جامعة مستغانم– عبد الحميد بن باديس، الجزائر
مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم
كلية العلوم الاجتماعية

UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

مخبر حوار الحضارات و التنوع الثقافي و فلسفة السلم
Dialogue des civilisations et la diversité culturelle et Philosophie de la paix
DIACICULT
UNIVERSITE
MOSTAGANEM

# الفن رسالة للحوار والتسامح

كتاب المؤتمر الدولي الخامس.
مخبر حوار الحضارات و التنوع الثقافي و فلسفة السلم.
كلية العلوم الاجتماعية ؛جامعة مستغانم عبد الحميد بن باديس، الجزائر.
أيام 09و10 نوفمبر 2020

الجزء الثالث

تنسيق و إشراف أ.د. براهيم أحمد

**بسم الله الرحمن الرحيم**

# *الفن رسالة الحوار والتسامح*

كتاب المؤتمر الدولي الخامس.

مخبر حوار الحضارات و التنوع الثقافي و فلسفة السلم.

كلية العلوم الاجتماعية ؛جامعة مستغانم عبد الحميد بن باديس، الجزائر.

أيام 09و10 نوفمبر 2020

تنسيق و إشراف أ.د. براهيم أحمد

**ردمك:** **ISBN: 978-9931-9235-7-2**

***حقوق الطبع محفوظة*:**

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقلها بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من منسق هذا الكتاب.

**الرئيس الشرفي للمؤتمر**: أ.د. مصطفى بلحاكم (رئيس الجامعة)

**رئيس المؤتمر** : أ.د. براهيم أحمد (جامعة مستغانم ،الجزائر)

**رئيس اللجنة التنظيمية للمؤتمر** : د. الحاج بلهواري (جامعة مستغانم ،الجزائر)

## الهيئة العلمية:

أ.د/ بن شرقي بن مزيان ( جامعة وهران، الجزائر )

أ.د ابراهيم صالح النعيمي( مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان، قطر)

أ.د/ ادغار ويبر (جامعة ستراسبورغ، فرنسا).

أ.د/بن جدية محمد (جامعة مستغانم،الجزائر)

أ.د/ لزعر مختار(المملكة العربية السعودية)

أ.د/ عبد الرزاق قسوم (جامعة الجزائر )

أ.د/ سوحجي بن نوبيلة (جامعة الكيبك مونتريال،كندا)

أ.د/ دهوم عبد المجيد (جامعة الجزائر)

أ.د/ عمر بوساحة( جامعة الجزائر)

أ.د/ نصر الدين العياضي ( جامعة الجزائر)

أ.د/ سيكوك قويدر(جامعة مستغانم،الجزائر)

أ.د/ العربي ميلود (جامعة مستغانم ،الجزائر)

د/ لقجع عبد القادر (جامعة وهران ،الجزائر).

أ.د/ محمد مسعود قيراط ( قطر)

د/ عبد الكريم العجمي الزياني ( جامعة البحرين )

أ.د/ بن أحمد قويدر(جامعة مستغانم ،الجزائر)

أ.د/بلوفة بلحضري (جامعة مستغانم ،الجزائر)

د/ قجال نادية (جامعة مستغانم ،الجزائر)

د/ عبد الحق بلعابد (جامعة قطر )

أ.د/ وفاء عبد الرزاق (جامعة العراق)

أ.د/محمد تحريشي (جامعة الجزائر)

أ.د/ الزاوي الحسين ( جامعة وهران، الجزائر )

أ.د/مالفي عبد القادر(جامعة مستغانم،الجزائر)

أ.د نجم الدين خلف الله (جامعة لورين، نانسي، فرنسا).

أ.د/عمارة الناصر (جامعة مستغانم،الجزائر)

أ.د/ صايم عبد الحكيم ( جامعة وهران،الجزائر )

أ.د/ عبد اللاوي عبد الله ( جامعة وهران،الجزائر )

أ.د/سعيدي محمد ( جامعة تلمسان،الجزائر )

أ.د/ يايوش جعفر (جامعة مستغانم ،الجزائر)

أ.د/ رشيد الحاج صالح ( جامعة الكويت)

أ.د/ فريد الزاهي (المعهد الجامعي للبحث العلمي، المغرب)

أ.د/حاج دحمان (جامعة الالزاس العليا، فرنسا )

أ.د/ سواريت بن عمر ( جامعة وهران، الجزائر )

د/ليكا فانزاقو (جامعة باڤي،ايطاليا)

د/زكي الميلاد (المملكة العربية السعودية)

د/محمد بشاري (معهد ابن سينا للعلوم الانسانية ليل فرنسا)

د/ غالم عبد الوهاب(جامعة مستغانم ،الجزائر)

أ.د/ حموم لخضر (جامعة مستغانم ،الجزائر)

د/عبد الحق بلعابد (قطر)

د/محمد بشاري (معهد ابن سينا للعلوم الانسانية ليل فرنسا)

د/ عبد الحق بلعابد (جامعة قطر )

أ.د/ احمد الحسو(بريطانيا)

# الفهرس


| عنوان المقال | الكاتب | الصفحة |
|---|---|---|
| " بول ريكور فن الترجمة سبيل العيش في أفق الكوني" | الشريف زروخي | 01 |
| التجربة الجمالية عند محمد شحرور | الميلود بوشافة | 10 |
| درالأدب بوصفه فنا من الفنون وفعل المجتمع في رسالة الحوار والتسامح. | أمداح حسين | 16 |
| البعد السوسيولوجي لفن العمارة الإسلامي | بلحضري بلوفة | 22 |
| فن الغرافيتي و حوار التسامح في الفضاء الحضري | بن سهلة يمينة | 29 |
| الفن السينمائي ودوره في ترقية المجتمعات. | جمال الدين بن سعد | 39 |
| الفن و التراجيديا عند فريديريك نيتشه. | حسين بركاني | 49 |
| "اللغة والفن، مقاربة معرفية ورسائل إنسانية تشومسكي أنموذجا" | خديجة مانع | 59 |
| الفن وإشكالية الإفلات من العقلانية –مقاربة لمفهوم العبقرية عند كانط- | خديم أسماء | 67 |
| سوسيولوجيا الفن – قراءة لإسهامات بيار بورديو – | خولة بولحية | 74 |
| المدلول الإيديولوجي للفن المعاصر و طرق الاتصال | زود حليمة | 84 |
| فن التصوف كجسارة لتجسيد ثقافة التسامح و حوار الحضارات | سعيد شيبان | 94 |
| اكسيولوجيا الحديث الشريف وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر | أ.م.د.علي عبد الامير الخميس | 100 |
| العمل الفني بين النظرية و التطبيق في كتابات محمد مرتاض – دراسة في نماذج مختارة. | عمـارة عبد الرحمن | 115 |
| الفن كتعبير قيمي لبناء الوجود الانساني | عمران سمية | 123 |
| الفن كوسيلة للحوار و التسامح | عيساني سيد احمد | 130 |
| دور الأساطير العربية للفن الشعري في تنوير القضايا | قوادري عيشوش فاطمة زهراء | 135 |
| الفن والأنثربولوجيا في الجمالية الألمانية من خلال أعمال الرسام كاسيبار دافيد فريدريش وفلسفة الجمال عند فريدريش شيلر وأدب غوته كنموذج | مسعودة قروم | 146 |
| التجربة الجمالية: من استطيقا العمل الفني الى ايتيقا الحوار و التسامح | معرف مصطفى | 154 |
| فنية النص الأدبي واستثمارها من خلال نظرية التلقي (يد الكاتب ويد القارئ ويد النص) | نايل بختي | 162 |
| الفنون التشكيلية بين سلطة الفن وتسلط المجتمع | نسيبة مساعدية | 169 |
| فن التصوف في بناء القيم الحضارية وتجسيد مفهوم التسامح ( جدل الصراع الديني ونظرية التسامح الصوفي) | هيزوم مروة | 179 |
| التفضيل الجمالي بين الفن والواقع-رواية " أولمبيا الفقراء" لياسمينة خضرا، أنموذجا. | يحي سعدوني | 188 |
| النظرية الاستطيقية عند ثيودور ادورن | حبوشي بنت الشريف | 194 |
| دور التكنولوجيا في تطور الفن المعاصر | عداد عبد الرحمـان | 200 |
| مقاربة الخطاب القصصي عند حنفي بن عيسى | ليلى قاسحي | 213 |
| فن الرواية وسؤال الحوار والتسامح. | مرين أحمد | 221 |
| تيارات الفكر العربي الحديث وفلسفة الفن | بن دحمان حاج | 218 |
| إنسانية الفن الإغريقي القديم قيمة وغاية | ماني سعادة نادية | 227 |
| دور الانثروبولوجيا في قراءة الدلالات الفنية | دليلة نصلي بكير | 235 |
| الموسيقى كفن يجسّد معاني الحوار والتسامح في الفكر العربي (تقليد أم إبداع) | هايل بن شعبان | 245 |
| جدلية العلاقة بين الإبداع الفني والإبداع العلمي في الفنون التطبيقية | بحضرة أمال | 258 |
| الفن "براديغم جديد لتّحرر" | حفيظي حيزية | 263 |
| تأثير الفن على المتعلمين (أهمية التربية الفنية في المدارس) | مرياح دليلة | 273 |
| المفهوم و الحدود بين النص و الخطاب(التجاذب والتنافر). | زهرة العي | 282 |

# " بول ريكور فن الترجمة سبيل العيش في أفق الكوني"

**د.الشريف زروخي، قسم الفلسفة، جامعة سطيف2،**

مقدمة:

سعت المجتمعات عبر التاريخ إلى التأسيس لثقافة الحوار والتواصل بهدف تجاوز سوء الفهم المتبادل بين الشعوب، وذلك عبر جملة من الآليات والوسائل وكانت الترجمة احدى تلك الوسائل، بكون الترجمة في الأصل فن إعادة تأويل أولا للنص الأصلي وثانيا تأويل للذات، فهي فعل مركب يهدف إلى التقارب والتفاهم مع الآخر المغاير عبر فتح النص على ممكنات كثيرة، كما أنها ليست محاولة للهيمنة على الآخر وتقريبه للذات وإنما هي فعل حواري يفتح الثقافات على بعضها البعض ويضمن ما يسمى بحق الضيافة بلغة بول ريكورPaul Ricoeur(1913-2005)، وتظل الترجمة في نظرنا فعل حواري وتفاعلي وتواصلي واستكشافي يساعدنا على تقريب المسافات وتبادل الخبرات، لكن الإشكالية التي تواجهنا اليوم هو كيف يمكن الاستثمار في فن الترجمة لإعادة تأسيس الثقافات على فلسفة الحوار والتسامح والتعايش في ظل الاعتراف بالاختلاف كحق طبيعي؟

وفي هذه الورقة البحثية سأحاول الاجابة عن الإشكالية المطروحة من خلال أطروحة بول ريكور مركزا على النقاط التالية:

- ريكور وفن الترجمة كآلية للتواصل.
- في ضيافة الترجمة أو في أخلقة فعل الترجمة.
- الترجمة أفقا للتسامح والحوار والاعتراف.

أولا: بول ريكور وفن الترجمة كآلية للتواصل.

كانت علاقة ريكور بالترجمة علاقة مبكرة، لأنه منذ بداية التأسيس لمشروعه الفلسفي أدرك ضرورة الانفتاح على تجارب الغير، مهما كان هذا الغير مختلفا يبقى في رأيه شرطا لازما لمعرفة الذات. والآخر المغاير سكن مخيلة ريكور حتى اكتسب حق الضيافة، وإذا كان الغير حاضرا كشرط معرفي ووجودي فينبغي الاقتراب منه بغية إيجاد مساحة للفهم المتبادل، وقد اتخذ الفهم معنى التواصل مع الآخر ومشاركته تجربته الإنسانية، لأن الذات البشرية تملك إمكانية إعادة تجربة الآخر في ذاتها من خلال تمثل تجربتها ومعايشتها من جديد، عبر الاحترام المتبادل،[1]

ومن هذا المنطلق عنيت فلسفة ريكور بالتنظير لمعنى الحياة في الوجود، ويمكن إدراجها ضمن التفكير السياسي وفي دائرة الفينومينولوجيا والفلسفة التحليلية والأنجلوساكسونية،[2] مما يعني أننا أمام مشروع تتداخل في بنيته كل الفلسفات حسب تلميذه François Dosse، الذي يرى أن بداية أستاذه كانت مع ترجمة أعمال مارسيل غبريال وعمره 20سنة معتمدا الأسلوب السقراطي الحواري، ومتأثرا بـ"هوسرل" HUSSERL، حيث ترجم كتابه إلى الأنجليزية «الأفكار التوجيهية»، فكان سبيله إلى المنهج الفينومينولوجي في سنوات الثلاثينيات، وكتب كتابا حول هوسرل «فينومينولوجيا هوسرل 1925»، ولعب ريكور دور أكبر مترجم لأعمال هوسرل إلى الفرنسية، ففي 1949 أصدر أطول مقال حول «هوسرل والحس التاريخي Husserl et le sens de l'Histoire»، وفي مراجعة «الميتافيزيقا والأخلاق métaphysique et de morale »، كما درس كتاب «أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا المتعالية *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* ».[3]

وفعل الترجمة الذي مارسه بول ريكور ساعده على بناء فلسفة للتأويل من داخل فضاء الفينومينولوجيا، ومن ثمة التأسيس لانطولوجيا الفهم عبر ابستيمولوجيا للتأويل، وبلور أنتروبولوجيا فلسفية من خلال الفلسفة التأملية،

---

[1] -Michael Foessel et Favien Lamauche ,Paul Ricoeur ,Textes choisis (Anthologie) ,Op. Cit .p30

[2] -Michael Foessel et Favien Lamauche ,Paul Ricoeur ,Textes choisis (Anthologie) ,Op Cit, p07

[3] -François Dosse ,Paul Ricoeur ,Un philosophe dans son siècle ,Op.Cit ,2012 ,P46

ويمكننا أن نورد شهادة "لجاك دريدا Jacques Derrida" أين يصرح في إحدى حواراته تحت عنوان«الشر والمغفرة le mal et le pardon» من تنظيم "أنتوان غاربون Antoine Garapon" عن موسوعية فيلسوفنا وقدرته على التواصل عبر الترجمة مع كل الفلسفات قائلا:" استطاع ريكور أن يخترق كل المشكلات: الأخلاق، التحليل النفسي، الفينومينولوجيا، الهيرمينوطيقا، اللاهوت. اخترق التاريخ، وتاريخ الفلسفة، واخترق التأويل، وتواصل مع أرسطو، وأوغسطين، وكانط، وياسبرز، وهوسرل، وهيدجر، وليفيناس، وحاور فرويد، وكل الفلسفات الأنجلوسكسونية...ولم تتوفر جرأة وشجاعة ريكور لدى الكثير من الفرنسيين."[1]

أكد ريكور طيلة مشروعه على ضرورة ودور التوسط التفكري (médiation réflexive)، هذان الكلمتان كما يقول جورج زيناتي تخترق كل مشروعه. وكلمة تفكرية (réflexive) اشتقت من (réflexion) وتعني أولا الانعكاس وثانيا التفكير. والتفكر لا يعني التأمل النظري المحض، وإنما يشمل كل المجهود الذي تقوم به الذات لفهم ذاتها. عبر اكتشاف تجربتها، و"التفكرية تدعو الذات والكوجيتو إلى المرور عبر الطريق الطويل، وعبر توسط الغير. والغير هو كل التصورات والرؤى التي يملكها الآخر عن الوجود. والأولوية لهذا التوسط وليس لغرور الذات"[2]. وحاول بول ريكور تفكيك المركزية الغربية التي مركزت العالم في مفاهيمها وتصوراتها ورؤيتها متنكرة للغير بكونه المختلف الذي يملك حق تأسيس رؤية حول ذاته والوجود. وهو مايبرر الموقف الوسطي الذي اختاره بين فينومينولوجيا هوسرل المفرطة في الأنا، ووجودية سارتر. ثم البنيوية من فوكو إلى ألتوسير إلى دريدا. بإعلانهم موت الذات ونهاية المؤلف لصالح البنية. قائلا الذات لم تمت رغم أنها خرجت مجروحة، لايمكن محوها، لكنها لم تعد كما كانت. والذات التي ألهها كوجيتو ديكارت وسحقها شك نيتشه خرجت جريحة بتخليها عن حقيقتها المطلقة عندما قبلت بتوسط الغير.[3]

أكد ريكور على أن الطريق المباشر لم يعد ممكنا لمعرفة الذات على الطريقة الديكارتية، والمعروف أن ديكارت من بين الذين ساهموا في صناعة الأنا الغربية وتضخمها. واقترح ضرورة التواصل مع الآخر. عبر ثلاثة مراحل فيها تعيد الذات اكتشاف ذاتها، فهناك لحظة الذات في مواجهة الأنا. ميز فيها ريكور بين الذات والأنا في كتابيه( بعد طول تأمل، والذات عينها كآخر)، كما ميز بين هوية ذاتية تتغير وتبقى في الوقت عينه محافظة على ذاتها، رغم مرور الزمان. وبين هوية ثابتة لا تتغير ليست هي الذات وتسمى بالانجليزيةthe sâme وتختلف عن the self، وتسمى بالفرنسية (الهوية) le même، وتعرف في العربية بالعين أو ما هو عينه أو العينية، وهي أقرب إلى مفهوم الجوهر الذي لا يتغير ويظل محافظا على ما هو عليه، على الرغم من مرور الزمان. والهويتان تنتميان إلى حالتين مختلفتين من الوجود، فالهوية الثانية تنتمي إلى عالم الأشياء وهي متاحة لنا نتصرف فيها كما نشاء، أما الهوية الثانية الذاتية، فتنتمي إلى الوجود الذي لا يستطيع إلا أن يطرح الأسئلة حول وجوده.[4]

تبحث الذات(soi) دائما عن عالمها الانطولوجي، وعن وضعها الأخير. بعد أن أنزل نيتشه سيد الارتياب الإذلال الأكبر بالأنا النرجسية. كما تمتاز الهوية الذاتية بقدرتها على استعمال اللغة والتغير في الزمن. والهوية الذاتية تدخل في تكوينها عناصر خيالية، فيحصل ديالكتيك بين الهوية الذاتية والهوية العينية( هوية الثبات)، والطبع هنا هو الذي يرافق الهوية الذاتية كهوية عينية، فهو الوحيد الذي لا يتغير عبر الحياة كقدر. والهوية الذاتية تدرك عبر اللآخر القريب والآخر البعيد، ويرى ريك ور أن الأمر سيختلف :"لو نحن جمعنا بين كلمة الغيرية مع الذاتية...إن الواحدة

---

[1] -Jacques Derrida, La parole Donner nommer, Appeler,(Myrian Revault DAllonnes et François Azouvi. Paul Ricoeur,( l'Herne),Editions de l'Herne , Paris,2004,p19

[2] -Glenda Ballantyne, Creativity and critique (Subjectivity and agency in Touraine and Ricoeur), Editions Brill, Leiden.Boston, 2007, P.17.

[3] -جورج زيناتي، ضمن مقدمة الذات عينها كآخر، مصدر سابق، ص68.

[4] -المصدر نفسه، ص50.

تدخل في الأخرى."[1] وتحتوي الذات العينية على الغيرية إلى درجة الحميمية ولا يمكننا أن نفكر في أحداهما إلا عبر الأخرى على الطريقة الهيغلية.

ويصل بول ريكور إلى الاقرار بأنَّ"تقدير الذات مرتبط باحترام الآخر"،[2] القريب المباشر(أنا وأنت)، والقريب آخر البعيد هو أي إنسان. فالأول محكوم بالمساواة والثاني بفكرة العدالة القائمة على الإنصاف. وبهذا التحديد الدقيق لمفهوم الذات والهوية والأنا، يكون ريكور قد تجاوز التعريف الديكارتي البسيط للأنا، ويؤسس لمفهوم جديد وهو الاعتراف المتبادل بين الذوات كأفق للحوار والتسامح، اعتراف لا يلغي الاختلاف وإنما يعمل على اعتباره حق للجميع.[3]

إن فلسفة الاعتراف بالمختلف كونه أنا لها رؤية ينبغي الانفتاح عليها تعني:" تحول التفكير عن الخط المباشر ومروره بالتحليل ثم ديالكتيك الهوية الذاتية والهوية العينية، وبعدها ديالكتيك الذاتية والغيرية."[4]تستهدف المعنى الخفي من خلال المعاني المعطاة في النصوص، هكذا رفض ريكور إدعاء المركزية الغربية المؤسسة على الكوجيتو الديكارتي القائل بالمعرفة المباشرة. معتبرا معركة الكوجيتو الديكارتي منتهية تخطاها الزمن. وهو ما أكده ريتشارد كيرني في (دوائر الهيرمينوطيقا ) معتبرا ريكور من دعاة الانفتاح على الغير والمختلف. وهو يقترح علينا :"مفهوم الذات بوصفها آخر Self as anther عوضا عن هيمنة الأنا الترنستندالية... ومن ثم يمكن القول، من الآن فصاعدا. إنه قد تم تدمير نموذج الكوجيتو الديكارتي بوصفه" سيادة وتملكا" تدميرا نهائيا."[5] الذات مطالبة بتجاوز الوعي الزائف، بحثا عن معناها عبر تأويلها لوساطة العلامات اللغوية، وعبر هذه المنعطفات الكبرى لتأويل تجارب الغير، وعبر ترجمة اللغات وتأويلها يمكن أن تعود الذات إلى ذاتها، هذا السفر الطويل عبر الترجمة يجعل الذات أكثر انفتاحا[6].

بدأت رحلة ريكور مع الترجمة كما أشرنا سابقا عندما ترجم أعمال الألماني ايدموند هوسرل لكنه توقف عند الكثير من الإشكالات منها: هل الترجمة هي مجرد نقل نص من لغة إلى لغة مغايرة؟ هل الترجمة فعل تقني بحت؟ هل كل النصوص قابلة للترجمة أم توجد نصوص ممتنعة عن الترجمة؟ ماهي أشياء النص القابلة للترجمة والغير قابلة للترجمة؟هل يستطيع المترجم أن يقول كل مايريد قوله النص؟ كيف يستطيع المترجم الجمع بين المتناقضات؟ بين الأمانة والخيانة؟ الخصوصية والكونية؟ كيف يمكن أن يتجاوز إشكالية السياقات التي انتج فيها النص والسياقات التي يترجم ويدمج فيها؟ هل يمكن أن يكون المترجم بمثابة هرمس وسفيرا للتسامح والتعارف والاعتراف؟

تناول ريكور سؤال الترجمة في الكثير من أعماله وأفرد كتاب سماه "sur la traductoin "أو "عن الترجمة"، معتبرا فعل الترجمة رهان صعب وأطلق عليه بالمحنة وهي معاناة مستديمة وامتحان[7]، لأن المترجم دوره تأويلي وعبر paradigme معين يحاول الجمع بين المتناقضاتles paradoxe ، أي بين الوفاء والخيانة، بين الأنا والغريب، بين المؤلف والقارئ، وهنا يعود ريكور إلى شلير ماخر الذي اعتبر محنة المترجم تكمن في محاولته تقريب الكاتب إلى القارئ والقارئ الى الكاتب، ويكون المترجم :"في خدمة سيدين: الغريب داخل عمله، والقارئ ورغبته في التملك"[8]، وخطر الترجمة يكمن في محاولة المترجم أو المؤول أن يكون أمينا لمقاصد النص من جهة ومن جهة ثانية هناك القارئ الذي ينتظره والذي اعطاه كل الثقة لكي يكون وسيطا بينه وبين النص الأصلي، وبين الأمانة والخيانة تكمن معاناة المترجم، تقول سوزان

---

[1] -المصدر نفسه، ص72/71.

[2] -Michael Foessel et Favien Lamauche ,Paul Ricoeur ,Textes choisis (Anthologie) ,Op.Cit, p47.

[3] -Johann Michel ,Ricoeur ,Et ses contemporains ,Op.Cit ,p121

[4] -بول ريكور، الذات عينها كآخر، مصدر سابق، ص93

[5] - ريتشارد كيرني، دوائر الهيرمينوطيقا عن بول ريكور، مرجع سابق، ص ص15/14.

[6] -Vinicio BUSACCHI ,Pour une Herméneutique critique ,Op Cit ,p23

[7] -بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص15

[8] -بول ريكور، عن الترجمة، مصدر نفسه، ص16.

باسنيت"دور المترجم هو الحفاظ على غرابة النص حتى يتيح للقارئ، أن يكشف النص بنفسه"[1] فالترجمة إذا هي محاولة لنقل البذور إلى تربة مغايرة أو أخرى، إنها فعل تأويلي وكل تأويل يهدف إما إلى فهم المقاصد التي تسكن النص ومن ثمة فهم صاحب النص والسياقات التي أنتج فيها النص وإما فهم القارئ ذاته بكون النص آخر مساعد على فعل الفهم.

وإذا كانت الترجمة فعل تأويلي فإن هذا الفعل قد مارسه ريكور حيث جعل من النص وسيط médiateur بين الذات والآخر المغاير، وجسرا تعبر منه الأنا إلى الضفة الأخرى وتقيم هناك، وبعد الضيافة تعود إلى ذاتها فيحصل ما يسميه بفهم الذات la compréhension de soi كما مارس فعل الترجمة فقام بترجمة نصوص الاناجيل المختلفة والتوراة، هذه النصوص أثارت إشكالية الفهم la compréhension وإشكالية التأويل L interprétation .

وقد اعتبر الترجمة بمثابة الفعل الخلاق الذي يعيد بناء اللغة من جديد كما فعل لوثر الذي ألبس الانجيل روح اللغة الألمانية، وإذا كانت الترجمة فعل تأويلي فهي مرتبطة باللغة واللغة طبيعة حوارية، مما يجعل من وظيفة المترجم خلق حوار بين لغتين مختلفتين أو أكثر وعبر الترجمة يحدث تداخل بين العوالم اللغوية فتنتج لغة جديدة بمعاني جديدة فيحدث الفهم ومن ثمة التفاهم بلغة غادمير، يقول غادمار:"إن اللغة هي بالأحرى الوسط الكلي الذي يحدث فيه الفهم، والفهم يحدث في التأويل"[2]. واللغة عند غادمير هي الحامل للتراث وسر استمراره، لهذا فعل ترجمة النصوص وتأويلها يصبح وسيلة لفهم تراث شعب ما وتاريخه وماضيه، وهنا يحذرنا غادمير من سلطة الماضي وإمكانية سيطرته على وعينا ويدعونا إلى ضرورة الوعي بأشكال حضور الماضي(التراث) في الحاضر وكيفية تأثيره على رؤيتنا لواقعنا، لأن الماضي مستمر فينا عن وعي أو دون وعي. وعليه فعندما نترجم نصوص الغير فنحن نتواصل مع منجزاته وتصوراته ومفاهيمه، يقول غادمير:" لا نص ولا كتاب يتكلم إذا لم يتكلم لغة تواصل الآخر"[3]. وفن الترجمة هو الوسيلة التي تفتح الأنا على تجارب الغير وتقلص المسافات ليتعرف كل طرف على الآخر وليس الهدف من فعل الترجمة اختزال المسافات.

وإذا اعتبرنا الترجمة فعل تأويلي فهي خلق مستمر للنص وسر خلود النصوص الكبرى، لأن النص عبر الترجمة يسافر إلى بيئات مختلفة ويعاد انتاجه باستمرار، مما يعني أن الترجمة هي بث الروح في النص ليحيا ويستمر، وكل ترجمة هي ابتعاد عن الأصل، تقول باسنيت:" الترجمة تحرك النص الأصلي حتى تنزع عنه التقديس، وتكسبه حركة تفتيت، وتشريدا في التيه، وضربا من المنفى الدائم"[4].

والترجمة عند ريكور هي مجال يجمع بين ماهو نظري وماهو عملي وهنا يرد على من يقول باستحالة الترجمة بسبب تعدد اللغات وتنافرها واختلافها، وترى سوزان باسنيت أن سؤال قابلية الترجمة أو هل الترجمة ممكنة؟ من الأسئلة السخيفة[5] ، لكن هل كل النصوص قابلة للترجمة وهل الترجمة كلية أم جزئية؟ هنا نجد عبد السلام بن عبد العالي مثلا يرى أن الترجمة لا تقول كل شيء أو تقول ما يريد النص البوح به.

ويعرض عبد السلام بن عبد العالي رؤيتين حول ما لا يقبل الترجمة، فدريدا مثلا يرى بإمكانية الترجمة، إلا أن فعل الترجمة معرض لجملة من الصعوبات الابستيمولوجية تجعل منه عسير، في حين بارت يقر بصعوبة الترجمة، ولكن

---

[1] - سوزان باسنيت، أندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص24.

[2] - هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا، ليبيا، طرابلس، ط1، 2007، ص511.

[3] -المرجع نفسه، ص521.

[4] - سوزان باسنيت، أندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص27.

[5] -المرجع نفسه، ص26.

هذا لا يعني التوقف عن فعل الترجمة والتراجع وإنما العمل على تذليل كل الصعاب واختراقها، فالترجمة عند دريدا يمكن أن تكون وسيلة للتفاهم وتقليص المسافات، في حين بارت يرى أن فعل الترجمة يؤدي إلى سوء تفاهم اصلي un malentendu originaire لأن الترجمة فعل اختلافي وتعددي. وما لا يقبل الترجمة lintraduisible هذا المفهوم يختلف من دريدا عنه عند بارت، فمثلا دريدا لا يهتم بهذا المفهوم ولا يتوقف عنده كثيرا، لأنه يضع هذا المفهوم خارج فعل الترجمة وعلى هامشه، ويعني به حدود الترجمة أو ما يستحيل ترجمته، في حين بارت يرى في فعل الترجمة تحد وصراع فإن ما لا يقبل الترجمة يتعلق بنقاط الاختلاف بين اللغات والثقافات، لذلك الترجمة فعل تواصلي يسهم في التقريب بين الثقافات واللغات، لهذا ما لا يمكن ترجمته في نظره هو ما يمكن ترجمته بطرق لا متناهية.

إن تصور بارت يعطي أهمية كبيرة لمصطلح ما لا يقبل الترجمة ويحاول أن يموضع المصطلح داخل عملية الترجمة ذاتها، فهو ما نترجمه، لهذا قام بارت بتفكيك المصطلحين أو عملية الترجمة بكون الترجمة واللاترجمة كلاهما يحدث في الآن ذاته، لهذا كل ما لا يقبل الترجمة ويتمنع عنها يصبح موضوعا للترجمة، فكلما واجهتنا صعوبات في فعل الترجمة كلما كان هناك مقاومة وإصرار على الترجمة، لتصبح الترجمة في نظر بارت هي حالة من التوتر الدائم، فما لا يقبل ترجمته اليوم قد يصبح قابلا للترجمة في المستقبل، مما يعني أن بارت يجعل من الترجمة فعل منفتح عكس دريدا الذي جعله فعلا منغلا مرتبطا بزمان محدد، والترجمة في نظر بارت هي روح النص والضامن لاستمراريته وخلوده، يقول عبد السلام بن عبد العالي:"الترجمة إبداع متواصل، وأنها حركة دائبة بين الما يمكن والما لا يمكن، وأنها لا يمكن أن تكون الآخر ذاته le même de l'autre، وأن النص المترجم ما يفتأ يعلق بترجمته، وأن كل ترجمة تظل شفافة لا تستبعد النص المترجم ولا تصبح بديلا عنه"[1].

الترجمة في نظر بارت هي التي تبث الروح في النصوص وتنقلها من ثقافة إلى أخرى أو في حالة ترحال دائم، فكل نص قابل للترجمة نص أصيل، أما النصوص الغير قابلة للترجمة فهي نصوص ميتة، فحياة النص مرهونة بقابليته للترجمة، وغير قابل في نفس الوقت، فإذا كان نص ما قابل للترجمة النهائية فهذا يعني أنه قابل للموت والفناء، وكل ترجمة تدعي أنها أمسكت بالنص من حيث المقاصد والمعنى تكون قد أعلنت عن موته، لهذا نتساءل هل الترجمة هي مجرد محاكاة أمينة للنص الأصلي أو المراد ترجمته أم الترجمة فعل تأويلي إبداعي؟

الترجمة الأمينة أو المحاكاة هي فعل سلبي لأنها تقتل حيوية النص ولا تبث فيه روح جديدة، أما الترجمة في أفق التأويل فهي ترجمة مبدعة وتسهم في انتاج نصوص ثانوية قد تكون أكثر حيوية( النصوص الشارحة) كما هو في فلسفة "ابن رشد"، وكل ترجمة تسعى إلى نقل النص الأصلي من لغة إلى لغة وتحافظ عليه كما هو قدر المستطاع، أو تحاول أن تنتج نصا طبقا للأصل، عبر تطويعه للغة المراد الترجمة لها للمحافظة على النص في صورته الأصلية ترجمة سيئة، لأن الترجمة فعل إبداعي سواء تعلق الأمر بنقل نصوص من لغة إلى أخرى أو داخل لغة معينة، يقول عبد السلام بن عبد العالي:"إن مهمة المترجم، كما قال بنيامين، هي أن يسمح للنص بأن يبقى ويدوم، وفي هذا البقاء الذي لا يستحق هذا الاسم إن لم يكن تحولا وتجددا، يتحول النص الأصلي، أي أنه ينمو ويتكاثر. فترجمات نص هي ما يشكل "تاريخه"، ولكنه تاريخ ينطوي على صراع واختلاف. وما يرمي إليه ما دعوناه تصورا أول هو اختزال هذا الاختلاف'اللغوي والثقافي والايديولوجي) ورده إلى وحدة. فكأن مهمة الترجمة ليست أساسا إيجاد التوافقات وإنما الاختلافات"[2].

وتظل الترجمة فعل إنساني لا بد منه، ويشير ريكور إلى أن الإنسانية مارست هذا الفعل منذ القدم، مارسه التجار والرحالة والجواسيس والسفراء بحكم طبيعة عملهم، لكن علم الترجمة traductologieهو وليد اهتمام الفلاسفة والمفكرين[3]، لأن الفيلسوف تعامل مع الترجمة كموضوع للتفكير وليس مجرد أداة أوسيلة، كما تناول ريكور فعل

[1] - عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة أداةّ للحوار، مرجع سابق، ص 42.

[2] - عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة أداةّ للحوار، مرجع سابق، ص44.

[3] -بول ريكور، عن الترجمة، مرجع سابق، ص21.

الترجمةle traduire من زاوية هيرمينوطيقية، معتبرا الترجمة فعلا تواصليا فهي تقوم بدور الوساطة médiation تنقل رسالة le message من نسق لغوي إلى نسق لغوي مغاير من حيث التركيبة النحوية، والترجمة تحت تأثير جاكبسون تصبح عند ريكور "لقاء مع الآخر"، مما يفيد أن الترجمة لم تعد فعل تواصلي بمعناه اللساني فحسب وانما صارت متعددة الوظائف وهي ملتقى لجملة من العمليات: النفسية الاجتماعية ثقافية فلسفية.

ثانيا: في ضيافة الترجمة أو في أخلقة فعل الترجمة.

ميز ريكور في فعل الترجمة بين نوعين:

1- ترجمة داخلية traduction interne

2- ترجمة خارجية traduction externe

النوع الأول يتم في اطار اللغة الواحدة، في حين يتم النوع الثاني في اطار تعدد اللغات، وهذا التقسيم قام به جاكبسون لكن جاكبسون اضاف الترجمة بين سيميائية. وإذا كان المترجم بمثابة الوسيط فالمهمة ليست بالسهلة لأن المترجم يكون في هذه الحالة في خدمة سيدين" الاجنبي في مؤلفه والقارئ في رغبته التملك لديه"، والمترجم بين المؤلف والقارئ وهنا المفارقة كيف يكون أمينا في نقل النص الأصلي إلى القارئ (الامانة Fidélité) والأمانة مرتبطة بتلقي مضمون النص وتبليغه كما اراد المؤلف، وعليه فالمترجم أمام اشكالية الوقوع في الخيانة . مما يجعل الترجمة مشكلة أخلاقية un problème éthique لكن لماذا الترجمة مشكلة أخلاقية؟

الجواب هو أن المترجم في حالة خوف من الغريب لأنه يتهدد هويته اللغوية، لذا عمد ريكور إلى اعادة بناء مفهوم الترجمة واعتبرها لقاء مع الآخر une rencontre avec l'autre ليصبح فعل الترجمة فعل تواصلي عبر النصوص رغم اختلاف الهويات. يقول:"المترجمون يعرفون ذلك جيدا. إن النصوص وليست الجمل ولا الكلمات هي التي تريد ترجمة نصوصنا. والنصوص، بدورها، هي جزء من مجموعات ثقافية من خلالها نعبر عن رؤى مختلفة للعالم"[1]. والملاحظ أن ريكور عمل على تخليص فعل الترجمة من التصورات التقليدية التي تنظر للترجمة على أنها فعل تقني بحت لا تتعدى عملية نقل نص من لغة إلى لغة أخرى في مستوى الحرف، أي البحث عن المرادف في لغات مختلفة ليجعل ريكور من فعل الترجمة فعل تثاقفي، وقد عرف ليفي ستروس Claude lévi strauss الثقافة بكونها:"مجموع العادات والمعتقدات والمؤسسات مثل: الفن والقانون، والدين، وتقنيات الحياة المادية، ..هي كل العادات والمهارات التي يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع"[2].

وكل ثقافة مرتبطة بكيان هوياتي قائم بذاته ومختلف عن باقي الكيانات الأخرى، وهذا الاختلاف هو شرط الحوار والتقارب بين الثقافات، كما هو شرط الاعتراف والتعرف بين الثقافات والكيانات الهوياتية المتنوعة، وفن الترجمة فعل بشري يهدف إلى التواصل والتعرف على الغير بكونه صاحب رؤية مختلفة، فهي آلية تمكن الشعوب من تأسيس هويات منفتحة على بعضها البعض بغض النظر عن العناصر المشكلة لكل هوية. كما أنها تنمي الشعور بضرورة التواصل والانفتاح على تجارب الغير، فيتحول الغير عبر فن الترجمة إلى شرط من شروط معرفة الذات، مما يعني أن الترجمة من أهم الوسائل التي تعزز روح الثقة والتسامح بين الافراد والجماعات، فهي تزيل كثيرا من الأوهام والأمراض والمخاوف، وتساعد على خلق تواصل وتفاهم بين الشعوب.

والمترجم الوفي يعني أنه يحترم الآخر، لأنه يحاول تقريب المؤلف من القارئ والقارئ من المؤلف، فهو في خدمة سيدين "الغريب في غرابته، والقارئ في رغبته وفضوله المعرفي" وهو يمارس الضيافة اللغوية l hospitalité langagière وتعني استمتاع المترجم بالسكن في لغة الآخر والاستمتاع باستقبال لغة الغريب في بيت لغته، فالمترجم يحافظ على ماهو خاص وماهو غريب وهذا ما يعرف بمبدأ التكافؤ بدون هوية خاصة وبهذا الطرح توصل ريكور إلى ما يسميه الاخوة

[1] -بول ريكور، عن الترجمة، مرجع سابق، ص60.

[2] - ليفي ستروس، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ترجمة عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص83.

العالمية. ويكون بهذا الطرح قد عمل على أخلقة فعل الترجمة وارتقى بها من كونها مجرد وسيلة تقنية إلى وسيلة للتواصل والتعارف والتسامح والتعايش.

ثالثا: الترجمة أفقا للتسامح والحوار والاعتراف.

تكمن أهمية فلسفة ريكور في حديثه عن الإنسان المتحقق كما هو في واقعه كحقيقة تتطور في التاريخ، يقول عنه جورج زيناتي:" الفكر والحياة لديه يمتزجان ويتداخلان. لقد سافر كثيرا، وجاب البلدان من أجل الانصات للآخر ومن أجل إرساء الحوار معه، رافضا كل تعصب وكل فكر أحادي."[1]والإنسان مطالب في فلسفة ريكور بالخروج من ضعفه وقصوره، عن طريق تحطيم كل القيود التي تحاصر وجوده، والتي تشكلت بفعل بعده عن حقيقته التاريخية والطبيعية، فلابد أن يخلق الانسجام مع ذاته ومع العالم ومع الاخر المختلف، وكأن بريكور يتحول إلى فيلسوف تنويري ويواصل رسالة الانوارPhilosophie des lumières ، رسالة تقوم على مبدأ الانفتاح على كل منتجات البشرية في كل مكان وفي كل لحظة تاريخية، لأن الذات لا يمكن لها أن تعي ذاتها إلا عبر الآخر، لهذا وجه نقدا للعقل الغربي محاولا تفكيك المركزيات في قوله:" ما زلنا في الغرب مستمرين بتقسيم تعليم التاريخ بل وحتى البحث بين العصر القديم وبين العصر الوسيط وبين الأزمنة الحديثة، وبين العالم المعاصر، مازلنا نذكر الدور الذي يعطيه بنفنيست إلى نقطة الصفر حسب الزمن التاريخي، ولادة المسيح للغرب المسيحي، والهجرة للإسلام".[2]

وإذا كان ريكور قد انتبه إلى دور فعل الترجمة في التأسيس لثقافة الحوار والتسامح بين الشعوب فإن امبرتو اكو يقول:"الترجمة ليست عبارة عن نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، ولكنها نقل من ثقافة إلى ثقافة أخرى، وعليه وجب على المترجم الانتباه إلى قواعد اللغة وعناصر الثقافة"[3]. وهذا التعريف لفعل الترجمة يحدد المسؤولية التي تقع على عاتق المترجم بكونه وسيط بين الثقافات، فإما يقرب بين الشعوب وتصوراتها وإما يباعد بينها، مما يفيد أن الترجمة ليست فعل تقني وانما فعل انساني له بعد ثقافي وحضاري لأن الترجمة تعني التعرف والاعتراف، التعرف على تراث الاخر وإنتاجه الفكري والمعرفي، والاعتراف برؤيته ومن ثم تصبح نوع من الاقتراب واللقاء، فالترجمة عامل من عوامل حفظ ذاكرة الشعوب وعبرها ينتقل التراث وتتداوله الاجيال (النصوص الخالدة).

وصارت الترجمة اليوم احدى مؤشرات تقدم الامم والشعوب فالازمنة التي ازدهرت فيها حركة الترجمة عرف المجتمع ديناميكية فكرية وعلمية وثقافية كبرى . وعندما يضعف فعل الترجمة تضطرب حركية المجتمع في التاريخ، وتزداد الفوارق بين المجتمعات فهي عامل تقليص المسافات بين الثقافات، انها فعل حواري.

ويمكن القول أن فن الترجمة ينمي التجربة الانسانية ويغنيها فهي تقوم بدور المثاقفة culturation وهذا ما أكده الفرنسي روجي باستيد Roger bastide الذي يعتبر فعل المثاقفة ذلك التأثر المتبادل بين الثقافات عبر التواصل في مرحلة معينة، ولاشك كل ثقافة تحاول تحصين ذاتها وعناصر هويتها عبر ردود أفعال معينة فيمكنها أن ترفض بعض العناصر وتقبل بعض العناصر الأخرى، كما يمكنها أن تدمج بعض العناصر في كينونتها وبمرور الوقت تصبح تلك العناصر طبيعية، وفعل التفاعل والتكيف قد يكون مصحوبا بالوعي وقد تتسرب بعض العناصر إلى الثقافة دون وعي وتتموقع داخل كيان الثقافة فتحدث تغيرا جزئيا أو جذريا في كيان الثقافة وجسمها.

ودور المترجم في هذه الحالة لا يقتصر على نقل معنى من لغة إلى أخرى وإنما المساهمة في تسهيل عمليات الفهم والتواصل بين الشعوب بناء على قاعدة أن فهم الذات مرهون بفهم تصور الاخر عن الذات، والترجمة تفتح الانسان على عوالم أخرى ولغات مختلفة وهذا الانفتاح هو انفتاح على إمكانات اللغة الاصل وإمكانات اللغة المراد الترجمة

---

[1] - جورج زيناتي، بول ريكور ينصت الى العالم، ضمن كتاب ريكور والهيرمينوطيقا، تحرير احمد عبد الحليم عطية، ط1، دار الفارابي بيروت لبنان، 2011،ص218.

[2] -بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، مصدر سابق، ص240.

[3] - Umberto ECO : **Dire presque la même chose. Expériences detraduction**, traduit de l'italien par BOUZAHER Myriem, Bernard Grasset, Paris, 2006, p. 190.

منها واليها، فهي تسهم في انماء ثقافة التسامح والحوار الثقافي والفكري بين الشعوب. والمطلوب بعد تحليلنا لظاهرة الترجمة كفعل تواصلي ضرورة:

- مأسسة فعل الترجمة.
- أخلقة فعل الترجمة.

إن فعل الترجمة فعل تواصلي يمكننا من تبادل الخبرات بين الشعوب ويفتح التجارب على بعضها البعض، خاصة إذا تعلق فعل الترجمة بنصوص الفلاسفة التأسيسيين، لكن فعل الترجمة لا يعني مجرد نقل نص من لغة إلى لغة مغايرة، وإنما الترجمة لها شروط وضوابط، فهي ليست اجتهاد فردي وإنما هي فعل مسؤسساتي، وقد انتبه القدامى إلى اهمية الترجمة ودورها في تقارب الثقافات وانفتاحها على بعضها البعض، وقد تكون الترجمة مباشرة من لغة إلى أخرى أو تكون غير مباشرة بمعنى توجد لغة ثالثة تتوسط العملية، فمثلا بعض مفكرينا في التراث الإسلامي لم ينقلو نصوص الفلسفة اليونانية من اللسان اليوناني إلى اللسان العربي مباشرة وإنما اعتمدوا بعض اللغات وسيطا مثل السريالية والعبرية، كما أن الغرب لم ينقل التراث اليوناني مباشرة وإنما جعل اللغة العربية والفارسية وسيطا، ورغم ما في تلك الترجمات من ضعف بعضها وما شابها من أخطاء في مستوى الشروحات أو نسبة بعض النصوص لغير أصحابها الفعليين، إلا أن الترجمة فعل إنساني وحضاري لا بد منه، يقول عبد السلام بن عبد العالي:"كنا ننقل في الأغلب عن غير اللغات الأم، عن لغات وسيطة كما يقال، إلا أن نقلنا ذاك كان لا ينفصل عن مخاض فلسفي أو هم فكري على الأقل، كانت الترجمات على علاتها تواكب جدالا ثقافيا عاما."[1].

إننا بحاجة إلى اعادة بناء مفهوم الترجمة ومأسسة الفعل، فهي أداة وموضوع في نفس الوقت، حيث صار فعل الترجمة اليوم فعلا تواصليا، وليس مجرد وسيلة لنقل النصوص وتوفيرها، كل ترجمة هي في الأصل اعادة تأويل أولا للنص الأصلي وثانيا تأويل للذات، بمعنى الغاية من الترجمة في المرحلة الأولى محاولة معرفة مقاصد النص وما تضمنه من معاني، وفي المرحلة الثانية هي محاولة لفهم الذات القارئة لنفسها عبر فعل الترجمة والقراءة.

**خاتمة:**

بعد تحليلنا لسؤال الترجمة بكونها فنا للحوار والتسامح بين الثقافات والشعوب، يمكن أن نخلص إلى بعض النتائج والتوصيات التي أراها مهمة وضرورية اليوم ومنها:

- إن الترجمة من بين الفنون التي ينبغي الانتباه إليها بكونها من أهم الوسائل التي تقرب الشعوب عبر الانفتاح المتبادل في ظل الاعتراف بالاختلاف كحق طبيعي.
- إن إشكالية الترجمة لا تتعلق بدرجة التكافؤ بين اللغات، وإنما هي فعل مركب يهدف إلى التقارب والتفاهم مع الآخر المغاير عبر فتح النص على ممكنات كثيرة، كما أنها ليست محاولة للهيمنة على الآخر وتقريبه للذات وإنما الترجمة فعل منفتح يفتح الثقافات على بعضها البعض فهي فعل حواري يضمن ما يسمى بحق الضيافة.
- الترجمة تتم بين اللغات مما يعني بناء علائق بين اللغات وتبادل مستمر وإثراء، إنها انفتاح على الغيرية.
- الترجمة في نظرنا فعل حواري وتفاعلي وتواصلي واستكشافي يساعدنا على تقريب المسافات وتبادل الخبرات، كما أنها فعل يجعل من اللغة أكثر ليونة فتصبح قابلة على استقبال مفاهيم ومصطلحات ودمجها في قاموسها، فهي تفصح عن إمكانات اللغة في كلتا الضفتين، لذلك اللغة لا تعني مجرد التعبير عن مصطلحات ودلالات بألفاظ مغايرة، بقدر ماهي وسيلة لإثراء المعنى.
- الترجمة هي ما يجعل المستحيل ممكننا، فإذا كان واقع العلاقات بين الثقافات والشعوب محكوم بالتنافر، فإن الترجمة المسؤولة يمكن أن تنتقل بالمجتمعات من حالة العنف إلى حالة التسامح، بكون الترجمة وسيلة للتعرف والاعتراف.

---

[1] - عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة أداةً للحوار، مرجع سابق، ص36.

- ضرورة مأسسة فعل الترجمة في مجتمعاتنا العربية عبر إقامة مؤسسات مختصة تجمع بين مختلف التخصصات للقيام بفعل الترجمة في أفق أخلاقي وقانوني مسؤول. لأن الترجمة تسمح لمجتمعاتنا من تلقي المعرفة ومسيارتها زمنيا.

المراجع المعتمدة:


1) *-Michael Foessel et Favien Lamauche ,Paul Ricoeur ,Textes choisis (Anthologie) ,2dition du Seuil. Mars.2007*

2) *-François Dosse, Paul Ricœur. Un philosophe dans son siècle. Armand Galin. Paris. 2012.*

3) *-Jacques Derrida, La parole Donner nommer, Appeler,(Myrian Revault DAllonnes et François Azouvi. Paul Ricoeur,( l'Herne),Editions de l'Herne ,Paris,2004,*

4) *-Glenda Ballantyne, Creativity and critique (Subjectivity and agency in Touraine and*

5) *Ricoeur), Editions Brill, Leiden.Boston, 2007,*

6) *-Johann Michel, Ricœur et ses contemporains. Bourdieu. Derrida. Deleuze. Foucault.Castoriadis. presses universitaires de France. 2013*

7) - بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي،المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان،ط1، 2005

8) - ريتشارد كيرني، دوائر الهيرمينوطيا عن بول ريكور، ترجمة سمير مندي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009،

9) *Vinicio BUSACCHI. Pour une Herméneutique critique. Etudes de Paul Ricœur.*

10) *LHormattan. Paris. 2013*

11) بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

12) - سوزان باسنيت، أندريه ليفيفير، بناء الثقافات مقالات في الترجمة الأدبية، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

13) - هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا، ليبيا، طرابلس، ط1، 2007.

14) - عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة أداةّ للحوار.

15) - ليفي ستروس، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ترجمة عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

16) - جورج زيناتي، بول ريكور ينصت الى العالم، ضمن كتاب ريكور والهيرمينوطيقا، تحرير احمد عبد الحليم عطية، ط1، دار الفارابي بيروت لبنان، 2011.

17) بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009.

18) - Umberto ECO : Dire presque la même chose. Expériences detraduction, traduit de l'italien par BOUZAHER Myriem, Bernard Grasset, Paris, 2006.

# التجربة الجمالية عند محمد شحرور

**الميلود بوشافة، طالب دكتوراه، جامعة مصطفى اصطمبولي- معسكر**

**الملخص:**

يهتم علم الجمال بوضع الأسس والمعايير العامة للشيء الجميل الذي ينتجه الفن، حيث كان ولا يزال موضوع الفن والجمال من بين أهم المواضيع التي عكف على دراستها جموع من الفلاسفة والمهتمين؛ إذ تباينت رؤاهم ومواقفهم سعيا منهم لتقديم رؤية وتصور خاص.

في ظل هذا التعدد في التصورات والرؤى حاول محمد شحرور في قراءته المعاصرة تقديم رؤية جديدة للجمال من منظور إسلامي معاصر، بحث من خلالها في نشأة المعايير الجمالية وتطورّها وعلاقتها بالمعرفة الإنسانيّة، على اعتبار أن تطور مفهوم الجمال تزامن مع تطور المعرفة الإنسانية من خلال السياق التاريخي للتطور الإنساني.

**الكلمات المفتاحية:** علم الجمال، الفن، المعايير الجمالية، المعرفة الإنسانيّة، محمد شحرور.

**Abstract:**

Aesthetics is concerned with laying the foundations and general standards for the beautiful thing that art produces, as the subject of art and beauty was and still is one of the most important topics studied by a group of philosophers and interested; Their views and attitudes differed in an effort to provide special insight and perception.

In light of the multiplicity of perceptions and visions, Mohammed Shahrour, in his contemporary reading, tried to present a new vision of beauty from a contemporary Islamic perspective, through which he discussed the emergence and development of aesthetic standards and their relationship to human knowledge, given that the development of the concept of beauty coincided with the development of human knowledge through the historical context of the development Human.

**Key words**: aesthetics, art, aesthetic standards, human knowledge, Mohammed Shahrour.

**مقدمة:**

يعد محمد شحرور (1938-2019) من أبرز المفكرين في العالم العربي والإسلامي المعاصر الذي حمل على عاتقه مهمة تجديد الخطاب الإسلامي على جميع المستويات، متأثرا بالواقع المزري والمتشظي الذي وصل إليه المسلمون نتيجة تقوقعهم وانغلاقهم داخل بوتقة التراث.

من أجل هذا سعى محمد شحرور إلى إعادة النظر في العديد من المفاهيم داخل الثقافة الإسلامية من أجل تحريكها وإخراجها من حالة الركود التي تعيشها، حيث ألح على بناء تصور إسلامي مغايرا لما كان سائدا في التراث، ومن بين هذه المفاهيم التي اشتغل عليها هي تأسيسه لمفاهيم الجمال ونظرة الإسلام إليها والعمل على تصحيحها وقراءتها بأعين معاصرة من أجل بناء ثقافة جمالية إسلامية معاصرة تساير الواقع الراهن وتشارك فيه من خلال إبداع صور جمالية.

نسعى في ورقتنا البحثية هذه إلى التعرف على ملامح نشأة المعايير الجمالية وتطورها وعلاقتها بالمعرفة الإنسانية من وجهة نظر معاصرة كما تصورها المفكر محمد شحرور.

**1- في مفهوم الجمال:(AESTHETIC)**

يشير مصطلح الجمال في التعريف الإشتقاقي إلى "الحسن"[1]، "والجميل: ضد الْقَبِيح وَالْجمال: ضد الْقبْح"[2].

أما من الناحية الإصطلاحية هو علم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة"[3]الأحكام التقويمية التي تفصل بين الجميل والقبيح، لأن "الجمال والقبح نقيضان يوجدان في النفس الإنسانية المدركة، ويظهر التعبير عنهما والجدل بينهما حسب درجة وعي الإنسان للعالم الموضوعي الذي يعيش فيه ويمارس نشاطه ضمنه، كظواهر متصل بعضها عن بعض "الجزئي" ضمن وحدة جدلية الانفصال والاتصال للموضوع، ينتج عن وعي الانسان لها حركة مستمرة للجمال والقبح "الحنبفي" فكلما زاد وعي الانسان لهذه الظواهر الموضوعية منفصلة ومتصلة تتغير مفاهيم الجمال والقبح عنده"[4].

**2- الجمال والمعرفة الإنسانية:**

يبدو أن علاقة الجمال بالمعرفة الإنسانية عند محمد شحرور لا تخرج عن تصوره العام الذي ينطلق منه في تأسيس القراءة المعاصرة وهي أن كل ما في "الكون مادي والعقل الإنساني قادر على إدراكه ومعرفته، ولا توجد حدود يتوقف العقل عندها، وتتصف المعرفة الانسانية بالتواصل وترتبط بدرجة التطور التي بلغتها العلوم في عصر من العصور"[5]، ويرى أيضا أن "عناصر المعرفة الإنسانية بالعالم الموضوعي هي المادة والبعد والموقع والحركة، ومن هذه العناصر الأربعة تنتج الوظيفة والتطور"[6]، وعلى هذا الأساس يرى أن العلاقة بين الجمال والمعرفة الإنسانية يحكمها أيضا القانون العام للجدل، فالجمال يتطور ضمن قوانين الجدل المادي في الوجود التي تحكم الأشياء وظواهرها في هذا الكون، من منطلق أن "التطور والتغير سنة من سنن الله تعالى في الكون، فالمجتمعات الإنسانية هي مجتمعات متطورة"[7]. ومنه فإن إدراك الجمال يولد الشعور لدى الإنسان من خلال قيام كل عنصر بوظيفته وقوانينه الناطمة له، يقول محمد شحرور في هذا الصدد: "عندما ننظر إلى العيون ذات الألوان والأبعاد الطبيعية ثم ندرك أن هذه العيون فاقدة البصر فإنها تفقد جمالها في نظرنا، لأن العين في وعينا وجدت لتقوم بوظيفة الابصار. فالوظيفة هي أساس الجمال وبعد ذلك يأتي البعد والموقع ونوع المادة واللون التي هي مركبات الجمال، فالجمال شعور يتولد لدى الإنسان الواعي، لذا فهو خاصية ذاتية تتولد في الشعور الإنساني جراء إدراك العالم الموضوعي والاجتماعي عندما يقوم بوظيفته التي نعيها طبقا لدائرة معارفنا"[8].

بحث محمد شحرور في المكونات الموضوعية للجمال عند الانسان التي ساهمت في وعيه ونماء المفاهيم الجمالية عنده، فوجد أن الجانب الموضوعي لمادة الجمال والقبح هي: الأصوات، الحركة، الألوان، الخطوط، النص اللغوي (الكلمة، الشعر، النثر، الصياغة اللغوية)، وتعد الأصوات والحركة أولها ظهورا باعتبارهما قديمين قدم الإنسان، فأول ما عرف الإنسان وتميز به عن باقي الكائنات الأخرى هو الصوت نتيجة تقليده لأصوات الطبيعة ومحيطه الموضوعي من حوله، بالاضافة إلى الحركة فهو كائن متحرك وليس ساكن، "لذا كانت ولا زالت الأصوات والحركات هي أكثر التعبيرات أصالة في تاريخ الإنسان، لذا لا يوجد شعب من شعوب الأرض أكثرها بدائية إلى أرقاها

---

[1] الفيروز آبادي مجد الدين أبو طاهرمحمد بن بعقوب، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ج1، ص1189.

[2] الأزدي أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، ج1، ص491.

[3] صليبا جميل، المعجم الفلسفي، د ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، 1982، ص408.

[4] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، ط6، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2019م، ص654.

[5] المصدر نفسه، ص43.

[6] شحرور محمد، دليل القراءة المعاصرة للتنزيل الحكيم، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2016م، ص36.

[7] شحرورة محمد، الإسلام الأصل والصورة، طوى للثقافة والنشر والإعلام، ط1، لندن، 2014، ص62.

[8] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص655.

تحضرا، إلا عند الغناء والرقص "الصوت والحركة""[1]، ومن هنا تشكلت مفاهيم أصيلة عن الجميل والقبيح لدى الإنسان الأول وبدأت في التطور، حيث ظهرت الآلة الموسيقية في الصوت التي بدأت بأشكال بدائية كضرب العصا على الأحجار فيصدر نغما معينا، بالاضافة إلى التصفيق، إلى أن ظهرت الآلات الموسيقية المختلفة نتيجة تطور المعرفة الإنسانية ، أما على مستوى الحركة فقد تطورت الحركة إلى فن من خلال الرقص الفردي والرقص الجماعي، كما ظهرت الحركات الرياضية بشكل واضح الجماعية والفردية وتطورت هي الأخرى تطورا ملحوظا نتيجة تطور الوعي الإنساني وإبداعاته في هذا المجال.

كما يرى محمد شحرور الفن التشكيلي ظهر عند الإنسان كتعبير عن الأشياء التي لا يستطيع محاكاتها بصوته، حيث كانت بداية الفن التشكيلي (رسم ونحت) من أقدم الفنون أصالة عند الإنسان بعد الحركة والصوت وقبل فن الشعر والأدب من منطلق أن الطفل الصغير قبل أن يتكلم يعبر عن تصوراته بالرسم والخطوط وما شابه ذلك من الأشكال الفنية الأخرى، فه بمثابة تعبير رمزي ثم تحول وتطور إلى تعبير رمزي وجمالي، "فالتعبير الرمزي للرسم كان يتمثل في العقائد، حين أخذ الإنسان يرسم تصورات عن الآلهة وعن الحياة وعن الموت وعن القحط والإخصاب، وهذا ما نراه في الحضارة المصرية التي ملأت الرسوم مدافنها ومعابدها، ثم استعملت الرسوم للتعبير عن الشجاعة والانتصارات العسكرية في المعارك وهذا واضح في حضارات مابين النهرين، حيث كانت الرسوم تعبيرا عن موضوع معين وعن وظيفة معينة ترمز لعقيدة أو سلوك، والمفهوم الجمالي كان ثانويا في هذه المرحلة"[2]، وهذا يعني أن فن الرسم تطور بفعل تطور العقائد الدينية لا سيما الفن الكنسي، حيث تجلّت من خلاله لوحات فنية تعبر عن الديانة المسيحية أخذت أشكالا متعددة وهي موجودة إلى اليوم. أما في العصر الحديث فقد اتخذ الفن منحى آخر من خلاله توجهه إلى الطبيعة والإنسان.

كما بحث المهندس محمد شحرور في تطور فن العمارة فتوصل إلى أن بداية السكن عند الإنسان لم تكن بحثا عن الجمال وإنما كانت وظيفة منطلقها غريزي بحت وهو حب البقاء، فأول ما سكن الإنسان الكهوف، وقد "كان انتقال الإنسان من السكن في الكهوف ومن مرحلة الصيد مربوطا بتذليل الأنعام حيث أن تذليلها يمثل أكبر نقلة نوعية في تاريخ سكن الإنسان ونمط حياته، إلى مرحلة الزراعة واستعمال الأنعام في العمل وفي الطعام، لذا لا يمكن من الناحية التاريخية فصل الأنعام عن العمارة"[3]. وبعد تحقيق الإنسان لهذه الوظيفة بدأ في اكتشاف التجارب الجمالية من خلال الخط، اللون، المادة، الحركة، فكل من هذه العناصر يساهم في إضفاء صبغة جمالية، فالخطوط بأشكالها المختلفة تساهم في انسجام بعضها البعض، واللون مع تقدم المعارف الإنسانية أصبح يصنع في المصانع، والمادة عرفت تطورا هي الأخرى بداية من الطين إلى الرخام والمعادن وغيرها...، ومع تطور الدولة أخذ الفن المعماري في التطور من خلال ظهور مفهوم الطريق، حيث أصبح "أحد العوامل المسيطرة على تنظيم المدن، فأول ما نبدأ بتنظيم أي مدينة نبدأ بشبكة الطرق وبمداخلها أي بربطها مع بقية المدن والمراكز الصناعية والزراعية، في هذه المرحلة ظهر فن العمارة الكلي المتناسق، الذي يربط الوظائف المختلفة لعضها ببعض، وماكان لهذه المرحلة أن تظهر دون ظهور الطرق ووسائل الاتصال كعناصر أساسية في حياة الإنسان. فبالبداية كان الجمال في الوظيفة "الجزء" "الوحدة المعمارية" ثم أضيف إليه الكل. وفن العمارة الآن ما هو إلا علاقة جدلية بين الوظيفة والتناسق مع المحيط الخارجي"[4].

---

[1] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص656.

[2] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص665.

[3] المصدر نفسه، ص668.

[4] المصدر نفسه، ص670.

**3- الجمال واللغة "الكلمة":**

يرى محمد شحرور أن جمال الكلمة أرقى أنواع الفنون الإنسانية الذي لا يضاهيه أي فن آخر، فهو ملك الفنون لعدة اعتبارات نذكر منها:

1- اللغة أداة الفكر ووسيلة للإتصال، فهي ملكة للتعبير لأنه لا يمكن لأي إنسان أن يفكر أو يعبر بدون وجود اللغة أو ضمن قالب لغوي، فاللغة نشأت وتطورت بموازاة مع الفكر وتطوره، فقد كانت منطوقة منذ نشأتها؛ أي عبارة عن أصوات مادية نطق بها الإنسان الواعي، "وقد خضعت في نشأتها لقوانين صارمة جعلتها أداة التفكير والتعبير"[1].

2- إذا كانت اللغة أداة التفكير والاتصال "فهي أوسع وأسهل أداة يمكن أن يتصل بها متكلم مع سامع، فالبث الاذاعي والتلفزيوني ومحاضرات الجامعات والمدارس والبيع والشراء لا تتم إلا عن طريق الكلام الانساني وليس عن طريق الصور واللوحات والحركات... أي أن اللغة هي الوسيلة التي يتم بها أوسع أنواع الاتصال مع الناس"[2].

3- تطور اللغة من مرحلة المحاكاة للطبيعة إلى قفزة التجريد إلى مرحلة الإبانة "لسان عربي مبين" مكنها من "القدرة على التعبير واستيعاب أدق الخصائص المادية والمشخصة في العالم الموضوعي "اللغة العلمية" والوصول إلى أدق المعاني في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والعلاقات الإنسانية المجردة"[3] مثل الجمال، القبح، الحب، الكره...إلخ، حيث استطاعت أن تستعمل كل أنواع البيان من كناية وسجع وجناس و...

على ضوء ما سبق يرى محمد شحرور أن الجمال في بداية نشأة الكلام الإنساني كان مندمجا مع الوظيفة ومع تقدم الفكر ميز بين وظيفة اللغة وجمالها حيث بدأ باستعمال أوصاف مجردة مثل الحب والجمال نتيجة تطور اللغة واللسان العربي المبين، حيث صار قادرا على التعبير عن أدق المعاني بغنى المفردات من خلال انتقاء البنية الجمالية التي تعبر عنه؛ فعند النظر إلى جمال الكلمة فلابد من مراعاة ربط الألفاظ بعضها ببعض بهدف خدمة المعاني، أي لا بد من انتقاء الكلمة المناسبة بحيث لا توجد كلمة أخرى أدل منها لتحل محلها وهنا تكمن الدقة الجمالية إن صح التعبير، ويشير محمد شحرور إلى أن "هذه الأدوات تظهر جمال الكل ولكن ليس على حساب المعنى "البلاغة" وإنما لخدمة المعنى، فباستعمال هذه الأدوات يصل المعنى إلى المستمع بشكل أسرع وأدق، لأن الأدوات البيانية هي من خيال المتكلم وهذا واضح في الشعر لخدمة المقصود من القصيدة من معنى يراد نقله من خلال صور تساعد المستمع على الفهم وتحرك مشاعره انطلاقا من صدق الخبر وجمال التعبير عنه"[4].

وعليه فإن جمال الكلمة في القرآن ظهر من خلال آداء الوظيفة، فهو تحد جمالي ووظيفي معا، لأن جمال الجزء في القرآن هو في الألفاظ واشتقاقاتها، من منطلق أنه "إذا أخذنا كلمة من القرآن وبحثنا في كل معاجم مفردات اللسان العربي لنبدلها بكلمة أخرى أو باشتقاق آخر دون أن يتغير المعنى وجدنا أن ذلك مستحيل، وجمال الكل يظهر في الصياغة المتشابهة القابلة للتأويل حسب الأرضية المعرفية للقارئ"[5]، وعلى هذا الأساس فالقرآن جمع بين النظم العلمي والنظم الأدبي معا.

4- الشعر والأدب أرقى أنواع الفنون الإنسانية، كونهما قادران على الوصول لأكبر عدد من الناس عن طريق التعبير بواسطة الفكر الإنساني "اللغة" بقالب لغوي متماسك، وعليه فإن الكلمة هي أرقى أنواع التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والآلام، فهي أدق من الفنون التشكيلية الأخرى كالرسم والتصوير و...، يقول شحرور في هذا الصدد: "

---

[1] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص671.

[2] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[4] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص673.

[5] المصدر نفسه، ص679.

فعمالقة الشعر مثل شكسبير وبوشكين وأبي الطيب المتنبي يليهم عمالقة الموسيقى دخلوا إلى حياة شعوبهم وشعوب العالم أكثر من النحاتين والرسامين والراقصين"[1].

**4- الجمال والإسلام:**

من أجل تأسيس خطاب إسلامي معاصر، حاول محمد شحرور إعادة النظر في بعض المفاهيم الجمالية وتأسيس رؤية إسلامية معاصرة لها، وهذا ما سنوضحه من خلال مايلي:

**أ- الشعر والأدب:** يرى محمد شحرور أن التنزيل الحكيم لم يمنع الشعر والأدب والقصة وفنون الكلمة الأخرى، بل انتقد عدم الالتزام، مثل ما جاء في قوله تعالى: "وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلۡغَاوُۥنَ٢٢٤ أَلَمۡ تَرَ أَنَّهُمۡ فِي كُلِّ وَادٖ يَهِيمُونَ٢٢٥ وَأَنَّهُمۡ يَقُولُونَ مَا لَا يَفۡعَلُونَ٢٢٦"[2]، ومن خلال هذه الآيات يرى محمد شحرور أن :الكتاب استنكر ظاهرة عدم الالتزام من الشعراء، أي انتقد الشعر غير الملتزم الذي يؤدي بدوره إلى ظاهرة الارتزاق بالشعر "الشعراء المرتزقة"[3].

**ب- النحت:** يرى محمد شحرور أن الإسلام وقف موقفا دقيقا من النحت، فلم تمنعه مطلقا لأن الكوقف العقدي هو تجنب عبادة الأصنام بصفة خاصة لأنه دين وثني، والديانة الوثنية لا تتوقف على عبادة الأصنام والتماثيل فقط بل حتى الشمس والقمر والشجر والحجر و...، وعلى هذا يرى محمد شحرور أنه لابد من التمييز بين الوثنية كدين والأصنام كمظاهر لها، لأنه في اعتقاده أن الله سبحانه وتعالى قال في محكم تنزيله "...فَٱجۡتَنِبُواْ ٱلرِّجۡسَ مِنَ ٱلۡأَوۡثَٰنِ..."[4] معناه أمر باجتناب الرجس من الأوثان وليس الأوثان في ذاتها، واستدل محمد شحرور على قوله من خلال الرجوع إلى التاريخ الإسلامي عندما فتح المسلمون بلاد الشام وفارس ومصر أنه كانت في هذه الحضارات تماثيل ولم تهدم، لأنها لم تكن تعبد.

وعليه يرى محمد شحرور أن الدين الإسلامي لا يحرم النحت كفن وإنما حرم وحذر من الرجس وهو "الاختلاط في الأمور".

**ج- الرسم:** لقد حرم الدين الإسلامي الرسم والتصوير، ويتعلق الأمر بذوات الأرواح، أي كل ماله روح، والأحاديث في هذا الباب كثيرة منها قوله صلى الله عليه وسلم «مَنْ صَوَّرَ صُورَةً فِي الدُّنْيَا كُلِّفَ يَوْمَ القِيَامَةِ أَنْ يَنْفُخَ فِيهَا الرُّوحَ، وَلَيْسَ بِنَافِخٍ»[5]، إلا أن محمد شحرور له رأيا آخر، حيث علق على هذا الحديث قائلا: " إن هذا الحديث لا يمكن للنبي (ص) أن يقوله لأنه مناقض تماما للنص القرآني، فالروح في القرآن أوامر ومعلومات، وهي التي أعطت الإنسان الوعي للعالم الموضوعي والأوامر والنواهي، وبها أصبح البشر إنسانا حرا، والروح ليست سر الحياة لا من قريب ولا من بعيد، فكيف يقول النبي (ص) بأن ينفخ فيها الروح"[6].

**د- الصوت:** والمقصود بالصوت هنا هو كل ماله نغمة وإيقاع الذي تطرب النفس لسماعه، ويدخل في هذا الموسيقى التي هي مجموعة من الأصوات والإيقاعات والنغمات الخاصة للتعبير عن موضوع معين. ويرى محمد شحرور أن هذه الأغاني ومنها الضرب بالدف كانت موجودة على عهد رسول صلى الله عليه وسلم ولم يحرمها الإسلام، "لذا فإن الموقف الذي يمنع الغناء يعتبر موقفا غير إسلامي، والفنون والشهوات هي من الدين الإسلامي وهي بطبيعتها حنيفية غير مستقيمة أي خاضعة للتطور مع تطور المعارف ووسائل الإنتاج الإنسانية"[7].

---

[1] المصدر نفسه، ص674.

[2] سورة الشعراء، الآية (226-224)

[3] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص675.

[4] سورة الحج، الآية 30.

[5] رواه البخاري، ج7، ص169.

[6] شحرور محمد، الكتاب والقرآن رؤية جديدة، مصدر سابق، ص677.

[7] المصدر نفسه، ص679.

**خاتمة:**

من خلال عرضنا لرؤية محمد شحرور حول مفاهيم الجمال ونظرة الإسلام لها، والعمل على تصحيحها يتبين لنا أن محمد شحرور أراد تأسيس رؤية معاصرة تنسجم مع التغيرات الحاصلة على المستوى الإجتماعي والعلمي من أجل إعادة بناء حضارة متميزة عن الثقافات الأخرى ومعبرة عن الإسلام كدين وعقيدة عالمية بعيدة عن الانغلاقية والأحادية، فيه رحمة للعالمين على جميع الأصعدة والميادين.

**قائمة المصادر والمراجع:**


- القرآن الكريم.
- السنة النبوية.

1- الأزدي أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، ***جمهرة اللغة***، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، ج1، ص491.

2- شحرور محمد، ***الكتاب والقرآن رؤية جديدة***، ط6، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2019م، ص654.

3- شحرور محمد، ***دليل القراءة المعاصرة للتنزيل الحكيم***، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2016م، ص36.

4- شحرورة محمد، ***الإسلام الأصل والصورة***، طوى للثقافة والنشر والإعلام، ط1، لندن، 2014، ص62.

5- صليبا جميل، ***المعجم الفلسفي***، د ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، 1982، ص408.

6- الفيروز آبادي مجد الدين أبو طاهرمحمد بن بعقوب، ***القاموس المحيط***، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ج1، ص1189.

## درالأدب بوصفه فنا من الفنون وفعل المجتمع في رسالة الحوار والتسامح.

**أمداح حسين، طالب دكتورة السنة الأولى، جامعة يحيى فارس المدية ـ الجزائر.**

**مقدمة:**

يعتبر الأدب جزء من الفن أو هو يشكل الفن نفسه، وهو ضرورة حتمية للجنس البشري وأحد الأعمدة الحضارية التي تتجسد من خلاله إبداعات وإنتاجات الإنسان، ولقد ارتبط الفن بمجالات مختلفة من أبرزها السوسيولوجيا، أوما يعرف باجتماعية الفن ودوره في المجتمع.

إن ما هو مسلم به في ميدان الأدب أن الأدب ظاهرة اجتماعية مشتركة بين أبناء أفراد المجتمع، والأدب كذلك هو مرآة عاكسة للمجتمع، وهو صورة تنبؤك عن حال الجماعة، والفن الذي هو جزء من الأدب وهو يلعب دورا في التعايش المجتمعاتي والحضاري وبه تنشر رسالة الحوار التسامح، ومن هنا يمكن أن نشرع لسؤال مهم هو: ما هو دور الأدب بوصفه، أو باعتباره فنا من الفنون، وما هو فعل المجتمع في نشر رسالة الحوار والتسامح؟

وفي ضوء هذا الإطار المفهومي تتنزل رؤيتنا المحاورة لوصف دور الأدب بوصفه فنا من الفنون، وفعل المجتمع في رسالة الحوار والتسامح

ويمكننا القول أن الفن يلعب دوره الرئيس في إعطاء مسحة الجمال والتذوق والأناقة لكل ما نحتاجه في حياتنا اليومية، وأصبح التخصص صفة أساسية ومهمته المواجهة التعدد والاتساع في مطالب الحياة المختلفة ويتقاطع مع مختلف التخصصات الأخرى كالأدب، وعلم الاجتماع والنفس، والفلسفة وغيرها كثير.

كما أن الفن يؤدي وظيفة أخرى هي مخاطبة الذكاء والوجدان خلال ما ينتجه الإنسان، فعالم الفن نظام ذو قيمة بالنسبة للإنسان تضارع قيمة عالم الفلسفة والعلوم وغيرهما. إنه طريق للمعرفة مساو للطرق الأخرى التي يتوصل بها الإنسان لفهم ما يحيط به بل تمتاز عنها.

وإننا هنا نؤكد الصلة الوثيقة بين الفن والمجتمع، وهذا الأخير الذي يجسد شبكة العلاقات بين الناس الذين تربطهم روابط إنسانية كالحوار وصفات حميدة كالتسامح، الحوار الذي يمثل لركيزة أساسية للتواصل ورسالة مشتركة لتلقي المكونات الثقافية والحضارية المختلفة.

وبهذا نستخلص العلاقة الجوهرية بين الفن الذي هو جزء من الأدب وفعل المجتمع في رسالة الحوار والتسامح.

**1- تعريف الفن:**

قد كانت مسألة تحديد مفهوم الفن من المسائل التي شغلت أذهان الفلاسفة منذ فجر التفكير الإنساني، غير أن هذا التفكير كان يتسم عادة بالصبغة الميتافيزيقية، ولكن هربرت ريد تمكن من معالجة هذا الموضوع من زاوية علمية جعلته رائداً في هذا المضمار إذ أنه أضاف جديداً إلى منهج التفكير الجمالي، فكلمة "الفن" ترتبط في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها فنون"تشكيلية"أو"مرئية" على أننا إذا توخينا الدقة في التعبير فلا بد أن تدخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقى وهناك خصائص معينة مشتركة بين كل الفنون ورغم أننا لم نهتم في هذه الملاحظات إلا بالفنون التشكيلية فإن قيامنا بوضع تحديد لما هو مشترك بين كل الفنون سيكون أفضل نقطة انطلاق مناقشتنا"[1] ،وهو عبارة عن مجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية في إنشاء أعمال بصرية أو سمعية أو أداء (حركية)، للتعبير عن أفكار المؤلف الإبداعية أو المفاهيمية أو المهارة الفنية، والمقصود أن يكون موضع تقدير لجمالها أو قوتها العاطفية. ... الفروع الثلاثة الكلاسيكية للفن هي الرسم والنحت والعمارة، وقيل السبع الفنون وهي لغة و موهبة مقدسة لكل شخص تعبير له بشكله. فكلمة الفن في العالم و استخدمها الإنسان لترجمة التعابير التي ترد في ذاته الجوهرية وليس تعبيرا عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام، فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر. لكن

[1] -هربرت ربد، معنى الفن، تر.سامي خشبة،تح.مصطفى حبيب، ص9.

لا نستطيع أن نصف كل هؤلاء الناس بفنانين إلا الذين يتميزون عن غيرهم بالقدرة الإبداعية الهائلة. فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة جمالية على تعريفة فمن ضمن التعريفات أن الفن مهارة – حرفة – خبرة – إبداع واحدة من أكثر مراوغة من المشاكل التقليدية للثقافة الإنسان". ،ويعرف الفن: "بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه مايجلب المتعة"[1] وقد تم تعريفها بوصفها وسيلة للتعبير والتواصل من العواطف والأفكار، وسيلة لاستكشاف وتقدر العناصر الشكلية لمصلحتهم الخاصة، وعلى التنكر البيئي أو التمثيل.

هو ذلك المبتكر ذو الأفكار الغريبة عن التقليد، فالفنان غالبا ما يكون سابقا لعصره أين ما يظن بقية الناس أنه شبيه بذلك المجنون نظرا لتميز أفكاره. لكنه في الواقع يعتبر أذكى الناس وأكثرهم خيالا وإحساسا. فالفنان هو ركيزة الحضارة والقائد الكفء لقاطرة التطور، وبالتالي فهو يحمل رسالة الحوار والتسامح. فدخوله لأي مجال عملي أو علمي قد يحوله من العالم المعقول إلى العالم اللامعقول.

**2- الخيال السوسيولوجي:علم الاجتماع كنقد للمجتمع:**

إن ممارسة علم الاجتماع تتطلب من استشارة وتنشيط ما أسماه رايت ميلز ببراعة الخيال السوسيولوجي، رأي الخيال المستمد من علم الاجتماع، وقد استخدم هذا المصطلح على نطاق واسع إلى حد أنه بات معرضا للابتذال،كما رأيت ميلز نفسه استخدمه لمعنى أقرب إلى الغموض بعض الشيء، أما أنا فاقصد به بعض أشكال الحساسية المرتبطة ببعضها البعض والتي لا غنى عنها للتحليل السوسيولوجي كما افهمه هنا فلا يمكن التوصل إلى فهم للعالم الاجتماعي الذي أشعلت شرارته المجتمعات الصناعية المعاصرة(أي المجتمعات المعاصرة بالصورة التي تبلورت بها في الغرب لأول مرة) إلا من خلال ممارسة الخيال على ثلاثة أصعدة في نفس الوقت، وتتضمن أشكال الخيال السوسيولوجي الحساسية التاريخية، والأنثربولوجية، والنقدية.

ومن هنا يمكننا القول أن الشبر الذي تنتمي إليهم من ناحية التكوين الوراثي يرجع وجودهم إلى حولي مائة ألف عام مضت ويقدر مااستطعنا من الواقع البقايا أركيولوجية المتاحة المعروف أن الحضارات التي قامت على الزراعة المستقرة لا يزيد عمرها في الغالب على أكثر من ثمانية آلاف عام الماضية فقط ولكن هذه الفترة تبدو شديدة الطول بالقياس غلى الشريحة الزمنية القصيرة من التاريخ الحديث التي تتميز بظهور الرأسمالية الصناعية ولم يتفق المؤرخون على تحديد الأصول الأولى للرأسمالية الغربية كنمط غالب على المشروعات الاقتصادية،وغن كان يصعب القول بأنها تعود في أوروبا إلى ابعد من القرنين الخامس عشر والسادس عشر،أما الرأسمالية الصناعية بوصفها اقترانا للمشروع الرأسمالي بالإنتاج الآلي داخل المصانع.فلا يمكن أن ترجع أصولها إلى أبعد من أواخر القرن الثامن عشر، وقد اقتصرت في ذلك التاريخ المبكر على أجزاء معينة من بريطانيا فقط،وهكذا نجد أن المائة عام الأخيرة أو أكثر قليلا.والتي شهدت التوسع العالمي للرأسمالية الصناعية فقد خلفت عددا من التغيرات الاجتماعية التي كانت لها آثار عاصفة على نحو يفوق أو فترة أخرى من فترات التاريخ البشري المنصرم وكان حظ البعض منا الذين عاشوا في المجتمعات الغربية أن يمتصوا الآثار الأولى لتلك التغيرات أما الجيل المعاصر فقد ألف الحياة في مجتمعات تتجه نحو ناحية التحديد التكنولوجي السريع، ويعيش أغلب سكانها في بلدان(مدن صغيرة) أو مدن، ويشتغلون بالعمل في الصناعة، وهم مواطنون في دول قومية، ولكن مثال هذا العالم الاجتماعي المألوف لنا الآن، والذي تخلف بهذه السرعة الفائقة العنيفة وخلال هذا المدى الزمني القصير يمثل ظاهرة فريدة تماما لا نظير لها في التاريخ الإنساني.

"وعلينا أن نتفهم تطور علم الاجتماع، وموضوعات اهتمامه المعاصرة في إطار التغيرات التي أسهمت في خلق العالم المعاصر ونحن نعيش الآن عصرا من عصور التحول الاجتماعي الواسع النطاق"[2]

---

[1] - المرجع السابق.

[2] - انتوني جيدنز مقدمة نقدية في علم الاجتماع، تر.أحمد زايد.محمد محي الدين.عدلي السمرى.محمد الجواهري، ص23

وتتمثل المهمة الأولى للخيال السوسيولوجي الذي يمارسه الباحث الذي يحلل المجتمعات الصناعية اليوم، تتمثل في استعادة ماضينا القريب،أو "العالم الذي فقدناه"فبفضل هذا الجهد وحده المنطلق من الخيال، والذي يقوم بطبيعة الحال على وعي بالتاريخ نستطيع أن نفهم كيف تختلف معيشة أبناء المجتمعات الصناعية اليوم عن الأسلوب الذي يحيا به الناس في الماضي القريب نسبيا، وهنا يمكن أن تساعدنا كثيرا الحقائق البسيطة المجردة،كذلك الأرقام والتواريخ التي أوردنا من قبل بصدد حديثنا عن النمو الحضري ولكن الشيء المطلوب فعلا هو محاولة الاستعادة التصورية(الخيالية) لنسيج أشكال الحياة الاجتماعية التي اندثرت اليوم على حد بعيد وهنا لا يوجد ثمة فرق بين دور علم الاجتماع ومهمة المؤرخ.فمجتمع بريطانيا في القرن الثامن عشر، وهو المجتمع الذي كان أول من شهد آثار الثورة الصناعية، كان مجتمعا يخضع لعادات المجتمع المحلي.وتتماسك وحداته بالتأثير المتغلغل للدين ومن الممكن أن نرى صور الاستمرار التي تربط ذلك المجتمع بالمجتمع البريطاني في القرن العشرين.

وإن كانت التناقضات بينهما تبدو لنا جلية واضحة كل الوضوح،فالمنظمات التي تبدو لنا بديهية اليوم لم تكن موجودة إلا بشكل أولى فقط ولا نقصد المصانع والمكاتب وحدها، وإنما يشمل ذلك المدارس والجامعات والمستشفيات،و السجون التي تبدأ تنشر إلا خلال القرن التاسع عشر.

ولا شك أن تلك التغيرات في نسيج الحياة الاجتماعية كانت من طبيعة مادية في جانب منها،يدلنا على ذلك ما كتبه أحد المؤرخين يصف الثورة الصناعية"إن التكنولوجيا الحديثة لا تتميز فقط بأنها تنتج أكثر وأسرع، وإنما تتميز علاوة على ذلك بتحويل بعض العناصر والأشياء التي يتسنى إنتاجها بأي حال من الأحوال في ظل الظروف الصناعية القديمة..."

ونضيف إلى هذا أنه رغم أنه رغم أن مختلف لأنماط المجتمعات التي أشرنا إليها كانت ترتبط بينها أنواع شتى من العلاقات إلا أن المؤكد من العلاقات التي تغط الكون أبدا بالشكل الذي نراه اليوم ملاحظة أن"الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا..."

وإذا كان البعد الأول للخيال السوسيولوجي يقوم على تطوير الحساسية التاريخية(أي إحساس الباحث في علم الاجتماع بالبعد التاريخي) فإن البعد الثاني يعني زرع النظرة الأنثربولوجية في وعي الباحث وعندما نقول ذلك فإننا نؤكد الطبيعة الواهنة(غير المحددة تحديدا صارما) للحدود المعترف بها تقليديا بين العلوم الاجتماعية المختلفة."وإنما إعادة الاكتشاف في ضوء رؤية مستحدثة وصيغة عصرية لقد استطاع أن يقدم تفسيرا إبداعيا معاصرة لفكرة القابلة بحيوية متجددة، من خلال عدد آخر من الوثبات الخيالية المستحدثة"[1].

وكثيرا ما نجد الآن أن الباحث الانثربولوجي المعاصر قد تحول إلى مؤرخ للكوارث البشرية،أو مؤرخ للثقافات التي يمكن إتلافها بفعل التدمير العسكري،والتي خربتها الأمراض التي جاءت مع الاتصال بالغرب،والتي باتت تعاني تتحلل العادات الاجتماعية التقليدية فالباحث الأنثربولوجي كما وصفه كلود ليفي شتراوس هو "دارس وشاهد على تلك الشعوب الأخذة في الاندثار وهناك قضايا ملحة وعملية إلى أبعد مدى تكتنف عمليات النضال من أجل القصد لهذا الاعتداء المستمر على حقوق تلك الشعوب، أو تتصل على الأقل بتيسير عملية تكيفهم مع أنماط الحياة الجديدة حيثما تكون أنماطهم قد تقوضت وانهارت ولكن لا ينبغي أن تدفعنا أهمية مثل هذا النضال إلى أن نتجاهل أهمية البحوث الأنثربولوجية التي أنجزت على مدى نصف القرن الماضي أو نحوه فبفضل هذه البحوث نستطيع أن نحتفظ في ذاكرتنا بصور حية لأشكال الحياة الاجتماعية التي توشك أن تندثر إلى غير رجعة.

وإذا جمعنا هذا المعنى الثاني مع الأول فسوف تمكننا ممارسة الخيال السوسيولوجي من التحرر من القيود الصارمة التي تحصرنا في حدود التفكير في ضوء نوع المجتمع الذي نعرفه هنا والآن فقط(أي مجتمعنا المعاصر فقط).

[1] - نقلا عن محسن عطية:آفاق جديدة للفن، عالم الكتب، القاهرة2005 ص143.

**3- الفن عماد الحضارة للمجتمع:**

يتم بناء الحضارة والتخطيط لها بتنمية العناصر الثلاثة:الإنسان والتراب والوقت كما قال مالك بن نبي في آثاره، فالحضارة هي نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي، وتتألف الحضارة من عناصر أربعة: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخُلقية، ومتابعة العلوم والفنون؛والحضارة تسود حينما تجد الأمن ولا خوف، وتبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق، لأنه إذا ما أمِنَ الإنسان من الخوف، تحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل الإبداع والإنتاج الفعال، وبعدئذ لا تنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه إلى فهم الحياة وازدهارها وباختصار الحضارة هي الرقي والازدهار في جميع الميادين والمجالات. ترتكز الحضارة على البحث العلمي والفني التشكيلي بالدرجة الأولى، فالجانب العلمي يتمثل في الابتكارات التكنولوجيا وعلم الاجتماع والذي قال عنه انتوني جيدنز عن ظروف نشأته:"علينا أن نتفهم تطور علم الاجتماع، وموضوعات اهتمامه المعاصرة"[1]، فأما الجانب الفني التشكيلي فهو يتمثل في الفنون المعمارية والمنحوتات وبعض الفنون الأخرى التي تساهم في الرقي. فلو ركزنا بحثنا على أكبر الحضارات في العالم مثل الحضارة الرومانية سنجد أنها كانت تمتلك علماء وفنانين عظماء. فالفن والعلم هما عنصران متكاملان يقودان إلى حضارة والتي من خلالها تتجسد رسالة الحوار والتسامح .

تعتبر لفظة حضارة مثيرة للجدل وقابلة للتأويل، واستخدامها يستحضر قيم (سلبية أو ايجابية) كالتفوق والإنسانية والرفعة، وكذا وحوار الحضارات، والتنوع الثقافي، وفلسفة السلم، وفي الواقع رأى ويرى العديد من أفراد الحضارات المختلفة أنفسهم على أنهم متفوقون ومتميزون عن أفراد الحضارات الأخرى، ويعتبرون أفراد الحضارات الأخرى همجيين ودونيين وهذا يحيلنا إلى ثنائية الأنا والآخر. ومن الممكن تعريف الحضارة على أنها الفنون والتقاليد والميراث الثقافي والتاريخي ومقدار التقدم العلمي والتقني الذي تمتع به شعب معين في حقبة من التاريخ، وبالتالي تجسد لنا الفن والميراث الثقافي رسالة الحوار والتسامح بين الشعوب. إن الحضارة بمفهوم شامل تعني كل ما يميز أمة عن أمة من حيث العادات والتقاليد وأسلوب المعيشة والملابس والتمسك بالقيم الدينية والأخلاقية ومقدرة الإنسان في كل حضارة على الإبداع في الفنون والآداب والعلوم .

**4- دور وسائل الإعلام في تعزيز الحوار بين الثقافات:**

وسائل الإعلام هي الوسيلة التي من خلالها يتم نشر كل أنواع الثقافات والعلوم والفنون، وهي إذن أداة لنشر الفن وتجسيده، ولا شك أن هويتنا وطرائق رؤيتنا للواقع مشروطة بمرجعياتنا الثقافية التي تؤثر على نظرتنا لأنفسنا، وكيفية مواجهة الآخرين وتفاعلنا مع العالم. وعلى ذلك تؤثر علينا وسائل الإعلام تأثيراً كبيراً يشمل ليس فقط تفكيرنا وإنما يمتد كذلك إلى تصرفاتنا وسلوكاتنا اليومية.

ولا شك أيضاً أن العولمة ليست مجرد عملية اقتصادية وتكنولوجية وفقط. فالعالم المعولم يعني كذلك زيادة التفاعل بين الشعوب وحرية تداول المعلومات والترابط بين الثقافات الأخرى. ويتمثل التحدي المحوري الذي يواجه العالم المعاصر في القدرة على التواصل بغض النظر عن الاختلافات والتنوعات الثقافية. وهنا يأتي دور وسائل الإعلام التي بإمكانها أن تضطلع بحق بمهمة الوسيط في حفز الوعي العالمي،ونشر رسالة الحوار..

وللثقافة أهميتها في تشكيل الرؤية الفنية"غير أن المعايير الجمالية تختلط غالبا مع معايير أخرى غير جمالية..."[2]، فالمعايير الجمالية الفنية في الإعلام لها دور في تعزيز الحوار، ولقد أدى انبثاق إطار فكري جديد في العلاقات الدولية - جزئياً من خلال استهلال الحوار بين الحضارات في عام 2001 - إلى بلورة وإنتاج برنامج عمل عالمي تحول فيه مفهوم الحوار إلى مبدأ ذي الأولوية في العلاقات بين الحضارات والثقافات والشعوب. ولقد سعى برنامج العمل هذا

[1] -انتوني جيدنز مقدمة نقدية في علم الاجتماع، تر.أحمد زايد.محمد محي الدين.عدلي السمرى.محمد الجواهري، ص23.

[2] محسن عطية، الفنون والإنسان، عالم الكتب،القاهرة2010.

إلى، وضع معايير أخلاقية مشتركة كوسيلة لمواجهة التهديدات التي يتعرض لها السلام والأمن ويشدد هذا الالتزام على أن الحوار بين الثقافات واحترام التنوع عنصران ضروريان للنهوض بحقوق الإنسان.

ويعترف إعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي الذي اعتُمد في عام 2001 بأن التنوع الثقافي يمثل تراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء، ويعترف كذلك بما للحوار بين الثقافات من إمكانيات."

ويجدر التأكيد في هذا السياق على أن استخدام المعلومات والاتصال بهدف فسح المجال أمام مختلف الثقافات للتعبير عن نفسها بكل حرية - وبالطرق التي تناسبها - أمر لا بد منه لترسيخ أسس التفاهم بين الشعوب والتعاطي والحوار بين الثقافات. وتمتلك وسائل الإعلام القدرة على تيسير هذا الحوار بين الثقافات. فمن خلال التصدي للمواقف السائدة والمزاعم فيما يتعلق بـ"الآخرين" وهم كثر، ويمكن لوسائل الإعلام أن تتجاوز التصورات النمطية الموروثة، وتبدد الجهل الذي يغذي سوء الظن بالآخرين وينمي الحذر منهم، ومن ثم تعزيز روح التسامح والقبول بالاختلاف بحيث يصبح التنوع فضيلة وفرصة للتفاهم إن أحد أهم التحديات التي تواجه عملية الدفاع عن حرية التعبير - الذي غالبا ما يقف حجر عثرة في وجه التسامح والتفاهم - ينبع من التوتر الناجم عن الإساءة إلى ثقافة الآخر أو هويته أو التعرض لهما. وليست "قضية الرسوم الدنماركية" (2005) التي أثارت الكثير من الجدل منا ببعيدة..

إن احترام الخصوصيات الثقافية والمحافظة في ذات الوقت على حرية التعبير أمر سيبدو على الدوام بمظهر توتر يتعين مناقشته والتداول بشأنه في أي مجتمع ديمقراطي. فالكلام بصراحة، بل وبشدة أحيانا حق لنا، إلا إذا كان الغرض منه التحريض على التمييز أو العداوة أو العنف. ولذلك فإن أي محاولة للحد من حرية التعبير ينبغي أن تقاس وفق هذا المعيار. ويجب مع ذلك احترام حقوقنا المتعلقة بالديانة والثقافة. فلا يوجد أي نظام تراتبي أو هرمي فيما يتعلق بحقوق الإنسان. فحقوق الإنسان سلسلة مترابطة واحترامها *جميعا* هو بالتحديد ما يضمن كرامة الفرد وهناك أمر آخر بالغ الأهمية. "وفي عصر عالمية وسائل الاتصال،سوف تعرض المنتجات الثقافية ومنها الفن..."[1]، هو الاعتراف بأن التنوع الثقافي يستمد معينه من تجارب وإسهامات جميع البلدان والثقافات والشعوب والأمم. والتنوع الثقافي يعزز القيم الإنسانية ويقيم أرضية مشتركة حيث لا يمكن لأي ثقافة أن تدعي الفضل على سائر الثقافات. ورغم أن التنوع بإمكانه إثارة الفرقة والتعصب بل والعنف كذلك، فإن وسائل الإعلام إن كانت حرة وتعددية ومهنية قادرة هي أيضاً على توفير منتدى للتفاوض السلمي بشأن هذه الاختلافات، فالفنان له دور في مواجهة التحديات التي تواجهها الأمة.

**خاتمة:**

الأدب بوصفه فنا من الفنون هو ظاهرة اجتماعية لها دور في نشر رسالة الحوار والتسامح.

في الأخير يمكننا أن نقول أن الفن يمكن أن يكون أداة للحوار والتسامح، فالفن يعتبر أحد الأعمدة الحضارية للمجتمع وله دور في النهضة الحضارية للمجتمع،وهو يكشف لنا العلاقة التي تربط الفن بالحوار والتسامح والفنان حقيقة له دور في مواجهة التحديات التي تواجهها الأمة ويستطيع من خلال فنه مدَ جسور التواصل بين الفنون والتخصصات الأخرى، وكذا دعم النشاطات الفنية في ظل نقص العناية بالفن والفنانين فالحالة الفنية الراهنة تنبأ على أن الفن هو تقدم وإزهار وإبداع.

[1] محسن عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة2005،ص164.

**قائمة المصادر والمراجع:**


ـ محسن عطية، اتجاهات في الفن الحديث ، عالم الكتب،القاهرة .

ـ محسن عطية، الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب،القاهرة.

ـ محسن عطية، آفاق جديدة للفن،عالم الكتب، القاهرة2005 .

ـ محسن عطية، التجربة النقدية في الفنون التشكيلية،عالم الكتب، القاهرة2011.

ـ محسن عطية، الفن والحياة الاجتماعية عالم الكتب القاهرة 2007

ـ الإنسان والأدب في رسائل إخوان الصفا، منال إسماعيل عجوب منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة دمشق2010.

ـ الرمز والسلطة بورديو، ترجمة: عبد السلام بنغيد العالي دار توقال للنشر.

ـ المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع للدكتور خليل أحمد خليل من دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع

ـ النقد والمجتمع حوارات مع رولان بارث ، بول دي مان ، جاك دريد، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، حوليا كريستيفا، تيري إجلتون، ترجمة وتحرير: فخري صالح ط2004.

ـ توماس مونرو، التطور في الفنون، الجزء الثاني، ترجمة: محمد على أبودرة وآخرين، الهيئة المصرية للكتاب،1972.

ـ سيدنى فنكلشتين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة،1971 .

ـ مجلة بن رشد بهولندا دورية علمية محكمة فصليا العدد الخامس.

ـ محسن عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب ، القاهرة2005 .

ـ محسن عطية، الفنون والإنسان، عالم الكتب، القاهرة 2010.

ـ محسن عطية، الفنون والإنسان.

ـ محسن عطية، موضوعات في الفنون الإسلامية،عالم الكتب ،القاهرة2005 .

ـ مقدمة نقدية في علم الاجتماع، ترجمة:أحمد زايد، محمد محيي الدين، عدلي السمري، محمد الجواهري، أنتوني جيدنز.

ـ هربرت ربد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، تحقيق:مصطفى حبيب.

# البعد السوسيولوجي لفن العمارة الإسلامي.

# The sociological dimension of Islamic architecture

**أ. بلحضري بلوفة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.**

**الملخص:**

إذا ما حاولنا القيام بمقاربة تجمع في ثناياها القراءات التي نستخلصها من مستويات البعد السوسيولوجي للعمارة الإسلامية كموضوع قابل للبحث في أضابيره التاريخية؛ والفن كمستوى ثقافي وجمالي يعبّر عن الحضور الإسلامي، لألفيناها شبكة علائقية يتقاطع فيها موضوع السوسيولوجيا مع الفن وجمالياته. ولا أدل على ذلك مما يتم سبره في خضم النبش الأركيولوجي في ردهات مختلف الحضارات الإنسانية؛ وعلى رأسها الحضارة الإسلامية التي ما فتئت تشيد للعمارة إلاّ وحوَت في ثنايا هذا التشييد ركنا يولي مكانة لحسن الجوار واحترام الغير ويبعث على ضمان استقراره في كنف جو يحذوه الرضا والمحبة والتسامح. أوليس لنا ما نتأسى به كحجة تتأسس على أصولها إشكاليّة التسامح حتى وإن كانت هذه الإشكالية تتخذ بعدا دينيا؟. إن الإجابة على هذا التساؤل ستقودنا حتما للاعتراف بمنح فن العمارة الإسلامي أهمية للقيم المادية والروحية على السواء. كيف لا؟؛ وأن هذه القيم قد أذكيت من مشارب تستأنس أدبياتها من مرجعية دينية. ولئن تمخض عن هذه الرؤية سؤال جوهري؛ فإنه لن يحيد عن ضرورات المساءلة التي تستدرجنا للكشف عن العلائق الموجودة بين الدين والفن كإطارين متلازمين وتعرية جذور عناصرهما السوسيولوجية.

**الكلمات المفتاحية:** السوسيولوجيا الثقافية؛ فن التصميم؛ العمارة؛ الدين؛ تقدير الآخر.

**Abstract:**

If we try to make an approach that Gathered in its content the readings that we extract from the levels of the sociological dimension of Islamic architecture as a searchable subject in its historical files, And art as a cultural and aesthetic level expressing the Islamic presence. We have a relational network in which the subject of sociology intersects with art and its aesthetics. This is evidenced by what is being explored in the midst of the archaeological excavation in the corridors of various human civilizations; On top of it is the Islamic civilization that has been hailing architecture only and has contained in the folds of this construction a pillar that places a good neighborhood and respect for others and promises to ensure its stability in a climate of satisfaction, love and tolerance. Do we not have what we suffer as an argument based on its origins, the problem of tolerance, even if this problem has a religious dimension? The answer to this question will inevitably lead us to acknowledge that Islamic architecture gives importance to both material and spiritual values. How not?; And that these values were Taken from Religious reference. While this vision resulted in a fundamental question, It will not deviate from the imperatives of accountability that entice us to reveal the existing relationships between religion and art as two connected frames and reveal its roots of of their sociological elements.

**Keywords**:

cultural sociology; Art design; architecture; Religion; Respect for the other.

*** مقدمة:**

كثيرة هي الدراسات والبحوث التي تناولت موضوع فن العمارة الإسلامي، وكثيرا ما كانت تدور مساءلاتها حول السياقات التاريخية والجمالية لهذا الفن. وعلى خلاف العادة؛ سأحاول من خلال هذه الورقة تقديم قراءة سوسيولوجية تجمع في ثنايا مقارباتها بعدين أساسيين وهما: البعد الفني والبعد الوظيفي للعمارة الإسلامية.

إن الحديث عن مستويات البعد السوسيولوجي لفن العمارة الإسلامي كمعطى وظيفي قابل للبحث في تلافيفه ذات الشبكة العلائقية التي يتقاطع فيها موضوع السوسيولوجيا الثقافية مع الفن وجمالياته؛ وكمعطى فني يرتقي في أبحاثه إلى مستوى السبر الأركيولوجي في ردهات مختلف الحضارات الإنسانية؛ وعلى رأسها الحضارة الإسلامية، يجعلنا نلتفت إلى التنزيلات التي استشرفت فيها الرؤية الإسلامية موضوع الإنسان، لا بل موضوع المعمار وقيمة الإنسان على قدم المساواة.

حقيقة؛ إن العمارة الإسلامية ما فتئت تعهد إلى البناء والتشييد إلاّ وكانت فنا راقيا بمعنى الكلمة، ذلك لأن هذه العمارة حوَت في ثنايا شروط تشييدها ركنا يولي مكانة لحسن الجوار واحترام الغير بما يبعث على ضمان استقراره في كنف جو يحذوه الرضا والمحبة والتسامح. أوليس لنا ما نتأسى به كحجة تؤسس لإشكاليّة التسامح حتى وإن كانت هذه الإشكالية تتخذ بعدا دينيا؟ أجل؛ ثمّة إجابة ستقودنا حتما للاعتراف بأن فن العمارة الإسلامي يمنح أهمية للقيم المادية والروحية على السواء. كيف لا؟؛ وأن هذه القيم تستأنس في أدبياتها على مرجعية دينية تذكي هذه القيم وتعطي لها معنى خاصا.

**1. ما هو فن العمارة الإسلامي؟**

سؤال كان لا بد من طرحه للكشف على حاجة الإنسان إلى المعمار، وأن ذالكم المعمار لم يكن ليبنى بالأساس على غرض تلبية الحاجة إلى المأوى والسكن والمعاش والاقتصاد وما يعود عليه بالمنفعة فحسب، وإنما ارتبط بشكله ونمطه وخصوصياته التي أبدى فيه صنّاع الثقافة الملهمون وذوو الخبرات الموهوبون القادرون على التفنن والإبداع مدى تقيدهم بالحاجات الاجتماعية إلى درجة أصبحت فيه التشكيلات الجمالية جزءا لا يتجزأ من شخصية البناء وتقليدا يحفظه البناؤون عن ظهر قلب[1]. كذلكم؛ فإن فن المعمار الإسلامي وفي شتى الممارسات الحرفية وبيئاتها المختلفة؛ يأخذ بعين الاعتبار حمولة القيم المعيارية والإنسانية والجمالية مجتمعة، بما يحقق هوية الانتماء وروح التضامن والتسامح والائتلاف وحسن الجوار.

ينطلق مفهوم العمارة في الإسلام من معنى مشتمل على مدلولات البناء والتشييد والعقار في كل أحواله. وهي مدلولات تتحقق على إثرها مقاصد العمران كجزء لا يتجزأ من منظومة الحاجات الإنسانية والاجتماعية على السواء. ومعنى ذلك؛ أن نظم العمارة في الإسلام مقيدة بشيء اسمه ثوابت ومتغيرات التشريع الإسلامي المسايرة للنظم الاجتماعية ومتغيراتها عبر الزمان والمكان.

إن المقاربة بين النصوص الشرعية من كتاب وسنة كما ورد في قوله تعالى: «كأنهم بنيان مرصوص»[2]، وقوله صلى الله عليه وسلم: « المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا» وشبك بين أصابعه[3]، وقوله عليه الصلاة والسلام «... من بنى بناء فليدعمه على حائط جاره»[4]، هي نصوص محملة بذوق تتوضح فيه اجتماعية المعمار في الإسلام، حيث ينجلي فيه أيضا السلوك الراقي للاجتماع وأُلفته؛ والجوار وحسنه؛ والتراحم وأدبه. ولا شك أن اجتماعية البناء في التشريع الإسلامي يمنحنا نموذجا سوسيولوجيا نستشف من خلاله التوليفة الاجتماعية التي يرومها الإسلام

---

[1] ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1414هـ 1994م، ص 18.

[2] سورة الصف، الآية: 4.

[3] أخرجه البخاري، كتاب المظالم والغصب، باب نصر المظلوم، (3/ 129) تحت رقم: (2446)، ومسلم، كتاب البر والصلة والآداب، باب تراحم المؤمنين وتعاطفهم وتعاضدهم، (4/ 1999)، تحت رقم: (2585).

[4] أخرجه أحمد، (1/ 313)، وابن ماجه (2339)، والبيهقي في "الكبرى" (6/ 69)، والطبراني في "الكبير" (11/ 281).

والقائمة على مبدأ السياج المادي والمعنوي المحكم للتشريع الإسلامي؛ "لا ضرر ولا ضرار". فلا يحق للجار فتح كوة أو غرس شجر بمحاذاة عرصة جاره إلاّ بإذنه، وذلك تجنبا لإلحاق الضرر به.

**2. سوسيولوجية فن العمارة الإسلامي:**

لو أننا حاولنا أن نتقدم بتعريف مبسط عن معنى الفن المعماري الإسلامي من وجهة نظر السوسيولوجيا؛ لألفيناه فنا متناغما مع الرواسب التاريخية التي سبقت ظهور الإسلام وما بعد هذه الفترة. ولكننا إذا اعتبرنا أمر التأسيس للمعمار الإسلامي وانطلاقه من مسلمة التأصيل الإسلامي، فلا مناص من الإشادة على أن هذا التأسيس يستأنس إلى أساسين اثنين؛ وهما: الأساس الروحاني والأساس الاجتماعي[1].

**أولا: الأساس الروحي:**

ومعنى ذلك أن فن العمارة الإسلامي إنما تتثبت أساساته على حمولة دلالات النصوص الشرعية كتابا وسنة. بحيث نقف على نصوص شرعية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة ما يدعو إلى الأخذ بأخلاقيات البناء والتشييد سواء تعلق الأمر بأدب وأخلاق البناء التي تدخل في خصوصيات البناء ذاته وتفاصيله الداخلية كالقبلة مثلا كما في قوله تعالى: « وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ وَأَخِيهِ أَن تَبَوَّءا لِقَوْمِكُمَا بِمِصْرَ بُيُوتًا وَاجْعَلُواْ بُيُوتَكُمْ قِبْلَةً »[2]، أو بما ارتبط بأخلاقيات الجوار بدعوى الحفاظ على الرابط الاجتماعي والدعوة إلى مراعاة وتقدير حقوق الجيران كالمنع والكف عما يؤذيهم من "ريح أو دخان أو غيرهما مما يؤثر على السكان والمسكن"[3] أو بناء نافذة قبالة نافذة جاره قد يجعل منها منفذا لسماع حديثه مع أهله، أو غرس في أصول الجدران سواء كان مشتركة أو غير مشتركة؛ لاسيما إذا خيف عليها التصدع فتتسبب في أذية الجار أو تحجب الضوء عنه، أو "فتح كوة على عرصة جاره إذا تضرر بذلك أو خاف التضرر"[4]. فلا أدل على ارتباط القيم الروحية بالقيم المجتمعية من قوله تعالى:﴿ وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا﴾[5]. ولا أدل مما أشار إليه العلامة ابن خلدون فيما ينصرف عن الانتفاع بالمعمار بما يجعل "الانتفاع بظاهر البناء مما يتوقع معه حصول الضرر في الحيطان فيمنع جاره من ذلك إلا ما كان له فيه حق. ويختلفون أيضا في استحقاق الطرق والمنافذ للمياه الجارية والفضلات المسربة في القنوات. وربما يدعي بعضهم حق بعض في حائطه أو علوه أو قناته لتضايق الجوار أو يدعي بعضهم على جاره اختلال حائطه خشية سقوطه ويحتاج إلى الحكم عليه بهدمه ودفع ضرره عن جاره وعند من يراه"[6].

**ثانيا: الأساس الاجتماعي:**

إذا كان الوعي المجتمعي في مرحلة من تاريخ الأمة العربية متميزا بعصبية النصرة إلى اللحمة القبلية المنغلقة؛ فإن دين الإسلام قد أوجد نوعا جديدا من هذا الوعي. هذه اللمسة الجديدة تمثلت في بناء لحظة إيبوخية أضفت على المجتمع العربي بناءً معرفيا وإبيستمولوجيا مبنيا على روح المدنية المنفتحة على الغير، والتي تأخذ بمقتضاها ضرورات مراعاة مصلحة الجماعة واطمئنانها المادي والمعنوي.

---

[1] فردريك معتوق، سوسيولوجيا الفن الإسلامي، سلسلة اجتماعيات عربية 8، منتدى المعارف، 2017، ص21. متاح بالموقع الالكتروني: https://agatha-christie.site/kutib_mubi-swsywlwjy_lfn_lslmy_34750.html

[2] سورة يونس، الآية: 87.

[3] محمد أبو زهرة، الملكية ونظرية العقد في الشريعة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2014، ص 19.

[4] محمد علوي ابن النصر، من تشريعات المباني في الإسلام، تاريخ التصفح: 2020/06/06 على الساعة 09:43. متاح بالموقع الالكتروني: http://www.habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/8009

[5] سورة التوبة، الآية: 24.

[6] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ضبط وشرح وتقديم محمد السكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1425هـ 2005 م، ص ص 378-379.

إن المنظور الإسلامي قد اقتضى النزوع عن الوعي الفرداني الذي تحتكره القبيلة إلى إشاعة الوعي الجماعي الذي يحقق الحاجة التي تتوق إليها الجماعة. ومن هاهنا غُلّبت وصايا التشريع الإسلامي عن آراء وأحكام صاحب الشأن في القبيلة، كما أضحت أحكام وتصورات هذا الأخير مستقاة من وصايا التشريع.

**إن** القراءة السوسيولوجية لموضوع فن العمارة الإسلامي تدفعنا للحديث عن البنيات التي تجعل منه فنا متميزا عن باقي أشكال العمارة في خضم الديانات الأخرى. ولب القول، أن فن العمارة الإسلامي لم يكن فنا عبثيا أو اعتباطيا، وإنما كان فنا وصناعة تتنفسان بروح العلم. ولا أدل من ذلك على أن الأمة الإسلامية عرفت فن الزخرفة وعلم الهندسة[1] فيما يرويه العلامة ابن خلدون في مدونته "المقدمة" عن حمولات الأضابير التاريخية التي صنفت في شأن الزخرفة والهندسة حين يقول: "...والكتاب المترجم لليونانيين في هذه الصناعة كتاب أوقليدس ويسمى كتاب «الأصول» وكتاب «الأركان» وهو أبسط ما وضع فيها للمتعلمين، وأول ما ترجم من كتاب اليونانيين في الملة أيام أبي جعفر المنصور. ونُسَخه مختلفة باختلاف المترجمين فمنها لحُنينَ بن إسحاق ولثابت بن قرة وليوسف بن الحجاج ويشتمل على خمس عشرة مقالة، أربع في السطوح، وواحدة في الأقدار المتناسبة، وأخرى في نسب السطوح بعضها إلى بعض، وثلاث في العدد، والعاشرة في المنطقات والقوى على المنطقات ومعناه الجذور، وخمس في المجسمات. وقد اختصره الناس اختصارات كثيرة كما فعله ابن سينا في تعاليم الشفاء أفرد له جزءا منها اختصه به، وكذلك ابن الصّلت في كتاب «الاقتصار»، وغيرهم. وشرحه آخرون شروحا كثيرة وهو مبدأ العلوم الهندسية بإطلاق"[2]. ومن النماذج التي يمكن أن نستدل بها أيضا في هذا الشأن؛ ما برع فيه البيزنطيون في صناعة القبة الإسلامية. ولعلها دلالة عن حضور هوية امتزج فيها الجانب المادي بالجانب الروحي. ولئن كانت هنالك نماذج أخرى - وإن كان ثمة زخما تاريخيا - أحق بأن نتوقف عندها في هذا المضمار؛ فلا يسعنا إلّا أن نقدم صورة واحدة في خضم الحضارة العثمانية وهي تُظهر لنا - على سبيل الاستدلال - ما ضلع فيها صناع كثر في تشكيل عناصر معمارية وظيفية وجمالية للبيوت والمساجد والأروقة مختلفة الأشكال والأنواع. وليكن العقد نموذجا يسع لهذا المقام بوصفه أحد العناصر المعمارية. ومما حواه نماذج هذا العقد: ( القرمة – الحدّارة – الطنف – الجنزير - مفتاح العقد - تاج العقد - خصر العقد - رجل العقد – التنفيخ - التتويج أو التجريد - كوشة العقد - فتحة العقد - بطن العقد - صنجة؛ سنجة)[3].

ولئن قلنا أن فن العمارة الإسلامي هو فن مجتمعي، فإننا نروم إلى إيصال رسالة عقائدية تستوعب في ثناياها رسائل تضمينية وأخرى تقريرية تتوزع على البنيوي والوظيفي والثقافي والأخلاقي والسلوكي والمهني. أي أن النصوص العتيقة التي سجلها التراث العربي سواء عن طريق أولئك الذين عاينوا مختلف الحرف والانجازات أمثال ابن خلدون والتوحيدي، أو أولئك الذين مثلوا صناعا يدويين؛ فالكل كان محترفا للمهنة وأخلاقياتها بما تحمله الكلمة من ضوابط ودلالات.

إن فن العمارة الإسلامي قد أولى خصوصيات متفردة عن بعضها لكل نمط من أنماط العمران بحسب ما يقتضيه المجال الجغرافي وما تقتضيه حاجة البيئة الاجتماعية. ولو أننا نظرنا إلى وظيفية الحاجة لفضاء السكن؛ لوجدناها تتطلب في إحدى الضرورات ما يميزها على أنه فضاء سكني. وعندئذ فإن طبيعة هذا الفضاء ليست كمثلها وهي تتجسد في وظيفية الحاجة بفضاء العبادة، وليس كمثلها وهي تتجسد في فضاء التعليم؛ وهلم جرا من التباينات الجمالية والفنية التي يقتضيها أي فضاء. فالسمات الوظيفية لجمالية الفضاء تمفصلها تراكيب السياقات الفنية التي توحي إلى طبيعة النموذج. إذًا؛ إن أول عنصر يمكنه أن يحيلنا إلى قراءة سوسيولوجية في خضم المعمار الإسلامي،

---

[1] لعل حضارة المصريين القدماء كانت سباقة في العلم، ولعلها أن الهندسة في هذا العصر جسدت سرا عظيما تشهد عليه أيقونة أهرامات الجيزة منذ 2900 ق. م إلى يومنا هذا.

[2] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، سبق ذكره، ص 448.

[3] بتصرف، رافع محمد، العقود في مدينة الجزائر خلال الفترة العثمانية، تقنيات الرسم والبناء، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الرابع، ديسمبر 2016، ص ص 244- 246.

هو قيم التناغم بين ما هو جمالي ووظيفي. وعليه؛ يمكن الجزم على أنه ليس ثمة ما يعزل القيم الوظيفية عن القيم الجمالية للفضاء. ولنا في بعض النماذج على سبيل المثال – لا الحصر – الأنساق البصرية لمداخل المدن الإسلامية، الزخرفة الإسلامية، السجاد الإسلامي وهلم جرا من زخم إبداعات الفن الإسلامي.

لا يتوقف الفن الإسلامي على الإبداع في الخطوط والنقوش والرسوم والفن التجريدي بشكل عام، وإنما يتسع مجاله إلى فن عمارة المساجد والمدارس والقصور والمساكن والأضرحة والمقابر والحمامات وما إلى ذلك مما دعت إليه حاجة الفرد والجماعة. ولعلك تجد من هذا المنطلق، أن الفن الإسلامي جسد فنا محملا بنزعة القيم الاجتماعية المعبرة عن الهوية الدينية والاجتماعية على السواء، بل ويمنحنا صورة أقرب إلى واقع العصر ومخاضاته الفنية الذي تجتمع فيه المدخلات الوظيفية والجمالية للنسيج الاجتماعي والنسق الثقافي السائد.

وإذا ما تأملنا في بنية النظم المعمارية التي أسست عليها المدن القديمة في الحضارة الإسلامية من المشرق إلى المغرب، لوجدناها تتمتع ببنية فيزيائية محملة بثوابت وخصائص تجعل من هذه البنية فنا متميزا بذاته. وذلك بما يطبعها من هندسة في التخطيط ودقة في الترتيب. ولو أننا نظرنا إلى الفلسفة التي رُسّخت عليها نماذج هذه العمارة من المغرب الأقصى إلى تخوم المشرق وصولا إلى تخوم التوسع الإسلامي؛ لألفيناها فلسفة عمارة مبنية على حسن الترتيب والتصنيف من حيث تصنيف أسواقها[1] وتموقع مساجدها وتراص بناياتها. ذلك لأن روافد هذه الفلسفة مستمدة من فكر إسلامي يستمد قوته من تشريعات الإسلام.

ومن النصوص الشرعية التي تحيلنا إلى الأخذ بالضرورات الاجتماعية كما هي المساكن مثلا، فإن ذلك قد تقرر في قول الله تعالى: ﴿ ومساكن ترضونها ﴾[2]. وقوله تعالى: ﴿ كأنهم بنيان مرصوص ﴾[3]. وقوله صلى الله عليه وسلم : " المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضًا، وشبك بين أصابعه "[4]. وقوله عليه الصلاة والسلام: " إذا اختلف الناس في الطريق فحدها سبعة أذرع "[5]. وقوله عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم: "من اقتطع من طريق المسلمين أو أفنيتهم شبرا من الأرض طوقه الله يوم القيامة من سبع أراضين"[6]. ولئن ثمة دلالة نستشفها من خلال هذه النصوص، فإننا نجدها محملة بمعاني سامية تحمل في تقريرها الحرص على النظام والترتيب والاصطفاف والتراص والتقارب والتساوي والإحكام والاتفاق بحيث لا يزيد أحدهم في بنائه على غيره بما يحجب الشمس أو الهواء عنه أو يتسبب في أذيته. وإذ كانت هذه القيم تحيلنا إلى مقولات الإسلام في اجتماعية البناء في المعمار الإسلامي، فإنها بالمقابل لا تنفك أن تكون تعبيرا عن القيم السوسيولوجية التي حرص الإسلام على زرعها في القلوب والنفوس مثل الاجتماع، الجوار والصلة والتواد والتراحم والرفق والألفة والإحسان والفضل ووحدة الصف.

ولن يتوقف أدب العمارة في الإسلام عند حدود إقرار حسن الجوار، بل إن النصوص الشرعية منها ما أرشد إلى أدب النظر إلى نقاط مفصلية قبل تشييد البناء، ومن أمثلة ذلك، التدبير في بناء أماكن قضاء الحاجة، بحيث لا ينبغي أن يكون الكنيف مستقبلا أو مستدبرا القبلة. أما الجمالية في فن العمارة الإسلامي حاضرة أيضا في الخصوصيات التي تتميز بها المساكن كأحد الثوابت، فلا نجد مسكنا إلاّ وقد تزين بنافورة أو شجر أو نباتات تزين

---

[1] محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 128، ذو الحجة 1408 أوت 1988، ص 332.

[2] سورة التوبة، الآية: 24.

[3] سورة الصف، الآية: 4.

[4] أخرجه البخاري، كتاب المظالم والغصب، باب نصر المظلوم، (3/ 129) برقم: (2446)، ومسلم، كتاب البر والصلة والآداب، باب تراحم المؤمنين وتعاطفهم وتعاضدهم، (1999/4)، رقم (2585).

[5] عمرو إسماعيل محمد، تخطيط المدن في العمارة الإسلامية، فكر وفنون، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، مصر، 2019 ص33،

[6] أبي محمد جلال الدين عبد الله بن نجم، عقد الجواهر الثمينة في مذهب عالم المدينة، ج2، تحقيق، محمد عثمان، دار الكتاب العلمية، بيروت، 1971، ص 190.

فنائه، كما أننا نجد غالبية غرف هذا المسكن تطل على هذا الفناء، فهي متعة للناظر تبعث في نفسه الحبور والهدوء، ومنتزه للتهوية المستدامة، وفسحة لإمداد الغرف بالضياء، ومنتجع آمن للأسرة والأطفال.

*** الخاتمة:**

يستوجب البحث والتأليف في سوسيولوجيا الفن الإسلامي من المشتغل بهذا الحقل أن يتسلح بمعطيات كافية تكون كفيلة بمنحه صورة عن بنيوية مختلف الوضعيات الاجتماعية وما يصاحبها من سياقات ثقافية (فنية وجمالية)، لأن الأمر في النهاية محسوب على الاجتماعي والفني، فبقدر معرفتنا لكيفية التمحيص فيما يربط الفني بالمجتمعي وذوقه العام، وبقدر معرفتنا لحجم الأثر الذي يلعبه الفن في هندسة العلاقات الاجتماعية؟ تمكنا حينذاك من الاستزادة في كتابة بحث مستوف لمتطلبات تروم إلى إرساء تجربة لرصيد معرفي جدير بإدخالنا في مصاف المشتركين في سياقات زخم البحوث التراثية والتاريخية والسوسيوثقافية. ولعلنا نكون قد أوجدنا مُدخلا إلى مساحة لطالما كانت بحاجة إلى تصويب وتدقيق كبيرين، نظرا لحجم الكتابات التي تصادفنا في غمرة المتاجر الأنطولوجية التي تعهد إلى صبغ الحقيقة بما يناسبها من ملونات، لاسيما من قبل طعن النقاد الغربيين المفعم بالنوايا المبيتة والمحملة بخصام ديني أو سياسي وضغائن لا يريحها قياس وتقويم الفن الإسلامي بشكل عقلاني وموضوعي.

إذاً؛ إن الوضع يستدعي تقديم قراءة موضوعية ومعمقة مبنية على التحليل المعرفي. صحيح؛ إن البحث في أضابير تاريخ الفن الإسلامي أمر مهم، ولكن البحث في الفن الإسلامي بكل أبعاده وربطه بالتشريع الإسلامي ودنيا الناس يبقى من الأهمية بمكان أيضا. وهي القراءة السوسيولوجية التي نرومها ونستشرفها مستقبلا في أبحاث من هذا القبيل.

*** قائمة المصادر والمراجع:**

**1. قائمة المصادر:**

*** مسرد الآيات:**


- المصحف الشريف، رواية ورش عن نافع، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، عام 1984.
- السنة النبوية المطهرة، الأحاديث الشريفة.
- المظالم والغصب، باب نصر المظلوم، (3/ 129) تحت رقم: (2446)، ومسلم، كتاب البر والصلة والآداب، باب تراحم المؤمنين وتعاطفهم وتعاضدهم، (4/ 1999)، تحت رقم: (2585).
- البيهقي في "الكبرى" (6/ 69)، والطبراني في "الكبير" (11/ 281).


**2. قائمة المراجع:**


- أبي محمد جلال الدين عبد الله بن نجم، عقد الجواهر الثمينة في مذهب عالم المدينة، ج2، تحقيق، محمد عثمان، دار الكتاب العلمية، بيروت، 1971.
- ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1414هـ 1994م.
- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ضبط وشرح وتقديم محمد السكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1425هـ 2005 م.
- عمرو إسماعيل محمد، تخطيط المدن في العمارة الإسلامية، فكر وفنون، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، مصر، 2019،
- فردريك معتوق، سوسيولوجيا الفن الإسلامي، سلسلة اجتماعيات عربية 8، منتدى المعارف، 2017.

- محمد أبو زهرة، الملكية ونظرية العقد في الشريعة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2014.

**3. المجلات والدوريات:**

- رافع محمد، العقود في مدينة الجزائر خلال الفترة العثمانية، تقنيات الرسم والبناء، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الرابع، ديسمبر 2016.
- محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 128، ذو الحجة 1408 أوت 1988.

**4. المواقع الالكترونية:**

- محمد علوي ابن النصر، من تشريعات المباني في الإسلام، متاح بالموقع الالكتروني: http://www.habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/8009

# فن الغرافيتي و حوار التسامح في الفضاء الحضري

**بن سهلة يمينة، أستاذة محاضرة ب، جامعة عباس لغرور خنشلة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية**

**الملخص:**

نهدف من خلال هذه المقاربة الفلسفية السوسيولوجية إلى إبراز أهمية **فن الغرافيتيGraffiti** في إعادة بناء الرابط الاجتماعي بين فئات المجتمع الحضري، إلى جانب البناء الثقافي، والتربوي والحضاري على الرغم من أنه قد نشأ بين جدلية الرفض، والقبول في محاولة لفهم، وتفسير طبيعة المجتمعات الحضرية المعقدة أمام حتمية التغير الاجتماعي بهدف التعبير عن **الوحدة الشاملة** بين جميع طبقات المجتمع في **المدينة الشاملة**، وإقصاء الحواجز الثقافية، والعرقية في الفضاء الحضري، بمعنى تجاوز مواطن السيطرة، والهيمنة الأيديولوجية لإستراتيجية النسق الطبقي، وفتح مجال التواصل مع الحياة في سياق تشاركي، وحواري بين الفنان، والساكنة **تحت شعار فن الغرافيتي حوار التسامح في الفضاء الحضري، ومحاولة الإجابة عن سؤال الفلسفة العيش المشترك...العيش معا بسلام، ضمن معادلة فنية حضارية متغيراتها(الإبداع الفني+هوية الفضاء الحضري+الحق في تملك الفضاء+الهابيتوس)**.

**الكلمات المفتاحية:** فن الغرافيتي، الفردانية، المدينة، التسامح، الفضاء الحضري، الهابيتوس، الثقافة ، الهوية، الحوار، النسق

**Graffiti art and dialogue of tolerance in the urban space**

Through this philosophical approach, we aim to highlight the importance of the art **of graffiti** in the cultural, educational, and civilization structure, although it arose between the dialectic of rejection and acceptance in an attempt to understand and explain the nature of complex urban societies in front of the imperative of social change with the aim of expressing a comprehensive unity among all classes of society, And the exclusion of cultural and racial barriers in the urban space, in the sense of transcending the domains of domination, ideological domination and opening the field of communication with life in a participatory context, and a **dialogue between the artist and the population under the slogan of the art of graffiti, a dialogue of tolerance in the urban space, and an attempt to answer the question of philosophy coexistence. Living together in peace, within a civilization artistic equation, its variables (artistic creativity + urban space identity + the right to own space + hapetus)** .

**Keywords:** Graffiti, individualism, city, tolerance, urban space, hapetus, culture, identity Dialogue,

لطالما اعتبر الفن أو العمل الفني بجميع مظاهره أحد أهم الأعمدة الحضارية للمجتمع لأنه يعبر عن روح، وثقافة، وحضارة المجتمع في أي زمان و مكان، كما يشكل همزة الوصل، و الوصال بين الذات المبدعة للفن الجميل، والمجتمع بهدف إعادة بناء الروابط الاجتماعية، وإحياء الروح الفنية من خلال ترقية الذات المتلقية بين الذوق و القيم، باعتبار الفنان هو انعكاس للمجتمع الكلي الذي ينتمي إليه ما يمنحه إمكانية تفعيل البناء الاجتماعي التربوي، والحضاري، ما يجعل كلا من الفن، والفنان ينتميان لمعادلة ذات ديناميكية تبادلية بين العمل الفني، والمجتمع لأنه من خلال الإبداع الفني تكتشف الحضارات، وتبنى النهضة الحضارية لأن **الفنان يشبه العالم في لحظة الإبداع LA CRIATIVE FLACHE**.

فغالباً ما تشهد المجتمعات الذي تفتح المجال أمام شرعية حق الملكية للفضاء الحضري، وحرية الإبداع الفني انتشار القيم الجمالية الموحدّة للحس المشترك، ما يعزز الشعور بالانتماء للمكان، و يؤسّس **لروح التسامح**

**بين أفراد المجتمع وسط الفضاءات الحضرية** باعتبارها فضاءات مفتوحة على جميع التصورات النظرية، والتطبيقية خاصة أمام صيرورة التطورات العلمية، والتكنولوجية الراهنة التي انعكست بصورة مباشرة، وغير مباشرة على جميع شرايين الحياة الثقافية، والاجتماعية، السياسية، الاقتصادية...

ما نتج عنه اختزال شبه كلي لإنسانية الإنسان ليعيش اليوم **الشعور بالاغتراب** داخل مجتمعه الذي ينتمي إليه، ما يفرض على الفرد اكتساب، وممارسة سلوكيات لا تعكس ثقافته لكنها تمنحه دلالة الانتماء للفضاء الحضري، لكنه للأسف يقع في مفارقة الفردانية، مع العلم أن شيخ الأنتروبولوجية البنيوية كلود ليفي ستروس يرى أن المجتمع يقوم على أساس نسق لا يفهم فيه الفرد بفردانيته، و لا يحقق أنطولوجيته إلاّ من خلال انتمائه لبنية النسق الكلي.

بما أن الفن يساهم بشكل كبير في تطوير الفكر، والحوار ما يمنحنا إمكانية التجديد في أساليب الحياة من خلال تطوير أنواع الفنون الموازية لتغيرات المجتمع، و الواقع المعيش لأنه يعكس بنية الفنان، والمجتمع في آن واحد كونهما وجهان لعملة واحدة، **يجبرنا ذلك على ضرورة تطوير الفنون التي تقوم على حوار التسامح، والمواطنة، والكرامة** أمام رهانات تعدد الممارسات الثقافية، والنزاعات الإيديولوجية في الفضاء الحضري، ما يوّلد ضغطا، وتخوفا كبيرا للساكنة بسبب شعوره بعدم الانتماء للفضاء الذي يعيش فيه، و عدم قدرته على التمييز بين الهويات.

يجعلنا ذلك نحدد من خلال هذه المقاربة الفلسفية محاولة **تعزيز حوار التسامح، و روح المواطنة، والحق في تملك الفضاء الحضري** و جعلها من بين أهم الأهداف، ومقاصد الفن في الفضاء الحضري عموما، و**فن الغرافيتي** خاصة لأنها فنون تجسد سلطة الثقافة البصرية من خلال **هيمنة الصورة بامتياز** على جميع أجهزة، ومضامين الحياة للمجتمع المعاصر، ما يجعلها نسقا ثقافيا جديدا يفتح موسوعة دلالات، ورموز تتجاوز كل حدود القوميات، والثقافات كونها وليدة الثورة التكنولوجية، و من خلال اختيارنا لفن الغرافيتي باعتباره **فنا بصرا إبداعيا متحررا من السلطة الرقمية، والاستنساخ الآلي، وكلاسيكيات الريشة، و كذا محدودية إطار اللوحة الفنية لتصبح اليوم المساحة المفتوحة في الفضاء الحضري عبر جدران الشوارع حقل الإبداع الفني الجميل لفناني الغرافيتي جامعين بذلك أساطير فن الشارع، و روايات الأزقة، وفن الكتابة على الجدران ما يمنحنا مجال التجديد لسلم القيم الجمالية، ومعايير الذوق الجمالي بين الجماهيري، والنخبوي، هي إذا ميزة الفنون الحضرية.**

إذا هو **فن الغرافيتيGraffiti**، الفن الذي نشأ بين جدلية الرفض، والقبول **لتأسيس مشروعيته، وحق انتمائه لبنية المجتمع الحضري الراهن** في محاولة لفهم، وتفسير طبيعة المجتمعات الحضرية المعقدة أمام حتمية صيرورة التغير الاجتماعي بهدف التعبير عن **الوحدة الشاملة** بين جميع طبقات المجتمع، وإقصاء كافة الحواجز الثقافية، والعرقية في الفضاء الحضري، و إبراز قدرة البعد الثوري لفن الغرافيتي على تجاوز مواطن السيطرة، والهيمنة الأيديولوجية ليفتح بذلك مجال التواصل مع الحياة في سياق تشاركي، وحواري بين الفنان، والساكنة تحت شعار **فن الغرافيتي حوار التسامح في الفضاء الحضري، ومحاولة الإجابة عن سؤال الفلسفة العيش المشترك...العيش معا بسلام**، من خلال فتح مساحة ثقافية، وتربوية حضارية تجسدها مقاربات جداريات فن الغرافيتي **ضمن معادلة فنية متغيراتها(الإبداع الفني+هوية الفضاء الحضري+الحق في تملك الفضاء+الهابيتوس)ما يفرض علينا طرح الإشكاليات الآتية:**

- **ما المقصود بفن الغرافيتي؟ و ما أنواعه؟**
- **كيف يساهم الغرافيتي في إعادة بناء الروابط الاجتماعية في الفضاء الحضري؟**
- **هل استطاع فن الغرافيتي اليوم تجاوز الإطار الفني التقليدي، و إعادة استنطاق الواقع المعيش عبر حوار التسامح في المدينة الحضرية؟**

**1/كرونولوجيا، وجنيالوجيا فن الغرافيتي:**

يعود أصل **الجرافيتي Graffiti** إلى الكلمة الإيطالية **graggio**حسب ما ورد في قاموس **وبستر Webster** سنة 1983، و التي تعني **الكتابة، أو الخربشة، أو الرسم بدون ضوابط**، كما تشير معظم القواميس الفنية المتخصصة إلى أن أصل **كلمة الغرافيتي** لاتيني، وهي مشتقة من كلمة "**جرافوس**" التي تعني **الخط المكتوب، أو المرسوم، أو المنسوخ**"، بينما هناك من يرى أنها مشتق من كلمة (**جراف**) التي تعني (**الرسم البياني**)، بينما تعني كلمة (**جرافيك**) **التصويري، أو المرسوم، المطبوع، ما يعني أنها كلمة تشمل مجال الخط، والصورة**.

لكن الغرافيتي ليس بالفن الحديث، بل تعود ممارسته إلى العصور القديمة، وهو ما أكده العلماء والباحثون من خلال ممارسة الإنسان القديم للجرافيتي منذ حوالي 30 ألف سنة عبر رسوماته على جدران الكهوف، والمغارات مستخدمين عظام الحيوانات، ما ساعد الفكر البشري على إكتشاف طبيعة الحضارات القديمة مثل الحضارة الفرعونية، والإغريقية، الرومانية...ليتطور الفن مع تطور العلوم، والتكنولوجيا، والثورة الرقمية ليصبح منذ ستينيات القرن الماضي إلى اليوم فنا عالميا مستقلا كغيره من الفنون التشكيلية يعكس **حقيقة الواقع المعيش، وفلسفة حياة المجتمعات الحضارية**، وتحدياتها أمام النزاعات، والصراعات الراهنة في جميع المجالات خاصة السياسية، والاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية... **ما يجعله فنا يستنطق قضايا الفئة الاجتماعية السفلى التي تعاني الإقصاء، والاختزال، والتهميش من قبل الفئة العليا الصانعة للسلطة، والقرار**.

**لكن ذلك حصر الغرافيتي بصورة حتمية ضمن جدلية الرفض، والقبول بين الممارسين للغرافيتي في الفضاء الحضري**، واعتباره حقا من حقوقهم، و وسيلة للتعبير **عن رفضهم للتهميش، والإقصاء المتعمد**، بينما يراه **أصحاب القرار**، صنّاع السلطة مجرد **خربشة ضد النظام، والطبيعة، و تلوث بصري ثقافي في المدينة**"، ما يجعل فنان الغرافيتي أكثر جرأة من خلال اختيارهم للفضاء الحضري المقدس للسلطة، والعمل على إعادة تخطيطه، وهندسته عبر ألوان البخاخات، والتجسيد لخطابه القائل"**أنا موجود، أملك الحق في ملكية الفضاء العمومي، أملك الحق في صناعة القرار**" على الرغم من تعرضهم للملاحقة القانونية، والعقاب باسم القانون لأنه تخريبا للفضاء الحضري لا فنا.

**ما يجعل فنان الغرافيتي فنانا ثوريا** لم يتعلم في المدارس الفنية، و لا في المعاهد العالمية، بل مدرسته شوارع، وأزقة المدينة التي احتضنت ميلاده بعد صراع مع الحياة، والطبيعة، لتمنحه جدرانها كشهادة اعتراف بأحقيته في الوجود، وشرعيته في الإناتماء لها.

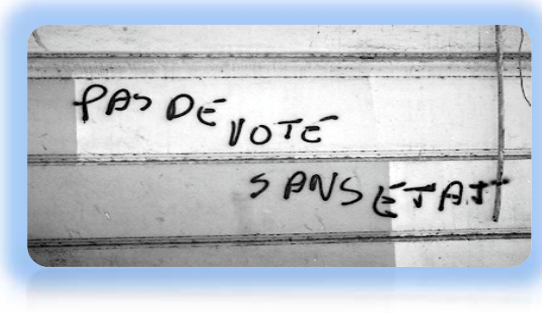
**1-2/ أنواع الغرافيتي:** فن الغرافيتي نوعان منها **المرسوم**، حسب ما تمثله لنا الصورة المأخوذة من **المجلة الثقافية الجزائرية تحت عنوان"صوت الشارع الجزائري في فن الغرافيتي"**:

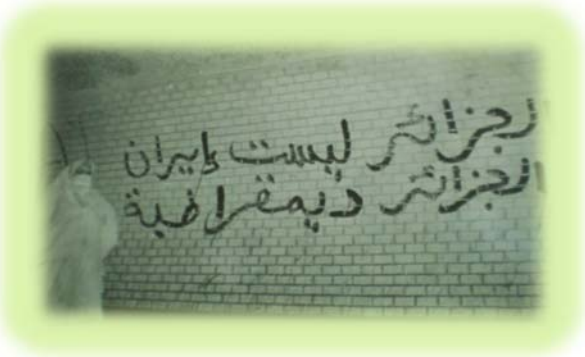
تعكس الصورة نداء أصوات المجتمع الجزائري، والفئات المهشمة من الشباب، والفقراء يحاولون إيصال أصواتهم،

وإثبات وجودهم تحديا لسلطة الملكيات الخاصة لكن بطريقة سلمية لا تعكس العنف بجميع أنواعه، بل يطالبون

بلفت انتباه الفئة العليا و الدعوة للحوار، لأن الصورة تكشف لنا حبهم للوطن، واحتضانهم لوحدة الهوية من خلال ألوان العلم الجزائري...

**أما النوع المكتوب** فيستخدم فيه الفنان كتابات، وشعارات مقصودة، وموجهّة و أغلبها شعارات سياسة تعبر عن الرّفض لظلمة صناعة القرار الذي لا يخدم المصلحة، والمنفعة الشاملة، والكلية للمجتمع، حسب ما تمثله الصور




التي اخترناها **للأستاذ كريم وراس**[1]:

يرى الأستاذ كريم وراس أن"**الكتابة على الجدران**" يوقع من خلالها فنان الجرافيتي **خطابًا سياسيًا** يعمل على تجسيده، و هو ما تعكسه الصورتان أعلاه، حيث تعبران عن فكرة الرفض المطلق" لدولة إسلامية جزائرية في صورة إيران وتدعي أنها ديمقراطية جزائرية، إن اختيار **الفوشا** باللغة العربية ***fus'ha*** يفسر من خلال الرغبة في إعطاء هذه اللغة مهنة أخرى من تلك التي حصرها مناصري الأيديولوجية العربية الإسلامية، الاستراتيجيات الخطابية معقدة للغاية في هذه الحالة"[2]، كما تتيح لنا القراءة السيميائية التعرف "على وظائف الخطابات المنقولة من خلال الأعمال الفنية لفنانين الجرافيتيين، والتمثلات التصويرية باعتبارها لغة بصرية يستخدمها فنانو الجرافيتي للتعبير عن الخطابات السياسية، أحلل هذه التمثلات المختلفة بالاعتماد على الحواس والدلالات التي تظهر"[3].

**كما نختار في ذات السياق صورة أخرى للأستاذ كريم وراس يهدف من خلالها إلى دراسة الفضاء الحضري للعاصمة من خلال الكتابات على جدران شوارع العاصمة**[4]:

**« Impasse City, Oued Kniss, Ruisseau, Alger »**

[1] , Karim Ouaras-Dossier : Villes et urbanités au Maghreb Cultures urbaines, L'espace urbain algérois à l'épreuve de ses graffiti, CNRS EDITION ,p28, file:///D:/m1-anthropologie/m1-anthropologie/grafiti/L%E2%80%99espace%20urbain%20alg%C3%A9rois%20%C3%A0%20l%E2%80%99%C3%A9preuve%20de%20ses%20graffiti.html

[2] Ibid,p55

[3] ,ibid,p 39

[4], ibid,p 28

يرى الأستاذ وراس أن فنانون الجرافيتي يحافظون على علاقة محددة جدًا بمدينة الجزائر، لأنهم يميلون إلى ملائمة أماكن المدينة من خلال كتاباتهم، بمعنى طبع الفضاء الحضري هابيتوس هويتهم ما يمنحهم الحق في تملك الفضاء و عن ذلك يقول"ويزعم مخبري نسيم، وأصدقائه الخمسة حسب الصورة أعلاه، أن هذا الطريق المسدود، الذي يقع أمام مقر الدرك الوطني في رويسو، **كان ينتمي إليهم فعلاً**، فهم يقضون أحياناً ليالٍ كاملة وهم يقومون بعملهم بعيداً عن أعين **مستخدمي المدينة، وأفراد الدرك** المتسامحين أحياناً، الذين يسمحون لهم **بتجميل المنطقة**، غالباً ما يقول لي نسيم"عندما أكون مزاحاً، أنا كذلك" في الواقع، هؤلاء الشباب يجدون أنفسهم يوميا في هذا الطريق المسدود الذي يبلغ طوله 15 مترا، للتعبير عن عبقريتهم الفنية **ووجودهم**، وعندما سئل عن سبب حبهم **للكتابة على الجدران**، يقول نسيم: هناك أطفال يحبون كرة القدم، والموسيقى، والرقص، وغيرهم ممن يحبون شيئا آخر، نحن نحب كل شيء، **ونحب الجدران**، والفتيات يحبون ما نفعله هنا! "[1].

**يجعلنا ذلك نستخلص أن فناني الغرافيتي يعملون على إعادة بناء النسق الاجتماعي الطبقي إلى نسق اجتماعي يقوم على الوحدة الشاملة، والمساواة بين فئات المجتمع من خلال انعكاس هابيتوس الساكنة في الفضاء الحضري الذي ينتمي إليه من خلال الدعوة للحوار، وروح التسامح لا الانتقام، ما يمنحهم شرعية تملك الفضاء الحضري، والحق في تقرير المصير، وصناعة القرار...**

**3-1/ تقنيات الغرافيتي:**

إذا يمكننا القول أن الفن الجرافيتي قد أصبح اليوم فنا مستقلا كغيره من الفنون البصرية له هويته، وخصائصه، ومضامينه الفنية،من خلال سميائياته، و رموزه التأويلية التي تعكس بنية، و ثقافة المجتمع الكلي، ليتجاوز بذلك فترة **الشفرات الفنية** غير المعروفة إلاّ من قبل أصحاب الحي و كأنه كود أو كلمة سر بين الساكنة في الفضاء الحضري، **ليرتقي فن الغرافيتي في مضمون رسائله، وشعاراته الفنية المعبرة ما يجبر المتلقي الجماهيري أو المتذوق ضرورة النقد الثقافي البصري**، حيث يستخدم فنان الغرافيتي تقنيات خاصة تتمثل في:

- ✓ جدار الأزقة و الشوارع
- ✓ بخاخ البوية: و هو عدة أنواع لكن من أجود أنواعه المنتجات الألمانية ذات ألوان Gold، Platinume، black، white.
- ✓ قلم البوية Paint Marker أوGraffiti Marker: نجده بمقاسات مختلفة و مخصصة لفن الغرافيتي

إذا الغرافيتي ليست مجرد خربشات هاو على الجدران، بل هي إبداعات، وحوارات فنان هدفه استنطاق الواقع المعيش ما يجبرنا من خلال هذه المقاربة الفلسفية محاولة فهم فن الغرافيتي من منظور فلسفي، سوسيولوجي، أنتروبولوجي أوسع بهدف البحث في **الخطاب الثقافي، والتربوي، والحضاري لفن الغرافيتي في الفضاء الحضري** ما يفتح لنا باب الولوج إلى الجزء المهمش من المجتمع في الفضاء الحضري، و إبراز مدى ارتباطها بالأنساق الثقافية المضمرة من خلال **الحق في تملك الفضاء الحضري من قبل الساكنة، والترسيخ لهويته أمام تحديات الأنا المتعددة، و بالتالي التأسيس لهوية المدينة الحضرية الشاملة.**

[1] Ibid,p55

**2/الغرافيتي، وإعادة بناء الروابط الاجتماعية في الفضاء الحضري:**

يعتبر الرابط الاجتماعي جوهر انبثاق سوسيولوجيا الكلاسيكية و محور الجدل لفتح أغلب ملفات المجتمع الحضري بهدف فهم بنيته، ونسقيته من خلال دراسة طبيعة العلاقة بين الفرد و المجتمع الذي ينتمي إليه خاصة أمام تحديات، ورهانات حتمية التغيرات الاجتماعية ما يجعله مجال التفكيك الإبستيمي و التاريخي، والفلسفي، والأنتروبولوجي...لكن قبل الانتقال لطبيعة العلاقة بين الغرافيتي و نسق المجتمع الحضاري يجب علينا تحديد الاشتقاق اللغوي و الاصطلاحي للرابط الاجتماعي.

**2-1/التعريف اللغوي للرابط le lien social:** هو فعل ربط و ليس من فعل رابط و الذي يحمل المعاني التالية[1]:

- ربط الشخص على الأمر: واظب عليه ربط الطالب على الدراسة
- ربط فلان: أي اختفى في مكان لا يفطن له
- ربط الله على قلبه: صبّره و قوّاه

إذا الرابط في المعنى اللغة يشمل كل ما يصل بين طرفين بقوة مع دوام ذلك، حتى و لو لم يكن هذان الطرفان يرغبان في هذا الربط.

أما مفهوم الرابط le lien في قاموس الفرنسي لاروس Larousseفيعني" السلسة، الحبل، كل ما يستعمل لإبقاء الأشياء مع بعضها أو مربوطة الإبقاء، الغلق، الرابطة التي تغلق بحزام من الجلد"[2]، كما يعني:

- كما تعني الصلة بين الشخصين
- فرض قيود دائمة، مثل روابط القسم

ما يجعلنا نستخلص من خلال ما سبق ذكره جانب التداخل بين كلا التعريفين بحصر معنى الرابط في "الصلة، الشدة، الديمومة، الإجبارية، الاحتكار"[3].

**2-2/التعريف الاصطلاحي للرابط:**

يشمل الرابط الاجتماعي تعريفات متعددة منها ما يصنفه في الجانب الفردي، و منها من يجعله مجال الربط بين المجموعة أو المجتمع الكلي، كما يعرفه **pierre-Yves Cusset بيار إيف كوسي**(1923-2006) في كتابه" **الرابط الاجتماعي**"مجموعة العلاقات التي تربطنا بالعائلة، الأصدقاء، الجيران...وصولا إلى الميكانيزمات الجماعية للتضامن، مرورا بالمعايير و القواعد و القيم...التي تزودنا بالحد الأدنى للمعنى الجماعيcollective"[4]، كما يعرفه في ذات السياق **ألفردي فريدريك لوبارون Fréderic lebaron** في قاموسه"**la sociologie de A a Z علم الاجتماع من الألف إلى الياء** قائلا"إن الرابط يتواجد بين فردين أو أكثر حيثما تكون العلاقات الشخصية الداخلية مباشرة بينهم و التي تستند على مختلف أشكال التفاعل، و بالتالي نستطيع التعريف الاجتماعي باعتباره تفاعلا خاصا، و منتظما بين فردين"[5].

ما يجعل الرابط الاجتماعي احد أهم الركائز الإجبارية في معادلة التبادل و البناء الاجتماعي خاصة في الفضاء الحضري كما وصفها الرواد الأنتروبولوجيون أمثال **كلود ليفي ستروس، ومارسل موس Marcel Mauss، بونيسلاف ماليفسكي Bronislavv Malinovski**...ما يعني أن"الروابط الاجتماعية هي أشكال العلاقات التي تربط

---

[1] ،خواجة عبد العزيز، سوسيولوجيا الرابط الاجتماعي، بناءات مفاهيمية، ومسارات نظرية، داية للطباعة، غرداية، الجزائر، الطبعة الأولى، 2018، ص 8

[2] ، المرجع نفسه، ص10

[3] ، المرجع نفسه ، ص 11

[4] ، المرجع نفسه ص 12

[5] ، خواجة عبد العزيز، سوسيولوجيا الرابط الاجتماعي، بناءات مفاهيمية، ومسارات نظرية، مرجع سبق تعريفه، ص 12

الفرد بمجموعات اجتماعية و بالمجتمع، و التي تسمح له بالعملية التنشؤية و الاندماج داخل المجتمع و اكتساب عناصر هويته فسوسيولوجيا الروابط الاجتماعية هي سوسيولوجية أشكال التنشئة الاجتماعية و أشكال الضبط الاجتماعي في الآن ذاته، و ضعف الروابط الاجتماعية تنجز عنه حالة **اللامعيارية(الأنومية)"**[1].

إذا هو مجمل العلاقات، والإجراءات التي تشد الأفراد أو المجموعات سواء كانت المجتمعات الحضرية أو القبلية من خلال الصلة التي تتضمن كل ما يمكنهم من البقاء، و العيش وسط المجتمع ضمن نظريته العمران البشري القائمة على مبدأ العصبية، كما يعرفه ابن خلدون في كتابه المقدمة فقال" اعلم أنه لما كانت حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم و ما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش، والتآنس، والعصبيات و أصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك، الدول، ومراتبها، ما ينتحله البشر بأعمالهم، و مساعيهم من الكسب، المعاش والعلوم ،والصنائع ، سائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[2].

**2-3/الغرافيتي و حوار التسامح :**

نهدف من خلال هذه المقاربة الفلسفية، والسوسيولوجية إلى تفكيك الخطاب الإبستيمي لفن الغرافيتي في الفضاء الحضري من خلال **تجسيد بنية الاجتماعية شاملة تتجاوز سلطة النسق الطبقي** أمام تعدد الممارسات الثقافية، الإيديولوجية، الاقتصادية... و **ضرورة فتح ملف حوار التسامح** بين جميع فئات المجتمع و هو ما نجده عند السوسيولوجي الفرنسي **بيار بورديو Pierre Bourdieu**الذي يكشف لنا عن فكرة جوهرية لا مناص من مناقشتها من خلال متغيرين أولهما **الهابيتوس** الذي يعرفه فيقول"**هو نسق من الاستعدادات الدائمة والقابلة للتحويل أو النقل، و بنى مبنية مستعدة للاشتغال بصفتها بانية كمبادئ مولّدة و منظمة للتمثلات و الممارسات"**[3]ما يعني التأسيس لنسق المجتمع الكلي.

أما المتغير الثاني فهو **إعادة إنتاج النسق الطبقي** القائم على هيمنة الطبقة العليا ذات السلطة السائدة على الطبقة السفلى في المجتمع حيث تتبنى استراتيجيات غير مكشوفة تمارس بواسطتها عنفا رمزيا يؤّسس **للاغتراب** الذي يعرفه من خلال قوله"هو عملية اجتماعية وفي نفس الوقت حالة نفسية تنتج من خلال المشاعر الكامنة للعزلة والعجز"[4]، الأمر الذي يؤدي دائما إلى **تكرارا إعادة إنتاج لذات النسق الطبقي و كامل أدوار من الأعلى إلى الأسفل ضمن جدلية السلطة/الخضوع و عن ذلك يقول" المواقف الإيديولوجية التي يتخذها أصحاب السيادة هي استراتيجيات لإعادة الإنتاج داخل الطبقة وخارجها إلى تقوية الإيمان بمشروعية السيادة الطبقية"**[5]، **ما يعني تعبئة الوعي بشرعية العبودية و الخضوع للأعلى.**

**أدرك فناني الغرافيتي خطورة تعبئة الوعي بشرعية الخضوع للنسق الطبقي، وجعله قيمة أساسية من قيم هابيتوس البناء الاجتماعي الحضري الراهن، أجبرهم ذلك على تفكيك معادلة "التهميش+الإقصاء+الاغتراب"**، ليكون البديل" **الوحدة الشاملة+التسامح+المواطنة"من خلال تجسيد، وترسيخ دلالاته السيميائية نحو الوحدة الشاملة في المدينة الحضرية الشاملة تجمعهم وحدة الانتماء للأنا المتعددة المفتوحة الجامعة بين" الهوية، والهابيتوس المحلي+هابيتوس «Habitus» الآخر" دون الشعور بالاغتراب أو الإقصاء**، ما يعني **النهوض الفكري، والوعي الجمعي على وضع اجتماعي** حواره التسامح، بهدف الوصول إلى نظريات

---

[1] ، المرجع نفسه، ص 13

[2] ، إبن خلدون عبدالرحمن،المقدمة، الكتاب الأول في طبيعة العمران في الخليقة و ما يعرض فيها من البدو و الحصر و التغلب، الكسب، و المعاش، و الصنائع و العلوم، و نحوها، و ما لذلك من العلل و الأسباب، ص27

[3] , Pierre Bourdieu ; Le sens pratique, Edition de Minuit, Paris, 1980, p88.

[4] ، بورديو بيير، بؤس العالم، ترجمة محمد صبح، دار كنعان للدراسات والنشر، ج1 ، 2010، ص 10

[5] ، بورديو بيير، الرمز والسلطة، ترجمةعبد السلام العالي، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، دمشق،2007 ، ص 49

فنية، وفلسفية، واجتماعية، أنثروبولوجية... تخدم المجتمع عامة، وتعكس مقاربة فناني الغرافيتي في الحقل الاجتماعي الحضري الراهن.

**3/خطاب الغرافيتي أمام حرب كورونا المستجد "COVID-19":**

**فيروس كورونا COVID-19**، إنه اسم العدو الراهن الذي أعلن حربه دون أي سابق انذر، أو إعلان عن مطالبه أو أهدافه وفقا لاستارتيجية الحروب الكلاسيكية، إنها حرب جائحة كورونا المستجد على العالم دون استثناء أو اختزال للأجناس، والأعراق أو حتى للقوى العليا، ومنذ تفشيه لا يزال فيروس كورونا المستجد يعبث في الاقتصاد العالمي حتى أصابه بالشلل، فقد عرقل الإنتاج، والإمداد، والنقل الجوي و البحري عبر العالم، أضعف الطلب العالمي، وعزل جميع الدول ووضعها تحت الحجر الصحي، وأخرى تحت حظر التجول، و هو ما تعبر عنه **جداريات الغرافيتي التالية في الهند تحت عنوان"فيروسات في الهند"، التي تظهر أهمية الحجر الصحي، ما يجعلها دلالة متكرر في جميع أنحاء العالم دون استثناء:**

بالإضافة إلى المساهمة في توعية المجتمع أمام خطر عدم الامتثال للإجراءات الحجر المنزلي، خاصة أمام الأفراد المتمردين، وغير المبالين بخطورة الأزمة الوبائية التي تهدد غريزة البقاء معتقدين إجبارية التباعد الجسدي و عدم ممارسة سلوكياته المعتادة هي نوع آخر من ممارسة السلطة التي تستفز حريته و فلسفة حياته، و هو ما عبرت عنه جداريات **الفنان السوري عزيز الأسمر تحت عنوان"كورونا يلي ما بتعجبك بتعطبك".**

**انعكست أزمة الوباء القاتل COVID-19**ذلك على جميع نواحي الحياة، وأجبرتنا على إعادة ترتيب أولويات أنطولوجيا الذات، وضرورة إعادة تشكل الوعي الإنساني، و"خلق أسئلة فلسفية جديدة، أو تستدعي أسئلة قديمة مثل المعنى، المصير، الإيمان"[1]،و وضع الحضارة الإنسانية أمام تحديات، ومسؤوليات أخلاقية، وأدبية، علمية... جديدة بهدف إنقاذ السلالة البشرية من التلوث البيولوجي، والخروج بها لبر الأمان من الأزمة الوبائية القاتلة التي وضعت الوعي البشري أمام تحديات حقيقية" جعلت الانكماش المحلي، والانغلاق الجيوسياسي يطفو إلى السطح من

[1]، حوار مع الفيلسوف حسن حماد: مكانة الإنسان في العالم بعد كورونا: https//:www.muwatin.net/archives/5084

جديد لأنها خنقت الاقتصاد، **وحولت نمط العيش المنفتح على الخارج إلى الارتداد إلى الداخل"**[1]، ما يعني تلاشي انهيار الذهنية العربية بالمركزية الغربية، و نمط الحياة الغربي، وحلم الهجرة نحوها، إلى الهجرة الداخلية، مسترجعين بذلك قيمة الأصل، والأصالة، والوطن أمام تهديدات شبح الموت لغريزة البقاء، ما يجعلنا نطرح التساؤل التالي: **ما الفائدة التي نكتسبها من أزمة وباء كوفيد – 19؟**

تجيبنا عن ذلك **فلسفة الموت** من خلال تغييرها للذهنيات، وإعادة تقدير الذات، والهويات، وفتح الوعي البشري الذي طالما اكتفت باستهلاك المباشر المستورد، والثانوي التافه على ما هو ضروري في فلسفة الحياة و بناء الذات من خلال" **الحب، الصداقة، التسامح، الوحدة، التضامن... لأنه" إذا كان قدرنا في هذه الأزمة أن نعيش الانغلاق العام جسديا فمنه يجب أن نغذي التقارب الذهني للبشر**"[2]ما يعني الاستفادة من ريادة الإتحاد بين الباحثين، و العلماء، و جميع التخصصات متجاوزين بذلك تمايز الأعراق، والأجناس، واختزال صراع الطبقات، والإيديولوجيات **تحت شعار الوحدة، والتضامن، والتسامح لحماية البشرية جمعاء.**

هذا ما حاول فناني الغرافيتي تجسيده من خلال الجداريات المرسومة، والمكتوبة من خلال تشجيع **جميع القطاعات التي توجد في مقدمة الحرب ضد الفيروس خاصة الجيش الأبيض**، وهو ما ورد في الأنستغرام الخاص بقناة البلاد من خلال الجداريات التي تم عرضها:

[1]، إدغار موران: حول جائحة كورونا و العزل الصحي و العلم و العولمة و مستقبل الإنسانية، ترجمة صالح محفوظي، أستاذ تعليم ثانوي و باحث جامعي من تونس :https/// couua.com2020

[2]، إدغار موران: حول جائحة كورونا و العزل الصحي و العلم و العولمة و مستقبل الإنسانية، ترجمة صالح محفوظي، أستاذ تعليم ثانوي و باحث جامعي من تونس

**"لكن إفريقيا ليست مختبر تجارب" هو عنوان لجدارية من ألمانيا ترد على اقتراح الطبيبان الفرنسيان لتجريب اللقاح ضد الفيروس على الأفارقة...لنعش معا بسلام**

# الفن السينمائي ودوره في ترقية المجتمعات.

**جمال الدين بن سعد، طالب دكتوراه ، تخصص تقنيات التلقي في فنون العرض**

**تحت اشراف:أ-د منصور كريمة، جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم –**

**الملخص:**

تنفرد السينما باعتبارها وسيلة اتصال جماهيرية بدور لا يقل عن باقي الوسائل الإعلامية الأخرى فهي نجمع بين وظيفة الإمتاع والتسلية من جهة ،وكذا تقديم المعلومات والمعارف ،وتنمية الحس الثقافي لدى الجمهور من جهة أخرى،بحيث تعتبر وسيلة من وسائل الاتصال الثقافي والحضاري ،فضلا على أنها تكون في الكثير من الأحيان السبيل الأيسر لتمرير أهداف إيديولوجية محضة ،مرتبطة بسياسات دول معينة ،ويكون هذا خاصة من خلال ما يعرف بالأفلام الدعائية التي لا تهدف إلى تحقيق الربح المادي بقدر ما تهدف إلى إيصال رسالة معينة إلى الجمهور المستهدف ،وكذا العمل على بناء اتجاه أو موقف معين فيما يختص بقضية ما .إذا أردنا تعريف الفيلم السينمائي فيمكننا القول أنه "مضمون فكري يأخذ في الاعتبار محصلة الثقافة والمعلومات المتعددة ،ويعبّر عن نظام وخطاب ثقافي واجتماعي وسياسي وفكري محدد ،وتماسك عناصره هو الذي يمنح النظام اللغوي المرئي قدرته في التعبير والإجادة"وباعتبار هذا النوع السينمائي ظاهرة اجتماعية لارتباطه ارتباطا وثيقا بالنظام الاجتماعي .ولأن وسائل الإعلام كانت ولا تزال طرفا في أي لعبة سياسية ،ولكون الديمقراطية تطورت موازاة مع تطوّر وسائل الإعلام .فان السينما كوسيلة اتصال جماهيرية كانت من أهم الوسائل المستخدمة لتحقيق الدعاية والدعاية المضادة خلال الثورة التحريرية الجزائرية سواء من قبل الجزائريين أو المستعمر الفرنسي.هذا يجعلنا نطرح التساؤل التالي:إلى أي مدى ما استطاع الفن السينمائي إرساء قواعد الحوار والتسامح؟ إنه طريق للمعرفة مساو للطرق الأخرى التي يتوصل بها الإنسان لفهم ما يحيط به بل تمتاز عنها.

**الكلمات المفتاحية**:..الفن السينمائي – السينما المضادة – الحس الثقافي – الجمهور المتذوق

تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تستعمل لغرض تمرير رسائل فيلمية ضمنية تحمل أفكار منتجيها .بحيث ارتبطت السينما في الجزائر منذ ظهورها بإيديولوجية منتجيها والمتحكم بخيوطها ،حيث استعملها الاستعمار الفرنسي كأداة للدعاية ودعم سياسته في المنطقة ،حيث استغلها لإنجاح سياسة الاستيطان وإقناع المعمرين بالمجيء والعيش في هذا البلد .

لتنتقل بعدها للحديث عن تبني جبهة التحرير الوطني للصورة بعد إدراك أهميتها القصوى في الدفاع عن القضية الوطنية وقدرتها على إيصالها للعالم بأسره ومن ثم فان ظهور السينما الجزائرية جاء انعكاسا لمواجهة الدعاية الاستعمارية وأداة لخدمة مصالح الثورة ،والسعي إلى خلق أرشيف مصوّر للثورة وإبلاغ صوت الجزائر بالصورة للعالم بغض النظر عن المستوى التقني والقيمة الفنية لتلك الإعمال التي كان الواقع مادتها الدسمة .

**- السينما الكولونيالية من أداة للتسلية إلى سلاح للدعاية :**

رأينا كيف أن السلطات الكولونيالية احتكرت مجال الإنتاج السينماتوغرافي وذلك بهدف الدعاية ، وللتعرف أكثر على السياسة السينمائية الكولونيالية علينا الاطلاع على مضامين الأعمال التي كانت تبث والرسائل التي كانت تسعى إلى تمريرها . وذلك مع التمييز بين المراحل الثلاث التي عرفتها السينما الكولونيالية في الجزائر بداية بما عرف بمرحلة " الفيلم الغرائبي" Exotique [1] والتي كان يصور فيها الفرد الجزائري على انه كائن غريب يثير فضول الأوروبيين وتسليتهم ومن الطبيعة الجزائرية كخلفية أو ديكورا جميلا لأعمالها ومن الطابع الفلكلوري للمنطقة إكسسوارا ساحرا وجذابا حيث قصص الحب والرومانسية .

[1] عيسى شريط ، "الريف الجزائري في السينما الاستعمارية مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الجزائر،1993. ص85

المرحلة الثانية هي مرحلة " التحقير" والتي تبنتها السينما الاستعمارية وكانت تتعمد فيها الأفلام إبراز الجزائريين كمخلوقات دونية قاصرة غير قادرة على التفكير وتحتاج لمن يدعمها ، وذلك في مقابل تصوير الشخصية الأوروبية كمنقذة حاملة للحضارة ، ومن ثم برز اتجاه جديد في السينما الكولونيالية يقوم على المطاردات والمغامرات البطولية على شكل الأفلام الهوليودية حيث يبرز قوة وإيجابيات الرجل الأبيض وضعف وحماقة العنصر الأصلي ، وذلك دون التخلي عن الخلفية الجميلة والديكور الجذاب .

وقد شهدت هذه الفترة إنتاج العديد من الأفلام أبرزها "المسلم المضحك"Le musulman Rigolo "Méliès" وفيلم "Ali bouf a l'huile" وفيلم "Ali Barbouyou" لنفس المخرج والتي اشتملت على سخرية واضحة للرجل العربي ، بالإضافة إلى فيلم " Tartarin de tarascon" لـ B.Remane الذي صور ببوسعادة صب أيضا في هذا الاتجاه حيث أظهر الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء.[1] ومن أشهر تلك الأفلام ، فيلم " Visage voilé âmes close" لـ Henri Rousse الذي يعد من الأفلام الهامة باعتباره من أولى التجارب السينمائية الكولونيالية التي تناولت الشخصية الجزائرية بشكل واضح وصريح بعدما كان تناولها سطحيا وهامشيا ، وذلك من خلال التطرق للعلاقة بين الجزائريين والفرنسيين ، وقد صنف الفيلم من بين أكثر الأعمال تشويها للمجتمع الجزائري من خلال شخصية "القياد" المستهترة والراكضة وراء ملذاتها الشخصية ، وكذا إبراز الهوة الموجودة بين العرب والأوروبيين ومن ثم بين الحضارتين الشرقية والغربية .

ثالث مرحلة يمكن أن نميزها في مسيرة السينما الكولونيالية هي تلك التي استعملت فيها السلطات الاستعمارية السينما كوسيلة للدعاية بشكل مدروس ومؤسس عبر تلك الأفلام التي كان يعرضها مركز التوزيع السينمائي التابع للجيش الفرنسي تحت شعار ما وصفوه " L'information et éducation des masses musulmans " وتأتي هذه المرحلة بعد أحداث ماي 1945 التي كان لها تأثير مباشر على قطاع السينما بعدما شهدته كل من قالمة وخراطة وسكيكدة من غليان أصاب السلطات الاستعمارية بذعر شديد[2] خوفا من ثورة شعبية ، حيث حُملت السينما مسؤولية هذا التمرد الشعبي .

وفي هذا المجال كتب موريتي يقول :" ... أن السينما تتحمل المسؤولية الكبيرة في محاولة إصلاح الوضع وفوضى الضمائر التي عمت ، والمقصود بإصلاح فوضى الضمائر حسب محرزي الابتعاد عن الإنتاج السينمائي التجاري الذي يعتبر سياسيا خطير والتخلي عن إنتاج الأعمال التي تشتمل على عدائية واضحة تجاه الأهالي وعنصرية لتفادي أي حالة من النقمة والنقد لدى السكان مما يؤثر سلبا على سياسة الدعاية المتبناة.

وقد سخرت السلطات الاستعمارية مختلف الوسائل لتحقيق هذه الغاية وفي هذا الإطار أكد موريتي قائلا:" أن الوسائل المستعملة كانت غير محدودة بحيث استعين بالإعلام ، البراح ، القايد ، الشيخ ن المعلم ، الموظف ، الكولون ... بالإضافة إلى طبقة النبلاء من الفرنسيين والجزائريين ".

وكان برنامج العروض المتنقلة متنوعا بمعنى أن كل منطقة كانت تتطلب برنامجا خاصا بها يتماشى مع طبيعتها الاجتماعية والاقتصادية الثقافية ، لذلك كان اختيار مدير الشاحنة أو المشرف عليها يخضع بدوره لمقاييس دقيقة ، بحيث يشترط أن يكون على دراية كاملة بكل منطقة يحل بها ن ويكون مصحوبا بمذيع مسلم من أجل التحاور مع الجمهور وترجمة الأفلام التي تقدم لضمان وصولها للمتلقي وقد كان المترجم يحظى هو الآخر يحظى باهتمام كبير ويخضع لتكوين عميق في علم نفس الجمهور باللغتين العربية والفرنسية .

كما انه وضع تحت المسؤولية المباشرة لمدير مركز التوزيع السينمائي SDC باعتباره حلقة وصل بين رئيس المهمة Chef de mission والجمهور أي بين الفرقة والمتلقي ، لذلك كان عليه أن يُظهر مهارة ورقة في التعامل ومعرفة تامة باللغة العربية .

---

[1] Megherbi Abdeghani, , « Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à une sociologie de la décolonisation »Op cit,p**78**

[2]Mergharbi abdelgheni. , « Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à une sociologie de la décolonisation »op cit.p40

ولم تتلخص مهمة هذا الأخير في الترجمة فقط ، بل أيضا في تفادي أي تشنج أو صراع بين الجمهور وعناصر الفرقة ، ويراهن في ذلك على انتمائه الإسلامي العربي من جهة وإيمانه بالرسالة التربوية لمركز التوزيع السينمائي من جهة أخرى [1] لكن الدور الأساسي للمترجم كان يتمثل في ضمان الشرح المفصل للفيلم المعروض كما كان مكلفا بالتجسس من خلال الحصول بشكل سري على تعليقات الجمهور وتسجيل ملاحظاتهم وتعليقاهم الإيجابية والسلبية ، وفي هذا الإطار أكد جوزف ميير Joseph Meyer المدير الأول لمصلحة السينما الجزائرية SAC أن عروض الشاحنات المتنقلة استقطبت 600.000 مشاهد في 1949.[2]

وكانت الأفلام المعروضة خلال هذه الخرجات تنتقى بشكل دقيق ووفق مقاييس حساسة جدا تخدم الاتجاه السياسي للاستعمار ، وتعمل على توسيع وتعميق معرفته بالجمهور الجزائري بشكل يجعلها قادرة على تبني القرارات السياسية اللازمة في الزمان والمكان الملائمين .

ومن ثم وحسب لطفي محرزي وعبد الغني مغربي لم تكن الأفلام التي تقدم للجزائريين بأي حال من الأحوال نفسها تلك التي تعرض على الأوروبيين .

وقد ركز المركز نشاطاته على جمهور المحتشدات بالإضافة للقرى والمداشر والمعسكرات ونوادي الشباب ... وتحت غطاء الدعم الصحي والاجتماعي والاقتصادي ، لم تستثن مصلحة التوزيع السينمائي الزوايا بحيث سعت لكسب تأييدها من خلال التظاهر باحترام تعاليمها وتجنبا لأي اصطدام بالدين وتسخير الدجالين ودعاة الدين .. وقد تم التأثير بسرعة على الزوايا المعروفة في الجزائر ، وهران ، جنوب الجزائر على غرار ( تملحان ، قمار ، عين مدهي ... ) وهذا ما اعتبره SDC نجاحا مطلقا .

بحيث ركزت الدعاية الاستعمارية في هذه الفترة على محاور أساسية من خلال أعمالها السينمائية المنتجة ، بداية بالعزف على وتر الدين ففي فيلمه : " Pèlerinage aux lieux saints de m'islam" سعى ميشال إيشاك Michel Ichac إلى القول بأن فرنسا تتعايش مع مختلف الديانات وتحترمها من خلال إظهار العلم الأخضر الخاص بالحج جنبا إلى جنب مع العلم الثلاثي الألوان رمز الحضارة ، هذا الإيهام بالتعايش مع الأديان واحترام الشعائر نجده أيضا في فيلم L'Art de l'islam لجورج مارسي George Marçais الذي يبرز نقاط التقاطع بين المسلمين والمسيحيين الذين يعيشون جنبا إلى جنب وهم يؤدون شعائرهم الدينية في احترام متبادل .

ثاني المحاور التي ركزت عليها الدعاية الكولونيالية هو الجانب الاقتصادي والإيهام بتوفير العيش الرغد والحياة الطيبة للفرد الجزائري ، ففي فيلم " George Derocles" " La moisson sera belle" ركز على هذه المنطقة من خلال تصوير المنازل والمستشفيات والمراكز الصحية ... التي أنشأتها فرنسا وأبواب الأمل المفتوحة على المستقبل .

في فيلم "Trois usines" لـ M.Colso تأكدت هذه الفكرة بشكل أوضح بحيث تبرز الجهود التي تقوم بها فرنسا من أجل تطوير الجزائر وعصرنتها ، وفي فيلم الجزائر " El Djazaire" يعرفنا M.le Herissey على هذه الجهود من خلال إجراء مقارنة بين التطور الذي أحدثته فرنسا في الجزائر وحالة الركود والجمود التي أشاعها الأتراك .[3] كان على المستعمر إقناع الأهالي بأهمية التخلي عن أرضه والاتجاه إلى عالم الشغل وهذا ما تناوله فيلم Chemin de fer en Algérie للمخرجة Colson التي تطرقت لإعادة تأهيل اليد العاملة الجزائرية في رسالة واضحة مفادها أن من يلج عالم السكة الحديدية ينتظره مستقبل كبير .

وفي السياق ذاته يروي فيلم " J'ai gagné un métier " لمخرجه Este Philippe إعادة تصنيف الفلاحين الذين أصبحوا بطالين بعد أن سلبوا أرضهم بحيث يقول الفيلم :" أن بعد شهور قليلة يتقدم البطال للجهة الاجتماعية مرفوع الرأس ليحوز على وظيفة ، هناك عمل له الآن ، وسترد له الحياة الكريمة والسعيدة ". أما فيلم" George

[1] Meherzi Lotfi:le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977p47

[2] Meherzi Lotfi:le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977 p48

[3] Meherzi Lotfi:le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.p44

"Cose " "Femmes D'Algérie" فيحاول أن يقنع أصحاب المزارع الصغيرة من الجزائريين بضرورة الدخول تحت مظلة المزارع الكبرى التي يسيطر عليها المعمرون كحل لمشاكلهم وذلك من أجل جعل سيطرة الكولون شاملة على الأراضي الفلاحية ، وهنا يتعلق الأمر بإنشاء مراكز الكولونيالية كما يكرس الفيلم فكرة العيش المشترك بين الأوروبيين والمسلمين ، والتعاون الذي يحقق الرضا والحياة السعيدة بين الطرفين .

فيلم Soif des hommes لـ Serge de poligny المقتبس من رواية Le sang de bouokba لـ Suzanne Pairault الذي صور في غليزان 1949 وعلى عكس ما يوحي به عنوان الفيلم والرواية فإن قصة الفيلم ما هي إلا حديث عن الخمور كمصدر ثروة ووصول أول المعمرين الفرنسيين والإسبان إلى الجزائر في ضواحي وهران في السنوات التي أعقبت احتلال الجزائر ، فـ " بوعقبة " هو اسم لقرية بالمنطقة الوهرانية و" الدم" هو رمز للخمر.[1]

رسالة الفيلم تتلخص في أن الاستعمار تمكن من التخلص من كل المشاكل وبالتالي أصبحت الأراضي ملكا خالصا للمعمر هذا من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد الفيلم أنه رغم كل هذه المصاعب وداء الكوليرا يستطيع هذا الفلاح ( الذي يمثل المعمرين الأوائل ) بعزيمته وإرادته من تحقيق حلمه وهذا نوع من الترغيب وتشجيع المعمرين الأوروبيين للحضور إلى الجزائر ، كما أن العمل يحاول تبرئة الاستعمار والمستوطنين من عملية سلب الأراضي والاستيلاء عليها والتأكيد أن كل أراضي المعمرين هي أراضي مستصلحة ومن ثم فهي ثمرة عرقهم وجهدهم وبالتالي تعود لهم شرعا .

أفلام أخرى كانت تربط التواجد الاستعماري بالجزائر بأسباب إنسانية حضارية وتخفي وتتغاضى عن الجانب الحقيقي لوجودها وهو السبب المادي ، ففيلم "La caravane de la lumière " يسير في هذا المنحى عندما تعرض لوضع الجزائريين في الجنوب وإصابتهم بداء العيون حتى لم يعد لهم مخرج إلا الاستعانة بالمراكز الصحية التي خلصتهم من هذه المحنة ، كذلك في فيلم " L'assemblée Algérienne الذي يذكر بالتطور الذي تم على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي ويشير إلى قانون 20 سبتمبر 1947 الذي يتناول الجانب التنظيمي للجزائر حيث أنشئ بموجبه برلمان الجزائر الذي يضم 120 عضوا 60 منهم جزائريون ومثلهم فرنسيون ، هذا النموذج المثالي للمساواة يبرز " مدى التطور السياسي المبني على الديمقراطية والتسيير المشترك للبلد المفتوح للجميع " وذلك على أساس الإمكانات والقدرات . هذا البعد الديمقراطي نجده كذلك في فيلم " La source du sourire" لـ " J.K.Millet " الذي يصور الحياة اليومية في قرية مختلطة mixte تجمع بين جزائريين وفرنسيين تقع في عين بسام ، الفكرة الرئيسية للفيلم هي إبراز المهمة السامية والإنسانية للإداري الفرنسي وأعوانه وتعامله بالمثل والمساواة وبدون بيروقراطية بين الجميع واهتمامه بالعلاقات الإنسانية وهو ما كان يخالفه الواقع طبعا .

فكرة أخرى كانت تسعى السلطات الاستعمارية إلى ترويجها وترسيخها في ذهن الأهالي ، هي المهمة السلمية للجيش الفرنسي وذلك عبر أفلام على غرار " école militaire" ، "la loi du talion" ، " Unité Française" وهذا ما أكدته مجلة الجيش التي كتبت تقول أن أهم تلك الصور التي عرضتها الأفلام هي صورة ذلك الجندي الذي ظهر بشكل سحري في قرية مهجورة ليخرج الناس من مخابئهم التي لجأوا إليها خوفا من " الفلاقة" أو الخارجين عن القانون ويلتفون حول الجندي للاستماع إلى حديثه حول السلم .

تمجيد صورة جيش الاحتلال وعساكره يتواصل في غالبية الأعمال السينمائية الاستعمارية من خلال إبراز دوره في الحماية والدفاع عن هؤلاء الأهالي العرب التعساء من شتى المخاطر المحاطة بهم ، هذا ما تطرق إليه فيلم " La route du sud " الذي صوره P.Billon في صحراء أدرار مظهرا المهام التي يقوم بها أحد المراكز العسكرية في أقصى الجنوب ... هؤلاء الجنود موجودون هنا ليس لاستعباد السكان المحليين . ولكن من أجل حمايتهم ضد قطاع الطرق ، هؤلاء الذين يغيرون على القوافل.

[1] Meherzi Lotfi :le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.op cit.p53

لتصل الدعاية الفرنسية عبر السينما إلى حدها الأقصى بإبراز صور كاريكاتورية للمجاهدين قصد تحقيرهم والاستخفاف بهم من جهة ، ومن جهة أخرى إبراز صورة الفرنسي والفرنسي المسلم كمواطن صالح أتم واجبه تجاه وطنه فرنسا ، هذا ما حاول المخرج **فليب أست** إظهاره من خلال فيلمه "Armée d'Afrique" الذي يصور قسم ، حيث يستمع التلميذ لدرس حول تاريخ الجزائر ، وعلى خلفية ذلك يسمع صوت موسيقى عسكرية بعيدة في البداية ثم يتصاعد الصوت حتى يصبح قويا ، الشيء الذي يثير فوضى في الصف فيسمح الأستاذ للتلميذ بالنظر عبر النافذة لمشاهدة الاستعراضات العسكرية التي ما هي إلا احتفالات بذكرى 14 جويلية للجنود وهو يرتدون بذلة تعود للعهد الأول من الاحتلال ، والأطفال فرحين سعداء بهذا المنظر.

من الأفكار التي أشاعتها السينما الدعائية أيضا التمييز والجهوية ، وهي إحدى الأوتار التي لعب عليها الاستعمار من أجل التفرقة بين فئات المجتمع الجزائري ففيليب أست الذي ركز في فيلمه "Sur la route de la kabylie" على إبراز خصال الرجل الأمازيغي الذي تميز عن غيره ، مؤكدا أن الفرد الأمازيغي هو الأكثر ذكاء من غيره وله تفكير ديمقراطي وأطفاله يحبون الدراسة ويتوجهون إلى المدرسة طوعا ، وهي الصفات التي تقربه أكثر من الفرد الفرنسي ، ولترسيخ هذه الفكرة أيضا ركز الفيلم عن اهتمام الأمازيغ بالحرف على غرار صناعة الفضة ، الفخار ، السلاح ... واعتبارهم محترفين Professionnelle والهدف من وراء ذلك هو دمج الأمازيغ ضمن المعمرين الأوروبيين .[1]

من بين الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة كذلك "Appel du bled" لـ " Maurice Gleize هو الآخر يصف حنين الفرنسيين إلى بلدهم الجزائر ، من خلال قصة امرأة فرنسية تزوجت من أحد الكولون وسكنت جنوب الجزائر ، لكنها قررت العودة إلى فرنسا بعد فقدانها لجنينها ، ولكن مع اختفاء زوجها عادت لمواصلة مشواره إلى أن يعود زوجها ، ومن ثم فإن هذا الفيلم يبرز شخصية المعمر " المرأة" كمحافظ على المكتسبات التي ضمنها له مشروع الاستيطان وذلك حتى في أحلك الظروف ...[2] فهذه المرأة بالرغم من مشاكلها الصحية تعود من جديد لكون المستعمرة في خطر وبمجرد عودتها رجع إليها أمل الحياة ، فكلمة نداء في الفيلم تعني أن الأوضاع في خطر من أجل إزالة هذا الخطر لا بد من الجدية والاستمرارية في العمل .

وأخيرا فيلم "Les Oliviers de la justice" الذي يعد آخر حلقة في سلسلة الفيلموغرافية الاستعمارية في الجزائر ، أنتج في 1962 واقتبس من رواية لأحد الأقدام السود Jean Pélegri وأخرجه الأمريكي James Blue وهو يختلف عن كل ما قدم من قبل ، بحيث قدم الاستعمار بشكل مستتر وذلك أخطر ، عبر قصة الفيلم الذي ضم 11 ممثلا مسلما ، التي تروي حياة أحد المعمرين الذي عاد إلى فرنسا ، وبعد وفاة والده الذي يملك أراضي شاسعة في منطقة المتيجة ، يضطر إلى العودة ليجد نفسه وسط الصراعات السياسية والحرب ، ويحن إلى ذكريات الطفولة حيث كان يسود التفاهم والسعادة والعيش الهادئ والهنيء قبل اندلاع الثورة ، التي أفسدت كل شيء وتسببت في سقوط الكثير من الأرواح في كلا الطرفين ، فالفيلم فيه نداء للعودة إلى العهد القديم والتخلي عن الحرب .

وخطورة هذا الفيلم يكمن في محاولته خلق توازن بين الكتلة المستعمَرة والمستعمِرة ، وذلك بسبب الظروف الجديدة التي طبعت الأحداث في تلك الفترة خاصة حرب التحرير ، وتبني الاستعمار للعديد من المشاريع الإصلاحية إنقاذا للوضع على غرار مشروع قسنطينة والدعوة إلى سلم الشجعان ... هذه المحاولات التي عكستها السينما من خلال " زيتونة العدالة" هي دعوة صريحة وجديدة لسياسة الاندماج بين الكتليتين .

كما كانت هناك أفلام أخرى كثيرة على غرار" L'escadron blanc " " Le grand rendez vous " Casablanca " " Deux de l'escadrille " " La route inconnue " ، " Le sergent x" لكن إذا كانت هذه هي المضامين التي تناولتها السينما الكولونيالية فما هو الحال بالنسبة لسينما الثورة التي برزت كرد فعل مضاد للصورة التي سعت السينما

[1] Meherzi Lotfi :le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.op cit.p**58-57**

[2] Idid.p273-277

الكولونيالية لترسيخها عن الجزائر والجزائريين ، وذلك بعد أن أدرك قادة الثورة أهمية الصورة وقدرتها على التأثير والتوجيه سواء للرأي العام المحلي وخاصة العالمي .

**-السينما الجزائرية خلال الثورة :**

أدرك قادة جبهة التحرير الوطني أهمية الصورة وقدرتها على التأثير مبكرا ، ورغم ذلك كان على الجبهة انتظار ثلاث سنوات من أجل تفعيل هذه الوسيلة ، وذلك عندما اتجه عدد من المناضلين في عام 1956 وعلى رأسهم الفرنسي رونييه فوتييه * René Vautier إلى الجبال حاملين عتاد التصوير. وعن هذا قال رونييه فوتييه :" ... بالنسبة إلينا كان الأمر ضروريا وإلزاميا من أجل الكشف عن الوجه الحقيقي لفرنسا الاستعمارية ".

وفي سنة 1957 وبعد الاتفاق بين رونييه فوتييه وعبان رمضان تم إنشاء أول مدرسة سينمائية جزائرية في أعالي الجبل "l'école de cinéma du maquis" بالولاية الأولى للمنطقة الخامسة وبالضبط في تبسة أطلق عليها اسم " فرقة فريد " [1] "groupe Farid" وضع تحت إشراف رونييه فوتييه ، أما المترددون على المدرسة فكانوا أربعة أو خمسة جنود استشهد أغلبهم في ساحة الشرف من بينهم محمد قتر، جمال شندرلي ، علي جناوي ، بيار كليمون Pierre Clement ، عبد الحميد مقداد ... ليلتحق بها فيما بعد أحمد راشدي وفلنتين بيلوز Valentin Pelosse .[2]

وفي هذا الإطار يقول رونييه فوتييه : " طلب عبان رمضان أن نكون تقنيين جزائريين في الجبال ... لكن مدرسة السينما التي تم إنشاؤها في الجبال بداية 1957 في المنطقة الخامسة بالولاية الأولى لم تزدهر بسبب موت كل الأعضاء الذين كانت تضمهم .[3] ومن جهته أكد أحمد بجاوي أن عبان رمضان كان صاحب فكرة إنشاء الأرشيف المصور للثورة من خلال تصوير ما يمكن أن يشكل التاريخ البصري للثورة .[4]

وزيادة على التكوين الذي كانت تقدمه لعدد من الجنود ، أنتجت هذه المدرسة عدة حصص تلفزيونية وزعت على شبكات تلفزيون البلدان الاشتراكية من بينها حصة حول المدرسة نفسها وحصة حول ممرضات جيش جبهة التحرير الوطني ، زيادة على صور ومناظر لمهاجمة مناجم الونزة .[5]

وفي الفترة ما بين 1960 – 1961 شرعت السينما الجزائرية في تنظيم نفسها وذلك بإنشاء لجنة للسينما مرتبطة بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية ، وأخيرا إقامة مصلحة للسينما تابعة لجيش للتحرير الوطني ، كما سعت إلى إرسال شباب من أجل تعلم مهنة السينما في كل من موسكو وبراغ . وفي هذه المرحلة الأولى جمعت في يوغسلافيا وثائق مصلحة السينما التابعة لجيش للتحرير الوطني وللحكومة المؤقتة لأنه كان لابد من تهريب النسخ السلبية "Négatif" للأفلام المصورة .

---

* جاء تبني رونييه فوتييه للقضية الجزائرية بعد انهاره بفيلم " افريقيا 50" Afrique 50 عند عرضه بجنوب افريقيا في ( ...) 1954 حيث يقول : "هذا الفيلم سمح لي باكتشاف معاناة الشعوب المضطهدة وهناك قررت إنجاز فيلم حول المغرب العربي ( ...) ولكن بحلول ثورة نوفمبر 1954 قررت تغيير المشروع وإنجاز عمل حول الجزائر فقط بعنوان " أمة الجزائر" Une nation l'Algérie وقد عرض هذا الفيلم في 1955 بفرنسا في اجتماع اللجان المدافعة عن السلم في الجزائر ، وفي هذا نادى فوتييه بشكل واضح وصريح بحق الشعب الجزائري في الحرية والاستقلال وهو ما أثار ضد القوات الاستعمارية فأدخل السجن وبعد خروجه قرر الاتصال بجبهة التحرير الوطني ، ليتم اللقاء في تونس ثم بالمقاطعة الخامسة للولاية الرابعة "الأوراس" حيث كلف فوتييه رفقة شريف زناتي "Chérif Zenati" بالتقاط أولى الصور لنشاط جيش جبهة التحرير الوطني .

[1] Meherzi Lotfi **:**le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.op cit.p**62**

[2] Nadia el kenz. « L'odyssée des cinémathèque ; la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdu » ,ANEP, Alger, 2003,p79-80.

[3] Entretien avec René Vautier. « Cahiers du cinéma. Ou va le cinéma Algérien » , numéro spéciale l'année de l'Algerie en France , février 2003, p62-63.

[4] Ahmed Bedjaoui , « Silences et balbutiements » , « Cahiers du cinéma, France –Algérie , image d'une guerre.numéro 01,Imprimerie tardy quercy, S A ? Bourges, juin1992, p3.

[5] الإنتاج السينمائي الجزائري (1957 – 1974 ) وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر ، 1974 ، ص 10.

وهكذا أنجزت وأخرجت الأفلام الأولى في نفس الوقت الذي كان فيه الشعب يواصل كفاحه المسلح من أجل تحرير الوطن ، وهو ما جعل من تلك الأعمال التي أعدت في ظروف صعبة ووسائل مادية محدودة وسينمائيين تنقصهم الخبرة ، شهادات حية وبرهان ملموس عن تلك الفترة من تاريخ الجزائر.

ومن ثم فإن ظهور السينما الجزائرية ارتبط بظروف تاريخية وسياسية هامة لها دلالات وانعكاسات رئيسية على مضمون الأعمال التي تم إنتاجها وعلى المسار الذي ستتخذه لاحقا ، وهو ما يؤكد أن السينما هي أكثر الفنون ارتباطا بشرط وجودها الاجتماعي ، وذلك بسبب عاملين أساسيين أحدهما اقتصادي والثاني إعلامي-إيديولوجي ، هذا في الظروف العادية فكيف بالظروف الخاصة كما هو الحال مع ولادة السينما الجزائرية التي كانت في رحم الثورة .

وللوقوف في وجه الأشرطة التي كانت تنتج في الجبال سعت القوات الاستعمارية إلى أنجاز أفلام وسكتشات دعائية ، من بينها ذلك المونتاج الفيلمي الذي أنجز حول "الفلاقة" الذين تم توقيفهم وذلك بهدف إحداث القطيعة بين الشعب والمجاهدين بالإضافة لعدد من السكتشات التي صورها جزائريون على غرار " لنغني تحت الاحتلال" [1]

**– السينما أداة لخدمة أهداف الثورة .**

بوسائل بسيطة وتقنيات أولية بدأت فرقة "فريد" في التقاط أولى الصور وإنتاج روبورتاجات على الحدود التونسية الجزائرية ، فلم يكن الهاجس في البداية إنجاز أفلام ذات مستوى تقني عالي ، فأغلب ما قدم كان عبارة عن أفلام بسيطة جدا وبدائية في ناحيتها التقنية ، لكنها كانت مادة خام إخبارية في أغلبها وتلفزيونية .

وقد ركزت تلك الأفلام على نشاط جيش جبهة التحرير الوطني كما سيق وأن ذكرنا بغرض التوثيق لكفاح الشعب الجزائري ، وذلك من خلال إنجاز أكبر عدد من الأشرطة الوثائقية التي كانت مادتها الأولى من الواقع اليومي للثورة وشهادات حية حول التقنيات التي كانت تستعملها الإدارة والجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري.[2]

أما بالنسبة للتركيب والتحميض فقد كانت تتم بالجمهورية الألمانية الديمقراطية التي كانت تربطها علاقة بالحكومة المؤقتة ، وبعد اشتداد المعارك تم نقل مقر وحدة السينما من الولاية الأولى إلى تونس حيث سمي " **بالمصلحة الوطنية للسينما** "[3] وضعت تحت الإشراف المباشر لوزارة الإعلام التابعة للحكومة المؤقتة ، وكان من أولى الأعمال التي أنجزت فيلم " **هجومات مناجم الونزة** " L'attaque des mines de l'Ouenza" من إنتاج تلاميذ مدرسة التكوين السينمائي ، الفيلم من النوع الوثائقي أنتج في عام 1957 بصور الهجومات التي حققها الأفلان على منجم الونزة [4]، **اللاجئون** les réfugies 1956-1957 وهو فيلم قصير من 16 ملم إخراج سيسيل دي كوجيس Cecile de Cujis التي سافرت إلى تونس من أجل المشاركة في تصوير فيلم " **سلاسل الذهب**" لكنها اختارت تصوير " اللاجئون" في مخيمات الحدود بمشاركة مساعد تونسي يسمى حدي بن خليفة ، وبعد عودتها إلى فرنسا حكم عليها سنتين سجنا [5]، ثاني عمل أنتج في هذه الفترة هو فيلم " **الجزائر تلتهب**" L'Algérie en flammes " (1957-1958) من نوع 16 ملم بالألوان أخرجه رونييه فوتييه بمساعدة فرقة من جبهة التحرير الوطني ، أما الإنتاج فقد اشترك فيه فوتييه إلى جانب شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية .[6]

---

[1] Ahmed Bedjaoui, , « Silences et balbutiements » , « Cahiers du cinéma, France –Algérie , image d'une guerre.numéro 01,Imprimerie tardy quercy.opcit.p33

[2] Meherzi Lotfi .: le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977op cit.p**62**

[3] Nadia el kenz, « L'odyssée des cinémathèque ; la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdu » op cit.p80

[4] Mohamed Bouayad « La guerre de libération dans la littérature et l'audiovisuel », S.N.E.D , Alger,1982,p111.

[5] Ahmed Bedjaoui, , « Silences et balbutiements » , « Cahiers du cinéma, France –Algérie , image d'une guerre.numéro 01,Imprimerie tardy quercy .opcit.p3**1**

[6] الإنتاج السينمائي الجزائري ، 1947-1957 ، مرجع سابق ، ص 12.

وقد كان هذا الفيلم من أكثر الأعمال تأثيرا آنذاك لأنه صور في قلب جبال الأوراس وجسد الحياة اليومية للجنود في الجبال وبعض العمليات الفدائية التي قاموا بها ( تفجيرات ، كمائن ، ... ) في الوقت الذي ركز فيه تعليق الفيلم على توضيح أهداف الثورة .

بعدها تم إنجاز مجموعة من الأفلام الوثائقية من بينها "المدرسة" "L'école" حول مدرسة التكوين السينمائي "**ممرضات جيش التحرير الوطني**" Les infirmières de L'A.LN "**الهجمات على منجم الونزة**" " L'attaque des mines de l'Ouenza" 1957 ( توجد نسخ هذه الأفلام في تلفزة جمهورية ألمانيا ) وفي هذه الفترة أيضا صور بيار كليمون Pierre Clément فيلمين قصيرين هما : ساقية سيدي يوسف 1958 ، وهو روبورتاج قدمه بيار كليمون حول القرية التونسية التي قصفتها الطائرات الفرنسية ، أما ثاني عمل فهو حول " اللاجئون" Réfugies 1958.

ومن الأفلام الطويلة التي أنتجت في هذه الفترة أيضا "جزائرنا" Djazairouna" 1959 إخراج جمال شندرلي ومحمد لخضر حمينة ، وقد اعتمد العمل علة صور " **حرية الجزائر**" الذي أخرجه ساشا فييرني في 1947 و"**أمة الجزائر**" الذي أخرجه رونييه فوتييه في 1955 وصور التقطها جمال شندرلي في الجبال ، ثم تم إتمامه وتنقيحه فيما بعد من طرف حمينة وجمال شندرلي في 1961 ، وأطلق عليه اسم " **صوت الشعب**""La voix du peuple وقد حرص هذا العمل على تتبع النشاطات السياسية والعسكرية لجيش جبهة التحرير الوطني بما فيها مظاهرات 11 ديسمبر 1960 وتفجير قاعدة تابعة للجيش الفرنسي على الحدود الجزائرية التونسية.[1]

تتلخص قيمة هذا الفيلم في تركيبه الذي يجعلك دائما يقضا يقظا ، وقيمته التاريخية باعتباره شاهدا على واقع حي ، وقد نجحت فرقة الفيلم حسب مغربي إلى حد بعيد في إنجاز هذا العمل الذي حقق نجاحا كبيرا خاصة في الدول الأجنبية التي اكتشفت فجأة تاريخ شعب لم يتأثر رغم مرور 130 سنة من الاحتلال وتُثَنَ عزيمته في نيل استقلاله وحريته.[2] الفيلم من إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية ( النسخة السلبية توجد في يوغسلافيا) .

وفي 1961 تم إنجاز " عمري ثماني سنوات" j'ai huit ans" وهو فيلم قصير أخرجه كل من يان وأولقا لوماسون ورونييه فوتييه ، وإنتاج لجنة موريس أودان وإعداد فرانس فانون . الفيلم أنجز في فرنسا بشكل غير مشروع من قبل اللجنة المذكورة انطلاقا من رسوم عن الحرب نفذها في معسكرات اللاجئين في تونس أطفال تعرضوا لويلات الحرب ، أم التعليق الذي كان ينطق به أولئك الأطفال بالفرنسية فكان يضفي كثيرا من المطابقة على تلك الوثيقة الرهيبة .[3]

وفي نفس الفترة قدم محمد لخضر حمينة فيلمه القصير "ياسمينة" Yasmina" أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية ، يروي الفيلم قصة طفلة يتيمة في السادسة من عمرها ، قتل والداها في هجوم فرنسي على القرية التي تعيش فيها ، ومن خلال قصة ياسمينة الطفلة الصغيرة يلقي الفيلم الضوء الأخضر على معاناة اللاجئين الجزائريين الذين أجبرهم الاستعمار الفرنسي على مغادرة أراضيهم والعيش في محتشدات على الحدود الجزائرية التونسية.[4] فهو انعكاس لواقع معاش ومأساة التي كانت تتخبط فيها الأسرة الجزائرية.

وألحقه حمينة بعمل آخر بعنوان "**بنادق الحرية**" Les fusils de la liberté مع مصلحة السينما للحكومة الجزائرية المؤقتة دائما وبالتعاون مع جمال شندرلي ، سيناريو سارج ميشال . استعرض من خلاله مسيرة قافلة لجيش جبهة التحرير الوطني محملة بالأسلحة والذخيرة عبر الصحراء انطلاقا من تونس ، وتمثلت مهمتها الأساسية في إيصال الحمل بسلام وتجنب نقاط التفتيش التي كانت منتشرة ، وعلى امتداد الرحلة تواجه القافلة العديد من الصعوبات والمشاكل ، وهنا أيضا نجد أنفسنا أما أحداث واقعية لا تحتاج إلى تزييف أو تلميع لخدمة القضية . من

---

[1] Meherzi Lotfi **:**le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.op cit.p**64**

[2] Rachid Boudjadra, « Naissance du cinéma Algérien »François Maspero, Paris,1971,p49.

[3] جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" منشورات البحر المتوسط وعويدات ، بيروت-باريس ، 1966 ، ص 554.

[4] Rachid Boudjadra,opcit.p50.

آخر الأعمال التي أنتجت في هذه الفترة فيلم" **خمسة رجال والشعب** " 1962. Cinq hommes et un peuple لرونييه فوتييه ( النسخة السلبية توجد في تلفزة ألمانيا )

**خلاصة :**

نخلص إلى أن المضامين التي قدمتها السينما الكولونيالية في الجزائر مرت بمراحل عديدة حيث اهتمت في بداية ظهورها بالغرابة واللامألوف ، فراحت تسعى وراء كل ما يثير اهتمام ودهشة المشاهد الأوروبي لتتحول الجزائر إلى ديكور جميل ، السماء الزرقاء الصافية والأشجار الخضراء خلفية ساحرة لأفلام الحب والرومانسية والمغامرات التي كان ينجزها المخرجون الأوروبيون .

وحتى هذه الفترة لم يكن الفرد الجزائري حاضرا في تلك الأفلام إلا ككل أو مجرد عنصر مكمل للديكور العام إلى جانبه الجمالي والنخيل وكثبان الرمل ومن ثم لم تكن تلك السينما جزائرية ولم توجه للجمهور الجزائري ، وفي هذا الإطار قال المخرج سارج دو بوليني في جواب عن سؤال وجه له من طرف مجلة "دفاتر السينما" Cahiers du cinéma " حول غياب الرجل العربي في فيلمه " عطش الرجال" : " هذا ليس فيلم عرب ... إنه فيلم حول الكولون ".

وعندما تكلك جورج سادول George Sadoul عن السينما الإفريقية في مجلة " أفريقيا أكسيون اليوم " Afrique action jeune Africaine قال : " منذ 65 سنة من اكتشاف السينما وحتى 1960 لم أسمع بإنتاج فيلم سينمائي إفريقي طويل واحد ، أعني بفيلم سينمائي من إنتاج إفريقي مائة بالمائة إخراجا ونصا وأداء وتركيبا ... وناطقا بلغتهم ."[1]

ومن جهتهما بتاي وفيلو Bataille et Viellot استنتجا في عام 1959 في كتابهما " كاميرا تحت الشمس" Caméra sous le soleil " أن السينما الكولونيالية وبعد مرور 65 سنة على وجودها يقيت ضعيفة بل وهزيلة ..."

وأحصى جورج سادول [2] 30 فيلما طويلا أنتج في الفترة الممتدة بين 1919 إلى 1939 مؤكدا في كتابه " تاريخ السينما في العالم " أن كل هذه الأفلام كانت أجنبية ( فرنسية ، بريطانية ، أمريكية ... ) وفي كتابه السينما الكولونيالية " le cinéma colonial " الصادر عن دار سيقار Seghers سنة 1975 أكد بياغ بولونجي[3] Pierre Boulanger 1911 وحتى الاستقلال وبين" انتقام القبائل" إلى " زيتونة العدالة " صورنا 210 فيلما خياليا في شمال إفريقيا بعضها في تونس وأكثر من 80 عملا في الجزائر وما يقارب الخمسين في المغرب بمواضيع رومانسية ، هذا بالإضافة إلى مئات الأشرطة الوثائقية .[4] والمؤسف أن أغلب هذه الأفلام خاصة تلك التي يعود إنتاجها إلى مرحلة السينما الصامتة دمرت وضاعت والمتبقي منها مازال بالمكتبات الفرنسية يصعب على الباحث الجزائري الوصول إليها .

يذكر أنه خلال هذه الفترة من الحرب لم يشاهد الجزائريون أيا من الأفلام التي صورت في الجبال وذلك لأسباب ظاهرة ومعروفة ، وبالمقابل عرفت هذه الأفلام انتشارا ونجاحا كبيرين في الدول الشرقية والغربية. وفي هذا الإطار أكد جون لويس بوري Jean Louis Bory قائلا :" كل شيء بدأ بصمت (...) بالنسبة لفرنسا هذه الحرب كانت غير قادرة حتى على لفظ اسمها ، كانوا يتحدثون عن السلم (...) في الوقت الذي كانت فيه مصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية تعرض أفلاما حماسية على غرار " **الجزائر إلى العمل** " L'Algérie au travail "و"**محمد يعود لبيته**"[5] "Mohamed rentre chez lui".

---

[1] Meherzi Lotfi **:**le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.op cit.p**58**

[2] سادول جورج ، تاريخ السينما في العالم ، مرجع سابق ، ص 552.

[3] Cahiers du cinema, « ou va le cinéma Algérien » ( djazair).p31-32.

[4] Megherbi Abdeghani,op cit.p56

[5] Meherzi Lotfi **:**le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977.op cit.p**58**

**المصادر والمراجع:**


عيسى شريط ، "الريف الجزائري في السينما الاستعمارية" مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الجزائر،1993.-

- Megherbi Abdeghani, , « Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à une sociologie de la décolonisation »

- Meherzi Lotfi:le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1977

جاء تبني رونييه فوتييه للقضية الجزائرية بعد انبهاره بفيلم " افريقيا 50" Afrique 50 عند عرضه بجنوب افريقيا في ( ...) 1954 حيث يقول : "هذا الفيلم سمح لي باكتشاف معاناة الشعوب المضطهدة وهناك قررت إنجاز فيلم حول المغرب العربي ( ...) ولكن بحلول ثورة نوفمبر 1954 قررت تغيير المشروع وإنجاز عمل حول الجزائر فقط بعنوان " أمة الجزائر" Une nation l'Algérie وقد عرض هذا الفيلم في 1955 بفرنسا في اجتماع اللجان المدافعة عن السلم في الجزائر ، وفي هذا نادى فوتييه بشكل واضح وصريح بحق الشعب الجزائري في الحرية والاستقلال وهو ما أثار ضد القوات الاستعمارية فأدخل السجن وبعد خروجه قرر الاتصال بجبهة التحرير الوطني ، ليتم اللقاء في تونس ثم بالمقاطعة الخامسة للولاية الرابعة "الأوراس" حيث كلف فوتييه رفقة شريف زناتي "Chérif Zenati بالتقاط أولى الصور لنشاط جيش جبهة التحرير الوطني .

-Nadia el kenz. « L'odyssée des cinémathèque ; la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdu » ,ANEP, Alger, 2003.

- Entretien avec René Vautier. « Cahiers du cinéma. Ou va le cinéma Algérien » , numéro spéciale l'année de l'Algerie en France , février 2003,.

- Ahmed Bedjaoui , « Silences et balbutiements » , « Cahiers du cinéma, France –Algérie , image d'une guerre.numéro 01,Imprimerie tardy quercy, S A ? Bourges, juin1992,.

- الإنتاج السينمائي الجزائري (1957 – 1974 ) وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر ، 1974

- Mohamed Bouayad « La guerre de libération dans la littérature et l'audiovisuel », S.N.E.D , Alger,1982.

[1] Rachid Boudjadra, « Naissance du cinéma Algérien »François Maspero, Paris,1971.

-جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" منشورات البحر المتوسط وعويدات ، بيروت-باريس ، 1966.

-Cahiers du cinema, « ou va le cinéma Algérien » ( djazair.)

# الفن والتراجيديا عند فريديريك نيتشه.

**حسين بركاني، طالب دكتوراه فلسفة غربية حديثة ومعاصرة، جامعة الحاج لخضر باتنة1**

**الملخص:**

احتف نيتشه بالفن كأساس لمنطلقات الحياة، حيث أراده فنا عظيما ،فنبذ الفن الذي يبعث الفتور والحزن والضعف، ونادى بالفن الذي يبعث بالقوة والعظمة ،وهذا ما يفسر ثورته على أستاذه فاغنجر. حيث جذر نيتشه للدفاع عن علاقة الفلسفة بالفن فى كتابه "مولد التراجيديا" فاعتبر هيمنة الفكر على العاطفة أمرا خطيرا، كما دعى الى عدم الاغال في الفكر على حساب الوجدان ،وحل هذه المعضلة بالعودة الى الوجدان حتى ولو نقوم بتحطيم العقل التحليلي.

فكان لفلسفة نيتشه ونظرياته الثورية أهمية بالغة في الفن وتأسيس فلسفة ما بعد الحداثة ، فنقد الفلسفة الكلاسيكية وفككها عبر أدوات أدبية وشعرية وسيكولوجية بقصد زعزعة يقينيتها في أبرز كتبه التي فجرها في وجه المفاهيم الفلسفية خاصة الفن والادب عبر نقده التراجيديا جامعا بين عملين مهمين العمل الفيلولوجي والتأويل الفلسفي.فجعل نيتشه التراجيديا قطعة موسيقية نعيد عزفها، ولكي نفهمها لابد من اعادة بنائها من جهة و أكد كذلك على مكانة المسرح وأهميته وفخامته خاصة في المحاكاة من جهة أخرى.

**الكلمات المفتاحية**: الفن،التراجيديا،الشعرالقصصي،موسيقى فاغنر،القيم الجمالية،الفيلولوجيا،المسرح.

**مقدمة:**

تعتبر الفلسفة من المجالات القديمة المتأصلة في العقل البشري، فلقد مارسها الإنسان منذ القدم، محاولا من خلالها فهم نفسه، في بعده الأنطولوجي، الإبستيمولوجي، الأخلاقي، وخاصة الإستيتيقي.

ولقد احتف نيتشه بالفن كأساس لمنطلقات الحياة، حيث أراده فنا عظيما فنبذ الفن الذي يبعث الفتور والحزن والضعف، ونادى بالفن الذي يبعث بالقوة والعظمة، وهذا ما يفسر ثورته على أستاذه فاغنجر.

و من أبرز الكتب التي تحدث فيها نيتشه عن الفن "مولد التراجيديا" فيقول نيتشه عنه أنه القبلة الأولى التي فجرها في وجه المفاهيم الفلسفية خاصة الفن والادب عبر نقده التراجيديا جامعا بين عاملين مهمين العمل الفيلولوجي والتأويل الفلسفي.

إذ يجعل نيتشه من التراجيديا قطعة موسيقية نعيد عزفها ولكي نفهمها لابد من إعادة بنائها حيث أكد كذلك على مكانة المسرح وأهميته وفخامته خاصة في المحاكاة.

لما كانت فلسفة نيتشه فريدريك نيتشه قائمة على مبدأين هما الإرادة و القوة فان مفهوم الفن والجمال عنده لا يخرج من هذا الايطار، بكون نيتشه اقر بان الفن هو وحده الذي يعيد للإرادة قوتها، بما يجعلها متمكنة وقادرة على الإثبات وعلى الخروج من العدمية وإدامة ذاتها في أن واحد، باعتبار الفن هو فائض الإرادة، والإرادة التي يقصدها هنا نيتشه يسميها بإرادة القوة الديونيسية.

و الديونيسية هي إشارة إلى اله الخمر عند الإغريق القدماء، ملهم طقوس الابتهاج والنشوة والذي يعطي نيتشه أهمية كبيرة لرموز الأساطير الإغريقية بشكل ملفت هي الإرادة التي تتوق إلى الرقص والانطلاق والانتشاء، أنها إرادة الخلق، إرادة القوه والتي هي تمثل الحياة في حيوية اندفاعاتها وإمكانياتها، وبالتالي هي لا تملك لنفسها الخلاص سوى الخلق، كون الحياة الحقيقية جوهرها يكمن في إرادة القوة التي هي من تخترق الفنان المبدع وينطلق التعبير بلسانها وتتثوب بثوبها.

ولتحليل مفهوم الفن و تفكيك عناصره الجوهرية ارتقينا في هذه الورقة أن نقدم ولو لمحة بسيطة عن هذا البراديغم حيث اعتمدنا على مجموعة من الأفكار و المقالات و المصادر اتلتي تدخل في صلب الموضوع أما المشكلة الأساسية التي واجهتنا في هذا البحث و الذي حاولنا ادراجها في هذه الوثيقة هي:

ما هو المفهوم الحقيقي للفن عند نيتشه؟ وما جوهر فلسفة الفن عنده؟

وللإجابة على هذه المشكلة إتبعنا المنهج التحليلي في فك شفراتها، فقدمنا هذه الوثيقة البحثية التي قامت على أهم النقاط الجوهرية التي تسرد لنا فلسفة الفن عند نيتشه ومفهوم التراجيديا عنده .

**الفيلولوجيا:**

علاقة نيتشه بالفيلولوجيا تظهر في " فيلولوجيا النص " حيث يقوم نيتشه بمقارنة النصوص التي يشتغل عليها خاصة في اللغات اليونانية القديمة من أجل الوصول إلى النص الأصلي المكتمل المعنى والذي يعد المصدر الحقيقي الذي يستقي منه الفيلسوف مفاهيمه.فالفيلولوجي بهذا المعنى يعمل على هذا الفن من أجل الوصول إلى المعنى النقي غير المشوه بنوع من الروية والتأني والحذر والدقة فجعل اللغة تحت مطرقة النقد والتقييم[1].

إذن فالفيلولوجيا لا تهتم بالمسار التاريخي لتكون المفاهيم بل بالجينيالوجيا التي تقوم على القراءة الجديدة أو التأويل الجديد للنص الفلسفي وخلق مفاتيح وأدوات تساعد على فهم النصوص[2] ، فيقرأ الفيلولوجي الكلمات في حين أننا نقرأ الأفكار. فالفيلولوجيا هي كشف شفرات الوقائع دون خلطها بتأويلات ما[3].

كما يتجلى المنحى التأويلي في حديث نيتشه عن الفيلولوجيا منذ بداياته الفيلولوجية من خلال اهتمامه بالبحث عن المعنى والأصالة داخل النصوص القديمة (الإلياذة والأوديسة) للتميز الدقيق بين المفاهيم المتداخلة في دراسة الفقه الكلاسيكي. ولذلك كان شديد الحرص على التأكد من أن الهرمينوطيقا [4] لصيقة بالبحث الفيلولوجي، وكما يشدد على ضرورة ربط الهرمينوطيقا بالنقد وعبر عن التفاعل الحاصل في قوله : النقد يهم النقل، والتأويلية تهم المنقول " فالمهم ليس مضمون النص أو الخطاب بل آلية اشتغاله وألاعيبه في إخفاء ذاته.

**الفن:**

نيتشه بعد تقويضه لديالكتيك المزيف الذي قدمه أفلاطون وانكاره لثنائية العالم. قام بتقويض الفن خاصة بعد نبذ افلاطون للشعراء خاصة في مفهوم المحاكاة.

و يعتبر نيتشه أن الفن أعلى قيمة من الحقيقة. لأن الفن ينطلق ويبدع من المحسوس والواقع والمتحرك. والمحسوس من وجهة النظر المضادة للأفلاطونية هو العالم الوحيد والحقيقي. وهذا ما يجعل الفن هو الوسيلة والسلاح الوحيد المضاد للعدمية[5].

فالفن عند نيتشه هو الطريقة الوحيدة لاعادة الانسان الى اصله وموطنه الأرض. والفن هو الوسيلة الوحيدة التي تستطيع استبدال القيم العليا بقيم انسانية وتعني ذلك ان الفن اضحى الوسيلة الفعالة التي نقتلع بها الميتافيزيقا من جذورها وذلك بالشعر والأسطورة والمسرح والرقص فيقول نيتشه: " الفن يفوق العلم حيث انه يكشف عن الطابع المأساوي الراجيدي للعالم"[6].

---

[1] جينالوجيا الأخلاق،نيتشه، ترجمة فتحي المسكيني، منشورات دار سانترا، تونس، 2010، شذرة 2، ص:21.

[2] فلسفة نيتشه، أويفن فنك، ترجمة إلياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة والسياحة ووالإرشاد القومي، ط1، 1974 ص:148.

[3] نيتشة والاغريق، إشكالية أصل الفلسفة، عبد الكريم عنيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم فاتروت، 2010، ص:141.

[4] ترجع جذور مصطلح الهرمينوطيقا إلى الكلمة اليونانية التي تشير إلى كاهنة وتأخذ معنى القول الإيضاح والترجمة، ولها مدلول حديث يأخذ معنى نظرية تأويل الكتاب المقدس، والفيلولوجيا العامة، وعلم الفهم اللغوي. أنظر كتاب هيرمينوطيقا ل : الدكتورة صفاء عبد السلام على جعفر، منشأة المعارف للنشر.

[5] نيتشه والاغريق، عبد الكريم عنيات، المرجع السابق ص 140.

[6] جينالوجيا الاخلاق، نيتشه فريديريك، المرجع السابق ص 40.

واستبدال الديالكتيك بالفن يعني اعادة الاعتبار للجسد لان الفن يكمن في النشوة. نشوة الحياة الجسمانية فالايمان والاعتقاد بالجسد أكثر أهمية وضرورة من الايمان بالنفس والروح أوالفكر[1].

فيقول في ذلك نيتشه :"أنا كلي جسد لا غير. وما الروح الا اسم يطلق على جزء من الجسد. فالجسد هو العقل الكبير وما العقل الصغير سوى أداة صغيرة وهينة يستعملها الجسد. العقل الصغير ما هو الا لعبة صغيرة للعقل الكبير[2].

**فن الإستعارة:**

تعتبر الإستعارة مجاز بلاغي ينتقل فيه المعنى من المجرد الى التعبير المجسد دون اللجوء إلى أدوات التشبيه أو المقارنة ويكثر استعمال هذه الخاصية في كتب نيتشه ما جعلها تتعدد في دلالاتها الفلسفية ما فتح الباب للتأويل.

و الإستعارة عند نيتشه ليست شكلا من أشكال اللغة بل هي اللغة ذاتها[3]. وإذا حاولنا أن نبحث في فلسفة نيتشه في تطبيقات لمفهوم الإستعارة نجد مقولته المشهورة "إن الاله قد مات" فنجد أن كلمة اله معنى مجرد حوله نيتشه الى صورة مجسدة لأن الاله كما هو معهود كيان أزلي أبدي, لانهائي، مطلق، فهو لا يموت ولا يفنى ولا يشبه الكائن الفاني وهو الإنسان. وبهذا نجد أن نيتشه شبه الاله بالانسان عندما أعطاه صفة الموت التي تعتبر خاصيته المميزة. وهذا يتناقض مع خصائص الاله ما جعل نيتشه ينزل الاله من عليائه الى الأرض وذلك كله راجع الى استخدام الاستعارة من جهة والى الاستناد على سلطان العلم من جهة أخرى. بالاضافة الى الثورة العلمية التي شهدتها أوروبا حيث كان الإنسان يلعب الدور الأبرز في هذه النهضة العلمية ما سهل ظهور تلك الفلسفات العدمية المناهضة للكنيسة والفكر اللاهوتي اللذان يؤمنان بالعالم الآخر. فكان الإنسان هو الحقيقة المطلقة وكل ماعداه زيف ووهم والحياة الحقة على الأرض وليست فوقها.

يقول نيتشه : " أأنت يا هذا طالب حقيقة وحق؟ لا ما أنت إلا مجنون، ما أنت إلا شاعر. إنك تتكلم بالإستعارات والتشبيه"[4].

من خلال ما قاله نيتشه نفهم أنه يرفض الحقيقة لقيامها على الثبات والإطلاق فلا وجود لحقيقة مطلقة، لحقيقة إلهية أي لا وجود لاله وهذا ما يفسر رفض نيتشه لمفهوم الحقيقة كمفهوم ميتافيزيقي. سيطر على العقول فالحقيقة عنده وهم وخرافة والباحث عنها مجنون أو شاعر اما فاقد للعقل واما شاعر باللغة وهذا ما يفسر قول نيتشه : "حشد عاج بالاستعارات والكنايات والتجسيمات"[5].

و بهذا يجعل نيتشه الاستعارة والكناية والتجسيم أو التشبيه وسيلة يتخذها الشاعر أو المفكر لتعبير عن الحقيقة الإلهية التي لا مناص لها إلا هذه الوسائل.

فالحقيقة اذن اما استعارة أو كناية أو تشبيها وهذا ما جعلها وهم وزيف وخرافة وتلاعب بالألفاظ وجمالية أدبية تضفي على الشعر رونقة وجمالا وهي بعيدة عن الصدق لأنها بيان لخداع الناس.

و يقول نيتشه كذلك: " فأن نقر باللاحقيقة شرفا للحياة يعني بالطبع أن نبدي بصورة خطرة مقاومة ضد ما اعتدنا عليه من مشاعر قيمة"[6].

و نفهم من ذلك أن الحقيقة جزء من الحياة وليست متعالية عليها يعني كذلك أن الحقيقة تخضع للصيرورة والتغيير ما يجعل الحقيقة نسبية بعيدة عن كل إطلاق وعن كل ثبات لان الاعتقاد بكذا حقيقة يولد القلق والشك

---

[1] نيتشه والاغريق، عبد الكريم عنيات، المرجع السابق ص 141.

[2] هكذا تكلم زرادشت، كتاب للكل ولا لأحد، نيتشه فريديرك، ترجمه فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير الاسكندرية،1938، ص:116

[3] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، 1985م. ص144.

[4] هكذا تكلم زرادشت، نيتشه فريديرك،المرجع السابق، ص 328.

[5] المرجع نفسه،ص40

[6] ما وراء الخير والشر، نيتشه فريديرك، ترجمة جيزيلا فالور حجاز، غروب في،ط، بيروت، 1995 ص ص 19-20.

فيقول في ذلك نيتشة :" هذه العصور التي اعتاد الناس فيها الاعتقاد بامتلاك الحقيقة المطلقة هي أصل هذا القلق العميق."

**فن التراجيديا :**

يعتبر كتاب نيتشة " مولد التراجيديا من روح الموسيقى" من أول أعماله التي تعلن فيها عن تصوره لمفهوم الفن الذي شكل النسق العام لفكره[1].

و كلمة التراجيديا لها دلالة واقعية حيث نجدها مطروحة بصورة قوية في مجال الإعلام لتعبير عن الحوادث والكوارث والمأساة.

أما فيلسوفنا الألماني نيتشة فانه يرفض هذا المفهوم الشائع ويؤكد على انه واضع هذا المفهوم في قوله:" أنا أول من اكتشف التراجيديا"[2].

اذن نيتشة يعتبر نفسه من الأوائل اللذين اشتغلوا على التراجيديا ويعتبر أن موضوع وماهية التراجيديا وأصلها لم يعطي لها حقها الكافي وانها لم تبحث بشكل أصيل ما جعله يفتح هذا الملف من جديد من اجل اعطائه حقه الكافي[3].

و التراجيديا كلمة يونانية مركبة من كلمتين تراخوس التي تعني العنزة وأوديا تعني أغنية وبتركيبهما نعني بها الأغنية العنزية[4]، والعلاقة التي تجمع بين التراجيديا والعنزة تتمثل في أن العنزة كانت الجائزة التي تقدم لأفضل أداء مسرحي في المنافسات والاحتفالات أو تفسير اخر يؤكد على أن الجوقة التي كانت تنشد في المسرحيات كان شخصياتها تلبس جلد المعز[5].

فالتراجيديا هي فن أدبي ومسرحي تطور عند اليونان خلال القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ومن ابرز من ابدعوا فيه ايسخليوس، سوفوكليس، يوربيديس[6].

و التراجيديا مستمدة من الميثولوجيا اليونانية حيث عبر عنها أحد الشعراء في المسرح التراجيدي بقوله: " اننا نعيش على فتات مائدة هوميروس"[7].

يقول نيتشة :" فلا يسعنا الا ان نصف هوميروش بالروعة والسمو لان ما خلفه من اناشيد وأشعار، تعتبر المادة الأولية والخامة لكل الأعمال التراجيدية الأصيلة"[8].

فالتراجيديا تقدم في صور عديدة منها الشعر والمسرح والموسيقى وهذه الاخيرة تعتبر العنصر المهم فيها لانه دون موسيقى تغدو الحياة خطأ... فالاله يرتل الأناشيد"[9].

و التراجيديا تجمع بين الشعر والتمثيل والموسيقى والاسطورة نتيجة النزوع الاحساسي والانفعالى غير الخاضع لمنطق العقل. فهناك تناغم وانسجام بين التراجيديا والاحساس. فالانسان في علاقته مع العالم الخارجي من الجانب العاطفي يولد احساسا جميلا ونزوعا شعوريا تنبثق منه صور التراجيديا السابقة[10].

---

(1) نيتشة والاغريق، إشكالية أصل الفلسفة، عبد الكريم عنيات، المرجع السابق، ص 55 .

(2) مولد التراجيديا، نيتشة فريديريك، ترجمة شاهر حسن عبيد, دار الحوار للنشر والتوزيع. دمشق، ط1 2008، ص 49.

(3) نيتشة والاغريق، إشكالية أصل الفلسفة، عبد الكريم عنيات، المرجع السابق، ص 56.

(4) اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، لطفي عبد الوهاب يحيى، دار النهضة العربية، بيروت، ص 194 .

(5) المرجع نفسه، ص 195.

(6) قصة الحضارة حياة الاغريق، ول وايريل ديورانت، دار الجيل للطبع والنشروالتوزيع،بيروت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم:تونس ص 257

(7) اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، لطفي عبد الوهاب يحيى، المرجع السابق، ص 195.

(8) مولد التراجيديا، نيتشة فريديريك، المرجع السابق، ص 96.

(9) أفول الأصنام، نيتشة فريديريك، ترجمة، حسان بورقية ومحمد الناجي, افريقيا الشرق, الدار البيضاء، ط1 1996، ص 14.

(10) ما وراء الخير والشر، نيتشه فريديرك، المرجع السابق، ص87.

حيث يقول نيتشة :" الحياة هي تراجيديا بالنسبة للذين يحسون وكوميديا بالنسبة للذين يفكرون"[1].

و ما نفهمه من ذلك أن التراجيديا لا تنمو الا في وسط مفعم بالاحاسيس والمشاعر وبعيد عن كل ما هو معقول. أي انها تتعلق بالامعقول أي بعيد عن الصدق والحق ولصيق بالكذب كما يقول هوميروس: " ان الشعراء لكاذبون كبار"[2].

و يقسم نيتشة التراجيديا الاغريقية الى قسمين ديونيسيوس وأبولون وهذا التقسيم يفيد التعارض بين الصوفي الذوقي والعقلاني البرهاني. بين الشعوري المنير واللاشعوري المظلم بين المقيد والمتحرر[3].

فالديونيسوسي يعبر عن اللذة والألم. الفرح والرهبة وذوبان الانسان في الطبيعة. اما الابولوني فهو تحرر الانسان من كل انفاعاته المتوحشة ويجعله متوازنا ومنسجما. ونفهم من ذلك أن هناك تقابل بين نقيضين هما:

النمط الغريزي القائم على المخاطرة والإقدام المتجسد في الرقص والموسيقى والمسرحية.

و النمط التأملي الهادىء والتفكير العقلي القائم على الحوار والتفلسف[4].

و نفهم من ذلك ان التراجيديا كعمل فني مسرحي وليدة قوتين الديونيسوسية المنتشية والأبولونية الحالمة. أي الغريزة والعقل والجسد والنفس...

والفن التراجيدي يعبر عن معنى الوجود المتعلق بحقيقة الحياة القائمة على الاحساس المرعب ويحمل المعاناة باعتبارها لذة. فالتراجيديا هي ضد الاستسلام والاعتزال[5].

يعني ذلك انه ما من مبرر اخر للحياة الا الفن حيث ان الدين والفلسفة والاخلاق لم تستطع تبرير الحياة تبريرا ملائما على اساس انها تشترك في خاصية واحدة هي العقلنة وهذا ما يرفضه الفن وترفضه الحياة. وهذا ما نجده متجسدا بصورة قوية وواضحة في أشعار هوميروس. أبطال يتصارعون ويعبدون الحياة والهة تساعدهم في ذلك[6].

الفن التراجيدي اذن هو الفن الذي يعلم الانسان عدم التوقف او العودة الى الوراء والانكماش. فالفن اذن هو احسن وسيلة لمواجهة الوجود المأساوي لأنه تجاوز للواقع. فالحياة لا تكون الا بأوهام الفن فنحن نملك الفن بهدف ألا نموت من الحقيقة[7].

فالحياة بهذا المعنى لا يمكن ان تبريرها عقليا لذا يجب اللجوء الى الفن لان الفن يجب الحياة للانسان. فالتراجيديا تجعل الانسان يقبل على الحياة رغم كل ما فيها من مظاهر القسوة. والتراجيديا تجعل الحياة تستحق ان تحيا بفضل هذه القسوة ذاتها[8].

و الغرض الذي وضعه نيتشه من الفن التراجيدي هو رفض الاخلاق في الحياة ونبذ المدلول الاثيقي للوجود وقيام الفن التراجيدي المأساوي للحياة. فالتراجيديا تهدف الى اسقاط كل ما يعانيه الانسان من عذاب وتمرير كل ما توارثه من الاساطير اليونانية التي خلفها التراث من شعر وموسيقى كما حددها هوميروس وهوزيود[9].

---

(1) المرجع نفسه، ص 364.

(2) العلم الجذل، نيتشه فريديرك، ترجمة سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ص 68.

(3) مقدمة في علم الاستغراب، حسن حذفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 2000، ص ص 217-338.

(4) نيتشة نبي فلسفة القوة، كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1993 ص 13.

(5) نيتشة والاغريق، إشكالية أصل الفلسفة، عبد الكريم عنيات، المرجع السابق، ص 60.

(6) كامل محمد عويضة: نيتشة نبي فلسفة القوة، المرجع السابق، ص 68.

(7) الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، ترجمة، حنان قصاب حسن، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، دمشق، ط1 ،1999، ص 25

(8) نقد الحداثة في فكر نيتشه, محمد الشيخ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت, ط1، 2008، ص 153.

(9) مولد التراجيديا، نيتشة فريديريك، المرجع السابق، ص137.

ان التراجيديا تجعل من كل المشاعر المؤلمة من جراء الخطيئة والشعور بالذنب وكل ما ينفر الانسان من هذه الحياة لها قيمة فالمأساة حل فني نتجاوز به هذه المشاعر المؤلمة والاحتيال على الحياة حيث يعبر نيتشة عن ذلك في قوله :" انها فن تاكيد الحياة"[1].

لكن يبقى نيتشه رغم ارجاعه التراجيديا اليونانية الى ثنائية الغريزة والعقل أنه في النهاية يميل الى ديونيسيوش الذي جعله أستاذه فهو يناصر القوى الغريزية على القوى العقلية المنطقية على حساب ابولون.

التراجيديا مصطلح له دلالات ادبية وفنية وجمالية وقد كان حضورها في الفكر اليوناني القديم حضورا مميزا با انها مثلت في كثير من الاحيان الوجود الروحاني للانسان اليوناني لانه يرى فيها اداة مثلى لاعادة تمثيل الحياة تمثيلا فنيا.

فيما يخص التراجيديا اليونانية فقد كانت الأولى على شكل دراما في أغنية كانت تنشدها جماعة "الكورس" أو الجوقة احتفاءا ب ديونيسيوس وكان هذا في بادئ الامر تبادلا للحديث بين ممثل والكورس. ثم في مسرحيات "اسخيلوس" ثم استخدم المونولوج بالتبادل مع الجوقة. كما أمكن في مسرحيات " سوفكليس" و"يوربيدس". استخدم ثلاث من الممثلين في آن واحد، وانحصر دور الكورس في نطاق أضيق على الرغم من انه بقي محتفظا بأهميته في المسرحيات[2].

أما من الناحية المفهومية قد عرفها ارسطو على انها :" محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لانها مشفوعة بكل نوع من انواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن ان يرد على انفراد في اجزاء المسرحية. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف ولذلك يحدث التطهير[3].

فالتراجيديا جنس ادبي له مميزاته المخصوصة ومنها انه يعكس كل ما هو معاناة وألم. وهي شكل تعبيري مخصوص يعكس ملامح من التجربة الانسانية لم تكن قد عرفت حتى دلك الوقت. انها تشكل مرحلة في تكوين الانسان الروحي والذات المسؤولة. انها ظاهرة تبدت بصفات محكمة من خلال ملامح ثلاثة هي : النوع التراجيدي. العرض التراجيدي والانسان التراجيدي[4].

**الشعر القصصي :**

و يعد الشعر القصصي من اهم انواع التراجيديا فهو يهتم بالمآسي والمهازل التي تروي آلام البشر ومراحل حياتهم المضحكة أحيانا والمحزنة في الغالب رضوخا لمشيئة الالهة القوى ما فوق طبيعية وحكم القدم.

و يعد "اسخيلوس" من أوائل شعراء هذا النوع من الشعر حيث اعتبره نيتشه من أعظم الشعراء إذ يقول عنه :" الحقيقة أن اسخيلوس الإنسان الغارق في الهوى والحب والكراهية. ما هو الا رؤية العبقري الذي لم يعد يمثل اسخيلوس بل أصبح مبدعا عالميا"[5].

و في موضع آخر قال عنه :" ان الاقدمين أنفسهم يقدمون اجابة تصويرية ذات مغزى في هذا المجال – التراجيديا- حيث يضعون تمثالي هوميروس واسخيلوس كأبوين وحاملين للشعر اليوناني جنبا الى جنب في بلاد اليونان"[6].

---

[1] هذا هو االإنسان، نيتشة فريديريك، ترجمة، مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط1 2005، ص92.

[2] الكوميديا والتراجيديا، مولين ميرشنت، ترجمة علي أحمد محمود، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني لثقافة والفنون والاداب، الكويت،عدد 18 ، يونيو، 1979ص 117.

[3] فن الشعر، أرسطو، ترجمة ابراهيم حمادة، المكتبة الانجلو مصرية، مصر، ص ص 2،95.

[4] الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، مرجع سابق. ص 13.

[5] مولد التراجيديا، نيتشة فريديريك، المرجع السابق، ص104

[6] المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

يتميز مسرح اسخيلوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارة وفي الطابع العام فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة نظمت وعرضت في جو من العظمة والابهة كل شيء فيها من الحبكة الى الشخصيات ومن اللغة الى الأوزان قد تتمتع بقدر من الرزانة والوقار.

أراد نيتشه أن يخرج الانسان الغربي من حالة الانكار المطلق وذلك باعادة الروح الى الفن والتي قتلت بسبب الحقيقة، الموضوعية، التاريخ. وهذا كله من خلال الفهم المأساوي للحياة. فيصف نيتشه الحياة دون موسيقى أنها :" فعندما فقدت التراجيديا عبقرية الموسيقي ماتت التراجيديا بمعناها الأدق"[1].

و يقول :" كم تتوقف السعادة على القليل من الأشياء يقول صوت مزمار القربة... دون موسيقى تغدو الحياة خطأ. إن الألماني بنفسه يتصور الاله بنفسه ترتل الأناشيد"[2].

على ان نيتشه هنا حينما يضع تصويرا للاله وهو في حالة الانشاد التي تعكس حالة الفرح والابتهاج فهذا تأويل للمثل العليا التي تختلج الذات الانسانية انطلاقا من الرفض وانكار العالم والواقع المأساوي للحياة ان نيتشه يولى اهتماما بليغا بالموسيقى كونها الوسيلة الوحيدة التي نفهم بها العالم فالموسيقى في المرتبة الثانية بعد العالم.حيث لا يمكننا فهم العالم الا باسس جمالية تبرر وجوده"[3].

فحسب نيتشه فالرغبة في سماع الموسيقى والجنوح نحوها ومعرفة اسباب ذلك بدرجة ضمن النضال نحو اللانهاية الذي يكون على محمل خفق جناحين، بروح نشوة اكتشاف وضوح الواقع وهذا ما يتجسد في اليونيسوسية فالروح في كل مرة "تبني بصورة عابثةعوالم الأفراد ومن ثم تهدمها كبناء جاء ثمرة للمتعة الأزلية"[4].

كما يرى نيتشه أن المعاناة شكل جديد من الوعي الجمالي ليشير الى ان النظرة الماساوية الى الحياة ليست طريقة لادراك العالم والموسيقى هي الوحيدة التي تستطيع أن تقودنا الى هذا الادراك"[5].

هذا يعني ان التراجيديا أو الماساة بالنسبة لنيتشه متعلقة بفهم الوجود وتحديد معناه، وان الانسان اليوناني وحده من استطاع اكتشاف هذا البعد المأساوي للعالم لانه استطاع أن يوحد بين الفن والمعرفة من خلال المزاوجة بين غرائز المعرفية والحياة ضمن تصور فني تراجيدي[6].

**موسيقى فاغنر والقيم الجمالية:**

من بين القيم التي تصدى لها نيتشه بقوة القيم الجمالية حيث قال :" حين ينجح ضباب فلسفة ميتافيزيقية وصوفية ما في جعل الظواهر الجمالية عصية على الرؤية فانه ينتج عن ذلك استحالة تقدير تلك الظواهر بمقارنة بعضها البعض، وإذا لم يعد يمكننا مقارنتها بغرض تقييمها فانه ينتج عن ذلك في نهاية الأمر غياب كلي للنقد. ينتج عنه غض الطرف بشكل أعمى وبالتالي نقص في المتعة التي تمنحها الفن"[7].

و ما نفهمه من ذلك أن نيتشه في تقويضه لم يكتف بنقد الأخلاق فقط بل تجاوزها إلى الجمال وخاصة المعايير التي كانت تقوم عليها. حيث تأثر الفن والأدب والفلسفة بل أساسياته تأثرا ايجابيا أو سلبيا بطريقة الشعور التي كانت تميز بطابعها ما يمكن تسميته بمعنى واسع الحركة الرومانسية"[8].

---

[1] المصدر نفسه :ص204.

[2] مولد التراجيديا، نيتشة فريديريك، المرجع السابق، ص14.

[3] نيتشه والعدمية، سعاد طيباوي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة. مذكرة لنيل شهادة الماستر، 2014-2015، ص 87.

[4] مولد التراجيديا، نيتشة فريديريك، المرجع السابق، ص258.

[5] نيتشه والعدمية، سعاد طيباوي، المرجع السابق، ص 87.

[6] المرجع نفسه. ص 87

[7] إنساني مفرط في انسانيته، كتاب للعقول الحرة وليس لأحد، نيتشه فريديريك، ترجمة محمد الناجي أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1988،ص18

[8] تاريخ الفلسفةالغربية، برترند راسل، ترجمة محمد الشنيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977ص273

و تعتبر هذه الحركة تمردا على العقلانية رغم اتفاقهما الى رفض عقيدة الخطيئة الأولى وامانهما بأن الانسان قادر على الحياة على الأرض بارادته حياة طبيعية وهذا ما جعل نيتشه يعتبرها عدمية ارتكاسية تطلب التخلص من العقل ووقوعها في العقل فمزجت بذلك بين العاطفة والعقل.

إن هذه الحركة في صميمها تعمل على الرقي الجمالي في مقابل العمل النفعي حيث كانت تحكم على الظواهر بمعايير ذوقية خاصة المتعلقة منها بالشفقة والانحطاط والضعف وذلك راجع كله الى حركة التنوير وفشل العقل في الجانب السياسي. فإن الرومانيكية قد عملت على تقوية الفوارق القويمة وساعدت على ظهور تصورات صوفية للوطنية[1].

و هذا ما جعلهم ترفضون المنفعة وينشدون الجمال وكذا ما يقول نيتشه :" نوع من ردة فعل القرن الثامن عشر، هي رغبة راكمها في طريقه لتمجيد الأسلوب الرفيع والحقيقة هي أن في هذا قدرا كبيرا من التصنع والخداع والنفي كانوا يريدون تجسيد الطبيعة العنيفة، العشق الكبير"[2].

و تعني ذلك كونها قامت لتمجيد الذات الإنسانية المتحدة مع القوى الكونية، بحيث جعلت القانون في أساسه الوطني موجود وغير موجود في آن واحد وهو ما ألقى بالكثير الى متاهات التشاؤم والفرار من الحياة في طابعها المأساوي. الأمر الذي دفع بهم إلى الإهتمام بالقيم الجمالية في طابعها الفني.

**موسيقى فاغنر:**

يقول نيتشه عن عافنر أنه شخصية بامكانها ا نتح محل ديونيسيوس المتعطش للحياة الا انه قد شعر بالألم الشديد نتيجة خيبة هذا الأمل في هكذا موسيقى حيث وصفه نيتشه كالورم الخبيث الذي ما فتئ يهلك بصحة صاحبه فيقول عنه :" ما الذي يؤلمني بالذات ان كنت متألما لمصير الموسيقى يؤلمني تنكر الموسيقى لطالبعها الاثباتي الممتع. بحيث غدت موسيقى انحطاط وكفت عن كونها ناي ديونيسيوس"[3].

و ما نفهمه من هذا أن نيتشه كان معجبا بموسيقى فاغنر لكنه في نهاية المطاف بدت موسيقاه وحشية مصطنعة حتى أنه أطلق عليها اسم السيركو. حيث اتهم فاغن ربانه ليس موسيقي بالفطرة بل هو فقط ممثل وخطيب. فيقول عنه : " لقد صار منذ الان محدثا كاهنا أكثر من كاهن هو فوهة ذات الأشياء، هاتف الأخرة هو منذ الآن ليس فقط ينطق موسيقى. هذا المقماق الاله بل ينطق ميتا فيزيقا"[4].

و نفهم من ذلك أن نيتشه انخدع في اعجابه ببطله فكان عليه الانتقال من هذه الغفوة والاستيقاظ الى حياة جديدة لحسابه هو الخاطئ. يحياها وحده وهذا الطريق هو طريق الاله ديونيسيوس الذي صارع المردة والشياطين والذي سلكه نيتشه وحده دون هاد ولا معين[5].

ويقول كذلك في دوانه عن موسيقى فاغنر:

أنت الذي تأملت من كل الروابط
أيها الروح القلق المأخوذ بالحرية
أيها المنتصر بإطراد وبإطراد مكبل
أيها المشمئز في كل يوم اكثر
و أسفاه

---

[1] حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، خليفة الوقيان، المجلس الوطني لثقافة والفنون والأداب، الكويت، ص146.

[2] إرادة القوة (محاولة لقلب كل القيم)، نيتشه فريديريك، ترجمة، محمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2011، ص35.

[3] هذا هو الإنسان، نيتشه فريديريك، المرجع السابق، ص141.

[4] في جينالوجيا الاخلاق، نيتشه فريديريك، ترجمة، فتحي المسكيني، دار سيناترا، تونس، ط1، 2010، ص ص 142-143

[5] نيتشه، خلاصة الفكر الغربي، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، ط3، 1975 ، ص 13.

أنت أيضا عند قدم الصليب تنهار أنت أيضا[1].

**خاتمة:**

و من ابرز ما يخلص اليه نيتشه في مولد التراجيديا فهم الظاهرة الديونيسيوسية كمنبت أصلي للفن الأغريقي وكذلك الظاهرة السقراطية بوصف آلة التفكير الإغريقي ونموذج للانحطاط الظاهر في معادات العقل للغريزة.

كما يشير نيتشه الى المسيحية التي تنفي كل القيم الجمالية.

و الفن يستمد مقوماته من الثنائية المتمثلة في أبولو وديونيسيوس بين الفن الأبوليني والفن الديوسنيوسي. هذان الإتجاهان المتعارضان النحت والموسيقى وهما يسيران في خطين متباعدين لا يلتقيان الا في الفن فقط. وهذا ما يؤدي الى موت التراجيديا عند الانفصال بينهما وتغليب الجانب الابولوني العقلى على الحسي الديونيسيوسي ما أدي الى موت الشعر والدراما وموت العلاقة بين الذوقي والبرهاني .

و التراجيديا الأغريقية تظهر في الجوقة الديونيسيوسية التي كانت تعبر عن الجمالية التي تنقل بها صوت الشعب في الفضاء الملكي فهي أصل المسرح.

وهكذا يحتل الفن في فلسفة نيتشه مكانة الصدارة، ففلسفته تستدعي الفن بشكل قوي إلى الحد الذي يجعله يقول في كتابه ميلاد المأساة الذي أخصه بالحديث مسهب عن الفن بقولهأن كل مظهر من مظاهر الحياة تقوم على المظهر والفن والوهم وزاوية النظر والرؤية والخطأ.

فالفن عنده هو النشاط الميتافيزيقي بامتياز وكما ذكرنا ليس بالمفهوم القديم وهو الحد الذي يصنع الفن لكل المظاهر، والمظهر عند نيتشه ليس تمثيلا للحياة فحسب بل هو الحياة .

ومن هذه الحقيقة اخذ الموسيقى مكانة مهمة في فلسفة نيتشه لأنه أدرك بان الموسيقى أقدر شكل تعبيري على الجمع بين الحسي والمجرد. ومن هذه الحقيقة رفض نيتشه كل ما جاء في الجدل السقراطي أو بالأحرى الميتافيزيقا السقراطية كونها هي أبعدة الموسيقى بينهما، وأقامت وجعلت بينهما هوة سحيقة، لان الموسيقى بما هي شكل من إشكال التعبير الأكثر بدائية، فهي جديرة بأن تعيدنا إلى المنسي، إلى الطبيعة، إلى الرعب، إلى ما ليس بعد موضوع تفكير.

ومن هنا فإن نيتشه يوظف تأويل الرموز للأساطير اليونانية لتقريب مفهوم الفن من القارئ، بل إن هذه الرمزية تخترق فلسفة نيتشه برمتها جملة و تفصيلا، لان نيتشه وان كان قد اعتبر العودة إلى الأصول تؤدي إلى البربرية ولكن نيتشه و رغم يقينه بأنه لن يستعيد التراث اليوناني .

وهذا الكلام إن كان يقال بحق الثقافة اليونانية لا يعني تمجيدا لهم أو تأريخا لنموذجهم، وإنما الكلام يقال لاستحضار نيتشه لتاريخ اليونان المجازي لا اليونان التاريخي، لذلك تعتبر ولادة فن المأساة عودة تأويلية ترسم لنا نموذجا مخصوصا من البشر، عرفوا كيف يتحملون سخرية الأقدار وعبثية الوجود.

**<u>قائمة المصادر و المراجع</u>**


- أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، المكتبة الانجلو مصرية، مصر (دط)(دس).
- ويفن فنك، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة والسياحة ووالإرشاد القومي، ط1، 1974.
- جان بيار فيرنان وبيرفيدال ناعيه: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة،1972
- حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان ،ط 2 2000.


[1] ديوان نيتشه، نيتشه فريديريك، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، ط2 ،2009 ص105

- خليفة الوقيان، حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة) المجلس الوطني لثقافة والفنون والأداب. الكويت.
- راسل، تاريخ الفلسفةالغربية، ترجمة محمد الشنيط. الهيئة المصريةالعامة للكتاب. 1977.
- سعاد طيباوي، نيتشه والعدمية، العالم من التأويل الأنطولوجي الى التأويل الأكيولوجي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة. مذكرة لنيل شهادة الماستر. 2014-2015.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، 1985م.
- عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الغربي، نيتشه، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، ط5 ،1975.
- عبد الكريم عنيات، نيتشة والاغريق. اشكالية أصل الفلسفة. منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم فاتروت، 2010.
- كامل محمد عويضة: نيتشة نبي فلسفة القوة، دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1993 .
- لطفي عبد الوهاب يحيى، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية، بيروت.
- محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر نيتشه, الشبكة العربية للأبحاث والنشر. بيروت, ط1. 2008 .
- مولين ميرشنت، الكوميديا والتراجيديا . ترجمة على أحمد محمود. مجلة عالم المعرفة. المجلس الوطني ولثقافة والفنون والاداب، الكويت،عدد 18 يونيو 1979.
- نيتشة فريديريك، افول الأصنام ترجمة، حسان بورقية ومحمد الناجي, افريقيا الشرق, الدار البيضاء ط 1996.
- نيتشة فريديريك، مولد التراجيديا ، ترجمة شاهر حسن عبيد, دار الحوار للنشر والتوزيع. دمشق ط, 2008.
- نيتشة فريديريك، هذا هو الانسان : ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 2005 .
- نيتشه فريديرك، العلم الجذل ترجمة سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.
- نيتشه فريديرك، ما وراء الخير والشر، ترجمة جيزيلا فالور حجاز، غروب في،ط، بيروت، 1995.
- نيتشه فريديرك، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للكل ولا لأحد، ترجمه فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير الاسكندرية، 1938.
- نيتشه فريديريك، جينالوجيا الاخلاق ، ترجمة فتحي المسكيني، منشورات دار ستائر, تونس 2010.
- نيتشه، إرادة القوة (محاولة لقلب كل القيم) ترجمة، محمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2011
- نيتشه، إنساني مفرط في انسانيته. كتاب العقول الحرة. ترجمة محمد الناجي أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1988.
- في جينالوجيا الاخلاق، نيتشه فريديريك، ترجمة، فتحي المسكيني، دار سيناترا، تونس، ط1، 2010
- نيتشه، ديوان نيتشه، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، ط2 ،2009 .
- ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، حياة الاغريق، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.

# "اللغة والفن، مقاربة معرفية ورسائل إنسانية تشومسكي أنموذجا"

**خديجة مانع، باحثة/ طالبة دكتوراه سنة ثانية، فلسفة واللغة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.**

**الملخص:**

تعنى هذه المقاربة بإلقاء الضوء على اللغة والفن على أنهما ملكتان تتسمان بالإبداعية والإنتاجية، وإن كان كل منهما تحكمه قواعد وضوابط إلاّ أنهما غير محدودان ولا متناهيان. ذلك أنّ من طبيعة اللغة الابداع والإنتاجية، وهذا ما قدمه تشومسكي في علم اللسانيات أواخر القرن الماضي إذ أكدّ أن الطاقة الإبداعية التّي تتسم بها الملكة اللغوية الإنسانية هي طاقة لامحدودة، أما الفن هو ذلك الأفق الرّحب الذّي تتجلى فيه الملكات والمواهب على اختلافها وكثرتها. وهو حوار تتكشف فيه اللّغات الإنسانية فيما بينها لتبرز ذلك الكم اللّامتناهي من الأفكار والأحداث والمشاعر، لتُقدم الرسائل وتُقرب الذّوات. انطلاقا من هذه النقطة سنسعى بهذه الدراسة إلى محاولة القيام بعملية إسقاط لنظرية الإبداع اللغوي على الفن من خلال نظرية تشومسكي اللغوية، وسنحاول الإجابة على الإشكالية التالية: كيف يتجلى إبداعنا اللغوي في الفن؟ وكيف يمكن أن تتجاوز الإنسانية مشاكلها عن طريق الحوار اللغوي الفني؟

الكلمات المفتاحية: الإبداع اللغوي، الإبداع الفني، الإنتاجية، التحاور، الشعر.

**Abstract:**

This approach is concerned with shedding light on language and art as being creative and productive queens, although each is governed by rules and regulations, but they are infinite and infinite. This is because of the nature of language, creativity and productivity, and this is what Chomsky presented in linguistics late in the last century, as he emphasized that the creative energy of the human linguistic queen is unlimited energy, but art is that broad horizon in which faculties and talents of all kinds and abundances are manifested. It is a dialogue in which human languages unfold among themselves to highlight the infinite amount of thoughts, events and feelings, so that messages are presented and the ones brought closer. From this point, we will seek in this study to try to make a projection of the theory of linguistic creativity on art through Chomsky linguistic theory, and we will try to answer the following problem: How does our linguistic creativity manifest in art? How can humanity overcome its problems through technical linguistic dialogue?.

Key words: linguistic creativity, artistic creativity, productivity, dialogue.

**مقدمة:**

أخذت اللغة مساحة بحثية كبيرة في مجال الفلسفة كون التفكير الفلسفي ركز اهتمامه على الإنسان باعتباره محور العالم؛ فجاءت الإشكالات الفلسفية منصبة على كل ما يرتبط بالذات الإنسانية. وإذا كانت اللغة هي تلك القدرة المميزة للإنسان عن غيره من الموجودات؛ معنى هذا أنّ البحث في اللغة يعد بحثا في الذات الإنسانية بالدرجة الأولى؛ فاللغة هي الطاقة التّي يسعى بها الفرد لتأسيس علاقاته وارتباطاته الاجتماعية وتحقيق التواصل بينه وبين الآخرين. يتمكن بفضلها من التعبير عمّا يخالجه من أفكار ومشاعر فيُكَوِن بهذا التعبير حواره الإنساني وعن طريقه يوصل رسائله المختلفة. لذلك اعتبر تشومسكي أنّ اللغة الإنسانية طاقة خلاقة إبداعية ومفتاح فهم للطبيعة البشرية.

يعد الفن أحد أهم تجليات الإبداع البشري، فهو وسيلة الكشف عن المواهب الإنسانية المختلفة، وهو خلاص للبعض من المعاناة، وجسر لربط الصلات وتقريب الذوات. لذلك نجده يرتبط باللغة كونها الأداة الفاعلة التّي بفضلها يتم بناء تلك الجسور وتحقيق التقارب بين الذوات؛ فالنحو والبلاغة والشعر وغيرها من الفنون الأدبية ناهيك عن

الفنون الأخرى كالموسيقى هي فنون ذات صلة وثيقة باللغة؛ بل بالأحرى أنّها لا تكون فنونا إلاّ لأنّها تكون في قوالب لغوية إبداعية. ومن هنا كانت الإشكالية الرئيسية التّي تطرحها هذه الدراسة هي: **كيف تكون اللغة والفن وسيلتان لتحقيق التعايش الإنساني باعتبارهما نشاطين إنسانيين وطاقتان إبداعيتين؟**

نقدم في هذه الدراسة محاولة لفهم التجلي الإبداعي في الفن من حيث هو نشاط لغوي إنساني، وسنتخذ من الطرح الذّي قدمه الفيلسوف نعوم تشومسكي في مجال الدراسات اللغوية محورا لهذا البحث خاصة فيما يتعلق بالمظهر الإبداعي للغة البشرية والذّي يعد بمثابة ترسانة طرحه الفلسفي اللساني؛ وسيكون التركيز حول منطلقين أساسيين مرتبطان ببعضهما قدمهما في نظريته اللغوية وأولهما: أنّ اللغة أداة للتعبير الحر وثانيهما السِّمة الإبداعية التّي تتميز بها اللغة البشرية والتّي تجعل من المتكلم عامة ومن الفنان خاصة يقدم قالبا فنيا لغويا ساحرا حاملا للمعاني الإنسانية ومحملا بالرسائل الكونية ومعبرا للمشكلات الفلسفية وسأتخذ من قصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش "فكر بغيرك" أنموذجا لهذا التداخل بين اللغوي، الفني والفلسفي.

**1.اللغة والإبداع اللغوي في التصور التشومسكي:**

اتجهت اللغويات التوليدية التحويلية إلى فهم أكبر وتفسير أكثر عمقا للغة الإنسانية من ذلك التصور الذّي قدمته النظرية السلوكية البلومفيلدية التي جعلت من الوصف منهجا لدراسة اللغة، فالسلوك اللغوي مثل جميع السلوكيات البشرية قابل للملاحظة التجريبية الخارجية، لأنّه ليس سوى ردة فعل آلية لمحفز خارجي؛ وقد أهملت هذه الدراسات التجريبية مشكلة المعنى نظرا لأنّها مجردة وعقلية خارجة عن نطاق الملاحظة والتجربة فهي إذن غير قابلة للوصف. عارض تشومسكي هذه الدراسات واعتبر أنّ السلوك اللغوي ليس بالسلوك الآلي الذّي يمكن تتبعه بالملاحظة والوصف الخارجيين؛ لأنّ اللغة الإنسانية ملكة فطرية تدخل في تركيب البنية الجِّنية للبشر وهي ما يُشكل قدرتهم على الفهم والكلام. الملكة اللغوية هي نظام من المعرفة وجزء من الدماغ البشري (العقل) ومنه فهي حالة داخلية ذهنية لا يمكن أن يكون مصدرها المحيط الخارجي لأنّها مرتبطة بالوعي؛ لذا هي لا تشبه نظم الاتصال الحيوانية كما ادعى السلوكيون، لأنّ البشر لا يستخدمون اللغة للاتصال فقط إنّما لأغراض كثيرة وأهمها للتعبير عن أنفسهم فهي "أداة للتعبير الحر"[1] فهم ليسوا بآلات يمكن توجيهها بطريقة آلية وليسوا بحيوانات تتحرك وفق غرائزها، إنّما منفلتة من النظام الحتمي الآلي كونها تتمتع بالسمة الإبداعية.

اللغة حسب نعوم تشومسكي "تقدم وسائل محدودة لتعبر عن إمكانات غير محدودة"[2] هي إنتاج عدد لانهائي من المنطوقات والصيغ اللفظية من عدد محدود من الوحدات الحرفية، فالمتحدث للغة معينة يستطيع تركيب تعبيرات جديدة لا محدودة من حروف محدودة ومن دون أن يكون له تدريب في ذلك؛ وفي نفس الوقت يمكن له فهم هذه التعبيرات وأخرى يسمعها من غير أن تكون له تجربة واسعة لذلك. "المتكلم في الحلات السوية لا يقوم بتكرار ما سمعه، بل ينتج أشكالا لغوية جديدة، وهي في الغالب جديدة في كلام المتكلم هذا، أو حتى في تاريخ تلك اللغة، كما أنّ هذا الابتكار لا حدود له."[3] تتمتع اللغة من منظور تشومسكي بخصائص متعددة كالإنتاجية واللانهائية والانعكاسية ما يجعلنا نفهم أنّ اللغة البشرية لغة إبداعية بالدرجة الأولى. فهي إنتاجية لأنّ المتحدث السوي يستطيع ابتكار الألفاظ والعبارات بصورة متجددة ودائمة، وتكون هذه العبارات في معظم الحالات جديدة وغير مألوفة وتكون هذه الجمل صحيحة نحويا. ويمكن للمتحدث أن ينتج هذه الجمل من دون أن يضع لها حدا فاصلا فلا نقول عن جملة ما أنّها طويلة وأخرى قصيرة لأن باستطاعة المتكلم أن يزيد فيها من التراكيب والألفاظ ما يجعلها لا نهائية، وهذه الخصصية المتمايزة التّي تتفرد بها اللغة الإنسانية فهي "معبرة على التفكير الإبداعي والكلام إبداعيا، وقدرتنا على أن

---

[1] - نعوم تشومسكي: **غريزة الحرية**، تر مؤيد النشار وعدّي الزغبي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ط01، دمشق، سوريا، 2017م، ص31.

[2] - Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne,** tradu Nelcya Delanoe, Dan Sperber, éditions du Seuil, Paris, 1969, p56.

[3] - نعوم تشومسكي: **اللغة ومشكلات المعرفة**، تر حمزة بن قبلان المريني، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1990م، ص17.

نصوغ تعبيرات جديدة لها معان جديدة مما يفهمه الآخرون بطريقة محددة، وقدرتنا على أن نأتي بأفكار جديدة لم يفكر فيها أحد من قبل"[1].

"ينظر إلى اللغة في التصور التوليدي على أنّها مظهر من مظاهر القدرة على الإبداع وهي قدرة يختص بها البشر دون غيرهم؛ كما أنها الشرط الضروري لوجود الألسن التّي ليست سوى تجل من تجلياتها، وإذا أمكن وصف البشر بأنّهم كائنات تتميز بالذكاء الحاد، فإنّ ما يبرهن به على قوة ذكائهم امتلاكهم للغة""[2] ويمكننا فهم هذه الخاصية الإبداعية التّي يتمتع بها الاستعمال العادي للغة البشرية حسب رأي تسومسكي من جهة أنّها "استعداد المتكلم التلقائي لفهم وإنتاج عدد لا نهائي من الجمل لم يسبق له تلفظها أو سماعها باستعمال عدد محدود من العلامات اللسانية فهي خاصية تبرز كفاءة المتكلم وتثبت أنّ الذهن الإنساني مبدع"[3]. وأنّ هذا الإبداع اللغوي هو متاح لجميع المتكلمين أي كانت لغتهم دونما استثناء ماعدا تلك الحالات المرضية المستعصية فالمتحدث للغة ما، ينتج ما حصر له من العبارات والجمل بصورة جديدة تماما وبإمكانه فهم عد لا محدود من التعبيرات التّي يسمعها على الرغم من جدتها ويمكن للمتكلمين لهذه اللغة فهمه ومخاطبته. ومنه يمكننا أن نفهم المظهر الإبداعي للغة الإنسانية عند تشومسكي من خلال أنّه علامة فارقة وميزة تفرد يمتلكها الإنسان دون غيره من الكائنات الحية الأخرى والذّي يجعل هذا التفرد ممكنا هو ارتباط اللغة بالعقل لأنّ "اللغة تنقل الفكر"[4] فالعقل وما يتسع له من عمليات وتصورات فكرية داخلية يسمح للغة بنقلها وترجمتها بطريقة إبداعية ما يجعل من "اللغات أفضل مرآة للعقل البشري"[5] لذلك فإنّ عملية الفهم لا تزيد عن إجراء تحليل دقيق لمعنى الكلمات أمّا تلك "الفروق بين أجزاء الكلام المختلفة، بين حالات الأسماء، وأنماط الأفعال وأزمنتها؛ تتوافق مع الفروق في الفكر" فهي ليست فروقا بين الكلمات فقط؛ ما يعني أنّ الدراسات التوليدية أعطت اهتماما بالغا لمشكلة المعنى التّي أخرجتها الأبحاث اللسانية السابقة من مجال الدراسة اللغوية.

العقل البشري خلاق ومبدع الأمر الذّي يحيل فهمنا إلى أنّ اللغة أيضا خلاقة ومبدعة وأنّها طاقة متجددة لا متناهية، فالكلام البشري ليس سلوكا يمكن تعلمه بالتكرار وإعادة تدوير المنطوقات التّي تم التدرب عليها "فالجانب الإبداعي للاستخدام اللغة يعكس الإمكانات اللانهائية للفكر والخيال"[6] هذه اللانهائية تجعل من الاستعمال اللغوي حر وغير محدود أي أنّه ليس مرتبطا بمثير معين سواء كان هذا المثير داخليا أو خارجيا، لأنّ الجانب الإبداعي يبرهن لنا أنّ "اللغة البشرية متحررة من السيطرة التّي تمارسها المحفزات الخارجية والحالات الفيزيولوجية الداخلية"[7] وليس الإنتاج والتجدد في اللغة ما يجعلنا مبدعين فقط إنّما كون اللغة متحررة من المثيرات هي ما يجعلنا كذلك. وهذا التحرر هو ما يجعل اللغة ملائمة للمقامات أي أنّه إذ ليس هنالك سبب يجعلنا نجزم بصورة قطعية أنّ هناك حوادث معينة تكون سببا فيما يتلفظه المتكلم أثناء وقوعها.

الإبداع اللغوي عند نعوم تشومسكي هو فعلٌ ليس حكرا على فئة معينة من الأشخاص إنّما هو متاح لجميع الأشخاص لأنّ اللغة هي خاصية مشتركة بين جميع البشر بغض النظر عن أعراقهم ومستوياتهم يكفي أن يكون هذا المتكلم بالشخص السوي الناضج، لذا فما دامت اللغة أداة للتعبير الحر والخلاق فهي أحد الإمكانات البشرية التّي

---

[1] -نعوم تشومسكي: **اللغة ومشكلات المعرفة**، ص252.

[2] - محمد محمد العمري: **الأسس الابستيمولوجية للنظرية اللسانية "البنيوية والتوليدية"**، دار أسامة للطباعة والنشر، ط01، عمان، الأردن، 2012م، ص220.

[3] - مختار الدرقاوي: **نظرية تشومسكي التوليدية التحويلية الأسس والمفاهيم**، مجلة الأكاديمية للدراسات الإنسانية الاجتماعية، العدد01، المجلد07، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، جانفي 2015، ص06

[4] - Naom Chomsky : **la linguistique cartésienne**, p59

[5] -Naom Chomsky : **la linguistique cartésienne**, P57

[6] - Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne**, p56.

[7] - Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne**, p30.

يمكنها إرساء قواعد التحاور والتخاطب السوي بين الأجناس وقد يتجلى الإبداع اللغوي كثيرا في خطابات الشعراء فيكون وسيلة فنية هادفة تسعى للتعبير عن المشكلات الإنسانية الناجمة عن تنامي الحس العنصري والعدائي بين الأنا والآخر.

**2.الفن واللغة "التقارب المعرفي وتحقيق العيش المشترك":**

يعتبر الفن أحد أكثر النشاطات التّي مارسها الإنسان منذ القدم، فلطالما كان الإنسان مُلهمًا بالتعبير عن ذاته وعن أفكاره. فإذا ما تتبعنا تاريخ الفنون على شتى أشكالها وأنواعها فإننا نجد أنّ كان بمثابة الفضاء الذّي تمارس فيه الروح طقوسها؛ فمن الرقص إلى الموسيقى إلى الرسم وغيرها من الفنون كان هذا النشاط مشتركا بين البشرية جمعاء فهو مشترك وخاص، مشترك من حيث أنّه نشاط تعبيري وأفق رحب تتراقص فيه التعويذات والشعائر بعضها ببعض، تتلاقى فيها الأرواح لتعلن خلاصها من الأغلال، أي أنّه ليس حصرا على أمة من الأمم أو عرقٍ من الأعراق وهو خاص وهبة تميز فردا عن آخر.

ارتبط مفهوم الفن بفروع المعرفة الأخرى كالفلسفة واعتبر كأحد أوجه الثقافة كونه فاعلية إنسانية تختلط بالفعليات الإنسانوية الأخرى وتشكل معا صرحا فكريا وهو "بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت، أو خيرا، أو منفعة"[1]؛ وبهذا المعنى يحمل الفن الدلالة العملية لكل إنتاج متقن ذو قيمة جمالية. وكما قلنا أنّ الفن مرتبط أشد الارتباط بالفروع المعرفية الإنسانية الأخرى وما أقربه إلى الفلسفة ولا يزدهر العمل الفني الجمالي إلاّ بغنى الأفكار الفلسفية فالفنان يسمو بفنه ويتسع بأفقه فقط عندما يعرف قيمة الأشياء في الحياة ويطلع على مشكلات الوجود ويظهر ذلك جليا في لغته الفنية التّي تصبح لسانا لإطلاق الأفكار وتحرير العقول وتصفية الأهواء من الشوائب التّي يفرزها التمركز حول الأنا ويتعلق الإنسان بالفن عندما يستشعر الجمال والقيمة في العمل الفني الذّي يتلاقاه لأنّ الفن هو "انعكاس للطبيعة الإنسانية"[2]؛ لذلك هو مرتبط بالحس الإبداعي الذّي تترجمه اللغة الإنسانية في قوالب فنية مختلفة.؛ ولهذه الفنون لغة تترجم الحالات الداخلية للفنان والمبدع فالألحان والنوتات هي لغة الموسيقى، والألوان والخربشات هي لغة الرسم، أمّا الشعر فهو يرتبط مباشرة باللغة الإنسانية أي بالكلام والعبارات اللفظية، وإن كانت "القواعد اللغوية والبلاغة تصنف ضمن الفنون الحرة والتّي صنفت بالثلاثيات بالإضافة إلى المنطق"[3].

"الفن فكرة لا تعرف حدودا"[4] مرتبطة بالذات الإنسانية الداخلية والبنية المشتركة بين البشر، لأنّ الصوت الفني هو صوت عالمي ناتج عن التفكير الإنساني فهو ليس وسيلة للانغلاق إنّما هو دائرة مفتوحة وحلقة ربط بين البشر لأنّه لغة تحاور عالمية؛ وقد اعتبر كانط أنّ الفن هو نِتاج إرادة عاقلة حرة[5] فالعقل شرط ضروري لقيام العمل الفني وتكون الحرية الإنسانية مبدأً صريحا له ويكون هو وجها ملموسا لهذه الحرية "ويتبع العمل الفني ذو القيمة الجمالية الحقة مذاهب ومبادئ لا تكون إلا جزئيا موضوعا للاختيار الإنساني"[6]. والفن إنما هو الإنتاج المتقن والقيم، فالموسيقى مثلا تعتمد على مجموعة من الأحرف الموسيقية المحددة إلاّ أنّ الفنان يستطيع من خلال هذا العدد المحدود إنتاج وابتكار عدد لا محدود من المقطوعات الموسيقية؛ ويتماثل هذا التعريف للفن بالتعريف التشومسكي للغة الإنسانية والتّي "تقدم وسائل محدودة لتعبر عن إمكانات غير محدودة"[7] فالحروف الأبجدية في كل لغات العالم

---

[1] - محمد حسن عبد الله: **اللغة الفنية**، مكتب الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، دون سنة، ص27.

[2]- نعوم تشومسكي: **اللغة ومشكلات المعرفة**، 209.

[3]- محمد حسن عبد الله: **اللغة الفنية**، ص31.

[4]- Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne**, p38.

[5] - محمد حسن عبد الله: **اللغة الفنية**، نفس المرجع، ص55.

[6] -نعوم تشومسكي: **اللغة ومشكلات المعرفة**، ص 210.

[7] -Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne**, p56

عددها ضئيل جدا إذا ما قارنّها بعدد الكلمات والعبارات التّي ينتجها المتحدثون بهذه اللغات، وتكون هي الوسائل المحدودة التّي تكون قاعدة أساسية لهذه اللغات فيما تعد الإمكانات غير المحدودة التّي تعبر عنها مختلفة وكثيرة ومبتكرة؛ فاللانهائية خصيصة مشتركة بين اللغة والفن.

اعتبر تشومسكي أنّ اللغة البشرية إنّما هي جزء من الإعداد الإحيائي البشري، فهي ليست مكتسبة من الخارج ولا يتم تلقينها ولا التدريب عليها، لأنّ الملكة اللغوية فطرية وتدخل في التركيب الجيني للبشر ومنه فإنّ للغات المتعددة التّي نراها اليوم بنية مشتركة توحي بأنّ لها قواعد كلية تنتقل من وراثيا؛ ويسود الاعتقاد في فن الموسيقى بأنّ "القواعد الموسيقية تتميز بالطابع الفطري المنتقل عبر الأجيال"[1] وقد اعتبر عالِم الموسيقى برنشتاين أنّ" للموسيقى قواعد كلية وعامة مشتركة بين البشر والتّي تمارس عملها بأكثر المستويات عمقا في جميع المجالات، وقد صادف هذا الكشف أثناء انهماكه في تحليل تنويعات آرون كوبلان الموضوعة لآلة البيانو، ومن ثمة أخذ يبحث عن سبب يبرر وجود هذه التركيبات الحاوية لنفس الدرجات في العمق الكامن"[2] ويعتبر هذا الاكتشاف بمثابة المبرر العلمي في وجود بنية فطرية للقواعد الموسيقية. فكما جعل تشومسكي "اللغة ظاهرة أحادية المنشأ"[3] كذلك فعل برنشتاين في جعل الفنون ومنها الموسيقى ذات أصل واحد.

يتلاقى الفن باللغة بوصفهما طاقتان إبداعيتان تعبران عن إنتاج عقلي ناضج وإرادة واعية حرة، فيكون العمل الفني تجلٍ من تجليات العقل وتمظهرا من مظاهر الإرادة الإنسانية لذلك يكون "الفن مثله مثل اللغة لا حدود له في قوة التعبير"[4] عند تشومسكي؛ "ولإنّ الفن الموسيقي يملك القدرة على التعبير، ما يجعل الإنسان يملك القابلية الفطرية للاستجابة له"[5] والإبداعية التّي يتميز بها الاستعمال اللغوي تعطي الفن التناغم الذّي يأخذ بالمتلقي إلى فك رموزه وفهم أسراره لهذا "فإنتاج أي عمل فني يسبقه فعل عقلي إبداعي يستخدم اللغة[6].

**3. تقاطع الإبداع اللغوي بالإبداع الفني "الشعر أنموذجا":**

يتجلى الربط بين الإبداع الفني والجانب الإبداعي للغة في فن الشعر لأنّ القوة الفنية الجمالية التّي يمتلكها الشاعر إنما هي مزيج بين قوة اللغة التّي حفر بها كلماته وبين السحر الذي تقدمه حروف القصيدة فيكون "الشعر فريد من نوعه من حيث أنّ المادة التّي يستخدمها حرة ولا محدودة"[7] هذه المادة هي اللغة والتّي تكون بمثابة النظام الذّي يوفر إمكانيات غير محدودة للابتكار وتشكيل الأفكار والتعبير عنها، لذلك يكون الاستخدام الإبداعي للغة الإنسانية مقوما من مقومات الشعر باعتبار الشاعر متكلما سويا وناضجا، عارفا بالقواعد النحوية والبلاغية ولأنّ "القواعد كلها تتطور عن مبادئ متماثلة في جوهرها، وأنّ العموميات الأساسية تسفر عن بنى عميقة موحدة الأصول تكمن في اللغات المتعددة، وأنّه عن طريق العمليات التحويلية يتم دفع هذه البنى إلى سطح اللغة العادية ثم بواسطة قفزة مجازية تتحول البنى السطحية إلى شعر"[8].

يمكننا فهم الخاصية الإبداعية التّي تتميز بها اللغة الإنسانية من خلال استخدام المصطلح الشعري الذّي يكون بدوره تفاعلا لغويا فنيا تتجلى فيها الحوارات وتتعدد فيه الخطابات. يكون العمل الفني الشعري هادفا وثريا كلما عبر

---

[1] - محمد هيكل: **برنشتاين ولغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي**، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 01، المجلد27، الكويت، 1998م، ص145.

[2] - نعمان بوقرة: **اللسانيات اتجاهاتها قضاياها الراهنة**، عالم الكتب الحديث للنضر والتوزيع، د ط، إربد، ص131

[3] - محمد هيكل: **برنشتاين ولغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي**، ص170.

[4] - Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne**, p p38 ,39

[5] - محمد هيكل: **برنشتاين ولغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي**، ص165.

[6] - Naom chomsky: **la linguistique cartésienne** p39

[7] -Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne** p39.

[8]- محمد هيكل: **برنشتاين ولغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي**، ص165.

عن التساؤلات ذات البعد القيمي والإتيقي للحياة الإنسانية ويبقى هذا ناقصا إلاّ إذا اكتمل بالخطاب الفلسفي، إذ "يقوم الفن باستضافة الفلسفة في ملاطفة الوعي وموازنة العقل نحو فهم جمالي"[1] تقدمه اللغة الشعرية.

يعد الشعر فضاءً نصيا وأفقا فلسفيا واسعا معبرا عن قلق انطولوجي ومُساءلةً إنسانية يتحاور فيها الذاتي والكوني ويتجانس معه وينفلت منه أحيانا، ويكون فك رموز أي قصيدة شعرية إنّما هو بحث عن أفكار فلسفية أرقت الشاعر وأوقدت فيه نفسه نار التساؤل الفلسفي حول المصير والوجود والذات والآخر، الاغتراب، الواقع والخيال؛ فيكون إبداع الشاعر تمازجا بين الفن، اللغة والفلسفة لذلك يرى نوفاليس أنّه من الإساءة أن نميز بين الشعراء والفلاسفة.

يعتبر محمود درويش أحد الشعراء الذّين يستشعر القارئ لأشعاره الحس الفلسفي ويتعجب من الإبداع اللغوي الذّي تتميز به قصائده، ولأنّ أشعاره تحمل رسائل إنسانية وخطابا تشاركيا بين الأنا والآخر؛ فهي انعكاس لذلك التلاقي الفلسفي اللغوي في العمل الفني وتعبيرا عن الخطاب الداعي للتشاركية والعيش معا، لأنّ " شعرية درويش ينفتح فيها عقل اللغة التخييلي والإبداعي والإيقاعي والمجازي على تخوم الفلسفة، من حيث إن الشعر لغة خاصة وجمالية بامتياز"[2]. وهذي قصيدته "فكر بغيرك" مرآة لهذا التلاقي، فتتمظهر الثنائيات الفلسفية في أبيات هذه القصيدة كثنائية الأنا والآخر؛ الذات والغيرية وتطرح معها أسئلة الحضور والغياب، المركزية والهامش وتتغير مواقعها من الضدّية إلى التداخل، ومن الفردية المطلقة إلى الكونية المشتركة، ومن المختزل إلى المُركب.

يستخدم الشاعر الخطاب كأسلوب حواري يتخذ صيغة الأمر فتتكرر جملة "فكر بغيرك" وليس الغرض منها بلاغيا فقط إنّما توجيها وتنبيها، توجيه تفكير الأنا والآخر معا إلى المشاكل المشتركة بينهما فيدعو الآخر للتخلص من الأنانية المفرطة والتفكير بالمصلحة الفردية إلى التفكير بالآخرين البعيدين المختلفين عنها؛ فتنتقل الأنا من التفكير بنفسها كمركز إلى التفكير بالآخر الذّي لطالما نظرت إليه كهامش ويتجسد هذا التفكير بالغير عندما يلفت انتباهنا إلى غيرنا الذّين فقدوا حقهم في الطعام، الكلام، وفي الحروب التّي أتعبت الحالمين بالسلام وقد تبدو هذه المشكلات الإنسانية بسيطة بالنسبة إلى الأنا المركز في حين أنّها تشكل قلقا وهاجسا إنسانيا لشاعرنا الفيلسوف الذّي صاغها بأسلوب سلس وإبداع لغوي قد يبدو من الخارج بسيطا وساذجا لكنه ذو بنية عميقة ومغزى هام؛ " فكان تكرار الجملة في كل بيت من أبيات القصيدة تقريبا بمثابة، ناقوس يقرع به آذان الذين صُمّت آذانهم عن الحق والواجب الملقى عليهم، فجاءت دقاته بمثابة الصرخة التي توقظ ضمائرهم الغائبة."[3]

**فكر بغيرك**

**وأنت تعد فطورك فكر بغيرك**

**لا تنسى قوت الحمام**

**وأنت تخوض حروبك، فكر بغيرك**

**لا تنس من يطلبون السلام**

**وأنت تسدد فاتورة الماء، فكر بغيرك**

**من يرضعون الغمام**

**وأنت تعود إلى البيت، بيتك، فكر بغيرك**

---

[1] - محمد بن يمينة: **الفن واليومي من ثقافة المعيش إلى استيطيقا التعايش**، مجلة سلسلة الأنوار، جامعة وهرا ن02، العدد 12، المجلد 01، جويلية 2020، ص 36.

[2] - بسام موسى قطوس: **درويش على تخوم الفلسفة 'أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش'**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 01، الأردن، 2019م، ص 147.

[3] - سمير الجندي: **"فكر بغيرك قصيدة محمود درويش دراسة أسلوبية"**، مجلة الوطن، 2019/12/13م، الرابط: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/12/13/182577.html.

**لا تنسَ شعب الخيام**

**وأنت تنام تحصي الكواكب، فكر بغيرك**

**ثمة من لم يجد حيزا للمنام**

**وأنت تحرر نفسك بالاستعارات، فكر بغيرك**

**من فقدوا حقهم في الكلام**

**وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بنفسك**

**قل ليتني شمعة في الظلام**[1]

يتجسد الأنا الغائب في هذه القصيدة الشعرية من خلا ل حضور الغير الذّي يخاطبه و"مفهوم الحضور والغياب عند درويش يتسع أكثر مما جسدته الفلسفة، حين يمثل لديه وجها من وجوه المحو والإثبات، بوصف الغياب محوا والحضور إثباتا"[2] ويصبح كل حاضر عند درويش محكوما ومسكونا بالغائب وهكذا تعمل ثنائية الحضور والغياب بوصفها ديناميكية لغوية فلسفية و"آلية دلالية تحقق الوجود للنشاط الإنساني المتفوق الذّي يقوم بتحويل العالم إلى علامات مشفرة قابلة للقراءة والتأويل"[3]؛ وتتجلى الرسائل القيمية الفلسفية في هذه القصيدة من خلال تكريس قيم التسامح والتعايش ويحاول درويش تجاوز ذاته، رغبة في الوصول لكل مشترك إنساني وتحقيق قيم الغيرية التّي تنبجس من أفق تماهي الذات بالغير وقد جسد درويش في هذه القصيدة وأشعاره عامة الصورة الفنية للإبداعية اللغوية التشومسكية والغيرية الليفيناسية وبهذا يكون العمل الفني الشعري تركيب لغويا مؤطرا وأفقا فلسفيا رحبا.

**خاتمة:**

يمثل الشعر تمظهرا من تمظهرات المخيال الإنساني وأحد الطقوس اللغوية التّي ينجلي فيها الحس الإبداعي المعبر على الواقع الإنساني المشترك، فهو يمثل ملاطفة وتلازما بين الفن واللغة وتجسيدا للإبداعية الفنية اللغوية المحررة للذات الإنسانية من القيود والأغلال. وإنّ الشاعر يضع على عاتقه اختيار الألفاظ والكلمات ذات دلالة إنسانية في قالب لحني موسيقي ليعبر عن رسالته التّي يجب أن تكون بمثابة السُلم الذّي ترتقي به الخطابات الإنسانية من هوة العقد الإصطفائية والتقديسية والأنانية إلى أفق التسامح الكوني.

**4.قائمة المراجع:**


*بسام موسى قطوس: **درويش على تخوم الفلسفة**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2019م.

* نعمان بوقرة: **اللسانيات اتجاهاتها قضاياها الراهنة**، عالم الكتب الحديث للنصر والتوزيع، دون طبعة، إربد، دون سنة.

* نعوم تشومسكي: اللغة ومشكلات المعرفة، تر حمزة بن قبلان المريني، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1990م.

* نعوم تشومسكي: **غريزة الحرية**، تر مؤيد النشار وعدّي الزغبي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ط01، دمشق، سوريا، 2017م، ص31

* محمد حسن عبد الله: **اللغة الفنية**، مكتب الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، دون سنة.

* محمد محمد العمري: **الأسس الابستيمولوجية للنظرية اللسانية "البنيوية والتوليدية"**، دار أسامة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2012م

* محمد هيكل: **برنشتاين ولغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي**، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 01، المجلد27، الكويت، 1998م.


[1] - محمود درويش: **الأعمال الشعرية الكاملة**، وزارة الثقافة الفلسطينية، ج05، 2009م، ص167.

[2] - بسام موسى قطوس: المرجع السابق، ص147.

[3] - ماهر الكتيباني: **ثنائية الحضور والغياب في التفكير المسرحي**، www.alnoor.se/article.asp?id=170484

*محمود درويش: **الأعمال الشعرية الكاملة**، وزارة الثقافة الفلسطينية، الجزء 05، 2009م.

**المقالات:**

* سمير الجندي: **"فكر بغيرك قصيدة محمود درويش دراسة أسلوبية"**، مجلة الوطن، 2019/12/13م، الرابط: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/12/13/182577.html.

* ماهر الكتيباني: **ثنائية الحضور والغياب في التفكير المسرحي**، الرابط: www.alnoor.se/article.asp?id=170484

*مختار الدرقاوي: **نظرية تشومسكي التوليدية التحويلية الأسس والمفاهيم**، مجلة الأكاديمية للدراسات الإنسانية الاجتماعية، العدد01، المجلد07، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، جانفي 2015، الصفحات (12/03).

* محمد بن يمينة: **الفن واليومي من ثقافة المعيش إلى استيطيقا التعايش**، مجلة سلسلة الأنوار، جامعة وهرا ن02، العدد 12، المجلد 01، جويلية 2020، الصفحات (34،53).

**المراجع بالفرنسية:**

*Naom Chomsky: **la linguistique cartésienne,** tradu Nelcya Delanoe, Dan Sperber, éditions du Seuil, Paris, 1969.

# الفن وإشكالية الإفلات من العقلانية –مقاربة لمفهوم العبقرية عند كانط-

**Art and the issue of escaping rationality - an approach to the concept of genius at Kant-**

**د/ خديم أسماء، جامعة مصطفى اسطمبولي –معسكر-**

**الملخص:** يقودنا الحديث عن الجمال إلى أفق أوسع لا يقل اتساعا ورحابة عنه إنه عالم الفن، الذي اتخذه الإنسان كفضاء يخلو من كل القيود التي طوّقت حياته وضيقتها. وفي مقابل العلم وقوانينه التي عادة ما تتناسب مع نظام الطبيعة اتجه الإنسان إلى الفن ليصنع لنفسه عالما بديلا يتحرر فيه من القوانين والحدود. وقد ساعد ارتباط الفن بالحرية الإنسان على إبداع العديد من الأعمال الفنية التي تتسم بالعبقرية وتتجاوز كل ما هو مألوف أو معقول.

**الكلمات المفتاحية:** الفن؛ الجمال؛ العبقرية؛ الإبداع؛ العمل الفني؛ العقل، القيمة، الذوق؛ الطبيعة؛ الغائية.

**Summary**: The talk of beauty brings us to a broader and more expansive horizon than that of art, which man has taken as a space without all the constraints of his life. In exchange for science and its laws, which are usually adapted to the natural system, man went to art to make himself an alternative world free of laws and borders. The association of art with human freedom has helped to create many works of art that are genius and beyond what is familiar or reasonable.

**Key words**: Art; beauty; genius; creativity; artistic work; mind, value, taste; nature; finality.

**مقدمة:**

ارتبط مفهوم الفن في علاقاته الجدلية مع العديد من المفاهيم الفلسفية والتي جعلته ينخرط في نقاشات طويلة ومعمقة كمفهوم الحقيقة، الوجود، الطبيعة... وغيرها من الحمولات الفكرية التي قادته بشكل أو بآخر إلى امتهان السؤال الفلسفي ليتحول بدوره إلى أهم الموضوعات الفلسفية، خاصة وهو يصل الخطاب الفلسفي بحقول معرفية متنوعة ليوسع من اهتماماته ويثري نقاشاته. وإذا توقفنا عند مفهوم الطبيعة في ارتباطها بالفن الذي أخذ حظا كبيرا من النقاشات بين الفلاسفة، بين من ربط الفن بالطبيعة إلى حد قوله بلا وجود لإبداع فني خارج الطبيعة. ومن جاء خلاف ذلك في القول باستقلالية الفن عن عالم الطبيعة، لكن مع كانط – ورغم ميله إلى الموقف الثاني-إلا أنه أضفى عليه طابعا خاصا عندما ربطه بطرف ثالث لا يقل أهمية عنهما وهو مفهوم العبقرية. فما خصوصية عامل العبقرية في إنتاج الأعمال الفنية الحقيقية التي تخرج عن قواعد العقل والمنطق؟

**منهجية الدراسة:** تناولنا في بداية الدراسة علاقة الجمال بالطبيعة من حيث الأصل والمنشأ بمعنى هل يستمد الجميل وجوده مما هو طبيعي ومقترن بموضوع آخر، أم من كونه يحمل قيمته في ذاته. لننتقل بعدها إلى مفهوم العبقرية الذي يحدد قيمة العمل الفني الذي يتضمن قيمة جمالية وما يميّزه عن التقليد، لنصل لاحقا إلى خصوصية الفن عند كانط ورسالته الحقيقية التي اختلف في تحديدها عن غيره من الفلاسفة. وقد توسّلنا في ذلك بالمنهج التحليلي والوصفي لفهم الطبيعة الخاصة لكل من الجمال والفن في المتن الكانطي، وتبين لنا في الأخير أن الحكم الجمالي يبقى مختلفا كل الاختلاف عن باقي الأحكام الأخرى في طبيعته وأبعاده.

**1-مفهوم الجمال في علاقته بالطبيعة:**

استقرت قناعة كانط في تحليله لحكم الذوق عند نقاء هذا الحكم ونزاهته، فهو لا يتأسس على مفهوم معرفي ولا يحقق لذة حسية، وحتى غائيته بلا غاية. وتأكيداً منه على هذه النتيجة ميّز بين نوعين من الجمال حيث قال: "الجمال نوعان: جمال حر(Pulchritudo vaga ) و جمال تابع (Pulchritudo adharens). والأول لا يفترض أي مفهوم

لما يجب أن يكون عليه الشيء؛ والثاني يفترض مثل هذا المفهوم وكمال الشيء وفقاً له. والجمال الذي من النوع الأول يسمّى جمالاً (قائماً بذاته) لهذا الشيء أو ذاك؛ والجمال الآخر من حيث أنه يتوقف على مفهوم (جمال مشروط) يُنسب إلى أشياء تندرج تحت مفهوم هدف معيّن."[1] ويسترسل في شرح فكرته بالأمثلة فيسوق مثال الأزهار باعتبارها ذات جمال حر طبيعي، لأننا لا ندرك الصورة التي يجب أن تكون عليها الزهرة، لهذا لا يستند هذا الحكم على أي كمال من أي نوع ولا إلى غاية معينة. ويضم إلى ذلك سائر الحيوانات من طيور وأسماك، وكذا ذلك النوع من الموسيقى الذي ندعوه ارتجالاً من دون موضوع، بل وكل الموسيقى المفرغة من الكلام.

أما بخصوص النوع الثاني والموسوم بالجمال التابع أو المشروط فيعطي عنه مثال جمال الإنسان (الرجل أو المرأة أو الطفل)، وجمال البناء (الكنائس أو القصور أو الحدائق) فيفترض مسبقا الشكل الذي يجب أن يكون عليه فيكون بهذا قائماً على مفهوم أو معرفة، مما يستدعي وجود غاية تسبقه وتحدد الكيفية التي يكون عليها. إن الحكم في هذا الجمال المشروط أقل نزاهة منه في الجمال الحر، لكن يمكن أن يكون خالصاً بالنسبة للشخص الذي لا يملك أية فكرة أو مفهوم عما يشاهده. بخلاف موضوعات الجمال الحر حين نتأملها تتحرر ملكاتنا كلياً من الزامات الفكر العلمي والعملي.[2]

إن مثل هذا التمييز الذي وضعه كانط بين الجمال الحر والجمال التابع، إنما من أجل التفرقة بين الأحكام الخالصة للذوق وتلك التي وإن ارتبطت بالذوق، إلا أنها غير خالصة أو نزيهة، فحكمنا على الكنيسة مثلاً بأنها جميلة، معناه أننا نملك فكرة مسبقة على الشكل الذي يجب أن تكون عليه الكنيسة وهذا ليس حكماً خالصاً، لأنه يحد من حرية المخيلة أو اللعبة الحرة لها. في مقابل ذلك الجمال الحر الذي نجده في الازهار البرية وفي أشكال الصخور الطبيعية، لا نملك عنه أية فكرة ولا نرجو من وراءه غاية. وبصفة أدق إن وظيفة الشيء أو الغاية التي وُجد لأجلها (الوظيفة النفعية) والتي تمثل شرط وجوده (وظيفة الكنيسة أنها مكان للعبادة)، هي التي تحدد الصورة التي يجب أن يكون عليها وإلا فلا معنى لوجوده. في حين أن الجمال الحر يستغني عن هذا الشرط ومع ذلك يبقى موجوداً وقائماً بذاته.

ومثل هذه التفرقة قد وُجدت قبلاً عند هاتشسون (Francis Hutcheson) عندما ميّز الجمال الأصيل عن المقارن، مطلق أو نسبي؛ فالمطلق هو ذلك الذي ندركه في الأشياء من دون أن نقارنه بشيء، بل هو مثال يُحاكى كالجمال الطبيعي مثلاً. أما المقارن فهو الذي نجده في الموضوعات ويكون محاكاة لشيء آخر. بمعنى أن مثل هذا الجمال يحتاج إلى الفهم والمعرفة والتفكير، فلا ندرك جمال أي آلة أو اختراع ما لم نعرف طريقة استخدامها أو الغاية التي وُجدت لأجلها.

ما الذي يريده كانط من هذا؟ لماذا حصر كانط الجمال الخالص فيما أسماه بالجمال الحر والمنزه عن كل منفعة؟ إن الوحدة التي ندركها في الجمال الحر للطبيعة -حسب تعبير كانط-نتحصل عليها نقية مجردة من كل ميل أو مصلحة ولا تقيدها غاية، أصلها ومنبتها هو الذات كوجود غائي؛ فتجربتنا الجمالية هي التي تجعلنا نرى موضوعات الجمال كغاية في ذاتها. ومن ناحية أخرى توصلنا إلى الإحساس بلا غائية الطبيعة في الآن نفسه.[3] لقد عزل كانط بطرحه هذا الجمال عن الحياة الاجتماعية للإنسان، وجعله يبدو مستقلاً عن الأغراض والمنافع وكافة الانشغالات البشرية. لا بل اشترط على أن يتخلص موضوع الجميل من كل غرض يمكن أن يكون علة وجوده، ويقصد بها الغاية. ويؤكد على خلو هذا الحكم من أي تصور مسبق للجميل قد يجعله مشروطاً، إنه قول بالجمال المجرد المتعلق بموضوعات لا تحمل معاني ولا دلالات ولا يمكن تصورها إلا لحظة مشاهدتها. وقد عبر الأستاذ عبد الرحمن بدوي عن ذلك قائلاً: " لا توجد قاعدة موضوعية يحدد بها الذوق ما هو جميل استناداً إلى تصور، لأن كل حكم صادر عن

---

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص ص: 133 -134.

[2] رمضان الصباغ، كانط ونقد الجميل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص: 32.

[3] الصباغ رمضان، المرجع السابق، ص: 34.

هذا المصدر هو حكم جمالي، أي أن مبدأه المحدد هو شعور الذات، لا تصور الموضوع. ومن العبث البحث عن مبدأ للذوق يوضح بواسطة تصورات معينة المعيار الكلي للجميل، لأن ما نبحث عنه نحن حينئذ أمر مستحيل ومتناقض في ذاته."[1]

يبدو من خلال ما سبق أن كانط يريد أن يصل إلى هدف يُخرج الجمال من جملة المحددات الثقافية التي أحاطت به في عصره، كالسياسة والأخلاق وكذا المنفعة، وهو الوضع الدي حوّل الفن إلى مجرد وسيلة في يد سلطة السياسة والمجتمع، خاصة الطبقة البورجوازية التي تحولت إلى سلطة رجعية تستثمر الفنون والآداب لخدمتها. لهذا الغرض عمل الفيلسوف على تخليص الجمال الحر من هذه الإكراهات، وربطه بالذات فقط، في حين ترك الجمال التابع تحت وطأتها.

ولكن إذا كان الجمال عند كانط لا يرتبط بمضمون ولا يسبقه تصور أو مفهوم، فهو بهذا يتوقف فقط على الشكل ومدى تأثيره في الذات. وفي هذه الحالة يغيّب المعنى عن الجميل وتزول بذلك وحدة الشكل مع المضمون، بينما لا يمكن –على الأقل من الناحية الواقعية-أن نكتفي فقط بمشاهدة شكل الشيء دون التطلع إلى معناه، أو بالأحرى أننا نستمتع بالجميل عندما يشدّنا شكله ويستبد بأنفسنا من جهة، وحين إدراكنا لمضمونه من جهة أخرى.

**2-الفن ومفهوم العبقرية عند كانط:**

في تصوره للجمال الخالص تبين لنا أن كانط قد نأى به بعيداً عن المنافع والغايات، وحرره من كل العلاقات إلا علاقته مع الذات. وفي سياق آخر يضع مقاربة بينه وبين الطبيعة، حيث تظهر هذه الأخيرة ذات دلالة مهمة عنده خاصة في حديثه عن مفهوم الجلال والجليل الذي تجسده الطبيعة في ظواهرها العنيفة، وفي رهبة الصخور الضخمة، والشلالات العالية الارتفاع. وهي حالة من الفزع يفسرها كانط بأنها شعور بالضيق يكتنف النفس عند عدم كفاية المخيلة في استيعاب وتقدير تلك العظمة.

إن التقاء الجمال بالطبيعة سينقلنا إلى الحديث عن الفن، ذلك أن محاكاة الطبيعة، أو طبيعية الفن -حتى لا يتجه المعنى إلى مفهوم التقليد-تجعله فناً حقيقياً. يقول كانط:" يجب أن نعي أمام ناتج الفن الجميل أنه فن وليس طبيعة؛ ولكن مع ذلك يجب أن تظهر الغائية في شكل الناتج نفسه متحررة من كل إكراه القواعد الاعتباطية، كما لو كان ناتجاً عن الطبيعة من دون سواها. وعلى أساس هذا الشعور بالحرية في لعبة ملكات المعرفة لدينا، الذي لا بد أن يكون غائياً في آن معاً، تقوم تلك اللذة التي هي وحدها قابلة بوجه عام لأن تُبلّغ، من دون أن تكون مع ذلك مؤسَّسة على مفاهيم."[2] يرفض الفيلسوف هنا أي محاولة لمطابقة الفن مع الطبيعة باعتبارهما مختلفين من حيث المصدر، لكن لكل منهما بعداً غائياً خاصا به شريطة أن يخلو ذلك من المفاهيم (المعرفة)، ثم يتابع قائلاً: "لقد كانت الطبيعة جميلة حينما ظهرت في الحال كفنّ؛ ولا نستطيع وصف الفن بالجميل إلا ونحن نعي أنه فن ويظهر لنا مع ذلك وكأنه طبيعة."[3] يحاول كانط هنا أن يفرق بين الفن والطبيعة باعتبار أن الفن ناتجه عمل، وناتج الطبيعة فعل خارج الطبيعة وهو إلهي. أما العمل الناتج عن الفن فمصدره الإرادة والحرية الإنسانية، نعم، في الفن تعبر الطبيعة الإنسانية عن ذاتها. إن الفن بالنسبة لنا كتمثل أو كانعكاس للطبيعة الخارجية في مخيلة الإنسان، أو حسب تعبير بيراس Jean Pérès وهو أحد الباحثين في الجمال والفن: "نستطيع أن نقول إنه في الفن يُعطى لنا الواقع في وحدته، وكأنه طبيعة ثانية أين يتحد الإنسان مع العالم الموضوعي بشكل حميمي."[4] وهذا نفس ما ذهب إليه كانط من أن الفن يحقق وحدة الوجود مع الوعي، والفعل مع التأمل، إنه الطبيعة كما يراها الإنسان وفي نفس الوقت يعيد

---

[1] بدوي، عبد الرحمن، إيمانويل كانط، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979. ص: 342.

[2] كانط، المصدر السابق، ص ص:230 -231.

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

[4] Jean Pérès : L'art et le réel, essai de métaphysique fondée sur l'esthétique, édition Félix Alcan, Paris, 1898, p : 67.

إنتاجها، أو الواقع المُفكَر من قِبله والذي صاغه بإحساس وحدس، إنه الموضوعي ((l'objectif) الذي صار وتحول إلى ذاتي (subjectif).[1]

ومع هذا يحرص كانط على التمييز بين ما هو طبيعي وما هو عمل فني، لذلك يشترط على الفنان أن يكون ضليعاً في تحقيق معادلة مقاربة الطبيعة دون نسخها،" ولهذا فإن الغائية في نتاج الفن الجميل، وإن كانت مقصودة، فإنه ينبغي ألاّ تبدو كذلك. أعني أنه يجب أن يتخذ الفن مظهر الطبيعة، على الرغم من أننا على وعي بأننا إزاء عمل فني. ونتاج الفن يظهر كما لو كان من نتاج الطبيعة إذا كنا نجد فيه الدقة في الاتفاق على القواعد التي وِفقاً لها يمكن أن يكون ما ينبغي أن يكون. لكن من دون إسفاف في الدقة ومن دون أن يظهر من خلالها شكل المدرسة."[2] ما طبيعة القاعدة التي يتحدث عنها كانط؟ وهل هناك قاعدة في الفن؟ من الواضح أن ما يعنيه الفيلسوف بالقاعدة لا يعني الأسس والمبادئ التي يلتزم بها الفنان قبل مباشرة عمله الفني، وإلا في هذه الحالة سيتناقض مع ما جاء في تصوره للجمال بأنه يخلو من التنظير المسبق والمفاهيم؟ بل هو يقصد أمراً آخر؛ إنه العبقرية (le Génie) والتي يعرفها كالتالي: " العبقرية هي الموهبة (موهبة طبيعية) التي تعطي القاعدة للفن. ولما كانت الموهبة بوصفها قوة مبدعة فطرية في الفنان، تنتسب إلى الطبيعة، فيمكن أن نعبّر أيضا بالقول: إن العبقرية هي الاستعداد في النفس الذي بواسطته تعطي الطبيعة القاعدة للفن."[3] في هذا القول مستويين من التحديد: أما الأول خاص بالعبقرية كاستعداد أو وجود بالقوة، طبيعي يحتكم عليه الفنان ليبدع فناً جميلاً. وأما الثاني فينفي عن عملية الإبداع قيامها على القواعد والقوانين التي بموجبها يحقق العمل الفني نجاحه. ويكتفي بالقول بأنها هي التي تمنح قاعدة للفن، بمعنى أنها المبرر الوحيد الذي يفسر تلك القدرة الإبداعية عند الفنان، وبلغة كانطية هي القوة الطبيعية -والتي لا يتلقاها الإنسان بالاكتساب والتعلم-التي تجعل العمل الفني الإبداعي ممكناً.

إن مفهوم العبقرية الذي استحدثه الفيلسوف إنما جاء من أجل تفسير احترافية الفن الجميل والناجح، فهو ما زال حريصاً على خلو هذا النوع من الأعمال الإنسانية من كل أشكال التنظير أو البناء البرهاني أو حتى المفاهيم، فوجد في العبقرية مبرره الأنسب. ويمكن أن نستخلص من تعريفه هذا وحسب تحليله أن العبقرية هي: 1 -هبة طبيعية تعمل على إبداع الأعمال التي لا تملك قاعدة تحددها، كما أنها أصيلة في الفنان وليست محصلة تعلم واكتساب. 2 – تتنافى العبقرية مع التقليد فهي لا تحاكي الطبيعة أو تعيد نسخها، بل هي تبدع أشكالاً يمكن أن تكون نماذجاً يتبعها الناس. 3 – إن الخاصيتين السابقتين تُفضيان إلى القول بأن الفنان الذي يملك هذه الموهبة لا يستطيع هو نفسه شرح وتفسير ما توصل إليه وأنتجه، ولا يدرك تماماً كيف توصل إلى ذلك الإبداع وبأي الطرق، وبالتالي لا يستطيع نقلها وتعليمها للآخرين. لهذا الغرض يعيد كانط تحديد لفظة عبقرية بإرجاعها إلى الأصل اللاتيني (Génie) تعني (Genius) أي "الروح المعطاة للإنسان عند ميلاده لحمايته وتوجيهه، والتي هي مصدر الإلهام الذي تصدر عنه تلك الأفكار الأصيلة"[4]. إن قوله بانتفاء إمكانية تفسير حالة الإبداع الناجم عن العبقرية بطريقة علمية، يعني أن الفن الجميل عند كانط تحكمه اللاعقلانية واللاعلمية.

إن هذه الرؤية الكانطية التي أفرغت العمل الإبداعي من العقلانية والمنطق، كانت سبباً في عدة انتقادات وُجهت له من قِبل العقلانيين الذين رأوا فيها نقطة ضعف في فلسفته الجمالية. بينما اتخذها الرومانسيون كذريعة لإضفاء اللمسة الصوفية على فلسفته، وفي الحقيقة أن كانط لم يشأ أن تتجه فلسفته نحو التصوف؛ وإنما أراد أن يُخضع الفن لملكة الذوق التي كثيراً ما اعتبرها النقاد عائقاً يحول دون موضوعية الحكم الجمالي. وعلى كلٍ لا يمكن أن يُدرس أي علم بمنهج خارج عنه، والذوق هو ملكة الإحساس التي لابد منها في مجال الحكم على الآثار الفنية والتي

---

[1] Ibidem.

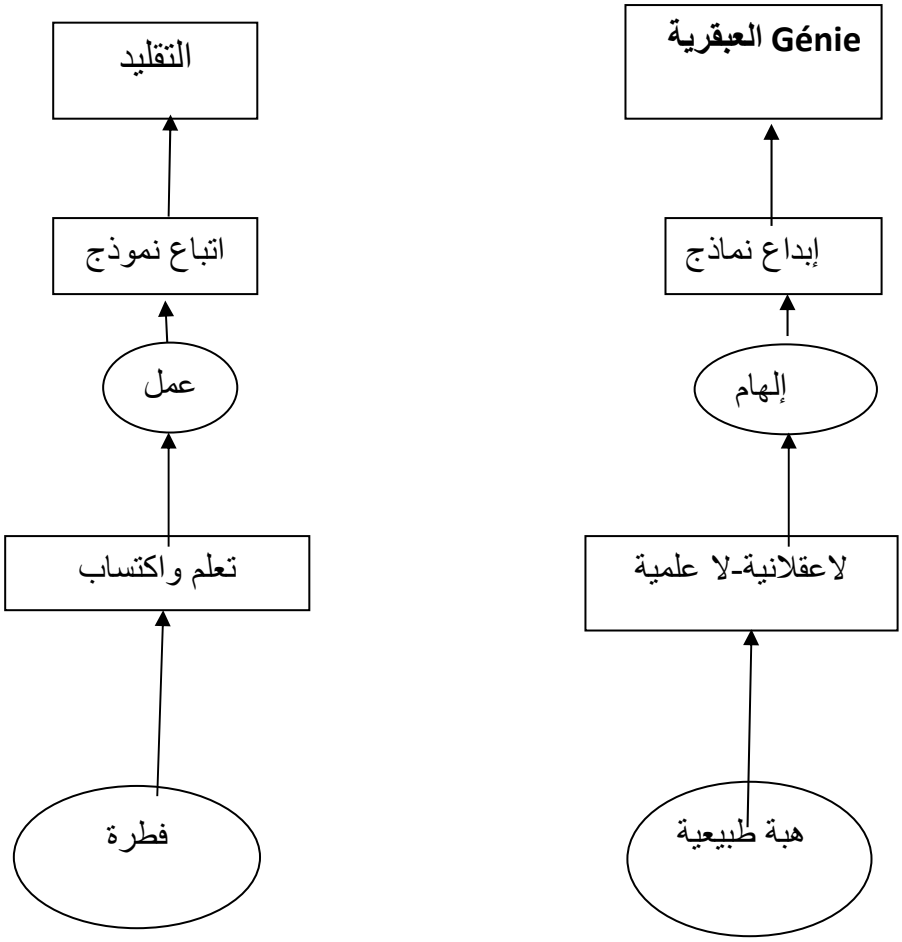
[2] كانط، المصدر نفسه، ص: 231.

[3] نفسه، ص: 232.

[4] كانط، المصدر نفسه، ص: 233.

تحتاج دوماً للمتابعة والمران حتى تقوى وتصبح قادرة على إصدار الأحكام الموضوعية.[1] وليس الفن علماً حتى يخضع لقواعد أو قوانين من شأنها الحد من حريته ولا ضبط لحظات الفرار فيه.

**تخطيط المقارنة بين العبقرية والتقليد**




**-الشكل 01**

**3-الطبيعة المستقلة للحكم الجمالي:**

اكتسب البحث الجمالي أهمية بالغة خاصة في العصر الحديث، وذلك عندما أصبح يُسمى بعلم الجمال. ولفظة "علم" توحي بالبحث في القوانين والقواعد التي يُبنى بموجبها الفكر الجمالي. وعموماً لم تضع فلسفات الجمال قواعداً خاصة بذلك، بل إنها اتجهت وجهتين: الأولى نظرية اهتمت بالمستوى المفاهيمي كالذوق والجميل والجليل،...والثانية عملية تستهدف من خلالها دراسة الأعمال الفنية وتقييمها، وكذلك تتبع كرونولوجيا الفن عبر العصور ورصد تحولاته. وهذا ما يجعلنا نتساءل عن غاية كانط من دراسة الجمال وقد كان مثقلاً بالبحث في المعرفة والاخلاق؟

كتب كانط في تصدير الطبعة الأولى لعام 1790 قائلاً:" والسؤال الآن هو: هل لملكة الحكم – وهي حلقة وسط بين الفهم والعقل في نظام ملكات المعرفة فينا-مبادئ قبلية خاصة بها؟ هل هي مبادئ مكوِّنة أم منظِّمة فقط (وهي بالتالي لا تُظهر حقلاً خاصاً بها)؟ وهل هي التي تصدر قبلياً القاعدة للشعور باللذة والألم، كونها الحلقة الوسط بين ملكة المعرفة وملكة الرغبة (على غرار ما يفرضه الفهم على الأولى والعقل على الثانية من قوانين قبلية)؟"[2] لقد

[1] العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط) ، بيروت ، 1980 ، ص: 143 .

[2] كانط، المصدر السابق، ص ص: 62-63.

انشغل كانط في نقديه السابقين (نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي) بالبحث الترانسندنتالي، أي الكشف عن المبادئ القبلية للفهم والعقل معاً، وها هو ذا من خلال هذا النص يبحث عما إذا كان لملكة الحكم وهي تتوسط الملكتين السابقتين، مبادئ قبلية تخصها؟

ويضع لحل هذه الإشكالية بعض الافتراضات، كأن تُستخدم في الميتافيزيقا وهي الفلسفة المحضة فيجد أنها لا تتناسب معها لاختلاف طبيعتهما. ثم يذهب إلى ملكة الفهم ليتبين له أنه لا يمكن أن تشتق مبادئ من الفهم، لأن هذا الأخير يقتضي معرفة بالشيء قبل الحكم عليه. وهذا ما يتعارض وطبيعتها بالخصوص إذا كنا بصدد تحديد تلك المبادئ لملكة الحكم الجمالي سواء في الطبيعة أو في الفن. وقد تبين لنا أن هذه الملكة ستكفي نفسها بنفسها؛ بمعنى أن مبادئها لا تأتيها من خارجها، بل من ذاتها فحسب. " إن ملكة الحكم بعامة هي ملكة التفكير بالخاص من حيث هو متضمَّن في العام. فإذا كان العام (القاعدة، المبدأ، القانون) معطى، كانت ملكة الحكم التي تُدرج الخاص تحته (حتى حينما تعطي قبلياً، كونها ملكة حكم ترانسندنتالية، الشروط التي بموجبها وحدها يمكن أن تُدرج تحت ذلك العام) هي المعيِّنة. أما إذا كان الخاص هو وحده المعطى وكان عليها هي أن تجد العام، فعندئذ تكون ملكة الحكم مفكِّرة لا غير."[1] إذاً ملكة الحكم نوعان: المعيِّنة هي التي تعين الخاص تحت العام المعطى، أما المفكرة فمهمتها تحديد العام حسب الخاص الذي أُعطي لها. وهي التي تبحث لها عن مبادئ أولية، وقد بيّنا تعذر استنادها إلى المبدأ المنطقي لأنه يقتضي معرفة بالموضوع عن طريق المفاهيم. إن الإستيطيقا المتعالية لملكة الحكم لا تستوعب إلا الأحكام الجمالية المحضة دون غيرها، فلا يمكن أن نأخذ الأمثلة من الموضوعات الجميلة أو الجليلة في الطبيعة التي تفترض مفهوم الغاية لتكون غائية في حد ذاتها. بمعنى آخر الحكم الجمالي الخالص لا يكون في علاقة مع الموضوع، بل مع الذات فحسب،[2] فحضور الموضوع في الحكم قد يوجهنا إلى معرفته وتحديده وهذا يغيب لحظة الشعور بالجمال، لهذا يقول برانكل Brankelمعلقاً: " إن غياب الموضوع في الحكم الجمالي يفسر لنا على الأقل انعدام المفهوم المحدد له."[3] وقد سبق وأن تعرضنا فيما سبق من أن الحكم الجمالي لا يستدعي وجود الموضوع، ويكفي أن نتمثله من خلال المخيلة ليبعث في النفس شعوراً بالرضى. إن لحظة الانسجام والتوافق هذه تتبع الحكم الجمالي، ذلك أنه علتها وشرط وجودها؛ بمعنى أن نحكم هو الذي يشعرنا بالارتياح والملاءمة، وما هي إلا اتفاق ولعب حر بين عمل المخيلة وقوانين الفهم.

**الخاتمة:**

بناءً على ما سبق من مفاهيم ومسائل بخصوص طبيعة الفن وخصوصية الحكم الجمالي عند كانط، يمكننا أن نستخلص جملة من النتائج الإجرائية والتي اقتضتها المقاربة التحليلية لتلك المفاهيم وما تشكّله من علاقات:

– يكون الجمال أصيلا عندما يقارب الطبيعة، لكن هذا لا يعني أن يحاكي الفن الطبيعة.

–علاقة الفن بالعبقرية، كلما كان في الفن إبداع عبقري كان جديدا وابتكاريا.

-لا يمكن الحديث عن الفن أو الجمال في غياب الحرية؛ فهي شرط إمكانهما وقد تبين لنا أنه كلما زادت مساحة الحرية ارتفع معها عامل الإبداع. فحرية الخيال تسمح بأكبر قدر من الابتكار الذي نتجاوز من خلاله كل ما هو عادي ومتعارف عليه.

-تتخذ الحرية الجمالية من إبداع العبقرية روحا لها إذ توسّع من دائرة القدرة على التعبير وبأشكال متعددة، وهو ما يساهم في ابتكار العديد من الرؤى والتصورات وكذلك الأذواق.

---

[1] نفسه، ص: 77.

[2] Brankel, Jürgen : Kant et la faculté de juger, Le Harmattan, Paris, 2004, p : 69.

[3] Ibid., p : 70.

-يؤدي تعدد الأذواق وتنوعها بدوره إلى فضاء من التواصل الإستطيقي والذي أسماه كانط بالحس العام المشترك، حيث يحضر النقاش الإستطيقي الذي يوفر لنا لغة كونية مشتركة يمكنها احتواء كل التناقضات والاختلافات مهما تعددت وتنوعت والتي يمكن للفن تحقيقها بامتياز.

**قائمة المصادر والمراجع:**


1-إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005

3-بدوي، عبد الرحمن، إيمانويل كانط، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979

4-العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط) ، بيروت ، 1980.

2-رمضان الصباغ، كانط ونقد الجميل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002

5-Jean Pérès : L'art et le réel, essai de métaphysique fondée sur l'esthétique, édition Félix Alcan, Paris, 1898.

6-Brankel, Jürgen : Kant et la faculté de juger, Le Harmattan, Paris, 2004

# سوسيولوجيا الفن – قراءة لإسهامات بيار بورديو –

**خولة بولحية، أستاذة مؤقتة سنة رابعة دكتوراه، علم الإجتماع العائلي، جامعة الحاج لخضر – باتنة 1-**

**الملخص:**

إن الفن شكل من أشكال النشاط الاجتماعي الذي يمتاز بعدم الثبات والاستقرار في تمظهراته ،فهو يتغير بتغير الأنساق الاجتماعية وعبر التاريخ والممارسة ،لهذا فالإهتمام بالظاهرة الفنية من منطلق سوسيولوجي أصبح أمرا ملحا ،فبات من البديهي أن يتشكل ميدان سوسيولوجي جديد يعنى بدراسة الظاهرة الفنية،فتشكلت سوسيولوجيا الفن كفرع مستقل ليحرر الظاهرة الفنية من سيطرة علم الجماليات والفلسفة كان بيير بورديو من القلائل الذين تناولوا مختلف الميادين تقريبا: فمن التعليم والسلطة واللغة والنوع الاجتماعي، وصولا إلى سوسيولوجيا الفن ليخلف إنتاجا غزيرا مازالت الأبحاث تتناوله بالدراسة والتحليل والنقد إلى اليوم.

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على سوسيولوجيا الفن من حيث ، وكذا التطرق إلى إسهامات بيار بورديو في هذا المجال كونه من المؤسسين الأوائل له، وهذا بإتباع المنهج الوصفي .

**الكلمات المفتاحية** :بيير بورديو،سوسيولوجيا، الفن، سوسيولوجيا الفن ،سوسيولوجيا الذوق، سوسيولوجيا الحقول ،سوسيولوجيا الهيمنة ،الهابيتوس.

**Abstract**: Art is a form of social activity that is characterized by instability and instability in its manifestations. It changes with changing social patterns and throughout history and practice. Therefore, interest in the artistic phenomenon from a sociological point of view has become urgent, so it has become evident that a new sociological field concerned with the study of the artistic phenomenon is formed, and sociology has been formed Art as an independent branch to liberate the artistic phenomenon from the domination of aesthetics and philosophy Pierre Bourdieu was one of the few who dealt with almost all fields: from education, power, language and gender, to the sociology of art to leave a prolific production that research still deals with in study, analysis and criticism to this day.

The current study aims to identify the sociology of art in terms of, as well as to address the contributions of Pierre Bourdieu in this field, as he is one of the first founders of him, and this using the descriptive approach.

**Keywords**: Pierre Bourdieu, Sociology, Art, Sociology of Art, Sociology of Taste, Field Sociology, Dominance Sociology, Habitus.

**مقدمة:**

يعتبر بيار بورديو من الباحثين اللامعين الذين شاركوا في عدة مجالات (الفلسفة،الاقتصاد، العلوم الإجتماعية، تحليل اللغة ...) ،إلا أن إنتاجه السوسيولوجي الغزير جعله يتموضع تحت شارة السوسيولوجيا، فتصوراته قدمت سوسيولوجيا نقدية لغرض التغلب على الأزمة التي عاشتها السوسيولوجيا.حيث يعترف أغلبية علماء الاجتماع المعاصر بأن بيار بورديو من أبرز ثلاثة مفكرين فرنسيين، الذين وصلت أعمالهم منزلة مركزية في الفكر الغربي المعاصر، فالرجل له أهمية بالغة تضاهي شهرة أو تنافس مركزية إيميل دوركهايم وميشال فوكو، فهو يعتبر مؤسسا فعليا لمدرسة حقيقية في علم الاجتماع الحديث.

وقد شملت أعماله موضوعات عديدة نذكر منها سوسيولوجيا الجزائر من خلال دراسة المجتع القبائلي و المجتمعات القبلية في الصحراء الجزائرية، إضافة إلى دراسة المنظومات التربوية والدولة، والصحافة،والفن وغيرها كثير، كل هذا الشغف المعرفي من أجل إحداث ثورة رمزية تبني المعنى، و تقدم رؤية جديدة للعالم الاجتماعي.

وحرص أيضا بورديو على تحليل السياق السوسيولوجي والثقافي لفناني القرن التاسع عشر،إضافة إلى أبحاثه في اللغة والذوق والثقافة ، وصاحبت هذه الأعمال لغة مرموقة تحمل حمولة مفهومية جديدة ومختلفة، أصبحت معجما لكل من ميادين السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والفلسفة مثل الهابيتوس، رأس المال الثقافي والحقل والهيمنة وغيرها كثير.

ومحاولتنا هنا جاءت لفهم سوسيولوجيا الفن التي كانت من مجموع القضايا التي كانت متوارية وساهم بيير بورديو في إظهارها.

**أولا: السوسيـــولوجيـــا عند بيـــــار بورديـــو**

**1-بيار بورديو عالم السوسيولوجيا، من هو؟.**

بيار بورديو " Pierre Bourdieu" (1 أوت1930- 23 جانفي2002).أحد أبرز الفلاسفة وعلماء الاجتماع المعروفين على الصعيد العالمي والعلمي، واحد من ضمن أعمدة فلسفة القرن العشرين حيث حظيت أعماله باهتمام واسع وترجمات لعدة لغات، استهل مشواره العلمي والمهني كأستاذ مساعد في الجامعة المركزية بالجزائر العاصمة بين 1958-1960 قام في هذه الفترة من حياته العلمية بإنجاز مجموعة من التحقيقات الميدانية في علم الاجتماع، بمساعدة طلبة جامعيين وأساتذة جزائريين من بينهم مولود معمري وعبد المالك صياد ،هذا الأخير- مولد معمري- الذي يرى على غرار بيار بورديو أن الأنثروبولوجيا يمكن جدا أن تكون "وسيلة وأداة للتحرر".

يعتبر الإطار الاجتماعي والمعرفي للفيلسوف أو المفكر بما يحتويه من أحداث ومراحل وتحولات مرآة عاكسة للسياق التاريخي والثقافي والاقتصادي وحتى السياسي، الذي عايشه وهذا بدأ من النشأة الفردية الاجتماعية إلى الإنحدار الطبقي وظروف الأسرة والمحيط الثقافي والنشأة والتكوين، فقد كان لظروف حياته التي عايشها وسايرها الأثر الكبير على أسلوب تفكيره، وبناء فلسفته التي تكونت من الجمع بين القيم الريفية، والتكوين المدرسي، والجامعي المدجج أو المحصن بالقيم البرجوازية المدينية، التي لطالما عرف عنه رفضه لها باستمرار وأدانتها دوما، أما المكون الثالث، الذي لا يقل أهمية على سابقيه، إن لم يكون هو الأهم والأبرز، فيستمد قوامه من أحد أعمدة علماء الاجتماع الكلاسيكيين كارل ماركس ،هذا الأخير الذي أصبح مفروضا على كل من يخترق مجال السوسيولوجيا والاقتصاد والفلسفة المعاصرة وأيضا السياسة، واستوحى فكرة الرمزية من عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر الأكثر عمقا وراديكالية خاصة فيما يخص تحليل السلع الرمزية والدينية، وكذا نزعة إميل دوركايم السوسيولوجية المعروفة بالمقاربة التي تعتمد منهجية المقارنة.[1]

سعى بيار بورديو إلى الارتقاء بالبحث السوسيولوجي إلى أعلى المدارج العلمية وأرقاها بدأ من العائلة التي يصفها كأولى مؤسسات إعادة الإنتاج الخاصة بالعلاقات التي تخدم الهيمنة والسيطرة، وصولا إلى أكثر الأشياء تركيبا وتعقيدا كالدولة.

**2-مفهـوم السـوسيولوجيا:**

أحد العلوم الإجتماعية ،وهو توجه أكاديمي جديد نسبيا تطور في أوائل القرن التاسع عشر يهتم بدراسة المجتمع .يستخدم أساليب مختلفة لتطوير وصقل مجموعة من المعارف حول نشاط الإنسان الاجتماعي، و دراسة الحياة الاجتماعية للبشر و التفاعلات الإجتماعية ، ومختلف العمليات الاجتماعية .

[1] كلثوم بن عبد الرحمان، السلطة والآليات الرمزية عند بيار بورديو، دكتوراه غير منشورة في فلسفة معاصرة ومذاهب ومناهج، جامعة باتنة،2019-2020، ص:2،3.

كما تساهم نتائجه في فهم المشاكل الاجتماعية وإيجاد حلول مناسبة لها.

**3- السوسيولوجيا عند بيار بورديو:**

حدد" **بيار بورديو** "في كتابه: مهنة علم الاجتماع "**Le métier de Sociologue**" أن علم الاجتماع هو "الدراسة العلمية للعلاقات الاجتماعية والأفعال والمتمثلات التي من خلالها يشكل المجتمع، ويضيف بورديو أن هذا الحقل المعرفي يركز على فهم الكيفي التي يسير ويتغير بها المجتمع، ويركز علم الاجتماع حسبه على العلاقات بين الأفراد والمجتمع، مسار الحياة، الأفعال الاجتماعية، كما على العمل والعلم والحركات الاجتماعية، المجموعات الاجتماعية مثل العائلات والشبكات والأصدقاء، والتنظيمات مثل المدارس والمؤسسات أو المجتمعات بأكملها من خلال جوانبها الثقافية والاجتماعية والتكنولوجية والسياسية والاقتصادية".[1]

**4- بورديو يناضل من أجل علم اجتماع تحرري:**

إذا كان علم الاجتماع يبدو متنوعا من خلال نماذجه ومناهجه، يمكن كذلك أن يكون موضوعا للتمايز حسب الوظائف الاجتماعية التي تؤديها، وهكذا وحسب بورديو يمكن أن نميز بين علم اجتماع محافظ مهمته تكمن في إبقاء وضمان النظام الاجتماعي وعلم اجتماع الذي يمكن أن نصفه ب" التحرري".

يشرح بورديو أن "علم الاجتماع كان سياسيا أكثر منه علميا، لأنه يمكن من رؤية ما يخفيه العالم الاجتماعي، ويقول في هذا الصدد" من المفهوم أن علم الاجتماع كان مرتبطا جزئيا بالقوى التاريخية التي كانت تحدد طبيعة العلاقات القوى التي يجب الكشف عنها في كل حقبة من حقب التاريخ".[2]

وعلى هذا الأساس فعلم اجتماع بيار بورديو علم "لا معياري " يهتم بما هو كائن، فسوسيولوجيته علمية انتقادية تسعى إلى تعرية واقع الهيمنة وأداة فعالة للنقد، وكشف المضمر، واستنطاق المسكوت عنه.

ومن هنا فإن علم الاجتماع خلافا للفلسفة أو السياسة لا يهدف إلى حظر ومنع منطق اشتغال الاجتماعي ولكن إلى وصفه؛ لأن الحقل الاجتماعي يبدو كفضاء صراعي يهدف فيها الأعوان المهيمنون إلى إعادة إنتاج هيمنتهم، وبوصفه لهذه الآليات فإن عالم الاجتماع يتعاطى عمله العلمي ،وفي هذا السياق فهو ليس بمناضل ولا بفيلسوف اجتماعي، ولكن في ذات الوقت ،فهو يصطدم بكل الأعوان الاجتماعيين الذين بصفة واعية أو غير واعية يساهمون في إبقاء الوضع القائم من مثقفون ووسائل إعلام وهيئات دولة.[3]

وبعبارة أدق فإن علم الاجتماع عند بورديو يعطي أدوات لفهم العالم الاجتماعي تسمح للأعوان الإجتماعيين النضال ضد كل أشكال الهيمنة وإن كانت ناجعة إلى درجة معينة إلا أنها تقوم على نفي الهيمنة ذاتها، أي يسمح بالنضال ضد مفعول التطبيع الذي يهدف إلى جعل الصياغات الاجتماعية طبيعية مثل هيمنة الرجال على النساء المؤسسة على تفوق بيولوجي مزعوم.[4]

**ثانيا: سوسيـــــولوجيـــــا الفـــــن**

**1-مفهوم الفن:**

**الفن لغة:** واحد من الفنون ، وهي الأنواع، والفن: الحال، والفن: الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون، وهو الأفنون.

---

[1] أحمد دناقة، الأستاذ الباحث وواقع إنتاج المعرفة العلمية في الحقول السوسيولوجية، ماجستير غير منشورة في علم الاجتماع، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2011، ص:9.

[2] بيار بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، تر: درويش الحلوجي، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق ،ط1،2004،ص:14.

[3] عبد الكريم بزاز، علم اجتماع بيار بورديو، دكتوراه غير منشورة ، جامعة قسنطينة ،2006-2007.ص:51.

[4] المرجع نفسه،ص:51.

يقال: رعينا فنون النبات، وأصبنا فنون الأموال... والرجل يفنن في الكلام أي يشتق في فن بعد فن، والتفنن فعلك، ورجل مفن: يأتي بالعجائب وإمرأة مفنة. ورجل معن مفن: ذو عنن وإعتراض و ذو فنون من الكلام.[1]

**إصطلاحا:**

تعرفه موسوعة **إينكارتا** بأنه نتاج النشاط البشري الإبداعي الذي يستخدم الوسائل المادية وغير المادية للتعبير عن الأفكار والعواطف والمشاعر الإنسانية.

ويوضح الأديب الروسي **تولستوى** المبادئ الأولية لفلسفة جمالية إجتماعية كانت ولا تزال إحدى الركائز الأساسية لتفسير مفهوم الفن فقد ركز **تولستوى** على مجادلة معظم النظريات الفلسفية الجمالية التي كانت سائدة لذلك والتي تعود تاريخ نشأتها إلى ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والتي يتشكل قوامها في صياغة فحوى الفن على مبادئ غارقة في المثالية ومفاهيم شديدة النسبية مثل الحقيقة والجودة والحسن.[2]

يعرفه **هربرت ريد** بقوله:" الفن بشكل عام وبصورة مبسطة هو ما يجلب المتعة ، وهذا ما يدفع الناس إلى الإعتراف بأن الأكل وشم الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن تعتبر فنونا".[3]

في حين يقول **روبين جورج كولنجورد:**" ينبغي بحث تاريخها والمعنى الاستطيقي...لأن كلمة (Ars ) في اللاتينية القيمة وكمثلها كلمة(Texvn) في اليونانية تعني شيئا مختلفا تماما. فهي تعني الصنعة أو أي نوع من التخصص فيالمهارة مثل: التجارة أو الحدادة أو الجراحة".[4]

ويرى رمضان الصباغ أن الفن في العربية :" هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالا كانت أو خيرا أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت الغاية هي تحقيق المنفعة سمي الفن بفن الصناعة".[5]

**2- المعنى الإجتماعي للفن:**

الفلاسفة سبقوا علماء الإجتماع في تحديدهم لمفهوم الفن بسبب حداثة الأخير علم الإجتماع على الساحة المعرفية فمثلا ذكر الفيلسوف اليوناني أرسطو أن الإبداع الفني ينبعث من الدوافع الذاتية المتمثلة في التوق الشديد والرغبة الملحة للتعبير العاطفي.

في الواقع هذا تحديد أولى لأن كل فرد يمتلك دوافع تتطلب التعبير عنها تخرج بصورة معاناة على شكل غناء أو رسم أو شعر أو موسيقى أو كتابة قصة أو مقالة أو تمثيل مسرحي أو سينمائي أو سواها.

هذا على صعيد الفنان كفرد أما على صعيد إبداعه كفنان يقول أرسطو أن أساس شكل كل فن يبدأ من التقليد أو المحاكاة للواقع الذي يحمل مرآة الطبيعة البشرية فضلا عن ميل الإنسان نحو التمتع والتلذذ والإنبساط في التقليد أو الإقتداء الذي هو مفقود عند الحيوانات الدنيا لأن الإنسان يستطيع عرض أو إظهار دوافعه التعبيرية المقلدة للطبيعة أو للظاهرة الإجتماعية.

ومنه لأن الخبرة الداخلية الذاتية تكون أساسا محركا للإبداع أكثر من الخبرة الخارجية في نظر أرسطو ونفهم أيضا أن هدف الفنان لا يذهب إلى تزويق ما يراه أو يسمعه أو يريده للحدث أو للظاهرة بل التعبير عنه وجدانيا أولا وربطها بمحيطها لتبدو على شكل صورة متوحدة وليست متجزئة أو مشوشة.

وقد أضاف **أرسطو** إلى ما تقدم أن وظيفة الفن في هذا الضرب ما هي إلا وسيلة تطهيرية للعواطف والمشاعر التي يتم بواسطتها التخلص من عقدة نفسية يحصل من خلالها إفساح المجال للتعبير عن طبيعتها تعبيرا كاملا. فضلا عن

---

[1] إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون سنة، المجلد الثالث عشر، ص:326.

[2] صبا قيس الياسري ،الفن ودوره الإجتماعي والتربوي، مركز دراسات الكوفة، العدد21،2011، ص:68

[3] هربرت ريد، معنى الفن، تر:سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998،ص:11.

[4] روبين جورج كولنجور، مبادئ الفن، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة، مصر ، 2001، ص:28.

[5] رمضان الصباغ، جماليات الفن:الإطار الأخلاقي والإجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2003، ص:11.

تنقية الذات وعدم السماح لتراكم العواطف المكبوتة التي تراكمت تحت تأثير ضغوط وقيود إجتماعية عندئذ تظهر هذه العواطف على شكل إبداع بناء وليس مقوض أو هدام.

بتعبير آخر يكون الفن أحد الأساليب المقبولة إجتماعيا وثقافيا للتعبير الذاتي المنبعث من الإثارة الواقعية لا الزائفة.

وينطلق **كانت** في تحديده للفن من الخبرة الحسية وليس الدوافع الذاتية المعبرة عن التعبير العاطفي وهذا أول فرق قائم بين تحديد كل من **كانت** و**أرسطو** وقد أوضح ميلا لإنسان لتقليد ومحاكاة المضوع المحسوس وهذه فقرة لم يتطرق إليها كانت فضلا عن عدم تناوله موضوع ميل الإنسان في إظهار دوافعه المقلدة في تعبيرها في هذه الميزة إختلف **كانت** عن **أرسطو** بشكل واضح لكنه لم يقم بعقد مقارنة بين أحاسيس الحيوان الراقي والإنسان. بينما إنطلق الفيلسوف **شوبنهاور** في تحديده للفن من خلال مقارنته مع العلم حيث قال إن الفن أشمل من العلم على الرغم من تقدمه وتراكم جهوده وتقصياته الحذرة والمحترسة والدقيقة ومع ذلك فإن الفن بمقدوره أن يصل إلى هدفه مباشرة بواسطة الحدس عن رموز الأشياء وهذا يتطلب من الفنان أن يكون عبقريا ونابغا بينما يتطلب من العالم أن يكون ذكيا فقط.[1].

**3- تفاعل الفن مع المجتمع:**

عند الحديث عن علم إجتماع الفن يتبادر إلى أذهاننا تأثير الفن على المجتمع تأثير الأخير على الأول إذ نجد العديد من الأحداث الإجتماعية قد إنطبعت على الفن أو عبر الفن بوسائله الجمالية مصورا دقائقها الحسية والقيمية والمعيارية وفي بعض أشكاله آثارها وتبعاتها التي بدورها تساهم في تطور تقنياته على الرغم من عدم ترابط الفن بالمجتمع بشكل متراص أو متناغم كلي لأن كل منهما مستقلا بذاته ومعتمدا على الآخر في نفس الوقت.

ويقوم المجتمع بتحفيز وتحريك آليات الفن ليأخذ شكله ولونه ليبث أو ليرسل رسالته الفنية إلى الجمهور من أجل مشاهدة صورته الإنطباعية والتأويلية.

أي أن الفن لم يتبلور من الفراغ بل من وسط الأحداث الإجتماعية القائمة وطالما الأخيرة ي حالة تبدل و تغير فإن إتجاهات الفن وطبيعته تتغير تباعا حاملا صفاتها وخواصها وهذه الأحداث تقوم بتحريك وتحفيز الطاقات الإبداعية عند الأفراد الذين يحملون خامات إبداعية خلاقة التي تنمو وتتطور عند تفاعلها مع الأحداث وطرحها على الجمهور المتلقي الذي يستجيب إليها فيقوم بصقلها أو إنضاجها من خلال تذوقه لها جزئيا أو كليا بذات الوقت.

وهذا يوضح الوظيفة المتبادلة بين الفن والمجتمع لأن كل علاقة بينهما تولد تأثيرا بينهما بحيث يبلور نمطا جديدا في الفن أي يخلق التفاعل المشترك بينهما فنا جديدا يعكس نوع وطبيعة العلاقة بينهما وإستجابة الفن للأحداث الإجتماعية يؤدي إلى تغير في بعض أحداث المجتمع الثقافية موضحا تأثير الفن على سلوكية أفراد المجتمع وذوقهم وطراز معيشتهم ورؤيتهم للحياة وتقلباتها وتطورها وتغيرها حيث تولد التغيرات الإجتماعية على صعيد السلوك والفكر والذوق ونمط العيش داخل المجتمع.

ومن هذه الزاوية تكون العلاقة بين الفن والمجتمع ممثلة سلسلة تأثيرات مترابطة لا يمكن كسرها أو فصلها أو عزلها إذ أن المجتمع يتبدل بواسطة الفن الذي هو نتاجه والفن يواجه ويتحدى البناء الإجتماعي الذي يعكس عددا من صفاته ولكنه يشترك في أو يساهم في تغير الطرف الآخر ويساهم في تغير النسق الذي يتأصل فيه التغير وبهذه العملية تظهر حالات متزايدة من كثافة الحوافز بشكل دائم وشديد التنافس بين القوى الفنية والإجتماعية بأسلوب جدلي.

والعلاقة بين الفن والمجتمع تشبه علاقة الجسد بالروح وذلك بإختلاف مصالح المجتمع لكن في نهاية الأمر تلتقي هذه المصالح مع مصالح المجتمع.[2]

---

[1] معن خليل العمر، علم إجتماع الفن، دار الشروق، عمان، 2000.ص:87.

[2] المرجع نفسه، ص:97.

عالج الفكر السوسيولوجي مسائل عدة انضوت تحت «تاريخ الفن، علم جمال الفن، النقد الاجتماعي الفني» وغير ذلك من صنوف التنظيرات التي زاوجت بين الفن وأبعاده الخارجية، بوصفها شروط موضوعية لعملية إنتاجه وإيجاده. بدا ذلك في التصورات المبكرة أو المتقدمة للسوسيولوجيا التي راوحت بين نظريات تضع الفن في مرتبة تابعة للمسار السياسي والثقافي العام، وأخرى حاولت في أحسن الأحوال التنظير لهم (الفن والمجتمع،) بوصفهم نسقين متوازيين يتأثران ويتكيفان معا، مثلما فعل جورج زيمل في دراساته عن الفن، على سبيل المثال. مع غلبة التاريخ السياسي والثقافي، بصورة عامة، في تنظيرات السوسيولوجيا الكلاسيكية للفن وتفسيراتها، برزت سلسلة من النظريات التي قصرت سوسيولوجيا الفن على العلاقة بين الفني والاجتماعي، بصورتهم الميكانيكية، فبرزت بصورة خاصة النظرية الماركسية **عند بليخان وفولوكاتش**، حين نظرا للنسق الفني بوصفه جزءا من البنية الفوقية في النسخة الماركسية المعروفة، أو الربط بين الأحوال الاقتصادية والمنتجات الفنية؛ مؤسسين لعلاقة انعكاسية في شروط إنتاج الفن.

لم تخرج مدرسة فرانكفورت وتنظيراتها في ميدان الثقافة على التصورات السابقة، فقد أرجعت ما هو فني إلى عوامل غير فنية (اجتماعية واقتصادية وسياسية،) مع محاولتها الابتعاد عن التنظير الماركسي الكلاسيكي، بالحديث عن «الثقافة والفرد» وتبخيس «الثقافة الجماهيرية الشعبوية» حتى مراحل متأخرة، بقيت الفنون تدخل سوسيولوجيا في ميدان «التأريخ الاجتماعي» للفن طبعا؛ متجلية في الربط بين المنتوج الفني والتغيرات الخارجية غير الفنية، مما أسس للخطاب المعياري المؤسس لمفهومات الجيد والرديء، التقدمي والرجعي، وغيرها من التقسيمات الثنائية.[1]

**4- سوسيولوجيا الفن:**

لم تعد تنظر سوسيولوجيا الفن إلى هذا الأخير كشيء خاص، وكما أشار الأمريكي هوارد بيكر في دراسته الفريدة "عوالم الفن"، أن الاتجاه المهيمن من قبل هو ذلك الذي يدرس الفن كشيء خاص، ويعلي من شأن الإبداع، ومن ثم ينظر إلى جوهر المجتمع من خلاله .

فحسب اينيك ، ولدت كلمة (Artiste) في أواخر القرن الثامن عشر للدلالة على الرسامين والنحاتين الذين كانوا يسمون قبل حرفيين. ثم ما لبثت أن اتسع نطاق الدلالة، ليشمل منذ القرن 19 عازفي الموسيقى وممثلي المسرح ثم ممثلي السينما في القرن العشرين .لقد تطورت التسمية من مجرد تصنيف محايد إلى وصف تقويمي يحمل أحكام قيمة إيجابية. يدل هذا طبعا، على التغير التاريخي الحاصل في تثمين الإبداع. لقد كان القرن التاسع عشر زمن بداية انبثاق القيمة الفنية كما نفهما الآن. الشيء الذي جعل تلك الفترة وجهة للباحثين للتنقيب عن أسس نشوء وتطور القيمة الفنية والمجال الفني والحقل الفني. ومن أشهر تلك الدراسات دراسة "قواعد الفن" لصاحبها بيير بورديو الذي درس سيرورة استقلالية الحقل الفني، والأدبي خاصة. وذلك في سبيل بناء نمط ثقافي خاص يكون الفن والممارسة الفنية أحد ركائزه الخاصة. يطلق بورديو على هذا الاستقلالية.

لقد عمدت سوسيولوجيا الفن إلى تفكيك مفهومي الفن والفنان، حيث لم يعد بالإمكان اعتبارهما شيئين مستقلين عن الظروف التي صنعتهما، لكن هذا لا يعني أن الفن لم يؤسس له فضاء خاصا ينظم به ذاته وعلاقته مع المجتمع. وسواء اعتبرنا هذا الفضاء "حقلا (champ) " بلغة بورديو، أو عالما فنيا (art-world) بلغة بيكر، فالأمر يشير في آن إلى وجود علاقات داخلية وخارجية تفعل ما تفعل، ليكون الفن ما هو عليه من قيمة وتأثير.

لقد حددت إينيك ثلاثة شروط ليكون العمل فنيا؛ أولها أن يستثنى العمل من أية وظيفة غير جمالية. الشرط الثاني هو أن يحمل العمل لقبا يعرف به صاحبه، ثم في الأخير، أن يكون العمل متميزا، حيث لا يقوم مقامه عمل فني آخر. لم تنتبه إينيك إلى كون الفن المعاصر، عصيا على أن تنطبق عليه بالضرورة هذه الشروط.[2]

---

[1] حسام السعد، الفن والأيديولوجيا: نسق السلطة ونسق الفن، مجلة مقالات، العدد السابع، أكتوبر2018، ص ص:37-43.ص:38.

[2] هشام بوبا (2019). الفن وسيرورة التقديس: مقدمة في سوسيولوجيا الفن. مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث. الموقع الإلكتروني:https://www.mominoun.com/articles/الفن-وسيرورة-التقديس--مقدمة-في-سوسيولوجيا-الفن-6729

**ثالثا: إسهـــامـات بورديـــو في مجـــال الفـــن:**

**1- سوسيولوجيا الذوق:** ينطلق في عملية تحليله لهذه الظاهرة من محاولة تعريفية لمفهوم الذوق، حيث يصرح: "الأذواق المتفق على أنها مجمل الممارسات وممتلكات شخص ما أو مجموعة معينة هي نتاج لقاء(التناغم مثبت مسبقا) بين سلع وذوق.

ويؤكد بورديو أنه " لا يوجد هناك ما هو جيد أو سيء ذاتيا فيما تدعوه "بالثقافة الرفيعة" .هذا هو ببساطة شكل الثقافة التي تفضلها البرجوازية الثقافية بفعل نمط التنشئة الإجتماعية الذي زودها بمجموعة معينة من الميول والسمات، فلكل مجموعة طبقية "طابع ثقافي" خاص بها، أي مجموعة الميول والأذواق المميزة لظروف حياة تلك الطبقة، إذ لا ترى البورجوازية الثقافية أن ذوقها مجرد نتيجة لعملية التنشئة الإجتماعية هذه، ولذلك لا تخطئ في إعتبار أن ذوقها هو الطبيعي والأسمى من بقية أنواع الذوق، حيث يعيش الناس في هذه المجموعة في إطار شبكة من التصورات . تجعلهم ينظرون إلى " الثقافة الرفيعة" على أنها فعلا مجال له وجود موضوعي كامل بذاته، مع أنه في الحقيقة ليس سوى نتاج للسمات الناجمة عن الطابع الثقافي الخاص بهم.

أما عن ظاهرة تغير الأذواق بفعل متغيرات إجتماعية أخرى، نجد بورديو يقول:" من بين العوامل التي تحدد تغير الطلب هناك بالتأكيد إرتفاع مستوى الطلب الكمي والنوعي الذي يرافق إرتفاع مستوى التعليم(أو مدة الدراسة) مما يرفع بإستمرار أعداد الناس الذي سيدخلون في السباق للحصول على السلع الثقافية".[1]

**2- رأس المال الثقافي:** ضمن كتابه "التميز" أطلق بورديو على الفن والثقافة الرفيعين إسم الثقافة الشرعية وإسم رأس المال الثقافي على من يحوزها. كما حلل المحددات الإجتماعية للذوق عبر مدى واسع من الممارسات الثقافية، من الأكثر سموا إلى ما يبدو أنه الأكثر إبتذالا وقد لاحظ أن سلوك ونمط وكلام البورجوازيين ينم عن محاولة تقديمهم روحا وسلوكا جمعيين، إعتمادا على ما يحظون به من رفاهية مادية".

**3- الفن والمال:** يقول بورديو خلافا لما يحدث في مجالات الحياة الإجتماعية، فإن المال لا يصلح لأن يكون أداة لقياس قيمة الفن، في العصر الحديث على الأقل. يمكن لكتاب يباع منه بضع مئات من النسخ في السنوات الأولى بعد صدوره، أن يكون على المدى المتوسط أو البعيد مصدر ثروة هائلة لناشر يعرف كيف يراهن في المدى الطويل على الأدب الخالص بدلا من الطبعات التجارية على المدى القصير.

4- **إطار العمل الفني:** يختصر بورديو الإطار العام للعمل الفني بقوله:" موضوع العمل الفني هو إذا"هابيتوس" متصل بموقع، أي داخل حقل. وتفعل المحددات الإجتماعية فعلها الذي تظهر آثاره في العمل الفني من جهة أولى من خلال "هابيتوس المنتج"، وهي بذلك تحيلنا إلى الظروف الإجتماعية لإنتاجه بوصفه فردا إجتماعيا (الأسرة... إلخ) وبوصفه منتجا( المدرسة، العلاقات المهنية،...إلخ)، كما تظهر من جهة ثانية من خلال الطلبات والقيود الإجتماعية التي تنطوي عليها الوضعية التي تتخذها في حقل إنتاج ما( مستقل إلى هذا الحد أو ذاك).وما نسميه إبداعا هو إلتقاء بين مكون إجتماعيا وموقع أو موقف كان قد تشكل أو بات ممكنا داخل تقسيم عمل الإنتاج الثقافي .لذا فإن صاحب العمل الفني ليس فنانا متميزا ولا جماعة إجتماعية بل هو حقل إنتاج فني".[2]

**5- سوسيولوجيا الحقول:**

يقصد بهذا المصطلح حسب بيار بورديو "جزء من العالم الإجتماعي( المسمى فضاء إجتماعي) مسير بمجموعة من القوانين جزء منها يمثل الخاص والجزء الآخر عمومي في مجمل المجتمع. مثال : الحقل السياسي، الديني، العلمي، المدرسي ...وغيرها.

---

[1] جبالة محمد ، ظاهرة الفن من منظور سوسيولوجي، مجلة آفاق للعلوم، العدد السادس عشر،المجلد04،جوان 2019،جامعة الجلفة، ص ص:271-286.ص:277.

[2] مرجع نفسه، ص:278.

فالمجال الإجتماعي يتشكل بنائيا ، بحيث يتم توزيع الأفراد والمجتمعات داخله على أساس توزيع إحصائي، على أساس مصدرين، وخاصة في المجتمعات الحديثة المتقدمة، هما "رأس المال الإقتصادي ورأس المال الثقافي". [1]

كما يرى بورديو" أن العالم الإجتماعي في المجتمعات الحديثة ينقسم إلى حقول، أي فضاءات إجتماعية أساسها نشاط معين (مثلا: الصحافة، الأدب، كرة القدم...إلخ) يتنافس فيها الفاعلون لإحتلال مواقع السيطرة، فعلى غرار التصور الماركسي يبدو لبورديو أن العالم الإجتماعي هو ذو طبيعة تنازعية تخص مختلف الحقول وليس مجرد صراع بين طبقات معينة وثابتة".[2]

ركزت معالجة بورديو لسوسيولوجيا الفن على تاريخ التغيرات في أنماط الإنتاج الفني، بدرجة تركيزها نفسها على تحليل المحددات الإجتماعية- التاريخية لنمط معين من التلقي الفني. ويرى أن تحليلا سوسيولوجيا لأي عمل فني يجب أن يهتم بتاريخ حقل الإنتاج الذي بزغ منه.كما يتعين على أي تفسير سوسيولوجي من هذا النوع أن يتأمل ويؤرخ وجهة نظر عالم الإجتماع الذي يقوم بالتحليل، متسائلا عما إذا كانت إستجابته للعمل الفني موضوع البحث متأثرة بظروف معينة، ولذا ربما تغدو فوضوية بفعل الإفتراضات غير الممحصة التي تبناها ذلك العالم عن الفن ،والفنان والتي إكتسبها من داخل الطابع الثقافي الذي ينتمي إليه فتكون بدورها مكتسبة في ظل شروط إجتماعية وتاريخية".[3]

**6-سوسيولوجييا الهيمنة:** تقول ناتالي اينيك: " إن مشروع بورديو كان تفسيريا بشكل واضح وموجها بإتجاه الأعمال الفنية، عندما بدأ بكتابة" سوسيولوجيا المنتجين"(منتجي الفن)، وبخاصة الكتاب بمن فيهم فلوبير، الذين كانوا محور كتاب( Les règle De L'art ). والأمر يتعلق في الواقع بشكل واضح بوضح أسس لعلم الأعمال الفنية الذي لا يكون موضوعه الإنتاج المادي للعمل الفني فحسب، بل إنتاج قيمة هذا العمل أيضا.ليست سوسيولوجيا المنتجين هذه سوى معبر لابد منه إلى سوسيولوجيا الأعمال الفنية من منظور غير وصفي(التكون الإجتماعي) ولا من منظور تفهمي( تحليل التصورات) بل من منظور تفسيري( يتناول ولادة الأعمال الفنية) ونقدي أحيانا حينما يهدف إلى شجب معتقدات العاملين.[4]

**7-الهابيتوس:**

ويقصد به نسق الإستعدادات الدائمة القابلة للنقل والتي ويكتسبها الفاعل الإجتماعي من خلال وجوده في حقل اجتماعي معين.

ويترجم البعض هذا المصطلح في العربية " بلفظ الخصائص النفسية أو الطابع النفسي باعتباره نسقا من الميول والنزعات القوية التي يمكن أن تنتقل من فرد لآخر ، في شكل بنى مبنية لتصبح بنى بانية" [5]

لقد بعث بورديو في مفهوم الهابيتوس الحياة وأعاد بناءه من جديد وجعل له شخصية مفهومية مكتملة أعتبرت النواة المركزية لنظريته البنائية- التكوينية في الفعل والممارسة متخذا منه الآلية الأساسية لتغيير تمثلات الناس لذواتهم، وللفن وللمدرسة والإعلام وللعالم بصفة عامة.[6]

يعتبر مفهوم الهابيتوس بمثابة النواة التي يقوم عليها المشروع السوسيولوجي النقدي لبيير بورديو. ولم يقدم له بورديو تعريفا دقيقا منذ البداية، بل أعطاه تعريفات مختلفة قبل أن يستقر في تعريفه النهائي في نهاية مشروعه

---

[1] عثمان إبراهيم عيسى، النظرية المعاصرة في علم الإجتماع، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،2008 ،ص:171.

[2] هشام قاضي، دليل تراجم الفلاسفة والعلماء، لطلبة البكالوريا وطلبة العلوم الإنسانية والإجتماعية، دار المفيد للنشر والتوزيع،أم البواقي،2010.ص:79.

[3] جبالة محمد ، مرجع سابق،ص:278.

[4] جبالة محمد ، مرجع سابق،ص:279.

[5] حسن البيلاوي، علم اجتماع التربية المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر،ط1 ،1997، ص:123.

[6] صلاح الدين لعريني ،مفهوم الهابيتوس عند بيير بورديو، مجلة العلوم الإجتماعية ، العدد09، نوفمبر 2014، المغرب، ص:63-71.ص:64.

السوسيولوجي، المتمركز أساسا على محاولاته الجادة والمستمرة لتجاوز النزعة الذاتوية من خلال أعمال جون بول سارتر الفلسفية والنزعة الموضوعية البارزة من خلال أعمال كلود ليفي ستراوس.

ويمكن تفسير محاولة بورديو هاته ، التي كانت يهدف من خلالها إلى القطع الإبستيمولوجي مع الإتجاهات الوضعانية والإتجاهات الفردانية، بكون هذه الإتجاهات الأولى تنطلق من حتمية الظواهر الإجتماعية، وتقلل من أهمية الكائن الإجتماعي وحتمية البنيات لدى الإتجاهات البنيوية ، وتعتبر الفرد مجرد فكرة أو وعي خارج الشروط الإجتماعية التي ينشأ فيها.أما الثانية (الفردانية) تتجاهل البعد الإجتماعي وأهميته في تحديد سلوك الأفراد والجماعات أيضا ، وتغالي في إعتبار الفرد هو المنطلق الأول والأخير لكل تحليل وفهم سوسيولوجيين، بحيث يصبح المجتمع مجرد كيان فاقد للمعنى بعيدا عن الأفراد المكونين له.

لعل هذا السياق الإبستيمي الموجه للمشروع السوسيولوجي النقدي لبيير بورديو القائم أساسا على مفهوم الهابيتوس. ويعود تاريخ أول توظيف علمي لهذا المفهوم إلى دراسته الأنثروبولوجيةوالسوسيولوجية الأولى حول المجتمع القبائلي بالجزائر. ليوظفه في مرحلة الثمانينات بشكل علمي أدق وذلك في كتابه "les sens pratique ".

وقد عرفه في كتابه هذا قائلا " إن الإشتراطات المشتركة لطبقة معينة من خلال ظروف حياتية تنتج سموت" les habitus " كأنسقة من الإستعدادات الدائمة والقابلة للتحويل وكبنيات منتظمة قابلة لتعمل كبنيات ناظمة: أي كمبادئ مولدة ومنظمة للممارسات والتمثلات، قادرة على التكيف موضوعيا بأهدافها دون وعي مفترض مسبقا ودون التحكم في العمليات الضرورية لتحقيق تلك الأهداف، كل هذا ينتظم موضوعيا وبطريقة منتظمة بعيدا على أن يكون ذلك نتيجة الخضوع لقواعد ما، أو لفعل ما منتظم ناتج عن مصدر ما.[1]

**خاتمة:**

لقد كان لبيار بورديو إلى جانب صياغته لتصور نظري متماسك، إسهامات في ميدان البحث السوسيولوجي، ليوفق بذلك بين النظرية والتطبيق الفعلي لتصوراته. وهو من القلائل الذين تناولوا مختلف الميادين تقريبا: فمن التعليم والسلطة واللغة و النوع الاجتماعي.... وصولا إلى سوسيولوجيا الحياة اليومية ( بؤس العالم في ثلاثة أجزاء )، لم يستثني سوسيولوجيا الثقافة والفن وخصها بإصدارات متعددة ( حب الفن ، التمايز، قواعد الفن، فن وسيط ...) ليخلف إنتاجا غزيرا مازالت الأبحاث تتناوله بالدراسة والتحليل والنقد إلى اليوم.

**قائمة المراجع:**


1. إبن منظور،لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار صادر،بيروت، دون سنة.
2. أحمد دناقة: الأستاذ الباحث وواقع إنتاج المعرفة العلمية في الحقول السوسيولوجية ، ماجستير غير منشورة تخصص علم الاجتماع، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2011.
3. بيار بورديو: التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، تر: درويش الحلوجي ،ط1،دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق،2004.
4. جبالة محمد ، ظاهرة الفن من منظور سوسيولوجي، مجلة آفاق للعلوم، العدد السادس عشر،المجلد04،جوان 2019،جامعة الجلفة،ص ص:271-286.
5. حسام السعد، الفن والأيديولوجيا، نسق السلطة ونسق الفن، مجلة مقالات،العدد السابع، أكتوبر2018،ص ص:37-43.
6. حسن البيلاوي: علم اجتماع التربية المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطية، الإسكندرية، مصر، ط1،1997.
7. رمضان الصباغ، جماليات الفن: الإطار الأخلاقي والإجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر، 2003.


[1] صلاح الدين لعريني ،مرجع سابق، ص:65،66.

8. روبين جورج كولنجور، مبادئ الفن، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة، مصر ، 2001.
9. صبا قيس الياسري ،الفن ودوره الإجتماعي والتربوي،مركز دراسات الكوفة، العدد21،2011.
10.صلاح الدين لعريني ،مفهوم الهابيتوس عند بيير بورديو، مجلة العلوم الإجتماعية ، العدد09، نوفمبر 2014، المغرب، ص:63-71.
11.عبد الكريم بزاز، علم اجتماع بيار بورديو، دكتوراه غير منشورة ، جامعة قسنطينة ،2006-2007.ص:51.
12.عثمان إبراهيم عيسى. النظرية المعاصرة في علم الإجتماع، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،2008.
13.كلثوم بن عبد الرحمان، السلطة والآليات الرمزية عند بيار بورديو، دكتوراه غير منشورة تخصص فلسفة معاصرة ومذاهب ومناهج، جامعة باتنة،2019-2020.
14.معن خليل العمر.علم إجتماع الفن.دار الشروق.عمان.2000.
15.هربرت ريد، معنى الفن، تر:سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
16.هشام قاضي : دليل تراجم الفلاسفة والعلماء، لطلبة البكالوريا وطلبة العلوم الإنسانية والإجتماعية، دار المفيد للنشر والتوزيع، عين مليلة، أم البواقي، الجزائر،2010.
17.هشام بوبا، الفن وسيرورة التقديس: مقدمة في سوسيولوجيا الفن، 02أغسطس2019، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الموقع الإلكتروني:https://www.mominoun.com/articles/الفن-وسيرورة-التقديس--مقدمة-في-سوسيولوجيا-الفن-6729

# المدلول الإيديولوجي للفن المعاصر و طرق الاتصال
# ( تحليل ومضة لشركة Hyundai للسيارات).

**زود حليمة، طالبة دكتوراه- جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم –**

**الملخص:**

تتلخص الدراسة في الحديث عن الفن المعاصر وطرق الاتصال من خلال الصورة الاشهارية وفهمنا لدلالة ومدلول الصورة بكل أبعادها وسماتها الإيديولوجية، كدراسة تحليلية سيميولوجية لعناصرها اعتمادا على منهجية قدور عبد الله الثاني في تحليل الأعمال الفنية المصورة بدءا تحليل المستوى ألتعييني والتضميني وصولا لمجموعة من النتائج الخاصة بالتحليل حول المدلول الإيديولوجي للفن.

**الكلمات المفتاحية:**

الفن المعاصر، السيميولوجيا، الاتصال، الايدولوجيا، التلقي، الصورة، الإشهار.

**مقدمة:**

ولان الفن سواء أكان مسرحا أو سينما أو فنا تشكيليا أو إعلاميا هو فن تعبيري اتصالي تواصلي تفاعلي هادف، هادر على احتواء ومعالجة قضايا إنسانية واجتماعية وحضارية وثقافية وحتى اقتصادية بل وإيديولوجية وهذه القضايا لا يمكن أن تشمل عناصر الرسالة الاتصالية كالديكور واللباس والتصرفات وغيرها ولكنها تصل المتلقي وتغلغل في اللاشعور دون وعي منه، لان العنصر السوسيو ثقافي ينقل لنا عبر أنماط وعادات وتقاليد وتصرفات في فترات اتصالية متقطعة عبر خطاب الصورة كوسيلة اتصال فعالة وكوسيط لنقل معلومة ما، على الرغم من تنوع المعلومات وتفاوتها بين التعقيد والسهولة بين الشكل والمضمون، فالرصد البصري لا يستخدم إلا عندما تكون حاجته وغايته اسبق ليتزايد هذا خاصة مع التطور التكنولوجي أين استلهم أصحاب النفوذ هذا الفن لترويج وتسويق بل وتضمين إيديولوجياتهم بمرتكزات وخصوصيات الفن، وهو الصورة بجرعة من الانفعالات المراد إثارتها كتقنية آلية لإنتاج قوة هالة الإدهاش بهندسة ولون وتصميم ولقطة وصوت وفقا لمخطط وحساسية التقنية بدءا من الإنتاج إلى النسخ إلى الاستهلاك، لتتزاحم هذه المفردات والألوان بدلالات وسياقات وأبعاد وليدة صناعة ثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية دون وعي منه لاستفزاز حسه وفكره عبر الصورة وبالتالي هل يعكس الفن مدلولا إيديولوجيا ليصوغه في قالب فني وكيف ذلك؟ ومن هنا تكمن أهمية هذا البحث في التعرف على الفن المعاصر والخطاب الاشهاري الصورة، الأمر الذي يسهم في تكوين وعي والماما ثقافيا حول ما تحتويه الرسالة من مدلولات، ويهدف هذا البحث أيضا للتعرف على السيميولوجيا بلمحة عامة والتي نستطيع بها قراءة وتحليل الصورة لكشف المدلول وراء هذا الفن أي كشف الأنساق والأبعاد وراء فن الإشهار.

**1/ المحور الأول: التعريف بمصطلحات الدراسة:**

**1/ في ماهية الفن:**

إن تحديد مفهوم الفن أمر صعب للغاية كون الفن متسع ومفتوح على عدة جوانب ونواحي منها المادية والمعنوية ومنها ما هو مرتبط بالإنسان ومنها بالتقنية، "فالفنون سواء أكانت تشكيلية أو مرئية هي تعبير عن الحياة والأحاسيس والقضايا، فالفن نشاط إنساني ووسيلة للتعبير والتواصل بين البشر"[1]، وهنا تجدر الإشارة بالمنهج الذي يرصده الفن كنشاط ووسيلة تعبير وتواصل بين بني البشر لما مثلته الصورة في العصور السابقة والرسوم في الحياة البدائية للإنسان بهدف خلق التواصل والاتصال لتكتسب القدرة على الممارسة المستمرة لها وليؤدي الفن وظيفته في استخدام لغة الاتصال، ليتم إجماعا على الإشادة بدور الفن في تلبية حاجات الناس وتكوين السلوك في تمهيد الطريق نحو الحضارة لتدفع بشدة للتعلق بالفن وتكريس الجهود في تعزيز الرابطة الإنسانية والحوار الذي يؤدي إلى خلق وحدة بشرية في اكتساب المهارة، وفي هذا الصدد يقول احمد حمدي محمود[2] حول قيمة الفن انه يحل المشكلات عند إبداعه ويكسب القدرة على الممارسة والمهارة ونتوجه هنا إلى قدرة الفن في التعبير عن الوجدان والأحاسيس والمشاعر، ولعلنا هنا نقصد الفن البسيط أو ما نستطيع أن نطلق عليه بفن الأمس كما وصفه بشير خلف، في حين الرؤية المعاصر للفن والتي تصفها لنا رنا حسين هاتف واحمد عبد الرضا عليوي[3] هي بمثابة التحول في تاريخ الفنون عامة، فالتحول الجديد والمستمر الغير المحدود بمثابة طريق تغيرات صغيرة وتدريجية آو بالأحرى ظفرات اكبر في الممارسات الإبداعية والفنية التي سجلها الفن خاصة مع التطورات التكنولوجية الحاصلة في التقنية وطرق الاتصال والتواصل بين المجتمعات، فأصبح الفن يقوم بدور فعال وايجابي وآخر سلبي في تشكيل الحياة العصرية وفي دعم مقوماتها لتحقيق الأهداف المنشودة ليصبح المفتاح الأساسي في يد صانعيه ومستخدميه نحو آفاق جديدة غير سابقتها بأفق ودلالات في التشكيل والتصميم والإخراج وفي هذا الصدد يقول طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب[4] مع مجمل التغيرات التي طرأت على الفن أصبح بليغا في التعبير عن الحاضر متجها نحو أفاق جديدة في إبراز القيم والمعنى للأوضاع التي يعيشها المجتمع، بل العالم لتحقيق معاني السلام والاستقرار كوسيلة تعبير عن الواقع ومع هذا يسمو الفن بكل أبعاده ومجالاته بطريقة أو بأخرى إلى تغيير المضمون من اجل فرز مفتعل.

ومع الفنون المعاصرة وحيويتها استعار الفن طرق أخرى للتعبير والتصميم والتركيب كشكل جديد ونقلة في النظم والأنماط كونه منهجا لا يتصل بالقديم لتوصيل الرسالة ليعيد الجمهور أوساط فاعلة في الأعمال الفنية، وبالتالي يمكن تعريف "الفن المعاصر على انه مجموعة من الاتجاهات والتيارات الفنية التي ظهرت في الغرب ما بعد الستينات من القرن العشرين إلى وقتنا الحالي...)[5]، ولإعادة صياغة هذه المعلومات يحيل هذا إلى التحول والتجديد الذي طرأ على العالم ليشمل الفن أو لينعكس على الفن في عدد لا حصر له من الأنماط الثقافية والإيديولوجيات نحو اتصال وتواصل قريب بعناصر منتقاة لثقافة جماهيرية أضحت متغلغلة للغاية كقضايا مسيسة على حد تعبير جوليان ستالابراس[6] .

---

[1] بشير خلف، الفنون في حياتنا، دراسة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص 05.

[2] أحمد حمدي محمود، ما وراء الفن، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 74.

[3] رنا حسين هاتف، احمد عبد الرضا عليوي، الأساليب الفنية وتحولاتها في الفن المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 41، كانون الأول 2018، (1442، 1477)، ص 1458.

[4] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة الشكلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد 01، يوليو 2012، (103، 126)، ص 117.

[5] بالأعرج سارة، ثقافة الصورة الاشهارية في الفن المعاصر، دراسة لمؤسسة أوردو، جامعة تلمسان، مذكرة ماستر، 2016، 2017، ص 08.

[6] جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: مروة عبد الفتاح سحاته، هنداوي، القاهرة، مصر، ط01، 2014، ص 19.

**2/ عموميات في السيميولوجيا:**

اشتقاق مصطلح يعود إلى الأصل اليوناني Simeion الذي يعني العلامة والأدلة سواء كانت لغوية أو غير لغوية، في حين اللاحقة logos تعني الخطاب أو علم الخطاب دراسته[1]، وهو نظير نجده في الكلمات المركبة، ودمج ذلك يعني علم العلامة أو علم الإشارة، وبالتالي فان السيمبولوجيا يهتم بالإيديولوجيات والبني الاقتصادية[2] أي الأبعاد الثقافية و الاجتماعية ومجمل السياقات والتي هي محور الدراسة في تحليل الصورة اعتمادا على السيميولوجيا كمقاربة تهتم بالمعنى.

**1/ السيميولوجيا إشكالية المصطلح:**

اعتمادا على جميل حمداوي في كتابه الاتجاهات السيميولوجية[3] يمكن رصد تاريخا للسيمياء أو علم العلامة فهو علم موغل منذ القدم يعود إلى العهد اليوناني القديم وبعد الرواقيون أول من قال بالعلامة* واعتمدت السيميولوجيا المعاصرة على ما اكتشفوه، فالعلامة اللغوية كل الأنواع بل حتى المنتشرة في مناحي الحياة الاجتماعية كما أن اللباس ونظام الأزياء في مجتمع تشكل علاقات لكنها غير لغوية كآداب التحية والزواج ونظام الإشارات المرورية والطبخ جميعها إشارات يمكن دراستها سيميولوجيا، وقد ظلت السيميائيات القديمة عند الإغريق والعرب والأوروبيين في الغالب غير محددة الحقول واليات التحليل حتى جاء رائدها شارل تشارلز سندرس بيرس ودو سوسير ليمثل عمل كل منهما الإطار المرجعي في القرن العشرين، كما أنها حلقة اتصال بين فلاسفة القرن الماضي ما أنتجه كل من رولان بارث وغيرهم من علماء اللغة وقد ظهر بشكل واضح في القرن العشرين.

**السيميولوجيا في المراحل التاريخية من أبدع المصطلح:** إن مراجعة الكم الوافر من الدراسات والإشارات إلى مصطلح السيميولوجيا للبحث في أصوله وجذوره ومنابعه ليس أمرا هينا، لأنه استعمل قديما في سياقات علمية قرينة فنحن نجد مصطلح السيميوطيقا في اللغة الأفلاطونية كمصطلح مندمج مع الفلسفة أو فن التفكير، فسيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفيا شامل وقد جعل أفلاطون السيميوطيقا مرادف فن الإقناع الذي يستمد جذوره من البلاغة التي تدرس لهدف المحاجة ولذلك كانت مادة أساسية في تعليم المحامين في الدفاع عن موكليهم، ليختفي المصطلح مدة طويلة إلى ان ظهرت أبحاث الفيلسوف الانجليزي جون لوك تحت اسم سيميوطيقا لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية، ومع نشر كتاب دروس في الألسنة العامة لفرديناند دو سوسير سنة 1916[4] اقترح تجديد وتحسين حقل دراسته فنحن نجد علما يدرس الدلائل داخل الحياة الاجتماعية فشكل قسما من علم النفس الاجتماعي وبالتالي علم النفس العام وهي التي يطلق عليها السيميولوجيا، وهكذا ظهر مصطلح السيميوطيقا لدى الأمريكي تشارلز سندرس بيرس (1914-1838)[5]، فالعلامات اللغوية والغير اللغوية هي الموضوع المفترض لعلم جديد نشأ في نهايات القرن 19 وبداية القرن20 ليسمى السيميوطيقا والسيميائية حينا والسيميولوجيا حينا آخر، وبالتالي السيميوطيقا والسيميولوجيا يدرسان علم الدلالات، فالسيميولوجيا ظهر في أوروبا لان العقل يميل للأمور المنطقية، في حين السيميوطيقا في أمريكا نشأ على الرياضيات، وبإسهام أوروبي وأمريكي في فترتين متزامنتين نسبيا أصبح موظفا في أكثر من تخصص.

لتعرف السيميولوجيا في السنوات الأخيرة تطورا هاما سواء في الأبحاث النظرية أو التطبيقية، فانطلقت في تحليل المحتويات الدلالية للأشكال التعبيرية المختلفة وأنظمة العلامات التي يمكن التواصل بها والياتها الداخلية وهذا بفهم

---

[1] وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة دمشق، المجلد 18، العدد الثاني 2002، (55، 76)، ص 56.

[2] نفسه، ص 57.

[3] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميولوجية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، مكتبة المثقف، سيدني، استراليا، ط01، 2015، ص ص 20، 21.

[4] جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 09.

[5] نفسه، ص 15.

بناء خطابها ومضامينه، فأصبحت علما مستقلا في الخمسين الماضية في القرن العشرين وشاملا يدرس ويحلل كيفية وطريقة اشتغال الأنساق الدلالية التي يستخدمها الإنسان ويكون من غير المفيد أن نبحث في الأصل التاريخي للسيميولوجيا عند مؤلف بعينه، ذلك أن العلامة يتم التواصل بها وفي الوقت الحالي تختزل حضارة الشعوب وتاريخها، وفي ضوء مفهوم دو سوسير تصبح السيميولوجيا مادة جديدة في العلوم الاجتماعية والإنسانية وترتبط بمؤلفين نهجوا إجراءاتها في التحليل والفهم أمثال رولان بإرث لتسمى سيميولوجية الدلالة أو اتجاه الدلالة الذي مثله رولان بارث والذي يأخذ بعين الاعتبار الدلالة السياقية فمثلا إذا رأينا عاملا يحمل قبعة معينة على رأسه فهذا يعني أن تلك القبعة مؤشر على حالة اجتماعية، لتكون عناصر" سيمياء الدلالة عند بارث ثنائية الدال والمدلول وثنائية التعيين والتضمين"[1] وليكون أول من اهتم بسيميولوجية الصورة في أبحاثه التي نشرت في كتب عديدة، لتفسح المجال لدراسة الأنظمة كالعلامات والإعلانات كخطاب الصورة ولتمثل الصورة احد العلامات غير لغوية.

**3/ الصورة:**

الصورة في اللغة تعني التمثيل للشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء، فالصورة تعني التمثيل بحسب تعبير عبيدة صبطي ونجيب بخوش[2]، أما الصورة كمصطلح فني أو كرؤية فنية هي "عمل فني قبل كل شيء وفيها يسكب المبدع أفكاره بواسطة أجهزة وأدوات فنية"[3] وبالتالي وسيلة لبناء أفكار ومضامين، والصورة رسالة بين طرفين ذات مضمون سطحي وآخر مضمر وهي الرؤية التي يجسدها لنا فهد بن عبد الرحمان الشميمري[4]، في حين الصورة بالمفهوم السيميولوجي تشير إلى العلامة الدالة والتي تعتمد على منظومة ثلاثية الأطراف والمعجونة بدلالات وتكوينات اشد ثراء وهو تعبير يتوافق فيه كل من رضوان مكي[5] وصلاح فضل[6]، في حين يذهب عبد الحميد والسيد بهنسي[7] في ابعد من ذلك إذ يصفها بالسلاح ومنفذ الايدولوجيا حيث يقول الصورة اقوي من أن تكون موصل *للايدولوجيا* وإنما سلاح يمكن أن نستخدمه لصالحنا ويمكن أن يستخدمه الآخرون ضدنا، وبالتالي يتطلب تفكيك العلاقات بين الكلمات وباقي العناصر للوصول للمعنى أو المدلول فهي لا تنطلق من فراغ بل هي رؤية ومرجعية تحملها أو تتبناها فئة عبر الإشهار وهذه الأخيرة هي بالأساس صورة سيميائية خادعة لا تكشف مستوياتها السردية والتركيبية بل هي بنية دلالية مهيمنة، ومنه يستوجب أن يكون المتلقي واعيا بها للكشف عن مدلولها الأيديولوجي في مستوى أبعاده، فهي رسائل فكرية وأخلاقية حسب وصف شرف الدين مجدولين.

**2/ المحور الثاني: الصورة في الخطاب الاشهاري:**

إن كلمة "خطاب تشير إلى كل تلك العناصر المجتمعة في علاقتها بالنص والتاريخ والسياق وأطراف الدلالة والاتصال،

---

[1] نفسه، ص ص، 26، 27.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 1430، 2009، ص 66.

[3] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 105.

[4] فهد بن عبد الرحمان الشميمري، التربية الاعلامية، كيف نتعامل مع الإعلام، مكتبة فهد الوطنية، الرياض، ط01، 1431، 2010، ص 80.

[5] رضوان مكي عبد الله، الوظيفة التعبيرية للميزانسيس في الدراما التلفزيونية، مسلسل الضائعون أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد الخامس والسبعون، 2012، ص 554.

[6] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1418، 1997، ص ص، 06، 07.

[7] عبد الحميد والسيد بهنسي، تأثيرات الصورة الصحفية، النظرية والتطبيق، عالم الكتب، ط01، 1414، 2004، ص 27.

*الايدولوجيا: ينظر: محمد بن سعود البشر، إيديولوجيا الإعلام، دار غيناء، الرياض، ط01، 1429، 2008، ص ص، 13، 15. الايدولوجيا: هي المرجعيات التي تتكون من الأفكار ومفاهيم يؤمن بها الفرد ويترجمها في سلوكه الاجتماعي، فالايدولوجيا السياسية والثقافية والإعلامية، فكلما كان اتصال ثمة إيديولوجية حتما فكلما كانت خدمة كانت ثمة إيديولوجية سواء واضحة أو مضمرة في الرسالة الاتصالية.

إذن هو بناء مغلق من الآليات ومجموع من القواعد الدلالية الكتابية والشفوية والعلانية العامية"[1]، في حين يشير مصطلح "الإشهار في اللغة إلى الإظهار عن الشيء"[2]، ليمثل الخطاب الاشهاري أهم الخطاب لاتصاله بالحياة بشكل مباشر وليؤسس قيمة اجتماعية وأخلاقية ناهيك عن القيمة التجارية المادية كفضاء تسبح فيه الدلالات والمعاني فنحن هنا نشير بالعناصر الدلالية التي تحملها الصورة كونها تبث رموز ودلالات متعددة منها "ما يعود للعلامة وهي مجموع المعطيات التي يقدمها التمثيل الأيقونة من موجودات طبيعية وغيرها ومنها ما يعود إلى العلامة التشكيلية والتي تمثل الخطوط والألوان والأشكال"[3]، ومنه تشمل الصورة مجموعة من الرموز والتي يلخصها لنا إبراهيم محمد سليمان[4] في ثمانية عناصر: الرموز الشكلية، اللونية، رمز النقل، رمز التصوير الضوئي، الرمز اللغوي، الرمز الاجتماعي والثقافي، الرمز الهندسي، والرموز الدلالية.

**3/ المحور الثالث: الدلالة والاتصال في الصورة الاشهارية:**

**1/ علاقة الدلالة والاتصال:** إن في عملية تأسيس المعنى يتم إرسال واستقبال رموز ورسائل شفهية أو كتابية، إذ نجدها في الصورة تمثل علامة بصرية كل ماله علاقة باللباس و وحركات الجسم، وعلامات سمعية لسانية كالكلام والموسيقى، وبالتالي فان الصورة تشتغل على اللساني السمعي والبصري لذلك فالسيميولوجيا تدرس العلامة داخل الصورة كخطاب له دلالات ومعاني متضمنة في الشريط الصوتي والبصري، إذ يعتبر "الاتصال أساس التفاعل الاجتماعي الذي يؤدي إلى نشوء علاقات متنوعة ومتعددة في مختلف المواقف بين أكثر من شخصين"[5]، وتحضا هذه العملية باهتمام واسع بين علماء النفس والسيميولوجيا كأداة تحليلية لتفسير السلوك البشري داخل المجتمع وليكون للاتصال دور كبير في التفاعل كون الأفراد تربطهم علاقات اجتماعية تستدعي وجود عملية ديناميكية هي الاتصال كالتبادل والتفاوض والتعامل، فأهمية الدلالة في إطار هذا الاتصال تكمن في إحداث التفاعل الاجتماعي عن طريق التبادل الرمزي الذي تطرحه الصورة، فاستعمال الدلالة يؤثر على الدوافع المشكلة للعلاقات الإنسانية باستجابة الآخرين وتلبية حاجاتهم الفيزيولوجية، فالمعاني والدلالات تخرج بالاتصال إلى خارج حدوده أي أن الاتصال يتعدى عملية تحليل الرسالة وإعادتها للمرسل بل إنها تصل إلى حد مهم وهو مستويات إنتاج المعنى لفهم القيم الاجتماعية والعادات ليتمكن من التواصل.

**2/ الصورة والاتصال:** ترتكز أهمية الإشهار في السياق الإعلامي والاجتماعي والثقافي باعتبارها وسيلة اتصال قائمة بذاتها تجسد واقعا معاش ونظرا لتزاحم المفردات والألوان في تعدد وأشكال نقل الصورة فهي تمثل عنصرا هاما يملكه مصمم الرسالة للتأثير على المتلقي من خلال عدة استراتيجيات فجمالية الصورة وإيحاءاتها له دور فعال في إقناع المتلقي، فالتفكير في نمط الصورة كالتمثيل البصري لا يكاد يتم خارج السياق الذي تطرحه العلامة فالمتلقي لدى مشاهدته الإشهار نظرته تؤسس وتنظم بين عناصر رؤيته، فالمعلن في تصميمه للرسالة براعي الحقائق الاجتماعية المشكلة من أفعال وردود أفعال وعليه يجب أن يدرج فعل المشاهدة ضمن فعل تأويلي فالصورة تعبر عن عوالم غامضة تستند عناصر تكوينها من صور تمنح المنتج بعدا جماليا بهدف خلق روابط جديدة ومستمرة، وبالتالي فالعناصر المكونة للرسالة من ديكور ولباس هي عناصر ثقافية تصل المتلقي وتغلغل في اللاشعور لينقل لنا أنماط وعادات وإيديولوجيا المجتمع (مجتمع مصدر الإشهار الصورة).

---

[1] مختار ألفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية، مجلة جامعة طيبة، المدينة المنورة، العدد 3، (532، 584)، ص ص، 532، 534.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، المرجع السابق، ص 89.

[3] بآية سيفون، محاضرات في السيميولوجيا، جامعة المسيلة، 2015، 2016، ص 33.

[4] إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، مجلة الجامعة، جامعة الزاوية، العدد السادس عشر، المجلد2، ابريل 2014، ص ص، 170، 171.

[5] أحمد العبد أبو السعيد، زهير عابد، مهارات الاتصال وفن التعامل مع الآخرين، دار اليازوري، الأردن، ط01، 2014، ص ص، 23، 24.

**3/ السيميولوجيا والإشهار:** أصبح التحليل السيميولوجي[1] تصورا نظريا وتطبيقيا في شتى المعارف والعلوم والدراسات والممارسات العلمية والفنية كأداة في دراسة الأنساق اللغوية وغير اللغوية باعتبارها علامات تتطلب الدراسة أي دراسة أبعادها ودلالاتها، خاصة إذا تعلق الأمر بالصورة كفن بصري لاسيما مع التطور الهائل في صياغة الرسائل التي باتت تقدم ممارسات لا تكاد تخلو من الأبعاد والايدولوجيا، إذ نجد رولان بإرث في أبحاثه البارزة في السيميائيات قد استخدم مقاربة في تحليل الرسائل منها الصورة الثابتة هذا مع سعيه المتواصل في وضع ما سمي" ببلاغة الصورة، إذ يشير هذا الأخير للعلم الذي يدرس أساليب التضمين أو الكيفية التي تثير انتباه المتلقي في اقتناء منتج"[2]، ولعل الهدف من وراء هذه الدراسة هو دراسة الصورة سيميولوجيا كفن له سلطته الطاغية في التأثير هو استخراج الأبعاد التي أنتجها الإشهار للكشف عن المدلول وراء هذا الفن الذي يختبئ وراء ما يقدم لنا بكل بداهة وعفوية.

**4/ المحور الرابع: المقاربة السيميولوجية للصورة:**

**1/ مستويات قراءة الصورة:** لقراءة العمل الفني يستلزم الأمر معرفة اللغة التي يتعامل بها المختصون والمشتغلون على الفن بدءا من عملية القراءة للمضامين، والقراءة بهذا المعنى تعني الخروج من الظاهر المباشر الصريح إلى المضمر المستتر المبهم ذي الصفة الإيحائية المعمقة الباطنية بغرض استخلاص المدلول والأبعاد والعناصر التي تدور حولها الصورة، ولأجل هذا الغرض وللكشف عن هذا ارتأيت أن اعتمد على نوعان من القراءة في تحليل الإرساليات البصرية وبالتالي تتضمن القراءة ما يلي: قراءة أفقية (تعيينيه) و قراءة عمودية (تضمينية)[3].

**1/ القراءة الأفقية أو التعيينين:** تعتمد على ما تمليه الصورة من حدس مباشر على العين لمعرفة ظاهر الأشياء، وتعتبر تشخيص للصورة آو الأيقونة وهو مستوى أساسي للوقوف على طبيعة الرسالة ومحتواها وفيه يحدد الباحث عنوان الرسالة وحاملها والألوان والأحجام واللقطات والزوايا أي كل ماله صلة بالصورة في الشكل.

**2/ القراءة العمودية أو التضمينية:** وهي قراءة تخترق المباشر لتكشف المعنى، ويتجسد من خلال عدة مستويات وقراءات فهو دراسة لتواجد الصورة في النسق الاجتماعي آو الثقافي أو المضمون الذي تحمله من خلال ما يحمله الشكل، وهو الكشف عن المدلول أو مدلول الأشياء الشكلية أو الأشياء الظاهرة لاستخراج المستور وكشف المضمر الذي يحمله الفن بصفة عامة.

**التطبيقي**

**1/ المستوى التعييني( الوصفي): وصف عام للموضة:** هي ومضة اشهارية مدتها 37 ثانية، والتي تعتبر متوسطة الطول بالنسبة للومضات المتعارف عليها في مجال الإشهار، كإعلان صادر لمؤسسة Hyundai للسيارات وهي سيارة رباعية الدفع المسماة Tucson والتي مثلت العنصر الأساسي في الإعلان بعد السيارة Pony والسيارة Accent ، وتشير كلمة Hyundai "للحديث" ليعكس الاسم جودة المنتج والتي تعد اكبر واحدة من العلامات التجارية شهرة في العالم وضمن 100 علامة تجارية لأحدث الموديلات في تاريخ الشركة والأكثر تطورا في الجيل الجديد لسنة 2019، والتي تخص كوريا الجنوبية كأكبر المصانع في العالم بسيول العاصمة وقد بلغ عدد اللقطات بالموضة حوالي 22 لقطة متعددة ومتنوعة الزوايا واللقطات.

تدخل الومضة في إطار التجديد والتصميم الحديث الصادر عن شركة Hyundai في ثلاثة أجيال لأنواع من السيارات والمسماة على التوالي Tucson ،Pony وAccent، أين استهلت الومضة بلقطة عامة تظهر منظر عام عبارة عن طريق وسط المدينة مع وجود العديد من الأشخاص من بينهم رجال ونساء وطفلة في مظهر بدا عصري ومتطور مصحوبا

---

[1] ينظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، الفارابي، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط01، 2011، ص 71.

[2] حمزة زيان بوزيان، راضية أحمد بن سلطان، التحليل السيميولوجي للإشهار في للتلفزيون الجزائري، الجزائر، مذكرة ماستر، 2017، 2018، ص 115.

[3] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 115.

بموسيقى ورسالة السنية، ليتم بعدها الانتقال إلى المصنع الذي يعد مقر الصناعات الكورية للسيارات لتنتهي الومضة بيئة صحراوية مع بعض الأشخاص يعملون ثم بعدها مباشرة ظهور ثلاث سيارات مصحوبا بموسيقى حماسية ورسالة السنية مع ظهور شعار المؤسسة وهو شعار Hyundai، أما بالنسبة للدلائل الخفية وراء هذه الومضة والتي لها علاقة بهذه الدراسة، ولكن قبل ذلك لابد من تصنيف هذه العلامات لاستخراج المدلول خلال المستوى التضميني والتي هي كالتالي:

**1/ الشخصيات والديكور والأشياء:** اعتمد مصمم الرسالة في هذه الومضة على العديد من الشخصيات والعامة من الناس دون التركيز على شخصية معينة مثلما قد نراه في ومضات أخرى، أين أراد المخرج مخاطبة الكل، إذ نجد شخصيات من نساء ورجال وأطفال في منظر عصري والبعض منهم في بيئة صحراوية، كما بدا على الشخصيات علامات من التردد في بداية الومضة في حين رافق التفاؤل والثقة بالنفس العاملين في البيئة الصحراوية مع التركيز على شخصية بإبراز ملامح الوجه، في حين مثل الديكور ديكور طبيعي غير مصطنع، إذ اعتمد على مظاهر بسيطة تدل على الحياة اليومية للعاملين مع ملابس بسيطة وأخرى عصرية للعامة منهم، كما مثلت السيارات الثلاث عناصر ضمن الأشياء خلال هذه الومضة.

**2/ لقطات وزوايا التصوير:** تنوعت اللقطات والزوايا من لقطة عامة ومتوسطة وقريبة و قريبة جدا مع زوايا تصوير منها منخفضة وأخرى مرتفعة وجانبية وأمامية لإظهار المنتج وتصميمه.

**3/ الإضاءة والألوان:** كانت طبيعية واصطناعية بين الليل والنهار، في حين غلب على الومضة الألوان الباردة والدافئة والمتمثلة في الأزرق لسيارة Tucson والبرتقالي Pony والرمادي لسيارة Accent، إضافة للأزرق والأصفر للمصنع والآلات الرافعة، إذ ساهمت في إبراز رسالة في كل خطواته.

**4/ الموسيقى والمؤثرات الصوتية:** يدخل ضمن الموسيقى كل من الكلام والأصوات والمؤثرات، لذلك بما أن للموسيقى دور فعال ومهم فان المخرج وظفها في ثلاث مراحل خلال الومضة، بداية بموسيقى مرتفعة ثم هادئة ومرتفعة ثم حماسية بهدف التأثير والتي سنكشف مدلولها من خلال هذا التحليل، في حين شكلت الرسالة الألسنية العنصر الأساس خلال الومضة والتي دامت من 7 ثواني إلى غاية نهاية الومضة أي ما يقارب 30 ثانية والتي كانت كالتالي: ( التقدم لا يحدث عن طريق صدفة، لقد أنتجناه طوال الوقت، اليوم نواصل طريقنا، من خلال التقنيات الحديثة، التي ستعيد تشكيل العالم بأسره، مع الموانئ الفولاذية والجسور والسيارات ذات التقنية العالية، Hyundai، Hyundai Motor) ثم رسالة بصرية تحمل اسم Hyundai وهو شعار المؤسسة التجاري، لتشكل الرسالة الألسنية محور في فهم المدلول وراء هذه الومضة.

**2/ المستوى التضميني: التحليل:**

المتعارف عليه أن اللقطة تعطي معنى للمشاهد سواء اللقطات المقربة والطويلة وحتى المتوسطة، فالقطات التي تضمنتها الومضة تعنى بالترويج للمنتج ونوع السيارة لسنة 2019 الجديدة بعد تجارب متسلسلة وتحديث وتغيير حدث على مستوى المنتج وزيادة بعض التعديلات والمواصفات والميزات مقارنة بإنتاج السيارةPony ، لتعكس هذه الرؤية مجمل التغييرات التي طرأت على مستوى التصميم والشكل خاصة وان الشركة في مراحلها الأولى كانت قد تعرضت للنقد والخسارة بسبب عطب في سيارة Pony، كإنتاج أول للشركة، و ظهور السيارات الثلاث في فترات متوالية دليل أو مدلول على ثلاثة أجيال من أنواع السيارات التي قدمتها شركة Hyundai بدءا من Pony كأول سيارة في تاريخ الشركة بعد سيارة Cortina بإسهام ألماني وكوري، ثم ظهور سيارة أخرى Accent ثم Tucson كدلالة على ثلاث أجيال، فالمعلن أراد رصد تاريخ للشركة بتقديمه ثلاث سيارات، لتجسد لنا الومضة معنى وفكرة من خلال ترميز دلالي استطاع به المصمم التبليغ عن محتوى غير المحتوى الاقتصادي والتعبير عن رغبة القائم بالاتصال للتعريف بتاريخ الشركة ككل، في حين المدلول الاقتصادي الأخر هو التركيز على إبراز شيء بمزاياه، إذ يظهر السيارة أو المنتج في لقطات متوسطة وأخرى قريبة مع زوايا تصوير مرتفعة وأخرى منخفضة فهذا يدل على إبراز شكل السيارة وتصميمها

ولونها وميزاتها بغرض دفع المتلقي لاقتناء المنتج أولا ثم تعريفه باسم المنتج، والسيارة دليل على السير والتقدم والتطور والسفر. فهنا يعطي المخرج معنى آخر غير السفر بإبراز السيارة كعلامة تحيل إلى شيء غير السفر وإنما على سير الشركة في الصناعة والاستمرار في الإنتاج ويعبر أيضا على التطور، وقد برز هذا في الرسالة الألسنية التي سنبرز أيضا مدلولها في التحليل القادم، هذا من جهة ومن جهة أخرى تحيل الشخصيات في الإشهار إلى النشاط والحياة والعمل والإنتاج والاستثمار كطاقة بشرية، أما الديكور قد مثل البيئة المناخية فهو يعكس المحيط الثقافي أو المسألة الثقافية أي التقاليد والعادات والتمسك بالأرض، كما يعكس التحول والبناء في المجتمع في كل المجالات ليعيد تصنيع المشاريع والبناء والتطوير، خاصة وأن نظام اللباس يعمل على إعطاء معان متعلقة بالوضع الاجتماعي والسن والجنس والدور والجاذبية والأناقة والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية ليتجسد في لباس الشخصيات والعمال كحالة اجتماعية والمكانة والوظيفة وغيرها.

كل لون يحمل دلالات اجتماعية ودينية وثقافية، لذلك تأخذ الألوان دلالات وأبعاد في الصورة وتعبر عن أحاسيس ومشاعر، فالألوان تغذي الأعصاب وتريح النفس فهي ترتدي الدلالات والمدلولات والقدرة التعبيرية منها ما هو بارد وحار، ولكل لون إلا ومعنى يسمو إليه فاللون الأزرق يدل على الهدوء والأمن والحكمة، والأصفر يدل على النور كالشمس والأبيض على الطهر والنقاء والعذرية في حين، اللون الرمادي يضفي لمسة الفخامة والحداثة، والبرتقالي يدل على الحماس والإثارة ويحذر من المخاطر، لترسم لنا هذه الألوان مدلول أوله اقتصادي لاستمالة الزبون التجاري و مواصفات السيارة كالشعور بالراحة والنقاء والحداثة وهو ما توفره السيارة كمنتج حديث وأنيقة وهادئة، في حين يكون الغرض من هذه الألوان خاصة الأزرق والأبيض هو الإشارة لعلم كوريا الجنوبية الممثل في الأبيض والأزرق، ليصبح اللون أداة رامزة لمفاهيم عقائدية، فألوان الجبال تعبر عن التنوع في الطبيعة بكل موجداتها وتضاريسها، وبالتالي هناك علاقة نفسية بين الصورة وموضوعها فمنها ما يؤدي إلى ترويض عين المتلقي ومنها ما يؤدي إلى ذهول العقل، ليفسر في الأخير هذا بدلالة التحكم في قراراتنا النفسية وأفعالنا التي تؤثر على توجهاتنا الفكرية والثقافية في مشهد الصورة بمرجعيات وصناعة تحمل خطابا اقتصاديا سياسيا يتخذ من الفن شكلا جذابا ورهيبا كمرحلة لغزو الإنسان من الداخل.

لا يكاد يخفى لدور الموسيقى في زيادة وتفعيل انتباه وحس المشاهد أثناء العرض لوضعه داخل الشريط الصوتي واستمالة انتباهه وتركيزه، علاوة على الرسالة الألسنية والتي غلبت على الومضة بشكل كبير فكل جملة منها إلا وبمدلول و بعد، يمثله كرسالة ثقافية وسياسية وتاريخية واجتماعية وتكنولوجية، فالفكرة التي تبلغها الرسالة كانت أقوى وأسمى مدلولا من جميع العناصر المكونة للومضة فكل جملة تحيل إلى معنى بالجمع بما هو اجتماعي ثقافي وسياسي وعلمي وتاريخي كرسالة تشير إلى التحول والبناء والتعاون والقوة والتضامن والتطور علاوة على التحدث بصيغة الجمع عوض التحدث بصيغة المتكلم، وبالتالي اختيار الألفاظ ينطوي على إيديولوجيا لتوجيه رؤى وأطراف الحوار فضلا على القدرة الاقناعية التي أراد من خلالها المخرج أن تصل أذهان المتلقين وهو القوة التكنولوجية والعلمية والإستراتيجية والصناعة للمجتمع الكوري الجنوبي الممثلة بالموانئ والمصانع والآلات والطاقة البشرية واليد العاملة والإطار المكاني.

الشعار: الشعار هو بمثابة رمز فني يظهر هوية الشخص أو المؤسسة، فوظيفته متعددة منها ما هو ديني وأعلام وطنية، فشعار شركة Hyundai للسيارات ممثل في حرف H باللغة اللاتينية مائل نوعا ما، فغالبا ما يكون وراء العلامات التجارية مدلول و بعد أراد المنتج إبرازه وإيصاله للمتلقي، فشعار شركة Hyundai يعد احد أشهر العلامات في العالم الذي يجسد في حرفH مائل وسط هالة دائرية، ولعل المدلول من وراءه هو شخصين وليس حرف علما أن الأول يمثل العميل وهو (المؤسسة) والثاني يمثل المشتري (الزبون)، هذا حسب رؤيتنا للرمز والتحقيق فيه وهو أيضا ما فسرته الشركة بهذا الشيء، ولكن الأمر يتعدى ذلك وقد يكون أعمق، فالشعارات تعبر عن التاريخ والثقافة والتوجه والإيديولوجية، فنحن وبالعودة للعلم الكوري الجنوبي نجد تصميمه بنفس شعار الشركة منقسم إلى قسمين بهالة

دائرية الشكل أيضا، فالأول يمثل (اليانغ) وتعني الذكر والثاني تمثل (الين) وتعني الأنثى، وبذلك هي مفاهيم منتقاة من العلم الوطني، ليعبر الشعار في مدلوله الإيديولوجي عن قوة كونية ايجابية وقوة كونية متجاوبة ليجسد في شكل عميل ومشتري بشعار حرف H، فالمعنى الذي أراده المصمم هو معنى اقتصادي وهو العميل والمشتري في حين المعنى المتضمن أريد به اليانغ والين الممثل بالعلم الوطني الكوري الجنوبي، فالشعار أريد منه تمرير فكر وإيديولوجيا أكثر من نشاط اقتصادي يهدف للتعريف بالمؤسسة هذا من جهة ومن جهة أخرى، دلالة السيارات الثلاث في نهاية الومضة هو دلالة على ثلاث أجيال لمؤسسة السيارات Hyundai في فترات زمنية متلاحقة ربما هذا ما أراده المرسل للتعريف بتاريخ الشركة، في حين يظهر المعنى وراء هذه السيارات مدلول أخر على ثلاث المصانع الأكبر في العالم، كون مصنع Hyundai يحتل الترتيب الثالث ضمن اكبر المصانع بالعالم بعد الولايات وأمريكا الشمالية، علاوة على المسافة بين السيارات الثلاث بالألوان المختلفة كمدلول واضح حول القوى الاقتصادية والصناعية والتجارية بالعالم في مجال صناعة السيارات.

**نتائج التحليل:**

ومن خلال ما تقدم من موضوعات يمكن استخلاص النتائج التالية:

1/ إن الصورة علامة دالة، إذ تشمل في مكوناتها علامات ورموز ودلالات فهي تحمل تمثلات اجتماعية واقتصادية وفكرية كثيفة تعبر عن عوالم أرادها المصمم من رسالته، ليرسم المنهج السيميولوجي فرصة الكشف عن المعنى المتضمن عبر خطاب الصورة.

2/ الصورة كمصطلح فني سيميولوجي هي صناعة فنية تخضع لمجموعة من الأسس والمعايير منها ما يتعلق بجانبها التقني كإيصال الرسالة للجمهور ومنها ما يتعلق بصناعة الرسالة في حد ذاتها كونها تخضع لايدولوجيا معينة تهدف لتحقيق أهداف في فترة زمنية محددة، لتكمن أهمية الدلالة في فهمنا لهذه الرموز والقواعد والأسس الموجودة بالصورة وبالتالي كشف الغطاء أو المدلول.

3/ أن رسالة الفن هي قضية وثورة ذاتها في رسم أبعاد ثقافية واجتماعية وسياسية تعبر عن صاحبها ومنتجها الأصلي، فأصحابه يناضلون من اجل ضرورة رسم نمط حياة وثقافة وتاريخ تتبناه الصورة عبر الصوت والصورة والحوار والحركة في صياغة المفاهيم.

4/ إن التزاوج بين الفن والتكنولوجيا ولد فكرة إنتاج هذا النوع من الأعمال القادرة على خلق المتعة والحوار والتسامح وتفجير الطاقات وتجسيد تصورات ومفاهيم إيديولوجية بطريقة مبهرة وصناعة اتصالية تهدف إلى خلق التواصل والاتصال، فهي تبتدئ بالمقدمات وتنتهي بالنتائج ليكون الفن فرصة التعبير عن الأفكار والرؤى بطريقة فنية وجمالية.

5/ إن التعبير في الفن هو التعبير عن الأفكار والرؤى والتوجه والأهداف بواسطة الصوت والحركة والموسيقى، فغاية الفن هو التأثير في المتلقي وإيصال محتوى ومضمون يخدمه أو يخدم صاحبه ومنه باتت الممارسات الفنية ممارسات إيديولوجية إن صح التعبير.

**خاتمة:**

وفي الأخير ما يسعني إلا الإشادة بدور الفن كرسالة قوية تتعدى التأثير والاتصال من خلال الصورة التي تعتبر كثراء تعبيري فكري وأخلاقي قادر على خلق المتعة والإغواء والغزو والدعوة لتجسيد فعل معين والالتزام به علاوة عن جماليات العرض، لتكون رسالة الفن رسالة لا تصبو من فراغ ولا تصبو إلى فراغ، لتهتم السيميولوجيا في إبراز هذه الدلالات والأبعاد والمستويات التي تشكل انساقا و تمثلات اجتماعية وثقافية وإيديولوجية وغيرها عبر الصورة كفن بصري له مقوماته وتأثيراته قصد إبراز المدلول الإيديولوجي وراء الفن.

**قائمة المراجع:**


1. إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، مجلة الجامعة، جامعة الزاوية، العدد السادس عشر، المجلد 02، ابريل 2014.
2. أحمد العبد أبو السعيد، زهير عابد، مهارات الاتصال وفن التعامل مع الآخرين، دار اليازوري، الأردن، ط01، 2014.
3. أحمد حمدي محمود، ما وراء الفن، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
4. بالأعرج سارة، ثقافة الصورة الاشهارية في الفن المعاصر، دراسة لمؤسسة اوريدو، جامعة تلمسان، مذكرة ماستر، 2016، 2017.
5. بآية سيفون، محاضرات في السيميولوجيا، جامعة المسيلة، 2015، 2016.
6. بشير خلف، الفنون في حياتنا، دراسة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
7. جميل حمداوي، الاتجاهات السيميولوجية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، مكتبة المثقف، سيدني، استراليا، ط01، 2015.
8. جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاتة، هنداوي، القاهرة، مصر، ط01، 2014.
9. حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، الفارابي، منشورات الاختلاف. لبنان، الجزائر، ط01، 2011.
10. حمزة زيان بوزيان، راضية أحمد بن سلطان، التحليل السيميولوجي للإشهار في التلفزيون الجزائري، الجزائر، مذكرة ماستر، 2017، 2018.
11. رضوان مكي عبد الله، الوظيفة التعبيرية للميزانسين في الدراما التلفزيونية، مسلسل الضائعون أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد الخامس والسبعون، 2012.
12. رنا حسين هاتف، احمد عبد الرضا عليوي، الأساليب الفنية وتحولاتها في الفن المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 41، كانون الأول 2018، (1442، 1477).
13. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1418، 1997.
14. طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد 01، يوليو 2012، (103، 126).
15. عبد الحميد والسيد بهمسي، تأثيرات الصورة الصحفية، بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب، ط01، 1414، 2004.
16. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 1430، 2009.
17. فهد بن عبد الرحمان الشميمري، التربية الاعلامية، كيف نتعامل مع الإعلام، مكتبة فهد الوطنية، الرياض، ط01، 1431، 2010
18. محمد بن سعود البشر، إيديولوجيا الإعلام، دار غيناء، الرياض، ط01، 1429، 2008.
19. مختار ألفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية، مجلة جامعة طيبة، المدينة المنورة، العدد 03، (532، 584).
20. وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة دمشق، المجلد 18، العدد الثاني 2002، (55، 76).

# فن التصوف كجسارة لتجسيد ثقافة التسامح و حوار الحضارات

**الدكتور سعيد شيبان، جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية**

**الملخص**

إن التجربة الصوفية في تعاملها مع الآخر« الغير» تسعى إلى احتضان كينونته من خلال تجاوز فكرة المركزية التي يقوم عليها الفكر المنطقي الذي رسّخه الكوجيتو الديكارتي « أنا أفكر إذا أنا موجود». و بالمقابل فإن الرؤية الصوفية أو الكوجيتو الصوفي -على حد تعبير أدونيس- يقر بأن الأنا يتعذر وجودها دون الآخر، فهذه الانفتاحية على الغير تفترض التواصل معه على أساس الاحترام المتبادل والاعتراف بحتمية التباين في الأديان و المذاهب و المكونات الحضارية.

و على هذا الأساس تطرح الرؤية الصوفية آفاقا رحبة لتجسيد هذا التواصل، من خلال تلك النزعة الإنسانية التي تتسامى فوق الأنا و تتعامل مع الآخر من باب المغايرة و الاختلاف، على عكس ما تمارسه المذهبية الدينية المغلقة [المتطرّفة] التي ترى دائما أنها مالكة للحقيقة، و من هنا تقدم الرؤية الصوفية استراتيجيات تواصل و حوار تقوم أساسا على المحبة لا على الكراهية، متجاوزة في ذلك الصراعات و التناقضات، بيد أن الحب الإلهي هو القاسم المشترك بين مختلف الطوائف و سائر الملل والنحل.

**الكلمات المفاتيح:** التصوف، التسامح الديني، حوار الحضارات، التعايش، المغايرة، الإنسانية، التمركز، الحوار، العقلانية.--/-----/-------

**نص المداخلة**

يزخر التصوف بمنظومة قيم تدعو إلى السلم والحوار والتعايش في اتجاه كوني يروحن مآل الحضارة الانسانية في ماديتها، و يدعو إلى المحبة والانفتاح على الآخر من خلال استكناه مفاهيم الإنسية بحمولتها الأنطولوجية و الإبستمولوجية، بالعمل على ردم هوة الهوية الضيقة لبناء صرح الهوية الكونية المتسامية عن الأنية(l'égo) الضيقة، سعيا إلى يفاع التسامح و السلام والاعتراف بالحق في الاختلاف. وغني عن البيان أن التجربة الصوفية تبقى مرهونة بالتجربة الروحية التي يعيشها الصوفي، والمستمدة أساسا مما يكتشفه الصوفي في رحلته الصوفية من أسرار، فيترقى من دركات أرضية نازلة إلى حضرات عالية كلية، فيمتلئ قلبه نورا و إشراقا، فتضمحل عنه كل أشكال التمركز و الكراهية لأنه قلبه يفيض بمحبة الله، لتتسامى نفسه من درك الصلصال إلى ألفة الوصال.

وتأسيسا على هذا التسييج، تسعى الأدبيات الصوفية إلى تكريس التربية الأخلاقية والروحية لتحقيق الأمن الروحي و التأسيس لعولمة روحية تتماهى مع المواثيق الداعية إلى نشر المحبة والسلام والتكامل الحضاري الذي يبعد البشرية عن شبح الصراعات والحروب التي هلكت الحرث والنسل و أتت على الأخضر واليابس، و روجت لصراع الحضارات بدلا من تكاملها.

ترتكز فكرة حوار الحضارات على كونها البديل الموضوعي والإيجابي ضد مصطلح "صدام الحضارات" الذي روّج له المفكر الأمريكي "صمويل هنتنجتون" عام 1993. وقد ألّفت مؤلفات كثيرة في الموضوع وتضاربت وجهات النظر بين من يُسفّه فكرة هذا الصدام بين الحضارات ويرفضها، وبين مؤيدها بصورة صريحة أو ضمية، من خلال افتراض لمحور صراع على أسس حضارية بين الشرق والغرب.

ومع اختلاف الدوافع والنيات التي مهدت لأطروحة صدام الحضارات، فقد كانت ردود أفعال متوازنة وعاقلة تدعو إلى حوار الحضارات بدلا من صدامها؛ وهي فكرة تبنّتها دوائر سياسية ومدنية كثيرة عبر العالم في العالم الإسلامي أو العالم الغربي على حد سواء.

وفي حقيقة الأمر، إنّ حوار الحضارات والتعايش بين الأديان يطرح نفسه بإلحاح في عالمنا اليوم بفعل عوامل كثيرة؛ أخطرها "الفكر الأحادي" الحامل للواء العولمة على جميع الصُعد، والذي يهدف إلى« فرض هيمنة فكرية إيديولوجية على صعيد العالم كله »[1].

إنّ الذين يروّجون لفكرة صدام الحضارات بدلا من حوارها، يرتكزون عادة على ثلاثة محاور أساسية، قصد تبرير وجهة نظرهم؛ وتتمثل أساساً في ما يلي:

- اختلاف الثقافات
- اختلاف في القيم السياسية
- اختلاف في المعتقدات الدينية

أضف إلى ذلك الدور السلبي الذي تلعبه بعض وسائل الإعلام الغربية والعربية في ترويج المغالطات وتزييف الحقائق التاريخية والعقائدية من أجل تعميق الشروخ والخلافات بين العالمين الغربي والإسلامي. فمشروع حوار الحضارات يتطلب منّا جميعاً الاهتمام بإستراتيجيتين أساسيتين؛ أولاهما الابتعاد عن المسائل التي تثير الخلاف ودفع الحضارات إلى التصادم، وثانيتهما الاهتمام بالتنمية السياسية والثقافية، وتطوير المؤسسات المدنية على الصعيدين الدولي والإقليمي.

فالتحديات التي تواجه العالم اليوم، هي تحديات عالمية ترفض مقولة "صدام الحضارات"، وصراع المصالح بين الشمال والجنوب. فالنظرة إلى الإسلام على أساس أنه العدو الجديد للغرب فكرة خطيرة، قد تحمل في طياتها أيضا كثيراً من النيات غير البريئة قصد تبرير مشاريع عدوانية تدميرية، لا همّ لها سوى فرض الهيمنة الفكرية والإيديولوجية على الآخر وتعبئة الغرب لا كحضارة، بل كمصالح ضد حضارات أخرى، ومن ثم يجب ألاّ يكون جوهر القضية المطروحة هو المصالح، بل يجب السعي إلى تحقيق ما يعرف بتوازن المصطلح، لأنّ شعار "حوار الحضارات" لدى بعض الأوساط« هو شعار لا ينفع إلاّ في تعميم الرؤية وخلط الأوراق وتمرير المغالطات »[2].

ومن أكثر المغالطات التي يقع فيها بعض الدارسين وبعض علماء المستقبليات في العالم، هو أنّ الحضارات على اختلاف مكوّناتها الثقافية لم تعرف صراعاً بينها، وإنما الصراعات كانت عادة بين دول منتمية إلى حضارات مختلفة أو منتسبة إلى حضارة واحدة. فجوهر الصراع إذن، هو تصادم المصالح وتضاربها، ومن ثم وجب النظر إلى مسألة "حوار الحضارات" أو تصادمها في إطار الظروف التي تسببت وأثارت هذا النزوع إلى الاختلاف والتصادم.

إنّ هيمنة الفكر الأحادي الذي كرس في العالم نوعاً من الهيمنة (Hégémonie) الاقتصادية والفكرية والثقافية، لم نَجْنِ منه سوى الخوف والهلع والموت وخشية الإنسان من أخيه الإنسان، والتشاؤم حيال المستقبل، وهذا ما حدا ببعض المحللين والدراسين إلى إصدار أحكام قاسية ضد الحضارة الغربية، فهذا "روجي قارودي Roger Garaudy" يصرح علناً في مؤلفه [حوار الحضارات]، أن الغرب مجرد حادث L'occident est un accident[3]. ثم يبيّن الآليات التي تتحكم في تطور الحضارة الغربية، والتي تكمن أساسا في ما يلي:

- أسبقية الفعل والعمل.
- أسبقية العقل.
- أسبقية اللامتناهي الكمي.

ويخلص "روجي قارودي" إلى أن الحضارة القائمة على هذه الفرضيات الثلاث مجهزة بدواعي الانتحار[4].

---

[1] - محمد عابد الجابري(1997)، قضايا في الفكر المعاصر، ط1، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ص 30.

[2] - المرجع السابق، ص113.

[3] - روجيه قارودي(1986)، حوار الحضارات، ترجمة: عادل العوا، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص 286.

[4] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ومن جهة أخرى سعت بعض الحركات المتطرفة في العالم الإسلامي إلى استغلال هذه المعطيات قصد تكريسها لخطاب يعادي الغرب على جميع الأصعدة، خطاب يحرض على العنف، ويبرر وجوده، بالتركيز على الفوارق الدينية والعرقية والثقافية تحت غطاء الخوف من فقدان الهوية والسقوط في خط التبعية والوصاية. مما سمح لأنصار فكرة تصادم الحضارات أن يحققوا ضالتهم المنشودة، فربطوا بين الإسلام السياسي وبين الإرهاب، خاصة بعد أحداث سبتمبر 2001.

ويتناسى هؤلاء أنّ هذه الأطروحة خطيرة، وتحجب عن المشاكل الحقيقية، كما أنّ هذا الخطاب الديني اللامتسامح، تتبناه بعض الحكومات في العالم الثالث، لتبرر عجزها عن تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية، لتضع مسؤولية الفشل دائماً على الاستعمار والإمبريالية،« وهنا نعثر مرة أخرى اصطدام المخيالين المتغذّيين بخطابات كفاحية بعيدة كل البعد عن مشروع نقد العقل الإسلامي ونقد عقل الأنوار »[1].

إنّ مشروعاً ضخماً في حجم حوار الحضارات يجب ألّا يبقى مجرد وهم، أو طروحات تُتداول على منابر المؤتمرات والملتقيات، إذا لم تتبعها خطوات فعالة نحو تفعيل المبادئ والقيم الإنسانية المشتركة بين الحضارات. وأهم هذه الخطوات هي:

- إدانة العنف بكل أشكاله، وتقبّل الآخر عن طريق الحوار الذي هو أنجع السبل الحضارية لفك النزاعات.
- قراءة الآخر، والسعي إلى فهمه دون الاستناد إلى مغالطات بعض المنابر الإعلامية ،مع ضرورة تفعيل وسائل الإعلام و وسائل التواصل الاجتماعي للحث على التعايش الحضاري المتكامل بين المشرق والمغرب.
- الإقرار بفشل قيام الدولة الواحدة وكل أشكال التفكير الأحادي و المتطرف الذي من شأنه تحويل الحضارة والثقافة والدين إلى بؤر للصراع بهدف إلغاء الأخر و رفض الثقافات والحضارات الوافدة.
- تحقيق المصالح المشتركة بين الأطراف المتحاورة والاعتراف بالخصوصيات الثقافية والدينية للغير على أساس المثاقفة الندية والعقلانية بعيدا عن كل أشكال المركزية أو الاستيلاب.
- وضع حد للمعايير المزدوجة في التعامل مع الرموز الدينية عالمياً، فإذا كان انتقاد إسرائيل يُعدّ ممارسة مناهضة للسامية، وتتحرك من أجل ذلك ترسانة من الحملات والمواثيق والتشريعات. فلماذا يكون الاستهزاء بنبي الإسلام(ص) عملاً يندرج تحت حرية التعبير، أو حرية الصحافة؟!!

لقد اتخذ الصراع الحضاري في الحقبة الأخيرة سمة ثقافية ودينية ومذهبية؛ إذ قفزت الأديان والمذاهب إلى مركز الصدارة في تفسير العلاقات بين المجموعات الدولية. وهكذا بدأ الغرب يكتشف القوة الهائلة التي يمثلها الإسلام ضمن القوى الثقافية الأخرى في النظام العالمي الجديد.

وانطلاقاً من هذه الرؤية تعالت أصوات كثيرة في الحضارة الغربية تقترح رؤية حوارية بدلاً من الرؤية الصراعية في التعامل مع الإسلام؛ إذ بفضل الحوار سيندهش الغرب من القدرات الهائلة التي يحملها الإسلام فيما يخص التسامح والإخاء بين الشعوب والأديان والثقافات[2].

لقد أدرك الإنسان المعاصر أن الحداثة المعاصرة قد دفعت به إلى الهاوية لقيامها على العقل والثروة، وإهمالها لعناصر الجمال والروح لدى هذا الإنسان الذي سقط في بؤرة المادية التي حولته إلى جيب لجمع المال، ومعمل لا إحساس فيه.

ومن ها وجب علينا التساؤل بإلحاح: هل أزمتنا نحن المسلمين هي مجاراة الغرب في مدنيته الصاخبة ومنتجاته الغارقة في التشيؤ ، أم في الذهنيات التي تربطه بهذه الأشياء التي يمتلك السبق فيها؟ إنّ الإجابة عن هذا التساؤل تحتم علينا إعادة النظر في حياتنا المادية والروحية معاً، لندرك أن الأخطار المحدقة بنا لا تنحصر في ضعفنا

---

[1] - محمد أركون(2006)، من فيصل التفرقة إلى فصل المقال. أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟، ترجمة هاشم صالح، ط3، دار الساقي، بيروت، لبنان، ص 21.

[2] - محمد المصباحي(2006)، نعم ولا، ابن عربي والفكر المنفتح، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المملكة المغربية، ص 58.

الاقتصادي والعسكري والإعلامي فحسب، إنما الخطر كل الخطر هو في خوائنا الروحي، واختلافنا المذهبي إلى حد الخلاف والتناحر.

فما أحوج البشرية في عالمنا اليوم إلى تمثل تراثها الروحي، فالكتب السماوية تتناغم في تأكيد ضرورة التواصل والحوار الذي يمهد لعلاقات سليمة رشيدة بين البشر على كافة الأصعدة دون استثناء « فالإسلام الحق لا يريد الحوار كمنهج وكغاية فقط، بل إنه يراه ضرورياً بالنسبة له ولغيره، بما فيه من قيم التسامح والإخاء بين الشعوب والأديان والثقافات»[1].

ومن هذا المنظور تسعى التجربة الصوفية في تعاملها مع "الغير" إلى احتضان كينونته من خلال تجاوز فكرة المركزية التي يقوم عليها الفكر المنطقي الذي رسخه الكوجيتو الديكارتي «أنا أفكر إذاً أنا موجود». وفي المقابل فإنّ الرؤية الصوفية أو الكوجيتو الصوفي - على حد تعبير أدونيس - يُقرّ بأنّ الأنا يتعذّر وجودها دون الآخر« هكذا يقول الصوفي وهو في ذروة شعوره بذاته، أنا لا أنا »[2].

إنّ الأنا في العرفان الصوفي يتعذّر وجودها دون الآخر، وهذه الانفتاحية على الغير تفترض التواصل معه على أساس الاحترام المتبادل والاعتراف بحتمية التباين في الأديان والمذاهب والمكوّنات الحضارات. إنّ الرؤية الصوفية تطرح آفاقاً رحبة لتجسيد هذا التواصل من خلال تلك النزعة الإنسانية التي تنتهج مبدأ الغيرية Altérité الذي يؤمن بحق الآخر وحريته في التفكير والإيمان والاختلاف. إنها النزعة الإنسية(Humanisme)*- على حد تعبير محمد أركون- والتي تتلخص في« المزج بين الثقافات والحضارات وصهرها في بوتقة واحدة »[3]. فهذه الإنسية هي انفتاح على الآخر، على اختلاف دينه وقيمه وثقافته« إنها تلك الروح المتعالية على الشوفينية والعرقية الضيقة »[4].

إنّ التجربة الصوفية تحمل في كوامنها هذه النزعة الإنسانية التي تؤمن بالحب الإلهي كتجربة عرفان، فتكشف للمتصوّف أسرار وجوده، وهي بوصفها على هذا الشكل، ترفض كل اشكال الانغلاق والتحجر « فالهوية في التجربة الصوفية تفتّح مستمر، ذلك أن الذات تتجاوز في اتجاه الآخرين أين تجد حضورها بصورة مكتملة »[5].

وهكذا تتفق جلّ الرؤى الصوفية في سعيها لتجاوز حدود الزمان والمكان لمناشدة الحقيقة الإلهية التي تجعل الإنسان يعتلي على الوجود والكون والحياة نحو معانقة المطلق والجميل، متجاوزاً في ذلك حدود الأمكنة والأقاليم والعقائد، وهذا ما أكده الباحث "مارتن لينجر Martin Lings" في مؤلفه "ما التصوّف؟"، حين صرح بأنّ« كل الطرق الصوفية عالمية من الباب الواسع، بيد أنها تؤدي جميعا إلى الحقيقة المطلقة»[6]، ليردف قائلاً:« إنّ التصوف في حد ذاته وسيلة لمدّ جسارة التواصل بين المشرق والمغرب»[7]. فهذه الفطرة التي تدفع الإنسان نحو التسامي، لا يمكن أن تجد طريقها إلاّ إذا انصهر الإنسان في عمق إنسانيته، واتحدّ بجوهر البشرية« وهذه الفطرة الروحية هي مبدأ التصوف ومجال تنميته مثلما تقول الباحثة "سعاد الحكيم"»[8].

وكان "محي الدين بن عربي" ذا نظرة شمولية إلى المعرفة، داعياً إلى تجاوز الصراعات المذهبية والعقائدية التي يقع فيها أهل الظاهر، فيسقطون في قياسات الفقهاء(أصحاب الرسوم)•، و هم أنصار النظرة الدوغمائية في

---

[1] - المرجع السابق، ص ن.

[2] - أدونيس(2006)، الصوفية والسريالية، ط2، دار الساقي، بيروت، لبنان، ص 166.

* ينظر: Mohamed Arkoun(2007), Humanisme et Islam, édition Barzakh, Alger

[3] - محمد أركون(دت)، الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ترجمة هاشم صالح، م.و.ك الجزائر، ص 213.

[4] - عبد الوهاب شعلان(2006)، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 22.

[5] - أدونيس(2006)، الصوفية والسريالية، ص 166.

[6] Martin lings(1975), Qu'est- Ce que le soufisme ?,édition du seuil, p 25.

[7] - المرجع نفسه، ص27.

[8] - ينظر حوار مع سعاد الحكيم في: www.soufism.com

• ذكر ابن عربي في الفتوحات المكية المتصوفة باسم"أهل الله" في حين نعت الفقهاء بأصحاب "الرسوم"

تأويل النصوص؛ وهذا المجال هو الحد الفاصل بين المتصوفة وغيرهم بحسب "ابن عربي"، لأنّ« العارف الكامل يعرفه في أيّ صورة يتجلى فيها، وفي كل صورة ينزل فيها، وغير العارف لا يعرفه إلاّ في صورة معتقدة »[1].

وفي سياق مماثل كان "الأمير عبد القادر الجزائري" يؤكد على وحدة الأديان السماوية في قصائده الصوفية قائلاً:

فطوراً تراني مسلماً أيّ مسلـم ... زهوداً نسوكاً خاضعاً طالباً مدا
وطوراً تراني للكنائس مسـرعاً ... وفي وسط الزنار أحكمته شـدا
وطوراً بمدارس اليهود مـدرسا ... أقرر تـوراة وأبـدي لـهم رشـدا[2]

وأكثر ما تبدو نزعة الأمير الإنسانية في قوله:« لو أصغى إليّ المسلمون والنصارى، لرفعت الخلاف بينهم وصاروا إخواناً، ظاهراً وباطناً، ولكن لا يصغون إليّ »[3]. ويبدو أنّ الأمير تأثر جلياً بأستاذه محي الدين بن عربي في نونيته حين قال:

لقد صار قلبي قابلاً كل صـورة ... فمـرعى غـزلان وديـر رهـبان
وبيت لأوثان وكعـبة طائـف ... وألـواح تـوراة ومصحـف قـرآن
أدين بديـن الحـب أنّ توجّهـت ... ركائبه فالحب ديني وإيماني[4]

إنّ مثل هذه الإشراقات المفعمة بالتسامح والمحبة، لا يمكن أن تكون سوى بديلاً إيجابياً للحوار مع الآخر، من أجل تقديم بديل شامل لأزمتنا المعاصرة ومعضلاتها الأخلاقية والروحية. كما أنّ هذا الطرح يمثل توجّهًا أكيدا نحو قيام حضارة عالمية تؤمن بالقيم المشتركة والتسامح في الرأي وترحّب بالتنوع والعقلانية؛ لا العقلانية بمعناها المركزي التي تقود إلى التقوقع على الذاتEgocentrisme، ولا العقلانية التي تقود إلى الإقصاء والصراع والحروب.

ومن جهة أخرى، يجب علينا إعادة النظر في التصوف وما يمكن أن يؤديه في تفعيل القيم الروحية النبيلة والإنسانية، في الوقت الذي تسعى فيه بعض الأوساط المتطرفة إلى شنّ حملات شرسة على التصوف والمتصوفة على أساس أنه بدع وزيغ وشطط عن منهج الإسلام. أضف إلى ذلك ضرورة تفعيل دور الطرق الصوفية في المجتمع للقيام بالتربية الروحية، والتمسك بظلال الإسلام المعتدل والمتسامح. كما أنّ إعادة الاعتبار للتصوف في المجتمع، يقتضي منا جميعاً كجامعيين وأكاديميين ألاّ ننظر إلى التصوف على أساس السلبية والدروشة، أو على أنه مجرد أساطير وطقوس شعبية.

وعلى هذا النحو نعتقد أن أنجع أرضية لتحقيق التوافق بين الحضارات والثقافات، هي تلك الأرضية التي يقدمها لنا التصوف« لا سيما أنه يعلّمنا بأننا جميعا نعيش على تخوم الحقيقة، طالما أننا كلنا سواء بالقياس إلى مطلق لا يمكن بلوغه. فلا أولوية ولا مركزية مطلقة، وأيّ نقطة يمكن اعتبارها مركزاً، دون أن تلغي مركزية النقاط الأخرى [5].

---

[1] - ابن عربي(دت)، الفتوحات المكية، ج3، دار صادر، بيروت، ص 457.

[2] - زكريا صيام(دت)، ديوان الأمير عبد القادر، د.م.ج، ص 140.

[3] - فؤاد صالح السيد(1985)، الأمير عبد القادر الجزائري، متصوفاً وشاعراً، م.و.ك ، ص 118.

[4] - ابن عربي(1995)، ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، تح: محمد علم الدين الشقيري، ط1، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر ، ص ص، 245 - 246.

[5] - محمد المصباحي(2006)، نعم ولا، ابن العربي والفكر المنفتح، ص162.

**المراجع:**


1– ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، دار صادر، بيروت، د ت.

2– ابن عربي، ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، تح: محمد علم الدين الشقيري، ط1، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر 1995.

3– أدونيس، الصوفية والسريالية، ط2ن دار الساقي، بيروت، لبنان، 2006.

4– روجيه ڤارودي، حوار الحضارات، ترجمة: عادل العوا، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986.

5– زكريا صيام، ديوان الأمير عبد القادر، د.م.ج، د ت، ص 140.

6– عبد الوهاب شعلان، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

7– فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري، متصوفاً وشاعراً، م.و.ك 1985،.

8– محمد أركون الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ترجمة هاشم صالح، م.و.ك الجزائر، د ت،.

9– محمد أركون، من فيصل التفرقة إلى فصل المقال. أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟ ترجمة هلشم صالح، ط3، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2006.

10– محمد المصباحي، نعم ولا، ابن العربي والفكر المنفتح، ط1، منشورات ما بعد الحداثة، فاس المغرب، 2006

11– محمد المصباحي، نعم ولا، ابن عربي والفكر المنفتح، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المملكة المغربية، 2006.

12– محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، ط1، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1997.

13– ينظر حوار مع سعاد الحكيم في: www.soufism.com

14- ينظر: Mohamed Arkoun, Humanisme et Islam, édition Barzakh, Alger, 2007.

15-Martin lings,qu'est-ce que le soufisme ?,edition du seuil, France,1975

# اكسيولوجيا الحديث الشريف وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر

**The Axiology of Al-Hadith Al-Sharif**

**and its Applications in Contemporary Iraqi Art**

**أ.م.د.علي عبد الامير الخميس، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ جمهورية العراق**

**الملخص**

اهتم هذا البحث بدراسة (اكسيولوجيا الحديث الشريف وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر)، وهو يقع في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لـ (بيان مشكلة البحث، أهميته والحاجة إليه، هدفه، حدوده، وتحديد المصطلحات الواردة في العنوان وتعريفها). بينما الفصل الثاني شمل الاطار النظري بعنوان (الاكسيولوجيا رؤيا ام حقيقة) ويضم الاكسيولوجيا في كلاً من(1.في القران الكريم، 2. في الاحاديث الشريفة، 3. في الفن العراقي المعاصر) أما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث الذي تضمن (مجتمع البحث البالغ (21) عملاً فنياً مرئياً، وعينة البحث البالغة (3) أعمال عراقية معاصرة، وتحليل العينة). وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات.

**الكلمات المفتاحية: الاكسيولوجيا، حوار الاديان، الفن المعاصر، التسامح الديني**

**Abstract**

This research is concerned with the study of (the axiology of the Al-Hadith Al-Sharif and its applications in contemporary Iraqi art), and it falls into four chapters. The first chapter is devoted to (explaining the research problem, its importance, necessity, aim, limits, and identifying the terminologies contained in the title and their definitions). While the second chapter includes the theoretical framework entitled (Axiology, a vision or a reality) and includes the axiology in each of (1. the Holy Quran, 2. Al-Hadith Al-Sharif, 3. contemporary Iraqi art). The third chapter is concerned with the research procedures that include (the research community which amounted to (21) visual artistic works, the research sample which amounted to (3) contemporary Iraqi works, and the analysis of the sample). The fourth chapter involves the research results, conclusions, recommendations, and suggestions.

**key words: Axiology, interfaith dialogue, Contemporary Art, Religious Tolerance**

## الفصل الأول/ الإطار المَنهجي للبحث

### مُشكلة البحث

ان مصطلح (اكسيولوجيا) يهتم بدراسة فلسفة القيم والمثل العليا بصورة عامة والقيم المطلقة بصورة خاصة، وهو مصطلح كان ولا يزال مداعاة اهتمام الدارسين في مختلف الميادين الفلسفية والاجتماعية والدينية، وكما انه يميز بين نوعين من القيم، تمتاز القيمة الاولى بكونها نسبية ومتغيرة وتختلف من زمن الى اخر وتشمل(المال وكل ما يتعلق به من ثراء، والقوة الجسدية) وكلاهما قابل الى الزوال والانتهاء باي وقت لهذا تتعلق هذه القيمة بالجانب المادي، اما القيمة الثانية فهي ثابته مطلقة تشمل(العدل، السعادة الحقيقية، والامان...) وعليه يعتمد هذا الجانب على الاتجاه المعنوي.

تتمثل القيم الثابتة بالقيم المطلقة الثلاث الا وهي: الحق اولها الذي يرتبط بالتفكير السليم في علم المنطق، وثانيها الخير المتواجد في علم الاخلاق الذي يدرس القيم والمبادئ التي تحرك الشعوب بالصورة الصحيحة، وثالثها

الجمال المسؤول عن التباين والتضاد في الاذواق من فرد الى اخر، وقد اهتم هذا البحث بهذه الثلاثية وكيفية تطبيقات مفاهميها المذكورة في الأحاديث النبوية الشريفة على السطح التصويري للعمل الفني.

ان التطرق الى اول وابرز مفكر اسلامي وهو الذي اختاره الخالق عز وجل من بين كل الناس يكفي ان يكون الاكثر كفؤ في تمثلات الاكسيولوجيا (علم القيم والمثل العليا) في اكثر احاديثه الموجه الى المجتمع الانساني اولاً، ولأفراد المجتمع ثانياً، لغاية تأسيس مجتمع موحد مطبق فيه كل القيم والمثل العليا؛ لبناء مجتمع متماسك وخالي من الآفات والامراض النفسية في حالة تطبيق كل مبادئ الاكسيولوجيا التي جاء بها مخلصنا من الظلمات الى النور، قالى تعالى: (هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم يتلو عليهم آياته ويزكيهم ويعلمهم الكتاب والحكمة وإن كانوا من قبل لفي ضلال مبين).(الجمعة: 2)

بينما يقرأ المتلقي مجموعة مفاهيم للمثل العليا في الاعمال الفنية عامة والعراقية على وجه الخصوص، لهذ لابد من تحليل هذه المفاهيم والنظر الى مدى مقاربتها مع المفاهيم الواردة في الاحاديث النبوية الشريفة، ومن هنا برزت مشكلة البحث الحالي والتي تُمثل بالتساؤل الآتي:

- ماهي المثل الاكسيولوجية للحديث الشريف التي تم تطبيقها في الفن العراقي المعاصر؟

**اهمية البحث والحاجة اليه**

تكمن اهمية البحث الحالي بالآتي:

1. يساهم البحث الحالي في تسليط الضوء على **اكسيولوجيا الحديث الشريف** وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر.
2. يضع الخطوط الواضحة لفهم مصطلح **(الاكسيولوجيا)** وتطبيقاتها المثالية في اعمال الفنان العراقي المعاصر سواء اكانت في الرسم ام النحت على حدٍ سواء.
3. يفيد مكتباتنا المحلية العامة والمتخصصة بجهد علمي يتم بوساطة التعرف على **(اكسيولوجيا الحديث الشريف وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر)**.
4. يتيح لدارسي الفن والنقاد والمهتمين في ميدان البحث الحالي، من الاطلاع على نتائج واستنتاجات البحث والتوصيات والمقترحات.

وقد وجد أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم يتم دراسته سابقا بهذه الكيفية على حد علم الباحثين وافتقار مكتباتنا العامة والخاصة له، مما يشكل عدم مواكبة المعرفة في هذا الميدان.

**هدف البحث:** يهدف البحث الحالي إلى تعرف: **اكسيولوجيا الحديث الشريف وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر**

**حدود البحث:** الحدود المكـانية: جمهورية العراق.

الحدود الزمـانية: (2017 - 2019)

الحدود الموضـوع: دراسة اكسيولوجيا الحديث الشريف وتطبيقاتها في الفن العراقي المعاصر

الحدود المادية: دراسة الأعمال الفنية المنفذة بـ(الرسم، النحت، واغلفة الكتب).

**تحديد المصطلحات وتعريفها**

**<u>اكسيولوجيا (The Axiology)</u>**

**أ. لغةً**

**ب. اصطلاحاً**

عرفته (امل) " وهي القيم او الاكسيولوجيا Axiology يضم مذاهب الفلاسفة في صنوف القيم، طبيعتها، مقاييسها ومنزلتها من الفلسفة، والفلسفة تدرس القيمة المطلقة او النهائية، وهي الحق او الصدق، الخير، والجمال، ص64- 65وهكذا نجد هذه القيم الثلاث تناظر ثلاثه انواع رئيسة من النشاط الروحي للانسان وهي: العلم، الاخلاق، والفن" (عبد الحليم، بلا تاريخ: 64-65)

**التعريف الإجرائي لمفهوم (اكسيولوجيا):** هو مجموعة القيم والمثل العليا الدينية التي تم ذكرها في الحديث الشريف ومنها(العدالة، المساواة، الصدق، التسامح بين الاديان) والتي تم تطبيقها في اعمال الفن العراقي المعاصر بواسطة الاسس والعناصر التشكيلية.

## الفصل الثاني/ الاطار النظري للبحث

### الاكسيولوجيا رؤيا ام حقيقة

### المقدمة

ان الحياة كلها مبنية على الصراع بين الاضداد ولكن هذا الصراع يتباين من مكان الى اخر، فقد يكون هذا الصراع منسجماً مع بعضه مثل تعاقب الليل والنهار قال تعالى: ﴿**إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ**﴾ (ال عمران:190)، الا ان هذا التضاد يحدث تدريجياً وليس مفاجئاً.

يسرى كل ما في هذه الحياة على هذا المفهوم ولكن بصورة منسجمة وتدريجية مرة، ومرعبة مفاجئة مرة اخرى، مثل: ان يكون الجو هادئ ثم فجأة تحدث عاصفة او اعصار او ينقلب موج البحر من الهادئ الى الغاضب، ان الحياة كلها مبنية على هذا التضاد فالحياة يتبعها موت، والالوان بني البشر وافكارهم وعقائدهم كذلك تابعة لهذا التضاد، فقد تكون متضادة، مثل لون البشرة البيضاء ولون البشرة السوداء، وقد تكون متباينة ممثلة بلون البشرة السمراء، فتضاد الالوان مثل الابيض والاسود عند وضعها مع بعض تبدو جميلة منسجمة وتجذب نظر المتلقي وتكون مألوفة وبراقة.

ان الانسان الذي يعيش في هذا الكون المتضاد بمنتهى الانسجام، ان خلق الله متكامل بأجمل صورة، صاغ الخالق عز وجل هذا الانسان الذي يعيش في هذا الكوكب ليتبع هذه الاضداد، فهو مختلف من حيث (الشكل، اللون، المعتقد، الدين، اللغة، الثقافة، والسياسة)، ومع كل هذا التضاد فأن الله سبحانه اراد ان يعيش الكل بسلام وهذا عنوان التسامح الديني الذي اراده الله، فعلى الفرد ان يقبل وجهة نظر الاخر حتى وان كانت مختلفة معه في بعض الجوانب، قال تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ**﴾ (الحجرات:13).

وعليه جاء رسول الله محمد(ص) ليوضح تعاليم الخالق من القران الكريم وليكمل باقي التعاليم ويوضحها من الاحاديث النبوية الشريفة، ومن اهم ما اكد عليه القران الكريم والاحاديث الشريفة هو موضوعات العدل والمساواة بين الناس والتسامح بين الاديان على الرغم من كل الاختلافات، الا ان المبدأ واحد، هو وحدانية الله سبحانه فلا اختلاف بالتشريعات والمحرمات الا قليلاً، فالمبدأ الرئيس الوحدانية وتقبل الاخر وعدم التجاوز على الاخرين، وسنوضح بعض هذه الامور في متن هذا البحث.

### 1. الاكسيولوجيا في القران الكريم

القران الكريم هو منبع الخير كله، ومصدر هداية للإنسانية في حاضرها ومستقبلها الى يوم الدين، يفيض بالهدى الرباني، بالأحكام، التعاليم والتوجيهات التي تصلح احوال الانسان، فينير امامه معالم الطريق نحو الحق، الخير، الفضيلة، الحب والجمال، حيث طمأنينة النفس، سكينه القلب، راحه الضمير واستناره للعقل، لذلك فان قيمه الحب، التسامح والتعايش في الهدي القرآني له قيمه ساميه ثابتة خالدة، تفيض رحمة و خيرا على البشرية جمعاء، ولا تخص شعبا دون اخر، ولا تقتصر على امه دون اخرى لان فضل الله للجميع والله ذو فضل العظيم. (التويجري، 2007 : 1-2) وعليه الخوض بالحديث علينا ان نعرف اولاً ماهيه التسامح الديني في القران الكريم. ان من اهم ما جاء به الدين الاسلامي السامي مفهوم التسامح، الذي دعت له نصوص القران الكريم والسنه النبوية.

فالتسامح هو مؤسسه قائمه على مجموعه من القيم الأخلاقية والفضائل الإنسانية، فالآيات القرآنية المباركة تحدثت عن ثلاثة انواع من التسامح التي تتمثل **بالتسامح (الديني، السياسي، والاجتماعي)**، يتحقق **الديني** عن طريق دعوات الحوار والاحسان والصفح، مما يقع على عاتق الدولة والافراد، اما **السياسي** فهو ارساء مفاهيم

العدل، المساواة والشورى، التي يكفلها الدستور، والحكم الديمقراطي، بينما الاجتماعي هو بمثابة تأسيس ارضيه صلبة لمجموعه من الفضائل الأخلاقية فرديه او جماعيه، اذ يتم ذلك عن طريق نشر الصور الفكرية الثقافية، الاقتصادية، الفنية، والتربوية، ان التسامح الاجتماعي هو الاكثر تعقيدا واهمية في عصرنا ومجتمعاتنا، فالأساس القرآني الاعظم وضح مفهوم التسامح بقوله: ﴿**إِنَّ فِي اخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَّقُونَ**﴾ (يونس: 6) فالخطاب عالمي للبشر قاطبة على اختلاف مللهم ونحلهم، فالدعوة ثقافية تعارفيه علميه، ذات تكامل معرفي، فالتسامح الاجتماعي يحتاج الى نظام ديمقراطي يكفل الحريات والمساواة، (نجم عبد الرحمن خلف، ع1، مج1، 2015: 70). وخير مثال على هذا قول سيد البلغاء والمتكلمين الامام علي بن ابي طالب (ع): الناس صنفان: (اما اخ لك في الدين او نظير لك في الخلق)، فكل الامم بثقافاتها، معارفها وتقاليدها تلتقي لغايه التعارف، لتبادل المعارف لا لأجل التحارب والغاء الآخر، فأن تنوع الالسنة، الالوان والعادات، سمة جمالية للحضارة، ومدعاة الى الثراء الثقافي، حيث يعد التنوع العرقي ايه من آيات الله في الكون لمن يتبصر ويعقل (نجم عبد الرحمن خلف، ع1، مج1، 2015: 70)، كما ورد في قوله تعالى: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ**﴾ (الروم: 22).

ان الله سبحانه وتعالى اكرم الامه الإسلامية بالقران العظيم، اذ خاطب الله سبحانه وتعالى به جميع العالمين، قد اوضح لنا ذلك في قوله: ﴿**وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا**﴾ (البقرة: 143)، جعلنا امة وسطا في الخطاب والتعامل من حيث فكرنا، عقيدتنا وحياتنا كلها، فهي دعوه مباشره واضحة للعقول تدعو الى الوسطية، المحبة، الرحمة، التسامح والعفو، اذ جعلها لنا الله سبحانه وتعالى نبراسا لتعاملنا مع غيرنا من اصحاب الديانات المختلفة، ومنهاجا لتلك الأخوة الإنسانية. اذ سلك رسولنا الكريم محمد (صلى الله عليه واله وسلم) منهج القران الكريم في التسامح السياسي لمخاطبة الملوك والشعوب، مثال قوله تعالى: ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ﴾(البقرة:256) وفي هذا المبدأ يتجلى تكريم الله للإنسان واحترام ارادته، فكره ومشاعره، وترك امره لنفسه في ما يختص بالهدى والضلال في الاعتقاد، وتحميله تبعة عمله و حساب نفسه، وهذه هي اهم خصائص التحرر الانساني، ان حريه الاعتقاد هي اول حقوق الانسان التي تثبت له بها وصف انسان، فالله سبحانه وتعالى اعطاه حريه الاختيار، فالذي يسلب انسانا حريه الاعتقاد انما يسلبه انسانيته ابتداءً، مثال على ذلك قد اراد احد الانصار في زمن الرسول محمد(صلى الله عليه واله وسلم) ان يحمل ابناً له على الاسلام فنهاه الرسول محمد و بقوله قال تعالى: ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ﴾ وقد منع الاسلام الاكراه في الدين. ومثال قوله: ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَآمَنَ مَنْ فِي الْأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا أَفَأَنْتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَّى يَكُونُوا مُؤْمِنِينَ﴾ (يونس:99)، اي بمعنى لو شاء الله لقسرهم على الايمان ولكنه لم يفعل وبنا الامر على الاختيار، فمن اجل النهوض بأمه متسامحة ذات وعي ديني قادرة على فهم الحقيقة علينا ان ننهج منهج القران الكريم والسنه النبوية، للرقي بمجتمعاتنا نحو اعلى المستويات العلمية. (عبد الله محمد احمد ربابعة، 2006 :83 ، 92 ، 95)

ان التسامح لا يتعارض مع احترام حقوق الانسان، لذلك فهي لا تعني تقبل الظلم الاجتماعي او تخلي المرء عن معتقداته او التهاون بشأنها، بل تعني ان المرء حر في التمسك بمعتقداته وانه يقبل ان يتمسك الاخرون بمعتقداتهم، والتسامح يعني الاقرار بان البشر المختلفين بطبعهم في مظهرهم، اوضاعهم، لغاتهم، سلوكهم وقيمهم لهم الحق في العيش بسلام، وهي تعني ايضا ان اراء الفرد لا ينبغي ان تفرض على الغير، ان التعايش بين الاديان، الثقافات والحضارات هو المدلول العملي للدعوة القرآنية الى (التعارف ). (التويجري، 2007 : 8) بمعنى ان يعيش الكل بسلام من دون التدخل بدين الاخر وتقبل الفرد كما هو، والنظر اليه بوصفه جزء من المجتمع الكلي.

**2. الاكسيولوجيا في الاحاديث الشريفة**

يعد التسامح من القيم والفضائل التي حث عليها الاسلام، واساس مهم للتعايش السلمي بين الافراد لنشأة مجتمع متكامل يعمه المساواة والعدالة الدينية، الثقافية، الفكرية، السياسية، والمذهبية التي هي اساس بناء المجتمع السليم.

فقد جاء في الحديث النبوي: (**بعثت بالحنيفية السمحة السهلة البيضاء**). وتعني الحنفية هي المائلة من طرفي التفريط والافراط الى الوسط والسهلة تفسير للسمحة، والبيضاء عباره عن وضوحها في الحقية بعيدا عن التشدد فأن الدين الاسلامي هو دين السماحة، الرحمة واليسر، كما ورد في الاحاديث الشريفة عن رسول الله محمد(ص) الدعوة الى اليسر وعدم التشدد فقال: (**ان الدين يسر، ولن يشاد الدين احد الا غلبه، فسددوا وقاربوا**) وقوله: (**يسروا ولا تعسروا وبشروا ولا تنفروا** ). اذ حث رسولنا الكريم محمد (ص) على التسامح في كل الاحوال والامور عن جابر بن عبد الله ان رسول الله (ص) قال: (**رحم الله رجلا سمحا، اذا باع، واذا اشترى، واذا اقتضى**) فعلى الانسان المسلم ان يكون متسامحا مع جميع الناس، وفي جميع الاحوال والأوقات، والازمان، وان يتخلق بهذا الخلق الرفيع الذي حثنا عليه رسول الله (ص) وامرنا ان نتحلى بأحسن الاخلاق وارفعها (عبد الله اليوسف، 2018: 34-36) ومن النصح النبوي للصحابة الكرام بضرورة تغليب منطق التسامح المساهلة، قال رسول الله محمد(ص): (**اسمح، يسمح لك**) فأن احببت ان تُعامل بالحسنى فعامل الناس بالحسنى، (قحطان واخر، 2015: 109-110)

فقد روى البخاري من حديث عبد الله بن عمرو: عن النبي(ص) قال: (**من قتل معاهدا لم يرح رائحه الجنة، وان ريحها وجد من مسيره اربعين عاما**) بمعنى انه (ص) اراد به الذمي لأنه من اهل العهد، اي الامان والعهد حيث وقع هو الميثاق، فدلالة الحديث ظاهره في التحذير الواضح والوعيد العظيم بحق من يجترأ في الاعتداء على اهل الذمة ويستسهل امر اذاهم، وهم المستأمنون بعهد الامان الذي اخذوه على المسلمين عند دخولهم دار الاسلام. (مهدي، بلا تاريخ: 111-112)

تعامل الرسول الاكرم (صلى الله عليه واله وسلم) برفق، رحمه وتسامح ولين مع الشباب، وهذا مما زاد في اعجاب الشباب به (صلى الله عليه واله وسلم) والتفافهم حوله، قد مدح القران الكريم تعامل النبي(صلى الله عليه واله وسلم) مع الناس باللين والرفق، قوله تعالى: ﴿**بِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ**﴾ وهكذا نجد ان سيرة النبي (ص) المباركة ،اقواله ووصاياه وتعاليمه تؤكد كلها على وجوب التسامح في جميع صوره واشكاله الإيجابية، والابتعاد عن القسوة، الشده، الغلظة، والعنف، فبالتسامح نبني المجتمع بناء متماسكا، قويا، وثابتا، اما اسلوب الشده، القسوة والعنف فلا يصنع مجتمعا متماسكا ومنسجما، بل يؤدي الى صناعه الكراهية والبغضاء والاحقاد وهو ما ينتهي بالمجتمع الى تفككه وانهياره وسقوطه. (اليوسف ، 2018 : 42-45)

وفي حديثنا عن المؤاخاة بين المهاجرين والانصار في المدينة المنورة قال رسولنا الكريم محمد (ص):(**تآخوا في الله اخوين اخوين**)، آخى رسول الله بين كل مهاجري وانصاري اثنين اثنين، فلم يبقى احد من المهاجرين الا وله اخ من الانصار، وكانت المؤاخاة على الحق والمواساة، والتوارث دون القرابات، مما توثق اواصر المودة التي هي اساس الالفة الاجتماعية، حيث قدم المهاجرون من مكة تاركين دورهم واماكنهم، التي عدها عليها المشركون فباعوا قسما منها، و بذلك نزل المهاجرون نزلاء على اخوانهم الانصار، الذين فتحوا قلوبهم قبل ابوابهم و ساهموا في حل مشكله سكن مساهمه فعليه. (مهدي، بلا تاريخ: 295- 296، 301)

**3. الاكسيولوجيا في الفن العراقي المعاصر**

سعى الفنان من تحقيق اواصر التواصل، عن طريق نقل الافكار و التجارب، تبادل المعارف، المشاعر من الذوات، سواء اكانوا افرادا ام جماعات، لإيصال فكرة رسالية عن طريق الفن لتكون رساله انسانيه تحقق التسامح

بين الاديان، حيث قال (يورغن هابرماس):" ذلك التفاعل بواسطه الرموز وهو يخضع ضرورة للمعايير الجاري العمل بها، ... على اساس ان تكون مفهومة ومعترف بها بالضرورة من طرف ذاتين فاعلين على الاقل".(العنزي، 2012: 7-8)

لهذا قام الفنان العراقي بمعالجة مسار الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة وجعلها تسير وفق المزاوجة بين التجريد العربي والتجريد الغربي بروح عراقية بها ملامح التراث العراقي ان هذه المزاوجة انما تدل على روح التسامح بصياغاتها الاولية اذ لا فرق بين التقنية والاشكال المعتمدة في اعماله الفنية، فالأنسان كائن اجتماعي يحب التجمعات وهو كائن فضولي يحب التعرف على الثقافات ومعتقدات الاخر لهذا ترتسم بأعماله الفنية مسحة اجتماعية تمثل علاقة الفنان بالمتلقي القارئ لإعماله الفنية لتحقيق التكامل الاجتماعي والتسامح الفني في سطحه التصويري.

ان الفن العراقي له العديد من الاسماء الكبيرة في هذا الوسط الفني مثل(جواد سليم، رافع الناصري، فائق حسن، هناء مال الله، عبد القادر الرسام وضياء العزاوي وغيرهم)، الا ان هذا البحث اختص بثلاث فنانين معاصرين، الا وهم (الفنان كاظم نوير، النحات ابراهيم النقاش، والفنانة حنان الجويد).

سعى الفنان الرسام (كاظم نوير) الى التجريد الفني في تصوير اغلب اعماله الفنية مع تداخلات حروفية، لتوسيع نطاق الحدث الذي يرمي الافصاح عنه بلغته التشكيلية للتعبير عن ما يحيطه من احداث فقد عبر بحسه التشكيلي عن ما يحدث ضمن مجتمعه والمجتمعات القريبة من بلاده ليعبر عن انتماءه العربي بصورة عامة والعراقي بصورة خاصة، ان هذا الفنان يستخدم الالوان والخطوط بصيغ تجريدية تتسم ببعض الغموض لتستدعي القارئ لمعرفة ما يقصده الفنان من جه وتوسيع معانيه الفنية من جهة ثانية، فينتج عن قراءة العمل الفني الواحد العديد من القراءات المتباينة من شخص الى اخر، كما انه دائماً يسعى الى فتح افق المتلقي وعدم غلق لوحته بزاوية واحدة، انه فنان واسع التجربة في ميدان الفن التشكيلي ويحب التعرف على مختلف الثقافات وبتواضعه يصنع التجديد المستمر بصيرورة لا متناهية.

بينما عبر الفنان النحات (ابراهيم النقاش) عن مقاصده الفنية بواسطة مادة الخشب بأنواعه المختلفة البلوط والصاج وغيرها، ليطرق عليها وينحتها ليسقط عليها تعبيراته الفنية فيظهر فيها انواع واشكال تتغنى بصيغ تعبيرية تتباين بين التجريدية والرمزية والواقعية، فمرة يصور اماكن تراثية لازالت موجودة في ارض العراق، ومرة اخره يصور شيء رمزي متعدد المعاني الفنية، ومرة يصور بين الواقعية والتعبيرية، الا انه يؤكد على الالوان الخشبية بدرجاتها المتباينة ليُظهر للجمهور المتلقي رؤيا فنية جديدة، لهذا يشد المتلقي للتدقيق بهذه الاعمال الفنية الغارقة بين خطوط بنية فاتحة وغامقة ومحمرة، وهذا ما يؤكد استعانة الفنان النحات على لون الخشبة الاصلية التي استخدمها في اعماله الفنية ليبرز اماكن الجمال فيها، فتحدث الفنان عن بعض الاخشاب التي اشتغلها لتكون بأجمل صورة، انه عثر عليها ملقاة ليطرق عليها ويحولها الى تحفة فنية.

ووصولاً للفنانة الرسامة والكاتبة (حنان الجويد) نجدها تتنوع بين رسم الشخصيات بضربات تسحب الشكل من الواقعية لتتجه بنوع من التجريد، كما ترسم بعض الاحيان بصيغ رمزية مستخدمه الرموز الواقعية، الا انها تباينت بين الرسم والكتابة فهي كاتبة مقالات التي سعت لجمعها في كتاب موحد ليسهل ايصال رسالتها الى المتلقي، فقد سعت الى التعبير عن الوحدة ونبذ الطائفية؛ لهذا كتبت عن كل مكونات المجتمع العراقي من دون تحيز الى جانب دون الاخر.

## الفصل الثالث / اجراءات البحث

**أولاً: مجتمع البحث:** تم حصر مجتمع البحث من (2017- 2019م)، فقد جُمعت الاعمال الفنية التي تُمثل سمة التسامح بين الاديان، ويتألف مجتمع البحث من مجتمع مادي وهو الاعمال الفنية المنفذة من الفنانين ويبلغ عددها (21) عملاً فنياً مرئياً، فقد تم الحصول على (3 لوحات زيتية للفنان كاظم نوير، 17 منحوتة للفنان ابراهيم النقاش، ولوحة من غلاف كتاب للفنانة حنان رضا)، والتي تم الحصول عليها من الاتصال المباشر بالفنانين.

**ثانياً: عينة البحث:** تم اختيار عينة البحث البالغة (3) اعمال مرئية بواقع عمل واحد لكل فنان، تم اختيارها بصورة قصدية وبما يتناسب وموضوعة وهدف البحث وكان الاختيار مبنياً على تنوع اختيار الموضوعات من حيث الشكل والمضمون والتقنية، ووفقاً لزمن ظهورها.

ثالثاً : منهج البحث : تم اتباع المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأنسب لتحقيق هدف البحث الشامل.

رابعا : تحليل العينة

**انموذج رقم (1)**

**الحديث الشريف**

**(ان الدين يسر، ولن يشاد الدين احد الا غلبه، فسددوا وقاربوا)**

**الفنان: كاظم نوير**

**عنوان العمل: بقايا من الذاكرة**

**المادة: اكريليك ومواد اخرى على كانفاس**

**القياس: ١٦٠×١٢٥ سم**

**تاريخ الانتاج: 2017**

**العائدية: مقتنيات الفنان**

**التحليل والمناقشة:**

لوحة فنية للفنان والناقد(كاظم نوير) تتسم بالتجريدية وتتغنى بالألوان(الازرق، البنفسجي، الاحمر، الوردي، الاصفر، الابيض، الاخضر، الرصاصي، والاسود) والحركة المتنوعة الاتجاهات مع بعض الوحدة في التوجه نحو الاعلى، وبعض حروف مقطعة باللغة الانكليزية ترمز لمعاني عديدة لفتح مضامين النص على نصوص لا نهائية.

يتمتع هذا العمل بالصورة الفنية الاكسيولوجية المثالية فقد نفذ بصورة تجريدية مثالية مبتعدة عن الصيغ المادية الفانية والقابلة الى الزوال، مع بعض الملاح لبعض الاشكال مثل شكل الشجرة وجزء من خريطة العراق، وبعض ملامح لإزهار واعشاب وانهر، ليتمتع هذا العمل الفني بأشكال تجريدية مسطحة احتوت على البعد الثالث بواسطة الاستفادة من اللون الغامق والفاتح.

ان هذا العمل الموسوم(بقايا ذاكرة) يمثل ما تجمعه الذاكرة من صور واحداث مؤثرة تهز وجدان الانسانية، لهذ نجد حروف باللغة الانكليزية مقطعة تدل على مجموعة مضامين وافكار ليفتح افق النص على كم كبير من الافكار ليصل بالقارئ الى افق التوقعات، ومن الافكار التي يطرحها (سعادة وحزن SH، الحرب او غرب W، الحب او لبنان L، اسماء دول مثل العراق IRQ ، اليمن Y، الاردن J، فلسطينP، سعودية او سوريا او جنوب S، مصر او شرقE، جزائر او ذهبG، مغرب او ماما M، تركيا TU، ...) وغيرها من المعاني، ان هذه الحروف تدل على اكثر من معنى في ذاكرة مفككة مبعثرة فهناك صراع بين الاضداد مثل (السعادةH يقابلها الحزنS) و(الحرب W يقابله الحب L) واسماء الدول المتشظية في اتجاهات مختلفة تصارع من اجل الوصول الى اكسيولوجيا مثالية بين هذه المتضادات لهذا يؤطر اللون الغامق العمل الفني، انه يرى ان "الرسم برهنة على طاقة الوجود والتجدد والحياة الابداعية، فضلاً على انه سجل مذكرات للحياة ومسيرتها المتحولة، الحياة بأفراحها ومآسيها، الحياة تدور وتدور ولابد للعمل الفني ان

يكون صادقاً وقريباً من حياة الفنان ومعبراً عنها."( كاظم نوير، 2015). فقد حول واقع الذاكرة العربية بفعل التخيل الى فن ينتقد ويوثق بصورة فنية تجريدية ورمزية بواسطة الالوان التي تزخر بالمعاني وتحاول ان تنطق عن فحوى ما يريد الفنان قوله للمتلقي.

فقد انسحب الفنان من عالم الواقع ليعيد صياغات الواقع برؤية جديدة تملئها الذاتية ليطلق العنان لخياله بتصوير رؤية جديدة تجريدية اكسيولوجية مثالية، لتطبيق الحديث الشريف (**ان الدين يسر، ولن يشاد الدين احد الا غلبه، فسددوا وقاربوا**)، لهذا أكد الفنان على ان الحزن يقابله السعادة وبإمكان الانسان ان يحصد السعادة ان اختار الحب والسلام والتسامح الاكسيولوجي، اما ان اختار الحزن وعدم التوافق الاكسيولوجي فلن يحصد غير الحرب والالم والاختلاف مع الاخر، لهذا وضع اللون الاخضر بوسط اللوحة كون ان الوسطية كما ورد في الحديث الشريف(**بعثت بالحنيفية السمحة السهلة البيضاء**) هي افضل اختيار للانسان لنشر روح معنوية اكسيولوجية مثالية، لهذا ترك الفنان بعض البقع البيضاء في مختلف ارجاء العمل الفني لنشر روح التسامح والصفح عن الاخر تطبيقاً لقول رسول الرحمة النبي محمد(ص)، أي انه اعطى لغة لفظية مكانية وزمانية يستطيع المتلقي ادراكها. بينما يشكل المطر بالدم الاحمر في اعلى العمل الفني كمفهوم واضح لمن يختار طريق الحرب، كما يعبر عن الجرح النازف في جسد الوطن العربي من جراء الخلاف.

اما توظيف الحركة الانسيابية بواسطة توزيع الالوان والخطوط منح الفنان حركة مرنة داخل سطحه التصويري ويتميز عمله الفني باللامركزية، لهذا تشظت حروفه لخلق التوازن في اللوحة بواسطة اسماء الدول والمصطلحات المتضادة التي وظفها الفنان لتثبيت مقاصده الثقافية الاكسيولوجية، فقد اشتغل الفنان على آليات التفكيك، ومنح التكوين انتشاراً للمعنى وتشظي للكلمات التي من ضمنها اسماء الدول العربية على جسد واحد وهو جسد اللوحة الموحد رغم كل الخلافات يبقى الاصل واحد وهو عربي، حاول الفنان تقريب الدول من بعضها تطبيقاً لقول الحديث(**فسددوا وقاربوا**) ومنع الخلاف بسبب تنوع الاديان ومن يقف بوجه هذا التنوع الديني لن يحصد غير الحروب والخسران، لهذا لوحته تقبل التأويل وتعدد القراءات، لتبين اللوحة قراءات متجددة ليُحيل الفنان القارئ مشاركاً في انتاج نصه الفني الاكسيولوجي، فالفنان هنا يبحث عن المثالية ونشر الحب بين مختلف الدول العربية ونبذ الحروب.

كون الفنان ناقد بالفطرة نجده ترك فجوات في نصه الفني ليسهم المتلقي في اكمال النص بالطريقة التي يجدها مناسبة، ان تعدد القراءات يجدد النص مع كل قراءة، الا ان الهدف واحد وهو ان يفعل دور المتلقي ورؤياه الاكسيولوجية من السلبية الى الايجابية من جهة، وان يقدم الصورتان صورة الحرب والدمار باستخدامه للالوان الغامقة مثل (الاسود والرصاصي والاحمر والبني المحمر)، وصورة الحب والسلام باستخدامه للالوان الفاتحة مثل (الابيض والاخضر والاصفر الازرق الفاتح)؛ ليجعل المتلقي بصدد صورتين ليجعله هم الحكم الذي يختار احدهما بترجيح الافضل للانسان الحب ام الحرب ينتشر الحب بوجود العدل والمساواة والتسامح والحب بالعكس من ذلك، السعادة ام الحزن، وهذه اكسيولوجيا نقدية يتمتع بها هذا الفنان دون غيره ممن اختصت به نماذج العينة التي تم تحليلها.

وان الحركة باتجاه الاعلى انما تدل عن ان الجميع سوف يتجهون الى نهاية واحدة سواء تم اختيار صورة الحب ام الحرب ولن يبقى الا الذكرى وهذا رؤية تطبيقية للحديث الشريف (**ولن يشاد الدين احد الا غلبه**) فالذي يبقى هو التسامح والذكرى الطيبة.

**انموذج رقم (2)**

**الحديث الشريف**

**(يسروا ولا تعسروا وبشروا ولا تنفروا )**

**لوحة الفنان: ابراهيم النقاش**

**عنوان العمل: القلب الطيب**

**المادة: نحت على خشب الماريندي نوع من الصاج**

**القياس مع القاعدة: 35× 15 سم**

**تاريخ الانتاج: 2018**

**العائدية: مقتنيات الفنان**

**التحليل والمناقشة:**

منحوته يدوية تتضمن يد مبسوطة باستقامة بصورة عمودية مليئة بالتشققات والخطوط يتوسط باطن اليد قلب ذو ملمس ناعم، وضعت اليد على قاعدة مربعة ومضلعة من الاعلى كتب على الجانب المضلع منها (اسم الفنان وسنة التنفيذ واسم العمل)، بينما خط بالجانب الاسفل المستقيم منها جملة تنص على (يجب ان نحافظ عليه)، اما الوان العمل كانت الوان خشبية تتضمن تدرجات البني من الفاتح المكون لليد الى الغامق في القاعدة.

ان اختيار الفنان النحات لرمزية اليد كأنه اراد ان يختار الجزء واريد به الكل، فأنها تعبر عن الانسان بصورة عامة من دون تفريق في مرجعيات هذا الانسان ومعتقداته ودينه وجنسيته وقوميةُ، فهي دلالة عن اكسيولوجيا التسامح والمحبة من دون تفريق بين انسان وآخر، فهو انسان ويجب احترامه وتقديره لهذا نحت هذه اليد بأصابع مرفوعة نحو الاعلى بوصفها صامدة رغم كل تبعات الحياة ومشقاتها بدلالة التشققات الكثيرة في اليد.

نجد في كل جزء من اجزاء الاصبع ثلاث خطوط عمودية، وكأنه يرمز الى (الطفولة والشباب والكهولة) ثلاث خطوط عمرية رئيسة لسيرة الانسان في هذه الحياة وكل انسان يمر بهذه المراحل من دون تفريق بين انسان وآخر، انها صفة من صفات الاكسيولوجيا اراد ابرازها الفنان لتوضيح مفهوم الوحدة البشرية التي اكد عليها نبي الاسلام محمد(ص) إذ قال: (**يسروا ولا تعسروا وبشروا ولا تنفروا**) ان بسط اليد دلالة واضحة عن نشر روح المحبة والتسامح وترك العسر والتوجه نوجه اليسر، كما ان اليد الواحدة تدل على الوحدة والاصابع من الممكن ان تدل على الناس النامين من يد واحدة لتُبعد الناس عن مفهوم التنافر والتباعد وهو بهذا المثال شبه اليد بالشجرة المليئة بالأغصان المستندة على قاعدة خشبية تعبر عن الارض الام التي تروي هذه الشجر لتنمو اغصانها من هذا الارواء الذي يوزع بالتساوي على اغصانها الممثلة بالأصابع التي تعبر عن الناس، اضافة الى ذلك استخدام الفنان للون واحدة متدرج بصورة متباينة غير متضادة دعم مضمون الرمزية العالية لليد، كون التباين لا يدعوا الى الاختلاف بعكس التضاد اي الاختلاف بوجهات النظر بصورة مختلفة تماماً من دون اقتراب، وهذا ما يرفضه الحديث تماماً بقوله (**وبشروا ولا تنفروا**).

توضحت معاني الاكسيولوجيا بشكل صريح بواسطة اللون البني بتدرجاته المتباينة شبه الموحدة والخط العمودي والشكل العمودي الموحد والحركة العمودية باستقامة نحو الاعلى، بينما توضحت بشكل ضمي بمفهوم الرمزية التي مُثل بها الجزء واريد بها الكل الانساني، والمضامين المختفية خلف النص النحتي مثل مضمون المساواة والعدالة بتوزيع الثروة التي قربها الفنان من الشجرة التي توزع الماء بالتساوي على كل الاغصان، اما مفهوم الصدق

فقد اقترب بصورة جلية من بسط اليد ووضع القلب وسط باطن اليد من دون مسكه، بوصفه صورة فنية رائعة تقرب للمتلقي مفهوم المصداقية العالية بواسطة وضع حياته كلها، فالقلب ان توقف او حدث له شيء مات الانسان، ولا يوجد اصدق من القلب في التعبير عن المشاعر الانسانية الممثلة بالحب والوجدان والتسامح بين البشر فالقلب الطيب اساس الوحدة والتسامح وانعدام التنافر بين البشر والتي نحتها الفنان ابراهيم على عمله الفني كونه يُحب توثيق المثل الدينية السامة والقيم الاخلاقية التي دعا الى تحقيقها الدين الاسلامي وأكدها رسول الرحمة والمحبة نبينا محمد (ص) لهذا نحت الفنان (**القلب الطيب يجب ان نحافظ عليه**) وللتأكيد على طيبة هذا القلب نحت الفنان القلب بملمس ناعم متضاد مع ملمس اليد الخشن المتعب من التزامات الحياة، بمعنى ان القلب لا يتأثر بكل الظروف المحيطة به ان كان اساسه اكسيولوجي ويطبق المثل والقيم العليا التي أكها نبي الاسلام محمد(ص) في الاحاديث النبوية الشريفة.

**انموذج رقم (3)**

**الحديث الشريف**

**(اسمح، يسمح لك)**

**غلاف كتاب الفنان: حنان الجويد**

**عنوان العمل: شجرة الاديان(غلاف كتاب)**

**المادة: زيت والوان بوستر على الورق**

**وتصميم بالحاسوب فوتو شوب**

**القياس: 25×20 سم**

**تاريخ الانتاج: 2019**

**العائدية: غلاف كتاب**

غلاف كتاب بعنوان(التباين الاسلوبي في السرد القصصي لصورة الشهادة دراسة تطبيقية)[*] يتوسط الغلافة لوحة فنية مدمجة بين الرسم بالألوان الزيتية والبوستر مع احاطة بالتصميم الحاسوبي بواسطة برامج الفوتو شوب، مُثل بها خريطة العراق بصورة شجرة على هيئة نهري دجلة والفرات، من الجنوب البصرة حتى نهاية شمال العراق، وقد رسمت الفنانة في كل محافظة من محافظات العراق اشهر مرقد او مسجد فيها مكان اسم المحافظة، لينتهي النهرين بكوكب دري يبدأ بالأبيض المائل الى الون الازرق الفاتح وينتهي الكوكب باندماج لونه مع لون السماء وصورة كل الخريطة بلون اخضر، ويستند العمل على قاعدة بالون الاسود والاحمر ويحيط العمل اللون الابيض الناصع.

تبدأ الفنانة بتصوير كنيسة في البصرة، ثم مرقد الامام علي بن ابي طالب(ع) في النجف كونه يُعد بوابة العلم الموثق بقول نبي الاسلام محمد(ص) : "**انا مدينة العلم وعلي بابها فمن اراد العلم فليأتي الباب**"، ومرقد الامام الحسين(ع) في كربلاء، ومقام الامام علي رد الشمس في بابل، والامام الكاظم والجواد(ع) في بغداد، ومرقد العسكري في سامراء، وجامع الرمادي الكبير في الانبار، وجامع النور الكبير في كركوك، ومعبد لالش الايزيدي غرب الموصل،

* تم حذف اسم المؤلفين من غلاف الكتاب لعدم الحاجة اليهما اثناء عملية التحليل، كما تم اعتماد الواجهة الامامية من الغلاف فقط لاحتوائه على اللوحة الفنية الموسومة بـ(شجرة الاديان).

ومسجد الصواف في اربيل، ثم كنيسة، وتنتهي هذه الاماكن الدينية بكوكب دري موحد يقود العراق ضمن وحدة عضوية موحدة تحقق الوحدة والسلام بين الاديان. ان هذه اللوحة بمثابة دعوى لممارسة كل الاديان عقائدهم بسلام وبصورة اكسيولوجيا اي تمتع بني البشر بالقيم والمثل العليا في تطبيق عقائدهم الدينية من دون التأثير على الآخر؛ كونها تنبع باتجاه واحد، الا وهو وحدانية الخالق عز وجل فالمبدأ واحد وهو مبدأ التوحيد، وحقيقة هذا التوجه بمختلف الطرق التعبدية سواء بالدعاء ام الصلاة ام اعتماد الاقوال والاحاديث الشريف كلها على حدٍ سواء تؤدي الى التقرب من الخالق عز وجل، وهذا ما نجده مثال واضح لتطبيق الحديث الشريف (**اسمح، يسمح لك**)، وفي هذه اللوحة التي يقصد منها اسمح لي بان اقوم بتعاليمي الدينية اسمح لك بان تؤدي مراسيمك الدينية، فان روح التسامح الاكسيولوجية بتطبيق المثل والقيم العليا من دون التدخل بمعتقدات الاخر لتعم روح المحبة والعدالة والمساواة بين كل الطوائف والاديان لهذا كان اسم هذا العمل الفني بـ(شجرة الاديان) فان هذه الشجرة تعيش بواسطة الحصول على الماء من الجذور التي توصل الماء للساق والاغصان فان قطعت الساق ماتت كل الاغصان من دون تفريق فعلى الجميع ان يتعاون للمحافظة على المجتمع من الآفات والامراض النفسية التي تفتك بالمجتمع وان حصل خلل في ساق الشجرة لن يؤثر ذلك على طرف واحد كون الماء والثروات سوف تقل على الجميع وسوف يكون الجميع مهدد بالموت؛ لهذا رسمت الاغصان كلها بلون بني غامق موحد للجميع كون مصيرهم واحد.

ان الشكل الموحد بصورة فنية عضوية واحدة كان له الدور الابرز في العمل الفني، مضافاً الى ذلك لون ارضية الاغصان الخضراء التي تدل ان بهذا التعاون والتسامح يعم الخضار، بمعنى تزداد ثروات البلد وينمو ويتطور بكذا ثقافة اكسيولوجيا تتمتع بالمثل والقيم الاخلاقية الدينية التي تعترف بعقائد الآخر ولا تتدخل بها؛ ليعم السلام والمحبة والصدق بين الاديان والتصالح منطلقة نحو توحيد الخالق والابتعاد عن المصالح المادية الفانية التي هي السبب الرئيس لكل انواع الخلافات بين الاديان.

استخدمت الفنانة هنا الحركة المنحنية المتصاعدة نحو الاعلى كدلالة على الليونة وتقبل الآخر بكل معتقداته والنظر اليه بوصفه جزء اساسي من مجتمعه، ان هذه الحركة تتسم بالهدوء والرفق بالآخر للتعرف عليه بصورة فنية متحضرة، وهي تطبيق كامل للحديث الشريف (**اسمح، يسمح لك**) ان الفنانة ارادة ايجاز المعنى وجعل لوحتها صالحة لكل زمان؛ كونها اتخذت من الاماكن المهمة لكل محافظة بوصفها الاثر الابرز في هذه المحافظة؛ لتطبق هذا الحديث الشريف الموجز والصالح لكل زمان ومكان فهو حيث اكسيولوجيا يتمتع بقيم مثالية حضارية وثقافية ينطوي في معانيه مضامين لانهائية.

ان اللون كان له تأثير فعال لهذا العمل، نجد الارضية بلون اسود واحمر للدلالة على انتهاء كل بني البشر الى الموت سواء اكان هذا بموت طبيعي وارتداء السواد عليه ام بالقتل، وارضية الاماكن الدينية الممثلة باللون الاخضر التي سبق ان تم الاشارة لها، واعلى العمل باللون الازرق مع الكوكب الدري باللون الابيض وتدرجات الازرق الفاتح الذي يرمز الى وحدة الاديان بواسطة الوحدانية للخالق لا غير، فقد اشترك هنا وحدة الشكل الدائري مع وحدة اللون بتوحيد روح الاكسيولوجيا بسائر العمل، ويحيط العمل اللون الابيض الناصع؛ لشد انتباه المتلقي نحو معاني العمل وقراءته بصورة واضحة.

وعليه نجد ان الشكل الموحد والخط المنحني الذي مثل الحركة المنحنية المتصاعدة نحو الاعلى مع الالون (الاخضر، الابيض، الازرق، الاسود، الاحمر، واللون البني الغامق) كلها تعاونت معاً لإظهار معاني الاكسيولوجيا، لتطبيق الحديث الشريف بصورة فنية تعكس الصورة البلاغية للحديث.

**الفصل الرابع: اولاً: نتائج البحث**

في ضوء تحليل عينة البحث ، تم التوصل إلى جملة نتائج وكالاتي:

1. اكدت جميع نماذج العينة على مفهوم الاكسيولوجيا بوحدة عضوية واحدة توحد كل الاديان تحت مظلة التوحيد للخالق (عز وجل).

2. يتمتع العمل بالصورة الفنية الاكسيولوجية المثالية فقد نفذ بصورة تجريدية مثالية مبتعدة عن الصيغ المادية الفانية والقابلة الى الزوال، مظهر أشكال تجريدية مسطحة احتوت على البعد الثالث بواسطة الاستفادة من اللون الغامق والفاتح كما في انموذج رقم (1) التي تحوي تطبيقات الحديث الشريف في النموذج نفسه.
3. تفتح الحروف الانكليزية المقطعة افق النص على كم كبير من الافكار ليصل بالقارئ الى افق التوقعات، فتجعل القارئ مشارك في العملية الفنية كما في انموذج رقم (1)، والتي تعد تطبيق للحديث مع النموذج نفسه.
4. ظهر صراع بين الاضداد مثل (السعادةH يقابلها الحزنS) و(الحرب W يقابله الحب L) من اجل الوصول الى اكسيولوجيا مثالية بين هذه المتضادات لهذا يؤطر اللون الغامق العمل الفني، كما في انموذج رقم(1) والذي يُعد تطبيق للحديث الشريف رقم(2)(**بشروا ولا تنفروا**).
5. صورت الاكسيولوجيا الدينية الموحدة اي تمتع بني البشر بالقيم والمثل العليا في تطبيق عقائدهم الدينية من دون التأثير على الآخر؛ كونها تنبع باتجاه واحد، الا وهو وحدانية الخالق عز وجل فالمبدأ واحد وهو مبدأ التوحيد، كما في انموذج(3)، وهذا ما نجده مثال تطبيقي واضح للحديث الشريف (**اسمح، يسمح لك**).
6. حول الفنان واقع الذاكرة العربية بفعل التخيل الى فن ينتقد ويوثق بصورة فنية تجريدية ورمزية بواسطة الالوان التي تزخر بالمعاني وتحاول ان تنطق عن فحوى ما يريد الفنان قوله للمتلقي كما في انموذج(1)؛ لتطبيق الحديث الشريف (**ان الدين يسر، ولن يشاد الدين احد الا غلبه، فسددوا وقاربوا**)،
7. وظف الفنان اللون الاخضر بوسط اللوحة للإعلان عن الوسطية كما ورد في الحديث الشريف(**بعثت بالحنيفية السمحة السهلة البيضاء**) هي افضل اختيار للإنسان لنشر روح معنوية اكسيولوجية مثالية لهذا ترك الفنان بعض البقع البيضاء في مختلف ارجاء العمل الفني لنشر روح التسامح والصفح عن الاخر تطبيقاً لقول رسول الرحمة النبي محمد(ص)، كما في انموذج رقم (1، 3).
8. توظيف الحركة الانسيابية بواسطة توزيع الالوان والخطوط منح الفنان حركة مرنة داخل سطحه التصويري، ليحاول التقريب بين الدول تطبيقاً لقول الحديث(**فسددوا وقاربوا**) ومنع الخلاف بسبب تنوع الاديان ومن يقف بوجه هذا التنوع الديني لن يحصد غير الحروب والخسران، فالفنان هنا يبحث عن المثالية ونشر الحب بين مختلف الدول العربية ونبذ الحروب. كما في انموذج رقم (1).
9. فعل الفنان دور المتلقي ورؤياه الاكسيولوجية من السلبية الى الايجابية من جهة، وان يقدم الصورتان صورة الحرب والدمار باستخدامه للالوان الغامقة مثل (الاسود والرصاصي والاحمر والبني المحمر)، وصورة الحب والسلام باستخدامه للالوان الفاتحة مثل (الابيض والاخضر والاصفر الازرق الفاتح)؛ ليجعل المتلقي بصدد صورتين وترجيح الافضل للانسان الحب ام الحرب ينتشر الحب بوجود العدل والمساواة والتسامح والحب بالعكس من ذلك، السعادة ام الحزن، وهذه اكسيولوجيا نقدية يتمتع بها هذا الفنان وهو تطبيق للحديث الشريف (**ان الدين يسر، ولن يشاد الدين احد الا غلبه**) كما في انموذج رقم (1).
10. ان الحركة باتجاه الاعلى المتغيرة الاتجاهات انما تدل عن ان الجميع سوف يتجهون الى نهاية واحدة سواء تم اختيار صورة الحب ام الحرب ولن يبقى الا الذكرى وهذا رؤية تطبيقية للحديث الشريف (**ولن يشاد الدين احد الا غلبه**) كما في انموذج رقم (1) وحركة اليد تشير الى الاعلى كما في انموذج(2، 3).
11. اعطت الحركة المنحنية المتصاعدة نحو الاعلى دلالة على الليونة وتقبل الآخر بكل معتقداته والنظر اليه بوصفه جزء اساسي من مجتمعه كما في انموذج (3)، وهي تطبيق كامل للحديث الشريف (**اسمح، يسمح لك**) ان الفنانة ارادة ايجاز المعنى وجعل لوحتها صالحة لكل زمان؛ لتطبق هذا الحديث الشريف الموجز والصالح لكل زمان ومكان فهو حديث اكسيولوجي يتمتع بقيم مثالية حضارية وثقافية ينطوي في معانيه مضامين لانهائية.
12. حملت الخطوط العمودية رمزية حملت عدة معاني، نذكر منها:

أ. الخطوط العمودية الثلاث: التطور العمري (الطفولة والشباب والكهولة) من دون تفريق بين انسان وآخر، انها صفة من صفات الاكسيولوجيا اراد ابرازها الفنان لتوضيح مفهوم الوحدة البشرية التي اكد عليها نبي الاسلام محمد(ص) إذ قال: (**يسروا ولا تعسروا وبشروا ولا تنفروا**) كما في انموذج رقم (2، 3).

ب. الحركة العمودية لليد: دلالة واضحة عن نشر روح المحبة والتسامح وترك العسر والتوجه نوجه اليسر، كما في انموذج رقم (2)

13. وظف التشبيه مضمن معنى الوحدة العضوية فاليد الواحدة تمثل الوحدة العضوية وعدم التنافر والتباعد الذي يحمل مضامين مختفية خلف النص النحتي مثل مضمون المساواة والعدالة بتوزيع الثروة التي قربها الفنان من الشجرة التي توزع الماء بالتساوي على كل الاغصان كما في انموذج رقم (2، 3)، ونجد تطبيقات هذه الفقرة بالحديث الشريف بقوله (**وبشروا ولا تنفروا**).

14. استخدام الفنان للون واحدة متدرج بصورة متباينة غير متضادة دعم مضمون الرمزية العالية لليد، كون التباين لا يدعوا الى الاختلاف بعكس التضاد اي الاختلاف بوجهات النظر بصورة مختلفة تماماً من دون اقتراب كما في انموذج رقم(2)، وهذا ما يرفضه الحديث تماماً بقوله (**وبشروا ولا تنفروا**).

15. فسر اللون دلالات اكسيولوجية مضمونيه، فالارضية بالون الاسود والاحمر للدلالة على انتهاء كل بني البشر الى الموت سواء اكان هذا بموت طبيعي وارتداء السواد عليه ام بالقتل، واعلى العمل باللون الازرق مع الكوكب الدري باللون الابيض وتدرجات الازرق الفاتح الذي يرمز الى وحدة الاديان بواسطة الوحدانية للخالق لا غير، امتزجت وحدة الشكل الدائري مع وحدة اللون لتوحيد روح الاكسيولوجيا بسائر العمل، ويحيط العمل اللون الابيض الناصع؛ لشد انتباه المتلقي نحو معاني العمل وقراءته بصورة واضحة كما في انموذج(3).

16. اقترب مفهوم الصدق بصورة جلية من بسط اليد ووضع القلب وسط باطن اليد من دون مسكه، بوصفه صورة فنية رائعة تقرب للمتلقي مفهوم المصداقية فلا يوجد اصدق من القلب في التعبير عن المشاعر الانسانية الممثلة بالحب والوجدان والتسامح بين البشر فالقلب الطيب اساس الوحدة والتسامح وانعدام التنافر بين البشر التي اكد عليها رسول الرحمة والمحبة نبينا محمد (ص) ونحت مفهومها الفنان (**القلب الطيب يجب ان نحافظ عليه**) كما في انموذج(2).

17. مُثل مفهوم الطيبة بالقلب ذو الملمس الناعم متضاد مع ملمس اليد الخشن المتعب من التزامات الحياة، بمعنى ان القلب لا يتأثر بكل الظروف المحيطة به ان كان اساسه اكسيولوجي ويطبق المثل والقيم العليا التي أكدها نبي الاسلام محمد(ص) في الاحاديث النبوية الشريفة اذ قال(**رحم الله رجلا سمحا، اذا باع، واذا اشترى، واذا اقتضى**). كما في انموذج (2)

**ثانياً: الاستنتاجات:** في ضوء النتائج التي تم التوصل الى جملة استنتاجات وكالآتي:

1. تتمتع الثقافة الاكسيولوجيا بالمثل والقيم الاخلاقية الدينية التي تعترف بعقائد الآخر ولا تتدخل بها؛ ليعم السلام والمحبة والصدق بين الاديان والتصالح منطلقة نحو توحيد الخالق والابتعاد عن المصالح المادية الزائلة التي هي السبب الرئيس لكل انواع الخلافات بين الاديان.
2. مَثل الفنان العراقي المعاصر في اعماله الفنية سواء في الرسم ام النحت او اغلفة الكتب توجهاته الاكسيولوجية المثالية؛ لترسيخ مفاهيم المثالية وتوثيق التسامح الديني الذي جاء به القران الكريم والحديث الشريف.
3. شكلت اعمال الفن العراقي معاصر اسلوب دفاعي وتطبيقي لمفاهيم الصدق والعدالة والمساواة التي وردت في الحديث الشريف؛ لأجل نشر التسامح الاكسيولوجي في المجتمع العربي.
4. تساهم الوحدة العضوية في اعمال الفن العراقي المعاصر على تطور المجتمع العربي؛ وذلك لتطبيقها المفاهيم الاكسيولوجية التي جاء بها نبي الاسلام التي تنشر مفاهيم(الصدق، العدالة، المساوات وروح التسامح بين الاديان).

5. دمج الفن العراقي المعاصر بنية اعماله الفنية بين الواقع والخيال، لتمثيل البنية الشكلية للاكسيولوجية؛ من اجل استلهام وتوضيح المثل والقيم التي جاءت في الحديث الشريف لتتجه نحو القصدية.
6. اعلن الفن العراقي المعاصر مبدأ التعددية في القراءات وعدم التكامل في بنية اعماله الفنية لفتح افق التوقعات بواسطة ترك فجوات داخل العمل الفني؛ ليُساهم الجمهور في اكمال العمل الفني والتي عُدة بصورة غير مباشرة نوع من التطبيق للحديث الشريف الذي يُعد بمثابة المثل والذي يطبق بمواضع لا نهائية فهو معاصر لكل زمان ومكان.
7. عمل الشكل الموحد مع الخط المنحني ذو الحركة المنحنية المتصاعدة نحو الاعلى مع الالوان، إظهار معاني الاكسيولوجيا؛ لتطبيق الحديث الشريف بصورة فنية تعكس الصورة البلاغية للحديث.
8. جاء الفن العراقي المعاصر عنصراً توثيقياً وتسجيلياً لبعض المفاهيم الاكسيولوجية التي جاءت في الحديث الشريف؛ عن طريق تصويرها وتفسيرها مستعيناً بالتباين اللوني تارة والتضاد اللوني تارة اخرى.
9. توضحت معاني الاكسيولوجيا بشكل صريح وضمني، صريح بواسطة الشكل العمودي الموحد والحركة العمودية نحو الاعلى، وضمني بمفهوم الرمزية التي مُثل بها الجزء واريد بها الكل الانساني؛ انما هي تطبيق للاحاديث النبوية الشريفة التي تتضمن المعنى القريب الصريح الذي يدركه عامة الناس والمعنى البعيد الضمني الذي يدركه ذوي العلم.

**ثالثاً: التوصيات**: في ضوء النتائج التي تم التوصل نجد التوصيات الاتية:

1. تنفيذ اعمال فنية تنشر روح التسامح والمساواة بين الاديان؛ لتقوية الاواصر بين البلدان العربية من جهة وابعاد التهم عن العرب والاساءة الى الاسلام من جهة ثانية.
2. نشر الوعي الثقافي والفني الاكسيولوجي بواسطة الآيات القرآنية واحاديث الرسول (ص)؛ لتضييق الخناق على الجماعات المدعية بأنها اسلامية وتنشر فكر غير اسلامي وتلصقه بالإسلام.
3. رابعاً: المقترحات: دراسة (ايكولوجيا التسامح الديني وانعكاساتها على الفن العربي المعاصر).

**المصادر:**

- **الكتب**


1. عبد العزيز بن عثمان التويجري: فعالية قيم الحب والتسامح والتعايش من خلال المفاهيم القرآنية، مؤسسه ال البيت الملكية للفكر الاسلامي، كتاب عن المؤتمر العام الرابع عشر، عمان المملكة الأردنية الهاشميه،2007.
2. عبد الله اليوسف : الامام الحسين( ع) نهج التسامح، ط1، العتبة العباسية المقدسة، كربلاء- العراق ، 2018.
3. محمد سراج الدين قحطان واخر: المنهج النبوي في نشر مبادئ العفو والتسامح بين المسلمين، كليه العلوم الإسلامية، جامعه بغداد، 2015.


- **الرسائل:**


4. عبد الله محمد احمد ربابعة: التسامح بين القران الكريم والعهد الجديد دراسه مقارنه، جامعه ال البيت، رساله ماجستير منشوره، 2006.
5. محمد عبد الحسن عودة العنزي: نسق التواصل والمثاقفة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، دراسه تحليلية، رسالة ماجستير، جامعه بغداد، 2012.


- **المجلات:**


6. امل مبروك عبد الحليم: مبحث القيم العلاقة بالدين و بالفلسفة، مجلة جامعة عين الشمس، قسم الفلسفة، كليه الآداب، مج. 17، ع. 65، حزيران 2019.
7. محمد صالح جواد مهدي، المؤاخاة بين المهاجرين والانصار نظامها؛ اهدافها. اثارها، مجله مداد الآداب، العدد الرابع، بلا تاريخ.

8. نجم عبد الرحمن خلف : مقومات التسامح الاجتماعي في ضوء القران الكريم، مجلة الدراسات الإسلامية والفكر للبحوث التخصصية 63 ، ع1، مج1، 2015.

- **المقابلات:**

9. مقابلة أُجريت مع الفنان كاظم نوير في جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة- قسم التربية الفنية، يوم الاحد المصادف2015/12/20.

# العمل الفني بين النظرية و التطبيق في كتابات محمد مرتاض – دراسة في نماذج مختارة.

**عمـارة عبد الرحمن، سنة أولـى دكتـوراه، جامعة يحيى فارس/ المدية**

**إشراف: أ. د حميداتو علي**

**الملخص:**

يعتبر محمد مرتاض من النقاد القلائل في الجزائر، الذين جمعوا بين التأليف النقدي و الإبداع الفني، وقلما وجدنا ناقدا يكتب الشعر، أو ناقدا يؤلف الروايات، و إن وجدوا فهم قلة يعدون على أصابع اليد. فهو ناقد و روائي في نفس الوقت، و لنا في أعماله الأدبية (ثمن الحرية)، ( و أخيرا تتلألأ الشمس) خير دليل.

**الكلمات المفتاحية:**

التأليف النقدي- الإبداع الفني- ثمن الحرية- محمد مرتاض.

**Abstract :**

Mohamed Murtaad is one of the few critics in Algeria, who have combined critical writing with artistic creativity, and we rarely found a critic who writes poetry, or a critic who writes novels, and if they find a few who count on the fingers of the hand. He is both a critic and a novelist, and in his literary works (the price of freedom), he (and finally the sun shines) is the best proof.

**Keywords:**

Critical authorship- artistic creativity - price of freedom - Mohammed Murtaad.

يعتبر (محمد مرتاض) من النقاد القلائل، الذين جمعوا في كتاباتهم بين الإبداع الفني و التنظير النقدي؛ فإضافة لكونه قارئا جيدا للتراث، نجده في جل كتاباته يعرض لما جَدَّ من نظريات على الساحة النقدية، يناقشها ويعرض مصطلحاتها، بل و يتعدى ذلك أحيانا إلى مقارنتها بما يناظرها في الفكر النقدي العربي عموما، و الجزائري على وجه الخصوص. و كل هذا في إطار المثاقفة و حوار الآخر، على اعتبار أن العلم و الفن عابران للحيز الزمكاني؛ تتلقاهما البشرية في كل حين، تغربل منهما ما شاءت، و تُحيّن منهما ما لم يعد صالحا للزمن الذي تعايشه... كل هذا في ضوء التراكم المعرفي و الفني مع مرور الزمن، و تقدم العقل البشري، و نمو الذائقة الفنية لديه.

و قبل أن نضع القارئ الكريم في خضم الموضوع، لا بأس أن نعرض لبعض الأسماء الجزائرية، التي جمعت بين الإبداع الفني، و التنظير للفن.. باعتبار أن الفن هو التسمية الذوقية لكل ما يروق النفس الإنسانية؛ سواء أكان رسما أو غناءً أو شعرًا أو نصًّا مسرحيًّا أو سينيمائيا أو روائيًّا... كل أولئك يندرج فيما يسمى بالعمل الفني.

أما فيما يتعلق بالتنظير للعمل الفني، فيتوقف الأمر على نوع هذا العمل الفني. و باعتبار أننا في حقل الأدب، فيمكن إدراج كل المناهج النقدية التي حاولت التنظير للعمل الفني، وبَحَثَتْ كيفية مقاربته بما تمتلك من أدوات ومقولات؛ ابتداء من الشكلانية الروسية (1915) مرورا بالبنيوية، ثم الأسلوبية ثم نظريات التلقي ثم ما عرف بعد ذلك بالتفكيكية... إلى غير ذلك من المناهج و المقاربات، التي لا يسع المقام للخوض فيها.

و من النقاد الجزائريين، الذين جمعوا بين الإبداع الفني و التنظير للفن، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: عبد الملك بومنجل[1]، فهو شاعر و ناقد، يمتلك في جعبته العديد من مؤلفات النقد و الدواوين الشعرية، أضف إلى

[1] من مؤلفاته : أنتِ أنتِ الوطَن (ديوان شعر)، و له: النثر الفني عند البشير الإبراهيمي (نقد)... و غير ذلك.

ذلك: عبد الملك مرتاض[1]، الذي يتربع على عرش النقد الجزائري منذ مدة، بمؤلفاته الكثيرة في شتى مجالات اللغة والأدب و النقد و الفكر.. و له محاولات في كتابة الرواية. ناهيك عن يوسف وغليسي[2]، الذي يعد من أنجب تلامذة عبد الملك مرتاض، و أكثرهم جدية في التأليف النقدي و الإبداع الشعري. كما يمكن إضافة السعيد بوطاجين[3]، صاحب الروايات الساخرة، و الكتابات في مجال السرديات أو ما يعرف بعلم السرد Narratologie.

هذا، و إن نقاد الأدب في الجزائر كثيرون، بعضهم يكتب في النقد السردي خالصا، و آخر يكتب في النقد الشعري، و بعضهم يجمع بين هذا و ذاك، بل إن بعضهم من جمع بين الإبداع الأدبي: الكتابة النثرية و الشعرية (رواية- مسرح..- شعر) و الكتابة النقدية على اختلاف المناهج المستعملة في مقاربة النصوص الأدبية و الفنية.

**•الفن: المصطلح و المفهوم:**

ذكر ابن خلدون (ت808ه) في كتابه المقدمة أقسام الكلام، فقال: " اِعْلَمْ أنَّ لِسانَ العَرَب و كلَامهم على فَنَّيْنِ في الشّعْرِ المَنظُومِ، و هو الكلام المَوْزُونُ المُقَفَّى و معناهُ الذين تكُونُ أوزَانُهُ كُلّها على رَوِيٍّ واحدٍ و هو القافية. و في النَّثْرِ و هو الكلامُ غير المَوْزُونِ... فأما الشعر فمنه المَدْحُ و الهِجَاءُ و الرِّثَاءُ. و أمَّا النَّثرُ فمنه السَّجْعُ الذي يُؤتَى به قِطَعًا، و يُلتزم في كلِّ كلمتيْنِ منه قافيةً واحدةً... و منه المُرْسَلُ، و هو الذي يُطلق فيه الكلام إطلاقا و لا يُقَطّعُ أجزاءً، بل يُرسل إرسالًا من غير تقييد بقافية و لا غيرها. و يُستعمل في الخُطَبِ والدُّعاء و ترغيب الجمهور و ترهيبهم..."[4] و ورد في لسان العرب، " الفَنُّ: وَاحِدُ الفُنُونِ، و هي الأنوَاعُ، و الفَنُّ: الحَالُ. و الفَنُّ: الضَّرْبُ مِنَ الشَّيْءِ، و الجَمْعُ أفْنَانٌ و فُنُونٌ (...) وَ رَجُلٌ مِفَنٌّ: يَأتِي بالعَجَائِبِ..."[5] و بالتالي، فالفن ضمن هذا السياق، لا يخرج عن كونه إحدى ثلاثة أشياء: الفنُّ بما هوَ حَالٌ، و الفنُّ بكونه ضَرْبًا من الشَّيْءِ، و الفنُّ على أنّه الأمْرُ العُجَابُ الذي يُبْهِرُ العَقْلَ و يأخُذُ بتلابِيبِ الفُؤادِ، يهُزُّهُ هَزًّا.

و نجد أيضا، في ذات المعجم، أن الفن يدل فيما يدل عليه، على الأسلوب؛ ففي تعريفه له، يقول ابن منظور (ت711ه): " و الأسلوبُ بالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقالُ: أخَذَ فُلانٌ فِي أسَالِيبَ مِنَ القَوْلِ أيْ أفَانِينَ مِنْهُ"[6]

تطرح التعريفات أعلاه إشكالية مهمة، هي إشكالية الجنس الأدبي أو النوع الأدبي؛ فأما التقسيم العام، فهو الشعر و النثر. و في محاولة للتدقيق أكثر، يتواصل التقسيم داخل النوعين نفسيْهما؛ ففي الشعر ثمة أغراض كالمدح و الهجاء و الرثاء و غيرها. و في النثر أنواع شتى كالخطبة و القصة و الرواية و النص المسرحي و النص السينيمائي... إلخ، و هي القضية التي أفاضت فيها الكتب المعاصرة و أسالت فيها الكثير من الحبر.

إنه من الصعوبة بمكان، أن نعلم حقيقة أوّل من تكلّم في الفنّ و بثّ إلينا مفهومه، غير ذاك القول الجميل، الذي أورده (أمين نخلة) يقول فيه: "وُلِدَ الفَنُّ يَوْمَ قَالتْ حَوَّاءُ لآدَمَ مَا أجْمَلَ هَذِهِ التُّفَّاحَةَ"[7] !

---

[1] ناقد جزائري غني عن التعريف.. من مؤلفاته : دماء و دموعٌ (رواية)، وادي الظلام (رواية)، و له: نظرية النص الأدبي، و كتاب: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لأهم نظرياتها... كلاهما عن دار هومة (الجزائر)... و مؤلفاته كثيرة يقصر المقام عن الإحاطة بها.

[1] من مؤلفاته: تغريبة جعفر الطّيّار (مجموعة شعرية)، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1990-1970)، في ظلال النصوص...، مناهج النقد الأدبي، خطاب التأنيث...، كلها صادرة عن دار جسور (الجزائر)... إلى غير ذلك من المراجع.

[2] من مؤلفاته : السرد و وهم المرجع، الترجمة و المصطلح...كلاهما عن منشورات الاختلاف. و من إبداعاته: حذائي و جواربي و أنتم (رواية)، أعوذ بالله (رواية)، اللعنة عليكم جميعا (رواية)...إلى غير ذلك من المؤلفات.

[4] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، (2009م)، مقدمة ابن خلدون، إعتناء و دراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ص644.

[5] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، (دت)، لسان العرب، دار صادر، دط، بيروت، ج13، ص326، مادة: فنن.

[6] ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص473، مادة: سلب.

[7] أحلام مستغانمي، (2019م)، شهيا كفراق، نوفل، دط، بيروت لبنان، ص180.

**• الفن عند الغرب: (كتاب: نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآرن... نموذجا)**

لعل أعمق الكتب التي تناولت إشكالية الفن الأدبي و الدراسة الأدبية، كتاب: نظرية الأدب لصاحبيه: رنيه وليك، و آوستن وآرن؛ و خاصة في الفصل الأول، و الفصل الحادي عشر، و الفصل الثاني عشر، و الفصل السادس عشر؛ ففي الفصل الأول: الأدب و الدراسة الأدبية، ناقش الكتاب الفرق بين الأدب و الدراسة الأدبية، باعتبارهما "نوعان من النشاط يتميز أحدهما عن الآخر. الأول نشاط خَلَّاقٌ – فهو فَنٌّ، بينما الآخر إن لم يكن علمًا بأدقِّ معاني هذه الكلمة – فهو ضربٌ من المعرفة أو التحصيل"[1] ينشأ بعد وصف الأعمال الأدبية و تصنيفها و تفسيرها.

ثم نوقشت قضية أخرى، لا تقل عن سابقتها أهمية، و هي قضية: هل الدراسة الأدبية معرفة ؟ أم أنها خلقٌ ثانٍ ؟ معتبرين أن "محور المشكلة هو كيفية إيجاد أساس عقلي لمعالجة الفن، و الفن الأدبي على وجه التخصيص. هل يمكن تحقيق ذلك؟ "[2]، فتم اقتراح جملة من الاقتراحات، من بينها: اعتماد المناهج المعتمدة في العلوم الطبيعية، التي تقوم على الموضوعية و النزاهة عن الميل الشخصي... إلى غيرها من المعارف، انتهى في نهاية الفصل، إلى اعتبار الخوض في مثل هذا المجال مدعاة لفتح الباب أمام البحث في ميدان تصنيف العلوم، أو ما يعرف حاليا بالإبستيمولوجيا[3].

أما في الفصل الحادي عشر، فنوقشت فيه قضية: الأدب و الفنون الأخرى، و هي قضية على درجة من الأهمية؛ كونها تفتح بابا على تلاقح المعارف و الفنون؛ فكم من رسام استلهم لوحته من قصيدة شعرية، و كم من شاعر أبدع نصه من مشاهدة لوحة فنية...، و هذا كله في إطار: "المصادر، و المؤثرات، و الإستلهام و الإقتران"[4]، فكلٌّ يأخذ عن الآخر، شعر بذلك أم لم يشعر، قصدًا أو عن غير قصدٍ؛ سواء على مستوى الإيقاع، أو الصورة الذهنية، أو التشكيل الفني رسما أو رقنًا للكلمات... إلى غير ذلك من أشكال المقارنة بين الفنون الجميلة، المعبّرة عن الذات الإنسانية و أحوالها، و عن الطبيعة و تقلباتها، و تفاعل كل ذلك مع بعضه البعض، و أثر كلٍّ منها في المتلقي، باعتباره معيار الحكم في مرحلة من المراحل.

هذا، و قد ناقش الفصل أيضا، مسألة التنظير لكل تلك الفنون، و ما تطرحه من تساؤلات؛ فالشعر –على سبيل المثال لا الحصر- فن أدبي رائق، و قد اجتهد كثيرون في تعريفه و التنظير له، من لدن (أفلاطون) و (أرسطو) إلى يوم الناس هذا[5]، و نشأ في إثر ذلك نظريات، من بينها: نظرية المحاكاة، نظرية التعبير، نظرية الانعكاس، نظرية الخلق؛ و غيرها من النظريات ضمن نظرية عامة هي نظرية الأدب.[6]

أما الفصل الثاني عشر من الكتاب، فناقش قضية: تحليل العمل الفني الأدبي، معتبرا أنّ "نقطة البداية الطبيعية و المعقولة في البحث الأدبيّ هي تفسير و تحليل الأعمال الأدبية ذاتها. إذ أنّ الأعمال الأدبية هي التي تبرّر في النهاية اهتمامنا بحياة الكاتب، و بيئته الإجتماعية، و كلّ العملية الأدبية"[7] و هو الأمر الذي ناقشه هانس روبيرت

---

[1] رنيه وليك، أوستن وآرن، (1991م)، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ط3، الرياض/ المملكة العربية السعودية، ص23.

[2] رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب ، ص24.

[2] تنقسم كلمة إبستمولوجيا إلى مفردين: مفرد (إبستمي) الذي يعني في اللغة اليونانية القديمة العلم، و مفرد (لوغوس) الذي يعني في اللغة نفسها، الحديث، الخطاب. ينظر للمزيد: عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، (2012م)، الحداثة و ما بعد الحداثة، دار الوعي للنشر و التوزيع، ط2، رويبة الجزائر، ص331.

[4] المصدر السابق، ص174.

[5] ينظر على سبيل المثال لا الحصر: أميرة حلمي مطر، (1998م)، فلسفة الجمال (أعلامها و مذاهبها)، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، القاهرة (مصر).

[6] ينظر على سبيل المثال لا الحصر : إبراهيم خليل، (2010م)، في نظرية الأدب و علم النص بحوث و قراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)/ منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، ص89.

[7] رنيه وليك، أوستن وآرن، (1991م)، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، ص191.

ياوس (Hans Robert Jauss) حين قال: "أنّ قيمة عمل أدبيٍّ و مرتبته لا تُستنبطان من الظّروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته و لا من موقعه فحسب ضمن تطوّر الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معاييرَ أدقّ من ذلك هي وقْعُ هذا العمل و "تلَقِّيهِ" و تأثيره و قيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة. و إذ حدث للمؤرّخ أنِ اقتصَرَ، بدعوى الموضوعية، على وصف ماضٍ غابرٍ و تقيَّدَ بالتّراتُبية المُكَرَّسَةِ لروائع الأدب، تاركًا للناقد مهمّة الحكم على أدبِ حقبته الحاضرة، فإنّ "مسافته التاريخية" تقضي عليه بأن يظلَّ دائمًا تقريبًا مُتخَلِّفًا بجِيلٍ أو جِيلَيْنِ عن التّطور الرّاهن لفنِّ الأدب. و في أحسن الأحوال، يكون مساهما، باعتباره قارئًا سلبيًّا، في الحياة الأدبية المعاصر لها و في مناقشاتها و منازعاتها، و يصبح في أحكامه عالة على نقدٍ يحتقرُهُ سِرًّا بسبب "عدم علميّتِهِ". فماذا إذن يمكن استفادته اليوم من دراسة تاريخية للأدب لا يسَعُها إلا أن تقدم "للإنسان المتأمّل" معلوماتٍ قليلةً، و أن تُسْعِفَ "الإنسان النشيط" بنموذجٍ باهِتٍ يقتدي به، و أن تقدّم "للإنسان المتفلسف" عِبَرًا تافهة، و أن تتيح للقارئ مجرّد "إمكانية متعة جدّ نبيلة" ؟ "[1]. إنّنا حقًّا، أمام إشكالية لطالما أثارها (ياوس)، هي إشكالية (التلقي) في مقابل (تاريخية الأدب)، باعتبار أن تلقي العمل الفني يتفاوت من متلقٍّ إلى آخرَ، و قابلٌ للتّحيين و الآنية، عكس أولئك الذين يعتمدون في دراستهم للأدب على المقاربة التاريخية؛ فتكون أحكامهم مسجونة بأغلال تلك الحقبة، لا تكاد تعدوها إلا في حالات نادرة... كتلك التي نجدها في الآداب الخالدة، التي نجحت في اختراق أحياز الزمان و المكان، نظرًا لمضامينها الإنسانية.

و في سبيل دراسة الأدب، ظهرت هنالك اتجاهات شتى؛ "ففي فرنسا ظهر منهج "تفسير النص Explication de Textes". و في ألمانيا ظهرت التحليلات الشكلية المبنية على المقارنات مع تاريخ الفنون الجميلة، و هو المنهج الذي رعاه (أُسكار والزل Oskar Walzel)، و هناك على وجه الخصوص الحركة البارعة للشكليين الروس و أتباعهم من التشيكيين و البولنديين... و في إنجلترا أبدى بعض تلامذة (أ . أ. ريتشاردز I. A. Richards) اهتمامًا كبيرًا بالنص الشعريّ، و كذلك في الولايات المتحدة جعل مجموعة من النقاد دراسة العمل الفني مركزًا لاهتمامهم.."[2] لينتهي الفصل في الأخير، إلى اعتبار العمل الفنّي موضوعا للمعرفة قائما بذاته له وجوده الخاص. فهو ليس واقعا ملموسا (كالتمثال) و لا واقعا ذهنيا (مثل الإحساس بالضوء أو بالألم) و لا مجردا (مثل فكرة المثلث). هو نظام معايير لمفاهيم متداخلة الذاتية و لا بد أن نفترض أنه يوجد في إيديولوجية جماعية، يتغير معها، و يُتوصل إليه بالخبرات الفردية الذهنية القائمة على البناء الصوتي لجمله.[3]

و من المهم جدا، أن نشير في ذات السياق، إلى أنّ أهمّ إرهاصات الاهتمام بالعمل الفني في ذاته، كانت مع جهود الشّكلانيين الروس، الذين أكّدوا على أهمية الشكل و المضمون، و على ضرورة مقاربة النص الأدبي في أدبيته؛ فهذا أحد أنصار الحركة الشكلانية (بوريس إيخنباوم B. Ekhenbaum) يقول: "إنّ ما يميّزنا في نظرية المنهج الشّكلي (la théorie de la méthode formelle) هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية (...) لقد طرحنا، و ما نزال نطرح كأكيدة أساسية، مبدأً مفادهُ أن على موضوع objet العلم الأدبي أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميّزها عن أيّ مادة أخرى"[4] و يضيف رومان جاكبسون Roman Jakobson قائلًا: "إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية (Literatunost)"[5] و هذا خلافا للاتجاهات السياقية، التي قاربت النص الأدبي من منظور تاريخي و نفسي و اجتماعي؛ دون أن تظفر بحقيقة الأدب كاملة.

---

[1] هانس روبيرت ياوس، (2016م)، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تق و تر: رشيد بنحدو، منشورات ضفاف (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، كلمة (تونس)، دار الأمان (الرباط)، ط1، ص25، 26.

[2] رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة ، ص192.

[3] المرجع نفسه، ص211.

[4] مجموعة مؤلفين، (1978م)، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة (الكويت)، دط، عدد 221، ص171.

[5] المرجع نفسه، ص172.

و أما الفصل السادس عشر، و الذي جاء تحت عنوان: طبيعة الفن الروائي و أشكاله، فقد نوقش فيه جنس الشعر قياسا إلى جنس السرد؛ باعتبار الأول أسبق من حيث الزمن، مقارنة مع السّرد الذي لم يكن عادة، سوى أداة للتسلية و الترويح عن النفس، في شكل حكايات و قصص، يتم استلهامها من الواقع المعيش، لا بشكل حقيقي تماما، و إنما عبر قناة (الوهم الحقيقي)؛ أي جعل الوهم يبدو كأنه حقيقة. هذا فضلا عن طرح قضية الأدب قياسا إلى الزمان و المكان؛ على أنه "بشكل عام يمكن أن يُصنف على أنه فن زماني (ليميز عن الرسم و النحت التي هي فنون مكانية) و إن كان الشعر الحديث (غير القصصي) يسعى بشكل نشِطٍ ليتفادى مصيره – بأن يصبح وقفة تأملية، نسقًا يعكس ذاته"[1]

و من المصطلحات الهامة التي ناقشها الفصل، مصطلح (الحبكة) الذي يعتبر سردا كرونولوجيا للأحداث مع التركيز على السببية[2] كما أن "(الحبكة) أو (البنية الحكائية) هي نفسها مكونة من أبنية حكائية أصغر (أحداث، وقائع)... أما الأبنية الأكبر و الأشمل (مثل المأساة، و الملحمة، و الرواية) فقد تطورت تاريخيا من أشكال أولية سابقة، مثل الطرفة، و المثل، و النادرة، و الرسالة.."[3] الأمر الذي يضعنا في سياق إرجاع الأجناس الأدبية السائدة إلى أصولها و جذورها الأولى؛ فيقال مثلا في الشعر إنه جاء من الإيقاع الموجود في الطبيعة، مثلما يقال إن الرواية جاءت من النوادر و الخرافات... إلخ.

و في حقيقة الأمر، فإن كتاب نظرية الأدب هذا، من أكثر الكتب عمقا في ميدان النقد الأدبي، و أسبرها غورًا في مناقشة الفن و تحليله، عبر أكثر من قومية، و زمان.. و لولا ضيق المقام، لاستمتعنا معا في عرض قضاياه و مناقشتها.

**• الفن عند العرب... قراءة في نماذج مختارة من كتابات الناقد محمد مرتاض**

يقول (عبد الملك مرتاض) "و الأديب حين يُبدعُ عمَلًا أدبيًّا، إنما هو يتفنّن في كتابته؛ فهو، من هذه الوجهة، فنَّانٌ. و كلُّ كتابة أدبية رفيعة كالشعر الجميل، و النثر الأدبي البديع، هي فن من فنون الإبداع يمكن أن تُضافَ إلى الفنون الجميلة الأُخَر كالموسيقى و التصوير و الرقص و غيرها..."[4]

يعتبر (محمد مرتاض) من النقاد القلائل، الذين زاوجوا بين الإبداع الأدبي الفني، و النقد الأدبي؛ فإضافة إلى كونه ناقدا، فإن له محاولات في الكتابة الروائية؛ فأما مؤلفاته في النقد الأدبي فكثيرة، نذكر منها على سبيل المثال:

- النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته و تطوره حتى القرن السادس الهجري مقاربة تاريخية/ فنية. دار هومة (الجزائر).
- النقد الأدبي في المغرب العربي (بين القديم و الحديث). دار هومة (الجزائر).
- مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم محاولة تنظيرية/ تطبيقية. دار هومة (الجزائر)
- تحليل الخطاب الأدبي. دار هومة (الجزائر).
- نظرية القراءة و مستوياتها بين القديم و الحديث مقاربة تنظيرية/ تطبيقية. دار هومة (الجزائر).
- السرديات في الأدب العربي المعاصر. دار هومة (الجزائر).
- الأدب المغربي القديم نشأته و تطوره. دار هومة (الجزائر).

---

[1] رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة ، ص295.

[2] يراجع: كاتي وايلز، (2014م)، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، مر: قاسم البريسم، المنظمة العربية للترجمة (بيروت لبنان)، ط1، ص518، 519.

[3] المرجع السابق، ص299.

[4] عبد الملك مرتاض، (2007م)، نظرية النص الأدبي، دار هومة (الجزائر)، دط، ص67.

و أما في مجال الإبداع الفني الأدبي، فبحوزتنا عملان أدبيان له، هما:

- ثمن الحرية، دار البحث (قسنطينة)، ط1، 1987م.
- و أخيرًا تتلألأ الشمس، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، طبعة سنة 1999.

و فيما يلي، جولة سريعة في بعض كتابات (محمد مرتاض) النقدية و الإبداعية:

**1- كتاب: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم:**

في سياق الحديث عن (الجمال)، قال (محمد مرتاض): إننا حين "ننقل بعض التعاريف لعلم الجمال فإنما نوردها استئناسا بها لا موافقةً عليها أو اقتناعًا بتحديداتها التي حاولت أن تدلف من الواقع و لكنها لم تمسسه إلا من الطرف، و قد يكون ذلك راجعًا إلى أنّ معظم الذين عُنوا بعلم الجمال كانوا فلاسفة من وجهة – و نحن نعلم ما تعنيه كلمة فلسفة – و من وجهة أخرى، فإنّ كلّ من جاء بعد (أفلاطون) لم يقدر على أن يضيف إلى تعريفه شيئًا ذا بالٍ، مما بوَّأ تحديد (أفلاطون) هذا العلم المكانة المثلى و المراتب العلا دائمًا حتى بداية العصور الحديثة تقريبا"[1]

و حسب (محمد مرتاض)، فإن (كانت Kant) قد قام بتصنيف الفنون الجميلة تبعًا للعبقرية البشرية إلى:

- فن الكلمة (الفصاحة و الشعر).
- فن الصورة (نحت- هندسة- رسم- و فنون الحدائق).
- فن الصوت (الموسيقى).

و يضيف إليها فنونا أخرى يُسمّيها هجينةً و لها ارتباطٌ قديمٌ أو كثيرٌ بما أتى على تصنيفه، و هي: المسرح، و الغناء، و الأُبِرَا، و الرّقص.[2]

ثم تطرّق إلى تمظهرات الجمال في شعر بعض الشعراء، مثل: ذو الرمّة، الرّاعي النميري، قيس ليلى، عمر بن أبي ربيعة، أبو نواس، أبو تمّام، البُحتُري، ابن الرومي (دراسة سيميائية)، و المتنبي (لغويا و أسلوبيا).[3] و هذا في إطار اقتراب مفهوم الجمال من مفهوم ساد قديمًا في البلاغة باسم (العُدول)، و في الدراسات الأسلوبية باسم (الأسلوب)، أو ما يقال بالمصطلح المشهور: (الانزياح écart).

**2- كتاب: الأدب المغربي القديم نشأته و تطوره:**

من أهم ما عالجه مرتاض في هذا الكتاب، هو ظاهرة الوصف، معتبرا إياها أبرز ما يشكّل للشعر وجوده، يقول: "إنّ أجمل الشعر و أروعه بلا نزاعٍ هو الوصفُ (...) الوصفُ الذي ينبجسُ بماء الحياة، و يتدفق بماء الإنسانية"[4] وصفٌ بالإيجاز في غير عجز، و بالإطناب في غير خطل، مع مراعاة أساليب التأثير.

و بعد أن ناقش الظاهرة، عمد إلى التطبيق، فدرس نموذجين، جاءا معنونين على الشكل الآتي:[5]

- الوصف في الشعر المغربي غداة الخمسية الهجرية الأولى.
- تمازُج الشوق و الوصف و التفلسف في ميمية امحمد بن الطُّلْب.

**3- كتاب: السرديات في الأدب العربي المعاصر:**

يعتقد (محمد مرتاض) أنه لا تكون القصة قصة فعلا إلا إذا حَقّقت بعض الشروط، فيقول: "في تصوّرنا فإنه لا بدّ من أن تجمع القصة الأبعادَ المختلفة المكوّنة لأسسها، و أن تتّسم بالصّدق و الواقعية السحرية، و ليس الواقعية

---

[1] محمد مرتاض (2015م)، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، دار هومة (الجزائر)، دط، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، من ص86 إلى ص191.

[4] محمد مرتاض (2016م)، الأدب المغربي القديم نشأته و تطوره، دار هومة (الجزائر)، دط، ص110.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص105، 121.

الشكلية أو السطحية، لأنّ الخيال ضروريٌّ في القصص و في الفن عمومًا، كما يجمُل بالكاتب أن ينتبه إلى التطوّر الذي يعتري الشخصيات في قصصه، و أن يُعنى بتحليل هذه الشخصيات من غير تفصيل تاريخيٍّ مملٍّ"[1]. ثم يعرّجُ بعدها إلى دراسة البنية السردية في رواية الأنفاس الأخيرة لمحمد حيدار، فيدرس بناءها المعماريّ، و أحداثها، و شخصياتها، يلي ذلك دراسة الصّراع، و وجهة نظر السّارد، ثم الحوار و الحبكة، و النبرة، و يختم كلّ ذلك بدراسة معجمها الفنّي.[2]، و كلّ هذا في إطار الانتقال من التنظير إلى التطبيق.

**4- تحليل الخطاب الأدبي:**

يضمّ هذا الكتاب العديد من الدراسات، غير أننا سنجزئ فقط الحديث عن دراسة واحدة اخترناها، قام بها (محمد مرتاض)، تحت عنوان: رواية "شجرة البؤس (مقاربة تحليلية للفصل الأخير منها). و هي رواية للراحل (طه حسين). لقد تطرّق فيها إلى دراسة المعجم الفني للرواية، ثم البنى الإفرادية، ثم الجانب الأفقي للنص الذي وقف فيه على مفردات النص من حيث علاقتها بما قبلها و بما بعدها.. ليدرس بعدها الانسجام النحوي، و العنوان... يلي ذلك دراسة البنية التركيبية التي تناول فيها زمانية الجمل بالنسبة إلى لازمانيتها، و الانزياح، و الإيجاز، و الإطناب، و الفصل و الوصل، و الإيقاع، و التناص، و مستويات الخطاب... كل هذا في إطار أسلوبية النص.[3] التي تنتمي إلى اتجاه عُرف حديثًا باسم: أسلوبية الرواية، و هو مجال بحثي تطبيقي، يتداخل فيه عديد المعارف؛ كالبلاغة و لسانيات النص، و السرديات، و الصوتيات و غير ذلك.

**الأعمال الإبداعية عند (محمد مرتاض):**

لا شك أنّ للرّجل عديد المحاولات في مجال الإبداع الفني، غير أننا سنقتصر الحديث على ما في حوزتنا، بإيجاز شديد، معتمدين على أطروحة دكتوراه، لباحثة جزائرية، جاءت تحت عنوان: جهود "محمد مرتاض" في الأدب و النقد[4]. و هذان العملان الأدبيان هما:[5]

1- ثمن الحرية، دار البحث (قسنطينة)، ط1، 1987م.

2- و أخيرًا تتلألأ الشمس، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، طبعة سنة 1999.

فأما رواية (ثمن الحرية)، فكانت تصويرًا لقصة الإنسان الجزائري مع الأرض، و التزامه العميق بتحرير الوطن، و أنّ النضج الفكري للإنسان الجزائري و إدراكه، يسلّمانه للحريّة.

و أما رواية ( و أخيرًا تتلألأ الشمسُ)، فجاءت تصويرًا للمجتمع و وعيه بالواقع الوطني، و مساندته للثورة الجزائرية المباركة، التي كانت قصة شعب و وطنٍ أرادا رؤية شمس الاستقلال.

**قائمة أهم المصادر و المراجع:**


- أحلام مستغانمي، (2019م)، *شهيا كفراق*، نوفل، دط، بيروت لبنان.
- أميرة حلمي مطر، (1998م)، *فلسفة الجمال (أعلامها و مذاهبها)*، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، القاهرة (مصر).
- عبد الملك مرتاض، (2007م)، *نظرية النص الأدبي*، دار هومة (الجزائر)، دط.
- هانس روبيرت ياوس، (2016م)، *جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي*، تق و تر: رشيد بنحدو، منشورات ضفاف (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، كلمة (تونس)، دار الأمان (الرباط)، ط1.


[1] محمد مرتاض (2014م)، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة (الجزائر)، دط، ص23.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، من ص103 إلى ص146.

[3] يُنظر: محمد مرتاض (2016م)، تحليل الخطاب الأدبي، دار هومة (الجزائر)، ط2، من ص105 إلى ص136.

[4] فاطمة قاسمي، (2015- 2016م)، جهود "محمد مرتاض" في الأدب و النقد، دكتوراه علوم، إشراف: إدريس بن خويا، جامعة الحاج لخضر باتنة.

[5] المرجع نفسه، ص10.

- إبراهيم خليل، (2010م)، *في نظرية الأدب و علم النص بحوث و قراءات*، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)/ منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1.

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دت، *لسان العرب*، دار صادر، دط، بيروت، ج13، ص326.

- رنيه وليك، أوستن وآرن، (1991م)، *نظرية الأدب*، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ط3، الرياض/ المملكة العربية السعودية.

- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، (2009م)، *مقدمة ابن خلدون*،إعتناء و دراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة الجزائر.

- عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، (2012م)، *الحداثة و ما بعد الحداثة*، دار الوعي للنشر و التوزيع، ط2، رويبة الجزائر.

- كاتي وايلز، (2014م)، *معجم الأسلوبيات*، تر: خالد الأشهب، مر: قاسم البريسم، المنظمة العربية للترجمة (بيروت لبنان)، ط1.

- مجموعة مؤلفين، (1978م)، *مدخل إلى مناهج النقد الأدبي*، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة (الكويت)، دط، عدد 221.

- محمد مرتاض، (2014م)، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة (الجزائر)، دط.
- محمد مرتاض، (2015م)، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم مقاربة تنظيرية/ تطبيقية، دار هومة (الجزائر)، دط.
- محمد مرتاض، (2016م)، الأدب المغربي القديم نشأته وتطوره، دار هومة (الجزائر)، دط.
- محمد مرتاض، (2016م)، تحليل الخطاب الأدبي، دار هومة (الجزائر)، ط2.

# الفن كتعبير قيمي لبناء الوجود الانساني

**Art as a valuable experssion for building human existence**

**عمران سمية، طالبة دكتوراه سنة ثانية، فلسفة غربية معاصرة ، المركز الجامعي أحمد زبانة – غليزان**

**الملخص :**

يعد الفن رسالة انسانية ووسيلة بشرية بارعة للا فصاح عن حالة الوعي الانساني بتقديم الحل الرائع في اقامة منظومة قيمية تعطي معنى لحياة الانسان ,فالفن حسب هيجل :"يمنح قيمة الموضوعات عديمة الدلالة في ذاتها , ويحولها الى موضوعات فنية وذلك بجعلها هدفا له ,وباثارة انتباهه الينا".

فالفن لغة انسانية بصرية ,لأنها تعبر عن الانسان ودوره وحقوقه ويكون وسيلة للنبش الفكري في الذهن واستفزاز السؤال عند البحث فهو يعمل كوسيلة هامة في تكوين وعي الانسان بالقضايا الهامة الكبرى المتعلقة بالانسانية أو الوطن أو الصفات الحميدة التي يجب أن يتحلى بها أو السيئة المراد نبذها .فالفن يساهم وبشكل فعال في حشد المجتمع حول القضايا القومية والوطنية الكبرى خاصة أوقات الأزمة وتستهدف الاعمال الفنية في اعلام كافة المستويات والأعمار في المجتمع ومنه نتساءل :هل الفن يحمل في ثناياه قيم بنائية ترقى بالمجتمع الى التحضر والتحرر من خلال ابداع قيم نفعية للانسانية جمعاء في شتى المجالات النفسية والاجتماعية والسياسة القومية لتجاوز الازمات المادية الظاهرية ؟

**الكلمات المفتاحية** : الفن _ الوعي الانساني _ القيم _الأزمة

**Summary :**

Art is a human message and an ingenious human way to disclose the state of human awareness by offering the solution in establishing a value system that gives meaning to human life as it is considered an important means in forming human awareness of the major important issues related to humanity of the contry or the good qualities that must be demonstrated or bad to be rejected.

**Keyword :** Art-human consciousness-values-crisis

يعد الفن رسالة انسانية ووسيلة بشرية بارعة للا فصاح عن حالة الوعي الانساني بتقديم الحل الرائع في اقامة منظومة قيمية تعطي معنى لحياة الانسان ,فالفن حسب هيجل :"يمنح قيمة الموضوعات عديمة الدلالة في ذاتها , ويحولها الى موضوعات فنية وذلك بجعلها هدفا له ,وباثارة انتباهه الينا".

فالفن هونتاج إبداعي إنساني،بحيث يعتبر لونا من الثقافة الإنسانية،لأنها تعبر عن الذاتية لأن فيه تتشكل المواد لتعبر عن فكره وتترجم أحاسيسه من خلال التعبير الجمالي عن فكرة أو ذوق معين،وهو ميدان جد واسع وثري،مثل:الرسم،المسرح،الطبخ،السينما،الموسيقى،فن العمارة،فن التلوين،التصميم،.....،إلخ فكل هذه فنون لها ميادينها الخاصة بها ،وهناك من يعرف الفن بكونه النشاط الإنساني الذي يحمل دلالات الوجدان والإحساس والشعور (بصمة النفس الإنسانية)

فالفن لغة انسانية بصرية ,لأنها تعبر عن الانسان ودوره وحقوقه ويكون وسيلة للنبش الفكري في الذهن واستفزاز السؤال عند البحث فهو يعمل كوسيلة هامة في تكوين وعي الانسان بالقضايا الهامة الكبرى المتعلقة بالانسانية أو الوطن أو الصفات الحميدة التي يجب أن يتحلى بها أو السيئة المراد نبذها .فالفن يساهم وبشكل فعال في حشد المجتمع حول القضايا القومية والوطنية الكبرى خاصة أوقات الأزمة وتستهدف الاعمال الفنية في اعلام كافة المستويات والأعمار في المجتمع ومنه نتساءل :هل الفن يحمل في ثناياه قيم بنائية ترقى بالمجتمع الى التحضر والتحرر

من خلال ابداع قيم نفعية للانسانية جمعاء في شتى المجالات النفسية والاجتماعية والسياسة القومية لتجاوز الازمات المادية الظاهرية ؟

وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الإنسان من خلال الأشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما في نماذج ملابسه،وطرزها،وزخرفة الجسم ،وتزيينه،وعادات الرقص،أو من الإحتفالية،أو الرمزية الجماعية الإشاراتية التي كانت تتمثل في التوتم(المادة)الذي يدل على قبيلته أو عشيرته،وكان التوتم يزخرف بالنقش ليروي قصة أسلافه أو تاريخهم ،وفي المجتمعات الصغيرة كانت الفنون تعبر عن حياتها،أو ثقافتها،فكانت الإحتفالات والرقص يعبر عن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق أو مواعظ ودروس تثقفية.

وكانت الكثير من الشعوب تتخذ الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني في حياتهم،وفي المجتمعات الكبرى كان الحكام يستأجرون الفنانين للقيام بأعمال تخدم اتجاههم السياسي،كما كان في بلاد الأنكا بأمريكا اللاتينية ،فلقد كانت الطبقة الراقية تقبل على الملابس ،والمجوهرات،والمشغولات المعدنية الخاصة بزينتهم إبان القرنين 15م و16م لتدل على وضعهم الإجتماعي ،بينما كانت الطبقة الدنيا تلبس الملابس الخشنة والرثة،الفنون في نسيج حياتنا المعاصرة.

وحاليا نجد أن الفنون توظف في المجتمعات الكبرى لغرض تجاري ،أو سياسي أو ديني ،أو ثقافي أو إشهاري ،وتخضع للحماية الفكرية،...،وإن كان هذا نسبيا.

فعندما يستخدم الفنان كلمة "جمال"وعندما يستخدم العالم كلمة "الذوق الجمالي"فإن كلاهما يعني نفس الشيء،يقول **فرانك برس** رئيس الأكاديمية القومية الأمريكية للعلوم أنه في العلوم عادة مايكون الحل الجمالي هو الحل الصحيح

فأصبحت الصناعة الحديثة اليوم تلجأ إلى أسلوب التفكير المنظم والذي هو ببساطة تشغيل موجه للخيال المبدع

ولهذا نجد أن سقراط علم تلاميذه أن التفكير المبدع يبدأ فقط عندما يحس الشخص بالفكرة ويحدد مشكلته وكأنها تثار بواسطة "شوكة في العقل" ثم يقرر بعدها أن يفعل شيئا نحوها،بالطبع عندما لا توجد مشكلة فلن يكون هناك داعي للتفكير في المشكلة لحلها،عندما تصبح المشكلة ملحة بدرجة كافية سنتصرف حيالها

ولعل وظيفة الفن الرئيسية هي تهذيب النفس البشرية،والإرتقاء بها إلى أعلى مراتب التعبير الجمالي

فلقد أصبح الفن يعبر عن الهوية

لأنه أصبح تعبير قيمي تنتفي منه النفعية:إن الفن في رأي العديد من الفلاسفة وعلماء الفن والجمال هو نشاط يجعل للمتعة صفة"النزاهة الخالصة"التي لاتشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة وربما كان هذا أيضا هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني "لانج"حينما عرف الفن بقوله:"إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه،وغيره بلذة قائمة على الوهم من دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة"

الفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق ،فالجمال حقيقة في هذا الكون،والحق هو ذروة الجمال ،ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود،ومن أبرز قيم الفن نتحدث عن القيمة الروحية "الإسلام نموذجا"من خلال الفكر الصوفي ،لأن ظاهرةالتصوف والإبداع الفني يرتبطان أشد الإرتباط بحيث يتحقق فيهما للإنسان سبيله إلى التفكير الذاتي،والتأمل الباطني في محاولة الكشف عن الجوهر المطلق،ففيهما يتم الإندماج والتوحد كلية مع عالم آخر(عالم الله)

و يرى **كالفن تيلور** أن هناك 5مستويات للإبداع وهي :المستوى التعبيري والإنتاجي والإختراعي والإبتدائي ثم أخيرا المستوى البزوغي وهو أرفع صورة من صور الإبداع.أي أن الفن يرتقي بالذات الإنسانية عامة والفكرية خاصة نحو أعلى المراتب ولقد قسم العالم **ولاس** مراحل الإبداع إلى 4مراحل هي:

الإعداد ثم الإشراق ثم التحقق أي أن الفن يقوم بتهيئة الإنسان من الداخل "وجود الفكرة ثم التفكير على تطويرها ثم تحقيقها على أرض الواقع من أجل النهوض بالمجتمع

وترى الباحثة **باتريك** للفكرة القائلة بأن السلوك الإنساني كل لا يتجزأ وأوضحت أن الكل يكون سابقا على الجزء في عملية الإبداع التي تمر بأربعة مراحل هي:

_**الإستعداد:**وفيها يتجمع لدىالمبدع عدد من الأفكار

_**الإحتضان** :وفيها تبرز فكرة عامة من حين لآخر بشكل لا إرادي يلها

_**تبلور الفكرة** :وأخيرا ينسج المبدع حول هذه الفكرة ويضيف إليها التفاصيل

الفن يعبر عن الواقع بلمسات الجمال ،من ذلك يتضح أن الفن هو تحويل للواقع بواسطة أساليب تعبيرية،وأدائية من نوع خاص،وسواء أكان الفن عملية تحويل،أو عملية رمز،أو هروب من الواقع،أو تسام عليه،فلا يهم ذلك..إنما المهم أنه إنتقال من حقيقة عادية شائعة إلى عالم يفوق الواقع يتصف بالجمالية،وحسن الذوق.

ويقول سير جوشو رينولدز الرسام البريطاني المبدع العظيم عن عملية الإبداع في الرسم:"الإبداع ماهو إلا تشكيل إضافات جديدة من الخيال والأفكار المتجمعة سابقا والمترسبة في الذاكرة،لاشيء يأتي من فراغ،إذ لم تكن لدينا المواد الأولية لن نستطيع إنتاج تركيبات جديدة ويمكن أن نضيف هناك أن مواردنا الفكرية المتراكمة لابد من تخزينها في عقولنا بنظام يجعل من السهل استدعائها،الأفكار والحقائق يجب أن تكون مرتبطة بنظام وليست ملقاة عشوائيا في شكل تجمعات مبعثرة تحبط الجهود في استدعائها عند الحاجة لها

فلقد أصبح الفن هو نتاج أنساني ضروري تفرضه ضرورات غريزية في النفس البشرية،كما أنها أداة لصناعة الجمال والتزيين لشتى مناحي الحياة الإنسانية ،فالفن يحمل خبرات وتجارب الحياة،وذلك فهي وسيلة راقية لتنوير وتعليم الإنسان ،وتربية ذوقه وحسه الجمالي "إن الشعب الذي تنمو فيه الفنون والأداب هو شعب متطور"

فقيمة الفن في حياتنا ليست موضع شك،أو خلاف..فكل إنسان مفطور بطبعه على محبة الفنون،فهو يحس في أعماقه بالإنجذاب إليها على أساس أنها مجلبة للذة والسرور،والنفس ميالة بفطرتها إلى الخير والجمال والحق والفضيلة ،فالفن هو محاكاة الجمال الطبيعي وصناعته.

من المفيد أحيانا في البحث عن أفكار مبتكرة،التخلي عن التفكير الموجه المقيد الذي نادى به"جون ديوي"وإطلاق العنان لشطحات الخيال أي "السرحان"،وقد قالت "هاردنج"إن جميع المفكرين الخلاقين حالمون،وعرفت الإستغراق في الأحلام بهذه الكلمات:"الحلم-بموضوع هو ببساطة تمكين الإرادة من تركيز الذهن سلبيا على الموضوع بحيث يتابع تعاقب الأفكار عند ظهورها ولا يوقفها إلا عندما تكون غير مثمرة،ولكنه عادة يدعها تتكون وتتفرغ على سجيتها حتى تتمخض عن بعض النتائج النافعة الطريفة.

كذلك قال كارل ماركس بلانك:"لا تتفكك الخطة الخيالية –التي يحاول المرء أن ينبني عليها النظام-تنهار وتنهار،وعندئذ يتحتم عليه تجربة غيرها.

ويقال إن "كلارك مكسويل"الفيزيائي الإسكتلندي قد تعود على رسم صورة ذهنية لكل مشكلة،وكذلك كان بول إيرليش بارعا في تمثيل الأفكار عن طريق الصور كما يظهر من رسوماته الخاصة بنظريته في "السلسلة االجانبية"

ولا تقتصر أهمية الخيال الكبير على إرشادنا إلى وقائع جديدة فحسب،بل إنه يحثنا أيضا على بذل جهود جديدة ذلك أن يتيح لنا "رؤية"مايمكن أن تتمخض عنه هذه الجهود من نتائج.فالوقائع والأفكار ميته في ذاتها،والخيال هو الذي يهبها الحياة،ولكن الأحلام والتخيلات ليست سوى أوهام عقيمة مالم يحولها"العقل"إلى أغراض نافعة،ويجب علينا أن نختزل تلك الأفكار المبهمة،التي نقتصها كلما طاف بنا الخيال إلى قضايا وفروض محددة

فالفن أداة السمو والإمتاع ووسيلة لحفظ الهوية ومن هنا فالفن هو أداة للسمو بالمجتمع،وإمتاعه،وإقناعه وخدمته،حيث يمثل الفن جزءا من ثقافة أي أمة من الأمم.وقد عرفت الثقافة الإسلامية فنونا قولية وشعبية انتشرت في البلاد العربية وافسلامية وخاصة فنون الشعر الغنائي ،والنثر الفني ،والسير الشعبية،والقصص الخيالية،والتاريخية ،فضلا عن فنون الهندسة المعمارية ،والرسم ،والخط ،والزخرفة سواء على الورق أو الجدران،أو المحاريب ،أو مداخيل القصور والمساجد،...إلخ

"ليس الفن لهوا أو مجرد ترف،مهما يكن هذا الترف رفيعا،بل الفن ضرورة ملحةمن ضروريات النفس الإنسانيةفي حوارها الشاق المستمر مع الكون المحيط بها ،فإذا صح القول ألا فن بلا إنسان فينبغي القول كذلك ألا إنسان بلا فن"

يرى فلاسفة الوجود فإن مهمة الفن إنما تنحصر في تحرير الإنسان مما هو متصور عقليا من أجل وضعه وجها لوجه أمام وجوده الخاص بوصفهكائنا حرا،يتوقف مصيره على قراره الشخصي.

في الحقيقة إن نشأة الفن لا يمكننا تحديد أبعاده الحقيقية دون معرفة نشأة الإنسان نفسه،حيث توشك النشأتان أن يكونوا نشأة واحدة وليس هذا على سبيل المثال،بل على سبيل الحقيقة التاريخية.

فمولد الفن قد ارتبط بمولد الإنسان نفسه منذ اللحظة الأولى

لكن في أول مراحل الحياة البشرية لم يكن هناك فن بالمعنى المفهوم لنا الآن ،بل إنه كان مقتصر في بداية الأمر على إكتشاف وسائل تعين الإنسان على الحياة فقد كان وسيلة لزيادة قوة الإنسان،فلنأخذ مثلا رقص القبائل المحموم قبل الصيد فقد كان يؤذي إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها،أو رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدي إلى زيادة المحارب عزما وتصميما

وكما كان يقول "أرنست فيشر"المؤرخ الإجتماعي للفن : إن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان قوة إزاء الطبيعة أو إزاء العدو أو إزاء رقيق الجنس أو إزاء الواقع أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية فلم يكن للفن في فجر الإنسانية بالجمال غير أو هي الصلاة بل كان أداة أو سلاحا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء"

ومن هنا نستطيع أن نوضح كيف أصبح الفن بمفهومه لنا الآن من خلال ثلاث مراحل أساسية:

-المرحلة الجماعية-النزعة الإنسانية-مرحلة الفرد

ففي المرحلة الأولى نجد أن الفن تأثر في بداية الأمر بالمعتقدات التي تدين بها الجماعة،وقد كانت هذه السمة أشد ظهورا في مرحلة الإستقرار الزراعي فقد حتمت الحياة الجديدة التجمع والتعاون ومن هنا نشأت التقاليد التي تتصل بعلاقةالأفراد ببعضهم ،وبعد أن إستقر الإنسان وقلت الأخطار التي كانت تواجهه بدأ يفكر في مصيره وماذا سيحدث بعد الموت ومن هنا تولد الدين وتولدت معه مظاهر العبادة المختلفة ثم بدأت تظهر بيوت العبادة إلى جانب السكن.

فقد كانت جميع التجمعات الإنسانية منذ ماقبل التاريخ تشترك في عاملين إثنين وجود شكل فني ما ولو رسومات بدائية على جدار كهف-ووجود شكل من أشكال الدين،بمعنى الطقوس التي لاتفسير مادي لها يتضح لنا أن في هذه المرحلة الجماعية كان نشاط الإنسان كله موجها ومرتبطا في كل أحواله بغاية نفعية لصالح الجماعة،ومن ثم إنكار الفنان لذاته،إذا كان هدفه بأعماله الفنية خدمة الجماعة وليس مجدا لنفسه بوصفه فردا أما في المرحلة الثانية : أصبح فيها الإنسان مركز الكون ومحور الحياة فكانت نظراتهم موجهه إلى العالم الخارجي ومنفعة الإنسان والوسائل التي تقضي على الخوف والقلق وإحلال الطمأنينة والسكينة مكانهم

أما المرحلة الثالثة:أصبح الفرد يمجد نفسه ويخلد ذكراه من خلال الفن،فيسمح الفن للإنسان بالتواصل مع البشر بعده ويسمح له بأن يترك بصمة أبدية،ومن ثم نستطيع أن نقول أن الفن نشأ جماعيا ،ثم أصبح إنسانيا،وإنتهى فرديا

فنجد من خلال ماسبق أن وظيفة الفن وأسباب الإحتياج له تتغير بتغير العالم وقواعده وأشكال التفاعل فيه،إنه أبعد المنتجات الإنسانية عن الثبات والجمود،فالعلاقة بين الفن والإنسان علاقة ديناميكية تتشكل معطياتها دائما وفقا للظروف الحضارية التي تعيش الشعوب والإفراض في إطارها

وهناك بعض الفلاسفة المعاصرون الذين اهتموا بدراسة مشكلة الإبداع الفني منهم كروتشه الذي يرى أن الفن "حدس"بمعنى أنه معرفة تخيلية،فردية تنصب على الأشياء،وقوله بعض الصور،والفن في نظر هذا الفيلسوف _تركيب جمالي أولى بمعنى أنه "مؤلف"من العاطفة والصورة على شكل "حدس".الحق أن الروح الفنية والعاطفية تمتزجان في وحدة ذهنية منسقة هي مايسمى باسم"العمل الفني"ومن هنا فإنه لابد للعاطفة من أن تتخذ طابع الصورة،كما أنه لابد للصورة من أن تتسم بصبغة العاطفة

الحدس الجمالي حين يستولي على مجامع قلب الفنان،فإنه لابد من الضروري أن يستحيل إلى تغيير،وهذا التوحيد بين"الحدس"والتعبير هو الذي حدا بكروتشه إلى توحيد المقادير

فالإنتاج الفني كثيرا مايتخذ صورة "رغبة"يستجيب بمقتضاها الفن لنداء معين،وكأن ثمة شيئا يريد أن يكون شيئا قد فكر هو فيه من قبل طويلا،وإن كان تفكير الفنان هنا لابد من أن يكون تفكيرا مهنيا يقوم على فهم الصنعة ودراسة المادة والتعبير عن الشخصية،وكما أن المرأة الحامل تشعر بأن في أحشائها جنينا يريد أن يرى النور،فإن الفنان أيضا يشعر بأن في باطن نفسه ليس موضوعا يمكنه أن يراه أو أن يحاكيه،بل هومجرد"مطلب" قد ارتبط وجوده بمصير الفنان المبدع نفسه ،وحينما يتأهب الفنان للتنفيذ فكأنما هويتطلب العون أو الخلاص،ولكن هيهات أن تتم للفنان عملية الولادة الروحية إلا بعد مراحل طويلة من الإستعداد الفني والبحث الجمالي والنضج العقلي.

فالضرورة الباطنة التي تملي عليه الإنتاج ،إنما هي مطلب عسير يقتضي الكثير من الإستعدادات النفسية والعقلية والفنية،بحيث يكون في وسعنا أن نتحدث عن منطق باطني يصدر عنه كل إنتاج فني،....،وحينما ينتج الفنان،فإنه يعرف أنه يبدع،ومن ثم فإنه يحشد من أجل تحقيق عملية الإبداع الفني في شتى أجهزته الشعورية والإرادية،بما فيها مهنته وصنعته وذوقه الخاص ووعية الشخصي للمشاكل الإستيطيقية وما إلى ذلك فلا بد للفنان من "أدوات الإبداع"

ففهم الإبداع الفني في إطارهالإجتماعي،كثيرا مايعين على إلقاء بعض الأضواء على طبيعة تلك العملية الإبداعية التي تتخذ صورا مختلفة لدى الفنانين المختلفين،ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أنه حين يظهر لنا الفنان بصورة مخلوق شاذ يبدو في الأفق الفني وكأنما هو رعد قاصف يدوي فجأة في سماء صافية زرقاء ،فإن كل ماهنالك أننا نجهل مصادر ذلك الفنان ،ولكن بمجرد مايتم الإهتداء إلى بعض المصادر التي أخذ عنها هذا الفنان أو ذلك،فإن أصالته عندئذ سرعان ماتقل

ويقرر أصحاب النزعة الحضارية في الفن أن الإختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع إنما ترجع إلى تباين التأثيرات الحضارية التي يخضعون لها،وآية ذلك أن الفنانين المنتسبين إلى حضارة فنية بعينها،يتفقون جميعا في إصطناع أساليب جمالية معينة في التفكير والشعور والإنتاج،حتى إن مؤرخ الفن ليكاد يعثر على معايير فنية واحدة تتردد لهم جميعا،ويرى أصحاب النزعة الحضارية أن عملية الإبداع الفني لابد من أن تنطوي على تحصيل تدريجي لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية وإتجاهات جمالية مع مراعاة تلك التأثيرات الخارجية التي يكون المجتمع نفسه بسبيل تقبلها أو الإعتراف بها،ولكن لابد من أن يندمج كل هذا في شخصية الفنان وسلوكه لا عن طريقة التأمل الشعوري فحسب،بل عن طريق الإختمار اللاشعوري أيضا

19وفي أثناء هذه الفترة التي يصح أن نسميها باسم مرحلة الحمل الفني تجيء بعض الصور المجملة بشحنة وجدانية،من مصادر عديدة متباينة فتمتزج وتتآلف فيما بينها رويدا رويدا،لكي تكون منتجات جديدة،والفنان الأصيل بهذا المعنى هو ذلك الإنسان المبدع الذي يظهر في الوقت المناسب ،فلا يكون ظهوره متأخرا جدا،أو متقدما جدا بل يجيء في أوانه.

20 وقد حرص علماء الجمال على تفسير عمليات الإبداع الفني بالرجوع إلى المؤثرات الحضارية والتيارات الجمالية السائدة مع تأكيد أهمية الصنعة في عمل الفنان،ودور الوعي الجمالي للمجتمع نفسه في توجيه الفنان نحو هذه النزعة أو تلك بين النزاعات الفنية المعاصرة.

21 ويذكر د.زكريا ابراهيم في كتابه"مشكلة الفن"أن لكل عمل فني ماضي ومستقبل فإنه لابد لهذا العمل من أن يكون وقع تحت طائفة من المؤثرات،كما أنه بدوره لابد من أن يولد بعض التأثيرات،ولكن من المؤكد أن لكل أثر فني حقيقي طابعا أصيلا قد لايسهل إرجاعه إلى غيره أو تفسيره بغيره ،ومهما كان من أمر المصادر الأجنبية التي إستلهمها،بل مهما كان من أمر التأثيرات العديدة التي وقع تحتها،فإن إختلاف هذا العمل عما عداه من الأعمال الفنية الأخرى لهو الكفيل بأن يجعل منه إنتاجا فريدا يتميز بشخصية فنية قائمة بذاتها،ولكن مايضفي عليه ذلك الطابع الفريد،ليس هو بالضرورة توافر عنصر زائد فيه،وكأنما هو يتمتع بجدة أصيلة أو طرافة مطلقة،بل كثيرا ماترجع أصالته إلى تغيير طفيف غير ملموس ،بل كثيرا ماترجع أصالته إلى تغيير طفيف غير ملموس،أو تحوير بسيط خفي أو مجرد تعديل صغير في المقادير.

22 البنيوية والفن:

في الستينات من هذا القرن دخلت المدرسة الشكلية طورا جديدا في تطورها بالإرتكاز إلى منجزات العلوم الدقيقة،لاسيما السيبرنيتيكا، ومايتفرع عنها ويرتبط بها مثل نظرية المعلومات والرموز،فجرى عليها بعض التعديل والتحويل وأحيانا طرح النقيض لتسمى في فرنسا باسم البنيوية.

نظر البنيويون إلى أعمال الفن والأدب لا كنسق شكلي ،وإنما كبنية شاملة للشكل والمضمون على حد سواء،وقالو بإمكانية دراسة البنية بواسطة الإحصاء والمناهج الرياضية.

إن البنيوية تخضع كل شيء لتخطيطات الدماغ الإنساني متناسية قيمة الروحية الداخلية وشخصيته المميزة الفريدة،وهي تسعى إلى تطوير القوانين المجردة وترى في ذلك الأساس للتقدم،وتعتبر كل من لايساير مستوى معارفها وقوالبها الكونية الجاهزة إنما يجري وراء الغيب ولن يصل إلى شيء.

لا تلتفت البنيوية إلى طبيعة العمل الفني الجمالية وإنما تقوم بإنتقاء المتغيرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة،فالعناصر والعلاقات التي تضعها البنيوية في هذه العناصر منفصمة عن الفن ،إذ أنها ليست علاقات خاصة داخل الصورة الفنية ،وإنما هي تخطيطات عامة،ودعائم هذه الروابط خارجية عن نطاق مايستخدم في الفن،وهي ذات مكان محدد وثابت بالنسبة إلى كل جزئية.

إن وظيفة الفن الحقيقي هي الولوج إلى ثراء مضمون النفس الإنسانية،ولا تركن إلى نسق الصيغ المتعاقبة ذات الإتجاه الواحد،ويتناسى البنيويون أحيانا تطور البنى ذاتها تحت تأثير التحولات الإجتماعية الكبرى التي تخلق وظائف جديدة لعناصر هذا النسق أو ذاك،مما يفضي إلى بروزبنى جديدة

وفي الأخير نرى بأن الفن هو مايشكل نوعا من الوعي الإجتماعي،ويحسن النشاط الإنساني،ففي السابق كان الفن لدى الشعوب البدائية ذو علاقة مباشرة بالعمل ولهذا توجد أشياء كثيرة بين الفن والمظاهر الحياتية الأخرى مثل:العلم والتكنولوجيا،والأخلاقيات....،إلخفالفن يساهم وبشكل كبير في بناء البنى الإجتماعية ولإقتصادية والسياسية وحتى القيم الروحية التي تمثل الأرضية الخصبة لكل عمل فني لأنه يحمل في ثناياه قيمة ورسالة إنسانية معينة إما تربوية أو تعليمية أو ترويجية أو أقتصادية إشهارية إعلامية

**قائمة المصادر والمراجع:**


رمضان الصباغ،العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن ،عالم الفكر،الكويت ،المجلد 27،العدد1،سبتمبر1988

عبد السلام المسدي ،قضية البنيوية،"دراسة ونماذج"،دار أمية ،تونس،ط1991،1

عيد يونس،فلسفة الفن والجمال في الفكر الإسلامي،عالم الكتب،القاهرة،2015

مارتن هايدجر،أصل العمل الفني ،تر:أبو العيد دودو،ألمانيا،ط2003،1

محمد قطب،منهج الفن الإسلامي،دار الشروق،بيروت
ويل ديورانت،قصة الحضارة،ج1،تر:زكي نجيب محمود،تق:محي الدين صابر،دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع،بيروت،تونس،1988
http://www.qurbah.com/2019/04/in-the-beginning-it-was-art/
http://newsabah.com/newspaper/161631

# الفن كوسيلة للحوار و التسامح

**عيساني سيد احمد، طالب دكتوراه ، جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس**

مقدمة :

ان الفنون خير سفير بين الثقافات التي استطاعت ان تتخطى حواجز اللغة و الانماط السائدة لتعزيز التفاهم بين الشعوب ، و هذا يؤكد اهمية الفنون في تقارب الشعوب و يعطي رسالة للعالم حول الاعتدال و احترام الاخر و المساواة، فالفنون بمختلف اشكالها كالموسيقى و الرقص و السينما و المسرح و التصوير و النحث و العمارة على خلاف مستوياتها ، وتنوع اصولها ، لعبت دورا هاما في تقارب الشعوب و حتى اثناء الحروب محط تقدير و تقديس لانها من ارفع القيم و هي كفيلة بتحقيق الحوار الثقافي بين الحضارات لنبذ كل ما يمث للعنصرية و الارهاب و الاستعمار بشتى الوانه .....

و هذا الحوار لم يخلق الان بل انه موجود منذ اقدم العصور ،و كانت الحضارات بمختلف انواعها في الشرق و الغرب على حد سواء تتواصل مع بعضها ، فالحضارة العربية الاسلامية تواصلت مع مختلف الحضارات في الشام والعراق والهند والصين واليونان و مصر واستفادت منها ،كما انها افادتها اضف الى ذلك الحضارة العربية الاسلامية نقلت ملخصا عن الحضارات التي احتكت بها الى العالم الاوربي ،و قد لعب الفن دورا كبيرا في خلق الحوار فني حضاري متميز وقد نجح في ذلك لانه انطلق من هويته و حافظ على نكهته الخاصة اما عندما يتخلى عن خصوصيته فانه يصبح عاجزا حتى عن التواصل مع ذاته و يجب التعاون وحوار حقيقي بين الحضارات و الثقافات دون اقرار مبدا التنوع الثقافي و الحوار البناء.

للفن صلة وثيقة بحياة الإنسان منذ عصور قديمة، وسواء كان في صورة مناظر طبيعية زيتية أو منحوتات من الرخام أو رسومات على الجدران فإن الفن في كل أشكاله يمس حياة الناس بطريقة أو بأخرى، ووسائل الفن المختلفة هي إحدى أكثر القوى انتشارًا في تاريخ البشرية، ويسعى مؤرخو الفن إلى تحليل كل المعلومات التي يمكن أن يدل عليها الفن بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وبشكل عام يركز مؤرخو الفن على الفنون البصرية التي يتم تحديدها من خلال الصفات البصرية والإدراك، ورغم ذلك فإن تعريف الفن يتغير طوال الوقت كما يتغير ويتطور تاريخ الفن أيضًا، و قبل توضيح دور الفن في المجتمع تجدر الإشارة إلى أن الفنون تشمل مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأنشطة مثل الفنون الأدائية التي تشمل الرقص والمسرح والأوبرا والموسيقى، وهناك أنواع متعددة لكلٍّ من تلك الأنشطة، فالرقص له أنواع والموسيقى لها أنماط متعددة، وللمسرح أيضًا أساليب مختلفة تتفاوت من بلد لأخرى ومن مجتمع لآخر، وهناك الفنون الأدبية كالقصص والروايات وغيرها، وهناك جوائز عالمية خاصة بالفنون الأدبية مثل جائزة نوبل للأدب، وهناك الفنون البصرية والتي تضم مجموعة متنوعة من فنون النحت إلى التصوير الفوتوغرافي إلى الدهانات الزيتية وكل شيء على مثل ذلك النحو، وتختلف الفنون تبعًا لاختلاف المجتمع والقيم المشتركة التي يطرحها المجتمع، وذلك يختلف بين فرنسا وكندا وانجلترا وإيطاليا ودول الشرق الأوسط، وتميز أنواع الفنون في تلك الدول طبيعة الثقافة والفن في تلك الدول بما يعطي انطباعات واضحة بقوة عن الفن في تلك المناطق الجغرافية و لتوضيح دور الفن في المجتمع تجدر الإشارة إلى أن الفن له أهمية كبيرة للمجتمع، فهو يقوم بتحفيز قدرات البحث والفكر والحوار والأداء المبتكر، وهو يدفع الأفراد للتجديد في أساليب الحياة من خلال تطوير وسائل الفن المختلفة، إن الفنون تؤثر على الأفراد والمجتمعات بطرق مقصودة وغير مقصودة، وهذا هو المقصد من الفن بشكل عام، وتظهر تأثيرات الفنون على الأفراد وفي المجتمعات من خلال خصائص ومميزات كل مجتمع ومدى تأثره بأنواع الفنون المختلفة، ويمكن توضيح دور الفن في المجتمع فيما يأتي تعزيز قدرات التعلم وتعزيز الإبداع. تعزيز قيم التنوع وإثرائه وتشجيع التعددية. التأثير على القيم المرتبطة بالخيارات السياسية والاجتماعية التي تعزز تعاون المجتمع. معالجة

الاختلافات بين الثقافات من خلال الحوار والرمزية المؤثرة والخبرة المشتركة التي تطرحها الفنون. الدفاع عن مبادئ حرية التعبير والمسؤولية الاجتماعية ودورها في خدمة الأفراد. وينبغي الاهتمام بالفنون التي تدعم الحقائق التاريخية والتحذير كذلك من المخاطر المعاصرة للفنون التي تغذي الآراء المعادية للمجتمع كأفكار الانقسام والصراع الناتج عن بعض الاتجاهات المعاصرة، والتاريخ يدعو لتشجيع الفنون التي تدعم الإيمان بالتفوق والمثابرة والتسامح والقوة والوطنية والكرامة، وفي نفس الوقت يجب التحذير من أي فنون تحضّ على الكراهية والعنف والعنصرية ومعاداة الآخرين والفنون التي تنشر الأفكار الإرهابية التي تحارب نشر السلام بين الدول، فالفن الحقيقي يدعو الناس ليعيشوا معًا في سلام وتآخي ومحبة

وعليه يبقى السؤال المطروح :

- كيف استطاعت الموسيقى ان تساهم في التواصل بين الشعوب و تحاور الامم؟
- ماهو دور الموسيقى في تواصل الشعوب ،وماهو معيارها امام الامم؟.
- هل تعتبر الموسيقى لغة الشعوب و تحاور الامم فيما بينهم؟

**دور الفنـون فى ترقيـة المجتمع :**

كما أن الفنون هى إفراز لثفاقة مجتمع ما ، فإن ثقافة هذا المجتمع ، بصورة عكسيه ، هى مرآة وناتج هذه الفنون ، فالعلاقة التبادلية بين الفنون ، كقيمة ثقافيه تطرح على العامه ، وبين عموم المجتمع ، كتجسيد حى متفاعل مع هذه القيم ، يجب أن ترتقى دوما إلى أعلى ولا تنحرف أبدا ولو بقدر ضئيل إلى أسفل، ليس فقط على مستوى إعلاء قيمه الإحساس بالجمال ، ولكن أيضا على المستويات الأخرى كإعلاء قيم الأخلاق والفضيلة وقيمة العمل الجاد وقيمة العلم و قيمة الدفاع عن الوطن إلى آخر هذه القيم التى تمثل عصب نجاح و تطور أى مجتمع متحضر معاصر, لذلك فإن دور الفنان على كل مستويات الفن : التشكيلى / الغناء / الدراما / الشعر يجب أن يرتقى أن يكون دائما ودوماً عنصراً إيجابياً مؤثرا يرتقى بهذه العلاقة التبادلية إلى أعلى ولا يهوى بها أبدا إلى أسفل , خصوصاً أن عموم الفنانين فى كافة مجالات الإبداع يشكلون صفوة المجتمع و يحظون بإعجاب خاص من عموم الناس ، وإفتنان العوام بهم شئ ملحوظ ، مما يوقع على كاهلهم فى الواقع مسئولية أكبر وأعظم فى قيادة المجتمعات إلى التزكى الثقافى والترقى الحضارى على وجه العموم

**دور الموسيقى في تواصل الشعوب :**

شهد الفنانون في عصر النهضة مسارا مختلفا حيث وضعوا اطر و اسس للفن الموسيقي ، لوحظ ان رسامون وضعوا صورا لموسيقيين نذكر لى سبيل المثال الصورة الشخصية لكل من "باخ" للرسام "هوسمان" "موت سارت " للرسام "كرافت" وبيت هوفن "لشيمون" وشوبرت "لريد روكليمينت" وشويان "لديلاكروا"

واخرون رسمو مشاهد من اوبيرات شهيرة و شريحة ثالثة وجدت نفسها في حقل الديكور ووضع التصاميم الفنية علة المسرح الغنائي مثل "بيكاسو " "شاكال" "كوكوشكا" ....و اخرى رابعة استوحت آلة او آلات موسيقية بعينها راحت تنظر نظرة فنية من زوايا مختلف فكان الفن الموسيقي في تواصل و حوار بين الفنانين و الرسامين من اجل فهم لغة التفاعل الثقافي (2).

فان علاقة الموسيقى في الحوار و التواصل اعطى الربط الاخلاقي بالفنون و بفضل التسامي الروحي في مرتبة اسمى من الفن البصري ووضع الموسيقى بقدرة الوسيط الانساني في التحاور بمثابة الموسيقى "الافلاك" حيث يتجسد الفنان الايطالي "دافينش " الرسام "كاراقاجيو" ، وضع لوحات لعدة عازفين موسيقيين من اجل هدف واحد و هو التواصل الفني مع الرسام والعازف فهذه الفكرة اضحت على التواصل وحوار الانساني بعيدا عن التباعد و التقوقع وهذا ما يعرف بالانحلال الثقافي (3).

- **تأثير الفن الموسيقي في المحاكاة مع الشعوب :**

ارتبطت الموسيقى بالانسان منذ فجر رحلته الاولى و على مدى الاجيال و هي جزء مهم من حضارة الانسان و اقد اعتبرها افلاطون احد المحركات الرئيسى السامية للبشر ، و مختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد و بين المجتمعات المختلفة وتمكنت من التعبير عن الفرد و عن الجماعة في تنسيق الوحدة و تلحيم الشعب ، كذلك ارتبطت بالعبادة و الربط بين البشر و الالة و استخدمت كذلك في الحروب لشحد الهمم ، و توحيد المشاعر و تنظيم الصفوف و قد اقترنت بالرقص و الذي كان كذلك طقسا عباديا و تقليدا اجتماعيا ، وقد عرف الانسان الاول المقامات و الاقاعات و تفوقت المدينيات القديمة في هذين العنصرين وقد ظل حتة الان يمثلان اهم عناصر الموسيقى في كافة البقاع في كل الاساليب الموسيقية حتى بداية القرن العشرين و قد بدات الحضارة الموسيقية في مصر القديمة كما نعرفها حتى الان منذ مايقارب اربعة آلاف سنة قبل الميلاد(4)

- **اراء العلماء العرب في التأثير الموسيقي في التواصل والتحاور بين الشعوب :**

لقد عرفها "علي بن حسين المسعودي" صاحب الكتاب "مروج الذهب " بقوله "التواصل بين الشعوب غذاء للنفس منبعه الموسيقى ، تتالف صناعته و تتحاور الشعوب و الامم على هذا التذوق يساعد على التحاور و التلاحم والترابط المجتمعي

فالموسيقى لها دور كبير في التواصل و قد ذكر الكندي فيلسوف العرب ، ورائد الموسيقى العربية في رسالته "اجزاء الخبرية في الموسيقى " ،الغناء فضيلة تعذرت عن النطق في قدرته ولم يقدر على اخراجها فاخرجتها النفس لحنا.

وقال آخر فضل الموسيقى يتألف مع كل آلة كالرجل الاديب المؤتلف مع البشر (5)،اما الفارابي فيشير الى ان كلمة الموسيقى في الاستعمالات العادية في التحاور الشخصي تدل على الالحان و اللحن هو كل مجموعة من النغم رتبت ترتيبا محددا منفردة او مقترنة بالكلام و الحوار ،فالموسيقى هي صناعة او الفن الشامل تشتمل على الالحان(6).

الموسيقى هي فن العقلاء و قمة الفكر النهائي والشعور و الاحساس في التواصل الانساني وهذا مما جعل الاهتمام يتزايد بمصاحبة المعبرة للتواصل و الحوار الشخصي ،حيث ربط الموسيقيين العظماء بين المقامات الموسيقية وحدانيا اي روحي بين الالوان فنجد مثال بتهوفن كان يشعر بان مقام (سي الصغير) يوحي باللون الاسود فقد استخدمت العلاقة الموسيقية في التحاور بين الشعوب فأصبح الموسيقي يغذي الرسام و العكس صحيح مثال على ذلك الموسيقي "فيلم ريتشارد 1813-1883 هو رائد التجارب الموسيقية في مجال تجسيد وحدة الفنون دارت رسالته في تواصل الشعوب و تحاور في التعبير على وحدة الفكر الواحد في الشعب الواحد (7).

- **دور الموسيقى في التقارب بين الشعوب :**

وهذا كان دور الفنون في التقارب بين الشعوب ،و ان الفنون عموما هي من الادوات التي تستعين بها الحضارات لكي تستمر و تدوم ، وهي وسيلة تبين ما وصل اليه المجتمع من تطور و نمو يتماشى و يتنفس و يندمج ويتوارد مع امم العالم اجمع ، فالفنون بمختلف اشكالها كالموسيقى اكثر شفافية و تحررا من المادة و اقرب بها الى المشاعر الانسانية ،فالموسيقى عنصر مهم من عناصر بنية الامارة او الدولة فهذا الفن لقي رعاية من خلال تفاهم و تعارف الشعوب من خلال موسيقاهم ،فان استعلاء الموسيقى على ابداعات الشعوب اصبح دافع بسيكولوجي و هذا ماتطرق اليه العالم "ماكس فيبر" :الموسيقى دافع سيكولوجي من خلال القيم و الاعراف المتداولة بين الشعوب .

و القيم الرياضية هي التي تخلق التآلف في الانغام وصولا الى الجملة الموسيقية (8)، قبل ان تستقر الشعوب على اللهجات و لغة الانسان و التعبير عن صراعه المستمر ،الا اذا استطاع الانسان ان يتناغم مع الاصوات التي تحدثها الطبيعة ،فلكل شعب موسيقاه و ادواته الخاصة فحتى الشعوب التي توصف البدائية لديها موسيقاها المتميزة فالموسيقى جزء حي و نابض من حياة الشعوب و هي بورصة دقيقة لمعرفة اتجاه المجتمع و التة النفسية والاطوار الاجتماعية حيث يقول حكيم صيني " الموسيقى العصر مطرب الموسيقة الصاخبة الهائجة و موسيقى الدولة المنحلة

تكون عاطفية حزينة" و هذا يعني ان الدولة تتماشى مع دولة اخرى بالموسيقى و الثقافة ، وفي الصين القديمة كانت الموسيقى تلعب دورا قياديا في حياة الدولة و البلاط و كان الناس هناك يقارنون بين الازدهارالموسيقى و ازدهار الثقافة و الاخلاق ، بل ازدهار بكاملها ، وقد تحدث الفلاسفة و العلماء الرياضيات كالفرابي ،و ابن سينا و الرازي عن الاثر السحري للموسيقى في النفوس وقدرتها الخلاقة ،فالحياة عندما تخلو من الفن و الموسيقى تتحول الى صحراء جدباء لا نبت فيها ولا حياة ،اذن الموسيقى لغة التواصل بين شعوب العالم على اختلاف السنتهم **(9)**،الموسيقى وسيلة الانسان للتعبير عن مشاعره وحاجته و آماله ،هي لغة مشتركة يفهما جميع البشر و هي ليست لغة منطوقة حيث يقول احد الحكماء بان الموسيقى نشأت من التوازن و نشأ التوازن من العدالة

حيث لا تكون هناك عدالة لا يوجد توازن وبالتالي تختفي الموسيقى ولكل شعب موسيقاه و ادواته الخاصة وحتى الشعوب التي توصف بالبدائية لديها موسيقاها المتميزة ، فقد استعمل الانسان البدائي الادوات التي وجدتها جاهزة في الطبيعة فالموسيقى جزء حي و نابض من حياة الشعوب فالموسيقى نشوة الاوتار المتراقصة وفرحة الاعتناق عن الاسر في المكان و الزمان لتخلق الروح في آفاق رحبة غير مطروقة **(10)**

**علاقة الموسيقى بالثقافة و المجتمع :**

ان جدور الموسيقى بالمجتمع علاقة دائمة او مستمرة فان تبادل الثقافات و تنوع موسيقى الشعوب مما تطرق اليه العالم "ديريك سوكوت" جامعة اوكسفورد سنة 2000 حول تقسيم الموسيقى و تقسيم الثقافة فهو تقسيم جمالي او اخلاقي حيت ربط الموسيقى بالتحرك الاجتماعي ، فان المهرجانات الثقافية التي تنظمها بعض الدول دلالة على تبادل الثقافات و تبادل الاراء ، بين المجتمع و الاخر ،فهذا دلالة على التواصل و التحاور الاجتماعي ،فهذه الملتقيات التي تجمعها الثقافات مثل المهرجان الدولي للرقص الشعبي ،فالمثقف و المثقف الادب و الفن هم الذين يشرفان على علاقة وطيدة التي تجمعها الموسيقى بالثقافة و المجتمع ، فكل مجتمع تختلف ثقافاته بالتالي تختلف موسيقاه، فالموسيقى تبقى هي العامل المشترك التي تقسم الثقافة و المجتمع (11).

ان فهم منشا الموسيقى البشرية ليس سهلا الى هذا الحد ، حيث استطاعت الموسيقى ان تساهم في التواصل بين الشعوب و التحاور الامم ، فالموسيقى اسلوب حياتنا فعليا ، كما قد افقر ت الحياة بغياب الموسيقى ،الا انه لا يعتقد ان الموسيقى آية من الفنون

هي عبارة عن تكيفيات تطورية مباشرة لتطور الامم فلا يمكن ان نستغني عن الموسيقى الا التواصل بين الشعوب و تحاور الامم

بامكاننا ان نفهم ان الموسيقى هي نغمات و جرس و فواصل و ايقاع الى آخره.....

لكن في جوهرها التحاور بين الفرد و الاخر و المجتمع و الاخر ، فهي تخاطب عقول المستخدمين فهذه تساعد على جوهرة الحياة و التواصل الشعوب من اجل فهم حياة الاخرين ،حيث كتب "شوبن هاور"ان عمق الموسيقى الذي يفوق الوصف هو سهل الفهم جدا لكن تفسيره معتدل للغاية و هذا السبب ، الموسيقى تولد عواطف الشعوب و تحاور الامم بفضل الاستماع (12)

**خاتمة :**

خلاصة القول قالت الدكتورة"رشا طموم " : ان البشر يختلفون في ثقافاتهم و طباعهم و لكنهم يجتمعون في موسيقى الطبيعة من حولها، مضيفة اذا اختلفت لغات المجتمعون في مكان ما سيجتاجون وسيط للترجمة للتواصل ، ولكن لغة الموسيقى ستكون نافذة بنفسها للجميع دون حاجة الى وسيط .

حيث ان الموسيقى دبلوماسية ناجحة جدا في تقارب بين الشعوب ،بعيدا عن دبلوماسيات جامدة التي يمكن ان تنفر بين الشعوب في بعض الاحيان على عكس الموسيقى التي تخلق التجانس بين الشعوب ، مؤكدة ان دورها رائد و عظيم في التواصل .

ان الفنان خير سفير بين الثقافات استطاعت ان تتخطى الحواجز اللغة والانماط السائدة لتعزيز التفاهم بين الشعوب ، وهذا ما يؤكد اهمية الفنون في تقارب الشعوب ، ويعطي رسالة للعالم حول الاعتدال و احترام بالاخر و تحاور الامم حيث يقول "ديريك سكوت " الموسيقى هي ثقافة المجتمع و تواصله من اجل ربط موسيقى لتحقيق تقسيم جمالي او اخلاقي تتعارف به الامم و الشعوب .

قائمة المراجع :


(1)- مجلة الفنون ودورها في التقارب بين الشعوب ،اسامة بيمومي 4يونيو 2010 بتاريخ 2010/06/04بتوقيت 20.35 تاريخ الدخول 2020/05/29.بتوقيت 23.43.

(2)- فوزي كريم الموسيقى و الشعر ،دار النون للنشر ،للامارات ،طبعة اولى ،صفحة 5.

(3)- فوزي كريم ،المرجع السابق الذكر ،صفحة 11

(4)- منى سنجقدار شعراني، تاريخ الموسيقى العربية و آلاتها ،سلسلة الكتب العلمية ،معهد الانماء العربي ،بيروت ،1987صفحة14

(5)- علي بن الحسين بن علي السعودي .مروج الذهب ،دار الاندلس ،بيروت 1972،صفحة 51،355 مجلد (201)

(6)- سليم الحلو ،تاريخ الموسيقى الشرقية ،منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت ،1975 ص 251 267.

(7)- يوسف سيسي ،دعوة الى الموسيقى ،سلسلة عالم المعرفة 46 ،مجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت 1981،ص 4

(8)- ماكس فيبر،ترجمه حسن صقر مراجعة فضل الله عميري ،اسس الاعقلانية و السوسيولجية للموسيقى ، المنظمة العربية للترجمة ،مكتبة الفكر الجديد ،طبعة الاولى ،بيروت ،2013 ،صفحة من 11 الى 13 .

(9) https :— www.nononline.net 29/05/2020.23.20 //

(10)- https :.23.29 28/05/2020 m.al.shara.com//

(11)- فوزي كريم ،المرجع نفسه ،صفحة 13.14

(12)- اوليفر ساكس ،ترجمه رفيف كامل غادار ، نزعة الى الموسيقى دار العربية للعلوم ، الناشرون ، طبعة اولى 2010، بيروت ، صفحة 9.10

# دور الأساطير العربية للفن الشعري في تنوير القضايا.

**لأستاذة : قوادري عيشوش فاطمة زهراء، طالبة دكتوراه، جامعة: الجيلالي بونعامة خميس مليانة**

**الملخص :**

يعد الشعر جنسا تخييليا و شكلا فنيا يحمل رؤى لها خصوصيتها و أمارتها التي تعبر عنها، و عليه يعالج الفن الشعري مختلف الهواجس و الهموم النفسية، السياسية و الاجتماعية، و مناط ذلك من خلال البطانة النفسية التحويرية، التي تتفاعل في نطاقها مختلف الصور العقلية و الحسية، التي تقوى على مكاشفة مضمرات البوح لدى الشاعر، و عليه كان لعلم الأساطير دورا في رسم ملامح التجديد و تنوير القضايا الحساسة مما أسهم في ولادة جديدة منفتحة على آفاق أرحب، استنادا على ذلك نتناول في مداخلتنا دور هذه الأساطير في تنوير الرؤى و التصورات السياسية و الاجتماعية على المستوى الجمعي للأمة ، و أيضا على مستوى الذات.

و تختصر جماع الإشكالات في كيفية تمثل آليات الفن الأسطوري في الإفصاح عن المضمرات النفسية و الحسية للشعراء في معالجة مختلف القضايا؟

الكلمات المفتاحية : الفن، الأسطورة، القضايا الاجتماعية و السياسية، الموت، الإضطهاد، المعاصرة.

The summary is in English

Poetry is an imaginary gender and an artistic form that carries visions of its own and the emirate that expresses it. Therefore, poetic art addresses various psychological, political and social concerns and concerns, and this is accomplished through the transformative psychological lining. Which interact in its scope various mental and sensory images, which are empowered to reveal the poetry's implications of disclosure, and accordingly mythology had a role in charting features of renewal and enlightening sensitive issues, which contributed to a new birth open to wider horizons, based on that in our intervention we play a role These myths enlighten political and social visions and perceptions at the collective level of the nation, and also at the level of the self.

Key words: art, myth, social and political issues, death, persecution, contemporary.

تسعى هذه الورقة لتأسيس رؤية جديدة في دراسة الشعر الجزائري لاستكناه تمفصلات التجربة الشعرية، التي تسم القصيدة بميسم فني، حيث تستساغ الحوامل الجمالية للصيغ اللغوية من براعة الشاعر المائزة، و من خلال إفراغ الشحن الشعورية في قوالبها الخاصة، ليضفي هذا المسلك إجرائيا إذعان المتلقي و تأثره طواعية بالنص الشعري تجسيدا لأبعاد رؤية الشاعر الداخلية و الخارجية.

يتحدد النص الشعري وفق المعايير الجمالية التي تؤطر الظواهر الفنية، و تشخص الخصوصية الإبداعية المضافة إلى سياق التجربة الشعرية، و من أجل ذلك استطاع التجربة العربية من خلال اختيارات الشاعر أن توسع أفاق الرؤية الشعرية العربية بجمالية اللغة و ما تنماز به من إبداع متفرد، و التي تحرك الخلجات النفسية والانفعالية من خلال قوة التفاعل بين الخطاب الشعري و قارئه، استنادا على هذا نحاول في بحثنا معالجة الفن الأسطوري التي وظفها الشعراء العرب في دواوينهم، حيث أضفت مسحة جمالية اتسم بها الأسلوب الشعري.

يعد الشعر جنسا تخييليا و شكلا فنيا يحمل خصائص إبداعية تميز كل شاعر عن آخر، و ذلك من خلال حسن التشكيل و التصوير في صناعة الشعرية، لتفصح عن معالم و توجهات رؤيوية يراد من الشاعر توصيلها إلى المتلقي.

يعتزي الأسلوب الشعري إلى البراعة في نظم الشعر، و التمرس في فنون السحر البياني، إذ يعد حسن اختيار و تشكيل الصورة الفنية برهان القدرة و الحذق لدى البلاغي و الشاعر على إقامة معمار فني، الذي يتلبس الجنس الأدبي.

يتبدى لنا وفق هذا المنظور أن القراءة الشعرية تقانة جمالية توشح النسوج القولية و تشكلاتها الفنية ، نحو تأثيل نموذج شعري يعاين مدارات خاصة، استطلاعا لمستنداتها التشكيلية البانية، التي تسوس التواقع الجمالي بين النص و متلقيه.

و عليه تتم الصياغة الشعرية وفق آليتي الاختيار و التركيب ، "ومن خلال ذلك يعمد المبدع إلى تكوين جملة لغوية يقوم من خلالها بعمليتين متكاملتين منها اختيار مفرداته من مخزونه اللغوي ، و الثانية يجري عملية تنظيم لما اختاره ، و الاطراد يحكمه سياقات الكلام أو منهات أسلوبيّة تبدو في شكل دفقات تعبيريّة لها طابع مختلف عن النظام المطرد"[1].

و على هذا الأساس، فإن الشعر ابن البيئة و لئن كانت حركة النص تستدعي عدة معطيات نفسية و تاريخية و أسطورية و غيرها لكنه قبل ذلك يعبر عن عصره، و تنطلق التجربة من أفق المؤثر الاجتماعي ليضعها الشاعر في مختبر الشعر ثم تعود إلى القارئ[2].

**الأسطورة :**

"هي وثائق ذات صبغة تاريخيّة كما تمثل" تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان يعينه على تسجيل أحداثه اليومية ، فكانت الأسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره"[3].

وتعرف الأسطورة بأنها " القسم الناطق من الشعائر أو الطقوس البدائية، وبمعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير، يفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية" [4]، ومن هنا تكون الأسطورة لغة الدراما الحقيقية للحياة الحديثة، وهي التي تكمل نقص الزمن وتحيله من ظاهرة إلى تاريخ مطلق، يشمل على حدود مفتوحة، ودلالات متناهية، ومنه يرتفع بالتجربة الإنسانية، من الجزئي إلى الكلي...لتغدو نموذجا خالدا" [5]

خلال ما تقدم يتضح لنا أنّ للأسطورة " وظائف عدّة أهمها:

محاولة تفسير ما استعصى فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيراً يقوم على مفاهيم أخلاقية أو روحية.

إعطاء تفسير قصصي شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية.

للأسطورة أيضا وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرّمزية وتومئُ إلى تجارب الإنسان النفسية في الحياة، وإلى مخاوفه وآماله"[6].

فإن استلهام الأساطير و تضمينها في الرؤية الشعرية يرجع إلى كونها المنبع الأصلي للتفكير الإنساني " إذ يرى يونغ أن في أعماق مناطق اللاشعور تكمن صورة يشترك فيها الجنس البشري، و هي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية

---

[1] - محمد عبد المطلب: الأسلوبيّة و البلاغة ، ط1: دار نوبار للطباعة، مصر، 1994 ،ص: 305

[2] - عبد الرحمان بن حسن المحسني، أدوات التقنية في التلقي الشعري المعاصر، مجلة علامات في لنقد، ج72، مج 18، المركز الثقافي بجدة، 2011، ص 85

[3] - داود سلمان الشويلي: تجليات الأسطورة ، قصة يوسف بين النص الأسطوري و النص الديني ، ب ط: العراق ،2005ص: 8

[4] - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007، ص: 287.

[5] - نفسه، 287.

[6] - عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تفكيكية، دار الطليعة، بيروت؛ ط1، 1987، ص: 103-104.

يسميها يونغ: النماذج العليا ، و هي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى، و هي مصدر كثير من الخيالات و الصور الخاصة بالجن و الأرواح و السحرة، و هي صور تغذي الفن و الشعر و تنعكس في المنطقة العليا من الفكر"[1]

يستحضر الشعراء الأساطير لغاية نفعية، ذلك " أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع المعرفة، و البحث، و لا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية بل هي تنتمي إلى العالم الواقعي، و تهدف إلى تحقيق نهاية عملية فهي تروى لترسيخ عادات قبيلة معينة، أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما، فهي و الحالة هذه عملية في منشئها و غايتها"[2].

لقد شهدت النصوص الشعرية العربية المعاصرة تطورا كبيراً من ناحية التعبير عن التجربة، و التي واكبت معايير التجديد في العصر الحديث، انطلاقا من نتناولها مواضيع هامة تهتم بالواقع و القضايا المعاصرة، بل هي تصوير للتجربة الشعورية، و الاجتماعية، و السياسية.

عطفا على ما سبق فإن الشعر العربي المعاصر " يرفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن تكون انعكاسا للحياة، وفي الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا له"[3].

و على هذا الأساس ، تعد الأسطورة فنا أدبيا و استثمارها في الشعر يعكس إبداعا متفردا، حيث أن الشعر تشكيل لغوي يتجاوز باللغة من مستوى الإخباري إلى مستوى فني خالص، يتأبط حليا خيالية غنية بالإيحاء ، الذي يتجاوز المألوف و يعانق الإبداع، و تكون صناعة الأساطير الشعرية صنعة الحاذق الذي يبني هندسة جمالية في البناء الخيالي .

تفصح الأسطورة عن مناطق شعرية تتماس مع وجدانهم، و يعيشونها واقعا يوميا، و فعلا اجتماعيا يؤثر على أرواحهم فيعبرون عنها شعرا ذا دلالات مدهشة في بعضها، و منطق الإدهاش كما يؤكد عبد القاهر تكمن في أن تصنع من بسيط المعاني أبكارا من الأفكار[4].

و بناء على ذلك فقد " أصبح اللامحدود اللانهائي هو مجال الإبداع الشعري ذلك بأنه حسب أدونيس سيال أبدي من المفاجئات و الأشكال الشعرية هنا بلا نموذج، كل شكل كاف بذاته و الكائنات هنا تتدافع، و تتواكب في المد الخلاق صوب المجهول ...و بهذا المعنى فإنه توجد هناك تجربة لفصل الذات تبتغي المطلق و تهيم في اللامحدود"[5].

و مدار الأمر أن التأليف الشعري للأسطورة يستساغ على حسب مواطن الكلام، حيث تغلف العبارة الأسلوبية بمعاني الأسطورة ، عن طريق معنى تسوقه إليه و غرض تجسد أمامه.عن طريق بمعنى " هو خلق الفكرة وتوليدها، بإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة"[6].

و تعتزى معايير الانتقاء لهذه الأساطير بدقة و ذلك " بفضل البنية اللسانيّة المختارة دون أن يكون سبب في إفساد المعنى الذي يقاس عليه أشكال التقوية الأسلوبيّة "[7] " على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في في البعيد من المناطق اللاشعورية، و هي المناطق الغائمة الغائرة في النفس"[8].

---

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للطباعة و النشر، القاهرة، 1997، ص 352

[2] - فراس السواح، مغامرة العقل أولى، دراسة في السطورة، سورية و بلاد الرافدين، دار علاء الدين دمشق، ط11، 1996، ص 15.

[3] - نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص:167.

[4] - عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية، إشراف الطيب بودربالة، تحضير لشهادة الدكتوراه في النقد الأدبي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012-2013، 86.

[5] - مليكي العيد، أثر مجلة شعر اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية، إشراف: إبراهيم علي، مذكرة لنيل ماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 2015/2014، ص 152.

[6] - عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية و البيان العربي ، ط1:الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ،1992، ص: 41 -42

[7] - ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة :حميد الحمداني،ط1:دار النجاح الجديدة،الدار البيضاء المغرب،1993،ص:20

[8] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د ت، ص 418.

يمكن القول من خلال ما تقدم أن الشعر العربي تأثر بالأساطير القديمة، و التي خلدت دلالات و تصورات متناهية ، لتصبح معينا فنيا للشعراء في معالجة القضايا المعاصرة

حيث " يستمد الشاعر رؤاه من الأسطورة العالمية ذلك عندما يتمثل الواقع تمثلا أسطوريا، وهو ما تبلور تحت اسم الواقعية السحرية حيث يتحول الواقع إلى أسطورة فاتنة"[1].

و يمكن القول أن الأسطورة أحد منابع الجمال في السياق الشعري ذلك " أن الشعر هو السليل المباشر للأسطورة و ابنها الشرعي، و قد شق لنفسه طريقا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح و التلميح، بين الدلالة و الإشارة، بين المقولة و الشطحة، و بعد أن أتقن عنها كيف يمكن للغة السحرية أن تقول أن تقول، و أن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا و دقيقا"[2]

تتمثل الأسطورة في الشعر العربي على نحو رمزي من خلال الاستعانة بأدواتها التخييلية، حيث إن " طبيعة الحياة البشرية تفرض علينا الاندماج في الماضي والتواصل معه دون أن نشعر بهذا الاندماج أحيانا، وغالبا ما يكون من دون رغبة الفرد، وكذا الكاتب يجد نفسه محكوما بطبيعة المواضيع والقضايا التي يعالجها والتي ترتفع به إلى عوالم ضبابية بعيدة المدى"[3].

و يتم الاندماج بين الشعر و الأسطورة عن طريق الرمز و أبعاده الإيحائية و الدلالية، فإن " قيمة الرمز ليست قيمة دلالية فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريقة التسمية و التصريح...فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، و لكن لشيء يوجده الكشف و يكاد ينكشف[4].

و نستدل على ذلك من خلال هذه الأسطر الشعرية بقول الشاعر نزار قباني في قصيدة بلقيس :

" بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل"[5]

" نظم نزار قبّاني هذه المرثية إثر وفاة زوجته في السّفارة العراقية في بيروت هذا الحادث كان جرّاء انفجار قنبلة أثناء الحرب الأهليّة في لبنان ، و تجسّد قصيدة بلقيس جوهر ما في تجربة نزار من خضوع للألم و الاستسلام للموت ، وفاعليّة التغيير في العالم العربيّ.

اختار الشاعر " ملكات بابل" لأن التاريخ خلدهن ، فهن أجمل النساء عبر العصور، كما أن تموز البابلي يرتبط بقرينته الإلهية عشتروت، و قد رسخت تلك القرينة معنى الحب بسلوك الدال على التضحية ، و الإخلاص في أنقاض زوجها ، وهذا ما عكسه حال نزار بتضحية زوجته البريئة مع أنه كان المستهدف.

وظف نزار هذه الأسطورة للدلالة على الأوضاع السياسيّة في العصر الحديث ، حيث قام الإرهاب بقتل زوجته بدون رحمة من خلال الاعتداء على المرأة البريئة، و على الوطن الحبيب

فقد استخدم الشاعر أسطورة عشتار البابيلية ، وأعتمد عليها في تصوير رؤاه الموحية و المعبرة عن واقعه، و تعبر الأسطورة عن الخصب و النماء و الانبعاث المتجدد، و هو ما يحتاجه من خلال تجديد حياته و البحث عن الطمأنينة و الراحة، و ما عكسه الأسطورة باعتبارها الخيط الروحي في تعبير الشاعر عما يختلج به في أغوار نفسه، ليساهم في إخصاب البنية الشعرية و الحاضر هو ركيزة و أساس عالم الشاعر لتجاوز الواقع.

---

[1] - ينظر: بوشعيب الساوري، الرواية الجزائرية التخييل الأسطوري الراهن، محاضرات الملتقى العربي الثالث للرواية، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم، 2008،ص: 27.

[2] - فراس السواح، الأسطورة و المعنى، دراسة في الميثولوجيا و الديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، 2001، ص22.

[3] - ربيع موازي، النزعة الرمزية في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية لواسيني الأعرج، إشراف شريف بموسى عبد القادر، ، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2011/2010، ص 96. ص 12.

[4] - محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1978، ص 203.

[5] - نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة، ج4: ط2: منشورات نزار قباني بيروت ، لبنان 1998ص: 10

تبين لنا أن الشاعر تناول أمورا سياسية محضة إثر اغتيال زوجة الشاعر من بينها اغتيال البراءة ، و الظلم السياسي و ويوضح ذلك عدة قضايا نجملها على نحو الآتي :

1- تناول جبن الإرهاب و نعتهم بالعهر المخزي جراء أعمالهم الجبانة التي لا تمت لقيمنا بأي صلة.

2- دفع الأبرياء ثمن ظلم العرب.

وذلك أنّ"نزار يتحدث عن الحب ، و أشكاله مستغلا طواعيّة اللغة الشعريّة التي مرن قلمه عليها بنسج خيوط الحب عبر القصيدة بمعنى رؤية الجمال ، و ضروب الصراع في الحياة ، و مشاعر الألم كملاذ أخير لرابطة الحياة"[1].

و هكذا تؤسس هذه الأسطورة الحالات الشعورية و السياسية من اعتداء و إرهاب، و من أجل ذلك، فالبنية الشعرية إنما هي حاصل بنيات متعددة تجتهد كل واحدة في ابتكار الهموم الوجودية، و الجمالية لاستثارة قلب المتلقي[2].

تندغم الرؤية الشعرية في مسارب الإحساس بالهموم الفردية و الجمعية، التي يتلاشى فيها الحس مع الصورة، لتكون أكثر صدقا في لحظات البوح الشعري ، وفق قالب أسطوري يستمد من عمل الخيال، بناء على ما يتصوره من دلالات تمتزج فيها الخيالي مع الواقعي.

و تحول مفهوم الصورة إلى رؤية تخييلية للأشياء كأن الشاعر ينظر بعين ملكوتية تريه الكون بصورة لا يراها غيره بلغة شديدة الكثافة تحمل شحنة انفعالية كبيرة"[3].

و يتبدى لنا وفق الطرح السابق، الفن الأسطوري " يضحى بديلا أو معادلا للذاكرة المفتقدة أو المميعة بالأحداث و العمليات المستمرة للتزوير، و التزييف و التحوير، كما يؤول حصنا تحمي به الذات الشاعرة، و تلوذ به من عوادي الزمان و قهره"[4].

و كان لها أثرا بالغا في إضفاء الإيحاء التخييلي و قوة تصويرية أطلقت خلالها عنان التصوير الأسطوري، لترونق الأسلوب الشعري بجدوى جمالية متفردة .

كما وظف الشاعر بلقاسم خمار الأسطورة من خلال تأثره بالأسطورة السندبادية بقوله في المقاطع الآتية :

بيدي قنديل علاء الدين
و بعيني ترقص كل عيون المغتالين
من الأحباب
في الظلمة أسكن صورة بومة
أبكي خلف الأبواب
موت الأكباد
و أبشر مثل الرعد
الموسم، موسم فيضان
و أنا جلاد الجلاد
و سأغدو فصل حصاد
لأبارك تلك الأعناق"[5]

مزج الشاعر بين أسطورة السندباد و الواقع القاتم الذي عاشته الجزائر إبان العشرية السوداء، فالسندباد رمز للتنقل و الرحلات إلى ما لا نهاية، عاش في رحلاته مغامرات الظلم و القتل في موسم أسود مثل الليل .

---

[1] - ينظر :إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر،إشراف: أحمد مشاري،ب ط،عالم المعرفة،الكويت، 1978، ص: 144

[2] - عبد الإله صائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة و النشر، ط1، دمشق سوريا، 1999، ص 66

[3] - ثائر العذري، في تقنيات التشكيل الشعري و اللغة الشعرية، رند للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2011 ص 59.

[4] - عبد الرزاق صالحي، قراءة أولى في ديوان نزيف المدى، مجلة علامات ج 53، م 14، رجب 1425هـ/ سبتمبر 2004، ص 399

[5] - محمد بلقاسم خمار، الديون ج1، دار أطفالنا للنشر و التوزيع، الجزائر، ب ت ، ج1، ص 71/70.

و على هذا الأساس، تتقاطع الأسطورة مع الواقع الجزائري و " لعل طابع هذه الشخصية المعروف بالاغتراب الدائم و التجوال المستمر، و حب المغامرة، و البحث عن الجديد ، و رفض الواقع الراكد الثابت، هي التي أغرتهم، و استمالت أفئدتهم فرحوا يبنون عليها قصائدهم و كأنهم وجدوا في هذه الشخصية ما يشبه نزوعهم عادة إلى كل ما هو جديد، و تطلعهم الدائم الكشف و المغامرة و التمرد"[1]، على ما هو قائم.

و بناء على ما تقدم، تحمل هذه الأسطورة جملة من الرموز المفعمة بالدلالات المرجعية " مستجليا ما في أعماق الروح العربية من تعاطف مع الموت و انفتاح الماوراء، و تمزق ما بين الزمني و الأزلي تعاطفا يكشف عن شهوة الحركة و التحول عبر الموت المحي ( الانبعاث)"[2].

و عليه فقد اختار الشاعر قصة السندباد ليستثمرها في الرؤية الشعرية دون التغيير في مدلولها، ليعبر عن الواقع المأساوي و " إلى تصور عودة السندباد ليبني عالما جديدا غضا بريئا، بعد أن يحطم العالم المأساوي" [3]، و يومئ بطريقة خفية إلى المصير الذي سيصيبهم و يتم ذلك من خلال " الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، و هذا الوهم ليس بالطبع خيالا و لا تصورا مجانيا، فهو مشروط ببنيات النص و مبثيولوجية أو إيديولوجية الجيل أو الطبقة الاجتماعية للقارئ[4].

اتسمت الاختيارات الأسطورية التصويرية بمعالم إبداعية، حيث " يلعب الرمز و الأسطورة على جمع المتناقضات، و التأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها، فيمنح العالم توهجا جديدا، و دلالات جديدة"[5].

فمعنى هذا الأسلوب خلق وظيفة تراسلية يبني فيها المتلقي فهما تاريخيا بفعل التأثر و التأثير، حيث تندغم وفق رؤية تخييلية تعيد صهر الواقع بالتاريخ الأسطوري .

منحت هذه الأسطورة رؤية دينامية تتعانق فيه كل أشكال الزمن، واستطاع في الوقت نفسه أن يحقق لهذه التجربة نوعا من الثراء الفني عن طريق اكتسابها هذا البعد الإيحائي لقدرتها على الإشعاع والتأثير على المستوى التصويري، حيث " أكد إيريك فروم أن لغة الحلم و الأسطورة واحدة، فعندما نقارن بين لغة الحلم و لغة الأسطورة، نجد أنهما تستعملان نظاما إشاريا محملا بالدلالات"[6]، حيث " يتحول الواقع إلى أسطورة فاتنة و مدهشة و حتى جارحة في قسوتها"[7].

و يقول بلقاسم خمار:

ربه شعبي في ضراوته تسامى

كالمارد القهار يحتدم احتداما"[8]

أفصحت الأسطر عن رؤية شفافة في صوغ التجربة الشعورية و ما يعتري الشاعر من هموم يترنم بها في دفة الوصف الشعري ليجسد اتصالا وجدانيا و شعوريا بينه و بين المتلقي.

---

[1] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته و خصائصه الفنية( 1975/1925) دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 579

[2] - خالد سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص 134.

[3] - مراح رشيد، ، الأسطورة اليونانية في شعر بدر شاكر السياب، بوعزة عبد القادر، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة السانيا،وهران، 2013/2012، ص 51

[4] - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 8.

[5] - عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 3، الكويت، 1988، ص 615.

[6] - عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دار المعرفة ، ب ط، الجزائر، 2008، ص 446

[7] - نفسه، 447.

[8] - بلقاسم خمار، ظلال و أصداء، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2، 1982، ص 72

إن توظيف ( المارد الأسطوري ) فيه الكثير من الإيحاء، حيث حاول تعبئته بدلالات جديدة تعكس الواقع المؤلم جراء ما تفعله الشخصيات السياسية من جرائم و قتل و سفك الدماء، و عليه تتسرب مجاري الدلالة في قنوات التأويل ذلك أنه " جعل من الشعب الجزائري ذلك المارد الذي لا يقهر...فإذا كان مارد مصباح علاء الدين يظهر بالفرك فإن مارد الشاعر خلقته الثورات العصماء"[1].

و من هذا المنطلق توحي الأسطورة المختارة بدلالات البحث عن تجدد العزيمة بعد الهزيمة، و معنى هذا أن " الأسطورة في الشعر تجسد حالة الانكسارات ، و ما يحتاج الضمير الإنساني من تناقضات و أزمات حضاريّة"[2].

تعتزي الدلالات الأسطورية إلى المعاناة باللغة، حيث تتمثل في " تحرر اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة الحياة العادية حيث راح يكسبها دلالات حية تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له شخص فيها الحياة و دوامتها التي لا تتوقف و ضياع الإنسان وسط ضجيجها"[3].

و تجدر الإشارة إلى أن " وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارض يعني وعيا بمسؤوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر، و تراث أدبي للماضي، فحداثته حالة وعي متغير يبدأ في الشّك فيما هو قائم و يعيد التساؤل فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغيير حادث في علاقات المجتمع"[4].

و عليه اتخذ الشاعر هذه الصورة وسيلة من وسائل التعبير عن الإحساسات المخبوءة ، فهي " المعادل الموضوعي الذي اعتبره إليوت الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني"[5].

اهتم الشعراء بالأساطير و جعلها معينا في استلهام الصور من العالم الآخر، ذلك أن " يغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعا، فليس ثم سوى العالم بكل بساطته و تجرده من كل طابع شخصي فردي"[6].

و تسوقنا الملاحظة الموضوعية أن الفن الأدبي " ممارسات خاصة متفردة ينصرف عملها إلى اللغة، و الخيال، و لا تحقق وحدها إلا على بعض المستويات من النشاطات الوظيفية من خلال اندماجها داخل الأبنية الاجتماعية"[7]، و الثقافية و السياسية حتى تحقق الدلالة المراد التعبير عنها.

و يفهم من هذا أن " اللغة الشعرية العليا هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر كأنك تشاهد فلما و تسمعها و كأنك في حضرة الموسيقى، و تتأمل فيها و كأنك أمام لوحة، و عندما تقطعها مشاهد لتدخلها في نص آخر[8]. و تسمح هذه الإستراتيجية " بتعدد الوسائل التعبيرية في الأعمال الإبداعية من أجل تحقيق درجة عالية من التفاعل الديناميكي بين المبدع و المتلقي للوصول بالنص الإبداعي إلى مستوى عال من تمثيل حالات الشعور و اللاشعور"[9].

---

[1] - شعبان كحول، حضور الموروث في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بلقاسم خمار، مصطفى الغماري عبد الله حمادي أنموذجا، إشراف جمال سعادنه، مذكرة ماجستير تخصص نظرية الشعر، جامعة الحاج لخضر باتنة 1، 2017/2016، ص 165.

[2] - خليل إبراهيم عطية: التركيب اللغوي لشعر السياب ، ب ط: دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ،1980،ص:43

[3] - عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 3، الكويت، 1988، ص 21.

[4] -عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،إشراف:أحمد مشاري العدواني،دط: عالم المعرفة، الكويت، 1998 ص: 16

[5] - أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، حسن مطلب المجالي، إشراف محمد أحمد المجالي، رسالة دكتوراه في اللغة العربية و أدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009، ص 37.

[6] - عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، ط1، بيروت 1987، ص 24.

[7] - عمار علي حسن، دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي، مجلة علامات ج61، مج 16، جمادى الأولى 1428هـ/ مايو 2007، ص 350

[8] - أممية عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، عمان ، الأردن، 2015، ، ص 35

[9] - عاطف خلف سليمان العيايدة، الرموز المحورية في شعر محمود درويش، دراسة سميائية، تحليلية، إشراف محمد الشوابكة، أطروحة دكتوراه في الأدب، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الدراسات العليا، 2015، ص 5.

و عطفا على ما سبق، إن المبدع الحاذق هو الذي " يستخدم الرموز أو الشخصيات ذات الطابع الأسطوري على وفق تجربته الإبداعية، ورؤيته التي يتوخى التعبير عنها، وله أن يضفي عليها طابعا أسطوريا مادام هذا الاستخدام يظل ضمن التجربة الإبداعية الخاصة والسياق الخاص، مادامت هذه الرموز مرتبطة بالحاضر، وبالتجربة الحالية، مادامت قوتها التعبيرية نابعة منها[1].

تبث عملية الاستلهام من الأساطير بمختلف أنواعها حيوية غاية في الرواء، " حيث تبدو حرية الحركة و الانتقال بين أطراف الزمان المختلفة سهلة المنال، و سرعة التجوال بين أطراف المكان أقرب إلى لغة البساط السحري و خيول الأساطير القديمة، و حين يبدو منطق التقسيم الحاد الذي صنعته الألفة للأزمنة و الأمكنة و كأنه سبيكة معدنية صهرت في حميا الشعر فأصبحت ذائبة يمكن أن يعيد الشاعر و أن نعيد معه تشكيلها من جديد دون غرابة[2].

و تتم هذه الإستراتيجية وفق آلية التناص الذي عرفه عبد الملك مرتاض بانه " الذوبان النصي و ذلك بتلاشي النصوص السابقة في النص الراهن، و هو ما كان يطلق عليه النقاد و المفكرون العرب الأقدمون و منهم ابن طباطبا و ابن خلدون الحفظ ثم النسيان"[3].

تنخرط في هذا المسلك أساليب جديدة تجمع بين مختلف الأشكال الفنية بما يحقق منحنا جماليا خاصا، و من أجل ذلك ، فإن " الجماليّة بمعناها الواسع محبة الجمال ،و غدت الجماليّة تمثل أفكارا بعينها عن الحياة و الفن أفكارا اتخذت بعد ذلك نمطا مميزا[4].

إنّ دراسة العناصر المكونة للنصوص الأدبيّة تعين القراءة على الوصول إلى الهدف الأساسي من عملية تقويم الشعر فنيا، و من ثم توجهت القراءة إلى تقويم العناصر الرئيسية التي يعتمد عليها الإبداع الشعري و هي اللغة ، الصورة، الموسيقى، وذلك عن طريق استخلاص السمات الفنيّة لكل عنصر منها"[5]، بما يحقق أغراضا يراد منها توصيل رسائل مشفرة إلى المتلقي.

و لا مناص من الإقرار من أن "وظيفة الشاعر الحقيقية إثارة الأسئلة الفنيّة ، و الجماليّة المختلفة ، و المتناقضة في ذهن المتلقي، و نفسيته ، فالجمالي هو تحويل كل ما هو جميل أو قبيح إلى جمالي بواسطة الفن ، و لذلك كانت الجماليات فنية خالصة"[6]، حتى تكون عاملا مشتركا في دمج العواطف و الأحاسيس من مستوى التعبير العادي إلى مستوى أدبي يرتقي بالألفاظ من مستواها الوظيفي إلى مستوى فني.

و يمكن القول أن الإبداع الشعري وحدة متكاملة، و تأليف لغوي يحتوي على عناصر ترتبط بعلاقات متشابكة تتواشج علائقها الشائعة في ثنايا النسيج النصي، و كلما كان الشاعر موفقا في اختياراته سواء اللغوية أو التصويرية كان أكثر قدرة على إضاءة جوانب النص الشعري ، و الارتقاء به فنيا و جماليا.

و محصلة القول، تناولت الدراسة جانبا فنيا في تجربة الشاعر الإبداعية، تمثلت في توظيف الأساطير حيث استثمر الشاعر أبعادها الفنية و الجمالية، على نحو يحسبها طاقة إيحائية معبرة، تجسد رؤية سياسية، و اجتماعية، و شعورية بما يسهم في إضاءة الرؤية الشعرية، و بهذا فإن " الكتابة الشعرية لديه بشكل أو بآخر نشاط ذاكرة لا

---

[1] - عماد علي الخطيب، الأسطورة، معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص: 76

[2] - أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1417هـ/1996، ص103

[3] - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر، ط2، الجزائر، 2010، ص 278.

[4] - عبد الواحد لؤلؤ، موسوعة المصطلح النقدي، ج 1: ط2: المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،1983 ، ص: 269

[5] - حمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري، ط1: دار الوفاء، الاسكندرية ،مصر، 2005، ص: 77

[6] - خليل الموسي: جماليات الشعرية، ب ط: منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا ،2008، ص:26/25.

تستدعي إلا المخزون العربي الإسلامي و لا تستهدف إلا تصوير معاناة الشاعر العربي في العصر الراهن، و لذلك كان الماضي هو الرداء الذي تتلف عبه القصيدة و المرجعية التي يستند إليها التصوير الشعر[1].

يمكن أن نخلص إليه من النتائج التي يمكن حصرها فيما يلي:

- وظف الشعراء العرب دلالات الأساطير القديمة و مزجها بخياله الأليجوري بما يخدم رؤيته الشعرية عن طريق التواشج الإدراكي و تناسل المعاني الجمالية ليحقق فنا شعريا يسمى " أسطرة الفن"

- تم اختيار الأساطير من طرف الشعراء العرب على أساس ما يتطابق معها في الواقع، و ما يكتنفها من معاناة ذاتية و وطنية، يتأسس ذلك على تصور أنطولوجي يكاد يكون مشتركا بين هموم العصر، و الدلالة الأسطورية، ليطرح سياجا جماليا واسما للشعر العربي و الجزائري المعاصر.

- رسمت الشخصيات في المتخيل الأسطوري بعدا أخلاقيا يعكس الحالات و القيم الإنسانية في ممارسة كل أشكال القمع، و الاغتراب، و الموت، و التمرد في الوطن العربي .

- تؤدي الأسطورة دورا في تشخيص الحالات السياسية للواقع المعاصر من قهر، و كبت، و حرمان.

- يمنح الامتزاج الفني بين الأسطورة و الشعر بعدا جماليا من خلال تقنية " التناص" ، و التي يمارس فيها المبدع مهاراتها الإبداعية في امتزاج الأحداث و رسم مسار جديد للتأويل الفني.

و مجمل القول، نلمح في هذا التصنيف جملة من المعطيات الفنية ، و التي وضعها خيال الشاعر ، في نسف أحزانه و هموم أمته العربية المغرقة في الاضطهاد و التسّييد ، ليجسد ذلك " أسطرة الواقع" ، و التي تتلبس بالأمة و متعلقاته حتى يتسنى للأعداء طمس الهوية العربية ، باعتبار تتخذ شكلا من أشكال التسلط ، و تبعا لذلك فهي صناعة شعرية فنية متميزة .

كما أن الأسطورة من التقنيات الفنية التي يوظفها الشاعر من أجل إبراز موقف سياسي أو اجتماعي ، و إسقاطها على واقع الشاعر وفق أبعاد تراسلية حسية تنفتح فيه آفاق التدلال، ذلك أن الشعر يختزل المعاناة الذاتية و الجمعية، ليتبوأ نسيجه الشعري فهما مركبا لتجارب محددة تم تجويدها في أطر تلبس ثوب التصوير الأسطوري.

قائمة المصادر و المراجع


1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007.
2) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر،إشراف: أحمد مشاري،ب ط،عالم المعرفة،الكويت، 1978.
3) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1417ه/1996.
4) أممية عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، عمان ، الأردن، 2015.
5) بوشعيب الساوري، الرواية الجزائرية التخييل الأسطوري الراهن، محاضرات الملتقى العربي الثالث للرواية، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم، 2008.
6) ثائر العذري، في تقنيات التشكيل الشعري و اللغة الشعرية، رند للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2011.
7) حسن مطلب المجالي أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ، إشراف محمد أحمد المجالي، رسالة دكتوراه في اللغة العربية و أدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009.
8) حمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري، ط1: دار الوفاء، الاسكندرية ،مصر، 2005.
9) خالد سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.
10) خليل إبراهيم عطية، التركيب اللغوي لشعر السياب ، ب ط: دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ،1980.


[1] - سامي بلحاج علي، التشكيل و التدليل، في الشعر جمال الصليعي، مجلة علامات، ج71، مج 18، المركز الثقافي بجدة، 2010،ص 146

11) خليل الموسي، جماليات الشعرية، ب ط: منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا ،2008.
12) داود سلمان الشويلي، تجليات الأسطورة ، قصة يوسف بين النص الأسطوري و النص الديني ، ب ط: العراق ،2005.
13) ربيع موازي، النزعة الرمزية في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية لواسيني الأعرج، إشراف شريف بموسى عبد القادر، ، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2011/2010.
14) سامي بلحاج علي، التشكيل و التدليل، في الشعر جمال الصليعي، مجلة علامات، ج71، مج 18، المركز الثقافي بجدة، 2010.
15) شعبان كحول، حضور الموروث في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بلقاسم خمار، مصطفى الغماري عبد الله حمادي أنموذجا، إشراف جمال سعادنه، مذكرة ماجستير تخصص نظرية الشعر، جامعة الحاج لخضر باتنة 1، 2017/2016.
16) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر، ط2، الجزائر، 2010.
17) عاطف خلف سليمان العيايدة، الرموز المحورية في شعر محمود درويش، دراسة سميائية، تحليلية، إشراف محمد الشوابكة، أطروحة دكتوراه في الأدب، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الدراسات العليا، 2015.
18) عبد الإله صائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة و النشر، ط1، دمشق سوريا، 1999.
19) عبد الرحمان بن حسن المحسني، أدوات التقنية في التلقي الشعري المعاصر، مجلة علامات في لنقد، ج72، مج 18، المركز الثقافي بجدة، 2011.
20) عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية، إشراف الطيب بودربالة، تحضير لشهادة الدكتوراه في النقد الأدبي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012-2013.
21) عبد الرزاق صالحي، قراءة أولى في ديوان نزيف المدى، مجلة علامات ج 53، م 14، رجب 1425هـ/ سبتمبر 2004.
22) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،إشراف:أحمد مشاري العدواني،د ط: عالم المعرفة، الكويت ، 1998
23) عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، ط1، بيروت 1987.
24) عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 3، الكويت، 1988.
25) عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تفكيكية، دار الطليعة، بيروت؛ ط1، 1987.
26) عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية و البيان العربي ، ط1:الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ،1992.
27) عبد الواحد لؤلؤ، موسوعة المصطلح النقدي، ج 1: ط2: المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،1983 .
28) عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دار المعرفة ، ب ط، الجزائر، 2008
29) عماد علي الخطيب، الأسطورة، معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
30) عمار علي حسن، دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي، مجلة علامات ج61، مج 16، جمادى الأولى 1428هـ/ مايو 2007.
31) فراس السواح، الأسطورة و المعنى، دراسة في الميثولوجيا و الديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، 2001.

32) فراس السواح، مغامرة العقل أولى، دراسة في السطورة، سورية و بلاد الرافدين، دار علاء الدين دمشق، ط11، 1996.
33) محمد بلقاسم خمار، الديون ج1، دار أطفالنا للنشر و التوزيع، الجزائر، ب ت ، ج1.
34) محمد بلقاسم خمار، ظلال و أصداء، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2، 1982
35) محمد عبد المطلب: الأسلوبيّة و البلاغة ، ط1: دار نوبار للطباعة، مصر، 1994 .
36) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للطباعة و النشر، القاهرة، 1997.
37) محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1978.
38) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته و خصائصه الفنية( 1975/1925) دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985.
39) مراح رشيد، الأسطورة اليونانية في شعر بدر شاكر السياب، بوعزة عبد القادر، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة السانيا،وهران، 2013/2012.
40) مليكي العيد، أثر مجلة شعر اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية، إشراف: إبراهيم علي، مذكرة لنيل ماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 2015/2014.
41) ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1993.
42) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.
43) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4: ط2: منشورات نزار قباني بيروت ، لبنان 1998.

# الفن والأنثربولوجيا في الجمالية الألمانية من خلال أعمال الرسام كاسيبار دافيد فريدريش وفلسفة الجمال عند فريدريش شيلر وأدب غوته كنموذج

**مسعودة قروم، طالبة دكتوراه علوم، جامعة الجزائر 2**

**مقدمة**

رافق الفن Art الإنسان عبر مراحل حياته حيث حاول هذا الأخير في كل مرحلة، تنمية وإثارة حسه الجمالي من خلال اهتمامه بالفن في مختلف صوره من نحت، رسم وموسيقى، أساطير ومسرح، ليصبح الفن في خدمة الإنسان. وبرزت الكثير من العلوم إلى جانب الفن بعد استقلاليته للاهتمام بحياة الإنسان وأبعادها المختلفة. ومن بينها الأنثربولوجيا Anthropology والتي تعرف في معناها العام دراسة الإنسان ، فمفهوم الإنسان شكل محورا مركزيا ولأن الإنسان له جوانب مختلفة اجتماعية ، طبيعية، وثقافية أدى إلى تنوع الأنواع الأنثربولوجية بتنوع جوانبه. فبرزت المادية التي تهتم بالدراسة الفيزيولوجية للإنسان والسلالات والأنثربولوجيا الاجتماعية والتي تعنى بتنظيم المجتمعات، والأنثربولوجيا الثقافية بمعناها العام الحياة الثقافية. إلى جانب الأنثربولوجيا الفلسفية أو علم الإنسان، والتي تجسد فيها خطاب فلسفي يسمح بالفهم الشامل للإنسان ومختلف فعالياته لذا اهتمت بالثلاثية (الإنسان، العالم، الواقع) ومن خلال هذا فهم سلوك البشر، فهي تهتم بدراسة الإنسان بصفة عامة في مجموعه الشامل.

ولتصبح الأنثربولوجيا علم دراسة الإنسان في أبعاده المختلفة. لقد حاولت الميتافيزيقا من قبل الإجابة عن سؤال: مالذي يمكننا معرفته؟ والسؤال الذي ينبغي مناقشته في الفلسفة الأخلاقية: ماذا يجب أن أفعل؟ وسؤال فلسفة الدين: ماذا أتوقع؟ ووفقا **لكانط** المسألة الأساسية للأنثربولوجيا : ماهو الإنسان؟

من هذا المنطلق اهتمت الجمالية الألمانية بالأنثربولوجيا ووظفتها في دراستها الفلسفية الجمالية، والمسرحية، الشعرية وهذا ماتجسد مع أديب ألمانيا **غوته Johann wolfgan von Goethe ( 1749- 1832)** وفيلسوف الجمال **فريدريش شيلر Johan Friedrich Von Schiller (1759-1805) و الرسام الألماني فريدريش كاسيبار دافيد Friedrich Caspar David (1774-1840)** .هذا مايدفعنا إلى معالجة الإشكالية الآتية: كيف وظف كل من غوته وفريدريش شيلر والرسام كاسبار الأنثربولوجيا في أعمالهم الفنية؟

وتهدف هذه الدراسة إلى تحليل مسألة جديرة بالبحث والاهتمام موضوعها الربط بيم الفن والأنثربولوجيا من خلال أعمال فلسفية مسرحية ولوحات فنية تجسدت في أدب غوته وفلسفة شيلر ورسم كاسيبار. ولتحليل مختلف جوانب موضوع الدراسة اعتمدنا على المنهج التحليلي التركيبي فهو الأنسب لمعالجة مثل هذه المواضيع .

ولمعالجة الإشكالية السابقة وما تنطوي عليها من مضامين وأراء تناولنا العناوين الرئيسية الآتية بالشرح والتحليل :

1.مقدمة

2.غوته وتناغم النفس الإنسانية.

3. البعد الأنثربولوجي في فلسفة الفن عند فريدريش شيلر.

4. الرسم والأنثربولوجيا من خلال الدلالات الأنثربولوجية في لوحات الفنان كاسيبار.

5.الخاتمة.

**2.غوته وتناغم النفس البشرية:**

يعتبر الأديب غوته رابع عظماء الأدب الغربي بعد **هوميروس ودانتي وشكسبير**، تأثر بأفكار الفيلسوف **باروخ سبينوزا** ويعتبر مؤلفه **فاوست** من أهم أعماله الأدبية وهي مسرحية ضمت قسمين يقول غوته في فاوست:

**"سمه عندئذ كما تشاء،**

**سمّه السعادة. القلب. الحب الإله.**

**فلا اسم له عندي.**

**الوجدان هو كل شيء**

**أما الاسم فصدى ودخان.**

**يحجب جمر السماء."** [1]

في هذا القول إشارة إلى النزعة الرومانتيكية واهتمامها بالوجدان الإنساني وإلى شوقها إلى اللامتناهي .

ربط **غوته** الفن بالحياة ، حيث أكد على أن معالجة مسائل الفن بمعزل عن الحياة والواقع أمر غير ممكن. فالفن بطبيعته يتطلب التعميم والنمذجة، ولكن التعميم يجب أن يكون محدودا حتى لا يؤدي إلى الرمزية الجافة [2]

فقد اعتبر الفن وسيط بين الطبيعة والحرية، فالطبيعة هي الإطار التي ينتج فيها الفنان فنه كما أن الفنان له قدرة كبيرة على رؤية أمور لا يستطيع الإنسان العادي رؤيتها في الطبيعة لينتقل إلى ماهو إلاهي. لقد كان سباقا على **شيلر Schiller وهيجل ولوكاتش** في دعوته للإنسان الشامل. لتبرز الشمولية الكونية عنده. [3]

أكد غوته على أن الطبيعة البشرية تمثل وحدة أصلية والعالم واحد ومن الممكن بلوغ حالة الانسجام في العالم الحاضر فالوحدة يمكن تحقيقها.إن الطبيعة لا تكون جميلة إلا حين تشبه الفن،كما أن الفن لا يكون جميلا إلا حين يشبه الطبيعة [4]

يقول **شيلر** متحدثا عن مؤلف غوته **ألام فيرتهر:" إنه لأمر لافت كبف تجتمع كل العناصر التي تكون غذاءا للطبع العاطفي في فيرتهر: حب حالم وغير سعيد حساسية مرهفة اتجاه الطبيعة، أحاسيس."** [5]

**3.البعد الأنثربولوجي في فلسفة الفن عند فريدريش شيلر.**

يعتبر الفيلسوف الألماني **فريدريش شيلر** من الفلاسفة الذين اهتموا بالفن والجمال، من خلال مؤلفاته الفلسفية وأيضا مؤلفاته الشعرية والمسرحية فهو صاحب العبقرية المزدوجة، عبقرية **غوته** في الشعر و **إيمانويل كانط** (1724-1804) **Emmanuel Kant** في الفلسفة، مؤكدا في جماليته على أن الجمال هو الشرط الضروري للإنسانية

يعتبر كتابه الهام رسائل في التربية الجمالية للإنسان Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme محورا هاما في تاريخ الجمالية فإلى جانب دعوته إلى تربية الإنسان من خلال الفن كانت دعوته أيضا إلى بناء الدولة الجمالية.

إن توازن البنية الإنسانية humanité هو توازن قائم بين الحس والعقل. ولكن كيف يتم ذلك ؟

تظهر العلاقة بين الجمال والإنسانية على مرحلتين الرسائل من 10 إلى 16 تناولت هذه الرسائل في استخلاص الفكرة العامة للجمال وتصور الطبيعة البشرية. في حين أن الرسائل من 17 إلى 23 تناولت أصل الجمال من الروح البشرية ووظيفته في إضفاء الطابع الإنساني ومراحل نطور البشرية. ففي هذه الرسائل يتحرك التفكير في مجال الواقع عكس الأول الذي يكون على مستوى الأفكار أي العقل. [6]

لقد أنشأ أساسا لتحديد العلاقة بين الجمال والإنسانية وتم تقديم الجمال لأول مرة على أنه المفهوم المناسب لغريزة اللعب l'instinct de jeu.

---

[1]-فون يوهان غوته، مختارات شعرية ونثرية،ترجمة: أبو العيد دودو، دط، منشورات الجمل ، الجزائر، دون سنة، ص.120.

[2]-غازي جرار أماني ، فلسفة الجمال والتذوق الفني ، دط، النشر اليازوري، مصر، دون تاريخ، ص. 319.

[3]-ول وايرل ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة: أندراوس، دط، المظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ودار الجيل للطبع والنشر، تونس ، لبنان ،دون تاريخ ، ج3 ، ص. 91.

[4]-زكريا إبراهيم، فريدريش شيلر عالم الجمال وفيلسوف الحضارة، عالم الفكر،الكويت، ع 04، فبراير1974 ،ص 220.

[5]-فريدريش شيلر، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستيطيقا، ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، 2017، ص.225.

[6]Marion Heinz, La beauté comme condition de l'humanité, Traduction de **Roland** Krebs, Revue germanique Internationale, 22, (2004), p.135. http://journals.openedition.org/rgi/1029

البعد الأنثربولوجي في فلسفة **شيلر** نلمسه في عدة جوانب هي :

1-غريزة اللعب دورها في تحقيق التوازن بين غريزتي العقل والحس.

2-تحليل بنية النفس البشرية والنفس الجميلة.

3- الدولة الجمالية.

4- توظيف المسرح لنقد عقلانية عصر التنوير المنحرفة عن القيم التي دعا إليها أو كما أطلق عليها فرونسوا ليوتار الحكايات الكبرى للمشروع الغربي( العدل، المساواة، الحرية) وبالتالي توظيف الفن للتحرر.

إن اللعب عند شيلر هو اسم جديد للكلية الجمالية ورمز لتحقيق الذات إن اللعب هو الطي يجعل الإنسان إنسان ولكن كيف يتم ذلك ؟

إن غريزة اللعب linstinct de jeu تنتج عن التبادلية بين الغريزة الحسية والغريزة الصورية أو غريزة التصور. باعتبار أن هاتين الغريزتين تتقاسمان الإنسان وتتجاذبانه، فالغريزة الحسية تضعه في حدود الزمان وتحوله إلى مادة من هذا المنطلق فهي تعيق اكتماله وتجعله حبيس العالم الحسي لا يستطيع التطلع إلى اللامتناهي أما الثانية فهي تجعل كل واقعي أبدي وضروري وتريد الحقيقة والخير . لتبرز لنا في سياق هذا التعارض مشكلة التغير الذي تريده الغريزة الحسية والثبات والذي تريده غريزة التصور [1] .فهل يمكن تحقيق الوحدة في ظل هذا التاقض؟

إن التزام كل غريزة بحدودها لا يمكن أن يحقق الإنسان المكتمل غير أن تدخل غريزة اللعب سيجعل تعايش وتفاعل الغريزتين أمرا ممكنا.

وفي هذا السياق يقول شيلر:"**ولأسباب متعالية يطرح العقل هذا الشرط الضروري، ومفاده: لا بد هناك وحدة بين غريزة التصور والغريزة المادية أي لابد أن تكون هناك غريزة لعب، لأن مفهوم الإنسانية لا يمكن أن يستقيم على وجه الكمال إلا من خلال وحدة الواقع مع الشكل، والصدفة مع الضرورة والمعاناة مع الحرية ."** [2]

ويضيف قائلا :"**حالما يعلن العقل: ينبغي أن تكون هناك إنسانية، يكون قد قدر بذلك : ينبغي أن يكون هناك جمال."** [3]

يرى شيلر بأن النفس تكون قابلة للتحديد بطريقتن

1- طالما تظل غير محددة، ليس لها حدود لكونها خالية من كل واقع.

2- إذا كانت لا تخضع لنوع واحد فقط من التحديد بمعنى لا تكون محدودة في قدرتها على تحديد نفسها بنفسها فهي قابلية تحدد استيطيقية (ليست لها حدود لأنها تجمع في داخلها مجمل الواقع.)

في الحالة الأولى يكون تحديد صادرا عن قوة داخلية لا متناهية ويكون الثاني نفيا نابعا عن امتلاء داخلي لا متناه وبهذا يكون للإحساس والتفكير نقطة التقاء وحيدة بكونهما حالتين تكون النفس فيهما محددة . ومن هذا فكل ممارسة خارج الحالة الاستيطيقية تمنح النفس مقدرة خاصة محددة والممارسة الاستيطيقية هي التي تقود نحو اللامحدود وكل حالة جديدة نبلغها تحيلنا على حالة سابقة ويتم انحلالها في حالة لاحقة . إذا الحالة الاستيطيقية هي التي تكون كلا في ذاتها باعتبار أن كل شروط نشأتها واستمراريتها كائنة فيها ومن هنا تبرز النفس الجميلة .فالإنسانية المكتملة هي التي تتحقق في النفس الجميلة. [4]

لقد قدم شيلر تحليلا لمراحل تطور البشرية والتي بدأها من الطور الفيزيائي أو الطبيعي وفي إطار هذا قدم تعريفا للدولة الطبيعية والتي اعتبرها ايم يطلق على كل هيأة سياسية يكون تنظيمها البدئي صادرا عن قوى لا قوانين، وصولا إلى الطور الثالث وهو الطور الأخلاقي الذي يتم بلوغه نتيجة نضج الأشخاص وفي هذا السياق يتم

---

[1]-فريدريش شيلر، المصدر السابق، ص ص 71 72.

[2]-المصدر نفسه، ص106.

[3]-المصدر نفسه، ص 107.

[4]-المصدر نفسه، ص ص. 121 122.

تحويل دولة الطبيعة ( دولة الحاجة ) إلى دولة أخلاقية (دولة العقل) ولكن هناك مرحلة أو طور وسطي بين الطبيعي والأخلاقي هو الطور الاستيطيقي الذي يساهم في تحرير الإنسان من قيود الضرورة الطبيعية ليدرك الإنسان اختلافه عن الطبيعة وحتمية التحرر منها إنه طور مهم يساهم في نضوج الأشخاص .[1]

يقول شيلرفي إطار هذا السياق:**"لنا إذا أن نميز مراحل أو أطار ثلاثة للتطور الذي الذي يتعين اجتيازه أو المرور به لا على الإنسان الفرد وحده بل وأيضا على الجنس البشري كله."** [2]

من هنا نلمس المصطلحات النفسية التي كانت مؤلفات شيلر حافلة بها وخاصة المسرحية مثل منوسط الوسيط القوة المتوسطة الكيان المختلط .من هذا فإن الإحساس بالجمال هو دولة وسيطية والدولة الجمالية هي دولة الانسجام والتوازن .[3]

إن الفن يعكس اهتمامات الحضارة وقيمها حسب علماء الانثربولوجيا وهذا ماتجسد من خلال القصص والحكايات، الأساطير .وهذا ما خلق إمكانية تعامل الناس مع البيئة المحيطة والحياة والاطلاع على حياة الشعوب .[4]

كانت مؤلفات **شيلر** المسرحية حافلة بالدعوة إلى التحرر ومن الحضارة القمعية والمجتمع الإقطاعي, فالمسرح يحقق الوحدة والانسجام بين الطبيعة الحيوانية والطبيعة الروحية أو العقلية .

فقد أراد أن يحاكم المجتمع بحاكم عادل هو المسرح مثل مسرحية اللصوص التي دعت إلى العدالة : **أتظنون أن هذه النشاز الفاسق سيسهم في انسجام العالم ...سأسلم نفسي بنفسي إلى العدالة".**[5]

وكذلك مسرحية ويليام تل التي عالجت التاثير المفسد للسلطة وأشاد فيها شيلر بالقانون والنظام والتأخي بين الطبقات حيث يجعل في نهاية المسرحية أحد شخصياتها يقول :**" وأنا أعلن أن عبيدي صارو أحرار."** [6] ومسرحية ماري ستيوارت .التي تدو أحداثها حول المواجهة بين ملكتين الأولى تدعى أليزابيث ملكة أنجلترا والثانية ماري ستيوارت ملكة أسكتلندا هذه المسرحية هي انعكاس لقطبية الأخلاقي النفسي فهي تصوير للصفات التي تحملها كل شخصية من الملكتين فإليزابيث تحمل صفات التلاعب والقسوة والخداع أما ماري ستيوارت فهي غامضة الشخصية .[7]

ومن جهة أخرى استخدم الفن لخدمة التغيير الحضاري ونقد عصره حيث يقول: **"وهكذا نرى أن روح العصر تتردد بين الشذوذ والوحشية وبين بعد الطبيعة والطبيعة الخالصة، وبين الخرافة والشك الأخلاقي."** [8].

**4.الرسم والأنثربولوجيا من خلال الدلالات الأنثربولوجية في لوحات الفنان كاسيبار**

يعتبر الرسام الألماني **فريدريش كاسيبار** من الرسامين المميزين ، الذين حظيت أعمالهم الفنية باهتمام خاص وخضعت للكثير من التأويلات والتفسيرات خاصة بعد موته. فقد عرفت لوحاته الفنية الحزن المتسامي كما أنها ضمت الموجود الرمزي، وأعطت أهمية كبيرة للإنسان و الأنثروبولوجيا الرمزية.

إن لوحات كاسيبار بينت فكرة واضحة عن العلاقة بين الطبيعة والفن وحملت جميع لوحاته عناصر فنية رائعة أهمها:

---

[1]-المصدر نفسه، ص ص. 81 82.

[2]-فريدريش شيلر، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص.259.

[3]Carsten Zelle, Anthropologie et esthétique : les premiers écrits de Schiller sur le théâtre (1782-1784), traduit par: Elisabeth Décultot, Revue germanique internationale, 04, (2006), p.153.

http://journals.openedition.org/rgi/153

[4]- قريطم عبير، الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010،ص 72.

[5]-فريدريش شيلر، اللصوص، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، الكويت، وزارة الإعلام،138،1983

[6]-فريدريش شيلر، فلهلم تل، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، الكويت، وزارة الإعلام ،1982، ص. 205.

[7] Gérard laudin, Le droit ou la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans "Marie Stuart", Revue germanique Internationale, 22, (2004), pp. 71- 72. http://journals.openedition.org/rgi/1026

[8] Friedrich Schiller, Lettres sur l'éducation esthétique de L'homme, traduit de l'allemand: Rober Leroux, Paris, édition Aubier Montaigne, p.90.

1.استعمال الرمز في لوحاته.

2.التأمل والتعمق.

3. الدعوة إلى الوحدة والانعزال والكآبة والتشاؤم.

اهتم كاسيبار برسم المناظر الطبيعية وهذا الأمر طبيعي نتيجة لانتشار هذا النوع من الرسم في فترة حياته . إلا أن تناوله لها كان مختلفا عن الذي كان سائدا. وظهرت لوحاته الفنية في فترة عانى فيها العالم من سيطرة النزعة المادية . مما جعله يعبر عن جمال الخلق الإلهي .وهو من الفنانيين الذين تميزت أعمالهم الفنية بالنجاح ولكن سرعان ماتراجع هذا النجاح والشهرة .

يعتبر ممثل الحركة الرومانتيكية والتي تميزت بشوقها للامتناهي، فقد نظر الرومانتيكيون إلى الإنسان في سياق قوى كونية عظمى تحيط به بمعنى ضمن كل أو لا متناه أعظم وفي هذا السياق يقول **كاروس** في كتابه: nine lettres on landsccape painting1831 "**عندما يتأمل الإنسان الوحدة الرائعة للمنظر الطبيعي، فإنه يعي ضألة أهميته، ويشعر أن كل شيء جزء من الله، فيذوب في اللامتناهي وينبذ وجوده الفردي.** "[1]

ففي هذا القول إشارة إلى الطبيعة الميتافيزيقية والتي اعتبرت أساس للإتسان الرومانتيكي ففي الأنثربولوجيا الرومانتيكية الإنسان يتطلع اتجاه السماء لا اتجاه الأرض.

كانت المناظر الطبيعية موضوعه الفني المفضل وأغلبها كانت نتيجة لرحلاته المتكررة ، تصور مناظر من شمال ألمانيا ، جبال وتلال، غابات، موانئ و ضباب الصباح، سحب وثلوج .وفي أواخر حياته وفي مرضه رسم لوحات أطلق عليها "اللوحات السوداء ".

أغلب لوحات كاسيبار نجد فيها شخصية الرجل الواقف والمتأمل لمنظر بحر، نهر جبل وتل غابة أو ساحل صخري ويعطي ظهره للمشاهد ؟ هل هذا عجز ونقص من رسامنا على رسم ملامح الشخصية أم لغرض أخر ؟

إن هذا الأمر لا يعتبر نقص من طرف كاسيبار في رسم ملامح الشخصية ولكنها دعوة منه للمشاهد بأن يضع نفسه مكان هذا الرجل في اللوحة ويتقمص حالته النفسية والذهنية .كما أن كاسيبار أراد إعطاء العالمية لشخصياته وخلق صورة عامة للرجل المتأمل وأحيانا في لوحاته لا تظهر ملامح المتأمل جيدا لا يفرق بين الرجل والمرأة عمومية الشخصية.

كما أن أغلب لوحاته نجد فيها مناظر الفجر والغسق والسحب والعواصف والضباب والغابات وأشجار البلوط العارية وجذوع الأشجار الميتة في سنواته الأخيرة غلبت عليه النظرة التشاؤمية وهذا ماتجسد في لوحاته وهذا مايعكس الوحدة التي عانى منها في أواخر حياته وفي مطلع القرن العشرين أعيد الاهتمام به وأعيد اكتشاف أعماله الفنية. [2]

وقد اخترنا مجموعة من اللوحات الفنية له وتناولناها بالشرح والتحليل وذلك بهدف إبراز البعد الأنثربولوجي في هذه اللوحات .

غلبت على لوحات كاسيبار الطابع الديني واتخذ من المناظر الطبيعية ملاذ للتعبير عن مشاعره الدينية مثلما يظهر في هذه اللوحة.

---

[1]-فرانكلين- ل- باومر، الفكر الأوروبي الحديث الاتصال والتغير في الأفكار من 1600-1950 ، ترجمة: أحمد حمدي محمود، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1989،ج3 ، ص.31.

[2]-فياض ليلى لميحة، موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب، دط، دار الكتب العلمية، لبنان، ص ص.318 319.

لوحة تائه في الضباب .

لوحة دير في غابة البلوط

رسم كاسيبار هذه اللوحة بين سنتي 1809 و 1810 وهي موجودة في قصر شارلوتنبورج بمدينة برلين الغربية وفي هذا السياق نظم الشاعر الألماني تيودور كونر Theodore karen (1791- 1813) قصيدة يقول فيها:

**"الأرض صامتة في حزن عميق عميق،**

**تسري فيها أنفاس الأرواح الهائمة في الليل."** [1]

نستشف من هذا تمجيد **كاسيبار** للطبيعة التي اعتبرها بأنها إنجيل الله والتي رأى فيها رموزا للحضرة الإلاهية .

في هذه الصورة تبدو الطبيعة ميتة، صامتة وحزينة خالية من الحياة. وقد سئل عن رسمه للطبيعة الميتة فأجاب:" **سئلت لماذا تختار الموت لموضوعات رسمك ولماذا تكثر من تصوير الصبر والفناء؟ فأجبت لكي تتسنى للإنسان حياة أبدية فعلية في أغلب الأحيان أن يسلم نفسه للموت ."** [2]

عنوان هذه اللوحة هائم فوق الضباب (1817-1818)

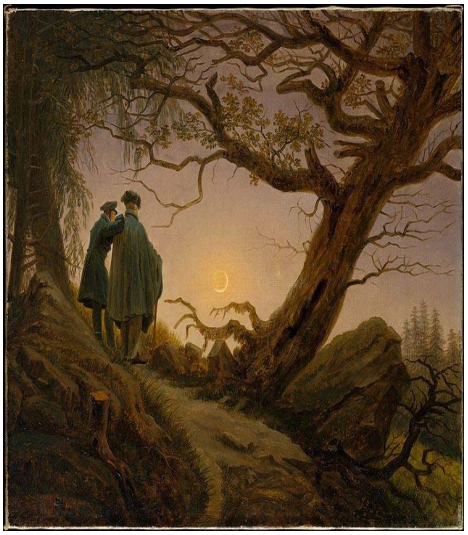
---

[1]-مكاوي عبد الغفار، قصيدة وصورة، دط، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1987، ص260.

[2]-المرجع نفسه، ص 260.

وتبين هذه اللوحة رجلا وحيدا يواجه الطبيعة في تقديس مهيب، ويقف على صخرة وهو يستند إلى عصا هائما فوق الصخور متأملا وحوله الضباب الكثيف لقد كانت الجبال في لوحاته ترمز لعظمة الخالق والصخور تمثل الإيمان، أما أشجار الصنوبر فتمثل جماهير المؤمنين. [1]

إن عملية تشكيل المتخيل الجمالي لكاسيبار والذي تجسد في لوحاته الفنية في نظام جمالي إبداعي والتي تعتبر فعالية فردانية احتجاجية ترفض



عنوان هذه اللوحة الفنية رجل وامرأة يراقبان القمر.

في هذه اللوحة وفي معظم لوحاته الفنية رسم كاسيبار الغسق كحد فاصل بين عالم الظواهر وعالم العلو (الترانسندنتالي ) وبهذا ظهرت الطبيعة عند الشخصيتين الإنسانيتين على حافة العالم الأخر أو على الحد الفاصل بينه وبين دنيانا أو تؤدي إليه من بعيد .

عنوان هذه اللوحة شروق على البحر.

تعتبر لوحة كاسيبار شروق على البحر 1820 1826 أفضل تجسيد للشوق الرومانتيكي والذي تجلى في الشوق إلى اللامتناهي وتعرض هذه الصورة ثلاثة أشخاص جالسون على صخرة ينظرون إلى البحر والسفن وهي مبحرة ففي هذا المنظر نلمس التطلع على سكينة الروح إضافة إلى الإحساس القوي بلامعقول حتى في بداوته في الحياة الإنسانية والتركيز على المتميز الذي يعارض العام سواء كان ذلك في الفن أو التاريخ أو الأنثربولوجيا هذه الأخيرة التي لم تمنع

[1]-فياض ليلى لميحة، المرجع السابق، ص 319..

الرومانتيكين من الرغبة في لم شمل العالم ثانية وذلك بالربط بين الذات والموضوع والمثالي والواقعي والروح والمادة وهذا ماانعدم في الثورة الفرنسية.

**4.الخاتمة:**

من خلال هذه الدراسة التي تناولت بالشرح العلاقة بين الفن والأنثربولوجيا من خلال ثلاثة نماذج من الجمالية الألمانية. توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1-اهتمت الأنثربولوجيا بدراسة الإنسان في مختلف جوانب حياته .

2- إن الفن ليس مجرد استجابة لمشاعر الإحساس بالجمال فقد بل هو أيضا تعبير عن الواقع والرغبة في تغييره. ومن هنا يبرز البعد التحرري للفن وثوريته. كما أنه يقدم رسالة للمجتمع مفادها أن الإنسان محور كل تغيير.

3-إن عملية تشكيل المتخيل الجمالي ( النص ، الألوان، الشخصيات) في نظام جمالي إبداعي هي فعالية فردانية احتجاجية ترفض مهمات المصير . تدفعها دوافع نفسية تم تصعيدها بفعاليات سوسيولوجية ومواجهة الفرد للعوائق الاجتماعية، وهذا مانلمسه في لوحات دافيد كاسيبار.

4-مثل كل من فريدريش شيلر وغوته وكاسيبار الحركة الرومانتيكية التي أعطت أهمية كبيرة للإنسان ولعلاقته باللامتناهي لذلك جاءت أعمالهم الفنية حافلة بهذه النزعة.

**قائمة المراجع:**

**الكتب:**


فرانكلين- ل- باومر، الفكر الأوروبي الحديث الاتصال والتغير في الأفكار من 1600-1950 ، ترجمة: أحمد حمدي محمود، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1989،ج3 .

فون يوهان غوته، مختارات شعرية ونثرية،ترجمة: أبو العيد دودو، دط، منشورات الجمل ، الجزائر، دون سنة.

ول وايرل ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة: أندراوس، دط، المظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ودار الجيل للطبع والنشر، تونس ، لبنان ،دون تاريخ ، ج3.

غازي جرار أماني ، فلسفة الجمال والتذوق الفني ، دط، النشر اليازوري، مصر، دون تاريخ.

فياض ليلى لميحة، موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب، دط، دار الكتب العلمية، لبنان.

قريطم عبير، الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010،

فريدريش شيلر، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991

شيلر (فريدريش)، فلهلم تل، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، الكويت، وزارة الإعلام ، 1982.

فريدريش شيلر، اللصوص، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، الكويت، وزارة الإعلام،1983

فريدريش شيلر، اللصوص، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، الكويت، وزارة الإعلام،1983،

فريدريش شيلر، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستيطيقا، ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، 2017.

مكاوي عبد الغفار، قصيدة وصورة، دط، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، دون تاريخ

Schiller. Friedrich, Lettres sur l'éducation esthétique de L'homme, traduit

1992de l'allemand: Rober Leroux, Paris, édition Aubier Montaigne,


**الدوريات:**


. Heinz Marion, La beauté comme condition de l'humanité, Traduction de **Roland** Krebs, Revue germanique Internationale, 22, (2004). http://journals.openedition.org/rgi/1029

Laudin. **Gérard** , « Le droit ou la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans "Marie Stuart" », *Revue germanique internationale*, 22 | 2004

Zelle. **Carsten** , « Anthropologie et esthétique : les premiers écrits de Schiller sur le théâtre (1782-1784) », *Revue germanique internationale*, 4 | 2006

4. زكريا إبراهيم، فريدريش شيلر عالم الجمال وفيلسوف الحضارة، عالم الفكر،الكويت، ع 04، فبراير1974 ،ص 220

# التجربة الجمالية: من استطيقا العمل الفني الى ايتيقا الحوار و التسامح

***Aesthetic experience: From Aesthetics of the Artistic Work to Aesthetics of Dialogue and Tolerance***

**د.معرف مصطفى، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، قسم العلوم الاجتماعية-شعبة الفلسفة**

**الملخص:**

تعد التجربة الجمالية في الفن، حصيلة الموقف الاستيطيقي الذي يرتبط باشكالية ابداع و تذوق الاعمال الفنية بدءا بالاستمتاع و الاستغراق في الاثار الفنية، وصولا الى الحكم الجمالي، الذي يتيح فتح فضاءات للحوار و النقاش و التأسيس للاختلاف تسمح للمتذوقين من النفاذ الى عمق استطيقا العمل الفني. حيث يظهر ذلك من خلال الانفعالات او بعض السلوكات اللاإرادية التي تتبدى من المتذوق، مثل مظاهر الاستحسان،الاعجاب،التأثر، التضامن... و هي لذة جمالية تمثل المكافأة المعنوية و التقدير الجمالي لابداعه الفني، ما يعني ان للفنان دور اجتماعي مهم في تنمية قيم الحوار، و في ترسيخ و تعزيز ثقافة الاختلاف و التسامح .

و هكذا، فان الفنان يمتلك ذلك الحس الجمالي الذي يمكنه فنيا من تحفيز السلوك الايجابي الذي ينمي العلاقات الاجتماعية من خلال اللقاء، كما يشجع على مشاركة الآخرين انفعاليا و تواصليا في بسط اخلاقيات الحوار، و من ثم يصبح الفنان عاملا مهما في توطيد عوامل التماسك الاجتماعي ، و هو قادر على تقوية الحس المشترك للأفراد، الذي يعمل بدوره على الارتقاء بالذوق السليم، الذي هو روح الحضارة و شرط المدنية.

لا شك اذن، ان القدرات الابداعية و التعبيرية للفنان، قادرة على بعث الارتباط النفسي للأفراد بالأشياء و بالمحيط ، من حيث أن الأثر الجمالي الذي يخلفه العمل الفني، باستطاعته تنبيهنا إلى العديد من القيم الإنسانية التي نشترك فيها مع جميع البشر، و أن يحرك فينا دوافع الشفقة و المشاركة الوجدانية، ما يعزز مفهوم الانتماء و المسؤولية اتجاه الآخرين و الوعي بمستلزمات العيش المشترك .

الكلمات المفتاحية:.التجربة الجمالية/العمل الفني/الاستطيقا/التذوق الفني/اتيقا الحوار/التسامح.

**Abstract:**

The aesthetic experience in art is the outcome of the aesthetic opinion that is linked to the issues of creativity and taste. This experience starts from tasting, enjoying the artistic work and ends with formulating different aesthetic judgments that open a large spaces for dialogue and discussion. Surely that all point of views could help in enhancing deeply and aesthetically artistic works which are reflected in the responses of human behaviour when expressing feelings and emotions towards such works. Hence, the most important role of the artist is to develop the culture of difference and the values of dialogue.

Thus, the artist possesses the aesthetic sense that technically enables him to stimulate positive behaviour that develops social relations through meeting, and also encourages emotional and continuous participation of others in extending the ethics of dialogue. Therefore, the artist becomes an important factor in consolidating the factors of social cohesion; He is able to strengthen the common sense of individuals, which in turn works to upgrade good taste, which is the spirit of civilization or the condition of civilization in a given society.

No doubt that those creative and expressive capabilities of the artist are able to deepen the psychological connection of individuals to objects and environment. In other words, the aesthetic effect of the artistic work can alert us to many human values that we share with all people and motivate the feeling

of compassion and the emotional participation, which enhances the concepts of belonging and responsibility towards others and awareness of the requirements for co-existence.

**Keywords**: Aesthetic experience, artistic work, aesthetics, artistic taste, aesthetics of dialogue, tolerance.

**مقدمة:**

يعد الفن واقعة إنسانية تعكس التمثل الإنساني للطبيعة، فإذا كان الرسام والروائي أو أي فنان لا يقنع بنقل المشاهد، ولا بتسجيل الأحداث، فما ذلك إلا لشعورهم جميعا، بان دورهم ليس هو تقبل العالم كما هو معطى او الاكتفاء بتأمله و إنما تملكه. و بالتالي تغييره لأن الفنان هو قبل كل شيء إنسان يعيش أحداث عصره يتأثر بها ويؤثر فيها، و هو ما يؤكد وجود تداخل في عملية الإبداع الفني، بين ذاتية الفنان و محيطه الخارجي سواء كان طبيعيا او إنسانيا.

و من ثم، فان القيم الفنية الجمالية التي هي محصلة التجربة الجمالية هي في عمقها، قيم إنسانية وكونية، تقوم على الاختلاف من شخص إلى آخر، في استيعابها و إدراكها و تذوقها. كل حسب خلفياته النظرية والمعرفية، وحمولاته الآيديولوجية، وسياقاته الثقافية، و تجاربه و خبراته الشخصية. وهكذا يكون تعميم هذه القيم، تعميما للتسامح وتقبّل للآخر، باعتبار ان الفن سيغدو مجالا للحوار الثقافي و الحضاري ، من حيث قدرته على تخصيب التجربة الوجودية للإنسان، بتعزيز و تفعيل الامكانيات اللامتناهية للخلق و الإبداع الفني الذي يفضي إلى القيم المشتركة، و في مقدمتها الحرية و التسامح و التعايش و البحث عن الأجمل من خلال تشجيع الممارسة و التذوق الفني و تنمية الحس النقدي من خلال تعزيز مبدأ التفاعل و الحوار بين الشعوب .

بذلك، فان الفنون المختلفة تعبيرية كانت او تشكيلية، باندراجها في الحياة من خلال ابداع الاعمال الفنية تشكل ركيزة أساسية للتنمية الثقافية و الجمالية المستدامة، ومدخلا لتأسيس فلسفة القيم الإيجابية، لمستقبل جمالي أساسه الحوار والسلام و التبادل الثقافي بين الشعوب، مثلما يشكل ايضا فسحة للانفتاح على تنوع الثقافات والهويات الأخرى .

**التجربة الجمالية و الابداع الفني:**

ترتبط التجربة الجمالية الفنية بمدى قدرة الفنان على الخيال الفني، و كذا بمدى قدرته على بلورة هذا الخيال في انتاج و خلق اعمال فنية تلقى استحسان و اعجاب المتذوق و المتلقي. لذلك اتصلت عملية الابداع الفني بدورها بآراء مختلفة، كل منها حاولت تفسير حدوث الابداع الفني، و ضبط شروط انتاجه[1].

حيث تذهب النظرية البيولوجية،الى اعتبار الفنان ذو مزاج خاص، يستند الى خصائص فيزيولوجية فطرية او وراثية، و قديما كان ارسطو يعد الفنانين و العباقرة من ذوي المزاج السوداوي، كما اعتبر بعضهم ان الفنانين يمتازون بأنهم يستلهمون رؤاهم من اضطرابات عصبية خاصة تنوبهم، و لا يستبعدون ان تكون خيالاتهم ضربا من الهلوسة و الهذيان مثل ذلك الذي يحس به المدمنون على الخمر و المخدرات .

كما يعزى البعض للعوامل الاجتماعية الدور الاساس في عملية الابداع الفني و خلق الرموز و الاثار الجمالية، و يعد الفنان حسب هذه النظرية نتاجا اجتماعيا، و كان تاني Tanie من الاوائل الذين قالوا بالنزعة الاجتماعية في الفن، حيث اعتبر الفنان وليد المجتمع، و المعايير الفنية معايير حضارية ذات اصل اجتماعي، و الصنعة الفنية و قوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة، و كذلك ذهب دوركايم الى القول ان الفن هو ظاهرة اجتماعية [2]، و الفنان برأيه يعبر عن النحن و ليس عن الانا .

---

[1] - عكاشة ثروت(2002)، الفن و الحياة، دار الشروق القاهرة، ط،1 ، ص ص 219-225.

[2] - جراهام جوردن(2013)، فلسفة الفن، تر محمد يونس، الهياة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 ، ص ص 276-297 .

في المقابل، يعتقد القائلون بنظرية الالهام في الابداع، و على رأسهم أفلاطون، ان الفن مصدره الهام او وحي من عالم مثالي مفارق للواقع، و الفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون، فالفن بهذا مظهر من مظاهر العبقرية و ضرب من ضروب الجنون الالاهي، او نوع من الوجد الصوفي .

بينما نجد انصار الموقف العقلي يذهبون الى القول، بان الابداع في الفن يحققه عقل ناضج واع، و ليس في مقدور الذاكرة او الذكاء او الخيال انتاج اي عمل فني بدون تدخل العقل في تنظيم كل تلك القدرات العقلية .كما اعتبرت وجهة النظر السيكولوجية، النشاط الفني سوى مظهر من مظاهر الغريزة الجنسية و احد تجلياتها، كتفريغ لطاقتها المكبوتة، مثلما ذهب الى ذلك فرويد، اما يونغ فيرجع الابداع الفني عنده الى اللاشعور الجمعي الذي ينتمي اليه الفنان .

**التلقي الجمالي و مقومات التذوق الفني:**

تمثل التجربة الجمالية l'expérience esthétique محصلة الحكم الجمالي، و هي عملية معقدة تتداخل فيها عناصر متعددة ( الفنان-العمل الفني- المتذوق-الناقد) ، زيادة على مختلف العوامل التي تحيط بشروط انتاج و ابداع العمل الفني و بأسس تقييمه استيطيقيا .

و اعتبارا فان التجربة الجمالية في الفن، تعد ضربا من الممارسة الوجدانية الفعلية و مشاركة ايجابية تلتقي فيها اثار حسية و غير حسية لأطراف متعددة، فهي ليست استدلالا منطقيا قائما على التأمل العقلي الخالص، او تجريدا لمعنى مستمد من الواقع .

و لذلك، و لكي نفهم هذه التجربة الجمالية يتعين علينا تحليل مضمون الذوق le goût العام، او الشعور العام بهذه التجربة الجمالية، و البحث عن القيم الممكنة التي يمكن ان تتولد عنها، و عن مدى
ارتباط الجميل بالمنفعة، بالاخلاق،باللذة،بالخير....

فالجميل ترتبط قيمته عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال، اي عند من هم على ثقافة فنية كافية، و لا نقصد بذلك استعدادا فطريا، بل هو استعداد اساسه التعليم و التدريب و التربية الفنية، لان الجمال في نهاية المطاف يفرض نفسه علينا لذاته و بذاته.

و اذا عدنا الى رأي عالم الجمال سانتيانا، فأننا نجده يفرق بين معنيين للفن: معنى عام يجعل فيه الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي تلعب دورا هاما في حياة العقل، و التي تعدل البيئة و تكيفها و تصوغها و تشكلها حتى تتمكن من تحقيق اغراضها، و معنى خاص للفن يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة الى المتعة او اللذة، و هنا يجب ان نفرق بين ما يثيره الاثر الفني من لذة او متعة جمالية، و بين المعايير الحقيقية للفن[1]، اذ ليست كل لذة يثيرها الاثر الفني دليلا على قيمته.

كما ان هناك من الفلاسفة المهتمين بالفن من يفرقون بين الفن و المهنة، فيقررون ان الفن نشاط تلقائي حر، بينما المهنة او الحرفة صناعة مأجورة و هم في ذلك يتأثرون بالفيلسوف كانط الذي يرى ان الفن عمل لا يعمد الى منفعة او قصد و ليست له اية غاية نفعية ترجى .

ثمة فلاسفة آخرون، يربطون الفن بالحلم او بالخيال العاطفي معتقدين ان الفن هو الذي ينقلنا الى عالم من الخيال المحض الذي يتقابل مع الواقع او الحقيقة، و هم بذلك يفصلون بين العمل الفني و الارادة الواعية كأنما الفن عندهم شطحات من الخيال الذي لا يخضع لفكر او نظام او قيود او صنعة او جهد .

اما عالم الجمال سوريو، فانه يوجه الانتباه الى ان فهم الفن لا يكون الا من خلال الاعمال الفنية، فالفن عنده يتجه في صميمه ،عن قصد او غير قصد الى الى صناعة و خلق اشياء فنية يكون وجودها هو غاية تلك الفنون، و

[1]- ينظر، سانتيانا جورج(2001)، الاحساس بالجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، مكتبة الاسرة، القاهرة، ص ص 219-225 .

بالتالي فان سوريو لا يفصل الفن عن العمل الفني، و مجرد خلق الاعمال الفنية هو وحده الغاية، و هذا معناه حسبه، تجريد الفن من اية غاية اخرى نفعية او مادية.

كما اشار سوريو الى ان هناك علاقة وثيقة الصلة بين الفن و الصناعة، اذ بالنسبة اليه كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، و كذلك كل صناعة يمكنها ان ترتقي الى مستوى الفن، و هذا الاعتراف الذي يقدمه يوحي بان الفن جهد و مشقة و صنعة و ليس فقط عفوي و تلقائي.

بينما يؤسس كروتشه الفن على اساس الحدس، و يعتقد ان الفنان يكافح من اجل تحرير فنه من اثر المادة او على الاقل القدرة على اخفائها حتى لا تظهر امامك الا حدوس خالصة.

طبقا لذلك، ترتبط اشكالية تذوق الاعمال الفنية بالقدرة على الاستمتاع و الاستغراق في الاثار الفنية، فالحكم الجمالي هو تقدير لظاهرة جمالية او شعور بأنك ماثل امام عمل او اثر جميل، يحدث تفاعلا و تفاعلا نتيجة التأثير و التأثر، فيصبح تقديرك الجمالي نتيجة عدة ملاحظات متكررة، تمكن من فتح عوالم جديدة للآثار الفنية ، تسمح للمتذوق من النفاذ الى عمق العمل الفني، و هي عملية تتطلب تمرن و مراس مستمرين، و هو الشيء الذي ترمي اليه التربية الفنية عموما. فبعد الشعور بالاثر الفني و بالتذوق و بالاستمتاع به، قد ينتقل المتذوق الى مرحلة التعبير الجمالي عما يختلج بداخله[1]، او قد يظهر ذلك من خلال الانفعالات او بعض السلوكات اللاارادية التي تتبدى من المتذوق، مثل مظاهر الاستحسان، الاعجاب،التاثر....الخ.

اما بالنسبة للفنان، باعتباره منتجا للآثار الفنية، فان انطباعات الاخرين( المتذوقين) تكون مساعدة للفنان لكي يعود الى اعماله الفنية و يمعن النظر فيها، عله يجد علاقة او رابطة بين اعماله الفنية و بين الاثار التي انتجها، و كذا مقارنتها مع اعمال الاخرين من اقرانه من الفنانين، و هذا كله يساعد على تقييم انتاجه الفني بالنسبة للبيئة التي يعيش فيها، لان الاثر الفني الذي يبدعه يكون في الغالب انعكاسا لمزاجه الشخصي و النفسي و تعبيرا حيا عن تجربته الفنية، و هي لذة جمالية تمثل المكافأة المعنوية و التقدير الجمالي لابداعه الفني، و عتبة الحوار الذي يسمح به تقدير و تذوق العمل الفني .

**التذوق الفني بما هو تذاوت استيطيقي و انفعالي:**

ان انفعالات الإنسان و مشاعره هي مصدر استمتاعه بالفن، لان سماعه لقصيدة ما، أو قراءته لقصة ما تتوافق مع مشاعره و عواطفه، إنما تعد بمثابة حلقة الاتصال الأولى بالفن، و في شعور المتذوق بالراحة و الهدوء، و هو ما يشير إلى أثر تدخل الانفعالات و المزاج الشخصي في عملية التذوق، رغم سعي النقد الفني و الاستطيقي الى تاسيس مبادئ عامة للتذوق[2].

فعندما يكون المتلقي أمام أثر فني، على غرار أغنية اوقطعة موسيقية، اوقصيدة شعرية، اوفيلم سينمائي، اومشهد مسرحي، اوتمثال منحوت وهيكل معماري اولوحة مرسومة اوفسيفساء جدارية او أنشودة دينية اوعمل أدبي، فإنه مطالب بأن يسلك الخطوات الذوقية التالية:

-يحاول التركيز على ماهو جميل في هذا الأثر والاستمتاع به، وذلك بالاقتدار على بلوغ العمق في السطح .

- يسعى لان يلمح التناغم الذي يوجد في الأثر من وجهة نظر شكلية، ويرصد التناسق بصورة تجريدية.

- يبادر المتلقي الى ان يعيش المعنى الذي يتضمنه الأثر، ويشارك في سبك الدلالة وفهم المرجع والإحالة[3].

---

[1] - اليوت الكسندر(1982)، افاق الفن ،ترجبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط3، ص 71

[2] - في موقف له بعنوان "دراسات استطيقية ذهب الفيلسوف الانجليزي "دافيد هيوم" David Hume (1711-1776) «Les essais esthétiques» إلى اعتبار المبادئ العامة للذوق هي مبادئ مشتركة إلا أن التقديرات الفنية و الحساسيات الجمالية تخدع مع ذلك للمتغيرات الاجتماعية و المزاج الشخصي و الخبرات الفردية وهذا هو مصدر اختلاف الأحكام الجمالية بين الناس.

[3] - Bourdie Alain , Dominique Bénard et Anne-Marie Houdeville)2010(, Découvrir et comprendre l'art contemporain, édition Groupe Eyrolles, Paris,p82.

- يقوم المرء المتذوق بتصعيد الطاقة الليبيدية في الأثر، والتسامي وتحويله إلى هدف ثقافي وفعل ملتزم.

-على المتلقي(المتذوق) ان يشتغل على مهمة تقبل السر وتتبع اللغز والخروج من المتاهة وتفكيك اللغة المشفرة التي تعبر بها الآثار عن ذاتية مبدعها.

- أن يعتمد المرء على الأثر الفني من أجل بناء الجسور وردم الهوة التي تفصل بين الذات والعالم، ويحقق التواصل بين الذوات ويزيل أشكال سوء التفاهم بين الأنا والآخر ضمن وضعية تشاركية . اذ " نحن في حاجة أكيدة إلى الجمال لكي نوسع حقل قيمنا الممكنة ولكي نفكر على نحو مختلف[1]"

لذلك، فان العمل الفني لا يعتمد على العناصر المادية والأشكال الرمزية فحسب، وإنما يخوض تجارب ضمن حقول سوسيو ثقافية و سياسية، ويقوم بالتجريب في المجتمع والخيال والذاكرة واللاوعي والتاريخ والجغرافيا والطبيعة والثقافة متيحا افق الحوار و النقاش الاجتماعي الذي يعكس بدوره الرغبة التشاركية بين الذوات تكريسا لقيم العيش المشترك و التنوع و التسامح مع الاخر و اقرار الحق في الاختلاف .

من المفروض أن يتم وسم الأثر الفني من خلال التعريف بالفنان الذي وقعه وعبر إسناد عنوان واضح له والكشف عن التقنية التي استعملها في عمله ومقارنتها بالقياس مع آليات غيره من الآثار الفنية المعاصرة له وتنزيله ضمن السياق الخاص به والإطار الاجتماعي والمناخ الثقافي والوجود السياسي المحيط به. كما يمكن التفطن إلى المعارف التي وجدت من جهة مصادر الإلهام والخلق وتذكر الاعتقادات التي مثلت الحالة البدئية للفنان الذي وقعه والانتباه إلى جملة الحوارات الافتراضية التي أجراها مع شخوص رموز.

بهذا المعنى يخبر الأثر الفني عن الوطن الذي يوجد فيه الكائن ويدل على وظائف الفن وقيمة الجمال في مجتمع الرداءة ويكشف عن نسيان الوجود واختفاء الذات وتلاشي الوعي ويدعو إلى المقاومة بالصور ويضع العالم ضمن إطار ويترجم تنوع الإحساسات في لوحة، ويستدعي الشعب بالقدوم ويحرض على إرادة الحياة ضد انتشار العدم واكتساح الصحراء للمناطق الخضراء ويجعل الضلال تعكس نور الشمس، كل ذلك الابداع الفني يعبر عن مدى توق الفنان الى اضفاء بصمة انسانية على اعماله الفنية عنوانها التفاؤل بمستقبل افضل و نشدان للحرية و الكرامة .

و لعل التحدث عن الجمال في زمن المآسي التي تتعرض لها البشرية، والكوارث التي تعصف بمدنيتها وبيئتها الطبيعية، يمكن أن يمثل علاجا من صدمة الواقع البائس، ومواجهة فنية مع البشاعة ومراهنة على حقيقة الغاية الإنسانية في التعايش و التسامح، ومحاولة للكشف عن المعطيات الأساسية للحرية وانتصارا للكرامة والحق[2].

يحاول الفنان التحديق في الراهن، والنظر إلى المشهد وإبصار المصير وقراءة المستقبل، ويجعل من المتحف ميدان مشاركة ويغير زوايا النظر ويركز الانتباه على الأطراف والسطوح والمرايا المحدبة. كما يتراوح عمله الفني بين الهواية والحرفية، منتقلا من دنيا اللعب والتجريب، إلى حقل المهارة وفضاء الإتقان، محاولا التأليف بين السماح بالفعل وحسن الصنع وبذل الجهد للإبحار في الأعماق والتمرد على السائد المالوف.

يمتلك الأثر الفني إستراتيجية في العرض تتمظهر من خلال قوى إنتاجه، وتبرز عناصره التكوينية ويلعب الترتيب الذي تظهر من خلاله امتزاج الألوان والأشكال والخطوط والأحجار والأضواء والرموز والمواد. هكذا تمر عملية تلقي الآثار الفنية بجملة من الأطوار أهمها: فهم عملية الانبثاق والتشكل، وبعد ذلك المرور إلى عملية مشاهدة المسحة الجمالية التي يتضمنها، وصولا الى إظهار المعنى من خلال الحكم الجمالي و ابداء التقدير التذاوتي الاستيطيقي المشترك [3].

و جملة القول، فأن تلقي الأثر يعتمد على مرونة الفنان في تبليغ المضمون الجمالي، وتجلية الأشكال الفنية وقدرتة الذاتية على الخلق والإبداع والإنشاء والتشكيل والتعبير عما هو جميل او رائع جليل.

---

[1] - Pépin ( Charles ) (2010,) Quand la Beauté nous sauve, Robert Laffont éditions, Paris, ,p 57.

[2] - Cheng (Francois), (2008) Cinq méditations sur la beauté, texte enrichi et lu par l'auteur , édition Albin Michel, Paris, , Audiolib,.p 45

[3] - EwiG (Isabelle) et Maldonado (Guitemie), 2005( 05 ,p ,) lire l'Art contemporain dans l'intimité des œuvres, édition Larousse, Paris .

**النقد الفني و تعزيز الحوار الاجتماعي:**

يجمع المهتمون بالشأن الفني و قضايا التذوق، انه مهما كان نوع العلاقة بين الفنان والناقد، إلا أن الفنان والحركة التشكيلية في حاجة إلى النقد الفني. فالناقد ينقد العمل الفني من خلال فهمه وخبرته الفنية ومعرفته الثقافية. حيث نجد أن لبعض النقاد قدرة على أن يرفع بكتابته النقدية من مكانة فنان أو قد يؤثر في المتلقين من الجمهور حول أهمية أعمال بعض الفنانين، وبالتالي حول أهمية الفن التشكيلي في المجتمع.

كما يتوجب على الناقد أن لا يكون في موقع المراقب الذي يبحث عن الأخطاء في الأعمال الفنية، بل يجب أن يبحث عن الإيجابيات. كما أن عليه أن لا يضع نفسه في موضع المتحدي للفنان مما يجعل عملية النقد ذات صفة شخصية وليست موضوعية، بل أن على الناقد أن يتجرد من الأهواء الشخصية[1]، وأن يحكم على الأعمال الفنية من غير تحيز أو تشدد في الرأي.

يشارك النقد في صنع الفنانين والأعمال الفنية، فقد يربط الناقد بعض المؤثرات بعمل فني ما، لا يكون الفنان نفسه قد تأثر بها، وقد يتوقف الفنان في مرحلة سياسية مرتبكة، فيسارع الناقد إلى الربط الآلي بين الارتباك العام والتوقف الخاص، وربما كان هذا التوقف عائداً لسبب فردي بحت لا علاقة له بذلك الاضطراب العام، ولأن معظم الفنانين، إن لم يكن كلهم، لا يمارسون الكتابة الإعترافية عن سيرتهم الذاتية، أو الكتابة الموضوعية عن تجاربهم في الإبداع، لذلك يتحمل الناقد الذي لا يجد أمامه إلا وثيقة العمل الفني، عبء التفسير الذي يظل ناقصاً على الدوام. إن ما يدعو الناقد إلى القيام بمهمة الكتابة عن الأعمال الفنية، هو كون الفن المعاصر وإنتاج كثير من الفنانين المعاصرين غير مفهوم لدى كثير من الناس[2]. ويرجع ذلك إلى تعدد مفاهيم الفن واختلافها عن العصور السابقة. فالنقد الفني يفسر ويوضح ويحلل الظاهرة الفنية، ويدعو إلى أن يتعايش الناس مع الفن بموضوعية وحيادية. ومما يسهل على الناقد مهمته في رفع مستوى الذوق العام في المجتمع، وتوضيحه لمعاني الأعمال الفنية وبنائها وقيمتها التعبيرية والرمزية إلى المتلقين.

ويعتبر البعض أن المغالاة في مدح الفنانين قد تؤدي إلى الخداع لهم وجعلهم يحسون بأنهم وصلوا لمستويات عالية مما قد يقلل من الاجتهاد، كما أن الهجوم والهدم المستمر قد يثبط من هممهم، ويقلل من فرصهم، لذلك يؤكدون على الحاجة إلى نقد متزن لا مغالاة فيه ولا هدم. و حسبهم يجب أن تبرز المحاسن والرؤى الكلية، ويقل الاهتمام بالهفوات كيلا تضيع المعالم الرئيسية في العناية غير المحدودة بالتفاصيل.

لذلك، يعد النقد الفني عملية تحليلية تمكن الناقد من جعل الأشخاص غير القادرين على تذوق الأعمال الفنية، قادرين على إدراك القيم التي تؤدي إلى الرؤية الفنية الصحيحة، وقد ينقل الناقد من خلال نقده رؤية جديدة لم تكن واضحة لدى الفنان الذي أنتج العمل الفني، فالنقد الفني هو طريق الرؤية الفنية السليمة المرتكز على الموضوعية والفهم السليم[3] والدراسة و هو ما يفتح المجال امام فرص الجدال و النقاشات الاجتماعية حول مختلف الابداعات الفنية في جو من الاحترام و تقبل لتنوع الآراء تحقيقا للغاية الايتيقية للحوار و روح التسامح الذي ترنو اليه طبيعة العمل الفني السلسة المنفتحة على النقد المتواصل و اصالة التذوق الجمالي الذي هو حق انساني مشترك تضمنه مستلزمات الاحترام و اداب اللباقة و الاعتراف بالحق في الاختلاف لانه حق في الوجود .

إذا كان جوهر الفن هو التعبير الاستيطيقي، فهل يعكس هذا التعبير استجابة معينة، أم أنه تعبير عن معاناة يكابدها الفنان لوحده باعتباره مبدعا شديد الحساسية أم أننا نشاركه جميعا في تلك المعاناة ؟

و بالمثل، ما طبيعة تلك الاستجابة؟ هل تتعلق باستجابة الفنان المرهف الحس، أم هي الاستجابة التي يمارسها الناس، جميعا بصفتهم متذوقين و متلقين، بغض النظر عن تفاوتهم في الخبرة، و الذكاء و الثقافة و الحساسية؟

---

[1] - Voir Morana Cyril et Eric Oudin (2010) ,P16, l'art de platon a deleuze,ed eyrolles,paris,

[2] - ينظر د.رمضان الصباغ(2003)، جماليات الفن ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكندرية،ط1،.ص ص 121-125.

[3] - ينظر. جيمينيز مارك (2009)،ما الجمالية،تر،شربل داغر،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،ط.1.،ص ص 20-25

و بالتالي نتساءل عن الدور الحقيقي للفنان، و لطبيعة التأثير الذي يمكن أن يمارسه إبداعه الفني، هل يقتصر على مجرد التعبير و التصوير مهما كان نوع هذا العمل الفني، أم أنه يعيد بعث الارتباط النفسي للأفراد بالأشياء و بالمحيط ، من حيث أن الأثر الذي يخلفه العمل الفني قادر على تنبيهنا إلى العديد من القيم الإنسانية التي نشترك فيها مع جميع البشر، ككرهنا لمظاهر الظلم(يستطيع الفنان أن يعبر عن العديد من المظاهر و الأحداث الحادة: كالحروب مثلا), أو أن يحرك فينا دوافع الشفقة و المشاركة الوجدانية، ما يعزز مفهوم الانتماء و المسؤولية اتجاه الآخرين: (كرسم منظر متسول، أو أرملة معوزة، أو طفل متشرد....الخ).

و هكذا فان الفنان يمتلك ذلك الحس المشترك الذي يمكنه فنيا من تحفيز السلوك الاجتماعي الايجابي الذي ينمي العلاقات الاجتماعية، و يشجع على مشاركة الآخرين انفعاليا، و من ثم يصبح الفنان عاملا مهما في توطيد عوامل التماسك الاجتماعي، و هو قادر على تقوية الحس المشترك للأفراد الذي يعمل بدوره على الارتقاء بالذوق السليم الذي هو روح الحضارة و شرط المدنية.

و اعتبارا، فان الفن لا يمكنه أن يقف عند مجرد إنتاج الأعمال الفنية ذات الطابع الحسي المادي الذي يحمل زخرفا جماليا متباينا، أي لا يمكن أن يكون الخلق الفني مقصورا لذاته مثلما كانت بعض المدارس الفنية الغربية تنادي به، كمدرسة الفن للفن l'art pour l'art ، أنما يرسم التعبير الفني منذ الوهلة الأولى لإبداع الفنان انتماءا ثقافيا، يعكس التزاما في المواقف، و يبلور أيضا جملة القيم، التي يسعى الفنان إلى إعطائها بعدا جماليا و دلالة ثقافية و اجتماعية[1]، و لو بأشكال رمزية متعددة، الشيء الذي يكفل للفنان مدى التزامه بقضايا مجتمعه، و كذا قدرته على التعبير عن آماله و أحلامه فنيا، و هو في هذا لا يجد بدا من مزاوجة قيم الجمال و الخير، أي خلق تلك التوليفة الجمالية و الأخلاقية التي تعبر عن التزام الفنان اتجاه مجتمعه و بيئته.

و رغم ما للفنان من حرية و تفرد في ممارسة إبداعه الفني، إلا أن ذلك لا يعني دائما أن الفنان ملزم بإطلاق الخضوع إلى المعايير التي تمليها عليه أملاءات أو اكراهات المجتمع الذي ينتمي أليه، فالفنان من حيث هو كذلك يتحين الفرص- بأسلوبه الخاص- لكي يعطي تصوراته و انطباعاته الخاصة، من خلال لفت الانتباه إلى بعض المسائل الراهنة التي يراها مهمة، و ترجمتها في قالب جمالي يعبر عن رغبته في التواصل مع الجماهير و المتلقين لأعماله، و هو ما قد يخلق في كثير من الأحيان نقاشات بين النقاد و المثقفين و المهتمين بالشأن الفني، و هو ما نشاهده يحدث في كثير من المناسبات على هامش المعارض الفنية لمختلف الفنون التشكيلية أو في المسارح، أو فضاءات التعبير الفني، أين تظهر العديد من الأفكار، و تناقش الكثير من ردود الأفعال التي جاءت نتيجة التأثير الذي تمارسه الأعمال الفنية، فيكون للفنان بهذا، الفضل في أنه استطاع أن يكون سببا في خلق نوع من الاستفزاز الايجابي الذي يحفز الانتباه، و يصوب الذوق، و يوجه الاهتمام، و يعمل على خلق نقاشات اجتماعية هادفة إزاء بعض القضايا التي ينتبه إليها حدس الفنان اتجاه مختلف المظاهر الجمالية التي و لا شك لها إيحاءات و إحالات اجتماعية و ثقافية و إنسانية مختلفة تعزز الحوار و التسامح من منطلق فني استطيقي بحت.

**قائمة المراجع :**


- EwiG (Isabelle) et Maldonado (Guitemie), lire l'Art contemporain dans l'intimité des œuvres, édition Larousse, Paris ,2005
- Bourdie Alain , Dominique Bénard et Anne-Marie Houdeville, Découvrir et comprendre l'art contemporain, édition Groupe Eyrolles, Paris, 2010,p82.


[1] -ينظر. رياض عوض(1994)،مقدمات في فلسفة الفن،دار جروس برس،ط1،،ص ص100-110.

- Pépin ( Charles ), Quand la Beauté nous sauve, Robert Laffont éditions, Paris, 2013,p 57.
- Cheng (Francois), Cinq méditations sur la beauté, texte enrichi et lu par l'auteur , édition Albin Michel, Paris, , Audiolib, 2008.
- Morana Cyril et Eric Oudin ,l'art de platon a deleuze,ed eyrolles,paris,2010 .
- اليوت الكسندر، افاق الفن ،تر جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط3، 1982.
- عكاشة ثروت، الفن و الحياة، دار الشروق القاهرة، ط،1 ،2002 .
- . جيمينيز مارك،ما الجمالية،تر،شربل داغر،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،ط.1،2009 .
- جراهام جوردن، فلسفة الفن، تر محمد يونس، الهياة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 ،2013 .
- سانتيانا جورج، الاحساس بالجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، مكتبة الاسرة، القاهرة، 2001 .
- رمضان الصباغ، جماليات الفن ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكندرية،ط2003،1 .
- رياض عوض،مقدمات في فلسفة الفن،دار جروس برس،ط،1994.

# فنية النص الأدبي واستثمارها من خلال نظرية التلقي (يد الكاتب ويد القارئ ويد النص).

**نايل بختي، طالب دكتوراه سنة ثانية، جامعة يحي فارس بالمدية.**

**الملخص:**

عرف النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج نقدية جديدة، فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل المناهج السياقية، حيث جعلته هاته المناهج محور العملية الإبداعية، وهنا كانت الأولوية للفنان المبدع الذي يستقطب الجمهور ويفرض عليه أفكاره وأسلوبه الشخصي بينما أصبح مستقبل العمل الفني والمتذوق مهمشا، وليس له رأي في المنتوج حتى ظهرت نظرية التلقي التي تولي اهتماما بالغا للمتلقي والجمهور ومنحه قيمة مثل الفنان ودوره في تحليل وقراءة ونقد أعمال المبدعين، ومحاولة إبراز الدور الأساس الذي يؤديه في عملية بناء المعنى، حيث قامت بتمجيد المتلقي وفتحت له الباب على مصراعيه للتعامل مع النّصوص الأدبية بكافة التّوقعات التي قد تكون راسخة في ذهنه، وقد اعتمدت هذه النظرية على المتلقي ودوره في تمام النص الأدبي؛ على اعتبار أن هذا الأخير يكتب بثلاث أياد؛ يد الكاتب ويد النص ويد القارئ؛ والنص يبقى كسولا إن لم يكن القارئ شريكا في إنتاجه؛ بل أن النص الأدبي أنشئ من أجل القارئ؛ وأن النص الأدبي أثر مفتوح يحيا ويستمر في الوجود من خلال تعدد القراءات.

**الكلمات المفتاحية:**

**النقد الأدبي، المناهج النقدية، المناهج السياقية، الفن ونظرية التلقي، النص الأدبي.**

**1. مقدمة:**

يعد النقد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوع مناهجه التحليلية، فما فتئ كل إبداع سردي أو شعري يقابل بإبداع نقدي عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال، وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافداً له وتفسيراً، وتقييما وإبداعاً، إذ أنه الشق الثاني للعملية الإبداعية كما ينفتح علي التطورات العلمية ويستلهم من مصطلحاتها ومفاهيمها.

إن النقد المعاصر عند الغرب، قد نشأ في أحضان المنهج العلمي/التجريبي، ذلك أن أصحاب هذا المنهج يرون أن كافة الظواهر الأدبية يمكن أن تخضع للقوانين العلمية، ولقد طرحت مسألة المناهج النقدية، في النقد الأدبي، مجموعة من الأسئلة على النص الأدبي، في محاولة منها-الأسئلة- لجعله يتكلم وينطق بما يخفيه ويكتنزه، مطاردة بذلك جل دواله البنائية وكذا مدوناته الخفية، ولما كانت مرجعيات هذه الأطر المنهاجية، وهي في أصولها تعود إلى النظريات الفلسفية والإبستيمية الجديدة، متباينة ومتناقضة أحيانا، فإن حركية الاشتغال المنهاجي، في النقد الغربي باعتباره مؤسسا وسباقا، قد تميزت بنوع من الصراع – الصراع فيما بين هذه المناهج- والتجاوز القياسي.

فالنقد الأدبي ليس علماً محضاً أو فناً محضاً، وإنما هو خليط من هذا وذاك؛ ففيه من موضوعية العلم، وذاتية الفن؛ وإن كان قد وصل إلى مرحلة التقعيد والتنظير، ذاتيته تكمن في تأثره بثقافة الناقد، وذوقه ومزاجه ووجهة نظره الخاصة، وموضوعيته تكمن في تقيده بنظريات ومناهج النقد المعروفة، فهو إذا التقدير الصحيح لأي أثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه، فهو يستطيع أن يكون شاشة تستضيء فعلاً، بين النقد حتى نستطيع أن نرى من خلالها الإبداع، وتستضيء بين الإبداع حتى نستطيع أن نرى عبرها النقد المكتوب حول الإبداع، ومن أجل الإلمام بموضوع البحث والتوغل فيه أكثر وتشكيل تصور شامل حول فنية النص الأدبي واستثمارها من خلال نظرية التلقي، ضمنت هذه الدراسة خطة منهجية حول ماهية النقد الأدبي والمناهج النقدية السياقية، دراسة الفن ونظرية التلقي وكذلك النص الأدبي.

**2. النقد الأدبي:**

**أولا: مفهوم النقد اصطلاحا:**

إن تحديد المفهوم الاصطلاحي للنقد مرتبط بتحديد معناه اللغوي، فقد جاء في معجم "أساس البلاغة" للزمخشري نقد نقده الثمن، ونقده له فانتقده، ونقد النقاد الدراهم ميز جيدها من رديئها[1].

والمعنى نفسه في لسان العرب: "النقد وانتقاد" تميز للدراهم وإخراج الزيف منها (...)، وفي حديث أبي الدرداء: (انتقد الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك معنى نقدتهم عبتهم واغتبتهم: أي قايلوك بمثله[2].

ويتضح من هذين المفهومين أن النقد هو تفحص الشيء والحكم عليه وتميز الجيد منه والرديء.

حيث يعتبر هذا المعنى هو الأنسب للتحديد المعنى الاصطلاحي فمعناه هو "الفحص الموازنة والتميز والحكم[3].

إن المفهوم الاصطلاحي للنقد أخذ من النقد الدرهم والدينار "أي بين رديئه وجيده وسليمه من زائفه، وتشبهوا كذلك الناقد بالصيرفي الذي يقوم بفرز الدنانير والدراهم"[4].

فيحاول قدامة بن جعفر تحديد مقدمة النقد في مقدمة كتابه "نقد الشعر فيقول: ولم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتلخيص جيده من رديئه كتابا، وكان عندي في هذا القسم أولى بشعر من سائر الأقسام" فيتبين من هذا القول أن نقد الشعر أصبح المعالم بالتمييز بين الجيد والرديء فيه[5].

النقد في حقيقته تعبيرٌ عن موقفٍ كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامَّةً، أو إلى الشِّعر خاصَّةً، يبدأ بالتذوُّق؛ أي: القدرة على التمييز، ويعبرُ منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تُغنِي إحداها عن الأخرى، وهي متدرجةٌ على هذا النسق؛ كي يتَّخذَ الموقف نهجًا واضحًا، مؤصلاً على قواعد - جزئيَّة أو عامَّة - مؤيدًا بقوَّة الملكة بعد قوَّة التمييز"[6].

**ثانيا: النقد عند الغرب:**

ظهرت كلمة نقد Criticim في اللغة الانجليزية في أوائل القرن السابع عشر، ويبدو أن هذا المصطلح الذي صيغ على غرار المصطلحات التي ظهرت في خلال القرن السادس عشر كالأفلاطونية Platomsimi والرواقية Staisim والتشكيكية Sopisim قد ابتكر بهدف تحاشي التماثل اللفظي الذي ظهر بفعل عدم القدرة على التمييز بين كلمة ناقد على النحو الذي أسسه أرسطو تعني مقياسا للحكم الجيد"[7].

"... وأن ما نطلق عليه اليوم اسم النقد الأدبي كان في القديم يمارسه البلاغيون والفلاسفة مثل أفلاطون الذي بدأ به النقد الأدبي وأرسطو الذي مضى فيه ووسعه، ويمكن أن نعدهما رائدا النقد الأدبي حيث سبقا إلى أشياء كثيرة"[8].

فالنقد الأدبي الغربي فرع من أصل، أي أن جذوره الفكرية نابعة من التحولات الحضارية.

وهو ما نستطيع إدراجه ضمن إشارات ظهور النقد .

"وقد تكلم أفلاطون في (الجمهورية على الشعر والفروض النفسية والاجتماعية القائمة في أصلية ومهتمة، واستهدف نتائجه الشعر فلسفيا لأنه مجانب للحقيقة ولأنه من ناحية فلسفية واجتماعية ضار بالمجتمع السليم فلم ير مكانا للشعر في جمهوريته..."[1].

---

[1]- الزمخشري، أساس البلاغة، تح: حمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت، لبنان، 1419-1998، ص 297.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن.ق.د)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، م3، ص 425- 426.

[3]- ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994، ص 115.

[4]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي البلاغة حتى القرن الرابع هجري، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، ص 11.

[5]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت، ص 89.

[6]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص5.

[7]- بتول قاسم، محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهدين للدراسات والبحوث، د.ط، ص 2.

[8]- المرجع نفسه، ص 11.

وبذلك يقف الغرب في غاياتهم النقدية سيطرة الإنسان على الطبيعة والعالم وهذا ما يكون نقدهم وما جعله يصل إلى ما هو عليه الآن.

**ثالثا: النقد عند العرب:**

ومن النقد الأدبي العربي وتأريخه ذهب الدكتور "بتول قاسم" إلى تأصيل النقد الأدبي العربي: وأدرج فيه نظرة تأريخية وذكر التالي ..." لم تأخذ كلمة نقد معناها الاصطلاحي إلا منذ العصر العباسي، أما قبل ذلك، فكانت تستعمل بمعنى الذم والاستهجان..."[2].

والذي ساعد على تطور حركة النقد في هذا القرن هو طبيعة التطور الشعري الذي حدث في القرن السابق وقصور المحولات النقدية القديمة.

"وهكذا أظهر عيوب النقاد القدماء، وقد نجد من أسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد عاملا آخر هو الثقافات الأجنبية وخاصة الثقافة اليونانية؛ فليس هناك ممارسة نقدية عربية جادة تستطيع أن تدعي وقوعها خارج سياق التأثير الغربي أو التفاعل معه يتضح ذلك في التيارات النقدية الثلاثة: الواقعية، الشكلانية والنفسية، التي تحكم إلى الآن مواقف الفكر النقدي العربي وتحددها..."[3].

يرتبط النص النقدي ارتباط تلازم بالنص الأدبي، فالنقد ليس قائماً لذاته، وقد صاحب انتقال الأدب من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين انتقال النقد الأدبي مشافهة، فهما نصان يسيران جنباً إلى جنب يدعمهما غير رافد واحد، بدءًا من العصر الجاهلي الذي لم يشهد الناقد الأدبي المتخصص كما شهد الشاعر المتخصص الذي لا عمل له غير قول الشعر، فالنقد في تلك المرحلة نقد تأثري انطباعي جزئي إلى حد ما لا يرتكز على أسس علمية تحليلية، وتلف رؤاه النقدية اللمحة الموجزة المفضية إلى شيء من الغموض والتشتت على اختلاف توجهاتها سواء في الاهتمام بالشاعر، أو القصيدة، أو البيت الشعري.

**3. المناهج النقدية:**

**أولا: علاقة المنهج بالنقد:**

بإمكاننا القول بأن النقد هو البحث عن حقيقة النص، والبحث عن الحقيقة لا يصح أن يكون بلا منهج، وأسس نظرية يقوم عليها هذا المنهج، مضافا إلى ذلك موقف الناقد الإنساني، ورغبته الجادة في البحث بصدق وموضوعية، للبحث عن الحقيقة ولا شيء غيرها ومن ذلك فإن المنهج النقدي: هو عبارة عن مجموعة من الأدوات والإجراءات التي يتبعها الناقد الأدبي أثناء قراءة النص الأدبي وتحليله وتفسيره، فتتباين القراءات النقدية لنص أدبي واحد وتتنوع بتنوع القراء ومناهجهم النقدية، فلكل قارئ منهجه وطريقه الذي يسلكه أثناء تناوله للنص الأدبي

والمناهج النقدية تنضوي في ضوء اتجاهين هامين: اتجاه يتعامل مع النص الأدبي من داخله، وذلك من خلال الاستعانة باللغة كونها الركيزة الأساسية التي ينبني عليها النص الأدبي، واتجاه يتعامل مع النص الأدبي من الخارج، فيستعين بالعلوم الإنسانية المتنوعة من بلاغة ونحو وعلم نفس.... لقراءة النص الأدبي وتحليله ثم للانتهاء للحكم عليه حكما يليق بمنزلته.

إن اعتبار العملية النقدية ناجحة وبناءة لا يمكن أن يكون إلا إذا كانت في إطار منهجي واضح يؤطر رؤيتها ويحدد ملامحها ويضبط خطوطها ويوجه تفاصيلها نحو أهداف تتحدد من حول النص الأدبي، فالحدود المنهجية تعد بمثابة الأداة التي يتحكم بموجبها الناقد في دراسة أي عمل إبداعي وفي هذا الشأن يقول محمد مصايف: "والفائدة من هذا

---

[1]- المرجع نفسه، ص 11.

[2]- بتول قاسم، محاضرات في النقد الأدبي، ص 21-22.

[3]- المرجع نفسه، ص 11- 12.

العمل النقدي المنظم أو المنهج، إن صح التعبير هو أن لا يسقط الناقد في سهولة الخلط في العمل الأدبي المدروس، وهذا الأمر الذي يحدث عندما يمارس الناقد عمله دون منهج محدد، أو عندما يمارسه بأفكار مسبقة"[1].

وتكتسي المناهج النقدية أهمية بالغة في الدراسات الأدبية،كونها أساليب وطرق يعتمد عليها الناقد في ضوء دراسته للأعمال الأدبية، ويتحكم بفضلها في الدراسة ويصيرها نحو الوجهة التي تحقق غايته وهدفه.

**ثانيا: آليات المنهج النقدي:**

يمكن اعتبار المنهج النقدي مجموعة الأدوات والإجراءات التي يستعين بها الناقد، أو المحلل كي يفك لغزه ويدخل إلى عالمه المجهول لترويضه وتطويعه، وارتياده والإمساك به[2]، فالناقد الأدبي يتبع خطوات منظمة يتخذها لمعالجة قضية أو أكثر بغية الوصول إلى نتيجة تثمن جهده وتلك الخطوات تكون مؤطّرة في إطار منهجي محدد، فلا بد للناقد الأدبي من السير وفق منهج كفيل بتوجيهه وأمامه ليتحكم بفضله في دراسته.

والمناهج النقدية تتعدد بتعدد إجراءاتها وأدواتها، ونحن بصدد تحديد الآليات التي تشترك فيها أغلب المناهج النقدية، كان لازما الوقوف على إجراءات وآليات بعض هذه المناهج:

**أ. المناهج الداخلية (النسقية):**

هي مناهج ركزت على النص "بوصفه بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها، وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات..." فهي مناهج منحت للقارئ حرية التلقي ومنحت للنص إمكانات قرائية واسعة وفاحصة في آن واحد، وهي بذلك أغلقت النص في علاقته بالتاريخ أو النفس أو المجتمع[3].

**ب. المناهج الخارجية (السياقية):**

هي المناهج التي عاينت النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، وهي تؤكد على السياق العام لمؤلفه أو مرجعيته النفسية، وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفظ على الدخول في النص إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع[4].

**4. المناهج السياقية:**

خرج النقد الحديث عن المقولات البلاغية القديمة ، وأصبحت المناهج النقدية تمنح أهمية خاصة لشروط الإنتاج وأدوات التلقي، وهذا ما مهد لظهور فرضيات القراءة بشكل مطرد، فبعد أن أصبحت ثلاثية (المرسل - الرسالة - المرسل إليه) ، أو (المبدع، النص، المتلقي) علامة دالة في عملية النقد، ومنارة توجه بوصلته، نشطت فرضيات القراءة، وأصبحت تلك الفرضيات من ركائز البناء النقدي الذي تطور حتى ظهر متكاملا في مدرسة "كونستانس" الألمانية ، إذ اتصلت تلك الفرضيات وحددتها بالشروط المعرفية لتخرج بنظرية التلقي التي تولي القاري، وعمليات الاستجابة والتذوق والمشاركة والتواصل، الأهمية الكبرى في النقد[5]، ذلك أن الاستعراض التاريخي السريع لآليات قراءة العامل الأدبي، من جانب، وفهمه وتفسيره من جانب آخر، بأدوات المناهج النقدية، يكشف عن الطريقة التي يواجه فيها الناقد المنهجي ذلك العمل، ويوضح اتساع الروافد الأساسية لمنهج القراءة من زاوية النظر التي تعنى بالقارئ وسبل الاستجابة، أي من قلب نظرية التلقي[6].

وبعد ما قام به نقاد مدرسة كونستانس أهم ما جاء من مادة وضعت نظرية التلقي في سياقها النقدي التاريخي، هذا الأخير يعد اتجاهها في حد ذاته لمن وصلوا الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية، ولقد ركز

---

[1]- محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، ص 25.

[2]- رابح بوحوش، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، للنشر والتوزيع، الحجار، عنابة، 2010م، 1431هـ، ص 75.

[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 ،2006م، ص 22.

[4]- المرجع السابق، ص 21.

[5]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، 2013، ص 10.

[6]- المرجع نفسه ، ص 10.

أصحاب هذا الاتجاه في قراءاتهم للعمل الأدبي على مبدعه، وهذا مبين من خلال المناهج التي اهتمت بالمؤلف على غرار المنهج التاريخي، والذي هو الصرح النقدي الواسع الذي يواجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة، التي انبثقت خصما على المنهج التاريخي وكلها قد استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساسي من الاعتراض عليه أو مناقضته جذريا[1]؛ وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب أو في فن من الفنون؛ فهو إذن، يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعيش على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته)، ويتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية، فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تاريخ للأديب من خلال بيئته"[2]، حيث اهتم المنهج التاريخي بالمؤلف دون التركيز على النص، وأهمل القارئ شأنه شأن مناهج أخرى كالمنهج النفسي، والذي أخذ رواده يجرون تحليلاتهم على نفسية وقد المبدع"، حتى جعلوا من النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفسية مبدعها، هذا ما يرمي إليه المنهج النفساني الذي "يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي، psychanalyse على حد نحت عبد الملك مرتاض، والتي أسسها سيغموند فرويد في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوءها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور) وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية، فإن النقد النفساني ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت منها:

- ✓ ربط النص بلا شعور صاحبه.
- ✓ افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- ✓ النظر إلى الشخصيات الورقية في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- ✓ النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصبي وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي ابتسامي بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعي[3].
- ✓ وقد بالغ بعضهم في دراسته للنص الأدبي انطلاقا من مبدعه إلى درجة اعتبرت فيها قصديه الكاتب شرطا أساسيا لتفسير ما أنتج من نصوص، كما في ذلك المنهج الاجتماعي.

**5. الفن ونظرية التلقي:**

**أولا: مفهوم نظرية التلقي:**

هو البحث عن قنوات التواصل، وفاعلية بناء وإنتاج، بمقدار ما هو مفعولية قراءة، والقارئ يسعى لإعادة تركيب النص التشكيلي، وإغنائه بفهم جديد، ويتطلب التأويل بحسب جمالية الاستقبال، أن يبحث المؤول في مراقبة المقاربة الذاتية، معترفا بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، وتدخل التأويل الجديد في تجسيد المعنى والتناغم في هذا السياق هو انسجام الحوارية تسعى إلى المشاركة الفعالة بإنتاج نص راهني، هو نص القارئ.

أما بالنسبة إلى المدارس التي أثرت في نشأة نظرية التلقي، في مدرسة كونستانس الألمانية على يدي إيزر وياوس وتعترف نظرية التلقي بمناقضتها المباشرة للماركسية، وإفادتها من البنيوية والتفكيكية، والمدرسة الوجودية في النقد والأدب، غير

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2007، ص 15.

[2]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، شارع مصطفى طموم، المنيل القاهرة، د. ط، 1999، ص 7.

[3]- ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 22-23.

أن أهم المدارس التي انطلقت منهما في تكوين آرائها هي: مدرسة الشكلانيين الروس، والفلسفة الظاهرية، وسوسيولوجيا الأدب[1].

**ثانيا: تأثير جمالية التلقي في الفكر النقدي العربي:**

يبدو تأثير جمالية التلقي في النقد العربي تأثيرا قويا وشديدا، حيث كان اهتمام النقاد العرب بهذه النظرية بالغا خاصة بعد تواصلهم معها واطلاعهم على كثير من خصائصها، ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم: **عبد الفتاح كليطو** في كتابيه: الحكاية والتأويل والأدب والغرابة و**حميد الحمداني** في كتابه: القراءة وتوليد الدلالة (وهو أيضا من مترجمي كتاب فعل القراءة لأيزر)، و**محمد مفتاح** في كتابه: التلقي والتأويل، وأيضا **حبيب مونسي** (القراءة والحداثة) وغيرهم كثير[2].

**6. النص الأدبي:**

تمنح الكتابة للنص معنى؛ فهو نسق من العلامات الدالة المرتبة وفق نظام داخلي مما ينتج سيرورة دلالية، ومن ثم، يعتبر نصا كل خطاب يحيل على ممارسة تدليلية لكونه يؤسس منظومة مرجعية، ويبني أكوانا دلالية لارتباطه الوثيق بكل مكونات العالم الواقعي، مما يعقد فهم إرسالية النص المكتوب، وفك شفراته أمام القطب الجمالي للنص.

إن سلطة النص الأدبي، تتجلى أساسا في كونه يقيم علاقة خاصة مع اللغة المعجمية أو القاموسية، فيزيحها من سياقها التداولي الأصلي، ليمنحها بناءا تركيبا ودلاليا جديدا مستمدا من قاعدة أن الإبداع لعب باللغة، ومن أجل اللغة. وعلى هذا الأساس، تبرز حرية المبدع والحضور المنظم لأدوات الكتابة من خلال استحضار العناصر الجمالية الأساس، من جهة، واختيار قواعد وظيفية لنقل الأشياء والموجودات والاستيهامات من جهة أخرى. وبذلك، يتحدد المتخيل الذي يتخذ شكلا محددا، وعلى هذا الأساس، فالمبدع الحقيقي ليس لديه ما يقوله، إنه لا يمتلك في نهاية المطاف سوى طريقة للقول، ومن ثم، تغدو مجمل محمولات الخطاب الأدبي مجرد أحلام، وكوابيس، وأوهام، مجرد كائنات زئبقية تابعة "لأنا" المبدع من خلال إعادة اكتشاف قيمة الخلق الأسطوري.

وعلى ضوء ذلك، تجسد الجملة المكتوبة نوعا من النفي لامتدادات المعيش ولو عبر الديمومة التي تشاركه في الجوهر، مما يفتح مجالات خصبة أمام حركة الكتابة وفعل الخيال: أي أن دينامكية نقل الوقائع، من منظور تخييلي جمالي، هو نوع من التفكيك وإعادة التركيب لتلك الوقائع من خلال جدلية الهدم والبناء: هدم ما هو كائن وبناء ما ينبغي أن يكون. وبذلك، فإن المبدع يعقد-رغم إرغامات اللغة وإيحاءاتها- صلة غرابة مع الواقع في أفق دفع القارئ إلى المشاركة الفاعلة والمنتجة في لعبة الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال تعرية بطلان الإيهام المرجعي، والتدليل على استيهامات المبدع وأيديولوجيته في كل مكان، لذلك فان الكتابة رهان على إنشاء عالم قد تحضر في ثناياه صورة الكاتب، ولكنها تنتهي في المحدود[3].

وبهذه الابتكارات اللغوية التي يحدثها النص الأدبي، ينشغل المتلقي عما قبله وعما بعده، مما يكسب النص بعدا ترميزيا أو مغلقا يحتاج من الجهد، والوسع، والقدرة، على مساءلة صمت المعنى الكامن في النص، باعتباره نصا زئبقيا منفلتا يصعب القبض على دلالاته الهاربة بكل سهولة، بمعنى أن الخطاب الأدبي، هو بالأساس، خطاب لساني إيحائي ومكثف يخرق القواعد المعيارية السيمانطيقية، فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته، وجدير ذكره، أن كل إنتاج نصي عليه أن يقيم في تصور كل متلق صورة دلالية جامعة بين الدال والمدلول، مما يحقق الفهم والإدراك شريطة تحديد مرجعية خاصة، وذلك بمعرفة حقيقة الأشياء والبنية العميقة للخطاب، ورغم تعدد مستويات النص الأدبي، فان حقائقه تظل معلقة، ومؤجلة في انتظار قارئ خبير متمرس بجماليات النصوص التخييلية من أجل فك

---

[1]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرف الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،وزارة الثقافة دمشق، 2003، ص 17.

[2]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994، ص 9.

[3]- محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة (دراسة أدبية ونقدية)، سلسلة شراع المغرب، ع72، 1998م، ص3.

شفراته ودلالاته، علما أن القيمة المرجعية للخطاب تبقى حاسمة في تحديد وتوجيه مساراته وسياقاته، ومع ذلك، فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مرجعياته، وان كان يقدم إيحاءات وإشارات دالة مساعدة على ذلك، وفي هذا المقام، تطرح علاقة المعنى بالمرجع، وبالسياق، وباللغة، وبالواقع، وبالتناص (تداخل النصوص، وتدمير المرجعيات، فتطفو على مستوى الخطاب إشكالية العلاقة بين الواقعية النصية والواقعية الرمزية).

**7. الخاتمة:**

إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته النصية ومتلقيه (أي القارئ)، فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ.

فجمالية التفاعل لا تظهر إلا من خلال مرور القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، هذا الفعل الحركي الذي يقوم به –أي القارئ–، فإنه يجعل العمل الأدبي يتحرك، كما يجعل نفسه حركة كذلك، لأن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، إذ أن من الواضح أن تحقيق التفاعل هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين.

وفقاً لجماليات التلقي فإنّ القارئ أو المتلقي أصبح هو الأساس الذي تنطلق منه عملية النقد أو قراءة النصوص والعروض المسرحية، لأنّه امتلك وعياً ومقدرة في محاكمة الوقائع والأشياء، قد تفوق طاقة النصّ ذاته، في راهن تتزايد فيه انتصارات العلم وتنتشر نتائج الثورات العلمية في كل بقاع الأرض، حتّى طال تأثيرها الأفراد بعد أن غيّرت من أحوال الجماعات والأمم.

**8. قائمة المصادر:**


1. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن.ق.د)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، م3.
2. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.
3. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994.
4. بتول قاسم، محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهدين للدراسات والبحوث، د.ط.
5. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
6. حمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي البلاغة حتى القرن الرابع هجري، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية، ط1.
7. رابح بوحوش، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، للنشر والتوزيع، الحجار، عنابة، 2010م.
8. الزمخشري، أساس البلاغة، تح: حمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت، لبنان، 1419-1998.
9. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، شارع مصطفى طموم، المنيل القاهرة، د. ط، 1999.
10. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت.
11. محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة (دراسة أدبية ونقدية)، سلسلة شراع المغرب، ع72، 1998.
12. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر.
13. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994.
14. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، 2013.
15. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرف الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،وزارة الثقافة دمشق، 2003.
16. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

# الفنون التشكيلية بين سلطة الفن وتسلط المجتمع

**الدكتورة نسيبة مساعدية، أستاذة محاضرة-ب، جامعة عباس لغرور-خنشلة-**

**تمهيد**

يُعرّف الفنّ بأنّه اللغة التي يستخدمُها الإنسان ليترجمَ التعابير التي تَرِدُ داخل ذاته الجوهريّة، وعُرِّفَ الفنُّ كذلك للدّلالة على مهارة مُستخدمة لإنتاج شيء ذي قيمة جمالية فحمل الفنُّ حينها هذه المعاني، مهارة أو خبرة أو محاكاة أو إبداع أو حرفة أو حدس، فالفن بمفهومه الشّامل يضمُّ إنتاج الإنسان الإبداعيّ، ويُعدّ من الثقافة الإنسانيّة لتعبيرِه عن الذاتيّة لا عن الحاجة، أمّا عن الفن التشكيليّ فهو نوعٌ من أنواع الفنون المتعددة ويُعرّف بأنه عمل فنيّ من الطبيعة ويُشكّل تشكيلًا جديدًا أو يُصاغ بطريقة جديدة على حسب نهج وأسلوب من يقوم بهذا العمل وهذا ما يُطلق عليه بالتّشكيل والقائم به هو فنان تشكيليّ.

وتحاول الأعمال الفنيّة تجسيد أشياء من الواقع العادي الذي يمكن أن يتفاعل معها أي شخص، لأنّ للفنّ مفهوم شامل يضم إنتاج الإنسان الإبداعي، ويعتبر لونا من الثقافة الإنسانية كونه يعكس "التعبيرية الذاتية" وليس بالضرورة تعبيرا عن حاجة، ويقسّم الباحثون الفن التشكيلي إلى فنون مرئية/بصرية، وهي مجموعة الفنون التي تهتم أساسا بإنتاج أعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المُستخدمة في إنتاجها.

لقد سيطرت الثقافة البصرية على أسلوب الحياة لدى مختلف المجتمعات، إذ تمكّن الفرد من التميز الجمالي بين تلك المدركات البصرية، إلا أن هذا التمييز وحده لا يكفي، لأن التمييز بين الجميل والقبيح لا يجعل من الفرد متذوقاً أو لديه حساسية جمالية تنعكس على أخلاقه وسلوكياته، وذلك لان هذا الزخم البصري يتسم بإيقاعه السريع فقد يستقبل الفرد عشرات الصور والمدركات البصرية في اليوم والتي قد تكون لأعمال أو تصاميم فنية، إلا أنه لا يقف عندها أو يتأمل بما يكفي ليفهم ويستشف معانيها ويستشعر أحاسيسها ويفسر كيف ولماذا كان ذلك المدرك الفني على تلك الصورة، فيمر على تلك الصور مرور الكرام لأنه لا يعرف كيف يقرأ عملا فنياً.

إن للقراءة النقدية للأعمال الفنية مردودا ثقافيا واجتماعيا كبيرا يعود للناقد وللمتذوق والفنان والمجتمع، فعند قراءة العمل الفني الحديث والمعاصر يكون هناك محاولة للارتقاء بالثقافة البصرية وذلك عندما يستمتع المتذوق بصريا ويطيل التمعن في كوامن العمل الفني فيستطيع تبعا لذلك أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره وأفكاره بكل حرية وبلا قيود شاعرا بثقة بالنفس وارتياح يختلج الشعور.

كان ديلاكروا وهو فنان رومانسي يرى أن على الفنان أن يصور الواقع نفسه من خلال رؤيته الذاتية، في حين ذهب كوربيه وهو فنان واقعي إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان، وأن يلتزم في هذا التصوير الموضوعية التي تنكمش أمامها الصفة الذاتية، وأن يستخدم في هذا التصوير أسلوباً واضحا دقيق الصياغة، وأن يختار موضوعه من واقع الحياة اليومية، فينفذ بذلك إلى حياة الجماهير، يعالج مشكلاتهم ويبصر بالحلول، ويجعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير.

دون شك فإن الفنون ترتبط ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان، فلا ينحصر دورها على رفع مستوى الذوق العام بل يمتد ليشمل العديد من التفاصيل الحياتية للإنسان، بدءا من الفرد وملبسه ومسكنه، وصولا للمجتمع وما يخالجه من قضايا مختلفة.. والقدرة الإبداعية إذن ليست مسألة متسامية عند كل الناس، فهناك علاقة نسبية في مسألة الخلق والإبداع الفني.

في هذه الورقة البحثية سننطلق من إشكالية العلاقة التي تجمع بين الفنون التشكيلية والواقع؟ كيف يمكن بلورتها ورسم أطرها والنفاذ إلى عملية تأويلها وفك ألغازها؟

وذلك من خلال قراءة مجموعة من النماذج وبيان قدرتها على توجيه الذوق العام، وكذا الثورات الفكرية والجمالية التي ترسلها الأعمال التشكيلية بصورة مباشرة ومشفرة.

❖ **موضوع البحث**

تتأسس فكرة هذا البحث من الأهمية التي تكتسي عالم الفنون التشكيلية في الحياة الإنسانية، فمنذ القدم تميزت الفنون التشكيلية بمخاض خاص تبعا للركيزتي الزمان والمكان من ناحية والمعطيات الاجتماعية، كل ذلك أثر في تطور مسار الحركة الفنية، وعلى اعتبار أن المبدع ابن بيئته فالتأثير يكون متبادل والتفاعل والانسجام بحسب السياق الخاص بالعمل الفني.

من خلال تاريخ الفنون التشكيلية إلى يومنا هذا، نلفي تجاذبا كبيرا بين العمل الفني والمجتمع، ما بين مد وجزر، قبول ورفض، تهميش وتقدير، ذلك أن الذوق الفني غير مستقر فكل مرحلة تلقي بظلالها على النسق والسياق الاجتماعي، ولا يمكن انكار دور الجمهور في عملية تلقي العمل الإبداعي، وأحيانا توجيه أفكار وروافد دون غيرها، وفي المقابل خصوصية العمل الفني في تشكيل الوعي الجمعي.

موضوع البحث يتوزع بين العمل الفني التشكيلي في دوره الجمالي من جهة، وعملي التلقي الجماهيري من جهة أخرى بمعطياتها الايجابية والسلبية، فلا غرو أن المدارس الفنية أدت بشكل خاص إلى تطور تعاطي الفن التشكيلي داخل المجتمع.

❖ **الإشكالية**

يحتاج العمل الفني أيًا كان نوعه إلى مجموعة ركائز وأطر ذاتية وأخرى سياقية، وعلى مدار السنين اتسم العمل الفني بسمات خاصة تجعله محددا ومنتظم كما أنه عرف تغيرات جمة مست الموضوعات والأهداف والأدوات، واستفاد أيضا من الثورة الفنية التي تمخضت عنها مجموعة هامة من المدارس، ما يعني أن فكرة الثبات والاستقرار لا تتناسب والفن، بل التجديد والتجاوز والتخطي والجمع بين الممكن واللاممكن وغيرها من النقاط التي تحيط بالممارسة الفنية.

إن التأثير والتأثر بين المبدع ومجتمعه أمر معقد للغاية، فالعلاقة بينهما تتأرجح بين الحرية والتسلط، فكثير من المرات وُجهت أعمال فنية بالرفض والشجب لأنها ليست على شاكلة رغبات المجتمع، في المقابل نلفي أعمالا أخرى غيرت الذوق العام ووسمته بحلة جديدة.

في ظل العلاقة بين القطبين المبدع والمجتمع نطرح الإشكال الأتي: فيما تتمثل طبيعة العلاقة بين الفنون التشكيلية والمجتمع؟ تتفرع عنه الأسئلة الآتية:

- ما مفهوم الفنون التشكيلية؟
- تمثلات التأثير بين الفنون التشكيلية والمجتمع؟
- أشكال التمازج بين أنماط الفنون التشكيلية والذوق العام؟
- ما طبيعة العلاقة بين الإبداع والمتلقي؟

❖ **المنهج المتبع**

يتطلب البحث في ثنائية الفنون التشكيلية والمجتمع الاستعانة بمسلك منهجي يستجمع عناصره ويستنتج خصوصياته، فرض تجميع المادة العلمية وتتبع تمفصلاتها الاستعانة بالمنهج التاريخي فيما يخص استحضار التدرج التاريخي لنشأة وتطور الفنون التشكيلية، والمنهج الفني في تقصي بنيات وجماليات الفن التشكيلي، في معرض ذلك تم الإتكاء على آليتي الوصف والتحليل قصد تصنيف المعطيات المعرفية وتبويبها واستنتاج جملة من المفاهيم، ثم التعمق أكثر بالاستناد إلى المقاربة التأويلية في مسائلة التمظهرات الفنية للعمل الإبداعي وقراءة مضمرات رسائل الأشكال الفنية ضمن النماذج المختارة للبحث.

❖ **الأهداف**

تروم هذه الدراسة إلى استنباط جملة من النقاط نورد بعضا منها:

- بيّان أهمية الفنون التشكيلية في صياغة الموروث الحضاري الثقافي.
- التعرف على أشكال ديمومة واستمرارية الفنون التشكيلية في إثراء الوعي الثقافي.
- رصد تجليات تأثير الوعي الجمعي في بلورة الإبداع التشكيلي.
- تسليط الضوء على قدرة الفن التشكيلي على استيعاب القضايا الإنسانية.
- إيجاد تمظهرات الفن التشكيلي في عصر المتغيرات.

❖ **تاريخ الفن التشكيلي**

بما أن الحياة الإنسانية في تطور مستمر فذلك سينعكس طبعا على مختلف العلوم والمعارف والمفاهيم وكل ما يتصل بالفرد والمجتمع، الفن جانب آخر طالته تحولات وتغيرات، من ذاك أنه في كل مرة يعرف تحديدات وتعديلات وحتى سطوع البعض تراجع البعض الآخر، يقول أحد المؤرخين« **أصبح الإنسان إنسانا، حين رفع رأسه عن الأرض وتطلع إلى الصحراء من حوله وقال كم هي جميلة**»[1]، فالجمال يحيط بنا من كل جانب لكن تبقى طريقة تحسسه تختلف من شخص إلى آخر، فالإنسان طور من مدركاته عبر أزمان مختلفة بداية من العصر البدائي إلى غاية وقتنا الحالي عصر الثورة الرقمية، فكما ذكر المؤرخ الأمريكي جانسون «**أن الإنسان استطاع منذ مليونين سنة، أن يجزء فروع الشجرة من زوائدها، لتتحول إلى عصا يدافع بها عن نفسه، وأن ينحت قطعة الصخر حتى يتمكن من القبض دعليها بإحكام، ويقاتل أعداءه**»[2]، أي أن الإنسان بمرور الوقت أدرك ما ينفعه وما يضره، ومكامن القبح والجمال في الموجودات، فبات بإمكانه أن يستوعب ما يحيط به.

ظهرت الفنون التشكيلية مع الإنسان الأول من خلال النقوش والرسومات الحجرية التي تؤرخ لفترة أولى في حياة البشرية، وكذا ترصد حياته وتطلعاته النفسية، فمن خلالها تمكن العلماء بحسب اختصاصاتهم من معرفة سيرورة التفكير البشري، لقد كان الفن التشكيلي منذ القدم يتكوّن من الرسم والتلوين، وكان هذا النوع يُمارس في الكهوف وعلى الصخور قبل 32 ألف سنة ماضية، وظهر ذلك في كهوف واسكو الموجودة في الجزء الجنوبي من فرنسا، وتمّ العثور على رسومات بالألوان الحمراء، والصفراء، والسوداء لأبقار وخيول، وغزلان، كما تمّ العثور على لوحات لشخصيّات بشرية توجد في مقابر مصر القديمة، وتحديداً في معابد رمسيس الثاني، ونفرتيتي، وظهر الفنّ في البلاد اليونانية فيما بعد من خلال رسم الفسيفساء، وانتشرت إلى الرومان، والبيزنطيين خلال القرن الثامن.

وفي عصر النهضة كانت المخطوطات المزخرفة إحدى أنواع الفنون التشكيليّة ،التي تُصنع من قبل الرهبان خلال العصور الوسطى، وساهم ذلك في رفع مساهمة القارة الأوروبية للفن، واشتهر في هذه الفترة (القرن الثالث عشر) العديد من الفنانين الإيطاليين أمثال: جيوتو، و ليوناردو دافنشي، ورفائيل في بداية القرن السادس عشر، وظهر بعد ذلك العديد من مدراس الفن التشكلي في إيطاليا، وأثّرت المدارس في الأجزاء الشمالية من أوروبا؛ إذ برز من هذه المنطقة كلٌّ من البلجيكي يان فان إيك، والهولندي بيتر بروغل الأكبر، والألماني هانز هولباين.

شهد القرن السابع عشر ظهور مجموعة من الفنانين التشكيليين من البلاد الهولندية، واشتهر رامبرانت بلوحاته المخصصة للكتاب المقدس، والفنان فيرمير الذي تخصّص في المشاهد الداخلية من الحياة الهولندية، وظهر بعد ذلك عصر الباروك في أواخر القرن السابع عشر؛ حيث شهد العصر تطوّراً كثيراً في الفنّ التشكيلي من خلال استخدام الإضاءة الدرامية والبصرية الشاملة، وخلال القرن التاسع عشر بدأت الانطباعيّة في الظهور من قبل مجموعة من

[1] - مختار العطّار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، مصر، (2000)، ص5.

[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الفنانين الفرنسيين ككلود مونيه، وأوجست رينوار، وبول سيزان؛ حيث جلبوا طرائق جديدة لصناعة لوحات تشكيلية، وذلك بالاعتماد على المشاهد الواقعية من الحياة العصرية[1].

مع كل عصر حدث تفاعل كبير بين الفنان التشكيلي والبيئة التاريخية والإجتماعية والاقتصادية والسياسية، على اعتبار «**أن الفن عموما ظاهرة تاريخية إنسانية تخضع لقوانين التطور والجدل والإرتقاء**»[2]، فالعلاقة بين الفنان ومحيطه تختلف باختلاف معطيات المرحلة.

❖ **مفهوم الفن التشكيلي**

يتمثل في جل الأشكال الفنية المرئية، المتخذة من اللون والمساحة والشكل أبرز أساسياتها، وتمازجها مع المؤثرات الصوتية والحركية،« **ولا تقتصر على الرسم والتصوير والنحت، بل تندرج تحتها أيضا الخزف والحفر والكثير من الفنون التطبيقية التي تعنى بالشكل لخدمة أغراض علمية وإن خلت من التعبير عن الموضوع، أو مناصرة قضية إنسانية، شريطة أن تتم صياغة الشكل جماليا بحيث يخضع لقواعد الإبداع التشكلي، ولنسق من العلاقات المترابطة يما بينها**»[3]، الرؤية البصرية للأشكال الفنية ركيزة أساسة في الفن التشكيلي وتحقيق الترابط بين المضمون والتعبير الشكلي بخاصة ما تعلق بالجانب الفني.

الجدير بالذكر أن الفن بمختلف أشكاله مترسب في حياتنا بأشكال مختلفة، إذ **هو «كل ما يقول عليه الفنان أنه فنان»**[4]، فلا قاعدة ثابتة تسم الفن فهو متجدد لا يعرف الاستقرار والثبات، بل ينحو للجماليات اللامحدودة، فالفن هو «**كيفية استخدام مهاراتنا، وخيالنا في إبداع وإنتاج موضوعات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع اللآخرين، وهم بدورهم يشتركون فيها مع الفنان**»[5]، فتعريف الفن ليس أمرا هينا، كما أشار إلى ذلك تولستوي «**إن الفن الذي يستهلك جهودا جبّارة من قبل الناس وحياة البشر، ليس شيئا واضحا ومحددا تحديدا دقيقا، خاصة الفن الجيد والمفيد الذي من أجله يمكن تقديم تلك الضحايا**»[6]، الخروج بمفهوم واضح حول ماهية الفن غير ممكن كونه يتقاطع مع مجالات وأيديولوجيات متباينةART منحدر من الجذر اللاتيني ARS والذي يعني المهّارة ومازال هذا التفسير ساريًا حتى الآن.

أما بالنسبة للفنون التشكيلية ARTS PLASTIQUES مأخوذ من الكلمة الإغريقية PLASTICOS معناها ما يمكن إعطائه شكلا محددا ظاهرا، أي افتعال الشكل بتأطيره بمكونات شكلية، لتنتشر الكلمة فيما بعد لتشمل كل الفنون المهتمة بحاسة البصر المرئية[7]، الإتكاء على حاسة البصر عنصر أو مقوم أساس في الفن التشكيلي على اختلاف الأنواع والتصنيفات، فالشكل المرئي هو نقطة الارتكاز في هذا الفن، فالناقد هربرت ريد H –READ يعتبر الفنون البصرية بأنها «**تلك التي تتضمن خمسة عناصر وهي: 1-الإيقاع2-الخطوط،3- تكثيف الأشكال، 4-الفراغ والأضواء والضلال، 5- الألوان**»[8]، وهذا التعريف من شأننا الاستناد عليه في ما تعلق بمسألة تصنيف الفنون التشكيلية.

---

[1] - محمد البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، (1994)، ص55-ص66.

[2] - شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، ع109، مصر،(1987)، ص18.

[3] بوزوار حبيبة، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري( دراسة فنية ثقافية)، أطروحة دكتوراه،(2013_ 2014)، جامعة تلمسان، ص28ص29.

[4] - محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحدّاثة، الاسكندرية، (2002)، ص53.

[5] - شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ص18.

[6] - تولستوي، ما هو الفن، تر محمد عبدو البخاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، مصر، (1999)، ص16ص17.

[7] - أنظر: شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ص26.

[8] - محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحدّاثة، ص53.

❖ **تصنيفات الفنون التشكيلية**

كثيرة هي التصنيفات التي تناولت حقل الفن التشكيلي، نحو ما أورده الباحث الفرنسي في مجال علم الجمال؛ شارل لالو معتمدا على مرتكزات مدرسة الجشطلت: سمعية مثل الموسيقى، وبصرية نحو الرسم والتلوين، حركية نحو الباليه، عملية كالمسرح، بنائية مثل العمارة، اللغوية مثل الشعر، وأخيرا الحسية كفن الأكل والروائح، فيما اعتبر الناقد الفني الفرنسي ريتشيوتو كامودو -RICIOTT CAMUDO والفيلسوف الفرنسي ايتين سوريو ETIENNE SOURIAU مستندان على المرجعيات التاريخية لظهور كل نوع من الفنون التشكيلية، رافضان التقسيم الشهير المبني على فكرتي: الزمان والمكان، أو على أساس الحواس ذلك لتداخل الفنون وتقاطعها فيما بينها، بل حصر التقسيم على أن يحمل كل قسم سمتين: تجريدية/ تصويرية.

الخطوط يظهر فيها الفن التجريدي وهو فن الزخرفة وفن التصوير والتمثيلي هو فن الرسم، أما الأحجام فن تجريدي يتمثل في فن العمارة وفن تمثيلي هو النحت، الألوان إما تلوين خالص أو تصوير ملون، الإضاءة إسقاط ضوئي؛ صور ملونة أو سينما، فن الحركات، فن الرقص، الشعر، ثم أصوات موسيقية درامية أو وصفية[1]، القاسم المشترك بين جميع التصنيفات أنها شملتها بين كلامية نحو الشعر، وبصرية مثل العمارة والنحت والتصوير والرسم، وغيرها من أشكال الإبداع البصرية.

❖ **علاقة الفنون التشكيلية بالمجتمع**

"الفن مرآة الشعوب" مقولة شهيرة تعكس مدى ارتباط الفن بمختلف أشكاله وتقنياته بالفرد والمجتمع على السواء، فيها تجسيد لإمكانية الكشف عن أنماط الحضارات البشرية المتعاقبة، وكذا طرائق تفكيرها مثل النقوش الحجرية في تفسيرها لحياة الإنسان البدائي، وشكل معيشته آنذاك، وكذلك فن الأساطير وقدرته النافثة في تصوير التفكير الإنساني ذلك الوقت ورؤيته لمظاهر الكون وعلاقته بالمعتقد الديني وتجلياته من ناحية الطقوس.

الفن يرسم ملامح المجتمع من ناحية وجدانية وأخرى حضارية؛ بتجسيده لمفهوميّ القبح والجمال، وأبعاده الحضارية المرتبطة بالمادية والمعنوية فتصبح إرثا متجددا، فأول تواصل فني كان بين الإنسان والطبيعة بصورة بسيطة ثم تطور مع اكتساب المعارف والخبرات وكذا التطور العلمي، فكما يقول آرنست ماكس «**إن الطبيعة تحدثنا بلغة صامتة، هي لغة الأشكال**»[2] فالطبيعة هي الفضاء الرحب والمصدر الأولي للإبداع، وأغلبية الفنانين نهلوا من نبعها، وجددوا من أشكال مقاربة الطبيعة الأم.

الفنان التشكيلي بدوره أثّر وتأثر بالطبيعة على مستوى الموضوعات أو التقنيات والأدوات، ويتجلى ذلك في مختلف أنواع الفن التشكيلي، كما أن من بين الأهداف التي يسير إليها الفنان التشكيلي هو «**تحويل عناصر الشكل والمكان والإيقاع واللون وغيرهما من المكونات، إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته، وقد تمثل شيئا أو توحي به أو ترمز إليه**»[3]، أي أنه ينطلق من أديم الأرض.

لطالما اعتبر الفن ملاذًا آمنا للما يختلج في النفس البشرية فكما يقول عالم النفس يونج «**إن العمل الفني يحدث بتبادل بين النشاط اللشعوري الإرادي والنشاط اللاشعوري**»[4]، ونضيف قول هربرت ريد «**الفن محاولة من قبل الفنان لابتكار أشكال سارة مبتهجة، يكون لها وقع في الذات، بحيث توظف لإشباع إحساسنا بالجمال، ويتحقق هذا الإشباع حين نكون قادرين على تذوق جميع الوظائف، المتعينة داخل العمل الفني من وحدة**

---

[1] - قاسم محمد كوفجي، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية" نظرة جديدة "، عالم الكتب الحديث، (2008)، مصر، ص53.

[2] - إرنست غومبرتش، قصة الفن، تر عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والآثار،( 2016)، البحرين، ص 89.

[3] - https://www.al-jazirah.com/ بتاريخ 20/ 03/ 2020، التوقيت 18.00.

[4] - خميس حمدي، النقد الفني ودور الفن والمستمتع، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، (دت)، ص53.

**وتآلف، التي تختص بالعلاقات الشكلية فيما بين الإدراكات الحسية الخاصة بنا»**[1]، نفهم من هذا أن العمل الفني يشكل في حالات مختلفة معادلا موضوعيًا لما يعتري ويختلج في النفس لبشرية من آمال وآلام أحزان وأفراح، وغيرها من المشاعر، فالفن يصور حالات الانكسار والصمود، القوة والضعف، الحب والكره، الاهتمام والإهمال، يعكس تطلعات الشعوب ومآسيها كما في الحروب والأزمات.

لا يقتصر هذا الأمر على نوع مخصوص من الفن التشكيلي، بل جميعها، تقول الباحثة العراقية فاطمة لطيف عبدالله "فن الرسم من أكثر الأنشطة الفنية مسايرة لطبيعة تحولات الإنسان، فتارة نجده رمزيا، وأخرى واقعيا أو محاكيا للواقع، إذ كان هم الفنان منصبا فيه على تحويل المشاهد المرئية إلى صورة مثالية في مطابقتها للأصل، وهو في ذالك إنما يفصح عن قدرته وبراعته في المحاكاة، وعن انسياقه وراء النزعة الكلاسيكية في الرسم والتي لم تستطع الصمود بوجه الغزو التكنولوجي الحديث، إذ عوض التصوير الفوتوغرافي عن قدرته في هذه المحاكاة، تُضيف "بمرور الزمن أصبح الإنسان أكثر تطورا من السابق، وأخذ ينظر إلى الرسم الكلاسيكي كلغة عديمة الجدوى، لا تناسب وعيه وثقافته، فكان لابد من لغة جديدة تنظم وتبنى تماشيا مع طبيعة تحولاته المستمرة والدائمة، الأمر الذي أدى إلى إعادة النظر في قيم الإنسان الفلسفية والفنية، وإلى انبعاث اتجاه جديد، ذلك هو الاتجاه الانطباعي الذي ساد فنّي التصوير والأدب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر[2].

الفنان لا بد أن تكون له رؤية خاصة تنبجس من محيطه وتمنحه القدرة على تجاوز وتخطي المألوف، لينقلنا من خلال أعماله من عالم المكن إلى اللاممكن وتوثيق الصلات بينهما، وقد أشار إلى ذات المنحى الفنان العالني فان خوج VAN GOGH حين قال «**إنه لا يكفي أن تكون لدى الفنان مهّارة معينة، إن التمعن في الأشياء لوقت طويل هو ما ينضجه ويمنحه الفهم الأعمق**»[3] ، بالتالي يكون التأثير أمق بين المبدع والمتلقي، فلو عدنا إلى أبحاث علم لنفس لوجدناها تشيد بأهمية الفن في الكشف عن المشكلات النفسية واستخدامه بصورة أخرى للعلاج، فقد وضح ذلك عالم النفس الشهير النمساوي **سيجموند فرويد** في مقاله" **الكُتاب المبدعون وأحلام اليقظة" «نحن الناس العاديين عندما نشعر بالملل أو الضجر ونقف في مواجهة أحلام يقظة الفنان، التي تحولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة، وتمثل العناصر الشكلية في العمل الفني بالنسبة لنا، هبة أو وسيلة تحفيز إضافية»**[4]، هذا القول فيه تأكيد على تواشج الصلات ومتانتها بين الإبداع والذات الإنسانية إن كانت منتجة أو مستهلكة(متلقي).

لقد واكب الفنان التشكيلي كافة مراحل الحياة الانسانية في السلم والحرب، الصحة والسقم، إلى غير ذلك، فمثلا كان لتأثير الحربين العالميتين؛ الأولى والثانية، ما شابهما من انعكاسات سلبية ألقت بظلالها على البشرية جمعّاء، ومن بين الفنانين الذي رصدوا ذلك الفنان سلفادور دالي[5]، في عديد أعماله الفنية نحو مسرحيته الشهيرة

---

[1] - شاكر عبد الحميد، العملية الغبداعية في فن التصوير، ص 14.

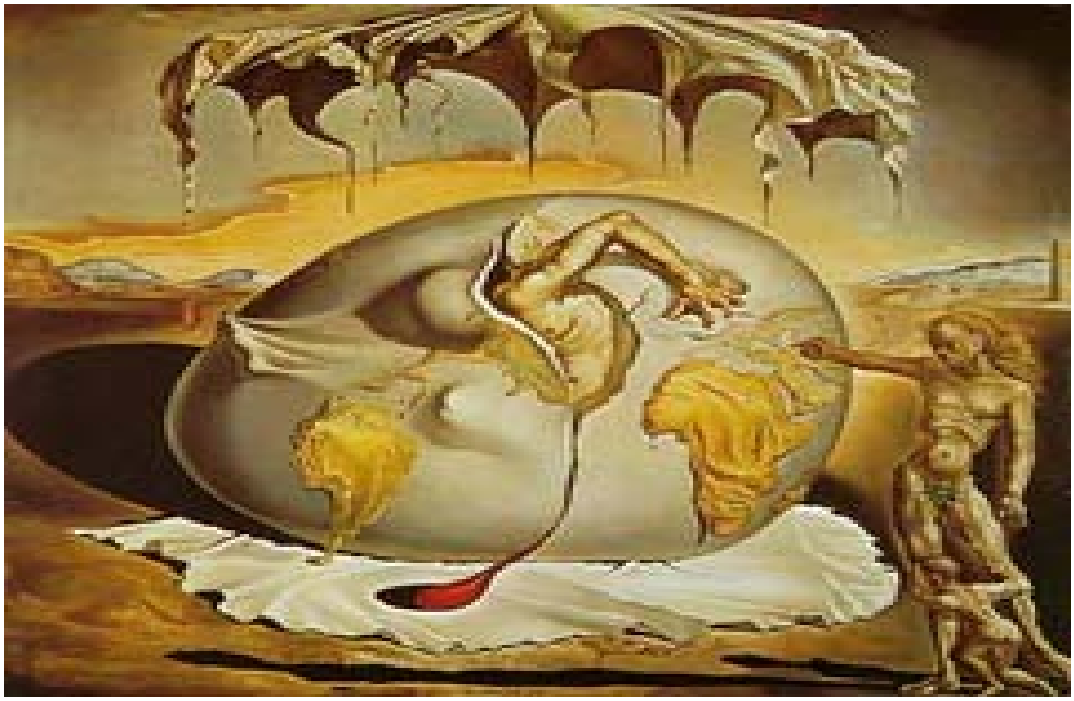
[2] -https://elaph.com/Web/Culture/2011/11/697776.html بتاريخ 2020/04/12 التوقيت 16.10.

[3] - روزنتال ويودين، الموسوعة الفلسفية، تر سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، (1997)، ص44.

[4] - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي" دراسة في سيكولوجية التذوق الفني"، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،( 2001)، ص 137.

[5] - ولد سلفادور فيليبي خاثينو دالي إي دومينيتش 11 مايو/أيار 1904، في جرندة الإسبانية قرب الحدود الفرنسية، رائد المدرسة السيريالية" كما يطلق عليه أتباعه، ترك إرثا عظيما في مجال الفن التشكيلي من أشهرها لوحات:ثبات الذاكرة 1931: تعرض بمتحف الفن الحديث في مدينة نيويورك، وتجسد نظريته عن "النعومة" و"الصلابة"، وهي أحد أهم أفكاره في ذلك الوقت.البجعات تعكس الأفيال 1937: رسمت هذه اللوحة بناء على مقال كتب عن "الفتح غير العقلاني" عام 1935، وتصور البجع أمام البحيرة، والبحيرة تعكس ظهور الأفيال.ذكريات أثرية من ملاك 1933: غالبا ما روى دالي ذكرى مرور ساعات شاقة في المدرسة عندما كان طفلا من خلال التركيز على استنساخ اللوحة الشهيرة التي رسمها جان فرانسوا ميليت The Angelus عام 1859.

جلد الإنسان بين الأسنان؛ تعكس أنانية البشر وأكلهم للبعضهم البعض بمسمى القوي يأكل الضعيف، قانون الغاب، ومن أعمالع الشهيرة أيضا لوحة فنية "طفل الجيوبوليتيك"



في اللوحة نرى بيضة ضخمة تأخذ شكل الأرض، وداخل البيضة هناك ما يفترض أنه طفل "هو في الواقع أقرب ما يكون للرجل"، وهو يشقّ طريقه بعنف للخروج من البيضة تاركا وراءه خيطا سميكا من الدم، على يمين اللوحة تقف امرأة وهي تشير بيدها إلى الحدث المتجلي أمامها- في نوع من الدهشة-، فيما يتشبّث بساقيّها طفل راح يراقب المشهد بهلع وذهول، كأنه يقول من أنا؟ وأي مكان هذا؟ وما الذي ينتظرني فيه؟ أسئلة كثيرة تنم عن الغرّابة والخوف من المجهول، ومما يلفت الانتباه في اللوحة أن الرجل الخارج من البيضة يطبق بقبضته على ما يفترض أنه أوروبّا، وإنجلترا على وجه الخصوص في الخارطة.

هل أراد دالي من خلال اللوحة التعبير عن وجهة نظر سياسية تجاه صعود نجم الولايات المتحدة بعد انتصارها مع الحلفاء في الحرب العالمية الثانية؟

إن العنف الذي يرافق عملية الولادة في اللوحة والشراسة التي يبديها الطفل في سعيه للخروج وكأنه لا يأبه بتمزيق العالم في محاولته تلك، قد يكون تعبيرا عن توجّس دالي ونظرته غير المطمئنة إلى ظهور أمريكا كقوّة عظمى جديدة في العالم.

فالدم هو رمز لويلات الحرب التي عزّزت مكانة أمريكا ودفعت بها إلى الواجهة. والقبضة المطبقة على أوربّا تشي بهيمنة الوليد الجديد مستقبلا على حلفاء اليوم.

ويلاحظ أيضا أن دالي عمد إلى تضخيم قارة أفريقيا وكأنه يشير إلى الدور المتعاظم الذي ينتظر أن يلعبه العالم الثالث في السياسة الدولية.

من الواضح أن "طفل الجيوبوليتيك" مختلفة كثيرا عن غالبية لوحات دالي التي تتسم بسوريالياتها وغموضها الشديد.

مضمون هذه اللوحة واضح إلى حدّ كبير، وهي تعود للمرحلة الكلاسيكية التي أنجز خلالها الفنان لوحات استمدّ موضوعاتها من التراث الاسباني ومن الرموز الدينية والأحداث والتطوّرات السياسية، المرأة في اللوحة قد تكون رمزا للأمّ الطبيعية أي الأرض، لكنها لا تفعل شيئا حيال ما يجري سوى الانتظار، أو هم البشرية الطبقة المستضعّفة الكادحة تُمارس عليها كافة أشكال الاستعباد والاضطهاد بحجة الانخراط في عالم المال والأعمال.

أما الطفل فربّما أراده دالي أن يكون رمزا للجماعات الإنسانية الأخرى والثقافات المتنوّعة التي تتمسّك بالأرض خوفا مما قد يحمله المستقبل من مخاطر نتيجة ولادة الطفل العنيف، في وسط المشهد نرى ما يشبه المظلة، لكن من غير المتيّسر معرفة وظيفتها أو إلى ماذا ترمز ممكن الحلم بوجود آمل لخلاص الإنسان من المآسي، كما أن من المتعذّر معرفة السبب الذي دفع الرسّام إلى جعل ظل الطفل أطول من ظلّ المرأة في اللوحة، بالنسبة لـ دالي، كان لحادثة إسقاط الأمريكيين القنابل النووية على اليابان أثر مهم في دفعه لاستكشاف طرق وأساليب فنية جديدة، ويُقال أنه كان مفتونا بقوّة الذرة وقدرتها التدميرية الهائلة وبالتطوّر الذي حققته العلوم الحديثة وخاصّة الفيزياء.

في تلك الفترة بدأ في استخدام اسلوب جديد أُطلق عليه "الغموض النووي" ومزج فيه بين عناصر علمية، وأخرى غامضة ليعبّر من خلاله عن ما كان يسمّيه بـ "القوّة المقدّسة." "طفل الجيوبوليتيك" لوحة مثيرة للتفكير والتأمّل، وهي تحتمل أكثر من معنى، وقد قيل في بعض الأحيان إن الرجل الخارج من البيضة يُمثل روح العصر الجديد أو الإنسان الجديد؛

بعض الأوربيين، مثلا كانوا يرون أن الحرب العالمية الثانية كانت نقطة تحوّل كبرى في المسيرة الإنسانية وفي طبيعة النظام الذي يحكم العالم، على جميع الأصعدة، فقد فتحت الحرب الأعين على مساوئ النظام العالمي الذي كان سائدا آنذاك والذي انكسر وانهار بفعل الحرب، وكان ثمّة مفكرون وفلاسفة كثر يبشّرون بقرب ولادة الإنسان الحديث الذي سينهض من رماد الحرب ليتولى المسئولية السياسية والأخلاقية عن العالم فيصلح أوضاعه ويرمّم العلاقة بين أطرافه المتنافرة وصولا الى مرحلة يعمّ فيها السلام والاستقرار بدلا من التوتّرات والحروب.

من أهم ما جاءت به مبادئ مدرسة دالي:

-تدعم نظرية دالي في صياغة لغة بصرية قادرة على إظهار أحلامه وهلوساته، وهذه الحسابات لبعض الصور الأيقونية والآن في كل مكان من خلالها دالي حقق شهرة هائلة خلال حياته وما بعدها.

-سائر المواضيع المثيرة للإثارة، والموت، والانحلال تتخلل عمل دالي، مما يعكس إلمامه وتوليف نظريات التحليل النفسي في عصره، وبالاعتماد على مادة السيرة الذاتية البحتة وذكريات الطفولة فإن عمل دالي منتشر في كثير من الأحيان مع الرمزية الجاهزة التفسير، بدءا من الأوثان والصور الحيوانية إلى الرموز الدينية.

-اكتتبت دالي نظرية سرياليلي أندريه بريتون automatism، ولكن في نهاية المطاف اختارت لنظامه الذاتي خلق من الاستفادة من اللاّوعي اللاذع يسمى انتقادات شديدة اللهجة، وهي الدولة التي يمكن للمرء أن يحاكي الوهم مع الحفاظ على سلامة العقل، ومن المفارقات التي حددها دالي نفسه كشكل من أشكال المعرفة اللاعقلانية، وتم تطبيق هذه الطريقة من قبل معاصريه ومعظمهم سرياليين وعلى وسائل إعلام متنوعة، كما تتراوح من السينما إلى الشعر إلى الموضة.

إضافة إلى ذلك فالأعمال التشكيلية على غرار الرسم ساهمت في تغير الذوق العام، وتوجيه الرأي العام نحو القضايا الانسانية الهامة، مثلما فعلت المدرسة الدادئية في معارضة الذوق العام كنوع من الثورة على العنف المُمارس على الإنسان بحجة التطور، وإعادة تشكيل منظومة القيم الأخلاقية والاجتماعية، وفق رؤية مغايرة لما كان شائعا من قبل، وهنا تتجلى العلاقة المتوترة بين سلطة الفن وتسلط المجتمع، ذلك أن انغماس الإنسان في الماديات أذهب جمال الروح، فكثيرة هي الأعمال الفنية الغربية والعربية التي عبّرت عن الدّمار المادي والمعنوي الذي أحاط بالإنسان، بخاصة في الألفية الثالثة من حروب وتهجير واستيطان وكوراث وأوبئة إلى غير ذلك من المشاكل التي طبعت عصر التكنولوجيا.

الجدير بالذكر أيضا أن المدارس التكعيبية وحتى السريالية والتجريدية، تم فيهم الاعتماد على منح السلطة للفن، فالفنان له الحرية في التعبير عن مواقفه دون قيد أو شرط، كما أنه الأقدر على تقدير طريقة التعبير الخاصة به، ففكثير من الأحيان هده المدارس استخدمت الأسلوب المباشر في مواجهة تطرف القيم والمفاهيم، بدلا من التعبير

غير المباشر مخافة الرفض والتهميش، نحو أعمال كاندينسكي من خلال تقنية رصف المتنافرات، كنوع من تحدي سطوة المجتمع على الإبداع.

كل نوع من الفن التشكيلي أراد أن ينحى منحا متفردا وينفتح على ثقافات مختلفة، لأننا نعيش في قرية كونية مصّغرة، التكنولوجيا وسعت نطاق تلقي العمل التشكيلي، في إطار التفاعلية وكذا التكنولوجيا البصرية ومواقع التواصل الاجتماعي، كما ساهمت أيضا الورشات والدورات التكوينية والفعاليات الوطنية والدولية في تنمية الوعي بفعّالية الفن التشكيلي في خلق خطاب مواز للاطر والمفاهيم الإنسانية.

فتغير الحياة المعاصرة تبعه تغير في تقنيات الفن التشكيلي وحرص المبدعين على مواكبة الرّاهن، ففي الرسم على سبيل المثال لا الحصر استخدمت تقنيات ثلاثية الأبعاد لمحاكاة أو معادل موضوعي للقيم السائدة.

في معرض بحثنا توصلنا إلى جملة من المعطيات نجملها في النقاط الآتية:

- الفن التشكيلي عالم قائم بذاته.
- الفن التشكيلي منبثق من سياقات وأنساق ابستمولوجية متجددة.

- قدرة اللوحة الفنية على أن تقرأ مثل الكتاب، حتى في غموضها ورموزها وتنوعاتها.
- اللوحة التشكيلية ند صارخ للكلمة في عصر البصريات.
- الفنان التشكيلي يوقظ بداخلنا تلك الحالة العقلية نفسها، التي كانت موجودة لديه.
- بإمكان الفن التشكيلي القضاء على الأمية الثقافية.
- يشيع الفنان التشكيلي دورة جديدة من إنتاج ذوق عام حدّاثي.
- تلقي العمل الفني في سيرورة متفاوتة بين القبول والرفض.
- إشراك الفن التشكيلي في تنمية الذات بخاصة في مجال التربية والتعليم، وحتى في التشّافي وإعادة التأهيل.
- الفن مرآة الشعوب.

**قائمة المصادر والمراجع:**


1- إرنست غومبرتش، *قصة الفن*، تر عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والآثار،( 2016)، البحرين.

2- بوزوار حبيبة، *مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري( دراسة فنية ثقافية)*، أطروحة دكتوراه،(2013_ 2014)، جامعة تلمسان.

3-محسن محمد عطية، *نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحدّاثة*، الاسكندرية، (2002).

4-محمد البسيوني، *أسرار الفن التشكيلي*، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، (1994).

5- مختار العطّار، *آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين*، دار الشروق، مصر.

6- قاسم محمد كوفجي، *نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية" نظرة جديدة* ، عالم الكتب الحديث، (2008)، مصر.

7- روزنتال ويودين، *الموسوعة الفلسفية*، تر سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، (1997).

8- شاكر عبد الحميد، *العملية الإبداعية في فن التصوير*، سلسلة عالم المعرفة، ع109، مصر،(1987).

9- شاكر عبد الحميد، *التفضيل الجمالي" دراسة في سيكولوجية التذوق الفني"*، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ( 2001).

10- تولستوي، *ما هو الفن*، تر محمد عبدو البخاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، مصر، (1999).

11- خميس حمدي، *النقد الفني ودور الفن والمستمتع*، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، (دت).

12- https://www.al-jazirah.com/

13- https://elaph.com/Web/Culture/2011/11/697776.html-

**فن التصوف في بناء القيم الحضارية وتجسيد مفهوم التسامح ( جدل الصراع الديني ونظرية التسامح الصوفي)**

**هيزوم مروة طالبة دكتورالية، مركز الجامعي غليزان**
**مشرف :داود خليفة**

**الملخص:**
إن بلورة مفهوم الصراع تحت ما يسمى بتعدد الأديان، ومحاولة صياغته لتفسير ما يعيشه العالم اليوم من علاقات تتحكم في المجال الديني و السياسي، وما له من أهمية في توطيد العلاقات مع الحضارات وطبيعة السيكولوجيا العقائدية وإيديولوجية الضغط من أجل فرض السيطرة وإخضاع ،كل هذه الحجب الكونية والشمولية وغيرها من المصطلحات العلمانية ،التي تعمل على اختراق الهوية العقائدية والثقافية ونزع مقومات النزعة الإنسانية، والتي بدورها تذهب المفهوم القيمي الذي على اساسه تبني عملية الحوار والتفاهم والاحترام بين الأمم والشعوب، يظهر هنا التصوف ليطرح فن من أنواع فنون الإلهام التي سعى الصوفية لتجسيدها من أجل بناء منظومة حضارية تحت لواء نشر فن التسامح لبناء قيم حضارية للحد من جدلية الصراع العقائدي ،وتقوية النزعة الإنسانية و الحد من الصراع حول السيطرة ومن هنا نطرح التساؤل التالي إذا كانت هذه الصراعات العقائدية والدينية تشكل
/*98أزمة حضارية وأزمة قيم أخلاقية فهل للفن الصوفي ان يرتقي بها الى عن طريق التسامح لبناء هذه أخلاقيات التي تكاد ان تفقد هوية في هذا الأزمة الحضارية ؟
الكلمات المفتاحية: الفن الصوفي ،الصراع الديني، نظرية التسامح، التعايش ،القيم، النزعة الإنسانية.

**المقدمة:**
اذا تكلمنا عن الصوفية ودورها في بناء القيم الإنسانيةي **احمد بهجت** ، **بحار الحب عند الصوفية** الوقت الراهن نجد انفسا امام كالية طالما كانت نقطة أساسية في أبحاث الفلاسفة والعلماء وحتى رجال الدين ومتصوفة ،فكل كان له وجهة نظره حول موضوع القيم .لكن المتصوف أعطاها حس خاص بها وجعل منها فن لتسوية وضعية الانسان التي الت للزوال في مقتضيات ازمة الهوية والمواطنة والبحث عن الكمال الإنساني في ظل تحديات العصرنة والعولمة،هذه الموجة الفكرية التي اخذت تنتشر في سواعد مجالات الحياة الإنسانية وأفقدتها قيمها الإنسانية وجعلت منها مجرد الات بلا معنى ووجودي .ارادت منها روح الفن الصوفي ان تجدد لها روح جمال الذاتي الذي هو منطلق الفن القيمي والعلاج له،فالبحث فيه يجد نفسه امام تجربة صوفية لا تخلو من التربية النفسية والأخلاقية وتدريب على فن بناء قيم يتعايش بها افراد مجتمعات المختلفة،فالصراع الديني بين الاصح والخطأ خلف كوارث في نمط التعايش بين الافراد من اجل البقاء مما أدى الى زوال كل القيم الحضارية والبحث عن سبل الصراع،فالسيطرة تبقى للأقوى هذا ما سهل في طمس الهوية وشخصية الإنسانية ،فان الفن الصوفي لم يتوقف على مر محطات التاريخ الحضاري على زرع روح الارتقاء بالفن الصوفي الى التفكير والتأمل والبحث والتفكر في خلق الخلائق والاتسام بالروح والمحبة والتسامح كفن لدراسة الذات من اجل تحسين منابعها الروحانية وبناء قيمها الانسانية بطابع المحبة والسلام للارتقاء الحضاري.

لقي موضوعنا اهتماما كبيرا خاصة في الوقت الحاضر وذلك لما تواجهه الإنسانية جمعاء من صراعات فكرية وسياسة واقتصادية وحضارية مما ادي الى فقدان القيم الأخلاقية للإنسان،هذا ما جعل الفكر يدخل في دوامة البحث عن وسيلة لاسترجاع ما فقد فكل حاول حسب تخصصه لتصوف كان له أسلوبه الفني الخاص في استنطاق ما فات وتجديده وبناءه من اجل السلام والأمن الحضاري .

اما هدف الفن الصوفي في ترسيخ الاخلاق قيمة والحد من جدلية الصراع الديني في المرتبة الأولى ثم المجالات الأخرى جعل منه منبرا أساسيا في خلق الالحان الذوقية للجمال الصوفي التي تنمي القدرة على التعايش والتناغم مع افراد

المجتمعات الحضارية،من هنا يتجلى هدف الفن الصوفي في تهذيب النفس وتربيتها على القيم والروحية لبناء الصرح الحضاري يعمه السلام والأمن والتسامح صوفي كوسيلة للحد من تحطيم الأخلاقي للقيم الإنسانية وبناء علاقات أساسها الحب.

التربية الصوفي هي فن بكل أنواع ،هكذا يراها اهل التجلي فلولا الفن لما كان هنا جمال ولا هناك قيم فهي لها ابعاد تأويلية ذات عمق روحاني ومرتبطة بالحب الإلهي الذي هو عين الفن والجمال والإبداع والذوق الخارجي والباطني للأشياء والأفعال والصفات وهو عين الحق سبحانه وتعالى فكيف لا وهو فن الحب في ذاته فمن ادركها ادرك الذوق الفني للقيم الأخلاقية وكيفية تهذيب الإنسانية.

انطلاقا من هذا الفن صوفي توجب عليا طرح عدة تساؤلات عما كان ينبع من تجليات عشق صوفي ودور الفن في ابراز القيم الإنسانية،فإذا كانت العلاقة بين الفن والتصوف تكتمل في الوجدان الباطني والاعترافات الذاتي وعدم القيد بالحقيقة الخارجية فهل هذا الفن ساند في بناء القيم وتحسين العلاقات بين الافراد لها أثاره في الترابط بين الذات والغير وهل القيم الإنسانية تنتهج القيم على نعنها حققي حين تطبق الفن القيمي على منوال الصوفية؟

**تعريف الفن الصوفي:**

ان **الفن الصوفي***[1] عند اهل البرهان هو كل جمال مخلوق من عند الله سبحانه وتعالى فالله جميل يحب الجمال ، فالإبداع الفني للخلق يكمن في تصورات الفنية لهذا الفن المشكل من موسيقى الطبيعة وغيرها من الابداعات الخالق ،فالمتصوف يرى هذا الفن وسيلة للمحبة والتقرب من الله صاحب الابداع عز جلاله والتقرب من الله صاحب الابداع عز جلاله ،ان الله عز وجل لا يدركه احد لذى يرى الصوفية ان التقرب منه الهو الأعظم ويوجب التفنن في حبه وطاعته وعبادته هذا كله من اجل تصفية النفس وتطهيرها ، لبلوغ هذه المرحلة وجب على المريد ان المواظبة في تهذيب الذات بالرياضات والممارسات الفنية ، والتفنن في العبادات لبلوغ الهدف الاسمى .فالمتصوف يولد فنلن بطبيعته له حسه الخاص وله دراسته الجمالية في مجال العبادات فيعرف الفن الصوفي **"إن الصوفي إنسان والإنسان هو مخلوق الوحيد الذي يروعه الفرق بين الأشياء ما هي و الاشياء كما تكون ومع هذا الحنين للمال يولد الفن والصوفي فنان في البحث عن الكمال "**[2]

ان الكمال رمز من رموز الفن فلوله لما كان هناك صور فنيو و جمالية، والتفنن في النهج الصوفي وهو نشر المحبة وبناء القيم الإنسانية من اجل المحافظة على الكرامة والتعايش والتحاور الحضاري والحد من **الصراع الديني***[3] .

---

[1] التصوف في أصله اللغوي مشتقة من كلمة صوف للضأن وما أشبهه الصوف للغنم كالشعر والوبر للإبل ، والجمع أصواف كل من أولى شيء من عمل البيت وصاف عنا شره يصوف عدل ، والتصوف هو طريق التقشف ومجاهدة النفس لتزكيتها والسمو بها إلى المحبة الإلهية ، اما اصطلاحا : بذل المجهود في طلب المقصود والأنس بالمعبود وترك الاشتغال بالمفقود ،**ابن منظور ، لسان العرب ، دون طبعة ، دار المعارف القاهرة ،سنة 119، ج28،ص 2557.** وبالنسبة للفن فالتعريف اللغوي له هو الفن واحد الفنون وهي الأنواع و الأفانين الأساليب ،وهي اجناس الكلام وطرف ورجل في حديثه وفي خطفته ، بوزن أشتق جاء بالافانين، والفنين الغصن وجمعه الافنان هم الافانين ،اما اصطلاحا فقد ارتبطت كلمة الفن بأبسط مدلولاتها تلك الفنون التي نميزها بأنها فنون تشكيلية أو مرئية ، على أننا إذا توخينا الدقة في التعبير فلا بد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب الشعري والموسيقى. عبد الكريم ابن إبراهيم الجيلي ، الانسان الكامل في معرفة الاواخر والأوائل ، دط ،مكتبة زهران ، القاهرة ، سنة 805، ص 02

[2] **احمد بهجت** ، بحار الحب عند الصوفية ، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر ،بيروت ، ط01، سنة 2002، ص 170.

[3] **الصراع الديني** هو النزاع بين قوتين كل منهما يريد ان يحل محل الأخرى ، كالصراع بين رغبتين أو نزعتين أو مبدأين، أنظر **جميل صليبا ، المعجم الفلسفي** ، ص 765 ، اما الصراع الديني فهو تلك الاختلافات العقائدية والدينية بين الأمم والحضارات وبين الذات والغير ،فالإنسانية تعيش فترة من التعصب ، وترويج الأفكار والمفاهيم المغلوطة ، والخاطئة عن الحقد و الكراهية مما جعلها تهتم بالأمن والسلام وتبحث عن التسامح الديني كحل لهذه الازمة العالمية .

**إذن الفنان ليس بالمفهوم العامي أو المعتاد للكلمة، ومن هذا يخرج الفن من الرباط الغرائز أو إثارته من أجل الكسب المادي**[1]

الفن عادة يرتبط بالمفهوم الجمالي للمادة الخارجية والتي تكون بطبيعة غريزية لكن الصوفي يطورها بحيث تكون الغريزة نقطة انسلاخ للبحث عن اثارة الوجدان وزرع القيم الإنسانية في النفس وتزكيتها هذا من اجل الحفاظ على المنظومة الأخلاقية.

فالقصد من الفن هو الابداع العقلي في كل المجالات من شعر وكتابة وموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة يقول الصوفي في هذا " **الفن أمر بالغ التعقيد كالإنسان ولما انه أكثر مخلوقات تعقيد لي خلقه بهذا الشكل تعقيدا إلا دليل على عظمة خالقه، الفن موهبة من الله يمنحها للإنسان لحكمة يريدها هو سبحانه ويشبه الفنان رجلا في غرفة مظلمة يتغير منظرها على الفور وتظهر أشياء لم تكن ظاهرة ،ويتضح فيها ملكان خافيا**"[2]

من هنا نجد أن الفن له القدرة على اخراج ما سر وما علن في الخفاء النفسي، ويطهره ويزكيه لمرتبة يدرك ما هي القيم النفسية وما علاقتها بالقيم الإنسانية وكيفية بناء القيم الأخلاقية لكي يرقى بالمفهوم الحضاري والحد من الصراع الديني ويبني العلاقة بين الذات والغير،من هذا وجب علينا التفريق بين الرؤية العادية والرؤية الفنية للمتصوف .

**الرؤية العادية والرؤية الفنية:**

**" هو نفس الفرق بين العصفور والدودة...و الاثنان كلاهما من خلق الله تعالى لكن الدودة تسير على الأرض، أو تحت سطح الأرض صانعة أنفاق تحت سطح الأرض وتسير...أما العصفور فيملك القدرة على الطيران والتحليق ويملك على أن يرى مساحات أكبر من الدودة**"[3]

ان الله في خلقه العجب فكل خلق ليس له الفضل على الاخر لان الخالق هو الله المدبر والمسير وهو سر الوجود لذا له الجمال والجلال وله الابداع،فالصوفي يرى ان هذا الفن هو حق العبادة وهو عينها لذا وجب عليا التعبد بهذا الفن للوصول الى سر الاسرار .

يتضح لنا أن الفرق بين الاطروحتين هي ذهنية الفرد التي تنغمس في عالم المادة انغماس لا ترى من وراءه إلا مشاكل اللحظة ومتاعب الحياة وما تتطلبه من شقاء.

سرعان ما ينسلخ الإنسان من كهفه الطيني ليلقي نظرة عصفورية على الحياة ليتضح له مساحة اكبر من الجمال له كما كان يرى من البؤرة الدودية هكذا يكون الفرق بين الفن الصوفي والفن العادي.

**"إن الشعر الصوفي رؤية شعرية اولا ...وصوفية ثانيا فن شكله الخارجي هو الشعر ومضمونه الداخلي هو الحب الإلهي "**[4]

إن التعبير عن الحب الإلهي يكون عن طريق التفنن في أبيات شعرية أو رقصات صوفية لتكون هناك تجربة غنائية في جوهرها الحب الإلهي الذي ينبثق منه أسس القيم التي لها دورا هاما في بناء العلاقات الإنسانية عن طريق تهذيب الاخلاق في مهمتها الإنسانية .

من هنا ندرك أن الفنان له رؤية دينية وهذا ما يتضح في القول التي " **ليس كل فنان صوفي إلا إذا بلغ درجة من الجدارة والتعمق الديني.**"[5]

---

[1] **احمد بهجت ، بحار الحب عند الصوفية** ،نفس المرجع ، ص 170.

[2] نفس المرجع ، ص 171

[3] نفس المرجع ،ص 171

[4] **احمد بهجت ، بحار الحب عند الصوفية**، نفس المرجع ، ص 174

[5] نفس المرجع ، ص 175

**يري نيكول سون في الفن الصوفي :**

**"إن الصوفية متصلة بأهل السماع أي متصلون بالفن والغناء والموسيقى ."[1]**

من هنا ندرك أن الفن الصوفي ما هو إلا تعبير عن الحب الإلهي الذي بدوره يزرع مفهوم القيم الإنسانية ويحد من الصراعات الدينية، و به يصلح حال المجتمع وتتطور الحضارات ويتكون من مفهومها الحوار المبني على القيم الأخلاقية والاعتدال النفسي تصلح منه الذات ثم الذوات الاجتماعية بحيث تصبح **نظرية التسامح**[2] في ارض الواقع اكثر منها حبرا على ورق .

**القيم الإنسانية**

**يتمحور مفهموم القيم حول البحث عن الموجود من حيث هو مرغوب فيه لذاته، وهي تنظر في قيم الأشياء وتحللها وتبني أنواعها وأصولها فإذا فسرت القيم بنسبتها الى الغائية المؤسسة على صفحات الذهن كان تفسيرها مثاليا وإذا فسرت بأسبابها الطبيعية أو النفسية أو الاجتماعية كان تفسيرها وجوديا وخير تفسير للقيم إرجاعها الى اصلين احدهما مثالي والأخر وجودي .[3]**

تتمحور القيم الإنسانية على أنها القواعد المؤسسة للمنظومة الأخلاقية المتكاملة و التي تعارفت عليها الفطرة الإنسانية السليمة التي رسخت وتم تأكيدها من الديانات و الأفكار الإصلاحية و الأعمال الفنية والأدبية العظمى ،فالقيم الإنسانية ما هي إلا التزامات أخلاقية تبنى من الحفاظ على المنظومة الحضارية والتساهم في ضبط سلوك الافراد والجماعات وفرض الاحترام وقبول الاخر دون التعصب العرقي او الديني.

من هذا المنطلق تتأسس **النزعة الإنسانية***[4] التي تدعو الى نشر الحق والخير والجمال والابتعاد عن الاعمال غير الأخلاقية وترسيخ القيم المثلى من محبة كوسيلة للسلام مع النفس والوجود والغير.

**علاقة الفن بالتصوف:** تربط الفن علاقة وطيدة بالتصوف فالفن يشكل جملة من الرموز الصوفية التي يستعملها الصوفي إلى إخراج ما يكنه من حب لله عز وجل ،يمثل الفن نوع من الإبداع الذي يبرز ثقافة الصوفي في ترسيخ القيم الإنسانية وكيفية التعبير عنها ،و إيصالها للغير من أجل التحاور وتعايش كل هذا من تلك شطحات الرقص الصوفي التي ترمز للنقاء الروح وتصفية القلب. تلك الأبيات التي تفنى في حب الواحد الأحد والذي بدوره يرسخ مفهوم قيمة الحب والأخلاق الراقية في التعامل مع خل المحبوب.

**الجانب النظري:**

**1 تصوف والفن الإسلامي:**

ان الفنون الإسلامية في عهد الحضارة العربية لقيت حيزا كبيرا من الاهتمام والإبداع في كل المجالات خاصة الزخرفة والرسوم التشكيلية وغيرها من الاشكال والمباني ،مما أدى الى ظهور نوع من الفن الصوفي الذي كان عبارة عن علاج روحاني للذوات الإنسانية بعدما عمت وانعدمت الاخلاق وقيمها وغابت الروح وحلت محلها الماديات والبحث عن الارتقاء دون النظر الى الغير ومعاملته كما يجب بل اصبح الصراع الحضاري هو هدفها الاسمى،من هنا انطلق الصوفي

---

[1] نفس المرجع ، ص175

[2] **التسامح الديني** عند الصوفية يعبر عن صفاء القلب والروح تجاه الغير وعدم حمل البغض والبغضاء والحقد ، ان التسامح يعني الاعتراف بالأخر والتعايش معه على أساس حرية العقيدة وحرية التعبير ، لا تكرما ولا منة ، وإنما حق باعتبار تعدد الطرق الى الحقيقة ، اذن التسامح الديني هو نسقا قيميا تتوافق فاعليته على وجود أرضية صالحة ، وأجواء سليمة تساعد على تفاعل قيمه ، فوجب إيقاف الكراهية والحقد وقطع مصادر العنف وغيرها من مصادر الصراعات والنزاعات .

[3] **ابن منظور** ، لسان العرب ، دار المعارف ، دون طبعة ، القاهرة ، سنة 119، ج18، ص 2557.

[4] **النزعة الإنسانية** حركة فلسفية وأدبية راجت في إيطالية في النصف الثاني من القرن الرابع عشر وامتدت منها الى بقية بلدان اوربة الغربية ، وكانت من اهم عوامل إرساء العلم والثقافة المحدثين . والإنسانية هي كل دعوة موضوعها الانسان ، تؤكد فيه كرامته ، وتجعله مقياس كل قيمة .

الى التوجه الى الفن كوسيلة للتعايش وإحياء القيم الأخلاقية وتربية النفس الإنسانية وجعلها كأداة وصل بين الذات الفردية والذات الغير لتحقيق السلام عن طريق القيم الفنية،وبما ان الفن مرتبط بالروح وإبداعاتها فبطبيعة الحال يكون له ارتباط بالجانب التجليات الصوفية فيقول في هذا **" ان الالهام عند الفنان يقابله التجلي او الكشف عند الصوفي ،ولكن تلك الحالة الوجدانية عند الصوفي تكون اشد واقوى منه لدى الفنان ،وعندما يصل الى ذروة الاستغراق فانه يبلغ الفناء التام بحيث يمتزج بعالم الحقيقة ويقترب من المطلق حيث النقاء والنور وهي غاية الصوفي ومنتهى مطلبه من هنا يأتي الفرق بين الرؤية الفنية والرؤية الصوفية في درجة تسامي كل منهما"**[1] .

تتمثل الرؤية الفنية للتصوف في الفناء في نور الانوار والبحث عن الحقيقة التي انعدمت في ارض الواقع من اجل الوصول الى المحبة المطلقة في ذروتها من هنا يدرك المتصوف انه في الحضرة الإلهية وان العالم فاني لا مَحَال فيحدث الصفاء الداخلي والتجلى الإلهي يصبح في قلبه نورا بارز فتتجدد القيم وتتحسن العلاقات .

"**ويعتبر أسلوب التجريد في الفن الصوفي احد المؤثرات الصوفية ،بحيث ان الأشياء من خلال تجريدات شكلية اللون والخط والرسم يكون من هنا الاستسلام للشيء والغوص والفناء فيه هكذا يريد الشيخ مريدة ان يتفنن في تجريد قيمه الذاتية والانغماس فيها وتجريدها والتفنن في تهذيبها من اجل المحبة الإلهية والحد من زوالها بتجديد وتفنن في ابداع ما تحمله من خبايا"**[2].

من هنا يتضح لنا ان الفن الصوفي يرتبط بالمحسوس الإنساني ليصعد به الى ما يسمى بالخلوة التي بدورها تلعب دور التهذيب الأخلاقية وإعادة ترسيخ القيم الإنسانية للحد من الصراعات الحضارية والعيش و**التعايش***[3] بين افراد المجتمعات دون التميز او التحيز ،بحيث اعتبر الفن الصوفي كوسيلة للتحرر الروحي في تطهير وتهذيب النفس وعلاجها من امراض العالم المحسوس وبناء قيم الانسان التي انعدمت في الوقت الراهن .

**2 دور الشيخ في تهذيب سلوكيات المريد :**

قد شهد القرن الثامن حتى مطلع القرن العاشر نوع من الفن الصوفي المتألق بشطحاته الصوفية التي لا تخلو من مسالك الروحية والزهد في المحبة الإنسانية بعدما اصبح الفرد يعيش نوعا من الخلو الروحي والتعصب وانعدام القيم برز هذا الفن كممارسة رياضية ومجاهدة للنفس من اجل تربيتها وإعادة رونقها القيم ،دون ترك الانشغالات اليومية من هنا ظهرت جماعات الفقراء والدراويش والمحترفين وكان لفنهم مكان خاص مثل **"الخلوة والرباط والزوايا "**[4] كانت هذه الأماكن بنسبة لهم اهم من مجمع انساني يجمع بين الروح وخالقها وبين الفن الجمالي ومبدعه وبين الانا والغير وبين التهذيب والتربية يمارسون فيها فنهم الروحي للوصول الى اجمل التصورات وأحلا الابداعات الفنية لترتقي بها التربية النفسية لتحسين القيم الأخلاقية ، هذا الابداع الفني الصوفي لا يكون إلا بوجود شيخ يدير هذه الفرقة الفنية ويكون قائد هذه الخلوة او الزاوية ،فهو صاحب الفن وهو ملقنه ومدرسه فالفن الصوفي لا يستيسر

---

[1] **هيام مهدى سلامة** ،التصوف وأثره على الفن الإسلامي ،مجلة العمارة والفنون ،عدد 7، دون بلد ، دون سنة ، 6ص

[2] نفس الرجع ، ص 7

[3] **التعايش:** هو الاشتراك في العيش وبهذا يكون التعايش تحت لواء السلم وهو عيش الأشخاص اكثر تحت أساس الود والحب والوئام وسيرا وهو البحث حياة خلية من الحروب ، والتعايش الديني هو الاعتراف بوجود الاخر رغم الاختلاف العقائدي والتعامل معهم بالتفاهم والحوار.

[4] **يعرف الصوفي الخلوة** " على انها انقطاع عن الناس لفترة محدودة ،وترك الأعمال الدنيوية لمدة يسرة ،كي يتفرغ القلب عن الهموم الحياة ويتفرغ الى ترويض النفس وتربيتها واعدات رونقها القيمي عن طريق هذا الفن الصوفي " ان الانسان في خلوته يتفنن في حب خالقه فلا يبقى له في الحضرة الإلهية إلا الهو الذي حمل له ،فاعتزال الانسان عن العالم وما فيه يرتقي به الى التجليات وصولا الى ما يريده هذا يتطلب منه مجاهدات ودراسات فنية لان الفن لا يقتصر على الرسم والنحت وغيرها بل أيضا له دورا هاما في بناء وترسيخ القيم الإنسانية ذلك عن طريق التفنن في الحب الذي هو مصدر السعادة والسلام وهو مفتاح للحد من صراع الحضاري المحتدم بين القوى الكبر والقوى الصغرى ، من هنا فان للخلوة والرباط والزوايا أهمية كبيرة عند الشيخ وهذا لا يقتصر على المريد فقط بل على عامة الناس كذلك

لأحد بل على الفنان ان يجد شيخا يعلمه أصول هذا الفن ، فالتصوف كظاهرة جمالية فنية وجد صدى كبير في الأوساط الحضارية كما قال سامي النشار في كتابه نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام الزهد والتصوف فيقول:"**يتميز التصوف بتذوق الجمال تذوقا لم نشاهده في كثير من رجال الفن الباحثين ،كما يتميز أيضا بفن السماع الى الموسيقى والرقص ،بل أن الإسلام قد انتشر في كثير من البلاد الافريقية بواسطة سماع الفن الصوفي وطرقه التي توغلت في الغرب والشرق وجذبهم الى اعتناق الإسلام ولن يقف هنا بل كان مسمعا في الدول الغربية وكنائسها. "**[1]

من هنا نجد ان الفن الصوفي له علاقة ترابطية بين الأرواح والذي جعله يبدو كظاهرة فنية فريدة من نوعها تساعد الانسان في التأمل في الوجود وفنه ومحورته ، من اجل المحبة والبقاء والمعاشرة والحد من الصراع ، وجعل الفن الجمالي رمزا لرونق الحياة الجميلة .

ان سماع الموسيقى يشكل جوا خاصا للمريد بحيث يصفى قلبه الى معبوده،ويتجه نحو الله بصفاء الذهن ليحقق التنمية الروحية والتي بدورها ترسخ مفهوم القيم في الذات الإنسانية وترتقي الى الاخلاق المطلوبة منها تتحقق القيم ويعم السلام ويحد الصراع وتتوافق وحدة الأديان.

**"الصوفية تقتضي القول بملكة خاصة غير "العقل المنطقي" هي التي يتم بها الاتصال وفيها تتحد الذات بـ "الموضوع" وفيها أيضا تقوم اللمحات و اللمع والإشراقات مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي ، والمعرفة فيها معاشة " وجدانيا " ويغمر صاحبها شعور عارم بقوى**[2]

**هنا المريد يكون قد تأهب الى مرحلة الانغماس في الفن حسب الذوق المرادتصوره، فالتصورات التي يجردها العقل البشري في هذه المرحلة تتراجع ويصبح الباطن الإنساني فعال وحاضر بقوة للبحث عن حقيقتها للوجدانية،من هما يترقى الى مرحلة الفيض الوجداني الذي منه تظهر المكاشفات وتتضح الأحوال والمقامات ويصبح في انسلاخ تام عن الواقع ويسرح في محبة اللهو فلا يرى سواه.**

**فتضطرم فيه وتغمره كفيض من النور ، ويصحب هذه الأحوال أحيانا ظواهر نفسية غير عادية مثل الشعور بوجود هاتف أو رؤى خارقة والإحساس بخبرات ومواجيد. وقد يستعان على استدعاء هذه الأحوال بوسائل صناعية مثل الموسيقى السماع حسب التعبير الصوفي أو الرقص أو تحريك البدن بطريقة منتظمة وبإيقاعات متفاوتة الشدة، ولذا كان للأحوال والمقامات بالمعنى الاصطلاحي دور أساسي جدا في كل تصوف**[3]

الأحوال والمقامات تعبر عما يجول في خاطر الانسان من فن يبرزه من خلال ما ينغمر فيه من فيض ، الذي به ترقى المقامات وتوصل الرسائل الى منبرها.

**مكانة الإنسان في الإسلام:**

تتأسس القيم على عدة أسس أولها الإنسان،أعطي الإسلام مكانة راقية للإنسان ،فيها تكريم وتعظيم وهذا **في قوله تعالى "ولقد كرمنا بني ادم وحملناهم في البر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا" الإسراء الآية 70**[4]

تلخص هذه الآية الكريمة مفهوم كرامة الإنسان ومكانته في الإسلام ومدى الاهتمام لقضياه التي بها يبني أسس قيمه الانسانية،ونلتمس هذا في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم في خطبة الوداع و التي كانت تقرير كامل حول حقوق الإنسان والقيم الحضارية. التي تبني شخصية الفرد وتعززها في ضبط الحقوق وإملاء الواجبات وحفاظ على

---

[1] **علي سامي النشار**، مشاة الفكر الفلسفي في الإسلام الزهد والتصوف في القرن الأول والثاني هجري ، دار المعارف ، القاهرة ط 8، دسنه ، ص 22.

[2] **ممدوح الشيخ** / التصوف و الفن من منظور فلسفة الدين،https://www.kasnazan.com/، س03،20:30-05-2020

[3] **ممدوح الشيخ**، التصوف والفن من منظور فلسفة الدين، نفس المرجع

[4] **القران الكريم سورة** ، الإسراء . الأية 70.

النفس وتهذيبها، لأنها تعتبر هي صلة الوصل بين الإنسان والقيم التي تملى عليه للحفاظ على النظام الحضاري والبناء القيمي.

من هنا ترى أن الإنسان اخذ المكان الأكبر في الإسلام وذلك من اجل بناء قيم إنسانية راقية تحافظ على النمط الكوني الذي أصبح مهددا بالزوال بعدما فقد عنصر الحياة ،ألا وهي القيم الأخلاقية في تربية النفس الانسانية .

**دور القيم الانسانية في توحيد المجتمعات وعلاقتها مع الأخر :**

لعبت القيم دورا فعالا في المجتمعات الإنسانية خاصة مع علاقتها بالأخر لكن نجد ان هذه القيم بدأت أو زالت في عصرنا الحالي بحيث لم تعد موجودة كما كانت سابقا وأصبحت المادة هي من تأسس للقيم التي تخدم مصلحة معينة دون غيرها.

**1 /دور القيم الانسانية في توحيد المجتمعات:**

يقول ياسر العيتي :" **إن القيم الانسانية هي جوهر الأديان والحضارات الانسانية كلها وبالتالي هي القاسم المشترك الذي يوحد مجتمعاتنا المكونة من أديان ومذاهب وتوجهات فكرية وسياسية مختلفة ..إن تقيم المجتمع على أساس القيم الانسانية فسنذهب بمجتمعاتنا وأوطاننا إلى الوحدة والقوة وستصبح اختلافاتنا تنوعا يتحرك في إطار هذه القيم**"[1].

**2/دور القيم الانسانية في علاقتنا مع الأخر:**

**" عندما نقيم علاقتنا مع الأخر ،وخصوصا مع العالم الغربي على أساس القيم الانسانية سنخرج من إطار صراع الحضارات إلى حوار الحضارات لأن القيم الانسانية كما قلنا هي القاسم المشترك بين كل الحضارات وكل الشعوب وكل الأديان .**[2]

إن الأخر يمثل لنا حيزا كبيرا من المجتمع وعلاقتنا معه لها أهمية كبيرة في بناء هذه القيم الإنسانية ،فهو يعتبر الركيزة الأساسية لها ويمثل أهمية الآخر بالنسبة للذات التي تكون نفسها إلا بوجوده.

**علاقة الفن الصوفي ببناء القيم الانسانية:**

**الفن الصوفي :** إن المتصوف الفنان والشاعر ينطلق من نظرية "لقيم" وبرغم من تنوع هذه القيم إلا أن مصبها واحد وهو خدمة الإنسان وبناء القيم الخلقية بالدرجة الأولى.

يقول ابن عربي :"**المتصوف العرفاني إن الكمال الإنساني يقتضي الكمال الفني ،فالإنسان الكامل يجمع في نفسه صورة الله وصورة العالم ،وهو وحده الذي تتجلى فيه الذات الإلهية بكل الصفات والأسماء**" [3]

يرى ابن عربي أن الصوفية ما هي إلا فن لإبراز الجمال الروحي للوصول إلى الحب الإلهي هذا الحب الذي بدوره يفرض نفسه على النفس الانسانية ،ومن هذا يتأسس مفهوم القيم التي هي أصل الجمال .

**من هنا تتضح علاقة الفن الصوفي ببناء القيم الانسانية:**

إن التجربة الفنية الصوفية يتجاوز الصوفي الحياة المادية كما تجاوز،التجربة الإنسانية كل هذا للوصول إلى خالق الكون ومسيره ،ولهذا السر في الشعر والموسيقى و الرقص وغيرها من الفنون الصوفية التي بها الإنسان ،يعبر عن حبه الذي يلعب بدوره حجر الأساس في بناء القيم الإنسانية فمن خلال التجربة الصوفية يرى المتصوف أن الإنسان الكامل هو هدف كل إنسان عادي،أو مريد في الطريق الصوفي هذا الإنسان نموذج القيم الإنسانية و مرجعها .

---

[1] **ياسر العيتي ، مقال في دور القيم الإنسانية كأساس للارتقاء بواقع الإنسان والمرأة في العالم العربي** ، د/ اسم مجلة ، د/ مجلد ، د/ عدد ، دون سنة ، الصفحة 02.

[2] **راغب السرجاني ، الأخلاق والقيم في الحضارة الإسلامية** ، د/ طبعة ، تصميم وإخراج موقع نصرة رسول الله ، د/ بلد ، د/ سنة ، 54ص

[3] **ابن عربي** ، رسائل ابن عربي ، الجزء الأول ، **الجلال والجمال** ، الطبعة الأولى (حيدر أباد الدكن : مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، 1361هـ مصورة في دار الإحياء التراث العربي بيروت ) الصفحة 101.

فالإنسان الفاضل نموذج حي لإبراز هذه القيم والتي تتكون من الحقيقية المحمدية و القران الكريم و السنة بحيث ، إن التضرع و المجاهدة و الشعر و سماع الموسيقي لتهذيب النفس و تصفيتها لتنتقل من مرتبة إلى أخرى و الانتقال من هذه المرحلة يعتبر بناء القيم بالنسبة للصوفي لأن الشاعر الصوفي حيث يكون في شطحات الشهرية لا يرى سوى معبدوه ويفنى في حبه لذلك يرى أن كل ما خلقه الله جميل ويجب احترامه وتقديره مهما كان نوعه أو جنسه.

**مرحلة الانتقال من الفن الصوفي إلى البناء القيمي للإنسانية:**

التقرب إلى الله عن طريق التهليل والتجليل و وشطحات الصوفية عن طريق الفن الروحي ،هذا يجعل القلب كله لله والمحبة تفنى لوجهه الكريم،منها يصحب الصوفي يتعامل مع جميع خلق الله باحترام والحب ويفرض على نفسه تطبيق القيمة الإنسانية للأخلاق.

الأسس الأخلاقية للفن الصوفي تتجلى في تجلي و السمو في تهذيب النفس عن طريق الفن الموسيقي فالرقص على الموسيقى الصوفية. يمثل رموز لغوية يتحاور بها المريد مع الأخر ويحاول إيصال مفهوم الحب الإلهي الذي يترك فيه مع الإنسانية جمعا هذا الحب هو البادرة الأولى لمفهوم القيم الإنسانية.

تعتبر نظرية القيم من أهم المشاكل التي واجهة الفكر الإنساني ، والذي أراد بها البحث عن حل لهذه الأزمة التي أصبحت تشكل خطرا على مفهوم القيم وما تواجهه هذا المصطلح من تغيرات خطيرة على جميع الأصعدة .

والفنان الصوفي يعتبر صاحب إلهام الأول للمعالجة النفسية لمشكلة القيم الإنسانية عن طريق تصفية النفس والمجاهدة والترويض بهذا الفن الرمزي الصوفي والتي تساعده على قبول الأخر وبناء قيم للمفاهمة والتعايش وبناء الحضاري.

تعتبر القيم الخلقية أساسا حضاريا خاصة في الطريق الصوفي الذي عمل من خلالها الفن في التوازن بين العقل العملي والعقل المادي مما جعلها راسخة خاصة في مجال المساواة والأمن والسلام والجمال.

السلوك الأخلاقي هو فضيلة الفن عند اهل البرهان وهو مطلب حضاري من اجل ابراز القيمة الذاتية للإنسان المفطورة فيه بحيث يعمل هذا الاجتهاد في تثبيتها ومرونتها وتقبلها كعنصر أساسي تتميز به النزعة الإنسانية والمطالبة بالحرية و التحرر التي هي من الطبيعة البشرية.

ان الصراع العقائدي بين القوى القوية و الضعيفة خلف نوع من العنصرية والأنانية وطغيان الحقد وانعدام القيم الأخلاقية مما ترك اهل الأحوال و المقامات يبحثون عن طرق لإعادة ما فقد يلجأ الصوفي إلى الفنون تارة لإرواء عطشه الجمالي ، فالفن وحده هو ما يشبع الحاجات الجمالية له مما دعى الى تجديد هذه القيمة.

**الخاتمة:**

وفي الأخير يبقى للفن الصوفي دورا في إثراء الذات الإنسانية و تنمية القيم مما غلب عليه روح الجمال، من هنا يظهر الاختلاف بين الفن الروحي وما جاء به الإنسان العادي ،بحيث خلفت الموسيقى إرثا صوفيا من الابتهالات وغيرها من أذكار تصاغ في قالب موسيقي لتطهير النفس وتجاوز الحياة المادية متجلية بجماليات الفن الصوفي متجهة للحب الإلهي ، رُمز للصوفية بالألحان و الموسيقى و الدلالات الصوفية ، لذلك لا نندهش إذا ما وقفنا على بعض أعلام الموسيقى من المتصوفة.فقد كان هناك تأثير وتأثر بين الخاصيتين هذا الفن كان هو سلم العبور إلى القيم الانسانية التي كادت أن تفقد قيمتها في العصر الحالي الذي أصبح يتكلم بالمفهوم المادي متناسيا قيمه وقيم أفراده ،ففكرة الفن الصوفي تعود على نبذ العنف وبناء كل الكينونة على الحب الإلهي وهي معرفة وحب متبادل بين الله و الإنسان وهذا عن طريق السماع الصوفي بالموسيقى أو بالرقص كالملوية الشهيرة. من هنا يرى الصوفي أنها نقطة بداية القيم لأنها لا تبنى عن طريق أخر فهم يخلون من ترويض النفس وتهذيبها بطريقة الحب الإلهي إلى منحى القيم.

***قائمة المراجع:***


1. القران الكريم .
2. أحمد بهجت ، بحار الحب عند الصوفية ،مؤسسة المعارف للطباعة و النشر بيروت،سنة 2002
3. ابن منظور، **لسان العرب**، دون طبعة، دار المعارف، القاهرة، سنة 119
4. إبراهيم أنيس وآخرون ،معجم الوسيط ،الطبعة 4،مكتبة الشروق الدولية ،د/ب ،سنة 2004
5. ابن عربي، رسائل ابن عربي، ج/1، الجلال والجمال، ط/1، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، لبنان، 1361 هـ
6. جميل صليبا ،**المعجم الفلسفي** ،د/ط ،دار الكتب البنيني ، لبنان ،سنة 1982
7. راغب السر جاني ، الأخلاق والقيم في الحضارة الإسلامية ،د/ط ،تصميم وإخراج موقع نصرة رسول الله ،د/بلد ،د/سنة
8. عبد الكريم ابن إبراهيم الجيلي ، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل،د/ط،مكتبة زهران ،القاهرة ،805هـ
9. ياسر العيني ، مقال في دور القيم في الحضارة الإنسانية و المرأة في العالم العربي، د/اسم المجلة د/مجلد ،د/عدد،د/سنة
10. علي سامي النشار ، مشاة الفكر الفلسفي في الإسلام الزهد والتصوف في القرن الأول والثاني هجري ، دار المعارف ، القاهرة
11. ممدوح الشيخ / التصوف و الفن من منظور فلسفة الدين،https://www.kasnazan.com/، س20:30،03-2020-05
12. هيام مهدى سلامة ،التصوف وأثره على الفن الإسلامي ،مجلة العمارة والفنون ،عدد 7،

# التفضيل الجمالي بين الفن والواقع-رواية " أولمبيا الفقراء" لياسمينة خضرا، أنموذجا.

**يحي سعدوني.، أستاذ محاضر (أ)-جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة.، التخصص: نقد أدبي.**

**الملخص:**

يُعد الفن ركيزة رئيسة لعلم الجمال ويشكل المادة الأوّلية لنظرياته ومنطلقاته في الوجود، حيث ينأى علم الجمال عما تضمه الطبيعة من أشكال الجمال، ليصب كل اهتماماته على ما يبدعه الإنسان بأنامله وأفكاره؛ لأنّ الفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية، وهو نشاط إنساني لا يخضع للأحكام المطلقة ولا للقواعد والقوانين الموضوعة مسبقا، وإنّما للفنان سمة الابتكار والخلق، وللفن ميزة التطور والمفاضلة والاستباق إلى ما هو أعظم على الدوام، بالإضافة إلى الحوار القائم بينه وبين ما يحيط بالإنسان في حياتيه المادية والروحية.

إنّ التفضيل الجمالي للرواية لا يُقاس على الموضوعات المختارة لهذا الجنس الأدبي، وإنّما يُقاس بالنظر إلى كيفية التعبير عن الموضوع وكيف وُضعت العناصر اللغوية والنصية المختلفة، في علاقاتها المتبادلة بينها، وفي وظائفها التي تؤديها في سياقات النص الداخلية والخارجية معا. تُعدّ رواية (أولمبيا الفقراء-L'olympe des infortunes) لياسمينة خضرا أنموذجا في تحويل الواقع الرديء والتراجيدي إلى نص فنيّ ذي طابع جمالي للغاية، حيث احتلّ فيها التخييل جانبا هاما، استطاع الكاتب من خلاله أن يفصح عن تجربته الفنية التأملية ورؤياه العميقة في الموضوع، لم يستثنى فيه الواقع المعيش من جهة، ولا متطلبات الإبداع الفني الأدبي الراقي من جهة أخرى.

**الكلمات المفتاحية:** الفن، الأدب الروائي، التفضيل الجمالي، الواقعي، المتخيّل.

## I. الفن والجمال:

استمر النظر في مفهوم الجمال ومفهوم الفن خاصة في عصر النهضة الأوربية مع بداية القرن الثامن عشر للميلاد، حيث فُتحت فيه الأبواب على تيارات فلسفية متعددة وعلى علوم مختلفة، وكان مبدأ " أصحاب الفلسفة الجمالية الاهتمام بالجمال عندما ينتقل من الطبيعة إلى عمل الفنان"[1]. فلجمال الناتج عن الإبداع الفنّي الذي يصنعه الإنسان بمواهبه وقدراته الفكرية والأدائية يعلو قيمته عن الجمال الطبيعي الثابت الذي لا يتنافس عليه الناس، ولا يحاولون الوصول إليه في فنونهم.

وإذا نظرنا إلى مفهوم الفن أو تعريفه، فإنّه من الصعب الارتياح إلى تعريف دقيق وكامل، لأنّ الفن " نشاط إنساني لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط أسرع في التطور وأمضى في الحركة من النشاط الفني على اختلاف أشكاله". فالتطور المستمر للفن وعدم استناده إلى قوانين مسبقة ومرجعيات، يجعل منه شيئا آخر لا نستطيع ملامسته بسهولة. ومن بين التعريفات التي قيلت في الفن، يمكن لنا ذكر ما يلي:[2]

- ✓ الفن هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها على الدوام.
- ✓ الفن هو تلك الغارة من الصور التي يشنّها الخيال على الواقع.
- ✓ الفن هو أن تتناول الواقع بأنامل وروعة، وترفعه إلى مستوى المثال.
- ✓ وهو كذلك القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية.

ومن الذين نظروا في ماهية الفن وفي مهمته، الفيلسوف هيجل (Higel) الذي يرى أن " الحاجة الكلية للفن هي حاجة الإنسان العقلية ليرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد"[3]. وهنا يؤكد على دور العقل والفكر في العمل الفني، وكذلك في وجود عملية تحويل لما هو موجود في الواقع أو في الخيال إلى شكل آخر أو طبيعة أخرى، يرتاح لها المبدع والمتلقي لحملها صفة الجمال التي تظهر في روح العمل وشكله النهائي

---

[1] ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، ط7، دار المعارف، القاهرة،1992 ص118.

[2] ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص8-9.

[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 37.

الشامل. فالعمل الفني " ليس مجرد شيء بل هو روح تتجلى من خلال وسيط حسّي"[1]، لأنّ لوحة الرسام الفنية تتكلم وتتحدث وتُعبر عن أشياء وأفكار ومواقف، فليست مجرّد رسومات وألوان، وإنّما العلاقة بين عناصرها المختلفة هي التي تجعلها حيوية وتمدّها روحا تضمن لها الحياة.

ويرى الكثير ممن بحثوا في ماهية الفن أنّه لا يستهدف شيئا آخر أو مقابلا له، عدا المطالبة بالحكم الجمالي في ذاته، لأنّ الجمال " ارتياح منزّه عن كل غرض، ومتعة كلّية خالية من كل غرض"[2]. ويرى هيجل أن " مهمة الفن هي أن يوقظ ويحيي مشاعرنا وعواطفنا وأن يدفع الإنسان بكل طاقاته إلى الأمام نحو الفكر، وينبغي للفن أن يستهدف الجمال الذي هو طريقة للتعبير عن الحقيقة فيرتفع بذلك من عالم الاغتراب "[3]، إلى العالم الحقيقي الخالد وهو الروح الإنسانية. ويرى الفيلسوف كروتشيه في نفس السياق أنّ " أقصى ما يسعى إليه الفنان هو تحرير فنّه من أثر المادة أو على الأقل القدرة على إخفائها تماما حتى يظهر أمامك إلا حدوسا وأعمالا فنية خالصة"[4].

**II. التجربة الأدبية والحُكم الجمالي:**

الأدب هو ذلك الفن الذي يأخذ من اللغة مادة أوّلية له، ومن شأن التجربة الأدبية أن ترتكز على العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينها، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجال النص، ومستويات متعددة مرتبطة بالنص، فهناك المستوى المادي المتمثل في الحسيّة المدركة، والمستوى التعبيري المتمثل في الاختيارات الأسلوبية، والمستوى النفسي الباطني، وكذا المستوى الواعي الذي يعيّنه التنظيم والتحديد والحصر. وفي هذا الإطار من العلائق وما تصنعه في جمالية الأدب أو الفن بشكل عام، يقول رينيه وليك: " ليست المسألة أن تعرف أية عناصر، بل كيف وُضع بعضها مع بعض، ولأيّة وظيفة وُضعت"[5]. فالأمر ليس اعتباطيا وإنما لكل عنصر هدف معين في إطار الكل المتكامل.

عندما نتحدث عن التجربة الجمالية للأدب، فإنّنا ندرك تلك العلاقة الوطيدة والادماج المميز بين المبدع وموضوعه الفني الجمالي الذي اختاره، حيث يرى جون ديوي في هذا السياق أنّ " ما يحدّد نسق التجربة العام هو حقيقة أنّ كل تجربة هي ثمرة تفاعل بين الكائن الحي وأحد جوانب العالم الذي يعيش فيه"[6]. والتفاعل هو الأخذ والردّ بينهما في محاولة الاحتواء المتبادل والتلاحم. ويقول رينيه وليك: " إنّ التجربة الجمالية صورة من صور التأمل وانتباه ودّي إلى صفات وبنيات وصفية"[7]. والتأمل يختلف عن الملاحظة البسيطة التي هي أولى المراحل في الإبداع والكشف. فالتأمل هو الولوج في الموضوع إلى أعماقه.

إذا كانت الفنون الأخرى تستعين بوسائلها المتنوعة والمختلفة عن بعضها البعض، من ألوان أو أصوات أو حركات وديكور، فإنّ " التجربة الأدبية تجربة لغة، وعند الشاعر أو الأديب تصبح اللغة وسيلة للتعبير والخلق، وموسيقاه وألوانه وفكره، ومادته التي سوّى منها كائنا ذا ملامح وسمات، كائنا ذا نبض وحركة"[8].

إنّ التجربة الجمالية في الادب يخلقها المبدع بقدراته وامكاناته، فهي ليست وحيا أو إلهاما، ولكنها عمل مؤسَّس وبنية ذات ركائز، حيث يرى الفيلسوف كانط أنّ الابداع الجمالي " يستند إلى قوانين وشروط أوّلية سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يُجاوز الإنسانية، بل مشتقة من قوانا الإدراكية للعقل"[9]. ويرى من جهة

---

[1] المرجع السابق، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 38-40.

[4] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص9.

[5] رينيه وليك-أوستين وارين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981. ص23.

[6] بايير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر/ زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966، ص376.

[7] رينيه وليك-أوستين وارين، نظرية الأدب، ص254.

[8] ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص56.

[9] مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص57.

ثانية أنّ " المبدع لا يهتم بطريقة ولادة عمله الإبداعي المتكامل والجميل، ولا يستطيع وصف كيف تمت الولادة، وإنّما يهتم بالصورة النهائية لنتاجه"[1]، فالأجزاء منفصلة قد لا يظهر فيها الإبداع ولا تظهر العظمة، ولكن في تماسكها وتلاحمها وعلاقاتها المتميّزة عن التجارب الأخرى أو السابقة.

**III. نماذج جمالية من (أولمبيا الفقراء):**

**1) تحولات سيكولوجية للمكان:**

استطاع الروائي ياسمينة خضرا بقدراته الإبداعية الاستثنائية في (أولمبيا الفقراء) أن يحوّل المكان الرئيسي لروايته-والمتمثل في المفرغة العمومية-من الرديء كما هو معروف عند عامة الناس والمجتمع، إلى مكان يعج بالأمور والأشياء الإيجابية، التي استطاع الكاتب أن يكشف عنها، بل يخلقها، وأن يمدّها قيما عليا لا يُحَسُّ بها إلا عن طريق الخيال الإبداعي. فالولج في عالم المشردين الذي يعيشون في ذات المكان (المزبلة العمومية) من طرف الكاتب جعله يفصح عما لا يتوقعه القارئ، حيث أظهر أن حُكم الرداءة هو كذلك نسبيّ إلى أطراف متعددة وزوايا نظر مختلفة ومتباينة.

يحمل الكاتب على لسان إحدى شخوص الرواية أفكارا جديدة عن عالم المشردين ويؤكد صدق اختياراتهم لنمط المعيشة التي اختاروها في ذلك الفضاء المزري، الذي استطاع أن يحوّله إلى عالم آخر مقبول مثل العوالم الأخرى. يقول الكاتب: " لأنك اخترت العيش بيننا. ومعناه: هنا... في موطننا هذا. أين لا يقف أمامك أيّ حاجب عن رؤية الأفق البعيد. أين لا يوجد أيّ شعار نقتفي أثره. ولا يوجد حضر تجول يرغمنا على إطفاء النار في ساعات محدّدة. وبالمناسبة لا يوجد الوقت عندنا. هناك نهار وليل، وانتهى. نستيقظ متى نشاء وننام وقت ما أردنا ذلك، ولا نقبل لأيّ كان أن يملي علينا ما ينبغي فعله. نحن في موطننا الخاص بنا، على الرغم من أننا لا نملك راية ولا نشيدا، ولا مشروع مجتمع... وهل نحتاج إلى أحد يا جينيور؟ - لا نحتاج لأيّ كان يا آش"[2].

لم يصوِّر السارد المكان من جوانبه الفوتوغرافية، بل استطاع من خلال هذا المقطع أن يمدّ المكان الرديء ابعادا إيجابية، كالحرية المطلقة، وعدم الارتباط بالآخرين، والاتساع ولا محدودية الفضاء المحيط به، حيث ركز على هذه الجوانب، وأخفى تلك المناظر الرديئة من نفايات بشتى أنواعها، في صورها وروائحها الكريهة وغيرها من الأشياء. بينما من جهة أخرى ركز على الجوانب المسيئة للمدينة.

**2) الموقف المخالف وإثبات الشرعية:**

تمكَّن السّارد الكاتب أن يعطي انطباعات أخرى جديدة لما يدور في الطبيعة، في نماذج عديدة من الرواية، وأن يصوغ رؤى وانطباعات جديدة لدى سكان المفرغة في علاقاتهم بالمحيط الاستثنائي لهم. ومن تلك النماذج نظرتهم إلى ظاهرة هيجان البحر، حيث جاء ذلك على لسان إحدى الشخصيات كالتالي: " عندما يهيج البحر، فإنّه بالنسبة لسكان المدينة طقس رديء للغاية، أما بالنسبة للحُرِّ فالبحر في عرس. وبينما يغلق سكان المدينة على أنفسهم في بيوتهم، نصعد نحن على الجرف لمشاهدة الزواج بين الأمواج العالية ونحن ساكتين... الحرّ يكتشف الموسيقى مع كل اصطدام. هذا هو شرفنا، يا **جينيور**، هذا هو سِرُّنا. نعرف كيف نرسم سعادتنا مع كل شيئ صنعه الله... الحرارة في بيوتهم، ولديهم كل أسباب الراحة، لكنهم كيفما حاولوا بناء امبراطورياتهم، فقلوبهم تأبى وترفض ذلك"[3]. فالسعادة عند سكان هذا العالم الفريد (عالم المفرغة) هي من صنعهم، في تصوراتهم وأخيلتهم، حيث استطاع الكاتب أن يشرير ههنا إلى نظرتهم إلى شتى الأمور، مخالفين عامة الناس، ومبدلين ما هو أدنى قيمة بما هو أعلى في تفكيرهم.

ويمكن لنا إدراك ثنائيات التناقض في هذا المقطع بين سكان المدينة من جهة وسكان هذا العالم من جهة ثانية، بما يلي: (رداءة الطقس، جودة الطقس)، (الخوف، الإطمئنان)، (الانعزال، الانفتاح)، (شساعة القلب، ضيق القلب)،

---

[1] المرجع نفسه، ص58.

[2] Voir : Yasmina Khadra, L'olympe des infortunes, éd. Julliard, Paris, 2010, p20-21.

[3] Voir : Ibid, p23.

(الشقاء، السعادة)، وغير ذلك مما يمكن اكتشافه في مسار الرواية كلها. وإلا فكيف نفسر ما يجوب في مخيلة وفكر المشردين الذين يعيشون في مثل تلك الأماكن اردیئة؟.

**3) المأساوي والجمال الفني:**

إنّ المأساة وإن كان وصفها حالة شعورية يائسة تبعث على الخوف والشفقة مثلما تم تحديدها عند اليونانيين، إلا أنّها تكتسب جمالا خاصا حين تصويرها في الأعمال الفنية والأدبية. فيتحول ما فيها من معاناة واقعية إلى وعاء لغوي يحملها في سياقاته وتراكيبه الدلالية، ويحمل معها قدرة الكاتب على تجسيد مختلف تفاصيلها في إطار فني، يضع القارئ بين متناقضين مترابطين، الواقع الرديئ والنص الجميل.

ومن بين النماذج التي تلاحم فيها القطبان المأساوي والفني، ما جاء في إحدى المقاطع من الرواية: " غير بعيد وفي انعزال، يحاول هارون الكبير في السن، والأصم، أن يقتلع جذعا ضخما لشجرة، نصفه مدفون في الرمال. لم يكن هارون معاقا من سمعه، بل بالعكس يستطيع أن يسمع عنكبوتا تنسج شبكتها. نلقبه بالأصم لأنّه لا يستمع للآخرين. بجذعه العاري في الشتاء والصيف، هارون يشبه سيزيف المريض بأضلاعه البارزة تحت قشرة رقيقة تمثل جلده. للوهلة الأولى نعتقده ناج من أيدي حفار القبور، ومع ذلك، فعندما يستقرّ على فكرة معيّنة في ذهنه، فإنّ قالعة المسامير لن تستطيع نزعها منه. كل صباح يصل هارون برفشه ويبدأ الحفر حول محيط جذع الشجرة لاقتلاعه. وفي الليل، ومع صعود الأمواج تُسوّي المياهُ الرمالَ التي حفرها، فيعاود هارون الحفر مرّة أخرى وهو يعلم يقينا أن الأمواج القادمة ستعيد الرمال إلى ما كانت عليه... يحفر!... يداه افتقدتا جلديهما تقريبا، ومعصماه كأنّهما بقايا لحم مطبوخ... يحفر!.."[1].

إنّ المأساة في هذا المقطع تظهر في عناصر متعدّدة، أهمها الضعف العقلي والفكري لهارون، حيث لا يتقبل النصيحة ولا يستمع إلا لتصوراته وآرائه. ثانيا معاناته المرضية، حيث شبّهه الكاتب السارد بسيزيف الأسطوري، ووصفه في جسده النحيف والمعذب، الذي يبعث نوعا من الشفقة لدى القارئ، وكثيرا من الحسرة من أمر هذه الفئة الاجتماعية الاستثنائية. لكنه ومن جهة أخرى يدرك القارئ قوّة مخيلة الروائي في انتباهه إلى تلك التفاصيل والصور الفنية المرتبطة بالموضوع، وكيفية وضع تلك العلائق بين العناصر الدلالية، مع استحضار النص الغائب المتمثل في أسطورة سيزيف، التي منحت للمشهد دلالة أبعد.

**4) الموقف الاستثنائي وجمال الفكرة:**

إنّ بعض المواقف في رواية أولمبيا الفقراء، وبقدر ما تتسم بها من غرابة أو أنانية أو تفرّد لأصحابها، إلا أنّ الكاتب السارد قد منحها في النص صورة في غاية الجمال. وإذا كان المتلقي لا يؤمن بتلك الفكرة ولا يتماشى مع ما جاءت به من مواقف أو أفكار، فإنّه ومن جهة أخرى يحسّ بعبقرية الروائي في اختياراته اللغوية والدلالية، وفي كيفية بناء الموضوع من جوانبه المختلفة، وأسلوب الإقناع الذي اعتمده الكاتب في مثل تلك الصور والمواقف. وتظهر إحدى تلك النماذج في المقطع الحواري بين الشخصيتين (آش وجينيور): [2]

**آش** يضرب بيديه على فخذيه بكل قوّة. ويصرخ:

- اشتريتَ؟.. ليست من عاداتنا، إنّها بدعة وفعل غير طبيعي. يجب أن تنزع هذه الكلمة من ذهنك، وتمحوها من ذاكرتك، وتجنبه إلى الأبد. ليست لفظة لنا، يا جينيور. كم من مرّة ينبغي أن نذكّرك بذلك؟... وما هو الغِنى الحقيقي؟
- الغِنى الحقيقي هو عندما لا ننتظر شيءا من الآخرين.

[1] Voir : Ibid, p27-28.

[2] Voir: Ibid, p44-45.

- الحُرّ لا يشتري لأنّه يعيش من دون المال. يأخذ ما تحمله إليه الصدفة... الحُرّ يتعامل بحداثة، من غير حساب ومن دون منفعة. إقتصاده هو وحدته... ماذا يفعل الحُرّ عندما يعثر على ورقة نقدية؟
- يبصق عليها، يا **آش**.
- ولِما يبصق الحُرّ على ورقة بنكية يا **جينيور**؟
- لأن المال مصدر كل الهموم، يا **آش**.

هنا حقق الكاتب إحدى المواقف الهامة التي تسود مجتمع الفقراء المشردين، فالنظرة إلى المال من طرف هؤلاء نظرة مغايرة عن الآخرين. حاول الكاتب من خلال شخصيات الحوار أن يبرهن على القيمة المنحطة للمال، وأن يجعل الأمر سخيفا للغاية، فكان الحوار مقنعا، ليس فقط بالنسبة إلى جينيور، بل كذلك بالنسبة إلى المتلقي البعيد عن ذلك العالم. وهكذا تحوّل الجيد (المال) إلى شيء رديء، وغير ضروري للحياة، بما استدلّ عليه الكاتب من مساوئ وعواقب رديئة لمستعمليه.

**5) العجائبي والصورة الجمالية:**

إنّ الصورة العجائبية في الإبداع الروائي، وعلى الرغم من كونها أمور خارقة للعادة والمألوف، إلا أنّها تحمل سمات جمالية خاصة، تظهر في غرابتها وفي مدى قدرة الكاتب على العثور على تلك الشوارد من الأفكار، وكيف صاغها في نصه، كي تحتفظ في الوقت ذاته بغرابتها وبجمالها. ويُعد الحواري التالي بين (أيت سيتيرا وآينشتاين) إحدى النماذج العجائبية في الصورة وفي الفكرة:[1]

بدأ **أيت سيتيرا** يقفز من شدة الحكَّة بيده. ويحث **آينشتاين**:

- كيف تفسّر الأوجاع في معصمي، بينما افتقدتُ ذراعي منذ سنوات؟ أليس بجنون؟ ليس لدي ذراع، ولكنّي أحسّ مثلما هو موجود هنا فعلا. أحيانا أوجاع في الإبهام، وأحيانا في المِرفق، ومرات أخرى تشنجات عضلية في المعصم.
- سأفكر عن هذا الأمر ريثما أنتهي من إعداد دواء إعادة الشباب.

العجائبي كما هو معروف عند النقاد، " يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ، حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو في الوعي المشترك"[2]. فالأمور أو الأحداث أو الأفعال التعجيزية، تهزّ أفق توقع القارئ وتدفعه إلى الاستغراب والتساؤل.

**خاتمة:**

إنّ الأشياء والأمور-المادية أو المعنوية-التي نراها ونحس بها في حياتنا اليومية وفي مجتمعاتنا الإنسانية، بالرداءة والسُّفلية والدناءة، قد تتحول عبر الإبداعات الفنية المختلفة إلى أشياء أخرى مستحسنة، يتقبلها المتلقي بكل صدر رحب، وينتزعها المبدع من إطارها العادي المألوف إلى إطار يتقبلها ويمدّها نكهة جديدة متعالية عما كانت عليه من قبل. إن الفن الروائي لا ينقل الواقع المرّ أو الرديء كما هو، وإنما يصوغه صياغة جديدة تبعث فيه قيما استثنائية وجمالية مؤطرة بالخطاب السّردي الذي يحمله.

فالغرابة والعجائبية والمأساة والرداءة، كلها صور شاذة في قيمنا الاجتماعية والثقافية والفكرية، إلا أنّها وفي الكثير من الأحايين تتحول إلى موضوعات أدبية ذات صبغة جمالية للغاية. وذلك هو نموذج رواية (أولمبيا الفقراء) ليسمينة خضرا، الذي استطاع من خلاله الكاتب أن يعبّر أحسن تعبير عن مجتمع المشردين الذي يعيشون في فضاء مزبلة

[1] Voir: Ibid, p89.

[2] سعيد يقطين، السّرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية العلوم ناشرون، بيروت، 2012، ص233.

عمومية، بالتطرق إلى نمط معيشتهم وأغراضهم ومستوى فكرهم وثقافتهم، وتصوراتهم ومواقفهم، وغيرها من الخصائص، بأسلوب ذكي أبعد به صفة الرداءة عن ذهن المتلقي.

**قائمة المراجع:**


1. شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، ط7، دار المعارف، القاهرة، 1992.
2. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
3. مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
4. رينيه وليك-أستين وارين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
5. بايير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر/ زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966.
6. مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.
7. سعيد يقطين، السّرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية العلوم ناشرون، بيروت، 2012.
8. Yasmina Khadra, L'olympe des infortunes, éd. Julliard, Paris, 2010.

# النظرية الاستطيقية عند ثيودور ادورنو

**الباحثة حبوشي بنت الشريف، جامعة وهران2**

ينصب اهتمامنا في هذا البحث على دور الفن ومكانته في المجتمعات المعاصرة، من منظور أحد أقطاب الجيل الأول للنظرية النقدية، في مرحلتها الأولى وذلك لاهتمام هذا الجيل بموضوع الفن والجمالية، فهذا الموضوع قد مثل لهذا الجيل البعد الوحيد الذي يمكن أن يقاوم السيطرة التي ترسخت وتعمقت في المجتمعات الغربية المعاصرة، في سياق التطور الاجتماعي الذي عرفته هذه المجتمعات[1].

في النظرية الجمالية لأدورنو مفهوم خاص للحداثة في الفن لا يخرج عن سياق اطروحته في تصنيع الثقافة التي طرحها في "جدلية التنوير"، منطلقا من ان العمل الفني والتجربة الجمالية في عصر الحداثة والمجتمع الصناعي المتقدم تعيش في وضع متأزم، لخضوعها الى تقنيات غير مرئية يحددها ويسيرها المجتمع الرأسمالي. وإذا كانت هذه الازمة لا تمثل "نهاية الفن"، فان الفن فقد وظيفته الاجتماعية وأصبح موضوعا هامشيا وزائدا عن اللزوم في تحرير الحاجات الجمالية، وهذا ما عبر عنه الفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون بقوله "إن المعرفة قوة"، وهو موقف ينظر إلى الطبيعة باعتبارها مجال للتحكم من خلال التوظيف التقني والعلمي، ومنه "لم تعد الطبيعة ذلكم الديكور الجميل الذي يدخل البهجة على النفوس بغض النظر عن فائدته، بل أصبحت علاقة الإنسان بالطبيعة علاقة نفعية استخدامية، وسائلية، وأداتية، حولت كل جمالات الطبيعة إلى أشياء قابلة إلى الاستخدام والانتفاع[2]

في هذا البحث سنتخذ نموذج ثيودور أدورنو*، باعتباره واحدا من الجيل الأول لمدرسة فرانك فورد "والمنظر الرئيسي للفن في هذا الجيل"، حيث جعل من الفن البعد الوحيد الذي يستطيع الإنسان المعاصر من خلاله تجاوز السيطرة التي تهدده من كل جانب وبطرق مختلفة، وقد اعتبر أن الفن أداة تحرر وانعتاق، ونشاط يمكن أن يعبر عن الحرية وهو ما أشار إليه في كتابه النظرية الجمالية عندما قال: "الفن يمثل ذلك الفكر المغاير نوعيا عن ما هو موجود في الواقع، وأفق تحقيق عالم إنساني أفضل تزول فيه تناقضات الواقع القائم"

الإشكالية التي سنتناولها هنا هي إشكالية الجمال و علاقتها بالثقافة و هي تنحل بدورها إلى عدة تساؤلات ما هو الجمال ؟ و ما هي الثقافة؟ و ما اثر الفن على الواقع ؟ و ما هو الجميل؟

لكي يحقق البحث العلمي اهدافه علينا بداية ان نحدد مصطلحات البحث ، اشتمل بحثا على بعض المفاهيم التي سنحددها يايجاز:

**1/ الثقافة:**

**التعريف الاشتقاقي:**

مأخودة من "تثقيف الرمح، أي تسويته، يقال ثقف الرمح و يراد : قومه و نفى عنه الاعوجاج و جعله أداة صالحة، ثم اتسع معناه ، فأصبح المهارة في صناعة بعينها، ثم انتقل إلى معنى يتصل بحياة العقل و الدوق"[3]

---

[1] كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2010، ص، 22.

[2] محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار تويقال، الدار بيضاء ، 2000، ص ،43.

* ولد أدورنو سنة 1903 بفرانكفورت، وكان شغوفاً بدراسة الفن، خاصة الموسيقى. اتّجه نحو دراسة الفلسفة، متأثراً في البداية بكتابات كانط، وفي جامعة فرانكفورت درس أيضا علم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفنون وعلم الموسيقى، وتعرف على ماكس هوركهايمر ووالتر بنيامين، وأنجز رسالة دكتوراه سنة 1924 حول فينومينولوجيا هوسرل، قبل أن ينتقل إلى النمسا لدراسة الموسيقى سنة 1925. وبعودته إلى فرانكفورت، اتّجه نحو الحصول على درجة التأهيل في الفلسفة، ببحث حول كيركغارد نشره سنة 1933. توفّي أدورنو في عام 1969 بسويسرا.

[3] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، ط4، 1998، ص، 241.

**التعريف الفلسفي:**

يعرف تيلر الثقافة:" كل مركب يشمل المعرفة و الإيمان و الفن و القانون و الأخلاق و العادات، و الميول الأخرى للإنسان من حيث هو عضو في مجتمع" ، أما فيكو فهي " جملة أساليب الحياة" [1]

و هنالك من ينظر للثقافة" على أنها تتكون من القيم و المعتقدات و المعايير و التفسيرات العقلية و الرموز و الإيديولوجيات و ما مشاكلها من المنتجات العقلية" في المقابل اتجاه أخر يرى " أنها تشير الى النمط الكلي لحياة شعب ما و العلاقات الشخصية بين أفراده، و كذلك توجهاتهم"[2]

**2/ الفن:**

**التعريف الاشتقاقي:**

عرّف ابن منظور الفن لغويّاً في معجم لسان العرب، "على أنّه اسم لفعل فنّ، أو فننّ الشيء أي أتقنه وجعلهُ مثيراً للإعجاب، ويقال (رجلٌ مفن) أي أنه يأتي بالعجائب، ويقال أيضاً فنَّ أو تفنن الرجل بالكلام، أي زيّنه وأتقنه بمحسناتٍ لفظيّة، فالفن بالدلالة اللغويّةِ العربيّة هو جمالٌ وإتقان، وهو يحمل المعنى ذاته في اللغات الأجنبيّة".

**التعريف الفلسفي:**

يعرفه لالاند" الفن او الفنون بلا نعت ، أنها تدل على كل إنتاج الجمال من خلال أعمال كائن واع، في صيغة الجمع و يدل هذا المصطلح على وسائل تنفيدية بنحو خاص، و في صيغة المفرد، يدل على السمات المشتركة بين الاعمال الفنية، بهذا المعنى، لا يزال الفن يتعارض مع العلم، و الفنون مع العلوم، و لكن من زاوية أخرى: من حيث ان الفنون تنتمي الى الغائية الجمالية، و العلوم إلى الغائية المنطقية"[3]، و يطلق الفن على"ما يساوي الصنعة، و يقابل العلم الذي يعن خاصة بالجانب النظري"، و يعرف أيضا بأنه:" تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث و تأثيرات، بواسطة الخطوط أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ، و يشمل الفنون المختلفة، كالنحت و التصوير..."[4].

و الفن عند هيجل " لا يمكن التفكير فيه في ظل فئة التقليد، لأنه معترف به كمكان لتجربة ما ورائية ممكنة كإظهار اللامتناهي في المتناهي، فهو إذن عمل الروحي الذي يعبر عن طبيعته الأصلية ، أي يكون قادرا على الاستيلاء على الواقعي، بكامله، لكي يكونه فعليا، فنقد التقليد هو إذن التعبير عن الامثلة المطلقة"[5]

**3/ الجمال:**

**التعريف الاشتقاقي:**

لقد برزت كلمة "الجمال لاول مرة في الوجود عام 1750 عند بومغارتن، و مصدره اللفظة اليونانية aisthesis، التي تعني الاحساس، انه يدل أولا على دراسة ما هم محسوس في المعرفة، لكي يكرس بعدها التفكير في الجميل المعتبر كشكل محسوس للحقيقي، الآونة الوسيطية بين الحساسية و الرضا"[6]، و" مصطلح علم الجمال مأخود من كلمة يونانية aistheticos ، و معناها الإدراك الحسي، ثم أطلقت على الإدراك الخاص بشعور الجمال، كما نرى في الطبيعة و آيات الفنون".

**التعريف الفلسفي:**

استخدمه كانط بمعنى الحساسية فيقال "الحساسية الترنسندنتالية"[7]، اما هيجل فيعرف الجميل الفني و ليس الطبيعي:" الجميل الفني أسمى من الجميل الطبيعي، لان الروح هنا تلامس الحساسية، انه انجاز، أي شيء

---

[1] المرجع نفسه، ص، 242.

[2] علي السيد الصاوي، نظرية الثقافة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص، 31.

[3] اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، م1، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 2001، ص، 96.

[4] ابراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ط1، 1983،ص، 140.

[5] هربت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، طبعة البنجوين، 1949، ص، 23.

[6] جيرار برا ، هيجل و الفن، ترجمة منصور القاضي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1993،ص، ص، 13،14.

[7] مراد وهبة، المرجع السابق، ص، 260.

محسوس، و يعرف ذاته على أنه روحي، واقع محسوس، يظهر بإفراط يتعذر تخفيضه، الى كونه المادي الصرف، و في استقلالية تجاه الروحي "[1].

**ادورنو و النظرية الفنية عند كانط:**

من خلال كتاب النظرية الاستيطيقية لأدورنو نجد أن نظريته الفنية تستمد أصولها من نظرية الفن الكانطية وخاصة من خلال مقولة الجليل إذ نجده يقول:" وحده الجليل هو ما بقي على قيد الحياة عبر كل الحداثة، وذلك من بين كل الأفكار التقليدية عن الإستيطيقا منذ أفول جمال الشكل[2]."كما أنه أعجب بتعريف إيمانويل كانط لمفهوم الجليل قائلًا: "إن كانط كان عميقًا جدًا حينما عرّف الجليل بمقاومة الفكر لكل قوة خارقة للبشر". ويقول أيضا، "الجليل الذي خصصه كانط للطبيعة، قد صار فيما بعد المكون التاريخي للفن نفسه"[3]

لكن إذا كانت فكرة الجليل هي التي لا تزال حية من بين كل الإرث الفني، فإن أدورنو يقترح إجراء تعديلات أساسية على هذه الفكرة التي يمكن أن نلخصها فيما يلي:

- تحويلها من فكرة الجليل إلى فكرة القبيح. يقول أدورنو "إن ما هو قبيح في عين مجتمع ما إنما يكشف عن قيم جمالية أخرى"[4]
- تحويلها من فكرة عقلية، إلى تعبير عن المقموع والبدائي والمقصي في أعماق ذاكرة العقل الحديث.
- تحويلها من تلاعب الظاهر الجمالي الخالي من الحقيقة، إلى الحقيقة بوصفها لغزا للآلام المخزنة في ذاكرة العصر.
- تحويلها من المصالحة بين الجليل الاستيطيقي والاحترام الأخلاقي، إلى النفي الجمالي لعالم لم يتبقى فيه من الجماليات غير غياب المعنى.

لقد بنى أدورنو نظريته من خلال اعتباره أن جوهر الفن هو الجليل، "تعريف الفن بوصفه في جوهره رغبة في عالم أفضل"، ويبقى كانط في نظر أدورنو أول من أدرك أن السلوك الاستيطيقي، المتحرر من الرغبات المباشرة، بمعنى فصل الفن عن الواقع الملموس الذي هو عند ادورنو عالم البضاعة.

فبعد أن تحول عقل التنوير إلى عقل أداتي، يدفع بالإنسانية إلى البربرية والكارثة الكبرى، يستعيد أدورنو الجليل الذي انساب عبر نصوص نيتشه، حيث يلتقي كانط ونيتشه حسبه على قمة جبل واحد، كل واحد منهما يسعى إلى تأهيل الطبيعة أو استعادة الانتماء إلى الأرض، وذلك ضد كل أشكال الهيمنة على البشر، سواء من أجل جعلهم قاصرين إلى الأبد، أو من اجل الإبقاء على نموذج الإنسان المنحط[5] فما أصاب الإنسان من كارثة بعد الحربين، لم يصب الأفراد في أجسادهم فحسب إنما أصاب دائرة المعنى في الصميم فأضحى بذلك اللامعنى مجالا وحيدا للثقافة في جملتها، لا شيء قد يسعف البشر حسب استيطيقا أدورنو ، غير اتخاذ الفن وعدا بالسعادة[6] والسعادة التي يمكن أن توفرها لنا الأعمال الفنية هي القدرة على الصمود، وهذا ما يعبر عنه الجليل الكانطي حسب ادورنو باعتباره، "مقاومة الفكر لكل جبروت [7] ، "لكن إذا كان أدورنو قد أعجب بكانط في ما يخص مقولة الجليل، إلا أن ما يعيبه عليه كونه حرم الاستيطيقا من عمل المفهوم، وبالتالي فبفقدان الجميل للمفهوم لم يعد بوسعه أن يكون مستقبل الاستيطيقا.

---

[1] جيرار برا، المرجع السابق، ص، 21.

[2] أم الزين بن شيخة المسكيني: الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى ديريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص، 143.

[3] المرجع نفسه، ص، 143.

[4] المرجع نفسه، ص، 143.

[5] المرجع نفسه، ص، 145.

[6] المرجع نفسه، ص، 148.

[7] المرجع نفسه، ص، 153.

**ادورنو و النظرية الفنية عند ماركس:**

ونجد أن الخطاب الجمالي عند أدورنو يستند إلى المرجعية الماركسية خاصة في مسألة العلاقة بين العمل الفني والحياة الاجتماعية، وذلك أن العمل الفني يتعين أن ينطلق من الحياة الاجتماعية لا أن يبقى سجين المنظورات الميتافيزيقية والأنطولوجية [1]. وبالتالي فإن ما يعيبه ادورنو على التصور الماركسي للفن على الأقل عيبين اثنين: أن الفن لا يعدو أن يكون إلا انعكاسا للواقع، وأن الأثر الفني صار إلى إيديولوجيا خادمة للواقعية الاشتراكية. وهو ما يدفع بأدورنو إلى التصريح بتفضيله أنذثار الفن على أن يكون خاخما للواقعية الاشتراكية، فهو يقول "الاستيطيقا المالركسية لم تفهم من الديالكتيك إلا قليلا، وهذا حالها مع الفن" [2]

**خصائص النظرية الجمالية عند ادورنو:**

تتميز النظرية الفنية عند أدورنو في كونها نظرية ثورية، تريد أن تكون بديلا عن النظريات التقليدية التي تقر الواقع القائم بحكم موقفها النظري وأسلوبها في التفكير، وهي نظرية تطالب بتغيير المجتمع من أساسه تغييرا ثوريا لا يقتصر على أشكاله وتنظيماته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، بل يمتد إلى بنية التفكير والمواقف والحاجات واللغة التي يستخدمها الناس في ذلك المجتمع. في غياب الممارسة الثورية على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، ينحرف الانتباه إلى الممارسة الراديكالية للفن.، يقول أدورنو: " إن الفن أكثر أهمية من الممارسة لأن الفن، مديرا ظهره للممارسة ذاتها، يقوم كذلك بشجب نواقص وزيف العالم العملي، ومن الجائز ألا يكون للممارسة أي إدراك مباشر بذلك الواقع طالما أن إعادة التنظيم العملي للعالم لم تتحقق بعد [3]

الفن عند ادورنو هو أداة تحرر وانعثاق، فقد أصبح حسب ادورنو ملاذا للإنسان وأنعتاق مما آل إليه الواقع اليوم، ينطلق أدورنو من مفاهيم نقدية تجاه سيطرة الرأسمالية على "التربية الجمالية" في المجتمع كما يسميها أدورنو، وفي ذات الوقت فإن دور الإستطيقا أن تكتشف وتستعيد دورها بنفسها عن طريق الإنخراط في التناقضات الفعلية للمجتمع: "إنما على الإستطيقا أن تنخرط رأسًا ضمن التناقضات الفعلية المحايثة لمجتمعٍ آل فيه العقل إلى أداة هيمنة، والإنسان إلى فرد مشوّه متشيئ متشظٍّ، و الفن إلى بضاعة مبتذلة". نعم، إن الصادم السينمائي ليس مثل الرائع من ناحية جمالية، ولكنه مثل الرائع السينمائي في كونه يعكس ما هو مخفيّ اليوم في ظل الأنظمة الاجتماعية القائمة من جماليات.

أستيطيقا أدورنو تركز على تقديم التحليل الماهوي للعمل الفني، ثم تقدم تطبيقات مختلفة بمعنى أنها تستند على رؤية فلسفية واجتماعية في تحليل طبيعة الف [4] ،والفن حسبه لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعي، بل يؤدي دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة، فالفن هو النافي للعالم الفعلي، الذي نجابهه في الحياة اليومية. إن العمل الفني حسب أدورنو هو استحضار ما لم يتحدد بعد، وبهذه القدرة يشكل قطيعة مع ما هو موجود أو قائم، أما ما يتم استحضاره في هذا العمل هو البعد التحرري الذي يعيد خلق الواقع بدل أن يكون مغتربا عنه،" فالفن قادر على تمثيل الإمكانات والقدرات والأفكار التي لم تتحقق في الواقع الفعلي ولكنه يملك إمكانية استخلاصها من الواقع الباطن للفن ثم تجسيدها على المستوى الاجتماعي[5] كما يؤكد على نفي اتصال العمل الفني بدلالات جاهزة، من أجل المحافظة على الطابع الاستقلالي للفن، الذي يريد تجاوز الواقع، والتحرر من أسر

---

[1] كمال بومنير ، المرجع السابق، ص، ص، 95، 96.

[2] أم الزين بن شيخة المسكيني، المرجع السابق، ص، 158.

[3] فيل ستيلر ، مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها وجهة نظر ماركسية ، ترجمة خليل كلفت، القاهرة المجلس الأعلى للترجمة، مصر، ط2، 2004، ص، 212.

[4] د. رمضان بسطوسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانك فورت، أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص90، مصر، 1993، ص، 193.

[5] كمال بومنير، المرجع السابق، ص، 99.

قوانينه السائدة. فالفن حسب ادورنو لم يمت طالما لم يخضع للقواعد والقوانين التي تحكم الحياة الحديثة، لأنه لا يستطيع أن يحيى من خلال قوانين جامدة، معدة سلفا، فهو يصنع قوانينه وقواعده الخاصة [1]

كما يعتبر اأن جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج، فهي أعمال مستقلة عن الواقع، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية، لأنها تخييل يوتوبي حر، وهي في نفس الوقت تمثل حدثا اجتماعيا، لأنه لا يمكن نفي الطابع الاجتماعي والتاريخي للأعمال الفنية، فهي تنتج في ظل مجتمع وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقف جمالي مستقل داخل البنية الاجتماعية، وهذا ما يعد في حد ذاته حدثا اجتماعيا.

لقد قدم أدورنو نظرية جمالية ترى في البعد الإيمائي للفن بنية موازية لبنية الواقع، وغير متوافقة معه، وهو يعتبر أن السبب في كون نظريته لم تزدهر لأنها لا تفيد الاقتصاد وإدارة الدولة، فهي تقوم بالنقد وليس تكريس للواقع في صورة شق واحد. فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين التسوق، وقد اختار للفن أن يكون غير ذي نفع من منظور المجتمع الذي تسوده قيمة التبادل، فهو يتعارض مع الفكر الأداتي، الذي يركز على التسويق السلعي، والدعاية الإيديولوجية وبالتالي يتعارض مع الاتصال. ومقاومة الفن للفكر الأداتي المرتبط بالمنفعة في جماليات أدورنو ،من خلال رفض الإيديولوجية، و رفض قيمة التبادل التي يعبر عنها الاتصال التجاري والسلعي. ومن هنا كما يمكن تحديد المظاهر الأساسية للنقد الاستيطيقي عند أدورنو في العناصر التالية:

- النفي: مفهوم مستمد من كاتبه جدل السلب، يستخدمه في النظرية الجمالية على نحو مغاير فيما ورد في جدل السلب، حيث استخدمه كمنهج للنقد الفلسفي والاجتماعي، وهو يمثل نمط من الخطاب يختلف عن النفي كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفني الذي يتمثل في البعد الايمائي والخيالي.
- مقاومة الاتصال بالواقع الاجتماعي، من اجل التأكيد على الطبيعة الاستقلالية الفن. عن طرق البعد عن اللغة التداولية السهلة والاعتماد على البعد الخيالي للغة وعدم الاعتماد على المعنى في إنتاج الفن.
- نفي القوالب الايديولوجية: يتمثل في عدم اعتماد الفنان على الأساليب والأشكال الفنية السائدة مثل السرد الدلالي والأشكال الدرامية التقليدية.
- التمايز: عدم التكرار لنظام معين، حتى لا يؤدي إلى استقرار بنية شكلية، تكرس لما هو سائد[2].
- من بين الخصائص التي تميزت بها نظرية أدورنو في الفن نجد أنه في الفصل الثالث من كتاب النظرية الإستيطيقية، يتناول مفهوم القبيح والجميل وعلاقة الفن بالتكنولوجيا، ويعتبر أن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يتخذ صور التفتت والتمزق بدلا من التناغم والانسجام، قد تبدل بحيث أصبح بناء إيجابي يخرج المرء من الانغماس في الواقع، حيث نجده يقول: "ينبغي على الفن أن يأخذ في حسبانه ما يشار إليه بوصفه قبيحًا، ليس أبدًا من أجل إدماجه أو تلطيفه أو التصالح معه؛ بل من أجل أن يفضح القبيح ذاته العالم الذي صنعه وأدى إلى حدوثه". فلا ينفصل مفهوم الروعة إذن حسب أدورنو عن مفهوم تشيؤ الفن وتحوله لسلعة مستهلكة في المجتمعات الرأسمالية حتى في أكثر حالة الفن جماليةً؛ لذا على ذات الفن أن يضمّ القبيح له إذا ما أراد أن يتحرر مما سبق ذكره من قيم فنية مستهلكة ومعايير تجارية، صنعتها أفكار السوق لا الناس، يقول: على الفن أن يأخذ في حسبانه ما يشار إليه بوصفه قبيحا ليس أبدا من أجل إدماجه أو تلطيفه أو التصالح معه، بل من أجل أن يفضح في القبيح نفسه العالم الذي صنعه، وأن يعيد إنتاج هذا العالم على صورته [3]."في جملة أدورنو التي يقول فيها: "إن وراء إستطيقا القبح نقدًا للهيمنة".و أيضا "أن ما هو قبيح اجتماعيا إنما يحرر قيما استيطيقية قوية جدا."

---

[1] رمضان بسطوسي، المرجع السابق، ص، 114.

[2] المرجع السابق، ص، 130.

[3] ام الزين بن شيخة المسكيني، المرجع السابق، ص، 78.

- يعلن أدورنو عن انبثاق خاصية جديدة في الفن الحديث تدفع بالاستيطيقا بأخذها في الحسبان، وهي خاصية القبح، خاصية ولدت مع "زهور الشر" لبودلير واللاتناغم في موسيقى شونبرغ، فمند ذلك الحين تعلقت همة الاستيطيقا بما يسميه ب"جدلية القبيح"، التي لم يبق فيها للجميل إلا منزلة ثانوية، بل يذهب إلى الإعلان عن موت الجميل وأفوله عن سماء الاستيطيقا مرة واحدة، يقول: "ل م يعد ثمة من جميل، ذلك بأن الجميل لم يعد موجودا[1]
- من بين أهم مقومات استيطيقا القبح، هي إقصاء مفهوم المتعة الفنية، ففي مجتمع يرتد فيه الفن إلى مجرد خاصية ثقافية متشيئة، ينبغي حسب ادورنو إقصاء مفهوم المتعة الفنية . فمعه يصير الفن متعة بلا منفعة، بتحول جدري من المتعة إلى القدرة، ومن المنفعة إلى المواجهة والصمود. فما يثيره هذا الفن هو تحديدا مشاعر سلبية من قبيل "الخوف الحقيقي والصدمة"، المقت والنفور والاشمئزاز، مستحضرا هنا معاني كوفكا "بوصفه احد رواد الفن الطلائعي الجدري السلبي الحديث.[2]

**خاتمة:**

الفن عند ادورنو ليس سلعة تعرض للبيع و الشراء ، و بذلك يعتبر الفن الذي تصنعه التكنولوجيا أو التقنية، ما هو إلا مخدر و سالب لوعي المجتمع الاوروبي، و في هذه النقطة بالذات تظهر لنا ملامح النزعة النقدية عند ادورنو من خلال نقده للفن الاداتي.

كما يمكن اعتبار الفن عند ادورنو ذو صلة رفيعة و مباشرة مع الانسان، و ليس هناك أي وسيط بينهما، و بالتالي حاول هنا اعادة المكانة الحقيقية للفن، و ذلك باعتباره وسيلة لتحرر الانسان ، كما يعتبر أيضا مراة عاكسة للواقع الانساني الغربي المعاصر، من خلال معايشته للانسان و محاولة ايجاد حلول بديلة لماساته الدائمة ، و بالتالي تحرير الفرد و المجتمع لا يكون عبر الصناعة الثقافية، و لا عبر وسائل الاعلام، بل معايشته للواقع الانساني و محاولة ايجا دانية لتلك الاوضاع.

**قائمة المصادر و المراجع:**


ابراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ط1، 1983.

أم الزين بن شيخة المسكيني: الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى ديريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، م1، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 2001.

جيرار برا، هيجل و الفن، ترجمة منصور القاضي،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ط1، 1993.

رمضان بسطوسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانك فورت، أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص90، مصر، 1993.

علي السيد الصاوي، نظرية الثقافة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت.

فيل ستيلر ، مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها وجهة نظر ماركسية ، ترجمة خليل كلفت، القاهرة المجلس الأعلى للترجمة، مصر، ط2، 2004.

كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2010.

محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار بيضاء ، 2000.

مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، ط4، 1998.

هربت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، طبعة البنجوين، 1949.


[1] المرجع نفسه، ص، 143.

[2] المرجع نفسه، ص، 179.

# دور التكنولوجيا في تطور الفن المعاصر

**عداد عبد الرحمان، طالب دكتوراه السنة الأولى ، كلية العلوم الإنسانية و الإجتماعية، علم الاجتماع التربية، جامعة طاهري محمد بشار**

**الملخص:**

أن الثورة العلمية المعرفية والتكنولوجية العالمية كانت من أهم المتغيرات، وأولى تحديات القرن الحادي والعشرين ، فالثورة العلمية المعرفية تعني أن العلم والمعرفة أصبحا من أهم عناصر الإنتاج، والثورة التكنولوجية تعتمد أساسا على العقل البشري، وقدراته في استخدام التقنيات و التكنولوجية، وشبكات الاتصال الالكترونية المحلية والدولية، وتطويرها فضلا عن علم تنظيم المعلومات وتخزينها ثم استرجاعها وإعادة تنظيمها لتحقيق اكبر فائدة منها، وبذلك فان تاريخ الفن المعاصر يظهر مدى التداخل بين التكنولوجيا والفن، ولعله شيء طبيعي في فن يسير نحو جعل الآلات الالكترونية صانعة ومبدعة لفن لم تراه أعين البشر قبل.

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة مدى تأثير التكنولوجيا على الفن المعاصر إلى تحقيق ما يلي:

المساهمة في خلق مرجع يتضمن مراحل تطور الفن ووسائله التعبيرية الجديدة و ذلك من خلال التطرق إلى تاريخ الفن قبل أن تتمكن التكنولوجيا من أن تصبح كوسيلة تقنية في العملية الإبداعية من خلال وسائطها المتعددة، وما هي صلة التكنولوجيا بالفن وما هو دور التقنية في تطور الفن المعاصرة ؟

❖ **الكلمات المفتاحية**:الفن، التكنولوجيا، الفن المعاصر.

**مقدمة:**

لقد كان لتقدم العلمي و الاقتصادي الكبير الذي شهده العالم في العقود الأخيرة وخاصة الثورة التكنولوجية، وما نجم عنها من ظهور لتكنولوجيا الحواسيب والوسائط المتعددة والشبكة العالمية للمعلومات، والتكامل فيما بينها وتطور تقنيات وسائل الاتصال دور كبير في بروز الفن الالكتروني أو الرقمي و التي من تسميته تظهر أهدافه وأسباب نشوئه، أن الثورة العلمية المعرفية والتكنولوجية كانت من أهم المتغيرات، وأولى تحديات القرن الحادي والعشرين، فالثورة العلمية المعرفية تعني أن العلم والمعرفة أصبحا من أهم عناصر الإنتاج ، والثورة التكنولوجية تعتمد أساسا على العقل البشري، وقدراته في استخدام الحواسيب الآلية، وشبكات الاتصال الالكترونية المحلية والدولية ، وتطويرها فضلا عن علم تنظيم المعلومات وتخزينها ثم استرجاعها وإعادة تنظيمها لتحقيق اكبر فائدة منها، فالشائع بأن الحاسوب (الكمبيوتر) ليس مجرد أداة تنفيذية، بل وسيلة هامة تتطلب التقنية والمنهجية في الإنتاج، منها إنتاج وتوليد وإبداع الأعمال الفنية الرقمية، عن طريق اللغة الحوارية بين الفنان وبرامج الحاسوب المنتجة لها.

ومن ذلك نجد بان الفن الرقمي هو فن يستخدم الكمبيوتر كأداة تشكيلية مستخدماً الخيال والاستحداث والتجريب ليفعل العملية التصميمية الهادفة ليخطط شكل ما وإنشائه بطريقة فاعلة لإنتاج لوحة فنية جدارية .

ومن خلال هذا الطرح يمكن **صياغة الإشكالية** التالية:

ما هو دور التكنولوجيا في تطور الفن المعاصر ؟

وللإحاطة بجوانب الإشكالية تم دعمها بالأسئلة الفرعية التالية:

- ما مدى تأثر الفن المعاصر بالوسائل التكنولوجيا الحديثة؟
- هل يمكن الاستخدام الفعال للتقنيات التكنولوجية الحديثة في تحسين ورفع مستوى الأعمال الفنية؟

**الفرضيات:**

- تساهم التكنولوجيا الحديثة في التعريف بالأبحاث العلمية التي تتناول إسهامات فناني الحداثة في تطوير الابتكارات خدمة للفن.

- يمثل الإبداع دوما القدرة على الابتكار الجميل والممتع للشف عن الحقائق والمفاهيم الخاصة بالتكنولوجيا في مختلف مجلات الفنون المعاصرة.

**أهداف الدراسة:**

تهدف الدراسة إلى الإلمام بالعناصر الآتية:

- المساهمة في خلق مرجع يتضمن مراحل تطور الفن المعاصر ووسائله التعبيرية الجديدة.
- التطرق إلى تاريخ الفن قبل أن تتمكن التكنولوجية من أن تصبح وسيلة تقنية في العملية الإبداعية من خلال وسائطها المتعددة.
- علاقة التكنولوجية بالفن المعاصر وكيف أصبحت من أهم صيغ التشكيل في الفن المعاصر وتمكنت من أن تساهم في إثرائه و تطويره.

**أهمية الدراسة:**

تتجلى أهمية الدراسة في كونها بحثا فنيا، يتطرق لأحد أهم المواضيع المعاصرة والمتمثلة في دور التكنولوجيا في تطور الفن المعاصر والتي جاءت على إثر التطور النوعي السريع لتكنولوجيا الاتصالات و المعلومات، وانتشار تطبيقات الإنتَّرنت وشبكة المعلومات العالمية على نطاق واسع، ويكمن استخلاص أهمية الدراسة في النقاط التالية:

- أثر التكنولوجيا وخاصة الرقمية على الفنون بمختلف أنواعها.
- وصف التطور الذي لحق بالفن، وتأثير الوسائل التكنولوجية الفن المعاصر والدفع به نحو آفاق جديدة.
- نتائج الدراسة قد تفيد في إبراز نقاط التلاقي بين عمل الفنان وعمل الكومبيوتر من خلال النظم المتعددة في عمل الكومبيوتر والتي نجحت حتى الآن في تظهير صورة فنية تقنية راقية.

**منهج الدراسة:**

إنطالقا من طبيعة الدراسة والأهداف التي تسعى إليها تم إستخدام المنهج الوصفي التحليلي لأنه الأنسب لهذا النوع من الدراسات والمناسب لفهم المشكل، بدءا بجمع المعارف العلمية اللازمة عن طريق البحث المكتبي أو مواقع الواب حول دراسة الثورة التكنولوجية وأثرها في تطور الفن المعاصر و مستقبله .

**محاور الدراسة:**

بغرض الإحاطة الشاملة بالموضوع و الوصول إلى إستنتاجات ذات الصلة تم تقسيم المقال إلى المحاور الآتية:

- ✓ **المحور الأول:** ماهية وتاريخ الفن المعاصر.
- ✓ **المحور الثاني:** علاقة الفن المعاصر بالتكنولوجيا.
- ✓ **المحور الثالث:** ايجابيات و سلبيات التكنولوجيا الحديثة على الفن المعاصر

**المحور الأول:** ماهية وتاريخ الفن المعاصر.

**مقدمة**

شكّل الفن ثورة واهتماما من قِبَل الإنسان على مرّ العصور، فنراه يتجلى برموزٍ تجريديةٍ أو رسوماتٍ لحيواناتٍ على الكهوف وغيرها، وقد صُنّفت هذه الرسومات حسب بعض النتائج والبحوث أنها ليست مجرد رسومات، وإنما كانت تستخدم كلغة تواصلٍ بين البشر في تلك الحقبة من خلال رسم رموز الأشياء وقراءتها لفهم المقصود.

ويعكس هذا شغف الإنسان وعلاقته الأزلية بالفن ولا عجب في هذا، فالإنسان يهرب للفن حين تضيق به الحياة ليجد فيه فسحةً للروح وأُنسًا يفصله عن واقعه المرير، ويلجأ الفنانون للفن في حزنهم ليُنتجوا إبداعًا يُمتّع الروح والبصر، فكما يُقال "يولد الإبداع من رحِم المعاناة.

**1. مفهوم الفن:**

لا يوجد تعريف عالمي واحد للفن ولكن هناك إجماع عام على أن الفن هو الخلق الواعي لشيء جميل أو مفيد باستخدام المهارة والخيال ، وقد تغير تعريف الفن عبر التاريخ وفي الثقافات المختلفة، وفقا لـ (H.W Janson) ، مؤلف كتاب الفن الكلاسيكي ، "تاريخ الفن" ، "يبدو ... أننا لا نستطيع الهروب من عرض الأعمال الفنية في سياق الوقت والظروف ، سواء في الماضي أو الحاضر. كيف يمكن بالفعل أن يكون الأمر خلاف ذلك ، طالما أن الفن لا يزال يتم إنشاؤه في كل مكان حولنا ، وفتح أعيننا يوميا تقريبا لتجارب جديدة"[1]

أما ويتز (Weitz) فيرى أن "مفهوم الفن نفسه مفهوم متجدد، لأن أشكال جديدة ستظهر باستمرار وسيتوالى ظهور غيرها بلاشك"[2] و عموما يمكن تعريف الفن على انه عبارة عن مجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية في إنشاء أعمال بصرية أو سمعية أو أداء (حركية)، للتعبير عن أفكار المؤلف الإبداعية أو المفاهيمية أو المهارة الفنية، والمقصود أن يكون موضع تقدير لجمالها أو قوتها العاطفية.

**2.الفن المعاصر:**

هو اتجاه فني تم بناؤه من ما بعد الحداثة، حيث يقدم تعبيرات فنية مبتكرة وتقنيات تشجع التفكير الذاتي في العمل، كما يعرف الفن المعاصر المعروف أيضًا باسم ما بعد الفن الحديث ، ببعض جوانب الفن الحديث مما يساعد على تشكيل عقلية جديدة في العالم الفني ومع ذلك فإن العديد من القيم التي دعا إليها الفن الحديث كانت محفوظة في المعاصرة ، مثل الرغبة في الاختراعات والتجارب الفنية ،" فهو مجموعة الأعمال الفنية المنتجة مند سنة 1945 إلى يومنا هذا، وكيفما كان أسلوب هذه الأعمال أو العمل الإستيطيقي"[3] .

**3.الفن المعاصر و جذوره التاريخية:**

لا يوجد توافق في الآراء بشأن متى نشأ الفن المعاصر ولكن الأرجح أن جذوره ترجع إلى منتصف القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتحديد إلى الطلائع الفنية التي ظهرت في أرجاء العالم الغربي وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي أعلنت عن فن تضمن طرحا متمم لمرجعيات مفاهيمية مغايرة لما أرسته الحداثة في هذا المجال، فأعادت النظر في وضع العمل الفني وفي علاقته بمسألة التعبير والأبعاد الروحية والمهارات اليدوية وفي ديمومته، فقد كان الشعور السائد هو إعادة بناء المجتمع حيث بدأ الفنانون استنادًا إلى هذا المبدأ وبدعم من تقدم العولمة والتكنولوجيات ووسائل الإعلام الجديدة ، في رؤية طرق جديدة للتعبير عن أنفسهم فنيًا.

**1.3.الفن المعاصر في الولايات المتحدة الأمريكية**

أعلنوا رواد الفن الإختصاري"المينيمل آرت" (Minimal art)* الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية، عن تخلصهم من الأبعاد المادية والذاتية للعمل الفني للخوض فيه كمجال فكري بحت، وما يميز أعمالهم عموما اعتمادهم أحجاما هندسية بسيطة يعدها حرفيون مختصون تتميز بصفة البساطة و التنوع، ففي سنة 1965 رفض دونالد جود (Donald Judd)* الأنواع الفنية التقليدية مثل الرسم والحفر ليفضي إلى أعمال عنوانها« Spécifics Objects» الأغراض الخصوصية والتي تختص بأشكالها الأولية البسيطة، وتتشكل هذه الأغراض من خامات كالاليمينيوم والبلاكسيقلاس والفولاذ والذي يتم اختيارها انطلاقا من طابعها اللاشخصي وحياكتها المحايدة، أما ألوانها فهي مختارة وفق طبيعة الإدراك المنشود للعمل، فمثلا اعتماد الأحمر والرمادي يفضي إلى تحقيق إبراز أشكال هذه الأغراض بطريقة جلية، وهو ما ينشده الفنانون المنتمون إلى "المينيمل آرت" هو التعمق في إدراكنا للأشكال المحيطة بنا عموما وهذه النظرة مرتبطة بالطرح الفينومينولوجي.

---

1Janson، H. W. "***History of Art***"، Harry Abrams، Inc. New York، 144. P.(1974).

2 عبد الحليم مزوز" ***اتجاهات المتعلمين في مرحلة التعليم المتوسط نحو ممارسة مادة التربية الفنية التشكيلية و علاقتها بدافعية الانجاز***"،(2012)، ص62.

3 بن عيسى التيجني" ***تاريخ الفن الحديث و المعاصر***"، الطبعة المعرفية الخاصة، تلمسان، (2004)، ص 19.

**2.3.الفن المعاصر في فرنسا:**

أما الواقعية الجديدة الفرنسية فقد اهتمت أساسا بالمحيط الصناعي، لقد بين الناقد "راستاني" أن هذه الممارسات الفنية المختلفة، تلتقي كلها حول مسألة موحدة وهي شبيهة بالمعاينة أو بالرؤيا السوسيولوجية للواقع، فاهتموا بتجميع وتوثيق أجزاء ومقتطعات من هذا الواقع، معيرين قيمة بالغة للأشياء (Objets) التي تحيط بنا في حياتنا اليومية، من بين هؤلاء الفنانين: فنانو الملصقات (les Affichistes)، مثل " دون فلافان"(Dan Flavan)، و"هانس دوفران"، اللذان وظفا بقيا الملصقات الدعائية، أو "دانيال سبويري" (Daniel Spoerri) الذي جمع أواني وأشياء معهودة مختلفة في ما أسماه "اللوحات الفخ"، أو "أرمان" (Arman) الذي اشتهر بتراكماته، أو مرسيال رايس" Marcel) (Rayesse الذي قدم ملصقات وتجميعات الأغراض البلاستيكية.

من خلال الأمثلة المقدمة، يكشف "الفن المعاصر" مؤكدا في منتصف القرن العشرين تخليه عن قيم الحداثة فرفض كل ما ورثناه من الفن الحديث، والذي من خلاله عرفنا مثلا التكعيبية عبر تجزيآتها الشكلية والوحوشية انطلاقا من تعاملها المغاير للون والاشكلية التي وظفت المادة كلغة تشكيلية، وغيرها من الاتجاهات الفنية التي ركزت على التعامل مع الأشكال المرسومة والمنحوتة وغيرها، من خلال ذاتية تميزت بخصوصيتها وببعدها الروحي، ومهارات يدوية مختلفة ومتجددة، فأثرت بذلك مجال الفنون التشكيلية طيلة القرن العشرين إلى اليوم.

**4.الفن المعاصر و أبعاده الإيديولوجية:**

الفن المعاصر منذ ظهوره خلال منتصف القرن العشرين، كان أساسا موجها ضد المجتمع الاستهلاكي والنظام المالي الليبرالي، فرفض المتاحف والمؤسسات الاقتصادية واحتكارها للفن كما رفض[1] مضاربات البورصة، مما أفضى إلى تنصل الفنانين من مفهوم الأثر الفني الدائم والى تبنيهم فكرة الفن العابر والزائل، لكن كل هذا لم يمنع كل هذه الطلائع الفنية من تواجدها في المتاحف ومن الانخراط في منطق النظام الاقتصادي القائم، كما وجد في آلياته الاقتصادية المتطورة كالمعارض الدولية الكبرى والأروقة والمتاحف والبيع بالمزاد العلني وغيرها، الآلية المثلى لتعميم هذا الفن وإعطائه الطابع الرسمية والعالمية.

**5.خصائص الفن المعاصر:**

بعض الخصائص الرئيسية للفن المعاصر هي:

| | | |
|---|---|---|
| التخلي عن الدعم التقليدي | الانصهار بين الفن والحياة | استخدام التكنولوجيات والوسائط الجديدة |
| مزيج من الأساليب الفنية | أعمال تفاعلية | الأعمال تتحدى تعريف الفن |
| نهج مع الثقافة الشعبية | الحرية والإبداع الفني | استخدام مواد مختلفة لإنتاج الأعمال |

**6.مدارس الفن المعاصر:**

**1.6.الحركة الدادية (1916-1924):**

يعتبر الكثير من المؤرخين في تاريخ الفن أن الداد هي نقطة التحول من فنون الحداثة إلى فنون ما بعد الحداثة، هي حركة ثقافية انطلقت من زيوريخ (سويسرا) أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب بعيداً عن المجال السياسي وإنما من خلال محاربة الفن السائد، يطلق عليها أيضاً (الدادائية) ،وقد برزت في القترة ما بين

---

* **الفنّ الإختصاري أو الأقليّ** ، هو حركة أميركية النشأة ظهرت حركة الاختصارين «Minimalism» في نيويورك أوائل عام 1960، بين الفنانين الذين نبذوا بوعي ذاتيّ الفنّ الحديث، وظنّوا أنه أصبح قديماً وأكاديميّاً، وقد استُنفِدت أصالته. كما دفعت موجة من التأثيرات واكتشاف الأساليب الجديدة ببعض الفنانين الشباب، إلى السؤال عن الحدود التقليدية بين وسائل الإعلام المختلفة. وقد كان معرض عام 1966 بعنوان الهياكل الأساسية Primary" "Structures في نيويورك، حدثاً رئيساً في تاريخ هذه الحركة.

* **دونالد جود:** هو رسام ومهندس معماري وفنان أمريكي، ولد في 03 جوان 1928 في غكسلسيور سبرنغز في الولايات المتحدة، وتوفي في 12 فبراير 1994 في نيويورك في الولايات المتحدة، هو صاحب فكرة تأثير عمق الضوء على العمق على الأبعاد الثلاثة الجديدة حسب الخصوصية والعمومية.

عامي (1916-1921)، أثرت الحركة على كل ما له علاقة بالفنون، الأدب، الشعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسرح، وكان لهذه الحركة هدف خلق نوع من الفن ضد الفن "Anti Art" ليناظر الخراب والدمار الذي انتشر في العالم، "ويعتبر الكتاب العرب هذا الاتجاه بأنه اتجاه تخريبي لا علاقة له بالفن"[1]

- الدادائية في جريدة تيزار 1920م

**2.6.الفن البيئي أو فن الأرض (Environnemental Art) (من أواخر الستينيات - حتى الآن):**

هو عمل فني ذو ثلاثة أبعاد يستطيع المشاهد الدخول إلى بيئة هذا العمل ومفهوم البيئة هنا هو حصر المشاهد في العمل الفني، فينتقل الفنان من اللوحة إلى المحيط ويتاح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة ثم يسجل نشاطه في صور فوتوغرافية كالظاهرة، "ويعتمد على التوثيق والصورة الفوتوغرافية والشريط التلفزيوني وغيرها فيتحول مفهوم الفن من شيء مجسد إلى وسيلة استعلام حيث يزول العمل الفني وتبقى الذكرى"[2]

- صور عن الفن البيئي (فن الأرض) سنة 1971

**3.6.الحركة المفاهيمية (Conceptual Art) (1969):**

يعتمد الفن المفاهيمي على الفكرة بشكل أساسي فهو حالة تحويل فكرة ما وجعلها ملموسة، ظهر هذا الأسلوب في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا الغربية منذ نهاية الخمسينات في القرن العشرين ثم انتشر بشكل كبير في العديد من عواصم العالم.

1 حسن بوسماحة *" تاريخ الفن"* ، الطبعة الأولى، ص.ص 184-185.

2 محمود امهز *" الفن التشكيلي المعاصر، التصوير 1870-1970"* ، دار النشر المثلث، بيروت، لبنان، (1981)، ص 123.

- واحد وثلاثة كراسي للفنان **جوزيف كوسوت** صورة عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية. والمعنى اللغوي لكلمة كرسي 1965.

**4.6.فن الأداء (Performance Art) (1969):**

يطلق على هذا الفن أيضاً بعض التسميات الأخرى كفن الحدث، وقد كانت بدايات هذا الفن تعود إلى ستينيات القرن الماضي، وقد اعتمد هذا النوع من الفنون بشكل كبير على العرض الذي يقدمه الفنان، ويعتبر مكان العرض بالنسبة للفنان يمثل جزء من العمل الفني، فبعض هذه الأعمال تتم في البيئة الخارجية خارج صالات العرض، والبعض الأخر تكون على مسرح أو في مكان مغلق كقاعات العرض بهدف كسر الحواجز بين الفن التشكيلي والمسرح، والموسيقى، والرقص، والتمثيل؛ وقد استخدمه الفنان المعاصر لكي يوصل فكرته للجمهور، كما جمع بين العديد من الوسائط الإعلامية المختلفة؛ والتي تعد خاماته الأساسية، ألوان، فيديو، صور، حوائط.

- عمل ضمن فن الأداء للفنان **جوزيف بويز**: Performance - Joseph Beuys, 1978 "

**5.6.فن الميديا (Media Art) (1960):**

تعود الجذور التاريخية لفن الميديا للثورات الفنية في تاريخ الفن التي ارتبطت بالتطور العلمي والصناعة، "ولكن ظهرت بشكل جلي مع التطور في مجال ثورة الإعلام الآلي وصناعة السينما والفيديو في فترة ستينيات القرن الماضي، كما حاول الكثير من الكتاب العرب إطلاق بعض التسميات أو التعريب لمصطلح فن الميديا، حيث أطلقوا عليه فن الوسائط، وفن الوسائط الجديدة، وفن وسائط الإعلام"[1]، ولعل استخدام مصطلح الميديا يعد أكثر دقة على الرغم من عدم تعريفه، لذا يرى المدون أن استخدام المصطلح كما هو يعطي مفهوم أوسع لاستخدام جميع الوسائل والتقنيات المستهلكة والدارجة في مجال الإعلام والفن، وبشكل آخر يشمل فن "New Media Art" عدد من الميادين هي:

| | | | |
|---|---|---|---|
| الفن الرقمي | رسوم الحاسوب | الرسوم المتحركة بالكمبيوتر | فن الروبوت |
| الفن الافتراضي | الفن في الإنترنت | فن التكنولوجيا الحيوية | الفن التفاعلي |

1 محمود امهز "*التيارات الفنية المعاصرة*"، المطبوعات للنشر و التوزيع، بيروت، (1996)، ص 376.

- صورة عشرة آلاف (10.000) مدينة متحركة **لمارك لي** متحف الوطني للفن الحديث والمعاصر بمدينة سيول، كوريا 2013

❖ **المحور الأول:** علاقة التكنولوجيا بالفن المعاصر

**1.تعريف التكنولوجيا:**

يمكن تعريفها بأنها:"عبارة عن مجوعة من المعارف و المهارات و الخبرات المتراكمة و المتاحة و الأدوات و الوسائل المادية و التنظيمية و الإدارية التي يستخدمها الإنسان لاستغلال موارد البيئة وتطويع ما فيها من موارد وطاقات لخدمته في أداء عمل أو وظيفة ما في مجال حياته اليومية لإشباع الحاجات المادية و المعنوية و سواء على مستوى الفرد أو المجتمع."[1]

**2.تعريف تكنولوجيا المعلومات و الاتصال:**

"تعني كافة الأمور التي تتضمن الحواسيب والأجهزة المساعدة لها، وشبكات الحواسيب بأنواعها المختلفة و معالجة البيانات و المعلومات بكافة أشكالها، وكافة المراكز و الوظائف المتعلقة بالتكنولوجية وخدماتها في الأنظمة و المؤسسات، إضافة إلى البرامج و الحزم البرمجية التي تستخدم في أداء الأعمال و الوظائف، تسويق المنتجات والخدمات، وكل ما يتعلق في ذلك من برامج و أجهزة و معدات."[2]

**3.اثر التكنولوجيا الحديثة على الفن المعاصر.**

اجتاحت التكنولوجيا حياتنا شيئاً فشيئاً لتحول العالم الواقعي إلى عالم رقمي يمكن الاستفادة منه في جميع مجالات الحياة، وقد ساهم التطور التكنولوجي في زيادة خيارات البرامج المتاحة لرسامي الفن الرقميDigital Art ، حيث أصبح هناك الكثير من الأدوات في السوق لمساعدتهم على إنشاء أجزاء فريدة من الفن الرقمي أو محاكاة التأثيرات التقليدية.

**1.3.ظهور الفن الرقمي:**

الفن الرقمي من الفنون الحديثة نسبيًا؛ فقد بدأ في السبعينيات من القرن الماضي. ويطلق عليه أحيانًا «الفن الحاسوبيّ» و«فن الوسائط المتعددة»، يعتبر الفن الرقمي إحدى الأدوات الفنية المعاصرة في وسائل الإعلام الرقمي الجديد، يُطلق مصطلح الفن الرقمي على كل الأعمال الفنية التي تُستخدم فيها التكنولوجيا الرقمية بشكل أساسي.

**2.3.تعريف الفن الرقمي (Digital Art):**

غالبًا ما يصنف مؤرخو الفنون الفن الرقمي على أنه مزيج من مجموعة الأعمال الفنية الكائنية والمرئيات العملية. فتعتبر التقنيات الرقمية في السيناريو الأول وسيلة لتحقيق هدف معين، وتعمل كأداة لخلق الأشياء التقليدية كاللوحات والصور والمطبوعات والمنحوتات. بينما تجسد التكنولوجيا في الحالة الثانية الهدف المطلوب، إذ يكتشف

1 احمد أبو اليزيد الرسول" ***التنمية المتواصلة: الأبعاد و المناهج***"، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، (2007)، ص 185.

2 مزهر شعبان العاني" ***نظم المعلومات الإدارية: منظور تكنولوجي***"، دار وائل للنشر و التوزيع، ط 1، عمان، (2009)، ص 63.

الفنانون الإمكانات التي تنطوي عليها هذه التقنية في جوهرها. وتشير الفئة الأخيرة إلى الفن القابل للحساب الذي يُنشأ ويُخزن ويوزع رقميًا. وبعبارة أخرى يمكننا القول أن بعض الأعمال تعتمد على الأدوات الرقمية لتضخيم عمل وسيلة موجودة سابقًا، في حين يستخدم بعضها الآخر التقنيات الرقمية كعنصر جوهري لا ينفصل عن بقية العناصر.

**3.3.خصائص الفن الرقمي:**

يجيب أصحاب الاختصاص بأن الفن الرقمي بات اليوم خطوة متسارعة لأخذ موقع في عائلة الفنون الجميلة، وهو ذلك الاشتغال الجمالي بواسطة التقنية الحديثة، ولذلك فهو يمتاز بمجموعة من الخصائص أهمها:

- إنه يتيح بناء عالم كبير لا حدود له من الأوهام،
- يتم استخدامه في الكثير من الأعمال على حسب كل مستخدم له.
- يمتاز الفن الرقمي بالسرعة في الانجاز و الدقة و التنظيم، فيمكن من ربح الوقت بالإضافة إلى قلة التكلفة.

**4.التكنولوجيا الرقمية والفن المعاصر**

هناك مجموعة من ممارسات الفن الرقمي تقوم على جوانب متنوعة ومختلفة إذ يستخدم الفنان الحاسوب الآلي والأجهزة الرقمية المختلفة وباستخدام برامج مختلفة كالفوتوشوب لانجاز أعماله ومن هذه الممارسات ما يلي:

**1.4.الرسم الرقمي (Digital painting)** :ظهر هذا النوع في تسعينيات القرن الماضي واحتضن تقنيات الرسم التقليدية كالألوان المائية والرسم الزيتي والتنقيط، إذ يستخدم الفنان الحاسب والأجهزة الرقمية المختلفة كالتابليت والقلم الرقمي لصنع لوحةٍ فنيةٍ مشابهة للواقع باستخدام برامجٍ مختلفةٍ كالفوتوشوب.

**2.4.التصوير الرقمي (Digital photography)** :عملية استخدام الأجهزة الإلكترونية والحاسوبية لالتقاط وإنشاء وتحرير ومشاركة الصور الرقمية والفوتوغرافية أو المسح الضوئي وصور الأقمار الصناعية ليقوم الفنان بالتعديل عليها وتغيير ملامحها، "وتميز التصوير الرقمي مجموعة من التقنيات كالكولاج وتجميع العناصر والصور، بالإضافة إلى المزج وغيرهم من التقنيات المعروفة لدى معظمنا بعد انتشار برامج تعديل الصور"[1].

**3.4.النحت الرقمي (Digital sculpture)** : فكما تقوم بالنحت اليدوي يمكنك القيام بهذه العملية باستخدام الحاسوب، حيث توفر لك العديد من البرامج هذه الإمكانية للتعامل مع الكائنات الرقمية كعناصرٍ مصنوعةٍ من مادةٍ حقيقيةٍ كالطين، فيمكنك التلاعب بالأشكال والسيطرة على العديد من الأمور الهندسية كما ترغب، فضلًا عن التصوير الثلاثي الأبعاد وتعزيز قدرات التصميم التقليدية، ثم تستطيع استخدام هذه الأشكال والأعمال الفنية كنماذجٍ ماديةٍ أو كصورٍ افتراضيةٍ على الشاشات"[2]

**4.4.الإنترنت والفن الشبكي (Internet and networked art)** : تمثل عملية البحث في الهياكل الحاسوبية والشبكات، وتشمل جميع الأعمال التي يراد توزيعها عبر الشبكة لنشر رسالةٍ سياسيةٍ أو اجتماعيةٍ مستندًا إلى التفاعلات البشرية.

**5.4.فن البرمجيات (Software art)** :يركز هذا الفن بشكلٍ دقيقٍ على الهندسة الحاسوبية كأنظمة الاتصالات والمرئيات التي تنتج من مجموعة الخوارزميات والشفرات.

**6.4.مقاطع الفيديو والصور والرسوم المتحرك (Video animation and the moving image)** : تشكل هذه التقنية أكثر سابقاتها قربًا منا، وتسمح بالتسجيل الكامل للحدث من حيث الزمان والمكان مع التعامل في نفس الوقت مع المونتاج، تنقسم هذه التقنية إلى نوعين رئيسيين هما العمل الحي والرسوم المتحركة والعوالم ثلاثية الأبعاد، "ومن

1 Digital Photography، من موقع www.techopedia.com : ، اطّلع عليه بتاريخ20-06-2020.

2 What is digital sculpture?، من موقع www.themightygorgonion.com :. اطّلع عليه بتاريخ 22-1-2019

أهم ما يميز فن الفيديو هو إمكانية التحكم فالعرض البصري والسمعي في آن واحد من خلال عمل ديناميكي متحرك"[1].

**7.4.الإنشاءات الرقمية (Digital installations)** التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمنحوتات بطبيعتها الثلاثية الأبعاد إلا أنها تقدم تصنيفًا جديدًا من حيث علاقتها بالمشهد، حيث يمكن أن تقدم هذه الأعمال الفنية التفاعلية.

❖ **المحور الأول:** ايجابيات و سلبيات التكنولوجيا على الفن المعاصر

**مقدمة**

يعيش الإنسان عصر الشبكة العنكبوتية والانترنيت والتواصل الاجتماعي المرئي والمقروء والمسموع، حيث نجد أن هذا العالم المثير يفتح العيون على أشياء جديدة لم يألفها الفنان سابقا وأصبحت التكنولوجيا اليوم متاحة للجميع وهي تعطي للفنان وغيره ما يريد من انجاز أعمال فنية وتصاميم وزخارف بأسرع وقت وارخص الأثمان واقل جهد وعلى جميع المستويات من تقنيات وإبداء المهارات، كما توفر له معانات تأجير فضاءات العرض ودفع الأموال الطائلة لها بالإضافة إلى وشراء المواد الضرورية اللازمة.

و رغم هذا"التطور الهائل والفائدة الكبيرة في صناعة الأعمال الفنية وما تحمله من مضامين ثقافية واجتماعية فان البعض من الفنانين والنقاد لهم وجهة نظر أخرى حيث إنهم قلقون من هذه الوسائل التي تنجز بواسطة أدوات الكومبيوتر، في الحين نجد آخرين يؤيدون التقنية التكنولوجية الفنية الجديدة باعتبارها أنها أثرت على العمل الفني"[2] وهكذا فان التكنولوجيا قد أثرت على الفن بشكل ايجابي وسلبي وتتلخص بالنقاط التالية:

**1.ايجابيات التكنولوجيا على الفن المعاصر:**

يري أصحاب هذا الاتجاه أن "التكنولوجيا قد أنتجت قيما جمالية و تقنيات جديدة"[3] ساهمت في تطور الفن المعاصر فهم يرون أن الفن والتكنولوجيا اتحاد قد يبدو غريبا ولكنه أصبح واقعا في يومنا الحالي هذا الفن يبرز العديد من الأفكار المختلفة التي تجمع بينه وبين والعلوم الحديثة الواسعة الانتشار في عصرنا الحديث. هذا النوع من الفن يشمل كل الممارسات التي تستخدم الإلكترونيات كعنصر في العمل الفني، ومثال على ذلك هو استعمال جهاز الحاسوب الآلي على نطاق واسع في الأعمال الفنية بمختلف أنواعها من اجل إعطاء منتوج فني أنيق و متكامل و في نظرهم تتجلى ايجابيات التكنولوجية على الفن المعاصر فيما يلي:

**1.1الانترنت و تطور الفن المعاصر:**

لقد أصبحت الإنترنت نقطة هامة جدا في عالم الفن الحديث، كما هو حال بالنسبة لأنواع أخرى من التكنولوجيا التي لعبت دوراً مهماً في الفن المعاصر كفن الفيديو، وألعاب الكمبيوتر، والهواتف وغيرها من الأنظمة التكنولوجية المنتشرة في العالم، وهذا بالطبع خطوة جديدة في عالم الفن وتاريخه.

**2.1.التكنولوجيا الحديثة تربط ماضي الفن بحاضره:**

أهمية هذا الفن تكمن في نقله لصورة الإنسان المعاصر بأوجهه المختلفة على أفضل شكل، فالواقع الافتراضي حاليا أصبح القضية المحورية لمشاريع عديدة، حيث تتم مناقشة فكرة وموضوع تفاعل الإنسان مع الحياة الواقعية المعاصرة، التي تطرحها علينا شبكات الإنترنيت وغيرها من التكنولوجيا المتطورة ومدى تفاعل الإنسان مع ما تقدمه هذه الوسائل، كما أدت حركة التطور الفني المتواصل إلى إنشاء أشكال جديدة للتعبير عن علاقة الإنسان بالتطور العلمي، وما رافق هذا التطور من متطلبات الحياة العصرية القائمة على الاقتصاد الاستهلاكي.

---

1 محمود شاهين " ***فن الفيديو وسائطيات بصرية تغزو عالم الفنون***" مجلة البيان الالكترونية ، 2012/09/30.

2 كاظم شمهود" ***التكنولوجيا تهمش الفن التشكيلي***"، صحيفة المثقف، ع 101، استراليا، (2016).

3 علاء الخطيب"***جدلية الفن و التكنولوجيا***"، جريدة الديار اللبنانية، بريطانيا، (2011).

**3.1.التكنولوجيا تنظم العمل الفني وتساهم في جودته:**

يرى بعض الباحثين أن التكنولوجيا الحديثة أدخلت على الفن مزايا جديدة ساعدت في بناء النص الذي يعتبر العامود الفقري لأي عمل فني، إذ أنها تساهم في دمج مشاهد الخيال العلمي والمشاهد صعبة التنفيذ مع المشاهد ألا واقعية والكلاسيكية القديمة ما يسمح للكاتب والمنتج بإطفاء وإيجاد الكثير من التجديد والابتعاد عن تكرار والروتين وفي الجانب الآخر يساعد المشاهد على تطوير خياله واندماجه في عالم جديدة .

**2.سلبيات التكنولوجيا على الفن المعاصر:**

يرى دعاة هذا الاتجاه أن قيم وجماليات الفن قد تهاوت أمام التكنولوجيا معللين ذلك من خلال تأثير التكنولوجيا السلبي على الفن و تبريرهم ينحصر في النقاط التالية:

**1.2.الفن الرقمي ليس فنًا حقيقيًا:**

إن استخدام التكنولوجيا في اغلب الأحيان الهدف منه إخفاء النقص والضعف في قدرات ومهارات هؤلاء الرسامين الجدد، الذين تحولوا في وقت قصير إلى فنانين عظام ومحاولة منهم للبحث عن الشهرة السريعة التي لا تتطلب الدراسة أو البحوث والجهود الطويلة والمعانات التي تستغرق عدة سنوات لذا يرى المتحفظون على هذا النوع من الفن أنه نوع من " الغش".

**2.2.الحاسوب ليس بديلًا عن فرشاة الرسم:**

العمل الفني هو عصارة عواطف الفنان وإبداعاته فلا يمكن أن تحل هذه الآلات التكنولوجية محلها، فالعمل الفني معبرا عن لمسات أيدي الفنان وفرشاته وروحه التي تتسرب إلى اللوحة من خلال قلمه أو ضربات فرشاته التي ترسم له خصوصيته فالفن ليس صنعة فقط وإنما تعبير عن انفعالات .

**3.2.المعدات لا تصنع الفنان:**

التعامل مع التكنولوجيا عبر وسائلها الجامدة ينتج في النهاية عملا وظيفيا نفعي خالي من العواطف، وبالتالي يقضي على مفهوم الفن الذي اعتدنا أن نراه ونسمعه من خلال تاريخه الطويل إلى ظهور المدارس الحديثة في القرن العشرين، ويضاف إلى ذلك افتقار هذه الأعمال إلى الفلسفة الفنية والجمالية الفكرية وسيكتشف الفنان بعد فترة سطحية هذه الأعمال واضطرابها من خلال افتقارها للموهبة والخيال الواسع والحس الفني والذي يعد شيئًا أساسيًا فبدونها لا يمكن للعمل الفني أن يكتمل.

**4.2.التكنولوجيا قضت على ماضي الفن العريق و ذكرياته:**

إن القيم التي تضيفها التكنولوجيا إلى العمل الفني هي قيم جاهزة مخزونة في الحاسوب ما على الإنسان إلا أن يحرك –الفأرة- و يحصل على ما يريد من إبداعات و تقنيات، و في حقيقتها هي تهميش للفنان الأصيل الذي درس في الأكاديميات والمعاهد الفنية وبذل الجهود والبحوث الطويلة وأقام المعارض الفنية خلال سنوات طويلة وعانا من مشقة البحث في مجال الفنون، وهكذا فان التقنية استطاعت أن تقتل الفن التقليدي الأصيل و أن تمحي ذكرياته العريقة عبر العصور الغابرة من أيام ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو وفينسنت فان جوخ إلى بابلو بيكاسو وغيرهم والذين افنوا حياتهم في خدمة الفن و الأصالة.

**5.2.التكنولوجية وتداعيات القرصنة والتجسس على الفنون:**

أن مفهوم القرصنة امتد إلى مجالات متعددة، بما في ذلك مجال الفن، والذي يملؤه الابتكار، فالبرمجة الشعرية أو المسرحية أو الموسيقى واللوحات الملونة، كلها تندرج ضمن هذا النوع من الخلق، وإمكانية إدخال أشياء وعوالم جديدة في الفن، كالعلوم، والفلسفة أو حتى الثقافة العامة، فهي تشبه إنتاج المعرفة، حين نقوم بجمع البيانات، بحيث يمكننا استخدامها كمعلومات، في خلق احتمالات جديدة تمكننا من إنتاج معلومات جديدة، فالكثير من فناني الوسائط الجديدة اعتبروا أنفسهم قراصنة في استخدام مفهوم القرصنة، الذي ينص على تحويل كل قديم إلى

جديد، والذي شمل بعضاً من الأعمال التي بنيت على بحوث سابقة أو مشاريع فنية ، كالتي أدرجت القرص المرن في عناصر الفن.

ثقافة الملكية الفكرية ليست جديدة، ولكن الاهتمام بها تزايد في الآونة الأخيرة بعد تزايد عمليات السطو على حقوق الآخرين المادية والفكرية وعلى الأخص بعد انتشار وسائل التقنية الحديثة واتساع أعمال القرصنة الالكترونية، بحيث كشفت إحصائية صادرة من منظمة كشف السوق السوداء (Havocscope)* أن (قرصنة الموسيقى والأغاني في الشرق الأوسط بلغت 95 بالمئة من إجمالي ما ينشر) وهذا ما قلل من جودة الأعمال المقدمة وتنافسها ، وعدم وجود معامل احترافية لتسجيل الأغاني ونشرها "وفي إحصائية أخرى كلفت قرصنة الموسيقى الولايات المتحدة قرابة 12.5 مليار دولار وهو مبلغ كبير جدا إذا علمنا أن 698 مليون أغنية اشتريت بشكل شرعي و31.3 مليون أغنية فقط اقتنيت بشكل غير شرعي ، فما بالك بالوطن العربي الذي شكل 95% من الأعمال مقرصنة"[1].

**النتائج و التوصيات**

من خلال ما تقدم يرى الباحث أن هناك ضرورة ماسة للتثقيف الفن على المستوى الاجتماعي و التربوي، كما أن ثقافة الفن تنبع من الذات الإنسانية المتأثرة و المنفعلة بما يحيط بها اجتماعيا وتربويا وذلك م خلال:

- التأكيد على أهمية الفن بمختلف أنواعه في تشكيل الاتجاهات الاجتماعية و الارتقاء بالدور الفني العام.
- توجيه الفن المعاصر إلى خدمة المجلات الاجتماعية و التربوية و الإنسانية والمساهمة في كل ما هو ايجابي و الابتعاد عن كل ما هو سلبي.
- تساهم العلوم الحديثة و التقنية المعاصرة في تعميم و تفعيل الدور الاجتماعي و التربوي للفن.
- التأكيد على أهمية البحث في المواضيع الفنية و والثقافة الفنية بشكل عام.
- الفن خالد خلود الحضارة وقائم ما قامت الحضارة ومع ذلك فهو بحاجة إلى حماية ورعاية وكأي تعبير إنساني فكري يحتاج إلى بيئة و مناخ ينطلق إلى العالم الخارجي ليتجسد في صورة مدركات بصرية إبداعية لتنموا و تتطور وتحتاج إلى تقدير ومشاركة جمهور متلقي ومتذوق واعي.
- وبناء على ما سبق فالفنان إنسان متميز من حيث حساسيته لشؤون البيئة و الجمالية و الاجتماعية و السياسية والثقافية و الفكرية وكالصاحب رسالة ولغة تفهمها كل الشعوب ولا تحتاج إلى ترجمة عليه أن يبلغ رسالته ويكون فعالا و مشاركا في مجتمعة ووطنه رائدا في حمل هموم و مشاكل جمهوره وتاريخه وثقافته.
- ولكون هذا الفنان مبدع و ة مبتكر و منتج ماديا وثقافيا و فهو مطور للتراث مضيفا ثروات أمته كنوز أخرى جديدة يساهم بها في إثراء ثقافة وطنه ورعايتها وصيانتها و حمايتها.

**الخاتمة**

الفن المعاصر و كغيره من الفنون الأخرى هو تعبير و ورسالة ثقافية وتربوية واجتماعية لغة حضارة واهم صورها فبواسطته نفهم المجتمعات و ندرس تطورها فهو إنتاج حضاري وتعبير ثقافي له شروط وقوانين تميزه عن غيره من إنتاج أو تعبير عادي، فالفن هو تعبير غير عادي أو إنتاج ملفات للنظر ومثير للأحاسيس، إن الفن يجب أن يعكس ذوقا و علما ورسالة ليكون فن هادف و فعال إلى جميع الأحاسيس و العواطف و العقول و الإدراكات البشرية على مدى العصور و على مختلف الثقافات.

---

*موقع هوفاسكوب جلوبال بلاك ماركت أنفورميشن (Havocscope Black Market Information) هو موقع متخصص في بحوث و الدراسات حول الأسواق السوداء حول العالم.

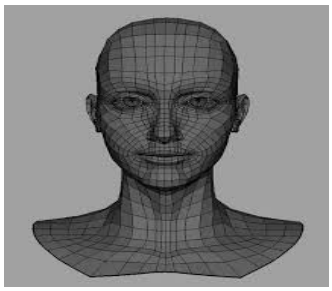
1 علي البيماني" ***قرصنة الفن***"، 2012/12/21، مجلة الفلق، الموقع الالكتروني: https://www.alfalq.com

وقد ساهمت التكنولوجيا الحديثة في ازدهار الفن و تطوره و إخراجه من الحلقة التقليدية الكلاسيكية الضيقة ليصبح فن اكتر تفتحا على العالم، كما مكنت التكنولوجية من إدخال التقنيات الحديثة على الفن لتسهل للفنان في عملية الإبداع و الابتكار و خلق إنتاج فني راقي و ثري.

وأخيرا علينا أن تؤكد أن الفن الذي يتسم بأنه أخلاقي هو الفن الذي يحض على القيم الايجابية في المجتمع ويعمل على إشاعة الألفة والمحبة بين مكوناته عاملا للارتقاء بفكر وذوق الإنسان و تحرير النفوس و تعديل السلوكيات و تحرير الإنسان بعيدا عن التعصب و التفرقة وهذا من اجل بناء ثقافة مجتمع حضاري و مزدهر.

الرسم الرقمي

التصوير الرقمي



النحت الرقمي

فن الرسوم المتحركة

الإنشاءات الرقمية

الفن الشبكي

## ❖ قائمة المراجع

### ▪ بالعربية


1. عبد الحليم مزوز" ***اتجاهات المتعلمين في مرحلة التعليم المتوسط نحو ممارسة مادة التربية الفنية التشكيلية و علاقتها بدافعية الانجاز***"،(2012).
2. بن عيسى التيجني" ***تاريخ الفن الحديث و المعاصر***"، الطبعة المعرفية الخاصة، تلمسان، (2004).
3. حسن بوسماحة " ***تاريخ الفن***"، الطبعة الأولى.
4. محمود امهز" ***التيارات الفنية المعاصرة***"، المطبوعات للنشر و التوزيع، بيروت، (1996).
5. احمد أبو اليزيد الرسول" ***التنمية المتواصلة: الأبعاد و المناهج"*** ، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، (2007).
6. مزهر شعبان العاني" ***نظم المعلومات الإدارية: منظور تكنولوجي***"، دار وائل للنشر و التوزيع، ط 1، عمان، (2009).
7. علاء الخطيب" ***جدلية الفن و التكنولوجيا*** "، جريدة الديار اللبنانية، بريطانيا، (2011).
8. محمود شاهين " ***فن الفيديو وسائطيات بصرية تغزو عالم الفنون***" مجلة البيان الالكترونية ، 2012/09/30.
9. محمود امهز" ***الفن التشكيلي المعاصر، التصوير 1870-1970"*** ، دار النشر المثلث، بيروت، لبنان، (1981)،
10. علي البيماني" ***قرصنة الفن***"، 2012/12/21، مجلة الفلق، الموقع الالكتروني: https://www.alfalq.com
11. كاظم شمهود" ***التكنولوجيا تهمش الفن التشكيلي***"، صحيفة المثقف، ع 101، استراليا، (2016).


### ▪ بالانجليزية


12. Janson، H. W. "***History of Art***"، Harry Abrams، Inc. New York، (1974).
13. Digital Photography، من موقع: www.techopedia.com.
14. What is digital sculpture?، من موقع: www.themightygorgonion.com

# فن الرواية وسؤال الحوار والتسامح.

**مرين أحمد طالب دكتورالي – السنة الثانية –علوم اجتماعية – فلسفة- جامعة مصطفى اسطمبولي – معسكر – الجزائر**

**الأستاذ المشرف: الاستاذ الدكتور خليفي بشير – قسم الفلسفة جامعة معسكر-**

**الملخص:**

إن دراسة موضوع الفن ودوره في نقل القيم الكونية من حوار وتسامح بين شعوب المعمورة، يأخذنا للبحث في موضوع أهم لتحقيق هذه الغاية وهو اللغة، كونها الأداة الأساسية لنقل أي رسالة تسامح والوسيلة التي لا بديل منها من أجل إدارة أي حوار، كما أن اللغوي الذي يفقه تحليل الخطاب المتكون أساسا من ألفاظ وعبارات ويكتسب الآليات لمعرفة ما يرمي إليه هذا الخطاب من معان وتأويلات أجدر من غيره بحمل هذه الرسالة النبيلة، من هذا المنطلق ارتأينا أن يكون موضوع ورقتنا البحثية هذه إطلالة على رسالة الحوار والتسامح من زاوية اللغة، كما اخترنا اللغة الروائية كنموذج لما يتصف به فن الرواية من نسبة مقروئية عالية وقابلية للتحول لعمل سينمائي، جعلها تتصف بالعالمية وتعبر حدود الزمان والمكان، كما رأينا أن لا نبتعد في عملنا هذا عن معالجة الإشكالية التالية: ما هو الدور الذي ظل يلعبه فن الرواية عبر مختلف الأزمنة في نشر قيم الحوار والتسامح؟ وما طبيعة اللغة التي استخدمها الأدباء والمفكرين لتوصيل رسائلهم؟

**الكلمات المفتاحية:** الفن، اللغة، الرواية، الرسالة، الحوار، التسامح، القيم.

**The title of the intervention:** the art of the novel and the question of dialogue and tolerance.

**Summary of the intervention:** The study of the subject of art and its role in transmitting the universal values of dialogue and tolerance between the peoples of the globe, takes us to search on an important subject to achieve this goal, which is language, being the primary tool for transmitting any message of tolerance and the means that is not an alternative to managing any dialogue, just as The linguistic understanding of the analysis of the discourse, which consists mainly of words and phrases and acquires mechanisms to know the meaning of this speech of meanings and interpretations better than others by carrying this noble message. From this standpoint, we thought that the subject of our research paper should be a view of the message of dialogue and tolerance from the angle of language, as we have chosen The fictional language as growth Adhering to the novel's characteristic characteristic of high readability and convertibility for cinematic work, making it characterized by universality and crossing the boundaries of time and space, as we have seen that we do not shy away from dealing with the following problem: What is the role that the art of the novel has played through different times in spreading the values of Dialogue and tolerance? Did the fictional language succeed in this mission?

**Key words:** art, language, novel, message, dialogue, tolerance, values .

**مقدمة**: إن الفنون بمختلف أنماطها من رسم وموسيقى ومسرح وعمارة ورواية وغيرها .... تجلب اهتمام الإنسان بمختلف مشاربه وتوجهاته، منذ البدايات الأولى لظهورها، ذلك لما لها من مميزات وصفات جعلتها ترافق البشرية من جوانب عديدة، بدءا من كونها من أهم وسائل تعبير الإنسان عن مكنوناته وخفايا نفسه وصولا إلى الترفيه والمتعة.

رغم أن الكثيرين يحصرون كلمة فن في نمط معين كالسينما أو الرسم أو الغناء إلا أن التعمق في المصطلح يثبت أن الكلمة أكثر شمولا من ذلك، فمختلف النشاطات البشرية بما في ذلك الكتابة والقراءة والكلام والطبخ واللباس أصبحت تصنف في العصر الحديث أنها فنون، حتى صار يقال لمن يتقن مهنة مهما كان نوعها فنان.

كما صار في علوم التربية الحديثة الاهتمام بالتربية الفنية للأجيال الصاعدة وتلاميذ المدارس، حيث أثبتت عديد الدراسات أن التكوين الجيد في هذا المجال يزيد من الوعي الاجتماعي ويسهل استيعاب الفرد لما حوله من صور واقعية ويحاول نقدها وتحسينها، فهو نشاط انساني يهذب الفكر والحس على حد سواء، حتى أن هناك من صنفه شكل من أشكال الوجود الاجتماعي لارتباطه بمعظم مظاهر الحياة، كونه بدأ منذ ظهور الإنسان ولازال هو من يحمل صورة العالم، ويساهم في كل تفاعلاته، وينشط صيرورته.

من هذا المنطلق اخترنا في ورقتنا البحثية هذه معالجة أحد أهم الفنون الأدبية وأقدمها، وهي الرواية، وذلك لما لعبته من أدوار في حمل هواجس المفكرين، إلى القراء ثم التطرق إلى دورها في نشر القيم الكونية كحوار الحضارات والتسامح، وسعيها في مواطن عديدة لترسيخ فكر التعايش في ظل الاختلاف وتقبل الأخر.

ثم تناول موضوع اللغة الروائية، ومعالجة ما لعبته من أدوار في هذا الشأن خصوصا مع انتباه الفلسفات الحديثة والمعاصرة لأهية اللغة واتخاذها موضوعها الرئيس.

كما وضعنا فرضية مبررة تمثلت في أن الرواية كونها نابعة من الإنسان وحاملة للغة، وهما أهم عنصرين في نشر قيم الحوار والتسامح، ظلت ولا تزال وسيلة متفردة لأداء هذه المهمة.

ورغم أن الموضوع يحمل إشكاليات عديدة فقد حاولنا في هذه الورقة تذليل الإشكالية التي ارتأينا أنها الأهم والمتمثلة في: ما مدى مساهمة فن الرواية - من خلال اللغة - في نشر فلسفة الحوار والتسامح وتقبل الأخر عبر مختلف المحطات الزمنية والفكرية؟ وهل هناك لغة روائية فنية أنسب لنقل هذه الرسالة؟

**اللغة والفنون السردية أي علاقة؟:** تتجلى علاقة الفنون السردية باللغة من خلال تقنيات فنية يستخدمها السارد في عمله بطرق مختلفة، حيث تتأرجح اللغة داخل هذه الأعمال بين لغة راقية فصحى يتخللها التعقيد وتضج بالاستعارات والصور الفنية الراقية، وفي المقابل لغة بسيطة تميل إلى العامية يعكس السارد عبرها واقع المجتمعات وفئات معينة من المجتمع.

كما أن هناك بعدا إيديولوجيا للغة يتجلى من عبرها، بالتركيز على ألفاظ ومسميات معينة يمرر عبرها الأديب توجهاته من خلال توجهات شخوصه، حتى وإن حرص بعضهم على محاولة التمسك بالموضوعية، إلى أنه سرعان ما تطفو من حين لأخر خلفياته الدينية والعرقية وتوجهاته السلوكية.

كما يعبر الحوار الركن الركين للأعمال السردية خصوصا فن الرواية بوصفه أهم الأنماط الأدبية السردية التي تعتمد الحوار لتحقيق الفعل الأدبي، وتمرير مشروع المنتج خصوصا ما يتعلق بالقيم الكونية من نشر للحوار والتسامح والمحبة والخير، وإنكار عكسها كالعنف ورفض الأخر، كل هذا لا يمكن تسويقه خارج اللغة.

(( تسهم الأفعال بزمنها الماضي و الحاضر في تنمية الحركة السردية في النص، بشكل ملفت للانتباه، مع تفاوتها من مقطع لآخر، ....)) 1

ثم إن اللغة وتطورها ومختلف مباحثها، ظلت مرافقة للرواية، تحسنها وتنقدها خصوصا علم اللسانيات، وعلم تفسير وتأويل النصوص ومختلف التيارات اللغوية سةاء منها الكلاسيكية أو المعاصرة، التي درست وحللت النص وذلك باعتبار الرواية بالدرجة الأولى نصا،(( تعد أهمية اللسانيات بالنسبة للقراءة النقدية للرواية مزدوجة. فهي تندرج بداية ،باعتبارها منهجا لبحث النصوص، في التقليد الممتحن لفقه اللغة الكلاسيكي الذي سيبقى فكره و

رسانته و نتائجه دائما نموذجا للباحثين. ثم، مع تجديد ( SAUSSURE) و بنيوية أعوام الستينيات، و تدويل السميائية أخيرا، أتاحة للدراسات الأدبية الاقتراب من العلوم التي يقال عنها دقيقة )) 2

وبالتالي فاللغة والفنون السردية الروائية حقلان متفاعلان ومتقاكعان لايمكن لأحدهما أن يتطور وينشط بمنأى عن الأخر.

**<u>فن الرواية مدرسة للحوار:</u>** إ ذا كانت اللغة هي الوسيلة الرئيسية لإدارة أي حوار مهما كان نوعه حيث لا يوجد حوار بلا لغة، فإن الرواية هي أحد أهم صور اللغة، كما تحمل في ثناياها لغات عديدة و أفكار مختلفة ما يجعلها قناة مثلى بين المنتج و المتلقي لحمل حوار المنتج و المتلقي، حيث تترجم الرواية العالمية إلى عدة لغات و يقرؤها الملايين ما أهل هذا الفن إلى صفة الأدب العالمي ، ويصبح لغة توحد القراء عبر المعمورة (( في وقت غير بعيد حاول بعض اللسانيين انشاء لغة عالمية مشتركة سموها " الأسبرانتو" L ESPERANTO ، فحددوا كلماتها فبنو صرفها و نحوها، ولكن مشروعهم لم ينجح و ذلك ان اللغة لا تستطيع أن تنشأ في مخبر حتى جاء الاسبرنتو الطبيعي و هو اللغة لانجليزية حاملا معه هيمنة سياسية و اقتصادية و علمية )) 3 .

كما عالج فن الرواية القضايا الكبرى للإنسانية منذ بداياته الأولى، كالوجود و الحرية و المسؤولية و المصير و المرأة و الحرب و السلام، حيث رافق هذا الفن المجتمعات سواء في الازدهار أو المعاناة و المآسي، (( إن لحظة الحرب في المنظور الفكري لتولستوي مختبر فريد لنفسية الأفراد والشعوب لذا رواية" الحرب و السلام" ليست مجرد نص يسرد لحظة تاريخية بل موسوعة مسهبة موغلة في استنطاق الوعي و التاريخ،)) 4

إن الحوار كونه أهم عناصر الرواية يجعل من المتلقي يكتسب ثقافة تجعل منه يقبل الآخر و يتميز بمرونة في التعامل مع مختلف الشخوص فغوصه داخل أحداث الرواية و تفاعلات الشخوص تكسبه تجربة نظرية في التعامل مع مختلف العقول و السلوكات، هذه التجربة لا تقل أهمية عن التجربة الواقعية في التعامل مع أفراد المجتمع، و بالتالي فالروايات خصوصا تلك التي تحمل قيما كونية كالحوار و التسامح لا محالة تترك أثرا إيجابيا لدى المتلقي، و تجعل منه أكثر اطلاعا على نمط عيش الآخرين و ثقافات المجتمعات الاخرى، فيخرج من القوقعة الضيقة التي يعيش فيها في حارته إلى الأفق الفسيح من العوالم المختلفة سواء في الدين أو التقاليد أو المعتقدات .

من كل هذا نخلص أن فن الرواية بوصفه فنا يعبر عن مكنونات و أفكار المنتج و يصل إلى أعداد كثيرة من الجماهير بمختلف مشاربهم فإنه - إذا أحسن استغلاله – سيظل من بين أهم الفنون التي تخدم نشر ثقلفة المجتمعات و تعرف بنمط عيشهم للشعوب الأخرى و بالتالي تعبد الطريق أمام مشاريع المصلحين و المفكرين من دعاة الحوار و التسامح و درئ الاختلاف بين الفرقاء، لأن هذه المشاريع أصبحت خصوصا في العصر الحديث و المعاصر أكثر من ضرورة لأن العالم أصبح قرية صغيرة لا مفر لنا من قبول بعضنا من أجل الاستمرار.

**<u>اللغة الروائية والتعايش في ظل الاختلاف:</u>** إن اللغة الروائية لما تحويه من مستويات متعددة يوشفها الروائي حسب الأحداث والشخوص تجعل منها متنوعة وثرية وتناسب كل الفئات، **((**العامية في الحوار, والفصحى في السرد والوصف ,وذلك من أجل الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات....أو ضرورة إيجاد لغة وسطى بين الفصحى العالية واللهجة العامية, وذلك لصعوبة االتزام باللغة العالية وأساليب الكتابة فيها؛لأنها تمس بالمستوى الثقافي والفكري و الاجتماعي للشخصيات .ولعلنا نذهب مع من يرى ضرورة مراعاة الكاتب في رواياته جميع مستويات شخصياته الروائية ( الثقافية والاجتماعية والفكرية**))5**

إن تعدد الأفكار داخل الرواية بتعدد منتجيها وشخوصها، جعلها مؤهلة لتجمع في ثناياها مفارقات كثيرة سواء من حيث الفكر أو الدين أو التوجهات الإيديولوجية، وزادت أيضا هذه الفسيفساء من صنعتها وجماليتها، وأعطتها التشويق المطلوب من طرف المتلقي والذي يجعلها مرغوبة.

كما أن فن الرواية دون غيره من الفنون الأدبية يتيح لمنتج النص التنقل بحرية أكبر من مستوى لغوي لأخر بل ويبيح له التكلم دون قيود أكاديمية وقوالب فنية من وجهة الأديب، وتعفيه من إلزامات المنطق من وجهة الفيلسوف.

كما يتنقل من حدث لأخر عن طريق التكثيف وقد يتوقف عن طريق اللغة الواصفة، كل هذا من شأنه تخطى حدود التمييز، والارتقاء عن كل ما يعيب هذا الفن من تفريق أو تهويل للقيم الإنسانية.

كما نجد أن معظم الروائيين الكبار، خدموا القضايا التحررية للشعوب، ودافعو عن الأقليات وعن المرأة، كجون بول سارتل وغيره، ثم إن الروايات التي تصف المعانات والتراجيديا الإنسانية، استقت شعبيتها وقبولها الكبير لدى جمهور القراء من خلال استعطاف وتضامن قلوب المتلقين مع الشخوص المضطهدة داخل أحداث الرواية.

كما أن اللغة الروائية في حد ذاتها تمثل تواصلا أبيضا بين المبدع والمتلقي، لايشوبه أي شحناء أو رفض كون المنتج غائبا ومجهول الشخصية في أغلب الأحيان لدى المتلقي، عكس أنواع التواصلات الأخرى حيث حضور المنتج كإلقاء الخطب أو الحديث المباشر الذي كثيرا ما يخلق رفضا أو عداءا بين المتواصلين، هذا الحضور والغياب الذي تكلم عنه جاك دريدا في فلسفته التفكيكية، واعتبر غياب المنتج أثناء قراءة النص تخليص للقارئ من قيود كثيرة، سواء تعلقت هذه القيود بالنص أو بمنتجه، وفتحت له أفقا أوسع للتفسير والتأويل.

كما أن فن الرواية يتميز عن غيره من الأجناس الادبية، بوصفه نمطا أدبيا يقبل داخله تنوعا فريدا من أنماط فكرية و أجناس أدبية أخرى كالشعر و الأمثال و الحكم و الخرافات ...

**<u>الرواية الفلسفية من الفنية اللغوية إلى الحوارية الاجتماعية</u>:** إن الرواية الفلسفية حقل معرفي خصب للبحث حيث يحمل في طياته الكثير من الأبعاد الفكرية والإنسانية واللغوية، فداخل الرواية نجد اللغة بكل مستوياتها وأنواعها من لغة الراوي إلى حوار الشخوص، مرورا إلى السرد والوصف، فاللغوي يجد ضالته داخل الرواية سواء أراد أن يتناولها من الجانب الاجتماعي أو النفسي أو الفكري أو الجمالي، كما تتوفر الرواية بلغات عديدة، وحتى باختلاف شدتها من الغضب إلى العنف إلى الهدوء والفرح، حسب تفاعلات الشخوص وحالاتهم النفسية ومشاعرهم، كل هذا التنوع والتناغم بين مختلف الأنماط اللغوية هو ما يؤهل فن الرواية أكثر من غيرها، لتشويق القارئ وصناعة المشهد والتحليق بالخيال وعبور الزمان والمكان، وهو ما يعطيها مقروئيتها العالية وقابلية تحولها لعمل مرئي.

إن علاقة اللغة بالمجتمع ليست علاقة تفاعلية بين طرفين فحسب بل ترقى إلى كونها مسألة وجود وكينونة فلا وجود لعلاقات اجتماعية بدون لغة ولا يمكن لأي لغة أن تتفعل وتنزل للواقع والتطبيق دون ممارستها بين أفراد المجتمعات.

(( ... فالأديب المبدع لا يكتب نصه و هو خالي من أي توجه إيديولوجي فهو ليس بريء تمام البراءة لأن توجهه يشكل جزءا من شخصيته و ثقافته و فكره و أدواته اللغوية، و مضمون النص مستمد من بيئة الروائي و محيطه ..)) 6، كل هذا جعل الباحثين في هذا المجال يجعلون من هذا الحقل المعرفي محورا رئيسا لاهتماماتهم، بل وظهرت في العصر الحديث والمعاصر علوما مستقلة تدرس علاقة المجتمع باللغة مثل علم الاجتماع اللغوي، وعلوم تدرس علاقة اللغة بالمجتمع من الزاوية المقابلة علم اللغويات الاجتماعي.

**<u>الخاتمة</u>**: إذا كان ما يقول الإنسان وما يكتبه فن، باعتبار الكلام فن والكتابة فن، كما أن كلامه هذا وكتابته هما رواية يرويها لغيره عبر التلقي عن طريق السماع أو القراءة، من هذا المنطلق يمكننا أن نخلص أن فن الرواية وجد مع وجود الإنسان، وتطور مع تطور الكتابة والقراءة وبدأ بعناصر بسيطة بين منتج ومتلقي ليصل إلى مفهومه الحديث باحتوائه على زمان ومكان وشخوص وحوار وغيرها، كما أنه لعب أدوارا كبرى في مرافقة البشرية من العصور الأولى وتناول الوجود مع الملاحم الأولى للفكر البشري، وصولا للروايات المعاصرة والأعمال السينيمائية الشهيرة،

فالروايات الأولى تناولت الوجود و الميتافيزيقا كالإليادة والأوديسا مرورا بروايات الترفيه و القصص القصيرة إلى روايات التراجيديا و المعانات ثم روايات الملاحم و التحرر وصولا إلى الروايات التعليمية والفلسفية التي تحمل الأبعاد الفكرية للبشر، كل هذه المحطات تبين مدى التصاق فن الرواية بالإنسان و مرافقته في فرحه و حزنه في ترفه و مأساته و عبر كل هذه الأنماط ظلت اللغة الروائية تتغير و تتنوع لتناسب ما يعيشه الإنسان و تحاول حل مشكلاته أحيانا أو الاكتفاء أحيانا أخرى بوصف هذه المشكلات للتخفيف عنه.

رغم أن البعض يرى أن فن الرواية هو من الكماليات التي يمكن الاستغناء عنها، إلا أن المتمعن في دروب هذا النمط سوف يدرك لا محالة بأنه فعل ما لم تفعله الفنون الأخرى فقد خدم كلا من اللغة و الإنسان و الفلسفة و الأدب و جعل من الحوار بين مختلف الثقافات ممكن التحقق، بتحليقه بالخيال البشري إلى أبعد الأفق وبعبوره لحواجز الزمان و المكان، فقد ترجمت الروايات إلى لغات كثيرة و لاقت قبولا كبيرا لم تعرفه الأنماط الأخرى، يتضح هذا جليا في وصف الرواية من طرف المفكرين بالأدب العالمي و ظهور مصطلح الرواية الكونية كما يظهر أيضا في الروايات التي ترجمت إلى أعمال سينمائية و لاقت رواجا كبيرا، ومداخيل بملايين الدولارات، ونسبة مقروئية ومشاهدة فاقت التوقعات، خصوصا في عصرنا الحالي، فقد لجأ إليها المفكرون والفلاسفة لتوصيل مشاريعهم والنزول بها للعامة، كما لجأ إليها الجمهور للترفيه والهروب من الواقع المقلق، فهي فن من أجل الفن كما هي فن من أجل الحياة.

**الهوامش:**

1. وداد بن عافية، أسرار النص، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الهدى، الجزائر، 2017، ط1، ص 123.
2. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي و تقنياته، ت ر: سمية الجراح، مراجعة: المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ط1، ص 98 .
3. مصطفى حركات، العربية بين البعد اللغوي و الاجتماعي، دار الأفاق 2017 . ص 202.
4. طيب بوعزة، في ماهية الرواية، دار الانتشار العربي، بيروت لبنانن 2013، ط1، ص 194 .
5. راما عبد الجليل راضي، مفارقة البناء اللغوي في الرواية العراقية المعاصرة، مجلة القادسية في الأداب والعلوم التربوية . العدد (2) سنة 2019 م، ص 02.
6. إبراهيم عباس،الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار كوكب للعلوم، الجزائر ، 2014، ط1 ،ص 57 .

**المصادر و المراجع :**


- إبراهيم عباس،الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار كوكب للعلوم، الجزائر ، 2014، ط1 ،ص 57 .
- برنار فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي و تقنياته، ت ر: سمية الجراح، مراجعة: المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ط1، ص 98 .
- راما عبد الجليل راضي، مفارقة البناء اللغوي في الرواية العراقية المعاصرة، مجلة القادسية في الأداب والعلوم التربوية . العدد (2) سنة 2019 م، ص 02.
- طيب بوعزة، في ماهية الرواية، دار الانتشار العربي، بيروت لبنانن 2013، ط1، ص 194.
- مصطفى حركات، العربية بين البعد اللغوي و الاجتماعي، دار الأفاق 2017 . ص 202.
- وداد بن عافية، أسرار النص، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الهدى، الجزائر، 2017، ط1، ص 123 .

# تيارات الفكر العربي الحديث وفلسفة الفن

**بن دحمان حاج، أستاذ محاضر قسم أ، جامعة أحمد زبانة بغليزان**

إذا كان مفكري الفكر العربي الحديث، بمختلف تياراتهم، قد عالجوا قضايا من قبيل النهضة والتنوير والإصلاح والتحديث وغيرها من القضايا التي فرضتها المرحلة التاريخية، فإنهم رغم ذلك لم يتجاهلوا محور مهم في الفكر الفلسفي، وهو فلسفة الفن، إذ نجد لهذا المحور حضور لافت في كتابات مفكري الفكر العربي الحديث، وقد أولوا له جانب مهم في مؤلفاتهم، وكأنهم عملوا وفق المقولة التي تؤكد على أن فلسفة الفن هي المدخل الضروري إلى كل فلسفة. وهنا وجب علينا طرح السؤالين التاليين: ما هي رؤية أقطاب تيارات الفكر العربي الحديث لفلسفة الفن؟ وكيف يكون الفن في نظرهم عاملاً مهماً في تحقيق نهضة جدية في جميع مناحي الحياة؟

للإجابة عن هذين السؤالين سنحلل أفكار كل من المفكر رفاعة رافع الطهطاوي كزعيم للتيار اللبيرالي، وعلى أفكار المفكر سلامة موسى كممثل عن التيار العلماني، وكذلك تحليل كتابات الشيخ محمد عبده الذي يعد من رواد التيار الإصلاحي.

**1-تعريف الفن:** الفن (Art) بالمعنى العام هو جملة القواعد التي يحصل باتباعها تحقيق غاية، ومن ثم يكون "الفن هو المقابل للعلم، حيث العلم نظري وغايته تحصيل الحقيقة، والفن عملي وغايته تحقيق الجمال. والعالِم ملكته العقل والبرهان، ولكن الفنان ملكته الحس الفني والذوق. والفن بالمعنى الخاص صنعة أو صناعة، وهو اصطلاحاً ملكة نفسانية وقدرة مكتسبة يقتدر بها على استعمال أمور لغرض من الأغراض، صادراً ذلك الاستعمال عن بصيرة بحسب الإمكان. وهو صناعة على قسمين: بيانية كالخطابة، والشعر، والبرهان، والجدل، تختص فائدتها لمتعاطي العلوم النظرية والمعارف الكونية، وآلية كالتارة والعمارة غايتها تحقيق المنافع. وقد يقسمون الفنون إلى إيقاعية ( arts rythmiques) جوهرها الزمان والحركة، كالشعر والموسيقى والرقص، وتشكيلية (arts plastiques) جوهرها المكان والكون كالعمارة والنحت. وكان القدماء يدرجونها جميعاً تحت اسم "الفنون السبعة" ويسمونها "الفنون الحرة" ( arts libéraux) وهي مجموعتان، الأولى ثلاثية وهي: النحو، والبلاغة، والجدل، والثانية رباعية وهي: الحساب، والهندسة، والفلك، والموسيقى. وكانت تسميتها بالحرة لأنها تعدّ طلبتها للأعمال الحرة. وتنقسم الفنون من ناحية وسائلها إلى منظورة تخاطب العين، ومسموعة تقوم على الصوت ولها شكل الموسيقى، غير أن من الفنون ما هو مختلط ويجمع في نفسه أكثر من فن، كالأوبرا التي تشتمل على موسيقى وشعر وتصوير وإن غلبت عليها الموسيقى. وفلسفة الفن أضيق في نطاقها من فلسفة الجمال، حيث تقصر نفسها على المفاهيم والمسائل التي ترتبط بالأعمال الفنية وحدها، وتستبعد ما عداها كالتجربة الجمالية للطبيعة"[1].

والفن هو كذلك "جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت أو خيراً أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجمال، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة. أما الفن بالمعنى الخاص فيطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير والنحت والنقش والتزيين والعمارة والشعر والموسيقى وغيرها، وتسمى هذه الفنون بالفنون الجميلة. وإذا استعمل لفظ الفن بصيغة المفرد دلّ على الحقائق المشتركة بين الأشياء الجميلة، وإذا استعمل بصيغة الجمع دلّ على الوسائل المستعملة للتعبير الخارجي عن الجمال بواسطة الخطوط، أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ. وكل من مهر في تذوق الجمال أو تحصيله أو ابداعه يسمى فناناً (artiste). والفن الملتزم هو الفن الموجّه والفن الحر هو الفن المطلوب لذاته، وهو ما يطلقون عليه اصطلاح الفن للفن"[2].

---

[1]- عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000، ص 622.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ج2، ص 165.

وفي معجم أندريه لالاند يأتي تعريف الفن على صورتين: عامة وخاصة، فالصورة العامة تعني: طرق تفيد في توليد نتيجة معيّنة. والصورة الخاصة هي الصورة الجمالية أو الاستطيقية والمقصود بها هو أن يكون للفن إنتاج جمالي يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف بالشعور. وفي الجماليات يدلّ الفن أو الفنون بلا نعت، على كل إنتاج الجمال من خلال أعمال كائن واع. في صيغة الجمع، يدلّ هذا المصطلح على الوسائل التنفيذية بنحو خاص، وفي صيغة المفرد، يدلّ على السمات المشتركة بين الأعمال الفنيّة. بهذا المعنى لا يزال الفن يتعارض مع العلم، والفنون مع العلوم، ولكن من زاوية أخرى: من حيث إن الفنون تنتمي إلى الغائيّة الجمالية، والعلوم إلى الغائيّة المنطقية"[1].

لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة **"الفن"** (techne باليُونانيّة و ars باللاتينية ) "لوجدنا أن هذه الكلمة تعني سوى (النشاط الصناعي النافع بصفة عامة ) فلم يكن لفظ الفن عند اليونانيين قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء، وغيرها من مظاهر الانتاج الصناعي"[2].

ويذكر عالم الجمال الألماني مولر فرينفلس في كتابه "سيكولوجية الفن" أن لفظ الفن "إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الانتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد أثار جميلية (استطيقية)، وإن كان مثل هذا الأثر ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد...ثم يستطرد فيقول: "إنه لكي نعد أي إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فناً بمعنى الكلمة فإننا نشترك فيه، أي يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقية"[3]

ورغم الاختلافات الحاصلة في تعريف الفن من حيث هويته ونوعيته، فإن هناك اتفاق على "أن الفن هو الفعالية الإنسانية التي تستهدف خلق الجمال وابداعه وذلك بواسطة الوسائل والطرق التي يتخذها الإنسان، وسيلة ومادة، لعمل تعبيري جميل"[4].

**2-وظيفة الفن:** لقد اختلف الفلاسفة والمفكرين حول وظيفة الفن، وهذا الاختلاف نتج عنه مدرستين متعارضتين هما مدرسة الالتزام في الأدب والفن ومدرسة الفن للفن. ونحن لا نؤيد ما تتبناه المدرسة الثانية، أي مدرسة الفن للفن (l'art pour l'art)، حيث شهد القرنين التاسع عشر والعشرين انتشار هذه المدرسة، والتي تعتبر أن الفن يستهدف ذاته، وليس له من هدف آخر سوى الامتاع الجمالي، ويستتبع ذلك أن الفنان من هذه المدرسة حر وليس له رسالة اجتماعية ولا أية مسؤوليات تجاه مجتمعه. وبالمقابل فإننا نؤيد كل قول يرى أن للفن رسالة إنسانية واجتماعية نبيلة. إن الفن" بما هو تعبير عن ذات الفنان هو، في الوقت نفسه أيضاً، تعبير عن فئة من الجماعة التي يعيش بينها مبلوراً آرائها واتجاهاتها، مجسماً آمالها، ومعبراً عن واقعها وعما تصبو إليه انطلاقاً من هذا الواقع في معركة الحياة والمصير"[5]. إن الفنان مسؤول عن تقدم مجتمعه وتأخره، باعتباره مشاركاً فيه، متأثراً به ومؤثراً فيه.

إن الفن ليس مجردا عن مسؤوليته الاجتماعية وليس ينبغي لأحد أن يتصوّر الفن منقطع الصلة بالمجتمع، سواء من حيث الموضوع أو الغاية أو أي عنصر آخر من عناصره المكونة. إنما الفن أخيراً تعبير أصيل عن جوهرية شخصية الفنان، والشخصية، كما يرى علماء النفس هي محصل اجتماعي بالدرجة الأولى.

**3-تيارات الفكر العربي الحديث وفلسفة الفن**

قبل التطرق إلى اهتمام أقطاب الفكر العربي الحديث بمسألة الفن في كتاباتهم، علينا أن نعرف بإيجاز أولاً تيارات هذا الفكر واتجاهاته الأيدولوجية وأهم اقطابه وشخصياته وأبرز القضايا الفكرية التي عالجوها. لقد اتفق مؤرخي

---

[1] - لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط2، 2001، ج1، ص 95.

[2] - حسن علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 19.

[3] - محمد عبد الواحد حجازي، فلسفة الفنون في الإسلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ص 49

[4] - ميشال عاصي، الفن والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص 34.

[5] - ميشال عاصي، الفن والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص 40.

عصر النهضة العربية الحديثة-هذا العصر يمتد من القرن الثامن عشر إلى غاية بداية القرن العشرين أي من سنة 1798 إلى سنة 1913 وهناك بعض المفكرين من يمدد هذه الفترة إلى غاية سنة 1939-على تقسيم الفكر العربي الحديث إلى ثلاث تيارات أساسية وهي: أولاً التيار الاصلاحي الديني السلفي وثانياً التيار العلمي العلماني وثالثاً التيار الليبيرالي التنويري.

**أ-التيار الاصلاحي الديني السلفي:** بدأت حركة الإصلاح الديني بمحمد بن عبد الوهاب(1115هـ-1206هـ ) في شبه الجزيرة العربية في القرن الثاني عشر الهجري ( الثامن عشر ميلادي) تحت تأثير أحمد بن حنبل وأحمد بن تيمية ومحمد بن قيم بن جوزية والمدرسة السلفية. يدعو هذا التيار إلى العودة بالإسلام إلى صفائه الأول ونقاء التوحيد والتميز بين توحيد الربوبية وتوحيد الالوهية ومما يؤدي إلى إنكار الشفاعة والوساطة بين الرب والخلق باعتبارها شركا، وأنكر تأويل القرآن وفتح باب الاجتهاد، ودعا إلى التقشف في العيش، و"قد رد محمد بن عبد الوهاب سبب ضعف المسلمين وتأخرهم إلى ضعف عقيدتهم"[1].

وانتشرت مجموعته في المغرب عند سيدي محمد بن عبد الله سلطان مراكش (1890-1757 ) وسيدي أمحمد ضد سلطة المغول المنهارة في الهند. كما امتدت هذه الحركة في اليمن مع محمد بن علي الشوكاني (ت 145هـ) داعيا إلى الاعتماد على كتاب الله وسنة نبيه وتنقية الدين الإسلامي مما لحق به من بدع وضلالات، ورفض التقليد كما بين ذلك في القول "القول المفيد في الاجتهاد والتقليد" وفتح باب الاجتهاد. ثم ظهر في العراق شهاب الدين محمود الألوسي(1802م/1853م) الذي دعا الأول إلى تنقية الدين مما علق به شوائب والى إتباع السلف في مسائل العقيدة.

ثم ظهر في تونس محمد بن علي السنوسي (1787م/1859م) وخلفه ابنه المهدي الذي رفض التحالف مع المهدي في السودان ومساعدة العرابين في مصر والتفاهم مع الايطاليين لإيقاف التوسع الفرنسي في تونس ومعونة السلطان العثماني في حربه مع روسيا القيصرية حاول الألمان إيقاف النفوذ الفرنسي في إفريقيا ابتعادا عن منازعات الدولة لنشر الإسلام في إفريقيا وتقوم السنوسية على عدة مبادئ مثل العودة بالإسلام إلى نقائه الأول واعتبار الكتاب والسنة مصدري الشريعة الإسلامية وفتح باب الاجتهاد وتنقية الدين مما علق به من بدع وضلالات والإيمان بأقوال الصوفية في الرؤيا والاتصال والكشف، وحصر الأمانة في قريش، والقول بالمهدوية، وقد نجحت السنوسية في إصلاح المجتمع البدوي الليبي وإقامة سلطة دينية وسياسة إصلاح المجتمع ونشر العلم ونشر الإسلام بين القبائل الوثنية في إفريقيا الوسطى.

ثم ظهرت الحركة المهدية في السودان على يد محمد بن أحمد المهدي (1844م/1885م) ضد الظلم الانجليزي وتتخلص تعاليم الحركة في العودة بالإسلام إلى ما كان عليه في عهوده الأولى والتوحيد بين المذاهب السنية الأربعة ومهد الطريق الموصلة إلى الله في صلاة الجماعة والجهاد والطاعة والتوحيد والقران والأولاد وتحريم زيارة قبور الأولياء والقضاء على التمرد السياسي في السودان.

ثم بدأ الإصلاح الديني الحديث على يد جمال الدين الأفغاني (1839م/ 1897م) هو الذي وضع شعار "مصر للمصريين" ومن أفكاره خرجت مبادئ الحزب الوطني في مصر الذي صاغه تلميذه محمد عبده. رأى الأفغاني أن سبب انحطاط المسلمين وتخلفهم هو التيار المادي الذي سيطر على فكرهم وحياتهم في شتى أرجاء العالم الإسلامي خاصة في الهند وامتداده في الغرب عند الطبائعيين النيتشيين والاشتراكيين السوسياليست والشيوعيين الكومنيست كما بين ذلك في كتابة "الرد على الدهريين" "الأخلاق عنده هي أساس المجتمع والتاريخ الأمانة والصدق والحياء هي لوازم وخواص العقيدة الإسلامية"[2]. وأعاد تفسير عقيدة القضاء والقدر بحيث تكون دافعا على العمل والكفاح فإذا كان الموت قدرا كان ذلك لا يعني انتظاره، بل العمل والشهادة كما.

---

[1] - علي المحافظة، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة 1798-1914، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص 40.

[2] - محمد عبده، الثائر الإسلامي جمال الدين الأفغاني ورسالة الرد على الدهريين، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجوائر، ص 136.

إن ما يربط السلفيين في نظر جمال الدين الأفغاني ليس الجنسية أو القومية بل الرابطة الدينية "العروة الوثقى" وهي رابطة روحية لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى، وتتحقق الوحدة بين المسلمين ابتداء من وحدة وادي النيل أو المغرب العربي أو وحدة الأمة العربية أو وحدة الشعوب الإسلامية، أو وحدة شعوب الشرق في مواجهة الاستعمار الغربي، صحيح أن أسلوب الخطابة والحماس هو الذي ساد فكر الأفغاني، ولكن كان ضروريا لإيقاظ العقول وحشد الناس "والله لو كنتم جرادا أو ذبابا وحططتم على الجزيرة البريطانية لأغرقتموها ".

ثم زاد الإصلاح الديني إحكاما نظرياً عند تلميذه محمد عبده (1849م/1905م) وان كان الدافع الثوري توظف نتيجة فشل الثورة العرابية، ففي "رسالة التوحيد" يعيد بناء العقائد بحيث يكون أساسا للتقدم والنهضة. كما يثبت في البداية تاريخية علم الكلام، وأنه ليس مقدسا، وإنه مجموع اجتهادات المسلمين الأوائل في فهم العقائد طبقا لظروف كل عصر، ولما كانت العصور متغيرة كانت الاجتهادات أيضا متغيرة. لقد "كانت المهمة التي اضطلع بها محمد عبده ذات شقين: أولهما إعادة تجديد ماهية الإسلام الحقيقي، وثانيهما هو النظر في مقتضياته بالنسبة إلى المجتمع الحديث"[1].

كما دافع محمد عبده عن الإسلام وعن خصوصيته فهو دين حياة عقيدة وشريعة، تصور ونظام ضد تعميم تجربة النهضة الأوروبية القائمة على الفصل بين الدين والدولة كما يريد العلمانيون المعاصرين له، وفسر "جزء عم" تفسيرا اجتماعيا سياسيا إصلاحيا استأنفه رشيد رضا في تفسيره. وتواصل هذا التيار الاصلاحي السلفي في الفترة المعاصرة مع حسن البنا وسيد قطب وجماعة الاخوان المسلمين بمصر ومع عبد الحميد بن باديس وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين بالجزائر.

**ب-التيار العلمي العلماني:** هو التيار الذي بدأ تحت صدمة الحداثة الغربية في القرن التاسع عشر، خاصة بعد حملة نابوليون بونابارت على مصر في نهاية القرن الثامن عشر أي من 1798م إلى غاية 1801م، وما صاحبها من انبهار من منجزات الغرب في شتى المجالات، و"من خلال هذه الحملة الفرنسية على مصر تسرب إلى العالم الشرقي مبادئ الثورة الفرنسية، وما تبعها من اتصال مباشر بالثقافة الغربية وافكارها الاصلاحية الليبيرالية، وهكذا أخذت مداميك الاصلاح تنتقل من الغرب إلى الشرق"[2]. وتم جراء ذلك انتشار المدارس والكليات العلمية في مصر والشام بعد هذا الانفتاح على الحضارة الغربية لتحديث المجتمع وتقوية الجيش، وإرسال البعثات العلمية إلى أوروبا واستقدم الأساتذة العلماء.

وقد تزعم هذا التيار في البداية الصحفيون السوريون في مصر مثال يعقوب صروف وفارس نمر وجرجي زيدان، ثم تحول بعد ذلك إلى الحركة فلسفية بزعامة الدكتور شبلي شميل وفرح أنطون ونقولا حداد وسلامة موسى. يعتبر هذا التيار العلم هو الأساس، وإن الدين ذاته يمكن دراسته كظاهرة علمية تاريخية أو سياسية أو اقتصادية أو قانونية أو ثقافية. فأدخل شبلي شميل (1850-1917) مثلاً مذهب داروين في النشوء والارتقاء إلى العالم العربي عن طريق الترجمات والمقالات التي كان ينشرها في مجلة "المقتطف"، فالعلم هو خير وسيلة لاكتشاف قوانين الكون وسر الطبيعة وهو الدين الجديد، طريق الخلاص، العلم رؤية للعالم أسسها هكسلي وسنبسر في انجلترا وهيغل وفجنر في ألمانيا ولامارك في فرنسا، والعلوم الطبيعية هي أهم العلوم وأساس التربية ونبراس الحياة واللغة والسياسة والاجتماع والقانون والأدب، نقد التعليم الديني التقليدي، ودعا إلى استبدال مدرسة الحقوق إلى مدرسة للكيمياء الطبيعية ودعا الى تدريس العلوم الطبيعية في المدارس الابتدائية. وبناء على هذه الجرأة في طرحه لهذه الأفكار الغريبة عن

[1] - عبد الكريم بوصفصاف، الفكر العربي الحديث والمعاصر محمد عبده وعبد الحميد بن باديس نموذجا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 331.

[2] - منذر معاليقي، معالم الفكر العربي في عصر النهضة العربية، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ص 69.

العالم الشرقي الإسلامي "عُدّ في نظر الكثيرين أول اشتراكي، وأول دارويني، وأول مادي، وصاحب أول عقل علمي في عصر النهضة"[1].

ثم **سلامة موسى**(1878- 1958) في مصر لهذا التيار العلمي العلماني ممثلا في داروين وغيره من أساطين العلم الحديث وتطبيقه على العلوم الإنسانية. لقد عرض نظرية التطور وطبقها على تاريخ الإنسان مُبيناً أن الإنسان قمة التطور، ثم طبقها على الدين مُبيناً كيف نشأت فكرة الله في التاريخ، وفي نفس الوقت عرض نيتشه وفلسفة القوة في مقدمة السوبرمان ناقلا نظرية التطور من الصراع بين الأنواع إلى الصراع بين البشر. ومن معوقات النهضة في الشرق، في نظره، هو أن الشرق يسود فيه نمط الانتاج الزراعي، وتسوده التقاليد المحافظة، ويتحكم فيه التراث اللاهوتي، وتتحكم فيه أنظمة مستبدة، أما النهضة المنشودة فلا تتحقق في نظره إلا باتباع الليبرالية الغربية، أي "باتباع الغرب العقلاني، غرب الصناعة والتقنية، غرب العقلانية النقدية، الغرب الذي يفصل بين السلطة الدينية والسلطة السياسية، فهذا الفصل هو حجر الزاوية في الاصلاح السياسي النهضوي اللازم للشرق"[2].

ج- **التيار الليبرالي التنويري**: يُعدّ رفاعة رافع الطهطاوي (1801- 1873) الذي قضى في باريس خمس سنوات مؤسس هذا التيار فقد عرف فلسفة التنوير وأعجب بمبادئ الثورة الفرنسية، الحرية والإخاء والمساواة وترجم الميثاق LACHARTEالتي تعادل الدستور الفرنسي الذي ينظم علاقة الحاكم بالمحكوم. وبعد عودته من باريس انطلق في مشروع فكري كبير، تتمحور خطوطه العريضة على اصلاحات في التعليم وتعليم المرأة، وإنشاء مدرسة الألسن لترجمة كتب في التاريخ والأدب والعلوم الطبية والطبيعية والرياضية التي من شأنها أن تساعد في نهضة الأمة العربية. وقد كان للطهطاوي جهد كبير في تنظيم واصلاح تدريس اللغة العربية، فبدأ باختيار المدرسين الأكفاء، ثم وضع كتب جديدة تحمل موضوعات تواكب العصر، كما عمل على اصلاح النحو العربي وتبسيطه للطلاب، كما وضع كتب للمطالعة. "كما يعتبر رفاعة الطهطاوي بحق أول داعية لتعليم المرأة، في مصر، بل في الشرق كله"[3]. كتابات الطهطاوي العديدة مهدت الطريق لكتابات أخرى في نفس المجال الليبيرالي التنويري عند كل من أديب اسحاق وسليم النقاش وأحمد فارس الشدياق وخير الدين التونسي وغيرهم. وسارت في نفس التيار كل من أديب اسحاق وسليم النقاش وأحمد فارس الشدياق وخير الدين التونسي في كتابه " أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك" والذي تناول فيه تطور أنظمة المعلومات الحكم في مختلف الدول الاوروبية وعقد مقارنة بينها وأبرز الجوانب الايجابية فيها خاصة تلك التي لا تتعارض مع الشريعة الاسلامية.

**4-الشيخ محمد عبده ومسألة الفن:** يعتبر الإمام محمد عبده* أحد مؤسسي التيار الاصلاحي الديني في الفكر العربي الحديث، إلى جانب أستاذه وزميله جمال الدين الأفغاني، ولقد اهتم الشيخ محمد عبده بالإصلاح التربوي واعتبره

---

[1] - أحمد ماضي، نماذج من العلمانية في الفكر العربي الحديث والمعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 52.

[2] - كمال عبد اللطيف، سلامة موسى واشكالية النهضة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص 183.

[3] - جمال الدين الشيال، رفاعة رافع الطهطاوي (سلسلة نوابغ الفكر العربي)، دار المعارف بمصر، ط2، 1970، ص 51.

* - محمد عبده (1842-1905) مفكر مصري، وأحد مؤسسي التيار الاصلاحي الديني مع أستاذه جمال الدين الأفغاني، كان أبوه يشتغل بالفلاحة، فأشرك أولاده معه في عمله إلا محمداً لأنه توسّم فيه الذكاء فأراد أن يجعله من الفقهاء. فأدخله كتّاب القرية، فتردد عليه حيناً، ثم أرسله إلى الجامع الأحمدي في طنطا فأقام فيه ثلاث سنوات، ثم نقله إلى الجامع الأزهر فقضى فيه عامين لم يستفد فيهما شيئاً وقد نسِب ذلك إلى فساد طريقة التعليم في ذلك الوقت. ثم فطن لنفسه ولم ير بداً من تلقّي العلم، فاستنبط لنفسه أسلوباً في المطالعة، وأعمل فكرته في فهم ما يقرأه فانقاد له بعد جموح، فوجد لذلك لذة جعلته يسعى هده في طلبه، غير مبال بما يناله من عناء. وعندما وفد جمال الدين الأفغاني إلى مصر سنة 1871 وتولّى تعليم المنطق والفلسفة انخرط الامام محمد عبده في سلك تلامذته. وتقلّب الامام محمد عبده في بعض المناصب العلمية بين تدريس في المدارس الأميرية وتحرير في الوقائع المصرية وكتابة في الدوائر الرسمية. حتى إذا كانت الثورة العرابية، اشترك اشتراكاً فعالاً فيها، ولما احتل الانجليز مصر ألقي القبض عليه وحكم عليه بالنفي لأنه أفتى بعزل الخديوي توفيق، فاختار الاقامة في سورية. وانتقل من سورية إلى باريس فالتقى فيها بأستاذه جمال الدين الأفغاني، وكانا قد تواعدا على اللقاء هناك، فأنشآ جريدة "العروة الوثقى" وتحريرها منوط بالشيخ محمد عبده، فكانت لها رنّة شديدة في العالم الإسلامي ولكنها لم تعش طويلاً. وتمكن الشيخ في أثناء اقامته في باريس من الاطلاع على أحوال التمدن الحديث، وقرأ اللغة الفرنسية غلى نفسه حتى أصبح قادراً على المطالعة بها. ثم سعى بعضهم في اصدار العفو عنه، فعاد إلى مصر فولاه الخديوي القضاء وظهرت مناقبه

الركيزة الأساسية في احداث نهضة وتقدم العالم الإسلامي من كبوته الحضارية. وبدأ بإصلاح نظام التعليم في جامعة الأزهر، حيث أدخل العلوم العصرية، إلى جانب العلوم الدينية التي كانت سائدة، وكان غرضه من هذا الاصلاح "هو مجتمع يسوده العقل لا القانون ذلك أن المسلم الحق، في رأيه، هو الذي يعتمد على العقل في شؤون الدنيا والدين، وما الكافر إلا ذلك الإنسان الذي يغمض عينيه فلا يرى نور الحقيقة، ولا يقبل اعتماد البراهين العقلية، والإسلام بخلاف ما يزعم أعداؤه، لم يدع إلى اهمال العقل، بل حثّ على العلوم العقلية وغيرها من العلوم، والمجتمع المثالي أو الصالح هو الذي يقبل أوامر الله ويمتثل لها ويفسرها تفسيراً عقلياً، وفقاً للصالح العام، انه مجتمع الفضيلة والسعادة والرخاء والقوة"[1]. من هذه العقلية المتفتحة على الحضارة الغربية، والتي تفسر القرآن وفقا لظروف العصر ومتطلباته، عالج كل القضايا الفكرية التي طرحت على بساط البحث في تلك الحقبة الزمنية، والتي من بينها مسألة الفن، حيث مزج في هذه المعالجة بين الرؤية الإسلامية للفن والتناول الغربي له، أي اتسمت معالجته بالاعتدال وتحرير العقل من قيد التقليد. ويمكننا الاطلاع على موقف الإمام محمد عبده من مسألة الحكم الشرعي في الصور والتماثيل من خلال ما دونه إبان رحلته إلى أوروبا وجزيرة صقلية صيف سنة 1902، حيث وصف لنا دور الآثار في بالرم (عاصمة صقلية)، وبيّن فوائد الصور والتماثيل وحكم الشرع الإسلامي فيها، وأنه لا خطر فيها على العقيدة، ولا مظنة شرك أو فتنة، وأن الإسلام أبعد من أن يحرمها بعد ثبوت فوائدها، لأن هذا الدين جاء نصيراً للعلم والمدنية الصحيحة، وخبيراً بمطالب الحياة الإنسانية الراقية، فقال: "لهؤلاء القوم حرص غريب على حفظ الصور المرسومة على الورق والنسي، ويوجد في دار الآثار عند الأمم الكبرى ما لا يوجد عند الأمم الصغرى كالصقليين مثلاً، يحققون تاريخ رسمها واليد التي رسمتها. ولهم تنافس في اقتناء ذلك غريب، حتى أن القطعة الواحدة من رسم "رفائيل" مثلاً ربما تساوي مئتين من الآلاف في بعض المتاحف...وكذلك الحال في التماثيل. وكلما قدم المتروك من ذلك كان أغلى قيمة، وكان القوم عليه أشد حرصاً....هل تدري لماذا؟ إذا كنت تدري السبب في حفظ سلفك للشعر وضبطه في دواوينه، والمبالغة في تحريره، خصوصاً شعر الجاهلية، وما عنى الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه، أمكنك أن تعرف السبب في محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل: فإن الرسم ضرب من الشعر الذي يُرى ولا يُسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يُسمع ولا يُرى.

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام، وهي ما حكم هذه الصور في الشريعة الإسلامية، إذا كان القصد منها ما ذُكر من تصوير هيئات البشر في انفعالاتهم النفسية أو أوصافهم الجثمانية؟ هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب؟

فأقول لك إن الراسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها. ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد مُحي من الأذهان. فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة، وإما أن ترفع سؤالاً إلى المفتي وهو يجيبك مشافهة. فإذا أوردت عليه حديث :"إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون" أو ما في معناه مما ورد في الصحيح، فالذي يغلب على ظني أنه سيقول لك إن الحديث جاء في أيام الوثنية، وكانت الصور تتخذ في ذلك لسببين: الأول اللهو، والثاني التبرك بمثال من تُرسم صورته من الصالحين. والأول مما يبغضه الدين، والثاني مما جاء الإسلام لمحوه، والمصور في الحالين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك به. فإذا زال هذان العارضان، وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة النبات والشجر في المصنوعات، وقد صُنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور، ولم يمنعه أحد من العلماء، مع أن الفائدة في نقش المصاحف موضع نزاع.

---

ومواهبه فعيّن مستشاراً في محكمة الاستئناف، وعيّن عضواً في مجلس إدارة الأزهر وعيّن أخيراً مفتياً للديار المصرية سنة 1899 وما زال في هذا المنصب حتى توفاه الله عام 1905. وقد ترك الشيخ آثاراً قيمة مكتوبة في شتى مجالات المعرفة: الإنسانية والدينية في تفسير القرآن، وشرح الحديث النبوي وفي اللغة العربية وآدابها وفنونها وقواعدها وفي التاريخ القديم والوسيط والحديث والمعاصر، وفي السياسة وفي الفلسفة وعلم الكلام والتوحيد، وأهم كتابيه هما التوحيد والإسلام والنصرانية بين العلم والمدنية (جرجي زيدان، بناة النهضة العربية، دار الكتاب العربي، 1982، ص 85).

[1] - علي المحافظة، مرجع سابق، ص 81.

وأما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر....ولا يمكنك أن تجيب المفتي بأن الصور على كل حال مظنة العبادة: فإني أظن أنه يقول لك إن لسانك أيضاً مظنة الكذب، فهل يجب ربطه، مع أنه يجوز أن يصدق، كما يجوز أن يكذب؟ وبالجملة إنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرّم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقق أنه لا خطر فيها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا منى جهة العمل"[1]. من خلال هذا النص نكتشف أن موقف الإمام محمد عبده من فن النحت والرسم بعيد عن التشدد والتزمت والتحريم، بل يكيّف موقف الإسلام منها مع متطلبات العصر وفقا لفوائدها، فإذا كانت تقدم فائدة للمجتمع فإن الإسلام لا يحرمها وبالتالي فهي مباحة، لأنه لم يرد في القرآن الكريم نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية.

**5-سلامة موسى ومسألة الفن:** يُعدّ سلامة موسى (1878- 1958)* أحد مؤسسي التيار العلمي العلماني، إلى جانب شبلي شميل وفرح أنطون واسماعيل مظهر وغيرهم. ولأن أن سلامة موسى كان موسوعي الفكر والتأليف، فقد تناول قضايا الفن في ثنايا ما كتبه، وإن لم يفرد للفن كتاب مُحدّد. فهو قد عالج الوظيفة الاجتماعية للفن، فالأدب مثلاً كفن من الفنون "يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والتعمق والفهم للكون والدنيا والإنسانية"[2]، وأديب هذه الأيام وفيلسوفها كما يشير سلامة موسى "ليس هو ذلك الناسك المتعبد الذي ينأى عن الناس ويخاطبهم من بر عالي بما لا يفهمون، وإنما هو ذلك الذي يندمج بهم ويدرس مشاكلهم، ويحاول جاداً أن يجد حلاً لإصلاح أحوالهم، بل إصلاح أجسامهم، وعقولهم وأنت إذا أردت أن تعرف المواد الخالصة التي يتغذى منها الأديب أو الفيلسوف في عصرنا فإنك تجدها أبعد ما تكون عما كان يفكر فيه الأديب أو الفيلسوف القديم"[3]. إن الفن كسلاح يساعد على إدراك كنه العالم، وهو يمتلك إمكانيات واسعة في الكشف عن الجوانب الرئيسية فيه، وهي تتشابه في مسعاها العام مع الإمكانيات الموجودة في الفلسفة، الفلسفة التي تتجه إلى خدمة الإنسان وتحرره من الغيبيات، "وعندما يأخذ الفن نفس هذا السبيل يصبح الواقع والحياة هما المنبع الذي ينهل منه الفنان ومنه يبدع الصور والأشكال، وكلما تعمق الفنان في هذا الواقع كلما جاءت الصور التي يخلقها أكثر شمولاً وغنى وحيوية، فالفانون هم "أقرب الناس إلى الأنبياء نت حيث أن لهم رسالة يؤدونها للخير العام، ونعني الأدباء الذي يقفون إلى صفوف الشعب يكافحون كفاحه ويطابقون بين روحهم وروحه"[4]. والفن الحقيقي، في نظر سلامة موسى، يجب عليه أن يغرس جذوره عميقاً ضمن الكتلة الشعبية العريضة، ويجب أن يكون الفن مفهوماً من قبل الشعب مُحبباً لهم، ولابد أن يُوحد في أعماله الإبداعية والواقعية ممل أحاسيس الناس وأفكارهم ورغباتهم. فالفن هو أداة توعية وتنوير للجماهير، يعرفهم

---

[1] - عثمان أمين، رائد الفكر المصري الإمام محمد عبده، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 264.

* - سلامة موسى (1887-1958) مفكر مصري يعتبر من مؤسسي التيار العلمي العلماني في الفكر العربي الحديث. مات أبوه وهو في سن الثانية من عمره، دخل المدرسة الابتدائية وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية انتقل إلى القاهرة حيث واصل تعليمه الثانوي. في سن العشرين سافر إلى أوروبا من 1908 إلى 1913، حيث اختار مدينة باريس "عاصمة الحرية" آنذاك، وكان اختياره مدينة باريس ليس عفوياً، بل انتقائياً، نتيجة تأثره برواد النهضة الأوروبية وانتاجهم الفكري الذي كان ينقل إلى العربية حينذاك بفضل شبلي شميل وفرح أنطون ورجي زيدان. بعد باريس، انتقل سلامة موسى إلى بريطانيا أين التحق بالجمعية الفابية، وهنا تعرف على زعماء هذه الجمعية الاشتراكية برنارد شو وويلز، وفي نفس الفترة انظم إلى جمعية العقلانيين. خلال وجوده ببريطانيا حاول ، كما يقول عن نفسه في كتابه "تربية سلامة موسى" أن ينسى "عن ظهر قلب" كل ما سبق أن تعلّمه في مصر من غيبيات، ذلك أنه في بلاده الصحراوية تفتقر إلى التفكير الخصب. بعد عودته إلى مصر وبعد تشبعه بالفكر الفابي والعقلاني في بريطانيا، كان أول كتاب يصدره في بلاده هو "الاشتراكية"، ثم أسس مجلة "المستقبل" وبعدها في عام 1929 أسس مجلة أخرى هي "المجلة الجديدة" وهي مجلة شهرية اهتمت حاصة بنشر قضايا الفكر الليبرالي المعاصر. كما أسس بعد ذلك سنة 1930 مع بعض المثقفين "المجتمع المصري للثقافة العلمية" وله مؤلفات عديدة أهمها: ما هي النهضة، هؤلاء علموني، حرية الفكر وأبطالها في التاريخ، احلام الفلاسفة، الأدب والحياة، الإنسان قمة التطور، الحب في التاريخ وغيرها من المؤلفات.

[2] - سلامة موسى، الأدب للشعب، سلامة موسى للنشر والتوزيع (لاتا)، القاهرة، ص 9.

[3] - سلامة موسى، الأدب الانجليزي الحديث، مطبعة العصر، القاهرة، ط1، ص 68.

[4] - بوساحة عمر، مسألة الفن في الفكر الفلسفي العربي الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه دولة في الفلسفة غير منشورة، جامعة الجزائر، ص 82.

بالقضايا المعاصرة، كما أن رسالة الفنان هي رسالة نضال وكفاح وتدفع نحو المستقبل من أجل مجتمع جديد، مجتمع الحضارة والتقدم.

وبناءً على هذه الوظيفة الاجتماعية للفن قام المفكر سلامة موسى بنقد الفنون العربية القديمة، والتي يرى بأنها فنون الإمتاع غايتها اللذة فقط، وهي فنون الأمراء والسلاطين، لا فنون الملايين من أفراد الشعب، فنون الإقطاعيين الذين ينحصر همهم في البحث عن الملذات واتباع الغرائز والنزوات. وسلامة موسى يرى أن هناك فرق بين الأدب القديم والأدب العصري على أن الأول استمتاعي، أقرأه كي ألتذّ وأنا ملك أو أمير إقطاعي، أما الفنون العصرية فلم تعد تهتم بأذواق الملوك أو الإقطاعيين، والأدب العصري "إنما هو أدب الملايين من الشعوب، وهو إذن أدب الشعوب، أدب الكفاح لتعميم الخير والمساواة بين الجنسين وتحقيق العاطفة الإنسانية بنظام اشتراكي ومقاومة الظلم والاستبداد"[1].

وفي موضع آخر يرى سلامة موسى الفنون التشكيلية كفني الرسم والنحت أنها كانت مهولة عند العرب وذلك لأنهم كانوا يعيشون في الصحراء لا يحتاجون فيها إلى عمارة وتصاوير ونقوش، وصار الغناء والموسيقى لهوا يتلهى به السكارى، وبلغ من احتقار العرب لفني الغناء والموسيقى أن منعت شهادة المغني والموسيقي أمام القاضي. ولعل طبيعة البدوي الجافة هي التي أدت إلى تحريم الاشتغال بمثل هذه الفنون ولا يعود التحريم هنا بحسب سلامة موسى إلى ما ورد في القرآن الكريم، بل إلى تفاسير فقهاء شديدي النزوع إلى البداوة، ويؤكد ذلك في قوله :"ونعود فنقول هل تحريم التصوير وصناعة التماثيل يعود إلى تفاسير الفقهاء للإسلام؟ أم يعود إلى الروح البدوية التي كان يتسم بها العرب؟ وقد نجيب على ذلك بأن هؤلاء الفقهاء كانوا هم أنفسهم عرباً شديدي النزوع إلى البداوة"[2].

ومن أعظم ما أخر العرب عن المساهمة في موكب الحضارة الإنسانية المعاصرة، حسب سلامة موسى، هو جهلهم التام لفني الرسم والنحت، فقد ورث الأوروبيون فن النحت عن الإغريق والرومان الوثنيين، وابتدعوا هم فن الرسم، "ثم حين جاء ميعاد النهضة استطاع الباحثون في علوم الإنسان والنبات والحيوان والطب والطبيعيات أن يستخدموا فن الرسم في تطوير هذه الأشياء، فتقدمت علومها بذلك، وهنا حيل بين العرب وبين متابعة هذه العلوم بهذا التحريم الذي ذكرنا لفني الرسم والنحت، ثم أضيف إلى هذا التحريم التشريح للجثث البشرية"[3]. ويورد سلامة موسى قصة تبين مدى جهل العرب لفني الرسم والنحت، إذ في هذه القصة يتحدى أحد اللغويين في العصر العباسي زميله الذي يفتخر بمعرفته الدقيقة لأسماء أعضاء الفرس، أن يعيد الأسماء للأعضاء، فلو كان العرب قد مارسوا الرسم والنحت، كما يرى سلامة موسى، لما كان يمكن أن تقع هذه الحادثة.

قائمة المصادر والمراجع:


1- عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ج2.

3- لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط2، 2001، ج1.

4- حسن علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

5- محمد عبد الواحد حجازي، فلسفة الفنون في الإسلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

6-ميشال عاصي، الفن والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970.

7- علي المحافظة، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة 1798-1914، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980.


[1] - سلامة موسى، الأدب للشعب، مصدر سابق، ص 97.

[2] - سلامة موسى، حرية الفكر وأبطالها في التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1967، ص 90.

[3] - سلامة موسى، الإنسان قمة التطور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهر، مصر، 2011، ص 15.

8-محمد عبده، الثائر الإسلامي جمال الدين الأفغاني ورسالة الرد على الدهريين، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر.
9-عبد الكريم بوصفصاف، الفكر العربي الحديث والمعاصر محمد عبده وعبد الحميد بن باديس نموذجا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005.
10-منذر معاليقي، معالم الفكر العربي في عصر النهضة العربية، دار اقرأ، بيروت، لبنان.
11-أحمد ماضي، نماذج من العلمانية في الفكر العربي الحديث والمعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.
12-كمال عبد اللطيف، سلامة موسى واشكالية النهضة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982.
13-جمال الدين الشيال، رفاعة رافع الطهطاوي (سلسلة نوابغ الفكر العربي)، دار المعارف بمصر، ط2، 1970.
14-جرجي زيدان، بناة النهضة العربية، دار الكتاب العربي، 1982.
15-عثمان أمين، رائد الفكر المصري الإمام محمد عبده، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.
16-سلامة موسى، الأدب للشعب، سلامة موسى للنشر والتوزيع (لاتا)، القاهرة.
17-سلامة موسى، الأدب الانجليزي الحديث، مطبعة العصر، القاهرة، ط1.
18-بوساحة عمر، مسألة الفن في الفكر الفلسفي العربي الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه دولة في الفلسفة غير منشورة، جامعة الجزائر.
19-سلامة موسى، حرية الفكر وأبطالها في التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1967.
20-سلامة موسى، الإنسان قمة التطور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهر، مصر، 2011.

# إنسانية الفن الإغريقي القديم قيمة وغاية

**ماني سعادة نادية ، أستاذة محاضرة - أ-، جامعة أحمد زبانة بغليزان**

**الملخص:**

تتحدث المداخلة عن مفهوم الفن وعن تطوره عبر حقب تاريخية مختلفة، وذلك من خلال استعراض خصائص ومميزات كل حقبة، خاصة تلك النشاطات والممارسات المتعلقة بالفن الإغريقي الذي كان يرى في الإنسان الغاية النهائية للطبيعة، ولا يقبل التضحية به كما حدث سابقا مع الشرقيين القدامى، ولاحقا مع اللاهوت المسيحي؛ إن كل الفنون اليونانية من مسرح ونحت وموسيقى ورسم وشعر وغيرها، كانت نابعة من ذات مبدعة مفكرة حرة، تنمو بصورة متجاورة ومتعادلة مع الفكر والفلسفة، أي أن الفن القديم كان موجها للحياة الإنسانية، مثلما كان نابعا منها أيضا وخادما لحاجيات البشر، عكس الفن المعاصر الذي انحجب في المتاحف ولم يعد يطلع عليه الانسان إلا في مناسبات قليلة ومعدودة، وهذا ما يتنافى وقيمة الفنون وغايتها، قيمتها التي تتحدد حسب درجة تجسيدها للإرادة التي تعبر عنها، بينما غايتها التي تكمن في الابلاغ عن هذه القيمة في كل مكان وزمان، وعليه إلى أي حد يمكن الادعاء أن الفن الإغريقي القديم يتميز بصفته الفريدة؛ وهي اتصاله الدائم بحياة الانسان اليومية؟

**الكلمات المفتاحية:** الفن، الأسطورة، المحاكاة، الفكر، الطبيعة، النزعة الإنسانية.

Sommaire:

L'intervention parle du concept de l'art et de son développement à travers des différentes époques historiques, en passant en revue les caractéristiques et les propriétés de chaque époque, en particulier les activités et les pratiques liées à l'art grec, qui voyaient en l'être humain le but ultime de la nature, et n'acceptaient pas de le sacrifier, comme cela s'est produit précédemment avec les anciens orientaux, et plus tard avec Théologie chrétienne; Tous les arts grecs, y compris le théâtre, la sculpture, la musique, le dessin, la poésie, etc., sont issus d'une personne créative et libre d'esprit qui grandit de manière égale et contiguë à la pensée et à la philosophie, c'est-à-dire que l'art ancien était orienté vers la vie humaine, car il en émanait également et répondait aux besoins humains, contrairement à l'art contemporain. Il a été caché dans les musées et n'est plus vu par les êtres humains, sauf à quelques occasions limitées, Ceci est incompatible avec la valeur et le but des arts, dont la valeur est déterminée par la mesure dans laquelle ils incarnent la volonté qu'ils expriment, alors que leur but est de communiquer cette valeur en tout lieu et en tout temps, et donc, dans quelle mesure on peut affirmer que l' ancien art grec se distingue par son caractère unique; C'est son lien constant la vie quotidienne de l'être humain?

Mots clés: art, mythe, simulation, pensée, nature, humanisme.

**مقـدمة:**

يسعى هذا العمل إلى ضرورة فهم ما يحتويه المخزون الفني اليوناني القديم، والذي يعني فيما يعنيه أنه حاضنا طبيعيا لقضايا فنية ذات أبعاد انسانية محضة، تعبر عن عبقرية الانسان اليوناني القديم ووعيه بأمور عصره، ولأن هذا الأخير بوجوده المادي كان فاعلا في الطبيعة ومنفعلا بها، فتفاعله هذا خلق حركة ايجابية مقدرة بمدى انسجامه مع بيئته، وهو انسجام يعبر عنه الانجاز الحضاري الفعلي في شكل أفكار وأقوال وأعمال فنية عديدة، أقل ما توصف به أنها مآثر خالدة، تعكس بجلاء الثقافة المعنوية والمادية التي رصدت لنا النشاط الوجداني المبدع على حال من الانطباع بالبيئة المعاشة، وفي ضوء هذه العلاقة الجدلية لإدراك مسألة التفاعل والانفعال، التأثير والتأثر بين ما هو انساني وما هو بيئي في عالم الفن، يمكن القول أن الممارسات الفنية لا تكتسب قيمتها ولا تتحقق غايتها إلا إذا كانت

موجهة للحياة الانسانية وخادمة للحاجيات البشرية، وهذا طبعا وفق ما يقتضيه الواقع والظروف الزمانية والمكانية، ومن هذا المنطلق يمكن الادعاء أن الوعي الفني اليوناني القديم نحى نحو الدينامية والحركية بعيدا عن السكون والجمود، أي أنه اتجه ناحية تحقيق أهداف وأغراض انسانية في المقام الأول من خلال تجسيد تجليات مادية تُظهر لنا مدى ملازمته للحياة اليومية، ومدى واقعيته وموضوعيته. ولنا أن نتساءل؛ ما الذي يقتضيه الفن من الانسان اليوناني حتى يكتسب نزعة انسانية؟ بمعنى آخر هل للإنسان الاغريقي سلطة على صناعة الفعل الفني المنفتح على بيئة عصره ؟ بداية لا يمكن أن نجيب عن هذا السؤال دون أن نكون رؤية واضحة عن مفهوم الفن بصفة عامة ومفهوم الفن الإغريقي.

**في معنى الفن**: من الصعب جدا تحديد معنى شامل ودقيق لمصطلح الفن، والحجة في ذلك أن جميع الفنون لا تحتكم على خصائص مشتركة توحد من معانيها، وعلى أنها متغيرة تظهر وتختفي باستمرار، فما كان يسمى فنا بالأمس قد يزول ويحل محله فنا آخر يتأقلم مع ما هو مطلوب وراهن، ضف إلى هذا، فالفن بطبيعته ومنذ زمن بعيد متجاور مع العديد من فروع المعرفة التي توسع من معانيه كالفلسفة والعلوم، ومرتبط بمختلف الأنشطة الإنسانية، كالصناعة والحرفة والمهارة وغيرها من الممارسات الفنية التي تقتحم مجاله، بل إنه في الأصل كان متداخلا مع الطقوس الدينية والاجتماعية ومع الأسطورة والسحر، فضلا عن تعدد مدارس الفن الحديث والمعاصر وتنوع أساليبه، وهذا ما يجعل الأمر شبه مستحيل لاستيعاب كل ذلك في مفهوم دقيق ومحدد. ولكن هذا لا يمنع من شيوع العديد من التعريفات التي ألفنا قراءتها في المعاجم والقواميس وفي الموسوعات والكتب، والتي يمكن تلخيصها كالآتي: يطلق مفهوم الفن على "ما يساوي الصنعة."[1] ولقد أشار "سوريو" إلى هذا التعريف بقوله "أن كل صناعة قد ترقى إلى مستوى الفن" أما كانط فيفرق بين الفن وبين الحرفة، فيقول: "أن الحرفة فن مأجور، في حين أن الفن نشاط حر"[2] ويعرفه "مراد وهبه" بأنه " تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوات أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ. "[3] ويشتمل الفنون المختلفة كالنحت والتصوير والمسرح والموسيقى والرسم والشعر وغيرها من الفنون المتعددة. أما "جميل صليبا" فيرى أنه "جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت أو خيرا أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة،"[4] والتي تعني الانتاج لعدد من المواضيع الموجهة للمنفعة المادية والمتعة الروحية الجمالية. هذا ويقوم الفن على قدر كبير من الابداع، وهو من الأمور الأساسية التي تعبر عن حاجة الإنسان لتصريف رغباته وانطباعاته، وبالأخص مواهبه التي تعبر عن أفكاره تحت معطيات الواقع الذي يتفاعل معه، وما وراء الواقع الذي ينشده، والفن هو فكر يقدم لنا ضمن شكل من أشكال الابتكار، ذا قيمة قادرة على البقاء والاستمرار على الرغم من بعد الزمن. ولعل الدور المتميز والموكول للفن هو التعبير عن عبقرية الفنان والتي يسميها **"شوبنهاور"** ، ساعة الوحي وقشعريرة الالهام، وهذا المفهوم عينه هو الذي يطرحه في نظريته العبقرية، والذي يؤكد في مضمونها على أن "الفنان العبقري تنكشف له حقائق الأشياء في عيان منزه عن خدمة الارادة"[5] وخالي من القصد والأغراض، وأن الطابع الأكثر تمييزا للعبقري في معالجته للمواضيع الفنية هو إدراكه للكلي وتأمله للصور، واستعانته بالخيال من أجل توسيع نطاق نظره، وتصوره للأشياء في صور حية قوية لا يقدمها له الواقع العادي، والمستمدة من ينبوع العيان الخصب. [6] ولكن لا يمكن النظر إلى الفن على أنه عبقرية أو خيال أو إلهام فحسب فهذا يعني الفصل

---

[1]- وهبه مراد،(2007)، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص476.

[2]- كانت ايمانويل، تر زكريا ابراهيم،(1913) نقد العقل الخالص، ص195.

[3]- المرجع نفسه، ص 476.

[4]- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الأول، ص165.

[5]- بدوي عبدالرحمان، خلاصة الفكر الأوروبي، سلسلة الفلاسفة، شوبنهاور، وكالة المطبوعان، الكويت، دار القلم، بيروت، ص130.

[6]- المرجع نفسه، ص132،133.

التام بين العمل الفني والإرادة القصدية، ثم إن الطبيعة الأساسية للفن ليست عالم التخيلات والأحلام فقط بمعزل عن عالم الرغبات والحاجات العملية، بل مزيج بين هذين المتناقضين[1]، كما أن الفن غالبا ما يلعب دور الوسيط بين الظاهرة الحسية والظاهرة الروحية وهو الوسيلة الأكثر فاعلية التي يستعان بها في تجسيد الصور والأشياء المستمدة من الطبيعة والمعبر عنها بطريقة روحية ووجدانية[2]. إن الفن بمعناه البسيط هو أعمال وممارسات بشرية ابداعية تغذي الفكر والروح والجسد بمختلف المعارف والثقافات، وهو نشاط قائم بذاته، يتأثر شأنه شأن جميع النشاطات بالأحوال المادية للوجود، وله علاقاته السياسية والدينية والاقتصادية ومع سائر المجالات الأخرى التي يتفاعل معها الإنسان.[3]

**مفهوم الفن الإغريقي ومراحل تطوره**: لا نستطيع عند استعراضنا لمراحل تطور الفن الإغريقي* كتاريخ ونظريات وشخصيات فلسفية، إلا أن نلحظ ظاهرة مؤداها أن الفن قديم قدم الانسان نفسه، حيث نجد أن السمع والبصر كانتا أداتان هامتان للاحتكاك بالطبيعة ولإشباع رغبات الانسان الروحية والجسدية، فالرقص والعزف والطرب والغناء مثلا، كلها فنون عريقة موغلة في القدم، لازمت الانسان القديم منذ عصور التاريخ السحيقة، في حياته اليومية وفي تعاملاته مع الطبيعة ومع الكائنات الحية ومع الأرواح والآلهة. ولقد أشار "هربرت ريد" في كتابه "الفن والمجتمع" إلى ما تم اكتشافه بإسبانيا عام1880 من رسومات صخرية خاصة بإنسان العصر الحجري القديم، وكان الجدل يدور حول ما إذا كانت هذه الرسومات حقيقية أم مزيفة، إلى أن تم اكتشاف رسومات مماثلة بفرنسا عام 1897 وهنا زال الاعتقاد في عدم صحتها،[4] وكثرت تفسيرات وتأويلات العلماء حولها، فيما إذا كانت رسومات نفعية أو فنية، وعليه يمكن القول أنها كانت برمتها رسومات حيوانية ينزاح إليها الرجل البدائي إيمانا منه أنه عند تجسيدها على شكل رسومات فانه يستطيع السيطرة عليها ثم يصطادها للطعام.[5] ولكن رغم هذه المعرفة المبكرة بأمور الأعمال الفنية إلا أنها لا تغذو أكثر من كونها أهداف نفعية من نوع خاص، اجتماعية، دينية وسحرية لا ترقى لمستوى الفن المعهود والمطلوب. ثم مضت السنون وانقضت العصور وتهذب الفن وتشذب عبر مراحل تاريخية طويلة، ليطلعنا على ما شهدته الحضارات الشرقية القديمة من أعمال، تجسدت في القصور الفخمة والتماثيل الضخمة والمنحوتات والزخارف والنقوش الملونة العجيبة الصامدة إلى يومنا هذا، إضافة إلى ما أحرزته تنقيبات القرن العشرين من كميات هائلة من الفخار والأواني الهندسية المشكلة، والعملات المعدنية، والكثير من التماثيل الحجرية المنحوتة والأختام المنقوشة بالرسومات الاسطورية والملحمية، ومن المؤسف أن يكون هذا الرصيد الفني الكبير " نتيجة لما توحيه

* عرف الفن في العصور اليونانية الأولى فتورا في مقابل ما بلغه الفن من تطور في العصور الكلاسيكية، وكانت كلمة "تخني" أي"techené" تطلق على جميع الأعمال المهنية والصناعية، واليدوية وهي أقرب من الكلمة الغربية "technique" على الكلمة الحديثة "art" التي تعني الفن، وعليه يمكن القول أن الإغريق القدامى، لم يكن لديهم مصطلح خاص بالفنون الرفيعة أو الجميلة، كما أنهم أخلطوا بين الفن والصنعة، وكانوا يفتقرون لمعرفة القواعد النظرية التي تميز الفنون عن بعضها البعض ومنها الشعر والموسيقى وهي فنون خاصة بالطقوس والشعائر الدينية في نظرهم.

---

[1]- ريد هربرت، تر فارس متري ضاهر، الفن والمجتمع ، دار القلم، بيروت، لبنان، ص، 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 73

[3]- المرجع نفسه، ص 12

[4]- المرجع نفسه، ص 21

[5]- المرجع نفسه، ص 22

الفكرة الدينية والأسطورة." [1] ويفسر هيجل تتابع العصور الفنية تبعا لفكرته عن التطور الزمني، فيقسم الفن إلى ثلاث أنماط (الرمزي، الكلاسيكي، والرومانسي) وهو يرى أن هذه الفنون ظهرت في ثلاث عصور مختلفة العصر الشرقي القديم، الإغريقي، والعصر الحديث ليسجل الفن الرمزي تواجدا ملحوظا عند الشرقيين القدامى، وهذا الفن لا يستطيع في نظر هيجل أن يعبر عن مضمون الأفكار وجوهرها، لأنه لا يراعي ما يقدمه لنا التوافق الموجود بين الشكل والمضمون في العمل الفني، فهو يبدو وكأنه بعيد عن خلق ذلك التناسق والانسجام الذي يحتاج إليه أي نوع من أنواع الفنون. [2] أما في المرحلة الكلاسيكية الفنية الإغريقية، وهي مرحلة الكمال الفني في نظر هيجل، يتعادل فيها الشكل مع المضمون، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها، وفي المرحلة الثالثة أي العصر الحديث، يختل التوازن بين الشكل والمضمون، ويصبح الفن ذهني تتغلب الفكرة فيه على الصورة. [3] إن المرحلة الكلاسيكية التي أشار إليها هيجل في تقسيماته لمراحل الفن، بدأت بذور أفكارها الفنية تتشكل مع الإلياذة والأوديسة للشاعر اليوناني هوميروس في مطلع القرن الثامن (ق، م)، وتكمن خاصية هاتين الملحمتين في أنهما ليستا دينيتين، بل إنهما تجربة شعرية تمجد الإنسانية بغية التغني بأمجاد الأبطال والرجال، والتقليل من شأن الآلهة التي يجسدها هوميروس كشخوص انسانية لا اختلاف بينها وبين البشر،[4] كما نجد في هاتين الملحمتين سيطرة معينة لفكرة الضرورة والقدر كقوة فوق البشر والآلهة على حد سواء، وهذا ما سجل تقدما ملحوظا نحو التنظير الفلسفي والعلمي، ونحو توليد معارف فنية تتجاوب مع البيئة العلمية الجديدة. لقد كان العصر الكلاسيكي الإغريقي الذي بدأت ملامحه الأساسية تتشكل منذ القرن الخامس قبل الميلاد منطلق تحولات عميقة متسارعة شهدتها المجتمعات اليونانية، فمن فيثاغورس الذي عرف التنوع في النغمة الموسيقية وفهم أنها تتوقف على طول الأوتار العازفة، وعلى التناسق والانسجام الموجود بين هذه الأوتار المحكومة بعلاقات عددية رياضية ثابتة، إلى سقراط الذي ربط الأخلاق بالفن، ثم إلى مثالية أفلاطون المعادية للفن والفنانين والشعر والشعراء، وعقلانية أرسطو المحكومة بفن واقعي يحاكي الطبيعة. فيما يخص أفلاطون، فمفهوم الفن عنده هو محاكاة لهذا الوجود الحسي، هذا الوجود الذي بدوره محاكاة للأصل الذي هو المثل، وبالتالي الفن ما هو إلا محاكاة للمحاكاة، أو تقليد للتقليد، ليصبح في هذه الحالة بعيدا عن الحقيقة بصفة مضاعفة أي وجود من الدرجة الثالثة، عكس الفلاسفة الذين يدركون المثل بصفة مباشرة، ويستطيعون الوصول إلى أعلى مراتب الوجود، وقادرون على معرفة الصواب،[5] وفي ضوء ما تقدم، نجد أن أفلاطون في كتابه الجمهورية تحامل على شعراء التراجيديا بالذات، وأطلق عليهم سهام النقد، والطرد والإهانة، واعتبرهم مفسدين للناشئة بزيفهم وأخيلتهم الكاذبة، لأن شعرهم يصف الآلهة صفات مشينة بعيدة عن التقديس والاحترام، ولا يمجد صفات البطولة والفضيلة، كالحكمة والشجاعة التي تحتاجهما الدولة، لهذا نجده يستبقي على الشعر الغنائي والتعليمي الذي يساعد على ترسيخ المبادئ التربوية، وعلى الموسيقى الهادئة والموسيقى العسكرية الباعثة للحماس ومشاعر الشجاعة في نفوس الجنود. [6] على خلاف أفلاطون أنكر أرسطو نظرية المثل، وطور من نظرية المحاكاة التي اعتبرها أفلاطون تقليدا حرفيا للطبيعة التي تحاكي عالم المثل، ربطها أرسطو بالفن واعتبرها تجسيدا له، أي أن مبدأ الفنون يقوم على المحاكاة لا بوصفها شكلا أو مثالا، وإنما لما فيها من مظاهر عامة دائمة تصلح لكل زمان ومكان، وبهذا الخصوص يقول في الباب الأول من كتابه "فن الشعر": "فشعر الملاحم وشعر التراجيديا والكوميديا وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب على القيثارة كلها أنواع من المحاكاة يفترق بعضها عن بعض في ثلاث: إما باختلاف طريقة المحاكاة، أو باختلاف ما يحاكى

---

[1]- الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، (1999)، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ص355.

[2]- إ.نوكس، تر، محمد شفيق، النظريات الجمالية، كانط، هيجل، شوبنهاور، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1985،ص 110.

[3]- المرجع نفسه، ص111.

[4]- الخطيب محمد، المرجع نفسه، ص29.

[5]- ريد هربرت، المرجع نفسه، ص208.

[6]- إ.نوكس، تر، شيا محمد شفيق، المرجع نفسه ، ص 19.

به، أو باختلاف ما يحاكي، فكما أن من الناس من يحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب مالهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال (كالتصوير والنحت)، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت، ( كالرقص والموسيقى والشعر).[1] هذا ورد أرسطو المحاكاة إلى الفطرة البشرية وهي متأصلة في الانسان منذ الولادة، يتعلم ويكتسب من خلالها معارفه الأولية، وتساعده على الخلق والابداع، وهي وسيلة للتطهر من الانفعالات الضارة، ونوعا من الدواء النفسي،[2] ومن هذا المنطلق سعى إلى وضع قوانين وقواعد معينة تدرس العمل الفني وتقيمه ثم تحكم عليه. لقد أدرك أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر" أن لمفهوم المحاكاة صبغة واقعية وذلك عندما قال:" وإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون وكان هؤلاء المحاكون إما أخيارا أو أشرارا، فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكون خيرا من الناس الذين نعهدهم أو شرا منهم أو مثلهم"[3]. ولا يمكن فصل الجمال عن مفهوم الفن عند أفلاطون وأرسطو، لأن الجمال هو المتعة واللذة والبهجة التي يحققها الفن، لقول أفلاطون: "إن الجميل هو الطيب الذي يكون ممتعا"، والفنان عند أرسطو وأفلاطون غير مرتبط بغاية وليس مقيدا بذلك، وهذا ما يُعَبَر عنه بحرية الفنان، تحت شعار "الفن للفن"، وتبعهم في هذا الكثير من الفلاسفة المحدثين.[4]

**انسانية الفن الاغريقي:** مثل ما هو معلوم نبع الفن الاغريقي القديم من الطقوس والشعائر الدينية، ومن التقديس والتمجيد المبالغ فيه الموجه للآلهة، التي عززت وجودها من خلال الرقص والغناء الموجه لها، والتماثيل والمسرحيات المعبرة عنها، والعديد من الأساطير التي تشرح سبب حضورها في حياة المجتمع اليوناني، وفي وسعنا أن نقول، أن الكثير من تلك الأساطير كان مصدرها رغبة الناس في تعليل أصل الكون وتفادي ما ينجم عنه من ضرر ومخاطر، وهذا ما يصدق على الأساطير التي نسجت حول آلهة الاوليمب، وحول "ديمتر" "DEMETER" آلهة ثمار الأرض، "وهيرا" "HERA" راعية الزواج، وهي أساطير ومعتقدات دينية ساعدت على تكوين مخيلة الشعب اليوناني ومن ثم تفكيره وفنه وفلسفته،[5] وهناك حشد كبير من الآلهة التي لها علاقة بالفن المفكر فيه دينيا، منها آلهة الشعر الغنائي "يوتربي"، "EUTEARPY"، وآلهة المسرحيات الهزيلة "ثاليا" "THALIA"، وآلهة الرقص والغناء "تبسكوري" "TERPSICHORY" "وكليوبي""COLLIOPY" للملاحم الشعرية، وغيرها من الآلهة التي اعتبرت نفسها وصية على الفن الشعبي الديني،[6] ومن خلا ل هذه الأساطير الدينية فتح المجال أمام الفنانين، من رسامين وشعراء أطنبوا في وصف ملامح الأرباب، ومصورين ونحاتين أبدعوا في نحت التماثيل، و مغنيين وراقصين نظموا احتفالات ومهرجانات تعلي من شأن الآلهة، ولكن سرعانا ما تغير الأمر وبدأت أفكار الاغريق تتبلور، وتتجه نحو عقلنة الأمور المحيطة بها، متخلية عن المعتقدات الدينية والأساطير

الخيالية، فحصل أن تحررت من قبضة الآلهة، وجعلت من الإنسان اليوناني مركزا محوريا وسط الأعمال الفنية، هذا ما حدث مع هوميروس أين أصبحت الآلهة شخوصا إنسانية في قصائده الشعرية لا تختلف عن البشر، بل وصفها بصفات مخجلة وناقصة تبغض وتكيد وتخدع مثلها مثل الانسان. إن المقصود من هذا هو أن الدور الذي كانت تلعبه الآلهة بدأ يضعف تدريجيا مما مهد الطريق لاستقلالية الانسان، ومحاولة منه لتفسير الأشياء على أسس واقعية طبيعية،[7] بل أصبح يسعى للتعبير عن فلسفة انسانية أكثر قوة لم يشهد لها مثيل. هذا، وبلغ المسرح في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهاره في القرن الخامس قبل الميلاد، في أعمال كل من "اسخيلوس"، و"سوفوكليس"،

---

[1]- وهبة مجدي، كامل المهندس،(1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، ص338.

[2]- أشرف ابراهيم، الفن بناء، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، ابن رشد للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 20015، ص18

[3]- أرسطوطاليس، فن الشعر،(1967)،تر، أبي بشر متى بن يونس، تحقيق شكري محمد عابد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص32.

[4]- المرجع الأسبق، ص115.

[5]- الخطيب محمد، المرجع نفسه، ص30.

[6]- المرجع نفسه، ص54.

[7]- المرجع نفسه، ص 264.

و"يوربيدس"، إذ نقل هؤلاء الثلاث بأعمالهم التراجيدية المسرح، من خدمة الآلهة إلى ميدان النفس البشرية، ودعوا إلى التأمل والتفكير في مشاكل الانسان، والتبشير لقيم جديدة لها صالح لتمثيل النزعة الانسانية، وتعتبر مسرحيات "يوربيدس" أكثر ميلا للواقع لأن شخصياتها لا ترتفع عن مستوى الانسان العادي، وموضوعاتها أكثر قربا للحياة اليومية والعامة، لهذا ينظر "النقاد إليها على أنها أشبه بالمسرح المعاصر في اهتمامه بالإنسان وصراعه مع الحياة ومشكلاتها." [1] ومن المعروف أن "يوربيدس" عاصر سقراط، وكان هذا الأخير يساهم في تحديد مضمون وأهداف المسرحيات اليوربيدية لدرجة أنه كان حاضرا كشخصية مهمة في أغلب الأعمال، ويتفق "يوربيدس" مع الفيلسوف سقراط في تدمير الآلهة والتشكيك في الأسطورة والاعتماد على العقل لرسم خطوات منهجية ودقيقة أثناء التفكير. وإلى جانب التراجيديا، نجد الكوميديا وهي نوع أخر من الظواهر التمثيلية التي تعكس بجلاء الحياة الاجتماعية في أثينا، إنها أعمال الشاعر والأديب "أريستوفانس" الذي عاصر الحكم الديمقراطي السياسي الهش، والتي تطرح قضايا انسانية، تذوب في خضم المصلحة العامة، وتطرح مشاكل سياسية نقدية، فكرية وجوهرية كالحرب والسلم، المرأة والرجل والثروة والفقر، العدالة والمساواة،".[2] كما تتنكر للآلهة اليونانية بطريقة ساخرة مضحكة خاصة إله "زوس"، وتوجه أيضا الانتقادات العنيفة واللاذعة للحكام السياسيين وللمجالس العامة، كمجلس الشيوخ والجمعية العمومية والمحاكم. لقد دافع "أريستوفانس" عن فكرة السلام، ووصف مبلغ الخراب الذي حل ببلاده نتيجة حرب البيلوبونيز، ومدى الفقر الذي انتشر في مجتمعه، وركز على الفساد الجنسي والإباحية المتفشية في شبيبة أثينا، وطالب باستعادة القيم الأخلاقية كالنبل والصدق والطهر، وبث روح العمل الجاد والإخلاص بين المواطنين. على العموم، يمكن القول أن مسرحه كان شامخ شموخ انسان القرن الخامس في أثينا، وعلى حد تعبير "جون جاسنر": "إن المسرح عامة يمثل الانسانية في أشد لحظات توترها وصراعها وأزماتها كما أنه يحاول حل هذه الأزمات عن طريق الرجوع إلى الأوقات الإنسانية ذاتها." [3] لقد كان الفرد اليوناني يمارس الفن بالفطرة، فلقد كان ممثلا مثل ما كان متفرجا، وكان شاعرا ومغنيا مثل ما كان مستمعا، وكان نحاتا ومصورا ورساما مثل ما كان مستمتعا ومتأملا، وعليه يعتبر الفن اليوناني عبارة عن عملية جدلية تقوم على الحوار بين الفنان والمتذوق للفن[4]، كما أنه نموذج كل الفنون على مر العصور، يعالج مواضيع مختلفة محورها الانسان، لذا لا يمكن وصفه إلا بصفة الانسانية.

هذا وتظهر الانسانية الاغريقية في الفنون التشكيلية، كالنحت والمعمار، وهي فنون تجسيمية متحدة فيما بينها تدرك باللمس والبصر، إلا أن ثمة فارقا وجب ذكره، وهو أن النحات يقدم لنا بطريقة مادية أعمال موجودة في الطبيعة، أي "فكرة الانسان مجسدة في شكل محسوس"[5] كتماثيل للبشر، أو للآلهة أو البشرية الحرة".[6] في حين أن المعماري يقدم لنا أعمال "ليست ممكنة إلا بفعل الفن نفسه، وبالتالي فإن مبدأها المحدد ليس هو الطبيعة بل الغاية التعسفية التي يريد ها هو كفنان".[7] ولما كان الفن الشرقي نفصلا عن الانسان، يسعى دوما إلى تشبيه الصفات الانسانية بقوى الطبيعة، ويقف وراء دراسة الأبعاد العملاقة التي تفوق المعدل الإنساني، ويصور الآلهة في صور تعلو على الانسان مثل تمثال أبا الهول الجاثم الذي يجسد كأسد ووجهه فرعون، نجد في المقابل، أن فن النحت عند " فيدياس" و" بولياكليتوس" لا يخرج عند تصويرهما للإنسان عن النسب والقواعد التي يفترضها المعيار الرياضي الهندسي للجمال عند فيثاغورس. وعلى ضوء هذه الفكرة يتضح التداخل الموجود بين الفلسفة والفن، على

---

[1]- مجيد صالح بيك، (2002)، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنسر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ص23،24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- الخطيب محمد، المسرح الإغريقي، (2015)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ، ص5.

[4]- أشرف ابراهيم، المرجع نفسه، ص121.

[5]- إ.نوكس، تر، شيا محمد شفيق، المرجع نفسه ، ص 167.

[6]- كانت ايمانويل، تر زكريا ابراهيم، المرجع نفسه، ص204.

[7]- المرجع نفسه، ص111.

أساس أن كل ما تحدث عنه فيثاغورس من عدد، وتدقيق، ونسب رياضية، كانت المادة التي صاغ منها الفنان معياره الهندسي للجمال. وهكذا سعى الفن الإغريقي إلى المقاييس والايقاع والائتلاف في تحقيق إرادته الفنية وذلك لما ينبغي أن تكون عليه التقنيات الجمالية، وعلى هذا النحو خصصت منحوتات لبني البشر أمثال "سقراط الحكيم"، "وصولون"، "وبريكليس" وغيرها من الشخصيات التاريخية المهمة وهي متواجدة حتى الآن في المتاحف العالمية.

**قيمة وغاية الفن الإغريقي**: إذا كانت قيمة الفنون تقاس بمدى تأثيرها في نفوس البشر، فمن باب أولى أن ينظر إلى الفن الإغريقي من زاوية الإجلال، لأن قاعدة الارتكاز لهذا الفن إنما تأت من كونه حاضنا طبيعيا لقيم حضارية ذات أبعاد إنسانية محضة، وبوصفه ظاهرة معبرة عن أفكار ومعارف وخبرات الإنسان الإغريقي في مراحل تاريخية معينة، هذا الإنسان الذي كان يحب الحياة على ظهر البسيطة، ومنسجم مع ذاته ومبدع بقوة الفطرة، وحرية التفكير، سعيد لكونه إنسانا، متمسك بإنسانيته، لقد كان على لقاء دائم مع الطبيعة فهو يمتد بجذوره فيها، باعتبارها المادة الحسية الوحيدة التي بدأت المعرفة الفنية تستمد منها أسسها الأولى، إذ بدت الطبيعة كأنها تداعب فكره، وتثير فضوله أكثر مما تثير حسه الأخلاقي، وعلى حد تعبير "شيللر"، إنه الشعور الداخلي بالإنسانية الناجم عن جمال الطبيعة الساذج، وبساطتها وبراءتها.[1] ومن هنا تظهر قيمة التفكير الإغريقي القديم الذي وقف "شيللر" أمامه حائرا وهذا إذا ما قورن بطريقة تفكيرنا اليوم إزاء الطبيعة، "إن الأمر، ناجم عن كون الطبيعة عندنا هجرت الإنسانية فلم نعد نلتقي بها إلا خارج الإنسانية في عالم الروح."[2] فضلا عن ذلك فأن فكرة النزعة الانسية كما وردت في الفن الإغريقي، قد قامت على أساس تفكيك تلك الوحدة العضوية بين عالم فوق حسي وعالم حسي، وهذا ما تنفرد به الثقافة الإغريقية عن ما سبقها من ثقافات شرقية وما لحقها من ثقافات حديثة، إذ تمثل الثقافة الاغريقية في نظر "شيلر" مثالا عن التناغم بين عالم البشر وعالم الآلهة إلى درجة أن الإنسان جاء على صورة إله[3]، وهنا تظهر قوة الانسان الإغريقي الذي يرى نفسه أقوى من ما تعكسه الطبيعة من قسوة، فهو بتقديره لذاته يتحرر من نظرته المشينة للطبيعة، ويسيطر على الآلهة القامعة التي أنتجها الشرق القديم على شكل صورة مخيفة، ليحولها في النهاية إلى صورة تتناغم معه،[4] وهذا ما لم يكن مسموح في الديانات المسيحية لأن الضغط الذي مارسته على مسألة الارتقاء بالنزعة الإنسانية، سلب من الفن نشاطه وحريته وبالتالي قيمته، بحجة حماية القيم الأخلاقية والفضائل والتقاليد الدينية. وبالتأكيد ساعد الوعي الأسطوري الذي يعمل على مستوى العيني والملموس أن يقدم للفنان الإغريقي أعمق المعتقدات وأبعد الدلالات وأبلغ المقولات بوصفه وعيا جماليا سيطر على مخيلة الفنان الإغريقي، وباعتباره أقرب إلى الوعي الفني الذي يتعامل مباشرة مع الظواهر المحسوسة للخبرة الإنسانية. لقد اعتمد "فيدياس" في نحت تمثاله على وصف هوميروس لسيد أرباب الأولمب الوارد في الجزء الأول من الإلياذة، كما كانت تحمل الأساطير بذور التفكير الدرامي، "ومخطئ من يظن أن الأساطير هي عبارة عن ترهات أو شطحات لأنها في الحقيقة تتضمن مغزى فلسفيا عميقا وتخفي بين ثناياها فكرا متبلورا ناضجا."[5] وبالنسبة للسؤال الذي انطلقت منه المداخلة وهو: ما الذي يقتضيه الفن من الإنسان اليوناني حتى يكتسب نزعة انسانية؟ فإنه يمكن القول، أن الفن بصورته الإغريقية وبطبيعته الإنسانية وبقيمته الحضارية المعروفة في الأوساط الثقافية والفلسفية والفنية، لم يكن له وجود لو لم يكن الإنسان محورا للمواضيع الفنية بطاقته وإرادته التي تجاوزت عصره، وبالتالي قيمة الفن عند الإغريق ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية التي حاول الانسان الإغريقي اصطناعها، لتمثيل الواقع الذي يعيشه ولفهم العالم الذي يحيط به.

---

[1]- د .بشري عباس، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سنة 2018 ، ص 43.

[2]- المرجع نفسه، ص44

[3]- المرجع نفسه، ص 29.

[4]- المرجع نفسه، ص30.

[5]- الخطيب محمد، المسرح الإغريقي، ص24.

**قائـمـة المراجع:**


1- أرسطوطاليس، فن الشعر،(1967)، تر، أبي بشر متى بن يونس، تحقيق شكري محمد عابد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

2-أشرف ابراهيم، الفن بناء، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، ابن رشد للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 20015،

2- إ. نوكس، تر، شيا محمد شفيق، النظريات الجمالية – كانط، هيجل، شوبنهاور-(1985)،منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى.

3- بدوي عبدالرحمان، خلاصة الفكر الأوروبي، سلسلة الفلاسفة، شوبنهاور، وكالة المطبوعان، الكويت، دار القلم، بيروت.

4- د.بشري عباس، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سنة 2018 ، ص 43.

5- الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، (1999)، منشورات دار علاء الدين، دمشق.

6- الخطيب محمد، المسرح الإغريقي، (2015)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى .

7- ريد هربرت، تر فارس متري ضاهر، الفن والمجتمع ، دار القلم، بيروت، لبنان.

8- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الأول.

9- مجيد صالح بيك، (2002)، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنسر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى.

10- هبة مجدي، كامل المهندس،(1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية.

11- وهبه مراد،(2007)، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة.

# دور الانثروبولوجيا في قراءة الدلالات الفنية

دليلة نصلي بكير، باحثة، جامعة عبد الحميد ابن باديس-مستغانم-

الملخص:

تواجدت الأنثروبولوجيا (علم الانسان) منذ بداية التاريخ البشري القديم وعلى مراحل مختلفة، والتي هي علم يهتم بكل الأصناف والأعراق البشرية والأبعاد الإنسانية، في حين قد حرص الانسان على تنمية حسه الجمالي واثارته من خلال اهتمامه بالفن، وقد تجلى ذلك في حياته كالنقش، النحت، رسم، موسيقى، أساطير، ومسرح وغيرها. ويرى علماء الأنثروبولوجيا أن العاطفة الجمالية تنبع من لذة الابداع والاعجاب بالأشكال الجميلة كما أن الدوافع التعبيرية هي استجابة فطرية تنطق وفق ما تحدده الثقافة التي ينتمي اليها كل فنان. ويقول: ألبرت كاموس: "**عندما يعجز العقل عن التفكير يبدأ الفن**"، فالفن هو العمود الذي ترتكز عليه الأمم في بناء تطورها، وهو انعكاس للتاريخ البشري وملامحه، ويمكن طرح الاشكال التالي: **كيف للأنثروبولوجيا أن تبرز الملامح والأذواق الفنية؟ وكيف لها أن تساهم في المعاني الفنية؟**

الكلمات المفتاحية: الفن، الانثروبولوجيا، الأبعاد الإنسانية، الدلالات الأنثروبولوجيا.

مقدمة:

يعتبر الفن ظاهرة اجتماعية وثقافية هامة في المجتمع إذ يعكس الظروف الاجتماعية السائدة ويتطور وفقا لقوانين المجتمع. يؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أن الأشكال الاجتماعية الفنية هي تعبير عن نظرة يحددها المجتمع اتجاه العالم. والمعلوم أن التأثير الثقافي والفكري للفن يتجلى في إمكانية تجسيده لأفكار محددة أخلاقية أو فلسفية مرتبطة بالحياة الواقعية بكل فئاته الاجتماعية.

ان تعدد وتطور العلوم التي باتت تدرس أسرار الكون وخبايا الحياة كالأنيمولوجيا والتي تعرف بعلم الرياح وظواهرها، وكذا الأكولوجيا والتي تعرف بعلم البيئة وغيرها من العلوم التي حاولت أن تجسد خبايا الكون وأسراره وتعتبر الأنثروبولوجيا من بين هذه العلوم التي تهتم بدراسة الانسان وكشف خباياه. فيمكن القول بأن هذا العلم يدرس أهم عنصر يحرك الكون وهو الانسان وبالتالي يقودنا الى التعرف على أهم محطات التي مرت به في حياته. من خلال هذه المداخلة سنقف عند الدلالات الأنثروبولوجية وعلاقتها بالفنون بوصفها جزءا هاما من التراث الحضاري وهي أحد العناصر الرئيسية التي تشكل ملامح المجتمع وتحدد هويته الثقافية. ومن هنا نحاول الإجابة عن بعض التساؤلات: **كيف للأنثروبولوجيا أن تبرز الملامح والأذواق الفنية؟ وكيف لها أن تساهم في المعاني الفنية؟**

في بداية، سنحاول الوقوف عند ماهية الانثروبولوجيا وكذا السياق التاريخي الذي مرت به، ومن ثم نتطرق الى الفن باعتباره العمود الذي ترتكز عليه الأمة لأجل بناء تطورها. وفي الأخير نحاول الوقوف عند الدلالات الانثروبولوجية وعلاقتها بالفن.

**ماهي الانثروبولوجيا؟**

1- ماهية الأنثروبولوجيا:

لعله من أعسر الأمور المنهجية في العلوم الإنسانية هو محاولة ضبط للمفاهيم وتحديدها، ولذلك سنحاول التركيز على أهم التعريفات التي شملت الأنثروبولوجيا. المعلوم أنها علم واسع وممتد التفرعات وهو كذلك متعدد الأقسام، وبالتالي ذو شمولية على أغلب العلوم ويعود ذلك الى "**اعتبار أن الانسان يمثل نوعا وجنسا وسلالة، وقومية ولغة وثقافة**"[1].

[1] أبراهيم، محمد، عباس، **الأنثروبولوجيا**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د، ط)، 2006، ص06.

تعرف الأنثروبولوجيا على أنها العلم الذي يختص بدراسة السلوك الإنساني في الماضي والحاضر، وتتفرع هذه الكلمة الى كلمتين ذات أصل يوناني، وهما "**أنثروبوس**" والتي يقصد بها الانسان و"**لوغوس**" والتي تعني العقل أو العلم، وبهذا يكون معنى الأنثروبولوجيا هو "دراسة الانسان" أو "علم الانسان". كما أنها تعرف بعدة مسميات من أهمها: علم الجماعات البشرية وسلوكياتها أو علم الحضارات والمجتمعات البشرية[1]. كما يجمع المختصون في علم الأنثروبولوجيا على أنه علم حديث العهد، إذ ما قيس ببعض العلوم الأخرى كالفلسفة والطب والفلك وغيرها. حيث أن البحث في شؤون الانسان والمجتمعات الإنسانية قديم قدم الانسان أي منذ وعى ذاته وحاول أن يسعى نحو التفاعل الإيجابي مع بيئته. إضافة الى هذا، فالأنثروبولوجيا هو علم عام يتفرع منه العديد من الأقسام لكونه يدرس الانسان بوصفه كائن اجتماعي يحيا في مجتمع ينتمي اليه ويتفاعل مع من حوله.

أما المفهوم الاصطلاحي، قد وجد العلماء صعوبة في تحديد تعريف لهذا العلم نظرا لاتساع معاني دلالاته الاصطلاحية وتعدد مفاهيمه بين علم الانسان من حيث هو كائن فيزيقي واجتماعي، وبين علم الانسان من حيث أفعاله وسلوكه، وبين علم الجماعات البشرية في انتاجها أو ما يعرف بعلم الحضارات والمجتمعات البشرية[2]. وهنا اختلفت المفاهيم حول الأنثروبولوجيا، إلا أن هذا التعدد لا يعني "**كونها علما يبحث مختلف الجوانب المتعلقة بحياة الانسان، وعلاقة هذه الجوانب بعالم الطبيعة وعالم الانسان**"[3]. فموضوع الأنثروبولوجيا هو الانسان بصورة عامة سواء من خلال أصوله وأجداده أو عاداته وقيمه، وحتى خبرات وممارسات ومهارات التي يمارسها داخل تراثه الحضاري والمادي والمعنوي منذ قدم العصور الى يومنا هذا. يركز كلود ليفي شتراوس في ذلك على التباين الموجود بين تلك الأوساط الشعبية والمجتمعات عبر تعاقب الأزمنة وليس عن طريق معرفة المجتمعات نفسها[4].

من خلال ما تقدم يمكننا القول، بأن علم الأنثروبولوجيا هو ذلك العلم الذي يهتم بدراسة الانسان ويركز على التغيير المترسب داخل الحضارات المتعاقبة وامتزاجها، والأثر الذي تخلفه داخل المجتمع باعتبار هذا الأخير يحمل في طياته ثقافة وخصائص بالتالي يكون لهذا الوسط الاجتماعي شخوصه المتنوعة بتفكيرها والذي لم ينحصر في الماضي بل يتطلع الى ما يواكب عصره. حيث أن ما شهده الانسان البدائي في تفكيره البسيط والساذج الذي خلف لديه تحجر فكري اتسمت به حياته البدائية، مع تطور الزمن وازدهار العلم اتضحت الرؤية عنده ولم يعد عقله يقتصر على الأفكار المحدودة، وانما أضحت أفكاره البسيطة نيرة وتطلعاته جديدة تتماشى وتواكب عصره. وهكذا يعمد الانسان الى التطوير من نفسه ومحاولة تغيير نظرته للأشياء باعتباره متغير، ويمكن ملاحظة هذا التغيير في نمط حياته عن طريق الممارسات الفكرية والاجتماعية مثل: العادات والتقاليد واللغة والتراث وهو "**الاقحام القسري لعناصر ثقافية جديدة، هي الى حد ما غريبة عن حياة الشعوب التي تتعرض للغزو والأداة الجديدة الدخيلة مهما كان نوعها، يصارعها الانسان، ويعاني منها ثم يتأقلم معها فيما بعد، أن تشهد تحولات درامية، لكن، وبعد مرور فترة زمنية طويلة يصبح من العسير على الشعوب تعريب أن تنقية أدواتها التعبيرية الأصيلة**"[5].

نعتقد أن هذا الانتقال على مر العصور قد غير نوعا من أفكار ومعتقدات الأجيال المواكبة لمستوى العصر، وبالتالي يؤدي الى خلق نوع من تواصل الذي يدل على استمرارية صيرورة الحياة، وتغيير المشهد العالمي الذي بدوره يدفع الى

---

[1] أنظر، بن نعمان، أحمد، **سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د، ط)، 1988، ص31.

[2] أنظر، قباري، إسماعيل، الأنثروبولوجيا العامة، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1971، ص11.

[3] بن نعمان، أحمد، **سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية**، مرجع سابق، ص 32.

[4] أنظر، أبراهيم، محمد، عباس، الأنثروبولوجيا، مرجع سابق، ص 05.

[5] بوشيبة، عبد القادر، **الظواهر اللاآرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)**، دكتوراه الدولة، جامعة وهران، 2002، 2003، ص143.

*يعد عملية "**تغير تحدث داخل النظام الثقافي للمجتمع وترجع في أصلها الى مجموعة من التغييرات الثقافية الصغيرة التي تحدث تلقائيا على مر الزمن بكيفية تدريجية خلال فترات متباعدة، ولكنها في النهاية تتجمع في اتجاه واحد وتصبح تيارا ملموسا للتغيير داخل النظام الثقافي للمجتمع**" (للإفادة، بن نعمان، أحمد، **سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية**، مرجع سابق، ص76، ص77.)

التطور والارتقاء في "**تغيرات نوعية تطرأ على المرحلة السابقة مع بروز خصائص جديدة أصلية**"[1] وقفا الى رغبة الانسان في التجديد والتغيير الى الأحسن في أغلب الميادين. هذا ما يعرف بالمجرى الثقافي* الذي يساهم في جملة من تحولات التي تشهد الحضارات مثل الحروب وطفرات استكشافية التي تزيل الحدود بين "**الدول والمجتمعات، وتتلاشى الهويات الثقافية والخصوصيات الحضارية، فقد تغير المشهد العالمي**"[2] وبالتالي تزاوج في أغلب الميادين سواء كانت ثقافية أم عرقية أم فكرية.

**ما الغرض من دراسة هذا العلم؟**

2- <u>الغاية من الأنثروبولوجيا:</u>

انطلاقا مما تقدم في تعريف الأنثروبولوجيا فان دراستها تحقق جملة من الأهداف والتي يمكن حصرها في النقاط التالية:

- يساهم هذا العلم في رصد التراث الإنساني على مر العصور، لأجل الكشف على سلوكيات وأنماط الانسان وكذا تفاعلاته اليومية في مختلف المجتمعات. أي وصف مظاهر الحياة البشرية والحضارية وصفا دقيقا و"**محاولة دراستها دراسة واقعية، وذلك للوصول الى أنماط إنسانية عامة، في سياق الترتيب التطوري الحضاري العام للإنسان: (بدائي-زراعي-صناعي-معرفي-تكنولوجي)**"[3].
- يحاول علم الأنثروبولوجيا تتبع التغيرات التي تمر بالإنسان ودراستها دراسة علمية ومن ثم إدراك على أهم عناصر التغيير والمسببات التي كانت سببا في ذلك.
- دراسة أسلوب حياة المجتمعات ودراسة اللغات واللهجات الخاصة بالشعوب وآثار ما قبل التاريخ.
- كشف مراحل التطور الحضاري والثقافي التي مر بها الإنسان.
- الأنثروبولوجيا علم يسعى الى استنتاج تلك التوقعات المحتملة للبشر سواء في الظواهر الإنسانية أو الحضارية وبالتالي التنبؤ بمستقبل الحياة البشرية.
- الأنثروبولوجيا هي الدراسة العلمية للإنسان والسلوك البشري والمجتمعات في الماضي والحاضر، وهنا قد تعدد وتنوع هذا العلم مما انبثق عنه تفرعات واقسام ونذكر على سبيل المثال، الأنثروبولوجيا الاجتماعية والأنثروبولوجيا الثقافية التي تدرس قواعد وقيم المجتمعات، في حين تدرس الأنثروبولوجيا اللغوية تأثير اللغة على الحياة الاجتماعية. في حين تعمل الانثروبولوجيا البيولوجية على دراسة تطور بيولوجي للبشر، وللإيضاح أكثر ارتأينا الوقوف عند فروع هذا العلم باعتبار أن مداخلتنا تتضمن العلاقة الموجودة بين الأنثروبولوجيا والفن.

3- <u>فروع الأنثروبولوجيا:</u>

نظرا لسعة علم الأنثروبولوجيا والذي يتفرع عنه العديد من الأقسام، أي هنالك مجموعة من التخصصات العلمية التي تعنى بدراسة الانسان وبالتالي قسمت الأنثروبولوجيا الى قسمين، أنثروبولوجية فيزيقية وأنثروبولوجيا هي الأخرى تقسم الى الأثنولوجيا والأثنوقرافيا والأنثروبولوجيا الاجتماعية. في حين اتجه بعض العلماء الى تقسيم مغاير والذي تفرع الى "الأنثروبولوجيا الطبيعية" و"الانثروبولوجيا الاجتماعية" و"الأنثروبولوجيا الثقافية". ونجد أن **رالف بدنجتو Ralph Piddington** قد قسمها الى قسمين رئيسيين، هما الأنثروبولوجيا الفيزيقية والتي تعرف بأنها فرع يهتم "**بدراسة السمات الفيزيقية للإنسان... تهتم بدراسة التغيرات العنصرية والأعراق، وخصائص الأجناس، واختلاط**

---

[1] لويس، جون، **الانسان والارتقاء، مجاز في الأدب الروسي**، ترجمة: عدنان جاموس، دار الجماهير، العراق، (د. ط)، 1970، ص30.

[2] بارة، عبد الغني، **الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع تأويلي**، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط1)، الجزائر، 2008، ص395.

[3] أزهري، مصطفى، صادق، **الأنثروبولوجيا الطبيعية والثقافية (علم الانسان الطبيعي والثقافي)**، جامعة الملك سعود، كلية السياحة والآثار، الجزء الأول، ص 6.

**السلالات البشرية، وانتقال السمات الفيزيقية عن طريق الوراثة"**[1] حيث نلاحظ أن هذا القسم يهتم بظاهر الانسان الفيزيائي، في حين يهتم القسم الثاني في نظره-رالف-بدراسة "**ثقافات المجتمع البسيطة، وحقق ذلك العلم الكثير من التقدم وكان لأبحاثه الميدانية أكبر الأثر في التعرف على احتياجات تلك المجتمعات ووضع قواميس للغاتها"**[2] وهو ما يعرف بالأنثروبولوجيا الثقافية والتي تهتم بثقافة المجتمعات مثل العادات والتقاليد والخرافات والأساطير والطقوس الدينية، وكذا تقسيم الطبقات على أساس العائلات إذ يدرس الانسان باعتباره عضو في المجتمع له قيم وعادات وتقاليد. يعتبر جانبا رئيسيا في الأنثروبولوجيا لكونه يعنى بثقافات الانسان البدائي والمتحضر من خلال تراثه الثقافي، والتي تعتني بدراسة أساليب حياة الإنسان وسلوكاته النابعة من ثقافته وتهدف إلى فهم الظاهرة الثقافية ودراسة التغير الثقافي والتمازج الثقافي وتحديد أوجه الشبه بين الثقافة، وتفسير المراحل التطورية لثقافة جماعة ما. يطلق عليها بعلم اجتماع الثقافة، ونظرا لقيمته فقد قسمه رالف بدنجتون الى عدة تفرعات، وهي الأثنولوجيا والأثنوقرافيا، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، علم الآثار وعلم اللغويات والأنثروبولوجيا النفسية. تعرف الأنثرولوجيا على أنها علم يدرس خصائص الشعوب بالتركيز على التحليل والمقارنة، أي بين الثقافات أو السلالات أو اللغات. في حين الاثنوقرافيا فهو علم يهتم بثقافة واحدة ويركز على البحث في المجتمعات ذات الحجم الصغير وذلك باعتماد على الدراسة الوصفية.

أما الانثروبولوجيا الاجتماعية التي تشير إلى دراسات متكاملة لفئات متعددة ومكتملة من الثقافات والمجتمعات حول دول العالم وبالأخص المجتمعات غير الغربية، وذلك ما خلق عدد من الاختلافات النظرية والمنهجة بين مصطلح الأنثروبولوجيا الاجتماعية وتخصص علم الاجتماع الذي يرتكز في فحواه العلمي على دراسة سلوكيات وثقافات المجتمعات الغربية. من خلال التطوير الفرضي طور علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية أسلوبا دراسيا كاملا دون اللجوء إلى أي فرضيات علمية غير مناسبة، وفقد عرفها **سيرجيمس فريزر Sirjames Frize** بأنها "**محاولة عملية للكشف عما يسميه بالقوانين العامة التي تحكم الظواهر المختلفة في حياة الانسان، وتفسر ماضي الظواهر للتمكن من التنبؤ بمستقبل المجتمعات البشرية استنادا الى الادراك الدقيق لتلك القوانين السوسيولوجية العامة التي تنظم حياة الانسان"**[3] ونجد أن **فريزر** كان أول من استخدم هذا المصطلح في محاضراته، ومن خلال هذا التعريف ندرك أن الأنثروبولوجيا الاجتماعية جاءت لتتميز عن مجال الاثنولوجيا، وفي نفس الوقت خلقت اختلاف بين كل من المدرسة الإنجليزية والمدرسة الأميركية، فالأولى ترى أن كل من الأنثروبولوجيا الاجتماعية والأنثروبولوجيا الثقافية لهما وجهة خاصة أي كل منهما مستقلا عن الآخر ضمن الأنثروبولوجيا العامة، وتلك نقطة اختلاف بين كل من المدرستين لكن عارضت المدرسة الأميريكية ذلك واعتبرت أن الانثروبولوجيا الاجتماعية تدرس جانب العلاقات الاجتماعية.

يذهب **رالف بدنجتون** الى القول بأن هذا الفرع من الأنثروبولوجيا-أي الاجتماعية-يهتم "**بالفترات والمراحل التاريخية الطويلة التي قضاها الانسان قبل مرحلة اختراع القراءة والكتابة، ولذلك يعتمد علماء الآثار في دراستهم على البقايا المادية التي خلفها الانسان، والتي تمثل نوع ومستوى ثقافته في حقبة زمنية معينة"**[4]، وما يعتمد عليه علماء الآثار هو تلك البقايا المادية باعتبارها تكشف عن هوية الثقافة وحقبتها الزمانية مثل الرسومات الموجودة على الكهوف وعلى الجبال، لهذا أوجب التركيز عليها لأنها تعطي صورة عن طبيعة النشاط الإنساني في الفنون التشكيلية الشعبية والتعريف بمدلولاتها الأنثروبولوجية إذ كان الأنثروبولوجيين يتعرضون لهذا الموضوع في اطار اهتمامهم

---

[1] بن نعمان، أحمد، **سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية**، مرجع سابق، ص 32.

[2] وصفي، عاطف، **الأنثروبولوجيا الثقافية مع دراسة ميدانية للجالية اللبنانية الإسلامية بمدينة ديربون الأمريكية**، دار النهضة العربية، (د. ط)، بيروت، ص8.

[3] قباري، إسماعيل، **الأنثروبولوجيا العامة**، مرجع سابق، ص12.

[4] بن نعمان، أحمد، **سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية**، مرجع سابق، ص 37.

بدراسة الثقافة بمفهومها الواسع وللأسف لم تحظى بالقدر الكافي من الاهتمام[1]، لهذا ينبغي تحليل للأعمال الفنية لأجل التعرف على أساليب الموجودة في الفنون ورصد ما كانت تحمله كل فترة. ان ثقافة مادية **Material Culture** ويقصد بها "**جميع الأدوات والمعدات التي تشيع في الاستخدام الشعبي، وكذلك الأعمال والمنتجات الفنية الشعبية**"[2]. أما من حيث النشأة التاريخية والبداية لهذا مفهوم -الأنثروبولوجيا الاجتماعية-فقد نشأ في فترة المنتصف من القرن الخامس عشر وما تلاه من فترات زمنية، من قبل عدد من المستكشفين والتجار. ليصبح في المنتصف من القرن التاسع عشر كمفهوم ذو غاية فكرية، وهذا عبر تأسيس العديد من المجتمعات العلمية والثقافية في الدول. قام البريطاني **ادوارد تايلور** بفرض نظرية التطور الاجتماعي لتصبح بعد ذلك النظريات الاجتماعية المتطورة والمتنوعة وفقا للعديد من الثقافات المجتمعية المختلفة[3]، ونجد ما يعرف بأنثروبولوجيا الفن وهو موضوع مداخلتنا، بحيث يهتم هذا النوع من الأنثروبولوجيا بتحليل الموضوعات أو صور مميزة تعرف بالأعمال الفنية التي تركتها المجتمعات التقليدية خلفها، سواء كانت رسوم أو نحت. يعتبر هذا النوع من العناصر المهمة في معرفة حياة الانسان القديم وكذا أنماط العيش البشرية التي تدل على ثقافة تلك الشعوب، وهنا نتطرق في الى مفهوم الفن بصورة عامة لنصل في الأخير الى انثروبولوجيا الفن.

4- مفهوم الفن:

اختلف العديد من الباحثين في حقل الفن على وضع تعريف محدد وواضح له، يرجع ذلك إلى العديد من الأسباب التي عبروا عنها في مختلف أعمالهم الفكرية باعتباره مفهوم مفتوح واختلاف تلك الأعمال الفكرية والتي تختلف عن بعضها البعض وتتغير من جيل الى آخر. قد ذهب **موريس ويتز Morris Weitz** والذي اعتبر أن خصائص الفن تختلف باختلاف مفهوم الفن الذي يتغير باستمرار عبر الزمن ويتغير من عمل الى آخر، في حين كان رأي **هربرت ريد Herbert Read** حول الفن أنه لا توجد إجابة بسيطة حول مفهومه، لكن أغلب الفنون تشترك في شكلها وهيئتها. كما يرى **توماس مونرو Thomas Munro** أن إشكالية تحديد مفهوم الفن ترجع إلى أنه يشتمل على ألوان مختلفة من الإنتاج الثقافي، وأنه لا يقتصر على الفنون البصرية كالتصوير والنحت، وإنما يشتمل أيضاً على الموسيقى، والأدب، والمسرح وغيرها من الفنون الأخرى[4].

فكلمة **فن Art** هي كلمة لاتينية **Ars** تعني "المهارة" **Skill** وقد تغير مفهومها خلال التاريخ، فكانت المهارة في القرون الوسطى تعني "تنمية الفنون العقلية" **Mintal Arts** التي توجه نحو تنمية العقل لا نحو الحاجات المهنية. أما في القرن التاسع عشر بدأت تشير كلمة الفن الى التصوير والرسم والنحت وفنون النقش والحفر **Graphic Arts** والفنون الزخرفية[5]، ويظهر الفن في وسط اجتماعي وثقافي معين إذ له مضمونه الاجتماعي والثقافي ويعمل بدوره في تحسين عادات البشر ويكسب الانسان بصيرة في رؤية الأشياء وفي تعامل مع من حوله. فهو أداة تحرير العقل وتغيير النظرة الساذجة الى نظرة أكثر عقلا وتأملا، ويعد الفن لغة التشكيل التي تكون محملة بخبرة الفنان الذاتية والتي تستطيع أن تربط علم الحلم بعالم الواقع وكذا مبادئ الحرية والطلاقة في أساليب الاستعارة والرمز فهي السبيل الى خلق فن[6].

---

[1] أنظر، عباس، عبد المنعم، **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجمالية، 1987، ص239.

[2] دوروسون، **نظريات الفلكلور المعاصر**، ترجمة: حسن الشامي، محمد الجوهري، دار الكتب الجامعية، (د، ط)، (د، ت)، ص19.

[3] أنظر، عبيد، عبد الله، (**تعريف مصطلح الأنثروبولوجيا الاجتماعية**)، السطور، 28 يناير 2020، النسخة الالكترونية https://sotor.com، تاريخ الزيارة 2020/10/25 في 7:24.

[4] أنظر، سيد، أحمد، بخيت علي، **تصنيف الفنون العربية الإسلامية، دراسة تحليلية نقدية**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، (ط1)، 2011، ص51.

[5] أنظر، عكاشة، ثروت، **الفن المصري القديم**، دار المعارف، (ج 2)، (د، ت)، ص99.

[6] أنظر، بيومي، محمود، **أسرار الفن التشكيلي**، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص50.

وفي تعريف المعجم الوسيط للفن فقد اعتبره "**التطبيق العلمي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ويكتسب بالدراسة والمران. والفن جملة القواعد الخاصة والعواطف خاصة عاطفة الجمال، كالتصوير، والموسيقى، والشعر، والفن مهارة يحكمها الذوق والمواهب**"[1]، ونلاحظ من خلال هذا التعريف أن هنالك معان اصطلاحية للفن، والتي تعتبره التطبيق العلمي للنظريات العلمية أو ذلك الجانب التطبيقي للعلوم والتي تعرف بالعلوم التطبيقية في مقابل العلوم النظرية. ومن جهة أخرى ينظر اليه بوصفه مهارة شخصية يحملها صاحب الحرفة وهو ما يعرف بالفنون التطبيقية، أما المعنى الأخير الذي يرى الفن بوصفه عملا جماليا أو ما يعرف بالفنون الجميلة، أي ما يصطلح عليه في معناه العام فهو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت أو خيرا أو منفعة. حيث إذ "**كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمى بالفن الجميل وإذا كانت تحقيق الخير سمى الفن بفن الأخلاق وإذا كانت تحقيق المنفعة سمى الفن بالصناعة، والفن بمفهومه الخاص يطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، مثل: التصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة، والشعر، والموسيقى وغيرها، وتسمى هذه بالفنون الجميلة**"[2]، من خلال هذا التعريف يمكننا أن نربط الفن بكل ما هو جميل والذي يهدف الى تصوير الجمال لغرض لذة بعيدة عن كل منفعة أو مصلحة، كما يشمل أيضا تلك "**الصناعات المهنية مثل: النجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي**"[3]. لعل أهم التعريفات الأنثروبولوجية للفن والتي جاءت على لسان **هيرسكوفتر**، الذي اعتبر الفن إضافة جمالية للحياة العادية التي لا تتحقق الا بالمقدرة والكفاءة وله شكل معين، وقد ركز فيه على جانبين هما المحتوى الذي يتضمن الموضوع والرموز المتعلقة به[4]. فالفن هو ذلك التعبير الجمالي عن المدركات والعواطف وكذا نقل المعاني والمشاعر الى الآخرين، عن طريق العمل الفني الذي يتميز بالمهارة، ويكون مستمد من عناصر الحياة والمجتمع والطبيعة وتعتبر ظاهرة اجتماعية وثقافية تسعى الى انتاج كل ما هو جميل وقد اعتبر قديما مرآة للطبيعة.

على الرغم من صعوبة تعريف الفن، إلا أننا يمكن ان نصفه بأنه وسيلة نفسر بها الحياة وبفضله نعبر عما تحمله الطبيعة، ويعتبر من أكبر "**مجسدات قوى الطبيعة وعمليات الخبرة الموجودة في المجتمع ووظيفة تمكن في تحقيق الصورة النهائية عن تنظيم الأحداث. فالفن دائما على صلة وثيقة بالعصور التي نشأ فيها يؤثر ويتأثر بالمجتمع**"[5] أي ليس مجرد حامل لمضامين تعبيرية فحسب، ولا مجرد تراكيب شكلية خالصة بلا معنى، بل هو رؤية يتوافق فيه عمق المضمون وبلاغة الشكل بحيث أن كل سماته وعناصره متكاملة وتذوب جميع خصائصه في بنية جديدة تنظم فيها العناصر داخل وحدة عضوية واحدة[6]. وهو من وجهة نظر بعض المفكرين والأدباء هو البساطة في غزارة التركيب مثل الزهر بألوانه، فاللون يعد عالم فسيح للفن والعلم والحياة والعمل الفني هو بحث دائم عن معنى جديد للتعبير عنه أو رسالة جديدة ينقلها. لهذا لا يوجد فن بدون بغير "**دلالة اجتماعية فالفنون تمثل ظواهر اجتماعية ولهذا تختلف القيم الفنية باختلاف المراحل الاجتماعية بل باختلاف المواقف في المجتمع الواحد**"[7] وبالتالي هو خبرة عامة لكون ان البشر ينتمون اليه رغم اختلاف مكان تواجدهم. في حين يرى معجم أكسفود **Oxford** أن الفن هو "**التعبير عن مهارة الابداع البشري خصوصا في صورة مرئية، كالرسم، والنحت. أو هو مصطلح يشير الى الفنون الإبداعية مثل: الموسيقى، والشعر، والرسم، والرقص، وبصفة عامة أية مهارة أو مقدرة يمكن تنميتها بالممارسة**

---

[1] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، القاهرة، (ط2)، 1980، ص729.

[2] شوشان، عبد اللطيف، (**الفنون الشعبية والتراث وأثرها على فن الحلي في مصر**)، ورقة في مؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث وأثرها على فن الحلي، القاهرة، 1993، ص44.

[3] نوار، عبد العزيز، **تاريخ مصر الاجتماعي**، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، (ط4)، 1985، ص34.

[4] أنظر، نوار، عبد العزيز، **تاريخ مصر الاجتماعي**، مرجع سابق، ص34.

[5] E. H Gombrich, The Story Of Art PhaiRoon, Press Limited, 1979.P.52.

[6] أنظر، عطية، محمد، محسن، **جذور الفن، العالم القديم والعصور الوسطى وعصر النهضة**، دار المعارف، القاهرة، 1993، ص430.

[7] غنيمة، عبد الفتاح، **أهمية تذوق الفن والجمال لتنمية المجتمع والانسان**، سلسة المعرفة الحضارية، مرجع سابق، ص124.

**في مقابل الطريقة العملية"**[1]، حيث يمكننا القول بأن القصد بمصطلح الفنون الإبداعية هنا هو الفنون الجميلة. وقد أجمعت أغلب المعاجم على أن الفن له العديد من المقابلات العربية ومن أهمها: مهارة، فن والفنون الجميلة، طريقة، مبادئ، مكر أو حيلة، وهنا نجد جدل كبير فيما يتعلق بوضع تعريف محدد لهذا المفهوم. إلا أنه من خلال التعريفات التي أشرنا اليها يمكن أن نلاحظ مدى التركيز على جانب المهارة في احداث الجمال أو استثارة اللذة الجمالية لدى الانسان، بدون أن تكون ثمة منفعة خاصة وقد ظهر ذلك على نحو صريح ومباشر في بعض التعريفات ونحو آخر غير مباشر في بعضها الآخر.

5- الأنثروبولوجيا والفن:

أنثروبولوجيا الفن **Anthropology Of Art** يركز الأنثروبولوجين فيه اهتمامهم على **"دراسة فنون الشعوب والمجتمعات التي لا تعرف القراءة والكتابة فضلا عن الاهتمام بالتقاليد الفنية التي تضمنتها الثقافات القديمة والثقافات الشعبية أو تلك الفنون التي تنتمي الى الأقليات العرقية، كما أن دور الفنان في هذه المجتمعات هو دور ثابت ومحدد وقلما يتميز بوجود قليل من الاختلاف ويعود سبب ذلك الى أن الإنتاج الفني يتناسب بصفة عامة بطريقة شاملة مع أهداف القطاع الأكبر من أفراد المجتمع"**[2]، حيث أن كل هذه الفنون تملك أهمية ثقافية كبيرة فهي تراث شعبي تشكيلي والذي يمثل جزءا هاما من الثقافة المادية، وهنا قد نتساءل لماذا يدرس علماء الانسان الفن؟

لقد وجد علماء الأنثروبولوجيا أن الفن يعكس الاهتمامات والقيم الحضارية للناس، وهذا يبدو واضحا في الفنون الحية والقصص والحكايات والأساطير واستطاع العلماء أن يكتشفوا عن الكيفية التي يتعامل فيها الناس مع البيئة والحياة ومن حولهم. فأدركوا بفضلها تاريخ الشعوب لأن الموسيقى والفنون المرئية تلقى الضوء على نظرة الناس للحياة في خضم العولمة التي اجتاحت حياتنا الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، حيث "**تناسينا أن التراث موشوم على أجسامنا، عالق بأذاننا على جدراننا، حال في لغتنا، مكبوت في لا وعينا**"[3] وباعتبار أن الأنثروبولوجيا تهتم بدراسة الانسان ينبغي التطرق الى ظواهره الثقافية وبيئته. هذا ما يدفعنا الى ضرورة التعرف على تراثه الذي يعد قاعدة وبنية تحتية يرتكز عليها فكره، فمن خلال الدراسات المتنوعة أمكننا توفير المعلومات عن تاريخ الشعوب وثقافاتهم المختلفة، وان اعتبار الفن ظاهرة ثقافية يجعل الأنثروبولوجي يقوم بمهمة "**تصنيف وتصوير وتسجيل ووصف كافة الأشكال المحتملة للأنشطة التخيلية في أي ثقافة ويوجد هنالك تنوع كبير من أشكال ووسائل التعبير الفني في العالم، لأن الناس في كل مكان يستمرون في خلق وتطوير اتجاهات جديدة، فليس هنالك حدود يمكن التنبؤ بها في عملية جمع ووصف الزينة، والحلى، وأدوات الزينة الجسدية، وتشكيلات الملابس، والأغطية وتصميمات السجاجيد، والخزف، والسلال في العالم، علاوة على المعمار، والآثار، والأقنعة، والأساطير، والرقصات، وصور الفن الأخرى"**[4] وهذه هي أبرز تجليات الفن، يمكننا أن نقول بأن لكل عمل فني خصائصه وأساليبه، ولكي نحدد أسلوب من الأساليب ينبغي علينا دراسة عدد من السمات التي تشير الى مكونات العمل الفني وأجزائه وجوانبه بحيث يؤثر الأسلوب والأحوال الاجتماعية الموروثة والأفكار وكذا المعتقدات السائدة في المجتمع. كما أن وجود الفن هو بمثابة واقعة إيجابية لأنه على اختلاف فروعه فان له دور هام وفعال في الجوانب الاجتماعية وكذا الثقافية التي تنعكس إيجابا على دلالاته العملية والتي تركز على الاتصال. فقد يختلف الفن من ثقافة الى أخرى وتختلف دوافعه جمالية وذلك وفقا لوسائل التعبير الفني الذي يختلف بدوره من مجتمع الى آخر فمثلا الفن في

---

[1] Frederick. C. (e d). Webster s New Collegiate Dictionary. 19 ed. U. S. A : Merrian Webster Inc, 1997 .p. 65.

[2] أنظر، عكاشة، ثروت، **الفن المصري القديم**، مرجع سابق، ص104.

[3] بارة، عبد الغني، **الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط1)، الجزائر، 2008، ص510.

[4] داوستاشي، عصمت، **سحر الأشكال: عفت ناجي(1905-1994)**، كتالوج 88، (ط1)، 2005، ص20.

المجتمع الحضاري ليس هدفه إقامة معارض ومتاحف وانما يعد نشاطا يمارس لأجل الاحتفالات والشعائر والأساطير وكذا القيم الجمالية ومن هذا ندرك أن لكل مجتمع مستوى خاص به يحكم من خلاله على الفن، وهو بمثابة رمز لحركات اجتماعية ورسالة هامة إذ يستحيل أن تقوم حضارة دون فن وبالتالي يعد نسق من "**الاتصال المرئي كما في الرقص والرسم والنحت والعمارة وغيرها من أنساق الاتصالات الأخرى**"[1]. ويعمل على استمرار الحضارة من هندسة وعمارة وأدوات زينة وأدب وشعر وبواسطته ندرك العديد من أساليب السلوك باعتباره عامل أساسي، والذي يعد من عوامل الاتصال الذي يعبر عن طقوس وعادات وتقاليد التي تربط الناس ببعضهم البعض.

إن علم الأنثروبولوجيا يعتبر العلم الذي يدرس الأساليب وطرق التعبير المتعددة وكم هائل من المعتقدات والعادات المتوازنة، ومن ثم خصص فرع خاص من فروع الأنثروبولوجيا لدراسة الفن وباعتبار هذا الأخير نشاط انساني لأنه- كما أسلفنا سابقا-يصدر عن الانسان ومن أجل الانسان. أما إذ وجهنا نظرتنا الى دوره التقليدي في تعريف المجتمع بذاته وتمجيد تلك المواقف النبيلة في الحياة، فهنا يصبح خاضعا لعمليات وحتميات التطور ويتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه وعند الرجوع الى الانسان البدائي، نجد أنه كان "**يتعلم كيف يعيش قبل أن يعرف سبل الحياة الجميلة، أو يحتفل بخلق أشياء جميلة حيث لم يكن الانسان راغبا في الجمال الحسي أو المتعة الخيالية، ليعبر عن هذا الاتجاه زمرة من الأنثروبولوجيين، ويذكر آخرون أن الغموض يسود أسبقية الحاجات المادية الضرورية على الجمال**"[2] في حين تبحث الأنثروبولوجيا عن كل ما يتعلق بالإنسان وبثقافته كالعادات والتقاليد والقيم، وكذا انماط التفكير ومظاهر الابداع الفكري والأدبي والفني. في حين أن الفن لا يقلد أفرادا وجزئيات وانما هو تقليد الشيء كله في فرد وتهتم الأنثروبولوجيا في فروعها المختلفة بدراسة البناء الثقافي للظاهرة وليس الجزء، فالفن يرى الإنسانية في انسان، والأنثروبولوجيا تختص بكل ما يتعلق بالإنسان ودراسة كافة جوانبه الثقافية والاجتماعية.

اهتمت الأنثروبولوجيا بدراسة الفن منذ النشأة ومن علماء الأنثروبولوجيا العالم البنائي **الفونس كلود ليفي ستروس Cluade Levi –Straus** والناقد الفني **جورج شارونيه** وقارن **ليفي ستروس** بين "**ابداع الطبيعة وصنع الانسان لثقافته، والدليل على ذلك حين تعرض للمقارنة بين الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف كلود مونيه وبالذات الى لوحاته الخمس عشرة التي تصور وتعرض بدقة بعض المناظر الطبيعية الخلابة وكانت من أروع أعماله، وعلى الرغم أن هذه الأعمال انتقدت لعدم ملاءمتها للواقع في أوروبا من متطلبات الذوق الفني فان رأى ليفي ستروس أن هذه اللوحات أبرزت تفاصيل الخلق الإبداعي**"[3]. حيث أن الهدف الذي تسعى له الانثروبولوجيا هو الدراسة الموضوعية والعلمية للجنس البشري، لأن اهتمام الأنثروبولوجي تجلى في دراسة الأنماط الثقافية المختلفة لأجل الوصول الى معرفة آثارها التي تنعكس على مكونات الشخصية القومية، وهنا تصبح مهمة الأنثروبولوجي هي فهم المعاني وأداء الأعمال الثقافية أو الأنماط الثقافية بما فيهم دراسة الفن بدلالاته. باعتباره منتجا ثقافيا موروثا حيث أن كل ما هو موروث يعتبر بالغ الأهمية لأنه يصور هموم الانسان ومعاناته والاضطهاد والنفصان الذي عان منه، ولا يقتصر فقط على الاشكال التعبيرية أو الرسوم أو المضمونات الأسطورية بل يعتبر "**واقع فكري حي يوفر غذاء العلاقات الجمعية ولا يعد له أمر من أمور الحياة الاجتماعية في تثبيت الهوية واتمام التلاحم الشعبي**"[4] الذي يخلق تضافر اجماعي وينمي العلاقات الاجتماعية، وكذا الروابط الفكرية التي ترسخ هوية المجتمع والتي تعبر عن نمطية تفكير الذي كان سائد عنده وبالتالي يعكس بصورة جلية حياة الجماهير الواسعة وأحاسيسها وأمانيها التي تعبر عنها. فالخبرات السابقة في تجارب الشعوب التي في نظرنا تعكس تطلعاتهم الفكرية

---

[1] البسيوني، محمود، **الفن في القرن العشرين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001، ص325.

[2] The New Encyclopedia Britannica. Vol. Vlll William Benton, Helen Herming Way Benton, 1973-1974.P.885.

[3] William A. Haviland. Cultural Anthropology. Earl McPeek. 1994 .P.200.

[4] عساف، روجيه، **المسرحة أقنعة المدينة**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر،1984، ص 59.

* هو نسق المعاني أي الدلالات التوضيحية وينبغي ذكر أشكال ورموز على العمل الفني.

والثقافية بما فيها الفنون التي هي محل اهتمامنا، بحيث أن هذه الفنون تنوعت وذلك ما جلب العديد من اهتمامات بها. ويعتبر ليفي ستروس من بين الذين اهتموا بدراسة الأقنعة باعتبارها نسقا جزئيا أو فرعيا من انسان الثقافة، حيث أن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر اليها من الناحية الدلالية. والواقع أن أفكاره قد أثرت تأثيرا كبيرا في الدراسات المتعلقة بأنثروبولوجيا الفن والتي مؤداها كيف يمكن للمبادئ البنائية الخاصة بالعمل الفني أن تعكس الأنماط البدائية التي تكمن وراء وظيفة المجتمع. لذلك ركز أغلب علماء الأنثروبولوجيا اهتمامهم على السلوك الإنساني واعتباره سلوك رمزي وله معنى حيث يرى **كليفورد جيرتز Clifford Geertz** أن الانسان هو ذلك المخلوق الذي يرتبط بنسيج المعاني* ويقوم هو شخصيا بنسجها. تكمن مهمة الأنثروبولوجي في البحث عن معاني وكيفية التعبير عن أداء الأفعال الثقافية أو الأنماط الثقافية، فالمدلولات التي أخذها الفن تكمن في الدور أو الهدف الذي يحب أن يحمله الفن ومدى أهميته والدور الكبير الذي يلعبه في التطور الحضاري وفي حياة الشعوب.

**الخاتمة:**

من خلال ما تقدم، يمكن القول ان الفن له دور كبير ووظيفة في حياة الانسان، لأن طبيعة الأشكال الفنية المتداولة في المجتمع توضح ذلك. كما أن هنالك ترابط وثيق بين الدلالات وأفراد المجتمع لكونها مرتبطة بثقافة المجتمع وتصوراته وأفكاره، فالدلالات الثقافية والاجتماعية تعكس صورة المجتمع بوصفها جزءا هاما من التراث الحضاري وهي أحد العناصر الرئيسية التي تشكل ملامح المجتمع وتحدد هويته الثقافية، والتي تعتبر عن جزء هام من التراث الحضاري الذي له دور كبير في تماسك واستقرار المجتمع وبلورة شخصيته.

لهذا أوجب الحرص على ابراز أهمية الأنثروبولوجيا التي ساهمت في إيصال الدلالات الفنية وترجمتها، والتي تصور لنا حياة الانسان وكذا نظرته التي ساعها في بداية حياته. فالتراث والأسطورة والحكايات الشعبية والرسوم والفنون التشكيلية وغيرها، ساهمت في التعرف على هوية وخصوصية مجتمعات التي تمتاز بطابع فني خاص، والتي تقوم على قيم فنية وتاريخية أصيلة وتظهر في المدلولات التشكيلية منذ قديم الأزل، والتي عبرت عن تلك الحياة ورسمت أهم صفاتها، وبهذا يمكن أن نعتبر الفن بمختلف فروعه هو عبارة عن كلمات ناطقة بثقافة كل الشعوب وأنه من خلال الأنثروبولوجيا نحاكي تلك المدلولات الفنية.

**قائمة المراجع:**


- ابراهيم، محمد، عباس، **الأنثروبولوجيا**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د، ط)، 2006.
- أزهري، مصطفى، صادق، **الأنثروبولوجيا الطبيعية والثقافية (علم الانسان الطبيعي والثقافي)**، جامعة الملك سعود، كلية السياحة والآثار، الجزء الأول.
- البسيوني، محمود، **الفن في القرن العشرين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.
- بارة، عبد الغني، **الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع تأويلي**، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط1)، الجزائر، 2008.
- بن نعمان، أحمد، **سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د، ط)، 1988.
- بوشيبة، عبد القادر، **الظواهر اللاآرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)**، دكتوراه الدولة، جامعة وهران، 2002، 2003.
- بيومي، محمود، **أسرار الفن التشكيلي**، عالم الكتب، القاهرة، 1980.
- داوستاشي، عصمت، **سحر الأشكال**: عفت ناجي(1905-1994)، كتالوج 88، (ط1)، 2005.
- دوروسون، **نظريات الفلكلور المعاصر**، ترجمة: حسن الشامي، محمد الجوهري، دار الكتب الجامعية، (د، ط)، (د، ت).

- سيد، أحمد، بخيت علي، **تصنيف الفنون العربية الإسلامية، دراسة تحليلية نقدية**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، (ط1)، 2011.
- شوشان، عبد اللطيف، (**الفنون الشعبية والتراث وأثرها على فن الحلي في مصر**)، ورقة في مؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث وأثرها على فن الحلي، القاهرة، 1993.
- عباس، عبد المنعم، **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجمالية، 1987.
- عساف، روجيه، **المسرحة أقنعة المدينة**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر،1984.
- عطية، محمد، محسن، **جذور الفن، العالم القديم والعصور الوسطى وعصر النهضة**، دار المعارف، القاهرة، 1993.
- عكاشة، ثروت، **الفن المصري القديم**، دار المعارف، (ج 2)، (د، ت).
- غنيمة، عبد الفتاح، **أهمية تذوق الفن والجمال لتنمية المجتمع والانسان**، سلسة المعرفة الحضارية.
- قباري، إسماعيل، **الأنثروبولوجيا العامة**، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1971.
- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، القاهرة، (ط2)، 1980.
- نوار، عبد العزيز، **تاريخ مصر الاجتماعي**، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، (ط4)، 1985.
- وصفي، عاطف، **الأنثروبولوجيا الثقافية مع دراسة ميدانية للجالية اللبنانية الإسلامية بمدينة ديربون الأمريكية**، دار النهضة العربية، (د. ط)، بيروت.

المواقع الالكترونية:

- عبيد، عبد الله، (**تعريف مصطلح الأنثروبولوجيا الاجتماعية**)، السطور، 28 يناير 2020، النسخة الالكترونية https://sotor.com، تاريخ الزيارة 2020/10/25 في 7:24.

المراجع الأجنبية:

- E. H Gombrich, **The Story Of Art PhaiRoon**, Press Limited, 1979.
- Frederick. C. (e d). **Webster s New Collegiate Dictionary**. 19 ed. U. S. A : Merrian Webster Inc, 1997.
- The New Encyclopedia Britannica. **Vol. Vlll William Benton**, Helen Herming Way Benton, 1973-1974.
- William A. Haviland. **Cultural Anthropology**. Earl McPeek. 1994.

# الموسيقى كفن يجسّد معاني الحوار والتسامح في الفكر العربي (تقليد أم إبداع)

**هايل بن شعبان، طالب دكتراه، قسم: الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –**

**التخصص: الفلسفة والتواصل**

**الملخص:**

خاض الفلاسفة العرب والمسلمون في الفن باعتباره اللغة الثانية التي يخاطب بها الوجدان والمشاعر، و وسيلة يعبّر بها عن صور الجمال بقطبيه الظاهري والباطني، باعتبار أنّ القيم الفنّية والجمالية في المنظور الإسلامي أسمى من التلذّذ برؤية العين لمشهد جميل في الكون، أو سماع صوت شجي، إلى إدراك أسرار الوجود القائم على الإتقان.

والموسيقى من أبرز الفنون التي حظيت بعناية بالغة في الفكر العربي، إذ نظر إليها نظرة إجلال واحترام، و أفردت لها التّصانيف.

غير أن الفكرة السائدة لدى بعض الباحثين والمؤرخين مفادها أن الموسيقى العربية إنما هي إفرازات لما اقتبسه العرب المسلمون عن الثّقافات التي احتكوا بها قبل الإسلام، أو أثناء نشرهم له؛ وبالتالي فهم في هذا الميدان ليسوا محدثين ولا مجدّدين، بل مجرّد مقلّدين، ووسطاء نقلوا الموسيقى وعلومها عن الإغريق والفرس. لكن من جانب آخر لا يخفى تأثّر العرب بالموسيقى الفارسية منذ فجر الإسلام؛ ثم مع الخلافة الأموية حيث تشابكت الثقافات فتأثرت فيما بينها.

هذا التواصل و التمازج الفكري والحضاري بين الثقافات وظّفه علماء العرب واعتمدوه في تكريس الحوار بين الحضارات، وفي إرساء خطاب ثقافي إبداعي يتجاوز أزمة التقليد والمحاكاة لثقافة الآخر، مساهمين في تخطي ما يُعرف بالانغلاق عن الذّات ورفض الأخر، دون المساس والإخلال بالطابع الأصلي المميّز لتقاليد الممارسة الموسيقية العربية.

**الكلمات المفتاحية:** الموسيقى – الفن – الجمال – الحوار- التّسامح

## ملازمة الموسيقى للوجود الإنساني

تعتبر الموسيقى من أقدم الفنون التي نالت حظّا كبيرا من حياة الإنسانية، ولا زالت ترافق الإنسان عبر العصور في حلّه وترحاله، يعبّر بها عن شعوره الباطني والظاهري، عن إيمانه ورجائه، عن أفراحه وسعادته، عن أوجاعه وأحزانه، فطُبعت بملامح كلّ عصر وكلّ بيئة، وتأثّرت بأفكار المجتمعات المتنوّعة عبر مسيرة التّطور الحضاري.

ولذلك كانت الاستعمالات الأولى للموسيقى، وسيلة لبلوغ غايات، أو واسطة بين الإنسان وعالمه الخارجي، وبينه وبين العالم الغيبي الذي كان يشكل له هاجسا يتوجس منه خيفة. كما كان لها من جهة أخرى بعد تعبُّدي، حيث وُظِّفت في استرضاء الآلهة، كإله السقاء طلبا للغيث، أو إله الشفاء؛ كما اسْتُعْمِلت كوسيلة لتبليغ التعاليم والأوامر والقوانين، وبثّ الفضيلة بين أوساط المجتمع؛ بالإضافة إلى استعمالها كوسيلة لشحذ الهمم، ورفع الحماسة القتالية بين صفوف المقاتلين؛ حيث تنظّم الصفوف وتوحّد المشاعر، وتشحنها في الدّفاع عن حياض الوطن، أو القبيلة، أو العشيرة.

ومع بداية استقرار الحياة ارتقى تفكير الإنسان وتطوّر؛ فزاد عنده الإحساس بالجمال في شتّى أشكاله وأنواعه، وبدأ يتذوّق الفنّ **ويطوّر وسائله، وينوّع في وسائل التعبير**، "فقد بذل كل ما وهبته الطبيعة من نبوغ في صناعة الآلات الموسيقية، ثم تفنّن في زخرفتها بالألوان والنقوش الدقيقة؛ ونشأ بين المجتمعات منشدون محترفون كما نشأ بينهم الراقصون المحترفون"[1] . من هنا بدأ البعد الغائي الصِّرف للموسيقى في التّراجع، وظهرت أبعاد جديدة لها، حيث

[1] ويليام جيمس ديورَانت (ت 1981 م)،**قصة الحضارة**، (ترج): الدكتور زكي نجيب محمُود وآخرين، تح: الدكتور محيي الدّين صَابر، دار الجيل، بيروت،1408 هـ - 1988 م، ج1، ص150 .

أصبحت غاية في حدّ ذاتها، وأصبح تقدير الموسيقى واعيا، بعد أن تكشّفت الأسباب التي من أجلها ينظر إلى فنّ الموسيقى، و بدأ الاهتمام بها كفنّ يستعذبه الملوك والأمراء وأصحاب الجاه. فبدأ يعرف للموسيقى أهلها، وأضحت فنّا يتطلّب التدرُّب والتمرُّن والممارسة في سن مبكرة؛ كي يحظى العازف والمغنى بمكانة وسمعة تجعله محطّ اهتمام أصحاب المقامات العالية في المجتمع. الأمر الذي فتح المجال واسعا أمام المهتمّين بهذا الفنّ الذي أصبح مَهْوَى أفئدة فئة واسعة من المجتمع، فأضحت مبحثا معرفيا استقطب أهل العلم والمعرفة، فكتبوا فيها كتبا، وشيَّدوا لها المراكز، وخصّصت قصور الملوك، ودُورُ العبادة زوايا خاصة لتعلّم الموسيقى وتعليمها.

**إشكالية نشأة الموسيقى العربية (بين الأصالة والتقليد)**

إن الفكرة السائدة لدى أغلب الباحثين – المستشرقين خاصة - هي أن الموسيقى العربية إنما هي إفرازات لما اقتبسه العرب المسلمون عن الشعوب والثقافات التي احتكوا بها قبل الإسلام، أو أثناء نشرهم للإسلام شرقا وغربا. وبالتالي فان العرب في هذا الميدان لا يمكن لهم أن يعتبروا محدثين ولا مجددين، وإنما هم فقط مجرد مقلّدين وناسخين، و وسطاء نقلوا أصول الموسيقى وعلومها عن شعوب أخرى، خاصّة الإغريق والفرس.

وغالبا ما يرجع هؤلاء الباحثون جذور الموسيقى العربية إلى الفترة التي تسمى بالجاهلية، والتي كثيرا ما يقتصر الباحثون في دراستها على ذكر بعض الظواهر الغنائية، مثل الحداء، باعتبار أنها مرتبطة بركوب الجمال والخيول، أي بالبداوة والترحال؛ تبعا للصورة الشائعة عن الجزيرة العربية في تلك الفترة؛ متجاهلين دور الشعر الجاهلي القائم أساسا على الخطابة والفصاحة والإنشاد والنغمية المغذّي للرّوح الغنائية والاحتفالية التي اشتهر بها عرب تلك الحقبة؛ بالإضافة إلى مساهمة العرب في إثراء بعض الحضارات المجاورة لهم مثل السومرية والآشورية والفرعونية، بما كان لهم من زاد موسيقي وغنائي متميّز.

كما أنّ الحفريات التي تمّت في العصور الحديثة عبر مناطق الحضارات القديمة غيّرت الرؤية والاعتقاد السائدين عن تاريخ الثقافة في العالم أجمع، كما في عالمنا العربي؛ فقد بينت أن بداية الثقافة العربية لا ترجع الى العصر الجاهلي، وإنّما ترجع إلى زمن أبعد من ذلك كثيرا؛ فقد كانت تلك الحفريات شاهدا واضحا على تواجد مماليك عربية ذات حضارة وسيادة، إذ تكشف الآثار العربية الجنوبية النّقاب عن مملكتين هامتين: معين وعاصمتها قرناو ويثيل، وسبأ وعاصمتها مأرب. ويبدو أنّ كلاّ منهما أخذ دوره في السّيادة، وأنّهما مدّتا سلطانهما شمالا حتى خليج العقبة، حيث نسمع عن منطقة عربية تسمّى مصران، وآلت مصران إلى العرب اللحيانيين، الذين جعلوا الحجر عاصمة لهم في القرن السادس(ق م). [1]

بل لقد بيّنت الآثار المكتشفة عن معالم مدنية مزدهرة، كما يذكر الدكتور (فرتس هملhommelfirtz )، بل يصرّح بأن الآثار أكّدت أنّ بلاد العرب الجنوبية بآلهتها، ومحارق بخورها، ونقوشها وحصونها، كانت مزدهرة في بداية الألف سنة الأولى(ق م) [2]

ولكن من جانب آخر لا ينكر أحد أن العرب قد تأثروا بالموسيقى الفارسية منذ فجر الإسلام؛ حين كانوا يستمعون إلى ألحان الفرس الذين كانوا يعملون في المدينة، كما إن الموسيقى العربية قد عرفت قفزة معتبرة خلال عهد الخلفاء الراشدين؛ ومع صعود الخلافة الأموية ومن بعدها الخلافة العبّاسية تشابكت الثقافات واختلطت فتأثرت ببعضها البعض، وبدأت الموسيقى الفارسية تأخذ وضعها مع انتشار المغنيين والموسيقيين في قصور الخلفاء ومجالس الوزراء والمترفين؛ فحصل امتزاج بين الأنماط الغنائية العربية والموسيقى الفارسية؛ كما استفادوا من المعرفة الموسيقية عند الإغريق.

وحتى نتبيّن أصالة الموسيقى العربية ونبرهن انّها ليست امتدادا ولا تبعا ولا استنساخا لغيرها من موسيقى الشعوب الأخرى، دون اغفال ظاهرة التأثر والتأثير، وجب علينا استقراء التاريخ عبر محطات معيّنة من تارخ الموسيقى العربية.

---

[1] هنري جورج فامر **تاريخ الموسيقى العربية**، تر، حسين نجّار. مراجعة، عبد العزيز الأهواني – المركز القومي للترجمة، القاهرة. 2010 . ص 2

[2] المرجع نفسه،ص3

**الموسيقى العربية قبل ظهور الإسلام**

غالبا ما يُطلق على هذه الحقبة التاريخية من تاريخ الأمة العربية بالعصر الجاهلي؛ وذلك لعدة اعتبارات، لعل أهمها أنّ العرب كانوا يجهلون تعاليم الإسلام، كما ذهب بعض المؤرخين إلى أن سبب التسمية راجع إلى أن العرب كانوا بعدين كل البعد عن مظاهر الحضارات المجاورة لهم، بمعنى أنّهم كانوا في شبه عزلة؛ والظاهر أنّ هذا التعليل الأخير لا يستند إلى أدلة قوية؛ ذلك أنّ التاريخ سجّل لنا رحلات قبائل قريش التجارية، خارج البلاد العربية، بشهادة القرآن الكريم (رحلة الشتاء والصيف) في "سورة قريش" فالأولى إلى اليمن في زمن الشتاء، والثّانية إلى الشام في زمن الصيف. ومعلوم أنّ التّجارة والسّفر إليها يعتبران مصدرا من مصادر التثاقُفْ بين الأمم؛ بل من خلال التمعّن في الألفاظ المستعملة في بعض الأشعار القديمة توحي أنّ هناك من العرب من خالط أقواما غير العرب. وهذا ما وجدناه في شعر أوس بن حجر[1]*، ويظهر من الشعر المنسوب إليه، أنّه كان على اتصال بالحضر وبالنصارى، وقد جاء في شعره بمعان وتعابير وألفاظ لم يستعملها غيره من الشعراء الجاهليين."[2]

وعليه لا يمكن اعتبار هذه الفترة من تاريخ العرب فترة جهل تام؛ كما يذكر مؤرخ المسيقى العربية المسبشرق، (جورج فامر) في كتابه تاريخ الموسيقى العربية نقلا عن الاستاذ سيسه (a-h- sayce) في كتابه اسرائيل القديمة، قوله: " يجب أن نقلع عن اعتبار بلاد العرب صحراوية بربرية، فقد كانت على خلاف ذلك مركزا تجاريا في العالم القديم، ولم يكن المسلمون الذين خرجوا منها لغزو المسيحية وإقامة الامبراطوريات غير خلف لهؤلاء الذين كان لهم تأثير عميق في مصير الشرق في العصور القديمة." [3] كما يذكر المؤرّخون أنّ الجيل الأول من المهاجرين العرب من جنوب البلاد العربية، باتجاه الشمال في القرن الثاني الميلادي، ساعد في نقل ثقافات متنوعة، من بينها الموسيقى، حيث بدأت تزدهر وتنمو في عدة مناطق، مثل العراق وغرب الجزيرة العربية، وسوريا، أمّا غرب الجزيرة العربية فقد كان سوق عكاظ[4]* ميدانا هاما يتنافس فيه الشعراء، والمغنّون، والموسيقيون. أما مكة فكانت مركزا تعبّديا يقصده الحجّاج مردّدين الأشعار، أو مسبّحين ومهلّلين.. وقد أشار القرآن الكريم إلى أن صَلاتهم عند البيت إنّما كانت مكاء و تصدية. قال تعلى:

**{وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ. }** [5]

وذكر ابن عباس في تفسير هذه الآية أن قريشاً كانت تطوف بالبيت، وهم عراة يصفرون ويصفقون. [6]

كما أنّ الصيد والغزو وميادين السّباق أجمعها كانت مواطن يتغنّى فيها العرب بالأشعار ويجيدون ويتنافسون في ذلك. ولعلّ من أبرز من تغنّى بالشعر في العصر الجاهلي، شاعر بني تغلب المشهور (عدي بن ربيعة) الملقّب بالمهلهل. وقد تطرّق (المعري) في رسالة الغفران إلى سبب اشتهار المهلهل بهذا النعت، وذلك، لأنه أوّل من هلهل الشعر، أي رققه."[7]

كما عرف الشاعر علقمة بن عبدة (ق6م)،المشهور بالفحل بغنائه للمعلقات السبع."[8] و من بين الذين عرفوا بالغناء أيضا،"خُبَيْبُ بْنُ يَسَافٍ" وكَانَ رَجُل حرب، عُرف ببسالته، وشجَاعته، وكان عظيم الغناء في الحرب، كما يحدث هو عن نفسه:"... قَدْ عَلِمَ قَوْمِي أَنّي عَظِيمُ الْغِنَاءِ فِي الْحَرْبِ..."[9]

---

[1]* أوس بن حجر بن معبد بن حزن بن خلف بن نمير بت أسيد بن عمروا التميمي، من شعراء تميم.

[2] د، جواد علي،**المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام**، نشر جامعة بغداد، ط2، 1993م، ج9، ص465

[3] هنري جورج فامر – **تاريخ الموسيقى العربيبة**–ص 1

[4]* عكاظ : جاء في معجم البلدان الجزء الرابع ص 142 : عكاظ اسم سوق من أسواق العرب في الجاهلية

[5] **القرآن الكريم**، برواية ورش عن نافع، من طريق الأزرق، سورة الأنفال، الاية35

[6] ابن كثير أبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي،**تفسير القرآن العظيم**، ضبطه وخرج آياته، د/محمود عبد الكريم الدمشقي، دار القلم العربي، حلب، سوريا،1425هـ، 2004م، ج2، ص،ص،310،309

[7] د، جواد علي،**المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، نشر جامعة بغداد،ط2، 1993م ، ج9، ص455

[8] المصدر نفسه، ج9، ص469

[9] الواقدي أبو عبد الله محمد بن عمر بن واقد السهمي (ت: 207هـ)،**المغازي**، تح: مارسدن جونس، دار الأعلمي – بيروت، ط3، 1404هـ/1984م،ج1، ص47

بالإضافة إلى صناجة العرب "الأعشى ميمون بن قيس" (629م)[1]* الذي كان يجوب أرجاء الجزيرة العربية وبيده الصنج[2]* يغني الأشعار الرائعة.

وقد ذكر (القزويني) في "معجم مقاييس اللغة" بيتا شعريا لامرئ القيس يذكره فيه آلة الصّنج، ولكن بلفظة مغايرة، وهي الكران، ويذكرها على أنها هي الصنج نفسه. "... إِنَّ الْكِرَانَ: الصَّنْجُ. قَالَ امْرُؤُ الْقَيْسِ: فَيَا رُبَّ قَيْنَةٍ ... مُنَعَّمَةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكْرَانِ

وَالْقَيْنَةُ: كَرِينَةٌ."[3] أما "بن سيده المرسي أبو الحسن علي بن إسماعيل" فقد ذكر في محيطه أن الكرينة هي المغنية العازفة بالعود. " والكرينة: الْمُغنيَة الضاربة بِالْعودِ أَو الصنج..."[4]

ويذكر الدكتور (أسعد داغر) في "كتابه حضارة العرب" ترنّم العرب في الجاهلية بالأشعار، حيث يقول:" كان العرب في زمن جاهليتهم يترنّمون بالأشعار...فكان الحداة يتغنون في حداء[5]* إبلهم، والفتيان في فضاء خلوتهم، وكان الشعراء في عكاظ وغيرها من أسواق الجاهلية ينشدون قصائدهم ويترنّمون بها، وكانوا يسمّون الترنّم إذا كان بالشعر غناء، وإذا كان بالتهليل أو القراءة تغبيرا..."[6]. وهذا ما جعل المؤرّخين يصفون هذا الشعر بالشعر الغنائي، لما له من صفات مشتركة قد ارتبطت بشكل أساسي مع الإيقاع أي ألحان الغناء.

وسَمّى الْخَلِيل كتابا من كتبه فِي ذَلِك الْمَعْنى: كتاب "الْإِيقَاع".

ولم يقتصر ذلك الغناء على الرجال فقط، بل كان للنساء باعا في ذلك، فهاهي هند بنت عتبة أم معاوية يوم أحد تتقدم قومها و قامت فِي النسوَةِ اللَّاتِي معها وأخذْنَ الدفوف يَضربن بِهَا خلف الرجال ويحرضن على القتال. تقول: وَيْهًا بَنِي عَبْدِ الدَّارْ... وَيْهًا حُمَاةَ الْأَدْبَارْ... ضَرْبًا بِكُلِّ بَتَّارْ...إِنْ تُقْبِلُوا نُعَانِقْ... وَنَفْرِشِ النَّمَارِقْ ... أَوْ تُدْبِرُوا نُفَارِقْ ... فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقْ."[7]

والبادية العربية عموما كانت مسرحا وميدانا للغناء والتنافس حول أجود الأشعار، فعرف عندهم، غناء لطيف تستريح له الأذان وتأنس له الإبل أثناء السير، بل قد تغيّر خطواتها بحسب تغيير الإيقاع والوزن. وقد نقل ابن عبد ربه في عقده قولا لأحمد بن أبي داود، حيث يقول:"... حتى إنّ البهائم لتحنّ إلى الصوت الحسن وتعرف فضله، وقال العتابي وذكر رجلا، فقال والله إنّ جليسه لطيب عشرته لأطرب من الإبل على الحداء، والنحل على الغناء."[8] وهي إشارة إلى أن النّحل يطرب لسماع الصوت الحسن.

كما استعمل العرَّافون والسحرة الموسيقى في استحضار الجن، ذلك أن بعض العرب تعتقد بأن الجن يوحون بالأشعار للشعراء، وبالألحان للموسيقيين.

---

[1]* هو الأعشى ميمون بن قيس بن خلدون بن شرحبيل بن عوف ... ويكنى أبا بصير. ذكره صاحب شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، الشنقيطي أحمد الأمين، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(تح) فاتن محمد خليل اللبون،(دط)ص175

[2]* الصنج بالفارسية: جنك وهو ذو الأوتار.قال الخليل: الصنج عند العرب هو الذي يكون في الدفوف يسمع له صوت كالجلجل . ذكره صاحب مفاتيح العلوم، الخوارزمي محمد بن أحمد، (تح) إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي،ط2، ج1، ص260

[3] الرازي، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني (ت 395هـ)، **معجم مقاييس اللغة**،(تح) عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م، ج 5 ص 172

[4] بن سيده المرسي أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت: 458هـ)، **المحكم والمحيط الأعظم**، (تح):عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت،ط1، 1421 هـ - 2000 م، ج6 ص802

[5]* وأما الحداء فهو بضم الحاء وتخفيف الدال المهملتين يمد ويقصر: سوق الإبل بضرب مخصوص من الغناء، وقد جرت عادة الإبل أنها تسرع السير إذا حدى بها.

[6] أسعد داغر،**حضارة العرب، تاريخهم،علومهم،آدابهم،أخلاقهم**،عاداتهم، 1918م،مصر،( دط)،ص 267

[7] . ابن كثير،**البداية والنهاية**، تح، جودة محمد جودة و محمد حسني شعراوي، دار ابن الهيثم، القاهرة،ط1،ج4،ص64

[8] . ابن عبد ربه احمد بن محمد،**العقد الفريد**، تح د، عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج7،ص5

والغناء عند العرب ـ كما يذكر المؤرخون ـ كان ميزة عُرفت بها كبرى البلاد العربية، كما يذكر ابن عبد ربه."وإنما كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا فاشيا، وهي: المدينة، والطائف، وخيبر، ووادي القرى، ودومة الجندل، واليمامة، وهذه القرى مجامع أسواق العرب."[1]

ومن أهم الملاحظات التي سجلها المؤرخون حول الموسيقى العربية في تلك الفترة، أنّها لم تكن تحمل تلك المعاني التي كانت عند الحضارات السابقة، كالإغريق مثلا، حيث اقترنت الموسيقى بفنون عدّة، كالشعر والرقص والفلسفة، والبلاغة واللغة والرياضيات... وإنما كانت الموسيقى في العصر الجاهلي لا تعدو أن تكون ترنّم في الشعر. أما الحديث عن الآلات الموسيقية فلم يكن لها ذلك الاهتمام البالغ، ولعل السبب يرجع إلى طبيعة عرب تلك الفترة، إذ كانوا يؤثرون سماع الغناء الصوتي على العزف الآلي؛ لأنّ العربي كان شغوفا بتذوق معاني الشعر، ومولعا بموسيقاه. وهذا لا ينفي طبعا وجود بعض أنواع الآلات الموسيقية البسيطة كما سبقت الإشارة إليها، بالإضافة إلى العيدان، والطنابير، والمعازف، والمزامير التي كانت تصحب من حيت لآخر هذا الترنم. كما لا ينفي تأثرها في بعض من جوانبها بموسيقى الأحباش في الجنوب، وبموسيقى وألحان وآلات المصريين والكنعانيين والآراميين في الشمال، وبالموسيقى والغناء الفارسي والروماني.

**واقع الموسيقى في زمن حياة النبي صلى الله عليه وسلم**

لا شك أنّ الدّين الجديد الذي بُعث به محمّد بن عبد الله صلىّ الله عليه وسلم، حمل معه تعاليم جديدة للبشرية، وخصّ العرب بتبليغها، فَثَبَّت كلّ ما توافق مع المنهج الجديد؛ "إنّما بعثت لأتمّم مكارم الأخلاق"[2]، وغَيَّر ما يتنافى مع عقيدة المسلم، سلوكا ومنهجا. ولعل فنّ الموسيقى من المسائل التي شملها هذا المنهج الجديد؛ بالنظر إلى مشروعيتها من عدمها، أو إلى تحديد ضوابط ممارستها. - التفصيل في المسألة خصّصت له مبحثا خارج اطار هذا البحث - ولكن تجدر الإشارة إلى أن الناس في صدر الإسلام ضلُّوا على ما كانوا عليه قبل الإسلام يضربون بالدفوف في حفلات الزفاف، ويستمعون في أيام لأعياد إلى الجواري وهنّ يغنين، وظلّ النّاس يترنَّمون بالشعر ويرجّعون القراءات،[3]* ولعل من الدلائل على ذلك، استقبال النبي صلى الله عليه وسلم في المدينة بالنّشيد المعروف لدى عامة المسلمين، حيث شارك فيه الرّجال والنّساء والصبيان فرحا بتشريف مدينتهم بقدومه إليها؛ بالإضافة إلى حادثة فتيات بني النّجار وهنّ يضربن بالدّف وينشدن: نحن بنات بني النّجار... ياحبّذا محمّد من جار؛ دون أن ينهرهن رسول الله صلى الله عليه وسلم، بل فرح لذلك، وسألهنّ قائلا: هل تحبّونني ؟ فقلن: نعم.

بل إن التغنّي بقدوم الرسول إلى المدينة تجاوز البشر إلى الجن. فقد ذكر بن هشام في كتابه السيرة النبوية أن الجنّ تتغنّى بقدوم رسول الله، وأورده تحت عنوان:(خَبَرُ الْهَاتِفِ مِنْ الْجِنِّ عَنْ طَرِيقِ الرَّسُولِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي هِجْرَتِهِ) [4].

كما أن الدعوة إلى الصلاة كانت مظهرا من مظاهر التغني، حيث كان الآذان أقرب إلى الغناء. بالإضافة إلى أمر النبي صلى الله عليه وسلم بالتغني بالقرآن لما في ذلك من مجلبة للخشوع والسكون، والأنس بذكر الله، وما في الترنّم بعبارات الذكر والشُكر لله تعالى من أثر يلامس المشاعر الباطنة. قال تعالى: {**ورتل القرآن ترتيلا**.}المزمل4.

وقوله صلى الله عليه وسلم :" زيّنوا القرآن بأصواتكم."[5]

---

1 . المرجع السابق ص 29

2 البيهقي أبو بكر أحمد بن الحسين (ت: 458م)،**السنن الكبرى**، (تح): محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 1424 هـ - 2003 م،ج10، ص323

3* الترجِيعُ: تَرْدِيدُ الْقِرَاءَةِ، وَمِنْهُ تَرْجِيعُ الأَذان ـ أنظر: ابن منظور الأنصاري (ت: 711م)،**لسان العرب**، دار صادر – بيروت،ط3 - 1414 هـ، ج8، ص115

4بن هشام أبو محمد، عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، جمال الدين (م ت: 213م)،**السيرة النبوية لابن هشام**، تح، مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط2، 1375هـ - 1955 م،ج1، ص487

5 أبو داود سليمان بن داود (ت: 204م)، **مسند أبي داود الطيالسي**،(تحق) د: محمد بن عبد المحسن التركي، دار هجر – مصر،ط1، 1419 هـ - 1999 م، ج2، ص103

أما في المدينة المنورة فقد اختلط العرب بالأسرى من مختلف الأجناس، فبدأ تأثر الموسيقى العربية بالموسيقى الفارسية في مرحلة أولية.

وكَانَتْ (سارة مولاة عمرو ابن هَاشِمٍ مُغَنّيَةً نَوّاحَةً بِمَكّةَ)، فَيُلْقَى عَلَيْهَا هِجَاءُ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَتُغَنّي بِهِ، وَكَانَتْ قَدْ قَدِمَتْ عَلَى رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ تَطْلُبُ أَنْ يَصِلَهَا وَشَكَتْ الْحَاجَةَ، فَقَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: مَا كَانَ لَك فِي غِنَائِك وَنِيَاحِك مَا يُغْنِيك! فَقَالَتْ: يَا مُحَمّدُ، إنّ قُرَيْشًا مُنْذُ قُتِلَ مَنْ قُتِلَ مِنْهُمْ بِبَدْرٍ تَرَكُوا سَمَاعَ الْغِنَاءِ. فَوَصَلَهَا رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَأَوْقَرَ لَهَا بَعِيرًا طَعَامًا."[1]

كما لم يظل الغناء مهنة تحتكرها النساء فقط، بل انتقلت صناعته إلى ذكور العرب، ومن أولهم و أشهرهم المغني (طويس)؛ وقد ذكره أبو فرج الأصفهاني في كتاب الأغاني، وأسهب في تبين اسمه ولقبه الحقيقي ونسبه."[2]

أما بالنسبة للآلات الموسيقية التي استخدمت في عصر صدر الإسلام، فتكاد تكون ذاتها تلك التي كانت مُستخدمة في العصر الجاهلي.

**واقع الموسيقى وأهلها في عصر الخلفاء الأربعة**

كان من الضروري أن يتخذ المسلمون قائدا جديدا بعد وفاة النّبي صلى الله عليه وسلم، فكان أبو بكر رضي الله عنه أوّل خليفة للمسلمين. لكن لم يستقر له الوضع في بداية خلافته؛ إذ سرعان ما اندلعت ما يسمى في التاريخ الإسلامي بحروب الردة. وهكذا لم يكن للمسلمين وقت كاف للتمتع بأمور دنياهم ولا التلذّذ بملذّات الحياة، وعقد مجالس السمر والترف، بل كان يُنظر إليها على أنها من اللهو المنهي عنه. وتعتبر هذه الفترة من تاريخ الأمة الإسلامية بداية تأويل النصوص ظنّية الدّلالة. فانعكس ذلك على حياة المسلمين عامة؛ وكان الغناء و الموسيقى من جملة الفنون التي شملها سوء فهم النصوص الواردة فيها.

يقول ابن خلدون في مقدمته: " ... ولم يزل هذا شأن العرب في بداوتهم وجاهليتهم، فلما جاء الإسلام واستولوا على مماليك الدنيا وحازوا سلطان العجم، وغلبوهم عليه، وكانوا من البداوة والغضاضة[3]* على الحال التي عُرفت لهم، مع غضارة الدين وشدّته[4]* في ترك أحوال الفراغ وما ليس بنافع في دين ولا معاش، فهجروا ذلك شيئا ما، ولم يكن الملذوذ عندهم إلا ترجيع القراءة، والترنم بالشعر الذي هو ديدنهم ومذهبهم..."[5]

وبعد وفاة أبو بكر الصديق رضي الله عنه، خلفه عمر ابن الخطاب رضي الله عنه، فسار على نفس المنهج الذي سار عليه الخليفة الأول، حيث تواصلت الفتوحات الإسلامية وتوسعت، وظل الالتفات إلى الفنون نادرا. ولعل الخليفتين الأولين لم يكترثا بالموسيقى كثيرا ولا عنيا بها، لكثرة انشغالهما بالحروب ـ كما سبق ذكره ـ في سبيل تثبيت دعائم الإسلام لدرجة منعتهما من التمتع بالفنون، وتمثلا عيشة البسطاء، وزهدا في الدنيا. مع أن الفنّ يصاحب الإنسان في جميع أحواله، وجميع حالاته النفسية.

ولكن ورغم كل هذا العزوف الظاهر عن الموسيقى، إلاّ أنّ التّاريخ سجّل لنا بعض المواقف لعمر بن الخطاب رضي الله عنه توضح رأيه وموقفه من الغناء وأهله، وأنه حُكْمه حُكم الكلام الذي حَسُنه حَسن، وقبيحه قبيح؛ حيث يذكر الشاطبي في الاعتصام واقعة مع عمر رضي الله. مفادها أن قوماً أتوا عُمَرَ بْنَ الْخَطَّابِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ واشتكوا إماماً لهم إذا فَرَغَ مِنْ صَلَاتِهِ تغنَّى؛ فَقَامَ عُمَرُ مَعَ جَمَاعَةٍ مِنْ أَصحاب النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ حَتَّى أَتوا الرَّجُلَ وَهُوَ فِي الْمَسْجِدِ، فقال له عمر: بلغني أنك إذا صلَّيت تغنَّيت. قال: نعم يا أمير المؤمنين! فقال عمر: أتتمجَّن فِي عِبَادَتِكَ؟ قَالَ:

---

[1] الواقدي أبو عبد الله محمد بن عمر (ت: 207هـ)،**المغازي**، (تحق): مارسدن جونس، دار الأعلمي، بيروت، ط2 ، 1409هـ/1989م، ج2، ص860

[2] ابن خلكان أبي العباس شمس الدين بن أحمد،**وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان**، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي،ط2، 2009م،ج2، ص241

[3]*منقصة وذلّة

[4]* سعة الدّين وشدّته

[5] ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، **مقدمة ابن خلدون**، دار الجيل بيروت، (دط)ص،ص:473، 474

لَا يَا أَمير المؤمنين، ولكنها عِظَةٌ أَعِظُ بها نفسي. فقال عُمَرُ: قُلْها، فإن كَانَ كَلَامًا حَسَنًا قُلْتُهُ مَعَكَ، وإن كَانَ قَبِيحًا نَهَيْتُكَ عَنْهُ. فَقَالَ: وفُؤَادٌ كُلَّما عَاتَبْتُهُ ... عَادَ في الهُجْران يَبْغي تَعَبي

يَا قَرِينَ السُّوء مَا هَذَا الصِّبا ... فَنِيَ العُمر كَذَا فِي اللَّعِبِ

وشَبَابٌ بَانَ عَنِّي فمَضَى ... قَبْلَ أَن أَقْضِيَ مِنْهُ أَرَبِي

ومضى في ذكر تلك الأبيات إلى أن قال:

نفسُ لَا كنتِ وَلَا كَانَ الْهَوَى ... رَاقِبِي المَوْلى وخافِي وارْهَبِي

فقال عمر رضي الله تعالى عَنْهُ: نفسُ لَا كنتِ وَلَا كَانَ الْهَوَى ... رَاقِبِي الْمَوْلَى وَخَافِي وَارْهَبِي

ثُمَّ قَالَ عُمَرُ: عَلَى هَذَا فليغنِّ مَنْ غنَّى."[1]

أما زمن خلافة عثمان، فقد بدأت حياة العرب تتغير، خاصة من الناحية الاجتماعية والسياسية نتيجة الفتوحات العظيمة، كما بدأت تعرف نوعا من الاستقرار بعد فترة طويلة من الحروب والغزو زمن الخليفتين أبي بكر وعمر رضي الله عنهما؛ بالإضافة إلى شخصية الخليفة الثالث، إذ كان عثمان رضي الله عنه صاحب ثروة وتجارة، بخلاف سلفه. كما كان للثروات الواسعة والبلاد الواسعة الأثر البالغ في تغيير نمط حياة المسلمين، حيث جرى تشييد القصور والدور على الشكل الذي رأوه في البلدان التي فتحوها خاصة فارس والإمبراطورية البيزنطية اللتين سقطتا تحت سيوفهم. فأصبحت القصور الشامخة والحشم والكثير من الرقيق والمواكب المترفة والمعيشة المرفهة، فشُغفوا بالموسيقى والموسيقيين في جميع قصور الأمراء والأشراف، ودور والأثرياء.

ولعل من أبرز المغنيين في زمانه، طُوَيْسْ المغني، و صار مغنيا بارعا حذقا زمن معاوية بن أبي سفيان.[2]

أما زمن على بن أبى طالب رضي الله عنه آخر الخلفاء الراشدين، فقد عرفت الفنون قفزة نوعية حيث بدأت تتحرر من قيود النصوص، ومن قبضة السلطة، وربما يرجع ذلك إلى شخصية الخليفة الرابع، حيث عُرف رضي الله عنه بتذوقه الشديد للشعر وتقدير أهله، كيف لا وهو الشاعر الحذق، كما يعتبر موسوعة فقهية، ومرجع علمي، ولعله بلغه من النصوص وفهومها ما لم يبلغ من سبقه، فقد اعتنى كثيرا بالآداب والفنون، و رخّص في تعليمها، وأضفى حمايته الحقيقية على الفنون الجميلة والآداب بشجاعة، وذلك بدراسة العلوم والشعر والموسيقى. ولم يقتصر الغناء في عهده على الرقيق والموالي والقينات، كما كان شائعا سلفا؛ وإنما بدأ ذووا المروءة يهتمون به شيئا فشيئا، فظهر ما يسمى بالغناء المتقن.

أما عن أبرز مغني تلك الفترة، فإننا نجد على رأسهم :طويس، ثم سائب خاثر، نشيط، حنين الحيرى، بالإضافة إلى المغنية عزة الميلاء.

**واقع الموسيقى وأهلها في العصر الأموي**

عندما آل الحكم إلى بني أمية، توسعت الدولة الإسلامية شرقا حتى وصلت جبال الهندوس، و غربا حتى شواطئ المحيط الأطلسي، و كان أول عمل سياسي قاموا به هو نقل عاصمة الخلافة الإسلامية من المدينة المنورة إلى دمشق؛ إنه الأمر الذي ساعد كثيرا في تحصيل العلوم وتعليمها، خاصّة إذا علمنا أن دمشق قد ورثت الكثير من العلوم والفنون عن السومريين، كما أنشئوا لأنفسهم القصور وتفنّنوا في تشييدها، وجلبوا إليها أهل الغناء والطرب، وزودوهم بكل ما يحتاجونه، كما أجزلوا العطاء للشعراء، و أغدقوا الجوائز على المغنين الذين توافدوا عليهم من شتى البلدان.

فقد أعطى الوليد بن يزيد معبداً المغني خمسة عشر ألف ديناراً بعدما غناه، ثم قال له انصرف

---

[1] الشاطبي أبي إسحاق ابراهيم الغناطي،**الاعتصام**، (تح): الشيخ عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1426هـ، 2005م، ص165

[2] ينظر: ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، (تح) د:عبد المجيد الترحيني،دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1983م، ج7، ص30

واكتم ما رأيت.[1] واستقدم يزيد بن عبد الملك المغنين والمغنيات وخصهم بمجلسه، وأغدق عليهم الجوائز الكثيرة، فقد اشترى سلامة المغنية بعشرين ألف دينار[2]. ولما وفد عليه معبدٌ ومالك بن أبي السمح، وابن عائشة فأمر لكل واحد منهم مكافأة كبيرة.

وطلب الوليد المفتي يونس الكاتب فذهب إليه وغناه فأعجب بغنائه، فأجازه بثلاثة آلاف دينار[3].

و ارتفع شأن الموسيقيين فأصبحوا في موضع قريب من الخلفاء، ذلك أن أمراء بني أمية استحسنوا فن الموسيقى، ومنهم من مارسه وتفوق فيه؛ كما تبيّن بعض المصادر التاريخية أنّ الخليفة عبد الملك بن مروان كان مُلَحِنا بارعا و شاعرا من الطراز الرفيع. كما شغف العرب بالموسيقى كثيرا على اختلاف طبقاتهم وبيئاتهم؛ لهذا تعدّدت مراكزها وتنّوعت مدارسها، وانتشرت دورها ومجالسها ومنتدياتها. تلك التي كان الناس يغشونها للطرب والسماع، حيث كان أكثر المشتغلين والمشتغلات بها من أصل فارسي.

وكانت بيئة الحجاز زمن خلافة بني أمية أكثر البيئات العربية التي ازدهر فيها الغناء والموسيقى، ثم انطلقا منها إلى مواطن أخرى. حيث شاع الغناء في المدينة المنورة حتى أصبحت مركزاً له ومقصداً للمغنين والمغنيات من شتى البلدان.

قال أبو يوسف لبعض أهالي المدينة: "ما أعجب أمركم يا أهل المدينة، في هذه الأغاني، ما منكم شريف ولا دنيء يتحاشى عنها."[4]

كما كان للغناء بمكة مدرسة أيضا، من رجالها: ابن مشجع، وابن محرز، وابن سريج، والغريض، وابن مشعب، والهذلي النقاش، وعبادل بن عطية، وخليل بن عمرو.

يقول ابن خلدون "و افترق المغنون من الفرس و الروم فوقعوا إلى الحجاز و صاروا موالي العرب و غنوا جميعا بالعيدان و الطنابير و المزامير و المعازف، و سمع العرب تلحينهم للأصوات فلحنوا عليها أشعارهم".[5]

و في موضوع النغم و الإيقاع يبرز اسم"(الخليل بن أحمد الفراهيدي)" الذي أسهم إسهاما كبيرا في إيجاد قواعد وأصول الموازين العروضية و الموسيقية في كتابه"العروض"و كذلك في كتابه "النغم"، كما أسهب في الحديث عن الآلات الموسيقية في كتابه: "جملة آلات العرب".

ومن أهم أعلام العصر الأموي موسيقيا:'ابن محرز'، فقد كان مبدعا مجددا، جدد في الألحان نوع من الإنشاد يسمى الرمل، و كان يأخذ الجديد من الفن الفارسي، و يأخذ الألحان الرومية من بلاد الشام مستفيدا منها في أسلوبه الخاص .

و كان 'الغريض' الذي استدعاه الخليفة الوليد الأول إلى بلاطه لينشد أشعاره مصطحبا معه العود و الدف في أعماله .

و كان 'يونس الكاتب' الذي درس أصول الإنشاد و الموسيقى على يد ابن محرز و ابن سريج و الغريض، هو المنشد البارع، و أخذ الغناء عن معبد وطبقته، كما تعتبر مؤلفاته المرجع الأساس في تاريخ الموسيقى العربية عبر كتابه (تاريخ الموسيقى العربية)حيث استقى منه الأصفهاني في كتابه الأغاني. . وهو أول من دون الغناء في العرب. صنف كتابا في " الأغاني " ونسبتها إلى من غنى بها، قال فيه الأصفهاني: إنه هو الأصل الّذي يعمل عليه ويرجع إليه[6]

---

[1] ينظر: أبي الفرج الأصفهاني،**الأغاني** (تح):إحسان عباس و آخرون،دار صادر بيروت،2002م، ج1 ص57

[2] المصدر نفسه: ج8 ص246

[3] المصدر نفسه: ج4 ص400

[4] العقد الفريد: ج3 ص33

[5] ابن خلدون عبد الرحمن،**المقدمة**،دار الجيل، بيروت، ص474

[6] ينظر: الزركلي الدمشقي خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، (ت:1396هـ)، **الأعلام**، دار العلم للملايين، ط15، 2002 م، ح8، ص 261

ولذا كلّه أكّد كثير من المستشرقين والمؤرخين على أن المدرسة الموسيقة العربية الكلاسيكية التي أوجدها ابن مسجع هي مدرسة قومية الطابع؛ وإن كانت تأثرت ولا ريب بمؤثرات فارسية وبيزنطية وإغريقية وغيرها من المؤثرات التي فرضتها نظرية سيولة الثقافة وامتزاج الحضارات؛

إلا أن ذلك لم يمنع من تغلب الطابع العربي. وفيه أيضا وضع يونس الكتاب كتاب "النغم" وكتاب "القيان" فمهد بذلك لانطلاق حركة فكرية موسيقية في العهود التي تلت.

وهكذا استمرت الموسيقى العربية تسير في طريق الانتعاش والازدهار حتى بلغت ذروة مجدها خلال حكم العباسيين.

**واقع الموسيقى وأهلها في العصر العباسي**.

لم تكن مدينة بغداد التي أسّسها"أبو جعفر المنصور" عاصمة لدولته، ومقراً للخلافة العباسية فقط، بل كانت عاصمة العالم الإسلامي كله. ولهذا صارت مدينة دولية واكتسبت صفة عالمية، وسكنتها عناصر من مختلف الأجناس، والملل والنحل، إسلامية وغير إسلامية، وكل هذه العناصر لم تسكن بغداد بأشخاصها فقط، بل بثقافاتها وتجارتها وعلمها وفنّها، فترجمت معارف، وعلوم كثيرة. فأخذت الحياة الفكرية تتميز بأبعاد جديدة في شتّى المعارف، حيث ازدهرت الآداب والفنون؛ وكان للموسيقى حظّها من هذه النهضة الشاملة، ودخلت الموسيقى في عصرها الذهبي، و بلغت ذروة مجدها من ناحيتي الأداء الغنائي والبحوث والدراسات الموسيقية.

يقول ابن خلدون في مقدمته: "ما زالت تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس..."[1] خصوصا في عهد هارون الرشيد الذي أصبح اسمه يقترن، في الفكر العربي بالأمجاد العربية في الفنون والآداب.

ويذكر لنا كتاب ألف ليلة وليلة ـ الذي كان حافلا بأمسيات الرقص والغناء ـ جانبا من جوانب هذه المجد الذي آلت إليه الموسيقى في عهد بني العباس الذين شغفوا بالفنّ والموسيقى؛ فقد عرف الخليفة الواثق بن المعتصم بجمال صوته وبراعة عزفه على آلة العود، واعتبره إسحاق الموصلي ضمن أعظم الناس بالغناء والتلحين والعزف على العود، ولم يكن يشهد بالإجادة لأحد في الغناء والتلحين إلّا للواثق. "[2]

وتكاد تكون ظاهرة عند خلفاء بني العباس شغفهم بالموسيقى واهتمامهم بها، وتشجيع أهلها، ومنهم من أبدع فيها؛ حيث كان معظمهم من ذوي الميول الموسيقية والمواهب فيها، ومن متقني صنعة الغناء. حيث كان ابن هارون الرشيد المفضل ويسمى أبا عيسى، موسيقيا مجيدا وكان يشترك في الحفلات الموسيقية في البلاط مع أخيه أحمد .

والخليفة أبو العباس السفاح (749-754م)الذي بويع سنة اثنتين وثلاثين ومائة[3] أقام بقصر الهاشمية أولى جلسات الطرب والغناء؛ وجاءت من بعده طائفة من الخلفاء، استخدموا ثروة الدولة المتزايدة في مناصرة الفنون والآداب، والعلوم، والفلسفة حتى ازدهرت وأثمرت أينع الثمار[4] فكان أبو جعفر المنصور (754-775م) يستقبل في قصريه "باب الذهب" و "الخلد" كبار الموسيقيين. والخليفة المهدي (775-785) كان يدعو كبار المغنيين في زمانه أمثال حكم الوادي وسيّاط وإبراهيم الموصلي ويزيد حوراء، ونفس الشيء وقع مع موسى الهادي (785-786م) وابنه عبد الله.

أما هارون الرشيد (786-809م) فيعود له الفضل في تصنيف الغناء العربي بتكليفه إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبي العوراء. وقصد بلاطه كبار المغنيين مثل إسحاق الموصلي وزرياب قبل انتقاله إلى الأندلس، فضلا عن ابن أخيه إبراهيم بن المهدي.

ومن الخلفاء كذلك المأمون (809-833م) وهو من بنى دار الحكمة وترجم العلوم اليونانية بما فيها الموسيقى. وتولى المعتصم الخلافة (833-842م). فبنى قصرا في بغداد وآخر في سامراء فاقت أخبارهما وعظمتهما ما حكي عن هارون الرشيد.

---

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، **المقدمة**، ص 474

[2] الأبشيهي أبو الفتح شهاب الدين محمد بن أحمد (ت: 852هـ) **المستطرف في كل فن مستطرف**، عالم الكتب، بيروت،ط1، 1419 هـ ص399

[3] ينظر:بن قتيبة الدينوري،**المعارف**،(تح): ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط2، 1992م، ص372

[4] ينظر: ويليام جيمس ديورَانت،**قصة الحضارة**، ج13و ص 88

**معالم النّضج والابداع الموسيقي العربي**

إنّ رغبة العرب، خاصّة العباسيين في التفوّق على الأمم الذين سبقوهم دفعتهم إلى بذل كل ما استطاعوا في سبيل العلم والفن؛ فتأسست في عهدهم المكتبات وبنيت المعاهد والمستشفيات والمعامل. و في مثل هذه الظروف الملائمة برز علماء أفذاذ اعتنوا بالموسيقى تنظيرا تأليفا؛

فظهر نجم الفيلسوف و العالم الموسيقي الشهير 'الكندي' هوأبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، ولد بالكوفة في مطلع القرن التاسع الميلادي، وربما سنة(185هـ/796م). وتوفي في بغداد حوالي سنة 260هـ/896م.*[1] لُقِّب بفيلسوف العرب، عاش في زمن المأمون والمعتصم. وقد شغل بترجمة كتب اليونان إلى العربية.[2]

**أعمال الكندي الموسيقية دليل ابداع لا تقليد**

كانت كتاباته في الموسيقى هي أول بحوث جادة في فن الموسيقى في تاريخنا العربي، كما أسهم بشكل كبير في ترجم علوم الحضارات غير العربية، خاصة اليونانية، والفارسية. كما تميز الكندي عن الذين عاصروه أو سبقوه بأنه الفيلسوف الذي كتب عن الموسيقى بوصفها علما وفنا؛ بينما كان يعرض لها في سياق الحديث عن غيرها من العلوم والفنون، ويتم التطرق إليها دون تمحيص وبحث كافيين، وهكذا كان أوّل من أفرد للموسيقى كتابا.

وقد ذكر صاحب الفهرست أن للكندي سبع رسائل في الموسيقى وهي:[3]

1)- الرسالة الكبرى في التأليف _ 2) - في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف _ 3)- رسالة في الإيقاع _ 4)- رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى

5)- رسالة في خبر صناعة التأليف _ 6)- رسالة في صناعة الشعر

7)-في الأخبار عن صناعة الموسيقى

كما كان للكندي السبق في مآثر كثيرة في العلوم الموسيقية، لعل أبرزها أنه كان أول من دوّن الموسيقى باستعمال الأحرف الأبجدية، كما يعد أوّل من وضع قواعد للموسيقى في العالم العربي والإسلامي. فاقترح إضافة الوتر الخامس إلى العود، وقد وضع سلمًا موسيقيًا ما زال يستخدم في الموسيقى العربية من اثنتي عشرة نغمة، كما أشار إلى التأثير العلاجي للموسيقى، وحاول علاج صبي مشلول بالموسيقى.

كما يعتبر أيضاً أول من تطرق إلى كيفية صناعة الآلات الموسيقية، وبالأخص صناعة آلة العود، حيث فصل في ذكر خصوصياتها النغمية، وقياساتها بدقة متناهية، واختارها كنموذج في تنظيره لعلوم الموسيقى؛ وذلك بتخصيصه رسالة كاملة لدراسة 'آلة الحكماء'*[4]. أما من حيث جمالية الموسيقى في كتاباته، فلعل أبرز معالم الجمالية الموسيقية لدى الكندي تتجلى في الجمع بين علوم مختلفة؛ فقد جمع بين علم الرياضيات، والفلك، وبين فصول السنة، وبين الفترات الثلاث لليوم، والأحوال النفسية، والألوان والروائح، وعلاقتها بالإيقاعات والأوتار، وكذا نوع الأشعار وتصنيفاتها.

وبالرجوع إلى رسالته الموسومة 'برسالة في اللحون والنغم' والتي أوردها زكريا يوسف ضمن تحقيقه لمؤلفات الكندي الموسيقية، حيث رتب الكندي القول فيها، فبدأ بالقول فيها عن تركيب العود، ثم أردف القول في شرح كيفية استخراج النغمات وصناعة الأوتار، انطلاقا من دساتين العود، حيث أفرد له عنوانا سماه: معرفة الوتر والنغم. ثم ختم بتاريخ التنظير لآلة العود، والإشارة إلى قواعد ومناهج تدريسها، أسماها: رياضة اليدين. ثم ينتقل للحديث عن علاقة أحوال النفس بالإيقاعات والأوتار[5]

---

[1]* لاحظت أن كتب التراجم لم تتفق على عام مولده، ولا عام وفاته.ولكن هناك شبه إجماع على أصله العربي.

[2] طرابيشي جور، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، ط3، 2006م، ص528

[3] المصدر نفسه، ص373

[4]* هي تسمية لآلة العود، أشار إليها الكندي وكذلك إخوان الصفاء وخلان الوفاء .

[5] ينظر نص رسالة الكندي المرفقة بكتاب، **تاريخ الموسيقى الشرقية**، ص265

وأما كتاب "المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار"؛ فيرى الباحثون أن هذه الرسالة قد أسهب فيها الكندي الحديث عن البعد الفلسفي للموسيقى على حساب التنظير العلمي، حيث بين الأهمية التي أعطاها الفلاسفة لإظهار ما تم فهمه بالعقل عن طريق الحس، مع تسبيق العلم على العمل. كما أشار إلى أن إظهار أسرار علم الطبيعة يتم عن طريق المحسوسات التي تتكون عناصرها من الأركان الأربعة:(النار، الهواء، الماء، والأرض.) ومن الطبيعة الخامسة (الفلك).

ومن روائع الكندي الموسيقية أنه حدد لكل معنى من معاني الشعر إيقاعات مناسبة له، وربطها في ذات الوقت بأزمنة اليوم الواحد التي قسمها إلى أربعة، حيث خص كل قسم بإيقاع يناسبه. هذا ما حمله الفصل الرابع من المقالة الأولى:" و الأوجب على الموسيقي أن يستعمل في كل زمن من أزمان اليوم ما شاكل ذلك الزمن من الإيقاع..."[1]

وأما علاقة الشعر بالموسيقى، فيؤكد أن قمة جمالية الموسيقى وقدرة تأثيرها في المتلقي مربوطة بجمالية النص الشعري المغنى، وعليه يتوجب في الشعر المعد لذلك أن يكون غير معيب النظم، متصف باتساق الإيقاع والعروض؛ كما يشترط في التأليف الشعري أن يكون مؤثرا في النفس سواء بالطرب أو بتحريك المشاعر بالحزن، أو دافعا و محركا لتمثل الأخلاق الفاضلة.

فهذه التصانيف الرائعة جعلت من الكندي يفوق من حيث التنظير من سبقوه، كما منح له الفضل على من لحقوه. وهكذا نستنتج أن الكندي لم يستنسخ نظريات يونانية أو غيرها على الموسيقى العربية، وإنما انطلق من نظرة خاصة به ومما هو سائد من تجارب في محيطه.

ومن النجوم المضيئة التي أنارت سماء الموسيقى العربية أيضا، الفارابي، و هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الحكيم المشهور، صاحب التصانيف في المنطق والموسيقى وغيرهما من العلوم، وهو أكبر فلاسفة المسلمين، ولم يكن فيهم من بلغ رتبته في فنونه، وهو يعرف اللسان التركي وعدة لغات غير العربي، فشرع في اللسان العربي فتعلمه وأتقنه غاية الإتقان، ثم اشتغل بعلوم الحكمة.[2]

**إبداعات الفارابي في فن الموسيقى**

يعدّ الفارابي موسوعة زمانه، وشيخ فلاسفة المسلمين، أطلق عليه معاصروه لقب "المعلم الثاني" لاهتمامه الكبير بمؤلفات أرسطو "المعلم الأول"، وتفسيرها، وإضافة الحواشي والتعليقات عليها، اشتد ولعه بفلسفة الحكيمين(أفلاطون وأرسطو)، وليقينه بعدم تضارب الفلسفة مع الإسلام، حاول التوفيق بين الدين والفلسفة من جهة أخرى.[3]كما يعتبر أبرز من أدخل مذهب الفيض في الفلسفة الإسلامية، كما يحسب له السبق في التنظير لبدايات التصوف الفلسفي.

ورغم انه كان عَلَمًا ومعلما في الفلسفة والمنطق، فقد كانت له إسهامات مهمة في علوم أخرى، كالرياضيات والطب والفيزياء، كما برز في الموسيقى، وأبدع فيها. ورويت له فيها أعاجيب. فمن ذلك ماحكاه ابن خلكان في وفيات الأعيان..."[4]

كما سجل مؤرخو الموسيقى أن الفارابي قد طور آلة القانون الموسيقية، وأنه أوّل مَن قدّم وصفا لآلة الرباب الموسيقية ذات الوتر الواحد، والوترين المتساويين في الغلظة، وأنه أول مَن عرّف صناعة الموسيقى ومصطلح الموسيقى، وأنه قد وضع بعض المصطلحات الموسيقية وأسماء الأصوات التي لا تزال تستعمل إلى اليوم. وقد ذكر الفارابي نظرية في الجاذبية الأرضية سبق بها العالم نيوتن بألف عام مما أدهش علماء الغرب وجعلهم يتساءلون عن

---

[1] ينظر نص رسالة الكندي المرفقة بكتاب، **تاريخ الموسيقى الشرقية**، ص263

[2] ينظر :ابن خلكان، شمس الدين احمد بن محمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**،تحق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار احياء التراث العربي،ط2، 2009م،ج3، ص79

[3] ينظر: د/ البهي محمد، **الفارابي الموفق والشارح**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1981م، ص6

[4] المرجع السابق، ج3، ص80

سر هذا التشابه بين آراء الفارابي ونيوتن، ويعد الفارابي أوّل مَن عرف علاقة الرياضيات بالموسيقى، ومن هذه العلاقة كانت بوادر علم اللوغاريتمات، وقد أكد ذلك العلماء الغربيون، وربما كان هذا هو السر الذي يكمن في اهتمام الفارابي بالموسيقى ومبادئ النغم والإيقاع .

أغنى الفارابي المكتبة الموسيقية بجملة من الكتب منها: كتاب الموسيقى الكبير، وكتاب في إحصاء الإيقاع، وكلام في النقلة، مضافا إلى الإيقاع، وكلام في الموسيقى، وكتاب إحصاء العلوم الذي يتضمن جزءا خاصا بعلم الموسيقى. ويعتبر كتابه: الموسيقى الكبير أهمها؛ إذ يحتوي الكتاب كما قسمه مؤلفه على جزءين: أولهما في المدخل إلى صناعة الموسيقى، وثانيهما في صناعة الموسيقى ذاتها؛ و الذي يعد أكمل ما كتبه العرب عن الموسيقى منذ ذلك التاريخ إلى وقتنا هذا.

وممّا سبق، يمكن اعتبار الكندي ومن بعده الفارابي، من الفلاسفة والعلماء العرب والمسلمين الذين كان لهم الفضل الكبير في وضع القواعد والأسس والنظريات للموسيقى العربية، والتي كانت هي أيضاً ضمن الأصول والأخلاق، فقد درست الموسيقى من منظور علمي ومنطقي وطبي أيضاً؛ كما تمكّنا من جعل الفلسفة الحاضن الرئيس للموسيقى حيث أسهمت في تطورها بشكل كبير، إذ كانت مهمتهما ترسيخ الموسيقى في المفهوم الفلسفي ومحاولة البحث عن تفسيرات لأهميتها في الوجود والنفس البشرية، ذلك أنّهاعمل فنّي يهدف إلى المتعة الجمالية، ويعبر عن سلسلة من الإحساسات بواسطة الأنغام، كما إنها مجال تتجلى فيه بواطن النفس.

كما استطاعا أن يتجاوزا أفكار واعتقادات الفلاسفة اليونان في الكثير من المسائل الموسيقية، فقد رفض الفارابي فكرة صدور الموسيقى عن حركات النجوم، وهي فكرة نسبت إلى'فيثاغورس'حيث قال :"وما يعتقده الفيثاغورس في الأفلاك والكواكب أنها تحدث بحركاتها نغما تاليفة فذلك باطل، وقد تخص في العلم : الطبيعي إن الذي قالوه غير ممكن.[1]

بل استطاع العرب في سنوات قلائل أن يتفوّقوا على الإغريق أنفسهم بعد أن أضافوا من عبقريتهم قواعد وأساليب جديدة في العزف والتلحين والأداء. ونشطت حركة التأليف في سائر الفنون والعلوم الموسيقية، والتي مازال بعضها له تأثير بالغ إلى يومنا هذا؛ نذكر منها بالاضافة إلى رسالة في خبر تأليف الألحان للكندي وكتاب الموسيقى الكبير للفارابي؛ الجزء الخاص في كتاب الشفاء للرئيس ابن سينا، وفيه جزء مهم للغاية عن النظرية الموسيقية العربية؛ و كتاب الأدوار لصفي الدين، والذي أعتبر كمصدر وأساسا للبحوث والدراسات، و لكل من كتب في النظريات الموسيقية بعد صفي الدين.

**خاتمة.**

الموسيقى كظاهرة إنسانية شابها تداخل وتجاذب كبير من حيث تاريخها أو نشأتها، ومن حيث ارتباطها بغيرها من الفنون والعلوم، و من حيث أبعادها الحضارية والقومية والدينية، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية والنفسية.

ورغم ذلك كله ظلت مكانتها عند مختلف الشعوب والحضارات عالية ورفيعة؛ لعلمهم وتأكدهم من عمق تأثيرها الاجتماعي والأخلاقي والنفسي، بل استطاعت الموسيقى حينما تكون صادرة عن أصالة وصدق أن ترسم لنا صورة عن ملامح ودرجة رقي شعب من الشعوب.

و لذلك اهتم العرب أيضا بالموسيقى اهتمامًا كبيرا؛ لارتباطها أولا بالشعر العربي، وبالبحور والإيقاعات الموسيقية المرتبطة بهذا الشعر، ولارتباطها ثانيا باللغة العربية، التي هي في الأساس لغة موسيقية تعتمد على الأذن والسماع. و من ناحية ثالثة لارتباطها بالقرآن الكريم، الذي يحدث ترتيله إيقاعًا موسيقيًّا تتردد أصداؤه بين القارئ والسامع، وهو وجه من وجوه الإعجاز في النص القرآني.

[1] ابن خلكان ج5، ص156

ولذلك كله استطاع العلماء والفلاسفة العرب والمسلمين أن يغنوا الحياة الموسيقية العربية بمفاهيم مهمة، كما قدموا ذخيرة معرفية شاملة، ومخزونا مهما لهذا الفن، بقي نبعه متدفقا مئات السنين عبر مدارس موسيقية متتالية.

كما زوّدوا الموسيقى العربية بأدوات جمالية وتعبيرية بفضل فكر موسيقي بارع. فقد خلّفوا علامات مضيئة و تصانيف زاخرة بالعلم والمعرفة الموسوعية، الأمر الذي منح الموسيقى العربية طاقات وأبعادا جديدة، تنسجم مع البعد الحضاري والفكري والديني للأمة العربية المسلمة.

# جدلية العلاقة بين الإبداع الفني والإبداع العلمي في الفنون التطبيقية

**بخضرة امال ، طالبة دكتوراه ( السنة الرابعة ) واستاذة مشاركة في كلية الأدب والفنون، التخصص العلمي : تحليل الخطاب ، الجامعة : عبد الحميد بن باديس _ مستغانم**

**الملخص :**

تهدف هذه الورقة إلى تسليط الضوء على دراسة نوع من أنواع الإبداع ، وهو الإبداع من خلال الفنون التطبيقية ، حيث يجتمع العلم مع الفن ، فيكون المصمم فنانا و عالما على حد سواء ، فنانا من خلال تصميماته التي ينبغي أن تشبع رغبات متلقي الفن ( المجتمع )، و عالما إذ يجب أن تخضع هذه التصميمات لمتطلبات المتانة والجودة والراحة ،وبالتالي يكون الهدف من هذا النوع من الفنون هدف وظيفي جمالي.

**الكلمات المفتاحية :**

الإبداع ، العلم ، الفن ، الفنون التطبيقية ، التصميم .

**مقدمة :**

طالما أثار موضوع العلاقة ، بين " الفن "، و" العلم "، جدلا واسعا ، كما أنه استحوذ على أبحاث الفلاسفة ، و علماء الجمال ، وحتى المصممين عبر العصور ، و لا تزال المحاولات مستمرة ، لضبط هذه العلاقة ،وتحديد طبيعتها ، واكتشاف خطوطها الرفيعة ، كون أن الفن ، له خصوصية التي تميزه عن باقي النشاطات الأخرى .

فعملية الإبداع ، سواء في الفن ، أو العلم ، إنما هي نشاط إنساني موجه بالدرجة الأولى إلى المجتمع ، فهو المرآة العاكسة لأي حضارة و بموجبه يقاس مقدار التقدم الفكري و الثقافي و الاقتصادي ، و هذا من خلال النتائج التي نلمسها من هذا الإبداع ، فالإنتاج الإبداعي ، يكون غير متعلق، بالمبدع كشخص وإنما لتلبية حاجات الإنسان ، وتوفير له الراحة المادية والمعنوية .

إلا أن الحضارة الحديثة ، و الحياة المعاصرة ، أصبح من الصعب التمييز بين الإبداع العلمي ، والإبداع الفني ، وإختل التوازن بين الجانب العلمي والجانب الفني في المنتوج الإبداعي ، مما ظهرت الحاجة إلى تحليل هذا المنتج ، وتفسير رموزه .

- فما الفرق بين الإبداع في الفن والإبداع في العلم ؟
- ما طبيعة العلاقة التي تربطهما ؟
- وكيف يجتمع العلم مع الفن في الفنون التطبيقية ؟

**1- الإبداع (تطور المفهوم ):**

الإبداع ، كمصطلح ، يطلق غالبا ، على الشيء الذي تم ابتكاره ، أو اختراعه لأول مرة ، كما تطلق هذه الكلمة ، على الشيء الذي نستحسنه ، ونعجب به ، فنقول :"هذا شيء بديع "، كما ينظر لفئة المبدعين – سواء كانوا فنانين أو علماء ، على أنهم تلك الفئة التي تتميز عن سائر البشر ، بقدرات خارقة لا يمتلكها باقي الأفراد .

ساد هذا الاعتقاد ، خصوصا في العصور الأولى ، التي عرفتها البشرية ، بدءا من العصر الإغريقي ، والروماني ، ثم الإسلامي ، حتى نهاية عصر النهضة الأوروبية ، وبداية القرن العشرين ، حيث كان ينظر للابداع ، والعبقرية ، والذكاء ، والنبوغ ... وغيرها من المصطلحات التي تتداخل مع مفهوم الإبداع ، على أنها قوى خارقة ، خارجة عن حدود الإنسان ، ناتجة عن عوامل الفطرة و الوراثة ، من حيث انتقال (العبقرية ، و الإبداع ) من سلالات معينة ، عبر الأجيال ، من الآباء ، إلى الأبناء ، وصولا إلى الأحفاد ، فكانت هذه الصفات ( مبدع و عبقري ) تطلق فقط على القلة القليلة ممن يأتون بأعمال خارقة للعادة[1].

[1] **(ينظر)** – خراز الأخضر، دور الإبداع في اكتساب المؤسسة ميزة تنافسية ( مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستر مدرسة الدكتوراه) ، جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، 2011 ، ص 25- 27 (بتصرف)

لكن بفعل التطور العلمي ، والتكنولوجي الهائل ، الذي شهدته الحضارة ، وتقدم البحوث التجريبية ، والعلوم النفسية ،والعصبية وتطور المعرفة حول تركيبة الدماغ ، والوظائف العقلية ، والذكاء الإصطناعي ، والقياس النفسي ، اتسع هذا المفهوم لتصبح عملية الإبداع تركيبة تجمع بين العمليات العقلية ،والمعرفية و أنماط التفكير[1] . كما إتسعت دائرة الإهتمام بهذا النشاط ، فأصبح يشكل مشكلة هامة من مشكلات البحث العلمي ، إذ أن التقدم العلمي مرهون بالإبداع ، ولا يمكن تحقيقه من دون تطوير القدرات المبدعة، وجاء في الموسوعة الفلسفية على أن الإبداع : " إنتاج شيء جديد أو صياغة عناصر موجودة ، بصورة جديدة ، في أحد المجالات ، كالعلوم ، والفنون والآداب "[2]

ويعرفه النمساوي ( **Joseph Schumpeter**) على أنه : **" النتيجة الناجمة عن إنشاء طريقة أو أسلوب جديد في الإنتاج ، و كذا التغيير في جميع مكونات المنتج ، أو كيفية تصميمه"**[3]، فالنظرة إلى الإبداع ، قد تختلف على حسب الطريقة أو الأسلوب الذي صمم به المنتج ، و لكن يبقى الهدف منه لدى معظم الباحثين وهو " تحقيق إنتاج جديد ، وذوي قيمة من أجل المجتمع ، على الرغم من تعدد مفاهيمه " ، فهو يعرف تارة على أنه **" إستعداد أو قدرة على إنتاج شيء ما جديد ، وذو قيمة ، وتارة أخرى ، لا يرى في الإبداع إستعداد وقدرة ، بل عملية يتحقق الإنتاج من خلالها ، ومرة ثالثة يرى في الإبداع على أنه حل جديد لمشكلة ما "**[4] .

لذلك ميز بين الإبداع ذو المستوى الرفيع ، والذي يشمل أولئك الذين يدخلون بعض العناصر الجديدة ، أو يستخدمون نهجا جديدا نسبيا لدراسة مشكلة ما ، و المستوى الأدنى ، و ذلك يشمل أولئك الذين يستخدمون شيئا كان موجودا من قبل استخداما جديدا على نحو ما[5] .

كما اقترح **" كالفن تيلور "** الذي قاد جامعة "يوتا " لدراسة الإبداع خمس مستويات لهذه العملية[6]

- **المستوى التعبيري :** جوهره هو التعبير المستقل في الغالب عن المهارات والأصالة، و نوعية الإنتاج ، التي تكون هنا غير هامة ، وما يميز النابعين في هذا المستوى من الإبداع هو التلقائية والحرية.

- **المستوى الإنتاجي :** ينتقل فيه الأفراد من المستوى التعبيري للإبداع إلى المستوى الإنتاجي ، حينما تنموا مهاراتهم ، بحيث يصلون لإنتاج الأعمال الكاملة .

- **المستوى الإختراعي :** هذا المستوى ، لا يتطلب المهارة أو الحذق ، بل يتطلب المرونة في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بين أجزاء منفصلة موجودة من قبل.

- **المستوى الابتداع :** حيث يتطلب هذا المستوى قدرة قوية على التصوير التجريبي الذي يوجد عندما تكون المبادئ الأساسية ، مفهومة فهما كاملا ، مما ييسر للمبدع تحسينها وتعديلها.

- **المستوى البزوغي :** و هو أرفع صورة من صور إدراك ، و يتضمن تصور مبدأ جديد تماما في أكثر المستويات تجريدا .

**2- جدلية العلاقة بين العلم والفن :**

إذا كانت هناك ثمة أسس لترابط العلم مع الفن ، لا بد أولا معرفة خصائص كل منهما ، فإذا كان العلم(**science**))يرادف بمفهومه التقليدي " المعرفة " باعتبار أنه مصطلح يمثل مجموعة من معارف الإنسان عن الطبيعة و المجتمع ، و التفكير ، و جمعا منظما ، و مثبتا بالبراهين العلمية والأدلة لمختلف الأبحاث المادية ،

---

[1] **ينظر** ،نفس المرجع ، الصفحة نفسها

[2] **ينظر**، نفس المرجع ، ص 30.

[3] **ينظر** ، نفس المرجع ، ص 30.

[4] ألكسندر روروشكا – الابداع العام ، والخاص ، ت .عنات عبد لبجي ، عالم المعرفة ، ديسمبر، 1989 ، ص 16 -17

[5] حسن أحمد عيسى ، الإبداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة ، د ط ،ص 16.

[6] المرجع نفسه ، ص 18.

التي تدرس ميادين محددة من هذا العالم[1] ، فمن خصوصية العلم ، أنه يتميز ، بالوحدة و التعميم ولا يستند إلى الفروق الفردية ، والأذواق الشخصية ، أطلقه " أفلاطون " على درجات من درجات المعرفة وهي : **" التعقل المحض"**[2]

فالتفكير العلمي ، هو بالضرورة تفكير العلماء ، وهو ذلك التفكير المنظم الذي يمكن أن نستخدمه في حياتنا اليومية ، أو في النشاط الذي نبذله حين نمارس أعمالنا المهنية المعتادة أو في علاقتنا مع الناس ، والعالم المحيط بنا [3] ، فالتنظيم والدقة هما شرطان أساسيان في العلم ، حيث يجب أن يكون منظما مبنيا على أسس ومبادئ علمية.

لذلك نجد للعلماء عقلية علمية تخصهم وحدهم ، و نلمس ذلك الأسلوب الذي يعتمده العالم ، مما يعطيه سمات تميزه عن غيره ، ومن هذه السمات :[4]

- ✓ **التراكمية :** فالعلم معرفة تراكمية ، و لفظ التراكمية ، يصف الطريقة التي يتطور بهذا العلم ، فالتراكمية خاصية أساسية للحقيقة العلمية ، هي أنها نسبية ومطلقة ، فالحقيقة العلمية تصدق على كل الظواهر ، وتفرض نفسها على كل عقل .
- ✓ **التنظيم :** التفكير العلمي ، هو تفكير منظم ، حيث لا يمكن للعالم أن يترك أفكاره تسير حرة مطلقة ، وإنما يرتبها بطريقة محددة وينظمها عن وعي ، ويبذل في سبيل ذلك جهدا مقصودا من أجل ، تحقيق أفضل تخطيط ممكن للطريقة التي نفكر بها
- ✓ **البحث عن الأسباب :** حيث لا يمكن للنشاط العقلي للإنسان علما بالمعنى الصحيح ، إلا إذا استهدف ، فهم الظواهر ، وتحليلها ولا تكون الظاهرة ، مفهومة بالمعنى العلمي لهذه الكلمة إلا إذا توصلنا إلى معرفة أسبابها .
- ✓ **الشمولية واليقين :** المعرفة العلمية ، معرفة شاملة بمعنى أنها تسري على جميع أمثلة الظاهرة ، التي يبحثها العلم ، ولا شأن لها بالظواهر في صورتها الفردية.[5]

فإن مصطلح الفن **( l' ART )** هو ذلك النشاط الإنساني الخاص المبني على ملكةالإحساس و التأمل ، و الأخلاق ، فالفن كل شيء صنعه الإنسان مقابل كل شيء صنعته الطبيعة ، وعلى حد قول الكاتب الفرنسي **" أندريه جيد" :" إن الشيء الوحيد غير طبيعي في العالم هو العمل الفني "**[6] علاوة على ذلك ، فالفن يمثل ذلك الحيز المفتوح اللا محدود ، الذي من خلاله يصير المعنى من خلاله ممكنا ، فالفنان دائما يخاطر ، في عريضة الحياة ، و في إمكانيات الصيرورة ، أو الحدوث ، و يرتسم دائما بواسطة هذه الصورة المكررة للاختلاف حول الرغبة في الوجود من خلال فرادة أسلوب ما .[7] فالفن تعبير، حيث أن العمل الفني يرتبط ارتباطا وثيقا برغبات الإنسان على المستوى النفسي ، والاجتماعي ، واللذة الخيالية[8] .

فالفن في صورته النهائية ، وكما وصل إلينا في القرن العشرين يقوم على ثلاثة افتراضات أساسية على حساب " تتار كيفتش " وهي :[9]

---

[1] **ينظر**، عبد الأمير طالب ، جذرية العلاقة ، بين العلم والفن ، تعززها ثورة ، ص 52.
http:// www iraqcp .org thakafa jadida / 224 aw .htm

[2] سامي الشيخ محمد ، العلم والفن ، المفهوم والعروق- https://pulpit.alwtan voice.com

[3] **ينظر**، فؤاد زكريا ، التفكير العلمي ، دار المعرفة ، د ط ، يناير 1978 ، كويت ، ص 6.

[4] **ينظر**، المرجع نفسه ، ص 16- 17.

[5] **ينظر**، المرجع السابق ، ص نفسها

[6] شاكر عبد الحميد – التفضيل الجمالي – عالم المعرفة ، د ط ، 2001 مارس ، ص 25.

[7] رشيدة التريكي ، الجماليات وسؤال المعنى ،ت ، إبراهيم العميري ، الدار المتوسطية للنشر ، ط1 ،2009م ، 1430 هـ ، تونس ،ص 14،15.

[8] **ينظر**، التفضيل الجمالي ، ص 25.

[9] **ينظر**، نفس المرجع ،ص 21.

**1-** أن هناك منظومة محددة للفنون جمعاء.

**2-** أن هناك تفرقة واجبة بين الفنون ، والحرف والعلوم.

**3-** أن الفنون لبحث عن الجمال ، وتحاول أن تصل إليه ، فهدف الفنان هو إنتاج شيء يتسم بالجمال ، حيث شعر العديد من الكتاب ، والفنانين أن مشكلات الفن ، يمكن حلها بشكل جيد ، إلا إذا حلل مفهوم الجمال بطريقة مقنعة [1]، فالفنان ، يبحث عن انخراط العالم فيه أي فرادات الحضور المتعددة ، والانفتاح على الأشياء بدون مفاهيم ، وبدون بعد نفعي ، الفن يقدم لنا قيم جمالية باستقلالية ، فالأثر الفني ، والممارسة الفنية هي في الأصل انبثاق ، و تسليط القيم التي ليست شيئا آخر غير المعنى نفسه للأثر الفني[2].

و من هنا تتضح لنا الفروق بين العلم ، والفن ، فإذا كان العلم يقدم لنا الحقيقة عن الموضوعات ، التي يدركها سواء كانت حجرا أو نباتا ... ، والتفسيرات التي يقدمها لنا العالم تبين لنا في الواقع كل ما نرجوا ، فعندما نسأله: ما هو الماء في حقيقته ؟ ، فالوصف العلمي يخبرنا عن النتائج التي تحصل عليها من تحت ظروف معينة ، فالعلم يعني بالعلاقات السببية بين الأشياء ، حيث يصف علاقة الشيء بغيره من الأشياء الأخرى[3]. أما الفن ، يركز على الشيء ذاته ، أكثر مما في علاقته بغيره ، فيكون الارتباط **(connections)** هو الأساس في النظرة العلمية ، أما الانعزال **( Insolation)** هو الأساس في التذوق الفني ، فمثلا موقف العالم و نظرته إلى البحر ، تتجه في الغالب إلى البحث عن ( عناصره ، المادة التي تتكون منها مياهه ،و الفوائد التي تستغل منه) أما نظرة الفنان إليه تكون نظرة تأملية ( تأمل مياهه ، صوت أمواجه ، ونسمات هائه ...) ، فيكون عندئذ في موقف التذوق الجمالي[4].

لذلك ، فالعمل الفني يوجه ، انتباهنا دائما ، إليه في ذاته ، معزولا عن ارتباطه بغيره ، التي تستمد منها معرفة تفيد سلوكنا ، و بالتالي يصبح هذا الموضوع ، موضوعا جماليا[5].

وهذا أحد أسباب الاعتقاد ، بأن العلم يؤثر تأثيرا سلبيا على الفنون ، كون أن هذه الثقة و هذه الصرامة ، لا تتوافق مع طبيعة الفن ، و مرونته ، و إخضاع الفن لقوانين العلم، قد يفقده خصوصيته و تفرده ، لذلك كان و منذ القدم إشكالية الفصل بين العلم والفن ، إلا في الفنون التطبيقية التي تجمع بينهما ، حيث يكون الفنان فنانا و عالما في نفس الوقت ، و من هنا ينبثق السؤال مجددا ، كيف يمكن للفنون التطبيقية أن تجمع بين العلم والفن ؟ وكيف يكون المصمم عالما و فنانا في نفس الوقت ؟

**3- الفنون التطبيقية :**

الفنون التطبيقية ، و العمارة ، من المجالات التي تهتم بممارسة عملية الإبداع الجمالي ، و تطبيقاتها في الواقع، و عملية الإبداع الجمالي المقصود :" بها هو اهتمام الفنان ، أو المصمم بمكون الإمتاع الحسي ، الجمالي في منتجه"[6]، فهذه غايته الأولى هو تحقيق المتعة الجمالية ، و المادية ، لأن طبيعة الإنسان لا تفرق بين المتعة المادية و المتعة المعنوية ، فالإنتاج الإبداعي في الفنون التطبيقية ، يميز المبدعين عامة ، لأن في هذه الحالة يكون الفنان ( المصمم ) فنانا من ناحية التصميمات[7] [(3)] التي ينبغي أن تتلاقى و رغبات المتلقي ، و عالما حيث يجب أن تخضع

---

[1] **ينظر** ، نفس المرجع ، ص نفسها.

[2] رشيدة التريكي ، الجماليات وسؤال المعنى ،ص 61 .

[3] أميرة هي مطر ، علم الجمال ، وفلسفة الفن ، دار التنوير ، ط 1 ، 2013 ، ص 34.

[4] ينظر ، المرجع نفسه ،ص 35.

[5] المرجع نفسه ،ص نفسها .

[6] عمر أحمد الخليفة مكي وآخرون ، البحث العلمي في الفنون و التصميم نحو تقويم برنامج في الفنون بكلية الدراسات العليا بجامعة (السودان) ، مجلة العلوم الإنسانية ، مجلد 18، ع -1 ، 2017.

[7] **ينظر** ، حسن أحمد عيسى ، الإبداع في الفن والعلم ،ص 2

هذه التصميمات لقوانين و لشروط المتانة ، و الراحة ، وفي هذه الحالة يكون الإنتاج الإبداعي غير متعلق بالمبدع كشخص ، بل يسلك في إنتاجه إلى حد كبير و بسيط ، بين الحاجات الداخلية ، والأهداف المحددة من الخارج[1] .

فالتصميم ( Design) هو تعبير عن جهد منظم لخطة ذات أهداف ووظائف محددة ، و يستهدف تجميع العناصر التي تخدم الهدف النهائي في وحدة كلية متكاملة ، حيث يكون التخطيط بطريقة مرضية ، من الناحية الوظيفية ، و الجمالية في وقت واحد ، فالجمال يكون بجمال الشكل واستخدامه[2]، فالتصميم ، عملية تجعل العناصر تتجمع وتبدو مترابطة وتؤدي إلى استنتاج أشكال متناسقة مع الأرضية ، حيث يعتمد التصميم على قدرة المصمم على الابتكار ، فينقل قدرته التخيلية والثقافية[3] ،ومهارته في خلق عمل يتصف بالجودة ، والجمال و الديمومة ، فإبان تصميم أي شيء ، يجب أخذ عدة ركائز بعين الاعتبار، تتمثل في كون هذا الشيء متينا و صالحا للاستعمال ، كما يجب أن يكون مبتكرا و جديدا يتماشى و متطلبات العصر، و يجب أن تتوفر فيه عناصر الانسجام و بالتالي فإن :

- فإن إخضاع الفن لقوانين الدقة والصرامة ، التي يتسم بها العلم ، لا تفقده قيمته ، ولا خصوصية ، مادام أن الإنتاج الفني موجه للمجتمع ، فلا بد أن يثبت نفسه منسجما و متسقا مع المعايير الجمعية ، و العصرية مستخدما المنهجية العلمية في التصميم ، لأن العالم لايختلف عن الفنان ، فهو أيضا إنسان له خيال ، يتأمل و يفكر و يجتهد من أجل بلوغ الحقيقة .

- الإقرار بأن العلم ينتج قوانين ، و الفن ينتج قيم هو تصور مجحف في حق العلم ، لأن العلم أيضا يقدم لنا قيمة الصدق ، فالعلم يلبي حاجات الإنسان العملية و ويمده بمعرفة الأشياء على حقيقتها .

- لذلك فإن الهدف من العلم ، و الفن هو هدف واحد ، و هو خدمة الإنسان ، وتطوير مداركه ، ورفع مستواه الثقافي و الاجتماعي ، على الرغم من اختلاف الموقعين ، فالفن إدراك حسي انفعالي ، والعلم إدراك عقلي ملموس .

- فالإنسان ذو كيان واحد ، لذلك فإن القول بأن تلك متعة مادية ، و تلك متعة معنوية ، وذاك فن جميل وفن تطبيقي أمر معادي للصواب ،فالفصل بين الفنون من الأفضل يكون من خلال المنفعة التي نلمسها .

- أما عن تحليلنا لهذه الأعمال الإبداعية على أنها منتوجات علمية ( هندسية،، صناعية ) أو فنية (جمالية ) ، هذا يرجع إلى نظرتنا نحن إلى هذا العمل ، فاذا كانت نظرتنا لهذا المنتوج على انه عملا أدائيا (Travail Operatoir )فاننا سنحلله من خلال رموز العلم والبحث عن الدقة والبراعة في التنفيذ،أما إذا كانت نظرتنا إليه على انه، عملا فنيا (Travail d'art)وهذا من خلال ملاحظة الفرق في طريقة تنفيذ المنتج ،حيث تظهر اثار الطابع الفردي ،واللمسة الفنية المبنية على التميز والاختلاف ، فالفرق بين عمل الصانع او المهندس ،وعمل الفنان انما يرجع الى الطريقة التي صمم بها المنتج

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها.

[2] **ينظر** ، رحاب رجي محمود حسان ، فن تصميم الأزياء ، دراسة علمية ورؤية فنية ، جامعة حلوان للنشر والتوزيع ، 2014 ،ص 119.

[3] المرجع نفسه ،ص 120.

# الفن "براديغم جديد لتّحرر"

**حفيظي حيزية، طالبة دكتوراه 02 كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة سطيف 2**

**التخصص : فلسفة**

**مقدمة**

يعيش الإنسان المعاصر في ظل مجتمع صناعي منظم بأليات تقنية وأساليب قمعية تقتل روح الحرية والاختلاف, وتلغي مبدأ الخصوصية الفردية, حيث يفرض على الإنسان نموذج واحد في الفكرو الحياة وهذا ما جعل الإنسان يفقد قيمته وحتى شعوره اتجاه هذا القمع والألم, وهنا كان لابد من إحداث تغيير يخرج الإنسان من مأزقه, ويعيد له إنسانيته لذا تبلور الفكر النقدي الرافض لأشكال القمع والذي يمارسه المجتمع الصناعي والعقلانية ضد الإنسان, وقد لا يكون من المبالغة أن نقول أن أغلب الفلاسفة المعاصرين اعلنوا اهتمامهم بالجانب الفني والجمالي كل حسب رؤيته الخاصة, إلا أنها رؤية ترفض النزعة الاستبدادية للحضارة المعاصرة وتبحث عن بديل حضاري يكون فيه الأنسان حرا, ويكون فيه الخيال أساس الإبداع, من خلال الإيمان بأن البعد الجمالي هو المخرج من هذا الوضع الإنساني المزرى حيث أن الفن عنده يمثل وسيلة نقدية لتحرر الإنسان من الواقع المفروض عليه نحوى واقع جديد تكون فيه الحرية بمفهومها الإنساني الحقيقي , إن الحديث عن الفن في الفترة المعاصرة بات موضوعا ذا أهمية بالغة , نال درجة كبيرة من الاهتمام من قبل الفلاسفة المعاصرين , بمعني أن طرح قضية الفن اليوم لا تطرح بكونها موضوع فلسفي يثير عقل الإنسان لغاية الترف الفكري, بقدر ما هو موضوع ذا أهمية يلامس كل جزء من الإنسان, زادت أهميته نتيجة جملة من التغيرات والتحولات التي تعرفها المجتمعات المعاصرة, وتذهب مدرسة فرانكفورت في اعتقاد أنه لا يمكن التطرق إلى دور الفن دون التطرق إلى وضع الإنسان في المجتمعات المعاصرة, وتحديدا ما يسمى بالمجتمعات التكنولوجية, والتي تأسست كنتيجة للمشروع التنويري, فماهي هذه التغيرات والتحولات ؟ وعلى أي أساس اصبح الفن ذا أهمية قصوى في الفترة المعاصرة؟ والسؤال الأهم كيف يكون الفن أداة للتحرر؟ هل يمكن أن يتحول الفن إلى وسيلة أو أداة تنافس العقل في تحرير الإنسان ؟

**أولا: الحداثة و أزمة العقل البشري.**

لقد كانت العقلانية التقنية المولود الشرعي للحداثة الغربية حيث قدست هذه الأخيرة العقل في محاولة منها لإخراج الانسان من أغلال التسلط و تحرير العقل من سلطة اللاهوت وقد اتخذت من العقل أداة لبناء المعارف وهنا تولد إيمان مطلق بقدرة العقل ونجاعة العلم والتقنية, هذا ما جعل الانسان المعاصر يرى أنه حقق التطور الذي يضمن راحته ورفاهيته ويحقق سعادته غير أن الواقع قد أثبت عكس ذلك حيث تحولت التقنية التي تولدت عن الحداثة إلى أداة قمع للإنسان, وهنا يجدر التساؤل كيف تحولت التقنية من أداة تحرير الإنسان إلى أداة السيطرة عليه وإذا كانت الحداثة والتقنية قد سيطرت على الإنسان وكان القمع فيها هو الأساس هل يمكن للإنسان أن يحقق حريته ؟

**1 - الحداثة الغربية من تحرير العقل إلى هيمنة العقل.**

بعد خروج أروبا من احلك عصور تاريخها, ألا وهو العصر الوسيط الذي اصطلح عليه بعصر الظلمات كيف لا يكون كذلك وفيه قد فقد الإنسان كل ما يربطه ويعبر عن إنسانيته, ألا وهو القدرة على التفكير الحر, فقد كانت الكنيسة تمارس نوع من التسلط التجبر على عامة الشعب, باسم الاله وكلمة الرب, فلا حقيقة تعلو الحقائق المبينة في الكتاب المقدس فهو القول الفصل في كل شيء, أما أباء الكنيسة فهم خلفته في الأرض, وعليهم العمل بكل ما يسعهم للحفاظ على هذه الأمانة ولان كل الحقائق واضحة وجلية , لماذا قد يحتاج الإنسان إلى التفكير او إلى استخدام عقله ؟, وكلا القدرتين –التفكير و التعقل – ضربت بهم الكنيسة عرض الحائط أمام سلطة الدين, ويعتبر احد الباحثين –كمال بو منير – في كتابه "جدل العقلانية " أن ديكارت قد قام بإعادة الاعتبار للإنسان من خلال مقولته " أنا افكر إذن أنا موجود " فهذه على حد تعبيره أحدثت انقلابا كوبرنيكيا, أي يشبه ذلك الانقلاب الذي قام به كوبرنيكس في الفيزياء,

بهذه المقولة نقل ديكارت المركزية بكل ما تحمله الكلمة من معنى إلى الإنسان المفكر , فالتفكير دليل على الوجود الإنساني و ليست السلطة الدينية وبهذا احدث ديكارت فصلا واضحا و جليا بين وجودين وجود الذات Lettre sujet و وجود الموضوع objet Lettre أما المركزية فهي للوجود الذاتي و تكمن أهميته في كونه مفكر هدفه السيطرة والتحكم في الطبيعة ألا وهي الموضوع بالاعتماد على المعرفة العلمية والرياضيات وإخضاعها لكائن العقل وهو الإنسان, بهدف تحقيق حريته وسعادته, ولن يكون ذلك إلا من خلال الاعتماد المعرفة العلمية و العقل, إذ لم يعد الإنسان هو ذلك الكائن الخاضع للموجود الأعلى -الله - .

**2 - المجتمع الصناعي و وهم الحرية .**

لقد تأسس الوعي النقدي المابعد الحداثي نتيجة لما أنتجته الحداثة و المجتمعات الصناعية, وقد كان ماركيوز من الوجوه النقدية البارزة التي حاولت اخراج الانسان من المأزق الذي وقع فيه, حيث تعتبر مؤلفات ماركيوز صرخة انسانية دامية في وجه القمع و السيطرة التي تكرسها المجتمعات الصناعية ضد الانسان المعاصر حيث يتنبأ ماركيوز بدمار شامل للبشرية مالم تتحرك هذه الأخيرة نحوى خلاصها, وهنا نجد ما ركيوز لا يصف لنا الواقع بل يتجاوز الوصف إلى دعوة صريحة لتغير الواقع الأليم الذي يعيشه الانسان في ظل المجتمع الصناعي الذي قيد الإنسان و قتل حريته فاختزلت الانسان في بعد واحد و هو البعد المادي, و هنا يجدر بنا التساؤل عن كيف تحول الإنسان إلى أداه في يد التقنية التي أنتجها؟ و كيف يتحرر الإنسان من وهم الإنسان الحرية الزائف التي منحتها له المجتمعات الصناعية ؟

فقد آمن فلاسفة الحداثة بدفع كل الموروث الميتافزيقي الذي بقي من أثار العصور الوسطى وترسيخ قيم جديدة تقوم عند ديكارت باعتماد على الرياضيات , باعتبارها مثالا يضرب به لتعبير عن الثقة واليقين , لقد آمن ديكارت بقدرة العقل الإنساني علي فهم قوانين الطبيعة , وبتالي تنظيمها وفق قوانين رياضية, ولأن الإنسان هو الكائن الفاعل والعالَم هو المنفعل, فهذا يعطي الأولوية للإنسان, وهذا ولّد الرغبة الجامحة في السيطرة على الطبيعة لأنه ببساطة سيدها.

فرانسيس بيكون* هو الأخر من الممهدين لفكر وفلسفة الحداثة التي فتحت الأفاق أمام الإنسان وتحريره فلقد اكد بيكون على ضرورة الخروج من ذلك الإيمان الميتافزيقي , فهو فكر لا يغني عن الإنسان بشيء وقد اصطلح بيكون على جملة تلك التصورات و الأفكار التي لا تمت للواقع بصلة بانها أوهام** , ولكن اذا كان ديكارت قد اكد على ضرورة المعارف العقلية والقول بالأفكار الفطرية يكون بيكون قد توجه إلى المجال التجريبي, واعتبر أن هذه الأخيرة هي المحك الوحيد للحكم على التصورات والأفكار, بل أن جميع أفكارنا هي في الحقيقة ما يتطابق مع التجربة, وما دون ذلك هو أوهام لا فائدة ترجى منها .

فهذا الوعي لدى الإنسان المعاصر اتجاه القيود التي يفرضها عليه المجتمع الصناعي إذ أن هذا الأخير يوهم الإنسان بأن له حق الاختيار وله الحرية التامة في ذلك[1], وهنا و كأن المجتمع الصناعي يوجه الإنسان لما يريده هو ويمارس عليه رقابة لا يستطيع في ظلها أن يلحظ القيود التي حوله " فالرقابة الاجتماعية الضمنية توجه الفرد نحوى غايات محددة لا يملك حرية استبدالها وإن كان له أن يختار فحريته تتمثل في الاختيار في تشكيلة محددة ومفروغ منها, وسيكون اختياره في الأخير نوعا من الخضوع و العبودية "[2].

---

* فرانسيس بيكون (1561 – 1626) F, Bacon فيلسوف إنجليزي تجريبي المنهج , لطالما آمن أن بأن المصدر الأول لكل معرفة هو تجربة الحواس , و قد آمن بصورة أكثر وضوحا مقارنة مع سابقيه أو معاصريه مشهد التقدم اللامحدود , الذي يمكن أن توصلنا إليه المكتشفات العلمية .

** ميز بيكون بين أربعة من الأوهام أو الأخطاء التي تلام عقول الناس و تعيق سعيهم إلى الحقيقة أو البحث عنها و هي أوهام القبيلة , و أوهام الكهف , و أوهام السوق , و أوهام المسرح , لتوسع أنظر: تاريخ الفلسفة الحديثة مؤلفه وليم كلي رايت , ص 66 .

[1] عطاء الله ابراهيم, (1997), "*المطابقة و الاختلاف*", المركز الثقافي العربي , بيروت, ص 348.

[2] نفسه, ص نفسها.

فالإنسان في هذا المجتمع الصناعي يعيش في عبودية قاتلة لم يسبق أن شهدها التاريخ البشري, فكيف يمكن لأنسان أن يكون حرا في مجتمع لا حرية فيه؟ وفي هذا الصدد يقول ماركيوز: ينبغي الحذر من تناسي الحقيقة الواقعية العارية وهي أنه ليس في مستطاع أي فرد أو أي فئة أن يكونا حرين في مجتمع غير حر"[1] .

**3 - الاغتراب و أزمة الإنسان ذو البعد الواحد.**

لقد رجع أعضاء مدرسة فرانكفورت في تحليلهم النقدي إلى الواقع الذي سيطرت عليه التكنولوجيا إلى مجموعة من الأطروحات الفلسفية المعاصرة مثل أطروحة كارل ماركس و ماكس فيبر و التحليل النفسي زيادة عن توظيف بعض الأساطير اليونانية القديمة .

ما أثار اهتمام مدرسة فرانكفورت بالتفسير والطرح الماركسي هو ما يتعلق بالشأن الثوري, أي الثورة على ما هو سائد , والرغبة في تغييره وعدم الخضوع له فالتغيير هو الشيء الأكثر إيجابية , فهو سبيل التغيير والتطور, فقد اكد كارل ماركس أن المجتمع عندما يصل إلى مرحلة معينة من مراحل التطور بفعل النظام الرأسمالي , فتزداد تلك الفجوة بين الطبقة العمالية أو البروليتارية و الطبقة الرأسمالية البرجوازية المتحكمة في رؤوس الأموال فإنه و بطريقة آلية سوف يحدث ذلك التغير الثوري , فهو بمثابة نتيجة حتمية , لا خيار منه , غير أن الواقع اصبح بعد كارل ماركس يفرض حقيقة أخرى , وهي فشل هذه الثورة في إحداث التغيير , أو عدم قيامها أصلا حتى و لو توفرت الشروط و زادت الفجوة بين الطبقتين , و هنا نحيل إلى الفيلسوف الإيطالي أنطونيوا غراميشى* الذي اكد بدوره أن الثورة التي تحدث عنها ماركس قد لا تحدث أصلا , و قد تحدث قبل أن تتم مراحل التي قال بها ماكس , بمعنى إما أنها قد تكون سابقة لأوانها و لا تأتي أصلا .

إن هذا العجز الذي وقع فيه النموذج الماركسي لتفسير الواقع جعل من أعضاء مدرسة فرانكفورت النقدية يبحثون عن أسلوب جديد لتغيير, إلا أنها قد أخذت منها فكرة الثورة و ضرورة التغيير, واذا كان كارل ماركس قد ركز اهتمامه فيما يتعلق بالاستلاب الاقتصادي, واكد أن تجاوز هذا النوع من الاستلاب مرتبط بالطبقة العمالية و بفعلها الثوري إلا أن أعضاء مدرسة فرانكفورت لها رأي أخر, فهي ترى أن المشكلة غير مرتبطة أساسا بالصراع الطبقي, بل مرتبط بالصراع بين الإنسان والطبيعة والتي نتج عنها الصراع بين الإنسان والإنسان .

ويقف الفيلسوف المعاصر أدغار موران* موقف الرافض النافي لهذا العقل و أن كان في حقيقته الأمر لا ينتمي إلى أعضاء مدرسة فرانكفورت ألا انه قد لاحظ ذلك التسيب الذي أصاب العقل , والمرض الذي أصاب الحضارة الغربية جراء أيمانها المطلق بفكرة العقلانية على فهم و إخضاع الطبيعة لكائن العقل – الإنسان – مؤكدا في الوقت ذاته على ضرورة الاعتماد على النقد كألية من آليات العلاج حتى لا يتطرف هذا العقل و يوقع الإنسان في ما لا يحمد عقباه حيث يقول : " أن العقلنة هي الداء الوحيد الذي يمكن أن تتعرض اليه العقلانية ما لم تتجدد باستمرار من خلال الفحص و النقد الذاتيتين ", أن أدغار موران يتحدث هنا و بكل صراحة أن العقلانية, وأن كانت تمثل ذلك الشأن المشرق من الحضارة أو من العقل في حد ذاته , و الذي ساهم في نقل الإنسان من ادنى الدركات إلى اسماها إلى مستوي الإنسانية , فان العقلنة تمثل ذلك الشأن المظلم منها لأنها في نظره عبارة عن نسق فكري يسعي إلى احتواء العالم داخل نسقه , و يضيف مؤكدا أن العقلنة هي نسق فلسفي يسعى إلى احتواء العالم و القيم داخل نسقه وكل ما يعارض هذا النسق فهو كذب و وهم لا معنى له اذ يبين أن العقلنة التي ينبغي أن نسعى إليها هي

---

[1] هالبرت ماركيوز, (دت), "*الثورة و الثورة المضادة*", دار الأداب , بيروت, ص 60.

* أنطونيوا غراميشى , (Garameci .Antonio) , من مواليد 22 شأنفي1891 في إيطاليا , و هو فيلسوف ماركسي المذهب , يمثل الجيل الثاني من البناء العام للفكر الماركسي , بعد الجيل الأول الذي مثله ماركس نفسه , و هو مفكر السياسة و البنية الفوقية و الأيديولوجيا , حتى قيل عنه أنه المفكر الماركسي الأكثر أصالة و إبداعا بعد لينين , أنظر: موسوعة الفلسفية الغربية المعاصرة ل:علي عبود المحمداوي , ص 121.

* أدغار موران (1921 - ) Edgar ,Morin فيلسوف و مفكر فرنسي , اشتراكي التوجه , عرف بمقاومته للنازية و الستالينية و الصهيونية , و ناهض الاستعمار الغربي , إنه فيلسوف الإنسانية .

احتواء الجميع داخل منظومتها الخاصة فلا يمكن على الإطلاق الحديث عن هذا لأنه كما يقول لقد اصبحنا نقوم بفعل العقلنة لأسباب غير معقولة فهل من العقلانية أصلا أن نسعي إلى إحكام سيطرتنا على الطبيعة , هل يتوافق هذا المنطق مع العقل , أوا ليس من الأجدر أن يتعايش الإنسان مع الطبيعة كما أكدت الفلسفة الرواقية من قبل . بعد طغيان النزعة الجامحة التي تؤمن بالعقل و العلم كسبيل لتحقيق و فرض السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان, وقع الإنسان ذاته تحت وطئه السيطرة من نوع جديد, سيطرة العقل والعلم ونستذكر هنا قول بيرس حينما قال ناقدا لديكارت أن هذا الأخير لم يقم بتحرير الإنسان وإنما نقله من نموذج إلى نموذج آخر يحمل نفس المضمون وهو السيطرة , فمن سيطرة الكنيسة إلى سيطرة العقل يؤكد ماركيوز على انعتاق العارئز وتحريرها للفعل الثوري الذي يقوم بالدرجة الأولى على تحرر الجنسية[1].

كما لخص لنا إدموند هوسرل* بكل فلسفته أزمة الإنسان المعاصر حينما بين ان العلم و الإيمان الأعمى بقدرته على تحقيق الحرية والسعادة للإنسان, جعلنا نقف عند واقع مغاير يكاد يناقض ما وعد به فإنسان المعاصر هو إنسان ممزق , وجوده يتراوح بين وجودين وجود يوجد فيه و لا ينتمي اليه و وجود ينتمي اليه ولا يوجد فيه, فقد اكد هوسرل على ضرورة إعادة النظر فيما قد وصلنا اليه لحد الساعة بفعل العقل وأن نذكره في الوقت ذاته انه مهما كان فهو لم يتجاوز كونه وسيلة لتحقيق سعادة الإنسان , فهذا الأخير هو الغاية الاسمى , لأننا في نظره اليوم اصبحنا نقف عند حقيقة مغايرة تماما لما ينبغي أن يكون فالكائن هو العكس الإنسان وسيلة و العلم غاية.

أمام جملة الانتقادات اللاذعة التي قدمها فلاسفة بعد الحداثة تقريبا الموجهة أساسا للعقل , نجد من بينهم من لم يقف عند عتبة النقد بل قدم مخرجا يراه ملاذا يمكن أن يعيد للإنسان إنسانيته , وهذا المخرج هو الفن, فكيف يمكن للفن تجاوز هذه السيطرة التي فرضتها العقلانية التكنولوجية ؟ أو كيف يساهم البعد الجمالي في تحرير الإنسان و تجاوز السيطرة ؟

**ثانيا - الفن في ظل المجتمع الصناعي**

**1 - الفن في خدمة المجتمع الصناعي**

تعتبر مدرسة فرنكفورت من بين المدارس الفلسفية ألما بعد الحداثية التي تناولت موضوع الفن بل نال حصة الأسد من نظريتها, ولهذا سنتناولها كنموذج للحديث عن هذه الفكرة, ولكن نوضح بداية ان اهتمام مدرسة فرانكفورت بالمجال الفني نابع أساسا من نقدها للعقلانية التكنولوجية أو الفلسفة التنويرية المزعومة فهو مرتبط بمجمل أفكارها النقدية للوضع القائم و لأشكال الهيمنة التي أصبحت تعرفها المجتمعات المعاصرة, وتأكيدها الصارخ ان أزمة التقنية و التكنولوجيا التي وقع فيها الإنسان لم ينجو منها حتي الشأن الفني الذي كان من المفروض أن يمثل السمة النادرة للإنسان بشكل خاص, فطبيعة الحضارة الغربية المعاصرة اليوم بكل أبعادها أصبحت متناقضة مع الفن, فهذا الأخير من حيث طبيعته و جوهره لا يقوم على المادة بقدر ارتباطه بالشأن المعنوي الفردي الخاص بالإنسان , ولكن يبدو أن امتداد الحداثة ومسلماتها الأساسية وفي مقدمتها الحرية, فقد اتسعت لتشمل حتى الفن اذ اصبح للفنان قدرة كبيرة من الحرية في التعبير عن كل ما يختلجه باي شكل أو صورة شاء دون أية قيود, لقد اصبح بإمكانه اليوم أن يتناول مواضيع كانت منذ العهد القريب محرمة ولا يحق له الاقتراب منها أو التدني إليها, ولكن صدق المثال القائل انه إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده فهذه الحرية جعلت الفن نفسه يقع في أزمة حقيقية بعد أن كان ينظر إلى الفن انه البعد الوحيد الذي يستطيع الإنسان من خلاله تجاوز السيطرة والاستغلال الذي يهدده فهو الملاذ الوحيد الذي يلتجا اليه الإنسان لأنه نشاط يمكن أن يعبر عن الحرية ولكنه اليوم بفعل التقنية والتكنولوجيا اصبح خادما أميننا لها عوض أن يكون ناقدا ثائرا عليها, فقد استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأدوات

---

[1] حسن محمج حسن, (دت), *"النظرية النقدية عند هالبرت ماركيوز"* , دار التنوير, بيروت, ط1, ص 136.

* إدموند هوسرل: ((Edmmond.Hussrel (1859- 1938): فيلسوف ألماني يعتبر من أهم مؤسسي الفلسفة الظواهرية أو فلسفة الحياة.

لتريج منتجاتها, واصبح الفن مرادفا للدعاية والإعلام [1] , فتقلصت مساحة الفن الحقيقي وبدا النفوذ والانتشار للفن الزائف على حساب الأول, فهو يكرس للوضع القائم ويخدمه في حين أن الأول يرفضه و يثور عليه , فالفن و الأدب الذين كان لهما في القرن التاسع عشر طابعا فرديا , وكانا يتوجهان إلى الفرد ذاته, وقد تم إدماجهما في القرن العشرين بفضل التكنولوجيا المعاصرة التي تجسدت في وسائل الإعلام و الاتصال الجماهيري أو ما يسميه ادرنوا صناعة الثقافة أو التنوير هو خداع للجماهير حيث يقول في هذا الصدد : " ذلك أن الحضارة الحالية قد أعطت الجميع مسحة مشابهة , وقد صارت السينما (الفيلم ) والراديو والمجلات نظاما قائما بذاته كما أن كل قطاع من القطاعات اصبح قائما على الإعلام[2] " , ما يحيل اليه قول ادرنوا هنا أن ما تصنعه الحداثة هو ثقافة مصطنعة زائفة في حقيقتها لا تعبر عن شيء من حاجيات البشر الحقيقية بقدر ماهي ثقافة تخديريه للجماهير لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتدفق مع مصالح المؤسسات السائدة , وعندما يتداخل الفن مع هذه الثقافة التي تصنعها أجهزة التسلط والهيمنة , فان الفن كجوهر لفعل التحرر يموت و يتحول إلى سلعة [3] .

والحديث عن موت الفن مثل مجمل الإرث الميتافيزيقي لا يمكن الحديث عنه بوصفه مفهوم له دلالته المنطقية التي تتطابق مع الأشياء, أي لا يمكن بوصفه مفهوما نقول عنه انه يتطابق مع حال الأشياء بل يمكن استبداله باي مفهوم اخرب كما يمكن شرحه و دلالته [4] .

وما نقصده بموت الفن في هذا السياق هو أن الفن قد فقد وظيفته و اصبح اقرب إلى الفن المزيف الذي قد يحمل نفس الشكل و لكن تختفي منه الروح الحقيقية التي هي جوهر النشاط الفني , هذه الروح التي تتوجه نحوي تحرير الإنسان من سلطة المجتمعات القائمة على العقلانية التكنولوجية , وإثبات وجودها الفعلي الذي غيب بفعلها, فالتحرر الذاتي يتجسد في العمل الفني ويتحقق في جنباته , غير أن الوضع القائم فرض شيئا مغايرا أين أصبحت الأولوية للقيم التجارية المادية وراحت القيم الجمالية الفنية تتداعي إلى ادنى الدركات نتيجة الاستهلاك الأعمى الذي جاء ضمن سياق تاريخي كرسه النظام الرأسمالي الاحتكاري الذي تحول كل شيء بفعله إلى مادة أو سلعة أو بضاعة نخضع لمبدا السوق وسيرها نحوي قيمة المبادلة والفن نفسه لم يسلم من هذا أين اصبح هو ذاته سلعة تخدم هذا المنطق .

**2 - الفن كأداة لفرض الهيمنة.**

لقد أصبحت وظيفة الفن موجهة وفق مشروع الحداثة الذي يخدم السيطرة داخل المجتمعات بل أن الفن نفسه اصبح خاضعا لقانون التبادل التجاري وتحول إلى سلعة , بفعل النشر الجماهيري للأعمال الفنية من خلال وسائل الإعلام و الاتصال المتنوعة , اذ تتحول بأشكال مختلفة إلى سلعة تباع في السوق وبهذه الطريقة يتم توظيف الفن كأداة أو وسيلة تكرس للوضع القائم و الدفاع عن الايدلوجيا المؤسسة له وهنا يفقد الفن تلك الروح السامية التي تميزه و يصبح مادة أو سلعة تباع و تشترى كما أي شيء آخر لا خصوصية فيه, والإشكالية الحقيقية في هذه النقطة هو أنها تتم وفق مبدا الاقتناع الكاذب لمبدا دمقرطة الفن – الفن للجميع - .

فالفن ذاته في ظل الرأسمالية والاشتراكية على حد سواء يتحول إلى مجرد سلعة ذلك ان العمل الفني يفقد وضعه التقليدي أو شذاة, تحت تأثير الإنتاج الصناعي الألي, وهنا ينتقل الفن بذلك من نطاق القداسة إلى نطاق السياسة, ويتم حشد جمهور جديد مشتت الانتباه لكنه غير قادر على النقد[5], واصبح بإمكان الالة الفتوغرافية التي هي من نتاج عصر النهضة أن تطبع أنا عدة نسخ للعمل الفني , وبتالي بدل من نسخة واحدة وهي العمل الفني الأصلي, نجد

---

[1] جمال مفرج, (2009), *"الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات"* دار العربية للعلوم , منشورات الاختلاف, ط1 , ص23.

[2] ماكس هوركهايمر، تيودور أدورنوا، (2003), **"جدل التنوير"**، ترجمة: جورج بطرس كثورة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط01 ص141.

[3] جمال مفرج, مرجع سابق, ص24

[4] جياني فاتيموا, (1998), *"مهانة الحداثة"* ترجمة فاطمة الجيوشي, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, ,ص60.

1 بيتر بروكر , الحداثة و ما بعد الحداثة , ترجمة عبد الوهاب علوب, منشورات المجمع الثقافي, أبو ظبي, ط1, , ص82

آلاف النسخ الأخرى التي من ناحية الشكل لا نكاد نجد بينها فرقا واحدا, ولكن هذا النسخ الألي للعمل الفني تغيير رد الفعل الجماهيري اتجاه الفن[1] , والقضاء على روحه وجعله نسخا ميتة .

الموناليزا لوحة فنية فريد من نوعها, بمثل ما تعبر عن عبقرية مبدعها ليوناردوا دافينشي, مشاهدتها تنقلنا إلى عصره زمكانيا و سيكولوجيا , كيف لا يكون الأمر كذلك ونحن واقفين أمامها نتخيل مراحل بنائها جزءا جزءا, يمكن القول أن دافينشي يعيش في لوحته, وبمجرد تأملها نستحضره, ولكن بفعل ما يسميه ولتر بن يامين النسخ التقني للأعمال الفنية تفقد هذه اللوحة الروح التي تتغلغل داخلها, لقد بين ولتر في مقاله الشهير المعنون ب: "العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي" أن العمل الفني يجب أن يكون متميزا ومنفردا يتميز بالأصالة, فهو يتضمن عبقا خاصا يتجلى بتفرده وعن الظروف التي يظهر فيها العمل الفني في اطار الزمان والمكان وذاتية الفنان نفسه [2], ولأنه اليوم أصبحت لوحة الموناليزا متوفرة بكثرة بفعل كثرة النسخ اصبح بإمكان أي كان أن يقتنيها, ولكن السؤال المطروح هل هذه النسخ تحمل في مضمونها نفس القيمة ؟ , طبعا لا ؟ ولكننا في عصر ظرب بالقيم و الجوهر والروح عرض الحائط فما يهمه هو المادة, ولتحقيقها تحولت هذه الأعمال الفنية على اختلاف أشكالها إلى سلعة تباع كما تباع الخضر والفواكه .

إن تفرد العمل الفني وتميزه لا ينفصل عن كونه جزءًا لا يتجزأ من نسيج التراث , ويعد هذا التراث نفسه كيانا حيا و قابل للتغير, وفي مثال نضربه عن القيمة المحتوات بالقوة في العمل الفني الأصيل, تمثال لفينوس وهو احد الأثار الفنية التي تجلت قيمتها الفنية عبر التاريخ, غير أن زاوية النظر اليه تختلف فهو بالنسبة للإغريق رمزا للوقار وسياقا تراثيا, أما في العصور الوسطى , فقد كان ينظر إلى التمثال على انه وثنا و ينذر بالشؤم , ولكن رغم اختلاف تصوراتهم و حكمهم على التمثال, إلا أن الاتفاق أكيد حول القيمة الفنية لهذا التمثال من تفرد و شذى[3] .

وسائل الإعلام والاتصال هي الأخرى قد ساهمت بشكل كبير في تحقيق ما يسمى بالفن للجميع فالحفلات الموسيقية التي كانت حكرا على مجموعة من الناس إما الأغنياء الذين يقصدونها للمتعة, أو عشاقها الذين يتمتعون بالذوق الجمالي الذين قد يفعلون ما بوسعهم لحضورها الإشباع شغفهم , ولكن اليوم و بفعل وسائل الإعلام يمكن للملايين عبر العالم أن يشاهدوه وهم في منازلهم عن طريق القنوات الفضائية أو شبكة الأنترنت , ولكن يبدوا أن الأشياء الثمينة تفقد بريقها ورونقها عندما تكون في متناول اليد أو عندما يملكها الجميع , اذ تزول تلك اللهفة و الشغف الذي يعتري الإنسان , فيفقد الفن وظيفته وحتي قدرته على التأثير الإيجابي العفوي , ولكن المشكلة ليست مرتبطة بشيوعية الفن بقدر ماهي مرتبطة بمضمون الفن الذي اصبح في الفترة المعاصرة يحمل رسائل تكرس لأيديولوجيا السيطرة, و بتالي بقدر ما ساعد الاستنساخ على شيوعية الفن وانتشاره لدى الجماهير متحديا جميع الحواجز مهما كانت مرجعتها فانه بالقدر نفسه أفقد للفن روحه وجوهره , فان يقف الإنسان أمام مرآة لا يعني انه هو ذلك الانعكاس , فشتانا بين الحقيقي والمزيف كذلك الأمر بالنسبة للنسخ الفنية[4], ويأكد ولتر بن يامين انه مع حدث إمكان النسخ التقني للعمل الفني لا تفقد فنون الماضي وحدها تلك الهالة التي تحوطها , وتعزلها عن باقي الوجود , وحتي داخل التجربة الإستطيقية ذاتها , بل تولد أشكال فن يكون إمكان نسخها مكون لها مثل السينما والصور والأفلام فضاعت النسخة الأصيلة ويميل الفارق بين المنتجين الأصلية والمستنسخة, بين المنتج والمستهلك إلى الإمحاء , ومعها يزول كل معنى للفن و للجمال ولا داعي للحديث بعد الأن عن عبقرية الفنان , وهذا في جوهره لا يعبر عن موت الفن فحسب بل موت إمكاناتنا الشخصية , وهو بالفعل ذلك الموت الذي نحياه فعليا في ظل مجتمع ثقافة الجماهير[5].

---

[1] نفسه, ص84 .

[2] كمال بومنير، ( 2010), *"النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى إكسل هونيث"* منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01 ص.73

[3] بيتر بروكر, المرجع نفسه, ص83

[4] كمال بو منير , النظرية النقدية لمدرسة فراكفورت, مرجع سابق, ص74

[5] جياني فاتيموا, مرجع سابق, ص63.

ولكن من وطأة كل هذا , بإمكان الفن نفسه أن يعيد صياغة جديدة للعالم على نحوى مغاير تماما للعالم الواقعي الذي نتخبط في زواياه خاضع بكل تفاصيله إلى العقلانية الأداتية , فللفن منطقه الداخلي الخاص الذي يمنحه تلك القدرة على التعيير , ولذلك الفن حين يتجاوز الواقع المباشر فانه يحطم تلك العلاقات المشيئة المادية للعلاقات الاجتماعية القائمة و يفتح بعدا جديدا للتجربة الإنسانية الذي يبدوا انه الإمكانية الوحيدة للوجود الإنساني و بالتالي يتحول الفن إلى قوة للتغيير و التحرر[1] .

**ثالثا - الفن كنموذج جديد لتحرير الإنسان من سلطة العقل الأداتي.**

يمكن أن نتحدث في هذا العنصر عن فيلسوف خاص من أعضاء مدرسة فرانكفورت وهو هالبرت ماركوز الذي يعد نقطة فاصلة بين الجيلين الأول والثاني, فلقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التي شغلتها الوظيفة الجمالية, وجعلها مقولة وجودية , و ذلك بالاستناد إلى طابعها الحسي ومعارضة لما يلحق بها من تشويه نتيجة النظر إليها من خلال مبادئ الواقع .

**1 - الفن أو الحساسية الجديدة كأداة لتحرير الإنسان.**

قبل الإشارة إلى طرح هالبرت ماركوز الذي نرى فيه النموذج الأمثل للحديث عن رؤيته للفن كمخرج من ازمه الحداثة , هو أن نشير إلى الفيلسوف فردريك شيلر الذي كان سباقا في طرحه هذا بل أن هالبرت ماركوز نفسه يعترف في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد انه قد استلهم منه فكرة أن يكون للفن أداة للتحرر من السيطرة التي بات الإنسان المعاصر ستخبط في جوانها , لقد اكد فردريك شيلر أن الفن هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن التمسك بها و الأخذ بميثاقها فهي الأداة الوحيدة التي لم تمتد لها السيطرة , بل أن هذه الأخيرة ذاتها لا يمكن أن تحكم قبضتها التي امتدت إلى جميع جوأن الإنسان بما في ذلك دوافعه وغرائزه فالفن اكثر من أن يحده العقل أو أن يفرض أية سيطرة عليه , لأنه وببساطة يعتمد على ملكة فريدة كانت بفعل ميزة أساسية إنها " الخيال " يمكن لهذه الملكة أن صح التعبير أن تتحول إلى الملاذ الآمن الذي يلتجا اليه الإنسان بعد كل تلك الهزات التي مست كيانه كانسان , بإمكانه أن يرسم لنفسه بفعل هذه الملكة العالم الذي يأمله و العالم الذي يتمنى أن يرتمي في أحضانه فرارا من العالم لم تحكمه سوى السيطرة و المادة , فالعالم الذي ترتسم معالمه داخل فضاء الخيال هو عالم خالي كليا من السيطرة يكون فيه الإنسان حرا بمعنى الكلمة .

اذا وحسب فردريك شيلر يمكن أن يكون هذا في حد ذاته دافعا شعوريا يحرك رغبة جامحة في الإنسان إلى تغيير واقعه نحوى ما يحلم به نحوى ما يتخيله , فرغم أن واقع يفرض نفسه بصورة تحط من قيمة الإنسان , و يعبر عن مدى الهمجية التي يمكن أن يصل إليها الإنسان عندما يفقد السيطرة على العقل بل يتحول هو ذاته إلى أداة أو عبدا للعقل , في حين كان من المفروض أن يكون العكس فاذا كانت العقلانية التكنولوجية سبيلا للسيطرة , فلا بد من أن يتحول الفن و الجمال إلى أداة للتحرر, والإستطيقا في نظر شيلر هي علم يتعلق بالخبرة الحسية في مقابل المنطق الذي يصفه على انه علم الفهم التصوري.

يمكن للفن أن يكون أداة التحرر للإنسان من خلال ملكة الخيال التي سبقت الإشارة إليها , باعتبار أن الخيال هو الملكة الوحيدة التي بقيت محافظة على عن كيانها و استقلاليتها الخاصة, اذ لم تمتد لها يد العقلانية التكنلوجية القائمة على منطق السيطرة , و هذه الحرية في حد ذاتها تمنح للفن القدرة على بناء عالم خاص بكل تفاصيله وحتي يوضح ماركوز دور الفن في تحرير الإنسان , فانه يستند إلى نظرية كارل ماركس الاقتصادية المعروفة بنظرية النقد الاجتماعي .

رغم ذلك التأثر العميق الذي نلاحظه في فكر هالبرت ماركوز بنظرية كارل ماركس, وخاصة فيما يتعلق بفكرة الثورة والتغيير والرغبة المستمرة في التغيير والثورة على ما هو كائن لتحقيق ما يجب أن يكون , إلا أننا نلمس أيضا نقده له

[1] كمال بو منير , النظرية النقدية لمدرسة فراكفورت, مرجع سابق, ص74.

في مجوعة من النقاط و من بينها أن الثورة التي طالما تحدث عنها ماركس وشكلت بطريقة أو باخري محورا مهما في فكر ماركس و نظريته الاجتماعية قد تغير موقفها من المعادلة التي وضعها ماركس, وذلك يرجع حسب ماركوز إلى جملة التغيرات والتحولات شهدها المجتمع الغربي وخاصة بعد القرن التاسع عشر أين أصبحت الطبقة البروليتارية التي كانت التي كانت أساسا للثورة في فكر ماركس هي نفسها راضخة طواعية لهذا النظام لأنه بات يخدم مصالحها و يحقق رفاهيتها .

**2 - التربية الجمالية للإنسان كسبيل نحوى التحرر.**

إن التربية الجمالية التي نادى بها ماركيوز هي بمثابة نقلة نوعية للعقل البشري من العقل الأداتي الذي يقوم على منطق السيطرة والقمع إلى العقل الجمالي الذي يقوم على منطق الحرية, وهذه التربية حسب ماركوز, " تشكل ذلتية الإنسان أي الحرية الجوهرية له"[1], فهذه التربية تعبر الذات البشرية المبدعة التي تسمو بخيالها فوق الواقع في محاولة لتغيره ذلك ان الفن عملية إبداعية نابعة من ذات الإنسان, وهذا النبوع لا يمكن أن يغير الواقع ما لم تتوفر فيه الحرية التي شرط في العمل الفني , لذا يجب تربية الإنسان تربية جمالية يتخلى فيها عن أشكال القمع الممارس ضده, وهذا ما جعل ماركيوز يدعو إلى حساسية جديدة كما يسميها اتجاه الأخر, هذه الحساسية التي ينتج من خلالها الفن الحر من خلال التربية الجمالية , فكما يقول شلر , "الفن هو تعبير عن حرية والجمال في الفن هو ممارسة تلك الحرية"[2]

يسعى الفن عبر صوره و أشكاله الجمالية للكفاح من اجل تحقيق الحرية التي تعني في مضمونها الحياة بدون قلق, بدون الم, بدون قمع , فالإنسان في حياته اليومية يرافقه القلق في كل أشكاله و أنواعه ودرجاته اصبح الألم جزء من حياتنا, والفن هو القادر بكل أنواعه و أشكاله على تحقيق اليوتيوبيا التي يختفي في ظلها كل قلق أو ألم , يقول ماركوز ."إن الفن شأنه شأن التقنية , يلق عالما جديدا من الفكر والممارسة دال العالم القائم بالذات , ويضع هذا الأخير موضع إتهام و لكن هذا العالم الفني بعكس العالم التقني, هو عالم من الوهم أو الترائي , لكن هذا الوهم أو الترائي مشاكل للواقع الموجود, وتهديد الواقع القائم ووعده في آن واحد , وإذا كانت حقيقة الفن ضعيفة , واهنة , وهمية (وهي اليوم كذلك أكثر من منها في أي وقت مضى) فإنها تشهد مع ذلك على صحة صور الفن و قيمتها باعتبار أن هذه الصور هي صور لحياة لا قلق فيها, والحق أنه كلما كان المجتمع القائم لا عقلانيا , كانت عقلانية الفن أكبر"[3]

إن هالبرت ماركوز يرفض العقل الأداتي, ويضرب بقيمه ومبادئه وأهدافه عرض الحائط, ليؤسس بديلا عنه, وهو العقل الجمالي, وقد يبدوا من الوهلة الأولى أن هناك مفردتين متناقضتان , فللعقل منطق لا يتماشى مع منطق الجمال, اذ يعتمد الأول على منطق الاستدلال والبرهان, في حين يعتمد الثاني على الانفعالات والمشاعر التي لا يمكن التحكم فيها, غير أن ماركوز يعترف أن للعقل الجمالي منطق داخلي خاص [4].

إن العقل الجمالي هو السبيل الوحيد المتبقي أو الإمكانية الوحيدة المتبقية للإنسان في نظر ما ركوز من أجل أن يتحرر من سلطة العقل الأداتي, فالفن الأصيل في نظره لا يمكن إطلاقا أن يتحول إلى أداة قمع أو تكريس لأي إيديولوجية قمعية بقدر ما يساهم في تحرير الإنسان ورفض للوضع القائم , ومحاربة النماذج وعلى أنواعها التي تسعي جاهدة إلى إلغاء النقد والرفض للوضع السائد والراغبة الجامحة في التجديد والسير دائما نحوى الأفضل, بعكس الفن المزيف الذي يعمل على التكريس للهيمنة عن طريقة الإدماج والاحتواء يقول ماركوز في هذا :"إن العمل الفني الأصيل ليس , ولا يمكن أن يكون دعما للقمع أما بخصوص ذلك الفن الزائف الذي يشكل في كثير من الأحوال دعما للقمع فهو لا يعتبر فنا ,إن الفن يعارض ويقاوم الاضطهاد لأنه يوحي بواقع آخر تتحكم فيه قوانين مغايرة

---

[1] هالبرت ماركيوز, فلسفة النفي, ص 6.

[2] فردريك شيلر,(د.ت), *"الرؤية الجمالية للإنسان"* , ترجمة وفاء ابراهيم , الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, ط1, ص 91.

[3] هالبرت ماركوز ,(1988), *"الإنسان ذو البعد الواحد"* , ترجمة جورج طرابيشي , دار الأدب بيروت, ط3, ص 249 – 250.

[4] كمال بو منير , *جدل العقلانية* , منشورات الاختلاف, الجزائر, 2010, ص 190.

بالكلية عن القوانين القائمة يتضمن رفضا لما هو قائم "[1] , وبضيف قائلا :"إن الفن في مواقفه القصوى هو الرفض الكبير الاحتجاج على ما هو موجود, والأساليب التي يجعل بها الإنسان يظهر ويغني ويتكلم , والتي يجعل بها الأشياء ترن هي أنماط من الرفض ومن المقاطعة و من إعادة الخلق لوجودها الواقعي"[2] , فالفن حسب هالبرت ماركوز هو الإمكانية الوحيدة التي بقيت متاحة للإنسان في ظل طغيان المادة و إحكام سيطرتها على الإنسان, وما يعنيه ماركوز بالرفض الكبير هو حقيقة الفن التي ينطوي عليها, إذ نجده دائم التطلع إلى ما هو أحسن من الحاضر, فيتتبع مقبات عصره وفجوات الإنسان المعاصر ذو البعد الواحد .

وبتالي فإن العمل الفني عند ماركوز يتجلى في وظيفته النقدية والتحررية, في مقابل الواقع الذي يفرض نفسه اليوم في المجتمعات المعاصرة , الصناعية المتقدمة , الذي يقوم على مبدأ السيطرة على الإنسان والطبيعة على حد سواء, فإن العمل الفني بإمكانه أن يعيد توجيه هذه العقلانية نفسها حتى لا تكون في خدمة السيطرة, ومن هنا فإن العمل الفني يعمل على إعادة توجيه هذه العقلانية نفسها حتى لا يكون في خدمة السيطرة, ومن هنا فإن العمل الفني يعمل على إعادة توافق العقلانية التكنولوجية مع الغايات الإنسانية [3] , حيث يقول ماركوز : "يمكن أن يتوجه المشروع العلمي بالذات نحوى غايات تتجاوز الغايات النفعية نحوى "فن الحياة" لأنه سيكون قد تحرر من ضرورات السيطرة و نزواتها"[4] , يبدوا هنا أن موقف هالبرت ماركوز من العقلانية التكنولوجية ومشروع التنوير أكثر جرأة وأملا من ادورنوا و هوركهايمر حينما رفضا هذا العقل التقني وطالبا في كتابهما سالف الذكر "جدل التنوير" بإلغائه نهائيا , في حين يؤكد ماركوز أننا نستطيع أن ندخل على التقنية و التكنولوجيا, ذلك أن وجودها مهم و بات مرتبط بإنسان أشد الارتباط, فالمشكل لا يرتبط بالتقنية كأداة في حد ذاتها, بقدر ما هو نابع من الغايات التي تهدف إلى السيطرة والنفوذ, وبالتالي فأصل المشكل هو النية أو الغايات اللاعقلانية في حد ذاتها, واللاأخلاقية وبتالي فحلها يكمن في إعادة توجيه هذه الغايات نحوي قيم عقلانية و أخلاقية تجعل من الإنسان هدف وغاية , يقول هالبرت ماركوز في ذات السياق :"حتي يحدث التغيير النوعي يجب إعادة بناء القاعدة (التقنية) لا إلغاؤها , أي العمل على تطويرها من أجل غايات مختلفة (...) و يجب أن تتدخل الغايات الجديدة في هذا المشروع"[5] . وهذه رؤية ملأها الأمل و التفاؤل نحوى إمكانية تغير الواقع و استشراق مستقبل واعد من خلال الفن .

**خاتمة**

وما نستنتجه من خلال ما تقدم طرحه أن الجانب المظلم للمجتمع الصناعي المظلم في ظل العقلانية التفنية التي جعلت الإنسان مجرد كائن استهلاكي مسلوب الحرية يعاني القمع والاغتراب مع ذاته ومع غيره و هنا تظهر أزمة الإنسان المعاصر, ويعلن من خلاله فشل المجتمع الصناعي والعقلانية في تحقيق سعادة الإنسان.

- ضرورة تجاوز هذا الوضع الإنساني الخطير من خلال تنوير وعي الإنسان, واحداث تغير جذري ينقل الإنسان من حالة السيطرة إلى مرتبة الوعي الحر, والانتقال من حضارة التقدم التكنولوجي القمعية أي حضارة الأيروس اللاقمعية وهذا الانتقال يكون من خلال البعد الجمالي , وهنا يظهر الدور الحضاري للفن في تحرر الإنسان و بناء الحضارة .
- الفن الذي أنتجه المجتمع الصناعي الذي يقع تحت سلطة العقل الأداتي حيث يرى أن هذا النوع من الفن يساهم هو الأخر في إحكام السيطرة على الانسان , و تأكيد منطق الهيمنة عليه.

---

[1] نقلا عن كمال بو منير, *جدل العقلانية* , مرجع سابق, ص 128.

[2] هالبرت ماركوز , *الإنسان ذو البعد الواحد* , مرجع سابق, ص99.

[3] كمال بو منير, *جدل العقلانية* , مرجع سابق, ص204

[4] هالبرت ماركوز , *الإنسان ذو البعد الواحد* ,مرجع سابق, ص243

[5] نفسه ,ص244

- الفن أداة فعالة في إحداث ثورة على الواقع و تغيره إذ يقر أن الفن يتميز بنوع من الحساسية أو ما يسميها الحساسية الحديدة التي تنبع من خلال تمرد غرائز الحياة على الوقع, وهنا يقدم ماركيوز دعوة صريحة للانتقال من العقل الأداتي إلى العقل الجمالي, وهذا ما عبر عنه هالبرت ماركوز.
- يؤكد ماركيوز على قدرة الفن في تحرير الانسان المعاصر من خلال ملكة التخيل , فهي الشيء الوحيد الذي لم تسيطر عليه التقنية , ومن خلال هذا الخيال وحده تظهر حاجات الإنسان الحقيقية وتتحرر غرائزه ويتعرف الإنسان على ذاته و يتجاوز الاغتراب .
- يؤكد ماركيوز على ظرورة التربية الجمالية للإنسان المعاصر باعتبارها قوة فاعلة من خلالها فقط يمكن بناء حضارة الإيروس اللاقمعية .

**قائمة المراجع**


1. بيتر بروكر , الحداثة و ما بعد الحداثة , ترجمة عبد الوهاب علوب, منشورات المجمع الثقافي, أبو ظبي, ط1, 1995.
2. جمال مفرج, الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات, دار العربية للعلوم, منشورات الاختلاف, ط1 , 2009.
3. جياني فاتيموا, مهاية الحداثة, ترجمة فاطمة الجيوشي, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1998.
4. عطاء الله ابراهيم, المطابقة و الاختلاف, المركز الثقافي العربي , بيروت, ط1, 1997,
5. فردريك شلر, الرؤية الجمالية للإنسان, ترجمة وفاء ابراهيم , الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, ط1, دت.
6. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى إكسل هونينث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010.
7. ماكس هوركهايمر، تيودور أدورنوا، جدل التنوير، ترجمة: جورج بطرس كثورة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط01، 2003.
8. هالبرت ماركوز , الإنسان ذو البعد الواحد , ترجمة جورج طرابيشي , دار الأدب بيروت, ط3, 1988.
9. هالبرت ماركيوز , الثورة و الثورة المضادة , ترجمة جورج طرابيشي, دار الأداب , بيروت , دت .
10. ويليم كلي رايت , تاريخ الفلسفة الحديثة, تر: محمود سيد أحمد, دار التنوير للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 2010

# تأثير الفن على المتعلمين (أهمية التربية الفنية في المدارس)

**مرياح دليلة، طالبة دكتوراه السنة ثالثة علم النفس المدرسي، جامعة وهران 2**

**المقدمة :**

إنّ الهَدَف الأساسي منَ العَمَليّة التربويّة والعلم الذي يعطى للطلاب تَحسين السّلوك الإنساني وإخراج جيلٍ واعي يَستَطيع التعايش مَع الظروف التي يعيش فيها ويكون فَردٌ صالح في المجتَمَع، وَمن أحَد هذه المَواد التي تدرّس هيَ التربية الفنيّة وَتعَدّ منَ الأنشطة المَدرَسيّة المهمّة لإكساب التلاميذ المَعرفَة وَهيَ تَشمل الكثير منَ الفنون، مثل: الرسم، والموسيقى، والتصميم، وللأسَف الكثير يَعتَقد أنّ التربية الفنيّة هيَ من الأنشطة الغَير مهمّة وَمَضيعَةٍ للوقت مَع أنّ لها أهميّة كبيرة في حياة التلميذ، ولكن هذه المادّة لا تستغلّ بالشّكل الصحيح لإفادة التلاميذ وهذا الأثّر أدّى على انعكاس سلبي على التلميذ من حَيث التفاعل، ولذلكَ سَنقوم بالتعرّف على أهَميّة وأهداف التربية الفنية في المدارس .

## 1- تعريف التربية الفنية :

تُعرف التربية الفنية بأنّها تلك العملية التربوية القائمة على تسخير الفنون المناسبة لميول المتعلم ورغباته الذاتية لتعزيز قدراته الذهنية والإبداعية، وذلك بتنشيط مهارة التخيل وتكوين الصور الذهنية لديه، ممّا يُطوّر من قدرته على التعبير بمهارة عمّا يدور في فكره وما يُخالج صدره من مشاعر[1]

## 2- أنواع الفن

- **الرسم :** هو تعبير تشكيلي يستلزم عمل عالقة ما على سطح ما, وهو التعبير عن الأشياء بواسطة الخط أساسا أو البقع أو بأي أداة .و هو شكل من أشكال الفنون المرئية: الفنون التشكيلية وأحد الفنون السبعة .و يعد احد أهم الفنون البصرية وهو أقدم أنواع الفنون الجميلة في التاريخ ظهورا ويطلق عليه أحيانا التصوير الزيتي والمائي والتخطيط اليدوي ويعتمد غالبا على المهارات الفردية سواء كانت العقلية او العملية[2]
- **التصوير الزيتي:** أحد أشكال الفنون التشكيلية وقد عرف هذا الفن منذ أقدم العصور.
- **التصوير الجداري:** التصوير الجداري في الفنون التشكيلية يعتمد على الموزاييك والفسيفساء والزجاج المعشق والملون وأنواعه المختلفة .إن التصوير الجداري من الفنون القديمة والتي بدأت مع نشأة الحضارات
- **- الفسيفساء/موزاييك: هو** فن وحرفة صناعة المكعبات الصغيرة واستعمالها في زخرفة وتزيين الفراغات الأرضية و الجدارية عن طريق تثبيتها بالبلاط فوق السطح الناعمة وتشكيل التصاميم المتنوعة ذات الألوان المختلفة , ويمكن استخدام مواد متنوعة مثل الحجارة والمعادن والزجاج والأصداف وغيرها. وفي العادة يتم توزيع الحبيبات الملونة المصنوعة من تلك المواد بشكل فني. ليعبر عن قيم دينية وحضارية وفنية بأسلوب فني مؤثر.وهو من أقدم فنون التصوير.
- **النحت:** يعد النحت فرعا من فروع الفنون المرئية وفي نفس الوقت أحد أنواع الفنون التشكيلية , كما أنه يرتكز على إنشاء مجسمات ثلاثية الأبعاد ففي الأصل, كان النقش أي إزالة جزء من المادة( والتشكيل)أي إضافة المواد كالصلصال ويمارس هذا الفن على الصخور والمعادن والسيراميك و الخشب ومواد أخرى.

---

[1] ماجد نافع الكناني ، نضال ناصر ديوان (2012)، "وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصور الذهنية واسهامها في تمثيل التفكير البصري لدى المتعلم"، ص 5.

[2] مروان عمران عبد المجيدثر الممارسة الفنية في تنمية القدرات الذهنية لالطفال قسم الفنون الجميلة الكلية العلمية للتصميم مسقط .

- **التصوير الضوئي:** التصوير المنظورى أو التصوير الضوئي أو الفوتوغرافيا مشتقة من اليونانية, وتعني الرسم بالضوء, مرادف لفن الرسم القديم فمن خلال العدسة يقوم المصور بإعادة إسقاط المشهد أمامه على وسط يمكن من خلاله إعادة تمثيل المشهد فيما بعد.
- **الطبعات الفنية**
- التصميم: التصميم هو عملية التكوين والابتكار, أي جمع عناصر من البيئة ووضعها في تكوين معين لإعطاء شيء له وظيفة أو مدلول والبعض يفرق بين التكوين والتصميم على أن التكوين جزء من عملية التصميم ألن التصميم يتدخل فيه الفكر الإنساني والخبرات الشخصية.
- فن الكتابة بالخط :

- خط بالفتح

- الخط في الرياضيات هو شكل هندسي يمتد إلى مالا نهاية وهو لا متناهي في الرفع .

-الخط هو أسلوب الكتابة, مثال الخط العربي.

- العمارة: هي فن وعلم تصميم وتخطيط وتشييد المباني والمنشآت ليغطي بها الإنسان احتياجاته المادية أو المعنوية وذلك باستخدام مواد وأساليب إنشائية مختلفة[1] .

- ويتسع مجال العمارة ليشمل مجالات مختلفة من نواحي المعرفة والعلوم الإنسانية, مثل الرياضيات والعلوم والتكنولوجيا والتاريخ وعلم النفس والسياسة والفلسفة والعلوم الاجتماعية والثقافة والفن بصيغته الشاملة.

- فنون الوسائط المتعددة: الوسائط المتعددة (بالإنجليزية Multimedia) : وهو مصطلح واسع الانتشار في عالم الحاسوب يرمز إلى استعمال عدة أجهزة إعلام مختلفة لحمل المعلومات مثل (النص ,الصوت, الرسومات, الصور المتحركة, الفيديو, والتطبيقات التفاعلية.)

- **الفنون التعبيرية :** ويتمثل فيما يلي

- فن الأداء الحي : فن الأداء بالانجليزية : art Performance تطو هذا الفن الذي يقوم على حالة استعارضية طقسية احتفالية مسرحية تتعاون في ادائها شتى أنواع الفنون السبعة السمعية والبصرية .

- فن الحركات الإيحائية : فن الحركات الإيحائية أو البانتوميم Pantomime هو نوع من فن التمثيل الصامت المؤدى من قبل فنان أو مجموعة فنانين على خشبة المسرح, بغرض التعبير عن الأفكار والمشاعر والآراء عن طريق الحركة الإيحائية للجسم فقط.

- الرقص: الرقص هو عبارة عن حركات أعضاء جسم الإنسان وغالبا تؤدى بلاطراف الأربعة, وعادة ما تكون على أنغام موسيقية أو إيقاعية على حسب نوع الرقص.كما أن هناك الرقص القطبي, الرقص بالسيف, والرقص على الخيل والرقص كمجموعات كما في الحفلات وأيضا أشتهر الرقص مع النعام والرقص مع بعض الحيوانات أو الطيور الأخرى .

-التمثيل: تقمص الشخصيات الدرامية ومحاولة محاكاتها على أرض الواقع وتجسيد ملامح وصفات تلك الشخصيات وأبعادها المتباينة في الرواية أو المسرحية المكتوبة .

- الإلقاء: هو نقل الأفكار إلى المتلقين بطريق المشافهة للتأثير فيهم ومشاركتهم فيما يحس به الملقي.

**الفنون التطبيقية:** و تشمل :

[1] Mywayinlife.blogspot.com

-التصميم الداخلي: التصميم الداخلي أو الهندسة التصميم الداخلي هو Interior Design Interior Architecture or بالانجليزية مجموع التخطيط والتصميم للفراغات الداخلية,والتي تهدف لتسخير الاحتياجات المادية والروحية والاجتماعية للناس,والتي بدورها تضمن سلامة المبنى.

-تصميم الأزياء: يعرف بأنه ذلك الكيان المبتكر والمتجدد في خطوطه ومساحاته اللونية وخاماته المتنوعة, التي يحاول مصمم الأزياء أن يترجم بها عناصر التكوين إلى تصميم مستحدث ومعايش لظروف الواقع بصورة تشكيلية جميلة .

-الحياكة والتطريز:الحياكة (بالإنجليزي) :Knitting بالفرنسية Tricotوتعرف باسمها الفرنسي التريكو. وهي طريقة لشبك الخيوط وتحويلها إلى قماش .

-الزخرفة: هو فن الديكور أو تنسيق وتزين الفراغات Decoration ويهدف إلى تجميل وتنسيق الفراغات المختلفة كالحجرات والمكاتب الإدارية وغيرها باستخدام العديد من الخامات لتحقيق أفضل استفادة لمفردات هذا الفراغ وتوظيفها بشكل جمالي يلائم المستخدم.

بتعامل المزخرف أو مصمم الديكور مع العديد من الخامات الطبيعية والصناعية مثل ورق الحائط والدهانات والأثاث والزجاج والمعادن والأقمشة ويخلط ما بينها ليصل في النهاية إلى نتيجة مرضية.

-صناعة السجاد:السجاد هو نوع من الفرش والبسط الذي تفرش به المنازل والمكاتب لتغطية الأرضية وتعلق على الجدران وتزين المنازل والمحافظة على نظافتها ومن أشهر أنواع السجاد هو السجاد الإيراني الذي يتميز بجودته وصناعته اليدوية .

الديكور:الديكور أو العمارة الداخلية بالانجليزية (Interior (decoration هي فن تزيين الفراغ الداخلي كالغرفة بحيث تكون جذابة وسهلة الاستخدام وتتوافق مع الهندسة المعمارية .هدف التزيين الداخلي هو توفير بعض "الإحساس" للفراغ .

صناعة الأثاث: الأثاث هو ما يحتاجه المنزل لكي يصبح مكانا مناسبا للعيش الإنساني بحيث يوفر الراحة والسهولة التي يحتاجها الإنسان في حياته اليومية.

-صناعة الزجاج المعشق:هو قطع زجاج ملونة يتم تجميعها بواسطة أعواد من الرصاص تؤلف وفق تصميم يضعه فنان الزجاج المعشق وبعد ذلك يتم لحام الإطار الرصاصي ببعضه بواسطة القصدير والمكواة الكهربائية وتستخدم حشوة الزجاج المعشق في أغراض الديكور والتصميم الداخلي ونوافذ الكنائس والنوافذ والفتحات المعمارية

- صناعة الحلي و المجوهرات أو الجواهر هي شكل من أشكال الزينة الشخصية مثل القلادة, الخاتم, والسوار. يمكن أن تصنع المجوهرات من أية مادة, ولكنها غالبا ما تصنع من الأحجار الكريمة, المعادن الثمينة أو أصداف البحر.وقد يتم تنسيق مجموعة متكاملة من هذه العناصر من المجوهرات ويطلق عليها طقم مجوهرات.

- **الفنون الغير المرئية:** وتتمثل في :

-الشعر: عرف الشعر بأنه كلام موزون مقفى ذو معنى, ويكون أكثر من بيت .

الأدب : هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وخواطره وهواجسه بأرقى الأساليب الكتابية التي تتنوع من النثر إلى النثر المنظوم إلى الشعر الموزون لتفتح للإنسان أبواب القدرة للتعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه بأسلوب آخر .

الموسيقى: هي فن مؤلف من الأصوات والسكوت عبر فترة زمنية. ويعتقد العلماء بأن كلمة الموسيقى يونانية الأصل. وقد كانت تعني سابقا الفنون عموما غير أن أصبحت فيما بعد تطلق على لغة الألحان فقط. وقد عرفت لفظة موسيقى بأنها فن الألحان وهي صناعة يبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها . والموسيقى فن يبحث عن طبيعة الأنغام من حيث الاتفاق والتنافر وتأليف الموسيقى وطريقة أدائها وحتى تعريفها بالأصل تختلف تبع للسياق الحضاري والاجتماعي .

- المسرح: هو أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان وقدرته على الموافقة بين عناصر فنية متعددة حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين والسباقات .

الأوبرا : هي شكل من أشكال المسرح حيث تعرض الدراما كليا و بشكل رئيسي بالموسيقى والغناء,وقد نشأت في إيطاليا عام 1600 .الاوبرا جزء من الموسيقى الغربية الكلاسيكية. في أي أداء أو برالي, تعرض عدة عناصر من عناصر المسرح الكلامي مثل التمثيل, المشاهد والازياء, والرقص بعض من الاحيان.

- الغناء هو إصدار صوت فن يدمج بين 3 عناصر أساسية هي الموسيقى والكلمة و الصوت والغناء شكل من الأشكال الطبيعية في التعبير, ويوجد في كافة المجتمعات والثقافات في كل أنحاء العالم

-فن الطهي: هي الطريقة التي يستعملها الطهاة والطباخون لإعطاء الأكل شكل فني في طريقة طبخه في اختيار محتوياته وفي عرضه .تختلف طرق فن الطبخ من بلد لأخر هذا الفن يتطور في كل العالم ,ولكن بالخصوص يمكن العثور عليه في المطاعم .

-الإلقاء والخطابة: الخطبة في اللغة هي رسالة مقروءة غايتها الإقناع ,أما الخطيب فهو القائم لقاء الخطبة بعملية الخطابة و ",فيكون الخطيب من يقوم بالخطابة لإقناع الناس بفكرة معينة أو رأي واستمالتهم والتأثير فيهم.الخطابة فن مشافهة الجمهور للتأثير عليهم أو استمالتهم.

## 3- الفن ودوره في التربية :

لم يكن الفن بمعزل عن التربية فالفنان باحث ومتخصص بما يتمتع به من قدرات وأحاسيس تؤهله لان يكون معطاءا فنيا وتربويا ونحن في القرن الواحد والعشرين لم نعد نعتقد بان الفن هو المتحف أو صالة العرض فحسب بل مجاله هو الحياة بأسرها فكل ما يصنعه الإنسان أو يصوغه يخضع للقيمة الجمالية

وتتجلى أهمية التربية الفنية بتحقيقها جملة من الأهداف نذكر منها :

**الإثراء المفاهيمي:** تنفرد التربية الفنية عن سواها من الميادين بألفاظ ومفاهيم خاصة تضاف إلى قاموس دارسها اللغوي، فقد أكّد الباحثون أنّها تُقدّم المفاهيم بصيغ لفظية وغير لفظية تُنمّي قدرات دارسها، كما أنّ عمليات الإدراك الحسي تُغني الفكر بمفاهيم ذات صيغ بصرية، أو لفظية، أو كليهما. التعبير عن الذات: حيث وضح آرنز أنّ الفن بطبيعته وسيلة تعبيرية يستخدمها الإنسان لتجسيد مشاعره وما يُخالجه من أحاسيس، وبحسب لوراتشابمن فإنّ استخدام الفن كأداة للتعبير يُعدّ مصدراً من مصادر الإشباع الذاتي.

**الإدراك الشامل للعالم وموجوداته:** فالتربية الفنية توسع نظرة الإنسان القاصرة إلى الأشياء من حوله، فعوضاً عن النظرة المحدودة بالجوانب المادية، يُصبح للموجودات أيضاً جانب جمالي يمنحها قيمةً وتألقاً خاصاً[1].

**غَرس روح الابتكار والخيال:** يَقول آينشتاين: (الخيال أهَمّ منَ المَعرفَة، فالمَعرفَة مَحدودَة بما نعرفه الآن وما نَفهَمَه، بينما الخيال يَحتَوي العالم كلّه وَكلّ ما سَيَتم مَعرفَتَه أو فَهمَه إلى الأبد)، وبالتالي المَادّة الوحيدة التي ممكن غرس روح

[1] اسماعيل شوقي (2000)، مدخل إلى التربية الفنية (الطبعة الثانية)، ص 38 و39.

الخيال والابتكار عندَ الطالب هيَ مادّة الفن وإذا أرادَ شخص أن يكون طفلَه ذكّياً عليه أن يعلّمه الخيال والقصَص الخياليّة ويعلّمه فَنّ الرّسم والتخطيط وَغيره منَ الفنون، لذلكَ على التعليم الرسمي أن يجعلَ مادّة الفن جزءٌ لا يتجزّأ منَ الخطّة التَعليميّة.[1]

4- **علاج السلوك عن طريق الفن** :

**4-1-تعريف العلاج بالفن :**

**تُعرف الجمعية البريطانية للمعالجة بالفن العلاج بالفن بأنه:**

هو شكل من أشكال العلاج النفسي الذي يستخدم وسائل الإعلام الفن كوسيلة أساسية للتواصل. ويمارسه كلا من المؤهلون والمسجلون والمعالجون الذين يعملون مع الأطفال والشباب والبالغين وكبار السن. العملاء الذين يمكنهم استخدام العلاج بالفن ربما يكون لديهم مجموعة واسعة من الصعوبات والإعاقات أو التشخيص. وهذا يشمل على سبيل المثال مشاكل الصحة العاطفية والسلوكية أو النفسية، والتعلم أو الإعاقة الجسدية، وظروف الحد من الحياة وإصابة الدماغ الظروف العصبية والأمراض الجسدية. يمكن تقديم العلاج بالفن للمجموعات أو الأفراد اعتمادا على احتياجات العملاء. لا يعتبر نشاط ترفيهي أو درس الفن وعلى الرغم من ذلك فان جلساته ربما تكون ممتعة. لا يحتاج العملاء إلى أي خبرة سابقة أو اطلاع في الفن[2].

**وتُعرف جمعية العلاج بالفن الأمريكية العلاج بالفن بأنه:**

هو الاستخدام العلاجي لصناعة الفن في إطار علاقة مهنية من الناس الذين يعانون من المرض والصدمة أو التحديات في المعيشة أو الذين يسعون لتنمية الشخصية. ويمكن للناس زيادة الوعي الذاتي وغيرها من التعامل مع الأعراض والإجهاد والتجارب المؤلمة وتعزيز القدرات المعرفية والتمتع بملذات الحياة من خلال إنتاج الفن والتفكير في المنتجات والعمليات الفنية[3].

5- **اثر الفن في الأفراد:**

قد يكون لتعرض الفرد للجمالايات الفنية أثرً حميدً ينعكس في تهذيب سلوكياتهم وتحسين أدوارهم المجتمعية، ومثال ذلك: القراءة وسماع الموسيقى الكلاسيكية، وحضور المهرجانات والمعارض الفنية وقراءة الكتب ودمج الفن في المجال الأكاديمي، فقد أثبتت الدراسات أنَّ الانخراط في مثل هذه الأنشطة الفنية الاجتماعية له دورً إيجابي كبير على أصعدة عدة، ومنها:

- زيارة المعارض الفنية وحضور المهرجانات الثقافية يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بمعدل تحسين الصحة العقلية وحب العمل التطوعي والطمأنينة الحياتية. ارتياد حفلات الموسيقى الكلاسيكية يزيد معدل الرضى في الحياة وحب التطوع ويسهم في تحسين الصحة العقلية والجسمية.

قراءة الكتب لها أثر مشابه فقد وجد أنّها مرتبطة بمعدلات الصحة العقلية والجسمية، والرضى عن الحياة أكثر من تلك المعدلات الموجودة لدى أولئك الذين لا يمارسون مثل هذه النشاطات الفنية.

**6-اثر الفن على نفسية التلاميذ :**

بينما يزداد القمع، يأتي الفن باعتباره "وقتاً للسلوك الحسن" أو "كعلاج"، وكيف أن سهولة الفن وبهجته من المفترض أن تجلب شعور المتعة والهدوء. "إنها تُدرّس لكسر الرتابة في اليوم الدراسي النظامي مُحدثة تجويفاً في صرامة علم الحساب والقراءة. ينبغي أن ينظر للفن كوسيلة للعلاج وليس كأمر مستحدث ليسبب الضغوط والصعوبات أبداً.

---

[1]"عثمان سيد احمد محمد خليل (2001)، "الشباب وأوقات الفراغ

[2]- Edwards, D. (2004). Art therapy. London: Sage Publications. p. 1

7- Hill, A. (1945). Art versus illness: A story of art therapy. london: George Allen and Unwin.

[3]- kelly Hill (30-1-2013), "The Arts and Individual Well-Being in Canada Connections between Cultural Activities and Health, Volunteering, Satisfaction with Life, and Other Social

سيرفع الطلاب من علاماتهم في المواد الأخرى مثل :الرياضيات، أو الإنجليزي، أو العلوم إذا أصبحوا أقل توتراً وإتصالا بالضغط في بيئتهم التعليمية. وضع الفنون على الجدار يعطي شعوراً مريحاً ويميل لتوفير بيئة هادئة تعطي شعوراً بالسلام والراحة النفسية[1]

لتربية الفنية دور مهم في بناء شخصية الفرد فهي تساهم مع باقي المواد الدراسية في إعداد الفرد المتكامل الشخصية وتمنحه قدرة للاستجابة للجمال أينما وجد وأينما كان ويؤكد الباحثون أهمية الفن التربوية باعتباره القوى المهذبة لغرائز الإنسان والمتسامية بها إلى المستويات الرفيعة فهو يهذب النفس ويضمن نموا في الذوق والإحساس بالجمال إلى جانب اكتساب المهارات الفنية , ويعالج الفن في المدارس على أساس انه مادة ممتعة وله دور كبير في التربية فالدارس للفن يتغير سلوكه وتتغير عاداته ويكون قادرا على إدراك المعاني والقيم الجمالية في الأشياء . والتربية الفنية تعد جوهر للتربية الوجدانية التي تغني الشخص روحيا وتكمل اهتمامه الفكرية والعملية , فتكمل شخصيته الفنية من خلال تنمية المفاهيم السليمة للتذوق والمعايير الصحيحة للاستمتاع بكل حواسه , وتعد التربية الفنية جزءا مكملا للعملية التربوية والطف يجد في الفن خير متنفس لأحاسيسه وانفعالاته , والمراهق يجد في الفن خير معبر لطموحاته ورغباته الخيالية , والبالغ يجد في الفن خير معبر لأفكاره وتكوين شخصيته المستقبلية , ولذا ينبغي أن يمارس التربية الفنية وفق آخر ما توصلت إليه الأبحاث التربوية والنفسية التي تهتم بتعليم الفن ولا تبنى الشخصية المتكاملة للفرد إلا من خلال تعلم كل مواد المعرفة والفهم المرتبطة بالفن حيث تبنى علاقة سوية ومنسجمة مع بعضهما البعض وبهذا نستطيع أن نكون أشخاص متزنين عقليا وسيكولوجيا . فنظم التعليم في البلدان المتخلفة تستهدف في تعليمها تعليم الأفراد المواد العلمية والآبية وتفضيلها على مادة التربية الفنية والجمالية او مواد الفن الأخرى متجاهلة وظيفتها التي هي أكثر وظائف التربية أهمية , فالفن لا يحرزه أي شخص غير أصحابه الموهوبين فهو لا يخضع للمقاييس التي تبنى عليها القوانين العلمية كما هو الحال في المواد العلمية بل هو موهبة يحصل عليها الفرد منذ ولادته فإذن يكون الفن في هذه الحالة ذا قيمة للمجتمع والدولة , فالمجتمعات والدول المتقدمة تعتز وتفتخر بفنانيها وعلمائها وأدبائها وشعرائها وقادتها وقد تكون الفنون التشكيلية والفنون العملية ذات فائدة لا تحصر للإنسانية علما أننا اليوم نجد التعليم لم يعمل على إطلاق عنان الفن وإشاعته بين الناس ونتيجة لذلك لم نعثر على أناس من المتخرجين من الجامعة مفعمين بالوعي الفني والذوق الجمالي ويدهم مزودة بالقدرة على الرسم المبتكر يشهد العالم في وقتنا الحالي انفجاراً معرفياً في شتى الميادين ، وثورة علمية وتقنية ( تكنولوجية ) لجعل العلم والمعرفة أدوات وظيفية في تطوير الحياة , وهذا ما سهل حياة الإنسان في كل مكان . ولما كانت التربية إحدى الأدوات الاساسيه للتنمية وسبيلها في الوقت الحاضر, فقد أصبحت التربية وسيلة الدول النامية في مغادرة أوضاعها المتخلفة واقتفاء خطوات الدول المتقدمة لتحقيق نوع من التقدم في العلم والتطور التقني ( التكنولوجي ) بما يضمن تطويرها اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً .[2]

**5- التعبير عن طريق الفن [3]:**

**تحقق في عمليات الإبداع في الفن تعبير وهو يعني إعطاء شكل خارجي لمجريات داخلية كالعواطف ،الأفكار الأحلام الخيالات. الفعاليات الفنية تعتبر طريقة لاكتساب مفاهيم ومهارات تفكير وكذلك طريقة لدراسة واكتشاف ظواهر في البنية ولتطوير كفاءات في مجال الشخصية.**

**إن التطور بواسطة فعاليات فنية يعتبر عملية ذاتية بحتة وهي عملية تنشط القوى الداخلية عند كل طفل. وهي ضرورية للتطور والنمو الشخصي عند كل طفل ذلك أنها تدعو إلى التجارب التي تدمج بطبيعتها الجانبين الذهني والعاطفي..**

---

[1] Efland, A. (1976). The school art style: A functional analysis. Studies in art education, 37-44

-[2] http://www.oujdacity.net/national-article-67506-ar

[3] https://bebaqau.ahlamontada.com/t25-topic

**6-الفن في حياة الطفل والتطورات منه:**

**1.الفن فعالية متعددة الحواس.:**

**تعتبر الحواس هي الوسيلة التي يلتقط الأطفال الصغار بواسطتها العالم من حولهم فالتجربة الفنية بطبيعتها ترتبط بالتجريب وذلك بواسطة الحواس، فالتعبير بواسطة الإبداع هو مصدر للتجارب الحية العاطفية والذهنية الضرورية للتطور الكلي عند الطفل فعملية التجريب تبدأ من جيل الروضة.**

**2- .الفن هي طريقة مميزة لاستقبال المعلومات ومعالجتها فالفعالية الإبداعية والمواد الفنية والفعاليات التأملية من شأنها أن وتطور وتنظر إلى درجة إتقان عمليات الإدراك والتفكير البصري.**

**.3-الفن هي وسيلة لتطوير مؤهلات ذهنية وذات العلاقة بالشخصية فالأطفال بواسطة الفعالية الفنية:**

**-يعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم في اطر مبدعة.**

**-يشعرون بالرضا الذي يزيد من تقييمهم لذواتهم**

**-يطورون القدرة على التمثيل الغرافي والتشكيلي**

**-يطورون حساسية بصرية واهتماما جمالياً.**

**-الجرأة على القيام بأمور بطرق جديدة.**

**-يجربون الاختبار واتخاذ القرار**

**-ينمون الاستقلالية والاعتماد على النفس**

**4-الفن هو تعبير ذاتي : أن التعبير الإبداعي في سياق الفعالية بالمواد تعني إعطاء شكل للمجريات الداخلية مثل العواطف ، الأفكار ، الرغبات ، إلى التشجيع المبكر على محاولة القيام بما يبدو وكأنه مستحيل التحقيق فيحفز قدرة الاختراع الكامنة لدى كل طفل**

**5- الفن لكونه لغة غير كلامية : تتيح للفرد تمثيل وتمرير الدلالات للآخرين تلك التي لا يمكن دائماً وصفها كلامياً يتمكن الأطفال من التعبير عن الأفكار والعواطف بوسائل فنية فرسمات الأطفال أشبه ما تكون بلغة إشارات فالانشغال التلقائي والموجه بالمواد مع الاهتمام بالمشاعر والأفكار من شأنهم أن يسهما في بلورة هذه اللغة. فالإشارات التي يستعملها الأطفال تساعد الأطفال على اكتساب دلالة للظواهر التي تحيط بهم.**

**7-دور التربية الفنية في تنمية مواهب وشخصية المتعلم**

ان المجتمع المثقف بالمعنى الاعتيادي للكلمة هو كتلة من الاشخاص الذين علموا أن يميزوا "بين الحلو والطيب" والشخص المثقف هو شخص لم يفرض الفن نفسه عليه بل فرض، شخص لم تغمره دلالة الفن، بل يعرف أن أعلى الناس تهذيبا ورقيا يولونه اهتماما عجيبا ،الفن عند هذا الوسط ليس ضرورة بل ترفا [1]. لذا يجب على من يعمل في مجال تدريب طفل ما قبل المدرسة أن يدرك تماما مختلف المراحل التي يمر وهناك الكثير من الباحثين والمختصين التربويين الذين أكدوا من خلال بحوثهم مدى تأثير العوامل الثقافية في نمو الاطفال وفي استعداداتهم للتفكير والتعبير الابداعي، كما تؤثر الثقافة أيضا في مضمون أو محتوى التعبير الفني، ويتمثل هذا التأثير في الموضوعات التي يتناولها الطفل . وبذلك يكون المستوى الثقافي للوالدين أولى لبنات بنية الطفل السوي، فبهذا الوعي الخالق تكتمل ملامح الطفولة، وذلك بخصوبة المناخ الأسري ووجود نماذج للقدوة والاهتمام، مما يكون له مردوده الايجابي على ازدهار مواهبهم .

والتربية الفنية إحدى وسائل اكتشاف نمط الطفل وتميز شخصيته، لكونها تطلق العنان له كي يعبر عن نفسه، ومن هذا التعبير يتضح للباحثين نمط الطفل هل هو اجتماعي سوي، أم هو انطوائي، أو غير ذلك؟ مما يعد اكتشافا لحالة الطفل، وذلك من خلال رسمه أفراد أسرته، فالمبالغات هي التي تحدد مدى عالقة الوالدين بالطفل، كما تفصح عن

[1] كاسحي حميد،موهوب (2011) ،التربية الفنية التشكيلية ،سند تكويني للمفتشين ، د ط ، ص:2

الأسلوب التربوي المتبع من قبل الأسرة معه، ومن هذا المنطلق يتأكد دور التربية الفنية في بناء شخصية طفل ما قبل المدرسة، وذلك لكونها نسقا من أنساق السياسة والتخطيط لتربية الطفل، فمن خلالها نكتشف سمات الشخصية وميولها وكيفية إشباعها، كما يمكن إثراء مدركاته بمفردات ذات ثقافات قومية، غير أنها إلى جانب ذلك تعد بمثابة أسلوب علمي للكشف عن الحالات المرضية نفسيا وعالجها.[1]

**8- تنمية الخصائص الإبداعية والابتكارية عند التعلمين**

من الأهداف العامة للتربية الفنية تنمية قدرات الطفل الابتكارية من خلال عملية الممارسة و التجريب، كذلك الكشف عن القدرات الابتكارية لدى الأطفال و رعايتها فنيا، و تنمية قدرة الطفل على الملاحظة البصرية لما يحيط به من مرئيات في الطبيعة، وتعزيز قوة الشخصية لدى الطفل من خلال التشجيع المتواصل لإنتاجه الفني و ن دل هذا على شيء، فإنما يدل على الدور الكبير الملقى على عاتق التربية الفنية في الكشف و التنمية للقدرات الإبداعية، و الابتكارية لدى الأطفال، و في هذا المجال يقول محمود البسيوني: "والتربية الفنية تتيح للنشىء ممارسة الفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها و الممارسة تصل في قيمتها إلى مستوى الابتكار، فكأن التربية الفنية بذلك تبني في نفوس التلاميذ القدرة على إدراك العلاقات و التشكيل بمختلف الخامات من خلال التربية الفنية استفيد فيه من كل ألوان الابتكار التي اكتشفتها الفنون التشكيلية الحديثة ".

فمعلم التربية الفنية يضع في اعتباره أن يحقق أهداف التربية الفنية من خلال تدريسه لعدد من الخطط المتضمنة مواضيع كفيلة بتحقيق تلك الأهداف و التي من أهمها التأكيد على تنمية القدرات الابداعية و الابتكارية .فنشاطه الابتكاري يساعده على التعامل مع من حوله ويوفق بين الاتجاهات الجماعية والفردية فهو يجد لذة شخصية أثناء ممارسة العمل ولذة جماعية أثناء رضا المجتمع عما أنتجه من أعمال فنية ،فالفن يوفر نوع من التوازن بين اتجاهات الفرد العقلية والانفعالية والفكرية والحسية.

**9- تنمية الناحية العاطفية الوجدانية للمتعلم (التلميذ)**

العواطف ويراد بها هنا العواطف الذاتية، التي هي مجموع الغرائز المتداخلة و المتشابكة،، فالعواطف الذاتية في الطفل مهما تنوعت وتعددت ، فإنها في أمس الحاجة إلى تنمية حقيقية تساهم في بناء شخصيته وتكوينه تكوينا يتوافق ويتماشى مع إحساساته ووجدانه باعتبارها دوافع محركة لسلوكياته واهتماماته ومن هنا يتعين الالتفات بصورة أدق إلى هذه الخاصية المركزية في شخصية الأطفال للتعرف عليها أكثر وفهمها وتحديد ملامحها وبالذات التحديد العمري والوصفي بغية استغلال ميولهم ودوافعهم وانفعالاتهم خصوصا في هذا المجال الحيوي الذي هو أشد الفنون جذبا لمشاعرهم 1وعواطفهم، وأقرب قريب من روحهم

كما يقصد بتنمية الناحية العاطفية مدى إحساس المتعلم عند ممارسته للعمل الفني الذي يساعده على تنمية وعيه الحسي او الوجداني،حتى يصبح مرهف الحس رقيق الوجدان فالمصور مثال في تخييره الألوان أو في تنظيمه للاشكال فالا يعتمد على منطقه الذهني بقدر ما يعتمد على منطقه الوجداني[2] فالوجدان هو المظهر الغالب على تفكير الفنان و رائده أثناء عمله . لهذا يمكننا القول أن المتعلم إذا ما أقدم على تعبير فني ، كان له هذا تدريبا على استخدام الوجدان، فينموا استعداده حتى يصبح مرهف الحس رقيق الوجدان،يعبر من خلال الخطوط و الألوان عن مكبوتاته و انفعالاته .فالأطفال بفطرتهم يعشقون الحرية وهو في عالمهم يمرحون ويلهون وينفعلون مع كل ما هو جميل يشد أعينهم إليه فيتلمسون الاشياء ويتخيلون ويفكرون ، يرسمون أشياء ويفككون أخرى ليعيدوا تشكيلها من جديد فكأنهم يشيرون من طرف خفي أن لهم أحالما يريدونها أن تتحقق في واقعهم وهذا السلوك يقودنا حتما إلى القول بأن ما يقوم به الأطفال وان بدا لنا فيه مسحة من العشوائية لا يستحق الاهتمام ،وقد يكون باعثا على القلق والانزعاج في كثير من الأحيان ،إلا أنه في جوهره نابع من إحساس عميق ضارب بجذوره في وجدانهم نابع من حاجاتهم للتعبير

[1] Sa9sa@hotmail.com

[2] حمدي خميس (1993) ,طرق تدريس الفنون,وزارة التربية و التعليم,دمشق, , ط9,ص:09

عن جمال هذا المشهد أو تلك الصورة التي رسموها ألنفسهم ،تحمل معها خلفيات فنية موضوعية وأبعاد حقيقية يعيشونها في واقعهم المادي،وقد أثبتت دراسات علم النفس وعلم نفس الطفولة أن الطفل لا يصدر عن أي فن إلا بدافع الاعجاب بنواحي الجمال الذي ملك حواسه ومثال ذلك أنه يلجأ أحيانا إلى رسم صورة المرأة يرمز بها إلى أمه فلا يتصور أن يكون هذا العمل من قبيل العفوية والاعتباط وانما جاء لفرط في حبه لامه حتى وان لم يدرك تمام الادارك أنها هي التفسير والتعليل هذه المواقف.

**خاتمة**

لابد على المربي او العاملين ككل في القطاع التربوي الاطلاع على سيكولوجية الطفل او المتعلم ومدى أهمية التربية الفنية والنشاطات الفنية في تنمية شخصيته وتطويرها والتنفيس عنها وحتى في التعلم واكتساب مهارات وقدرات جديدة ان للفن اهمية كبيرة في حياة الإنسان هو أحد أهم الوسائل التي تطور الذكاء لديه و خصوصا الاطفال و الاعمار المبكرة لما لهذا الجانب من أهمية في بناء وعي تربوي و خيالي و إبداعي لدى الطفل ، وقد اعتبرت فنون الاطفال في الكثير من الدراسات فنونا مستقلة و لها دلالاتها النفسية الفردية بحيث تجمع بين ما هو معرفي و إدراكي و ما هو نفسي . في السابق كان ينظر للتربية الفنية على أنها نشاط ترفيهي الا انها اليوم أصبحت وسيلة أساسية من ضروريات الحياة من شأنها أن تساعد الطفل على أن يسمو بشخصيته و أن يعيش حياته بطريقة أكثر فعالية في ظل شخصية متزنة ذات سمات من نوع افضل.

**قائمة المراجع**

**1-قائمة المراجع العربية :**


1- اسماعيل شوقي (2000)، مدخل إلى التربية الفنية (الطبعة الثانية)، ص 38 و39.

2- عثمان سيد احمد محمد خليل (2001)، "الشباب وأوقات الفراغ

3- ماجد نافع الكناني ، نضال ناصر ديوان (2012)، "وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصور الذهنية واسهامها في تمثيل التفكير البصري لدى المتعلم"، ص 5.

4- مروان عمران عبد المجيدثر الممارسة الفنية في تنمية القدرات الذهنية لالطفال قسم الفنون الجميلة الكلية العلمية للتصميم مسقط

5- حمدي خميس (1993) ,طرق تدريس الفنون,وزارة التربية و التعليم,دمشق, , ط9,ص:09

6- كاسحي حميد،موهوب (2011) ،التربية الفنية التشكيلية ،سند تكويني للمفتشين ، د ط ، ص:2


**2- قائمة المراجع بالاجنبية :**


7- Edwards, D. (2004). Art therapy. London: Sage Publications. p. 1

8- ^ Efland, A. (1976). The school art style: A functional analysis. Studies in art education, 37-44[1]

9- Hill, A. (1945). Art versus illness: A story of art therapy. london: George Allen and Unwin.

10- http://www.oujdacity.net/national-article-67506-ar

11- https://bebaqau.ahlamontada.com/t25-topic

12- kelly Hill (30-1-2013), "The Arts and Individual Well-Being in Canada Connections between Cultural Activities and Health, Volunteering, Satisfaction with Life, and Other Social

13- Mywayinlife.blogspot.com

- -Sa9sa@hotmail.com14

# المفهوم و الحدود بين النص و الخطاب(التجاذب والتنافر).

**زهرة العيدي. دكتوراه. الجامعة: يحي فارس بالمدية.**

**الملخص:**

يَحتَلُ النصُ والخطابُ موقعاً محورياً في التواصل بمختلف مستوياته، وفي مختلفِ المَقَامَات التي تَقتضي التفاعل بين الأفراد أو الجماعات، وإذا كان النص في تعريفه الأولي محيلاً على المكتوب فإنه في الحقيقة بنية لغوية جمالية تسعى إلى تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية متفردة باهرة ومدهشة انطلاقا من تشكيل علاقات فنية مبتكرة بين الكلمات والجمل قصد التأثير في المتلقي وإثارة إعجابه ودهشته معتمدا في ذلك على رسالة الأديب ورؤيته الخاصة للحياة، أما الخطاب فإنه يحيل على المنطوق، وعلى هذا النحو يمكن اعتبارهما القطبين المعتمدين في التفاعل وهما يمثلانا أثرا فنيا جليا للعلاقات حوارية داخل مجتمع تعددت فيه الرؤى والاتجاهات، حيث نلاحظ بأن مفهوم النص يقترب بل يتماشى مع مفهوم الخطاب في التصورات التي تدرج بعد السياق التواصلي، بحيث يصبح المفهومان معا تداوليان، وبالتالي يصعب التفريق بينهما، فالنّصُّ وحدةٌ نحويةٌ دلاليةٌ ينتظمُ عناصِرَها اتِّساقٌ نحويٌّ وانسجامٌ فكريٌّ موضوعيّ ومَقصدٌ عامٌّ وإنجازٌ كلاميٌّ أكبر تنتظمُ فيه أفعالُ الكلامِ الموجودةُ فيه كلُّها. ولكنّ النّصَّ لا يقفُ عند هذه الحُدودِ؛ فقَد دخَلَت في النّظرِ إلى مَفْهومِ النّصّ مَباحثُ أعلى، تكشفُ عن بنياتِه الكبْرى، كأجناسِ الخطابِ وأنماطِه، وقد بَلَغَ أمرُ تعقُّد الظّاهرةِ النّصّيّةِ عندَ كثيرٍ من الباحثينَ إلى حدٍّ صَعُبَ مَعه اختزالُ النّصّ في وحدةٍ مُحدّدةِ المَعالمِ تركيباً ودلاليًا بل تعدى ذلك إلى كونه وحدة فنية يختزل فيها مشهد من مشاهد الحياة.

**<u>الكلمات المفتاحية</u>:تداخلات النص والخطاب، السياق التواصلي، وحدة فنية ،لسانيات النص، تحليل الخطاب. تجاذب،تنافر.**

**مقدمة:**

إن اللغة نُبض بقاء البشرية وروح تبعث التجدد وتحقق التواصل بين البشر، وهي تستمد قُوتها من التجاذب القائمُ بينها وبين فسحة الاستعمال، وأنها تُنفذ سُلطتها كنظام حافل من الوقائع والأحداث والفنون المختلفة يُحفزها لأداء وظيفتها وتحقيق غاياتها المتوخاة تحت كنف المقام الجامع لها، فاللغة وسيلة للتعبير وأداة للتفكير وحقل للتأويل والتفسير أُو بشكل أفضل هي عقل إذ يُفكر وسلطان إذ يُدبر، وكل ذلك يُمثله موضوع اللغة وهو النص أولا والخطاب ثانيا، حيث لا يُمكن إدراك اللغة بمعزل عن فهم نُصوصها وخطاباتها، ولا يمكن استعمال اللغة دُون النصوص والخطابات، فهي مُتلازمات بالضرورة، على أن الخطاب قد يطغى على النص في مساحات محدودة لا تُشكل فارقا. كما أن النص قد أصبح اليوم في الدراسات اللسانية موضوعا للمنجزات القولية المختلفة في النقد والإبداع والفن وغيرها من الممارسات اللغوية، وقد أفضت هذه الحركة الواسعة إلى تجاوز النص في عتباته اللّغوية وأنسجتهُ الداخلية ثُم انتقاله إلى مرحلة بناء الخطاب الواسع الذي تنسلك في إقامته أركان أُخرى إلى جانب النسيج اللغوي هي أطراف المتكلم والمخاطب ومقام الكلام والمحيطات بالنصُ كالأعتاب والعناصر الموازية، وأنواع التفسير والتأويل التي يُستقبل بها الخطاب.

غير أن الكثير من الباحثين خاصة العرب لا يُفرقون بين مُصطلحي النص والخطاب، حيث " لا تزال- إشكالية النص والخطاب وعدم التفريق بينهما في الوسط النقدي من أهم الإشكاليات التي لم تُحل بعد بصورة نهائية ومقبولة تمكننا من الاستفادة مما أنجز غربيا على صعيد هذين المفهومين المهيمنين، بدليل ما نلمسه في الساحة النقدية العربية من خلط منهجي بين هذين المفهومين وعدم وضوح الرؤية لكل منهما مما أدى إلى عدم الدقة فُي استعمالهما في وعي كثير من الدارسين العرب مما جعلهما في الاستعمال العربي مُتطابقين حينا ومتكاملين حينا آخر ...وُهذا الأمر انعكس سلبا على الناشئة من الأكاديميين مع هذين اُلمصطلحين فضلا ع عدم الوعي بأهميتهما على الصعيد المنهج والإجرائي في تناول ما يتم

تناوُله من قضايا النقد والإبداع"[1] ، كما أنه "على الرغم من غنى العربية بالمفردات التي يفوق عددها مُفردات بعض اللُّغات الأخرى، ترانا نُعاني أحيانا من مُشكلة تحديد معاني عدد من المفاهيم والمصطلحات العلمية، وتحديد الوافد منها في إطار العلوم الإنسانية.

فاللغة أية لُغة كانت هي أساس التعامل الإنساني، وهي وسيلة للتعبير عن أوضاع وحالات وأفكار مُحددة والمصطلح كما هو مفتاح العلم وألف بائه؛ كل علم وأي علم كان"[2] ، ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى هذا الخلط المصطلحي هو استعمال كلا المصطلحين في الدلالة على الإنتاج الأدبي عموما، ومن هنا وجب التفريق بين مصطلحي النص وللخطاب عملا بقول **فُولتيير** " قبل أن تتحدث معي حدد مُصطلحاتك" بناء على ما سبق تسعى هذه الورقة البحثية للإجابة على التساؤلات التالية:

-ما مفهوم النص؟ وما هي أهم المعايير التي تجعل منه نصا؟

-ما هو مفهوم الخطاب؟ وهل يُوجد فرق بينه وبين النص؟ ثُم إذا كان هناك تباينا فعلا بينهما، فهل يمكن أن يصير كُل منهما علما مستقلا عن الآخر له أهدافه وقواعده ومميزاته الخاصة به؟

**- 1مفهوم النص والخطاب في التراث العربي القديم:**

إن إيجاد تعريف جامع لكل من ماهية النص والخطاب عملية صعبة إلى حد ما، " ذلك أن الاختلاف حول جوهرهما يكمن أساسا في اختلاف التصور لكينونتهما والأهداف المرجوة من دراستهما[3] " ومع ذلك يمكننا الوقوفُ على مفاهيم مختلفة لكلا المصطلحين لتحديد مدى التقارب والتنافر الموجود بين المفهومين من أجل بناء تصور أمثل لطبيعة التواصل البشري والإحاطة بالكم الأوفى من خصائصه.

**أولا مفهوم النص:**

لا يُمكن أن تخلو الحياة من النصوص باعتبارها أساس العملية التواصلية، وقد كان علماؤنا القدامى على وعي عميق بحقيقة النص وطغيانه على الممارسات اليومية وهذا ما جعله يتداول في جل المعاجم العربية ولعل لسان العرب من أهم المعاجم التي حاولت الإلمام بمفهومه، حيثُ يقول أُبن مُنظور: "أُلنص فعل الشيء« نص الحديث ينصه نصا :رفعه وكل ما أُظهر فقد نص .قال أبو عمرو بن دينار :ما رأيت رجلا أنص للحديث من أُلزهريُ، أي أرفع له وأسنده )...(ونص المتاع نصا :وضع بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصا:رفعها في السير...والنص والنصيص :السير الشديد ولحثن ولهذا قيل :نصصت الشيء رفعته ومنه منصة العروس، وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثُم سُمي به ضرب من السير السريع[4]"

ومن هنا يُمكن القول أن النص لغة يحمل عدة دلالات أهمها :أُلظهور والارتفاع، الوضوح وقمة الجلاء وأقصى الشيء، الغاية والمنتهى.

**ثانيا مفهوم الخطاب :**

لقد تعددت تعريفات الخطاب بتعدد زوايا النظر والخلفيات الفكرية للنقاد والمحللين، لذا فإن المطلع على التراث العربي يصادف كما هائلا من المفاهيم التي تبنّى أُصحابها معايير مُعينة في رسم حُدود الخطاب، لذا، وجب علينا أولا التعريج على المفهوم اللغوي ثم محاولة رصد أهم الدلالات الاصطلاحية بناء على ذلك.

---

[1] عبدُ الواسع الحميري، الخطاب والنص(المفهوم، العلاقة، السلطة )« مجد المؤسسة أُلجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طُ 1 ، بيروت، لبنان، 2008، ص05

[2] باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دط، تونس، ص12.

[3] رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، العدد 06 ، مايُ 2007 ، ص92

[4] أُبن منظور، لسان العرب،مادة(نصص)، دار صادر، طُ 3 ، جُ 4 ، بُيروت، لُبنان« 2003.

جاء في **لسان العرب:** " الخَطب :الشأن أو ألأمر، صُغرَ أم عُظم )...(وُالخَطْب :الأمر الذي تُقع فيه المخاطبة، والخطاب والمخاطبة :مراجعة الكلام، وُقد خاطبه بالكلام مُخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان ...والمخاُطبة صيغة المبالغة تفيد التشارك والمشاركة في فعل ذي شُأن[1]."

يتضح من خلال التعريف اللغوي أن الخطاب يقتضي وجود طرفين كحد أدنى يتشاركان في العملية التواصلية بغية إنجاحها وهذا يتطلب سياقا معينا تجري فيه الأحداث.

كما عرفه **أبو البقاء الكفوي** مُحاولا الإشارة إلى مفهومه الاصطلاحي قائلا ":الخطاب هُو اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو مُتهيء لفهمه .احترز "باللفظ "عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة» و"بالتواضع عليه " عن الألفاظ المهملة، و"بالمقصود به الإفهام "عن الكلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا، وبقوله "لمن هو متهيء لفهمه"عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم، والكلام يُطلق على العبارة الدالة بالوضع وعلى مدلولها ألُقائم بالنفس، فالخطاب إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للفهم وللإفهام"[2].

وعليه فقد وضع القدامى شرطا أساسيا للخطاب وهو خاصية الإفهام للمخاطَب، " ومن هنا فإن تراثنا العربي قد تحسس أهمية الخطاب والدور التداولي الذي يُعد أُم شُروطه، مثل ما نجد أُسس النظريات اللسانية الكامنة فيه[3]."

**- 2مفهوم النص والخطاب في الفكر العربي الحديث:**

**أولا -مفهوم النص:**

شهد مفهوم النص اهتماما كبيرا من قبل الباحثين العرب، وذلك بسبب النهضة الفكرية التي عرفها الوطن العربي والتي حملت معها الكثير من العلوم كان على رأسها اللسانيات وقضاياها المختلفة. ومن هنا انشغل الكثير من الباحثين العرب بهذا الوافد الجديد فهذا **عبد المالك مرتاض** يعرف النص بقوله : " شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والإيديولوجية، تتضافر فيما بينها لتكوّن خطابا فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نُصوص أُخرى، فالنص قائم على التجدديّة بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة فالنص من حيث هو ذُو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءةُ "[4]. حيث يؤكد **عبد المالك مرتاض** أن النص مفتوح غير منته، وأنه قابل للتجديد كلما مارسنا عليه فعل القراءة، إنه على حسب قول **جُوليا كريستيفا** "عملية إنتاجيةُ " حيث يتحاور لنص ويتصارع مع نُصوص أخرى، ويلعب المتلقّي دورا رئيسيا في استمرارية النص وتحاوره مع غيره، يقول **صلاح فضل** ":النصُ مفتوح، يُنتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك .هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف[5]."

وإلى الاتجاه نفسه يقول **عبد السلام المسدي** " :فالنص إذن تركيب وأداء وتقبل و ملفوظ وتلفظُ واستقبال، غير أن الأمر لا ينتهي عند عملية التلقي؛ ذلك أن للمتلقي مع النص حالات متطورة؛ فللنص شأن عند مباشرته للمرة الأولى، ثُم له شأن آخر عند معاودته، وشأن ثالث عند اختزانه، ورابع عند الحديث عنه، وهو في كل مرة كأنما قد صار نصا جديدا[6]"

---

[1] ابن منظور، المصدر السابق، ج1، مادة(خ،ط،ب).

[2] الكفوي أُبو البقاء أُوب بن مُوسى، ألكليات، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، دط، لبنان»1988 ،ص419

[3] بولخطوط مُحمد، إشكالية ألنص والخطاب ألأصل والفرع، مجلة دُراسات ألعددُ 02 ، ألمجلدُ 07 ، جوانُ 2018 ،ص. 183 .

[4] عبد ألمالك مُرتاض، دراسة سميائية تُفكيكية لُقصيدة "أين لُيلاي"، لُمحمد ألعيد أل خُليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دُط، دُس، ص55

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، دط»1996 ، ص297 .

[6] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسسة ونماذج، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، دط»1995 ، صُ52 .

**مفهوم الخطاب:**

عرفه **عبد الهادي بن ظاهر الشهري** " الخطاب قائلا :" حد الخطاب أنه كُل مُنطوق به، موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا "، حيث يتوافق هذا التعريف مع تداوله علماؤنا القدامى للخطاب سابقا"[1].

يتضح مما سبق أن مفهوم الخطاب مفهوم واسع "يتحدد معناه على أساس العملية التلفظية، أو العلاقة القائمة بين طرفي هذه العملية(المخاطَب والمخاطب)، فالخطاب بهذا المعنى ذو معنى شمولي كلي لأنه لا يتوقف على البعد اللساني لوحده، ولا على البعد الاجتماعي والتاريخي الذي يُعد النص انعكاسا لحركتة الدلالية في التاريخ، كما لا يقتصر على البعد التداولي المعني بالتواصل في موقف ما، ولكنه مفهوم يمزج بين كل هذه الأبعاد والتصورات على الصعيد النظري، وحتى على المستوى التطبيقي الإجرائي أيضا[2]."

**- 3النص والخطاب في الثقافة الغربية:**

**أولا مفهوم النص:**

من العسير تحديد ماهية النص وأبعاده الاصطلاحية في الثقافة الغربية لتنوع الاتجاهات وتعدد الرؤى، فهو فضاء لأبعاد مختلفة متعددة ومتنازعة " إضافة إلى كونه شحنة انفعالية محكومة بضوابط لُغوية وقيم، أخلاقية وفنية ومرجعيات ثقافية وخصائص اجتماعية[3] "، وهذا ما جعل الكثير من المنظرين للمعرفة الإنسانية يعدلون عن وضع تعريف للنص، يقول **جيرار جونيت " :**لا أُهتم بتعريفه على الإطلاق، إذ مهما كان النص فبإمكاني أن أُدخله وأن أحلله كما أشاء"[4]

إن كلمة النص في الثقافة الغربية مأخوذة من كلمتي Texte و Text المشتقتين من كلمةُ Textus التي تعني النسيج، وهو المعنى نفسه الذي يحيل إليه مُصطلح النص عند العرب، وقد أكد الأزهر الزناد هذا بقوله: "فالنص علامة كبيرة ذات وجهين :وجه دال ووجه مدلول ويتوفر في مصطلح نص في العربية، وفي مقابله في اللغة الأجنبية Texte معنى النسيج، فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض بخيوط، هذه الخيوط تجمع عناصرها المختلفة والمتباعدة في كل واحد وهو ما نطلق عليه مصطلح النص[5]" وفي ما يلي أُهم التعريفات لمفهوم النص التي حاول أصحابها ضبط حُدوده:

عرفه **رولان بارث** بقوله: " إنّه نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا" [6]إن هذا التعريف يُحيلنا على المعنى اللغوي للنص وهو النسيج والحياكة، لما تتطلب عملية الحياكة من حسن السبك والتنظيم والتآلف بين أُلخطوط حتى يتمكن صاحبه من الحصول على القماش، كما أنه عنده ليس موضوعا، ولكنه عمل واستخدام، وليس مجموعة من الإشارات المغلقة المحملة بمعنى يجب العثور عليه، ولكنه حجم من الآثار التي لا تكف عن الانتقال"[7] ، وهو بهذه الآليات يصير قوة متحولة، ويصير بناء يجمع المعارف ويتلقى الثقافات والفنون من مختلف النصوص الأخرى.

أما **جُوليا كريستفا** فقد قدمت تعريفا شاملا للنص تقول فيه أُن النص " :آلة نقل لساني، وأنه يُعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة"[8]، ومن هنا يتضح أن النص" عملية إنتاجية، وله علاقة باللسان وهي علاقة توزيعية أي علاقة قائمة على الهدم والبناء، كما أنه قائم على تبادل الملفوظات بين النصوص المختلفة.

---

[1] عبد الهادي بن ظُافر الشهري، أُستراتيجيات أُلخطاب، دار أُلكتاب الجديد المتحدة، طُ 1 ، بيروت، لُبنان،2004 ، ص39.

[2] بولخطوط مُحمد، مرجع سابق، صُ184 .

[3] رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، مرجع سابق، ص93

[4] جامع لنص، ترجمة :عبد الرحمان أُيوب، دار توبقال للنشر، دط، الدار البيضاء، صُ90 .

[5] الأزهر الزناد، نسيج النص في ما يكون به الملفوظ نصا، أُلمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طُ 1 ، 2004 ، ص39.

[6] رُولان بارث، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة :محمد خير الدين البقاعي، العدد 3 ،1988 ، ص95.

[7]R.ba rthes:l aventure sémiologique ;édition de seuil,paris,1985,p13 .

[8] نقلا عن محمد عبد الجبار، النص الأدبي والمتلقي، مجلة الفكر العربي العدد 1977،89، صُ.06

"وهكذا اتسع مفهوم هذا المصطلح وتشعب حقله تشعبا تجاوز أي حقل معرفي آخر، فأصبح النص كيانا منسوجا من الملصقات والتطعيمات والإضافات له، إنهُ جسد من علقات مختلفة، بل إنه لعبة متفتحة ومنغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أن تكتشف النسب الوحيد والأولي للنص، ذلك أن النص مولود لأكثر من أب، فليس للنص والد واحد، بل مجموعة من الأقارب والأنساب والآباء تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض ...وكل طبقة من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره "[1] ، فالنص الواحد لا يتمتع بحداثة أُو بقدم، إنه يتناسل في مجموعة من الأعمال وينزلق دفقة واحدة، ولذلك فهو مطعّم بمجموعة من الطبقات والتشكيلات الرسوبية "[2].

ومن جهة أُخرى قسم **تُودوروف** النص إلى ثلاثة أقسام فقد اقترح التمييز بين " الوجه الشفاهي للنص وهو الوجه الذي يُشكل العناصر اللسانية بالذات(صوتية، قاعدية، إلى آخره)»إلى الوجه النحوي الذي يُحيل ليس إلى نُحو الجمل، ولكن إلى العلاقات بين الوحدات النصية، والوجه الدلالي، وهو إنتاج مُعقد للمضمون الدلالي للوحدات اللسانية".[3]

نستنج مما سبق أن مصطلح النص في الدراسات الحديثة قد عُرف العديد من المفاهيم، التي اختلفت باختلاف الخلفيات الفكرية والنظرية مما يؤكد على انفتاح النص على العديد من الميادين الفنية والتواصلية.

. **ثانيا- مفهوم الخطاب :**

أثار مفهوم الخطاب معتركا احتدم فيه اللسانيون والسلوكيون وحتى الوجوديون، الأمر الذي جعل مفهوم الخطاب مفهوما قصيّ الرصد عصي الضبط، لذا نلاحظ تباينا كبيرا في مفاهيم علم الخطاب، وقد نتج عن ذلك تعالق بين مفهومه ومفاهيم أُخرى أهمها مفهوم النص ولعل أهم تلك المفاهيم ما يلي :

يرى **جُون ديبوا** أن الخطاب مرادف لمفهوم الكلام الذي جاء به **دوسوسير**، حيث عرفه على أنه "اللغة أثناء استعمالها؛ إنها اللسان المسند إلى الذات المتكلمة، فهو بذلك مرادف للكلام بالمفهوم السوسيري"[4] .

كما ارتبط مصطلح الخطاب بمصطلحات أخرى، فهو عند **جوليا كرستيفا** ملفوُظ يستدعي حُصوله وُجود طرفين أساسين، يكون لمنتجه دور فعال فُي التأثير على المستمع حيث تُقول " ألخطاب يدل على كُل ملفوظ يحتوي في دال بُنياته الباثّ والمتلقي، مع رغبة الأول التأثير في الآخر[5] " ويوافقها فُي ذلك هاريس حيث يرى الخطاب ":ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكوّن جملة مغلقة[6]."

غير أُن للخطاب مفهوما آخر رُبما فاق المفهوم اللساني، وهو المفهوم الذي جاء به ميشال فُوكو، حيث يُحدد الخطاب على أُنه ":شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج بها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[7].

ومن هنا نُستنج أُن مُصطلح الخطاب يتمظهر من خلال الفصل بين اللغة بوصفها مفهوما مجردا، وبين اللغة في حالة الاستخدام، فهو" نظام تعبيري متقن ومضبوط "[8] وهو ليس إلا بناء فكريا يُعبر عن الحياة والأفكار والرسائل التي يبغي الإنسان البوح بها، فهو معرفة مُنظمة قد تمت صياغتها في شكل أُستدلالي للتعبير من وجهة رأي معينة.

**- 4 جدلية النص والخطاب:**

لقد تباينت مواقف النقاد والدارسين في رصد طبيعة العلاقة بين النص والخطاب تقاطعا وتكاملا، ويمكن أن نلحظ موقفين رئيسيين:

---

[1] رشيد حليم، حُدود النص والخطاب، مرجع سابق، ص94

[2] حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة،1977 ، ص38.

[3] مُنذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت،2004 ، ص122.

[4] عمر بلخير، مقالات في التداولية والخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، أُلجزائر، دُط، 2013 ، ص9-10.

[5] عبد الهادي بن ظافر أُلشهري، أُستراتيجيات الخطاب، ص44.

[6] المرجع نفسه، ص44.

[7] ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة :محمد سُيلا، دون دار النشر، دب، دط، ص05

[8] حفريات المعرفة، ترجمة :سليمان ياقوت، الدار البيضاء، ص.34

-الموقف الأول : يرى أصحابه أن النص والخطاب يحيلان على المعنى نفسه وهما يدلان على شيء واحد وهو العمل الأدبي، ويؤيد هذا الموقف بعض السرديين أمثال جيرار جونيت وتودوروف...وقد كانت حجتهم بعض نقاط الاتفاق بين النص والخطاب هي:

•أن كُل من النص والخطاب عبارة عن حدث يقع في زمان ومكان، فالنص حدث يقع في زمان ومكان[1]، إلا أننا نستطيع نظريا أُن نتحقق فكريا من حدوث كل نص مكتوب، والخطاب هو الآخر حدث لكنه حدث اجتماعي وليس فردي، ولكن لا يعاد إنتاجه إعادة مطلقة مثله فُي ذلك مثل الحدث التاريخي، والسبب في ذلك أن الوقائع اللالغوية المصاحبة لعملية الإنتاج متداخلة بالعلامة اللغوية وهي تضم خلجات الوجه والإيماءات ونبرة الصوت...وهي من الأفعال الأكثر تعذرا على الأقل لأنها أقل قصدية[2] .

• كل من النص والخطاب يهدف إلى التعبير من وجهات نظر مُعينة وإيصال المعارف والخبرات إلى الآخر والتأثير فيه.

•كل من النص والخطاب يتميز بالانفتاح والانغلاق " فالنص مُغلق أُي أُنغلاق سمته الإيقونيةُ والكتابية التي لها بداية ونهاية، ومنفتح أُي أنه ولادي ليس منبثق من عدم وإنما مُتولد من أحداث تاريخية ولغوية وتتناسل منه أحداث لُغوية أُخرى، كما أنه منفتح على القراءة في كل زمان ومكان [3].أما بُنية الخطاب فهي مُغلقة لكونها " تتألف من عناصر مُغلقة محدودة ومعلومة العدد، محددة بصورة كيفية نهائية، إذ تتألف من مخاطب بعينه، لتحقيق الغاية عينها، منفتح على الآخر في لحظة إنتاج الخطاب[4] .

الموقف الثاني :يقوم على التمييز بين النص والخطاب واستعمالهما للتعبير عن معان مختلفة، مع مراعاة عدة جوانب، أهمها اختلاف المعنى المعجمي كما أشرنا سابقا، فالنص تقوم دلالته على الرفعة والظهور وبلوغ أقصى الشيء ومنتهاه، بينما الخطاب فهو يدل على المواجهة بين شخصين بالكلام.

كما اعتمد بعضهم على حجم كل من النص والخطاب، فالخطاب هُو الوحدة اللغوية التي تشملُ أكثر من جُملة، لُذا عُد أُلنص وحدة من الخطاب باعتبار أن الخطاب مجموعة نصوص ذُات علاقة مشتركة،" أي أُنه تُتابع مُترابط من صُور الاستعمال النصي يُمكن الرجوع إليه في وقت لاحق".[5]

كما اعتمد أصحاب هذا الاتجاه على المستوى المرجعي في التمييز بين المصطلحين، حيث إن الخطاب ذو مرجع " خارجي مقامي، يتجلى هذا الأخير فُي شبكة العلاقات القائمة بالقوة أو بالفعل بين أطراف العملية التخاطبية، أما مرجع النص فداخلي نصي أو نُصوصي مقالي " [6]وإن كان هذا الرأي يمكن الاعتراض عليه لأن الكثير من النصوص لا يمكن فهمها بعيدا ن مقاماتها ومناسباتها، كما أن السياق المقالي مُهم لفهم الخطاب القابل للفهم والتأويل.

فهو يختلف عن الخطاب من جهات ويوافقه من جهات؛ فهو يوافقه من حيث أنه يمده بشروط البناء اللغوي والنسيج التركيبي، ويضمن له شُروط النشأة، ولكنه يخالفه في الانتقال به " من بناء مغلق ساكن أثبتته الكتابة، إلى بناء متحرك بين المتكلم والمخاطب في سياق معين[7]. "

كما أن الخطاب عندما ينجز من صُلب النص فإن الشروط التداولية المقيدة تتخفف فيتسع عدد القراء والمتلقين وتتداوله الأيدي ويتسع نطاق تلقيه، ولكن عند تحليل الخطاب يوضع الخطاب في سياقه وظروف قوله في ضوء إعادة بناء السياق، لأن الناقد المحلل يحتاج إلى استكشاف القرائن المصاحبة، ولأن للسياق أثر في بيان ما يُميز خطابا عن خطاب.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،1986 ، ص120

[2] بُول رُيكور، نُظرية أُلتأويل (أُلخطاب وُفائض أُلمعنى)، تُرجم :أُلسعيد أُلغانمي، أُلمركز أُلثقافي أُلعربي، أُلمغرب، طُ 2 ،2006 ،ص46

[3] نصيرة لكحل، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد، العدد 05 ، ديسمبر 2013 ،ص148

[4] عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص(المفهوم، العلاقة، السلطة)، مرجع سابق،ص178 .

[5] روبرت دي بُوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة :تمام حسان، عالم الكتب، ط1،1998 ، ص01

[6] عبد الواسع الحميري، مرجع سابق، ص175

[7] بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة :محمد بُرادة وحسان بورقية، عين لُلدراسات والبحوث الإنسانية، طُ 1 ،2001 ، ص106

وبناء على ذلك فالنص يشكل الخطاب والخطاب يحقق النص، حيث يرى سعيد يقطين " أن الخطاب هو فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته المسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، أو بتعبير آخر الخطاب هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض، أو الخطاب هو النص في حالة الفعل[1] " ، مما يجعل النص خطابا والخطاب نصا.

**خاتمة:**

بعد هذا البسط المفهومي لمُصطلحي النص والخطاب نصل إلى استخلاص جُملة من النتائج هي:

- إن مُفهومي النص والخطاب قُد أُثارا جدالا واسعا فُي الدراسات اللسانية والنقدية في الآونة ألأخيرة، والسبب في ذلك انتقال الدرس اللساني ن لسانيات الجملة إلى لسانيات النص والخطاب، كما أن تحول النظرة إلى السياق المصاحب للعملية التواصلية مما ولد مجموعة من التعارضات منها: النص/الخطاب، خطاب/جملة، خطاب/كلام...

- يجمع معظم الباحثين أن النص أصل والخطاب فرع منه لأن الخطاب لا يكون إلا شفويا، بينما النص قد يكون منطوقا أو مكتوبا، لا ينحصر بسياقات معينة.

- تبقى ثُنائية النص والخطاب تطرح إشكالا على الصعيد العربي والغربي في ظل غياب معايير محددة يتم بواسطتها ضبط مفهوم كل طُرف من الثنائية السابقة.

**قائمة المصادر المراجع:**

**المصادر و المراجع بالعربية:**


1. ابن منظور، لسان العرب،مادة(نصص)، دار صادر، طُ 3 ، جُ 4 ، بُيروت، لُبنان،2003.
2. الأزهر الزناد، نسيج النص في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طُ 1 ، 2004 .
3. الكفوي أُبو البقاء أُوب بن مُوسى، ألكليات، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، دط، لبنان،1988 ،ص419 .
4. باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دط، تونس.
5. بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة :محمد بُرادة وحسان بورقية، عين لُلدراسات والبحوث الإنسانية، طُ 1 ، 2001، ص106
6. بُول رُيكور، نظرية التأويل (ألخطاب وُفائض ألمعنى)، ترجمة :السعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، طُ 2 ، 2006،ص46 .
7. بولخطوط مُحمد، إشكالية النص والخطاب الأصل والفرع، مجلة دراسات العددُ 02 ، المجلد7 ، جوان 2018 ،ص 183 .
8. جامع لنص، ترجمة :عبد الرحمان أُيوب، دار توبقال للنشر، دط، الدار البيضاء.
9. حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة،1977
10. حفريات المعرفة، ترجمة :سليمان ياقوت، الدار البيضاء.
11. رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، العدد 06 ، مايُ 2007 .
12. روبرت دي بُوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة :تمام حسان، عالم الكتب، ط1،1998
13. رُولان بارث، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة :محمد خير الدين البقاعي، العدد 3 ،1988 .
14. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، دط،1996 ، ص297 .
15. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، دط،1995 .


[1] محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منوبة، تونس، ط 1 ، 2001 ، ص117

16.عبد المالك مُرتاض، دراسة سميائية تُفكيكية لُقصيدة "أين لَيلاي"، لمُحمد العيد آل خَليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دُط، دُس.
17.[1] عبد الهادي بن ظُافر الشهري، أستراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، طُ 1 ، بيروت، لُبنان،2004 .
18.عبدُ الواسع الحميري، الخطاب والنص(المفهوم، العلاقة، السلطة )، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طُ 1 ، بيروت، لبنان،2008 .
19.عمر بلخير، مقالات في التداولية والخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دُط، 2013 .
20.محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منوبة، تونس، ط 1 ، 2001 .
21.[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،1986 .
22.مُنذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت،2004 .
23.ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة :محمد سُيلا، دون دار النشر، دب، دط.
24.نصيرة لكحل، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد، العدد 05 ، ديسمبر 2013 .
25.نقلا عن محمد عبد الجبار، النص الأدبي والمتلقي، مجلة الفكر العربي العدد 1977،89.

المراجع الأجنبية:

R.barthes :l aventure sémiologique ;édition de seuil,paris,1985