعلم منفصلاً عن المعرفة، بل جزءاً منها وصانعها.

ولعل أهم ما يساعد على ذلك هو النظر إلى المتعلم على أنه مصدر للمعاني والمعرفة والفهم، وأنه شريك في تكوينها؛ أي: أن فهمه لذاته ولعلاقته بالعالم من حوله أساس تعلمه، وأحد الطرق لاستعادة موقفه هذا في العملية التعليمية هو التعبير المستمر لرحلته التعليمية، وهذا صحيح أيضاً بالنسبة للمعلم، إذ من المفيد أن يُعبّر كلّ معلّم عن رحلته التعليمية، ليس عن طريق سرد أيّ درس أو عمل، وإنما عن طريق المعالم الأساسية في تعلمه وبناء فهم لذاته وللعالم من حوله.

إنّ النظر إلى الناس كمصدر للمعنى والفهم والمعرفة يختلف جذرياً عن النظر إليهم كمصادر بشرية، وهو التعبير المستعمل في العالم المعاصر. كما أنّ أحد الأمور التي يمكن أن يقوم بها كلّ معلّم في كلّ صف، وفي كلّ مدرسة هو حث المتعلمين بالنظر إلى أنفسهم على أنّهم شركاء في تكوين المعاني والمعارف ورفض استعمال أية كلمة تتعلق بحياتهم لا يوجد لها معنى شخصي لديهم، وما يتطلبه التواصل والتكامل المعرفي يندرج فيما يلي:

- ◀ أن تكون معرفة المتعلم لنفسه جزءاً من المعرفة المدرسية.
- ◀ أن لا ينظر إلى المتعلم كمورد بشري؛ بل منبعاً للمعنى والفهم والمعرفة.
- ◀ الاعتراف بوجود تعددية معرفية، بحيث لا يمكن وضع جميع المعارف ضمن نظرية شمولية.

- ◀ لا بدّ أن تتجسّد التّواصلية التّكاملية في معرفة المتعلّم وحياته.
- إنّ إشراف المعلّم على المتعلّم ويثبته يتطلّب منه جهداً كبيراً من التّواصل بينه وبين متعلّبيه، لكن هناك بعض المعلّمين الذين لا يعيرون لجانب التّواصل أهمية كبرى وفي اعتقادهم أنّه عليهم أن يتكلّموا وعلى الآخرين الاستماع والفهم دون إشراكهم في العملية التّعليمية التّعلّمية.
- فالتّواصلية هي عملية تتجاوزها أطراف الموقف التّعليمي التّعلّمي لتنظيم التّعلّم، وما يمكننا قوله، إنّ التّواصلية هي عملية تعلّم، وأنّ التعلّم هو عملية تواصلية.
- ولا يحدث التّواصل إلا بوجود عاملين مهمين هما:
- أولاً: يُشترط أولاً على متعلّم اللّغة أن يفهمها سواء أكانت لفظية أو غير لفظية (سواء محمد سليمان، سيكولوجية الاتّصال الإنساني ومهاراته، 2014، ص: 52)
- ثانياً: يُشترط أن يتوفّر المناخ التّواصل.
- والتّواصل الفعّال يتكوّن من عدّة مهارات على المعلّم أن يمتلكها، وتمثّل في:
- أن يبنّي في المتعلّم تقنية البحث والاستقصاء.
 - أن يستثير دافعية المتعلّم ممّا يسهّل إظهار الاهتمام ويوفّر طاقة نفسية من الممكن أن تضع في الملل إذا لم تتوافر في المستمع الدافعية اللاّزمة (محمد بلال الجيوسي، 2014، ص: 36).
 - أن يوظف أساليب التّعلّم (الأسئلة، المناقشة والحوار) لتنظيم التّعلّم.
 - أن يحرص على وضوح أهداف التّعلّم وأنّ يحسن صياغتها بشكل محدد يفيّ باحتياجات المتعلّم وقدراته.
 - أن يتقن المعلّم مهارة الإصغاء؛ بمعنى تفهّم المتعلّم واهتمامه به.
 - أن يتقن مهارة إدارة المناقشة الصّفية.
 - أن يتقن مهارة توضيح المعلومات.
 - أن يكتنّ مهارة التّقويم الختامي.
- تشير الدّراسات المعاصرة في المجال التّربوي التّعليمي القائم على مبدأ التّواصل إلى قدرة المتعلّمين على تعديل سلوك المعلّم الصّفي من خلال أنماط استجاباتهم، ويبدو أنّ بعض المعلّمين يخضعون لهذا التأثير دون وعيٍ كاملٍ، لذا وجب على المعلّم أن يكون مدركاً لجميع استجابات المتعلّمين وأنماط سلوكهم داخل القسم، ودورها في تكييف أو تغيير إستراتيجياته التّعليمية. كي تتضح العملية التّعليمية التّواصلية، لا بدّ من مراعاة الأنماط السلوكية المرغوب فيها، وما على المعلّم إلاّ الإكثار من استخدامها وهي:
- أن يعطي المعلّم فرصة للمتعلّم باعتباره يد الرّحى فهو من يحرك العملية التّعليمية التّعلّمية.

-أن يكثر المعلم من أنماط السلوك غير المباشر في كلامه.
 -أن يكثر المعلم من الأسئلة التي تعطي فرصة للمناقشة وطرح الأفكار مقارنة بالأسئلة الضيقة التي تحتاج إلى الإجابة "بنعم" أو "لا" أو "بكلمة واحدة"، وهذا ما صرح به الشيخ إبراهيم قائلًا: "التعليم يجب أن يكون حيًا، والمعلم يجب أن يكون مكتشفًا لا حاكمًا، وبالطريقة الإيجابية سؤال وجواب يتولد النشاط". (ميلود معزاوي، 2004م، ص: 51).
 -أن يستخدم المعلم إجابات المتعلمين بالشرح أو التلخيص أو بالتعليق عليها أو التنسيق فيما بينها.
 -أن يبرز المعلم أفكار المتعلمين المناسبة وثبيتها. ومثال ذلك ما اعتمدته ابن باديس في تعليمه للطلبة من شرح للنصوص واتباع طريقة الأسئلة والأجوبة كما اعتمد على إلهام الطلبة، وكانت طريقته تعتمد على الفهم والحفظ معًا. (مصطفى عشوي، د ت، ص: 29) وهذا ما دعت إليه التربية الحديثة.
 -أن يتقبل المعلم أفكار متعلميه، وأن يشجعهم على الاستجابة للأسئلة الأفكار التي تدور بين بعضهم البعض، وأن يعزز استجاباتهم- مهارة تلقي الإجابة-. (بلعباس يونس، 2009م، ص: 15).
 -أن يستخدم المعلم عبارات القبول التي ترغب المتعلمين في طرح أفكارهم ومعلوماتهم.
 -أن يعمد المعلم إلى أسلوب المناقشة، وأن يحرص على أن يكون المتعلمين أنفسهم مصدر المعرفة (المعلومات) ما أمكن بالأسئلة التي يطرحها.
 -الآ يشير المعلم إلى سلوك التلاميذ السلبي.
 - أن يوجه المعلم نقداً إلى صاحب السلوك غير السوي إذا استلزم الأمر، وإن استدعت الضرورة القصوى وليس إلى كل المتعلمين.

-عدم استعجال المتعلم عند طرح المعلم السؤال وإعطائه الوقت الكافي للإصغاء والاستجابة.
 يبني المتعلم مسار تعلمه من خلال تفاعله « Reciprocity » في الموقف التعليمي (المعلم، والمتعلم، والمحتوى المعرفي والوسائل التعليمية). هذا ما تهدف إليه مقارنة التدريس بالكفاءات. فالتدريس بالكفاءات يبنى على التعلم النشط، حيث إنه يقوم بشكل مباشر على مواجهة المشكلات والبحث عن حلولها. (المعجم الموحد لمصطلحات التواصل اللغوي (إنجليزي، فرنسي، عربي)، ص: 179).
 إن التدريس بالكفاءات يجعل من المتعلم محور العملية التعليمية باعتماده أسلوب حل المشكلات، وإنتاج المشاريع كأسلوب للتدريس، وبهذا " تعتبر بيداغوجية التدريس بالكفاءات تصور تربوي بيداغوجي ينطلق من الكفاءات المستهدفة في نهاية أي نشاط تعليمي أو نهاية مرحلة تعليمية لضبط استراتيجية التكوين في المدرسة من حيث طرائق التدريس والوسائل التعليمية وأهداف التعلم

وانتقاء المحتويات وأساليب التّقييم وأدواته". (محمد الصّالح خروبي، 2002م، ص: 12). ولعلّ من أهم نقاط للتّدرّس بالكفاءات تذكر ما يلي:

- كيفية الوصول إلى المعرفة هي الهدف من التّدرّس بالكفاءات وليست المعرفة بحدّ ذاتها.
- إعداد الفرد المتعلّم للتّكيف مع واقعه ومستواه اللّغوي. (كمال بوليفة، 2002م، ص: 19).
- المعرفة وسيلة تساعد الفرد على تجاوز المواقف التي تواجهه.
- تجعل الوضعيات « POSIVITISM » الفرد مشاركا بنشاط في بناء كفاياته. (المعجم الموحد لمصطلحات التّواصل اللّغوي (إنجليزي، فرنسي، عربي)، ص: 168).
- إنّ ما قدّمه التّوجّه البيداغوجي المستحدث من إسهامات كبيرة للوصول بالعملية التّربوية التّعليميّة إلى الارتقاء أداء ومردودا، حيث جعل المعارف النّظرية روافد مادية تساعد المتعلّم بفاعلية في حياته، وتجعله مواطناً صالحاً باستطاعته توظيف مكتسباته في مختلف مواقف الحياة بكفاءة.
- ولعلّ من أبرز نقائص هذا التّوجّه البيداغوجي تذكر ما يلي:

أشار الأستاذ كمال بوليفة في كتابه "المرشد العملي للمعلّمين في التّدرّس بالكفاءات": "إلى أنّ التّدرّس بالكفاءات: "...عملية مرتبطة بمعايير الأداء المختلفة، تكتسب بناء على عمليات التّعلّم، الذي نريده أن يكون سليم البنية صحيح المعارف مترابطة في محاوره، مبني على المرجعية وقدرة المعلّم وثقافته وامتلاكه صناعة التّدرّس وتكوينه المهني". (كمال بوليفة، 2002، ص: 35).

كما دعا كلّ من Jacques Piveteau و Didier Noyé إلى إنشاء محتوى الدّورة التّدرّسية باستخدام مجموعة من أساليب وتقنيات التّدرّس. هذه القرارات ليست محايدة، يجب اتّخاذ الخيارات من خلال النّظر في الوسائل التي تناسب الأهداف المنشودة على أفضل وجه، في مثل هذه الحالة وكذا، تكون بعض العمليات أكثر فعالية.

« Le contenu d'une session de formation peut être construit en faisant appel à une variété de méthodes et de techniques pédagogiques. Ces décisions ne sont pas neutres, les choix doivent être faits en considérant les moyens qui conviennent le mieux aux objectifs poursuivis ; dans telle ou telle situation, certains procédés sont plus efficaces» (Didier Noyé et Jacques Piveteau, 2016, P 17).

يعدّ التّقييم "Evaluation" في المقاربة بالكفاءات مشكلة كبرى، لأنّ تقييم الكفاءات مسعى يرمي إلى إصدار حكم على مدى تحقيق التّعلّبات المقصودة ضمن النّشاط اليومي للمعلّمين بكفاءةٍ واقتدارٍ... هو

عملية إصدار الحكم على مدى كفاءة المتعلم التي هي بصدد النمو والبناء من خلال أنشطة التعلم المختلفة"، (محمد خثروبي، 2002، ص: 122).

« Évaluer, c'est porter une appréciation en prenant appui sur une mesure ou une prise d'information et en se référant à des critères. On évalue en vue de prendre une décision.

L'évaluation peut s'orienter dans plusieurs directions. Elle peut porter sur les résultats de la formation. Nous allons distinguer différents niveaux de résultats : les réactions, les acquisitions, l'utilisation des acquis, les résultats dans le travail, les effets indirects. L'évaluation peut aussi porter sur les résultats intermédiaires et, en amont, sur la situation de départ». (Didier Noyé et Jacques Piveteau, 2016, P 38)

وعليه، يمكننا القول، إنّ التّقيّم هو عملية مقارنة: مقارنة نتيجة بالهدف، مقارنة البداية والوضع النهائي. التّقيّم هو إجراء تقييم بناءً على قياس أو معلومات أو بالرجوع إلى المعايير. نحن نقيم من أجل اتخاذ قرار. يمكن توجيه التّقييم في عدّة اتجاهات. يمكن أن نعتّق بنتائج التّدريب. يمكننا التّمييز بين مستويات مختلفة من النتائج: ردود الفعل، والاكتساب، واستخدام المعرفة المكتسبة، ونتائج العمل، والآثار غير المباشرة، كما يمكن أن يرتبط التّقيّم أيضاً، وقبل ذلك بالحالة الأولى.

فؤثر النجاح هو تحقّق الكفاءة، ممّا يجعل الحكم بالنّجاح أو الفشل في غاية الصّعوبة وهو ما يجعل الكثير من المعلّمين يميلون إلى أساليب التّقيّم التقليدية القائمة على الحكم على المعارف عوض الحكم على الكفاءات، "فالاختبارات ليست الوسيلة الوحيدة والكافية في تقويم المنهاج". (صالح بلعيد، 2013م، ص: 116).

يتمّ التطبيق الجيد للمقاربة بالكفاءات بالمزاوجة بين جانبيين مهمّين، جانب نظري تُفسّر من خلاله المقاربة، وآخر تعليمي يضمن جودة التّدرّس الفعّال استجابة لمتطلّبات المقاربة المستحدّثة. تدعو مقاربة التّدرّس بالكفاءات إلى الحاجة لتخريج أفراد مؤهلين لحلّ مشكلات وفق مناهج وطرق.

ومنه، يمكننا التّنوّه إلى مدى خطورة هذه المقاربة إذا لم تخضع للدراسات المعمّقة ببلادنا.

تشكّل المناهج الدراسية نسقاً متكاملًا، حيث إنّها تتداخل مكوناتها وترتبط كلّ واحدة منها ارتباطاً تفاعلياً مع الأخرى، وهي بهذا تشكّل نظاماً يتألف من أجزاء متلاحمة. تتألف المناهج الدراسية عادة من عدّة عناصر تسمى عناصر المنهج، منها: الأهداف، المحتويات، الطرق والوسائل التعليمية وتدابير التقويم في كلّ متكامل.

إنّ تحديد الأهداف أساس عمليات المنهج الحديث، باعتبار المنهج عملية منظمة مخططة وهادفة، بدءاً من التخطيط انتهاءً بالتقويم فالتطوير، والهدف تغير مرغوب في سلوك المتعلّم بعد تعريضه لعملية تعليم وتعلّم وتدريب. إنّ الغاية التي تسعى التربية إليها، فهو استبصار سابق لما ستكون عليه النهاية الممكنة في ضوء الظروف والمعطيات المتاحة.

بدأ الاهتمام بصياغة الأهداف التربوية في سياق أنواع السلوك المتوقعة عن طريق دراسة أنواع السلوك المراد توصيفه للمتعلم، ومراحل النمو العقلي والنفسي. لقد اختلف المربون في تصنيف الأهداف التربوية غير أنّ تصنيفاتهم بشكل عام لا تخرج عن المستويات الآتية:

تعدّ أكثر مفاهيم الأهداف شمولاً واتساعاً، يأخذ بلوغها فترة زمنية طويلة، وتدرج تحتها أهداف المجتمع، إليها تنتمي جميع روافد العملية التعليمية التربوية، فهي تمثل المحصلة النهائية لكلّ الأهداف التي تليها، ومن أمثلتها:

- ◀ تنمية شخصية الفرد وإعداده للعمل والحياة.
- ◀ اكتساب النشء المعارف العامة العلمية والتكنولوجية.
- ◀ تنشئة الأجيال على حب الوطن.
- ◀ منح النشء تربية تساعد على التفاهم والتعاون بين الأفراد والشعوب...
- ◀ تنمية تربية تتجاوب مع حقوق الإنسان وحياته الأساسية. (خيرى وناس، د ت، ص: 70).

قائمة المصادر والمراجع:

أحمد الزبير، سند تربوي تكويني على أساس المقاربة بالكفاءات...، المعهد الوطني لتكوين المستخدمين وتحسين مستواهم، الحراش، الجزائر، دس، ص: 02.

أحمد فجر، تدريس النحو العربي في مستويات التعليم بالجزائر- البرامج والطرائق، الملتقى الوطني الأول- قضايا النحو العربي الواقع والآفاق، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ابن خلدون، تيارت، دس.

بلعباس يونس، مهارات التدريس، ندوة تربوية، تيارت، 2009م.

توفيق حداد، محمد سلامة آدم، التربية العامة للطلبة المعلمين والمساعدین في المعاهد التكنولوجية للتربية، ط1، 1977م.

ثياقة الصديق، فاتحي عبد النبي، الواقع المهني للمعلم في ظل الإصلاح التربوي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مخبر الدراسات التحوية واللغوية- بين التراث والحداثة في الجزائر، ج2003، ص: 145-146.

ثياقة الصديق، فاتحي عبد النبي، الواقع المهني للمعلم في ظل الإصلاح التربوي. حاجي فريد، بيداغوجيا التدريس بالكفاءات- الأبعاد والمتطلبات، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

خيرى وناس، بوصنبورة عبد الحميد، المرجع السابق. سيكولوجية الاتصال الإنساني ومهاراته، عالم الكتب، القاهرة، ط 01، 2014. صالح بلعيد، ضعف اللغة العربية في الجامعات الجزائرية، دار هومة، الجزائر، 2013م. عبد الوهاب الصديقي، المقاربة بالكفايات وتمثيلات المتعلم، مجلة علوم التربية، ع47، مارس 2011م.

كمال بوليفة، المرشد العملي للمعلمين في التدريس بالكفاءات...، دار اليمن، الجزائر، 2002م، ص: 35.

المتعلم الإيجابي، أي: المتعلم الذي تكون لديه نظرة واقعية وطموحة للتعلم، والتدريب على استخدام الإستراتيجيات المساعدة على تعظيم التعلم لديه وتحقيق أهدافه، صالح محمد نصيرات، طرق تدريس العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، 2006.

محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا- مقدمة في مهارات التواصل الإنساني، ط: 02، مكتب التربية العربي لدول الخليج، الرياض، 2014.

محمد الصالح خروبي، المدخل إلى التدريس بالكفاءات، دار الهدى، الجزائر، 2002م. محمد الصالح رمضان، عبد القادر فوضيل، إمام الجزائر عبد الحميد بن باديس، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2012م.

مشروع البحث الوطني PNR، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط - دراسة في فلسفة البناء، 2013م-2014م.

المعجم الموحد لمصطلحات التواصل اللغوي (أنجليزي، فرنسي، عربي).

مصطفى عشوي، المدرسة الجزائرية إلى أين؟ دار الأمة، الجزائر.

ميلود معزاوي، جمعية العلماء المسلمين، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004م.

Philippe Blanchet, « Nécessité d'une réflexion épistémologique », in Philippe BLANCHET et Patrick CHARDENET (dir), *Guide pour la recherche en didactique des langues et des cultures, Approches contextualisées* », Paris, Éditions des archives contemporaines.

étudiants (Rébecca SHANKLAND, *PEDAGOGIES NOUVELLES ET COMPETENCES PSYCHOSOCIALES*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 184).

Isabelle GRUCA, « Compétences, progression et évaluation : mise en œuvre méthodologique », in Freiderikos Valetopoulos et Jolanta Zajac (dir), *Les compétences en progression Un défi pour la didactique des langues*, Varsovie, Institut d'Etudes Romanes, Université de Varsovie & Université de Poitiers – FoReLL EA 3816.

Didier Noyé et Jacques Piveteau, *Le Guide pratique du formateur, Concevoir, animer, évaluer une formation*, Paris, Editions Eyrolles, 2016.

مكونات البيت الجبلي بوزان دراسة معجمية

The components of the rural house in Ouazzane, a lexical study

خالد احمامو - مختبر اللغة والمجتمع -

كلية اللغات والآداب والفنون - جامعة ابن طفيل - المغرب

Khalid.hmamou@uit.ac.ma

الملخص:

نسعى من خلال هذا العمل إلى إبراز تنوع الهوية الثقافية واللغوية لمنطقة وزان، من خلال سياقات ثقافية مختلفة تتعلق بشكل أساسي بالعمارة التقليدية وما تشكل منها، وهذا ما يتجلى بوضوح من خلال الهندسة المعمارية للمنازل الجبلية. بالإضافة إلى المرافق والطقوس المصاحبة التي تطبع الثقافة الجبلية. اعتمدنا في هذا العمل على مقارنة سوسيو لسانية قائمة على جمع المتن المتداول الخاص بالبحث بالاعتماد على زيارات متكررة للمنطقة، ومقابلات مع مجموعات مختلفة في الجنس والعمر والمستوى الثقافي، من أجل تحديد الاستخدامات اللغوية المرتبطة بالبيوت الجبلية، وتسجيل أهم الاختلافات الناتجة عن التقدم والانفتاح على الثقافات المجاورة.

الكلمات المفتاحية: ثقافة - هوية - البيت الجبلي - سوسيو لسانيات

Abstract

we seek Through this work to highlight the diverse of the cultural and linguistic identity of the region of Ouazzane, through different cultural contexts mainly related to the traditional architecture and what it is formed from, and that what is clearly demonstrated through the architecture of the mountain houses, in addition to the associated facilities and rituals that imprint and establish the mountain culture. In this work, we relied on a socio-linguistic approach based on frequent visits to the region, and interviews with different groups in sex, age and cultural level, in order to identify the linguistic uses associated with the mountain houses, and to record the most important differences produced by progress and openness to neighboring cultures.

Keywords :Ouazzane - culture - identity - the mountain house - socio-linguistics

مقدمة

ما زالت البيوت الوزانية التقليدية، والتي تتشابه مع العديد من المنازل في مختلف مناطق جباله بالمغرب، تثير الفضول والإعجاب بسبب هندستها المعمارية البسيطة والفريدة، ونمط العيش فيها الذي يختلف كلياً عن نمط العيش في البيوت العصرية. لذلك ليس غريباً أن تجد الوزانيين يتشبثون ببيوتهم القديمة ويحرصون على إعادة ترميمها مع المحافظة على هندستها الداخلية التي توفر خصوصية كبيرة للأسرة القاطنة بها، إلى جانب توفير مرافق متنوعة لاستعمالات مختلفة.

كما تؤثر العوامل الطبيعية والاقتصادية على نوعية المنازل والبيوت بدواوير مدينة وزان، حيث تستعمل الساكنة الأدوات المحلية في البناء، ومما يميز البيت الجبلي بمدشر وزان الجدران المنيعة بالأبيض، و"القردير" الذي يغطي سقف البيت من الخارج. وفي هذا المقال نسعى إلى إبراز مكونات البيت الجبلي من خلال الوقوف على تسمية عناصره وما يميزها، مع استحضار الأثاث والأواني المنزلية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمنازل والبيوت.

1 مرافق البيت الوزاني الجبلي

من بين العناصر أو الوحدات المكونة للمنزل الجبلي في وزان نجد ما يلي:

السطح *sTaH*: يطلق على البيت في منطقة البحث، وينقسم إلى قسمين؛ المدخل وبه مجلس صغير، ثم يليه قسم آخر داخلي كبير، وفي جانب من هذا القسم الداخلي للسطح يكون موضع مبيت صاحب الدار مع أهله، وفيه متسع لجلوس الأضياف، وقد وردت كلمة "السطح" بهذا المعنى في كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم (1) (ابن حزم: 1997م، ص 169).

الغرفة *I-eris-a*: وهي الطابق العلوي فوق السطح مباشرة، ويستعان بالسلام للصعود إليها، وتخصص في الغالب للضيوف، الشيء الذي يجعل من الأسرة تولى اهتماماً كبيراً بتأثيثها وتنظيفها. كما تتميز بسقفها المصنوع من العود الرفيع. وقد ورد عند عبيد بن عبد العزى السلمي الأزدي، الغرفة: العلية، وهي البيت المبنى فوق بيت آخر، حيث قال يفتخر برفعة قومه (2) (بن المبارك: 1999م، ص 279):
لنا الغُرفُ العُليا من المجد والعلی ~~~ ظَفَرْنَا بِهَا وَالنَّاسُ بَعْدُ تَوَاعُجُ

العريشة *I-eris-a*: يعتمد سكان جباله على العريشة فوق كل بناء، وتكون مخصصة لخزن التبن أو الأدوات الفلاحية، وبذلك فهي تختلف عن الغرفة التي تكون مخصصة، كما سبقت الإشارة، للزوار والضيوف. وقد ورد في مسند الإمام ابن حنبل، العريش: السقف، قال: "إِنِّي رَأَيْتُ اللَّيْلَةَ فَنَسِيتُهَا، وَرَأَيْتُنِي أُسَجِّدُ فِي مَاءٍ وَطِينٍ، وَعَرِيشُ الْمَسْجِدِ جَرِيدٌ" (3) (ابن حنبل: 1995م-2001م، ص 82).

السَّحْنُ أو النَّبَاح *ssHän / nbāH*: يقع داخل المنزل إلا أنه مكشوف وغير مسقف، ويشمل المساحة الأمامية التي تلي السطح، ويكون محاطاً، من جوانب ثلاثة، بسور ارتفاعه يصل إلى مستوى كتف الإنسان في وضعية وقوف (1.50 متر). وتتوسطه شجرة تين أو (الدّالية).
القَوْر *I-qawr*: وهو فناء المنزل، وتخصص له في الغالب مساحة شاسعة، وفي بعض الأحيان يتم ربط البهائم فيه خاصة الأبقار.

بيت المَرْمَة *bit I-mram-a*: من بين العناصر المكوّنة للمنزل الجبلي في وزان، ومن الأمثال الشائعة عند الساكنة: "خُطِبَتِ المَرْمَة والمَرْمَة"، وهذا المثل من كلام أهل الأندلس الجاري على لسان المغاربة في شمال بلادهم، وهو يُقال للرجل الذي ابتسم له الحظ بخُطبة امرأة من مميزات أنها تُجيد الحياكة. والمَرْمَة الواردة في المثل السابق: هي آلة الحياكة التقليدية بالمغرب، وهي مما جلبه الأندلسيون إلى المنطقة، ولا زالت معروفة بهذا الاسم إلى اليوم، وتُستعمل في نسج المناديل والجلابيب، وهي الآلة الرئيسية للنسج في القرى والبوادي المغربية.

كما وردت "المَرْمَة" في شعر لابن الخطيب الغرناطي (4) (ابن الخطيب، 1989م، ص.211):

واغن بقطن الثلج عن متجر ~~~ يغنيك عن جمع وعن حلج
واغزله بالريح وهي لــــه ~~~ مرمّة المصقول
والكنـــــــسج

مطامر *mTāmar*: وهو من طمرت الشيء إذا أخفيته، ومنه المطمورة الحبس (5) (ابن منظور: 1999م، ص.3499). وهو حفرة تحت الأرض يطمر فيها الطعام. وفي هذا يقول الشاعر (6) (الخمّي: 2003، ص.233): فما رزق الجنود بها قفيزا ~~~ وقد سيست مطامير الطعام والمطمورة: الحفرة الخفية تحت الأرض تُوسّع أسافلها، تُحفظ فيها الحبوب ونحوها، كما وردت في ديوان جرير (7): (ابن حبيب: 1986م، ص.149): قد أخرج الله قسراً من معاقليهم ~~~ أهل الحصون وأصحاب المطامير

الكانون *I-kānūn*: وهو بيت يُطبخ فيه الخبز، ويُسمى أيضاً "بيت العافية"، ويشمل البيت على موقد في شكل حفرة، يُدار بثلاثة أشجار لا ترتفع عن مستوى الأرض إلا قليلاً، وعليها توضع الآنية. أما "الفران" المبني بالطين فوضعه خارج الكانون. وقد ورد في المعاجم القديمة والحديثة لفظ الكانون؛ ففي اللسان، والصحاح، والوسيط: "الكانون والكانونة: الموقد" (8) (ابن منظور: 1990م، ص.5080).

لُسْطَوَان *l-stwān*: مدخل المنزل بعد الباب مباشرة، وكان يستعمل سابقا لربط البهائم خاصة البغال لسهولة الوصول إليها واستعمالها.

النَّوَالَة *nnuwal-a*: هي المحل الذي تأوي إليه الماعز، ويتألف من جذوع الأشجار. وقد ذكر في رياض النفوس، النواله: جمع نوالات وهو كوخ صغير من قش (9) (المالكي، 1994م، ص 86).
الدُّكَّانَة *ddukkān-a*: مكان مرتفع في باب الدار أو بجانبها مخصص للجلوس. وقد ورد عند المثقّب العبدى، الدُّكَّان: بناء مسطح يكون للجلوس عليه، كالدُّكَّة ونحوها، قال يصف ترحاله، وما أبقى من راحلته بعد الهزال (10) (العبدى، 1971م، ص 200): فأبقى باطلي والجد منها ~~~ كدُّكَّان الدَّرَابِنَة المطين

وقد ذكرها لويس شيخو في كتابه مجاني الأدب في حداث العرب، حيث قال: ولما وصلنا الباب الأول من أبواب قصر الملك وجدنا به نحو مائة رجل معهم قائد لهم فوق دكانة (11) (لويس شيخو: ص 183).

التَّسْطِيحَة أو التَّسْطِيح *tesTīh-a / tesTīh*: سق "السطح" أو "الغرفة" أو "السحان"، ويكون مصنوعاً من أعمدة الكاليتوس المعروفة ب (الكَّيْزَة، ج كَوَايز) والتي تكون ممدودة عرضاً على حائطي البيت، وتملأ المسافة بين كل ركيزة وأخرى بالقصب المثبت بالمسامير. وقد ورد عند أبو النجم العجلي، تسطيح الشيء: بسطه وتسويته، قال يصف بيت الصياد (12) (العجلي: 2006م، ص 131):

في لَجَفٍ غَمَدَه الصَّفِيحَا ~~~ وخَشَبٍ سَطَّحَه تسطيحا

وبعد الانتهاء من بناء البيوت في منطقة البحث، نصل إلى مرحلة "التَّزْدِير"، والتي يتم فيها استعمال مجموعة من الأعمدة الخشبية تختلف مسمياتها حسب أدوارها، وهذا ما سنوضحه فيما يلي:
المَقْصُص ج مَقْصَص *l-mqas pl mqāqs*: عمودان يركبان على شكل مثلث ملتقيا الضلعين في الأعلى، وسبب تسميتهما بالمقص هو تشابههما مع شكل المقص المفتوح نحو الأسفل.
السَّهَام *shām*: عمود طويل يثبت فوق "المقاصص" على طول المساحة المغطاة من المنزل، حيث يثبت "القردير" بواسطة المسامير.

الحَنِية *l-HniJ-a*: أعمدة يثبت أحد طرفيها على "السهم"، والطرف الآخر فوق الجدار الذي يوضع فوقه "القردير" بشكل مائل انسيابي يساعد على تصريف مياه الأمطار، وقد ورد عند الصنوبري، الحنية: قطعة الخشب تستعمل في بناء السقوف والقباب، يقول (13) (الصنوبري: 1998م، ص 166):

تُكْفَرُ من جوانبها الحنَايَا ~~~ كَتَكْفِيرِ الشَّمَامِسِ والقُسُوسِ

التَّرْطِيْلَة *terTil-a*: أعمدة خشبية تُربط فوق الحنية بشكل مواز مع السهام، لكي يثبت بها "القردير".

المقدار أو (الطوب) *I-muqdar (Tüb)*: يُصنع من الطين والتبن، ويعجن بالماء ليأخذ شكلاً مستطيلاً بالاستعانة بقالب خاص لهذه العملية، وهو الذي يستعمل في بناء المنازل والإسطبلات.

العراض *I-εarrāD*: ما يستعمله أهل وزان لسد الأبواب من الداخل.

بشلاطة *bešlāT-a*: باب مصنوعة من أعمدة خشبية محشوة بأغصان الزيتون أو البري أو القصب، وتكون خاصة بالإسطبل أو الحقول المجاورة للمنازل المعروفة بـ "الغرسة".

الزرب *ZZarb*: سياج من أعواد الزيتون والبري أو القصب، وهو يستعمل لحماية الحقول من دخول المواشي أو الأجانب. وقد ورد عند مالك ابن أنس، الزرب: السَّيَّاجُ من حائط أو حطبٍ أو نحو ذلك. قال: "أرأيت إن أخذت نخلاً مُعاملةً، على أن أبني حول النخل حائطاً، أو أزرُبَ حول النخلِ زَرْباً؟" (14) (ابن أنس: 1323هـ، ص.10). والملاحظ أن غالبية المداشر بمنطقة البحث تتوفر على مساجد أو "الجامع" بالتداول المحلي، لذلك أثّرنا أن نتحدث عن مرافقه، على قلتها، كما هو مبين أسفله:

لمسيد *I-msīd*: وهو البيت المخصص لإقامة وسكن الفقيه. وقد ورد في تاج العروس، مسيد: لغة في: مسجد، ذكره الزركشي قال شيخنا: الظاهر أنه مولد، وبلغه المغرب المسيد (15). (الزبيدي: 1965، ص.2053) وقد ذكر في المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ولاحظ أن لغات القبائل لا تزال مختلفة، فمنهم من يقلب "الجيم" "ياء" فيقول: المسيد، بدلا من "المسجد"، وهم قوم من اليمن والنمور في وادي محرم (16) (جواد علي: 1993م ص.2172).

الصمعة *SSεme-a*: أدراج صغيرة في ساحة الجامع يعتليها الفقيه لرفع آذان دخول الصلاة. وقد ذكر عند ذو الرمة، صومعة الشيء: ذروته المرتفعة، قال يشبه الرُّحْلَ بِبُروج مُرتفعة (17) (العدوي: 1993م، ص.788).

كَأَنَّ الْوَلَايَا، حِينَ يُطْرَحْنَ فَوْقَهَا ~~~ لِي ظَهَرَ بُرْجٌ، مِنْ ذَوَاتِ الصَّوَامِعِ

2 الأثاث والأواني المنزلية

التليس *teIllis*: عبارة عن زربية صوفية متينة مزركشة، تفرش خاصة في أماكن استقبال الضيوف. وقد ورد في كتاب رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، التليس: ثوب أصله بساط خشن متعدد الألوان، مصنوع من الكَّان الغليظ، يُلبس في الحداد ويلبسه العمَّال والنساء، قال: "يابني، رأى رجل في المنام أنَّ كلَّ من بات في هذه القصبة مغفور له إلا صاحب التليس، وأخاف أن تكون أنت هو، فعرفني ما الذي صنعت؟" (18). (المالكي: 1994 م ص.429)

وقد ورد عند عون بن يوسف الخزاعي، التليس: وعاء مستطيل يصنع من الشعر والصوف وخصوص النخل، تحمل فيه الأشياء وتُنقل، قال (19) (ابن تميم، د.ت. ص. 105-106): "وقد حضرت ابن وهب، وأتاه رجل بكتبه في تليس، فقال: يا أبا محمد، هذه كتبك".
حايك *Hājek*: غطاء صوفي مصنوع عند "الدراز" بواسطة "القيام" و "الطعمة"، وهي أرفع أنواع الصوف. وهو يستعمل غطاء أو فراشا لتدفئة النائم.

البطاني *I-be Tānī*: يشبه الحايك لكنه يتميز بسمكه ومتانته، كما يمكن أن تدخل في نسجه بعض الألوان كالأخضر والأسود والأحمر، عكس الحايك الذي يكون بلون الصوف الطبيعي فقط.
الحصير *I-HSīr*: مصنوعة من الدوم أو "السمار"، وقد ذكر عند مجل بن نضلة الباهلي، الحصير: البساط المنسوج من خوص أو نحوه، قال يشبه طريقا ببساط في استقامته (20): (الأصمعي 1967م، ص. 139)

ومَهْدٌ، في مَتْنِهِ حَرَجِيَّةٌ ~ عَضْبٌ، إِذَا مَسَّ الضَّرِيَّةَ، مِفْصَلٌ
إِذْ لَا أَرَا لُ غِي طَرِيقٌ، لِأَحَبِّ ~ وَكَأَنَّ مَتْنِيَّهَ حَصِيرٌ، مُرْمَلٌ
الكثري *I-kātri* ". وقد ورد عند الفراهيدي، الطارمة: بَيْتٌ كَالْقَبَةِ مِنْ خَشَبٍ، قَالَ: "وَالطَّارِمَةُ، دَخِيلٌ، وَهُوَ: بَيْتٌ كَالْقَبَةِ مِنْ خَشَبٍ" (21). (الفراهيدي: د.ت، ص. 424). وقد ذكرت عند الحسين بن الضحَّاك الباهلي، الطارمة: الظَّلَّةُ وَالسِّتْرُ الرِّقِيقُ، قَالَ: "دَخَلْتُ عَلَى الْحَسَنِ بْنِ سَهْلٍ فِي فَصْلِ الْخَرِيفِ... وَهُوَ جَالِسٌ عَلَى سُرِيرِ آيُنُوسَ، وَعَلَيْهِ قُبَّةٌ فَوْقَهَا طَارِمَةٌ دِيَاجٍ أَصْفَرٌ" (22) (الأصفهاني: 2008م، ص. 136).

لامبة *lāmb-a*: وسيلة للإضاءة تعتمد في ذلك على "الفتيلة" والغاز. كما توجد وسيلة أخرى للإضاءة يطلق عليها "القنديل" *I-qandil*. كما تعتمد بعض العائلات على "الفتاشة" *I-fetāš-a* للغرض نفسه.
التريك *trik*: يطلق على المصباح اليدوي، والمرجح أنها مقترضة من الكلمة الأجنبية (électrique)، ويستعمل أهل وزان تسميات أخرى له ك: "الفنار" *I-fnār* أو "البيل" *I-Bīl*.

زبط *zbeT*: بعد انتهاء صلاحية "الشكوة" *sikW-a* الخاصة بخفض الحليب، تتظف ويتم حشوها بالتبن لتستعمل كرسيًا للجلوس عليها؛ وهذا ما يُعرف في منطقة البحث بـ "زبط".

قَرَابٌ *qrāb*: كرسي عبارة عن وعاء مصنوع من الدوم يكون محشوا بالتبن. وقد ورد عند امرئ القيس في ما معناه أن القراب: وعاء مستطيل يشبه الجراب يُتخذ من جلد يوضع فيه السيف بغمده وحمالته والسُّوط والعصا ونحو هذا من المتاع، وفي هذا يقول (23) (امرؤ القيس: 1990م، ص. 79):

كأني وردني والقرباب ونمقي ~~~ على ظهر غير وارد الخبرات

الكدرة *I-gedr-a*: قدر دائري متوسط الحجم تستعمل خصيصا لطهي "البيصار". وقد ذكرت عند أبي قلابة الهذلي، القدر: المَرَجَلُ يطبخ فيه، قال (24): (السكري: 1965م، ص. 719).

ومنا عَصْبَةٌ أُخْرَى حُمَاءٌ ~~~ كَغَلِي الْقِدْرِ حُشَّتْ بِالثَّقَابِ

البرمة *I-burm-a*: قدر من طين، وقد ورد عند الجاحظ في البيان والتبيين: "أتم تسمون القدر برمة وتجمعون البرمة بـرام، ونحن نقول قدر ونجمعها على قدور" (25). (الجاحظ: 1971م، ص. 40). وقد ورد عند طرفة بن العبد البكري، البرمة: القدر من الحجارة، قال يصف أرامل يحملن القدور إلى المدوح يسألنه العون (26): (الشنتمري: 2000م، ص. 104). أَلْقُوا إِلَيْكَ بَكْلَ أَرْمَلَةٍ ~~~ شَعَاءَ تَحْمِلُ مُنْتَقِعَ الْبُرْمِ

المراك *I-merrag*: وهو عود خشبي طويل على رأسه مخالب تشبه الشوكة، وهو خاص بعملية تحريك "البيصار" أثناء مرحلة الطهي.

المخفية *I-mexfiJ-a*: وعاء طيني مزخرف بـ "الزليج" على طريقة الأرايسك، ويقتصر استعماله في تقديم الطعام للضيوف.

الطنجرة *TTanžr-a*: قدر أو إناء من نحاس أو ألمنيوم لأغراض الطهي، وتتنوع أحجامها بين الصغيرة، والمتوسطة، والكبيرة. وقد ورد في القاموس المحيط "الطنجير"، بالكسر: مغرب، فارسيتها باتيله" (27). (الفيروز أبادي: 1344هـ، ص. 453).

الطَّاسُ أو الطَّاسَة *TTäs - TTäs-a*: يستعمل الطاس لشرب المياه، أما الطاسة فيقدم فيها الطعام. وقد ورد في شعر عبد الله بن همام السلولي، الطَّاسُ: إناء من النحاس يُشْرَبُ فيه، قال يدعو إلى تناسي الهمِّ بِشُرْبِ الْخَمْرِ (28): (السلولي: 1996م، ص. 110): فَاشْرَبْ عَلَى حَدَثَانِ الْهَرِّ مُرْتَفَقًا ~ لا يَصْحَبُ الْهَمَّ قَرَعَ السِّنِّ بِالطَّاسِ

الخاية *I-xäJ-a*: إناء كبير الحجم مصنوع من الفخار، يخزن فيها الزيت أو الزيتون، كما يمكن أن يستعان بها لتخزين المياه لاستعمالها عند الحاجة. وقد ورد ذكرها عند النمر بن تولب العكلي، حيث قال يصف لومها إياه أن اشترى لِقَوْمٍ وعاءَ خَمْرٍ وَجَرَّةٍ (29): (العكلي: 2000م، ص. 20)

قَامَتْ تُبَكِّي أَنْ سَبَّاتُ لِفَتِيَّةٍ ~~~ زَقَاً وَخَايَةً بِعُودٍ مُقَطَّعٍ

يتضح أن الخاية في المعاجم القديمة كانت تعني: وعاء يوضع في الخمر، ومن ثم انتقلت الدلالة فأصبحت تدل على: وعاء الماء الذي يحفظ فيه، كما ورد في المعجم الوسيط.

صفائي *Safāʾ*: ثوب رقيق يستعمل لتصفية السوائل خاصة الماء من الشوائب، جاء في لسان العرب فقد ورد أن: "الصفو والصفاء، ممدود نقيض الكدر، صفا الشيء والشراب يصفو صفاء وصفوا، وصفوه وصفوته: ما صفا منه، وصفيته أنا تصفية" (30). (ابن منظور: 1990م، ص. 3190)

البريق *l-brīq*: عبارة عن إناء معدني يستعمل لغلي السوائل، ولا سيما الشاي، وهو أجسام. أصل الكلمة فارسي، وقد ورد عند عصام الكندية بنفس المعنى حيث قالت تصف جيداً امرأة: "تحت ذاك عنق كَبريقِ الفضة، رُكَّبَ في صدر تمثال دُمية" (31). (الأندلسي: 1944م-1973م، ص. 111).
الغلاي *l-&allāʾ*: إناء معدني يغلي فيه الماء، جاء في المعجم الوسيط: "الغلاية: إناء يغلي فيه السائل" (32). (إبراهيم أنيس: 2004م، ص. 660)

الحسكة *l-Hask-a*: تشبه الشمعدان، وهو عمود نحاسي ذو أصبع أو أكثر تركز في أطرافه شموع للزينة أو الإضاءة.

الكنبورة *l-ḡenbūr-a*: بالفصحى الجرة؛ وهي إناء خزفي واسع وبيضاوي الشكل لها يد أو يدين في الرأس، كانت تستعمل لجلب الماء من الآبار والعيون، وأصبحت مقتصرة على تخزين الزيت أو الخض الحليب.

زُكَوَة (ج زُكَوِين) *zḡāW-a (pl zḡāWīn)*: جرة مصنوعة من الكواشوش، تتميز بكبر حجمها الذي يساعد في جلب المياه من الآبار والعيون.

القوب *l-qūb*: هو السطل أو الدلو الذي يستعمل لحفظ المياه أو جلبها. وقد ورد عند ابن عبد الأعلى، القُبُّ: الخرقُ الذي وَسَطَ البكرة التي يُسْقَى عليها الماء، قال يشبه قلعه بقلق المحوَر بالقُبِّ (33) (الجاحظ: 1990، ص. 131) مَنْ هُنَا لِي مِنْ صَدِيقٍ؟ فَلْيَعُدْ ~~~ لِيَعُدَّنِي إِنِّي الْيَوْمَ كَمَدُ مِنْ هُمُومٍ تَرَكْتَنِي قَلَقًا ~~~ قَلَقَ الْحَوْرَ بِالْقَبِّ الْمَسْدُ

خُسُونَة *xšūn-a*: عبارة عن كانون صغير خاص بطهي الطعام.
المنصب *l-mnāṣḡb*: بالفصحى الأثافي؛ وهي أحجار ثلاثة توضع عليها القدر فوق الموقد. وقد ورد عند زهير بن أبي سلمى المُنْزِي، المنصبُ: الحجر الذي كان تذبح عليه القرابين في الجاهلية، قال يصف كثرة الدماء على صَفَرٍ (34) (الشَّتَمَرِي: 1980م، ص. 86).

فَزَلَّ عنها، وَأَوْفَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ ~~~ كَمَنْصِبِ الْعِثْرِ، دَمَى رَأْسَهُ النَّسْكُ
زدم *zdeḡm*: كومة من الخطب تستعمل غالبا في طهي الخبز في "الفران". وقد عُرِفَ عن العرب استعمالهم لكلمة الازدِمَالُ للتعبير عن احتِمَالِ الشيء كُلِّهِ بِمَرَّةٍ واحدةٍ، فقد ورد عن الكميت بن زيد

الأسديّ قوله يمدح رجلاً (35) (الأسديّ: 2000م، ص.342) كما تُحَضَّرُ الأثقال، وهي مُهْمَةٌ، ~~~ بِمَسْلَمَةٍ اسْتِعْلَاؤُهَا وَازْدِمَالُهَا.

فشيد *fšid*: الخطب الخاص بالتدفئة، وفي الغالب يكون من الحجم الكبير.

القرطة *I-qarT-a*: أكبر من "الفشيد"، وتستعمل لصناعة الفحم بعد وضعه في "الكوشة" *I-kuš-a*.
الهيشار *I-haššār*: يطلق على جميع أنواع الحشائش. وقد ورد عند ذو الرمة الهيشر: نبات طويل رخو على رأسه برعمة، قال يشبه أعناق أفراخ النعام بالكراث والهيشر (36) (العدوي: 1993م، ص.135).

كَأَنَّ أَعْنَاقَهَا كُرَّاثٌ سَائِفَةٌ ~~~ طَارَتْ لَفَائِغُهُ، أَوْ هَيْشَرٌ سُلْبٌ

الرَّزَامَةُ *rzām-a*: وتنطق بترقيق الراء والزاي، وهي عصا خشبية ذات مقبض تتميز بتوجات بارزة في أسفلها تساعد على دق القطاني والحبوب لفكها من القش.
الرَّمَامَةُ *rræmmāJ-a*: المعروف في مناطق أخرى بـ "المطرح" الذي يستعمل لطرح الخبز إلى "الفران" وإخراجه منه.

حراك *Harrāk*: وتنطق بتفخيم الراء، وهي عصا طويلة تستعمل لتحريك الحطب والجر داخل "الفران".

جباد *žebād*: عصا طويلة رقيقة شيئا ما تستعمل لإخراج الخبز من "الفران".
المُرْفَع *I-merfae*: رفوف خشبية مزينة بألوان مختلفة تثبت فوق الجدار لوضع الأواني والأدوات المنزلية المختلفة. وقد ورد عند القاضي النعمان بن محمد التميمي، المُرْفَع: مكان حَفِظَ الشَّيْءُ وَتَحْنِيَّتُهُ، قال: "وما صِينَ من الجَوْهَرِ، ولم يُسْتَعْمَلْ، لُفَّ في القُطْنِ، وأُودِعَ أسْفَاطَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ، وَرُفِعَ في المَرَاغِ والصَّنَادِيقِ" (37). (التميمي: 1996م، ص.232).

القفة أو الزراعة *I-quf-a / zzæraē-a*: وعاء يصنع من الدوم، دائري الشكل، له استخدامات عديدة. وجاء في لسان العرب: "القفة: قرعة يابسة، وفي المحكم: كهية القرعة تتخذ من خوص ونحوه تجعل فيها المرأة قطنها، وأنشد ابن بري شاهدا على قول الجوهري القفة القرعة اليابسة للراجز (38) (ابن منظور: 1990م، ص.4780).

رب عجوز رأسها كالقفة ~~~ تمشي بخف، معها هرشفة

المِيدُونَةُ *I-majdūn-a*: طبق كبير بيدين مصنوع من الدوم، يستعمل لتنقية الحبوب وصناعة الكسكس...

الطبق Tbaq: يمثل الطبق جزءاً من التراث القديم، وهو من الأدوات الهامة في المنزل الجبلي، وهو عبارة عن صينية دائرية الشكل، يصنع غالباً من القش، بعد أن يتم ترطيبه في الماء، إناء يوضع عليه الطعام، أو الخبز. وقد ورد في اللسان أن: "الطبق الذي يؤكل عليه أو فيه، والجمع أطباق (39) (ابن منظور: 1990م، ص. 1056)، فاللفظ الطبق لازال يحتفظ بدلالته كما ورد في المعاجم العربية، وأيضاً بنفس الصيغة الصوتية.

الرضومة *rDüm-a*: تطلق على جميع القنينات بختلف أحجامها وأنواعها. ورد عند رينهارت دوزي رضومة (بالإسبانية *redoma* قارورة، قينة من الزجاج (40) (دوزي: 1980م، ص. 450). الكروج (ج كراج) *I-geruž (grärež)*: يطلق هذا الاسم على كل إناء طيني تكسر جزء من نصفه الأعلى، كما نجد أن هذا الاسم يطلق أيضاً على بعض السجلات في أرشيف الإدارات العمومية. شاشو *šāšū*: قفة من الدوم، صغيرة الحجم وبدون يدين، تستعمل لوضع الطحين وما شابه. البستيلية *I-beštilj-a*: إناء بلاستيكي أو حديدي، يستعمل لغسل الأواني والملابس فيه. شطاو *šTāTū*: أداة دائرية يغربل بها الطحين وما إلى ذلك، تشبه الدف، أي يشد محيطها جلد أو معدن به ثقوب صغيرة تساعد على تنقية المادة المغرلة.

التيلة *ttil-a*: تشبه الغربال، وتُستعمل خصباً لفك السميد عن باقي مكونات الدقيق. بوصيار *būSSijār*: نوع من الغرايل، تختلف أحجامه حسب الاستعمالات، فمنها ما يستخدم لتنقية الحبوب مباشرة بعد عملية الدرس، وهذا النوع يكون الأكبر حجماً، أما الأصغر فيستعمل في المنزل لغرلة الحبوب.

السلة *ssul-a*: وعاء من قصب كبيرة الحجم، تستعمل لتخزين المحاصيل الزراعية بما فيها القمح والشعير والزيتون. وقد ورد في عند عبد الله بن سلام، السلة: وعاء يحمل فيه المتاع والطعام، قال يخاطب أبا بردة رضي الله عنه (41) (البيهقي: 2011م، ص. 291): "إن من أبواب الربا أن أحدكم يقرض القرص إلى أجل، فإذا بلغ آتاه بع وبسلة فيها هدية، فاتت تلك السلة وما فيها".

الشلالة *šellāl-a*: وعاء مصنوع من قصب، أصغر حجماً من السلة، كانت تستعمل لجمع الفواكه خاصة منها (الباكور، والكرموس، والعنب...).

لوكيد *lūgīd*: روث الأبقار يتم تجفيفها لاستعمالها حطباً في فصل الشتاء خاصة عند ندرة الحطب. الحلقة أو الدواز *I-Halq-a / dWWāz*: كما يطلق عليها (النفيف)، وهي الوسيلة التي تساعد على سكب الماء أو ما شبه داخل "زكاوة أو الكنورة..." سميت بهذا الاسم لأن طرفها دائري الشكل.

الخاتمة

لا شك أن الحياة في المناطق الجبلية تفرض شروطا وتوجب تحالفات مع الناس ومع عناصر البيئة للحفاظ على التوازن الاجتماعي والبيئي والثقافي. ويظهر ذلك بجلاء من خلال هندسة البيت الجبلي وما يرتبط به من مرافق وطقوس تطبع الثقافة الجبلية وتؤسس لها، إلا أن هذا الوضع أصبح عرضة للتغيير والتحديث نظرا لتأثر الساكنة بالتقدم والتطور الذي مس قطاعات التعمير، حيث أصبحت الساكنة تميل إلى استبدال البناء الطيني بالمواد المصنعة بخاصة وأن أغلب هذه القرى تم ربطها بشبكة الكهرباء وتزويدها بالماء الصالح للشرب.

فهذه الدراسة المعجمية التحليلية تعكس لنا بوضوح تجربة إنسانية مجتمعية غنية خاصة بأهل وزان المرتبطة بالجمال والبيئة التي تتمظهر فيها مجموعة من الخبرات والتجارب المتراكمة في بناء المساكن والدور والمساجد. ويتضح لنا من خلال جرد الألفاظ الدالة على القضية المدروسة على أن اللهجة الجبلية الوزانية حافظت على العديد من الكلمات المتداولة في الفصحى، إما بالحفاظ عليها كما هي بنية ودلالة، أو بالتغيير في بنيتها ببعض الانحرافات والتشكيلات التي تخضع للسان المحلي، كما تم إنتاج ألفاظ محلية تتماشى مع السياقات الثقافية المختلفة، دون أن ننسى الإشارة إلى قلة الألفاظ المقترضة والدخيلة على المستوى اللغوي المعتمد في منطقة البحث.

الهوامش

- 1 علي ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، دار الجيل، بيروت 1997م، ص. 169.
- 2 محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، ج 8، تحقيق وشرح: نبيل طريفي، دار صادر، ط 1، بيروت، 1999م، ص. 279.
- 3 أحمد ابن حنبل، مسند الإمام أحمد ابن حنبل، ج 17، تح: شعيب الأرنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط 1، بيروت، 1995م-2001م، ص. 820.
- 4 ابن الخطيب، ديوان ابن الخطيب، ج 1، تحقيق: محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989م، ص. 211.
- 5 ابن منظور، لسان العرب، ط 3، بيروت، لبنان، 1999م، ص. 3499.
- 6 ابن هشام اللخمي، المدخل إلى تقويم اللسان، تحقيق حاتم صالح الضامن، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط 1، 2003م، ص. 233.
- 7 محمد بن حبيب، شرح ديوان جرير، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1986م، ص. 149.
- 8 ابن منظور، لسان العرب، ط 3، بيروت، لبنان، 1999م، ص. 5080.

- ⁹ عبد الله بن محمد المالكي، رياض النفوس طبقات علماء القيروان وإفريقية، تحقيق: بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، ط 2، لبنان، 1994م، ص 86.
- ¹⁰ المثقب العبدى، ديوان شعر المثقب العبدى، تح: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1971م، ص 200.
- ¹¹ لويس شيخو، مجاني الأدب في حداث العرب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د ت، ص 183.
- ¹² أبو النجم العجلي، ديوان أبي النجم العجلي الفضل بن قدامة، جمعه وشرحه وحققه، محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات محمد اللغة العربية، دمشق، 2006م، ص 131.
- ¹³ أحمد محمد بن الحسن الضبي الصنوبري، ديوان الصنوبري، تح: إحسان عباس، ط 2، دار صادر، بيروت، 1998م، ص 166.
- ¹⁴ مالك ابن أنس، المدونة الكبرى، رواية: سخون بن سعيد التنوخي، مطبعة السعادة، مصر، 1323هـ، ص 10.
- ¹⁵ محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، 1965، ص 2053.
- ¹⁶ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط 2، جامعة بغداد، 1993م، ص 2172.
- ¹⁷ ذو الرمة غيلان بن عقبة العدوي، ديوان ذي الرمة غيلان، ج 2، شرح: أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية: أبي العباس ثعلب، حققه: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ط 3، بيروت، 1993م، ص 788.
- ¹⁸ أبو بكر بن محمد المالكي، كتاب رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونساکهم وسير من أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم، ج 1، تح: بشير البكوش، راجعه، محمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت، 1994م، ص 429.
- ¹⁹ أبو العرب محمد بن أحمد بن تميم (ت. 333هـ)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ص 105-106.
- ²⁰ أبي سعيد عبد الملك قريب بن عبد الملك الأصمعي، الأصمعيات، ط 3، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1967م، ص 139.
- ¹² أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 7، تح: مهدي الخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، د.ت، ص 424.

- ²² أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج 7، تح: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، ط 3، بيروت، 2008م، ص. 136.
- ²³ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 5، القاهرة، 1990م، ص. 79.
- ²⁴ أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، كتاب شرح أشعار الهذليين، رواية: أبي الحسن علي بن عيسى بن علي النحوي بن أبي بكر أحمد بن محمد الحلواني عن السكري، حققه: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة، 1965م، ص. 719.
- ²⁵ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م، ص. 40.
- ²⁶ الأعلام الشنمري، شرح ديوان طرفة بن العبد، وتليه طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقل، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية، ط 2، بيروت، 2000م، ص. 104.
- ²⁷ الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مج 4، المطبعة الحسنية المصرية، ط 2، مصر، 1344هـ (الطنجير)، ص. 453.
- ²⁸ شعر عبد الله بن همام السلولي، جمع وتحقيق ودراسة: وليد محمد السراقي، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ط 1، دبي، 1996م، ص. 110.
- ²⁹ النمر بن تولب الكلي، ديوان، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، ط 1، بيروت، 2000م، ص. 83.
- ³⁰ ابن منظور، لسان العرب، مادة صفا، ص. 3190.
- ³¹ أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، ج 6، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهرسه: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 3، القاهرة، 1944م-1973م، ص. 111.
- ³² إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مج 1، تح: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة للنشر، ط 4، 2004م، مادة: غلا، ص. 660.
- ³³ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب البرصان والعرجان، والعميان والحولان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، ط 1، بيروت، 1990م، ص. 131.

- ³⁴ الأعلام الشَّتمري، شعر زهير بن أبي سلمى، تح: نخر الدين قباوة، منشورات الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت، 1980م، ص.86.
- ³⁵ الكُميت بن زيد الأسدي، ديوان الكُميت بن زيد الأسدي، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، ط 1، بيروت، 2000م، ص.342.
- ³⁶ ديوان ذي الرُّمة غيلان بن عقبة العدوي، ج 1، شرح: أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية: أبي العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلق عليه: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ط 3، بيروت، 1993م، ص.135.
- ³⁷ القاضي النعمان بن محمد التميمي، كتاب المجالس والمسائرات، تح: الحبيب الفقي وآخرين، دار المنتظر، ط 1، بيروت، 1996م، ص.232.
- ³⁸ ابن منظور، لسان العرب، مادة قفف، ص4780.
- ³⁹ ابن منظور، لسان العرب مادة طبق، ص.1056.
- ⁴⁰ رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ج 1، ترجمة، محمد سليم النعيمي، دار الرشيد للنشر، 1980م، ص.450.
- ⁴¹ أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي البيهقي، السنن الكبير، ج 11، تح: مركز هجر للبحوث والدراسات العربية والإسلامية، هجر، القاهرة، ط 1، 2011م، ص.291.

دور وسائل الإعلام الحديثة وعلاقتها بالتوجيه الفكري و عدة متغيرات
لطلاب المرحلة الثانوية في مدينة الدمام

**The role of modern media and its relationship to intellectual guidance and several
variables**

For high school students in Dammam

بالمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية

المعلم : محمد سامي عباس علي / معلم لغة عربية بوزارة التعليم بالمملكة العربية السعودية

samy200011@hotmail.com

ملخص البحث باللغة العربية :

ويتناول الباحث موضوع البحث الذي يسعى البحث إلى تسليط الضوء على وسائل الإعلام وعلاقتها بالتوجيه الفكري لعقلية طلاب المرحلة الثانوية بالدمام - المنطقة الشرقية الجديد، نظراً للمكانة التي يحتلها في المجتمع وتأثيره في واقعنا على جميع المستويات، في محاولة لاستكشاف ماهية هذا الإعلام الجديد، والعوامل التي أدت إلى ظهوره، إيجابية وسلبية، ثم آفاقه، مع رصد سبل الاستفادة منه في خدمة قضايا الإنسان، ويتناول البحث دراسة مفصلة حول تويتر نموذجاً.

الكلمات المفتاحية : الإعلام - المنطقة الشرقية - المرحلة الثانوية - الدمام

ملخص البحث باللغة الانجليزية:

The researcher deals with the topic of the research, which the research seeks to shed light on the media and its relationship to the intellectual guidance of the mentality of secondary school students in Dammam - the new eastern region, due to the position it occupies in society and its impact on our reality at all levels, to explore what this new media is, and the factors that led

الفصل الأول:

المقدمة:

بعد عقود من استحواذ فئات محددة على مقاليد الإعلام في العديد من الدول العربية، وتوجيهه في خط واحد توجهات واحدة ودوافع متشابهة تتسم بالتهميش وإسكات صوت أفراد المجتمع بشتى الطرق بمحاولة دفن حقيقة وصورة المجتمع الحقيقي التي ينبغي إظهارها إلى الواقع وليس العكس، بل يتجهون إلى

تلمع الشخصيات والهيئات التي لها السلطة النافذة، والتغطية عن الفساد المستشري في المؤسسات الحاكمة، بعد هذه العقود من الاحتكار والاستبداد أتيح منبر الحرية الذي أطلق العنان باندلاع الثورات في وجوه كانت بالأمس القريب تحكم بيد من حديد، وقد حاولت بكل الجهد منع هذا المنبر أو تأخير وصوله إلى الشعب خشية وقوع ما كانت تخشاه، إلا أن سرعة تطورات الأحداث كانت فوق قوة أي كان هذا من جهة.

من جهة أخرى انطلقت ثورة المعلومات لتؤثر فيمن يرغب من هو مستعد دون معوقات ليصبح هناك حوارات وتفاعلات لا تنتهي، ولتصبح الثقافة الإنسانية بوتقة تسهر كافات الثقافات في تفاعل حضاري مستمر من خلال الوسائل التي أتاحها الإعلام الجديد (شبكات اجتماعية، مدونات، مواقع إلكترونية.... إلخ)، كما وفر العديد من الخدمات الجلية في عدة مجالات، وساهم في تحسين جودة خدماتها، لكن بالمقابل هناك تحديات تواجه الإعلام الجديد من أجل بلوغ أقصى النتائج التي يجب الوصول إليها لتعود بالنفع والفائدة على الفرد والمجتمع.

مشكلة الدراسة :

تمثل مشكلة البحث في ارتباط فئات عريضة من طلاب المرحلة الثانوية بوسائل الإعلام الحديثة، ونظراً للجدل الواسع القائم في الوسط الإعلامي الذي أثاره مؤخراً، سنرصد في هذا البحث بشكل محايد، وهنا سنرصد ملامحه الإيجابية والسلبية، والمخاطر المتأتية عن هذا الانفتاح التكنولوجي، كما نسلط الضوء على المجالات التي يبرز فيها، وسبل توظيفه إيجابياً.

يشكل الشباب فئة متميزة في أي مجتمع، بل هم أكثر فئات المجتمع حركة ونشاطاً، ومصدراً من مصادر التغيير الاجتماعي، كما تتصف هذه الفئة بالإنتاج والعطاء والإبداع في كافة المجالات، فهم المؤهلون للنهوض بمسؤوليات بناء المجتمع

ونظراً لما تشهده المجتمعات الحديثة من ظاهرة تنامي استخدام تقنيات الاتصال الإلكتروني فقد ظهر جيل جديد لم يعد يتفاعل مع الإعلام التقليدي بقدر ما يتفاعل مع الإعلام الإلكتروني يسمى بالجيل الشبكي أو جيل الانترنت، وأصبحت هناك شبكات تواصل اجتماعي مثل تويتر، الفيسبوك تسم بعناصر الفورية Immediacy، والتفاعلية Interactivity، وتعدد الوسائط Multimedia، والتحديث Updating، ومن هنا تتحدد المشكلة البحثية وتوسع الدراسة الراهنة للتعرف على حدود وطبيعة تأثير المواقع الاجتماعية على النسق القيمي الأخلاقي للشباب السعودي سعياً لتقييم ذلك التأثير، وتحديد الطرح المستقبلي لدور أدوات الاتصال الجديد خلال الفترة القادمة .

أسئلة الدراسة :

- 1- ما مدى ثقافة تعرض الشباب السعودي لشبكة الانترنت كوسيلة اتصالية إعلامية ؟
- 2- ما أهم المواقع الالكترونية والشبكات الاجتماعية التي يستخدمها الشباب السعودي عبر شبكة الانترنت ؟

- 3- ما منظومة القيم والأخلاق الراهنة لدى الشباب السعودي ؟
 - 4- ما موقع شبكات التواصل الاجتماعي من تفضيلات الشباب السعودي لوسائل الإعلام الجديد ؟
- أهداف الدراسة :

تهدف الدراسة إلى ما يأتي:

- 1 -الكشف عن مفهوم الاعلام .
- 2-بيان أثر وسائل الإعلام في بناء شخصية طالب المرحلة الثانوية.
- 3-بيان أثر وسائل الإعلام الحديثة في تحقيق الدور التربوي بالنسبة للمعلم وولى الأمر.
- 4-بيان أثر وسائل الإعلام الحديث في تحقيق النهوض بالبلاد والحفاظ على أمنه.

مصطلحات الدراسة :

الإعلام الحديث

هو مصطلح حديث يتضاد مع الإعلام التقليدي، كون الإعلام الجديد لم يعد فيه نخبة محكمة أو قادة إعلاميين، بل أصبح متاحاً لجميع شرائح المجتمع وأفراده الدخول فيه واستخدامه والاستفادة منه طالما تمكنوا وأجادوا أدواته.

لا يوجد تعريف علمي محدد حتى الآن، يحدد مفهوم الإعلام الجديد بدقة إلا أن للإعلام الجديد مرادفات عدة ومنها:

الإعلام البديل - الإعلام الاجتماعي - صحافة المواطن - مواقع التواصل الاجتماعي والإعلام الجديد له أدوات ضرورية من خلالها يتم الولوج إلى عالمه ك:توفر الجهاز الإلكتروني -حاسب آلي- هاتف ذكي- جهاز لوحي - توفر الإنترنت الاشتراك أو الانضمام لإحدى مواقع التواصل الاجتماعي ك الفيسبوك، وتويتر، واليوتيوب، المدونات، وغيرها من المواقع الاجتماعية الإلكترونية النشطة والتي تشكل ثقلًا في العالم الافتراضي. يوتيوب ويعتبر من أهم مواقع الذي أدت إلى اكتشاف النشطين الاجتماعيين والممثلين الكوميديين من الإعلام الجديد.

- 1- الإعلام : هو تزويد الناس بالأخبار والمعلومات الصحيحة والسليمة بالحقائق الموضوعية ومن دون تحريف لتنوير الرأي العام بالمشاكل والقضايا المطروحة.

- 2- وسائل الإعلام : هي الطرق أو القنوات التي تستخدمها للتواصل مع الجمهور المستهدف بقصد التأثير عليه سواء في تبني فكرة أو تعديل سلوك ...
 - 3- الإعلام الأمني : هي تلك الرسائل والمعلومات والأخبار الصادقة التي تصدر عن المؤسسات الأمنية بهدف التوعية والإرشاد لتحقيق التعامل الإيجابي بين الشرطة والجمهور ..
 - 4- التوعية الأمنية : مجموعة الأنشطة والفعاليات التي تنظمها الإدارة المختصة (إعلام أمني - علاقات عامة - اتصال حكومي - التوعية الأمنية) للوصول إلى الجماهير عن طريق وسائل التواصل المختلفة
 - 5- الحملات الإعلامية : هي برنامج إدارية وإعلامية يهدف إلى إبراز نشاط منظم ومخطط لجهة ما بهدف نشر الوعي أو تقديم خدمة أو تعديل سلوك أو غير ذلك ، من خلال أنشطة اتصالية مختلفة .
 - 6- الحملات المرورية : برنامج إداري وإعلامي يستهدف إبراز نشاط منظم ومخطط نشر الوعي المروري بين مستخدمي الطريق والمركبة .
- حدود الدراسة :

يمكن تحديد الأطر الخاصة بالبحث الراهن علي النحو التالي:

- 1-الإطار العمري: الشباب السعودي في الفئة العمرية من (16-20) عام طلاب المرحلة الثانوية. ومن (25 - 60) لمعلمي وأولياء أمور الطلاب ومن 25 - 60 لمعلمي طلاب المرحلة الثانوية
 - 2-الإطار الجغرافي: مدينتي الخبر والدمام بالمنطقة الشرقية.
- الإطار الواسع: شبكة الإنترنت باستخداماتها (تطبيقا علي شبكات التواصل الاجتماعي)
- الفصل الأول:

الإطار النظري والدراسات السابقة

الإطار النظري للدراسة:

تعتمد الدراسة في بنائها النظري وصياغة فروضها على كل من نظرية المجال العام ، ونموذجي الاعتماد والتلقي ، ونعرض لكل منهم علي النحو التالي:

أولا :- نظرية المجال العامPublic Sphere

اهتمت العديد من الدراسات والنظريات بتأثيرات وسائل الاتصال على الفرد ومستويات هذا التأثير ، وانتهت إلى وصف جمهور وسائل الاتصال بأنه إيجابي ونشط في مواجهة محتوى وسائل الاتصال والإعلام ، وأصبح الاهتمام بتفسير السلوك الاتصالي للفرد هو الاتجاه السائد في دراسات علاقة الفرد مع وسائل الاتصالواوضح (1979) Jay G Blumler أن نشاط الجمهور يتمثل في إمكانية استخدام أجهزة الإعلام كبديل للاتصال الشخصي للحصول على المعلومات ، بجانب الاستخدام العمدى لمضامين

أجهزة الإعلام ، ، ونظرية المجال العام أحد النظريات التي حاولت دراسة سلوك الفرد المتلقي وعلاقته بالمتجمع ، خاصة بعد أن أصبحت العلاقة بين المجتمع المدني والحياة العامة موضوعا رئيسيا للمناقشة في العديد من التخصصات

ثانيا : مدخل الاعتماد على وسائل الإعلام Media Dependency وهو أحد المداخل التي تشكل علاقات الجمهور مع وسائل الإعلام حيث تعد درجة اعتماد الأفراد على معلومات وسائل الإعلام هي الأساس لفهم تأثير الرسائل الإعلامية على المعتقدات والمشاعر والسلوكي ويؤكد المدخل علي ان الاعتماد المتبادل بين الأفراد ونظم وسائل الاتصال يتم لتحقيق الأهداف التالية.

- 1-الفهم: مثل معرفة الذات من خلال التعلم والحصول على الخبرات.
- 2-التوجيه: ويشمل على توجيه السلوك للتعامل مع المواقف جديدة أو الصعبة.
- 3-التسلية: وتشمل على التسلية المنعزلة مثل الراحة ، الاسترخاء والتسلية الجماعي

ثالثا : نموذج التلقي Reception Model

يقوم الفرض الرئيس لنموذج التلقي على أن الفرد المتلقي للمعلومات في أي موقف يعتمد بشكل أساسي على وسائل الاتصال في استقبال المعلومات ، ويتأثر في ذلك بالعديد من العوامل مثل نمط استخدام الوسيلة ، نوع المضمون ، واهتمامات المتلقي واتفاق المضمون مع اتجاهاته الراهنة ، وترتبط عملية التلقي مباشرة بفكرة تكوين المعنى عند الجمهور المتلقي ، من خلال التعامل مع النصوص المقروءة والمرئية (Mc willians - 2003) (102)

فروض الدراسة:

في ضوء تحديد مشكلة البحث وأهدافها وإطارها النظري تتحدد فروض الدراسة فيما يلي:

الفرض الأول : يختلف معدل استخدام الشباب السعودي (عينة الدراسة) لشبكات التواصل الاجتماعي باختلاف المتغيرات الديموغرافية (النوع - العمر - التعليم - المستوى الاجتماعي الاقتصادي)

الفرض الثاني : توجد علاقة دالة إحصائية بين قوة عناصر النسق القيمي الأخلاقي لدى الشباب السعودي وبين المتغيرات الديموغرافية (النوع - العمر- التعليم - المستوى الاجتماعي الاقتصادي)

الفرض الثالث : هناك علاقة ذات دلالة إحصائية بين كثافة استخدام الشباب السعودي لشبكات التواصل الاجتماعي وبين التأثيرات الناتجة في النسق القيمي الأخلاقي علي كافة المستويات (المعرفية - الوجدانية - السلوكية

يعتمد البحث في بنائه الأساسي علي دراسة تأثير مواقع الشبكات الاجتماعية التفاعلية عبر شبكة الانترنت علي النسق القيمي الأخلاقي لدي الشباب السعودي ، وتأسيسا علي ذلك يمكن عرض الدراسات السابقة من خلال المحاور التالية:

الدراسات السابقة:

التأثير العام لشبكة الانترنت علي الجمهور.

تأثير مواقع التواصل الاجتماعي علي الجانب القيمي والأخلاقي والسلوكي للشباب.

أولا : التأثير العام لشبكة الانترنت علي الجمهور.

هناك العديد من الدراسات التي عرضت لتأثير شبكة الانترنت علي الأفراد ومنها:

1-دراسة سامي طابع (2000) عن استخدام الإنترنت في العالم العربي ، وذلك تطبيقا علي عينة تضم (500) من طلاب الجامعة ، وأكدت النتائج أن الإنترنت يعد مصدراً هاماً للمعلومات لدى غالبية المستخدمين (91.5%)، واحتلت فئة المعرفة المرتبة الأولى تليها التسلية في المرتبة الثانية لاستخدام الإنترنت (88.7%).

2-دراسة السيد بجيت (2000) حول استخدام الإنترنت كوسيلة تعليمية للطلاب ، تطبيقا علي طالبة بقسم الاتصال الجماهيري بجامعة الإمارات. وقد كشف النتائج عن اتجاهات ايجابية نحو الإنترنت

3-دراسة إيمان جمعة (2001) وتناولت الدراسة التعرض لوسائل الإعلام التقليدية والحديثة وعلاقته بمستوي المعرفة السياسية لدي الشباب الجامعي ، وأكدت أن وسائل الاتصال الحديثة تثير بما تقدمه من خدمات جدلا واسعا سواء علي المستوى الفردي الضيق Micro أو علي المستوى المجتمعي الواسع , Macro وانتهت الدراسة لارتفاع مستوى الارتباط بين حجم التعرض للوسائل الاتصالية الحديثة وبين مستوى المعرفة السياسية خاصة علي مستوى الوعي والفهم والمعرفة الكلية .

4-دراسة محمد الخليلي (2002م) حول تأثير الإنترنت في المجتمع ، وأكدت أن معظم أفراد مجتمع الدراسة (91.7%) لديهم رغبة في استخدام الإنترنت، وتعددت أسباب الاستخدام وفي مقدمتها أغراض الاتصال، وتبادل المعلومات مع الآخرين، وأكدت النتائج ان شبكة الإنترنت تعد آداة للغزو الثقافي، وتسبب مشاكل اجتماعية وأخلاقية، وصحية بكثرة استخدامها .

5-دراسة عبد الرحمن الشامي (2004م) حول استخدام الشباب الجامعي اليمني للانترنت تطبيقا علي (400) من الشباب الجامعي، وقد تعددت اسباب استخدام شبكة الإنترنت وفي مقدمتها الحصول علي المعلومات، واستخدام البريد الالكتروني، إنجاز الأبحاث العلمية، ووسيلة للتواصل مع العالم الخارجي .

6-دراسة تحسين منصور(2004) وقد ناقشت دوافع استخدام الإنترنت لدى عينة من طلبة جامعة البحرين تطبيقاً على عينة قوامها (330) من الطلاب ، وانتهت إلى ان الدافع الأول لاستخدام الإنترنت هو البحث عن المعرفة، ثم الترويج، وتكوين علاقات اجتماعية .

7-دراسة محمد يونس (2005) حول استخدام طلبة جامعة الإمارات العربية للإنترنت كمصدر للثقافة الإسلامية وذلك بهدف التعرف على طبيعة استخدام الطلاب لشبكة الإنترنت ومدى اعتمادهم على الإنترنت كمصدر للثقافة الإسلامية ، وذلك بالتطبيق على عينة قوامها (500 مفردة) من الجنسين و من جميع الكليات النظرية والعملية ، وقد انتهت الدراسة إلى تعدد الموضوعات الدينية التي يهتم بها الطلبة أثناء تصفحهم للإنترنت وفي مقدمتها العبادات ثم القرآن الكريم .

8-دراسة (22) Bryant(2006) وقد هدفت الدراسة إلى التعرف على العلاقة بين استخدام الرسائل النصية وتكوين الشبكات الاجتماعية للمراهقين ، بالتطبيق على عينة قوامها 40 مبحوث يتراوح في المرحلة العمرية (11-13) سنة ، وأكدت الدراسة أن هناك تداخل محدود بين الصداقات في حياة الأفراد والصداقات عبر التكنولوجيا التفاعلية، فهناك عدد من الأصدقاء على الإنترنت يتم التواصل معهم On Line ، وقد ثبت أن الرسائل الفورية لا تعد مصدراً بديلاً عن المساندة الاجتماعية أو الدعم الاجتماعي للأشخاص الأكثر انعزالاً .

9-دراسة علي ليلة (2009) وعرضت لدور الإعلام في تكنولوجيا المعلومات في تهتك النسيج الأسري ، وأكدت علي تهتك النسيج الأسري بفعل التأثير السلبي لأداء الإعلام وتكنولوجيا المعلومات في مجتمعاتنا ، حيث تؤدي إلى تآكل منظومات القيم والمعاني الموجهة للتفاعل الأسري ، وأوصت بتنشئة الصغار والشباب وفق منظومة قيمية تدعم هويتهم .

10-دراسة أشرف جلال حسن حول أثر التقنيات الاتصالية الحديثة (المواقع-المدونات-الفضائيات) على العلاقات الاجتماعية والاتصالية للأسرة المصرية والقطرية بهدف التعرف على حدود التأثير الذي أحدثته وسائل الإعلام الحديثة على طبيعة العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة ، وأوصت بان يكون هناك نوع من الضبط القيمي والسلوكي لما تفرزه تكنولوجيا الاتصال الحديثة من آثار .

الفصل الثالث:

منهج الدراسة :

تنتمي هذه الدراسة إلى مجال الدراسات الوصفية التي تستهدف وصف المواقف والظواهر والأحداث وجمع الحقائق الدقيقة عنها تطبيقاً على علاقة طلاب المرحلة الثانوية وعلاقتهم بالإعلام الحديث ومدى

تأثيره بهم وتأثير ذلك على النمط الأخلاقي والقيمي لديهم ، في ظل التأثير بوسائل الإعلام الجديدة New Media، وتستخدم الدراسة منهج المسح الذي يعرف بأنه أحد الأساليب المتعلقة بجمع المعلومات عن سلوكيات الأفراد وعلاقتهم بوسائل الإعلام . ويعتمد البحث في بنائه الأساسي على ما يلي:

- 1- نظرية المجال العام Public Sphere
 - 2- نموذج التلقي Reception Model
 - 3- مدخل الاعتماد على وسائل الإعلام Media Dependency
- الإطار المنهجي للدراسة.

يتضمن هذا الفصل الإطار المنهجي للبحث ويتناول الباحث موضوع البحث الذي يسعى البحث إلى تسليط الضوء على وسائل الإعلام وعلاقتها بالتوجيه الفكري لعقلية طلاب المرحلة الثانوية بالدمام - المنطقة الشرقية الجديد، نظراً للمكانة التي يحتلها في المجتمع وتأثيره في واقعنا على جميع المستويات، في محاولة لاستكشاف ماهية هذا الإعلام الجديد، والعوامل التي أدت إلى ظهوره، إيجابيته وسلبياته، ثم آفاقه، مع رصد سبل الاستفادة منه في خدمة قضايا الإنسان، ويتناول البحث دراسة مفصلة حول توير نموذجاً.

منهج الدراسة.

استخدم في هذه الدراسة المنهج المسحي الميداني لعينة من طلاب المرحلة الثانوية بمدينة الخبر والدمام ، المبني على الجهد العلمي المنظم والمنسق ، بهدف الوصول إلى نتائج تفسيرية ذات دلالة ظاهرة وسائل الإعلام الحديثة ؛ وإلى توصيات تحقق أهداف الدراسة.

أسئلة الدراسة :

متغيرات الدراسة:

المتغير المستقل : شبكات التواصل الاجتماعي.

المتغير التابع : النسق القيمي الأخلاقي.

المتغيرات الوسيطة : دوافع التعرض ، نوع التعرض ، معدل الثقة ، والمتغيرات الديموغرافية (النوع -

العمر - الدراسة

مجتمع الدراسة :

شملت عينة الدراسة على (114) عينة ، تمثل طلاب المرحلة الثانوية، وهي عينة عشوائية لمجتمع الدراسة ؛ كما شملت الدراسة على (87) عينة تمثل أولياء أمور الطلاب كما اشتملت العينة على (40) عينة تمثل معلمي طلاب المرحلة الثانوية.

عينة الدراسة :

يتمثل مجتمع الدراسة في فئة الشباب السعودي وذلك في المرحلة العمرية من (16 - 20) سنة عام طلاب المرحلة الثانوية. ومن (25 - 60) لمعلمي وأولياء أمور الطلاب ، وتمثل عينة البحث في عينة عشوائية متعددة المراحل ممثلة من الشباب السعودي ، قوامها 114 مفردة من مدينة الدمام والخبر و 40 عينة من معلمي المرحلة الثانوية و 87 عينة من أولياء أمور طلاب المرحلة الثانوية علي النحو التالي:

الفئات	المجموع
طلاب	114
معلمين	40
أولياء أمور	87
الإجمالي	241

أدوات الدراسة :

يعتمد البحث في جمع البيانات على الأدوات البحثية التالية:

أ - أداة المسح الميداني Questionnaire وذلك من خلال تصميم استمارة استقصاء تم تطبيقها على عينة البحث.

نتائج الدراسة ومناقشتها

أولا : النتائج العامة للدراسة المسحية

1- خصائص عينة الدراسة

المتغيرات	الفئات	إجمالي العينة	الترتيب
النوع	طالب ثانوي	114	1
	ولي أمر	40	3
	معلم مرحلة ثانوية	87	2

خصائص عينة الدراسة (طلاب المرحلة الثانوية)

يعرض الجدول السابق لخصائص العينة حيث تساوت نسبة توزيع العينة وفقا لمعيار النوع،

وفيما يختص بمتغير الوظيفة فقد احتلت فئة طالب المركز الأول 114 استبيان واحتلت الفئة العمرية من (من 16 إلى 22 سنة) استبيان الطالب:

توزيع العينة حسب الإجابات بالجدول أدناه

الرقم	العبرة	الإجابة				
		دائماً	غالباً	أحياناً	نادراً	أبداً
1	أعتقد أن للإعلام له تأثير في حياتي	24	31	29	20	10
2	أتابع التلفزيون بشكل دوري	44	28	25	15	2
3	أتابع التلفاز مع الأهل	30	42	15	20	2
4	أستخدم الإنترنت أمام الأهل	25	15	42	30	2
5	أعتقد أنني أكتسب القيم المجتمعية والأخلاق والصواب والخطأ أثناء متابعتي للتلفزيون	17	20	40	32	5
6	أعتقد أنني أكتسب القيم والأخلاق وأعرف الصواب والخطأ أثناء تصفحي للإنترنت	20	38	32	20	4
7	أقوم بالبحث عن المعلومات بعد عرض البرنامج المفضل	18	30	40	23	3
8	أقوم بالتأكد من مصداقية الخبر قبل إعادة نشره	16	32	38	44	3
9	قمت بمشاهدة المواقع الإباحية				1	113
10	لقد سبق وتناقلت أخباراً في أحد المرات من الإعلام ثم تبين أنها كاذبة	22	18	30	22	22
11	تغيرت قناعاتي في موضوع ما بعد مشاهدة أحد البرامج	17	27	28	24	18
12	يعتبر الإعلام المرجع الوحيد للوصول للمعلومة	16	18	24	24	34
13	لا أثق في الإعلام والميديا هذه الأيام	28	28	36	14	8

المتغيرات	الفئات	إجمالي العينة	الترتيب
النوع	طالب ثانوي	114	1
	ولي أمر	40	3
	معلم مرحلة ثانوية	87	2

خصائص عينة الدراسة (الأب والأم لطلاب المرحلة الثانوية)
يعرض الجدول السابق لخصائص العينة حيث تساوت نسبة توزيع العينة وفقاً لمعيار النوع،
وفيما يختص بمتغير الوظيفة فقد احتلت فئة الأب والأم المركز الثاني 87 استبيان
واحتلت الفئة العمرية من (من 25 إلى 60 سنة) .
استبيان الأب والأم لطلاب المرحلة الثانوية:

توزيع العينة حسب الإجابات بالجدول أدناه

الرقم	العبارة	الإجابة			
		دائماً	غالباً	أحياناً	نادراً
1	أعتقد أن للإعلام له تأثير في حياتي	11	22	24	16
2	أتابع التلفزيون بشكل دوري	13	18	34	12
3	دائماً لدى كوتترول على ما يشاهده أولادي بالتلفزيون	36	26	20	3
4	أتابع أولادي على مواقع التواصل الاجتماعي	40	24	15	5
5	أواصل مع أولادي عن طريق مواقع التواصل	13	17	38	15
6	أعتقد أن للإعلام له دور في توجيه قنوات الطلاب	10	40	15	18
7	أشجع أولادي عن البحث عن المعلومة في الإنترنت	44	25	15	2
8	دائماً ما أقوم بحذف بعض القنوات من الستلايت	27	41	12	5
9	قناعتي أن النت والتلفزيون شيء مفيد	36	32	15	3
10	أحدد ساعات استخدام أولادي للنت	26	19	37	2
11	ليس لي سيطرة على استخدام أولادي للنت	9	5	13	18

12	اشجع أولادي للمذاكرة واستخدام الميديا	45	12	14	9	7
13	لا أثق في الإعلام والميديا هذه الأيام	15	18	36	7	11
14	حدثت مشاكل لأولادي نتيجة استخدام مواقع التواصل	7	21	18	16	25
15	افرق بين الولد والبنت في مشاهدة التلفزيون واستخدام الإنترنت	3	6	15	27	36
16	احدد البرامج والمسلسلات والمواقع لأولادي	21	28	32	4	2

المتغيرات	الفئات	إجمالي العينة	الترتيب
النوع	طالب ثانوي	114	1
	ولي أمر	40	3
	معلم مرحلة ثانوية	87	2

خصائص عينة الدراسة (معلّيطلاب المرحلة الثانوية)

يعرض الجدول السابق لخصائص العينة حيث تساوت نسبة توزيع العينة وفقاً لمعيار النوع، وفيما يختص بمتغير الوظيفة فقد احتلت فئة معلّيطلاب المرحلة الثانوية المركز الثاني 40 استبيان واحتلت الفئة العمرية من (من 25 إلى 60 سنة) استبيان معلّيطلاب المرحلة الثانوية: توزيع العينة حسب الإجابات بالجدول أدناه

الرقم	العبرة	الإجابة			
		دائماً	غالباً	أحياناً	نادراً
1	أعتقد أن للإعلام له تأثير في حياتي	2	10	17	7
2	أتابع التلفزيون بشكل دوري	7	17	7	5
3	دائماً ما يكون وسائل الإعلام لها دور في توصيل المعلومة لطالبي	10	16	8	3
4	دائماً ما أشجع الطلاب على استخدام الإنترنت في المذاكرة	18	10	6	6
5	أتواصل مع طلاب عن طريق مواقع التواصل	6	6	22	3
6	أعتقد أن للإعلام له دور في توجيه قنوات الطلاب	6	9	17	6

7	أشجع الطلاب عن البحث عن المعلومة في الإنترنت	6	8	22	2	2
8	أطالب طلابي دائماً بذكر المصدر وتوثيق المعلومة	6	8	22	2	2
9	قناعتي أن النت والتلفزيون شيء مفيد	6	10	18	5	1
10	أجد هناك فرق بين الطالب التي يستخدم الإنترنت ويشاهد التلفاز عن الطالب الغير مستخدم لهم	8	10	19	3	0
11	مر على حالات كثيرة ومشاكل للطلاب نتيجة استخدام خاطي للميديا	0	2	26	8	4
12	يعتبر الإعلام المرجع الوحيد للوصول للمعلومة	1	4	6	6	23
13	لا أثق في الإعلام والميديا هذه الأيام	3	8	24	3	2

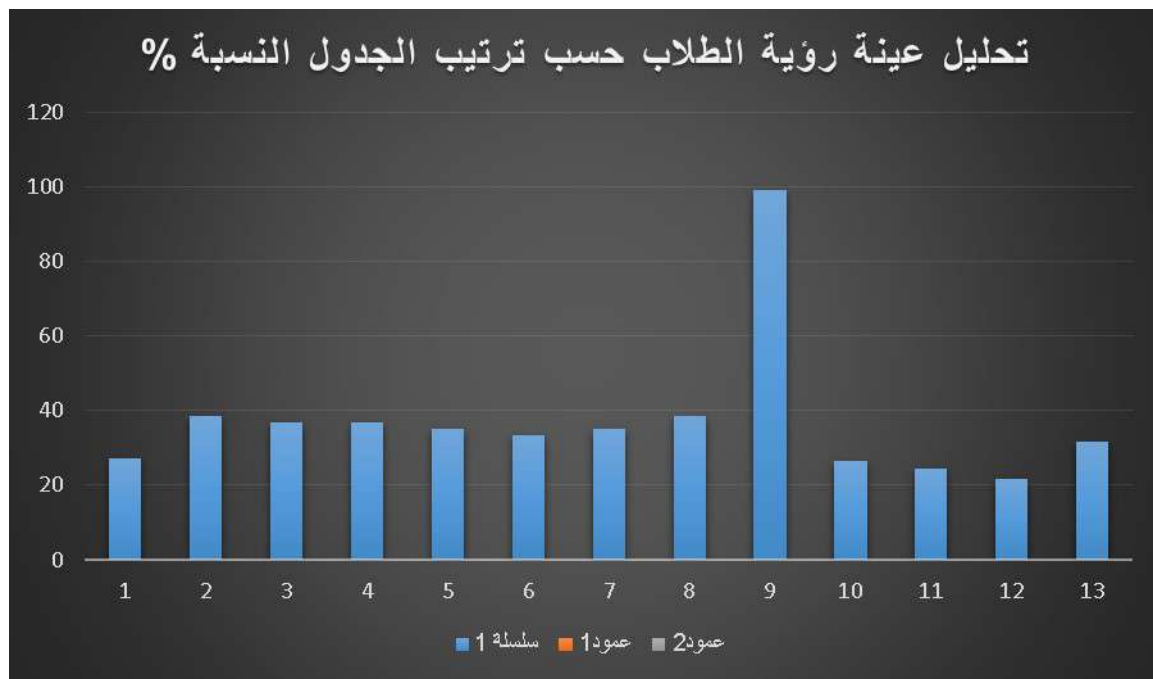
خاتمة الدراسة وتوصياتها

من خلال دراسة الاستبيانات ورؤية الطلاب عن وسائل الإعلام الحديثة والتوجه الفكري وبناء عن تحليل الاستبيانات توصل الباحث إلى:

تحليل العينة حسب النسبة العليا للإجابات:

م	العبارة	الإجابة العليا	العدد	النسبة %
1	أعتقد أن للإعلام له تأثير في حياتي	غالباً	31	27.19%
2	أتابع التلفزيون بشكل دوري	دائماً	44	38.36%
3	أتابع التلفاز مع الأهل	غالباً	42	36.84%
4	أستخدم الإنترنت أمام الأهل	أحياناً	42	36.84%
5	أعتقد أنني أكتسب القيم المجتمعية والأخلاق والصواب والخطأ أثناء متابعتي للتلفزيون	أحياناً	40	35.09%
6	أعتقد أنني أكتسب القيم والأخلاق وأعرف الصواب والخطأ أثناء تصفحي للإنترنت	غالباً	38	33.33%
7	أقوم بالبحث عن المعلومات بعد عرض البرنامج المفضل	أحياناً	40	35.09%
8	أقوم بالتأكد من مصداقية الخبر قبل إعادة نشره	نادراً	44	38.36%
9	قت بمشاهدة المواقع الإباحية	أبداً	113	99.12%

10	لقد سبق وتناقلت أخباراً في أحد المرات من الإعلام ثم تبين أنها كاذبة	أحياناً	30	26.32%
11	تغيرت قناعاتي في موضوع ما بعد مشاهدة أحد البرامج	أحياناً	28	24.56%
12	يعتبر الإعلام المرجع الوحيد للوصول للمعلومة	أحياناً	24	21.50%
13	لا أثق في الإعلام والميديا هذه الأيام	أحياناً	36	31.58%



من خلال دراسة الاستبيانات ورؤية أولياء الأمور عن وسائل الإعلام الحديثة والتوجه الفكري وبناء
عن تحليل الاستبيانات توصل الباحث إلى:
تحليل العينة حسب النسبة العليا للإجابات:

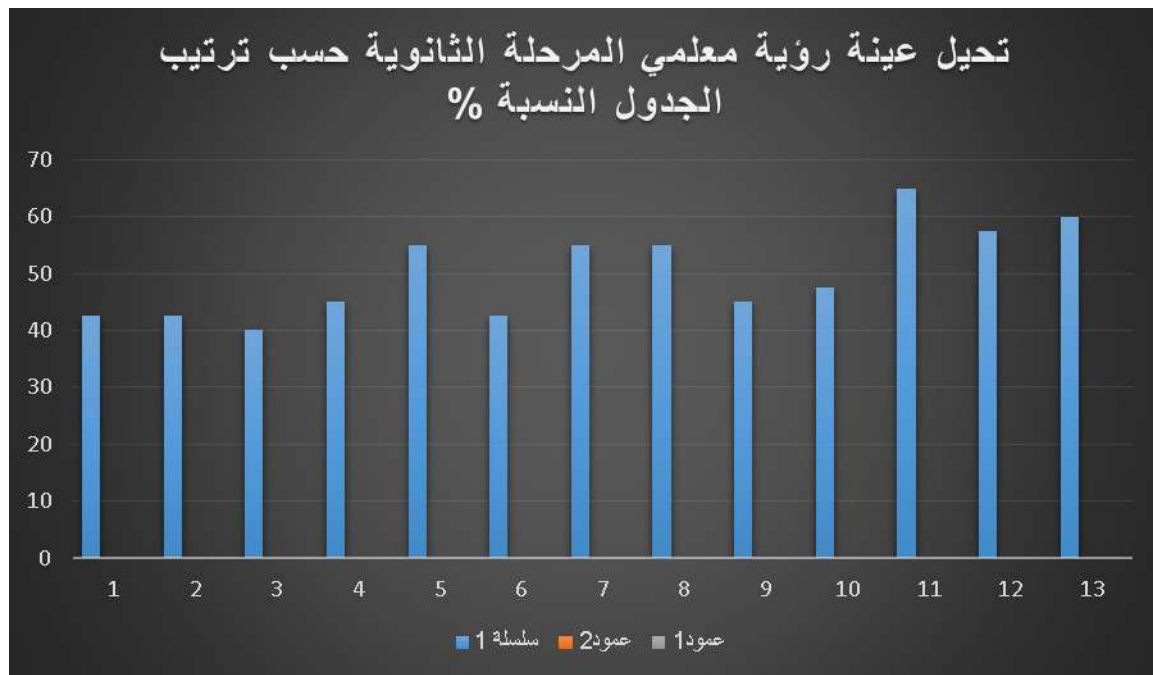
م	العبرة	الإجابة العليا	العدد	النسبة %
1	أعتقد أن للإعلام له تأثير في حياتي	أحياناً	24	27.59%
2	أتابع التلفزيون بشكل دوري	أحياناً	34	39.08%
3	دائماً لدى كوتترول على ما يشاهده أولادي بالتلفزيون	دائماً	36	41.38%
4	أتابع أولادي على مواقع التواصل الاجتماعي	دائماً	40	45.90%
5	أواصل مع أولادي عن طريق مواقع التواصل	أحياناً	38	43.68%
6	أعتقد أن للإعلام له دور في توجيه قنوات الطلاب	غالباً	40	45.90%

7	أشجع أولادي عن البحث عن المعلومة في الإنترنت	دائماً	44	50.57%
8	دائماً ما أقوم بحذف بعض القنوات من الستالايت	غالباً	41	47.13%
9	قناعتي أن النت والتلفزيون شيء مفيد	دائماً	36	41.38%
10	أحدد ساعات استخدام أولادي للنت	أحياناً	37	42.53%
11	ليس لي سيطرة على استخدام أولادي للنت	أبداً	42	48.28%
12	أشجع أولادي للذاكرة واستخدام الميديا	دائماً	45	51.72%
13	لا أثق في الإعلام والميديا هذه الأيام	أحياناً	36	41.38%
14	حدثت مشاكل لأولادي نتيجة استخدام مواقع التواصل	غالباً	21	24.14%
15	أفرق بين الولد والبنيت في مشاهدة التلفزيون واستخدام الإنترنت	أبداً	36	41.38%
16	أحدد البرامج والمسلسلات والمواقع لأولادي	أحياناً	32	36.78%



من خلال دراسة الاستبيانات ورؤية معلمي المرحلة الثانوية عن وسائل الإعلام الحديثة والتوجه الفكري وبناء عن تحليل الاستبيانات توصل الباحث إلى:
تحليل العينة حسب النسبة العليا للإجابات:

م	العبارة	الإجابة العليا	العدد	النسبة %
1	أعتقد أن للإعلام له تأثير في حياتي	أحياناً	17	42.50 %
2	أتابع التلفزيون بشكل دوري	غالباً	17	42.50 %
3	دائماً ما يكون وسائل الإعلام لها دور في توصيل المعلومة لطلابي	غالباً	16	40 %
4	دائماً ما أشجع الطلاب على استخدام الإنترنت في المذاكرة	دائماً	18	45 %
5	أتواصل مع طلاب عن طريق مواقع التواصل	أحياناً	22	55 %
6	أعتقد أن للإعلام له دور في توجيه قنوات الطلاب	أحياناً	17	42.50 %
7	أشجع الطلاب عن البحث عن المعلومة في الإنترنت	أحياناً	22	55 %
8	أطالب طلابي دائماً بذكر المصدر وتوثيق المعلومة	أحياناً	22	55 %
9	قناعاتي أن النت والتلفزيون شيء مفيد	أحياناً	18	45 %
10	أجد هناك فرق بين الطالب التي يستخدم الإنترنت ويشاهد التلفاز عن الطالب الغير مستخدم لهم	أحياناً	19	47.50 %
11	مر على حالات كثيرة ومشاكل للطلاب نتيجة استخدام خاطي للميديا	أحياناً	26	65 %
12	يعتبر الإعلام المرجع الوحيد للوصول للمعلومة	أبداً	23	57.50 %
13	لا أثق في الإعلام والميديا هذه الأيام	أحياناً	24	60 %



نتائج الدراسة:

أولاً : نتائج تأثير وسائل الإعلام الحديثة وعلاقتها بالتوجيه الفكري وعدة متغيرات لطلاب المرحلة الثانوية في مدينة الدمام.

• من خلال النتائج نجد أن حوالي 27% من العينة يعتقد أن للإعلام له تأثير في حياته وهذه نسبة غير القليلة وخاصة لو وقعت هذه النسبة فريسة للإعلام المضلل والموجه لأغراض تمس بأمن الوطن كما أنه بنفس النسبة يعتقد أولياء الأمور أن الإعلام له تأثير في حياته كما أن فئة المعلمين نجد حوالي 43% يعتقدون أن الإعلام له تأثير في حياتهم.

• كما أنه وجدنا أنه حوالي 39% من طلاب المرحلة الثانوية دائماً يتابع التلفزيون بشكل دوري وهذه وسيلة لا تقل خطورة في تكوين الوعي السياسي في هذا السن وخاصة إذا كانت هناك عدم المتابعة واختيار القنوات المناسبة كما كانت نسبة 42% من الأهالي فقط هم من لديهم كنترول على ما يشاهده أبناءهم مما يشير إلى أن هناك نسبة تتعدى 50% ليس هناك كنترول عليهم وهم عرضة للاستقطاب ومشاهدة محتوى غير آمن.

• كما أنه وجد أن حوالي 37% من العينة فقط يستخدمون الإنترنت أمام الأهل وحوالي 46% من الأهالي فقط يتابعون أولادهم على مواقع التواصل الاجتماعي وهنا فجوة بين الأهل والطلاب في هذه المرحلة العمرية لترك نسبة تتعدى 50% من أبنائنا يستخدمون الإنترنت بدون رقابة مما يكونون

عرضة للاستقطاب الفكري المتطرف أو الدخول إلى مواقع التواصل الممنوعة والإباحية مه أن حوالي 99% من العينة قالت أنهم لم يشاهدوا المواقع الإباحية وهذا النسبة لا تعكس الحقيقة ولا يمكن أن نعتد بها.

- ونجد أن نسبة حوالي 39% من العينة تقوم بالتأكد على مصداقية الخبر قبل إعادته هذا ما يدل على هناك حوالي 61% من العينة يقوم بنشر أخبار دون التأكد من صحتها وربما تكون شائعة أو خبر مكذوب هدفه ضرب الاستقرار أو أحداث بلبلة والدليل أن حوالي 27% من العينة أقرت أنها سبقت وتناقلت أخباراً ثم تبين أنها كاذبة.

- كما أنه من الخطير أن نسبة ما يقارب من 22% من العينة يعتبر الإعلام المرجع الوحيد للوصول للمعلومة وهنا ترك التاريخ والكتب ووصل إلى أماكن قد تكون كاذبة وأو تكتب أخباراً أو تضع معلومات لها أغراض قد تضر بالوطن وتاريخه.

- كما أنه من المزعج أن حوالي 24% من العينة أقرت الأهالي أنه حدثت مشاكل لأولادهم نتيجة استخدام مواقع التواصل الاجتماعي وأن نسبة 37% من الأهالي فقط هي من تحدد البرامج والمسلسلات والمواقع الإلكترونية لأولادهم والخطير أن نسبة 44% من الأهالي فقط من يتواصلون مع أولادهم على مواقع التواصل الاجتماعي.

- وبناء على كل كانت نسبة حوالي 32% من عينة الطلاب الذين يدرسون في المرحلة الثانوية لا يثقون في الإعلام والميديا.

التوصيات:

- أن تعمل وسائل الإعلام على ترتيب ثقافة الحب على أجندتها بدلاً من ثقافة الحب والكراهية.
- أن تعمل وسائل الإعلام على زيادة البرامج التي تغرس ثقافة الحب في المجتمع ، وخاصة التي تتناول أصالة الشعب السعودي.
- على أولياء الأمور والمعلمين أن يكونوا على تواصل دائم مع الطلاب علة مواقع التواصل الاجتماعي.
- أن يُمون أولياء الأمور دور ومتابعة في المشاهدات التليفزيونية ومتابعة أولادهم باستمرار على المواقع المراجع والمصادر:

1- سامي عبدالرؤوف طابع : استخدام الانترنت في العالم العربي : دراسة ميدانية على عينة من الشباب العربي . جامعة القاهرة ، كلية الإعلام ، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام عدد 4 ، 200 ، ص 33-

- 2- علي ليلة ، دور الإعلام في تكنولوجيا المعلومات في تهتك النسيج الأسرى رصد لتحرك التفاعل من المركز إلى الهامش"، ، المؤتمر العلمي "الأسرة والإعلام وتحديات العصر" ، جامعة القاهرة ، كلية الإعلام، 15-17 فبراير 2009، ص 23.
- 3- - أشرف جلال حسن ، أثر شبكات العلاقات الاجتماعية التفاعلية بالإنترنت ورسائل الفضائيات على العلاقات الاجتماعية والاتصالية للأسرة المصرية والقطرية ، المؤتمر العلمي السنوي الثالث المؤتمر العلمي السنوي الخامس عشر "الإعلام والأسرة وتحديات العصر"، كلية الإعلام ، جامعة القاهرة، 2009 ، ص 475- 567.
- 4 - إيمان جمعه : التعرض لوسائل الاعلام التليدية والحديثة وعلاقته بمستوى المعرفة السياسية لدى الشباب الجامعي - المؤتمر العلمي السابع ، جامعة القاهرة ، كلية الاعلام ، مايو 2001.
- 5 - محمد بن صالح الخلفي : تأثير الانترنت في المجتمع : دراسة ميدانية ، عالم الكتب ، المجلد 22 ، الددان 5،6 2002 ، ص 469-502.
- 6 - تحسين منصور : استخدام الانترنت ودوافعها لدى طلبة جامعة البحرين ، دراسة ميدانية ،، جامعة الكويت ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد 86، 2004.

تجسد العاطفة في الخطاب الأدبي
مقاربة معرفية

The embodiment of emotion in literary discourse

Cognitive approach

بوشعيب ملوك، باحث بسلك الدكتوراه، جامعة ابن طفيل، المغرب

prof.mellou.bouch87@gmail.com

ملخص:

تسعى العلوم المعرفية إلى تكوين تصورات متقدمة للأدب من خلال الإنجازات المعرفية في فهم العقل البشري، باعتبار الأدب بنيات ذهنية تدرج في بيئة الذهن/الدماغ المعرفية الشاملة. وهذا التصور يجعل من الأدب في مرحلة ما بعد الكلاسيكية منفتحة على آفاق التجربة المعرفية. و تتناول في هذا البحث جوانب من العلاقة بين الأدب و العلوم المعرفية من خلال مكونين أساسيين في الأدب و العلوم المعرفية هما التجسيد و العاطفة. و نتبع في ذلك ثلاث خطوات: العلاقة بين الأدب و العلوم المعرفية.

الشعرية المعرفية باعتبارها مجالا معرفيا لدراسة الأدب.

التجربة الأدبية معرفة متجسدة للعاطفة وفق عوالم تخيلية.

الكلمات المفتاحية: العلوم المعرفية، الأدب، الشعرية المعرفية، التجسيد، العاطفة.

Abstract :

Cognitive sciences seek to form advanced perceptions of literature through cognitive achievements in understanding the human mind, considering literature as mental structures that fall into the overall cognitive environment of the mind/brain. this perception makes literature in the post-classical stage open to the horizons of cognitive experience. In this paper, we will discuss aspects of the relationship between literature and cognitive sciences through two main components in literature and cognitive sciences, which are embodiment and emotion. This done through three steps :

- the relationship between literature and cognitive sciences.
- Cognitive poetics as an cognitive field for the study of literature.
- Literary experience is an embodied cognition of emotion according to imaginary worlds.

Keywords : Cognitive sciences, literature, cognitive poetics, embodiment, emotion.

تمهيد:

تعد الدراسات المعرفية للأدب أحد الإنجازات المعرفية لتلاح العلوم المعرفية و الأدب. فالأدب منذ القديم منفتح على حقول معرفية قصد استجلاء مكوناته و خصائصه و غاياته و أهدافه. و "هكذا لا نجد نظرية خالصة دوغما مرجعيات خارج الحقل الأدبي في الاقتصاد أو الفلسفة أو علم النفس أو التاريخ أو المناهج الطبيعية أو اللسانيات... فالنظرية مجلى للتخاط و التشارك بين مرجعيات مختلفة" (صالح زياد، 2016، ص: 16). إن هذا الانفتاح للنظرية الأدبية على العلوم المعرفية، يدعونا إلى التساؤل حول ما تستفيده العلوم المعرفية من الأدب، و ما يستفيده الأدب من العلوم المعرفية؟ بمعنى آخر ما العلاقة بين الأدب و الإدراك؟ و إذا كانت الشعرية الأدبية تسعى إلى البحث في الخصائص النوعية للأدب باعتباره صناعة، فإن الشعرية المعرفية تتحور حول قراءة الأدب باعتباره إدراكا يتعلق بالعمليات العقلية المتضمنة في القراءة. و من ثمة تعد القراءة محور النص الأدبي، لأننا عندما نريد التفكير و فهم فيما نفعله عندما نقرأ، فإننا لا نقرأ فقط، نحن منخرطون في علم القراءة (Peter Stockwell, 2002, p : 01-02). و بذلك تسعى الدراسات الأدبية المعرفية معاملة الأدب بمبادئ معرفية تحيط بمكونات النص الأدبي (الكاتب، النص، القارئ). و إذا كانت الدراسات الأدبية المعرفية (الشعرية المعرفية، السرديات المعرفية، الأسلوبية المعرفية، البلاغة المعرفية،....) في مهبها، فإن ما تقدمه من نتائج تجريبية تدفع المهتم بالحقل الأدبي إلى إعادة النظر في موروث النظرية الأدبية المنتمية إلى العلوم الإنسانية التي تحاول في العصر الحاضر "البحث عن يقين الرياضيات، و تحاول تطبيق الأسلوب التجريبي، و تستسلم في جهة ثالثة للتأمل و الفكر" (صالح زياد، 2016، ص: 27). إن مقالنا يسعى إلى إبراز العلاقة بين الأدب و الإدراك من خلال الدراسة المعرفية للأدب، و دور المعرفة المتجسدة و العاطفة في صناعة التجربة الأدبية.

الأدب و العلوم المعرفية:

ساهمت الثورة المعرفية الأولى المتزامنة مع ظهور العلوم المعرفية في نهج مقارنة معرفية بعيدة عن المدرسة السلوكية، حيث افترضت المقاربة المعرفية أن هناك عمليات عقلية وراء ما يقوله الناس و ما يقومون به. و يعرف جورج لايفكوف العلم المعرفي بقوله: " علم العرفنة حقل جديد يجمع ما يعرف عن الذهن في اختصاصات أكاديمية عديدة: علم النفس و اللسانيات و الأنثروبولوجيا و الحاسوبية. و هو ينشد أجوبة مفصلة عن أسئلة من قبيل: ما هو العقل؟ كيف نعطي لتجربتنا معنى؟ ما هو النظام المفهومي و كيف ينتظم؟ هل يستعمل جميع البشر النظام المفهومي نفسه؟ و إن كان الأمر كذلك، ما

هو بالتحديد ذلك الشيء المشترك بين بني البشر جميعهم فيما به يفكرون؟ فالأسئلة ليست جديدة و لكن بعض الأجوبة جديدة" (الأزهر الزناد، 2010، ص: 15).

لقد عانى مجال الدراسات الأدبية من أزمة هوية منهجية. حيث خاض الباحثون المتحمسون معركة شاقة لمقاربة الأدب مقارنة تجريبية (GeetBrone, Jereon Vandaele , 2009, p ;423)، كما طرح السؤال حول إمكانية معالجة الأدب معرفياً؟ بالنسبة لمعظم المهتمين بمحفل الأدب كانت الدراسة المعرفية للأدب موضع شك، إلا أن مقاربة الأدب تجريبياً لا مفر منه، ما دامت المعرفة البشرية في تطور وتفاعل، وأن المعالجة الذهنية للأدب ممكنة بمقاربة العلوم المعرفية المتداخلة التخصصات، بالرغم من الصعوبات الناتجة عن خصوصية الأدب و تميزه عن المعارف العلمية، من حيث طبيعته وأهدافه. لذا يجب عدم الخلط بين الصعوبة والاستحالة، فالخصائص النوعية للظاهرة الأدبية منفتحة لتجريب المقاربة المعرفية، وهذا ما سعت إليه الدراسات الأدبية المعرفية لحل أزمة المنهجية في قراءة و دراسة الأدب. وإلا كيف نفهم ما يفعله الكاتب عندما يكتبون، وماذا يفعل القراء عندما يقرؤون، وماذا تفعل الثقافة الأدبية عندما تتفاعل مع التطورات الجديدة، و ما هي خصائص النص الأدبي (GeetBrone, Jereon Vandaele ,2009, p 423) .

لقد لعبت الشعرية المعرفية دوراً في تعزيز التعاون بين العلوم المعرفية و الدراسات الأدبية، من خلال انهيار الحاجز بين اللسانيات المعرفية و الدراسات الأدبية. و من العبث أن يدعي أحد الكفاءة في دراسة الأدب، و يجهل أثر الثورة اللسانية على اللغة. "و يمكننا القول، بأنه قد تم التعامل مع اللسانيات في القرن العشرين، دون اهتمام كبير في إطار علاقتها بالنص الأدبي، في حين كان جاكبسون استثناء بارزاً من هذه القاعدة" (مارغريت هـ. فيرمان، ، ضمن مجلة فصول، ص:165/166) ..

و منذ نشر كتاب جورج لايفوف و مارك جونسون "الاستعارات التي نحيا بها" سنة 1980 "تعزز النقد الأدبي بفكرة شعرية معرفية (cognitive poetics) - أي بنظرية نسقية للذهن لا يكون الأدب فيها هامشياً بل مركزياً في فهم النفسية البشرية" (محمد غاليم، 2015، ص: 180). لترتقي أذهاننا إلى أذهان أدبية بتعبير برونز، كما أصبح السرد - مثلاً - أداة معرفية لهيكلية المعرفة الداخلية، و توفير الموارد المفيدة في الحياة اليومية (هيرمان 2002).

إن نقاد الشعرية المعرفية لا يسعون إلى التوافق مع العلم، و لكن نحو تفاعل أكثر ثراء مع مجموعة متنوعة من النماذج النظرية في الدراسات الأدبية و الثقافية. هذه المقاربة المعرفية تتعدد روافدها، مما يعني أنها تحوي نسقاً نظرياً غنياً و موسعاً (مارغريت هـ. فيرمان، مرجع ساق، ص: 167). فالدراسة

المعرفية للأدب يجب أن لا تركز فقط على الحدود، و الأهداف و الأساليب، و لكن على الطبيعة الديناميكية و العلائقية. كما تسهم الشعرية المعرفية في "المشروع العلمي و الإنساني، و هي لا تسعى إلى تبديل السؤال الإنساني في حقل العلم، و لا تفترض أن السؤال العلمي يستبعد النزعة الإنسانية في تقدير الإبداع الفني؛ إنها تصل بين الأمرين، و تعرف الحد بأنه ما يعزل، و يقيم الصلة - في آن - بين الجاهدين" (مارجريت هـ. فريمان، ص 168). و إذا كانت الشعرية المعرفية تعنى - حسب بيتر ستوكويل - بقراءة الأدب، فإن موضوعها ليس "مقومات صنعة النص الأدبي وحدها، أو القارئ وحده، و لكنه العملية الطبيعية للقراءة المتمثلة في تكامل الإثنين مع بعضهما: و هذا شيء يختلف تماما عن نشاط القراءة البسيط و الأولي. فالنصوص الأدبية مصنوعات، لكن "القراءات" موضوعات طبيعية... يمكننا من خلالها تعميم بنيات و مبادئ عبر القراء و النصوص" (محمد غالم 2015 ص 182). لهذا يلتزم النقاد المعرفيون بقضايا تنشيط الدراسات الأدبية و الثقافية، مما يعني أن المقاربات المعرفية للأدب تزدهر عبر تداخل التخصصات، و حتى المجالات التي كان ينظر إليها أنها معادية للمقاربة المعرفية أصبح النقد المعرفي يستشككها. هذه المقاربات المعرفية نتاج التطور التاريخي الذي يفرض صلة بين العقل و الأدب، لذا يجب أن لا نقيم أي مقارنة معرفية أن مكانتها مثل العلم، و إنما أن نأخذها على أساس الاعتقاد، أي بنفس الطريقة التي نقيم بها أي نظرية. فالنظرية نفسها، خاضعة لما أطلقه كارل بوبر "قابلية النتائج العلمية للتنفيذ"، لأن "أحد أبرز معايير النهج العلمي يكمن في لزوم صوغ العبارات العلمية بكيفية تجعلها، مبدئيا، قابلة للنقد، بل حتى للتنفيذ" (دوي فوكيمه، ضمن مجلة صول، 2017، ص: 212).

1) أسس الشعرية المعرفية:

تأسس الشعرية المعرفية على الجمع بين اللسانيات المعرفية و علم النفس المعرفي من جهة، و النقد الأدبي من جهة أخرى (مارجريت هـ. فريمان، ص: 166). و إذا كان علم النفس المعرفي يهتم بمجالات العمليات المعرفية و أبنيتها مثل الإدراك و الانتباه و الذاكرة و اللغة...، فإن اللسانيات المعرفية تسعى إلى دراسة الأبعاد المعرفية في التواصل اللغوي. و تستفيد اللسانيات المعرفية من العلوم المعرفية من خلال "توصلها إلى العود بالنشاط اللغوي إلى أرضيته الذهنية العصبية بأن جعلت منه مهارة من جملة مهارات عرفية يمتلكها البشر، و هي مهارة محكومة بالمبادئ العامة لا بمبادئ لسانية خاصة باللغة دون سائر الملكات العرفية" (الأزهر الزناد، ، ص: 34). و يمكن أن نجمل المبادئ الأساسية للشعرية المعرفية اعتمادا على العلوم المعرفية في النقاط التالية:

- اللغة ليست جزءا منفصلا عن التجربة الإنسانية، بل هي جزء أصيل منها.

- اللغة متجسدة، بمعنى أن جزءا كبيرا منها يعتمد على حقيقة أننا كلنا في الأصل نشارك في الشكل، و الحالة، و التجربة الإنسانية.
 - اللغة مبنية على أساس الملكات الإدراكية الحسية.
 - تشمل اللغة: العرفنة cognition، و الحسية، و الذاكرة، و المعاني، و المشاعر...
 - يجب أن يتضمن وصف اللغة على تفسير للهرونة الإبداعية و الابتكار الخيالي الكامنين في قلب الممارسة اللغوية. (بيتر ستوكويل، مجلة فصول، 2017، ص: 107/108).
- إن الطبيعة الإحيائية للغة و الوعي تجعل أجسادنا متجسدة، إذ " لا يمكن للدماغ أن يفكر من دون جسد، و بالتالي فالجسد ليس مادة سلبية و خاضعة لبرنامج محدد" (يوسف تيس عالم الفكر ص 69) ، و في هذا تجاوز للثنائية الكلاسيكية الروح/الجسد. و قد جادل جورج لايفوف أن الذهن المتجسد يمثل في اعتماد الفكر على الخبرات الحركية و المكانية للتجسيد. أي أن الفكر تخيلي بالأساس، مما يؤكد تجاوز الانعكاس و التمثيل المباشر للواقع الخارجي. فالفكر نفسه مجرد، إذ لا يمكن التفكير فيه إلا من خلال الاستعارة (تخيل أفكارنا: مساحة، قناة، مباني، أشخاص، نباتات، منتجات، سلع...)، لأن الناس تعتقد أن الاستعارة خاصية لغوية، وليست تفكيراً أو نشاطاً. و على العكس من ذلك، "فلاستعارة ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا و في الأعمال التي نقوم بها" (جورج لايفوف و مارك جونسون، 2009، ص: 21).
- تسعى الشعرية المعرفية إلى تطبيق مبادئ العلوم المعرفية على تفسير النصوص الأدبية، أي أن الشعرية المعرفية هي طريقة جديدة للتفكير في الأدب، تتضمن تطبيق علم النفس المعرفي و علم اللغة على النصوص. فالشعرية المعرفية تعيد النظر معرفياً في ثلوث الدراسات الأدبية (المؤلف، النص، القارئ). هذه الاستعارة للنظريات و المبادئ من العلوم المعرفية، لا تطبق بشكل إسقاطي، وإنما تراعى فيها خصوصية الظاهرة الأدبية من مرونة و اختيار بعناية ما تستعيره الشعرية المعرفية. و يصف "Gavins and Steen" الشعرية المعرفية بأنها تسعى إلى تفسير القراءات بمرجعيات المبادئ البشرية العامة للمعالجة اللغوية و المعرفية. إن الشعرية المعرفية تزيد الوعي في أوساط العلوم الاجتماعية – النفسية بالطبيعة المحددة و الخاصة للأدب باعتباره شكلاً من أشكال الوعي و التواصل. لكن ما يلاحظ حول هذا الموقف الخاص بالأدب أنه يركز على بعض البنيات و العمليات الأساسية و العامة للوعي و التجربة الإنسانية، مما يمكننا من التفاعل بهذه الطرق الخاصة و الفنية في المقام الأول (Geet Brone, Jereon Vandaele , 2009, p : 424).

إن العلاقة بين النص و العقل أصبحت حتمية مع العلوم المعرفية، من خلال تطوير نظرية حقيقية للأدب، و بناء نظرية للعقل (Geet Brone, Jereon Vandaele , Gains 2009, p : 424). هذه المقاربة المعرفية ارتكزت على مجموعة من المفاهيم في العلوم المعرفية مثل: الشكل (الصورة) figure و الأرضية ground، و التعالقات النمطية النموذجية prototypicality (الطراز)، التناغم و المحيطية، الاستعارة، المحاكاة و الإسقاط الإشاري، عوالم النص، و النمذجة الذهنية (مارجريت هـ. فيرمان، ص: 167)، و التجسد، و العاطفة.... و مازالت الشعرية المعرفية "تقدم التنقيحات و الابتكارات النظرية، بعضها يتعلق بالسياق الأدبي على وجه الخصوص، و الآخر قابل للتعميم على العلوم العرفانية بصفة عامة" (بيتر ستوكويل، مجلة فصول، 2017، ص: 115/109)..

(2) التصور المعرفي لتجسد العاطفة في الخطاب الادبي أ) الذهن المتجسد:

يشكل مفهوم الجسد أعقد المفاهيم المرتبطة بالتطور التاريخي و الفلسفي و المعرفي و العلمي للإنسان. لأن "الجسد حاضر في كل شيء، إنه حاضر في الرسوم و في الكلمات و في الصور... و في الأحلام و السياسة و الأخلاق و السلطة" (البحث عن الذات بين جيلين، تنسيق و إعداد: د. محمد الداوي، 2017، ص: 21). و من المعتقدات التقليدية في الفكر الغربي أن السلوك الذكي، بما في ذلك القدرة على الإدراك و التفكير و استخدام اللغة، لا داعي أن ينشأ من أي شكل جسدي معين. و لماذا كان العلم المعرفي مهملًا للتجسيد في بناء نظريات الإدراك و اللغة؟ إن إنكار الجسد في الفكر البشري كان جزءًا من التقليد الفكري الغربي منذ زمن الإغريق القدماء. و الفصل بين العقل و الجسد جزء من تاريخ التفسيرات الفلسفية الغربية للمعرفة من أفلاطون و أرسطو و أوغسطين إلى ديكارت و كانط. فقد اعتبر أفلاطون أن الجسد مصدر إلهاء في الحياة الفكرية يجب استتصاله من الممارسة الفلسفية. وإذا كان النقاش حول مفهوم الجسد له سيورة تاريخية منذ الفلسفة اليونانية، فإن أهم التصورات التي شكلت محطات أو مراحل فكرية تمثلت في التصورات الفلسفية و العلمية لمفهوم الجسد. حيث "يتراوح التصور الفلسفي للجسد بين النزعة العقلانية و الظاهراتية و المادية بجميع مشاربها، أو لنقل بين التصور الثنائي لعلاقة الجسد بالفكر (ديكارت)، و النظر إلى الجسد من جهة ما يقدر على فعله و ما لا يقدر عليه (سبينوزا، شوبنهاور، نيتشه، فرويد)، ثم التفكير في الجسد فيما وراء ثنائية الفكر و الجسد (إدموند هوسرل و ميرلوبونتي و ميشال هينري). أما التصور العلمي للجسد فيركز على الجانب الفيزيائي و الكيميائي و البيولوجي باعتباره دعامة مادية للفكر" (يوسف تيبس عالم الفكر 2009، ص: 34). بقدر ما توجد مشكلة فلسفية في التجسيد، فإن هوية الذات المتجسدة مع الجسد تحتاج إلى حجة و لا يمكن ببساطة

افتراضها. و من بين الأسئلة التي دفعت التفكير في التجسيد عبر تاريخ الفلسفة: ما هي العلاقة التاريخية و المفاهيمية بين فكرة التجسيد و فكرة الذاتية؟ هل أنا هو أنا لأن لدي الجسد الذي أملكه؟ ما هي علاقة التجسيد بالكينونة الفردية؟ هل التجسيد شرط ضروري للوجود؟.... (Justin.E. انظر H.Smith, 2017). و ما يهمنا من هذه التصورات هو مفهوم الجسد في العلوم المعرفية، أي تلك النقلة المعرفية الموسومة بالانتقال من التفكير في الجسد إلى تجسيد الفكر. هذه المعرفة المتجسدة نتيجة التحول "من السعي إلى تحديد العقل / الذهن / الفكر تحديدا في ذاته مطلقا من كل إطار يحل فيه إلى بحث في ما به يشغل الذهن في أرضية عصبية أولا و في إطار جسدي ثانيا و في بيئة تضم الجسد المعرف ثالثا" (الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص: 183). إذ أن تجسد الذهن يرتبط بتصور العلوم المعرفية التي تهدف إلى دراسة القدرات المعرفية. إلا أن البدايات الأولى للعلوم المعرفية ارتكزت على دراسة الذهن بشكل مستقل عن الجسد و العالم الخارجي، لكن فيما بعد نادت بعودة الجسد الغائب.

و إذا كان الفكر الكلاسيكي يعتبر الفكر تجريديا صرفا لا صلة له بالمادة أو الجسد، فإن العلوم المعرفية المتعددة التخصصات، و المرتكزة على تداخل العلوم -خصوصا علم النفس المعرفي و البيولوجيا و اللسانيات المعرفية - اعتبرت أن العقل متجسد، و أحدثت "مظاهر القطيعة ما بين الفكر و الحامل الفكري (أو الوسيط) إذ اعتبرت العرفنة معزولة عن كل وسيط مادي في طور أول، و لكن توسع ذلك ليثبت أمران مهمان جوهريان في اشتغال العرفنة هما: الجسد - في - الدماغ و الجسد - في - العالم (روهر 2007، 243)" (الأزهر الزناد، مرجع سابق ، ص: 185). فالجسد - في - الدماغ " لا يتشكل بالجسد فقط و إنما يتشكل كذلك بما يكون للجسد من تفاعل بمحيطه، فيكون الحاصل من جميع ذلك أن العرفنة تتشكل بالجسد- في - الدماغ - في - العالم: (العالم(الجسد(الدماغ))". (الأزهر الزناد، مرجع سابق ، ص: 186).

و يعد مارك جونسون ممن ساهموا في تطور مفهوم الجسد في العلوم المعرفية. ففي كتابه الكلاسيكي: الذهن في الجسد، سنة 1987، افترض " أن من الكيفيات التي تعبر بها التجربة المتجسدة عن نفسها في المستوى المعرفي، أنها تظهر في شكل بنيات مجردة من الصور أو خطاطات صورية (image schemata)". و يعرف مارك جونسون و جورج لايكوف التجسد بأنه جملة "الآليات العصبية و العرفية التي تمكننا من الإدراك و من التنقل فيما يحيط بنا، و هي الآليات نفسها التي تنشئ أنظمتنا المفهومية و طرق التفكير عندنا" (محمد غاليم، 2015، ص: 09). هذا التصور يؤكد على البعد العصبي للجسد. و عليه "تتطلب الدلالة وجود دماغ لا يزال يشغل داخل جسد حي يستدعي مختلف وجهات بيئته المحيطة، و هي بيئة اجتماعية و ثقافية، كما أنها فيزيائية و بيولوجية" (عز العرب لحكيم بناني عالم

الفكر ص 109). مما يعني أن مارك جونسون من خلال تصويره العصبي للجسد، يعيد "الاعتبار للتمثل الذاتي عامة و إيجاد مقابلات عصبية له..." (الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص: 190). إلا أن العلوم المعرفية سقطت في تحويل الدماغ إلى مركز العالم، فقد "تغيرت النماذج المعرفية، و ظل العنصر الثابت فيما هو البحث عن مركز العالم، و عليه يطالب كل بديل يود تجنب الوقوع في مركزية جديدة، بمراعاة الآفاق المتعددة المفتوحة أمام دراسة الجسد، لاسيما من زاوية الهوية و الهوية الذاتية" (عز العرب لحكيم بناني عالم الفكر 2009 ص 109).

إن النظرة التقليدية غير المتجسدة للعقل خاطئة، لأن الإدراك البشري يتشكل أساسا من التجربة المتجسدة. قد لا يوفر التجسيد الأساس الوحيد لكل الأفكار و اللغة، ولكنه جزء أساسي من العمليات الإدراكية و المعرفية التي من خلالها نفهم تجاربنا في العالم (عز العرب لحكيم بناني نفس المرجع ص 109). إن التصور الجديد للذهن المتجسد لا يتصور الذات بمعزل عن النشاط الحسي الحركي، لأن التجسد مرتبطة بالتجربة الذاتية للإنسان، ما دام الإدراك يشمل كل جوانب التجربة الحسية الجسدية (Raymond W Gibbs. jr, 2005, p : 03). فالعمليات المعرفية تتجاوز الذهن إلى الحركات الجسدية المتفاعلة مع البيئة، حتى اللغة والعاطفة والثقافة تتجسد ضمن سيرورة أحيائية عصبية، لأن الوعي لا يوجد في أدمغتنا، ولكن من خلال بنيات و أحداث انخراطنا الجسدي الحي مع العالم (Raymond W Gibbs. jr, 2005, p : 12).

ب) الذهن العاطفي المتجسد:

تعد العاطفة ظاهرة معرفية معقدة، يتجاذبها العديد من المقاربات المتنوعة، حيث ركزت كل نظرية على جانب من جوانب العاطفة، إما البعد الفيزيولوجي، أو التطوري الاجتماعي، أو الثقافي، أو السلوكي، و جوانب أخرى من حياتنا العاطفية. ووفقا لأوتلي Oatley، فإن العواطف هي حالات عقلية ذات وظائف نفسية متماسكة (Michelle Maise, 2017, p ; 01). و قد ظلت العاطفة محور تفكير الفلاسفة و المفكرين، إلا أنها بقيت بعيدة عن الدراسة كموضوع، رغم ظهور التقنيات التجريبية لدراسة العمليات المعرفية في أوائل السبعينات. لذلك تم انتقاد علماء النفس المعرفي لتجاهلهم دور العاطفة عندما ركزوا على جوانب أخرى معرفية. و تعد مرحلة الثمانينات محور التلاقح بين العاطفة و الإدراك في الدراسات المعرفية، من خلال دراسة التفاعلات بين العاطفة و الانتباه و الذاكرة و التعلم و العمليات المعرفية الأخرى، لتتشكل ما سمي بـ "علم الأعصاب الوجداني Affective neuroscience" المهم بالآليات العصبية للعاطفة. و شملت أبحاث الإدراك و العاطفة عدة موضوعات أهمها: نظريات العاطفة،

و الشعور و التفكير، و إدراك العواطف، و التعبير عن المشاعر، و تنظيم العواطف، و العاطفة و الذاكرة، و العاطفة و الانتباه (للتوسع انظر Jan De Houwer and Drik Hermans, 2010).

إذا كان الوعي في الدراسات الغربية منفصلاً عن الجسد، فإن الوضع تغير مع العلوم المعرفية، حيث كشف الوعي عن العديد من الأفكار حول من نحن، و كيف نفكر، و ما نشعر به. و بما أن الموقف الثنائي التقليدي يؤكد أن الوعي يجب أن يكون له وجود غير مادي، فإن العديد من العلماء المعاصرين يعتقدون أن الوعي يجب أن يكون له بعض الارتباطات العصبية (للتوسع أنظر راي جاكندوف، 2020، ص: 216 / 173). و تبقى دراسة الوعي تمثل عقبة كبيرة أمام البحث الفلسفي و العلمي حول الإدراك و العقل، باعتبار أن الوعي لغز حقيقي يستعصي على الفهم الطبيعي إلى الأبد. فالعلاقة بين الإدراك و العاطفة مفتاح دراسة العلاقة بين العقل و الجسد. و من ثمة فالعاطفة و الوعي ينشآن جزئياً من الفعل المتجسد ويتم التعبير عنهما (Raymond W Gibbs, jr, 2005 , p : 240).

حيث اعتبر أوتلي النموذج النفسي المعرفي للعواطف نظاماً يشغل الوعي بالكامل، و بالتالي يتطلب نموذجاً لتفسيره، لأننا بالفعل أنظمة تكتب أجزاء جديدة من أنفسنا (Peter Stockwell, 2002, p : 173). و العاطفة كشكل نموذجي للوعي المتجسد، تتجسد في النظام الحركي للفرد، و في التغيرات الفيزيولوجية اللاإرادية المعقدة، و عادة ما يتم الشعور بها عبر الجسد ككل. و بما أن المشاعر تتركز على الرغبات المحسوسة، فإنها تلعب دوراً في التركيز المعرفي و الانتباه، و بالتالي تشارك في أشكال مختلفة من معالجة المعلومات (Michelle Maiese, 2017, p : 01).

يرى البعض أن العاطفة ذات طبيعة بيولوجية، بينما يرى البعض الآخر أن العاطفة بناء اجتماعي و ثقافي. بمعنى آخر، كيف يتصرف جسم الإنسان في حالة عاطفية؟ كيف تؤثر العوامل الثقافية والاجتماعية على التجارب العاطفية و تشكلها؟ كيف يتم الجمع بين اللغة و الثقافة و الجسد من أجل دراسة الظاهر العاطفية معرفياً لدى البشر؟ ما هي العلاقة بين الثقافة و تصور العاطفة من خلال اللغة؟ هل يختلف تصور المشاعر باختلاف الثقافات؟ أم أنها عالمية؟ أم كلاهما في نفس الوقت؟ كيف يتم تنظيم العواطف في نظامنا التصوري؟ هل منظمة كنظام موحد شامل أم أنها أنظمة منفصلة؟ كيف نضع في الذهن عواطف موصوفة على أساس اللغة؟ كيف ترتبط العاطفة بالفكر العقلاني و الأخلاق في نظامنا التصوري؟ إن كل هذه الأسئلة مفتاح التوسع في بناء تصور متشعب حول العاطفة. و تؤكد أن الجانب البيولوجي و النفسي و الثقافي أجزاء من نظام متكامل. فالمشاعر الإنسانية تبنى من تجارب الأفراد المتجسدة في بيئات ثقافية مختلفة (للتوسع انظر Zoltan Kovecs, 2002). و بذلك يرى "جوزيف لدوكس" أن المشاعر لم تتطور كحالات واعية، و لكن كحالات دماغية و استجابات

جسدية. فالدماغ و الاستجابات الجسدية هي الحقائق الأساسية للعاطفة (Zoltan Kovecs, 2000). ومنذ أيامنا الأولى، تنتج العمليات العاطفية استجابات جسدية مقصودة، تلفت الانتباه إلى سمات البيئة التي تؤثر على رفاهيتنا و اهتماماتنا و أهدافنا و رغباتنا. و يمكن للفرد من خلال جسده الحي و المعاش أن يدرك بفعالية جوانب من محيطه على أنها مهمة. فالعلاقة بين العاطفة و الإدراك و الطبيعة المتجسدة أساس الوعي، تتحدى الافتراض الفلسفي السائد بأن المشاعر تتوتر بطريقة ما مع الإدراك أو الفكر (Michelle Maiese, 2017, p : 01).

إن حساسيتنا العاطفية تجاه التعبيرات العاطفية تقوم بإرشادنا إلى الحالات العاطفية. حيث تؤدي التعليمات الجينية إلى إثارة و إنتاج أنظمة العاطفة، من خلال التفاعلات المعقدة مع بعضها البعض ومع البيئة. و لهذا أثير النقاش حول العاطفة بين الفطرية و الاكتساب. فقد كان يعتقد أن الخوف من الثعابين أمر فطري في القردة. بدلا من ذلك، فإن الخوف من الثعابين يكتسبه القردة في سن مبكرة عندما يواجهون خوف أمهاتهم (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 04). فالتعليمات الوراثية لها أثر على التجربة، فقد "حقق علم الوراثة اكتشافات أساسية بشأن البيئة، لأنه يأخذ في العوامل الوراثية بالحسبان عند دراسة البيئة" (رويت بلومين 2022 ص 60). حيث أن العوامل البيولوجية تتكامل مع التحليل التطوري و الاجتماعي في هيكلية أنظمة العاطفة، ما دام كل نظام عاطفي أساسي للدماغ يتفاعل مع أنظمة أخرى، لأننا نملك أنظمة مختلفة لعواطف مختلفة.

ج) تجسد العاطفة في الخطاب الأدبي:

يسعى الأدب إلى بناء العاطفة و التجسد من خلال التوليفات الأدبية، لأن الخيال قائم على تجسد العاطفة. فالشعور بالسعادة أو المتعة أو الراحة أو الحزن... يتشكل من خلال الجسد. و للأدب مزايا عدة في سياق التجربة العاطفية سواء على مستوى العمل الأدبي أو على مستوى التلقي، لأن التجربة العاطفية في الأدب تشبه الحياة الواقعية من خلال التطلعات و النجاحات و الصراعات في إطار التلاحق بين بنية العمل الأدبي و تجسد العاطفة. إن ما يفعله الأدب هو إثارة المشاعر لدى القراء، إذ أن بعض الأعمال الأدبية (مثل الروايات الواقعية) تحتاج إلى العاطفة لتفسيرها و فهمها (Jenefer Robinson, 2005, p : 101). و مهما اختلفت الأعمال الأدبية من حيث الأهداف و المقاصد، و من حيث درجة التجربة العاطفية، فإن الأدب يستلزم الوعي العاطفي من خلال تفسيره و بيان أهمية العاطفة في التجربة الإنسانية. فالأدب الجيد يستفز عواطفنا و يثير الفضول و التشويق، يجعلنا نضحك و نبكي، و يشعروا بالخوف و الشجاعة، و الحب و الكراهية... مما يؤكد أن المشاعر تعمل بنفس الطريقة التي يستجيب بها الأشخاص في الحياة الواقعية (Jenefer Robinson, 2005, p : 105).

إذا كان العمل الأدبي يبنى على التخيل، فكيف للأدب أن يثير مشاعر ليست حقيقية أو فعلية، بل هي من نسيج النص، واقع خيالي تم إنشاؤه من الكلمات؟ إن البعد العاطفي للنص ليس مجرد ميزة خارج النص فحسب، ولكنه غالبا ما يكون سببا لجذب القراء إلى أعمال معينة في المقام الأول (Peter Stockwell, 2007, p : 172). والحقيقة أن بنية الأدب يتم تشكيلها وتوجيهها من خلال نظام العاطفة لدينا. فالأدب يغير استجابتنا العاطفية اتجاه العالم وأنفسنا، لأنه يتم التوسط بطرق مهمة من خلال الحوارات التي ندخلها عند مشاركة استجابتنا العاطفية والتفسيرية للأعمال الأدبية الفردية. والنقد الأدبي هو نفسه جزء من هذا الحوار (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 08).

يجادل "جوناه ليهريهر Jonah Lehrer" بأن "أي وصف للدماغ يتطلب كلا من ... الفن والعلم". وقد حث على تطوير "ثقافة رابعة" تنقل المعرفة بحرية بين العلوم والإنسانيات (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 11). وإذا كان للأدباء رؤية وتصور حول الأشياء، فإنهم جميعا علماء أعصاب، لأنهم جميعا يعيشون أمثلة على كيفية عمل أنظمة الإدراك والذاكرة والعاطفة والتجسد. ويوضح "جوناه ليهريهر Jonah Lehrer" أن الأدباء يصورون أحيانا جوانب الإدراك البشري أو التفكير أو الشعور أو الذاكرة بطرق أكثر تعقيدا ودقة من الآراء القياسية لمعاصريهم، بما في ذلك العلماء. بهذه الطريقة، توقعوا شيئا مهما للعلم، لم يتوقعوا العلم نفسه، لكنهم رأوا أشياء لم يراه العلم بعد، على الأقل ليس بالكامل. إلا أن الأدباء يعيشون تصورهم وذاكرتهم من خلال الترميز والتمثيل. علاوة على ذلك، هذه التمثيلات لها دور كبير في إلهام وتوجيه البحث العلمي بسهولة، حتى تصميم التجارب وصياغة النظريات (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 11 - 12).

كان للأبحاث الحالية حول العاطفة تأثير محدود على نظرية السرد. بالطبع يدرك الجميع أن العاطفة مهمة جدا في القصص، ومنظرو السرد لديهم مكان للعاطفة في عملهم. ومع ذلك، كانت معالجات العاطفة بشكل عام غير متطورة نسبيا، مقارنة بالجوانب الأخرى لنظرية السرد (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 01). خصوصا أن الصلة بين العاطفة والقصة لها تاريخ منذ شعرية أرسطو الذي أكد على القوة العاطفية للقصة مثل الاعتراف والانعكاس، فبنية القصة موجهة بشكل أساسي من خلال توليد وتنفيس المشاعر، وخاصة الخوف والشفقة. غير أن معظم من ناقش العاطفة لم يعتمد على الأبحاث الحديثة المنبثقة عن العلوم المعرفية وعلم الأعصاب (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 10). والقضية التي تدافع عنها الدراسات الأدبية المعرفية: أن بنيات الأدب يتم تشكيلها وتوجيهها بشكل أساسي من خلال أنظمة الجسد والمشاعر لدينا. بمعنى آخر، كيف يتم تجسيد عواطف الذات في التجربة الأدبية؟

إن مكانة الأدب في العلوم العاطفية لها أثر كبير على الدراسات الأدبية و العلوم المعرفية. فالأدب يوفر بيانات مهمة حول مبحث العاطفة، رغم أن علماء النفس التجريبي يرون أن الأدب ليس له بيانات وإنما مجرد حكايات. صحيح أن الأدباء ليسوا علماء، وإنما تصورهم حول العاطفة تصور خاص في سياق معين. ومع ذلك، فالأدب عبارة عن مجموعة من البيانات المصممة بشكل غير عادي لحل العديد من المشكلات حول مبحث العاطفة. هذه البيانات بعضها أكثر تجريداً، والبعض الآخر أكثر واقعية (Patrick Colm Hogan, 2011, p : 02- 03).

تطوي القراءة على تفاعلنا التخيلي المتجسد مع النصوص، سواء ردود أفعال القراءة أو تفسير المعاني اللغوية. فالقراءة الأدبية المستندة على العلوم المعرفية تبحث في المراحل المختلفة للقراءة، بدءاً بالقراءة القبليّة إلى البعدية وحتى اللاقراءة، للبحث في أنظمة المشاعر العاطفية (Micheal Burke and Emily T. Troscianko, 2017, p : 221). إن النقد الأدبي لا يجرّد معاني النصوص أو يجعلها متعالية، وإنما يفهم النقاد النص الأدبي ويكتبون عنه وعن كتابه بطرق متجسدة. ومن ثمة تعدد قراءة و نقد الأدب ليسا نشاطين منفصلين. فقد اعتبرت الناقدة "هيلين فيندلر" أن مهمة الناقد هي الانخراط عن قرب في قراءة النصوص، أي النظر من الداخل وليس من الخارج، كما لو تنظر إلى النص بالمجهر من الخارج، كمن يدخل غرفة ويصف الهندسة المعمارية، وبذلك إنشاء محاكاة متجسدة لاكتشاف ما يشبه التحدث من داخل القصيدة. وتضيف فندلر أن القصائد لا تكتب لتسمع، وإنما هي نتيجة لأداء القارئ الذي يصبح الصوت الناطق. هذا الصوت الناطق يقف وراء الكلمات ويتحدث بها و كأنها خاصة به، فإنه يشارك في نفس العملية العامة تماماً للمحاكاة المتجسدة التي أظهرت الدراسات العلمية أن قراء الترفيه يبنونها أثناء قراءاتهم لكل من اللغة الأدبية و غير الأدبية (Micheal Burke and Emily T. Troscianko, 2017, p : 233- 235).

يمكن أن تغير عمليات المحاكاة المتجسدة لدى القراء شخصياتهم و مزاجهم، مشاعرهم وإعجابهم ومواقفهم، لأن الأدب يمكن أن يمسنّا بطرق شخصية عميقة تثير معاني رمزية مشتركة. ولتقريب الصورة أكثر، نستجلي عملية القراءة من داخل عوالم المجموعة القصصية "هيات" للقصص المغربي محمد الشايب (2011). من خلال قراءة القصة الثانية (ص: 13/09) من المجموعة القصصية، يتبين غناها بالتخييل الذاتي و الجسدي و العاطفي. بالطبع كل واحد لديه قراءته الخاصة، لكن البناء اللغوي الاستعاري التصوري للقصة يجعلنا نخترط في عمليات المحاكاة الجسدية، و كأننا نشارك الأفعال التي تحددها اللغة. إن تصوير الأنثى بين البعد و القرب من خلال تجسد مشاعرهما، هو إثارة للقارئ ليسبح في سلسلة من المشاعر (جميلة، رائعة، فاتنة،....). و هي صيغ أقرب إلى المشترك بين القراء حول

العواطف، وإثارتهم نحو تجسدها. لكن حينما تصبح المرأة جالسة على أريكة الخيال، و من ثغرها يسيل الداء و الدواء، كل هذا يعزز الحركة الجسدية المبنية على الصور الذهنية التي يتم إنشاؤها عند فهم العبارات المجازية. إن استعارة المرأة داء و دواء، يمكن تجسدها وراء فهمنا للمعاني المجازية، أي تجاوز المعنى المادي القائم على الجسد إلى التجريد. و بذلك ينشئ القراء تأويلات عفوية من الاستعارات عبر عمليات المحاكاة المتجسدة التي تعمل أثناء التفكير و التحدث و الفهم. و ما يؤكد أن نقد العمل الأدبي هو إعادة وصفه بلغته المختلفة من خلال تجسد التجربة الأدبية، أن المجموعة القصصية التي تضم عشر قصص تنظم وفق إطار سردي تطلب قراءة واعية يوظفها اللعب اللغوي بين التذكير و التأنيث في الفعل السردي، و جتنا في ذلك عناوين قصص المجموعة (ريح يوسف، هيات، نرجس، فاكهة المشي...) . هذه الإثارة يجسدها القارئ الترفيهي وفق دوافعه، لكن الناقد المحترف يفتح على النص المشحون برموز إشارية تتيح له المشاركة في رحلة مجازية يكتنفها الغموض، ليصبح السرد أداة لتجسد العاطفة. فما يثيرنا كقراء ليس كيف وصف القاص محمد الشايب عوالم تجربته القصصية و لكن كيف ساعدت التجارب المتجسدة المختلفة في بناء سرد المجموعة القصصية.

إن الطرق التي يعبر بها الأدب عن المشاعر، وإثارة المشاعر لدى القراء، تكشف أن بنية الأدب و حتى تعريف مكوناته لا تنفصل عن العاطفة. كما أن الشعور بالذات متجذر بشكل أساسي في التجربة الجسدية، وهي ثمرة ديناميات حيوية و عصبية مرتبطة بالتأثير العاطفي. و من أبرز القضايا المعرفية في حقل الشعرية المعرفية التي تثير البحث المعرفي حول تجسد العاطفة في الأدب نجد: المقولة و الطراز، الاستعارة التصورية، لعبة الضمائر "أنا" أنت.... من خلال تجسدها. و قد جادل بيتر ستوكويل (2002) بأن المقولة و الطراز مفاهيم في الحقل المعرفي مهمة في دراسة الأدب. فكيف نعرف أن "النسر" عضو في عائلة "الطيور"، و "البطريق" و "النعام" ليس كذلك؟ نعرف هذا - حسب ستوكويل - بسبب تفاعلنا مع البيئة التي تجسد التجربة (Geet Brone, Jereon Vandaele , 2009, p : 435).

على سبيل التركيب:

تسعى العلوم إلى فهم العقل البشري من خلال تكامل و تداخل التخصصات، وهو ما يجعل من الأدب في مرحلة ما بعد الكلاسيكية مجبرا على خوض غمار التجربة المعرفية لفتح آفاق رحبة، يتم من خلالها استكشاف الجزر المجهولة في الأدب. و إذا كان ممن يعارض القراءة المعرفية للأدب، فإن تكامل القوالب المعرفية أحد الحلول الناجعة لحل أزمة الأدب. فالدراسة المعرفية للأدب لا تلغي السابق و لا تدعي المطلق، و إنما تفتح حوارية معرفية قصد استجلاء العديد من الخصائص الأدبية في إطار

علاقة الأدب بالإدراك. و مما سبق، اتضحت لنا حوارية المقاربة المعرفية من خلال مفهوم الأدب و الجسد و العاطفة وفق تصور معرفي، ليتأكد لنا أن التجربة الأدبية معرفة متجسدة للعاطفة وفق عوامل تخيلية تلعب فيها اللغة وجاها معرفيا.

لائحة المصادر والمراجع

(1) باللغة العربية

أ- الكتب

1. الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
2. جماعة من الباحثين، البحث عن الذات بين جيلين، تنسيق وإعداد: د. محمد الداوي، دار الأمان، الرباط، 2017
3. جورج لايفوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد بحفة، دار توبقال للنشر، ط 2، 2009
4. محمد الشايب، هيات (مجموعة قصصية)، التنوخي للطباعة و النشر و التوزيع، الرباط، ط1، 2011
5. روبرت بلومين، المخطط الوراثي كيف يجعلنا DNA من نكون، ترجمة نايف الياسمين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت عدد 495 يونيو 2022.
6. راي جاكندوف، اللغة و الوعي و الثقافة أبحاث في البنية الذهنية، ترجمة محمد غالم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، يونيو 2020.
7. صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، دار التنوير للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2016.

ب - المجلات

8. مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، فصلية محكمة، المجلد: 4/25، العدد 100، القاهرة، صيف 2017.
9. مجلة البلاغة و النقد الأدبي، فصلية محكمة، العدد الثالث، ربيع/صيف، مطبعة الأمانة، الرباط، 2015.
10. مجلة عالم الفكر، العدد 4 (موضوع العدد: الجسد)، المجلد 37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، أبريل - يونيو 2009.

(2) باللغة الانجليزية

1. Geet Brone, Jereon Vandaele : Cognitive Poetics Goals, Gains and Gaps (Applications of Cognitive Linguistics), Mouton de Gruyter, Berline. New York, 2009.
2. Jan De Houwer and Drik Hermans, Cognition & Emotion ;Reviews of Current Research and theories, Psychology Press, 2010
3. Jenefer Robinson, Deepthan Reason Emotion and its Role in literature Music and Art, Oxford University Press, 2005.
4. Justin.E.H.Smith, Embodiment a history, oxford university press, 2017.
5. Micheal Burke and Emily T. Troscianko, Cognitive Literary Science Dialogues between Literature and Cognition, Oxford University Press, 2017.
6. Michelle Maise, Embodiment, Emotion, and cognition, Polgrave Macmillan, 2017.
7. Peter Stockwell, Cognitive Poetics : An Introduction, Routledge, London and New York, 2002.
8. Patrick Colm Hogan, Affective Narratology the Emotional Structure of Stories, University of Nebraska Press, Lincoln and London.2011.
9. Patrick Colm Hogan, What Literature Teaches Us about Emotion, Combridge University Press, 2011.
10. Raymond W Gibbs. jr, Embodiment and Cognitive science, Cambridge University Press, 2005
11. Zoltan Kovecs, Metaphor and Emotion, Culture, and Body in Humain Feeling, Cambridge, 2000.

إشكالية التواصل اللغوي في الجزائر بين التعدد اللغوي والتباين اللهجي

The Problematic of Linguistic Communication in Algeria

Between Linguistic Plurality and Dialectal Variance

مسعودة مرغيت / باحثة دكتوراه، - جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل - كلية الآداب واللغات.

- البريد الإلكتروني: merghit.messaouda@gmail.com

الملخص:

تسعى هذه الدراسة للبحث في واقع التواصل اللغوي في الجزائر في ظل التعددية اللغوية والتباين اللهجي الذي تشهده اللغة العربية ، وبما أنّ اللغات واللهجات في المجتمع الجزائري تشهد تعدداً وتنوعاً وتداخلات نجم عنه احتكاكات لغوية بين هذه اللغات واللهجات، مع تباينها في الممارسة اللغوية وهذا ما أدى إلى ظهور عدة ظواهر لغوية منها: الثنائية اللغوية، الأحادية اللغوية، الازدواجية اللغوية، التعدد اللغوي، التعاقب اللغوي، التداخل اللغوي... الخ ، ففي الجزائر أضحت التواصل اللغوي ضرباً من التعقيد نتيجة الاحتكاكات التي حصلت في محيطها بفعل عوامل مختلفة؛ وعلى رأسها الاستعمار المتعاقب عليها عبر السنين ما أدى إلى تمازج اللغات فيما بينها وتغلغل الدخيل الأجنبي خاصة في عاميتها، ما نتج عنه اضطراب في استعمال اللغة الأم (اللغة العربية الفصحى) والإخلال بقواعدها ومبادئها، وهذا الوضع المزري أثر سلباً على فحوى العملية التواصلية بين أفراد المجتمع ومنه زعزعة الهوية الوطنية وتشويهها بمصطلحات أجنبية بعيدة عن اللغة الأم.

الكلمات المفتاحية: التواصل اللغوي، التعددية اللغوية، التباين اللهجي، اللغة العربية، المجتمع الجزائري، الممارسة اللغوية، العملية التواصلية، الهوية الوطنية، مصطلحات أجنبية.

Abstract:

This study seeks to investigate the reality of linguistic communication in Algeria in light of linguistic pluralism and the variation in dialects witnessed by the Arabic language. The languages and dialects in Algerian society witness a plurality, diversity, and overlap that have resulted in linguistic frictions between these languages and dialects, with variation in linguistic practice. This led to the emergence of several linguistic phenomena including the linguistic Binary , monolingualism, the linguistic duality, multilingualism, linguistic succession, linguistic overlap...etc. In the Algeria, linguistic communication has become a kind of complexity as a result of the frictions that occurred in its surroundings due to various factors especially the successive colonialism over the years, which led to blending of the languages with each other and the vernacular of foreign intruders. This resulted in a disturbing the use of the mother tongue (Classical Arabic) and breaching its rules and principles. This miserable situation has negatively affected the communicative process between members of society, including destabilizing the national identity and distorting it with foreign terms far from the mother tongue.

Keywords: Linguistic communication, multilingualism, variation in dialects, Arabic language, Algerian society, linguistic practice, communicative process, national identity, foreign terms.

مقدمة:

تعتبر اللغة The language السّيمة أو الميزة الإنسانية التي تحتل الصّدارة للإعلاء من شأن الإنسان، فهي ظاهرة طبيعية إنسانية بشرية كانت ولا تزال و ستبقى الميزة اللّصيقة والمصاحبة لبني البشر؛ إذ بها يتبّالغ الإنسان و يتواصل مع غيره، و بواسطتها يعبر عن وجدانه و مقاصده و عواطفه و اختلاجاته، فاللغة وفق هذا المنظور تعدّ نظاماً رمزياً يفرض للتواصل، معتمداً على أسلوب دقيق و متنوع، في استعمال و توظيف الرموز التي تشمل مجموعة من العناصر كالأصوات و الكلمات و المصطلحات و القواعد... إلخ، و الملاحظ على المنظومة اللّغوية Linguistic system أنها وثيقة الصّلة بالمجتمع؛ فهي الأساس الذي يعبر عنه المجتمع the society، فلو لا وجودها لما تمّت عملية التبادل المعرفي للأفكار و تلّبت احتياجات الأفراد و المجتمع؛ لأنّ اللغة بطبيعتها أتت لتحمل السلوك الفردي و الجماعي من أجل نسق الواجبات و الحقوق المبنية على العلاقات الأخلاقية الضرورية بين البشر، و البحث عن دورها في تأسيس الأداء العادي للأنشطة المتعدّدة المقيدة بقواعد كل عمل أو نشاط إنساني، باستطاعته أن يحقق المعاملة الإنسانية humane treatment السّوية التي قالت بها كل الأعراف و الديانات و كل القوانين المدنية لأجل استمرارية فاعلة و دائمة، إلّا أنّ اللغة و رغم المعاملة الإنسانية التي تطبعها تتجاذبها قضيتين هامتين تعيقان سبيل ممارستها هما؛ التعدد اللّغوي multilingualism و كذا فوضى المصطلحات Terminology clutter هاته الأخيرة تنتج من خلال التنوع المجتمعي community diversity وتنبثق من التعدد اللّغوي في حدّ ذاته، ما يخلق إشكالية معقّدة أثناء الممارسة السّليمة للغة و يعيق تلقّيها باعتبار أنّ اللغة و المجتمع تجمعهما علاقة تأثير و تأثر، خاصة تأثير البيئة الاجتماعية social environment على لغة الإنسان و تأثر اللغة بثقافة المجتمع، و من خلال هذا الطرح التمهيدي تأتي دراستنا هذه لمعالجة إشكالية التواصل اللّغوي في الجزائر - على العموم- في ظل التعدد اللّغوي والتباين اللّهجي الذي نتج عن الفوضى المصطلحية التي تشهدها المنظومة اللّغوية، وهذا ما أدى إلى ظهور عدّة ظواهر لغوية منها: الثنائية اللّغوية، الأحادية اللّغوية، الازدواجية اللّغوية، التعدد اللّغوي، التعاقب اللّغوي، التداخل اللّغوي... إلخ، و عليه غدت المسألة اللّغوية في الجزائر ثير جدلاً واسعاً وتتخذ تموقعا إيديولوجياً متبايناً، نظراً للطبيعة المهمّة التي يكتسبها هذا الموضوع، ومن خلال معالجتنا لهذه الظاهرة حاولنا الإجابة على إشكالية رئيسية و التي تحورت حول الأسئلة التالية:

- ما هو واقع الممارسة اللّغوية في الجزائر؟ و ما هي مظاهر التعدّدية اللّغوية في الجزائر؟
- كيف يتمّ التّواصل اللّغوي بين الأفراد نتيجة التباين اللّهجي و اللّغوي الحاصل في المجتمع الجزائري؟
- ما هي نتائج الممارسات اللّغوية المتنوعة على اللغة العربية الفصحى و الهويّة الوطنية؟

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي، لتوصيف الموضوع ثم تحليل الظواهر اللغوية السائدة في المجتمع الجزائري وتشخيصها، لأنّ التواصل اللغوي في الجزائر يعاني من التعددية اللغوية التي طغت على الممارسات التواصلية بين أفراد المجتمع، بالإضافة إلى التباين اللهجي الذي تولّد من التعدد اللغوي .

1- الممارسة اللغوية وإشكالات التعدد اللغوي في الجزائر: يشهد الواقع اللغوي في الجزائر أشكالاً متعدّدة ومتباينة من الممارسات اللغوية التي تتولّد وتصدر عن مختلف الطبقات والفئات المجتمعية، وهذا راجع لعوامل تاريخية مختلفة حيث نشأت احتكاكات لغوية امتزجت بين العربية والفرنسية ولهجات أخرى، فعليه يعتبر المجتمع الجزائري واحد من المجتمعات العربية الكثيرة التي تتألف فيها شتى اللهجات؛ ومنه تعدد في طرائق التواصل الاجتماعي وكذا العملي والعلمي، والملاحظ أنه نادراً ما يتواصل مجتمع ما بلغة واحدة محدّدة، وهذا ما يؤكده الباحث "هادي نهر" >> "إنّ العمل على الرابط الوثيق بين الإنسان ولغته هو الإنجاز الأكبر المنظر من مؤسساتنا التعليمية والثقافية والعلمية والإعلامية، وماركنا البحثية، وقيادتنا السياسية لكون هذا الرابط يمثل المصير العربي">> (نهر، 2009، صفحة 1).

وعليه تعدّ اللغة وفق هذا المنظور آلية للتواصل والحفاظ على الذات الحضارية، فبواسطتها يتسنى للفرد تحقيق التطور الحضاري والتواصل مع العلوم الأخرى>> فاللغة العربية غنية بنفسها فلها أصولها وقواعدها ومعجمها ما يتيح أن تكون أداة التواصل بين الناس، دون أن تقتصر إلى أصل أو قاعدة من لغة أخرى، فهي ترفض أن تضيف إلى قواعد شيء جديد ولو حدث شيء من ذلك لا نهدت البنية و تحطمت، ولم تعدّ النتيجة صالحة لأن توصف بالعربية">> (غنيم، 1990، صفحة 46)، وعليه فالفرد الجزائري كغيره من الأفراد المجتمعية الأخرى فهو يستعين بعدة لغات داخل المجتمع لأجل التواصل؛ كاللغة العربية والفرنسية ولهجات عامية أو أمازيغية، فهو ينتقل بين أنظمة لغوية متباينة للتعبير عما يريد، حيث يؤكد "جيلبير غرانغيوم" >> "أنّه تستخدم في بلدان المغرب الحالي ثلاث لغات، العربية والفرنسية واللغة الأم، أمّا الأوليان فلغة الثقافة، وهما لغتان مكتوبتان، وتستخدم الفرنسية أيضاً لغة للمحادثة، غير أنّ اللغة الأم الحقيقية التي يستخدمها الناس دائماً في خطابهم اليومي لهجة هي العربية أو البربرية وليس هذه اللغة إلّا في حالات نادرة جداً، لغة مكتوبة">> (كالفي، 2008، صفحة 79).

وقد نجد المجتمع الجزائري يتكلم خليطاً من اللغات كالعربية والفرنسية - كما أشرنا سابقاً- فإنّه إلى جانب ذلك يتكلم بعض اللهجات الأخرى وقد يكون في بعض الأحيان التواصل يتم عن طريق اللهجات بين أفراد حيث تطغى اللهجة المحلية على اللغة، فتسود بين أبناء المنطقة ويتواضع على استعمالها فتدخل حيز المؤلف. و الناظر إلى البيئة الجزائرية اللغوية يلبس الازدواجية اللغوية التي تغلب عليها والمتجسّدة في استعمال الفرد للغتين مختلفتين أيّا كان مستواه المعرفي، حيث يعتبر حضورها معا في التواصل أمراً

مشروع و حتمي لنجاح تواصله >> فالازدواجية اللغوية تعني مستويين في اللغة الواحدة على مستوى الكتابة، و الأخرى على مستوى الخطاب الشفوي في الشؤون اليومية>> (العناني، اللغة العربية و أسئلة العصر ، 2007، صفحة 101). وفي مقابل ذلك نجد الأحادية اللغوية تغيب في أغلب الأحيان و خاصة في العملية التواصلية فهو مبرمج على أن يستعمل لغتين في مجتمع واحد، تكون اللغة الأولى فيه على حساب الأخرى في مناسبات قليلة، و هذا ما يتجسد فعلا عند استعمال الفرد الجزائري لغته العربية ثم يمزجها مثلا بالفرنسية و هذا هو الشائع، و هذا ما يحيل على الهجين اللغوي الذي يطغى على المجتمع الجزائري، حيث أنه لا يستطيع التحكم في لغة معينة و هذه الظاهرة اللغوية تعني أن استعمال الفرد لغتين أو أكثر، و التحكم فيما أمر ضروري حتى أنه أصبحت سمة لمن يتقن هذه المهارة. و في هذه المسألة يضيف " وليد العناني">> بأنها، تشكل مشكلة للفرد المتكلم بلغتين، الذي يعاني ببطء القراءة و الطلاقة و تمثل المعرفة عند ثنائي اللغة مقارنة بأحادي اللغة، كما أن القدرة اللغوية مبددة عند ثنائي اللغة بين لغتين، مما يفضي إلى تدني الكفاية اللغوية في كل لغة منها عن المستوى الذي يمكن أن تكون عليه لدى أحادي اللغة>> (العناني، اللغة العربية و أسئلة العصر، 2007، صفحة 23). و هذه الظاهرة ناتجة عن التعدد اللغوي الذي يشهده المجتمع الجزائري فأصبح الفرد بذلك يستعمل لغتين أو أكثر أثناء تواصله، و هذه طبعا من مخلفات تعدد اللغات التي أصبحت ظاهرة عالمية و انتشر سمها في بقية المجتمعات.

2- الممارسة اللغوية و مظاهر التعددية اللغوية واللهجية في الجزائر:

2-1- تعريف الممارسة اللغوية: الممارسة اللغوية هي نشاط إنساني يمارس على مستوى الأفراد و المجتمعات و وفق نمط معين و خصائص و صفات محددة، >> وهي تفاعل اجتماعي لغوي، أي استعمال لأنظمة لغوية من خلال الإشارات والعلامات والنظام، وعلى أسلوب مؤسس على الاختيار الذي يقوم به ممارس اللغة، ومجاله الكلام parole وليس النظام اللغوي langue، وإنّ مستخدم اللغة عندما يمارس النشاط اللغوي إنما يصدر عن هذا النظام، فيوظفه بطريقته الخاصة لأداء وظائف مختلفة>> (بلعيد، 2010، صفحة 17). و عليه فالممارسة اللغوية وفق هذا المنظور تخضع لعدة ضوابط و معايير مرتبطة بطبيعة التعامل اللغوي، الذي يخضع لنظام معين يفرض عليه نوعية الممارسة التي تمارس على مستوى الأفراد، و تخضع لأعراف متوارثة، و في هذا الصدد يضيف "صالح بلعيد"، >> فالممارسة اللغوية ممارسة اجتماعية تحصل في التجمعات، أو بين المتعلم والمعلم، وبين اثنين فما فوق، في لغة لها بناء عرقي متفق عليه، بالرجوع إلى الدافع الذي يعيشه المتعلم في وسطه الطبيعي، ومشاهدة هذا الواقع وملاحظته و ثم استقراء المواد التي يتم توظيفها توظيفاً يقتضيه الوضع اللغوي والأرضية المعرفية>> (بلعيد، 2010، صفحة 16)، فالممارسة اللغوية تخضع للأعراف المجتمعية التي تتحكم في نوعية الممارسة

الكلامية وفق ما تمليه الذائقة الجماهيرية، التي تساهم في خلق أجواء لغوية بممارسة فعلية اجتماعية ترتبط بالمتغيرات الحياتية لأفراد يتجاوز عددهم الاثنان فما فوق يعيشون و ضعا لغويا واحدا و يستندون إلى قاعدة معرفية واحدة.

2-2- مظاهر الممارسة اللغوية واللهجية في الجزائر:

تتخذ الممارسة اللغوية في الجزائر أشكالا متعددة و اتجاهات متباينة تنبع في صميمها من مختلف الفئات المجتمعية ، ففي التجمعات التي لها كثافة سكانية هائلة و متنوعة تصدر أنماط و أشكال لغوية متعددة ومتباينة نتيجة الخلط أو المزج ما بين مختلف اللهجات و الأجناس، و عندما نفحص الممارسة اللغوية في تجمعات المهاجرين و لدى المجتمعات المستعمرة نجد الأمر يختلف، فاللغة المتولدة هي لغة هجين من مختلف الأداءات اللغوية؛ فاللغة الأم تخضع للتحريف و هذا ما حصل بالفعل في المجتمع الجزائري الذي صبغ لغته العربية باللغة الفرنسية، حيث أثرت هذه الأخيرة في اللغة الأم للأفراد فتج خلط لغوي أو امتزاج لغتين بارزتين مع بعضهما ما نجم عنه فوضى لغوية ابتلت بها اللغة العربية في شكلها و مضمونها، و الممارسة اللغوية في أي بلد لها مظاهرها التي تنفشي في المجتمع و لعل أبرزها:

- **الازدواجية اللغوية:** حيث تتميز البيئة اللغوية في الجزائر بالازدواج اللغوي؛ أي استعمال الفرد للغتين مختلفتين و هي ظاهرة اجتماعية تعتبر واقعا جغرافيا يتجلى ضمنا على خريطة التوزيع الجغرافي للغة، فالازدواجية اللغوية >> هي تعايش لغتين مختلفتين في المجتمع نفسه بشرط أن يكون أغلبية الأفراد أو المتكلمين مزدوجي اللغة أي يتكلمون لغتين مختلفتين، وهي أن يجيد المرء لغتين معا إجادة تامة، لغة الأهل ولغة أخرى وقد يكتسبها معا، وقد يكتسب لغة الأهل أولا>> (جلال، 2003، صفحة 109). فزدوج اللغة هو بالأساس فرد يملك كفاية لغوية في لغتين مختلفتين، بحيث يكون قادر على تكلم واستيعاب اللغتين معا ، و عليه فالمجتمع الجزائري يشهد هجينا لا بأس به من اللغات و هذا ما يفضي إلى عدم التقيد بلغة معينة في تواصله، فثلا الفرد الجزائري نجده يتكلم اللغة العربية و اللغة الفرنسية و اللغة الأمازيغية جملة واحدة وهنا مربط الفرس، فاستعمال هذه اللغات من جهة تمكنه من إتقان أية مهارة من مهارات اللغة نظرا لثراء الأنظمة اللغوية التي تمتاز بها كل لغة على حدى، و من جهة أخرى يشكل هذا الاستعمال اللغوي المركب من لغات متعددة عائقا لدى الفرد الذي يكتب، و للاستدلال على هذه الظاهرة المستفحلة في المجتمع الجزائري نضرب مثلا من الواقع حيث أننا نجد معلم اللغة العربية الفصحى في المدرسة أثناء تعليمه المادة اللغوية لطلابه، لا يتكلم بشكل كامل في هذه المادة بل نجده يستعين بلغات و لهجات أخرى على الرغم من أنها اللغة الرسمية المقررة عليه تدريسها؛ فراه يخت و يستعير ألفاظ من الأولى و عبارات من الثانية و هكذا دواليك حتى يشكل و يركب جملا يعبر بها عن مقصوده و

مراده، وهذه الظاهرة نجدها متفشية بكثرة في الجامعة العامة وهذا ما يؤكده " وليد عناني" بقوله >> إن كثيرا من التخصصات العلمية خاصة، تدرس بلغات أجنبية مما يجبر الطلبة على التناوب في استعمال المصطلحات بلفظها الأجنبي والمصطلحات التي لا مقابل لها >> (العناني، اللغة العربية و أسئلة العصر، 2007، صفحة 113)، والملاحظ أن الفرد الجزائري نادرا ما نراه يستعمل اللغة العربية الفصحى في المجال الشفوي و الكتابي معا، على الرغم من تواجدها في جميع المستويات و المجالات، فالمتكلم بطبيعته لا يستطيع أن يمتنع عن المزج بين لغتين، >> فهذا التداخل و الخلط بين لغتين أو أكثر و بين لهجتين أو أكثر يمثل ميزة لغة الفرد الجزائري، أما الظاهرة الأقل شيوعا فتتمثل في استخدام لغتين جنبا إلى جنب مع التفريق بينهما بحسب مقتضى الحال، أي أن المتحدث إذا كان يجلس مع جانب سيتحدث معهم باللغة التي يفهمونها وإذا كان مع أناس يتكلمون اللغة العربية فيستخدم اللغة العربية >> (المجلس الأعلى للغة العربية، 2014، صفحة 330).

ورغم أن هذه اللهجات في جوهرها تختلف عن اللغة العربية الفصيحة، إلا أن هذا لا يمنع من كونها اللغة الأم للناطقين باللغة العربية، لأنهم لا يستطيعون التنصل من هويتهم و انتماءهم للهجي المتوارث، >> وكون اللغة العربية الفصحى لغة رسمية، لا يعني رفض اللهجات المحلية، لأن دور اللغة الفصحى يختلف عن دور اللهجات من الناحية الاجتماعية، فعندما يتعلق الأمر بتوجيه خطاب إلى الشعوب العربية (في مناسبات سياسية، أو ثقافية أو غيرها) يفضل استعمال لغة عربية مبسطة لمخاطبة الجماهير العريضة، ضمانا لفهم أحسن >> (المجلس الأعلى للغة العربية، 2014، صفحة 330). وعليه فلازدواجية اللغوية في الجزائر تتمظهر في استعمال الفرد الجزائري للغة العربية الفصحى و ربطها بالعامية، و التي تمثل الدارجة الجزائرية فالأولى تتجلى لدى فئة من المثقفين الجزائريين كما نتواجد في أماكن محددة من مثل المجال الديني (مثلا في القرآن الكريم و السنة النبوية) و المؤسسات التعليمية التربوية الإدارية، و هي وسيلة للتواصل مع مختلف أجناس العالم، فهي لغة رسمية تمثل الهوية العربية في أبسط تجلياتها، أما الثانية فتتواجد في الوسط العامي الجزائري أو بالأحرى في الاستعمال اليومي، و لعل من أبرز استخداماتها تتم في الأوساط الأسرية و في التعاملات مابين الأصدقاء و الأحبة، و كما تتمظهر في الأدب الشفاهي كالحكايات و القصص و الخرافات الشعبية، إلا أن الالفت للانتباه أن العامية في الوسط اللغوي الجزائري تبسط نفوذها على شتى المعاملات، و هي متداولة بكثرة من طرف الأغلبية على الرغم من كونها لغة غير رسمية، و تدخل تحت مظلة الأعراف المتوارثة عن الأجيال السالفة.

- أما المظهر الثاني للممارسة اللغوية في الجزائر، فيتمثل في الثنائية اللغوية التي تتجلى بوضوح أثناء الحديث اليومي فهي >> امتلاك الفرد أو الجماعة لغتين في شكلهما المحكي أو بالتناوب في استعمال لغتين أو أكثر << (ميشال، 1993، صفحة 36).

وللتحقق الثنائية اللغوية لا بدّ من وجود لغتين نعيشان معا، إلا أنها تتفاوت فيما بينها إما على مستوى الكفائية في اللغتين وإما على مستوى استعمالها. والحديث عن الثنائية اللغوية في الجزائر يحيلنا مباشرة إلى الحديث عن اللغة الفرنسية، كونها اللغة الأكثر رواجاً في البيئة اللغوية الجزائرية فلها مكانة مهمة في الساحة الثقافية، و في تعاملات الأفراد الجزائريين لا سيما الطبقة المثقفة (النخبة) فالثنائية اللغوية المتمثلة في استعمال (العربية/ الفرنسية) نجدها في المجتمع الجزائري تمارس بطلاقة و حرية تامة، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى مخلفات الاستعمار الفرنسي الذي حاول تعميم اللغة الفرنسية في الأوساط الجزائرية وجعلها محلّ اللغة العربية، وهذا ما رتّب هذه اللغة في المجتمع الجزائري مقارنة مع غيرها من اللغات كالإنجليزية مثلاً، فانتشر سمّها في جميع المناطق وأصبح استعمالها بكثرة خصوصاً في المؤسسات التعليمية على اختلافها، و في وسائل الإعلام على تنوعها و في التعاملات اليومية بين أفراد المجتمع، و هذا ما جعلها تؤثر بشكل غير مباشر على اللغة العربية وأساليبها، فهذه الظاهرة ذاع صيتها في الجزائر شئنا أم أئينا فهي ترتبط بتاريخ البلد، إلا أنّها في وقتنا الراهن نراها تؤثر بالسلب على تقاليد و أعراف المجتمع الجزائري و تعليمه لغته العربية الفصيحة التي تمثل مقدّسات الوطن الأم، فهي الهوية والدين والثقافة في الآن ذاته، إلا أنّ استخدام اللغة الفرنسية و مزجها باللغة الأم في جميع المجالات له تأثيراته الجانبية على كيان المجتمع و الوطن برمتيه، لذلك لا بدّ من الاستغلال الأمثل لها خدمة للمجتمع لا تهديماً له، لأنّ وضعنا اللغوي الراهن يشير إلى ترنّج استعمال اللغة الفرنسية بصورة أوسع و روتينية على مختلف القطاعات الحيوية في المجتمع، فالثنائية اللغوية في الجزائر رسّختها السياسة ودعمها التعليم.

- كما تعدّ ظاهرة التعدّد اللغوي من الظواهر المهمة في ولادة لهجات متباينة ذلك أنّها >> عملية تلاؤم الأفراد مع وجود أشخاص في مجتمعهم يتكلمون لغة أخرى << (بوترعة، 2014، صفحة 201)، فالتعدّد اللغوي ظاهرة مشتركة عامة وواسعة الانتشار، و هي من الظواهر اللغوية المألوفة في العالم كلّ، فلا يكاد يخلو أي بلد منها ، و يشير مفهوم التعدّد اللغوي في الأدبيات اللسانية عامة >> إلى وضعيات تواصلية لغوية مختلفة تختلف فيها اللغة المستعملة حسب الوضعية و السياق أو الحاجيات و الغايات و الأهداف، أي أنّنا نتحدث بأكثر من نظامين لغويين، و على هذا الأساس نجد أنّ التعدّد اللغوي يحتوي ما يسمى الأحادية اللغوية، الثنائية اللغوية و الازدواجية اللغوية << (بلعيد، في الأمن اللغوي، 2010، صفحة 224).

فهذه الظاهرة تمثل جزءاً هاماً لظهور مختلف اللهجات كاللهجة العامية و اللهجة المحلية و اللهجة الخاصة... الخ. أما اللهجة الخاصة فهي تمثل فئة مجتمعية بعينها، كونها لغة القوم الواحد التي يتكلمها فهي رسمية، و تعبر على خصوصية أفراد مجتمع أو منطقة ما، و عليه تعدّ التعددية اللغوية من بين إفرازات الممارسة اللغوية في الجزائر، كما تعدّ قضية مركزية تتجاذبها أطراف متباينة فهي ظاهرة حاضرة بقوة في مجتمعنا الجزائري برزت كنتيجة حتمية للتداول اللغوي المتباين من منطقة إلى منطقة ومن دولة لأخرى، فهو ظاهرة اجتماعية إنسانية متوارثة تاريخياً، و يعدّ من أهمّ العوامل التي تؤدي إلى تنوع المعارف بين مختلف المجتمعات، كالثقافة و الفكر فهو يسهّل عملية التواصل الاجتماعي بين الأفراد حتى وإن اختلفت أجناسهم و مشاربهم ، و في المجتمع الجزائري يتجلى التعدد اللغوي في تعاملات الأفراد، فالفرد الجزائري اليوم صار يحمل عدّة لغات يتكلم و يتواصل بها داخل مجتمعه، لتبادل الأفكار مع غيره ؛ و عليه فالتعدد اللغوي في الجزائر نتيجة حتمية لتداخل اللغات و اللهجات و تنوع الأنظمة اللغوية داخل المنطقة الواحدة، و هذا راجع إلى عوامل رئيسية من بينها العامل التاريخي الذي برز دوره في تكريس الازدواجية اللغوية في الجزائر ما بعد الاستقلال، و هذا ما خلفه الاحتلال بأشكاله و أساليبه المتعددة الذي ساهم في تهميش لغة الشعب الجزائري و ثقافته و فرض لغته، و هذا ما أدى إلى ظهور صراع لغوي نتيجة الإستعمار الغاشم الذي جعل الفرد الجزائري يواجه ثقافتين و لغتين جملة واحدة، و عليه>> اللغة العربية قد تأخرت باعتبارها وسيلة ثقافة علمية عصرية، وهي بذلك قد تسبب في شلّ التعليم و تزيد في خطورة الجهل الموروث عن الهيمنة الاستعمارية>> (الزيري، 1983، صفحة 18)، و هذا ما جعل الجزائر تعاني من ويلات المخاطر اللغوية التي انبثقت من المنطلقات الفكرية المتباينة. كما يعدّ العامل الاجتماعي أحد العوامل التي ساهمت في ظهور التعدد اللغوي، كون المجتمع الجزائري مجتمع تحكمه تركيبة لغوية مختلطة ما بين الفرنسية و العربية و اللهجات المحلية باختلاف المناطق، فالجزائر حتما تعيش اغتراب في لغتها حيث يقول "رمضان عبد التّواب">> إنّ الظواهر الاجتماعية لها قوة قاهرة آمرة، تفرض بها على أفراد المجتمع ألوانا من السلوك و التفكير و العواطف، و تحتمّ عليهم أن يصبوا سلوكهم و تفكيرهم و عواطفهم في قوالب محدّدة مرسومة و يدلّ على وجود القهر في الظواهر الاجتماعية>> (رمضان، 1997، صفحة 126)، و كما يعدّ العامل الاقتصادي أيضا مساهم في خلق التعدد اللغوي و تنميته، و يتجسّد ذلك من خلال التبادلات التجارية والصناعات المشتركة بين الأجناس المختلفة، و للعامل النفسي دوره أيضا في تنمية هذه الظاهرة من خلال الشعور الذي ينتاب الفرد عند استخدامه اللغة العربية التي هي عند غيره لغة التخلف و الجهل، و الحديث عن التعدد اللغوي في الجزائر هو حديث عن التباين اللّهي الذي تولّد عن طريق الممارسات اللغوية المختلفة التي ساهمت في خلق عدّة لهجات و

تنوعها عبر ربوع الوطن، >> فاللهجة سواء كانت خاصة أم عامة فهي تتميز بعدة صفات جلّها محصورة في الجانب الصوتي، فالفروق بين اللهجات يكون في طريقة النطق و التركيب الصوتي، فلا بدّ أن تشترك صفات اللهجة الواحدة في الكثرة الغالبة من الكلمات و معانيها في معظم الأسس التي تخضع لها بنية الكلمات، و فوق هذا وذاك تركيب الجمل فإذا اختلفت معاني الكلمات و اتخذت أسسا خاصة في بنية كلماتها و قواعد خاصة في تركيب جملها لا تسمى حينئذ لهجة لغة مستقلة>> (خالدي، 2001، صفحة 34). وعليه فاللهجة تمثل نوعية لغوية تؤدي وظائف تواصلية بين أفراد مجتمع معين، تتميز بنظامه الخاص على جميع المستويات اللسانية الصرفية والنحوية والتركيبية والمعجمية، مع بروز واضح للمستوى الصوتي. كما تعدّ ظاهرة التعدّد والتباين اللغوي عاملا هاما في تنوّع و تباين اللهجات؛ إلا أنّ هناك لهجات جزائرية بقيت وفيّة و محافظة على صلتها باللغة العربية الفصحى لأنها تحتوي على كلمات فصحي نداول بين الأفراد، و هم لا يدرون بأنها صحيحة و عليه، >> فإنّ معظم الألفاظ العامية الجزائرية فصيحة، وإنّما أفسدتها العامة بألسنتها، فأخذت تبتعد عن الفصحى من جهة أو من أخرى>> (مرتاض، 2012، صفحة 6)، وأغلب هذه اللهجات المحافظة تتركز في الأرياف و الجنوب و المناطق الجبلية، وتمتاز هذه اللهجات بوضوح عباراتها و تسلسلها واستعمال كلمات أصلية، وهذا راجع إلى محافظة أهلها على صلتهم باللغة العربية وتواجد العلماء الذين يساهمون في نشر اللغة العربية.

الخلاصة:

يواجه التواصل اللغوي في الجزائر في ظلّ التحديات و المتغيرات العصرية عدّة مشاكل تمسّ بكيان اللغة العربية الفصحى و الهوية الوطنية، و هذا نتيجة للتعددية اللغوية التي أصبحت ظاهرة كثيرة الانتشار في جميع ميادين الحياة، و كذلك التباين اللهجي الذي زاد من تأزم الوضع اللغوي نتيجة لعدّة عوامل ساهمت في تشتت الممارسة اللغوية السليمة للمجتمع الجزائري، ومن خلال دراستنا التي تحورت حول رصد الإشكالية التي تواجه العملية التواصلية في الجزائر نتيجة التعدّد اللغوي و التباين اللهجي، توصّلنا إلى النتائج التالية:

- تشعب الممارسة اللغوية في المجتمع الجزائري نتيجة للظواهر اللغوية التي انتشرت في المحيط التواصلية اللغوي كالأحادية اللغوية و الازدواجية اللغوية و الثنائية اللغوية و التعدد اللغوي و التداخل اللغوي... الخ.

- يوجد في كل منطقة من مناطق الجزائر ثنائية و ازدواجية و تعدد لغوي، و حضور هذه الأشكال اللغوية و مظاهرها أمر طبيعي.

- انتشار واسع للغة الفرنسية في الأوساط الجزائرية فهي لغة الطبقة المثقفة (النخبة) و لغة التعليم و المعاملات التجارية و لغة السياسة والاقتصاد و الناطق يتباهى بها ويعتبر نفسه متحضرا.
 - نقص التعامل باللغة العربية الفصحى في المجتمع الجزائري، و غلبت العامية و تنوع اللهجات فيه، وعدم القدرة على إتقان اللغة العربية الفصيحة نتيجة للتنوع اللغوي و اللهجي الذي يشهده الواقع اللغوي.
 - لاحظنا أنّ معظم الناطقون يميلون إلى المزج بين العربية و الفرنسية و العامية، وتارة اللغة الأمازيغية في المناطق القبائلية في تواصلهم مع الغير، وهذا ما يولد بروز ظاهرة الانتقال و الهجين و التداخل و التعاقب اللغوي.
 - انتشار أشكال الممارسات اللغوية بكثرة على لسان الناطقين.
 - ويمكن القول بأنّه من الصعب الحدّ من أشكال الممارسات اللغوية في الجزائر، نظرا لما يتسرّب إلى اللغة الأم عبر أنحاء الوطن، من ألفاظ و تراكيب و أصوات من اللغات الأجنبية و اللغات المحلية، وكذا اللهجات التي يتكلمها الأفراد في محيطهم.
- قائمة المراجع:

- 1- هادي نهر، اللغة العربية و تحديات العولمة، علم الكتب من مذكرات الممارسات اللغوية، د.ط، الأردن، 2009، ص1 .
- 2- كارم السيد غنيم، اللغة العربية و الصحة العلمية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، مصر، القاهرة، 1990، ص46.
- 3- لوس جان كالفي، حرب اللغات و السياسات، ترجمة: حسن حمزة، مراجعة: سلام بزي حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008، ص79.
- 4- وليد العنّاني، عيسى برهومة، اللغة العربية و أسئلة العصر، دار الشروق للنشر و التوزيع، د.ط، عمان، 2007، ص101.
- 5- صالح بلعيد، بحث في مصطلح الممارسات اللغوية، قسم الأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، د.ط، مجلة الممارسات اللغوية، العدد التجريبي: 5، 2010، ص17.
- 6- جلال شمس الدين، علم اللغة النفسي، مناهجه نظريات و قضاياها، ج1، المؤسسة الثقافية الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، د.ط، الإسكندرية، 2003، ص109.
- 7- المجلس الأعلى للغة العربية: التعدّد اللساني و اللغة الجامعة، الجزء الثاني، رشيدة آيت عبد السلام، المدرسة العليا للأساتذة- الجزائر، مقال عنوانه: إسهام التعددية اللسانية في تعليم اللغة العربية، الجزائر، 2014، ص330.

- 8- ميشال زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية، دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقارنة تراثية، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص36 .
- 9- عبد الحميد بوترعة، واقع الصحافة الجزائرية المكتوبة في ظل التعددية اللغوية، الخبر اليومي الشروق اليومي، الجديد اليومي أنموذجا، مجلات الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، ط1، الجزائر، ع8، 2014، ص201 .
- 10- صالح بلعيد، في الأمن اللغوي، دار هومة، د ط، الجزائر، 2010، ص224 .
- 11- محمد العربي الزبيري، الغزو الثقافي في الجزائر 1962/1982، مجلة الرؤيا فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد3، الجزائر، السنة2، شتاء1403هـ - 1983 م، ص18 .
- 12- رمضان عبد التّواب، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الجزائر، د ط، 1997، ص126.
- 13- هشام خالدي، القاف و الكاف في عامية تلمسان، دراسة صوتية تشكيلية، مخطوط لنيل شهادة الماجستير بجامعة تلمسان، 2001، ص34.
- 14- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2012، ص6.

اللغة والدماغ: المناطق والعمليات المسؤولة عن إنتاجها

The Language and the brain: the areas and processes responsible for its production

ليل لهنيدة/ جامعة محمد بن عبد الله / المغرب

Laila lahnida/ Mohamed Ben Abdellah university / Morocco

lahnidaila@gmail.com

الملخص:

يعتبر مفهوم اللغة مفهوما شاسعا ينطوي على جملة من المفاهيم مثل اللسان، والكلام والتفكير، وكل هذا يصب في هدف واحد وغاية واحدة وهي التواصل من أجل تسيير وتيسير الحياة الاجتماعية للإنسان، ومن ثم نقل حضاراته عبر مختلف الأجيال. واللغة كعملية ذهنية تشهد أحيانا بعض الاضطرابات ناتجة عن خلل في المناطق المسؤولة عن إنتاجها في الدماغ مما يجعل الشخص عاجزا عن التواصل. لكن الأبحاث الحالية في علم اللغة العصبي تركز تقدما في فهم اللغة وأساسها العصبي وكيفية التدخل العلاجي بنجاح عند الإصابة بأي اضطراب لغوي. الكلمات المفتاحية: اللغة، علم اللغة العصبي

Abstract :

Language is a broad concept that includes a number of concepts, such as speech, and thought. All of these concepts work toward the same objective: communication, which enables man to manage and facilitate his social existence and transfer his civilizations to future generations. In addition, Language as a mental process sometimes witnesses some disturbances resulting from a defect in the areas responsible for its production in the brain, which makes the person unable to communicate. However, current research in neurolinguistics is making progress in understanding language, its neural basis, and how to successfully intervene during language disorders.

Keywords : Language - neurolinguistics.

تقديم:

لقد عرف الإنسان منذ الأزل بذاكرة من الأحداث والإيماءات، وعرف أيضا بمجموعة من الرموز، والأساطير، والمعارف والتقاليد التي نقلها من جيل إلى آخر، مما جعلها جزءا لا يتجزأ من الثقافة الإنسانية و وسيلة للتواصل.

لذلك، توصف اللغة بأنها مجموعة متكاملة من الرموز والحروف والأصوات والتي تكون معروفة بين أبناء اللغة الواحدة. ويكون لكل رمز من هذه الرموز طريقة خاصة في اللفظ، يطلق عليه اسم "الحرف"، ومجموعة من الأحرف تشكل الكلمات التي تدل على معنى محدد. ويتم من خلال هذه الكلمات تشكيل الجمل التي يستخدمها أبناء اللغة الواحدة في عملية التواصل بمختلف الوسائل المتاحة، سواء كانت شفاهية أو كتابية.

وقد نشأت اللغة الإنسانية منذ زمن بعيد، ولم تصلنا من الحفريات أية أدلة يقينية حول هذا الموضوع، ولا شك أن الفترة الزمنية بين نشوء اللغة وابتكار تدوينها تتعدى مئات الآلاف من السنين، ويقدر الكثير من العلماء أن بداية القدرة على استعمال اللغة جاء بعد أن زاد حجم المخ وتعددت شبكاته النورونية في الفترة التي تقع بين مليوني سنة مضت و 300 ألف سنة (ديكون، 2014).

وتستخدم اللغة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس ونقل الأخبار والمعلومات، وأيضا في المراسيم الاجتماعية والشعائر الدينية. وبدونها لا يمكن للقضاء والتجارة والعلم والجهود الإنسانية الأخرى أن توجد بالأشكال التي نعرفها. إنها موضوع الجمال في ذاتها باعتبارها مزيجا من القوة الدلالية والفنية.

الإشكالية

ولما كانت اللغة مظهرا من مظاهر السلوك الإنساني وأهمها، فقد حظيت اهتماما من قبل علماء اللغة وعلم الاعصاب على حد سواء مما افضى إلى ظهور تخصص جديد يسمى بعلم اللغة العصبي. فإذا كان عالم اللغة يهتم بوصف لغة معينة من حيث صعوبتها وتراكيبها ومعجمها وتاريخ ظهورها وكيفية كتابتها، فإن عالم اللغة العصبي يهتم بالسيرورات الذهنية لانتاجها وأيضا الاضطرابات الناجمة عن عجز في المناطق المسؤولة عن انتاجها في الدماغ ومحاولة علاجها سواء بالأدوية او بالتدخل الجراحي. ومن هنا نقف عند الاشكال التالي: كيف يمكن التمييز بين اللغة والكلام واللسان؟ ما الفرق بين اللغة والتفكير؟ كيف يفسر علم اللغة العصبي الاضطرابات اللغوية؟ وما هي المناطق المسؤولة عن انتاج اللغة في الدماغ؟

1- التمييز بين اللسان واللغة والكلام

في واقع الأمر هناك فرق بين مفهوم الكلام، ومفهوم اللغة، ومفهوم اللسان، اذ نقول لسان كل أمة من أمم الأرض يشتمل على عدة لغات، واللغة في حد ذاتها تتألف من كلام الفرد.

فاللسان هو النموذج الاجتماعي الذي استقرت عليه اللغة، أي النموذج السوي في السلوك اللغوي، حيث يحاول كل إنسان أن يكون لسانه أقرب إلى الفصحى. والفصحى هي ذلك النموذج المثالي الذي يحاول كل فرد أن يصله نطقاً وكتابةً. ومن ثم فإن دراسة لسان قوم، يتطلب دراسة اللغة كظاهرة اجتماعية وكأداة يتم بوسطتها التفاهم والتعامل بين أبناء الأمة الواحدة، أو دراسة الكلام وهو نوع من السلوك الفردي والذي يتمثل في كل ما يصدر عن الفرد من أقوال ملفوظة أو مكتوبة (عطيه، 1995، ص 21).

أما اللغة فقد اختلف العلماء في تعريفها وتحديد مفهومها ويعزى ذلك لارتباطها بمجموعة من العلوم، فكل واحد تناولها من زاوية تخصصه مما نتج عن ذلك إلى استفحال مجموعة من التعريفات. ويعتبر ابن جني أول من بحث في ماهية اللغة من اللغويين العرب، حيث يقول في "باب اللغة وما هي": «هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم». وتعرف اللغة كذلك على أنها «نظام من الرموز الصوتية الاعتبارية يتم بواسطتها التعارف بين أفراد المجتمع، تخضع هذه الأصوات للوصف من حيث الخارج أو الحركات التي يقوم بها جهاز النطق، ومن حيث الصفات والظواهر الصوتية المصاحبة لهذه الظواهر النطقية» (عميرة، 1987). أما تشومسكي في كتابه "البنى النحوية" يقول: «سأنظر إلى اللغة بدءاً من الآن على أنها مجموعة متناهية أو غير متناهية من الجمل، كلٌّ منها متناهٍ في الطول، ومكونة من مجموعة من العناصر المتناهية». وبالنسبة للعالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" فقد عبر عن اللغة بنظام متناسق من العلامات المتميزة فيما بينها، وهي - أي اللغة - موجودة في أذهان أبناء الجماعة جميعهم، ويكتسبها الفرد اعتباطاً، وتتجلى من خلال النشاط الفعلي للفرد (المتكلم). أيضاً يرى "أوتو يسبرسن" أن اللغة «نشاط إنساني يتمثل من جانب إنساني في مجهود عضلي يقوم به فرد من الأفراد، ومن جانب آخر عملية إدراكية ينفعل بها فرد أو أفراد آخرون. واللغة نظام من الأصوات المنطوقة».

2- اللغة والتفكير

اللغة هي الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن أفكاره وما يلج بداخله، وهي أيضاً وسيلة للتفاهم والتواصل بين الأفراد، فاللغة تعبر عن الفكر، وبما أن الفكر في تغير مستمر نتيجة العوامل والتغيرات الخارجية والتطورات العلمية، فلا بدّ للغة أن تسير هذا الفكر بكلّ تغيراته وتطوراتها. لهذا، فعلاقة اللغة بالفكر هي علاقة وطيدة كما يراها العالم "دولا كروا" في قوله: «إنّ الفكر يصنع اللغة في نفس الوقت الذي يصنع فيه من طرف اللغة».

وفي تعريف للتفكير، يقول الجوهري أن معنى التفكير هو التأمل. والاسم الفكر والفكرة (الجوهري، 1999، ص 50). وفي لسان العرب إعمال الخاطر في الشيء (ابن منظور، 1990، ص 250). وفي

معجم الوسيط يقال إن التفكير هو إعمال العقل في مشكلة للتوصل إلى حلها (الزيات، د.ت، ص 182). أما التفكير العلمي فهو التفكير المنظم المبني على مجموعة من المبادئ التي نطبقها في كل لحظة دون أن نشعر بها شعورا واعيا، مثل مبدأ استحالة تأكيد الشيء ونقيضه في آن واحد والمبدأ القائل أن لكل حادث سببا وأن من المحال أن يحدث شيء من لا شيء (زكريا، 1987، ص 6).

ونتحدث عن التفكير عندما يواجه الفرد موقفا جديدا لم يسبق أن مر به في خبراته الشخصية، ويتضمن مشكلة معينة، فيحاول الفرد تركيز انتباهه ليقوم بتجميع عناصر الموقف محاولا القيام بعملية تنظيم العلاقات القائمة بين تلك العناصر بغية الوصول إلى الحل. لذلك فالتفكير عملية عقلية أو متغير وسيط يقاس عن طريق السلوك الصادر عن الفرد، ومن ثم فهو مظهر من مظاهر النشاط السلوكي الذي يقاس بواسطة أساليب الأداء التي يقوم بها الفرد خلال موقف معين. أما اللغة فهي الوسيلة التي بواسطتها تنقل الأفكار إلى الآخرين، ويتم الاتصال الإنساني والتفاهم والتعامل بين الأفراد.

تمثل العلاقة بين اللغة والفكر في كون أن الفكرة عندما تتحدد في الذهن، يقابلها لفظا يرتبط بها ويعبر عنها. واللفظ أيضا يثير في الذهن الفكرة التي ارتبطت به خلال المواقف الحياتية. لذلك تعتبر الألفاظ قوالب لحمل المعاني، ومن هنا يمكننا القول أنه لا قيمة للغة بدون معان وأفكار. وبالتالي تصير اللغة سببا ونتيجة: فهي السبب في التفكير، وهي النتيجة للتفكير.

وقد قدم عالم النفس "فيجوتسكي" Vigotsky أفضل التحاليل استنارة للتفاعل بين الفكر واللغة من خلال كتابه "الفكر واللغة" (1934)، حيث يرى أن اللغة وظيفتين مستقلتين: الاتصال "الخارجي" مع الأثراب من بني البشر، وما يعادل هذا في الأهمية من الاستخدام "الداخلي" لأفكار المرء. إن معجزة الإدراك البشري هي أن كلا هذين النظامين يستخدمان نفس الشفرة اللغوية ومن ثم يمكن ترجمة الواحد منهما إلى الآخر بدرجة ما من النجاح (جرين، 1992، ص 114).

3- علم اللغة العصبي Neurolinguistics

تتكون عبارة علم اللغة العصبي Neurolinguistic من "عصبي Neuro" وتعني العصبون أو الخلية العصبية وهي التي تشكل الجهاز العصبي، وكلمة Linguistic أي علم اللغة، ذلك الفرع الحديث الذي يهتم بالدراسة العلمية للغة وهو ما يعرف باللسانيات أو بالدراسة العلمية للكلام Speech، وهو علم حديث نسبيا نشأ مع "فرديناند دي سوسير" F.De Soussir.

يمكن تعريف علم اللغة العصبي عموما بدراسة العلاقات بين اللغة والدماغ بهدف فهم وتفسير الأسس العصبية لمعرفة اللغة واستخدامها. وعلم اللغة العصبي هو علم متعدد التخصصات، يأخذ معطياته

ومعلوماته ومعارفه من تخصصات أخرى، ويستلهم مناهجه وأدواته ونظرياته من عدة علوم: علم الأعصاب، اللسانيات، العلوم المعرفية، علم النفس العصبي والمعلوماتيات. يهتم علم اللغة العصبي بكيفية تصرف الدماغ في العمليات اللغوية في الحالة الصحية وفي الحالة المرضية كالاضطرابات الناجمة عن إصابة أو تلف في منطقة معينة من القشرة المخية اليسرى مثل الحبسة Aphasia، عسر الخط Dysgraphia، عسر الكتابة Dysorthography، عسر الحساب Dyscalculia، عسر القراءة Dyslexia، والعمى Agnosia وهو فقدان القدرة على التعرف على الأشياء أو الأشخاص أو الأصوات أو الأشكال أو الروائح أي غياب الإدراك البصري. أما من الناحية اللغوية، فيهدف علماء علم اللغة العصبي الجدد إلى توضيح كيف يمكن استنباط تراكيب اللغة في الدماغ، أي كيف يتم تمثيل وتأسيس النماذج والقواعد المعروضة في اللغات البشرية في الدماغ. ويعود الفضل في تأسيس علم اللغة العصبي في الأصل إلى طبيب الأعصاب "بول بروكا" Paul Broca خلال القرن 19 عندما اكتشف "مركز نطق اللغة". لكن لم يصبح علم اللغة العصبي مصطلحاً ثابتاً إلا في الستينيات من القرن الماضي، تحت تأثير ثورة "تشومسكي" في علم اللغة وتطور علم النفس اللغوي كحقل محدد.

لقد تم وصف موضوع علم اللغة العصبي في مقدمة سلسلة المجلدات المعروفة باسم دراسات في علم اللغة العصبي Studies in Neurolinguistics، والتي قام بتحريرها "ويتاكر" و"ويتاكر" Whitaker and Whitaker في سبعينيات القرن 20.

4- الأسس النوروبولوجية للغة

تعتبر اللغة إحدى أهم ركائز الفكر البشري والوسيلة الرئيسية التي يقوم بواسطتها الأفراد بتشكيل أفكارهم ونقلها للآخرين، وذلك لما تلعبه من دور أساسي في حل المشكلات والمنطق والتخطيط للأفعال. علاوة على ذلك فهي تسمح للفرد بنقل ذكريات الماضي والتنبؤات عن المستقبل لإشراك الآخرين في الأحداث التي لم تأت بعد، وأيضا للتعبير عن العلاقات بين الأحداث. ومنذ أزيد من قرن من الزمان، حاول العلماء أن يفهموا عمل الدماغ وكيف يتعلم ويخزن المعلومات ويعالج اللغة من خلال دراسة حالات لأشخاص عانوا من أمراض عصبية. وفي العقد الأخير من القرن الماضي، أتاحت الوسائل التكنولوجية فرصة لتصوير الدماغ الطبيعي أثناء إنتاج ومعالجة اللغة. في عام 2001، حدد الباحثون لأول مرة الجين المسؤول عن اللغة FOXP2، وقد جاء هذا إثر الدراسة التي قامت بها عالمة الأعصاب Faraneh Vargha-Khadem من جامعة لندن، على ثلاثة

أجيال لعائلة بريطانية تعاني من اضطراب في النطق واللغة. حيث وجدت أن تلك العائلة تشترك في طفرة وراثية Mutation في نسخة واحدة من جين اللغة FOXP2.

يتكون الجهاز العصبي من قسمين مستقلين نسبياً ولكنهما متكاملان من حيث الوظيفة وهما: الجهاز العصبي المحيطي، والجهاز العصبي المركزي الذي يتكون من النخاع الشوكي، والدماغ. ويتكون الدماغ بدوره من ثلاثة أجزاء: المخ، المخيخ وجذع الدماغ.

يشكل المخ 85% من الوزن الإجمالي للدماغ وينقسم إلى نصفين: النصف الكروي الأيمن Right Hemisphere و الذي يتحكم في النصف الأيسر من الجسم حركياً وحسياً، ثم النصف الكروي الأيسر Left Hemisphere وهو يعمل على إدارة الجانب الأيمن من الجسم. ويتكون المخ من أربعة أزواج من الفصوص (أي لكل نصف من المخ أربعة فصوص) وهي:

أ- الفص الأمامي: ويقع في الجزء الأمامي من المخ وهو مركز الوظائف العقلية كالحكم والتقدير والدليل المنطقي والتدبير ورسم الخطط، والجزء الخلفي منه مختص بالحركة الإرادية. وفي نصفه الأيسر (لدى غالبية الناس) تتموقع المنطقة الحركية للكلام.

ب- الفص الجداري: ويقع في الجزء الخلفي من المخ في الجهة العليا من أخدود سيلفيوس، وهو متخصص بالإحساس الذي نطلق عليه "الإحساس الغير متخصص" كإحساس بواسطة اللمس، والإحساس بالوضع، وبعض عناصر الإحساس بالألم والإحساس بالتغيرات في درجة الحرارة.

ج- الفص الصدغي: وهو متخصص في السمع والسمع الدقيق.

د- الفص القفوي أو القذالي: وهو الأصغر حجماً ويقع في الجهة السفلى من المخ، ويختص اختصاصه في استقبال السيالات البصرية وتقديرها وتقويمها.

5- المناطق المسؤولة عن اللغة في الدماغ

يرجع تاريخ دراسة كيفية تنظيم اللغة في الدماغ إلى خمسة آلاف سنة، ويورد كل من "هاورد" Howard و "هاتفيلد" Hatfield (1987) ملاحظات وردت في كتابات علي نبات بردي مصري يعود لحوالي 2000 سنة قبل الميلاد، كيف يمكن للأذى الحاد الذي يصيب الصدغ أن يتسبب في فقدان القدرة على الكلام.

ومن الأهمية بمكان أن نعرف أين وكيف يعالج الدماغ العمليات اللغوية كالقراءة والكتابة والكلام وغيرها من العمليات المتعلقة باللغة من قريب أو بعيد. فمعالجة اللغة في الدماغ تفعل الترميزات اللغوية للتحدث، والفهم، والقراءة، والكتابة بطريقة سريعة ودقيقة ورائعة جداً. فمثلاً عندما نتحدث نختار كلمات وفقاً لما نعتقد أننا سوف نوصل المعنى الذي نقصده للمستمع أو المتلقي، نضع الأصوات لكل

كلمة، ونبني هيكلًا نحويًا يربط الكلمات ببعضها البعض وكذلك نبني حدودًا نغمية لإيصال أو نقل البناء النحوي. كل هذه المعلومات تترجم إلى حركة الفم والفكين واللسان والحنك والحنجرة وأجهزة نطق أخرى تنظم كلا على حدة وعلى أساس مليون من الثانية لكي ننتج حوالي ثلاث كلمات في الثانية أو صوت واحد بمعدل كل عُشر من الثانية. إلا أننا حتى الآن نقدم حوالي صوت واحد خطأ لكل مليون صوت وكلمة واحدة خطأ لكل مليون كلمة.

وقبل اكتشاف المعدات والتقنيات الحديثة التي نشهدها الآن، كان علماء الأعصاب يعتمدون على الحالات المرضية (السريية) التي تتضمن توقعًا لعمل أجزاء محددة من المخ كما هو الشأن بالنسبة لـ "بول بروكا" الذي قام بتشريح دماغ أحد مرضاه بعد وفاته لاكتشاف المناطق المسؤولة عن اللغة، ومن خلال تلك الطريقة تم اكتشاف منطقتين أساسيتين آنذاك لإنتاج اللغة: منطقة "بروكا" ومنطقة "فيرنيك". لكن اليوم، أصبح من السهل إمكانية تصوير وقياس نشاط الدماغ أثناء المهام اللغوية في الأدمغة الطبيعية والمتضررة مثل التصوير المقطعي بالحاسوب (CT) tomography scan، الذي يبنى صورة ثلاثية الأبعاد للضرر من الأشعة السينية للعديد من طبقات الدماغ، أو التصوير بالرنين المغناطيسي (MRI) magnetic resonance image. ولقياس النشاط الديناميكي في الدماغ أثناء المهام اللغوية يتم استخدام مجموعة من الوسائل كخطيط الدماغ الكهربائي (EEG) electroencephalography، والتصوير المقطعي بالإصدار البوزيتروني (PET) positron emission tomography، والتصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي (fMRI) magnetic encephalography، والتصوير المغناطيسي (MEG) magnetic encephalography.

5-1- منطقة بروكا

سميت ذلك نسبة إلى مكتشفها الطبيب الفرنسي "بيير بول بروكا" (1861) Paul Broca الذي وصفها بـ "مركز نطق اللغة" خلال دراساته حول مرضى الحبسة Aphasia، وهو اضطراب لغوي ناتج عن تلف في الدماغ، يحدث لعدة أسباب كضربة مباشرة أو جلطة أو أورام أو ارتفاع درجة حرارة الجسم لمستوى خطير... إلخ، يتسبب في فقدان الشخص للغة بعد اكتسابها ويصيب وظيفة أو أكثر من وظائف المخ اللغوية الأساسية.

توجد منطقة بروكا في مقدمة الجانب الدماغي المهيمن غالبًا الأيسر في الفص الجبهي، وتتلق وظيفتها -في الغالب- بإنتاج اللغة، فهي المسؤولة حركيًا (Motor) عن تنفيذ عملية الكلام، عبر تكوين وترتيب الكلمات والجمل بشكل مفهوم وربطها بحروف الجر وأدوات التعريف والعطف، وتشارك كذلك مع المناطق المسؤولة عن التحكم بحركة الجسم وعضلات الوجه والفك واللسان والحنجرة.

وتؤدي المشكلات المرضية في هذه المنطقة إلى اضطراب حبسة في اللغة التعبيرية Expressive aphasia فيكون الشخص قادرا على فهم الكلام عن طريق قراءته أو سماعه، لكنه غير قادر على إيجاد الكلمات المناسبة للتعبير عما يود أن يقول؛ فهو يرى "قلما" ويعرف أنه "قلم" لكنه لا يعرف الكلمة "قلما" ولا يستطيع أن يقولها.

2-5- منطقة فيرنيك

وقد سميت بذلك نسبة إلى مكتشفها طبيب الأعصاب الألماني "كارل فيرنيك"، وتواجد في القسم الخلفي من الفص الصدغي بالمخ، وهي المختصة بتعيين المعنى للكلام. وأيضا مرتبطة ببعض الوظائف الخاصة بالذاكرة العاملة المرتبطة بالتعرف على الكلام وإنتاجه، وكذلك وظيفة السمع والتعرف على الأشياء. وغالبا ما تعرف منطقة فيرنيك بارتباطها باستيعاب اللغة أو التعامل مع اللغة الواردة إلى الدماغ سواء كانت مكتوبة أو مسموعة. وهذا التمييز بين الكلام واللغة هو المفتاح لفهم دور منطقة فيرنيك في اللغة. إن منطقة فيرنيك تعمل مع منطقة بروكا، فنطقة فيرنيك تتعامل مع الكلام الوارد وأما بروكا فتتعامل مع الكلام الصادر. وتؤدي الإصابة في منطقة فيرنيك إلى اضطراب في قدرة الفرد على الاستيعاب اللغوي، وتسمى حبسة استقبالية Receptive aphasia، فيعاني المريض من صعوبة فهم اللغة ويستطيع التحدث بطلاقة وتكوين جمل طويلة ومعقدة لكن كلماته لا معنى لها، ويلاحظ أن المريض يستخدم مصطلحات غامضة ويكرر الكثير من الجمل والكلمات لكن في النهاية لن تفهم ما يقصده فكلامه بلا معنى. وهنا يتبين لنا الفرق بين الكلام واللغة من خلال حالة الحبسة الاستقبالية حيث لا يجد المريض أي مشكلة من إنتاج الكلام، لكن لديه مشكلة في إنتاج لغة ذات معنى.

إن التحدث بكلمة مسموعة، يجب أن تصل المعلومات أولا إلى القشرة السمعية الرئيسة. ومن ثم تنتقل المعلومات من القشرة السمعية الرئيسة إلى منطقة الكلام الخلفية بما فيها منطقة فيرنيك، ومن منطقة فيرنيك تنتقل المعلومات إلى منطقة بروكا ومن ثم إلى منطقة لحاء الحركة الرئيس.

3-5 منطقة الفم

هي المنطقة المسؤولة عن الحركات العضوية للفم وأجهزة النطق المستخدمة في إنتاج الكلام. إنه الجزء من المخ الحركي ويسيطر على عضلات الوجه والفم كما هو الأمر في البقية من المخ الحركي الذي يسيطر على الأجزاء المختلفة من حركة الجسم لا علاقة له بعناصر المعرفة في إنتاج الكلام مع أنه يقع بالقرب من منطقة بروكا وينشط مهمات الكلام مع منطقة بروكا.

إن الاختلالات لوظائف الفم يمكنها أن تسبب عدم حركة الكلام. وفي هذه الحالة، يظل المصاب قادرا على تشكيل كلام متماسك في رأسه ولكنه لا يستطيع أن يعبر عنه لفظيا. إن اختبارات

الاستيعاب ومهارات الكتابة تظهر أن المصابين لا ينقصهم المعرفة ولكنهم ببساطة لا يستطيعون السيطرة على ما تقوم به أجهزة النطق كاللسان على سبيل المثال والشفاه المسؤولة عن إنتاج الكلام في منطقة الحركة في النصفين الأيمن والأيسر التي ارتبطت بالتعلم وهو اضطراب في إنتاج الكلام الذي لا يزال غامضاً.

5-4- اللحاء السمعي

عند نطق أي كلمة مقروءة، يجب أن تصل المعلومات أولاً إلى القشرة البصرية الرئيسية. ومن ترسل المعلومات من القشرة البصرية الرئيسية إلى منطقة الكلام الخلفية بما فيها منطقة فيرنيك Wernicke. ومن منطقة فيرنيك Wernicke تنتقل المعلومات إلى منطقة بروكا Broca ، ومن ثم تنتقل إلى منطقة لحاء الحركة الرئيسي.

إن مناطق الدماغ المسؤولة عن التعرف على الصوت واستقباله هي مرتبطة بصورة كبيرة بمناطق اللغة. ففي مهمات اللغة المحكية بدون سمع جيد وصحيح، لن يحدث استيعاب لغوي. وعندما يتحدث الناس أو يقرأون الكلمات بصوت عال، هناك أيضاً دليل على أنهم يستمعون لأنفسهم كما هم يتحدثون كي يتأكدوا من أنهم يتحدثون بطريقة صحيحة. والمناطق المحيطة باللحاء السمعي القريبة من منطقة فيرنيك مرتبطة أيضاً بالذاكرة قصيرة المدى (الذاكرة العاملة) لسماع اللغة وتكرر باستمرار في الدماغ لكي تحافظ على اللغة في الذاكرة.

إن التلف لهذه المناطق من الدماغ المرتبطة بالسمع يمكن أن تؤدي إلى الصمم. ولكن إذا كان التأثير في جانب واحد من الدماغ بإصابة ما أو من جراء جلطة يمكن ألا تؤدي إلى فقدان السمع، لأن كلتا الأذنين تمثلان في كل جانب من المخ والنسيج السليم في النصف المعاكس يمكنه أن يتعلم ويقوم بالوظيفة نفسها. لهذا فالمشاكل في اللحاء السمعي يمكنها أن تؤثر على استقبال الكلام وليس اللغة. وبالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يؤثر ذلك على إنتاج الكلام بسبب التغيرات في التغذية الراجعة السمعية التي تستخدم عادة للتحري من إنتاج الكلام الصوتي. فبالنسبة للمتعلم إذا تم تشغيل تسجيل للفظ الصحيح من الكلمات المكتوبة مع محاولتهم القراءة بصوت مرتفع نفس الكلمات يقل تعلمهم بصورة كبيرة. وهذا ربما يشير إلى أهمية اللحاء السمعي في إنتاج الكلام عند المصابين بالتعلم. كما يدل على أن المتعلمين يستخدمون نصفي الدماغ عند إنتاج الكلام على العكس من العاديين فهم يستخدمون النصف المهيمن فقط.

5-5- اللحاء البصري

إن اللحاء البصري هو المفتاح في قراءة الكلمات والمفردات وكذلك في التعرف على الأشياء خطوة أولى في تسمية الأشياء. إن المناطق البصرية في الدماغ هي في العادة من بين الأجزاء الأولى في الدماغ التي تنشط أثناء القراءة وتسمية الأشياء لاختبارات الكلام المستخدمة في المسح بواسطة إم آر آي وبيت. وخلاف هذا الجزء الرئيس (المنطقة البصرية) الواقعة في الفص القذالي، هناك مجموعة من المناطق المرتبطة بالبصر تقع في الفص الجانبي فوق اللحاء البصري. وترتبط هذه المنطقة بتسمية الأشياء والأدوات وبقراءة المفردات ويعتقد أنها بمثابة منطقة مكحلة للحاء البصري الرئيس. إن اللحاء البصري مع اللحاء السمعي من المحتمل أن يكون الخطوة الأولى على ممر الاستيعاب اللغوي.

إن الاختلال الوظيفي في اللحاء البصري الرئيس يؤدي، في الحالات الشديدة، إلى العمى. وفي حالة الإصابات الأقل شدة يمكن أن تؤدي إلى صعوبة في التعرف على الألوان وعمى الكلمات. إن إصابة المناطق البصرية الجدارية يمكن أن تؤدي إلى عدم القدرة على تذكر الأسماء anomia وإلى عدم القدرة على الكتابة agraphia أو القدرة على القراءة alexia. وهذه الحالات الثلاث ليست راجعة لمشاكل في البصر نفسها لأن المصابين بهذه الاضطرابات يستطيعون تأدية مهمات بصرية أخرى بدقة. وتظهر هذه المشاكل فقط في حالة استخدامات لغوية خاصة.

خلاصة

مما لا شك فيه أن اللغة كنظام وجدت لتساعد الإنسان على التعبير ونقل أفكاره ومشاعره وهمومه إلى الأفراد الآخرين، فهي بذلك أداة للاتصالات والتواصل بحيث تمكن البشر من تبادل الكلام اللفظي أو الرمزي لنقل المعاني التي تُعبر عن الأهداف التي يريدونها.

ويرتبط النشاط الذهني باللغة كوسيلة للتفكير والاتصال بين أعضاء المجتمع. واللغة هي نفسها لا تتجسد إلا بوسيلة تنظيم لغوي في الدماغ باعتباره المنظم الحقيقي لعملية التفكير. فمعالجة اللغة تتطلب مجموعة من العمليات المعقدة والتي تختص بها مناطق معينة في الدماغ، وأي حادث أو عجز وظيفي في هذه المناطق يؤدي إلى مجموعة من الاضطرابات اللغوية.

لكن وبفضل التقنيات الحديثة، أصبح بإمكان تصوير الدماغ مما سهل معرفتنا كيف يشتغل ويعالج اللغة، وهذا ما سيساعد في المستقبل على إيجاد حلول سواء عن طريق الجراحة أو الأدوية لمعالجة تلك الاضطرابات.

قائمة المراجع والمصادر

- ابن جني، أبي الفتح عثمان (د.ت). /الخصائص، (ط،1). بيروت: عالم الكتب.
- ابن منظور. (1990). لسان العرب، (ط،1). بيروت: دار الفكر.

- جرين، جوديت. (1992). التفكير واللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 - الجوهري. (1999). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (ط، 1)، تحقيق إميل يعقوب، محمد طريقي. بيروت: دار الكتب العلمية.
 - ديكون، تيرنس دبليو. (2014). الانسان اللغة الرمز: التطور المشترك للغة والمنح. شوقي جلال (مترجم). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
 - زكريا، فؤاد. (1987). التفكير العلمي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت.
 - زغبوش، بنعيسى. (2008). الذاكرة واللغة. فاس: كلية الآداب والعلوم الانسانية- ظهر المهرارز.
 - الزيات، مصطفى. (د.ت). المعجم الوسيط. طهران: المكتبة العلمية.
 - عطيه، نوال محمد. (1995). علم النفس اللغوي، (ط، 2). القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
 - عميرة، خليل أحمد. (1987). في التحليل اللغوي، (ط، 1)، بيروت: مكتبة المنار.
 - يوسف، جمعة سيد. (1990). سيكولوجية اللغة والمرض العقلي. الكويت: عالم المعرفة.
- المراجع الأجنبية:

- 11- Ahlsén, E. (2006). *Introduction to neurolinguistics*. John Benjamins Publishing.
- 12- Chomsky, N. (2000). *New horizons in the study of language and mind*. Cambridge University Press.
- 13- Glezerman, T., Balkoski, V. I., & Balkoski, V. (1999). *Language, thought, and the brain*. Springer Science & Business Media.

فنون الهامش: خطاب الصوت والصورة، الموسيقى والجرافيتي نموذجان، مقارنة سوسيولوجية
**Marginal arts: sound and image discourse, music and graffiti are two models, a
 sociological approach**

يسرى العماري/ جامعة عبد الملك السعدي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تطوان المغرب.

youssra.doc.22@gmail.com

ملخص: هدف بحثنا إلى الإجابة عن تساؤل مؤداه: ما هي العوامل والأبعاد الاجتماعية التي تساهم في بروز ظاهرة فنون الهامش في مدينة الدار البيضاء؟ وهو بحث كيني يعتمد على منهج الفهم والتأويل، وتم باستخدام المقابلة المعمقة كأداة لجمع البيانات من خلال دليل مقابلة تم تطبيقه على بعض فناني الهامش الذين يمارسون الفنون التالية: (الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground) في مدينة الدار البيضاء، من خلال عقد (100) مقابلة مفتوحة من (فبراير إلى ماي 2021)، وتم استكمال المقابلات لمناقشة النتائج خلال شهر (يناير 2022) وتمثلت أهم النتائج في أن ظاهرة فنون الهامش في مدينة الدار البيضاء هي ظاهرة شبابية بامتياز، لكن هؤلاء الشباب يفتقرون إلى الدعم المادي لتحقيق مشاريعهم الفنية، ويعانون من تشديد السلطات وغالبا ما ينتهي بهم الأمر في السجون، بالإضافة إلى معاناتهم من النظرة الدونية وإساءات الجمهور الرافض لهذا النوع من الفنون، يحتاج هؤلاء الفنانون إلى دعم الجهات المعنية بالفن والثقافة، والتشجيع من الأقارب، وتغيير العقلية التي تسيء إلى فنون الهامش.

الكلمات المفتاحية: فنون الهامش، الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب

Underground

Abstract: The study aimed to answer a question: What are the social factors and dimensions that contribute to the emergence of the phenomenon of marginal art in the city of Casablanca? It is a qualitative study based on the approach of understanding and interpretation, and it was used in depth interview as a tool for data collection through an interview guide that was applied to some of the marginal artists who practice the following arts: (graffiti, street music, restaurant music, Underground rap) In the city of Casablanca, by holding (100) open interviews from (February to May 2021), and the interviews were completed to discuss the results during the month (January 2022) and the most important results were that the phenomenon of marginal arts in the city of Casablanca is a youth phenomenon par excellence, but These young people lack financial support to realize their artistic projects, suffer from tightened authorities and often end up in prisons. And change the mindsets that offend the art of the fringe.

Keywords, fringe arts, graffiti, street music, restaurant music, Underground rap.

مقدمة:

تنبع الأهمية السوسيولوجية لفنون الهامش من كونها فنون لم تحظ باهتمام كبير في مجال البحث السوسيولوجي المغربي، ولها خصائص فنية واجتماعية تختلف عن الفنون الرسمية التي تحظى باهتمام الباحثين، وبدعم مادي وإعلامي، تسعى فنون الهامش إلى الحصول على قيمة وجودية على المستوى الاجتماعي والقانوني، لأن وجودها رهين بالصراع من أجل البقاء في ظل المنع وعدم الاعتراف. توفر فنون الهامش مادة خصبة للباحث السوسيولوجي لفهم ألباز ظاهرة الفنون الهامشية، فهو مفهوم يحيلنا إلى فرعين من فروع علم الاجتماع، وهما: علم اجتماع الفن، وعلم اجتماع الهامش، لا تستمد فنون الهامش روحها من المؤسسات الثقافية والفنية للدولة، بل من روح الهامش والاستقلال التام عن التبعية المؤسسية، طبيعتها غير المؤسسية تجعل من الصعب على الباحث فهم خيوطها واستكشاف أعماقها، مما يتطلب الصبر والاختبار المستمر لصحة الفرضيات، فإجعل البحث صعباً هو طبيعة هذه الظاهرة المتغيرة، فإن الهامش الذي يمكن العثور عليه وهو يعزف الموسيقى في الشارع، قد لا تجده أبداً غداً، فهو زبقي وغير مقيّد بمكان.

يتناول بحثنا ظاهرة فنون الهامش، خطاب الصوت والصورة، مقارنة لنموذجين: فن الجرافيتي والموسيقى، باعتبار أن فن الجرافيتي خطاب مرئي يحمل أبعاداً اجتماعية، لكنه خطاب غير معترف به قانونياً واجتماعياً، ومهدد بالتلاشي، ويصارع من أجل البقاء على الجدران، من بين موضوعاته اهتمامه بالنقد الاجتماعي، وبما أنه خارج عن السيطرة القانونية، ولا يخضع للرقابة التي تخضع لها الفنون الرسمية، فهو في حالة نضال لكسب معركة الوجود، وهذا ما حاولنا تناوله في بحثنا (وضعية فن الجرافيتي في ظل عدم الاعتراف، ومواضيع خطابه).

كما تطرق بحثنا إلى ظاهرة موسيقى الهامش من خلال ثلاثة نماذج تمارس الموسيقى بدون تنظيم قانوني، هي: (موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground). لقد حاولنا من خلال هذا البحث مقارنة هذه الفنون من منظور سوسيولوجي، وقسمنا البحث إلى تسعة فصول، ومحصلة لأهم النتائج، وخاتمة تلخص أبرز النتائج المتوصل إليها، وألحقنا به قائمة الصور، والمراجع.

أهم المفاهيم التي تناولها البحث:

الفن: "كلمة Ars في لاتينية العصر الوسيط مثل كلمة Art في الانجليزية الحديثة المبكرة التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها كانت تعني أية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر أو التنجيم، وفي عصر النهضة، في إيطاليا أعيد استخدام المعنى القديم، ولهذا اعتبر الفنانون في عصر

النهضة أنفسهم صناعا مثل فناني العالم القديم، ولم يبدأ الفصل بين الصنعة والمعنى الحقيقي للفن إلا في القرن السابع عشر، وفي أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال إلى حد ظهور فارق بين الفنون النافعة والفنون الجميلة، وفي القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان، واستغني عن صفة (جميلة)، واستبدلت بكلمة الجمع (فنون)، وكلمة فن المفرد أصبحت ذات معنى عام" (كولنجود، 2001، ص 30).

الهامش : من الناحية اللغوية لفظ الهامش في المعجم العربي مصدر معرف لفعل همش (فتح الميم بالتضعيف)، يهمش، تهميشا، والمفعول مهمش، ويعني الكلام الكثير من دون فائدة ولا يحتمل الصواب لأنه كثير الجلبة، لذا لا يؤخذ منه شيء ولا يعتد به، والظاهر أن تكون صلة المادة اللغوية بالكلام غير الحسن سببا لأن يسمي الناس الحواشي باسم الهامش، إذ نجد في المؤلفات العربية القديمة استخدام كلمة حاشية أو تعليق على متن كتاب قديم، وخاصة في الأدب أو قواعد اللغة، أو إشارة إلى مرجع أو تفسير غامض لفظا، أو أي تعليق يوضع أسفل الصفحة المطبوعة، وجاء في مصطلحات الأدب أن الهامش هو الجزء الخالي من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط (وهبة، المهندس، 1984، ص 143).

الجرافيتي: خلال النصف الثاني من القرن الماضي، أضحت "كلمة جرافيتي تستخدم في العديد من اللغات، لتدل على الكتابة أو الرسم أو النقش على الجدران، وما شاكلها، باستخدام أدوات الكتابة التقليدية والمعاصرة، (كالفحم، الطباشير، الأصباغ...) تباينت السجلات والمناكفات حولها، إذ يرقها ويقدها البعض لدرجة العمل الفني القيم، بينما يحتقرها ويدنسها البعض الآخر، وينزلها لدرجة العمل التخريبي، للممتلكات الخاصة والعامة، ففي قاموس Le robert مثلا تدل الجرافيتيا على كل كتابة أو رسم مخطوط أو منقوش على الحيطان، وفي معناها العام، كل كتابة أو رسم ركيك على الجدران، والأبواب العمومية أو الخاصة، أو خربشات ساقطة وفاحشة" (بوعلام، 2012، ص 3).

الموسيقى: في أساطير اليونان القديمة، كان يعتقد أن الإبداع البشري كان نتيجة إلهام إلهي، من مجموعة من الآلهة المعروفة باسم عرائس الشعر، تشرف كل عروس شعر على تخصصها في الخبرة الفنية، من الرقص والغناء إلى التاريخ وعلم الفلك، وكل شخص متعلم ومتحضر يجب أن يكون بارعا في جميع مجالات التفكير الإبداعي المستوحى من عرائس الشعر، والوسيط المشترك والذي بواسطته كانت تعلم هذه الاختصاصات هي الموسيقى، فكلمة عروس الشعر بالانجليزية (Muse) تشبه كلمة موسيقى (Music)، فمن هنا جاءت الكلمة (السيسي، 1978، ص 9)

أهم الدراسات السابقة التي تناولت علم اجتماع الفن في المكتبة المغربية:

تعاني المكتبة المغربية من ندرة البحوث في مجال علم اجتماع الفن، وذلك لعدة أسباب أهمها حداثة هذا المجال العلمي بشكل عام، وعلى المستوى الوطني بشكل خاص، ونتيجة لذلك، تعرف المكتبة المغربية قلة اهتمام الباحثين بعلم اجتماع الفن، وعندما نعود للدراسات العلمية في مجال الفن المغربي نجد أن معظم المقاربات هي أدبية وتاريخية، بينما المقاربات السوسيولوجية قليلة، في هذا البحث، سنناقش دراستين هامتين في مجال علم اجتماع الفن تقاربان الفن المغربي من وجهة نظر سوسيولوجية.

دراسة للباحث محمد همام بعنوان: الفن المغربي جاذبا للاندماج الاجتماعي (مقاربة سوسيولوجية): تتناول هذه الدراسة سوسيولوجية النص الغنائي، حيث تعتبر أن "الغناء مرتبط دائماً بالشروط الاجتماعية لإنتاجه، وتقدم بعض الأمثلة على ذلك من المجتمعات العربية، إذ استطاعت قصائد محمود درويش من تأليف وغناء مارسيل خليفة أن تحمل القضية الفلسطينية في كل البيوت، وكذلك حملت قصائد أحمد نجم التي لحنها وغناها الشيخ إمام، رؤى الطبقات الاجتماعية المحطمة في مصر، كما كان النص الغنائي المغربي بعد الاستقلال أداة في الصراع على السلطة وأداة لمواجهة الاستعمار من خلال الأناشيد الوطنية" (همام، 2013، ص 30، 31).

تهتم هذه الدراسة بشكل رئيسي بالنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان (مجموعة غنائية مغربية ظهرت في فترة السبعينات)، وما مدى ارتباطها بهوموم الشعب المغربي وتطلعاته، ومن ثم فالباحث استخدم الأدوات التحليلية لمنهج البنيوية التكوينية، الذي يقوم على وجود تأثير للحياة الاجتماعية في الإبداع الفكري والفني والأدبي والجمالي، بغية الوقوف على التفاعل الخلاق بين الوعي والفعل انطلاقاً من مستويات الإدراك والممارسة الاجتماعية (همام، 2013، ص 11، 12)، يضع الباحث ظهور مجموعة ناس الغيوان في سياق "الظروف الاجتماعية والسياسية في فترة السبعينات من القرن الماضي، في سياق دولي عرف استكمال تشكل الدولة الرأسمالية المصنعة، وتراجع الاستعمار العسكري، وبرز الأزمات السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، وتفجر أسئلة القلق خصوصاً في العالم الثالث، واجتياح أوروبا وأمريكا حركات تمرد اجتماعي وسلوكي تدعى "الهيبيزيم"، امتد لحيها إلى بلدان العالم العربي، ووصل إلى المغرب"، (همام، 2013، ص 46، 47)، واستثمرت مجموعة ناس الغيوان "ألحانا شعبية نابعة من الموسيقى العامة ومن منابع لحنية منغرس في جذور الناس وأعماقهم، لهذه الأسباب استقطبت مجموعة ناس الغيوان الجمهور، فأصبحت ظاهرة فنية بامتياز، تجاوبت مع هموم الشباب واليافعين، وعكست قلقهم الفكري والوجداني، هم الطامحون إلى أن يكونوا جيل احتجاج وجيل فعل ثقافي وسياسي ونهضوي جديد في المغرب الجديد" (همام، 2013، ص 48، 50).

يمكن القول أن هذه الدراسة كانت بحق مقارنة سوسيولوجية لم تتردد في ربط العمل الفني الذي هو النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، بالشروط الاجتماعية التي ساهمت في بروزه، حيث أن مقارنة علم اجتماع الفن ترفض إي رؤية مثالية خارجة عن الواقع الاجتماعي في تطرقها لموضوع الفن، فقد حاول الباحث في مقاربته للنص المغربي بشكل عام أن يربطه بالظروف الاجتماعية التي عاشها المجتمع المغربي أثناء الاستعمار وبعده.

دراسة للباحث أحمد شراك بعنوان: فن الجرافيتي: ثورة على المنظومة التعليمية\التربوية بالمغرب: تعتبر دراسة أحمد شراك نافذة سوسيولوجية على هامش التلميذ المغربي، من خلال الكتابات الجرافيتية، حيث قام الباحث بدراسة الخربشات المدرسية المحفورة في بعض المؤسسات التعليمية بمدينة فاس، في هذه الدراسة السوسيولوجية بين الباحث تعدد موضوعات (التيماث) الجرافيتي التي يصرح بها التلاميذ (الذكور والإناث) في فضاءات المدرسة، ومنها :

- الجرافيتيا الجنسية والعاطفية: وهي "الجرافيتيا التي تركز على الرومانسية والبورنوغرافية، وتستعمل كل أنواع الخطاب من مكتوب ومرسوم، للتعبير عن مكونات الفاعل (ة) المجرف (ة) (أحمد شراك، 2016، ص 210).

- جرافيتيا الشتيمة والإشاعة: وهي الجرافيتيا التشهيرية التي يكون هدفها الإساءة إلى الغير وتشويه صورته والنيل من مكانته" (شراك، 2016، ص 226).

- الجرافيتيا الدينية: وهي "جرافيتيا تتوزع ما بين البسملة والشهادة والآذان وكتابة الأحاديث النبوية وآيات قرآنية، مع الحرص في كتابتها على جمالية الخط" (شراك، 2016، ص 234).

وحدد الباحث الفضاءات التي تكتب فيها الجرافيتيا المدرسية، في :

- القاعات المختصة: وهي القاعات المختصة للعلوم والإعلاميات وتكون فيها الطاولات من النوع المزلج، أو مبنية بالإسمنت، وتحتوي على كراسي حديدية ذات مقعد خشبي.

- القاعات العامة: وهي قاعات الدرس العادية.

- المراحض.

- مخادع الملابس.

- الممرات (شراك، 2016، ص 235).

وحدد الوسائل المستعملة في الجرافيتيا المدرسية :

- قلم الرصاص

- القلم الجاف

- قلم الرمد Feutre
 - الطباشير
 - آلة حادة
 - بلونكو
 - قنينة الصباغة
 - أحمر الشفاه
 - المثقف (كسر الميم) Le poinçon
 - أصابع اليد (شراك، 2016، ص 254).
- وقام بتحليل محتوى هذه الجرافيتيا التي يدخل البعض منها في إطار:
- الثقافة التحتية : وهي "تلك الثقافة غير المؤسسة في المجتمع، وهي شفوية في الغالب، تنشط في الظل والهامش، غير معترف بها، باعتبارها واطئة، ولا ترقى إلى مستوى ما من الثقافة المؤسسية" (شراك، 2016، ص 322).
 - الثقافة الجماهيرية وهي "الثقافة التي تلعب فيها وسائل الاتصال والإعلام دورا في توجيه الذوق" (شراك، 2016، ص 325).
 - الثقافة الشعبية : وتتمظهر باعتبارها جزءا من ثقافة الجماهير، وهذه الثقافة حسب الباحث لها حضورها النوعي، في الجرافيتيا التلاميذية، وبالتحديد في تمثيلات الجنسين لبعضهما (شراك، 2016، ص 332).
- من خلال هذه الدراسة بين الباحث أنه من أجل أن ندرك آمال وانتظارات التلميذ(ة) المغربي، ينبغي التوقف عند خربشاته على الجدران والطاولات والأبواب، لأن هذه الخربشات تحتوي على تفاصيل مهمة من واقع التلميذ(ة) المغربي، وتعبير عن واقع مخفي، حيث يتخذ التلميذ الجدران والطاولات والمراحيض وسيلة للتعبير عن ذاته.
- أهم الدراسات الأجنبية في مجال علم اجتماع الفن التي ساهمت في تطوير هذا المجال:
- لعل أول رواد علم اجتماع الفن كان العالم جيامباتيستا فيكو (Vico Giambattista)، "من مدينة نابولي في أوائل القرن 18، ويذهب فيكو Vico، إلى أن الثقافة هي بمنزلة روح المجتمع التي تبث الحياة فيه، وأن الفن المجتمعي هو الأكثر تعبيراً عن هذه الروح، وبذلك يمكن اعتبار الإنتاج الفني تعبيراً عن عادات وتقاليده المجموعة، وليس تعبيراً ذاتياً عن مزاج شخصي لفرد" (إنغلز، هنجسون، 2007، ص 10، 11)، بمعنى أن العمل الفني هو انعكاس ومرآة لثقافة المجتمع، وليس

عمل فني ذاتي معزول عن روح المجتمع، يدع الفنان من خلال البيئة التي ينتمي إليها، وكان لهذا النوع من التحليل أتباعه في علم الاجتماع في القرن 20. نماذج من الكُتابات السوسيولوجية حول الفن :

- مشروع حب الفن بيير بورديو (P.Bourdieu): وهو "مسح إحصائي لتعداد الإقبال على صالات الفنون الأوروبية، نشر أول مرة في 1966، يحلل المحددات الاجتماعية والتاريخية وراء دوافع الطبقات الاجتماعية المختلفة لزيارة صالات الفنون ومن ثم تقدير الفن والثقافة الرفيعين، وأظهرت دراسته أن احتمالات تردد أفراد الطبقة العاملة أو المنحدرين من أصول ريفية على قاعات الفنون أقل إحصائياً بكثير، وهذا يرجع في رأيه إلى أنهم يفتقرون إلى القدرة على تفسير معاني الأعمال الفنية المعروضة هناك، فهم لم يتلقوا سوى قدر ضئيل بل ومنعدم من التعليم النظامي لمبادئ تذوق الفن" (إنغليز، هنجسون، 2007، ص 19، 20).

- التمايز 1979: كتاب التمايز "خلاصة بحوث بورديو في المحددات التاريخية والاقتصادية للطريقة التي يتم بها تلقي الفن واستهلاكه، وحلل المحددات الاجتماعية للذوق عبر مدى واسع من الممارسات الثقافية، من الأكثر سموا إلى ما يبدو أنه الأكثر ابتذالا، وفي رأي بورديو أن الطابع الثقافي يشكل بنية من الميول صلبة وقابلة للتحويل، هي مجموعة من التصنيفات العملية التي يتبناها الفرد منذ نعومة أظافره، وأنماطاً للنظر إلى العالم والتصرف بناءً على المؤشرات التي تم فرزها واستيعابها عبر التجربة في فترة النمو والتنشئة في وسط ثقافي متميز بعينه" (إنغليز، هنجسون، 2007، ص 43، 44).

- التصوير فن متوسط الثقافة: وضع بورديو في هذه الدراسة أن "ممارسة ثقافية مثل التصوير، غدت في متناول الجميع من خلال إنتاج المعدات بكميات كبيرة ورخيصة، حلت دراسة بورديو طرق ممارسة الطبقات الاجتماعية المختلفة للتصوير، في تجربة بورديو كان الأفراد من الطبقات العاملة أكثر استجابة من نظرائهم من البورجوازيين، للصور الفنية التي تعرض مناسبة اجتماعية، أو تسجيل حدث عائلي، كما أشار بورديو إلى أن هذا الجمال الوظيفي يكاد يتطابق تماماً مع ما عرفه إيمانويل كانط (Kant)، بالذوق الهمجي في كتابه (نقد الحكم)، الذي يعد النص المؤسس لعلم الجمال الغربي المعاصر" (إنغليز، هنجسون، 2007، ص 41، 42).

- الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ماكس فيبر (M.weber): هذه الدراسة هي الجزء الأول من سوسيولوجيا الثقافة، التي "خطط لها فيبر لكنه لم ينفذها، والتي حاول من جهته أن يشرح فيها على مستوى الفنون المتعددة، الثقافة الأوروبية الحديثة، وخصوصية العقلانية الأوروبية،

تناول فيبر التطور الذي عرفته أوروبا مع ازدهار البرجوازية والذي شمل مناحي الحياة كافة وازدهرت الآداب والفنون وتعاونت فيما بينها وبالتالي تطورت الموسيقى، هذا التطور الذي حدده فيبر في عامل أساسي وهو ظهور التنويط، كنوع من التدوين الموسيقي" (فيبر، 2013، ص 42، 13).

- الموسيقى الشعبية، ثيودور ادورنو (T.Adorno): ثيودور ادورنو ينتمي إلى مدرسة فرانكفورت، لم يكن ادورنو مهتماً بالموسيقى كمرآة للواقع، ولكن كوسيلة لنقل الوعي، وبالتالي لا يوجد فصل بين موقفه تجاه المجتمع الحديث ورؤيته للفن والموسيقى، ادعى ادورنو أن الفن مستقلة وتهدف إلى رفض الواقع القمعي، ومن جهة ثانية تهدف لإيقاظ الوعي وصولاً إلى إمكانية إقامة واقع اجتماعي بديل، وأن وظيفة الفن نقد الـ"أنا"، ونقد الواقع القائم من خلال التجربة الجمالية، حيث يدعي ادورنو أن على الفن صدم الفرد جمالياً حتى يعيش تجربة ماهية العمل الفني، وعلى النقيض من ذلك، تهدف الثقافة "الانخطاطية" إلى المحافظة على الواقع الموجود، والموسيقى حسب ادورنو تحولت من ثقافة التنوير، إلى جزء من الصناعة التي تكسر حالة عدم الخضوع وتجبرها على الخضوع لنفس المعادلة الثابتة، فصناعة الموسيقى لا تضر فقط بوظيفة الموسيقى والثقافة، بل تضر أيضاً بالوعي البشري (leppert, 2002, p 16 à 22).

- هاورد بيكر (H.Becker)، عوالم الفن: هاورد بيكر ينتمي إلى مدرسة شيكاغو، وتكمن أهمية هذه الدراسة في تناولها للرسم كما تناولت الأدب والموسيقى والتصوير الفوتوغرافي ومن الفن المختلفة والجاز، وفي مختلف هذه المجالات الفنية تسلط الضوء على ضرورة التنسيق بين المهام المتعددة في مجال واحد، ويميز بيكر بين الفنان المحترف والفنان الشعبي والفنان البسيط، وقد أظهر هذا العمل الميداني للتجربة الواقعية حقيقة هذه التجربة الجماعية، والخاضعة لأكراهات مادية واجتماعية خارج نطاق المشكلات الجمالية المحضة (إينيك، 2011، ص 145، 146).

أهم المحطات التي مر بها علم اجتماع الفن ليصبح علماً مستقلاً:

في دراسة الباحثة نتالي إينيك (Heinich Natalie)، أشارت الباحثة إلى أن "علم اجتماع الفن علم جديد تطور بسرعة خلال قرن ونصف، وإحدى الصعوبات التي تعيق تعريف سوسيولوجية الفن أن جذورها ليست ممتدة في تاريخ السوسيولوجيا، حيث لم يول رواد السوسيولوجية سوى حيزاً ضئيلاً لمسألة الفن، فلم يتناول دوركايم (Durkheim) مسألة الفن إلا في علاقته بالدين، وتطرق ماكس فيبر (M.Wiber) في نص كتبه حول الموسيقى إلى اختلاف الأساليب التقنية الموسيقية، مرسياً

بذلك أسس سوسيولوجيا التقنيات الموسيقية، وحده جورج سيميل (G.Simmel) الذي سعى في كتاباته دفع حدود البحث قليلا إلى الأمام" (إينيك، 2011، ص 27).
تشير نتالي إينيك إلى ثلاثة مراحل أساسية مر بها علم اجتماع الفن :
- الجيل الأول، الجمالية السوسيولوجية:

جعل "الاجتماعي مادة قائمة بذاتها، والبحث عن الأسباب الخارجية، هي الأساس الاستمولوجي الذي يميز الجيل الأول، حيث سلم بالفصل بين الفن والمجتمع، ثم عاد يبحث عن العلاقة بينهما، وتعتبر المقاربات التي أنجزت في ذلك الوقت من كلاسيكات سوسيولوجيا الفن" (إينيك، 2011، ص 56)، وأصبحت اشكالية الفن مع الفكر الماركسي، "موجهة بوضوح نحو السوسيولوجية، وتهدف إلى تطبيق النظريات المادية، ويعتبر جورج بليخانوف (G.Plekhanov)، مؤسس المقاربة الماركسية للفن، حين جعل الفن عنصرا في البنية الفوقية تحدده حالة البنية التحتية، الاقتصادية والمادية والاجتماعية، وقدم جورش لوكاش (G.Lukasc)، نظرة أكثر سلاسة ترى أن نمط العيش في عصر ما هو الذي يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والانتاج الفني، كما سعى أرنولد هاووزر (A.Hauser) في مؤلفاته المختلفة إلى تفسير تاريخ الفن بأكمله انطلاقا من المادية التاريخية" (إينيك، 2011، ص 43، 44).

وظهرت بالموازاة مع الفكر الماركسي مجموعة من الدراسات والأبحاث في الفن، لمجموعة من الفلاسفة الألمان سموا جميعا بمدرسة فرانكفورت، وكان هذا التيار من وجهة نظر سوسيولوجية مبهما، كان يضع في مركز مشاغله الفكرية علاقة الفن بالحياة الاجتماعية، وتبعية الفن لقوانين خارجة عنه، وكان من أبرز رواده ثيودور أدورنو، ماكس هوركهايمر (M.Horkheimer)، هيربرت ماركوز (H.Marcuse)، (إينيك، 2011، ص 46، 47).

- الجيل الثاني، التاريخ الاجتماعي:

بدأ هذا الجيل ينمو منذ الخمسينات، وحول اهتمامه إلى دراسة الفن في المجتمع، في السياق الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وباعتماد المنهج التاريخي في الدراسة، وقد امتاز هذا الجيل باعتماده التحقيق الميداني، إن لهذا الجيل أيضا رواده مثل: مارتن واكرناجل (M.Wackernagel)، فرانسيس هاسكل (F.Haskell)، برام كمبرز (B.Kempers) نيكولاس بفرز (N.Pevsner) مايكل باكساندال (M.Baxandall) (إينيك، 2011، ص 57، 58).

قام "هاسكل سنة 1963 بتحليل دقيق لمختلف متطلبات الإنتاج الفني التصويري، مكان وجود اللوحة الفنية، حجم اللوحة، موضوعها...، ووضح آلية تشكل الأسعار الموجهة إلى رعاية الفن الأثرياء

وذوي المناصب، وعمد كمبرز إلى إبراز الفروق الاقتصادية والسياسية والجمالية بين عدد من فئات أنصار الفن ورعاته وفي سنة 1940 اعتبر نيكولاس بفرز من خلال كتابه الرائد في تاريخ الأكاديميات أن الفن يمكن تصويره كجملة من العلاقات بين الفنان ومحيطه، مؤسساً بذلك تاريخ مؤسسات الفن" (إينيك، 2011، ص 58، 59، 60).

ودرس "باكساندال في كتابه الرسم والتجربة في إيطاليا في القرن الخامس عشر، بنية السوق والشروط التي تنص عليها العقود والاتفاقات، وكيف كان الزبون يتحول من طالب بضاعة إلى شاري مواهب، من خلال تأثره بمزايا الفنان وخصائصه الفنية، وتناول الاستعدادات البشرية لدى الأشخاص (كيف ينظر إلى اللوحة؟ ماهي الوظيفة الدينية التي تؤديها الصور؟)، والثقافة الدنيوية (الكلام بالإشارة، ملامح الوجه، الحركات الراقصة...)" (إينيك، 2011، ص 65، 66).

- الجيل الثالث، سوسيولوجيا التحقيق والتحري:

أولى هذا الجيل اهتمامه الأساسي "للوظيفة التي يؤديها الوسط المحيط بالفن، وبنيته الداخلية وتفاعلاته، واستمد حيويته وخصوصيته من اعتماده البحث الميداني: المقاييس الإحصائية والمحددات والحوارات السوسيولوجية، والمشاهدات العيانية (تالي إينيك، 2011، ص 81، 82)، فإحدى الأسس التي صنعت سوسيولوجيا الفن هو اعتماد منهج التحقيقات والتحريات الإحصائية التي كانت معتمدة في الولايات المتحدة الأمريكية، على نحو ما وضعها لازارسفيلد (P.Lazarsfeld)، وتطبيقها على رواد متاحف الفنون" (إينيك، 2011، ص 92).

ومن أعلام هذا الجيل روجيه باسيد (R.Bastid)، الذي أصدر عام 1945 كتاب الفن والمجتمع، "يدين من خلاله المشكلات التي لا حل لها، والتي تحول دون تكوين سوسيولوجيا الفن تكويناً علمياً، وفيرا زولبرغ (V.Zolberg) التي أصدرت كتابها: بناء علم اجتماع الفن عام 1990، تبين من خلال استعراض اتجاهاتها الأساسية تماسك سوسيولوجيا الفن مناقضة للتصورات الذاتية في الجماليات التقليدية" (إينيك، 2011، ص 84، 87).

ويعتبر بورديو من أهم من أسسوا لسوسيولوجيا التحقيقات في الفن، من خلال البحث الذي أجراه، حول المتاحف الأوروبية، فقد استطاع أن يكشف عن علاقة الارتباط بين التردد على متاحف الفن وبين المستوى التعليمي، فاستطاع بذلك أن يضيف إلى مفهوم رأس المال الاقتصادي، مفهوم آخر هو رأس المال الثقافي (إينيك، 2011، ص 94).

إشكالية البحث

تتركز إشكالية البحث حول سؤال مؤداه: ما هي العوامل والأبعاد الاجتماعية التي تساهم في بروز ظاهرة فنون الهامش في مدينة الدار البيضاء؟

أهداف البحث

تحدد دواعي اختيارنا لموضوع فنون الهامش: خطاب الصوت والصورة، في أسباب موضوعية وأخرى ذاتية ومن أهم تلك الأسباب:

- قلة البحوث السوسيولوجية المغربية في موضوع فنون الهامش، حيث ثمة فنون طالها النسيان ولم تل حظها من البحث العلمي.
- محاولة لفهم الأبعاد الاجتماعية لظاهرة الفنون الهامشية في مدينة الدار البيضاء، والظروف التي يمارس فيها هؤلاء الفنانون فنونهم.

تساؤلات البحث

ولتحقيق أهدافه يسعى البحث الراهن إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة من أهمها:

- ما هي العلاقات الاجتماعية التي تساهم في توجيه موسيقي الهامش وفنان الجرافيتي في مدينة الدار البيضاء؟

- ماهي طبيعة العلاقة بين موسيقي الهامش في مدينة الدار البيضاء؟
- ماهي طبيعة العلاقة بين فنان الجرافيتي في مدينة الدار البيضاء؟
- ما هي الاكراهات التي يواجهها موسيقي الهامش في مدينة الدار البيضاء؟
- ما هي الاكراهات التي يواجهها فنان الجرافيتي في مدينة الدار البيضاء؟
- انطلاقا من مقارنة النوع، ما النوع الأكثر ممارسة لموسيقى الهامش في مدينة الدار البيضاء؟
- انطلاقا من مقارنة النوع، ما النوع الأكثر ممارسة لفن الجرافيتي في مدينة الدار البيضاء؟
- انطلاقا من زاوية الفئة العمرية\المستوى التعليمي ماهي الفئة الأكثر ممارسة لموسيقى الهامش في مدينة الدار البيضاء؟

- انطلاقا من زاوية الفئة العمرية\المستوى التعليمي ماهي الفئة الأكثر ممارسة لفن الجرافيتي في مدينة الدار البيضاء؟

- ما هي تمثيلات الجمهور حول موسيقى الهامش في مدينة الدار البيضاء؟

- ما هي تمثيلات الجمهور حول فن الجرافيتي في مدينة الدار البيضاء؟

أهمية البحث

تجلى أهمية هذا البحث في محاولة سبر أغوار نماذج من فنون الهامش، لأنها بعيدة عن الآلة الإعلامية ولا تحظى بنفس الاهتمام الذي نلتقاه الفنون الرسمية التابعة للمؤسسات الثقافية، لذلك، فإن هذه الفنون لها وضع مختلف وتتميز علاقتها بالجمهور بأبعاد اجتماعية معينة تتطلب البحث. بالإضافة إلى ذلك، فإن مثل هذا البحث في فنون الهامش، يمنح الباحث الفرصة لفهم ذهنية وعقلية المجتمع المدروس، لذلك نرى أن المجتمعات المتقدمة اعتمدت على دراسة فنونها لبناء نفسها، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك لدراسة فنون مجتمعات أخرى مثل المجتمع المغربي من أجل فهم عقلية أفرادها.

منهجية البحث

اخترنا المنهج الكيفي في بحثنا من أجل الوصول بشكل ملائم إلى أعماق ظاهرة فنون الهامش، محاولين فهم أبعادها الاجتماعية، مما يقوله المبحوثون، ومن تجاربهم، ويمنحنا المنهج الكيفي مساحة أكبر للتواصل مع المبحوثين (الذين شملهم البحث العلمي الميداني) وطرح أسئلة مفتوحة وفهم ما بين السطور، سنحاول من خلال بحثنا فهم وتأويل أبعاد ظاهرة فنون الهامش، من خلال أجوبة المبحوثين، لأن طريقة الفهم والتأويل تسمح بالتعمق في أعماق الظاهرة، وتوفر قدراً كافياً من المعطيات للاحاطة بموضوع البحث.

منطقة الدراسة

منطقة دراستنا تتركز في بعض أحياء مدينة الدار البيضاء.

عينة الدراسة

وسنعمد في هذا البحث عينات كرة الثلج التي يبدأ فيها الباحث بمجموعة صغيرة من الأفراد المعروفين ويوسع العينة عن طريق سؤال هؤلاء المشاركين الأوليين لتحديد الآخرين الذين يجب أن يشاركوا في الدراسة، وتستخدم هذه العينة عندما يكون أفراد العينة غير معروفين، وفي بحثنا، العينة غير متواجدة في مكان بعينه، فالمبحوثين الذين يمارسون فن الهامش موجودون في أماكن غير محددة، وبالتالي ستسمح لنا عينة كرة الثلج بجذب عدد كبير من المبحوثين.

وتتكون العينة في دراستنا من أربعة مجموعات:

- المجموعة الأولى: مجموعة الجرافيتي
- المجموعة الثانية: موسيقيي الشارع
- المجموعة الثالثة: موسيقيي المطاعم
- المجموعة الرابعة: موسيقيي الراب Underground

الجانب الميداني والتطبيقي للبحث

ميدان البحث:

اخترنا مدينة الدار البيضاء ك مجال للبحث، لأنها مدينة ديناميكية تعرف حركة دءوبة على مختلف المستويات الاقتصادية والثقافية والفنية، كما أن مجتمع هذه المدينة الحيوية في حركة مستمرة بحثاً عن لقمة العيش وتحقيق الذات، لذلك اخترنا بحث الجانب الفني لهذه المدينة، وقد ذهبنا بالضبط إلى فن الهامش الموجود في أماكن معينة من مدينة الدار البيضاء والذي يتميز بخصوصية المجال والممارسة. عينة البحث:

العينة التي تخص بحثنا فهي عينة كرة الثلج، وقد اخترنا هذه العينة بسبب الشروط الموضوعية التي فرضت على البحث، نظراً لأننا نبحث عن مبحوثين يمارسون فنون الهامش وبالتالي ليس من السهل معرفة مكان ممارسة فنهم، و تمكنا من التعرف على الكثير من المجموعات، حيث أن كل مجموعة كانت تحيلنا على مجموعة أخرى، حتى تمكنا من إجراء مقابلة مع 100 مبحوث (ة).
الروابط الاجتماعية: عوامل لتنشئة فنان الهامش.

- العلاقات الاجتماعية وفنان الجرافيتي:

من خلال المقابلات التي أجريناها مع فنان الجرافيتي، تم الكشف عن أن العلاقات الاجتماعية لعبت دوراً في توجيه 86.95% من إجمالي المبحوثين الذين يمارسون فن الجرافيتي، حيث أشار أغلب المبحوثين إلى تأثير الروابط الاجتماعية على توجههم الفني، وبحسب تصريحات أحد المبحوثين تساهم علاقة الصداقة في الدعم الفني لفنان الجرافيتي من خلال التشجيع وتوفير أدوات تعلم فن الجرافيتي، كما كشفت تصريحات مبحوث آخر عن العلاقة السلبية لبعض السلوكيات العنيفة التي يمارسها المعلمون داخل الفصل، حيث لا يوجد تشجيع للإبداع الفني للتلاميذ، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال تعنيف المعلمين للتلميذ الذي يهرب من عالم الدراسة إلى عالم الجرافيتي، وكشفت تصريحات مبحوث عن نوع من العلاقات الهادمة من خلال محاولة الأسرة إحباط رغبتها في ممارسة فن الجرافيتي، ووصل المنع إلى حد ممارسة العنف الرمزي معتبرين إياها مصدر إحراج بالإضافة إلى العنف الجسدي، وإلحاق الضرر بالضرب، ومن ثم من خلال هذه المقابلات تبين لنا تأثير التفاعلات الاجتماعية بين الأفراد في مختلف الوضعيات الاجتماعية على فنان الجرافيتي.

- العلاقات الاجتماعية وموسيقى الشارع:

في مقابلاتنا مع موسيقي الشارع، وجدنا أن العلاقات الاجتماعية ساهمت في توجيه 75% من إجمالي عدد المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، من خلال هذه المقابلات، يتبين لنا كيف

تساهم العلاقات الاجتماعية في دعم الفنانين وتوجيههم نحو مسار الموسيقى، وبحسب تصريحات أحد المبحوثين فإن الفنان يحتاج إلى علاقات تدعمه وتؤثر في مسيرته بشكل إيجابي، بالنسبة له كان شقيقه الذي يمارس الموسيقى جانباً من جوانب الدعم، فالتواجد في عائلة موسيقية يشجع أفراد الأسرة على تقليد بعضهم البعض.

- العلاقات الاجتماعية وموسيقى المطاعم:

ساهمت العلاقات الاجتماعية في توجيه 93.75٪ من إجمالي المبحوثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، من خلال ما جاء في المقابلات مع المبحوثين، لمنا تأثير مجموعة من العلاقات الاجتماعية على مسيرتهم الموسيقية، ففي مقابلة أجريتها مع مبحوثة تعتبر أنها أحبت الموسيقى بسبب والدتها، فقد كانت تسهر معها لمشاهدة أمسيات أم كاثوم على التلفاز، وكانت والدتها تتمتع بحس فني وحب للموسيقى الأصيلة، لذلك تأثرت بها، وكان والدها يعمل شرطياً، مزاجي للغاية، وقد منعها من تحقيق حلمها في أن تصبح مغنية، من خلال ما جاء في المقابلة مع المبحوثة، يمكننا أن نلص تأثير العلاقة الأسرية على مسيرتها الموسيقية.

- العلاقات الاجتماعية وموسيقى الراب underground:

ساهمت العلاقات الاجتماعية في توجيه 96٪ من إجمالي المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب Underground، من خلال المقابلات التي أجريتها، تبين أن هناك أنواعاً من العلاقات الاجتماعية الداعمة التي تدعم موسيقى الراب (الأقارب، الأصدقاء، الأساتذة، الجيران...)، حيث يلعبون دوراً في تنشئة الفنان من الناحية المعنوية من خلال العلاقة الإنسانية التي تربطهم به، ونعني بالدعم المعنوي "التشجيع"، فالموسيقى يحتاج إلى دعم من حوله من أجل اكتساب الثقة في نفسه وتنمية موهبته، لكن المفارقة هنا هي أن هذه العلاقات الاجتماعية الداعمة يمكن أن تكون هادمة في نفس الوقت، حيث أن المحيطين بالفنان يمكن أن يكونوا عقبة في طريقه.

التكنولوجيا: مجال للتأثير والتأثر الاجتماعي والفني:

اهتم علم الاجتماع بأهم التأثيرات التي خلفتها هذه التقنيات على الأفراد والجماعات، وبالتالي التنظيم والتغير الاجتماعي، فقد كان من أهم الأسئلة التي طرحها علم الاجتماع هي، كيفية تأثير التقنية على الجوانب الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية (2016, pp.195-209), (Jauréguiberry).

- دور الوسائل التكنولوجية في توجيه فنان الجرافيتي:

انطلاقاً من المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين فقد ساهمت وسائل التكنولوجيا الحديثة في التأثير على مسيرة 82.60٪ من مجموع المبحوثين الذين يمارسون فن الجرافيتي، ففي المقابلة التي أجريناها مع احد المبحوثين أتاح له الانترنت تعلم فن الجرافيتي بمشاهدة مقاطع فيديو على موقع youtube، بالإضافة إلى ذلك، مهد الطريق أمامه للتعرف على الفنانين الذين يمارسون الكتابة على الجدران عبر Facebook، وفي مقابلة أخرى يصرح مبحث بأنه لجأ إلى الإنترنت وقرأ عن فن الجرافيتي، تاريخه وتقنياته ومشاهيره، ووجد نفسه يغوص فيه أكثر فأكثر حتى أصبح عالمه بالكامل، وقرر التعبير عن ذاته من خلال الكتابة على الجدران.

- دور التكنولوجيا في توجيه موسيقي الشارع:

ساهمت التكنولوجيا في التأثير على مسيرة 60٪ من مجموع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، في مقابلة أجريناها مع مبحوثة تعتبر أنها أحببت الموسيقى من القنوات الموسيقية التي كانت تقدم حفلات لأم كلثوم وعبد الحليم حافظ، ثم بدأت في الاستماع إلى الأغاني من الإنترنت، بجميع أنواعها، وفي مقابلة مع مبحث أشار بأنه أحب الموسيقى من خلال (التلفاز، الراديو، الإنترنت)، منذ طفولته حفظ الأغاني المغربية الأصيلة من التلفاز، وكان يشاهد الأمسيات الإذاعية والتلفزيونية، ويحلم بأن يكون مطرباً مشهوراً مثل المطربين الذين يستمع إليهم.

- دور التكنولوجيا في التأثير على مسيرة موسيقي المطاعم:

ساهمت التكنولوجيا في التأثير على مسيرة 65.62٪، من مجموع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، بحسب تصريحات احد المبحوثين يعتبر انه أحب الموسيقى، بسبب الراديو، فقد كانت تذاع كل صباح أغنيات قديمة، وكان يحبها كثيراً، وفي كل مكان يذهب إليه في الحي كان يجد أصحاب المحلات يستمعون الى هذه الأغاني، مما ورد في المقابلات عن التكنولوجيا، يبدو أنها استطاعت تكوين علاقة اجتماعية-فنية أثرت في الميول الفنية للمبحوثين وجعلتهم يحبون الموسيقى، وبالتالي هناك علاقة تفاعل بين الوسائل التكنولوجية والبيئة الاجتماعية، وممارسة الفن.

- دور التكنولوجيا في توجيه موسيقي الراب underground:

ساهمت العلاقات الاجتماعية في التأثير على مسيرة 96٪ من المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب underground، في مقابلة مع احد المبحوثين أشار بأنه كان يحب موسيقى الراب، ويعتقد أن مغني الراب هو الذي يخرج عن كل الضوابط، وأصبح مدمناً على المخدرات لأنه كان يشاهد فيديو كليبات الراب، حيث يظهر مغني الراب في حالة من التمرد والثورة والمجون والإباحية، تأثر بحياة مغني الراب الأمريكي pac2، لكن بعد فترة، تمكن من النجاة من الإدمان والتعافي من هذا

التأثير الخاطئ، خاصة بعد أن علم أن pac2 كان في الواقع ثأراً على حياة الاضطهاد والإدمان التي كان يعيشها السود في أمريكا، ما قيل في تصريحات المبحوث يكشف الأثر السلبي للوسائل التكنولوجية، التي تعكس صوراً كاذبة لا علاقة لها بالواقع، وتؤثر في عقل المشاهد بأسلوب حياة غير واقعي، الذي يتخيل أن الصور المعروضة حقيقية.

من خلال المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين تبين لنا أن للتكنولوجيا أثر في توجيه الفنان، ويمثل هذا التأثير في المواد الفنية التي تقدمها القنوات التلفزيونية والإذاعية ومواقع الانترنت، يتلقاها الفنان ويتأثر بها، وتنشأ بداخله أحلام وتطلعات ليصبح فنانا مثل الفنان الذي يعرض فنه على وسائل الإعلام.

الأوضاع الاجتماعية: عوامل للتأثير والتأثر الاجتماعي والفني:

من خلال المقابلات التي أجريناها تبين أن الأوضاع الاجتماعية ساهمت في التأثير على مسيرة 82٪ من مجموع المبحوثين الذين يمارسون الجرافيتي، و95٪ من مجموع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، و92٪ من مجموع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، و72٪ من مجموع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب Underground.

في مقابلة أجريناها مع احد المبحوثين يمارس فن الجرافيتي يقول: "أنا أمارس الجرافيتي كمهنة، أرسم على جدران المقاهي، والشركات، والمباني، والحدائق، لا أعمل بدون رخصة، ومع ذلك أعتبر نفسي من فئة المهمشين، بدون حقوق أو اعتراف أو أوراق تهميني"، مما جاء في تصريحات المبحوث، يتبين جلياً أن الأوضاع الاجتماعية كان لها تأثير على مسيرته الفنية، تتجلى هذه الظروف في الوضع المادي الذي دفع المبحوث إلى أن يتخذ الجرافيتي مهنة لكسب لقمة العيش

وبحسب تصريحات مبحوث يمارس موسيقى الشارع: "تركت المدرسة، واضطرت للبحث عن عمل لأن وضعنا المالي ليس جيداً، لقد بحثت كثيراً عن عمل، (خدمت كارصون وفي البناء وحارس سيارات) ذات يوم رأيت بعض الموسيقيين يعزفون في ساحة ماريشال، وقررت أن أجرب، فذهبت مع صديقي للعب الجيتار".

يمكن القول أن الأوضاع الاجتماعية تتفاعل معاً لصناعة فنان الهامش، ونعني بذلك الوضعية الاجتماعية للفنان داخل الأسرة، والمدرسة، العمل، بالإضافة إلى وضعه المادي.

العلاقات الفنية: التفاعل الاجتماعي بين فناني الهامش:

من خلال المقابلات التي أجريناها وجدنا أن 82.60٪ من إجمالي المبحوثين الذين يمارسون الجرافيتي يعتبرون أن هناك علاقة تعاون بين فناني الجرافيتي، بينما يرى 34.78٪ من إجمالي

المبحوثين أن هناك علاقة صراع بين فئاني الجرافيتي، ويعتبر جميع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع أن هناك علاقة تعاون وصراع بين موسيقي الشارع، كذلك يعتبر جميع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم أن هناك علاقة تضامن وصراع بين موسيقي المطاعم، بالمثل يعتبر جميع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب Underground أن هناك علاقة تضامن وصراع بين موسيقي الراب.

في مقابلة أجريتها مع احد المبحوثين يمارس فن الجرافيتي يقول: "بدأت بالرسم على الجدران معهم وعلووني مبادئ الجرافيتي، هؤلاء الشباب كانوا منتمين لأتراس الوداد، لذلك كانت معظم رسوماتهم قدح وذم لفريق الرجاء البيضاء وللحكومة، ثم عندما اكتشفوا أنني لا أهتم بهذا الصراع بين الوداد والرجاء، طردوني من مجموعتهم، وشعرت بخيبة أمل كبيرة".

وبحسب تصريحات مبحوث يمارس موسيقى الشارع: "كنت اسمع من الأصدقاء أن هناك أماكن يمارس فيها الشباب الموسيقى (بحال ساحة ماريشال، وعين الذياب)، ذهبت مع صديقي الى ساحة ماريشال وجدنا شباب آخرين هناك (وشدينا بلاصة وبدينا نلعبو جيتار اسباني والحن مغربية)، تجهم الناس وأعجبهم ما قدمناه من عروض موسيقية، وبدأنا نكسب المال، (مرة درهم مرة عشرة مرة مائة كل واحد شحال كاينزل فداك طربوش).

وفي مقابلة مع مبحوث يمارس الراب Underground يقول: "قررت أنا وزميلي وعدد قليل من الشباب التعاون بكل قدراتنا لإنشاء أستوديو بسيط لتسجيل أغانينا، لذلك تمكنا من إنشاء أستوديو بإمكانات بسيطة، لكننا كنا سعداء كما لو كانت الخطوة الأولى نحو تحقيق حلم كبير، لكن في الواقع، اكتشفنا أن الأشخاص الناجحين هم نوع مختلف من مغني الراب، وليس من هم مثلنا، أولئك الذين يحققون "البوز"، تافهون وليس لديهم مواضيع، (خاس غير الكليب، يكون فيه الموسيقى ديال شطيح، والبنات، والفيالات والسيارات اخر موضة)، كأن الجمهور لا يهتم بهومهم، فهو لا ينتبه لموسيقى الراب التي تطرح مشاكل المجتمع، لذلك هناك الكثير من رواد ومشاهير الراب اليوم، (باعو الماطش).

يمكن القول أن العلاقات الفنية بين فئاني الهاش لها تأثير على مجال فنون الهامش، فن خلال المقابلات التي أجريتها تبين أن هناك علاقة تفاعلية بين الفنانين، وهي ذات طبيعة مزدوجة (تضامن\صراع)، تتجلى علاقة التضامن في التعاون بين الفنانين لإنجاز عمل فني بسبب نقص الإمكانيات وقلة الدعم المادي، حيث يساهم كل فرد حسب إمكانياته في هذا التضامن من أجل تحقيق هدف مشترك وهو تحقيق الذات.

الفضاء مسرح للتعبير الفني والاجتماعي:

يشعر الباحثون الذين يمارسون فن الجرافيتي، بازدواجية الأمان والخوف في علاقتهم بالفضاء العام الذي يمارسون فيه الجرافيتي، ففي مقابلة أجريتها مع مبحوثة تقول: "كانت هذه الأماكن مهجورة بالفعل وكان بها أشخاص بلا مأوى ومدمني مخدرات، كنت أخشى من التعرض للأذى، لكنني كنت آمنة مع هؤلاء الأولاد، خاصة مع صديقي، كنت اشتري مواد الجرافيتي بمصروفي، وتعلمت كتابة اسمي بأشكال مختلفة على الجدران، مما كان يجعلني سعيدة جداً، رغم أن العواقب كانت وخيمة دائماً، في الواقع، لم يدم هذا التمرد طويلاً، فاستسلمت سريعاً لضغوط الأسرة والمجتمع، ولم أستطع تحمل المشاكل بعد ذلك، لذلك بدأت في ممارسة الجرافيتي على الورق، بالنسبة لي، كفتاة، وجدت صعوبة في تحدي محيطي وعائلي والمجتمع أيضاً، لم أعد أستطيع القيام بذلك على الرغم من أنني حاولت كثيراً".

ويعتبر الباحثون الذين يمارسون موسيقى الشارع أن هناك علاقة أمان وخوف مع الفضاء الذي يمارسون فيه موسيقى الشارع ففي مقابلة أجريتها مع مبحوثة تقول: "كنت اسمع الأصدقاء يقولون أن هناك أماكن يمارسون فيها الموسيقى، مثل ساحة ماريشال وعين الدياب، فذهبت إلى ساحة ماريشال مع صديق يعزف الجيتار ووجدنا شباباً هناك، وأخذنا مكاناً بينهم ثم بدأنا في عزف الجيتار الاسباني والألحان المغربية، تجهر الناس وأعجبهم عروضنا الموسيقية، لكن بمرور الأيام تبدلت الأحوال أصبحنا نأتي إلى الساحة ولا نجد مكاناً بسبب كثرة الموسيقيين، (بدأت المشاكل: التنافس، الزحام، الفوضى، العشوائية، الشجار، الشكاوي من السكان لدى السلطات، الخوف من المقدم من القائد من البوليس، النظرة الدونية...).

يعتبر الباحثون الذين يمارسون موسيقى المطاعم، أن هناك علاقة أمان وخوف بين الموسيقيين الذين يمارسون موسيقى المطاعم وفضاء ممارسة الموسيقى، ففي مقابلة قننا بها مع مبحوثة تقول: "أجد أحياناً صعوبات مع أصحاب المطاعم، فهم ليسوا دائماً كرماء وليست عندهم ضمير، ولا توجد ضمانات أو حقوق أو قوانين تحمي، بالنسبة لي كامرأة أجد صعوبة في تقبل زبائن معينين لي، فهناك من يعتبرون أن الفتاة التي تغني في المطعم هي عاهرة، فأعرض للمضايقات من بعض هؤلاء الأشخاص لأنهم يعتقدون أنني ملكهم ويسمح بلسي، كما أعرض للنميمة والإشاعات من طرف الجيران والأقارب إنهم لا يرحمون أبداً".

يعتبر الباحثون الذين يمارسون موسيقى الراب Underground، أن هناك علاقة تحقيق الذات مع الفضاء الذي يمارسون فيه الموسيقى، ففي مقابلة أجريتها مع مبحوثة تقول: "قابلت بعض أصدقاء

الحى الذين يمارسون موسيقى الراب، وكنت أسهر معهم في زاوية من حيناً، وبدأت في الغناء معهم، واكتشفت نفسي، لقد ولدت لأكون مغني راب، كان لأحد هؤلاء الأصدقاء غرفة على سطح منزله مجهزة بتقنيات بسيطة للتسجيل والغناء، وأصبح هؤلاء الأصدقاء وهذه الغرفة عالمي الجديد، لقد أصبحت أفرغ ثخانات الغضب في غناء الراب انتقد، اشم، العن، المسؤولين عن خراب المجتمع".

يمكننا الاستنتاج أن علاقة فناني الهامش بالفضاء هي علاقة تفاعلية تقوم على ازدواجية (الأمان / الخوف) ومن خلال المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين، ينعكس هذا الشعور بالأمان في حقيقة أن الفضاء هو مجال ل تحقيق الذات ، حيث يجد الفنان مساحة للتعبير عن فنه، فيتخذ فنان الجرافيتي الجدار كمساحة تعبيرية للرسم أو الكتابة، وكذلك موسيقي الشارع، حيث يعتبر الشارع كفضاء لممارسة الموسيقى التي يحبها وكسب بعض المال، ويتخذ عازف المطاعم المطعم كمكان لممارسة موسيقاه وكسب لقمة العيش، وينطبق الأمر نفسه على موسيقى الراب Underground.

فنان الهامش : بين حرية الممارسة وقيود الواقع:

تناول دراسات علم اجتماع التنظيم "توجهات عديدة في دراسة قضايا التنظيم الاجتماعي ومشكلة العمل في المؤسسات الحديثة، يعتمد التنظيم الاجتماعي بأشكاله العديدة على مجموعة من المكونات والعناصر التي تحافظ على توازنها وتكاملها من خلال تفاعلها ودعمها وتحقق استقرارها وأهدافها الوظيفية والإنتاجية، وأثارت أعمال روبرت أوين (R.Owen)، انتباه الباحثين في العلوم الاجتماعية، لأهمية الظروف الاجتماعية المحيطة بالفرد" (الأصفر، 2012، ص 80، 81).

من خلال المقابلات التي أجريناها مع فناني الهامش، تبين لنا أن فنان الهامش يواجه نوعاً من الازدواجية في مجاله الفني، من ناحية، يشعر بالحرية، فهو الفنان المتمرد الذي يخالف القانون ولا يحيط به أي نص قانوني يحميه، ويستغل مساحة الحرية هذه للتعبير عن نفسه والتمرد والثورة طالما أنه بعيد عن أضواء الفن الرسمي، يختفي ويظهر ويعاني ويسعد، لكنه مثل "الفنان الشبح" بعيداً عن قوة المؤسسة التي تفرض قواعدها الصارمة على الفنان، فهو غير ملزم بأداء رسومات قانونية مثل الضرائب ولا أن يبرر خطابه الفني.

حسب ما صرح به مبحوث يمارس الجرافيتي يعتبر أن فنان الجرافيتي يعاني من عدة مشاكل منها الرخصة والتكلفة العالية لمواد الجرافيتي، ونظراً لعدم وجود أطراف داعمة، فإن فنان الجرافيتي لا يكسب المال من فنه، وحتى من يستخدم الجرافيتي لكسب المال لا يكسب الكثير بسبب قلة التقدير وجهل الناس للجهد الذي يقوم به فنان الجرافيتي، يمكننا القول أن فنان الجرافيتي يعاني من عدة مشاكل تمنعه من ممارسة فنه بشكل مريح، هذا لأنه فن غير مقنن، وعدم وجود تقنين يجعل من

الصعب ممارسة فن الجرافيتي، إذ يعيش فنان الجرافيتي في خوف دائم من الوقوع في يد صاحب الجدار، أو السلطات، إلى جانب حقيقة أن مكانة هذا الفن، غير المعترف به رسمياً، تجعله بعيداً عن اعتراف المجتمع.

وفي مقابلة مع مبحث يمارس موسيقى الشارع يقول: "موسيقى الشارع يواجه العديد من المشاكل في مكان اشتغاله، حيث يصعب عليه ممارسة الموسيقى في مساحة واسعة يمكن أن تستوعب وجوده، لأنه يجب أن يتصارع كل يوم من أجل مكان في الساحة المزدهمة بالموسيقيين الآخرين، وأي موسيقى يأتي إلى الساحة بقصد إيجاد مكان لنفسه يضطر للشجار مع زملائه للحفاظ على مكانه، ثم تتحول الساحة التي كان من المفترض أن تكون مساحة لأصوات الموسيقى، إلى فضاء للصراخ والسب والضرب، والاعتقال".

نستنتج أن فنان الهامش يعاني من مشاكل تتعلق بطبيعة الفن غير المقنن، فن خلال المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين، تبين أن معظم المشاكل التي يواجهها فنان الهامش ترجع أساساً إلى الوضع غير المعترف به قانونياً واجتماعياً لفن الهامش، فن وجهة نظر قانونية، يمارس فنان الهامش (عملاً غير قانوني)، وبالتالي يمكن تطبيق القانون عليه في حالة تخريبه للممتلكات العامة أو الخاصة، أو في حالة الاستغلال العشوائي والفوضوي للفضاء العام، لذلك فهو يعيش في حالة خوف دائم من التعرض للاعتقال أو الأذى والاستغلال، فقد رأينا في المقابلات، كيف يعيش فنان الجرافيتي في خوف دائم من الوقوع في أيدي الشرطة أو صاحب الجدار، وكذلك يخشى موسيقى الشارع من تعرضه للأذى بسبب الخلافات حول حيازة الأماكن ويخشى أن تأتي الشرطة لاعتقاله، أما موسيقى المطعم، فيخشى أن يتم استغلاله في غياب قانون يحميه، كما يخشى موسيقى الراب Underground من اعتقاله بسبب أغانيه الجريئة.

- أهم التحديات والمشاكل التي يواجهها فنان الهامش:

تحديات اجتماعية	تحديات مادية
- عدم تشجيع الأهل لمواهب الأبناء الذين يمارسون فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطعم، موسيقى الراب Underground.	- عدم التشجيع المادي للأهل لموهبة تمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطعم، موسيقى الراب Underground.
- عدم تشجيع المؤسسات التعليمية لتلاميذها الذين يمتلكون	- عدم تشجيع المؤسسات التعليمية مادياً لمواهب فنية غير

مألوفة. - عدم تشجيع المؤسسات الثقافية لفنان يمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground. - عدم توجه الوسائل الإعلامية الرسمية للتعريف بالفنان الذي يمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground. - عدم التوفر على الوسائل اللوجيستية، وقاعات للتدريب، وميزانية لتنظيم تظاهرات فنية... - مطاردة السلطات لفنان الجرافيتي، وموسيقى الشارع، وموسيقى الراب Underground، وانعدام قانون يحمي حقوق فنان الهامش	مواهب فنية غير مألوفة. - نظرة المجتمع الدونية لفنان يمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب. - منع الأسرة للفتاة التي تمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground. - عنف لفظي وجسدي من طرف الأهل للفتاة التي تمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground. - عنف لفظي ومعنوي ضد الفتاة التي تمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع، موسيقى المطاعم، موسيقى الراب Underground. - عنف لفظي وجسدي ضد فنان يمارس فن الجرافيتي، موسيقى الشارع. - النظرة الدونية لفنان فوق سن الشباب يمارس فنون الهامش.

فنان الهامش: الاستعداد لممارسة العمل الفني:

عندما نتحدث عن الاستعدادات الفنية نعني مجموع العادات التي يمارسها الفنان للشروع في عمله الفني، وهذه العادات هي ممارسات ضرورية وملزمة للفنان، في دراستنا لفنون الهامش نفترض أن

هناك عادات وممارسات يومية يقوم بها فنان الهامش لبدء عمله الفني، من خلال المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين الذين يمارسون فن الجرافيتي، كشف 86٪ من أفراد العينة عن العادات التي يقومون بها لبدء ممارسة الجرافيتي، حسب مقابلة أجريناها مع مبحوث يقول: "في الواقع، أستعد جيداً قبل الخروج ليلاً للقيام بالجرافيتي، أضع كل المعدات التي سأحتاجها في حقيبة الظهر، ثم أرتدي الملابس الرياضية والحذاء الرياضي الذي يساعد على الركض عند قدوم الشرطة، واختار مكاناً مهجوراً".

ومن خلال المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، ذكر 92٪ من أفراد العينة العادات التي يقومون بها لبدء ممارسة موسيقى الشارع، حسب مقابلة أجريناها مع مبحوث يقول: "في البداية كان الأمر صعباً عندما كنت أعيش في حي بعيد عن الساحة، كانت الصعوبة على مستوى وسائل النقل التي يجب أن تأخذني إلى هناك بالآتي الموسيقية، ولكن الآن أصبح الأمر أكثر سهولة لأنني استأجرت مع رفاقي منزلاً بالقرب من الساحة، تكمن الصعوبة حقاً في نقل الآلات الموسيقية إلى الساحة، فليس لدينا الوسائل اللوجستية، لذلك علينا الاعتماد على أنفسنا، وعلينا الوصول إلى هناك مبكراً قبل المساء حتى تتمكن من إيجاد مكان لممارسة الموسيقى قبل أن تصبح الساحة مكتظة".

وذكر 90٪ من أفراد العينة العادات التي يقومون بها لبدء ممارسة موسيقى المطاعم ففي المقابلة التي أجريناها مع مبحوث يقول: "تتدرب في المساء في شقة أحد أعضاء المجموعة، وفي أوقات أخرى تتدرب في المطعم على العرض الموسيقي الذي سنقدمه، والتدريب جاد للغاية لأنه ليس عرض شخصي، إنها سمعة المطعم، يجب تقديم المطعم بأفضل صورة أمام الزبائن، نحرص على التدريب حتى لا نفقد عملنا في المطعم، وفي مساء العرض ننتظر دورنا، لأن هناك فرق أخرى تقدم عروضها والمنافسة موجودة".

من خلال المقابلات التي أجريناها مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب Underground، ذكر 88٪ من أفراد العينة العادات التي يقومون بها لانجاز أغاني الراب Underground، بحسب مقابلة أجريناها مع مبحوث يقول: "في البداية نختار موضوعاً ثم نكتب الكلمات المتعلقة بالموضوع، ونلجأ إلى أحد أصدقائنا الذي لديه غرفة صغيرة أعدها كأستوديو، ثم نبحث عن إيقاع للأغنية، ونقوم بتسجيلها، وبمجرد أن تصبح الأغنية جاهزة، ننشرها على وسائل التواصل الاجتماعي ونحاول الوصول إلى عدد كبير من الناس من أجل تحقيق نسب مشاهدة عالية، لكن المشكلة هي أننا لا نجد دائماً وسائل كافية لتسجيل الأغاني، فغالباً ما نضطر إلى تأجيل الأعمال الفنية أو التخلي عنها".

يمكن القول أن استعدادات فنان الهامش لبدء ممارسة عمله الفني تتميز بخصوصية "الفن غير المقنن"، لأن كل فنان في مجاله يحاول أن يضمن شروط ووسائل العمل الفني، فكما رأينا في المقابلات التي أجريناها مع الباحثين، يحاول فنان الجرافيتي اتخاذ جميع الاحتياطات الممكنة لحماية نفسه من السقوط في شباك الشرطة، ويعمل موسيقي الشارع على تقليل المصاريف المادية لأنه لا يملك أي إمكانيات لوجيستية، وبالتالي يحاول إيجاد حلول ممكنة مثل استئجار شقة بالقرب من الساحة، أما موسيقي المطعم فهو حريص للغاية على التدريب، لأن عرضه الموسيقي يسمح له بضمان عمله، فالأخطاء قد تكلفه غالباً وتكلفه المطعم خسارة مادية، إلى جانب مغني الراب Underground، الذي يعمل بجد لإيجاد الطرق والإمكانيات التي يمكن أن تساعد في تسجيل أغانيه.

فنون الهامش مقارنة للنوع الاجتماعي، بين التمثيلات الاجتماعية وشروط الممارسة الفنية: النوع الاجتماعي هو "عملية دراسة العلاقة المتداخلة بين المرأة والرجل في المجتمع، وتسمى هذه العلاقة، علاقة النوع الاجتماعي، وتحددها وتحكمها عوامل مختلفة اقتصادية واجتماعية وثقافية وسياسية وبيئية، عن طريق تأثيرها على قيمة العمل في الأدوار الإنتاجية والتنظيمية التي تقوم بها المرأة والرجل، وعادة ما يسود تلك العلاقة عدم الاتزان على حساب المرأة، وتكون النتيجة احتلال الرجل مكانة فورية" (مسرد مفاهيم ومصطلحات، 2006، ص 9).

من خلال المقابلات التي أجريناها مع فنانين الجرافيتي تبين لنا أن جميع الباحثين يعتبرون أن الذكور أكثر إقبالا من الإناث على فن الجرافيتي، حيث يرى 69.56% من مجموع الباحثين أن السبب هو موقف المجتمع، بينما يعتقد 52.17% من مجموع هؤلاء الباحثين أن السبب هي شروط الممارسة، وحسب المقابلات التي أجريناها مع الباحثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، تبين لنا أن جميع الباحثين يعتبرون أن الذكور أكثر إقبالا من الإناث على موسيقى الشارع، كذلك المقابلات التي أجريناها مع الباحثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، وبالمثل المقابلات التي أجريناها مع الباحثين الذين يمارسون موسيقى الراب Underground، تبين لنا أن جميع الباحثين يعتبرون أن الذكور أكثر إقبالا من الإناث على موسيقى الراب.

ففي مقابلة أجريناها مع مبحث يمارس فن الجرافيتي يقول: "فيما يتعلق بالنوع الاجتماعي، ومن تجربتي، فإن الإناث أقل تواجداً من الذكور في مجال الرسم على الجدران، أعتقد أن هذا مجال غير مناسب للمرأة لعدة أسباب، الفتاة إذا مرت من حي مظلم يكون خطراً عليها ما بالك بالأماكن المهجورة، الأماكن التي نذهب إليها للرسم، مليئة بالمشردين والحمقى، ومدمني المخدرات، يمكن

اغتنابها هناك، لكن يمكن للمرأة المشاركة في مهرجانات الجداريات، في رأيي الشخصي، هذا المجال غير مناسب للنساء لأنه مجال غير قانوني، يمكن أن يواجهن العديد من المخاطر إذا لم يكن لديهن رفقاء من الذكور، إلى جانب حقيقة أن وجهة النظر المجتمعية تمنع ذلك أيضاً، الفتيات اللاتي أعرفهن يمارسن الكتابة على الجدران على أسطح منازلهن أو على جدران غرفهن".

وصرح بمبحث يمارس موسيقى الشارع : "لم يكن لوجود المرأة في الساحة استمرارية أبداً، مرت هنا بعض الفتيات، لكن بالنسبة للممارسة الدائمة عرفت فقط امرأة واحدة متزوجة من موسيقي مثلاً، أعتقد أن السبب الأساسي هو عقلية المجتمع ليس من السهل قبول عائلة الفتاة بممارستها لموسيقى الشارع، خاصة لأنها ممارسة فنية غريبة عن المجتمع (لم تكن موجودة)، يمكن القول أنه صراع الأجيال، الجيل القديم من الآباء لا يقبل أن تمارس الفتاة الممارسات الجريئة والخارجة عن التقاليد".

وفي مقابلة أجريتها مع مبحوثة تمارس موسيقى المطاعم: "في البداية واجهت العديد من المشاكل، خاصة مع والدي، كان العمل في المطاعم صدمة له، هددني ذات يوم بالطرد من المنزل، ومع تراكم الخلافات قررت أن أجد شقة للإيجار وخرجت من منزل عائلتي، واجهت الكثير من الصعوبات من أجل حلمي، وبمرور الوقت بدأت عائلتي تقبل خيارتي، لكن بين الحين والآخر يطلبون مني ترك الغناء في المطاعم، أو يختارون لي عريساً لأتزوج، في المطعم اعمل نهاراً وفي الليل يعمل الموسيقيون الرجال، النهار لنا والليل لهم".

وصرحت مبحوثة تمارس موسيقى الراب Underground: "أحببت موسيقى الراب من خلال علاقتي بزملائي في المدرسة، الذين يمارسون الراب، ومن خلال الأغاني التي استمع لها على اليوتيوب، أنا الآن ضمن مجموعة من الأصدقاء تمارس الراب في المدرسة وفي حيننا، نسجل الأغاني في استديو صغير لدى أحد الأصدقاء، طبعاً أهلي يرفضون هوايتي، وقد حاولوا منعي بشتى الطرق (عقاب، ضرب، اهانات...) لكنني كنت اغتنم الفرصة وأمارس موسيقى الراب مع أصدقائي، في المدرسة والحلي يقولون أنني مسترجلة أي افتقر إلى الأنوثة لأنني أمارس الراب، لكنني لا أبالي المهم أنني افعل ما أحب".

ومن ثم نستنتج أن التباين في الإقبال على فن الهامش بين الجنسين وغلبة الذكور على الإناث يعود إلى عاملين:

- عامل التمثيلات الاجتماعية: نظراً لوجود تصورات سائدة بأن فن الهامش غير مقبول ومجهول الهوية، فكما رأينا في المقالات، هناك رفض من قبل العديد من العائلات لممارسة بناتهم لفن

الجرافيتي، أو موسيقى المطاعم، أو موسيقى الراب، بحجة أن هذه فنون لم تكن موجودة في عصرهم، كما أنها تفرض الاختلاط بالذكور مما يضر بسمعة الفتاة.

• عامل شروط ممارسة فنون الهامش: نظراً لأن فنون الهامش غير مقننة، فإن ممارستها تحتل الكثير من المتاعب والمخاطر، فكما رأينا في المقابلات، فإن ممارسة فن الجرافيتي تتطلب اللجوء إلى الأماكن المهجورة، التي يرتادها المدمنون والمشردون...، وممارسة موسيقى المطاعم غالباً ما تتطلب التعامل مع الزبائن الذين يسيئون إلى المرأة، ومع أصحاب المطاعم الذين لا يعطون الموسيقيين حقوقهم، كما أن ممارسة موسيقى الراب Underground تفرض ظروف عمل صعبة.

فنون الهامش: الفئة العمرية بين التمثلات الاجتماعية وشروط الممارسة الفنية:

عندما نتطرق لمقاربة فنون الهامش من منظور الفئة العمرية، فإننا نعني دراسة اجتماعية لمساهمة كل الفئات العمرية في مجال الفن، ونطرح إشكالا أساسيا، هو هل يوجد تفاوت في الفئات العمرية بين ممارسي فنون الهامش، وإذا كان هناك تفاوت، فما هي أسباب هذا التفاوت؟

من خلال المقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون فن الجرافيتي، فإن جميع المبحوثين الذين يمارسون الجرافيتي يعتبرون أن أكثر المقبلين على فن الجرافيتي هم من الشباب، وحسب المقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع جميعهم يعتبرون أن أكثر المقبلين على موسيقى الشارع هم من الشباب، وكذلك المقابلات التي أجريناها مع موسيقيي المطاعم يعتبرون أن أكثر المقبلين على موسيقى المطاعم هم من الشباب، وبالمثل المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب، يعتبرون أن الشباب أكثر إقبالا على موسيقى الراب Underground.

ففي مقابلة أجريناها مع مبحث يمارس الجرافيتي يقول: "فيما يتعلق بالعمر، فإن معظم الممارسين للجرافيتي هم من الشباب، لأن هذا المجال ليس قديم، إضافة إلى أنه يتطلب مجهوداً بدنياً متاحاً للشباب"، وفي مقابلة أخرى مع مبحث يقول: "فيما يتعلق بالفئة العمرية، فإن معظم ممارسي الجرافيتي هم من الشباب، لأن هذا المجال يحتاج إلى بنية قوية ومن ثم فإن الرجل في سن متقدمة لن يهتم بهذا الفن، لديه مسؤوليات".

وحسب مقابلة أجريناها مع مبحث يمارس موسيقى الشارع يقول: "بخصوص الفئة العمرية، الأغلبية شباب، (الجيل القديم ماعندوش مع هاد تويشيات ديال الموسيقى فالشارع)"، الأغلبية شباب، (هاد الخدمة ما مضموناش ماشي مداومة وماشي قانونية، مكين لا حقوق لا بطاقة فنان)".

وصرح مبحث يمارس موسيقى المطاعم: "فيما يتعلق بالفئة العمرية، فإن الأغلبية من الشباب لأن هذا المجال يتطلب جهداً بدنياً، وهناك رجال كبار لا يرون هذا العمل مقبولا، يمكن أن يتركوا عملهم لأن أغانيهم قديمة والجمهور يريد أغاني جديدة، ومع تقدم أبنائهم في السن، لن يكون من المقبول الاستمرار في العزف في المطاعم والملاهي الليلية".

ومن تصريحات مبحث يمارس موسيقى الراب Underground: "بالنسبة للفئة العمرية فعظمنا شباب لأن هذا النوع من الراب يتطلب تضحية وانتظار طويل وقد لا يمكننا تحقيق شيء".

يمكن القول أن التفاوت العمري بين فنانين الهامش يرجع إلى عاملين:

- عامل التمثلات الاجتماعية: هناك تصور شائع بأن فنون الهامش الحديثة غير مقبولة أخلاقياً وغير مفهومة لجيل الآباء، رأينا في المقابلات أن الآباء لا يقبلون ممارسة أبنائهم لفن الجرافيتي، معتبرين أن هذا الفن تخريب للجدران، وبالتالي يصعب تصور أن أياً من كبار السن يمارس مثل هذا الفن، كما أنهم يتصورون أيضاً موسيقى الشارع وموسيقى المطاعم وموسيقى الراب فناً غير مألوفة، وبالتالي يصعب وجود عدد كبير من كبار السن في هذه المجالات.

- عامل شروط ممارسة فن الهامش: فنون الهامش هي فنون غير مقننة، وبالتالي فإن ممارستها ليست بالأمر الهين، وقد تؤدي إلى العديد من المخاطر، فكما رأينا في المقابلات، فإن ممارسة فن الجرافيتي يتطلب مجهوداً بدنياً لا يمتلكه كبار السن، وفي ممارسته هناك خطر الاعتقال، وبالتالي يصعب على الشخص المسئول رب أسرة الدخول في غمار هذا الفن، كما أن ممارسة موسيقى الشارع أو موسيقى المطاعم أو موسيقى الراب Underground تتطلب مجهوداً جسدياً مثل السهر والإرهاق، بالإضافة إلى حقيقة أن الدخل المادي غير ثابت ولا توجد ضمانات اجتماعية أو صحية تجعل كبار السن يقبلون على ممارسة هذه الفنون.

فنون الهامش: التفاوت في مستوى التعليم بين فنانين الهامش:

تعتبر المدرسة "من الركائز الاجتماعية البارزة في المجتمعات المعاصرة، باعتبارها مؤسسة التنشئة الاجتماعية، تنهض بالعديد من الوظائف الاجتماعية والتربوية والتعليمية، وتكسب الفرد القيم الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه، وتكسبه مهارات تمكنه من الاندماج الاجتماعي، وتحاول أن تكيفه مع البيئة الاجتماعية التربوية، وتلقنه مجموعة من المبادئ الأخلاقية التي يجب عليه أن يسلكها" (الطيب، 2018، ص 104).

يتناول بحثنا ظاهرة التفاوت في مستوى التعليم بين فناني الهامش، إنها محاولة لبحث تأثير المدرسة على فنان هامش، من خلال طرح إشكال أساسي وهو: هل هناك تفاوت في المستوى التعليمي بين فناني الهامش؟ وإذا كان هناك تفاوت فما هي أسباب هذا التفاوت؟

من خلال المقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون فن الجرافيتي، يعتبر 73.9% من المبحوثين أن هناك تفاوت في مستوى التعليم بين ممارسي الجرافيتي ما بين الابتدائية والجامعة وبعضهم درس فن الجرافيتي في المعهد لتصميم الديكور في المحلات والشركات والمؤسسات، أما بالنسبة للمقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، فيعتبر جميع المبحوثين أن هناك تفاوت في مستوى التعليم بين ممارسي موسيقى الشارع، ما بين الابتدائية والجامعة وبعضهم درس الموسيقى في المعاهد الموسيقية، وبالمثل المقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، جميع المبحوثين يعتبرون أن هناك تفاوت في مستوى التعليم بين موسيقيي المطاعم ما بين المستوى الابتدائي والجامعي، وبعضهم درس الموسيقى في المعاهد الموسيقية، ومن خلال المقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب Underground، جميع المبحوثين يعتبرون أن هناك تفاوت في مستوى التعليم بين موسيقيي الراب Underground.

في مقابلة أجريناها مع مبحث يمارس فن الجرافيتي يقول: "انه فن ارتجالي يمكن تعلمه، الجرافيتي إبداع في الدرجة الأولى، لكن الشباب الميسور ماديا يتعلمون الرسم في المدارس الخاصة ويتعلمون فن الديكور، (ماكليس مش عشوائي بحال لي ماقاريش)"، وفي مقابلة قننا بها مع مبحث آخر يقول: "بالنسبة للمستوى التعليمي فغالبيتهم من واقع تجربتي حتى لو كانوا متعلمين فهم يكرهون المدرسة ويكتبون على جدرانها كلمات بذيئة تهينها وتسيء الى المعلمين".

وحسب مقابلة أجريناها مع مبحث يمارس موسيقى الشارع يقول: "في هذا المجال، نعاني من تفاوت حقيقي في مستوى التعليم، وخاصة في تعلم الموسيقى، حيث نجد شباباً من خريجي المعاهد الموسيقية الحاصلين على شهادات أكاديمية ومؤهلين تأهيلاً عالياً، ومن ناحية أخرى، شباب لديهم آلة موسيقية ويحفظون بعض الأغاني، يأتون إلى الساحة ويتسببون في الاكتظاظ السكاني والمنافسة غير الشريفة".

وصرح مبحث يمارس موسيقى المطاعم: "نعم، هناك تفاوت في المستوى التعليمي بين الموسيقيين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، حيث يوجد خريجون من المعهد الموسيقي وآخرون لديهم خبرة موسيقية، لكن المطعم بالنسبة لي هو مصفاة، أي لا يُسمح لأي شخص لديه آلة موسيقية وليس لديه خبرة بالعزف في المطعم، هناك شروط لأن المطعم يهتم بالدرجة الأولى بدخله المالي".

وفي مقابلة أجريتها مع مبحث يمارس موسيقى الراب Underground يقول: "هناك تفاوت بين موسيقيي الراب Underground من حيث المستوى التعليمي، هناك مجموعة تركت المدرسة في سن مبكرة، ومجموعة أخرى حاصلة على درجات متوسطة وعالية، لكن في الحقيقة، أعتقد أن الكثير من الشباب من هؤلاء الموسيقيين لا يحبون المدرسة بل ويرونها سجنًا لهم ولأفكارهم.

يمكن القول أن التفاوت في مستوى التعليم بين فئتي الهامش يختلف باختلاف فنون الهامش، فكما رأينا في المقابلات، فإن التفاوت التعليمي بين فئتي الجرافيتي يرجع إلى عامل مادي، حيث يمكن للشباب الميسورين تعلم فن الجرافيتي في المدارس الخاصة، بينما يتعلم الشباب الفقراء فن الجرافيتي من خلال التجربة، كما أن معظم الشباب الذين يمارسون الجرافيتي تركوا المدرسة لأنهم لم يجدوا مساحة للتعبير داخل جدرانها، فاستخدموا جدرانها للتعبير عن أنفسهم، وفيما يتعلق بموسيقى الشارع، فإن التفاوت التعليمي بين الموسيقيين لا يمنعهم من ممارسة الموسيقى، لأن الشارع مجال عام مفتوح لا يتطلب دبلومات أكاديمية، مما يؤثر على عمل الموسيقيين الذين تخرجوا من المعاهد الموسيقية واختاروا الشارع لعرضه موسيقاهم، أما التباين التعليمي بين موسيقيي المطاعم، فهو لا يؤثر أيضًا على ممارسة الموسيقى في المطعم، لكن أصحاب المطاعم يشترطون الخبرة والاحتراف، لأن ممارسة الموسيقى في المطعم ليست مجرد عرض فني من أجل الفن، ولكنها وظيفة مثل الوظائف الأخرى في المطعم التي تهدف إلى "الدخل المالي"، أما التباين التعليمي بين موسيقيي الراب Underground، فلا يؤثر على ممارسة الموسيقى، لأن ما يتطلبه هذا النوع من الموسيقى هو الوعي الشقي، أي الشعور بمعاناة الأفراد داخل المجتمع والتعبير عن قضاياهم.

فنون الهامش: بين التمثلات الاجتماعية وشروط الممارسة:

يرى بورديو أن "الأحكام الفنية للجمهور ليست مجردة ولا متعالية، لأنها تنطلق من التمثلات الاجتماعية، التي يسميها الهايتوس، ويعود تاريخ أول توظيف علمي لهذا المفهوم إلى دراسته الانثروبولوجية والسوسيولوجية الأولى حول المجتمع القبائلي بالجزائر، ليوظفه بشكل أدق وذلك في كتابه (le sens pratique)، من خلال هذا المفهوم يعتبر بورديو أن التمثلات الفنية للأفراد محكومة بالتجربة السابقة للأفراد، وبمختلف أشكال التنشئة الاجتماعية، وهذا ما يجعل بورديو يتحدث عن التنشئة الاجتماعية كاستبطان للهايتوس الذي يشير إلى مجموعة من الاستعدادات والقيم التي يتم تلقيها في محيط اجتماعي معين" (لعريني، 2014، ص 66).

من خلال المقابلات التي أجريتها مع المبحثين الذين يمارسون فن الجرافيتي، يعتبر 43.47٪ من المبحثين أن تلقي الجمهور لفن الجرافيتي ايجابي، بينما يرى 78.26٪ من المبحثين أن تلقي الجمهور

لفن الجرافيتي سلمي، أما بالنسبة للمقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، يعتبر 30٪ من المبحوثين أن تلقي الجمهور لموسيقى الشارع ايجابي، بينما يرى 70٪ من المبحوثين أن تلقي الجمهور لموسيقى الشارع سلمي، أما بالنسبة للمقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الشارع، يعتبر 30٪ من المبحوثين أن تلقي الجمهور لموسيقى الشارع ايجابي، بينما يرى 70٪ من المبحوثين أن تلقي الجمهور لموسيقى الشارع سلمي، وفيما يتعلق بالمقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى المطاعم، يعتبر 18٪ من المبحوثين أن تلقي الجمهور لموسيقى المطاعم ايجابي، بينما يرى 56٪ من المبحوثين أن تلقي الجمهور لموسيقى المطاعم سلمي، والمقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون موسيقى الراب underground يرى معظم المبحوثين أن هناك إقبالا على موسيقى الراب underground، لكنه إقبال يقوم على عدة اعتبارات.

في مقابلة أجريناها مع مبحث يمارس فن الجرافيتي: "بالنسبة لموقف المجتمع فقد أصبح ايجابيا الآن، لاسيما أولئك الذين يعيشون في أحياء الطبقة الشعبية، يعتبرون أن هذا الفن له وظيفة جمالية، (كيقولوا اللهم داك الرسمة اولاه الحيط موش)، وفي مقابلة أخرى قننا بها مع مبحث يقول: "من منظور المجتمع هناك من يرى الجرافيتي نوعا من التخريب للجدران، خصوصا الجرافيتيا الموجهة إلى شخص ما أو الى الدولة أو جرافيتي كرة القدم، وهناك من يرى الجرافيتي وسيلة لتزيين الجدران بالصور والصوريات لإضفاء لمسة جمالية على الفضاء، أو وسيلة لتزيين المحلات والمقاهي والمؤسسات".

وصرح مبحث يمارس موسيقى الشارع: "في الواقع، أصبح إقبال الجمهور أفضل من ذي قبل، ففي كل مساء يكونون على موعد مع الموسيقى بعد يوم طويل في العمل، عندما أنظر إلى وجوههم، أجد الكثير من الاسترخاء والاستمتاع، يجعلني أكثر سعادة وحامسا لتقديم المزيد من الموسيقى، ومن بينهم موظفون يقضون اليوم كله في مكاتبهم المملة، وعمال يقضون أيامهم في العمل الشاق، وطلاب جامعات، وتلاميذ مدارس، ومتسولون، انه جمهور من مختلف الطبقات الاجتماعية والأعمار والجنسيات وتختلف طريقة إقبال الجمهور، فهناك من يعبر عن إعجابه بتقديم بضعة دراهم أو أوراق مالية، كل حسب إمكانياته المالية، (خاصة توريست كايتهلاو فينا وكيقدرو الموسيقى)، وهناك من يصفقون ويرقصون ويعبرون عن إعجابهم بكلمات حب وتشجيع، وهناك جمهور من المارة يمرون بنا بلا مبالاة، أو أحيانا نعتونا بصفات سيئة مثل (المتسولين)".

وحسب مقابلة مع مبحث يمارس موسيقى المطاعم: "إقبال الجمهور على موسيقى المطاعم ليس ايجابيا جدا، فنحن نعاني من مشاكل بسبب سلوك الجمهور، يعتقد البعض أننا خاضعون لمزاجهم،

فهناك من يحب الأغاني الشعبية وآخرون أغاني الراي ، والبعض الآخر أغاني طربية، وبالتالي يتحول موسيقي المطعم إلى آلة موسيقية، ويتجرد من حرته".

وفي مقابلة مع مبحوث يمارس موسيقى الراب Underground يقول: "هناك إقبال على موسيقى الراب underground ، لكنه مبني على العمر والوعي، فعندما يتعلق الأمر بالعمر، فإن معظم الراغبين في موسيقى الراب underground هم من الشباب، وذلك لأن هذا النوع من الموسيقى جديد لم يعرفه جيل الآباء، ويعتبر غير مقبول من حيث الكلمات (الفاحشة والقاسية) التي تتخطى حدود المقبول اجتماعياً، أيضاً، أولئك الذين يقبلون أكثر على هذا النوع من الموسيقى هم الأكثر وعياً بظروف المجتمع، ويأملون في التغيير ويجدون في كلمات هذه الأغاني نوعاً من التعبير عن وضعهم".

يمكن القول أن إقبال الجمهور على فنون الهامش هو إقبال مبني على محددات اجتماعية، فقد رأينا في المقابلات، تصورات الجمهور لفن الجرافيتي، حيث يعتبرونه تخريباً للجدران وعملاً غير مقبول، ويجب معاقبة فاعليه، بينما يعتبرها آخرون وسيلة لتزيين جدران الأحياء، أو لتزيين جدران المحلات والشركات والمؤسسات، أما بالنسبة لإقبال الجمهور على موسيقى الشارع، فهو ذو طبيعة مزدوجة أيضاً، من ناحية يستفيدون من هذا النوع من الموسيقى للاستمتاع والراحة النفسية بعد يوم شاق من العمل، ومن ناحية أخرى، ينظرون إلى موسيقى الشارع بنظرة متدنية ويعتبرونه متسولاً، أما بالنسبة لموسيقى المطعم، فإن إقبال الجمهور عليها فيه نوع من التحكم والسيطرة، باعتبار أن هذا الجمهور هو زبون المطعم في النهاية ويفرض سلطته المادية على موظفي المطعم، أما إقبال الجمهور على موسيقى الراب Underground، فيتميز بمحددتين، أولهما الشباب، حيث أن معظم الذين يستمعون إلى هذا النوع من الموسيقى هم من الشباب، والمحدد الثاني هو الوعي لأن معظم الذين يقبلون على هذا النوع من الموسيقى هم أولئك الذين يعانون من الأوضاع الاجتماعية.

خاتمة بأهم النتائج:

- العلاقات الاجتماعية لها تأثير في تنشئة فنان الهامش، وهناك قانونان يحكان هذه العلاقات فهما إما:

- علاقات داعمة: تقدم الدعم اللازم للفنان من أجل بلوغ طموحه.
- علاقات هادمة: تقف عقبة في طريقه وتحول دون وصوله إلى أحلامه.
- للتكنولوجيا تأثير في التكوين الفني لفنان الهامش، وهناك قانونان يحكان هذا التفاعل:

▪ قانون التماهي الافتراضي: يمارس الفنان المبتدئ الإسقاط على الفنان المشهور الذي يشاهد عروضه الفنية في التلفاز أو وفي سائل التواصل الاجتماعي، ويقلده ويستفيد من مسيرته الفنية.

▪ قانون البوز Buzz: يساعد هذا القانون التكنولوجي الفنان على الانتشار في وقت قصير ليصبح حديث الناس في كل مكان، لكنه غالباً ما يكون انتشار سريع ويتلاشى بشكل أسرع، مثل معظم الأعمال الفنية التي تنتشر على شبكات التواصل الاجتماعي تشبه الفقاعات الفارغة التي تطير والتي لا يبقى لها أي أثر بعد فترة.

- الوضعيات الاجتماعية تؤثر على مسيرة فنان الهامش، من خلال قانونين:

▪ قانون الراحة : وجود الفنان في وضعية مريحة تسمح له بصقل موهبته والاجتهاد لتحقيق طموحه.

▪ قانون المعاناة: وجود الفنان في حالة معاناة يدفعه إلى الإبداع للتعبير عن همومه.

- العلاقات بين فناني الهامش يحكمها قانونان:

▪ قانون التضامن: لفناني الهامش علاقة تعاون تسم بالمصلحة، بسبب نقص الوسائل والقدرات الفنية، يتعاونون مع بعضهم البعض لإنجاز العمل الفني.

▪ قانون الصراع: يجمع بين فناني الهامش نزاعات خفية ومعلنة لأسباب تتعلق بطبيعة الفن غير المقتن أو بسبب المنافسة.

- علاقة فناني الهامش مع الفضاء يحكمها قانونان:

▪ قانون الأمان: فنان الهامش يجد في الفضاء مساحة لممارسة فنه وتحقيق ذاته، ويرتبط بالمكان ارتباطاً إيجابياً يجعله يشعر بالأمان.

▪ قانون الخوف: فنون الهامش غير مقننة ومحظورة قانونياً خاصة في حالة حدوث مشاكل في الفضاء العام، فإن فنان الهامش دائماً ما يكون في حالة خوف من فقدان حريته أو التعرض للعنف.

- فنان الهامش يعاني من اكراهات مرتبطة بطبيعة فنه غير المقتن، حيث أن كل المشاكل التي يواجهها ترجع بالأساس إلى أن فنه غير معترف به على المستوى القانوني، فلأنه يمارس فناً غير منظم، فهو مجبر على قبول الظروف الصعبة، مثل (الدخل المادي غير المستقر، الاستغلال، العنف، انعدام التغطية الصحفية...).

- الطقوس التي يقوم بها فنان الهامش للشروع في ممارسة فنه هي طقوس حماية ذاتية، حيث يحاول الاستعداد بشكل كاف من حيث الوسائل الضرورية للهروب كما رأينا في المقابلات مع فناني الجرافيتي، ويحاول إيجاد الإمكانيات التي تتناسب مع قدراته المادية لممارسة فنه، كما رأينا في

المقابلات مع موسيقي الشارع، ويتدرب بجد حتى لا يُطرد، كما رأينا في المقابلات مع موسيقي المطاعم، ويبحث عن إمكانيات بسيطة لتسجيل أغانيه، كما رأينا مع موسيقي الراب Underground.

- سبب التفاوت في ممارسة فنون الهامش على مستوى النوع الاجتماعي، وارتفاع إقبال الذكور على الإناث، يحكمه قانونان:

■ قانون التمثيلات الاجتماعية: المجتمع لا يقبل ممارسة الإناث لفنون تستدعي المخاطرة والاختلاط مع الجنس الآخر، والذهاب إلى أماكن مهجورة مثل التي يذهب إليها فنان الجرافيتي، أو ممارسة الموسيقى في الشارع، أو ممارسة الموسيقى في مطاعم تقدم الخمر وعروضها الفنية تكون في وقت متأخر من الليل، أو غناء كلمات جريئة وحادة مثل أغاني الراب Underground.

■ قانون شروط ممارسة فنون الهامش: ممارسة المرأة لفنون غير مقننة، وغير معترف بها قانوناً يجعل هذه الممارسة صعبة وشاقة، مثلما رأينا في المقابلات التي أجرينا مع المبحوثين الذين يمارسون فن الجرافيتي فعلى المرأة أن تقبل ظروف صعبة مثل ممارسة الجرافيتي في أماكن مهجورة، والاستعداد للهرب في أية لحظة، وكما رأينا في المقابلات التي أجرينا مع موسيقي الشارع على المرأة أن تقبل الصراعات الموجودة في الساحة بين الموسيقيين وإمكانية الاعتقال، وكذلك في المقابلات التي أجرينا مع موسيقي المطاعم على المرأة أن تقبل الاستغلال والتحرش والسهر، والمقابلات التي أجرينا مع موسيقي الراب Underground على المرأة أن تقبل التضحية بسمعتها وحريتها من خلال أغاني جريئة تناول مواضيع الطابوهات.

- سبب التفاوت في ممارسة فنون الهامش على مستوى الفئة العمرية، وارتفاع إقبال الشباب، يحكمه قانونان:

■ قانون التمثيلات الاجتماعية: حيث أن جيل الآباء يعتقدون أن فنون الهامش غير مجدية وغير مألوفة خاصة أنهم لم يعرفوها في شبابهم، لذلك هناك نوع من عدم التقبل لهذه الفنون.

■ قانون شروط ممارسة فنون الهامش: بما أن فنون الهامش غير منظمة، فإن ممارستها تتطلب طاقة بدنية لا يمتلكها من هم في سن تجاوز الشباب، مثل القفز والجري والسهر، كما تتطلب قبول الظروف الصعبة مثل عدم استقرار الدخل المالي والتغطية الصحية.

- التفاوت التعليمي بين فئتي الهامش يختلف من فن إلى آخر، فبالنسبة لفن الجرافيتي يتطلب ممارسته التجربة والمعرفة وهذا لا يتم إلا بتوفر عاملين، إما الممارسة المستمرة التي تكسب الخبرة، أو الدراسة الأكاديمية، أما موسيقي الشارع فإن الشهادات الجامعية غير مطلوبة، فالشارع مكان عام

وملك للجميع، مما يخلق نوعاً من المنافسة غير العادلة مع الموسيقيين المؤهلين، أما موسيقى المطاعم فهي لا تتطلب شهادات أكاديمية، لكنها تقبل فقط الموسيقيين المؤهلين ذوي الخبرة، لأن ما يهم المطعم هو الربح المادي، وبالنسبة لموسيقى الراب Underground فهي تتطلب بالضرورة وعياً شقياً، وهذا الوعي يكتسب من المعاناة والتجربة الحياتية للموسيقي، وليس بالضرورة من المدرسة.

- إقبال الجمهور على فنون الهامش قائم على محددات اجتماعية، فالنسبة لفن الجرافيتي هناك فئة من الجمهور يعتبرونه تخريباً للجدران، بينما فئة أخرى تعتبره وسيلة للتزين وإضفاء الجمالية على جدران الأحياء والمحلات والمؤسسات...، أما الإقبال على موسيقى الشارع فهناك مجموعة من الناس يقبلون على موسيقى الشارع طلباً للاستمتاع والراحة النفسية، وتقدم الدعم للموسيقيين سواء من خلال التصفيق والتشجيع أو النقود، وهناك مجموعة أخرى لا تقبل هذه الظاهرة وتعتبر موسيقيين الشارع مجرد متسولين، أما بالنسبة للإقبال على موسيقى المطاعم، فهو إقبال سيطرة وتحكم، حيث يعتبر الزبناء موسيقيي المطاعم متاحين لهم طالما أنهم يدفعون مقابل ذلك، أما الإقبال على موسيقى الراب Underground فهو إقبال من طرف الشباب، هي الفئة الأكثر استيعاباً لهذا النوع الموسيقي.

قائمة المراجع :

1. أحمد الطيب، سمية، العنف في الوسط المدرسي : مقاربات في سوسيولوجيا التربية، مجلة العلوم الانسانية المجلد 15، العدد 26.
2. الأصفر أحمد وأديب عقيل (2012)، علم اجتماع التنظيم ومشكلات العمل، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الانسانية، دمشق.
3. السبيسي، يوسف (1978)، دعوة الى الموسيقى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
4. إنغليز، دافيد وجون هونغسون (2007)، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، ترجمة ليلي الموسوي، مراجعة محمد الجوهري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
5. إينيك، نتالي (2011)، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قيسي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت.
6. باي، بوعلام (2012)، ملاحم الممارسة الغرافيتية بالجمتمع الجزائري، مجلة العلوم الاجتماعية Asjp.
7. شراك، أحمد (2016)، الغرافيتيا أو الخربشات العربية على الحيطان مقدمات في سوسيولوجيا الهامش والثورة روافد للنشر والتوزيع.

8. فيبر، ماكس (2013)، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة حسن صقر، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى بيروت لبنان.
9. كولنجد، روبين جورج (2001)، مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
10. محمد همام (2013)، الفن المغربي جاذبا للاندماج الاجتماعي مقارنة سوسيولوجية المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الطبعة الأولى، قطر-الدوحة.
11. لعريني، صلاح الدين (2014)، مفهوم الهايتوس عند بيير بورديو، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 9 نوفمبر 2014.
12. محمد الحسن، إحسان (2005)، علم الاجتماع الرياضي، دار وائل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن.
13. مسرد مفاهيم ومصطلحات (2006)، النوع الاجتماعي، المبادرة الفلسطينية لتعميق الحوار العالمي والديمقراطية، منشورات مفتاح، مشروع النوع الاجتماعي، السلام والأمن بالتعاون مع صندوق الأمم المتحدة للسكان، فلسطين.
14. وهبة، مجدي وكامل المهندس (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت.
15. وولف، جانييت (2000)، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، القاهرة.
16. Francis Jauréguiberry (2016), Les technologies de communication : d'une sociologie des usages à celle de l'expérience hypermoderne . Cahiers de recherche sociologique, Dép. de sociologie. Université du Québec à Montréal.
16. Richard leppert (2002), Theodor W. Adorno - Essays on Music, by the Regents of the University of California,

التكنولوجيا بين العلم والفلسفة عند فرانسواز شميد

Technology between science and philosophy for Francoise Schmid

La technologie entre la science et la philosophie Chez Françoise Schmid

كموني عبد الفتاح أستاذ التعليم العالي مساعد

(جامعة مولاي إسماعيل / الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية - المغرب)

E-mail: kammouni.91@gmail.com ABDELFATTAHA.KAMMOUNI@UIT.AC.MA

ملخص:

إن تزايد الاهتمام بالآلة كان من بين الأسباب التي أدت إلى حدوث ثورة صناعية، ثم ثورة تكنولوجية، سيعقبها وعي فلسفي متأخر بضرورة تأسيس فلسفة جديدة تدرس التكنولوجيا. لقد كان الاعتقاد السائد لدى فلاسفة القرن 19م أن "ماهية الفلسفة تختلف عن ماهية التقنية"، لذلك ظل التفكير فيها بطريقة فلسفية محدودة، ويطبعه الحذر والتحذير. في هذا الإطار أبرزت الفيلسوفة الفرنسية فرانسواز شميد ضرورة اهتمام الفلاسفة لا الاستيمولوجيين بالتفكير في القضايا الراهنة التي تفرزها التكنولوجيا، على المستويين التجريبي والترنسندنتالي؛ معتبرة أنها أقدر من العلم على تمثل منظومات عملها، ونقد نتائجها؛ لأنّ خطورة التقنية آتية من ارتباطها في الأصل باللوغوس لا بالصناعة منذ المرحلة اليونانية. وهذا ما جعل هابيرت هوتوا يعرفها بأنها "ترنسندنتالي أسود"، على غرار حديث العلماء عن "الثقوب السوداء".

أكد أن انفتاح الفلسفة على التكنولوجيا لن يخلق تحالفا جديدا بين الفلاسفة والتقنين، الذين ظلوا ينظرون إلى الفلاسفة بازدراء ويرفضون تقييمهم لما ينتجونه بدعوى أنهم عاجزون عن فعل ما ينتقدونه، وفهم كيفية اشتغال التقنية؛ بعدما اعتبروا أنها دليل على توحش الإنسان في لحظة تاريخية معينة (ما قبل ح.ع. II). فهل هناك حاجة اليوم إلى "فلسفة التكنولوجيا"؟

الكلمات المفتاحية: التقنية، التكنولوجيا، العلم، الفلسفة، الاستيمولوجيا

Abstract:

the growing interest in machines was one of the reasons that led to the industrial revolution. The latter resulted in a rather technological revolution that set the cornerstones of a philosophy that studies and tackles technology. The common belief for a number of nineteenth century philosophers was that "the essence of philosophy is different from that of technology". Hence, thinking about technology philosophically was very limited and hesitant. In this context, the French philosopher **Françoise Schmid** showed the importance of tackling and studying current issues related to technology by philosophers rather than epistemologists experimentally and transcendently. She also claims that philosophy is more capable than science in tracing the systematic processes of technology and critiquing the results that might be caused by the latter. Apparently, the danger related to technology is due to its relation to the logos rather than industry since the Greek era.

It is a sure thing that being open to technology on the part of philosophy will never create a new coalition between philosophers and technicians as they always looked down on philosophers and refused their critiques on technology. That is due to the fact that technicians think that philosophers are merely criticizing something that they can never create or understand how it works. This is no strange thing as philosophers prior to WWII always looked at technology as a manifestation of humans' brutality. Thus, is there a need today for a "philosophy of technology"?

Key Words: Technology, science, philosophy, epistemology

Résumé : L'apparition d'une révolution industrielle, puis d'une révolution technologique est due à l'occupation croissante pour la machine. A cette révolution succédera plus tard une conscience philosophique qui exigera la naissance d'une nouvelle philosophie s'intéressant à la technologie. Au XIXe siècle les philosophes supposent que "l'essence de la philosophie est différente de l'essence de la technologie", ce qui restreint la réflexion sur la technologie, une réflexion caractérisée par la prudence et la prudence. Dans ce contexte, la philosophe française **Françoise Schmid** montre que seuls les philosophes, et non pour les épistémologues doivent réfléchir aux problématiques actuelles modernes traitées par la technologie, au niveau expérimental et transcendantal considérant que la philosophie est plus douée que la science à représenter les systèmes du travail de la technologie et de critiquer ses résultats car **le risque** de la technique vient de sa dépendance avec le logos, et ce, depuis l'étape grecque. C'est ce qui a poussé **Gilbert Hottois** à adopter les dires des scientifiques qui parlent de "trous noirs" et à le définir comme un "transcendantal noir".

Certes, l'ouverture de la philosophie à la technologie ne créera pas une nouvelle alliance entre les philosophes et les technologues (les techniciens) ayant méprisé les philosophes et refusé d'évaluer leurs produits sous prétexte qu'ils sont incapables d'atteindre ce qu'ils critiquent et de comprendre comment fonctionne la technologie ; dès qu'il la considère comme une preuve de la sauvagerie humaine à un certain moment historique (Seconde Guerre mondiale). A-t-on besoin aujourd'hui d'une "philosophie de la technique" ? Pourquoi demande-t-on à établir construire une philosophie de la technologie ?

Mots clé : Technique, Technologie, Philosophie, science, épistémologie.

تقديم:

تسعى هذه الورقة إلى تقديم قراءة في الفصل الخامس من كتاب: "عصر الإستمولوجيا"⁽¹⁾، العلم، الهندسة، الأخلاق"⁽²⁾. للباحثة الفرنسية من أصول سويسرية آن فرانسواز شميد (ولدت سنة 1949) (3). الذي نشر أول مرة سنة 1998، وأعيد نشره مرة ثانية سنة 2019، نظرا لأهمية ما يتضمنه وراهنية القضايا التي أثارها، والأفكار التي عرضها. عالج الكتاب مجمل قضاياها بطريقة امتزج فيها العمق العلمي، بالحدز الأستمولوجي، مع نوع من القلق الفلسفي، وهو ما مكن شميد من إبراز حاجة الفكر في هذه المرحلة التاريخية إلى الأستمولوجيا أكثر من ذي قبل⁽⁴⁾، لمقدرتها على كشف الأسباب الثاوية وراء نشأة الأفكار العلمية وتطورها، وفهم منطقها، ونقدها انطلاقا من مساءلة آثارها على الإنسان والحياة برمتها، من خلال تأكيدها أن الأستمولوجيا: "صارت شكلا معرفيا يشمل كل ما له صلة بالعلم، بل أصبحت واجهة لكل التخصصات"⁽⁵⁾. (F. Schmid, 1998, P.11)

يتألف الكتاب موضوع حديثنا من مقدمة تحدثت فيها الباحثة عن حدود الأستمولوجيا رغم ما حققته من إنجازات وانتشار واسع في وقت وجيز، وهذا ما أبرزته عند قولها: " لهذا فالكتاب سيفتح بمقدمة تعرف الحدود الحالية/الراهنة les limites Actuelles للأستمولوجيا. فحضورها عند تطبيق العلوم وتدريسها؛ لا في الجامعات فحسب وإنما في معاهد تكوين المهندسين أيضا، يكفي لإدراك أن مفهوم الأستمولوجيا عرف تنوعا وتعددا كبيرا"⁽⁶⁾. (F. Schmid, 1998, P.11)

يضم الكتاب بين دفتيه عشرة فصول، وزعتها فرانسواز شميد إلى ثلاثة أجزاء، حاولت أن تبين في أولها (يتكون من أربعة فصول) دلالة مفهوم العلم والتحويلات التي عرفها هذا المفهوم. وتطرقت في الجزء الثاني (يحتوي على ثلاثة فصول)، إلى مستقبل التكنولوجيا في الأستمولوجيا. أما الجزء الثالث (يشتمل على ثلاثة فصول) فأفرده للحديث عن أخلاق التكنولوجيا من زاوية إستمولوجية. أما بخصوص الفصل الخامس - موضوع حديثنا- المعنون ب: "التكنولوجيا بين العلم والفلسفة"، فقد قاربه الباحثة من خلال حديثها عن سبع قضايا⁽⁷⁾، حاولت من خلالها أن تميز بين مفهومي "التقنية" و"التكنولوجيا"، وتبين أسباب المطالبة بفلسفة تدرس التكنولوجيا -فلسفة التكنولوجيا-، وتقارب القضايا والاشكالات الناجمة عن تطورهما، على المستويين التجريبي والميتافيزيقي تحديدا، التي لم يعرهما العلماء والابستمولوجيين الاهتمام الذي تستحقه، مستثمرة في هذا الصدد مواقف ثلة من الفلاسفة أمثال: هايدجر، وجلبير هوتوا، وميشال سير.

لقد تظافرت العناصر المشكلة لهذا الفصل، لتتم ما عرضته في الفصول السابقة، وتؤسس لإمكانية الحديث عن علاقة الإستمولوجيا والتكنولوجيا في الجزء الأخير من الكتاب. ولتدافع أيضا عن فكرة أن

قضايا هذا "العصر" تفرض على "الأبستمولوجيا" الانخراط في الإشكالات الراهنة، والتفكير فيها بطريقة تأملية - فلسفية - تتأسس على رؤية نقدية-علمية.

يمكن القول عن هذا الكتاب إذا ما وضعناه في سياقه التاريخي، انه كان من الكتب الأولى التي عملت على رسم حدود الأبستمولوجيا، ونهت إلى ضرورة تجاوزها. ولعل هذا ما عبرت عنه الكاتبة عند قولها: " من الواضح أن مشروع نقد الأبستمولوجيا غير معترف به في فرنسا (...) وفي اللغة الأنجلوسكسونية هذا النوع من النقد نادر جدا" (8) (F. Schmid, 1998, P.11) ، مما يبين أن شميد كانت واعية عند كتابتها لهذا الكتاب بأمرين هامين هما: حاجة الأبستمولوجيا في فرنسا تحديدا إلى النقد، وضرورة توسيع نطاق توظيفها. وهذا ما جعلها تحدد معنى لفظ "العصر" بقولها " إنه لا يدل هنا تحديدا على معنى "زماني-كروولوجي"، ولكن وصف لمآل العلاقات بين مختلف مجالات المعرفة والأبستمولوجيا، في ارتباط بفعاليتها وتعدد موضوعاتها" (9). (F. Schmid, 1998, P.11)

تعترف الكاتبة في مقدمة مؤلفها أن كتاب "عصر الأبستمولوجيا لا يدعي اكتشاف قارة جديدة تم تجاهلها لزمان طويل، ولكنه يظهر الصلة بين الفرضيات العامة (10) التي سمحت باستقلالية الأبستمولوجيا عن النماذج التي تطلبها حاليا"، لذلك فهي تعتبر أن " عنوان الكتاب يحاول أن يقيس الرهانات التي تلامس في النهاية نبض العلاقة بين الفلسفة والعلم" (11). (F. Schmid, 1998, P.13- 14)

إن ما دفع شميد إلى كشف حدود الأبستمولوجيا؛ اطلاعها على الأعمال الرائدة التي قام بها كل من جان توسان ديسانتي J. T. Desanti (1914 - 2002) ، ودومنيك لوكور D. Lecourt (1944-2022)، وشكلت بداية نقد الأبستمولوجيا الكلاسيكية. معتبرة أن غياب هذا النقد وتأخره أدى إما إلى ظهور تقسيمات جديدة داخل حقل الأبستمولوجيا مع كواين (1908 - 2000) Quine، وتصورات فوضوية كما هو الحال مع فيرابند P, Feyerabend، أو محاولات لنقد مبادئ معينة كما حدث مع وفريد سيلارز (1912 - 1989) W. Sellars (12) (F. Schmid, 1998, P.12) أما خاتمة الكتاب فقد خصصتها للخوض في موضوع الهوية والاختلاف كمطلين للمعرفة المعاصرة. موضحة أن التطورات التي عرفت الأبستمولوجيا المعاصرة ليست نتيجة للتعديلات الجوهرية التي عرفها مجالي العلم والتكنولوجيا فقط (...) (13) (F. Schmid, 1998, P.279) وإن كنا معا يشكّلان مستقبلها، بل أيضا نتيجة التحولات التي طرأت في مجال الاخلاق والدين والسياسة وعلم الجمال تحت تأثير العلم والتكنولوجيا. فكيف ربطت فرانسواز شميد بين كل من العلم والتكنولوجيا من جهة وبين التكنولوجيا والفلسفة من جهة أخرى؟ وهل كان للموقف الفلسفي الكلاسيكي من التكنولوجيا

تأثير على مقاربتها لهذا الموضوع بشكل مختلف؟ وهل التفكير في التكنولوجيا اليوم من مهام الفيلسوف أم الأستمولوجي؟ وما هي شروط وأسباب ظهور ما يعرف بفلسفة التكنولوجيا؟ ولماذا تتم مطالبة الفلسفة اليوم بالتفكير في التكنولوجيا؟ وهل عرف موقف الفلسفة من التكنولوجيا تقدماً يوازي التطور الذي شهده عالم التكنولوجيا؟ وهل نستطيع العثور على تعريف فلسفي لمفهوم "التقنية والتكنولوجيا" في الفلسفتين القديمة والمعاصرة؟

1- التقنية في العلم والفلسفة:

يفترض عامة الناس غالباً أن العلاقة بين الفلسفة والعلم طبيعية، أكثر من تلك التي تربط الفلسفة بالتقنية، غير أن العكس اليوم هو الصحيح. تقول شميد "يوضح هذا الفصل؛ وفق أية شروط يمكن اعتبار الفلسفة أقرب إلى التكنولوجيا من العلم. وكيف أصبحت التقنية تدريجياً الموضوع الرئيس للأستمولوجيا"⁽¹⁴⁾ (F. Schmid, 1998, P.155). معتبرة أن هذا الأمر يرجع أساساً إلى التطور العميق، الذي حصل في التفكير بخصوص التكنولوجيا بعيد انتهاء الحرب العالمية الثانية، مع العلم أن الاهتمام بالتقنية وتطورها يرجع إلى مرحلة ما قبل الحرب (قبيل الحرب بقليل)، مثلما يظهر ذلك في أعمال ماركس (1818 - 1883)⁽¹⁵⁾ (Marx, 1867, P. 914) وبرغسون (1859 - 1941)⁽¹⁶⁾، وهایدغر (1889 - 1976)⁽¹⁷⁾ تحديداً؛ أي قبل ظهور الأستمولوجيا.

يسجل القارئ عند اطلاعه على افتتاحية الفصل الخامس، أن شميد لا تعرض تصور هؤلاء الفلاسفة المعاصرين، لإدراكها أن ما تروم الحديث عنه يتجاوز عصرهم، وما لفت نظرهم، لكنها ستجد نفسها مضطرة بين الفينة والأخرى عند محاولة تحديد دلالة مفهوم من المفاهيم بالعودة لأصوله داخل كل من الفلسفة والعلم تستلهم أفكارهم؛ لأن بناء موقف إستمولوجي أو فلسفي راهن عن طبيعة العلاقة بين الفلسفة والتكنولوجيا لا يستقيم دون العودة إلى هذه الأصول. وهذا ما عبرت عنه عند قولها: "نحن نروم رسم تصور عن تطور التقنية وفق -منظور- رؤية إستمولوجية، لأن الأستمولوجيا نفسها تنطلق من المفهوم الكلاسيكي للعلم. لهذا السبب نبدأ الجزء الثاني بفصل فلسفي تأسيسي"⁽¹⁸⁾ (F. Schmid, 1998, P.155)، وفي هذا اعتراف بأن هذا الفصل ستكون مضامينه أقرب إلى الفلسفة منه إلى الأستمولوجيا. فما دواعي هذا الاعتراف؟

ارتأت الباحثة أن تستهل الجزء الثاني الموسوم ب: "مستقبل التكنولوجيا في الإستمولوجيا le devenir technologique de l'épistémologie"، من كتابها بفصل فلسفي، حاولت من خلاله أن تقرب لقراءها مفهوم التقنية من زاوية الفلسفتين الكلاسيكية والمعاصرة. حتى تتمكن من رسم تصور أولي حول مفهوم التكنولوجيا. وهذا معناه أن هذا الفصل يروم فحص "علاقة الفلسفة بالتكنولوجيا"،

أكثر من "علاقة التكنولوجيا بالأبستمولوجيا"؛ لإيمانها أنّ فلسفة التكنولوجيا ينبغي أن تكون مستقلة عن فلسفة العلم؛ لأنهما تشكلتا داخل مجالين/حقليين متميزين، ولن يتم الربط بينهما إلا داخل الأبستمولوجيا⁽¹⁹⁾ (مخوخ عبد النبي، 2020)، التي عملت على رصد دور التكنولوجيا داخل العلوم - الفيزياء الذرية مثلاً-؛ بعدما تأكد للأبستمولوجيين أنها أصبحت في الحقبة المعاصرة تمثل جزءاً مهماً من العلم. مما حتم على الفلسفة أكثر من غيرها إعادة التفكير في التكنولوجيا ومنزلتها، وما يحمله تحالف العلماء والتقنيين من اشارات. لكن ما سر مطالبة الفلسفة بالتفكير في هذه القضايا داخل ما يعرف "بفلسفة التكنولوجيا"، أكثر من مطالبة الأبستمولوجيا بذلك؛ وفي بعض الأحيان بإلحاح أكثر من الإلحاح على دعوة الفلسفة إلى دراسة النظريات العلمية؟ ولماذا تنظم الدول برامج بحثية ومراكز للأبحاث حول التكنولوجيا⁽²⁰⁾ ونتائجها، وانعكاساتها على المجتمع والسياسة والاقتصاد... الخ؟⁽²¹⁾. (F. Schmid, 1998, P.155)

يبدو أن هناك حاجة ماسة لمقاربة موضوع التكنولوجيا بطريقة مختلفة ومغايرة؛ لأن أي إجابة عن هذه التساؤلات من المفترض أن تكون جديدة، لسبيين على الأقل: أولهما أن الأعمال التي كتبت قبل الحرب العالمية الثانية حول التقنية، لم تتمكن من تجاوز ما تم انتاجه حول هذا الموضوع داخل ما تسميه الباحثة الفلسفة الكلاسيكية الممتدة من ديكارت إلى هيغل؛ لذلك فالمواقف الفلسفية المعاصرة ظلت تجادل الأطروحة الديكارتية إلى حدود ميشال سير⁽²²⁾ (M. Serre, 1990, P. 58)، وثانيهما أن الحديث عن هذا الموضوع يقتضي التمييز بين التقنية كما تفهمها الفلسفات الكلاسيكية - القديمة والحديثة-، والتكنولوجيات المعاصرة⁽²³⁾، ويمكن أن نضيف سبباً ثالثاً له علاقة بطبيعة بعض قضايا التكنولوجيا، التي لا يستطيع العلم أو الأبستمولوجيا تفكيكها ونقدها، لما تحمله من أبعاد ميتافيزيقية؛ لها علاقة بإشكالية الحرية، والإرادة وغيرهما.

على هذا الأساس دعت شميد قراءها إلى ضرورة التسليم أولاً ولو على شكل فرضي، بوجود اختلافات بين التقنية والتكنولوجيا إلى حين إبرازها منهجياً، لتبين على الأقل أن ما تم الحديث عنه في الأنساق الكلاسيكية كان يدعى "التقنية"، أما النسق الجديد فيتحدث عن شيء آخر هو "التكنولوجيا"⁽²⁴⁾ (F. Schmid, 1998, Pp.155-156). غير أن الانطلاق من أحدهما سيقود بالضرورة إلى استحضار الطرف الآخر، فالحديث عن التقنية يوصل حتماً إلى التكنولوجيا، مثلما يمكن العثور عن بقايا معنى ودلالة "التقنية" عند القيام بقراءة معكوسة لتاريخ المفهوم. في هذا الإطار حاولت شميد أولاً تحديد ما يمكن أن تفعله الفلسفة عندما يتعلق الأمر بالتقنية وعندما يتعلق بالتكنولوجيا، وما إذا كان هذا التمييز له معنى (منطقي) من وجهة نظر فلسفية، قبل أن تنصرف إلى اختبار أشكال العلاقة الممكنة بين الفلسفة والتكنولوجيا؟

2- التقنية بين الفلسفتين القديمة والمعاصرة:

قارت الباحثة هذه المسألة من خلال البحث عن دلالة هذا "مفهوم التقنية" في الثقافة اليونانية، ثم يمت بعد ذلك صوب عرض الأسباب التي قادت إلى التمييز بين مفهومي "التقنية" والتكنولوجيا، والمبررات التي جعلتها تعتبر أن الانتقال من المفهوم الأول إلى الثاني لم يحدث بموجب قطيعة أو ثورة، نظرا لارتباطهما معا باللوغوس، الذي صدر عنه (25).

أ- كيف فكرت الفلسفة القديمة في التقنية:

فكرت الفلسفة القديمة إلى حد ما في التقنية داخل إطار فلسفة الطبيعة، لذلك فعرفة كيفية تفكيرها في الطبيعة من شأنها أن ترشدنا إلى كيفية تفكير القدماء في التقنية كما وجدها الإنسان في الطبيعة، واضطر فيما بعد إلى ادخال تعديلات طفيفة عليها لدواعي تجريبية (في الصنائع، والحرف...)، أو سياسية بغية تنظيم سلوكاته (على شاكلة فرضية العقد الاجتماعي) (26) (E. Morain, 1990, P.19)، دون أن يتمكن تفكيرهم فيها من تجاوز ما هو معطى؛ وهو ما يفسر عدم ادراجهم ما هو مبتكر في ما نسميه اليوم بـ "التقنية"، فالتقنية المستعملة من لدنهم كانت إما مستمدة من الطبيعة أو تحاكيها. لذلك فهي تعتبر أن البحث عن دلالة مفهوم "التقنية" في المرحلة اليونانية لن يكون إلا من داخل ما أسمته "علم الطبيعة".

في هذا الإطار بينت شميد أن انتقال الفلاسفة من الحديث عن "الطبيعة" إلى الاهتمام "بجوهر الطبيعة"، في ظل افتقارهم لتقنيات مبتكرة، كان بسبب ابتكارهم تقنية مهمة وغير مسبقة هي "التعريفات"، التي التجأوا إليها بغرض معرفة "العالم". موضحة أن بناء المفهوم كان التقنية الكلاسيكية التي حاول بواسطتها الفلاسفة معرفة الطبيعة وجوهرها، وقد وضعوا شروطا لصياغة التحديدات، من ضمنها ان تكون معبرة عن الواقع وحقيقته؛ سواء كانت نظرية/متعالية - كما حدث مع أفلاطون- أو محاثة -مع أرسطو-. على هذا الأساس اعتبرت الباحثة الفرنسية أن تقنية التعريفات لم تكن لها علاقة بما هو تجريبي وحسي، بل ارتبطت "باللوغوس" المسؤول الأول عن انتاج وفحص مضمون التحديدات المقدمة حول الطبيعة.

لقد اعتقد القدماء الأوائل أن التفكير في الطبيعة ينبغي أن يكون انطلاقا من أسئلة واضحة ومحددة، تقود الفكر إلى ملامسة "ماهية الجوهر المبحوث عنه"، وربما تكون هذه إحدى وظائف الاستخدام الفلسفي لمبدأ "الحتمية الطبيعية": القاضي بعدم الإخلال بجوهر الطبيعة. التي لطالما اشترط في فحص موضوعاتها بكل موضوعية، أن تكون مرئية بطريقة ما. لذلك فالمفهوم الفلسفي ينبغي أن يكون متوافقا ومعبرا عن أشياء الطبيعة، ومطابقا لها.

إن هذا التفاعل بين الطبيعة والمفهوم أتاح للفلاسفة إمكانية تأسيس لغة فلسفية. سمحت بخلق علاقة تبادلية بين الواقع الرياضي باعتباره امتدادا للواقع الفيزيائي المعطى، وبناء نوع من الموضوعية تُتأسس على قواعد تشترط وجود توافق بين المفاهيم وأشياء الطبيعة. بغية الوصول إلى ما يعرف بـ "الدرجة الصفر Le degré Zéro". حيث يصبح المفهوم في درجة من الوضوح تجعله مؤهلا لينقل ما يوجد في الواقع وكأنه مائل امامنا حتى في ظل غيابه. إن الدرجة الصفر هي أحد أشكال التجسيد المحتمل للفصل الراديكالي والجذري الذي قام به أفلاطون بين عالم الثبات وعالم التغير، لكن هذا الفصل نفسه لا ضامن له سوى "النية الطيبة" التي ليست لها أية غاية غير تحقيق "الخير الأسمى" (هنا ندخل الاخلاق في معرفة الطبيعة) ⁽²⁷⁾. (F. Schmid, 1998, P.156)

إذا كانت الطبيعة إذن معطاة، فإن معرفتها ينبغي أن تكون انعكاسا صادقا (ووفيا لها)، وهذا ما أعطى تقنية التعريفات مكانا خاصا، يتجاوز كونها مجرد انعكاس بسيط للطبيعة، إلى اعتبارها أداة ووسيلة تربط بين جملة من القضايا المتناقضة مثل: الإنسان / الطبيعة، الحركة / السكون، التغير / الثبات، الوسيلة / الغاية... لذلك ظل مفهوم التقنية خارج دائرة التفكير الفلسفي طيلة المرحلة اليونانية؛ التي اهتمت بالغايات الكبرى والعلل الأولى، ولم تعر اهتماما للوسائل والتقنيات التي ينبغي اتباعها.

لم يكن للتقنية مكان داخل دائرة التفكير الفلسفي سواء في ظل سيادة مفهوم النموذج / المثال الأفلاطوني أو التصور الأرسطي، فهذان الفيلسوفان لم يعبرا أي اهتمام للتقنية أو الآلة بشكل عام لعدة أسباب منها: اعتقادهما أن العبيد مجرد آلات، واحتقارهما للصنائع والحرف اليدوية، واهتمامهما بإشكالية النفس بدل الجسد باعتبارها آلة حاملة لهذا الجوهر الأول ⁽²⁸⁾. (أرسطو، تلخيص كتاب النفس، ص 12) على خلاف الفترة الحديثة -أو قبلها بقليل عصر النهضة-، التي عرفت ظهور توجه آخر يعلي من شأن الآلة؛ مهد الطريق أمام سيادة نزعة ميكانيكية /آلية، أسهمت في بروز جملة من الاكتشافات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: اكتشاف المقرب مع هانس ليبرشي (Hans Lippershey 1570 - 1618)، سنة 1608، والمضخة مع توريتشلي، والبطارية مع فولتا (1799). فإلى ما يرجع نسيان هذا المفهوم في الثقافة القديمة؟

لقد ظل الاهتمام بالمفاهيم من أجل المفاهيم؛ لذلك ففهوم التقنية لم يحظ باهتمام كبير، عند التفكير في الطبيعة. إذ لم يثبت أن القدماء انتبهوا إلى إمكانية تطوير تقنية "التعريفات"، إلا في بعض الحالات؛ عندما ظهرت تناقضات جزئية في التحديدات التي صاغوها عن "الطبيعة" أو "الجوهر". مما دفعهم إلى إعادة بناء المفهوم من جديد بآليات مختلفة. من هنا تأتي الخاصية الثانية لكل خطاب حول التقنية: "فالتقنية تدل على كل ما نتوصل به إلى نتائج تتفصل/تختلف عن النتائج المحصل عليها سلفا" ⁽²⁹⁾

(F. Schmid, 1998, P.157). مما يبين؛ أن القدماء لم يتحدثوا بشكل خاص عن التقنية باعتبارها مفهوماً، ولم يكلفوا أنفسهم عناء تعريفها. مع العلم أن تعريف المفاهيم كما تشهد على ذلك المحاورات الأفلاطونية كانت هي طريقة الأسلاف الفعالة، للبحث في القضايا والموضوعات التي تشغلهم، انخ. هكذا نستنتج أن تعريف المفاهيم ظل يحكمه نوع من الازدواجية، وهو ما يفسر وجود بعض المفاهيم بقوة في تاريخ الفكر، في حين لم تحضر مفاهيم أخرى إلا بشكل عرضي، أو لم تحضر البتة. وهذا معناه أن التعريفات كانت من أبرز التقنيات التي اعتمدها القدماء، لكن هذه التقنية لم تقدمهم إلى تعريف مفهوم التقنية؛ ففي هذه المرحلة لا نجد تعريفاً للتقنية، بالرغم من اعتماد العقل الاغريقي على تقنية التعريف كثيراً. فكيف السبيل إلى معرفة كيفية تطور تقنية التعريفات في المرحلة الكلاسيكية؟

ربما يمكننا تحديد طبيعة التقنية بالوقوف على التحولات التي عرفتها المفاهيم من جهة دلالتها. فتعدد الدلالات المعتمدة في تعريف الطبيعة كما تمثلها الأقدمون⁽³⁰⁾، يمكن ان تقودنا إلى معرفة دقة تقنية تعريف المفاهيم لدى القدماء. كما يمكن اللجوء إلى طريقة أخرى، تتمثل في البحث عن الأداة التي اعتمدت من قبل الإنسان لتعريف الطبيعة، وهنا سنجد أنفسنا أمام مفهوم "Le Logos"، الذي ظل الوسيلة المعتمدة في تحديد دلالة المفاهيم⁽³¹⁾ (F. Schmid, 1998, P.157)، غير أن تعريف التقنية/اللوغوس باعتبارها أداة Comme Instrument، أو وسيلة Comme Moyen، يمكن أن تواجهه جملة من الصعوبات، من بينها أن ربط التقنية بمفهوم اللوغوس سيجعلها "وسيلة" منفصلة -أو متعالية- عن الطبيعة. فما هو الدور الذي لعبته التقنية داخل علم الطبيعة؟ هل يمكن القول إنها لم تلعب أي دور؟ وهل يمكن تحديد دلالة التقنية من خلال وظائفها؟ وهل يمكن وصف الدور الذي لعبته التقنية بالجمود (والكسل والسلبية)؟

تجيب شميد عن هذه الأسئلة بالقول إن تقنية التعريفات بالمعنى الذي أشارت إليه لعبت دوراً هاماً على الأقل فلسفياً في تعرف القدماء على الواقع، معتبرة أنها حتى ولو اتصفت بالجمود في مرحلة من المراحل التاريخية، فإننا لا ينبغي أن ننطلق من أن "الجمود" سمة ملازمة لها على الدوام، لأن هذا سيؤدي إلى نتائج وخيمة، على رأسها: أننا لن نخضعها لرقابة العقل، وعندئذ لن نتمكن من التحكم فيها فيما بعد⁽³²⁾ (F. Schmid, 1998, P.157). ففكرة التقنية تكمن في أن لها علاقة وطيدة بالعقل Logos، وليس علينا أن ننسى هذا الأمر. ولعل هذا ما جعل التقنية حسب شميد تفلت من الرقابة الموضوعية، لأنها وضعت نفسها منذ البداية فوق الطبيعة. إن عدم إدراج مفهوم التقنية ضمن الطبيعة، هو ما جعل هذا المفهوم أقرب إلى الفلسفة من العلم، وهذه فكرة لا يعيرها التقنيون المعاصرين والمتخصصين في العلوم

الإنسانية أي اهتمام؛ بل يتجاوزونها ولا يقفون عندها؛ وهو ما على الفيلسوف ألا ينقاد وراءه، حتى لا تكون رؤيته وتفسيراته لها اختزالية.

ب- الوصف المعاصر للتكنولوجيا:

قلنا سابقا إنه من الضروري، محاولة تحديد دلالة مفهوم "التقنية" داخل النسق القديم، تنطلق من فهم السمات المميزة لهذا الواقع على كافة المستويات (العلمية، السياسية، المجتمعية...)، لأن هذه المميزات هي القمينة برسم المعالم الكبرى للمفاهيم⁽³³⁾. على هذا الأساس يصح القول إن المجتمعات القديمة لم تعرف ما نطلق عليه اليوم "التكنولوجيا"، التي كان ظهورها مرتبطا بالتطور الذي حصل في العلم والاقتصاد تحديدا في الحقبة المعاصرة، على الأقل في الدول "المتقدمة"، ويتم اعتمادها اليوم في مختلف المجالات: البحث العلمي، والاقتصاد، والتدبير، والتسويق، والصناعة؛ بالرغم من أن بعض الحرفيين آثروا التمسك بتقنياتهم التقليدية، ورفضوا استبدال المهارات الخاصة بالإنسان بالتكنولوجيات الحديثة، ومن الأمثلة التي يمكن استحضارها في هذا الصدد صناع الحرف التقليدية⁽³⁴⁾، الذين رفضوا اعتبار التكنولوجيا امتدادا للتقنيات الكلاسيكية، مثلها أشار إلى ذلك ميشال سير حينما جعل التكنولوجيا -في تعريفه لها- تابعة للتقنية⁽³⁵⁾. رغم ادراكه أن تحديد طبيعة المشكلات التكنولوجية بدقة وتعريفها بشكل منهجي؛ لا يتأسس سوى على تخمينات وافتراضات لأن النظام التكنولوجي المعاصر أكثر تعقيدا من نظام التقنيات القديمة⁽³⁶⁾؛ ومرد ذلك إلى أن نظرة العلم للتكنولوجيا عرفت تحولا جذريا، إذ "لم تعد التقنية تستعمل كوسيلة كما هو الحال في الممارسة القديمة للعلوم؛ بل صارت غاية في ذاتها، حتى إن كل معرفة حول التقنية اليوم غايتها الأساس الاستثمار في التقنية ذاتها"⁽³⁷⁾ (F. Schmid, 1998, P.158)، لأن ما حققته المعرفة بعد اكتشافها للتكنولوجيا ماديا ومعرفيا، جعلها تستثمر في التقنية، التي لم تعد مجرد وسيلة؛ بل صارت غاية كل معرفة علمية.

معلوم أن التكنولوجيا، ومن يقف خلفها من الخبراء، لا يهتمون بطبيعة المحتوى المعرفي الذي يوجه التقنية؛ بقدر ما يهتمون بتحقيق جملة من الأهداف الجديدة، وعلى رأسها: الربح، وتوجيه المجتمع. فالتكنولوجيا في جوهرها صارت تترجم فرضيات العلم إلى حقائق عينية، وهذا ما يفسر سر تحول العلم المعاصر الذي صار يتأسس على مبدأ: "كل شيء ممكن" (F. Schmid, 1998, P.159) (بلغة فيرآبند (Feyerabend) ⁽³⁹⁾). (جمول علي إبراهيم، نظرية المعرفة العلمية بين المنهج والتطبيق، 2011، ص 239)

تجدر الإشارة أن النصوص الإستمولوجية الكلاسيكية، لم تنطرق إلى مثل هذه الموضوعات، لذلك تبدو غير لازمة ولا حاجة لنا بها، بل وغير مجدية. وهذا راجع إلى أغلب الإستمولوجيين ظلوا يعتبرون أن مثل هذه الموضوعات زائفة ولا تستحق أن يكلفوا أنفسهم عناء التفكير فيها. لهذا تبدو الحاجة ماسة إلى فلسفة التكنولوجيا، لا باعتبارها إستمولوجيا حديثة؛ وإنما فلسفة لا تقف عند حدود دراسة طبيعة التكنولوجيا؛ بل تفكر في القضايا التي لا تظهرها، وتخفيها عنا، وراء طبيعتها. وهذا ما يبرر ضرورة تأسيس هذه الفلسفة؛ لأن التكنولوجيا تتجاوز العلم نفسه؛ ويصعب إدراك ماهيتها عن طريق العلم، الذي صار خاضعا لتأثيرها⁽⁴⁰⁾، وهو ما دفع شميد إلى استعمال مفهوم "لوغوس التقنية Logos de Techné".

هكذا يمكننا القول إن تعريف التكنولوجيا لا يمكن أن يتوقف عند حدود معينة؛ بل إن تعريفها ينبغي أن يخرق أفق التوقع العلمي، ويسائل اقتحام التقنية "الخلاق" لمجالات الإنتاج والفضاءات العامة والخاصة، وقيامها بمهام الرقابة بكل "مسؤولية". فالتقنية اليوم بتقديمها لهذه الخدمات صارت تسوق لنفسها بشكل غير مسبوق، وهو ما يفسر سبب مطالبة الفلسفة اليوم أكثر من ذي قبل بالتفكير بجدية في التكنولوجيات الحديثة.

3- المطالبة بفلسفة التكنولوجيا:

اعتبرت شميد أن الفلسفة اليوم لكي تعرف مفهوم التكنولوجيا ملزمة بسلك طريق غير الذي اتبعه الباحثون في تعريف التقنية، موضحة أن الفيلسوف اليوم يتعذر عليه تعريف التكنولوجيا وفق منطق قديم، بعدما صارت هذه الأخيرة تعم مختلف مناحي الحياة، وتمكنت من اقضاء جملة من القيم الكلاسيكية العظيمة Les grandes valeurs classique⁽⁴¹⁾ (F. Schmid, 1998, P.159)، من قبيل: الحرية، والمسؤولية، الخ.

إن توغل التكنولوجيا في تفاصيل الحياة الإنسانية؛ أدى إلى الغاء جملة من التحديدات والمفاهيم الكلاسيكية؛ بعد استقلالية التقنية عن الواقع أولا⁽⁴²⁾ (G. Hottois, 2002)؛ وعن الذات الإنسانية ثانيا في "مرحلة ما"، مما جعل ما كان يعرف بـ "وهم التكنولوجيا" "حقيقة واقعية"، في العصر الراهن الذي صارت الفلسفة مطالبة فيه؛ ببذل جهد أكبر للمضي قدما في فهم التكنولوجيا. لعدة اعتبارات منها:

أن "الفلسفة" باعتبارها

صورة فكرية تنظر في مختلف الخطابات بدء من الأسطورة، وصولا إلى التكنولوجيا، وحدها يمكن أن

تفك طلاس هذا العالم الجديد؛ الذي صار يعيش على وقع ما أسمته شميد "أيديولوجيا العهد الجديد
L'idéologie de la Nouvelle Alliance"،

أن الفلسفة تستطيع أن
تسائل أثر التكنولوجيا على الثقافة، وأن تحلل نظام عمل - بل وتفكير- التكنولوجيا في ارتباط
بالاحتياجات المجتمعية.

في هذا الإطار اعتبرت شميد أن مهمة الفلسفات المعاصرة، لا ينبغي أن تقتصر على نقد
الفلسفات القديمة وإبراز عيوبها، في حين أنها تكاد لا تعرف شيئاً عن الموضوعات الراهنة، ومواقف
بعض التيارات الفلسفية المعاصرة منها. موضحة أن هذا هو ما يعطي المشروع لمطالبة الفلسفة بدراسة
موضوعات بعينها من قبيل "موضوع التكنولوجيا"، والتفكير في نتائج "التطور المهول الذي تعرفه
التكنولوجيا". ومعنى هذا القول إن الفلسفة اليوم مدعوة لإبداء موقفها من القضايا الراهنة؛ لأن هناك
حاجة إلى وجهة نظر من خارج العلم - وجهة نظر مغايرة- حول مآل نظام المعرفة في ظل هيمنة
التكنولوجيا. صحيح أن الأستمولوجيا تميل إلى الاهتمام ببعض الجوانب المتعلقة بالتكنولوجيا وتطبيقاتها،
لكن هذا الاهتمام يظل في أمس الحاجة إلى قراءة ترسدتالية متعالية تسائل الأبعاد الميتافيزيقية في
التكنولوجيا، وهو ما لن تحققه الأستمولوجيا بنفس كفاءة الفلسفة، لمقدرتها على التفكير في الأسئلة
(المشكلات) التجريبية، واللاتجريبية المتحققة والممكنة والمحتملة.

إن مطالبة الفلسفة بفحص في المشكلات العلمية والتكنولوجية، لا تجعل الفلاسفة مجبرين على
إيجاد حلول علمية لها؛ وإنما الغاية من ذلك دفعهم إلى تفكيك أبعادها، وتوضيح آثارها على الإنسان
والقيم. لا ريب أن الفلسفة من خلال ممارساتها التأملية في القضايا التجريبية يمكنها أن تقدم ملاحظات
تقنية حول خدمات التكنولوجيا وأدوارها، لكن دورها الرئيس سيكون هو "انتقاد التكنولوجيا"
(بالمعنى العام للكلمة)، بطريقة تختلف عن نقد عالم الاجتماع الذي يقف عند حدود وصف الآثار
السلبية أو الإيجابية للتكنولوجيا على المجتمع، أو نقد عالم النفس الذي يكتفي بالإشارة إلى أضرارها
النفسية. فالفلسفة لا تروم إظهار حدود التكنولوجيا⁽⁴³⁾ (F. Schmid, 1998, P.160) ؛ بل فهم
التحولات التي عرفتها التكنولوجيا عبر تاريخها، لإدراك أسباب استقلالها عن الواقع أولاً ثم عن
الإنسان ثانياً وتأثيرها على العلم ثالثاً... الخ.

إن النظرة المتعالية التي أنشأتها الفلسفة حول التقنية لا تخلو من أبعاد محايثة، لأنها تدرك أن هذا
هو "جوهر التقنية أو ما تحاول أن تظهره لنا"، ولعل هذا ما جعل التقنيين يفتحون على الفلسفة لجعل

نظام التقنية يعمل بكيفية مقبولة. لقد حاولت الفلسفة في اشتغالها على التقنية أن تجيب عن سؤالين هامين هما: "ماذا تفعل"، و"كيف تعمل"؟

يمكن أن نضيف إلى هذه الاعتبارات التي أدت إلى المطالبة بفلسفة تدرس التكنولوجيات المعاصرة، اعتبارات أخرى منها أن الفلسفة وحدها أقدر على كشف أوهام التكنولوجيا. ومثال ذلك أن عملية إضفاء الواقعية على القيم من خلال التكنولوجيا يثير الوهم، لدرجة تجعلنا نعتقد أن ما يتيح لنا من إمكانات يعزز قيمة الحرية، لكن هذه الحرية تظل مصطنعة وزائفة؛ لأنها تقتل العفوية والإبداع، وتحد من قدرة الباحث العقلية⁽⁴⁴⁾. تدرك الفلسفة أن التقنية ينبغي أن تكون سلطتها محدودة ومقيدة لا مطلقة، حتى لا تكبل قدرة الإنسان على الإبداع والخلق، وتحرمه من الشعور بالاستقلالية والتصرف بكل تلقائية وعفوية، كما أنه من الضروري إعادة بناء وتشكيل القيم المتعالية لاستعادة شخصية الإنسان الضائعة، ومنح معنى للفرد وحيته... الخ، بشكل فعلي ومعقول.

إن الاستعانة بالفلسفة للتفكير في التكنولوجيا، ليست الغاية منها خلق تحالف جديد، جيد، ومتين، بين الفلاسفة والتقنيين؛ فنظرة التقنيين للفلاسفة ستظل على الدوام نظرة ازدراء، لاعتقادهم أن لديهم القدرة على الفعل (لامتلاكهم المال...) أولا⁽⁴⁵⁾ (F. Schmid, 1998, P.161)، وأن الفلاسفة تجاوزهم العصر الجديد ثانيا، لا لشيء سوى أنهم في سياق معين (قبل الحرب العالمية II) اعتبروا أن استعمال التكنولوجيا دليل على التوحش، بالرغم من أن أغلب التقنيين في معظم الأوقات يجهلون تماما أسباب نزول هذه المواقف في الفلسفة المعاصرة.

إن مطالبة الفلسفة بإبداء مواقفها من التكنولوجيا يربك توقعات التقنيين⁽⁴⁶⁾، الذين وإن كانوا محقين في قولهم إن موقف الفلسفة من التكنولوجيا سيظل متعاليا، إلا أنهم مخطئون عندما يعتبرون أن الفلسفة لا تبني مواقفها من التكنولوجيا إلا بالاعتماد على جملة من التخمينات والفرضيات، لأنهم لا يريدون تقييمها من الخارج لما يصنعونه وينتجون، وهو ما يضع جملة من العوائق أمام انفتاح الفلسفة على التكنولوجيا.

محاذير انفتاح الفلسفة على

-4

التكنولوجيا

لا ريب أن شروط التفلسف في هذا العصر متاحة أكثر من أي وقت مضى، لأن التطور الذي تعرفه المعرفة اليوم على كافة المستويات يسمح للفلاسفة بالتشكيك فيما بناه الأقدمون، وما توصلوا إليه، ومساءلة الحدود التي رسمتها الفلسفة لنفسها وإعادة النظر في العلاقة التي نسجتها على مر تاريخها مع العلم، وإنتاجاته، ومع تاريخ الفلسفة، والسياسة، والحياة اليومية، واللغة، واللسانيات، وعلم الاجتماع، الخ.

أكد أن الفلسفة المعاصرة عملت على تجديد قضاياها، بقضايا تبدو غريبة وغير مألوفة "فعلاقة الفلسفة بالتكنولوجيا إلى حدود اليوم تسمها الغرابة على خلاف علاقتها مع المجالات السالفة الذكر بالرغم من بعدها عنها أيضا" (47) (F. Schmid, 1998, P.162). وهذا ربما يرجع إلى هيمنة للنموذج الأفلاطوني.

صحيح أن صاحب "الجمهورية" تحدث في السياسة والتربية واللغة والخطابة، وتحدث أيضا عن الحرفيين، لكن تحت مظلة المعارف الأخرى، وهو ما يبين أن موضوع التقنية ظل خارج دائرة المعقولة الفلسفية (48) (Ibidem)، لا شيء سوى أن الفصل بين العقل والحس سيهيمن على تاريخ الفكر برمته، فكيف يمكن الجمع بين اللوغوس والعمل؟ وكيف يحضر اللوغوس في الأعمال اليدوية؟ وهل الفلسفة والتكنولوجيا غير قابلين للاختزال، كما اقترح بعض المعاصرين، لمعارضة -ولو جزئيا- الأطروحة الهايدجرية؟

ترى الباحثة الفرنسية أن التقنية أخرجت من دائرة المعقولة الفلسفية، لأن الفلسفة على مر تاريخها لم تعر اهتماما لما يعرف اليوم "بتطبيقات العقل"، بفعل سيادة مبدأ يقضي بضرورة الفصل بين العقل النظري والعقل العملي. قد تبدو هذه الفرضية الأخيرة معقولة، نظرا لتبعية التقنية للعلم تاريخيا، لكن هذا الأمر تغير، لدرجة أن بعض الفلاسفة يعترفون اليوم عن طيب خاطر أن العلم "صار حقلًا تطبيقيًا"، أو لحظة من لحظات التقنية، ويحضر في كل لحظات علمها وحتى تعطلها (49)، مما يجعل التقنية اليوم في علاقة مباشرة مع العقل والعلم على حد سواء، لا باعتبارها امتدادا لهما فحسب، بل مبدأ يوجه العلم والإنسان أيضا. فكيف ندحض الادعاء القائل بأن التفكير في موضوع التكنولوجيا سيجعل الفلسفة شيئا آخر غير الفلسفة، ولن يجعلها غريبة بعد أن يفرض عليها الانسلاخ عن ماضيها، ويدفعها إلى التفكير في نتائج التقنية وتطبيقاتها؟

للجواب عن مفهومي الغرابة والآخريّة، اللذان اعتمدا للتبرير أن الفلسفة لا يمكن اختزال عملها في قضايا محددة ومطالبتها بإبداء مواقفها منها بشكل فوري ومستعجل؛ يمكن القول إن فكرة عدم إمكانية وقابلية اختزال التكنولوجيا للفلسفة تستدعي جملة من الافتراضات أولها أن الفلسفة وإن حاولنا تحديد ماهيتها من خلال إلزامها بالتفكير في التكنولوجيا، فإن هذا التحديد لن يكون فلسفياً في ذاته، وإنما محاولة لوضع أسس جديدة لفهم نظام فعل الفلسفة، ومعرفة مدى قدرتها على تجاوز حدودها الكلاسيكية. صحيح أن الفلسفة انشغلت قبل ظهور التكنولوجيا بمفاهيم معقدة من قبيل مفهوم "الطبيعة"، إلا أن هذا لا يعني أنها استطاعت أن تبني خطابا متجانسا حول الطبيعة، وموضوعاتها بشكل قوي، بل ظلت القواعد التي أنشأتها حولها موضع جدال، سواء تعلق الأمر بالقواعد الموضوعية أو المتمثلة (التأملية)، أو

النتائج التي توصلت إليها. وهنا يمكن أن نتساءل: أليس يمكن للتكنولوجيا أن تساعد الفلاسفة في إيجاد تحديدات أدق للطبيعة "كفهوم"؟ لا شك في ذلك، وهذا ما يفسر انشغال العلماء بتطويرها بشكل دائم. لا ريب إن انفتاح الفلسفة على الميتافيزيقا في كثير من لحظاتها التاريخية، لتفسير بعض الإشكالات "الفيزيائية/ الطبيعية؛ يظهر بوضوح أنه ليس ثمة موضوع بعينه يمكن أن يميز الفلسفة، أو يمكن أن نخترل من خلاله الفلسفة، إذا ما استثنينا المبادئ الكونية التي صاغتها بشكل ترسدتتالي لضبط حركة الأنساق، وصارت بدورها اليوم عرضة للتشكيك. وهنا يمكن أن نتساءل: ألن يكون من الوهم أيضا اعتبار الفلسفة كونية، واتخاذ هذا المبدأ مطية لتبرير تعالها عن الخوض في القضايا الراهنة التي تلامس "الإنسان"؟

في هذا الصدد ترى شميد أنه من المستحيل القول بضرورة ابعاد الفلسفة عن التكنولوجيا، وما على الفلسفة إلا أن تغير نظرتها هذه، وألا تكتفي بالنظر إليها من جهتي: استقلاليتها عن سلطة العقل، أو تطبيقاتها التجريبية "لأن ما ينتج الوهم بعدم قابلية الفلسفة للاختزال، هو افتراضا أنه ثمة تعارض بين الخصائص التجريبية للفلسفة والخصائص التجريبية للتكنولوجيا"⁽⁵⁰⁾. (F. Schmid, 1998, P.163)

تفترض فكرة عدم القابلية للاختزال Irréductibilité، فرضية أخرى قابلة للنقاش بنفس المقدار تحثنا على التساؤل الآتي: ما الذي يجعل من اللوغوس السمة المميزة للفلسفة، ومن معادلة الفلسفة = تاريخ الفلسفة، صحيحة؟ قد تصير هذه المعادلة بدون معنى أمام زخم الإبداع الفلسفي (فالعقل قد يصير لا عقلا، وما نسلم به اليوم قد يتم تجاوزه غدا...): الذي يمكننا من تجديد التأويلات بلا كل ولا ملل. لكن هذا لا يعني أن العقل متعال عن الفعل، وعن التقنية، وأن الفلسفة عليها أن تظل منفصلة عن التكنولوجيا، والعكس صحيح؛ لأن الغاية من اخضاع التقنية لرقابة العقل الفلسفي بكل بساطة هي محاولة "عقلنة" دور التقنية، التي عملت تاريخياً على توجيه العقل دون أن يعي ذلك. كما أن انفتاح الفلسفة على التكنولوجيا، يلزم الفلاسفة أيضا بإعادة النظر في لغة الفلسفة؛ فإذا كانت الفلسفة على مر تاريخها قد حرصت على استخدام لغة رمزية مجردة، تمكنها من نقل تمثلاتها عن الواقع، بدلالات تعبر عن جملة من المدلولات، فإن التقنية اليوم تستعمل لغة جديدة تتخذ طابعا رمزياً ومجرداً، في حاجة إلى تأويل وتفسير، وهو ما نجده في الكتابات الشذرية لنيتشه.

إن عدم القابلية للاختزال لها علاقة وطيدة بمفهوم "اللوغوس" و"الموضوعية" كما تصورتها "فلسفة الطبيعة". لكن شميد تؤكد أنه يصعب اختزال تاريخ الفلسفة في مفهومين، ظل يعتقد أن تحقيقهما لا يتم إلا في استقلال وانفصال عن التجربة، وهو ما جعل انخراطها ضعيفا في مثل هذه القضايا⁽⁵¹⁾ (F. Schmid, 1998, P.164). إن الفلسفة كما أكدت على ذلك الفلسفة الإنجليزية (ذات الطابع

التجريبي)، ليست عقلانية فقط كما اعتقدت الفلسفات الكلاسيكية، ومن ثمة فإن الفلسفة تجد نفسها اليوم مضطرة إلى تغيير أسلوبها، وإعادة النظر في طبيعة الموضوعات والقضايا التي تدرسها، وكسر الحدود الكلاسيكية، التي رسمتها لنفسها، بدعوى التزامها "بالموضوعية"، حتى تمكن من تفسير جوهر التكنولوجيا وماهيتها باعتبارها من أكثر الإشكالات التي تواجه العقل.

ليس علينا أن نعود باستمرار إلى تاريخ الفلسفة، استجابة للنداء النيتشوي من خلال مفهوم العود الأبدي⁽⁵²⁾ L'Eternel Retour (الشيكر محمد، 2013، ص 66 - 67)، وأن نفر من انتاجات الحضارة، بل تسليح الفكر وجعله قادرا ومؤهلا على تفكيك ونقد النتائج التي يتوصل إليها العقل بمساعدة من التكنولوجيات الحديثة، وتحديد طبيعتها وماهيتها. فما هي أوجه التشابه والاختلاف بين الفلسفة والتكنولوجيا؟

5- مقارنة بين الفلسفة والتكنولوجيا:

إذا ما حاولنا تعريف التكنولوجيا من زاوية فلسفية اليوم، فإننا سنعثر على جملة من التشابهات الغريبة بينها وبين بعض الفلسفات المعاصرة. على عدة مستويات من ضمنها كيفية بناء العبارة أو الجملة، في التكنولوجيا والفلسفة الشدرية (النشوية تحديدا)، التي حاولت بناء أسلوب خاص بها يميزها عما يمكن أن نسميه "الأساليب الطبيعية أو المعتادة"، وهذا ما يفسر مهاجمتها للافتراضات المسبقة، والمسلمات الثابتة (المبادئ الأولية) (P.165⁽⁵³⁾, F. Schmid, 1998)، التي تأسست عليها الفلسفة من أفلاطون إلى هيغل. هكذا ستظهر الفلسفة المعاصرة باعتبارها فكرة تسبح في المستقبل، أو خطاب لا يقف عند نقطة ثابتة (درجة الصفر)⁽⁵⁴⁾. (F. Schmid, 1998, P.166)

تؤسس هذه التعريفات الأولية لإمكانية العثور على عدة تشابهات بين الفلسفة والتكنولوجيا، ويمكن العثور أيضا عما يعززها في فلسفات الاختلاف المعاصرة، التي دشنت مرحلة انهيار التعارض الحاصل بين الترنسندنتالي والتجريبي، الذي صارت التكنولوجيا نفسها "غارقة في شطآنه".

إن التحكم في كيفية الانتقال من الفكر (الخطاب) إلى الواقع، بطريقة علمية دقيقة، سيكون هو الهدف الجديد للأبستمولوجيا والفلسفة اللتان يتوجب عليهما أن تضعوا المعرفة التكنولوجية ضمن اهتماماتهما، وألاّ تتمسكا "بخطاب الكونية"؛ الذي تخلت عنه العلوم بما في ذلك الرياضيات نفسها؛ بعد انفتاحها على الفيزياء، وليس هذا فحسب بل إنّ علماء الرياضيات انهبوا هذه الأسطورة، حينما اضطروا إلى تغيير لغة الرياضيات بلغة أخرى أكثر دقة؛ هي اللغة التكنولوجية التي أبرزت فاعليتها.

هكذا يتضح أنّ الفلسفة الأبستمولوجيا الكلاسيكيتين ستصبحان في نظر المجددين ترفا فكرياً (زائدة عن الحاجة)، من وجهة نظر التكنولوجيا، وهي وجهة نظر تبدو صائبة إلى حد ما؛ لأن الفيزياء

المعاصرة لا تبني مفاهيمها اليوم ارتباطاً بالطبيعة (كما قال كلود برنار)، أو بالاعتماد على الثنائيات الكلاسيكية (الفكر + الواقع). أو المرأة العاكسة، حيث ينبغي للفكرة أن تعكس الواقع، وأن تصفه بشكل دقيق؛ بل عصر يتم فيه الجمع بين المفهوم المتعالي ومعطيات التجربة في شذرة واحدة. إن انهيار الثنائيات الكلاسيكية المتعارضة، فتح المجال امام نشأة تأملات فلسفية جديدة حول التكنولوجيا، مثلما حدث في العلم بعد ان سمح للتكنولوجيا بالتوغل في عالمه بمجرد انهيار التعارض الذي كان قائماً بين "النظرية والتجربة"⁽⁵⁵⁾. (F. Schmid, 1998, P.166)

إن تلاشي هذا التعارض داخل فلسفات الاختلاف *Différence - différence*، جعل المعطيات الواقعية فارغة، والأفكار الترنسندنتالية جوفاء، ولا تربطها صلة بما هو معطى، والمعرفة غير خاضعة لقاعدة إما/ أو (بلغة كيركغارد)⁽⁵⁶⁾ (Kierkegaard, 1940)، وهذا ما عبر عنه دولوز حينما قال بكثافة الحايث، ودريدا بتلاشي المتعالي، مما سمح بالتركيب بين هذين الحدين، إما عن طريق تكثيف الواقع أو تفكيك المتعالي⁽⁵⁷⁾. (F. Schmid, 1998, P.167) لم يكن قصد فلسفات الاختلاف بعملها هذا اغراق الفلسفة؛ بل انقاذها من خلال محاولة تأسيس ما يمكن أن نطلق عليه بلغة نيتشه "ما وراء"، الفلسفة نفسها.

إن موضوع العلاقة بين الفلسفة والتكنولوجيا في الختام، يؤدي بنا إلى نوع جديد من المشكلات، لن يتم إيجاد حلول لها إلاّ من داخل فرضية ضرورة خلق (إيجاد) فلسفة للتكنولوجيا، نظراً لوجود تقاطعات تقرب بينهما (أي بين الفلسفة والتكنولوجيا) منها:

- الطبيعة التجريبية لكل من التكنولوجيا والفلسفة.
- امكانية خلق حوار بين القيم الفلسفية الكلاسيكية، والقيم التكنولوجية الجديدة التي صارت توجه سلوكياتنا، لعلاج الانقسام القيمي، الناجم عن تعارض هذين الخطابين.
- لأن تفكيك منظومات عمل التقنية سيظهر للفلاسفة أنها ليست مجرد موضوع كما أشار إلى ذلك هايدجر.

خاتمة:

في ظل هذه الشروط، يمكن القول إن الغاية الأسمى من المطالبة بتأسيس فلسفة تدرس التكنولوجيا؛ ليس وضع أسس جديدة أو إضافة أسس أخرى تعزز أو تلغي الأسس القديمة التي وضعت للفلسفة من قبل الفلاسفة، ووضعت للتكنولوجيا من طرف التقنيين؛ بل إعادة بناء خطاباتنا حولهما معاً، لنبرز حدود كل منها - حدود كل من الإنسان والتقنية-، وهو ما دشنه برغسون بحديثه عن مفهوم "الإنسان الآلة *Homme-Machine*" أو "الإنسان الصانع *Ecco- Homo*"⁽⁵⁸⁾ (كيكوكلي،

ضمن كتاب، موجات جديدة من فلسفة التكنولوجيا، 2006، ص 44)، الذي حل محل الإنسان، بعدما صار تواجهه وازنا في مختلف المجالات مثل: الإدارة، والسياسة، والإشهار، بحكم هيمنة النظام التكنولوجي، لدقة بياناته ومعطياته⁽⁵⁹⁾ (F. Schmid, 1998, P.168)، وهو ما يفرض على الفلاسفة تطوير أدوات نقد التكنولوجيا. بعدما صارت القوة النقدية التي ميزت الخطاب الفلسفي حول التكنولوجيا في بدايات القرن 20م تضعف، وما كان لها إلا أن تعترف بضعفها القديم اليوم، إذ يصعب اختزال نقد التقنية في بعد واحد هو "علاقتها بالرأسمالية"، ووظيفتها التسويقية أو الاجتماعية. ومرد ذلك إلى "أن حدود اللوغوس Logos، و"التخني" La Technè يصعب الحسم فيها من زاوية فلسفية (F. Schmid, 1998, P.169)⁽⁶⁰⁾. التقنية ليست لها ماهية، فإنّ فلسفات الاختلاف ينطلقون من أن ماهية التكنولوجيا، متعالية، وترنسندنتالية، لذلك فهم لم يفكروا في تعريفها، رغم معاشتهم لها؛ لأنها صارت جزء من حياتهم اليومية. إن تعريف الفلسفة للتكنولوجيا؛ بأنها ترنسندنتالية، يدل على أنها موضوع ما يزال عصيا على التعريف، لذا فإن تعريف جليبرت هوتوا للتكنولوجيا بأنها "ترنسندنتالي أسود transcendance noir"⁽⁶¹⁾؛ له معنى واحد هو أنه "يصعب اختزال التكنولوجيا في "موضوع" لأنها أكبر من ذلك، ولم تبح بكل أسرارها؛ وهذا ما يجعل منها موضوعا راهنا للفلسفة،... الخ، ولباقي المجالات المعرفية الأخرى: الإدارة، وعلم الاجتماع، والاقتصاد (F. Schmid, 1998, P.169)⁽⁶²⁾. أما على المستوى الفلسفي فينبغي للفلسفة أن تعيد صياغة فرضياتها حول هذا الموضوع بشكل مغاير وجذري، وعليها أن تستعين في تحديدها لخصائص التكنولوجيا وأدوارها بالعلم نظرا لعلاقته القديمة والوطيدة مع التقنية.

في نهاية هذا الفصل حاولت فرانسواز شميد أن تحدثنا عن أدوار التكنولوجيا واختصاصاتها؛ حيث بينت أن كلا من الفلسفة والتكنولوجيا بينهما أمور مشتركة هي التي جعلتهما يعرفان تطورا ملحوظا. فإذا كانت الفلسفة لم تتطور إلاّ انطلاقا من تناقضاتها، والاختلافات القائمة بين مدارسها تاريخيا... الخ. فإن التكنولوجيا لم تتقدم إلا باعتبارها جزء من التقنية، كما أشار إلى ذلك ميشال سير، حينما بين أن التقنية في جوهرها تحمل مبدأ يدفعها إلى تطوير ذاتها، وهذا معناه أن التطور الذي عرفته يكاد يكون خطيّا ومتصلا. ويرجع ذلك إلى أنها وضعت لنفسها أهدافا محددة داخل المجال الذي وجدت فيه. وهو ما مكّنها من فرض تواجهها داخل مجالات المعرفة المختلفة.

وعليه تصل شميد في النهاية إلى القول إذا كان العلم يسعى إلى تقديم وصف ظاهري عن التكنولوجيا؛ فإن الفلسفة بإمكانها تفسير أدوارها والمهام المنوطة بها ولو بشكل مجازي أو سريالي كما فعل دلوze. فالعلوم التقنية لا تستطيع وحدها أن تقدم لنا تصورا عن التكنولوجيا، لأنها لن تنظر إليها إلاّ من

زاوية ما تقدمه لنا، من جهة قدرتها على تصنيف الظواهر، وما تقدمه للفن من إمكانيات لتحسين الطابع الجمالي للعمل الفني... بينما تستطيع الفلسفة أن تقدم حكماً أخلاقياً عن نتائجها المتحققة أو حتى تلك التي لم تتحقق بعد (المأمولة). هكذا؛ نفهم سبب دعوة شميد إلى هدم الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية؛ فهي ترى أن تعريف العلم والفلسفة والأخلاق والتكنولوجيا لا يكون ممكناً إذا ما تم أحداث فصل بينها، معتبرة أننا إذا لم نتمكن من "تقديم تعريفات مناسبة لهذه المجالات فإننا لن نستطيع إيقاف "أوهامنا عن التكنولوجيا" وأخذ الإشكالات التي تواجهها بها كل يوم على محمل الجد"⁽⁶³⁾.

لائحة المصادر:

- Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, science, ingénierie, éthique, Edition Kimé, Paris, 1998
- Jean-Toussaint Desanti, La philosophie silencieuse ou critique des philosophies de la science, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), Paris, 1975.
- Jean – Yves Goffi, La philosophie de la technique, PUF, Que sais-je ? n2405, Paris, 1988.
- Kierkegaard, Ou bien... ou bien ou L'alternative, Gallimard, Paris, 1940.
- Lecourt, D., Pour une critique de l'épistémologie : Bachelard, Canguilhem, Foucault, 1972, réed. Maspero, Paris, 5e éd. 1980).
- Michel Serre, contra naturel, Flammarion, Paris, 1990.
- Michel Serre, Statues, Flammarion, Paris 1999.
- Martin Heidegger, La question de la technique, In, Essais et conférences, traduction André Préau, Galimard, Paris, 1958.
- Morin, Edgar, Science avec conscience, Ed. Fayard, Paris, 1990.
- Georges Friedmann, Problèmes humains du machinisme industriel, Paris, Gallimard, 1946.
- Gilbert Hottois, Technoscience et sagesse ? Ed, Pleins Feux, Paris, 2002.
- M. Heidegger, Nietzsche, 2T, Trad. P. Klossowski, Gallimard, 1971.
- ابن رشد، تلخيص كتاب النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950.

- محمد الشيكري، في الفلسفة الألمانية: هايدجر ضد نيته، تقديم، محمد سبيلا، منشورات الزمن، العدد، 35، النجاح- الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2013.
- جان كير برج أولسن، إيفان سلنجر، سورين ريس، موجات جديدة من فلسفة التكنولوجيا، ترجمة: شوقي ضيف، المركز القومي للترجمة، ط. 1، القاهرة، 2006.
- جمول إبراهيم علي، نظرية المعرفة العلمية بين المنهج والتطبيق (كارل بوبر- توماس كون - فير أبند)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
- أرسطوطاليس، تلخيص الطبيعة، الجزء 1، ترجمة: اسحق بن حنين، تحقيق، عبد الرحمن بدوي، سلسلة ميراث الترجمة، ع. 1174، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.

قراءة الهوامش:

(¹) في تحديدها لدلالة هذا اللفظ تقول شميد: " أطلقنا عليه اسم "عصر الاستيمولوجيا"، لان هذه الخاصية هي التي تجلعه محايثا للممارسات العلمية والتكنولوجية في نفس الوقت. ولكن أيضا للتطورات الأخلاقية المصاحبة لها. إن كلمة عصر هنا لا تحضر بالمعنى الزمني/الكرونولوجي". انظر:

Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, science, ingénierie, éthique, Edition Kimé, Paris, 1998, p, 11.

2) Ibidem.

3) آن فرانسواز شميد Anne Françoise Schmid، فيلسوفة فرنسية سويسرية المولد. ولدت يوم 17 شتنبر 1949. متخصصة في مجال الأستيمولوجيا، وتحديدًا في دراسة أعمال بوانكاريه. من مؤلفاتها: بوانكاريه، العلوم والفلسفة (1978) Poincaré, les sciences et la philosophie، عصر الأستيمولوجيا (1998)، ما الذي نعينه بفلسفة العلوم (2001) Que peut la philosophie des sciences. كما ساهمت في كتب مشتركة كثيرة. كانت ضمن أعضاء منظمة من أجل مناهضة فلسفة عالمية organisation Non-philosophie internationale

4) تستهل فرانسواز شميد كتابها هذا بتحذير تعلن فيه: أن المشكلات التي تعالجها داخله (الأخلاق، التكنولوجيا...) تبدو بعيدة بعض الشيء عن المشكلات الإستيمولوجية الكلاسيكية، وهذا إنما يرجع إلى قصور المشتغلين بهذا المجال؛ ورسم الأستيمولوجيا لنفسها حدودا آن الأوان أن تتجاوزها. إن هذا الأمر هو ما جعلها تقول عن هذا الكتاب " سوف يفاجئ العلماء والفلاسفة بشكل مختلف. سيفاجئ العلماء لأنه يقدم وصفا وتقريرًا عن علاقة الأستيمولوجيا بالعلم، لا بالتخصصات العلمية نفسها، وبالتالي سيظهر عالمهم من خلال صورة تشوه القواعد المتناسكة بالنسبة لهم. وسيفاجئ الفلاسفة لأنهم

يفترضون عموماً نوعاً من الشفافية في العلوم التي ستكون في متناولهم على الفور بمجرد أن ينظروا ويروا جيداً، ويعرفوا كيف تفكك رموز أرشيف العلم القديم". وبالتالي فكتاب عصر الأبستمولوجيا يروم تجذير الفكرة القائلة بأن رهان الأبستمولوجيا هو تكوين معرفة نسبية ومستقلة حول جملة من القضايا الغامضة والمعقدة"، ص، 11.

5) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, p, 11.

6) Ibidem.

7) يمكن عرض هذه القضايا على الشكل الآتي: (1) كيف فكرت الفلسفة الكلاسيكية في التكنولوجيا. (2) الوصف المعاصر للتكنولوجيا (3) المطالبة بفلسفة التكنولوجيا (4) العلامة والتقنية: أبعاد التعارض. (5) مقارنة بين الفلسفة المعاصرة والتكنولوجيا. (6) العلم كحد لفلسفة التقنية. (7) خصوصية التقنية.

(8) ومع ذلك تضيف قائلة: " لا بد قبل بداية هذا الكتاب من الإشادة بعمل جان توسان ديسانتي Jean-Toussaint Desanti، "الفلسفة الصامتة أو نقد فلسفات العلم"، ودومينيك لوكورت D. Lecourt تحديداً في نقده أبستمولوجيا باشلار وكانغيلام وفوكو. إذ لم يعد من الممكن الاقتصار على النقد الماركسي للأبستمولوجيا فحسب". انظر:

Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, p, 11

Jean-Toussaint Desanti, La philosophie silencieuse ou critique des philosophies de la science, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), Paris, 1975.

Lecourt, D., Pour une critique de l'épistémologie : Bachelard, Canguilhem, Foucault, 1972, réed. Maspero, Paris, 5^e éd. 1980).

9) Ibid., Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, p, 11.

10) حصرت فرانسواز شميد هذه الفرضيات في أربع هي: (1) لا يمكن الحديث مباشرة عن العلم، ولا يمكن لأي خطاب إطلاقاً أن يحدد معايير الأشكال الخالصة للعلوم. (2) في التجريبية وتحديدًا "في الحالات التاريخية"، نواجه دائماً مزيجاً من العلم والفلسفة والتقنية والأخلاق وعلم الجماليات، وما إلى ذلك، بدرجات متفاوتة. لذلك لا يمكننا أن نضع معايير للإعتراف بالعلم أو بالفلسفة عن طريق الفحص التجريبي وحده. (3) نحن نعتقد أنه من الضروري أن يكون التمييز بين: العلم، والفلسفة، والتقنية، والأخلاق، وعلم الجمال... ترسندتالياً فقط. لأنه لا يوجد معيار تجريبي يمكننا من تحديد هذه الفوارق بشكل خالص. إن التخلي عن هذه الفوارق الترندتالية يلزمنا بمفهوم "نسي" وثقافي. (4) نحن نسعى إلى

تمديد مجال اشتغال الأبنستولوجيا، على جميع الأطاريح، ما عدا الوضعية، وهذا لا يعني أبداً عدم المبالاة بالتجريبية وسياقها. لذلك نعتقد أن الأبنستولوجيا ستكون قادرة على تزويدنا، ولكن بشكل غير مباشر، بالعديد من المؤشرات حول العلم وعلاقته بالفلسفة". معتبرة أن هذه الفرضيات مجتمعة تفسر وتشرح جوانب معينة من أسلوب هذا الكتاب. عصر الأبنستولوجيا، م س ن، ص، 13 - 14.

11) L'Age de l'épistémologie, P, 13.

12) فيلسوف أمريكي طور مفهوم الواقعية النقدية، وأسهم في حدوث تغيير جذري في الفلسفة الأمريكية. انظر:

L'Age de l'épistémologie, P, 12.

13) Ibid., P, 279.

14) Ibid., P, 155.

15) دعا ماركس إلى ضرورة التحكم في التقنية لجعلها وسيلة لتحقيق ما يعود على المجتمع بالنفع، وحتى لا تصبح أداة للإستلاب والاضطهاد. انظر في هذا الصدد دعوته إلى وجوب التمييز بين الآلة واليد العاملة. (Marx, 1867, Capital, L. 1, Pléiade, T.1, p, 914).

16) خصص برغسون مقاطع من كتبه للحديث عن التقنية، ومن بين المقاطع التي يعود إليها أغلب الباحثين، ما أورده في كتابه: "التطور الخلاق"، الذي نشره سنة 1907.

H. Bergson, L'évolution créatrice, (1907) Edition électronique, les Echos du Maquis, Paris, Avril, 2013.

17) نشر هايدجر مقاله "سؤال التقنية" في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. تجدر الإشارة أن هذا المقال كان عبارة عن محاضرة ألقاها عن الوجودية. انظر:

Martin Heidegger, La question de la technique, In, Essais et conférences, traduction André Préau, Galimard, Paris, 1958. Voir aussi : Jean – Yves Goffi, La philosophie de la technique, PUF, Que sais-je? n2405, Paris, 1988.

18) ibid. P, 155.

19) مخوخ عبد النبي، دراسات إبستيمولوجية، دار الأمان، الرباط، 2020.

20) انظر في هذا الصدد مجموعات البحث، والتقارير التي صدرت في هذا المجال. نكتفي بالإشارة على سبيل المثال لا الحصر إلى:

Analyse systémique des usages des technologies de l'information et de la communication pour l'apprentissage, Recherche coordonnée par, Didier Paquelin, avec la participation collaborative de : Paulette Bernhard, Hugues Choplin, Nicole Corési-Grou, Sonia Lefebvre, Patrick Bompard, Serge Pout-Lajus, J, F. Rouet, Appel d'offres VNCRE, 1998, publier en 2000. Voir aussi :

Dominique Lecourt, L'enseignement de la philosophie des sciences, Rapport au ministre de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, Paris, 1999.

21) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 155.

22) Michel Serre, contra naturel, Flammarion, Paris, 1990, P, 58. Voir aussi ; Michel Serre, Statues, Flammarion, Paris 1999 p. 46.

23) إن كل حديث عن التكنولوجيا يستوجب بالضرورة تمييزا طفيفا بين التقنية باعتبارها جملة من المهارات والاستراتيجيات والخطط التي ابتكرها الإنسان منذ القدم لتجاوز العقبات التي واجهته (البرد، قطف الثمار، ذبح الطرائد التي يصطادها...الخ)، وبين التكنولوجيا المعاصرة التي ظهرت في سياق الثورة الصناعية، وارتبط اسمها بالآلات والأدوات والوسائل المتطورة التي صنعها الإنسان للسيطرة على الطبيعة أولا، وتسهيل شروط العيش/الحياة ثانياً...الخ.

24) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de L'Epistémologie, Ed, KIME, Paris, 1998, P, 155-156.

25) أكيد أن النقاش حول كيفية تطور المفهوم على مر التاريخ عرف سجالا كبيرا. إذ نجد ان هناك من اعتبر أن المفهوم رغم محافظته على نفس الرسم مثل مفهوم "الحركة"، يمكن أن يعرف تحولات جذرية على مستوى دلالاته، وهناك من رأى أن بعض المفاهيم حينما تعرف تحولا في رسمها بعد أن يتم ادخال تعديلات على معناها. لكن شئنا أن نقول موقفا ثالثا ينضاف إلى هذين الموقفين؛ بينت فيه أن مفهوم التكنولوجيا يشكل امتدادا وقطعة في الوقت نفسه مع مفهوم التقنية اليوناني، لانهما معا يصدران عن اللوغوس. وهنا تبدو متأثرة بالموقف الباشلاري.

26) يمكن الاطلاع في هذا الصدد على كتاب ادغار موران، "علم مع وعي"، حيث يبين أن العلم أنتج التقنية، وهذه الأخيرة ساهمت في تحول المجتمع، لكن المجتمع التكنولوجي قام بتحويل العلم. انظر:

Edgar, Morin, Science avec conscience, Ed. Fayard, Paris, 1990, p, 19.

27) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 156.

28) يعرف أرسطو النفس بأنها: "صورة/ قوة/ جوهر/ كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة"، انظر: ابن رشد، تلخيص كتاب النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص، 120.

29) Ibid. p, 157.

30) (يمكن العودة إلى كتاب: أرسطوطاليس، تلخيص الطبيعة، الجزء 1، ترجمة: اسحق بن حنين، تحقيق، عبد الرحمن بدوي، سلسلة ميراث الترجمة، ع. 1174، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ص، 78.

31) Ibid. p, 157.

32) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 157.

33) ومثال ذلك اننا اليوم لكي نعرف مستوى التحديث داخل المجتمع، علينا أن ننظر فقط إلى التقنيات المستعملة فيه...

34) إدخال التكنولوجيا الحديثة، يفقد المجالات طبيعتها، ولعل هذا ما يفسر عدم ادراج القدماء للتقنية ضمن حديثهم عن الطبيعة.

35) أما هايدجر فقد ميز عند حديثه عن التقنية بين مفهومين هما "الإنتاج Pro-duction"، و"التحريض أو الإثارة Pro-vocation". انظر:

Essais et conférences, trad. André Préan, Gllimard, Paris, 1958, P, 20.

36) (أنظر في هذا الصدد موقف جورج فريدمان أيضا في كتابه " المشاكل الإنسانية لنظام الآلية في الصناعة" بالعودة إلى:

Georges Friedmann, Problèmes humains du machinisme industriel, Paris, Gallimard, 1946, P, 168.

37) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 158.

38) Ibid. P, 159.

(39) جمول إبراهيم علي، نظرية المعرفة العلمية بين المنهج والتطبيق (كارل بوبر- توماس كون - فير أبند)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص، 239.

(40) فالتكنولوجيا المعاصرة صارت تؤثر في العلم، بينما التقنيات القديمة لم يكن لها تأثير على العلم. كما أشار إلى ذلك ادغار موران.

(41) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 159.

(42) فالتقنيات القديمة، استمدتها الإنسان من الواقع، على خلاف التكنولوجيات الحديثة التي توصل إليها في انفصال عنه، بالاعتماد على العلم، لذلك لا نستغرب أنها تدعونا إلى الانفصال عن الواقع، انظر في هذا الصدد موقف جليبر هوتوا:

Gilbert Hottois, Technoscience et sagesse ?, Ed, Pleins Feux, Paris, 2002.

(43) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 160.

(44) فاستعانة الباحث مثلاً بالتكنولوجيا في عملية الترجمة، قد تحد من قدرته في تعلم اللغات.

(45) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 161.

(46) أنظر في هذا الصدد موقف هايدجر المبعوث في مقالته الشهيرة: "ما التقنية"؟

(47) Ibid., P, 162.

(48) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 162.

(49) ومعنى هذا القول إنّ ما يبذله العلم اليوم من وقت لصناعة التقنيات التي من شأنها أن تساعد في بناء "المعرفة"، قد يوازي أو يفوق ما يبذله لبناء التصورات أو النظريات، وهو ما يبين أنّ العلم صار لحظة من لحظات التقنية، بعدما كانت التقنية لا تمثل إلاّ لحظة من لحظات العلم.

(50) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 163.

(51) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, P, 164.

52) يقصد بالعود الأبدي تلك العودة التي يقوم بها الإنسان نحو ذاته، وهذه العودة عند نيتشه تشكل أساس موقفه الميتافيزيقي. فالعود الأبدي إلى جانب إرادة القوة هما الأساسان اللذان تشتق منهما باقي المفاهيم الأخرى، من قبيل العدمية، والإنسان الأعلى. جدير بالذكر أن تشكل مفهوم العود الأبدي وإرادة القوة لم يتم في فكر نيتشه دفعة واحدة، ولعل هذا ما يوضحه هايدجر في الكتاب الذي خصصه للحديث عن نيتشه. ففهوم العود ظهر قبل المفهوم الثاني. إذ نلمس أن هذا العود فيه هروب من الكائنات الحية جميعها، فهو هروب نحو الذات والأشياء، لذلك ظل من أعسر المفاهيم في الفكر النيتشوي. يقول في هذا الصدد هايدجر: "إن فكر العود الأبدي هو الفكر الأكثر جسامة عند نيتشه وذلك بمعنيين، من جهة لأنه يشق علينا التفكير فيه. ومن جهة ثانية لأنه الفكر الوزن والأكثر ثقلًا". انظر في هذا الصدد:

الشيك محمد، في الفلسفة الألمانية: هايدجر ضد نيتشه، تقديم، محمد سبيلا، منشورات الزمن، العدد، 35، النجاح- الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2013، ص، 66-67.

M. Heidegger, *Nietzsche*, 2T, Trad. P. Klossowski, Gallimard, 1971.

يندهش القارئ من شدة التناقضات التي يمكن أن يجدها في الفكر النيتشوي، ففي كتاب زرادشت يوجه نقده للحضارة وينشد "العود الأبدي"، ويعتبر كل ما أنتج عبارة عن نتانة تزكم الأنوف، لذلك فضل أن يعيش بعيدا عن ما أنتجته، لكنه في كتاباته الأولى والمتأخرة "من الفلسفة المساوية إلى عدو المسيح"، يوجه نقدا لكل من الحضارتين اليونانية والرومانية. ففي كتاب عدو المسيح، ينتصر للحضارة المعاصرة. ومنه فإننا لا نعرف ما إذا كان نيتشه مع المنهج أو ضده، مع العلم أو معارضا له، مع التطور أو مع العود الأبدي. إن هذا القلق الذي يسكن الكتابة النيتشوية هو ما يشعر به جل الفلاسفة في الحقبة المعاصرة عند مطالبتهم بالتفكير في القضايا الجديدة، لكنه قلق محمود ويجب أن يكون في ارتباط بما ينتجه الفكر المعاصر.

53) Anne-Françoise Schmid, *L'Âge de l'épistémologie*, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 165.

54) Ibid., P, 166.

55) Anne-Françoise Schmid, *L'Âge de l'épistémologie*, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 166.

56) Kierkegaard, *Ou bien... ou bien ou L'alternative*, Gallimard, Paris, 1940.

57) Ibid., P, 167.

58) صحيح أنّ موضوع الفلسفة هو الإنسان؛ ولأنّ التكنولوجيا يمكن وضعها في طرف آخر يقابل هذا الموضوع، فإنّ الفلسفة كان عليها أن تنتظر لكي تهتم بالتكنولوجيا إلى حين ظهور مفهوم الإنسان الصانع مع برغسون. يقول كيكوكلي: "إن فلسفة التكنولوجيا كان لا بد أن تتوافر لها بشكل أساس فكرة "الإنسان الصانع" كفكرة موحدة". انظر: جان كير برج أولسن، إيفان سلتجر، سورين ريس، موجات جديدة من فلسفة التكنولوجيا، ترجمة: شوقي ضيف، المركز القومي للترجمة، ط. 1، القاهرة، 2006، ص. 44.

59) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 168.

60) Ibid. p, 169.

61) ومعنى هذا إذا كانت الثقوب السوداء من بين اعقد موضوعات العلم، فالتكنولوجيا تطرح مشكلات لا تقل أهمية عن مشكلات الثقوب السوداء؛ لكنها ذات طبيعة فلسفية.

62) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 169.

63) Anne-Françoise Schmid, L'Âge de l'épistémologie, Edition Kimé, Paris, 1998, Pp, 170.

المخزون الثقافي وتطور البنية البصرية في الخزف الأمازيغي

The cultural and the development of the visual structure in the Amazigh ceramics

د. محمد المبروك عمراني / المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الانسانيات بسببيلة

جامعة القيروان (تونس)

giottomrani@gmail.com

الملخص:

استفاد الخزف الأمازيغي من المخزون الحضاري والإرث الثقافي في صياغته للأشكال وتوظيفه للرمز، لا سيما وأن الخصوصية الجمالية تكشف ثراء مميزا للعلاقات البنائية والدلالية لتراكيب التكوين. ولم تمنع ملامح التقيد بالبنية الجمالية الخزف الأمازيغي من البحث عن سبل استنطاق الطاقة الكامنة في الخامة كي تفصح عن تجليات الفكر من خلال معالجة عديد المواضيع التي طالما اعتبرت من المسكوت عنها كالبحر بالشعور والتعبير عن الحب والإغراء وإبراز المفاتيح... وإذا كان مقياس تحول الشكل هو قدرته على شحن مضامين دلالية تحدد معياره الرمزي في الممارسة التعبيرية بالخزف الأمازيغي، فإنه كان للبيئة والثقافة دورا محوريا في الربط بين ذات الفرد ونسجه الاجتماعي المحرك لكل أنواع السلوكيات الثقافية الجامعة. وفي هذا الخضم تأسست مظاهر التركيبة الجمالية في الخزف الأمازيغي باستنادها على مناهج تشكيل الرمز. ويبدو المعيار الجغرافي قد مثل ركيزة اسنادية هامة، موحدة للفعل الإنشائي.

الكلمات المفتاحية: عنصر بصري، تركيبة/ تكوين جمالي، علامة، رمز، خزف أمازيغي، تجريد، ثقافي، وعي جمعي. الإشكالية: إلى أي مدى ساهم المخزون الثقافي في تشكيل الملامح العامة لبنية الخزف المغربي الأمازيغي؟

Summary:

Amazigh ceramics benefited from the cultural stock and cultural heritage in its formulation of forms and its use of symbols, especially since the aesthetic specificity reveals a distinctive richness of the structural and semantic relationships of the formation structures. If the measure of the transformation of form is its ability to charge semantic contents that determine its symbolic criterion in the expressive practice of Amazigh ceramics, then the culture of the symbol has the ability to link the individual with his social fabric that drives all kinds of inclusive cultural behaviors. In this context, the aspects of the aesthetic composition were established in the Amazigh ceramics, based on the methods of forming the symbol.

Keywords: visual element, composition/aesthetic composition, sign, symbol, amazigh ceramics, abstraction, cultural, collective awareness

المقدمة

يكتسي الخزف المغاربي الأمازيغي قيمة دلالية، مشحونة بشتى مضامين التعبيرات للدلالة على سياقات الخطاب الإيحائي. وسواء كان هذا الإيحاء إيروسيا، أو اثنيا أو اجتماعيا، فإن المحدث من التراكيب ينفلت بالشكل عن دلالاته الكائنة، والمتجسمة في حدود مواضعة مضمونها المحتكم إليه في صياغة تراكيب تشكيلة ذات معايير خطية وتنقيطية... من خلال العناصر البصرية كاللون والشكل والحياكة... وقد ساهم الحرفيون في تطور أنماط تشكيل الخزف التقليدي المغاربي وتطويره، وتنوع سبل توظيفه، وتقديم بني جمالية تعمل على اشتغال العناصر البصرية وفق قاعدة الجمالي والوظيفي ضمن خفايا العلاقة الإنشائية. ويبدو أن مراحل من التطور والتحول قد أثرت في الخزف الأمازيغي، مست من ثوابته التجريدية الممتدة لجذور أبعد مما يمكن أن نبث فيه، وهو سؤال جوهري، هل ولد الخزف الأمازيغي تجريدياً؟

1- بنية التكوين الجمالي في الخزف الأمازيغي

التبست البنية الجمالية للخزف الأمازيغي برسبات المحصلة الثقافية للمجتمع المغاربي. وبقيت تركيبته البصرية ترتحن لأبرز حدود التقليد والانتماء للمؤسسة الرمزية للمجتمع المغاربي. وانعطف الخزف الأمازيغي نحو صياغات تكوين جمالي يمتد فيه الرمز صوب اتجاهات بصرية ومفاهيم جمالية، وخصوصا التجريدية. وهنا نستشف أن الخزف الأمازيغي قد انعطف عن تشكيل الرمز صوب تشكيل قيما جمالية تتحدد على أساس أسلوب الأداء الذي انتهجه الخزف التقليدي المغاربي في تعاطيه مع المفردة التراثية (الرمز). نستطيع أن نتخس تفاصيل الخطوط حيناً، وتضامن بعضها مع بعض حيناً آخر لنخلق شكل بصري، وكلة لونية، وعلاقات تكوينية يتظافر فيها الشكل والمضمون بغرض توليد نظام تزويقي يتأسس على خواص ثقافية تنظم المسار العلائقي للأشكال وتوضح حاجتها لنظام رمزي للمفردات التراثية. نظم الخزف المغاربي تشعبات الرمز تنظيماً بصرياً يأتي فيه الرمز ضرباً من الجمالية ويخصه بنسق تواصلية تُشد فيه العناصر التكوينية بعضها ببعض، وتتجمع في بنية موحدة يتحرك فيها كل جزء بتأزر مع الآخر.

ووفق قاعدة التأزر البصري، يكشف الخزف المغاربي عن تأليف بصري يضبط إيقاعاً حركياً ولونياً ينشئ صورة رامزة. وتمثل الصورة الرامزة هي من وجهة نظرنا في مجموع العلاقات التكوينية الموظفة في بناية العمل الخزفي الأمازيغي وفق نواميس وقواعد متوارثة يسيّرهما الذوق الجمالي الجمعي أو ما يمكننا أن نعبر عنه بمحتوى الوعي التشكيلي الجمعي الذي يتحدد وفق نتاج اتفاقي أسهمت الحاجة المعيشية في وضع أسس قواعده والتشكيلية. ويعني هذا أن عملية التعاطي مع المحتوى الثقافي العام في تشكيل الخزف الأمازيغي يجب ألا تحجب طابعه الجمالي بأشكاله التعبيرية ذات المعطى الثقافي انطلاقاً من

مقاصد الانسجام الجمالي. تتركب الزخارف من أشكال تجريدية ونقوش ذات محتوى رمزي على مستوى عال من انسجام "الابداع" الأهلي في تعاطيه مع الرمز. وبالإضافة إلى هذا تقدم هذه الرموز طابعا فنيا تعكسها الزخارف الخزفية التي أنشأتها المحصلة الثقافية. وقد لاح بالخزف الأمازيغي ثراء بصريا متنوع الأشكال الزخرفية ومتعددها، كما "بزغت" جمالية "فنية"، وبخاصة النزوع للتجريد الذي سبق ظهور التجريدية العربية الإسلامية والتجريدية الغربية. وتشتمل تجريدية الخزف الأمازيغي على ثراء خطي يتميز بخطوط منكسرة، وأخرى مستقيمة، إضافة للنقاط والدوائر... ويوضح هذا حقيقة تطور صناعة الخزف الأمازيغي، إذ تتحول عملية تشكيل الرموز إلى اعتقاد إيحائي يصرف نظرنا عن قصيدة تشكيل الرمز نحو مقصدية التزيق وتطوير الحس الجمالي بوعي جمعي مغربي نشأ منذ حوالي 500 عام قبل الميلاد، وهو تاريخ انتشار خزف الدولاب بأوروبا وشمال إفريقيا.

ما يزال الخزف الأمازيغي يعبر عن خواصه التراثية ويستعيد تمثّل الوعي الجمعي فيه إلى أبعد الحدود من حروف التيفيناغ ورموز وشم ونسيج محلي. وقد كانت هذه الزخارف تطبق مباشرة على السطح الفخاري بالطلاءات الطبيعية (طمي، ضرو...) أو بواسطة قطع خشبية تضغط مباشرة على الجسم الفخاري الغض. وتنتشر هذه التقنية الأخيرة بسائر أنحاء إفريقيا من خلال الوافدين الزوج. "كانت منتجات صناعة الفخار البدائية تشوى على نار مكشوفة وغالبا ما كانت مزخرفة بحزوز زخرفية أو برسوم، أما الطلاء المينا الزجاجي فقد كان أيضا من اختراعات الحضارات الراقية. ولقبائل غرب إفريقيا طرق متعددة في زخرفة الآنية الفخارية. فالأشكال الزخرفية محفورة على عصا خشبية تضغط على الآنية الفخارية الطرية بأوضاع مختلفة، فتطبع الرسوم على سطح الآنية." (ليبس: 2006: 101) نرى أنّ الزخارف الأكثر شيوعا بالخزف الأمازيغي قد أنشأتها المحصلة الثقافية الأهلية والوافدة تأثير إفريقي زنجي. نجد أنّ الأشكال الزخرفية المتنوعة قد أثرت صناعة الخزف التقليدي المغربي واستعارت أشكالها عن أهم العناصر التراثية التي أنشأها الوعي الجمعي بما يتناسب مع المقاصد الرمزية والدلالية لغاية التواصل الخطابي.

تشمل بنية التكوين الجمالي في الخزف الأمازيغي، مظاهر تكوينية أنشأها تطور تشكيل الرمز وصياغته كنتيجة لتطور الوعي الجمعي وتناميه. بل وتجاوزه إلى تنظيم علاقات بصرية تبدو للوهلة الأولى مجموع حركات لخطوط ونقاط. فكان لهذه العلاقات البصرية وظيفة تزييقية، تحكم إيقاعا بصريا يكشف عن وئام شكلي وتوازن بصري يتحقق من خلال علاقات الخطوط والأشكال وتواصلها بعضها مع بعض، سيما وأنّ هذه الأشكال تحتوي على ترابط عضوي داخلي، تحدده مضامين استعارة الرمز، وهي القدرة الدلالية، والتي ترادف الجانب التخيلي في التمثّل الجمالي الذي يسمح لنا بقراءة التكوين البصري من

خلال مُدخلات التجريد والاختزال، والتنوّع والتّضامن البصري بما يحقّق إدراكاً ثقافياً تفاعل وفقه مكونات الأثر الخزفي الأمازيغي. تتأسّس قيم الأشكال والألوان على درجة من التناغم والتناسق الذي يعبر عن اختيار مدروس تتحقّق فيه نوازع الخزاف ويُعَلّي فيه أحاسيسه الباطنية ووعيه الجمعي على مبادئ تشكّليّة تدفعنا إلى قراءة البنية البصريّة للخزف الأمازيغي على أساس تتجاوز فيه دلالة الرّمز حتّى نكون في موضع قراءة تشكّليّة، وعليه نرى أن لكلّ خزاف منهجه الخاصّ في تكوين عناصره الزخرفيّة وبنائها. ويلوح هذا جليّاً في الخزف التقليدي بسجنان، وبمنطقة القبائل بالجزائر، حيث يؤدي تنظيم العناصر الزخرفيّة وترتيب الأشكال إلى موضع تحدّد فيه خصوصيّة كلّ منطقة وينشط فيه، فكلّ أسلوب مخصوص يؤدي وظيفة إنشائيّة بخصائص تشكّليّة متناغمة يتقاسم الوعي الجمعي ويتشارك فيه. وهي الوحدة الرّمزية المشتركة التي يقوم على أساسها مبدأ الإفراف والتّقارب على إطار مدروس ينسجم فيه الفرد مع كليّته الأهليّة بشيء محدود من التّفرد كعامل محقّق لجهد إبداعي ترسمه مخيلة الخزاف وينبع من رؤيته المفردة في التّواصل مع الموروث انطلاقاً من مثّل الاستعارة (الرّمز، الأداء، البنية التشكّليّة).

تؤكد البنية البصريّة في الخزف الأمازيغي على توفّر ضوابط إيقاع حركي يؤكّد جانب من الانسجام ويفعل الوحدة والتّوازن. تتحقّق هذه المفاهيم بفعل تكّّل وانتشار العناصر التّراثيّة على سطح المحمل الخزفي بما يسمح بتبلور عمليّة توازن تدفعنا لإعادة قراءة التّكوين الزخرفي في إطار تحليلي لتركيبية العناصر لخلق وحدة تكوينيّة متضامنة: "إنّ التّكوين يعني وضع أشياء عديدة معاً، بحيث تكون في النّهاية شيئاً واحداً أو طبيعة وجود كلّ هذه العناصر يساهم مساهمة فعّالة في تحقيق العمل النّهائي النّاتج. وفي التّكوين لا بدّ أن يكون كلّ شيء في موضع مجدّد يؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى." (عبد الحميد: 146، 1987) واستناداً على قراءتنا للخزف الأمازيغي وارتباطه بالهويّة وبالموروث نستنتج أنّ هذا النمط قد انبنى على الاستعارة والاستفادة من الموروث الأهلي، لصياغة نظام بصري تحكّمه ذائقة وعي جمعي أرسى قواعد الأداء والأسلوب وربط التّمثّل البصري بصورة الرّمز، وتقاطع معه في سماته الإنشائيّة. ويظهر ذلك من خلال ربط العنصر الزخرفي بالدلالة.

2- التجريدية في الخزف الأمازيغي

يحمل الخزف الأمازيغي في طياته أساليب زخرفيّة وتقنيّة متنوّعة، فمنه المطليّ أحاديّ اللون، ومنه ما قد زُخِرَ بطرائق مختلفة تفرّع فروعاً من الأنماط والأساليب التّزيويّة المتعدّدة. هذا ما يبرز جلياً في توظيف التجريد والأشكال المحوّرة والمستنبطة إمّا من الطّبيعة أو من الخيال.



خزف أمازيغي معاصر



خزف تقليدي أمازيغي بتراكيب زخرفية

تجريدية (بجاية الجزائر)

شفقة نفارية تحمل نقيشة رمز "الإنسان
الحر" مع زخارف تجريدية مستوحاة من
المنسوج التقليدي المغاربي

معاتقة تيزي ويزو (الجزائر)

إنّ القول بتغيّر المجتمعات وتطورها والتحول فيها، يجعلنا نعيد التفكير في تجريدية الخزف الأمازيغي، سيما وأنّ المعتقد والطقوس التعبدية والفكر من أبرز ما أفرزت الأساليب وطرق تنفيذ الخزف عند شعوب بلاد المغرب قديما وحديثا. وساهمت البيئة الاجتماعية في تغيّر نتاجات الإبداع، وأثّرت فيه بأنماط متعدّدة وبدرجات مختلفة، ومتفاوتة بحسب البيئة والثقافة. وبدا ذلك جلياً، خصوصا وأنّ العلاقة بين ممارسة الخزف كنشاط إبداعي، وبين المرجعية الاجتماعية للمُحصلة الثقافية لم تكن مفصولة. هذا ناهيك عن التداخل بين المرجعية الاجتماعية المؤسسة والمرجعية الذاتية المبدعة. ذلك لما يشوبهما من تداخل بما ورثه الخزاف من وعي ومخيال وثقافة تشكّل وسيلة اتصال مباشرة مع المحيط الذي كان يسلط تأثيرا مباشرا على ذائقة الذات المبدعة ويحصرها أينما وجّهت خاماتها وأدوات تزيينها للأشكال؛ إذ لم تبلور بعد الذائقة الفنية. فكلّ ما كان، ليس إلّا مجرد نوازع وجدانية تفرزها العاطفة على سطوح خزفية. إنّه ما لا يرغبه الآخر، ولا تنفره الذات المبدعة، فهو هامش الحرية المخفي في لوحة الألوان بالصّفيح الخزفي المغاربي عموما. وينبني الإنشاء الخزفي الأمازيغي على استجابة الذات الفاعلة لرغبات "الآخر" المتحكّم بكل أشكال القيادة. هذا التحكّم يحول نظام الفعل المادي إلى تنظيم ثقافي وسوسيولوجي يترجم جملة أنماط التّواصل، ويكشف عن جوانب التعبير ضمن دائرة الوعي الجمعي بما يشكّله هذا الأخير من تجارب وخبرات فنية سالفة ومن تراكم للقيم الثقافية الجامعية والتي يتحقّق فيها شيء من الإطّلال على صرامة ثوابت النّظم الإنشائية في الخزف الأمازيغي القديم بما يفرضه من حزم في

ضرورة التقيد بقواعد ممارسة العمل الخزفي؛ وهي جملة الشروط التقنية الضرورية ومراحل التكوين الأساسية المؤدية إلى تشكيل مادة الطين بما تبيّنه في أوجه الالتزام بـ:

- مراحل تجهيز العجين والخامات
- قواعد وشروط الصياغة والتشكيل
- ضوابط وقواعد الالتزام برسم العلامة التراثية
- التمكن من أسرار التطبيقات اللونية التي تمثل صرح الإفصاح عن جغرافيا الانتماء
- مراحل الحمي والإنقار

رغم ما تمثله هذه الالتزامات من أسس مُنبطة بتحديد خصوصيات تقنية وجمالية تحتكم إليها أسرار العملية التشكيلية في الخزف الأمازيغي، فإنها تُعدُّ محصّلات ثقافية بُنيت على تطوّر عقدي، وسياسي، واجتماعي مختلف. ممّا جعل من العنصر الزخرفي نتاجا مشحونا بمضامين فكرية وروحية أسهمت في تطوير "الناتج" الإبداعي؛ أساسا وأنّ عملية تحويل الأثر الخزفي من إنتاج تطبيقي إلى مضمون رمزي يقتضي العود إلى بدء، أي مُدّ النشأة الأولى، والبحث عن مكان وروافد الاختزال والتبسيط والتحوير، وهي الأسس البكر والمُسهمّة في نشأة الخزف الأمازيغي وتطوّره على نحو تجريديّ سبق تجريدية الشرق الإسلامي منذ أمد بعيد.

يبدو أنّ لتحوّلات المجتمع وتغيّره تأثيرا بعيدا في تحديد الملامح العامة للخزف الأمازيغي على شتّى الأصعدة التقنية والجمالية، ما أفضى لولادة نتاجا ثقافيا، وأثرا تكوينيا يُتوّم بين النزعة الجماعية والفردية في صياغة التجريد. إذ تعدّدت أنماط تكويناته بما لا يمكن فيه التوقّف عند حدود كلّ من التجربة الإبداعية الذاتية وتلك الثقافية العامة إلّا في حدود فوارق ضئيلة من سمات مُفردة للتعبير عن نوازع ذاتية، وتضمنين الشعور، وبعض الإشارات المشفرة. غير أنّه لا يمكن، وعلى نحو دقيق، إيجاد علامة دالة على تنافر بين الفرد وبين ذاك المُحصّل من التجربة الجماعية الشاملة. وكذلك كان الالتزام على صيغة أخلاقية بإنشاء وتمثيل قيم العامة والتعاقد معها لإعلان تحقّق جملة مبادئ التقيد بشروط الانتماء والتعبير عنها في سبيل دعم بناء المرجعية الملية، بما هي شرط أساسي لتحقيق الانتماء الثقافي وللعرف الفني والذوقي المتداول. واقتضي العرف في الخزف الأمازيغي تناغما وتوالفا بين قيم الفرد وقيم الجماعة، إذ يحرس وحدة عضوية تمثّل مركزا محوريا في صياغة الأثر؛ وجوهر بناء مركز الإجهاد بالإتباع وللانخراط بصيغة شمولية في قواعد إنشاء الذوق المشترك المستند على متطلبات:

- نفر وترك المخالف.
- التناغم والتناسق مع قيم ثقافة الملة والعامة كشروط أساسية تفصح عن الانتماء وتلتزم بمُلزماته.

- ربط التكوين الجمالي بالنتاج الثقافي والوعي الجمعي دفعا لأذية المخالف.

- ربط العملية الإبداعية بالقدرة على تركيب وتوزيع المفردة الثقافية على سطح المحمل الخزفي بشكل ينسجم مع النسق العام والمشارك.

- انخراط الجزء ضمن الكل والإجهاذ في التشبع بالقيم العامة المشتركة، ومن ضمنها أن الكلية الثقافية هي نتاج كل وعي وفكر منسجم بين قيم الفرد والمجموعة، وهي السلطة الأولى المشرعة لقيمة الجمال والمحددة لمواصفات العملية الإبداعية، إذ يولد الجمال من، وإلى "الكل" المنشئ والمنتهى.

تلوح الاستفهامات العميقة التي تطرحها إشكالية التجريد بالفعل الخزفي الأمازيغي أبعد من تخمينات الأجوبة، وأشد إلحاحا من سياقات الاقتراض، والتبرير لحركة تجريدية بجملة من العناصر المختزلة، والمحورة في إطار عام من التوافق بين القيمة الإبداعية لدى الفرد، وتلك التي عند المجموعة. إذ يطرح هذا الانسجام سياقاً فكرياً وثقافياً لا يخفي روافد التجريد في "الرسم" الخزفية الأمازيغية بصيغة التعبير الثقافي على خصوصية "الإبداع الفني". فيحمل العنصر الخزفي في الخزف الأمازيغي في باطنه سمة غير ثابتة، مبنية على والتحديد، وعلى حركة لا تتوقف من التبدل والتحول. وهي عمليات تحديثة مسيرة لراهنية عصرها. ففي تأمل للواقع التاريخي وتبع أشكال وقائعه، لا يسعنا إلا أن ندرك أن كل عملية إبداعية أو تحديثة مست من جوهر الخزف الأمازيغي هي ولادة محدثات عصرها، وإنما أيضا هي طاقة ابتكارية عامة من انجاز الفرد، وجهد اجتماعي يعمل على تنمية قدرات التعبير الثقافي المتكيف مع الذوق الأهلي. ويمكن التعبير الثقافي للإنشاء الذوقي العام من فهم خطاب التجريد ومضامين التواصل بما يعالج الواقع، ويعبر عنه، ويرصد اليومي ويحفز الذاكرة، ويدغدغ الانتماء؛ واقعا، وفكرا، وصورة...



مزهرية خزف أبيض ذات زخارف
أمازيغية (زخرف رمز الذبابة)

(رسم تحت الطلاء)

محمد شيبوب

(خزاف مخضرم الجزائر)

يُحوّل التعبيرُ عن تنابج الوقائع والثقافة "الأشياء" الطّينية إلى أفكارٍ "جميلة" تشي أنّ الجمال ليس مجرد قيم من التعابير الأفلاطونية، وليس كذلك ككلاً مادية يسيطر عليها الخراف بشيء من "سحر" الديباجة المتوارث. بل إنّ التعبير عمليةٌ تحوّل، وسيطرة، وتحكّم في أدبيات الإنشاء والصياغة المادية داخل حدود سلطة المشترك المتحكّم بفرص الفهم والتعبير، والمسيطر على رمة العملية الإبداعية خدمة للمصالح العامة مع إتاحة هامش لتشكيل النوازع الباطنية للذات ولانتمائها الحميمي المفرد. وتشير الوقائع التجريدية بالخراف الأمازيغي إلى التوجّه العام لتتميّذ الفعل الإنشائي وقولته بغية احتوائه وتأكيد السيطرة عليه ضمن الكليّة الجمالية الجامعة من حيث المقصد التعبيري، أو من حيث المضمون الزخرفي. للعنصر التراثي كمساحة التزام بحدود ومسالك مسارات الإبداع والصياغة عند الخراف الأمازيغي. وتنطلق السلطة التوجيهية أساساً من محاولة الهيمنة على الطبيعة محافظةً على التوازنات الاجتماعية، وخدمة للمصالح العامة المشتركة بين المجموعات البشرية القبلية لاعتبارات اقتصادية وسياسية واجتماعية راهنة زمانها.

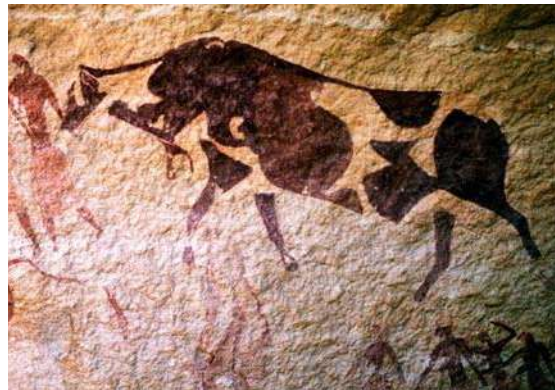
يتحسّس الدّارس للأصول الزخرفية بالخراف المغاربي القديم، مضامين بصرية تعود جذورها إلى الرسوم الصخرية وأوشام ونقوش بيض النعام. وكان الدين الأسطورة عوامل أساسية، ودعائم هامة في تمثّل صور الحياة من خلال مشاهد الطبيعة والمحيط وعناصر الكون... ولما كان التصوير بالرسوم الصخرية التي تعود إلى 12000 سنة قبل الميلاد تجسيدا لتعبير الإنسان عن الوجود بأسلوب النقل والتحوير، فقد كانت الأعمال الزخرفية الحرفية أكثر تجريدية، فتتقل أجزاء عديدة من الكون، كالإنسان، والثعبان، والذّبابة والشجرة... كما بينت ذلك عديد شواهد الوشم والفخار.



محمد شويوب (مشهد صيد)

خزف تقليدي معاصر رسم على خزف

صم 15/15



رسم صخري تاسيلي (الجزائر)

تمثّل البيئة في الخزف التقليدي المغاربي وأثرها في أقلية الفعل الجمالي عند الخزّاف المعاصر

تعكس هذه الشّواهد نظرة الأمازيغي للحياة وللوجود، لا كما يتعيّنه، بل كما يحسّه باطنا ويفكّر فيه. وعلى هذا، جاءت الرّسوم الصّخرية مبنية لعقيدة التجريد رغم ما لاح من نقل ومحاكاة. وهي القيم الأولى المحددة لمسار التحديث في الخزف التقليدي المغاربي منذ بدايات الاستقرار والاستيطان منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد، ويمكن قراءة هذه القيم الأولى للرّسوم بأعمال الخزّاف "محمد شيوب" في أربعة جوانب:

- التّسطيح وعدم الالتزام بالمنظور
- التّحوير في الشّكل
- عدم كثافة الخطوط
- شفافية الألوان

يهيمن أسلوب الاختزال والتّبسيط والتّسطيح على جلّ "الألواح" الصّخرية من مشاهد الصّيد وحفلات الرقص، وهي عناصر تشكّل اللّبنات الأولى للفنّ الأمازيغي عموما والخزف التقليدي المغاربي بميسم الخصوص. ويمكن اعتبار مرجع التجريد امتدادا للفنّ الزنجي أو متأثرا نتيجة التداخل المجالي والجمالي والروحي الحاصل بينهما، وهي عوامل مهيّدة لتجريدية مبكرة.



رسوم صخرية لمشاهد صيد ما قبل التاريخ
جبال التاسيلي (جنوب الجزائر)

لقد كان البحث عن إيجاد وسائل تواصل وتعبير مراداً قيميّاً، تتحدّد من خلاله مظاهر بناء الوعي الثقافي. ومن البديهي أن يكشف هذا الوعي عن الأدوات المحركة للنشاط السوسيو-ثقافي، وقد تكون دينيّة أو ذات طقوس سحرية، أو اقتصادية... وتنشأ هذه العوامل كمظهر سلوكي فردي تحرّكه قيم الجماعة وتطوّر الفكر البشري نحو القدرة على حلول مشكلات ما، كالظواهر الطبيعيّة التي لا يجد لا

تفسيرا، ونحوها من رغبة في الطمأنينة والتوازن النفسي أمام مساحة اللامتناهي؛ وهي الرؤية التي تجعل من الأمازيغي مضطربا أمام استفسارات تدفعه نحو الحيرة أكثر مما تعطيه الحلول وتهبه الأجوبة.



نقش حجري في منطقة تيويت

مشهد رقص

تلوح جوانب التعدّد والتنوّع فيما تطرحه شواهد الرّسوم الصّخرية من ثراء أساليب أنماط التعابير ولقيم الجمالية "الأولى" الملازمة مع الحياة اليومية، إذ لا تقل أهمية على مستلزمات القوت، حتّى أنّها تعكس أنماط العيش وأساليبه كأسلوب الصّيد والزراعة أو نمط عيش "البقارة" و"الجمالة" وغيرها من رسوم وحوش ضارية يخشاها الإنسان لما تشكّله من خطر على حيواناته المدجّنة، أو بما تركه هذا الإنسان خلفه من إشارات ورموز ذات عناصر هندسيّة وخطوط... وتطلب هذه الشواهد رؤية من زوايا عدّة: - زاوية التعبير القيمي الجمالي: وهي الرؤية التي تفترض الوعي بالفعل الإبداعي وتقترحه، وأنّ هذه الشواهد ليست الا تجارب إبداعية مبكّرة تسدّ مساحات الزمن، أي أنّ الرسم كان حاجة التسلية والترويح عن النفس، إذ حاول حينها الإنسان ابتكار أساليب تقنيّة تمكّنه من كشف مضامين قيمه الجمالية التي لا تخلو من تذوّق حسّ في مُبكر ولا من وعي بحميميّة المكان.

- زاوية التوثيق والتّعاقد: تستعرض بعض الرّسوم صورا آدميّة وقطعانا حيوانيّة، إذ تعكس سيطرة ما على جزء من الطّبيعة، فتكشف عن طور زراعيّ وفكريّ بلغه الإنسان في حقبة تاريخيّة تسبق طور الكتابة عنده. وتتضمّن مشاهد الصّور الآدميّة المرافقة لرسومات "البقارة" و"الجمالة" إشارات وعلامات ذات تكوين هندسي لم تتوّجّع بعد مراميها. إلّا أنّه يمكن التّخمين في أن تكون هذه الممارسة التعبيريّة

المصاحبة للرّموز وثيقة اقتصادية، أو نمط من عقود البيع والشراء، أو كنوع من إعلان الملكية التي تكلف الفرد عناء الصيد.

تبدو شواهد الرسوم الصخرية مشوبة بكثير من الغموض عن سر الطبقات التصويرية للقطعان الحيوانية والشخوص والإشارات، رغم بساطة تطبيقها. غير أنّ الاعتقاد الأرجح أنّ الإنسان كان يرسم ما يصطاده ويدجنه أو ما يطراً من زيادة ونقصان على قطيعه كشاهد تملك، سيما وأنّ هذا الإنسان يعيش وسطاً بيئياً ضارياً تعلن فيه الملكية عن طريق الخدش والتبول مثل الفهود والضباع والذئاب والأسود... ما أنشأ إليه فكرة الوثيق الصخري كتطبيق وإع للتحوّل. الثابت، أنّ هذه الرسومات كانت تحمل إشارات ودلالات عديدة تعكس أسلوب عيش وتمثّلات للبيئة والمجتمع والدين... بيد أنّها شكّلت الأسس الأولى لتجريدية الصورة في الفنّ الأمازيغي حتّى مراحلها الراهنة، فكانت مرآة ثقافية تُجلي سلوك تواصل، واتّصال يبرز أساساً في الخطوط والأشكال الهندسية وفق منطق ترتيب مكونات العنصر الزخرفي الذي تضمّنته بعض الفخاريات بما يمثّله هذا من خطاب جماليّ واع يعاصر حقبة التاريخية. والواقع، أنّ الرسومات الصخرية كانت بمعنى الخطاب و"ممارسة" اللغة والحاضن الأول للتجريد. ذلك أنّ تعبّر اللغة عن إشارات واعية لنمط من التواصل المعبر عن الوحدة والتضامن بين الأفراد لتحقيق القوت والسلم. والمحتمل، أنّ ما لم يكن للأمازيغ لغة موحّدة وجامعة، فقد استعملوا نظام خطاب متطور يعبر الاختلاف، ويُمكن من التواصل، حيث ساروا في منهاج الاختزال والتبسيط. وعرف هذا الأسلوب توسّعاً وانتشاراً على امتداد المنطقة الصحراوية والساحلية ودواخل تامازيغا حتّى أضحى من التشابه الحدّ الكبير بين أشكال الزخارف وبين حروف "التافيناغ". ومن الأرجح، أنّ ما يبرر التجريد المبكر في العنصر الزخرفي الأمازيغي هو التمايز الجغرافي المفتوح على الصحراء والبحر، ما شكّل عنصر انصراف يلغي أسباب العجز في الخطاب الملفوظ ويوحّد أساسيات التواصل في حدّها الأدنى، ما قد تبيحه الأشكال الهندسية والرسوم المجردة من قاعدة مشتركة وبسيطة تدعّم نمطاً من خطاب تلاقٍ يوسّع وينمي النشاطات التجارية بين ضفتي المتوسط... "إنّه فنّ قرويّ مغاربي وصحراوي شديد انطباع بالأشكال الهندسية، وتغليب للمستطيلات على المقوسات وعلى الأحجام؛ والأشكال لا تخضع للتقنيات، بل تخضع للقواعد نفسها المتبعة في الهندسة الصارمة، والمعتقد أحياناً؛ وهي أشكال نراها على النسيج والجلد وعلى الخشب والحجر. والحال أنّ هذا الفنّ الموهل في القِدَم يبيّن عند المقيمين عن استمرارية لافتة".¹ (غابرييل: 2014، 48-49)

هناك افتراضاً آخر، فقد جرت العادة أن تكون منطقة شمال إفريقيا عرضة لعدد الغزوات والحروب، وخاصّة من الجهات الساحليّة ما أثر بشكل أو بآخر عن الحياة ثقافياً واجتماعياً وعقدياً... "وقد جرى تقسيم تلك الحركة إلى حاجات البحث الأثري أو التاريخي إلى "اجتياحات" أو "غزوات"، وما كانت إلّا لحظات ليس فيها انقطاع"² (غابرييل: 2014، 185) منذ عصر القفصيين ما قبل المتوسّطين وصولاً إلى الحكم الروماني والوندالي والبيزنطي، ما دفع بالسكان المحليين إلى ابتكار تحصينات ثقافيّة وابتداع سبيل خطابيّ ولغوي مختلف عن أولئك الغزاة. وبدل الإتياع، يكون التجريد أسلوب دفاع يساعد في التصدّي لمشاريع المثقفة الغازية، وتكتيكاً عسكرياً ينقل رسائل مشفرة بين الجنود دون أن تحدث شرخاً في الخطط الدفاعيّة أو أن يتكشفها العدو.



رسم صخري لمشهد صيد ما قبل التاريخ
منطقة جانت الجزائر
ثراء أساليب التعبير وأغماطه، وتعدّد
شواهد الرسوم الصخرية وتنوعها

تنتشر النقوش والتجريدات الهندسيّة على مساحات واسعة من الجبال وبالأماكن الصخرية المفتوحة على الصحراء، كما البحر، ما يرحّح إمكانية استخدام هذا الشكل التعبيري على اعتباره ظاهرة اجتماعيّة تعمل على ربط النشاط الثقافي بالاحتياجات المغذّية لتجارب ونشاطات الحياة. وفق هذه النشاطات الموكولة للإنسان، يمكن تبرير الالتجاء للصخور كأطّر مكانية حاضنة لخطاب اتصال كعلامات موروثة تحدّد مسالك الترحال، وتستدلّ بها القوافل التجاريّة. وتعكس هذه الشواهد التّراثيّة حصّلات البيئة والثّقافة المغاربيّة القديمة الممتزجة بحضارات الصحراء، والمنفتحة في أطرافها على السّواحل. إذ تنبع من محيط نفسي وبيئة اجتماعيّة تستوعب خلاصات حضاريّة بعيدة حورّتها الحاجة والفكر إلى نشاط وإبداع سوسولوجي موصول باليوميّ، في إطار من الحركة الباطنة الذاتيّة والحركة الحضاريّة والتّراثيّة "المتطوّرة". وجليّ أنّ استيعابية الخزف الأمازيغي لخلاصات المحصّلة التّراثيّة، كونها

كلية واحتوائية للوعي الجمعي قد جعلته متأثراً بالموروث الصخري، وعلى التحام وثيق يختلف عوامل التطور الإبداعي والتي أملاها كثر التحولات الاجتماعية جرّاء التمازج الحضاري والثقافي. ما كان له تأثيراً مباشراً على صيغة التعبير ونمط الذوق الجمالي مع مراعاة المتاح والمتوفر من الخامات والمواد كبيض النعام والصخور وأدوات الحفر والدفاع، والتي كانت بمثابة الأدوات الأولى للتشكيل. تبين الشواهد الصخرية تداخلاً بين القيم الإبداعية التي تشكل الذوق العام، وتلك الثقافية، المرتبطة بالبيئة الاجتماعية وبما تتيحه الطبيعة من مواد ومنتجات وأدوات تحقق جزءاً من رفاه الحياة، كوسائل الصيد والطبخ والزينة... وما يميز هذه الرسوم كشواهد إبداعية هو ما تحمله من جذور، وبخاصة الإفريقية وأخرى وافدة من الشرق لما ارتبط بها من رموز وروحانيات، وتقاليد ما أسهم في منح الفنون الأمازيغية مميزاتاً، علاوة على ما يميز الحاضنة المغاربية من تنوع ثقافي له خصائصه وقيمته المجتمعية.

• الروافد الإفريقية الزنجية: تبدو مظاهر التأثير بالفن الزنجي الإفريقي جلية على ملامح الفن الأمازيغي المغاربي، حيث يظهر أسلوب التسطيح على صور صخرية مشبعة بأشكال الحيوانات والزخارف الهندسية والخطية، أو على هيئة رموز ونقوش ورسوم إشارات صوتية منذ أزيد عن 12000 سنة قبل الميلاد. "وقد كان القسم الأكبر من الصحراء يعمّره في ذلك العصر رعاة من أشباه الزنوج، ومن المحتمل أن تكون مجموعات منهم انتقلت نحو الشمال وصولاً إلى المغرب الكبير، بدفع من الجفاف الذي حدث بعد الألف الثالثة، وقد تم التعرف على بقايا لبعض النماذج من أشباه الزنوج في المواقع التي تعود إلى العصر الحجري الحديث في الجنوب التونسي [...]. لكن هذه المساهمة الإفريقية الخالصة تبدو شيئاً زهيدا بالقياس إلى الحركة الكتيم، لكنها ظلت جارية، تلك الحركة التي تواصلت في عصر المعادن بظهور المربين للخيول، ("الخيليين" eguidens، في الفن الصخري) وسائقي العربات، ثم الفرسان الذي غزوا الصحراء واستعبدوا الأثيوبيين." (غابرييل: 2014، 85)

تروي الرسوم الصخرية "للخيليين" و"البقارة" التقارب الناشئ بين النمط الزنجي الإفريقي الوافد وبين النمط المحلي على أساس التواصل بين نمطين من التصوير. إذ يقوم النمط الزنجي الإفريقي على تصوير مشاهد مليئة برسوم الحيوانات كالزرافة، والفيل، ووحيد القرن... إضافة إلى مشاهد الصيد، وتصوير الشخص بـأسلوب محور ومختزل؛ ما أسهم في بلورة ميزة تشكيلة تنحو نحو التجريد، خصوصاً وأن الإنسان الإفريقي قد درج على زخرفة مسكنه بما يستلهمه من محيطه الطبيعي، ومن عقيدته، وكذلك مما يدور في ذهنه من أساطير عن الجن والوحوش الخرافية. ما يشير إلى تصوّره ونظّره للطبيعة وللجمال. وهو ما يمكن من فهم عناصر تمثل التكوين الجمالي للرسوم وعلى أساسها يتدعم فعل التجريد من خلال:

- الاختزال والتبسيط.
- التحوير والتسطيح
- عدم اشتغال الفراغ
- عدم اعتماد منظور خطي
- التراكيب الهندسية

تكشف الرسوم الصخرية المرتبطة بتصوّر الزنحي الإفريقي للطبيعة وتمثله لها عن أوجه التقاف بين أساليب فنية وعادات حياتية تحيك أشكال التزاوج بين الخطاب الرمزي للعلامة التراثية في الرسوم الصخرية المغاربية وبين تمثل البيئة في الفن الزنحي. وهو تقارب يكشف عن توافق أهل لممارسة تعبيرية أمازيغية أكثر تجريدية. وقد كان للرافد الإفريقي "الجنوب صحراء" تأثيرا بالغ الأهمية في التكوين الجمالي بالفن الصخري المغاربي، ومنه، إلى ما تبينه من الشواهد الفخارية. وفي هذا الإطار الطبيعي قامت أول حضارة قد تهيأت لها صناعة الخزف [٠٠٠] وفي جميع الأحوال فإن الحضارة الأولى لم يكن لها جذور متوسطة، وكانت الأقوام ساكنة وسط الصحراء حينئذ من أشباه الزنوج، وقد وجدت لهم بقايا بشرية في جنوب خط يتراوح بين 25 درجة و27 الموازية، ويفصل العصر الحجري الحديث ذا الطابع القفصي". (غابرييل: 2014، 94)

3- أصول التجريد في الخزف المغاربي الأمازيغي

الواقع، أن هذه الرسوم كانت بمثابة لغة، وتصوّر واعيا لنمط من التواصل المعبر عن الوحدة والتضامن. والمحتمل، أن ما لم يكن لسكان المغرب القديم من لغة موحدة، فقد استعملوا نظاما تعبيريا متطورا، سار في منهاج الاختزال والتبسيط. وعرف توسعا وانتشارا على امتداد المنطقة الصحراوية والساحلية، وداخل بلاد المغرب، حتى أضحت من التشابه الحد الكبير بين أنماط الخزف والتأفغات.



نقش حجري منطقة تيوت (الجزائر)

رسومات صخرية بتأثيرات إفريقية

ومن الأرجح أنّ ما يبرّر التجريد المبكّر في العنصر الزخرفي الأمازيغي هو التّمايز الجغرافي المفتوح على الصحراء والبحر، ما شكّل عنصر انصراف يُلغِي أسباب العجز في الملفوظ، ويوحّد أساسيات التّواصل في حدّها الأدنى. ما تبيحه الأشكال الهندسيّة والرّسوم المجرّدة كصور لغويّة رامية لتدعيم سُبُل التّواصل والتّلاقي على قاعدة المشترك الواسع لتنمية النشاطات التجاريّة. ويذهب "غابرييل كامب" إلى أنّ "الوحدة الأساسيّة في اللّغة تكون توافق بالضرورة تقارباً شديداً في أنماط التّفكير، ولو مع الاختلافات الظاهرة في السّلوكة. وهذه القرابة المكيّنة نجدها كذلك في التّنظيم الاجتماعي. وفي الأشكال الفنّيّة توجد قواعد مشتركة، وهي في الحقيقة شديدة البساطة، قد زينت للبعض الاعتقاد بوجود فنّ بربري [٠٠٠] إنّّه فنّ قروي مغاربي وصحراوي شديد انطباع بالأشكال الهندسيّة وتغليب للمستطيلات على المقوسّات وعلى الأجام. والأشكال لا تخضع للتّقنيات، بل تخضع للقواعد نفسها المتّبعة في الهندسة الصّارمة، والمعتقد أحياناً؛ وهي أشكال تخضع للقواعد نفسها المتّبعة في الهندسة الصّارمة، والمعقّدة أحياناً؛ وهي أشكال نراها على النّسيج، والجلد، وعلى الخشب، والحجر. والحال أنّ هذا الفنّ الموهل في القدم يبيّن عند المقيمين عن استمراريّة لافتة؛ لا تبدّله عنهم القرون، ولا التّقلّبات الدّينيّة ولا أشكال الاحتواء الثّقافي." (غابرييل: 2014، 48-49) وعله، كان الحزف المغاربي قاعدة إرث، وقاعدة تطوّر إبداعيّ تبحث في أغوار الثّقافيّ. بيدّ أنّه، هناك افتراضاً آخر، فقد جرت العادة أن تكون منطقة شمال إفريقيا عرضة لعدد

الغزوات والحروب، "وقد جرى تقسيم تلك الحركة إلى حاجات البحث الأثري أو التاريخي، إلى "اجتياحات" أو "غزوات" وما كانت إلا لحظات من ديمومة ليس فيها انقطاع"، (غابرييل: 2014، 85) ما أثر بشكل أو بآخر عن الحركة الاجتماعية والثقافية والفنية منذ عصر "القفصيين" ما قبل المتوسطيين، وصولاً إلى غزوات "الخليين" في عصر المعادن، إلى الحكم الروماني، والوندالي، والروماني، والقرطاجي والبيزنطي؛ ما دفع بالسكان المحليين إلى ابتكار تحصينات على هيئة سبيل خطابي ولغوي مختلف عن أولئك الغزاة. ما يجعل من التجريد أسلوباً حائياً يساعد في التصدي لمشاريع "الثقافة" الغازية، وتكتيكاً عسكرياً ينقل رسائل مشفرة تحول دون كشفها. وتنتشر هذه "الخرابات" أو الإشارات الخطابية على مساحات واسعة من الجبال والأماكن الصخرية المفتوحة على الصحراء، وكما البحر. وتعدّ الصور التجريدية، والأشكال الهندسية، ورسوم العلامات البسيطة للظاهرة الصوتية "الأكثر أصالة والأشدّ تميزاً للمجموعات البربرية المنتشرة". (غابرييل: 2014، 89) تعكس هذه الشواهد التراثية محصلات البيئة والثقافة الأمازيغية الممتزجة بحضارة الصحراء، في عمقها، والمنفتحة على السواحل، في أطرافها. إذ ينبع التجريد من محيط نفسي، وبيئة اجتماعية خلاصات حضارية بعيدة. ووفق هذه العبارات، يمكن تبرير الالتجاء للصخور كحامل وأطر مكانية تستوعب وسيلة اتصال تحدّد مسالك الترحال. فتستحي الرسومات إلى علامات مرور واستدلال، للقوافل التجارية في مبادلاتها، وللقبائل في تنقلاتها ونشاطها الرعوي.

جعلت استيعابية الخزف الأمازيغي لخلاصات المحصلة التراثية يتأثر بالموروث الصخري كنشاط لإبداع سوسيولوجي موصول باليومي في إطار من التفاعل بين الحركة الباطنية الذاتية، والحركة الخارجية المتطورة للحضارة والتراث في التحام وثيق بمختلف عوامل التطور. أنشأ كثر التحولات الاجتماعية نتيجة التمازج وحدة كمية بصرية لمتأثيراتها المباشرة على صيغ التعبير، والتذوق، مع مراعاة المتاح والمتوفر من الخامات والمواد كبيض النعام والصخور والخزافة. وتبين الشواهد الصخرية تداخلاً بين قيم إبداعية تعكس الذوق العام، وبين تلكم الثقافية المرتبطة بالعقيدة والبيئة والفكر والفن...، وبين ما تتيحه الطبيعة من مواد، ومنتجات تحقق جزءاً من رفاه الحياة، كوسائل الصيد، والطبخ، والأكل، والدفاع، والزينة...

- الروافد المحلية: مثل الاختزال والتبسيط والتسطيح فيما ذوقية اكسبت "الفن" الأمازيغي خصوصياته الجمالية، ومواضعه الدلالية في مجال التواصل. ينبثق من هذا الكل احتواء مزدوج واضح المعالم بين المضمون الدلالي، والاختصار والاقتصار بالصورة؛ فيحتوي الفعل علامات وإشارات محملة بالتصورات أو تكون خاوية الشّحن من المقاصد والمعاني، بقدر ما هي تحقيقاً لألفة مع الفضاء واكتشاف له. وتتميّز

الروافد المحلية بتنوعها وتعدد أماكن توزعها وانتشارها، فتعكس على النقوش الكتابية ومشاهد الرسوم المختلفة، والتكوينات الهندسية التي تعود إلى العصور القبصية.

- الروافد القبصية: تتمثل فيما خلفته الحضارة القبصية من شواهد لقشور بيض النعام باماكن مختلفة من المغرب القديم، خلال العصر الحجري الوسيط (من 10000 سنة ق.م إلى 6000 سنة ق.م) إذ كانت قشور بيض النعام تُستخدم كأوانٍ للأكل، وقوارير شرب، ولغرض الزينة على هيئة قلائد. (بيومي: 1990، 30) ولا نعلم حصراً، أين نشأ وكيف تطوّر تزويق بيض النعام، لكن المستخلص أن نقوش بيض النعام تبدو متزامنة مع التطوّر التقني المرافق للفكري. "وقد قسم "بالوه" الصناعة القفصية إلى مرحلتين، مرحلة القفصية النموذجية، وتشمل أدوات كبيرة من نصال وأزاميل، ثم تطوّرت إلى القفصية الحديثة التي تميّز باتجاه صناعتها نحو القزمية واتخاذ الأشكال الهندسية"، (بيومي: 1990، 27) وهذا ما كان له علاقة مباشرة في التكيف الذوقي المرافق للتطور المعرفي المزامن للتطور الحجري المتحرّر من تبطن الكهف. وتكمن أوجه تجليات التزويق في النقوش القشرية ذات التكوين الزخرفي الهندسي.
- الرموز والكتابات اللوية: تستعرض الشواهد الصخرية بالمغرب القديم رموزاً وإشارات نصية، أفضاها التطوّر الفكري الحاصل، والتحوّل من ثقافة تصويرية إلى ثقافة صورة الكتابة. ولا تنحصر في جملة الإشارات الدلالية لصورة الرمز في قراءاته، بل فيما أصبحت تطرحه التراكيب الهندسية من عمليات استنباط ذات معالجات لغوية بمقوم الكتابة. ولحالة فهم صرح هذه التجريدية المبكرة، حيث التكوين الهندسي واضح المعالم (نقطة، خط، مربع، مثلث، مستطيل...)، استوجب الأمر كشف الأسباب وفقاً لمقتضيات المرحلة التي انبنى عليها أسلوب التجريد، هل على أساس الحاجة والضرورة، أم بدافع التخيير والترّف الفكري والتقني؟

تتجاوز عملية استنطاق هندسة العلامة اللغوية - سواء كإشارة رامزة، أو كحركة حرفية- تعابير السلوك الفني، والأسلوب من جهة القيم البصرية التي تأسس عليها المتعين الهندسي. غير أنّ مردّ ذلك يتمحور حول إيجاد توازن مطروح بين الشكل وقيّمته الدلالية، وبين مجموعة الأطراف الفاعلة في عملية تحصيل التكوين المضموني والتشكلي للكتابة، وتشمل هذه الأطراف:

- الأساليب التقنية
- السطوح والمحامل
- أدوات التنفيذ
- ترسبات المحصلة الوافدة

لم يكن سكان المغرب القديم (في عصور ما قبل التاريخ، وبعده) بمنأى عن الحركات السكانية المتنقلة، والوافدة من خارجه، أو عن التجاذبات والصراعات أو بمنأى عن المقايضات التجارية. فأخذوا ما أثر فيهم عن غيرهم من الوافدين، على نطاق ديني وفني... هذا، ويبدو أن تأثيرات المحصلة الفنية الوافدة تمتد إلى بقاع أبعد من الصحراء، وأقصى مما خلف البحر الأبيض المتوسط، وإنما تصل إلى بلاد فارس والشرق الأدنى بفضل المقايضات التجارية من خلال نموذج خزف "القاشاني" الفارسي ذي التأثيرات الصينية والذي يحضره الفينيقيون من جزيرة "قرنة"، حوالي 600 سنة ق.م. ويذكر محمد بيومي مهران أن هنالك مصدر إغريقي "يُعرف بإسم سيلاكس الزائف (Pseudo-Scylax)، حوالي 338 ق.م، جاء فيه: "في قرنة يرسي الفينيقيون (أي القرطاجيون) سفنهم التجارية المعروفة بإسم "جاولوى" (Gauloi) وينصبون خيامهم في الجزيرة، وبعد أن يفرغوا بضائعهم ينقلونها إلى البر في قوارب صغيرة، حيث يعيش الأثيوبيون الذذين يتاجرون معهم، وفي مقابل بضائعهم يحصلون على جلود الغزلان والأسود والثور وأسنان وجلود الفيلة، ويحضر الفينيقيون العطور والأحجار الكريمة المصرية والخزف المزخرف أو القاشاني والفخار والجرار الأثينية." (بيومي: 1990، 231) هذا ناهيك عن "تداخل العنصرين البربري والفينيقي في العصر القرطاجي، لأول مرة في تاريخ المغرب" (بيومي: 1990، 234) وهو ما كان له -لاحقاً- دورا في ظهور منحوتات خزفية مجوفة شبيهة بالنحت القرطاجي والروماني في كثير من مناطق سواحل المغرب القديم. لكن لم يعثر على شواهد مثل هذه المنجزات الخزفية بالمناطق الجبلية والداخلية لبلاد المغرب. ووفق هذه الأسس النظرية، تصبح فكرة التجريد في الخزف الأمازيغي نشاطا اجتماعيا، وواقعا ثقافيا، أملت له حالة التلاحق، وقواعد التطور اقتصاديا وفكريا واجتماعيا. وفي إطار هذه التحولات والمخاض، تسوّغ الأمازيغي من الطبيعة فضائاتها، وجعل من أكوام الحجارة مختبرات فنية تشهد ولادة من الولادات الأولى للفكر التجريدي، فتمثل كل عملية تصوير أو كتابة تعبيراً عن فكر البيئة الحضارية، وعن المحصلة التاريخية العميقة التي تستوعب مختلف الروافد المساهمة في التأثير عن السلوك الإبداعي، وتوجيهه نحو ضبط قواعد الممارسة بالإرث الحضاري لفن الخزف الأمازيغي. وتُظهر الشواهد الفخارية القديمة خصائص فنية و"سلوكا" تصويرياً يحول دون المحاكاة، والتشخيص. فتتجلى من خلفها طاقة إيحائية تقترن ببلاغة الرمز كعلامة تراثية تحتل الأشكال. وتبرم معها أشياء الواقع وأغراضه إلى علامات وشفرات تعبيرية ذات مضمون تأملي يصل بين العالم الداخلي للذات ومتطلبات التأقلم مع ما هو خارجها.

الخاتمة:

يؤكد البناء التكويني لرسم العناصر التراثية أصلاً لنزعة تجريدية مبنية على حاجة حلّ مشكلات التواصل، وعلى شحن العلامة الدالة بأقصى جهد لقوة التأمل في أكثر من موضع لسياق تمثل تأثيرات البيئة كي تكون سلطة اقتراح تعبيرية. واقتراح تحرك الروافد الإبداعية (الوافدة على صحراء وسواحل المغرب القديم) داخل عمق الممارسة الخزفية شأن الخزف في ذلك شأن الوشم والرسم الصخري والنسيج جرّاء التثاقف الحاصل بشق ألوان الاتصال. وأمّا الخطوط، والمثلثات، والأشكال المختزلة... إنما هي خلاصات التلازم بين الواقع المحور، وفكرة التعبير عنه بفعل قوة القدرة على الترميز، وببلاغة الاستدلال عن روح ومضامين الأشكال والهيئات، واستحضار العلامات الدالة بدل الأشياء ذاتها. وهو ما نجد له صدى فيما يحتويه الخزف الأمازيغي لمظاهر الانسلاخ عن تمثيل الواقع من قيم الاختزال، ومن تراكيب هندسية وزوايا حادة، وإيقاع للخطوط المتكسرة التي تعرج بنا إلى أحقاب بعيدة من التاريخ.

النتائج:

أولاً: يحتكم الخزف الأمازيغي إلى نظامين؛ نظام جلي يهيكل البنية الوصفية المتصاهرة مع الثقافي بما يتماهى والوعي المشترك ونظام خفي يمثله المعيار الذاتي والذي يحيط بأصول هندسة الشكل بتوازنات المعالجة النفسية التي لا تنفصل عن عمق الممارسة ولا تتنافر مع محيطها الثقافي والإبداعي، ومن خلال إدراج السياق التعبيري بتظافر الرمز مع بنية التركيبية في مساحة الرؤية والتأمل كي تفصح الخزفية عن قدرة الخزاف الأمازيغي في تقصي أطراف المعنى، ويفتح أبواب التصور.

ثانياً: يكشف تكثيف الرمز بالخزف الأمازيغي عن مواطن التألف، وبواطن الانسجام والتفاعل بين الإدراك والشعور الباطني وبين ممارسة الصورة في ثقافة الوعي الجمعي.

ثالثاً: يعكس الخزف الأمازيغي نموذجاً لحزم وصرامة "طقوسية" الممارسة الثقافية في اشتغال الرمز وتحيز مكني التعبير العام لارتباطه بالمضمون المتداول في تشكيل الجسم الفخاري الذي لا يتطلب قطعاً مع حركة نسق التفكير.

رابعاً: يبدو أنّ نظام التألف في تمثيل التركيبية الجمالية للرمز في إطار الثقافي في الخزف الأمازيغي غير مسنود بجوهر فعل الوعي المحدد لسلوك الممارسة الفردية، إلا أنه يؤسس لعلاقة المتألف والمتخالف أحياناً؛ فبين المتعين الظاهر وبين المستبطن يكمن الجمعي والذاتي ما من شأنه أن يدرج جملة السلوكيات والمرامي الفردانية في نظم قواعد الإلزام بالمشترك العام.

الهوامش والاحالات

- 1- بوليوس ليس، ت. كامل إسماعيل، أصل الأشياء بدايات الثقافة الإنسانية، دار المدى للثقافة والنشر، ط 2، 2006، ص 101
- 2- شاعر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فنّ التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 146
- 3- كامب غابرييل، ت. عبد الرحمان حزل، البربر ذاكرة وهوية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 48، 49
- 4- كامب غابرييل المصدر السابق، ص 85
- 5- كامب غابرييل، المصدر السابق، ص 85
- 6- كامب غابرييل، المصدر السابق، ص 94
- 7- كامب غابرييل، مصدر سابق، ص ص 48-49
- 8- كامب غابرييل، نفس المصدر، ص 85
- 9- كامب غابرييل، نفس المصدر، ص 89
- 10- مهران محمد بيومي، المغرب القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990 ص 30
- 11- مهران محمد بيومي، المصدر السابق، ص 27
- 12- مهران محمد بيومي، المصدر السابق، ص 231
- 13- مهران محمد بيومي، نفس المصدر، ص 234

فارسيات "ملحمة الحرافيش": الألفاظ والبناء اللغوي

Persian Influences in Al-Harafish: Vocabulary and Linguistic Construct

د. بثينة شمس/عضو هيئة تدريسية في جامعة طرطوس-سورية؛ حائزة على إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة طرطوس-سورية، ودرجة الماجستير والدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها من جامعة طهران-إيران.

البريد الإلكتروني b.shemous@gmail.com

الملخص

منذ القديم وملاح التآثير بين الفارسية والعربية ملهوسة وواضحة، وقد استمر هذا التبادل بين اللغتين حتى العصور الحديثة، وربما ازداد عما كان عليه بسبب العلاقات القائمة بين متكلمي اللغتين، فقد نلحظ في رواية فارسية تأثيرات عربية، وقد نلحظ -بالمقابل- تأثيراً للفارسية في رواية عربية، وهو محط اهتمامنا، فهذا البحث يقوم على تقصي الأثر الفارسي في رواية "ملحمة الحرافيش" للروائي المصري "نجيب محفوظ"، في البناء اللغوي، والألفاظ الفارسية، وقد خصصت مقالة مستقلة لدراسة تأثير الأشعار الفارسية في الرواية المذكورة. يقوم هذا البحث وفقاً للنهج التحليلي الوصفي المكتبي على دراسة تأثير الفارسية في رواية "محفوظ" المذكورة في بنائها اللغوي وألفاظها، وقد توصل البحث إلى أن جزءاً من البناء اللغوي تأثر بتركيب الجملة الفارسية بتأخير الفعل على بقية عناصر الجملة دون علة بلاغية، كما أن محفوظ استخدم في روايته ألفاظاً فارسية ثلاثة استخدامات؛ فنها ما بقي في الرواية على معناه الفارسي، ومنها ما بقي في الحقل الدلالي نفسه إلا أن المعنى تغير نسبياً، ومنها ما اختلف في استخدامه عن معناه الفارسي الحقيقي، وهو ما سنفصل فيه في دراستنا بأمثلة من الرواية.

الكلمات الدلالية: نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، تأثير الفارسية في العربية، الألفاظ الفارسية الدخيلة، تركيب الجملة الفارسية.

Since ancient times, the features of influence between Persian and Arabic literature have been clear, and this exchange between the two languages continued until modern times. The Arabic influence on Persian novels could be traced as much as that in the opposite direction. In this context, the present paper is an attempt to identify the Persian influence in Naguib Mahfouz's novel *Al-Harafish*. The novel is approached within two main subheadings, namely, the linguistic construct and the Persian vocabulary, in addition to a major section which is dedicated to study the presence of Persian poetry in the novel. By adopting an analytical-descriptive approach, the study concludes that the linguistic construct influence of the Persian language is apparent in many instances in the novel where the verb is delayed and placed at end of the sentence. In addition, Mahfouz had three different uses of the borrowed Persian Vocabulary. Some items were used in the novel with their exact Persian meaning, others were kept in the same semantic range but with a slight change in meaning, and some completely diverted from their original Persian meaning.

Keywords: Naguib Mahfouz; Al-Harafish; Sentence Composition; Intruder; Persian Vocabulary

مقدمة

سنقوم في هذا البحث بدراسة بعض ما تبيّن لنا من تأثير نجيب محفوظ بالفارسية، ففي نطاق البناء اللغوي سنعرض ما ذكر في كتب النحو العربية والفارسية عن تركيب الجملة، لنصل إلى نقاط التشابه، ومن ثم سنطرح المفردات ذات الأصول غير العربية عارضين لجذورها في المعاجم المختصة، وسنعمد إلى ذكر مدى تطابق معناها الأصلي مع معناها المستخدم، خاتمين ذلك كله باستنتاجات عامة في قراءة تطبيقية.

الدراسات السابقة

نلح الكثير من الإشارات في كتب ومقالات عديدة إلى الأثر الفارسي في بعض الأعمال الأدبية العربية -الشعرية القديمة خاصة، ولكننا قلما نلح دراسة هذا الأثر في النثر والروايات، إلا ما نراه من تلميحات متفرقة لا تخصّ أثراً بعينه، كما تناولت بعض الكتب القديمة الألفاظ الفارسية الدخيلة، ومن ذلك ما نراه في الكتب التي تناولت المغرب والدخيل ككتاب الخفاجي "شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل" وكتاب عبد الرحيم "معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها" دون الإشارة إلى استخدام هذه الألفاظ أدبياً، كما يشير كتاب "الأدب المقارن" الذي نشرته جامعة المدينة العالمية عام (2011م) في الدرس الرابع منه إلى بعض من قالوا بتأثير الفارسية في العربية في النثر والقصص القديمة كألف ليلة وليلة، ومن أبرزهم ابن النديم قديماً، ومحمد غنيمي هلال حديثاً، دون شرح مواطن التأثير الحقيقية ودون الإشارة إليها في الأدب الحديث والمعاصر، فلا نجد من يعنى بدراسة هذا التأثير في الروايات عامة، وروايات نجيب محفوظ خاصة، وفيما يتعلق برواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ قلما تطرق أحد من الدارسين أو النقاد إلى الأثر الفارسي فيها، إلا ما نراه من إشارات بعض التعليقات في المواقع الرقمية إلى استخدام نجيب محفوظ للأشعار الفارسية في روايته "ملحمة الحرافيش" دون أن تعنى تلك التعليقات بدراسة التأثير الفارسي عامةً في الرواية المذكورة، وقد ذكر الأستاذ الدكتور "يحيى داود" في مقالة له بعنوان "نجيب محفوظ وحافظ الشيرازي" الأبيات الفارسية الواردة في الرواية المذكورة وترجمتها بالكامل، إلا أنه اكتفى بذكر الأشعار دون التطرق إلى الكلمات الفارسية التي تنأثرت بين صفحات الرواية، ولا إلى الأساليب الفارسية التي يمكن ملاحظتها في أسلوب كاتب هذه الرواية، ومن هنا رأينا أنه من المستحسن أن نقوم بتجميع ذلك في محاولة لدراسة الألفاظ والتركيبات اللغوية كما تبدت لنا في شواهد من الرواية.

أسئلة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- 1- كيف تبدى للمتلقي تأثر نجيب محفوظ بالأساليب الفارسية في البناء اللغوي للجمل في الرواية؟
- 2- ما هي الكلمات الفارسية التي استخدمها محفوظ في روايته، وما هي دلالتها وجذورها الفارسية؟ وما مدى تطابق معناها الفارسي مع المعنى العربي الذي استخدمت به؟

الفرضية

- 1- تدور الفرضية الأولى حول السؤال الأول، ومفادها أنه يمكن ملاحظة أسلوب في تركيب الجمل وبناءها في الرواية المذكورة يختلف عما اعتدنا عليه في اللغة العربية، ومنه قنا بذكر مختصات بناء الجملة في اللغتين العربية والفارسية، وتوصلنا إلى أنه قد يكون أسلوبه هذا متأثراً بالفارسية.
- 2- أما الفرضية الثانية القائمة على السؤال الثاني فتتعلق من متابعتنا لرواية ملحمة الحرافيش وملاحظة وجود العديد من الألفاظ الدخيلة ذات الجذور غير العربية فيها، وقد افترضنا أن يكون جزء من هذه الألفاظ فارسياً لاستخدامه في اللغة الفارسية، وهو ليس عيباً في أسلوب "محفوظ" اللغوي، بل وجهاً من وجوه التبادل اللغوي بين الثقافات التي قام محفوظ بعكس الوجه الفارسي لها في مجتمعه، فحاولنا إثبات هذه الفرضية بالاستعانة بالكتب والمراجع ومن خلال البحث والتحقيق في الرواية.

المنهجية

انطلاقاً من الأسئلة المذكورة أعلاه واعتماداً على المنهج التحليلي الوصفي المكتبي سنقوم بإجراء بحث دقيق في الرواية، عامدين إلى التقديم بذكر شيء عن حياة نجيب محفوظ بما يخدم بحثنا، وملخص للرواية ونبذة عنها، ومن ثم عرض الموضوع الأصلي بتقسيمه إلى فرعين؛ يتضمن الفرع الأول دراسة ما تجلى من تأثير البناء اللغوي للرواية باللغة الفارسية بعد تقديم عرض عن بناء الجمل في اللغتين من كتب النحو المختصة، داعمين ذلك بأمثلة من النص، ومن ثم نتقل في الفرع الثاني إلى البناء اللفظي مركزين على اللفظ المفرد، وذلك من خلال عرض الألفاظ الفارسية التي مرت في الرواية، وأماكن مجيئها، ومعانيها الأصلية في لغتها الأم كما وردت في المعاجم، والمعاني المستخدمة في النص كما يبينها لنا السياق. وسينتهي المحور الخاص بالألفاظ بالإشارة إلى نموذج من الثقافة الإيرانية ورد في الرواية، ومن ثم سنقدم قراءة استنتاجية عامة، تليها نتيجة البحث كله قبل أن نختم البحث بثبت للمصادر والمراجع.

نجيب محفوظ

روائي مصري كبير، وهو من أعظم الروائيين العرب وفقاً لرأي معظم النقاد، ولد في مصر وعاش فيها، ودرس في كلية الآداب في قسم الفلسفة في جامعة القاهرة، وكان ضعيفاً في اللغات الأجنبية. له العديد من الأعمال الأدبية الشهيرة والمترجمة إلى عدة لغات أجنبية، ومنها: بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، والقاهرة الجديدة، وزقاق المدق، وأولاد حارتنا، وليالي ألف ليلة، وملحمة الحرافيش وغيرها

الكثير، وكلها تصور الأوضاع الاجتماعية والسياسية وتفاصيل الحياة في المجتمع المصري. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1988م. (السكوت: 2015م، 821-823؛ جولد شميت: 2003م، 639-641)

ملخص الرواية

تدور أحداث ملحمة الخرافيش في عشر حكايات يتضمن كل منها مقاطع متعددة، وتحكي كل منها قصة أحد الخرافيش في أجيال متعاقبة من نسل عاشور الناجي، وهو بطل الحكاية الأولى في الرواية، وانتهت الرواية بقصة عاشور ربيع الناجي سمي جده وشبيهه خلقاً وخلُقاً ومكمل مسيرته، في نهاية مفتوحة تُوجي للقارئ بإمكانية استمراريتها عبر الزمن وتكرارها عبر أجيال متعاقبة.

تأثير الفارسية في التركيب اللغوي للرواية

عندما نطالع رواية "ملحمة الخرافيش" يطالعنا ما لم نعتد عليه في اللغة العربية في بناء الكثير من جملها، وهو أن الفعل يتأخر إلى آخر الكلام أحياناً أو إلى ما بعد أحد متعلقاته فقط أحياناً أخرى، على الرغم من أن تقديم الفعل على بعض متعلقاته جائز لعلل بلاغية كالتخصيص والإنكار وغيرها (طبل: 2004م، 131-132؛ الفيل: 1991، 133-134)، إلا أنه لا يكون دون علة بلاغية، فلا يكون هذا التقديم أو ذاك ما لم يكن غرض في المقام يستدعيه، إذ الأصل أن يكون الكلام بترتيبه المعروف، ولكن في رواية محفوظ تكرر تأخير الفعل، وهذا التكرار دون ملاحظة تلك العلة يخرج التأخير عن كونه غرضاً فنياً، وهو -غالباً- ليس إلا ضرباً من ضروب التأثير باللغات الأجنبية، وباللغة الفارسية على وجه الخصوص، ولهذا لا بد لنا من أن نعرض شيئاً عن تكوين الجملة الفعلية العربية وبنائها ونظيرتها الفارسية.

تتميز الجملة العربية عن الفارسية بإمكانية ابتدائها بالفعل، ففي اللغة العربية يوجد جملة اسمية وأخرى فعلية، وقد أكد أغلب النحويين على أن الصدارة للفعل في الجملة الفعلية (قباوة: 1989م، 19) وبناء على هذا فقد عرّفوا الجملة الفعلية بأنها الجملة المصدرة بفعل (أبو المكارم: 2007م، 29) فكانت صدارة الفعل هي الأس الذي يحكم نوع الجملة العربية، ولهذا فإن الجملة تخرج عن كونها فعلية إذا تقدم الاسم أو الفاعل، فن الجائز أن يتغير ترتيب الجملة ليحل الفاعل الصدارة ويصبح مبتدأً ويأتي الفعل بعده وتصبح الجملة اسمية وفقاً لرأي الأغلبية. (سلمان: 2011م، 26) ولكن من غير الشائع أن يتأخر الفعل إلى آخر الجملة دون علة بلاغية أو نحوية، وعلى الرغم من أنه من الناحية النظرية يمكن أن يفترض في ترتيب ركائز الجملة العربية أن يكون الفعل في آخر الجملة، أي أن يتقدم عليه الفاعل والمفعول، إلا أن هذه البنى غير متوافرة في واقع اللغة، مما يدل على وجود ضوابط تحدّ من حرية ترتيب عناصرها الأساسية، فليس

بإمكان الفعل أن يقع في آخر الجملة. (المصدر السابق: 26) وهي تختلف عن الجملة في اللغة الفارسية اختلافاً شديداً من هذا المنطلق، فعند تقسيم الجملة الفارسية يقع الفعل آخر عناصرها، (حلي: 1986م، 23) فهو عادة يقع بعد الفاعل وفي نهاية الجملة، إذ يمكن تقديم القيود ومتعلقات الفعل على بقية أركان الجملة الأصلية أو تأخيرها شريطة ألا تأتي في نهاية الجملة بعد الفعل التام (حلي: 1993، 84)، فالجملة الفعلية الفارسية تبدأ باسم شأنها شأن الجملة الاسمية الفارسية وتنتهي بفعل، إلا أن الفعل في الجملة الاسمية فعل مساعد يدل على الزمن وحسب، لكنه في الجملة الفعلية فعل أساسي يدل على معنى خاص وحدث مع الزمن. (حلي: 1986م، 22؛ حلي: 1993م، 70؛ كاميار: 1394ش، 29).

ومن هنا يبدو لنا أن محفوظ اتبع في بناء العديد من جملة الأسلوب الفارسي على الرغم من عدم إتقانه للغة الفارسية، ولكن ربما كان من المطلعين على الترجمات الفارسية أو القارئ لها، ولعل خير ما يؤكد لنا ذلك أنه أورد العديد من الأبيات الفارسية للشاعر حافظ الشيرازي في روايته مستعيناً بترجمتها للعربية للدكتور "إبراهيم أمين الشواربي" التي كانت قد انتشرت قبل سنوات من روايته أي في العام 1944م، وعند قراءتنا لترجمة الأبيات التي أوردناها سنجد أنها في أماكن متعددة ترجمة حرفية تنقيد بوضع الفعل في نهاية الجملة كما جاءت في النص الفارسي الأصلي، مما أثر على أسلوب نجيب محفوظ: فقد كان يؤخر الأفعال في كلامه المنثور دون علة بلاغية أو نحوية، أو دون أن يقتضي السياق ذلك، ومن الأمثلة على ما أخر فيه الفعل إلى آخر الجملة قوله: «وحتى شمس الدين في هوى قمر وقع.» (محفوظ: 1985م، 148) «وإلى الرقة كان أقرب.» (المصدر السابق، 156) «ليت السعادة بالمال تشتري.» (المصدر السابق، 178) «فلا وزن له يُذكر.» (المصدر السابق، 191) «وقلبه من الفرحة يرقص.» (المصدر السابق، 23) «بغيرهم لا أنفاس في البيت تتردد.» (المصدر السابق، 43) «من السماء هبط أم من الحميم انفجر؟» (المصدر السابق، 53) «بل رأيت الموت أمس ورائحته شممت.» (المصدر السابق، 58) «فهو من مال حرام جاء.» (المصدر السابق، 63) «بشرته بأشعة الشمس تحترق.» (المصدر السابق، 101) «نضا عنه ملابسه إلا ما للعورة يستر، ووقف بقامته الرشيقة المتألقة بلعاب الشمس ينتظر.» (المصدر السابق، 103) «لا جنون فيما الله به أذن.» (المصدر السابق، 128) «كأنما في سوء ضُبط.» (المصدر السابق، 131) «الصحّة هي ما الله نسأل.» (المصدر السابق، 132) وغيرها. ومن الأمثلة على ما أخر فيه الفعل على جزء من الجملة، وهو ما يمكن تبريره نحويّاً إلى حدٍّ ما، لكن لا يوجد علة بلاغية أو نحوية تقتضي حدوثه: «الشمس تشرق، الشمس تغرب، النور يسفر، الظلام يخيم، والأناشيد تشدو في جوف الليل.» (المصدر السابق، 204) «الجدول كفّ عن الجريان، الأعشاب توقفت عن الرقص.» (المصدر السابق، 20) وغيرها من الأمثلة التي تُظهر تأثر محفوظ بالنحو الفارسي

والبناء اللغوي للجمل الفارسية، وهذا ليس إلا دليلاً على انتشار الثقافة الفارسية بأشكال مختلفة في المجتمع المصري الذي عكسه نجيب محفوظ عامداً أو غير عامد.

تأثير الفارسية في البناء اللفظي للرواية

من المعروف أن التبادل الحضاري بين اللغتين العربية والفارسية يمتد زمنياً إلى العصور القديمة نظراً لعدة عوامل، منها العامل العسكري كسيطرة الفرس على بعض المناطق العربية، أو العامل الحضاري الناتج عن اتصال العرب بالفرس منذ الجاهلية وبعد الإسلام، والعامل الاجتماعي الناجم عن الاختلاط المجتمعي بين متكلمي اللغتين (المنجد: 1978م، 14-21) وقد أقام الإسلام بين اللغتين جسراً عبرت عليه كل واحدة إلى الأخرى فأثرت فيها وتأثرت بها، وجرى بينهما من الأخذ والعطاء ما لم يجز بين غيرهما من اللغات (ندا: 1991م، 35) ولهذا فإن تأثر كل من اللغتين بالأخرى واقتباسها منها أمر لا مفر منه، إذ قد يصبح استخدام الكلمة الأجنبية في اللغة الأم شائعاً إلى حد لا يميز عدم أصالتها إلا المختصون والمعاجم، فتذوب الكلمة الدخيلة في بوتقة اللغة ولا يعود تمييزها سهلاً، خاصة إذا ما خضعت لقواعد اللغة الأخرى من اشتقاق أو تركيب أو غيره، وقد تبقى نموذجاً فردياً ظاهراً يمكن ملاحظته بسهولة، واللغة الفارسية كانت منذ عصور سالفة قد وجدت طريقاً تسلت منه إلى العربية في معاجمها وشعرها وأدبها، وقد درس هذا الأمر مسبقاً تحت عنوان الألفاظ الدخيلة، ونظراً لأن موضوع دراستنا ينصب على ما تواجد في رواية محفوظ من ألفاظ فارسية فإننا سنعمد إلى الإشارة إلى الكلمات الفارسية التي تستخدم بكثرة في المجتمعات العربية والتي تعامل معاملة نظيراتها العربية، وتلك التي بقيت حكرًا على محفوظ أو المجتمع المصري، وسيكون ترتيب الكلمات هنا هجائياً، داعمين استخدام الكاتب للمفردة بأمثلة من الرواية.

الكلمات الفارسية الدخيلة في الرواية

الأرجواني: الأرجوان كلمة فارسية تعني صبغاً أحمر، وهي معرب أرغوان (عميد: 1389ش، 138؛ المنجد: 1978م، 6 و 92 و 164؛ شير: 1988م، 8) وقد مرت هذه الكلمة في الرواية مرات عديدة، ومن ذلك «هامتها الأرجوانية» (محفوظ: 1985م، 70) وقد قصد بها المعنى الفارسي نفسه في المواضع التي جاءت فيها الكلمة كافة، وهي مستخدمة في المجتمعات العربية بهذا المفهوم أيضاً.

بقجة: قطعة قماش توضع فيها أشياء وتضم أطرافها، وهي فارسية، أصلها "بوق" بمعنى قطعة قماش يلف بها الفراش، و"چه" أداة للتصغير في الفارسية، وقد دخلت التركية كذلك. (عبد الرحيم: 2011م، 61؛ علوب: 1996م، 73؛ الخفاجي: 1998، 98) كما نسبتها بعض المعاجم إلى التركية. (دهخدا:

1377ش، 4/4094) وقد استخدمها الكاتب في روايته في قوله: «أمامها بقجة مكتظة.» (محفوظ: 1985م، 61) وأراد بها المعنى الفارسي نفسه، وهي مستخدمة في العامية العربية حتى الآن.

البوظة: البوظة شراب مسكر مثل البيرة تشربه الطبقة المنحطة في مصر، من "بوزه" بالفارسية، (عبد الرحيم: 2011م، 72) والبوزه شراب من الأرز أو القمح أو الشعير. (دهخدا: 1377ش، 4/5070؛ عميد: 1389ش، 297) وقد وردت في النص بكثرة بالغة، فلا تمر بضع صفحات إلا وترد هذه الكلمة فيها مراراً، ومن ذلك: «البوظة لا تفرغ من الناس.» (محفوظ: 1985م، 34) ومنه: «إنهم يتقاتلون في البوظة بسبب البنت فلة.» (المصدر السابق، 38) وقوله: «تذهبن إلى البوظة في خضم السكاري؟!» (المصدر السابق، 41) ومنه أيضاً: «اختصر طريق حياته بين زاوية الممر وهذا المجلس بالبوظة.» (المصدر السابق، 46) وغيرها. ولكن المعنى المقصود بها خرج عن المعنى الأصلي للكلمة، فالمقصود في الرواية "الحانة أو الخمار"، على أن معناها الفارسي دلّ على الشراب الذي يُشرب في الحانة، وهو من باب المجاز، وهذه الكلمة كما ذكر في المعجم لا تستخدم إلا في المجتمع المصري بين الطبقات الفقيرة، وهي غير مستخدمة أو معروفة في بقية المجتمعات، ومن المفيد القول بأن "محفوظ" ذكر في الرواية أيضاً استخداماً عربياً للكلمة نفسها إذ قال: «الرجل يبني بوظة. فذهل عاشور متسائلاً: خمارة؟!» (المصدر السابق، 32) وغيرها كالصفحات (109- 110) ولكن الملاحظ أن استخدام الكلمة الفارسية يطغى على استخدام العربية كثيراً، وربما مردّ ذلك إلى رغبة الكاتب في إبقاء روايته قريبة من المجتمع والعامية، فاستخدم الكلمة الأكثر استخداماً بين الناس في تلك الفترة، واستغنى عن الاستخدام العربي لقلة شيوعه.

التكية: كلمة عربية من مادة "وكأ"، ومن معانيها الفارسية مكان الاستراحة، ومن الفارسية دخلت في بعض اللغات الإسلامية كالتركية والأردية. (عبد الرحيم: 2011م، 83) وهي تطلق في الفارسية على مكان إقامة الصوفية، والمكان الذي تقام فيه مراسم التعزية. (عبد المنعم، 2005م، 1/360؛ عميد: 1389ش، 410) كما أنها تدل على المكان المعد للفقراء وعابري السبيل الذي يقدم فيه الطعام والمأوى وتقام فيه الدروس الدينية. (داود: 2014، 688) وقد نسبتها بعض المعاجم إلى التركية (داود: 2014م، 688؛ الوسيط: 2004م، 86- باب تكا) كما نسبتها بعض المعاجم إلى العربية. (دهخدا: 1377ش، 5/6919) وقد وردت هذه المفردة في الكثير من صفحات الرواية، ولم تمض حكاية إلا وذكرتها مراراً وتكراراً، واقتربت غالباً مع ذكر الأنعام والترايم والأناشيد الأعجمية، ومن ذلك: «تهادى من التكية صوت عذب.» (محفوظ: 1985م، 31) ومنه: «ابتهل إلى بوابة التكية الشاخنة.» (المصدر السابق، 208) وقوله: «ها هو يلبد في ظلمة الممر بين السور العتيق وسور التكية.» (المصدر السابق، 219) ومنه: «الآن تشدو ألحان التكية بأغنيات الخلود.» (المصدر السابق، 432) وغيرها الكثير. وقد

استخدمت الكلمة بمعناها الأصلي نفسه، ومن المثير للانتباه أن أحداً من شخصيات الرواية على امتدادها وتعدد شخصياتها لم يدخل إلى التكية إطلاقاً، واكتفى الكاتب بالإشارة إلى ألحانها المتهادية وبوابتها الشاخنة وسورها الممتد وساحتها الواسعة، وكأن ما يوجد داخلها سر لا يمكن كشفه، وقد استخدم الكاتب في الرواية مرادفاً عربياً لهذه الكلمة تكرر بضع مرات، وهو "الزاوية" التي تعني مأوى للمتصوفين والفقراء. (الوسيط: 2004، 408) ومن ذلك قول الكاتب: «في البيت تلقى معاني الزاوية والسبيل والكتاب». (محفوظ: 1985م، 511) وغيرها كالصفحات: (448، 492، 522) والتي تعني معنى التكية، ولكنها تختلف عنها في الرواية، إذ لم تكن تختص بالأناشيد والغموض، وكانت الشخصيات تستطيع دخولها.

الجلاب: وتعني ماء الورد، وهي فارسية معربة (الوسيط: 2004م، 128 باب جلب) وأصلها كلاب. (دهخدا: 1377ش، 5/ 7813؛ عميد: 1389ش، 456؛ علوب: 1996م، 345؛ المنجد: 1978م، 108؛ الدسوقي شتا: 1992م، 840/1؛ ندا: 1991م، 64) وقد أبدل الحرف الذي يلفظ بين الكاف والجيم جيماً لقربها منها كما هو شائع من إبدال العرب للحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها في الكلمات الدخيلة (الخفاجي: 1998، 36)، وقد جاءت في الرواية: «تطيب بالجلاب». (محفوظ: 1985م، 26) وماء الورد مذكورة في الرواية أيضاً: «شم رائحة ماء الورد المتطير من عنقه ورأسه». (المصدر السابق، 136) وقد استخدمت الكلمة المعربة بمعناها الأصلي نفسه في الرواية، وهي شائعة الاستخدام في المجتمع المصري، ولكن نظيرتها العربية أكثر استخداماً في اللغة العربية الفصحى والمحكية.

جندرة: وهي فارسية، وتعني هراوة عريضة غير مصقولة. (دهخدا: 1377ش، 5/ 7873) وقد جاءت في الرواية مرات عدة، ومن ذلك: «ظهر حلبي عبد الباسط في باب الحجرة ويده جندرة». (محفوظ: 1985م، 257) ومنه: «لوح عبد الباسط بالجندرة». (المصدر السابق، 257) فقد استخدمت في الرواية بالمعنى الفارسي نفسه، ولكنها كلمة يقتصر استخدامها على الأحياء الشعبية للمجتمع في المصري في زمان أحداث الرواية، وليست معروفة في بقية المجتمعات، فيستعاض عنها عادةً بكلمة "هراوة"، والتي استخدمت أيضاً في الرواية مرات عديدة فضلاً عن كلمة "النبوت" التي ترادفها، والتي استخدمها الكاتب مراراً أيضاً على امتداد الرواية. ولا بد لنا من الإشارة إلى أن كلمة "الجندرة" وردت في مكان آخر من الرواية بمعنى آخر، إذ جاء فيها: «وزينب عاكفة على كيّ الملابس بالجندرة». (محفوظ: 1985م، 33) والجندرة كلمة عامية وهي آلة خشبية تستخدم لرونقة الملابس وبسطها، وتقوم مقام المكواة. (عبد العال: 1972، 177) وهي بهذا الاستخدام بعيدة دلاليًا عن المعنى الفارسي المستخدم للكلمة.

جوهرة: يقال بأنها معرب گوهر الفارسية، (دهخدا: 1377ش، 7915/5؛ علوب: 1996م، 349؛ عبد المعظم، 2005م، 422/1) وهي في الأصل كلمة بهلوية. (عميد: 1389ش، 466) وقد جاءت مراراً في الرواية، ومن ذلك: «صارت الحارة جوهرة الحي كله.» (محفوظ: 1985م، 74) ومنه: «إنها جوهرة ليست عروسك في حاجة إليها.» (المصدر السابق، 395) وقد استخدمت في الرواية بالمعنى الفارسي نفسه، وهي مستخدمة أيضاً في العربية الفصحى والعامية بالمعنى نفسه.

الخلخال: حلية من فضة أو ذهب تلبسها النساء في أرجلهن، وهي فارسية (شير: 1988م، 56) ونسبتها بعض المعاجم إلى العربية. (دهخدا: 1377ش، 7 / 9921؛ عميد: 1389ش، 538) وقد جاءت في النص بالمعنى نفسه: «في ساقها خلخال.» (محفوظ: 1985م، 345) وهي كلمة ما يزال استخدامها حياً في العربية حتى الآن.

خواجه: تعني السيد وهي فارسية. (دهخدا: 1377ش، 7 / 10010؛ عبد الرحيم: 2011م، 101) كما تعني العظيم والرئيس والمالك والمقتدر. (عميد: 1389ش، 534 - 544؛ الدسوقي شتا: 1992م، 1075/1) وقد استخدمت في الرواية بهذا المعنى وجاءت مرة واحدة: «همت على وجهي وانتشلي خواجه.» (محفوظ: 1985م، 520) وقد دلت في سياق الكلام على سيد مقتدر انتشله من فقره وسوء حاله، أي إنها طابقت معناها الفارسي، ولكنها قليلة الاستخدام في العربية.

الخيزران: فارسي محض، وهو شجر هندي يصنع منه الكراسي وغيرها. (شير: 1988م، 54) ونسبتها بعض المعاجم إلى العربية، (عميد: 1389ش، 551) وقد جاءت في قوله: «وسيهب كل فتى نبوتاً من الخيزران وثمرة من التوت.» (محفوظ: 1985م، 563) ولم ترد في مكان آخر، فاستخدمت بالمعنى الفارسي نفسه، وهي مستخدمة في اللغة للدلالة على هذا النوع من الخشب.

الداية: القابلة، وهي فارسية، ذات أصل بهلوي. (شير: 1988م، 60؛ عميد: 1389ش، 561) ويستخدمها العرب باللفظ نفسه، وتعني المرضعة والقابلة. (دهخدا: 1377ش، 7 / 10453) وقد جاءت في الرواية إذ يقول: «كانت أم هشام الداية تعودها يوماً...» (محفوظ: 1985م، 353) فعنت ما تعنيه في الفارسية، وهي كلمة ما تزال مستخدمة في العربية الفصحى والعامية إلى أيامنا هذه.

درويش: لفظ فارسي الأصل، ومعناه الفقير والزاهد، وهي مكونة من كلمتين: "در: باب" و"يش: قدام"، ثم أخذت معنى مجازياً وغدت مصطلحاً يطلق عند المتصوفة على من اختار الفقر والقناعة إرضاءً لله، وجمعه دراويش. (التونجي: 1999م، 439؛ دهخدا: 1377ش، 7 / 10696؛ عميد: 1389ش، 568؛ شير: 1988م، 63؛ عبد الرحيم: 2011م، 104) وقد وردت في الرواية مرات عديدة بالمعنى ذاته: «يحيا حياة الدراويش.» (محفوظ: 1985م، 409) ومنه: «يتأمل حياة الدراويش.» (المصدر

السابق، 20) وقوله: «ما يغلق الدراويش الأبواب إلا لأنهم خالدون.» (المصدر السابق، 401) وأيضاً: «اللغة على الدراويش المجانين الذين لا يكفون عن الغناء.» (المصدر السابق، 179) وقد دلت في الرواية على مدلولها الفارسي ذاته، وهي ما تزال مستخدمة به إلى أيامنا هذه.

دهليز: الطريق الضيق والطويل، والممر الضيق، وهي كلمة فارسية بهلوية. (عميد: 1389ش، 591) وهي معربة عن الفارسية، والدال في الفارسية مكسورة، وفي العربية مفتوحة أو مكسورة، وجمعها دهاليز. (دهخدا: 1377ش، 8/ 11325 - 11326؛ الخفاجي: 1998م، 149) وقد جاءت في الرواية في مواضع عديدة منها: «وفاح الدهليز برائحة الثقيلة.» (محفوظ: 1985م، 27) ومنه: «همست العجوز وهي تتقدمه في الدهليز.» (المصدر السابق، 123) ومنه: «وجد شمس الدين في الدهليز مرة أخرى... وعند نهاية الدهليز رأى شبح عيوشة.» (المصدر السابق، 124) «انتقلت إلى بدروم مكون من حجرة ودهليز.» (المصدر السابق، 510) وقد دلت في مواضعها في الرواية على معناها الفارسي نفسه، وهي ما تزال مستخدمة بالمعنى نفسه حتى هذه الأيام.

ديوان: كلمة فارسية، لها العديد من المعاني، أهمها: مجلس الأمير، ومكتب تابع للحاكم ودفتر أو كتاب تسجل فيه قصائد الشاعر (دهخدا: 1377ش، 8/ 11436 - 11440؛ التونجي: 1999م، 457؛ ندا: 1991م، 65) وهي فارسية معربة (المنجد: 1978م، 116-117) وأصلها من اللغة البهلوية، وقد نقلت عن الفارسية إلى الفرنسية بمعنى آخر، وهو المجلس والمقعد ذو المتكأ (عميد: 1389ش، 596) ويبدو أن الكاتب أخذها بهذا المعنى عن الفرع الفرنسي، فتراها ترد في الرواية بهذا المعنى مرات عديدة: «جلس على الديوان.» (محفوظ: 1985م، 529) ومنه: «الجلوس على دواوين ومقاعد وأرائك.» (المصدر السابق، 529) وقوله: «جرى ضياء يفتش تحت الديوان.» (المصدر السابق، 530) ومنه: «لا يستريحان إلا في السلامك الداخلي أو فوق الديوان.» (المصدر السابق، 72) وقوله: «جلست على ديوان.» (المصدر السابق، 410) ومن المفيد أن نذكر أن الكاتب استخدم نظائر ومعادلات عربية لهذه الكلمة مثل كلمة "أرائك ومقاعد" التي مرت بكثرة أيضاً في الرواية.

سروال: جمعها سراويل وسراويلات، وهي ما يُرتدى في النصف الأسفل من الجسم، وهي فارسية معربة، أصلها شروال أو سربال، مكونة من "سر" بمعنى "رأس" و "بال" بمعنى قامة. (شير: 1988م، 88؛ دهخدا: 1377ش، 9/ 13630؛ عميد: 1389ش، 692؛ المنجد: 1978م، 125 و 220، الخفاجي: 1998م، 175) وقد وردت في الرواية بالمعنى ذاته مرات متعددة، وحملت المعنى الفارسي نفسه.

شاهي: نوع من القماش يحاك في بخارى. (دهخدا: 1377ش، 9 / 14097) وقد جاء في الرواية: «طوق رأسه بثلاثة من الشاهي المنم». (محفوظ: 1985م، 517) وقد استخدمت بالمعنى نفسه الذي تعنيه الكلمة الفارسية.

شابورة: شاهپور أو شهپور أو شابور؛ ابن الملك أو الأمير، وهي كلمة بهلوية. (عميد: 1389ش، 733؛ دهخدا: 1377ش، 9 / 14066؛ المنجد: 1978م، 42) وهو اسم عدد من ملوك الساسانيين مثل شابور الأول والثاني. (المنجد: 1978م، 43؛ عكاشة: 1990، 430) وتخفف إلى شابور (دهخدا: 1377ش، 9 / 13935، الخفاجي: 1998، 175) وقد تكون - كما جاءت في الرواية - نقشاً لملكة ما في نقوش سجادة، فأطلق عليها ذلك الاسم من باب التعميم، كقوله: «يرى شابورة تتجلى عن نقوش لا نهاية لها في سقف المخدع». (محفوظ: 1985م، 222) و«ذيول شابورة تتلاشى في المجهول». (محفوظ: 1985م، 90) وهي لفظة غير شائعة الاستخدام في العربية.

الشمعدان: منارة تزين، ويركز عليها الشمع حين الاستضاءة به، وهي مركبة من "شمع" العربية و"دان" في الفارسية معناه الوعاء أو المكان. (شير: 1988م، 102؛ دهخدا: 1377ش، 10 / 14495؛ الوسيط: 2004م، 494) وقد جاءت في الرواية بالاستخدام الفارسي نفسه: «كان الشمعدان يضيء المخدع». (محفوظ: 1985م، 530) كما جاءت في الصفحات (163، 181، 187) من الرواية بالمعنى نفسه، وهي مستخدمة في العربية بالدلالة ذاتها.

صوري: منسوب إلى الصورة، وهو الظاهري والسطحي. (دهخدا: 1377ش، 10 / 15086؛ عميد: 1389ش، 777) وعلى الرغم من أن هذا الجذر عربي، إلا أن الكلمة بهذا الاستخدام والمعنى غير مستخدمة في اللغة العربية، ولا تعني ما تعنيه في استخدامها الفارسي الذي نجده لدى نجيب محفوظ في روايته، خاصة أنها في العبارات التي وردت فيها جميعاً اقترنت بالبيع والشراء، وقصد بها البيع الشكلي، وهو استخدام فارسي، ومن ذلك مثلاً: «لعله كان يبعاً صورياً». (محفوظ: 1985م، 537) ومنه: «عقد شراء صوري تصبحين به مالكة بيتي». (المصدر السابق، 355) ومنه: «عقدُ بيع صوري». (المصدر السابق، 538) ومنه: «بيع أملاكك يبعاً صورياً لزوجتك!». (المصدر السابق، 475)

طاقية: غطاء الرأس، وهي فارسية، وأصله "تاك" بالفهلولية بمعنى المنحني. (دهخدا: 1377ش، 10 / 15256؛ عبد الرحيم: 2011م، 141) وهي قبعة طويلة تشبه قبعة الصوفيين. (عميد: 1389ش، 787) وقد جاءت بالاستخدام الفارسي نفسه في الرواية إذ قال: «يرفل في جلباب أزرق وطاقية بنية ويده نبوت». (محفوظ: 1985م، 556) ولا تزال مستخدمة في مفردات العربية - العامة خاصة - حتى الآن.

الطنافس: الطنفس هو البساط الذي له نخل رقيق، وجمعها طنافس، وهي معرب "تنفس" و "تنبسة" بالفارسية. (عميد: 1389ش، 792؛ المنجد: 1978م، 136) وقد تكون فرشاً أو لباساً أو عباءة من الحرير. (دهخدا: 1377ش، 10/15532) وجاءت بمعنى البساط في الرواية في أكثر من موضع، منها: «تخسس فلة الستائر والوسائد والطنافس.» (محفوظ: 1985م، 72) ومنه: «طائفاً بقطع الأثاث النادرة، بالتحف، بالطنافس والستائر.» (المصدر السابق، 181)

فهلوي: البهلوي القوي والشجاع وهي كلمة بهلوية، والكلمة بالباء المثلثة، وحين عربت نقلت إلى الباء وإلى الفاء. (دهخدا: 1377ش، 4/5835؛ عميد: 1389ش، 352) وقد وردت في الرواية مرة واحدة في قوله: «لص لا يهم، ولكنك فهلوي وأنا أصدقك.» (محفوظ: 1985م، 519) وهي من الكلمات التي لا تستخدم في اللغة العربية بهذا المعنى، وقلما ترد.

القفطان: ثوب طويل، وهي من "قفطان" بالتركية، و "خفدان" بالفارسية، وهي ما يلبسه المقاتل تحت الدرع. (عبد الرحيم: 2011م، 165-166) وقد نسبتها بعض المعاجم إلى العربية. (دهخدا: 1377ش، 11/17660) وقد مرت في الرواية: «وثمة خنجر منطرح فوق القفطان الكموني.» (محفوظ: 1985م، 530) وقليلاً ما تستخدم في مفردات العربية.

القهرمان: أمين الملك ووكيله الخاص بتدبير دخله وخرجه، وهي فارسية معربة. (دهخدا: 1377ش، 11/17824؛ المنجد: 1978م، 141 و245؛ الوسيط: 2004م، 764) ويقال فيها كهرمان. (الدسوقي شتا: 1992م، 2/2123) وهي أيضاً معربة عن قهرمان بمعنى بطل. (الدسوقي شتا: 1992م، 2/2228؛ عميد: 1389ش، 883) ولكن الحجر الكريم الذي يدعى الكهرباء الأسود بمعنى حجر الشبق، يُعرف أيضاً باسم كهرمان. (الدسوقي شتا: 1992م، 2/2228) فالكهربا أو الكهرمان هو علك أو صمغ أحفوري أنتجته أشجار من المخروطيات عاشت في عصور جيولوجية قديمة. (شير: 1988م، 138-139؛ الوسيط: 2004م، 803) ويصبح هذا الصمغ صلباً وقاسياً كالبحر، وله خاصية كهربائية، وهي كلمة بهلوية. (عميد: 1389ش، 942) وقد استخدم الكاتب كلمة قهرمان وقصد بها الحجر الكريم خالطاً بين المعربين، فكلمة قهرمان معربها كهرمان، كلمة كهربا -الحجر الكريم- أيضاً معربها كهرمان، فأعاد المعرب إلى أصله الخاطئ، وقد وردت في ثلاثة مواضع بالمعنى نفسه: «المسبحة القهرمانية.» (محفوظ: 1985م، 542) وقوله: «مسبحة من القهرمان.» (محفوظ: 1985م، 394 و517) فهذه العبارات تشير إلى أن المقصود بهذه الكلمة هو الحجر الكريم، وليس المعنى الحقيقي للكلمة، فهو خطأ من المؤلف، وليس شائعاً، ولكن في اللغة العربية يطلق على هذا الحجر اسم الكهرمان.

الكنز: وهو ما تتجمع من أشياء ثمينة، معربة وأصلها كنج. (عميد: 1389ش، 942؛ علوب: 1996م، 347) وقد نسبها البعض إلى العربية الأصلية، في حين عدها البعض الآخر فارسية معربة. (دهخدا: 1377ش، 11/ 18637) وقد مرت في الرواية كاسم حيناً إذ جاء فيها: «يا له من وحش لا يدري أي كنز يحوز!» (محفوظ: 1985م، 336) وكفعل حيناً آخر: «لم أكنز ميراثي مثلها فقلت الأفعى.» (المصدر السابق، 310) فاستخدام هذه الكلمة دلاليّاً جاء مطابقاً للمعنى الأصلي، وهي ما تزال مستخدمة بكثرة في العربية.

المزركش؛ الزركش: المطرز والمزين بخيوط الذهب، وهي كلمة فارسية مركبة من "زر" بمعنى الذهب، و"كش" من "كشیدن" بمعنى مد. (شير: 1988م، 78؛ دهخدا: 1377ش، 9/ 12836؛ عبد الرحيم: 2011م، 117؛ عميد: 1389ش، 648؛ علوب: 1996م، 223) كما تعني لباس الملوك المرصع بالجواهر. (دهخدا: 1377ش، 13/ 20756) وربما قصد بها في الرواية المزين وحسب، سواء أكانت الزينة بخيوط الذهب أم بغيرها، فهذا المعنى رائج في اللغة العربية، ومن ذلك: «أرائك مغطاة بالسجاجيد المزركشة.» (محفوظ: 1985م، 71) ومنه: «الستائر المزركشة.» (المصدر السابق، 125) وقوله: «اللائحة المزركشة.» (المصدر السابق، 381) و «القناديل المزركشة.» (المصدر السابق، 410) ومنه أيضاً: «مخاطراً بهيبته المزركشة.» (المصدر السابق، 359) وهي ما تزال مستخدمة في اللغة، ولكن يقصد بها - كما ذكرنا - المزين وحسب.

المسك: طيب معروف يؤخذ من سرّة الغزال، وهو فارسي، أصله مشك. (عميد: 1389ش، 1011؛ دهخدا: 1377ش، 13/ 20879؛ المنجد: 1978م، 73 و 86 و 148) وقد مرت في الرواية في مواضع عديدة، ومن ذلك: «شذا المسك والعنبر.» (محفوظ: 1985م، 522) ومنه: «روائح المسك والعنبر.» (المصدر السابق، 542) وغيرها، وقد طابق المعنى العربي المستخدم في الرواية المعنى الأصلي للكلمة، ولا تزال هذه الكلمة مستخدمة في اللغة على الرغم من وجود نظائر لها، حتى إن بعض هذه المرادفات استخدمت في الرواية أيضاً.

هانم: وأصلها "خانم" هي كلمة احترام في نداء المرأة، وتعني السيدة أو الزوجة، وجمعها هوانم، وقد أوردتها بعض المعاجم ضمن قائمة المعربات عن الفارسية (علوب: 1996م، 167)، في حين نسبتها بعض المعاجم إلى التركية. (الدسوقي شتا: 1992م، 1006/1، عبد الرحيم: 2011م، 215) وقد جاءت في الرواية كثيراً، وكانت في كل مرة تدل على السيدة الحرة والمرفهة بغض النظر عن كونها زوجة أو لا، كما لم تطلق على الفقيرات حتى لو كنّ حرائر، فنجد "زهيرة" لا تكسب هذا اللقب إلا بعد زواجها من رجل ميسور، وهي تجيب السيدة التي تذكرها بماضيتها بقولها: «إني هانم مثلك.» (محفوظ: 1996م، 347)

1985م، 348) ونرى الجميع يتهامون في غياب زهيرة بتسميتها: «الهانم المزيفة.» (المصدر السابق، 385) إشارة إلى أن عزها مستحدث وليس أصيلاً، وقد وردت هذه الكلمة مراراً في الرواية، فوجدناها تتكرر ست مرات في صفحة واحدة (المصدر السابق، 343) وتوزع بكثرة أيضاً على امتداد الرواية، ومن المفيد أن نذكر أن الكاتب استخدم النظير العامي العربي لهذه الكلمة، وهو كلمة "ست" مرات عدة كما في الصفحات (343، 107) فنراهما يقتربان معاً في قوله: «يا ست هانم!» (المصدر السابق، 343) كما ذكر النظير الفصحى لها أيضاً، وهو "سيدة"، كما في الصفحة (111) وكلمة "هانم" من الكلمات المستخدمة في المجتمع المصري دون غيره من المجتمعات العربية.

واستكمالاً للموضوع يمكننا أن نذكر كلمات أخرى دخيلة من ثقافات ولغات أخرى غير الفارسية، ومن ذلك اللغة التركية، التي تنوعت الكلمات المقتبسة منها أيضاً، ومن ذلك:

بدروم: بمعنى السرداب، وأصلها تركي. (عبد الرحيم: 2011م، 52) ومرت في الرواية بكثرة. السلامك: مكان للتخزين ولنوم الخدم في البيوت القديمة، وهي تركية. (عبد الرحيم: 2011م، 123) وقد جاءت في الصفحات (71، 72، 73) من الرواية. طابور: جماعة من العسكر تكون ألف جندي وهي عثمانية. (عبد الرحيم: 2011م، 141؛ رضا: 1981، 344) ودلت على الجماعة من الناس وليس العسكر، ومرت مراراً في الرواية. فستان: نوع من اللباس النسوي، وهي تركية. (عبد الرحيم: 2011م، 155) ومرت في الرواية بالمعنى نفسه.

البلطجة: تركية، بمعنى الحارس المسلح بالفأس. (عبد الرحيم: 2011م، 63) وقد جاءت في الصفحات (88، 96، 147) ودلت على معنى الطغاة والمتمردين. اليشمك: نوع من البرقع، وهي تركية. (عبد الرحيم: 2011م، 223-224) وقد جاءت في الرواية بالمعنى نفسه في الرواية.

وقد أخذ الكاتب أيضاً بعض الكلمات عن الإيطالية، ومن ذلك كلمة كارو، وهي عربية يجرها حمار تستعمل لنقل الأشياء في ريف مصر، وهي إيطالية. (عبد الرحيم: 2011م، 168) وقد جاءت في الرواية مراراً بالمعنى نفسه، كما نجد كلمات مأخوذة عن اليونانية، ومنها، "قنديل". (عبد المنعم: 2005م، 850/2) وكلمة قيراط، وهي عربية مأخوذة عن اليونانية. (عميد: 1389ش، 844؛ عبد المنعم: 2005م، 852/2) وبعض الكلمات مأخوذة أيضاً عن الفرنسية، مثل: الكنبه، فرنسية بمعنى مقعد منجد وثير. (عبد الرحيم: 2011م، 183) وقد استخدمت في الرواية بالمعنى نفسه.

كما كان لديه الكثير من الكلمات العامية، ومنها كلمة زبون: وهي كلمة عامية بمعنى المشتري. (رضا: 1981، 223) أو كلمة ست بمعنى سيدة، وهي أيضاً عامية. (رضا: 1981، 250) أو كلمة انسل، وسطله أي أدهشه وحيره، فهو كالمشده، وهي عامية مبتدلة. (رضا: 1981، 260) وغيرها من الكلمات المستخدمة في العامية. ولكن بما أن محور موضوعنا هو الكلمات الفارسية، فقد اكتفينا بالإشارة العابرة دون تفصيل أو شواهد فيما أخذ من غير الفارسية.

واستكمالاً لذكر الإشارات ذات الأصل الفارسي يمكننا أن ندل على نموذج من الثقافة الفارسية أشير إليه في الرواية، وهو السجاد الفارسي الذي أشير إليه في مواضع من الرواية، ومن ذلك: «...سجاد شيرازي يقدر ثمنه بالمئات.» (محفوظ: 1985م، 73) ومنه: «وهو يرنو إلى عينين فارسيتين ترنوان إليه من سجادة معلقة فوق الجدار.» (المصدر السابق، 160) وقوله: «تكون تحتها بحيرة دم فوق السجادة الشيرازية.» (المصدر السابق، 530) وغيرها، ومن المعروف أن أجود أنواع السجاجيد الشرقية صنعت في العصر الإسلامي في بلاد الهضبة الإيرانية وغيرها، والسجاجيد الإيرانية - كسائر أنواع السجاجيد الشرقية - لها حميلة مستقلة عن رقعتها، والعقدة الإيرانية تلتف خلف خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره. ومرد جمال السجاجيد الإيرانية وشهرتها إلى إبداع ألوانها وتناسقها وحسن توزيعها، وإلى متانة الصناعة والعناية بالصوف ومتانته، وكثيراً ما كان يدخل الحرير وخيوط الذهب والفضة في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة. (عكاشة: 1990، 237). وتحديد نوع السجاد في الرواية دليل على إعجاب الشخصيات والروائي بهذا النوع من السجاد، وهو ما يعكس أيضاً إعجابه بالثقافة الفارسية من جهة، ويظهر مدى انتشار هذه الثقافة في المجتمع المصري آنذاك من جهة أخرى.

قراءة تطبيقية

كانت الكلمات التي استخدمها محفوظ من الفارسية مستخدمة وشائعة في مجتمعه، فهو - كما تظهر لنا سيرة حياته - لم يكن يتقن الفارسية حتى يجيد استخدام ألفاظها، بل كان يستخدم ما يستخدمه المجتمع، ولهذا فقد عامل اللفظة الفارسية معاملة العربية تماماً، شأنه شأن أي لفظ دخيل في أي مجتمع، وهذا من جوانب التبادل الثقافي والتأثر والتأثير بين اللغتين. وقد عربت بعض الكلمات التي مرت في رواية محفوظ واستخدمت على ما كانت عليه، كما في الكلمات: "بقجة، تكية، جلاب، جوهر، خلخال، خواجه، خيزران، داية، درويش، مسك، دهليز، سروال، شابور، شمعدان، صوري، فهلوي، قفطان، طاقية، جندرة". وبعضها عُرِّب واشتق منها الصفة النسبية مثل "أرجوان"، التي وُصف بها وقيل "أرجواني"، أو عربت واشتق منها الصفة والفعل وبقية المشتقات مثل: "كنز" التي استخدم منها الاسم والفعل في الرواية، ومثل "مزركش" التي كانت في الأصل "زركش" فاستخدمت منها الصفة في الرواية،

والفعل موجود في العربية لكنه لم يستخدم هنا، وذلك يعود إلى أن هذه الكلمات مستخدمة بكثرة في العربية فامتزجت بمفرداتها وخضعت لقواعدها الاشتقاقية. وبعضها بقي استعمالها في حقولها الدلالية نفسها مع اختلاف المجال مثل: "بوطة" التي دلت على شراب مسكر في الفارسية، ولكنها في الرواية دلت على مكان تناول هذا المشروب؛ أو مثل "ديوان" التي دلت على المجلس عامةً، ولكنها عنت في الرواية مكان الجلوس فقط أي المقعد، ولكنها بقيت في الحدود السياقية ذاتها تقريباً، أو مثل "مزرکش" التي تدل على المزين بخيوط الذهب والفضة، ولكن قصد بها المزين بغض النظر عن نوع الزينة، أو مثل "هانم" التي يقصد بها السيدة أو المتزوجة عموماً في حين ارتبط هذا اللقب في الرواية بالحالة الاجتماعية الجيدة لصاحبة اللقب. ولكننا نلمح كلمات اختلفت استخدامها في الفارسية عن استخدامها في الرواية بالكامل، ومنها كلمة "قهرمان" فهي تعني القوي أو الشجاع، ولكن قصد بها الحجر الكريم "الكهربا أو الكهرمان" وقد ذكرنا سبب هذا الاختلاف الجذري في دراستنا للكلمة، ومثل "جندرة" التي استخدمت بمعناها الفارسي نفسه، وهو العصا الغليظة، وبمعنى آخر وهو أداة تستخدم لكيّ الثياب. وقد كان أصل بعض الكلمات فارسياً مؤكداً بإجماع المعاجم، كالكلمات: "مسك، خواجه، فهلوي، بوطة، جوهر، جلاب، أرجوان، جندرة، داية، مزرکش، قهرمان، طنافس، طاقية، شمعدان، شابور، شاهی، سروال، ديوان، دهليز، درويش". كما نلاحظ وجود بعض الكلمات التي اختلفت المعاجم في نسبتها إلى العربية أو الفارسية أو التركية، مثل: "بقجة، تكية، خلخال، خيزران، كنز، هانم". وبعض الكلمات كانت كثيرة الاستخدام مثل: "هانم، بوطة، تكية، شمعدان، ديوان، دهليز، درويش، مسك" في حين نرى بعضها قليلة الاستخدام من قبيل: "خواجه، فهلوي، شاهی، شابورة، طنافس" وقد أورد الكاتب الكلمات المعربة ونظيراتها العربية في كثير من الأحيان، من قبيل: "هانم، سيدة، ست - بوطة، نحارة - جلاب، ماء الورد - ديوان، أرائك، كنبه - مسك، عنبر، طيب، عطر - التكية، الزاوية" وهو ما يدل على أن العربية والمعربة مستخدمتان في لغة مجتمعه، وقد استخدم الكاتب ما كان أكثر شيوعاً واستخداماً. كما نلاحظ أيضاً أن الكاتب استخدم -فضلاً عن الفارسية- كلمات من ثقافات ولغات أخرى كالتركية واليونانية والفرنسية، واستخدم كلمات من العامية المحكية.

ومن هنا نرى أن الألفاظ الفارسية الدخيلة في رواية محفوظ مستعملة بإسهاب، وهذا إن دل على شيء فهو انتشار الثقافة الفارسية في المجتمع العربي شعبياً وأدبياً، ولم يكن دور الأديب إلا تصوير انعكاس ذلك التأثير بقصد أو دون قصد، ولكنه استطاع أيضاً أن يحافظ على طابعه الشخصي، فأخرج لنا الرواية في حلة بديعة ومميزة.

النتيجة

يبدو لنا من خلال ما درسناه أن الكاتب المصري "نجيب محفوظ" تأثر في روايته "ملحمة الحرافيش" بالبناء اللغوي وتركيب الجمل الفارسية، فكان يؤخر الفعل إلى آخر الجملة أحياناً، وهو أمر غير شائع في العربية، ويؤخره أحياناً أخرى إلى ما بعد فاعله أو متمماته دون علة لغوية أو بلاغية تقتضي ذلك، وكان هذا نوعاً من الخصوصية التي حكمت أسلوبه في الرواية، كما أنه أدخل في روايته الكثير من الكلمات ذات الأصل الفارسي، على الرغم من استخدامه لنظيراتها العربية في بعض الأحيان من جهة، ومن وجود مرادفات عربية لكلمات أخرى لم يستخدمها الكاتب من جهة أخرى، وذلك بهدف تقريب لغة روايته من لغة المجتمع الذي يحاكيه، واختياره لاستخدام الكلمات الشائعة في المجتمع بغض النظر عن جذورها، وقد استخدم بعضها بمعناها الفارسية الأصلي، وبعضها بمعنى ضمن الحقل الدلالي للمعنى الفارسي نفسه، وبعضها خرجت عن معناها الأصلي بالكامل كما ورد في الدراسة التطبيقية، واستخدامه لهذه المفردات سواء أخرج بها عن معناها الأصلي أم بقي عليه لا يعود إلى ثقافة شخصية للكاتب، بل إلى ثقافة المجتمع التي نقلها كما هي، وقد انحصر دور الكاتب في إبرازها ونقلها كما هي، كما أورد في غير موضع من روايته ذكر بعض الأشياء التي تعود إلى الثقافة الإيرانية كالسجاد الفارسي والشيرازي كدليل آخر على تأثر المجتمع المصري بالثقافة الإيرانية. نلاحظ أن محفوظ -فضلاً عن الألفاظ الفارسية المفردة- استخدم أيضاً الأشعار الفارسية في مواضع متعددة من روايته، وكانت جميعاً تعود إلى الشاعر الإيراني حافظ الشيرازي، وهو دليل قاطع على تأثير الفارسية في ثقافة المجتمع والكاتب، وقد جمعت تلك الأشعار في مقالة مستقلة، من هنا يمكن أن تكون دراسة التأثيرات المختلطة بين اللغتين العربية والفارسية في الأعمال الأدبية المعاصرة التي لم تلقَ الاهتمام والدراسة مادة مميزة لمقالات لاحقة في المضممار نفسه.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير، ج1، ج2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992م.
2. أحمد كمال الدين حلبي، المرجع في قواعد اللغة الفارسية، ذات السلاسل، ط2، الكويت، 1986م.
3. أحمد كمال الدين حلبي، مقارنة بين النحو العربي والنحو الفارسي، جامعة الكويت، الكويت، 1993م.
4. إدي شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، ط2، القاهرة، 1988م.
5. آرثر جولد شميت، قاموس تراجم مصر الحديثة، ترجمة: عبد الوهاب بكر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003م.
6. تقي وحيديان، دستور زبان فارسی: قواعد اللغة الفارسية، سمت، طهران، 1394ش.
7. توفيق الفيل، بلاغة التركيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991م.

8. ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1990م.
9. حسن عميد، فرهنگ عميد: معجم عميد: كلى، ط1، طهران، 1389ش.
10. حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، الإيمان، ط2، المنصورة، 2004م.
11. حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م.
12. الأحمد رضا، قاموس رد العامي إلى الفصحى، دار الرائد العربي، ط1، بيروت، 1981م.
13. شهاب الدين الخفاجي، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، ت. محمد كشاش، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998م.
14. صلاح الدين المنجد، المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة، بنيا د فرهنگ إيران، ط1، طهران، 1978م.
15. طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1991م.
16. عبد المنعم سيد عبد العال، معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية، مكتبة الخانجي، ط2، مصر، 1972م.
17. عبد الوهاب علوب، فرهنگ زبان فارسي واعد: معجم اللغة الفارسية واعد، الشركة المصرية العالمية للنشر- لوندان، ط1، القاهرة، 1996م.
18. عزمي محمد عيال سلمان، حق الصدارة في النحو العربي بين النظرية والتطبيق، دار الحامد، ط1، الأردن، 2011م.
19. علي أكبر دهندا، لغتنامه دهندا: معجم دهندا: ج4 حتى ج13، مؤسسة لغتنامه دهندا: ط2، طهران، 1377ش.
20. علي، أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2007م.
21. ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم، ط1، دمشق، 2011م.
22. نحر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، 1989م.
23. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004م.
24. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999م.
25. محمد محمد داود، المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، لا مك، ط1، القاهرة، 2014م.
26. محمد نور الدين عبد المنعم، معجم الألفاظ العربية في اللغة الفارسية، ج1 و2، جامعة الإمام محمد بن سعود، ط1، الرياض، 2005م.

27. نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، دار مصر، ط4، القاهرة، 1985م.

تقنيات التعبير الشعري في شعر الاستنجد الأندلسي (القرن السابع الهجري أمودجاً)

(Techniques of poetic expression in Andalusian poetry (seventh century as a model)

أ.م.د- حيدر زوين/جامعة الكوفة- العراق - كلية الآداب- قسم اللغة العربية

University of Kufa -Iraq- College of Arts - Department of Arabic Language

البريد الجامعي : hayder.zwayenuokufa.edu.iq

البريد الشخصي : haider.ha.zwain@gmail.com

ملخص البحث :

من الموضوعات التي ظهرت في الأندلس في القرن الرابع الهجري شعر الاستنجد الأندلسي ؛ ولذلك سيكون هذا البحث على وفق الهيكلية الآتية :

- 1- مشكلة البحث ، سيعاود هذا البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية :
 أ) الملقصود بشعر الاستنجد الأندلسي ؟
 ب) متى ظهرت بداياته ؟
 ت) من هم أبرز شعرائه ؟
 ث) هل أن هذا الفن وافد أم مبتكر ؟
 ج) ما تقنيات التعبير الشعري لدى شعراء الاستنجد .
 - 2- أهداف البحث يتخض هذا البحث في كشف أغوار شعر الاستنجد الأندلسي في القرن السابع الهجري ، والتعرف على بواكير هذا الفن الجديد الذي يتصل بغرض الرثاء فضلاً عن التعرف على أعلامه من شعراء القرون الأندلسية ، علاوة على دراسة تقنيات التعبير الشعري لدى هؤلاء الشعراء .
 - 3- منهج البحث : المنهج الوصفي التحليلي .
 - 4- هيكلية البحث : جاء البحث على ثلاثة مباحث سبقت بمقدمة وملخص للبحث : وقد وسم الأول منها بمفهوم الاستنجد ، وقد قسم على محورين ، جاء الأول بعنوان : (الاستنجد لغة واصطلاحاً) ، وتضمن المحور الثاني دراسة (بواكير نشأة شعر الاستنجد) . وتطرق المبحث الثاني (أبرز شعراء الاستنجد في الأندلس) ، ووسم المبحث الثالث (بتقنيات التعبير الشعري في شعر الاستنجد الأندلسي ، القرن السابع الهجري أمودجاً) : وضمت الخاتمة أهم ما ورد بالبحث من نتائج وبعدها جاءت قائمة المصادر والمراجع
- الكلمات المفتاحية : (المدن ، الأندلسي ، الشعر ، الأدب ، الاستنجد)

Research Summary key words

(cities ، Andalusian، poetry، literature، art)

1-The problem of searching

This research attempts to answer the following questions:

a) What is meant by the Andalusian seeking poetry?

- b) When did the beginnings of this poetic art appear?
- c) Who are the most prominent poets of this art?
- d) Is the poetry of seeking help from Andalusia, or is it an innovative art?
- e) What are the literary methods used by the seeking poets in this era

Research Objectives This research results in uncovering the depths of Andalusian seeking poetry in the seventh century AH, and identifying the beginnings of this new art that relates to the purpose of lamentation, as well as identifying its figures from the poets of the era of Bani al-Ahmar in Granada, in addition to studying literary methods.

3- Method: The researcher relied on the descriptive analytical method in this study.

4- Search results: The search reached a set of results represented in:

- a) The beginnings of this art were in the fifth century AH.
- b) This art was described by another term, as it was called the lament of cities.
- c) The most prominent figures of this art in Andalusia in the seventh century AH are: Ibn al-Abbar al-Balance and Abu al-Baqa al-Randi.
- d) From the styles that were available in Andalusian poetry: (interrogation, appeal, and metaphor)

key words : (cities , Andalusian, poetry, literature, art)

مقدمة البحث

بسم الله الرحمن الرحيم

والحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين ، محمد بن عبد الله ، وعلى آله ، وصحبه ، فقد تعددت الدراسات في الفنون الأدبية المختلفة فقد عُرف عن الأدب العربي أنه يتضمن مجموعة من الفنون والأغراض الشعرية المختلفة ، ومن هذه الموضوعات موضوع : شعر الاستنجد الأندلسي في القرن السابع الهجري .

هيكلية الدراسة : جاء البحث على ثلاثة مباحث طرقت في الأول الى محورين ، المحور الأول بعنوان : (الاستنجد لغة واصطلاحاً) وتضمن المحور الثاني دراسة (بواكير نشأة شعر الاستنجد) ذكرت فيه الجذور التي ساعدت هذا الأدب على الاستواء في القرن السابع . ثم جاء المبحث الثاني

بعنوان (أبرز شعراء الاستنجد في الأندلس) ، ووسم المبحث الثالث (تقنيات التعبير الشعري في شعر الاستنجد الأندلسي، القرن السابع الهجري أنموذجاً) : وضمت الخاتمة أهم ما ورد بالبحث من نتائج وبعدها جاءت قائمة المصادر والمراجع .

منهج الدراسة : اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في وصف عناصر البحث وتحليلها واستقراءها وصولاً إلى النتائج .

مصادر الدراسة : استعان البحث بمجموعة من مصادر (الأدب ، واللغة ، والتاريخ ، والدين) .

المبحث الأول : مفهوم الاستنجد

أولاً: الاستنجد لغة واصطلاحاً :

أ) الاستنجد لغةً : لم ترد لفظة (الاستنجد) في المعاجم العربية بهذه الصورة ، لأنها مأخوذة من الجذر اللغوي (نجد) ، والذي يعني عند ابن فارس : ((نجد الرجلُ يُجِدُ نَجْدَةً : صار شجاعاً ، والنجدة : الشجاعة ، ويقال : رجل ذو نَجْدَةٍ ، أي : بأس ورجلٌ مناجِدٌ : مُقاتِل ، واستنجدتُ فلاناً فأُنجدني ، أي : استغثته فأغاثني ، واستنجد فلانٌ : قوي بعد ضعفٍ ، والمنجودُ : المكروبُ ، ويقال : نَجِدْتُ الرجل أنجده ، إذا غلبته ، حكاه ابن السكيت)) (فارس ، 1986م ، صفحة 855)

ويشابهه في القول رأي ابن منظور الذي ينص على إن : ((النجدة : الشجاعة ، ورجلٌ ذو نَجْدَةٍ أي ذو بأس ، ولاقي فلان نَجْدَةً أي شِدَّة ... واستنجدهُ فأُنجدهُ : استغاثه فأغاثه . ورجلٌ منجادٌ : نَصُور ، واستنجدهُ : استعانه (منظور ، 1984م ، صفحة (ن،ج،د)) .

وفي المعجم الوسيط ، وقد وردت أيضاً بمعنى القوة والشجاعة : (استنجد : قوي بعد ضعف ، يُقال : كان جبناً فاستنجد ، ويُقال : استنجد على فلان اجتراً عليه بعد أن كان يهابه ، واستنجد فلاناً ، وبه : استعان واستغاث . يُقال : استنجدني فأُنجدته) . (أنيس ، 2008م ، صفحة ن،ج،د) .
مما عرضه تبيّن للباحث أنّ الاستنجد ورد في اللغة بمعنى طلب العون والنجدة تارةً ، والاستغاثة من أجل أن يقوى المنجود بعد ضعفه تارةً أخرى .

ب) الاستنجد اصطلاحاً : لا يختلف المعنى الاصطلاحي للاستنجد عن المعنى اللغوي فكلاهما يصبان بمعنى طلب العون والنجدة من غيرك عند حاجتك إليها ، وعُنون بعناوين عدّة كالأستصراخ والاستنفار واستنهاض الهمم ، وهو الشعر الذي نظمته أكثر ما نظمته شعراء الأندلس ، وهو دعوة إما إلى الجهاد أو الدفاع ، سُجِّل فيه الأحداث التاريخية التي جرت بين أهل الأندلس والدول المعادية التي كانت تهاجمهم ، ووصفوا نكباتهم ، وويلاتهم ، من هنا كان وصف المآسي في هذا النوع من الشعر

جزءًا متممًا لدعوات ناظميه المناذية بالإغاثة والعون واستدراك حال العرب والمسلمين. (الدايه، 1421، صفحة 160)

ثانياً : بواكير شعر الاستنجد في الأندلس حتى القرن السابع الهجري :

لم يبرز هذا الشعر كفنٍّ واضح في القرن السابع الهجري لو لم تكن له مقدمات ظهرت في عصور سبقتة ، كالفصائد التي نظمت أثر هجمات النورمانديين على الأندلس في القرن الثالث الهجري ، والتي كانت من آثارها تنبيه الأندلسيين على ضرورة إنشاء أسطول بحري يردع الأعداء ، فقد هاجم النورمانديون الأندلس بأسطول يحتوي على ثمانين مركباً ، إذ دخلوا فيه إشبيلية من جهة البحر ، وعاثوا في الأرض فساداً وعسكروا عند طليطلة (غرب إشبيلية) ، وقد سنح ذلك الفرصة للأمير عبد الرحمن الأوسط ليجهز جيشاً بقيادة عيسى بن شهيد هزم النورمان بعد مناوشات ولقاءات صعبة (الدايه، 1421، صفحة 161) و، (عناي، 1997م ، الصفحات 1/ 264 - 265) ، وحدث ذلك سنة (230هـ) ، وقد استدعت هذه الحادثة الشاعر عبد الله الجزيري إلى نظم قصيدة رثائية ، ذكر فيها ما أصاب قومه في الجزيرة الخضراء جنوب الأندلس ، فقال الشاعر (الدايه، 1421، صفحة 162):

لتبكِ لقتلاها العيون السواجمُ فقد عظم الخطب الخطوب العظامُ
ألا إنَّ فيضَ الدمع هاج هموله رجالٌ ثووا في الحرب صيداً أكارمُ

ثم برز ذلك الفن واضحاً في القرن الخامس الهجري ، حينما فقد أهل الأندلس مدنها ومواقعهم ولم يستطيعوا ردّها جميعها ، كضياح (بريشتر) القريبة من (سرقسطة) عام (456هـ) ، و طليطلة عام (476هـ) وما جرى فيهما من رزايا القتل والسبي واستباحة الدماء والأعراض ، حينما حاصرها النورمانديون ، وكانت المدينة آنذاك تحت نظر يوسف بن هود (المظفر) ، إذ لم ينجده أخوه (المقتدر) ؛ بسبب الخلاف الذي دبّ بينهما مسبقاً ؛ لكنه هياً حملة أعاد بها بريشتر بعد تسعة أشهر من ضياعها ، وهذه الحادثة حرّكت الشعراء لتسجيلها ، كقول الفقيه الزاهد ابن العسال (الدايه، 1421، صفحة 163) و (ميسي، 2015م، صفحة 115) :

ولقد رمانا المشركون بأسهم لم تخطِ لكن شأنها الإصماءُ
هتكوا بخيلهم قصور حريمها لم يبق لا جبلٌ ولا بطحاءُ
جاسوا خلال ديارهم فلهم بها في كل يوم غارةٌ شعواءُ

ماتت قلوبُ المسلمين برعبهم فحمائنا في حربهم جبناء
 كم موضع غنموه لم يرحم به طفلٌ ولا شيخٌ ولا عذراء
 ولكم رضيع فرقوه من أمه فله إليها ضجةٌ وبغاء
 لرُب مولودٍ أبوه مجدلٌ فوق التراب وفرشه البيداء

يؤنب بها المسلمين قادةً وجنوداً ورجالاً على تقاعسهم وعدم استعدادهم للعدو المتربص ويرجع هذه العوامل إلى أسباب منها ذنوب المسلمين التي أصبحت كثيرة إذ منعهم من رؤية طرق الخير ، ورياء مدعي الصلاح الذين يستكفون بالقول والتشجيع على الجهاد ؛ لكن جهودهم لا تخرج عن دائرة القول (الدايه، 1421، صفحة 164)

ثم جاء الدور لمملكة (طليطلة) لتضيع من أيديهم في سنة (487هـ) في عصر دول الطوائف فأصبحت حاضرة لدولة (قشتالة) ومركزاً لملكهم ، وقد رثى الشاعر أبو إسحاق الدبائغ الإشبيلي هذه المدينة ، إذ دعا في قصيدته لاسترداد المملكة وتعويض تقصير الحكام في الحفاظ عليها ، قائلاً (المقري، 1968م، صفحة 4 / 485)

لثلك كيف تبسّمُ الثغور سروراً بعدما سُبيت ثغورُ؟
 لقد خضعت رقابُ كُنْ غلباً وزال عتوّها ومضى النفورُ
 وهان على عزيز القوم ذلٌ وسامح في الحريم فتى غيورُ
 أنتركُ دورنا ونفرّ عنها وليس لنا وراء البحرِ دورُ
 مضى الإسلام فابك دماً عليه فما ينفى الجوى الدمعُ الغزيرُ
 خذوا ثأر الديانة وانصروها فقد حامت على القتلِ النسورُ
 وموتوا كلّم فالموت أولى بكم من أن تجاروا أو تخوروا
 ونرجو أن يُتيح الله نصراً عليهم إنه نعم النصير

وقد اقتبس الشاعر هنا من النص القرآني في قوله تعالى : ((وَإِنْ تَوَلَّوْا فَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَوْلَاكُمْ نِعَمَ الْمَوْلَىٰ وَنِعَمَ النَّصِيرُ)) (سورة الأنفال ، الآية 40) ؛ فضلاً عن الحديث النبوي الشريف القائل : ((ارحموا من الناس ثلاثة، عزيز قوم ذل، وغني قوم افتقر، وعالم بين جهال (الجوزي، 1966م، صفحة 1/ 237))

إذ نرى هنا شدة انفعاله وتفاعله مع الموقف ويستنجد في البيت الأخير ويطلب من الله العون والنصر ؛ لكي يعيدوا مدينتهم إليهم ولا تبقى أسيرة لدى الأعداء ، ونلاحظ أيضاً ارتباط شعرهم بضياح الدول والممالك التي كانوا يملكونها ، مما أدى إلى أن تكون أشعارهم رثاءً للممالك فضلاً عن الاستنجد .

المبحث الثاني : أبرز شعراء الاستنجد في القرن السابع الهجري

1- ابن الأَبَّار :

وهو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر البلنسي القضاعي ، المعروف بابن الأَبَّار ، مؤرخ وشاعر أندلسي ، ولد في بلنسية بالأندلس (595 هـ - 658) ، في أسرة ذات نفوذ من قرية أوندنا ، وما لقبه إلا لأن والده اشتغل بصناعة وبيع الإبر ، فضلاً عن لكون أبيه شاعراً وفقهياً من فقهاء بلنسية البارزين ، خدم محمد بن عبد المؤمن ، ثم انتقل بين خدمة الولاة حتى وصل إلى المستنصر ابن أبي زكريا ؛ فرفع مكاتبه وعندما علم أن ابن الأَبَّار يعيب عليه ويهجو أمر بقتله وقتل (عطية، 1966م، صفحة 1/ 6) . ومن شعره في الاستنجد قوله مخاطباً أبا زكرياء الحفصي (عاني، 1997م ، صفحة 4/ 467):

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا	إن السبيل إلى منجاتها درسا
يا للجزيرة أضخى أهلها جزراً	للحادثات وأمسى جدّها تعسا
وفي بلنسية منها وقرطبة	ما ينسف النفس أو ما ينزف النفسا
طهر بلادك منهم إنهم نجس	ولا طهارة ما لم تغسل النجسا
واملاً -هنيئاً لك التأيد- ساحتها	جرداً سلاهب أو خطية دُعا

إذ يستنجد هنا الشاعر يحيى ابن حفص : وهو أبو زكريا ، مؤسس الدولة الحفصية وأول ملوكها ، حكمها عندما كان عمره سبع وعشرين عاماً (١٢٢٨ - ١٢٤٩م) ، (المغربي، 2013م، صفحة 3/ 313) ، و (الزركلي، 2002م، صفحة 8/ 155) من أجل أن إنقاذ بلنسية من أخطار الفرنجة ،

وينخبه إنها في ذمته ؛ لكي يحثه على الدفاع عنها ، ويصور له بشاعة الغد إن بقي أعداؤهم من الفرنجة يعذبون المسلمين هناك قتلاً وتشريداً . (عناي، 1997م ، صفحة 4 / 468)

٢- أبو البقاء الرندي : هو صالح بن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف الرندي الأندلسي ولد سنة (601هـ) وتوفي سنة (684هـ) في مدينة رندة بالأندلس ، ونسب إليها في لقبه (الخطيب، 2004م، صفحة 4 / 470)، وقد برز في القرن السابع الهجري حين ضاقت الأرض على الأندلسيين ، وانحصرت حدودهم في غرناطة ، إذ ارتفع صوته كي يصف المشهد المأساوي بعد ذلك الانهيار والتفريط من أهل الأندلس ، فحث على النهضة وبعث الهمّة لإنقاذ الأندلس بالتعاون والتعاقد ونبذ التقاطع بين النفوس ، إذ يستنجد فيقول (المقري، 1968م، صفحة 4 / 487) :

يا راكبين عتاق الخيل ضامرة كأنها في مجال السبع عقبان

وحاملين سيوف الهند مرهفة كأنها في ظلام النقع نيران

وراتعين وراء البحر في دعة لهم بأوطانهم عزّ وسلطان

أعندكم نبأ من أهل أندلس ؟ فقد سرى بحديث القوم ركباً

ماذا التقاطع في الإسلام بينكم وأنتم يا عباد الله إخوان ؟

إذ يستنجد الشاعر هنا ببني مرين الذين أصبحوا سادة المغرب من وراءهم ، وهو يقصد أيضاً أنّ كلّ عربي ومسلم في كلّ مكان وراء العدو للنجدة والإنقاذ وهو يرقق قلوب من يستنجد بهم بكل وسيلة تُتاح له (الخطيب، 2004م، صفحة 4 / 471) .

المبحث الثالث: تقنيات التعبير الشعري في شعر الاستنجد الأندلسي (القرن السابع أمودجاً)

المحور الأول : الأساليب الفنية في شعر الاستنجد الأندلسي

أولاً : أسلوب الاستفهام :

الاستفهام لغةً: (طلب الفهم استفهمه سأل ان يفهمه ، وقد استفهمني الشيء فأفهمته وفهمته تفهيماً وأفهمه الأمر: أحسن تصويره له) . (أنيس، 2008م، صفحة 704)

أما في الاصطلاح فهو : ((طلب العلم بشيء ، ويستلزم انه لم يكن معلوماً من قبل للمستفهم عنه وذلك بأداة من أدواته وهي: (الهمزة ، هل ، متى ، إيان ، اين ، أي ، كيف) (المراغي، 1986م، صفحة 63) و (الهاشمي، 1982م، صفحة 78)

- تصنيف الاستفهام : يصنف الاستفهام على :

1. استفهام تصوري: وهو استفهام يُجاب عن سؤاله بالتعيين ، أي يُطلب به تعيين شيء أو شخص .

2. استفهام تصديقي : ويحاج عن هذا النوع من الاستفهام بنعم أو لا. (المراغي، 1986م، صفحة 64)

أما تصنيف أدوات الاستفهام ؛ فتصنّف على :

1. الحروف : (الهمزة ، وهل).

2. الأسماء ، وتصنف على (مطلوب، 1976م، صفحة 131)

(أ) من ومن ذا : تستعملان للاستفهام عن العاقل كقولنا : من فعل هذا ، من ذا مسافر وقد يستعملان أحيانا للنفي الإنكاري: كقولنا من يستطيع أن يفعل هذا ؟

(ب) ما - ماذا : يستعملان للاستفهام عن غير العاقل ، كقولك : ماذا ركبت، ما ابتعت؟

(ت) متى : هو ظرف زمان يُستفهم به عن الزمنين الماضي والمستقبل ، كقولك : متى أتيت ؟ ، متى تذهب؟

(ث) أين : هو ظرف مكان يُستفهم به عن المكان الذي يحلُّ به الشيء ، كقولك : أين أخوك ، أين كنت؟

(ج) أيّان : ظرف يستفهم به عن المستقبل ، ويأتي بمعنى الحين والوقت ، كقوله تعالى : ((يسأل أيّان يوم القيامة)) (سورة القيامة ، الآية 5) .

(ح) كيف: اسم استفهام يستعمل للسؤال عن الحال كقولك : كيف جاء خالد؟

(خ) أنى الاستفهامية : تكون للاستفهام بمعنى كيف ، كقولك : أنى تفعل هذا وقد نهيت عنه ، وتأني بمعنى من أين نحو قوله تعالى : ((يا مريم أنى لك هذا)) (سورة آل عمران ، الآية 37).

(د) كم : تستعمل للاستفهام عن عدد يُراد تعيينه ، كقولك : كم قصة كتبت؟

(ذ) أي : وهي الأداة المعربة فقط ، ويطلب بها تعيين الشيء ، كقولك : (أي امرأة جاءت).

(الغلاييني، 2010م، صفحة 133)

وقد ورد الاستفهام في قصيدة ابن الأثير في قوله (المقرّي ، مصدر سابق ، 4 / 480) :

فأين عيشُ جنيناه بها نضراً وأين غصن حنيناه بها سلساً؟ (المقرّي، 1968م، صفحة

4 / 480)

يستذكر ابن الأثير الأيام الخوالي في العيش الكريم في الأندلس ويتساءل عنه وينزله بمنزلة المكان النضر الذي عاشوا فيه ردحا من الزمن بين أشجارها وأغصانها التي يتساءل عنها في بداية الشطر الثاني ؛ فضلاً عن استعماله لتقنية الجناس الناقص التي أسهمت في تأليف الصورة الشعرية في قوله : (جنيناه ، وحنيناه)

أمّا أبو البقاء الرندي ؛ فتكثر الاستفهامات في أبياته ، فمنها قوله : (أرسلان، 1983م، صفحة 69)
 أين الملوك ذوي التيجان من يمن ؟ وأين منهم أكاليل وتيجان ؟
 وأين ما شاده شدّاد في إرم ؟ وأين ما ساسه في الفرس ساسان ؟
 وأين ما حازه قارون من ذهب ؟ وأين عاد وشدّاد وقطان ؟

من بعد استنجد أبي البقاء الرندي وعلمه بأن لا أحد سيعيد إليهم الفردوس المفقود يهون الأمر على المسلمين وعليه بأن الزوال هو حال الجميع وهذا هو التسليم لقضاء الله وقدره فبعد استعمال أسلوب الاستفهام مجازاً للتعجيز بلاغة أكد الشاعر لفظياً لأداة الاستفهام أين التي ترددت لست مرّات على مدار الأبيات الثلاثة المتقدمة ، فكما لم يبق أحد من ملوك الين ، ولم تبق تيجانهم ولا قصورهم في الزمن المندرس الماضي ، ولم يبق ما شُيد في إرم والفرس ، ولم تبق كذلك مجوهرات قارون الكثيرة ؛ فضلاً عن موت أصحاب الملوك والذهب أيضاً وفناءهم وليس فقط فناء أموالهم ، فهو هنا لا يتساءل بقدر ما يريد إيصال فكرة تقبل الوضع المرير ، فلا حال يبقى كما هو أمد الدهر.

ثم يعود ليتساءل في الأبيات الآتية (أرسلان، 1983م، صفحة 70) (أرسلان، 1983م، صفحة 70)

فاسأل بلنسية ما شأن مرسية ؟ وأين شاطبة أم أين جيان ؟
 وأين قرطبة دار العلوم ؟ فكم من عالم قد سما فيها له شأن ؟
 وأين حصّ وما تحويه من نزه ونهرها العذب فياض وملاّن ؟

إذ نوع هنا بأدوات الاستفهام فاستعمل في البيت الأول أداتين هما (ما) و (أين) مشدداً على قوله في فناء البلدان والأبدان ، وكذلك في البيت الثاني يكرر استعمال الأداة (أين) ويذكر معها الأداة (كم) من أجل بيان كثرة العلماء الذين برزوا فيها وهم أصحاب شأن عظيم ثم أفلوا ويعود في البيت الثالث فيورد (أين) وتخرج هذه الاستفهامات من نزعتها النحوية الى التقنية المجازية الفنية .
 وحينما يوشك على الختام يقول:

أعندكم نبأ من أهل اندلس ؟ فقد سرى بحديث القوم ركباً
 كم يستغيث بنا المستضعفون وهم قتلى وأسرى فما يهتزّ إنسان ؟
 ماذا التقاطع في الإسلام بينكم ؟ وأنتم يا عباد الله اخوان

فبدأ أبياته هنا باستعماله لحرف الاستفهام (الهمزة) ليتساءل بها عن حال الأندلسيين الذين ذهبوا فما سبب تأخرهم ، ثم يعود في البيت الثاني ليستعمل (كم) والتي تدل على الكثرة ليوصل لنا كثرة عدد من أرادوا الاستغاثة وطلب النجدة فلم يرف جفن إنسان لهم ، بل لم يرف جفن مسلم لهم وهم

مسلمون وليسوا كفار لينبذونهم هكذا ، ليعود فيستفهم استفهاماً إنكارياً عن سبب التقاطع بين أمم الإسلام فيما بينهم والله عز وجل يقول (إنما المؤمنون أخوة) (سورة الحجرات ، الآية 10) .
ثانياً : النداء : إنّ دلالة النداء تكاد لا تخرج عن معاني (الصوت ، والصراخ ، والاجتماع) ، فالنداء هو الدعاء ، وكسر النون أكثر من ضمّها والمد فيها أكثر من القصر. (بنّاجي، 2015م، صفحة 9)
أما اصطلاحاً فله معانٍ أخرى :

1. تنبيه المُنَادَى وحثه على الالتفات لما تقوله (المخزومي ، 1975م، 301) (المخزومي، 1975م، صفحة 301)

2. يُراد منه دعوة المخاطب للإقبال بذكر اسمه أو بذكر أحد صفاته بعد حرفٍ نائبٍ منابٍ للفعل (ادعو) ، مثل " يا محمد ، أي جعفر ، يا كريم . ومن هنا نرى أن أدواته تتنوع مثل : يا وأي ، لكن الأداة الأكثر شهرة والأكثر استعمالاً هي : (يا) . (الغلاييني، 2010م، صفحة 732)

3. توجيهُ الدعوة للمخاطب وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريده المتكلم . (حسن، 1975م، صفحة 2/ 4)
وقد ورد النداء في قصيدة ابن الأَبَّار البلنسي السينية في قوله :

يا للجزيرة أضحي أهلها جزراً للحادثات وأمسي جدها تعساً

يا للمساجد عادت للعدى بيعاً وللنداء يرى أثناءها جرساً (أرسلان، 1983م، صفحة 60)

ذكر الشاعر أداة النداء من أجل التحسر وابداء الحزن العميق نتيجة فقد هذه الجزيرة إذ أصبحت مقبرة لقتلاهم وها هو المسجد عاد للأعداء بعد أن كان عامراً بالمسلمين ، وقد أضاف الشاعر لمسة فنية أخرى تتمخض في تناسق جرس الأصوات الذي يتبع الثيمات الداخلية لموسيقى القصيدة حينما استعمل الجنس الناقص في قوله : (الجزيرة ، وجزراً) في البيت الأول ، وقوله : (عادت ، وللعدي) في البيت الثاني .

وقد يستعمل النداء من أجل تنبيه المخاطب مرة واحدة في قوله (أرسلان ، مصدر سابق ، 62):
يا أيها الملك المنصور أنت لها علياء توسع أعداء الهدى تعساً (أرسلان، 1983م، صفحة 62)
إذ يحث الملك ويطلب منه العون مستعملاً حرف النداء (يا) التي تصاحبها أي الموصولة التي

ارتبطت (بها) التنبيهية ، وهنا توكيد واهتمام بهذا الأمر

ويستعمل أبو البقاء الرندي الصفة بعد حرف النداء في قوله (أرسلان ، مصدر سابق ، 70):
يا غافلاً وله في الدهر موعظةٌ إن كنت في سنةٍ فالدهر يقظانُ (أرسلان، 1983م، صفحة

(70)

فنى واضحاً الصفة التي استعملها في قوله : (يا غافلاً) حاثاً إياه على عدم الغفلة ويشبه غفلته بالنوم والدهر يقظ لا ينام ، فلا تظن أن الدهر نائم أيضاً ، وقد ضم البيت أيضاً لمسة معنوية أخرى تتجلى في الطباق التام بالصفات بين لفظتي (سنة ، ويقظان) .

وقوله أيضاً (أرسلان ، مصدر سابق 71) :
يا راكبين عتاق الخيل ضامرةً كأنها في مجال السبق عقبان (أرسلان، 1983م، صفحة 71)

وهنا أيضاً شبه حالهم وصفتهم في ركوبهم عتاق الخيل الضامرة ؛ ولكنها سبّاقة في الجري وسريعة كسرعة العقاب الذي هو أسرع من الصقر وأقوى .
ثم يعود الرندي إلى الأسلوب السابق المتمثل في استعمال الشعراء لأداة النداء من أجل التحسر وإظهار اللوعة بفقدهم الكبير فيقول :

يا من لذلة قوم بعد عزهم أحال حالهم جوراً وطغياناً
يا ربّ أم وطفل حيل بينهم كما تفرّق أرواح وأبدان (أرسلان، 1983م، صفحة 71)
فتراه هنا يصف ذلتهم ويتحسر على عزهم وعلى فراق الأم للطفل كتفرق الروح عن البدن فلا أمل في العودة.

ثالثاً : الأمر وهو على توعين / أحدهما حقيقي والآخر مجازي ، والمجازي لم يستعمل لدى شعراء الاستنجد على الرغم من كونه هو الشائع لدى الشعراء لأنه يخرج لغرض الدعاء (مطلوب، 1427، صفحة 185/1)

(مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، 185/1) ، وقد ورد الحقيقي في ثلاثة موارد منها قول ابن الأثير :

أدرك بخيلك خيل الله أندلساً	إن السبيل إلى منجاتها درسا
طهر بلادك منهم إنهم نجس	ولا طهارة ما لم تغسل النجسا
واملاً-هنيئاً لك التأيد- ساحتها	جرداً سلاهب أو خطيئة دُعا

فقد استعمل الشاعر في هذه الأبيات أفعال الأمر : (أدرك ، وطهر ، واملاً) وعادة ما يكون أسلوب الأمر من الأعلى مرتبة إلى الأدنى مرتبة ؛ لكنه هنا جاء على خلاف القاعدة فالقائد الحفصي هو الزعيم ، والشاعر عادة ما يكون أقل مرتبةً منه ويرى البحث أن المكانة العلمية والدينية للشاعر

حتمت عليه استعمال هذه التقنية البلاغية فهو يعد من أبرز علماء الفقه في العصر السابع الهجري في الأندلس .

رابعاً المجاز: وهو المقابل للحقيقة أي ((استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة عن إرادة المعنى الحقيقي)) (عتيق، 1982م، صفحة 136) .
والمجاز نوعان هما : 1- المجاز العقلي : ويكون في الإسناد حينما تسند فعلاً أو ما في معناه إلى غير ما هو له ، ويسمى المجاز الحكمي ، والإسناد المجازي ، ويكون في التركيب فحسب (عتيق، 1982م، صفحة 136) .

2- المجاز اللغوي : يكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية الى معان غيرها تكون بينهما صلة ومناسبة، ويكون في المفرد وفي التركيب المستعمل لغير ما وضع له (عتيق، 1982م، صفحة 142) :
ومن أمثلة المجاز قول أبي البقاء الرندي (أرسلان، 1983م، صفحة 69) :
يمزق الدهر حتماً كل سابعة إذا نبت مشرفيات وخرصان
فنرى استعمال المجاز واضحاً في قوله (يمزق) وجعلها للدهر والمعروف إن التمزيق فعل الإنسان أو الحيوان وليس الدهر .

وقوله أيضاً (أرسلان، 1983م، صفحة 70):
حتى المحاريب تبكي وهي جامدة حتى المنابر ترثي وهي عيدان
فينسب البكاء للمحاريب الجامدة التي لا تعقل ، لكنه أبكها على سبيل المجاز ليعبر عن شدة حزنها عندما خلت من المصلين المسلمين ، فضلاً عن رثائه المنابر وهي عيدان خشبية جامدة لا تنطق ، لكنه أنطقها وجعلها حزينة ؛ بسبب غياب من يعتليها .

وقوله (أرسلان، 1983م، صفحة 72) :
يا غافلاً وله في الدهر موعظة إن كنت في سنة فالدهر يقظان
فاستعمل هنا كلمة (يقظان) للدهر الذي لا ينام ؛ ولا يستيقظ لأنه ليس كائنًا حيًّا لكنه استعمل هذه الصفة من باب المجاز .

وورد في قصائد ابن الأثير في قوله (أرسلان، 1983م، صفحة 72) :
مدائن حلها الإشراك مبتسماً جذلان وارتحل الإيمان مبتئساً

استعمل هنا الحال مبتسماً ونسبها إلى الشرك ؛ ليدل على عظمة فرح المشركين بهذا النصر ، وهي حال لإنسان وليس للشرك ، وكذلك قوله : مبتئسا على سبيل المجاز ليصف لنا شدة حزن المسلمين ، وهنا طباق تام بين الحالين .

وقوله (أرسلان، 1983م، صفحة 62)

فاستقبل السعد وضاحاً أسرته من صفحة فاض منها النور وانعكسا

وقبل الجود طفاها غواربه من راحة غاص فيها البحر وانغمسا

نرى هنا إن هذين البيتين يزخران بالأساليب المجازية ، كقوله استقبل للسعد وقوله وضاحاً وهي أشياء تختص بالإنسان فهو من يستقبل ويبتسم وليس السعد ، ثم قوله فيضان النور وكلمة فيضان تستعمل للماء وليس للنور ، لكنه عبر هنا عن شدة بيان النور ووضوحه ، لينتقل إلى قوله قبل الجود والتقبل مختص بالإنسان وليس بالجود ، ثم تعبيره المجازي عن غوص البحر ، فكأنما البحر إنسان يغوص في البحر وينغمس .

المحور الثاني : البناء الفني لقصيدة الاستنجد في القرن السابع الهجري

تخلو معظم القصائد التي نظمها الأندلسيون من المقدمات الطليّة التقليدية القديمة والسبب في ذلك كما يرى الباحث هو عدم امتلاك الشاعر الوقت الكافي للابتداء بهذه المقدمات التقليدية فالشاعر في ظل هذه الظروف القاهرة التي تنتابه يكون في حالة من الترقب والخوف والحذر من المصير المجهول الذي ينتظره ؛ لذا يلجأ الى هذا الأسلوب وهو الدخول المباشر إلى الغرض .

المحور الثالث : الأوزان والقوافي في قصيدة الاستنجد في القرن السابع الهجري

أولاً : الأوزان استعمل ابن الأثير البلنسي البحر الكامل في قصيدته السينية التي وجهها إلى أبي زكرياء الحفصي ويمتاز بحر الكامل ثلاثي التفعيلات بطول النفس الشعري الذي يتيح للشاعر حرية التعبير في ظل تعدد مقاطعه الشعرية فهو يتكون من ثلاث تفعيلات شعرية تتناوبان على طول البيت بالوزن الآتي : (متفاعن، متفاعن، متفاعن×2) إذ يقول الدكتور عبد الله الطيب المجذوب : ((يصلح للترنم والنشيد، وللقصائد الطويلة الرقيقة التي تذهب مذهباً بين الخطابة والترنم .)) (المجذوب، 1955م، صفحة 1/ 137)

أما قصيدة أبي البقاء الرندي ؛ فتعد من بحر البسيط وهو من بحور الدائرة العروضية الأولى التي تضمه مع البحرين : (الطويل والمديد) ؛ ووزنه : مستفعن فاعلن مستفعن فاعلن×2 ، ويبيح هذا البحر حرية تامة للشاعر في طول النفس ويوفر له مساحة كافية للتعبير عن آهاته ، وأحزانه التي تنتابه من جراء الجزع والنكد ؛ بسبب ماعنته مدنه الأندلسية وأهلها من هجران وتشريد ، ويصفه المجذوب بقوله : ((

الطويل والبسيط أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة)) (المجذوب، 1955م، صفحة 120/).

ثانياً : القوافي

لقد جاءت قوافي الشعر على القوافي المطلقة وليست المقيدة وأسهمت حروف الروي المستعملة وهي (السين ، و النون) ، في إضفاء صفة الحزن ، والهلج ، والترقب لدى المتلقي ، ويعد حرف السين من الأصوات الرخوة والاحتكاكية .(هي تلك الأصوات التي لا ينحبس الهواء عند النطق بها انحباساً كاملاً محكماً ، وهي : (السين والصاد والضاد والشين والذال والثاء والظاء والفاء والهاء والحاء والخاء والعين والغين) (المبارك، 1980م، صفحة 448)

وتسهم هذه الأصوات في تأليف مناخ تراثي يسهم في إضفاء صفة الحذر والترقب والتوجس من قبل المتلقي مما جعله متهيئاً لاستقبال أبيات القصيدة الأخرى بعد سماعه للبيت الأول . (من خصائصها ان الهواء ينساب بين أعضاء النطق عند التلفظ بها، فهي ليست من الأصوات الانفجارية ولا من الاحتكاكية الرخوة، وهي اللام والنون والميم والراء، ويضيف اللغويون المحدثون صوت العين إليها . (أنيس، 1975م، الصفحات 24- 25) و (المبارك، 1980م، الصفحات 449-450)

أما فيما يتعلق بروي النون فهو ينتمي إلى مجموعة حروف الروي: (الراء، واللام، والميم، والنون) وتعد من حروف الذلاقة، فمن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها (الفراهيدي، 1975م، صفحة 1/ 58) .

الخلاصة :

- 1 - تخلو معظم قصائد شعر الاستنجد التي تم استعراضها من المقدمات الطللية التي اختفت بفعل انفعال الشاعر واحساسه بالخوف والترقب ، والتوجس ، والحيلة ، والحذر من جراء ثنائي سقوط المدن الأندلسية والتي كان آخرها إشبيلية في سنة ٤٨٨ هـ .
- 2 - يعمد الشعراء في هذا الغرض إلى استعمال البحور الشعرية الطويلة أي الرباعية التفعيلات ؛ وذلك كون هذه البحور تتيح للشاعر إفراغ الشحنات النفسية والشعورية للتعبير عما يكنه الشاعر من مشاعر وطنية تخص هذه القضية الحتمية .
- 3 - الاستنجد يعني الاستغاثة، وطلب النجدة ، وهو طلب يتوجه من ضعيف أو مظلوم بغية الاستنصار بقوي لينتصر له من ظالمه.
- 4 - مرّ هذا الفن الشعري بمراحل متعددة حتى وصل إلى قمة نضجه الفني في ظل حكم بني الأحرار في القرن السابع الهجري فقد أطلق عليه في نهايات عصر الطوائف (القرن الخامس الهجري) برثاء المدن .

- 5 - لم يقيم شعر الاستنجد الأندلسي في القرن السابع الهجري من دون جذور ساعدته على الظهور في القرون التي سبقتة ، ومصدره الرئيس في ذلك النكبات التي حلت بالمسلمين على طول حكمهم للأندلس .
 - 6 - يعد هذا النمط الشعري مبتكراً لما مرت به الأندلس من أحداث دامية عصفت بها الأندلس في نهايات عصر الطوائف سنة ٥٤٨٤ هـ .
 - 7 - من أبرز الشعراء في هذا الفن في القرن السابع الهجري في الأندلس أبي البقاء الرندي وابن الأبار .
 - 8 - استعمل الشعراء في شعر الاستنجد الأندلسي كثيراً من تفعيلات الإبداع الشعري ، ولعل من أهمها : (الاستفهام والنداء ، والأمر الحقيقي ، والمجاز ، والطباق والجناس) .
 - 9 - وردت تقنية الأمر بصيغة مختلفة عن الاستعمال السائد في آداب العرب ؛ فعلى الرغم من كون المنادى هو زعيم الدولة وقائدها إلا أن ذلك يبرز مكانة الشاعر ابن الأبار لدى المجتمع الأندلسي الذي يكن له الهيبة والاحترام .
 - 10 - يستعمل الشعراء البحرين الكامل ، والبسيط في قصائد الاستنجد وهذان البحران يمكنان الشعراء على النظم الشعري إذ يتيحان للشاعر نفساً مقطوعاً على طول الوحدة الشعرية .
 - 11 - يستعمل الشعراء القافية المطلقة وهي الأجل وهي من القوافي النفر المتمثلة بقافيتي السين والنون ، وتسهم حروف الروي في تأليف مناخ تراخي يسهم في إضفاء صفات : (الحذر ، والترقب ، والتوجس) من قبل المتلقي مما جعله مهيئاً لاستقبال أبيات القصيدة الأخرى بعد سماعه للبيت الأول .
ثبت المظان الرئيسة :
- القرآن الكريم
- 1 - أرسلان ، شكيب : خلاصة تاريخ الأندلس ، الأمير شكيب أرسلان ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى - ١٩٨٣ م .
 - 2 - أنيس ، إبراهيم ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ط4 ، مكتبة الشروق الدولية 2008 م .
 - 3 - أنيس ، إبراهيم : الأصوات اللغوية ، سنة النشر: 1975 م ، رقم الطبعة: ٥
 - 4 - بنّاجي ، حياة : أسلوب النداء في الحديث النبوي الشريف ، رسالة ماجستير ، الجزائر ، 2015 م .
 - 5 - ابن الجوزي (جمال الدين) : عبد الرحمن بن علي بن محمد (ت : ٥٩٧ هجرية) : الموضوعات من الأحاديث المرفوعة : ضبط وتقديم ، وتحقيق: عبد الرحمن محمد عثمان ، الناشر: محمد عبد المحسن صاحب المكتبة السلفية بالمدينة المنورة الطبعة: الأولى (ج 1 ، 2 : 1386 هـ - 1966 م) .
 - 6 - حسن ، عباس : النحو الوافي ، دار المعارف ، مصر ، ط١ - ١٩٨٠ م .

- 7- ابن الخطيب ، محمد السلماني : لسان الدين أبو عبد الله (محمد بن عبد الله بن سعيد ، الغرناطي الأندلسي ، (ت: 776هـ) : الإحاطة في أخبار غرناطة ، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة: الأولى، 2004م ، الجزء الرابع .
- 8- الدّايه ، محمد رضوان : في الأدب الأندلسي ، منشورات: دار الفكر العربي ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠م - ٥١٤٢١ .
- 9- الرازي ، أحمد القزويني ، أحمد بن فارس بن زكرياء ، أبو الحسين (المتوفى: 395هـ) : مجمل اللغة ، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان دار النشر: مؤسسة الرسالة - بيروت الطبعة الثانية - 1406 هـ - 1986 م عدد الأجزاء: 2
- 10- الزركلي ، خير الدين : الأعلام (قاموس تراجم) ، الناشر: دار العلم للملايين- بيروت ، سنة النشر: 2002 م .
- 11- عتيق ، عبد العزيز : علم البيان ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، 1982م .
- 12- عطية الله ، أحمد : القاموس الاسلامي ، دار النهضة العربية ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٦٦م .
- 13- عناني ، محمد عبد الله : دولة الإسلام في الأندلس ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط 4 1997م .
- 14- الغلاييني ، مصطفى : جامع الدروس العربية ، 2010م ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان.
- 15- الفراهيدي ، الخليل بن أحمد : العين ، تحقيق : مهدي الخزومي ، وإبراهيم السامرائي ، منشورات : مكتبة ودار الهلال للطباعة ، ط ١ - ١٩٧٥م .
- 16- المبارك ، محمد عبد القادر : فقه اللغة وخصائص العربية ، منشورات : دار الفكر العربي - بيروت ، ط ١ - ١٩٨٠م .
- 17- المجذوب ، عبد الله الطيب : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، مكان النشر: مصر ، ط ١ ، الناشر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، تاريخ النشر: ١٩٥٥م .
- 18- الخزومي ، مهدي : النحو العربي نقد وتوجيه ، دار الرائد ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٥م
- 19- المراغي ، أحمد : علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1986م
- 20- المراكشي ، أحمد ، أبو العباس (أحمد بن محمد بن عذارى بن سعيد) : البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب ، تحقيق : بشار عواد معروف - محمود بشار عواد تم نشره عام: 1434 - 2013م - بيروت ، ج ٣ .
- 21- مطلوب ، أحمد : البلاغة والتطبيق ، ط 2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في العراق - بغداد/ ١٩٧٦م .

- 2 2 - مطلوب ، أحمد : معجم المصطلحات البلاغية ، وتطورها : منشورات : الدار العربية للموسوعات ، الطبعة الأولى : بيروت - 1427 هجرية
- 2 3 - المقرّي ، التلمساني ، شهاب الدين : أحمد بن محمد (المتوفى: 1041هـ) : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المحقق: إحسان عباس الناشر: دار صادر- ط1، بيروت -1968م .
- 2 4 - ابن منظور : الأنصاري ، الأفريقي ، محمد بن مكرم بن علي ، أبو الفضل، جمال الدين (المتوفى: 711هـ) ، لسان العرب ، الناشر: دار صادر - بيروت الطبعة: الثالثة - 1984م .
- 2 5 - ميسي ، خولة : أدب الاستصراخ والاستنجد بالأندلس ، إصدارات : مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، بيروت - العام الثاني ، العدد 9 ، 2015 م .
- 2 6 - الهاشمي ، أحمد : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ضبط وتدقيق وتوثيق : يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان، 1982م .

تمثيلات الهوية في رواية "اللاز" للطاهر وطار

Representations of identity in the novel "Al-Laz" by Al-Taher Wattar

عزة ملابراهيمي (أستاذة جامعة طهران، إيران)

mebrahim@ut.ac.ir

كوثر نيسي (طالبة مرحلة الماجستير في جامعة طهران، إيران)

الملخص

إن الرواية تعدّ من أقدر الفنون على تقديم تفاصيل الحياة بكل حقائقها وأوهامها، وتستطيع ان تفتح أمام المتلقي طريق فهم الأنا والآخر معاً، فهي قادرة على نبش أعماقنا وتجسيد أفكارنا ومشاعرنا وأحلامنا، وطرح ما يعترضنا من إشكالات تعانينا "الأنا" في مواجهة الآخر. وكل هذا يثير أسئلة حول "الأنا" وماهية الأزمات التي تعترض تشكل الهوية ومن أهمها اشكالية العلاقة مع الآخر. وبذلك نتعرف على تلك القيود والأوهام، التي قد تحاصر إنسانية الإنسان، وتسقطها في ظلمتها. ويقترب الأدب الروائي الاعترافي، بالهوية. سواء أكانت هوية فردية أم جماعية. فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشترك بها؛ ذلك أن أدبه يقوم بمهمة تمثيلها، وبيان موقفه منها. وأدب الاعتراف محط شبهة وموضوع ارتياب للجمهور الذي لم يترسّ في قبول الحقائق السردية والواقعية. شهدنا في رواية "اللاز" للروائي الجزائري الطاهر وطار، جرأة حقيقية كشفت المستور وفضحت المجهول عن مظاهر هوية الذات الجزائرية والآخر المستعمر، والاشكاليات ما بين تواصل الاثنين معاً. تطرق الطاهر وطار بروايته، لقضايا مشتركة وجمعية - حاولت الوحدة الجمعية تبنيها والتمسك بها - في الجزائر المهمش من قبل الآخر الفرنسي. وبين محاولات ومجهود الجزائري لمحاربة سطوة الآخر الفرنسي من خلال توحيد الصفوف تحت راية الانتماء العرقي والثقافي والتاريخي والهوية الوطنية والعربية، وكفاحه لاستعادة استقلاله وحرية وهويته المسروقة من قبل الاحتلال. وأوضحت هذه الرواية موقع الكاتب في مجتمعه وهويته ورؤيته للعالم. تروم هذه الدراسة رصد تمثيلات الهوية الجزائرية في رواية "اللاز" والتوقف على أبعادها المختلفة؛ على صعيد الثقافة والشارع الشعبي والدين والتاريخ والانتماء للوطن والعلاقة بالآخر.

الكلمات الدلالية: الرواية، الأنا والآخر، الهوية، السرد، أدب الاعتراف، الثقافة.

Abstract:

Indeed, the narrative about arts is to express different types of life with all its truths and imaginations and it can pave the way for enjoying pleasures and enjoying the final meanings of this narrative for the reader simultaneously. The narrative can explore human depth and imagine our thoughts and feelings. It also plans what is the result of opposition of my problems when facing with others and all of these issues have made some questions around me and the nature of the made challenges and cause

the composition of personal identity that having a relationship with the other one and being interested in the other one could be mentioned as the most important kind of the personal identity. Accordingly, we will figure out constraints and imaginations that surround the humans' humanity and guide with darkness. The narrative-confessional literature is coordinated with identity whether personal identity or social identity. Therefore, the author can not be supposed separate from the origin of the society and the culture that he or she is attributed to. Accordingly, the author's literature addresses the disclosure and the explanation of his or her society and also addresses that confessional literature is the place of the nation's doubt and distrust that this nation does not try to accept continuous and realistic truths. We observe that Altaher and Tar have true courage to explore what is hidden, disclose what is unknown, inherent identity from what colonialism brought and also the interaction forms between these two in "Allaz" narrative whose author is Jazayeri scholar. The trend of Altaher and Tar methods in common and collective cases has been an attempt to make collective unity and resort to this collective unity in Aljazayer that has been isolated from France. The Algerian author's attempt to fight against the last age of France dominance through uniting all parties with the support of patriotic feelings, cultural and historical origins, Arabic identity, the attempt to return independence, freedom and the stolen identity from colonialists. This narrative explains the author position in his or her society, the author's identity and the author's opinion on the world around him or her. This essay is looking for the observation of Algerian identity explanation in "Allaz" narrative and the deliberation of its different aspect in making culture, religion, history and addressing the concept of motherland and being interested in others.

Key words: the novel , the ego and the other , identity , narration , recognition literature , culture .

المقدمة

يتجلى إبداع الطاهر وطار، الروائي الجزائري القومي والوطني، في إلحاحه وجراته الأدبية في الدفاع عن هوية الإنسان والحضارة واللغة العربية ووحدة التراب ونقد الثورة وإظهار المعايير والمميزات والسيئات والحسنات في تاريخ الثورة والمقاومة الجزائرية. وكانت رائعته الأولى "اللاز" خير ممثل عن انتماءاته السياسية والايديولوجية والدينية والثقافية التي عرفها وتعيش معها المجتمع الجزائري بكل طوائفه ونزعاته. وقد كان الوطار مبدعا بإثراء روايته هذه بالمفاهيم الهوية الإنسانية وجريئا إلى أبعد الحدود في ترسيم التصادم الهويي والثقافي والحضاري بين الشرق والغرب. وأنتج عن ذلك الاتصال والانفصال الذي عانته ثنائية المستعمر والمستعمر.

لقد تناول السرد الجزائري قضايا التفاعل الخلاق بين الحضارتين الجزائرية والفرنسية، أو التصادم والتناحر بين هوية الاثنين، فخلت هذه الأعمال بأبعاد هوية كانت محركها الأساسي هي الأنساق الثقافية التي حاكت حضارة الآخر، فكشفت عن الأزمة الحرجة التي عانتها الجزائر إبان تلك الحقبة من الزمن. «يقع تحول جذري في الهوية الفردية حينما تندرج في سياق السرد، فتنتقل من كونها هوية ذاتية مجردة إلى هوية سردية متفاعلة مع مجموع المكونات السردية الأخرى في النصوص الأدبية، وبذلك تصبح الذات موضوعاً للسرد، وبه تكتسب معناها في تيار الحياة» (إبراهيم، 2011: 45) إذن نلاحظ أن مسألة الهوية هي من أكثر المسائل التي ناقشها وسعى لإثباتها وترسيمها الأدباء بسردهم. ومن هنا ينطلق أهمية هذا البحث.

نتيح لنا هذه الدراسة فهم خصوصية الأنا، التي تتشوه، حين تقوم على تعظيم الذات، وتنطلق من نظرة واحدة اقصائية، تحتقر كل من يختلف معها وتقهره.

إن هذا الأثر الأدبي مرر هوية الفرد عبر الذات الجماعية، وكانت رسالته الصريحة المضمرة: أن من أهم مقومات الحفاظ على الهوية أن تكون واعياً بها وبشروطها، واعياً بثقافتك وعقيدتك وأهدافك المستقبلية. ووضع الذات في مواجهة الآخر الغربي، تلك الذات التي رأت الآخر استعمارياً فقط مما يجعله في كل أحواله يشكل خطراً على الذات في هويتها الأصلية. فبنى الطاهر وطار بروايته اللاز، ومن خلال سرده الاعترافي، تاريخاً متجذراً في الأبعاد المتنوعة للهوية الجزائرية من خلال اشكاليات العلاقة مع الآخر.

وفي إطار تأزم الهوية وجدلية العلاقة في رواية اللاز، نجد أنفسنا أمام الأسئلة التالية:

1: كيف تعامل الكاتب مع خصوصية الهوية في روايته؟

2: هل لجأت الرواية إلى بناء جسر التفاهم بين "الأنا" و"الآخر" وما مدى حضور لغة العنف في تجسيد اشكالية "الأنا" و"الآخر"؟

خلفية البحث

تناولت دراسات عدة، رواية اللاز للطاهر وطار من جوانب عديدة مختلفة. لكونها الحاضنة الأولى للكتابة باللغة تحت سطوة اللغة الفرنسية الاستعمارية بالجزائر آنذاك. وعلاوة على ذلك تعد من زمرة الروايات الجزائرية التي ناقشت وتعمقت بجرأة صراحة في موضوع الهوية بجميع أشكالها ونزاعاتها وتمثلاتها واشكالياتها، فكانت بالنتيجة بمثابة القدوة التي يقتدي بها بقية الكُتاب والباحثين في الشؤون الهوية والإنسانية وفداحة ما قد يؤؤل إليه الاستعمار بالذات الفردية والجماعية.

بعض الدراسات المرتبطة، أمثال:

– تم البحث بمفاهيم الثورة الجزائرية من قبل د. كبرى روشن فكر (أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس في طهران إيران) وعلى رضا كلوه نوش آبادي بمقال موسوم بـ "الجزائر والثورة في رواية اللاز"

– تمت دراسة الأمثال الشعبية ودلالاتها في رواية اللاز في مقال تحت عنوان "دلالة الأمثال الشعبية في روايتي اللاز والشمعة والدهاليز للطاهر وطار. لكون الرواية غنية بالأمثال التي تمثل موروث الشعب الجزائري وتراثهم. (2018)

– كذلك قد نوقشت مسألة إشكالات الموروث الشعبي والسردية العربية ضمن بحث للدكتور خليفة قرطي بعنوان "السردية واشكالات الموروث الشعبي" في جامعة البليدة الجزائر.

– تطرق مقال بعنوان "جدلية الاتصال والانفصال بين الشرق والغرب، رواية اللاز للطاهر وطار" من قبل الكاتب بن حركات الجمعي. فتناول الاشكالية التي كانت ومازالت تعانيها ثنائية الشرق والغرب منذ عصور طويلة. في هذه الرواية. (2019)

– دُرست دلالات العنونة في أعمال الطاهر وطار بشكل كلي في مقال موسوم بـ "دلالات العنونة في المتن الروائي للطاهر" للكاتب زعزاع أحمد. تمت مساءلة العناوين في أعماله ونصوصه الروائية لمعرفة كنه المحمولات المولدة، للقوة الدلالية فيها وتجلياتها المختلفة. (2020)

– نوقش موضوع الهوية أيضا في ابداع الطاهر وطار، فتمت الاشارة لرواية اللاز بشكل مختصر في مقال تحت عنوان "تجليات الهوية في ابداع الطاهر وطار" للكاتب علي ملاحي. (2014)

كما نرى في الدراسات السابقة، لم يتم مناقشة التمثلات الهوية في رواية اللاز بشكل مستقل.

لقد سعينا في بحثنا هذا لإظهار الجوانب الهوية وكيفية تعامل الفرد الجزائري معها من منظوراتها المختلفة الكثيرة. هل انغمس بالطابع الهوي الغربي ناسية هويته الأصلية أم موقفاً معاكساً وعنيفاً كرد فعل على الاستعمار؟
الأسس النظرية للبحث

مفهوم الهوية: إن «الهوية تتغير وتتطور إما في اتجاه الانكماش أو في اتجاه الانتشار، إنها عينة تجارب أهلها ومعاناتهم وثقافتهم واحتكاكهم بالهويات الثقافية الأخرى سلباً أو إيجاباً تبرز ثقافتهم وقيمهم وتعطيهم الخصوصية وتميزه عن الآخر، وهي تشهد عمليات تحول عبر الزمن نتيجة إدخال متغيرات ذات تأثير على قيم الهوية.» (شحاته، 2008م: 66)

كان هدف الطاهر وطار هو محاكاة الغرب بتطورهم وحداثتهم لصالح حرية ونمو هوية شعبه. وسعى جاهداً لإعادة بناء مشروع تنويري من خلال حبكة السردية في روايته. إذ إننا نستطيع مواكبة العصر والعلوم المختلفة دون أن نفقد أصالتنا.

«الهوية قادرة على الأخذ والعطاء دون حدود، والنمو والتقدم والتطور ومواكبة الحضارة بكل ماهو جديد دون أن تفقد الأصالة وقادرة على التجديد في مسار لا يخرج بها عن جوهرها في أثناء تعاملها مع الآخر، فهي ليست شيئاً ثابتاً جامداً، بل هي خلاصة تاريخ كن التجارب الثقافية والحضارية، وتعتبر أمراً قابلاً للتعديل والتكيف والتفاعل مع الهويات الأخرى بشرط أن يتم ذلك باختيار وإع ضمن معادلة متكافئة.» (شحاته، 2008م: 167)

فأعاد الطاهر وطار بروايته بناء أسس تضمن إجماع القوى الوطنية والقومية والاسلامية. ولن يتم ذلك إلا من خلال التراث ذاته لتحويله إلى "ثورة" تحقق أهداف الأمة في استرداد هويتهم المنتزعة. فجهد من خلال أدبه أن يصون عقيدته ولغته العربية وثقافته وائتماءه الذي يشكل ذاته وشخصيته وزرعته الهوية.

«الهوية "لا تصان" إلا بأن يتمسك الشعب بثقافته التي ورثها عن أسلافه، أي في العقيدة وفي اللغة وفي الفن، وفي الأدب، وفي كثير من النظم الاجتماعية.» (محمود، 1993: 310)

أقسام الهوية

1. الهوية الثقافية

مفهوم الثقافة هو من المفاهيم المرتبطة في كل اللغات لأنه يراد التعريف بكلمة واحدة عن مضمون شديد التركيب والتعقيد والتنوع والعمق والاتساع. من أبرز التعريفات الغربية للثقافة وتردد صداه عند العرب وأصبح متداولاً، هو تعريف إدوارد بورنيت تايلور في كتابه عام 1871م في كتابه (الثقافة

البداية) الذي يقول فيه: «تلك الوحدة الكلية-بعض الترجمات تقول معقدة-التي تشمل المعرفة والإيمان والفن والأخلاق والقانون والعادات، بالإضافة إلى أيّ قدرات وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع». وفي كتابه الأنثروبولوجيا 1881 أضاف تايلور أن «الثقافة بهذا المفهوم، هو شيء لا يمتلكه إلا الإنسان». (غيرتز، 2009م: 7-8)

«إذن الثقافة تعني نمط حياة يتشارك فيه المرء مع أناس آخرين؛ لذا فهي تكيّف المرء تكييفاً مخصوصاً مع محيطه الطبيعي ومع حاجاته الاقتصادية، إذاً ليس هناك تعريف واحد للثقافة متفق عليه بين علماء الأنثروبولوجيا. وبما أنها عموماً تعني الأفكار والمعتقدات والقيم فلا بد أن تتضمن مجموعة هائلة متنوعة من القضايا، وردود أفعال الأفراد حول حدث ما، ووجهات النظر الأخلاقية المجسّدة في ديانة معينة أو في رواية أدبية ما، ومن هذا المنطلق نجد الثقافة في كل مكان حولنا. » (لومبار، 1997م: 153-154)

ولعل المكان والحاضر والزمان والذاكرة هما ما يجعلان فرقاً بين الثقافة والحضارة. «فالحضارة تحيل إلى المكان والحاضرة، أما الثقافة فتحيل إلى الزمان والذاكرة، والحضارة تقنية وأداة، فيما الثقافة قيمة ومعيّار. والحضارة سوق ومبادلة يغلب فيها الإنتاج المادي، أما الثقافة فهي إنتاج للرموز والنصوص. والحضارة تنتج المجانسة والمشاكلة، في حين أن الثقافة تخلق التنوع والغنى والفرادة. من هنا الحاجة إلى إقامة التوازن بين آليات التحضر وإبداعات الثقافة. فليس المطلوب حضارة مسطحة تجف فيها منابع المعنى». (حرب، 2004م: 109)

ومن الخصائص الرئيسية لمفهوم الثقافة، هي أنها من اكتشاف الإنسان باعتبارها مكتسبة وليست وراثية أو غريزية، واستناداً لهذا لا يمكن أن نجد أية ثقافة لدى الحيوان لاعتماده على الغريزة. إذن هي مختصة بالإنسان وإنسانية الملاح وتنتقل من جيل لجيل آخر، ومن مجتمع لآخر، من خلال العادات والتقاليد والقوانين والأعراف. وهي قابلة للتبديل والتغيير من جيل لآخر وليست ثابتة أو جامدة. وهنا يتجلى دور الأديب الذي هو ابن بيئته، وبما أن الأدب مرآة لحياة الإنسان وهواجسه وآماله وأفراحه وتعاسته وعلاقته مع ذاته والجماعة؛ يمكن المتلقي من أن يرتبط بنصه الأدبي ويدركه ويتعرف على حضارة وثقافة شعب ما بأكمله بشكل أفضل.

هناك أنواع عديدة للثقافة منها: الثقافة العالية، الثقافة العامة، ثقافة الجماهير، الثقافة الشعبية والثقافة الفئوية. وصور الطاهر وطار هوية الجزائر الشعبية والمحلية في روايته. وركز على البعد الشعبي متخذاً إياه على شاكلة الأسماء والاحكام والمثل والقصص والأغاني التي انبثقت من الشارع الجزائري وولدت من

بطن ثقافتهم الشعبية و تداولتها الأجيال من قديم الزمان وحافظوا عليها، لأنها كانت تمثل ذواتهم وجذورهم وتميزهم عن غيرهم والآخر.

النوع الثقافي المهيمن على نص رواية اللاز، هو الثقافة الشعبية. لقد كتب الطاهر وطار روايته هذه بمقهى شعبي. وطغت نزعتة الجريئة لفرض هوية الجزائر الشعبية أمام الآخر الذي يحتقرها ويترصدها من منظار الدونية و يسعى لدحظها ومحوها. سعى الطاهر وطار بذلك في إبراز تراث أمته وتعزيز خصوصيتها والعناصر التي شكلت ثقافة مجتمعه المسيطرة على عامة شعبه وإخوته ببلده.

مصطلح « التراث الشعبي »، مصطلح شامل نطقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر .. وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الاسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم ، كما يضم الفولكلور العربي في البيئات العربية المختلفة سواء كان الفولكلور القول أو الفولكلور النفي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان من الفولكلور التمثيلي العربي العام، أم كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة .. ويضم .. هذا المصطلح أيضاً الأدب الشعبي، المدون والشفاهي، ماهو تراث منقول عبر المكان والزمان، وظل يقاوم كل محاولات طمسه حتى وصل إلينا بصورة محددة واضحة في المطبوع من هذا الأدب، والمحفوظ الثابت البيئية في ذاكرة الحفظة لهذا الأدب.» (خورشيد، 1992: 12)

وذكر كذلك إحدى الأزياء التراثية والشعبية الجزائرية "القشابية" (وطار، 2007: 59)

وإحدى الأكلات الشعبية كذلك المسماة بال"كسكسي" (وطار، 2007: 19)

وتشمل هذه الثقافة: الموروث السردى (الحكايات والخرافات ...) والحكم والأمثال الشعبية وغيرها من فنون التعبير الأخرى.

فتكلم الطاهر وطار عن لعبة كانوا يلعبونها الأطفال الأشقياء بالشوار، عن لسان إحدى المناضلين: "تذكرت أننا عندما كنا صغاراً كنا نضع الموسيقى في فم الجربوع قبل أن ندبحه، هاتفين: عضّ الموس قبل ما يعضّك، كان الجربوع يعضّ الموسيقى بالفعل... وكأنا يفهمنا..." (وطار، 2007: 125)

فنشهد على الطاهر وطار وهو يحاول استعادة هويته التي وضعت على الهامش.

«أن الانشغال بالثقافة الشعبية ومن منظور حدائي يؤمن بالاختلاف، هو انشغال مفارق، لأن ما يقترحه بشكل مفارق، هو استرجاع الهوية والاختلاف في آن.» (الخطيبي، 2000م: 15)

لقد كانت هذه الرواية غنية بروح الشعب والتراث، منها الأمثال والحكم الشعبية التي امتزجت بحيواتهم على مر العصور و تمثل هويتهم وتميزهم عن الآخر المختلف. وقد عكست هذه الأمثال ثقافة الكاتب التراثية.

« إن الثروة التراثية الشعبية التي يمتلكها الطاهر وطار سمحت له أن ينتج العديد من الروايات، شكلت رواية شعبية و ملحمة ذات أبعاد جماهيرية واسعة من خلال شخصيات شعبية، تنصرف بحسب ما تمليه عليهم قناعتهم ومستوياتهم الثقافية وواقعهم المعيشي، فقد استطاع الطاهر وطار أن يضع أنامله على أدق اللحظات الإنسانية الحساسة و صعداها بالمثل الشعبي» (الأعرج، 1989م: ص514)

افتتح الطاهر وطار روايته بهذا المثل الشعبي الذي كان يحمل أبعاداً مختلفة شتى. فكان يمثل التفاؤل وروح النضال والفرد المناضل في آن والتشاؤم والخسارة في آن آخر.

وهو "ما يبقى في الواد غير حجاره".

كان معناه هو بقاء الشيء الصالح أو عودة الأشياء إلى أصولها. سياسياً كان يعني بقاء الجزائر لأهلها واستحقاقهم لها واستعادتهم إياها. وكان يعني أيضاً أن كل شيء مظلم ومزيف زائل وما سوف يتبقى هو النور والحق والحقيقة، والجزائري الصادق المناضل الذي يمثل الذات الجزائرية والتراب والأرض والوطن.

ومن الأمثال التي ذكرت ونوقشت دلالاتها بمقال سابق تحت عنوان "الأمثال الشعبية في روايتي اللّاز والشمعة والدهاليز" للدكتور عبدالرزاق علّا والدكتور عبدالرحيم خديجة.

سنعيد ذكرها هنا بشكل مختصر:

أعطيا بالدين وماتلوحهاش في الطين، لو كان يحرث ما يبيعوه، زواج ليلة وتديره عام، اسأل مجرب ولا تسأل طبيب، أما الشامي شامي والبغدادي بغدادي، النخالة تجلب الكلاب، مدبوح للعيد ولا لعاشوراء، كي تجي تجيبها شعره وكي تروح تقطع سلاسل، أزرق عينه لا تحرث ولا تسرح عليه، الدوام يثقب الرخام.

2. الهوية اللغوية

«تتحدد الهوية اللغوية من خلال الرصيد اللساني المشترك الذي يجمع أفراد الجماعة البشرية الواحدة؛ إذ يشكل المخزون اللغوي المتضمن للتجارب والأفكار والتصورات والأنظمة الرمزية مرجعا تبرز من خلاله معالم الخصوصية الأولى للجماعة البشرية.» (الشرفي، 2021م: 592_593)

والتقسيمات اللغوية تدل على طرق الحضارات المختلفة بتنشئة لغتها والسير على أسسها وقواعدها الخاصة: «إلا أنه يكشف عن وعي عميق بالأطر التاريخية والدينية والأسطورية والثقافية والرمزية التي تتحكم في طريقة إنشاء كل جماعة بشرية لنظامها اللغوي» (الشرفي، 2021م: 593)

«ووعيا بهاجس الأمن اللغوي يرى عبد السلام المسدي أننا أمة لم تنفك تعمل على ضياع هويتها اللغوية؛ فرغم أن اللغة هي المعمار الخفي الذي به يتشيد الفكر ويستقيم، غير أن أصحاب القرار غالبا ما يتواطؤون مع فئات محسوبة على النخبة كي يتقلص إشعاع اللغة العربية ويتفتت كيانها تدريجيا، في حين أن المفترض هو أن تكون العربية هي اللسان التداولي لكل خطاب يتعلق بعالم الرموز والمجردات؛ فما التماهي بين الذات واللغة إلا جوهر الهوية في ذاتها ولذاتها» (الشرفي، 2021م: 594)

ويصرح الطاهر عن اهتمامه البالغ بثقافته العربية الجزائرية من خلال خوضه في العالم السردي العربي- نظرا لشيوع الانتاج الفرنسي بالجزائر آنذاك وقلة الانتاج الأدبي العربي، كانت الأغلبية تكتب بالفرنسية- وكتابة راعته الجريئة "اللاز" باللغة العربية لاثبات إنتمائه العربي من خلال اللغة التي تعد من أهم مظاهر تشكيل هوية الفرد. «ارتباط الروائيين بهويتهم العربية، عبر ما يمكن أن يسمى بمرجعية المنبع، تلك التي تجعل الكتاب في حالة دائمة من الارتباط بثقافتهم الممتدة في لغتها وفكرها» (الضبيع، 2015: ص 450-451)

«أن ظاهرة الهوية في عمومها يمكن أن تفهم باعتبارها ظاهرة لغوية وفوق هذا، يشير جزء أساسي مؤثر من البحث في مجالات متعددة لعلم اللغة الاجتماعي، وعلم النفس الاجتماعي، وعلم الانسان الاجتماعي واللغوي، إلى أهمية المركزية للارتباط الحاصل بين اللغة والهوية» (جوزيف، 2007م: ص 19)

«على المستوى الإبداعي يمكن القول إن رواية "اللاز" للطاهر وطار كانت الحاضنة الأولى التي تلاق منها النص العربي الرسمي بالموروث الشعبي في سبعينيات القرن الماضي، ويبدو أن الكاتب، في أول تجربة روائية حاول أن يخطو باتجاه الإفادة من هذا الموروث وتوظيفه في السياق الدلالي الذي يعني الملفوظ باللغة الفصيحة ويسد ما يمكن أن يتركه من فراغات» (قرطي، 2014: 110)

هناك تماثل ومقارنة عميقة بين خصائص اللغة والثقافة مما يعكس امتزاجها ببعض «حال الثقافة، كما يقول بينديكت (R. Benedict)، كحال اللغة، إذ يمكن أن ندرك الثقافة بنفس الطريقة التي ندرك بها اللغة. إذ تشتمل الثقافة على قواعدها الخاصة وصيغها المختلفة. وهي كاللغة لأنها تنطوي في ذاتها على صور ادراكية للعالم والكلمات. وهي أيضا كالرموز الثقافية إذ تشكل فئات ادراكية متقطعة للعالم الخارجي» (ميكشيلي، 1993م: 27)

«إننا حين نقول الإنسان فإننا نعني اللغة، وحين نقول اللغة فإننا نقصد المجتمع». (احمد ابو زيد، 1983م: 80)

استخدم الطاهر وطار الأسماء العربية من منطلق سيمائية الأسماء لكون هويتهم عربية لادلالة على ذلك. أسماء أمثال: زيدان، قدور، حمو، بعطوش، رمضان، مريم... وكذلك استخدم رموزا عربية أخرى دالة تراثنا الأدبي واللغوي كذكره لكتاب «الشيخ السيوطي، الرحمة في الطب والحكمة». (وطار، 2007م: 25)

إن سيطرة اللغة العربية الفصحى باعتبارها الصورة الرفيعة التي تمثل فصاحة الأدباء، كما هي الوعاء الذي يصب فيه الراوي أفكاره، لا يلغي وجود لغة عامية، لغة الطبقة الدنيا أو السوقية، لغة عامة الشعب. وهذا يتجلى بالأمثال الشعبية التي تكررت كثيرا بالرواية وذكرناها سابقا.

وبعض الحوارات أمثال: "إيه إيه الله يرحمك يا السبع" (وطار، 2007: 7)، "الله يرحمك يا قدور ولدي ويوسع عليك" (وطار، 2007: 8)، "لا تهتم، غمض عينيك واغطس." (وطار، 2007: 26)، "اس اس" (وطار، 2007: 26) بما معنى صه أي أسكت، ومطلع أغنية باللهجة الشاوية: "يا اتعرف الهوى نالروس." (وطار، 2007: 156) أورد الطاهر وطار مقطعاً منها بهامش الصفحة: يا لحن الروس، التوين غال ومخصوص، يا لحن الجبال، انهض للهو وتعال. عضّ الموس قبل ما يعصّك. (وطار، 2007: 125)

وفي ظل الاستعمار الذي يعاني منه الفرد الجزائري قد تصبح مسألة اللغة والهوية بمثابة اللعنة والمأزق. كما قيل عن لسان بعطوش مخاطباً نفسه: آه يا بعطوش. لم ولدت عربياً في هذا البلد التعيس. (وطار، 2007م: 105)

صوّر الطاهر وطار الأمان على شاكلة اللغة، أي أن اللغة قد تكون مسألة أمان وطمأنينة. كما حدث مع اللاز حين سمع صوت شخص ما يأمرهم بالتوقف، أثناء هروبه من المحتل الفرنسي برفقة أصدقائه، فتبدد شعوره بالذكر بعد أن انتبه بأن المتحدث ينطق العربية، كونها لغة أخيه الجزائري. «وطمان ثالث نفسه، بأن الأمر صادر بالعربية.» (وطار، 2007م: 117) أي إنها ليست لغة غريبة تابعة للغريب. بل إنها عائدة لي، فبالأحرى لن تؤذيني.

وفي حوار آخر، أشار حمو لأقوال زيدان: «إن الرهباني أو الروماني في كل أساطيرنا، أشقر، أزرق العينين... لم يتعلم أجدادنا أبداً لغة الرومان، لكن سرعان ما تعلم اللغة العرب.» (اللاز، 2007م: 142) مشيراً لأصوله العربية وانتماءهم اللغوي المتجذر بالعربية.

3. الهوية الدينية

«الهوية الدينية هي غمط من الهوية يتشكل على قاعدة الانتماء إلى معتقد ديني، يتمثل بطائفة دينية أو فرقة أو مذهب.» (كوثراني، 2010م: 11)

«وإذا كان الانتماء أو الولاء الديني شرطاً أساسياً لاكتمال معنى الهوية الدينية، فمن الأهمية بمكان أن لا يكون هذا الانتماء مجرد شعار بل ينبغي أن يتجسد فعلياً على أرض الواقع.» (بن دنيا، 2008م: 83)

ونجد للطقوس التعبدية دوراً بتشكيل الهوية الدينية وتحكيمها، حيث أن «الطقس يشعر الفرد بانتمائه وهويته الجمعية.» (حرب، 2008م: 63)

أشار الطاهر وطار لرمز و واجب اسلامي مهم كانوا يؤدونه كرد فعل وحداد على إعلان الحداد على أرواح شهداء الثورة ألا وهو الصيام. "لم يبق إلا يوماً يعلن الحداد، بالصيام والملاحف السود." وأشار أيضاً للصلاة من خلال شرحه لروتين الحياة البسيطة لعائلة قدور: "فأبوه لا يصلي الصبح في الجامع، ولا يذهب إليه إلا يوم الجمعة." أي أنهم كانوا مازالوا ورغم سياسة الآخر لتذويب شعائرهم المذهبية وتضعيفها، يمارسونها.

واتخذ الطاهر وطار في رواية اللاز الرسول محمد عليه أفضل الصلاة والسلام دلالةً رمزية للنضال والمقاومة والصبر والاستقامة بمجتمعه: "ولسبب ما، وجد زيدان نفسه يفكر في النبي محمد، وشعر نحوه بعطف كبير وهو يتصوره، متسللاً في البهمة إلى غار حراء، صثم في الغار الموحش، والعرق يتصبب من كامل بدنه، ثم يستمع إلى إلى الصوت ويستعيد صور الواقع الاجتماعي المحيط به. مد بصره في الظلمة، وحاول أن يرسم صورة دقيقة للموقف في غار حراء وفي أعماق الرسول." (وطار، 2007: 89)

تناولت رواية اللاز الكثير من الاشكالات الدينية والعقيدية. سواء بين أفراد الأحزاب وتعدد أفكارهم وتعصب بعض القادة والشيوخ، فكان الارهاب نتيجة تحجراتهم العقائدية ورفضهم للتعامل مع آخر مختلف عنهم بالرأي والعقيدة.

«من بين أعضاء كل دين من الأديان كان هناك محاربون أشداء كما كان هناك أبطال سلام عظماء، وبدلاً من أن نسأل أيهما هو المؤمن الحق وأيهما هو والدجال، ينبغي أن نتقبل أن يكون الإيمان الديني للإنسان في ذاته ليس هو الحل الوحيد لكل القرارات التي ينبغي أن نتخذها في حياتنا، ومن بينها تلك القرارات الخاصة بأولوياتنا السياسية والاجتماعية وما يتعلق بهما من السلوك والفعل. فمن الممكن أن ينتمي إلى الديانة نفسها مؤيدون للسلام والتسامح ومشجعون للحرب والتشدد، وربما يكون هؤلاء وهؤلاء (كل بطريقته الخاصة) مخلص الإيمان، من دون أن يكون في ذلك تناقض. إن مجال الهوية الدينية لشخص ما لا يلغي كل نواحي الفهم والانتماءات الأخرى للإنسان.» (صن، 2008م: 76)

كان زيدان بطل الرواية وقائد الثورة الجزائرية، شيوعي الفكر والمبدأ ولم يكن هذا يتعارض مع عقيدته الدينية. "الشيوعية ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء، وأنها عقيدة تقوم أول ماتقوك على الاقتناع المدرك للحياة." (وطار، 2007م: 85)

«والحق أن إنكار التعددية وكذلك رفض الاختيار في مسائل الهوية يمكن أن ينتج نظرة ضيقة ومضللة إلى حد مدهش» (صن، 2008م: 76)

ورغم كل ذلك تعرض زيدان للإقصاء بسبب النظرة الضيقة لدى قادة أمثال الشيخ المتشدد. وخسرت الثورة إحدى قادتها العظام. وانتصر زيدان لفكرته الشيوعية التي تمسك بها حتى آخر رمق أمام العنجهية الفكرية والحزبية.

من مظاهر السلطة الدينية التي كانت تحكم أُنذاك الشعب الجزائري من قبل مشايخة الجزائر بسبب تعصبهم وأصوليتهم أمام الآخر المحتل والغربي بنية توحيد الكل تحت راية ولون واحد، هي ظاهرة تحريم التبغ التي أشار لها الطاهر وطار من لسان شخصية البطل زيدان: هذه ثلاثة أشهر، منذ حُرّم.. ومع ذلك لم أنسه. (وطار، 2007م: 142)

فما كان شخصية الشيخ المتشدد في الرواية -وهو يظن نفسه على حق في سبيل تمسكه بتراث ومعتقدات اجداده وكونه أصوليا رافضا لأي جديد- أن يطلب من زيدان أن يتنازل عن فكره وعقيدته الشيوعية، وإلا فسيكون عقابه الذبح. "أعطيك فرصة أخرى يا زيدان، بعض كلمات تقولها، وهذه كل ما في الأمر." (وطار، 2007: 218) ولكن عندما رفض زيدان التنازل عن معتنقه السياسي تم تكفيره من قبل الشيخ: "ألقوه بالكفار." (وطار، 2007: 219) وأمر الشيخ، بذبحه أمام أعين ابنه اللازم معتقدا منه بأن هذا سيزيد اللازم إيمانا وعزيمة وسيستخذه كدرس عبرة.

وأشار الطاهر وطار أيضا بشكل واضح للإضطراب والضعف الديني والعقائدي الذي كان يلزم الفرد الجزائري في تلك الحقبة.

فصور مشاعر الندم والضياع والضعف والتحسر والاقرار بالذنب الذي لا يغتفر وكانت ضحيته اللازم. النطفة التي انبثقت من حب مأساوي. زيدان مخاطباً نفسه: "اللازم...؟ آه. ابن خطيئتي وزناي..." (وطار، 2007م، 132)

وتطرق الطاهر وطار لمأساة كبيرة أخرى، ألا وهي قضية استيطان الأجساد من قبل الاستعمار وتجاوزهم لحرمة الأنا الجزائري وخصوصيته وإيمانه وهوية جسده.

وحفلت الدراسات الثقافية وكتابات مابعد الكولونيالية بدراسة هذه الأزمة والبحث عن هذه القضية وطرحها بكثرة.

«ذلك أن تملك الجسد وتسويقه وإدراجه في دورة استهلاك على نطاق واسع يشغل رمزيا كتوكيد لإرادة الهيمنة والتسلط، من خلال إلغاء الآخر وتحويله إلى مجرد جسد قابل للبيع، وخاضع للمبادلات التجارية. بل إنه ليصير فوق هذا كله فضاء لتوقيع الاستدمار وختم سلطته، كإعلان منه عن امتلاك هذا الجسد المستلب الهوية.

وقد ظهرت كتابات عديدة تعري هذا النمط من اختزال هوية الشعوب التي جرى احتلال أراضيها وسحقها رمزيا، من خلال إنشاء دور بغاء للترفيه عن جنود الاحتلال، تكون مادتها الأساسية هي نساء الأهالي اللواتي يجتلبن من القرى والأرياف إلى المراكز المدنية كالدار البيضاء في المغرب الأقصى و سايغون في الهند الصينية وغيرها؛ إذ لم يكتف الاستدمار الفرنسي باستيطان الأرض، ولكنه انتقل إلى مرحلة أخطر هي استيطان الجسد.» (شرقي، 2021م: 600)

فيجسد الطاهر وطار هذه القضية برواية اللاز، من خلال الظن السيء لأهالي القرية، الذي كانوا يضمرونه ناحية اللاز و والدته. كانوا يعتقدون بوجود علاقة مشبوهة بين اللاز وأمه مريانه والقائد الفرنسي الخنث. أغلب شكوكهم كانت تتمحور، حول أن اللاز يقوم بأخذ الفتيات المسكينات بواسطة والدته للشكنة الفرنسية. وفي الحقيقة كان هذا الظن لا يمت للحقيقة بأي صلة من الأشكال. وكانت مساوئ ظنونهم قائمة على كرههم للآز ومقتهم إياه كونه لقيط ومنبوذ مجتمعيًا. "لقد توطدت بينهما علاقة متينة، راجت حولها أقاويل كثيرة، وتضاربت فيها آراء السكان... البعض يراها قائمة على القوادة، فاللاز بواسطة الشقية أمه، يتصل ببعض العاهرات، ويمهد لهم، سبل الاتصال بالضابط، سواء في مقره، أو في ديارهن." (وطار، 2007: 11-12) وكان هذا إشارة واضحة من الطاهر وطار على النشاطات المشبوهة والانتهاكات التي كانت تطل الفرد الجزائري آنذاك جسديا وبالتالى دينيا.

وأدان الطاهر وطار الاستعمار الفرنسي على كل هذه التعاسة والشقاء والجهل الذي وقف حائلا بين الجزائري وحقيقته وكرامته الانسانية. فكان ضعف النفوس والتخلف وهشاشة المبدأ والفكر والعقيدة، نتيجة اجرامهم المفتعل.

زيدان مناجياً ذاته: "قرن وقرابة النصف من الاستعمار المباشر... ومجتمع أشد تخلفاً من مجتمعات القرون الوسطى... مجتمع تطمسه البداوة... مجتمع رعوي ضارب في التأخر والانغلاق." (وطار، 2007م: 87-88)

وقال مؤكداً على خطر الاستعمار: "يجب أن يفهم الناس أن فرنسا ليست خطراً على المقاومين بالجلال فقط بل على جميع الناس." (وطار، 2007م: 56)

وصرح الطاهر وطار بروايته عن صعوبة تطهير الذات الجزائرية التي قد تلوث واستحالة محو الآلام والآثار الجسيمة التي قد لحقت بهم جراء سلطة الاستعمار.

"آلامنا لن تمنحي بسرعة... حتى المحيطات لن تغسل قلوبنا، حتى السماوات لن تحتوي أنفسنا.."

(وطار، 2007م: 84)

الأنا والآخر في رواية "اللاز"

«بدأ سؤال الهوية يورق الإنسان العربي نتيجة احتكاكه بالآخر الذي سبقه حضارياً، وبدأ يهدد وجوده، حين زحف إلى الشرق مستعمراً. إذ أن المرء لا يدرك أهمية هويته، إلا في لحظة مأزومة، يواجه فيها المختلف. عندئذ يرتد إلى مكوناته الأصلية، التي تمنحه الإحساس بوجوده أي بتمييزه واختلافه عن الآخر، فيحس بضرورة الحفاظ على هذه المكونات، مهما كانت التحديات! إذ كلما احتدت المواجهة مع الغير، زاد المرء تمسكا بمكونات هويته وخصوصيته، حتى تكاد تصبح "أناه"، وهذه المكونات شيئاً واحداً!» (حمود، 2013: 13)

فما كان على الجزائري في ظل هذه الأزمة سوى أن يناضل رغم يأسه حيال مصيره. كما جاء على لسان قدور: "رغم أنه لا فائدة من الالتحاق بالثورة، فإن الالتحاق بفرنسا فيه الخسارة." (وطار، 2007: 41)

حاول الطاهر وطار أن يجسد الرغبة في فهم الآخر، الذي بدأ في هيئة العدو (المستعمر، الفرنسي) مثلما تبدأ في هيئة الصديق (سوزان زوجة زيدان بطل الرواية). لذلك سنهتم بكل النماذج.

«إن مفهوم ثنائية الأنا والآخر مفهوم جوهري في معظم حقول الدراسات الإنسانية، ويعدّ من أكثر المفاهيم حضوراً في النقد الأدبي والثقافي الحديث. وقد تجلّى هذا المفهوم مع ظهور دراسات ما بعد الكولونيالية، لا سيما عند تناول ثنائية المستعمر والمستمر، إذ يستدعي وجود أحدهما وجود الآخر بصورة مباشرة أو ضمنية.» (الحمادي، 2021: 94)

«ولا يمكن تحديد صورة الآخر في الثقافة العربية الإسلامية بمعزل عن السياق التاريخي، فقد كانت الأحداث التاريخية التي شهدتها المنطقة عنصراً فاعلاً ومصدراً جوهرياً في تشكيل الأنا وتحديد العلاقة بالآخر. من أبرز تلك الأحداث التي أسهمت في طرح مسألة الأنا والآخر في الفكر العربي والإسلامي حملة نابليون بونابرت على مصر (1798-1801)، إذ أنتجت هذه الحملة صدمة العدالة لدى العرب بوضعهم في مجابهة معلنة مع الغرب.» (الحمادي، 2021م: 98)

أخذت ثنائية الأنا والآخر أبعاداً عديدة وأنتجت ثنائيات مختلفة منها ثنائية الشرق والغرب. ومن أهم الدراسات العربية النقدية للاستشراق هي الدراسة التي قام بها ادوارد سعيد بكتابته "الاستشراق". «فلا استشراق أسلوب تفكير يقوم على التمييز الوجودي والمعرفي بين ما يسمى "الشرق" وبين ما يسمى في معظم الأحيان الغرب.» (سعيد، 2006م: 45)

في إطار جدلية العلاقة نجد أنفسنا أمام التساؤل التالي: كيف يمكن للمرء أن يتعايش بين أناه والآخر؟ وكيف له أن يدير اختلافه عن غيره، وبالتالي ممارسته لهويته بصورة عقلانية تواصلية، دون إقصائه للآخر؟ فاحترام الآخر وقبوله يعد أولى خطوات التعايش بين طرفي ثنائية الأنا والآخر. «أن الهوية على المستوى النفسي ما تفتأ تستدعي ثنائية الأنا والآخر. بوصفها ضرورة وجودية للتعرف على الذات وتمييزها، وتقويم الذات لذاتها، فضلاً على امتلاك الشعور بوحدة الشخصية على الصعيد البنيوي.» (التركي، 2010م: 47)

نلاحظ اهتمام الطاهر وطار بروايته، بالآخر الغربي من جهة الصراع الحضاري، ومواجهة المستعمر، ورصد العلاقة السلبية والايجابية معه بشكل واضح وصريح وملحوظ. فاهتمت الرواية بتنوع العلاقة بين الحضارتين.

يتخذ مفهوم الغير في التمثل الشائع معنى تنحصر دلالاته في الآخر المتميز عن الأنا الفردية أو الجماعية. وتكون أسباب هذا التميز إما مادية جسمية، وإما عرقية أو حضارية أو فروقاً اجتماعية أو طبقية. ومن هذا المنطلق، ندرك أن مفهوم الغير في الاصطلاح الشائع يتحدد بالسلب، لأنه يشير إلى ذلك الغير الذي يختلف عن الذات ويتميز عنها، ومن ثمة يمكن أن تتخذ منه الذات مواقف، بعضها إيجابي كالتآخي، والصدقة، وأخرى سلبية كالامبالاة، والعداء، وهكذا يتضح أن معنى الغير والآخر واحد في التمثل الشائع.» (شحاته، 2008م: 17)

فاتصل الطاهر وطار مع الغرب الاشتراكي، أما في المقابل انفصل مع الغرب الإستعماري الإستدماري. (من خلال طرحه لشخصيته زيدان)

الغير كغريب: «تكون الغرابة شعوراً قد يدفع الأنا (الفردية والجماعية) إلى إقصاء الغير أو تدميره أو الشعور بالعدوانية تجاهه أو على الأقل مقابله بالامبالاة والتهميش.. إن الدوافع نحو الغريب هي في الغالب دوافع سلبية، إنها تلك المواجهة الدائمة التي تؤدي إلى إذابة الاختلاف

لصالح الذات، وقد كان آخر ما التجأت إليه المجتمعات الغربية في إقصاء الغير هو الاستعمار والاستيعاب الثقافي.» (شحاته، 2008م: 22)

«الذات هي الجوهر والهوية والشخصية وهي التي تعبر عن الشعور والتفكير.» (شحاته، 2008م: 66)

وأما عن الذات فإن تعريفها يتحدد في أنها: « تكوين معرفي منظم ومتعلم للمدركات الشعورية والتصورات والتقييمات الخاصة بالذات، يبلوره الفرد، ويعتبره تعريفاً نفسياً لذاته، ويتكون مفهوم الذات من أفكار الفرض الذاتية المنسقة المحددة الأبعاد عن العناصر المختلفة لكيانته الداخلية أو الخارجية. » (شحاته، 2008م: 25)

ووعي الذات لا يتكون ويكتمل إلا بوجود الآخر المختلف. « سيكون من العسير إدراك سؤال الهوية بغير الوعي بالآخر. » (شرقي، 2021م: 591_592)

ونجد كيف أن الكاتب صوّر مسألة الإدراك والوعي بالآخر من خلال العلاقة التي كانت تجمع زيدان والفرنسية سوزان.

فشل الطاهر وطار التوافق والتأثر الحضاري من خلال زيدان في رواية اللاز وهو يسترجع ذكرياته المشتركة مع زوجته الفرنسية سوزان: "وتسألني، لماذا لا أنكب على تعلّم القراءة والكتابة، وتلح على أنني شاب، أستطيع بعد عشر سنوات، أن أنال شهادة محترمة." (وطار، 2007: 164) وكانت داعمة له بمسيرته العلمية "ثم اقتحمت بي بناية داكنة اللون، وقالت: هنا يعلمون القراءة والكتابة. لن تمر ثلاثة أشهر، حتى تجد نفسك شخصاً آخر. سأعينك، وسأجد لك إذ ذاك عملاً أليق." (وطار، 2007: 164_165) فرافقته بمشواره هذا نحو التغيير "وما أن أعود في المساء، حتى تجلسني أمامها، وتشرع في إعادة تلقيني ما قرأت، أو في شرح نص من النصوص، ثم تطلب مني أن أنسخ صفحة من الكتاب، أو محاسبتها في الصباح قبل الذهاب إلى العمل بحفوفة." (وطار، 2007: 165)

فكانت السبب ببعث بوادر التغيير والانتماء الحزبي لدى زيدان منذ الوهلة الأولى "إلى أن وجدت نفسي ذات يوم أدرس الاقتصاد السياسي، في الجامعة الشعبية، وببستطة أيضاً، وجدتني في حلقة ماركسية، ثم في خلية شيوعية إلى جانبها. وقبل أن أخرج انتُخبت لمدرسة إدارات الحزب، ودرست مبادئ القيادة الجبهوية ثم الإقليمية. وليلة احتفالنا بتخرجي من الجامعة الشعبية، همست سوزان في أذني: -سنرحل إلى موسكو، للدخول إلى مدرسة القيادة الوطنية." (وطار، 2007: 164_165)

فتبني بعد عودته للجزائر فكرته هذه ودافع عنها حتى الممات. فصار إلزاماً عليه نشر وعيه وتوعية الثوار ضمن حراك استعادة الوطن والهوية. "آه... كلهم، كل هذه البراعم، يجب أن تفتح، في جو ذهني صافي... يجب أن يتخلصوا جميعاً، من كل البذور الفاسدة، التي تعلق بهم..." (وطار، 2007: 129)

فصار جلّ هدفه نشر الوعي ومحاربة الجهل والتخلف والطبقية. وكل هذا عائد للوعي والتحول الذي أحدثته به تلك الشرارة التي انبثقت بنفسه ولم تكن تلك الشرارة سوى سوزان الفرنسية.

«فالغير هو الذي يتم إدراكي للأشياء، وهو الذي يجسد إمكانية عالم مفزع عندما لا أكون بعد مفزوعاً، وعلى العكس إمكانية عالم مطمئن عندما أكون قد أفزعت حقيقة.» (شحاته، 2008م: 20-21)

فتمت العلاقة التي كانت تجمع زيدان بسوزان ادراكه لأمر الحياة وتأثر من خلال وجودها بالشيوعية والأفكار الماركسية والاشتراكية. فصار يمتك الأغنياء ويخطط لاستعادة الحياة المنهوبة من الفقراء عبر بث الوعي في أذهان الفقراء والعمال ومختلف الصنوف الاجتماعية في سبيل توحيدهم. "كيف أقتحم قلوبهم وعقولهم... أما وهم خليط من التجار والعاطلين والمزارعين، والعسكريين المحترفين في الجيش الفرنسي، ذي الرتب والنياشين، فلن يتصوروا أبداً ما أريد أن يتصوروه... المهم في الوقت الراهن أم يقوى إيمانهم بوطنهم، وبحريته... وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء، مثلهم مثل المستعمرين، أعداء اليوم وسيظلون أعداء ما داموا موجودين، وحتى إذا ما قُهرُوا، وأحنوا رؤوسهم للعاصفة، فإنهم سرعان ما يسترجعون وسيسيطرون على الوضع..." (وطار، 2007: 130)

وأضاف أيضاً عن رحلته لنشر الوعي والإدراك الهوي: "ينبغي أن أهتم به أكثر وأعمق وعيه الطبقي... آه... كل هذه البراعم، يجب أن تفتح في جو ذهني صافي... يجب أن يتخلصوا جميعاً من كل البذور الفاسدة التي تعلق بهم." (وطار، 2007، 129)

وعن الشيوعية قال زيدان: "إنها لاثقة بالفقراء والمساكين ضد الأغنياء وكبار الملاك." (وطار، 2007: 86)

وما كان منه إلا أن يسعى لتحقيق العدالة والمساواة من خلال عودة الجزائر لأهلها وأصحابها وطرد المحتل الدخيل.

فلولا الآخر لما أدرك زيدان حدوده و حدود الآخر عن وعي وكيفية التوافق ما بينهما، «إن عالماً لا وجود فيه للآخر المختلف، يحرمنا من مظهر أنطولوجي حقيقي لإدراك الذات في أبعادها الحقيقية. وفي صورها الواقعية، التي يتيحها الوعي بمسافة الانفصال أو الاتصال بيننا وبين الآخرين.» (شرفي، 2021م: 592)

وضمن الطاهر وطار روايته الكثير من مظاهر الصراع والتصادم الحضاري الذي تشكل بين الجزائر والاستعمار. وما كانت مآل المحتل إلا سلبية قائمة على التهميش وإذابة المختلف لصالح مصالحهم الشخصية.

فعلى سبيل المثال تطرق الطاهر وطار برواية اللام لنظرة المحتل الفرنسي الضيقة تجاه الجزائري، حتى وإن كان ذاك الجزائري خائناً لشعبه وأمته بوقوفه مع الفرنسي نفسه. فبين تلك النظرة الحقيرة على لسان القائد الفرنسي وهو يخاطب نفسه مفكراً حيال بعطوش الذي خان شعبه وعمل لصالح الاستعمار: "القدر، لو

كان واعياً للبت مع إخوانه. الانتهازي القذر، لا يدرك تماماً أنه ليس فرنسياً ، ومع ذلك يأتي أعمالاً لا يأتيها إلا فرنسي مخلص. الخائن القذر، قد يستيقظ ضميره ذات يوم، ويهوي عليّ بخنجر، أو يضع في مكتبي قنبلة، ثم يفر نحو الغابة." (وطار، 2007: 87)

وأشار للانفصال القائم على أساس الأناثية والمصلحة بين الأنا والآخر: "في الحياة نوعان من الناس، نوع يعرق مثلك ومثل كل العمال والعاطلين، ونوع يستفيد من هذا العرق... وما لم يتحطم النوع الثاني، فإن عرق الانسانية يظل يسيل هدراً، مصلحة كل نوع تتعارض مع مصلحة النوع الآخر ولهذا فهما عدوان لدودان." (وطار، 2007: 105)

انفصال الشرق والغرب (نحن وهم) «مفهومي الغرب والشرق استخدمنا ووظفنا في سياقات غامضة، وساهم هذا الاستخدام في إنتاج صور Stereotypes نمطية ملتبسة عن الغرب وعن الشرق. فقد تحول كل من الغرب والشرق إلى مفهوم متمثل أو تمثيل، بناء على ميتافيزيقا تنهض على تمرکزاتي محاط بتمركزات عديدة داعمة له، فابتعد الوجود المتعين الواقع كل منهما، وغاب بذلك المعطى الواقعي للمفهوم، حيث نسجت مكوناته ومركباته وفق أشكال متخيلة ونمطية تستلهم كل إمكانيات التهميش والإلغاء، ليفقد المفهوم أي إمكان للجدل والرأي والتواصل.» شحاته، 2008م: (27_26)

فلم يترك المحتل أي لغة تواصل أو تفاهم، وكانت لغته الوحيدة هي الإقصاء والتهميش وإلغاء الآخر. وما كان منهم سوى أن يفرضوا هيمنتهم من خلال العنف. فصور الطاهر وطار هذا الجانب كثيراً بالرواية معبراً عن قداسة المقاومة أمام كل اساليب التعنيف الوحشية للاستعمار. اللازم مخاطباً ذاته وهو بغرفة التعذيب: "هذه الشياطين، وهذه المسامير والآلات شريفة، لأنها لا تجلد ولا تؤلم وتوسع إلا المجاهدين ألا الأحرار ولن أدعها تلامس جسد خبيث خائن أبداً."

نتيجة المطاف

تطرق الوطار لقضية الاتصال والانفصال بين "الأنا" الشرقية الجزائرية و"الآخر" الفرنسي. وطرح هذه التمثلات و الإشكالية الهوية القائمة بين التصادم والتواصل من خلال آليات السرد والشخصيات والحوارات والحبكة التي ما كانت تفتأ أن تشير للمآزق ، الذي من الممكن أن تقع بها الهوية والاختلافات بين الشرقي والغربي المستعمر.

وبالنهاية نستنتج أنّ علاقة الأنا بالآخر الفرنسي في رواية اللاز للطاهر الوطار تتخذ مسارين، المسار الأول سلمي. فالعلاقة مع المحتل ليست علاقة مسالمة بل علاقة مشبعة بالاشكاليات وبألوان الصراع والصدام المستمر منذ القدم.

والمسار الثاني ايجابي، أي كانت زوجة زيدان الفرنسية سوزان تمثل الآخر الذي تعاطى مع ثقافة زيدان الجزائري، فتكونت علاقة ودية من الأخذ والعطاء نمت شخصية زيدان وفكره وأثرت في مسير حياته. أي أنه اتخذ الفكر الشيوعي الحديث متأثراً منها وتعلم وثقف بمساعدتها وتشجيعها ودعمها. فعرف كيف يتعامل مع هويته الجزائرية عن وعي وإدراك دون أن يضره ذلك فلم يقع في مأزق التعصب والتحجر. انفتاحه على الآخر صنع منه قائداً ثورياً يحارب المحتل لاستعادة أرضه، وينشر الوعي ويعلم الثوار ويحارب الجهل ومخلفاته.

فمثل الطاهر وطار الذات الجزائرية من مختلف انتماءاتها الاجتماعية والحياتية والشعبية والدينية وعلاقاتها بالغربي الصديق والغربي العدو والمستعمر. وكل هذه العوامل هي من شكلت الفرد الجزائري وهويته وشخصيته وأثرت على سلوكياته وكونتها بتلك الحقبة.

وما حاول النقاد والباحثين إثباته بمجالات الهوية والثقافة والعولمة، هو أن الحل بين الأنا والآخر لا يمكن إلا بترك التعصبات جانبا واللجوء للغة الحوار وأخذ كل ما هو مفيد عن وعي تام دون أن يضر ذلك هوية الفرد وأصالته. ويجب القضاء على أسطورة التفوق القومي القائمة على اعتبارات إثنية، فالتراكم الثقافي ليس ملكاً خاصاً لبعض الثقافات، فليس هناك ثقافة معزولة، ومن ثمة لا بد أن تنشأ بين الأنا والآخر علاقة من الاحترام المتبادل وبالتالي الاعتراف للآخر بخصوصيته الثقافية ونوعيتها وتميزها، أي لا بد من الاعتراف بشرعية الاختلاف حتى في الحالة التي لا ندرك فيها طبيعة ذلك الاختلاف.

المصادر والمراجع

- 1- الأعرج، واسيني (ط-1989)، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- 2- التريكي، فتحي (2018)، الهوية ورهاناتها، الدار المتوسطة للنشر، تونس.
- 3- جوزيف، جون (2007)، اللغة والهوية "قومية-إثنية-دينية"، ترجمة: د. عبد النور خراقي، عالم المعرفة، الكويت.
- 3- حرب، علي (2004)، حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.

- 4_ حمود، د. ماجدة (2013)، إشكالية الأنا والآخر، عالم المعرفة، دولة الكويت.
- 5_ الحمادي، روضة علي (2021)، تظاهرات صراع الأنا والآخر في نظرية مابعد الكولونيالية، مجلة المقامات، المجلد 05/العدد:02، ص 93_112
- 6_ الخطيبي، عبدالكبير (2000)، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنس، منشورات عكاظ، الرباط.
- 7_ خورشيد، فاروق (1992)، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت.
- 8_ سعيد، إدوارد (2006)، الاستشراق "المفاهيم الغربية للشرق"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
- 9_ شحاته، حسن (2008)، الذات والآخر في الشرق والغرب "صور ودلالات وإشكاليات"، دار العالم العربي، القاهرة.
- 10_ شرفي، شمس الدين (2021)، جدل الهوية وتمثلاتها المعرفية المعاصرة، مجلة المعارف، كلية الآداب واللغات: جامعة خنشلة، الجزائر، المجلد 16/العدد 1/ص 584_602
- 11_ صن، أمارتيا (2008)، الهوية والعنف "وهم المصير الحتمي"، ترجمة: سحر توفيق، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت.
- 12_ الضبع، د. مصطفى (2015)، تعدد الأصوات ومركزية الهوية في الرواية العربية، كلية دار العلوم: جامعة الفيوم، مصر.
- 13_ عبدالله، د. إبراهيم (2011)، السرد، الاعتراف والهوية، دار الفأس للنشر والتوزيع، الأردن.
- 14_ غيرتز، كليفورد (2009)، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- 15_ قرطي، د. خليفة (2014)، السردية العربية وإشكالات الموروث الشعبي، مجلة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة: الجزائر.
- 16_ كوثراني، وجيه (2010)، الهوية والمواطنة والدولة: إشكال في وعي العلاقة أم في بنية الثقافة؟، مجلة التسامح، العدد 29، سلطنة عمان: العمانية للتوزيع والتسويق.
- 17_ لومبار، جاك (1997)، مدخل الإثنولوجيا، ترجمة: حسن قبسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت.
- 18_ محمود، د. زكي نجيب (1993)، في مفترق الطرق، دار الشروق، القاهرة-بيروت.
- 19_ ميكشيلي، اليكس (1993)، الهوية، ترجمة: د. علي وطفة، صادر عن دار النشر الفرنسية: presses universitaires de France، دمشق.

دراسة في المصطلح النحوي الكوفي من خلال كتاب الموفي في النحو الكوفي

لصدر الدين الكنغراوي الأستانبولي

A study in the Kufic grammatical term through the book “Al-Moufi fi nahw elkoufi” by Sadr

Al-Din Al-Kangrawi Al-Astanbuli

د. فاطمة رزاق/جامعة غرداية ، الجزائر

grammairearabe78@gmail.com

ملخص:

تكمّن أهمية هذا البحث في كونه يتمحور حول دراسة المصطلح النحوي الكوفي في كتاب "الموفي في النحو الكوفي"، للكنغراوي، والذي يهدف من خلاله إلى إحياء المصطلحات الكوفية، فقد رأى أنها أهملت، وهي تحتاج إلى النظر، وهذا يرتبط بالحديث عن أبرز سمات المدرسة الكوفية، حيث اتجهت هذه المدرسة وجهة خاصة في أساليب البحث النحوي وطرق الاستنباط وغير ذلك، ونشأ عن هذا أن أصبح لنحاة الكوفة مذهب له طابع خاص، تميز بالاتساع في السماع، والاتساع في القياس، والاتساع في مخالفة مصطلحات المذهب البصري، محاولين أن يميزوا نحوهم بمصطلحات تغاير المصطلحات البصرية، حيث وضعوا مصطلحات نحوية كوفية لها دلالتها الخاصة. كلمات دالة: المصطلح، النحو، المدرسة الكوفية.

Abstract:

The importance of this research lies in the fact that it revolves around the study of the Kufic grammatical term in the book “Al-Moufi fi nahw elkoufi” by Al-Kangrawi, through which it aims to revive the Kufic terminology. As this school tended to a special direction in the methods of grammatical research, methods of deduction, and so on, and this resulted in Koufa grammarians becoming a doctrine with a special character, characterized by expansion in hearing, expansion in analogy, and expansion in contravention of Basra terminology, trying to distinguish towards them with terms that differ from the Basra terms, where they put Kufic terms that have their own significance.

Keywords: term, syntax, Kufic school.

مقدمة:

تعدّ المصطلحات العلمية ألفاظاً ينتقياها العلماء لتدل على شيء معين في عرْفهم، وهذه الألفاظ تنتقل من معناها المعجمي إلى معناها الاصطلاحي وفقاً للعلاقة التي تربط بين معناها اللغوي والاصطلاحي، وعلم النحو واحد من العلوم التي تتطلب مصطلحات علمية دقيقة وميسرة كي يسهل تعلّمها وفهمها، وقد سمّي النحويّون الظرف والحال وما شابه ذلك بهذه الأسماء كي يستطيع الدارسون وغيرهم فهمها، ولم تكن المصطلحات النحوية بالصورة الموجودة الآن، فقد عمل النحويون على تعديلها وتهذيبها وتطويرها حتى بدت ذات معالم واضحة ومألوفة لدى جميع النحويين، وكان لكل مذهب نحوي مصطلحات خاصة، تميزه، وتجسّد خصائصه، ففيم تتمثل المصطلحات النحوية الكوفية في كتاب "الموفي في النحو الكوفي"؟

أولاً/ تعريف المصطلح النحوي :

1. لغة:

جاء في لسان العرب في مادة (صلح) : " الصلاح :ضد الفساد ، صلح يصلح صلاحاً ، والإصلاح : نقيض الفساد ، الصلح : تصالح القوم بينهم ، والصلح : السلم ، وقد اصطالحوا وصالحو وأصلحو وتصالحو واصلحوا، مشددة الصاد ، قلبوا التاء صاداً وأدغموها في الصاد بمعنى واحد " (ابن منظور، 2009، صفحة 610-611، ج2).

وجاء في كتاب التعريفات : " الصلح في اللغة: اسم من المصالحة وهي المسالمة بعد المنازعة، وفي الشريعة: عقد يرفع النزاع" (الجرجاني، 2013، صفحة 137) ، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلَحُوا بَيْنَهُمَا﴾ (الحجرات: 9) و﴿فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَصْلِحُوا ذَاتَ بَيْنِكُمْ﴾ (الأنفال : 1) ، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَأَصْلَحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي﴾ (الأحقاف: 15) ، اصطلاح القوم: زال ما بينهم من خلاف، وعلى الأمر: تعارفوا عليه واتفقوا ، تصالحوا: اصطالحوا، استصلح الشيء: تهيأ للصلاح ، والشيء: أصلحه ، وطلب إصلاحه ، وعدّه صالحاً ، الاصطلاح : مصدر اصطلاح؛ اتفاق طائفة على شيء مخصوص ، ولكل علم اصطلاحاته. (المعجم الوسيط، 2008، صفحة 539)

2. اصطلاحاً:

كلمة المصطلح تعني اتفاق جماعة على أمر مخصوص ، وهذا الإتفاق والتواطؤ أو التصالح إن تم بين جماعة المحدثين نتفق على مصطلح في الحديث، وإن قام بين جماعة الفقهاء على مسائل في الفقه نتج عنه مصطلح في الفقه ، وإن كان بين جماعة من النحاة وضعوا مصطلحا نحويا ، وقل مثل ذلك في سائر العلوم. (القوزي، 1981، صفحة 22)

فكلمة الإصطلاح إذن الاتفاق، وهذا الاتفاق بين النحاة على استعمال ألفاظ فنية معينة في التعبير عن الأفكار والمعاني النحوية، هو ما يعبر عنه بالمصطلح النحوي، "يقول الأمير الشهابي: " والاصطلاح يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الأصلية ، فالسيارة في اللغة: القافلة، والقوم يسرون، وهي في اصطلاح الفلكيين: اسم لأحد الكواكب السيارة التي تسير حول الشمس، وفي الاصطلاح الحديث هي: الأوتوموبيل، والمصطلحات لا توضع ارتجالاً، ولا بد في كل المصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي". (المعطاني، 1990، صفحة 230 — 231)

فالمصطلح يستقل مفهومه عن اسميته أو مصدريته ثم تتجانس مفاهيمه كأن يستقل اللفظ الواحد في العلم ذاته أو في أكثر من علم، كالقياس عند البناء والنجار، والقياس عند النحوي، والقياس عند العروضي، وغير ذلك من المصطلحات كالخبر عند علماء البلاغة والنحو ، كما تفقد بعض المصطلحات اختصاصها في علم معين لتنتقل بالاقتراض إلى علم آخر، كمصطلحي المسند والمسند إليه الذين كانا أساساً في علم النحو إلى أن انزاحا إلى علم البلاغة (عثمان، 2010، صفحة 129).

والمصطلح اسم مفعول، وينبغي أن يذكر بعد اسم المفعول هنا جار ومجرور ، فنقول المصطلح عليه كما نقول المتفق عليه، والمتعارف عليه، ولكن لكثرة الإستعمال وبيان المراد استغنى عن الجار والمجرور واقتصر على كلمة المصطلح فنقول: " هذا اللفظ مصطلح، أي له خاصة متفق عليها بين طائفة معينة، كالرفع، والجر، والهمز، عند النحويين" (عبادة، 2001، صفحة 3)

والمصطلح النحوي يعني تحديد دائرة الإصطلاح في ميدان النحو لتخصيصه بالبحث، كما تخصص لفظ النحو من قبل بالبحث في قواعد العربية، وأصبح يعني العلم بأصولها وإعرابها. (القوزي، 1981، صفحة 25)

فلمصطلح النحوي أهمية في فهم مسائل علم النحو، يقول الدكتور أحمد عبد العظيم عبد الغني: " المصطلح في أية دراسة نحوية ليس إلا جزءاً من بناء نظري للغة ومن ثم فإن عزل المصطلح فهما وتقييماً عن

الهيكل النظري الذي ينتمي إليه ، يحول بين الدارس وبين النظرة العلمية للأمور، ويقف حجر عثرة بينه وبين الحكم على المصطلح في بيئته فلا يدرك أثر الهيكل النظري في اضطراب المصطلح، ولا يتبين دور تداخل المصطلحات في تهالك الهيكل النظري وفقده أسس الصناعة المطلوبة من ضوابط تتسم بالدقة وقواعد تتصف بالإطاراد". (عبد الغني، 1990، صفحة 2)

ثانيا/ المصطلح النحوي الكوفي:

إن الاتفاق بين النحاة على ألفاظ معينة لتؤدي معان ما هو ما يسمى عند النحاة بالمصطلح النحوي ، فالاسم والفعل والحرف والفاعل والصفة المشبهة وغيرها ، مصطلحات اتفق النحاة على تسميتها لألفاظ معينة. (ديرة، 2009، صفحة 208)، وقد مرّت المصطلحات النحوية بالمراحل نفسها التي مرت بها مسائل النحو المختلفة، فلم تظهر إلى عالم الوجود كاملة ناضجة ، إذ لم يكن العرب يعرفون من أمر هذه المصطلحات شيئا ، فكانوا يفهمونها فهما لغويا ، روى الأصمعي قال: " قلت لأعرابي: أتهمز إسرائيل؟ قال: إني إذن لرجل سوء، قلت: أفتجرّ فلسطين؟ قال: إني إذن لقوي" ، فهذا الأعرابي لم يفهم من الهمز إلا العيب والشم ، ولذا أبى أن يكون عيّا ، لأن ذلك من سمات سوء الخلق ، ولم يفهم من الجرّ إلا السحب، فوصف نفسه بالقوة ، على أن المصطلحات النحوية ما لبثت أن وصلت إلى مرحلة النضج والإكتمال ، تضمن لها الخلود والبقاء (قدوم، 2008، صفحة 22).

إنّ الحديث عن بدايات المصطلح النحوي يرتبط نوعاً ما بالحديث عن بدايات تأسيس علم النحو، والروايات التي قدمت في ذلك على أنّ ما كان من مصطلحات نحوية في البدايات لا تشكل في حدّ ذاتها إلا إرهابات أولية على جادة الطريق في علم النحو، فقد أشارت الروايات إلى أنّ أبا الأسود قدّم بما يعرف بمصطلح (النقط) وهو ما يدل على حركات الإعراب ، ومصطلح (الغنة) الذي يدل على التنوين ، وغير ذلك إنما يشكل جانباً وصفيّاً لما تمثله دلالة هذه المصطلحات ، وموقف يحيى بن يعمر مع الحجاج حين قال له الحجاج: " أأسمعي ألحن على المنبر؟ فقال للحجاج : أما إذا سألتني أيها الأمير فإنك ترفع ما يوضع، وتضع ما يرفع" إشارة يحيى بن يعمر إلى حركات الإعراب (الرفع والوضع الذي عني به النصب)، فقد " عرف النحو أولى المصطلحات في عهد الخليل ، وبالخليل نفسه ، فإن العمل الذي قام به من وضع أسماء خاصة للنقط التي وضعها أبو الأسود ، للدلالة على أحوال أواخر الكلمات المختلفة ، يعتبر الخطوة الأولى التي خطاها الدارسون في تصنيع النحو ، ونقله من عهد إلى عهد ، من عهد كان

يتمثل في خطرات تنقذ بها أذهان الدارسين الأولين المعنيين بالدراسات القرآنية ، إلى عهد يمثل دورا من الرقي العقلي ، قد تمثل النحو فيه في أصول وقواعد شبه مطردة ، انبنت في الغالب على الأكثر والأفشى في اللغة". (الخزومي، 1986، صفحة 303).

إنَّ ما سبق يشكل أمثلة يتم من خلالها الحديث عن فترة الرعيل الأول من النحاة، وما برز لديهم من مصطلحات نحوية تتعلق بالأبواب النحوية، والحقيقة أنَّ هذه الفترة بقيت غامضة، ولم تخرج حقائقها إلى النور، ويكاد يكون السبب الرئيسي في ذلك أنَّه لم تصل مؤلفات تمثل هذه الفترة، وأنَّ ما وصل كان عبارة عن روايات تناولت بشكل مبسط بدايات تأسيس النحو، والاختلاف فيها بينهم ، ولذلك فإنَّ البداية الحقيقية للمصطلح النحوي بصورته الناضجة كانت عند الخليل وسيبويه من خلال أول المؤلفات النحوية وهو كتاب سيبويه ، ثم توالى جهود النحاة من بعده حتى وصل المصطلح النحوي إلى ما هو عليه، على أن من الواجب ذكره أن جل هذه المصطلحات هي نفسها التي قدمها سيبويه ونحاة البصرة من بعده ، و" عن الخليل أخذ النحاة الذين تلهذوا له فكرة وضع المصطلحات ، وإذ افترق تلاميذه فريقين ، تأثر كل فريق بمنهج دراسي خاص ، وكان لكل فريق منهما مصطلحات خاصة به ، تخضع في الغالب لمزايا منهجه ، وتبدو فيه خصائصه ، والمصطلحات النحوية التي اصطنتها المدرستان ثلاث طوائف :

— طائفة كوفية خالصة ، لم يعرفها البصريون.

— وطائفة بصرية خالصة ، لم يعرفها الكوفيون .

— وطائفة كوفية بصرية ، إلا أن لها عند الكوفيين اسما ، وعند البصريين اسما آخر" (الخزومي، 1986، صفحة 305)

ثم جاءت مدرسة الكوفة وحاولت من خلال أقطابها الثلاثة : الكسائي والفراء وثعلب أن تجد لنفسها ساحة في الوسط النحوي أمام قدمة البصريين ونفوذهم المسيطر، ولذلك أخذوا بقول (خالف تعرف) لإثبات الذات ، إذ نرى أن " الكوفيين قد رفضوا بعض المصطلحات النحوية البصرية ، وأقاموا مصطلحات خاصة بهم أي أنهم تميزوا بمصطلح كوفي له دلالة الخاصة ، ومفهومه " . (ديرة، 2009، صفحة 111) ، ولعل مما يدل أكبر الدلالة على أن الكوفيين كانوا يقصدون قصدا إلى أن تكون لهم في النحو مدرسة يستقلون بها، أنهم على الرغم من تلمذة أئمتهم الأولين على أيدي البصريين وعكوفهم جميعا

على كتاب سيوييه ينهلون منه ، حاولوا جاهدين أن يميزوا نحوهم بمصطلحات تغاير مصطلحات البصريين والنفوذ إلى آراء خاصة بهم في بعض العوامل والمعمولات ، إذ حاولوا إيجاد مصطلحات جديدة للموضوعات النحوية ، فقد كانت الخصومة على المصطلح النحوي بين البصريين والكوفيين تدور على محور واحد هو ميل الكوفيين وخاصة الفراء إلى تبديل وتغيير مصطلحات البصريين ، إذ " أكثر من التبديل والتغيير في المصطلحات النحوية التي وضعها الخليل وسيوييه ، وأضاف إليها بعض المصطلحات الجديدة " (ضيف، 1979، صفحة 198)، فكانت النتيجة ذات جوانب ثلاثة :

الأول: ظهور مصطلح كوفي له دلالاته الخاصة وتفسيره في مقابل المصطلح البصري .

الثاني: رفض الكوفيين لبعض المصطلحات البصرية وإقامة مصطلحات جديدة مكانها.

الثالث: رفض البصريين لبعض ما جاء به الكوفيون من مصطلحات. (القوزي، 1981، صفحة

(162)

وبما أن المصطلحات الكوفية جاءت مخالفة للمصطلحات البصرية مما أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة؛ مثل: الصرف ، الخروج ، التقريب ، الخلاف ، ونج عن ذلك ظهور مسائل خلافية بين المذهبين البصري والكوفي، على أن الكوفيين يريدون أن يؤسسوا لمذهب في النحو يتميز بمصطلحات خاصة. فعاش المصطلح النحوي فترة الصراع والخصومة بين المذهبين قبل أن يشهد مرحلة الاستقرار.

لقد نشأت المصطلحات الكوفية واستعملت في مراحل النحو الأولى ، أي في مراحل التطور والنمو السريع لهذا العلم ، ثم اعتراها قدر من التغير الدلالي في تلك الفترة الباكرة المليئة بالإبداع والخلاف ، هذه المصطلحات الكوفية قدر لكثير منها أن ينصرف النحاة عن استعماله بعد زمن البصرة والكوفة ، بيد أنها حظيت في بيئة علمية أخرى بقدر من العناية والحفظ ، فلا تزال الكتب المعنية بدراسة النص القرآني تحفل بعدد غير قليل من مصطلحات أهل الكوفة ، فـ " أثر النحو الكوفي ، وإن بدا منحسرا في بيئة النحويين ، فإنه بقيت له آثار في البيئات العلمية الأخرى المعنية بدراسة النص القرآني ، فالناظر في كتب المفسرين كالطبري والقرطبي يجد مصطلحات الكوفة تتردد فيها كثيرا ، وبعضها يبدو ملتزما بهذه المصطلحات — كالطبري في تفسيره — كما أن الناظر في كتب أهل القراءات والتجويد يلاحظ بقاء بعض مصطلحات النحو الكوفي والتزامها من قبل العلماء نظرا لتأثير قراء الكوفة فيمن بعدهم". (الخران، 1990، صفحة 23)

ثالثاً/ المصطلحات النحوية الكوفية في كتاب " الموفي في النحو الكوفي " للكنغراوي:

1. التعريف بالمؤلف :

الكنغراوي هو أبو طلحة عبد القادر ، صدر الدين بن عبد الله بن عبد القادر بن عبد الله بن حسن ، الكنغراوي الأصل ، الاستنبولي ، الحنفي ، السلفي ، وُلد في الآستانة حوالي سنة ثمان وسبعين ومائتين وألف هجرية ، وتأدب وتخرج بوالده ، وبمشافه الذين أجازوه وهم : الشيخ محمد الجوخدار ، والشيخ عبد القادر الأسطواني ، والشيخ محمد الزهاوي ، والشيخ بكري العطار ، والشيخ عثمان الخطيب الحنبلي ، والشيخ توفيق السيوطي ، والشيخ محمد سعيد اليماني ، والشيخ محمد عزرة الأيوبي الإستانولي .
تولى القضاء الشرعي في دوما وحمص وفي الآستانة ، كما تولى القضاء القانوني في كثير من الأمصار ، فقد كان رئيساً لمحكمة البداية في (قره حصار) من أعمال ولاية إزمير ، وفي بيروت ، وجدة ، ودمشق وبغداد ، وطرابزون ، ومناستر وقوصوة ، وكان عضواً في مجلس المعارف بالآستانة ، وأستاذ حكمة التشريع في جامعة الآستانة (الكنغراوي، 1950، صفحة 421) .
لم تصرفه نشاطاته الحكومية عن التأليف ، فقد ألّف باللغتين العربية والتركية عدة مؤلفات في موضوعات مختلفة منها:

تاريخ دول الإسلام ، طبقات المصنفين في العلوم الإسلامية قرناً بعد قرن إلى عصر المؤلف ، طبقات الحنفية، مختصر تهذيب الكمال في الحفاظ، وما قيل في الجرح والتعديل ، مفاتيح كنوز الإسلام ، كشف الغمة عن إفتراق الأمة ، أنساب الأوائل والأنبياء عليهم السلام و أنساب العرب والصحابة والخلفاء والطالبيين وبعض الملوك ، رسالة في النحو ، رسالة في العروض ، الذريعة إلى علم الشريعة، الموفي في النحو الكوفي.

كانت وفاته في الآستانة بشهر رمضان سنة 1346 هجري . وقد قارب السبعين من عمره ، رحمه الله.
(الكنغراوي، 1950، صفحة 421 - 422).

2. التعريف بالمؤلف:

كتاب " الموفي في النحو الكوفي " جاء في شكل رسالة ، حول مذهب الكوفيين في النحو ، علّق عليها الأستاذ محمد بهجة البيطار ، إذ قال : " وبعد، فهذه رسالة موضوعها النحو عند الكوفيين خاصة، توقف

الباحث على مذهبهم في مجمل أبوابه" (الكنغراوي، 1950، صفحة 417)، وقد طبع ضمن مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق.

وقد ذكر صدر الدين الكنغراوي سبب تأليف هذا الكتاب، وهو أنه وجد مصطلحات النحو الكوفي قد أهملت وهي تحتاج إلى النظر والتبصر من أهل التأويل والفقهاء والعلماء ، ويبنى عليها وجوه من القراءات و الروايات المحتملة عن الفصحاء والبلغاء ، يقول: " فجمعتها في غضون كتاب من كتب كثيرة اطلعت عليها ، ورتبتها على ترتيب كتب المتأخرين وسميته " الموفي في النحو الكوفي". (الكنغراوي، 1950، صفحة 423)

منهج الكتاب: يشتمل هذا الكتاب على تسعة أبواب، جمع فيها الكنغراوي المسائل النحوية الكوفية ، تمثل فيما يلي:
خطبة الكتاب

الباب الأول: المعرب والمبني.

الباب الثاني: المرفوعات والمنصوبات.

الباب الثالث: التمييز، منصوب إنَّ وأخواتها، المجرورات ، التوابع (النعت، التأکید، الترجمة ، عطف البيان ، عطف النسق) النداء والمنادى .

الباب الرابع: ذكر فيه أحكاما تتعلق بالمنعوت والمنادى والمستثنى والمعارف والأسماء العاملة (المصدر ، اسم المصدر، اسم الفاعل).

الباب الخامس: ذكر فيه أحكاما تتعلق باسم المفعول والصفة المشبهة ، المنسوب ، اسم التفضيل، تعدية أفعال التفضيل بحروف الجر، اسم التعجب (ما أفعله) ، أسماء المدح و الذم ، الإسم التام ، أسماء العدد ، المبنيات والمكنيات ، أسماء الإشارة، الموصولات ، الكليات .

الباب السادس: الأصوات ، المركبات ، المحلات المبنية، وزن فعَالٍ ، أسماء الشرط و الإستفهام ، الأفعال ، نواصب الفعل المضارع ، الجوازم.

الباب السابع: أفعال القلوب ، أفعال التحويل ، باب أعلم وأرى ، أفعال المقاربة ، فعل التعجب (أفعل به) ، الأفعال الناقصة ، الحروف (حروف الإضافة).

الباب الثامن: إنَّ وأخواتها ، حروف العطف ، حروف الشرط ، حروف الإستفهام، حروف الإيجاب، حروف النفي ، حروف الإستثناء .

الباب التاسع: حروف النداء ، حروف التشبيه ، حروف التحضيض، حروف المصدر، حرفا الإستقبال، حرف التعريف، حرف التوقع، حرف الردع ، حروف الزيادة، الجملة الإسمية والفعلية، المحل . وكانت خاتمة الكتاب معنونة بـ: " في تبيان الفرق بين المذهبين البصري والكوفي " .

3. المصطلحات النحوية الكوفية : من المصطلحات النحوية الكوفية التي استعملها الكنغراوي في كتابه نذكر:

المبتدأ الموافق ذو الفاعل : هو شبه فعل (اسم الفاعل ، اسم المفعول ، الصفة المشبهة ، اسم التفضيل ، المنسوب) ، أسند إلى فاعله الظاهر ، ترافعا ، وحكمه حكم الفعل مع فاعله ، ويدخل عليه إن وأخواتها ، تقول: "إن قائما زيد"، و "إن قائما الزيدان " . (الكنغراوي، 1950، صفحة 571)

المبتدأ المخالف: هو محل (ظرف) أو جار مع مجرور ، أسند إلى فاعل ، عامله الخلاف ، نحو : "عندك زيد" وحكمه حكم الفعل مع فاعله . (الكنغراوي، 1950، صفحة 572) .

الخبر المخالف: هو محل (ظرف) ، أو جار مع مجرور أيضا ، أسند إلى المبتدأ نحو : "زيد عندك"، وعامله الخلاف أيضا . (الكنغراوي، 1950، صفحة 572)

النعت المخالف: هو محل (ظرف) ، أو جار مع مجرور يبين وصف نكرة نحو : "رجل من الكرام عندنا"، ولا يتقدم على المنعوت . (الكنغراوي، 1950، صفحة 573)

منصوب (لا) التبرئة : لا التبرئة مصطلح كوفي عنى به الفراء ما عرف عند البصريين بلا النافية للجنس، وقد ورد كثيرا في كتاب معاني القرآن للفراء ، فعند قوله تعالى : ﴿فَلَا رَفْثَ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ﴾ (البقرة : 197) ، قال : " فالقراء على نصب ذلك كله بالتبرئة إلا مجاهدا فإنه رفع الرَفْثَ والفُسُوقَ ونصب الجدال " (ديرة، 2009، صفحة 268 - 270) ، يقول الكنغراوي عن (لا) التبرئة أنها " تنصب نكرة أريد نفي جنسه ، وهو مقدم على الخبر نحو: لا أبأ لك ، ولا غلام رجل حاضر وكثر ترك تنوين منصوبه مفردا ، نحو : لا رجل في الدار ، ويجوز رفع نعتها ، وورد نصبه معرفة نحو: لا إياه هنا ذكره الفراء " . (الكنغراوي، 1950، صفحة 229)

النت الموافق : هو مصطلح أطلقه الفراء على الصفة ، ففي قوله تعالى : ﴿ لَا فَارِضٌ وَلَا بُكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ ﴾ (البقرة : 68) يقول : "العوان ليست بنعت للبكر ، لأنها ليست بهرمة ولا شابة ، انقطع الكلام عند قوله "وَلَا بُكْرٌ" ثم استأنف ... " (ديرة، 2009، صفحة 230 - 231) ، يقول الكنغراوي : "يراد بالنعت الموافق ما كان في المعنى عين المنعوت فإذا قلت : (زيد العالم) كان العالم في المعنى نفس زيد متصفا بالعلم ، وهو مالم يكن محلا ولا جارا ، وأفاد معنى في متبوعه غير الشمول لأن الصفة هي الاسم الدال على بعض أحوال الذات ، ويجوز نعت النكرة بالأعم والأخص والمساوي ، ولا ينعت المعرفة بالأخص خلافا للفراء ، لا يمتنع النعت في النكرات بالأخص ، وهو مشتق أو في حكمه ، ويقع جملة بعائد ، ولا يقع المصدر نعتا، كما لا يقع حالا". (الكنغراوي، 1950، صفحة 237)

الترجمة: الترجمة والتكرير والتبيين والمردود ، هي مصطلحات لمسمى واحد عند البصريين ، وهو البدل ، فتحلب يقول عندما تعرض لشرح قوله تعالى : ﴿ فَذَلِكَ يَوْمَئِذٍ يَوْمٌ عَسِيرٌ ﴾ (المدثر: 9) : " (يومئذ) مرفاع (فذلك) - أي أنه يقصد أن يومئذ خبر للمبتدأ فذلك - ويوم عسير ترجمة يومئذ "، فهو يسمي البدل ترجمة ، وهذا اصطلاح كوفي فيوم عسير بدل من يومئذ (ديرة، 2009، صفحة 223)، يقول الكنغراوي : "التابع المقصود بالحكم دون متبوعه ، ويكون مساويا لمتبوعه ، وبعضه ، وما يشتمل عليه ، ومباينه ، وهو غلط ، إلا أن يكون لنكتة ، وإذا ترجم المعرفة بالنكرة ، فالنعت واجب ، ويجوز ترجمة كل مكني". (الكنغراوي، 1950، صفحة 242)

المكنيات: هو مصطلح عبر به الفراء عما يسميه البصريون ضميرا ، فنجده يستعمل هذا اللفظ للدلالة على الضمير والمضمير ، وأول ما يطالعنا قول الفراء في سورة الفاتحة عندما وجه قراءة الكسر في (عليهم) بكسر الهاء فقال : "وأما من قال عليهم فإنه استقل الضم في الهاء وقبلها ياء ساكنة فقال : عليهم لكثرة دور المكني في الكلام" وهو يقصد كثرة ورود الضمير في الكلام (ديرة، 2009، صفحة 280) ، فالمكني "هو ما وضع لتكلم أو مخاطب ، أو غائب سبق لفظا أو معنى نحو: ﴿ اَعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى ﴾ (المائدة : 08) ، فإن إستقل فننصب مرفوع ك (أنا) إلى (هن) ، ومنصوب ك (إياي) إلى (إياهن) ، وقد ينوب المنصوب عن المرفوع نحو : " كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو إياها "، وقيل هو منصوب على المفعولية حيث إنَّ (إذا) فيه معنى (وجدت) واعترض عليه الزجاجي آخذا بظاهره قائلا إن كان (إذا) محلا عاملا فم ينصب إياها ، وإذا كان متضمنا معنى

وجدت فيلزمه منصوبان ، فأجابه البعض عازيا لأبي العباس ثعلب بأن (هو) هنا حرف عماد ، والمفعول الأول محذوف، يعني مع الفعل أنه متضمن معنى أنه وجدت على ما قدمناه، و (هو) حرف عماد وإن لم يستقل فتصل مرفوع كضربت إلى ضربن ، يستتر في الصفة ، والأمر لواحد والماضي للغائب والغائبة، و المضارع لهما، وللمتكلم والمخاطب هذا على الأفصح". (الكنغراوي، 1950، صفحة 523) ،

الكليات : كيت وذيت للقصة ، وكم ورب وكأين للعدد، وكذا (كم) استفهامية ومميزها مفرد مفرد أو مجموع منصوبا ، وجوز جرّه الفراء بمن مقدّرة ، ووافقه الخليل وسيبويه من البصريين ، وخبرية ومميزها مفرد أو مجموع ، مجرورا بمن مقدّرة ، فيجوز فصلها بحلّ أو جار أو غيرهما. (الكنغراوي، 1950، صفحة 532)

المحلات المبنية: (الظروف) منها ما أضيف إلى منويّ من الجهات الست ، وتسمى (غايات) كقبل وبعد ، وأمام وقدام ، وخلف ووراء ، وأول وأسفل ، وحمل عليه لا غير وحسب ، ومنه حيث ويضاف إلى الجملة دون المفرد خلافا للكسائي مستدلا بقوله: "حيث ليّ العمائم". (الكنغراوي، 1950، صفحة 86)

حروف الإضافة: (من) للابتداء في الزمان والمكان كقوله تعالى : ﴿ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ ﴾ (التوبة: 108) والتبيين والتبعيض والتبديل ، وزائدة في الموجب وغيره (إلى) لانتها ، و (حتى) لانتها إلى الآخر بتدرّج ، ولا تدخل المكني. (الكنغراوي، 1950، صفحة 214)

الحل: مصطلح أطلقه الكوفيون على الظرف عند البصريين ، جاء في الإنصاف : " ويسمون — الكوفيون — الظرف المحل ، ومنهم من يسميه الصفة "، فالكوفيون عامة يسمون الظرف محلا ، وقد يسمونه غايات ، وينفرد الكسائي بتسمية الظرف صفة (ديرة، 2009، صفحة 222)، يقول الكنگراوي : "إن تعلق بفعل ففعل فيه نحو "سرت يوما، وسريت ليلا"، وإلا فيقع صفة، وحالا وخبرا، ومبتدأ، ويعمل كالفعل ، وهو بعد المعرفة والنكرة كالجملة ، ثم أن المحل إذا وقع خبراً وكان نكرة، يرفع نحو: "البرُّ يوم"، و"الصوم شهر"، وإلا فينصب على الخلاف ، ومثله الجار والمجرور". (الكنغراوي، 1950، صفحة 587)

حرف الردع : كلا، وقد جاء بمعنى (حقا). (الكنغراوي، 1950، صفحة 580)

حرف التوقع : (قد) للتقريب في الماضي، والتحقيق في الحال، والتقليل في الإستقبال. (الكنغراوي، 1950، صفحة 580)

عطف النسق: تابع بحرف من حروف العطف. (الكنغراوي، 1950، صفحة 244)

التأكيد: تابع يقرر المتبوع. (الكنغراوي، 1950، صفحة 239)

الخلاف: هو مصطلح كوفي محض ، لم يقل به البصريون ، وهو عامل معنوي ، قال الكوفيون " إن الظرف إذا وقع خبراً للمبتدأ ينتصب بالخلاف نحو " عليّ أمامك أو زيد وراءك " وكذلك المفعول معه نحو " استوى الماء والخشبة" والفعل المضارع المنصوب بعد الواو والفاء المسبوقين بطلب أو نفي أو نهي أو تمنّ أو استفهام ، وأضاف بعضهم أو إلى الواو والفاء ، وإنما قال الكوفيون بالخلاف لأن الجواب مخالف لما قبله (ديرة، 2009، صفحة 287) ، يقول الكنغراوي: " ثم أن المحل إذا وقع خبراً وكان نكرة، يرفع نحو: "البرُّ يوم"، و"الصوم شهر"، وإلّا فينصب على الخلاف". (الكنغراوي، 1950، صفحة 587)

التجرد: هو عامل معنوي عند الكوفيين ، وهو عامل الرفع في المضارع الذي لم يسبقه ناصب أو جازم ، فالفعل المضارع " يرفع مجرداً عن الناصب والجازم ، ورافعه التجرد عند الفراء ومن تبعه". (الكنغراوي، 1950، صفحة 93)

خاتمة :

نستنتج من خلال دراستنا للمصطلحات النحوية الكوفية في كتاب " الموفي في النحو الكوفي" للكنغراوي ما يلي:

- إن الاتفاق بين النحاة على ألفاظ معينة لتؤدي معاني هو ما يسمى عند النحاة بالمصطلح النحوي.
- إن البداية الحقيقية للمصطلح النحوي بصورته الناضجة كانت عند الخليل وسيبويه ، ثم توالى جهود النحاة حتى وصل المصطلح النحوي إلى ما هو عليه.
- إن التنافس العلمي الذي قام بين نحاة البصرة والكوفة، دفع بالكوفيين إلى اختيار مصطلحات معينة في مقابل مصطلحات البصريين ثم تطور الخلاف إلى رفض بعضها.
- نشأت المصطلحات النحوية الكوفية واستعملت في مراحل النحو الأولى ، ثم اعتراها قدر من التغير الدلالي في تلك الفترة البكرة المليئة بالإبداع والخلاف ، هذه المصطلحات الكوفية قدر لكثير منها أن

ينصرف النحاة عن استعمالها ، بيد أنها حظيت في بيئة علمية أخرى بقدر من العناية ، فلا تزال الكتب المعنية بدراسة النص القرآني تحفل بعدد غير قليل من المصطلحات الكوفية.

- ذكر صدر الدين الكنغراوي سبب تأليف كتاب " الموفي في النحو الكوفي " ، وهو أنه وجد مصطلحات النحو الكوفي قد أهملت ، وهي تحتاج إلى النظر والتبصر من أهل التأويل والفقهاء والعلماء.

- وظف صدر الدين الكنغراوي مصطلحات نحوية كوفية توظيفاً مباشراً في كتابه ، منها : المبتدأ الموافق ذو الفاعل ، المبتدأ المخالف ، الخبر المخالف ، النعت المخالف ، منصوب (لا) التبرئة ، النعت الموافق ، الترجمة ، المكنيات ، الكليات ، المحلات المبنية ، حروف الإضافة المحل ، حرف الردع ، عطف النسق ، الخلاف ، التجرد ، حرف التوقع .

المراجع :

1. ابن منظور، لسان العرب، ج2 ، تح: عامر أحمد حيدر ، دار الكتب العلمية ، دط ، بيروت ، لبنان، 2009.
2. أحمد عبد العظيم عبد الغني، المصطلح النحوي: دراسة نقدية تحليلية ، دار الثقافة، دط، الفجالة، مصر ، 1990.
3. رياض عثمان ، المصطلح النحوي وأصل الدلالة ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت، لبنان، 2010.
4. الشريف أبو الحسن الجرجاني، التعريفات ، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، لبنان ، 2013.
5. شوقي ضيف، المدارس النحوية، دار المعارف، دط ، القاهرة ، مصر، 1979.
6. صدر الدين الكنغراوي الإستانبولي، الموفي في النحو الكوفي، المجمع العلمي العربي ، دط، دمشق ، سوريا ، 1950.
7. عبد الله بن حمد الخثران ، مصطلحات النحو الكوفي : دراستها وتحديد مدلولاتها، دار هجر، ط1، القاهرة ، مصر ، 1990.
8. عبد الله سالم المعطاني، أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم : قراءة جديدة لثرائنا النقدي ، كتاب أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية ، 1990.

9. عوض حمد القوزي ، المصطلح النحوي : نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري ،
جامعة الرياض، ط1، السعودية، 1981.
10. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة ، مصر، 2008.
11. محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب ،
دط، القاهرة، مصر، 2001.
12. محمود قدوم ، مدرسة البصرة النحوية ، دار المستقبل، دط ، عمان ، الأردن، 2008.
13. المختار أحمد ديرة ، دراسة في النحو الكوفي من خلال معاني القرآن للفراء، دار قتيبة، دط ،
بيروت، لبنان، 2009.
14. مهدي الخزومي ، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، دار الرائد العربي ، ط3،
بيروت، لبنان، 1986.

هاجس التجريب واشتغال الرؤيا الصوفية في الرواية العربية
رواية "ظل الله" لفتحية الهاشمي نموذجاً

**The obsession with experimentation and the preoccupation
of the Sufi vision in the Arabic novel**

The novel "Shadow of God"

by Fathiya Al-Hashemi as a model

د. سعيد بوعيطه/ باحث مغربي (أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي)

Bouaita10@gmail.com

الملخص:

تشكل الرواية باعتبارها نصاً سردياً من رؤى خاصة وأفكار عميقة، ومواقف فلسفية، تنبثق ضمن رؤية فنية وموضوعية ذات امتدادات مختلفة ومتنوعة، بحيث يحرص الروائي على إظهارها في صورها المثل و المتميزة والتي تنطوي على تقنيات سردية خاصة وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها من الناحية الجمالية، ولتحقيق هذه الخاصية لجأ أغلب الروائيين في الحقبة الأخيرة إلى الاعتراف من التجربة الصوفية باعتبارها ممارسة إبداعية، إذ تمثل هذه الأخيرة منبعاً ثرياً لتوليد الشعرية والجمالية، فأصبحت الرواية مداراً للتجريب ومجالاً لاحتضان الصوفية فتداخلت الرؤية الروائية السردية والرؤية الصوفية التي منحت الرواية مساحة إنسانية عميقة الدلالة تختلف في مكوناتها النصية عن الخطابات الأخرى وتتجاوز قوانين الخطاب المتداول الكلمات المفتاحية: التجريب، الرواية العربية المعاصرة، الخطاب الصوفي، التراث

Abstract

The novel is formed as a narrative text from special visions, deep ideas, and philosophical stances, which emerge within an artistic and objective vision with different and varied extensions, so that the novelist is keen to show it in its optimal and distinct images, which involve special narrative techniques and various mechanisms that work to shape it from an aesthetic point of view. In order to achieve this characteristic, most novelists resorted in the recent era to extract from the Sufi experience as a creative practice, as the latter represents a rich source for the generation of poetic and aesthetic, so the novel became an orbit for experimentation and a field for embracing Sufism. Its textual components differ from other discourses and transcend the laws of discourse in circulation.

Keywords: experimentation, contemporary Arabic novel, Sufi discourse, heritage

المقدمة :

سعى الروائي العربي المعاصر إلى إغناء تجربته الروائية بتطويع التراث، معبراً عن رؤيته وفهمه لكنه الحياة. ولأجل هذا، نجده يُدعِّع دلالاتٍ جديدة تُغني تجربته الروائية. حيث يوظف التراث بكل ما يحتويه من مصادر، مستفيداً من مخزونه وتجاربه. من أجل تنويع مستويات خطابه السردي. يعتمد على التراث لأجل قول المسكوت عنه، فحيت اتسعت الرؤيا، صاغ الروائي من التراث ما يناسب رؤياه بعيداً عن الالتزام بالتاريخ وسير أحداثه. فالحادثة ليست طمسا للتاريخ، بل إعادة صياغة له بشكل جديد لصالح الإبداع الروائي من حيث المعنى، والسرد وتطور الحدث والزمان والمكان. فنجده الروائي يستدعي التاريخ، والحكاية الشعبية، والسيرة، وكتب التراث، والنص الديني.

تعد التجربة الصوفية جزءاً أساسياً من التراث، ومن مظاهر حداثة الرواية العربية المعاصرة الاعتماد على التجربة الصوفية إبداعاً للتعبير عن رؤية الروائي للكون. يغترف الروائي العربي من تجربة الصوفي، ويطلع تجربته/ كتاباته بالشعرية (البعد الشعري). لأن معظم رجالات الصوفية هم شعراء، مارسوا كتابة شعرية واتخذوها وسيلة للتعبير عن فلسفتهم ورؤاهم المتفردة للوجود والكون (أداد، 2001، ص: 31). ولأن الشعرية باتت سمة الرواية المعاصرة، فإن الخطاب الصوفي، يعتبر الطريقة الناجعة لإضفاء الشاعرية عليها. إن الانجذاب إلى التراث الصوفي، يجعل النص الروائي ممتلكاً لبنية مفتوحة ومتعددة الخطابات (Tadié, 1978, p : 6). لما يحويه من شعر وسرد وخرافة وحلم وسحر، وهكذا تصبح الرواية مداراً للتجريب، ومجالاً لاحتضان الرؤيا الصوفي، فبالرؤيا الشعرية والرؤية الصوفية تحقق الرواية بعداً جمالياً كبيراً مثيراً للتأمل والحيرة الوجودية (مرتاض، 1998، ص: 14). ولكي لا تنحصر الدراسة في جانبها النظري، حاولت استجلاء اشتغال الخطاب الصوفي، في النص الروائي، من خلال رواية "ظل الله" للروائية التونسية فتحية الهاشمي. حيث ركزت على المستويات التالية: اللغة والمصطلح، والشخصية، واشتغال التناص.

هاجس التجريب في الرواية العربية

حين رسم ألان روب غرييه، عام 1956، ما أسماه "الطريق إلى رواية المستقبل"، أشار إلى أن الرواية لا يجوز أن تكون وسيلة لتفسير العالم (Grillet, 1961, p : 18). لأن "العالم ليس لفظاً من دون معنى، ولا معنى محالاً، إنه، بكل بساطة، موجود" (بحراوي، 2009، ص: 5). هل يمكن للروائي أن يصور العالم الذي هو فيه من غير أن يعيد بناءه بما يوافق المعنى الذي يعطيه له؟ مما خلخل القوالب الروائية التقليدية، وخلق تصوراً جديداً للكتابة الروائية خاصة والإبداعية عامة. أدى هذا التصور الجديد

للكتابة، إلى ظهور محاولات روائية أدرجها النقاد تحت اسم الرواية التجريبية. ولكن الرواية التجريبية ليست مذهبا أدبيا ولا تيارا روائيا، بل هي مناخ وميل مغروز في شخصية الكاتب. لهذا، لا تتشابه أعمال الروائيين التي ينسبها النقاد إلى الرواية التجريبية. لا تتشابه مؤلفات كلود سيمون وجيمس جويس، أو مارسيل بروست على الرغم من تأثيرهما فيه. ولا تتشابه كتابات ألان روب غرييه ونتالي ساروت وجان ريكاردو على الرغم من انتسابهم إلى الرواية الجديدة (يقطين، 2001، ص: 11). بل إن الاختلاف بينهم كان علنيا، وعبر عنه روب غرييه في مناسبات عديدة. ولا يتشابه روب غرييه وبوتور حتى في موقفهما من وصف الأشياء. فبينما يستخدمها الأول لنفي الإنسان من النص، يستغلها الثاني كعلامات حضور الإنسان، وعلى الزمان والمكان المتصلين بهذا الحضور، ويطول تعداد الفروقات بين أساليب كتاب الرواية التجريبية، وهذا ما يبين سبب رفض هؤلاء كل محاولة لجمعهم في إطار مدرسة معينة، وإصرارهم على استقلالية عمل كل منهم وتجاربه. وهناك فروق جوهرية بين الرواية التجريبية، والتجريب الروائي، فالرواية التجريبية عمل تغيير، ينطلق من وعي الكاتب ومن مفهوم جديد لديه للكتابة الروائية، أما التجريب الروائي، فهو فعل محدود داخل مفهوم الرواية السائد يعبر عنه الكاتب عن شخصي عن التأليف أو التصوير، أو اختيار الموضوع، ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته.

التجريب قرين الإبداع، لأنه يمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح (يقطين، 2001، ص: 35). والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة. بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة، ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع. ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة، فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يجري داخل المبدع في عاله الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه الخيال الجماعي. وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، الديني والعجائبي. من اللافت للنظر أن المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرواية العربية هي التي شكلت تياراتها الفاعلة في مستويات السرد العديدة، وربما كانت التجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثل حركتها الباطنية المستمرة، مع ما يبدو من عدم استمرارها، فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها، وليس بوسعنا في هذا السياق

المحدود رسم خارطة تحولات التيار التجريبي في جميع المراحل، لأن طرفاً منه سرعان ما يندثر، وطرفاً آخر لا يلبث أن ينتشر ويدخل في نسيج التقاليد المستقرة. ولا يظل بارزاً منه سوى التجارب المنقطعة التي تمثل كشفاً جمالية ذات خصائص نوعية، ويتعين علينا حينئذ أن نكتفي بإشارات وجيزة لإبراز ملامح هذا التيار التجريبي.

بات مفهوم التجريب الذي يلزم الرواية العربية المعاصرة خاصة، وباقي الأجناس الأدبية الأخرى (القصة، المسرح، الشعر... الخ)، خاصة وأن الرواية لا تتوفر على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهّم الاطمئنان إليها باستمرار. لأنها كما يشير ميخائيل باختين (غير قابلة للتقنين بطبيعتها ما دامت الخطابات الأخرى المتداولة الأشكال التي يستقر فيها. من هنا، فالرواية جنس أدبي مفتوح، ينهل من مجموع الأجناس الأدبية على اختلاف طبيعتها. وهذا ما يؤكد فضاءها التجريبي الذي يشكل أفقاً مفتوحاً متطلعاً إلى إمكانات إبداع مختلف. يسعى التجريب الروائي إلى البحث المستمر عن عوامل جديدة، وآليات سردية خطافية معبرة لكل مألوف. حدد صلاح فضل ثلاث دوائر أو بنيات لتحديد ملامح التجريب (فضل، 2008، ص: 103):¹

ابتكار عوالم تخيلية جديدة لم تعرفها السرديات السابقة مع القدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد بشكل منهجي منظم.

2. توظيف تقنيات فنية لم يسبق استخدامها على مستوى الرواية، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى نتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل وتحديد منظوره أو تركيز برؤية مثل: تقنية تيار الوعي، أو تعدد الأصوات.

3. اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع. ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتعالق بلغة التراث السردية أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى. لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.

ولعل أهم ما في هذه الملامح، هو خلق عوالم متخيلة جديدة. لأنها التقنية الوحيدة لإشباع رغبة الروائي في تشييد نصه السردية وفق معالم تتجاوز وتحرق كل ما هو مألوف ونمطي. وهي رؤية إبداعية مشروعة لكل روائي باحث عن التميز والتفرد بنصه وبأدواته وتقنياته السردية التي يتلاعب بخيوطها، لينسج في آخر المطاف سيفسء تهر القارئ بألوانها. وزخرفتها. وسعيًا من الروائيين العرب لتحقيق الجديد والبحث عن أفق متميز لرواياتهم، اغترفوا من التراث والابتعاد عن الآخر/ الغرب. فالتجريب الروائي هو سعي للاختلاف وتغيير للتقنيات المستوردة ضمن المعايير الغربية. إنه "لا يقلد تجارب أخرى في الكتابة الروائية، سواء في الواقعية الأوربية، أو ما يسمى بالرواية الجديدة في فرنسا، أو ما يسمى بالواقعية السحرية في

أمريكا اللاتينية(....) ذلك أن الروائي العربي يستوحي واقعه من مظاهره المتعددة وإيحاءاته ورموزه وأساطيره المعاصرة، من أجل تشكيل خلفية معرفية وثقافية بمرجعيات الواقع العربي وخصوصياته وفي إطار المغامرة بكتابة نصوص روائية متعددة الأبعاد والمظاهر والتجليات" (وتار، 2002، ص: 7). فكان النهل من التجربة الصوفية كتجريب جديد داخل الرواية. حيث حاول الروائي إضفاء توليفات لغوية تحمل نفحات صوفية. سواء على مستوى توظيف المصطلحات الصوفية بما تحمله من كثافة دلالية ورمزية، أو عن طريق تعالق نصوصهم بنصوص صوفية لتأكيد شعريتها ورمزياتها. وهذان العنصران يجسدان هذا النوع من التجريب. ولأن التجريب الروائي (لا يفرق بين الواقع والحلم، وبين الواقع والأسطورة، وبين الواقع والتوقعات لأنه لا بذاته ككتابة عن الواقع تستلهمه ولا تستنسخه، تعيد تشكيل ملامحه ولا تسعى إلى بثه كما هو) (وتار، 2002، ص: 14). أما سعيد يقطين، فيحدد التجريب في كتابه "القراءة والتجربة"، باعتباره إفراطا في التجاوز (يقطين، 1985، ص: 31). بمعنى أن تحقق النصوص الروائية تجاوزا للنماذج السائدة، من حيث الرؤية، والقوالب الفنية... الخ. مما يعني أن التجريب الروائي يمارس تجاوزا في علاقته بالنموذج الواقعي في الكتابة الروائية. من خلال الاشتغال على اللغة، وتشكيل الفضاء الاستعاري المغاير. إنه حادثة روائية وبنية فنية حديثة تتناظر وتتماشى مع البنيات الفكرية الحديثة الناتجة عن التيار الحدائثي الحاصل في الفكر العربي، ووعي جمالي حدائثي بالكتابة، يشتغل على بنيات الحكى: السرد والوصف، والفضاء الروائي، والزمن والشخصيات (يقطين، 1985، ص: 37). وهنا يمكن القول إن الرواية بحث مستمر عن أفق مفتوح، أفق يتطلع إلى المستقبل، حتى لو كان مرتبطا بالحاضر. ومهمة الروائي هي المغامرة في تجريب الأشكال التعبيرية الجديدة بخلخلة الأشكال القديمة. بهذا، فالتجريب الروائي، إنتاج لخطاب يبني الواقع عبر التخيل، ليؤسس خصوصية النص الروائي وتفرد. وذلك بتحديد "العالم الروائي... فهو يقف ضد التقليد ويرفض التنميط والنمذجة والتحقيب" (عزام، 2005، ص: 73). كما يتجه لكتابة نص متعدد بأبعاده ولغاته وأصواته، ومتعدد القراءة. من جهة أخرى. تجليات الخطاب الصوفي في الخطاب الروائي

يأخذ الخطاب الصوفي المستدعى في الخطاب الروائي من الثقافة الصوفية مرجعيته، ومقوماته وخصوصياته وشعرية المحكي العجائبي فيه. لعل هذه الخاصية هي التي تميزه عن باقي الخطابات الأخرى. نظرا لما يميزه من حمولة معرفية غ و رمزية غامضة. فقد أدت المعرفة الصوفية إلى تشكيل نسق خطابي يختلف في مكوناته النصية عن الخطابات الأخرى، بدعوى أنه يعرب عن تجربة داخلية هدفها الاتصال. من هنا، فالخطاب الصوفي بمحولاته العميقة الغامضة يتجاوز قوانين الخطابات المتداولة. لكونه خطابا مغرقا في الرمز والتجريد. يصدر عن ذات تعيش حالة وجد، وانفعال قوي في لحظة اتصال بالغيب.

لعل هذا ما دفع أهل التصوف الاعتماد على لغة خاصة بهم. يحملون اللغة أكثر مما تتحمل ألفاظها من معاني وإيحاءات. يتعذر معها (أحيانا) تحقيق عملية تلقي نصوصهم واستيعابها. في حين أن الخطاب الروائي مرتبط بشكل أو بآخر، بالواقع المعيش. يصدر عن وعي صاحبه بما هو موجود في الواقع، للكشف عن حقيقته من خلال صراع الإنسان مع الإنسان أو صراعه مع الوجود/الحياة. فكيف ينصهر الأول/الصوفي في الثاني/الروائي، ليشكل عجائبية التأنيث السردية؟ فلكي يتجلى هذا الخطاب الصوفي داخل الرواية، نتضافر مجموعة من العناصر باعتبارها تقنيات تساعد على برزخية اللغة الروائية ضمن أفق التجلي الصوفي. من أبرزها حضور المصطلح الصوفي بدلالته وأبعاده. لكن هذا المصطلح يحضر في الإبداع السردية بصورة مخالفة للدلالة التقليدية (الدينية). حيث يتم استحضار هذه المفاهيم الصوفية بمحولة دلالية وجمالية جديدين. فعلى الرغم من كونها تحتفظ بعمق الرؤية الصوفية، فإنها تنفتح على الدلالة المعاصرة للنص السردية. يتجلى هذا المعجم في مجمله من كلمات متواترة الحضور، من قبيل: الحب، اليقين، الكشف، الحلول والباطن... الخ. أما على مستوى اللغة الروائية، فيبدع الروائي المعاصر توليفات لغوية ذات بعد صوفي اعتمادا على الألفاظ والمعجم الصوفيين. مما يجعل الكلمة داخل سياق النص تحمل ثقلا دلاليا وكثافة رمزية (الحب مثلا)، والرؤيا والكشف والحلول... الخ. كما يقتبس نصوصا صوفية بهدف تأكيد رمزية النص الروائي وتكثيف رؤيا المبدع. حيث تلجأ الرواية المعاصرة في كثير من الأحيان إلى التناص مع الخطاب الصوفي عن طريق إيراد المقولات والأدكار الصوفية والآثار في بداية النصوص، أو ضمنها، أو في خواتمها. سواء بشكل جزئي أو كلي. مما يولد شعيرة الكتابة الروائية الجديدة، ويعمق الرؤيا الفلسفية فيها. بخلاف النصوص المعالجة لقضايا الواقع، التي تلتزم بالرؤيا العقلانية، فاعتماد الحدس هو الموجه للكتابة الجديدة (يقطين، 2006، ص: 132)، التي تستدعي النص الصوفي وتعالق معه باعتباره نصا لغويا ودلاليا له خصوصية. إذ ينزاح باللغة من معجمها إلى مستوى غني بالإيحاء. أما على مستوى الخطاب الروائي، فإننا نكتشف البعد الصوفي في الخصائص المميزة للخطاب السردية كالزمن والمكان، والشخصية... الخ. فعلى مستوى البنية الزمنية للرواية مثلا، يتحرر السارد/الروائي الضمني من زمنه الفردي والتاريخي، فتجري أحداث روائية في زمن مفارق للحقيقة بإيحاءات صوفية لها دلالتها الخاصة (وتار، 2002، ص: 36). كما تستدعي الشخصية الصوفية بصور متعددة، ومختلفة، كاتخاذ الشخصيات الصوفية شخصيات رئيسية، لتكون أداة للتعبير عن موقف أو رؤية ما، أو حين تنتاب إحدى الشخصيات حالات تشبه حالات المتصوفة. فتدخل في عوالم الخيال بعد أن تحي حالة العقل والمنطق. مما يمنح النص الروائي رؤى خاصة وأفكار عميقة، ومواقف فلسفية، تنبثق ضمن رؤية فنية وموضوعية ذات امتدادات مختلفة ومتنوعة. يحرص الروائي على إظهارها

في صورها المثل و المتميزة والتي تنطوي على تقنيات سردية خاصة وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها من الناحية الجمالية. ولتحقيق هذه الخاصية، لجأ الروائيون في الحقبة الأخيرة إلى الاغتراف من التجربة الصوفية باعتبارها ممارسة إبداعية، تمثل منبعاً خصبا لتوليد البعد الشعري والجمالي. أصبحت الرواية على إثرها مداراً للتجريب ومجالاً للاحتضان الصوفي. فتداخلت الرؤية الروائية السردية والرؤية الصوفية التي منحت الرواية مساحة إنسانية عميقة الدلالة. تختلف في مكوناتها النصية عن مختلف الخطابات الأخرى. فقد تجلّى هذا البعد الصوفي في العديد من النصوص من خلال تضافر مجموعة من العناصر التي تظهر في هذه التقنية من خلال التناص مع الخطابات الصوفية، وكذا التوليفات اللغوية الصوفية. لكن الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا الإطار هي: هل يكفي حضور هذا المعجم الصوفي ودعوى الصوفية في البنية النصية وملاح التناص داخل نسيج النص للحكم لإثبات البعد الصوفي داخل النص الروائي؟ كيف يمكن رصد العلاقة المعقدة بين الخطاب السردى والخطاب الصوفي؟ هل تملك اللغة الروائية ما يؤهلها للصمود أما الدفق اللانهائي الكامن في التجربة الصوفية؟ كيف يستطيع القارئ العادي تلقي هذا النوع من التجريب في الخطاب الروائي العربي؟

أشكال استدعاء التراث الصوفي في النص الروائي

بين التجربة الإبداعية/الروائية والتجربة الصوفية نقاط التقاء واجتماع، إنهما تجربتان إنسانيتان راقيتان، فالإبداع الروائي شكل راقٍ للنشاط الفكري الأدبي، والتصوف شكل راقٍ من أشكال النشاط الروحي الإنساني، وكلاهما يسمو بالروح إلى الأعلى. ولأن التصوف وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم الغيب، فإن أهمية الخطاب الصوفي تبدو جلية في الأدب، نظراً لكون التجربة الأدبية لا تختلف عن التجربة الصوفية في محاولة لمس بواطن الذات الإنسانية، والتعبير عن مكوناتها وخلجاتها بواسطة خطابهما.

يعد استدعاء التراث الصوفي أحد أهم الظواهر التي برزت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة، وفي عدد من النصوص الروائية. منها ثلاثية "كتاب التجليات" لجمال الغيطاني، الذي يعد من أبرز الروائيين العرب الذين اهتموا بالتراث الصوفي وشخصياته، وتعد روايته هذه فتحاً جديداً في الرواية العربية المعاصرة. إذ استفاد من المدونات الصوفية مثل كتابات ابن عربي، وكذلك نجد من الكتاب البارزين نجيب محفوظ، والطاهر وطار، وأحمد التوفيق، والطبيب صالح الذي وظف التراث الشعبي معتمداً التصوف، فأغلب شخصياته إما من الأولياء والصالحين، أو الذين يدورون حولهم. يعتبر الروائي نجيب محفوظ من أبرز الروائيين العرب الذين وظفوا الملاحم الصوفية على شخصيات رواياته. يمثل ذلك في شخصية كامل

رواية في رواية "السراب"، وشخصية كمال عبد الجواد في "الثلاثية"، وشخصية عمر الحمزاوي في رواية "الشحاذ"، وشخصية أنيس زكي في رواية "ثرثرة فوق النيل"، وشخصية عاشور الناجي في رواية "الحرافيش"، وشخصية قنديل العنابي في رواية "رحلة ابن فطومة"، وهي شخصيات حملت ملامح صوفية في فكرها ورغباتها وسلوكاتها، إذ تعتمد على القلب و الذوق كالصوفي، لا على المنطق والعقل، فالرؤيا القلبية تسمو على الرؤيا العقلية (برادة، 2007، 54). فالتصوف سطوة كبيرة في أعماله. فقد تجاوب الروائي العربي مع التجربة الصوفية بشكل مختلف، لأن النص الصوفي له ملامح خاصة. إذ لا يهدف إلى التشكل الحكائي، بل إلى بث رسالته عبر هذا التشكل، ذلك أن الرسالة الصوفية لا تخوض صراعا دراميا قد تنتصر فيه أو تنهزم مع باقي الرسائل داخل النص. يستدعي الروائي الشخصيات الصوفية، واللغة الصوفية، كما يوظف النص الصوفي، والمصطلح، والملاحم الصوفية.

التجلي الصوفي في رواية "ظل الله"

1. استدعاء اللغة الصوفية و المصطلح الصوفي

1.1. استدعاء اللغة الصوفية

اللغة الصوفية لغة رمزية، تحمل دلالات قابلة لتأويلات كثيرة، فهي تتميز بالتخيل والتمثيل والتشبيه، لتشكل عينة خصبة. إن اللغة عند دي سوسير نظام من العلامات تعبر عن أفكار (سوسير، 1985، ص: 32). غير أن المتصوفة استخدموا في لغتهم إشارات ودلالات مختلفة عن دلالات الأدب والفلسفة. إذ تحمل سياقاً خاصاً بمفردات وجمل متميزة، ولكل مفردة دلالة، ولكل جملة حجة (سوسير، 1985، 34). تتكون اللغة الصوفية من منظور صوفي يخضع لسلسلة من الاستعدادات والممارسات الخاصة. والنص الصوفي يتكون من استعداد و اجتهاد روحي وراء النظر العقلي (كما يقول ابن عربي)، لا من اجتهاد عقلي وتخطيط إنشائي مسبق. لأن الكلمة أو الشيء لا يماثلان الدال والمدلول، بل يستمدان معناه من خلال التمثيل الثقافي (سوسير، 1985، ص: 74). لأن اللغة التي يتكلمها ويكتبها المتصوفة مختلفة عن لغة غيرهم. أما الحيايين، فقد اعتبروا أن للمتصوفة حالتين مختلفتين: حالة الصحو، وهي حالة يكون فيها المتصوف مسؤولاً عما يقول، وحالة الغيبوبة التي لا يكون فيها مسؤولاً لأنها (الحالة) التي تدرج ضمنها لغة الشطح، وعبروا عنها بمصطلحات مثل: الذوق، والشراب، والري. لأن "صاحب الذوق متساكر، وصاحب الشراب سكران، وصاحب الري صاحي، ومن قوي حبه تسمد شربه" (الشرقاوي،

1987، ص: 61). يتكون الذوق الصوفي من استعدادات مسبقة تكون منها اللغة الصوفية. وهي الأذكار، والأوراد، والمجاهدات، والرياضات، والخلاوات، و الذوق الصوفي مصطلح يعني في مؤلفات المتصوفة المعرفة والإدراك والفهم الحدسي. وهو قاسم مشترك في تكوين اللغة الصوفية والخطاب الصوفي الذي يؤسس للاختلاف، فهو يعالج مسائل يستعصي إدراكها على العقل غير المؤيد بالذوق. كما "يستعصي على اللغة غير الرمزية أن تفصح عن أسرارها" (منصف، 2006، ص: 231). ولعله بات من الواضح أن هناك فروقا بين اللغتين الصوفية والطبيعية، فاللغة الصوفية كونية خاصة، أما اللغة الطبيعية، فهي لغة التخاطب والتواصل. لذا، يؤكد العديد من مشايخ التصوف أن لغتهم لغة خاصة بينهم ولا تتعدى للآخر.

1. 2. استدعاء المصطلح الصوفي

استلهمت الرواية العربية الحديثة اللغة الصوفية والمصطلح الصوفي لمل لها من قدرة على الكشف عن الذات والوجود. ولأن الروائي شعر بالحيرة والاعترا ب، فإنه يحاول فهم عالمه الخاص الذي يريده داخل النص كما فعل الصوفي الذي أسس لكاتبته بتجربة ذاتية داخل ثقافة دينية، جعلت خطابه خطابا مهما. في رواية "ظل الله" للروائية فتحية الهاشمي، نجد استعمالا للغة الصوفية ومعجمها. فهي تستخدم لغة صوفية غامضة أحيانا، أو متعارضة مع عادة الصوفيين. تجل ذلك من خلال شخصية مي/ الشخصية المحورية في الرواية، وذلك من خلال الحوار التالي:

— كيف لك أن نتقني مثل هذا العزف وأنت هكذا؟

— كيف هكذا؟

— أقصد حالتك الجسدية !

— الجسدية؟

كم للروح من مسرب للضوء وكم للأصابع من مصباح معلق على رؤوسها؟ رفعت سبابتها وحركتها في تموج، رفعت الإبهام وحركته في تؤدة. لعني فقدت حاسة واحدة، لأحصل على حواس عدة، تعوضني فقده، ما زالت أصابعي تقودني نحو نهر النور وكفاي الزورق) (الهاشمي، ظل الله، 2022، ص: 15). كما يحضر في النص الروائي "ظل الله"، المعجم الصوفي

من خلال التركيز على المفاهيم الصوفية. لكن بصورة إبداعية محملة بمحمولة دلالية وجمالية جديدة محتفظة بعمق الرؤيا الصوفية ومنفتحة على الدلالة المعاصرة. ومن بين هذه المصطلحات المتواترة الحضور في هذا النص: الحب (الصفحات: 21، 81، 82، 87)، والحلم (الصفحات: 27، 25، 13)، والروح (الصفحات: 14، 15، 33، 38، 75، 90، والشطحات (ص: 20)، والنور (الصفحات: 15، 76)، الرؤيا (الصفحة: 88). ترد كلمات حب في هذا النص السردى بشكل بارز. لكن ليس بمعناها المادي، بل المعنوي بمعناه الشمولي. يتقاطع مع قول محي الدين بن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق" أدين بدين أنى توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني" (ابن عربي، 2005، ص: 121). لتتجسد في الرواية، الصورة المثالية للحب (في بعدها الكوني والإنساني). يقول السارد: (غريبة علاقتها مع المطر والنوء والريح والأرض، خاصة رائحة التراب الندية بعد أن يبللها النوء تشعر أنها نداء خفي للقلوب النابضة بالحب و المحبة أن تعانقها وتسافر بعيدا خارج مدار الجغرافيا جميعا) (الهاشمي، ظل الله، ص: 87). والشيء نفسه نلمسه في الصفحات: 21، 81، 82). بهذا، تم توظيف مصطلح الحب بما تعالق معه من مفاهيم حقيقة المحبة لدى الصوفية. فالحب عنده "فناء الذات أو الأنا وبقاء الأنت أي تهب كلك من أحبيت فلا يبقى شيء" (الشرقاوي، 1987، ص: 87). وجاء هذا الاعتراف في رواية "ظل الله" في سياق هذيانى لشخصية مي، يحمل بعدا صوفيا. كما جاء توظيف مصطلح الحب بصيغة صوفية ارتبطت بالكشف عن مكنون الذات وشطحاتها، ورؤاها الباطنية. تجلى ذلك في قول السارد: "أريد الذهاب إلى زغوان أريد أن أبلل قدمي بماء المطر وأن أشم رائحة الجبل وأشجاره وتربته وعيونه وأن أكل الخبز وكعك الورقة، وأن أزور مقام سيدي علي عزوز وأن أدور في أزقتها وحواريها وأن أرى نوار اللوز الأبيض والبنفسجي) (الهاشمي، ظل الله، 2022، ص: 88). مما يجعل الروائية فتحية الهاشمي، تستثمر اللغة الصوفية ومعجمها بشكل كبير باعتباره دالا على طاقتها التأثيرية والتوليدية. يدفع القارئ /المتلقي إلى التماهي مع الكتابة الصوفية داخل النص الروائي. مما يجعل نص "ظل الله" نص مكثف بالدلالة. لتحتل اللغة الصوفية مساحات واسعة من فضاء الرواية مما زاد من ثراءها، وتنوع الأساليب المستخدمة فيها، وتعدد الأصوات السردية. يقول السارد في إحدى مقاطع الرواية: "يا جدي الطريق إليك مخفوفة بالنور وقرع البندير ونواح "القصة" ها أنت تجلس متوسطا حلقة الذكر والمديح العالي يعلو من صوتك الشجي المأخوذ بالحضرة العلية، يا محمد يا جد الحسنين. ويقوى القرع أكثر فأكثر وأجساد الدراويش والمريدين تطوح بأصحابها، خفيفة كريشة، ترتفع وتحط على الأرض كأنها تطير بلا جناحين" (الهاشمي، ظل الله، 2022، ص: 45). وهنا نجد استلهاما من اللغة الصوفية والخطاب الصوفي، فالحرف عند الصوفية له مقام خاص. يُمضي الفعل الصوفي في رواية "ظل الله"، بعيدا عبر لغة الكشف والاكتشاف، والغوص

في المجهول وفي عالم روحاني عجائبي من خلال هاجس صوفي غلف لغة التجربة الروحية التي عايشها السارد/الشخصية المحورية (شخصية مي) بضمير المتكلم طيلة المسار السردى للرواية. من خلال معجم صوفي متعدد الألفاظ والتعابير والمصطلحات التي تكررت في النص الروائي مثل (السفر، المقام، الحال، الوصل، القبض، البسط، الزمزمة، الموقف، الغربة، الحلول، الحب، الرؤيا، الجهات، المنازل، النشأة... الخ). وغيرها من قرائن التجربة الروحية للصوفية. حيث تشربت الرواية الأسلوب الصوفي ومناصاته. كما تمثلت العديد من مصطلحاته.

2. استدعاء الشخصية الصوفية

تعامل الروائي العربي مع المخزون الصوفي بنوع من الخصوصية، فقد حاول الاعتراف منه، والتفاعل مع نصوصه. مما أضفى على النص الروائي نوعاً من الجدة، والشعرية، وتوليد دلالات جديدة، ورمزية كثيفة. وذلك من خلال استدعاء الشخصية الصوفية باعتبارها نماذج خاصة، لما لها من قيمة تاريخية وأخلاقية. بين الطابع الإيجابي والطابع السلبي. فقد تنوعت الشخصيات الروائية الحاملة للملاحم الصوفية، فهناك صوفية سلبية أدت إلى العزلة عن حركة المجتمع والحياة، وصوفية إيجابية جسدت توازن الشخصية وتفاعلها مع قيم الإنسان الإيجابية والإصلاح الاجتماعي، ومن أنواع الشخصيات التي تحمل ملاحم الصوفية في الرواية، نجد شخصية التصوف الشعبي المتجلية في المجاذيب، وال دراويش الذين يمثلون ويرمزون للحكمة المجهولة والأسرار والطاقات الخفية، وهناك شخصيات تحمل صوفية مصطنعة وكأنها تحمل سخرية ضمنية وهروباً من المسؤولية الاجتماعية. تجلّى ذلك في شخصية بوجمعة البوهالي. يقول السارد: "بوجمعة البوهالي أحد رموز القرية، بل أكبر رموزها من يسأل يدلونه عليه، صارت القرية تكنى باسمه. قرية بوجمعة البوهالي، وصار اسمه رمزا للبركة وال دراويش، أحباب الله والمجاذيب" (الهاشمي، ظل الله، 2022، ص: 91). كما تحمل شخصية السارد/ شخصية مي، قدراً كبيراً من الملاحم الصوفية. ليس في بعدها الخاص/الشخصي، بل في بعدها الإنساني، الباحث عن المعنى الكامن وراء ظواهر تهم الكرامة، والرؤيا، والحب، والرحلة الروحية، والتجلي. مما دعم قدرة التخييل الروائي في نص "ظل الله"، وبخاصة حين تتحول الشخصية الصوفية الواقعية إلى شخصية روائية. كما ارتبط استدعاء الملاحم الصوفية في الشخصية الروائية في الرواية، بحالة العزلة والانفراد، أو بأزمة نفسية أحياناً (شخصية مي)، مما يجعل التجلي الصوفي يمثل للشخصية ملاذاً روحياً لتجاوز أزمته.

في رواية "ظل الله" للروائية فتحية الهاشمي، أضفت الأبعاد الصوفية على النص السردى شعرية خاصة. فقد أدرجت الروائية صفات الشخصيات الصوفية على شخصياتها الروائية، ليس باعتبارها آتية من زمن آخر مختلف عن زمن النص الروائي/ الزمن المعاصر، بقدر ما تعمل على تقديم رؤى خاصة بالراهن الحالي

على مستوى الوقائع والأحداث (الثورة/ الربيع العربي، الحركة الإسلامية... الخ) (الصفحات: 77، 84، 123).

كما اخترقت رواية "ظل الله" صيرورة الزمن القائم إلى أزمة أخرى، من خلال استدعاء شخصيات عدة، ذات مرجعية معينة على حد تعبير فيليب هامون (هامون، 1990، ص: 24). تحيل هذه الشخصيات على (معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما. كما تحيل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة) (هامون، 1990، ص: 26). وتستدعي نصوصهم المعروفة (عبد القادر الجليلي، جلال الدين الرومي، محي الدين بن عربي، سيدي علي عزوز). كما وظفت الابهالات والأدعية الصوفية، ووظفت مجموعة من الحوارات على ألسنة السارد/الشخصيات. يقول السارد "يا جدي، الطريق إليك مخفوفة بالنور وقرع البندير ونواح "القصبة" ها أنت تجلس متوسطا حلقة الذكر والمدح العالي يعلو صوتك الشجي المأخوذ بالحضرة العلية، يا محمد يا جد الحسين" ويقوى القرع أكثر فأكثر وأجساد الدراويش والمريدين تطوح بأصحابها" (الهاشمي، ظل الله، 2022، ص: 45). مما يجعل توظيفه يتجاوز التنوع الأسلوبي/ مظاهر السرد على حد تعبير تزفيطان تودروف (Todorov, 1981, p: 136)، إلى سبر أغوار نفسية الشخصيات، وعوالمها الداخلية. فتجربة الحب تركت أثارا على روح وجسد شخصيات الرواية/ شخصية مي. توظف الرواية فتحية الهاشمي هذا النص المثقل بالمصطلح الصوفي، لتصف حال الشخصية المحورية الداخلي، وشعورها بتزق أحلامها، وتصف حالها الخارجي الكئيب: الأشخاص، والمجتمع، والتقاليد. كما يصف هذا النص رغبتها في التخلص من هذا الحال وسعيها الدائم لتحقيق ذلك. بهذا، ساهم النص الصوفي في رواية "ظل الله" في تشكيل الشخصية الروائية، ورسم ملامحها وأحلامها وآمالها وحيرتها وروحها. مما يجعله يشكل جزءا أصيلا وعميقا في مسار الرواية العربية الحديثة. لهذا، فهو ليس مجرد نص منفصل لا علاقة له بزمَن وفضاء وشخصيات الرواية، بل يدخل في علاقة وطيدة بالنص السردى العربى الحديث.

3. استراتيجية الناص

تتشكّل مختلف النصوص في النص الواحد مستوعبة إياه في نصية جامعة. كما تتعدّد الإحالات المرجعية فيه متفاعلة في ما بينها مشكّلة أهمّ مكوّنات الخطاب في العمل الأدبي عامة، لاسيّما جنس الرواية الذي ينطوي على رموز وإيحاءات دلالية ووظيفية وعلى أبعاد فنية ومرجعية. لأن النص الروائي عبارة عن نسق لغوي قابل للإنجاز والتأويل، والقراءة النموذجية الوجهية هي التي يمكنها أن تفعل النص في علاقات بنصوص أخرى، فالنص يتمثل ويفهم على نحو علائقي موصول بنصوص أخرى تتفاعل في ما بينها. ويقوم التفاعل النصي في أغلب الأحيان على استدعاء النصوص السابقة في نص لاحق للتفاعل

معها وإعادة إنتاجها من جديد. فالقراءة التناصية لا تعتبر النص كلاً منجزاً كاملاً ونهائياً مستقراً مكتفياً بذاته، بل تعتبره حوارية وتفاعلاً مع نصوص أخرى، وهو ما يعبر عنه بـ "الحوارية" أو "التعدد الحواري" مع "باختين" أو "التناص" مع "جوليا كريستيفا" أو "المتعاليات النصية" لدى "جيرار جنيث" (Genette, 1981, p : 157). وعلينا أن ندرك أن تلك المرونة المميزة للنص الروائي قد جعلت بعض النصوص الإبداعية تنفتح على التنوع والتعدد بقدر ما يجعل نسبتها إلى العمل الروائي محط تفكير وبحث وتحليل. يحدد "باختين" أن تعدد الثقافات في النص الروائي على الخصوص بواسطة مصطلح اشتهر في الوقت الحديث وهو مصطلح "الحوارية" (Dialogisme) وتتجلى عنده داخل النص الروائي في ثلاثة مظاهر: التهجين / L'hybridation: أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنهما تنتميان إلى حقبتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيين متباينين. ويكون شائعاً في مجالي السخرية والهجاء (الكرنفال). العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات: تتجلى في الحوارات الأيديولوجية والثقافية غير المباشرة. وتستخدم الروايات هذا الصنف التعبيري كثيراً في الرواية المعاصرة. الحوارات الخالصة: ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية، سواء في الرواية أم في المسرح. ويأتي غالباً متقطعاً في الرواية بسبب وجود السرد (Bakhtine, 1978, p : 49). وقد لاحظ "باختين" خلال حديثه عن الرواية وأسلوبها أن هذا الأخير لا يكون أحادياً، ولا يعبر بالضرورة عن الكاتب، لأن الرواية تعتمد على ما سماه "أسلبة الأساليب" بمعنى إدماج عدد من الأساليب الموجودة سابقاً في الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية (Ricarneau, 1971, p : 49). إن الكاتب وهو يمارس فعل الكتابة لا يخوضها بذهن فارغ، فهو قارئ ناقد يدرك قدراً مهماً من الخلفيات الوقائية والنصية للنصوص السابقة التي قرأها والتي يعتزم قراءتها، منها ما يرتبط بتكوّن النص، ومنها من له صلة بسيرة القراءة والتلقي لهذا النص المكتوب، مع إدراكه الأساسي لخلفيات منهجه وطرائقه في التحليل والنقد. فالوعي بهذه المعالم والوقائع الأدبية عن طريق الكتابة والقراءة، "يذكي في النص جذوة لا تحب، ويجعله ميداناً للتجاذب والتناوب والتبادل بين النصوص على اختلاف انتماءاتها وأنواعها وأجناسها وأمكنتها وأزمعتها، وإذا كان هذا قد يصدق على النصوص الوظيفية، فإنه يتحقق بدرجات قصوى في النصوص الإبداعية المنزاحة، أبدأً، عن شرنقة الأحادية وخطية الدلالة (لحمداني، 2003، ص: 26).

تستحضر الرواية فتحية الهاشمي العديد من النصوص الصوفية (جلال الدين الرومي/ص: 41، ص: 117، عبد القادر الجيلالي/ص: 43، المديح الصوفي/ص: 45، والشعرية (ناظم حكمت/ص: 25، الموسيقى (فيروز/ص: 83)، فكرية (نصر حامد أبو زيد/ص: 93، تشي غيفارا/ص: 117) في نص "ظل الله" من خلال استحضاره للعديد من العبارات والجمل التي تتناص مع النص القرآني والحديث

النبوي، بأسلوب جيد وبطريقة مثيرة. حيث التناص مع النص الصوفي عند الروائية ينحو نحو الجمالية الأدبية التي تتداخل نصياً مع ما تعيشه الأمة العربية، وما تشعر به من مشاعر إنسانية وقيمية تجاه مجتمعها وتجاه محيطها الاجتماعي الصغير. ومع أحداث تاريخية لها نمط من التقبل والتفاعل مع ما تعيشه الأمة العربية اليوم من وقائع وأحداث تكاد تتطابق معها أو على الأقل تتشابه من حيث الفكر والموقف والرؤية، وتختلف من حيث الاستراتيجية والعمل والوسائل. إن الوقوف على بعض هذه العبارات والنصوص المتداخلة التي وظفتها الروائية فتحية الهاشمي في نص "ظل الله"، يجعلنا نؤكد على أن الكتابة تدرك أهمية النص الصوفي في التأثير على القارئ وتوجيه موقفه من بعض الوقائع الاجتماعية والأسرية وحتى الثقافية السائدة في المجتمع، يقول السارد في الصفحة 43 من الرواية: (سقاني الحب كاسات الوصال فقلت لخمري نخوي تعالي سعت ومشت لنحوي في كؤوس فهمت بسكرتي بين الموالى/ قطب الأقطاب عبد القادر الجيلاني). إضافة إلى استحضاره للعديد من النصوص الدينية الأخرى التي تغني نصه الروائي وتضيف إليه دلالات متعددة لتوجيه القارئ وإلهامه بأفكار أخرى مختلفة تؤسس لمعرفة معينة يريد الروائي أن يقدمها لقارئه. وفيما يلي أمثلة لمقاطع تتناص مع النص الديني وقد استطاع الروائي أن يشتغل عليها لغوياً حتى تعطي دلالات معينة.

خاتمة

استطاع الروائي العربي المعاصر استدعاء الملامح الصوفية لشخصياته الروائية. قصد تصوير وكشف عوالم النفس الإنسانية. مما ساهم في استثمار الأحاسيس والصور الوجدانية العميقة لدى المتلقي.

لقد تمكنت الروائية فتحية الهاشمي من استحضار العديد من النصوص الصوفية، والشعرية، والفكرية، والمقولات، وكأنها تمثل شاهد عيان عليه، من خلال تتبعها الجيد لها ولأهم الوقائع، لكنها عملت على عصرنتها وتحديثها ككاتباً وإبداعياً، فتآلفت هذه الأحداث مع الكتابة الإبداعية والروائية لإنتاج دلالة قابلة للتأويل والانفتاح على التعدد.

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر

— ابن عربي (محي الدين)، ترجمان الأشواق (ديوان)، دار المعرفة، ط3، بيروت، 2005

— الهاشمي (فتحية) ظل الله (رواية)، دار البياقي، ط1، تونس، 2022

2. المراجع

أ. المراجع باللغة العربية

- الشرقاوي (حسن) معجم ألفاظ الصوفية، دار الكتاب، ط1، القاهرة، 1987
- بحراوي (حسن) بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2009
- عزام (محمد) شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005
- فضل (صلاح) التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب: الرواية العربية، ممكّات السرد، منشورات المجلي الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 2008
- لحيداني (حميد) القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003

— مرتاض (عبد المالك) في نظرية الرواية، ط1، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد 240، 1998

- منصف (عبد الحق) أبعاد التجربة الصوفية، دار إفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2006
- وتار (محمد رياض) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2002

- يقطين (سعيد) انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001
- يقطين (سعيد) القراءة والتجربة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1985
- يقطين (سعيد) الرواية والتراث السردية، رؤية للنشر، ط1، القاهرة، 2006
- ب. المرجع باللغة الفرنسية

- Bakhtine (Mikhaïl) Esthétique et Théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978
- Genette (Gérard) Frontières du récit, (In) Communications 8, Seuil, Paris, 1981
- Grillet (Alain Robbe) Pour un nouveau roman, Minuit, Paris, 1961
- Tadié (Jean-Yves) Le récit poétique, puf, 1978
- Ricardeau (Jean), Le nouveau Roman, Gallimard, Paris, 1971
- Todorov (Tzvetan) Les catégories du récit littéraire, (in) Communications 8, Seuil, Paris, 1981

ج. المراجع المترجمة

— دو سوسير(فردنان) دروس في اللسانيات العامة، ترجمة: صالح القرماني، وآخرون، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس / ليبيا، 1985

— هامون(فيليب) سمولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، ط1، الرباط، 1990

د. المجلات والدوريات

— أدادا(محمد) الصوفي في الروائي، مجلة فكر ونقد(المغرب)، العدد 40، 2001

— برادة(محمد) سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة(الجزائر)، العدد 9، 2007

النقد الثقافي: هل هو موت للنقد الأدبي أم تجاوزه؟ محمد الغدامي – أنموذجاً-

Cultural criticism; is it the death of literary criticism or its transgression? Muhammad Al-Ghadami as a model

أ. عبد العزيز شعبان جامعة مولود معمري تيزي وزو
البريد الإلكتروني: aziz.chabane@ummto.dz

الملخص:

سنحاول في هذه الورقة البحثية الحديث عن النقد الثقافي الذي جاء ليكسر المركزية، وليلقي بالضوء على أماكن لم تصل إليها أضواء النقد الأدبي بالدراسة والتحليل، والحديث هنا عن تلك الخطابات والإبداعات الإنسانية التي همشت، والتي أريد لها أن تعيش بعيداً عن أسوار الخطاب المؤسسي المركزي، كالأدب الشعبي وأدب السجون، والأدب النسوي، وصولاً إلى خطابات أخرى لم تكن في عرف المؤسسة من النصوص الإبداعية، كالرسم الكاريكاتوري، واللوحة الزيتية، والتحف المعمارية، والمقال الصحفي، والفيلم، والمقطوعة الموسيقية... إلخ. وبهذا فإنّ النقد الثقافي جاء ليكسر مركزية النص الأدبي، متجاوزاً في ذلك النصّ إلى النسق الثقافي، كما جاء ليُدخل نصوصاً أخرى لم يكن يُعترف بها كإبداعات فنية يمكن دراستها وتحليلها في خانة الدراسة والنقد. وبالتالي النقد الثقافي منح النصّ أو الخطاب مجالاً أوسع مما كان فيه في النص الأدبي. وسنختار اسماً بارزاً في الساحة النقدية العربية متمثلاً في محمد الغدامي، وخاصة في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" وكتاب "نقد ثقافي أم نقد أدبي"، كإداة بنينا عليها لبنات هذه الدراسة، للتعرف على مشروع الغدامي في هذا الميدان المستجد. الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، النقد الأدبي، النسق المضمّر، عبد الله محمد الغدامي.

Abstract :

In this research article, we will talk about the cultural criticism that has come to break the centralities, and to illuminate places that the lights of literary criticism have not reached through study and analysis. And the discussion here is about those discourses and human creations that have been marginalized. And that live far from the central institutional discourse, such as popular literature, prison literature and feminist literature, leading to other discourses that were not in the custom of creative text establishment. Like cartoon, oil painting, masterpiece...Architecture, newspaper article, movie, musical score...etc. Thus, cultural criticism came to break the centrality of the literary text. Bypassing this text to the cultural system. And it came to introduce other texts that were not recognized as artistic creations that could be studied and analyzed in the field. Of study and criticism. As well as, cultural criticism gave the text or discourse a broader scope than it did in the literary text. And we will choose a prominent name in the Arab critical arena. Represented by Muhammad Al-Ghadami, especially in his books "Cultural Criticism: A Reading in Arab Cultural Patterns" and the book "Cultural Criticism or Literary Criticism". as material on which we build the basic elements of this study.

Keywords: cultural criticism, literary criticism, implicit pattern, Abdullah Muhammad Al-Ghadami.

مقدمة: يعتبر النقد الثقافي من المشاريع الفكرية الهامة التي ألقت بظلالها على الممارسة النقدية، من خلال مجموعة من التحولات الكبرى التي طرأت عليها، فالمعروف أنّ النقد الأدبي قد عكف لقرون طويلة يبحث عن مواطن الجمال ومكامن الكمال الفني في الأعمال الأدبية، ولم يتعدّ السؤال النقدي حدود الجمالية والبلاغية. ولكن وما إن ظهر هذا المشروع الفكري الجديد حتى تغيرت النظرة إلى الأعمال الأدبية والفنية، واتسع السؤال النقدي ليشمل ما وراء الجماليات والبلاغيات، وما يتخفى هنالك من أنساق ثقافية مضمرة تسعى الثقافة إلى تمريرها حتى تترسخ في الأذهان وتصبح وكأنّها حقائق لا بدّ منها، ومسلّمات يجب الأخذ بها. وربما من أهم التحولات التي حملها النقد الثقافي للساحة النقدية؛ كسر المركزية والارتحال إلى الهوامش والأطراف، من خلال كسر مركزية النصّ الأدبي المؤسّساتي وإلقاء الضوء على تلك النصوص الإبداعية التي طالها التهميش ولم يُنظر إليها كنصوص تُدرس وتُخضع للنقد والقراءة والتأويل، كالأدب الشعبي وأدب السجون، والأدب النسوي، وصولاً إلى خطابات أخرى لم تكن في عرف المؤسسة من النصوص الإبداعية، كالرسم الكاريكاتوري، واللوحة الزيتية، والتحف المعمارية، والمقال الصحفي، والفيلم، والمقطوعة الموسيقية، والخطابات الإشهارية... إلخ. بالتالي كسر مركزية النصّ جرّ النقد إلى الانتقال من النصّ إلى الخطاب؛ فدخلت بذلك الكثير من الممارسات والنصوص الكُتّيبية وغير الكُتّيبية تحت قبة النقد. وإلى الانتقال من الأدبي إلى الثقافي فأتسع بذلك مفهوم النصّ ليمتدّد على الثقافي، بحيث أصبحت كلّ ظاهرة أو حادثة أو ممارسة ثقافية تعامل معاملة النصّ. وإضافة إلى ما سبق، فقد فتح النقد الثقافي جبهات وأسئلة جديدة، وانفتح على كلّ التخصصات الأخرى بكسر حدود التخصص. وأثار طريق الممارسة النقدية للبحث عن المضمرات النسقية وآليات اشتغالها، في دعوة صريحة إلى تجاوز الجمالي نحو ما وراء بلاغية النصوص الأدبية. فهل النقد الثقافي إعلان لموت النقد الأدبي أم تجاوز له وتوسيع لمجال الممارسة النقدية؟

إرهاصات النقد الثقافي/الدراسات الثقافية:

يشير صاحب كتاب 'النقد الثقافي' آرثر إزرا برجر إلى أنّ الانطلاقة الحقيقية لهذا الحقل الذي عرف 'بالدراسات الثقافية' يعود إلى جامعة برمنجهام (Birmingham) عام 1971، حين فُتح مركز الدراسات الثقافية، ونشرت صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية (Working papers in cultural studies) التي تطرقت إلى مواضيع وسائل الإعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدنيا، والمسائل الإيديولوجية، والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة، والحركات الاجتماعية والحياة اليومية وموضوعات أخرى. (ينظر: آرثر إزرا برجر، 2003، ص 31) وبالتالي ميلاد هذا النوع من الدراسات كان داخل أسوار هذه الجامعة، التي فتحت المجال أمام الممارسة النقدية على كلّ

الموضوعات التي أخرجها النقد المؤسسي من دائرة النصوص التي تستحق النقد والقراءة والتأويل، والتي طالها يد التهميش، ومن خلال هذه القفزة إلى كل الخطابات الثقافية أصبحت الدراسات الثقافية أكثر اتساعاً ورحابة واحتواءً للظواهر والممارسات التي تدخل تحت قبة الدرس النقدي. إذ أصبح "بمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط وبمقدوره أن يفسر أيضا (نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية، والأنثروبولوجيا)، ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة". (أثر إزرا برجر، 2003، ص 31). والملاحظ مم سبق، أن النقد الثقافي يشغل على ميدان واسع الرحابة وأنه يفتح لنفسه حدود المجالات والتخصصات المعرفية الأخرى لتكون ميدان دراسة وتحليل أمام آلياته الإجرائية والنقدية ما يجعل ممارسته النقدية تنصف بتعدد وجهات النظر لتعدد التخصصات التي يقتحمها هذا المشروع الفكري، وكذا تنوع النصوص التي يتناولها بالنقد، إذ لم يعد يقتصر على النص الأدبي بل أصبح ينتقل من الأدب إلى الجمال إلى النقد، والفكر والفلسفة، والاتصال والإعلام، ويؤثر لنفسه بالترحال بين النظريات الإنسانية والاجتماعية المختلفة.

يؤكد رايونند ويليامز في كتابه 'طرائق الحادثة ضد المتوائمين الجدد' على الأهمية البالغة لتعليم الكبار في تطوير الدراسات الثقافية، من خلال إثراء النقاش بموضوعات من الأدب الشعبي، والثقافة اليومية، وكل ما تم تهميشه من طرف المؤسسات التعليمية الرسمية، "فقد كان الناس الذين حرّموا من فرص مواصلة تعليمهم وكانوا برغم ذلك من القراء، يريدون أن يناقشوا ما يقرأون، وكان هذا الميل على نحو أكثر تخصيصاً بين النساء اللائي حيل بينهن وبين التعليم العالي، علن أنفسهن مراراً عن طريق القراءة، وقراءة ما كان يطلق عليه تعبير 'الأدب التخيلي' بوجه خاص. كلتا الجماعتين أرادت مناقشة ما تقرأ، ومناقشته في سياق يقدمون فيه مواقفهم وخبراتهم هم، وهو مطلب سرعان ما اتضح أنه لا يمكن تلبية عن طريق ما تعد الجامعات بتقديمه". (رايموند ويليامز، 1999، ص 207). ما أوقع القائمين على شؤون هذا المشروع أمام مشكلة كبيرة بين ما يُراد له أن يدرس ويناقش في برامج تعليم الكبار، وبين المناهج والمقررات العلمية والأكاديمية التي لا ينبغي الخروج عنها. "والحقيقة أنه يمكننا بالكاد أن نؤكد بقوة أن الدراسات الثقافية، بمعناها الذي نفهمه الآن، وبالنظر إلى دينها لأسلافها في كمبريدج، إنما قد حدثت في تعليم الكبار في (جمعية تعليم العمال WEA) وفي الفصول الموسعة خارج الجامعة". (رايموند ويليامز، 1999، ص 209). كما أشار ويليامز إلى إسهامات وجهود كل من ليفيس (Leavis) وريتشاردز (Richards) في مجلة سكريوتني (Scrutiny) الذين كانوا يدرسون الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف. إضافة إلى جهود إدوارد تومبسون (Edward Tompson) وهوجارت

(Hoggart) ورايموند ويليامز (R. Williams) في تعليم الكبار، الذين كانوا يقدمون في أواخر الأربعينيات مناهج دراسية في الفنون المرئية وفي الموسيقى وفي تخطيط المدن، وفي طبيعة الاتصال، وفي طبيعة الاستيطان، وفي السينما، وفي الصحافة، وفي الإعلان، وفي الراديو. (رايموند ويليامز، مرجع سابق، ص 208-209).

ومن جهته، يشير جونتان كالر في كتابه 'النظرية الأدبية' إلى مصدرين رئيسيين للدراسات الثقافية؛ أولاً: من بنوية الستينيات، التي تناولت الثقافة (بما فيها الأدب) بوصفها سلسلة من الممارسات ينبغي وصف قواعدها وأعرافها. ويعدّ كتاب أسطوريات (1957) للمنظر الفرنسي رولان بارت من أهم المؤلفات البائدة في الدراسات الثقافية حيث قام بقراءات موجزة لدائرة من النشاطات الثقافية بدءاً من المصارعة الاحترافية، والإعلان عن السيارات، ومواد التنظيف، إلى الأشياء الثقافية الأسطورية. وأمّا المصدر الثاني فيتمثل في النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا. من خلال كتاب رايموند ويليامز 'الثقافة والمجتمع' (1958)، وكتاب ريتشارد هوغارت 'استخدامات معرفة القراءة والكتابة' (1957). ومحاولتهما استعادة ثقافة الطبقة العاملة الشعبية واستكشافها، وكذا استعادة الأصوات المهملة والنهوض بالتاريخ من الأدنى، وتحليل الثقافة الجماهيرية كنقيض للثقافة الشعبية بوصفها تكويناً إيديولوجياً. (جونتان كالر، 2004، ص 56-57).

أمّا كتاب 'دليل الناقد الأدبي' فيرجع الإشارات الأولى والمبكرة للنقد الثقافي إلى مقال تيودور أدورنو عام 1949 بعنوان 'النقد الثقافي والمجتمع'، حيث هاجم فيه النقد والممارسة النقدية التي ميّزت نهاية القرن الثامن عشر واصفاً إيّاه بالنقد البورجوازي. ثم يأتي الدور على يورغن هابرماس وكتابه 'المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحواري التاريخي'، وكتاب هيدن وايت 'بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي' 1978. ثم يأتي العمل الأكثر اتصالاً منهجياً واصطلاحياً بالموضوع في جزأين عنوان الأول: 'كلاسيكات النقد الثقافي' 1990. إضافة إلى كتاب فنسنت ليتش 'النقد الثقافي: النظرية الأدبية ما بعد البنيوية'. (ميجان الرويلي، سعد البازعي، 2005، ص 306-307) الذي يعدّ من أهم الكتب في هذا المجال.

وفي مقال له بعنوان 'الدراسات الثقافية وإرثها النظري' يتطرق ستيوارت هول إلى أهم الروافد النظرية الخارجية التي ساهمت في تشكيل وبناء الدراسات الثقافية، منها تيار اليسار الجديد المعادي للماركسية وذلك تحت شعار 'النظرية الوحيدة التي تستحق الامتلاك هي النظرية التي ينبغي عليك أن تقاتلها بضراوة، لا النظرية التي تتحدث عنها بطلاقة عميقة'. (خالدة حامد، 2016، ص 63). في إشارة منه إلى تلك السجلات النقدية، التي حدثت بينه وبين التوسير، ونقده لطروحات كارل ماركس لكن وفي

المقابل من ذلك، لم ينفِ البتة استفادته من كتابات الإيطالي أنطونيو غرامشي، التي فتحت أمامه آفاقاً جديدة، لم يكن ليصلها يوماً إلا عن طريق فكر هذا الرجل وخاصة ما جاء به في مفهوم الهيمنة. أما الرافد الثاني فكان من خلال إسهامات التيار النسوي والحركات النسوية في الإثراء النظري للدراسات الثقافية، والذي وصفه هول بأنه كان تدخلاً محدداً وحاسماً وقطائياً؛ بإعادة تنظيمه للحقل بطرق عينية تماماً. بفتح فضاء الدراسة والنقاش أكثر على مواضيع مرتبطة بمفهوم السلطة وعلاقته بالهيمنة، والسعي إلى تفهم السلطة بكشف علاقتها بقضيتي الجندر والجنسانية، والقضايا المرتبطة بالذات والذاتية، وفتح الحدّ الفاصل بين النظرية الاجتماعية والتحليل النفسي. وأما ثالث هذه الروافد النظرية الخارجية فهو قضية العنصر والنوع الذي دفع الدراسات الثقافية إلى التركيز على قضايا نقدية تخص: العنصر، وسياسة العنصر، ومقاومة العنصرية، والقضايا النقدية للسياسة الثقافية. والذي مثل حسب هول 'انعطافة حاسمة في عمله النظري وعمل المركز'. (خالدة حامد، مرجع سابق، ص 67-69).

النقد الثقافي المنهج والوظيفة:

ليس تزيّداً في القول أنّ النقد الثقافي ممارسة نقدية هجينة، من منطلق أنّه لا يحتمل حدود المنهج والاختصاص بل يتعداها إلى الإعراف من كلّ المقاربات والمناهج وطرق القراءة والتخصصات، فالدراسات الثقافية "وجدت لتكون في كلّ مكان ويتحدث عنها شخص". (زيودين ساردار، بورين فان لون، 2003، ص 7). في إشارة واضحة لتهاوي الحدود وتجاوز فكرة المنهج والتخصص. وتعتبر الدراسات الثقافية مجالا "ساخنا ومثيرا، وقد أصبحت الأكثر جذبا للتقدميين على اختلاف مشاريعهم؛ وذلك لأنّ الثقافة بوصفها قيمة أو موضوع دراسة فقد احتلت مكانة في المجتمع باعتباره موضوعا عاما للبحث بين التقدميين". (زيودين ساردار، بورين فان لون، 2003، ص 7). موضوع الدراسة لهذا الحقل البينيّ هو الثقافة واستهلاك الثقافة بين الجماهير، ما يجعل منه ميدانا رحبا وواسعا لاتساع مفهوم الثقافة واحتماله عددا معتبرا من المعاني. كما يكسبه الضبابية والزئبقية نفسها التي يكتسبها هذا المفهوم، ما جعل 'زيودين ساردار وبورين فان لون' يصفان الحقل بالساخن والمثير لراهنية المواضيع التي يتعامل معها وجدّتها، وكذا جدّة الطريقة أو المقاربة التي يوظفها في استنطاق هذه النصوص أو الخطابات الثقافية. وارتحاله إلى تخوم الأطراف والهوامش للبحث في إنتاجاتها الإبداعية بعيدا عن تلك النصوص الأدبية المؤسساتية، التي عمل النقد الأدبي على مركزتها كنموذج للنص الفنيّ أو الإبداع الإنساني، مع تهميش إبداعات إنسانية أخرى. ومن الجدير الإشارة إلى أنّ هذه الدراسات الثقافية "تؤدّي وظيفتها من خلال الاستعارة-بحرية-من كافة فروع المعرفة كالعلوم الاجتماعية والإنسانية والفنون، فهي مختبر مناهج بحثية ونظريات كلّ من علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، علم النفس النقد الأدبي، اللغويات، نظرية الفن،

الفلسفة، علم الموسيقى، والعلوم السياسية". (المرجع نفسه، ص 11)، بالتالي مجال عمل النقد الثقافي أو الدراسات الثقافية من ناحية المنهج والمقاربة والتخصص هو العمل على الأخذ والاستفادة من الحقول المعرفية الأخرى، بعد تحويرها وجعلها متماشية وأهدافه النقدية، وميزة الاستعارة الحرة من أهم خصائص الحقل، والذي من خلاله كسر مركزية النص من جهة، بفتح جبهات أخرى على تخصصات غير التخصص الأدبي، وكسر تلك الحدود المضروبة على كل الحقول المعرفية فاتحا الأبواب للبدالات المابين-ثقافية فيما بينها جاعلا بذلك صفة النقد الثقافي أو الدراسات الثقافية بأنه متعدد التخصصات، ولا يقبل حدود التخصص أو المنهج الواحد. وهو "عبارة عن مقارنة متعددة التخصصات تنبني على التاريخ، وتتكشف الأنساق والأنظمة الثقافية وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرّة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي". (جميل حمداوي، 2011، ص 77). بالتالي وظيفة هذا الحقل هو استكشاف المضمرات النسقية والأنظمة الثقافية الخبوءة تحت أنسجة الخطابات. كما يهتم "بالمؤلف والسياق والمقصدية والقارئ والناقد". (جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص 75)، ما يعني أنّ النقد الثقافي يشتغل على توسيع أفق الممارسة النقدية، بالبحث حول سياقات تشكل الخطابات الثقافية المختلفة؛ السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية، ما يسم النقد بالاتساع والرحابة، بفتح كلّ جبهات القراءة والتأويل على كلّ أطراف العملية التواصلية مع التركيز على ما يتوارى من أنساق ثقافية مضمرّة في النصوص التي يتعامل معها.

أما صاحب كتاب 'الدراسات الثقافية قراءة نقدية' فيرى أنّ الدراسات الثقافية "تخصص معرفي أو أكاديمي ومنهج تحليل للثقافة من منظور اجتماعي-سياسي أكثر مما هو جمالي (...) خرجت .. من رحم الدراسات الأدبية عموما وما يسمى الليفيسية Leavisism خصوصا (نسبة إلى الناقد المعروف إف. آر. ليفس F. R. Leavis 1978)". (سايمون ديورنغ، 2015، ص 9-10). ما يعني أنّ هنالك علاقة وطيدة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، وأنّ الأخير خرج من صلب الأوّل ونشأ على أنقاضه، لكن هل يعني هذا أنّ خروج النقد الثقافي أو الدراسات الثقافية من رحم الدراسات الأدبية إعلان لموت النقد الأدبي؟ أم أنّ النقد الثقافي جاء ليوسع أفق القراءة والتأويل؟. تعني الدراسات الثقافية "بالممارسات والخطب الثقافية لدى جماعات وأعراق وشعوب وأمم مختلفة صغيرة أو كبيرة مهيمنة أو هامشية (...) تدرس العلاقة بين أشكال النصوص والممارسات الثقافية من جهة وبين كلّ ما هو غير ثقافي من جهة أخرى، مثل الاقتصاد والعلاقات أو الاختلافات الاجتماعية أو الإثنية والمسائل القومية وقضايا الهوية والجنوسة والجنس والمؤسسات الاجتماعية". (سايمون ديورنغ، المرجع نفسه، ص 11). بالتالي هنالك ارتحال للنقد صوب المسائل والمواضيع التي طالها التهميش.

أمّا من ناحية اعتبار الدراسات الثقافية منهجا فيشير سايمون ديورنغ إلى أنّها "مناقضة للمنهجية أساسا". (سايمون ديورنغ، المرجع نفسه، ص 26). ما يجعلها حقلا معرفيا يبنيا خلاليا هجيناً، انطلاقاً من كسرها حدود التخصص، واعتمادها على مبدأ الاستعارة الحرة من الحقول الأخرى، وفق ما يخدم أهدافها وممارستها النقدية. ففكرة مناقضة النقد الثقافي أو الدراسات الثقافية للمنهج والتخصص يعني صراحة عدم التفوق تحت مظلة القراءة الواحدة ومن زاوية محددة، بل يتعداها إلى الإلمام بكلّ السياقات التي أدّت إلى انبثاق وميلاد هذه الخطابات الثقافية. إضافة إلى أنّها تقول صراحة بتوسيع أفق الممارسة النقدية إلى جهات أخرى تمّ تغييبها من طرف المؤسسة. وهذا ما يؤكده آرثر إيزنبرجر أنّ النقد الثقافي "نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته". (آرثر إيزنبرجر، 2003، ص 30). ويذهب محمد عبد الله الغدامي إلى أنّ النقد الثقافي "فرع من فروع النقد النصوي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكلّ تجلياته وأنماطه وصيغته ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي وما هو كذلك سواء بسواء". (محمد عبد الله الغدامي، 2010، ص 87). أي هو نقد معنيّ بنقد النصوص ومجال عمله النصّ أو الخطاب، والبحث عن الأنساق الثقافية المتوارية تحت عباءات الجمالية والبلاغية، مع توسيع حدود النصّ ليصل إلى ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي. ولقد "جاء النقد الثقافي والدراسات الثقافية لينظرا إلى النصّ على أنّه الثقافة بأشكالها النصّوية غير المحدودة، وإلى النصّ بوصفه حادثة ثقافية". (مقال: بشرى موسى صالح، 2020، ص 6).

التحويلات الكبرى للخطاب النقدي في مشروع الغدامي الثقافي:

يعدّ الغدامي حسب العديد من النقاد ودارسي الأدب من أهمّ الأسماء العربية التي عملت على مشروع النقد الثقافي وخاصة في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، حيث يشير إلى أمر غاية في الأهمية؛ وهو عكوف النقد الأدبي لعقود طويلة في تكشف جماليات النصوص الأدبية وبلاغياتها، إذ لم تتجاوز الممارسة النقدية الأدبية حواجز البحث عمّا هو جميل وفنيّ في النصّ الأدبي. ولهذا جاء مشروع النقد الثقافي ليعيد النظر في الكثير من الأمور أهمّها كسر حاجز النصّ الأدبي واقتحام أسوار الخطابات الإبداعية الإنسانية المختلفة، في دعوة صريحة إلى الانفتاح على كلّ ظاهرة أو حادثة ثقافية وعدّها نصّاً يمكن تسليط أضواء الممارسة النقدية عليها. إضافة إلى ما سبق، يسعى النقد الثقافي إلى توسيع أفق القراءة النقدية للإبداعات الإنسانية وتخطّي الجمالية إلى ما وراء الجمالية. وقد وجدنا الغدامي يشير إلى مجيء "مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية". (محمد عبد الله الغدامي، مرجع سابق، ص 18). لكن هل يعني هذا موت النقد

الأدبي أم تجاوزه إلى أفق أوسع وأرحب في التعامل مع الإبداعات الإنسانية؟ فالذي نفهمه من هذا المقطع هو قدوم تلك المشاريع النقدية التي تبحث تحت عباءات الجماليات عمّ يتوارى فيها من أنساق ثقافية تسعى الثقافة إلى تمريرها وترسيخها، وهي مشاريع نتعكّر على أدوات النقد التي ستطوّرها وتحوّرها وتعمّقها لتتماشى مع الوظيفة النقدية الجديدة، والبحث وراء جماليات النصوص لاستنطاق ما فيها من مضمرات لم يصل إليها النقد الأدبي الذي إلّزم طويلا بتحليل جمالية الأدب، "وهذا الالتزام المبدئي (للجمالي) حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة الأعياب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة، وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع". (محمد الغدامي، مرجع سابق، ص 19). وفي هذا إشارة إلى التعمية الثقافية التي تمارسها جمالة وأدبية النصوص، التي تتوسّل إليها الثقافة لترّ مجموعة من الأنساق الثقافية المضمرة قصد التحكم في ذائقة الجماهير، وترويض عقولهم. وربّما الخطر الذي دفع عجلة الممارسة النقدية إلى تبني أدوات أخرى، وتجاوز البلاغيات وفنية النصّ الأدبي هو قوة النسق الثقافي المضمر وقدرته على الهيمنة والتسلّط على العقول والتحكم فيها، انطلاقا من اللعب على أوتار التعمية الثقافية التي توفرها جمالية هذه النصوص. ولهذا فقد "ظلّ الفعل النقدي يدور حول دوائره النسقية ولم يتجّه إلى كشف عيوب الخطاب بما في ذلك عيوب المؤسسة النقدية ذاتها ودورها في تميّط أفعال الاستقبال، والذوق والتأويل وإخضاع فعل القراءة لشروط المؤسسة وأحكامها". (محمد الغدامي، 2010، ص 63).

يذهب الغدامي إلى أنّ ظهور الدراسات الثقافية يعود تاريخيا إلى عام 1964 مع تأسيس مجموعة بيرمنجهام رغم أنّ شهرتها وتوسعها كان في التسعينيات. ولها ثلاثة مصادر نظرية؛ وهي التي حدّدها هوغارت في: تاريخية وفلسفية ثمّ سوسيولوجية وأخيرا أدبية نقدية وهذا هو أهمّ مصدر حسبه. ويشير الغدامي إلى أهمّ نقد يوجه إلى هذه الدراسات الثقافية وهو افتقارها النظري وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية في التأويل والتحليل. ولا بدّ من الإشارة إلى تأثر الغدامي بمشروع الناقد الأمريكي فنسنت ليتش الذي يتسم بمجموعة من الخصائص وهي أولا: الانفتاح على كلّ ما هو غير محسوب على المؤسسة وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة خطابا كان أو ظاهرة. ثانيا: الاستفادة من مناهج التحليل المعرفية من تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي. وأخيرا: التركيز على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصّوي عملا بمقولة 'لا شيء خارج النصّ' الديريدية. (ينظر: محمد الغدامي، 2010، ص 23-34 ص 35). هذه الإشارات إذن، توضّح لنا حقيقة النقد الثقافي الذي يحاول تجاوز الأدبي إلى ممارسة نقدية أكثر شمولا واحتواءً للخطابات الثقافية، بالبحث في السياقات التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية

التي أدت إلى إنتاجها. والارتحال إلى تلك الأماكن التي كانت في عهدة النقد الأدبي مظلمة لا تليق بها أنوار القراءة والتحليل والمدارسة. وبالتالي اشتغل النقد الثقافي على هذه الخطابات الثقافية التي همّست طويلا وجعلت رحي النقد تدور حولها قراءة وتأويلا وبحثا عن المضمرة النسقية المتخفية فيها، بالاستفادة من التخصصات والمقاربات والمنهج التحليلية الأخرى تحت ما يسمى بمبدأ "الاستعارة الحرة".

إنّ أهمّ التحولات التي طرأت على الممارسة النقدية في ظلّ الدراسات الثقافية أو النقد الثقافي، توسيع معنى النصّ وكسر تمرّكزيته الأدبية والانفتاح على كلّ الظواهر والحوادث والخطابات الثقافية المختلفة إذ "صارت تأخذ النصّ من حيث ما يتحقّق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية". (محمد الغدامي، المرجع نفسه، ص 21). بالتالي تغيّرت مع هذا الانفتاح على كلّ الخطابات الثقافية المتنوعة طريقة التعامل مع النصّ، إذ لم يعد هو الهدف أو الغاية بل أصبح الوسيلة التي يعتمد عليها نقاد النقد الثقافي للوصول إلى تلك الأنظمة الثقافية الممررة تحت عباءة الجمالية والفنية. فالنصّ في الدراسات الثقافية أو النقد الثقافي "عبارة عن موضوع نقاش". (سايمون ديورنغ، مرجع سابق، ص 10). وقيمتها أصبحت فيما يحتويه من أنساق ثقافية مضمرة متخفية تحت أنسجته الخطابية وأنظمته اللغوية والرمزية وإيحائه الدلالية. بحيث أضحت قيمة الجمالية في عرف هذه الممارسة النقدية الجديدة ملخصة في دورها القائم على التعمية الثقافية التي تمارسها لتخفي وتتمرر أنساق الثقافة وترسيخها لدى مستهلكي الثقافة. وعليه فليس النصّ سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل وكلّ ما يمكن تجريده من النصّ". (محمد الغدامي، 2010، ص 21).

ومن أجل تحرير مصطلح النقد من قيده المؤسّساتي رصد الغدامي مجموعة من العمليات الإجرائية هي: نقلة في المصطلح النقدي ذاته. نقلة في المفهوم (النسق). نقلة في الوظيفة. ونقطة في التطبيق. أمّا في المصطلح "ينحصر تحديدا في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/الجمالي، توظيفها توظيفا جديدا لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالا نوعيا يمسّ الموضوع والأداة معا". (الغدامي، نفسه، ص 67). وبالتالي أول شيء يجب القيام به هو تطويع الأداة النقدية وتحويرها لتكون في خدمة النقد الثقافي، فكما وصف الغدامي هذه العملية فإنّها انتقال من الأدبي إلى الثقافي، فهل يعني هذا الانتقال موت النقد الأدبي؟ فن وجهة نظر منطقية الانتقال من المكان (أ) إلى المكان (ب) يمرّ عبر مكان ثالث بيني وخلائي هو (ج)، فالمسافة التي تفصل المكانين الأولين تعتبر حيزا مكانيا وزمانيا آخر، أو هي مرحلة انتقالية تحمل صفات المكانين معا. ولهذا مبدئيا لا يمكن اعتبار النقد الثقافي إعلانا لموت النقد الأدبي، وإنّما هو كما تمّ وصفه انتقال من

الأدبي إلى الثقافي، وتجاوز وتوسيع لأفق القراءة التأويلية للخطابات الإنسانية على اختلافها. وهذه النقلة الاصطلاحية ستشمل -حسب الغدامي- ستة أساسيات اصطلاحية هي: عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية). المجاز (المجاز الكلي). التورية الثقافية. نوع الدلالة (الدلالة النسقية). الجملة النوعية (الجملة الثقافية). المؤلف المزدوج.

-الوظيفة النسقية: ويدعو الغدامي للانتقال من الأدبي إلى الثقافي، إلى إضافة وظيفة سابعة إلى جانب الوظائف الستة الأخرى للغة التي حددها رومان جاكوبسون، يقول: "نقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي". (الغدامي، نفسه، ص 68). ما يجعل مشروع الغدامي في إرساء معالم النقد الثقافي مرتبطة كل الارتباط بمفهوم النسق، إذ يعتبر مصطلحا مركزيا لا بد منه. فبمجرد إضافة هذا العنصر السابع سيتاح للرسالة أو النص بأن يفسر تفسيراً نسقياً، ما سيكسب اللغة وظيفة أخرى هي الوظيفة النسقية. "والنصوص التي لا تسمى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالا مع الوظيفة النسقية، من دون أن ينتفي ذلك عن النصوص الأدبية". (الغدامي، مرجع سابق، ص 69). ومن خلال هذا سنلمس اتساع مجال النصوص التي ستعامل معها هذه الممارسة النقدية الجديدة التي تعتمد على مفهوم النسق والوظيفة النسقية، وتخطيها حدود النص الأدبي إلى الخطاب الثقافي. فبمجرد إعطاء اللغة هذه الوظيفة الجديدة ستفتح الأبواب على إبداعات الأطراف والحوامش، وعلى كل الإبداعات الإنسانية التي لم يُعترف بها كنصوص يمكن أن تطلها أو تصلها آلة النقد بالدراسة والقراءة والتحليل.

-المجاز الكلي: ويدعو الغدامي إلى توسيع المجاز البلاغي الذي ينقسم إلى المجاز المفرد (لفظة واحدة) والمجاز المركب (جملة)، وتجاوزهما إلى مستوى الخطاب. ف"كما أثبت مفهوم المجاز قدرة فائقة في كشف التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة، فإن توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالي الأخطر، ذلك الازدواج الذي يتلبس الخطاب الثقافي ببعده الكلي الجمعي". (الغدامي، نفسه، ص 73). وبهذا سيصبح المجاز كلياً مرتبطاً بالخطاب الثقافي، وبالنص في شموليته وليس مجرد لفظة أو جملة فقط. ما يجعلنا نسّم رواية بأكملها أنها سرديّة للمقاومة، أو أنها سرديّة للشتات أو سرديّة إمبراطورية وهكذا، بسبب تلك النقلة النوعية من المجاز إلى المجاز الكلي. ومثل هذه العملية ستوسّع من دائرة الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرّة المتخفية في الخطابات المتنوعة.

-التورية الثقافية: مفهوم التورية القائم على وجود معنيين قريب وبعيد والمقصود هو المعنى البعيد، فتح المجال للغدامي لاستعارته وتحويره ليتماشى ومشروعه النقدي، "استعارة مصطلح التورية ونقله من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي سيستلزم توسيع المفهوم ليدلّ دلالة كليّة لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد

مع قصد البعيد، وإنما ليدلّ على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمّر ولا شعوري ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، هو مضمّر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه ما إن وجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء". (الغذامي، نفسه، ص 75). فن خلال المقطع يتوضح لنا كيف تعامل الغذامي مع مفهوم التورية ليوجد لمشروعه مفهوماً آخر معدّلاً يقوم تقريباً على المبدأ نفسه، لكن مع تغيير في التسمية النسق المضمّر والنسق الظاهر، مع إشارة مهمة إلى أنّ النسق المضمّر ليس له وجود في وعي المؤلف والقراء، وإنما تسلل ومُرّر بالتوسل الجمالية النصّ وبلاغيته.

-الدلالة النسقية: قسم الغذامي الدلالات إلى: "دلالة صريحة وهي عملية توصيلية. دلالة ضمنية وهي أدبية وجمالية. ودلالة نسقية وهي ذات بعد نقدي ثقافي وترتبط بالجملة الثقافية". (الغذامي، نفسه، ص 77).
-الجملة الثقافية: وقد جعل منها المقابل النوعي للجملة النحوية والأدبية، "إنّ الجملة الثقافية مفهوم يمسّ الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرض صيغته التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجياً يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها". (الغذامي، 2010، ص 77).
بالتالي هذه الجملة الثقافية مرتبطة أساساً بالدلالة النسقية وهي حاملة النسق المضمّر. فالوصول إلى هذه الجمل في الخطابات سيسهل عملية الوصول للمضمّرات النسقية المتوارية فيها وتكشّفها.

-المؤلف المزدوج: انطلق الغذامي في صياغة هذا المفهوم من فكرة أنّ الجميع صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها، ليصل إلى أنّ الثقافة هي المؤلف المضمّر الثاني إلى جانب صاحب النصّ أو الخطاب وهو ما يسمي بالمؤلف المزدوج، "بمعنى أنّ المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولاً ثمّ إنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمّرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ". (الغذامي، نفسه، ص 79). فالكاتب يؤلف نصه والثقافة تمرر أنساقها عبر أنسجة الخطاب، وهذه الأنظمة الثقافية المضمّرة ليست في وعي أيّ من المؤلف أو مستهلكي الثقافة، وهي مناقضة للدلالة الضمنية للخطاب ومقاصد المؤلف المعهود.

-النسق الثقافي: مشروع الغذامي مبنيّ على مفهوم النسق الثقافي، وهو محور دورانه، ويتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمّر ويكون المضمّر ناقضاً وناسخاً للظاهر، ويكون ذلك في نصّ واحد أو في ما هو في حكم النصّ الواحد، ويشترط في النصّ أن يكون جمالياً وأن يكون جماهيرياً". (الغذامي، نفسه، ص 80). ومهمة النقد الثقافي هي الكشف عن

هذه الأنساق المضمرة في الخطابات، وتحليلها ودراستها، والوصول إلى آليات اشتغالها وتأثيرها على الجماهير المتلقية والمستهلكة للثقافة. وقد حدّد الغدامي مواصفات الوظيفة النسقية كما يلي: -"نسق يحدثان معا وفي آن واحد، في نصّ واحد أو في ما هو في حكم النصّ الواحد. -يكون المضمّر نقيضا ومضادا للعني، فإن لم يكن هناك نسق مضمّر من تحت العني فحينئذ لا يدخل النصّ في مجال النقد الثقافي.

-لا بدّ أن يكون النصّ جميلا ومستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

-ولا بدّ أن يكون النصّ جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة". (الغدامي، نفسه، ص 81). وانطلاقا من هذه المواصفات للوظيفة النسقية، أصبح اهتمام النقد الثقافي كبيرا في إبراز مواطن هذه الأنساق المضمرة وكشفها، وبدأ يتعامل مع النصّ على أنّه حالة أو حادثة ثقافية، وليس في كونه نصّا أدبيا أو جماليا، باعتبار أنّ هذه الجمالية أهمّ حيل الثقافة التي تتوسل إليها لتمرير أنساقها وأنظمتها الثقافية في محاولة منها ترسيخها بين المتلقين. وهذه الأخيرة "ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها مكتبة ومنغرس في الخطاب، مؤلفها الثقافة ومستهلكوها جماهير اللغة من كُتّاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير، والنساء مع الرجال والمهمش مع المسود". (الغدامي، مرجع سابق، ص 82). وبالتالي تملك هذه الأنساق قوة كبيرة على التأثير في المتلقين وتوجيههم صوب ما يُراد استهلاكه وترسيخه فيهم، ومكانها الطبيعي هو اللا وعي، تفقز منه وتتسلل بين الحروف والجل والنصوص وتقع هنالك في مكان ما سحيق تحت طبقات الجمالية والبلاغية والفنية التي تسم تلك النصوص الإبداعية. لتتحكم في الجماهير وفي أذواقهم وتصرفاتهم وانفعالاتهم وردود أفعالهم إزاء مواقف معينة، بأن تجعلهم يستمتعون ويتحفظون وفقا لمجموعة من المقاييس الاجتماعية التي تمّ تدريبهم عليها. ويشير الغدامي إلى أنّ هذه الأنساق الثقافية تترسخ في الثقافة عبر آليتين مهمتين هما "التكرار" و"إعادة إنتاج الخطابات على نفس النسق مع الخطابات السابقة" وتحدّث عن نوعين من الأنساق هما "الأنساق الأصول والأنساق الهوامشية". التي تسعى إلى مركزة خطابات ونصوص وشخصيات وأفكار معينة على حساب تهميش المختلف عنها. كما يؤكد على أنّ الشعر العربي هو مخزن هذه الأنساق يقول: "ونحن لو تمعنا في ديوان العرب بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة لوجدنا أنّ الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المسترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتعزز نماذجها جيلا بعد جيل، ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية". (عبد النبي أصطيف، محمد الغدامي، 2004، ص 91).

وبالعودة إلى كتاب 'نقد أدبي أم نقد ثقافي؟' يعلنها الغدامي صراحة بموت النقد الأدبي، وأنه قد وصل إلى سن التقاعد وينبغي أن يترك المجال لمنهج نقدي آخر جديد على شاكلة النقد الثقافي، وهذا ما يظهر بوضوح في عنوان المبحث الأول من الكتاب 'إعلان موت النقد الأدبي-النقد الثقافي بديلا منهجيا عنه'. ما يجعلنا نقف مباشرة أمام الأطروحة القائلة بأنّ النقد الثقافي إعلان لموت النقد الأدبي وبديلا لا بدّ منه. يقول الغدامي: "ما زلنا ندرس طلابنا في المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلموها الثلاثة، ولا نعي أنّ ما ندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصّر جمالي، وإن كانت قديما كذلك إلّا أنّها الآن لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق، ومن ذا يحتاج إلى رصد الكليات والجناسات والطباقات في أي نصّ، ومن ذا يحتاج إليها لتذوق أي نصّ أو تعرف صيغه ودلالاته، ونحن في الجامعات ندرس طلابنا وطالباتنا كلّ ما هو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لا نجرؤ على إلغاء مقررات البلاغة، وقد نظن أنّ إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفي أو التآمر ضدّ التراث وضدّ ذائقة الأمة". (عبد النبي أصطيف، الغدامي، 2004، ص 12).

هذا المقطع يلخص لنا نظرة الغدامي إلى النقد الأدبي، الذي ومنذ القديم لم يبرح مكانه وظلّ قابعا في البلاغة والبحث عن جماليات الخطابات الشعرية والاستمتاع بما يقدمه الشاعر من جمال لغوي ومعنوي وصوري، لكن تساؤل الغدامي عن جدوى تلقين البلاغة والبلاغيات في عصر ميزته التقدم والتكنولوجيا والعولمة التي فتحت كلّ الجهات والجهات من هذا العالم ضاربة الحدود والخصوصيات الثقافية عرض الحائط، فكيف ستفيد الكليات والاستعارات والتشبيهات يقول الغدامي في مجابهة التأثيرات الثقافية لهذا التطور الإنساني التقني على هذه المجتمعات؟ كيف سيتمّ التعامل معها؟ هل سيصلح النقد الأدبي بآلياته القرائية في استنطاق هذا التحول الثقافي وتأثيراته؟ أم أنّه آن الأوان لإعلان موت النقد الأدبي وميلاد نقد آخر جديد بصفته الثقافية؟

يشير الغدامي إلى أنّ العلوم نتصمّم "مثلما يتصمّم الأشخاص حتى تبلغ حدّ القداسة، وأنا أرى أنّ النقد الأدبي كما نعهده وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النضج، أو سنّ اليأس". (أصطيف، الغدامي، 2004، ص 12). الذي يفهم من هذا المقطع أمران الأول: أنّ العلوم تقدّس وتمركز وفي المقابل تهتمش أخرى وترمى إلى الأطراف، وهذا ما لاحظته الغدامي عند العرب الذين تعاملوا مع الشعر على أنّه المركز وديوان العرب وأدهم، وفي المقابل تمّ تهيمش وتهشيم صنوف أدبية إبداعية أخرى إذ لا يتمّ التعامل معها معاملتهم للشعر. لأنّ الأخير فيه من البلاغة والجمالية ما يجعله يتبوأ هذا المكان الرفيع. والأمر الثاني: أنّ النقد الأدبي قد وصل إلى سنّ اليأس، وفي هذا إعلان صريح بعدم جدواه أولا، ثمّ بموته ثانيا، ثمّ الانتقال إلى البديل تاليا متمثلا في النقد الثقافي. ويؤكد الغدامي "..كون النقد الأدبي

مرتبطة عضويًا بالفلسفة تاريخيًا وإجرائيًا وفي الوجه الآخر فإنّ الحسّ العربي النسقي حسّ ينفر من التنظير الفلسفي ويطرب لما هو بلاغي". (أصطيف، الغدامي، نفسه، ص 18). فمن جهة الأصل في نشأة النقد جاء من الفلسفة والمنطق وإعمال العقل والتفكير، في حين تبرز نظرة أخرى نسقية معادية للفلسفة ولكل ما هو فلسفي في المحيط الأدبي العربي، جاعلا من العرب أمة تطرب للبلاغي والجمالي والارتجال والفطري على الرؤية والمنطق والتفكير. فالنقد الأدبي "وليد فلسفي في الأصل، ثم احتضنته البلاغة كأهم مرزعة ومع الزمن صارت هذه الأم المرزعة أمّا بديلة عن الأم الطبيعية". (أصطيف الغدامي، نفسه، ص 18). وفي هذا إشارة إلى التحوّل الكبير في الخطاب النقدي العربي ذي المرجعيات الفلسفية الذي ارتقى بين أحضان البلاغة فصار نقدا بلاغيا بامتياز، وتمّ فصل النقد عن الفلسفة وعن النظرية، وصارت البلاغة هي الأصل التكويني للنقد الأدبي العربي. الذي لم يقف على أسئلة ما وراء الجميل والعلاقة بين الذوق الجماعي لما هو جميل في النصوص الإبداعية وعلاقة ذلك بالكون النسقي لثقافة الجماعة. فديدن الآلة النقدية العربية البحث عن الجمال في النصوص الأدبية، في نصوص المؤسسة، وتفسيرها وفق حمولاتها البلاغية والاستيتيكية بعيدا عن إبراز آثار هذه الحمولات المستهلكة من طرف المتلقين. ما جعل من النقد الأدبي في نظر الغدامي عاجزا عن تفسير الاستهلاك الثقافي لبعض النصوص التي لم يعترف بها كنصوص إبداعية يجب دراستها ونقدها وقصر يد الخطاب النقدي في اكتشاف الخبوء من أنساق تمرر تحت عباءة الجمالية والبلاغية. ما قاد الغدامي للتساؤل: "ماذا لو أنّ الجميل الذوقي تحوّل إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة؟". (أصطيف، الغدامي، نفسه، ص 19).

يعود الغدامي مرة أخرى ليؤكد أنّ "النقد الثقافي لن يكون إلغاءً منهجيا للنقد الأدبي، بل إنّ سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي". (أصطيف، الغدامي، نفسه، ص 21). بالتالي القصد من اعتماد المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي في النقد الثقافي هو الاستفادة ممّا وصل إليه الأوّل، والتعكّز على منجزاته للانطلاق في طريق جديدة بمنهجية تحليل للخطاب مغايرة عن سابقتها، ومع آليات إجرائية تخدم مقاصد النقد الثقافي في تحليل النصوص والخطابات كحالات ثقافية، ولو تمّ الاعتماد كليةً على النقد الأدبي وتمّ استبدال التسمية فقط، فسنكون أمام استراتيجية إعادة إنتاج الخطاب النقدي نفسه، وسيتمّ التعامل مع أية حادثة ثقافية معاملة أدبية ليس إلّا. وهنا سنتساءل عن جدوى النقد الثقافي وما الجديد الذي يريد تقديمه في تحليل الخطاب الثقافي؟

ومن أجل توضيح الصورة أكثر، فإنّ الغدامي قد قام بتجوير مجموعة من المصطلحات النقدية الأدبية لتتماشى مع مشروعه الثقافي وهي: عنصر تركيز الصورة على نفسها، والدلالة الضمنية، والجملة الأدبية،

والجهاز البلاغي، والتورية البلاغية والتي تقابلها المصطلحات التالية: العنصر السابع، والدلالة النسقية، والجملة الثقافية، والجهاز الكلي، والتورية الثقافية إضافة إلى مفهومي النسق المضمّر والمؤلف المزدوج. وبالتالي هناك استعانة صريحة بمفاهيم ومصطلحات من النقد الأدبي مع تحويلها وإعادة صياغتها لتخدم المشروع الثقافي الذي يدعو إليه الغدامي، ما يجعلنا-مرّة أخرى-نقرّ بأنّ النقد الثقافي ليس إعلاناً لموت النقد الأدبي وإنّما تجاوز له وتوسيع لمجال الخطاب النقدي إلى الثقافي والنسقي لاكتناه أغوار الجماليات والبلاغيات رصدًا للمضمرات النسقية المشتغلة في أعماق النصوص الأدبية. كما اقترح الغدامي مجموعة من الأسئلة الخاصة بالنقد الثقافي وهي: "سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص. سؤال المضمّر بديلاً عن سؤال الدال. سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة. سؤال حركة التأثير الفعلية، هل هي للنص الجمالي المؤسّساتي أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة". (أصطيف، الغدامي، 2004، ص 36). ما سيجعل توجّه النقد الثقافي هو الأنساق الثقافية المضمّرة في الخطابات التي تلقى استهلاكاً جماهيرياً بعيداً عن مركزية النخبوي والمؤسّساتي، وتأثيراتها العميقة في صناعة وعي الجماهير والتحكم فيها. فالنصّ لن يُنظر إليه لجماليته وإنّما سيُقرأ على أنّه حامل لنسق مضمّر تمّ تمريره عبر مجموعة من الحيل المتنوعة للثقافة أشهرها البلاغة وأدبية الأدب.

من جهة أخرى بدأ عبد النبيّ أصطيف مدافعاً، مرافعاً عن النقد الأدبي الذي-حسبه-أصبح منفتحاً على مختلف الفنون الجميلة كالغناء والرقص والموسيقى والرسم والنحت والعمارة والمسرح والفن السابع وعلى وسائل الاتصال المتعددة وعلى العلوم الإنسانية والاجتماعية والمعارف العلمية: الطبيعية والفزيائية والكيميائية وعلوم الفضاء والمحيطات. وبدأ غير متقبل لما جاء به أنصار إعلان موت النقد الأدبي والقول بالبديل المنهجي والمعرفي المتمثل في النقد الثقافي، وعلى أنّ النقد الأدبي لم يعد قادراً على الإحاطة والإلمام بالنصّ الأدبي الجديد، وأنّ آلياته القرائية والتأويلية لم تعد تجدي نفعاً لفكّ مغاليق النصّ ومعالجة الإنتاج الأدبي الحديث. كما ظهر أصطيف رافضاً تماماً لفكرة 'موت النقد الأدبي' واستبداله بنقد آخر جديد يقول: "ومعنى هذا أنّ على المجتمعات العربية الحديثة أن تدع النقد الأدبي، وتفارقه فراقاً لا لقاء بعده، وتلجأ إلى النقد الثقافي الذي يملك مفاتيح الإنتاج العربي الحديث وأشكال التعبير الفنيّة الأخرى، وبالقدر نفسه يملك مفاتيح الكشف عن البنى الذهنية التي تحكم إنتاجه وتحدد دلالاته". (أصطيف، الغدامي، نفسه، ص 67). ما يعني حسبه أنّ النقد الأدبي ما زال قادراً على نقد هذه النصوص الجديدة، ولم يستنفذ بعد مسوغات وجوده، وكما انفتح على المجالات التي سبق ذكرها، بإمكانه أيضاً أن يبتكر آلياته الإجرائية للتعامل مع الخطابات الإبداعية التي يظن دعاة النقد الثقافي أنّه لا يستطيع التعامل معها. ويرجع ذلك إلى أنّ كلّ وجوه القصور المنسوبة للنقد الأدبي منسوبة إلى تلك

المحدودية في تصور هذا النقد ووظيفته وحدوده. "وحقيقة الأمر أنّ دعاة النقد الثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة إنّما هم قوم فُتنوا بما حققه النقد الثقافي في الغرب، بوصفه جزءاً مما بات يشار إليه في الأوساط الجامعية الغربية والأمريكية بالدراسات الثقافية فأروا فيه الحلّ السحري لجميع مشكلات النقد الأدبي العربي الحديث غافلين عن أنّ النقد الثقافي-على أهمية ما حققه من إنجازات-لم يُلغ دور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير الغربية التي ازدهر فيها". (أصطيف، الغدامي، مرجع سابق، ص 68-69). ويؤكد على فكرة مفادها أنّ النقد ما هو إلّا إنشاء على إنشاء آخر وهو الأدب، فهما يختلف النقد بين الأدب والعمارة والرسم والموسيقى إلّا أنّ الذي يشترك فيه هو استعمال اللغة الطبيعية لكلّ نصّ منقود، ومعنى ذلك أنّه لا يمكن أن أستعمل النوتات وذات السنّ في نقد عمل معماري وهكذا. وبالتالي لغة النقد ستكون اللغة الطبيعية للنص. وبهذا سيغدو النقد الأدبي الذي حدوده الأدب، ولغته اللغة الطبيعية للأدب إبداعاً على إبداع آخر أو لغة عن اللغة (ميتالغ). وقد ردّ عبد النبي أصطيف على مجموعة من الأفكار التي طرحها الغدامي في مشروعه النقدي الجديد، أولها فكرة التصرّو الخاص للنقد الأدبي؛ أي أنّ الغدامي قد أعطى تصوراً خاصاً به للأدب، يخدم مشروعه النقدي فقدّم النقد على أنّه قد استنفذ كلّ مسوغات وجوده، وعاجز وغير قادر على مسيرة تطورات الإنتاج الثقافي والمعرفي الذي أصبح أكثر تأثيراً على الجماهير. داعياً إلى التأمّن وعدم التسرع في طرح فكرة موت النقد الأدبي، لأنّ المشكلة الكبرى في نظره تعود إلى تخلف التصرّو العربي لهذا الحقل المعرفي. مشيراً إلى أنّ الغرب لم يقذفوا بالنقد الأدبي للتقاعد بل طوّروه ووسّعوا آفاق تعامله مع علوم العصر ومعارفه وفنونه. كما نقد الفكرة القائلة 'بتقاعد العلوم' ويردّ عليها طارحاً هذه التساؤلات: هل للمعرفة والعلم حدود يبلغها أي منهما؟ ومن يحدد أن علماً ما قد تشبع فبلغ درجة النضج؟ وأنّه ليس ثمة فسحة لتطويره وفرصة لتقدمه ومجال لبلوغه أفاقاً أبعد وأرحب. كما ردّ على الفكرة القائلة بأنّ 'النقد الأدبي بلاغي' بالإشارة إلى مجموعة من الأسماء المعروفة كعبد القاهر الجرجاني والفارابي، وابن سينا، وحازم القرطاجني وابن حزم الأندلسي لتكون ردّاً مفحماً-حسبه-على كلّ من يرى أنّ النقد العربي الكلاسيكي مجرد فنّ بلاغي. أمّا في فكرة 'كراهية العرب المزعومة للفلسفة' فيرى أنّ هناك اختزالية لمسار امتدّ لـ 16 قرناً، والثقافة العربية لا تحتلّ في اسمي الجاحظ والبحري كناطقين رسميين عن الفكر والنقد والفلسفة العربية، مشيراً إلى الدور الريادي الذي تلعبه الفلسفة العربية في سبيل فهم الفلسفة الغربية الكلاسيكية والوسطية وفي عصور النهضة وما تلاه من قرون. إذ لا يمكن تفهّم الأخيرة دون الاطلاع على الأولى. بالإضافة إلى نقده لفكرة ازدواجية الخطاب النقدي الغداميّ تجاه النقد الأدبي أو ما يسميه 'بموقف متكافئ الضدين'؛ فمن جهة يشير الغدامي إلى الإنجازات الكبيرة للنقد الأدبي وأنّه مستقل عن المؤثرات

السلطوية، ومن جهة أخرى يرى في أنّ السلطة كانت ترى فيه علما غير نافع وشعبي وهامشي. ما يجعل من خطابه خطابا مزدوجا. وزيادة على ما سبق ذكره فقد نقد أصطيف بشدة فكرة 'مفهوم النسق' الذي يرى فيه سهم أخيل بالنسبة لمشروع الغدائي الثقافي باعتباره مفهوما مجهولا بما أنّ صاحب المشروع لم يقدّم ولا تعريفا بسيطا للنسق. يتساءل أصطيف: كيف يمكن لناقد أن يضيف عنصرا جديدا إلى نموذج اختطه عالم لغة مقارن خبير بعدد معتبر من اللغات والتقاليد الأدبية والنقدية والثقافية دون أن يفكر في عقابيل هذه الإضافة، هذا إن كانت الإضافة ممكنة في المقام الأول؟ (ينظر: أصطيف، الغدائي، مرجع سابق، ص 177-192). وكأنا بأصطيف يرفض رفضا قاطعا مشروع الغدائي إذ ينكر تطويرية العلم، وأنّ ما وصل إليه العلم اليوم هو نتيجة لتراكمات ودراسات وأبحاث قد سبقت. فكما يؤكد صاحب كتاب 'أنسنة النصّ مسارات معرفية معاصرة' ليس "هناك انحسار للنقد الأدبي على حساب تطور النقد الثقافي وانتشاره الآن، هذا الأخير لا يشكل سوى (موضة) نقدية أملت أملت مقتضيات العصر". (محمد بن سالم سعد الله، 2007، ص 52). بمعنى أنّ النقد الثقافي أملتته تطورات العصر لكنه في المقابل من ذلك ينفي أفول نجم النقد الأدبي لظهور هذا النقد الجديد، فخصائص الإنتاج الفكري والثقافي وتأثيراته الكبيرة على الجماهير في عصر التقنيات حتمت إيجاد البديل المنهجي والقرائي لعمليات الاستهلاك الثقافي بتجاوز النصّ إلى الخطاب، والأدبي إلى الثقافي، والدال إلى النسق، والنخبوية إلى الاستهلاك الجماهيري.

وفي مقالة له بعنوان 'النقد الثقافي إلى أين؟' تأسّف أصطيف على من كتبوا حول النقد الثقافي من العرب تغديهم مجموعة من الاعتبارات أثناء عمليات الحجّ إلى هذا الحقل المعرفي وهي:

- ارتباط ظهور هذا الضرب من الدراسات بتطورات المجتمع البريطاني في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية.

- العوامل المختلفة التي شكلت الدراسات الثقافية البريطانية وحكمت مسارات تطورها عبر ما يقرب من نصف قرن من أعمال مجموعة مؤرخي الحزب الشيوعي وأعمال الرواد الأوائل في ميدان الدراسات الثقافية كهوغارت وويليامز وتومبسون.

- دور المؤسسات البحثية والجامعية ومؤسسات النشر في نشأة هذا الضرب من الدراسات وفي تطوره وفي انسراجه في مختلف المسارات (مركز بيرمنجهام). ومجلة اليسار الجديد (New left review) الشهرية، ومجلة الشاشة (Screen) ... إلخ.

- ما خضعت إليه الدراسات الثقافية البريطانية من تطورات مضت بها من مرحلة النزعة الثقافية Culturalism في الستينيات التي تمّ فيها الربط الوثيق بين الثقافة والمجتمع، إلى مرحلة النزعة البنيوية

والتي سادها الخليط بين الماركسية-البنوية أو البنوية الماركسية، ولا سيما أفكار ألتوسير وغرامشي، إلى مرحلة النزعة ما بعد البنوية والمادية الثقافية منذ عقد الثمانينيات.

-علاقة هذه الدراسات بالآخر. (ينظر: مقال: عبد النبي أصطيف، 2007، ص 19-21). فالذي يريد أصطيف تمريره من خلال هذه النقاط التي غيّبت من طرف المنتسبين العرب لمشروع النقد الثقافي، أنّ الغرب قد أسسوا لهذا المشروع بناءً على تفاعلات فكرية ومعرفية وثقافية وعلى تكاتف جهود من المفكرين والمؤسسات، فجاء النقد الثقافي وليد السياقات المعرفية العامة للغرب ممثلاً في بريطانيا أولاً ثم في أمريكا تالياً، وهذا ما جعله ينمو في تربته التي ولد فيها. أما عند العرب فيرى أصطيف أنّه كان وليد افتتان بالغرب وبهذه الممارسة النقدية التي تفتح أبواب كل شيء، بمعنى أنّ العرب أخذوا الشكل وليس المحتوى، أو بالأحرى أخذوا شكلاً لمحتوى لا يخصهم. لكن ماذا عن المناهج النقدية الأخرى؟ ألم يأخذوها من الغرب؟ هل هي عربية المنشأ والميلاد؟ خاتمة: نخلص في نهاية هذه الورقة البحثية إلى أنّ:

-النقد الثقافي حقل هجين، يعتمد في الأساس على تحطّي حدود التخصصات والأخذ منها وفق ما يتناسب وأهدافه النقدية.

-النقد الثقافي يعمل على مبدأ الاستعارة الحرة، ليثري بها ممارسته النقدية، من خلال الاستفادة من كلّ المقاربات والمناهج والقراءات التأويلية لتفهم الظاهرة أو الحادثة أو الخطابات الثقافية، وتحليلها على ضوء رؤيته الخاصة.

-تعدد التخصصات التي يعتمد عليها هذا الحقل المعرفي، جعلت منه حقلاً واسعاً ورحباً وفتحت آفاق الممارسة النقدية أكثر إلى نصوص أخرى تمّ تهيمشها من طرف المؤسسة، وبذلك ارتحل النقد إلى الأطراف والهوامش كاسراً مركزية النص الأدبي، وجاعلاً من هذه الخطابات الثقافية الوافدة مركزاً اشتغال للنقد الثقافي.

-وجدنا في مشروع الغدامي موقفين متعارضين: الأول يقول أنّ النقد الثقافي يعمل على توسيع أفق الممارسة النقدية بالاعتماد على الإرث النقدي للنقد الأدبي الذي عجز على مواكبة الخطابات الثقافية المعاصرة. وأمّا الثاني فيقول بموت النقد الأدبي وأنّ النقد الثقافي هو البديل المنهجي له. ما جعلنا نفهم أنّ إعلان الموت هذا إنّما هو موت رمزي وليس موتاً فعلياً يعمل على تغيب الميت من الساحة النقدية نهائياً. وأنّ المشروع الثقافي الذي جاء به الغدامي متأثراً بالناقد الأمريكي فنسنت ليتش، هو بمثابة تجاوز وتوسيع لحيز القراءة النقدية للخطابات الثقافية من خلال التطرق إلى السياقات الاجتماعية والنفسية والثقافية والسياسية والاقتصادية التي أدت إلى إنتاجها.

-وظيفة النقد الثقافي عند الغدائي تتمثل في تجاوز الجمالية إلى البحث في المضمرات الثقافية المندسة والمنغرس في النص، وبيان آليات اشتغال مثل هذه الأنظمة الثقافية وتأثيراتها على المستهلكين للثقافة.

-الناقد الثقافي ليس همّة دراسة وتحليل الثقافة، وإنما البحث على تكشف ما تمرره الثقافة من أنساق مضمرة تحت أنسجة الخطاب، وبيان دور الثقافة في ترسيخها في أذهان المستهلكين لتكون مع عمليات تكرارها مسلمات ينبغي التسليم والأخذ بها.

-قيمة النص في مشروع الغدائي لا تتحدد بحمولاته الجمالية والفنية، وإنما بما يحمله وما يكشف عنه من أنساق مضمرة، بالتالي النص لم يعد الغاية من الممارسة النقدية، بل أضحى وسيلة وموضوعاً للنقاش لتعرية مكنوناته.

قائمة المصادر والمراجع:

1. آرثر إيزنبرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويشي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
2. خالدة حامد، غبش المرايا فصول في الثقافة والنظرية الثقافية، منشورات المتوسط، ط 1، إيطاليا، 2016.
3. جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، د.ط، المغرب، 2011.
4. جوناتان كالر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، دمشق، 2004.
5. رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، ط 1، الكويت، 1999.
6. زيودين ساردار، بورين فان لون، أقدم لك الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003.
7. سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، ط 1، الكويت، 2015.
8. عبد النبي أصطيف، محمد عبد الله الغدائي، نقد أدبي أم نقد ثقافي، دار الفكر، ط 1، دمشق، 2004.
9. محمد سالم سعد الله، أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، سلسلة النقد المعرفي 3، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2007.
10. محمد عبد الله الغدائي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، القاهرة، 2010.

11. ميجان ارويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحات نقدية معاصرة، المركز الثقافي العربي، ط 4، الدار البيضاء-بيروت، 2005.
12. مقال: بشرى موسى صالح، النقد الثقافي والشعرية الثقافية، مجلة الأديب الثقافية، العدد 1، السنة الأولى، بغداد، 2020.
13. مقال: عبد النبي أصطيف، النقد الثقافي إلى أين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (3/25)، العدد 19، مصر، 2007.

أطوار الحياة: الأنظمة الزمنية للجسد

إفان دارو هاريس، جاك فوتاني

Agés de vie : les régimes temporels du corps

IVAN DARRAULT-HARRIS, JACQUES FONTANILLE

ترجمة: الدكتور السعيد الخيزر، وأحمد المنصوري، طالب دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكّاس، جامعة مولاي

إسماعيل.

المصدر:

IVAN DARRAULT-HARRIS, JACQUES FONTANILLE. LES ÂGES DE LA VIE :

Sémiotique de la culture et du temps. Formes sémiotiques, Presses Universitaires de

.pp. 59-75 .2008 France,

استهلال:

تعني سيميائيات «أطوار الحياة» أساساً بالمحتويات الموضوعاتية، الصورية، والثقافية الخاصة بكل عصر، وتعتبر هذه المقاربة الامتدادية ممكنة فقط إذا قمنا أولاً بتحديد مفهومي لموضوعها، من هنا، لا يمكن أن نعرف مراحل الحياة إلا من خلال جسد صائر، جسد مشكل اجتماعياً وثقافياً، وكذلك من خلال خصوصية علاقة هذا الجسد بالزمن، وبالتالي يتوجب على التحليل أن يسلك مسارين متكاملين: أولاً، يجب علينا أن نعمل على تحديد خصائص وصور الأنظمة الزمنية الملائمة بطريقة تمكننا ثانياً من معالجة الجسد وعلاقته بالزمن.

يتجلى كلٌّ من الزمن والجسد، من وجهة نظر سيميائية ككليات صورية: صور زمنية وصور جسدية؛ تشكل كلتا الصورتان مظهرات لأنظمة زمنية من ناحية، ولأنماط جسدية من ناحية أخرى. يُثَبِّت المعنى المشترك بالنسبة لـ"أطوار الحياة" مسبقاً رابطاً محددًا بين هذين النمطين من التجليات: وسيكون الجسد-الغلاف سطحاً للنقش مثله، مثل الجسد-البدن، متقبلاً (خاصة الأول من منظور ملاحظ خارجي) للتفاعل مع أحداث أزمنة الحياة، وستصير مجمل هذه البيانات متمظهرة ضمن أيقونات ثابتة ومتمايزة، تسمح بتعرف مختلف المراحل (الطفولة، الشباب، الشيخوخة...).

لكن، رغم أن هذا التعالق يبرز بوصفه خاصية سائدة، فهو ليس سوى مسكوك تم تثبيته عبر الاستعمال، ويمثل دور السيميائيات في موضوعة هذا الاستعمال السائد بين باقي المواقع ضمن تخطيط أكثر عمومية.

نفترض إذن بأن "أطوار الحياة" مركبة من العديد من الصور الجسدية المتعلقة مع مختلف الأنظمة الزمنية.
الأنظمة الزمنية الأساس
1- ما معنى النظام الزمني؟

تحدد الأنظمة الزمنية من خلال مستويين متكاملين: عبر الصور النمطية التي تحتويه، وعبر الخصائص التي تحددها هذه الصور النمطية تحديدا مضاعفا. (فونطاني 2004)
أ) عبر الصور الزمنية التي تؤلفها (الصور-العلامات)، والتي هي مكونات الأنظمة الزمنية مثل: اللحظة، المناسبة، أو الجيل.

ب) عبر الخصائص اللازمة التي تميز الصور الزمنية على كلا على حدة، مثل: التتابع أو المنظور، هذه الخصائص ليست زمنية، بل كيفية، عاملية، تلفظية، أو على وجه العموم خصائص توجيهية وإيقاعية.

تحدد هذه الصور الزمنية ذاتها (الأيقونات المتميزة) عبر مستويين مختلفين:
ج) عبر السمات الصورية التي هي مكونات الصور: مثل السمتان الزمنتان لغيوم غوستاف (1968) هما ما يكون الحاضر: تبعا لذلك يجب ربط هاتين السمتين الصورتين (السمة الصاعدة والسمة الهابطة) قصد إنتاج صورة الحاضر.

د) عبر الخصائص غير الزمنية التي ليست مكونات للصور؛ بل هي متطابقة مع تلك التي تميز الأنظمة الزمنية، مثل الوجهة والمنظور اللذان يسمحان بتمييز اللحظة والحاضر.
إجمالاً، تعتبر الأنظمة الزمنية تجليات (حشد تركيبية لصور وخصائص)؛ أي أن الصور هي أيقونات زمنية (مقاطع زمنية متميزة ومعزولة، هذا إن لم تكن مسماة)

2- الزمن الموضع والزمن المذوّت

تنتهي الحياة ذاتها إلى نظام زمني مخصوص؛ فانطلاقاً من حد بدئي في اتجاه حد نهائي، ثمة مسار موجه ومحكوم بوجوب-الكينونة. يحدد جون كلود كوكي في كتابه "بحثاً عن المعنى"، هذا النمط الزمني باعتباره زمناً لعامل ثالث، واضعاً إياه مقابل زمن العامل الأول، ويقابله على نحو أكثر دقة أيضاً بالزمن الذاتي، الذي يؤول للتجربة¹، وسيكون بالتالي زمن الحياة فصيلاً فريداً لزمن العامل الثالث، وهو ما يعني أنه زمن ستكون فيه الإكراهات الكيفية بمنأى عن أي مبادرة للتجربة:

¹ أدین لـ Ivan Darrault-Harris بهذه الإحالة إلى نظرية المحافل التلفظية لجان كلود كوكي، نظراً لأنه أثناء تواصل شفهي في الملتقى البنيسيميائي بباريس، كان قد بين الرابط بين مسار الحياة و مفهوم الزمن العامل الثالث.

"بطريقة ما، نحن جميعاً محكومون بالموت، لا نقوى على الفكك من علاقة التبعية التي لا يكف الزمن عن التقدم إليها، في اتجاه أحادي، انطلاقاً من النقطة α انتهاءً بالنقطة ω ، حيث تعتبر كل لحظة، حتى اللحظة المعاشة من خلال جسد خالص وعبر ذاتية فريدة (الجسد الخالص ليس هو الذات) تُرد في الحال عبر التوزيع إلى سلسلة الأحداث المبرجة من قبل دخيل هو العامل الثالث، مبرج التبعية والخضوع، ثم الموت في آخر الأمر. (...) مهما كانت أهمية التجربة المعاشة عبر محفل محدد، فهذه التجربة تُعكس بالضرورة ضمن حدث، علامة على العبور إلى الخضوع". (كوكي، 1997، 92-93)

نعثر على مختلف مستويات تحليل الأنظمة الزمنية المذكورة أعلاه ضمن هذه الإحالة: صورة زمنية، «التقدم المحدد»، منطقية على سمات اختلافية (القصد، والحدان القصويان)، بالإضافة إلى الخصائص الغير الزمنية (التكييف الغيري، والمحفل العاملي للمرجع).

يميز كوكي لاحقاً -ضمن هذا التصور العام- بين زمن التجربة الذاتية وزمن الجسد الخالص، وذلك بالتبشير بشكل خاص على الخصائص غير الزمنية (المحافل العاملة) للنظامين الأدنوين للتجربة :

"... إن الحاضر (الحاضر الحي) هو مركز الجهاز؛ انطلاقاً منه يتأسس الزمن الموضع (موضع و منته ضمن شروط محددة)، نسجل هنا الحدث، و الزمن المدوت هو زمن الذات و زمن اللاذات على نحو أكثر دقة، نذكر هنا أيضاً بتجربة العالم المشترك و -بالمقارنة مع تغيير المحفل- و تجربة عالم الجسد الخالص و البدن" (كوكي، 1997، 103)

يعدّ تحليل الزمن اللساني والسميائي الذي تم عرضه ضمن "بحثاً عن المعنى" دون شك أكثر تعقيداً وغموضاً، إلا أن هذه المواقع تلخص بوضوح المنظور الكلي. يمكننا بالتأكيد مناقشة الخلط بين زمن الحياة وزمن العالم: الأبد ليس هو الزمن، وإذا كان مجرى الحياة ينفلت من تحكم الذات الحسية، فالحياة ذاتها، ومسارها الذي يصير حسياً ضمن البدن بالذات، يمكن أن يكون موضوع تجارب حميمية، بخلاف زمن العالم بشكل عام. لكن، في حالتنا الراهنة، لدينا كواقعة عند كوكي ثلاث أنظمة زمنية مختلفة، تفرق بين الصور التي تتألف منها، والصيغ والأنماط العاملة (المحافل) المهيمنة.

تعتبر دراسة تركيب التحولات من نظام إلى آخر، حسب سيميائيات الزمن، أمراً استكشافياً إن لم نقل إنه قضية صناعات وأنماط، ويعدّ هنا موقف جون كلود كوكي فريداً من نوعه: بين النظامين الزمنيين، تبدو الحركة أحادية الوجهة؛ زمن التجربة منذور حتماً ليم عكسه (استرداده، دمج) ضمن زمن الحدث (الخاضع لعامل ثالث). ولأجل الانتصار لتصوره عن الزمن، فخص جون كلود كوكي

أيضا بعض الحالات المخالفة، حيث زمن الحدث يتم امتصاصه عبر زمن التجربة، لكنه لا يمنح هذه الحالات الخاصة وضعا واضحا وصريحا (أو في كل الحالات، معادلا) مثل الذي يسنده للحالة الأولى. سيطر مرسل بالضرورة وبشكل طبيعي نموذجاً شمولياً لهذا الزمن، إذا قبلنا بجعل زمن الحياة نظاماً زمنياً محكوماً بعامل ثالث، فلا بد من وجود طريقة أولى لعيش هذا الزمن، والتي تتمثل بالمقابل في تحويل كل تجربة زمنية إلى مقطع زمني للحياة، أي سنعمل بحكم ذلك على نزع التجريبية عن الحياة حتى يتسنى لنا استحداثها.

من بين تجليات "زمن اللاذات"، يحدد جون كلود كوكي تلك التي تشكل انطلاقا من مركز تجربة جسدية، ومن تمديد الزمن بشكل يسمح ببسط الحقل الحسي، انطلاقا من المبدأ الآتي: "إذا عرجت للحظة على السمات الخاصة بالزمن المدوّت، ألاحظ بأنه يجب التأكيد على التجربة الفريدة لمحفّل يكون حقله الظاهري غير ثابت" (كوكي، 87، 1997-88)

إذن، يمكن أن تؤلف هذه التجربة الممرّكة حول جسد العامل، بين أزمان منفصلة بل متناقضة، تنضد عدة محافل، وتسمح باختبار المجموع، دون رصف (دون إخضاعها لمعيار محدد من طرف عامل ثالث)، لحظات مختلفة.

تتفرد تجربة الجسد الخالص، ضمن هذه الصورة الزمنية الجديدة للمحفّل الامتدادي، بكونها تبسط أو تدغم الحقل الزمني، وهو ما يقتضي ثلاثة مميزات خاصة:

- حقلا للحضور (بدل التقدم ضمن نتاج)، يتأسس عبر تموقع الجسد الخالص، ويتألف من مركز وآفاق.
- حركة الآفاق (عدم الثبات، يقول كوكي، بدل الحدود البدئية والنهائية)، التي يمكن أن تُبعد أو تُقرب، عبر تأثير الانتباه الإدراكي.
- وجهتين نابذتين متماثلتين (منظور بدل وجهة ثابتة)

يشكل مجموع هذه السمات المتميزة (حقل الحضور، الانتقالية الخاضعة للانتباه، المضاعفة المتماثلة للوجهات) التمثّل الذي يمكن أن يأخذ اسم العمق الديناميكي، الذي يشمل مجموع الشروط التي تسمح بتضخيم الحقل أو تقليصه ضمن مختلف الوجهات.

عندما نتبنى أو لا نتبنى مرجع اللاذات، يتوجب علينا أن نتعرف كذلك ضمن هذا النظام الزمني على : آثار خاصية القيمة الصوغية (استطاعة الكينونة بدل وجوب الكينونة)؛ وآثار شكل توجيحي آخر (المد المركز بدل الرصف التتبعي)؛ وآثار مرجع عاملي آخر (جسد-ذات وليس مرسلًا). زمن الوجود وزمن التجربة

نلاحظ، باتخاذ مسافة من نظرية المحافل المتلفظة لدى كوكي وأيضا من أساسها الفينومينولوجي خصوصا، أن النظامين الكبيرين للزمن اللذين استخرجهما يتعلقان من قريب أو من بعيد بإبدالين فلسفيين كبيرين يمتان بصلة لأنطولوجيا الزمنية: الأول يتعلق بالوجود والثاني بالتجربة. يعتبر هذا التمييز الأنطولوجي، على سبيل الاقتراض، المؤسس الاستمولوجي لسيمائيات الزمن، ويحدد إجمالا المقولة الأولية التي انطلقا منها يتأسس أول تمييز سيميائي يقود كل التأملات المتمحورة حول الزمن، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بصفة صريحة أو مضمرة.

يبدو أن الزمن بشكل أو بآخر هو حقل التفكير الذي يسمح للناس باستيعاب مآل أشياء العالم، وبالتصرف في مواجهة التغيير، بمنحه معنى، وذلك عبر طريقتين مختلفتين:

الوجود

تعد معظم تمثيلات الزمن (خاصة عند فلاسفة ما قبل سقراط، أوغسطين، وهايدغر) نتاجات ثانوية لفصل أنطولوجي: لا نعثر ضمن الكينونة لا على الزمن ولا على التغيير، بينما في الوجود، نحيا في التغيير، لذلك اخترعنا بالتالي أشكالا زمنية للتعامل معها؛ من منظور آخر، سيكون الزمن هو أول جوهر متاح للعاني الأولية للوجودات، وسيصير إجمالا، مع الكم (خاصة لدى فلاسفة ما قبل سقراط)، أول علامة تمييزية للوجود عن اللاوجود. تنتمي الأبدية والكينونة إلى اللامولّد، للأولي، لغير المكّم. بينما يعدّ الوجود، الذي تم توليده، رهين الصيرورة، وضمن التغيير، وداخل العدد؛ أي طيّ الزمن.

من خلال منظور فلسفة الكينونة، سواء أكانت كوسمولوجيا ميتافيزيقية أو هيرمينوطيقا أنطولوجية، فإن تحيا في الزمن يعني أن تكون متناهيا، منحطاً، ساقطاً، نهياً للعالم قيد الصيرورة: هو السقوط من الأبدية (أوغسطين)، تناهي الوجود (هايدغر)، اغتراب عن المحددات (هوسرل)، هو الاحتكام للتغيير (بارمنيدس).

إن زمن الوجود يمكن أن يكون بمعنى زمن العالم، الزمن الكرونولوجي، الزمن الكوسمولوجي، أو الزمن الأسطوري.

التجربة

نتيجة لذلك، يتمثل بديل هذا الفصل الأنطولوجي في رؤية مغيرة لما سبق، مثل التي عثر عليها فرنسوا جوليان (جوليان 2001) ضمن الفلسفة الصينية، حيث تتأسس على الاستمرارية والانتقالية (ما لا يتغير ضمن التغيير- ما لا ينقطع أبداً ضمن التغيير): لا يقطع المآل والتغير قط رباطهما بالأفق الأنطولوجي؛ فإذا كانت هناك بنية أو نظام ما، فلا يمكن أن يكون سوى بنية التغيير، ونظام

الانتقالات، نظراً لأن الاستمرارية تبدو نخاصية للتغير ذاته. ونتيجة لذلك تقصي الأنظمة الزمنية الانتقالية فلسفة الكينونة، لأجل استبدالها بفينومينولوجيا للتجربة الموضوعية. من الجلي إذن أن هذا النظام الزمني المغير يستقر في عمق التصور الفينومينولوجي الذي أسسه هوسرل، وعلى وجه الخصوص تصور ميرلوبونتي (خاصة ما يتعلق بالتجربة الحسية للانتقالات ما بين الاستباق والاسترجاع)، هذا الزمن لم يعد سوى زمن الوعي التأملي، زمن الانتباه الذاتي، لكن النطاق الوسيط لزمن التجربة الحسية يتبدل هو أيضاً، لاسيما الإدراكات التزامنية واللاتزامنية البينداتيية. فيتخصص بالتالي باعتباره زمناً معاشاً، زمن ذاتياً، زمن الإدراك أو زمن الجسد الحسي.

النظامان الزمنيان

تظل التجربة على علاقة مباشرة مع العالم في كل الحالات، إنها انغماس في الأشياء ذاتها، وهو أمر يمثل غنيمة ومجازفة في الآن نفسه (يمكن أن نذكر هنا بأن التجربة هي مجازفة؛ بل إنها خطر)، بينما يتحدد الوجود عبر القطيعة مع الأفق الراهن: يقاس الانغماس بالتالي عبر العلاقة مع الكينونة الغائبة عن النظر، وليس من خلال العلاقة بالأشياء.

يتحدد إذن زمن التجربة من خلال مباشرة العلاقة بالمواضيع، والوضعيات، والعالم بشكل عام، في حين يكون زمن الوجود مُوسَّطاً بالضرورة عبر لعبة من القواعد والقوانين الذي تصيِّره وجوداً عقلياً.

لا تتقابل مباشرة (زمن التجربة) مع الانفصال، بل على نحو أكثر تجزئاً مع اللحام، وفقاً للمبدأ ذاته الذي يجعل الذات في زمن الوجود مفصولة عن المواضيع، فعلاقتها لا يمكن أن تكون سوى اتصالاً أو انفصالاً؛ وبالتالي تقتضي المباشرة محمولات أساس تعمل في الحضور (الحضور إلى العالم، في هذه الحالة: ظهور واختفاء)، بينما التوسط الذي هو خاصية للاتصال يقتضي مكاسب وخسارات بلغة محمولة.

باختصار، إن انتقاء نظام زمني معين هو تجلٍ شكلي لتصوير معين عن الكينونة في العالم. تكون الخصائص السائدة بخصوص زمن الوجود، هي: زمن العالم، دفع مقيس وحركة، نتيجة لإسقاط وجودي ضمن الإجراء؛ فصل وتوسط. بينما زمن التجربة: زمن الإدراك الحسي، المنتشر ضمن حقل الحضور، وهو بدوره يتمحور حول مؤشر، وصل و مباشرة.

إذا أدخلنا إضافة لذلك إشكالية المحافل التلفضية سنحصل على الجدول الآتي:

النظام الأنطولوجي	الوجود	التجربة
العملية التأسيسية	الفصل	الوصل
الهيمنة المحموية	الحام	الحضور
الملفوظ الفريد	الوجود/اللاوجود	الظهور/الاختفاء
التظير	التوسط	المباشرة
المحفل العاملية	العامل الثالث/المرسل	عامل الذات واللاذات

أطوار الحياة

يستجيب "زمن الحياة" لنظامين: نظام الوجود، باعتباره تابعا محددا ودقفا موجها، ونظام التجربة، باعتباره معيشا، لحظيا أو مستداما، مبسوطا أو مدغما. هذا ويتضاعف التركيب الذي يسمح بالانتقال من نظام لآخر: فن جهة، يسمح الفصل بدمج زمن التجربة ضمن نظام الزمن، ومن جهة أخرى، يسمح الوصل بامتصاص زمن التجربة لزمن الوجود. نمر الآن إلى تحديد زمن "أطوار الحياة".

الزمن الاجتماعي الثالث

يولد الجدل -باعتباره من أكثر الميادين معالجة للإشكالات الزمنية (في فلسفة القانون، الأنثروبولوجيا، الهيرمينوطيقا، والسوسيولوجيا خاصة)- انطلاقا من نظامين أساسيين للزمن مختلف الأشكال الوسيطة التي يمكن أن نحددها إجمالاً كزمن اجتماعي ثالث : زمن التقويم، الزمن الشعائري، زمن الممارسات الاجتماعية، زمن القانون، و زمن أطوار الحياة، وهي من بين أزمنة أخرى تعتبر نماذج خاصة تتحدد عبر استثمار موضوعاتي مخصوص للزمن الاجتماعي الثالث.

يستدعي المبدأ العام لهذا الجدل السيميائي العمليات الآتية:

- أ- تنافر زمن الوجود، الذي يكون دفته المتصل وغير المعكوس خاضعا للتقطيع وخاضعا لمختلف عمليات التطويع وفق منظور بين الماضي والمستقبل؛ يقوم الصفح مثلا على - التمييز بين مقطع ضيق ومنغلق من الماضي، وبين مقطع منفتح وممتد نحو المستقبل؛ وعلى الموضوعة وفق منظور الماضي في علاقته بالمستقبل: ولكونه قد خضع لتمثيل معين للمستقبل، فإن يمكن أن يعاد النظر بشأن الماضي كذلك.
- ب- تأميم زمن التجربة، الذي يستتبع حتميا ظهور طبقات من التجارب، بهدف العبور من التجربة الفردية إلى التجربة التشاركية والمعممة.

إن زمن أطوار الحياة بطبيعته نوع من الزمن الاجتماعي الثالث، ويعدّ حصيلة حل التوتر بين زمن الحياة المتجانس والجنوسي من جهة، وزمن التجربة الحسية الهجين والفردى على نحو يتعذر على الاختزال من جهة أخرى.

تعمل "أطوار الحياة" على كل من النظامين الزمنيين: من جانب الوجود عبر تقطيع يقعد للتدفق ويمهد عتبات وسيطة، ومن جانب التجربة عبر تصنيف وضبط مناطق أو خانات التمدد. يتحدد الوجود بما هو مقاطع عبر مراحل وسيطة، ومتميزة بحكم الاختلافات بينها حيث يتم التفريق بين هذه المراحل بعتبات نوعية تسير في سباق نحو الموت؛ بدون هذا التقطيع يكون زمن الأحداث والوجود متجانسا، مفضيا إلى سباق نحو الموت. تتشابه كل اللحظات كلما اقتربت نحو النهاية، على العكس من ذلك فإن التقطيع إلى أعمار أو مراحل حياة يغير التدفق المتجانس للوجود، يجعلها مراحل نوعية متميزة تتابع لتلون "أطوار الحياة" وتميز بين اللحظات والأحداث المتتابعة بجمعها في خانات مستقرة نسبيا.

لا يعدّ هذا التقطيع إذن مقياسا فقط لزمن الوجود ولكنه أيضا عملية فصل جنوسي ستسهل القبض على زمن التجربة. محصلة ذلك، بواسطة "أطوار الحياة" يتحدد العامل الثالث (التناقضات الصوغية للتنافر) كيفيا عبر موضوعات اجتماعية، فردية، اقتصادية، عضوية، وهكذا... ولا يستجيب للتدفق المتجانس لموضوعة الحياة عامة التي تفرض خصوصياتها السردية وتسلط على زمن الوجود بنية توجيهية جديدة (عتبات، آجال، نهايات، تحويلات...)

من جانب التجربة، لا يتعلق النظام الزمني المرجعي بالذات -حسب تعبير كوكي-؛ بل هو المتعلق باللاذات: حقل زمني تستطيع فيه الآفاق أن تتدفق وحيث يمكن أن توضع اللحظات المختلفة بعضها جنب بعض، وحيث العتبة-الرابط في النهاية هي الجسد الخالص للعامل، وقدرته على التعبير عن مجموع التجارب المتميزة.

تغير أطوار الحياة شروط التجربة في هذه الحالة أيضا: آفاق الحقل المتحرك محدودة من الطرفين بالعتبات الكيفية للمرحلة العمرية التي تتواجد داخلها التجربة؛ يمكن أن يتحرك مركز الحقل بين هذين الحدين، ولكن الآفاق-العتبات تبقى قارة. لا يمكن للجسد الخالص أن يمدد تحرياته إلا بين عتبتين، ومن هنا فهي تعد محفلا آخر، يملك الحكم والقدرة على الاقتراض الذي يتم عبر الذكريات والتوقعات، والذي يمكن أن يلج إلى باقي الأطوار.

تشتغل عملية التفنيء بين عتبتين وسيطتين لتجعل التجارب الممكنة منسجمة فيما بينها، إلى درجة تمكّنها من تشكيل طبقة معترف بها؛ هنا أيضا نحتاج إلى أكثر من جسد خالص وعامل حاس. بما

أن عملية التفييء هذه تشرك معها التجريد، الاعتراف، والحكم، فلا يمكن أبدا أن يكون محفل المرجع هو محفل اللاذات؛ إذ أن حكما ينتصب هنا وهو أن العامل يجب أن يعرف داخل تجربته الجسدية شكل التجربة المشتركة والمعممة كلك المتعلقة بالطفولة، بمرحلة الرشد... الخ. يجب إذن أن يمر العامل نفسه داخل زمن التجربة من وضع اللاذات إلى وضع الذات.

في الأخير هناك شيء يستقر من الجهتين، من جهة بفضل عملية الفصل داخل زمن الوجود الذي ينتج مراحل مختلفة كيفيا ومحددة، ومن جهة أخرى بفضل عملية دمج داخل أقسام التجربة التي تنتج تجارب موحدة ومعترف بها، يلتقي النظامان الزمانيان إذن على أساس عملية التفييء وعملية إنتاج أيقونات زمنية وجسدية.

من وجهة نظر تعاقبية، يتأسس النظامان الزمانيان الرئيسيان بوصفهما توترا. تلخص مختلف الوضعيات القابلة للحساب هيمنة الوجود والتجربة: من هنا، ينتج نظام "الحاضر الحي" عن توتر يهيمن فيه زمن التجربة، أما "الزمن المتسلسل" (المدة موجهة وقابلة للقياس) فينتج عن توتر يهيمن فيه زمن الوجود. من هنا يستقر النظام الخاص بمراحل الحياة، الذي يقرب النوعين الزمنيين، على توتر متحول حيث الوجود والتجربة يمكن أن يحينا ويحتفظ بهما.

يكون للعلاقة بين النظامين الزمنيين الأساس، بمجرد ما يجتمعا في الوقت الثالث من مراحل الحياة، ارتباط بالوظيفة السيميوطيقية الأولية، صحيح أن هذه العلاقة تفتقد للمقوم الشكلي العادي لكن النتيجة تبدو رغم ذلك رابطا معبرا: تنتج أطوار الحياة - بوصفها طبقات تجربة- الصور التي تسمح بالتعبير عن كل مرحلة من مراحل الحياة، وذلك بمجرد ما تستقر وتتأسس. تشكل هذه الصور المؤسسة نظاما رمزيا شاسعا حين تنضاف إلى لحظة التدفق الوجودي ومجموع المراحل.

أما من وجهة نظر تزامنية، فإن العلاقة تسير كما قلنا سابقا في اتجاهين، اتجاه معنى الإدماج (كوكي يتحدث عن انقلاب) واتجاه القبض، في حين أن الأطروحة المقترحة من طرف "أطوار الحياة" تغير هذه العمليات باعتبار أنه يمكن أن تتوقع تجارب متميزة وخاصة بكل مقطع، وذلك بفضل تقطيع الوجود، وعلى العكس من ذلك يمكن أن تتأمل سريان الحياة، من داخل التجربة نفسها بفضل تفييء التجربة؛ بمجرد ما يصير التدفق الوجودي متناظرا يصبح جاهزا لاستقبال التجارب؛ وبمجرد ما تصبح حدود امتداد كل حقل فرعي للتجربة مثبتة يصبح قادرا على تشكيل مرحلة من مراحل الوجود.

أما من وجهة نظر المحافل المتلفظة فنكون أمام تفاوض وتشارك لفضاء الحياة الانسانية بين العامل الثالث والذات.

يمتلك زمن أطوار الحياة كل خصائص "الوقت الاجتماعي الثالث" ، وذلك بامتلاكه حيوية المواضيع التي تميزه. وبالتالي لن يجد خصوصيته إلا في التقاطع مع الصور والأنواع السيميوطيقية للجسد. لأنه في آخر الأمر ما يكون في نفس الوقت أ: دائماً تحت قوانين الوجود (تطور محدود) ب: في قلب التجربة، ومن مخرجات مبادراتها (تمدد أو تقلص آفاق الحضور) وج: منتمي اجتماعياً إلى تجربة جماعية، هو الجسد بكل تأكيد.

صور الجسد وانخراط الزمن

الأنظمة الزمنية والصور الجسدية:

إن أول ملاحظة تبادر إلى الذهن حول الجسد هي كالتالي: سواء من وجهة نظر الوجود أو من وجهة نظر التجربة فإننا نتوصل إما بالجسد كـ "تنظيم اجتماعي" أو إلى الجسد كـ "جسد خالص". وعليه فإن لجسد الموضوع تحت زمن العامل الثالث هو جسد مادي حيوي. هذا الجسد الذي من خواصه أن يمتلك مبدأ التنظيم الذاتي الديناميكي (طاقة تعطيه النشاط الضروري ليكون عاملاً مع العلم أن مبدأ التنظيم الذاتي الديناميكي بالنسبة لتنظيم حيوي (بمعنى الحياة نفسها) هو نفسه خاضع لنظام زمني خاص (متعلق بالحياة). في المحصلة، إن البنية المادية والطاقوية للجسد الاجتماعي هي نفسها التي تدفع النظام الزمني للسباق نحو الموت.

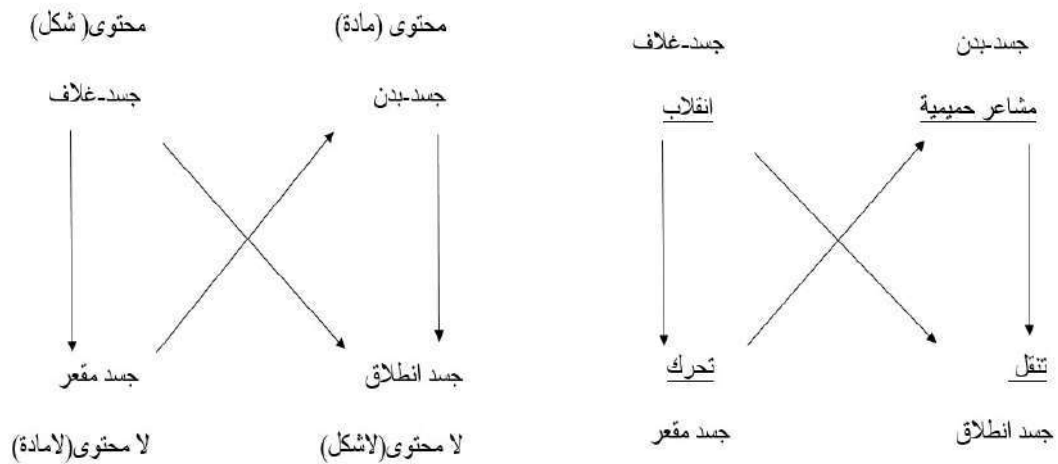
نستنتج مما سبق أن الجسد الذي يخرط في الزمن "الموضوعي" هو المركز الهوي لل تجربة؛ كجسد خالص، يخصص تجربة حدوده ليميزها عن الحدود الثابتة لحقل الحضور، إنه يحس بأن تجربة الحد الخالص التي تؤدي إلى ثبات الشكل المدرك للجسد الخالص هي تلك المتعلقة بالأغلفة. لكن كبداية يمكن أن يعيش تجربة التحول الخاصة بمشاعره الحميمة، وبتنقلاته: مركز التجربة اذن ليس فقط حراً في التنقل بل إنه ينقل معه آفاق حقله، إنه يحس بتنقله. يقوم بتجربة تنقله الخاصة وفي نفس الوقت وبفضل تنقله يغير شروط التجربة الهوية.

إذا كان الجسد الخالص مستقلاً نهائياً عن الجسد الاجتماعي، فإن سؤال "أطوار الحياة" يكون قاصراً، بما أن تجربة الجسد الخالص لن تكون أبداً مرتبطة بالعمر؛ ولكن بالتوتر، والجدل بين زمن التجربة وزمن الوجود مرتبط بالنمطين الجسديين. بنفس الطريقة يتميز ويتواجه جسد الوجود (الجسد المشكل اجتماعياً) وجسد التجربة (الجسد الخالص) وبنفس الطريقة إنه "جسد ثالث" الجسد المشكل اجتماعياً، الجسد كتمظهرات ثقافية، الذي يولد من هذا التوتر ومن حل التوتر.

إن الأنواع السيميوطيقية للجسد التي ستثار بالنظام الزمني لـ"أطوار الحياة" ليست الصور الجسدية الخاصة بالوجود ولا الصور الجسدية الخاصة بالتجربة، ولكن هي المتعلقة بذلك الجسد الاجتماعي الثقافي، الجسد الثالث حامل الصيرورة السيميوطيقية للوجود الجسدي والتجربة الجسدية .
نمذجة الصور الجسدية

نبدأ نمذجتنا هذه بتعريفات أولية للأجساد كي نستطيع بناء الصور الأساسية المتميزة. تقارب وجهة النظر السيميوطيقية الأجساد أساسا من زاوية قدرتها على التصاور كعوامل داخل سيميوطقا - مواضع: نصوص، صور، وضعيات تفاعلية، لا يهم نوعها هنا، كي يستطيع شيء مادي، كيفما كان، أن يصبح عاملا فيجب أن يمتلك على الأقل مبدأ ديناميكيا وهو القدرة على خلق تحولات. من أجل ذلك يجب أن يشكل توترا عاما بين بنية مادية طاغوية وشكل خارجي؛ يشهد الشكل الخارجي ثابتا كان أو غير ثابت على أن هناك تفاعلات، صغيرة كانت أو كبيرة، ناتجة عن مقاومة البنية المادية للضغوط الممارسة عليها من قبل التحولات؛ بعبارة أخرى، نعرف العامل (أيقونة عاملية) من خلال نوع التوازن الذي يقدمه بين شكل محتواه وبنية محتواه، من هنا يثبت أن هذا التوازن يعبر عن التوازنات واللاتوازنات بين القوى الحاضرة.

تضح من خلال هذا التعريف الأولي نمذجة صور الجسد التي يمكن بسهولة استخراج أنواع الحركات التي تميزها؛ فونتاني 2004



تحدد هنا الصور الأولى التي استخرجناها حدسيا من خلال الأنظمة الزمنية حسب التوازنات التي تعطي الأولوية أحيانا للوجود وأحيانا للتجربة:

الجسد البدن: بوصفه بنية عضوية خاضعة لزمان الوجود وبوصفه سندا للتجربة الزمنية (الراحة أو الاضطراب المرتبط بالمشاعر الحميمية) .

الجسد الغلاف: بوصفه سندا حاملا للآثار الموضوعية والقابلة للملاحظة: الشكل، التوتر الظاهر، الخطوط، البقع... إلخ. وبوصفه تجربة للحدود الخالصة وتغيراتها الشكلية عبر الزمن.

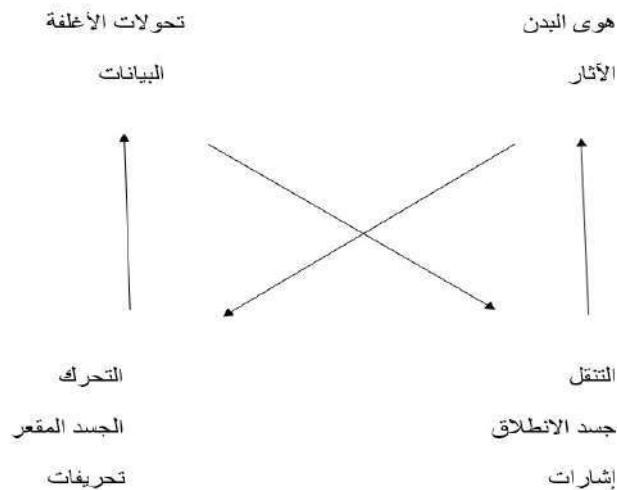
جسد الانطلاق: محين عبر تغيرات أساليب الحركة (السرعة، الارتفاع...) وعبر تجربة التنقل (إحساس التنسيق، الاستمرارية أو الانفصال، شدة العمق الزمني الداخلي والخارجي).

الجسد المقعر: هو جسد مسكون بعوامل وصور حسية حيث يحدد تردد الظهور الروتين الجسدي (مقابل الابداعات والاستكشافات).

بصمات الحياة

نصل الآن إلى دراسة النظام الزمني الخاص بـ "أطوار الحياة" الذي رأينا أنه يدخل من جهة مراحل واختلافات نوعية إلى التدفق المتواصل للسباق نحو الموت، ومن جهة أخرى يوحد ويثبت طبقات التجربة المفترضة للعامل الذي بيده الحل، كما يحدد التجارب الفردية ببساطة. بعد أن توصلنا إلى أن "أطوار الحياة" تكون نظاما زمنيا توفيقيا بين نظام الوجود ونظام التجربة، اقترحنا أن هذا التوفيق يمكن أن يعتبر رابطا تعبيريا (وظيفة سيميوطيقية).

يمكننا الآن أن نبحث عن مختلف الأنظمة السيميوطيقية لهذا الارتباط التعبيري في التقاطع بين الصور الزمنية والأنواع الجسدية .



يتم تحديد البيانات على أنها بصمات الغشاء الجسدي، أما الآثار فهي بصمات البدن الحسي الحركي، السرود هي بصمات السيناريوهات الداخلية المتراكمة في "الجسد الداخلي" والإشارات هي بصمات الوضعيات المرجعية المعتمدة من طرف "جسد الانطلاق" وكذلك ممراته.

جسد الانطلاق: يشكل نظاما إشاريا عاما، حيث ينتظم البعد الزمني عبر الاستشراف والاسترجاع، وبشكل أكثر دقة عبر حركات الإدراك الداخلي والإدراك الخارجي، الذي يمكن من الوصول إلى حدود كل طور من "أطوار الحياة"؛ نعلم إذن أنه بمجرد ما نمر إلى طور آخر نكون قد خرجنا من حدود الاستشراف والاسترجاع، وأنا قد مررنا إلى نظام زمني يشغل أنواعا أخرى من الصور خصوصا الذكريات والتوقعات.

الجسد الغلاف: أو الغشاء، يشكل نظام ذاكرة آخر، لكنه مؤشري بصفة خاصة، حيث يشكل البعد الزمني عبر البيانات التي تخلفها التفاعلات التي تطورت، والتي سيتم بناؤها بوصفها صورا زمنية وبيانات للتشفير. إن الحكم المعتاد والمعروف الذي نصدره يقدم حتى في تناقضه، قضية بياناته؛ إنه يعبر بشكل مباشر عن القليل من التفاعلات التي تؤثر في هذا الجسد، أو بشكل غير مباشر عبر قدرة الغلاف على مقاومة التفاعلات الداخلية ومحو آثارها.

الجسد المقعر: وهو محل الذاكرة والتنبؤات التي تتم عبر التراكم، فيه تتراكم التحريفات أو التغيرات المتتابعة للتجربة (المشاهد الداخلية)، وفيه تتصارع وتستوعب وتحدد؛ إنه من وجهة النظر حيث هذه يتم تشبيه الجسد المتقدم في السن بـ"المكتبة" الحية، لا بد لبصماته الداخلية وتغيراته المتضاعفة أن تنتظم وتترتب.

أخيرا الجسد البدن: يفرض في جميع الحالات نظاما زمنيا للتجربة المباشرة للجانب الحسي الحركي الراهن، كما عند بروس، يحين مجموع الاحساسات التي كانت في الماضي وفي مكان آخر (فينيزيا) لأن هذا المجموع المحين يتحدد من خلال راهنيته ومن خلال حضوره الحي في نفس الوقت. تظهر تجربة البنيات غير المستوية في فندق غير مونت أنماط من التواصل والتركيب بين مختلف سجلات الآثار السيميوطيقية الجسدية: جمع الإحساس الحركي الناتج عن الأثر كل الإحساسات المرتبطة في نفس المشهد المستدخل (المدرّك داخليا)، النظر إلى ساحة سان مارك في فينيزيا (النتيجة عن تغيرات)، توقظ عودة نفس التجربة الجسدية الأثر الذي يحرك بدوره هذه التغيرات.

على سبيل الختم: بلورة التظاهرات السيميوطيقية

تعتبر خلاصة "أطوار الحياة" كما قلنا تجميعا منسجما بين نظامين زمنيين، لكن هذا الجمع يتعلق بفحص بصمات "طور" له كل مقومات التناظر، وهذا التناظر ضروري جدا لتشغيل وظيفة سيميوطيقية

بين التعاير والمحتويات. تتحول العلاقة بين "التجربة الزمنية" و"الوجود الزمني" إلى علاقة بين التعبير والمحتوى، التي ثبتت كتحققات آثار أو بصمات أيقونية.

لا يمكن لطبيعة التجارب الداخلية أن تحول في غياب هذا التفيء الثانوي للوجود والتجربة بالنظر إلى الوضعية أثناء الوجود، ولا يمكن أن تكون الوضعية القابلة للقياس أثناء الوجود موضوع أي تجربة مباشرة.

لكن بفضل "أطوار الحياة" يدخل بعدا الزمن؛ التجربة والوجود، في علاقة سيميوطيقية، حيث تصبح التشكلات الحسية للتجربة تعبيرات عن الوضعيات الوجودية، مكونة وكالة للمحتوى، من هذا المنظور، الأنواع الأربعة للآثار: البيانات، الإشارات-الموجهات، السرود والمشاهد الداخلية، الآثار الحسية الحركية، تشكل الصور النموذجية لأيقونية مرحلة التجربة-الوجود.

الهوامش:

AUGUSTIN, 1998, « La mémoire du commencement », Confessions, Livre XI, traduction Patrice Cambronne, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard.

COQUET, Jean-Claude, 1997, La quête du sens, Paris, PUF.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude, 1998, Tensions et signification, Hayen, Mardaga.

FONTANILLE Jacques, 2004a, « Temps et discours. Pour une sémiotique des figures et des régimes temporels », in Signes des temps. Temps et temporalité des signes, Louis Hébert & Lucie Guillemette, dir, Québec-Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval.

FONTANILLE Jacques, 2004b, Soma & Sema, Figures du corps, Paris, Maisonneuve & Larose.

GUILLAUME, Gustave, 1968, Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps, Paris, Champion.

HEIDEGGER, Martin, 1986, Être et Temps, Bibliothèque de Philosophie, Paris, Gallimard.

OST, François, 1999, Le temps du droit, Paris, Odile Jacob.

RICŒUR, Paul, 1983-84-85, Temps et récit, I-II-III, Paris, Seuil.

مسرح الطفل بين المزاوجة التربوية والمسرحية

children's Theater Between Educational and Theatrical Pairing

طالب دكتوراه كريم علي

ali.krim@univ-tlemcen.dz

مخبر الفنون والدراسات الثقافية

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان - الجزائر

الملخص

الطفولة هي مرحلة البداية لتفاعل الشخص مع العالم من حوله، بدءًا من الأسرة التي تمثل صورة العالم الصغير، إلى المجتمع الذي يمثل العالم الأكبر. لذلك فإن الاهتمام بمسرح الطفل يعني الاهتمام بالجيل الجديد وإقامة التواصل بين الأجيال المتعاقبة، صانعة التاريخ البشري.

في مسرح الطفل، تتم المزاوجة التربوية والمسرحية بطريقة خاصة جدًا. يجب أن يلعب المسرح الذي يتولى مهمة إرشاد الأطفال دورًا بقدر كبير من الحذر والإحساس. ليس من السهل أو البسيط الذهاب إلى الطفل. على العكس من ذلك، يظل مسرح الطفل أكثر ارتباطًا بالقضايا التربوية والتنشئة الثقافية، وهو بالفعل أحد أصعب أنواع الإبداع المسرحي، على الأقل بسبب خصوصية الجمهور (الأطفال) الأكثر ذكاءً مما نعتقد. الكلمات المفتاحية: الطفولة، المسرح، الإبداع المسرحي، مسرح الطفل....

Summary

Childhood is the beginning stage of a person's interaction with the world around him, from the family that represents the image of the small world, to the society that represents the larger world. Therefore, caring for children's Theater means caring for the new generation and establishing communication between successive generations, the maker of Human history.

In children's theater, pedagogical and theatrical fusion takes place in a Very special way. The Theater that is guiding children must Play a role with Great caution and sensitivity. It is not easy or simple to go to the Child. On the contrary, children's Theater remains more closely related to pedagogical issues and cultural upbringing, and is Indeed one of the Most difficult types of theatrical creativity, at least because of the peculiarity of the audience (children) who are more intelligent than we think.

Keywords: Childhood, Théâtre, Théâtre Creativity, Child Théâtre....

المقدمة

تعد الطفولة مجالا خصبا لتحديد ملامح شخصية الفرد، لذلك وجب العناية بها حتى تنشأ صالحة قادرة على مواجهة تحديات الواقع والمستقبل. وللطفولة روافد ينهلون منها ثقافتهم ومعارفهم إذ تزودهم بالقيم والمبادئ الخلقية النبيلة التي من شأنها الارتقاء بالطفل. فجد المسرح أحد أهم فنون أدب الأطفال الذي يستهوي عقول الصغار، لما يحتويه من حركة وتشويق تجذبهم وثير اهتمامهم، حيث يميل الطفل كعادته نحو التعبير عن ذاته من خلال تقمص الأدوار وذلك من شأنه تدريب ألسنة الأطفال على النطق السليم للمفردات وتنمية ثروتهم اللغوية.

إن الفن المسرحي من أهم الوسائل التعليمية والتربوية الفعالة تأثيرا في الطفل لكونه فنا مركبا يحوي عدة عناصر فنية تساهم في تبسيط الفهم وتيسيره. ورغبة منا في معرفة دور المسرح وأهميته في حياة الطفل حفزنا لاستكشاف هذا المجال والبحث في مكوناته وزادنا ثقة وإصرارا لإنجاز هذه الورقة البحثية الموسومة: "مسرح الطفل بين المزاوجة التربوية والمسرحية".

مشكلة البحث

إن اختيارنا لهذا الموضوع يفرض علينا طرح جملة من التساؤلات سنحاول معالجتها في ثنايا هذه الورقة البحثية والتي تتمثل في: ما المقصود بمسرح الطفل؟ ما هي أهم مراحل تطوره وما الأشكال التي برز عليها؟ وكيف استطاع المسرح المزاوجة بين ماهيته التربوية والمسرحية؟

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في ماهية مسرح الطفل التربوية/التعليمية والمسرحية/الترفيهية.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في التعريف بمسرح الطفل، وكيف يتولى هذا المسرح مهمة إرشاد الأطفال لارتباطه بالقضايا التربوية والتنشئة الثقافية، وهو بالفعل أحد أصعب أنواع الإبداع المسرحي، ودوره الاجتماعي الذي يتحقق فيه بعد ممارسته الأهداف التربوية.

منهج الدراسة

ولمباحثة هذه الورقة البحثية اعتمدنا المنهج التاريخي للتأريخ لمسرح الطفل، والمنهج الوصفي مع الاعتماد على آلية التحليل.

تاريخ مسرح الطفل

أصبح لمسرح الطفل دور فعال في العملية التربوية، لذلك نجد أن العديد من الدارسين والمهتمين بهذا اللون الفني يهتمون بتشكيله من خلال العودة إلى القالب الفني الذي جعل المسرح التربوي متعددًا في

مفاهيمه حسب حالات استخدامه، فيمكن تسميته بالمرح المدرسي أو المسرح التربوي، ولتحديد المصطلح بدقة يتطلب العودة إلى هذه الأشكال التي نستطيع من خلالها التعرف على المفهوم الحقيقي لماهية المسرح التعليمي، وفق مدلول كل مصطلح أصطلح عليه.

يشكل الأطفال شريحة واسعة في المجتمع، والاهتمام بهذه الفئة أصبح ضرورة ملحة أكدتها الكثير من الدراسات. إن رعاية الطفل من واجب الأسرة والمجتمع الذي يحيط به، ويكون ذلك بتوفير الظروف الملائمة لنموه السليم فيصبح بذلك عنصراً فعالاً في المجتمع، إذ إن تقديم الرعاية في المراحل العمرية الأولى لنموه أساس تشكيل شخصيته.

ويعد المسرح من الفنون التي تستهوي الطفل وثقافته لكونها عملية إبداعية تمثيلية موافقة لطبعه الصبغاني، ويساهم في تربية النشء الذي يمثل ثروة الأمة ومستقبلها. ويرجع تاريخ مصطلح المسرح لكلمة **Theasthia** الإغريقية التي تعني مكان المشاهدة **seen place** والتي اقترنت بوصف المقاعد نصف الدائرية المقامة فوق ربوة بجوار المعبد ليجلس عليها المشاهدون في الأعياد الدينية (علي: 2011، ص115).

لقد عرفت الكثير من الأمم مسرح الطفل بدءاً بالمصريين القدماء، إلى أوروبا ثم العالم العربي. وتعود البدايات الأولى لنشأة مسرح الطفل إلى عصر الفراعنة من خلال ما يعرف بـ "مسرح الدمى"، لعثورهم على دمي في المقابر الخاصة بأطفالهم وما تركوه من تراث محفور كتابة وتصويرا يدل على أنهم كانوا يقصون حكايات وأساطير بالمحاكاة والتمثيل الحركي، الذي يتيح للطفل نوعاً من التسلية والترفيه (إلياس، وقصاب: 1998، ص212-219).

وتدل النقوش والآثار الفرعونية القديمة على اهتمام المجتمع المصري القديم بالمسرح الذي يجذب الأطفال لمشاهدة المسرحيات والاحتفالات التي تقام في المعبد فـ "مسرحية" إيزيس وأوزيريس، و"الفلاح الفصيح"، و"الجسم والرأس"، و"خوفو والسحر"، و"سنوهيت الراعي"، ومجملها تتحدث عن الآلهة والأساطير الخرافية. كما ثبت أيضاً أن أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل وذلك نحو أربعة آلاف عام (عيسى: 2002، ص78).

وظهر مسرح الطفل في كل من الصين والهند من خلال الاحتفالات التي تقام في الأعياد الدينية يشارك فيها الأطفال وتعتمد على الرقص والغناء، إلى جانب استخدامهم لدمى العرائس في عروضهم المسرحي (الحسيني: 2006، ص21).

أما عند الإغريق، فـ "مشاركة جمهور المسرح اليوناني كباراً وصغاراً في الطقوس الدينية التي تقام تكريماً للإله ديونيسوس، أتاحت للأطفال فرصة المشاركة في العروض التي يعبرون فيها عن أفراحهم بواسطة

الرقص والغناء الذي يضفي جوا من البهجة والسرور، كما يشارك أبناء الرومان في المسرحيات التي تقيمها الكنيسة في المهرجانات الدينية ذات الصبغة الدرامية" (صقر: 2004، ص 10-11).

وعلى الرغم من ازدهار الحضارتين الإغريقية والرومانية في مسرح الكبار، إلا أنهما لم تقدموا مسرحا خاصا بالأطفال، ولم يظهر مسرح الأطفال بشكل معترف به إلا في بعض الأعمال المسرحية في العصور الوسطى وعصر النهضة، فكان رجال الكنيسة يهتمون ببعض الاحتفالات الهزلية الساخرة على جوقة من الأطفال، وتعتمد هذه المسرحيات على الجانب الديني وتحتوي الكثير من القيم التعليمية، والأخلاقية والتربوية (صقر: 2004، ص 14).

ويعد القرن الثامن عشر سنة ميلاد مسرح الأطفال في أوروبا، إذ "تم تقديم أول عرض مسرحي في باريس عام 1784 عندما استدعى الدوق شارتر الفنانة المتعددة المواهب مدام دي جنيليس وكلفها بتربية أولاده الثلاثة، فركزت في عروضها على المواعظ الأخلاقية بتقديمها لعدد من المسرحيات هي: "المسافر"، و"الطفل المدلل"، و"الأصدقاء المزيّفون"، و"عاقبة الفضول"، و"هاجر في الصحراء"، حيث أدركت من خلالها الدور الذي يلعبه

المسرح في تربية النشء وتعليمه" (صقر: 2004، ص 15).

إلا أن الكثير من الباحثين يؤكدون أن هذه المسرحيات لا تستوفي شروط العمل المسرحي بكل معنى الكلمة سواء من حيث الحجم أو من حيث الأسلوب، بالرغم من استمتاع الأطفال بالتمثيل والحركات التي صاحبت تلك العروض، إذ "يرون أن بداية مسرح الطفل جاءت في القرن التاسع عشر وفي هذه الفترة يعد الكاتب المسرحي "هانز كرستيان اندرسن" من أوائل من كتبوا للطفل وقد تربّع على عرش الكتابة المسرحية للطفل وترجمت أعماله إلى عدة لغات ومن مسرحياته "البطة الذميمة"، "عقلة الأصبع"، "الحورية الصغيرة"، "ملابس الإمبراطور"، "الجداء الأحمر" (بقعة: 2013، ص 11).

بدأت الدول الأوروبية تنافس فيما بينها من حيث الاهتمام بمسرح الطفل، ف "افتتح أول مسرح خاص بهذه الشريحة بمدينة لايبزك بألمانيا عام 1946 تحت اسم "مسرح العالم الفني" ومن بين أهدافه إزالة الذكريات المؤلمة التي خلفتها الحرب في نفوس الأطفال" (الهيبي: 1986، ص 2015).

فقد أشارت السيدة إليزا ودنبرج في مقال لها بعنوان "مسرح الأطفال في برلين" قائلة: "إن هذا المسرح يقدم للأطفال ما يلائم أعمارهم ويدخل البهجة في قلوبهم، ويغذي فيهم في الوقت نفسه روح البطولة والشهامة وحب الخير والجمال، ولقد أصبح هذا المسرح بمثابة مدرسة رائعة، يفد إليها الأبناء برفقة آبائهم وأمهاتهم ومعلميهم" (صقر: 2004، ص 18).

أما في أمريكا فقد عرف مسرح الطفل عام 1903 وكان تعليميا بحثا (بن عيسى: 2011-2012، ص95)، إذ يرى الدكتور عبد الفتاح نجلة أن "هذا المسرح لم يستمر طويلا، وأنشأت بعد ذلك مؤسسات وجمعيات مختلفة هناك" (بقعة: 2013، ص12).

أما في العالم العربي فقد تأخر ظهور مسرح الطفل بالمقارنة مع الدول الغربية وذلك لأسباب سياسية واجتماعية، إذ "كانت الفنون الشعبية بمثابة البدايات الأولى لنشأة مسرح الطفل، ومن هذه الفنون خيال الظل الذي ظهر على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري، ومهد لبروز فن آخر هو فن القراقوز فكانت هذه الأشكال التقليدية بمثابة الإرهاصات الأولى لمسرح الطفل العربي" (عيسى: 2002، ص81).

ويعد الشاعر محمد الهداوي 1885-1939 الكاتب الأول لمسرح الطفل فقد "كتب عددا من المسرحيات للأطفال في الفترة ما بين 1922-1939، فكتب مسرحيات نثرية: حلم الطفل ليلة العيد وهي مسرحية ذات فصلين نشرت عام 1929 عواطف البنين ذات فصل واحد نشرت عام 1929، ضف إلى ذلك مسرحيتين شعريتين: المواساة مسرحية من فصل واحد نشرت عام 1922 الذئب والغنم نشرت عام 1939" (عيسى: 2002، ص96). وقد تعرض هذا الكاتب المسرحي إلى نقد لاذع، إذ تم اعتبار مسرحياته مجرد محاولات أولية تفتقر إلى الأسس المسرحية لكن في المقابل نجد أن الأستاذ عبد التواب يوسف يرى أن: "التجربة المسرحية للهداوي لم تكن بسيطة وإنما هي تحمل فهما عميقا لدور المسرح وحرفيته، فهي محاولات طيبة ليئة بكر" (عيسى: 2002، ص96)، فجاءت لغته سهلة، باعتماده على اللغة القصصية وكانت حواراته عالية ومفرداته متداولة ليست غريبة.

ومن أهم الأدباء الذين ساروا على النهج الذي اتبعه الهداوي "الشاعر محمود غنيم" و"محمد رضوان" و"محمد يوسف المحجوب"، وكانت معظم أعمالهم مسرحيات إسلامية مستقاة من سيرة الأبطال والعظماء المسلمين، إلا أن هذه الأعمال اصطدمت بنقد العديد من الباحثين الذين وصفوها "بأحادية الوظيفة"، فكان هدفها تعليميا فقط ولم تهدف إلى الترفيه والمتعة وتسليية الطفل (عيسى: 2002، ص97).

فيمكن القول إن القصص الخيالية البعيدة عن الواقع والتي تعتمد على التبريج والأحلام وقصص سندريلا والأقزام تشكل النواة التي يركز عليها مسرح الطفل في العالم العربي اليوم، وهي التي تؤدي حتما إلى أن يغرق الطفل في الأحلام والخيال إلى أن يكبر، ويصطدم بأرض الواقع. أما ظهور مسرح الطفل في الجزائر، فقد اختلفت فيه الآراء وتباينت الدراسات، فهناك من ربطه بظهور فن القراقوز الذي كان يخدم الثورة من خلال الرسائل المشفرة التي كان يحويها، وهذا ما جعل

المستعمر يمنع عرضه. وهناك من يرى ظهور الكشافة الجزائرية وتسخيرها لحمل الخطاب الاشتراكي هي البداية الفعلية لمسرح الطفل. غير أن هناك من الدارسين من يرى أنه وليد المدارس والحفلات التي كانت المؤسسات التربوية تقيمها في المناسبات سواء الدينية، كاحتفال بالمولد النبوي الشريف، أو احتفالات نهاية العام الدراسي (خلاف: 2012، ص 64).

وهذا ما تؤكده جميلة مصطفى زقاي في قولها: "وكان ذلك وفق مناسبات معينة مثل الأعياد الدينية أو بمناسبة اختتام الموسم الدراسي، وكان عيد المولد النبوي هو الذي يستقطب معظم المسرحيات الدينية التي تلهب الشعور الديني والوطني، ولم تحتفظ الذاكرة الثقافية بهذه الأعمال لأنها كانت تكتب لتمثل، ثم تتعرض للنسيان والإهمال بعد ذلك لاعتقاد كاتبها بدونية قيمتها الأدبية، أو لأسباب قاهرة أخرى" (الزقاي: 1977، ص 90-91).

وعلى الرغم من أن تلك المسرحيات كانت مسرحيات بسيطة تمثل ثم تدخل دائرة النسيان، إماما لضعف قيمتها الأدبية أو لأسباب أخرى نجهلها، إلا أنها كانت تجربة ساعدت الكتاب على خوض غمار الكتابة المسرحية لأنها استعملت كسلاح للدفاع عن الوطن.

وترتبط الولادة الحقيقية للمسرح الجزائري بالظروف التي كان يعيشها المجتمع إبان الاحتلال، متمثلة في محاولات الاجتثاث والتشويه التي فرضت ضرورة العمل على إعادة بناء المجال الثقافي، من خلال تسخير كافة الأشكال الشعبية لتكريس حس النضال ضد السيطرة الاستعمارية، حيث رافقت هذه الحركة جهود الطبقة المثقفة التي استمدت ملامح الاتصال الفكري من خلال إصدار الصحف والإبداعات الأدبية، وستخلق هذه الحركة مع بداية القرن العشرين جوانب اجتماعية وثقافية أخرى، ونتيجة لذلك، تم إنشاء جمعيات ونوادي ذات طابع وطني وتربوي، وأبرزها جمعية العلماء المسلمين والكشافة الإسلامية.

كانت تلك الجهود تلاقي ضغوطات السلطات الفرنسية التي حرمت الطفل الجزائري من التعلم واكتساب المعرفة، وقد "جاءت النصوص المسرحية في فترة ما قبل الاستقلال نتيجة تأثر المؤلفين بالأوضاع السياسية والاجتماعية، فعكست الواقع الجزائري المعاش، حيث إهتمت بقضايا الشعب ورافقت الحركة الوطنية في عملها، ونجد أن جل هذه المسرحيات قدمت باللغة العربية الفصحى وذات طابع إصلاحي" (خلاف: 2012، ص 65).

لقد ارتسم المشهد السياسي في الجزائر بعد الاستقلال باختيار النظام الاشتراكي، وبناء على هذا الخيار تم تكيف جميع القطاعات الاجتماعية والثقافية بما يسير هذا التوجه السياسي، وكان مسرح الأطفال إحدى هذه القطاعات الثقافية التي تم توجيهها وتأطيرها، يقول "حمادي جابري" نقلا عن "الهيقي": "أخذ

مسرح الأطفال في الجزائر ينمو عن طريق المدارس الابتدائية باعتباره إحدى وسائل الثقافة لتوعية الأطفال وتنمية مداركهم، فإن الثورة الثقافية بدأت تعمل على تكوين الفرد الجزائري ليواكب معطيات مجتمع التحول الاشتراكي" (غالم: 2010-2011، ص135).

وقد اقتصر مسرح الطفل في الجزائر حتى نهاية الستينيات على بعض التمثيليات المدرسية التي كانت تقدم في المناسبات الوطنية والدينية، والتي كان يكتبها "عبد الحليم رايس"، "مصطفى كاتب"، "ولد عبد الرحمان كاكي"، "عبد الجليل مرتاض"، "الصالح مباركية"، "أحمد الله أرويشاني"، وبعد نهاية الستينيات بدأ الاهتمام يتزايد بمسرح الطفل، "حيث تمت طباعة من النصوص المسرحية مثل "الناشة المهاجرة" و"محفة نجيب" لصالح رمضان ومسرحية "الحذاء الملعون" لجلول أحمد بدوي و"حكايات العم نجوان" لخير الله عصار" (بن عيسى: 2011-2021، ص112).

في بداية السبعينات فتح باب مسرح الطفل على مصراعيه، لتطفو إلى السطح الثقافي فرق مسرحية عديدة، إذ خاضت بعض المؤسسات المسرحية التابعة للدولة تحارب خلال فترة السبعينات وبخاصة تجربة المسرح البلدي لمدينة وهران، عن طريق فرقة للأطفال أنشأتها جماعة شابة متحمسة تحت إشراف عبد القادر علولة، إلا أنها لم تصل إلى هدفها المنشود لاعتبارات مختلفة، ومع ذلك خاضت المغامرة الفنية والبيداغوجية الواعدة فأُنجزت مسرحيات مثل (النحلة) و (كتر لويزة)، إلا أنها لم تأت بالثمار المرجوة، وبقي الفراغ مذاك قائماً (مراد: 1191، ص222).

على عكس السبعينيات، جاءت فترة الثمانينات شحيحة من حيث النصوص المسرحية الموجهة للطفل، باستثناء بعض المهرجانات مثل المهرجان الدولي بأرزويو (وهران) سنة 1986، والمهرجان الدولي لمسرح الطفل والماريونيات بقسنطينة سنة 1986، ولقد عرف اقبالاً محتشماً لتزامنه مع مهرجان أرزيو (غانم: 2010-2011، ص142).

أما في التسعينيات، فلقد تراجع نشاط الحركة المسرحية عامة ومسرح الطفل خاصة وهذا للروف التي كانت تمر بها الجزائر، خاصة بعد سلسلة الاغتيالات التي طالت أعمدة المسرح (عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي) بالإضافة إلى رحيل العديد من وجوه الفن والثقافة الجزائرية.

ومع دخول الألفية الجديدة بدأ يعود للمسرح توجهه وبريقه، إذ بدأت تكثر المهرجانات التي تعنى بمسرح الطفل، فهي جمعية الفنون المسرحية النبراس لشباب الجلفة (تأسست في 1986/4/26) "تساهم في إحياء أيام مسرحية رمضانية، وانطلقت منذ 22 بتنيم مهرجان مواهب الطفل في مطلع شهر أفريل، وذا الربيع المسرحي" (بقعة: 2013، ص151).

وفي موسم 2001-2002 عرض الديوان الوطني للثقافة والإعلام مسرحية "محفظة نجيب" إذ لاقت اقبالا كبيرا من الأطفال، وتلاهى عرض آخر "الزهرة الجميلة" وهي قصة المهرج "بلوطة"، وأصبح الديوان بعدها ينظم كل يوم دمعة عرضا مسرحيا، ومسرحية "المولد النبوي" لعبد الرحمن الجليلي، ومسرحية "زينب الفتاة" لعبد الرحمن العقون، ومسرحية "الخياط الماهر" لأحمد حمومي، ومسرحية "النملة والصرصور" لمؤلفتها آيت الحاج، ومسرحية "البطة البرية لعلال خروفي و"العرش" لزيير يمانى و"أغنية الغابة" لمحيدة آيت الحاج، ومسرحية "رحلة الخط" ادريس شقروني (بلقاسي: 2002-2003، ص118).

لقد عرف مسرح الطفل في الدول الغربية تطور كبيرا من شأنه خلق ثقافة مسرحية لدى الطفل، وإرساء تقاليد مسرحية حتى أصبحت هذه الدول مضربا للمثل في ميدان مسرح الطفل. أما في العالم العربي فقد عرف مسرح الطفل كفن قائم بذاته في سنوات السبعينات مع تفاوت درجة الاهتمام به رغم كونه ضرورة ملحة في حياة الطفل، أما في الجزائر رغم التطور الذي عرفه مسرح الطفل سواء من خلال إنشاء مؤسسات درامية حكومية وغير حكومية من جهة و بروز أطراف مهتمة بهذا الفن من حيث الكتابة والتأليف والعرض من جهة أخرى، إلا أن مسرح الطفل في بلادنا يبقى عرضة لكثير من التحديات.

أشكال مسرح الطفل

يتميز مسرح الطفل بأشكال عدة في تقديمه وتنوع مواضيعه وأهدافه التي يسعى إليها حيث يقدم في صور مختلفة، وتؤدى عروضه عن طريق شخصيات بشرية تعالج موضوعا يحاكي فئة الأطفال، وهناك عروض أخرى تقدم في شكل عرائس تعبر عن شخصيات محببة ولهذا نجد مسرح الطفل متعدد الضروب والأنواع.

فقد اتخذ مسرح الطفل عدة أشكال من حيث التمثيل والإعداد والتقديم أما من حيث التمثيل فهو نوعين المسرح البشري وهو ما ينفذ عن طريق عناصر بشرية وعناصر غير ذلك كالعرائس مثلا، أما من حيث الإعداد والتقديم فهو ثلاثة أنواع: المسرح الذي يعده الكبار ويقدمه الكبار للصغار، والمسرح الذي يعده الكبار ويقدمه الصغار، والمسرح التلقائي الذي يعده الصغار ويقدمه الصغار تحت إشراف مختصين. بالإضافة إلى المسرح المدرسي الذي يقوم به تلاميذ المدرسة مع معلمهم حيث يكون جمهوره طاقم المدرسة فحسب من معلمين ومؤطرين وتلاميذ ويمكن للآباء والأمهات حضور مثل هذه العروض عند تقديمها في مناسبات معينة (عبد المنعم: 2007، ص145).

وتتنوع هذه الأشكال من حيث الممثلين القائمين عليها والطرق المقدمة بها لكن تبقى المواضيع والأهداف وحتى الجمهور واحدة لا تتغير بتغيير الشكل.

الأبعاد التربوية والمسرحية لمسرح الطفل

إن الأبعاد التربوية في فن المسرح بوجه عام، الذي من ضمنه مسرح الطفل بوجه خاص هي نظام متكامل من الحقائق والمعايير والقيم والخبرات والمعارف والمهارات الإنسانية التي يقدمها مسرح الطفل ليكون قادراً عن طريقها الإسهام بإيجابية وفاعلية في حياته وتهذيبها، وفي بناء المجتمع وتشييده مستقبلاً والتربية كمفهوم في حقيقتها "عملية إنسانية ترتبط بوجود الإنسان على الطبيعة، وهي مستمرة باستمرار حياة الإنسان بكل ما تحتويه من مشاعر وأحاسيس ووجدان وواقع وأحلام وآمال إلى جانب كونها تحمل ثقافة المجتمع وأهدافه" (اسماعيل: 2001، ص14).

لقد كان المسرح من أحد الفنون التي اعتمدت في تربية فئة مهمة من أفراد المجتمع ألا وهو الطفل من أجل "تحقيق الأهداف المرسومة في المضمون التعبيري لمسرح الطفل الذي يتأثر فيه كافة المجتمع" (شحاتة: 2003، ص22).

ما جعل من مسرحيات الطفل "عمليات فنية هادفة مقرونة بالابتكار والابداع الذي يسهم في فعالية التأثير الإيجابي على المتلقي الصغير (الطفل) من خلال الرغبة في التعاطي مع المؤشرات الإنسانية الجاذبة لاهتمامه وإثارة دوافعه والتعامل مع الرغبات والأحلام والغايات إلى جانب وكونه فن أدائي فكري وإرشادي وثقافي وتربوي" (العبدى: 2013، ص242).

تعتبر الأبعاد التربوية التي تحملها محتويات موضوعات مسرح الطفل معياراً وهدفاً أسمى موجهاً للطفل في العالم عموماً وفي الوطن العربي بشكل خاص، والخطاب التربوي الموجه إليه بالدرجة الأولى "عملية تكوين وبناء نفسي وفكري، في حين المسرح الموجه للكبار هو عملية خطاب وعطي وتوجيه ذهني وعقلي" (بوسلمان: 1991، ص22). ومن أهم الأبعاد التربوية التي يؤديها مسرح الطفل نذكر: التربية النفسية التي تقود إلى مجموعة من الأهداف والوظائف تغرس في الطفل الشجاعة والكرم والأمانة والصدق وغيرها من الصفات الحميدة، ويبعده عن الصفات العدوانية والشريرة. فالطاقة النفسية الإيجابية تخلق الطفل، فهي تنمي قدراته وتعزز رسالته في الحياة، وتجعله يثق بنفسه ويفتخر بنجاحه. فالثقة والفخر والمبادرة هي سر نجاح الطفل في الحياة، مما يؤدي إلى تكوين خير الناس، وصالح المجتمع، وصالح الإنسانية. وتجسد هذا المبدأ في مسرحية "الحافظة السوداء" لعز الدين جلاوي، والتي تناولت وعالجت موضوع الثقة والأمانة، حيث أعاد سعيد الحافظة التي وجدها في الشارع إلى صاحبها بعد

الاستماع لتوصيات والده وتعليمه أن الاعتراف بالخطأ فضيلة. في ذلك الوقت هو نفسه أمره في البداية بالاحتفاظ بها (جلالوجي: 2008).

فسرح الطفل يسعى إلى جعل الطفل يتعامل مع الحياة والواقع برؤية معرفية وثقافية من خلال الموضوعات التي يعالجها، فهو يعالج "المشكلات الحياتية في تعبير واضح مع بساطة ما توحى به النصوص المسرحية من حلول وأفكار" (اسماعيل: 2004، ص 242).

كما تطرح مواضيع مختلفة منها الصراع بين الخير والشر النابع من الطبيعة البشرية، وهذه الازدواجية النابعة من الحياة وهذه المشكلة الأخلاقية التي يجب على الطفل الكفاح من أجلها. فالطفل هو شخصية البطل الذي يكافح من أجل الخير، يشاركه أفكاره ويكافح معه حتى يتحقق الهدف، سيحقق هذا بالضرورة نوعاً من التعاطف العاطفي بينه وبين البطل الذي تجسد فيه الطبيعة الخيرية والمتوازنة. ويعمل مسرح الطفل على تربية الأطفال وإكسابهم القدرات التربوية والمعرفية مع العديد من الأساليب والسلوكيات والمواقف الإيجابية تجاه أنفسهم وتجاه مجتمعهم، إذ "النصوص المسرحية الموجهة إليهم تحمل أهدافاً وغايات تربوية مع قيم أخلاقية فاضلة. تنمو لتحمي أجيال المستقبل من الانحراف والانحلال والفساد" (بريغش: 1997، ص 9). فقد حاولت الكاتبة خديجة سكدالي في مسرحية (النعام الأستاذة) أن تعلم الأطفال قيمة أخلاقية، وهي الاحترام لأنه سر نجاح أي علاقة في الحياة والتعامل مع الآخرين (سودكالي: 2012، ص 9).

يمارس المسرح تأثيراً خاصاً على الطفل من خلال خلق نوع من العلاقة التفاعلية بين الطفل - سواء كان متلقياً أو مشاركاً - وجميع مكونات العرض، وهذا من شأنه أن يحفز خيال الطفل ويطور مواهبه وقدراته العقلية "فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا مسرح الطفل توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، والتي تساهم في تنمية وتنشيط الخلق والإبداع لديه" (الشتوي: 1998، ص 156).

فالطفل يواجه في حياته بعض الصعوبات والمشاكل والعقبات النفسية والاجتماعية، ومن أجل التغلب عليها دون خوف أو تردد يلعب المسرح دوراً مهماً في التخفيف من هذه المشاعر، وقد يساعده أيضاً في التخلص من بعضه السلوكيات الناتجة عن البيئة التي يعيشون فيها، إذ أنه يؤهلهم لإعادة النظر في طبيعة العلاقة التي تربطهم ببيئتهم الاجتماعية.

إضافة إلى أن المسرح الموجه للطفل يعتبر من الوسائل التي تتطور بها روح الجماعة، وأن النجاح يعتمد على التعاون والصبر والاعتماد على الذات. فالمسرح الجيد له فوائد عديدة حيث يحقق للطفل "المتعة والنمو النفسي واكتساب المعرفة والتذوق الجمالي وتوسيع قاعدة ممثلي ومتفرجي المستقبل وأن أعظم قيمة يوفرها المسرح للطفل هي القيمة الجمالية وجوهرها المشاركة الوجدانية للمتلقي والممثل" (ظاهر: د.ت،

ص (277).

فالجمال أساس الوصول إلى المعرفة، ومسرح الطفل ينطلق من هذه الفكرة بحيث تكتسب الفاعلية والأهمية ويلعب دوراً ووظيفة في حياة الطفل، ونقصد بالجمال في هذا السياق كل ما يتعلق بفن المسرح. (الموضوع، اللغة، الممثلون...) أي "الجمالية بوصفها ملازمة للإحساس، وتشمل هذه الصفة الإحساس الجمالي والحكم الجمال والانفعال" (شلق: 1982، ص 53)، لذلك سنلخص الجمالية في مسرح الطفل. في النقاط التالية:

يجب أن تحتوي المسرحية الموجهة للطفل على عنصر تشويق، باعتبار أنها عنصر أساسي في الدراما المسرحية، فهذا العنصر له تأثير كبير على إبهار الطفل وتفعيل قدراته العقلية بحيث يستجيب لآثار العرض، بعد إثارة مشاعره تجاهها، ولفت انتباهه إليها، والتفاعل معها معرفياً وجمالياً.

يعمل المسرح على جذب الطفل وإبهاره بأجواء حاملة مثل الزخرفة والملابس، لما فيها من رسومات وأشكال وألوان وخطوط، ويطرب عند سماعه للموسيقى والأغاني، فتحدث الاستجابة والتأثير المزدوج بين الأداء المسرحي والجمهور (المتلقي) المشاهد / الطفل، لأن الأطفال يجذبون بشكل طبيعي إلى المسرح من خلال وصف المسرحية بأنها "نوع من المسرحية التخيلية" (أبورية: 1986، ص 26).

وهذا ما نراه في مسرحية "الخادمة الصغيرة" للكاتبة خديجة سودكالي، والتي تجسدت في فضاء ينطلق من اختيار الديكور الواقعي والجمالي. وهذا ما يؤكد على أن الأزياء المسرحية ليست نوعاً من الزخرفة الإضافية في المسرحيات لأنها عنصر أساسي في المسرحية نفسها (سليمان: 2011، ص 134). فقد لعب عنصر الحركة في هذه المسرحية دوراً هاماً، إذ كشف عن دلالات ومعاني لم يقلها النص. ورؤيتنا عن الحركة الجسدية المنحنية للطفل ماري (الخادمة) تختلف عن حركة سيدة البيت المتغطرة (نعيمية) التي من خلال رفع الرأس وحركة العينين والشفيتين وغيرها، وكل هذه الأساليب الفعالة لها دورها في إبراز هوية الطفل وصقل مواهبه وإبداعاته وتحقيق تطلعاته ورغباته مما يساهم في بناء شخصيته واستكمالها. وتحقيق نضجه وقدرته على ممارسة فن الحياة الذي يغرس فيه القيم النبيلة والمبادئ والسلوكيات التربوية، ويقضي على بعض سلوكياته السلبية مثل الجهل والعزلة والانطواء والنحل.

فبشكل عام يمكن القول إن المسرح يعلم الطفل "الأخلاق أو العادات أو الجغرافيا أو علم النفس أو التاريخ أو الرياضيات، وأن يزيد من محصولة اللغوي وأي مادة يمكن أن تحتويها المسرحية إضافة إلى تعلم تقنيات وفنيات المسرحية وذلك دون تلقين مباشر" (بورج: 1991، ص 41).

قدرة المسرح على تنمية خيال الطفل والوصول إليه في عالم واسع وواسع، والطيران إلى آفاق بعيدة، من خلال استخدامه للخيال الجامح للدخول والتأثير في خيال الطفل حيث لا يمكن الوصول إليه والتأثير فيه

دون اللجوء إلى الخيال. ومحاكاته من خلال أشكال ومكونات خيالية تتيح له حرية تلقيه ويعبر بطلاقة ويحفز مهاراته ومواهبه وقدراته الإبداعية. "الفنون المختلفة التي يقدمها لنا المسرح توقظ في الطفل إحساساً بالمبادئ الفنية الأولية وتساهم في تطوير وتنشيط عمليات الإبداع والإبداع الفني. تلعب المكونات الفنية في العمل المسرحي (الأحداث، الحبكة، عقدة القصة المسرحية ...) دور الإثارة، خاصة في المواقف الغريبة والغريبة دون تكليف وافتعال. جمالي.

قدرة المسرح الموجه للطفل على إدخال البهجة والبهجة والسرور في قلب الطفل، من خلال استخدام القصص المضحكة والمواقف الساخرة، دون مبالغة واختلاق، مع جعل الإطار الكوميدي حياة متداخلة مع دراما العرض وتشكيلاته الجمالية كالأشكال والأصوات والألوان والأشخاص والأحجام والمساحات ... لأن "الفضاء المسرحي يخلق متعة القبول والمشاركة ويبلور الذوق الجمالي للطفل" (علوش: 2013-2014، ص 47. فعز الدين جلاوي ركز على الكوميديا في مسرحيته "الهمزة"، وهي "مسرحية غير حية تتضمن قواعد اللغة العربية، حيث اعتمد فيها على ثلاثة أحرف فقط: حروف العلة (الألف، الواو، الياء)، والحركات (الكسرة، والفتحة، والضمّة، والسكون)، ونجد شخصيات المشاهد وهي شخصيات ثانوية. وقد خصّ عز الدين جلاوي هذه المسرحية بمشاركة المشاهدين في الحوار المسرحي، وما هذا إلا لغرض سامي هو الامتناع بأسلوب اضحاك وفكاهة من جهة، والمشاركة في بث المعارف التعليمية وتبادلها مع الشخصيات قصد تثبيتها في أذهانهم من ناحية أخرى" (بولكعبيات: 2021، ص 397).

الاهتمام باللغة وإيقاعها الصوتي والدلالي جانب من جوانب الجودة في العمل المسرحي. فالمسرحية التي تستخدم لغة سهلة قريبة من واقع الطفل تساهم في زيادة وإثراء معجمه اللغوي وتفتح له آفاقاً جديدة لاستخدام الكلمات الموجودة في سياقات مختلفة، واللغة هي الوعاء الذي يحمل الأفكار، لذلك يشترط في مسرح الطفل أن تكون لغته متميزة ومتناسقة مع فئته العمرية.

كما يجب أن تتمتع الشخصية في مسرح الطفل بخصائص تميزها، ولعل الوضوح والتميز والتشويق من أهم هذه السمات. إذ يجب أن تكون الشخصيات حقيقية وقريبة من واقع وحياة الطفل، ومن الضروري أيضاً أن تمتلك كل شخصية سمات وخصائص ومحفزات تميزها عن الشخصيات الأخرى (بولكعبيات: 2021، ص 398).

الخاتمة

أخيراً، يمكن القول إن عالم الطفل واسع جداً، وعلى الرغم من بساطته فهو معقد، فالعمل مع طفل أو طفل فيه صعب بقدر ضعف العمل مع الكبار، ولهذا واجه رواد المسرح الجزائري صعوبة كبيرة في

التعامل مع الطفل ومسرحه، لكنهم برعوا في الماضي وأثبتوا حضورهم على المستوى المحلي والمغاربي، وكذلك الدولي، حيث شاركوا في العديد من المهرجانات الدولية وحصدوا العديد من الجوائز، وكذلك إيصال صوت الطفل الجزائري إلى المحافل الدولية وأطفال العالم.

لقد تحركت عجلة مسرح الأطفال بشكل هائل ومتسارع يبعث على التفاؤل ويشجع على الكتابة للطفل الجزائري وكذلك التمثيل له، وهنا استطاع الطفل الجزائري أن يشعر بكيانه ويدرك أنه مخلوق لديه الحق في كل شيء مثل أطفال العالم ككل، ولكن يجب التنويه بضرورة الاهتمام بالمسرح المدرسي، والذي يشهد تأخراً في بلادنا، حيث أن المسرحية من أقرب الأشكال الأدبية لنفس الأطفال، لذلك يجب مراعاة مجموعة من الاعتبارات عند اختيار المسرحية كوسيط تعليمي لتنمية سلوك الطفل وغرس القيم فيه، وجذب انتباه الطفل إلى المسرحية وجعلها تعليمية وفي نفس الوقت ممتعة، لأن المسرح البشري ومسرح الدمى كلاهما يهدفان إلى تنمية مواهب الطفل وإثارة الحس الفني، وجعلها مواكبة للتطور الحاصل في العالم والأهم هو حب المسرح والتعلق بالعروض المسرحية، ولكن يجب أن لا تكون المهمة الأساسية للمدرسة تدريس أنواع المسرح، وإنما مهمتها تتركز على تربية الأطفال لفهم مبادئ الفن، ويجب أن يكون الطفل معتاداً على النظر إلى الأحداث على المسرح باعتبارها أحداثاً عادية تعرض في إطار المسرح وتمت صياغته فنياً.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو رية، جمال. (1986). المسرحية التليفزيونية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
2. إسماعيل، عبد الفتاح. (2001). تحديات الإعلام التربوي العربي، دار المنوفية، مصر.
3. إسماعيل، محمود حسن. (2004). المسرح في أدب الأطفال، دار الفكر للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر.
4. إلياس، ماري وقصاب، حنان. (1998). المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون. لبنان.
5. بريغش، محمد حسن. (1997). أدب الأطفال، مؤسسة الرسالة، بيروت.
6. بقعة، راقية. (2013). مسرح الطفل التجربة والأفاق، د ط، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر.
7. بلقاسي، كريم. (2003-2002). " مسرح الطفل في الجزائر دراسة في القيم والتفاعل "، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر.
8. بن عيسى، نور الدين. (2021-201). " سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر - عز الدين جلاوي أنموذجاً "، بحث مقدم لنيل الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر.

9. بورج، م/جولد. (1991). مسرح الأطفال فلسفة ومنهج، تز: صفاء روماني، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.
10. بوسلمان، عبد الحميد. (1991). إسلامية المعرفة وعلم التربية، ماليزيا.
11. بولكعيات، فريدة. (2021). "الأبعاد التربوية والجمالية في مسرح الطفل"، مج 8، ع 2، مجلة النص، الجزائر.
12. الحسيني، عيسى خليل محسن. (2006). المسرح نشأته وآدابه.. وأثر النشاط المدرسي في المدارس، ط 1، دار الجزيرة، عمان، الأردن.
13. خلاف، عبد الناصر. (2012). المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، ط 2، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.
14. راجع: جلاوجي، عز الدين. (2008). أربعون مسرحية للأطفال - مسرحية الحافظة السوداء- المؤسسة الوطنية للفنون للطباعة، الجزائر.
15. زقاي، جميلة مصطفى. (2011). مسرح الطفل في الجزائر.. حراك متجدد، الحياة المسرحية، العدد 88، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا.
16. سليمان، زيد سالم. (2011). "السينوغرافيا في مسرح الطفل"، ع 9، مجلة الأدب الفراهيدي، كلية الآداب الجميلة، بغداد، العراق.
17. سودكالي، خديجة. (2012). النعامه الأستاذة، ط 1، دار إحياء العلوم، الدار البيضاء، المغرب.
18. الشتوي، محمد. (1998). "ملحوظات حول المسرح التربوي، التجربة البريطانية"، مج 18، ع 4، مجلة عالم الفكر.
19. شحاتة، حسن. (2003). المصطلحات التربوية والفلسفية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
20. شلق، علي. (1982). الفن والجمال، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت. لبنان.
21. صقر، أحمد. (2004). مسرح الأطفال، د ط، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر.
22. ظاهر، حسن. مسرح الطفل الواقع والآفاق، ثقافة الطفل بين التغريب والأصالة، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية.
23. عبد المنعم، زينب محمد. 2007. مسرح ودراما الطفل، ط 1، عالم الكتب، القاهرة.
24. علوش، عبد الرحمان. (2014-2013). "المسرح التعليمي في دراما اطفال - مسرحية هاري وفري والألوان لعبد القادر بالكوري أنموذجا-"، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر.

25. علي العبدى، ليل. (2013). "تنوع دلالات الأشكال المرئية في الاعلانات التجارية"، رسالة ماجستير، جامعة بغداد.
26. علي، نجلاء محمد. (2011). أدب الأطفال، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.
27. عيسى، فوزي. (2002). أدب الأطفال (الشعر، مسرح الأطفال، القصة، الأناشيد)، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.
28. نقاش، غالم. (2010-2011). "مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين"، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر.
29. الهبتي، هادي نعمان. (1986). أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر.
30. ينظر: مراد، سعيد. (1991). مقالات في السينما العربية، ط 1، دار الفر الجديد، بيروت، لبنان.

A la confluence de l'école Egyptienne et de l'école français
At the confluence of the school Egyptian and French school

المدرسة المصرية والفرنسية عند التقاء المدرسة

La formation de Aly Ben Ayed

البريد الإلكتروني: mouradsaket@yahoo.fr

Résumé :

The context and the surrounding political events expedited in the wake of the second world war the concretization of the idea of the creation of the national troupe of theater which then becomes a patriotic claim forming part of a whole program of a general reform encompassing all the fields and the interests of the country. The said troop was born in 1953 under the direction of JAZIRI HAMADI to disappear so quickly to its credit a single work "La Vendeuse du Pain". 1954 the revival of the troupe with the recruitment of the Egyptian professor Zaki Toulaymat who succeeds in endowing the troupe with human and artistic creation, eschewing exceeding the lack of the female element by calling Egyptian actresses all this in an atmosphere of rivalry between the French and Italian troops who monopolize theatrical spaces. Tunisians immediately succeed ZAKI TOULAYMAT at the head of the national troop and who spares no effort to ensure the survival and influence of the troop despite all the material and human challenges. and bureaucracies of the time.

Mots clés : La naissance de théâtre en Tunisie, Ali ben Ayed et la mise en scène, L'influence de théâtre Egyptien sur l'expérience tunisienne

الملخص :

تأخر ظهور المسرح العربي بتونس بحوالي نصف قرن مقارنة مع مصر و لبنان، ثم ظهر بظهور الفرق المصرية الأولى التي وفدت إلى تونس و كشفت فيها نشاطاتها و خلفت تأثيرا كبيرا لدى التونسيين الذين سرعان ما بادروا بدورهم بتأسيس فرق متعددة مكونة بذلك أسس بناء مسرح تونسي صرف. ولا تزال الفرق التونسية في التزايد حتى كثر عددها و كثرت بذلك الرجلالات المسرحية التي آمنت بضرورة خلق مسرح تونسي و ترسيخه في البلاد. ليكون أداة ثقافية و تعبير عن مجمل المشاكل التي يعيشها المجتمع التونسي، سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو غيرها. و توطدت أركان المسرح بتونس باتساع دائرة المثقفين الذين اهتموا بالمسرح و أولوه عناية خاصة باعتبار أنه كان بالنسبة إليهم وسيلة هامة للحفاظ على اللغة العربية و نشر الأخلاق الحميدة و أداة طيعة للوقوف على مقومات الشخصية العربية.

1- LE LEG DU THEATRE EGYPTINE ET TUNISIEN

L'Europe occidentale fit découvrir le théâtre aux peuples arabes, et elle leur fit connaître aussi les aspects négateurs de ses visées coloniales : sa volonté « civilisatrice » justifiait un expansionnisme qui annexait terres et biens et investissait dans un même mouvement leur histoire, leur mémoire, et leur langue pour les détruire.

Pour les dramaturges arabes, le théâtre est apparu comme un moyen privilégié de conserver la beauté de la langue arabe (facture d'unité du monde arabe), de faire connaître leur histoire et leur culture à travers l'exaltation des hauts faits de ses héros légendaires.

L'acte de naissance du théâtre arabe est constitué par l'adaptation de *L'Avare de Molière* par Marun En-Naqash en 1848. Mais il ne s'introduira en Tunisie qu'en 1908, à l'occasion du passage de la troupe égyptienne *El-Kumidiya al -Misriya (ben Hlima 1974, p.19)* (la comédie Egyptienne). Cette troupe sera invitée à se produire au théâtre Municipal le 25 septembre 1908 à 20 heures, à l'initiative du directeur générale du théâtre Municipal

Elle sera suivie, en novembre 1908, de l'arrivée de la troupe de Souleyman Qardahi. Leur influence sera considérable. D'autant plus considérable que pour toute forme d'art dramatique, la grande majorité de la population ne connaissait que le théâtre d'ombre de Karakouz, joué essentiellement pendant les soirées de Ramadhan. De Karakouz, J.M. LANDAU (*Landeau, 1965, p46*) parle en des termes sévères :

A l'opposé du Karagoz algérien. Le même genre de pièces à Tunis attaque rarement le pouvoir et les idées ; mais il contient une bien plus grande variété de termes inconvenants. Cette tendance à la débauche montre que les Tunisiens avaient très peu d'exigences dans le domaine artistique.

Car avant 1914, les principales activités théâtrales sont exclusivement européennes mais touchent progressivement les élites tunisiennes. Seules, les sociétés du régime beylical et les fils de notables (futurs nationalistes) assistent aux grandes mises en scènes dramatiques et lyriques¹ (*Maume, 1969, p.6*).

Ainsi durant près d'un demi-siècle les troupes orientales, grâce à *Souleyman Qardahi Hassan Bormane, Geogré Abiad, Youssef Wahbi, Najib Raihani, Antoine Id, et Zaki Tuleimat*, initieront les troupes locales au théâtre.

Le répertoire de ces troupes était constitué essentiellement de traductions de pièces occidentales : *Shakespeare, Molière, Corneille, Victor Hugo, Alexandre Dumas*, etc. il comportait des créations originales : les pièces de *Ahmed Chawqui et Taoufik El Hakim dont Majnoun Leila de Chawqui, Salah ad-Din al-Ayoubi El Haddad*, des extraits *des mille et une Nuits de Najib Raihani*, toutes jouées en arabe littéraire.

Ces pièces constitueront le répertoire des troupes tunisiennes auxquelles s'ajoutent les traductions de pièces de second ordre ; *Roger la Honte. Le courrier de Lyon*, par *Mohamed Farah et Amor Atki*, et *L'Avare et Le Bourgeois Gentilhomme* par *Mohamed Zarrouk*. Ce répertoire sera enrichi par le récit de la vie des califes, rois, héros arabes écrits par les auteurs tunisiens : *Tarak Ibn Ziad de Mohamed Lahbib, El Maiz Li Din Allah El Fatimi de Ahmed Kheireddine, Al Mamoun de Djellaledine Naccache, El Mansour de Ahmed Mokhtar Louzir*.

Traductions et adaptations ont eu pour fonction essentielle de permettre aux troupes de théâtre de s'approprier les formes de l'art dramatique ; les créations originales du théâtre héroïque étaient plus directement politiques. Elles se faisaient la tribune du nationalisme naissant.

Les conditions matérielles et structurelles du théâtre tunisien étaient très dures.² (*Zmerli, mars 1951, Avril et Novembre 1952, p16*) Les salles, inexistantes dans

les quartiers populaires, d'accès difficile pour le théâtre arabe (une ou deux représentations par mois), rendaient impossible la rentabilisation d'un spectacle. De surcroît, la censure était rigide. Tout ceci confinait les troupes locales- *El – Adab, Ach-Chahama, et-Tamthil Al arabi, El mostaqbal et-tamthili-* dans l'amateurisme, d'autant plus que les subventions de la municipalité étaient très parcimonieuses.

Seules les troupes égyptiennes étaient à même de présenter un travail professionnel. Cependant, les années cinquante verront naître deux événements majeurs consacrant l'avènement du professionnalisme dans le théâtre tunisien ; ce sont :

- La création de l'école d'Art dramatique, dirigée par Hassen Zmerli, crée en 1950 (subvention de 5000 dinars)
- Et la création de la troupe Municipale de la ville de Tunis, première troupe de théâtre professionnelle tunisienne créée en 1954.

Les enseignants de l'école d'art dramatique sont *Zmerli, Agrebi, Mohamed Lahbib*, que l'on retrouvera à la Troupe Municipale de la ville de Tunis.

Les événements des années 1952 entraînent l'arrêt des représentations théâtrales. Cette année là le théâtre municipal ne passera que des concerts. Peu après, la municipalité de Tunis envisagera de créer une troupe municipale.

Sur les conseils de Antoine ID , la Municipalité de Tunis fait venir *Zaki Touleimat* qui monte une troupe expérimentale pour la saison 1953-1954. C'est de cette troupe unie à des éléments d'autres troupes tunisiennes qu'est issue la Troupe Municipale de Tunis en 1954. Son premier directeur est *Zaki Touleimat*. Il est assisté d'un comité d'orientation artistique constitué de *Mohamed Lahbib et Mohamed El Agrebi (EL-Kawkab Et- Tamthili), de Béchir El-Metheni (Tunis El Masrahihiya) et Salah Lahmer Troupe de El Kawkab* – son principal fournisseur en costumes sera *Ahmed Bouleymane*.

Ses directeurs successifs seront : après *Zaki Touleimat* (1954-1956) , *Mohamed Agrebi* (1956-1958) , *Hsan Zmerli* (1958-1961) et *Aly Ben Ayed* (1963-1971) dans ses grandes lignes, le répertoire de la Troupe Municipale sera constitué de la reprise des pièces historiques anciennes, de l'adaptation en dialectal des pièces égyptiennes apportées par *Zaki Touleimat* , de l'adaptation en dialectal des pièces de *Agrebi* (des comédies pour l'essentiel) et des traductions en arabe classique de *Zmerli*. De nouveaux éléments seront apportés par *Aly Ben Ayed*.

Né le 15 aout 1930 (à la rue du Théâtre à Hammam-lif) *Aly Ben Ayed* suit des études secondaires au collège SADIKI. En 1950, après un voyage en France, et contre le gré de son père, il rejoint l'Ecole d'Art dramatique de Tunis. En 1951, il découvre le théâtre égyptien à travers la troupe de *Youssef Wahbi*, en tournée en Tunis avec *Manassa Fahmi*, *George Abiad*, *Amina Rezk*. En 1952 il découvre le théâtre égyptien à travers la troupe de *Youssef Wabi*, en Tunisie avec *Manassa Fahmi* *George Abiad*, *Amina Rezk*. En 1952, il s'inscrit au Conservatoire de Paris où il suit le cours Simon. En 1955, il sera boursier de la Municipalité de Tunis au Centre des Etudes Dramatiques du Caire. En 1956 ; il suit un stage au T.N.P à Paris stage consacré à la mise en scène et l'éclairage. A son retour en 1958, il sera Directeur adjoint de *Agrebi* à la Troupe Municipale de Tunis. Il repartira deux ans plus tard pour un stage de 6 mois aux États-Unis en juillet 1960. Stage par lequel il bouclera ses deux années de formation.

Relativement rapide, la gestation du théâtre tunisien n'avait pas permis l'éclosion d'une esthétique théâtrale très élaborée.

D'après le témoignage oral de *Nourredinne El Kasbaoui*, membre de la Troupe Municipale, qui a travaillé avec *Touleimat* et *Agrebi*, Le style égyptien se caractérisait par la prépondérance accordée à l'interprétation du texte.

Le travail de mise en scène était quasi exclusivement axée sur le comédien qui apportait au texte 3 éléments fondamentaux :

- Sa voix forte
- Son expressivité facial
- Sa stature.

L'éclairage était sans nuances, on mettait le plein feu sur les comédiens pour révéler leur expressivité et leur stature. Agrebi (qui avait été élève du cours Simon) travaillait presque exclusivement sur l'expressivité du visage, pour le reste, le régisseur réglait les déplacements.

Zaki Touleimat se démarquera de ceux qui l'ont précédé par l'importance particulière qu'il accordait à l'intervention du déplacement des comédiens sur scène. Le jeu n'était plus seulement axé sur la personne du comédien, sa statue, sa voix, mais son déplacement intervenait aussi comme élément significatif de l'action. Cependant, l'élocution demeurait emphatique et le jeu, malgré tout, demeurait relativement statique. Le comédien durant ses tirades devait se tenir immobile et poser son poing sur sa hanche.

On peut dire que le travail de Tuleimat rend compte de l'apport nouveau de la naissance de la mise en scène tout en conservant quelque chose d'ancien au niveau de l'interprétation (cela équivaut à la naissance de la mise en scène, sans l'apport de Stanislavsky pour la formation de l'acteur).

De ses précurseurs, *Aly Ben Ayed* conservera les grandes lignes de leur démarche : il distinguera les tragédies ou les drames en arabe littéraire des comédies en dialectal, les premières destinées aux élites, les secondes aux masses populaires. Il trouvera au centre d'art dramatique du Caire l'occasion de pratiquer un arabe littéraire dénué de toute emphase qui le rapprochera d'une esthétique naturaliste de la mise en scène.

Il intégrera ces éléments à la nouvelle approche de la mise en scène qu'il découvrira à l'occasion de son stage au T.N.P

Il est évident que l'apport esthétique de ses précurseurs était bien en-deçà de tout ce qu'il découvrira dans la troupe de Jean Vilar.

2- L'expérience du T.N.P et son influence sur ALY BEN AYED

EN 1954 ? Jean Vilar et Gérard Philipe étaient venus à Tunis donner une conférence³ (*article signé, M.L, 1954, p46*) sur le théâtre National Populaire⁶. (*wehle, 1981, p13*)

Aly Ben Ayed a-t-il assisté à cette conférence ? En a-t-il pris connaissance ? Toujours est-il que deux ans plus tard, il rejoindra le T.N.P pour clore sa formation. Il est un fait que la démarche de vilar : promouvoir un théâtre au service d'un idéal national d'humanisme démocratique, s'inscrivait tout à fait dans le cadre des préoccupations des hommes de théâtre tunisiens de plus, la cohérence, la rationalité du projet, la rigueur de vilar ne pouvaient manquer de fasciner le jeune homme de théâtre qu'était *Ben Ayed*.

En aout 1951, Jean Côme Vilar est nommé directeur du Théâtre National du Palais Chaillot à Paris. Il l'appellera « Théâtre National Populaire » (T.N.P)

Sous l'autorité de Jean Vilar, animateur, comédien, metteur en scène, directeur artistique et directeur administratif de la troupe du T.N.P va être entreprise la synthèse de deux démarches relativement séparées :

- Une pratique sociale du théâtre soumise à l'idéal d'unité nationale, de démocratie sociale, qui trouvera son aboutissement dans l'apparition de la notion de théâtre populaire, d'une part.
- Et une pratique artistique esthétiquement forte, à l'avant-garde du théâtre français, prenant la suite de Antoine, Copeau, du Cartel, apportant une

contribution décisive à l'avènement de la mise en scène théâtrale occidentale de l'autre.

Avant que de restituer les aspects de l'expérience du T.N.P, nous allons en premier lieu rendre compte des cources ou Vilar à puisé les éléments fondateurs de la synthèse qu'il a opérée, et cela à travers :

- a) L'avènement de la mise en scène en tant qu'art
- b) La naissance de la notion de théâtre populaire.

a- La naissance de la mise en scène :

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, le travail de mise en scène était la superposition hétéroclite des divers aspects du travail scénique, sans coordination aucune. Sur la scène, pas de décor construit : une toile de fond, une série de chaises. Le décor est une représentation fantaisiste de l'univers représenté dans la pièce. Les costumes des acteurs sont le costumes de l'époque (les pièces du XVIIe siècle sont jouées en costumes du XIXe siècle). Sur la scène existe une hiérarchie entre les comédiens. Il existe une vedette, des acteurs secondaires, un chef des figurants, et des figurants. Chaque acteur est chef d'un groupe de figurants et l'entraîne de la voix. Le texte n'est pas respecté, il peut être coupé ou interprété d'une façon partielle par les comédiens (Shakespeare jusque là n'avait jamais été joué entièrement et intégralement).

La scène ne ménageait pas un espace propre à la fiction, mais était encore le lieu de représentation des rapports sociaux dont la pièce était le support). Et c'est par l'instauration d'un espace scénique consacré à la représentation exclusive de la fiction dramatique que s'est manifestée l'apparition des premiers metteurs en scène de théâtre.

• Les premiers metteurs en scène modernes :

Trois hommes se partagent la primauté de la création de la mise en scène moderne :

- Le duc de Meininger.
- Stanislavsky
- Antoine

Le Meinigen, Troupe de théâtre du Duc de Meininger ont eu un succès considérable et une influence déterminante sur le théâtre européen.

Pour la première fois, la scène sera considérée comme le lieu de représentation d'un univers vrai qu'il importait de reconstituer en respectant l'unité du spectacle. Ainsi, le texte sera joué intégralement et ne subira plus de coupures. Il n'y aura plus de hiérarchie entre comédiens et figurants, leur importance sera relative à leur rôle. Toujours dans le même sens, la conception du spectacle lui sera préalable. Le Duc de Meininger tenait un cahier de régie dans lequel était conçu l'ensemble du spectacle.

Précision et véracité du spectacle seront de mise. Des recherches historiques seront menées pour déterminer le mode de vie de l'époque à laquelle appartenait la pièce, et les objets scéniques, les accessoires, les costumes seront les copies des originaux.

Tout ceci participait d'un mouvement qui embrassait tous les aspects du savoir et des arts au XIXe siècle : observation et limitation de la nature (à l'origine du mouvement impressionniste dans le domaine de la peinture) observation de la société.

La volonté de reconstituer la réalité historique de la pièce aboutissait à la nécessaire apparition du maître d'œuvre de cette reconstitution : le metteur en scène. Son travail complexe était facilité par l'invention de l'électricité, et l'introduction de l'éclairage électrique sur la scène. Jusque là, cette fonction n'existait pas, les déplacements des comédiens et figurants sur la scène étaient réglés par le régisseur ou le décorateur ou même un comédien.

En donnant des représentations dans toute l'Europe, les Meininger ont contribué à propager leur conception du travail scénique.

Stanislavsky, metteur en scène russe, apporte à l'avènement de la mise en scène une contribution décisive : la réflexion sur le travail de l'acteur. La conception scénique trouvera son prolongement dans l'interprétation des comédiens.

En France, Antoine fondateur du théâtre Libre, sera celui qui interviendra d'une façon déterminante pour imposer le rôle du metteur en scène comme d'œuvre de la représentation.

L'optique de son travail est naturaliste, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans une volonté de reconstituer minutieusement la véracité du milieu qui est représenté sur scène.

Antoine sera soucieux de contribuer à la résurgence et à la défense des chefs-d'œuvre du théâtre européen de langue française, il sera respectueux de l'intégralité de l'œuvre, ainsi il sera le premier à mettre en scène le *Roi Lear* dans son intégralité.

Sa volonté de restituer le milieu évoqué dans la pièce ira jusqu'à la trivialité : il mettra sur la scène des quartiers de viande dégoulinant de sang, des meules de foin envahies par des poules qui les picoreront, des jets d'eau, etc.

Mais progressivement, le metteur en scène naturaliste dcouvrira qu'il n'exprimait pas la réalité, mais sa vision de la réalité. Et avec Gordon Graig, le travail théâtral s'émancipera de toute imitation.

Bibliographie

Article Nadwa, n° I, 1954, le T.N.P est il applicable en Tunisie ? (Article signé , M.L) .

Article Nadwa, Ibid,1954.

BEN HALIMA HAMADI : un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie, publication de l'Université de Tunis, 1974.

LANDEAU JACOB , Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, Paris, Edition .G.P. Maisonneuve et Larose, Etudes Arabes et Islamiques 1965.

Maume Jean Louis, situation du théâtre Tunisien, évolution et tendances actuelles du théâtre arabe en Tunisie, 1969, (thèse de 3ème cycle).

- Wehle Philippa, le théâtre populaire selon Jean Vilar, 1981, Edition Alain Barthelemy & Actes Sud et Jean Vilar, De la tradition théâtrale , coll. Idées- Gallimard, 1999
- ZMERLI Hassan, in Bulletin Economique et social, Tunis, Mars 1951, Avril et Nov. 1952.

English language learning: linguistics need for teacher

تعلم اللغة الإنجليزية: اللغويات حاجة للمعلم

Assist.Lect.Hashem Hamid Hammoudi

البريد الإلكتروني: isnoor9@gmail.com

Abstract

Linguistic is required in English language instructing on the grounds that it assists instructors with clarifying the English parts and designs to the understudies. Each language has a framework or semantic principles that can be learned as far as phonology, morphology. sentence structure, and semantics. Nonetheless, English language instructing ought to be consolidated with different fields such as brain research, schooling mental science, humanities.

language procurement. humanism, bilingualism, and language educating. Realizing the Students is vital for the instructor to make conducive study hall airs. The instructor needs to have sympathy and tolerance toward the understudies and he ought to have the option to put himself in the understudies' position. As a rule, the motivation behind English instructing is to empower the understudies to involve the language for correspondence smoothly and suitably both in oral and composed structures. To accomplish this reason, the educator should understand that the understudies are not clear spaces that can be loaded up with information. The instructor can work as a mentor, mediator, or guide however he should give opportunity to the understudies to explore, pose inquiries, and express their thoughts. Showing English as an unknown dialect includes a ton of information and systems. An English instructor is relied upon to know the understudies and showing targets, the topic, some showing techniques, and expansive general knowledge. Moreover, an English educator should have solid inspiration in going about his business to be a decent model for the understudies.

Keywords: English language, linguistics, teaching, learning**الملخص**

إن اللغويات مطلوبة في تعليم اللغة الإنجليزية على أساس أنه يساعد المدرسين في توضيح الأجزاء الإنجليزية والتصميمات للطلاب. كل لغة لها إطار عمل أو مبادئ دلالية يمكن تعلمها فيما يتعلق بعلم الأصوات والتشكيل. بنية الجملة، ودلالاتها. ومع ذلك، يجب دمج تعليم اللغة الإنجليزية في مجالات مختلفة مثل أبحاث الدماغ، وتعليم العلوم العقلية، والعلوم الإنسانية. شراء اللغة. الإنسانية وثائية اللغة وتعليم اللغة. يعتبر إدراك الطلاب أمرًا حيويًا بالنسبة للمدرس لجعل أجواء قاعة الدراسة مفيدة. يحتاج المعلم إلى التعاطف والتسامح تجاه الطلاب ويجب أن يكون لديه خيار وضعه في منصب الطلاب. كقاعدة عامة، الدافع وراء تعليم اللغة الإنجليزية هو تمكين الطلاب من إشراك اللغة للرسائل بسلامة وبشكل مناسب في كل من الهياكل الشفوية والمؤلفة. لتحقيق هذا السبب، يجب أن يفهم اختصاصي التوعية أن الطلاب ليسوا أماكن خالية يمكن تحميلها بالمعلومات. يمكن للمدرب أن يعمل كموجه أو وسيط أو مرشد ومع ذلك يجب أن يعطي الفرصة للطلاب لاستكشاف وطرح الاستفسارات والتعبير عن أفكارهم. يتضمن إظهار اللغة الإنجليزية كلغة غير معروفة الكثير من المعلومات والأنظمة. يتم الاعتماد على مدرس اللغة الإنجليزية لمعرفة الطلاب وإظهار الأهداف والموضوع وبعض تقنيات العرض والمعرفة العامة الموسعة. بدلاء.

الكلمات المفتاحية: اللغة الإنجليزية، اللغويات، التدريس، التعلم

Introduction

The current paper hopes to focus on the element association among derivation and English language teaching. Beforehand, asking the association among semantic and English language educating in this article. We talk about quickly language teaching in language homerooms. The occupation of language teaching in language homerooms should be associated with perspective on formed and oral language for a wide extent of purposes. One of this models can be used to help language understudies to use their genuine language is "commonality - based model of language educating". As demonstrated by Brumfit's commonality - based model of language educating, the goal is communicated, for instance, to enable understudies to use the true language they have acquired for any reasons they wish, and to have the choice to connect with the degree that they wish (constrained when limits of the course) (Jalilifar, 2017: P79) .

Richards et al (1992) battle that in second or obscure tongue teaching, commonality portrays a level of ability in correspondence, which joins: 1) the ability to convey made or imparted in language effectively; 2) the ability to chat with a good yet not actually ideal request of sound, language, and grammar; 3) the ability to bestow considerations effectively; 4) the ability to make continues with talk without causing awareness difficulties or a breakdown of correspondence. One additional models of language teaching is goof examination have been displayed as hypothesis in language training lately. Different subject matter experts.

Section One

Methodology

From the beginning of the presentation of applied phonetics, it has been portrayed as the interminable developing of the subject of language training and

investigation to the field of applied semantics research. While working on the achievements of applied historical underpinnings research, it also clouds the essential assessment course of applied phonetics somewhat, which prompts the difficulty of its definition. Subsequently, the affirmation of the middle substance of applied historical underpinnings has transformed into an issue that ought to be handled. As per the perspective of the importance of applied semantics by specialists in the past fifteen years, language teaching has transformed into the point of convergence of thought of applied etymologists once more. A couple of scientists acknowledge that applied semantics is centered around handling (essentially improving) various social issues associated with language, including how to all the more probable show language, how to all the more promptly investigate oration pathology, how to chip away at the planning of arbiters and translators, how to design strong language test questions, how to evaluate the school's bilingual appearance plan, how to conclude the language level of the general population by and large, and how to discuss language in talk (Kubanyiova, 2015: P383).

. It is a broad importance of applied historical underpinnings what new appearance methodologies and means can proposed for train. Notwithstanding, it is not difficult to see that language showing accepts a central part in it.

Verghese (1989) says that historical background is a science, a systematics assortment of data and theory. Fries (1964) portrays derivation as an assortment of data and cognizance concerning the nature and working of human language, create out of information about the development, the movement, and the chronicled setting of a wide extent of incredibly arranged human tongues through those procedures and frameworks that have exhibited best in spreading out specific relationship among phonetic characteristics. Falk (1978) determines that the place of phonetic is to depict lingos and to explain the neglectful data all

speakers have of their language. Etymological capacity and semantic execution: Chomsky (1965; p. 4) makes a focal separation between "expertise (the speaker-audience's data on his language and execution (the certified use of language in significant conditions)". What we fathom of Chomsky thought in regards to phonetic capacity and semantic execution is that etymological capacity is the careless data about sounds, suggestions, and syntax moved by the speakers of a language while phonetic execution is real language direct and the use of language in everyday presence. Falk (1978) exhibits that since semantic capacity is a mental reality, not a genuine one, the unit of ability from execution is an irksome task. Thusly, Richards et al (1992) direct out that expertise suggests toward the ideal speaker-audience, that is a celebrated at this point not a certified person who could have a complete data in general language. They make separate between a singular's data on the language (capacity) and how a singular uses this data in making and getting sentences (execution). Ellis (2008) says semantic ability is data on the linguistic structure of the ensuing language. Diamond (2003a) determines that semantic expertise used as a term in phonetic speculation, and especially in generative language. It implies speaker' data on their language, the game plan of rules which they have overwhelmed so they can convey and grasp a perpetual number of sentences, and it sees syntactic mistakes and ambiguities. It is a celebrated beginning of language, which is considered in opposition to the possibility of execution, the specific articulations of talk. He adds that the theory of capacity and execution by Chomsky resembles the Saussurean capability among Langue and Parole. Additionally, there are huge differentiations between the implications of expertise and langue. Johnson and Johnson (1999) show ability in phonetic speculation is the game plan of phonological, sentence structure and lexical standards acquired or masked as a traditional accentuation by a neighborhood speaker during the language

obtainment process in early youth hood. They add that it underlies his/her ability to make and fathom the sentences of a given language, and perceive obscure and deteriorate sentences however they acknowledge that show in the phonetic theory is the advancement of articulations in unequivocal conditions, and it depends likewise upon memory requirements, as because of the creation and the comprehension of inconceivably extended sentences, social shows, as by virtue of the usage of formal and easygoing semantic explanations, character, interests, drowsiness , control and various jumpers non-etymological factors (Alkhatib, 2016: P124) .

The substance of applied semantics educating is expansive. First thing, it analyzes the utilization of periphery disciplines in the wide etymological grouping, remembering the occupation of awareness for second language getting, context oriented examinations in minority tongues and semantic idiosyncrasies in cordial correspondence. Additionally, it looks at the conceivable outcomes and headway of applied phonetic examination on an overall scale, as etymological investigation in the 21st century, the issues and prospects of association language principles, and the conceivable outcomes of pertinent semantic responses. Finally, it analyzes the substance of training, for instance, homeroom showing research, relative philosophy in language acquiring, multilingual subject language, and so on In future assessment, applied semantics training should be given another definition, which is the feasible slender degree created taking into account the errors of explanation and insight during the time spent open talk. It develops new hypotheses through existing speculative achievements and embraces new models to deal with the issues existing in useful talk.

1.1. An Analysis of the Present Situation of English Vocabulary Teaching in Schools

Language learning is a huge piece of language learning. It is vital to affix importance to language teaching. Regardless, with the execution of the new instructive arrangement, English texts in senior auxiliary schools are ending up being more problematic and the amount of new words is extending, which challenges the standard language educating. As the organizer of teaching, it is critical to focus on the current situation of English language training in senior optional schools and the irregularity between the need of new instructive arrangement standards for language size of senior auxiliary school students and the current language size of senior optional school students. It also requires thinking about how to finish feasible language instructing under the new instructive program change environment. To the extent that language training under the theory of applied derivation, through the specific application, cognizance and cementing of some language, students would not simply ought to have the option to fathom the authentic meaning of language, yet moreover deftly use language in different settings (Pei, 2015: P263).

The investigates on setting speculation and language teaching at home and abroad are assessed, and according to the current situation of English training in senior auxiliary schools in China. Two assessment requests for language teaching under the theory of applied phonetics are progressed.

First thing, can language teaching under the theory of applied historical underpinnings further foster students' language learning strategies?

Moreover, will language appearing taking into account applied historical underpinnings further foster students' language execution?

1.2 Test Design of Application of Applied Linguistic Theory in Vocabulary Teaching of School

To check the north of two requests, the subjects of this assessment are 120 students in two classes of a comparable grade in a comparative senior optional

school. The students of Grade 2017 are detached into two classes according to the delayed consequences of the year's end trial of Grade One. The students of the two classes are quality classes in Grade Two. They are taught by a comparable educator. Their English ability is something almost identical, their learning content is something almost identical, and their class plan is something practically the same. One class, as a preliminary class, embraces a language teaching technique that meets the students' memory rules, prods students' energy in language learning (Kubanyiova, 2015: P383).

Section Two

The employments

Etymology is the investigation of dialects, and all things considered, is vital to language instructors. Etymology assists educators with conveying the beginnings of words and dialects, their verifiable applications, and their advanced importance. Consolidated, this way to deal with showing language assists understudies with acquiring a superior, more top to bottom comprehension of their tasks and work item assumptions (Alkhatib, 2016: P128) .

2.1 Employments of Linguistics in Teaching

The use of historical underpinnings in tutoring is continuing to create, and is consistently cross-disciplinary in nature. Notwithstanding the way that it is utilized by language instructors, it is moreover used in youth improvement, mind science and human investigations tutoring, too. Semantics isn't simply the examination of language, yet also consolidates the headway and certain setting of language, talk and memory improvement. It consolidates the plan and meaning of talk, and of created lingos as well as a perception of the setting in which certain words are used.

While showing an obscure lingo, historical background is fundamental to a language instructor in that giving unquestionable setting to word beginning stages

can help understudies with better understanding the language. This is especially huge with respect to getting a handle on the qualifications among conversational talk, formal talk, and dynamic standards about word use in different social orders. This can truly cover into regional tongues inside a comparable country(Ehlers-Zavala, 2015: P67) .

Historical underpinnings is comparatively fundamental to language instructors who give direction on the English language. Derivation helps students with understanding regional dialects and truisms. It in like manner helps students with recognizing the beginning stages of sayings and articulations that have created after some time, yet proverbs that probably won't have a comparable relevance or importance in contemporary society. Etymological can in like manner help guard against self-embarrassment, using words that are ordinary, but have recorded setting that could make them inappropriate or irritating around individuals who esteem legitimate decorum(Heidi, 2015: P50) .

2.2 Etymology in Writing

Exactly when a language teacher gives direction on structure and course of action, understanding semantics is critical in helping students with shaping material that has its arranged effect. For example, semantic expects a section in making a dissident work persuading, if the writer can harness their knowledge into word use to all the more promptly set and present a position. Essentially, an appreciation of historical underpinnings can help an exploratory composing student with making composition that tends to the peruser's resources and transports them to a substitute state of this present reality(Pei, 2015: P266).

In an overall population wherein people convey more than ever through electronic means, course of action, meaning and, shockingly, authentic exchange of considerations through the made word can require. Training and focusing on etymological gives the contraptions critical to safeguard and push the specialty of

examining, creating and correspondence. This is central in the enlightening field, the workplace and in the public eye.

Semantic Over the world people endeavor to spend a monstrous proportion of words in their everyday presence conversing with talk with others in human social orders. Thusly, an inability to use an enormous proportion of words can impact people's status in their social orders and may directly affect on their personality. Since language is critical in human life, reliably, the occupation of language as a fundamental piece of being human is extended among parts of semantics like mind science, sociology, humanities, etc when in doubt, derivation has endeavored constantly to react to the basic requests associated with language: what is language? ; How does language work?; why do tongues change all through the whole presence of person? ; What do all tongues over the world have not the same? .From this time forward, these requests have been a significant part of the time discussed by language experts through the world. What is critical is that the vernaculars share basically in learning. According to the discussion in this part, Khansir and Tabande (2014) show in the examination of language, language has been described as a complex plan of the human cerebrum. They add that the one of points of the etymologist's is to portray what man have any knowledge of his language, and the second justification for him is to consider the manner by which man secure the data on that language, third point, what huge for the etymologist is that the way that man use it to confer in his overall population, the forward, is that the way that the language expert help with observing use his mind to understand the language, (mental cooperation) and the last one is that the language expert ought to understand that man can complete his language data certainly , because man grow up with his language (p. 63-64). A request arises what is phonetic , Varshney (1998) makes reference to that the word derivation has been gotten from Latin "lingua" (tongue) and "istics" (data or science). He

adds that phonetic considering etymologically, is the coherent examination of language. In any case, it is the audit not of one explicit language but instead of human language generally speaking. Thusly, derivation focuses on language as a general and obvious piece of human lead. Semantics is that science which attempts to depict and separate human language and besides focuses on the start, affiliation, nature and improvement of language spellbindingly, in light of everything, moderately, explicitly. Henceforth, it tries to bunch lingos over the world. It sorts out the normal standards associated with language. It considers language taking into account diachronic (evident) which focuses on the progression of language through history, and time. One of the pieces of semantics is synchronic phonetic which focuses on how people convey in and use language in a given talk neighborhood a given time. Another sort of phonetic is close to semantics which examines somewhere around two particular lingos in the world. Various etymologists portrays historical underpinnings as the examination of language; Widdowson (2009) makes reference to that phonetic is the name given to the discipline which focuses on human language. Chomsky (1965) portrays phonetic as is basically stressed over the general of human mind. He adds that semantics can be described as a piece of mental mind science. Richards et al (1992) show that etymological is examination of language as a course of action of human correspondence. Notwithstanding the way that examinations of language idiosyncrasies have been done for many years, it is only sensibly actually that historical background has been recognized as an independent discipline. Historical background by and by covers a wide field with different systems and different areas of assessment like etymological , phonology, sentence design, and semantics (Jalilifar, 2017: P79) .

Conclusion

Applied phonetics is produced in view of the productive accomplishments of language educating and turns into a free science. Its development can't be isolated from the genuine requirements of language educating. The underlying examination field of applied semantics is additionally language educating. With the persistent improvement of society and science and innovation, the restoration of semantic speculations and the progression of interdisciplinary examinations, the extent of applied phonetics research has been growing, and its definition has been stretched out from basic language educating to all parts of day to day existence connected with language use. Nonetheless, language instructing is as yet the main exploration concentration and center of applied phonetics, and furthermore the drawn out advancement heading of etymology. Albeit the example size associated with this study is somewhat little. The trial picks the key classes, however it doesn't totally bar the variables of understudies' readiness to learn. Consequently, there are a few constraints in the review.

Educators ought to lay out a far reaching showing framework as indicated by homeroom showing targets, continually learn progressed unfamiliar showing experience, and completely coordinate it with homegrown instructing qualities. During the time spent homeroom educating, not just educators need extensive direction to control the speed of instructing, yet additionally understudies need to effectively help out instructors' study hall process and effectively take part in homeroom learning. What's more, instructors ought to speak with understudies on schedule, comprehend the issues existing in understudies' training, make a far reaching examination of understudies' training, and soundly change showing techniques as indicated by the investigation results. In the showing framework, it is additionally important to set up relating practice educators, lead unique advising examination on understudies' functional work, and gather showing cases, showing plans and different materials from understudies' training.

References

- 1- Heidi, B. (2015) Invited Colloquium—On Publishing in Applied Linguistics: A Forum on Innovation and Challenges in a Changing World. AAAL Conference 2014. Language Teaching, 48, 3.
- 2- Jalilifar, A.E.A. (2017) Thematicity in Applied Linguistics Textbooks: A Comparative Study of Foreword, Introduction and Preface. Iranian Journal of Language Teaching Research, 5, 15-36.
- 3- Alkhatib, H. (2016) Issue of Identity and Boundary between Applied Linguistics and English Language Teaching. Arab World English Journal, 7, 430-447.
- 4- Ehlers-Zavala, F.P., Ellis, S. and McCartney, E., Eds. (2015) Applied Linguistics and Primary School Teaching. Language Policy, 14, 87-89.
<https://doi.org/10.1007/s10993-013-9292-9>
- 5- Kubanyiova, M. and Feryok, A. (2015) Language Teacher Cognition in Applied Linguistics Research: Revisiting the Territory, Redrawing the Boundaries, Reclaiming the Relevance. Modern Language Journal, 99, 435-449.
<https://doi.org/10.1111/modl.12239>
- 6- Pei, Z.W. (2015) Classroom Discourse in College English Teaching of China: A Pedagogic or Natural Mode? Journal of Multilingual and Multicultural Development, 36, 1-17. <https://doi.org/10.1080/01434632.2015.1015540>

L'enseignabilité du texte littéraire en classe de FLE :

Discours professoral sur les pratiques enseignantes en activité de lecture (écart entre les pratiques déclarées et les pratiques réelles).

Laila Zhaoui, Université Ibn-Tofail. Kenitra. Maroc. Faculté des lettres, Langues et Arts.

Laboratoire Langage et Société

lailazhaoui@live.fr

Résumé : Le texte littéraire a un rôle primordial en classe de FLE. Selon Vincent Louis, il y a trois pistes didactiques pour l'exploiter, le lire pour bien écrire alors il devient un prétexte à l'écriture, le lire pour faire découvrir la culture, il permet dans ce cas l'accès à des codes socioculturels pour l'apprentissage d'une nouvelle langue et d'une nouvelle culture. Et le lire pour apprendre à bien lire et à devenir un bon lecteur. Dans cette opération, le lecteur est amené à utiliser les stratégies qu'il emploie en langue maternelle en lisant un texte littéraire en langue étrangère en ayant une vision globale pour comprendre ses différentes dimensions et ne pas se contenter de son aspect formel et grammatical. L'enseignant est censé adopter des méthodes compatibles qui s'inscrivent dans une perspective actionnelle et une approche communicative en répondant aux attendus du CECRL et en considérant le lecteur comme un Co-constructeur du sens.

Mots-clés : L'enseignement - L'apprentissage- Le texte littéraire- La lecture- L'écriture- La compétence lectorale- L'autonomie.

Title: The teachability of literary texts in the FLE classes:

Professorial discourse in the teaching practices related to reading activities (differences between the claimed and real practices).

Abstract: The Literary text has a tremendous role in FLE classes. According to Vincent Louis, there's three didactical ways of exploring it; first, reading it to write well, so it becomes a tool to writing. Second, reading it to discover the culture. It allows access to the socio-cultural codes which facilitates the cognition of a new culture and language. Third, reading to practice reading well, and to become a good reader. In this procedure, the reader is invited the reader

is invited to use his/her native language strategies while reading a foreign literary text to get a general view of it which serves their understanding of the text's different dimensions. Not only its formal, structural, and grammatical aspect. For that, the teacher is expected to adopt convenient methods that enroll in an active perspective and a communicative approach in response to the CECRL while considering the reader as a co-constructor of meaning.

Key words: Teaching- learning- the literary text- reading - writing- reading competency- autonomy

ملخص:

للنص الأدبي دور أساسي في تدريس الفرنسية كلغة أجنبية. حسب Vincent Louis هنالك ثلاث طرق لتوظيفه، قراءته من أجل تحسين جودة الكتابة، قراءته بهدف اكتشاف مختلف الثقافات والانفتاح على الجانب السوسيوثقافي لكل لغة وأيضا قراءته من أجل القراءة في حد ذاتها. إذ أنه على القارئ توظيف أساليب مستخدمة في لغته الأم عند قراءة أي نص أدبي بلغة أجنبية، باعتماد نظرة شمولية تضم مختلف أبعاد هذا النص وليس فقط جانبه اللغوي. ولهذا يتوجب على المدرس اعتماد طرق ملائمة تدرج ضمن مقارنة تواصلية حسب أهداف CECRL ليصبح القارئ مساهما في بناء المعنى. الكلمات المفتاحية: التعليم، التعلم، النص الأدبي، القراءة، الكتابة، كفاية القراءة، الاستقلالية.

Introduction

Le texte littéraire est une ressource de qualité très intéressante pour l'enseignement du FLE. Mais des fois, il ne motive pas les apprenants surtout s'il est trop long ou trop compliqué par rapport à leur niveau. Il se compose de la forme et du fond qui sont indissociables. R.Barthes dit : « elle [la littérature] est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare. » (1964, Cité par Toursel et Vassevière, 1994.P :7)

Dans cet article, nous comptons mettre en exergue les difficultés de l'enseignabilité du texte littéraire en classe de FLE et plus particulièrement l'écart qui existe entre les pratiques déclarées et celles réellement utilisées en classe en effectuant une étude comparative entre le secteur public et privé puisqu'il y a

plusieurs facteurs permettant la réussite de l'opération d'Enseignement-apprentissage tels que le niveau des apprenants, les formations des enseignants, les moyens utilisés et même le nombre d'apprenants en classe sans négliger l'importance des activités parascolaires et aussi le rôle des parents qui est primordial. Dans le secteur public, on trouve des difficultés lors des séances de lecture, les apprenants ne lisent pas hors classe et n'arrivent pas à comprendre le sens du texte. Face à cette situation, l'enseignant utilise le texte littéraire comme support lui permettant de dégager les éléments linguistiques utilisés et il ignore en quelque sorte son aspect socioculturel. Il faut alors dépasser le statut du lecteur passif pour impliquer les apprenants davantage à travers le recours à la lecture interactive basée sur le travail collaboratif du groupe classe et les échanges entre eux, les encourager à lire à travers la création des ateliers de lecture et des compétitions dans ce domaine comme le Prix Littérature Jeunesse et bien d'autres. Pour cela, les enseignants ont besoin de formations leur permettant de parfaire leur travail et d'adopter de nouvelles démarches pour mieux réussir leur mission.

Pour parler de l'enseignabilité du texte littéraire en classe de FLE, nous devons mettre l'accent sur différents volets qui touchent cette opération d'enseignement-apprentissage du français langue étrangère et plus particulièrement la séance de lecture.

« Il est certain que tout enseignement de la littérature nécessite, une connaissance de la langue dans laquelle cette littérature est écrite, et enseigner les littératures francophones de langue française nécessitent une connaissance du français langue étrangère. Si l'étude de la littérature amène à réfléchir sur l'histoire, la rhétorique, la stylistique ou encore l'esthétique. Il amène surtout dans notre cas à réfléchir sur la langue parce que c'est une langue étrangère, sur la culture de l'autre à laquelle l'apprenant oppose sa culture et sa langue.

L'objectif de l'enseignant des littératures francophones étant de transmettre un savoir littéraire dans un contexte bien précis, d'enseigner des textes littéraires à des apprenants censés déjà connaître la langue française, et d'avoir les outils linguistiques de base indispensables à la compréhension du texte. ».(Cervera, 2009.P :46)

En classe de FLE, l'enseignant utilise différents moyens afin de motiver les apprenants et les amener à aimer la langue pour mieux l'apprendre et l'utiliser à l'oral et à l'écrit et cela en cherchant leur centre d'intérêt pour choisir des supports adaptés à leur niveau et à leur goût comme des chansons, des poèmes, des bandes dessinées, des fables, des contes, des scènes de théâtre, etc. Dans ce cas, la littérature devient un moyen permettant à l'apprenant de s'initier à la langue étrangère, de l'apprécier et de s'ouvrir à la culture de l'autre pour découvrir le monde qui nous entoure.

« Il ne suffit pas pour autant d'apprendre une langue à l'étudiant mais il faut savoir aussi lui donner les moyens de se l'approprier. Dans le cadre de l'enseignement du FLE, l'enseignement de la littérature est l'une des meilleures chances que l'on puisse offrir à l'apprenant pour s'approprier la langue étrangère. ».(J.PEYTARD,1986.P :247)

1. L'enseignabilité du texte littéraire entre le secteur public et privé

Le texte littéraire a un rôle primordial dans les manuels scolaires et plus particulièrement au collège puisque durant les trois années, nos apprenants découvrent les différentes formes du récit. En 1ère année nous avons le conte, la fable et la poésie. En 2ème année nous nous focalisons sur le théâtre alors qu'en 3ème année, on étudie le roman et la nouvelle. Il faut dire que la 3ème AC est une initiation au lycée et à l'étude de l'œuvre intégrale. Il y a une énorme différence entre l'enseignement du texte littéraire dans le secteur public et privé pour diverses raisons. Nous pouvons citer : Le niveau des apprenants, le niveau

d'acquisition des quatre compétences du CECRL, le profil d'entrée des apprenants, le travail hors classe et l'auto-apprentissage, l'envie de lire, l'autonomie en lecture, le modèle à suivre à travers le suivi des parents, les activités parascolaires, le préscolaire et aussi l'adaptation des manuels au niveau réel des apprenants. Tous ces facteurs font la différence et permettent aux apprenants du privé d'être bien meilleurs.

1.1 L'écart entre les pratiques déclarées et les pratiques réelles :

L'étude du texte littéraire devrait dépasser l'analyse superficielle du support et ne plus se contenter uniquement de son aspect formel à savoir le type du texte, son genre, ses personnages, sa référence, son titre, etc. Mais plutôt mettre l'accent sur les différents facteurs extralinguistiques et socioculturels se rapportant à son contexte. Pour cela, il va falloir proposer des tâches d'apprentissage qui correspondent à ce texte choisi dans le but d'atteindre les objectifs assignés pour permettre à l'apprenant de devenir un lecteur autonome en ayant une compétence lectoriale. Mais, il est nécessaire de faire face aux différentes difficultés rencontrées par nos apprenants à tous les niveaux, au niveau de la réception, puisque la majorité n'arrive pas à bien écouter pour assimiler, ni même à lire correctement sachant qu'une grande partie est encore au stade de la lecture-déchiffrage. Au niveau de la production, étant donné que la grande majorité n'arrive ni à s'exprimer oralement ni à rédiger un texte court et simple.

En ce qui concerne l'interaction, la plupart des apprenants évitent de prendre part à une conversation en classe ni à demander la parole puisque le profil d'entrée de la majorité de nos

apprenants des différents niveaux ne leur permet pas de faire face à ce qui les attend parce que les programmes sont beaucoup plus difficiles et ambitieux par rapport à leur niveau réel.

Nos apprenants n'arrivent pas à écouter et à comprendre les informations données, à s'exprimer avec clarté ni même à organiser et présenter leurs propres idées.

Il faut dire que les manuels scolaires recourent aux textes littéraires dans les différentes activités comme la lecture, la langue et communication, l'activité orale, la production écrite et l'évaluation. Mais il y a un grand écart entre les pratiques déclarées et les pratiques réelles.

- Les pratiques déclarées : Le texte littéraire s'utilise dans les différentes activités de la semaine didactique :

- ❖ En lecture, les apprenants doivent préparer le texte hors classe, venir le lire et l'expliquer en classe, comprendre son idée générale et le résumer puis dégager ses caractéristiques, son titre, sa référence, ses personnages, ses lieux, ses temps et ses événements. Relever l'intention et le style de son auteur et mettre l'accent sur le contexte et les paramètres extralinguistiques et socioculturels de ce texte, le dit et le non-dit. Emettre des hypothèses de lecture et les vérifier au cours de la séance pour les confirmer ou les infirmer. Et pour finir, comme prolongement, les apprenants préparent la leçon de langue et communication, l'enseignant les incite aussi à lire hors classe des romans, des contes, etc.

- ❖ En langue et communication, on travaille le fait de langue ou la situation de communication à partir d'un texte littéraire, qui peut être le même support de lecture ou un autre proposé. Tout le travail est effectué par les apprenants dès la mise en situation jusqu'au réemploi-libre grâce à leur préparation de l'activité et à l'auto-apprentissage dans le cadre d'un travail collaboratif en classe à l'aide de l'enseignant.

- ❖ En activité orale, on consacre la séance à la communication et à l'expression des apprenants. L'enseignant accorde plus de temps à l'interaction et au partage. Les élèves apprennent à débattre à partir d'une thématique se

rapportant au texte de lecture ou même à la compétence visée. Ils expriment leur point de vue, justifient un choix, etc. Selon les tâches et les consignes proposées.

❖ En production écrite, les apprenants travaillent individuellement ou en petits groupes pour répondre à une consigne proposée leur permettant de rédiger un texte narratif descriptif, puis ils choisissent un porte-parole pour lire et présenter les rédactions afin de choisir par la suite la meilleure, l'affiner et l'écrire comme traces écrites. C'est une séance qui peut aussi être consacrée au projet de classe, en 1^{ère} année du collégial les apprenants sont censés produire un conte, en 2^{ème} AC, ils sont amenés à rédiger une petite pièce de théâtre alors qu'en 3^{ème} AC, les apprenants écrivent une nouvelle sociale, policière ou fantastique et analysent une œuvre intégrale « un roman de Jeunesse ». Mais il faut noter que le nouveau manuel édition 2017 s'est contenté de la nouvelle et a éliminé le travail sur le roman, c'est une preuve de plus montrant la difficulté de l'enseignabilité du texte littéraire et plus précisément de l'œuvre intégrale surtout au collège.

Il faut dire aussi que tous les examens et devoirs de français se basent sur le texte littéraire comme support pour répondre aux questions de compréhension, de langue et communication et même à la consigne de production écrite.

- Les pratiques réelles :

❖ En lecture, les apprenants, surtout du secteur public, ne lisent pas ni en classe ni hors classe, ils ne préparent pas l'activité à l'avance sauf quelques-uns. La majorité n'arrive pas à déchiffrer le texte et du coup les apprenants ne parviendront pas à le comprendre. On se contente de la lecture-déchiffrage au lieu de passer à la lecture-compréhension à cause de leur faiblesse linguistique. On passe la séance à expliquer les mots difficiles et l'analyse du texte se fait d'une manière superficielle. On s'intéresse à la forme du texte et non pas à son contenu.

❖ En activité de langue et communication, on travaille le fait de langue ou la situation de communication à partir de phrases décontextualisées pour faciliter la

tâche aux apprenants, au lieu de se servir du texte de lecture puisqu'il est difficile, voire impossible d'expliquer la leçon à partir d'un texte littéraire parce qu'il y aurait des difficultés au niveau du repérage du fait de langue utilisé.

❖ En activité orale, les apprenants n'arrivent pas à parler et à communiquer en français, ils ne parviennent même pas à formuler des phrases correctes alors l'activité orale est plutôt focalisée sur la poésie-diction ou même le jeu de rôle pour les meilleurs.

❖ En production écrite, les apprenants ne peuvent pas comprendre la consigne et par conséquent la grande majorité n'arrive pas à écrire en classe ou arrive difficilement à le faire grâce à l'aide de l'enseignant.

1.2 Les types de lecture :

Les enseignants du FLE ont recourt à différents types de lecture leur permettant d'atteindre les objectifs visés selon le support choisi et en fonction de l'approche adoptée par tel ou tel enseignant. Nous pouvons citer :

- La lecture globale : c'est une méthode qui se focalise sur la perception visuelle et la capacité de l'apprenant à se souvenir des informations présentées. C'est l'inverse de la méthode syllabique. C'est une méthode qui utilise la mémoire visuelle pour reconnaître les mots de manière globale.
- La lecture linéaire : c'est une analyse qui suit la progression du texte. On analyse le texte ligne par ligne. Elle est tout à fait différente de la lecture analytique. Elle permet de dégager une réflexion en suivant le texte et en identifiant son contexte.
- La lecture magistrale : c'est une lecture faite par l'enseignant pour permettre à ses apprenants d'avoir accès à l'histoire et aussi à la culture littéraire. Ce dernier devrait les guider dans leur compréhension et leur interprétation du texte proposé. La lecture expressive du professeur facilite la compréhension du texte et peut donner aux apprenants l'envie de le lire.

- La lecture méthodique : Ce type de lecture consiste à étudier un texte en organisant méthodiquement nos analyses selon des axes de lecture, à observer le texte et repérer les traits spécifiques de son style d'écriture. L'apprenant explore les éléments significatifs du texte pour mieux le comprendre.
- La lecture vocale : C'est une lecture à voix haute faite par les apprenants pour développer leur fluidité. Elle est guidée par l'enseignant qui corrige au fur et à mesure les erreurs commises.
- La lecture expressive : C'est une lecture qui donne de l'importance au rythme, à la prosodie, au volume sonore, au débit, à la diction, à la netteté des mots, à la pause, à la ponctuation, etc. Son objectif est de donner une vie au texte littéraire à travers l'articulation et l'intonation du lecteur.
- La lecture silencieuse : C'est une lecture autonome, l'apprenant lit tout seul le texte en silence pour repérer ses caractéristiques et effectuer une tâche demandée. Cette lecture est recommandée pour les textes narratifs, de fiction, etc. Elle est encadrée par des consignes de lecture. C'est une lecture-repérage permettant de vérifier les hypothèses émises.
- La lecture-déchiffrage : Les approches alphabétiques favorisent une lecture syllabique, le décodage, etc. Déchiffrer les mots et les groupes de mots qui composent le texte. C'est un décodage du texte proposé. Elle est préconisée pour les lecteurs assez faibles ou débutants. Surtout au primaire et même au préscolaire.
- La lecture-compréhension : Elle met l'accent sur le sens et la progression thématique. C'est une lecture qui vise la compréhension du texte et non pas sa lecture expressive. Le plus important est la construction du sens et non pas la belle lecture du texte.
- La lecture interactive : La lecture et l'écriture se renforcent l'une l'autre et se développent simultanément. La lecture interactive est un dispositif pédagogique

permettant de travailler diverses dimensions de la lecture telle que la compréhension, l'interprétation, la réaction et l'appréciation pour faire interagir les apprenants à l'oral comme à l'écrit et les amener à rédiger des récits courts et simples.

2. Les rôles des différents partenaires de l'opération d'Enseignement-apprentissage.

2.1 Le rôle de l'enseignant : Il est censé aider ses apprenants à devenir des lecteurs compétents en leur donnant le goût de la lecture, il devrait intervenir pour améliorer l'enseignement en classe, accorder plus de temps à la lecture malgré toutes les difficultés rencontrées, intervenir en petits groupes surtout auprès des élèves à risque avant les temps collectifs, choisir les livres qui correspondent au niveau d'habileté des élèves, encourager la communication avec les parents pour inciter leurs enfants à lire hors classe pour faciliter la tâche aux enseignants puisqu'il est essentiel que la compréhension devienne le but de tout lecteur. Les élèves ont différents niveaux d'habileté à leur entrée en classe mais l'école doit faire en sorte que ces différences ne se transforment pas en échec. Il faut dire que les apprenants les plus faibles, qui sont des lecteurs à risque, ont besoin d'un enseignement plus explicite et même différencié pour apprendre à lire, à décoder, à déchiffrer afin de mieux comprendre, d'où l'importance des salles de lecture au sein des établissements scolaires ainsi que les séances de soutien et de consolidation pour les apprenants en difficulté, chose que nous trouvons très rarement dans le secteur public. L'enseignant est amené aussi à planifier la séance, à superviser la lecture et engager la discussion afin d'expliquer le texte, pour cela, il est censé accorder de l'importance aux aspects affectifs comme la motivation, l'attitude à adopter, l'image de soi en tant que lecteur, le champ d'intérêt des apprenants, etc. L'enseignant joue un rôle de médiateur entre les œuvres littéraires et les apprenants, ces derniers réagissent de façon

personnelle aux textes et portent même un jugement de valeur sur les œuvres et établissent un lien entre elles.

« *L'enjeu de la lecture littéraire réside dans la façon dont le plaisir est conquis. En d'autres termes : La façon de lire vaut mieux que ce qu'on lit ; ou encore, quand on lit, on cherche le plaisir dans sa propre rhétorique de lecteur autant que dans le texte.* ». (A.Viala, « L'Enjeu en jeu ».)

En classe de FLE, l'enseignant est amené à parler plus lentement mais de façon naturelle pour que les apprenants puissent parvenir à comprendre ce qu'il dit. Il doit choisir des textes appropriés, simplifier le vocabulaire utilisé, employer des mots faciles à prononcer, des phrases simples, fournir de l'aide visuelle, inclure des exemples concrets, expliquer les mots-clés, etc.

Il encourage aussi la lecture quotidienne pour servir de modèle de la lecture expressive en intégrant des activités et des séances supplémentaires sans baisser les bras jusqu'à ce qu'il puisse obtenir des résultats satisfaisants et guider ses apprenants pour devenir des lecteurs autonomes. L'enseignant est amené aussi à effectuer des évaluations en lecture pour tester le niveau réel de ses apprenants dans les différentes phases, au début de l'année pour les diagnostiquer, découvrir leur niveau et mettre l'accent sur leurs lacunes, au cours de l'année pour voir leur amélioration et même en fin d'année afin d'évaluer leurs compétences pour les préparer au niveau suivant. Ces évaluations ont différentes composantes :

1. Le dépistage : Quel élève a besoin d'intention dans un domaine particulier ?
2. Le diagnostic : Quels sont les besoins précis de l'élève ?
3. Le suivi des progrès : Quels progrès l'élève a-t-il faits à la suite d'une intervention ?
4. Le bilan : Où se situe l'élève par rapport au programme scolaire ?

L'enseignant est censé adopter des méthodes compatibles qui s'inscrivent dans une perspective actionnelle et une approche communicative en répondant aux

attendus du CECRL et en considérant le lecteur comme un Co-constructeur du sens. Il faut encourager les apprenants à lire à travers la création des ateliers de lecture et d'écriture, des compétitions dans ces domaines comme le Prix Littérature Jeunesse et bien d'autres. Les enseignants ont besoin de formations leur permettant de parfaire leur travail et d'adopter de nouvelles démarches, de changer leurs pratiques en classe, d'adapter les cours au niveau réel des apprenants pour leur faciliter la tâche en optant pour d'autres supports à part ceux proposés par le manuel et en fournissant plus d'efforts afin de réussir leur mission.

2.2 Le rôle des apprenants :

L'apprenant comprend le texte à travers le contexte dans lequel s'effectue sa lecture. La compréhension du lecteur se fait sous trois aspects : l'intention de l'auteur, la structure du texte et son contexte psychologique, social et physique se rapportant à la classe, à l'école ou à la famille et cela en fonction de l'influence de ces contextes et leurs rapports avec l'apprentissage des enfants. Il faut noter que le lecteur passe par différentes étapes, au début il s'agit d'un apprenti-lecteur qui devient un lecteur débutant puis un lecteur en transition avant d'être un lecteur confirmé.

Les apprenants doivent comprendre ce qu'ils lisent, se souvenir de ce qu'ils ont lu, apprécier leurs lectures, communiquer avec les autres au sujet de leurs connaissances, vouloir lire davantage, etc. Le lecteur se fait une représentation mentale du texte, il identifie les mots aisément, comprend le vocabulaire employé dans le texte pour faire des inférences et lier les idées du texte à ses connaissances antérieures et à ses expériences personnelles. L'objectif est d'avoir le plaisir de lire, de découvrir un texte littéraire et de s'ouvrir sur le monde qui nous entoure. Il faut dire que les apprenants ont besoin d'être en contact avec des textes variés pour apprendre à apprécier la littérature. Mais malheureusement, il y

a des élèves en retard, ils ne décodent pas les mots avec précision, ils ne lisent pas de façon fluide, ils ont un vocabulaire limité, ils peinent à comprendre un texte et ils ont même abandonné l'idée de devenir de bons lecteurs d'où l'importance de l'accompagnement parental pour les motiver et les encourager à devenir meilleurs.

Le lecteur est amené à utiliser les stratégies qu'il emploie en L1 en lisant un texte littéraire en langue étrangère. Il devrait avoir une vision globale du texte pour comprendre ses différentes dimensions et ne pas se contenter de son aspect formel et grammatical, il faut aller au-delà du texte pour comprendre son contexte, pouvoir lire entre les lignes et découvrir l'implicite et le non-dit.

Il est nécessaire de dépasser le statut du lecteur passif. L'apprenant est censé être impliqué davantage à travers le recours à la lecture interactive basée sur le travail collaboratif du groupe-classe et les échanges entre eux.

2.3 Le rôle des parents :

Les parents ont un rôle très important dans l'apprentissage de leurs enfants puisqu'ils ont un impact direct sur leur éducation et la réussite ou l'échec de leur parcours scolaire. C'est grâce à leur suivi et aux efforts fournis que les apprenants s'engagent de plus en plus dans leur apprentissage et obtiennent de meilleurs résultats. Les parents représentent des modèles à suivre pour leurs enfants. Leur attitude les influence positivement ou négativement. Les parents doivent transmettre les valeurs morales à leurs enfants, ils sont responsables puisqu'ils sont leurs premiers éducateurs, c'est à eux de les préparer pour être de bons élèves, disciplinés, bien éduqués et ayant l'envie d'apprendre à lire, à écrire, etc. Ils doivent aussi les accompagner tout au long de leur parcours scolaire et établir des liens étroits avec l'école afin d'aider leurs enfants à réussir et à devenir autonomes.

3. Devenir un bon lecteur

3.1 Les types de lecteurs :

Il y a plusieurs types de lecteurs, puisque nos classes sont hétérogènes, les apprenants ont des niveaux variés même en lecture, d'où la nécessité de recourir à la pédagogie différenciée malgré sa difficulté vu le surnombre que nous avons dans nos établissements du secteur public. Nous pouvons citer :

- Les lecteurs précoces : Ce sont ceux qui savent déjà lire et peuvent servir de modèles pour leurs camarades.
- Les explorateurs : Ceux qui ont l'envie et la volonté de lire.
- Les lecteurs dépendants : Les élèves qui présentent un profil de lecteurs dépendants ont besoin d'un soutien important de la part de leurs parents et de leurs enseignants. Ils s'attendent à ce que l'école leur enseigne à lire sans qu'ils aient à fournir le moindre effort.
- Les lecteurs à risque : Ils pensent que la seule façon d'apprendre les mots consiste à s'en faire une image et à les mémoriser. Ils comprennent mal les tâches de lecture, ce qui les conduit à la frustration et à l'agressivité en classe et même ailleurs.
- Les lecteurs en retard : Ils ne décodent pas les mots avec précision, ils ne lisent pas de façon fluide, ils ont un vocabulaire limité, ces derniers peinent à comprendre un texte, ils ont même abandonné l'idée de devenir de bons lecteurs.

3.2 Comment développer l'autonomie des lecteurs ?

Le rôle principal des différents partenaires de l'opération d'enseignement-apprentissage à savoir les parents, les enseignants et les pédagogues, est de développer l'autonomie des apprenants et les rendre plus compétents pour les aider à s'améliorer davantage et à réussir leur parcours scolaire. Pour cela, il faut mettre l'accent sur différents points leur permettant de devenir de bons lecteurs ou même des lecteurs autonomes. Il faut tout d'abord les encourager dès leur jeune âge à lire et à comprendre le texte en leur présentant des contes, des bandes

dessinées et bien d'autres genres pour les familiariser davantage avec le texte littéraire dès leur enfance et développer leur imagination d'où l'importance du suivi parental. Amener les apprenants à participer en classe, à communiquer et à prendre la parole, à interagir, à s'exprimer librement et à avoir confiance en soi. Leur apprendre à assumer la responsabilité de l'identification des mots et se faire une représentation du texte, les amener à être actifs en faisant la distinction entre la lecture-apprentissage en classe et la lecture-loisir hors classe selon le centre d'intérêt des apprenants et leurs préférences. L'enseignant est censé diversifier les stratégies et les pratiques en classe pour répondre aux besoins des différents apprenants d'où l'importance de la pédagogie différenciée en respectant les acquis, les capacités, le rythme et les centres d'intérêt de chaque apprenant. Les différents partenaires doivent se mobiliser et aider les apprenants surtout ceux en difficulté pour améliorer leur niveau, alors la communication régulière avec les parents est fortement exigée pour les amener à faire le suivi de leurs enfants et les contrôler dans le but de les encourager à lire à la maison et à effectuer les différentes tâches demandées.

Pour devenir un bon lecteur, il faut reconnaître de plus en plus de mots instantanément. Une grande partie de cette acquisition se fait par auto-apprentissage. Il faut aussi motiver les élèves à lire et à écrire de façon fréquente en leur donnant un exemple à suivre.

3.3 Le déroulement de la séance de lecture :

Une séance de lecture s'effectue en amont et en aval, le processus de lecture se divise en trois parties, la prélecture, la lecture et la post lecture. La construction du sens se fait au fur et à mesure de la lecture puisque l'élève est en interaction constante avec le texte, son contexte et son paratexte pour le comprendre en sa globalité. La prélecture est la première phase, c'est une mise en situation pour découvrir le support proposé, la structure du genre et du type du texte. C'est une

étape dans laquelle l'apprenant fait des prédictions, émet des hypothèses sur le genre du texte, son titre, sa référence, son illustration, etc. La lecture est l'étape où l'élève lit et découvre le texte proposé, il peut vérifier les hypothèses émises lors de l'étape de la prélecture, les confirmer ou les infirmer pour construire le sens et comprendre la visée du texte ainsi que l'intention de son auteur. La post lecture est la dernière phase, c'est l'étape où l'élève réfléchit sur ce qui a été fait, sur les difficultés rencontrées au niveau du contenu général et linguistique. Il réagit, analyse et évalue ses nouvelles connaissances pour les réutiliser ultérieurement dans les autres activités de la semaine didactique notamment en production écrite.

Pour réussir une séance de lecture en classe de FLE, l'enseignant devrait choisir un texte approprié, le lire et le faire lire à voix haute par les apprenants, leur demander d'essayer de le comprendre et non pas seulement de faire la plus belle lecture possible, puis évaluer leur niveau de compréhension à travers un jeu de questions-réponses.

L'explication du texte littéraire passe par une lecture expressive centrée sur le style de l'écrivain tout en donnant du sens au texte, à son univers, à son ambiance, à son contexte, etc.

« Le meilleur moyen d'exploiter le texte littéraire et le faire découvrir aux apprenants est la lecture, lire pour analyser, pour comprendre, interpréter, c'est ici que la méthode sémiotique est la plus recommandée car elle permet au lecteur de modeler le sens du texte selon les différentes possibilités qui s'offrent à lui. Le document littéraire, lieu où, par excellence, la langue travaille de manière non linéaire et non univoque, se prête particulièrement à des lectures plurielles »
(Jean-Louis Beylard-Ozeroff, 1998.P :29)

La lecture littéraire nécessite des compétences et des stratégies particulières pour bien exploiter le texte, apprendre la langue étrangère, accéder à l'autonomie du lecteur et avoir une compétence lectoriale puisque la lecture en langue étrangère nécessite des stratégies spécifiques qui peuvent être éloignées des habitudes de lecture des apprenants en leur langue maternelle.

Pour cela, il faut dépasser l'usage grammatical de la littérature que nous trouvons dans nos manuels scolaires et rétablir l'équilibre entre l'exploitation pédagogique et la lecture littéraire en classe de FLE. Les textes littéraires stimulent l'imagination du lecteur, par conséquent le contenu d'un texte peut être interprété de différentes façons.

L'enseignement des textes littéraires a pour but d'amener à l'apprentissage de la langue en apprenant à communiquer et à écrire puisqu'une leçon de lecture réussie conduit à la production et à la communication. Il y a une relation intrinsèque entre l'oral et l'écrit, il ne s'agit pas de savoir lire les mots, mais plutôt de comprendre le fonctionnement général de la relation entre l'oral et l'écrit. Nous avons constaté en tant qu'enseignants que nos programmes et nos manuels scolaires sont trop ambitieux par rapport au niveau réel de nos apprenants. Il faut absolument les adapter au milieu socioculturel du public cible.

4. Choisir un texte littéraire approprié

4.1 Les critères du choix du texte à lire :

Ces critères influencent le niveau de difficulté du texte de lecture en fonction de sa structure, la longueur de ses phrases, leur complexité, le vocabulaire utilisé et le niveau de langue choisi, les illustrations ayant pour rôle d'apporter un soutien visuel aux apprenants, la densité du texte, sa longueur, son type, son genre, son courant littéraire, etc.

On peut déterminer les difficultés en lecture chez l'apprenant selon différents axes :

- En fonction du groupe-classe en comparant son rendement à celui de ses camarades.
- En fonction du programme et du cheminement scolaire de chaque apprenant.
- En fonction du potentiel de l'élève selon ses capacités au niveau de la compréhension, de l'écoute, etc.
- En fonction de la participation et la réponse à l'intervention en classe.

4.2 Les difficultés rencontrées :

Lors des séances de lecture, les enseignants rencontrent plusieurs problèmes se rapportant au niveau des apprenants comme les difficultés de déchiffrement, le rythme de la classe, l'hétérogénéité, le progrès très faible, les apprenants ayant des besoins particuliers comme des déficiences physiques, mentales ou intellectuelles. L'enseignant se trouve dans une situation problème puisqu'il est censé enseigner la même leçon à 40 personnes différentes les unes des autres à tous les niveaux. Alors il devrait diversifier les supports, les pratiques en classe ainsi que les tâches à demander pour atteindre l'objectif visé mais de différentes manières. Cela s'avère impossible vu les circonstances de travail des établissements du secteur public dans le milieu rural et même urbain. Dans ce cas, il est difficile de recourir à la pédagogie différenciée à cause du surnombre et des contraintes du temps et du matériel à utiliser.

Dans ce cas l'enseignant se trouve dans l'obligation de gérer la situation avec les moyens du bord, il cherche à adapter les tâches à la majorité des apprenants pour essayer de garantir la compréhension d'un grand nombre et les aider à surmonter leurs obstacles liés à l'apprentissage du français langue étrangère qu'ils sont amenés à utiliser dans les trois matières scientifiques depuis le lancement du parcours international au collège en 2017.

4.3 Les causes des difficultés en lecture :

On a longtemps pensé que la cause des difficultés en lecture provenait de l'enfant lui-même, mais en réalité, il y a plusieurs facteurs externes qui peuvent conduire à l'échec scolaire comme les pédagogies adoptées au fil du temps, les pratiques en classe, l'absence du suivi parental, le manque de motivation et d'encouragement, l'absence du préscolaire dans le milieu rural et semi-urbain, l'absence des ateliers de lecture, d'écriture et même toutes les activités parascolaires. Alors, on peut dire que les causes de cet échec sont multiples, elles proviennent tant de l'environnement que de l'enfant, sa famille, son école, son milieu social, socio-économique, etc.

Il est nécessaire de dire que le fait de devenir un lecteur autonome plus tôt assure plus de réussite scolaire. Il va falloir développer l'autonomie des lecteurs, les amener à lire davantage, à comprendre les textes, à participer en classe, à être actifs, à accorder plus d'importance à l'auto-apprentissage pour pouvoir avancer et progresser. Le rôle de l'enseignant dans ce cas est de combler les lacunes de ses apprenants et de remédier à leurs erreurs commises en séances de lecture.

Concernant les erreurs les plus fréquentes que nous avons relevées lors du compte-rendu de lecture, nous pouvons parler des :

- Substitutions : Lorsqu'un élève lit un mot différent de celui qui est écrit dans le texte.
- Omissions : Quand il saute un ou plusieurs mots du texte.
- Ajouts : Lorsqu'il insère des mots qui ne sont pas dans le texte.
- Hésitations : L'enseignant intervient lorsque l'apprenant ne peut pas identifier un mot en un temps raisonnable.
- Autocorrections : L'apprenant se corrige lui-même et il peut très bien se tromper de nouveau.

4.4 Solutions proposées

Pour venir en aide à nos apprenants, les aider et les pousser à devenir meilleurs, nous devons nous-mêmes en tant qu'enseignants, parfaire notre travail et améliorer nos stratégies et nos modalités de mise en œuvre. Pour ce faire, nous pouvons mettre l'accent sur les points suivants :

- Les compétences du CECRL :

Le cadre européen commun de référence pour les langues se focalise sur quatre compétences à savoir la compréhension orale et écrite et la production orale et écrite. Il met l'accent sur la réception, la production, l'interaction et la médiation en fonction des tâches demandées. Selon le socle commun de connaissances et des compétences, La maîtrise de la langue française se définit comme suit : c'est un « *savoir lire, écrire et parler le français conditionne l'accès à tous les domaines du savoir et l'acquisition de toutes les compétences. La langue française est l'outil premier de l'égalité des chances, de la liberté du citoyen et de la civilité...* ». (Le socle commun de connaissances et des compétences 2006.P : 6)

- L'approche communicative :

Elle permet aux apprenants de communiquer dans diverses situations. L'enseignant met l'accent sur les priorités des apprenants en posant les questions les plus pertinentes : Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Comment ? etc. L'objectif est de communiquer dans une langue étrangère. Cette approche est précédée par les méthodes, traditionnelle, directe et audiovisuelle. Elle est basée sur les capacités communicationnelles des apprenants.

- La perspective actionnelle :

L'approche actionnelle se focalise sur l'action, elle demande de réaliser des tâches en mobilisant le savoir, le savoir-faire, le savoir-être, les capacités linguistiques et socioculturelles. Sa visée est de communiquer pour agir et interagir en situations réelles.

- La pédagogie du projet :

C'est une méthode d'enseignement permettant aux apprenants d'apprendre et de s'engager dans un projet réel, proche de leur vécu pour résoudre un problème donné en mobilisant leurs connaissances et leurs compétences afin de réussir leur mission. Au collège, nous avons des projets se rapportant au Prix Littérature Jeunesse à travers des ateliers et des compétitions de lecture.

- La compétence lectoriale :

Elle dépasse la compétence de lecture du texte littéraire, c'est un savoir-faire et non pas seulement un savoir-lire. Cette compétence s'acquiert grâce à un ensemble de tâches demandées aux apprenants pour les rendre beaucoup plus autonomes. Cette compétence permet aux apprenants de s'approprier le texte à travers les savoirs, le savoir-faire, le savoir-être, etc.

On peut dire qu'il s'agit d'une lecture impliquée grâce à laquelle l'apprenant dépasse le statut du lecteur passif et devient autonome et capable de lire et comprendre comme un lecteur natif.

Selon Jauss « *L'œuvre englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur.* » (Jauss Hans. Robert (1978). Pour une esthétique de la réception. Paris. Gallimard. P :50)

- La relation entre l'oral et l'écrit :

Il y a une articulation entre la compétence lectoriale et la compétence scripturale, selon les quatre compétences du CECRL, la lecture et l'écriture se renforcent l'une l'autre et se développent simultanément.

C'est une dichotomie entre deux modes d'expression, sachant que la langue orale est plus réelle et spontanée que la langue écrite qui est plutôt réfléchie et affinée. L'oral et l'écrit sont deux facettes de la même pièce. L'oral conduit à l'écrit et vice-versa. Ce sont deux compétences complémentaires.

« Dans cette méthodologie, on privilégie la lecture et l'écriture au détriment de l'acquisition de la langue orale, qui est mise au second plan. Le texte littéraire est un outil. » (Le CECRL : P :28 .).

Conclusion :

Le texte littéraire peut être exploité de différentes manières, comme moyen de découverte d'une autre culture, comme prétexte pour apprendre les règles grammaticales, pour s'approprier la langue et pouvoir passer à l'écrit. L'enseignabilité du texte littéraire en classe est passée par différentes étapes au fil du temps. Dans les méthodes grammaire-traduction, la langue s'apprenait à partir d'un texte littéraire, alors que les méthodes structurales ont amené une autre vision de l'apprentissage des langues étrangères, elles ont adopté une approche purement linguistique dans l'apprentissage des langues, tandis que les méthodes communicatives ont amené la littérature dans l'enseignement- apprentissage du français, principalement par la poésie sous forme d'illustration de l'apprentissage de la grammaire, alors on n'apprenait pas le texte littéraire en ayant une dimension culturelle et littéraire mais plutôt comme support permettant l'apprentissage des règles grammaticales. A ce propos, nous pouvons dire que :

Les échanges sur les stratégies d'enseignement « aident (les enseignants) dans leur processus d'apprentissage du métier d'enseignant. Pour les enseignants en fonction, Huberman (1995) Précise que cet échange de pratiques devrait s'accompagner d'une dynamique d'expérimentation en classe puis d'une évaluation collective, ceci afin de concrétiser les réflexions du groupe. Idéalement, ces interactions devraient prendre place au sein du projet collectif qui favorise l'acquisition et l'intégration de nouvelles pratiques » (Daele & Lusa Lusa, 2002 :144.).

Actuellement, tout système éducatif tend à la construction d'une école et d'une société plurielles. C'est la diversité qui prime à tous les niveaux concernant les

approches, les stratégies, les pratiques en classe, les démarches adoptées, etc. Et cela pour répondre aux besoins des apprenants selon les exigences de la société et du monde où nous vivons.

Nous sommes amenés à former les citoyens de demain, ces derniers devraient acquérir plusieurs compétences plurilingues et pluriculturelles.

« On désignera par compétence plurilingue et pluriculturelle, la compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement possédée par un locuteur qui maîtrise, à des degrés divers, plusieurs langues et à des degrés divers, l'expérience de plusieurs cultures, tout en étant à même de gérer l'ensemble de ce capital langagier et culturel. L'option majeure est de considérer qu'il n'y a pas là superposition ou juxtaposition de compétences toujours distinctes, mais bien existence d'une compétence plurielle, complexe, voire composite et hétérogène, qui inclut des compétences singulières, voire plurielles, mais qui est une en tant que répertoire disponible, pour l'acteur social concerné » (Coste, Moore & Zarate, 1997 :12 et CECR, 2001 :129).

En guise de conclusion, nous avons jugé nécessaire de soulever la question suivante :

Le texte littéraire fait-il encore sens pour les apprenants ?

Pour y répondre, nous pouvons dire que l'enseignabilité du texte littéraire s'avère difficile et plus particulièrement actuellement à cause du parcours international mis en œuvre au collège depuis 2017. Nous avons commencé à nous intéresser beaucoup plus au texte scientifique pour familiariser les apprenants davantage avec le vocabulaire scientifique en français. Suite à la nouvelle réforme du système éducatif marocain, le texte scientifique a eu une place aussi importante que celle du texte littéraire, mais nous pouvons dire que les apprenants accordent plus d'importance aux sciences pour améliorer leur niveau et avoir un bel avenir.

Le rôle des pédagogues et des enseignants est d'accompagner les apprenants et de les aider à réussir leur parcours scolaire à tous les niveaux en adaptant les manuels aux exigences de la réforme et aux besoins de nos apprenants. Alors, il faut joindre l'utile à l'agréable, encourager les apprenants à lire ce qu'ils doivent lire et se rapportent à leurs études, c'est une lecture-apprentissage, en plus de cela, nous devons mettre l'accent sur la lecture-loisir en amenant les apprenants à lire en fonction de leur centre d'intérêt. L'essentiel est de lire pour apprendre de nouveaux mots, de nouvelles formules et expressions à réutiliser à l'oral et à l'écrit. Sans oublier le rôle primordial des parents, ces derniers sont censés assumer leurs responsabilités puisqu'ils sont les premiers éducateurs et enseignants de leurs enfants dès leur jeune âge. Ils tracent l'itinéraire à suivre et mettent leurs enfants sur la bonne voie pour leur permettre d'avoir un avenir meilleur en améliorant leur profil et leurs capacités linguistiques et communicationnelles.

Stephen King dit : « *Je crois que la lecture c'est une chose extraordinaire, parce que ça nous permet de vivre plus de vies que celle que nous vivons nous même, on peut avoir l'expérience de beaucoup de réalités.* »¹¹. (<https://citations.ouest-france.fr/citation-stephen-king/crois-lecture-chose-extraordinaire-parce-116739.html> .)

Biographie : Laila Zhaoui, enseignante de français au collège, membre actif de L'AMEF « Association marocaine des enseignants de français », Doctorante en 4ème année à l'Université Ibn Tofail. Faculté des Langues, Lettres et Arts. Kenitra. Maroc.

Mes communications dans les Congrès nationaux et Internationaux :

- L.Z (27.28 novembre. 2021)- L'enseignabilité du texte littéraire en classe de FLE : Discours professoral sur les pratiques enseignantes en activité de lecture (écart entre les pratiques déclarées et les pratiques réelles). – Le texte littéraire

dans l'enseignement du FLE au Maroc : modèles didactiques, fonctions pédagogiques, problématiques du tissage et limites de l'enseignabilité, CRMEFO-Oujda-Maroc.

- L.Z (6-7 mai 2022) - L'enseignement hybride des langues étrangères-at the 2022 ATRC online symposium. Hybridity: Text - Translation – Teaching,- Berlin- Allemagne.

- L.Z (27.28 mai 2022)- Le métissage culturel et linguistique au Maroc- Une variété d'aspects et d'approches de la multiculturalité et de l'interculturalité aujourd'hui, Cercle de Discussion Frankomaniacy/Francomaniaques et l'Institut de Linguistique appliquée de l'Université de Varsovie- Varsovie - Pologne.

- L.Z (10 juin 2022.)- Difficultés de recherche et d'intervention dans le contexte de la pandémie de la Covid-19 et de la crise sanitaire et intégration des outils numériques.- La didactique des langues et des cultures, entre recherche et intervention, à l'épreuve des bouleversements contemporains du monde, Le laboratoire Langage et Société-URAC 56- Kenitra- Maroc.

- L.Z (24.25 octobre 2022)- Discours, espaces et médiations. Regards croisés. L'enseignement des DdNL en français au Maroc. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ibn Zohr. Agadir.

Mes publications :

- L Z (Décembre 2020). Les Enjeux du parcours international au collège, le cas de Sidi Slimane, Revue Langues, cultures et sociétés, Volume 6, N°2, P :148-P :163.

- L Z (Juin 2021). Le choix des termes d'adresse entre l'intention du locuteur, l'interprétation de l'interlocuteur et les exigences sociales : analyse des interactions verbales dans la Région du Gharb au Maroc, revue Ihalat, Numéro 7. P : 311- P : 324.

- Un ouvrage : L Z (2021). Les termes d'adresse dans les interactions verbales au Maroc. Entre l'intention du locuteur, l'interprétation de l'interlocuteur et les exigences sociales. Editions Universitaires Européennes. Moldavie.
- L Z (Novembre 2021). Le recours à la didactique intégrée en classe de DNL au Maroc, Journal of cultural linguistic and artistic studies: Twenty-first Issue –. A Periodical International Journal published by the “Democratic Arab Center” Germany – Berlin, Volume5. P: 464-480.
- LZ (Septembre 2022). Le manque d'intérêt pour les devoirs hors classe et son impact négatif sur la réussite scolaire des élèves, Journal of cultural linguistic and artistic studies. Germany- Berlin, Numéro 25, Volume 6, P : 550- P : 569.

Bibliographie

- Abdallah-Pertceille, M., Porcher, L. 1996. Éducation et communication interculturelle. Paris: Presses Universitaires de France. Coll. Éducateur.
- Achour, Ch., Rezzoug, S. 1990. Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire. Alger, Office des publications universitaires, p.87.
- Allam-Iddou, S. (2015). De l'usage des textes littéraires comme outil didactique pour l'enseignement/apprentissage du Français Langue Etrangère. Synergies Chili. 11, 95-103.
- Barthes, R., Kayser, W., Booth W. et Hamon, Ph. (Dir.) (1965). Analyse structurale des récits. Paris : Seuil.
- Cervera, R. 2009. « A la recherche d'une didactique littéraire ». Synergies Chine n°4. Revue
- Conseil de l'Europe. 2001. Cadre européen commun de référence pour les langues (CECR):
- Coste, D., 1982. « Apprendre la langue par la littérature ? ». In: J. Peytard et alii, p. 59-73.

- Cuq, J. P. (2003). Dictionnaire de didactique du français. Paris : CLE International.
- Desbois, A. (2009). Pour une didactique de la stylistique en classe de français langue étrangère. (Mémoire de master), Université de Stendhal-Grenoble 3.
- Duccini, S. 2013. Public hétérogène et contact des langues en classe de FLE : adaptation d'une approche intercompréhensive. Travail de diplôme d'Etudes spécialisées en didactique du français langue étrangère. Faculté des lettres. Ecole de langue et de civilisation françaises. Université de Genève.
- Girardet, J. 2011. « Enseigner le FLE selon une approche actionnelle : quelques propositions méthodologiques ». Conférence. Actes du XIIème colloque pédagogique de l'Alliance française de Sao Paulo. Brasil : Aliança Francesa São Paulo www.aliancafrancesa.com.br
- Ouhibi-Ghassoul, N. 2003. "Le savoir -savant. Introduction du texte littéraire en cours de langue étrangère". In Interculturalité et Didactique, n°07, p.109-115.
- Pieper, I., 2006. "L'enseignement de la littérature".
<http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/>
- Perrichon, E. 2009. « Perspective actionnelle et pédagogie du projet : De la culture individuelle à la construction d'une culture d'action collective ». Synergies Pays Riverains de la Baltique, n°6, p.91-111. Éditions Gerflint.
- Seoud, A., 1997. Pour une didactique de la littérature. Paris: Hatier/Didier, « Coll. LAL ».

La recherche scientifique en patrimoine cinématographique en Tunisie : l'état des lieux et les recours possibles

البحث العلمي في التراث السينمائي في تونس: الوضع الراهن والحلول المتاحة

Dr Faten RIDENE/Enseignante-Chercheuse en Sciences du Cinéma et de l'Audiovisuel/Institut Supérieur de Théâtre et Musique du Kef/Université Jendouba/Tunisie

Email :Faten.ridene@istmkf.u-jendouba.tn

Abstract

In order to be successful in film studies' research, a researcher must have access not only to academic references (books, essays, articles, scientific journals...) that theorize or trace the chronology of cinema from the four corners of the planet; but also to a film heritage that should be well catalogued and made available to researchers by academic and/or cultural, public and/or private institutions; that oversee, a rich, fertile and well catalogued material, and most of all, a national film heritage that is worthy of being safely stored. Tunisian/international film researchers escape from investigating national film heritage, given the difficulty they face in finding variable resources in terms of: pure heritage/theories/filmography/need for interviews... Through our study, we will try to investigate the state of the art of academic research on Tunisian cinema heritage, our goal being to enhance the essential need for the development of this national heritage, for the purposes of academic research while attempting to propose solutions to the problems encountered by researchers.

Key Words:Academic Research; Film Studies; Cinematographic heritage; national Archive; Tunisia, Referencing
:Academic Research; Film Studies; Cinematographic heritage; national Archive; Tunisia, Referencing

الملخص

لإثراء بحوثه وكتابة مخرجاته العلمية في مجال السينما والسمعي البصري، وجب على الباحث محاولة التنقيب، ليس فقط في مراجع الكتب والمقالات العلمية والحوارات، التي تنتظر أو تتعقب التسلسل الزمني للسينما من جميع أركان الكرة الأرضية، ولكن أيضاً الاستقصاء في التراث السينمائي الذي يجب اعتباره أهلاً للحفظ والترقيم والادراج في الأرشيف السمعي البصري لكل بلد، جاعلينه بذلك متاحاً للباحثين من قبل المؤسسات: الأكاديمية و / أو الثقافية، الحكومية و / أو الخاصة، التي تراقب تراثاً غنياً ومثمراً ويستحق الحفظ. ومروراً بتجربتنا في البحث حول التراث السينمائي الوطني، استنتجنا تجنب الباحثين التونسيين في علوم السينما، التحقيق في التراث السينمائي الوطني، نظراً إلى الصعوبات التي

يواجهونها بأمل العثور على موارد من الأرشيف السينمائي الوطني الذي يعاني ركودا في جمعه وحفظه ...

سنحاول من خلال دراستنا التمهيد في البحث الجامعي حول التراث السينمائي التونسي، وذلك بهدف تعزيز هذا التراث الوطني والسعي لحفظه لعامة الشعب وللباحثين، مع محاولة اقتراح حلول للمشاكل التي يواجهها الطلبة عند السعي نحو الاطلاع على أشرطة سينمائية فاق عمرها خمسة عقود من الزمن اثر وفاة المخرج، ليتحول الشريط بذلك إلى تراث وطني، مفقود أو صعب الوصول اليه في أغلب الحالات

الكلمات المفتاحية: بحث أكاديمي، علوم السينما، التراث السينمائي، الأرشيف الوطني، تونس

Résumé

Afin de réussir une recherche en sciences du cinéma, un chercheur doit avoir accès, non seulement à des références académiques (livres, essais, articles, journaux scientifiques...) qui théorisent, ou tracent la chronologie du cinéma des quatre coins de la planète ; mais aussi à un patrimoine cinématographique qui doit être bien répertorié et mis à sa disposition par des établissements : universitaires et/ou culturels, étatiques et/ou privés, qui surveillent, un héritage riche, fécond, bien répertorié, mais avant tout digne d'être sauvegardé. Les chercheurs en cinéma esquivent l'investigation en patrimoine national cinématographique, compte tenu les difficultés qu'ils affrontent pour en trouver des ressources variables en termes de : -patrimoine pur et dur- /théories/filmographie/besoin d'interviews... A travers notre étude, nous allons essayer d'investiguer l'état des lieux autour des recherches universitaires sur le patrimoine cinématographique Tunisien, notre but étant de rehausser le besoin primordial de la mise en valeur de cet héritage national, pour des fins de recherche académique, tout en tentant de proposer des solutions aux problématiques rencontrées par les chercheurs

Mots Clés:

Recherche Universitaire, Sciences du Cinéma, Patrimoine Cinématographique, Archive nationale, Tunisie, Référencement

Introduction

Depuis leur invention du cinématographe, les frères Lumière ont veillé à envoyer leurs opérateurs aux quatre coins de la planète, dans le but de prendre des vues, et en conserver ainsi, et sans s'en rendre compte, leur invention, à travers des courtes vues de durée de 30 secondes, enregistrées sur des bobines argentiques de 35mm. Ensuite, le cinéma a évolué, du muet au parlant, du noir et blanc aux couleurs, de l'argentique au numérique ; rendant ainsi le patrimoine cinématographique international, digne d'être sauvegardé selon des conditions standards bien définies, pour devenir ensuite une référence pour les chercheurs qui souhaitent étudier le patrimoine cinématographique de leur nation. Des exemples internationaux comme *l'Institut Lumière (Lyon)* et *la Cinémathèque de l'université de La Sorbonne Nouvelle (Paris III)* en France, ou le musée baptisé *Le monde de Shady Abdessalem* situé à *Alexandrie-Egypte* ; témoignent bien une fertilité en archive cinématographique et son mérite pour la sauvegarder, la mettre en valeur et faciliter l'accès des chercheurs à leur patrimoine , ce qui les encouragerait à entamer des recherches scientifiques qui fructifieraient leurs références scientifiques nationales.

En France par exemple, 'beati loro'¹ les chercheurs qui estiment travailler sur l'ancien cinéma français, ils n'ont qu'à se diriger vers l'institut Lumière ou la Cinémathèque, ou même à la projection en salles des films de patrimoine, qui représente 1% des recettes nationales de la France en distribution cinéma (DANARD, 2019). En Tunisie par contre, c'est bien éloigné : les études des enseignant.e.s-chercheur.se.s tunisien.ne.s en cinéma et audiovisuel, se limitent à disséquer l'esthétique d'un ou plusieurs films contemporains , avec des axes de décodage tels que les situations politiques pendant leur période de production,

¹ Expression italienne pour dire ils sont chanceux

les décors, l'architecture des lieux de tournage, ou l'esthétique de leurs images... Ils n'ont qu'à revoir n fois des œuvres récentes, sujet de leur corpus de recherche, en salles des deux distributeurs tunisiens majeurs : Les frères Goubantini² et Hakka Distribution³ ; ou encore à travers des plateformes légales de streaming telles que Netflix⁴ à l'échelle mondiale et Artify⁵ en Tunisie, pour en prendre quelques plans, et s'appuyer sur des références étrangères en théorie, philosophie et esthétique de cinéma, pour rédiger leurs recherches (thèses, articles ou contribution dans des séminaires locaux ou internationaux), qu'on compte sur les bouts de nos doigts. Et c'est ce qui rend la recherche sur le cinéma en Tunisie, limitée à la comparaison entre les différents points de vue, de réalisateurs traitant une même quête dans leurs œuvres, ou à l'analyse de la liberté d'expression, de l'état politique, ou à une lecture du décor ou de l'architecture ou la bande musicale..., mais toujours dans des œuvres récentes qui ne dépassent pas généralement une décennie depuis leur sortie en salles.

Dans tous les cas de figure susmentionnés, l'accès à la filmographie est facile ; le problème s'installe alors quand un.e chercheur.se doit se plonger dans le passé cinématographique de la Tunisie et fouiller l'identité et l'histoire : c'est là où le chercheur se rend compte qu'il se trouve dans un océan vide, contenant quelques petits lacs, de diamètres

² Lassaad Goubantini exploite un réseau de plusieurs salles de cinéma, dont les deux plus grandes salles de Tunis : Le Colisée et Le Palace. Grâce à son dynamisme, et dans le cadre d'une nouvelle stratégie visant à soutenir la production cinématographique en Tunisie, le Groupe Goubantini étend ses activités à la production pour le cinéma et la télévision (CinémaTunisien, 2020).

³ Hakka distribution est un distributeur exploitant tunisien (Hakka-Distribution, 2017)

⁴ Netflix est un service de streaming qui propose une vaste sélection de séries TV, films, animes, documentaires et autres programmes primés sur des milliers d'appareils connectés à Internet (Netflix, 1997).

⁵ Artify est le premier site de streaming légal spécialisé dans le cinéma tunisien, opérant dans la légalité et le respect des droits d'auteur. La plateforme contient un catalogue en croissance comptant plus de 70 longs et courts métrages (Artify, 2019).

trop réduits (réalisateurs, boîtes de productions, ou quelques associations⁶ ou établissements étatiques qui se comptent sur les bouts des doigts⁷) et dispersés à l'échelle distancielle, et qu'il doit se charger de les contacter, prendre avec eux des RDV d'entretiens, et essayer de trouver quelques traces ici et là, pour s'y appuyer et commencer sa recherche, en se posant des questions du genre :

- Que dois-je faire si je n'arrive pas à interviewer le réalisateur/producteur pour demander son accord pour l'utilisation de son œuvre dans ma recherche ?
- Pourquoi ne peut-on pas visionner l'archive cinématographique tunisienne de la même façon que le visionnage des films contemporains ? En salles ?
- A quelle difficulté/obstacle/ un chercheur tunisien ferait face, en tentant d'accéder à l'archive nationale cinématographique, des films argentiques ?
- Pourquoi utilise-t-on des moviolas de montage pour permettre aux chercheurs en cinéma de les visionner au lieu de les projeter à travers des projecteurs de films argentiques 16/35 mm ?
- Est-ce qu'on peut dans une recherche en cinéma, installer des cotravaux entre les spécialités cinéma/documentation/archive/patrimoine dans une recherche qui relie des chercheurs en cinéma et archive, documentation et patrimoine ?

Nous allons essayer de répondre à ces questions, et à d'autres, en nous appuyant : d'abord sur notre propre expérience d'investigation qui portait sur les représentations du patrimoine dans les films tunisiens, ensuite sur la base de données nationale des thèses de doctorat. Nous essayerons aussi de déployer l'état des lieux quant à l'archive nationale du cinéma, que

⁶ Telles que la fédération tunisienne des cinéastes amateurs FTCA ou la fédération Tunisienne des cinéclubs FTCC

⁷ Nous citons parmi ces établissements : la cinémathèque tunisienne, le centre national de cinéma et de l'image, installés tous les deux dans le local de la cité de la culture, ainsi que la direction générale des arts scéniques et des arts audiovisuels, affiliée au ministère des affaires culturelles.

des chercheurs en cinéma, tunisiens ou internationaux, voudraient s'y référer, mais y trouvent des lacunes, sans oublier de montrer à quel point notre patrimoine cinématographique est en péril, ce qui nous pousse à sensibiliser les chercheurs en cinéma, archive, documentation, patrimoine... pour veiller à le sauvegarder et le rendre référentiel tels que ses homologues internationaux.

1. Aperçu historique sur le début du cinéma en Tunisie

1.1 1986 : *Les opérateurs-projectionnistes des frères Lumière en Tunisie*

Une fausse information largement médiatisée, classe les frères Lumière comme fondateurs du cinéma, alors que ce n'est pas vrai : le vrai fondateur du cinéma fut le savant Thomas Edison, et encore pas Edison uniquement mais avec son employé, co-inventeur William K. L. Dickson. Tous les deux, considérés comme pionniers du cinéma, ont donné vie au modèle 35 mm du film argentique⁸, au kinétographe⁹ et au kinétoscope¹⁰. Quant au

⁸ Louis lumière, étant inspiré de sa mère la couturière, voulait laisser son empreinte en utilisant 2 perforations uniquement par photogramme. Ayant échoué, il a abandonné cette vision et a basculé vers le 35 mm, breveté par Edison-Dickson, et comprenant 4 perforations de chaque côté : un choix standardisé et utilisé jusqu'à nos jours par les réalisateurs qui préfèrent encore tourner avec le format 35mm. Nous sommes au XXI^e siècle, signe de progrès scientifique rapide, dans lequel nous voyons chaque jour de nouvelles inventions, où tout est numérisé, où nous parlons de big data lorsque nous souhaitons établir des statistiques, de transplantations lorsque nous souhaitons couper des organes à l'aide de capteurs, de DCP et de KDM lorsque nous voulons faire un film, comme remplacement de la caméra analogique 35mm. La rapidité d'obtenir le résultat est l'objectif principal des cinéastes qui préfèrent le numérique; Malgré cela, certains réalisateurs préfèrent toujours utiliser le film argentique, malgré le fait que le nombre de sociétés qui produisent ce type de film a diminué et que ce type de production est devenu sur commande. Il n'y a jamais eu de disparition totale du 35 mm. Il a décliné mais quelques réalisateurs de renom, ou de la nouvelle génération, continuent de l'utiliser (Pavan, 2016). Certains réalisateurs aiment aussi le mélanger avec le numérique. Il y a des avantages uniquement pour le tournage, mais les deux technologies peuvent coexister.

cinématographe des Frères Lumière, il a comme unique différence du kinétoscope, la possibilité de projection collective. Et malgré ça, la propagation internationale du cinéma, après « la première séance cinématographique en France (...) qui a eu lieu le 28 décembre 1895 au Grand Café Boulevard des capucines à Paris » (Khelifi, 1970, p.27) ; a été assurée par les frères Lumière, qui ont envoyé leurs projectionnistes partout dans le monde, pour faire des 'prises de vues¹¹ et les projeter au public, qui était ému par cette invention. Et l'identité fût intégrale au cinéma, depuis le film des frères Lumière intitulé La Sortie de l'usine, tourné en mars 1895, et considéré par plusieurs historiens du cinéma, comme ayant été le 1er film¹². Cette première 'vue photographique animée', ou encore première œuvre, était un fœtus¹³, narratologique, touchant l'axe spatiotemporel du tournage (jour/extérieur) pour deux raisons : -principale- heure de sortie des ouvrières / -secondaire- lumière du jour vu l'absence de moyens d'éclairage à ce moment-là, et c'est ce qui fait de l'usine Lumière, en elle-même, quand elle fut filmée par les frères Lumière, un « Hangar du premier film » (InstitutLumière, 2007). Et c'est en face de ce fameux Hangar, devant le grand portail de l'usine, que Louis Lumière plaça sa caméra, tourna sa manivelle et filma les ouvrières et ouvriers qui sortaient des ateliers, faisant de ce Hangar, un premier décor de

⁹ Les premiers films ont été enregistrés par le Kinétographe (en grec, écriture du mouvement) : caméra de l'Américain Thomas Edison, brevetée le 24 août 1891, employant du film perforé 35 mm et un système d'avance intermittente de la pellicule par "roue à rochet". Entre 1891 et 1895, Edison réalise quelque soixante-dix films (Mannoni, 1995)

¹⁰ Croquis Edison mis au point par Dickson, en tant que successeur du kinétographe, menant à diffuser les photos qui y en étaient copiées successivement, et faire une projection à une seule personne.

¹¹ Ancienne nomination du terme film, brevetée par Louis et Auguste Lumière

¹² Les films à projection individuelle furent les pionniers en termes de cinérama assurée par l'appareil kinétographe, du duo Edison-Dickson, ayant vu le jour depuis 1888

¹³ Sa maturité est atteinte quand on a commencé historiquement à distinguer les genres des œuvres cinématographiques

l'histoire du cinéma, voire un vestige fondamental du patrimoine et de la mémoire cinématographique.

1.2 La Tunisie : témoin de la naissance du cinéma

La projection du premier film Lumière remonte à 1895. Et quelques mois après la naissance de leur cinématographe, et ce au début de l'année 1896, les frères Lumière ont envoyé leurs Opérateurs de Prise de vue et projectionnistes en mission, dans plusieurs pays, dont la Tunisie (Aubert & Seguin, 2015), le but étant à la fois de projeter les vues Lumière filmées en France, et de collecter des vues prises dans les pays de destination. La Tunisie fut ainsi parmi les premiers pays qui témoignent cette invention. L'opérateur de prise de vue Alexandre Promio a pris 15 vues en Tunisie, sur un total de 1408 (InstitutLumière, 2017) documentaires de longueur 16 mètres chacun, soit une minute de durée, faisant partie de la totalité des 358 scènes composant leur premier "catalogue de vue" des frères Lumière.

Et si un chercheur estime travailler sur cette filmographie prise en Tunisie par l'opérateur, il doit revenir vers l'institut Lumière en France, parce que cette archive n'est pas disponible en Tunisie, malgré qu'il s'agisse d'un patrimoine Tunisien. Déjà, le défunt Omar Khélifi, réalisateur autodidacte du premier long métrage 100% Tunisien : L'aube (Khélifi, 1966), avoue que l'unique occasion pour les cinéastes, cinéphiles, chercheurs et critiques en cinéma, d'accéder à ce patrimoine de Vues Lumière prise en Tunisie, remonte à « Février 1965, lors de la semaine du cinéma français organisée par la maison de culture de Tunis » (Khelifi, 1970, p.28) où ils eurent « le privilège d'assister à la projection de quelques-uns de ces documents extraordinaires présentés par M. Henry Langlois fondateur et président de la cinémathèque française » (Khelifi, 1970, pp : 28-29), ce monsieur qui veillait depuis les années 30' à sauvegarder les films argentiques non encore perdus, au lieu de les réexploiter

en argent brut et peignes plastiques (22:19:00، 2022، عمار)، alors que son homologue (la cinémathèque tunisienne), et malgré le fait d'avoir « débuté en 1958 en tant qu'association sous la houlette de Sophie El Goulli » (RIDENE, 2018), n'a vu le jour qu'en 2018, et n'est devenue éligible à faire partie de la FIAF (fédération internationale des archives cinématographiques) , et donc y a arraché sa place, qu'en Novembre 2019.

2. Le film de fiction comme référence officielle pour les chercheurs

1.3 Une documentation pour d'autres spécialités d'étude que le cinéma

En plus de la quête que l'auteur y installe par sa propre esthétique, vision et identité, et les personnages dans lesquels s'incarnent les comédiens ; chaque film donne, en plus de son histoire (élaborée dans son synopsis/scénario) l'histoire de son pays d'origine. Un exemple de film tunisien de fiction qui confirme bien cette hypothèse, figure dans l'œuvre intitulée *Une si simple histoire* (Ammar, 1970) du réalisateur tunisien Abdellatif Ben Ammar. Cette œuvre, qui est la seule tunisienne à avoir été sélectionnée à Cannes dans la compétition officielle¹⁴, qui dispose d'une unique copie négative, en Espagne jusqu'à nos jours, et que nous n'avons pas pu récupérer en Tunisie pour des problèmes de dettes productives non réglées (2022، عمار) ; orne le Stade et le palais des sports « la Kobba » d'El Menzah nouvellement construits juste avant le tournage du film « *Une si simple histoire* » (Ammar, 1970), sous le règne du feu Habib Bourguiba, à l'occasion des Jeux méditerranéens, les autoroutes, le train TGM... Ce film, malgré qu'il soit de fiction, documente bien cette période, et ce en donnant un état des lieux de l'infrastructure

¹⁴ Nous avons plusieurs films tunisiens tout au long de l'histoire du cinéma tunisien, qui furent sélectionnés à Cannes, dans les compétitions la quinzaine des réalisateurs et un certain regrad, mais *Une si simple histoire* reste l'unique film tunisien selctionné dans la compétition officielle depuis 1970 (49:24:00، 2022، عمار)

tunisienne. Ainsi, il peut bien servir comme référence, non seulement aux chercheurs en cinéma, mais aussi leurs homologues en architecture et sociologie, pour des fins historiques, tout en étant des références audiovisuelles qui garantissent un taux de mémorisation plus élevé que celui à la lecture de livres en histoire ou architecture. Le fait qu'il illustre la nouvelle infrastructure évolutive de la Tunisie dans son summum après l'indépendance, fait bien de ce film de fiction, une documentation et un archivage, et donc une référence dont on peut se servir dans des recherches portant sur de divers thèmes, nous en citons sans nous y limiter : la tenue vestimentaire, le comportement sociétal, l'architecture répandue... voire toute identification ethnique et historique de la période durant laquelle le film a été tourné.

2.1. Une référence qui rend les recherches cinématographiques interdisciplinaires

Le cinéma est interdisciplinaire. En plus d'être un moyen d'expression des cinéastes, à travers lequel ils peuvent traiter des problématiques ou révéler des points de vue, un film peut aussi être exploité par des générations de chercheurs en cinéma, qui vivent avec ou succèdent, celle de sa sortie, dans un autre axe d'étude que celui de l'analyse filmique, étant donné la possibilité de le disséquer sur les détournements suivants : celui de la littérature, en étudiant des cas d'adaptation, ou en comparant la construction narrative d'un scénario avec celle d'un roman ou d'une nouvelle ; celui de la traduction d'un film par le biais d'un doublage ou d'un sous-titrage, tout en étudiant l'exactitude du texte traduit, et son influence sur la réception de l'histoire du film chez les spectateurs, nationaux et étrangers... ; celui de la musique, en étudiant sa bande originale et ses effets sonores, pouvant même décoder son silence, qui serait un choix de l'auteur bien ciblé, non arbitraire ; aussi l'axe de l'esthétique en disséquant les choix du réalisateur en chromatiques des couleurs, graduation, lumières,

effets spéciaux, maquillage... ; de même pour l'aspect théâtral du film et ce en étudiant l'incarnation des comédiens dans les personnages de l'histoire du film, tout en comparant la différence qui peut figurer chez un même acteur, entre l'interprétation devant les bornes définies par le champ de la caméra, versus le jeu sur scène..., celui de l'histoire à deux échelles : celle de la période réelle où le tournage de l'œuvre a eu lieu et/ou celle qu'il reflète dans son axe narratologique... ; de même pour les dérivations de : l'architecture, le décor, la production, le financement, la distribution et l'exploitation, en salles ou à travers des plateformes... et plein d'autres axes d'analyse et d'étude qui peuvent être choisis par des chercheurs, qui « pensent en dehors de la caisse » [think outside the box], prouvant ainsi l'interdisciplinarité du cinéma. Et c'est ce qui nous mène à affirmer l'éligibilité d'un film de fiction à être défini comme référence pour un chercheur, de pair avec les livres, les articles scientifiques, les interviews, les statistiques... Et quand ce dit film fait partie du patrimoine cinématographique, sa protection, sa sauvegarde et sa mise en valeur deviennent une quête commune entre le ministère des affaires culturelles et toute partie prenante qui peut/veut/doit s'en servir, que ce soit des citoyens, des cinéphiles ou des chercheurs (enseignants et étudiants à la fois).

3.La recherche sur le patrimoine cinématographique en Tunisie : état des lieux et solutions proposées :

3.1. *Statistiques sur les choix du cinéma tunisien comme problématique ou des films tunisiens comme corpus dans une thèse de doctorat*

En nous référant à la base de données officielle tunisienne des thèses de doctorat nationales, nous avons tracé le tableau joint en Annexe I, que nous représentons à travers ce schéma :

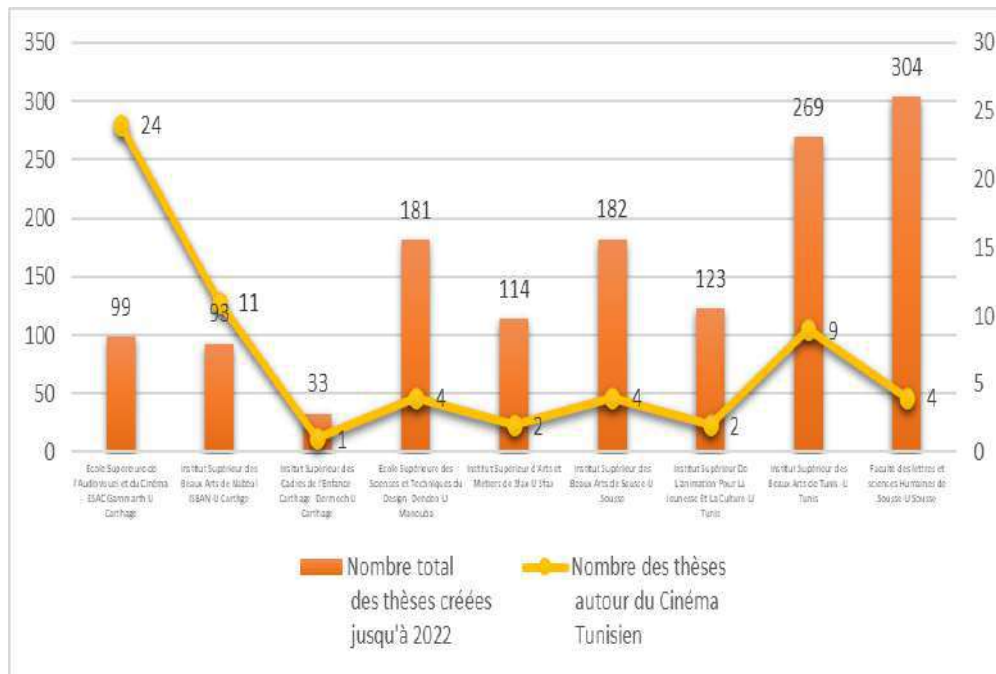


Figure 1: Pourcentages des thèses portant sur le patrimoine cinématographique tunisien par rapport à la totalité des thèses de chaque institution- Informations récoltées de la plateforme nationale : Theses.rnu.tn

Nous disposons dans l'enseignement supérieur Tunisien neuf institutions habilitées à fournir le diplôme national de Docteur, et dans les thèses des étudiants desquels, nous avons pu trouver celles en liaison avec le domaine du cinéma tels que l'ESAC¹⁵, ISBAN, ISBAT, ISBAS¹⁶ (beaux-Arts), ISAM Sfax (Arts et Métiers), ISCAE-D/ISAJC¹⁷

¹⁵ Ecole Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma-ESAC Gammarth-Université de Carthage-Tunisie

¹⁶ Instituts Supérieurs des Beaux-Arts de Nabeul, Tunis et Sfax

¹⁷ Institut Supérieur des Cadres d'Enfance-Carthage-Dermech/ Institut Supérieur de l'Animation pour la Jeunesse et la Culture Bir El Bey

(enfance/jeunesse), ESSTED18 et FLSH-S19 (lettres et sciences humaines). Et en collectant les titres des thèses réalisées par les doctorants de ces neuf institutions, qui touchent le patrimoine cinématographique de près ou de loin comme nous l'indiquons dans le schéma ci-dessus, détaillé dans le tableau ajouté aux annexes à la fin de notre article. Cette distribution en thèses touchant l'ancien cursus cinématographique tunisien est alors trop réduite par rapport au nombre total des thèses élaborées.

3.2. *Proposition de solutions qui peuvent aider à enrichir la recherche en patrimoine cinématographique :*

Se servir du patrimoine cinématographique tunisien comme corpus d'études, peut bien être une cible de recherche universitaire interdisciplinaire, qui lie des chercheurs du domaine audiovisuel à leurs homologues en sciences du patrimoine, d'archive et/ou de documentation. Dans ce contexte, nous pouvons alors proposer un nouveau concept qui se manifeste en plusieurs étapes que nous mentionnons ci-dessous :

- ✓ La sensibilisation sur le patrimoine cinématographique qui peut être effectuée dans un cadre associatif ou culturel, pour un public dont les tranches d'âge regroupent les enfants, les adolescents, les jeunes et les adultes ; et ce à travers des activités de cinéclubs, en planifiant des projections-débats, sur quelque unes de nos œuvres cinématographiques cultes, que nous pouvons consulter à travers des archives comme celles de la FTCA20, FTCC21, FIFAK22, les cinéclubs universitaires...

¹⁸ Ecole Supérieure des Sciences et Techniques du Design- Denden-U Manouba

¹⁹ Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sousse-Université de Sousse

²⁰ Fédération Tunisienne des Cinéclubs

²¹ Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs

²² Festival international des Films d'Amateurs de Kélibia (considéré comme le plus ancien festival cinématographique africain)

✓ Des conventions de partenariat qui peuvent être élaborées pour un but académique de mise en valeur du patrimoine cinématographique. De telles conventions peuvent réseauter les établissements universitaires (mentionnées dans la statistique) avec leurs homologues d'autres spécialités comme : L'Institut National du Patrimoine, L'institut Supérieur de Documentation... et c'est ce qui rendrait les recherches lancées sur le patrimoine cinématographique, plus fructueuses et bénéfiques pour mettre en valeur ce dit patrimoine cinématographique ; et ce à travers le partage des connaissances et logistiques entre ces institutions : par exemple dans le cas de besoin de bandes de détection du syndrome de vinaigre en effectuant un test d'acidité sur les bobines de l'archive nationale de 16 et 35 mm des films argentique (RIDENE, 2018), une telle étude nécessite énormément la collaboration entre des spécialistes de l'archive, du patrimoine et du cinéma.

✓ L'installation d'un laboratoire de recherche spécialisé en patrimoine cinématographique, et commun (regroupant) entre les différentes institutions susmentionnées

✓ Le réseautage avec les différents pays membres de la FIAF²³ à travers des conventions de partenariat avec les universités, ce qui permettrait aux chercheurs tunisiens de pouvoir accéder au patrimoine cinématographique tunisien, mais qui n'existe pas en Tunisie (cas du film Une si simple Histoire (Ammar, 1970), dont le négatif existe uniquement en Allemagne)

✓ Encouragement des chercheurs des trois axes (cinéma/patrimoine/documentation) en pensant à installer des bourses d'études qui encourageraient les chercheurs à y candidater et en bénéficier, concrétisant ainsi la sauvegarde de notre patrimoine cinématographique.

✓ La veille à l'installation d'un musée permanent de patrimoine cinématographique où on trouve exposée une multitude d'archives en liaison avec l'héritage national

²³ La Fédération Internationale des Archives du Film

cinématographique tels que des photos des coulisses de tournages des différents films, leurs affiches, des anciennes machines de tournage et montage en argentique (moviola/camera 35...) des manuscrits de scénarios, des story-boards...

- ✓ La veille à l'insertion du patrimoine cinématographique tunisien dans le circuit de distribution et exploitation tel que le fait la France, dont la projection du patrimoine cinématographique fournit 1% des recettes de distributions nationales en salles
- ✓ La possibilité d'édition de scénarios nationaux sous la forme de livres qui deviennent référentiels pour la mémoire cinématographique nationale, consultables par des chercheurs et des citoyens à la fois
- ✓ L'installation d'un festival cinématographique tunisien international, à vocation patrimoniale
- ✓ La candidature de la Tunisie et de tout autre pays arabo-africains à l'enregistrement de leurs patrimoine cinématographique dans la base internationale et selon les normes des conventions élaborées par l'UNESCO (UNESCO, 2018) (UNESCO, 2003)....
- ✓ Toutes ces propositions, et pleines d'autres, peuvent bien concrétiser la mise en valeur et la sauvegarde, et pourquoi pas l'exploitation de notre patrimoine cinématographique national, qui n'est autre que miroir de notre identité.

Conclusion



Figure 2: Taux d'exploitation en patrimoine cinématographique français qui représente 1% des recettes nationales des salles (DANARD, 2019)

Tout pays arabo-africain, dont les autorités n'ont pas pensé à investir dans la sauvegarde, la valorisation et l'exploitation de son patrimoine cinématographique, peut se référer à plusieurs exemples membres de la FIAF, dont l'Egypte qui a rendu le parcours de son feu Shadi Abdessalem, un patrimoine cinématographique sauvegardé et consultable à la fois par des citoyens et des chercheurs ; ou encore la France qui dispose d'une cinémathèque qui planifie chaque année dans ses propres salles, plus de 2000 projections de son patrimoine cinématographique, tout en œuvrant à la diffusion dudit patrimoine, hors de ses propres murs, par le biais de multiples expositions, diffusions à travers des partenariats avec de nombreux festivals en France et à l'étranger (Cinémathèque-Française, 2005).

Ses offres d'exploitation en film de patrimoine, dont les recettes représentent 1% de la totalité de toutes les recettes de films exploités en salles dans toute la France en 2019 (DANARD, 2019), sont énormément bénéfiques, d'abord pour la totalité du public en

tendant de le sensibiliser à l'intérêt de découvrir son identité et son histoire par le biais du cinéma, ensuite en investissant dans l'exploitation de ce patrimoine pour des fins académiques, contribuant ainsi à la prolifération des recherches qui se base sur sa filmographie patrimoniale.

Dans n'importe quel pays, la sauvegarde du patrimoine cinématographique pour une fin académique est un but primordial : disons que c'est un premier pas que doivent prendre les pouvoirs politiques arabo-africains, pour pouvoir encourager les chercheurs (en cinéma ou toute autre science où on peut utiliser les films comme référence) à prendre l'initiative de s'y pencher dans leurs études, et accroître ainsi le nombre de références nationales portant sur la science du cinéma et les sciences qui y sont juxtaposables (étant inter & pluridisciplinaire). Un but secondaire réside au fait d'en faire une source financière : si la cinémathèque d'un pays devient un établissement public indépendant qui a la main de gérer ses dépenses et revenus ; ces derniers, provenant de la recette de projection des films de patrimoine, seraient certainement minimes au début d'un tel parcours, mais engendreraient sans doute à long terme, une indépendance financière de l'établissement-cinémathèque, ce qui garantirait une continuité en termes de sauvegarde de patrimoine cinématographiques, résidents dans des films contemporains, qui deviendraient à leur tour un patrimoine. Une recette d'exploitation de films de patrimoine, facilite ainsi la gestion financière, pour des futurs, et futur-futurs, patrimoines cinématographiques sauvegardés.

Références

AMMAR, Hihem BEN, et Mohamed CHALLOUF. «La longue marche de la Cinémathèque tunisienne.» *Africultures*, 11 2017.

- Aubert, Michelle, et Jean-Claude Seguin.** *Pays: Tunisie - Films found / nombre de films:* 18. Édité par Manuel Schmalstieg. Février-Mars 2015. <https://catalogue-lumiere.com/pays/tunisie/> (accès le Avril 14, 2017).
- Bachy, Victor.** *Le Cinéma de Tunisie 1956-1977.* Tunis: S.T.D: Société Tunisienne de Diffusion, 1978.
- Boughedir, Ferid.** «La communauté juive dans le cinéma tunisien.» *Conférences Méditerranée-Printemps 1994*, 1994: 139-143.
- Boughedir, Ferid.** «Le cinéma en Tunisie 1966-1986: 20 ans de cinéma Tunisien- La société Tunisienne vue par ses films.» Édité par Institut de Presse et des Sciences de l'information. *Revue Tunisienne de Communication*, n° 9 (1986): 88-113.
- CADSKef.** *Infrastructure.* 11 7 2011. http://www.cads-kef.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=55&Itemid=65&lang=fr.
- Châabane, Tarek Ben.** *Le Cinéma Tunisien d'Hier et d'Aujourd'hui.* Tunis: CNCI, 2019.
- Chriaa, Tahar.** *Ecrans d'abondance ou cinéma de libération, en Afrique?* Tunis: La Plume, 1978.
- CNCI.** *Guide des flms tunisiens.* Tunis: CNCI, 2017.
- CUP1SP3SN.** *Cinémathèque universitaire Paris I Sorbonne-Paris II Sorbonne Nouvelle.* 2015. <https://www.cinematheque-universitaire.org/> (accès le 10 25, 2019).
- DANARD, Benoît.** *L'économie des films de patrimoine.* <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L%E2%80%99C3%A9conomie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455?t=160265755585> , 2019 (accès le Septembre 14, 2022)
- Ghedifa, Taher Ben.** Dans *Cinquante ans du cinéma Tunisien*, de Hédi Khélil. Tunis: Ministère des affaires culturelles, 2016.

- InstitutLumière.** «Le Hangar du Premier-Film.» *Institut Lumière.* 14 06 2007.
<http://www.institut-lumiere.org/musee/decouvrir-le-site-lumiere/hangar-du-premier-film.html> (accès le 10 01, 2018).
- InstitutLumière,** interviewer par Fèten Ridène Raissi. «Premières Prises de vues en Tunisie, par les opérateurs des frères Lumière.» *Catalogue Lumière: vues prises en Tunisie depuis 1896.* Lyon, (20 Avril 2017).
- JCC.** *Colloque International: Patrimoine Cinématographique en Péril.* Hichem Ben Ammar Mohamed Challouf. 29-30 10 2016.
https://www.jcctunisie.org/jcc2016/cinquante_colloque.php (accès le 03 13, 2022).
- JORT.** «Portant création d'une agence nationale de mise en valeur et d'exploitation du patrimoine archéologique et historique.» *legislation.tn.* 25 02 1988.
http://www.legislation.tn/fr/detailtexte/Loi-num-1988-11-du---jort-1988-016__1988016000111 (accès le 03 17, 2018).
- Khelifi, Omar.** *L'Histoire du Cinéma en Tunisie.* Société Tunisienne de Diffusion, 1970.
- Khélil, Hédi.** من مدونة السينما التونسية-رؤى وتحليل (ترجمة المؤلف). Simpact. Traduit par Hédi Khélil - Révision Mohamed Madiouni. Vol. 2. 2 vols. Tunis: Simpact Printer, 2008.
- Lumière Louis_et_Auguste.** *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon.* film, 1895.
- MESRS.** *moteur de recherche des thèses de doctorat en Tunisie.* Tunis, 04 Janvier 2013.
- Neves, Artur, Eva Mariasole Angelin, Élia Roldão, and Maria João Melo.** "New insights into the degradation mechanism of cellulose nitrate in cinematographic films by Raman microscopy." *Raman Spectroscopy special issue* (8 2018).
- RIDENE, Faten.** «La Cinémathèque Tunisienne : la sauvegarde d'un patrimoine, d'une identité : Épisode II.» *Africultures*, 11 2019.
- RIDENE, Faten.** «La Cinémathèque Tunisienne : la sauvegarde d'un patrimoine, d'une identité.» *Africultures*, 09 2018.

UNESCO. «Comité Intergouvernemental de sauvegarde du Patr.Immatériel-Treizième session Port-Louis République Maurice-26 Nov. 1er Déc. 2018.» 2018, 97.

UNESCO. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris: UNESCO, 2003, 15.

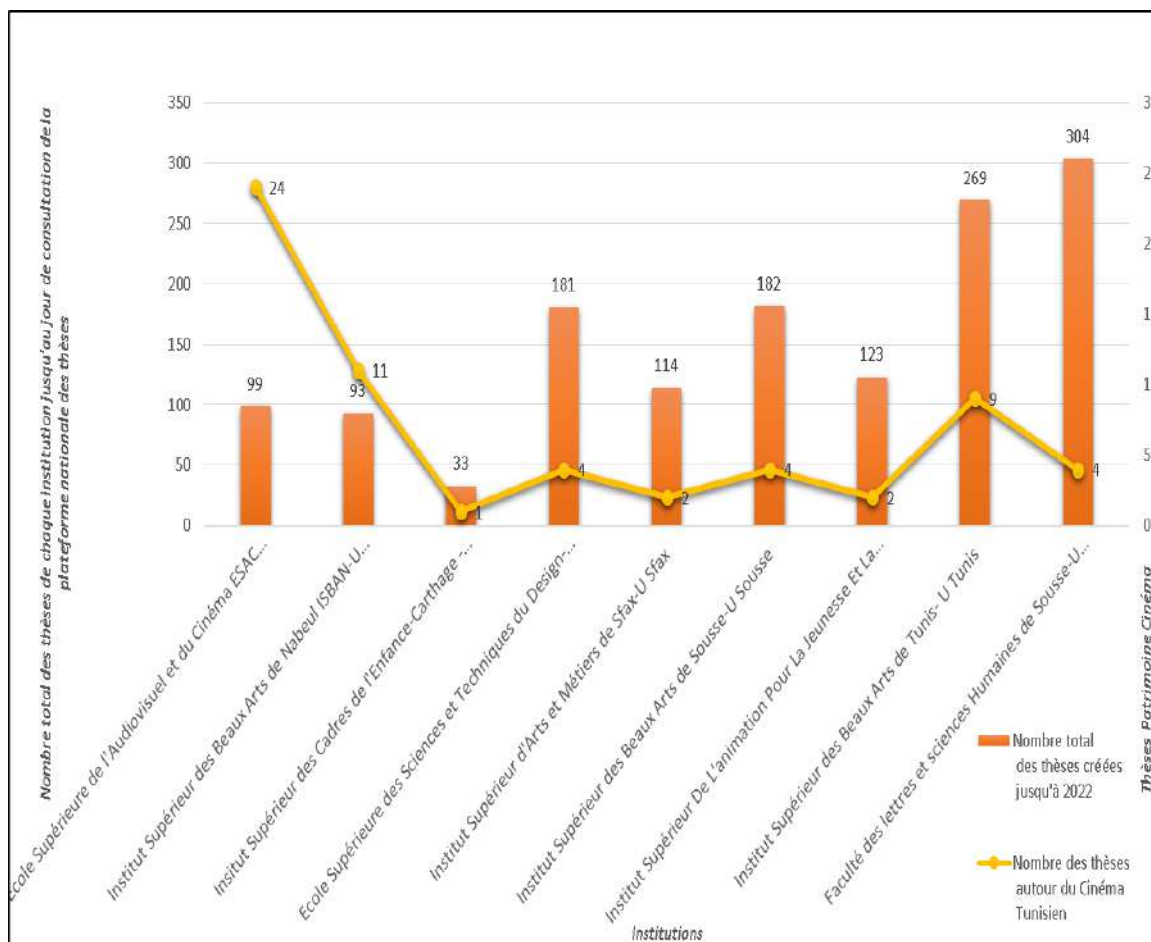
حسام عبد العظيم. Ana W Shady. 2013. <https://www.youtube.com/user/AnaWShady>. هشام بن عمار، أجرى المقابلة فرات حميدة. "ال Cinémathèque في تونس تعاني .. و قد نخسر أفلام توانسة صنعت التاريخ، جراء سياسة إهمال و تهميش الثقافة." *cinévoix*. Radio IFM. تونس. 12 9، 2022.

Annexe1 : Tableau qui résume le taux des thèses tunisiennes traitant un sujet en liaison avec le patrimoine national de cinéma

Source: <https://www.theses.rnu.tn>

Institution de Recherche	Nombre total des thèses créées jusqu'à 2022	Nombre des thèses autour du Cinéma Tunisien	Autres sujets de thèse	Pourcentage des thèses sur le cinéma Tunisien/In
Ecole Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma ESAC Gammarth-U Carthage	99	24	75	
Institut Supérieur des Beaux Arts de Nabeul ISBAN-U Carthge	93	11	82	
Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance-Carthage -Dermech-U Carthage	33	1	32	
Ecole Supérieure des Sciences et Techniques du Design- Denden-U Manouba	181	4	177	
Institut Supérieur d'Arts et Métiers de Sfax-U Sfax	114	2	112	
Institut Supérieur des Beaux Arts de Sousse-U Sousse	182	4	178	
Institut Supérieur De L'animation Pour La Jeunesse Et La Culture-U Tunis	123	2	121	
Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis- U Tunis	269	9	260	
Faculté des lettres et sciences Humaines de Sousse-U Sousse	304	4	300	
Total	1398	61	1337	
Pourcentage	100%	4,36%	95,64%	

Annexe2 : Schéma qui résume le taux des thèses tunisiennes traitant un sujet en liaison avec le patrimoine national de cinéma



Saudi Drama: Commencements, Efforts, and Progression (2)

مسرح السعودي: البدايات، والجهود، والتطور (2)

Yahya Saleh Hasan Dahami, Professor (Associate at Al Baha University)

Al Baha University – KSA

dahami02@gmail.com

Abstract

In the past, theater productions in literary societies and clubs were not common, and they were not promising theatrical works either. The lack of thorough academic and scholarly investigation into Saudi theater is the impetus for this work. Saudi Arabian theater and drama have not been well discussed in writings on Arabic theater and drama. As a result, the fundamental challenge posed by this endeavor is the lack of resources for researching Saudi theater. This paper makes an effort to shed light on the beginning of Saudi theater and drama. An analytical-critical method is used in the investigation. After a brief introduction, the paper discusses stimulating topics such as the beginning and development of Saudi drama, in addition to the subtitled academic contribution to drama. Then, a brief analysis of Ahmad As-Sebaei as a pioneer who struggled to establish drama in the Kingdom of Saudi Arabia. A brief debate, suggestions, and a conclusion bring the work to its culmination.

Keywords: Academic Drama, Ahmad As-Sebaei, Arabic drama, Arabic literature, Development, Kingdom of Saudi Arabia, Saudi drama, Saudi literature, Saudi theatre

الملخص:

في الماضي القريب، لم يكن الإنتاج والإبداع المسرحي في الجمعيات والهيئات والأندية الأدبية شائعاً أو مشهوراً، ولم تكن الأعمال المسرحية واعدة لكنها كانت مبشرة وذلك نتيجة لحداثتها. إن عدم وجود دراسات أكاديمية وعلمية شاملة، أو ندرتها حول المسرح السعودي هو أحد الدوافع لهذه الدراسة البحثية. لم تتم دراسة المسرح والدrama في المملكة العربية السعودية بشكل يليق بمكانتها، وأيضاً سبب غور الأعمال المسرحية العديدة وتحليلها وإبراز جوانب القوة فيها ومثل ذلك القصور كما في الكتابات حول المسرح والدrama العربية أو العالمية. ونتيجة لذلك، فإن التحدي الأساسي الذي يفرضه هذا المسعى هو نقص الموارد اللازمة للبحث في المسرح السعودي - نشأة، وتطور. تبذل هذه الدراسة جهداً لتسليط الضوء على بداية المسرح والدrama السعودية. في هذه الدراسة يستخدم الباحث النهج التحليلي الناقد من أجل تحقيق هدفه. تشرع الدراسة بمقدمة موجزة، ثم بعد ذلك تتم مناقشة عدد من الموضوعات المهمة مثلاً بداية وتطور أدب المسرح في المملكة العربية السعودية، بالإضافة إلى الإسهام الأكاديمي في تطور المسرح السعودي؛ الجزء الرئيس في هذه الدراسة البحثية الاستقصائية يتمثل في تحليل نقدي وصفي موجز لأحمد السباعي كرائد بذل جهداً جباراً من أجل السعي لتأسيس المسرح في المملكة العربية السعودية، مناقشة موجزة واقتراحات وخاتمة تصل بهذا العمل البحثي الأكاديمي إلى نهايته، في جزئه الثاني.

الكلمات المفتاحية: أحمد السبيعي، التطور، الأدب السعودي العربي، المسرح الأكاديمي، المسرح العربي، المملكة العربية السعودية، المسرحية السعودية، المسرح السعودي.

Introduction

Since its shadowy beginnings in the ancient auditoriums and on the banks of the Nile in ancient Egypt some six thousand years ago, drama has reflected and matched the lives, customs, conduct, and general living traditions of civilization. Drama is a sophisticated and straightforward way to capture and record human activity. A large number of important playwrights made a substantial contribution to the development and evolution of Arabic drama and theater, and they frequently staged dramatic representations in a variety of Arabic nations over the course of time and space.

Many Greek and Roman plays share a connection to religious or secular commemorations, festivals, and festivities. In a broader sense, medieval ritual plays and paganism, such as the Greek and Roman tragedies and medieval English semi-plays, are what first introduced drama to the stage. The actual element of drama is thought to be the most well-known and frequent of all literary genres since it is a performance that imitates real life while being performed in front of audiences who represent different cultures, political ideologies, and historical periods.

Drama has changed over the years to reflect current issues and challenges. It was intertwined with the development of society. With a solid awareness of its fundamental elements and objective circumstances over the course of history, the playwright's perspective articulated his perspective on the reality imposed by the many occurrences. Drama is the literary genre most strongly associated with politics because it has been so from its inception. It follows that its inception in the Arab world functioned as a catalyst for change as well as an expression of those trends and circumstances.

Similarly, because they deal with universal human values like justice, truth, and goodness, which never alter or transform, theater and literature in general have goals that transcend politics and history. Drama's dual goals are

entertainment and education. One of the earliest literary techniques was created by poets, clerics, and priests of the primordial universe. Significant societal inspiration and purpose have influenced it from its inception. "Drama was initially a way to bring people closer to confidence, discipline them, and teach" (Dahami, 2021b). The theological, social, and human meanings of the drama have altered man's values, practices, and ideas in addition to reflecting them.

However, for decades, the Arab theater has sought to prove itself, trying to liberate itself from the domination of the Western text in its well-known traditional sense, and it has actually adopted some dramatic initiatives that were based on self-awareness and a return to investing in the popular and cultural heritage. "According to Dahami (2022a; 2020b; 2016); Allardyce (1969, p. 9); and Chandler (1968, p. 9), the drama 'is so deeply associated with and dependent upon the whole material world of the theatre, with its thronging crowds and its universal appeal" (Dahami, 2016).

Those who follow the Saudi theatrical movement discover that this movement began later than the Arab countries that came before it in this field in many stages, but that it has surpassed many nations in various fields in the stages of the modern renaissance, revival, resurgence, and rebirth. Many Saudi dramatists, writers, and critics "struggled and called for upholding the national artistic culture and the opening of art and literary institutions and sought a revival of the theater" (Dahami, 2021a). To learn more about the specifics of the emergence of the Saudi theater, one must consult some sources, which are as few as they may provide. In his book *The Rise of the Saudi Theatre*, which was released in 1986, Abdul Rahman Al-Khuraiji, one of the pioneers of the theatrical movement in the Kingdom, paints a vivid picture of this problem. The three groups—educational, private, and public—that make up the theater. In comparison to the history of nations or governments, he continues, the political, economic, or social environment began just recently. Due to the lack of an

environment that would be favorable for the creation of a theater among the Arab nomads that frequent Al-Ghabra and the Blue Tufts, the existence of theater in its broadest sense is more accessible than discovering galleries and theaters.

The Approach to Performance

For a fair and better-valid understanding, it is important to provide readers with a flashing overview of the social progress of Saudi society during the beginning of its first steps. This will assist in acquiring a better understanding of the context of Saudi Arabia and pave the way to understanding how acting, drama, and theatre emerged and developed.

According to reviewers and critics, neither Al Qur'an nor the Prophetic Hadith makes any mention of acting or the overall attitude of Islam toward drama, theater, and acting. They make no explicit reference to acting, theater, or even positive or negative imitation. Islamic legislation does not forbid theater, as evidenced by the lack of any mention of it in the two sources, Al Qur'an and As-Sunnah. See more at (Abdul Rahman, 2018, p. 1013; Ghanem, 2014, p. 194).

Alghazaly (1997), a researcher, claims that there are two main points of view shared by religious academics in the Islamic world. According to the first perspective, acting is permitted as long as it stays away from Islamically forbidden items or subjects. According to the second viewpoint, acting is totally prohibited (p. 166). Acting, according to other critics, is neither wholly prohibited nor wholly permissible. The most crucial thing, they say, is that acting is permissible so long as it does not involve engaging in prohibited behavior like consuming alcohol or disrespecting the Quran. See more at (Dali, 2008, pp. 137-138; Assur, 2004, pp. 39, 46).

However, a study of how Saudi religious scholars have impacted Saudi society would be incomplete without bringing up a crucial factor that strengthens the position of Saudi religious scholars. The attitude of Saudi religious people toward those who challenge or disagree with their views and viewpoints was the

focus of this argument. Some religious leaders were pushing back against criticism and viewed it as an attack. In his book *Authority and Identity Aspects of the Formation of Saudi Society*, Shehbi presented a few illustrations that exemplified the Saudi religious leaders' animosity toward their rivals. The first was how some of Ulama (علماء) felt about some of Ghazy Alqusaiby's theories and perspectives, which challenged some of Al Ulama's theories. See more at (Alotaibi, 2013, p. 93; Shehbi, 2011: 15, 60, 62).

Commencement of Saudi Drama

At its inception, on a qualitative level, several critics state that the drama presented did not produce a qualitative outcome. What was presented was nothing more than theatrical experiences that did not go beyond occasional performances; shows aimed primarily at laughter and trade, away from the principle of value. Although the playwrights were the most prominent and present in local theater festivals, with the absence of festivals, the teams declined, and the actors and directors were absent. Rather, some of them turned to performances of events that are not stuck in people's memories and cannot be relied upon to move the theater audience.

However, with the establishment of the great unitary entity, and the establishment of the independent kingdom, King Abdul Aziz exerted his utmost efforts to eliminate division, disputes, and enmity between the warring groups between them for decades, in order to consolidate security, peace, and harmony in the country. King Abdul Aziz

was a unique man who had a conscious mind, far-sight, and distinctive poise for men who were created. He had the ability to build a nation, revive a community, and educate the people. That man was Abdul Aziz bin Abdur Rahman. He was distinguished by every quality to regain for his family the kingship which was for

them before and seize all that was under his forefather Abdul Aziz I and his son Saud the great (سعود الكبير) (Hannan, 2009, p. 6).

The political situation stabilized, and administrative and organizational institutions, ministries, and directorates for foreign affairs, education, health, and so on were established. The economic situation improved after the discovery of oil in the country. The Kingdom began a new era of building and reconstruction and began to understand the reasons for sophistication and the progress of modernity.

As a result of this, the cultural and literary movements flourished with the spread of printing presses, newspapers, and basic education centers in all regions of the Kingdom until the end of the first half of the twentieth century. "Several Saudi journals and newspapers contributed to widening the writing circle to broaden the kingdom's literary movement" (Dahami, 2020a). It was evident in a change of circumstances for the better. Moreover, cultural backwardness leads to civil life, civilization, and progress. This is done with wonderful idealistic methods that are compatible with the life of the Islamic community in its fullest form. See more at (Sameera, 2016, pp. 16-17).

The drama productions that took place in literary societies and clubs in the past were not regular, nor were they one of the promising theatrical work approaches. Rather, they were individual endeavors carried out by individuals motivated by self-obsession, outside the issue of the public interest. It is done with the aim of personal benefit. Most of the performances come outside the cultural context in the field of clowning for the sake of clowning. The aim was to make many works not count as real Saudi drama, even if their authors claim that they carry direction and guidance.

The function of drama, as some might claim, is not to guide and instruct, but rather to put the person in front of the image of his true self to settle his crooked self. Drama does for the individual what it does for society by raising the mirror

in his face so that this or that society can see its flaws and shortcomings and work to sort them out.

In the early eighties, the General Presidency for Youth Welfare took the positive step of sending a number of artists in several fields, including acting, directing, decoration, and authorship, to Arab, Gulf, and foreign countries, but this program was not repeated. See more at (Eid, 2007, p. 414; Imām, 2001, p. 29; Al-Mazni, 2000, p. 49).

Academic Theater in Saudi Arabia

Saudi universities had a big role in contributing to drama, as each university had its own theater, and the students of King Saud University presented a theater concerned with presenting realism and symbolism, while students of Imam Muhammad bin Saud Islamic University were interested in presenting what was known as Islamic theater.

Despite this effort from government institutions, it was not enough to enrich the Saudi theater, as theaters were not set up, as were acting groups, except for university students. The form of theater in those periods dominated its educational character because most theatrical performances were presented at university theaters. This is confirmed by many critics and playwrights, who point out that the theater stayed for a long time without the authorities' officially responding to it. Theater functioned as an activity, not an art form or literature.

In 2012, Saudi Aramco, represented by the King Abdulaziz Cultural Center, contracted with the British National Youth Theater and attracted names specializing in the field of theater (acting, directing, decor, lighting, writing, and sound), in order to train a large number of people interested in theater. The course was intensive and held in the Eastern Province (Dammam - Al-Ahsa) and nearly 100 young people have graduated in the previously mentioned fields. In 2013, the British staff returned to offer a basic course and another professional course, and as a result, approximately 80 young people graduated. It was also

held in (Dammam - Al-Ahsa). Ten young talents were selected to be sent to the UK to provide them with a cultural and theatrical experience. After their return to the lands of the Kingdom of Saudi Arabia, Aramco produced one of the international plays (One Thousand and Two Nights), and the play constituted one of the center's goals of cultural exchange, as its crew included a number of British and Saudi playwrights.

No scholar of Saudi theater history can ignore the contribution of Saudi colleges to the preservation of theatrical art, as each university had its own theater with unique aesthetic qualities. The Saudi theater persisted in being of an academic and pedagogical nature. Since many theatrical productions were staged in school and university theaters, significant artistic and cultural initiatives—such as the founding of the Popular Arts Association in 1970 and the Department of Dramatic Arts at the General Presidency of Youth Welfare in 1974—have aided in the development of the modern Saudi theatrical movement, which is thought to be the credit-holder.

In 1967, at the University of Riyadh (currently King Saud), the play *The Physician in Spite of Himself*, written by Moliere, was performed. The play was directed by the Iraqi Ibrahim Jalal, and its roles were represented by a group of university students. It is considered one of the encouraging beginnings of the emergence of drama and theater on the stages in the Kingdom of Saudi Arabia.

The Saudi Arab Society for Culture and Arts is regarded as the founder of modern Saudi theater and was instrumental in the development of Saudi theater. The Saudi theatrical movement, in particular, as well as art and literature in general, have clearly regressed during the past 20 years, despite the presence of numerous significant artistic aspects in the Saudi theater. Additionally, young people need to be trained and given the proper opportunities to demonstrate their theatrical talents, as well as have their writing for the theater and artistic theatrical talents fostered and stimulated.

Ahmad As-Sebaei: a Pioneer

Ahmad Mohammad As-Sebaei (أحمد السباعي) is considered one of the pioneers of literature and culture in the Kingdom of Saudi Arabia in the twentieth century. He was an outstanding writer, a great playwright, and a brilliant journalist. He became prominent in the fields of literature and journalism in the Kingdom until he was named Sheikh of the Arab Media in the Hijaz. As-Sebaei is considered the first to call for a Saudi Arab playwright, and his book 'The Ladder of Reading' was considered the first book in Arabic to be decided in the Kingdom's schools. See more at (Abdul Hakeem, 2018).

The concept he had to establish a theater and a school for actor training in Saudi Arabia at the beginning of the 1960s is what makes Ahmad As-Sebaei significant in the history of Saudi theater. This concept raised the expectations of a conservatively religious nation like Saudi Arabia as well as the standing of theaters found in schools. Even though the Saudi king officially decided to put off launching As-Sebaei's theater indefinitely, As-Sebaei's endeavor to found a theater in Saudi Arabia cannot be discounted when discussing the origins of Saudi theater. See more at (Ibn Mahfouth, 2021).

Al-Manhal magazine, Umm Al- Qura newspaper, The Voice of (Sawt) Al-Hejaz, and Al-Madinah Al-Munawara were some of the early journals that were launched with the commencement of the new vigorous reign called Saudi Arabia to publish different articles, critical essays, stories, poems, contemplative thoughts (خواطر) and literary reports” (Dahami, 2020a). As-Sebaei made significant contributions to Saudi journalism. He created his own newspaper here, a daily paper published in Makkah, and he worked for Umm Al Gura, a Saudi newspaper that is currently the official newspaper. No one should neglect the importance of journals and newspapers in the progress and revival of Saudi literature. “Several papers opened their gates to intellectuals and writers to contribute to the literary movement's progress” (Dahami, 2022c). It is stated that

The foremost influences and encouragements of this renaissance or revival can be comprehended as education, [history], and enlightenment. One of the most crucial factors of such [a] revival is magazines and newspapers, which were spread in most of the big cities of the kingdom. Saudi philosophers, scholars, writers, and critics are inspired by the magazines and newspapers, which revealed ways for books from abroad (Dahami, 2022b).

His interest in history and literature piqued his interest. During his lifetime, As-Sebaei produced close to fourteen books, several essays, and short stories. As-Sebaei's interest in theater might be attributed in part to his proximity to the arts and literature as a journalist and novelist.

However, Nasser Al-Khateeb notes that As-Sebaei became preoccupied with the notion of establishing theatre in Saudi Arabia after seeing a number of plays during his journeys to Cairo. The impact of Egyptian theater was palpable. It was clarified that Egyptian theater significantly influenced the development of the theater movement in the Arabic world.

In contrast to some of the other Arab nations, the influence on Saudi theater appeared inadvertent, even if it is agreed that As-Sebaei was indirectly influenced by Cairo theater. It may be reasonable to assume that As-Sebaei had the chance to see a variety of theatrical performances in Cairo. It can be speculated that the Egyptian theatre movement may have influenced the caliber of his attempts to open a theatre in Saudi Arabia, even if Al-Khateeb does not pay enough attention to providing helpful information regarding As-Sebaei's experience with Egyptian theatre.

It is essential to note that Al-Khateeb is the only researcher to have had a chance to speak with Ahamad As-Sebaei in person. He does not, however, provide any additional information or supporting documentation regarding Alsubai's efforts to introduce theater to Saudi Arabia. In Al-Khateeb's book, there are a number of unsolved questions, such as: Did As-Sebaei go to Egypt for the

theater? What occurred on As-Sebaei's Egyptian trip? Did As-Sebaei interact with Egyptian writers, novelists, and journalists to discuss theater? If Al-Khateeb had offered the answers to these queries, it would have been easier to comprehend As-Sebaei's efforts.

Early in the 1960s, As-Sebaei made an effort to bring theater to Makkah by getting approval from the Saudi government to build a theater there. Based on a one-on-one conversation he had with As-Sebaei in the early 1980s, Al-Khateeb offers the following details concerning this incident: After receiving approval from the Saudi authorities, As-Sebaei began implementing his plan to construct a private theater after receiving approval from the Saudi authorities.

As mentioned by As-Sebaei, he acquired the land required to build a theater, prepared the necessary theatrical props, established Makkah acting school, dispatched individuals to Egypt to provide the facilities required for the theatrical process, and gave his theater the name 'Dar Gouraish for Islamic Acting' in honor of the illustrious Arabic tribe of Gouraish. After the rehearsal time, he invited two playwrights to perform several plays, and he hired a theatrical director from Egypt. However, as he was setting up the design, make-up, and costumes, something unexpected occurred that stopped the foundation of the Saudi theater. See more at (Al-Assaf, 2018; Madkhali, 2009).

In 1960, serious theatrical attempts began at the hands of the writer Ahmed Al-Sib'ai (أحمد السباعي), who established a drama group in Makkah Al-Mukarramah and an acting school, which he called the "House of Guraish for Islamic Acting," and preparations began for the first theatrical show entitled "Conquest of Makkah," which was written by Muhammad Malibari. Circumstances prevented its implementation, as a stream of anti-art stood in its way. However, this project dates back to the beginning of the Saudi drama (Dahami, 2022a).

Almogren and Al-Khateeb discuss how the Saudi authorities at that time decided to stop As-Sebaei from launching his private theater and instead

postponed it until an unidentified time. Al-Khateeb explains what took place between the time As-Sebaei was granted permission to build a theater and the delay as a misperception of the value of theater on the part of extremely conservative people, whose pressure on King Saud led to the decision. However, Al-Khateeb's word for those who put pressure on the king—the conservative people—does not adequately capture their characteristics. Natheer AlAzma, in contrast, refers to those individuals as "ulama" (Saudi religious scholars) rather than simply calling them conservative.

Despite As-Sebaei's attempt failing due to the influence of religious people, the attempt appears to be a natural progression in Saudi theater history. According to Al-Khateeb's account, which was based on an in-person conversation with As-Sebaei, this attempt included both a plan and financial backing for establishing a significant theatrical institution in Saudi Arabia. It is clear that offering a strategy and financial backing was a great place to start for a project to be successful.

The approach taken by As-Sebaei can be explained in terms of the construction of a theater in a separate structure specifically for theatrical purposes. The establishment of an acting school is a component that supports the approach used in this effort. Regarding the financial assistance, it seems improbable that As-Sebaei, a businessman, could have afforded to fund this initiative. In an effort to entice them to attend, As-Sebaei paid each new student who enrolled in his acting school.

Al-Khateeb did not provide any additional details from his personal discussion with As-Sebaei regarding his opinions and views on the institution, the teaching style, or the intended outcomes of its courses. Again, supporting the idea that educated Saudis like As-Sebaei tried to assume responsibility for the development of theater in Saudi Arabia was As-Sebaei's attempt.

Ahmad Al-Sebaei was a theater pioneer who opened his first theater in the Kingdom of Saudi Arabia. Throughout his life, he received numerous honors for his many accomplishments. Dar (The House of) Gouraish for Islamic Fiction Acting, which As-Sebaei founded in 1960, was the first theatrical venue in Saudi Arabia. However, it was shut down before the first performance. As-Sebaei, one of the leading leaders and literary pioneers in the Kingdom of Saudi Arabia, is often credited with having discovered the earliest works of theater in the Saudi nation. See more at (Madkhali, 2007, p. 83).

Ahmad Al-Sebaei kept going, and eventually, he took the name Dar Gouraish for Islamic Representation. He established the first theater in the modern concept of theater in Makkah Al-Mukarramah under the name Dar Gouraish for Islamic Storytelling, which he equipped with all theatrical requirements and constructed for him a special house. As-Sebaei is regarded as a pioneer in the field of Saudi theater. He gave him everything he needed for his theatrical work, including props, costumes, and clothing.

A prominent Egyptian director who had directed the majority of the plays by Youssef Wehbe, Dean of Arab Theatre, oversaw the training of players among Saudi amateurs. These actors kept their roles in the first play written by the late Muhammad Malibari. In the name of Makkah's victory. Even if the theater's opening date is determined, individuals opposed to the concept of opening a theater that later transforms into a nightclub will stop it from happening. As-Sebaei Theater was regarded by its patrons as the first recognized theater in Saudi Arabia and As-Sebaei as the father of Saudi theater due to the fact that the theater's establishment and all prerequisite steps and capacities had been achieved.

The drama The Battle of Yarmouk was presented during the inaugural theatrical party, which was organized by Professor Omar Adel, the Al-Aziziya school's then-director, and was held in 1360 AH. The efforts of a different man in Jeddah who rendered significant contributions to the Saudi theater before

Ahmad As-Sebaei should not be disregarded by the Saudis. Moreover, this man is Jamil Qasami, who performed the play Crime and Punishment at a night school he ran in the Jeddah neighborhood of Al-Mazloun as part of the yearly ceremony held to mark the conclusion of the academic year for the year 1365 AH, which also included speeches, songs, and traditional games.

Ahmad As-Sebaei, one of the Kingdom's literary pioneers, is frequently cited by scholars of Saudi Arabian theater as being the country's first author of theater literature. Studies suggest that the poet Hussein Abdullah Siraj was the first to create a Saudi poetic play because of his maturity in theatrical composition as a result of his residence with Egyptian writers who have excelled in this field, such as Ahmad Allam and Mahmoud Taymour. The situation for him continued to be active, and it was the Dar Gouraish for Islamic Acting. The most well-known of them are Aziz Abaza and Dr. Issam Khoqir, who are regarded as the founders of Saudi prose theater. He first introduced the audience to his second play, "Al-Saad Waad," which was eventually made into a television series, in 1380 AH, after writing The Whirlpool.

In his book, An Introduction to the Study of Theater in the Kingdom of Saudi Arabia, Nasser Al-Khateeb claims Dr. Essam Khoqir stated that he wanted to make theater a literary art form like all other literary genres in Saudi Arabian literature. His claims are that because of the way these plays were written, the theater was not a readable art and the books that were read were collections of stories and some novels.

Makkah Al-Mukarramah was the true beginning and the real breakthrough, and Riyadh High School featured a theater in which students would perform plays and speak their words and poems. The Ministry of Education had a significant role in integrating theater with other educational curricula. Ibrahim and the Al-Anjal Institute, today known as the Capital Institute, and these scientific functions, practiced lectures, seminars, poems, and

plays in their early stages. Through the radio theater or television theater, the name of the theater was revealed, as well as introduced a novel idea to individuals who were unaware of what a theater was.

The audience of the Jeddah-based Saudi radio station in 1981 listened to the radio theater's program, which was multi-paragraph and included scenes and plays. Hassan Dardir and Lotfi Zain were among the talented actors who appeared in these scenes and plays, and the theater was directed at the time by Mohsen Sheikh and Adel Jalal. Around two years after the start of the Riyadh-based broadcasting station, Abdul Rahman Hakim, Mustafa Fahid, Sharif Al-Ardawi, Muhammad Ali Yaghmour, Abdul Rahman Yaghmour, Amin Qattan, and Khaled Zare debuted, followed by the radio theater and the television theater. The radio of the former plays a variety of scenes and skits.

When As-Sebaei established the Gouraish Theater in Makkah Al-Mukarramah and decided to stage the play 'Saqr Gouraish' on the theater's opening night, the first indications of Saudi theater began to emerge. If it had been successful, it would have been able to create a serious and accurate image of the Saudi theater, which has since been influenced by elite or personal experiences, rising occasionally and faltering the majority of the time.

In an interview with Sami Al Juma'an about Saudi drama, he acknowledges the contributions of As-Sebaei. A word of truth about As-Sebaei by Al Juma'an, who says, I say it proudly: how proud I am of you, the adventurous writer. You are looking forward to a better reality. May Allah have mercy on you because you were making drama at a time when the drama was not known. Moreover, Allah forgives those who discouraged you and stood in the face of your rich project. I say to As-Sebaei, how I liked your seriousness and attention to detail. How civilized you were in giving roles to their owners. The author left him to write and the director to direct, without you taking everything in because you are the owner of the project and the one in charge of it. May Allah have mercy on you! If

your project had been completed, perhaps we would now be talking about a different Saudi theatrical reality (Al Juma'an, 2013).

New Progression

Al Maraya Theater, or The Mirror Theater, is a theater building located in the Saudi city of Al-Ula. It can accommodate about five hundred people. In addition to the theater, the building contains a gallery for international literary celebrations and art festivals, areas for receiving guests and artists, rooms for preparing artistic troupes before going up to the stage, and a special area for very important people.

Often, the sound of music that emanates from these festivals turns into the sound of the cities that host them. It tells the story of the place as it pulsates with joy and life and is known for its important tourist attractions. In addition to tourists, festivals attract journalists and other opinion leaders, as the festival is a media, cultural, and theatrical event through which they convey a different image and positive stories that define the importance of the place in a new, attractive, and positive image.

This giant theater helped to highlight the archaeological jewel of the Kingdom, which is the Al-Ula region, which is full of beautiful archaeological monuments that show the wonderful historical depth of the Kingdom. This theater, which is called the Mirror Theater, awaits the various theater groups that should contribute to and reflect Saudi Arabian culture, aesthetics, and civilization. See more at (Gamar Al-Din, 2019, p. 48; Mirror Theater, 2018).

Recommendations

Analysts and critics assert that Saudi Arabia's lack of resources will hinder any future attempts to study theater there. They assert that because there is no documentation of Saudi theater's history and little knowledge of the significance of theater in Saudi Arabia, it has been very difficult for many academic researchers to study and examine Saudi theater. It is imperative that various

scientific investigations be carried out to assess and investigate the evolution of drama and theater in order to remove the uncertainty with clarity.

Various people who are attempting to enter the area of historical and documented study in the Saudi Arabian theater struggle to find informational sources. As a result, the researcher turns to investigate the ancient newspapers' folds for information on historical theatrical events. According to several researchers, a key problem with the history of Saudi theater is the paucity of available material.

Conclusion

Drama and theatre in Saudi Arabia have depreciated, deteriorated, and suffered from neglect. Currently, they are still challenging neglect and striving to firmly put their feet on the platform of the stage. Saudi Drama honors a number of pioneers who worked hard to create an environment conducive to the rise of drama at the national level. Saleh ibn Saleh, Abdul Aziz Al-Hazza, Rashid Al-Shamrani, Hussein Abdullah Siraj, Issam Khufeer, Ahmed As-Sebaei, Muhammad Malibari, Abdel Nasser Al-Zayer, and many more Saudi pioneers and innovators built and implanted drama as a well-rooted skill that yields live seeds.

Such pioneers have worked hard to introduce cutting-edge Saudi drama and theater to their nation. Even if drama originated elsewhere, it is reproduced and spread throughout the kingdom and is completely prepared for its development and maturation. Nevertheless, drama evolved and developed until it took its final form, which is well known to everyone. For the Saudi pioneers, authors, and developers who helped to establish the Saudi literary renaissance, drama, and theater were essential.

Few studies have been done on it, and those that have not corresponded to Saudi Arabia's expanding theatrical scene. It is obvious that all Arabs now view Saudi drama as a literary form because of the support of those who gave up their luxurious lives and fought for it with words, money, and physical work,

regardless of what the critics may say about the roots of the genre. They made a significant contribution to the competition between Saudi Arabia's drama and theater in the Arab and global literary spheres.

References

- Abdul Hakeem, (2018). The book My Diaries by Teacher Ahmed As-Sebaei: An Analytical Study, Aqlam Alhind Electronic Journal. Retrieved from <https://www.aqlamalhind.com/?p=1073>
- Abdel Rahman, M. M. (2018). Controls Related to Art in Islamic Jurisprudence, *Ad-Derayah*, Volume 18, Number 18, Part 3, pp. 987-1067. <https://dx.doi.org/10.21608/drya.2018.139147>
- Al-Assaf, Mansour (2018). Ahmed As-Sebaei: Sheikh of Historians. Retrieved from <https://www.alriyadh.com/1652082>
- Alghazaly, S. (1997). Judgment on Practicing Art in Islamic Legislation, M. A. Thesis, Umm Al Gura University.
- Al Juma'an, S. (2013). Dr. Sami Al-Jamaan: The Saudi theater is moving and rioting and does not rest in place. There is injustice in our theatrical experience. Our theater does more than its strict conditions and environment. Retrieved from <https://aawsat.com/home/article/11470>
- Allardyce, N. (1969). *The Theory of Drama*, Delhi: Doaba House.
- Al-Mazni, M. (2000). Riyadh, the Capital of Arab Culture for 2000, Al-Faisal Magazine: Issue 286, King Faisal Center for Research and Islamic Studies.
- Alotaibi, Naif Khalaf (2013). A Historical Study of Saudi Theatre with Reference to the History of Theatre in the General Presidency for Youth Welfare, Ph. D. Thesis, the University of Exeter.
- Assur, K. M. (2004). Islam and Modern Arts, Cairo: Dar Al-Wafaa for Printing, Publishing, and Distribution.
- Chandler, G. (1968). How to Find out about Literature, Oxford and other cities: Pergamon Press.

- Dahami, Y. S. H. (2022a). Saudi Drama: Commencements, Efforts, and Progression (1), *Alorooba Research Journal*, 3(3), pp. 1-11. <https://www.alorooba.org/ojs/index.php/journal/article/view/29/54>
- Dahami, Y. S. H. (2022b). Home in the Poetry of Saudi Arabia Poets: Abdus-Salam Hafeth an Example of Distinguished Arab (1), *International Journal of Applied Research in Social Sciences*, 4(4), pp. 147-157. <https://doi.org/10.51594/ijarss.v4i4.337>
- Dahami, Y. S. H. (2022c). Home in the Poetry of Saudi Arabia Poets: Abdus-Salam Hafeth an Example of a Distinguished Arab (2). *ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5(2), 328-336. <https://doi.org/10.34050/elsjish.v5i2.21569>
- Dahami, Y. S. H. (2021a). The Influence of Ibrahim Khafaji as Arabic Lyric Poet, *GSJ*, 9(1), pp. 1007-1024.
- Dahami, Y. S. H. (2021b). Arabic Contemporary Poetic Drama: Ali Ahmed Ba-Kathir A Pioneer, *Arab World English Journal for Translation and Literary Studies (AWEJ-tls)* 5(1), pp.40-59.
- Dahami, Y. S. H. (2020a). Modern Saudi Poetry: Mohammad Hasan Awwad's 'Night and Me' in Balance, *International Journal of Applied Research in Social Sciences*, 2(5); pp. 130-143.
- Dahami, Y. S. H. (2020b). Contemporary Drama in the Arab World: Commencement and Evolution (1), *European Modern Studies Journal*, 4(6), 248-258.
- Dahami, Y. S. H. (2016). Yeats: Resurgence of Poetic Drama in the Twentieth Century, *Journal of Taibah University for Arts & Humanities*, Issue (9); pp. 1179-1215.
- Dali, M. M. M. (2008). Judgments on the Art of Acting in Islamic Jurisprudence, Volume 206 of Al-Rushd Series for University Theses, Riyadh: Al-Rushd Library Publishers.
- Eid, Kamal Eddin (2007). Theater is My Life, 1945-2005: Sixty Years in the Service of Arab Drama, Volume 3, Alexandria: Dar Al-Wafa Le Donia Printing and Publishing

- Gamar Al-Din, M. (2019). The Echoes of Music Festivals are Beyond the Echo of Their Music, Al Gafilah. Retrieved from https://www.aramco.com/-/media/publications/qafilah-magazine/2019/qafilah_sep_oct_2019.pdf
- Ghanem, I. (2014). Arts and Aesthetics in the Service of the Purposes of Sharia, Al Tafahom Journal, Issue 043, pp. 189-212. <https://tafahom.mara.gov.om/en/al-tafahom/arabic-issue/magazine/?issue=ar&no=043>
- Hannan, K. A. (2009). History of Modern Arabic Literature in the Kingdom Of Saudi Arab, Ph. D. Thesis, Department of Arabic, Assam University, India. <http://hdl.handle.net/10603/293133>
- Ibn Mahfouth, Thamud (2021). The story of theater in Saudi Arabia. Retrieved from <https://thmanyah.com/podcasts/ashyaa/508>
- Imām, Sa'īd Fattāḥ. (2001). Al-Waṭan Al-'Arabī, Issues 1244-1251, Damascus: Al-Nādī Al-'Arabī
- Madkhali, Y. Y. (2009). Comedy and the Course of the Saudi Drama, Publisher for Electronic Publishing. Retrieved from <https://www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/4192-q---v15-4192>
- Madkhali, Y. Y. (2007). The Crisis of Saudi Drama, Kuwait: Publisher for Electronic Publishing. Retrieved from <https://www.nashiri.net/>
- Mirror Theater, (2018), from Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved from https://ar.wikipedia.org/wiki/مرايا_مسرح#cite_ref-0-1_1-0
- Sameera, P. N. (2016). The social problems of modern women as reflected in the writings of the female authors of Saudi Arabia with special reference to Reja Mohammed Alem and Reja Abdulla As sanea, Ph. D. Thesis, Department of Arabic, University of Calicut, India. <http://hdl.handle.net/10603/222098>
- Shehbi, E., (2011) Authority and Identity Aspects of the formation of Saudi Society [alsultah wa alhaiah: mlamh tashkelat almujtama alsaudi], London: Dar Tawa.

The Importance of Suffixations in Shaping the Structure and Meanings of the English Word (Act)

(Act) أهمية اللواحق في تشكيل بنية ومعاني الكلمة الإنجليزية

Ibrahim Talaat Ibrahim, Assistant Professor

AL-Iraqia University/ College of Arts

Email: Ibrahim.talaat.albayati@gmail.com**Abstract :**

Affixation has a very integral role in shaping the meanings and the forms of English words. Because it is described as a morpheme added to the beginning, middle or at end of the word concerned to change the structure and to give new meaning as well.

The present paper is about studying the ramifications of meanings and forms of the word English (Act) when suffixations added to it.

It aims to classify the parts of speech produced as a result of employing the word (Act) + Suffixations.

So, the results of using suffixations with the word (Act) produced 26 new words. Some of these words are related in meanings and others are not related. They are classified under different categories (6 verbs), (6 adjectives) and (14 nouns). In addition, there are certain forms functioning as adjectives and nouns at the same time and there is a form functioning as noun and verb as well.

Keywords: Suffixations, Act, English, Meaning

المستخلص:

تلعب اللواحق دوراً أساسياً للغاية في تشكيل معاني الكلمات وتركيبها في اللغة الإنجليزية. لأنها توصف باصغر وحدة لغوية تضاف إلى بداية الكلمة أو وسطها أو في نهايتها لتغيير تركيبية الكلمة لتصبح ذات معنى جديد أيضاً. تتناول هذه الدراسة الابعاد اللغوية لمعاني كلمة (ACT) بالانجليزية وتركيبها عند إضافة اللواحق إليها. يهدف إلى تصنيف أجزاء الكلام الناتج عن استخدام كلمة (ACT) + اللواحق. لذا، فإن نتائج استخدام اللواحق مع كلمة (Act) أنتجت 26 كلمة جديدة. بعض هذه الكلمات مرتبطة بالمعاني وبعضها الآخر غير مرتبط. يتم تصنيفهم تحت فئات مختلفة (6 أفعال) و (6 صفات) و (14 اسماً). بالإضافة إلى ذلك، هناك أشكال معينة تعمل كصفات وأسماء في نفس الوقت وهناك شكل يعمل كاسم وفعل أيضاً. الكلمات: اللواحق، فعل (ACT)، اللغة الانكليزية، المعنى

1.1. Preliminaries

The present Chapter will shed the lights on the definition of affixation, types of affixation, word formation and the productivity of using affixation in language with regard to the word (Act). In other words, it aims at showing the significance of the term above in shaping the meanings of words and producing new parts of speech.

1.2. What is Affixation?

An affix is “a morpheme that is attached to a word stem to form a new word. Affixes may be derivational, like English -ness and pre-, or inflectional, like English plural -s and past tense -ed. They are bound morphemes by definition; prefixes and suffixes may be separable affixes. Affixation is, thus, the linguistic process speakers use to form different words by adding morphemes (affixes) at the beginning (prefixation), the middle (infixation) or the end (suffixation) of words.” (www.wikipedia.org/wiki/Affix retrieved on May/20/2014).

1.3. Word Formation

Generally Speaking, the term concerned refers to the whole process of morphological variation in the constitution of words, i.e. including the two main divisions of inflection (word variations signalling grammatical relationships) and derivation (word variations signalling lexical relationships).

In a more restricted sense, word-formation refers to the latter processes only, these being sub-classified into such types as ‘compositional’ or ‘compound’ (e.g. black bird from the free elements black + bird), and ‘derivational’ (e.g. national, nationalize, etc., from the addition of the bound elements -al, -ize, etc.). Several possibilities of further sub-classification are available in the literature on this subject. In generative grammar, word-formation rules (WFR) specify how to form one class of words out of another (Crystal, 2008: 523f).

1.4. The Productivity of Using Affixation

The researcher think that affixation is described as the most productive tool in forming words with new meanings (related to each other or not related to each other) and new parts of speech. So, the expected productions of the using affixations with the word (Act) will be diversified. It will be very clear in Chapter Two the diversity of results of using affixation with the said word. The affixations concerned will produce: Verbs, Nouns and Adjective that have related meanings non-related meanings as well.

1.4.1. Verbs:

It is “a term employed in the grammatical classification of words, to refer to a class traditionally defined as ‘doing’ or ‘action’ words (a description which has been criticized in linguistics, largely on the grounds that many verbs do not ‘act’ in any obvious sense, e.g. seem, be). The formal definition of a verb refers to an element which can display morphological contrasts of tense, aspect, voice, mood, person and number. functionally,”

it is the element which, singly or in combination with other verbs (i.e. as a ‘verb phrase’), is used as the minimal predicate of a sentence, co-occurring with a subject, e.g. she/wrote. If the predicate contains other elements (e.g. object, complement, adverbial), then it is the verb which more than any other is the unit which influences the choice and extent of these elements; e.g. the verb put takes both an object and a locative adverbial, as in he put the book on the table. In many grammatical theories, accordingly, the verb is considered the most important element in sentence structure (Crystal, 2008: 510).

1.4.2. Nouns:

It is “a term used to refer to a person (e.g. Ann or doctor), a place (e.g. Paris or city) or a thing, a quality or an activity (e.g. Plant, sorrow or tennis)” (OALD, 2008: 1039).

1.4.3. Adjectives:

In grammar, an adjective is “a 'describing' word; the main syntactic role of which is to qualify a noun or noun phrase, giving more information about the object signified. Adjectives are one of the traditional eight English parts of speech, although linguists today distinguish adjectives from words such as determiners that formerly were considered to be adjectives. In this paragraph, "traditional" is an adjective, and in the preceding paragraph,” "main" is (www.Wikipedia.org/wiki/Adjective retrieved on May/20/2014).

1.4.4. Adverbs

It is “a term used in the grammatical classification of words to refer to a heterogeneous group of items whose most frequent function is to specify the mode of action of the verb. In English, many (by no means all) adverbs are signalled by the use of the -ly ending, e.g. quickly, but cf. soon. syntactically, one can relate adverbs to such questions as how, where, when and why, and classify them accordingly, as adverbs of ‘manner’, ‘place’, ‘time’, etc.” (Crystal, 2008: 14)

1.4.5. Words With Related and Non-related Meanings

The produced words will be divided into two different categories they are as follows: Words with related meanings and Words non-related meanings.

The Results of Employing Affixations in Widening The Horizons of the Word (Act)

2.1. Preliminaries

The current Chapter is about the ramifications of meanings of the word (Act). These ramifications are made by the use of affixations. They produce different parts of speech and words with related and non-related meanings. To understand the above points, the original meanings of the word concerned are presented.

2.2. The Original Meanings of the Word (Act)

The word (Act) is a noun that means the followings:

- 1- A particular thing that somebody does such as: an act of kindness or acts of terrorism.
- 2- (Law) a law has been passed by the parliament: an act of Congress.
- 3- (In Play/Entertainment): it is one of main divisions of the play.
- 4- Act of God: an event caused by natural forces (OALD, 2008:14).

2.3. The Added Affixations to the Word (Act)

2.3.1. The followings are the affixations concerned:

- 1- The prefix (re) = (react)
- 2- The prefix (re) + the suffix (ion) = (re+act+ion)
- 3- The prefix (re) + the suffixes (ion+s) = (re+act+ion+s)
- 4- The prefix (re) + the suffix (ance) = (re+act+ance)
- 5- The prefix (re) + the suffixes (ion+ary) = (re+act+ion+ary)
- 6- The suffix (or) = (act+or)
- 7- The Suffix (ive) = (act+ive)
- 8- The suffixes (iv+ist) = (act+iv+ist)
- 9- The suffix (iv+ity) = (act+iv+ity)
- 10- The prefix (re) + the suffixes (ive) = (re+act+ive)
- 11- The Suffixes (iv+ate) = (act+iv+ate)
- 12- The prefix (re) + the suffixes (iv+ate) = (re+act+iv+ate)
- 13- The prefix (de) + the suffixes (iv+ate) = (de+act+iv+ate)
- 14- The suffixes (iv+at+ion) = (act+iv+at+ion)
- 15- The prefix (re) + the suffixes (iv+at+ion) = (re+act+iv+at+ion)
- 16- The prefix (de) + the suffixes (iv+at+ion) = (de+act+iv+at+ion)
- 17- The suffixes (ion) = (act+ion)
- 18- The suffixes (ing) = (act+ing)
- 19- The Suffixes (iv+ly) = (act+iv+ly)
- 20- The prefix (re) + the suffix (or) = (re+act+or)
- 21- The prefix (ual) = (act+ual)

- 22- The prefixes (ual+ly)= (act+ual+ly)
 23- The prefixes (ual+ity)= (act+ual+ity)
 24- The prefixes (ual+ize)= (act+ual+ize)
 25- The prefixes (ual+iz+ing)= (act+ual+iz+ing)
 26- The prefixes (ual+iz+at+ion)= (act+ual+iz+at+ion)

2.3.2. The Analysis of the Produced Meanings and Their Parts of Speech:

The first production is (v. react), it means to behave or change in a particular way when something happens, is said. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/react> retrieved on May/20/2014.

The second production is (n. reaction), it means the way someone acts or feels in response to something that happens, is said, etc. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/reaction> Retrieved on May/20/2014

The third production is (n. reactions), it refers to the ability to act and move quickly in order to avoid sudden danger <http://www.merriam-webster.com/dictionary/reaction> Retrieved on May/20/2014.

The fourth production is (n. reactance), it stands for the part of the impedance of an alternating-current circuit that is due to capacitance or inductance or both and that is expressed in ohms <http://www.merriam-webster.com/dictionary/reactance> Retrieved on May/20/2014.

The fifth production is (n. and adj. reactionary), it is related to, marked by, or favoring reaction; especially : ultraconservative in politics

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reactionary>

Retrieved on May/20/2014

The sixth production is (n. actor); it is a person who acts in a play, movie.etc.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/actor> Retrieved on May/20/2014

The seventh production is (adj. active), it means doing things that require physical movement and energy. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/active>

Retrieved on May/20/2014

The eighth production is (n. activist), is refers to a proponent or practitioner of activism: political activists. <http://www.thefreedictionary.com/activist> Retrieved on May/20/2014

The ninth production is (n. activity), is about the state of being active: behavior or actions of a particular kind <http://www.merriam-webster.com/dictionary/activity> Retrieved on May/20/2014

The tenth production is (adj. reactive), it refers to something that is done in response to a problem or situation: reacting to problems when they occur instead of doing something to prevent them

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reactive> Retrieved on May/20/2014

The eleventh production is (v. activate), it means to make active or more active

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/activate> Retrieved on May/20/2014

The twelfth production is (v. reactivate), it refers to restore (something) to a state of activity; bring back into action

https://www.google.iq/?gfe_rd=cr&ei=Hax7U6G-Nubc8ge0q4DIBg#q=reactivate

Retrieved on May/20/2014

The thirteenth production is (v. deactivate), it stands for making inactive or ineffective <deactivate a bomb><deactivate a chemical compound>

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/deactivate> Retrieved on

May/20/2014

The fourteenth production is (n. activation), it is the noun of (v. activate).

The fifteenth production is (n. reactivation), is the noun of the verb (reactivate).

The sixteenth production is (n. deactivation), it is the noun of the verb (deactivate)

The seventeenth production is (n. action), it means the state or process of acting or doing something <http://www.thefreedictionary.com/action>

Retrieved on May/20/2014

The eighteenth production is (adj. and n. acting), as for the (adj.) it means the one who is assigned to serve temporarily, especially as a substitute during another's absence; not permanent; temporary: the acting mayor, While the (n.) is the art, profession, or activity of those who perform in stage plays, motion pictures, etc.

<http://dictionary.reference.com/browse/acting?s=t> Retrieved on May/20/2014

The nineteenth production is (adj. actively), it stands for functioning or capable of functioning <http://www.thefreedictionary.com/actively> Retrieved on May/20/2014

The twentieth production is (n. reactor), it means the followings:

- 1- One that reacts to a stimulus.
- 2- Electronics a circuit element, such as a coil, used to introduce reactance.
- 3- Physics a nuclear reactor.

<http://www.thefreedictionary.com/reactor> Retrieved on May/20/2014

The production No. twenty one is (adj. actual); it is real and not merely possible or imagined: existing in fact. Besides, it is known to be correct or precise not false or apparent. Moreover, it is used for emphasis <http://www.merriam-webster.com/dictionary/actual> Retrieved on May/21/2014

The production No. twenty two is (adv. actually), its uses are as follows:

- 1- used for emphasizing what is really true or what really happened.
- 2- used for emphasizing that something is surprising.
- 3- SPOKEN used when correcting what someone has said or thinks, or what you yourself have said.
- 4- SPOKEN used for admitting something.

<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/actually> Retrieved on May/21/2014

The production No. twenty three is (n. actuality), it means:

- 1- What really exist
- 2- A fact or something that is real

<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/actuality> Retrieved on May/21/2014

The production No. twenty four is (v. actualize), it means to
to make actual or real; turn into action or fact.

<http://dictionary.reference.com/browse/actualize> Retrieved on May/21/2014

The production No. twenty five is (n. and v. actualizing), it refers to the noun of
verb (actualize) and sometimes it functions as a verb with (ing) form.

The production No. twenty six is (n. actualization) it means to act or process.

<http://dictionary.reference.com/browse/actualization?s=t> Retrieved on
May/21/2014

2.4. The Results of Employing Affixations to The Word (Act)

It is understood that the term affixation is the most significant tool in
enriching the derived meanings and the parts of speech from the word (Act).

The Word Act+ Suffixations

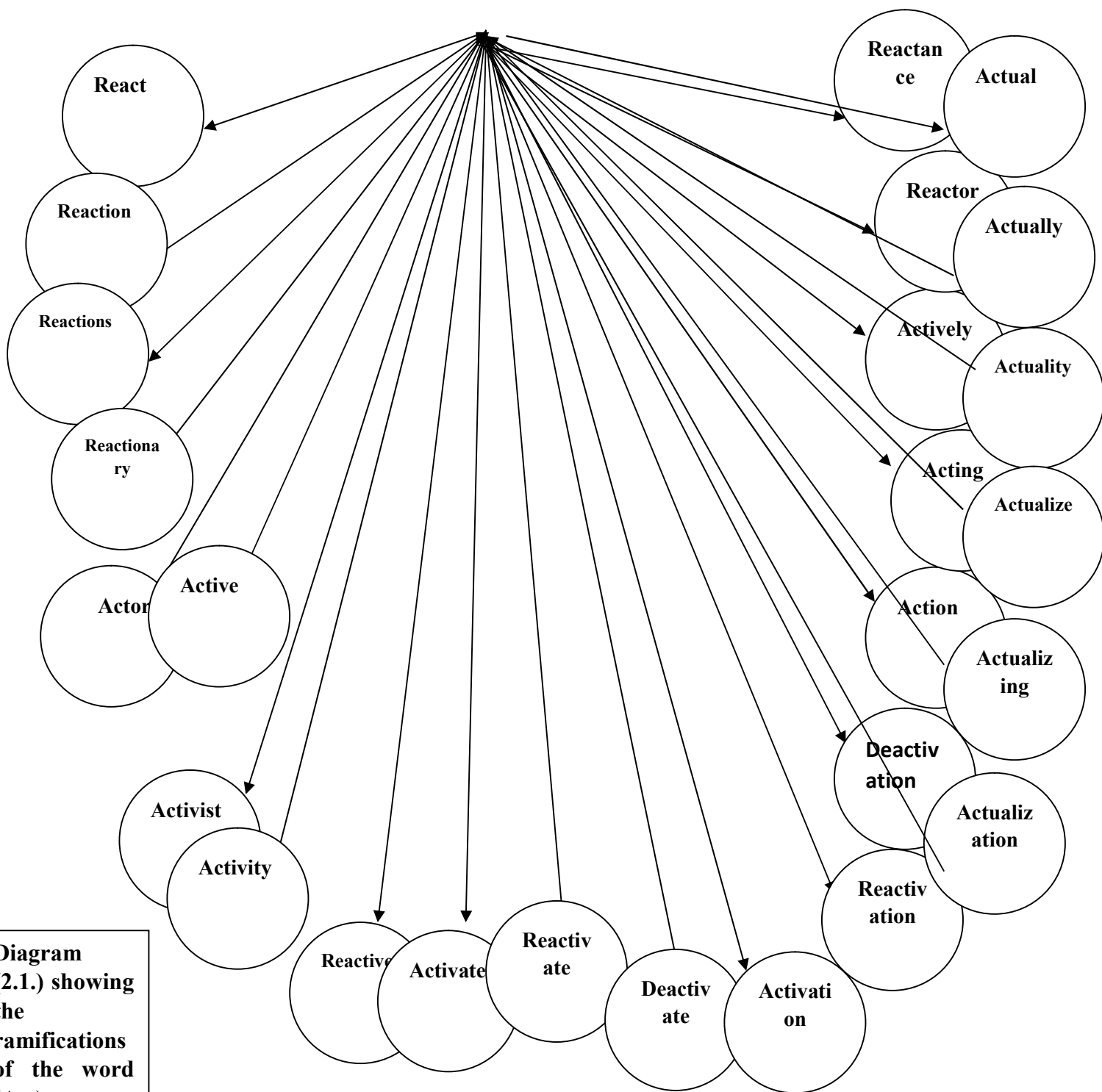


Diagram (2.1.) showing the ramifications of the word (Act)

2.5. Results Classifications

The followings are the classified results according to the produced parts of speech:

The derived verbs from the word (Act)+ Suffixations
React
Activate
Reactivate
Deactivate
Actualize
Actualizing

A Table (2.2.) for the derived verbs from the word (Act) +Suffixations

The derived adjectives from the word (Act)+ Suffixations
Reactionary it is both (adj. and n.) see (2.3.2 above)
Active
Reactive
Acting it is both (adj. and n.) see (2.3.2. above)
Actively
Actual

A Table (2.3.) for the derived adjectives from the word (Act) + Suffixations

The derived nouns from the word (Act)+ suffixations	
Reaction	
Reactions	
Reactance	
Actor	
Activity	
Activation	
Reactivation	
Deactivation	
Action	
10-Reactor	
-	Reactionary
-	Acting
-	Actualizing it is both (n. and v.) see (2.3.2. above)
-	Actuality
-	Actualization

A Table (2.4.) for the derived nouns from the word (Act) + suffixations

The derived adverbs from the word (Act)+suffixations	
1-Actually	

A Table (2.4.) for the derived adverb from the word (Act) + suffixations

Conclusions:

It is evident that the use of affixations with the word (Act) results in very great productivity. This productivity is of two different types:

- 1- Productivity in Meanings: the addition of (Prefix and Suffix) to the said word produced 26 different words some of them are related to each other in meanings such as (Active, Activate, Reactivate and Reactivation) and (Deactivate and Deactivation) and others are not related to each other as far as their meanings are concerned such as (Actor, Reactor, React) etc.

Productivity in Parts of Speech, the word (Act) + suffixations produced new parts of speech Like (Verbs, Adjectives, Nouns and adverb). Besides, they also produced some forms that are (Adjectives and Nouns) like (Acting and Reactionary) and a form functioning as a verb and noun at the same time like (Actualizing)

References

Crystal, David. (2008) A *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Blackwell Publishing.UK.

Hornby, As. *Oxford advanced learner's Dictionary*. (2008). Oxford: OUP.

Websites:

<http://www.wikipedia.org/wiki/Affix> retireved on ay/20/2014.

<http://www.Wikipedia.org/wiki/Adjective> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/react> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reaction> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reaction> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reactance> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reactionary> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/actor> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/active> retrieved on May/20/2014

<http://www.thefreedictionary.com/activist> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/activity> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/reactive> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/activate> retrieved on May/20/2014

https://www.google.iq/?gfe_rd=cr&ei=Hax7U6G-Nubc8ge0q4DIBg#q=reactivate

retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/deactivate> retrieved on

May/20/2014

<http://www.thefreedictionary.com/action> retrieved on May/20/2014

<http://dictionary.reference.com/browse/acting?s=t> retrieved on May/20/2014

<http://www.thefreedictionary.com/actively> retrieved on May/20/2014

<http://www.thefreedictionary.com/reactor> retrieved on May/20/2014

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/actual> retrieved on May/21/2014

<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/actually> retrieved on

May/21/2014

<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/actuality> retrieved on

May/21/2014

<http://dictionary.reference.com/browse/actualize> retrieved on May/21/2014

<http://dictionary.reference.com/browse/actualization?s=t> retrieved on

May/21/2014

The choice in the transaction place: A comparative study of the scholars' evidences on its legislation

Dr. Shahlaa Ridha Mahdi
Karbala University

Abstract

This research revolves around the meaning of choice in transaction place. The research also presents the differences among scholars regarding whether or not to prove the choice in transaction place, with the evidence of those who say that it is proven or not, and presents the statements contained in the matter and the number of objections to it, and then discusses them . The study investigated some verses, and hadiths as well as the saying of many Muslim scholars associated with the choice at the transaction place. The study concluded that the council refers to the absolute place of the contract. Furthermore, the choice at the transaction place is achieved if the two people deal with standing without sitting down. Finally, the study concluded that evidences indicate that the choice at transaction place is proven, and the wisdom of its legislation is to stabilize transactions.

Keywords: Transaction place choice: the evidence, provision, Muslim scholars.

Introduction

Choice in transaction place

Choice in language is defined as taking what is beneficial and good, selecting what is best (Al-Zubaidi, 1987). So choosing something has a sense of seeking good and taking what a person sees as righteous and good, so it is a title for the external action, similar to eating, for example, just as it is a title for the external action, so is choice, because it signifies taking what is good and righteous. This denotative meaning of choice relates to actions, so it is said that a person chose this action from among the actions due to what it includes of interest. Choice can also be attached to the inanimate objects, so it is said that a person chose this person from among the people in what he took, since what he took for him included interest and goodness.

Furthermore, choice in this sense also corresponds to compulsion and resorting, and accordingly, it does not stand for the paralyzed as he has the choice in walking, nor it refers to normal human like us to have the choice to fly, due to the inability of the paralyzed to walk, or to our inability to fly. Yet it is invalid for the paralyzed to choose to walk nor we do fly in the sense of taking it for good. or interest (Al-Gharawi, 2019).

However, what the theologians mentioned regarding the interpretation of choice by ability is contrary to the linguistic meaning and can be directed in one of two ways:

1- This is just a special term for them, and there is no dispute in the terminology.

2- They look at the formula of the chosen one.

Clarification: The derivative is sometimes used in the act of the principle, as in the example of the word knowledge, and at other times it is used in the possibility or necessity, and the subject is entangled with it after that, not that it is actually entangled with it, as it is said:

A cutting sword, although it is in its sheath, or a deadly poison, although no one drank it. The sword has the ability to cut and one of its characteristic and that poison is capable and requires killing when drinking.

In this regard, the chooser formula means that a person has free will, if he wants to choose to leave, then he leaves, and if he wants to choose the action, then he does, because he really chooses an action. In other words, the person is able to choose action and abandonment, so what the speakers have mentioned about choosing is in the sense of ability. They looked at the example of the formula of the chooser, which means that there is a requirement for choice, i.e. capable and able to choose, not that choice means ability.

As for terminology, the choice has been defined by aspects, we limit ourselves to two of them:

1- The lawful choice of rescinding the contract

The investigators in this definition explained the difference between giving alternatives - in the transaction place choice - and the option, and that the choice of rescission and signature is dependent

on the knowledge of the proof of this right in the sale. As for the option, it is the property of rescinding the contract, and therefore it occurs to the heir with the death of the one to whom this transaction place choice is established (Al-Hilli, 2021). In any case, the Greatest Shaykh mentioned that the choice is neither inclusive nor objectionable, for two reasons:

Firstly: The exit of the fixed option in the resource of the interdicted is like the fool and the insane, since they have no power over the termination of the contract.

Second: the inclusion of resources in the definition, although it is not a choice of terminology, which is meant:

1- The right of annulment invalid contracts.

3- The property of the heir in the curious contract.

4- The right of the heir is to return the contract to what exceeds one third.

5- The right of the paternal aunt and uncle to terminate the contract on the niece.

2- The right of each of the spouses for the annulment the marriage contract due to defects (Al-Ansari, 1420). There are two attempts to get rid of the previous violations.

The first attempt: What was referred to by the Great Sheikh: (Perhaps the expression “the right”) is to warn that the choice is one of the rights and not from the rulings, so what was like permission and rejection of the curious contract and domination over the annulment of unjust contracts comes out, because that is from the

legal rulings and not from rights, therefore, are not inherited, and they are not forfeited by omission (Al-Ansari, 1420 AH).

It can be clarified in the sense that, the choice is a one of the rights with evidence of its ability to forfeit or transfer by inheritance. Some contradictions will emerge, such as the permission of the Fuzuli and the domination of the annulment in the permissible contracts. Hence, the permissibility in permissible contracts is judgmental in the hands of the legislator, unlike the ownership of the annulment of the permissible contracts. The same is the case in the permission of the aunt. Since the contract for the daughter of the brother or sister is Fuzuli, and the permission of Fuzuli is a legal ruling. Yes, this attempt does not remove all the violations, as is clear.

The second attempt: The choice stands for is what was related to annulment and leaving of the contract. A valid contract must be achieved before the option so that it is correct to say that he is able and possesses the annulment and leaving it

Therefore, it becomes clear that the release of the choice in the Fuzuli sale and in the marriage of the daughter of the wife's sister or her brother's daughter is not in the meaning of the term.

In the Fuzuli sale the contract is based on itself and corrected by its approval, and the contract is canceled from the possibility of relying on its return. So, there is no valid contract before the approval until he has the right to annul it or leave it. On the contrary, the permissible contracts, the Fuzuali has power to dissolve

the contract and leave it, and he has no power to remove that authority related to the annulment (Al-Gharawi, 2019).

Choice: The right of approving or annulling sale contract (Al-Sayuri, 1408 AH, 2/43).

The greatest Sheikh commented that what is meant by approving the contract is either to keep it as it is by leaving out annulment, or to make it a binding contract that is not subject to annulment. .

In the former, he reconsidered the sufficiency of the saying (a right to remove it). He mentioned the approval of the contract and keeping it as it is, because whoever possesses the removal, has the right to keep it as it is.

The later part of the definition referred to forfeiting the right of choice, because making the contract irrevocable is not achieved except by forfeiting the right of choice, so the same is not taken in defining the same choice (Al-Ansari, 1420 AH, 6/12).

The second: Contracts are obligatory

The aforementioned basis is inferred by a number of verses and narrations, to which we refer briefly:

1- The Almighty says: “Fulfill the contracts” (Al Maeda: 1) and inference it depends on the completeness of two premises:

Premise 1: Loyalty means the obligation to follow the requirements of the contract, and what is required in the sale contract is the buyer’s ownership of the appraiser.

Premise II: What is required by the release of obligation is the sanctity of the actions that occur after the dissolution of the act without the consent of its owner.

The Almighty saying: ((God has permitted trading..)) (Al-Baqara 2:275) and this is indicated by the aforementioned clarification:

Premise 1: God has permitted all disposals of the appraiser, any of the disposals, such as a sale or a gift.

The second premise: the continuation of the permissiveness of all dispositions, including those that occur after the termination of one of the transactions without the consent of the other.

The Almighty says: ((..trade by mutual consent..)) (Al -Nisa, 29) with the same approximation as above.

The Prophet (PBUH) said (It is not lawful for a Muslim's money except with his own good will)) (Al-Ahsa'i, 1985: Hadith: 318). Likewise, the method of inference is the same as the aforementioned method in Allah's words: ((fulfill the contracts)) (Al-Ma'idah: 1).

-The prophet (PBUH) said: ((People are overwhelmed by their money)) (Al-Ahsa'i, 1985: Hadith: 9) with approximation of three introductions:

1- The condition is generally mentioned within the contract or primary.

2- It indicates the condition, as the declarative sentence refers to its obligatory.

It is obligatory for the condition not limited to the absence of one of the two parties, as it is absolute.

Third: Is the choice at transaction place devotional or has intellectual based

The fixed choice in selling is divided into three parts in terms:

First category

What was proven in the sale of a special evidence without the requirement of the rule, as is the case in the choice in transaction place to sell the animal or to delay, for it is like the choice of the transaction place, for example, if two people pledged allegiance to each of them, the option as long as the transaction place requirement for the special evidence for that. Otherwise, the jurisprudential rule does not require its confirmation. The same is the matter in the choice in selling animals, as the narratives indicate its firmness for three days, and the rule does not require that, and so is the case in the choice of delay. Whoever bought something and did not receive it and put it at hand over the price, the seller should wait three days for the private accounts of the that, the jurisprudential rule does not stipulate that though.

Second category

What was among the options proved in the sale according to the rule without the indication of a special evidence, as in the choice of failing the condition, and the option of unfairness. For in the option of defaulting on the condition, whoever stipulates a specific thing and the condition fails, the choice is established for him, what is referred into is nothing but a rule (Muslims adhere to their conditions), otherwise, there is no jurisprudential rule indicating that the option is proven when the condition is defaulted.

Likewise, the same is in the option of unfairness, because the one who perceives it is confined and is left behind by the implied condition. Every sane person at the time of the transaction stipulates for himself not to be unfair, and according to the assessment of the injustice he has the choice, and for the sake of this implicit condition, the option of injustice is proven.

Third category

This option was implicated to the rule and the specific evidence, as is the case with the option of the defect. If the narrations indicate that it is proven in the sale and regardless of it, the rule suffices us, because each one of the sale parties has stipulated for himself to validate compensation, and if the sale showed defect, one of the party has the choice to cease the transaction. For the absence of the implied condition, the option of the defect is established without the need for a special jurisprudential provision.

The same is the condition of the option to refund the price, as if the buyer says to the seller: Whenever you return the price to me within a year, for example, you have the right to cancel the sale and claim the property, because the narrations have indicated that this is permissible, and regardless of it narration, the jurisprudential rule suffices us. It is assumed that the two parties stipulated the option when returning the price, and for the sake of the rule: (Muslims adhere to their conditions), the choice is proven without the need for a jurisprudential text.

The fruit resulting from this division is that the choice at transaction place is specific to the sale and cannot be transgressed to

the rest of the exchanges, because the devotional matter is limited to the amount to be worshiped and it is not possible to transgress the idea of stripping the text of privacy, as is clear.

Section 2:

Evidences of those who prove the choice of transactional place or not

There has been a disagreement among the scholars regarding the validity or not of the choice at the transactional place, based on two sayings:

1- The Imamiyyah went to prove the choice in the transactional place; yet it is one of the necessities of their jurisprudence (Al-Amili, 1419). A group of companions agreed with Imamiyyah in their opinions, including Abdullah bin Omar, Abdullah bin Abbas, Abu Hurairah, Abu Barza Al-Aslami. Still some followers agreed with them including Al-Hassan Al-Basri, Saeed bin Musayyib, Al-Zuhri, and Ataa, and among the jurists: Al-Awza'i, Ahmed bin Hanbal, and Al-Shafi'i (Sahih Muslim, 2021).

1- 2A group of Muslim scholars went to the non-establishment of them: Malik bin Anas (1323) and Abu Hanifa (Shaarani, 1940), and most of the Zaidis.

Evidences of scholars who prove the lawfulness of choice at the transaction place

First - the consensus that has been repeatedly transmitted in the fiqh books.

The consensus is not devotional, revealing the opinion of the infallible, but rather it is perceptive, so the value belongs to consensus, not to an individual person.

Second: Extensive texts

Muhammad bin Yaqoub, on the authority of Abu Ali Al-Ash'ari, on the authority of Muhammad bin Muslim, on the authority of Al-Sadiq, who said: The Messenger of God said: (The two sellers have an option until they part, and the owner of the animal has an option for three days), (Al-Kulayni, 1388 AH). The narration is authentic in its chain of narrators, due to the trustworthiness of all the members of the chain of narrators, (Abi Ali Al-Ash'ari Al-Qummi, was trustworthy, a jurist among our companions, a lot of hadeeth, authentic narration (Al-Najashi, 2013, p. 92). Likewise, Muhammad ibn Abd al-Jabbar is the son of Abi al-Sahban, a trustworthy person (Rijal Altuws, p. 391).

Al-Ala bin Razin is also trustworthy. Al-Najashi (2013) said about him: "He accompanied Muhammad bin Muslim and taught him understanding, and he was trustworthy and prominent" (pp. 223-224). Muhammad bin Muslim, trustworthy, Al-Najashi said about him "...and he was one of the most trustworthy people" (p. 298).

2- What al-Kulayni narrated on the authority of Ali ibn Ibrahim on the authority of his father on the authority of Ibn Abi Umayr on the authority of Jamil and Ibn Bakir, all together on the authority of Zurara on the authority of Abi Abdullah al-Sadiq who said I heard him say: The Messenger of God (PBUH) said: "Two sellers have the choice until they apart". (Al-Kulayni, 1388 AH, 170/4). This

narration is authentic, due to the reliability of all the members of its chain of transmission, except for what is said about Ibrahim bin Hashim regarding the occurrence of praise in his right without the documentation. But, he is reliable for the followings:

1- The consensus claimed agreed on Ibn Tawus's trustworthiness, and his trustworthiness was revealed with some of the ancients (Ibn Tawus, 1965).

2- That his son, Ali Ibn Ibrahim, narrated a lot from him in the interpretation, and he mentioned in the introduction to his book that he only narrated on the authority of trustworthy (Al-Kulayni, 1388 AH; Al-Qummi, 1967).

3- He narrated the attribution of anecdotes of wisdom.

4- He was the first to publish the hadith of the Kufis in Qom.

3. What Muhammad bin Yaqoub narrated, on the authority of Muhammad bin Yahya, on the authority of Ahmed bin Muhammad, on the authority of Abi Mahboub, on the authority of Fadil, on the authority of Al-Sadiq in a hadith - he said: I asked him: What is the condition of selling other than animals? He said: "The two sellers by choice as long as they are not separated, and if they are separated, then there is no choice after they were satisfied with it (Al-Kulayni, 1388 AH, 170/6). Al-Saduq has narrated this Hadith in Al-Khisal on the authority of his father, on the authority of Saad bin Abdullah, on the authority of Ahmed bin Muhammad bin Isa, on the authority of Al-Hassan bin Mahboub, on the authority of Jamil bin Daraj, on the authority of Al-Fudail bin Yasar (Al-Saduq, 2012)

This Hadith was narrated by sheikh with his chain of transmission on the authority of Al-Hasan bin Mahboub (Al-Tusi, 1394 AH); the hadith has three chains of narrators, all of which are authentic:

1- The first is that Muhammed bin Yahya was mentioned by Al-Najashi (2013) to be authenticated (p. 378), and Ahmad bin Muhammad, although the narration was shared between Bin Isa and Bin Khalid Al-Barqi, but it does not harm their authentication altogether.

2- The second is Ibn Abi Mahboub, he is Al-Hassan Ibn Mahboub whom the sheikh trusted (Al-Tusi, 1441, p. 96).

3- The third is Fudayl bin Yasar in which Al-Najashi (2013) stated that he is trustworthy, so he said " He is Arabic, Basri, heartfelt, trustworthy" (p. 309).

4. Al-Kulayni narrated on the authority of Ali ibn Ibrahim on the authority of his father ibn ibn Abi Umair on the authority of Hammad on the authority of al-Halabi on the authority of al-Sadiq who said: If a man buys from a man something, they have the option, even with a spare, until they apart, and if they apart, the sale is confirmed (Al-Kulayni, 1388 AH, 170/6).

Al-Saduq (2012) narrated this Hadith with his chain of transmission on the authority of Al-Halabi (127/128). Al-Sheikh also narrated it with his chain of transmission on the authority of Ali bin Ibrahim likewise (Al-Tusi, 1394 AH), and the narration also has three ways, all of them are authentic.

5. Al-Kulayni (1388 AH) narrated on the authority of Al-Hussein bin Muhammad, on the authority of Mualla bin Muhammad, on the authority of Ali bin Asbat, on the authority of Abi Al-Hassan Al-Ridha said: I heard him say: The choice with an animal is three days for the purchaser, and in a non-animal is confirmed by their separate (216/16). Furthermore, Al-Najashi (2013) trusted Al-Hussein bin Muhammad explicitly (p. 66), and as for Mualla bin Muhammad Al-Ziyadi, there was no explicit documentation in his right except on the basis of recognition of the major narrators of Taksim, the narrator of Kamel Al-Ziyara. Ali bin Asbat was trusted by Al-Najashi by saying ((Ali bin Asbat Bayaa Al-Zatti Abu Al-Hassan Al-Muqri, Kofi, is a trustworthy (Al-Najashi, 2013, p. 252). This narration is considered valid based on the aforementioned narrator, otherwise it is weak based on the well-known Jabriya acceptance of the weak narration by acting upon it, it is correct.

The hadith of Hakim bin Hizam on the authority of the Prophet, he said: The two sale parties are by choice, as long as they do not separate. And in a narration by Ibn Omar: The Prophet (PBUH) said: The two sale parties are by choice, as long as they do not separate, or one of them says to the other: Choose, and perhaps he said: ((or it is an option sale)) Agreed upon (Sahih Al-Bukhari, 1311 AH. 4/275, Sahih Muslim, 2021, 10/174).

Evidence: The hadeeth makes separation as a goal for the obligation of the contract, or by choosing one of them to be necessary, and the separation through which commitment is obtained

is all that is precluded by custom. Several objections were made though:

Malikis objection, due to its contradicts the work of the people of Madinah, and everything that was like that is null and void. The authenticity of the provision should not be in contradiction to the consensus of the people of Madinah (Al-Baji, 1999, 5/55).

There are two responses to such objection is minor and major. As for the major: the aforementioned condition was not agreed upon by the majority, so they are not required to do so. As for the minor, the consensus of the people of Medina to act contrary to it is not verified. Ibn Qudamah and others mentioned: That the saying that the choice of transaction place is proven is narrated on the authority of Omar, Ibn Omar, Ibn Abbas, Abu Hurairah, and Abu Barzah Al-Aslami, and with this opinion said: Saeed bin Al-Musayyib, Shureh, Al-Sha'bi, Ata, Peacock, Al-Zuhri and Al-Awza'i.

It is clear that some of these scholars are from the people of Madinah, so how can there be a consensus of the people of Madinah with the disagreement of these scholars?

The Hanafi objection stems from the condition for acceptance of the provision that it is not a single provision, contrary to the Holy Quran, and that it is not included in what permeates the calamity (Al-Shawkani, 1414 AH, 5/pp. 81, 228).

Responding to such contradiction is:

These are the conditions of the report that the Hanafis adhere to, and the majority disagree with them, so they do not oblige them, provided that the choice at the transaction place is not among the

things that pervade the calamity. Because those who annul the contract based on the choice of the transaction place are considered a few with regard to those who do not annul it, and also the Hanafis have made the well-known Mutawatir rule in these matters and the hadith is famous for their terminology (Jamil, 2013, 2.25).

Among the issues used to object the hadith is that the hadith signified the will to separate in words and not to separate physically, and they said: This is in the case when the seller said: I sold, and the buyer said: I bought, then here they separated and the choice was cut off, so if it was said to them: So where is the choice?

They said: It is the choice that the seller had before the buyer said: I buy, but if he said it, then in this case he and the seller may separate and the option is cut off (Al-Tahawy, 1994, 4/14).

Some contemporaries scholars gave two justifications (Jamil, 2013, 2/27):

The first justification

They indicated that dispersal is attributed to statements contrary to the apparent meaning, the hastening to understand from dispersal is dispersal from the place, and hastening is a sign of truth.

The second justification

There are narrations held by the majority that explain separation by physical separation rather than words, such as the hadeeth of Abdullah bin Omar, (If the two men pledge allegiance, then each one of them has the choice unless they separate and they are all together, or one of them gives the other the choice, then they pledged allegiance on that, then the sale is confirmed, and if they separate

after they have pledged allegiance and no one of them left the sale, so the sale is confirmed (Sahih Al-Bukhari, 1311 AH. 4/275, Sahih Muslim, 2021, 10/174).

Evidences of scholars who see the choice in the transaction place is not proven

Those who proved the choice in the transaction place has been contradicted with the principle in the necessary treatment, which can be clarified as:

1. For the sale to take place in language and custom for the necessary exchange is not pledged in Shari'a, and that is for the knowledge of making many conditions for the option, some of which prevent it from taking place as necessary, such as the choice of the transaction place and the animal, as well as the option of the condition related to the time of the contract.

That may be rejected as the incompatibility does not occur, given that the option that necessitates the slipping of the contract is an external right that is foreign to the construction of the sale out of necessity and is not from the legal effects that are not separated from it. The proof of its departure from contract essence and the fact that the option is capable of dropping immediately after the contract without interruption of separation. Likewise, the condition of falling out in the body of the contract in order for ownership to become a must from the beginning.

If the transaction choice is required by this legal entity, then it is not reasonable to detach it from, such as the unreasonable establishment of the sale on the condition that it is not owned, with

the clarity of the difference between the condition of not having an option in it; yet is it is a valid condition compared to the condition of all other permissible matters in it?

Yes, if the permissibility at the time of the transaction choice was judgmental, then it contradicts the construction of rational people and the law on necessity in the sale, because it is not correct to say that their construction is on necessity while adhering to the judgmental permissibility in the time of the transaction choice. However, this remedy is clear invalid, to concede to them that the right of choice is subject to forfeiture.

2- Adhering to the hadith that the Prophet forbade selling by Bai' al-Gharar (selling something that one does not have control on) (Al-Amili, 1372, 17/448). Approximating that each one two parties does not know what he gets for the price or the one the prosperity.

This is rejected by the weakness of the hadith (i.e., Mursal hadeeth) mentioned in the transmission, if we interpret Bai' al-Gharar as ignorance so that it means that the Prophet forbade a sale in which there is ignorance, then the problem is that the established sale is not unknown; for knowledge of the price, the value and its amount, and ignorance of what happens to each one of them does not necessitate ignorance of the price and the value.

In addition, the interpretation of Bai' al-Gharar by ignorance without danger has no witness, and if we interpret it by risk, then what danger is the transaction in if the selling parties know what is happening? This is because the danger means the money will go in vain and without compensation, and this is not directed at the place,

because if the contract is rescinded, the price is returned and the appraiser takes, and if it is not rescinded, then he takes the price and does not demand the appraiser, so buyer took the money and reached it, so there is no danger in the selling.

2. If the choice is obtained, then it will not be possible for both parties to take over the contract, such as selling mash, which is a perishable food, so the option of transaction place was noted, because the sold object has missed the purchaser, so that it is not possible for him to take over what was contracted for, i.e. owning the commodity.

However, this is objected of the lack of evidences that the ability of the prosperity to survive entered into proving the option, and the end of the matter the seller's knowledge of damage.

3. Ghiath bin Ibrahim documented the story of Ali bin Abi Talib's act that if a man clapped to sell, then the sale was obligatory (Al-Gharawi, 2019) with an approximation that if the two sellers clapped in the transaction place, the option to sell is necessary, and this meaning contradicts the extensive provision that necessities the two selling parties to separate physically, whether one of them clapped on sale or not applauded it.

This narration is not taken for granted, because it is not equivalent to the many authentic texts, so the authentication must be lifted from it in one of two ways:

The first: Interpretation, as for carrying (the sell is confirmed) on its linguistic meaning, i.e. its proof and verification by the deal as it is achieved by verbal construction and use, and proof in this sense

is more general than necessity and obligation. On the contrary, It is not meant by its obligation and necessity until it is opposed by the extensive provision that governs the slippage of the sale as long as they are in the assembly whether they clap or not applauded.

The term "obligation to sell" carries a condition for the forfeiture of the option in the body of the contract, so the deal was not effective, but rather the one who is obligated is bound by its non-entitlement to annulment in the transaction place. This is supported by the presence of the word "sale" in the contract, where Ali said (when the man clapped on the sale), it is understood that the sale was confirmed between two parties, then the clapping occurred from them to prove his obligation to drop the option, not but clapping to confirm the sale (Al-Gharawi, 2019).

The second: The subtraction, either because it contradicts the definitive Sunnah, because the narrations proving the choice of the transaction place due to its abundance constitute the title of the definitive Sunnah. Everything that contradicts the Quran and what is in its status is rejected, due to the lack of privacy of the Quran in this aspect or for the sake of being in agreement with the Hanafi and Maliki schools of thought. This is done in the case of the stability of their doctrine in the era of the issuance of narrations on the absence of this option until the originality of the grandfather is disturbed in the narration of Ghayath.

5. On the authority of Ibn Abbas, he said: The Messenger said (Whoever buys food should not sell it until he receives it in full and takes possession of it) (Sahih Al-Bukhari, 1311 AH. 4/229, Sahih

Muslim, 2021, 10/170) with close approximation: that the hadith permitted the disposal of the sold and mere receipt, whether the separation occurred or not, so it denies the establishment of the council's option in general.

Responding to this by **firstly** that the aforementioned narration is not in the position of explaining how the necessity occurred in order to adhere to its release, but rather in the position of stating the holding the sold thing as a conditional corrected sale.

Secondly: If we accept that, the aforementioned provision is restricted to the narrations that prove the choice before separation, since acting on this narration and neglecting the provision.

6. On the authority of Abdullah bin Amr bin Al-Aas: The Messenger of God said: (The two sale parties are by choice as long as they do not separate, unless it is a deal of choice, and it is not permissible for him to separate from his owner for fear that he will resign) (Al-Nisa'i, 2001, 7/252). Meaning that if the contract was slippery for the sake of the choice in the transaction place, then there is no outcome for its annulment by dismissal, because it is a collection of the outcome. The request for dismissal is a presumption of the conclusion of the contract, as soon as it is completed.

In responding to that, the dismissal does not mean its apparent meaning, but rather annulment is meant by the presumption of mentioning the hadeeth for the choice at the transaction place, because this is the appropriate meaning which made the Messenger of prevent dispersing, which is intended to invalidate the right of annulment for its owner. Furthermore, an issue is mentioned that

makes it impossible to disperse, and resignation is not like that. But what is missed by separation is the annulment of the right of the choice at the transaction place and that the Prophet forbade the paradox for fear of resignation, not forbidding it, because the dismissal is not obligatory, but it is forbidden to leave the transaction place for fear of annulment with the right of choice.

On the contrary, if the meaning is carried on its apparent, then let us end the separation that does not result in it, because it is clear that dismissal does not concern the transaction place of the contract, but rather extends to an indefinite period.

7. On the authority of Ibn Omar in a hadith that he was riding a camel belonging to his father, and the Prophet said to Omar: (sell it to me) He said: He is yours, O Messenger of God! The Prophet said: ((sell it to me)) So Ibn Omar sold it from the Messenger of God, so the Prophet said: ((It is yours, O Abdullah bin Omar, and you can do with it whatever you want) (Sahih Al-Bukhari, 1311 AH, 4/280).

Approximately: The Prophet endowed the camel immediately after the contract and before the dispersal. This indicates that the condition of the sale was fulfilled by mere offer and acceptance without the need for dispersal from the council. Hence, if the sell due depended on dispersal, the gift of the camel to Abdullah bin Omar would not have been correct except after dispersal.

Some of the contemporary scholar provided two comments:

Firstly: It is well-known that they mentioned that separating from the transaction place makes the contract obligatory and does not make it complete, and based on that, it is permissible for each of

the contracting parties to disperse with what he obtained, except that his effective disposition is dependent on the necessity of the sale, which is the dispersal of the contracting parties (Jamil, 2013, 2/21).

Secondly: Among the choice failures of the transactional place is that one of the two contracting parties disposes of the consideration in a way that takes it out of his possession, and the second remains silent on that, because his silence indicates his choice to abide by the contract (Jamil, 2013, 2/21).

8. The legislation of the choice at transition place leads to instability of transactions, and stability is achieved by saying that the contract is required as soon as it is convened.

This was replied to by:

First: It is possible, based on the conduct of the contract on necessity, by stipulating that it falls in the contract, and stability in transactions takes place (Jamil, 2013, 2/22)

That was rejected by: That the stipulated condition to oblige the legislator with it is the specificity of what is taken within the necessary contract, and for this reason they said that two parts of the conditions are irrelevant:

Firstly: the initial conditions are not taken into account in the contract, because this commitment is by virtue of a promise between two parties in that it does not have to be acted upon unanimously.

Secondly: The commitments taken in permissible contracts, such as a gift, agency, deposit, loan, and the like. If the contract is legally permissible, the conditions taken into it are due. One of the

permissible types of contracts is the sale for the duration of a meeting in transaction place, so a condition was taken in it that does not require fulfillment in the first place because it is an obligation in the contract of the law of the legislator to illuminate it before dispersal.

Second: Jamil (2013) reported that if the choice is proven by the authentic texts from the legislator, then it must be one of the factors for the stability of the transactions, and perhaps that is the wisdom behind legislating the choice. Considering that the basis of commitment to the contract is consent, and the confirmation of this consent leads to the stability of the transactions absolutely. The contract has the right to withdraw, and despite that, they did not back down from and insisted on it.

This means that each one of sale parties has been completely satisfied with what he received from the other, and the hadith of the option in one of its narrations expressly confirms this meaning. The Messenger of God said: "The two sale parties are by choice, as long as they do not separate, and each of them takes from the sale what he desires. He repeated it trice (Al-Nisa'i, 2001, 7/251).

This is objected by the aforementioned speech contradicts what was previously mentioned. It was mentioned that the well-known scholars did not say that the contract cannot be completed except by choice or by abandoning the transaction place, but rather they said that it is not necessary. Based on what he mentioned that the wisdom in legislating the choice is consent, it is clear that the contract is only completed with it. Satisfaction is one of the descriptions that evaluate

the reality of the sale, and the aforementioned narration has no evidence in it to consider the origin of consent.

Conclusions

1. The council refers to the absolute place of the contract.
2. It is named by the choice of the transaction place due to the fact that it is mostly achieved in the sitting state, otherwise it has no affiliation in the council at all.
3. The choice at the transaction place is achieved if the two people deal with standing without sitting down.
4. This option does not have jurisdiction over the place of transaction because it is proven if the two selling parties are walking, or if one of them is in a state of running or flight and the other is following him.
5. Evidences indicate that the choice at transaction place is proven, and the wisdom of its legislation is that it is one of the factors of stability of transactions.

References

- Al-Ahsa'i, M. J. (1985). *Awalali Al -Aziziya* in religious hadiths. Qom: Sayyid Al-Shuhada Press.
- Al-Amili, A. (1372). *Wasa'il Al-Shia*. Aal Al-Bayt Foundation for the Revival of Heritage.
- Al-Amili, M. J. (1419 AH). *The key to dignity*, (1st edition). Publishing Institution
- Al-Ansari, M. (1420 AH). *Al-Makasib*. Qom: Bagheri Press.

Al-Baji, A. A. (1999). *Al-Muntaqah in Explanation of Malik's Muwatta*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alami.

Al-Bukhari, A. A. (1311). *Sahih Al-Bukhari*. Beirut: Dar Touq Al-Najat.

Al-Gharawi, A. (2019). *The revision in explanation of the Makaseb, Al-Khoei's research report*.

Al-Hilli, I. (2021). *Explanation of benefits*. Qom: Scientific Press.

Al-Kulayni, A. (1388 AH). *The branches of Al-Kafi*. Dar Al-Kutub Al-Islamiyyah.

Al-Najashi, A. (2013). *Rijal Al-Najashi*. Qom: Publishing Corporation.

Al-Nisa'i, A. (2001). *Sunan Al-Nisa'i*. Beirut: Al-Risala Foundation.

Al-Qummi, A. (1967). *Tafsir Al-Qummi*. Najaf: Al-Huda Library.

Al-Saduq, A. J. (2012). *Al-Khasal*. Publishing Corporation.

Al-Sayuri, M. (1408 AH). *The wonderful revision*. Qom: Marashi Library.

Al-Shawkani, M. (1414 AH). *Fath Al-Qadeer*. Dar Ibn Katheer.

Al-Tahawy, A. J. (1994). *Explanation of the meanings of Athar*. Beirut: World of Books

Al-Tusi A. J. (1441AH). *Al-Fihrist. Investigated BY Sheikh Jawad Al-Qayumi*. Islamic Publication Institution.

Al-Tusi, A. J. (1394 AH). *Aliastibsari*. Najaf: Dar Al-Kutub Al-Islamiyyah.

Al-Tusi, A. J. (1394 AH). *Al-Tahdheeb*. Tehran: Khorshid Press.

Al-Zubaidi, M. (1987). *The crown of the bride from the jewels of the dictionary*. Kuwait Edition.

Ibn Tawus, A. (1965). *Falah Al-Sail*. Al-Haidari Library and Printing Press.

Jamil, H. (2013). *Issues of Al-Muqarnet Jurisprudence* , (1st edition). Kirkuk: Amir Library.

Malik bin Anas, (A.H). *Al-Mudawwanah Al-Kubra, narrated by Sahnun: Book of Selling by Choice Unless They Separate*, (Vol. 3). Egypt, Al-Sa`ada Press.

Rijal Altuws (n.d).The Teachers' Association edition.

Sahih Muslim (2021). *The Book of Transactions: Chapter: The prohibition of selling*. Beirut: Heritage Revival House.

Shaarani, A. (1940). *Al-Mizan Al-Kubra*. Egypt: Published by Mustafa Al-Babi.

The Qur'an (M.A.S Abdel Haleem, Trans.). (2004). Oxford University Press.



إصدارات

المركز الديمقراطي العربي

لدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية

برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

رقم التسجيل

VR.3373.6326.B

لمزيد من المعلومات حول المجلة

يرجى زيارة موقعها على النت

<http://democraticac.de>