جامعة مستغانم– عبد الحميد بن باديس، الجزائر

مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم

كلية العلوم الاجتماعية

UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Bad
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 الثاني

تنسيق و إشراف أ.د. براهيم أحمد

بسم الله الرحمن الرحيم

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

تنسيق و إشراف أ.د. براهيم أحمد

ردمك: **978-9931-9235-7-2** **ISBN:**

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/ سوحبي 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 بافي،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
رسالة في التسامح:المبدأ الفني في رسالة فولتير	عباس الشارف	01
الفن كتجربة للقاء الأنا و الآخر_ الفن كوعي بالغيرية (أدورنو ، ليفيناس)	زيتوني خالد	11
القوى الناعمة لفنّ الكاريكاتير بين التّأثير والتّواصل في المجتمع الإنسانيّ (مقاربة سيميوثقافيّة)	بختة ختال	18
تجليات الجمال في الخط العربي	امحمد حشلافي	29
فلسفة اللعب: دراسة نقدية للتجربة الجمالية الذوقية لكانط	فاطمة فرفودة	43
فنّ الترجمة و ترجمة الفنّ في الأدب (دور ترجمة الرواية الجزائرية في إشاعة قيم التسامح والحوار بين ثقافة "الأنا" و حضارة "الآخر")	صفية بلعابد	49
جماليات اللغة العربية في تجسيد الحوار السينمائي (الفيلم التاريخي و الديني أنموذجا)"	مختارية خنوش	57
المركزية الأوربية في إنتاج فلسفة الفن والجمال عند هيجل	خالد بالضياف	64
الفنون الرياضية رسالة للحوار والسلام للمجتمعات الإنسانية	العمري عبد النور	76
الفن ودوره في تحقيق النهضة عند محمد عبده	حملاوي مهتور	86
تأثير التكنولوجيا الرقمية على الإبداع الفني	شهيناز عواشرية	96
الفن الرقمي "رؤية جديدة في العلاقة بين الفن المعاصر والتقنيات الحديثة"	خيرة العبدي	102
الشعر و المقاومة: في جدلية العلاقة بين المثقف و السلطة في القصيدة المعاصرة	الحبيب عمّي	113
الفن و الإيديولوجيا	سليمان مخطتلاي	123
نسق الجمال الفني في الفلسفة الرّواقية	أ.د محمد وادفل	127
الفن الإسلامي في مقاربة إسماعيل راجي الفاروقي	دلال تليلاني	141
فن التأويل وفاعلية الفهم والحوار	أحمد شرواق	148
الفن وصناعة السلوك الراقي	براني محمد	156
السماع الصوفي ودوره في تعزيز قيم التسامح والتعايش	خديجة بلخير	160
دور الأمثال الشعبية الجزائرية في تنمية القيم الحوارية وتهذيب السلوك الجمعي..	وهيبة سحوان	170
سؤال الحقيقة بين القول الشعري والخطاب الفلسفي	نعيمة بن عروسة	179
الفن الجميل عند ايمانويل كانط	فاطمة جرماني	188
مساهمة التراث الصوفي في تعزيز الفن و التسامح	جباري بولعراس	195
التجربة الفنية كرؤية روحية حوارية بين الوحدة و التعدد	بن أحمد إيمان	201
ثقافة الصورة .... الرسالة الفنية وتحديات النزعة الاستهلاكية	بن علي محمد	208
الرياضة كفن في بناء التسامح و الاتصال	مناد فوضيل	214
"العمارة والرمز: فنّ تعليم الأشكال أم تشكيل العلامات	زينب قندوز غربال	221
أثر الفن على الحرف الشعبيّة: توظيف جمالي/نفعي وسعي نحو تنمية مستدامة	عواطف منصور،	243

رسالة في التسامح:المبدأ الفني في رسالة فولتير

عباس الشارف، جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم

ملخص:
هناك نصوص فلسفية لفلاسفة كبار حول التسامح الديني كتبت ضدا على التعصب الديني؛ ولم تشر تلك النصوص إلى ربط التسامح بالفن، لأن الهدف الأساسي من وراء كتابتها كان إجلاء مفهوم التسامح الديني وإبراز مظاهر التعصب، وإبراز دور الحريات المدنية، ودور حرية المعتقد والإختلاف المذهبي والعقدي في نهضة المجتمعات؛ لأن السياق الاجتماعي والتاريخي لتلك النصوص كان يقتضي ذلك كضرورة أولية. وبالتالي، غابت عن تلك النصوص الإحالة إلى الفن، والإشادة بقيمته لكونه يسهم في التربية والتهذيب ورهافة الحس والذوق التي هي مقومات أساسية لفضيلة التسامح. لذا، فقد غلب على تلك النصوص التفكير المنطقي العقلاني والأسلوب البرهاني بهدف الإقناع بضرورة التسامح الديني ومحاربة أصول ومظاهر التعصب؛ إلا في نص "فولتير"(**رسالة في التسامح**)، فإنه يلجأ إلى المبدأ الجمالي لممارسة ذلك التأثير والهدف ذاتهما، معتمدا الأسلوب الجمالي، في لمحات إيحائية مؤثرة، بما يتميز به ذلك الأسلوب من خصائص فنية جمالية؛ وقد أبدع في ذلك أيما إبداع؛ وهو ما حاولنا الكشف عنه في هذه المداخلة منوهين بحقيقة جلية:"تأثير الفن ودوره في إرساء فضيلة التسامح، وكونه لغة للتأثير في النفوس وحملها إلى الإعتقاد في الجمال ومن ثم إلى إعتناق فضيلة التسامح." أي الربط بين القيمة الجمالية وبين فضيلة التسامح وغيرها من الفضائل الإنسانية التي تحملنا على العيش المشترك والإختلاف والتنوع.

الكلمات المفتاحية: التسامح الديني- التعصب- الفن - الإختلاف -التنوع – التعايش-السلام.

مقدمة:

ثمة تساؤلات تتبادر إلى الذهن، ونحن نخطو نحو هذه المقاربة، هي: لماذا لم يتكلم فولتير في رسالته عن التسامح، صراحة عن مبدأ الجمال ويجعله رافدا من روافد التسامح؟ لماذا لم يوضح لنا قيمة الجمال ومن ثم الفن، في صقل قيمة التسامح بين الأفراد والشعوب، مع العلم أنه يدرك، ولا شك، قيمة ذلك جيدا؟ هل من الضروري أن نبحث في كتابات أخرى له عن مثل هذا الميل والتوجه أم إن الأمر يتطلب تأنيا منا حتى نستنبط إيحاءات ذلك من نص التسامح هذا لفولتير؟

مأساة أسرة "جان كالاس"[1]: صورة للإضطهاد وللتعصب الديني

يبدأ فولتير نص رسالته في التسامح بالفصل الأول الذي يسرد فيه مأساة أسرة جان كالاس، والتي ألهمته كتابة نص رسالته، وليست هي القصة الوحيدة للإضطهاد الديني والتعصب، كما يقول فولتير، فهناك الآلاف من الحوادث المماثلة لها والتي قد تفوقها ألما من التي سمع بها الناس والتي لم يسمعوا بها. لقد كان مقتل جان كالاس، كما يقول فولتير، جريمة أقترفت بسبب العدالة في مدينة تولوز الفرنسية بتاريخ 09 مارس 1762، وذلك نتيجة الخطأ أو الإنفعال الأهوج أو التعصب. كان جان كالاس، البالغ من العمر ثمانية وستين عاما، يمارس مهنة التجارة في مدينة تولوز، وكان بروستانتيا يَشهد له بالصلاح على غرار زوجته وأبنائه بإستثناء واحد منهم ارتد إلى الكاثوليكية، وبقي الأب مع ذلك يجري له نفقة متواضعة. كان الرجل بعيدا كل البعد، على ما يبدو، عن ذلك التعصب الغبي الذي من شأنه أن يمزق أواصر المجتمع كافة، فلم يعارض إرتداد إبنه عن البروتستانتية، واستقبل تحت سقف بيته، على مدى ثلاثين سنة، خادمة كاثوليكية ورعة تولت تربية أبنائه جميعا.

كان أحد أبناء جان كالاس مارك أنطوان، مولعا بالأدب. وكان يعرف عنه أنه شاب مضطرب الذهن، ميال إلى الإكتئاب، وحاد الطباع. ولما لم يفلح في ممارسة التجارة، ولا في الإنضمام إلى سلك المحامين، لعجزه عن الحصول

[1] - أنظر سرد القصة الكامل في الفصل الأول من الرسالة، ص ص9-19

على شهادات تثبت كاثوليكيته، إرتأى أن يضع حدا لحياته، وأشعر أحد أصدقائه بما عقد عليه النية. وإتفق ذات يوم أن خسر الشاب كل ما بين يديه من مال في القمار، فاختار ذلك اليوم عينه لينفذ ما عقد عليه العزم. وفي أثناء ذلك كان صديق له ولأسرته يدعى "لافيس"، وهو شاب في التاسعة عشرة من العمر معروف بطيبته ودماثة أخلاقه، وإبن محام شهير في تولوز، قد قدم من مدينة بوردو عشية ذلك اليوم.

وشاءت الصدفة أن يتناول، ذلك الشاب، طعام العشاء على مائدة أسرة كالاس، فأكل بصحبة الأب، والأم، ومارك انطوان، بكر أبنائهما، وبيير ثاني أبنائهما. بعد العشاء، إنتقل الجميع إلى غرفة الجلوس، عدا مارك أنطوان الذي توارى عن الأنظار. وحين إستأذن الفتى لافيس بالإنصراف رافقه بيير كالاس على الدرج، وفوجئا معا، عندما نزلا، بمرأى مارك انطوان مشنوقا على باب بجوار مخزن أبيه. كان بقميصه الداخلي، وما كان قميصه ينم على تعرضه لأي شدّ أو عراك، وكان شعره مسرحا أتم التسريح، وما كان جسده يحمل أي أثر من جرح أو كدمة.

إحتشد الناس حول البيت، وارتفع صوت أحد المتعصبين من الرعاع يعلن أن جان كالاس قد أقدم على شنق إبنه مارك انطوان. وتعالت الأصوات تردد هذا الإتهام ، فانعقد الإجماع عليه في مثل لمح البصر. وزاد آخرون أن الميت كان سيرتد عن البروتستانتية غداة ذلك اليوم، وأن أسرته ولافيس الشاب قد خنقاه كراهية بالدين الكاثوليكي. وللحال أيضا تحول هذا الإدعاء إلى حقيقة راسخة. وباتت المدينة برمتها على إقتناع تام بان من تعاليم الدين البروتستانتي حض الأباء والأمهات على قتل أبنائهم حالما يفصحون عن رغبتهم في إعتناق الكاثوليكية.وقد أتهم لافيس يأنه قدم من بوردو ليساعد في الجريمة.

بلغت هذه الشائعات إلى قاضي مدينة تولوز، السيد دافيد، فدبت فيه الحميّة، ورغبة منه في الإعلاء من مكانته بسرعة تحركه، إعتمد إجراءات مخالفة للأصول وللقوانين، فزج في السجن بجميع أفراد أسرة كالاس، والخادمة الكاثوليكية، ولافيس الشاب. بعد ذلك جرى تعميم إستدعاءات، لا تقل مخالفة للقوانين المعمول بها، لإجبار الشهود المفترضين على الإدلاء بشهادتهم. أكثر من ذلك فقد جرى دفن مارك انطوان، خلال حفل مهيب، في كنيسة القديس إصطفان رغم معارضة راعي هذه الكنيسة واحتجاجه على هذا الإنتهاك لقدسية المكان. فالشاب مات وهو على المذهب الكالفني، وإن صح فوق ذلك، انه وضع بنفسه حدا لأيامه، فقد كان يجب أن توضع جثته على حصيرة وان تجرجر في الشوارع. فطَوّب وغدا الناس يعتبرونه قديسا، وراح بعضهم يتضرع إليه، وبعضهم الآخر يتلو الصلوات على قبره، وفريق من الناس يناشده الإتيان بمعجزات وفريق أخر يروج أخبار عنه لمعجزات أتاها، وراهب إنتزع بعضا من أسنانه ليحتفظ بها، وسيدة ورعة، شبه عديمة السمع، إدعت بأنها سمعت بوضوح رنين أجراس...فجميع هذه المعجزات دونت في محاضرها.

كان عدد من القضاة أعضاء في أخوية التوابين البيض ما يعني أن إعدام جان كالاس كان محتما. وكل هذا يحدث، كما يقول فولتير، في زمن حققت فيه الفلسفة كل ذلك القدر من التقدم، وفي وقت تنشر فيه مائة أكاديمية بيانات تدعو إلى تهذيب الأخلاق والتخفيف من قسوة الأعراف، ولكن يبدو أن التعصب، الذي ساءه ما حققه العقل من إنجازات، راح يتخبط تحت وطأته بمزيد من الغيظ والحنق.

من الواضح أنه لو وقعت تلك الجريمة النكراء فعلا، لكان جميع المتهمين مذنبين ماداموا لم يفترقوا عن بعضهم بعضا لحظة واحدة. ولكن من الواضح، أيضا، أنه ما كان لهم أن يكونوا مشاركين في الجرم للإعتبارات التي أسلفنا ذكرها، كما أنه من الواضح، أخيرا، أن الأب ما كان قادرا على إقتراف الجريمة بمفرده. مع ذلك حكم على الأب، دون سواه، بالموت على الدولاب.

لم تكن الحجة التي اعتمدت في إصدار هذا الحكم أكثر معقولية من مجمل الدعوى. فالقضاة المصممون على إعدام جان كالاس إنتزعوا إقتناع باقي زملائهم بمداورتهم الحجة التالية: زعموا أن ذلك الرجل المسن، الضعيف البنية، لن يصمد أمام التعذيب، وانه سيعترف بجريمته وجريمة شركائه عندما يشرع الجلادون بتهشيم أضلاعه. ولكن كم خابت ظنونهم وخزيت نفوسهم عندما لم يفعل ذلك الشيح المسن، وهو يحتضر على الدولاب، سوى أن أشهد الله

على براءته وناشده أن يغفر لقضاته. وهكذا إضطروا إلى أن يصدروا حكما ثانيا، معارضا للأول، قضى بإطلاق سراح الأم، وإبنها بيير و لافيس الشاب، والخادمة. ولكن عندما أوضح احد المستشارين أن الحكم الجديد يطعن في الأول، وأنهم يدينون أنفسهم بإصداره لأن إطلاق سراح هؤلاء المتهمين يقطع الدليل على براءة الأب المغدور الذي لم يفارقهم لحظة واحدة ساعة وقوع المأساة، بادر القضاء إلى الحكم بالنفي على الإبن، بيير كالاس. قرار بدوره يتعارض مع المنطق السليم. ذلك أنه إما أن يكون بيير كالاس بريئا من دم شقيقه، وإما أن يكون منغمسا في جريمة قتله. فإن يكن مذنبا، فقد كان يتوجب إعدامه على الدولاب أسوة بأبيه، وإن يكن بريئا، فليس من مبرر لنفيه. والواقع أن القضاة الذين هالهم مشهد تعذيب الأب وإعدامه، والورع المؤثر الذي إستقبل به الموت، توهموا أنهم قد ينقذون شرفهم ويبيضون صفحتهم إذا ما تظاهروا بالعفو عن الإبن؛ فلكأن هذا العفو لا يشكل إخلالا جديدا بالواجب الملقى على عاتقهم. ولقد توهموا أيضا، أن نفي شاب فقير وبلا سند عقوبة غير ذات أهمية، عقوبة لا تنطوي على ظلم فادح بالمقارنة مع ذلك الذي إقترفوه بحق الأب.

وسَلخت بنات جان كالاس عن أمهن وحجر عليهن داخل أحد الأديرة. وجردت الأم من كل ما تملك، فغدت وحيدة، لا أمل لها ولا رجاء ولا سند لها تعول عليه لتأمين لقمة عيشها. وقد رأف لحالها بعض الأشخاص بعد أن إطلعوا على مجمل ظروف هذا الحدث الرهيب وأذهلتهم ملابساته، فألحوا عليها كي تخرج من عزلتها وتتجرأ على التقدم بشكوى تظلم أمام العرش الملكي. وقدمت إلى باريس وهي تكاد تلفظ أنفاسها، ففوجئت بما لاقته فيها من ترحاب، ومؤازرة، وتعاطف.

كان السيد دي بومون، المحامي الشهير لدى محكمة باريس العليا، أول من تولى الدفاع عن السيدة كالاس؛ وقد صاغ عريضة وقع عليها خمسة عشر محاميا، أما السيد لوازو الذي لم يكن دونه بلاغة، فقد كتب مذكرة دافع فيها عن أسرة كالاس، في حين تقدم السيد ماريت، المحامي في المجلس الملكي، بطلب إلتماس لإعادة النظر في قضية هذه الأسرة. وقد تعاطفت باريس، بل أوربا بأسرها، مع هذه المسكينة وأيدتها في مطالبتها بالإنصاف، وبالفعل، إنتصف لها الجمهور العريض وأصدر حكمه لصالحها قبل أن توقع المحكمة العليا على هذا الحكم بفترة طويلة. فأعيدت البنات إلى أمهن. وقد بكى القضاة عندما مثلت الثلاث أمامهم في ثياب الحداد، والدمع يسيل من عيونهن مدرارا.

يقول فولتير خاتما سرد هذه المأساة"إذا، فإما أن يكون قضاة تولوز، المدفعون بتعصب الدهماء، قد أمروا بإعدام أب أسرة بريء، وهذا أمر لا سابقة له؛ وإما أن يكون رب الأسرة هذا قد أقدم على شنق بكر أبنائه بمساعدة زوجته، وإبنه الآخر، وصديق الضحية، وهذا ما يخالف الطبيعة. وفي كلتا الحالتين يكون الغلو في الدين، حتى وإن كان هذا الدين من أقدس الأديان، قد تسبب في جريمة نكراء. ومن ثم، إن مصلحة الجنس البشري الفحص عما إذا كان يفترض في الدين أن يكون رحيما أو بالعكس همجيا."

1-في أصول التسامح (أو نقد التعصب الديني) وسياقاته:

من خلال رسالة فولتير نستنتج أن التسامح مصدره العقل والإيمان معا، العقل بما يفرضه من تصورات عقلية تنويرية والإيمان بما يفرضه من أخوة إنسانية وعدالة، الأول تحدده الطبيعة الإنسانية السامية، والثاني تحدده التعاليم الإلهية السماوية. فالعقل، بإعتباره أداة للتفكير السليم، في عرف الفلسفة عموما، وكما يقول ديكارت، هو "أعدل قسمة بين جميع البشر"[1] هو الذي يرسم طريق الفضيلة وينير دربها، ويحدد قواعد العيش المشرك بين الأفراد والمجتمعات "إن هذا العقل وديع، إنساني، يحث على الحلم، يخنق الفتنة في المهد، يشد من أزر الفضيلة، يحبب الإنصياع للقوانين فيعززها أكثر مما تفعله القوة. "[2] فهو "لا يقصر قط في تزويدنا بالإرشادات الضرورية للنجاح في تحقيق ما نعتزم القيام به، اللهم إذا كنا عازمين على المثابرة في إتباع طريق الواجب، وبالتالي لا يتوانى عن إرشادنا إلى

---

[1]-Descartes(1965): *Discours de la Méthode*,Union générale D'éditions, Paris.France, P25

[2] - فولتير(2009)، *رسالة في التسامح*، تر: هنرييت عبودي، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ص43

هدفنا النهائي."[1] ومما يعزز الإهتمام بالعقل كمصدر لفضيلة التسامح، لدى فولتير، ما رآه من تقدم طردي للعقل في الحياة الإنسانية، وإنتشاره بشكل أوسع في فرنسا وأروبا عموما، ويعتبر هذا التقدم نحو إقرار فضائل العقل شرطا إنسانيا لتقدم الإنسانية وإحلال الفضائل في تعاملاتها، فقد لا حظ أن قوة العقل الهادئة تكتسح شيئا فشيئا أفكار التطرف والتعصب والهمجية التي رافقت السلوك الإنساني، خاصة خلال فترة التعصب الديني، فقيدته، وأضرمت بدله نيران الفتنة والجهل، وهي المرحلة التي يعتبرها فولتير" عهد إستقرار عام وضمانة لهذا الإستقرار. فهوى السجال وباء دخل في مرحلته الأخيرة؛ وهذا الطاعون الذي شفينا منه، ما عاد يحتاج إلى أكثر من حمية معتدلة."[2]

وتتحدد سياقات مفهوم التسامح في إبراز مسألتين أساسيتين:

أ-نقد التعصب الديني(حرية المعتقد):

الإنسانية في سن شرائعها تلجأ إلى القانون الطبيعي، من حيث إن " القانون الطبيعي هو ذاك الذي ترسمه الطبية للبشر كافة."[3] بما تسنه الطبيعة من قيم فطرية للإنسان لا يحيا دونها في كنف الإحترام والتسامح، يغدو خلالهما" الحق في التعصب حق عبثي وهمجي إذًا، إنه حق النمور وإن فاقه بشاعة: فالنمور لا تمزق بأنيابها إلا لتأكل، أما نحن فقد أفنينا بعضنا بعضا من أجل مقاطع وردت في هذا النص أو ذاك."[4] ولطالما أحال فولتير، في نصه، وأشاد بالنموذج الإغريقي في التسامح وحرية التعبد، وبالمقابل نجد في أجزاء كثيرة من رسالته يعود إلى سرد أحداث تاريخية إرتبطت بالتعصب الذي حكم بقبضته على المجتمع الأروبي وسيطر على عقائدة وفكره."فحينما لا تتوفر للبشر مفاهيم صحيحة عن الألوهية، تنوب منابها لا محالة تصورات خاطئة."[5]

ويُعد التسامح جوهر الدين، يقول فولتير"لقد وُجد الدين ليجعلنا سعداء في هذه الحياة الدنيا وفي الآخرة. ما المطلوب كي نكون سعداء في الآخرة؟ أن نكون صالحين. وما العمل كي نكون سعداء في هذه الدنيا في حدود ما يسمح به بؤس طبيعتنا؟ أن نكون متسامحين."[6] فالتعصب هو ما تأنفه الطبيعة الإنسانية"إنه لمن منتهى الحمق أن يدع مدّع أنه قادر على حمل البشر قاطبة على التفكير بطريقة واحدة في شؤون الميتافزيقا. فتطويع الكون برمته بقوة السلاح أسهل بما لا يقاس من تطويع العقول في مدينة واحدة."[7] فـ"في الوقت الذي تسمعنا الطبيعة صوتها الوديع والشافي، يطلق التعصب، ذلك العدو للطبيعة، صرخاته وزعقاته، وعندما تشرق شمس السلام على البشر، يعمد عدم التسامح إلى شحذ سلاحه."[8] كما أن التعصب لم يخرج من رحم النصوص الدينية المقدسة، إنه يأتي من تأويل ضيقي الفكر ينصبون أنفسهم أوصياء على البشر، ويحيطون أنفسهم بهالة لا يستحقونها، هم أؤلئك الذين يتوجه إليهم فولتير، ولمن يأتون من بعدهم، ولا شك، بقوله" يأيها المتشيعون إلى إله الرأفة! إن كانت قلوبكم قاسية؛ وإن كنتم، وأنتم تتعبدون لمن يتلخص جوهر شريعته بالعبارة التالية:"أحبوا الله وأحبوا قريبكم."، قد حملتم هذه الشريعة الطاهرة والمقدسة بالسفسطات والمشاحنات التي لا مخرج من متاهاتها: وإن كنتم تشعلون نار الشقاق والفتنة بسبب كلمة جديدة تارة، أو حرف واحد من الأبجدية تارة أخرى، وإن كنتم ترهنون العقوبات الأبدية ببضع عبرات تُغفَل أو يُساء تأويلها، أو بطقوس ما كان للشعوب الأخرى أن تعرفها، فسوف أقول لكم عندها، وأنا أذرف

---

[1] -كانط(1985)، *نحو السلام الدائم:محاولة فلسفية*، تر: نبيل الخوري، دار صادر، بيروت، ص73

[2] - فولتير، مصدر سابق، ص45

[3] - المصدر نفسه، ص47

[4] - المصدر نفسه، ص48

[5] - المصدر نفسه، ص153

[6] - المصدر نفسه، ص159

[7] - المصدر نفسه، ص.ن

[8] - المصدر نفسه، ص176

الدمع على الجنس البشري"إنتقلوا معي إلى اليوم الذي سيُقاضى فيه جميع البشر، يوم يحاسب الله كل إنسان حسب أعماله"[1]

ويُعدُّ الإقرار بالإختلاف داخل المجتمع الواحد والثقافة الواحدة موردا مهما لفضيلة التسامح، " فبقدر ما يزداد عدد الطوائف والنحل تحف خطورة كل واحدة منها على حدة؛ فالتعدد يضعفها ويقلل من شأنها، ولا سيما عندما تخضع جميعها، دونما تمييز، لقوانين عادلة تردعها؛ قوانين تحظر التجمعات الصاخبة، وتنهى عن الشتائم والفتنة، وتبقى فاعلة بكل قوة بحكم سريان مفعولها على الجميع."[2] وفي هذا الإتجاه ذاته، يذهب إيمانويل كانط إلى التأكيد على أنه "ونتيجة لتقدم الحضارة، وكلما تزايد التقارب بين البشر على صعيد المبادئ، يؤدي التنوع ... إلى مزيد من التفاهم في كنف سلم ليس ناتجا عن إضعاف القوى وليس مضمونا بفعل هذا الضعف، كما هو الأمر بالنسبة إلى السلام الذي يؤدي إلى النظام الإستبدادي ...(فهذا السلام يبنى على قبور الحرية)، بل بالعكس، فالسلام المعني يولده ويضمنه توازن القوى في غمرة المنافسة ذات الحيوية المتقدة."[3]

ب-إبراز الطابع العقلاني والمدني للمجتمع الإنساني:نص جون لوك

ويسير فولتير بنصه في هذا الإتجاه الفكري، مبرزا فكرتين أساسيتين، الأولى جوهر التسامح بإعتباره قيمة إنسانية، والثانية التأكيد على حرية المعتقد في حياة المجتمع ونبذ التعصب الديني وبيان الطابع العقلاني للمدنية الإنسانية، وذلك كغيره من النصوص التي كتبت حول التسامح وإبراز دوره في بناء مجتمع إنساني حر، ويمثل هذا الإتجاه سياقا مهما من سياقات مفهوم التسامح التاريخية والفكرية. تجدر الإشارة هنا إلى نص جون لوك "في التسامح"(1689م) وهو نص ينحو، في سياق نقد التعصب الديني، إلى تعميق الإتجاه العقلاني والمدني على وجه أخص لأن هدفه هو تنوير الرأي بمفهوم الدولة المدنية وما يرتبط بها من حقوق وواجبات سياسية، والتي تنتهي بفصل الدين على الدولة لأن الأخيرة من شأن البشر ومعاشهم ، وتبرير ذلك عند لوك أن خلاص النفوس ليس من إختصاص الدولة المدنية للإعتبارات التالية:

1- لأن خلاص النفوس ليس من شان الحاكم المدني أو أي إنسان آحر، ذلك أن الحاكم ليس مفوضا من الله لخلاص نفوس البشر، وأن الله لم يكلف أي إنسان بذلك.[4]

2- إن رعاية النفوس ليست من شؤون الحاكم المدني لأنه بمقتضى سلطة برانية، بينما الدين الحق الذي ينشد خلاص النفوس ينشد إقتناع العقل إقتناعا جوانيا، وأي شيء خلاف ذلك لا يرضى عنه الله.[5]

3- إن العناية بخلاص نفوس البشر ليست من مهام الحاكم بأي حال من الأحوال لأنه حتى إذا أقررنا أنه من الممكن إقناع البشر وتغيير أرائهم بسلطة القانون وقوة العقوبات، فإن كل ذلك لا يسهم أبدا في خلاص نفوسهم.[6]

إن حرية التدين واحترام الإختلافات بين البشر هي الحال التي تشكل أساسا لقيام علاقات ليس بين أفراد البشر داخل الدولة الواحدة فحسب، بل بين الدول، وهي الحال التي تحدد الشكل الأولي للوصول إلى تلك الحال التي تكون معها الشعوب في حال من التعايش المشترك في كنف الحرية والقانون والعدل، أي التعايش وفقا لنظام قانوني ينظم العلاقة بين تلك المجتمعات(الدول)، وهي "الحال القانونية أو المدنية" التي تمثل مأمنا للخروج من الحال الطبيعية إلى الحال المدنية، إذ كما يقول كانط "ليس السلام بين البشر الذين يعيشون جنبا إلى جنب، حالا طبيعية، فالحال

---

[1] - المصدر نفسه، ص166

[2] - المصدر نفسه، ص42

[3] -كانط، مرجع سابق، ص69

[4] - لوك(1997)، *رسالة في التسامح*، تر: منى أبوسنه، مراجعة: مراد وهبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص25

[5] - المرجع نفسه، ص.ن

[6] - المرجع نفسه، ص26

الطبيعية هي، بالأحرى حال حرب، ولئن لم تكن دائما حربا معلنة، فهي على الأقل حرب تهدد بالإندلاع."[1] وهو المسعى الذي طرحه "إيمانويل كانط" في نصه "نحو السلام الدائم". لقد كان كانط يدرك أن السلام يحل بشكل من الأشكال وفي زمن من الأزمان، لكن سرعان ما يتلاشى وينتقض، وذلك لكونه، لم يتأسس ليكون سلاما دائما، لذلك بقي مهددا طالما لم يقم على أسس عقلية وإنسانية ودستورية تحفظ كيانه المستقل والمستمر بين الدول، سلام يضمن"إنتهاء الأعمال العدائية كافة..إذ من شأن معاهدة السلام أن تزيل كل أسباب أي حرب جديدة"[2] وهو سلام لا يتحقق إلا في كنف دستور ينظم ويضبط العلاقات.

ويحدد كانط في نصه مجموعة من المبادئ تتعلق بذلك التعايش، وبذلك السلام، مجموعة من تلك المبادئ يصفها بالبنود التمهيدية المقترحة بقصد إقامة السلام الدائم بين الدول ومجموعة أخرى يصفها بالبنود النهائية.

البنود التمهيدية المقترحة بقصد إقامة السلام الدائم بين الدول[3]:

* ينبغي ألا تعتبر أية معاهدة صلح على أنها كذلك إذا ما كان أطرافها قد إحتفظوا، ضمنا، بحق اللجوء إلى حرب جديدة.

* لا يسوغ لأي دولة مستقلة(صغرت أم كبرت، فهذا لا شأن له في هذا المجال) أن تستحوذ على دولة أخرى لا بالميراث ولا بالمبادلة ولا بالشراء ولا بالهبة.

* يجب أن تزول الجيوش النظامية كليا، مع الوقت.

* لا يحق للدولة إعتماد الإقتراض لتمويل نزعاتها الخارجية

* لا يحق لأي دولة من الدول أن تتدخل بالقوة في دستور دولة أخرى ونظام حكمها.

* لا يحق لأي دولة في حال الحرب مع دولة أخرى أن تسمح لنفسها بأعمال عدائية من النوع الذي يجعل الثقة مستحيلة بينهما، بعد استتباب السلام.

فالبنود(1،5،6) يستلزم الإمتثال لها إمتثالا مباشرا، بينما البنود(2،3،4) تكون أوسع ذاتيا من حيث نمط تنفيذها، مع إنها لا تخرج عن كونها تتصف بالصفة القانونية الجوهرية. فهذه البنود قابلة للتنفيذ المؤجل، لكن قابلية تأجيل التنفيذ هذه لا تخول من يلجأ إليها أن يسقط أهدافها من حسابه، مرجئا هذا التنفيذ إلى ما لا نهاية."[4] فالبنود المقترحة للسلام الدائم يمكن وصفها بالشق الفلسفي لفكرة السلام الدائم، وبلغة كانط "الأسس لكل سلام دائم"

البنود النهائية الضرورية للسلام الدائم بين الدول[5]:

* يجب أن يكون الدستور المدني لكل دولة دستورا جمهوريا.

* يجب أن يتأسس حق الشعوب على إتحاد دول حرة.

يقول كانط" لا بد من عقد تحالف من نوع خاص يمكن تسميته بـ"تحالف السلام"، وهو غير معاهدة الصلح، ويختلف عنها بكونه يهدف إلى إنهاء جميع الحروب إلى الأبد، بينما تقتصر معاهدة الصلح على إنهاء حرب واحدة."[6] يصفه كانط بأنه "إتحاد دائم مستمر التوسع، يستطيع وقايتنا من الحرب، وترويض تلك الإستعدادات العدائية والمناقضة للحق، مع العلم أن خطر تفجر هذه الميول يظل ماثلا." وهو ما قد يكون بديلا عن الجمهورية العالمية لعدم تكون مفهوم إيجابي لها في نظره.[7]

---

[1] - كانط، مرجع سابق، ص39

[2] - المرجع نفسه، ص 30

[3] - أنظر الباب الأول من نص كانط، ص ص 30-38

[4] - المرجع نفسه، ص 36

[5] - أنظر الباب الثاني من نص كانط، ص ص 39-56

[6] - المرجع نفسه، ص 50

[7] - المرجع نفسه، ص 52

* يجب أن يقتصر الحق العالمي على ابتكار شروط حسن الوفادة العالمية.
التي تعني "حق كل غريب بألا يعامل ، في البلاد التي يأتي إليها، على أنه عدو. يجوز رفض إستقباله إذا كان الرفض لا يعرض حياته ، لكن لا يجوز التصرف عدائيا تجاهه طالما التزم السلوك السلمي حيث يقيم."[1] ويعني، أيضا، "حق الحصول على الضيافة في البلدان الغريبة، لا يتجاوز الأوضاع التي تتيح القيام بتجربة عقد العلاقات مع السكان الأصليين لبلد المقصد."[2] ويختم كانط نصه، أو محاولته الفلسفية تلك قبل تتمتين له، بقوله "لم تعد فكرة الحق العالمي تعتبر مفهوما وهميا ومتطرفا للحق، إنما غدت، بالحري، تتمة ضرورية لهذا الميثاق غير المكتوب الذي يتضمن الحق المدني وحق الشعوب، وينزع باتجاه الحق العام للبشر، إجمالا، وبالتالي، يتطور باتجاه السلام الدائم الذي يستطيع البشر أن يعدوا أنفسهم به،بشرط واحد فقط هو أن يستمروا في التقارب."[3] فالبنود النهائية الضرورية للسلام الدائم يمكن وصفها بالمعاهدة القانونية بين الدول، وبلغة كانط "الأسس العملية لعميلة السلام".

2- المنعطف الفني في رسالة فولتير:

فضلا على أن فولتير، ولا شك، قد أعاد صياغة قصة مأساة أسرة جان كالاس، كما عرضها في الفصل الأول من رسالته، بأسلوبه الفني، بما في ذلك العرض من تشويق وصور بلاغية مؤثرة بعيدا عن لغة المحاضر القانونية، فإن هناك منعطفا مهما في رسالة فولتير، يبقيه في السياق ذاته المتعلق بنقد التعصب الديني، لكن بلغة مختلفة وأسلوب مختلف. هنا يلجأ فولتير إلى الأسلوب الجمالي بهدف الإقناع والتأثير، ويتجلى ذلك المنعطف المهم بداية من ذلك **الحوار** بين شخص قيد الإحتضار وآخر معافى في الفصل السادس عشر من رسالته[4]. حيث يطلب المعافى والقوي من الرجل الذي هو في حالة إحتضار التسليم بمعتقد ديني على حساب آخر يؤمن به هو ويعنفه ويهدده ويحتقره، إلى أن ينتزع منه الإعتراف بما يود بأي أسلوب. وكان المحتضر يترجاه أن يشفق على حاله التي لا تسمح بمحاجته ومناقشته فيما يريده منه" أكاد لا أسمع ما تقوله لي، إن تهديداتك لا تصل إلى أذني إلا مشوشة، وهي تزرع البلبلة في نفسي وتزيد من هول منيّتي. أستحلفك، بإسم الله، أن ترأف لحالي." فيجيبه ذلك الرجل الهمجي" أرأف لحالك! لن تعرف الرأفة إلى قلبي سبيلا ما لم تشاطرني رأيي في كل الأمور. "، ويبالغ المحتضر في توسله عساه أن يرأف ذلك لحاله"وأسفاه! أنت تدرك أن جميع حواسي، في لحظات النزع الأخير هذه، قد وهنت، وأن أبواب إدراكي قد أوصدت، وان أفكاري تشرد وذهني يخمد. فهل أنا قادر على الجدال والسجال؟"، ولكن الهمجي يريد إنتزاع الإعتراف بأي ثمن"حسنا، إن لم تكن قادرا على أن تؤمن بما أريد، فقل بأنك تؤمن به، وسوف أكتفي بذلك." يواصل المحتضر"كيف أحلف زورا كي أنال رضاك؟ فما هي إلا لحظات حتى أمثل أمام الله الذي يعاقب على كل يمين زورا!" ، ويواصل الهمجي بلهجته"لا يهم؛ فسوف تنعم بدفنك في مقبرة، وسوف تتأمّن لزوجتك وأبنائك معيشتهم. مت مرائيا، فالرياء أمر محمود. فهو كما يقال ضرب من تحية تؤديها الرذيلة للفضيلة. فأي ضرر، أيها الصديق، لو أخذت نفسك بقليل من الرياء؟" ويتواصل الحوار: المحتضر"واحسرتاه! أنت تستخف بالله، أو لا تعترف به بالأولى، ما دمت تحثني على الكذب في ساعة الموت؛ تريدني أن أكذب على الله مع أنك ستمثل بدورك أمامه، فيقاضيك ويعاقبك على هذه الكذبة! ". الهمجي"ماذا تقول أيها السفيه! أتزعم أني لا اعترف بالله!". ويصر الهمجي في طلبه رغم تودد وإستعطاف المحتضر إليه "إفعل ما قلته لك، بلا أخذ وردّ، إني أريد ذلك، وإني آمرك به. "

المحتضر:" وماذا ستجني من وراء تعذيبي كل هذا التعذيب؟"

الهمجي: " كيف؟ ماذا سأجني؟ لو حصلت على توقيعك لضمنت لنفسي وظيفة كنسيّة بلا عمل، تدّر عليّ دخلا وفيرا."

المحتضر:" أواه يا أخي! أنا ألفظ أنفاسي الأخيرة؛ سوف أصلي لله كي يهديك."

[1] - المرجع نفسه، ص 53

[2] - المرجع نفسه، ص 54

[3] - المرجع نفسه، ص 56

[4] - أنظر سرد الحوار الكامل في الفصل السادس عشر ص ص135-137

الهمجي:" لعنة الله على الوقح الذي لم يوقع! سوف ازوّر خطه وأوقّع عنه"
إن قصة هذين الرجلين تؤكد أن المتعصب ينصب نفسه سيدا وحاكما على كل من يخالفه، وينفي الذات الأخرى، واتخاذ الآخر وسيلة لتحقيق أهدافه ومطامعه وطموحاته واتباع شهواته، وهو ما تؤكده العبارة الأخيرة من ذلك الحوار أو تلك "المحاكمة" على لسان الهمجي، والتي تختزل كل الآساليب الأخرى.
ماذا تفيد هذه القصة الفنية ضمن سياق الرسالة وبنيتها الفكرية؟
إنها تضيف في سياق البنية الفكرية للنص مبدأ جماليا في معالجة التعصب أوالتسامح، يتضمن ذلك المبدأ توظيف المبدأ الجمالي سواء كمصدر لتلك القيمة أو كأسلوب للتأثير في النفوس وإقناع العقول. وهو ما يفسره ذلك الإنتقال من الأسلوب العقلي إلى الأسلوب الفني في أخر فصل للرسالة. يكاد يختم فولتير نص رسالته بمنطق العقل في العبارات التالية"إن هذا النص حول التسامح ما هو إلا عريضة ترفعها الإنسانية بمنتهى التواضع إلى السلطة والحصافة. إني أزرع بذرة قد تعطي، يوما، محصولا. لنراهن على الزمن، وعلى طيبة الملك، وعلى حكمة وزرائه، وعلى روح العقل الذي بدأ ينشر نوره في كل الأنحاء."[1] ليغير من طبيعة أسلوبه ويلجأ إلى الأسلوب الجمالي الإيحائي المتشبع بالصور الجمالية والبيانية، حيث الفكرة العقلية ترتدي ثوبا جماليا إبداعيا وسحرا بلاغيا يكون له عظيم الأثر على النفس ومن ثم على العقل، وهو التحول الذي يعبر فولتير من خلاله عن تلك المشاعر الإنسانية والجمالية التي تنضح بها نفسه وروحه، فيحملها لسان الطبيعة.
نحاول أن نقتبس بعض المقاطع ذات النزعة الجمالية، وإن كانت لا تخلو، كما لا يخلو قسم من نص فولتير، من الألمعية ورجاحة العقل ورهافة الحس والعاطفة. يقول فولتير بلسان الطبيعة: " لقد جعلتكم تولدون ضعفاء وجهلة، كي لا يقيّض لكم أن تعيشوا إلا للحظات معدودات على هذه الأرض، وكي تسمّدوها بجثثكم. فتعاضدوا ما دمتم ضعفاء، واستنيروا ما دمتم جهلة، واحتملوا بعضكم بعضا. وإذا ما أجمعتم على رأي، وهذا لن يحصل أبدا بكل تأكيد، ولم يعارضكم إلا شخص واحد، فعليكم أن تسامحوه، لأني أنا من جعله يعتقد ما يعتقده. لقد منحتكم أذرعا كي تزرعوا الأرض، وبصيصا خافتا من العقل كي تهتدوا بهديه؛ كما وضعت في قلوبكم بذرة رأفة كي تتآزروا في مواجهة مصاعب الحياة. فلا تخنقوا هذه البذرة، لا تفسدوها، بل إعلموا أنها إلهية المنشأ؛ ولا تدَعوا الصوت الحانق والبائس للمتعصبين للمذاهب يعلو على صوت الطبيعة."[2]
ويأتي هذا الحديث على لسان الطبيعة لتأكيد الأفكار العقلية والإنسانية التي توجه بها فولتير إلى عقول المتلقين من معاصريه ومن يأتون من بعده، واستثارة العواطف والمشاعر الإنسانية، بنبرة من المثالية وصوت الإنسانية العميق في طبيعتنا الخالدة، التي قيدها في كل فصول نص رسالته، ولكن بأسلوب جمالي فيه خصائص الإبداع الفني والذي تمتزج فيه ألمعية العقل، وليس بعقل كله، ورهافة الحس رغم أنه ليس محض حسي، ولكن الأسلوب الفني الجمالي هو الوحيد الذي يستطيع أن يكون رسول العقل والعاطفة معا.
تلك الطبيعة أو"الأنا" المتسامي عقلا وروحا وعاطفة وعطاء ورحمة وسماحة، والتي تأتي إرساء للعدالة والمساواة والأخوة والوحدة الإنسانية ضدا على الطبقية والظلم والتفرق والتمزق. فهناك في النص صور جمالية بسيطة، وهناك صور تتطلب تأويلا لفهم مراميها، منها، بلسان الطبيعة أيضا، "ثمة صرح عظيم قد أرسيت أسسه بيدي؛ كان متينا وبسيطا، وكان في مستطاع جميع البشر أن يقيموا تحت سقفه بأمان. لكنهم أرادوا أن يضيفوا إليه زخرفات غريبة، هي غاية في عدم الإتقان وعدم الجدوى، فكان أن تهاوى ذلك البناء أنقاضا من كل جوانبه، فهرع البشر يلتقطون أحجاره ويتراشقون بها. إني أصيح بهم: كفى، أبعدوا هذه الأنقاض المشؤومة التي هي من صنعكم، وأقيموا معي بسلام وأمان في الصرح المنيع الذي هو من صنع يدي."[3] وهي الصورة التي ختم بها فولتير نص رسالته ذات

[1] - فولتير، المصدر نفسه، ص179
[2] - المصدر نفسه، ص ص 179-180
[3] - المصدر نفسه، ص ص 180-181

الأهمية الكبيرة، إذا ما استثنينا المادة التي أضيفت لاحقا، والتي تتضمن عرضا لآخر أحداث أسرة "جان كالاس"، التي كانت المصدر الملهم لنص فولتير حول التسامح والتي استطاع فولتير من خلال فقرات مركزة أن يضمنها معان إنسانية وعقلية. فقد أصدرت محكمة باريس بشأنها حكما عادلا(تآزرت حولها الإنسانية وقلوب المتعاطفين والمتعقلين)" وذلك يوم 9 مارس1765 الذي إنتصرت فيه البراءة أتم إنتصار(...) وأعلن القضاة بإجماع أصواتهم، براءة الأسرة المنكل بها والمتعسف في الحكم عليها من قبل محكمة تولوز. رد أؤلئك القضاة الإعتبار إلى ذكرى الأب، وأجازوا للأسرة اللجوء إلى الجهة المختصة لمقاضاة قضاتها وللحصول على النفقات والتعويضات والفوائد التي كان يفترض بقضاة تولوز أن يقدموها من تلقاء أنفسهم. وعمت الفرحة في باريس: إحتشد الناس في الساحات العامة وفي المنتزهات، وهرعوا إلى رؤية تلك الأسرة التي عانت كثيرا وبُرئت على خير وجه. وكان القضاة يُستقبلون بالتصفيق وعبارات التبريك حيثما عبروا. ومما جعل هذا المشهد مؤثرا أكثر بعدُ كون التاسع من مارس صادف يوم إعدام جان كالاس الذي، قضى قبل ثلاثة أعوام، بعد أن ذاق أقسى أنواع التعذيب."[1]...وهي الأسرة التي يجعلها فولتير مثالا ليته "يلهم البشر حب التسامح الذي من دونه سيعيث التعصب في الأرض فسادا، أو سيجعل الحزن، في أدنى الأحوال، يخيم عليها إلى الأبد."[2] يقول فولتير في خاتمة رسالته، بإستلهام من هذه القصة الإنسانية المأسوية، بعد أن خيم ظل من الأمان والسكينة على المجتمعات المسيحية" ينبغي لمأساة أسرة كالاس أن تُحدث أعظم الأثر، على غرار الرعد الذي ينفجر في صفاء يوم صاح. "[3]

أعتقد أن فولتير ينطبق عليه مقولته بحق "لافيس". وعن مذكرة دفاعه التي عرضها أثناء إعادة محاكمته إثر قضية أسرة "كالاس". لقد قال فولتير عن تلك المذكرة أنها عُرضت " بوداعة بالغة النبل وبالغة البساطة والبعد عن كل تفاخر، فمس قلوب جميع أؤلئك الذين ما كان يرمي إلى أكثر من إقناعهم، ونال ما ناله من إعجاب وتقدير، وهو غير الساعي وراء الشهرة."[4] هذا المدح ذاته الذي يستحقه فولتير، كأدنى تقدير، من أصحاب العقول والعواطف الإنسانية النبيلة.

وختاما، نؤكد أن الفن سيبقى مدخلا مؤثرا إلى فهم الإختلاف والتسامح وحرية المعتقد؛ فقد نشأ الفن في أحضان الدين، وفي أحضان فكرة المطلق والتسامي، لقد مثل الفن، بالنسبة لهيجل تحققا ملموسا للروح عبر سيرورة تجليه وتعاليه وتساميه المطلق؛[5] فهو ليس غريبا عنه، إنه ينهل من منابعه، ويستمد منه سموه. وسيبقى الفن، دوما، يتطلع إلى حياة إنسانية مغايرة أفضل يتعايش ويتصالح فيها البشر، بما شكل الإبداع الجمالي، تاريخيا، تحديا للواقع البائس؛ فهو الذي يرسم صورة جميلة للنفس من أجل مقاومة البؤس المنتشر والمسيطر على الواقع، و" يخلق ذلك الواقع الآخر في داخل الواقع القائم: عالم الأمل."[6]. وما مثلته التيارات الفنية في هذا المجال، كالرومانسية، والإنطباعية والسريالية، له تأثيره العميق في بلورة مفاهيم إنسانية داخل الثقافة في مجتمعاتها، وباقي تأثيراتها على الثقافات الأخرى. ولقد إستمدت تلك التيارات الفنية تأثيرها وإنتشارها في العصر الحديث بدعم من قوتين أساسيتين كان لهما تأثيرا على الثقافة الأروبية وباقي ثقافات العالم، ونعني بهما الفكر الألماني بمذاهبه الفلسفية والفنية،

---

[1] - المصدر نفسه، ص186

[2] - المصدر نفسه، ص.ن

[3] - المصدر نفسه، ص187

[4] - المصدر نفسه، ص185

[5] - انظر: هيجل(1988)، *المدخل إلى علم الجمال(فكرة الجمال*، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص ص9-15

[6] - هربرت ماركوز(1982)، *البُعد الجمالي*: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص65

وإنفتاحه على الثقافات الأخرى خاصة الثقافة الشرقية؛ والثورة الفرنسية بنزعاتها العقلانية والإنسانية في مجال الفكر والفن.[1]

قائمة المراجع:

أ- باللغة العربية:

1- هيجل، المدخل إلى علم الجمال – فكرة الجمال . (تر: جورج طرابيشي)، بيروت: دار الطليعة، 1988.

2- فولتير، رسالة في التسامح، تر:هنريت عبودي، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق 2009.

3- كانط، نحو السلام الدائم: محاولة فلسفية، تر: نبيل الخوري، دار صادر، بيروت 1985.

4- لوك، رسالة في التسامح، تر: منى أبوسنه، مراجعة: مراد وهبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997.

5- ماركوز، هربرت، البُعد الجمالي. (تر: جورج طرابيشي)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1982.

ب-باللغة الفرنسية:

1-Déscartes: Discours de la Méthode,Union générale des
D'éditions, Paris.France,1965

2-Elie Faure: Histoire de l'art Tome2,Collections Folio essais
Edition Denoël, Paris.France,1985

[1]- Elie Faure(1985): *Histoire de l'art*,Collections Folio essais, Edition Denoël, Paris.France, Tome2, PP 21-23

الفن كتجربة للقاء الأنا و الآخر_ الفن كوعي بالغيرية (أدورنو ، ليفيناس)

زيتوني خالد، السنة الرابعة دكتوراه، فلسفة ألمانية معاصرة، جامعة وهران 2

ملخص:

يمثل الفن حقلا تواصليا و تجسيدا متميزا للعلاقة بين الانا و الاخر مهما كان هذا الاخر ذاتا او مجتمعا، يقيم الفن الاسس و اخلاقيات هذا التواصل و يحدد نمط و اسس العلاقة مع الاخر قائمة على التسامح، فهذا الاخير له كثير من المدلولات مثلما يشمل مشاعر المحبة و الحرية و الحقيقة يشمل كذلك العدالة و الاختلاف و الاعتراف بالاخر فهو بالتالي شكل من اشكال العلاقة بالاخر تتضمن هذه المعاني و تنبذ كل اشكال القمع و العنف و الاحتقار. تشكل التجربة الفنية كتجربة كتجسيد لتجربة الغيرية في ظل سيادة الانظمة الشمولية و انتشار مظاهر الاحتقار و القمع و اللاتسامح التي تمارسها النظم الثقافية و السياسية دفاعا عن الاختلاف و التغاير و التمايز في وجه اشكال القمع الناتجة عن المركزيات و الاديلوجيات الهوياتية، و دعوة الى اعادة تنظيم المجتمع و اعادة ترتيب العلاقات بين الافراد خارج القيم التي رسختها الحداثة الاوروربية، القائمة على مبدا الهوية التي تتأسس و تتحقق غالبا على نفي و اختزال الآخر، اما بتجاهل فرادته او التعامل معه كموضوع و قيمة تبادلية.

Abstract:

The artistic experience is constituted as an experience as an embodiment of the experience of altruism under the rule of totalitarian regimes and the spread of the manifestations of contempt, oppression and intolerance practiced by cultural and political systems in defense of difference, heterogeneity and distinction in the face of forms of oppression resulting from identity centrality and ideologies, and a call to reorganize society And the rearrangement of relationships between individuals outside the values established by European modernity, based on the principle of identity that is based and often achieved on the negation and reduction of the other, either by ignoring its uniqueness or dealing with it as an object and exchange value.

الفن هو الفضاء التعبيري الوحيد المتبقي الذي يزال يحوي و ينشر المثل و القيم الانسانية العليا بعد ان خضعت كل نشاطات و المجالات الاخرى لقيم التجارية و الاستهلاك المجتمعات المعاصرة و بالتالي هو الوحيد الذي لا يزال يتمتع بشكل من اشكال الحرية بفضل ارتباطه بالوهم و المتخيل خارج دائرة قيم المنفعة و التبادل التي تتأسس عليها المجتمعات المعاصرة و لهذا فهو يعبر يستمر الفن في انتاج عوالم ممكنة و صور و اشكال من الحياة و العلاقات مختلفة، يرتبط الفن اذن بالمتخيل الممكن الذي يحرم منه الانسان في الواقع و لما كان اهم شيء اهم الانسان و شغله على مر العصور هو حريته و انسانيته و فرادته التي تستدعي و تتضمن علاقته بالمجتمع و الاخر فقد هيمن على خطاب الفن هذا التعبير عن جوهر الانسان بين الفرادة و الغيرية بين رغبة الانسان في ان يحيا بذاته بشكل متكامل و رغبته في العيش في سلام مع غيره، فلطالما شكل الفن اطارا ابداعيا للتشريع للتسامح و المصالحة و التعايش و التواصل باشكاله المحتلفة.

الفن هو حقلا تواصليا و تفكيرا متميزا لعلاقة بين الانا و الاخر مهما كان هذا الاخر ذاتا مختلفا او مجتمعا يقيم الفن الاسس و اخلاقيات هذا التواصل و يحدد نمط و اسس العلاقة مع الاخر قائمة على التسامح فهذا الاخير له كثير من المدلولات مثلما يشمل مشاعر المحبة و الحرية و الخقيقة يشمل كذلك العدالة و الاختلاف و الاعتراف بالاخر فهو بالتالي شكل من اشكال العلاقة بالاخر تتضمن هذه المعاني و تنبذ كل اشكال القمع و العنف و الاحتقار.

في كل مرحلة من مراحل تاريخه جسد الفن شكلا من اشكال التسامح ففي مرحلة من تاريخ اوروربا ساد فيها التطرف التعصب المذهبي الذي ادى الى نشوب حروب اهلية و طائفية مثل الفن دعوة الى التسامح و و نشر قيم الاختلاف و التعدد و المحبة و الحرية و الحقيقة و الاعتراف بالاخر بينما يمثل الفن في الفترة المعاصرة مع سيادة الانظمة الشمولية و سادت مظاهر الاحتقار و القمع و اللاتسامح في النظم الثقافية و السياسية دفاعا عن الاختلاف و التغاير و التمايز في وجه اشكال القمع الناتجة عن المركزيات و الاديلوجيات الهوياتية و دعوة الى اعادة تنظيم المجتمع

و اعادة ترتيب العلاقات بين الافراد خارج القيم التي رسختها الحداثة الاورربية القائمة على مبدا الهوية التي تتأسس و تتحقق غالبا على نفي و اختزال الاخر اما بتجاهل فرادته او التعامل معه كموضوع و قيمة تبادلية .

اريد في هذه الدراسة اذن ان استقرئ خطاب الفن و رسالته و دوره في تنمية الوعي بالغرية و ترسيخ قيم الاعتراف و بيان من خلال اعمال بعض الفلاسفة (لفيناس ادورنو و دولوز) كيف يسعفنا الفن من خلال القيم التي ينتجها على تكوين و بناء الذات الاخلاقية و تنمية قيم الحوار و التسامح لدينا، أتكلم بالتالي عن دور الفن في اعادة صياغة نظرتنا و علاقتنا ببعضنا البعض كأفراد و الشعوب اي "الوعي بالغيرية"، فكيف اذن يساهم الفن في تشكيل مثل هذا الوعي و كيف يؤسس العلاقة البينذاتية بين الانا و الآخر؟ هل يمكن ان يجسد الفن قيم التسامح و حدود تأثيره على خطاب و اشكال اللاتسامحّ؟ هل بوسع الفن ان يدفع الى افق التسامحّ و يقوض خطاب الهوية و السيطرة باعتباره منبعا للعنف و اللاتسامحّ؟ و ما مدى نفاذية خطاب الفن و حدود تأثيره في ظل موسوطيته بالمجتمع الذي ينتج فيه و اشكال المأسسة التي يخضع لها؟

التجربة الفنية كمنصة للاختلاف و التغاير:

يظل الفن مشهدا للحرية و الابداع في عالم مدار حيث يلعب الاثر الفني دورا حاسما كمكان لليوتوبيا باعبارها رغبة في الحرية و التفرد و الاختلاف في عالم للحرية لافراد متساوين يعرض اللاثر الفني تجارب للاختلاف و الغيرية و اللاهوية كنقيض للفكر الهووي المتماثل العنفي الذي تمثله العقلانية الحداثية التي تأسست على نموذج الذات المؤسسة التي تسعى للسيطرة و السيادة فينتهي بها الحال الى القضاء على اختلافها و تغايرها كإمكانات عيش مختلف و الى اعتبار كل ما عداه موضوعا للاستغلال و التبادل و لا تعرفه الا بقدر ما تستطيع العمل به و استغلاله [1]. على العكس المعرفة المفهومية التي تقمع و اختزال الاخر و تنفي الغيرية من خلال مبدا الهوية الذي يعمل فيها الذي يجعل المختلف متماثل و الخاص الى عام و المتنوع الى الوحدة يتضمن الفن علاقة تقارب ميميزيسي مع اللاهوي كنموذج لمعرفة و الاعتراف بالاخر في تمايزه و يسمح له بظهور نوعي مختلف عن اشكال الاستيعاب العقلاني الذي يعمل على ممهاة الاخر مع الذات (وفق مصالحها المعرفية و العملية) او اسقاطها فيه يعتبر ادورنو هذه العلاقة الميميزيسية بالاخر نموذج مصالحة بين الفكر و الذات و آخرها[2]، حيث يمنح الفن كتجربة مباشرة غير موسوطة وراء التجريدي المفهومي و القصد الذاتي مساحة لظهور الاخر المختلف الذي تعطي له الكلمة للظهور في العمل الفني كتجربة تغايرية.

يقدم الفن و الادب خاصة نموذجا لتجربة لاهوية يعتبرها ادورنو نموذجا لمعرفة العالم الاجتماعي و نمط وجودي غير قائم على السيطرة لا على الذات و لا على الاخر و يعتبر بيكيت و فاليري و كافكا و هالدرلين و ايشندروف اهم من تجسد اعمالهم حرفيا مفارقة اللاهوية حيث تتسم اعمالهم بالتحلل و التشظي الذي يعتبره ادورنو شكلا من اشكال تجاوز الذات و مظهرها الخاص لقد اكتشف ادورنو في نصوص هالدرلين و ايشندروف كنوع فني ما يسميه "تجربة الغريب" او اذا استعملنا تعبير دولوز اللااقليمية و يعني بهذا انه في التجربة الشعرية تنفصل الذات المبدعة عن ذاتها و تغترب عن اللغة فيصبح الذات هامشي وسيط للدوافع الحرة للغة و ممرا لظهور الاخر الموضوعي[3]. في التجربة الشعرية يقل الدور المتمساك و الدور التركيبي للقطب الذاتي الذي ينزع في التجارب انماط الخطاب المختلفة الى التوحد و التكامل و التماثل بالذات فيقمع الاخر اللاهوي و يجعلها جزءا من حسبات الذات و احد اجراءاتها الخاصة بينما في التجربة الشعرية حين تفقد فيها الذات جزئيا سلطتها على اللغة . باعتبارها الوسيط المفهومي بين

---

[1] ماكس هوركهايمر و تيودور أدورنو، جدل التنوير، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2006، ص 39.

المصدر نفسه، ص، ص 29، 30

[2] Antonin wiser, l'expérience de la poésie, à propos de l'utopie de la littérature chez adorno, a contrario, n 14, 2010, p 53.

[3] Antonin wiser, l'expérience de la poésie, P 53

الذات و آخرها . و ضعف تحكمها فيها فانها تقترب من هذا الاخر الذي يحصل على استقلاليته و موضوعيته ليس تابعا للذات و انما منفصلا عنها كشيء ستقل و مختلف (لاهوي).[1]

بقدر ما تغترب الذات عن ذاتها في التجربة الفنية بقدر ما تنفتح على الاخر و تسمح لها بالظهور كشيء متمايز و مختلف و هذا قد يشكل نموذجا للعلاقة بالاخر و شكلا من اشكال الاعتراف به كغيرية ان تعليق الانا الذي يكتشفه ادورنو عند ايشندروف و هالدرلين الذي تبعا له اللغة تتحدث بدلا من الذات يصبح لدى ادورنو نموذجا لتحرر الطبيعة المقموعة التي لها تعطي الكلمة و يعني ادورنو بمفهوم الطبيعة الجزء المقموع من الذات التي فرضته مقتضايات السيطرة العقلانية باعتبارها التحكم في الذات شرطا من شروها و باعتبارها ايضا المختلف و المقموع في الانا و في الاخر فالسيطرة على الاخر تعتبر عند ادورنو جزءا من السيطرة على الذات فكلما اختزل الانسان ذاته في اجراءات السيطرة العقلانية كلما اكتسب سلوكا عنفيا ازاء ذاته و ازاء الاخر و هذا هو منشأ السيطرة كما يحدده ادورنو و هوركهايمر في جدل التنوير.[2]

اللغة الانسانية حين تتحرر من الرقابة و المقاصد الذاتية تتحول الى طبيعة ثانية اي انها تصبح صورة عنها و هذا هو اساس الميميزيس الفن كإستيعاب للانا في الاخر عكس الاسقاط الهووي للانا في الاخر بهذه الطريقة تعطى الكلمة للاخر في التجربة الفنية فبقدر ما تغيب الذات بقدر ما يحضر الآخر و لهذا وصفت التجربة الفنية بالغيرية و محل للقاء الانا و الاخر باعتبار العمل منتج ذاتي و محل لظهور الاخر و هذا ما يجعل من التجربة الفنية اسمى و ارقى اشكال الاعتراف و التسامح الانساني لذلك يستدعي ادورنو الميميزيس الفني كشكل من اشكال العلاقة بالاخر و اساس لممارسة اجتماعية غير قائمة على السيطرة لكن اكتساب او تحقيق هذا النوع من المحاكاة لدى الذات يحتاج الى انعكاس ذاتي يزيحها عن مركزيتها لتدرك انها ليست كل شيء و ان ليس كل شيء مسخر لاجلها كشيء قابل للاستعمال و التبادل.

يتضمن الميميزيس الفني نموذجا للمعرفة و العلاقة بالاخر بعدا اخلاقيا يقدم نموذجا عن اخلاقيات التعامل مع الاخر لكن ليس في صيغة اونظام جاهز يمكن اعتماده لان رؤية ادورنو لما ينبغي ان يكون تبنى انطلاقا من الحالة السلبية للاشياء اي مما هو كائن اي بنقد الموجود و اشكال التفكير و الممارسة السائدة و هذه هي الطريقة الوحيدة لتجنب السقوط في النظريات الاثباتية للفكر الهووي الذي ينزع الى النسسقية القائمة على اختزال الخاص الى الكوني مما يبقيها في اطار الثقافة الموحدة تغذينا بعالم رتيب غير متغاير من الافراد القابلين للتبادل و بالتالي يكرر معايير الموجودة مسبقا دون اثارة الدهشة و التحدي او يقدم الحافز لتخييل شيء مختلف و افضل[3]. و هذا يتناسب مع اهداف الحضارة الحالية التي تقوم بالضغط على الفرد للتوافق و التماثل و التماهي بشكل اعمى مع الجماعة عن طريق فكرة الهوية الجماعية التي ادت الى كارثة اوشفيتز. وحده التفكير اللاهوي الذي تجسده التجربة الفنية كتجربة لا هوية الذي يبرز الاختلاف و التعدد يحفظ للاخر تغايره و يعترف به كشي فريد غير قابل للتبادل و يؤسس لمجتمع متعدد متعايش و هو ما يمكن ان يخلق لدينا نوع من الشعور الاخلاقي و الوعي بالمسؤولية تجاه الاخر و هذا هو جوهر الاعمال الفنية الحديثة لكنها تتعرض الى هجوم من قبل حراس الهوية و الثقافة كجزء من السياسة الشمولية الراسمالية.[4]

ان هذه المسائل عينها نجدها تتكرر عند لفيناس و ان بشكل و مقاربة مختلفة حيث يعتبر لفيناس من جانبه ان الدخول في تجربة الفن بشكل نزيه و لا موسوط يمكن ان ينيرنا بشكل مضاعف فتجربة العمل الفني هي تجربة الآخر و تعتبر الدهشة و الرهبة و الاختطاف الجمالي هي ثمرة هذا اللقاء المثير مع الاخر على الاستهلاك او الاتصال الذي

---

[1] Antonin wiser, l'expérience de la poésie, P54

[2] Ibid, p 54

[3] Sharon jessop, adorno, education and resistance, springer, 2017, p 415.

[4] Ibid, p 411.

يتم فيه انكار الآخر. يعرض العمل الفني حين نختبره تجربة ثقافة اخرى ليس فقط لان العمل الفني ينتمي الى مجال ثقافي مختلف من الناحية الجغرافية و التاريخية بل هو كذلك لانه خلق و ابداع؛ انه الكل الذي يضع المعنى او اللامعنى في عالم يخلقه و بالتالي يشكل حقل تجربة جديدة جذريا مجال مختلف عن مجال مجتمعنا، يمكن وصف هذه التجربة بانها دعوة الى الكونية و الانسانية ليس في وضوحها و لكن في تعقيدها، فتجربة العمل هي دائما توتر بين تاريخية و جغرافية العمل (ظرف انتاجه) من ناحية و الدعوة المستحيلة الى الكونية من ناحية اخرى بحكم الامر الواقع. [1]

يسعفنا ليفيناس على فهم هذه الاشكال من خلال التمييز بين "مع الآخر" و "أمام الآخر" في البداية ينتقد مفهوم "مع الاخر" و العلاقة الاجتماعية المربكة التي ينطوي عليها فالعلاقة الاجتماعية ليست العلاقة بالكل الذي يتجاوز الفرد بالمعنى الدوركايمي فالمجتمع يشكل يحجب الذات و القيم الاستهلاكية السائدة فيه تغطي الدهشة الجمالية و تمنعنا تجارب مثمرة للقائنا الاصيل بالغيرية، انطلاقا من هنا يمكننا محاولة التفكير في العلاقة بالآخر كعلاقة بدون اتصال أو لغة ، علاقة حقيقية بالغيرية الجذرية. تسمح لنا هذه الفرضية بالتفكير في العلاقة بالفن والعلاقة بالعمل كعلاقة اجتماعية ، ليس بالمعنى الاجتماعي أو السياسي أو التاريخي للمصطلح ، ولكن بالمعنى الوجودي والتذاوتي. التذاوتية اذن يُنظر إلى على أنها علاقة اجتماعية. هذا هو السبب في أن هذا الموقف الليفينيسي الأصلي للغاية من الاجتماعية والبينذاتية التي يتم من خلالها قلب الأشياء رأسًا على عقب يؤدي إلى تصور للذاتية البينية كعقبة ولم تعد كوحدة واحدة. لذلك يسمح لنا ليفيناس من ناحية أن نبدأ من العلاقة مع الآخر ، لمحاولة التفكير في الفن وأوروبا كمشكلة ومن ناحية أخرى لبناء أدوات للعمل على هذه المشاكل من الناحية النظرية والعملية.[2]

يفرق جيدا لفيناس بين الكل االاجتماعي لعظيم و بين المتعالي و ما يتجاوز الفرد و الكتلة التي يغرق فيها بالطبع يمكن لهذا الكل الاجتماعي بحكم الامر الواقع ان يطغى و لكن السقوط و الانزلاق في مجتمع سلبي يغرب الذات و لا يسمح له بادراك ذاته او عرض نفسه مفاعل حر امام الآخر لان هذه المذاهب الاجتماعية الاندماجية تمنع الاخر ان يكون موجودا و تعوق التفكير في الغيرية هذه الاخيرة ليست نوعا كميا اخر هذا الاخر هو وجود انطولوجي فعلي و التسليم به هو منطلق اولي لتصور وجود لا يمكن اختزاله في الارباك الاجتماعي social confusionnel.[3] من هذا المطلق يجب تصور الفن كغيرية يجب ان تكون تجربته تجربة الغيرية. و بالمثل يجب تصور تجربة اوروبا على انها تجربة الغيرية و ليس تجربة اندماج و انصباب و ارباك، فالتقليد و المشابهة كما سيبين لفيناس سلبي بشكل جذري.

اذا كان لابد ان نحلم بالفن على انه اتحاد بين فردات و غيريات فسيبدو مستحيلا التفكير في السياسة و اوروبا على نموذج الغيرية و مع ذلك هذا ضروري لان خطر الموقف المعاكس، الحشد الذي سبب في القرن الماضي في اوروربا حربان عالميتان جماعيتين و شموليتين اشد فتكا و مأساوية. لم تصبح هذه الكوارث ممكنة الا بسبب مثال الاندماج الذي ينغمس بموجبه الفرد في التمثيل الجماعي او المثال المشترك او الفئة المشتركة التي تعدم الذات بشكل جذري. ان الذات المتماثل لا يمكن ان يبدع و لا يمكن ان يختبر التجربة الغيرية. مفهوم الغيرية مفهوم حاسم من الناحية الاخلاقية و السياسية يجب ان ننتقل من اشكالية تحقيق الجماعية و التمثال الى اشكالية مطلب الكونية و التفرد.[4] ينتقد لفيناس مفهوم الجماعية و الوعي الجماعي فهذه الاخيرة لا تفكر و انما تشعر و تنفعل لهذا يجب نبذ كل اشكال الايديولوجيات الجماعية و الشمولوية.

---

[1] François suolages, l'experience de l'alterite de l'art ou l'art comme experience de l'alterite, marge revue d'art contemporaine, n 6, 2007, presses universitaires vincennes, p 91.

[2] François suolages, p p 91, 92

[3] Ibid, 92

[4] Ibid, 93

بدل هذه الجماعية التي تبتلع الفرد بوصفه ذاتا مستقلا يعطي لفيناس تصور اخر للجماعية تتشكل من مجموعة من الرفاق المستقلين الانا . الانت و هي علاقة موتورة يرفض لفيناس ان يتم تصورها بصورة فافة وفورية اننا لسنا هنا بصدد علاقة مشاركة بل يوجد الانا و الانت في حالة انفصال و تمايز و هي حالة ماساوية لكنها ضرورية لتجنب الدراما التي اودت بملايين من الوفيات في القرن العشرين. تحقيق التعايش يقول على الوعي بالغيرية يجب ان نفكر في الاخر ان نجعلنا انفسنا امامه و نفكر فيه الخبرة التي تنشأ عن ذلك لديها اثر كبير في نظرتنا له تتخللها لحظات من التوتر ينقلنا من الاقتناع الى الخيار الى الحركة و التاريخ و بكلمة واحدة الى الحرية[1].

بالنسبة لليفيناس من الضروري ان يثبت المرء نفسه في المواجهة الهائلة لعلاقة بدون وسيطة و بدون واساطة من اجل ما نستهدفه منها اي من مواجهة الاخر و العمل يذكرنا لفيناس انه يجب علينا الا نفهم و لا نتخذ مع انفسنا و لا نجلب الى انفسنا باختصار القيم بتجربة الغيرية و التعقيد الجذري و الا فاننا سنفقده : وجها لوجه هو عكس الجنب، فقد في المقابلة وجها لوجه يزول سوء التفاهم بين الانا و الاخر فقط في هذا اللقاء المباشر تتجلى الذات للاخر دون تزييف في لحظة المقابلة و التلاقي و من هنا و لان الخر هو ما لست انا فانه يجب على اورورا ان تجعل الاخرين يتعايشون " الاخر الانساني بما هو ليس انا اخرى فحسب ، هو ما لا يمكن ان اكونه انا، و هو الضعيف و الفقير و الارملة و اليتيم في حين اني الغني و المقتدر " (لفيناس الزمان الاخر 93). يشكل الاخر بالنسبة لي عالما مختلفا غني جدا و منفصل جدا انه ما لا يمكن ان اختصره بالنسبة لي الى مجرد وسيلة او مجرد موضوع بل اختبره كذات اي كذات منفصل عني تماما كذات غير متكافئ و بعيد لكن هذا الاجتماع المتناقض للقرب و ازدواجية الكائنات الا يجعله من حيث هو اجتماع وجها لوجه مثيرا للشفقة و محكوم عليه بعدم التفاهم و عدم التواصل ؟ لكن على الفور يقول لفيناس ان هناك اشياء اخرى يجب البحث عنها هناك مع الاخر. و من ثم تستند تجربة الغيرية هذه على رغبة تخرجنا من انفسنا و تخلصنا من صور انفسنا و صور الاخرين التي انشأناها على صورنا. بهذه الطريقة يمكن ان نكون مثمرين و منتجين انه فقط من خلال عدم تقليص الاخر بشكل اناني يمكن ان اغني نفسي اي ان احرر نفسي من صوري لكي ارى الاخر بشكل اقل سوءا.[2] و بهذا نحقق الوعي بالغيرية الوعي بالاخر بما هو الاخر الانساني[3]

ان التعامل مع الاخر كذات و اقامة علاقة متكافئة معه باعتباره انسان اولا و قبل كل شيء تعني ان هناك مسؤولية تجاهه تقتضي الاعتراف و التحاور و التشاور و الشعور بالمسؤولية و احترام حريته يجسد الفن عكس القيم السائدة في المجتمع الراسمالي الذي يسعى الى احتواء هذا الشكل من التفكير و الخطاب باعتباره يعيق سياسة المماهاة و التوحيد التي يسعى اليها.

حدود التجربة المغايرة للفن امام الاشكال الجديدة لللاتسامح تجاه الفن:

لا يمكن ان يرسخ الفن قيم الاختلاف و التسامح الا اذا تم تلقيه و اختبار تجربته بشكل سليم و هذا ما نفتقره في الوقت الحاضر بسبب سيادة قيم الاستهلاك و انعدام القدرة و الرغبة في دخول تجربة الموسوط بسبب انغامس الفرد في الاشكال السطيحية و المباشرة التي رسختها الصناعة الثقافية اننا في الوقت الحاضر ، على مضض نعجب عمومًا بأفضل الفنانين فهؤلاء تتعارض أعمالهم مع جبانة المجتمع وجهله ، و بالتالي ، فإن معظم أولئك الذين يشاركون في عالم الفن دون أن يكونوا هم أنفسهم فنانين لديهم موقف عدائي حاسم . بالمعنى السيء للكلمة . تجاه أفضل الأعمال.

هذه العدائية انما تنم عن جهل و سطحية بماهية الفن لقد اعتاد رواد السينما و المسرح انه الفن فضاءا للمتعة و التسلية لهذا يشعرون بخيبة امل تجاه الاعمال الاصلية لقد تم التعامل مع الفن منذ فترة بعيدة كسلعة

---

[1] François suolages, p p 93, 94

[2] Ibid, 95 , 96

[3] امانويل لفيناس، الزمان و الآخر، تر: جلال بدلة، معابر للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2011، ص 17 ، 18

للاستهلاك لتحقيق نوع من الرضا النرجسي لأولئك الذين يجدون في الاحتفال بعبادة القديس سولبيشي الفنية ، طريقة للاحتفال بأنفسهم ، ولتمجيد عمق ثقافتهم وروحهم. [1]

هنا في سياق الليبرالية و الزهو بالفردانية الزائفة يصبح يصبح السؤال عن تمايز التسامح و عدم التسامح مشروعا لقد اصبح عدم التسامح ، مثل التسامح ، قيمة أخلاقية في مجتمع يؤكد ليبراليته للفردانية و هذا ادى الى القضاء على العتبة التفاضلية بين عدم التسامح والتسامح حيث لا يمكن تعميم الفن كحدث ثقافي ولكن يفضل "الأخلاق الجمالية الشخصية" (ريتشارد شوسترمان)؟ ترتبط التجربة الفنية المعاصرة بانفجار الجماليات التي يجب ألا تؤذي الآخرين مع احترام الرغبات الثقافية الفردية. هذا الوضع يشكك أيضًا في خطاب إضفاء الشرعية على الفنون. لم يعد هناك أي خطاب مهيمن (كما يود البعض!). بدلاً من ذلك ، نحن نعيش في مناخ عام لصالح الانتقائية أو مجموعة متنوعة من أشكال الخطاب. هذه "مناهضة الكونية" تولد عدم التسامح مع الاختلافات في الإدراك والتقدير وفهم الأعمال الفنية. مرونة الجوهر (جوهر الشيء) تجعل الغموض عفا عليه الزمن. [2]

إذا كان العمل الفني ، كما يعتقد البعض ، لا يمكن أن يكون برنامجًا شخصيًا ، فهل ستختلف القدرة على استيعاب العناصر وفقًا للأعمال الثقافية المختلفة؟ هل يعني هذا أن "الحرية لها موطنها في عدم التسامح والفتنة وأنهما نفس أماكن العبودية والظلامية والرقابة والاستغلال"؟ "هناك فجوة بين مستوى الحساسية الجمالية للجمهور ، أقل ميلًا لقبول تجاوز الرموز التقليدية ، وديناميكيات ما هو غير متوقع". اللقاء مع العمل الفني ليست لقاء حقيقة تحددها الظروف والقوانين المادية للثقافة ؛ بالطريقة نفسها "لا يمكن حل هذا الفن سواء بترتيب الكود المعياري ، ولا في بعض وظائف الانحرافات والتجاوزات التي ستؤسس في النهاية معيارية الكود". في كثير من الأحيان للتعرف على الفن وإدراكه ؛ إنه يحبس الخالق والمستهلك في دائرة لا يتعرف فيها الفن على نفسه على أنه معرفة بالعقلو بالتالي لا علاقة لتقدم الثقافة بالوفرة النسبية للأعمال وإمكانية الوصول إليها.

التعصب (اللاتسامح)، أداة ثقافية ، يحدد النقد الاجتماعي لتقدير عمل فني. تُظهر الأعمال الفنية والأحداث الفنية وجهات نظرنا الحزبية ، وفصائلنا وفقًا لمواقفنا في الموقف أو في شكل يبرره التاريخ. تمتلك مجتمعاتنا متاحف وصالات عرض وسوق وشبكة معلومات يمكنها بدورها أو باتفاق متبادل (على الرغم من أن كل منها لنفسه) أن تضع تصريحًا أو اكتنازًا تخمينيًا أو فكريًا . تنشئ المؤسسات الهامش الذي يفصل الاستهلاك الجمالي للأشياء "المبتذلة" عن الاستهلاك الفني. إذا كانت بعض هذه السلوكيات مفيدة وضرورية ، تبقى الحقيقة أنها تنتج تحولات تخريبية وتظهر درجة من الجهل لدى الجمهور غير المطلع الذي يلجأ إلى إنكار الحاجة للفن في الداخل و المجتمع ويشهد على انزعاجه من الخطاب النظري.[3]

ينمو اللامبالاة وينمو السخط مع المعرفة. يسود نوع من اللامبالاة في مواجهة السلطات وأنظمة الشرعية المستقرة ، وبالتالي يتسبب في أزمة شرعية. رد فعل، الاستقالة هذا "يلخص بوضوح أنه لا توجد نظرية ثقافية أو أدبية يمكن أن يكون لها أهمية اجتماعية إذا لم تشكك على الفور في إجراءات ترتيب السلع الرمزية وقواعد صياغة الأحكام النقدية.

"4. إنها في الواقع "ثقافة المساواة هي التي تفسد حتماً قدسية الفن وتعيد تقييم الفرص والضوضاء والصراخ وكل يوم. على المدى الطويل نوعا ما ، يكتسب كل شيء كرامة ؛ تولد ثقافة المساواة ترقية ، وإعادة تدوير شاملة للمعاني والأشياء الثانوية. "هذا الدمقرطة لكل شيء ولا شيء يستتبع بطلان العمل الفني. العمل الفردي ، وهو اختيار الجمهور المقيد الذي يقرر الأسلوب والإنتاج ، متاح للجميع. لا يهتم المجتمع بالعمل الفني لأنه يعتبره غير صالح للاستهلاك بالمعنى الواسع. يجب تنظيف مفاهيم النخبة والثقافة وإعادة التفكير في الأشكال الاجتماعية للفن

---

[1] Yvan moreau, une pandémie, d'intolérance, revue d'art contempraine, n 44, 1998, p 6

[2] Ibid, p 6

[3] Yvan moureau, ibid, p 7

وقواعده وأساليبه الرسمية. "لا تُعطى موضوعات التجربة في ذاتها أبدًا ، ولكن فقط في التجربة ، وليس لها وجود خارجها (كانط ، نقد العقل الخالص). يحتاج المجتمع إلى تفكير نقدي (ليس عاطفيًا وليس نخبويًا) في طريقة التصور والتفكير وفهم علاقتنا بالفن ، أي علاقتنا بالأعمال سواء كانت معاصرة او لا.

إن وسائل الإعلام ، وخاصة التلفزيون ، لا تسهل أو تشجع على تنمية الحساسية والخيال. يصبح المشاهد أقل انتباهاً لملاحظة المنعطفات وحتى لعائدات العمل. "التدفق الدائم والمتزايد للصور من جميع الأنواع يقود الإدراك في ترس خطي الانطلاق." 6 يقلل التلفزيون إلى لا شيء الاختلافات بين قيم المجال الفني وقيم المجال الفني اليومي. يكتسب الجمهور درجة من الألفة التي لا تساعدهم على فهم الأهمية الفلسفية والجمالية والاجتماعية للعمل. تولد الصور التلفزيونية ثقافة جماهيرية يتم التلاعب بها وفي نفس الوقت تضمن عدم اختراق العمل الفني. هذه الثقافة القائمة على الدراما والعاطفة والتحفيز تقضي على أي حكم جمالي على التجربة. المتفرج ليس أكثر من وعاء لاقتناء الصور من بين الصور الأخرى الممكنة. هذا المتفرج نفسه لم يعد يعرف كيف يصنع تجارب جمالية ، ولا حتى يقدمها مهم تحليليًا إلا بطريقة وصفية عالمية لتقليل المتعة / عدم المتعة.

يعمل نظام المعلومات الذي أنشأته وسائل الإعلام على توحيد المواقف السلبية للمستهلكين تجاه سلوك اللامبالاة. "وظيفة الشيء ، حتى لو كانت تؤثر على حياة عدد لا يحصى من الناس ، ليست بأي حال من الأحوال ضمانًا لقيمته الخاصة. يصبح الفن عمليًا شيئًا بين الأشياء ، ويصبح شيئًا لا نعرف ما هو. (تي دبليو أدورنو)

لا أعتقد ، كما يزعم جاك إيلول في كتابه L'Empire du non-sens ، أن عامة الناس قد طوروا إدمانًا للخطاب النظري. بل إن التقليل من أهمية المعلومات التي يحكمها الاستهلاك هو الذي يهمش الخطاب والعمل الفني وحتى الفنان. عليك أن تتعلم لترى مرة أخرى.

إذا كان الفن للوهلة الأولى لا يثير اهتمام الجمهور (على أوسع نطاق ممكن) عندما يتم نشره بواسطة وسائل الإعلام ، فلا يزال من الممكن التعامل معه بفضل بعض منها. إن التعميم ، الذي يتخذ في الممارسة أشكالًا متنوعة للغاية ، مثل المقابلات مع الفنانين ، والتذكيرات التاريخية ، والحكايات ، ومراقبة قيود "الحرية" الفنية ، كلها حوافز محتملة ومحفزات للتأثيرات على استجداء فضول المشاهد. لا ينتج الفنان أبدًا أعمالًا كاملة وأشياء يدوية. يثير الفن ردود فعل ومواقف مثل مقابلة أو محادثة.[1]

العمل الفني يجذبنا ويجذبنا. إنه يتحدانا ويدعونا ويقدم نفسه لنظرنا. إنه يثيرنا ويحفزنا. في بعض الأحيان يؤدي إلى إحساس جمالي. يواجهنا العمل بنظام من العلامات المشحونة بشدة ويجعلنا نتعرض لصدمة عمل على جهازنا الرمزي. تتمثل الوظيفة الرئيسية التي يتعين على وسائل الإعلام أن تفي بها مع المستهلك العام في شرح الأعمال وعرضها كمعرفة والكشف عن مبادئها وأسسها. العمل الفني موجود ليس فقط للتعبير عن رؤية عالم مؤلفه ، ولكن أيضًا لإيقاظ في كل متفرج رد فعل شخصي ، تفسير فريد. لا يتطلب العمل إجماعًا عامًا ولكنه ببساطة يتجه نحوه و هذا بدوره يؤسخ و يرسخ قيم الاختلاف و التسامح[2].

الفن اذن بغض النظر عما يعانيه هو ذاته في السياق المعاصر من اشكال من اللاتسامح ينجز من خلال تجربته و ليس فقط رسالته ضربا من اشكال التسامح عن طريق شكل الوعي الذي يؤسس له و هو الوعي بالغيرية كوعي بالاختلاف و التعدد و بالتالي يصعد صورة الاخر لدينا باعتباره الذات الانسانية المكافئة المتفردة و ينمي الشعور بالمسؤولية اتجاهه بما تتطلب و ما تتضمنه من قبول و اعتراف و تواصل و حوار و تعايش لكن علاوة على ذلك الوعي بالغيرية هو ايضا اغناء للذات بما يمكن ان تحصله من هذه التجربة من اكتشاف لعالم اخر متميز عن اللقاء.

[1] Ibid , p 7

[2] Ibid, p 8

القوى الناعمة لفنّ الكاريكاتير بين التّأثير والتّواصل في المجتمع الإنسانيّ (مقاربة سيميوثقافيّة).

بختة ختال، طالبة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم

الملخص:

تعتمد الفنون في تقاربها وتراسلها على قوة المخيلة الإبداعية، فتدفع بذلك الشعوب الإنسانية إلى التقارب وتمازج الحضارات، وقد استخدمت الفنون عموما كقوى ناعمة في تأثير على توجهات الشعوب كالسينما والرسوم المتحركة وكذا الفن الكاريكاتيري، فالكاريكاتير فن ليس للضحك وإنما هو قراءة الواقع، إذ يتخطى الحدود الجغرافية وعوامل اللغة واختلاف العادات والتقاليد بين الشعوب باعتباره لغة كونية تتجاوز الكلمات وتنمي الوعي الثقافي وتنشر قيم التسامح والتعايش السلمي في العالم.

من هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة لتجيب عن الأسئلة التالية: كيف تعاطى الكاريكاتير مع المسائل الإنسانية؟ هل باللجوء إلى أساليب السخرية الناقدة التي تحتاج إلى الذكاء وإعمال العقل؟ أو بالاشتغال على المباشرة والتضمين وبانتهاج خط التمثيل الأيقوني في الطرح؟

الكلمات المفتاحية: القوى الناعمة، فن الكاريكاتير، السخرية، التأثير، التواصل، المجتمع الإنساني .

Abstract :

The art in its proximity and study is based on the power of the creative imagination, pushing human peoples to converge and bring civilizations together, The arts were generally used as soft power to influence the attitudes of peoples such as cinema, cartoons and caricature , Caricature is an art not for laughter, but rather a reading of reality, Beyond geographical boundaries, language factors and the differences of customs and traditions among peoples as universal language transcending words, it develops cultural awareness and spreads the values of tolerance and peaceful coexistence in the world.

This study is to answer the following questions: How caricature dealt with humanitarian issues ? Is it through the use of critical irony that needs intelligence and reason ? Or by working directly and encapsulation and following the line of the icon representation ? .

Key words: Soft power, caricature, irony , influence, communication, human society.

1-مقدمة:

الاتصال في أبسط صوره يشير إلى تبادل المعاني بطرق عديدة من خلال النّص البصريّ (الصّورة)، أو الرمز البصريّ (الحروف والكلمات)، لذا يسعى الناس للتّعبير عن أفكارهم من خلال الكلام والكتابة أو الصّورة لنقل أفكارهم وآراءهم للتعبير عن مظاهر الحياة الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة منذ القدم، وقبل أن يتخذ الإنسان رموزه الأبجديّة المعروفة جعل من التصوير وسيلة للتّعبير، فكان أول الحروف الهجائيّة في اللّغة الإنسانيّة عبارة عن صور على شكل رموز مزج فيها الفنّان البدائيّ بين البساطة والتسطّيح تتضمن أفكارا تتوخى إيصال المعنى، وفي العصر الحالي أصبحت الصّورة تشكّل حضارة يمكن أن نقول (حضارة الصّورة) ، الّتي هي "أساسا أداة إثبات لا نفي، وظيفتها الإظهار"[1]؛ حيث تستعمل كلّغة اتصاليّة بصريّة لا تقل أهمية عن الكتابة والكلام، تُستغل لنشر السلام والمحبة بين المجتمع الإنسانيّ، كما تُستغل لأغراض سياسيّة ودينيّة كسلاح فعال لطرح الأفكار، أو للتّواصل بغية إيصال صوت الآخر.إذ تخفي تحت ستار جماليتها خطابا إيديولوجيا ثّقافيّا سياسيّا.

هكذا تبدو الصّورة بريئة ولكنّها خطيرة وخطورتها تكمن في كونها تقول للمتلقيّ أنّها من الواقع ولكن في طريقة إنتاجها تختار ما تراه من هذا الواقع، وما تخفيه وتحجبه أهم ممّا تكشفه "فالصّورة ليس معطى جاهزا بريئا لكنّها حمّالة أوجه مائعة، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ عن البوح به"[2]، والأهّم ليس تقنياتها بل

---

[1] معزوز عبد العالي(2014)،" *فلسفة الصورة*" ، إفريقيا شرق، المغرب، ص157.

[2] نعيمة سعدية(2016)،" *التحليل السيميائي والخطاب*"، عالم الكتب، أربد، الأردن،ص 215.

الخطاب المتواري خلف براءة الرموز والإيحاءات الّتي تتضمنها، ومع تطور وسائل التواصل الاجتماعيّ وظهور إعلام جديد يتيح تفاعلا سريعا وفعالا أصبح معه الاتصال والتواصل سنة كونيّة باستعمال الصحف والتلفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي ، والفنون كسينما والرسوم المتحركة والمسرح والكاريكاتير حتى ولو عد "رسما صحفيًا."[1] .

من هنا وظّف للكاريكاتير قواه الناعمة لكي ينفذ إلى المتلقيّ بسلاسة لغتّه الّتي استحوذت على طاقة البصر، وغيرت صّورة الإعلام في العالم، وقد ساهم "هذا الفنّ الخطر في تشكيل الذّهنيّات وكسر الحدود وتنميط السّلوكيّات والمعتقدات، وتطبيع الرّؤية إلى العالم، والأشياء لدى المجموعات البشريّة فكراً وسلوكاً وممارسةً وثقافةً"[2] ، فالكاريكاتير في مفهومه الكليّ ليس إلا تعبيرا بصريّا وإبداعيّا يسلك سبيل التّخيل وترجمة الأفكار، بمعان مستمدة من البيئة الثقافيّة والاجتماعيّة الّتي يتحرك فيها خطاب الصّورة، ، وذلك من خلال مستويين هما: مستوى إخباري ويقصد به مستوى الاتصال بين المرسل والمتلّقي، ومستوى رمزي: وهو مستوى الدلالة أو المعنى الإيحائي في الصّورة، وهو الرسائل الضمنيّة الّتي يختزلها الرمز أي مضمون الصّورة. من هنا كانت هذه الدّراسة الّتي ستسلّط الضّوء على صّورة في رسوم الكاريكاتير وفهم وإدراك الدّلائل والرّموز والرّسائل الكامنة في الرّسومات الكاريكاتيريّة المطعمّة بسخرية مبطّنة لا تجرؤ عليها كلمات المقالات الصّحفيّة، بقواعد تختزل الواقع في تعليق، أو في صّورة وذلك باحترافيّة القراءة لما بين الخطوط وخلف الأحرف، فهو بذلك يشكل الخطاب الصّامت النّاطق.

2-في مفهوم الكاريكاتير:

الكاريكاتير (caricature) مشتق من الجذر اللّفظةالإيطاليّة caricatura وتعني الحشو والمغالاة[3]، فيما شهد تطوّرا في القرن السّابع عشر حتى القرن الثّامن عشر؛ حيث عُدّ العصر الذّهبيّ لهذا الفنّ القدريّ، ليلج إلى دهاليز السّلطة في فرنسا خصوصا بفضل أبرز أيقونات الكاريكاتير العالميّ(**دومييه**Daumier، جافارني Gavarni)[4] ، و ذاع صيته في إنجلترا وأمريكا وباقي الدّول وهو أحد الفنون الصّحفيّة البالغة التّأثير، أكثر من عشرات المقالات والتّحليلات، وهذا ما يناسب نمط حياة المواطن المعاصر، الّذي لا يملك من الوقت الكثير ليتفحّص الأخبار، فهو "يمتلك خواص السّرعة في إيصال فكرة الحدث أو الموضوع أو الظّاهرة، ويقدّمها على طبق شهيّ يُقبِل عليه المتلقّي ويستجيب له"[5]. ومن أجل ذلك ركّز الدّارسون على أهمّية ما يقدّمه الكاريكاتير من طرح في مختلف الميادين، فأولوا اهتماما بالمتلقّي ودرجة استيعابه، وبالمراهنة على مخزونه الثّقافيّ والمعرفيّ؛ حيث أنّ المعروض يشكّل خطراً على جمهور المتلقّين؛ لأنّ منهم المثقّف والأمّي، ذلك أنّ الكاريكاتير حسب **مجد الهاشميّ** هو " فنّ الحياة"...فالكاريكاتير من الفنون الشّعبيّة الحياتيّة النّاطقة بلغة الشّارع"[6].

وحسب بريتان Brennan فإن الكاريكاتير هو نوع من التجسيد المصّور لملامح الوجه ، يسعى فيما يشبه المفارقة إلى أن يشبه – أو يشابه– الوجه الذي يصوره ، وإلى أن يختلف عنه أيضاً (...) أنه يضخم في حجم المعلومات الدالة إدراكياً ، في حين يقلل من شأن التفاصيل الأقل أهميّة . ويؤدي التحريف الناتج في الصّورة إلى إشباع خاص لدى المتلقيّ فيما يخص ما هو فريد، ومميز وجديد ومضحك فيها.

لأجل ذلك ثمّة مواضيع راهنة لا يمكن إغفالها وتجاهلها؛لأنّ الكاريكاتير وليد اللّحظة وعدسة لاقطة فوريّة للحدث، وإن تجاوز أوانه صار دون جدوى، لأجل تلك الخصوصيّة لم يجِد هذا الفنّ عن خطّ سيره والتزامه الفنيّ.

---

[1] عراق ناصر(2002)،"*تاريخ الرسم الصحفي*"، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة،.ص3.

[2] المرجع نفسه.

[3] Anne Goliot et autres(2008),"*Dictionnaire de l'image* ",2 édition ,Vuibert, p.6.

[4] الهاشمي مجد(1423-2003)،" *الكاريكاتير فن الحياة*"، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان ، الأردن، ص ص 39-40-41.

[5] المرجع نفسه.ص29.

[6] المرجع نفسه ص 29.

وقد تطور مفهوم الكاريكاتير بتطور أشكال العلاقات الإنسانيّة ، فهو تعبير يشمل العنصر الفنيّ والتقنيّ والفلسفيّ والاجتماعيّ، وهو ليس أمرا مستجدا في التاريخ الإنسانيّ، وإنما الأمر المستجد تحوله من الهامش إلى المركز، ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيطرة وسيادته على غيره من العناصر والأدوات الثقافيّة الأخرى، لأنّ" الرّسم لا يصلح للحكي بل يصلح للصّراخ "[1].حسب أم الزين المسكيني.

وينقسم الكاريكاتير إلى ثلاث مدارس[2]، هي المدرسة الشّرقيّة وتعتمد على الرسم فقط، حيث تقدم الفكرة من خلال المبالغة في الرسم والتفاصيل وتعتبر من أقوى المدارس، تليها المدرسة الأوروبيّة الغربيّة، وتعتمد على رسومات بسيطة مع وجود تعليق بسيط يشّكل حوارا يربط بين عناصر الكاريكاتير ويظهر المفارقة والفكرة المراد تناولها، وتأتي المدرسة الأمريكيّة ثالثا تمزج بين المدرستين السابقتين، لتعطي الرسم مضامين ودلالات رمزيّة تتضح أكثر فأكثر بالحوار، وبدون الحوار يصبح الكاريكاتير ناقصا ولا يفهم المتلقيّ الرسالة، وقد يتغير المعنى جذريّا.

و لذلك ف"الرسم الكاريكاتيري الذي يستغني عن التعليق هو أكيد رسم فائق المهارة و صاحب الصدارة بين الأنواع المختلفة للرسوم الكاريكاتيرية . لأنه يعتمد على أداة تعبيرية واحدة (الأداة التشكيلية) فهو إذن، يستطيع الوصول إلى الجماهير بغض النظر عن لغاتها"[3]. فالأجناس البشريّة متعددة اللّغات واللهجات، ولا يستطيع كل البشر فهم كل اللّغات، ولكن يمكن التغلب على هذه المشكلة إمّا بالترجمة تارة ، أو اعتماد لّغة عالميّة كالإنجليزية تارة أخرى أو لغة الجسد.

3-الكاريكاتير قوة ناعمة[4](Soft Power) تأثيرا وتواصلا:

الكاريكاتير هو أحد ضروب الفنّ التشكيليّ والتأثير الثقافيّ، فضلاً عن عدها واحدا من الفنون الصحفيّة، الّذي يقوم على المبالغة في رسم حقيقة وجوهر الإنسان والخفايا المستترة لتجسيدها بشكل ساخر وتهكمي لتغدو واضحة وبارزة، تدعو المتلقيّ إلى المشاركة والتفاعل، بالإشارة أو التّضمين الّذي يطرحه الفنّان في اللّوحة حول قضيّة ما تحصل في المجتمع؛ حيث تترجم الأفكار لخطوط بسيطة ليتمكن" الجميع من قراءتها باختلاف أجناسهم ولغاتهم لأنّ الكاريكاتير أحد أذرع القوّة الناعمة، وذلك من خلال قدرته على توضيح الحقّائق للرّأي العام، وإبراز الصّورة الصّحيحة في المجتمع، والتنّفيس عن هموم المواطن"[5]

فهو رسالة غير لفظيّة يسهم الفنّان بإرسالها عن طريق الكاريكاتير، الّذي أضحى يأخذ مساحة أو حيزا ثابتاً في الصحف حاضنة له وتتسابق الصّحف الرصّينة على ضمه كشّكل يرتبط بها لإيصال خطابها والتّأثير على الرأّي العام في تناول القضايا المهّمة المتعلّقة به، في حين أقدمت أعرقها على التخلي عنه لما سبب لها من مشاكل حيث" أعلنت

---

[1] المسكيني شيخة أم الزين(2014-1435)،" *تحرير المحسوس،لمسات في الجماليات المعاصرة*" ، دار الأمان، منشورات الضفاف والاختلاف، الرباط، المغرب،ط1 ، ص 239.

[2] ينظر: سعدون غب الكريم،" *الكاريكاتير الصحفي في الدانمارك*" ، متاح على: http : //www.ao-academy.org

[3] محمد عناني (2002)،"*فن الكوميديا*" ، مكتبة الأسرة ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، الأسكندرية،، ص 95

[4] القوى الناعمة: عرف جوزيف ناى مفهوم القوة الناعمة، كشكل آخر للقوة فى كتابه "... lead to Bound " فعرف القوة الناعمة على أنها " القدرة على إقناع الآخرين لجعلهم يتبعوك ويتفقون مع قيمك ومبادئك ومؤسساتك، وهي قوة تعتمد على الأفكار والثقافة والقدرة على إعداد أجندة الآخرين، لذلك حين تقوم دولة ما بتبني قيم دولية، وتشجع الآخرين على تبني تلك القيم وتعريف المصالح المشتركة بطرق متوافقة فهي تؤسس لقوة ناعمة تقوم على الجذب، لذلك على الدول التي تبني قوتها الناعمة أن يكون لديها القدرة على تحسين صورتها وحيازة الشرعية في أعين الآخرين، حتى يمكنها تحقيق أهداف السياسة الخارجية دون مقاومة.ينظر:صباح عبد الصبور عبد الحي(2016)، استخدام القوة الالكترونية في التفاعلات الدولية بتنظيم القاعدة نموذجا، المعهد المصري للدراسات السياسية والإستراتيجية، الجزء الثاني، ص17.

[5] أسما قنديل (2016)،" *رسامات الكاريكاتير العربيات.. تحديّن الصعاب وتفوقن بمهنة البحث عن المتاعب*"، متاح على الرابط: https://ijnet.org/ar/story/%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D8%AA%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D9%91%D9%86%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%B9%D8%A7%D8%A8%D9%88%D8%AA%D9%81%D9%88%D9%82%D9%86%D8%A8%D9%85%D9%87%D9%86%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%AB%D8%B9%D9%86%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%A7%D8%B9%D8%A8

صحيفة نيويورك تايمز New Work Timesتخليها عن نشر رسوم كاريكاتيريّة سياسيّة في نسختها الدوليّة على خلفية نشرها لكاريكاتير ل**ترامب** TRUMPو**نتنياهو** NATANYAHOوالّذي عدّ معاديا إلى الساميّة"[1]، و أيضا عبر منصات وسائل التّواصل مؤخرا للاطلاع والتأمل في مضامينها الدلاليّة وتفسيرها. تلك الصّور بواقعيتها تجسد قضيّة ما عن طريق أشخاص لهم درجة من الشهرة والأهميّة في الدولة والمجتمع .

4-تجلّيات التّأثير والتّواصل في الكاريكاتير:

تتعدد سياقات الصّورة الكاريكاتيريّة، تلك الصّورة الّتي تعتمد على أبعاد تبدو للوهلة الأولى عشوائية غير منتظمة وكأنّها خطوط في طريقها للاكتمال بغية التّوصل إلى شّكل له معنى، حيث تبدو الخطوط المتفرعة ساعية لمشاركة المتلّقي في اكتمال المعنى أو اكتمال الصّورة تماما كشعور المتلقيّ أنّ الرّسم الكاريكاتيريّ ما هو إلا رسم غير مكتمل، رسم انتهى منه الرسّام ليأتي دور المتلقيّ ليقوم بتلوينه، أو منحه لونه المعتمد على طرائق التلقيّ المتعددة.

لذلك يلجأ الفنّان الكاريكاتيريّ إلى السخرية الّتي تعد من الفنون الراقية تحتاج إلى الذكاء والفكر وإعمال العقل، فهي تعدّ سلاحا خطيرا في يد الفلاسفة والكتّاب والفنانين، فالسخرية هي" سمة راسخة للكاريكاتير منذ القدم، ولكي يضمن تحقيق تأثيره كان لابد أن يكون مزاجيّا وتهكميّا وساخرا وتخريبيّا، فالكاريكاتير لا يقتل ولكنّه ينصب فخّا لفريسته."[2]

1-4.الفنّ رسالة سلام :

الشكل: (6)

تقبع إلى اليوم الأعمال الفنيّة بكل أصنافها(العمارة،الرسم، الادب، الرقص، المسرح، السينما...الخ) الّتي جسدتها عبقرية الإنسان في الحضارات القديمة والحديثة(الشّكل:1)، لذلك يوضح **زكريا ابراهيم** في كتابه الموسوم "**مشكلة الفن**" أنّ العمل الفنيّ ليس أثارًا تحفظه الذاكرة أو يختزنه الشعور، بل هو موضوع عينيّ أو شيّء حيّ يشغل حيّزا من المكان، ومع ذلك لابّد في سائر الفنون من أن يتم تنّظيم المحسوس وتركيبه بحيث يتسنى لنا إدراكه دون أي لبس(...) ومع كل هذه الحالات نجد أنفسنا بإزاء ضرب من التسلسل الفنيّ أو التنّظيم الجماليّ، سواء أكان ذلك على صّورة سلم من الأنغام Gamme de sons، أم من الألوان، أم من الحركات، أم من الكلمات، أم من الخطوط والسطوح، أم من الشّخصيات..الخ[3].

---

[1] ينظر الرابط، https://snd.ps/p/ 4597

[2] احمد عبد التواب شرف الدين(2018) ، " *الكاريكاتير السياسي، محليا وعالميا، اللغة والفكاهة والنظرية البراغماتية*" ، مجموعة النيل العربية، ط1، مصر. ص39.

[3] زكريا إبراهيم (د.ت)،" *مشكلة الفن*" ، دار مصر للطباعة ، القاهرة، ص29.

بدأ الإنسان برسومات أضاءت ظلمة هذه الكهوف الّتي احتمى بها لمواجهة القوى الطبيعيّة والموجودات الّتي تهدده كالحيوانات، تلك "البقايا من الإرث الإنسانيّ والفنيّ أضحت الرسالة الاتصاليّة الأولى. ففي مجال التاريخ الأدبيّ أو الجماليّ فأنّ أول نصّ إعلامي وبشريّ في التاريخ حتماً هي رسوم الإنسان البدائيّ الأوّل، ولعلّ الرسوم وما تركه الإنسان الحضارات الأولى هي من ضروب الإدغام المكتوب وفقاً لمعايير العصر آنذاك[1]. وهناك " أدلة تدل على قدم وجود تواصل إنسانيّ، منها ما هو مرسوم على جدران الكهوف في جنوب أوروبا، وهذه الرسومات الغريبة تشبه الكاريكاتير يرجع تاريخها إلى ما يربو عن 30.000سنة.[2]

وحسب **ريجيس دوبري** فسواء كانت الصّور موحشة أو مخففة عن النفس أو كانت مدهشة أو فاتنة، أو كانت يدويّة أو آليّة أو متحركة ، بالأبيض والأسود أو بالألوان، صامتة أو ناطقة فإنّها تمارس الفعل وتحّث على رد الفعل ، وهو الشّيء الأكيد منذ القدم[3].

فالعمل الّذي حققته اليد في كل أصناف الفنون، ما زال في استطاعة اليد أن تلمسه وتسايره فهو شّيء حاضر ماثل أمامنا، كما كان حاضرا ماثلاً أمام الأقدمين.

2-4.الكاريكاتير مناهض للعنصرية:

الشكل: (2) **الشكل: (3)** **الشكل: (4)**

توضّح الصّور ظاهرة العنصريّة بأنواعها، حيث يبرز (الشّكل:2) زمن تكمّيم الأفواه ومحاصرة الأفكار، ليصبح التّعبير جريمة يعاقب عليها القانون، استطاع الكثيرون من الكاريكاتيريّين إيصال أصواتهم إلى العالم دون أن ينطقوا بحرف واحد، فرسموا أفكارهم بكل سلاسة، متخفين وراء الايحاءات الضمنيّة تارة والصريحة تارة أخرى، وحاملين أكفانهم على رؤوس أقلامهم ، ولنا في شهيد الريشة "ناجي العلي"[4] مثالا على ذلك، وفي ضوء ذلك يبرز (الشكل:2) حقيقة واقع الإرهاب في العالم، فبين كلمتي "**الإرهاب**" و"**الحرب على الإرهاب**" تتظلّل الجماعات الإرهابيّة في تنفيذ مخطّطاتها لضرب استقرار الدّول، وهو ما نشأ عنه "**ضحايا الإرهاب**"و "**ضحايا مكافحة الإرهاب**"، وهذا بطبيعة الحال نتاج أطماع الأقوياء " لسلب ثروات الضعفاء قهرا بثوب جديد أطلق عليه الإرهاب ومكافحته حيث كان في الماضيّ الاستعمار، ولمّا حدث تغير في الأنظّمة والقوانين لصالح الشعوب الضّعيفة، جاءوا بأسلوب سمَوه

[1] رمزي النجار(2012)،" *وجهة نظر وسفر(الإعلام ، التواصل والربيع العربي)"* ، دار النهار ، بيروت ، ص 18-20.

[2] أحمد عبد التواب شرف الدين(2018) ، *" الكاريكاتير السياسي، محليا وعالمي"/* ،مرجع سابق.ص 13.

[3] ريجيس دوبري (2013)، *"حياة الصورة وموته"/*، تر: فريد الزاهي، ط2، المغرب، ص10.

[4] ناجي العلي: ناجي سليم حسين العلي، رسام كاريكاتير فلسطيني، تميز بالنقد اللاذع الذي يعمّق عبر اجتذابه للانتباه الوعي الرائد من خلال رسومه الكاريكاتورية، ويعتبر من أهم الفنانين الفلسطينيين الذين عملوا على ريادة التغيّر السياسي باستخدام الفن كأحد أساليب التكثيف. له أربعون ألف رسم كاريكاتوري، اغتاله شخص مجهول في لندن عام 1987م.ينظر:النابلسي شاكر(1999)، "أكله *الذئب (السيرة الفنية لناجي العلي)"*،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط.1، ص 9.

حقوق الإنسان، ولمّا كان يتعارض ومصالحهم أضّلوا العالم بالإرهاب ومكافحة الإرهاب"[1]، وبين المجموعتين تضيع الإنسانيّة في حروب دمويّة طاحنة، حيث يظهر الفنان موقف المجموعة الدّوليّة من قبور ضحايا الإرهاب الّتي تعدّ على الأصابع المزوج بالأسى، في حين تدير ظهرها لآلاف قبور ضحايا مكافحة الإرهاب، رغم أنّ الألم نفسه، ولكنّ هناك انحياز حتى في المواساة، ما الفرق بين هؤلاء وهؤلاء؟ هذا الاختلال في ميزان العدل، جعل الدّول المستضعَفة تدفع ثمن الوضع الرّاهن.

ومع نفس الألم يشير (الشّكل:3) إلى المواطن الأمريكي (**جورج فلويد**) الّذي راح ضحيّة شرطي في أمريكا، فالواقعة أثارت ردود فعل عالمية حول العنصريّة العرقيّة، وهو ما أشعل فتيل المظاهرات في زمن الكورونا، الحادثة ورغم بشاعتها وتعاطف العالم معها إلاّ أنّها أيقظت قضايا أخرى مسكوت عنها في العالم، شعوبا وأقليات يعانون من العنصريّة والاضطهاد كالشعب الفلسطيني والسوري والأقليات المسلمة الّتي تداس كل يوم بأحذية العنصرية في العالم ولا تستطيع أن تتنفس الحرية، لذا فإنّ الصّورة عموما والكاريكاتيرية تعتمد على تأويلات تتلاءم مع طبيعتها "كخطاب مراوغ، وكفنّ وشكل من أشكال الاتّصال"[2]، حيث تلعب الصّورة دورا كبيرا في توجيه الرأي العام. الصورة بث رسالة لتطهير أدمغة العالم من هذه الآفة الّتي عادت مجددا للظهور، حيث نلاحظ أنّ الفنان استعان برجل يرتدي بدلة التعقيم بالأبيض الّذي استعمل في الوقاية من فيروس كورونا كوفيد 19[3]، حيث استغل رمزية زي أطباء الكوفيد وأيضا مرشات التعقيم في المشهد للدلالة على ضرورة تعقيم أفكار وعقول البشر من العنصرية، بينما ظلّت الخلفيّة باللّون البنيّ ربما هي إشارة من الفنّان إلى أنّ أمريكا جل سكانها وأغلب انتصاراتها في كل الميادين كان للسود يد فيها.

في نفس السياق يظهر (الشكل:4) رسما كاريكاتيريا في جريدة الجمهورية اللبنانية، إذ استعان بالتّناص التّراثي في الصّورة الكاريكاتيريّة، بغية تكثيف المعنى ، حيث شبه ملثم يرتدي الكوفية الفلسطينية بفيروس كورونا، وأثار هذا العمل غضبا واسعا لدى الفلسطينيّن حيث أعتبر هجوما رمزيّا على الكوفيّة، والّتي تعدّ أحد رموز الثورة الفلسطينيّة، حيث ربط بين تفشي فيروس كورونا بتاريخ 13 نيسان 2020 و حادثة بداية الحرب الأهلية اللبنانيّة[4] (أعلى الصّورة على اليسار)، حيث يشير يوم "13 أبريل 1975 إلى اندلاع الشرارة الأولى للحرب الأهليّة في لبنان،

---

[1] مفرح أسعد وآخرون(د.ت)، "*موسوعة عالم السياسة* "، ج 24 ، ص76.

[2] سعدون عبد الكريم(2012)، "*ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري*"، مجلة تموز، السنة 54، العدد 20، ص13.

[3] كورونا COVID19: يعد فيروس كورونا المستجد هو سلالة جديدة من فيروسات التاجية Coronavirus كمتلازمة الشرق الأوسط التنفسيةSARS، الذي لم يسبق التعرف عليه في البشر، واحد مجموعة فيروسات الكورونا التي تتراوح فيها الإصابة بين نزلات البرد البسيطة والالتهابات الرئوية الحادة. فالفيروسات التاجية هي فيروسات الحمض النووي ARN من عائلة Coronaviridadae المسؤولة عن التهابات الجهاز الهضمي والتنفسي في البشر والحيوانات، والفيروس يأخذ جزيئاته الفيروسية شكل التاج في كونها تتكون من Capside مغلف قياس قطرها من 80الى 150 نانومتر، فالكرات الصغيرة تحمل حمض Ribonucléique و ARN أحادي السلسلة غير مجزأ وايجابي، وهو يمثل من 27الى 32 كيلوبازKilo Bases وهذا الحمض النوويARN يكرر في السيتوبلازما من الخلية المخصبة المستهدفة، متاح على الرابط:
https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-coronavirus-13502/

[4] الحرب الأهلية اللبنانية: هي حرب أهلية ، استمرت من عام 1975 إلى عام 1990، وأسفرت عن مقتل ما يقدر بـ 120 ألف شخص ، فقبل الحرب كان لبنان متعدد الطوائف، مسلمون السنة والمسيحيون، المسلمون الشيعة ، الدروز. وكانت الحكومة اللبنانية تدار تحت تأثير نخب بين المسيحيين المارونيين. وقد ساهم إنشاء دولة إسرائيل ونزوح مئات الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين إلى لبنان خلال عامي 1948 و 1967 في تغيير التوازن السكاني للمسلمين. بعد أن انحاز الماروني إلى جانب الغرب، في حين انحازت المجموعات اليسارية والعربية إلى الاتحاد السوفيتي، وقد بدأ القتال بين المراونة والقوات الفلسطينية (منظمة التحرير الفلسطينية) في عام 1975، وشاركت القوى الأجنبية، مثل إسرائيل وسوريا، في الحرب مع فصائل مختلفة. وتمركزت قوات حفظ السلام، مثل القوة المتعددة الجنسيات وقوى الأمم المتحدة وكان اتفاق الطائف لعام 1989 بداية النهاية للقتال. حلت الميليشيات، باستثناء حزب الله، وظلت التوترات الدينية بين السنة والشيعة بعد الحرب. متاح الرابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%87%D9%84%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9

بمحاولة اغتيال **بيار الجميل**، الماروني رئيس الكتائب اللبنانيّة، ذي الأغلبية المسيحية، وبعد فشل المحاولة، أصبحت "عين الرمانة" بشبابها على أتّم استعداد لأي هجوم. وأثناء عودة الشّباب المسلّح من الجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين من مخيم "صبرا" في حافلة تقل 27 شابًا بين فلسطيني ولبناني، رافعين أسلحتهم ورايتهم مارين من "عين الرمانة"؛ فأمطرتهم أسلحة رجال **الجميل** ظنًا منهم أنّه هجوم عليهم، وأردتهم قتلى، وأعلنت الكتائب اللبنانيّة مسؤوليتها، ومن ثم انطلقت منها الحروب والنزاعات في لبنان لما لا يقل عن 15 عامًا[1].

وعلى الرغم من مرور كل هذه السنوات فمازال اللبنانيون يعتقدون أنّ الفلسطينيّن هم السبب في الحرب الأهليّة وهذا ما أظهرته الصّورة من تحرش وانتقام وقد ذكر أحد الباحثين في الشّأن اللبناني" أنّ الفلسطينيون لم يكونوا وباء على لبنان وهذا ما بينته الأحداث بعد انتهاء الحرب (...) فلم يتغير شّيء على مستوى الصراع الطائفي في لبنان"[2]، هذا الرسم أثار ريشة الفنّان الكاريكاتيريّ الفلسطينيّ **علي لقطة** حيث رد على الكاريكاتيري اللبنانيّ" أنطوان غانم"، عبر الفنّ بتناص رمزي يدعو فيه للتسامح ونبذ العنصريّة مثلها في رئة على شكل شجرة الأرز رمز لبنان، وضع على جهتي الرئة الشعب الفلسطيني والشعب اللبناني، إشارة إلى أنّ الشعبين يربطهما مصير واحد، فهم يتنفسان نفس الهواء وعليهما بتنقية أجواءهما من التلوث الّذي يحيط بهما.

3-4.الكاريكاتير خطاب للتسامح

الشكل: (5)

الشكل: (6)

الشكل: (7)

تشّكل أيقونة الغياب الحضور والغياب ثنائيّة ضدّيّة ، حيث "يختفي أحدهما قصداً وراء الآخر، ففي الغياب حضور، وفي الحضور غياب التّرميز والتّكثيف الإيحائيّ، لذلك فبلاغة الغياب أقوى من بلاغة الحضور، من هنا"يعد الغياب إستراتيجية نصّية"[3]. واجبة المثول لتجسيد المغزى، والإنصات للمعنى. لأنّ استحالة الحضور في إستراتيجية الخطاب الكاريكاتيريّ، تعطي فرصة لاستحضار الغياب و "هيمنة الخطاب الاستعاري "[4].

---

[1] متاح على الرابط:https://www.noonpost.com/content/6265

[2] سامح المحاريق()، ادتعاء فيروس الطائفية...الفلسطينيون والحرب الاهلية اللبنانية.، متاح على الرابط: https://www.alquds.co.uk/%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AF%D8%B9%D8%A7%D8%A1-%D9%81%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D9%81%D9%8A%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D9%88%D9%86-%D9%88

[3] الديوب سمر()، مقال بعنوان "*جدلية الحضور والغياب في الأدب التفاعلي "صقيع" أنموذجا"*. متاح الموقع:https://www.aladabia.net/article-14523-1_1?id=14523&stype=1_1

[4] بريبي عبد الله (1437-2016)،" *مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي*"-كنوز المعرفة،ط1،عمان، الأردن، ص155.

وبالموازاة مع هذا الطرح، يظهر الشّكل(5)، جدليّة الحضور والغياب، إذ تنفتح الصورة الكاريكاتيرية على عدّة تأويلات، فبين إبهام الإيحاء والتصريح الجزئي تبقى هذه المعلنة مجهولة، لذا تُبقي على أيقونة الغياب سؤالاً يبحث عن جواب:من تكون هذه القوى التسامح؟

وفي واقع الأمر، أنّ العالم تقوده قوى خفيّة تحرّكه كدمى العرائس، نشرت فيه الأحقاد الّتي تغذّيها قوى الشر مستعملة خطاب الكراهية، هذا التبنّي في أسلوب التّعاطي مع الأحداث، جعل الصورة الكاريكاتيرية موزّعة بين أيقونتين، أيقونة الحضور الممثّلة في منفضة السيجارة، وأيقونة الغياب الّتي تمثّلها يد تتوشّح الأسود كأفضل قناع تنكّريّ، وزي رسمي فوق العادة، يشير ضمنيًا إلى جهات الرسمية الّتي من المفروض أن تتولى زمام الأمر، فهناك شموليّة الشّر مُثِّلت بأيقونة الشّخصية السوداء، والّتي وضعت في منفضة السيجارة ومثلها الفنان ببقايا سيجارة تحاول قوى التسامح دعكها في المفضة في جو أحادي اللّون. حيث تزيد جمالية اللالونيات في الطرح قوة في التأثير، فالميل إلى الألوان الحيادية دلالة رمزية تثير الكثير من الدلالات؛ حيث تشير إلى استحالة بقاء الشّر لو عم التسامح بين البشر، فيستحيل الشّر إلى مجرد رماد وبقايا سيجارة قد انطفأت نيران تأججها، فالتسامح يلغي جميع الألوان جميعا "فاللّون الأبيض أبيض مهما قلّت مساحته، والأسود أسود، و ما بينهما حقل صراع أبديّ بين ما هو كائن وما يجب أن يكون "[1].

يظهر (الشّكل:5) مكونا من مجموعة من الأشكال الواقعيّة والهندسيّة (العلاماتية، الاشارية والمتخيلة) الّتي تشّكل منها الموضوع، الّذي حمل مضامين فكريّة متعددة تباينت ما بين التجريد والرمزيّة للتجسيد، حيث يعلو الصّورة الكاريكاتيريّة تسنين لغويّ متقابل "**ثقافة التصادم**" والمعادل الثّاني"**نعم لثقافة التسامح**" إذ يستحيل هنا" أنّ تستقيم المعاني في الخطاب الكاريكاتيريّ خارج التّقطيع اللّغويّ والبصريّ مهما تعدّدت الوسائط "[2]، تجسيد ثقافتين تيسطران على العالم، حيث شبه الكرة الأرضيّة بكرة قسمت إلى مجموعة من القطع حملت كل قطعة يد ملاكم دلالة على الصراع القائم بينهم يصل إلى درجة العراك، وأشار إلى العقد بتمثيله لحركة العيون في الأجزاء المتصارعة، ووضع في قاعدة الرسم نموذجين أظهرهما بين قاتل ومقتول، حيث جاء العمل ليمثل معاني ومضامين متعددة يتدرج من قاعدته إلى الأعلى، وزاد من تحقيق نسبة القيّم التضامنيّة والوظيفيّة في النموذج من خلال أشكال الأيدي الّتي تلف الكرة الأرضيّة، بينما بعث برسالة محبة بفضل القلوب المتطايرة والسلام مجسدة في الحمامة تحمل غصن الزيتون دلالة الحياة والنماء ، إذ تعدّ الحمامة كرمز في كل الحضارات هي دلالة للسلام بلونها الأبيض/حمامة السلام ، ولهذه الإشارات الرمزيّة للحمامة تأثير نفسيّ وروحيّ، يسهم إلى حد بعيد في تأسيس الناتج الجماليّ والدلالات الرمزيّة الّتي يبتغيها الفنّان في إيصال رسالته التواصلية الوجدانيّة إلى المتلّقين بوجه خاص، هذه العلاقة البنائيّة الّتي شّكل اللّون منها توافقا متلائما محققا ترابطا متماسكا يمكن أن يستلم المتلقيّ منه وحدة تنظيميّة تعزز الاتّصال داخل فضائه المقرّر سواء بالأحمر في القلوب، أو فضاء العمل المزرق الفاتح أو ألوان الأيدي والكرة الأرضيّة، الّذي هيأ لذهن المتلقيّ استقرارا واضحا، كما عمد الفنّان إلى تجسيد هذا التناظر غير المتطابق بين الأشكال وإظهار عمق منظوري -المتجه نحو الأعلى-.

يشير الشكل (6) إلى التسامح الديني، جعلت الفنان يكتفي بالأيقونة البصريّة دون الرّسالة الألسنيّة، ليجد المتلقيّ نفسه أمام المساءلة التّأويليّة؛ حيث شكّلت الصّورة حقل خطاب صامت، وهو ما عَبَر عنه الكاريكاتيريّ السّوريّ **علي فرزات** في تبنّيه هذا الأسلوب في التّعاطي مع الأحداث، إذ يعتبر النّص اللّغويّ عكّازا للاتّكاء عليه،قائلا:

---

[1] نشادي عبد الرحمن(2001)،" *الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية (دراسة سيميولوجية من صحيفتي* "اليوم"و"الخبر")، ماجيستير، تحت إشراف : بوكروح مخلوف، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ،ص67

[2] نعيمة سعدية(2016)،" *تحليل الخطاب*" ، مرجع سابق، ص 214.

" نحن نفهم الإنسان الّذي يملك السّيطرة على الرّيشة والألوان، لماذا إذن إدخال الكلمة في الرّسومات؟ هذا يعتبر عصيان "[1].

حيث يظهر (الشّكل:6) شجرة ذات غصنين رسم في أعلاها قبة كنيسة و مئذنة مسجد، حيث تظهر العلامات الاشارية " الصّليب " دلالة على المسيحيّة و"الهلال" دلالة على الإسلام، و في مكان تفرع الأغصان أقامت حمامة عشّها بكل أمان هي دلالة رمزية للسلام، وهنا تظهر أنماط الممارسات الاعتيادية بأنّه إذا كان لهؤلاء وجود فلأولئك وجود أيضا، وإذا كان لهؤلاء دين له حُرمته فلأولئك دين له الحُرمة نفسها، وهنا يظهر الفنان أنّ التسامح الدينيّ يُعدّ أرضية أساسية لبناء المجتمع وإرساء قواعده.

إنّ أهميّة التسامح الديني المتمثّلة في بُعده الوُجودي، أي أن سُنّة الوجود قد اقتضت أن يكون وجود الناس على الأرض في شكل تجمّعات بشرية، وهي وإن اتّفقت في ما يجمع بينها من وحدة الأصل والحاجة إلى التجمّع والحرص على البقاء والرغبة في الحياة والسّعي إلى التقدّم فإنها قد تباينت في ما تتفرّد به كل مجموعة من خصوصيّة عرقيّة ودينيّة وبيئيّة وثقافيّة وقد صرح القرآن بهذه الحقيقة الوجوديّة في قوله" ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ**﴾[2]. لقد أكدت الآية ما كان قد توصَّل إليه الحكماء والفلاسفة من قَبل وأثبته الواقع التاريخيّ من أن الإنسان مَدني بطبعه ، حيث لا تتحقّق حياته إلاّ داخل وسط اجتماعي فيه الخير والشر، الحب والكره، وفيه التجانس والتنافر، يتبيّن من ذلك أن التنوّع بين الناس أفراداً وجماعات ما كان انحرافاً، بل كان من طبيعتهم البشرية ، فهو ظاهرة ضرورية اقتضتها الفطرة الإنسانية و النشأة الاجتماعية،﴿**وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلاَ يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ** ﴾[3]، وهكذا نلحَظ ، أن الغاية من اختلاف الناس إلى شعوب وقبائل وتنوعهم إلى ثقافات ومَدَنيات إنما هو التعارف لا التَّنكر لبعضهم البعض، والتعايش لا الاقتِتَال، والتعاون لا التَّطاحن ، والتكامل فيما بينهم لا التعارض. ونرى القرآن يحذّر أتباعه ويَنهاهم عن سَبّ المشركين وشتم عقائدهم، ﴿**ولا تسبّوا الذين يدعون من دون الله فيسبّوا الله عَدْواً بغير علم**﴾[4](25)، فهو يعترف بوجود الآخر ويُقر حقّه في التَّديّن ويُقدّر اختياره ويدعو إلى احترام ما ارتضاه من خصوصية وإلى التعامل معه بلطف وإحسان وينهى عن سبّه والتحرّش بدينه ،في ظل تسامح ديني يتطلّب الاحترام المتبادل ويقتضي التخلّي عن الأساليب الإقصَائية.

5-الخاتمة:

إنّ الكاريكاتير مقال تحل فيه الخطوط محل الكلمات وهو تعبير عن حدث أو فكرة باستخدام موهبة الرسم و تحويلها إلى رموز مكتوبة و مفهومة بقصد لفت الانتباه إلى أمر مرغوب ينبغي دعمه أو تسليط الضوء على أمر مذموم ينبغي تجنبه .و منذ النشأة كان دائما فنان الكاريكاتير دائما يسعى للكشف عن الإنسان الحقيقي الموجود خلف قناع المظاهر،فهو فنان يخلق الجمال من خلال إبراز النقص أو التشوه الكامن في الإنسان. إضافة إلى العمل على تغطية بصريّة أكثر واقعيّة وأكثر شموليّة في سياقها العالميّ التي تهّم الإنسان، وبأدوات تخصّ محيطه السوسيو ثقافي والسياسيّ.

ويبقى أن القِيم الكونية تحتاج إلى تضامن ونضال دءوب، وبرغم ما يُعيقها من صراع كريه تطفح تداعياته البشعة على سطح الساحة العالمية، فإنه ليس بعزيز ولا مستحيل على المؤسسات الثقافية والفنية الحكومية وغير الحكومية في العالم، بما في ذلك أهل الفن عموما ا. قادرة على خلق فكر حضاري يتوارى أمامه كل خطاب يُشوّه تلك

---

[1] زروطة نصيرة (2012)، *"المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتيري في تمثيل الواقع الجزائري(دراسة سيميائية لاستراتيجيات الخطاب الحجاجي)"* ، رسالة ماجستير، تحت إشراف : فايزة يخلف، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام، جامعة الجزائر3-، ص 5 .

[2] سورة الحجرات، الآية 13

[3] سورة هود ، الآية 118.

[4] سورة الأنعام ، الآية 108.

القيم الكونية التي تعترف بها كل الشعائر الدينيّة والمنطلقات الفكريّة ، بغية خلق عالم جديد خال من حقد العنصرية بكل تجلياتها، فإشاعة المحبة والتسامح ونبذ العنصريّة والتعايش السلميّ، وهي أهداف نبيلة تتطلّب أنْسَنَت الأفكار الإبداعيّة التي تشيع السلام بين شعوب المعمورة قاطبة، حيث يلعب الفنّ دورا هاما في جمع البشرية على القيم الإنسانية باعتباره نشاط إنساني ولغة عالمية .

6-قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم:

1-سورة الأنعام، الآية 13.

2-سورة الحجرات، الآية 118.

3-سورة هود ، الآية 108.

-الكتب:

1- احمد عبد التواب شرف الدين(2018) ، " ***الكاريكاتير السياسي، محليا وعالميا، اللغة والفكاهة والنظرية البراغماتية"*** ، مجموعة النيل العربية، ط1، مصر، 39.

2-بريمي عبد الله (1437-2016)، "***مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي***"-كنوز المعرفة،ط1،عمان، الأردن.

3- رمزي النجار(2012)،" ***وجهة نظروسفر(الإعلام ، التواصل والربيع العربي)***"، دار النهار، بيروت

4- ريجيس دوبري (2013)، "***حياة الصورة وموته"ا***، تر: فريد الزاهي، ط2، المغرب.

5- زكريا إبراهيم (د.ت)،" ***مشكلة الفن"*** ، دار مصر للطباعة ، القاهرة.

6-صباح عبد الصبور عبد الحي(2016)،" ***استخدام القوة الالكترونية في التفاعلات الدولية بتنظيم القاعدة نموذجا***، المعهد المصري للدراسات السياسية والإستراتيجية "، الجزء الثاني

7- المسكيني شيخة أم الزين(2014-1435)،" ***تحرير المحسوس،لمسات في الجماليات المعاصرة"*** ، ط، 1دار الأمان، منشورات الضفاف والاختلاف، الرباط، المغرب

8- معزوز عبد العالي(2014)،" "***فلسفة الصورة "*** ، إفريقيا شرق، المغرب.

9- النابلسي شاكر(1999)،" ***أكله الذئب (السيرة الفنية لناجي العلي)*** "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1 بيروت..

10-. نعيمة سعدية (2016)،" ***التحليل السيميائي والخطاب"*** ، عالم الكتب، أربد، الأردن.

11- الهاشمي مجد(2003-1423)، " الكاريكاتير فن الحياة"، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1.

-الدوريات:

1- سعدون عبد الكريم(2012)، "***ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري"*** ، مجلة 54، العدد 20، شتاء.

-الاطروحات:

1- زروطة نصيرة(2011-2012)،" ***المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتيري في تمثيل الواقع الجزائري(دراسة سيميائية لاستراتيجيات الخطاب الحجاجي)***"، رسالة ماجستير، تحت إشراف : فايزة يخلف، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام، جامعة الجزائر3.

2- نشادي عبد الرحمن(2000-2001)،" ***الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية (دراسة سيميولوجية من صحيفتي "اليوم" و"الخبر")"*** ، ماجيستير، تحت إشراف : بوكروح مخلوف، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.

-القوامبس:

1- مفرح أسعد وآخرون(د.ت)، "***موسوعة عالم السياسة"*** ،ج 24.

-المراجع باللغة الاجنبية :

1- Anne Goliot et autres (2008), "*Dictionnaire de l'image*" Vuibert, 2 édition., p.6.

-المواقع الالكترونية:

1- http : //www.ao-academy.org

2-https://www.noonpost.com/content/6265

3-https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-coronavirus-13502/

4- https://snd.ps/p/ 45972-

5-https://www.aladabia.net/article-14523-1_1?id=14523&stype=1_1

6-https://ijnet.org/ar/story/%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA-
%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%84%D8%B
9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D8%A%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D9%91%D9%86%D8%A7%D9%84%D8%
B5%D8%B9%D8%A%D8%A8%D9%88%D8%AA%D9%81%D9%88%D9%82%D9%86%D8%A8%D9%85%D9%87%D9%86%8%A
9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D8%B9%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%A7%D8%B9%D8%A8

7-https://www.alquds.co.uk/%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AF%D8%B9%D8%A7%D8%A1-
%D9%81%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D9%81%D9%8A%D8%A9%D8%A
7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D9%88%D9%86-%D9%88

8-
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%87%D9%84%D9
%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9

تجليات الجمال في الخط العربي

امحمد حشلافي ، استاذ محاضر أ، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة طاهري محمد بشار

الملخص:

للخط العربي فلسفة وروحانية خاصة،إذ اعتبر كممارسة فنية نوع من العبادة الإيمانية،وصار المسلمون ينظرون إليه نظرة إكبار وتقدير،ويتذوقونه بمتعة روحية،اتصلت بالعاطفة الدينية،فنحن أمام حرف عربي له قدسية مصدرها قدسية كلام الله،حيث لم يبق هذا الفن صناعة بشرية فقط،بل تعداها ليصبح موردا هاما في إشباع النفس الايمانية بالمعاني الجمالية الكثيرة،إنها جمالية خلقها الخط العربي تطورت بفعل عدة اسباب وأثرت على الحس،والفكر،فلم يسبق للكلمة أن كانت فنا مرئيا في أمة من الأمم قبل نزول القرآن الكريم إلا في الحضارة العربية الاسلامية،حيث كان الخط وسيلة،فأصبح مظهرا من مظاهر الجمال،وقد ساعد في ذلك قدرته على التشكل والمطاوعة...الخ مما جعل الأعمال الخطية تكتسي ثوبا جديدا،وتعطي روعة وبهاء وحسنا جميلين،فقد توشحت الرقوش،والزخارف الهندسية،والنباتية بالحروف والكلمات العربية،وامتزجت بالألوان،حيث أصبح الخط العربي بجماليته يخاطب الروح ويناجي الوجدان،ويرسل رسائل إلى العقل،ويثير في النفس أصدق مشاعر التوقير والاجلال الإرتقاء.

الكلمات المفتاحية : الخط العربي،الإسلام،المرونة،الايقاع، التحوير،الصنعة،ابن عربي

English Abstract: Manifestations of Beauty in Arabic Calligraphy

Arabic calligraphy has a special philosophy and spirituality, as it was considered as an artistic practice a kind of faith worship, and Muslims began to look at it with a view of honor and appreciation, and they taste it with spiritual pleasure, contacted with religious passion, because we are in front of an Arab letter that has sanctity that comes from the sanctity of the word of God, as this art remains only a human industry Rather, it transcended them to become an important resource in satisfying the soul of faith with the many aesthetic meanings, it is an aesthetic created by Arabic calligraphy that has evolved due to several reasons and affected the sense, and thought, so that the word was not a visual art in a nation before the descent of the Holy Qur'an except in the Arab Islamic civilization, Where the line was a medium,It became a manifestation of beauty, and its ability to form and adhere to it ... etc., which made the linear works a new garment, and gives a splendor and splendor and a beautiful good. The bands, geometrical motifs, and floral motifs appeared in Arabic letters and words, and mixed with colors, where the line became The Arab with his aesthetics addresses the soul, calls upon conscience, sends messages to the mind, and raises in the soul the sincerest feelings of reverence and honor.

Key words: Arabic calligraphy, Islam, flexibility, rhythm, modulation, workmanship, Ibn Arabi

مقدمة :

لازال فن الخط العربي موضوعا غامضا،والأقرب أن يقال لم تستكشف جماليته،حيث يتفق الكثيرون من الدارسين أن الخط العربي أثر بمعانيه محدثا متعة جمالية قل ما نجدها في الفنون الاخرى،ومما لا يخفى على أحد أنه بمجيء الإسلام حدث تطور في هذا الفن،حيث جاء الإسلام ليؤكد قيمة الحرف العربي،ويبعث فيه الروح من جديد،وأصبح الفن الأكثر تعبيرا عن الجمالية الإسلامية،وقد تجاوز هذا الخط بجماليته الديار العربية والديار الإسلامية،ليؤثر على فناني الغرب، فاعتبره البعض إيقونة العرب والمسلمين.

من هنا سأحاول من خلال هذه المداخلة التعرض الى تجليات الجمال في الخط العربي،فقد ثبت أن الخطاط العربي،والمسلم أبدع في فن الخط العربي،وجعل له جسما وروحا وقلبا،وعقلا مستغلا في ذلك مرونة الخط،وقدرته على التشكل وخصائصه الفنية،كالإستقامة،التناسق،التدوير،معبرا في لحظة إبداع فلسفي عن نفحات روحانية،حيث إكتسب الخط العربي قوانين،وفلسفة خاصة،فنحن إزاء فن اسلامي متنوع الاشكال عبر عن روح الحضارة الاسلامية،والاشكالية التي ساعالجها طرحتها على النحو التالي :

هل هناك جمالية في الخط العربي ؟ اين تتجلى ؟ وكيف يمكن فهم مرجعياتها؟

قبل الاجابة عن هذه الاشكالية ارتأيت أن أبدأ بعرض موجز لنشاة الخط العربي،ثم أنتقل الى دور الاسلام في تطوره مع الاشارة الى مميزاته،لأنتقل بعد ذلك إلى بعض إسهامات المفكرين العرب والمسلمون في هذه الجمالية **نشأة الخط العربي:**

إختلف الناس في أول من وضع الخط العربي،حيث تبيانت الآراء في أصله ، وأنه لمن الصعب تحديد ومعرفة أول من وضع الخط العربي ومتى نشأ،حيث إختلف الباحثون في ذلك إختلافا كبيرا،فهناك أكثر من عشرين رأيا في هذه المسألة،ولكل رأي منطلقاته،فالمؤرخين عند ما تتبعوا تاريخ الكتابة (الخط العربي) لم يضبطوه بصورة دقيقة ،وهذا مرده إلى انعدام المصادر والكتب التي تناولت نشوء الخط العربي حيث أغفل كل فريق بعض الأمور التي لم تقدمها له المصادر علما بأن الخط العربي واحد في أساسه" [1] وأيا كان قول الرواة،والمؤرخين في أصل الخط العربي يمكن أن نميز بين فئتين فئة اعتمدت في بلورة آرائها عن أصل الخط العربي على تلك الأخبار والروايات المروية،وفئة ثانية اقتنعت بتلك الشواهد،والمكتشفات الأثرية،كل هذا يضعنا امام مفارقة يمكن الخروج منها حيث أن الأبحاث العلمية،ولا سيما التاريخية الحديثة أثبتت،وبينت أن "العرب الشماليين قد إشتقوا خطهم من آخر صورة وصل إليها الخط النبطي،لذلك نلاحظ أن الصورة الأولى للخط العربي لا تختلف كثيرا عن الخط النبطي،ولم يتحرر الخط العربي من صورته النبطية إلا بعد قرنين من الزمان بعد أن طوره العرب الحجازيون..." [2] هذه النظرية في اعتقادي هي الاقرب الى الصواب،حيث ثبت أن الخط النبطي الذي إنحدر منه الخط العربي هو قسمين:نبطي قديم ونبطي متأخر، والأخير هو الأقرب إلى الخط العربي"[3] ويذهب بعض المفكرين إلى الاكثر من ذلك أن الخط العربي الذي اشتق من الخط النبطي هو الخط الكوفي "[4] كما أن هناك شبه إجماع أن العرب أخذوا طريقهم في الكتابة عن بني عمومتهم من الأنباط الذين كانوا يجاورون العرب الحجازيين في تبوك ومدائن صالح والعلا في شمال الحجاز" [5] فلا يخفى علينا أن الأنباط كانوا يسكنون شمال الجزيرة العربية في بلاد الأردن وكانت عاصمتهم البتراء،وقد إزدهرت بلاد الأنباط بحكم مركزها الجغرافي أيما إزدهار،إذ كانت ممر القوافل التي كانت تتجه من شبه الجزيرة العربية نحو الشمال للمتاجرة،وقد أثبتت النقوش الأثرية التي إكتشفها المستشرقون حديثا أم الجمال وجبل الدروز وحران أن الخط العربي قد إشتق من الخط النبطي"[6] بل إن المقارنة بين الخطين النبطي والعربي في نشأة الخط العربي تؤكد أن غالبيتها قد حافظت على أشكالها التي كانت قيد الإستعمال في القلم النبطي المتأخر مثل الباء والجيم والحاء واللام والنون والكاف والباء والألف،وإن بعضها الآخر قد نحى نحو التبسيط كالألف والواو والكاف والقاف والفاء،وإن أشكال جديدة ظهرت لبعضها الآخر مثل الهاء والدال والميم والسين والشين الراء والعين والغين،وهو رأي مقنع على أية حال "

دورالإسلام في تطور الخط العربي:

حظي الخط العربي بعد الإسلام بإهتمام واسع من طرف المسلمين،فمما لا يخفى على أحد أنه بمجيء الإسلام تطور هذا الفن،حيث جاء الإسلام ليؤكد الحرف العربي،ويبعث فيه الروح."[7] وأصبح هذا الخط بعد مراحل هو الفن الأكثر

---

[1]- المصرف ناجي زين الدين، (1990)، *"موسوعة الخط العربي*،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ج3،ط1،ص84.

[2]- شربل داغر،(1998)، *مذاهب الحسن،قراءة معجمية تاريخية للفنون في العربية*،الناشر المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت،الدار البيضاء،ط1،ص195.

[3]- الحبوري كامل سليمان،(1998)، *موسوعة الخط العربي (الخط الكوفي)*،منشورات دار مكتبة الهلال بيروت،ط1،ص29.

[4]- حموده محمود عباس،،(دط دس)، *دراسات في علم الكتابة العربية*،الناشر مكتبة غريب،القاهرة،ص70

[5]- المرجع نفسه،ص69.

[6]- البابا كامل، (1983)، *روح الخط العربي*،دار القلم للملايين،دار لبنان للطباعة والنشر،بيروت،ط1،ص21.

[7]- العواجي منصور بن ناصر،(2000)،*جماليات الخط العربي*،دار طوبق للنشر والتوزيع،الرياض،ط1،ص42.

تعبيرا عن الجمالية الإسلامية...."[1] حيث عني المسلمون منذ بداية تاريخهم بفن الكتابة،والخط الجميل ونال من تقديرهم أكثر مما نال فن التصوير"[2]

لقد كان الإسلام هو العامل الجوهري في انتشاره وشيوعه وبقائه،وقد عرف هذا الخط تطور حسب تقنيات وأساليب وقيم جمالية يطلق عليها اسم قواعد الخط العربي"[3] فمن المؤكد أن "الخط العربي في الإسلام أخذ على عاتقه تدوين كلام الله بأحلى وأجمل صورة ممكنة وهذا ما ساعد على ظهور خط المصاحف،وهو الخط الكوفي المحقق"[4] فلابد أن نعي جيدا أن" العناية بكتاب الله تعالى والحفاظ عليه أوجدت الخط العربي" [5] حيث بدأت أهمية صورة الحرف العربي من خلال إرتباطها بكتابة القرآن الذي أنزل على النبي محمدε ويعتبر من وجهة جمالية أول عمل فني في الإسلام" [6] ويمكن الجزم بان للقرآن الكريم أثره في تطور هذا الفن ونقله إلى ميدان الجمال الروحي والشكلي معا، حيث برع المسلمون " في كتابة القرآن في أجمل صورة وأبهى حلة،فأضافوا بذلك إلى جمال المعنى جمال الشكل والصورة"[7] ولعلنا نلاحظ هنا كيف إكتسب الخط العربي قوانينه،وفلسفته من البيئة العربية الإسلامية بكل معطياتها،وأثرى ذلك المناخ الديني،والفكري نواحي عديدة في تعدد أشكاله وصوره،ولم يسبق للكلمة أن كانت فنا مرئيا في أمة من الأمم قبل نزول القرآن الكريم" [8] ولست أريد هنا الرجوع الى سابق كلامي بل أريد القول أن الخط العربي تطور بتأثير فعلين ذلك كان "بعد أن أضيف إليه الإعراب والرقش."[9] ومن المفيد جدا ان اوضح هنا انه قبل الاعراب والرقش كانت هناك عدة إصلاحات ففي زمن الصحابي عثمان بن عفان فشى اللحن والتصحيف اذ كانت الحروف تكتب دون نقط واعجام كما برز تطور آخر للخط العربي كان في خلافة علي ابن أبي طالب رضي الله عنه فقد روي عنه أنه لما كان في "العراق سمع من يلحن فأمر أبا الأسود الدؤلي أن يضع للناس النحو والدؤلي من طلاب الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه في البصرة بالعراق"10 كما قال:" عليكم بحسن الخط ،فإنه مفتاح الرزق كما قال ابن عباس الخط الجميل يزيد الحق بيانا."[11] ثم توالت اصلاحات جديدة في العصر الاموي انتهت بمجيء الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري في العصر العباسي والذي اخترع الحركات المعروفة اليوم بدل النقط التي كانت تمثلها.

---

[1]- بهنسي عفيف،(د ط ،ت)،*الخط العربي أصله، نهضته آثاره*،دار الفكر،دمشق،ص128.

[2]- م، س،ديماند،(د،س)،*الفنون الإسلامية* ،ترج: أحمد محمد عيسى،مراجعة وتقديم أحمد فكري،دار المعارف،القاهرة،ص76

[3]- بن رمضان خالد،(2008)،"إبداع الخط العربي من خلال نقود افريقية"، *مجلة الحياة الثقافية*،عدد خاص،التراث تأصيل للذات ونافذة على المستقبل،مجلة شهرية تصدر عن وزارة الثقافة،تونس،العدد 192،أفريل،ص27.

[4]- شاكر حسن آل سعيد،(1998)،*الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي*،دار الشؤون الثقافية العامة،أفاق عربية طباعة ونشر،بغداد العراق،ط1،ص105

[5]- الشامي صالح أحمد،(1986)،*ميادين الجمال في الظاهرة الإسلامية، الطبيعة الإنسان الفن*،المكتب الإسلامي دراسات جمالية إسلامية (2) بيروت، لبنان، دمشق، سوريا،ط1،ص250.

[6]- العياري صالح محمد،(2008)،"جمالية الخط العربي بين المرئي واللا مرئي"،الندوة العلمية لأيام الخط العربي،بالمجمع التونسي للعلوم والأدب والفنون، تحت عنوان : *الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التوصلية*،مساهمات جماعية أنجزت بمناسبة أيام الخط العربي الثانية،بإدارة الأستاذ خليل قويعة،ببيت الحكمة قرطاج، والتعاون مع مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الثقافية الإسلامية ،بيت الحكمة تونس تصميم وانجاز وطباعة سباكتا،تونس،جويلية،ص145

[7]- صلاح الدين رسول ،(2011)،"جمالية الخط العربي من جمال المعنى الى جمال الشكل"، *مجلة الرافد*،مجلة شهرية ثقافية جامعة،تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالإمارات العربية،شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع دبي،فنون،العدد 165، ماي،ص109

[8]- الشامي صالح أحمد،(1990)،*الفن الإسلامي التزام وإبتداع*،دار القلم ،دمشق،هامش،ط1،ص197.

[9]- بهنسي عفيف،*الخط العربي أصوله نهضته إنتشاره*،المرجع السابق،ص37.

[10]- ناهض عبد الرزاق،دفتر القيسي،(2008)،*تاريخ الخط العربي*،دار المناهج للنشر والتوزيع ،عمان،الأردن، ط1،ص50 .

[11]- بهيسي عفيف،*الخط العربي أصوله نهضة انتشاره*،المرجع السابق،ص37.

مميزات فن الخط العربي:

تميز الخط العربي في بنيته الجمالية بعدة مميزات حيث" تبوأ الخط منزلة متميزة في التراث الحضاري العربي والإسلامي إلا جانب تعبيره ودلالاته عن قيم فنية وجمالية معينة،لينقل إلينا من خلال الكلمة الموجودة مضمونها ومعناها،وعندئذ يلتقي جمال الكلمة مع قدسية المعنى..."[1] ،والذي أذهب إليه أن الفنانون المسلمون طوروا الخط العربي،وجعلوا له قواعد أقيمت على أسس هندسية معظمها اعتمدت على جمال الشكل والصورة وقد درج الخطاطون على جعل بعض التراكيب تصاعدية وبعضها تنازلية على مستوى تنظيم المسار القرائي خاصة في التراكيب الثقيلة،وفي كل الأحوال،فإن ذلك يخضع في جانب منه إلى الإعتبارات الجمالية."[2]

1. التبليغ:

مما يستحق الوقوف عنده في سياق حديثنا عن خصائص الخط العربي هو بسط القول في وظيفة الخط،إذ ثبت أن الخط أدى وظيفتين الأولى إيصال الخط المقروء إلى المشاهد ليحمل المراد منه،والثانية الإمتاع الجمالي،فالخط جوهر الإتصال البصري"[3] فمن المعلوم أن الخط العربي يبعث " أكثر من رسالة فهناك رسالة المحتوى التي تعتمد على النص المكتوب،وهناك رسالة الشكل التي تعتمد على جمالية التشكيل،وهناك الرسالة الفلسفية التي تعتمد على العوامل الروحية في صياغة موهبة الفنان."[4] وإذا تمعنا في هذا النص يمكننا القول أن هناك بعدين البعد الدلالي التقريري،ويتمثل في مضمون النص الوارد عبر الكتابة،والثاني شكلي يتمثل في الجمال الظاهري الذي تعكسه العلاقة الشكلية للحروف والكلمات مع بعضها "[5].

2. التعبير عن الحركة:

تميز الخط العربي بالتعبير عن الحركة التي تجلت من خلال تلك" الذاتية للخط الذي يتراقص في رونق مستقل دون أي غرض إنتاجي ويحس بتمايله وانسيابيته."[6] ولتعميق هذه الخاصية يمكن القول أن حركة الخط كلية وليست جزئية لأنها تتحرك ككون يحاكي الكون المنظور،وتسامي ليحاكي ميتافيزيقية الكون،أو عالم الأرواح ،ومن هذا المنطلق جاء في الرسم ،أو التشكيل الفني العربي منتحيا فلسفة التجريد عبر الخطوط أولا والمنمنمات ثانيا نافرا عن التجسيد الديني الذي نهى عنه الإسلام." [7] ضف إلى ذلك أن الوحدة العضوية التي عبر عنها الخط العربي لم تكن في باقي الخطوط الأخرى،حيث "ترتبط الخطوط العربية كالكوفي،والثلثي والرقعى،والديواني،والفارسي...إلخ في نظامها،وتقويمها بروابط عضوية،أي أن الجزء فيها مقياس لأبعاد الكلمة "[8]

3. المرونة:

تميز الخط العربي بالمرونة ويقصد بها أن المعايير الجمالية التي تتحكم في فن الخط العربي مرنة قادرة على التحول والتجدد في حقل الإبداع الفني لأن"الخط كالشعر لا يتعاطاه إلا مبدع موهوب... "[9] ونحن إذا تأملنا الخط

1- الجبوري شكر محمود،(د، س)،*الخط العربي والزخرفة الإسلامية*،قيم ومفاهيم ،دار الأمل للنشر والتوزيع بالأردن،ص139.

2- روضان بهية ،(أكتوبر2007)،"البعد التعبيري في الخط العربي"، *مجلة حروف عربية*،مجلة فصلية تعني بشؤون الخط العربي،تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم شهريا بدبي،الإمارات العربية المتحدة دبي،العدد 19،السنة السادسة،ص14.

3- ونوس عبد الناصر،غنوم محمد،،(2010،2009)، *الخط العربي نشأته ومبادئه واستخداماته*،المرجع السابق،ص214

4- الكنتاوي لبكم حوار،مصدق الحبيب(2008)،"الخط العربي منبع للحلم والسحر اللامتناهي "،*الجوبة*،ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية،المملكة العربية المتحدة السعودية،العدد18،شتاء،ص97

5- الزهراني معجب بن عثمان معيض،(2004)،*الأبعاد الفكرية في الفن الإسلامي*،رسالة ماجيستر،إشراف سعيد سيد حسين،كلية التربية جامعة أم القرى مكة،السعودية،ص177

6- صبري محمد الغني،(1993)،*مدخل للتذوق الفني*،دار الشروق، القاهرة،ط3،ص106

7- بخوش الصادق،(2007)،*التدليس على الجمال*،المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار وحدة الطباعة،الروبية،الجزائر،ص74.

8- بهنسي عفيف،*الخط العربي أصله نهضته آثاره*،المرجع السابق،ص131.

9- المرجع نفسه،ص12.

العربي،فإننا نستطيع أن نقول" أن مرونة الحروف العربية وسهولة انسيابها واختلاف أقلامها ووضوح أشكالها ساعد على ظهور الخط العربي وتنوع أشكاله وأصبح لكل خط قواعده التي تتحكم به."[1] وقد ساعدهم في ذلك خاصية " المرونة والمطاوعة وما فيها من قابلية المد والمط والإستمداد والرجع والإستدارات هي التي تكسب الكتابة حياة وتزيل عنها الصفة الهندسية وتمنحها جمال وبهجة"[2]

4. الإنبساط والتشابك:

في إعتقادي أن إنفراد الحروف العربية بهذه الخاصية ساهم في إبراز تلك الجمالية،حيث تنفرد الحروف العربية بقابليتها الكبيرة على الإنبساط أي الإطالة،والإستلقاء،وغلبة الأقواس على معظم الحروف سواء أكانت مستقلة،أو،عند ورودها أول الكلمة،أووسطها،وقدرة الحروف على التشابك،والتداخل،والإستدارة والتزوية من هنا يأتي الحسن والجمال للحروف العربية" [3] كل هذا ساعد الخطاط على إعطائها أشكالا فنية متنوعة إنه خط يجمع الليونة،والصلابة في تناغم مذهل،وتتجلى فيه قوة القلم،وجودة المداد المستمدة من النفحات الروحانية التي تهيمن على الخطاط المبدع في لحظة إبداع فلسفي لا تكرر نفسها" [4]

5. الايقاع :

تتميز الحروف العربية بميزة قد لا نجدها في الحروف الأخرى،حيث ينفرد الخط العربي بالايقاع الذي اكسبه تلك الجمالية ذلك أن الإيقاع في لعبة الفراغ يبقى من أهم مميزات فن الخط العربي ولأن العلاقة بين النص الخطي والنص الخطابي علاقة عضوية،فإن موسيقى اللغة العربية وجرسها تتجلى في صيغ الخط مما يجعلنا نسمع هذه الموسيقى من خلال جمالية الشكل الخطي"[5] وهنا أيضا لابد من التأكيد على أهمية الإيقاع الخطي باعتباره" ترديدا للحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير،فالحياة والكون بكل مظاهرهما تخضعان لعاملين رئيسيين هما الحركة،والتغيير اللذين يمثلان السمة الأساسية التي تحكم إنتظام،وإطراء العلاقات،والأشكال سواء في أشكال الطبيعة،والأعمال الخطية "[6] حيث نرى الحروف والكلمات تندفع مع بعضها تداخلا وتعانقا والتفافا وتظهر شجاعة ،وجرأة مبدعها بجلاء ووضوح وتعكس قوة وخصوصية الفنان الخطاط."[7]

6. النقطة في الخط العربي :

إن النقطة هي عنصر القياس لأنواع الخطوط وبها اعتمد الخطاط في تحديد الشكل الهندسي لكل حرف حيث عني المسلمون منذ بداية تاريخهم بفن الكتابة،والخط الجميل مركزين على النقطة،التي يظهر دورها في قدرة الخطاط على استعمالها،فمرة تتداخل كعامل للتمييز بين الصيغ المتشابهة للأحرف،ومرة تتداخل كمقياس للرسم في العملية الفنية لرسم الحروف"[8] كما أن الخطاط العربي استعان بالنقطة لإبراز كل هذه المفاهيم،فمن الواضح أن" إعتماد شكل

---

[1]- المغري جلوي فرح حمود،نايف مشرف حمد الهزاع،(د،س)،*التجارب المعاصرة في الخط العربي*،تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون،الكويت،ص37.

[2]- ونوس عبد الناصر،غنوم محمد،(2009،2010)، *الخط العربي نشأته و مبادئه وإستخداماته*،المرجع السابق،ص161

[3]- الكوفجي خليل محمد،(2001)،*فن الخط العربي والتصميم*، طبع بدعم من وزارة الثقافة ،عمان،الأردن،ط1،ص117

[4]- أبو علي عبد الناصر،(2009)،"شاعرية الخط العربي"، *مجلة المشعل*،مجلة محكمة،تعني بالبحوث اللسانية واللسانية التطبيقية،يصدرها مخبر المعالجة الآلية للغة العربية،جامعة،تلمسان،الجزائر،العدد الخامس،ص91.

[5]- بهنسي عفيف،(1994)، *في الخط العربي*،دار الفكر المعاصر،بيروت،دار الفكر،دمشق،سوريا،ط2،الموسعة،،ص ص139،138

[6]- الكوفجي خليل محمد ، *فن الخط العربي والتصميم*،المرجع السابق،ص59

[7]- ونوس عبد الناصر،غنوم محمد ،(2009،2010)، *الخط العربي نشأته مبادئه استخداماته*،المرجع السابق،ص194

[8]- فايز الغول،(2006)،*الجذور التاريخية والمعمارية التي أثرت على التشكيل الفني للحروف العربية منذ نشأتها حتى الآن*،دكتوراه في هندسة فنون العمارة،منشورات،عمادة البحث العلمي،الجامعة الأردنية،ص83.

النقطة المربع لقياس أطوال الحروف،وعرضها يشكل التأسيس الأول لهندسة فن الخط،فالنقاط التي تحدد مقياس الحروف تجعل العلاقات التشكيلية في البناء الجمالي تعبر عن التناسب بين الكل والجزء في جسم الحرف العربي."[1]

7. التحوير:

التحوير في مجال الخط يعني الإبدال،والتعبير في الأشكال المألوفة للحروف،والكلمات،وذلك بإستلهام الأشكال الآدمية والحيوانية،والنباتية والطيور والأشكال المعمارية،وأشكال الجمادات،وخطوط مجردة وعناصر أخرى."[2] فالحرف وسيلة للتعبير عن الكلمة بتصويرها وتثبيتها مشهدا ملموسا بالبصر خارج المفهوم المجرد،فقد لجأ الفنان المسلم إلى الكتابة على شكل رسوم وصور نباتية،وحيوانية كأن يكتب البسملة على شكل عصفور الجنة مثلا،أو يكتب حديثا نبويا على شكل نرجيلة" [3] لدرجة أن الخطاط المسلم أصبح يستخدم في آن واحد كما يجب أن نشير هنا إلى حلول الكتابة محل التصوير، للرسم والتزيين والتعبير عن الأفكار،وقد استعملت في قوالب زخرفية محل الصورة وعكست نوعا من التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية."[4]

8. النسبة الفاضلة :

تعد النسبة الفاضلة التي وضعها ابن مقلة من أولى المحاولات التي أرست هذه العلاقة،وقيدت الخط بنسبة ثابتة لا تتغير" [5] حيث اتخذ الخطاط العربي من النسبة الفاضلة معيار تكتب به الحروف العربية "وهي عبارة عن اتخاذ الألف قياسا لبقية الحروف الأخرى بمعنى تكتب حرف الألف بطول سبعة أضعاف النقطة المستخرجة من نفس القلم الذي كتبت به حرف الألف "[6] على أن ما أبدعه ابن مقلة هو النسبة الفاضلة،وبها ربط الخط العربي بالرياضيات،وقيدت الخط بنسبة ثابتة لا تتغير وكأنها قد وضعت قانونا رياضيا محكما لابد من الالتزام به لمن يريد لخطه الجودة والشكل البديع."[7] بإعتبار أن أسس الخط العربي هي الهندسة،وإذا شبهت بالإنسان الذي صوره الله فأحسن صوره فهي الهيكل العظمي الذي يحفظ إستقامته وتوازنه،ثم تشمله العضلات وتكسوه اللحوم فيبدو الشكل أكثر لينا وتقوسا،وإنسيابا فتواري يبس العظام" [8]

تجليات الجمال في الخط العربي:

من المؤكد أن الخط العربي قد احتل مكان الصدارة بين الفنون الزخرفية عند المسلمين،فلم يقف عند حد إستخدامه كوسيلة للتعليم،بل أستعمل كعنصر زخرفي في الكتابات التذكارية،وزينت به العمائر،والمنتجات المختلفة

1- ونوس عبد الناصر،غنوم محمد،(2009،2010)، *الخط العربي نشأته مبادئه إستخداماته*،المرجع السابق،ص203.

2- حسن حسن حسن طه،(2002)، *قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي وكمدخل لإثراء التصميمات الزخرفية*،رسالة ماحيستر،إشراف مصطفى رشاد إبراهيم جامعة حلوان كلية التربية الفنية قسم التصميمات الزخرفية الزمالك، مصر،غير منشورة،ص 74

3- قانصو أكرم،(1995)، *التصوير الشعبي العربي* ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، عالم المعرفة (203)،ص113.

4- انظر عبده مصطفى،(2008)،"الفن الإسلامي والتعبير عن المطلق"، *مجلة حراء* ،مجلة علمية فكرية ثقافية تصدرها إسطنبول،ثقافة وفن، السنة الثالثة، العدد 11،أبريل يونيو،ص44

5- التوحيدي أبو حيان،(1951)، *رسالة في علم الكتابة،رسالة في علم الكتابة (1 .2.3)* تح: ابراهيم الكيلاني،المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية ،ص ص36،37.

6- الكوفجي خليل محمد، *فن الخط العربي والتصميم*،المرجع السابق،ص67

7- الحسيني إياد حسين عبد الله(2003)، *التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم*، وزارة الثقافة،دار الشؤون الثقافية،بغداد،ص 76

8- شريفي محمد بن سعيد،(2011)، *اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بالخط الثلث الجلي، دراسة فنية في تاريخ الخط العربي*،شركة ابن باديس للكتاب الجزائر،طبع هذا الكتاب بدعم وزارة الثقافة في إطار تظاهر تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، ط1،ص66.

عند المسلمين." [1] حيث إستوعب الفنانون العرب والمسلمون جمالية الحروف العربية والتي تمثل ينبوعا لا ينضب للقيم الجمالية وأدركوا ما للجمال من وقع في النفوس ،فسخر الكثير منهم أقلامه لتزيين الآيات الكريمة فأطرب العيون بروعة زخارفها كما أطرب المقرئ الآذان برائع ترتيلها ."[2] ليصبح الخط العربي" أينما ظهر بهر"[3] حيث ثبت أن المبدأ الأساس الذي اعتمد عليه الفنان المسلم هو مبدأ إخضاع هذه الحروف لحساسيتة الفنية بالتطويل تارة والحشو تارة أخرى وبالبسط والإنتقاء،والتسلسل تارة أخرى،حتى أخرج صورا جميلة فنية اشتهرت وأعجب بها العالم كله." [4] والحق أن المتمعن في جمالية الخط العربي يدرك كيف تحول عند الخطاطين العرب والمسلمين الى كائن بثت فيه الروح،حيث أصبح للحروف رأس وجذع وصدر،وظهر وخصر مع ربطها بمواضعه الحية كالإنتصاب والإستلقاء والإنكباب والإستواء كلها مفاهيم تحققت بدرجات لتعبر في نهاية المطاف عن أجزاء الإنسان من خلال جسمه،فاصبحت الحروف تتموج بمدلولات فكرية متخذة في تمظهرها صورة الإنسان في نسبة طوله الذي يوازي ثمان مرات طول رأسه،وعلى هذا الأساس كان طول الألف ثمان نقاط "[5] كما أن جسد الإنسان في أوصافه مرآة لهذه الحرف الذي هو شكل مركب في خط منتصب يجب أن يكون مستقيما غير مائل إلى إستلقاء ولا إنكباب."[6] كما حلت في الحروف معاني،وأسرار أصبحت تعكس ما في الروح من شحنة وجدانية،وتكشف عن معاني كامنة،والتي نقرؤها بتتبعنا البصري والحسي،وإنك لتعجب من قدرة الفنان على التحكم في اللوحة،إذ إستطاع أن يحمّل الحرف مهمتين في آن واحد:

المهمة التعبيرية والمهمة الزخرفية،ثم جعل من مهمة ثانية جلبابا للمهمة الأولى الأمر الذي يغريك بالتأمل والنظر...وهكذا يأخذ بيدك الى مواطن الجمال برفق وأناة "[7] وعندنا هذا النص بالغ الدلالة إنها البلاغة في فن الخط التي "تتمازج فيها المرئيات والمسموعات في المكتوبات والملفوظات،والتي يكون الملائم فيها تنساب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها،فهو أنسب عند النفس،وأشد ملائمة لها،فإذا كان المرئي مناسبا في أشكاله وتخاطيطه والتي له حسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع ذلك هو معنى الجمال والحس"[8] ومما يستحق الوقوف عنده في سياق حديثنا عن هذه الجمالية هو أن صياغات الحروف العربية خطوطا قد "صارت عند الفنان المسلم إشارات شاعر هام،ثم أخذ به الحال فتجلى الشوق ذوقا في استعارة مترنما بحب الله إن هذه الحروف أصبحت مكاشفات صوفي متعبد ترك بمجاهدات قلبه همسات إبتغى فيها القرب من الله..."[9] عز وجل إذ هو الخطاط

---

[1]- محاسنة محمد حسين،(2000 ،2001)، *أضواء على تاريخ العلوم عند المسلمين*،دار الكتاب الجامعي،العين،الإمارات العربية المتحدة،ط1 ص278

[2]- البابا كامل،(1983)، *روح الخط العربي*،دار القلم للملايين،دار لبنان للطباعة والنشر،بيروت،ط1،ص54.

[3]- البنا عبد الشافي محمد،(2011)، "الحرف العربي في الفن المعاصر"،*مجلة المختار*، مجلة الكترونية شهرية تهتم بأدبيات الخط العربي،دار النهار اللبنانية،بيروت العدد02،أب،ص16

[4]- غريب سمير،(2001)، "الخط ...ذلك الفن الجميل المنسي "، *مجلة العربي*،مجلة ثقافية مصورة تصدر شهريا عن وزارة الإعلام بدولة الكويت،العدد 507،فبراير،ص144

[5]- عبيد طارق،(2008)، "الأبعاد التشكيلة والجمالية لصورة الحرف العربي، مصحف الحاضنة نموذجا"،*الندوة العلمية لأيام الخط العربي* المرجع السابق،ص124.

[6]- وارهام بلحاج أية أحمد،(2007)،*الخط العربي وعلم الحرف جمالية وأسرار ودلالات ورموز*،طبع بدعم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية،البوكيلي للطباعة والنشر،القنيطرة،ط1،ص37

[7]- انظر الشامي صالح أحمد،(1990)، *الفن الإسلامي، التزام وإبتداع* ،المرجع السابق،ص200

[8]- حنش إدهام محمد،(1990) ، *الخط العربي وإشكالية النقد الفني*،نشر وتوزيع مكتب الأمراء للنشر والدعاية بغداد العراق ط1،ص56.

[9]- بركات محمد مراد،(2009)، *رؤية فلسفية لفنون إسلامية*،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط1،ص26.

المطلق الذي تتراءئ كل مخلوقاته حروفا مكتوبة،أو مخطوطة بقلم القدرة الإلهية تشهد على عظمته" [1] فعلى إيقاع صوت المؤذن ومخيال المواعظ الذهنية في تفارق برزخي الجنة والنار يترقد وجد يسوح ما بين الكلمة الإلهية،والمنمقة الشعرية يمد الحرف خيطا وهميا كإنعكاس القمر في مرآة وجه الحبيب يشد القلم واليد وبؤبؤه العين إلى نقطة تسموا في مد الألف الذائبة في اللام من حول دوران الخط على تراص نقاط الدائرة."[2] والاقرب الى هذا المعنى أن الخطوط العربية قد أصبحت كتابات وإبتهالات لبستاني همس من فوق رياض الأشواق لله"[3] فكتابة القرآن الكريم بخط عربي جعل هذا الخط يرتبط في أذهان المسلمين بالتعبد وجعلهم ينظرون إليه نظرة إكبار وتقدير ويتذوقونه بمتعة روحية وهكذا اتصل الخط العربي بالعاطفة الدينية"[4] ولا نغدو والصواب اذا قلنا أن الفنان المسلم قد وجد في الحروف برؤوسها واستداراتها وأقواسها ومشوقاتها وسيقانها ما يعين على فهم تنزيهي للصورة ببعديها الأساسين متخلين عن البعد الثالث جراء التوافق مع العقيدة التي نأت عن تجسيد الإله ونحته وعبادته من خلال الصور، والتماثيل"[5] حيث توافق منحى القداسة،والتسامي الروحاني في الإنشغال بكتابة الخط مع النزوع إلى ابتكار قيم الجمال ومظاهر الحسن التي تولد اللذة البصرية وتنشرح النفوس عند رؤيتها."[6] حتى أن بعض الكتابات العربية (الايات القرانية) اعتبرها بعض العلماء بمثابة ممارسة للعبادة." [7] وانطلاقا من هذا التوجه تعامل الفنان المسلم مع كلام الله رسما ظهر في فن الخط وصوتا تجلى في أسلوب التجريد،فالخط عند بعضهم يعلو على الألفاظ والخط عند رجل الفن المسلم عبادة لإيمانه بأن صنعته ليست مجرد تحكم الأصابع في القلم فوراء ذلك الفكر الذي يسيطر على الجوارح" [8] ومما هو جدير بالملاحظة أن التجريد كجمالية عبر عنها فن الخط العربي لم تكن وليدة الصدفة،بل إرتبطت بالإسلام،حيث إتخذ الإسلام أبعادا روحية واضحة وعلى مفهوم التوحيد خاصة الذي تجلى في جميع مظاهر الفن الإسلامي" [9] ومن المفيد جدا أن نذكر هنا أن فن الخط العربي كفن تجريدي " لا يحاكي الموجودات في شكلها بل يحاكيها في بنيتها"[10] وظيفة هذا التجريد لم تكن " نقل المرئي،بل إظهار ما هو غير مرئي والإبتعاد عن تشبيه الشيء بذاته إلى تمثيل الكلي المطلق" [11] وطبيعي جدا أن يساهم الخط العربي في ترسيخ فكرة التوحيد ويتجلى ذلك من

---

[1]- المهيد منور،(2007)،"الخط العربي في التقليد الفني الإسلامي الخط العربي في التقليد الفني الإسلامي"، *مجلة حروف عربية*،مجلة شهرية تعنى بشوون الخط العربي،تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم،دبي الإمارات العربية المتحدة،العدد18،السنة السادسة،أكتوبر،ص12

[2]- العيسى بشار،(2008)، "مغامرة الخط العربي من الروحانية إلى الفن الحديث أو بين فتنة الحرف وغواية السوق"، *الندوة العلمية لأيام الخط العربي*، المرجع السابق،ص256

[3]- بركات محمد مراد،(2002)، الخط العربي والرقش الارابيسك رؤية فلسفية"، *مجلة الدخائر* ،مجلة فصلية محكمة تعنى بالآثار والتراث والمخطوط والوثائق، ،بيروتنعدد خاص بالخط والمخطوط ،العدد 09،السنة الثالثة،شتاء،ص73

[4]- ياسين سهيلة الحبوري،(1977)، *أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي*،مطبعة الأديب،بغداد،ص25

[5]- معلا طلال،(2011)، *بؤس المعرفة في نقد الفنون البصرية العربية* ،وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،ص264.

[6]- الكحلاوي محمد،(2010)،*الفن الإسلامي: المفهوم ،النشأة والجماليات*،سلسلة الفنون والجماليات،منشورات كارم الشريف،المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار،تونس،ط1،ص52.

[7]- أنظر ياسين عبد الناصر،(2006)، *الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية،دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي*،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،ط1 ،ص244

[8]- شريفي محمد بن سعيد،(2011)، *اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بالخط الثلث الجلي*،المرجع السابق،ص29.

[9]- بهنسي عفيف،(1979)، *جمالية الفن العربي*،المجلس الوطن للثقافة والفنون والآداب،الكويت عالم المعرفة،(14)،ص19

[10]- البجاوي كمال،(2004/2003)، *الفن الإسلامي والسلطة*، إشراف توفيق الشريف، رسالة ماجيستر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية والأدب بتونس،جامعة تونس الأولى،ص88.

[11]- أحمد سمير كامل على،(2012)، "التجريد في الفن الإسلامي"،المؤتمر العلمي الدولي بعنوان: *الفن في الفكر الإسلامي* ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،وزارة الثقافة الأردنية ،كلية العمارة والفنون الإسلامية،جامعة العلوم الإسلامية العالمية،عمان الأردن ،25، 26 افريل،ص01

خلال مشهد جمالي تعبيري فكثيرا ما تجلى الرقش الهندسي من خلال الحروف المورقة والمزهرة بكلمات الله بخط كوفي ،أوخط لين كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس"[1] وهو الأمر الذي يؤكد أن الخطاط العربي كان ينشد مبدأ التوحيد،حيث كان "عندما يقوم بتشكيل حروفه ويسحبها عبر التجويفات والمدات والإنبساطات والحركات النازلة والصاعدة،فإنما لا يفعل غير مد اللا متناهي وعرضه أمام البصر معلنا في نفس الوقت عن تخفيه ونكران ذاته أمام قدرة اللامتناهي التي يجسدها النص القرآني المقدس" [2] فلا عجب اذا قلنا بان الفنان المسلم قد إعتقد بأن التعبير عن الحركة التسبيحية التوحيدية لله سبحانه وتعالى (العالم اللامرئي) لا يمكن الإشارة إليه بالأشكال الواقعية المحدودة "[3].

منطلقات الصنعة الفنية والجمالية للخط العربي في الفكر الاسلامي :

لقد ساهم الفلاسفة والمتصوفة،والادباء المسلمون في إثراء تلك الجمالية،ولن نجر هنا تحليلا لكل فلسفة الخط العربي،بل سأكتفي بلفت النظر إلى بعض جوانبها،فلابد من التنويه بأن الحديث هنا لايتسع لذكر كل تلك الاراء الفلسفية التي ساهمت في بلورتها،لذلك سأختار ثلاث مفكرين مسلمين اعتقد أنه كان لهم السبق في التنظير لهذه الجمالية وعلينا قبل أن ندخل في تفصيل آرائهم أن ننتبه الى حقيقة هامة هي أن الجمال الذي حل في الحرف العربي هو وليد مواقف فكرية عاش الإنسان العربي حقباتها التاريخية بدافع تأمله وتذوقه للغته،فهو يقدم نفسه كيانا جاهزا للتذوق،والتأمل بدون أي من تلك الحوافر"[4] كما أن الإسلام من الناحية الدينية قدم تصورا للجمال،وإنعكس في الفن هذه الرؤية الجمالية التي جاء بها الإسلام تأثرت بالفلسفة اليونانية وإستطاعت أن تتخطى مبدأ محاكاة الطبيعة،أو تلقائية التعبير المباشر (في) تلك التي يلتقي بها الإنسان بالمحيط... نحو مبدأ التمثيل غير المباشر للقوى الماورائية..."[5] والذي أريد تأكيده هنا هو أن اتجاه الفن الإسلامي إلى الخط لم يكون وليد تحريم مفترض،فيجب أن يبعد من أول وهلة الرأي الشائع بأن فن الخط العربي تعويض عن تحريم الإسلام للتشخيص بجميع أنواعه وللوجه البشري بصفة خاصة ذلك أن الإسلام بإعتباره ديانة إله غير مرئي قد قاوم الطوطمية الجاهلية وتشخيصاتها التصويرية."[6] والواقع أن الصنيع الفني عند العرب والمسلمين إمتثل لما نهى الله عنه... من دون أن يتوهم الصانع أبدا إمكان قدرته على الإبداع ،وإنما الإبداع مشار بها إلى مقوم الأشياء بلا كلفة فاعل ولا معاناة صانع"[7]

جمالية الخط العربي عند التوحيدي:

تعتبر فلسفة أبو حيان التوحيدي الجمالية مصدرا هاما للفنان المسلم في فن الخط العربي فالمعروف عن التوحيدي انه ملهم الخطاطين العرب والمسلمين،حيث بين أن الجمال "هو التعالي ذاته،وهو الوصول إلى الجمال ،ولا يكون الشيء جميلا إلا إذا كان متناسبا في أجزائه كاملا خيرا ما يجعل النفس تميل إليه وتعشقه وتسعى إلى الإتحاد به "[8] ومما لايخفى على أحد ان مفهوم التناسب تجسد في الكثير من منجزات الخطاطين الفنية كما اورد التوحيدي شواهد كثيرة تعرف على أساسها الكتابة الجيدة والخط الجميل كالمراد بالتعليق وبالتحديق ...واعترف بوجود فنية جمالية تعكسها أشكال الحروف حيث يقول:"إن للخط وشيا وتلوينا كالتصوير وله إلتماع كحركة الراقصين وله

---

[1]- بهنسي عفيف (1979)، *جمالية الفن العربي*،المرجع السابق،ص86

[2]- العياري صالح محمد،(2008)،"جمالية الخط العربي بين المرئي واللا مرئي"،*الندوة العلمية لأيام الخط العربي*،المرجع السابق،ص146

[3]- الموسوي شوقي،(2011)، *المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي منائر وطقوس ومدن*، طبعة ونشر وتوزيع دمشق،ط1،ص177.

[4]- البنا عبد الشافي محمد،(2011)، "الحرف العربي في الفن المعاصر"،المرجع السابق،ص16

[5]- شاكر حسن آل سعيد،(1998)،*الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي*،المرجع السابق،ص115.

[6]- الكحلاوي محمد،(2010)،*الفن الإسلامي: المفهوم ،النشأة والجماليات*،سلسلة الفنون والجماليات،المرجع السابق،ص68.

[7]- شربل داغر،(1999)، *الفن الإسلامي في المصادر العربية ،صناعة الزينة والجمال*،الناشر المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،بيروت دار الآثار الإسلامية،الكويت ط1،ص85.

[8] - الصديق حسن،(2003)، *فلسفة الجمال ومسائل الفن التوحيدي* ،دار القلم ،دار الرفاعي،سوريا ط1،ص104

حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية "[1] فلم يفرق بين الخط والتصوير لانه كان مدركا بأن " للخط ديباجة متساوية فأما وشيه،فشكله،وأما إلتماعه بمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير وأما حلاوته فإفتراقه في إجتماعه"[2] كما ووضع معايير تليق بشروط الخط الجميل ففي" شروط حسن الخط جعل جمال الخط وحيويته تنحصر في إعادة رسم هيكلة الحرف وفق صورة يمكن أن تعبر عنها بأنها تمتاز بكثير من العذوبة والطراوة."[3] كما فسر حركيته قائلا :" الحركات إذا تمثلت بالحروف والحروف إذا إندفعت بالحركات كانت الصورة الخطية"[4]

جمالية الخط العربي عند اخوان الصفا:

لقد عبر إخوان الصفا عن نظرية جمالية انعكست في الفنون الاسلامية،بل الأكثر من ذلك بحثوا في العديد من التفصيلات،والجوانب الجزئية،والكلية المتعلقة بالخط العربي الذي جعلوه خاضعا لمبدأين لا ثالث لهما،الخط المستقيم،حيث أكدوا على" أن أصل حروف الكتابة كلها في أية لغة وضعت،ولأية أمة كانت،وبأي أقلام كتبت وخطت،وبأي نقش صورت،وإن كثرت فان أصلها هو الخط المستقيم الذي" هو قطر الدائرة والخط المقوس الذي هو محيط الدائرة" [5] من هنا سينبثق كل فكر الإخوان حول جماليات الخط العربي" [6] ثمة نقطة هامة أود الاشارة اليها،وهي أن المبدأ الأساسي الذي اعتمد عليه الإخوان في جمالية الخط العربي هو" وجود نسبة خفية تقود الفنون كلها الموسيقية والتصويرية والخطية."[7] بمعنى آخر أنهم جعلوا "لكل حرف من الحروف العربية هندسته الخاصة،أو الحروف بأجزائها وكلياتها مردودة إلى نسبة ثابتة هي النسبة الفاضلة."[8] وانطلاقا من هذا التصور وازن اخوان الصفا بين صورة الإنسان وصورة الحروف محكمين في ذلك ماهية النقطة حيث بينوا "أن صورة الإنسان وبنية هيكله جاءت على النسبة الأفضل إذ جعل جل جلاله طول قامته مناسبة لعرض جثته وعرض جثته مناسبا لعنق تجويفه وطول ذراعيه مناسبا لطول ساقيه وطول عضديه مناسبا لطول فخذيه."[9] وطول رقبته مناسبا لطول عمود ظهره" [10]

جمالية الخط العربي عند ابن عربي:

وإذا رجعنا إلى الفكر الصوفي،ومنظوره العرفاني للحروف،نجده لا يخلو من التعبير الرمزي،حيث ظهر عند الصوفية تصورات كلية ذات طابع تجريدي للحروف،وتحولت الرموز تعبيرا عن الواحد واللا محدود واللا نهائي رابطين إياها بنظرية الفيض،ولهذا كان للخط العربي دلالة صوفية فوق المقصد الجمالي "[11] وكأن الجدلية الصوفية وأحوالها وتحركها في مقاماتها تركز على النقطة ومدلولها والحرف الأول الذي هو الألف،فالنقطة التي اعتبرت أصل كل

---

[1] - بركات محمد مراد،(2009)، *رؤية فلسفية لفنون إسلامية*،المرجع السابق ص126

[2] - المرجع نفسه،ص138

[3]- الحسيني إياد،(2001)،"المنطق الجمالي في خطوط هاشم البغدادي ،قراء سيميائية "، *مجلة حروف عربية* ،العدد 03،السنة الأولى،أبريل ،نيسان،ص33.

[4]- بهنسي عفيف (1979)، *جمالية الفن العربي*،المرجع السابق،ص138

[5]- شربل داغر،(1990)،*الحروف العربية الفن والهوية*، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،بيروت،ط1،ص118.

[6]- لعيبي شاكر،(2008) ،"هل ثمة نظرية جمالية للخط العربي في التراث العربي؟"، *الندوة العلمية لأيام الخط العربي،المرجع السابق،ص165.*

[7]- لعيبي شاكر،(2008) ،"هل ثمة نظرية جمالية للخط العربي في التراث العربي؟"، *الندوة العلمية لأيام الخط العربي،المرجع السابق،ص165.*

[8]- ونوس عبد الناصر،غنوم محمد ،(2009،2010)،*الخط العربي نشأته مبادئه استخداماته*،المرجع السابق،ص164

[9]- بيدة الحبيب،(1998)،" صورة الإنسان الكامل في الخط العربي"، *مجلة الحياة الثقافية*،مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة الجمهورية التونسية،السنة 23،العدد 93،مارس ،ص93.

[10]- شربل داغر،(1999)، *الفن الإسلامي في المصادر العربية ،صناعة الزينة والجمال*،المرجع السابق،ص149.

[11] شلق علي،(1985)، *العقل في التراث الجمالي عند العرب*،دار المدى للطباعة والنشر،دار نعمة للطباعة،بيروت ط1،ص391.

الحروف عند العرفانين،فهي مركز الكون و الرامزة إلى المطلق،وقد سالت،فكانت ألفا وعن الألف فاضت كل الحروف"[1]

إن المتأمل للخطاب الصوفي لإبن عربي يجد في دلالاته فليس هناك من شك،فان ابن عربي أولى اهتماما بالغا للحرف دون أن يخرج عن نسقه الفكري الذي يجمع فيه بين الظاهر والباطن أي" يجمع بين الوجود الظاهر مجسدا في الحرف مرسوما ومخطوطا والوجود الباطن..." [2] فالعالم كما يراه ابن عربي ليس سوى كتاب سطرت فيه حروفه،وهي الموجودات جميعا وهذا جميعه في رق مستور،ولا يخرج عن وجود الله لأن وجوده عينه،بل هو الوجود وليس وجود العالم سوى للرحمة."3 والملفت للانتباه أن ابن عربي ساهم مساهمة كبيرة في ابراز خصائص الحروف ودلالتها حيث يقول إن" خطية الحرف لا تكرر الصوت إنما تعضده في بناء دلالة تتداخل فيها الصوت بالكتابة،حيث يكف الخط عن أن يكون تكرار للصوت كما هو الحال الميتافيزيقا الغربية حسب تعبير بلقاسم خالد" [4] وانطلاقلا من هذا ركز ابن عربي على رمزية الحرف كفلسفة تموقع الفن وكجمالية تعكس بعدا اسلامي عقائدي يقول " بسم الله ظهر الوجود وبالنقطة تميز العابد من المعبود ويعبر أيضا نقطة الباء في بسم الله هي أم الكتاب فيقول:" والفاتحة في البسملة والبسملة في الباء والباء في النقطة مندرجة،فهي أم الكتاب وجميع الكتب الكامنة فيها،وهكذا نرى مدى تمكن ابن عربي من قراءة الحروف قراءة لها أبعادها الفلسفية فالعشق الحاصل بين الألف واللام قائم على ميل متبادل،فميل الألف نزوله إلى اللام يتمكن عشق فيه ألا تراه قد لوى ساقه بقائمة الألف،وانعطف عليه حذرا من الفوت" [5]

الخاتمة:

من خلال هذا العرض تبين لي أن الخط العربي هو أبلغ الفنون الإسلامية أصالة وإبداعا،حيث عبر عن جمالية عربية اسلامية تستهوي الناظر إليها جمالية تستريح لها العين،وتسر بها الروح، جمالية تمتع الوجدان،وتثير في النفس أصدق مشاعر التوقير،والاجلال،جمالية صنعتها خصائصه المتثلة في المرونة الانسياب المطاوعة الايقاع التناسب والتي خلقت حروفا تتوالد تتواصل تتفاعل تنقطع،تحتبس في زاوية،وتنعتق في زاوية أخرى،لتؤلف نسيجا إيقاعيا بصريا منسجما يصعب مغادرته.

لقد مثل الخط العربي بامتياز المنحى التجريدي في الفن الإسلامي استطاع بحروفه أن يسمو جماليا وقد ساهمت الكثير من الاراء في رسم قواعده،فصارت هندسة إستاطقية،حيث اصبحت الكلمة تمثل صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها،وتعبر عن أفكار أريدت لها هذه الصورة تحولت الى مصعد يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة،وبوادر الشعور بالطبيعة.

إن جمالية الخط العربي تنوعت بتنوع الاراء الفلسفية التي لم تخرج عن علاقة الإنسان بالخالق في الإسلام من خلال اسلوب التجريد،وعلى هذا الأساس كان العمل الفني تعبير عن الحضور الإلهي من خلال النقطة وشكل الحروف وعلاقته بصورة الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع:

1- التوحيدي أبو حيان،(1951)، *رسالة في علم الكتابة،رسالة في علم الكتابة (1 .2.3)* تح: ابراهيم الكيلاني،المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية.

1- رواس قلعة جي عبد الفتاح،(1991)، *مدخل إلى علم الجمال الإسلامي*،دار قتية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،ط1،ص86.

2- بن عمارة محمد،(2008)، "الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر"، *مجلة الاثر (الادب و الغات)* ،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة الجزائر،العدد07،ماي،ص51.

3- الترجمان عبد الباعث سهلية،(2002)، *نظرية وحدة الوجود بين ابن عربي والجيلي،دراسة في التصوف الإسلامي*،دراسة تحليلية نقدية مقارنة،المكتبة الإسلامية،منشورات مكتبة خزعل بيروت،ط1،ص237.

4- بلقاسم خالد،(2000)، *الكتابة والتصور عند ابن عربي*، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، ط1،ص52.

5- المرجع نفسه،ص54.

2- بن الصائغ عبد الرحمان يوسف،(1981)، *تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب*،حققها وعلق علها هلال ناجي،دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط2.
المراجع:
1- البابا كامل، (1983)، *روح الخط العربي*،دار القلم للملايين،دار لبنان للطباعة والنشر،بيروت،ط1.
2- الترجمان عبد الباعث سهلية،(2002)، *نظرية وحدة الوجود بين ابن عربي والجيلي،دراسة في التصوف الإسلامي*،دراسة تحليلية نقدية مقارنة،المكتبة الإسلامية،منشورات مكتبة خزعل بيروت،ط1.
3- الحبوري كامل سليمان،(1998)، *موسوعة الخط العربي (الخط الكوفي)*،منشورات دار مكتبة الهلال بيروت،ط1.
4- الحسيني إياد حسين عبد الله(2003)، *التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم*، وزارة الثقافة،دار الشؤون الثقافية،بغداد.
5- الجبوري شكر محمود،(د، س)،*الخط العربي والزخرفة الإسلامية* ،قيم ومفاهيم ،دار الأمل للنشر والتوزيع بالأردن.
6- العواجي منصور بن ناصر،(2000)،*جماليات الخط العربي*،دار طوبق للنشر والتوزيع،الرياض،ط1.
7- الصديق حسن،(2003)، *فلسفة الجمال ومسائل الفن التوحيدي* ،دار القلم ،دار الرفاعي،سوريا ط1.
8- الشامي صالح أحمد،(1986)،*ميادين الجمال في الظاهرة الإسلامية، الطبيعة الإنسان الفن*،المكتب الإسلامي دراسات جمالية إسلامية (2) بيروت، لبنان، دمشق، سوريا،ط1.
9- الشامي صالح أحمد،(1990)،*الفن الإسلامي التزام وإبداع*،دار القلم ،دمشق،هامش،ط1.
10- الكحلاوي محمد،(2010)،*الفن الإسلامي: المفهوم ،النشأة والجماليات*،سلسلة الفنون والجماليات،منشورات كارم الشريف،المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار،تونس،ط1.
11- الكوفحي خليل محمد،(2001)،*فن الخط العربي والتصميم*، طبع بدعم من وزارة الثقافة ،عمان،الأردن،ط1.
12- المغري جلوي فرح حمود،نايف مشرف حمد الهزاع،(د،س)،*التجارب المعاصرة في الخط العربي*،تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون،الكويت.
13- المصرف ناجي زين الدين، (1990)، "*موسوعة الخط العربي*،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ج3،ط1.
14- الموسوي شوقي،(2011)، *المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي منائر وطقوس ومدن*، طبعة ونشر وتوزيع دمشق،ط1.
15- بخوش الصادق،(2007)،*التدليس على الجمال*،المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار وحدة الطباعة،الرويبة،الجزائر.
16- بركات محمد مراد،(2009)، *رؤية فلسفية لفنون إسلامية*،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط1.
17- بلقاسم خالد،(2000)، *الكتابة والتصور عند ابن عربي*، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، ط1.
18- بهنسي عفيف،(د ط ،ت)،*الخط العربي أصله، نهضته آثاره*،دار الفكر،دمشق.
19- بهنسي عفيف،(1994)، *في الخط العربي*،دار الفكر المعاصر،بيروت،دار الفكر،دمشق،سوريا،ط2،الموسعة.
20- بهنسي عفيف،(1979)، *جمالية الفن العربي*،المجلس الوطن للثقافة والفنون والآداب،الكويت عالم المعرفة،(14).
21- حموده محمود عباس،،(دط دس)، *دراسات في علم الكتابة العربية*،الناشر مكتبة غريب،القاهرة.
22-حنش إدهام محمد،(1990) ، *الخط العربي وإشكالية النقد الفني*،نشر وتوزيع مكتب الأمراء للنشر والدعاية بغداد العراق ط1.
23- شاكر حسن آل سعيد،(1998)،*الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي*،دار الشؤون الثقافية العامة،أفاق عربية طباعة ونشر،بغداد العراق،ط1.
24- شربل داغر،(1998)، *مذاهب الحسن،قراءة معجمية تاريخية للفنون في العرببية*،الناشر المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت،الدار البيضاء،ط1.

25- شربل داغر،(1999)، *الفن الإسلامي في المصادر العربية ،صناعة الزينة والجمال*،الناشر المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،بيروت دار الآثار الإسلامية،الكويت ط5.

26- شربل داغر،(1990)،*الحروف العربية الفن والهوية*، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،بيروت،ط1.

27- شلق علي،(1985)، *العقل في التراث الجمالي عند العرب*،دار المدى للطباعة والنشر،دار نعمة للطباعة،بيروت ط1.

28- شريفي محمد بن سعيد،(2011)، *اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بالخط الثلث الجلي، دراسة فنية في تاريخ الخط العربي*،شركة ابن باديس للكتاب الجزائر،طبع هذا الكتاب بدعم وزارة الثقافة في إطار تظاهر تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، ط1.

29- صبري محمد الغني،(1993)،*مدخل للتذوق الفني*،دار الشروق، القاهرة،ط3.

30- قانصو أكرم،(1995)، *التصوير الشعبي العربي* ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، عالم المعرفة (203).

31- محاسنة محمد حسين،(2000 ،2001)، *أضواء على تاريخ العلوم عند المسلمين*،دار الكتاب الجامعي،العين،الإمارات العربية المتحدة،ط1.

32- معلا طلال،(2011)، *بؤس المعرفة في نقد الفنون البصرية العربية* ،وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق.

33- م، س،ديماند،(د،س)،*الفنون الإسلامية* ،ترج: أحمد محمد عيسى،مراجعة وتقديم أحمد فكري،دار المعارف،القاهرة.

34- ناهض عبد الرزاق،دفتر القيسي،(2008)،*تاريخ الخط العربي*،دار المناهج للنشر والتوزيع ،عمان،الأردن، ط1.

35- ياسين سهيلة الحبوري،(1977)،*أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي*،مطبعة الأديب، بغداد.

36- ياسين عبد الناصر،(2006)، *الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية،دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي*،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،ط1- ونوس عبد الناصر،غنوم محمد،(2009،2010) ،*الخط العربي نشأته ومبادئه واستخداماته*،منشورات جامعة دمشق،كلية الفنون الجملية.

37- وارهام بلحاج أية أحمد،(2007)،*الخط العربي وعلم الحرف جمالية وأسرار ودلالات ورموز*،طبع بدعم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية،البوكيلي للطباعة والنشر،القنيطرة،ط1.

المجلات والدوريات:

1- أبو علي عبد الناصر،(2009)،"شاعرية الخط العربي"، *مجلة المشعل*،مجلة محكمة،تعني بالبحوث اللسانية واللسانية التطبيقية،يصدرها مخبر المعالجة الآلية للغة العربية،جامعة،تلمسان،الجزائر،العدد الخامس.

2- البنا عبد الشافي محمد،(2011)، "الحرف العربي في الفن المعاصر"،*مجلة المختار*، مجلة الكترونية شهرية تهتم بأدبيات الخط العربي،دار النهار اللبنانية،بيروت العدد02،أب.

3- الحسيني إياد،(2001)،"المنطق الجمالي في خطوط هاشم البغدادي ،قراء سيميائية "، *مجلة حروف عربية* ،العدد 03،السنة الأولى،أبريل ،نيسان.

4- الكنتاوي لبكم حوار،مصدق الحبيب(2008)،"الخط العربي منبع للحلم والسحر اللامتناهي "،*الجوبة*،ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية،المملكة العربية المتحدة السعودية،العدد18،شتاء.

5- المهيد منور،(2007)،"الخط العربي في التقليد الفني الإسلامي الخط العربي في التقليد الفني الإسلامي"، *مجلة حروف عربية*،مجلة شهرية تعنى بشوون الخط العربي،تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم،دبي الإمارات العربية المتحدة،العدد18،السنة السادسة،أكتوبر.

6- بركات محمد مراد،(2002)، الخط العربي والرقش الارابيسك رؤية فلسفية"، *مجلة الدخائر* ،مجلة فصلية محكمة تعنى بالآثار والتراث والمخطوط والوثائق، ،بيروتنعدد خاص بالخط والمخطوط ،العدد 09،السنة الثالثة،شتاء.

7- بن رمضان خالد،(2008)،"إبداع الخط العربي من خلال نقود افريقية"، *مجلة الحياة الثقافية*،عدد خاص،التراث تأصيل للذات ونافذة على المستقبل،مجلة شهرية تصدر عن وزارة الثقافة،تونس،العدد 192،أفريل.

8- بن عمارة محمد،(2008)، "الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر"، *مجلة الاثر (الادب و الغات)* ،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة الجزائر،العدد07،ماي.

9- بيدة الحبيب،(1998)،" صورة الإنسان الكامل في الخط العربي"، *مجلة الحياة الثقافية*،مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة الجمهورية التونسية،السنة 23،العدد 93،مارس.

10- عبده مصطفى،(2008)،"الفن الإسلامي والتعبير عن المطلق"، *مجلة حراء* ،مجلة علمية فكرية ثقافية تصدرها إسطنبول،ثقافة وفن، السنة الثالثة، العدد 11،أبريل يونيو.

11- غريب سمير،(2001)، "الخط ...ذلك الفن الجميل المنسي "، *مجلة العربي*،مجلة ثقافية مصورة تصدر شهريا عن وزارة الإعلام بدولة الكويت،العدد 507،فبراير.

12- روضان بهية ،(أكتوبر2007)،"البعد التعبيري في الخط العربي"، *مجلة حروف عربية*،مجلة فصلية تعني بشؤون الخط العربي،تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم شهريا بدبي،الإمارات العربية المتحدة دبي،العدد 19،السنة السادسة.

13- صلاح الدين رسول ،(2011)،"جمالية الخط العربي من جمال المعنى الى جمال الشكل"، *مجلة الرافد*،مجلة شهرية ثقافية جامعة،تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالإمارات العربية،شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع دبي،فنون،العدد 165، ماي.

14- أحمد سمير كامل على،(2012)، "التجريد في الفن الإسلامي"،المؤتمر العلمي الدولي بعنوان: *الفن في الفكر الإسلامي* ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،وزارة الثقافة الأردنية ،كلية العمارة والفنون الإسلامية،جامعة العلوم الإسلامية العالمية،عمان الأردن ،25 ،26 افريل.

15- خليل قويعة الندوة العلمية لأيام الخط العربي،بالمجمع التونسي للعلوم والأدب والفنون، تحت عنوان : *الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التوصلية*،مساهمات جماعية أنجزت بمناسبة أيام الخط العربي الثانية، ،ببيت الحكمة قرطاج، والتعاون مع مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الثقافية الإسلامية ،بيت الحكمة تونس تصميم وانجاز وطباعة سباكتا،تونس،جويلية.

الرسائل الجامعية:

1- الغول فايز ،(2006)،*الجذور التاريخية والمعمارية التي أثرت على التشكيل الفني للحروف العربية منذ نشأتها حتى الآن*،دكتوراه في هندسة فنون العمارة،منشورات،عمادة البحث العلمي،الجامعة الأردنية.

2- البجاوي كمال،(2004/2003)، *الفن الإسلامي والسلطة*،إشراف توفيق الشريف،رسالة ماجيستر،كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية والأدب بتونس،جامعة تونس الأولى.

3- الزهراني معجب بن عثمان معيض،(2004)،*الأبعاد الفكرية في الفن الإسلامي*،رسالة ماجيستر،إشراف سعيد سيد حسين،كلية التربية جامعة أم القرى مكة،السعودية.

4- حسن حسن حسن طه،(2002)، *قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي وكمدخل لإثراء التصميمات الزخرفية*،رسالة ماحيستر إشراف مصطفى رشاد إبراهيم جامعة حلوان كلية التربية الفنية قسم التصميمات الزخرفية الزمالك، مصر،غير منشورة.

فلسفة اللعب: دراسة نقدية للتجربة الجمالية الذوقية لكانط

فاطمة فرفودة ، دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية والانسانية جامعة عباس لغرور خنشلة

الملخص:

إن تاريخ الفلسفة يشهد الإنقلاب المعرفي الفلسفي الذي أحدثه الفيلسوف الألماني كانط من خلال كتبه النقدية الثلاث، والذي أقام صرحه الفلسفي على أساس أن العقل ليبدء من جديد لتصحيح مساره بعدما حمله الفلاسفة طوال عقود فوق طاقته أن يبدأ بنقد نفسه أولا وبما أن التدخل يتمحور حول كتابه " نقد ملكة الحكم" سنبرر أن هذا العمل يعتبر عبقرية وحنكة جد متميزة لفيلسوف مثل "كانط" عندما حاول أن يقيم الحكم الجمالي على أساس "الذوق" والإنقلاب كان أكثر تميزا من خلال هذه المفهمة إذ حاول إخراج "الذوق" من دوائر المعرفة والأخلاق وحتى السياسة وحصره في دائرة الجميل باعتبار أن الذوق حكم جمالي ذاتي لا يستند لا إلى العقلا أو إلى التجربة لأن تقديرنا للعمل الفني إنما هو تقدير نابع من الذات متجاوز حدود التفكير، إلا أن هذا الإنقلاب كان له ردود أفعال معادية ثمتل في رد الفيلسوف الألماني "غادامير" الذي اعترف بدور "كانط" في تشييد الفلسفة عبر التاريخ ولكنه لم يتقبل فكرة أن يقوم الحكم الجمالي على أساس ذاتي، يشير غادامير في مؤلفه التلمذة الفلسفية وهو سيرته الذاتية قاطعا وعدا صريحا " من الأجدر الصمت إزاء الذات" حول "غادامير" استقلالية "كانط" إلى سرد من السرديات إذ في رأي "غادامير" لا يمكن للذات أن تلعب دورا رئيسيا في أي مجال بل هي تكتفي بالمشاهدة واسقط العمل الفني مكانة اللعب ولذلك تسمى فلسفة الفن عند "غادامير" ب"فلسفة اللعب" سنحاول أن نقوم بدراسة نقدية للتجربة الجمالية الذوقية لكانط من خلال فلسفة اللعب، نطرح الإشكال التالي: هل التجربة الجمالية الذوقية الكانطية صالحة للحكم على العمل الفني ؟ ما هو البديل إزاء هذه المعضلة؟

الكلمات المفتاحية: التجربة الذوقية- الذوق-الفن-الجمال-الجميل-التأويل-فلسفة اللعب.

مقدمة:

إن الثورة التي أحدثها **"كانط"** من خلال عمله على استقلال علم الجمال عن كلا المجالين المعرفي والأخلاقي تعتبر ثورة وخطوة جريئة من فيلسوف حاول أن يجمع في فلسفته النقدية أهم المعضلات التي عرفتها الفلسفة على مر التاريخ والتي اعتبرت كمفاهيم مركزية لا يمكن الطعن فيها أو محاولة إعادة قراءتها من جديد أي تأويلها لكن المحلل الذكي "كانط" تمكن من مساءلة هذه المجالات وإبراز مجمل المشكلات التي رافقت الفهم في كل مراحله « لقد تمثلت الخطوة الهامة لكانط مقارنة بالسابقين عليه أو المعاصرين له في أنه ذهب إلى ما وراء التحليل الامبيريقي للإحساس الجمالي، متجها نحو التحديد الخاص لعلم الجمال باعتباره مجالا خاصا للخبرة الإنسانية، يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي) »[1] .

ولقد حاول " كانط" في مجال الجمال أن يحدد الحكم الجمالي ويجعل منه الأساس الأولي للحكم على الأعمال الفنية وهذا الحكم بمعزل عن التجربة لأن الذي يهمنا بعيدا كل البعد عن الموضوع فجعل من الذات محورا لإقامة هذا العلم.

«الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضة والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العملي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد الإرادي ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن»[2]

1 سمير بالكفيف، "التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، (2014)، ص 81.

2 أميرة حلمي مطر، "مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن"، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط1، (2013)، ص 11.

«إن الحكم الجمالي ينتمي إلى مملكة الذات، ويقوم على شعور خاص بالمتعة، وذلك عندما يكتشف المرء التوافق خارجه وداخله ويشعر به على نحو خاص لكنه يحاول جاهدا عن طريق التأمل»[1]
«بذلك يمكن تعريف الحكم الجمالي بشكل عام بأنه ذلك النوع من الحكم الذي لا يمكن لمحموله أن يكون معرفيا، أي ينطوي على مفهوم عن الموضوع، برغم أنه قد يحتوي على الشروط الذاتية العامة للمعرفة
بوجه عام والإحساس هو الأساس المحدد لمثل هذا الحكم ...وهذا الإحساس ذاتي خالص»[2].
في كتابه نقد ملكة الحكم يؤكد على ضرورة الحكم الجمالي ألا وهو الذوق على أساس اعتباره بأنه حكم ذاتي فردي و يعتبره "كانط" اللعب الحر لملكاتنا المعرفية « بذل كانط جهودا بطولية لتحديد هذه الصلاحية اللاموضوعية إذ يذهب إلى الحديث عن صلاحية أو شمولية ذاتية، لأن الذوق يرجع لديه إلى اللعب الحر لملكاتنا المعرفية لعب سيكون مصدر الشعور باللذة الجمالية، ولكن على الرغم من أن هذا الشعور هو شعور ذاتي، فإن كل خبرة بالجميل تفترض ضمنا وجود هذا الشعور لدى الآخرين أيضا ولا تعتبر عن مجرد شرعية ذاتية، ويترتب على ذلك القول إن الحكم الجمالي حكم ذاتي فردي ينبغي أن يشاركه الآخرون فيه»[3] .
هنا "كانط" اعتمد الذوق كحكم جمالي باعتبار أنه حكم يتوافر عند جميع البشر بدون استثناء وزد على ذلك يبرر لنا "كانط" خلال رؤيتنا لعمل فني لا نحكم عليه انطلاقا من تفكيرنا لمعرفته بل من خلال الشعور إرجاعه إلى الذات « بمعنى حكم الذوق عند كانط حكم جمالي يرجع إلى مخيلة الذات وشعورها باللذة والألم، وهو شعور لا يعبر عن شيء ما في الموضوع، بل شعور المتأثر بذلك التمثل»[4].
«فقد تساءل كانط كيف عندما أصدر حكما على عمل فني وأقول أنه عمل جميل كيف يكون حكمي ذاتيا من جهة لكنني أشعر أنه ليس مجرد حكم ذاتي بل يمكن أن يشاركني فيه الآخرون ؟ إن التساؤل عن الحكم الجمالي هو الذي أوصل كانط إلى فهم طبيعة الجمال»[5].
لم يكتف "كانط" بتوجيه مسار علم الجمال واستقلاليته بل فرض أن يكون الجميل منزها عن أي غرض أو عن أية متعة.
«الذوق هو ملكة الحكم على موضوع ما أو نمط تمثل عن طريق رضا أو قنوط بمعزل عن أي مصلحة ويسمى موضوع هذا الرضا بالجميل ...إذ حين يعي أحد أن رضاه بالموضوع ما يلازمه بصرف النظر عن المصلحة، فإن لابد أن ينظر إلى الموضوع باعتباره موضوعا ينطوي على أساس للرضا لكل الناس...إذ مادام الرضا لا يستند إلى أي ميل من الذات (أو أية مصلحة)، بل يشعر الشخص نفسه بأنه حر تماما فيما يتعلق بالمحبة التي يمنحها للموضوع»[6].
تعرف الفلسفة النقدية على وجه العموم على أن لا يكون وراء أي عمل مصلحة أو غرض، وهذا ما وظفه "كانط" في فلسفته خاصة في مجال علم الجمال باعتبار أن الجميل على الرغم من أن الحكم عليه قائم على الذوق وهذا الذوق يعتبر حكم ذاتي إلا أنه منزه عن أي غرض أو مصلحة .

الجمال الحر والجمال التابع:

نجد "كانط" محاولا للفصل بين الجميل والجليل وفي ابراز نقاط التوافق والتعارض بين الجمال الحر والجمال التابع « يرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن

---

[1] سمير بالكفيف، "التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد"، المرجع السابق، ص 83.

[2] امانويل كانط، "نقد ملكة الحكم"، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، (2005) ص 54.

[3] هشام معافة، "التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير"، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، (2010)، ص 109.

[4] المرجع نفسه، ص 110.

[5] عهد الناصر رجوب، "قراءة في الجمالية الحديثة والمعاصرة"، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، دمشق، المجلد الواحد والثلاثون، العدد الثاني، (2015)، ص 259.

[6] امانويل كانط، "نقد ملكة الحكم"، المرجع السابق، ص ص 131-132.

المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكونية والضرورة، غير أنه في حين يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية، نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاها إلى مجال الأخلاق»[1].

إن **"كانط"** يفرق من ناحية إدراكنا لجليل والجميل فبالنسبة له أن الجليل مرتبط بصورة العظمة والكمال والأبدية والذي مجاله الطبيعة والذي يتميز بالإتساق والإنسجام في كل صوره عكس الجميل الذي يتميز بمحدودية .

«يتوافق الجميل والجليل في أن كليهما يسر لذاته زد على ذلك أن كليهما لا يفترض مسبقا حكما حسيا ولا حكما محددا منطقيا...أن الجميل يحمل معه مباشرة شعورا بالسمو بالحياة، وبالتالي فهو يتساوق مع الافتتان والخيال الذي يلعب ويمرح بينما يكون الشعور بالجليل لذة لا تنبثق إلا على نحو غير مباشر تحديدا لأنها تتولد من الشعور بتوقف مؤقت للقوى الحيوية"»[2].

لقد برر "كانط" في مؤلفه نقد ملكة الحكم التمايز بين الجمال الحر والجمال التابع باعتبار أن الجليل هو صورة الطبيعة المعطاة التي لا يمكن لشعورنا البحث عن أعظم من ذلك على غرار الجميل الذي يمكن أن نقرر بمقدار جماله الفرق بين الجميل والجليل تتحدد بنهائية واللانهائية .

سوف نحاول أن نبرز أهم نقاط التفرقة بين الجميل والجليل كما وضحها الدكتور **سمير بالكفيف** :

«**أولا:** إن الجميل مرتبط بالطبيعة بصورة ما، يجب أن يكمن في نوع من التحديد، بينما يرتبط الجليل بفكرة لموضوع غير محدد أو بلا حدود وبلا شكل وبلا صورة وينتج هذا أن السامي لا ينبغي أن ينشد في أشياء الطبيعة، وإنما في أفكارنا".

ثانيا: يقترن الجميل بالسمو، وقد يكون موضوع فتنة وبهجة لنا بينما لا يوجد في الجليل ما يفتننا، ورغم أن هذا الأخير قد يكون سارا إلا أن اللذة التي نحصلها في هذه الحالة تكون غير مباشرة، وتنبع من تواتر والتجاذب، كما أن الخيال فيه يكون محدودا.

ثالثا: إن الجليل في الطبيعة يبدو من حيث المظهر بعيدا عن الموضوعات الجمالية وكأنه بلا غاية مناظرة لما له، ويحد من قوانا التخيلية والعقلية، في حين أن الجميل (الموضوع الجمالي) يطلق قوانا التخيلية والعقلية بما يمتلكه من غاية وهدف.

رابعا: يرتبط الجمال الطبيعي بأفكار القانون (وهذا القانون هو القانون الغائي وليس القانون الطبيعي) بينما ليس للجليل مثل هذا الارتباط.»[3]

لقد لخص لنا الدكتور سمير بالكفيف الفروق التي أوجدها "كانط" للتفرقة بين الجمال الحر والجمال التابع مع أن "كانط" كان متحفظا فيما يخص بعض الأعمال الفنية الإنسانية ونسبها إلا أنها أعمال تقع في خانة الجليل مثل : الأهرامات وكنيسة بطرس.

إن فلسفة **"كانط"** في علم الجمال عرفت تطورا وانقلابا راسخا في الفكر الفلسفي عبر التاريخ من خلال الإستقلالية التي عرفها هذا المجال وعبر العديد من الفلاسفة عن حنكة وذكاء **"كانط"** في هذا الإنقلاب إلا أنه في عهد الفلسفة دائما هنالك أفكار يلزم مناقشتها وضرورة الكشف عن اختزالات التي يرفضها الفكر الفلسفي.

تمثل هذا العمل في فلسفة **"غادامير"** الذي يرى في الفلسفة الكانطية تميزا لم يعرف أو ينسب له مثل ذلك وسنحاول بعض عرض فلسفة الجمال الذوقية أن نشرع في القراءة النقدية لهذه الفلسفة .

إن الفيلسوف "**غادامير**" لقد سن وعد كان بمثابة عهد على عدم الخوض في مجال لا نمتلك إزائه معرفة كاملة « من الأولى عدم الحديث عن الذات، إن هذا الوعد الضمني من غادامير بعدم الحديث عن الذات رفض مباشر للتفكير والكتابة على النهج نفسه الذي سلكه ديكارت تفكيرا وكتابة»[1].

---

[1] سمير بالكفيف، "التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد"، المرجع السابق، ص 99.

[2] امانويل كانط، "نقد ملكة الحكم"، المرجع السابق، ص 171.

[3] سمير بالكفيف، "التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد"، المرجع السابق، ص 101.

إن غادامير في مستهل مؤلفه التلمذة الفلسفية قد قطع هذا الوعد وهذا أول شوط من أشواط الدراسة النقدية للفلسفة الجمالية الكانطية التي أقيمت علم الجمال على النزعة الذاتية.

«إن ما يهدف إليه مشروع غادامير في نقد علم الجمال على نحو ما بدأه في الحقيقة والمنهج هو تخليص علم الجمال من الذاتية واستبعاد الذاتية هنا يعني فحسب استبعاد فهم الفن من خلال وعي المشاهد والمبدع معا، وفهم الوعي في كلتا الحالتين من خلال طبيعة الفن أو النتاج الفني نفسه، أي من جهة الحقيقة التي تحدث في الفن»[2].

لقد حاول غادامير أن يشدد على عدم اتخاذ الذات كركيزة أو كقاعدة لأي علم بالإضافة إلى أن "غادامير" أضاف في تحليله لهذا الرفض بأنه مادام كانط عمد على قيام علم الجمال على النزعة الذاتية هذا يعتبر محاولة منه لفهم العمل الفني من خلال وعي المبدع والمشاهد سويا.

«إن الوعي الجمالي عند غادامير قد أصبح مغتربا عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب، ناسيا أن الجميل ليس مفهوما مجردا ومستقلا يمكن اختزاله إلى عالم الوعي أو الشعور بمناي عن الواقع والحياة الإنسانية، فإن صور ونتاجات الفن الجميل كانت على الدوام بمثابة تجليات للحقيقة الإنسانية التي تحدث فيها ممثلة في الدين والأسطورة وأشكال الحياة الاجتماعية، والوعي الجمالي بهذا المعنى يصبح اتجاها خاطئا وغير مشروع إزاء الفن، بل إن الفن نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشروعيته»[3]

هنا "غادامير" قد أطلق على فلسفة كانط الذوقية الجمالية باغتراب الوعي الجمالي خاصة عندما عمل "كانط" على استقلالية علم الجمال عن المجالات الإنسانية الأخرى، هنا "غادامير" رفض هذه الإستقلالية التي جعلت الفن منحصرا في عالم الشعور منعزلا عن الحياة الواقعية.

لقد حاول "غادامير" أن يعيد قراءة التراث الغربي من خلال الهرمنيوطيقا الفلسفية ليست كمنهج مثل ما قام به كل من شلايرماخر ودلتاي بل كشروط للفهم.

«دلالة البحث التأويلي هي الكشف عن معجزة الفهم وليس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات، الفهم هو المشاركة في القصد الجمعي من جهة أخرى تتطلب الوجهة الموضوعية لحلقة التأويل أن توصف بنمط آخر غير الوصف الذي قدمه شلايرماخر، لأن ما نحن عليه من اشتراك مع التراث الذي ننتمي إليه هو الذي يحدد أفكارنا المتخيلة ويقود فهمنا وعليه فإن هذه الحلقة ليست أبدا من طبيعة صورية بحتة فهي ليست كذلك لا من وجهة نظر ذاتية ولا من وجهة نظر موضوعية»[4].

فلسفة اللعب كبديل للمعضلة الكانطية:

لقد استلهم "غادامير" نظرية اللعب كبديل لإخفاق "كانط" في علم الجمال وعمل على تحليل ذلك من خلال الهرمنيوطيقا ليبين الأبعاد التي يحملها العمل الفني.

«لكي يمضي في الطريق الذي شقته نظريته الهرمنيوطيقية في الفن يستعين غادامير بنظرية أساس هي نظرية اللعب فاللعب بمثابة مفتاح يسمح لنا بإلقاء الضوء على العمل الفني وأسلوبه في الوجود، لذا فإن التحليل الذي يقدمه عن خبرة الفن، لا يستند إلى النزعة الذاتية التي تربط العمل الفني بوعي الذات بل إلى تحليل فينومينولوجي لظاهرة اللعب لأن مثل هذا التحليل وحده هو الذي يسمح لنا بفهم العمل الفني، فقد بين غادامير بالقدر الكافي أن اللعب ليس مجرد متعة تلقاها الذات، وتجعلها منفصلة عن وجودها وعالمها، ومجرد فاعلية للتسلية تفتقر إلى الجدية، لأن

---

[1] هانز جورج غادامير، "التلمذة الفلسفية (سيرة ذاتية)"، تر: حسن ناظم حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، (2013)، ص 15.

[2] هانس جورج غادامير، "تجلي الجميل"، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،(1997)، ص 27.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

[4] هانس جورج غادامير، "فلسفة التأويل (الأصول-المبادئ-الأهداف)"،تر: محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، (2006)، ص 42.

الأهداف والمشاريع المألوفة في وجودنا قد وضعت جانبا، بل يجاهر بالأحرى أن اللاعب عليه في الوقت نفسه أن يأخذ اللعب على محمل الجد، لأن اللعبة لا تحقق أهدافها إلا عندما يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة»[1].

إن "غادامير" استلهم نظرية اللعب عوضا عن نظرية "كانط" متجاوزا الذات وحدودها وليبرهن لنا أنه عندما نسقط العمل الفني مكانة اللعبة أول شيء نتناسى الذات .

«إن العمل الفني ليس موضوعا يقف بمواجهة ذات قائمة بذاتها، بل إن العمل الفني يحقق وجوده الحقيقي متى أصبح تجربة تحدث تغييرا في الشخص الذي يجرب، إن الذات في تجربة الفن الذات الباقية والثابتة ليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن إنما هي العمل نفسه وهذه هي النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللعب وجودا ذا دلالة، فللعب ماهيته الخاصة والمستقلة عن وعي الذي يمارس اللعب واللعب أعني اللعب الحقيقي يوجد أيضا عندما لا يكون الأفق الموضوعاتي محددا من طرف أية ذاتية موجودة لذاتها ويوجد حيث لا تكون هناك ذوات تتصرف بشكل لعوب»[2].

هنا " غادامير" يؤكد على الإسقاط الذي أسقط به العمل الفني مكان اللعب ليبرر أن اللاعب عندما يكون في خضم اللعبة يتناسى ذاته في عوض يكون لاعبا يصبح ملعوبا ويضيف كذلك قائلا :

«تكشف هذه النقطة عن أهمية تعريف اللعب كعملية تحدث في المابين، فلقد رأينا أن اللعب لا يكتسب وجوده في وعي اللاعب أو موقفه بل على العكس يهيمن اللعب على اللاعب وينفخ فيه روحه واللاعب يجرب اللعبة بوصفها واقعا يفوقه»[3].

يصبح اللعب أكثر تحكما في وعي اللاعبين وحتى المشاهد مثلا لعبة كرة القدم إن كانت اللعبة تلعب يتناسى كل من اللاعب والمشاهد ذاته ويتماهى في اللعب .

«إن اللاعبين ليسوا الذوات التي تلعب، بل إن اللعب يحضر من خلال اللاعبين»[4]. هذا ما كان يحاول "غادامير" أن يشرح لنا كيفية إسقاط العمل الفني مكان اللعب وذلك بأن العمل من خلال هذه النظرية يكون أكثر تأثيرا ومحاكيا .

من خلال ما سبق نجد أن الفيلسوف "غادامير" قدم لنا البديل عن معضلة "كانط" فيما يخص الفلسفة الجمالية الذوقية، هذا لا يعطي الحق لإهمال التجربة الذوقية الكانطية التي عرفت تحولا في تاريخ الفكر الفلسفي .

قائمة المصادر والمراجع:

1- هانس جورج غادامير، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
2- هانس جورج غادامير، فلسفة التأويل (الأصول-المبادئ-الأهداف)،تر: محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2006.
3- هانس جورج غادامير، الحقيقة والمنهج (الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية)، تر: حسن ناظم علي حاكم، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007.
4- هانز جورج غادامير، التلمذة الفلسفية (سيرة ذاتية)، تر: حسن ناظم حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2013.
5- امانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005 .
6- سمير بالكفيف، التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

---

[1] هشام معافة، "التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير"، المرجع السابق، ص 143.

[2] هانس جورج غادامير، "الحقيقة والمنهج (الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية)"، تر: حسن ناظم علي حاكم، دار أويا، طرابلس، ط1،(2007)، ص 173.

[3] المصدر نفسه، ص 181.

[4] المصدر نفسه، ص 173.

7- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2013.

8- هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

9- عهد الناصر رجوب، قراءة في الجمالية الحديثة والمعاصرة، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، دمشق، المجلد الواحد والثلاثون، العدد الثاني، 2015.

فنّ الترجمة و ترجمة الفنّ في الأدب

دور ترجمة الرواية الجزائرية في إشاعة قيم التسامح و الحوار بين ثقافة "الأنا" و حضارة "الآخر"

صفية بلعابد، طالبة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

إذا ما تحدّثنا عن نقل محتوى مكتوب يزخر بالأفكار الجميلة المجرّدة، من لغة مولعة بما هو معنوي إلى لغة أخرى أكثر تجريدا ، يمكننا القول حين إذن أننا نتحدّث عن " **ترجمة الفنّ** "، و على الرغم من أنّ هذا الأخير موضوع شاسع يشمل العديد من التّخصصات إلّا أنه و الترجمة وجهان لعملة واحدة و هي الثّقافة ، و إذا ما أخذنا نتأمل العملية التي يتم من خلالها خلق عمل يتضمّن بعدًا جماليًّا و معاني سامية في ثقافة الوصول، على أن هذا العمل موجود في ثقافة الانطلاق، نلاحظ أننا نستطيع وصف هذا الخلق أو هذا الإبداع (Création) بما يسمى " **فنّ الترجمة** ". لقد أشار الكثير من الباحثين في مجال علم الترجمة (Traductologie) أو ما يسمى عند الأنجلوسكسونيين الدراسات الترجمية (Translation Studies) إلى الجانب الفنّي في عملية الترجمة، فعندما كان يُترجم الشعر أو الأغاني التراثية و الفلكلورية كان هؤلاء الباحثين يصنّفونها ضمن الأعمال الفنية الأصلية و كأنها جزء لا يتجزأ منها.

و لا مراء أنّ أهمّ ما يشغل تفكير أيّ مترجم في ترجمته للأدب عامة هو البحث عن المكافئ اللغوي الأنسب، غير أنه ينشغل بما هو أكثر أهمية من ذلك ، فالجانب الفنّي في عمله يذهب إلى ما هو أبعد من النحو و الأسلوبية ، أي إلى ما يرتبط بالأثر الذي تتركه القيم التي يشيد بها العمل الهدف و إلى ما يقدّمه المترجم من مقابلات تتماشى و نمط الحياة في الثقافة الهدف التي تتضمّن هذا العمل . إنّ هذه العلاقة الداخلية في تجسد العمل بين الأصل و الترجمة هي عمل لا يمكن وصفه إلا بالفني (Artistique).

و الترجمة، كما هو معروف، هي الجسر الواصل بين الثقافات المختلفة، أما الأدب، فيتضمّن الجزء الأكبر من تلك الثقافات فهو يشمل الشعر، و القصة، و الرواية، و الحكاية الشعبية، و الأسطورة و غيرها. و لهذا أضحت ترجمة الأعمال الأدبية أو ما يسميه بعض المؤلفين "الفنون الكتابية أو المكتوبة" تُعدُّ نشاطًا مهمّا يُساهم في تلاقح الثقافات و تقاربها، و بالتالي فإنّ التّرجمة تمثّل لغة من لغات الحوار و خاصة إذا كان فحوى النص الأدبي المُترجم، شعرا أو نثرا، يهدف إلى إشاعة قيم سامية كالتسمح و الحوار.

1. **الترجمة من الصّنعة (Craft) إلى الفنّ (Art) :**

إنّ هدف الترجمة هو فهم المعنى في العمل الأصل بعد حصره و الوصول إلى كل حدوده ، ثم نقله إلى اللغة الهدف. و يعني ذلك أن المترجم لا يخلق في نشاطه هذا عملا جديدا لا سابق له بل يرمي إلى إعادة إنتاج (Reproduction) و إلى إعادة صياغة (Reformulation) ما هو موجود، و تتضمّن هذه العملية استبدال مجموعة من العناصر اللغوية بأخرى ، ممّا يتطلب قدرة إبداعية و إبتكارية فردية و مستقلّة ، تشمل كلّ المعاني و الأساليب الفنيّة للغة الهدف. و عليه فالترجمة، على حدّ تعبير بعض الباحثين الأنجلوسكسونيين، هي عملية إبداعية خلاّقة أصلية تنبثق أو تنبعث من محيط لغوي معيّن :

« Translation is therefore an original creative process taking place in a given linguistic environment. A translation as a work of art is artistic reproduction, translation as a process is original creation and translation as an art form is a borderline case at the interface between reproductive art and original creative art. » [1]

و الترجمة في هذا السياق تأخذ شكلان يتكاملان في شكل آخر ثالث أو يمكننا القول أنها ثلاثة أبعاد :

- البعد الأول : الترجمة بمثابة عمل فنّي تُعدُّ إعادة إنتاج فنّي .
- البعد الثّاني: الترجمة بمثابة عملية ذات مراحل محددة تُمثّل خلقًا أو إبداعًا أصليًّا .

---

[1]- Levý, Jirí (2011), *Art of Translation*, John Benjamins Publishing Company, pp 57-58. *Retrived from :* ProQuest Ebook Central (UK Digital Library) : http://ebookcentral.proquest.com/lib/britishcouncilalg/detail.action?docID=800219 accessed on 21-06-2020 at 11:04.

- البعد الثالث: (و هو يجمع و يركّب بين البعدين الأوّل و الثاني) الترجمة بمثابة شكل من أشكال الفنّ تُعدّ إطارا فاصلا في مجال التفاعل بين فنّ إعادة الإنتاج و فنّ الخلق الأصلي.

و من هذا المنطلق نجد إن الترجمة إذا تعلّقت بالأدب أضحت فنّا لأنها تذهب إلى ما وراء اللفظ الظاهر بغية الوصول إلى المعنى المستتر، منتقلة بذلك من نظام لغوي إلى آخر. و الفنّ يمكن أن يكون ترجمة حين يذهب إلى ما وراء الإنفعال الظاهر ليترجمه و ينقله إلى تمثّل (Représentation) يحمل رسالة رمزية و جمالية، نجدها في لوحة فنّية،أو في مقطوعة غنائية،أو في شعر أو في رواية.

و بما أن الترجمة عمل لا يوجد من العدم فإن الفنّ كذلك ليس وليد الفراغ ، و إذا تساءلنا عن الفنّ أو الخلق في الأدب فسنجد أن الجواب الأنسب هو " ... فالخلق ليس معناه أن تخرج من العدم وجودا، إنّما الخلق في الأدب و الفن –و ربما في كل شيء- هو أن تنفخ روحا في مادة موجودة ... لا شيء يخرج إذن من لا شيء... كل شيء يخرج من كل شيء. كذلك ليس الابتكار في الأدب و الفنّ أن تطرق موضوعا لم يسبقك إليه سابق، و لا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك... إنّما الإبتكار الأدبي و الفنّي، هو تناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس، فتسكب فيها أدبك و فنّك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهر العين و يدهش العقل... أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السّابقين، فإذا هو يضيء بين يديك، بروح من عندك..." [1] و منه نخلص إلى أنّ الفن و الأدب ضفتين يصل بينهما جسر الترجمة التي بدورها تنقل الثقافة و القيم السّامية من جهة إلى أخرى .

2. **الفن في الأدب، جمالية الأداء و دلالة المعنى:**

لقد لخّص **توفيق الحكيم** العلاقة القائمة بين الفن و الأدب في عبارته المشهورة " إذا كان أحدهما الكأس فالآخر الخمر."[2] ، في إشارة منه إلى أنّ الأدب هو الحقل الذي يحتوي الفنّ و أن هذا الأخير لا يجد مجالا أنسب من الأدب حتى يُفرغ فيه و يُبرز.

- **فن الموسيقى في بناء النص الأدبي و الروائي:**

لقد عرف الأدب تحولا في طريقة تصوّر بنية الرواية مع بعض الروائيين الفرنسيين مثل **أندريه جيد** (André Gide) و ظهر ما أطلق عليه الحكاية الدرامية الجمالية، و كان من أهم سماتها أنها تُزاوج في رواية واحدة بين تعقيدات الواقع و تُخضع مجموعة من العناصر الراقية في الكتابة إلى نظام كلاسيكي، و كان هذا الروائي يبتغي من خلال روايته أن يكون الأدب مثل الموسيقى في تركيبه و أداءه و قد سمح هذا الربط بين الأدب و فنّ الموسيقى بتصوّر ترتيب و بناء تناغمي (Composition Musicale) للنص الروائي الذي يتضمّن مواضيع متعددة تتفاعل فيما بينها وفق سيرورة الفعل الدارمي داخلها [3]. و قد عمد العديد من الروائيين الفرنسيّين الكلاسيكيّين إلى توظيف هذه الجمالية الموسيقية و الأسلوبية في رواياتهم فأدمجوا لعبة فريدة في بنيتها داخل الحكاية فأصبحت الرواية التي تدور حوادثها حول "الحرب" مثلا تزخر بالحكايات المختلفة المرتّبة بطريقة جمالية، فليس التعقيد الذي يميّز حقيقة اجتماعية معيّنة كالحرب هو ما يعطي نبضا للسّرد فيصير مجموعة من الحكايات المختلفة و المتفاعلة فيما بينها ، بل إنّ الحياة النفسية لشخصية واحدة في الرواية هي التي تكفي من أجل هذا كله و لذلك لم يعد الروائي يهتمّ بسرد حكايات عديدة في عمله بل بات يقدّم الحالة المعنوية و النفسية لشخصية واحدة من الشخوص في كل أحوالها [4]. و منه يرى **ميشال بوتور** (Michel Butor) ، بخصوص استخدام الزمن في الرواية اعتمادا على نسق جديد يعتمد على النسق الموسيقي كسلّم صاعد ثم نازل:

---

[1] - الحكيم، توفيق (1952) ، *فن الأدب*، دار مصر، الاسكندرية، ص 11.

[2] - الحكيم، توفيق ، *المرجع نفسه* ، ص 38.

[3] - Raimond, Michel (2000) , *Le Roman* , 2ème éd. , Armand Colin, Paris, p 111.

[4] - Ibid, p 112.

« Le livre, dit Butor, est construit tout entier comme un canon, un canon au sens musical, un immense canon temporel. »[1]

أمّا بالنسبة إلى الأدباء العرب فقد شرح **توفيق الحكيم** في باب "الأدب و الفنّ" كيف ارتبطت الرواية الغنائية بالموسيقى، فكانت تُمثّل على المسرح و تقوم شخصياتها بالغناء لسرد الحوادث بطريقة فنيّة و قد أعطى مثالا على ذلك من خلال روايات **سيّد درويش** التي تأثرت بالثورة المصرية فأشادت بالمفاخر القوميّة على حد تعبير **الحكيم** [2] : في إطار من الصوت الصلب ، و العواطف الملتهبة ، و الأداء القويّ.

- **الفن التصويري في الرواية :**

لقد اعتمد الكثير من الروائيّين الجدد منهجا جماليا معاصرا في بناء الرواية يقوم على الفن التصويري (Art Pictural) و هو ما يشرحه **كلود سيمون** (Claude Simon) في حديثه عن بناء النص. فحسب رأيه ، يقع كل شيء في خط واحد و في الإطار نفسه للذاكرة ، و لا يتواجد أي شعور و لا أيّة عاطفة بمفردهما داخل ذاكرة الإنسان، فتواجدهما معا يتطلّب ترتيبا متناغما و كأنهما لونان متكاملان، و هو يقول في سياق آخر أنه عمل لمدّة سنة كاملة على رواية لا تتضح له معالمها و لا طريقة بناءها حتى وجد طريقة يجمعها بها في نسق مرتّب و متناغم كما يفعل الرسام ليحصل على لوحة جميلة :

« J'ai attribué, à chaque personnage, à chaque thème une couleur, et comme cela j'ai pu constituer l'ensemble comme un tableau. »[3]

إنّ العلاقة بين الفنّ التصويري و الأدب هي التي جعلت العديد من الأدباء ، روائيّون و شعراء، فنّانين تشكيليّين أيضا ، نحو : **كورو** (شاعر و رسّام)، و **جيروم بوخ** (روائي و فنّان تشكيلي)، و **دولاكروا** (أديب و رسّام) [4].

و قد ظهر بعد الحرب العالمية الأولى لون آخر من الفنّ ينتمي إلى المدرسة "التكعيبية" (Cubisme) ، و كان لهذا التيار الجديد تأثير على الأدب أيضا و على البناء الروائي ، و قد أكّد **ميشال بوتور** (Michel Butor) على ذلك في وصفه لرواية **موندريان** (Mondrian) بإعجاب لأنها تمثّل بناءً **تكعيبيّا** (Une Organisation de Cubes) [5] و نصّها هو بمثابة **مكعبات** مرتّبة موضوعة الواحدة فوق الأخرى حتى تشكل كل الرواية .

3. **تجليّات العمل الفنّي الروائي في بناء النص:**

إنّ تنوع عناصر القصّ الأساسية مثل : الوصف، و الحوار الداخلي، و الحوار بين الشخصيّات، و إشارات ردود الأفعال و السّرد تجعل عمل الأديب أو الروائي شاقًّا من حيث الصياغة فهو ملزم بإدراج هذه العناصر كلها مع دمجها مع بعضها البعض بصفة متناغمة و دون أن يكلّفه ذلك وقتا طويلا أو عددا كبيرا من الصفحات، و دون أن يشعر القارئ لنصه بالملل و الفتور.

و لهذا يلجأ الروائي إلى مجموعة من الوسائط من أجل التسريع من وتيرة السّرد مع إبراز كلّ العناصر المطلوبة على أنها في تناسق و تناغم أو من أجل إبطاءه لجعل المشاهد المهمّة تبدو حيّة في الرواية . و منه يتجلّى الحسّ الفنّي للروائي في قدرته على إدراج التحليل داخل الوصف أو على إدراج الحوار داخل السّرد ضمن مشهد معيّن بطريقة جدّ مرنة و متناسقة داخل نسيج النّص.

و يتجلّى هنا أيضا العمل الفنّي للروائي في فتحه لمجال التأويل أمام القارئ كما هو حقا عليه في الفنون الأخرى :

« Le travail artisanal du romancier consiste à ménager des pièges pour capter l'intérêt : il lui faut faire des allusions qui ne seront comprises que plus tard, disposer des annonces qui restent d'abord mystérieuses, en bref, faire fonctionner des clignotants susceptible d'alerter l'esprit du lecteur et d'éveiller sa curiosité . Tout l'art est de ne faire découvrir que progressivement les êtres et les choses. La

---

[1] -Ibid.

[2] - الحكيم، توفيق ، مرجع سابق، ص 38.

[3] - Raimond, Michel, Op. Cit., p 112.

[4] - الحكيم توفيق، مرجع سابق، ص ص 58، 59,

[5] - Raimond, Michel, Op. cit. , p 112.

première vertu de l'auteur est de savoir se taire, de ne pas dire d'emblée tout ce qu'il sait, de laisser au lecteur le soin de deviner, le plaisir d'entr'apercevoir. Il faut ne lui révéler que tardivement le fin mot de secrets d'abord énigmatiques. » [1]

و نخلص إذا إلى أنّ ترجمة الأدب هي عمل فنّي، نجد الرواية، باعتبارها الجنس الأكثر انفتاحا، تعبّر عن ما يعبّر عنه الفنّ من قيم إنسانية و اجتماعية و ثقافية و التي من بينها قيم التسامح و التعايش و الحوار الحضاري – التي يدور حولها محور هذا المؤتمر- و التي تتجلى في نصوص ذات مستويات فنيّة متنوّعة تصاغ في قالب روائي يتّسم بالجمال اللغوي و السحر المبهر للقارئ كما تبهر اللوحة الفنيّة المتأمّل فيها. و بالتالي فإنّ محاولة إبلاغ مضمون الرسالة الهادفة إلى إشاعة التسامح و الحوار بين الثقافات يحتاج إلى ترجمة فنيّة تجمع بين السحر (Charme) و بين المعنى (Message).

4. ترجمة مظاهر الحوار الحضاري و التعايش في الرواية الجزائرية "فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا":

تُعدّ الرواية الجزائرية " Ce que le jour doit à la nuit "، للروائي الجزائري ذو التعبير الفرنسي ياسمينة خضرا أو محمد مولسهول ، من أبرز الروايات التي تشيد بالقيم الإنسانية و الإجتماعية مثل التسامح، و التعايش و الحوار بين الثقافتين الجزائرية و الفرنسية. و على الرغم من أنّ الرسالة الرمزية التي تحملها الرواية بين صفحاتها في وصف علاقة السّلم بين الحضارتين قد صاغها الكاتب بطريقة فنّية مبهرة ، لم يتلقاها البعض بصدر رحب لدوافع سياسية و تاريخية. و على غرار رواياته المستنكرة للحرب و الصراع و التعصّب فإن ياسمينة خضرا في رواية "فضل الليل على النّهار" يحاول الإشارة مجددا إلى أن القيم الإنسانية كالتسامح و الحب و التعايش هي قيم لا يمكن للأنظمة الحاكمة أو للسلطات السياسية أو حتى للخلفيات الإيديولوجية المتعصبة أن تقضي عليها أو أن تمحوها عن طريق الصراعات و النزاعات و الحروب ، لأنها فطرية راسخة في النفس البشرية .

و من بين مظاهر الحوار و التعايش و التسامح التي وردت في الرواية نذكر –على سبيل الاستشهاد لا الحصر- المقاطع الآتية :

- في ترجمة وصف المكان و فن التصوير للقرية الهادئة التي يعيش فيها السكان المستعمرون و الأصليون في سلام .

« J'ai beaucoup aimé Río Salado... El-Maleh, de nos jours... C'était un superbe village colonial aux rues verdoyantes et aux maisons cossues.... La majorité des habitants de Río Salado étaient des Espagnols et des Juifs fiers d'avoir bâti de leurs mains chaque édifice... C'étaient des gens agréables, spontanés et entiers. » [2]

" أحببت ريو صالادو كثيرا، المالح في أيامنا... كانت قرية استعمارية رائعة بأزقتها المخضوضرة و المنازل الفاخرة... أغلبية سكّان ريو صالادو اسبانيّون و يهود ، فخورون ببناء كل منشأة في هذه القرية بأيديهم... كانو أناسا مستحبين، عفويّين و متكاملين. " [3]

« I love Río Salado ... we now call El Malah ... It was a beautiful colonial village with leafy streets lined with magnificent houses...The majority of the inhabitants of Río Salado were Spaniards and Jews, who were fiercely proud of having built their houses with their bare hands... They were friendly, impulsive people who would shout across the street to one other. » [4]

- في ترجمة مظاهر التعايش بين شلة الأصدقاء، أبناء الثقافتين الفرنسية و الإسبانية و بين "يونس" الراوي الداخلي ذو الأصول العربية و الثقافة الجزائرية .

« On nous appelait les doigts de la fourche. Nous étions inséparables. Il y avait Jean-Christophe Lamy, seize ans et déjà un géant. Parcequ'il était l'aîné, il était le chef. Blond comme une botte de foin, un sourire d'éternel prétendant sur les lèvres ; la plupart des filles de Río Salado fantasmaient sur lui...Il y avait Fabrice Scamaroni, de deux mois mon cadet, un garçon sublime, le coeur sur la main et la

---

1 - Raimond, Michel, Op. Cit. , p 114.

2 - Khadra, Yasmina (2008) , *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, Paris, pp. 94-95.

3 - خضرا، ياسمينة (2014) ، *فضل الليل على النهار* ، ترجمة ساري محمد، سيديا، الجزائر، ص ص 85، 86 .

4 - Khadra, Yasmina (2011) , *What the days owes the night*, Translated by Frank Wynne, Vintage, London, pp 91-90.

tête dans les nuages ; il ambitionnait de devenir romancier…Puis il y avait Simon Benyamin, Juif autochtone, quinze ans comme moi ; court sur pattes…C'était un joyeux drille… Il rêvait de faire carrière dans le théâtre ou le cinéma.

C'était notre garnison à nous, la colline. Nous aimions nous retrouver sous l'olivier centenaire qui trônait à son sommet et regarder Río miroiter de chaleur à nos pieds…

L'été 1942 nous trouva sur la plage, à nous dorer au soleil. La mer était magnifique et l'horizon si clair… »[1]

"يلقّبوننا بـ" أصابع المذراة " ، كنّا لا نفترق أبدا هناك جون كريستوف لامي، ستة عشر سنة و قد صار عملاقا، و لأنه أكبرنا، فكان القائد. أشقر مثل حزمة تبن، و على شفتيه إبتسامة خاطب أبدي..كانت أغلب فتيات ريو صالادو يهمن به... و هناك فابريس سكاماروني الذي يصغرني بشهرين، فتى رائع... القلب في اليد و الرأس في الغيوم، كان يطمح لأن يصبح روائيا... و هناك أيضا سيمون بن يامين، من يهود الجزائر، خمسة عشرة سنة مثلي تماما، قصير القامة... إنه فتى بشوش... يحلم بامتهان المسرح و السينما...

كانت الهضبة ثكنتنا... نحبّ التجمع تحت الزيتونة المؤوية الجاثمة على ذروة المرتفع لنشاهد ريو تتلألأ قيضا عند أقدامنا...

لحق بنا صيف 1942 و نحن على الشاطئ نتسكع تحت الشمس، كان البحر رائعا في الأفق... "[2]

« They called us "the pitchfork". We were as inseparable as the tines of a fork. There was Jean-Christophe Lamy, a hulking giant at the age of sixteen. As the eldest of the group, he was the leader. His hair as blonde as a hayrick, he had a permanent smile. Every girl in Rio Salado swooned over him…Then there was Fabrice Scamaroni, two months younger than me, a boy who had his heart on his sleeve and his head in the clouds. His sole ambition was to be a writer… Then there was Simon Benyamin. Simon, like me, was fifteen. He was a short, fat jewish boy … He was jolly…He dreamed of working in the theatre or the movies…

The hilltop was our fort. We would meet under an ancient olive tree and look down at Rio Salado shimmering at our feet…

It was the summer of 1942, and we were on the beach, sunning ourselves. The sea was crystalline and the horizon so clear… »[3]

- في ترجمة مظاهر استنكار مشاهد الصراع ، و العنصرية و الكراهية و الدعوة إلى التحلّي بالإنسانية :

« André adorait s'exhiber… Ce jour-là, il n'avait rien trouvé de mieux à faire que de rudoyer Jelloul, son factotum. Il venait de l'expédier à trois reprises au village sous un soleil de plomb… Le village était à une trotte. Le pauvre Jelloul fondait comme un glaçon…

Fabrice et moi suivions ce manège depuis le début…. À peine Jelloul revenu, il le chargea pour la quatrième fois de retourner au village lui chercher un ouvre boîte. Le factotum, un adolescent chétif, pivota stoïquement sur ses talons et remonta le talus incandescent à cette heure de l'après-midi.

— Ménage-le un peu, Dédé, protesta son cousin José.

— C'est le seul moyen de le tenir éveillé, fit André en croisant les mains derrière sa nuque. Tu lui lâches du lest un instant, et tu l'entendras ronfler dans la minute qui suit.

— Il fait au moins 37 degrés, plaida Fabrice. Le pauvre diable est de chair et de sang comme toi et moi. Il va choper une insolation.

José se leva et s'apprêta à rappeler Jelloul. André le saisit par le poignet et l'obligea à se rasseoir.

— T'occupe pas de ça, José. Tu n'as pas de valets, toi, et tu sais pas ce que c'est… Les Arabes, c'est comme les poulpes ; il faut les battre pour les détendre. Se rendant compte que j'en étais un, il rectifia :

— Enfin… certains Arabes.

Et, prenant conscience de l'intolérable abjection de ses dires, il bondit sur ses jambes et courut se jeter à la mer. »[4]

" يفضّل أندريه الإستعراض... في هذا اليوم، لم يجد أفضل ما يفعله من تعنيف خادمه جلّول ، فقد بعثه ثلاث مرات إلى القرية تحت شمس قائظة... كانت القرية بعيدة نوعا ما ، و جلّول مسكين يذوب مثل الثلّيجَة ...

كنّا، فابريس و أنا، نتابع المشهد منذ البداية... بمجرّد أن عاد جلّل كلّفه بالعودة للمرّة الرابعة إلى القرية ليجلب له مفتاح العلب، دار الخادم ، مراهق نحيف، على أعقابه و صعد الترعة اللاهبة في وقت بداية الظهيرة.

---

[1] - Khadra, Yasmina (2008), *Ce que le jour doit à la nuit*, pp. 111- 113.

[2] - خضرا، ياسمينة (2014) ، *فضل الليل على النهار* ، ص ص 100، 101.

[3] - Khadra, Yasmina (2011), *What the day owes the night*, pp. 109- 110

[4] - Khadra, Yasmina (2008), *Ce que le jour doit à la nuit*, pp 113-114.

قال قريبه جوزي بلهجة احتجاج:

- ديدي، خفّف عنه قليلا.

ردّ أندريه و هو يشبه يديه خلف رقبته :

- إنها الطريقة الوحيدة لإبقائه يقظا . ترخي الحبل لحظة ، و تسمع شخيره في الدقيقة الموالية.

تدخّل فابريس مدافعا :

- تصل الحرارة إلى درجة 37 درجة ، المسكين من لحم و دم مثلك و مثلي . سيصاب بضربة شمس.

وقف جوزي مستعدا لإرجاع جلّول . أمسكه أندريه من المعصم و أجبره على الجلوس .

- لا تتدخّل ، جوزي أنت لا تملك خدما و لا تعرف طبيعتهم... إن العرب مثل الأخطبوط، يجب أن تضربه كي يتمدد.

إنتبه أنّي كنت عربيا وسطهم، فاستدرك :

- أو على الأقل ، بعض العرب.

ثم قفز على قدميه و ركض يرمي نفسه في البحر مدركا كراهية أقواله العصيّة الاحتمال. " [1]

« André loved to put on airs... Today, he could think of nothing better to do than mistreat his manserveant Jelloul. He had already sent him back to the village three times in the blazing sun...The village was a fair distance and poor Jelloul was melting like an ice cube. Fabrice and I had watched the scene play out from the beginning....As soon as Jelloul got back, he sent him off a fourth time to get a tin-opener. The servant, a timid boy, turned on his heel stoically and headed beck up the embankment in the sweltering afternoon heat.

“Give him a break, Dédé,” José said.

“It’s the only way to keep him on his toes,” said André, clasping his hands behind his neck. “Give him a break, and next minute he’ll be snoring.”

“it’s a hundred degrees out there,” pleaded Fabrice. “The poor guy is only flesh and blood, he’ll get sunstroke.”

José got to his feet to call Jelloul back. André grabbed his wrist and forced him to sit down again.

“Leave it, José. You don’t have servants, you don’t know what it’s like...Arabs are like dogs, you have to beat them to get them to behave.” Then, remembering that I was there, he corrected himself : “Well, some Arabs...”

Suddenly realizing just how offensive his remark had been, he leapt to his feet and raced down to the sea. » [2]

- في ترجمة مظاهر التعايش بين الأديان في تلك الفترة مع تواجد من يعتنقون ديانات متنوعة و منهم من لا يعتنق أيّ دين في مكان واحد وسط محيط واحد من الحوار ، و الجيرة و الصداقة .

« Le père de Lucette s’appelait Jérôme et était ingénieur... qu’il avait déclaré à mon oncle, sur un ton détaché, qu’il était athée. À l’époque, je ne pensais pas que ce genre de personnes existait. Il n’y avait que des croyants autour de moi ; mon oncle était musulman, Germaine catholique, nos voisins ou juifs ou chrétiens. À l’école comme dans le quartier, Dieu était sur toutes les langues et dans tous les cœurs, et j’étais étonné de voir Jérôme se débrouiller sans Lui. Je l’avais entendu dire à un évangéliste venu porter la bonne parole :

"Chaque homme est son propre dieu. C’est en s’en choisissant un autre qu’il se renie et devient aveugle et injuste. " » [3]

" يسمّى أبو لوسات جيروم و كان يشتغل مهندسا... أسرّ لعمّي و في لهجة غير مبالية أنّه ملحد. في ذلك العهد لم أكن أدري أن هذا النوع من البشر يوجدون. لم يكن حولي إلاّ المؤمنون ، عمّي مسلم، جيرمان كاثوليكية، جيراننا من اليهود أو النصارى . كما في المدرسة و كما في الحيّ، كان الله على جميع الألسنة و في جميع القلوب، و استغربت لرؤية جيروم يدبّر شؤونه بدونه. سمعته يقول لمبشّر إنجيلي :

- إنّ كل إنسان إله نفسه، حينما يختار إله آخر يصبح أعمى و ظالما. " [4]

---

[1] - خضرا ، ياسمينة (2014)، *فضل الليل على النهار*، ص ص 111، 112.

[2] - Khadra, Yasmina (2011), *What the day owes the night,* p p 110-111.

[3] - Khadra, Yasmina (2008*), Ce que le jour doit à la nuit,* p 85.

[4] - خضرا، ياسمينة (2014)، *فضل الليل على النهار*، ص 77.

« Lucette's father, Jérôme, was an engineer...he casually told my uncle he was an atheist. I had not realized before that moment that atheists existed. I as surrounded by believers : my uncle was Muslim, Germaine was Catholic, all our other neighbours were Jewish or Christian. At school and in the street, everyone talked about God, believe in God. I was shocked to discover Jérôme getting by without Him. Once, I overheard him tell an evangelist who called to his house: "Every man is his own god. In choosing to follow another god he denies himself and in doing so becomes blind and unjust."»[1]

5. من الرواية إلى العرض السينمائي ثم إلى فن الرقص :

إن تحويل العمل الأدبي الروائي إلى سيناريو لفيلم أو لسلسلة متلفزة أو لرقصة أو للوحة فنيّة ليس وليد العصر الحال ، فكما يرى البعض من الباحثين في هذا المجال أن جل الأفلام مقتبسة من الأدب لأن كلاهما فن و كلاهما إبداع تخييلي . لهذا فإن الرسالة الرمزية التي تحملها رواية " فضل الليل على النهار" جعلت منها عملا فنيّا يبتغي التجسيد و التمثيل حتى ينتقل من الحالة المكتوبة اللغوية إلى الحلّة المرئية و التي يقوم فيها القارئ بالتأويل في دور آخر و هو دور المشاهد.

- التمثيل السينمائي لرواية : **Ce que le jour doit à la nuit**

سنة 2012و بالتحديد يوم 12 من شهر ديسمبر عرض الفيلم الفرنسي ***Ce que le jour doit à la nuit*** الذي اقتبس من الرواية ذات العنوان نفسه و قد قام بإخراجه **ألكسندر أركادي** (Alexandre Arcady) [2].

يُعدّ التصوير الفيلمي لحوادث الرواية بمثابة ترجمة أيضا . إن هذه الترجمة تنتقل من نظام تعبيري إلى آخر و من وسيط إبداعي إلى آخر غير أن هذه الترجمة في نظرنا هي ترجمة "داخلية" أو داخل اللغة ذاتها ، و هي نشاط لا يقلّ أهمية و لا جهدا عن العمل الترجمي الذي ينتقل فيه المترجم من لغة إلى لغة أخرى مختلفة .

- تجسيد الرواية في فنّ الرقص :

لقد قام **هيرفي قوبي** (Hervé Koubi) سنة 2013 بعرض تصميمه لرقصة تحمل عنوان الرواية نفسها ، و ذلك لم يكن بمحض الصدفة بل حاول هذا الشاب، الذي ولد بفرنسا و إكتشف فيما بعد أن أصوله جزائرية ، ترجمة المعاني الإنسانية السامية الموجودة في الرواية إلى رقصات تعبّر عن التجانس و التلاقي و التعايش بين الحضارتين الجزائرية و الفرنسية ، و هو يشرح معنى تصميمه الفريد من نوعه[3] من خلال رؤيته للنهار الذي يتجسد في الثوب الأبيض للراقصين ذو البشرة السوداء حتى يمثّل الليل في صورة متناغمة .

نستخلص في الأخير ، أن الترجمة و الفن وجهان لعملة واحدة و هي الثقافة ، و أن كل منهما يتكامل مع الآخر و يخدمه بغية تحقيق التفاعل و بالتالي التثاقف . و لا طالما ساهم الفن و الترجمة معا في نشر أصول التحاور و التسامح بين الأنا و الآخر إضافة إلى مبادئ التعايش السلمي بين أي حضارتين مختلفتين .

قائمة المراجع:

1. الحكيم، توفيق (1952) ، *فن الأدب*، دار مصر ، الاسكندرية.
2. خضرا، ياسمينة (2014) ، *فضل الليل على النهار* ، ترجمة ساري محمد، سيديا، الجزائر .
3. Ce que le jour doit à la nuit, mise en scène filmique : (Bande-annonce et film) http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=143611.html .
4. Khadra, Yasmina (2008) , *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, Paris.
5. Khadra, Yasmina (2011) , *What the days owes the night*, Translated by Frank Wynne, Vintage, London .
6. Levý, Jirí (2011), *Art of Translation*, John Benjamins Publishing Company, *Retrived from :* ProQuest Ebook Central (UK Digital Library) : http://ebookcentral.proquest.com/lib/britishcouncilalg/detail.action?docID=800219

---

[1] - Khadra, Yasmina (2011), *What the day owes the night*, p 82.

[2] - Ce que le jour doit à la nuit, mise en scène filmique : (Bande-annonce et film) http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=143611.html Consulté le : 20 février 2020à 17 :00 .

[3] - What the day owes the night , dance: http://liveweb.arte.tv/fr/video/La_compagnie_Herve_Koubi_presente__Ce_que_le_jour_doit_a_la_nuit__au_Festival_Kalypso/ & http://www.youtube.com/watch?v=wF4V0XBxK3A Accessed on 21-02-2020 et 12:46 .

7. Raimond, Michel (2000) , *Le Roman* , 2ème éd. , Armand Colin, Paris.
8. What the day owes the night , dance: http://liveweb.arte.tv/fr/video/La_compagnie_Herve_Koubi_presente__Ce_que_le_jour_doit_a_la_nuit__au_Festival_Kalypso/ et http://www.youtube.com/watch?v=wF4V0XBxK3A .

جماليات اللغة العربية في تجسيد الحوار السينمائي (الفيلم التاريخي و الديني أنموذجا)"

مختارية خنوش، طالبة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس ، كلية الآداب و اللغات و الفنون " قسم الفنون"

الملخص

الإنسان في رحلته عبر الزمن أوجد لغة يتواصل بها مع غيره ، هذه اللغة التي تتمثل في الكلمة والكلمة في الجملة التي تنسج حوارا يرتبط بالفكر و بالفن و بالثقافة و بالوجود ليعبر عن الذات وعن المشاعر والأفكار وعن ما يتلقاه من معارف وحضارة ، وبما أن اللغة العربية وليدة اللغات ووعاء الفكر الحامل لثقافات الشعوب وتجاربها وتاريخها ودياناتها ، ارتقت هذه اللغة لتبلغ الأفق الأعلى بما تتميز به من أصالة و شاعرية وجمالية لغنى مفرداتها ورقة استعمالها وسلاسة تلفظها وبالسهل الممتنع فيها ، فألهمت الفنان السينمائي ليلقي بشباكه في بحر موسوعتها ليوظفها في أعماله ليحظى بتوجيه الرسالة لعدد كبير من المتلقين ولن تنحصر على المجتمع الواحد ، وفي ظل الصناعة السينمائية ارتئى المخرجون إلى استعمال الحوار العربي الفصيح الذي يعتر الفاعل و العامل الرئيسي في الشريط الصوتي للفيلم و الذي يستعمل بصفة خاصة في الأفلام التاريخية و الدينية التي كانت ولازالت المنبر الذي يجذب المتلقي و يتأثر به ويلجأ إليه عالم التاريخ وعالم الدين والهاوي و العام و أصبح هو الأجدر في نقل المضمون الفكري العربي الذي يساهم في التأثير الايجابي على أخلاق وقيم المجتمعات العربية و توحيدها بحبل التوافق الكلامي الذي يبنى على قواعد و أساسيات متفق عليها في علم اللغة من إيقاع لغوي ، النبرة الصوتية ، الأسلوب الحواري المقنع ، نوعية الكلمات المستعملة التي تظهر الجمال المتخفي خلف المعاني و الإيحاءات التي تعمل على جذب الأدمغة الإنسانية و تجعل الذات يغوص بحر الهيام الجمالي الذي يتضح من خلال الحوار الفيلمي .

الكلمات المفتاحية: اللغة ، الحوار ، الفيلم التاريخي ، الفيلم الديني ، الجمالية اللغوية ، المجتمع ، التلقي التأثير.

مقدمـة :

تمثل الممارسة الفنية لدى الإنسان ضرورة غريزية في الذات البشرية و تؤكد الرغبة في الإبداع الجمالي الذي يعتبر جزء لا يتجزأ من ثقافة الإنسان و التي تختلف من مجتمع لآخر تتمثل هذه الثقافة عند المجتمع العربي في اللغة العربية التي اتخذها الفنان السينمائي منبر رئيسي للتعبير عن الذات وعن الآخر الذي يربطه حبل تواصل عميق وصلة ثابتة بها و التي هي فخر لكل عربي ناطق بها ، فأتخذ الحوار الفصيح طريقا لإيصال الرسالة ولعب على جمالياتها و بلاغتها و أصالتها و بساطتها وذلك من خلال الأفلام التاريخية والدينية بصفة خاصة وهذا ما شهدناه في جل الإنتاجات السينمائية في هذا الصنف من الأفلام التي كانت ولازالت المشعل الذي يقتدى به كل فنان والذي يجذب المتلقي و يتأثر به ويلجأ إليه كل من عالم التاريخ وعالم الدين والهاوي و العام و أصبح هو الأجدر في نقل المضمون الفكري العربي الذي يساهم في التأثير الايجابي على الأخلاق و القيم و اظهار الموروث الثقافي الذي يظهر من خلال الرسالة وقيم المجتمعات العربية و توحيدها بحبل التوافق الكلامي .

- **البعد المفاهيمي للحوار السينمائي الفصيح و الأفلام التاريخية و الدينية :**
  - **الحوار السينمائي و اللغة العربية في السياق المفاهيمي :**

-الحوار حديث بين شخصين أو أكثر وهو عنصر هام من عناصر القصة أو التمثيلية[1] .

-هو الكلام الذي يتبادله الممثلون و الممثلات في الفيلم السينمائي و يقوم بإعداده كاتب السيناريو أو كاتب الحوار[2].

[1]-جبران مسعود ، معجم ألفبائي في اللغة و الأعلام دار العلم للملايين مؤسسة التأليف و الترجمة و النشر ، ط1 ، 2005 ، الجزائر ، ص186 .

[2]-ابراقن محمد ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما ، أطروحة دكتوراه ، الجزائر ، ص28 .

-هو النص الملفوظ أو المتبادل من قبل من يمثلون الفيلم ، و الحواراتي هو الذي يأخذ الحوارات على عاتقه عندما لا يضمن كاتب السيناريو ذلك[1] .

-الحوار هو اللغة التلفظية وكل ما تنطق به الشخصيات في الأفلام من حوارات و مناجاة وغيرها ، ويكون الحوار في أغلب الأفلام هو السمة الغالبة و السائدة في جميع مقاطع الفيلم ، ويكون بين ثنائيا و ذلك لعدم تشابك العلاقات الحوارية وإذا كان طرف ثالث أو أكثر وهو لا يغدو عنصرا استبداليا لأحد الطرفين المتحاورين[2] .

أما اللغة العربية فتعد الركيزة الأساسية بالنسبة للمواطن العربي بجميع النواحي الاجتماعية ، الحضارية و الثقافية و هي وسيلة تواصل بين أفراد المجتمع ووعاء الفكر الحامل لثقافات الشعوب و تجاربها و تاريخها و دياناتها و أداة تعبير للكشف عن المشاعر و الأحاسيس ، و تعتبر لغة القرآن الكريم من حيث المعتقدات و الخصوصيات الثقافية و الحضارية.

ترتبط اللغة بشكل مباشر بشخصية الأمة لأنها مرتبطة بالإيديولوجية و الفكر و لها أثر بالغ على مستوى هوية الجماعة يقول فيصل **الحفيان** :"إن الذين يتكلمون بلغة واحدة يشكلون كيانا متكاملا ربطته الطبيعة بوشائج متينة ، وإن تكن غير مرئية " .

يقول **الشريف كرمة** : " إن اللغة فكر ووجدان وإرادة ، تتجلى في المهارات و تؤدي وظائف التفكير و التعبير و التواصل "، بالإضافة إلى أنها تشكل الهوية الفردية والجماعية وهي التي تحفظ جسور التواصل بين المتلقين و تجمع الأجيال ، وبذلك تتواصل هوية وثقافة الجماعة ، تمكن روح الشعب في طقوسها و أساطيرها وحكاياتها وكلماتها ورموزها وتقاليدها هي تلك اللغة المتنقلة من جيل إلى جيل ، يشير عز **الدين صحراوي** في هذا السياق بقوله ، يقول **ليفى ستراوس** في كتابه **الآفاق الحزينة** :" إننا حين نقول الإنسان .....إننا نعني اللغة ، وحين نقول اللغة ...فإننا نقصد المجتمع "[3] .

فاللغة بشكل عام هي خاصة بالمجتمع وهي تعبيرات لفظية يعبر بها المجتمع عن آراءهم و أغراضهم واحتياجاتهم وكل ما يودون قوله أو تبليغه[4] .

- **علاقة الحوار السينمائي باللغة العربية :**

يعد الحوار في الفيلم السينمائي من أهم المكونات الضرورية البارزة التي يتكون منها الفيلم ، و لا يمكن أن يعتبر عنصرا منفصلا عن الصورة و لكي يؤدي الحوار باللغة العربية الفصحى مهمته إذ يجب أن يتكامل مع الشكل الذي يصممه كاتب السيناريو ، فالحوار يعبر عن المتحدث وعن المجتمع الذي ينتسب إليه وخلفياته و ثقافته و تعليمه و مركزه الاجتماعي و مهنته و بيئته ....الخ وهو من وسائل رسم الشخصيات والحديث يمكن أن يكشف عن معومات هامة تتعلق بالشخصية حتى لو لم يتم قولها و يرتبط بحاجة الشخصية و أحلامها و يكشف عن الحالات العاطفية و السمات الذاتية لها ، كما أنه يعبر عن مواقف الشخصية ومشاعرها و يوضح مدى التدفق المنطقي ويساعد على اكتشاف المواضيع التي يختل فيها التوازن[5] .

والأفلام السينمائية التاريخية و الدينية خصوصا تستخدم الحوار الفصيح ، الدقيق ، المركب أو السهل البسيط ، فاللغة في الحوار تقدم دليلا قويا يثري النص السينمائي و تجعل منه عاملا فائق القيمة رفيع المستوى ، وقد استخدم كبار السينمائيين في العالم حوار عربي أدبي عالمي مثل **برغمان و توني** و **ريتشارد سون** و **غودار وشادي عبد السلام**

---

[1]-جورنو ماري تيريز ، ترجمة : بشور فائز ، معجم المصطلحات السينمائية ، ص29 .

[2]-الزاهر عبد الرزاق ، السرد الفيلمي قراءة سيميائية ، دار النشر توبقال ، ط1 ، 1994 ، المغرب ، ص54 .

[3]- مولاي أحمد ، ملامح الهوية في السينما الجزائرية ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران الجزائر 2013/2012 ص 138/117/100/98.

[4] -د نيفين محمد خليل ، د سمر سعيد ، د ولاء محمد محمود و آخرون ، بحوث و دراسات في الثقافة الشعبية ، مجلة الكترونية ، 2016 .

[5] -عبد ربه محمد وعكاشة محمد صالح ، فن كتابة السيناريو ، دار الجنادرية للنشر و التوزيع ، 2009 ، الأردن ، ص124 .

و **مصطفى العقاد** وغيرهم ، و للحوار عنصر مهم يستطيع أن يكشف من خلاله عن ثقافة المجتمع وعن البيئة و أسلوب الحياة التي يستطيع من خلالها الفنان السينمائي التعريف بالأصالة و الثقافة و التاريخ العربي إلى الناطقين بها و الغير الناطقين و هي اللغة السهلة للترجمة إلى لغة أخرى ما يسهم في إيصال الرسالة إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين و توحيد المجتمعات التي تجمع بينهم هذه اللغة وذلك من خلال الحوار السينمائي عبر الشاشة التي أصبحت الملجأ الأول لكل متلقي كما أننا نجد بعض المتلقين تأثروا به وأصبحوا يلقونه كمثال بينهم ، و كلما استطاع كاتب الحوار أن يكون دقيقا وموجزا وقادرا على إيصال الرسالة باستخدام اللغة العربية الفصيحة بشكل جيد كلما أعطى فرصة للتعريف بثقافة المجتمع المعين[1] .

نجد **"رولان بارث"** قد تعرض لأهمية اللغة البشرية المتمثلة في الصوت الإنساني المطابق لتموجات الصورة في خضم حديثه بحيث أن الصورة تحمل دلالات و لكنها تعضد باللغة لتبليغ الرسالة للمشاهد ، ولتبليغ الرسالة تستعين الصورة بالملفوظ الصوتي المتجسد على شكل حوار وهي طريقة تفرض على المتلقي اندماجا كليا بحيث يتحول إلى مستمع ومشارك في الحوار الذي هو جزء لا يتجزأ من حياته ، فبين المتكلم في العرض و المتفرج علاقة تواصلية فعلية[2] .

وبفعل استخدام الحوار في الفيلم السينمائي أصبحت مديات التعبير تأخذ أفقا أوسع لأنه ما تريد أن تعبر عنه يمكن أن تعبر عنه بكلام يأخذ تأويله إلى مبتغى التعبير والمقاصد التي تحيلنا إلى المعاني المباشرة من جراء الكلمات التي هي بالنتيجة تنتظم في جمل و سياقات لغوية ، و هكذا يتشكل الحوار في الأصل من مجموعة من الكلمات التي تحمل معاني دلالية ذات قيمة معنوية لأن الفيلم يمضي مباشرة إلى المعنى وتعد في الأصل تلك الكلمات رموزا لمعاني مختلفة موجهة من خلال الرسالة و التي يتسنى للحوار أن يحيلنا إليها على شكل عبارات كلامية واضحة المقصد و التي تسهم في تغيير أفكار و رؤى لدى المتلقي عامة والمتلقي العربي خاصة ، فالكلمات تفصح عن نفسها لأنها تحمل معاني الكلمات و الأفكار التي يريد المبدع السينمائي إيصالها ، و التي تستثمر رمزيتها من تكرارها داخل منظومة السرد الفيلمي ، أما عن أرقى الأشكال هو الذي يقوم على تفسير بعض الأحداث بالكلمات التي تكتسب زخما رمزيا تعبيريا ، كما يجب أن تكون العبارات في نسيج الفيلم السينمائي سلسة و معبرة ، مفهومة وجلية ، واضحة المقصد تحمل جملة من المعاني المباشرة و الغير المباشرة التي يستنبطها المتلقي و التي قد تعبر عن ذاته هو في نفس الوقت أو أن تكون قادرة على أن تعبر عن خلفيته الثقافية الدينية أو التاريخية و التي تجعله يتأثر بالرسالة بشكل شعوري أو لا شعوري فهي بذلك جزء من أصالته التي لا يسمح بالمساس بها و ينجذب إليها ذهنيا و عاطفيا وشعوريا مما يجعله يأخذ بعض الجمل الحوارية ليتخذها مثالا يلقي به عند الحاجة و هذا ما شهدناه في الفيلم الديني العالمي لمصطفى العقاد "فيلم الرسالة" و الذي نال شهرة ونجاحا غير مسبوقين بحيث أن لغة الفيلم هي العربية ، فمن خلال حوار الفيلم يتمكن من الوثوب إلى المعنى المتخفي و تفصح عن مديات التعبير الفيلمي ، فبجملة منطوقة واحدة على لسان أحد الشخصيات يمكن أن ننتقل من مكان لأخر وعبر مسافات طويلة من الزمان و المكان[3] .

بالإضافة إلى ذلك فإن الحوار ليس عنصراً دخيلاً أو وسيلة مساعدة ، فهو يمكن أن يكون صورة بحد ذاته بحسب **تريفور**، وبما أن الحوار هو أحد عناصر الصوت ، فهو يمكن أن يكون إحدى الصور الفيلمية بالمفهوم الفكري والشعوري لكلمة صورة ، وهذا يحول الصراع من ما هو مرئي ضد الحواري، إلى صراع آخر حول ماهية الجماليات التي نستطيع إضفائها على ما هو حواري كي يتخطى كونه مجرد صورة فحسب ويكون في شكل صورة جمالية تضيف

---

[1] -أبو شادي علي ، سحر السينما ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2006 ، القاهرة ص152.

[2] -بلية بغداد أحمد ، سيميائيات الصورة حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون ، دار الأديب للنشر ، 2008 ، الجزائر ، ص86/85.

[3] -بتصرف ، عبد الجبار محمد و د جبالله علي ثائر الصوت و قيمته التعبيرية في الفيلم السينمائي ، الأكاديمي ، العدد 50 ، 2009 ، ص248/247.

للحالة السينمائية بعدا جماليا بليغا و وتغني الخطاب المرئي بالنسبة للمتلقي ، أو بكلمات أخرى ، البحث عن ذلك المُنجز الجمالي المتخفي خلف السطور و العبارات بالعربية الفصيحة الراقية التي من خلالها يستطيع ترويض التقنية بحسب **سوراو وميتز**، هذا المُنجز الجمالي هو ما نطلق عليه البلاغة و الاستعارة و المفردات و الجمالية و الشاعرية التي تتمتع بها العربية الفصحى في الحوار السينمائي ، لكن قبل أن نصل لتلك البلاغة ينبغي التوقف عند ماهية الحوار العادي قبل البليغ و الغير المباشر وهو الحوار البسيط و السهل الذي يكون في متناول الفئات العمرية بمختلف مستوياتها الثقافية و الهدف الأول والأساسي منها إيصال الرسالة و التأثير على للمتلقي بصيغة مفهومة و مباشرة ، كما يمكننا القول بأن الحوار السينمائي العربي الفصيح قريب من المحادثة اليومية التي تدور بين الأشخاص في الواقع إلا أن المبدع السينمائي ينمقها ببعض من الجمالية و الزخرفة لتعطي بعدا جماليا و دلاليا فصيحا ذات معنى عميق وخصوصا أن اللغة العربية تحمل في طياتها بحر من المفردات المتنوعة و الذي يظهر من خلال الكلمات الشاعرية التي تزيد التعبير رونقا و جمالية وتفتح آفاقا واسعة أمام المتلقي وخصوا أنها لغة القرآن فاعتمدها المخرجون السينمائيون بصفة خاصة في الأفلام الدينية.

كما يجب أن يكون الحوار السينمائي واقعيا و في هذا السياق تقدم الكاتبة **باربرا نيكولوسى**، مؤلفة كتاب "ملاحظات حول كتابة السيناريو"، تعريفاً حول الحوار السينمائي تقول يجب يكون لدينا نفس الشعور و ردات الفعل الكلامية في الحياة الواقعية عند حدث معين فيجب أن يبنى الحوار السينمائي على هذا الأساس لكي لا يشعر المتلقي بالغرابة في التعبير هكذا يكون الحوار السينمائى، حين يمتلك الكاتب رد الفعل المثالي ليستخلص الفيلم كل ما هو قوى ومُسلي فالأفلام كما قال **هيتشكوك** لا يجب أن تكون قطعة من الواقع بل قطعة من الذات "، ويؤكد ذلك الكاتب **جون تروبي** في هذا التعريف مُجملاً إياه في كتابه **"تشريح القصة"** بأن الحوار السينمائي هو حالة أكثر انتقائية للحديث ، تبدو ممكنة التحقق في الواقع[1].

يوجد العديد من الكتاب و المخرجون السينمائيون الذين يعتمدون على أسلوب حواري ذات بلاغة ومعاني صعبة الفهم بالنسبة للمتلقي العادي فجاء في تعريف **أبى يعقوب السكّاكي** هى: "بلوغ المتكلّم في تأدية المعاني حدّاً له اختصاص بتوفية خواصّ التّراكيب حقّها وإيراد أنواع التّشبيه والمجاز والكناية على وجهها"، والتعريف يكاد يتطابق مع تعريف قاموس **أوكسفورد** لمرادف الكلمة بالانجليزيةrhetoric ، فهى: "فن القول أو الكتابة الفعّال والمقنع، خصوصا عند توظيف المجاز،الاستعارة ، الطباق، التشبيه، الكناية، أو تقنيات تركيبية أخرى"، لكن أكثر تعريفات البلاغة هو تعريف **ابن الأعرابىّ**":التّقريب من البغية ودلالة قليل على كثير"، وسبب تفوق الأخير أنه الأقل تقييداً بنوع الوسيط التعبيرى، بينما التعريفات الأخرى تفترض القول والكتابة على الوسائط التعبيرية التقليدية والأكثر قدماً، مثل الشعر والرواية والخطابة أو حتى المسرح؛ خاصة وأن أدوات الخطابة المذكورة ارتبطت بتلك الأنواع من التعبير ونشأت في رحابها، مثل التشبيه، الذي تكاد تنعدم أهميته في الحوار السينمائي مقارنة بالشعر مثلاً، لذلك حاول تعريف أوكسفورد تلاقي هذا القصور في جزئه الأخير بإضافة "تقنيات تركيبية أخرى".

- **الأفلام التاريخية و الدينية :**

تعد السينما فن شامل و ثري بحد ذاته ، ولا يزال جمهورها هو الأكبر بين جماهير الأشكال الفنية جميعًا فإن التاريخ قد اجتذبها بسحره وأغراها، وإن المعرفة التاريخية و الدينية للإنسان مهمة للغاية في إظهار واستبيان الرسالة ، ولها أهمية عظمى بالنسبة للمتلقين من حيث الانتساب التاريخي و العقيدة الدينية وهذا ما تعرضه الأفلام الدينية و التاريخية على وجه الخصوص ، وهذين النوعين فقط جعلوا من لغة الحوار لغة عالمية تجمع عروق عدة من مختلف الدول و هذا ما أجمع عليه الباحثون و الكتاب الذين اعتمدوا لغة الحوار في تعبيرهم لتبليغ رسالة محددة ، فأثبتوا حضورها باللغة العربية الفصحى و أضحى أي إنتاج تاريخي أو ديني إلا و يكون حاضرا باللغة الفصحى

[1] -أمجد جمال ، عن البلاغة في الحوار السينمائي ، مقال الكتروني منشور على الموقع http://qessawmanazer.blogspot.com/2016 .

بشتى تعبيراتها و بمختلف جمالياتها وقد نتج عن هذه الحقيقة عدة نتائج مهمة؛ أولها أن صناعة السينما العالمية قد اتجهت طوال تاريخها نحو إنتاج الأفلام التاريخية التي كانت من العلامات الفارقة في تاريخ السينما من ناحية، والتي حفرت في وعي المتلقين معلومات مهمة وانطباعات باقية على مر السنين ، وحفرت كذلك الأفلام الدينية في ذاكرة كل متلقي من خلال الحوار الذي يبرز و يبين مجموعة من الجمل التي تعبر عن الحياة المعيشية و اليومية للمتلقي[1] . كما يعد الفيلم التاريخي من أهم الأفلام في عالم السينما فهو يصور التاريخ و الأحداث التاريخية و الحياة اليومية على حد سواء والفيلم التاريخي يعتمد على رتبة التخيل و لكنه يستند على وثائق وصور من الأرشيف[2] ، وفي هذا السياق تقول الكاتبة **مارجوري بولتون** :"في أيامنا هذه يزداد واجب الكاتب (السينارسيت الذي يكتب الحوار) أهمية عندما يختار موضوعا من التاريخ على أن يعرضه عرضا دقيقا صادقا من الناحية التاريخية " ، وتردف أنه على الكاتب أن يقوم بالاطلاع في دور الكتب و المتاحف ليتخطى أي تشويه في ترتيب الحوادث التاريخية فعلى الكاتب الذي ينسج الحوار في الفيلم التاريخي أن يركز على جانب الإقناع و الصدق و الجمال ويجعله قريب للحوار العادي للمتلقي ولا تقل أهميته عن الصدق التاريخي ، فنحن نرى مجافاة الكاتب للصدق الفني يشكل بذلك عيبا بل مأخذا أكبر من تقاطعه مع الصدق التاريخي فلو افتقر عمل الكاتب إلى أي طابع و أثر فني مقنع و مؤثر و جميل فإنه حينئذ سيكون بعيدا عن الصدق ، حتى و إن التزم الصدق التاريخي التزاما حرفيا[3] .

أما عن الفيلم الديني فهو من أكثر أنواع الأفلام السينمائية استعمالا للحوار العربي الفصيح وخصوصا أن المواضيع كلها تعالج القضايا الدينية من المفهوم العربي الإسلامي و وتبلغ الرسالة الإسلامية وهذا ما رأيناه طيلة المسيرة السينمائية العربية التي خلدت في التاريخ فلا يعقل أن نرى فيلما عربيا دينيا بلغة عامية أو غيرها و خصوصا أن المخرجون يعتمدون فيها على الأحاديث الدينية و السور و الآيات القرآنية الثابتة المنزلة باللغة العربية .

لكل مخرج و لكل متلقي سمات دينية تربطه بعقيدة محددة فالدين هو سمة متأصلة في النفس البشرية وله أثر على النفس الإنسانية وفكرة الدين والتدين والانتساب له خلقت منذ آدم ويعتبر نزعة أصلية ملازمة للناس جميعا ، و في تعريفه الشامل هو الحالة النفسية و العقلية و الوجدانية التي يتصف بها شخص معين ونسميها التدين و للدين أهمية كبيرة في تشكيل شخصية الفرد و الجماعة و يعد من مكونات الأصالة العربية في المجتمع ، فالمجتمع العربي المسلم قد قدس هذا الجانب و نتيجة لذلك قد أسهم المخرجون السينمائيون العربيون في وضع بصمة دينية توضح انتساب الفيلم لدين معين من خلال توظيفه للآيات القرآنية والأحاديث النبوية و القصص القرآنية في الحوارات الفصيحة العربية التي تنطقها و تعتمدها الشخصيات في إبراز الجانب الديني التعليمي في الفيلم من خلال الرسالة الدينية التي يوجهها للمتلقي و سنرى هذا التوثيق الثابت من خلال الأفلام التي سنعتمدها كأمثلة في هذا السياق ، كما تؤثر الممارسات الدينية بشكل لاواعي في النفس و في المجتمعات وبذلك فهو يسهم في تشكيل فكر و مفاهيم يتلقاها المتلقي خلال مشاهدته للفيلم الديني ، و تعتبر الحوارات و الجمل باللغة العربية من الثوابت و من أهم عناصر الثقافة و بذلك تلعب المعتقدات الدينية دورا هاما في صناعة الثقافة ورؤية الذات لدى المتلقي التي تعكس ذات المتلقي ويتأثر بهاو ويستقبل رسالتها بصدر رحب[4] .

ظهر عدة أفلام تاريخية دينية في المسيرة الفنية السينمائية العربية من بينها فيلم "فجر الإسلام" الذي أنتج سنة 1964، ، فيلم "عظماء الإسلام" سنة 1970 ، فيلم "هجرة الرسول" أنتج سنة 1971 و فيلم "الله أكبر" 1969 ، فيلم

---

[1] -بتصرف ، دكتور قاسم عبده قاسم ، هل هناك أفلام تاريخية عربية ؟ ، مقال الكتروني بمجلة عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، 2014 ، منشور على الموقع الالكتروني .https://www.dar-ein.com/articles/ .

[2] - جورنو ماري تيريز ، ترجمة : بشور فائز ، معجم المصطلحات السينمائية ، ص46 .

[3] -مراح مراد ، الفيلم التاريخي الروائي بين حرفية الحادثة التاريخية و المتخيل السينمائي (أفلام ميل غيبسون أنموذجا)، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و الفنون جامعة وهران 1 ، 2019/2018 ، الجزائر ، ص 32 .

[4]- مولاي أحمد ، ملامح الهوية في السينما الجزائرية ، المرجع السابق ص 100/98 .

"الشيماء" 1972 وغيرهم ، لكن سنعتمد على فيلمين تاريخين جاء الحوار فيهما باللغة العربية طيلة مدة الفيلم واعتبرت الأكثر نجاحا و التي نالت شهرة على المستوى العربي و العالمي و التي حققت رسالتها أفق أبعد من الخيال و هذين الفيلمين سنذكرها فيما يلي :

- الفيلم التاريخي الديني "الرسالة":

جاء الفيلم في ثلاث ساعات و ثمانية عشر دقيقة أنتج الفيلم سنة 1976 على اليد المخرج مصطفى العقاد واشترك في كتابة السيناريو و الحوار كل من توفيق الحكيم و عبد الحميد جودة السحار،عبد الرحمن الشرقاوي محمد علي ماهر كما أثبت الحضور في دور البطولة كل من عبد الله غيث ، منى واصف ، حمدي غيث وآخرون صور الفيلم في كل من ليبيا و المغرب نال هذا الفيلم نجاحا مبهرا من قبل الجمهور العربي والغربي على مستوى عدة دول وعلى مدى عدة سنوات و لازال قائما لحد الساعة و اتخذ كدراسة في عدة مراكز أكاديمية نتيجة للموضوع الذي يعالج قضية دينية تاريخية تعرض وهي رسالة الإسلام ، رسالة النبوءة المحمدية بحيث ينطلق الرسول بدعوته من المقربين من حوله ومن يثق فيهم يعبدون الله سرا حتى يأذن الله للرسول بالجهر و العلن بنشر الرسالة و دعوة الناس لعبادة الله الواحد تتداخل الأحداث و تقوى العداوة بين الكفار و المسلمين وتتواصل الدعوة رغم كل الصعوبات التي يواجهها النبي محمد و المتتبعين للرسالة لأن تنتهي الأحداث بوفاة النبي و تتواصل من بعده رسالة وتبدأ دولة الإسلام في الانطلاق كما جاء الفيلم طيلة مدة العرض باللغة العربية الفصحى التي كانت سببا في جعل الكثيرين يدركون مدى أهيمتها في حياة العرب و المسلمين و التي سهلت في ايصال الرسالة لعدة دول غير ناطقة بالعربية فترجم الفيلم للغات أخرى وخصوصا أن الحوار اشترك فيه أكثر من ثلاث كتاب ليظهر في النسخة الأخيرة الأصلية أكثر دقة وجمالية غير مسبوقيين .

الفيلم التاريخي الديني "الشيماء":

يعد فيلم "الشيماء" من أبرز الأفلام الدينية التاريخية العربية من إنتاج مصري سنة 1972 و من إخراج حسام الدين مصطفى ويظهر في البطولة كل من أحمد مظهر و سميرة أحمد و توفيق الدقن وآخرون جاء الفيلم باللغة العربية الفصحى تعرض أحداث الفيلم قصة الشيماء أخت الرسول صلى الله عليه و سلم من الرضاعة وهي ابنة حليمة السعدية التي أرضت رسول الله تؤمن بدعوة المحمدية الإسلامية هي و أسرتها لكن زوجها يكن البغضاء و العداوة وحقد للرسول و تبدأ في نشر أخبار الدعوة الإسلامية ، رغم أن الفيلم حول شخصية "الشيماء" إلا أنه يعالج البعثة منذ بدايتها ومنذ أن كانت سرا و في الخفاء إلى أن صارت دينا تعتنقه الملايين من البشر ، بالإضافة إلى ذلك فإن الفيلم هو أحد الأعمال التي حلت مشكلة الفيلم الديني مع اللغة العربية و قد ساهم الفيلم بشكل كبير في تبليغ الرسالة .

❖ خـاتمة :

من خلال هذه الدراسة نخلص إلى القول بأن للحوار دور فعال في الأفلام السينمائية التاريخية و الدينية التي تبرز و تجسد اللغة العربية التي تعتبر هي المكمل الرئيسي الذي يظهر ثقافة المجتمع العربي و هويته و أصالته و التي تؤثر على المتلقي من خلال استقباله للرسالة التي يستخرجها من خلال الجمل الحوارية العربية سواءا كانت سهلة و بسيطة و تحاكي الكلام الواقعي المعاش و الذي يتبادله المتلقي العادي العادي في حياته اليومية أو ذلك الجانب البليغ الذي يحمل كم هائل في طياته من الجمالية من خلال المعاني الغير المباشرة و التي يستنبطها المتلقي من وراء السطور و التي تظهر الجانب اللغوي العميق الذي تتمتع به المفردات الشاعرية باللغة العربية الفصحى ، كما تؤثر نوعية الأفلام الدينية و التاريخية على شخصية وذهن و فكر المتلقي العربي ونالت إعجابا و نجاحا و جذبا لعدد كبير من المتلقين .

❖ قائمة المصادر و المراجع :

1- ابراقن محمد ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما ، أطروحة دكتوراه الجزائر.

2- أبو شادي علي ، سحر السينما ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2006 ، القاهرة.

3- الزاهر عبد الرزاق ، السرد الفيلمي قراءة سيميائية ، دار النشر توبقال ، ط1 ، 1994 ، المغرب .

4- أمجد جمال، عن البلاغة في الحوار السينمائي، مقال الكتروني منشور على الموقع http://qessawmanazer.blogspot.com/2016

5- بلية بغداد أحمد، سيميائيات الصورة حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، دار الأديب للنشر، 2008، الجزائر .

6- جبران مسعود ، معجم ألفبائي في اللغة و الأعلام دار العلم للملايين مؤسسة التأليف و الترجمة والنشر ، ط1 ، 2005 ، الجزائر.

7- جورنو ماري تيريز ، ترجمة : بشور فائز ، معجم المصطلحات السينمائية.

8- دكتور قاسم عبده قاسم ، هل هناك أفلام تاريخية عربية ؟ ، مقال الكتروني بمجلة عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، 2014 ، منشور على الموقع الالكتروني https://www.dar-ein.com/articles/. .

9- د نيفين محمد خليل ، د سمر سعيد ، د ولاء محمد محمود و آخرون ، بحوث و دراسات في الثقافة الشعبية مجلة الكترونية ، 2016 .

10- عبد ربه محمد وعكاشة محمد صالح ، فن كتابة السيناريو ، دار الجنادرية للنشر و التوزيع ، 2009 ، الأردن.

11- مراح مراد ، الفيلم التاريخي الروائي بين حرفية الحادثة التاريخية و المتخيل السينمائي (أفلام ميل غيبسون أنموذجا)، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و الفنون جامعة وهران 1 ، 2019/2018 ، الجزائر.

12- مولاي أحمد ، ملامح الهوية في السينما الجزائرية ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران، الجزائر 2013/2012.

المركزية الأوربية في إنتاج فلسفة الفن والجمال عند هيجل.

خالد بالضياف ، طالب دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة

مسألة الفن والجمال مسألة قديمة قدم الإنسانية ، حيث يعود تفكير الإنسان في الجمال والفنون إلى البدايات الأولى للتفلسف، وتكتسب دراسة الفن أهميتها في سياق دراسة الفلسفة عموما، باعتبار أن فلسفة الفن لا تنفصل عن الفلسفة ككل. حيث يشكل الفن نشاط إنساني يعبر عن أحد تجليات الحقيقة،وترمي هذه المداخلة إلى إبراز تأثير عقدة التمركز الأوربي في إنتاج فلسفة الفن والجمال عند أحد عمالقة الفكر الإنساني،ويتعلق الأمر هنا بهيجل ولما نتكلم عن هيجل فمن الطبيعي أن تتأرجح أغلب الفلسفات الغربية المعاصرة في فلكه ،إما تأييدا له ، أو تجاوزا، إضافة إلى تضمن فلسفة هيجل الجمالية لفلسفات سابقيه في الحضارة الغربية بدءا مع اليونان ،ووصولا إلى التنوير،ولذلك يمكن القول بأن هيجل يعتبر نقطة الوصل بين القديم والحديث،ويمكننا القول بأن المعرفة الغربية قد أخذت قسطها الأوفر من هيجل ، وبالأخص في ميدان فلسفة الفن ،وفي هذه السياق يأتي قول المفكر الفرنسي باتريس هونريو PATRICE HENRIOAT << **كلنا هيجليون، على معنى أن زماننا ما كان ليكون على ما هو عليه، لو لم يكن هيجل قد فهمه ،فالمدخل إلى فهم أفكارنا إنما يمر بذلك الفكر**>>[1] ، إذن سنحاول في هذه المداخلة التي وسمت بأثر المركزية الأوربية في إنتاج فلسفة الفن والجمال عند هيجل إلى اكتشاف مدى حضور عقدة التمركز الأوربي في فلسفة هيجل الجمالية ، ولعل هذا ما يتضارب مع الفلسفة الدائمة التي كان يصبوا إليها إضافة إلى تناقضه مع الطابع العالمي والنزعة الإنسانية التي وسمت بها فلسفته، ومما لا شك فيه أن الفن عند هيجل هو إحدى المجالات الحيوية الثلاثة التي تتجلى فيها الحقيقة (المطلق) ، بالإضافة إلى الدين والفلسفة، ولذا فإننا سنحاول في هذه المداخلة، الإجابة عن إشكالية مفادها : أين تظهر ملامح المركزية الأوربية في فلسفة الفن والجمال عند هيجل ؟ولمقاربة هذه الإشكالية ارتأينا أن نجزئها إلى عدة تساؤلات هي : ما مفهوم التمركز الأوربي؟وما هو تصور هيجل للفن والجمال؟وما موقع الفن من النسق الفلسفي الهيجلي؟ وما هي أهم ملامح التمركز الأوربي في فلسفة الفن والجمال عند هيجل؟.

1-<u>مفهوم المركزية الأوربية</u>: سنحاول أن نعرض بعض المفاهيم للمركزية الأوربية التي قدمها أبرز المشتغلين بها:

يعرف عبد الله إبراهيم ظاهرة التمركز بأنها << **نسق ثقافي محمل بمعان ثقافية (دينية فكرية ،عرقية) تكوّن تحت شروط تاريخية معينة، إلا أن ذلك النسق سرعان ما تعالى على بعده التاريخي، فاختزل أصوله ومقوماته إلى مجموعة من المفاهيم المجردة التي تتجاوز ذلك البعد إلى نوع من اللاهوت غير التاريخي ، ويمكن اعتبار التمركز تكثف مجموعة من الرؤى في مجال شعوري محدد يؤدي إلى تشكيل كتلة متجانسة من التصورات المتصلبة التي تنتج الذات المفكرة ومعطياتها الثقافية على أنها الأفضل**>>.[2]

يبدو لنا من خلال هذا النص أن التمركز هو نوع من الشعور الثقافي والديني والعرقي ،نشأ في إطار ثقافي معين، محدد بأطر زمانية ومكانية ، ثم تحول إلى إيديولوجيا كونية تلغي الإطار الثقافي التي نشأت فيه، وتنتهي للقول بأفضلية الأنا وتقزيم الأخر.

كما يعرفها سمير أمين وهو أحد المشتغلين بموضوع المركزية الأوربية بقوله <<**التمركز الأوربي مجموعة رؤى ثقافية الطابع، تقوم على افتراض تواجد مسالك تطور خاصة لمختلف الشعوب لا يمكن إرجاعها إلى فعل قوانين عامة**

---

[1]) Patrice Henriot ,La Penture(Esthétique)Hegel, Hatier ,P.55.

[2]) عبد الله إبراهيم:المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1997،ط1، ص10.

تنطبق على الجميع...وهي تقترح على الجميع محاكاة النمط الغربي بصفته الأسلوب الفعال الوحيد لمواجهة تحديات العصر>>.[1]

يظهر من هذا النص أن المركزية الأوربية نسق ثقافي يقول بالخصوصية المطلقة لتاريخ أوربا ، وعلى كل الأمم التي تريد أن تبلغ درجة التقدم التي وصلتها أوربا أن تأخذ بنفس الأسباب التي انتهجتها أوربا، وفي نفس الوقت التخلي عن خصوصياتها الثقافية باعتبار أن هذه الخصوصيات هي السبب في تخلفها،فأوربا هي الأفضل عرقا ،وثقافة ، وتاريخا ومعتقدا ،وبذلك تكون الثقافة الأوربية لا تاريخية أي صالحة لكل المجتمعات في شتى الأزمنة والأمكنة.

كما يمكن أن نعرف المركزية الأوربية بأنها <<**الممارسات الواعية أو غير الواعية التي تركز على فرض الحضارة والمصالح الغربية عموما في جميع مجالات الحياة على حساب باقي الثقافات والحضارات والشعوب، وبكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة>>**[2].

يظهر جليا من خلال هذا التحرير بأن التمركز الأوربي هو عقدة ملازمة للأوربيين بوعي منهم أو من غير وعي ، أساسها اعتبار النموذج الغربي عامة والأوربي خاصة هو النموذج الأوحد و الأصلح لكل البشرية في شتى المجالات، ويجب العمل على تجسيده بكل الطرق والوسائل، وهي بذلك تعتبر العالم خارج أوربا والغرب عالما من الفراغ الحضاري لا بد من ملؤه بالثقافة الأوربية الغربية.

هذا وقد جاء في كتاب دراسات ما بعد الكولونيالية تعريفا مماثلا للمركزية الأوربية فهي :<< **العملية الواعية أو غير الواعية ، التي من خلالها تشكل أوربا والافتراضات الثقافية الأوربية بوصفها أو يفترض أنها المألوف أو الطبيعي أو العالمي ...وبحلول القرن 18 أصبح هذا الإدراك لأوربا بوصفه علامة على التفوق وفي مواجهة ثقافات بقية العالم أصبح متوطدا بشكل ثابت>>**[3] .

يبدو لنا من خلال هذا التعريف بأن ظاهرة التمركز الأوربي هي إيديولوجيا تعني التقوقع على الثقافة الأوربية والنظر إلى غيرها من الثقافات نظرة احتقارية وهي الوقت نفسه تعظم ذاتها وتستقبح الأخر وتصفه بالهمجية والبربرية.

من الواضح أن التعريفات السابقة تتفق في اعتبار المركزية الأوربية أيديولوجيا تقوم على التمركز حول الذات الأوربية، فتجعل منها مركزا للعالم أما العالم خارج أوربا فهو مجرد هوامش وأطراف، وهي بذلك تعتبر بأن النموذج الأوربي هو النموذج العالمي والصالح لكل الإنسانية ، بل يجب أن يكون الطريق الوحيد للتحضر والتقدم وبذلك يمكن اعتبارها ظاهرة ثقافية تختزل كل ثقافات العالم في أوربا فهي تجعل الثقافة الأوربية النموذج للشعوب المختلفة.

وهي النظرة التي أكدها بعض المستشرقين الغربيين صراحة على غرار المستشرق الفرنسي ماكسيم رودنسون حيث قال :<< **إن تشجيع التمركز حول الذات هو صفة طبيعة في الأوربيين كانت موجودة دائما لكنها اتخذت الآن صبغة تتسم بالازدراء الواضح للآخرين.>>** [4].

ما يمكن أن نفهمه من هذا النص أن نزعة التمركز ظاهرة شبه فطرية لدى أغلب الأوربيين ، فاستقراء التاريخ يثبت هذا عند أغلب فلاسفتهم ومفكريهم وأدبائهم ،ولكنها اتضحت أكثر وتجلت بقوة بفعل حركات الإستدمار والرغبة في الهيمنة في العصر الحديث.

---

[1]) سمير أمين:التمركز الأوربي نحو نظرية للثقافة ، موفم للنشر ،الجزائر ،1992، ص85.

([2]) عبد اللطيف بن عبد الله بن محمد الغامدي،المركزية الغربية وتناقضاتها مع حقوق الإنسان،مركز التأصيل للدراسات والبحوث ،جدة ،2014،ط1، ص28.

(3) بيل أشكروفت وآخرون : دراسات ما بعد الكولونيالية ، ترجمة أحمد الروبي وآخرون،المشروع القومي للترجمة ،القاهرة ،2010،ط1، ص ص (164.165).

([4]) ماكسيم رودنسون : الصورة الغربية والدراسات العربية الإسلامية، نقلا عن محمد عمارة: الإسلام في عيون غربية بين افتراء الجهلاء وإنصاف العلماء،القاهرة ،2005.ص65.

هذا و يعتبر مالك بن نبي بأن القرنين التاسع عشر والعشرين هما منطلق المركزية الأوربية بسبب المد الاستعماري حيث يقول :<< **وفي هذا الجو المفعم بالتفوق نشأت النفسية الأوربية وظهرت كتابات تنظر إلى تاريخ البشرية وكأنه بدأ مع الإغريق والرومان ثم حدث فيه تقطع أو جمود ثم عاد للظهور في باريس ولندن من جديد>>**[1].

إن مالك بن نبي يريد من خلال التحرير السابق أن يبين أثر حركات الاستدمار في العصر الحديث وما خلفته من شعور بالقوة والتفوق عند الأوربيين، جعلتهم يبالغون في تهميشهم لكل ما هو غير أوربي ، إلى درجة اعتبارهم حركة التاريخ كانت في أوربا وحدها.

وإلى نفس المعنى يشير ادوارد سعيد أيضا في كتابه الإستشراق <<**بأن الغربي أو الأوربي الأبيض يعتقد أنه يتمتع بمزية إنسانية تمنحه الحق لا في إدارة العالم غير الأبيض فحسب ، بل أيضا في امتلاكه ، لمجرد كون ذلك العالم تعريفا لا ينتمي للإنسانية تمام الانتماء مثلنا نحن>>**. [2]

نفهم من هذا أن المركزية الأوربية تتأسس على تقديس كل ما هو أوربي وتهميش كل ما هو ليس أوربيا، دافعة به خارج الفلك التاريخي التي أصبحت أوربا مركزه ، فتاريخ أوربا تطور في شكل مستقيم صاعد، وأن الروح الأوربية الغربية هي السبب وراء هذا التطور بدءا من اليونان إلى يومنا هذا.

إذن نستنتج من خلال ما سبق ذكره بأن ظاهرة التمركز الأوربي هي إيديولوجيا نرجسية متشددة تؤمن بتميز وتفوق أوربا بسبب خصائص تنفرد بها دون غيرها ، حيث هيمنت عقدة التمركز الأوربي وكادت تمحو التنوع الإنساني . فهي نوع من التفكير المتعالي الذي ينغلق على نفسه ولا يحكم على الأشياء إلا عبر رؤيته ومقولاته ، ويوظف كل الحجج من أجل تأكيد صحة أفكاره.

2- مفهوم الفن والجمال عند هيجل والفرق بينهما:

يبدأ هيجل حديثه عن الجمال بطرح مجموعة من التساؤلات حول ما إذا كان من الممكن أن نصف موجودات الطبيعة بالجمال، كالبحار والسماء، والألوان،فهل تستحق أشياء الطبيعة أن توصف بالجمل؟، ليصل إلى طرح التساؤل الأهم وهو ما الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني؟وهل من الممكن أن يتبوأ مرتبة واحدة؟

ثم بعد ذلك قام هيجل بطرح الأفكار والتصورات الشائعة حول الجمال، والتي تضع الجمال الطبيعي كنموذج تام للجمال ،يصبو الفن في أقصى إبداعاته إلى محاكاة هذا الجمال الطبيعي **حيث يصرح**:<< **لكن في وسعنا أن نؤكد على ما يخيل إلينا أن الجمال الفني بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، فما دام الروح أسمى من الطبيعة فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته وبالتالي إلى الفن ، لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح** >>[3].

يتضح من خلال هذا النص الهيجلي التفريق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فالجمال الفني أسمى باعتباره نابع من الذات الداخلية، أي أنه نتاج للروح، وكل ما يأتي من الروح يكون بطبيعته أرقى من ما هو موجود في الطبيعة الخارجية ، باعتبار أن الجمال الفني جمال ناتج عن عقل أبدعه، حيث تنعكس فيه تألق الروح. بينما لا يعبر الجمال الطبيعي عن أي عمق للروح ، وهذا يعني أن الإنسان يستطيع إبداع صور جمالية غاية في الروعة، أكثر مما هو موجود في الطبيعة، وحتى وإن كانت هذه الأفكار بسيطة فهي أكثر جمالا، لأنها نتاج لعقل الإنسان، ولهذا فما دام الجمال الفني من إنتاج الروح فإنه يعلو على الجمال الطبيعي، وذلك نتيجة لعلو الروح عن الطبيعة،وهكذا يكون الجميل هو ما نتج عن الروح وليس ما نتج عن الطبيعة ،وهذا ما عبر عنه هيجل في نص أخر له :<< **إن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة، وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج**

---

[1]() مالك بن نبي : في مهب المعركة ،دار الفكر ، دمشق،2002،ص16.

[2]( )ادوارد سعيد : الإستشراق،ترجمة محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة 2006، ط1،ص192.

[3]هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ص8.

للطبيعة ، **وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح ولأن الروحي أسمى من الطبيعي**>>[1]. وبالتالي فإن الروحي وحده هو الجميل ،ولا يكون الجميل جميلا إلا بقدر ما يصدر عن الروح وينجح في تقريب صورتها.

إن هيجل كان يهدف من خلال دراسته للجمال الطبيعي إلى إبراز نقائصه وزعزعة التصورات الشائعة التي تعتبره نموذج للجمال،ليبين لنا بأن الجمال الحقيقي هو الجمال الفني، لأنه يعبر عن الفكرة والتي تعبر بدورها عن اللامتناهي أو المطلق، أما جمال الطبيعة فهو ناقص، وغير مكتمل، لا يكشف عن أي عمق للروح التي هي الهدف الأساسي للجمال الفني .

وبذلك تكون نقطة الانطلاق عند هيجل هي أن الجمال الحقيقي فني يبدعه الإنسان ، وحقيقة الجمال تتمظهر في الأعمال الفنية باعتبارها انعكاسا للروح، وتعبيرا في الوقت نفسه عن حرية وعبقرية وإبداع الذات وبالتالي فالفن ليس منتوجا من منتوجات الطبيعة بل هو موضوع إنساني بحت.

وانطلاقا من ذلك تكون الإستيتيقا هي علم الجمال الفني وحده، أي دراسة خاصة بالفن لا بالطبيعة، لأن الجميل في نظر هيجل يرتبط بالفكرة أو الروح، فالجمال عند هيجل هو الظهور الحسي للفكرة،وهذا ما عبر عنه قائلا:<< **عندما نقول إذن أن الجمال فكرة ، نقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد فالجميل لا بد بالفعل أن يكون حقيقيا في ذاته**>>[2].

يتضح من خلال التحرير السابق أن الجمال يعبر عن فكرة ،بل هو التجسيد الحسي للفكرة في العالم الواقعي وبسبب قصور الجمال الطبيعي على تجسيد الفكرة ظهرت الحاجة إلى الفن .

ولذلك كان جمال الفن هو موضوع اهتمام هيجل ، وعليه فإن <<**الجمال الفني هو نفسه الفكرة وهو يخرج من دائرته الذاتية ليدخل في التعيين الواقعي، فأساس كل ما هو موجود هو مبدأ روحي يسميه هيجل الفكرة المطلقة** >>[3].

إذن إن الجمال في التصور الهيجلي هو التجلي المحسوس للفكرة ،أي أن الفن لا بد أن يكون موضوع خارجي حسي تتجسد فيه الفكرة واقعيا، فموضوع الفن ومضمونه ليس سوى الفكرة ،أما مادته فتتلخص في تصورها المحسوس والخيالي.

وانطلاقا من ما سبق ينتهي هيجل إلى اعتبار الفن والأعمال الفنية : << **نابعة من الروح ويخلقها الروح ، وهي نفسها النوع الروحاني ،حتى ولو كان عرضها يتخذ مظهر ما هو حسي،ويحيط ما هو حسي بالروح**>>[4].

وعلى هذا الأساس يكون الفن هو نقطة التلاقي بين الروح العقلي المجرد اللامتناهي، وبين العالم الحسي المتناهي باعتبار أن الفن هو التطبيق المحسوس للفكرة الروحية ،حيث تتجلى بوضوح في ميدان الفن الذي يعتبر الفضاء الذي بفضله يتموضع المطلق في شكل خارجي، أي تتحول الذات إلى عالم، ولذلك يتبوأ الفن عند هيجل قيمة معرفية كبرى باعتباره تعبيرا عن الروح المطلقة.

3- **مكانة الفن في النسق الفلسفي عند هيجل:**

يلعب الفن في الفلسفة الهيجلية دورا أساسيا، يتمثل في إدراك المطلق والتعبير عنه،وهو الدور نفسه الذي تلعبه الفلسفة والدين ،فإدراك المطلق والتعبير عنه هو ميدان فلسفة الروح عموما، التي تمثل جوهر الفلسفة الهيجلية ،إن المحطات الثلاثة (الفن ،الدين، الفلسفة) متحدة في الجوهر والغاية ،مختلفة في الشكل والوسيلة، حيث أن غاية الروح وعي ذاتها ،ووسيلتها في ذلك الفن، والدين، والفلسفة، أي أن المقصد المشترك بين هذا الثالوث هو التعبير عن الإلهي، أي عن أرفع حاجات الروح وأسمى مطالبه.

---

[1]) نفسه، ص8.

[2]) نفسه ، ص189.

[3]) غادة المقدم عدره: فلسفة النظريات الجمالية ،جروس برس ،طرابلس لبنان ،1996، ط1،ص94.

[4]) فريدريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن،ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ،مكتبة دار الكلمة،القاهرة 2009، ص ص41 ،42.

غير أن الفن يسبق الدين والفلسفة بسبب كون المطلق يكتسي فيه طابعا حسيا، حيث يمثل الفن إنزال للفكرة في المادة وتصويرا للامتناهي في المتناهي، وبذلك يكون الجمال وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود،وتكون الأعمال الفنية حقائق لا تقل أهمية عن غيرها من الحقائق الإنسانية والطبيعية الأخرى.

هذا المعنى هو ما نفهمه من قول هيجل: << **تؤلف فلسفة الفن حلقة لازمة في مجمل الفلسفة ،وإذا نظرنا إليها من هذا المنظور ، ما أمكننا فهمها إلا على ضوء المجموع** >>[1].

يتضح من خلال هذا النص أن فلسفة هيجل الجمالية مرتبطة ارتباطا وثيقا بنسقه الفلسفي ككل، وهي جزء لا يتجزأ من فلسفة الروح عنده ، وبذلك يكون تاريخ الفن جزءا من ميتافيزيقاه ،فالفن لا يختلف عن الدين والفلسفة إلا باللغة ، لذلك تشكل فلسفة الفن حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة.

وبهذا يكون الفن شكل من أشكال معرفة المطلق التي تسعى إليه الفلسفة دائما ، فهو تجسيد لمضمون الفكر في شكل حسي ، باعتبار أن الفن نتاج روح الإنسان وعقله، وهو أداة لنقل الحقائق ولاسيما الحقيقة المطلقة ،ولذلك يرتدي الفنان في الكثير من الأحيان ثوب الفيلسوف .

إن الفن عند هيجل يجسد التحقق العيني للفكرة أو الحقيقة ، وبذلك يكون الفن تجربة ميتافيزيقية تجسد المطلق(الإلهي) في النسبي(الأثر الفني)، فالإلهي هو الموضوع الذي تحوم حوله الآثار الفنية ،حيث يشكل الروح المطلق مركز كل عمل فني ، انطلاقا من كون غاية كل نشاط بشري هو وعي فكرة الله ،وانطلاقا من هذا يكون هيجل قد ربط الفن بالحقيقة وجعل الفن لغة من لغات الحقيقة.

ويتضح المعنى السابق من خلال قول هيجل: <<**عندما نقول إذن أن الجمال فكرة نقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد ،فالجميل لا بد بالفعل أن يكون حقيقيا في ذاته**>>[2].

معنى ذلك أن الجميل يعبر عن الحقيقة، وهو تجسيد للمطلق في أشكال فنية ، ومن هنا يكون الحق والجمال متطابقان لا يتمايزان إلا باللغة والشكل ، فيكون بذلك الجمال تمثل للحق في صورة حسية، لأن غاية كل فن هي التصوير الحسي للمطلق، فالمطلق يفصح عن نفسه في الآثار الفنية أكثر من تجلياته في الطبيعة ومن هنا يكن الفن جزءا من الروح المطلق.

إذن تتضح مكانة الفن في النسق الهيجلي من خلال اعتباره الفكرة المطلقة محور كل فن، كما هي أساس فلسفته كلها ، حيث يعتبرها هي الحقيقة الموضوعية ، وهي وحدة الذات بالموضوع ،أو وحدة المثالي بالواقعي أو المتناهي باللامتناهي [3].

إن الفن يشكل اتحاد الحق بالجمال،والفرق بينهما أن الجمال يكون فكرة حينما يدرك في إطار حسي ،وتكون الحقيقة فكرة عندما تدرك في ذاتها بواسطة الفكر الخالص لا بالحواس ، وهذا ما قصده هيجل باعتباره الحق هو الفكرة حين ينظر إليها في ذاتها ،ولكن الفكرة تتحول إلى جمال حين يظهر مباشرة للوعي في مظهر حسي [4].

يتضح من خلال هذا أن الفكرة هي الحق في ذاتها أي هي الروح المطلق حينما تدرك بالعقل الخالص وحينما تدرك بواسطة الحس تتحول إلى جمال، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الجمال والحقيقة شيء واحد يختلفان فقط في طريقة وعيها،ولذلك كان الفن عبر التاريخ ميدانا وأداة لتعبير الإنسان عن أسمى أفكاره وتأملاته،حيث عبرت المجتمعات البشرية عن أسمى تأملاتها في إبداعات فنية،ولذلك كان الفن عبر التاريخ جزء من الطريق الذي يسلكه الوعي البشري نحو إدراك الحقيقة .

---

[1]) هيجل: المدخل إلى علم الجمال ،مرجع سابق، ص14 .

[2]) نفسه، ص189 .

[3]) أنظر إمام عبد الفتاح إمام:المنهج الجدلي عند هيجل ، دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت2007،ط3،ص282 .

[4])أنظر أميرة حلمي مطر:فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،1998 ص.127

4- ملامح المركزية الأوربية في النسق الفني الهيجلي :

وعي المطلق والتعبير عنه هو موضوع فلسفة الروح لهيجل التي تتجلى في ثلاثة ميادين هي الفن والدين والفلسفة ، فهذه الميادين هي جوهر تجلي الروح عند هيجل،حيث تحتل فلسفة الروح مكانة أساسية في سياق النسق الهيجلي باعتبارها المحرك لها ، وتكشف لنا فلسفة الروح عن علاقة الأنا بالأخر عند هذا الفيلسوف في النواحي الفنية والدينية والعقلية،وتتضح فيها بجلاء نزعة التمركز حول الذات الأوربية ، وفي نفس الوقت النزعة الإقصائية التي مارسها الفكر الغربي عموما ضد كل ما هو غير غربي.

وعلى العموم يمكن القول بأن أوضح ميدان تتجلى فيه المركزية الأوربية عند هيجل هو ميدان فلسفة الروح وكما هو معلوم فإن دراسة هيجل للفن تتصل بفلسفة الروح ، فوعي المطلق - الذي هو هدف كل النشاطات الإنسانية - يتخذ ثلاث طرق هي الفن والدين والفلسفة بهذا الترتيب ،حيث يتم الانتقال من نهاية مرحلة إلى بداية مرحلة أخرى، وتتفق هذه المراحل في الغاية والمضمون ولكنها تختلف في الشكل والوسيلة باعتبار أن أسمى غاياتها هو التعبير عن المطلق، حيث يمثل الفن المحطة الأولى لتجلي المطلق في وعي الشعوب ولو بصورة ناقصة ،ثم يتجلي بطريقة أفضل في المحطة الثانية التي هي الدين ،غير أنه يدرك بصورة تامة في الفلسفة.

وتقوم فلسفة الروح الهيجلية على مسلمة أن المطلق لا بد أن يعبر عن نفسه في الوعي البشري الخاص أي في أذهان الأفراد، ويكون ذلك بداية بالفن مرورا بالدين ووصولا للفلسفة ، حيث أن هناك تناظر قائم في وظيفة كل من الفن والدين والفلسفة ، والاختلاف ينحصر في شكل الوظيفة وليس في موضوعها ، فالفن هو الروح الذي يتأمل ذاته في حرية ، ويعبر عن ذلك التأمل بشكل حسي ، والدين هو الروح الذي يتصور ذاته في خشوع ، أما الفلسفة فهي الروح وهو يمارس التفكير في ذاته من خلال المفاهيم(1).

إذن في الفن يتخذ المطلق طابعا حسيا، أما في الدين فيكون تخيليا ويتخذ في الفلسفة طابعا تجريديا،وما يجب أن نؤكد عليه أن الانتقال من الفن إلى الدين ثم إلى الفلسفة هو انتقال من مستوى إلى آخر(الحسي ،التخيلي ، المجرد).

هذا وتكون نقطة البداية عند هيجل من التطور التاريخي للعقل الذي هو جوهر فلسفة التاريخ ، ومنه يقسم هيجل حركة الروح في المحطات الثلاثة(الفن، الدين ، الفلسفة) ، ثم يقسم كل محطة إلى ثلاثة مراحل تنتهي كلها في أوربا وبالضبط عند الأمة الجرمانية، ومن هنا كانت الفكرة الرئيسية في تطور الفن عند هيجل مستنبطة من نسقه الفلسفي العام، فالترتيب النسقي الهيجلي يعتمد على مبدأ جوهري هو علاقة الروح بالمادة أو المضمون بالشكل.

ففي الفن كما سنرى ثلاث مراحل بدءا بمرحلة الفن الرمزي في المجتمعات الشرقية ،ثم الفن الكلاسيكي عند الإغريق والرومان ووصولا إلى الفن الرومانسي في أوربا الحديثة ، وفي الدين كذلك كانت الانطلاقة مع الدين الطبيعي في الشرق ثم الدين الفردي مع الإغريق،ثم الدين المطلق مع المسيحية الحديثة ، لاسيما مع الحضارة الجرمانية ،وفي الفلسفة كذلك حيت تتوج بالفلسفة الهيجلية التي تعتبر قمة التفكير الفلسفي ونهايته، وفي كل هذه المراحل مركزية أوربية واضحة ،تبدأ بإحالة الشرق إلى مكون هامشي وتنتهي بالإعلاء من الأوربي وجعله مركزا أطرافه المجتمعات غير الأوربية .

وبالحديث عن الفن لا بد أن نعلم أولا بأن هيجل يقرر بأن كل شيء روح والروح هي كل شيء وان التطور الذي يقدمه هيجل للفن هو في المقام الأول تطور منطقي نسقي يقوم على أساس قضية واحدة هي وحدة المضمون والشكل(المضمون هو المطلق،أما الشكل فهو العمل الفني)، فالعلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد لنا أنماط الفن الثلاثة وهي :

---

(1) أنظر رمضان بسطاويسي: فلسفة هيجل الجمالية ،المؤسسة الجامعية بيروت 1991،،ص8.

أ- <u>الفن الرمزي الشرقي:</u>

ربطه هيجل بحضارات الشرق ، وهو يمثل بداية الفن، يتميز بأنه يرتبط بالطبيعة ولم تكن له القدرة على التعالي والانفصال عن الأشياء المحسوسة ، تسود فيه المادة الشكل، أي لم يوفق في التعبير عن المضمون فطمست الفكرة ،بسبب التأملات الساذجة وغير الواعية عن المطلق، ولذلك يتخبط هذا الفن بالرموز والألغاز فيفشل الإنسان في التعبير عن ما يود الإفصاح عنه.

يتميز الفن الشرقي بالتعارض واللاتناسب بين الموضوع و الشكل، وهو فن مبهم الدال لا يعبر فيه عن مدلوله ،فيلجأ الإنسان إلى استخدام الرمز، فكانت الأعمال الفنية في مصر على سبيل المثال رموز غامضة من الصعب الوصول إلى فهمها، كما تميز الفن الهندي بأشكال غريبة ملغزة بسبب عدم تناسق المضمون مع الشكل <<**وهذا المزج بين الإلهي والحسي يؤدي إلى ذلك الخيال الجامح القلق،وذلك الخليط من الأحلام الخيالية والأشكال الشائهة التي يتميز بها الفن الهندي**>>[1] يتضح من خلال هذا أن عدم وعي المطلق بشكل جيد انعكس على صورة الإبداعات الفنية وهذا ما عبر عنه هيجل بقوله: <<**إن المضمون مجرد بقدر أو بأخر مشوش يفتقر إلى التحديد والدقة والوضوح الحقيقي، والشكل الخارجي واللاإكتراثي بعد مباشر وطبيعي، ذلك هو التعين الأول، التعين المجرد ،المضمون مشوش ومجرد ومظهره المتصور مقتبس من الطبيعة المباشرة**>>[2]

يحمل هذا النص الهيجلي فكرة أساسية مفادها أن المضمون في الفن الشرقي مبهم غير متعين، وغير واضح وهذا انعكس على نوعية العمل الفني فالشكل جاء ناقصا لا يتوافق مع مضمونه ،فلا الفكرة واضحة ولا الأشكال مطابقة لها.

إذن المسلمة الهيجلية تقوم على أنه كلما زاد الوعي بالمطلق كان الفن أرقى ، ولكن الفن الشرقي جعل الفكرة سجينة فلم تنجح الأشكال في التعبير عنها، فثمة مسافة ما تزال تفصل الفكرة عن تمثيلها ،فالفنان الشرقي يعمل لتجسيد فكرة لكنه يعجز فيلجأ إلى الرمز الذي يوحي بالمعنى ولكن لا يفصح عنه، والسبب هو عدم وعي المطلق، حيث أن غموض الموضوع يؤدي إلى غموض طريقة التعبير عنه وهذا ما تجلى في الأشكال الغير متناسقة والكتل الضخمة ، <<**فالفكرة ما تزال تفتقر إلى تعيين حقيقي تسلك مسلكا عسفيا تجاه المادة الخارجية الطبيعية ،ونظرا إلى أنها لا تكون قد أفلحت بعد في التآلف معها فإنها تحول الأشكال الطبيعية نفسها إلى أشكال غير طبيعية وتخلط المادة تهرسها ،تدخل عليها المغالاة ومجاوزة الحد**>>[3].

وبالتالي فلما كانت الفكرة أو المضمون غير مكتملة ،فإن التعبير بواسطة العمل الفني يكون غير مكتمل فلا يوجد هناك انسجام بين المادة والفكرة بين الشكل والمضمون، ولذلك نلاحظ وجود الأشكال الغريبة والبشعة كأن نجد إنسان برأس أسد، أو امرأة بمئة ذراع ومئة ثدي.

يبدو أن هيجل يلح على التلازم والارتباط بين الشكل الفني ودرجة إدراك المطلق وهذا سبب وجود الأشكال المشوهة والغريبة عند الشرقيين بسبب الوعي المبهم عن المطلق، ففي الفن الشرقي لا المضمون واضح وجلي ولا الشكل مطابق، وتبقى هذه الميزة لصيقة بالفن الشرقي وهي السبب في تلاشيه.

ب- <u>الفن الكلاسيكي الإغريقي</u>: وجد عند اليونان باعتبارهم الشعب الذي أبدع الفن في أرقى صوره

وهو<< **فن التطابق الحر بين الشكل والمفهوم، بين الفكرة وتظاهرها الخارجي، إنه مضمون تلقى الشكل الموائم له،مضمون حق متجسد في مظهره الحقيقي، أو ينتصب هنا مثال الفن في كل واقعيته**>>[4]

---

[1]() ولتر ستيس :فلسفة هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ،دار التنوير ،بيروت 2005،جزء4 ،ط3، ص142.

[2]() هيجل: المدخل إلى علم الجمال، مرجع سابق، ص135.

[3]() نفسه ، ص135.

[4]() نفسه ،ص137.

ما يمكن فهمه من هذا النص هو أن هذا الفن يتوافق فيه الشكل مع المضمون، الفكرة وتظاهرها الخارجي فهو تحقيق لماهية الفن،وما ينبغي أن يكون عليه الفن.

فعندما فشل الفن الشرقي في التعبير عن المضمون، نجح الإغريق أصحاب العقول النيرة في التعبير عنه، فالشعب اليوناني يعبر عن مرحلة أسمى ، حيث نجح الشعب اليوناني فيما فشل فيه الشرقيون. وعندهم ظهرت الفنون الحقيقية المعبرة عن المضمون بتجاوزهم للطبيعة ، ففي هذا النمط تصل الروح إلى مرحلة التحرر من الطبيعة، وترتفع عن التمثيلات الحيوانية ،وتتخذ من الأشكال البشرية مظهرا لها باعتبارها الشكل المناسب الذي تتجلى فيه الروح، لأن الإنسان يعي المطلق أولا بذاته ، فالشكل الإنساني هو الشكل الوحيد والأمثل الذي يتجلى فيه المفهوم ، لأن مكانة المطلق تجعله متعاليا على أن يظهر في غيره، فجاءت آلهة اليونان شبيهة بالبشر، بل إن مزية الإغريق الكبرى هو تخليصهم للآلهة من بعدها الطبيعي وإضفاء بعد إنساني عليها حيث يقول هيجل في هذا الصدد :<<**ليس هؤلاء الآلهة مجرد تجريدات وعموميات روحانية ومثل عليا كلية، بل هم أيضا أفراد حقيقيون ومن هذه الناحية فإن كل واحد منهم يبدو أنه المثل الأعلى الذي يملك في ذاته الحقيقية الواقعية ، والحياة وبالتالي يملك طبيعة محددة ، أي بوصفه روحا يملك خلقا لأنه بدون خلق لا يمكن لأي فردانية أن تتجلى**>>[1].

فضلا عن ذلك فقد تمكن الفن الكلاسيكي من التوليف بين المبنى والمعنى، بين الفكرة وتجسيدها الحسي أي التداخل الكلي بين الروحي وشكله الطبيعي ،لاسيما من خلال فن النحت باعتباره الفن المميز لليونان في هذه المرحلة.

إن الفن الكلاسيكي كان نتيجة لوعي كامل بالمضمون، فكان للفنان فكرة واضحة عن ما يرغب في التعبير عنه،وهذا هو السر في نجاح هذا الفن ، وقد ظهر هذا النجاح من خلال فن النحت الذي يعتبر أهم فن في هذه المرحلة ، وهو القادر على تجسيد الفكرة حيث يشير هيجل إلى هذا المعنى بقوله << **النحت يمثل عودة الروح إلى ذاتها ابتداء مما هو متكتل ومادي** >>[2] .

أي أنه عندما تطابقت الفكرة مع مضمونها ،أصبح النحت هو الممثل لهذا النوع من الفن، بل هو المثل الأعلى للفن الكلاسيكي باعتباره يقدم الجسم والروح معا، لأن المنحوت لا بد أن يكون من إبداع الخيال المفكر.

لقد كان الفنان في الفن الكلاسيكي يقارب عمل المعلم والنبي، الذي تتمثل مهمته في تعليم الناس المطلق من خلال الكشف عنه، ولقد نجح الفن اليوناني في تقديم وجهة نظر هذه الحضارة عن فكرة الألوهية ونجح الفن في تجسيد المطلق إلى حد ما.

هذا ويرى هيجل بأن السبب في إخفاق الفن اليوناني هو ميله نحو التشبيه، أي تصور المطلق في ثوب الفردانية البشرية، وإضفاء صفات الإنسان على الآلهة ، وهي سمة بارزة في الفن الكلاسيكي مما أدى إلى تصورات خاطئة عن الآلهة، لاسيما بعد تعددها، مما قلل من حريتها، حيث أن الواحد يحد من حرية الأخر، وبالتالي فلم تكن لهم السيطرة التامة عن العالم، فدخلت في صراعات قللت من عظمتها وعزتها ، يقول هيجل عن هذه الآلهة << **إنه يعلو عليهم ما يسميه القدر (الضرورة) والذي له سلطانه على البشر والآلهة، وهو القوة الوحيدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية**>>[3].

يتضح من خلال هذا النص أن الآلهة الإغريقية تخضع لسير الحوادث ، وهي موجودات غير حرة خاضعة للضرورة، وهذا ما أدى إلى خلل في التعبير عن المضمون، وهنا يبدأ انحلال هذا النمط من الفن بسبب المبالغة في التشبيه حيث يصبح وعي الآلهة معيب خاطئ.

---

[1]) عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق،القاهرة ،1996،ط1، ص235 .

[2]) نفسه ، ص242.

[3])فريدريك هيجل :الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي،ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت،1986،ص309 .

ج - الفن الرومانسي/ المسيحي:

يتلافى هذا الفن نقائص المرحلتين السابقتين، ويرفع الفن من العالم الحسي الذي ضاع فيه إلى العالم المعقول موطنه الأصلي ويتميز هذا الفن بانعتاق الفكرة وتحررها حيث << **ولد الفن الرومانسي من انفصام الوحدة بين الواقع والفكرة**>>[1].

يعتبر الفن الرومانسي أعلى أشكال الفنون ،حيث تصبح فيه المادة الخارجية مجرد إشارة ومظهر فقط لفكرة بمعنى التعالي عن الحسي باعتباره لا يكفي لحمل الفكرة المتطورة المنتصرة على الطبيعة ، ففي هذا الفن يتعارض الشكل والمضمون من جديد وهنا تبدأ الروح عن الرحيل عن عالم الفن إلى عالم الدين لأن الروح تجاوزت التعبير الحسي عنها ، حيث اعتبر هيجل هذا نهاية للفن وتحقيقا لفلسفته التي تجعل من الفن المحطة الأولى من محطات تحرر الروح.

لقد تجاوز الفن الرومانسي تلك النظرة الحسية للروح المتجسدة في الطبيعة أو في الإنسان حيث تنسحب الروح من الخارج من أجل الدخول في باطن نفسها، وتزهد في العالم، فيتحول الجمال من جمال حسي إلى جمال روحي خالص، تهيمن فيه العاطفة وتتحرر الفكرة من كل القوالب الحسية التي تضغطها، فعندما انسحبت الروح إلى الداخل مبتعدة عن الحسي متوحدة مع ذاتها، ظهرت فنون أخرى تعبر عن الانسحاب والابتعاد عن المادي كالرسم والموسيقى والشعر.

فالفن الرومانسي قد حقق أقصى ما يمكن للفن تحقيقه،وهذه ما عبر عنه هيجل قائلا:

<< **أما الفن الرومانسي فقد حقق أقصى ما كان في الإمكان تحقيقه من وجهة نظر الفكرة، لهذا نرى المسيحية التي تتصور الله روحا لا فرديا وخاصا بل مطلقا والتي تحرص بالتالي على تمثيله في الروح وفي الحقيقة، فقد عزفت عن التمثيل الحسي والجسمي البحت لصالح التعبير المروحن والمدخلن**>>[2].

يتضح من خلال هذا التحرير أن الفكرة قد بلغت في الفن الرومانسي أسمى درجات كمالها فيصبح الشكل الحسي قاصرا عن تمثيلها لتبحث عن ميدان أخر تتجلى فيه بشكل أفضل حيث لم تعد بحاجة إلى التعرض لضغط القوالب الحسية.

إن الروح في الفن الرومانسي حسب روجيه غارودي<<**لا تجد لها تجسيدا يكفيها لأن ما يرتفع إلى عظمة الروح وجلالها هو حياتها الروحية الداخلية التي لا يشوبها أي شكل من الأشكال المادية ، ولما كانت الحياة الداخلية للنفس أي ذاتيها المطلقة هي الموضوع الجوهري للفن الرومانتيكي، فإن هذا الفن لم يظهر إلا في أوربا الحديثة المسيحية لأنها هي التي حققت هذا الوعي الجوهري بالروح المطلق**>>[3].

يتضح من خلال هذا أن أرقى أنماط الفن تميزت به المسيحية وحدها، لأن محتواه هو الروح المطلق. وهو المضمون ذاته للديانة المسيحية ، ولما كان هدف الفن هو إدراك الروح المطلق فقد تم تحقيق هذا الهدف في الفن الرومانسي المسيحي ، لأن الروح بلغت فيه أعلى درجات التجلي، فقد تم في الفن الرومانسي الانتقال من الآلهة الكثيرة المتعينة في الفن الكلاسيكي، إلى الإله الواحد الذي يتمتع بالحرية والسيادة المطلقة.

إن قوة الفكرة طغت على الأطر الضيقة للشكل، وهذا ما أدى إلى اختلال العلاقة بينهما ،دون وجود أمل في مركب جديد يتشكل من انقسامهما ، كما يقتضيه المنهج الديالكتيكي الهيجلي ، مثلما حصل بعد قصور النمطين السابقين، وهذا ما جعل الفن يتراجع ويعجز عن استيعاب الروح المتدفقة ،وهذه لحظة نهاية الفن وإعلان موته فتنتقل الروح للبحث عن أسلوب أخر للتعبير، تجده في الدين الذي يوفر لها فرص أخرى لأن تمارس تجلياتها.

---

(1) هيجل : المدخل إلى علم الجمال ،مرجع سابق ، ص139.

(2) نفسه ،ص142.

(3) أنظر روجيه غارودي : فكر هيجل ، ترجمة إلياس مرقص ، دار الحقيقة ،بيروت ،1983،ص231.

5- تجليات المركزية الأوربية في فلسفة الفن عند هيجل:

انطلاقا من ما سبق يمكن أن نلتمس ملامح التمركز الأوربي في تأملات هيجل الجمالية من خلال عدة نقاط:

- وصف هيجل للعالم خارج أوربا ولاسيما إفريقيا وأسيا بالسكون والجمود في كل الميادين ومنها الفن،حيث قلل من مساهمتهما في الحضارة العالمية وقام بتهميش الإنتاجات الفنية الغير أوربية واعتبرها بدائية، بسبب ارتباط الإنسان الغير أوربي بالطبيعة، حيث لم يعرف معنى الحرية.

أوربا هي نقطة بدء الحضارات الإنسانية في التصور الهيجلي، انطلاقا من اليونان ثم الرومان ووصولا إلى الأمة الجرمانية وما أنتجته من فنون وفلسفات ومعارف ،إضافة إلى حملها للواء الدين الصحيح، وهو ما أحدث فراغ و قطيعة وشرخ كبير في تاريخ المعرفة الإنسانية.

كان هيجل انتقائيا يأخذ من الواقع والتاريخ ما يتوافق مع نسقه الفكري ،أي انه أخضع التاريخ والواقع للخطة التي وضعها بعقله، والتي تضع الأمة الجرمانية في نهاية التطور الحضاري.

إن للفن الشرقي زخم كبير إن على مستوى موسيقاه، ألوانه ،مصنوعاته رقصه، لا يمكن اختزاله فيما قاله هيجل فالأوربي على مر التاريخ كان معجب بالفنون الشرقية ومنبهر من سحرها، فهيجل قد تناول الفنون الشرقية بخلفية إيديولوجية تقصي الأخر الشرقي وتضعه في أسفل السلم الحضاري على كافة الأصعدة.

إن هيجل يمركز كل شيء في أوربا سواء في الفن أو في الثقافة أو في العرق ليحصر المطلق في محيط ضيق و خاص هو الأمة الجرمانية .

تكشف فلسفة الفن عند هيجل عقليته العنصرية الإقصائية ومركزيته الغربية الواضحة لاسيما عند قوله بنهاية التاريخ عن الجرمان، لذلك كانت فلسفته الجمالية في جزء كبير منها فلسفة سياسية ، تم توظيفها لأغراض الهيمنة الأوربية فيما بعد.

يعتبر هيجل أحد عملاقة الفلسفة الغربية والعالمية عموما ، ولكنه كان غارقا في أيديولوجيا المركزية الأوربية ويظهر هذا من خلال ارتباط الشرق في التصور الهيجلي بالخرافة والأسطورة والعبودية، وعدم الأهلية والاستبداد والبربرية، وهذا ما لمسناه في معرض حديثه عن الفن الشرقي ،وهذا ما يلاحظه الباحث في أغلب مؤلفاته على غرار محاضرات في فلسفة التاريخ ، أو ظاهريات الروح ، أو العالم الشرقي،أو مؤلفاته في ميدان فلسفة الفن.

من المتعارف عليه في فلسفة القيم أن الفرد هو الذي توصف أفعاله بالأخلاقية ، وتوصف أعماله الفنية بالجمال، وطريقة تفكيره بالمنطقية ، لا المجتمع ككل ، ما يعني أن الحس الجمالي لا يتعلق بالأعراق أو الشعوب أو الجغرافيا، كما أراد هيجل تسويغه، وكما حملته الأدبيات الغربية ككل ، فمثل هكذا أحكام ستقضي على القيم الفنية والأخلاقية وتفرغها من معناها

بعنصرية مقيته يصف هيجل الأمة الهندية الضاربة في أعماق التاريخ بأوصاف غاية في التحقير يضيق المقام لذكرها، ولم يختلف رأيه كثيرا في الأفارقة والسكان الأصليين للأمريكيتين ،وعلى كل حال لم يكن هذا استثناء على هيجل فقط ،بل ينسحب على الغالبية من المفكرين الغربيين من مختلف الاختصاصات والتوجهات الفكرية ، منهم الأنثربولوجيون، والإثنولوجيون،والمستشرقون والرحالة،والفلاسفة الماديون والمثاليون ،وغيرهم.

يأتي التقسيم الثلاثي لمراحل تطور الروح عموما، وتقسيم كل مرحلة إلى ثلاث مراحل إلى تأثر هيجل الكبير بالمسيحية،وهي إحدى النقاط التي تتجلى فيها مركزيته الأوربية.

إن الترتيب المتدرج للفنون والأديان والفلسفات بدءا من الشرق ثم اليونان والرومان ووصولا إلى الإمبراطورية الجرمانية ليحمل مركزية واضحة، يراد من خلالها اعتبار الديانة المسيحية والأمة الجرمانية فلكا تسير حوله الفنون والأديان والفلسفات الأخرى وهما خلاصة الفكر البشري .

تعتبر فلسفة هيجل إحدى أعظم النماذج على إخضاع الواقع للمفهوم ،وهو استمرار لنهج وتقاليد عرفها تاريخ الفلسفة الغربية في أخصب تجلياته،وفلسفة هيجل بعمومها، إنما هي محاولة تطويع الواقع لخدمة المفهوم. فمنذ

عهد أفلاطون وأرسطو استبد المفهوم بكل شيء ، وبدا الواقع مصاغ طبقا لمقتضيات المفهوم، حيث تحولت الوقائع واعتبرت تجليات للمفهوم ،فهيجل يرهن العالم بأجمعه طبيعيا وإنسانيا لسلطة المفاهيم وجدالاتها ،وبذلك يكون العالم الهيغلي من صوغ المفاهيم وتكون النتيجة محددة متوقعة منذ البداية[1] .

إن الفن الأوربي- حسب هيجل - هو البوتقة التي انصهرت فيها جميع محاولات الإنسانية في الفن، بدءا من الفن الكلاسيكي اليوناني والروماني ثم الفن الرومانسي، الذي عرفته أوربا في العصر الحديث، فهذا الفن يعتبر الأكثر قدرة على تمثيل المطلق ، وهو نفس ما حدث في مجال الدين والفلسفة ، حيث توج تطور الروح في مجال الدين بالوصول إلى الديانة المسيحية بوصفها الديانة المطلقة ، والأكثر قدرة على تمثيل الإلهي ، وفي مجال الفلسفة كذلك باعتبار الهيجلية نهاية الفلسفات ،وبذلك تكون الفلسفة الهيجلية قد ساهمت في التأصيل الفلسفي للمركزية الأوربية و انتهت باعتبار الغرب هو الحقيقة المطلقة ذاتها .

إن هيجل كان بحق منظرا للمركزية الأوربية، وأحد ركائزها الكبار، وكان الهدف من كل ذلك بناء شعور متماسك بالانسجام والوحدة، في زمن الفرقة للأمة الجرمانية ،فهو هنا يحاول ترميم الذات الغربية عموما وكل ما قام به في فلسفة الروح هو مقدمات لهذه العملية.

يظهر العالم الأوربي في فلسفة هيجل كتلة متماسكة وقوية وفاعلة ،وقد أدى هذا إلى مزيد من التمركز حول الذات الأوربية في الدراسات الإستشراقية والأنثربولوجية، وفي الممارسات السياسية والثقافية بل وحتى العسكرية لاسيما من خلال نشاط الحركة الاستعمارية في العصر الحديث، التي كانت تهدف إلى السيطرة والهيمنة، ومحاولة نشر رسالة الرجل الأبيض الأوربي في كافة أرجاء العالم ،إضافة إلى حركات التبشير الديني لاسيما وأن المسيحية هي الديانة المطلقة التي تحمل الحقيقة ، فأوربا في التصور الهيجلي هي مسرح التاريخ .

توجت فلسفة هيجل ببناء صورة التمركز الغربي القائم على ثنائية الإقصاء والاستعلاء ، أي إقصاء كل ما هو ليس أوربيا ، واعتبار النموذج الأوربي الأرفع عقليا وثقافيا، ودينيا وعرقيا، والشرق منحط في كل ذلك ، فأصبحت الذات الأوربية والغربية عموما تتسيد البشرية .

كان من نتائج التمركز الأوربي التهميش الكبير للفنون الشرقية وعدم تقديرها حق قدرها، حيث تم وضعها في أسفل سلم الفنون، فتاريخ الفن بالنسبة للناقد والفنان الأوروبي، وحتى بالنسبة للإنسان العادي يكاد يقتصر على تاريخ الفن الأوربي فقط، ولذلك لم يكن بوسع دارسي الفنون أن يقدروا أي فن آخر خارج هذا النطاق،ولذلك لم تقيم الفنون الشرقية وفق معاييرها الخاصة المستمدة من هذه الحضارات، بل بنموذج الفنون الأوربية ، فقد منعت المركزية الأوربية المهتمين بشؤون الفن من إدراك وجود مقاييس جمال خاصة للحضارات الشرقية ، تفسرها الضرورات الروحية والتاريخية الخاصة بها، مما أدي إلى الكثير من الأخطاء في فهم وتقييم هذه الفنون بسبب استعمال القاموس الفني الأوربي، فعلى سبيل المثال لا الحصر قيست الفنون الإسلامية على النموذج الغربي وتم انتقادها في مسألة الفراغ إنطاقا من فلسفة الفن الأوربية القابلة لاحتواء العمل الفني على فراغات خالية من الزخرفة أو من الأشكال والعناصر، أو الحكم على الحضارة الإسلامية على عمومها برفضها للفنون استنادا لأراء فقهية خاصة.

كان من نتائج المركزية الأوربية في ميدان الفن عند هيجل سوء فهم كامل لفن الشرق فيما بعد، والسبب في كل ذلك عقدة التمركز الأوربي التي ألقت بضلالها على فهم وتقييم الفنون.

---

[1]) عبد الله إبراهيم:المركزية الغربية، مرجع سابق ،ص143.

خاتمة :

ما يمكننا أن نستنتجه في الأخير أن أفكار هيجل تعكس ارتباط الفن بالحقيقة باعتبار أن تطور الفن هو تطور للعقل البشري،وقد أخذت فلسفته في الفن نفس التطور الذي أخذته فلسفته التاريخ ، باعتبار أن الفن يرتبط بالنسق المعرفي الهيجلي ككل.

ويمكن اعتبار فلسفة هيجل في عمومها ، وفلسفة الفن على وجه التحديد أحد الميادين التي تتضح فيها إستراتيجية التمركز الأوربي التي تمكنت من فلسفته، ودخلت فروضها وتصوراتها وبراهينها ، وفيها تتجلى فضلا عن كل ذلك ثنائية الإقصاء والاستحواذ التي مارستها الثقافة الغربية عموما تجاه الثقافات الأخرى ، وحاولت تكريس التفوق والتعالي الأوربي في الفن، وقد ظهر هذا جليا من خلال تقسيمه للفن إلى المستويات الثلاثة التي تحدثنا عنها، واحتفاءه بالفن الأوربي الكلاسيكي والحديث اللذان يعبران عن المثال الحقيقي لكلمة فن، والتي لم تتجسد إلا في أوربا المسيحية،وبذلك تكشف فلسفة الفن الهيجلية عن الحضور المتعالي للأنا الأوربية بوصفها الوحيدة الجديرة بالاحترام، وهذا جانب مظلم في الفلسفة الهيجلية أبان فيه عن تعصبه وانحيازه للأنا الأوربية. وهذا ما يسيء إلى هيجل باعتباره أحد أساطين الفكر الغربي.

قائمة المصادر والمراجع :

1) ادوارد سعيد : الإستشراق،ترجمة محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة 2006، ط1،
2) إمام عبد الفتاح إمام:المنهج الجدلي عند هيجل ، دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت2007،ط3.
3) أميرة حلمي مطر:فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،1998
4) بيل أشكروفت وآخرون : دراسات ما بعد الكولنيالية ، ترجمة أحمد الروبي وآخرون،المشروع القومي للترجمة ،القاهرة ،2010،ط1.
5) رمضان بسطاويسي: فلسفة هيجل الجمالية ،المؤسسة الجامعية، بيروت، 1991.
6) روجيه غارودي :فكر هيغل ، ترجمة إلياس مرقص ، دار الحقيقة ،بيروت ،1983.
7) سمير أمين:التمركز الأوربي نحو نظرية للثقافة ، موفم للنشر ،الجزائر ،1992،
8) عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق،القاهرة ،1996،ط1 .
9) عبد اللطيف بن عبد الله بن محمد الغامدي،المركزية الغربية وتناقضاتها مع حقوق الإنسان،مركز التأصيل للدراسات والبحوث ،جدة 2014،ط1،
10) عبد الله إبراهيم:المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1997،ط1.
11) غادة المقدم عدره: فلسفة النظريات الجمالية ،جروس برس ،طرابلس لبنان ،1996، ط1،
12) فريدريك هيجل :الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي،ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت،1986.
13) فريدريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،
14) فريدريك هيجل:علم الجمال وفلسفة الفن،ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ،مكتبة دار الكلمة،القاهرة 2009.
15) مالك بن نبي : في مهب المعركة ،دار الفكر ، دمشق،2002.
16) محمد عمارة: الإسلام في عيون غربية بين افتراء الجهلاء وإنصاف العلماء،القاهرة ،2005.
17) ولتر ستيس :فلسفة هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ،دار التنوير ،بيروت 2005،جزء4 ،ط3.

18)Patrice Henriot ,La Penture(Esthétique)Hegel, Hatier .

الفنون الرياضية رسالة للحوار والسلام للمجتمعات الإنسانية

العمري عبد النور، أستاذ محاضر أ، جامعة يحي فارس المدية

ملخص:

الفنون الرياضية لها دورا مهما في حياة الشعوب والأمم وتمثل نوعا مهما من النشاطات البدنية والترويحية، فعلى مراحل التاريخ قدمت فنون المنافسات الرياضة ولا تزال تمنح علاقات طيبة وتصالحية بين أفراد المجتمعات البشرية مختلفة الأعراق واللغات والألوان والثقافات.. فالفنون الرياضية واللعب ظلت احد حقوق الأفراد التي وجب احترامها وتنفيذها في أنحاء العالم، وتم الاعتراف بها، والفنون الرياضة أداة تنافسية منخفضة التكاليف مقارنة بالتنافس المسلح، عالية التأثير في جهود الإنسانية والتنمية وبناء السلام، والتشجيع عليها لم يعد يقتصر على منظمات الدول والأمم فقط، بل من منظمات غير حكومية ووكالات تنموية، واتحادات رياضية، وقوات عسكرية ووسائل إعلام... فهي استثمار مهم للبلدان سواء للذاكرة أو الحاضر أو المستقبل، لذلك تدعو دائما الأمم والدول إلى عمل مشترك بين منظماتها ومؤسساتها لتسخير فنون الرياضة للأهداف التنموية وإحلال السلام. فالرياضية أداة فعالة لنشر سبل الأمن والسلام في ظل تكالب مصالح الأمم الاديولوجية والاقتصادية..

الكلمات المفتاحية: الفنون الرياضية، السلام، الحوار، الأمن العالمي، الإنسانية، التنافس.

مقدمة: الفنون الرياضية تلعب دورا مهما في المنافسات الرياضية بين الشعوب والأمم، وهي تمثل نوعا مهما من أنواع التنافس كنشاط بدني أو ترويحي، ووفقا للنوع البشري من حيث الجنس، العمر، المؤهلات... وهنا نتساؤل كيف تبلورت فكرة السلام عن طريق الفنون الرياضية عبر التاريخ البشري؟ وماذا فعلت هذه الفنون الرياضية سلميا بين الدول والإمبراطوريات المتنافسة والمتعاقبة منذ القديم إلى يومنا هذا؟..

قيمة الفنون الرياضية في صناعة السلام:

في الحقيقة وعلى مراحل التاريخ قدمت المنافسة الرياضة ولا تزال علاقات طيبة وتصالحيه بين المجتمعات البشرية مختلفة الأعراق واللغات والثقافات والمعتقدات.. فالمنافسة الرياضية واللعب ظلت فنا وحقا من فنون وحقوق الأفراد والجماعات التي وجب احترامها وتنفيذها في العالم، وفنون الرياضة تقدم لنا تنافسا منخفض التكاليف، عالي التأثير في جهود إحلال السلام وبناءه وتنمية الدول وتقاربها، فالتشجيع عليها أصبح من طرف الجميع منظمات ودول ووكالات تنمية أممية وخاصة واتحادات رياضية وإعلام متعدد ومتنوع، ومؤسسات أمنية وعسكرية... فأصبحت الفنون الرياضية ومنافساتها استثمارا في المال والأفراد والإنسانية والسلام.

إذن تعتبر المنافسة الرياضية أداة فعالة لنشر سبل الأمن والسلام بين الأمم في ظل تكالب المصالح الاديولوجية والاقتصادية وغيرها منذ القديم والسؤال هنا كيف تبلورت فكرة السلام الرياضي عبر التاريخ البشري؟ هل كان تطورا تدريجيا وفقا لتطور فنون الرياضة؟ أم الحاجة لتعويض التصادم المسلح بالمنافسة الرياضية السلمية؟.

التطور الكرونولوجي للمنافسات الرياضية وصناعة السلام:

في العصور القديمة للتطور الحضاري اعترى مفهوم فنون الرياضة والمنافسة كثيرا من التطور المتدرج[1] فالمتغيرات والمعتقدات والثقافات والفلسفات الفكرية والسياسية لعبت جزءا كبيرا في ذلك، وأكملت ذلك الدراسات النفسية والسلوكية العلمية في تطوير مفهوم الرياضة وأخلاقياتها وأنواعها.

1- هناك مؤلفات التي تناولت تطور الألعاب قديما والتي اعتمدنا عليها في كثير من معلومات هذا المقال أهمها:

Jean-Paul Thuillier et Wolfgang Decker., *Le Sport dans l'Antiquité - Egypte, Grèce et Rome,* Editions Picard – Antiqua, France, 2004 ; Olivova, V, *sports and Games in the ancient world,* Newhaven-Londres, 2004 ; Violaine Vanoyeke., *La naissance des Jeux Olympiques et le sport dans l'Antiquité,* Les Belles Lettres - Realia 2004..

وإذا عدنا إلى البداية نجد أن الرياضة اعتبرت منذ العصور الحجرية ضمن الأنشطة اليومية لنظام أعمال المجتمعات البدائية اليومية منها الصيد والقنص وجمع الطعام من خلال تسلق الأشجار أو غيرها من الأعمال التي تتطلب جهدا عضليا، كما لم يكن الإنسان البدائي في حاجة ضرورية لمزاولة أنشطة رياضية بشكلها الفني الحالي، حيث كان يؤدي مهاراته الفنية والحركية الأساسية طبيعياً وتلقائياً دون قصد أو إعداد لها، فكان يمشى للانتقال من مكان لآخر، ويجري ويقفز صعوداً وهبوطاً وراء صيده ليقتنصه ويقتات به، أو هروباً من حيوان مفترس، أو مراوغته لتفادي خطورته، ويسبح في الماء لاجتياز مجرى مائي، ويتسلق الأشجار لقطف ثمارها أو تقطيع فروعها والاستفادة من أخشابها وحملها لمسافات بهدف بناء مستقره، ويثب بقدم أو على القدمين حيث الأرض طبيعية وغير ممهدة..

فكان الإنسان يمارس تلك المهارات الفنية الأساسية بهدف كسب قوته، أي كان يزاولها مضطراً، وبذلك كان البقاء للأقوى والأسرع والأفضل مهارة في ذلك الوقت. بذلك نجد أن نشاطه البدني والحركي مارسه بحركات طبيعية فنية فطرية اعتبرت من ضروريات حياته اليومية.. وكل تلك المهام كانت تمثل تدريباً طبيعياً للقدرات البدنية والحركية الأساسية. ومن كل تلك الأنشطة التي قام بها الإنسان الأول استوحيت عديد الرياضات وفنونها، فقد استوحي من المطاردة أثناء الصيد فنون العدو والرماية، ولتجاوز فيضان الأودية استوحي فن القفز، وركوب البحر للصيد أو التنقل استوحي فن السباحة، وامتطائه الخيل للتنقل استوحى رياضة سباق الخيل أو كل فنون السباق.

هكذا ندرك أن الإنسان الأول لم يعرف الرّياضة وفنونها بمفهومها العام، لان حياته كلّها كانت مليئةً بالحيويّة والنّشاط، حيث كانت رياضة وفنا في حدّ ذاتهما، فكان يقطع مسافات طّويلة في التّرحال والتّنقل وذلك نوعًا من الرّياضات وهو المشي أو الرّكض. غير أنها مورست –الرّياضة- قديماً بأنواع مغايرة لمفهومها الحالي حيث تمّ العثور على لوحات تصويرية في كهوف لاسكو (Lascaux)[1] الفرنسية قبل أكثر من سبعة عشر ألف عام، تبرز مشاهد ركض، ومصارعة، كما تمّ العثور في مناطق بمنغوليا على آثار تعود للعصر الحجري الحديث بها صور مرسومة توضّح وجود مباريات المُصارعة مع وجود متفرجين كثيرين للاستمتاع بالمشاهدة وفي أحد الأودية قرب منطقة الجلف الكبير في ليبيا كانت تُمارس رياضتا السباحة والرماية منذ حوالي ستة آلاف سنة قبل الميلاد.

من هذه الأمثلة يمكننا القول أن الإنسان الأول مارس الرياضة وفنونها بطريقة مباشرة وغير مباشرة، فكانت الرّياضة في حد ذاتها من وسائل الإعداد والقوّة، لان محاربة الأعداء ومجادلتهم والدّفاع عن الأرض وحمايتها تستلزم من المقاتل أن يكون رياضيًّا قادرًا على أن يصول ويجول في أرض المعركة بكلّ رشاقة ولياقة، فالرّياضة إذن تمدّ الإنسان بالقوّة وإنّ كثيرًا من رياضات الدّفاع عن النّفس تزوّده بمهارات قتاليّة مختلفة للدّفاع عن نفسه.

مع مرور الزمن أخذ الإنسان من الألعاب الشعبية البدائية وفنونها والتي كان يتعلمها عن طريق التقليد والمحاكاة مما ورثه من الآباء والأجداد تدريباً على مهارات حركية تضمنتها تلك الألعاب، كالمسك والرمي واللقف والزحف والثني والمد والتمايل والارتعاش مستخدماً مع تلك المهارات أدوات بدائية أو ما توفرها له البيئة الطبيعية، حيث تمثل تلك المهارات قاعدة أساسية للمهارات الحركية الأساسية بنوعيها مهارات انتقالية وغير انتقالية.

أما مع بداية فجر التاريخ "الألف الرابعة قبل الميلاد" وظهور الحضارات المتطورة، فان الرياضة وفنونها ظهرت جليا في حضارات الشرق الأدنى ثم حوض البحر الأبيض المتوسط أين شكلت هاته المناطق مظاهر المدنية والتقدم وسوف نتناول بعضا من تلك الحضارات ومدى تطور نشاطاتها الفنية الرياضية التي ساهمت في تكريس ثقافة السلم والسلام بين الأمم.

ففي مصر بإعتبارها أولى حضارات التمدن نرى اهتمام شعوبها الأولى بالرياضة ظاهرا من إبداعاتهم في رسومات جدران المقابر والمعابد والمسلات، اظهروا من خلالها القواعد الرئيسة للألعاب والألبسة المخصصة للاعبين، مع حكم يدير تلك المنافسة والتدخل عند الخلاف أو يعلن الفائزين. كما وضحت الرسومات بمنحهم أطواق وشرائط

[1] - BAHN, (P. G.), Cave Art: *A Guide to the Decorated Ice Age Caves of Europe*. Frances Lincoln, London. 2007, pp. 81–85.

النصر، وتلك الرسومات تظهر تجسيد مشاعر المتنافسين مع نهاية الألعاب منها مشهد مصور على جدران معبد رمسيس الثالث في مدينة الأقصر لأحد اللاعبين يحيي جمهوره ومناصريه بحني جسده ورفع يده أمام جبهته. كما عثر على أشياء عصرية وقتها في المقابر للتسلية تعد بمثابة نفائس مثل الدمى وكرات مغطاة بالجلد وألعاب الرقعة.. وكل ذلك دليل قوي على المصريين قديما كانوا سباقين في نشر الثقافة الرياضية السلمية الحقيقية في كثير من الألعاب.

تلك الألعاب قسمت لفئات مختلفة أولها للتسلية والحفاظ على الرشاقة وتضم ألعاب فنية تشبه الجمباز والأكروبات والصيد والسباحة والوثب العالي، والثانية لبناء أجسام الملوك والمحاربين وتقوية عضلات الشباب لإعدادهم ككهنة أو قادة عسكريين، وتشمل الملاكمة ومصارعة اليد وأنشطة الفروسية والعدو الطويل "الماراتون" ورماية السهم، وكانت رياضة الصيد ورماية السهام ورياضة رمي الرماح برؤوس حديدية ...

من ذلك مشاهد تصور الملك رمسيس الثالث وهو يصطاد فرس نهر وثور بري وأسد على جدران معبده بالأقصر، وأيضا الملك توت عنخ صور صيادا لفرس النهر، إضافة إلى وجود خطافات صيد الأسماك بأنواع وأشكال مختلفة، مما يثبت مدى تطور ألعاب الصيد والرياضية آنذاك. كما دلت مصادر نقوش مصرية أن المصريين مارسوا رياضة السباحة، والاستمتاع بإقامة مسابقات التجديف ضد التيار، كما مارسوا المصارعة، التي مثلت جزءً مهماً من حياتهم وفي احتفالاتهم بالمواسم الدينية، كما مارسوا رفع الأثقال والملاكمة، ومن الألعاب التي ظهرت أيضاً في نقوشهم ألعاب التوازن وألعاب الكرة. ويعتقد أنهم أول من ابتكروا الكرة ولعبوا بها وصورت بأعداد كبيرة مصنوعة من ألياف البردي أو النخيل. كما وجدت أشكالا تشبه كرة القدم التي نعرفها اليوم حيث تظهر في مشاهد مقابر بني حسن بالمنيا فتيات يلعبن بكرتين أو ثلاث في وقت واحد، ويلعبن لعبة الإمساك أثناء حملهن على ظهور زميلاتهن، أو يضربن كرة بأقدامهن وتمريرها بينهن، فتشابه ذلك بما نعرفه اليوم عن كرة القدم.[1]

ويعتبر قدماء المصريين من الشعوب الأولى التي ابتدعت ألعاب الكرة فصوروها على جدران المقابر في سقارة، تظهر الكرات محشوة بألياف، مغطاة بجلد مربوط بخيط أو قماش. وهناك مشاهد عن لعبة كرة تشبه لعبة الهوكي اليوم، حيث تصور لاعبين يضربان كرة صغيرة بمضارب طويلة مصنوعة من سيقان جريد النخيل منحنية وعريضة في نهايتها تشبه عصي الهوكي حاليا، وتلك الكرة صنعت من ألياف البردي المضغوطة مغطاة بقطعتين من الجلد على شكل شبه كرة وملونة بلونين أو أكثر.

كان اللعب بالكرة في مصر، تمارسه الفتيات كثيرا، حيث تظهر رسومات وصور فتيات يتقاذفن الكرة في رشاقة ومهارة دون أن تسقط على الأرض، وكن في بعض الأحيان يجمعن بين الركوب وتقاذف الكرات، أو اللعب بعدة كرات في وقت واحد، وأحيانا في أوضاع خاصة كن يقذفن الكرات ويلتقطنها بثني أذرعهن، ومن العاب الأطفال أيضا لعبة إخفاء الوجه وتتلخص في أن يجلس احد الأولاد ويخفي وجهه في حجر زميله ويتناوب زملاءه ضربه، وعليه أن يكشف ضاربه، فإذا وفق في ذلك جلس الضارب مكانه وأعادوا الكرة. مارسوا كذلك المبارزة بالعصي بين الرجال، كما كان للرقص عند قدماء المصريين مكانة كبرى لديهم. إضافة إلى الشغف بالصيد كوسيلة عيش عند البسطاء، أو متعة عند النبلاء باستهواء صيد الأسود والنمور الظباء.

كما فضل المصريون الألعاب المنزلية المتنوعة التي تحتاج إلى أعمال الفكر، والتي لم تقتصر على طبقة معينة بل جميعها داخل المجتمع، فقد عثر على رقاع وقطع لهذه الألعاب ونقوش تمثلها منذ بداية العصر الفرعوني في منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد، وفي جميع عصوره اللاحقة. منها لعبة شبيهة بالشطرنج تلعب بدبابيس من عاج، خمسة منها برؤوس كلاب بينما الخمسة الأخرى برؤوس بنات آوى، ويعتقد أن كل لاعب كان يحرك فريقه محاولا الوصول إلى الهدف المرسوم في رأس الرقعة قبل خصومه مستوحين في ذلك ما تمليه عليه قطع الإلقاء

---

[1] - زاهي حواس، الألعاب والتسلية والترفيه عند المصري القديم، مكتبة الأسرة، 2007. ص ص 01- 20.

"الحظ". ومن أقدم تلك الألعاب أيضا لعبة مورست على لوح مستدير في شكل ثعبان ملتو حلزونيا وتستخدم فيها قطع لعب على شكل كرات صغيرة، ويعتقد أن هدف اللعبة إدخال الكرات إلى مركز الدائرة "لعبة الثعبان".

من الألعاب المشتركة أيضا التي مارسها النخبة والعامة لعبة السينيت التي صنعت من العاج وخشب الأبنوس والرخام للنخبة والطبقة الملكية أما لعامة الناس فصنعت من الخشب والأجزاء المحطمة وأجمل مشهد لها موجود في مقبرة الملكة الفرعونية نفرتيتي بوادي الملكات، كما كان لكل فئة عمرية حصها من الألعاب فالصغار كان لهم ألعابهم، فصورهم الكثيرة على رسومات وصور الجدران متعددة لأطفال منهمكين في ألعابهم ومبارياتهم، معظم هذه الألعاب كانت جماعية يشترك فيها عدة أطفال وتخضع لقواعد ونظم خاصة، منها جلوس طفلين على الأرض ظهرا لظهر بتشابك الأذرع محاولا كل منهما النهوض قبل الآخر دون الاستعانة بذراعيه. وفي لعبة أخرى استخدموا فيها طوقا وعضوين معقوفي الأطراف يدفع احدهما الطوق بعصاه ويحاول الآخر صده بكل قواه، وأقواهما وامهرهما يفوز في النهاية. ولعبة أخرى يدور فيها عدد من الأطفال حول طفلين في الوسط وقد تشابكت أيديهم، ويشترك فيها أطفال من الجنسين، كما مارسوا نوعا من القفز فوق أطفال يجلسون على الأرض وهم ممددي السيقان والأذرع إلى الأمام وهو بذلك لعب جمع بين القفز الطويل والقفز العالي الحاليين.

بمرور الوقت أصبحت أنواع الألعاب الرياضية التي زاولها المصريون متعددة ومتنوعة ذات إقبال شديد على ممارستها أو مشاهدتها في أوقات الفراغ وبالأخص،[1] المصارعة والتحطيب والمبارزة والتسلق ورفع الأثقال والرماية والكرة وشد الحبل.. وهكذا نرى اهتمام المصريين قديما بالرياضة وفنونها باعتبارها جزأ من تعاليم دينهم، وآثارهم القديمة تثبت أنهم من أوائل الممارسين لكثير من الألعاب المعروفة الآن. ويقال أن التربية الرياضية بمفهومها الحالي لم تكن للدولة سياسة تجاهها، بل يستمدها المصري من حياته وأن ممارسها من أبناء الطبقة الفنية والمتوسطة والكادحة، ساهمت في تعزيز الروابط المجتمعية والمصالحة الاجتماعية والسلام بين أطيافه، كيف لا والمعروف أن المجتمع المصري لم يعرف الحروب إلا نادرا.

أما إذا اتجهنا ناحية الشرق أين برزت الحضارات الرافدية التي كانت دوماً محط أنظار الغزاة فنجد أن تلك الأخطار الغازية فرضت على البرامج البدنية والرياضية في المجتمع الرافدي اهتماما بالمهارات القتالية فشملت تدريب الرماة على التصويب واستخدام الرماح والمقالع وقيادة العربات الحربية، واعتبار الصيد وسيلة لرفع لياقة البدن من أجل الحرب ولم تعتبر كرياضة، كما اعتبرت السباحة أيضاً على أنها فناً من فنون الحرب، وعموماً فإن الرياضة عند قدماء العراقيين لم تحتل المكانة التي كانت عليها لدى الشعوب الأخرى، ويفسر المؤرخون ذلك إلى أن فن الكتابة والشعر في بابل وآشور أكسبت الكهنة والأمراء وكبار التجار مكانة اجتماعية مرموقة، مما دفع بالشباب إلى تفضيل جوانب ثقافية ولفنية على الجانب الرياضي، واقتصرت الرياضة بذلك على المهنيين والفلاحين والصيادين والمحاربين، ولم يكن لديهم مفهوم الممارسة الرياضية من أجل المتعة أو الترويح.

أما الصين القديمة فالمعروف عنها تاريخيا أنها اتبعت سياسة انعزالية عن العالم المحيط بها فلم تكن تهتم بالاتصال بسائر العالم، وهذا النمط من الفلسفة الانعزالية أخرت لديهم الألعاب الرياضية مقارنة ببعض الشعوب الأخرى آنذاك، فاهتم قدماء الصين بالأفكار ومعتقدات بوذية وأخرى كونفشيوسية، تغلب عليها الجوانب الروحية والذهنية على الجوانب البدنية، إلا أن ذلك لم يمنعهم من فهم ثقافة البدن وصحته، فبرعوا في التدليك والعلاج الفيزيقي وأساليب وفنون الاسترخاء، كما طوروا نظام التمرينات العلاجية - باعتقادهم أن قلة الحركة تؤدي للخمول وبالتالي إلى الأمراض- التي سماها احد الرهبان "الكونغ فو". وتشير بعض النقوش أن أبناء الأثرياء مارسوا الرماية والموسيقى والرقص الذي أصبح مادة تعليمية في المدارس، أما العامة فاكتسب أفرادها اللياقة البدنية من خلال

[1]- سمير أديب، *موسوعة الحضارة المصرية القديمة*، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000. ص279-280.

أعمالهم الصناعية والحرفية، كما شاعت في الصين القديمة بعض الألعاب الشعبية منها المصارعة، والملاكمة، والكرة بالقدم، والبولو، وشد الحبل، والألعاب المائية، والكرة باليد، ورفع الأثقال.

بهذا نرى أن تميز حضارة الصين بعقيدة عبادة الأسلاف كانت جزأ من حياتها الدينية، لحرص مواطنيها على عاداتهم وتقاليدهم، وفلسفاتهم الفكرية[1](4) شجعت كثيرا أنواع مختلفة من الرياضات التي مازالت إلى اليوم كالمصارعة والملاكمة والبولو وشد الحبل والألعاب المائية وكرة باليد والرقص والموسيقى والرماية بالنبال ولعبة "تشي وي إن" الشبيهة بالقولف في نواح كثيرة، كما أن الصين بلد لعبة "الكونج فو" ذات التمرينات العلاجية الهادفة إلى حفظ لياقة الجسم والأصل الذي لا يمكن إلا أن ينسب إلى الغرائز البشرية وليس لعرق معين أو فرد في وقت معين. فالكرات الحجرية المحفورة في منطقة جاويونغ بمقاطعة شانشى تعود إلى مئة ألف سنة، ويفترض أن يكون استخدمها ليس فقط في الصيد، بل في مسابقات رمي الرياضيين بالسهام كما تفعل في بالرصاص اليوم.

ووفقا لسجلات تاريخية مكتوبة، أمر ملوك الصين موظفيهم تعلم الرماية، وقيادة العربات الحربية والمصارعة، فكانت جميع المدارس في الوقت نفسه مراكز لتعليم فنون الدفاع عن النفس، فالفيلسوف والمربي العظيم كونفوشيوس كان رياضيا جيدا في الرماية وقيادة العربات الحربية، والصيد والرحلات وتسلق المرتفعات. وكان دائما يركز تعاليمه على حسن السلوك.[2] وهو ما نسميه اليوم "الروح الرياضية".

أما في الهند فتشابهت مع الصين في الجوانب الفلسفية والفكرية..إلا أن تعاليم بوذا أتت بكثير من النواهي منها الامتناع عن ممارسة الألعاب والأنشطة البدنية الرياضية، ورغم ذلك إلا أن جانبا كبيرا من المجتمع الهندي مارس ألعابا تنافسية كثيرة مثل الرشاقة وركوب الخيل والفيلة، والمصارعة والرقص، كما سيطر المناخ الفلسفي الديني على الهند منها البوذية، والهندوسية، والكونفشيوسية، وعلى كافة أنشطتها الحضارية، فأهمل الهنود البدن واتجهوا للروح على إعتقاد أن البدن لا قيمة له مقارنة بالروح، ومع هذا فإن البدن والرياضة لم تهملا كلياً، ومارست أطياف اجتماعية المبارزة ورمي السهام، وصيد الحيوانات باستخدام الحبال، وركوب العربات والفيلة، كما عرف الهنود ولأول مرة رياضة البولو.

كما أن زهاد الهند اتبعوا نظاماً للتوافق البدني والعقلي بهدف ربط الجسد والعقل والروح في إطار واحد أطلقوا عليه اسم "اليوجا".[3] لتدريب العقل على التركيز وتدريب الجسم على التحمل للأوضاع الثابتة، والتي تحتاج أحياناً مرونة عالية للمفاصل ومطاطية في العضلات، وتمرينات تنظيم التنفس.

وإذا انتقلنا إلى بلاد فارس فنرى أن اهتمام شعبها بالبدن والرياضة كان له مكانة أولى بين شعوب الشرق، حيث اعتبر الفارسيون من الشعوب المحاربة آنذاك، وألصقت ثقافتهم بالغزو والتوسع على حساب دول مجاورة وبناء إمبراطورية كبيرة وقوية لذلك اقتصر هدف الرياضة في بلاد فارس على إعداد الفرد بدنياً ومهارياً للأغراض العسكرية، مما انعكس على كافة أنشطة الحياة في فارس، وأصبحت الدولة أشبه بمؤسسة عسكرية، فكانت تأخذ جميع الأطفال الذكور عند بلوغهم سن السادسة لتدريبهم على الإعداد البدني كمقدمة للإعداد القتالي فيما بعد، ويظل التدريب مستمراً حتى سن العشرين، كانت تدريباتهم تبدأ من قبل شروق الشمس بالجري والوثب واستخدام مقلاع الحجارة، ورمي الرمح، وممارسة المشي لمسافات طويلة تحت أشعة الشمس، والتدرب على تناول القليل من الطعام والشراب، والنوم في العراء، واجتياز الأنهار واصطياد الحيوانات، فكانوا يمارسون التدريب كما لو كانوا في حرب حقيقية.

---

[1] - ANNE Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, coll, 1997.

[2]- فؤاد محمد شبل، *الفكر السياسي، دراسات مقارنة للمذاهب السياسية والاجتماعية*، الهيئة المصرية للكتاب، 1974، ص 77-78.

[3]- كان نظام اليوجا - وهو مصطلح باللغة السنسكريتية (योग)- الفريد من نوعه يشمل تمرينات القوام والتنفس المنظم، وكان على كل من يرغب ممارسة هذا النظام أن يتبع برنامجا يشمل على أربعة وثمانون وضعا مختلفا للقوام، وكلمة يوجا تعني "اتحاد روح الإنسان بالآلهة. راجع: LOUIS Renou, *Grammaire sanskrite élémentaire*, Paris 1978. pp 17.18.

أما الحضارة التي أبدعت في فن السلام عن طريق المنافسات الرياضية فهي بلاد الإغريق التي ظهر بها أولى الفلاسفة الكبار الذين نادوا بوحدة الإنسان المتكامل وتشبيهه بالمثلث قاعدته الجسم وضلعاه العقل والروح، مما جعل الفنانون يبدعون في أعمال رسوماتهم منحوتاتهم في الحركات البشرية، وبرعوا في الطب والكتابة والتفكير، فكانت حياتهم مقترنة بتربية البدن، حيث كان لها الدور الأكبر في بناء المؤسسة العسكرية القوية.

فلا يوجد شعب آنذاك احترم تربية البدن مثلما احترمها شعب الإغريق منها مدينة اسبرطة التي عملت على تكوين جيش قوي وعلى هذا الأساس كان مواطنوها ذكورا وإناثا مطالبين بالاهتمام باللياقة البدنية الكافية، حيث كان اعتقادهم أن الأم التي تمتلك صحة جيدة تلد أطفالاً أقوياء للدفاع عن الوطن لذلك تدربت المرأة الاسبرطية منذ سن السابعة حتى سن العشرين، أما الذكور من سن السادسة تأخذهم الدولة ليلتحقوا بالثكنات العسكرية لتلقي التدريبات حتى سن الخمسين من عمرهم، معظم تدريباتهم تشمل الجري والوثب، والمشي لمسافات طويلة، إلى جانب مهارات قتالية كالمصارعة، ورمي الرمح والمبارزة، والفروسية.. وأيضا ممارسة بعض الرياضات التنافسية مثل رمي القرص والصيد، كما أباحت فلسفة الدولة رياضة قاسية تجمع بين الملاكمة والمصارعة يسمح فيها بكل الوسائل للتغلب على الخصم.

أما مدينة أثينا المنفتحة على العالم اهتمت أيضا بالجوانب البدنية والرياضية بدافع ذاتي من مواطنيها، فمارسوا نشاطات بدنية مختلفة لتنمية أجسامهم وتقويتها إيماناً منهم بأهميتها ونيل القيم الجمالية للجسم، واكتساب صحة ولياقة عامة، حيث كان الفهم السائد لديهم الحصول على توازن مناسب يجمع كافة النواحي "البدنية والعقلية والمعنوية والجمالية، فكان الطفل الأثيني مع سن السابعة يلتحق بالمدرسة، ومرحلته الأولى للتربية تتم في مدرسة " الباسترا " المتخصصة في تعليم المصارعة والملاكمة والقفز والتمرينات، ثم ما بين سن 14 و16 يلتحق بصالة التدريب. وهي النادي الرياضي الثقافي الجمنزيوم Gymnasium[1] « γυμνάσιον » إضافة إلى الصيد وسباق الخيل.

إذن نرى أن اهتمام الإغريق بالتدريب البدني والرياضي بشكل خاص ومميز حتى أصبح حاجة ضرورية حياتية لكل فرد، واهتمت مدنها بالفرد اهتماماً بدنياً بغرض ترقية المجتمع من خلال قوة الفرد ورشاقته ومرونته وإعداده عسكريا للدفاع عن الوطن، أو بهدف التوسع، لذلك رفضت مدينة اسبرطا أن يعيش الأطفال ضعفاء، فشعار الأم الإسبرطية آنذاك في توديع ابنها للقتال تحثه قائلة "عد بدرعك أو محمولاً عليه". وقد ذكر أفلاطون وجود نص في القانون الأثيني يوجب على الآباء إلحاق أبنائهم بمدارس الرياضة والموسيقى، كما أن هناك قوانين نسبت إلى المفكر "سولون" تقضي بوجوب تعليم الصغار "السباحة، والتربية البدنية، والألعاب الرياضية، والكتابة، والأدب، والموسيقى" الأمر الذي حفظ لهم ولحضارتهم تراثاً عظيماً على عكس إسبرطة التي أصيبت بانهيار في دولاب الرياضة العسكرية.

بذلك نرى اهتمام مدن الإغريق بالتدريب لتنمية الجانب البدني التي أنشأت لأجله قاعات تدريب وملاعب ومدرجات، ليبلغ مواطنوها الكمال الجسماني، واعتبروا التمرينات البدنية والموسيقى طريقا وأسلوبا لذلك، فانتعشت الرياضة الإغريقية وزادت قيمتها نتيجة المنافسات النزيهة، حتى أصبح الرياضي الفائز يقلد بأعلى أوسمة ويحتفي به احتفاء كبيراً. ويعد العصر الذهبي للتربية البدنية والمنافسات الرياضية في العالم القديم داخل بلاد الإغريق، فكانت مدنهم تقيم مهرجانات كل أربع سنوات وتستغرق خمسة أيام، وكان عماد تلك المهرجانات المسابقات

---

[1]- CLARENCE (A. Fober), « *expanded uses of the Greek gymnasium* », classical philology, vol. 40, N° 1, 1945, pp 32-42. أيضا: عبد اللطيف احمد علي، *التاريخ اليوناني، العصر الهللادي*، دار النهضة العربية، بيروت، 1976. ص 113.

الرياضية.[1] وكانت الأسباب الرئيسية لإقامة تلك المنافسات استبدال المواجهات العسكرية بين المدن الإغريقية.[2] وتحويلها إلى منافسات رياضية سلمية.

كما أدت وعورة التضاريس وصعوبة الاتصال بين المدن الإغريقية إلى انعزالها واعتمادها على نفسها، ونتيجة التباين في الثروة أدت إلى التصادم والتنافس والتقاتل على مصادر الثروة والنفوذ، ومع ذلك كان الإغريقيون يدركون وحدة الأصل المشترك.[3] فرغم تشتتهم السياسي عملوا على إقامة منافسات رياضية.[4] والاشتراك فيها، فبرمجوا أربع منافسات رياضية كبرى، اثنتان منها تعقد كل أربع سنوات والأخريان مرة كل سنتين، فكان لديهم أكثر من موسم تنافسي رياضي سنوي يشاركون فيه، تلك المهرجانات هي الدورة الاوليمبية والدورة الخليجية "نسبة خليج سالونيك قرب مدينة "كورنثا" والدورة البيثية "نسبة لأسطورة الأفعى "بيثون"، والدورة النيمية. وحملت كل الدورات الرياضية الأربع تقديسا دينيا بإقامة طقوس لها تكريما للآلهة قبل بدأ الدورات وهي بمثابة افتتاح للدورة. فكانت تلك الدورات مناسبات قومية يشترك فيها الجميع وتتوقف أثناءها الحروب ليحل أثناءها السلام.

فالألعاب الأولمبية أقيمت[5] كل أربع سنوات في نهاية فصل الصيف، وهي الأكثر شهرة من كل أنواع الدورات الأخرى، بسبب أسطورة يونانية تفيد أن هرقل أول من أقامها تخليدا لانتصاره على اوجياس، وبمجرد بداية تلك الألعاب تتوقف كل خلافات وحروب المدن الإغريقية والمشاركة فيها سلميا، بدأت أول دورة اوليمبية عام 776 ق.م وظلت تعقد هذه الألعاب في موعدها حتى أوقفت عام 394م.

أصبحت الألعاب الاولمبية منذ عام 572ق.م بإشراف مدينة أليس، تبدأ بإعلان إلى جميع مدن الإغريق بداية السلم المقدس، فترسل المدن وفودها للاشتراك في الألعاب ورغم أن الاشتراك في هذه الألعاب كان مسموحا به لكل الإغريق إلا أن المدن كانت تدقق في اختيار ممثلها نظرا لما يجلبه فوزهم من فخر لمدينتهم. لم تكن تبدأ الألعاب إلا بعد إقامة عدد من الاحتفالات الدينية وتقديم القرابين تقربا لزيوس وكرونوس وآلهة أخرى. كان برنامج الدورة يستغرق سبعة أيام: واحد يخصص لتقديم القرابين وستة للألعاب، وكانت أهم الألعاب التي يتبارى فيها المتسابقون هي الجري والوثب ورمي القرص ورمي الرمح والمصارعة والملاكمة فضلا عن سباق العربات وسباق الخيول. كما كان يسمح للأطفال بالاشتراك في مسابقات تخصص لهم. وكانت جائزة الفائز إكليل من أغصان الزيتون أو النخيل، ولكن مدنهم كانت تخصص لهم استقبالات هائلة وتقيم لهم التماثيل لتخليدهم.. ولم يسمح للعبيد بالاشتراك في المباريات وان سمح لهم بمشاهدتها.

أما الألعاب التي إحتلت المركز الثاني أهمية بعد الاولمبية فهي الألعاب البيثية،[6] التي يعود إنشائها إلى قصة أسطورية منسوبة إلى أفعى تدعى بيثون. ضمت هذه الدورة مع بدايتها مسابقة في الموسيقى بتقديم نشيد بآلة القيثارة على شرف الآلهة. ثم أضيفت لها ألعابا أخرى ابتداء من عام 582ق.م كانت تعقد مرة كل ثماني سنوات ثم عدلت لتعقد مابين شهري "أوت – سبتمبر" من السنة الثالثة لكل دورة اولمبية، يتم افتتاح ألعابها عبر تقديم قرابين تقديسية ثم استعراضا لمنافسي كل مدينة على الطريق الرئيسي للمدينة، ثم الشروع بمسابقات موسيقية أولا ثم

---

[1] - MARROU (H. Irénée), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, vol. I : Le Monde grec, Seuil, coll. « Points Histoire », 1981p. 193. ; Violaine Vanoyeke, op cit, p. 89-97..

[2]- محمد إبراهيم بكر، *قراءات في حضارة الإغريق القديمة*، الهيئة المصرية للكتاب، 2002، ص 131-134. أيضا لطفي عبد الوهاب يحي، *اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري*، دار المعرفة، الإسكندرية، 1991، ص 169-182.

[3]- فوزي مكاوي، *تاريخ العالم الإغريقي وحضارته*، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1، 1980. ص 61.

[4] - SWEET (W.E.), *Sport and Recreation in Ancient Greece*, Oxford, 1987, p, 281.

[5]- عبد اللطيف احمد علي، المرجع السابق، ص 112. أيضا مقال: سيد الناصري، *الألعاب الاولمبية*، المجلة التاريخية، ج 21، 1974: ول ديورانت. *قصة الحضارة. كتاب حياة اليونان*، تر: محمد بدران، بيروت، ص 224....

[6]- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص 62: أيضا عبد اللطيف احمد علي، المرجع السابق، 1976، ص 116.

تتبعها مباريات رياضية بدءا بالعدو وتنتهي بسباق العربات، غير أن الموسيقى في هذه الدورة كانت ذات أهمية كبرى عبر النشيد ومباراة عزف الناي منفرد مع الغناء وأيضا مسابقات القيثارة والشعر والمسرحية والرسم...

كذلك من المنافسات[1](13) الكبرى الأخرى دورة الألعاب الخليجية، كانت تقام في معبد احد آلهة الإغريق "بوسيدون" لارتباط هذه الألعاب بعبادته. في البداية كانت تعقد كل أربع سنوات أواسط فصل الربيع، لكن عدلت مواعيد إقامتها مع عام 582 ق.م. فأصبحت تعقد مرة كل عامين في السنتين الثانية والرابعة من كل منافسات الاولمبياد، ضمت هذه الألعاب مباريات في العاب القوى وسباق الخيل ومسابقات للقوارب في الخليج ومباريات مسرحية وموسيقية. وهناك ألعابا أخرى تقل أهمية عن المنافسات الأخرى وهي الألعاب النيمية.[2] فرغم قدم تاريخها إلا أن أهميتها تقلصت كثيرا مع مرور الوقت، كانت تعقد مرتين كل أربع سنوات، الأولى في صيف السنة الأولى من الدورة الاولمبية والثانية في شتاء الرابعة منها، ويرجح أنها كانت في البداية ألعابا تقام تقربا للآلهة ومنها اخذ اسمها من معبد الإله زيوس الموجود في وادي نيميا، وقد أشرفت على تنظيم هذه الألعاب مدينتي كليوناي وارجوس. من ألعابها منافسات مختلفة أهمها سباق الخيول.. إضافة إلى منافسات فنية.

هكذا نرى أن المدن الإغريقية كانت أكثر مناطق العالم إدراكا بالمنافسات الرياضية السلمية وقيمتها الإنسانية والأخلاقية لاستبدال الحرب بالرياضة، والمعارك الدموية بالمنافسة البدنية.

بإنتقالنا لشبه جزيرة العرب فإننا ندرك أن طبيعة حياة العرب الصحراوية القاسية قبل الإسلام أهلتهم للتدرب على ركوب الخيل والجمال، والمدافعة والمغالبة، حتى يتاح للفرد منهم منازلة الخصم في ليالي السهر والسمر، حيث يتنافس شبان القبائل، بذلك نجد في عصر ما قبل الإسلام ظهور أنواعا للمصارعة، وجاء الإسلام ليهذب هذه المصارعة البدائية إلى فن يقوم على أسس وقواعد تمارس بفرض الدفاع الشرعي عن النفس، ففي حديث شريف نرى أن للقوة مكانة عظيمة للمسلم في القول:[3] «المؤمن القوي خير وأحب إلى الله من المؤمن الضعيف وفيه كل خير...» كذلك قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه «علموا أبناءكم السباحة والرمي وركوب الخيل..» فالإسلام كان سباقا لتوضيح فائدة تعلم السباحة والرماية والفروسية. لأنها تحسن من توازن الجسم وتقوي عضلاته وتحقق سرعة الاستجابة والسيطرة على وضعيته، كما تزيده قدرة على التحمل وتحسين مجال الرؤية، وتعزيز الثقة في النفس والقدرة على الصبر وتقدير المخاطر، وتقوية الشعور بالانتماء الاجتماعي..

هكذا أقرَّ الإسلام المنافسة والرياضة، وشجع عليها، و بهذا نعرف مدى شمول الإسلام لكل مظاهر الحضارة، والإطار العادل الذي وضع للمصلحة العامة. فالتربية الرياضية لا تثمر ثمرتها المرجوة إلا إذا صحبتها الرياضة الروحية الأخلاقية، وإذا كانت هناك منافسات يجب أن يحافظ على أدائها وعلى آدابها التي من أهمها، عدم التعصب، والتحلي بالأخلاق العالية في روح المنافسة، وتنمية روح التعاون وتحسين المعاملة، وتكون بالمنافسة الشريفة الهادئة بين الأفراد والجماعات، ومنه ندرك اهتمام المجتمع الإسلامي بالتربية الرياضية والتدريب البدني، والممارسات الرياضية التنافسية.

أما بالنسبة للعالم المسيحي فتميزت عصوره الوسطى "المظلمة" التي جاءت في أعقاب انهيار الإمبراطورية الرومانية بتأخر ثقافي في أوربا إلى حد كبير، ولهذا كان التفكير التربوي متأثرا بالاتجاه الرهباني إزاء الجسم والنشاط الرياضي والرقص، خاصة مع قيام حركتي "التقشف وقهر الجسم" و"الفلسفة اللاهوتية" اللتان عملتا على منع النشاط الجسماني فألغيت الدورات الاولمبية عام 394م.[4] من عهد الإمبراطور ثيوسوديوس الأول الذي أعلن

---

[1] - Young (D. C.), *A Brief History of the Olympic Games*, Oxford-M B.W, 2004, p, 184-86 ; Golden M., *Sport and Society in Ancient Greece*, Cambridge, 1998, p. 230.

[2] - فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص 63.

[3] - حديث شريف، رواه الإمام مسلم في صحيحه، الرقم: 2664.

[4] - عبد اللطيف احمد علي، المرجع السابق، ص 116.

المسيحية ديانة رسمية للدولة الرومانية واعتبار تلك الألعاب من تقاليد الوثنية، واستمر الحال على منع الممارسات الرياضية بكل أنشطتها إلى أن مات إمبراطور المملكة الكارولنجية شارلمان عام 814م. وقيام نظام اجتماعي جديد "عهد الإقطاع" استمر طيلة فترة القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر. وفي هذه الفترة حتمت الظروف الاجتماعية على الطبقة الحاكمة أن تربي أبنائها تربية خاصة على نضام الفروسية، والسماح للعامة بممارسة بعض أنواع النشاط الرياضي كناحية ترويحية مثل الرقص في جماعات.

أما في العصر الحديث تقدم العلم وتطور، وطبقت النظريات والمبادئ والأسس العلمية في شتى المجالات، فازدهرت التربية الرياضية بسبب البحوث والاختراعات وأصبح ينظر لها كعلم له أهميته وله مفهومه التربوي الخالص. فالتربية الرياضية تعتبر نبعا ومصبا في آن واحد للعلوم ذات الصلة الوثيقة بها. وقد ساهم في تطورها وازدهارها الكثير من العلماء والفلاسفة والمربين المحدثين، منهم يوهان برنهاد وفردريك يان و بيير هتريك... وغيرهم والرّياضة أصبحت في عصرنا الحاضر تجمع عدداً كبيراً من الشّعوب بثقافاتهم المختلفة ومثال ذلك كأس العالم في كرة القدم الذي ينظّم دوريًا ويجمع أفرقة دول مختلفة من شتّى أنحاء العالم يجمعها حبّ التّنافس وأمل الفوز باللقب في جو التآخي بعيدا عن الحروب والنزاعات والاختلافات السياسية والأيديولوجية.

كما ساهم في عصرنا الراهن انتشار الوعي الناضج، بعد أن اتضحت حاجة الشعوب إلى التعاون وتبادل الخبرات في ميدان الألعاب الرياضية وفنونها كوسيلة مهمة في تنشئة الأجيال لأنها تفجر طاقات الفرد المختزنة وتهذبها على مستوى البيئة والمجتمع والمحيط الدولي لينتقل إلى التآخي والتعايش الدوليين، وذلك انطلاقا من التقارب والتعارف بين الشعوب والسلام هدف إنساني وغاية نبيلة ارتبط بثقافة الإنسان على امتداد تاريخها الحضاري. لذلك أعيد إحياء الألعاب الاولمبية،[1] الإغريقية القديمة لجعل الرياضة في خدمة التنمية المتناغمة للإنسان في إقامة العاب اولمبية دولية معاصرة تروج للسلام العالمي، لنبلها وقيمها في نشر ثقافة السلام والقيم الإنسانية والاجتماعية والتسامح العالمي.. وتنفيذ المشاريع المرتبطة بالرياضة كوسيلة لنشر ثقافة السلام بالتعاون الوثيق مع اللجان الأولمبية للدول، فقد إستفادت بعضا من الدول... بمجموعة من البرنامج الرياضية.

زادت الدعوة للسلام وإرساء دعائمه وتعميمه بعد الحرب العالمية الثانية مع قيام هيئة الأمم المتحدة كأداة تفاهم تجمع الشعوب حول هذا الهدف، ويعتبر الاهتمام بالسلام ضمن الاتجاهات الفكرية الحديثة، فالاهتمام بدراسات السلام بدأ كميدان أكاديمي في جامعات العالم منذ الخمسينات، وكان التركيز على السلام في مواجهة الصراعات الاجتماعية، كالإضطهاد، الحروب، التميز العنصري والتعرض للجوع وإنكار الحقوق ، فالسلام مطلب إنساني ودونه يعيش الإنسان في فزع وخوف يفقده اتزانه ويجعله يتعامل مع من حوله على أساس أنهم أعداء ويفقده صداقتهم واحترامهم، فالإنسان اجتماعي بطبعه فإذا فشل في التكيف، فإنه يفقد سلامه الاجتماعي ويشعر بالعزلة والتقوقع.

لذلك توجهت الأنظار نحو الرياضة باعتبارها دعامة أساسية للاندماج الاجتماعي والأخلاقي للشعوب، وضد التهميش بسبب الحواجز الثقافية والاجتماعية التي يقف وراءها نوع الجنس والإعاقة وغيرها من أشكال التميز. كما يمكن للرياضة عن طريق المنافسات البدنية أن تكونا مجالاً لممارسة المساواة والحرية والتمكين، وممارسة الرياضة مهمة جداً للنساء والفتيات أو الأشخاص ذوي الإعاقة أو الذين يعيشون في مناطق تشتد فيها النزاعات أو الأشخاص المتماثلين للشفاء من أمراض ألمت بهم.

خاتمة: مما سبق يتضح أن واجب الجميع دوما أفرادا أو جماعات، حكومات أو منظمات...أن يشجعوا تعميم لغة السلام الرياضية التي قطعت أشواطا تاريخية عبر العصور، من اجل التقارب والتنافس الشريف، هذا ما تعلمناه من مجتمعاتنا القديمة، وما يجب أن ترسخه المجتمعات المعاصرة في نشر الرسالة الرياضية الساعية إلى تلقينها

1 - Guttmann, (Allen.), *the Olympics: A History of the Modern Games*, 2002. Pp 05-10.

وتعميمها، فالرياضة لها الدور الكبير على الروابط الفردية والمجتمعية والوطنية والإقليمية والقارية والعالمية، فعلى صعيد الفرد تنمي قدراته الجسمية وطاقاته الفكرية والمعرفية العامة لديه، أما وطنيا فهي تساهم في النمو الاقتصادي والاجتماعي وتطوير الصحة العامة،[1] ووسيلة تواصل بين فئات المجتمع. أما قاريا وعالميا فيتجلى دورها في إثبات الهوية الوطنية والثقافية في المنافسات الدولية من خلال النشيد الوطني وأداء تحية العلم وبالتالي التعريف بالبلد في وسائل الإعلام بالإضافة إلى ادوار تنموية اقتصادية واجتماعية،[2] ونشر ثقافة السلام بين الشعوب.

كيف لا وجميع القيم الأساسية للرياضة "التفوق، الصداقة، الاحترام" تدافع عنها جميع الهيآت الرياضية الدولية. كما يمكن للرياضة أن تلعب دورا هاما من أجل عالم أكثر أمنا ورخاء من خلال قيمها التعليمية لتساعد في التغلب على الانقسامات الثقافية والإثنية، وخلق فرص عمل، وتعزيز التسامح وعدم التمييز بحسب الجنس واللون والدين واللغة، وتعزيز التكامل الاجتماعي والصحي.

المراجع:

- زاهي حواس، الألعاب والتسلية والترفيه عند المصري القديم، مكتبة الأسرة، 2007.
- سمير أديب، موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- سيد الناصري، الألعاب الاولمبية، المجلة التاريخية، ج 21، 1974.
- عبد اللطيف احمد علي، التاريخ اليوناني، العصر الهللادي، دار النهضة العربية، بيروت، 1976.
- فؤاد محمد شبل، الفكر السياسي، دراسات مقارنة، الهيئة المصرية للكتاب، 1974.
- فوزي مكاوي، تاريخ العالم الإغريقي وحضارته، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1، 1980.
- لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار المعرفة، الإسكندرية، 1991.
- محمد إبراهيم بكر، قراءات في حضارة الإغريق القديمة، الهيئة المصرية للكتاب، 2002.
- ول ورايل ديورانت. قصة الحضارة. كتاب حياة اليونان، ترجمة محمد بدران، بيروت.

- Guttmann, (Allen.), The Olympics: A History of the Modern Games, 2002.
- MARROU Henri-Irénée, Histoire de l'éducation dans l'Antiquité, vol. I : Le Monde grec, Seuil, coll. « Points Histoire », 1981.
- ANNE Cheng, Histoire de la pensée chinoise, Éditions du Seuil, coll, 1997.
- BAHN, (P. G.), Cave Art: A Guide to the Decorated Ice Age Caves of Europe. Frances Lincoln, London. 2007.
- CLARENCE (A. Fober), « expanded uses of the Greek gymnasium », classical philology, vol. 40, N° 1, 1945.
- Golden M., Sport and Society in Ancient Greece, Cambridge, 1998.
- Jean-Paul (T.) et Wolfgang Decker., Le Sport dans l'Antiquité - Egypte, Grèce et Rome Editions Picard – Antiqua, France, 2004.
- LALKA (R. ka.) , "The Rôle of Sporting Goods Manufacture in Economic Development " study prepared for the United Nations Development Programme, presented at the International Olympic Forum for Development, June 1999.
- LOUIS Renou, *Grammaire sanskrite élémentaire*, Paris 1978.
- Olivova, (V.), sports and Games in the ancient world, Newhaven-Londres, 2004.
- RIGATOS, (G.), Athlétisme et santé, la santé par le sport, traduction et notes par Herr, Revue O Lychnos, n° 98, janvier 2004,p. 30-33 et n° 99, avril 2004.
- SWEET (W.E.), Sport and Recreation in Ancient Greece, Oxford, 1987.
- Violaine Vanoyeke., La naissance des Jeux Olympiques et le sport dans l'Antiquité, Les Belles Lettres - Realia 2004.
- Young (D. C.), A Brief History of the Olympic Games, Oxford-M B.W, 2004.

---

[1] - RIGATOS, G., *Athlétisme et santé, la santé par le sport*, traduction et notes par Herr, Revue O Lychnos, n° 98, janvier 2004,p. 30-33 et n° 99, avril 2004, p. 45-49.

[2] - LALKA (R. ka.) , "The Rôle of Sporting Goods Manufacture in Economic Development " study prepared for the United Nations Development Programme, presented at the International Olympic Forum for Development, June 1999, p. 12.

الفن ودوره في تحقيق النهضة عند محمد عبده

حملاوي مهتور، أستاذمحاضر ب، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

الملخص:

نشطت الكتابة في الفنون بشكل مثير للإنتباه منذ القرن التاسع عشر، وإذا كان مفكروا المسلمين قد انشغلوا بقضية الفن؛ فقد كان ذلك في سياق الحديث عن النهضة والإصلاح والخوض في المقايسات على الغرب ونهضته، وتأخر العرب والمسلمين وعلله، وقد حاول مفكروا النهضة انطلاقا من إيمانهم القوي بأن الاشتغال بالفنون هو جزء من الاشتغال بالتمدن أن يحددوا موقفهم من المقولة التي مفادها أن الأخذ بالفنون هو سر التقدم، وأن عدم الاشتغال بها هو سر التأخر.

ونسعى من وراء مداخلتنا هذه إلى التعرف على موقف أحد أبرز رواد النهضة والإصلاح في القرن التاسع عشر؛ وهو محمد عبده من الفن ودوره في تحقيق النهضة وحفظ حضارات الأمم وهذا عبر إثارة جملة من التساؤلات الهامة والمحورية وعلى رأسها: ما مفهوم الفن؟ ما مفهوم النهضة؟ ما هو موقف الإسلام من الفن كما فهمه محمد عبده؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار الفن عاملا من عوامل البناء الحضاري؟

والنتيجة التي نخلص إليها، ونحرص على عرضها في الختام هي أن موقف محمد عبده من الفن يتّسم بالجدّة والجدّية، وهو يرى في التفريط في الفن والتخلي عنه إهمالا لأحد عوامل وأعمدة النهضة.

كلمات مفتاحية: الفن؛ النهضة؛ الإصلاح؛ الغرب؛ التمدن؛ التقدم؛ التأخر؛ الحضارة؛ محمد عبده .

مقدمة:

تعتبر التجربة الفنية إحدى التجارب التي عاشها الإنسان، هذا الأخير الذي أدرك أن في الفن حياته ومتعته؛ فراح يبدع ويعبر عن أفكاره، ويجسدها في الرسم، والنحت، والمسرح، وغيرها ويكتسي الحديث عن الفن أهمية بالغة، فموضوع الفن من المواضيع الشائكة، والحساسة، والمثيرة للجدل؛ نظرا لارتباطه بالدين، وهذا الأخير هو المكوّن الأول في بناء حضارات الأمم، ونسعى من وراء هذه الورقة إلى محاولة توضيح، ورسم ملامح علاقة الفن بالدين من منظور محمد عبده الذي يعتبر أحد أبرز مفكري تيار حركة الإصلاح والنهضة في القرن التاسع عشر، وقد اختار منبر الإصلاح الفكري والديني، بعد اقتناعه بعدم جدوى العمل السياسي، وركز عمله على النهضة الفكرية للبلاد، وسعى لإخراجها من حالة التخلف .

وقد أخذ موضوع الفن بعدا وطابعا إشكاليا لدى المفكرين والفلاسفة والفقهاء والمصلحين حيث اقتنع الكثير بضرورة الحديث في الفن نظرا لدوره البارز والمحوري في النهضة الأوربية وقد جاءت النهضة الأوربية كثورة على الدين انطلاقا من كون هذا الأخير هو سبب الانحطاط والتأخر من منظور مفكري عصر النهضة؛ الذين اعتمدوا على التنوير العقلي، ودعوا إلى إعلان القطيعة مع الكنيسة وممارساتها التي أغرقت أوربا في الظلام لوقت طويل، وقاموا بثورة فكرية شملت شتى المجالات العلمية، والأدبية، والفنية، وإذا كان الإسلام هو دين العقل والعلم، فماهو موقفه من الفن كما فهمه محمد عبده؟ وضمن هذا السياق تأتي مداخلتنا هذه لتثير جملة من التساؤلات الهامة والمحورية حول موضوع الفن وعلاقته بالنهضة عموما، وعند محمد عبده بوجه خاص، وعلى رأسها: مامفهوم الفن؟ مامفهوم النهضة؟ ماهو دور الفن في بناء النهضة عند محمد عبده؟ ما هو موقف الإسلام من الفن كما فهمه محمد عبد؟

وفي محاولة منا للإجابة عن التساؤلات السابقة استعنا بالمنهج التحليلي لتوضيح أفكار محمد عبده، كما وظفنا المنهج المقارن بحسب الحاجة، وكذا المنهج التاريخي بحسب ما تقتضيه وتفرضه طبيعة الموضوع، وقد التمسنا خطة تستجيب لمسعانا المنهجي؛ قسمنا على إثرها مداخلتنا هذه إلى أربعة عناصر خصصنا العنصر الأول منها لضبط مفهوم الفن، وخصصنا الثاني لضبط مفهوم النهضة، أما العنصر الثالث فمداره دور الفن في حفظ العلم وبناء الحضارة

عند محمد عبده، وأما العنصر الرابع والأخير فقد خصصناه للحديث عن موقف الإسلام من الفن كما فهمه محمد عبده، وهذا على النحو التالي:

أولا: مفهوم الفن:

لقد كان للفن حضوره في الحياة الاجتماعية للبشر، وقد عرفه الإنسان منذ فجر التاريخ فكان ملهمه ومفجّر طاقته الحيوية الخلاقة وباعثه على العمل والتقدم، بل وكان مبدأ حياته وسر تفتحها، فكان الفن بالنسبة له مطلبا ضروريا يندفع إليه سواء تمكّن من جلب المنافع العاجلة له أم لم يتمكّن[1]، وقد حظي الفن بعناية فائقة عند الشعوب والأمم[2].

والأمر الذي لاشك فيه كما يقول محمد علي أبو ريان هو:«أن المسلمين ولا سيما في عصور الازدهار الحضاري قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدّروها، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التي تنم عن استحسان أو تقدير بصورة من الصور للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر..الخ»[3]، ويهمنا في هذا المقام أن نتعرف على مفهوم الفن، ودوره في نهضة الأمم، وموقف الشريعة الإسلامية منه كما فهمه محمد عبده[4].

أ. **الفن لغة:** فنّ فلان فنا:كثر تفننه في الأمور، فهو مفنّ وفنّان، وفن الشيء: زينّه، ويقال: فنن الكلام والرأي: تقلب فيه ولم يثبت. وافتنّ في القول: سلك به أفانين وأنواعا، وتفنن في الأمر: مهر فيه والفنان: صاحب الموهبة الفنية كالشاعر والكاتب، والموسيقي والمصور والممثّل[5] والفن:« هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها، ويكتسب بالدراسة والمرانة، وجملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة، وجملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر، ومهارة يحكمها الذوق والمواهب»[6] .

وإذا نحن أمعنا النظر في المعاني التي وردت لكلمة الفن نلاحظ أن بينها معنيين بارزين هما: التزيين والتنويع، الإتيان بالجديد المعجب[7]، ولأنها تحمل معاني الدقة، والمهارة، والجديد، فقد استهوت كلمة الفن الناس وأغرتهم باستعمالها وإطلاقها على كل عمل يريدون وصفه بالدقة والجمال، فأدى ذلك إلى اتساع استعمالها، ولأجل ذلك كان الأمر يحتاج إلى التحديد والتخصيص[8]، فماذا يعني الفن بالمعنى العام والخاص؟

ب. الفن بالمعنى العام والخاص:

1- الفن بالمعنى العام:

يطلق الفن بمعناه العام على جملة القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت، أو خيراً أو منفعة. فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة، ومعنى ذلك أن الفن مقابل للعلم، لأن العلم نظري، والفن عملي، ومضاد

---

[1]- محمد علي أبو ريان(1989)، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ص1- 3.

[2]- فنجد اليونانيين حتى قبل عصر الفلسفة قد أقبلوا على تمجيد ربّات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها، إيمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة.. المرجع نفسه، ص7-8.

[3]- محمد علي أبو ريان، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، ص19.

[4]- وهذا من خلال سؤال قام بطرحه وهو: ما حكم الصور في الشريعة الإسلامية إذا كان القصد منها تصوير هيئات البشر في انفعالاتهم النفسية، أو أوضاعهم الجسمانية، هل هذا حرام؟ أو جائز؟ أو مكروه؟ أو مندوب؟ أو واجب؟ وهو السؤال الذي كان موجها إلى الناس عبر الشيخ رشيد رضا، صاحب مجلة (المنار)، الذي وصف له. محمد عبده. ما شاهد من الرسوم والتماثيل في متاحف "صقلية" وأديرتها وكنائسها ومقابرها وميادين مدنها وحدّثه عن دور هذه الرسوم والصور والتماثيل في "حفظ العلم وتخليده".. محمد عمارة،(1991)، *الإسلام والفنون الجميلة*، دار الشرق، مصر، ص 137. 138.

[5]- مجمع اللغة العربية،(2004)، *المعجم الوسيط*، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ص703. 704.

[6]- المرجع نفسه، ص703.

[7]- صالح أحمد الشامي(1990)، *الفن الإسلامي التزام وابتداع*، دار القلم، دمشق، ص19.

[8]- المرجع نفسه، ص20.

للطبيعة من حيث أن أفعالها لا تصدر عن روّية وفكر. والفرق بين الفن والعلم أن غاية الفن تحصيل الجمال، على حين أن غاية العلم تحصيل الحقيقة، وإذا كانت أحكام الفن إنشائية، فإن أحكام العلم خبرية أو وجودية[1].

2. الفن بالمعنى الخاص:

يشير الفن بالمعنى الخاص إلى جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال كالتصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة، والشعر، والموسيقى وغيرها. وتسمى هذه الفنون بالفنون الجميلة[2] (Beaux arts)، ومن عادة بعض العلماء أن يقسموها قسمين كبيرين وهما:الفنون التشكيلية (plastiques Arts) كالعمارة، والتصوير، والنقش، والفنون الإيقاعية (Rythmiques Arts) كالشعر، والموسيقى، والرقص. والفرق بين الأولى والثانية أن جوهر الأولى هو المكان والسكون، على حين أن جوهر الثانية هو الزمان والحركة. وسواء أكان الفن تشكيليا أم إيقاعيا، فإنه في كلا الحالين لا يقتصر على محاكاة الطبيعة، بل يبدّلها بما يضيفه إليها من اختراعات الخيال، ويطلق اصطلاح الفنون الحرة (Art Libéraux) على الفنون السبعة التي كانت تدرس في المعاهد القديمة كالثلاثيات(قواعد اللغة، والبلاغة، والمنطق)، والرباعيات،(الحساب، والهندسة والفلك، والموسيقى). وقد سميت بالفنون الحرة لأنها تعد طلابها للمهن الحرة، وإذا استعمل لفظ الفن بصيغة المفرد دل على الحقائق المشتركة بين الأشياء الجميلة، وإذا استعمل بصيغة الجمع دل 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 إبداعه يسمّى فناناً (Artiste). والفن الملتزم هو الفن الموجّه، والفن الحر هو الفن المطلوب لذاته، وهو ما يطلقون عليه اصطلاح الفن للفن[3].

ثانيا: مفهوم النهضة:

أ- التعريف اللغوي:

النهضة لفظ مشتق من الفعل نهض، نهضا ونهوضا بمعنى قام، والناهض الفرخ الطائر الذي وفر جناحاه وتهيأ للطيران، والنواهض المقصود بها عظام الإبل وشدادها، ويقال أنهضه معناه أقامه واستنهضته لكذا أي أمرته بالنهوض إليه وتناهضوا في الحرب أي نهض كل واحد إلى صاحبه[4]، وهذا يعني أن النهضة في معناها اللغوي تعني النهوض والقيام والتهيؤ لفعل شيء معين.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

النهضة بمفهومها الخاص هي حركة إحياء التراث القديم، أما بمعناها الواسع فهي عبارة عن ذلك التطور القديم في كل من الفنون والآداب والعلوم، وطرق التعبير، و الدراسات، وما صاحب ذلك من تغير في أسس الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية و السياسية[5]، ويتفق هذا المعنى للنهضة مع ذاك الذي جاء في "الموسوعة الفلسفية" لروزنتال يودين، حيث أشارت الموسوعة إلى النهضة على أنها مصطلح يستخدم في تاريخ الفلسفة ليشير إلى المذاهب العامة والاجتماعية والفلسفية التي ظهرت في أوروبا خلال فترة انهيار الإقطاع وقيام المجتمع البورجوازي الأول من القرن العاشر حتى أوائل القرن السابع ونهوض ثقافة إنسانية في تلك الفترة واحياء التراث الفلسفي للعصر القديم، بالإضافة إلى الاكتشافات العلمية الهامة التي مكنت الفلسفة التقدمية من التحرر من اللاهوت وأدت إلى ظهور اتجاهات مناقضة للمدرسة(الفلسفة السكولائية)[6] .

1- جميل صليبا (1982)، *المعجم الفلسفي*، دار الكتاب اللبناني، بيروت_لبنان، ج2، ص165.

2- نجد هذه التسمية في معاجم كثيرة، ومنها معجم المنجد ومعجم الرائد، حيث نجدها تصنف الفنون إلى أربعة أقسام، وهي الفنون الجميلة، الفنون اللذيذة، الفنون الحرة، الفنون اليدوية .ـ صالح أحمد الشامي، *الفن الإسلامي التزام وابتداع*، ص49.

3- جميل صليبا، *المعجم الفلسفي*، ج2، ص165- 166.

4- مجد الدين الفيروز أبادي، (2008)، *القاموس المحيط*، دار الحديث، القاهرة، ص165 .

5 - مصطفى حسيبة، (2009)، *المعجم الفلسفي*، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ص313.

6- روزنتال، يودين،(د.ت)، *الموسوعة الفلسفية*، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ص552.

وقد كانت النهضة وليدة مجموعة عوامل داخلية أساسية، وخارجية مساعدة تفاعلت في رحم المجتمع الإقطاعي الأوروبي. وكانت تشكل، بحكم واقع تكونها اتجاها جديدا في التفكير والنظرة إلى الأمور تختلف كليا عما كان يسود ذلك المجتمع من قيم نجمت عن طبيعة العلاقات الإقطاعية التي تحولت إلى عبء ثقيل على كاهل الناس، وكذلك عن جمود ودكتاتورية الكنيسة الكاثوليكية التي كانت تقيد الفكر وتحول دون الإبداع، فبدأ المفكرون بالبحث عن أساليب جديدة لمناهضة الأفكار والنظم السائدة، ولفضحها. وبقصد تحقيق هذا الهدف توجه هؤلاء إلى بعث الثقافات القديمة، ولا سيما الإغريقية منها، فهم كانوا يتصورون أن بإمكانهم الانعتاق من قيود العصر الوسيط والتعمق في فهم الطبيعة والتعبير عنها والاستفادة منها عن طريق إحياء التراث القديم. من هنا جاء اسم الاتجاه الفكري الجديد الذي يعني(البعث) أو(الإحياء) أو(الميلاد الجديد)، وفي الفرنسية (Renaissance)، وقد استخدمه رجال النهضة أنفسهم لأول مرة[1].

ويرى بعض الفلاسفة والمؤرخين أن الإنسانية لم تعرف من قبل حدثا أهم وأخطر من "النهضة"، فقد أدت أفكار هذه الأخيرة ونتاجاتها إلى نتائج اجتماعية، وثقافية، وعلمية، وسياسية مهمة أسهمت بشكل فعال في تطوير المجتمع الأوروبي أولا والحضارة الإنسانية ثانيا[2].

وبشكل عام يمكن القول أن النهضة هي حركة فكرية ظهرت في العقود الأخيرة من الزمن قادها مجموعة من العلماء والمفكرون؛ رغبة منهم في إخراج العالم من الجمود والتحجر الذي طغى عليه إلى قضاء العلم والتكنولوجيا لمواكبة تطورات العصر الراهنة مع المحافظة على التراث .

وإذا تحدثنا عن النهضة في العالم العربي فإننا نجد بأنه ومنذ بدء اليقظة العربية الحديثة مع أوائل القرن التاسع عشر، والفكر العربي بمختلف اتجاهاته وتياراته، يعيش مشكلة "النهضة"، أو على الأصح يبحث عن مشروع للنهضة، وكلمة "نهضة" من المصطلحات الجديدة في اللغة العربية، وقد صيغت من مادة (ن.هـ.ض) لتنقل إلى لغة الضاد مضمون الكلمة الفرنسية "Renaissance"، وتعني لغويا "ميلاد جديد"، وهو المصطلح الذي لم يظهر في اللغة الفرنسية إلا مع بداية القرن التاسع عشر. هذا في حين أن "الميلاد الجديد" الذي يشير إليه قد انطلق من إيطاليا، ليعم أوروبا، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهو يتمثل في قيام حركة تجديد واسعة وعميقة شملت الفنون والعلوم والآداب، حركة اعتمدت إحياء التراث الإغريقي– الروماني، مما جعل منها حركة تجديدية بمعنى الكلمة، بل "ميلادا جديدا" لقارة ظلت شبه ميتة طوال القرون الوسطى، وترتبط النهضة في أوربا بنموذج واقعي معروف تمام المعرفة. أما في الفكر العربي الحديث والمعاصر فإن مصطلح النهضة لا يشير إلى واقع قد تحقق، بل إلى مشروع للمستقبل، يطرح على صعيد الذهن والوجدان كبديل عن الحاضر، ومن هنا كان التفكير في "النهضة" بحثا عن مشروع وتفكيرا في "نموذج"[3] .

ولأن نهضة أوربا قد قامت على ثورة على موروث ديني؛ فإن ذلك مازال يلقي بظلاله على مفهوم النهضة في العالم العربي الإسلامي، حيث نجد أصحاب الفكر القومي أو العلماني قد تمثلوا مفهوم النهضة الأوربية، وهذا بالثورة على المرجعية الدينية، والتحول إلى العلمنة وفصل الدين عن الدولة باتجاه تنمية اقتصادية وبشرية تشمل المسلمين وغيرهم حسب مبدأ الدين لله والوطن للجميع. وتمثلها التيار ذو التوجه الإسلامي بالثورة على العادات والتقاليد التي أقحمت في الدين .

ثالثا. دور الفن في حفظ العلم وبناء الحضارة:

لا أحد بإمكانه أن ينكر أهمية العلم في حياة الإنسان، وقد خلق الله الإنسان مزودا بقابلية للعلم والتعلم واكتساب المعارف، قال تعالى:﴿ الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآن خَلَقَ الْإِنسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾ (الرحمن: 1-4)، ولم يكن لمجتمع

1- كمال مظهر أحمد، (1979)، *النهضة*، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ص15.

2- كمال مظهر أحمد، *النهضة*، ص46 .

3- محمد عابد الجابري،(1994)، *الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية*، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت- لبنان، ص22 .

حاجة لشيء أقوى من حاجته للعلم والتعلم والتعليم، وإن الحضارات لم تظهر في التاريخ البشري إلا يوم أصبح الإنسان قادرا على اكتساب العلوم والمعارف والاستفادة منها في نفع نفسه وغيره. ولم تتطور إلا بتطور العلوم، ولم تتدهور أيضا إلا بتوقف العلوم. فالحضارة متوقفة على العلم وجودا أو عدما، وقد تقرّر لدى محمد عبده بأن الفن وسيلة من وسائل العلم، وهو يؤدي دورا بارزا في حفظ الآثار، حفظ الآثار، وحفظ الآثار هو حفظ للعلم، واعتراف لصاحب الصنعة وشكر له على إبداعه فيها[1]، وهنا يمكن القول أن الفن عند محمد عبده يؤدي دورا عمليا في حياة المجتمع الإنساني، فهو يحفظ مآثره من الضياع فمنتجات الفن هي التي« تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة، والقصور والمساجد والأسوار العالية العظيمة والأواني الفخارية وقطع النسيج والملابس القديمة والدروع المزركشة ومقابض السيوف الدقيقة الصنع..»[2].

لقد تناول محمد عبده قضية الفن من منظور اجتماعي حضاري فأدرك بأن« الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص في الشؤون المختلفة، ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة ما تستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية»[3]. وتظهر سعة أفق ومرونة تفكير محمد عبده، من خلال نظرته إلى الفن على أنه وسيلة لتعميق تجربة الإنسان الحضارية في مختلف مجالاتها، ويكمن دور الفن في ترقية المشاعر، وتهذيب الأرواح والتسامي بالحس، فليس« كالفن قرينا للغبطة وتحقيق السعادة لبني البشر، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى»[4]، ومن خلال هذا يكون محمد عبده قد نبّه إلى الدور التربوي الاجتماعي للفن .

إن للفن ومن دون شك صلة« بالحياة الوجدانية..إن تذوق الفن هو بالتأكيد سبيل إلى النشوة، وإبداعه ربما يكون هو التعبير عن حالة نشوة ذهنية. الفن في حقيقة الأمر ضرورة للحياة الروحية ونتاج لها»[5]، وإذا سما الإنسان بروحه أمكنه أن يحب نفسه، وإذا ما أحب نفسه أمكنه أن يحب غيره وأن يتواصل معهم ويحرص على مصالحهم، وبذلك تتحقق فائدة المجتمع، فعن طريق الفن تتحقق منفعة الإنسان فردا وجماعة، وبذلك تتحقق نهضة المجتمع، وإذا كان الفن على هذه الدرجة من الأهمية فهل هناك ما يبرّر مشروعية الإشتغال به من الناحية الشرعية؟

رابعا: موقف الإسلام من الفن كما فهمه محمد عبده:

على الرغم من الدور الهام والمحوري الذي يلعبه الفن في المجتمع فإن بابه رسما كان أو نحتا؛ ظل واحدا من الأبواب التي أحجم الكثير من علماء الدين عن طرقه وفتحه بحجة أن الفن رجس من عمل الشيطان[6]، وتكشف لنا العودة إلى التاريخ عن حالات كثيرة يكون فيها الموقف من الفنان[7] نابعا من الربط بينه وبين الشيطان، ومن النظر إلى الفن على أنه عمل شيطاني[8] وأن على المسلم اجتنابه، وحتى الذين ينظرون إلى الفن على أنه منكر ورجس تجدهم يعلنون عدم قبول الإسلام له، متجاهلين التغيير والتطور الحاصل في الحياة[9] . فقد دعا رجال الشرع إلى مقاطعة بعض الفنون كالنحت، وتدخّلوا لتحريمها ومنعها، وهذا خوفا من عودة المسلمين إلى عبادة الأوثان، وكأنهم بذلك

1- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، (1993)، دار الشرق، بيروت، القاهرة، ج2، ص198.

2- محمد علي أبو ريان، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، ص197.

3- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج2، ص198.

4- محمد علي أبو ريان، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، ص2.

5- كلايف بل، (2013) *الفن*، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة وتقديم ميشيل ميتياس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص113.

6- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، (1993)، دار الشرق، بيروت، القاهرة، ج1، ص200.

7- في العصور القديمة والوسطى كان الفنان يعاني، فقد كان مستهدفا من« رجل الدولة (السياسي) المحافظ الذي يريد أن يكون كل شيء في الدولة محكوما بآليات الخضوع والتبعية، وأسيرا للأفكار السائدة، والتي تمثل أفكار الطبقة الحاكمة، والتي هي بطبيعتها في تلك العصور طبقة محافظة تخشى التحرر والانطلاق، وترفض الجديد...».. رمضان الصباغ، (2003)، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ص5.

8- المرجع نفسه. ص265.

9- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج1، ص200.

يريدون قطع الصلة تماما بين الحاضر الإسلامي، والماضي الوثني، ولكن هذا التحريم لم يمنع المسلمين في الأندلس من أن يبدعوا ويبرعوا في فن النحت فينجزون وحدات فنية رائعة، كتلك التي تظهر في تماثيل السّباع في قصر الحمراء بغرناطة[1].

وقد جاء موقف محمد عبده بموقف جديد يخالف الموقف الرافض للفن، والداعي إلى إعلان القطيعة معه فهو ينظر إلى مسألة الفن نظرة براغماتية محضة يراعي فيها الفائدة التي يحققها الفن للمجتمع، ويأخذ فيها بعين الاعتبار الغرض من الرسم أو النحت أو التصوير، وهو يرى أن«الفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد مُحي من الأذهان»، ولذلك فلا حرج في الاشتغال بالفن،« فالرسم على الورق والأثواب ونحوها لا يمنع استعماله، وإنما يتجافى عنه بالنظر تزهداً وتورعاً»[2].

ويقدّم لنا محمد عبده من خلال حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يقول فيه:« إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصوّرون»[3]، والذي ما يزال ما روي في معناه حاجزا بين علماء الإسلام وبين إجازة النحت والرسم والتصوير إسلاميا، وتثمين دور الفن ومباركته، والاعتراف بفضله في تطوير الحياة الاجتماعية للمسلمين وترقيتها[4]، يقدّم لنا صورة من صور الاجتهاد والتجديد في ميدان الفن، فهو يرى أن الحديث قد جاء في أيام الوثنية، وأن الصور قد كانت تُتخذ في ذلك العهد 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 بمثابة تصوير النبات والشجر في المصنوعات، وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السورة ولم يمنعه أحد من العلماء[5].

إن للفن أهميته وصلته بماضي المجتمع، وحاضره، ومستقبله، فالفن رؤية للواقع وتفسير له وهو أيضا رؤية للماضي والمستقبل والمجهول، وتصوّر عن الكون والحياة و«التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم..إنه التصور الذي لا يأخذ جانبا من الوجود ويدع جانبا آخر.. وإنما يأخذ الوجود كله بمادياته وروحانياته ومعنوياته وكل كائناته»[6]، ومن هذا المنطلق فإن الشريعة الإسلامية في نظر محمد عبده لا يمكن أن تحرّم الفن لأنه وسيلة من أفضل وسائل العلم، طالما أنه لا خطر فيها على الدين[7]. والدين والعلم في رأي محمد عبده صديقان حميمان لا مجال للقول بتعارضهما أو تصادمهما، وأن لكل منهما وظيفته التي يؤديها دون أن تتعارض مع الأخرى، وهما حاجتان ضروريتان من حاجات البشر، ولا يمكن لإحداهما أن تقصي الأخرى، أو تلغيها أو تغني عنها[8].

---

[1]- محمد علي أبو ريان، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، ص21.

[2]- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج2، ص 201.

[3]- البخاري، (2002)، *صحيح البخاري، كتاب اللباس، باب عذاب المصورين يوم القيامة*، رقم الحديث 9505، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ص1495.

[4]- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج1، ص200.

[5]- الفائدة من نقش المصاحف هي موضع النزاع، أما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر.. محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج2، ص200.

[6]- محمد قطب، (1983) *منهج الفن الإسلامي*، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ص13.

[7]- محمد عبده، الأعمال الكاملة، ج2، ص200.

[8]- جمال الدين الأفغاني، محمد عبده (1993)، *العروة الوثقى والثورة التحريرية الكبرى*، تحقيق صلاح الدين البستاني، دار العرب، القاهرة، ص 21.

وقد اهتم محمد عبده بالبحث في قضية علاقة الدين بالعلم، وهي من أهم القضايا في العصر الحديث[1] على إثر النظرة الغربية العدائية نحو الدين الإسلامي؛ وهي تلك النظرة التي تروّج لموقف الإسلام المنافي للعلم الحديث وتصوّره كعدو لدود للتقدم الحضاري، في محاولة منها للفصل بين الإسلام والواقع، أي بين الإسلام كعقيدة وتصور، والحياة المدنية كأداء وممارسة، وبالتالي التأسيس للعلمانية، ولذلك فقد كان محمد عبده حريصا على أن يكون أنصار التجديد الديني الذي يتبناه ويدعو إليه من دعاة وأنصار العلم والمدنية؛ ومن دعاة التمسك بالأصل أيضا.

لقد أثبت محمد عبده حرصه الشديد على تجديد روح الأمة الإسلامية برؤية عقلانية حداثية مستنيرة هادفة وطموحة، تحرص على إظهار الإسلام في صورة الدين الكوني، والشمولي، والعصري، الذي يستوعب قضايا الكون وحقائقه بأسرها، وبذلك يتم ربط الإنسان المسلم بالحضارة الحديثة ليواكب تطوراتها، ويستفيد من منجزاتها وعلومها مع محافظته على عقيدته، وهذا في محاولة منه لتجاوز المأزق الذي وقعت فيه الكنيسة مع التطور العلمي، وللتأكيد على عقلانية الإسلام وانسجامه مع مبادئ الحضارة الحديثة هذه الأخيرة التي استلهمت مبادئها من عقلانية الإسلام وعلومه[2].

إن نظرة المسلمين إلى الإسلام في نظر محمد عبده يجب أن تتجدّد، لأن الإسلام لم ولن يكون دين جمود، فالإسلام هو دين التجديد، ودين الحضارة والانفتاح، ولا علاقة للإسلام بما يعيشه المسلمون من جمود، فجمودهم سببه السياسة، وهو شيء عرضي لا يلبث أن يزول[3]، يقول محمد عبده:« إن الإسلام لن يقف حجر عثرة في سبيل المدنية أبدا، لكنه سيهذبها وينقّيها من أوضارها، وستكون المدنية من أقوى أنصاره متى عرفته وعرفها أهله. وهذا الجمود سيزول..»[4].

لقد خاض محمد عبده في قضية العلاقة بين الدين والعلم إنطلاقا من قناعته بأن نظرة المسلمين إلى دينهم على أنه دين العلم يجب أن تتجدد، فقد بدأ الإسلام مسيرته بالدعوة إلى العلم وكان نزول النص القرآني بأسلوب تحاوري علمي بين محمد صلى الله عليه وسلم وجبريل عليه السلام، حيث جاء جبريل ليبلّغ رسالة الحق والهداية لمحمد صلى الله عليه وسلم مخاطبا إياه بكلمة: «اقرأ» فأجابه محمد صلى الله عليه وسلم: «ما أنا بقارئ»، وقد كرّرها عليه جبريل ثلاثا ومحمد صلى الله عليه وسلم يجيبه: «ما أنا بقارئ»، ليختم جبريل حواره العلمي مع محمد صلى الله عليه وسلم بالبدء في تلاوة أولى الآيات القرآنية التي تنكشف من خلالها أسمى معاني الرفعة والمجد والتشريف للعلم[5]، وفيها يبدأ الله عز وجل خطابه آمرا نبيه صلى الله عليه وسلم بقوله:﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ، اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ، الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ، عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾[6].

---

[1]- فقد أدّت الاكتشافات العلمية الحديثة إلى التساؤل عن موقف الدين المسيحي من حقائق واكتشافات العلم الحديث، والتي جاءت مخالفة لمفاهيم الدين المسيحي عن الحياة والكون، لتظهر بذلك صعوبة التعايش بين المسيحية التقليدية وحقائق العلم، وقد أدرك محمد عبده ضرورة الخوض في قضية العلاقة بين الدين والعلم، لأن العالم العربي الإسلامي يجب أن يواكب مستجدات العصر. ألبرت حوراني،(د.ت)، *الفكر العربي في عصر النهضة*، ترجمة كريم عزقول، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، ص177.

[2]- محمد كامل ضاهر،(1994)، *الصراع بين التيارين الديني والعلماني في الفكر العربي الحديث والمعاصر*، دار البيروني للطباعة والنشر، بيروت، ص166 .

[3]- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج3، ص 337.

[4]- المصدر نفسه، ج3، ص349.

[5]- غازي عناية (1985)، منهجية البحث العلمي عند المسلمين، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ص27 .

[6]- سورة العلق، الآية 1ـ 5.

وقد امتثل الرسول صلى الله عليه وسلم لأمره عز وجل وشرع في نشر دعوة الإسلام بشقيها الدين والعلم، وأشاد بالعلم والعلماء، وحث على البحث والدراسة، ولم تكن دعوته صلى الله عليه وسلم للشعر أو البلاغة أو القصص وإنما كانت دعوته إلى العلوم[1]، وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم التي يدعو فيها إلى العلم ويوصى به كثيرة جدا[2]. ولقد جاء الإسلام ليخرج البشرية من ظلام الجهل إلى نور العلم و ليبسط نوره على العالم ولابد أن ينتهي أمر العالم كما يقول محمد عبده:« إلى تآخي العلم والدين على سنّة القرآن والذّكر الحكيم، ويُقبل العالمون على التفكّر في خلق الله ويبتعدوا عن التفكير في ذات الله»[3].

لقد اتجه محمد عبده بفكره التجديدي إلى تنوير العقول بحقيقة غياب التعارض بين الدين والعلم، والدعوة إلى اكتشاف العلم وأهميته داخل النص القرآني أو الحديث النبوي، والتأكيد على أنهما أصدقاء للعلم لا أعداء له[4].

إن نظرة المسلمين إلى الإسلام في نظر محمد عبده يجب أن تتجدّد، لأن الإسلام لم ولن يكون دين جمود، فالإسلام هو دين التجديد، ودين الحضارة والانفتاح، ولا علاقة للإسلام بما يعيشه المسلمون من جمود، فجمودهم سببه السياسة، وهو شيء عرضي لا يلبث أن يزول[5]، يقول محمد عبده:« إن الإسلام لن يقف حجر عثرة في سبيل المدنية أبدا، لكنه سيهذبها وينقّيها من أوضارها، وستكون المدنية من أقوى أنصاره متى عرفته وعرفها أهله. وهذا الجمود سيزول..»[6].

ولقد جاء الإسلام ليخرج البشرية من ظلام الجهل إلى نور العلم و ليبسط نوره على العالم ولابد أن ينتهي أمر العالم كما يقول محمد عبده:« إلى تآخي العلم والدين على سنّة القرآن والذّكر الحكيم، ويُقبل العالمون على التفكّر في خلق الله ويبتعدوا عن التفكير في ذات الله»[7].

إن الإسلام والعلم في نظر محمد عبده رفيقان لا يفترقان، فالعلم بالنسبة للإسلام هو:«خليله الذي لا يأنس إلاّ إليه، ولا يعتمد إلا عليه...ولن ينقضي العالم حتى...يأخذ الدين بيد العلم ويتعاونا معا على تقويم العقل والوجدان...لا بد أن ينتهي أمر العالم إلى تآخي العلم والدين على سنة القرآن والذكر الحكيم»[8] .

وقد كانت رؤية محمد عبده رؤية كلية شمولية للإسلام والحضارة، فقد نظر إلى الفن من خلال ارتباطه بمجمل أبعاد الحضارة في الإسلام، والبعد الاجتماعي هو أحد الأبعاد الحضارية الهامة في الإسلام، ولذلك لم يقف محمد عبده عند حدود النظرة الجزئية المحدودة التي تعزل الفن عن بقية الأنشطة الإنسانية المرتبطة به فتستغرقه قضايا التحليل والتحريم فقط، وذهب إلى التأكيد على أن تحريم الفن يعني تقديم صورة متخلفة عن الإسلام، وهي بعيدة عنه لأن الدين الإسلامي يحرّم ما يحرّم في ذاته مثل الكذب، السرقة والقتل...الخ، أما الضرورات التاريخية التي استدعت الابتعاد عن بعض الفنون حماية للعقيدة فقد انتهت، وبالتالي زال سبب التحريم.

إن تحريم المسلمين للفن في نظر محمد عبده يفوّت عليهم فرصة الاستفادة منه، لأن الفنون وبعد ذهاب خشية عبادة شخوصها قد أضحت وسيلة لترقية الذوق وحفظ التاريخ البشري، فهي مجال هام وحيوي من مجالات الذاكرة الفكرية والتاريخية للأمة[9]، وقد كان الأولى بالمسلمين أن يتساءلوا عن زيارة قبور الأولياء أو ما سماهم بعضهم

---

[1]- عبد الرزاق نوفل، (1973)، *المسلمون والعلم الحديث*، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان، ص 31-32.

[2]- ومنها قوله صلى الله عليه وسلم: «طلب العلم فريضة على كل مسلم»_ ابن ماجة، سنن ابن ماجة،ج1، باب فضل العلماء والحث على طلب العلم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، رقم الحديث 224، ص81.

[3]- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، (1993)، دار الشرق، بيروت، القاهرة، ج3، ص351.

[4]- أحمد برقاوي(1999)، *محاولة في قراءة عصر النهضة*، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية _ دمشق، ص62.

[5]- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج3، ص 337.

[6]- المصدر نفسه، ج3، ص349.

[7]- المصدر نفسه، ج3، ص351.

[8]- المصدر نفسه، ج3 ،ص349- 351.

[9]- محمد عبده، الأعمال الكاملة، ج1، ص200.

بالأولياء،« وهم ممن لا تعرف لهم سيرة ولم يطلع لهم أحد على سريرة، ولا يستفتون فيما يفعلون عندها من ضروب التوسل والضراعة وما يعرضون عليها من الأموال والمتاع. وهم يخشونها كخشية الله أو أشد، ويطلبون منها ما يخشون أن لا يجيبهم الله فيه، ويظنون أنها أسرع إلى إجابتهم من عنايته سبحانه وتعالى، لا شك أنهم لا يمكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد، ولكن يمكنهم الجمع بين التوحيد ورسم صور الإنسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية، وتمثيل الصور الذهنية»[1].

ويمكننا القول بأن الرؤية التي يقدّمها محمد عبده حول الفنون الجميلة هي رؤية متميّزة وأصيلة، وإذا نحن أخذنا بعين الاعتبار أن محمد عبده قد أعلن موقفه من الفنون الجميلة في زمن الانغلاق والجمود الفكري لأدركنا قيمة أفكاره وأصالتها[2]، فقد صاغ في الفنون التشكيلية كما يقول محمد عمارة:«ما يشبه الفتوى الشرعية، فقرر أنها أداة لحفظ الحقيقة العملية والتاريخية.. وأنها فنون راقية..ليس على الإبداع فيها كلام ولا ملام في الإسلام!..وهو بذلك قد كتب صفحة في كتاب التجديد الإسلامي.. تجديد حياة الأمة بتجديد الفكر الذي يحكم هذه الحياة!..»[3]. لقد سعى محمد عبده إلى إبراز أهمية الفن في ترقية الأذواق، وتهذيب النفوس، وتنمية الحس الاجتماعي لدى الأفراد، وتعزيز فرص التواصل فيما بينهم .

خاتمة:

وختاما يمكننا القول أن الفن عند محمد عبده هو تعبير ورسالة ثقافية، وتربوية، واجتماعية وهو لغة الحضارة وأهم صورها، فلولا الفنون لما كانت هناك ثقافة أو حضارة على وجه الأرض فالفن هو لغة عالمية ووسيلة اتصال بين الشعوب وبين العصور، والفن ضرورة في المجتمع وحاجة جمالية، كان وما زال أقدر شيء للتعبير عن وجود الإنسان وحضارته، فالفن رسالة للحاضر والمستقبل عما كنا عليه من تطور ورقي، أو من تخلف وجمود فكري؛ فعن طريق الفن نفهم المجتمعات، وندرس تطورها، فهو إنتاج حضاري، وتعبير ثقافي ملفت للنظر ومثير للأحاسيس، إن الفن يجب أن يعكس ذوقا وعلما ورسالة ليكون فنا هادفا إلى جميع الأحاسيس والعواطف والعقول والادراكات البشرية على مدى العصور وعلى مختلف الثقافات.

إن الفن الذي يعنيه محمد عبده، ويدافع عن مشروعية الاشتغال به هو ذاك الذي يتّسم بأنه أخلاقي، فهو يحضّ على القيم الإيجابية في المجتمع، ويعمل على إشاعة الألفة والمحبة بين أفراده ويعمل على الارتقاء بفكر وذوق الإنسان، ويحرّر النفوس، ويعدّل السلوكيات، ويساهم في إطلاق طاقات الإنسان بعيدا عن الجمود والتعصب، ولذلك فإن التفريط في الفن والتخلي عنه يعد في نظر محمد عبده إهمالا لأحد عوامل وأعمدة النهضة.

المراجع:

1- أحمد برقاوي(1999)، *محاولة في قراءة عصر النهضة*، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية ـ دمشق.

2- ألبرت حوراني،(د.ت)، *الفكر العربي في عصر النهضة*، ترجمة كريم عزقول، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان.

3- جمال الدين الأفغاني، محمد عبده (1993)، *العروة الوثقى والثورة التحريرية الكبرى*، تحقيق صلاح الدين البستاني، دار العرب، القاهرة .

4- جميل صليبا(1982)، *المعجم الفلسفي*، دار الكتاب اللبناني، بيروت_ لبنان، ج2.

5- زينب عفيفي شاكر(1995)، *النزعة النقدية في فكر محمد عبده*، ضمن كتاب الشيخ محمد عبده مفكرا عربيا ورائدا للإصلاح الديني والاجتماعي، بحوث ودراسات عن حياته وأفكاره، إشراف وتصدير عاطف العراقي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

6- كلايف بل،(2013) *الفن*، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة وتقديم ميشيل ميتياس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

[1]- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، ج2، ص200.

[2]- زينب عفيفي شاكر، *النزعة النقدية في فكر محمد عبده*، ص186.

- محمد عمارة (1991)، *الإسلام والفنون الجميلة*، دار الشرق، مصر، ص139- 140.

7- كمال مظهر أحمد، (1979)، *النهضة*، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية.

8- محمد عبده، *الأعمال الكاملة*، (1993)، دار الشرق، بيروت، القاهرة.

9- محمد عابد الجابري،(1994)، *الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية*، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت- لبنان.

10- محمد علي أبو ريان(1989)، *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

11- محمد عمارة، (1991)، *الإسلام والفنون الجميلة*، دار الشرق، مصر.

12- مجد الدين الفيروز أبادي، (2008)، *القاموس المحيط*، دار الحديث، القاهرة .

13- مصطفى حسيبة، (2009)، *المعجم الفلسفي*، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن- عمان .

14- محمد قطب، (1983) *منهج الفن الإسلامي*، دار الشروق، بيروت، القاهرة.

15- محمد كامل ضاهر،(1994)، *الصراع بين التيارين الديني والعلماني في الفكر العربي الحديث والمعاصر*، دار البيروني للطباعة والنشر، بيروت .

16- مجمع اللغة العربية، (2004)، *المعجم الوسيط*، مكتبة الشروق الدولية، مصر.

17- عبد الرزاق نوفل، (1973)، *المسلمون والعلم الحديث*، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان.

18- صالح أحمد الشامي(1990)، *الفن الإسلامي التزام وابتداع*، دار القلم، دمشق.

19- روزنتال، يودين،(د.ت)، *الموسوعة الفلسفية*، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

20- رمضان الصباغ، (2003)، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر_ الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.

21- غازي عناية (1985)، منهجية البحث العلمي عند المسلمين، دار البعث، قسنطينة، الجزائر.

تأثير التكنولوجيا الرقمية على الإبداع الفني

شهيناز عواشرية، طالبة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس كلية الآداب و اللغات والفنون

الملخص:

ان التكنولوجيا الرقمية هي الوسيلة التي اقتحمت حياة الانسان لتأثر فيه على الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية و ليس هذا فحسب بل اتسع هذا التأثير لتشمل ميدان الفنون فظهر ما يسمى ب "الفن الرقمي" الذي هو عبارة عن تفاعل بين الفن والتكنولوجيا الرقمية الذي يرتبط بدوره بالفنون البصرية و فنون العرض، و يعد بؤرة بارزة على المستوى الوطني و الدولي و يرجع ذلك إلى قيمته التجارية و الاقتصادية البارزة في عصرنا الحديث .و يعبر الفنان من خلاله عن احاسيس ومشاعر لا تختلف عن الفن التقليدي، ليبقى الابداع متجليا مع اختلاف الوسائل و الآراء المشككة في اهمية و مصداقية هذا الفن على المستوى الابداعي نظرا لسهولة و سرعة العمل فيه، لنتوصل الى اعتبار الفن الرقمي اضافة نوعية في الابداع الفني و هو وليد الخيال الواسع للفنان و ان التكنولوجيا الرقمية ما هي الا وسيلة فنية لتجسيد هذا الخيال و الفرق الوحيد هو الأداة.

الكلمات المفتاحية: **التكنولوجيا الرقمية، الابداع الفني ، الفنان، الفن الرقمي، التأثير، الفنون.**

مقدمة:

يعتبر الفن اداة يعبر بها الانسان عن ذاته ووسيلة يترجم بها احاسيسه ويصف بها محيطه الذي يعيش فيه، ويعد الفن ابداعا اذا ما أضاف بصمة جديدة ومفيدة للإنتاج الفني، ونظرا للتطورات والثورات التي حدثت للعالم ومن بينها الثورة الرقمية التي اقتحمت حياة الانسان لتأثر فيه على الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية، فقد شملت أيضا ميدان الفنون وأثرت فيه تأثيرا جذريا في وسائله وأدواته وتقنياته، ليصبح كل فن ينجز بشكل اساسي رقميا دون الحاجة الى الوسائل التقليدية. ويعبر الفنان من خلاله عن أحاسيس ومشاعر لا تختلف عن الفن التقليدي ولكن الرقمنة التي طغت على الفن الحديث قد لاقت انتقادات كثيرة بين المؤيد والمعارض لها.

ومن هنا تحاول هذه الدراسة الوقوف على التأثير الذي احدثته التكنولوجيا الرقمية في عالم الفن، وعليه يمكن طرح التساؤل الجوهري التالي:

- **كيف أثرت التكنولوجيا الرقمية على الفن وهل قضت على جوهره الذي عرفناه حرفيا؟**

أولا: الفن و التكنولوجيا:

1/التكنولوجيا الرقمية:

" تعرف التكنولوجيا بأنها علم التقنية أو علم الصناعة وهي مجموعة العمليات والمهارات والنظريات العلمية أو المعرفية الازمة لإنتاج أي عمل فني صناعي، او مجموعة من الأدوات او الأنظمة والبرامج ووحدات الخزن في الحاسوب التي تستخدم وتدار من قبل المصمم بصورة قصدية واعية لغرض انتاج تصاميم".[1]

2/الفن الرقمي:

هو مصطلح يطلق على الحركة الفنية التي تستخدم تقنية الحاسوب والمؤثرات المتطورة، وهو الفن الذي يستخدم فيه الحاسوب كأداة أساسية.

يستخدم الفن الرقمي في عدة مجالات منها: الصحافة، التصوير، الطباعة و النشر و الفنون الجميلة.[2]

---

[1] - أ.م.د. منري قاسم خلف البياتي ،اسراء عبد الكريم فياض، توظيف إمكانيات التكنولوجيا الرقمية في تصميم وتنفيذ الأعمال الفنية الكرافيكية، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الرابع،2019

[2] - ينظر: :سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية الإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، لبنان، ط1، 2011، ص 79

عندما ظهر الفن الرقمي لأول مرة على الساحة لم يتم الاعتراف به كشكل صحيح من أشكال الفن من قبل الفنانين التقليديين وصالات العرض، لأنهم تبنوا فكرة خاطئو مفادها ان المسؤول عن خلق الصور هو جهاز الكومبيوتر و ليس الفنان[1].

3/علاقة التكنولوجيا بالفن و تأثيرها على الإبداع الفني:

لا يتشكل كل فن عبر العوامل الفلسفية والسياسية والاقتصادية فقط، ولكنه يتشكل أيضا بواسطة التكنولوجيا الخاصة به، فالعلاقة بين الفن والتكنولوجيا المنتجة له هي علاقة متبادلة ومؤثرة، فكما يقول المنظر السينمائي "جيمس موناكو" : " فإن كل فن يتشكل أيضا بواسطة التكنولوجيا الخاصة به" وهذه العلاقة قد تكون دائما واضحة، فأحيانا يؤدي التطور التكنولوجي إلى تعبير في النسق الجمالي للفن، وغالبا ما يكون ناتجا عن التأثير المتبادل بين العوامل الأيديولوجية والاقتصادية، ولكن حتى يتم التعبير عن البواعث الفنية من خلال التكنولوجيا، يكون هناك نتاج فني من صنع الإنسان. وإن أعظم اسهام فني للعصر الصناعي يتجلى في فنون التسجيل Recording Artsكالفيلم والتسجيل الصوتي والتصوير الفوتوغرافي التي تعتمد بشكل أساسي على تكنولوجيا مركبة، بارعة، ومتطورة دائما ولا أحد يستطيع أن يفهم الطريقة التي تتم بها انجاز هذه الفنون دون أن يفهم الإجراءات العلمية والمنظومة التي تجعلها ممكنة[2].

وتعد العلاقة بين الفن والتكنولوجيا مشكلة فلسفية اختلفت فيها وجهات النظر بين مؤيد ومعارض، لإدخال التكنولوجيا الرقمية بمختلف أنواعها واستخدامها في مجال الفنون وعليه نميز اتجاهين مختلفين هما:

أ/الإتجاه المعارض:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن التكنولوجيا الرقمية قد أحدثت تغييرا جذريا في تغير انتاج الأعمال الفنية، لأنه قد أصبح من الممكن عمل صورة مطابقة للأصل ولكنها تبقى تفتقد لعنصري الزمان والمكان، لأن خامات العمل الفني وطبيعته لا تظهر لنا في الأعمال المنسوخة والمطبوعة التي تشير الى زمانه ومكانه وتبين ظروف انتاجه وموقعه في التاريخ، ويروا أيضا أن استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة أدى الى غياب وتلاشي مفهوم الأصالة والعبق فيها[3].

ومن الفنون التي ظهرت مع التطور التكنولوجي هي التصوير الفوتوغرافي الذي جرى اختلاف حول امكانية دمجه أو استبعاده في مجال الفنون الجميلة، اذا يرى المعارضون أن اعتماده على آلة الكترونية رقمية وهي الكاميرا قد قلل من شأن هذا الفن لأن الألوان والأشكال فيه تؤخذ كما هي، بينما يمكن التحكم في الأشكال والألوان في الفن التشكيلي، أي أن التصوير الفوتوغرافي ينقل صورة الشيء دون أن يكون للفنان أدنى تأثير فيها وهذا ما لا نجده في الفن التشكيلي، اذا تنبع اللوحة من ذات المبدع[4].

ب/الإتجاه المؤيد:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن العلاقة بين الفن والتكنولوجيا هي علاقة وثيقة وقديمة ولا يمكن لأحد أن ينكر الدور الذي تلعبه تكنولوجيا الرقمية في مجال الفنون. فالآلة باستطاعتها أن تصنع الفن بإبداع بشكل مباشر وعبر تعليمات وبرامج محددة يمكن لها انتاج لوحات تحاكي الأعمال الفنية المشهورة في العالم، اذ اصبحت الآلات الإلكترونية قادرة على خلق الصور ولم يبقى هذا مقتصرا على الفنان فقط بل وأصبح المتلقي قادرا على فعل ذلك أيضا باستخدام برامج معينة، كما يؤكد هؤلاء الأنصار على اعتبار التصوير الفوتوغرافي فنّا من الفنون الجميلة نظرا

[1] - ينظر: راقي نجم الدين، مدونات في الفن و التصميم، دار مجدلاوي للنشر ولتوزيع، ب ط، 2019، ص 201

[2]- ينظر: محمد شاهين، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ب ط، 2008، ص 323، 324

[3] - ينظر: سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية الإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، لبنان، ط1، 2011، ص76

[4] - ينظر: المرجع نفسه ص 77

لاعتماده على الشكل والتكوين الفني والعلاقات بين الأشكال و العناصر وصياغتها وفق سياقات تعبير جديدة تتناسب مع الحاجات الإنسانية. والصور الفوتوغرافية تعبر عن الحس الجمالي للمصور الذي يسعى من خلاله الى تكوين أشكال جديدة تتطلب احساسا وخيالا واسعا، اذ يقوم بتنسيق الأضواء والظلال والألوان والأجسام والزوايا والتباين والمنظور فيصبح التصوير الفوتوغرافي ابداع للأشياء وليس مجرد نسخ لها، وهو من أهم مظاهر الاندماج بين الفن والعلم[1].

و معرفة أساسيات التصوير و قواعده لا تكفي لإدراجه ضمن الفنون الجميلة بل يستلزم ابداعا فنيا يحقق معنى الفن، وهذا ينطبق على جميع الاستخدامات المتعددة للتكنولوجيا في مجال الفنون عامة[2].

ثانيا: ولوج الرقمة إلى عالم الفن:

1/السينما:

لقد كان دخول الصوت هو الثورة الأولى في تاريخ السينما أما الثورة الثانية في مسارها فقد كانت إثر التحول إلى التكنولوجيا الرقمية في عملية صناعة الفيلم السينمائي وعرضه، فقد تم ادخال الحاسوب ولغته الرقمية إلى مختلف مراحل صناعة الفيلم: ما قبل التصوير، أثناء التصوير و ما بعد التصوير[3]. حيث ظهر ما يسمى بالسينما الرقمية التي تعتبر تقنية جديدة وحديثة في تسجيل الفيلم و عرضه متمثلة في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر و الواحد (البت و البايت)، أي يتم التعامل مع الصور باعتبارها إشارات كهربائية ثنائية رقمية عوضا عن طبعها و تحميضها كيميائيا على ورق حساس، فالكاميرا الرقمية بعد تصويرها للمشهد تخزن المعلومات في ذاكرة الكترونية متواجدة بداخلها بكل هدوء و افضل من الضجيج المزعج للبكرات، و بعد انتهاء عملية التصوير يقوم المصور بسحب المعلومات و نقلها إلى جهاز الكومبيوتر، ثم ينتقل إلى العمل على تحريكها و ترتيها و تحريرها كما يشاء دون الحاجة إلى وجود شريط سينمائي في كامل العملية الإنتاجية. اذ أصبح من الممكن تخزين اللقطات المصورة في ملفات رقمية تقلل من تكاليف طباعة النيڤاتيف في السلولويد، و تعتبر الصورة الرقمية حقيقة واقعة، و عند النظر الها و هي شديدة الوضوح فإننا نلاحظ الحدود المكانية و الأبعاد ، وهي من الأشياء التي كانت مهملة في السينما التقليدية[4].

هذا و يرجع الفضل في تغير مجرى السينما للمخرج الأمريكي "جورج لوكاس" في فيلمه "حرب النجوم" 1977 عند ادخاله استخدام الحاسوب في صناعة الفيلم، و تعتبر اللحظة الفاصلة في ظهور السينما الرقمية التي جاءت في فيلم "الحديقة الجوراسية" مع ظهور الديناصورات للمخرج "ستيفن سبيلبرغ".[5]

و من المميزات التي تتميز بها السينما الرقمية هي قلة التكاليف و سهولة العمل وانخفاض الميزانيات، اذ لم تعد صناعة الأفلام تستلزم شراء الشريط السينمائي الباهض الثمن و المكلف جدا، وكذلك القيام بعمليات التحميض المتعبة والاستغناء عن آلات المونتاج، كما لا ننسى عملية التوزيع التي أصبحت سهلة، لأن الفيلم أصبح عبارة عن ملف موجود في الحاسوب يتم نسخه إلى نسخ عديدة و غير محدودة، و بعد ذلك ارساله الى دور العرض الكترونيا أو عبر الأقمار الصناعية وتكنولوجيا الاتصالات الحديثة دون اللجوء الى تكاليف وأعباء النقل التي غالبا ما كانت تؤثر على الشريط السينمائي و تؤدي به إلى التلف مع تكرار العملية.

---

[1] - ينظر: سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية الإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، لبنان، ط1، 2011، ص 79،80

[2] - ينظر: المرجع نفسه ص 81

[3] - ينظر: محمد شاهين، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ب ط، 2008، ص379

[4] - ينظر: عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي: الدرامية و الجمالية، e-kutubLtd، لندن، ط1، 2019، ص 22،23

[5] - ينظر: محمد شاهين، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ب ط، 2008، ص 394

2/الموسيقى:

لقد تمكنت التكنولوجيا الرقمية من التأثير على مجال الموسيقى و الغناء كغيرة من المجالات الأخرى و مكنت الفنانين من المطربين و الموسيقيين من التغلب على المعوقات و المعرقلات التي كانت تعرقل عملية التنفيذ الموسيقي. اذ احدث التقدم التكنولوجي ثورة في عالم الموسيقى في مجالات التسجيل الصوتي و استخراج الأصوات من مصادر الكترونية مباشرة و التلاعب بها بوسائل عديدة بالاستعانة بالابتكارات التكنولوجية. وظهرت حركة جديدة تم فيها الغاء الآلات الموسيقية والأصوات البشرية و استبدالها بالوسائل و أصوات مصنعة الكترونيا، ففي البداية تمت كهربة الآلات الموسيقية مثل القيثار الكهربائي 1936 الذي اصبح محورا أساسيا في بعض الأنواع الموسيقية مثل اللوب و الروك و الميتال والجاز وغيرهم، وكذلك ظهرت تجارب لكهربة آلات القانون و العود في العالم العربي، وهي كلها آلات تصدر أصواتها بوسائل كهربائية تحتاج الى عازف يعزفها، أما بالنسبة للثورة الإلكترونية الكبرى فقد بدأت تتحسس طريقها منذ أواخر الأربعينيات اتخذت الموسيقى الغربية مسالك أخرى لا تعتمد فيها على الإنسان سواء كان عازفا أو مغنيا، وتم اعتبار أن أي صوت حتى الضجيج و الصراخ و الفرقعة يمكن له أن يندرج في إطار الموسيقى[1].

وقد اعتمدت الموسيقى الإلكترونية على إمكانيات الأجهزة الصوتية الحديثة، وخاصة آلة التسجيل المغناطيسي وذلك لإنتاج أنواع من المؤلفات الموسيقية جديدة وغير معروفة، اذ يقوم الموسيقيون بتسجيل صوت على شريط بسرعة معينة ثم يعاد سماع هذا الشريط بسرعة مختلفة عندئذ يكتشفون صوتا جديدا مختلفا تماما عن الصوت الأصلي، وبالتالي تمكنوا من استخلاص أصوات من كل نوع وبطريقة آلية مع القدرة على خفض الأصوات و رفعها الكترونيا ، كذلك الجمع بينها وبين أصوات آلات موسيقية مألوفة[2].

وفي عام 1952 انتج "هربرت آيمرت" أول عمل موسيقي من أصوات الكترونية نقية لا تعتمد على مواد خام خارجية، بل تعتمد على أصوات تصدر بوسائل كهربائية في الأستوديو مباشرة، حيث ازدهر هذا النوع الموسيقي بعد أن تعاون "آيمرت" مع "شتوكهاوزن". وقد أضافت برامج الحاسوب المتخصصة بالتأليف الموسيقي عدة امكانات واسعة للخلق الإبداعي، وأفضل ما انتجته الموسيقى الإلكترونية هي تلك المؤلفات التي تم المزج فيها بين الموسيقى المصنوعة Concrete و بين الموسيقى الإلكترونية، وكان أشهر نماذجها "غناء الشبيبة" من تأليف "شتوكهاوزن" اذ تحتوي على أصوات الكترونية وصوت حقيقي لصبي يغني كلمة واحدة، و ذلك بتغيير السرعة واتجاه الصوت[3].

ومن بين المميزات التي تميزت بها الموسيقى الرقمية هي اختزال الكثير من الجهود المبذولة من حيث التكاليف الازمة لاقتناء الآلات الموسيقية مثلا، وسرعة الإنتاج أيضا مع إمكانية الاستماع إلى ما تم تأليفه بشكل مباشر، وكذلك القدرة على التعديل عليه بكل سهولة، كما قدمت التكنولوجيا الرقمية في عالم الموسيقى فرصا أفضل للمطربين في تحسين أدائهم الصوتي لأفضل.

3 /الفن التشكيلي:

وكغيره من الفنون الأخرى فإن الفن التشكيلي اليوم اتخذ آفاقا فنية تكنولوجية و رقمية، فقد تغيرت الوسائل والتقنيات الكلاسيكية المستعملة في مجال الرسم، كالفرشاة والألوان ومحمل الرسم وليظهر حديثا ما يعرف بالرسم الرقمي، فالصورة الرقمية هي صورة ثنائية الأبعاد، قوامها الواحد والصفر، تتكون من ملايين المربعات الصغيرة وهي البيكسلات التي تحدد جودة الصورة الرقمية، فكلما زاد عدد البيكسلات ازدادت جودة الصورة، حيث يتم رسمها باستخدام الحاسوب الذي يقسم الشاشة إلى بيكسلات، ثم يقوم باستعمال القيم المخزنة للصورة الرقمية ليعطي لكل بيكسل لون، ويمكن للصورة أن تكون ملونة أو بالأبيض و الأسود.

---

[1] - - ينظر: نفسه ص 191،192

[2] - ينظر: فؤاد زكريا، مع الموسيقى: ذكريات و دراسات، مؤسسة هنداوي سي بي سي،2018،ص105

[3] - ينظر: المرجع السابق ص 194

أصبح الرسم الرقمي من أحدث المدارس الفنية المعاصرة الناتجة عن التطور التكنولوجي. وقد تلقى هذا الفن الحديث دعما و احتفاءا كبيرا من قبل المتاحف العالمية الكبرى، من خلال تنظيم معارض تعرض لنا مواصفات هذا الفن، ولكن في المقابل فإنه يحظى بمعارضين متعصبين للأصالة الفنية ولا يولونه أي اهتمام، ولا يعترفون به ضمن الفنون التشكيلية ولا يعتبرونه ابداعا، نظرا لغياب الوسائل التقليدية في عملية انجازه. فبعد اقتحام جهاز الكومبيوتر مجال الفنون التشكيلية تراجعت الوسائل التقليدية وتغيرت الأساليب والتقنيات الخاصة بالرسم وباتت كلها تجرى بالكومبيوتر عن طريق برامج مصممة، وهذا لا يحتاج إلى يد بارعة وماهرة بل يسند كل عبئ الرسم إلى العقل الإلكتروني للحاسوب[1].

إن الرسم الرقمي يستخدم التكنولوجيا الرقمية بشكل أساسي خلال عملية الإبداع الفني، وذلك باستخدام برامج خاصة بالرسم والتصميم الغرافيكي مجهزة في الحاسوب أو الجهاز اللوحي سواء كان ذلك بالفأرة أو القلم الضوئي، من ضمن هذه البرامج نجد برنامج فوتوشوب مثلا.

ومن بين المميزات التي يتميز بها الرسم الرقمي هي قلة التكاليف، حيث أن الرسام الرقمي لا يحتاج إلى اقتناء أدوات الرسم من ألواح و ألوان، لأن كل ما سيحتاج اليه هو حاسوب و برنامج خاص بالرسم، وهذا ما يوفر له بيئة نظيفة خالية من الأوساخ واللطخات في كل مكان، كمت أنه أصبح من السهل إنشاء نسخ لا متناهية للعمل الفني وفي ظرف وجيز مقارنة بالفن التشكيلي التقليدي.

4 /المسرح:

إن التكنولوجيا الرقمية قد اقتحمت العالم المسرحي أيضا، وأصبح هنالك مسرح جديد تجاوز الحبكة التقليدية وانطلق من عصر العلم والتطور التكنولوجي، وأصبح له معايير جديدة ومستقلة عما هو متعارف عليه من قبل، فقد أصبحت المسرحية تنتج في قالب فني وتكنولوجي مختلف وجديد من حيث المضمون والشكل الفني، حيث قفز المسرح من التقليد نحو الحداثة، فظهر مسرح جديد ومغاير للموروث الثقافي وهو المسرح التكنولوجي الذي يستعين بتقنيات التكنولوجيا الرقمية بشكل أساسي في عملية الإنتاج من حيث الإضاءة وأجهزة الصوت وتغيير الديكورات وكذلك الموسيقى، ولم يتوقف الأمر هنا فحسب، فمع الانتشار العالمي للرقمة أصبحت الأعمال المسرحية تعرض في صورة رقمية ثم يتم معالجتها فنيا باستخدام برامج على الحاسوب، ثم بعد ذلك تدمج في أقراص الكترونية وهذا ما يسمى بالمسرح الرقمي، وأما حديثا فقد وجد المسرح الافتراضي Virtual Theater الذي يستعين بشبكة الإنترنت في خلق مسرح افتراضي يتبنى فيه المستخدم دور المؤلف والمخرج ومهندس الإضاءة والديكور والحركة والموسيقى و تصميم الشخصيات.

يستخدم هذا النوع المسرحي مجموعة من التقنيات تشمل تكنولوجيا تعتمد على العاب الحاسوب الذي يخلق بيئة توفر الولوج إلى مسرح واقعي، لمشاهدة عرض مسرحي تشعر فيه أنك محاط بنشاط إنساني على المسرح أمام الجمهور وخلف الكواليس، ويمكن أن تتحرك داخل هذا الفضاء وتنظر في أي اتجاه داخل أو خارج خشبة المسرح باستخدام تكنولوجيا توقيف الحركة، ويتم تغذية حركة الممثلين بالحاسوب من أجل محاكاة الحركة الطبيعية عبر برامج خاصة مكنت المستخدمين من الولوج إلى فضاء ثلاثي الأبعاد من أجل مشاهدة العمل المسرحي من عدة جهات[2].

"وفي ضوء الوسيط الإلكتروني بوصفه المهيمن الجديد في العملية الإبداعية، فيمكن القول في تعريف المسرحية التفاعلية الرقمية بأنها منجز إبداعي يحتمل التأليف الجماعي، ويعتمد تقنيات الحاسوب وشبكة الاتصالات... بعد

[1] - ينظر: بيان اليوم، تأثير التطور التكنولوجي في مجال الفن التشكيلي، 1فبراير 2015، 12:33

[2] - ينظر: كريستوفر ب. بالم، دراسات كامبريدج في المسرح، دار الفجر للنش و التوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 147

الاتفاق على ثيمة درامية ينطلق منها النص، ويبقى العمل الإبداعي على هذه الشاكلة محلقا في الفضاء الافتراضي لشبكة الإنترنت، أو يكون على قرص مدمج، أو كتاب الكتروني، دون أن تلامس أجنحته فضاء الورق[1]."

خاتمة:

وفي الختام نتوصل الى أن الفن الرقمي ورغم وجود المعارضين له فإنه يعتبر اضافة نوعية في الابداع الفني، فهو ليس مجرد عرض لقدرات وبرامج الحاسوب فحسب، بل هو وليد الخيال الواسع للفنان وإن التكنولوجيا الرقمية يعد وسيلة فنية لتجسيد هذا الخيال، ويكمن الفرق الوحيد في الأداة المستخدمة ، أي أن جوهر الفن لا يزال قائما ، كما انها اعطت الفرصة ليس فقط للفنان ليبدع بل تعدت ذلك الى المتلقي ليخوض التجربة.

قائمة المراجع:

- أ.م.د. منري قاسم خلف البياتي ،اسراء عبد الكريم فياض، توظيف إمكانيات التكنولوجيا الرقمية في تصميم وتنفيذ الأعمال الفنية الكرافيكية، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الرابع،2019.
- الجهاني عبد الباسط ، الفيلم الروائي المغاربي: الدرامية و الجمالية،e-kutubLtd، لندن، ط1، 2019
- بخيت علي سيد أحمد ، تصنيف الفنون العربية الإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، لبنان، ط1، 2011
- بيان اليوم، تأثير التطور التكنولوجي في مجال الفن التشكيلي، 1 فبراير 2015، 12:33 http://bayanealyaoume.press.ma/%D8%AA%D8%A3%D8%AB%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B7%D9%88%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%AC%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7/.html?fbclid=IwAR1Sgbgp79IG-rFQ0rFtRDcJs5yHlbXKWbCNstFBc5FFzloyBE54mE6mKVg
- زكريا فؤاد ، مع الموسيقى: ذكريات و دراسات، مؤسسة هنداوي سي بي سي،2018
- شاهين محمد ، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ب ط، 2008
- كريستوفر ب. بالم، دراسات كامبريدج في المسرح، دار الفجر للنش و التوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 147
- نجم الدين راقي ، مدونات في الفن و التصميم، دار مجدلاوي للنشر ولتوزيع، ب ط، 2019
- نذير عادل ، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي- الرقمي، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 2009

[1] - عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي- الرقمي، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 2009، ص 76

الفن الرقمي "رؤية جديدة في العلاقة بين الفن المعاصر والتقنيات الحديثة".

خيرة العبدي، دكتوراه، جامعة وهران1.

الملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية إلى دراسة العلاقة بين الفن والتقنية في إطار ما بات يعرف بالفن الرقمي الذي يشكل تحولا جوهريا في أساليب الفن المعاصر، ويمثل مزيجا من التقنية والإبداع الفني، فهو أحدث الفنون البصرية التي ازدهرت مع تطور التقنيات التكنولوجية التي دخلت في نطاق الإنتاج المعرفي، ووظفت برمجيات الرسم والتصميم، والكاميرا الرقمية، والماسح الضوئي لإنتاج المؤثرات البصرية، وإثارة الخيال العلمي، في إعادة جديدة لصياغة مفردات الواقع بأشكال معقدة ومبهرة من ثقافة الصورة، حيث ساهمت التقنية في إنتاج فضاء جديد للفن ينتج رسائل يمكن ربطها بثقافة الحوار المعاصر، والتحديات التي تواجه الإنسان، فاستطاعت البرمجيات التقنية بما تمتلكه من قدراتٍ إبداعية وظيفية وجمالية، صوتية وحركية، أن تحاكي الواقع وتلبّي حاجات المجتمع المعرفية، بتوظيف برمجيات ثنائية وثلاثية الأبعاد تنتج الفنون المبدعة في طرحها لقضايا اجتماعية وإنسانية وذاتية، لتكون امتدادًا جماليا لواقعنا الاجتماعي ولذاكرتنا الجمعية، من خلال اندماج مظاهر مفردات التراث الحضاري ومضامينه مع مفردات الحداثة المعاصرة التي توفرها التقنيات الحديثة.

الكلمات المفتاحية: الفن، الفن الرقمي، الفن المعاصر، التقنيات الحديثة

مقدمة:

حملت الثورة الرقمية معها بديات الانتقال إلى عصر حضاري جديد من خلال التحول الهائل لتقنية الاتصالات وفي مناهج الثقافات ونظم المعلومات، حيث وجدت في الفنون الرقمية مجالا خصبا في تطوير الآفاق الإنتاجية الفنية التي تؤسس لتطبيقات برمجية قادرة على حيازة أدوات متقدمة في أنتاج أعمال تصميمية تجريبية؛ ذات خصائص فنية وتقنية متميزة ومثيرة، وبجودة عالية وكلفة قليلة، من خلال تحول نظام الصورة والأصوات إلى بيانات رقمية يمكن خزنها ومعالجتها وتسويقها؛ مع توظيف مؤثرات بصرية فتحت المجال الخصب لعوالم الخيال والغرابة، والتشويق لثقافة الصورة؛ التي شكلت صدمة معرفية في الاتجاه الاجتماعي والثقافي، وتغير أنماط التلقي، ***فقد أثمرت هذه التطورات على الصعيد الفنّي وأفرزت العديد من المفاهيم الجديدة؛ التي كان من شأنها تغيير نظرة الفنانين اتجاه ممارسات كانت بمثابة تقاليد ثابتة، ودخلت في نطاق التجريب من قبلهم للتأكد من صحتها ولم يكن ذلك ليحدث لولا التحولات التي حدثت في مجال العلم والتكنولوجيا المعاصرة***، حيث تعانقت التقنية مع مختلف الفنون اليوم مانحة ملامح جديدة للفن المعاصر، لاسيما أن *الفنان ليس بمنأى عن التطورات والتحولات المعاصرة، بل أنه يسعى جاهدا ليلتحق بالركب، ويطوع هذه التقنيات لخدمة أفكاره، ليخاطب إبداعه عصره بلغة مرادفة للثقافة الرقمية السائدة، فتزاوج الفن مع التقنية لأجل تقديم أعمال فنيّة تقرأ بلغة عصرها، وتحمل خيال الفنان بصورة مذهلة وسريعة؛ متجاوزة المكان والزمان، وتكون وسيطاً للتعبير والحوار مع الآخر ضمن ثقافة افتراضية.*

بالتالي في عصر أصبحت فيه التكنولوجيا جزءا لا يتجزّأ من حياتنا، عصر يتسارع فيه تطوّر التطبيقات والتقنيّات، فمن الطبيعيّ أن يتأثّر الفنّ بذلك المد التكنولوجي المتصاعد في مختلف أنواعه وتجلياته وملامحه المعاصرة، فالعمل الفنّيّ المعاصر، نتج عنه نماذج تفاعليّة غنيّة بالإمكانات، والمفاهيم الحديثة، واستحدثت مجموعة من الأفكار والتكنولوجيات الجديدة التي فتحت مجالات جديدة للاتّصال مع المشاهد، وأصبح المفهوم الجديد للأعمال الفنيّة يقوم على تفاعل المتلقّي مع العمل الفنّيّ بواسطة توليد مجموعة من الأشكال الحركيّة، والمرئيّة، والصوتيّة، وصناعة سلسلة من الأفكار الجديدة التي يمكن استخدامها من أجل صياغة نهج ومقترحات جديدة، حيث يرى ميرلو بونتي (Merlo Ponte) ضرورة تطوّر النشاط الفنّيّ ليواكب عصره فيعبّر عن وجهة نظره بقوله: "إذا كان من

الضروريّ للفنّ أن يتطوّر فذلك لأنّ من شأن هذا الفعل التعبيريّ أن يتغيّر، ولكن دون أن ينفصل تمامًا عن الأصل، ومعنى هذا أنّ الفعل التعبيريّ بطبيعته فعل قابل للنموّ، والترقّي، فهو يستلزم ضربًا من ضروب التطوّر.

من ثم بات من البديهي القول بأن الفن المعاصر اليوم يشكل مجالًا للانفتاح على توجهات تنشأ وتقوم بالأساس على جملة من المواقف الفكرية والهزات النوعية شكلاً ومضمونًا، والتجاوزات الجمالية والإبداعية لتشرع وتؤسس من ثم لمقترحات جديدة في أساليب التعامل مع البنية الأثر الفنّي المبني على جملة من الرموز والشفرات والعلاقات التفاعلية بين ما هو تقني والعلاقات التشكيلية والفكرية، بمعنى ما هو جمالي وفنّي، وكأننا في هذا السياق إنما نقف على مشارف ظاهرة ارتدادية تفضي إلى ارتباط الفن بالتقنيّة بل حتى إلى التماهي بينهما، ولعل هذا ما أكده وأيده "**بول أردان**" بقوله: 'الفن والتقنيّة يتنافران ويتفقان، ولكن يجب الإقرار بأنهما يتجاذبان بالتبادل"، حيث أصبح يتوحد الفن والتقنية ضمن ما يسمى الفن الرقمي.

تساؤلات الدراسة:

- ✓ ما هو الفن الرقمي وما هي أنواعه وطبيعة خصائصه؟.
- ✓ ما هي العلاقة بين التقنية والفن المعاصر؟.
- ✓ ما هو دور الفن الرقمي في نشر الحوار الحضاري وقيم التسامح في المجتمعات المعاصرة؟.

<u>أولا/ ماهية الفن الرقمي:</u>

1. مفهوم الفن: يعتبر الفن الوجه الموضوعي الأساسي الذي يطالعنا على ديناميتنا النفسية، وديناميات الآخرين، ويعتقنا من مركزية الذات، ويؤهلنا للمواجدة؛ أي القدرة على اتخاذ الإطار المرجعي للآخرين بسهولة ويسر، ومشاركتهم وجدانهم مشاركة حقيقية مبرأة من إسقاطاتنا الخاصة، والفن هو أقدر صنوف النشاط البشري تعبيرا عن التواصل بين الأفراد والأجيال، لا يحده الزمان ولا ترده التخوم الجغرافية، إنه انعتاق من كل أشكال المركزية والتحيز والتعصب والتحزب، وآذان للأرواح بأن تنعطف وتتألق وتتقاسم راية الوجود، والفن بوظيفته المعرفية يفتح لنا مغاليق العالم الوجداني، ويزيد من تمكننا الإدراكي والانفعالي[1] .

*2. **مفهوم الفن الرقمي:** هو من أحدث الفنون البصرية؛ التي ازدهرت مع تواجد الشبكة، وسمي رقمي لاعتماده على لغة الحاسوب الرقمية، وقد أخذ العديد من الأشكال والاتجاهات، ابتدأ من التوقيعات المصغرة وحتى المعارض والقرى العالمية، رغم المعارضات عليه والتيارات المناهضة له، فأصبح الفن الرقمي أحد الاتجاهات الحديثة في طرح أعمال الفنان[2].*

ويعتبر الفن الرقمي مجموعة الوسائل التي يستعمله الفنان للوصول إلى نتيجة فنيّة باستعمال الحاسوب وذلك بمساعدة عدة برمجيات رقمية، أو انطلاقًا من مصدر خارجي مثل الصور الفوتوغرافية، أو الرسوم التي نستعمل خلالها الآلة لتمريرها على شاشة الحاسوب، وما يميز الفن (الرقمي) هو اللجوء إلى المعالجة التقنيّة للأثر الفنّي من خلال مجموعة المفاهيم التي تتعلق بالموضوع الفنّي، والتي تجتمع في ستة أقسام عملية (الوسطية، المفهمة، التوليد، النتائج القياسية، التجربة، عمل الذاكرة) فقد أصبحت الرقمنة كتقنية في الفنون التشكيلية تقوم على مواد رقمية غير ملموسة، وتمثل حدثا مصطنعا من مادة غائبة، يصفها "**بيير لفي**" "تراكمات رقمية كامنة حسية وإخبارية التي لا تعمل، إلا إذا دخلت في علاقة تفاعلية مع الإنسان"[3].

---

[1] كلايف بل، الفن، تر: عادل مصطفى، دار رؤية، القاهرة ط1، 2013، ص33.

[2] لمى عبد الرحمان الحركان، الفن الرقمي، تاريخ الاطلاع 22-05-2020 من الرابط التالي: https://fac.ksu.edu.sa/lalharkan/blog/24711

[3] نجم الدين الدرعي، الرقمنة في الفن المعاصر، 04-08-2017، تاريخ الاطلاع: 15-05-2020 من الرابط التالي: https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=590

ويعد الفن الرقمي أحد أشكال الإبداع التقني المعتمد على ابتكار الفنان، وقدرته على التعبير عن فكرته الإنسانية بأدوات رقمية؛ توفرها له الأجهزة الإلكترونية المختلفة، على غرار أجهزة الكمبيوتر والأجهزة اللوحية والهواتف المحمولة عالية الجودة، وتتنوع أساليب وتطبيقات الفن الرقمي بشكل كبير، كما تتدرج في مستويات تعقيدها، بداية من صور الغرافيك وتصميمات الإنفوجرافيك، مرورا بالكاريكاتير الرقمي، وانتهاء بالتصميمات الرقمية المعبرة عن أنواع الفنون التقليدية المختلفة من سريالي وتجريدي وواقعي، وغيرها، وقد اختلفت أنماط توظيف هذا الفن، حسب الغرض من هذا التوظيف[1]، *ومن الأمثلة على الفن الرقمي الصور المأخوذة بواسطة الماسح الضوئي، أو الصور المرسومة ببرامج الرسم باستخدام الفأرة، أو لوحة الرسم والبيانات الرقمية الكتابة، وأشرطة الصوت والصورة وغيرها لا تعد فنا رقميا إلا أنها قد تدخل في تعديل أو إنشاء عمل ما، مما يمكن أن يطلق عليه فن رقمي2،* فالفن الرقمي هو إنتاج فني ثنائي الأبعاد، حيث يتم استخدام أجهزة وأدوات إلكترونية في تشكيله وإنتاجه، مثل الكاميرا الرقمية، ولوح الرسم، والقلم الضوئي، عوضا عن خامات الفن التقليدية كالألوان، والأسطح، والأوراق المختلفة[3].

وغالبا 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 الفنانون الإمكانات التي تنطوي عليها هذه التقنية في جوهرها، وتشير الفئة الأخيرة إلى الفن القابل للحساب الذي يُنشأ ويخزن ويوزع رقميا، 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 العناصر4.

إذن؛ الأعمال الفنية الرقمية هي نتاج لمجموعة تقنيات؛ قد تقترب أو تبتعد أو تحاكي التقنيات الفنية التشكيلية الكلاسيكية، وتجعل من العمل الفني المنتج من خلالها هوية لها، ومثارا لما تحمله من خصوصية في صياغة العمل ضمن سياقاتها، ويتكون الفن الرقمي كغيره من أنواع الفنون الأخرى من مجموعة تقنيات ضمنية، ينتج عنها تغيير في النتاج النهائي لكل تقنية يميزها عن الأخرى، تبعاً لتبدل آليات العمل وطرق التنفيذ لكل تقنية من تقنيات الفن الرقمي التشكيلي[5].

3. تاريخ الفن الرقمي:

ظهرت أولى بوادر التكنولوجيا الرقمية في التسعينيات، فسارع العديد من الفنانين التشكيليين لمسايرة هذا الركب العلمي، فاستغلوا ببراعة الإمكانيات المذهلة للذكاء الاصطناعي Artificiel Intelligence التي يتمتع بها الحاسوب، ووظفوا هذه القدرات الرقمية الخارقة في خدمة إبداعاتهم الفنية:من صور فوتوغرافية ورسومات رقمية وحتى منحوتات فعلية وافتراضية، فرسخوا بذلك ثقافة فنية جديدة ومسايرة لمتطلبات الرّاهن، أساسها الوسائط التكنولوجية وقوامها الصورة الرقمية، فظهرت أوّل المحاولات الجدية في مجال الفن الرقمي في منتصف القرن

---

[1] مصطفى هارون، أدوات جديدة:كيف يعبر "الفن الرقمي" عن قضايا المجتمع في المنطقة، مركز المستقبل للأبحاث والدراسات المتقدمة، 21-02-2017، تاريخ الاطلاع 15-05-2020 من الرابط التالي: https://futureuae.com/ar-AE/Mainpage/Item/2504

[2] ليالي عبادة أحمد، ترابطية التقنيات الرقمية واليدوية في تطوير الفكر الإبداعي لفن الرسم، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، م2، ع2، 2018، ص08.

[3] شدا إبراهيم الاصقة، نورة فهد الصقر، توظيف الإمكانيات الرقمية على أعمال فنية بمادة الرائح لتأصيل الهوية الإسلامية، المجلة الأردنية للفنون، م13، ع1، 2020، ص37.

[4]مروة الأسدي، الفن الرقمي: مستقبل الفنون، 12-02-2019، تاريخ الاطلاع 29-05-2020 متاح على الرابط التالي: https://m.annabaa.org/arabic/mediareports/18246

[5]سامر قحطان القيسي، تماهي الذات.. بين تقنية الفنان وجمالية الفن الرقمي، 27-11-2017، https://imamhussain.org/islamicarts/7687

الماضي مع الفنان الأمريكي **Benjamin Francis Laposky** الذي شدته بمحض الصدفة بعض أشكال الترددات على شاشات الرادار، هذه الترددات ذكرته بالأسلوب التجريدي للفنان **Vassily Kandinsky** حيث تميزت هذه الأشكال المرتسمة على الشاشة ببنية دائرية وهيئة حلزونية وكأن يدا خفية وماهرة قد رسمتها بإدراك حسي دقيق ومتناسق، بناء على هذا التصوّر، فكّر الفنان في استعمال الحاسوب كأداة فنية، نظرا للإمكانية الهائلة التي تتمتع بها هذه الآلة حديثة العهد في ذاك الزمن، فقد لاحظ هذا الفنان دقة هائلة في الرسم إلى درجة تفوق بكثير قدرة الإنسان، فقرر تطوير هذه القدرة وتوظيفها في مجال الفن التشكيلي، وقام بإنجاز أول محاولة في الفن الرقمي في تاريخ الفنون البصرية من خلال لوحة بعنوان" تردّدات **Oscillons** "كاسم لمسمى، يصف به التردّدات الضوئية التي تظهر على شاشة الحاسوب؛ معلنا عن انطلاق حقبة جديدة من الفنون وهي الحقبة الرقمية وبعد سنة 1953، تتالت المحاولات الرقمية الفنية وتواصل السعي إلى تطوير وتخصيب هذه النوعية من الأعمال؛ لتستجيب لإرادة الفنانين وتقني الصور ومصممي الغرافيك وغيرهم، فغزت البرامج الرقمية المختصة في صناعة ومعالجة الصورة الرقمية*، وأحدثت البرامج نقلة مركزية في تاريخ الفنون البصرية، واعدة الفنان التشكيلي بمزيد من القدرة على الإبداع والتفنّن[1].

وتشير بعض التواريخ الرئيسية إلى تاريخ الفنون الرقمية، إلى مهرجان نيويورك: المسرح والهندسة الذي أقيم عام 1966 ويجمع عشرة فنانين وثلاثين مهندسًا من مختبرات **Bell Téléphone:** تحتوي هذه الأعمال على جميع المكونات للفن الرقمي الحالي إضافة إلى إنشاء مركز Ars Electronique في عام 1973 في لينز، النمسا، وأقام هذا الأخير في عام 1979، مهرجان سنوي تم خلاله منح جائزة Ars Electronique منذ عام 1987 ، وتحويل المركز إلى متحف دائم من عام 1996[2].

ومن الجدير بالذكر أن أول شهادة عليا منحت في مجال الرسم بالحاسوب هي شهادة الدكتوراه التي حصل عليها الأميركي (إيفان إي. سوذرلاند) عن البرنامج الذي طوره للرسم التفاعلي بالحاسوب، في معهد ماسوشستس للتكنولوجيا عام 1963، والذي قام بتعديل لوحة التخطيط على جهاز الإدخال الرقمي (الفأرة)، لتكون هذه الدراسة والتطوير طريقاً لصناعة اللوحات المتحسسة للضغط التي يستخدمها الفنانون الرقميين اليوم بكثرة، وقد أثبتت واجهة التفاعل التي ابتكرها وجودها، لتكون نموذجاً لما نراه اليوم من لوحات الرسم المتقدمة، والتي تسمح بإدخال الخط المستمر، فضلاً عن نقل حركة يد الفنان الحرة بشكل دقيق إلى جهاز الحاسوب، لنجد أبعاد هذا في النتاج الفني الرقمي اليوم بشكل كبير ومؤثر[3].

ولعل من ابرز الناشطين الذين ساهموا في إثراء ونشأة هذا الفن، نجد أيضًا الفنان الأسترالي **جفراي شاو** وهو أحد أبرز المتقدمين في هذا الفن كشفت أعماله عن أسبقية في السلم الزمني، ولعلّ من أبرز أعماله "المدينة المقروءة" سنة 1988 حيث تشكّل الطرقات من هندسة الحروف بل الكلمات والجمل... ثم إن وضعيّة (المدينة المقروءة) تستوجب ضرورة تدخلاً ونشاطًا فيزيائيًّا لولوج ذلك الفضاء المجازي الرمزي، ولكن ما يحدث يخضع ويتوقف بدوره وبصفة قطعية على تدخلات وقرارات المستعمل إذ يستطيع أن يقود بسرعة أو أن يقود ببطء أن يدور ويلتف ذات اليمين وذات الشمال أو يأخذ مختصرات، هذا إضافة إلى أثره المعروف "المتحف الافتراضي" (The virtual Museum) لسنة 1990، حيث يعتلي المتلقي كرسيا دوارا له حرية التحكم في سرعته وسط غرفة تحيل جدرانها

---

* انظر: رشا شافي عبد السادة جبر، تقنيات الصورة الرقمية ودورها على الرسوم التوضيحية في الجرافيك الرقمي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع34، 2019.

[1] محمد الشيخاوي، الإبداع التشكيلي في الفنون الرقمية للفنان نور الدين الهاني، مجلة الإمارات الثقافية، ع31، 2015.

[2] Laurent Diouf, Anne Vincent et Anne-Cécile Worms, Les arts numériques, Dans Dossiers du CRISP 2013/1 (N° 81), pages 9 à 84.

[3] سامر قحطان القيسي، مرجع سابق.

على غرفة متحف، يعايش فيها هذا المتلقي ولوج واختراق تلك الجدران لينخرط بالتالي في حقل دلالي واستعاري تكنفه الأحرف والرموز المتحركة **لتبرز تارة وتختفي طورًا آخر**[1].

4. أنواع الفن الرقمي[2]:

يحمل الفن الرقمي نفس أهداف الفن التقليدي لكن بصورة تنفيذ كبيرة جدا، وإمكانية الوصول إلى الهدف الذي يسعي إلى تنفيذه بأكمل صورة وسرعة كبيرة، ومن أهم مميزات الفن الرقمي إنه يتيح بناء عالم كبير لا حدود له من الأوهام، يتم استخدامه في الكثير من الأعمال على حسب كل مستخدم له، ويتيح ابتكار أروع الأعمال الفنية التي لا توجد بأي نوع من الفنون الأخرى.

1. الرسم ثنائي الأبعاد: يعتمد هذا النوع من الفنون على استخدام جهاز الكمبيوتر، أو يمكنك استخدام شاشات اللمس لكنه يعطي نفس الرسم والمعني الذي يعطيه الرسم والصور والألوان والفرشاة، وما يميز هذا الفن أنه يمكن عرض الأعمال المرسومة عن طريق عرضها داخل شاشات العرض، من غير الحاجة إلى طباعة الأعمال لتحولها إلي نسخة مادية، ويمكن استخدام الكاميرا في هذا الفن لالتقاط الصورة، ثم تقوم بعمل التغيرات والتأثيرات التي تتيحها لك أجهزتك فتحولها إلى لوحة فنية في غاية الجمال.

2. المجسمات والرسم ثلاثي الأبعاد: هذا القسم من الفن الرقمي يقابل استخدام كبير من منتجي الأفلام السينمائية التي تحتاج إلى وجود حيوانات منقرضة أو مفترسة، أو القيام بإنتاج فيلم رعب يتطلب ظهور بعض الشخصيات المتوحشة، كما إن هذا القسم من الفن يستخدم أيضا في إنتاج الكثير من الألعاب التي تتطلب خلق عالم وهمي كبير داخل اللعبة، وفي هذا الفن الرقمي يتطلب أن يكون المستخدم متميز في استعماله، فإنه يحتاج إلى شخص دارس هندسة يشمل جميع القواعد والحسابات الهندسية لكي يتمكن من استخدام هذا الفن بكل إمكانياته.

3. الرسم الحاسوبي: هذا القسم من الفن الرقمي لا يحتاج إلى إبداع كبير في الرسم لأنه يعتمد اعتمادا كليا على الحاسوب، فإنه يقوم بتطبيق الواقع مع دمج بعض المعطيات المتاحة داخل جهازك الكمبيوتر، في وضع مقياس الرسومات، وأيضا القيام بتصميم الأشكال المراد تنفيذها، كما يقوم أيضا بتحديد نسبة الأحجام المناسبة بعضها البعض، ويتم استخدام هذا القسم من الفن الرقمي في تصميم الكثير من الإعلانات التجارية، وأيضًا صناعة الأفلام الأنمي ويستخدم أيضًا لتصميم الكثير من العاب الفيديو.

4. الفن التجريدي :- هذا الفن يعرف باسم الفن "الابستراكت" وهو نوع من أجمل أنواع الفنون الجرافيك، وهو الأكثر انتشارا بين الفنانين والمصممين والمبدعين الرقمين يعتمد على تداخل الكثير من الألوان مع بعض، ويشرح هذا النوع من الفن الرقمي حالة الفنان بمختلف ما يشعر به من قلق أو توتر أو دخوله بحالة انفعالية ما، يقوم بإظهارها داخل اللوحة، فتظهر للجميع لوحة معقدة لا يستطيع تحليلها أو شرحها غيره، هذا النوع من الفن الرقمي يعرف بأنه فن إظهار المشاعر، أي يتم استخدام المناظر الطبيعية أو الخطوط العشوائية التي تستخدم بهدف توصيل رسالة ما أو شعور داخلي ما للمشاهد.

<u>5. خصائص الفنون الرقمية[3]:</u>

الفن الرقمي فن تفاعلي: العامل الأول يميز الفنون الرقمية هو التفاعل ففي الوقت الذي كانت فيه الأعمال الفنية "الكلاسيكية" (الرسم، النحت، وما إلى ذلك) ثابتة، تخضع فقط للنظرة التأملية للمشاهد، فإن الأعمال الفنية "التكنولوجية" تفضل الحواس الأخرى: بشكل خاص، فالفن الرقمي في نسخته التفاعلية يدفع سلوكًا جديدًا، وليس

---

1 Annick Bureaud, Les basiques: Art multimedia, Lèonardo olats et Annick Bureaud, Avril 2004, Citè in : http://www.olats.org/livresetudes/basiques/6_basiques.php

2 رندة عبد الحميد، بحث كامل عن أنواع الفن الرقمي وأهم مميزاته، تاريخ الاطلاع: 2020-06-21 من الرابط التالي: https://www.thaqfya.com/search-types-digital-art/

3 Laurent Diouf, Anne Vincent et Anne-Cécile Worms, op cit, p .p 9 - 84.

سلبيًا ومناسبًا هذا الاعتماد هو أيضًا علامة على "عمل متعدد الخيارات، فالفنون الرقمية هي مصدر تفاعل حقيقي عن طريق طلب حركة العمل تجاه المشاهد، والعكس بالعكس، من المشاهد نحو العمل مع حركات المتفرج، بالتالي يبدو أنه يمنح الحياة والعقل، هذا التفاعل متاح بطرق مختلفة، اعتمادًا على الأنظمة المعمول بها، حيث أكد عالم الاجتماع جان بول فورمينتراو، الذي أسس تصنيفًا في عمله *الفني والإنترنت أرقام الخلق الجديدة*، أن الحد الأدنى من التفاعل هو التنقل دائمًا في مساحة معلومات يمكن أن يصف التفاعل الأكثر تعقيدًا إنشاء خوارزمية برمجة وفي هذه الحالة، ويمكن أن يكون التفاعل أرضية خصبة للتواصل بين البشر بوساطة العمل الجماعي في الوقت الحقيقي - في قلب المشروع الفني.

الفن الرقمي توليدي: تقدم الفنون الرقمية التفاعلية والتوليدية، إبداعات متحركة وآسرة، وتعمل حيث يكون النص والصوت والصورة، والشكل والمعنى بشكل لا نهائي، وهو عمل مفتوح، غير مكتمل ومعقد ومتطور باستمرار، وهو عمل تعاوني حيث يُدعى المشاهد، مثل الفنان، إلى تفسير وإعادة تفسير الخطوط.

الفن الرقمي فن غامر: تدعو الفنون الرقمية إلى تجربة ليست عاطفية فحسب، بل أيضًا حسية وجسدية مدعمة بأجهزة الصوت والألعاب النارية (الأصوات المكانية، والاستخدام المكثف للدخان والأضواء) فالفنون الرقمية تكاد تعرض المشاهد للخطر، مما يعيد إحياء بعض العروض أو *الأحداث* من العصر ما قبل الرقمي، من العالم الافتراضي إلى العالم الحقيقي، والفن الغامر لا يترك المجال الرقمي وحده لالتقاط الجسد، ولكن أيضًا العقل مع أكثر المشاريع المزعزعة للاستقرار مما أغرق المشاهد في حالة الصراع وفقًا للشعور.

ثانيا/ الفن الرقمي والتقنيات الحديثة:

ساهمت المعطيات الحديثة التي أنتجتها الثورات التقنية والتكنولوجية الرقمية بالتأثير على طريقة هيكلة الأثر الفني، حيث أصبحت الوسائط الرقمية عنصرًا أساسيًّا في المجال الفنّي بمختلف سياقاته، وهو الأمر الذي ساعد الحاسوب على الارتكاز كوسيط تقني بين العمل الفنّي والفنان، من خلال ما يستحوذ من برامج رقمية تنتمي إلى السياق التقني، وشكلت مضمون ومحتوى الإنتاج الفني في أواخر القرن الماضي وبداية القرن الحالي، أرست من ضمنه خطابًا تشكيليًّا قطع مع التقليد والسائد، لينبثق بالتالي الفن الرقمي كنتيجة فعلية لهذه الحيثيات، التي سايرت تاريخ الفن وفق نسق تسلسلي وتصاعدي[1].

هذه الممارسات الفنّية أكدت مدى قدرة التقنية على الارتكاز كوسيط فنّي تحديثي تستدعي عدة مفاهيم لها قراءتها التشكيلية الخاصة، هذه المفاهيم المستحدثة شكلت معظم محتويات الأعمال التشكيلية الرقميّة، بوصفها مرتبطة ارتباطاً وثيقًا بأدوات وتقنيّات تحول الصورة في شكلها من التبسيط إلى التعقيد والتركيب التكنولوجي، وعلى منظومات متداخلة ومؤثرة في الممارسات الفنيّة، فالرسام أو المصور... لا يعمل عن طريق الأقلام والريشة واللوح والحديد والإضاءة، وإنما عن طريق الرموز التي تكون البرمجيات الرقمية[2].

إن تقنية الفن الرقمي تدخل في نطاق الإنتاج المعرفي، في إثارة الخيال العلمي في إعادة صياغة مفردات الواقع الحقيقي والآخر افتراضي فيه كثيرٍ من الغرابة والدهشة لأشكالٍ معقدة ومشوقة لثقافة الصورة، تكوّن فضاءً جديدًا لإنتاج رسائل يمكن ربطها بالصراعات السياسية العالمية والتهديدات التي تواجه الإنسان المعاصر، وربما تهديدات غامضة تواجه العالم، ثم أن خطابها الصوري أو التقني يحمل رسائل، أو شفرات، أو تنبؤات تقنية وعلمية، وهكذا استطاعت برمجيات الرسم والتصميم بالحاسوب بما تمتلكه من قدراتٍ إبداعية وظيفية وجمالية، صوتية وحركية أن تحاكي الواقع وتلبّي حاجات المجتمع المعرفي، وطرح فكرة الشراكة العالمية، بتوظيف برمجيات ثنائية وثلاثية الأبعاد، وفي مجال الفن الرقمي تحوّل بيانات الصور والألوان والأشكال إلى بياناتٍ رقميةٍ يمكن حفظها ومعالجتها مع

---

[1] نجم الدين الدرعي، الوسائط الرقمية وأثرها على الممارسة الفنية، 11-5-2017، تاريخ الاطلاع: 11-06-2020 من الرابط التالي: https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=536

2 Couchot et Hillaire ; l'art numerique comment la technologie vent au monde de l'art ; Edition Flammarion, Paris 2003, p 25

ما توفره من سرعة الإنجاز ودقة التنفيذ، إذ تكون أستوديو متنقلاً لإنتاج أعمال فائقة الوضوح والتباين يمكن تداولها وإرسالها عن طريق الوسائط المتعددة[1].

ولعل تنوع الأنماط والأساليب والموضوعات المعاصرة في الفن محير بالطبع؛ فالوسائط التقليدية للرسم والنحت والطباعة زاد علىها فن «الوسائط الجديدة»، التي يمكن أن تشتمل على أي شيء بدءًا من فن الإنترنت إلى البيئات الصوتية حاسوبية التحكم2، لاسيما أن الفن ثقافة والثقافة بحاجة لمن يحيها وينعشها حتى لا تصدأ، وحتى تكون دائمة الحضور في الواقع الفكري، وليس هنالك اليوم أفضل وأجدى من الإنترنيت وبحوره الشاسعة وأروقته الافتراضية الحية والمتشابكة لعرض الأعمال الفنية وخاصة الرقمية، فقد أحدث ثورة نوعية وارتجاجا واضحا في أشكال الفنون وطرق التعامل معها وصيغ نشرها، ووفرت بقدراتها الهائلة على تخزين ونشر المعلومة، فضاء حواريا وتفاعليا ملائما ومسايرا للعملية التواصلية التي تتكون من عناصرها الثلاث (الفنان) والمتلقي (الجمهور) والمحتوى (المادة الفنية)، كما سمح لهذه العملية من تجاوز العلاقة الكلاسيكية العمودية إلى بلوغ حوار تفاعلي؛ يبدي فيه الجمهور رأيه بصراحة وينزل فيه الفنان من برجه العاجي إلى جمهوره ليتناقش معهم فيجادلونه ويجادلهم، وهذه الخصائص اللامادية لهذا الفضاء مكنت رواده من فتح أبواب الحوار وتبادل التجارب الفنية ويمكن من التعرف على ما أفضت إليه رؤى الفنانين في شتى بقاع العالم المفتوح وعلى ما آل إليه تطويعهم لهذه التكنولوجيات الحديثة[3].

إذن؛ أصبح على الفنان الانخراط في المنظومة المعاصرة للفن الرقمي ويدعوهم لسبر أغوارها وفك رموزها سواء بالبحث النظري والنقد الفني أو بالممارسة التشكيلية للأوجه المختلفة لهذا الفن، حيث بات الفن الرقمي ضرورة أساسية لمواكبة واقع الفن المعاصر، فعلى الفنان المعاصر أن ينفتح على التجارب الفنية الرقمية وأن ينهل من إمكانيات التكنولوجيا التي باتت ركيزة أساسية في الفنون البصرية، فهي التي تثري حقل التواصل بين المبدعين وجماهيرهم وهي التي تمكن الفنان من فرص لا متناهية للخلق والإبداع، فتأثير الوسائط الرقميّة على الأثر الفني واضحة وجلية من خلال الإضافات المركبة التي ساهمت في إعادة صياغة صورة لموناليزا المنتمية لعصر النهضة للفنان الإيطالي "ليوناردو دافنشي" وفق منظور معاصر، لعل هذه الحيثيات والتحولات التي يعيش أطوارها وتفاعلاتها الفن بصفة خاصة، لا ينفي البتة أهمية تلك التقنيات الرقميّة التي شحذت الفن بمنطلقات جديدة أثرت فيه من خلال تسرب سياقات إبداعية مستجدة في أسلوب التعامل مع الأثر الفني وآلياته الجوهرية[4].

وكلما يتفهّم الناس تدريجيا لهذا النوع من الفنّ، كلّما تطوّر استخدام هذه التقنيّة أكثر وأكثر، لكي تعمل تقنيّة الواقع الافتراضي بشكل صحيح، وتبدأ عمليّة انغماس في الفضاء الافتراضيّ، ويتفاعل المشاهد مع عالم الإخراج الفنّيّ. ومن هنا تأتي أهمّيّة براعة الفنّان على تصميم هذا الفضاء، كذا نجد أنّ الأساليب المستخدمة في تطبيقات الواقع الافتراضيّ في الفنون تتعدّد، وتختلف باختلاف المعالجات الفنّيّة والتقنيّة المرغوبة في إطار العمليّة الإبداعيّة، وفوائدها[5].

- ✓ *تمكّن التكنولوجيا من القيام بجولة افتراضيّة من مكان لآخر، بشكل يسمح بالتفاعل مع المشهد من خلال النقاط الساخنة، وهذا يختلف عن مجرد المشاركة في عرض فيديو على شاشة.*

---

[1] عبدالحليم فطاني، الفن الرقمي رؤية جديدة لعمق العلاقة بين الفن والتقنية، تاريخ الاطلاع: 29-05-2020 متاح على الرابط التالي:https://ziid.net/art-intertainment/a-new-vision-of-the-depth-of-the-r

[2] جوليان ستالابراس، الفن المعاصر ، مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014، ص107.

[3] محمد الشيخاوي، مرجع سابق.

[4] Forest Fred, Pour un art actuel, l'art à l'heure d'internet. Editions L'Harmattan, Paris, Juillet 2001,p.p. 169-170

[5] لينا حسون، تطبيق الواقع الافتراضي في التصميم الفني: مقاربة جديدة، أوراق ثقافية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع3، 2019.

- ✓ *يمكن نقل الفكرة الفنيّة إلى الأذهان بشكل جذّاب، وأكثر تفاعلاً من خلال خبرة ديناميكيّة حيويّة للمشاهد. حيث يمكّن المشارك من التحرك، والتجول داخل المشهد ما يساعده على تنمية قدراته على تصوّر فكرة الفنّان المعقّدة وفهمها، وإدراكها، والتي لا يمكنه فهمها بالأبعاد الثنائيّة، أو في مجسّم.*
- ✓ *يتعدّد المنظور الفنيّ عند استعمال الواقع الافتراضيّ، فبإمكان المشاهد أن يفعل الأشياء التي لا يمكن القيام بها في الحياة الحقيقيّة.*
- ✓ يوفّر إمكانيّة جذب المستخدمين لرؤية بعض المشاهد التي توفّر فكرة، أو عاطفة فنّيّة معيّنة والتي لا يمكن التعبير عنها مع أداة تقليديّة.
- ✓ أصبح بالإمكان إنشاء أعمال فنّيّة، ومعارض افتراضيّة لأعمال فنّيّة يشترك فيه فنّانو العالم عن بعد حيث تعرض أعمالهم بشكل يتيح لجميع العالم ارتياده دون السفر أو الانتقال.
- ✓ يخلق تكاملا بين الأشكال الفنّيّة المتباينة مثل اللوحات، والموسيقى، والصور المتحرّكة، كما أنّه يلغي القوانين الفيزيائيّة، فإنّ فنّه يسمح لمستخدميه بالعيش في الخيال، وعالم الأحلام، وتحقيق الخيال العلميّ، وتوسيع حواسّ الواقع المادّيّ.
- ✓ يفيد بتوفير إخراج المكان للأعمال الفنّيّة مثل: الحوائط، أو الواجهات المعماريّة، وظروف الإضاءة سواء الطبيعيّة، أو غير الطبيعيّة.

ثالثا/ *دور الفن الرقمي في الحوار الحضاري* ونشر قيم التسامح في المجتمعات المعاصرة[1]:

يمثل الفن الرقمي مطلب تشكيلي معاصر يعكس التطور التكنولوجي السريع المتنامي....وفي نفس الوقت يعكس الحالة الانفعالية للفنان بنفس سرعة هذا التنامي، فعلى الرغم من النقد الموضوعي الذي يطوله في بعض الأحيان- بوصفه فن "العفوية" أو فن غير الموهوبين، إلا أنه فن له من الخصوصية بما يمكن وصفه إنه فن يحمل شخصية تعبيرية للفنان مغلفة بتقنية مغايرة تصنف حالة التقنية وليست حالة الفنان، بمعنى إنه يوظف الانطباع التشكيلي اللحظي بوسيط مغاير غير المعهود من صور الفن التقليدية، لتتحول معها عملية دمج الألوان إلى متغير رقمي له نفس انطباع الفنان وسرعة أداء التقنية المعاصرة[2].

حرص بعض منتجي هذا الفن على توجيه الاهتمام نحو ضرورة الحفاظ على التواصل الحقيقي بين الفرد والمجتمع، ويمكن القول أن توظيف الفن الرقمي لخدمة قضايا اجتماعية وسياسية في ظل انتشار هذا النمط سريعًا عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ربما تعزز من قدرته على ممارسة مزيد من الأدوار الخدمية خلال المرحلة القادمة، *فاستخدام أدوات التقنية الحديثة في إنتاج العمل الفني الرقمي، هي رصيد من التفكير والتجريب المتواصل لمشاهدات مستغرقة ومتفاعلة مع مفردات شعب وتراثه، يستند إلى خزين حضاري وثقافي لا ينضب، وفضاء ممتد لتوليد الصور المبدعة الصادقة في طرحها لقضايا اجتماعية وإنسانية وذاتية بالمعنى الشامل، تكون امتدادًا جماليًا لمحيطنا البيئي ولذاكرتنا الجمعية مناقشًا ومحاور أقواها الداخلية في منهجية ملتزمة تسعى إلى دمج مظاهر مفردات التراث الثقافي والحضاري ومضامينه مع مفردات الحداثة والمعاصرة من حيث التقنية والمعالجة من دون التخلي عن مرجعيتها.*

الفن الرقمي يقوم بتحفيز قدرات البحث والفكر والحوار والأداء المبتكر، وهو يدفع الأفراد للتجديد في أساليب الحياة من خلال تطوير وسائل الفن المختلفة، حيث يسهم الفن الرقمي تعزيز قدرات التعلم وتعزيز الإبداع، وتعزيز قيم التنوع وإثرائه وتشجيع التعددية، وثقافة الحوار مع العالم، ومعالجة الاختلافات بين الثقافات من خلال الرمزية المؤثرة والخبرة المشتركة التي تطرحها الفنون، والتاريخ يدعو لتشجيع الفنون التي تدعم الإيمان بالتفوق والمثابرة والتسامح والقوة والوطنية والكرامة، فالفن الحقيقي يدعو الناس ليعيشوا معًا في سلام وتآخي ومحبة، إذن الفن

---

[1] مصطفى هارون، مرجع سابق.

[2] جلال الطالب، الفن الرقمي والحس الفني، تاريخ الاطلاع: 13-06-2020، من الرابط التالي: http://artsgulf.com/articles/3693.html

ومازال نواة أساسية في مكونات الثقافة الإنسانية، فالفن الرقمي وسيلة للحوار الحسي بين المجتمعات، فمن خلاله يستطيع الفرد إيصال رسالته لكل البشرية، متجاوزاً حدود اللغات، فالشعوب الحديثة تتحاور عبر بوابة الفن الرقمي، وهذا يؤكد أهمية الفنون في تقارب الشعوب ويعطي رسالة للعالم حول الاعتدال واحترام الآخر، بالتالي تعد الفنون الرقمية والوسائط المتعددة مكونً فاعلاً في تحقيق الارتباط الضروري بين العناصر التشكيلية المادية في جانب مضمون العمل وبنيته التشكيلية، فالفن الرقمي يدعو إلى إلغاء الحدود بين الفنان والمتلقي وأتساع حدود التداول، فالتقنية الرقمية قدمت للمصمم مميزات الصمود أمام الأفكار الإبداعية المتخيلة من خلال منظومة بصرية متنوعة ومتعددة متناهية الدقة والجودة والسرعة في أنتاج مخططات تصميمية تجريبية لجداريات؛ تجمع بين آليات التفكير الإبداعي والتقني، بل أطلاق العنان للمخيلة الإنسانية لتسير إلى الأمام وجعلها تنتج المستحيل في بيئة رقمية قادرة على إنتاج الرمز، إذ نسعى إلى أخراج الذاكرة التاريخية للحضارة الإنسانية من بعدها المحلي لتكتسب أبعاد عالمية وإنسانية عبر الحضور في العوالم الافتراضية والمساهمة في الإبداع العام للبشرية من خلال ممارسة واعية بالهوية الثقافية وجعلها في تماس مع لغة الآخر وقريبة من وجدان وإحساس الفنان وتطويعها لرؤية ذاتية ضمن مخيلة حرة تعتمد الوعي المعرفي والموهبة في إيصال رسالتها الثقافية، حيث يسهم الفن الرقمي تفعيل التراث الثقافي للبشرية ونقلة إلى العالم الافتراضي عبر الوسائط المتعددة والأقراص المدمجة أي تحويل ذاكرة التاريخ إلى صور وأصوات ونصوص متحركة وتدرك عبر وسائط العصر الرقمي، وإخراج الذاكرة التاريخية للحضارات الإنسانية من بعدها المحلي لتكتسب أبعاد عالمية وإنسانية عبر الحضور في العوالم الافتراضية والمساهمة في الإبداع العام للبشرية، وبناء علاقات جديدة على مستوى العالمي، فثقافة الفن الرقمي هي ثقافة عالمية تفاعلية أبداعية ، وهكذا لا بد لكل ثقافة محلية أن تسعى نحو العالمية والاندماج في الحقبة الرقمية[1].

فأصبحت لغة الفن الرقمي وسيلة اتصال وفهم مشترك للرقي بالذائقة الجمالية والوعي الإنساني وصياغتها وفق رؤية وثقافة الفنان الرقمي وهي قريبة جداً من أحساس ووجدان الفنان، خاصة إذا طوعها لخدمة رؤية ذاتية لها هوية فنية مميزة ضمن مخيلة حرة لا مقيدة ولا مستسلمة لقوالب محدده معتمده الوعي المعرفي والموهبة الفنية في إيصال رسالتها الثقافية التي تتألف من جوانب متعددة في مجال المعتقدات والأعراف الاجتماعية والثقافية التي يتم تجسيدها من خلال الرموز والمعاني والدلالات، لتصبح حركة الفن الرقمي انعكاسا لثقافة تجريبية تعتمد تقنيات التوليف والاختزال والتكثيف لمعالجة جديدة من وجهة نظر الفنان تبدأ بجهد فكري وتنتهي بتجربة جمالية تخيلية تشرك الوعي الذاتي بافتراضات متخيلة تعكس الميول والاتجاهات الذاتية ضمن فاعلية فكرية نشطه ومنتظمة قادرة على التحليل والاختزال للصورة الذهنية بناءً على معلومات وخبرات سابقة وجعلها لغة رمزية قادرة على أثارة التأملات على نحو أرادي وقصدي ضمن سمات تعبيرية قادرة على استحضار المكان والزمان وفعل التداخل بينهما ضمن وحدة موضوعية تعبيرية مستقلة تثير لدى المتلقي ردود أفعال تدعو إلى الشراكة مع تجربة الفنان الذاتية الإبداعية وتجربة المتلقي فهي خبرة جمالية مضافة تحقق ميوله وبعده النفسي والفكري من خلال قدرتها على استقبال العناصر الحسية المستمدة من عناصر العمل الفني[2] .

خاتمة:

وفي الأخير نرى أننا حتما نتجه نحو مستقبل زاخر بكل مقومات التكنولوجيا، حيث فرضت التكنولوجيا نفسها بشدّة وأحدثت عدّة تغييرات في مجال الفن التشكيلي فلم يعد الفنان بحاجة إلى الوسائل التقليدية لينتج لنا لوحة تشكيلية، ولم يعد بحاجة إلى تلك الطقوس الروتينية، فهذا السحر الرقمي المنبثق من رحم التكنولوجيا يعطينا

---

[1] أحمد عبيد كاظم، الرؤية التشكيلية الذاتية لفن الجداريات، 28-10-2019، تاريخ الاطلاع: 13-6-2020 من الرابط التالي: http://edu.uokufa.edu.iq/archives/12661

[2] أحمد كاظم عبيد، مرجع نفسه.

حاضرا زاخرا بكل المقومات الإبداعية المعاصرة ولا يكتفي بهذا وإنما يؤسس لثقافة جديدة، إنه مستقبل الابتكارات التكنولوجية المتسارعة في تطورها.

فهذا التقدم التكنولوجي أتاح فرصة الغوص وتجربة هذا الفن الرقمي وما صاحبه من ابتكارات وإبداعات فنية ساعد على الارتقاء بالفن وجعله في إبداع متجدّد، حيث أن إبداع التقنية الرقمية الجديدة والذي يعد بتغييرات جذرية في جمالية الصورة وانتشارها؛ بدأ بترك بصمته الأوضح على الصورة، وهنا يمكننا الحديث عن معايير جديدة للفن التشكيلي، هذه القيم الجمالية الحديثة التي تنتمي إلى العالم الافتراضي، حيث يكفي أن يمتلك الفنان حاسوبا، ويجعله بمثابة ورشة عمل لديه والاستغناء كليا عن ورشة التصوير والأوان الزيتية، فهذه الثورة الرقمية غيرت كليا مفاهيم الفن، وأفرزت مفاهيم حديثة مرتبطة بالحاسوب وهي التصميم، الإضاءة، التلوين، الرسم في الأبعاد الثلاثية والكتابة، حيث يمزج الفنان بين مختلف هذه العناصر لإنشاء فنونه الرقمية المليئة بالخيال، وهكذا تكون الصور المتخيلة انبعاث جديد لكل ما هو جامد على أرض الواقع انبثاق لحرية الخيال الفاعل والتعبير وبناء صرح جديد من ثقافة الحوار والتسامح مع الآخر والاتفاق معه في الرموز والخيال، وتحطيم كل القواعد التي تمنع استبصار الأشياء.

بالتالي بات من الضروري القول بأن الفن هو انعكاس للمجتمع الذي نعيش فيه، لذلك فلن يكون الفن الرقمي منحازا عن المجتمع بل يسهم في تصوير معانات الشعوب بمزيد من الحساسية المفرطة فهو لا يخلو من المشاعر الإنسانية فقط كونه فنا رقميا بل يتجاوز الفن الكلاسيكي في الخيال وانبثاق الدلالات والحلم بعالم أفضل يسوده الأمن والسلام وقيم التسامح، فالفنان يحاكي عصره لا غير هذا ما نراه في كل حقبة فنية، وهذا خير دليل على أن الفن دائما في بحث مستمرّ عن مفهوم جديد وعن طرق وأساليب إبداعية جديدة لينمو ويتطور، فحتى مقومات العملية الإبداعية تغيرت مقاييسها فأصبح الفنان لا يرسم لنفسه فقط وإنما نجده في عصرنا الراهن يرسم وفي ذهنه "المتلقي "، وهذه الجدلية القائمة على أساس الفنان والمتلقي موجودة من قبل لكن في عصرنا الراهن باتت أكثر حضورا والسبب يرجع بالأساس إلى انتشار الأعمال الفنية بطريقة أسرع عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي ووجود الإنترنت.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1. الأصقة إبراهيم شدا، نورة فهد الصقر، توظيف الإمكانيات الرقمية على أعمال فنية بمادة الرائح لتأصيل الهوية الإسلامية، المجلة الأردنية للفنون، م13، ع1، 2020.

2. بل كلايف، الفن، تر: عادل مصطفى، دار رؤية، القاهرة ط1، 2013.

3.لينا حسون، تطبيق الواقع الافتراضي في التصميم الفني: مقاربة جديدة، مجلة أوراق ثقافية، أوراق ثقافية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع3، 2019.

4. ستالابراس جوليان، الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014.

5.الشيخاوي محمد، الإبداع التشكيلي في الفنون الرقمية للفنان نور الدين الهاني، مجلة الإمارات الثقافية، ع31، 2015.

6.عبادة أحمد ليالي، ترابطية التقنيات الرقمية واليدوية في تطوير الفكر الإبداعي لفن الرسم، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، م2، ع2، 2018.

7. عبد السادة جبر شافي رشا، تقنيات الصورة الرقمية ودورها على الرسوم التوضيحية في الجرافيك الرقمي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع34، 2019.

المراجع باللغة الأجنبية:

8. *Couchot et Hillaire, l'art numerique comment la technologie vent au monde de l'art ; Edition Flammarion, Paris 2003.*

9. Diouf Laurent, Anne Vincent et Anne-Cécile Worms, Les arts numériques, Dans Dossiers du CRISP 2013/1 (N° 81).

10. Forest Fred , Pour un art actuel, l'art à l'heure d'internet. Editions L'Harmattan, Paris, Juillet 2001.

11. Bureaud Annick, Les basiques: Art multimedia, Avril 2004, Cité in: http://www.olats.org/livresetudes/basiques/6_basiques.php

المواقع الالكترونية:

12. الأسدي مروة، الفن الرقمي: مستقبل الفنون، 12-02-2019، تاريخ الاطلاع 29-05-2020 متاح على الرابط التالي: https://m.annabaa.org/arabic/mediareports/18246

13. الحركان عبد الرحمان لمى، الفن الرقمي، تاريخ الاطلاع 22-05-2020 من الرابط التالي: https://fac.ksu.edu.sa/lalharkan/blog/24711

14. الدرعي نجم الدين، الرقمنة في الفن المعاصر، 04-08-2017، تاريخ الاطلاع: 15-05-2020 من الرابط التالي: https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=590

15. الدرعي نجم الدين ، الوسائط الرقمية وأثرها على الممارسة الفنية، 11-5-2017، تاريخ الاطلاع: 11-06-2020 من الرابط التالي https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=536

16. الطالب جلال، الفن الرقمي والحس الفني، تاريخ الاطلاع: 13-06-2020، من الرابط التالي: http://artsgulf.com/articles/3693.html

17. عبد الحميد رندة، بحث كامل عن أنواع الفن الرقمي وأهم مميزاته، تاريخ الاطلاع: 21-06-2020 من الرابط التالي: https://www.thaqfya.com/search-types-digital-art/

18. فطاني عبد الحليم، الفن الرقمي رؤية جديدة لعمق العلاقة بين الفن والتقنية، تاريخ الاطلاع: 29-05-2020 متاح على الرابط التالي:-https://ziid.net/art-intertainment/a-new-vision-of-the-depth-of-the-r

19. القيسي قحطان سامر، تماهي الذات.. بين تقنية الفنان وجمالية الفن الرقمي، 27-11-2017، https://imamhussain.org/islamicarts/7687

20. كاظم عبيد أحمد، الرؤية التشكيلية الذاتية لفن الجداريات، 28-10-2019، تاريخ الاطلاع: 13-6-2020 من الرابط التالي: http://edu.uokufa.edu.iq/archives/12661

21. هارون مصطفى، أدوات جديدة: كيف يعبر "الفن الرقمي" عن قضايا المجتمع في المنطقة، مركز المستقبل للأبحاث والدراسات المتقدمة، 21-02-2017، تاريخ الاطلاع 15-05-2020 من الرابط التالي: https://futureuae.com/ar-AE/Mainpage/Item/2504

الشعر و المقاومة: في جدلية العلاقة بين المثقف و السلطة في القصيدة المعاصرة

الحبيب عمّي، أستاذ محاضر أ. جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية

جاء في دليل "الناقد الأدبي" أنّ مفردة "البطركية" أو "البطريكية" تعود في أصولها إلى مفردتين يونانيتين تعنيان "حُكم الأب". وبمجيء سبعينيات القرن الماضي« أخذ مصطلح الأبوية في الشيوع في الدراسات النسوية ومن خلالها. ولعب دوراً مركزياً في سعي أهل ذلك الحقل في تتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية بوصف تلك السيطرة مصدراً للكبت»[1].

ورأى أوائل المشتغلين في ذلك الحقل أن الأبوية شائعة في كل المجتمعات، وأطلق على جهودهم آنذاك « الدراسات ما بعد الاستعمارية ». وفي ثمانينيات القرن الماضي، خرج "ميشال فوكو" بنظرية تتكلم عن علاقة المعرفة بالسلطة،« فقال المتأثرون بهذه النظرية بأن الأبوية جزء من شبكة القوى الاجتماعية الخاصة بتشكيل اجتماعي معيّن، والتي لا تحتكر فيها القوة جهة واحدة. كما تأثرت الأبوية بنظريات أخرى تنتمي إلى فترة ما بعد الحداثة، منها التقويض التي نحا أصحابها منحى نصوصياً ليقرأوا الأبوية من منظور تبدو فيه الأبوية بوصفها جزءاً من شبكة النصوص والإستراتيجيات الخطابية التي تنتج الهويات والذوات الإنسانية »[2]. ثم أصبحت "البطركية" تهتم بدراسة الخطاب السلطوي بشكل عام، مركّزة على ثنائية السلطة والمعرفة.

ومن أهم الدارسين العرب الذين اهتموا بهذا الحقل، فاطمة المرنيسي، وخاصة في كتابها« الحريم السياسي وما وراء الحجاب »، وهشام شرابي الذي يعدّ أهم من نقل مصطلح "البطركية" إلى اللغة العربية في كتابه (البنية البطركية 1987). وقد عمل شرابي في كتابه المعنون« النقد الحضاري للمجتمع العربي » الذي صدر سنة 1992 على« نقد النظام الأبوي وتعريته إيدولوجيا وتعريته سياسياً وتفتيته من الداخل »[3].

وإذا كان هشام شرابي يرى في دراسته عن المجتمع العربي المعاصر أنّ السبب الأساسي في خسارة العرب لمعاركهم مع (العدو والتخلف والرجعية)، يكمن في« التركيب الاجتماعي البطركي والعلاقات المهيمنة فيه »[4]، فإن هذا الرأي ينسجم تماماً مع التوجّه الشعري لطائفة من الشعراء المعاصرين، من بينهم "أمل دنقل". وفي هذا الصدد، يتابع شرابي قوله:« حين قامت الناصرية، برزت معها آمال جديدة: بدت الوحدة في متناول اليد، والتصدي العسكري للصهيونية أمراً واقعاً، وإقامة المجتمع الاشتراكي قريبة التحقق. وفي حزيران 1967 كان العَلَم اليهودي يرفرف فوق المدينة المقدسة، وفوق "الضفة" و"قطاع غزة" و"المرتفعات السورية" و"سيناء"»[5].

فإذا كان شرابي قد انتهى إلى هذا الموقف بعد وقوع النكسة بسنوات، فإنّ الحدس الشعري لدى "أمل دنقل" جعله يدرك منذ الوهلة الأولى أنّ السلطة الأبوية، والهيمنة البطركية، هي مبرر الانكسارات العربية المتلاحقة. ويمكن أن نسوق في هذا الصدد مقطعاً من إحدى قصائده بعنوان "أيلول"، يؤكد ذلك:

أيلول الباكي هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام !

---

[1] - ميجان الرويلي وسعد البازعي،(2002) ، *دليل الناقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3 ، ص 68.

[2] - المرجع نفسه، ص 64.

[3] - م ن، ص 66

[4] - هشام شرابي، (1987)، *البنية البطركية، بحث في المجتمع العربي المعاصر*، دار الطليعة، بيروت، ط 1، ص 8.

[5] - المرجع السابق، ص 7 - 8.

يمشي في الأسواق.. يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا إنّ سليمان الجالس منكفئاً
فوق عصاه
قد مات! ولكنّا نحسبه يغفو حين نراه!!
أوّاه.
قال: فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيتين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة[1]

إن الشاعر هنا يستنكر التعلق البطركي بالزعيم المخلّص، وهذا وهم كبير عند العرب. وما يثير الاهتمام في هذا المقام هو إلماحه إلى "النبوءة" أو الحدس بالأمور قبل وقوعها. وهذا ما يحيلنا إلى جملة من القصائد التي كتبها قبل العام 1967، لنكتشف من خلالها أنّ حدقة الوعي الشعري لديه كانت أكثر اتساعاً، بحيث استطاعت أن ترصد عيوب الهيمنة البطركية وتتنبّأ بنتائجها منذ سنة 1962، من خلال قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" حيث رفع شعار الخروج عن الطاعة الأبوية في هذه السن المبكرة، إلى درجة العصيان والتمرد، ومروراً بقصيدة« الأرض والجرح الذي لا ينفتح » الصادرة سنة 1966، والتي استدعى فيها رمز "القيصر" ورمز "الحجاج"، وأشار من خلالها بشكل واضح إلى أن الزعيم "البطريارك" لا يملك من أسباب القوة سوى الزيف والوهم والسعي إلى تضليل الشعوب.

كما يتضح وعي الشاعر بخطورة النظام البطركي، وآثاره السلبية على الشعوب العربية في قصيدة النكسة:"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة". وفي قصائد ما بعد النكسة على غرار قصيدة:"من مذكرات المتنبي"(1968)، بل امتد حتى إلى القصائد التي كتبها بعد وفاة عبد الناصر، حيث تمثل الذروة الفنية لتعبيره عن الهيمنة البطركية في إنجيله الجديد: " العهد الآتي".

فإذا كان هشام شرابي متأكداً من أنه« حتى لو تغيّر نظام الحكم بطريقة ما؛ فإن النظام البطركي يبقى، وتبقى بنيته كما هي»[2]، فإنّ أمل دنقل قد وعى بذلك مبكراً، حيث قال في« كلمات سبارتاكوس الأخيرة »:

لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت.. قيصر جديد[3]

فأعلن تمرده على هرم السلطة الحاكمة، لإسقاط قدسيتها، جاهراً بأنه« لا يستطيع أن يدين بالولاء لنظام يبدأ بفتح المعتقلات أمام مفكريه ومثقفيه »[4].

إن ظاهرة الفروسية والشجاعة تكاد تكون نادرة في الشعر العربي المعاصر، وفي زمن أصبح فيه الشعراء ينظمون أشعارهم تحت الرعاية السامية لفخامته أو لجلالته، أو من خلف الأبواب الموصدة، أو داخل الصالونات المكيفة. ففي سبعينات القرن الماضي، وعندما بدأت خيوط (كامب دافيد) تلتف على الرقاب، قام المثقفون العرب وبشكل تلقائي بتشكيل حركة مقاومة ورفض ضد اتفاقية العار. وفي المقابل اشتدت حركة المقاومة المضادة من قبل أجهزة السلطة وزبانيتها، وأمعنت في ملاحقة الشعراء والمثقفين، حتى اضطر الكثير منهم للهروب بحثاً عن ملاذ آمن، وتركوا تداعيات (كامب ديفيد) تطفئ ما تبقى من شعلة المقاومة، مسلحة كانت أو مثقفة.

---

[1] - أمل دنقل، (1995)، *الأعمال الكاملة*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ط. ، ص 166

[2] - هشام شرابي، *البنية البطركية*، ص 9.

[3] - أمل دنقل، *الأعمال الكاملة*، ص 152.

[4] - عبلة الرويني، (1999)، *سفر أمل دنقل*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ص 570.

غير أن طائفة من المثقفين، وعلى رأسهم أمل دنقل، رفضت الهروب حتى وإن كان ذلك من أجل العلاج الملحّ، وليس اتقاء لبطش السلطة. وآثر هؤلاء المثقفون عدم الاقتداء بأولئك الذين انتشروا في العواصم الغربية ومنتجعاتها « بحجة إقامة متاريس أقوى ضد عواصف (كامب ديفيد)، وبحجة عدم ملاءمة الطقس السياسي العربي لمزاجهم المرهف.. ومقاومتهم الشرسة »[1].

ويذكر الأديب السعودي "حسين علي حسين" بأنه زار يوماً أمل دنقل، وهو على فراش المرض العضال، فوجد عنده مجموعة من الشباب السعوديين الموسرين، والمعجبين بأعماله، وعرضوا عليه أن ينقلوه للعلاج في أكبر المصحات الأمريكية على نفقتهم الخاصة، لا سيما أن المرض الذي كان يعاني منه لا يمكن علاجه في بلده. فكان جوابه حاسما: الرفض والإصرار على عدم الهروب، وعلى البقاء في وطنه يبني المتاريس بساعديه النحيلين ضد قمع السلطة وجبروتها، أو يموت في وطنه.. وكان له ذلك!

وتجلت بعض هذه الصفات في اصدار ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" في نهاية سبعينات القرن الماضي، وفي ذروة الاضطهاد السياسي للمثقفين من قبل السلطة، مما حدا بأغلبهم للهروب إلى الخارج خوفاً من المواجهة.. أولئك الذين وجّه إليهم الشاعر خطابه في مقطع من قصيدة "أقوال اليمامة" قائلا:

أقول لكم: أيها الناس كونوا أناساً
هي النار،وهي اللسان الذي يتكلم بالحق!
إن الجروح يطهرها الكيّ
والسيف يصقله الكير
والخبز ينضجه الوهج
لا تدخلوا معمدانية الماء..
كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة،
كونوا، إلى أن تعود السماوات زرقاء،
والصحراء بتولا[2]

ففي هذا المقطع إشارة واضحة لتلك الهجرة السلبية للمثقفين إلى أوربا، تاركين خلفهم (معمدانية النار)، مفضلين الاسترخاء في (معمدانية الماء).

لقد ارتبط الشعر منذ القديم بالشهامة والفروسية والتمرد على القيم المترهلة، غير أنّ العقود الأخيرة من القرن الماضي شهدت نكسة ملحوظة، ورِدّة على مستوى حضور هذه القيم. والدليل على ذلك هذا العدد الهائل من المثقفين المهاجرين، أو الهاربين من مواجهة السلطة.

والشاعر أمل دنقل من الشعراء القلائل الذين جسدوا الاستثناء، وأشعاره قلبت قواعد اللعبة (لعبة الصراع الأزلي) بين المثقف والسلطة في أواخر القرن الماضي؛ فلم تعد السلطة هي التي تملي على المثقف مقتضياتها ودواعيها، وتفرض عليه أن يكون تلميذاً في حضرتها. بل أصبحت السلطة هي المتلقية، والمثقف هو الملقن، رغم الاختلال الواضح في ميزان القوة لصالح السلطة بأجهزتها ووسائلها.

ففي زمن كان فيه الشعر يقتات من موائد السلطان، ويتغنى بما يطربه، ويلهج بانتصاراته وأمجاده الزائفة، جاء أمل دنقل ليقلب المعادلة، ويغيّر قواعدها، فأصبح الشعر هو الربّان والحادي، وهو الذي يشير على السلطة فيما ينبغي أن تفعله ولا تفعله. هكذا تكلم "كليب" رمز الشاعر- المثقف في قصيدة « لا تصالح »:

لا تصالح،

---

[1] - شاكر النابلسي، (1986)، *رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لعشرة شعراء محدثين*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، ص 22.

[2] - أمل دنقل، *الأعمال الكاملة*، ص 411- 412.

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام
كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس ؟
كيف تنظر في عيني امرأة..
أنت تعرف أنّك لا تستطيع حمايتها ؟
كيف تصبح فارسها في الغرام ؟
كيف ترجو غدا.. لوليد ينام
كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام
وهو يكبر- بين يديك - بقلب منكّس ؟
لا تصالح
ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام[1]

إن هذا الدور يجعل الشاعر شاهدا على عصره، ومنتمياً له في كل تفاصيله، لا واقفاً على تخومه متفرجاً من برجه العاجي. فهو مشارك في الأحداث، ومساهم في صنعها وتغييرها. ومن هذا المنطق، فالشعر والأدب عموما ليس ترفاً فكرياً، بل سِكّين قاطع، وفاتح للجروح الغائرة.

فمنذ زمن لم تتردد كلمة "لا" على ألسنة الشعراء المثقفين، ولم تنطلق كالرصاصة في وجه السلطة الظالمة.. هذه "اللا" التي نسي الكثير من المثقفين شكلها، وطريقة رسمها. فشعر أمل دنقل هو مجموعة من (اللاءات) ذات الموقف الرافض المتمرد، وليس مجموعة من (اللاءات) المعبّرة عن مصالح السلطة مثلما هو الشأن لدى بعض المثقفين.

ففي قصيدة واحدة هي (لا تصالح) أو (الوصايا العشر)، ترددت كلمة (لا) مرات عديدة، وأطلقها الشاعر في وجه السلطة مدوّية بتكرارها واطّرادتها. وإذا كان« التكرار حيثما وجد دليل على الهوس »[2] مثلما يقول جان بيير ريشار، فإنّ هذا ينبىء بأن الشاعر مهووس "بالعبث" بقدسية السلطة، ومولع بتجريدها من شرعيتها المأخوذة اغتصاباً. ويصرح أمل دنقل في أحاديثه، وحواراته بضرورة معارضة المثقف لكل ما هو موجود طمعاً في الأفضل.

ومن بين ما جاء في تصريحاته في هذا الصدد قوله:« فللشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية يجب أن يؤدّياها وهي وظيفة معارضة. فالشاعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً حتى ولو كان هذا الواقع جيّداً، لأنه يحلم بواقع أفضل منه »[3]. فينبغي على الشاعر أن يحمل موقفاً مناوئاً لكل ما يمت للسلطة بصلة، وأن يتخندق إلى جانب المعارضين الرافضين لسياساتها وأجهزتها القمعية.

ونعثر في شعره على آثار الانحياز للثائرين في صورة توظيفه لرموز الرفض على غرار سبارتاكوس، والشيطان، والحسين بن علي، وابن نوح، وغيرهم. وينبع حرصه على معارضة كل سلطة، ومهما كانت طبيعتها، من موقفه من العلاقة التي تربط المثقف بالسلطة مثلما جاء في قصيدة« من أوراق أبو نواس » حيث شبّه المثقف والسلطة بوجهَيْ العملة اللذين لا يلتقيان أبداً. و تأتي هذه الاستحالة من واقع العلاقة الصدامية بينهما مثلما يشير في قصيدة «صلاة».« فالسلطة مرتهنة بوجود المثقف الذي يسعى إلى محاربة بطشها، والمثقف مرتهن بوجود السلطة الباطشة، فهي التي تخلق دوره في مواجهتها عن طريق سعيه للمطالبة بالحقوق الديموقراطية »[4].

---

1 - المرجع السابق، ص 400 - 401.

2 - Jean – pierre Richard : l'univers imaginaire de Malarmé, ed Seuil, Paris 1961, p 24.

3 - منير فوزي، (1995)، *صورة الدم في شعر أمل نقل، مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية*، دار المعارف، القاهرة، ص 81.

4 - المرجع السابق، ص. ن.

والموقف الذي نجد أنفسنا إزاءه في نهاية قصيدة «صلاة» يميط اللثام عن طبيعة هذه العلاقة المتوترة أبداً. يقول:

أبانا الذي في المباحث، كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية..

ليست تموت!؟[1]

ولو أردنا استظهار نماذج من صور السلطة في شعره، لألفيناها سلطة مطلقة وشمولية لا تسمح بالخروج عن قيمها ومبادئها القهرية، ولا أن يقال لها:«لا»:

لأن من يقول «لا» لا يرتوي إلا من الدموع[2].

وهذه السلطة ديدنها الاستبداد، تخرس الألسن، وتكمم الأفواه، وتكبل اليدي، بل وتقطعها حين تسعى للمطالبة بالحقوق:

« قيل لي: اِخرس..»

فخرست..وعميت.. وائتممت بالخصيان![3]

ورغم أنّ المواطن يتمتع بكل حواسه، ومداركه، وليس فاقد الأهلية، إلاّ أنّ السلطة تمارس عليه الوصاية، وكأنه قاصر أو عديم الفكر، ولا تستشيره حتى في الأمور التي تخصه شخصياً، بل تبيح لنفسها فعل أي شيء تعتقد أنه الصواب، فأجبرته على الاعتراف «بشرعيتها»، وعطّلت حواسه ومداركه. يقول في قصيدة«سفر ألف دال»، الاصحاح الخامس:

(لم أكُ أعمى؛..

ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي بملف اعترافي

لتنظره السلطات..

فتعرف أنني راجعته كلمة.. كلمة..

ثم وقّعته بيديّ..

- ربما دسّ لي هذا المحقق جملة تنتهي بي إلى الموت! -

لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد

انتهاء المحاكمة العادلة!)[4]

لقد ألقى القمع بظلال مرعبة على قلب الشاعر وكيانه، ممثلة في الخوف والشعور المزمن بالاضطهاد، وتجسّد ذلك - شعرياً - عبر مستويات ثلاثة:

أولها: الخوف المباشر؛ وهو خوف يقترب من الشكل التقريري المباشر على صعيد الأداء الشعري. وقد يعزى هذا الأسلوب إلى منسوب الضغط الذي يعاني منه الشاعر جراء الملاحقة المستمرة وعدم الشعور بالأمان في ظل جهاز بوليسي فاشي.

---

[1] - أمل دنقل، *الأعمال الكاملة*، ص 327.

[2] - المرجع نفسه، ص 148.

[3] - م ن، ص 161

[4] - المرجع السابق، ص 354- 355.

ففي قصيدة « موت مغنية مغمورة » يصرّح بأنه:

ما من أحد في هذه الدنيا جدير بالأمان[1]

ويتساءل في قصيدة بعنوان« رباب »: كيف يتسنى له أن ينعم بالحب والسعادة، وشبح الخوف يطارده ويطبق عليه:

كيف ضعفت في نهاية المطاف ؟

وارتحت في عينيك من عبئي ؟

وكل شيء حولنا يملي علينا أن نخاف[2].

فكأننا نرى الشاعر يستكثر على نفسه حتى لحظات السعادة العابرة،بل لكأنه ينكر على نفسه ذلك، فالراحة تستدعي الشعور بالأمان، والآمان مفقود في ظل نظام مستبد.

ثم لا تلبث دلالة الخوف أن تأخذ أبعاداً أكثر عمقاً في رؤية الشاعر، عندما يتماهى الخاص بالمعطى السياسي العام، مثلما نلمح في قصيدة« الهجرة إلى الداخل ». فخوفاً من قهر السلطة، يخشى البوح بما يكتمه في نفسه خشية أن تطلع عليه فتصل إليه يدها وتبطش به، ومن ثم يخرج إلى الصحراء، ويبوح للأرض والرمل (بعيداً عن أعين الناس)، لكي يفرغ كل ما تجيش به نفسه. لكنه - حتى في هذه الفيافي الموحشة - يساوره الخوف من أن تلتقط هذه السلطة صوته عبر الأثير، أو أن تفشي الرمال سرّه. يقول:

أسقط واقفاً..

وخائفاً..

أن يحمل الصدى ندائي إلى الهوائيات..

فوق أسطح البيوت

أن تفشي الرمال صوتي المضيء،

صوتي المكبوت ![3]

ويشرح الشاعر مبررات هذا الشعور بالاضطهاد في قصيدة« العشاء الأخير »؛ فهو وأبناء جيله، خلقوا من رحم الشقاء، والإحباط، والقلق، ووجدوا أسلحة السلطة مشهرة في وجوههم، حتى أصبح« الرعب يفرض الطمأنينة في ظل المسدس ». يقول في هذا المقطع - الحوار:

ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج

لم نعد نسمع إلا الطلقات!

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس..)

- الطمأنينة في ظل الحداد ؟!
- سيدي.. نحن انزلقنا من ظهور الأمهات،

بيد تضغط ثقب الجرح،

والأخرى على حرف الزناد![4]

إن المفارقة التي تخلقها عبارة (يفرض الرعب الطمأنينة) تستدعي التوقف والتأمل؛ فالسلطة الغاشمة متى تغلغلت في أوصال المجتمع ممارسة نزعاتها الفاشية، فإن هذا المجتمع لا يمكن أن يعيش في طمأنينة. ومن ثم تسعى

1 - المرجع نفسه، ص 190.

2 - م ن، ص 281.

3 - المرجع السابق، ص 289.

4 - المرجع السابق، ص 225.

السلطة إلى فرض هذه الطمأنينة بكل الوسائل... وما أكثر ما فرض الأمن بالقوة في البلاد العربية خلال سبعينيات القرن الماضي! هل يمكن حقاً أن يتحقق الأمان والطمأنينة بالترهيب والقهر ؟!

إن الاضطهاد يجعل المعادلة المرتكزة على طرفي السلطة و المثقف تختل بإلغاء دور الثاني، وترسيخ دور الأول، وبالتالي يفقد دور المثقف قيمته، ويتهافت أمام جبروت الطرف المقابل.. وتفقد الأشياء معناها ويتساوى عند الشاعر-المثقف كل شيء: الرعب والطمأنينة، والموت والحياة، ويتشيأ الوجود ويتلاشى ويصبح بلا معنى.. هذا ما نعثر على نتف منه في قصيدة« الحزن لا يعرف القراءة »:

لقد فقدت مقعدي.. قبيل أن يرتفع الستار

وانكسرت في داخلي الرغبة في استرداده، الرغبة في الشجار

فكل شيء يرتخي في لحظة التأهب المرتقبة[1]

وغياب القدرة على الرفض والجهر بالرأي، لهو في حد ذاته مبرر لا جدوى الحياة وتهرؤها، وهو ما جعل الشاعر يتساءل عما إذا كنا في عداد الموتى أو الأحياء. فلشدة ما يطبق عليه الخوف من إلقاء مثل هذا النوع من الأسئلة المحرمة في عرف السلطة، فإنه لم يجرؤ على طرح سؤاله علانية، بل ليلاً مخافة أن تلتقطه آذان العسس والمخبرين. يقول في قصيدة« إجازة فوق شاطئ البحر »:

وفي الليل، نخفض راياتنا..

ننقض الهدنة الأبدية

نجرؤ أن نتساءل:" هل نحن موتى ؟!"

وجولاتنا في الملاهي،

اهتزازاتنا في الترام،

تلاصقنا في ظلام المداخل

....

" ترى نحن موتى "[2]

أما المستوى الثاني فيتمثل في الخوف نتيجة الإخفاق، وهو خوف مقترن بالإحباط، نتيجة عدم الانسجام في العلاقات اليومية العادية، والفشل الدائم في تحقيقها. وهو ما يظهر في العلاقات الحميمية، كالإخفاق في تجربة حب عاصف، أو فشل جنسي يكون منبعه الضغط النفسي الرهيب الذي يعيشه المثقف، من جراء الاضطهاد الممارس عليه، وهو ما يترتب عنه إحساس حاد بالعجز والإحباط. هذا ما يطالعنا في مقطع من قصيدة« يوميات كهل صغير السن »، (لاحظ العنوان):

مذ علّقنا - فوق الحائط - أوسمة اللهفة

وهي تطيل الوقفة في الشرفة!

واليوم..

قالت إن حبالي الصوتية تقلقها عند النوم!

.. وانفردت بالغرفة !![3]

فعلاقة الزوجة بزوجها - هذا الكهل الصغير السن - أشبه ما تكون بعلاقة السلطة بالمواطن في كل ما تنطوي عليه من قهر واضطهاد؛ فبمجرد أن امتلكت هذه المرأة صفة الزوجة الشرعية (عقد الزواج)، حادت عن الدور

---

[1] - المرجع نفسه، ص 208.

[2] - المرجع السابق، ص 185.

[3] - المرجع نفسه، ص 182.

المنوط بها كزوجة، وكشفت عن ملامح أخرى تمثلت في الغطرسة، وحب السيطرة، والانفراد بالرأي، وصلت حد طرده من مكانه الطبيعي كزوج (غرفة النوم)، بل حادت حتى عن أنوثتها، وجمالها، وفتنتها، بمثل هذه الممارسات الخشنة الرعناء. فالشاعر هنا« حريص على تأكيد أن هذا الجيل - جيله - قد شاب قبل الأوان، وأن تجاربه في الحياة والسياسة قد انتهت مبكراً، وأنه قد تم عزله عن أداء دوره، وتفريغ مكانه منه »[1].

ولا يقتصر ذلك على القصائد السياسية، بل يشمل أيضاً قضايا متنوعة كالحب، والعلاقات الشخصية، حتى أصبحت الهزيمة قدر الشاعر في رحلته هذه، ونهاية متكررة لكل الرهانات التي يخوضها، وصار الفشل لعنة تلاحقه وتصيبه بالإحباط والخوف.. الخوف حتى من خوض غمار علاقة طبيعية مع امرأة يصادقها، في ظل الضغوط النفسية، والأجواء المشحونة بالرهبة واللاطمأنينة التي تحاصره. وعندما تصير الهزيمة هاجساً مزمناً للشاعر، والخوف من الفشل مرضاً نفسياً مؤرقاً، تصبح علاقته بالمرأة امتداداً لهذا الإحساس، وامتداداً للقهر الخارجي الممارس عليه - رغم كل التوهج والشوق - ويستقيل الشاعر من أداء دوره، ويستسلم في النهاية لدائرة الغربة والاستلاب. يقول في قصيدة:« الموت في لوحات »:

حبيبتي في لحظة الظلام؛ لحظة التوهج العذبة
تصبح بين ساعدي جثة رطبة!
ينكسر الشوق بداخلي، وتخفت الرغبة
أموء فوق خدها
أضرع فوق نهدها
أود لو أنفذ في مسام جلدها
لكن.. يظل بيننا الزجاج.. والغياب.. والغربة![2].

وبهذا، يعبّر الشاعر عن وصوله إلى ذروة الإحباط والهزيمة، ووقوفه على تخوم الموت و التلاشي نتيجة الاضطهاد الممارس من السلطة وأجهزتها.

والمستوى الثالث من الخوف هو ما يمكن أن نسميه الخوف السالب للوعي. فإذا كان المستويان السابقان مرتبطين بتداعيات القهر الممارس من قبل السلطة، فإنّ هذا المستوى يتقصى مدى تأثير الخوف على نفسية الشاعر. فأمل دنقل يعتقد في بعض الأحيان أنه لا بد من غياب الوعي، أو تغييبه عمداً لكي يمكن التعامل مع هذه الحياة، بضغوطها ومشاكلها. لذا جاءت قصائد كثيرة في شعره تتحدث عن الحانات والمقاهي والبارات. ولا نعتقد أن إشاراته إلى مثل هذه الأماكن يمكن اختزالها في مجرد اللهو والقصف، بقدر ما هي تعبير عن سعيه إلى تناسي الخوف المحدق به من كل جانب.

ففي قصيدة:« فقرات من كتاب الموت » يقارن الشاعر بين ما يحمله في مكان رأسه صباحاً، وما يحمله في مكانها ليلاً:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية
وعندما أبدأ رحلتي النهارية
أحمل في مكانها.. مذياعاً
(أنشر حولي البيانات الحماسية.. والصداعا)
وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية
أحمل في مكان رأسي الحقيقية:

---

1 - منير فوزي، *صورة الدم في شعر أمل دنقل*، ص 86.

2 - أمل دنقل، *الأعمال الكاملة*، ص 195 - 196.

.. قنينة الخمر الزجاجية![1]

فإذا كانت رأسه في الصباح تحشى بأخبار السلطة وأراجيفها المنطلقة من صوت المذياع، والتي تجلب الصداع، فإنه يسعى إلى تناسي ذلك في الليل بمعاقرة الخمر لتغييب وعيه، وهربا من الوقوع في أشراك السلطة وحبائلها.. بل هرباً من خوفه المقيم. غير أنه يدرك أن الخمر والمخدرات وكل الوسائل السالبة للوعي والإدراك، ليس بوسعها أن ترد إليه كبرياءه الجريحة وشجاعته المهدورة. ومع ذلك عاقرها وأدمنها هرباً من الهزيمة والإخفاق. يقول في قصيدة« حكاية المدينة الفضية »:

أيها العشب الذي ينضح حمّى

إنني أنشد في جنبيك.. حلما

(.. واستكانت شفة الوهج على وجهي طويلا..)[2]

بيد أن المواجهة الحقيقية لا يمكن أن تتحقق بهذا الشكل، أي عن طريق معاقرة الخمر والمخدرات (العشب)، لأن مفعول المخدر سرعان ما ينتهي، فيعود الشاعر إلى وعيه وإدراكه للأشياء على حقيقتها، ويعود إلى البداية. ومن ثم تصبح خاتمة القصيدة هي نفسها البداية، كأنما هي دورة في فراغ، لتؤكد على حقيقة قاطعة، وهي أن هذه الطريقة ليست السلاح الأمثل لمواجهة السلطة. ويبدو أن الشاعر غير غافل عن هذه الحقيقة في بعض قصائده، إذ يلح على ضرورة أن يكون الفرد المثقف، واعياً ومدركاً إدراكاً تاماً لرهانات عصره وتحدياته، وأنّ غياب الوعي - أو تغييبه - لا يحل المشكلة.

وخلاصة القول في علاقة المثقف بالسلطة أنهما وجهاَ عُملة لا يلتقيان أبداً؛ فإمّا « ملك » (رمز السلطة)، وإما « كتابة »(رمز الثقافة) مثلما يقول في قصيدة« من أوراق أبو نواس »:

« ملك أم كتابة ؟»

صاح بي صاحبي؛ وهو يلقي بدرهمه في الهواء[3].

ففي وجود السلطة القمعية، لا توجد مساحة كافية للمثقف يعبّر فيها عن رأيه بحرية، والثقافة ليس بوسعها أن تتصالح مع هذه السلطة. وهذا الموقف نابع من انحياز الشاعر التلقائي إلى صف الفقراء والكادحين والمستضعفين، ومعاداته للسلطة المرتبطة عادة بمصالح الأقلية المحظوظة. ومن هنا جاءت إدانته للسلطة وأجهزتها كالجيش والشرطة، وحتى المؤسسات التعليمية والدينية، لكي يتفطن أفراد الشعب لمحاولات التضليل، ولا تنطلي عليهم حيل السلطة.

إن السلطة في شعر أمل دنقل كيان مستبد يسعى لفرض سطوته عن طريق الترويع والقمع وانتهاك الحرمات. أما المثقف فقد صوّره في شعره نبيّاً ورائياً، أو عالماً فقيهاً، أو مناضلاً مخلصاً لقضيته. كما صوّره في صورة انتهازي متواطئ مع السلطة ومساير لها رغماً عنه بفعل الضغوط المسلطة عليه، مثلما نلمح في نموذج أبي نواس، أو صاحب أطماع سياسية كما في نموذج المتنبي، أو شخصاً سلبياً يرفع شعار الحياد كما في نموذج أبي موسى الأشعري.

وينقسم المثقف في شعره إلى مثقف يقتصر دوره على حمل أمانة الكلمة وشرف توصيلها، واستشراف أبعاد المستقبل كزرقاء اليمامة وعنترة، وأعلى هذه النماذج يتمثل في رمز السيد المسيح، ومثقف لا يقف عند مجرد تبليغ الكلمة، بل يحاول تجسيدها عن طريق الممارسة النضالية على أرض الواقع بالثورة على السلطة، والسعي إلى إسقاطها، مثل نماذج الحسين بن علي، ومازن جودت أبي غزالة، وسرحان بشارة سرحان.

المراجع:

1- أمل دنقل، (1995)، *الأعمال الكاملة*، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- مكتبة مدبولي، القاهرة، دط.

---

[1] - المرجع السابق، ص 251.

[2] - المرجع نفسه ، ص 293

[3] - المرجع السابق، ص 378.

2- شاكر النابلسي، (1986)، *رغيف النار و الحنطة- إبداع نقدي لعشرة شعراء محدثين*، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1.

3- عبلة الرويني، (1999)، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط.

4- منير فوزي، (1995)، *صورة الدم في شعر أمل دنقل: مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية*، دار المعارف، القاهرة، ط1.

5- ميجان الرويلي و سعد البازعي، (2002)،*دليل الناقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3.

6- هشام شرابي، (1987)، *البنية البطركية- بحث في المجتمع العربي المعاصر*، دار الطليعة، بيروت، ط1.

-7Jean-pirre Richard, L'univers imaginaire de Malarmé, ed Seuil,Paris, 1961.

الفن و الإيديولوجيا.

سليمان مخطاري، طالب دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

بدون هوامش

1. الإطار المفهومي
2. إشكالية مفهوم الفن: الفن والمعرفة.
3. الفن و الإيديولوجيا، العلاقة الوظيفية.

1.1 : إشكالية مفهوم الفن، ما هو الفن؟:

إن السؤال حول مفهوم الفن يطرح ضمنيا حول طبيعته ووظيفته التي ينهض بها سواء على الصعيد النظري الإجرائي، هل للفن تصوره الخاص، الذي يجعله مختلفا عن باقي الممارسات التي اعتمد عليها الإنسان لتلبية حاجياته المختلفة.

وفي هذا الإطار تعددت التصورات التاريخية عن جذور الفن فالمؤكد أولا أن الإنسان هو منتج ما يسمى الفن وذلك نظرا للدوافع التي يبحث عنها هذا الأخير، لماذا يلجأ إلى الفن، هل لإرضاء رغباته وتطلعاته الميتافيزيقية وتجاوز فكرة الاغتراب في هذا العالم في هذا السياق أفردت التطورات الماركسية والهغلية دوافع وضرورة توجه الإنسان للفن. فالماركسية ترجع تشكيل أطروحة الفن كمفهوم إلى فكرة "تقسيم العمل" في تصورها أن الفن جاء نتيجة هذا التقسيم الطبقي للعمل والذي أصبح يحدد هوية الإنسان في علاقته بالآخرين والطبيعة.

أما التصور الهغلي يرجع فكرة الفن إلى فكرة أن الإنسان في علاقة بالطبيعة اغترب عنها ونسي طبيعته الروحية والميتافيزيقية وما لجوءه إلى الفن ما هو محاولة استرجاع روح الإنسان وإعادة صياغة هويته الحقيقية التي قد تركها في غياب الفكرة المطلقة والحقيقة الوجودية التي يبحث عنها ولم يتوقف سؤال الفن ومفهومه ووظيفته عند كثير من المفكرين والفلاسفة وقد أفرد"ارنست فيشر" في كتابه "ضرورة الفن" حيث أظهر قيمة الفن وضروراته وحاجيات الإنسان إلى الفن والقيمة الجمالية التي يقدمها على صعيد تشكيل الذائقة الجمالية والتجربة التي يخرج منها الإنسان في تعاطيه لضرورة الفن.

وتناول الفيلسوف الألماني "مارتن هايدغر" مسألة الفن وربطه بالعمل الفني ويرى هايدغر أن البحث عن ماهية الفن ومعرفة جوهره لا يكون إلا من خلال العمل الفني والذي تنتجه المخيلة البشرية باختلاف تصوراتها << أن الفن ينبغي أن يستفيد من العمل الفني، ونحن لا نستطيع أن نعرف ماهو العمل الفني إلا من جوهر الفن>>[1]

إذن يربط هايدغر وجود الفن بالعمل الفني والذي على ضوءه يكشف قيمة الفن، وفي الوقت نفسه، هايدغر يثير إشكالا آخر في معرفة الفن، فهو (هايدغر) وطبيعته في التساؤل عن قيمة الأعمال الفنية هل حقا تحقق الفن وتحدد لنا ماهيته وجوهره<<ما هو الفن؟ ولكن إذا كان من النادر أن يتم معرفة ذلك عن طريق جمع خصائص الأعمال الفنية الموجودة، فإنه من النادر كذلك أن يعرف جوهر الفن عن طريق الاستنباط من المفاهيم العليا، ذلك أن هذا الاستنباط يأخذ سلفا بعين الاعتبار تلك القواعد، التي تستطيع بما فيه الكفاية أن يقدم لنا هذا الذي نعتبره نحن مسبقا عملا فنيا على أنه عمل فني من هذا الطراز ولكن جمع الأعمال من هذا الموجود منها والاستنباط من المبادئ يعتبران مستحيلين هنا على النمط نفسه ويعدان في المكان الذي يمارسان فيه بمثابة مخادعة النفس>>[2]

إن مسألة الفن ومفهومه وجوهره بحسب هايدغر لا يمكن تحديده وعرفة خصائص هويته الحقيقية أي أن "هايدغر" يرى أن الفن قيمته لا يمكن قولبتها أو استنباط طبيعته فهو قيمته متحولة في علاقة الكينونة بالوجود وحالة التحول الدائم في ضرورة الزمن والمكان.

2.1 -إشكالية الفن والمعرفة:
طرحت أسئلة عدة حول علاقة الفن بالمعرفة، منها هل الفن ينتج معرفة؟ وهل المعرفة قادرة على الكشف عن طبيعة الفن وأهدافه وغاياته تراوحت الإجابة بحسب مشغليها وتصوراتهم ومرجعياتهم في فهم تلك العلاقة الجدلية بين ما هو فني وما هو معرفي، في هذا الصدد اشتغل بيير بورديو حول طبيعة هاته التساؤلات في أهل الفن ودوافعهم في إنتاج العمل الفني، ومشغلي المعرفة وتحليلها للظواهر الإنسانية والمعرفية وأثار بيير بورديو Pierre bourdieau التساؤل دون مصادرة أو توجيه بين الحقلين ودورهما الوظيفي<< وسوق اسأل فحسب لماذا يساير إلى هذا العدد من النقاد والكتاب والفلاسفة ذلك التصريح، بأن تجربة العمل الفني يعجز عنها الوصف وإنها تتملص بحكم تعريفها من المعرفة العقلانية ولماذا يسارعون على هذا النحو إلى أن يؤكدوا دون مقاومة هزيمة المعرفة ومن أين جاءتهم تلك الحاجة شديدة الإلحاح إلى الحط من المعرفة العقلانية وذلك الشعار لتأكيد أن العمل الفني لا يقبل ردا إلى عناصره (اختزالا) أو بكلمة أكثر ملائمة لتأكيد تعاليه transcendance>>[3]
ويقر "بيير بورديو" بتلك الحساسية، التي يتحسسها أصحاب الأعمال الفنية من المعرفة وأدواتها وقدرتها على الكشف عن قيمة هاته الأعمال من حيث ذائقتها الجمالية وأهدافها الوظيفي، لأن منتجي الفن يضعون الأعمال الفنية في فوق لا يمكن وصفه بعيون المعرفة المجردة والتي في تصورهم قد تقضي على جمالية التعالي لمقاصد الفن.
فمحتوى الأعمال الفنية لا يتوقف عند معاني محددة، فالعمل الفني أفق مفتوح ولا يمكن ضبطه في نسقية معرفية واحدة وحاسمة له. في القابل لم يتوقف بيير بورديو عن طرح تساؤلاته عن جدوى التحليل العلمي للأعمال الفنية، ويشدد على أهمية حضور الأدوات العلمية على رغم من النفور والحساسية التي يبديها كثيرا من شاغلي الفن ورؤيتهم له والتي تصل إلى حد الخيالات الجامحة وإضفاء نوع من الأسطورية لما يقدمها الفن والذي رأيهم يتجاوز زمانه وتاريخه.
ويضع بيير بورديو مشروعه التساؤل حول علاقة التحليل العلمي بالفنون عموما مبرزا وكاشفا تلك المخاوف والمخاطر التي تسكن الفن ومنتجيه.
<<هل من المشروع أن يرى التحليل العلمي للفن ولحب الفن الشكل الفائق للغطرسة العلموية التي لن تتردد تحت غطاء التفسير في تهديد المبدع والقارئ من جهة حريتهما وتفردهما؟ وأنا أضع في مواجهة أولئك المدافعين عما لا تكمن معرفته، المصرين على إقامة الحصون المنيعة للحرية الإنسانية ضد هجمات العلم>>[4]
تبقى علاقة الفن بالمعرفة من القضايا التي تحتاج إلى مزيد من البحث بحيث لا يمكن إلغاء كل منهما فالفن له هويته ووظيفته الني يسعى إليها في خلق الذوق الجمالي وإطلاع الخيالات والتي تعطي للإنسان والمبدع عموما حريته التي يتوق إليها على الصعيد الحس الجمالي وتعزز كذلك من خلال التجربة الجمالية والمعرفة والعلم له دوره في الكشف عن الأوهام والحقيقة الإنشائية والطبعة وبالتالي يقدر ما هناك اختلاف في مسار كل منها (الفن والمعرفة).
الفن و الإيديولوجيا:
إن علاقة الفن بالإيديولوجيا هي في الأساس علاقة وظيفية تتم من خلال الدوافع والمقاصد لكليهما ولكن الإشكال من يوظف من؟ وحتى نوضح تلك العلاقة المتشابكة علينا أن نفهم كيف يتعدد مفهومها، فإذا كان الفن كما ذكرنا سابقا أنه أداء وطريقة للخلق الجمال وإبداعه، وذلك من خلال قوة الخيال وإعادة تركيبه "تمثيليا" وتأويل الممكن والفن << يقوم بتأويل العالم ويمنح الشكل لما لا شكل له>>[5] .
إذ إن الفن هدفه هو ابتكار وتأويل العالم وذلك ضمن شكل خاص به، أي أن الفن في علاقته بالعالم يبرز معرفة تقوم على أسس تميز هويته الحقيقية وما <<يمكن استخلاصه من هذا أن الفن لا يفضي إلى معرفة العالم فحسب بل يكشف في الآن ذاته عن وجود هذه الحقيقة ذات الطبيعة المختلفة، والواقع أن هذه الحقيقة ليست مقصورة على الفن لأنها أفق الخطاب التأويلي: التاريخ والعلوم الإنسانية والفلسفة>>[6].

وانطلاقا من طرح "تودوروف" أن الفن حسب وجهة نظره هو خطاب تأويلي للواقع والعالم ككل وينسحب هذا الطرح أيضا على مفهوم "الإيديولوجيا" والتي يمكن النظر فيها أنها خطاب تأويلي لواقع اجتماعي وسياسي تهدف من خلاله إلى إعطاء وتفسير وإبراز مقاصد منتجيها وغاياتهم في تحويل الأنظار إلى واقع مختلف عن الواقع وشكله السائد أو حتى تزييفه بحسب الأهداف الموضوعة للخطابات المختلفة << فكلمة إيديولوجية تشير في المعتاد إلى طريقه تفكير خاطئة على نحو نسقي إلى وعي زائف، فإذا آمنا بقوة التمثيل في تشييد الواقع، أصبح التمييز بين الحقيقة والزيف، قد تكون هناك التأثيرات حقيقية>> تنتجها أنظمة الدلالة المتنوعة أو الخطابات ولكن ليس من الممكن وجود أي مقياس>>[7]

إن تشكيل المفهوم في الإيديولوجيا أو الفن يتحدد من خلال تلك المساحة التي يتواجد فيها "التأويل" والتمثيل في الاشتغال على فكرة تأويل الواقع والعالم وطبعا هذا تجاوزنا فكرة البعد الأخلاقي بينهما وركزنا على المشترك الخطابي بينهما مع دلالة اختلاف الوظيفة لكليهما في فهم الواقع والعالم والهدف التأويلي لهما، ونحن ندرك أن المختلف في الفن و الإيديولوجيا تتمثل في الشكل والمضمون والخطاب المرجو والغاية الحقيقية في تعامل مع الواقع والعالم وفي هذا المسعى أردنا تبيين العلاقة التي يشترك فيها الفن و الإيديولوجيا في خاصية التأويل والتمثيل، أي أن الجامع بينهما هو تلك القوة التمثيلية في محاولة خلق وابتكار واقع ما، انطلاقا من قوة الخيال وذلك في محاولة لتجاوز السائد وعلى الرغم أن هناك اختلاف جوهري في الأهداف التي يتطلع إليهما (الفن و الإيديولوجيا).

إن معرفة علاقة الفن بالإيديولوجيا على المستوى الوظيفي يمكن معرفتها من خلال الخطابات التي توظف في هذا الشأن وذلك عندما ينظر إلى فن أنه بإمكانه أداء وظيفة قصدية وخدمة للإيديولوجيا التي تستعين بالفن لأغراض فكرية أو اجتماعية وسياسية.

ولتوضيح هذه المسألة يجب إلى أن نشير إلى أن علاقة الفن و الإيديولوجيا أن العلاقة بينهما قديمة تاريخيا، وعلى مر التاريخ السياسي والاجتماعي وخدمة لأغراض سلطوية، تم توظيف الفن كأداة إيديولوجية لتمرير أهداف و أفكار سياسية، ولتدليل على ذلك نجد أن كثيرا من الأنظمة السياسية القديمة والحديثة استغلت الفن لترويج أفكارها و طروحاتها وبرامج من أجل السيطرة على المحكومين وإدخال لهم تصورات وأوهام (إيديولوجية) فكان لجوء إلى فن بكل أنواعه وسيلة من وسائل التحكم بحيث يكون الفن وأعماله يد وأداة قوية لتنويم العقل الاجتماعي.

1- توظيف الإيديولوجيا في فن النحت والتماثيل:

وظف في النحت وإنتاجيته للتماثيل في أغراض إيديولوجية دينية أو سياسية وهناك نماذج كثيرة من الحضارات والإمبراطوريات القديمة والحديثة، إنها وظفت في النحت في إبراز إيديولوجيات مختلفة حسب طلب من فناني النحت أن يقدموا أعمالا نحتية تخدم إستراتيجية هوية النظام الثقافي والسياسي الذي يحكم الناس، ومن معانيه بسيطة جدا،تكشف لنا المتاحف الحديثة ما خلفته الحضارات القديمة من تماثيل فنية في غاية الجمال والروعة، وفي الوقت نفسه إن هذه التماثيل تحمل ملامح إيديولوجية وفكرية وسياسية تعكس على ضوءها ثقافة وسياسة كل مرحلة تاريخية.

وإذا تأملنا جيدا على مستوى الإطار والمساحة المكانية لدور التماثيل وفن النحت، يتكشف لنا على المستوى الحفريات التاريخية أن الشعوب القديمة جسدت أفكارها ورؤيتها للعالم، من خلال النقوش التي رسمت وحفرت في الكهوف والصخور، أي أن استعمال الفن والرسم والنحت في كثير من الأحيان يكشف طبيعة الإيديولوجية التي حكمت التصورات القديمة للعالم.

2- الفن في خدمة الإيديولوجيا الدينية:

وظفت الإيديولوجيا الدينية الفن كوسيلة جمالية بملامح دينية وثقافية وقد مثلت مؤسسة الكنيسة أحسن تمثيل في توظيف تمثلات الفن مع إيديولوجيتها الدينية، وقد جسدت الكنيسة أفكارها الدينية عن المسيح والثالوث ومريم العذراء في تماثيل فنية تبرز وتقرب أفكار الدين المسيحي عن طريق ممثليه الحاجة الملحة لإثبات مشروعها اللاهوتي،

بحيث نزلت أفكار المخلص والمبشر بفكرة الخلاص وتحمل الخطيئة الكبرى في السيد المسيح والذي أعادت الكنيسة نحته بشكل درامي وهو حامل الصليب ممزوج بالدماء ومغطى الرأس بالأشواك.

فنحت المسيح بتماثيل مختلفة وبطرق فنية درامية وجمالية يساعد سلطة الكنيسة على تقرير إيديولوجيتها الدينية في عقائدها المختلفة وكل ذلك كانت سعي الكنيسة وإن كان الظاهر هو الديني من توظيف الفن ولكن المرامي الإيديولوجية هو بناء حكم ديني شمولي غاياته السيطرة على أفكار الناس الدنيوية.

3- الفن والإيديولوجيات القومية:

وظفت الإيديولوجيات القومية الحديثة الفن ضمن مشروعها السياسي والإيديولوجي فتعاملت مع الفن أنه من الوسائط المساعدة، لترسيخ قيم قومية وثقافية وسياسية تتماشى مع طموحها وهويتها القومية <<لقد شن الإله القومي هجوما على المسيحية على جبهة واسعة في روسيا اسمه التكنولوجيا والعلم، وفي ايطاليا الدونشي وفي ألمانيا الإيمان الألماني أو المسيحية الألمانية "أو الدولة">>[8].

وإن أحسن مثال في تحسين علاقة الفن و الإيديولوجيا نجده في هذا الهوس الذي استعملته القومية النازية والفاشية، فكلاهما وظف الفن أحسن توظيف في خدمة وإعلاء الإيديولوجية العرقية والفاشية المتعلقة على هويتها وتمركزها الأوحد في الزعيم الملهم والحامل لهموم الأمة القومية وأحلامها، فالنزعة القومية النازية والفاشية مفتونة بالتماثيل والأبنية الكبرى وبناء هندستها وفق صياغات إيديولوجية تعكس تمثلات الروح القومية...الخ.

وتصوير ورسم ونحت التماثيل القائد الملهم وصناعتها جماليا في هيئات تبرز قوته <<لأن من يرى رسمه ويظهر إسمه في كل مكان ويجري ذكره على كل لسان، يصبح كلي الحضور فيكتسي صفة الألوهة ويصير مقارنا لله أو ندا له>>[9].

وبقد ما اهتمت الإيديولوجيات القومية بالفن لدوافع سياسية إلا أن هذا الفن قد تم توظيفه خارج أهدافه النبيلة في صنع الجمال والمتعة، فكان الجمال الفني في أدبيات هاته الإيديولوجيات أثار وخيمة على الذوق العام.

صحيح أن الفن لا يمكن تجريده من سياقاته و تاريخانياته الاجتماعية والسياسية والتأثير الذي يحصل على الأعمال الفنية لكن هذا لا يبرر الأيادي التي صنعته ووظفت هفي أهداف لا تخدم الإنسان ف<< كان لمذابح الحرب العالمية الأولى وعواقبها السياسية تأثير مزدوج على الممارسات الفنية كما على الخطابات النظرية التي تقوم بتحليلها في الأنظمة الكليانية التي نشأت عقب الحرب في روسيا وإيطاليا وبعد ذلك في ألمانيا لكن أيضا بصوره أكثر هامشية في بلدان أوروبية أخرى تستوجب إرادة لتسخير الفن في خدمة مشروع يوتوبي من أجل صنع مجتمع جديد كليا أو إنسان جديد>>[10].

في المحصلة إن علاقة توظيف الفن بالإيديولوجيا عي علاقة في الظاهر يمكن توظيفها بسهولة وصناعة جمالية فنية وإيديولوجية وتماثلية بينهما في الأفكار والمعطيات الفنية، بحيث تظهر فيها أعمال في غاية الجمال فنيا وإيديولوجيا وضمن أعمال فنية ومتنوعة وقد تظهر كذلك أعمال فنية وإيديولوجية ناقصة ورديئة وتعابير عن مناشير لبيانات سياسية ... الخ. هذا قد تتفهمه فنيا، ولكن المشكلة لما يتحول الفن في خدمة إيديولوجية هدامة تكرس قيم التوحش والقتل والعنف والتدمير ومنه تكمن درجة الأخطار التي تشكلها هذه العلاقة المزدوجة بين الجمال والمقاصد الشريرة للإنسان.

نسق الجمال الفني في الفلسفة الرّواقية

محمد وادفل، أستاذ التعليم العالي، جامعة قسنطينة2 عبد الحميد مهري

المقدمة:

إنّ الحديث عن الجمال عند الرّواقيين هو حديث عن نسق فلسفي مترابط للأجزاء الثلاثة لمفهوم الفلسفة عندهم (المنطق والطبيعة والأخلاق) ، ولا يمكن التطرق إلى هذا الجمال الفني الرّواقي إلا إذا فهمنا المنطق الرّواقي على أنه نسق يستحسن أن يجتمع مع الطبيعة والأخلاق وفق نسق واحد متكامل وفق الصياغة التالية :" الجمال الرّواقي الفلسفي = نسق منطقي + نسق طبيعي+ نسق أخلاقي" . لهذا يمكن أن نتساءل: هل يحق لنا أن نتكلم عن نسق فلسفي ميتافيزيقي للجمال عند الرّواقيين بالمعنى الذي حدده كل من أفلاطون و أرسطو في كتابتهما للجمال الفني؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية نشير من جهة إلى أنّ هذا الجمال الفني الرّواقي يقوم وفق الأجزاء الثلاثة للفلسفة الرواقية، فلا يكون هذا الجمال الفني إلا بوجود النسق المنطقي والذي يعد جزء لا يتجزأ من هذه الفلسفة،و من جهة أخرى يصبح هذا النسق المنطقي عند الرّواقيين([1])داخل الفلسفة والتي تذهب حسب ما رآه عبد الرحمن بدوي إلى أنّ فكرة الله تأتي استنتاجا منطقيا لمشهد جمال الأشياء في الوجود ونظام العالم ، على العكس من النسق المنطقي الأرسطي (Aristote)،فقد جاء متأخرا عن الفلسفة،وأنّ الجمال الفني الأرسطي لا يدخل فيما هو منطقي .

ومن الملاحظ أنّ هذا التباين بين نسقين وفلسفتين يؤكد لنا وجوب التعمق في تحليل الأفكار الفلسفية والمنطقية وفق نسقهما ،نحاول أن نبرز من خلالهما إن كان المنطق الرِّواقي يختلف عن المنطق الأرسطي شكلا ومضمونا ، فإنّ الجمال الفني الرّواقي يختلف هو الآخر عن الجمال الفني الأرسطي،باعتباره من جهة أنّ كل منهما له نسق محدد وفق الإطار الفلسفي له، ومن جهة أخرى أنّ دراسة علاقة المنطق بهذه الفلسفة تستوجب تحديد الإطار العام لهذه العلاقة الموجودة . فإذا كان المنطق عن أرسطو حسب الشرّاح هو الأداة التي تعصم الذّهن من الوقوع في الخطأ، أي أنه لا يدخل ضمن إطار تصنيف العلوم، فإن المنطق الرّواقي هو الجدل نفسه ، أي أنّ هدفه التّمييز بين الحق والباطل وما ليس حقا وليس باطلا. وهي المسألة الهامة التي نريد الإشارة إليها أنّ المنطق عند الرواقيين وعلاقته بالفلسفة يتضمن مباحث عدّة: (نظرية المعرفة والجدل الذي يرتبط عندهم بالخطابة والبيان و مبحث القضايا.ومبحث الجمال الفني..).هذا الجمال الرّواقي يقوم على أنّ أساس الفلسفة الرّواقية هو إعطاء الطابع العقلاني للأخلاق، ويتجلى ذلك في وحدة الأفكار والأفعال والعيش على وفاق مع الطبيعة وبالتالي على وفاق مع الله ومع العقل، ممّا يجعلنا نُقرّر أن وحدة الوجود Panthéismeعند الرّواقيين بين الطبيعة والله أساسها العقل فما هو طبيعي إلهي، و ما هو إلهي عقلي.وفي و حدة الوجود عند الرّواقيين يوجد الله في وسط العالم ليس هو الصانع كما يرى أرسطو، بل فنان يسعى إلى غاية محددة وثابتة،فإذا كان وحدة الوجود عند الرواقيين بين الطبيعة و الله أساسها العقل، فإنّ الكائنات الموجودة في الطبيعة تأخذ مكانها في هذا العالم على مقربة من العقل الإلهي وفي ذلك الانسجام العقلاني بين جمال العالم والعقل الإلهي وفي هذا السّياق يقول أحمد فؤاد الأهواني :"جميع الأشياء بالنسبة إلى الإله جميلة وحق وعدل،ولكن الناس يعدون بعض الأشياء ظلما،وبعضها الآخر عدلا"[2]

ويُقرّ زينون الرّواقي(Zénon)أنّ العالم هو الله، وهذا العالم في مجموعه كائن عاقل وحكيم إلهي. ووراء هذه الميتافيزيقا ينبثق حضور العالم و الطبيعة و يتم تركيبهما من نار. حينها تتحول هذه الميتافيزيقا لتصبح مرة أخرى

---

1) **<u>النسق المنطقي عند الرّواقيين</u>: نشير إلى أنّ مصطلح النسق أدق من مصطلح المنطق، باعتبار أنّ النسق هو لسان المنطقي في حين أنّ المنطق هو اللغة العقلية العامة، فالنسق إذن هو تخصيص للغة المنطق،ولكل منطقي نسقه الخاص به ،فنقول نسق أرسطو وليس منطق أرسطو.**

[2]- **أحمد فؤاد الأهواني، فجر الفلسفة اليونانية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009)، ص. 108**

المعنى الحقيقي لفلسفة الطبيعة وتتجلى النار الفنانة المدركة الماهرة لتخبر بشكل عقلاني الطبيعة عن طريق تبصر و تأمل الأشياء.

و كما جاء في كتاب بلوتارك (Plutarque) حسب فهمي جدعان من خلال كتابه : L'influence du stoicisme sur la pensée musulmane « يعرف الرواقيون الله كونيا كونه نار فنانة منبثق عن النظام » وهذه إشارة إلى أنّ الميتافيزيقيا الرّواقية لوحدة الطبيعة والوجود تبرز عن طريق المبدأ الناري الذي يعطي صورة جمالية للعالم.هذا الجمال والانسجام العجيب للعالم هو بمثابة الهيئة الفلسفية الأكثر وحيا للماهية الإلهية لوجود الأشياء.و حسب ديوجين (Diogène Laërce) فإنّ الله حي لا يموت عاقل، كامل، ذكي، غير قادر أن يأتي بالبشر، ينظم بعنايته الإلهية العالم و كل الأشياء التي توجد في العالم، ولكن ليس له هيئة الإنسان، خالق الكون، و الجزء الذي تلج فيه كل الأشياء.هذا الجزء الذي يحويه الله متعدد في أسمائه حسب السلطة التي يمارسها.

والخلاصة في أنّ الجمال الرّواقي يرتبط أولا بالفلسفة الرّواقية التي تجعل أجزاؤها الثلاثة مترابطة وفق نسق فلسفي لا يخرج عن نطاق الوحدة المتناسقة للمنطق بباقي القسمين المتبقيين.

<u>الفصل الأول</u>: مفهوم الفلسفة عند الرّواقيين

وإذا أخذنا مفهوم الفلسفة الرّواقية من خلال أحد مؤرخي الفلسفة اليونانية و هو سكتوس أمبيريقوس (Sextus Empiricus) فيمكن استخلاصه من قوله الآتي: يقول: " بعض الرّواقيين أن أقسام الفلسفة ثلاثة:المنطق-الطبيعة-الأخلاق. إلا أنّ الأسبقية تعطى للمنطق و ذلك من حيث تدريس هذه الفلسفة و هو ما سبب جدالا حول مسألة بأيّ معرفة يجب أن نبدأ"([1]).

هذا التقسيم الثلاثي الذي أشار إليه سكتوس امبيريقوس يُوضّح أولا أنّ أجزاء الفلسفة الرّواقية متكاملة ومتفاعلة داخليا و لا يمكن أن نفصل بعضها عن بعض عند دراستها .وثانيا أنّ كل قسم من أقسام هذه الفلسفة هو عنوان لنوع محدد من الدراسة يكون منفصلا عن العنصرين الباقيين : الطبيعة والمنطق والأخلاق.

وإذا كان علم المنطق يدرس السبيل لمعرفة الأشياء، فإنّ علم الطبيعة يهتم بدراسة الله و الأشياء، بينما علم الأخلاق يختص بدراسة السلوك الإنساني (خيره وشره).

ولهذا، فإنّ المنطق و الطبيعة و الأخلاق هي أقسام غير قابلة للتجزئة، إلاّ أن مجموعة من الفلاسفة أقروا بأسبقية تدريس المنطق عن القسمين الآخرين لمعرفة الفلسفة، منهم كريسيب(Chrysippe) وآخرون مثل إبيكتيت (Epictète) رأوا أنّ في المنطق يكون نهاية التحصيل الفلسفي معتبرين أن دراسته تصبح مقوية ومعمقة للمعارف المكتسبة من دراسة القسمين الآخرين.

وعليه، فإنّ الأخلاق عند الّرواقيين هي الغاية العليا للفلسفة أما المنطق والطبيعة فالاثنان معا يُشكّلان دراسة تمهيدية للأخلاق.

و مهما يكن، فإنّ الاختلاف بين الفلاسفة حول أسبقية دراسة أقسام الفلسفة فالغاية واحدة. هو معرفة قوانين الطبيعة و السير وفق مقتضياتها مع الاستعانة بالمنطق.

و يلاحظ أنّ حضور سيادة المشروع الفلسفي الرواقي بإعطاء الأولوية للطبيعة عن بقية الجزئين السابقين (المنطق و الأخلاق) مرده إلى أن الحكيم الذي يعيش حياة توافق مع الطبيعة هو نفسه توافق مع العمل. و كل من الطبيعة و العقل هدفهما واحد و هو الوصول إلى الفضيلة.

وإذا كان الاختلاف بين الفلاسفة حول أسبقية الطبيعة على المنطق معناه أنّ هناك معرفة تعطي للطبيعة الأساس في وجود الحكيم و هذا ما يؤكّد عليه زينون الرّواقي (Zénon) في كتابه: الطبيعة البشرية من خلال قوله:< إنّ

---

[1]-Brun (Jean), Les stoïciens, texte choisis, P.u.f, prrh 11-18 ,Sextus empiricus,1957, P13 .

الغاية القصوى هي أن نعيش على وفاق مع الطبيعة، ذلك أنّ الطبيعة تقودنا نحو الفضيلة >([1]).هذا القول هو إشارة إلى أنّ أقسام الفلسفة الرواقية هي أجزاء للفضيلة، وبهذه الفلسفة التي غايتها الفضيلة يتحقق وضع قوانين السلوك الإنساني الخير. و لا يمكن أن يتحقق السلوك الإنساني ما لم تتحقق الفضيلة بمعناها الطبيعي والمنطقي في الوقت نفسه.

و من الواضح أنّ هذه الأقسام ما هي إلا أنواع متعددة من الفلسفة فموضوع الفلسفة هو الفضيلة، وأنّ قول زينون الرّواقيZénon:« أنّ الطبيعة تقودنا نحو الفضيلة » أنّ الأخلاق هي روح الفلسفة الرواقية و أنّ الطبيعة تمثل القاعدة التي تقوم عليها الأخلاق و هو ما يؤكّد على الترابط القائم بين الحكمة والفلسفة والنص الآتي يوضح ذلك: «الحكمة هي العلم بالأمور الإلهية و الإنسانية و الفلسفة هي تطبيق للفن الملائم ولا يوجد إلا فن واحد ملائم و مناسب و هو فنُ سامٍ يتمثل في الفضيلة الطبيعية –الفضيلة الأخلاقية –فضيلة المنطق و لأجل ذلك كانت الفلسفة ثلاثة أقسام »([2]) .

إنّ هذه الأقسام الثلاثة للفلسفة جعلت الرواقيين يعتبرون الفضيلة علما مثلهم في ذلك مثل سقراط الحكيم.وإذا كان الخير الحقيقي عند الرواقيين هو تحقيق قدر كاف من الفضائل (طبيعة-أخلاقية-منطقية) والعيش وفق العقل و الطبيعة، فإنّ سقراط يرى في الخير تحقيق الفضائل لأنّ الفضيلة هي العلم و الرّذيلة هي الجهل.

إنّ أهم ما تتميز به الفلسفة الرّواقية هو مسألة توافق الإنسان مع العالم ومع نفسه([3])،وعملية التوافق هذه تتطلب وجود الإنسان الحكيم الذي يقوم نشاطه على أساس فن الفضيلة.و لهذا، فإنّ الفضيلة تستوجب من الحكيم أن يحصل على أقصى ما يمكن من معرفة وثيقة الصلة بالكون، و أن هي الطريق نحو الحكمة.

وبهذا، لا تكون الحياة الفاضلة في الفلسفة الرّواقية في انعزال الإنسان عن الطبيعة، وأن مسألة التوافق أساسية لتحقيق وجود الحكيم الذي يعمل على فهم الطبيعة ودراسة التعاطف الكوني.ولهذا، فإنّ الحديث عن المنطق هو حديث عن الطبيعة، و أنّ الحديث عن الطبيعة هو حديث عن الأخلاق، و هذا لا يكون إلا بحب الإله الذي لا يتحقق إلا بوجود الحكيم([4]).

لهذا، فإنّ العيش على وفاق مع العقل هو العيش على وفاق مع الطبيعة الكونية-العالم-الله.

إنّ هذه الطبيعة حسب المدلول الرّواقي لا تتوقف عند الجانب البيولوجي الطبيعي الخاص بتلبية الحاجيات البيولوجية. و لا عند القيم باعتبار أنّ الإنسان شخص موهوب بالوعي الأخلاقي فحسب، بل لها مفهوم أوسع و ذلك بالارتقاء إلي المدلول الميتافيزيقي الذي يهتم بكل ما هو موجود.

وهذه إشارة إلى أنّ الميتافيزيقا حسب الرّواقيين تؤمن بوحدة الوجود، فالطبيعة في حد ذاتها هي الله، و أنّ هذا العالم هو الحيوان العقلي، و الله هو الروح و العقل الكلي الذي يسري في جميع الكائنات.و لهذا، حسب الرواقيين ، فإنّ وحدة الوجود تتمثل في أنّ الطبيعة و الله شيء واحد.

<u>المبحث الأول</u>: المنطق في فلسفة الرّواقيين

أ- الجانب الذي يرتبط بنظرية المعرفة عند الرّواقيين وعلاقته بالمنطق : إن لفظ "المنطق" عند الرّواقيين يتضمن معنى نظرية المعرفة (كل ما يتعلق بالعقل الكلي (Logos) العقل-اللغة - العلاقة[5].وهذه إشارة واضحة إلى أنّ علاقة

---

[1]- Brun (Jean), Les stoïciens, (Diogène Laèrce) VII, 84-89 , PP.81-82

[2]- Brun (Jean), Les stoïciens, actitus placita I proom 2,2ArnimII, IV .35 P.14.

[3]- Bridoux (A), le stoïcisme et son influence Librairie philosophique, j. Vrin, 1966,P.73.

[4]- Brun (Jean) , Le stoïcisme, « Que sais-je ? », Op.Cit., P.94

[5]-Virieux-Reymond (Antoinette), Pour connaître la pensée des stoïciens, Presse de l'imprimerie carlo des camps ,1er trimestre Bordas, Paris, 1976, P.37.

المنطق الرّواقي بالمعرفة هي علاقة تأثير وتأثر، وأنّ المعرفة التي لا تستند إلى المنطق تحتاج إلى أساس عقلاني بالمفهوم الرّواقي.
ومن هنا يتبين لنا أنّ المنطق بالنسبة إلى الرّواقيين يتعلق بالعقل الكلي لكون الخطاب والعقل لايمكن تجزئتهما.

ب- المنطق عند الرواقيين هو الجدل: يعرّف بوزودينوس (Posidonius) الجدل من خلال النصوص الأصلية التي جمعها ديوجين (Diogène Larèce) بما يلي:"الجدل هو العلم الذي يبحث عمّا هو حق و ما هو باطل و ما ليس حقا،و ليس باطلا"([1]) .وعليه، فإنّ الجدل عند الرّواقيين هو المعيّار الذي نفرق به بين الحق والباطل، فإذا كان التصور هو الحكم على الأشياء يعرض للنفس فتمنحه القبول أو التصديق فإنّ هذا التّصديق قد يكون على حق أو على غير حق.و هنا، من الملاحظ وجود ارتباط نظرية المعرفة عند الرّواقيين بالجدل، فإذا أخطأت النفس لم يصدق ظنها. أما إذا منحته التصديق على حق كان الفهم فتطابق الجدل وسيلة للكشف عن الحق به نتمكن من تحديد التّمييز بين ما هو واقعي إدراك الأمور بالتصور.
وما هو خيالي. وأنّ الهدف من الجدل الرّواقي هو إيجاد الطريقة التي تمكّن الإنسان من معرفة الصّدق.و الجدل من خلال الأعمال التي قام بها كريسيب (Chrysippe) يتناول موضوع الخطاب كتعبير عن الأسئلة و الأجوبة بشكل قصير.« يُعلم الجدل الكلام و الاستدلال الصحيح و مناقشة القضايا المقترحة و الرّد على الأسئلة لكل الأشياء التي تتعلق بالإنسان الخبير »([2]).

هذا الإنسان يكون خبيرا في فن الجدل و لا يكون في متناول جميع الناس إلا إذا كان (خبيرا) الإنسان حكيما. فإذا كانت الحكمة هي العلم بالأمور الإلهية والإنسانية، و الفلسفة هي تطبيق للفن الملائم الذي يتمثل في الفضيلة فإنّ الجدل فضيلة تحوي على فضائل أخرى :

البصيرة، التبصّر، الحذر و القدرة على مواجهة الحجج في الأمور المحتملة([3]).

و إنّ التمسك بفضيلة الوقار يعطي الحكيم إمكانية الابتعاد (التغاضي) عن الحجج الباطلة و العثور على الحجج الصائبة. فبدون معرفة الجدل و لا يمكن للحكيم أن يكون معصوما من الخطأ في براهينه ولايمكنه التمييز بين الصواب و الخطأ و بين ما هو يقين و ما هو ريب و لا يمكنه أن يسأل و يجيب كما ينبغي.

وإذا لم يتخذ الحكيم من الجدل طريقا يمكّنه من معرفة الصدق، فإنّ هذا يؤدي لا محالة إلى السقوط في اللامعقولية و عدم التبصّر.لهذا، فإنّ الجدل يساعد الحكيم على إظهار مهاراته وبراعته في استعمال براهينه([3]) .

ولذلك، فإنّ الجدل عند الرّواقيين بداية لروح الابتكار و السبيل الممهد للابتعاد عما هو غير عقلي وأنّ براعة الحكيم في الرّد على الأسئلة لا تكون إلا إذا أتخذ من الجدل سلاحا، يمكّنه من التمييز بين الأحكام التافهة و الأحكام العقلية.
و يعد الصّدق فضيلة عند الرّواقيين لذلك يعتبر الحكيم وحده هو الصّادق، و يمكن للمجنون أن يصدق لكن عرضا.

وإذا قارنا بين الجدل عند "أفلاطون" و "أرسطو" و الرّواقيين لاحظنا أنّ أفلاطون جعل من الجدل المنهج الدقيق الذي يسمح بالصعود الى فكرة (L'un) بالأسئلة و الأجوبة من خلال الصورة التي تعطينا إياها العالم الحسي، لانّ الجدل عند أفلاطون مرتبط بعالم المثل و مفارق للعالم الحسي.

---

[1]-Brun (jean), Les stoïciens, (Diogène Laerce) VIII 62,Op.Cit., P.24 .

[2]-Ibid, Diogène Laerce VII 41-48 , Op.Cit.,P. 25 .

[3] - Brun (jean) ,Le stoïcisme ,(Que sais-je ?), Op.Cit., P. 45.

لهذا فإنّ موضوع العلم عند أفلاطون لا ينفصل عن المثل و إنّ الجدل طريقة هذا العلم ذاتها.وإذا كان الجدل عند أفلاطون الصّورة الأمينة لعالم المثل فإنّ وجود التصور عند أفلاطون ينطبق على مقدار غير محدد من الكائنات.

من خلال هذا يتبيّن لنا، أن هناك علاقة بين المنطق و الطبيعة و الأخلاق بوجود أخلاق طبيعية تتجاوز المعنى البيولوجي إلى تحقيق الطبيعة الأصلية للإنسان وفق نظام عقلي، و هذا ما جعل الّرواقيين يعدون الفضيلة حيّة([1]).

في هذه إشارة إلى أن الفكر الذي يعد القسم الأساسي (L'hégémonikon) لا يكون حيا إلا بوجود فن الجدل الذي يشترط مجموعة من الفضائل للسير وفق ما هو عقلي.

و كما يقول الرّواقيون أنّ الجدل لا يكون فضيلة إلا بارتباطه بالطبيعة فإذا كان الأول (الجدل) يلغي التعجل في الأحكام فان الثاني (الطبيعة) يحتوي على مبادئ الوفاق و الانسجام و الفعالية.

لهذا، فإنّ الجدل الرّواقي من جهة هو علم يجعل الإنسان الفاضل يدرك نظريا و تطبيقيا ما الذيينبغي عليه فعله [3]، و من جهة أخرى أن هذا العلم بالنسبة الى الرّواقيين هو فن مهارة الحصول على الأشياء وإمكانية التأكّد من الاقتداء بالعقل لاختيار المفاهيم([4]).

لهذا، إذا أراد الإنسان أن يصبح فيلسوفا فيجب أن يتدرب على استخدم عقله بطريقة حرة لا بطريقة آلية، لأنّ الإنسان الفاضل هو الإنسان المفكر الحر و هو المواطن الكوني، و لا يمكن معرفة الصدق إلا إذا كان الإنسان فيلسوفا.

لذلك فمعرفة الصّدق التي تقوم عند الحكيم يشترط فيها توفر علم الجدل الذي يعد فضيلة به يصبح الحكيم فيلسوفا. فالجدلي هو وحده الفيلسوف و يسمح له برؤية الطبيعة والمنطق[5].

يتبين أنّ مهمة الجدل لا تقتصر على كونها علم الحق و الباطل بل تتعداها إلى ربط المنطق بالمعرفة، وذلك من خلال تقوية (تعزيز) و إثبات المفاهيم المشتركة[6].

لهذا، فإنّ نظرية المعرفة عند الرّواقيين لا يمكن فصلها عن المنطق، كما لا يمكن أن نتحدث عن المنطق رواقي دون وجود الجدل، فصدق المعارف للمفاهيم المشتركة صفة تنتمي طبيعيا إلى كل إنسان و هي مفاهيم أولية ليست فطرية. و أنّ صحة المعارف لا تخرج عن نطاق الإدراك الحسي للمفاهيم المشتركة فهي صفة يشترك فيها جميع الناس.

<u>المبحث الثاني</u> : الطبيعة في فلسفة الرّواقيين

إذا كان الحكيم لا يستطيع الاستغناء عما هو منطقي، فلأنَّ انسجام الحكيم داخل الطبيعة هو نتيجة ضرورية لتوافقه مع الطبيعة ومع العقل، ولا يكون العيش وفق الطبيعة إلا بحضور نسق منطقي يسير وفق أقسام الفلسفة الرِّواقية. ولا يكون الحكيم ذكيا بالنسبة إلى الرّواقيين إلا إذا استخدم هذه الحكمة بمهارة وفطنة قصد فهم سنن نظام الكون والتي لا تكون إلا باستعمال ملكة الذكاء (La faculté d'intelligence) والتي تدل في معناها الرّواقي على معنى الفضيلة والحرية والسّعادة التي متى اجتمعت أدت إلى حياة أفضل. وهي مسألة هامة للجمال الأخلاقي الروحي عند الرّواقيين .

---

[5]– Rodis (lewis) ,Op.Cit., P .72

[2]– Rodis (Lewis), Op.Cit. , P. 71

[3]– Diogène (Laerce),Op.Cit., P. 66

[5]– Diogène (Laerce),Op.Cit., P. 79

[6]- Virieux –Reymond (Antoinette), La logique et l'épistémologie des stoïciens, PP. 132 -133.

وعليه ،فإنَّ الحكيم لا يستطيع تحقيق المواطنة الكونية إلا إذا تعاطف كونيا مع نفسه ومع العالم ومع الله([1]).وهذا التعاطف يتجلى من خلال تطبيق الاجتماعي والسياسي لما يسمى بالمواطنة الكونية ،لا يحتوي هذا التعاطف على مدخل فيزيائي (طبيعي) فحسب ،بل هو محصن بنظرية السببية، أي له مدخل ميتافيزيقي وأخلاقي([2]).ولذلك ، فمن الطبيعي من وجهة التعاطف الكوني، أن يعيش الإنسان على وفاق مع الطبيعة،أي وفق مضامين ليست فلسفية فحسب، بل اجتماعية وسياسية وقانونية.

أما المضامين الفلسفية فتتمثل في أنّ هذا التعاطف الكوني يعبّر عن كل طبيعي، وهو مصطلح مختلف لتعيين هوية الله والعالم، لأنّ الكل هو ما يمثل ضوء الشمس الذي ينقسم إلى ما لا نهاية ،وهو منتشر في "الأسوار والجبال، والأمر نفسه بالنسبة للمادة إذ لا توجد إلا مادة مشتركة منتشرة في لا محدودية الأجسام المحددة، ولهذا ،فإنّ الجوهر الشامل واحد([3]).

أما بالنسبة إلى المضامين الاجتماعية والسياسية فإنّ المعيشة كما تقتضي الطبيعة، أو ما يسمى بالقانون الطبيعي ، شانه أن يهدم ويقتلع الحواجز السياسية لكونه قانونا شاملا للناس جميعا في أيّ بقعة من بقاع المعمورة، ذلك أنَّ القانون بالمعنى السياسي حسب الرّواقيين ،ليس قانونا إقليميا أو وطنيا ولكنه قانون كوني وعام وشامل.وهذا القانون حسب كريسيب طبيعي ولا اتفاقي، فهو العدل والعقل المستقيم، وهو ملكة كل الأشياء الإلهية والإنسانية، ومن الواجب إتباعه لأنه القائد، الحاكم الأول، و مرشد الأشياء الجميلة، وهو الذي يحدد ما هو مخز (شائن)([4]).

<u>المبحث الثالث</u>: الأخلاق في فلسفة الرّواقيين

وهذا يوضح أنَّ هناك تطابقا بين المعرفة والتطور الأخلاقي وهو دليل على أنَّ نظرية المعرفة لاتتوقف بتغيير النفس من حالة إلى أخرى قصد التطابق مع القانون الطبيعي فحسب، بل على أنَّ وجود الإنسان الحر هو برهان حي على العناية الإلهية، وبهذا يصبح الحكيم هو الشَّاهد لله أمام الناس، فالذي يطبق الحكمة يطبق علم الله حسب ابكتيت (Epictète) ([5]).

وفكرة ابكتيت عن الإنسان الحكيم الذي يُطبّق علم الله هي امتداد لفكرة زينون الرّواقي للعلم الذي هو من نصيب الحكيم.

وعليه، فإنَّ علاقة المنطق الرّواقي بالأخلاق لا تتحدد في المعرفة قصد التعرف على الأشياء فحسب، بل إنِّ المعرفة هي الحياة الأخلاقية التي تبدأ مع ما يسمى بسن العقل، وهو عند الرّواقيين العقل الفاضل الذي يقوم على قاعدة الانعطاف الطبيعي([6])،وهي قاعدة تجعل كل حركة عقلانية تأخذ أصالتها من المعرفة التلقائية، فتصبح عبارة العيش على وفاق مع الطبيعة هي "العيش مع العقل"، إذ يُطابق الرّواقيون بين العقل والطبيعة، فالطبيعة هي العقل والتداول العقلاني يطبق على الأشياء والسلوك في آن واحد([7]).

ومن هنا، متى ارتبطت الطبيعة عند الرّواقيين بالعقل،فإنها لن تعود مستقلة عن الأخلاق، وحينها تكون الطبيعة (الفيزياء) الرّواقية هي أخلاق قبل كل شيء وهي موضة (أسلوب) حياة تقوم على أساس العقل.[8] وبعبارات أخرى،تصبح الطبيعة مرادفة للفظ القانون الذي يحكم العالم، وسعادة الإنسان تتحقق إذا ما عاش وفقا للطبيعة التي تتحكم في قوانين العالم.وهذه الطبيعة بمعناها الواسع هي قوانين الوجود، وبمعناها الضيق هي سلوك الإنسان

---

[1] Jean Brun, Le Stoïcisme « Que sais-je ? », Op.Cit., P. 112.

[2] Jean Brun, le stoïcisme, « Que sais-je », Op.Cit., P. 60.

[3] Jean Brun, Le Stoïcisme « Que sais-je ? »,Op.Cit., P. 60.

[4] Antoinette Virieux – Reymond, Pour Connaître la pensée des Stoïciens, Op.cit., P. 82.

[5] Revue Philosophique de la France et de l'étranger.6ème année, Avril 1965, P. 21.

[6] Laramie (Hélène).Introduction à la philosophie, Chanelière Mc GRAW – Hill, Montréal, Torino, 1997, P.198

[7] Ibid, P. 199.

[8] Baudart(Anne), La morale et sa philosophie, Dominon, Flammarion,France, 1998, PP.42-43.

الصادر عن العقل، وعند الرّواقيين، العقل وقوانين الوجود أمر واحد، لأنَّ العالم يسير وفقا لقانون العقل والإنسان يتبع طبيعته العاقلة التي يستمدها من قوانين العالم الأكبر، والإنسان هو الكائن العاقل الذي يخضع ويطيع هذه القوانين عن وعي بغية تحقيق السّعادة.

وهكذا، فإنَّ ميزة الأخلاق عند الرِّواقيين أنها خرجت من مرحلة التأصيل إلى مرحلة التأسيس، فارتبطت أولا بالإرادة العاقلة التي تستمد أصولها من قانون الكون، وثانيا عن طريقها يكون للفرد العاقل قدرة على امتلاك قيمة أفعاله، لأنّ إرادة هذا الفرد مستقاة من وميض القانون الكوني، وبذلك يتحقق ما يسمى بالمواطن الكوني.

وإن كان هذا المواطن هو ذلك الفرد المسؤول عن أفعاله، فينبغي أن يكون حرا موهوبا بإرادة شخصية وينبغي أن يتجلى مبدأ الفردانية مع بداية ميلاد هذا الفرد ويظل مطابقا إلى الموت.

هذا،وأما عندما يضعف التأثير الخاص بالقسم الأساسي للتفكير أو للنفس (L'Hégémonikon)، ويسمح للميول "بتجاوز المقياس" فيحدث الانفعال أو ما يسمى بالمرض النفسي،الذي يستوجب استرجاع الصحة والشفاء([1]).

وبالنسبة إلى تعريف الرّواقيين القدامى للانفعال فإننا نجد زينون الرّواقي يعرفه بالميل الذي يتجاوز ولايطيع العقل الذي يقوم بتنظيمه، أو مثل حركة النفس (الرّوح) التي تكون ضد الطبيعة، في حين أنَّ كريسيب يعرف الانفعالات كأحكام([2]).وهكذا،فإنّ زينون الرّواقي لا يعتبر الانفعالات أحكاما وإنما هي حركات تقليص وسيلان للدم أو الصفراء ([3])، أما كريسيب فيعتبر الانفعال أحكاما صادرة عن العقل، لكن الأحكام منها ما هو صادق ومنها ما هو كاذب.

ومن هنا يتضح أنّ علاقة المنطق الرّواقي بالأخلاق لا تتحدد في عملية التوافق مع نظام العقل فحسب، بل كذلك في استكمال الواجب، ولا يكون الفعل الأخلاقي كاملا إلا إذا كان العنصر الداخلي من انتباه وقرار واع متوافقا مع نظام العقل([4]).

إنّ ما يمكن استخلاصه مما سبق هو أنّ المنطق الرّواقي جزء لا يتجزأ من القسمين السابقين للفلسفة (الطبيعة والأخلاق)، وإن كان المنطق حسب الرِّواقيين هو نظرية حول المعرفة، فإنّ علاقته بالطبيعة والأخلاق تهدف إلى التعرف عليهما معا بغية انسجام الإنسان مع نفسه ومع العالم وفق ما تتطلبه الحياة السّعيدة.

<u>الفصل الثاني</u>: مفهوم النّسق عند الرّواقيين

تناول احمد موساوي فكرة النسق في قوله : "نقول عن مجموعة من العناصر أو الأفكار أو الأشياء سواء أكانت مادية أو مجردة متناهية العدد أو لا متناهية ،إنها تُكوّن نسقا System إذا وفقط إذا ارتبطت فيما بينها بعلاقة ثابتة نسبيا ومحددة تحديدا واضحا ودقيقا " ([5]).

من خلال السابق، يمكن التعرف على أنّ النسق ليس عملية منطقية فحسب، بل هو عملية فلسفية ويشمل مجموعة من العلوم وخاصة العلوم الرياضية الصحيحة وما ارتبط من علوم أخرى. و لكن، نريد في هذه المقالة تحديد النسق في المفهوم الفلسفي عموما والمفهوم الفلسفي الرّواقي حتى نقترب إلى معرفة النسق الجمالي عند الرّواقيين.

---

[1]**Baudart(Anne), La morale et sa philosophie, Op.Cit., P.72.**

[2]**Antoinette Virieux-Reymond .Pour connaître la pensée des stoïciens, Op.Cit.,P.71**

[3] **سيلان الدم أو الصفراء، مادة تفرزها الكبد وهي أورام وهي تعبر عن سقوط حر للنفس.**

[1]**Constantin (Tsatsos), La Philosophie Sociale des grecs anciens, Op.Cit., P. 305.**

[1] **أحمد موساوي ، مدخل جديد إلى المنطق المعاصر(سلسلة دراسات منطقية ، الجزء الثاني ، معهد المناهج ، 2007، ص111 .**

(*) المفهومية والماصدقية : المفهوم هو مجموع التصورات التي تصدق على موضوع معين . أما الماصدق هو مجموع الأفراد التي تصدق على موضوع معين . نشير إلى أنّ هناك اختلافا بين المفهوم و الماصدق بين أرسطو والرواقيين ، بالرغم من أنّ منطقهما فلسفي أنطولوجي، إلا أنّ المنطق الأرسطي منطق حدود وتصورات ، في حين أنّ المنطق الرواقي منطق قضايا .

1- **المبحث الأول: النّسق الفلسفي عند الرّواقيين**

لا يمكن الحديث عن النسق الفلسفي إذا لم يكن هذا النسق له ارتباط بالمنطق، ذلك أنّ هذا المنطق له منهج، ولا يبنى المنهج إلا بنسق محدد وفق فلسفة معينة. وإذا أردنا فهم العلاقة بين المنطق والمنهج والنسق، فإنّ المنطق هو التحليل العلمي حسب أرسطو أو هو الذي يعصم الذهن من الوقوع من الخطأ حسب الشراح اليونانيين أم المسلمين ، فإنّ المنهج هو مجموعة قواعد إذا ما راعاه الإنسان كان في مَأمَن من أن يحسب الخطأ صوابا ، في حين أنّ النّسق من الوجهة المنطقية مفهوم تقني شامل يتناول الجمع بين المفهومية والماصدقية (*)،في حين من الناحية الفلسفية قد يدل على المذهب الفلسفي، لأن بناءه يتطلب وجود مبادئ معينة تستنبط منها نتائج ومواقف معينة تلزم عنها وفقا لمنهج فكري معين ويترجم في بعض الحالات لفظ النسق بلفظ النظام أو المنظومة ([1]). وإذا كان النسق الأرسطي والرواقي لهما نسق واحد من حيث الجانب الفلسفي الأنطولوجي،وهو اعتمادهما على اللغة اليونانية ، فإنّ هناك اختلافا من حيث أنّ النسق الفلسفي عند أرسطو يكون خارج ما هو منطقي ، في حين أنّ النسق الفلسفي عند الرّواقيين يكون داخل الفلسفة ، فلا يمكن أن نفصل النسق الفلسفي عندهم عن النسق المنطقي أو حتى النسق الطبيعي أو الأخلاقي .وهذا ما سنوضحه أكبر في بقيّة المباحث المتبقية .

2- **المبحث الثاني: النسق المنطقي عند الرّواقيين**

الحديث عن النّسق هو حديث عن المنطق تخصيصا، فالمنطق شكل عام تشترك فيه جميع العقول، وأما النّسق فهو الذي يكون فيه تخصيص لهذا المنطق ،فمن الأجدر أن نقول النسق الأرسطي ولا يحق أن نقول المنطق الأرسطي. والذي جعل ذلك هو الشائع من عدم تسمية المفاهيم على حقيقتها.والأمر نفسه يتعلق بقولنا عن النسق الرواقي وليس المنطق الرّواقي . ولكي نحدد هذا النسق عند الرّواقيين ،علينا أن نعود إلى اللامبرهنات الخمس من خلال كريسيب الذي من خلالها يحدد الأقيسة والتي تمثل الأشكال الأولية و الأساسية التي يربطها الرواقيون بنظرية القياس المنطقي،و سنحاول التعبير عنها باللغة الرمزية التي يعتمد عليها المنطق المعاصر لنبين الصلة بينها و بين المنطق الميغاري-الرواقي، وتتمثل فيما يلي:([2])

الشكل الأول: الشرط (conditionnel)

إذا كان عندنا الشرط سيكون هناك جواب الشرط

إذا كان عندنا الأول نرمز له بـ: ق(*)

سيكون عندنا الثاني نرمز له بـ: ك.

و لكي نعبر عنه باللغة الطبيعة فنقول:

إذا كان الأول فإن الثاني.

<u>لكن الأول.</u>

إذن الثاني.

وصورته الرمزية هي:

(ق ← ك)

<u>ق</u>

∴ ك ([3]).

ومثال ذلك:

---

[1] أحمد موساوي ، المرجع السابق ، ص ص 111-112

[2] Francois, Chenique, Eléments de logique classique, (1ére édition ,Dunod-Bordas,1975, Paris ,P.239.

(*)صاحب الكتاب رمز للأول بالرمزP وللثاني بالرمزQ ونحن قمنا بتغيير الرمزين بـ ق و ك على التوالي.

[3] - Francois, Chenique,Op.Cit., P.239.

إذا خرق العرق من سطح الجلد، فهذا يعني وجود مسام دقيقة.

العرق يخرج من سطح الجلد

إذن يوجد مسام دقيقة([1])

و القاعدة الأولى للبرهنة في هذا الشكل قائمة على القياس الافتراضي و بداية مقدمته الكبرى كانت افتراضية، ومنه كانت النتائج تتبع المقدمات[2].

وما يلاحظ أنّ النسق المنطقي الميغاري الرّواقي يختلف عن النسق المنطقي المعاصر، لأنّ المنطق الميغاري الرواقي هو نسق مفهومي يرتبط بما هو مفهومي بالرغم من كونه نسق يخضع لمنطق القضايا الذي يربط علاقة التالي بالمقدم علاقة صورية . ومثالنا على ذلك :

إذا كان الأستاذ يكلمني فهو يفكر.

لكن الأستاذ يكلمني

إذن الأستاذ يفكر

والقاعدة في ذلك هي أنّ وضع الشرط يلزم عنه وضع المشروط، وهي مستقاة من الطبيعة وفق الأعداد الترتيبية وليس إلى منطق الحدود والتصورات . هذه الأعداد الترتيبية تتمثل على الشكل التالي :

إذا كان الأول فإنّ الثاني

لكن الأول

إذن الثاني

وإذا ما حولنا كما سبق أن قمنا به سابقا إلى الصيغة الرمزية أصبحت :

ق ← ك

ق

∴ك

ويمكن كتابتها وفق النسق المعاصر للمنطق الكلاسيكي في الصياغة التالية :

(ق ← ك) ^ ق) ← ك

ويمكن أن نضع هذه الصياغة وفق الجدول التالي:

ق	ك	(ق← ك) (أ)	(أ ^ ق) (ب)	(ب← ك) (د)	أ ≡ د
1	1	1	1	1	1
1	0	0	0	1	1
0	1	1	0	1	1
0	0	1	0	1	1

ما يلاحظ أنّ العبارة تحصيل حاصل، أي أنّ القضية تكون صادقة دوما مهما تكن من الناحية الصورية

وأما الاختلاف بين النسق الميغاري الرّواقي والنّسق المعاصر في أنّ الأول هو قاعدة وهو قانون في الوقت نفسه، في حين في النسق المعاصر الخاص بالمنطق المعاصر هو قانون وليس قاعدة.ولهذا فإنّ القاعدة ليست هي القانون ، ذلك

---

[1] **هنى الجزر، القياس الإستثنائي عند ابن سينا" الأصول و التجليات"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 3+4، 2013، ص393.**

[2] **محمد وادفل، المنطق أنواعه و أشكاله وبراهينه(المنطق عند الرواقيين أنموذجا)، الطبعة الأولى ، دار الأيام للنشر والتوزيع ، عمان ، 2016، ص139.**

أنّ "القانون يكون من صياغة A هو قانون منطقي أو تحصيل حاصل إذا كانت صورة الاستدلال : A صحيحة أو أيضا إذا كانت صياغة A صادقة في جميع الاستعمالات"([1]).في حين أنّ القاعدة تكون مستحسنة أو مستقبحة وتصاغ وفق ألفاظ قد تشرح القانون وقد لا تشرح ما في القانون.

ويتبين أنّ هناك انتقالا من التعريف المفهومي إلى التعريف الماصدقي ، أو من التصورات والمفاهيم إلى الحساب .

<u>الفصل الثالث</u>: النّسق الجمالي عند الرّواقيين

نتناول في هذا الفصل علاقة الفلسفة الرواقية بالجمال الفني سواء المتعلقة بالمنطق أو الطبيعة أو الأخلاق، وإن كنا قد حددنا في الفصل السّابق النسق الفلسفي والنّسق المنطقي عند الرّواقيين ، فإنّ جمال هذا النسق لا يكون منسجما إلا بتكامل النسقين (الطبيعة والأخلاق) مع النسق المنطقي ليكون لنا تكاملا فنيا جماليا للفلسفة عند الرّواقيين .

ولذلك نريد توضيح ذلك الجمال الفني عند الرواقيين في ثلاثة مباحث عن الجمال المتواجد في علاقته بالمنطق الرواقي أو الطبيعة الرواقية أو الأخلاق الرّواقية.

<u>المبحث الأول</u>: المنطق والجمال عند الرّواقيين

يبدو أنّ المنطق بشكل عام يفتقر إلى الآليات الفنية الجمالية،باعتبار المنطق يهتم بدراسة قوانين الفكر،فهو يعطي مفاهيم جافة ،إلا أنّ الحقيقة في المنطق عموما وفي المنطق الرواقي خصوصا هناك نسق جمالي لهذه الفلسفة وصورة جمالها يتمثل في أجزاء هذه الفلسفة وأقسامها، والمنطق في حدّ ذاته من جهة هو جزء لايتجزا من القسمين السابقين(الطبيعة والأخلاق)،ومن جهة أخرى هو العمود الفقري لتأسيس جمالية الأجزاء بعضها ببعض. و يتبين لنا ذلك من خلال أنه تشبّه الفلسفة بالبيضة قشرتها الخارجية المنطق وبياضها الأخلاق وصفارها الطبيعة، و تُشبّه أحيانا أخرى بالحقل الخصب المحاط بسياج و يمثل هذا السيّاج المنطق. أما منتوج الحقل فيمثل الأخلاق و الطبيعة هي الأرض والأشجار.وفي أحيان أخرى تشبّه الفلسفة الرواقية بالحيوان هيكله العظمي المنطق و أعصابه الأخلاق، بينما تمثل النفس الطبيعة([2]).هذه العلاقة بين المنطق و الطبيعة و الأخلاق هي توضيح للعلاقة المتبادلة بين أقسام الفلسفة. فالمنطق الذي يمثل القشرة هو بمثابة العمود الفقري للمحافظة على وحدة البيضة. أما التشبيه بالحقل الخصب، فإنّ المنطق بمثابة السيّاج الحافظ للحقل، بينما يكون منتوج هذا الحقل فيتمثل في الأخلاق،لذلك لا نَأمَن على المحافظة عليه دون سيّاج. أما بالنسبة إلى أنّ الحفاظ على جمال وحدة البيضة من جهة وعلى جمال قشرتها من جهة أخرى لا يكون إلا بوجود المنطق الذي يمثل تارة العمود الفقري وهو السيّاج الحافظ للحقل،فلا يُعقل وليس من الأناقة أن لا يكون للبيضة قشرة ولا يكون للحقل سياج .

<u>المبحث الثاني</u>: الطبيعة والجمال عند الرّواقيين.

الحديث عن الطبيعة عن الرّواقيين هو حديث عن الجمال في الطبيعة، ولا ترتبط بتاتا بما يسمى الجمال في الفن، وإنما هناك جمال فنّي في الطبيعة وهو ما نقوم بتفصيله.

ولذلك، علينا أن نُوضّح أنّ الفلسفة الرّواقية تذهب إلى أنّ المنطق يُمثّل الأساس في بناء هذه الفلسفة،والمنطق هو الأداة التي تساعد الحكيم على فهم القوانين الطبيعية،ولا يمكن لهذا الإنسان أن يكون فاضلا إلا إذا عرف هذا الإنسان التوافق مع هذا العالم،وهو ربط هذه الطبيعة مع الجزأين البّاقيين (المنطق والأخلاق) على أن يكون العقل هو الأداة للانسجام مع هذا العالم([3]).هذا النّسق المتكامل في تناسقه يمثل الجمال الطبيعي للعالم، وإن كان زينون

---

[1] THIERRY LUKAS, Initiation à la logique formelle, bibliothèque national de Paris, 2007, P.25

«Une formule A est une loi logique ou une tautologie si la forme de raisonnement : A est vraie dans toute la réalisation ».

[2] - Brun (Jean), Les stoïciens, (Diogène Laérce) ,VII 39-41, P.14.

[1] **محمد وادفل ،أثر التفكير الفلسفي في التأويل الإسلامي (تأثير المنطق الرواقي في علم الكلام) ، الطبعة الأولى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2018، ص 32**

الرّواقي من خلال بعض نصوصه قد أعطى الأولوية للطبيعة عن القسمين الآخرين،فإنّ الحكيم الرّواقي لا يستطيع أن يشعر بالأمان دون أن يستنجد بالمنطق الذي يعدّ عند الرّواقيين مفتاحا للحكمة ،لهذا فالمنطق هو القاسم الذي يجمع بين الطبيعة والأخلاق،ولكن الجمال الذي يريد أن يؤكده زينون الرّواقي(Zénon) هو ذلك التوافق الذي يعيشه الإنسان وهو في الطبيعة، ويتبين ذلك في قوله:"إن الغاية القصوى هي أن نعيش على وفاق مع الطبيعة ، ذلك أنّ الطبيعة هي التي تقودنا إلى الفضيلة"([1]).

من خلال هذا القول هناك ملاحظات هامة نريد توضيحها تتمثل أولا في أنّ هناك إشارة إلى أنّ أقسام الفلسفة الرواقية هي أجزاء للفضيلة، وبهذه الفلسفة التي غايتها الفضيلة يتحقق وضع قوانين السلوك الإنساني الخير. و لا يمكن أن يتحقق السلوك الإنساني ما لم تتحقق الفضيلة بمعناها الطبيعي والمنطقي في الوقت نفسه. وثانيا أنّ هذه الأقسام ما هي إلا أنواع متعددة من الفلسفة فموضوع الفلسفة هو الفضيلة، وأنّ قول زينون الرّواقي Zénon: « أنّ الطبيعة تقودنا نحو الفضيلة » أنّ الأخلاق هي روح الفلسفة الرواقية و أنّ الطبيعة تمثل القاعدة التي تقوم عليها الأخلاق و هو ما يؤكّد على الترابط القائم بين الحكمة والفلسفة والنص الآتي يوضح ذلك:

"الحكمة هي العلم بالأمور الإلهية و الإنسانية و الفلسفة هي تطبيق للفن الملائم ولا يوجد إلا فن واحد ملائم و مناسب و هو فن سام يتمثل في الفضيلة الطبيعية –الفضيلة الأخلاقية –فضيلة المنطق و لأجل ذلك كانت الفلسفة ثلاثة أقسام ([2]).وثالثا وجود التناسق الجمالي بين المنطق والطبيعة باستخدام القضايا التي ترتبط بالوقائع، هي من جهة دعوة للإنسان إلى ضرورة التوافق والانسجام مع النواميس الطبيعية، ومن جهة أخرى تُنقل اهتمام الحكيم الرّواقي بالقضايا التي يمكن إدراكها حسيّا إلى القضايا التي تجعله يشعر بعمق بضرورة التمسك بالمواطنة الكونية أو ما يسمى بالمواطنة العالمية ،وهي مواطنة ليست في متناول جميع الناس ،بل في متناول الحكيم وحده وأنّ الحكيم وحده الذي يمكنه الوصول إليها([3]) .وهو ما أشار إليه جون براون Brun Jean إلى أنّ الحكيم لا يستطيع تحقيق المواطنة الكونية إلا إذا تعاطف كونيا مع نفسه ومع العالم ومع الله ([4]).ويتجلى هذا التعاطف من خلال التطبيقات الخاصة بما هو اجتماعي سياسي بالمواطنة الكونية ، لا يحتوي هذا التعاطف على مدخل فيزيائي (طبيعي) فحسب ، بل هو محصن بمدخل ميتافيزيقي وأخلاقي([5]) .ولذلك فمن الطبيعي من وجهة نظر التعاطف أن يعيش الإنسان على وفاق مع الطبيعة،أي وفق مضامين ليست فلسفية فحسب ، بل اجتماعية وسياسية وقانونية .

والخلاصة في ذلك كله أنّ جمال الطبيعة عند الرّواقيين لا يتمثل في جمالها الظاهري المادي الحسي فحسب، بل هناك جمال التناسق الكوني في تعاطف ذلك المواطن مع نفسه ومع العالم ومع الله.

<u>المبحث الثالث</u>: الأخلاق والجمال عند الرّواقيين

يتأسس قيّام جمال الأخلاق الرّواقية في صورة المبدأين الأساسيين: أما الصورة الأولى فتتمثل في أنّ هذا العالم الذي تحدثنا عنه سابقا يخضع لقانون مطلق، هذا القانون يمثل صورة ثانية في أنّ طبيعة الإنسان التي تُميّزه عن باقي الكائنات الأخرى تتمثل في جانبه العاقل . وقد لخص هذين المبدأين شعارهم الذي يقول:" أن نعيش على وفاق مع الطبيعة ".ولأنّ لهذا الشّعار وجهين، فالناس من ناحية مطالبون في أن يتشبّهوا بالطبيعة بالمعنى الكوني الواسع للطبيعة وأن يتصرفوا بمقتضى الوجود ، ومن ناحية أخرى أن يخضعوا سلوكاتهم للطبيعة بالمعنى الضيق وهو العقل .وكل من الصورتين تمثل بالنسبة إلى الرواقية نموذج التناسق الجمالي الموحد والواحد في آن واحد.ولأنّ العالم حسب توفيق الطويل يسير وفقا لقانون العقل ولكون أنّ الإنسان الكائن الوحيد العاقل والذي يطيع هذه القوانين عن وعي

---

[1] - Brun (Jean), Les stoïciens, (Diogène Laèrce) VII, 84-89 , PP. 81-82

[2] - Brun (Jean), Les stoïciens, actitus placita I proom 2, 2Arnim II, IV .35 P.14.

[3] محمد وادفل ،أثر التفكير الفلسفي في التأويل الإسلامي (تأثير المنطق الرّواقي في علم الكلام)، المرجع السّابق، ص 46

[4] Brun (Jean), Le stoïcisme, "Que sais-je?", PUF, 5 édition, Paris, P.112

[5] Ibid, P.60

وتعمد وإدراك، ابتغاء تحقيق سعادته([1]). ولهذا، فالحكيم لا يكون ذكيا بالنسبة إلى الرّواقيين إلا إذا استخدم هذه الحكمة بمهارة وفطنة قصد فهم سنن نظام الكون، والتي لا تكون إلا باستعمال ملكة الذكاء التي تدل في معناها الرّواقي على معنى الفضيلة والحرية والسّعادة ، والتي متى اجتمعت أدت إلى حياة أفضل، وكان هناك صورة الجمال الأخلاقي الروحي حسب المعتقد الرّواقي.

وأما الحديث عن العلاقة بين الأخلاق والجمال في التصور الرواقي فيتمثل في أنّ الأخلاق هو الجمال الروحي لفلسفتهم، فمن وجهة نظرية المعرفة عند الرواقيين، فإنّ المعرفة عندهم هي نظرية حول المنطق سواء تعلق الأمر بالطبيعة أم بالأخلاق ، والمعرفة تتحدد من خلال مستويين: مستوى إنساني يهتم بالعلم المحدود الآني، ومستوى إلهي يهتم بالعلم السَّرمدي وهو من نصيب الحكيم وحده، ولأنَّ الحكمة من نصيب هذا الحكيم،كان أحد معانيها هو الكمال الأخلاقي([2]).وهذا يوضح لنا صورتين هامتين: أما الصورة الأول فتتمثل في الكمال الأخلاقي وهي الصورة الجمالية التي نراها من وجهة نظرنا طوباوية في وجودها في أرض الواقع ، وإن كانت هذه الصورة الجمالية صعبة المنال والمبتغى،فإنّ الإنسان جدير بأن يفكر في هذا الكمال الأخلاقي بالصورة الجمالية ، حتى تكون أفعاله وفق ماهية الخير في جماله الروحي . والصورة الثانية تتمثل في أنَّ هناك تطابقا بين المعرفة والتطور الأخلاقي وهو دليل على أنَّ نظرية المعرفة لا تتوقف بتغيير النفس من حالة إلى أخرى قصد التطابق مع القانون الطبيعي فحسب، بل على أنَّ وجود الإنسان الحر هو برهان حي على العناية الإلهية، وبهذا يصبح الحكيم هو الشَّاهد لله أمام الناس، فالذي يطبق الحكمة يطبق علم الله حسب "ايبكتيت" (Epictète)([3]).وهي صورة جمالية أكثر مستوى في أنّ الإنسان ليس هو الإنسان المستبد في تصرفاته ، بل حرية الإنسان هو البرهان الحي على وجود القانون الطبيعي وعلى وجود العناية الإلهية، والتي تجعل الحكيم الشّاهد لله أمام الناس وهي الصورة الصّورة الجمالية في تطبيق أوامر الله بالطاعة والامتثال وليس بالطريقة الاستبدادية كما يعتقد.وهذه إشارة إلى أنّ الميتافيزيقا حسب الرّواقيين تؤمن بوحدة الوجود، فالطّبيعة في حد ذاتها هي الله وأنّ هذا العالم هو الحيوان العقلي، والله هو الرّوح الكلي الذي يسري في جميع الكائنات . ومن هنا يمكن أن نستشف أنّ أساس الفلسفة الرّواقية هو في إعطاء الطّابع العقلاني للأخلاق([4]).وعليه، فستصبح من جهة وجود علاقة المنطق الرّواقي بالطّابع الأخلاقي في الفلسفة الرّواقية،وممارسة الفضيلة التي هي ثمرات هذه الفلسفة التي تبقى واحدة لا تتجزأ مع باقي الجزأين السابقين وهي من جهة أخرى ، فإنّ هذه الأخلاق هي تجسيد لنشاط الفيلسوف على أساس استنباط عقلاني للسلوك الإنساني ،وتقوم الأخلاق بتقويم إصلاح ما فسد من هذا السلوك وهو ما يُسمّى بالنظام البيداغوجي في تأسيس الأخلاق الفاضلة والابتعاد عما هو غير أخلاقي ،إلا أنّ العودة إلى الحياة الطبيعية هي أن نحيا وفق الأدوات التي منحتنا إياها الطبيعة([5]). وحينها يصبح الهدف الأسمى للمدرسة الرواقية ليس التعرف على الأشياء فحسب، بل إنَّ المعرفة هي الحياة الأخلاقية في كمال جمالها التي تبدأ مع ما يسمى بسن العقل، وهو عند الرّواقيين العقل الفاضل الذي يقوم على قاعدة الانعطاف الطبيعي([6])،وهي قاعدة تجعل كل حركة عقلانية تأخذ أصالتها من المعرفة التلقائية، فتصبح عبارة العيش على وفاق مع الطبيعة هي "العيش

---

[1] توفيق الطويل،الفلسفة الخلقية نشأتها وتطورها، القاهرة، 1960، ص 74

[2] Rodis Lewis, La morale stoïcienne, Op.Cit., P.16.

[3] Revue Philosophique de la France et de l'étranger.6ème année, Avril 1965, P. 21.

[2] محمد وادفل ،أثر الأخلاق الرّواقية في الفكر الأخلاقي القديم ،مجلة منتدى الأستاذ ، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة، العدد الرابع ، أفريل 2008، ص 197

[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[6] Laramie (Hélène).Introduction à la philosophie, Chanelière Mc GRAW – Hill, Montréal, Torino, 1997, P.198.

مع العقل"، إذ يطابق الرّواقيون بين العقل والطبيعة، فالطبيعة هي العقل والتداول العقلاني يُطبّق على الأشياء والسلوك في آن واحد([1]).

وبهذا المعنى يأخذ العقل عند الرِّواقيين معنى أكثر توسّعا، فهو لا يقوم على المبدأ الذاتي للمعرفة والفعل، و لا يوجد في كائنات المنطق فحسب، بل يوجد في كل الأنحاء([2]).

من هنا، يتبين لنا أنّ معنى العقل ليس واحدا، فإذا كان معناه عند سقراط وأفلاطون هو أساس الفكر، فإنَّ معنى العقل عند الرِّواقيين لا يقتصر كونه أساس الفكر،بل له معنى أوسع، وهو تجاوز للمبدأ الذاتي الذي نجده عند السوفسطائيين.

ولذلك، فإنَّ العقل هو القانون الذي يحدد ما ينتج في المادة، وهو حسب الرّواقيين يأخذ معنى الكون (L'univers) وكل ما يتوافق مع العقل، وحسب عبارة "كريسيب" فإنّه"كل ما كان وما يوجد وما سيكون"([3]).

وعليه، فإنَّ الحياة الفاضلة حسب الرّواقيين، لا تكون إلا إذا كان الإنسان حكيما يمتلك العلم ويتوافق مع هذا القانون الطبيعي.

الخاتمة: النتائج المستخلصة

كان السّؤال الذي وضعناه في مقدمة المقال هو: هل يحق لنا أن نتكلم عن نسق فلسفي ميتافيزيقي للجمال عند الرّواقيين بالمعنى الذي حدده كل من أفلاطون و أرسطو في كتابتهما للجمال الفني؟

ويمكن الإجابة عن السّؤال في أننا يمكن أن نتكلم عن نسق فلسفي ميتافيزيقي للجمال الرّواقي يتمثل في وحدة الوجود (Le pantheisme)التي ترتبط بالفلسفة الرّواقية بأقسامها الثلاثة (المنطق- الطبيعة – الأخلاق)، وهي بذلك لا يمكن للجمال الرّواقي أن يكون هذا الجمال بالمعنى الذي حدده كل من أفلاطون وأرسطو. وسنُوضّح ذلك من خلال ما وضحنّاه في أنّ الطبيعة والله أساسها العقل، فما هو طبيعي إلهي، و ما هو إلهي عقلي.وفي وحدة الوجود عند الرّواقيين يوجد الله في وسط العالم ليس هو الصّانع كما يرى أرسطو، بل فنان يسعى إلى غاية محددة وثابتة،فإذا كانت وحدة الوجود عند الرّواقيين تكون بين الطبيعة و الله أساسها العقل، فإنّ الكائنات الموجودة في الطبيعة تأخذ مكانها في هذا العالم على مقربة من العقل الإلهي،وفي ذلك الانسجام العقلاني بين جمال العالم والعقل الإلهي وفي هذا السّياق يقول:"جميع الأشياء بالنسبة إلى الإله جميلة وحق وعدل.إلا أنّ الناس لا يدركون ذلك لقلّة معرفتهم الحقيقية بالأشياء.

وهناك نتائج متفرعة من هذه الإجابة تتمثل في النقاط التالية :

1- يتجلى الجمال الفلسفي الرواقي في أقسام هذه الفلسفة سواء أكان ذلك في المنطق أم في الطبيعة أم في الأخلاق ، أما الجانب الجمالي من هذا المنطق فيتمثل في جمال القضايا المنطقية المستوحاة من الطبيعة في قولهم : "إذا كان النهار موجودا،فإنّ الضياء موجود " ، والأمر نفسه في ذلك التناسق الجمالي بين المنطق والبيان اللغوي سواء أكان ذلك بالنسبة إلى نظرية المعنى أم بالنسبة إلى بيان المحسنات اللغوية، وكل يطبق في مجاله الخاص .

2- يظهر الجمال في الطبيعة عند الرواقيين، في ذلك الوفاق الذي يعيشه الإنسان مع العالم ومع الله، وفيها يتحدد مظهر وحدة الوجود في أنّ الطبيعة والله شيء واحد، والجمال في الطبيعة جمال مادي في مقوماته ، كل ما هنالك في الطبيعة : الليل- النهار – المكان والزمان مثلها في ذلك الظواهر الطبيعية من سهول وبحار كلها أشياء مادية حتى أنّ الله شيء مادي .وفي هذا التناسق والانسجام والتركيب جمال معنوي في الرؤية العقلية الطبيعية لكافة أركان هذا الكون.

---

[1]Laramie (Hélène).Introduction à la philosophie, Op.cit., P .199.

[2](Constantine)Tsatsos,La Philosophie Sociale des grecs anciens, Traduction par Fernand, Denisit, Paris, Nagel,1871, P.399.

[3]Constantine) Tsatsos, La Philosophie Sociale des grecs anciens, Op.Cit., P. 300.

3- أما الجمال الأخلاقي عند الرّواقيين فهو الآخر قد ارتبط بالإنسان الذي يعيش على وفاق مع الطبيعة التي تقوده إلى الفضيلة التي تتمثل في: الفضيلة المنطقية – الفضيلة الطبيعية – الفضيلة الأخلاقية. وهي فكرة أنّ موضوع الفلسفة هي الفضيلة هو من جهة جانب من الجمال الأخلاقي ومن جهة أخرى فلسفة في صميمها تقوم على مذهب أخلاقي وعلى قاعدة أخلاقية للحياة الباطنية ، في أن تكون سلوكاتنا تبعا للعقل الذي يعيش على وفاق مع الطبيعة التي ترتكز على الوحدة الضرورية له وهو المنطق .

<u>قائمة المراجع :</u>

1 -كتب باللغة العربية :

- أحمد فؤاد الأهواني، فجر الفلسفة اليونانية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009).

- أحمد موساوي،مدخل جديد إلى المنطق المعاصر(سلسلة دراسات منطقية ،الجزء الثاني ،معهد المناهج ، 2007.

- توفيق الطويل، الفلسفة الخلقية نشأتها وتطورها، القاهرة، 1960.

- محمد وادفل،المنطق أنواعه و أشكاله وبراهينه(المنطق عند الرّواقيين أنموذجا)،الطبعة الأولى ،دار الأيام للنشر والتوزيع ، عمان ، 2016.

- محمد وادفل ،أثر التفكير الفلسفي في التأويل الإسلامي (تأثير المنطق الرّواقي في علم الكلام)،الطبعة الأولى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2018.

- هنى الجزر، القياس الاستثنائي عند ابن سينا" الأصول و التجليات"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 3+4، 2013.

2- كتب باللغة الفرنسية :

-Baudart (Anne), La morale et sa philosophie, Dominon, Flammarion, France, 1998.

-Brun (Jean), Les stoïciens, texte choisis, P.U.F, 1957.

- Brun (Jean), Le stoïcisme, "Que sais-je?", PUF, 5 édition, Paris,

- Bridoux (A), le stoïcisme et son influence Librairie philosophique, j. Vrin, 1966.

-(Constantine)Tsatsos, La Philosophie Sociale des grecs anciens, Traduction par Fernand, Denisit, Paris, Nagel, 1871.

- Laramie (Hélène).Introduction à la philosophie,Chanelière Mc GRAW – Hill, Montréal, Torino, 1997.

François, Chenique, Eléments de logique classique,) 1ére édition, Dunod-Bordas, 1975, Paris.

THIERRY LUKAS, Initiation à la logique formelle, bibliothèque national de Paris, 2007.

-Virieux- Reymond (Antoinette), Pour connaître la pensée des stoïciens, Presse de l'imprimerie carlo des camps ,1er trimestre Bordas, Paris, 1976.

3- المجلات والمقالات باللغة الأجنبية :

-Revue Philosophique de la France et de l'étranger.6ème année, Avril 1965,

4- المجلات والمقالات باللغة العربية :

- محمد وادفل ،أثر الأخلاق الرواقية في الفكر الأخلاقي القديم ،مجلة منتدى الأستاذ ، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة، العدد الرابع ، أفريل 2008.

الفن الإسلامي في مقاربة إسماعيل راجي الفاروقي .

دلال تليلاني، طالبة دكتوراه، عقيدة إسلامية، جامعة بن يوسف بن خدّة -1-الجزائر

الملخص:

يعتبر الفن بمختلف مجالاته من رسم وموسيقى وشعر ونحت رمز لتقدم الحضارات وازدهارها فبالفن ترتقي الشعوب وتنفتح على الآخر لذلك نجد الفيلسوف الألماني هيجل يرى بأن الفنون هي بمثابة المصدر الثالث لفهم الحضارات بعد الدين والفلسفة إذ به نتواصل مع بقية المجتمعات، ولا ننسى الدور الذي لعبته الحضارة الإسلامية في اهتمامها الكبير بمجال الفن، وعليه نجد المفكر راجي الفاروقي أولى اهتماما كبيرا بالفن الإسلامي وحقيقته وكرس جهوده في العناية به كتراث خصب يؤصل للحضارة الإسلامية فهو قرر أن الفن الإسلامي جميعه قد استعان بألفاظ القرآن الكريم والحديث، وساهم في إثراء تبيان قيمة هذا الفن وبين فلسفة جماله ووحدة مقصده وشكله حيث نجده في كتابه أطلس الحضارة توسع في الحديث عن الفن الإسلامي كصورة خلاقة تثبت إبداع الإنسان المسلم وتأثره بالقرآن الكريم وعليه قررت في هذه المداخلة الإجابة عن الأسئلة الآتية:

من هو إسماعيل راجي الفاروقي؟

ما هي حقيقة الفن الإسلامي؟

ما هي مظاهر الفن الإسلامي في مقاربة الفاروقي وكتاباته؟

المقدمة:

يعتبر الفن بمختلف مجالاته من رسم وموسيقى وشعر ونحت رمز لتقدم الحضارات وازدهارها فبالفن ترتقي الشعوب وتنفتح على الآخر لذلك نجد الفيلسوف الألماني هيجل يرى بأن الفنون هي بمثابة المصدر الثالث لفهم الحضارات بعد الدين والفلسفة إذ به نتواصل مع بقية المجتمعات، ولا ننسى الدور الذي لعبته الحضارة الإسلامية في اهتمامها الكبير بمجال الفن، وعليه نجد المفكر راجي الفاروقي عليه رحمة الله أولى اهتماما كبيرا بالفن الإسلامي وحقيقته وكرس جهوده في العناية به كتراث وهدا البحث يوضح لنا رؤية الفاروقي رحمه الله تعالى للفن الإسلامي حيث يريد أن يؤسس لمظاهر الفن الإسلامي وحقيقته المنبثقة من التوحيد حيث برهن على أن التوحيد مبدأ جمالي فالإنسان المسلم بنطقه لكلمة التوحيد بأن لا أله إلا الله يعني بها أن لا إله في الطبيعة أو الخلق فاستبعد كل مظاهر الشرك وهدا يتضح من خلال الفنون الإسلامية كما قرر الفاروقي أن الفن الإسلامي جميعه قد استعان بألفاظ القرآن الكريم, والحديث البالغة التأثير في الوجدان وبالشعر العربي أو الفارسي أو بأدب الحكمة الإسلامي واستخدمها بأن صاغها فنُ خطٍ عربي. وقد بيّن الفاروقي بعضاً من مظاهر الفن الإسلامي فكان القرآن الكريم، أول تحفة إسلامية فنية رائعة في الشكل والمضمون وكانت الفنون البصرية كالرسوم والنمنمات كما اهتم الإسلام بالمسعى الإستطيقي، وعليه فإن هده الورقة تجيب عن الأسئلة الآتية:

من هو إسماعيل راجي الفاروقي؟

ما هي حقيقة الفن الإسلامي؟

ما هي مظاهر الفن الإسلامي في مقاربة الفاروقي وكتاباته؟

المبحث الأول: ترجمة إسماعيل راجي الفاروقي:

هو واحد من المفكرين العرب الذين كان لهم إسهام كبير في الدفاع عن القضية الفلسطينية "ويعد من القلة النادرة المؤهلة للكتابة عن الحضارة الإسلامية ، ولد إسماعيل راجي الفاروقي في مدينة يافا عام 1339هـ- 1921م وكانت حياته ترحالا مستمرا، من بيروت إلى القاهرة إلى مونتريال إلى كراشي إلى سيرأكيوز إلى فيلاديلفيا (التي دفن فيها) "[1] .

---

[1] - هشام الطالب، مقدمة كتاب إسماعيل الفاروقي ولويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، الرياض، مكتبة العبيكان، ط1، 1419هـ - 1998م، ص 13.

كان ميسور الحال ترعرع في اسرة عريقة وغنية في فلسطين، حيث أكمل "دراسته الثانوية في مدرسة الفرير الدومينيكان الفرنسية 1936م، ثم حصل على بكالوريوس الفلسفة في الجامعة الأمريكية ببيروت عام 1941م.عقب تخرجه اشتغل ببعض الأعمال الحكومية في ظل حكومة الانتداب البريطاني، ومع اندلاع القتال في فلسطين عام 1948م شارك في بعض العمليات الجهادية، ومع انتهاء الحرب وسقوط فلسطين، غادر إلى الولايات المتحدة، وتابع دراسته الجامعية فحصل على درجتي ماجستير في الفلسفة، ثم حصل على درجة الدكتوراه من جامعة إنديانا عام 1952م، وكانت أطروحته بعنوان:تبرير الخير الجوانب الإبستمولوجية للقيم"[1].

يعد الفاروقي من أهم اعلام الفكر الإسلامي حيث قلم بنشاطات عديدة فبعد عودته من أمريكا دعي للتدريس في معهد الدراسات الاسلامية في مونتريال بكندا جامعة ماكجيل حيث "عمل أستاذًا للفكر الإسلامي الحديث في جامعة (ماكميجل) في (مونتريال) بكندا سنة 1958م، وفي سنة 1961م، دعته حكومة باكستان للعمل أستاذًا ومدير بحث في المعهد المركزي للأبحاث الإسلامية، الذي أسسته خصيصًا لتقديم المشورة الإسلامية للحكومة في شتى دوائرها، وبعد عامين من العمل في باكستان عاد إلى أمريكا للتدريس في جامعة (شيكاغو)، ثم جامعة (سراكيوز)، ثم جامعة (تمبل)، وهناك أنشأ قسمًا خاصًا لدراسة الدين الإسلامي، وحضر مؤتمر التعليم الإسلامي الأول في مكة المكرمة، وكان له دور في دعم إنشاء (اتحاد الطلبة المسلمين) في أمريكا سنة 1962م"[2]. كما عمل على إنشاء (رابطة العلماء الاجتماعيين) سنة 1973م وغيرهما.

درس الفاروقي الكثير من المقاييس في مختلف جامعات العالم والتي هي: التاريخ الإسلامي، والحضارة الإسلامية، والدولة الإسلامية، والحكم الإسلامي، والأدب العربي، والفن الإسلامي، وأصول الفقه، والفلسفة الإسلامية، وعلم الكلام، وحركات التجديد في الإسلام، ومناهج البحث لدراسة الأديان ومقارنتها.

والفاروقي كان يتقن اللغات الثلاث العربية والفرنسية والإنجلزية وكان يفكر ويكتب ويحاضر بهم لذلك ترك الكثير من المؤلفات والتصانيف وهذا يثبت تطلعه الواسع وخبرته الكبيرة في معرفة الشعوب وثقافاتهم ومن بين هذه المؤلفات مايلي:العروبة والدين، أصول الصهيونية في الدين اليهودي، قضية فلسطين في ضوء القانون الدولي، و"كتبه اللغة الإنجلزية

1-chrisien ethics a systematic and historical of its dominant ideas

2- the great asian religions.

3-historica atlas of the religionsof the world.

4-islam and culture.

5- islam and the problem of Israel islam and culture.

6-social and natural sciences.

7-the hijrah.

8-essays in Islamic and comparative studies.

9- islamization of knowledge.

10- Islamic thought and culture.

11-tawhid its implications for thought and life.

12-trialogue of the abrahamic faiths.

13- Islamic Beltsville.

---

[1] - فتحي الملكاوي وآخرون، إسماعيل الفاروقي وإسهاماته في الإصلاح الفكري الإسلامي المعاصر،ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دار الفتح، عمان الأردن، (1435هـ-2014م)، ص25.

[2]- عبد الله عقيل، المفكر الاسلامي المغترب، http://www.odabasham.net، يوم 22-06-2020،التوقيت 01:57.

14- the cultural atlas of islam[1].

بالإضافة للكثير من المقالات المنشورة في المجلات ولقد أعان الفاروقي رحمه الله على كل هده الغزارة في الإنتاج "انتماؤه لفلسطين....ومواكبته الواعية لتطورات المأساة، وكدلك اتقانه للغات عالمية، وإلمامه الواسع بمصادر الدين اليهودي"[2].

كما لا ننسى أنه قام بإنشاء المعهد العالمي للفكر الإسلامي سنة 1981م بواشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية الذي ترأسه في فترات متعاقبة بالتناوب مع الدكتور عبد الحميد أبو سليمان، الذي انطلق بقوة في مشروع الصياغة الإسلامية للعلوم ومشروع إسلامية المعرفة .

ورغم كل الجهود التي قدمها في سبيل خدمة المعرفة والتعريف بفضاعة الخطر الصهيوني ، قتل الفاروقي هو وزجته الدكتورة لمياء الفاروقي في ماي 1986 في منزلهما على يد بهائي، ورغم موته فإن فكره لن يموت بقى الشهيد الفاروقي منارة علم بكل ما تركه من كتب تشهد على إخلاصه رحمه الله.

المبحث الثاني: حقيقة الفن الإسلامي:

الفن الصورة الحقيقية التي تعبر عن مكنونات وخفايا النفس البشرية وهو المتنفس الذي يجعلنا نسعى لتوصيل مشاعرنا وعواطفنا للأخريين بصورة رمزية وجمالية ومبدعة، والفن الإسلامي كغيره من الفنون رغم قلة التأليف فيه لدلك فما هي حقيقة الفن الإسلامي؟ لقد كتب محمد قطب في "**كتابه منهج الفن الإسلامي**" أن الفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام وهو على وجه اليقين ليس الوعظ المباشر والحث على إتباع الفضائل. وليس هو كذلك حقائق العقيدة المجردة، مبلورة في صورة فلسفية...إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهدا الوجود.

هو التعبير الجميل عن الكون و الحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان

هو الفن الذي يهئ اللقاء الكامل بين" الجمال" و"الحق" فالجمال حقيقة في هدا الكون، والحق هو دروة الجمال. ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود "[3]. فالفن الإسلامي ادن ليس هو مجموعة الحقائق الموجودة في العقيدة أو مجموعة الأحكام والواعظ بل هو الصورة الجمالية التي ترسم لنا هدا الكون في إبداعه وهدا الإنسان بكل ما يحمله من تطلعات وهواجس وعواطف جياشة .

كذلك "يتسع مفهوم الفن الإسلامي islamic art عند بعض الباحثين لكل أشكال الإبداع اللغوية والأدبية والفنية وغيرها، مما لا تميز معرفيا فيها بين العلم والأدب والفن، ويتوسط بعضهم الأخر

في سعة هدا المفهوم على كل ما له علاقة مباشرة بالشعور والإحساس والتذوق الجمالي، عبر الأذن والسماع كالموسيقى والنغم، وعبر العين والإبصار كالعمارة والرسم"[4]، كما أن مفهوم الفن الإسلامي عند معظم الباحثين "ومؤرخي هدا الفن ونقاده المعاصرين – على كل ما له علاقة بصرية مباشرة بصناعة الجمال الإنسانية في الإبداع الإسلامي، وبكل ما له علاقة معرفية بمنجزات هدا الإبداع المتحققة في مجالات فنون العمارة ....أو الصنائع الفنية الإسلامية القائمة على التوفيق المبدع بين جمالية ه\ه الفنون واستعمالاتها الوظيفية في البناء المعماري"[5].

---

[1] - ليندة بوعافية، منهج الفاروقي في دراسة اليهودية، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في العلوم الإسلامية، تخصص مقارنة الأديان، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010م، ص25-26.

[2]- اسماعيل راجي الفاروقي ، أصول الصهيونية في الدين اليهودي، ط2، دار التضامن للطباعة، القاهرة، 1408-1988م،ص05.

[3] - محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، 1403هـ-1983م، ص06.

[4] - إدهام محمد حنش، نظرية الفن الإسلامي المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الوليات المتحدة الأمريكية، 1434هـ-2013م،ص11.

[5]- إدهام محمد حنش، مرجع نفسه، ص11.

- **المبحث الثالث: مظاهر الفن الإسلامي في مقاربة الفاروقي وكتاباته**

يعتبر الفاروقي عليه رحمة الله من السباقين للحديث في الفن الإسلامي إذ نجده قدم نظرية للفن الإسلامي وربطها بالتوحيد وهذا يظهر جليا في إنتاجه المعرفي حيث في كتابه " **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**" كتب فيه فصلا كاملا وهو الفصل الثالث عشر، عن الفن الإسلامي وعنونه بالتوحيد مبدأ جمالي كذلك كتاب " **الفنون الإسلامية**" ألفه هو وزوجته الدكتورة لويس لمياء الفاروقي، كتاب " **أطلس الحضارة** "، بالاشتراك مع زوجته أيضا، وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على اهتمام الفاروقي الكبير بالفن والإستطيقا وعليه ماهي مقاربة الفاروقي للفن الإسلامي وكيف نظر إليه؟

لقد اعترف الفاروقي لذكاء المستشرقين والباحثين الغربيين في دراستهم للأعمال الفنية الإسلامية لأنهم هم السباقين في اهتمامهم بالفن الإسلامي "ولكنه يأخذ على هؤلاء الباحثين الغربيين خطأ تقييمهم لحقيقة الفن الإسلامي، وخطأهم في منهج دراسته في ضوء معايير الفن الغربي التي أدت إلى فشلهم الذريع" [1] في فهم روح الفن الإسلامي، فنجد الفاروقي ربط الفن بالتوحيد فيقول إننا نجد "النحت الإغريقي تصويرا للآلهة قبل كل شيء...كذلك جاءت الفنون المسرحية من دراما وتمثيل، في الحضارة الإغريقية كلها تصويرا للآلهة في صراعها مع بعضها البعض، وحقا قال المستشرق "**فون جرونباوم**" أن الإسلام يفتقر إلى الفنون التشكيلية من نحت ودراما لأنه خال من الآلهة المجسدة في الطبيعة والمصارعة لبعضها البعض أو لقوى الشر"[2]، هذا يوضح أن الفاروقي نقد أراء المستشرقين في ما يخص الفن الإسلامي وعمل على إبراز قيمة الفن في ربطه بالتوحيد فالتوحيد لا ينكر الإبداع الفني ولا ينكر الجمال على عكس ذلك فالله جميل يحب الجمال، وبما أن الموحد يؤمن "بالتوحيد ويقول لا إله ألا الله، يقضي الفنان المسلم بأن لا شيء في الطبيعة يحمل صورة الله أو يعبر عنه....وتأمل الفنان الموحد بأن عدم التعبير عن الله شيء والتعبير عن عدم التعبير شيء آخر، أي استحالة التعبير عن الله هي أسمى الأهداف الجمالية التي يمكن أن ينشدها، ورأى أنه يمكن التعبير عن استحالة التعبير وذلك بحمل ما يرى على الإيحاء باللانهائية هو المحال التعبير عنه"[3]. لذلك جاءت إبداعات الفنانين المسلمين تجريدية بعيدة عن تجسيد الخالق.

وجهود و إبداع الفنان المسلم في الزخرفة الإسلامية والخط العربي تبقى شاهدة على مر التاريخ.

القرآن والفن الإسلامي:

أكد الفاروقي على أن ثقافتنا وجوهر حضارتنا مستمدة من القرآن الكريم حيث يقول:أن "مظاهر الحضارة الإسلامية يتحتم النظر إلى الغاية القصوى لوجوده وإلى أساسه الإبداعي على أنهما يصدران عن القرآن الكريم كتاب الله المقدس، والواقع أن الثقافة الإسلامية هي " ثقافة قرآنية " لأن تعريفاتها وبناها وأهدافها وطرق الوصول إلى تلك الأهداف تصدر جميعها عن ذلك الفيض من الآيات التي أوحى بها الله تعالى إلى نبيه محمد صلى الله عليه وسلم"[4]، فهذا يعني أن الفنون الإسلامية مستمدة من القرآن الكريم بما في ذلك اللون الخط الحركة الشكل لذا وضع الفاروقي ثلاث مستويات يقوم عليها هذا التفسير وهي كالآتي:

المستوى الأول: القرآن يعرف التوحيد أو السمو:

كما نعلم أن القرآن وحي جاء لهداية البشر وإخراجهم من الظلمات إلى النور فالقرآن مصدر التوحيد ومصدر الفكر الجمالي ويعد عمل فني إسلامي بامتياز "ويحتوي القرآن الكريم على تعبير جديد عم مبدأ وحدانية الله عن الله الواحد

---

[1] - إدهام محمد حنش، نظرية الفن الإسلامي عند المفكر الفاروقي، مجلة إسلامية المعرفة، العدد 74، 2012م ،ص 131.

[2] - اسماعيل الفاروقي، جوهر الحضارة الإسلامية، دط، دار الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة، دت، ص15.

[3]- اسماعيل راجي الفاروقي، جوهر الحضارة الإسلامية، مصدر سابق، ص16.

[4] - اسماعيل راجي الفاروقي، لويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دط، مكتبة العبيكان، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دت، ص243.

الأحد"[1]، نجد الفاروقي يؤكد على أن القرآن الكريم مصدر التوحيد ومصدر الإبداع الفني لذلك "كان على الفن الإسلامي أن يفي بالمضامين السلبية التي تنطوي عليها شهادة لا إله إلا الله وأن ليس كمثله شيء، وكان عليه كذلك أن يعبر عن البعد الإيجابي في التوحيد ذلك البعد الذي لا يعنى بما ليس هو الله بل بما هو الله "[2] فالفن الإسلامي يركز على الموضوعات التجردية والطبيعة عند المسلم تشكل جزءا مما خلق الله.

المستوى الثاني: القرآن مثالا فنيا:

يبرهن الفاروقي أن الفن الإسلامي هو فن قرآني فيقول: "أن كتاب الشعوب الإسلامية المقدس قد قدم أول وأعلى مثالا للإبداع الفن، وقد وصف القرآن الكريم بأنه " أول عمل فني في الإسلام" ...

فالقرآن الكريم نفسه هو أكمل مثال على – النسق المتناهي- المثال الذي قدر له أن يؤثر في جميع ما تلا من إبداعات في الفنون الأدبية والفنون المرئية- في التزين وفي النصب المعمارية كذلك وحتى فنون الصوت"[3].فكل الفنون الإسلامية مستمدة من جوهر القرآن الكريم بإبداعه اللامتناهي، حتى الصوت الذي يتمثل في تلاوة القرآن الكريم برواياته المختلفة.

كذلك من خلال الزخارف والفن المعماري الخط العربي المستمدة من القرآن الكريم منبع الإبداع الجمالي كذلك "ساعد الفنان المسلم تراثه تراثه اللغوي والأدبي فطور الخط العربي لكي يكون زخرفة إسلامية arabesque لا متناهية في امتدادها وأشكالها، وكذلك العمارة الإسلامية في هندستها وزخرفتها، فالتوحيد هو العامل المشترك بين المسلمين، وهو المبدأ الجمالي الموحد لفنونه أنى وجدت"[4] ه\ه الفنون بمختلف أنواعها وإبداعاتها من طرف الإنسان المسلم الذي يستمد كل فنونه من مصدر كتاب الله .

المستوى الثالث: القرآن مثالا للتصوير الفني الدقيق:

إن القرآن الكريم ثري بكل ما فيه حيث لم على تزويد الحضارة الإسلامية بمذهب فكري ونظام معرفي ينطلق من التوحيد حيث "قدم أهم مادة لرسم المنمنمات في الفنون الإسلامية، ...ومع أن الله يفوق الطبيعة والتمثيل، فإن كلمته المنزلة على النبي صلى الله عليه وسلم تحمل \كره تعالى إلى الناظر أو السامع من دون التجاوز على الجلال الإلهي من أجل دلك تكون أفضل مادة للمنمنمات في الفن الإسلامي فمند القرن السابع الميلادي بدا هدا الميل واضحا، كما نجد في نقوش قبة الصخرة في القدس فهدا الذي يضم تشكيلا واسعا من النقوش تتخللها آيات قرآنية، قد تم بناؤه في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان عام 71هـ-691م"[5]. زد على دلك نجد أن المساجد كلها تحوي على آيات قرآنية بإبداع كبير جدا مما يصور لنا جمال الحضارة الإسلامية واهتمامها الكبير بالفن الذي يعبر عن هويتها ونظامها المعرفي المنبثق من مبدأ التوحيد

المبحث الرابع :خصائص الفن الإسلمي لدى الفاروقي:

لقد تناول الفاروقي عدة خصائص تتمثل في ما يلي:

1- "التجريدية المدركة في الأنساق الهندسية اللامتناهية الناشئة أسلوبيا عن تقنيات التنميط التعبيري في العمل الفني بعيدا عن المذهب الطبيعي /الواقعي/ التشخيصي في الفن .

2- التوحيدية التشكيلية المتمثلة في بنية واحدة للوحدات التي يتكون منها العمل الفني الإسلامي في تصميم واحد أوسع من كل هده الوحدات، بوصفها جزءا مهما من التركيب الأوسع.

---

[1] - اسماعيل راجي الفاروقي، لويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، المصدر نفسه، ص244.

[2] - مصدر نفسه، ص246.

[3] - اسماعيل راجي الفاروقي، لويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، المصدر السابق، ص 251.

[4]- اسماعيل راجي الفاروقي، جوهر الحضارة الإسلامية، ص16.

[5] -- اسماعيل راجي الفاروقي، لويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، المصدر السابق، ص 256.

3- الحركية: في التصميم بوصفه الفضاء المعرفي الجامع لأبعاد الفن الإسلامي المكانية والزمانية في النسق اللامتناهي لكل من الهندسة والموسيقى معا في العمل الفني الإسلامي، أيا كان تصنيفه المعرفي بين أجناس هدا الفن، الزمانية كالشعر، أو المكانية كالعمارة"[1].

أثبت الفاروقي أن الفن الإسلامي" تفرد بشتى صوره بخاصية إثبات الطابع المفارق للذات الإلهية عن كل ما هو طبيعي ويبرهن الفاروقي على الصلة الوثيقة بين الخميرة العربية والفن الإسلامي من جهة، وما شاب التأريخ الإستشراقي لهذا الفن من التحيز ومن معايرة هذا الفن بمعايير الفن الغربي"[2] حيث نلاحظ أن الفاروقي أكد على تميز الفن الإسلامي وتألقه " بشتى صوره بكونه متبتلا على الدوام في محراب التوحيد، نافيا صفة الإطلاق عن أي شيء في الوجود باستثناء الذات الإلهية، فالفن الإسلامي يضع الإنسان دائما في معية الله تعالى مثبتا له الوحدانية، نافيا الألوهية عن كل ما عداه".

الخاتمة:

من خلال هده الورقة توصلنا إلى النتائج الآتية:

-الفاروقي شخصية فدة ومفكر إسلامي عميق نهل من مختلف العلوم فكان صاحب فكر عميق وجبار استخدم قلمه في الدفاع عن الحضارة الإسلامية، والعمل على ابراز مبدأ التوحيد في كل مجلات الحياة ولقد ترك لنا إنتاج معرفي ضخم عليه رحمة الله.

- الفن الإسلامي هو فن هو التعبير الجميل عن الكون و الحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان هو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق الجمال حقيقة في هدا الكون.

- اعتنى الفاروقي بالفن الإسلامي وربطه بالتوحيد وفرق بين الخالق والمخلوق وبرهن بأن القرآن هو مصدر الفن الإسلامي حيث ارتكز على ثلاث مستويات المستوى الأول وهو أن القرآن يعرف التوحيد والسمو والمستوى الثاني مثالا فنيا، والمستوى الثالث القرآن مثالا للتصوير الفني .

- كما أن الفن الإسلامي لدى الفاروقي هو مصدر للفكر الجمالي والإبداع الفني ال\ي نستمده من القرآن الكريم قد استعان بألفاظ القرآن الكريم, والحديث, البالغة التأثير في الوجدان, وبالشعر العربي أو الفارسي, أو بأدب الحكمة الإسلامي, واستخدمها بأن صاغها فنُ خطٍ عربي. وقد بيّن الفاروقي بعضاً من مظاهر الفن الإسلامي, فكان القرآن الكريم, أول تحفة إسلامية فنية رائعة, في الشكل والمضمون وكانت الفنون البصري كالرسوم.

-دافع الفاروقي عن الفن الإسلامي من الشنة الشرسة التي تعرض لها من قبل المسلمين وأثبت أن الفن الإسلامي هو اكتشاف الجوهر الحقيقي للإسلام المستمد من التوحيد .

-الباحث في تراث الفاروقي يلاحظ أنه أولى اهتمام كبير بالفن الإسلامي من خلال العديد من الكتب خاصة كتاب أطلس الحضارة الإسلامية ال\ي كتبه بالاشتراك مع زوجته لمياء الفاروقي.

وكتاب التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة.

قائمة المصادر والمراجع:

- إدهام محمد حنش، نظرية الفن الإسلامي المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، 1434هـ-2013م.

- إدهام محمد حنش، نظرية الفن الإسلامي عند المفكر الفاروقي، مجلة إسلامية المعرفة، العدد 74.

- اسماعيل الفاروقي، جوهر الحضارة الإسلامية، دط، دار الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة، دت.

[1] - إدهام محمد الحنش، مرجع سابق، ص147.

[2] - اسماعيل راجي الفاروقي، التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة، ترجمة السيد عمر، ط 2، مدارات الأبحاث والنشر، دت، ص29.

- اسماعيل راجي الفاروقي، لويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دط، مكتبة العبيكان، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دت.
- اسماعيل راجي الفاروقي ، أصول الصهيونية في الدين اليهودي، ط2، دار التضامن للطباعة، القاهرة، 1408-1988م.
- عبد الله عقيل، المفكر الاسلامي المغترب، http://www.odabasham.net، يوم 22-06-2020.
- فتحي الملكاوي وآخرون، إسماعيل الفاروقي وإسهاماته في الإصلاح الفكري الإسلامي المعاصر،ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دار الفتح، عمان الأردن، (1435هـ-2014م)،.
- ليندة بوعافية، منهج الفاروقي في دراسة اليهودية، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في العلوم الإسلامية، تخصص مقارنة الأديان، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010م.
- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، 1403هـ-1983م.
- هشام الطالب، مقدمة كتاب إسماعيل الفاروقي ولويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، الرياض، مكتبة العبيكان، ط1، 1419هـ - 1998م.

فن التأويل وفاعلية الفهم والحوار.

أحمد شرواق، طالب دكتوراه، جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم.

ملخص المداخلة:

إن النظرية التأويلية جعلت من النص تركيبة خاضعة للشخص المأول أو القارئ للنص ؛ما أكسبته فاعلية تجديد وحركية مرتبطة بتعدد القراء،فبذلك صار النص مفتوح دائما على كل التأويلات المتواترة والمتغيرة مع كل قراءة وفي نفس الوقت صار للقارئ دورا إيجابيا نشطا بدلا من كونه مجرد مستهلك ومتلقي .ومن هذا المنطلق أقصي صاحب النص من عملية توليد المعنى وصار هذا الأخير متعدد قابل للتجديد والتحديث مع تعدد القراءات؛كما أن الإقرار بإمكانية القارئ توليد المعاني واستحضار الدلالات يجعلنا نسلم أن المتلقي هو منبع المعنى لا ذلك المكبل المقيد، فنظرية التأويل فكت قيد القارئ وجعلت منه محور كل معنى مستنبط وهذا ما يدفعنا للإقرار بأن النظرية التأويلية جعلت من القارئ فنانا في توليد المعنى من النصوص

الكلمات المفتاحية:المتلقي-المعنى نظرية التأويل- الكاتب

Summary of the intervention:

The interpretative theory made the text a combination subject to the first person or the reader of the text; what gained it the effectiveness of renewal and mobility linked to multiple readers, thus the text has always become open to all the frequent and changing interpretations with each reading and at the same time the reader has become an active positive role instead of being merely a consumer and a recipient . From this standpoint, the owner of the text was excluded from the process of generating meaning, and the latter became a multi-subject that can be renewed and updated with multiple readings. Also, acknowledging the ability of the reader to generate meanings and evoke semantics makes us recognize that the recipient is the source of the meaning, not that restricted shackle. All meaning is deduced and this is what prompts us to acknowledge that interpretive theory has made the reader an artist in generating meaning from texts.

Keywords: Recipient-Meaning Interpretation Theory-Writer

الدائرة الهيرمينوطيقية

التفسير والفهم ما وراء التأويلية الرومنسية:

بجدل التفسير والفهم قدم ريكور تحليلا للكتابة في التأويل، يكون نظيرا لتحليل النص بوصفه عملا من أعمال الخطاب وما دام فعل القراءة يشكل نظيرا لفعل الكتابة، فإن جدل الواقعة والمعنى الذي يشكل جوهر بنية الخطاب، كما رأينا في الحقال الأول، يولد جدلا ملازما في القراءة بين الفهم والاستيعاب واعتبره ريكور (yerstehen في التراث التأويلي) والتفسير الذي يعتبر yerstehen في هذا التراث)[1]، فقد يقال طعلى نحو تمهيدي في الأقل، إن الفهم يمثل للقراءة ماتمكثله واقعة الخطاب بالنسبة لنطق الخطاب، وإن التفسير للقراءة يمثل ما يمثله الاستقلال النصي واللفظي للمعنى الموضوعي للخطاب، لذلك تتطابق البنية الجدلية للقراءة مع البنية الجدلية للخطاب.

- وفي المقابل يجد الفهم ميدان تطبيقه الأصل في العلوم الإنسانية أو لعلوم الجروح Geistes wissenxhaften كما يدعوها الأركان) حيث للعلم علاقة بتجارب ذوات أخرى أو عقول آخر مشابهة لعقولنا وذواتنا، بحيث تكون أنماط التعبير المباشرة ذات معنى لأنها تحيل مباشرة إلى تجربة تنقلها عن عقل آخر، أما المصادر الأقل مباشرة مثل العلامات الكتابية ووثائق والنصب فليست أقل دلالة إلا في كونها تنقل لنا تجربة عقل آخر نقلا غير مباشر، لا مباشرة وتنبع ضرورة التأويل هذه العلامات على وجه الدقة من مداورة الطريقة التي تنتقل بها هذه التجارب[2].

---

[1] - بول ريكور : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب، ص118.

[2] - نفس المرجع، ص119.

فلسفة الفهم: التأويل والحركة الدورية للفهم والمعنى:

"إن القاعدة التأويلية التي تعتبر أن الكل ينبغي أن يفهم انطلاقا من الجزء والجزئ من الكل هو وليدة الخطابة القديمة فقد عمل فن التأويل في العصور الحديثة على نقلها من فن الخطابة إلى فن الفهم"[1].

فمثال عن ذلك في إدراكنا للغات الأجنبية نتعلم قبل كل شيء ضرورة تركيب جملة مفيدة قبل أن نفهم المعنى الألسن وهذا يؤدي توجيه المعنى التابع عن السياق السابق وهكذا تصدر حركة الفهم عن الكل لتتجه نحو الجزء لتعود مرة أخرى إلى الكل: "إلا أن شلاير ماخر قد ميز هذه الحلقة التأويلية للكل والأجزاء حسب العتبة الموضوعية والعتبة الذاتية، مثلما أن اللفظ (الجزء) يتقيد بسياق الجدلة فإن النص بدوره لا يتجزأ من الكل (الفنون الأدبية) ولقد استوحى دلتاي من هذه النظرية عندما يتحدث عن "البنية" والتركيز حول النقطة المركزية" إنتاج الفهم عن الكل"[2]، لكن يمكننا أن نتساءل إذا كانت الحركة الدورية للفهم مفهومة ومدركة بعافية الكفاية لأنها يمكننا التخلي عن العتبة الذاتية فنحن نحاول أن نكشف عن المصداقية الجوهرية لخطابات المؤلف، وكذلك في محاولتنا لفهم النص المكتوب أي اننا نغوص في المعنى المفهوم الذي يلتمس أي لعودة الرنفسية المؤلف، بحيث يشكل فن التأويل فن إنارة الفهم ليس كتواصل سري بين الأفراد وإنما كمشاركة في بلورة معنى المشترك.

والثنائية بين التفسير والفهم في التأويلية الرومانسية هي ثنائية ابستمولوجية انطولوجية معا، فهي تضع في مقابلة منهجياتنا وعالمي الواقع والطبيعة والعقل ووضع بول ريكور جدل بين التفسير والفهم، بحيث قال "التأويل حالة خاصة من حالات الفهم والتأويل هو الفهم الذي يطبق على تغيرات الحياة المكتوبة"[3].

وهكذا يميل الفهم الذي هو أكثر اتجاها نحو الوحدة القصدية للخطاب والتفسير الذي هو أكثر اتجاها نحو البنية التحليلية للنص إلى أن يصير قطبين متميزين في ثنائية متطورة وبالتالي فإن مصطلح التأويل لا ينبغي أن ينطبق على حالة فهم جزئية منفردة أعن التعبيرات الحياتية المكتوبة، بل على كامل العقلية التي تحيط بالتفسير والفهم.

والتأويل بصفته جدل التفسير والفهم أو الاستيعاب يمكن إرجاعه إلى المراحل الابتدائية من السلوك التأويلي الذي يعمل في المناقشة أصلا إلا أن الكتابة والتأليف الأدبي يقدم تطورا لهذا الجدل، فلا ينبغي الإحالة إلى التأويل بوصفه إقليما من أقاليم الفهم.

وهنا ظهرت ما سميته الدائرة الهيرمينوطيقية وتعلن هذه الدائرة الهيرمينوطيقية بالشكل الأول "لكي نفهم يجب أن نؤمن ولكي نؤمن يجب أن نفهم"[4]، وتدل هذه العبارة على أن خلف الإيمان توجد أولوية موضوع الإيعاب على الإيمان، وخلف الفهم توجد أولوية التفسير ومنهجه على القراءة الساذجة للنص، فالدائرة التي يكونها الموضوع هي التي تضبط الإيمان والمنهج الذي يضبط الفهم.

- وظيفة الهيرمينوطيقا:

لقد كان الطابع السائد في الهيرمينوطيقا الرومانسية والديلتية هو الطابع النفسي للأولى والطابع التاريخي للكتابة، ولهذا اقترح ريكور ضرورة تجاوز رومانسية شلاير ماخر، وتاريخية ديلتاي، وكذلك نسقية البنيوية لصالح عالم النص الذي قلب بذلك مهمة الهيرمينوطيقا بحسب ما يقوله ريكور "وإذا كان النص في صميمه خطابا، فإن الخطاب يحمل في جوهره رسائل للتبادل بين المخاطِب والمخَاطب، وذلك إن استقلالية النص نتيجة هيرمينوطيقية أولى، فإن ظاهرة النص ككتابة وفي ذات الآن هي شرط التأويل أيضا، وذلك العلاقة بين المؤلف والقارئ لم تعد علاقة حوارية مغلقة بين متكلم ومستمع، وما ينبغي تملكه ليس سوى قوة انكشاف عالم يشكل حالة النص بحيث سماها غادمير "عقلية

---

[1] - هانس غيورغ غادمير: فلسفة التأويل، الدار العربية للعلوم، ط2، 2006م، 1427، ص119-120.

[2] - نفس المرجع، صص121-122.

[3] - بول ريكور: نظرية ، ط2، 2006، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب، ص120-121.

[4] - بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ط1، 2005، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 447.

الانكشاف" بأنها انصهار الأفاق، أي ينصهر عالم القارئ بأفق عالم المؤلف والوسيط بينهم هو النص"[1]، بحيث كل قارئ يبحث عن فهم ذاته من خلال النص لأن لعالم النص هو الذي يحث القارئ السامع يدفعه إلى فهم نفسه مقابل النص، وتطوير ذاته.

- **انجاز الكلام كخطاب:** يعتبر الخطاب نفسه من جهة بمثابة حدث، أي أن شيئا ما يحدث عندما يتكلم أحدنا وتفرض هذه النظرية، نظرية الخطاب كحدث، نفسها بمجرد ما تأخذ بعين الاعتبار العبور من لسانيات الكلام أو الرموز إلى لسانيات الخطاب أو الإرسالية"[2]، وفي هذا الاتجاه يمكن أن نقول أن للخطاب مربعية فخاصية الحدث ترتبط الآن بشخص المتكلم والحدث يكمن في كون أحد ما يتكلم (أحد ما يعبر بأخذ كلمة).

لهذا من الضروري أن نعني بدلالة فعل الخطاب، أو من فكرة القول، ليس فقط ترابط الجملة بمعنى الضيق للفعل الافتراضي، بل ترابط القوة اللاتعبيرية وترابط الفعل التعبيري المولد أيضا، في النطاق الذي تكون فيه مظاهر فعل الثلاثة هاته "مقننة مقعدة حسب نماذج ما"[3] وهذا دلالة على أن الخطاب له دلالة قوية بترابط الفعل التعبيري والقوة اللاتعبيرية التي نعنى بها بالإيمائية والإشارات وكما بالسمات اللسانية وهي فن الخطاب دائما، المظاهر أقل تلفظا بها ونسميها النبرة والتي تقدم القرائن أكثر إقناعا، بحيث القوة اللاتعبيرية والفعل التعبيري قادرين في التدرج التنازلي على تشخيص قصدي الذي يجعل التدوين بالكتابة ممكنا.

- **الخطاب كأثر:** توحي كلمة الأثر نفسها بطبيعة هذه الأصناف الجديدة: أنها أصناف إنتاج وعمل، أي إنتاج الفرد من بين طرق اعتبار الكلام مادة يجب الاشتغال عليها وتشكيلها ومن هنا يغدو الخطاب موضوع تطبيق عملي وتقنية وهنا لا يوجد تعارض بين العمل الفكري والعمل اليدوي ويمكن أن تستحضر في هذا السياق أرسطو عن التطبيق والإنتاج في قوله "كل تطبيق وكل إنتاج ينصبان على الكائن ليس الإنسان هو من يعالجه الطبيب: وإلا لكان الأمر صدفة، إنها يعالج كالياس أو سقراط أو فرد آخر مسمى هكذا، بحيث إن الخطاب أنجز كحدث وفهم كمعنى إلا أن نظرية الأثر بدت كوسيط تطبيقي بين لا عقلانية الحدث وعقلانية المعنى فالحدث هو الأسلبة ذاتها، غير أن هذه الأسلبة كعلى علاقة جدلية حالة ملموسة معقدة تمثل الميولات والصراعات[4].

"أما فيما يتعلق بنظرية ذات الخطاب، فإنها تأخذ وضعا اعتباريا جديدا عندما يصبح الخطاب أثرا"[5]، فأثر الخطاب في الحقيقة إنه يقدم خصائص التنظيم والبنية التي تسمح بمد الطرائق البنيوية إلى الخطاب نفسه.

إن خاصية إسقاط الخطاب في الأثر الأدبي وخاصية التأليف البنيوية تضاف إليها المباعدة عبر الكتابة وهذا ما يجعلنا نتساءل حول التعارض المأخوذ عن دلتاي بين الشرح والفهم، وذلك قد فتح عصر الهيرمينوطيقا بنجاح التحليل البنيوي وسيكون الشرح من الآن هو الطريق المفروض للفهم ويمكن القول كذلك أن بإمكان الشرح أن يلغى الفهم في المقابل وإسقاط الخطاب في أثر أدبي لا يلغي سمة الخطاب الأصلية والأولية خصوصا أنه مكون من مجموعة من الجمل التي يقول فيها شخص ما شيئا لشخص آخر بصدد شيء ما، وتبقى الهيرمينوطيقا فن كشف الخطاب في الأثر الأدبي.

ويمكن تعريف الهيرمينوطيقا الفلسفية حسب ريكور "كتأمل حول عمليات الفهم الممارسة فن تأويل النصوص ولذلك تميزت الهيرمينوطيقا هنا بكونها فلسفية لأنها ارتبطت بتفسير وتأويل النصوص الدينية (الإنجيل)"[6]، بحيث ترتبط الهيرمينوطيقا كفن للتأويل والفهم بالنص كموضوع ينوب عن العالم الذي تحمله دلالاته ورموزه وعلى تأويل

---

[1] - عبد الجبار الرفاعي: الهيرمينوطيقا والمناهج الحديثة في تفسير النصوص الدينية: مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ص263-264.

[2] - بول ريكور : من النص إلى الفعل، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2001، ص79-80.

[3] - بول ريكور : من النص إلى الفعل، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2001، ص82.

[4] - المرجع نفسه، ص83-84.

[5] - بول ريكور : من النص إلى الفعل، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2001، ص85.

[6] - طعمارة الناصر: اللغة والتأويل (مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي)، الدار العربية للعلوم، ص18-19.

أن ينجز الخطاب الذي تحمل فيه اللغة العالم إلى النص فالهيرمينوطيقا هي نظرية عمليات الفهم مع ارتباطها بتفسير النصوص فهنا ستكون الفكرة الموجهة هي انجاز الخطاب كنص، وتقتل الهيرمينوطيقا نشاطا ذي فعالية لجهد الذات في تحصيل الحقيقة وتخليصها من غموض العلاقات والتخلص من الوهم والبحث عن الحقيقة في الخطاب المتصل بالكتابة وعليه تقوم الهيرمينوطيقا بتجهيز الفهم بقاعدة أنطولوجية ذاتية لاستقبال خطاب الحقيقة ضعف تاريخيتها، فأهمية وشمولية الهيرمينوطيقا متأتية من كون الإنسان حيوان منتج للعلامات وتأويل هذه العلامات هدفها توفير قاعدة موضوعية للفهم وصفات حقيقة هيرمينوطيقية.

إذا قبل أن تمجد كلمة الهيرمينوطيقا من طرق القرن 18 كان يوجد تفسير إنجيلي وفقه لغة كلاسيكي بحيث اهتمت بالمعنى لكن الهيرمينوطيقا لا تصبح فلسفة تأويل وليس منهجية تفسير وفقه لغه فحسب إلا عندما تنكب بالعودة إلى شروط إمكانية تفسير وفقه لغة"[1]، إذا صح أن على الهيرمينوطيقا أن تنهض بالخطة النقدية لحظة الشك إلى يتأسس انطلاقا منها نقد الايديولوجيات التحليل النفسي وغيرهما.

الدين والإيمان:

القضية الهيرمينوطيقية في المسيحية:

توجد دائما قضية هيرمننوطيقية في المسيحية بحيث تعتبر الهيرمينوطيقية تأويل تعابير الحياة التي تثبتها الكتابة، فإن الهيرمينوطيقا الخاصة بالمسيحية إنها تقوم على هذه العلاقة الوحدية بين الكتابات الدينية والاعلان التي تحيل إليه وإن هذه العلاقة من الكتابة إلى الكلام ومن الكلام إلى الحدث ومن ثم إلى معناه، فهي نواة القضية الهيرمينوطيقية ولكن هذه العلاقة ذاتها لا تظهر إلا من خلال سلسلة من التأويلات التي تكون تاريخ القضية الهيرمينوطيقية ونستطيع أن نقول إنها تكون تاريخ المسيحية"[2]، وهذا كله ما كان حافزا ظهور بعض السمات جعلت القضية الهيرمينوطيقية قضية حديثة بحيث ولدت القضية الهيرمينوطيقية أولا من سؤل شغل الأجيال المسيحية وأن هذا السؤال العلاقة بين العهدين فإن الحدث المسيحي موجود في علاقة هيرمينوطيقية مع مجموع الكتابة اليهودية.

- فالنفهم الوضع جيدا في الأصل لا يوجد يحصل المعنى، عهدان، وكتابتان ولكن توجد كتابة وحدث، وإن هذا الحدث هو الذي يجعل الاقتصاد اليهودي كله يظهر بوصفة قديما، وبوصفه رسالة بالية"[3] ولكن توجد مشكلة هيرمينوطيقية ذلك لأن هذه الحدة لا تقوم مقام الرسالة القديمة بكل بساطة لكنها تقوم في علاقة غامضة معها: إنها تلغيها وتنجزها، وإنها لتغير رسالتها من حرفيتها إلى الروح كما حول الحاء غلى الخمر فالمسيحية تفهم بنفسها إذ قطيعة للمعنى في داخل.

- فإن الهيرمينوطيقية المسيحية يحركها الإعلان المذكور من النص وأن الفهم هو الخضوع إلى ما يريده الموضع وما يريد أن يقول، وهنا يتجه بولتمان ضد ديلتي الذي يمثل فهم النص بالنسبة إليه إلتقاط تعبير للحياة فيه وهنا المفسر يستطيع فهم المؤلف النص أكثر مما فهم نفسه "الذات" ويقول "بولتمان" لا ليست حياة المؤلف هي التي تضبط الفهم ولكن يضبط هو جوهر المعنى الذي يأتي إلى التعبير في النص"[4]، وهذا ما أدى إلى اتفاق بولتمان مع كارت بارتا وذلك من خلال رسالته المتمثلة في (رسالة بولس إلى أهل رومية) إن الفهم يقوم تحت إمرة موضوع الإيمان ولكن بولتمان قد فهم فهما جيدا أن هذه الأولوية الموضوع أنها لا تمارس هذه القضية إلا من خلال فهم ذاته، ومن خلال عمل التفسير، علينا الغوص في الدائرة، فالهيرمينوطيقية المسيحية تتطلب الفهم والإيمان لأن الفهم هو محاولة معرفة مصب الموضوع، وعلى المفسر بإمكانه فهم المؤلف النص لمعرفة مواضيعه أكثر من نفسه.

---

[1] - بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص44.

[2] - بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ط1، 2005، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 438.

[3] - نفسه، ص439.

[4] - بول ريكور: صراع التأويلات، ص447.

- أما الجذر الثالث لقضيتنا أن نسميه الوضع المسيحي الهيرمينوطيقي نفسه المسيحية". ويجب الصعود بالفعل إلى سمة الشهادة في الإعلان، فالإعلان ليس تأويلا للنص ولكنه إعلان لشخص، وبهذا فإن التوراة ليست كلمة الله، ولكنها يسوع المسيح"[1]، وبهذا المعنى فإن الإنجيل يقدم نفسه منذ الجيل الثاني بوصفه مكتوبا، وبوصفه رسالة جديدة وكتابة جديدة تضاف إلى القديمة، على شكل مجموعة من الكتابات التي ستجمع في يوم ما وستغلق في قانون «قانون الكتابات» وهذا هو مصدر الهيرمينوطيقية الحديثة.

- الكتابة القديمة وهذه القطيعة تعتبر الهيرمينوطيطقا المسيحية ولقد كانت متضمنة هذه العلاقة بين حرفية رسالة العهد القديم وتاريخه وبين المعنى الروحي الذي يكتشف الإنجيل عنه بعد حين ويمكن أن تعبر عن نفسها بمصطلحات الحجاز ويمكنها أيضا أن تتبنى لغة شبه افلاطونية للتعارض بين الجسد والروح وبين الظل والواقع الحقيقي ولكن المقصود هو القيمة النموذجية المواضعية للأحداث وللأشياء والشخصيات بحيث كان القديس بولس هو مبدع الحجاز المسيحي"[2].

توجد كذلك هيرمينوطيقا في نظام المسيحية لأن الإعلان هو إعادة قراءة لكتابة القديمة ولماذا اختار الإعلان المسيحي أن يكون هيرمينوطيقية لأنه يرتبط بإعادة قراءة العهد القديم لقد كان ذلك جوهريا لإظهار الحدث نفسه، ليس بوصفه هجمة غير عقلانية، ولكن بوصفه إنجاز المعنى سابق بقى معلقا، ويتلقى الحدث نفسه كثافة زمنية إذ يتأصل في علاقة دلة من «الوعد» إلى «الإنجاز»[3]، بحيث أن الهيرمينوطيقا الأصلية للمسيحية تلتقى الفهم الروحي للعهد القديم وكما هو معلوم فإن المعنى الروحي هو العهد الجديد نفسه، ولكن بهذا الانعطاف لفك رموز القديم «فإن الإيمان ليس صرخة» ولكنه فهم ولكن من أجل تأويل العهد القديم وجوب الغوص في الدائرة الهيرمينوطيقية.

- هذه هي هيرمينوطيقا في نظام المسيحية تلقى الفهم الروحي للعهد القديم، فنعني بالمعنى الروحي هو العهد الجديد فقد عملت الهيرمينوطيقا المسيحية على فك وإزالة رموز القديم بهذا أصبح الإيمان يعززه الفهم.

المنهج التأويلي في فهم رموز الأسطورة:

المنهج الرمزي في تجربة الشر:

لقد حاول ريكور من خلال مساره الفكري أن يقيم رؤية الإرادة يحدد بمقتضاها كبقية ظهور الشر باحثا في العلاقة المتبادلة بين الإرادة "volontaire" واللاإرادة "involontaire " في إمكان حدوث الشر غير أن معرفة كواقع يسقى لا يمكن أن يكون أو يتم بدون وسائط: بحيث أن الإنسان يعيش وضع شبه أنطولوجي مأسوي على صعيد العملي والعاطفي، ومن هنا يتساءل ريكور عن سبب وقوع الإنسان في الخطأ (الشر) وإلا أن سبب ذلك هو الطبيعة الإنسانية، «أي عدم وجود أي تناعم وجودي بين ما يطمح إليه الإنسان وما هو واقع إمكاناته»[4].

- فالمشكل الذي يطرح حول الشر هو أن الشر ظاهرة عنف، جرح ألم مفتوح لقلب أمنيته حياة أفضل وعيش أفضل ... إلا أن مشكلة الشر سببها الهشاشة العاطفية كون الإنسان ضعيف قالشر لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال رموز لأن بول ريكور يعترف أن وسيلة الإعتراف بالشر تغييرات غير مباشرة ومجازية مقتبسة من الدائرة اليومية للتجربة ولكن إذا أبحت رموز الشر تتكاثر تجعل الإنسان ينتقل من امكانية الوقوع في الشر إلى اقتراف الشر ممكنة وسهلة في كل لحظة.

بين ريكور أن كتاب "رمزية الشر" The synbolisu of esal " أن الشر لا يمكن إدراكه مباشرة بل من خلال تعبيراته وتأثيراته هذا يعنى أن "الشر" يتطلب عملية تفسير وتأويل لكي تعرفها"[5]، ومع ذلك أن التفسير ضرورة كونية في غياب

---

[1] - نفسه، ص442-443.

[2] - نفسه، ص440.

[3] - بول ريكور: صراع التأويلات، ص441-442.

[4] - بول ريكور: الذات عينها كآخر، جوبح ريناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 14.

[5] - جانسير دافيد: مقدمة في الهيرمينوطيقا، ص152.

المعنى المباشر للشر فإن هنالك جانبا آخر يبدو لريكور الشر رمز ويلخصه في عبارة مشهورة "من خلق صحراء النقد نتمنى أن تنادى من جديد" وإذا أردنا أن نسمع الصوت ينادينا فعليا قطع الصحراء الكدح الفكري: الشك والإيمان من جديد.

- ولقد وضع ريكور أن الرمزية لا نتكلم عن الدنس والخطيئة أو عن الذنب بل بمصطلحات غير مباشرة ومجازية و"الرموز بالنسبة له هو علامة لها معنى مزدوج تحيلنا إلى معنى حقيقي"[1]، فإن الرمزية تفتح مجالا كبيرا لتأويل وذلك من خلال رَمْي الهيرمينوطيقا إلى إزالة الوهم عن الرمزية وكشف القوى الغير المعترف بها المستترة داخلها واستكشاف استتباعات الرموز.

- إن الشر كان طريق لفتح المجال لريكور لجعله مهتنا باللغة وكيؤكد أنها مركز جوهريا يخرج منه العديد من الرموز اللغوية، فالتأويل حسب ريكور يفسر ويفك كل لغز لغوي مهما كان عمقه، فالرمز فتح العديد من المجالات لتوسيع المعاني والتفسيرات.

لقد بين ريكور في كتابه "صراع التأويلات" أهمية التأويل محاولته لإزالة فكرة الخطيئة الأصلية التي جاءت من الأساطير والأناجيل ويقول "لست دوغمائيا ولا مؤرخا، فأنا أريد بدقة شديدة أن أساهم بما سأسميه ما يقال إنه تأويل (دوغمة) عقيدة الخطيئة الأصلية"[2]، إن مفهوم الخطيئة الأصلية بوصفه متصورا جداليا ودفاعا عن الدين ليعنى: أن الشر ليس شيئا يكون ولا كائن له، ولا طبيعة لأنه منا وعمل الحرية.

- إن الخطيئة التي يعترف لها الإنسان هي أقل من كفعل الإساءة وعمل السيء، فالخطيئة هي قدر مستبطن، كما نرى في فكرة الغنوصية فإن المعرفة الكاذبة والإيمائية العقلانية تقومان على التأويل نفسه لشر ولأن الشر هو "شيء وعالم"، فإن الأسطورة هي "المعرفة"، ومن هنا فإن غنوصية الشر تمثل واقعية للصورة، كما تمثل تحويل الرمز إلى عالم" وهكذا ولد علم الأساطير الردوغمائي الأكثر استهاصا للفكر الغربي كما ولد الغش العقلي الأكثر استهاصا والذي اتخذ ايما هو: الغنوصية (zagnase)"[3].

- ما يجعلنا نغوص في البحث عن حقيقة الرموز من خلال الشر فهو يجعل الأسطورة الأرض الخصبة لتأسيس الفهم فالرمز عند ريكور "يطلق التفكير فلقد استخدم الرمز من فن العديد من الرموز رموز الدلالية وتوحي عبارة "إن الرمز يطلق التفكير" بأن كل شيء قد قيل لغز ومع ذلك يجب البدء دائما وإعادة في سعة التفكير.

ومن هنا فإن اهتمامه بالرمزية سلك منعطف تأويل الرموز حيث قدم ريكور بعدا تأويليا داخل الفكر التأملي: ويقول في هذا الصدد «ما كان بإمكاني أن أتحدث عن الإرادة السيئة أو عن الشر دون تأويلية نوع ما .... لقد فرض عليا موضوعي الأول أن أبحث في بنية الرمزية والأسطورة »[4]، لقد حصر التأويل في هذه الحالة بتأويل اللغة الرمزية، فالرمزية تستدعي تأويلا ما لأنها تقوم على بنية دلالية معينة هي بنية التعبيرات ذات المعاني المزدوجة وأيضا هناك تأويلية لأن هناك لغة غير مباشرة، لذا كانت الهيرمينوطيقا هي الكشف عن المعاني غير المباشرة وكذلك حصر التأويل في اكتشاف معاني خفية من اللغة الرمزية وربط بينها وبين اللغة المكتوبة والنصوص.

- ومن منطلق أبحاث ريكور حول مشكلة الشر Mal الذي يبقى أحد الخيوط الأساسية الموجهة لجعل فكره وهيرمينوكيقا الرموز Symboles، بحيث اعتبر مشكلة الشر هي "الظلال المبهم للإرادة ولا يمكن إخضاعها لموضعه مباشرة إلا إنطلاقا من تأويل أو من هيرمينوطيقا معينة لرمزية الشر"[5]، ومن هنا كان المدخل الحقيقي لريكور للهيرمينوطيقا، وكما يقول كذلك "عرفت الرمزية والتأويلية الواحدة بمصطلحات الأخرى، فمن ناحية تستدعي

---

[1] - بيتر كوزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، جورج كتورة، كالمكتبة الشرقية، بيروت، ص237.

[2] - بول ريكور: صراع التأويلات، ص320.

[3] - بول ريكور: صراع التأويلات، ص322.

[4] - جان غراندان: المتعرج الهيرمينوطيقي، ص32.

[5] - جان غراندان: المتعرج الهيرمينوطيقي، ص142.

الرمزية التأويلية ومن ناحية عكسية هناك مشكلة تأويلية لأن هناك لغة غير مباشرة ولهذا حددت التأويلية ففي الكشف عن المعاني الغير المباشرة"[1].

مفهوم اللاعصمة:

إن إمكانية الشر المعنوي هي منقوشة في تكوين الإنسان فإن مسألة الشر تعتبر كحالة مرتبطة بوعي الإنسان ومدى إدراكه للفعل الناتج عن الحرية والاختيار، فالإنسان هو الوحيد ضحية هذه الحالة التي اجتاحت عالمه سواء أنطولوجي عقائدي أو أسطوري رمزي فلذلك يعتبر الإنسان خطاء وما يجعل ريكور يتساءل ما هي نقطة انخلاق الشر؟ وما هي طبيعة إمكانية الشر؟ وما هو المكان الآلي للشر؟.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ستدفعنا حتما التكلم عن الوعي الإنساني بالخطأ ومدى اعترافه به وهذا الاعتراف مبني على الاختيار والإرادة.

- المحدودية واللاعصمة:

إن محدودية المخلوقات هي (بداية) فرصة انطلاق الشر المعنوي فإن هذه المحدودية تستاهل اسم الشر الميتافيزيقي، "وأية محدودية ليست إمكانية للخطأ، بل هي المحدودية النوعية التي تتضمن بالنسبة للحقيقة الإنسانية، عدم مطابقتها لذاتها"[2]، وديكارت كان بإمكانه القول «أنا كالنقطة الوسط بين الله والعدم» ويقصد أن ليس كل توليف بين الوجود والعدم فرصة للخطأ لأن كل حقيقة لا تكون من نفسها الكائن ككائن، هي معنى عام "وسط بين الله والعدم" وهنا أراد استبعاد فرضية أن الإنسان موهوب. قدرة ايجابية على الخطأ فكون الإنسان مركب من الوجود والعدم.

إن «الهشاشة التكوينية هي التي جعلت الشر ممكنا»[3] ومن خلال مفهوم اللاعصمة، أي (الهشاشة التكوينية) فإن الانتروبولوجيا الفلسفية جاءت بشكل ما لتلتقى رمزية الشر، فإن رمزية الشر قربت الأساطير من الخطاب الفلسفي، ومن خلال مفهوم الهشاشة فإن مذهب الإنسان يقترب من عتبة المعقولية حيث يكون قابلا للفهم كون الشر استطاع أن "يدخل العالم" عن طريق الإنسان، وبعيدا عن هذه العتبة يبدأ لغز الانبثاق الذي لا يكون عنه سوى خطاب غير مباشر ومرمز، وكذلك فإن رمزية الشر كانت تمثل توسيعا للأسطوري الذي طرحه الإرادي واللاإرادي.

- إن طبيعة الإنسان فضولي وهذا ما دفعه إلى معرفة حقيقة الشر لأن الشر ليس حقيقة نظرية بقدر ما هو تجسيد للفعل الإنساني..

بحيث تسرب الشر إلى عالم الإنسان بسبب لا عصمته وهشاشته وبحثه عن قبول حالة الشر واقتناعه أنه غير معصوم من الخطأ.

وإذا ضعفت نفس الإنسان أصبح الشر قدر ممكن للسيطرة وأي انفلات للعقل هو بداية دخول مملكة الشر

---

1 - بول ريكور: من الوجودية إلى فلسفة اللغة، ص272.

2 - بول ريكور: الإنسان الخطاء، 199.

3 - بول ريكور: الإنسان الخطاء، مصدر سابق، ص16.

- **المصادر والمراجع:**

1- بول ريكور : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، ط2، 2006، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب.

2- بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ط1، 2005، دار الكتاب الجديدة المتحدة.

3- بول ريكور : من النص إلى الفعل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

4- بول ريكور : من النص إلى الفعل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

5- بول ريكور : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب.

6- بول ريكور: الإنسان الخطاء (فلسفة الإرادة) ط3: 2008، المركز العربي ، المغرب.

7- بول ريكور: الذات عينها كآخر، جوبح ريناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.

8- جان غراندان: المتعرج الهيرمينوطيقي، ط1: 1428هـ - 2007م، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان.

9- بول ريكور: ريكور والهيرمينوطيقا، دار الفرابي بيروت، لبنان، ط1، 2011.

10- بول ريكور: من الوجودية إلى فلسفة اللغة (الوجود والزمان والسرد) ط1: 1999، المركز الثقافي العربي بيروت.

11- بيتر كوزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، جورج كتورة، كالمكتبة الشرقية، بيروت.

12- جاسير دافيد: مقدمة في الهيرمينوطيقا، الدار العربية للعلوم، ط1: 1428هـ - 2007م.

13- عمارة الناصر: اللغة والتأويل (مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي)، الدار العربية للعلوم، ط1، 1428هـ - 2007م.

14- عبد الجبار الرفاعي: الهيرمينوطيقا والمناهج الحديثة في تفسير النصوص الدينية: مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد.

15- هانس غيورغ غادمير: فلسفة التأويل، الدار العربية للعلوم، ط2، 2006م، 1427هـ.

الفن وصناعة السلوك الراقي

براني محمد، طالب دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

الملخص:

يحمل الفن في طياته القدرة على الإمتاع، وذلك من خلال خلقه لأشكال ممتعة، ومتناغمة ومتناسقة لمحاولة إغراء المتلقي لإدراك التناغم والوحدة على اعتبار أن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمامه وتناسق عناصرها وسطحها وكتلتها لذلك كان الإحساس بالرضا والمتعة هو الإحساس بالجمال، وإذا تجاوزنا ما إذا كان الفن جميلا أو غير جميل فإنه من الضروري أن يتم الفن في تذوقه تصورا للمميزات المادية التي يحملها في أشكال وصور ممتعة، غير أنه لا بد أن يحيي حالة شعورية في النفس _سواءا كانت في النفس أو لم تكن_ حتى يصبح له معنى ويختلف هنا عن الجمال.

ومن جهة أخرى يحتاج الفن إلى فضاء يساعده على أن ينموا ويصبح مؤثرا إجتماعيا في سلوك الأفراد، عن طريق منحه الإستجابة للجمال ليستطيع ادراك القيم الجمالية في الأشياء، ويؤدي بذلك إلى الخير ولا يتوقف عن اللذة الحسية، وليصل الناس من خلال التذوق الفني إلى أعلى مراتب السلوك الإنساني ويكون بهذا دافعا للتربية.

الكلمات المفتاحية: الفن، التربية، السلوك الإنساني، التذوق الفني، الجمال.

مقدمة:

يحدث في كل عصر أن يبحث مفكروه وأدباؤه على قراءته وتقويم اعوجاجه، ويحدث هذا باستغلال كل الإمكانات المتاحة داخل ثقافته وما أنتجه التاريخ القريب، لذلك كان الفلاسفة ورجال الدين والفنانون مشتغلون بإعادة الطبيعة البشرية إلى مجراها إذا ما شعروا أنها تبتعد، وذلك باستغلال المحاور التي يمكن أن تقرّب أفكارهم إلى المجتمع، فيجمع هؤلاء _خاصة في عصرنا_ أن الثقافة ينبغي أن ترتبط بسلوك، فيسعى كل منهم في كل عصر لقراءة مجتمعاتهم لبناء خطوة أمنة نحو الأمام، وبعد أن أصبح المجتمع يسير نحو المجهول بفعل عديد من المؤثرات _التي أصبحت واضحة منذ خمسينيات القرن الماضي_، اقتضى الأمر أن نعيد اهتمامنا بالسلوك الملائم داخل الجماعة والرقي به عن طريق رفع الوعي.

ولما ضعفت الهمم في طلب العلم والمعرفة وانهارت الأنسقة والنظم أصبحت النفوس أكثر عرضة لتبني الإديولوجيات والأفكار الساذجة، وتوجهت البشرية نحو إشباع عواطفها والمطالبة بذلك كحق من حقوقها، جاء دور الفن الذي يتناسب مع كل الظروف ويبدأ من جميع المقدمات المحتملة لأنه يحمل خصوصية الإمتاع التي يبحث عنها كل متذوق مبتدئ ليصنع السلوك من جديد. لقد أتيح للفن أن يدخل في عصرنا من جميع المجالات، وأصبح من السهل الإنتباه إلى ما يوفره من متعة، لأن انشغال الأفراد داخل المجتمعات التي سلبت كل خصوصيات الإنسان أشعره بالإغتراب ما جعل الأنفس تتوق للحظة تعود فيها الذات إلى ذاتها، فالأنظمة والممارسات السياسية والتقنية خلفت ما لا يطاق حصره من النتائج الوخيمة التي لا تحتاج إلا لملامسة لطيفة من الفن للعودة بالإنسان تدريجيا إلى كينونته وقيمه التي ابتعد عنها بسبب التوجه المادي الذي يسود جل المجتمعات المعاصرة.

لذلك نطرح السؤال التالي: كيف يمكن أن يؤثر الفن في السلوك؟ أو كيف يصنع الفن السلوك المتحضر؟.

تعريف الفن من خلال دوره:

اختلفت تعريفات الفن من عصر لأخر ومن فيلسوف لأخر بداية بنظرية المحاكاة عند أفلاطون التي جسدت الفن على أنه محاكاة للطبيعة إلى كانط الذي جرده من المنفعة "لكن العمل الفني ليس حكما فرديا إذ لا بد أن يتميز الفن بشرط آخر يكسبه قيمة اجتماعية، هو شرط أنه ذو قيمة مشتركة وهو الذي يجعل منه نوعا من اللغة، ولا بد أن

يتميز الفن بأنه مظاهرة لها أساس موضوعي يشترك في تقديره المجتمع"[1] ، فالفنان يتوجه بعمله إلى المجتمع ويفكر بداخله عن قيمة عمله محاولا إرضاء المتذوقين والبحث عن رضاهم.
فالفنان قطعة فريدة من المجتمع، لا يشبه الجميع ولكنه يحمل خصائصهم وهمومهم، ومهما كان هدفه سواءا كان ماديا أو منزه عن المادة فإنه يبحث عن رضا الأغلبية على الأقل، ويدرك أن نجاح عمله برضا المتذوقين له، "ومن ثم يعرف الفن تعريفا أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة"[2] ، ذلك أن الإنسان يستجيب للتناغم والتناسق الذي يشعر من خلاله بالمتعة، لذلك كان الفنان مصمما لعمله أحسن تصميم يدرك تماما لما يستجيبه مجتمعه، ولعل هذا ما نراه في الثقافات والفنون المحلية لكل بلد.
وبهذا فالفنان يستغل نتيجة الإمتاع لتمرير رسالة ما، ولا يمكن أن يكتفي به، لذلك كان للفن دور أنه ينبغي أن يكون توعويا هادفا ويحمل بداخله قيم التسامح ومن جهة أخرى يحمل رؤية الفنان لمجتمعه وعالمه، لذلك اعتبر الفن ابداعا إذا حقق أهدافا نبيلة، "فالتعبير الفني تعبير إرادي يقترن بخلق عمل يدخل التراث الثقافي لمجتمع معين ومن ثم لا يعد أي عمل تعبير عملا فنيا"[3].

الفن، المجتمع، الأخلاق:

كأي علم أو صنعة أبدعها الإنسان وجب أن يحمل نفعا أو يقوِّم سلوكا حتى يتم تداوله، فشرط التداول أن يحمل خصوصية من المجتمع ويبقي على الجماعة، فحينما نطرح سؤال ما هو دور الفن في المجتمع؟، نجد المحور الأخلاقي أقرب إليه من خلال أن الفنان من النخبة التي ينبغي أن تؤسس للسلوك الأخلاقي لذلك "من صلاحيات الفيلسوف أن يطالب الفنان بإثبات أن ما يقوم به إما خير في ذاته أو وسيلة للخير"[4]، فعلى غرار أن الفلسفة تبحث عن أسس لهذه الحياة _ودون أن نخوض في أسس الأخلاق عند الفلاسفة_ من خلال بناء معايير لها، وممارسة المنطق لفهمها حتى يصبح لها معنى، فإن لكل سلوك شعورا ينطبع داخل الذات يعتمده الإنسان ليحدد جانبا من إنسانيته، فالغاية من السلوك الأخلاقي الشعور بالرضى من خلال فعل الخير، الذي هو هدف الأخلاق، وهذا الشعور ينبغي أن يكون منصفا نقيا، ففطرة الإنسان خيرة، "ما يجعل الحكم القاطع أمرا صعبا هو حقيقة أن المرء لا يمكنه أن يتصور أي شيء دون أن يشعر نحوه بشئ ما"[5]، فالإنسان منغمس في الحياة، وشعوره بها هو شعوره بذاته وهو الشعور بالإنسانية، التي نشترك فيه جميعا، والذي يصنع تصوراتنا، فالعاطفة لا تكفي وحدها لبناء مفهوم عن الخير والشر، لأنها قد تتناقض، لذلك كان التصور ضرورة كمبرر عقلي، وكل تصور يحمل غاية إنسانية هو خير.
والتصور هو الحلقة الوسط بين الأخلاق والفن، "فالفن ليس فقط وسيلة إلى حالة ذهنية خيرة، بل ربما يكون أقوى الوسائل التي في حوزتنا وأكثرها مباشرة قوة" ويكمن ذلك من خلال أنه يمكن أن يصور صورا إرشادية لتحفيز حالات ذهنية يمكنها أن تؤسس لسلوك معين. يسهل على الفن صناعة الأخلاق من خلال التأمل الإستيطيقي الذي يتيح تشكل الصور الذهنية ويكون هناك رابط قوي بين المتذوق والفنان، على اعتبار أن الفنان سينقل حالة شعورية انفرد بها لوحده، بواسطة إحساسه المرهف بمواضيع العالم لكي يتلقفها المتلقي (المتذوق) وتتشكل له رؤية وتصور يؤثر في سلوكه الأخلاقي، فمن الطبيعي أن يحدث التصور مع التذوق أو بعده ولا يمكن أن يتوقف عند المتعة التي يشعر بها المتلقي. فالتأمل في منظر طبيعي يوحي بالضرورة للتساؤل عن الكون ولا يمكن أن تشعر بالراحة وأنت ترى غروب الشمس من مكان جميل دون أن تسأل الطبيعة لماذا وفرت لك هذا الشعور أو من أين أتى الشعور؟.

---

[1] - أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، ط1، 2013، ص29.

[2] - هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مكتبة الأسرة، مصر،1998، ص10.

[3] - أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص26.

[4] - كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013، ص138.

[5] - نفس المرجع، ص143.

وأما من جهة الفنان الذي يتمكن من خلال اتصاله بمجتمعه ومدى وعيه أن يجسد على الأقل الحالة التي تعكس هذا المجتمع، فيأخذ بهذا الأثر_الحتمي_ ليجسد علاقته ورؤيته للمجتمع، أما إذا كان منعزلا أو يحاول الإنعزال فهنا يفقد دوره في المجتمع ويصبح حالة من الهوى وكتلة من المشاعر الفردانية والتي ربما تتجه ضد المجتمع، والتي يكون سببها أيضا المجتمع الذي بنى مشاعره "فالفنان مهما حمل من ذاتية فإنه معبر عن قومه ونفسه وإنسانية"[1] ، لذلك كان الوعي بثقافة المجتمع ودور الفن من أولويات الفنان.

الفن وبناء السلوك الحضاري:

يؤسس السلوك المتحضر للعلاقات الإجتماعية المتماسكة ويتجاوز الكثير من الإختلالات التي تشتت الترابط الإجتماعي بفعل الذاتية، وللفن دور مهم في بناء الحضارة وكان الأثر البليغ والنتيجة الحتمية في كل الحضارات السابقة وهو معلم لمعرفة سمو الحضارة ومقدار تقدمها، فرمزيته تتيح قراءة مستوى الوعي والثقافة داخل الحضارة بما أنه "وسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه"[2] ، من خلال ابراز ما يحتاجه المجتمع، فيستطيع من خلال الروعة التي يرسمها أن يلفت الإنتباه إلى مشاغل المجتمع والإنسانية، "فمهمة الفن هي تغيير الإطارات التقليدية للحياة ولفت الأنظار إلى حقيقة أسمى أو الدعوة إليها أو بث الأمل في قيامها"[3] ، وتختلف مشاغله من مجتمع إلى آخر ومن زمان لأخر فالفنان في مجتمع محدود الثقافة سيصور أحداث ويوميات مجتمعه ويرسم الإطار القوي داخله، ويدافع عنه، بينما في مجتمع واعي سيرفع الصورة إلى أعلى درجات الإنسانية ويمثل الوجدان أحسن تمثيل، لذلك كان معيارا للتحضر.

"يلعب الفن دورا تربويا يهدف إلى تربية المشاعر والتسامي بالحس وبذر بذور الواجب والفضيلة والتهذيب بين الأحداث"[4] ، فالفنان كتلة من المشاعر والعواطف يجسدها في عمله الفني ليحيي داخل المتلقي حالة شعورية قد تكون موجودة أو لا تكون ويثير بمواضيعه الحساسة الإنتباه إلى ما يغفل عنه الناس، ليؤدي رسالة تهذب النفس وترتقي بها، فحينما يصور الفنانون حياة البؤساء والفقراء بشكل يثير الشفقة أو يصور مدى صبرهم وقوتهم وكذا سعادتهم إنما هذا يجعل المتذوق ينتبه إلى إعادة صياغة مفاهيمه عن الحياة وإدراج روح التعاون والقناعة وإعادة فهم الحياة من جديد.

وقد لا يتسنى للفرد أن يفهم جميع تفاصيل الحياة وقد يستغرق وقتا في فهمها، ومن جهة أخرى يحتفظ بما لديه من خبرات ليشكل بها رؤية عن العالم، فيختزل الفن الكثير من المعاني ليعيد من خلاله المتذوق ربط أفكاره بعضها ببعض ويبني تصورات جديدة، كما أن الفن يحمل خصوصية زمانه فهو يرتقي بارتقاء المجتمع ويتدنى بدنوه لذل اعتبر أثرا ومعلما للمجتمعات ومدى وعيها.

إعادة تشكيل التذوق الفني:

يحتاج الفن كي يؤدي دوره أن يُخلق له جو يتيح له أن يتسع في التعبير عن العالم، وأن لا يحتكره زمان أو طبقة معينة بل ينبغي أن يكون عاما، ويأتي هذا بعد ارساء ثقافة التذوق الفني والطموح لفهم مقصد الفنان والشعور بتجربته.

إن عملا كالفن يحدث بين فرد مرسل وجماعة متلقية ينبغي أن يُهتم به من الناحيتين، فالفنان يحتمل أن يدرك مقاصد الفن وشروط الإبداع ومسؤولية إنسانية نظيفة، كما ينبغي أن تُؤكد ضرورة الفن على أنها دواء بالنسبة

[1] - إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، علي مولا، مصر، 1998، ص 20.

[2]- إرنست فيشر، ضرورة الفن، مرجع سابق، ص13.

[3] - رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، ط1، 1994، ص112.

[4] - نفس المرجع، ص105.

للمجتمع حتى يتسنى تتبع الأعمال الفنية وتذوقها. إذ ينبغي أن نربي في الإنسان حسن السلوك ينبغي أن نربي فيه القدرة على التذوق الجمالي منذ الصغر الذي يساعد في التربية من خلال تنمية الخيال والقدرة على تقييمه[1].

كما ينبغي أن يكون العمل الفني بسيطا وواضحا وممتعا من خلال الإتقان والجدية في العمل، كي يستشعر المتلقون مسؤولية المبدع من خلال استحضار معاناته مع تجاربه ومع ارضاءه للمجتمع.

إن التذوق الفني لا يتم إلا بالتربية من جهة ومن انتظام الفنون والصدق في التعبير عنها فالمجتمع لا يمارس إلا ما كان له نفع واضح حتى اتجاه مشاعره واحاسيسه، لذلك فالتربية ستوضح فائدة أن يمتلك الإنسان الحس الفني بالأشياء فيُهدئ من نفسه ويروضها على الشعور بالآخرين.

خاتمة:

يمكن القول في الأخير أن العمل الفني يحدد من جهة روح الفنان كما ينبغي أن يبعث برسالة للمجتمع وأن يستغل شعور المتلقي بالمتعة التي تُمارس عليه عن طريق تأمله في المنتجات الفنية.

كما أن صناعة السلوك المتحضر يقتضي الشعور بالواجب اتجاه الأخرين واتجاه الطبيعة، هذا الشعور الذي يتملكه الفن من خلال رسالته وبالتالي ينمي للمتذوقين شعورهم بإنسانيتهم ورقيهم إذا ما تمسكوا وحاولوا تجسيد القيم الإنسانية.

ومن جهة أخرى يحدث تقاطع رسالة الفنان والمتذوق إذ أدرك الفنان دوره داخل المجتمع من جهة ومن جهة أخرى إذا تحقق التذوق الفني من جهة المتلقي، حتى لا يذهب عمل الفنان وجهده في لحظة الإمتاع دون أن يدرك الرسالة.

ومن خلال هذا يمكن للمتذوق أن يشكل تصورات عن الأحاسيس التي أدركها من خلال العمل الفني ليعيد من خلالها انشاء مفاهيم جديدة توجه سلوكه اتجاه الآخرين.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، ط1، 2013

2- كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013

3- هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مكتبة الأسرة، مصر،1998

4- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، علي مولا، مصر، 1998

5- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، ط1، 1994

[1] - أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص38.

السماع الصوفي ودوره في تعزيز قيم التسامح والتعايش

خديجة بلخير ، أستاذة محاضرة أ ، جامعة ابن خلدون تيارت

الملخص :

تحاول هذه الورقة العلمية تناول موضوع السماع الصوفي كرسالة فنية يلجأ إليها الصوفي للتعبير عن مواجيده الذوقية ، حيث يعد من المقامات التي يعرج عبرها المتصوف باعتباره في جوهره ذكر من الأذكار ، إذ يقوم السماع على إنشاد أشعار مشايخ التصوف بصوت عذب يكون في بعض الأحيان مصحوبا بالموسيقى ، وأحيانا يتجرد من الموسيقى مكتفيا بذلك بالتهليل والتسبيح والمدح النبوي ، والتي يعيش من خلالها المتصوف حالة الوجد ، وقد عرفه ابن عربي بقوله " السماع سر من أسرار الله تعالى التي لا عمارة للقلوب إلا به ".

نجد في السماع الصوفي فلسفة تدعو إلى قبول الآخر والتعايش معه ، وتظهر ذلك في تلك الممارسة الروحية الجماعية بين سادة المتصوفة وهم ينشدون أذواقهم الروحية ، ولأن الحقيقة واحدة وهي الحقيقة الإلهية فلا يهم تعدد واختلاف الطرق في الوصول إليها ، ففي السماع تنزل الرحمة الإلهية ، وهو ما أوضحه الجنيد بقوله : تنزل الرحمة على هذه الطائفة عند السماع ، لأنهم يسمعون بوجد ويشهدون حقا .

عليه يمكننا أن نطرح الإشكالية التالية: **هل يؤسس السماع الصوفي فلسفة تدعو إلى التسامح والتحاور والتعايش مع الآخر؟**

الكلمات المفتاحية : التصوف ، المقامات ، السماع ، الوجد ، الحضرة ، التسامح ، الحوار.

مقدمة :

علم التصوف علم ذوقي مصدره القلب، فبه ينطلق المتصوف من إدراكه للحقائق الربانية التي يقذفها الله في قلوب أوليائه الصالحين، فيتدرج في مقاماته ليصل إلى مرتبة عالية من المعرفة، إذ يعد المنهاج الذي يسير عليه المتصوف منهج تربوي يهذب النفس ويبني إنسانا صالحا في المجتمع، فغايته التحلي بالأخلاق الحميدة والتخلي عن كل خلق ذميم، كما أنه يدعو إلى التعايش بين الأديان والتحاور مع الآخر وقبوله، ونبذ الظلم والتطرف بكل أشكاله، فرسالته عالمية ويستخدم وسائل مختلفة لتوصيلها، حيث يعتبر السماع من بينها ولم يقتصر على مجرد الإنصات إلى الأشعار والأصوات الجميلة فقط، بل تجاوز ذلك إلى التحرر من العالم الأرضي الذي يمثل الدناءة والفناء، لعالم علوي صفي نقيّ من كل الكدرات، وفيه تبقى النفس مع الحضرة الإلهية.

السماع الصوفي يهدف إلى تطهير النفس وإصلاح القلوب، كما يعتبر عند البعض وسيلة للكسب والإرتزاق وهو في جوهره وإن كان حالة من الوجد يدعو إلى التسامح والتعايش مع الذات والآخر من خلال دقة اللفظ والحروف والتجانس الموسيقي الذي يؤثر في النفس ويخاطب الروح، **فهل يؤسس إذن السماع الصوفي فلسفة تدعو إلى التسامح والتحاور والتعايش مع الآخر ؟**

1-مفهوم السماع الصوفي :

عرف المتصوفة السماع الصوفي منذ القرنين الأول والثاني للهجرة، وقد كان مقتصرا على الذكر وأناشيد وأغاني دينية، ثمّ تطور هذا المفهوم ليشمل معان أكثر تذوقا حيث أصبح متعلقا بإثارة الوجد والشوق الدائم للوصول بالروح إلى عالمها الأصلي عالم السموات والملكوت، وقبل التطرق إليه لابد من ضبط المفهوم لدى سادة المتصوفة، فقد قيل أن السماع هو " وصول الصوت إلى الأذن دون اختيار من صاحبها، واستجابة الدماغ له"[1].

والسماع لغة " السمع قوة في الأذن به يدرك الأصوات، وفعله يقال له السمع أيضا، وقد سمع سمعا ويعبر به تارة عن الأذن نحو ﴿**خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ** ﴾(البقرة:07) وتارة عن فعله كالسماع نحو﴿ **إِنَّهُمْ عَنِ السَّمْعِ لَمَعْزُولُونَ**﴾(الشعراء:212) وتارة عن الفهم، وتارة عن الطاعة تقول: اسمع ما أقول لك، ولم تسمع ما قلت، وتعني لم

---

[1] -قلعجي رواس محمد، الموسوعة الفقهية الميسرة، مجلد 2، دار النفائس، ط1، 2000، ص:1104.

تفهم، قال تعالى﴿ وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا﴾ (الأنفال: 31) وقوله﴿ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا﴾ (النساء: 46) أي فهمنا قولك ولم نأتمر لك ..والاستماع الإصغاء" [1].

فالمفهوم اللغوي للسماع مرتبط بالجانب الفزيولوجي عن طريق الأذن التي يكون من خلالها الإنصات إلى الشيء وفهمه وإدراكه بالعقل، ووردت فيه نصوص قرآنية كثيرة يختلف تفسيرها من نص إلى آخر على حسب سبب النزول وغايته، حيث نجد في القرآن الكريم يقدم السمع على البصر للدلالة خاصة لها مدلولها في الإعجاز العلمي.

أما في التصوف الإسلامي فالسماع ليس مختص بإنشاد الشعر بالألحان والسماع بها، بل إنما هو اعتبارات يفهمها أهل السماع من السالكين ومعان يتمعنها أهل القلوب المشرقة بنور القرب من جناب القدس[2]، سمعت أبا الدقاق يقول: السماع حرام على العوام لبقاء نفوسهم، مباح للزهاد لحصول مجاهداتهم، مستحب لأصحابنا لحياة قلوبهم" [3] وكأن السماع هنا مخصوص لأهل القوم فقط لأنه يتجاوزن الأذن ويلامس القلب الذي يدرك السر الخفيّ لمواجيدهم الروحية.

وحكى جعفر بن نصير عن الجنيد قال: تنزل الرحمة على الفقراء في ثلاثة مواطن: " عند السماع فإنهم لا يسمعون إلا عن حق ولا يقولون إلا عن وجد، وعند أكل الطعام فإنهم لا يأكلون إلا عن فاقة، وعند مجاراة العلم فإنهم لا يذكرون إلا صفة الأولياء" [4]، فالسماع بذلك يرتقي من العالم الحسي إلى عالم علوي يخاطب الوجد وهو مقامات تختلف بحسب حال المتصوف ومرتبته، فسماع المريد يختلف عن سماع الشيخ، وسماع السالك يختلف عن سماع الواصل وهكذا، ولأن التصوف تجربة ذوقية تختلف من صوفي إلى أخر، فهدفهم واحد وطرقهم مختلفة تحصل باجتهاد السالك ومجاهداته فكذلك حال السماع لديهم.

وقد حدد بعض الصوفية السماع على ثلاثة أوجه: " وجه منها للمريدين، والمبتدئين يستدعون بذلك الأحوال الشريفة، وتخشى عليهم في ذلك الفتنة والمراءة، والثاني للصادقين يطلبون الزيادة في أحوالهم ويستمعون من ذلك ما يوافق أوقاتهم، والثالث للاستقامة من العارفين فهؤلاء لا يختارون على الله تعالى فيما يرد على قلوبهم من الحركة والسكون"[5].

ومما هو معلوم أن السماع يهيج النفس وثير نزوتها، وهو بذلك يكشف الطيب والخبيث منها على حسب ما بيّنه ابن عجيبة في كتابه " الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية" حيث قال: " إن السماع سرعة ظهور الأحوال الزكية أو الدنية، ومن كان قلبه مع حظه وهواه حركه إلى حظوظه ومناه، لأجل ذلك يظهر من سقط في أسفل السافلين، ومن ارتفع في أعلى العليّين"[6] ، فالسامعون ثلاثة: مستمع بربه ومستمع بقلبه، ومستمع بنفسه، وقيل أن لكل عضو حظ فيه " فربما يبكي وربما يصرخ، وربما يصعق وربما يرقص، وربما يغمى عليه"[7] وهذه حالات من الجذبة التي يعيشها الصوفي في مقام السماع، فيغيب عن نفسه وعن الخلق لهول ما سمعه، وقد يحضر بالحق أي يحدث ذلك الاتصال مع الله إن كان وجده رحماني.

---

1 -ضاري مظهر صالح، الروح الصوفي، جمالية الشيخ في زمن التيه، جزء1 ، دار الزمان، سوريا، ط1، 2012، ص: 95.

2 -ضاري مظهر صالح، المرجع السابق، ص :96.

3 -القشيري أبي القاسم، الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار التوفيقية، القاهرة، ط2، 2015، ص: 494.

4 -المصدر نفسه، ص: 495.

5 -المصدر نفسه، ص: 497.

6-الحسني أحمد بن عجيبة، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، تحقيق: عبد الرحمن حسن محمود، دار الفكر، القاهرة،د(ط-ت)، ص: 187.

7 -المصدر نفسه، ص: 185.

وقد اختلف المتصوفة في تحديده، فنجد الجنيد مثلا جعله على ضربين: طائفة سمعت الكلام فاستخرجت منه عبرة، وهذا لا يسمع إلا بالتمييز وحضور القلب، وطائفة سمعت النغمة وهي قوت الروح، فإذا ظفر الروح بقوته أشرف على مقامه وأعرض عن تدبير الجسم، فظهر عند ذلك من المستمع الاضطراب والحركة [1] .

وقال بعضهم: "أهل السماع في السماع على ثلاثة ضروب: فضرب منهم أبناء الحقائق، وهم الذين يرجعون في سماعهم إلى مخاطبة الحق لهم فيما يسمعون، وضرب منهم يرجعون فيما يسمعون إلى مخاطبات أحوالهم وأوقاتهم ومقاماتهم، وهم مرتبطون بالعلم ومطالبون بالصدق فيما يشيرون إليه من ذلك، والضرب الثالث هم الفقراء المجردون الذين قطعوا العلائق ولم تتلوث قلوبهم بمحبة الدنيا والاشتغال بالجمع والمنع، فهم يسمعون بطيبة قلوبهم، ويليق بهم السماع، وهم أقرب النّاس إلى السلام، وأسلمهم إلى الفتنة" [2].

فالمستمع يجب أن يتصف بصفاء النفس ونقائها، وأن يكون ذو علم ومعرفة بالله، فيكون السماع عندئذ " ليس مجرد أقوال وأناشيد بل يكون السماع بوابة العبور إلى المطلق والاتحاد به، والإحساس بتلك الحالة التي تشف عن الوصف لما لها من الخصوصية الذاتية التي تجمع ذات الصوفي الكامل وذات الله في وحدة متكاملة يعبر عنها الصوفي بطريقة تختلف من صوفي لآخر" [3].

فمجال الوصل أو الاتحاد بالذات الإلهية يتخذ طرقا مختلفة سواء عن طريق الغيبة المصاحبة بالسكر، أو بالرقص الدوراني، أو بالذكر أو السماع فكلها عبارة عن وسائل تساعدك لبلوغ غايتك، فالإنسان المتصوف دائم الترحال إلى ربه فهو يعيش في سفر روحي صعب المنال وشاق الطريق، يصبر ويتحمل آلامه ليذوق حلاوة الوصل بالله .

2-أدبيات السماع وأنواعه :

يقوم التصوف الإسلامي على منهج تربوي مؤسس على الأخلاق، فأول ما يبتدئ به المريد في طريقة هو إتباع أدبياته ولعل هذا ما جعل التصوف علم للأخلاق، حيث عرفه الكتاني: " أنه هو الخلق فمن زاد عليك في الخلق، فقد زاد عليك في التصوف" [4]، فكثير من سادة المتصوفة يركزون على الجانب الأخلاقي وضرورة التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل، إذ المريد يستعين بشيخ ليرشده في طريقه ويكون له عونا آمنا، ولكل منهما واجبات اتجاه الآخر معرفيا وروحيا.

والسماع الصوفي من بين الحلقات الروحية التي يقف عليها المريد، وله أدبيات خاصة تليق بمقامه وأولها أن لا يكون بمفرده بل بواسطة شيخ، ويقول الطوسي في ذلك " ولا يصح السماع للمريد حتى يعرف أسماء الله تعالى وصفاته، حتى يضيف إلى الله ما هو أولى به، ولا يكون قلبه ملوثا بحب الدنيا وحب الثناء والمدح، ولا يكون في قلبه طمع في النّاس ولا تشوف إلى المخلوقين مراعيا لقلبه، حافظا لحدوده، متعاهدا لوقته، ويسمع ما يحثه على المعاملة والمجاهدة ولا يسمع على الجملة ولا يتكلف، ولا يسمع للاستطابة والتلذذ لكيلا تصير عادته، فيشغله عن عبادته ورعاية قلبه، فإن لم يكن كذلك يجب عليه ترك ذلك" [5] ، مما يدل على أن السماع له مقام عليّ كما أن له علاقة بالعلم الإلهي، هذا العلم الذي هو أول ما يجب أن يتقنه المريد في طريقه، حيث لا يستوعبه إلا على يد شيخ الذي يتتبع أحوال ومقامات مريديه.

---

1 -الكلاباذي أبو بكر محمد، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار صادر، بيروت، ط1، 2001، ص: 121.

2 -الطوسي أبي نصر السراج، اللمع، تح: محمود عبد الحميد، دار الكتب الحديثة، مصر، د(ط)، 1960، ص: 351.

3-برهان مهلوبي، ميساء يوسف علي، السماع الصوفي-بوابة للولوج إلى عالم المطلق، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، العدد 01، 2018، ص: 503.

4 -أبو عبد الله الزرعي محمد، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: الفقي محمد حامد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1973، ص: 307.

5 - الطوسي أبي نصر السراج، المصدر السابق، ص:359-360.

فالعلاقة القائمة بين الشيخ والمريد وما يلتزم عليهما في مجالس السماع تعد من الآداب التي وضعها المتصوفة فالمريد دائما يتعلم فنون الأدب والعلم، ويرتقي في الدرجات بمجاهداته الروحية، حيث يصحبه الوجد في سماعه والوجد الحق" هو ما ينشأ من فرط حب الله تعالى، وصدق إرادته، والشوق إلى لقائه، وذلك يهيج بسماع القرآن أيضا، وإنما الذي لا يهيج بسماع القرآن حب الخلق والعشق المخلوق" (1) ، ومن علاماته الطمأنينة والاقشعرار والخشية ولين القلب.

وقد بيّن الغزالي في كتابه " إحياء علوم الدين" آداب السماع وجعلها خمسة: **1**-مراعاة الزمان والمكان والإخوان، ومعناه أن الاشتغال به في وقت حضور طعام، أو خصام أو صلاة، أو صارف من الصوارف مع اضطراب القلب، لا فائدة به فهذا معنى مراعاة الزمان فيراعي حالة فراغ القلب له (2) وأما المكان فيجب أن يليق بالمقام، ويتجنب أي موضع كريه الصورة لكيلا يشغل القلب به، والإخوان شرط ضروري لأن بهم يتحقق السماع فلو وجد مثلا منكرا للسماع واشتغل القلب به فسيفسد الحال.

2-نظر الحاضرين أن الشيخ إذا كان حوله مريدون يضرهم السماع، فلا ينبغي أن يسمع في حضورهم.

3-أن يكون مصغيا إلى ما يقول القائل، أي حضور القلب عند السماع، " مشتغلا بنفسه ومراعاة قلبه ومراقبة ما يفتح الله تعالى له من رحمة في سره، متحفظا عن حركة تشوش على أصحابه قلوبهم، بل يكون ساكن الظهر هادئ الأطراف" (3).

4-ألا يقوم ولا يرفع صوته بالبكاء وهو يقدر على ضبط نفسه، وقد أباح الغزالي الرقص والتباكي إن لم يقصد به المراءة، وأما تمزيق الثوب لغلبة سكر الوجد فلا حرج في ذلك.

5-موافقة القوم في القيام إذا قام واحد منهم في وجد صادق، من غير رياء وتكلف، أو قام باختيار من غير إظهار وجد وقام له الجماعة، فلا بد من الموافقة، فذلك من آداب الصحبة، وكذلك إن جرت عادة طائفة بتنحية العمامة على موافقة صاحب الوجد إذا سقطت عِمامته، أو خلع الثياب إذا سقط عنه ثوبه بالتمزيق، فالموافقة في هذه الأمور من حسن الصحبة والعشرة، إذ المخالفة موحشة، ولكل قوم رسم، ولابد من مخالفة النّاس بأخلاقهم كما ورد في الخبر(4).

فهذه الآداب الظاهرة والباطنة التي تتعلق بالسماع الصوفي، أما أنواعه فهي تختص بحالات مجاله والتي هي درجات، فمنها السماع المتعلق بالقرآن الكريم، وهو سماع يؤثر في تصفية القلب ويكون شبكة للحق، وقد عرف منذ عهد النبوة، وكان يحدث مع كثير من العارفين والأولياء فمنهم من بكى ومنهم من صعق، ومنهم من أغمي عليه، فمثلا إبراهيم بن أدهم كان إذا سمع أحدا يقرأ الآية الأولى من سورة الانشقاق ﴿**إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَتْ**﴾ ارتعد حتى اضطربت أوصاله، فصاحب القلب" لا يخلو عن وجد عند سماع القرآن، فإن كان القرآن لا يؤثر فيه أصلا فمثله كمثل الذي لا ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء، صم بكم عمي فهم لا يعقلون، بل صاحب القلب تؤثر فيه الكلمة من الحكمة يسمعها" (5)، فكلما قويت العلاقة بين العبد وربه، أنارت بصيرته وزالت عنه الحجب.

وهناك سماع متعلق بالغناء وهو أشد تهيجا للوجد من القرآن الكريم، ويكون أحيانا مصحوبا بالموسيقى التي هي عبارة عن دافع روحي يدفع بالصوفي للسعي نحو الله، و أعلى درجات الغناء هي الدوخة التي لا يشعر الشخص فيها بأنه في حالة الغناء ويسمونها فناء الغناء، أي فناء الجاذب عن نفسه وعن الخلق فيحضر قلبه بالحق.

---

1 -الغزالي أبي حامد، إحياء علوم الدين، مجلد الرابع، دار المنهاج، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011، ص: 502.

2 -الغزالي أبي حامد، إحياء علوم الدين، المصدر السابق، ص: 519.

3 -المصدر نفسه، ص: 521.

4 -المصدر نفسه، ص: 530.

5 -المصدر نفسه، ص: 508.

ولقد كان السماع المصحوب بالموسيقى والرفض عند الششتري من دواعي استعداد السالك لقطع الطريق إلى الله، فالطريقة الششترية كانت تعتمد الغناء المصحوب بالنقر على آلة وثرية صنعها الششتري بنفسه سميت باسمه" الششترية" [1]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الغناء ضروري في الطريق الصوفي، وأن المتصوفة يسعون إلى التحديث والتجديد في معارفهم الذوقية.

فما عرف عن المتصوفة المتأخرين أنهم كانوا يستعملون الموسيقى في سماعهم الصوفي، وقد عرفت مع بعض الأولين الذين كان لهم نصيب بالاحتكاك بالثقافات الأخرى، حيث كان يصحب " بالرقص والنقر على شتى أنواع الدفوف والنفخ في النايات، وفي الحضرة تختلط أصوات الذكر مع دقات الطبول مع الرقص" [2] وطبعا هذا السماع مازال يمارس إلى يومنا هذا، وهو ما نشهده في الحضرة الصوفية التي تقام في كثير من الزوايا عبر العالم الإسلامي، بل قد أسست كثير من الفرق الغنائية الصوفية وحملت ألقاب لأكبر المشايخ الصوفية كفرقة ابن عربي، وفرقة المولوية للإنشاد الصوفي وغيرهما وكل له طريقته وأسلوبه في الإنشاد على حسب الكلمات و الألفاظ وما تحمله من معاني روحية، وكذلك أنواع الآلات التي يستخدمونها.

وذكر الغزالي أن الغناء هو أشد تهيجا لسبعة أوجه من بينها أن " لزوم الكلام بذوق الشعر تأثيرا في النفس فليس الصوت الموزون الطيب كالصوت الطيب الذي ليس بموزون، وإنما يوجد الوزن في الشعر دون الآيات ولو زحف المغنّي البيت الذي ينشده أو لحن فيه، أو مال عن حدّ تلك الطريقة في اللحن، لاضطرب قلب المستمع وبطل وجده وسماعه، ونفر طبعه لعدم المناسبة، وإذا نفر الطبع اضطرب القلب وتشوش، فالوزن إذن مؤثر فلذلك طلب الشعر" [3]، إذ النفس دائما تميل إلى اللحن والصوت الجميل، ويزداد ذلك بتلك أبيات الشعر الموزونة والموسيقى المصحوبة معه، خصوصا إذا كان معها تجانس وتناغم، والوجد يقوى بكل هذه الأسباب وهذا الأمر لا يصح مع القرآن، لأن صورة الغناء عند عامة الناس صورة اللهو واللعب، أما القرآن فيحمل صورة الجد والطهارة والتقديس.

وقسم ابن عربي السماع إلى ثلاثة أقسام: سماع إلهي، وسماع روحاني، وسماع طبيعي، فالسماع الإلهي " بالأسرار هو السماع من كل شيء، وفي كل شيء ، وبكل شيء والوجود عندهم كله كلمات الله وكلماته لا تنفذ ولهم في مقابلة هذه الكلمات أسماع لا تنفذ تحدث لهم هذه الأسماع في سرائرهم بحدوث الكلمات" [4]، وهذا مقام عليّ حسب ابن عربي لا يعلمه كل أحد.

أما السماع الروحاني فمتعلقه صريف الأقلام الإلهية في لوح الوجود المحفوظ من التغيير والتبديل، فالوجود كله رق منشور والعالم فيه كتاب مسطور، فالأقلام تنطق وآذان العقول تسمع والكلمات ترتقم فتشهد وعين شهودها عين الفهم فيها بغير زيادة، ولا ينال هذا السماع إلا العقول التي ظهرت لمستوى [5]، والسماع الطبيعي ليس مخصوص بعلم، ويجد صاحبه طربا في نفسه أو حزنا عند سماعه النغمات، وهو مرتبط بالموسيقى، في حين أن أهل السماع الإلهي ينظرون إلى ترتيب الأسماء الإلهية فيكون سماعهم من هناك، وأهل السماع الروحاني ينظرون ترتيب أثارها في العالم الأعلى والأسفل فالمسموعات كلها نغم عندهم.

ورغم تقسيم ابن عربي لهذا السماع فهو يرى أن السماع المطلق لا يمكن تركه، والذي يترك هو السماع المقيد أي الغناء لما فيه من أراء بين المباح والتحريم، وحتى وإن كان مباحا في رأيه فالتنزيه عند الأكابر أولى، والغزالي هو الآخر قد ذهب إلى ذلك وأباح الغناء المصحوب بالوجد لأن فيه يرى الصوفي الحب الإلهي والعشق والطرب والفرح، فهو طريق من الطرق التي توصل إلى الله.

---

[1] -العدلوني إدريسي محمد، التصوف الأندلسي "أسسه النظرية وأهم مدارسه"، دار الثقافة، القاهرة، 2005، ص: 341.

[2] -زقزوق محمود حمدي، موسوعة التصوف الإسلامي، مجلد8، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د(ط)، 2009، ص: 288.

[3] -الغزالي أبي حامد، إحياء علوم الدين، المصدر السابق، ص: 512-513.

[4] -ابن عربي محيي الدين، الفتوحات المكية، جزء3،تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2006، ص: 549.

[5] -المصدر نفسه، ص: 550.

3-السماع وأثره في الفنون:

يعد السماع الصوفي ضربا من الفنون التي عرفت في الثقافة الإسلامية، حيث ظهر بداية من القرن الثالث الهجري، حينما لجأ الصوفية إلى التعبير عن مواجيدهم الروحية، وكل اختار طريقه على حسب حاله، فمنهم من عبر عن طريق الشعر، ومنهم من رأى في الرقص وسيلة أقوى لتهيج الوجد، وبعضهم اختار السماع الذي كان عبارة عن تراتيل وأذكار روحية تعبيرا إشاريا لأذواقهم، فالصوفي في وجده كالفنان تماما يستعمل القلب والوجدان والروح فيكون أكثر تأثيرا في غيره .

وللنفري عبارة مشهورة ألا وهي " إذا جئت فهات الكل معك " والكل هو العروة الكبرى في الوجود، لأنه الحقيقة والمجيء مع الكل هو توحيد الفردانية المبدعة لذاتها في السماع والرؤية، والجميع ترى وتسمع، فالحيوان يسمع والإنسان يسمع والثقافة تسمع، والتاريخ يسمع والكون يسمع والله يسمع، أما السماع الصوفي فهو سماع الكل، والذي يحتوي في ذاته على المستويات جميعها، ففيه وحدة وتوليف الطبيعي-الإنساني والثقافي-التاريخي والكوني-الإلهي، باعتباره حالا معرفيا ووجدانيا للمعنى [(1)]، ففي جوهر السماع روح مبدعة تكشف علاقة الأنا بروحها، وهي درجة من التسامي التي تفوق ما يعيشه الفنان.

ونجد أثر التصوف على الفن الإسلامي من حيث كونه يعكس مبادئ وروح هذه الحضارة، لأنه يجمع دائما بين الحقيقة والشريعة، ولهذا نجد في كثير من الفنون الإسلامية انعكاسات تجارب الصوفية سواء من حيث الكتابة أو الرسم والشكل، فإذا أخذنا على سبيل المثال العمارة الإسلامية وما تحويه من زخارف ندرك القيمة الجمالية لتلك الفلسفة الروحية التي يحملها التصوف بكل معنى، فالخلفية الدينية " للعديد من رسامى المنمنمات والموسيقيين في المماليك الصفوية والعثمانية والمغولية كانت صوفية الفكر"[(2)] .

نجد أيضا الجانب الفني في تلك الشطحات الصوفية التي هي عبارة عن مجموعة من الأبيات الشعرية الموزونة بقوافي مستقاة من تجربة ذوقية، فأغلب المتصوفة كانوا شعراء كالذو النون المصري ورابعة العدوية والحلاج وابن عربي وغيرهم، فالشعر الصوفي يعتبر أحد أنواع الأدب الصوفي وهو شعر وجداني، والصوفي " يستمد لغته من الحسي المألوف، ولكنه حين يدخل عالم الحس يشع من خلاله قداسته ويوحي بإيحاءاته المميزة وفق فلسفة عرفانية تدخل عالم الشهود من منظور حدسي لا يؤمن باستنتاجات العقل وافتراضاته، ولكنه يؤمن فقط بالطفرة الوجدانية، حين تشع ومضة تصنع لنفسها من معطيات الواقع الإنساني وضعها الذي تريد" [(3)].

ويعد الحب الإلهي أهم موضوعات الشعر الصوفي، حيث يستعمل فيه الصوفي لغة رمزية مشبعة بالاستعارات والكنايات، فيتخذ من الخمرة رمزا للمحبة الإلهية، ومن المرأة معراجا لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم، ومن الماء رمزا لاتساع المعرفة والعلم الإلهي، ومن الطير رغبة دائمة في التحليق بحرية غير محدودة في سموات لا نهاية لها، بحثا عن المعرفة، فهذه اللغة سامية ولها أهمية كبيرة في الفكر الصوفي يقف عليها الباحث ليفكك ألغازها ورموزها الذوقية.

وإن كان هذا هو حال المتصوفة مع الشعر، فهناك من اختار طريقا آخر ليجعل من الرقص تعبيرا فنيا للأذواق الروحية التي تقام في مجالس السماع، وقد عرف الرقص مع جلال الدين الرومي وطريقته المولوية التي " ترى في الرقص الصوفي تجاوزا للذات الإنسانية في العبور إلى المعشوق الأوحد والأزلي فلا يجد سوى الرقص سبيلا لتحقيق الهدف الأساسي والأسمى وهو الفناء والاتحاد معه" [(4)]، والرقص الصوفي ليس مجرد حركات راقصة عشوائية نتيجة

---

[1] -الجنابي ميثم، حكمة الروح الصوفي، دار المدى، سوريا، ط1، 2001، ص: 347.

[2] -مهدي سلامة هيام، التصوف وأثره على الفن الإسلامي، مجلة العمارة والفنون، العدد 7، ص: 07.

[3] -خناثة ابن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د(ط)، 2017، ص:18.

[4] -محمد حسين إياد، محمد حسين عامر، الرقص الصوفي ورمزيات الحركات الراقصة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد 3، ص: 75.

الطرب والموسيقى، بل هي تعبير عن علاقة الاتصال بين الله وعبده، واستخدم بعضهم الناي والبعض الآخر الطبل، وهناك من كان يرى في الطبيعة صوت يثير شجنه لأن فيها يشهد وحدانية الخالق وعظمته.

وحالة الدوران التي يقوم بها المتصوفة والتي عرفت بالخصوص مع الطريقة المولوية، قد شرحها أحد المشايخ بقوله: " اعلم أن أولياء الجن دورانهم حول الفعل وسر الفعل ونور الفعل، والروحانيون دورانهم حول الاسم وسر الاسم ونور الاسم، والملائكة دورانهم حول الصفات وسر الصفات ونور الصفات، وأولياء الآدميين دورانهم حول الذات وسر الذات ونور الذات، قد علم كل أناس مشربهم الآدمي أول المرتبة يطلع عليها في الكشف مرتبة الجن ثم يرقى إلى الرابعة لا أحرمنا الله منها السلام" [1]، فدورانهم له مقام عظيم لما يحملة من سر العالم العلوي الروحاني.

من خلال هذا نلمس تأثير التصوف الإسلامي بصفة عامة والسماع بصفة خاصة على الفنون، فالفن له رسالته الإنسانية والتصوف كذلك، وكلاهما ظاهرة جمالية يعبر عن رؤية فلسفية تتناول الفكر والاجتماع والدين و الأدب والفنّ، فالهدف هو تذوق جمال الخالق وتجلياته في المخلوق.

4-السماع وقيم التسامح والتعايش:

عرف التصوف الإسلامي بتجاربه الذوقية بكل معاني الإنسانية ، فهو في جوهره يسعى إلى تحقيق السلام العالمي ونبذ العنف والتطرف بكل أشكاله، فالمتصوفة عبر التاريخ كانوا ومازالوا يدعون إلى التسامح والحوار والتعايش مع الآخر مهما كانت جنسيته أو عرقه أو عقيدته، لأنهم ينطلقون من مبدأ الإنسانية أي أن الإنسان هو محور الكون وقد هيأ الله له هذا العالم لخدمته، فأرباب الدراية وأهل التحقيق يعتبرونه عالم صغير انطوى فيه العالم الأكبر.

ولما كان التصوف هو الأخلاق فطريقه سليم يقوم السلوك ويهذب النفس، إذ أنه من الطبيعي يؤسس لتلك المعاني السامية التي تسعى إليها كل الأديان على اختلافها، وأكبر دليل على ذلك ما يعرف بوحدة الأديان التي نادى بها ابن عربي وابن فارض وغيرهما، فمفادها أن الأديان مختلفة في ظاهرها متفقة في جوهرها، وقد انطلقوا في ذلك من مقام المحبة.

وكان للسماع دور كبير في تعزيز قيم التواصل والتسامح مع الآخر، ويظهر جليا في تلك الأناشيد التي هي عبارة عن مجموعة من الأبيات تحمل معاني المحبة والمودة والعفو والصفح، حيث لم تتوقف على الحب الإلهي فقط بل تجاوزت ذلك، حتى الرقص الذي يكون مصحوبا بالسماع ففي ذلك الدوران رمز للتعايش والتسامح، والموسيقى الهادئة التي تبعث في النفس الطمأنينة، مماّ يدل أن السماع رسالة فنية لقبول الآخر.

عرف الرقص مع جلال الدين الرومي الذي كان مهيمّا بشيخه شمس الدين التبريزي، بعدما غرس فيه محبة ممارسة السماع والرقص الصوفي، فبعد أول حضور لمجلسه صار لا يستطيع فراقه، حيث أدخل النايّ كعنصر ضروري وأنشد يقول [2]:

استمع إلى الناي كيف يقص حكايته،إنه يشكو ألم الفراق

يقول: إنني منذ قطعت من منبت الغاب، والناس رجالا ونساء يبكون لبكائي.

إنني أنشد صدرا مزقه الفراق، حتى أشرح له ألم الاشتياق.

فكل إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظل يبحث عن زمان أصله.

إن صوت الناي هذا نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار.

وهذه النار التي حلت في الناي هي نار العشق، كما أن الخمر تجيش بما استقر فيها من فورة العشق .

إن الناي نديم لكل من فرقه الدهر عن حبيب، وإن أنغامه قد مزقت ما يغشى أبصارنا من حجب.

---

[1]-حرازم المغربي علي، ابن العربي برادة، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض سيدي أبي العباس التجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د(ط)، 2017، ص: 288.

[2]-الرومي جلال الدين، مثنوي، ترجمة: كفاني محمد عبد السلام، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1966، ص: 73-74.

فالكلمات تشير إلى لوعة جلال الدين الرومي بالناي، الذي اعتبره جزءا من ذاته، ففيه يتجلى المعشوق أي أن الموسيقى أصبحت الوسيلة الوحيدة للتعبير عن مشاعره، وفيها تظهر كل مراتب الوجد الصوفي: الشوق والتوق والأنس، والبحث عن الحبيب، فحينما تسمع إلى صوت الناي العذب وكلماته الذوقية تحس النفس أنها في عالم آخر غير هذا العالم الحسي المادي.

والناي عند سادة المتصوفة يرمز إلى غربة الوطن، والرومي جعله تعبير الإنسان عن محنة الوجود الإنساني على الأرض، وقد بدأ ديوانه المثنوي بحديث الناي كرمز للنفس الإنسانية التي تتوق إلى العودة لمنشئها الأول ودورانهم يكون دائما عكس عقارب الساعة وهو إشارة إلى أن الصوفي ابن وقته، فهو يتحرر من قيود الزمن لتكون عبودته لله وحده.

لقد أولى الشيخ جلال الدين الرومي للحركة والصوت على الأرض وفي السماء أهمية كبيرة وأشار لها في الكثير من أشعاره في المثنوي، لذا فما حركة الدراويش الدوارة إلا تعبير عن الاستماع الكوني الذي يحس بواسطة تزامن تأثير التلاشي مع ذكر الله عز وجل، وهي حالة من الإحساس بوجود الخالق من خلال النعم الإلهية وهي نوع من الصراع مع النفس وقد وصف هذه الحالة كرفرفة طائر نصف مذبوح ملطخ بدمه يتمرغ بالوحل فحينها يدرك مدى حزن يعقوب عليه السلام على ولده يوسف في سبيل الوصول إلى ارتعاشة لقاء ولده وشم رائحة قميصه " (1)، فحركات الرقص ترمز إلى العلم والمعرفة، والرؤيا، وطريق المشاهدة، وبهذا الصوفي يدفع الآخر إلى الفضول لتذوق هذه التجربة، ليدرك عظمة الخالق مما يدفعه إلى التعايش والتسامح مع الغير، لأن بدون هذه الأخلاق السامية لا يتحقق السماع.

ودوران الدراويش حول أنفسهم بعد إذن الشيخ لهم، فإن ذلك يشير إلى ذلك الانسجام بينهم، فيه نوع من التعايش الذي يجعلهم يتحدون في حركاتهم، وإلى التعاون لتسير عملية الرقص في أحسن حال لتحقيق مرادهم الروحي.

فقد كان الرقص الدائري والحركات الرمزية المرتبطة به، قبلة للمعجبين والمحببين لعوالم التصوف المتسامح الذي ينفتح على الآخرين، ويخاطب فيهم الروح والنزعة الإنسانية، متخطيا النزعات العصبية والعقائد الدينية المنغلقة على نفسها، والإيديولوجيات التي لا تقبل إلى إلا ما يوافق هوى أصحابها، لقد أراد مولانا جلال الدين الرومي أن يدخل إلى قلب كل إنسان مهما كانت عقيدته بالمحبة والتسامح، ليعرفه بالله تعالى المحبوب الحقيقي الجدير بكل حب (2).

مجالس السماع تفتح أبوابها لكل إنسان مهما اختلفت عقيدته، فالمسيحي واليهودي والمسلم والبوذي والشيعي لهم الحق في حضورها والاستماع إلى موسيقاها وما تحمله من معاني، فيعيش كل واحد منهم في لحظة ما أنه يستحق المحبة والتسامح، فيفتح قلبه للجميع بعدما أحس بحالة التجرد من عالم الدنيا الفوضوي، ويحظى بحالة سلام وأمن داخلي.

ولم تكن الرمزية متعلقة بالحركات فقط، بل حتى اللباس الأبيض الذي خصصه المتصوفة في مجالس السماع له رمزيته الخاصة، فالأبيض رمز للطهارة والنقاء والسلام، والسترة السوداء تشير إلى الجسد وملذاته التي تمنع الروح من التحليق إلى ربها، أما القلنسوة العالية فهي دليل القبر الذي هو البيت التي يلجأ إليه كل إنسان بعد هذه الحياة.

وإذا تحدثنا عن الذكر الذي يختاره المتصوفة، فهو يختلف من طريقة إلى أخرى، لكن جوهره واحد قائم على ذكر الله، وغالبا ما تتردد هذه العبارة على لسانهم " الله الله" أو " هو هو"، حيث كلما دوام عليها المريد وصل إلى درجة لا يرى فيها نفسه، وتضمحل كل الملذات والشهوات الدنيوية أمامه، مع كثرة الاستغفار والتهليل والتسبيح وتلاوة القرآن

1- محمد حسين إياد، محمد حسين عامر، الرقص الصوفي ورمزيات الحركات الراقصة، المرجع السابق، ص: 85.

2-أمين يوسف عدة، الطرق الصوفية في آسيا الوسطى " اليسوية والكبروية، والمولوية، التحولات الفكرية في العالم الإسلامي، المعهد العالي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2014، ص:369.

الذي فيه تتجسد كل القيم الروحية، إضافة إلى المديح النبوي والإشارة إلى كماله الإنساني، فالذكر والسماع من الفنون الروحية في التراث الصوفي.

من فنون السماع أيضا القصائد والأشعار والتي ينطلق فيها المتصوفة من المحبة التي تفتح مجالا للتسامح والتعايش، وتعزيز كل قيم السلام والحوار والاختلاف، وقد عرف ابن عربي بأبياته الشهيرة التي تدعو إلى قبول الآخر والتعايش معها حيث قال:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالدين ديني وإيماني[1]

فعقيدة وحدة الأديان مفادها أن الأديان كلها واحدة، وهي سر الوجود الذي يعطى لكل شيء معنى، وهو مذهب مؤسس على المحبة التي تدعو إلى حوار الأديان والاختلاف مع الآخر، فقد كان ابن عربي كالسفير المتجول في العالم من أجل نشر ثقافة الحوار والتسامح والتعايش بين الحضارات، ومازالت هذه الأبيات تقام في مجالس السماع الصوفي، ويتغنى بها المتغنون لإيصال رسالته الإنسانية في العالم كله، فكثير من الأشعار والقصائد الصوفية التي تجعل السماع وسيلة لتحقيق أهداف سامية.

يتجلى الفكر الصوفي فضاء من المحبة والصفاء الروحي والتسامح الديني داخل بنيات الأخلاق الروحية وقيمها العليا، حاملة ينابيع الفيض الروحي الذي من شأنه أن يرقى بالذوق الإنساني إلى درجات عليا من التسامح في إدراك الأوجه المتعددة للحقيقة، بالإضافة إلى قدرته على إعطاء معان ثرية ومتجددة للدين والحياة والعلاقة بالكمال المتعالي [2]، فقيمة التسامح في الفكر الصوفي تتجلى في واقع الحياة التي يتطلبها المنهج الذوقي، وما مدى السعي في نبذ تلك الصراعات والخلافات بين الدول والعقائد، وتلك الكراهية للآخر سواء عن طريق السماع أو المؤتمرات والملتقيات الدولية.

خاتمة :

يلعب التصوف دور كبير في نشر رسالة الإسلام في كل العالم، فهو يهتم بالجانب الباطني للإنسان ممّا جعله علم للتزكية أي تزكية النفس وتطهيرها من كل الرذائل والأخلاق الدنيئة، فجوهره جعله يجذب الكثير من المفكرين والباحثين من جنسيات مختلفة للاهتمام به، وكان للمستشرقين الحظ الأوسع في هذا المجال من دراسات وأبحاث ترجمت إلى أكثر من لغة.

ويعد السماع من أهم القضايا في الفكر الصوفي المثارة للجدل، ويعتبره الصوفية غذاء للأرواح فهو يوقظ الروح ذكرى الألحان السماوية التي كانت تسمعها قبل الوجود على حسب تعبير نيكلسون، إنه يحمل رسالة فنية للتواصل مع الأخر والتعايش معه، وذلك حسب ما توصلنا إليه في هذا البحث العلمي، ويمكن حصرها في ما يلي:

1-ارتبط ظهور السماع ببعض المقطوعات الصوفية خلال القرن الثالث الهجري، والتي كانت الغاية منها التعبير عن أحوالهم.

2-للسماع قواعد وآداب لابد من الالتزام بها، ممّا يدل على أن علاقة الشيخ بالمريد لا تكمن فقط في حلقات التدريس، بل تشمل كل ما له علاقة بالطريق الصوفي.

3-يتعلق السماع بالآيات القرآنية، وكذا الذكر وسماع الموسيقى، والغاية من الموسيقى التفكر والتدبر في الكون.

4-للسماع تأثير في الفنون عبر التاريخ، فالمتصوفة يعتبرون الفنون تعبير عن جمال الخلق وعظمة الخالق.

5-السماع يعد رسالة إنسانية تؤسس لفلسفة التسامح والتعايش، وتعزيز كل القيم الروحية.

---

[1] -ابن عربي محيي الدين، ذخائر الأعلاق، تحقيق: علي الفاسي عبد الغني محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، د(ط)، 1971، ص: 35-36.

[2] -عبد الله الهاشم عبد الودود، التصوف الإسلامي وفلسفة التسامح، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، 2017، ص: 03.

قائمة المراجع والمصادر:

أولا:-قائمة المصادر:

1- ابن عربي محيي الدين، ذخائر الأعلاق، تحقيق: علي الفاسي عبد الغني محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، د(ط)، 1971.

2- ابن عربي محيي الدين، الفتوحات المكية، جزء3،تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2006.

3- أبو عبد الله الزرعي محمد، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: الفقي محمد حامد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1973.

4- الحسني أحمد بن عجيبة، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، تحقيق: عبد الرحمن حسن محمود، دار الفكر، القاهرة،د(ط-ت).

5- الرومي جلال الدين، مثنوي، ترجمة: كفاني محمد عبد السلام، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1966.

6- الطوسي أبي نصر السراج، اللمع، تحقيق: محمود عبد الحميد، دار الكتب الحديثة، مصر، د(ط)، 1960.

7- الغزالي أبي حامد، إحياء علوم الدين، مجلد الرابع، دار المنهاج، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011.

8- القشيري أبي القاسم، الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار التوفيقية، القاهرة، ط2، 2015.

9- الكلاباذي أبو بكر محمد، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار صادر، بيروت، ط1، 2001.

ثانيا: قائمة المراجع :

10-الجنابي ميثم، حكمة الروح الصوفي، دار المدى، سوريا، ط1، 2001.

11-العدلوني إدريسي محمد، التصوف الأندلسي "أسسه النظرية وأهم مدارسه"، دار الثقافة، القاهرة، 2005.

12- أمين يوسف عدة، الطرق الصوفية في آسيا الوسطى " اليسوية والكبروية، والمولوية، التحولات الفكرية في العالم الإسلامي، المعهد العالي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2014.

13- حرازم المغربي علي، ابن العربي برادة، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض سيدي أبي العباس التجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د(ط)، 2017.

14- زقزوق محمود حمدي، موسوعة التصوف الإسلامي، مجلد8، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د(ط)، 2009.

15- خناثة ابن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د(ط)، 2017.

16- ضاري مظهر صالح، الروح الصوفي، جمالية الشيخ في زمن التيه، جزء ، دار الزمان، سوريا، ط1، 2012.

17- عبد الله الهاشم عبد الودود، التصوف الإسلامي وفلسفة التسامح، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، 2017.

ثالثا: قائمة المجلات والموسوعات:

18- برهان مهلوبي، ميساء يوسف علي، السماع الصوفي-بوابة للولوج إلى عالم المطلق، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، العدد 01، 2018.

19- قلعجي رواس محمد، الموسوعة الفقهية الميسرة، مجلد 2، دار النفائس، ط1، 2000.

20- محمد حسين إياد، محمد حسين عامر، الرقص الصوفي ورمزيات الحركات الراقصة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد 3.

21- مهدي سلامة هيام، التصوف وأثره على الفن الإسلامي، مجلة العمارة والفنون، العدد 7.

دور الأمثال الشعبية الجزائرية في تنمية القيم الحوارية وتهذيب السلوك الجمعي..

وهيبة سحوان، طالبة دكتوراه ، كلية الآداب و اللّغات جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة

الملخص :

عكست الأمثال الشعبية الجزائرية حياة الفرد الجزائري بكل تفاصيلها، فكان لها أن جسّدت عاداته وتقاليده ومختلف تعاملاته مع الجماعة على الصعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي، من هذا المنبر كان لها الدور المثال في الحفاظ على طبيعة الهوية الجزائرية بعراقتها وأصالتها، وذلك بانتهاجها لمجموعة من القواعد الحوارية: التربوية والتعليمية، التي سعت حثيثا إلى معاينة حالة الفرد وسط العامة، مقوّمة سلوكه ومهذّبة للنّفس بالتوجيه والإرشاد، فكانت تعاليمها واضحة، أين نصّت على التربية اللّسانية، مبيّنة خطورة اللّسان في إصدار الأقوال من ناحية الكذب وهتك أعراض الناس بالباطل، وبذلك تكون قد شخّصت المعضلة وحدّت من مفاسدها مقترحة حلولا لذلك كان أغلبها منصبّا في باب التحذير والنصح.

وعليه، يسعى هذا المقال إلى تبيان دلالة المثل - كفن تواصلي - وسياقه والغاية منه وكذا الدور الذي يلعبه في تنمية الروح الحوارية وتوجيه القيم والسلوكيات الأخلاقية والاجتماعية، متطرقين في ذلك أيضا إلى كيفيّة بناء علاقات المودّة وتمتين أواصر الأخوّة والتسامح في المجتمع بالمثل الشعبي "الجزائري" على وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية:

دور - الأمثال الشعبية - الجزائر - المجتمع – الحوار- القيم الأخلاقيّة.

Summary:

. The Algerian folk proverbs reflected the life of the Algerian individual in all its details, and it embodied his customs, traditions and various dealings with the group on the cultural, social and political level, from this rostrum, which played an example in preserving the nature of the Algerian identity in its heritage and authenticity, by adopting a set of dialogue rules: educational and educational. Its teachings were clear, where it provided for human education, showing the seriousness of the human being in issuing statements in terms of lying and violating People's symptoms are false, so they have diagnosed the dilemma and reduced its evils, suggesting solutions, so most of them were focused on warning and advising.

Accordingly, this article seeks to demonstrate the significance, context and purpose of the ideal, as well as the role it plays in developing the spirit of dialogue and guiding moral and social values and behaviours, also addressing how to build relationships of affection and strengthen the bonds of brotherhood and tolerance in the "Algerian" popular likeness society in particular.

Keywords:

Role, popular proverbs, Algeria, society, dialogue, moral values.

مقدمة :

عكست الأمثال الشعبية الجزائرية حياة الفرد الجزائري بكل تفاصيلها، فكان لها أن جسّدت عاداته وتقاليده ومختلف تعاملاته مع الجماعة على الصعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي، من هذا المنبر كان لها الدور المثال في الحفاظ على طبيعة الهوية الجزائرية بعراقتها وأصالتها، وذلك بانتهاجها لمجموعة من القواعد التربوية والتعليمية، التي سعت حثيثا إلى معاينة حالة الفرد وسط العامة، مقوّمة سلوكه ومهذّبة للنّفس بالتوجيه والإرشاد، فكانت تعاليمها واضحة، أين نصّت على التربية اللّسانية، مبيّنة خطورة اللّسان في إصدار الأقوال من ناحية الكذب وهتك أعراض الناس بالباطل، وبذلك تكون قد شخّصت المعضلة وحدّت من مفاسدها مقترحة حلولا لذلك كان أغلبها منصبّا في باب التحذير والنصح.

كما بثّ المثل الشعبي في طياته مجموعة من القيم التعليميّة، فكان همّه وغايته القصوى تهذيب السلوك وإصلاحه، وهو ما بيّناه في القسم الثاني من البحث، مراعين في ذلك دلالة المثل وسياقه والغاية منه وكذا الدور الذي لعبه في توجيه القيم والسلوكيات الأخلاقية والاجتماعية، متطرقين في ذلك أيضا إلى كيفيّة بناء علاقات المودّة وتمتين أواصر الأخوّة في المجتمع بالمثل الشعبي الجزائري على وجه الخصوص.

دور الأمثال الشعبية الجزائرية في تهذيب السلوك الجمعي :

1/ المثل الشعبي والتربية القوليّة (اللّسانيّة):

سعت الأمثال الشعبية الجزائرية إلى انتهاج قواعد سلوكيّة تربويّة مسّت موضوعة اللّسان بالدرجة الأولى، كونه اللحمة العضوية في فم الإنسان المسؤولة عن إصدار الأقوال التي قد تكون سببا في بناء العلاقات الأسرية بقدر ما تكون المتسببة في هلاكها، ولمّا كان اللّسان باب الخير وباب الشرّ في آن، توجّهت أنظار منظومة الأمثال الشعبية إليه، واعتبرته الركيزة الأساسية التي ينبغي الاشتغال عليها في توجيه سلوك الجماعة، ولهذا جاءت معظم الأمثال المطروقة لهاته التيمة الحسّاسة متواشجة مع القيم الإسلاميّة السمحة ضبطا وحفاظا على أخلاق الذات الجزائريّة.

اشتملت معظم الأمثال الجزائريّة على ضرورة صون اللّسان وألحّت على ذلك بالتكرار وبالتعرض له في أكثر من سياق سلوكي، تبعا لذلك خصّته بالعناية التامة فتناولته من عدّة أبواب مسّت خطورته في هتك أعراض الناس من جهة، وفضل حفظه بقول الحقيقة والتروي أثناء الحديث من جهة أخرى، وهذا ما سنعرض له توّاً.

يقول المثل الشعبي الجزائري في فظاعة اللّسان : **" ثلاثة عَدْياني عَيْني، وَذنِي، ولسَاني .. لو كَان مَا هُمَا ندخُل قبرِي هَانِي "**[1]، وهو ما يبيّن خطورة وهول اللّسان إذ عدّ في هذا السياق كعدوّ للإنسان، يولجه النّار بسبب الكذب وقول الزور، وهذا المثل يضرب في " تجنب سماع أو رؤية أو قول أذى، الذي يترتب عنه ضرر للآخرين "[2]، وقد تمثّل هذا المعنى عند العرب فأنشد بعضهم[3]:

إذا فكّر الإنسان ألفى لسانه   * * *   عدوّا له يجني عليه بما يجني

فإن هو لم يطلقه أبقاه مطلقا * * *   وإن هو لم يسجنه ألقاه في السّجن

فكفّ اللسان عن الكلام القبيح واجب، وهو ما حثّ الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم عليه قائلا لمعاذ رضي الله عنه : " « كُفَّ عَلَيْكَ هَذَا » مشيرا إلى لسانه، فقال معاذ : يا رسول الله وإنّا لمؤاخذون بما نتكلم؟ فقال : « ثَكَلَتْكَ أُمّكَ، وَهَلْ يَكُبُّ النَّاسَ فِي النَارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَا حَصَائِدُ أَلْسِنَتِهِمْ ؟ » (رواه الترمذي وقال : حديث حسن صحيح) "[4]، فزلّة اللسان هي أخطر ما يمكن حصوله بين الأفراد فباعوجاجه تفسد العلاقات الاجتماعية وباستقامته تعتدل وتستقيم؛ لذلك جاء قولهم في المثل الشعبي : **" لْسَانْ الْعِيبْ مَا يْدِيرْ حْبِيبْ "**[5]، فهو مثل يضرب في نفور الناس من الإنسان القبيح اللّسان، كما يدل على انعداميّة تشكيل صداقة أو علاقة مودّة بين البشر لمن يتمتّع بهذه الصفة البذيئة، فالمؤمن الحق منزّه عن هكذا نقائص " المؤمن ليس باللّعان ولا بالفاحش الذي يفحش في كلامه بصراخ أو نحو ذلك، ولا بالبذيء الذي يعتدي على غيره؛ فالمؤمن مؤمن مسالم، ليس عنده فحش في قوله ولا في فعله ولا غير ذلك لأنه مؤمن "[6]، لأن التحلّي بالرزانة في الكلام هو من الحياء الذي نصّت عليه تعاليم القرآن الكريم.

---

[1] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، د. ط، دار الحضارة للتأليف والنشر، الجزائر، 1997 م، ص 47.

[2] م : ن، ص : ن.

[3] مجيد طراد، الحكمة القول المأثور عبر العصور، ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1992 م، ص 40.

[4] الإمام النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح: محمود بن الجميل، ط 2، مكتبة الصفا، القاهرة، 2004 م، الحديث رقم: (632)، ص 196، 197.

[5] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 143.

[6] محمد بن صالح العثيمين وآخرون، شرح رياض الصالحين، ج 2، ط1، مركز التراث الإسلامي، القاهرة، 2004 م، ص 640.

أثار المثل الشعبي لقضية جدّ حسّاسة ألا وهي الغيبة وهتك أعراض الناس بالكلام الفاحش، فكان أسلوب المثل دقيقا من ناحية الوصف، إذ شُبِّهَ المغتاب من الناس بأداة المنشار، كدلالة على قطع أواصر المحبّة والألفة، إذ قيل : **"كِالْمَنْشَارْ طَالَعْ يَاكُلْ هَابَطْ يَاكُلْ "**[1]، وهو مثل يضرب " لمن يغتاب الآخرين في كل آن "[2]، وإنما جاء تشبيه المغتاب بالمنشار لأنّه " لا يأتي على شيء إلّا وقطعه، وتلك حال من يثير العداوة والبغضاء بين الناس فيقطع حبال المودة والصحبة والمحبة؛ فالغيبة من أكثر الذنوب انتشارا بين العامة والخاصة، وبين الرجال والنساء، بل أصبحت عادة ذميمة، وعمل لئيم، وجريمة أخلاقية منكرة، لا يلجأ إليها إلا الضعفاء والجبناء، ولا يستطيعها إلا الأراذل والتافهون، ولا ينتشر هذا العمل إلا حين يغيب الإيمان، وهي اعتداء صارخ على الأعراض، وظلم فادح، وإيذاء ترفضه العقول، وتمجه الطباع، وتأباه النفوس الكريمة "[3]، فالاغتياب وقيعة غير محمودة بل فعل دنيء يسوق المرء إلى أسفل الدركات من النار لذا حرّمه الله في كتابه الكريم : " « **وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ** » "[4]، ويشير الإمام علي رضي الله عنه على أنه من أعظم الكبائر التي حرّمت شرعا بقوله في ديوانه[5]:

وغيبة النّاس إنّ غيبتهم * * * حرّمها ذو الجلال في الكتب

فكل من الغيبة والنميمة صفات بذيئة عملت منظومة الأمثال الشعبية على محاربتها بشتى الطرق، كانت أبرزهم الذم وتعداد المفاسد اللاحقة لمن يتصرف بهكذا تصرف، ولذلك جاء قولهم :**" الذَّمَّامْ وَالنَّمَّامْ مَا عَنْدْهُمْ مْقَامْ "**[6]، أي من يجنح للنميمة فلا مكان له عند الجماعة.

كما جاء باب الحدّ من السخرية والاستهزاء بخلق الله مذكورا في المثل الشعبي الجزائري، إذ قيل : " **الشَّبْكَة تْعَايَرْ الْغَرْبَالْ وتْقُولُه عَيْنِيكْ كْبَارْ** "[7]، وهذا المثل يضرب فيمن " تتبع عورات الآخرين وعيوبهم وتناسى عيوبه التي لا تعد ولا تحصى؛ بل هي أشنع من عيوب غيره "[8]، وفي نفس المعنى قالوا أيضا : " **الْجمَلْ يْشُوفْ حدْبَةْ خُوهْ "**[9]، فكيف للمرء أن يسخر من معايب الناس وينسى عيوبه، فهذا قذى واستهانة بخلق الله، ويعطينا المثل الشعبي عبرة لمن يتمادى في السخرية من غيره بقولهم : **" لَا تَضْحَكْ عْلَى اللّي رَبِّي بْلَاه؛ يَعْفُ عنَّه ويَبْلِيكْ "**[10]، وهو يضرب لمن " يسخر من غيره ويستهزئ بهم، وقد تناسى أنه من سخر من غيره سيأتي دوره، فالابتلاء على كل إنسان، وهذا مصداق قولهم : **اللّي ضْحَكْ يَلْحَقْ "**[11]، والعرب تتمثل هذا بقولها : " لا تسخر فتُبتلَى "[12]، فمن عاير الناس ابتلي بمصائب أكبر منهم، لأن الأيام دول بين الناس، قد يكون يوم لك، وقد يكون يوم عليك.

---

[1] م : س، ص 126.

[2] م : ن، ص : ن.

[3] آية الله عاشوري، الكلام والصمت في الأمثال الشعبية الجزائرية - دراسة تحليلية - ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، إشراف : د/ مصطفى أوشاطر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2007 - 2008 م، ص 117، 118.

[4] سورة الحجرات، الآية : 12.

[5] علي بن أبي طالب، ديوانه، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1989 م، ص 38.

[6] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 63.

[7] م : ن، ص 82.

[8] م : ن، ص 48.

[9] م : ن، ص : ن.

[10] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 140.

[11] م : ن، ص 152.

[12] أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ج 2، تح: محمد قطامش، ط 2، دار الجيل، لبنان، د. ت، ص 400.

كما خصّصت الأمثال الشعبية حصّة لا بأس بها لمن يتوخى الكذب في قوله، مبينين في ذلك مقام افتضاح الكاذب، وهذا كلّه قصد تقويم الخلق الإنساني، قيل : " **الكُذَبْ مَا يْزِيدْ فَي الرَّجْلَة** "[1]، و" الرَّجْلَة : الرُّجُولَة، أو شخصية الإنسان؛ فالكذب دليل على النذالة والسفه؛ فقد قيل : الحَقْ حَقْ والْكُذَبْ إلّا تَسْفيه "[2]، وقيل في نفس السياق " **الكُذَبْ ما يَبْنِي الَخْيَامْ؛ وِإذَا بْنَاهُمْ يَتْهَدّْمُوا** "[3]، وهو ما يدلّ على أنّ الكذب نذالة لا مفادة منه، كما أنه لا يمس شخصيّة الرجل في شيء، فهو عاهة تهدم العلاقات الأسريّة، سواء طالت أم قصرت. ولعل الإيذاء بالأقوال أشدّ جرحا ومضرّة للقلب، لذلك حارب أصحاب الأمثال الشعبية هذه الظاهرة لخطرها الشديد على الجماعات، إذ قالوا لسليط اللّسان الذي يتفوه بالبلاهات والأباطيل والترهات : " **يْقُولْهَا الْلّسَانْ وْيَهْرَبْ تَحْتَ السّْنَانْ** "[4]، إذ يندد بهذا المثل " ذوو الجسارة والجراءة على غيرهم؛ أولئك الذين يتفوهون بالبلاهات؛ ويقولون ما لا يصدقه عاقل؛ ويرمون الناس بالاتهامات الكاذبة؛ فلا يترددون ولا يخافون من ربهم "[5]، وللإقلاع عن هذه المعضلة التمس أهل الأمثال علامة تفضح الكذاب وفي نفس الوقت تجنّب الفرد من الكذب، تمثّلت في " النسيان "، فكثرة الكذب مدعاة للغفلة، والكذاب من شدّة كذبه ينسى ما يقول، وفي هذا الصدد قالوا : " **خُذْ الْكَذَّابْ بَالنَّسْيَانْ** "[6]، أي : " تقام الحجة على الكاذب أثناء نسيان حديثه عند تكراره "[7]، وعلى هذا الأساس قالوا: " **حْدِيثَكْ لا تَنْسَاهْ** "[8].

إن لوقع الكلمة على النفوس أثر كبير، فالكلام الجارح يخلد في الذاكرة، لذلك أتى المثل الشعبي ليزيل هذا النوع من المضايقات التي قد يكون بعضها على سبيل المزاح، ولكنه يترك جرحا عميقا في القلب لا يندمل، إذ قالوا : " **تَقْلَابْ الَحْجَارْ يْجِيبْ الْعَارْ** "[9]، والمقصود من هذا أنّ أغلبية المضايقات التي تأتي على سبيل المزاح " يخرج منها أصحابها دائما إلى الشتم، وهو مثل يقال لمن أسرف في المزاح "[10]، وهذا مصداق قولهم : " أصل العداوة المزاح "[11]، لذلك كان المزاح المرّ سببا في نشوب الحقد والضغينة، فلكل " شيء بذر، وبذر العداوة المزاح "[12]، لذلك يتوجب على المرء تجنب سوء المزاح المؤدي للسخرية لما له من آثار سلبية في هتك العلاقات الإنسانية؛ ولمّا كان للكلمة الأثر البالغ في النفوس قالوا : " **كُلْ شِي يَبْرَا يَا هَبْرَة، وكْلَامْ الْعَارْ مَا يَبْرَا** "[13]، وهو ما يشير إلى أنّ الكلام الفاحش يظلّ راسخا في العقل والقلب معا وتبقى جراحه خالدة بقدر هوله، فهذا المثل قيل عنه بأنه " قصة أسطورية تقول أن هبرة اسم امرأة قالت كلاماً قبيحاً وهي تحدث رفيقتها عن الأسد، وكان الأسد يسمع: فاقترب من الثانية وقال لها : شُجّي رأسي بحجر؛ ففعلت؛ وبعد مدة التقى بهما وقد شفي الجرح؛ بينما الكلام القبيح الذي قالته المرأة بقي حيا في ذاكرته؛ فهجم على قائلته وأكلها وهو يردد هذا المثل "[14]، وهو ما يحاكيه المثل الشعبي : " **تَمْشِي سْنِينْ السُّوءْ وْتَبْقَى المْعَايْرَة** "[15] أي: "

---

[1] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 130.

[2] رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، ط 3، دار الحضارة للتأليف والنشر، الجزائر، 2000 م، ص 49.

[3] قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987 م، ص 76.

[4] م : ن، ص 137.

[5] م : ن، ص : ن.

[6] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 63.

[7] م : ن، ص : ن.

[8] رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، ص 43.

[9] قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 134.

[10] م : ن، ص : ن.

[11] م : ن، ص 64.

[12] الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، ج 2، تح: درويش الجويدي، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1997 م، ص 392.

[13] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 130.

[14] م : ن، ص 130، 131.

[15] م : ن، ص 42.

تذهب أيام العسر ويبقى الكلام الجارح في الذاكرة "[1]، وفي رواية أخرى : " **رَاحُوا سْنِينْ السُّوءْ وَبْقَاوْ مْعَايَرْ السُّوءْ** "[2]، ويضرب هذا المثل " للتذكير بأن كلام السوء يرسخ في الذاكرة "[3]، فكل شيء ذاهب للزوال إلا الكلام الجارح يبقى حيا دهر الدّاهرين لا يُشفى منه ولا يرمّمه مرمّم، إذ لم يخل المثل الشعبي من تبيان لأثر الجرح بالكلام، لذلك قيل في هذا المقام : " **اللِّي جْرَحْ الْقَلْبْ وَادْمَاهْ وَاشْ مَنْ عَيْنْ تَلْقَاهْ** "[4]، ومعناه : " بأية نظرة تلاقي الذي طعن القلب بأفعاله وأقواله، فجرح اللّسان كجرح اليد "[5]، وهو ما يحاكيه المثل القائل : " **اَنْجِيبْ وَحْشْ بَسْنَانَهْ يْمَزَّقْنِي؛ وَلَّا إِنْسَانْ بَلْسَانَهْ يَجْرَحْنِي** "[6]، وهو ما يفسّر عثرة اللّسان وأوجاعها التي تجرح مشاعر الناس وتمس كرامتهم، فهي السبب في تصدع العلاقات الطيبة، الذي يؤدي لا محالة إلى الجفاء وفراق ذات البين.

بقدر ما حوته الأمثال الشعبية الجزائرية من أقوال مسّت اللّسان في سلبياته، بقدر ما حوت أيضا على نصائح وإرشادات تدعو لحفظه بطرق شتى، فتطرقت ركحا على ذلك إلى التروي قبل إصدار أي قول، وذاك بتمييز الكلام قبل إطلاقه، وبقول الحقيقة والتزام الصمت تجنبا للسوء، إذ قالوا في باب التمييز للكلام قبل النطق به : " **الْكَلْمَة مَيَّزْهَا قْبَلْ مَا تُخْرَجْ مَنْ فُمَّكْ لاَ تْعُودْ لكْ غَلْطَة** "[7]، كما قالوا : " **كَلْمَة عْلِيهَا مَلَكْ وأُخْرَى عْلِيهَا شِيطَانْ** "[8]، فهذه الأقوال تروم لبث رسالة أخلاقيّة، مفادها دعوة الفرد لصون كلامه ووزنه قبل إطلاقه علانية، " فكم من كلمة أفرحت وأخرى أحزنت؛ وكم من كلمة فرّقت وأخرى جمعت، وكم من كلمة أقامت وأخرى هدمت، وكم من كلمة أضحكت وأخرى أبكت، وكم من كلمة انشرح لها الصدر وأنس بها الفؤاد وأحس بسببها سعة الدنيا، وأخرى انقبضت لها النفس واستوحشها القلب، وألقت قائلها في ضيق وضنك"[9]، فالغاية المرجوة هي ضبط اللّسان والعناية بالكلمة لما لها من شؤون عظيمة، إذ يقول الإمام ابن قيّم الجوزيّة في كتابه (الجواب الكافي لمن سأل عن الدواء الشافي) : " وأمّا اللّفظات فحفظها بأن لا يخرج كلمة ضائعة؛ بل لا يتكلّم إلّا فيما يرجو فيه الرّبح والزيادة في دينه، فإن أراد أن يتكلّم بالكلمة نظر؛ هل فيها ربح وفائدة أم لا ؟ فإن لم يكن فيها ربح أمسك عنها، وإن كان فيها ربح نظر، هل تفوته بها كلمة هي أربح منها، فلا يضيعها بهذه "[10]؛ وهذا مصداق قولهم : " **قُلْ كْلام الْخير والَّا أَسكُت خَير** "[11]، وهو مثل يدعو الإنسان إلى أن " يتروى ويفكر قبل أن يشفه بأي كلام، فإن كان الكلام من فضة كما يقال فالسكوت من ذهب "[12]، كما حثّ المثل الجزائري على تجاهل كلام السفهاء من الناس بقولهم : " **اللِّي فاتْ عْلَى كَلْمَة فاتْ عْلَى رُوحْ** "[13]، ومعناه : " بسبب كلمة يمكن ارتكاب جريمة؛ والأحسن تجاهلها. ويضرب في العفو عند المقدرة؛ وعدم الاكتراث

---

1. م : ن، ص : ن.
2. م : ن، ص 82.
3. م : ن، ص 42.
4. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 66.
5. الخوارزمي، الأمثال، تح: محمد حسين الأعرجي، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993 م، ص 255.
6. رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، ص 13.
7. م : ن، ص 160.
8. عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992 م، ص 172.
9. آية الله عاشوري، الكلام والصمت في الأمثال الشعبية الجزائرية - دراسة تحليلية -، ص 100.
10. ابن قيّم الجوزيّة، الجواب الكافي لمن سأل عن الدواء الشافي، د.ط، دار الهدى للطبع والنشر والتوزيع، د.ب، د.ت، ص 167.
11. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 129.
12. م : ن، ص : ن.
13. رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 76.

للأقاويل "[1]،كون الإنصات لكلام السفيه تحقيق لمراده وأمانيه، لذا توجّب التغاضي عن سماع أقواله والإعراض عنها دفعا للشرّ، ويقول أبو العتاهية في هذا الصّدد[2]:

وكل السّفيه إلى السّفاهة وانتصف * * * بالحلم أو بالصّمت ممّن يسفه

ولمّا كان للصّمت مهابة وسلامة، وقيمة محققة للودّ قالوا : " **الصّمت حَكمة تُخرج منه الحكَايَمْ، لو ما تصَمصيم وَلْدْ الحَجْلة ما يجي الحنَش هايَم** "[3]، لأنّ الصّمت حكمة " تخرج منه الحكم فلولا قطقطة فرخ الحجل لما سطا عليه الحنش "[4]، كما جاء المثل الشعبي مطابقا لأقوال العرب المأثورة، إذ قيل : " **إِذَا كَانْ الكْلَامْ مْنَ الْفَضَّة؛ الصَّمْتْ مْنَ الذّْهَبْ** "[5]، ويقال في باب الحث على " الصمت وتجنب الثرثرة؛ وهو مثل شائع في كل الجهات واللّغات "[6]، فلزوم السكوت أحق والتحلّي به فلاح وصلاح. يقولون في هذا المقام : " **الفُمْ المَزْمُومْ مَا يَدُّخْلُو الدَّبَّانْ** "[7]، والمزموم بمعنى : " المغلق؛ ولفظة : الدَّبَّانْ تعني الذُّبَاب، يقال هذا المثل في مدح الصّمت والتحذير من الثرثرة "[8]، ويقال أيضا : " **الفم المزموم ما تدخله ذبانة والفم المحلول تعشش فيه** "[9]، وهو مثال يضرب في " فضل الصمت إذا كان في السكوت خير "[10]، وهو شبيه بالمثل الشعبي القائل : " **شَدْ فَمْقُومَكْ لا حَد يْلومَك** "[11]، بمعنى : " أمسك لسانك تنجو من لوم الناس "[12]، فحريّ بالمؤمن حفظ لسانه تجنبا للسّوء والهلاك.

كما وردت بعض التحذيرات في الأمثال الشعبية الجزائرية، من شأنها تعديل سلوك الجماعة بقول الحق والإعراض عن الباطل، وهو موضع منع فيه الصمت غير المحمود، فجاء قولهم على هذا النحو : " **السَّاكَتْ عْلَى الْحَقْ كِالنَّاطَقْ بَالبَاطَلْ** "[13]، وكذا قولهم : " **قُلْ الْقَمْحْ خِيرْ مْنَ الشّْعِيرْ وْمَا يْحَاسْبَكْشْ الله** "[14]، ومعناه : " قل الحقيقة ولا تخش لومة لائم "[15]، فما ينبغي على العاقل هو النطق بالحق كونه ضرورة دينيّة لا يحق لأي كان تجاوزها، حتى لا تعمّ الفوضى ويكثر الخراب في المجتمعات، فقول الحق واجب لأنه طريق التقوى، قال الشاعر[16]:

ألم تر أنّ الحقّ تلقاه أبلجا * * * وأنّك تلقى باطل القول لجلجا

نصّ المثل الشّعبي على احترام طبيعة الكلمة مبيّنا مكانتها وشأنها وسط العامة، داعيا للالتزام بما يصدر عن اللّسان من أقوال، إذ قيل : " **الكْلَامْ كِالْبَارُودْ، إِذَا خْرَجْ مَا يْوَلّيشْ** "[17]، ويقال هذا المثل في " عدم الرجوع في الكلمة التي يتلفظ بها وضرورة الالتزام بها؛ فهي كطلقة البارود؛ إذا خرجت لن تعود؛ ومما يوافق هذا قولهم : **الْكَلْمَة رْصَاصَة**

---

[1] م : ن، ص : ن.

[2] أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، د.ط، دار الملاح للطباعة والنشر، د.ب، د.ت، ص 409.

[3] قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائري، ص 125.

[4] م : ن، ص : ن.

[5] عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، ص 31.

[6] م : ن، ص : ن.

[7] م: ن، ص 144.

[8] م : ن، ص 145.

[9] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 95.

[10] م : ن، ص : ن.

[11] م : ن، ص : ن.

[12] م : ن، ص : ن.

[13] م : ن، ص 87.

[14] م : ن، ص 123.

[15] م : ن، ص : ن.

[16] أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ج 1، ص 364.

[17] عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، ص 172.

إِذَا خَرْجَتْ مَا تَرْجَعْ "[1]، والمراد بذلك " الالتزام بما يصدر عن اللّسان من كلام، فكلمة الرجل هي شرفه والميزان الذي يوزن به بين الناس؛ وذاك قولهم : رَاسْ مَالْ الرَّجَلْ كَلْمْتُو "[2]، وذاك باب من الوفاء بالعهد، فمن يراعي في مؤمن عهدا ملتزما الأمانة فيما يعد فيؤديه، ينل رضوانه تعالى من جهة ومودّة العبد من جهة أخرى ، لأنّ التماس الخير للآخرين محمدة إيمانيّة تجلب محبّة الله وتوفيه.

2/ انتهاج المثل الشعبي لقواعد سلوكيّة - تعليميّة :

حمل المثل الشعبي الجزائري في طيّاته قيما تعليميّة من شأنها تهذيب النفس وإصلاحها بالامتثال لمجموعة من السّلوكيّات التي حصلت لبعض الناس من تجاربهم الخاصّة، فكان لزاما الأخذ بالعبرة منها بالتزام الحسنة منها ودفع السيئة وتجنبها، ومن ذلك قولهم : " **اشْقَى تَلْقَى** "[3]، وقولهم أيضا : " **اخدَمْ برْطَلْ لا تْعَطَّلْ** "[4]، وهي أمثال تضرب في الحثّ على العمل، كونه مطلب إنساني محقق لاستمراريّة الحياة والوجود، لذلك جاء التحذير من الكسل وترك العمل واضحا في قولهم، لأنه أساس بناء الأسر، فغاية هذا المثل إصلاحيّة تعليميّة تصبو " لمجاورة الواقع الاجتماعي بقيمة السلبية وإصلاحها وذلك وفق رؤية وفلسفة شعبية تبحث من أجل تأصيل قيم إيجابية يفتقر إليها الواقع التعيس "[5]، وهذا مصداقا لقولهم : " **الكَسَلْ مَا يعْطِي الَعْسَلْ** "[6]، وبهذا تكون الذاكرة الشعبية قد تنبهت لعواقب البطالة وما ينجم عنها من آثار سلبيّة قد تهتك بحياة المجتمعات، فعملت على تعليم الفرد بنصحه وحثه على العمل ، بعدما خصّته بطابع التقديس، لأنه جاه مطلوب وعبادة مرجوّة وقيمة اجتماعية شريفة.

لعب المثل الشّعبي دور الدستور القانوني في ثبات الذات الاجتماعية، لهذا أخذ بها معظم الناس بعدما أثّرت فيهم، ووجدوا فيها الملاذ المقوّم لطباعهم وتصرّفاتهم، فهناك من تشبّع بالأمثال لدرجة أنه صار يدعم بها كلامه بها تأكيدا لرأيه الخاص، ومن هذا المنطلق اكتسبت الأمثال الشعبية الجزائرية طابع التسوية الاجتماعية وكذا التعليمية التربويّة " فالتربية والتعليم من الوظائف الأساسية للأمثال الشعبية التي تتقبلها النفس البشرية بطواعية كبيرة "[7]، إذ جاء المثل داعيا للسلوك السوي، فقيل : " **أَنَا نْقُلَّكْ سِيدِي، وَانْتَ اعْرَفْ مَنْزِلْتَكْ** "[8]، لعلّ في هذا المثل غاية تعليميّة قصوى، لأنه جاء بدعوة لتهذيب السلوك الإنساني بالاعتدال في التعامل مع الناس.

كما حظي المثل الجزائري بوظيفة تعليمية دينيّة، حينما قالوا : **اَخْدَمْ اَصْغْرِي لْكُبْرِي، واخْدَمْ اَكْبْرِي قَبْرِي** "[9]، وفي هذا المثل دعوة " للعمل الدنيوي والأخروي، مع محاولة التوازن بينهما "[10]، لأن لا شيء سيجنيه الإنسان من هذه الحياة سوى العمل الصالح الذي يرفعه لأعلى الدرجات عند مقام الحق، لذا ينبغي على العاقل من البشر أن يعمل لفائدة أخروية حتى يضمن راحته وهدوء باله، فالسعي وراء الجنة في الدنيا جزاؤه لا يخفى، فمن تغافل أمر الآخرة افتتن وهلك، ومن ذلك توجّب العمل في الدّارين معا لأن ذلك صفقة رابحة من المؤسف تضييعها. ومن الأمثال التي تتمتع أيضا بغاية تعليمية ودينية نذكر : " **أَعْطِنِي بسّمْتك ما أَرَدْتْ خُبَزْتك** "[11] أي : " بسمتك وبشاشة وجهك أفضل

---

[1] م : ن، ص : ن.

[2] م : ن، ص 84.

[3] محمد سعيدي، صورة العمل ودلالاته الاجتماعية والثقافية في المثل الشعبي الجزائري، ص 28.

[4] م : ن، ص : ن.

[5] ينظر: م : ن، ص : ن.

[6] م : ن، ص : ن.

[7] بوزيد رحمون، الأمثال الشعبية الجزائرية - دراسة موضوعاتية جمالية -، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف : د / عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015 - 2016 م، ص 89.

[8] م: ن، ص : ن.

[9] م : ن، ص : ن.

[10] م : ن، ص : ن.

[11] رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص 9.

من طعامك مع وجهك العبوس، فابتسامتك في وجه أخيك صدقة كما قال الرسول صلّى الله عليه وسلّم ، فالمعاملة الحسنة أولى من المال والطعام "[1]، فأحب النّاس من كان وجهه طليقا ليّن الضحكة.

قيل في المثل الشعبي : **" أَلبَسْ ما سْتَرْوْكُلْ ما حْضَرْ "**[2]، أي : " خير اللّباس ما ستر الجسم وخير الأكل ما هو موجود أي حاضر ولا ينبغي التعالي على الموجود من مأكل وملبس، ويضرب في القناعة بالموجود لباسا وطعاما "[3]، وفي هذا امتثال للصالحين الذين لا يطلبون الزيادة في الدنيا من طعام وشراب ، بل همّهم العبادة والقناعة بالموجود، لأنها المنهج الصائب والطريق السويّ، فالقناعة كفاية المسلم وراحته، وهذا باب فضله كبير، لم يتناساه حكماء المثل الشعبي بل خصّوه بالذكر في أكثر من موضع لما له من وظيفة تعليميّة من شأنها تعديل السلوك وبناء الأسر.

لقد حضَّ المثل الشّعبي الفرد على التحلي بصفات الكرم والجود، فقيل : **" أصْرفْ ما في الْجِيب يَأتِيكْ ما في الغِيبْ "**[4]، ويضرب هذا المثل : "للحث على الجود والكرم والصدقة وعدم الخوف مما هو آت، لأن فاعل الخير سيأتيه التعويض من حيث لا يدري، يقول الله عز وجل : (وما تنفقوا من شيء في سبيل الله يوف إليكم وأنتم لا تظلمون)"[5]، فالجود والسخاء صفات خير تدلّ على قوّة إيمان صاحبها لذلك وجب التزامها لدفع البلاء وإطفاء الخطاء والذنوب.

قال حكماء المثل الشعبي :**" إذا صَاحْبَكْ أعْوَرْ شُوفُه على الْعَيْنْ الصْحِيحَة "**[6]، أي : " عامل صديقك وفق أخلاقه الحسنة وغض الطرف عن سيئاته، يضرب هذا المثل في التعامل مع الأصدقاء "[7]، من هنا تتبيّن القيمة التربويّة الداعية لحسن الخلق والمعاملة السويّة، التي لها فضل في تعزيز الروابط الإنسانية بالمودّة والمحبّة وبالتكريم ورفع المكانة بين النّاس، فلا بدّ للإنسان من التماس بعض الأفعال والتصرّفات التي تمكّنه من حسن الخلق بمجاهدة النفس والإيمان ومحاسبة النفس حتى يستوي عودها.

وفي باب الشراكة قالوا : **" اخْسَرْ وفَارَقْ "**[8]، أي : " تنازل عن حقك وفارق خصمك خير لك؛ يضرب هذا المثل في حل الشراكة بين شخصين غير منسجمين أو متفقين مع بعضهما "[9]، فخسارة المال قد تكون هيّنة وأخف ضرر من المكوث مع نفس الشريك العملي، بل هي راحة للبال؛ كما قالوا في مقام السعي في قضاء الحوائج :**" أطْلَق ما في يَدَّكْ واتْبَع ما في الْغار "**[10]، ويقصد به "عدم التفريط في ما هو مكتسب والسعي وراء المجهول. وكما يقال: عصفور في اليد خير من عشرة فوق الشجرة "[11]، فالسعي مفتاح للخير والبر والبركة.

---

[1] م : ن، ص 9، 10.

[2] م : ن، ص 9.

[3] م : ن، ص : ن.

[4] م : ن، ص 7.

[5] م : ن، ص : ن.

[6] م : ن، ص 8.

[7] م :ن، ص : ن..

[8] م : ن، ص 8.

[9] م : ن، ص : ن.

[10] م : ن، ص 7.

[11] م : ن، ص : ن.

خاتمة :

1- إنّ الأمثال الشعبية سجل ثقافي للأمّة، فهي مرآة لطبائع الناس وعاداتهم، وتجربة إنسانية عرفها البشر منذ القدم، كان شأنها إعادة صياغة المواقف الذاتية بغية بناء العلاقات الاجتماعية، . ولعل ما ميّز المجتمع الجزائري عن غيره، هو هذا التراث العريق الفريد بلهجته وأسلوبه، والمتميّز بخصوصيته الثقافية التي مست طبيعة الذات الجزائريّة في جوهرها.

2- كان للأمثال الشعبية الجزائرية الدور الفاعل في تهذيب سلوك الجماعة، عن طريق التربية القولية التي مسّت اللّسان ودعت لضرورة حفظه وصونه بالابتعاد عن هتك أعراض الناس وتجنب الكذب والاغتياب.

3- انتهج المثل الشعبي الجزائري لمجموعة من القواعد السلوكية والتعليميّة، التي ألحّت على ضرورة العمل باعتباره مطلب إنساني، كما دعت لتهذيب سلوك الفرد بالاعتدال في التعامل والتماس الوسطية بين الناس، وغيرها من الأسس البنّاءة للذّات الجزائرية

4- إن مجمل ما قدمته الأمثال الشعبية كان عصارة مواقف خصوصيّة، كان همّها الأكبر تعبيد القيم وتهذيب النفس وتنمية روح الحوار، فكانت على ركح ذلك منبعا تربويا خلقيّا مساهما في بناء العلاقات الاجتماعية .

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم.

ثانيا: قائمة المصادر والمراجع:

1.الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تح: درويش الجويدي، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، ج2،1997 م.

2. آية الله عاشوري، الكلام والصمت في الأمثال الشعبية الجزائرية - دراسة تحليلية - ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، إشراف : د/ مصطفى أوشاطر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2007 - 2008 م.

3.بوزيد رحمون، الأمثال الشعبية الجزائرية - دراسة موضوعاتية جمالية -، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف : د / عمار بن لقريشي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015 - 2016 م.

4. أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تح: محمد قطامش، ط 2، دار الجيل، لبنان، ج2، د. ت.

5.عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992 م.

6. مجيد طراد، الحكمة القول المأثور عبر العصور، ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1992 م.

7.محمد سعيدي، صورة العمل ودلالاته الاجتماعية والثقافية في المثل الشعبي الجزائري.

8. محمد بن صالح العثيمين وآخرون، شرح رياض الصالحين، ط1، مركز التراث الإسلامي، القاهرة، ج2، 2004 م.

9. الإمام النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح: محمود بن الجميل، ط 2، مكتبة الصفا، القاهرة، 2004 م.

10.علي بن أبي طالب، ديوانه، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1989 م.

11.أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، د.ط، دار الملاح للطباعة والنشر، د.ب، د.ت.

12.قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر : عبد الرحمن حاج صالح، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987 م.

13.ابن قيّم الجوزيّة، الجواب الكافي لمن سأل عن الدواء الشافي، د.ط، دار الهدى للطبع والنشر والتوزيع، د.ب، د.ت.

14.رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، د. ط، دار الحضارة للتأليف والنشر، الجزائر، 1997 م.

15.رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، ط 3، دار الحضارة للتأليف والنشر، الجزائر، 2000 م.

16.الخوارزمي، الأمثال، تح: محمد حسين الأعرجي، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993 م.

سؤال الحقيقة بين القول الشعري والخطاب الفلسفي

نعيمة بن عروسة، طالبة دكتوراه، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر

ملخص المداخلة

أثار سؤال الحقيقة جدلا كبيرا بين الفلاسفة وحتى الشعراء بحيث تعددت تأويلاتهم باختلاف توجهاتهم وأصبح ينظر للإنسان من زاوية أكثر انفتاحا وحرية. من خلال هذه الدراسة حاولنا تسليط الضوء على سؤال الحقيقة بين الفلسفة والشعر كونهما يتلقيان في نفس الجوهر وهو البحث في حقيقة الوجود، كما تجمعهما كذلك غرابة وغموض ماهيتهما وأنهما يتنكران لكل تعريف، مركزين من خلال ذلك على تعريف الشعر ومدى صلته الوثيقة بالفلسفة أي بين اتحاد القول العقلي والقول الشعري كأساس لحقيقة الوجود ، ساعين من وراء ذلك إلى أن نقارب ماهية الشعر والفن بماهية الفكر والوجود ونكتشف الأصيل المتعالي الذي تصدر عنه الحقيقة.

الكلمات المفتاحية : الحقيقة؛ الشعر؛ الفلسفة؛ الوجود؛ الفن

Abstract The

question of truth sparked great controversy among philosophers and even poets ,as their interpretation varied in different ways, he became a human being from a more open and free angle .Through this study ,we tried to shed light on the question of truth between philosophy and poetry ,as they meet in the same essence ,which is the search for the reality of existence ,they are also united by the strangeness and ambiguoty of what itis ,and they deny each definition , through this ,we focus on defining poetry to philosophy ,that is ,between the the union of rational say and poetic say as a basis for the truth of existence. After that ,we seek to approach the essence of poetry and art with what is the essence of thought and ewis tence ,and discover the transcendent inherent that truth comes from .

Key words : Truth ; poetry ; philosophy ; essence ; art

المقدمة

لقد نشأ الشعر قديما في رحم أولى هواجس ومخاوف الإنسان إزاء الطبيعة والكون، ثم تطور تدريجيا و نمى ليصبح تابعا لحياة وواقع الإنسان حيث يعبر عن أفكاره من خلاله ، إذ لم تكن الغاية هي تمثل فن الشعر أو ممارسة الشعر كفن في حد ذاته، وإنما تحويله إلى وسيلة للإفصاح عن رؤى أولية تفسر ظواهر الوجود وبعض مشكلات الحياة .فالشعر كظاهرة لا يثبت أمام الإنسان المتغير في مثله وتقي نشأ الشعر قديما في رحم أولى هواجس ومخاوف الإنسان إزاء الطبيعة والكون، ثم تطور تدريجيا و نمى ليصبح تابعا لحياة وواقع الإنسان حيث يعبر عن أفكاره من خلاله ، إذ لم تكن الغاية هي ممارسة الشعر كفن في حد ذاته، وإنما تحويله إلى وسيلة للإفصاح عن رؤى أولية تفسر ظواهر الوجود وبعض مشكلات الحياة فالشعر كظاهرة لا يثبت أمام الإنسان المتغير في مثله وتقييمه لظواهر الوجود، فلابد أن يواكبه بطئا وسرعة ، عمقا وسطحية ، تركيبا وبساطة ،فهو يبدأ بسيطا كغيره ثم يتعقد تدريجيا بتعقد حياة الإنسان الظاهرة نفسها ليتضاعف مضمونا من حيث المعاني وأبعادها ويزيد اتساعا وعمقا .

يمه لظواهر الوجود فلابد أن يواكبه بطئا وسرعة ، عمقا وسطحية ، تركيبا وبساطة ،فهو يبدأ بسيطا كغيره ثم يتعقد تدريجيا بتعقد حياة الإنسان الظاهرة نفسها ليتضاعف مضمونا من حيث المعاني وأبعادها ويزيد اتساعا وعمقا .

و_اللقاء بين الشعر والفلسفة يحدث على عدة مستويات مختلفة ، قد تبدو لها الغلبة عليه أو قد يحدث العكس، ويبدو الأمر أشد وضوحا إذا عرضنا لهذا التداخل الواضح في شعر بعض الشعراء ممن شُغِلوا بالمذاهب الفكرية ، وترنحوا حائرين بين مذاهب الشك وسبل الإيمان ، وانشغلوا بقضايا العقيدة ومن هنا يبدو تاريخ الإبداع الفني يحاول أن يكون مكملا لتاريخ الفكر الفلسفي أو على الأقل يسير في موازاته. وليس هناك مشاحة إذن من أن يعرض الشاعر ما يشاء من أنماط الفكر الفلسفي التي يدين لها بالولاء ، ومن هنا يأتي اللقاء المؤكد بين الشعر والفلسفة ،حين يولد لدينا شعراء مفكرون وفلاسفة أدباء .ومما لاشك فيه أن الحديث عن اقتران الشعر بالفلسفة كمصدرين رئيسين للوعي سوف يثير حفيظة الكثير من النقاد الذين تعودوا الفصل بينهما. والاشكالية التي نعالجها هنا تدور حول سؤال الحقيقة بين القول الشعري والخطاب الفلسفي_كون كلاهما يبتغي الكشف عن الحقيقة وكون والشعر في إحدى إمكاناته واختياراته الكبرى مساءلة حيوية للوجود فكيف تتحدد هذه المساءلة ؟ أين تتجلى القرابة بين الشعر والفلسفة ؟ وما طبيعتهما ؟وما سر اشتغال الفلسفة بالشعر ثم ما علاقة الشاعر بالفلسفة كفكر؟

-التأثيل المفاهيمي والتأسيس النظري للشعر:

أ- الدلالة اللغوية للشعر

يحيلنا السؤال عن مفهوم الشعر من حيث بنائه اللفظي إلى البحث في جينيالوجيا هذا المفهوم، وهو ما يقودنا إلى الأصول الأولى في اللغة العربية،ولن يتأتى لنا هذا إلا بتتبعنا لتطورها الدلالي في هذه اللغة، منذ أن كانت اللفظة ذات دلالة مادية حسية، ثم تطورت بعد ذلك لتصبح ذات دلالة معنوية ونفسية، وأصبحت مصطلحا يدل على ذلك الفن القولي المنغّم. وترجع هذه اللفظة في لغتنا إلى أصل مادي حسي، هو شَعر الجسد، يقول صاحب لسان العرب (والشِّعْرُ والشَّعَرُ، مذكران، نبة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر، للإنسان وغيره، وجمعه أشعار وشعور) [1].

ثم أطلق هذا الاسم –الشَعْر بالفتح –على النبات، الذي ينبت في الأرض اللينة، تشبيها له بِشَعْر الجسد، الذي ينمو في منابت لينة كذلك[2]. يقول راغب الأصفهاني: "وسمي الشاعرُ شاعراً لفطنته ودقة معرفته، فالشِعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قولهم: ليت شِعري، وصار في التعارف اسما للموزون المقفى من الكلام "[3]

يكون لفظ الشاعر في اللغة العربية هو ذلك الشخص الذي يحس ويتنبأ ويعرف بما لا يعرفه ولا يحسه غيره من الناس ، وليس معنى شاعر هنا الشعور لأن الشعور يشترك فيه عامة البشر بما فيهم المعتوهين والمجانين."ومما يدركه المرء دون أي تفطن أن كلمة (الشَاعِر) العربية إنما تعني ذلك الإنسان الذي يَشْعُرُ ولكن (يَشْعُر)هاهنا لا بد لها من أن تكون وثيقة الصلة بمعنى التحسس ، أو بالحساسية نفسها ،وإلا فإن جميع الناس يشْعُرُون حتى ولو كانوا أغبياء ، بل معتوهين [4] المقصود بشاعر هنا هو ذلك الشخص الحذق الذي يشعر من داخل نفسه ويعرف ويعي أمور يجهله غيره من الناس ، وبذلك يكون الشعر هو الميزة التي تميزه عن البقية من البشر.

---

[1] ابن منظور محمد بن مكرم: (لسان العرب). دار صادر يوسف خياط . بيروت مج 2 .1999ص 474

[2] موافي عثمان. (في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم). دار المعرفة الجامعية.الإسكندرية جزء1، 1992،ص17

[3] صفوان دوادي :(مفردات ألفاظ القرآن). دار القلم دمشق ط1 ،1992،ص108

[4] اليوسفي يوسف سامي: (الشعر والحساسية). منشورات وزارة الثقافة السورية للكتاب، سوريا ،2010، ص27

ب-الدلالة الاصطلاحية :

يقول البياني عن علاقة الشعر بالفلسفة : «الشِعر هو الوجه الآخر للفلسفة والفكر، وكل شِعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العدمية اللغوية، أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق " [1] حاول البياني أن يربط بين الشعر والفلسفة ويعتبرهما وجهان لعملة واحدة وأكد على أن خلو أي شعر من هذا الشرط يوقعه في التفاهة واللامعنى.

يقول بول فاليري Paul Valéry(1871-1945) عن معنى الشعر :"أولهما أنه مجموعة العواطف والانفعالات التي تهيجها في نفوسنا أحداث الزمن، ومشاهد الطبيعة ومفاتن الوجود، فنقول منظر شِعري وخيال شِعري، وثانيهما أنه فن تناول العواطف الجياشة في نفوسنا وإبرازها في لغة جميلة ممتعة مؤثرة"[2] على حسب بول فاليري الشعر يفهم على جهتين أساسيتين أولهما الخاص بالطبيعة والمناظر الجميلة وتأثيرها على عواطفنا وثانيهما هو المرتبط بالوجدان والعواطف والأحداث والتعبير على ما يختلج في النفوس من ميول ورغبات بصياغة لغوية فنية ومؤثرة.

ج-دلالات الشعر عند النقاد القدامى:

اهتم به النقاد العرب قديما بالشعر وأولوا له اهتماما خاصا كونه أقدم الفنون التي حاول الإنسان أن يعبر بها عن إحساسه ومشاعره وتجاربه في الحياة ومن أبرزهم هؤلاء النقاد:

1-ابن طباطبا (322ه) الذي يعرف الشعر في كتابه عيار الشعر على أنه :"كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في ما خص به من النظم إن عدل من جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق .ونظمه معلوم محدود ،فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج على الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي ميزانه " [3] يجعل ابن طباطبا النظم هو الفرق بين الشعر والنثرمعتبرا الذوق هو الميزة التي تميز الشاعر الموهوب المتذوق الذي ينظم شعره بشكل عفوي تلقائي دون الحاجة إلى العروض.

يتم من خلال هذا التركيز على الشكل الظاهري للشِعر، أو على أول ما يبده المتلقي من الانتظام الإيقاعي للكلمات، وفي هذه الدائرة يتم تعريف الشعر على:" أنه كلام منظم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم " [4] يعتبر ابن طباطبا وغيره من النقاد العرب أن الشعر كلام منظم يختلف عن القول المنثور الذي يستعمله عامة الناس في أحاديثهم اليومية، كما يختلف تعريف الشعر عند الفلاسفة المسلمين فاعتبروه هو ذلك الكلام الذي ينتج عن المخيلة.

يكون الشعر عند الفلاسفة المسلمين على أنه :"الكلام المخيل " الذي ينشأ عن فاعلية المخيلة عند المبدع ويحدث تأثيره بتحريك قوة المخيلة عند المتلقي [5] التخيل هو جوهر الشعر والذي يكون له صدى واسع في نفس المتلقي أو المستمع وذلك بتحفيز مخيلته وتنشيطها وترويضها على الخلق والإبداع.

2-أما قدامة بن جعفر(276ه-337ه) فيقول عن الشعر أنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى "(قدامة .ا.1956: 2). ينطلق قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر إلى تحديده في مجموعة من العناصر وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى واعتبرها مواد أولية أساسية لا يمكن أن يكتمل الشعر أو يصح إلا بها فهي بمثابة الهيكل المكون للشعر وهذا ما يشكل تركيب للشعر الجيد معتبرا أن هذه العناصر الأربعة بائتلافها وانتظامها نصل إلى أجود الأشعار ومن خلال

---

[1] حاوي خليل. (عن إليا الحاري: خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره). دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ص165

[2] خفاجي محمد عبد المنعم. (الشعر والتجديد). دار العهد الجديد للطباعة، الإسكندرية، ص8-9

[3] بن طباطبا العلوي أبو الحسن محمد أحمد (عيار الشعر). دار الكتب العلمية . بيروت، ط2 ،2005 ص09

[4] عصفور جابر:(مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي). دار التنوير للطباعة والنشر، مصر 1983،ص 13

[5] عصفور جابر: (مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي)دار التنوير للطباعة والنشر،مصر ،1983،ص32

الوزن والقافية نكون فصلنا بين الشعر والنثر من خلال الموسيقى التي تحدثها تراكيب تلك العناصر الأربعة السالفة الذكر.

-تجربة اللغة بين الشعر والفلسفة:

اشتغل الفلاسفة الألمان على هذين المصطلحين و كانوا هم السباقين لربطهما ببعضهما محاولين إبراز نقاط الاشتراك بينهما وقربهما من بعض، بحيث يعتبر «نيتشه"(1900-1844) أول الفلاسفة الذين ربطوا الفلسفة بالشعر بحديثه عن عودة التراجيديا ومحاولة إحيائها وحثه على التخلي عن أبولو وعودة ديونيزوس والتمتع بالحياة وبالشعر، كما بلغ هذا الاشتغال أوجه واستكمل وبرز بشكل لافت مع مارتن هايدغر محاولا إيضاح العلاقة الحميمة بين الشعر والفلسفة ومدى خدمة كليهما لبعض ، ،حيث اهتم بعلاقة اللغة بالوجود معتبرا أنها الوعاء الذي يحوي الوجود ويعبر عنه، مشيرا كذلك أنها بيت الوجود في قوله:" إن الكلام هو مأوى الوجود ومن تم فهو التملك والحصول كعلاقة تنشأ عنها كل علاقة.

فليس مجازا إذن أن يقال بأن اللغة هي مأوى حقيقة الوجود" [1] يمكن فهم الوجود من خلال اللغة التي تعبر عنه، فهي ليست مجرد وسيلة للتواصل والكلام اليومي فقط لكن مهمتها على حسب هايدغر قول حقيقة الوجود والكشف عنها، فبواسطة اللغة تتضح الحقيقة وتنجلي. "بل هي أكثر من ذلك إنها ما فيه تكمن الحقيقة كمشروع فني قبلي، ولكن إذا كانت اللغة هي المشروع الفني القبلي والأصلي للحقيقة فماذا ستكون طبيعتها في مادتها الخام [2] وعليه تكون اللغة مشروع يسعى إلى الكشف عن خبايا الوجود، كما أنها الوعاء الذي يحوي الوجود في قالب فني يسعى إلى كشف الحقيقة.

يهدف كل عمل فني إلى الوصول إلى الحقيقة والتعبير عنها وهذا هو هدف الشعر كونه عمل فني يبتغي الوصول الى الحقيقة والكشف عنها مثله مثل الفلسفة التي تسعى لكشف خبايا الوجود وأغواره، وبهذا تكون هناك إذن صلة حميمية وثيقة بين الشعر والفلسفة كون كلاهما يبحث في أصل الوجود والماهية فكلاهما يبتغي الوصول إلى الحقيقة والكشف عنها وهذا ما يسمى بالبعد الشعري للفلسفة. لذلك كان " العمل الفني استضافة وإيواء لماهية الحقيقة بما هي كذلك"[3] فالعمل الفني غايته بلوغ الحقيقة والكشف عنها ولا يتجلى ذلك بقوة إلا من خلال الشعر فهو مشروع فني خاص بالفنان المبدع الذي يعبر عنه في قالب لغوي شعري بناء، بالرغم من وجود فنون أخرى تؤدي نفس الغرض مثل الموسيقى أو الرسم إلا أن الشعر يبقى في المقام الأول الذي يؤدي هذه المهمة عن جدارة واستحقاق.

يحاول المفكر إيجاد عبارات وألفاظ تخدم مجال عمله وتستطيع توضيحه والتعبير عنه لذلك، كان اهتمام المفكر باللغة والكلام بشكل اكبلا وأهم من أي شيء آخر «إن العناية الفائقة بالكلام هي المهمة الوحيدة التي يجد المفكر نفسه حريصا عليها، إن عمله كمفكر يقتضي منه أن يجد العبارة المناسبة للتعبير، وما هو بالنسبة لكلام المفكر ضرورة قصوى هو التوفيق في التكلم عن الوجود وتوضيح طريقة انتقاله في اللغة. وهذا ما يفسر كون نجاعة أي خطاب فلسفي وجدته تكمنان أساسا في قدرته على ابتكار المفاهيم.كما أن ما يقوله الشاعر وما يقوله المفكر لا يتطابقان، مثلما لا يمكن أن يتطابق الشعر مع الفلسفة "

يؤكد هايدغر على أن الشاعر وحده يمكنه الوصول إلى الحقيقة فهو دائما يحاول أن يوحد بين اللغة والجانب القدسي لها ، فاللغة هي منبع وحقيقة وأصل الوجود وهي التي تعبر عنه وتكشفه وبالتالي الشعر الجيد عند هايدغر هو من نجده داخل الحقيقة المعبرة عن الوجود وهذا ما يميز الشاعر عن غيره ويعطيه قوة كونه يسعى لقول

---

[1] Martin Heidegger :Introduction à la métaphysique,1976:p34

[2] مفتاح عبد الهادي:(الشعر والفلسفة):منشورات عالم التربية ،الدار البضاء.المغرب ، 2008،ص 221

[3].Martin Heidegger :que principe de raison .tel.Gallimard 1962p53-54

Martin Heidegger :que principe de raison .tel.Gallimard 1962 p8413

الحقيقة والتعبير عنها ."ومن ثم فهي المقدس ذاته كبعد للوجود وما يحاوله الشاعر دائما هو أن يتحد بالجانب القدسي لماهيتها، وأهم جانب مقدس فيها هو انكشافها كلغة ، فاللغة الحالة هذه من حيث هي مأوى لحقيقة الوجود كقصيد أصلي .. ولهذا السبب يكون الشاعر وحده مؤهلا لأن يقيس ذلك المجال الشبه مكاني للحقيقة "[1] تجمع الفلسفة بين ما هو شعري وما هو أنطولوجي فهي ليست فرعا أنطولوجيا فحسب كون أن الشعر هو الأرض الخصبة التي تحوي الوجود والحقيقة ،فالفلسفة تعود إلى الشعر في محاولتها لقول الحقيقة كونه هو القالب الذي يحوي الوجود والحقيقة ."من هنا يمكن القول بأن الفلسفة في ماهيتها الميتافيزيقية التي تشمل الإنسان والحقيقة، الوجود والموجود ليست فقط ذات بنية أنطولوجية بل شعرية كذلك أي شعر أنطوتيولوجية هذا البعد الشعري لماهيتها تستمده من طبيعة الأرض التي تتجذر فيها شجرتها كقصيد أصلي، كشعر خام كحقيقة مقدسة ." [2]

3-علاقة الشعر بالفلسفة:

تصعب الإحاطة بماهية كل من الشعر والفلسفة أو تعريفهما تعريفا دقيقا أومضبوطا ،فلا يمكن أن يجتمع الأدباء أو الفلاسفة حول مفاهيم خاصة لكل من الشعر والفلسفة ، ومهما تنوعت المذاهب والمدارس فإنها عاجزة عن تحديد مفهوم أو ماهية كلا منهما ذلك أن كليهما يرفض التعاريف السطحية الساذجة، ويبقى مجاله مفتوح حسب ثقافة كل شاعر ويحتمل العديد من التعريفات كما يقبل جميع التوجهات فلا نستطيع حصر ماهيته في دائرة تعريف ضيقة "كل من تاريخ الفلسفة وكذا تاريخ الشعر خاصية تميزهما وهي غرابة ماهيتهما وهي من أهم أوجه التشابه بينهما، وهذا يعني قدرتهما على التنكر لجميع التعريفات. عن السؤال: ما الشعر؟ لا تقدم لنا وجهات النظر المختلفة للمدارس الأدبية، لكن عندما يتعلق الأمر بالسؤال عن " الماهية " لتحديد هذا الكائن المجهول في عمق كينونته، يظل الفكر عاجزا عن فك طلاسم هذا اللغز المحير، شأنه في ذلك شأن كينونة الإنسان، أو وجود الموجود [3] لا نستطيع أن نعطي تعريف دقيق أو محدد للشعر ونفس الشأن بالنسبة للفلسفة وهذا التنكر لأي تعريف محدد هو أهم نقطة التقاء بين الفلسفة والشعر كونهما يرفضان أي تعريفات ساذجة أو محددة ، فالفلسفة شأنها شأن الشعر أو أكثر منه كونها تتعلق بماهية الوجود المتغير الذي عجز عن تعريفه وتحديده جملة من كبار الفلاسفة والمفكرين، وبالتالي هنا تبرز نقطة تشابه كل من الشعر والفلسفة في صعوبة تحديد ماهية كل منها ووضعها في إطار ضيق.

استطاع الفلاسفة الربط بين الفكر والعاطفة في حقل فني عقلي متميز على الرغم من اختلاف توجه الشاعر الأدبي الفني المتعلق بالوجدان والعاطفة عن توجه الفيلسوف صاحب المنطق والعقل الذي يهدف إلى الحكمة واستعمال العقل والتأمل، حيث أصبح التلاقي بين الشعر والفلسفة أمر ضروري ومن هنا أصبح لدينا فيلسوف شاعر وشاعر متفلسف: "مادامت هناك علاقة وثيقة بين الشعر والفلسفة في كثير من الحالات خاصة تشابههما في تعذر تحديد ماهيتهما التي عجز عن تحديدها الفلاسفة والفنانون غير أننا هنا أمام إشكال يخص الماهية في حد ذاته ولنا أن نسأل: هل يكمن أصل الشعر في ماهية الفلسفة؟ وهل لماهية الفلسفة بعد شعري؟ إن السؤال عن "الماهية " يتضمن في حد ذاته السؤال عن الوظيفة والغاية "[4] فغاية كل من الشعر والفلسفة هي كشف أغوار الوجود والتعبير عنه وهذا ما يسمى بالبعد الشعري للفلسفة كونهما يبتغيان الوصول إلى الحقيقة وهذه الأخيرة لا تتحقق وتتجلى إلا من خلال اللغة ومن هنا تكون اللغة الشعرية هي المعبرة عن الحقيقة والكاشفة لها.

تساءل غادامير في كتابه (تجلي الجميل) قائلا :" من ذا الذي يريد أن يفصل بين الشعر والفلسفة ؟، ويستطرد :"مع ذلك فإن هذا القرب والبعد ،هذا التوتر الخصب بين الشعر والفلسفة من العسير أن ننظر إليه على أنه مشكلة

---

[1] . Martin Heidegger : l'homme habite en poète .In Essais et conférences .Ed Gallimard 1958,p237-238

[2] Tzvetan Todorov) : définition de la poétique in ; qu'est-ce que le poétique 1968,p306

[3] مفتاح عبد الهادي:(الشعر والفلسفة)مرجع سابق ،ص209

[4] مفتاح عبد الهادي:(الشعر والفلسفة) ، المرجع نفسه 211

خاصة بتاريخنا القريب أو حديث العهد، لأنه توتر قد صاحب دائما مسار الفكر الغربي "[1] وصل الاتحاد والانصهار بين الفلسفة والشعر إلى حد تطويع الفلسفة في خدمة الشعر، وأصبحت قصائد الشعراء ذات بعد فلسفي يهتم بالوجود وخباياه ،وبالمقابل طوع الشعر في خدمة الفلسفة فأصبح الشاعر فيلسوفا ذو تفكير فلسفي لا يفهمه إلا من يشتغل على هذين الجانبين .

سنقوم بتحليل هذه الموضوع ومقاربته من خلال مستويين وذلك للوقوف أكثر على العلاقة بين الشعر والفلسفة ومدى ارتباطهما وتأثيرهما ببعض:"وتتحدد علاقة الشعر بالفلسفة وفق مستويين:

المستوى الأول: ويتحدد في تطويع الشعر للفلسفة في خدمته إذ تجاوز مزجها الكامل معه، وعندئذ تصبح الفلسفة جزءا متضمنا في القصيدة، أو هي معنى من المعاني التي يطوعها الشاعر لفنه، أما المستوى الثاني: يتعلق بمرحلة أخرى بدت أشد تعقيدا حين يطوع الشعر في خدمة الفلسفة، وعندها لا نستطيع الفصل بين ثقافة الشاعر بشكل واضح، ويظل السؤال محيرا حول مكانته بين كونه شاعرا أو فيلسوفا"[2] العلاقة بين الشعر والفلسفة علاقة تكامل وتجاذب ولا يمكن الفصل بينهما ذلك أن لكل منهما نفس التوجه والهدف وهو البحث عن الحقيقة ، بالرغم من اختلافهما في التصنيف والحقل ، إلا أن هذا الاختلاف لا يشكل أي عائق لكل من الفلاسفة أو الشعراء المهتمين بحقيقة الوجود والماهية، لأن الاختلاف بين الأشياء ميزة صاحبت الفكر منذ الأزل .

4--الشعر كقوة جمالية للفلسفة:

طُوّع الشعر لخدمة الفلسفة وأصبح كقوة جمالية تخدمها فأصبحت القصائد ذات بعد فلسفي تحمل في طياتها وتعالج إشكالات فلسفية كالبحث عن أصل الوجود ، بحيث أصبح الشعر يلامس العقل ويحرره من تحجره، ويسعى إلى الانفتاح على باقي الفنون ،كما أن للشاعر مثل الفيلسوف وجهة نظر مستقلة من خلالها يرى العالم ويفسره .يظهر لقاء الشاعر بالفيلسوف من خلال طرح القضايا ومعالجتها بنفس الطريقة فنجد الشاعر يسلك المنحى الذي يسلكه الفيلسوف في محاولة تفسير الوجود ورؤية الأشياء أو من خلال حديثه عن الجوهر أو الماهية ،كما يحاول الشاعر دخول عالم الفلسفة عندما ينتهج نفس طريقة الفيلسوف في معالجة القضايا والأفكار فالشاعر في مرات عديدة يسلك أسلوب إعمال العقل والأستنباط في معالجة بعض الأفكار وهي نفس الطريقة التي يستخدمها الفيلسوف .

يكمن جوهر الوجود في الشعر، كما أن هذا الوجود ينطوي على أسرار عميقة بل على طبقات من الأسرار لا يستطيع أي علم أو فن أو معرفة الكشف عنها سوى الشعر. "لنفترض أن هناك جوهرا للشعر يتطابق مع جوهر الوجود وتشكل أعراضه ما نكتبه من نصوص (شعرية روائية ،تاريخية ،...إن النصوص الأعراض لا حصر لها ولكن جوهر الشعر واحد، فالشعر هو جوهر الوجود نفسه ..هو الهيولى التي نراها متيبسة في صورة الحائط والقفل والخشب...أعني النصوص" [3] تكون غاية الشعر هي نفسها غاية وهدف الوجود وبالتالي جوهر الشعر ينطبق مع جوهر الوجود والذي يتضح ويظهر من خلال النصوص.

ينفرد الشعراء والأدباء بخاصية تميزهم عن البقية بحيث تكون لديهم نظرة مغايرة للعالم وخبرات وتجارب خاصة بهم تمكنهم من فهم الحقائق المجردة واستنباط المعارف واستكشاف عوالم أخرى «يرى الشعراء والفلاسفة والخياليين في العالم مالا يراه الآخرون وإنهم يعيشون عوالم كثيرة ويخبرون حيوات شتى، أما من ظل خاضعا لتصورات كلية ساكنة فهو يعيش عالما واحدا مملا ورتيبا، فالخياليون يفكرون بالصورة والتصوريون يفكرون

---

[1] هانس غادامير:(تجلي الجميل).تر: سعيد توفيق.االمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،1997،ص224

[2] التطاوي عبد الله:(حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ)، دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة،1992، 81-82)

[3] خزعل الماجدي (العقل الشعري) ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد –العراق، ط1. ج1. ،2004،ص-73-72

بالتصورات والمفاهيم المجردة"[1] يتجرد الشاعر أو الفيلسوف من واقعه ومن قيوده ويسرح بخياله ليكتشف عوالم جديدة و مفاهيم مغايرة، فبالخيال يستطيع الشاعر أو الفيلسوف كشف ماهية الوجود والتعبير عنها. يرتفع الشعر ويلعو وينتصر حينما يقتحم المجال الفلسفي غير أنه يفقد صفة كون شعر ذلك أن لكل من الفلسفة والشعر خصوصيات ولا يجب أن نقحم الشعر بصفة كاملة دخل الحقل الفلسفي «تظل للشعر خصوصياته إلى جانب قربه من مجالات المعرفة الفلسفية، وهذا يترجم قول بينيديتو كروتشه Benedetto Croce 1866- 1956) :« أن الشعر يغدو أرفع من نفسه حين يقتحم المجال الفلسفي ، فهو ينقص مرتبة من حيث هو (شعر) ولذلك يجب أن يوصف عن جدارة بأنه أدنى أي أنه يعاني (نقص الشعر) "[2] علاقة الشعر بالفلسفة علاقة وطيدة يخدم كلاهما الآخر لكن دون الغلو في ذلك ليبقى لكل منهما أسس ومبادئ خاصة به فلا يصح الاندماج والانصهار التام بينهما، بل يجب أن يبقى لكل منهما طبيعته الخاصة.

5 -الخيال الشعري والانفتاح على الوجود

عاد الاهتمام بالخيال بعد أن ظل مهمشا لفترة طويلة في الفلسفات القديمة ،كما عاد الاهتمام بالعاطفة والشعور، حيث رجعت للخيال مكانته التي غيبت منذ سنوات خلت ،وأصبح التركيز عليه لما له من قوة في الإبداع والكشف وتحرير العقول وإثراء الشعر وتحريره، «إن العقل الذي يوصف بحريته وإبداعه ورؤية متجددة هو الخيال الشعري، إن العالم يكون شاعريا وخياليا في اللحظة التي ينطق فيها، لقد بدأت النظرة إلى الخيال تتغير مع أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر"[3] (للخيال أهمية بالغة في الشعر، فبه تلتقي العواطف والأفكار،بحيث تغيرت النظرة العامة للخيال وتزايد الاهتمام به والالتفاف حوله بعد أن كان مقصى من طرف الأفلاطونية وغيرها من الفلسفات السابقة.

اعتبر ابن عربي أن الخيال قوة خلاقة عظمى ساعية لإنتاج شعر قوي وهادف، فالشعر يتحرر وينطلق ويسمو من خلال تحرير الخيال وإطلاق العنان له. " هذه إذن بوادر رؤية جذرية للخيال تتبنى فكرة ممارسة سيكولوجيا الهواء اللانهائي لوضع اليد على الفضاء الذي لا بعد له (العماء بلفظ ابن عربي) فضاء تنمحي فيه الأبعاد، ويتحقق فيه الإحساس الحميمي بالتعالي المطلق، تعالٍ ينفتح فيه الوجود انفتاحا كليا تتراءى فيه الحيوية الخلاقة للكينونة". [4]

كما اهتمت الرومنسية كذلك بالخيال الشعري وأولت له اهتمام خاص وتجلى ذلك بشكل كبير مع الفلاسفة الألمان أمثال شينلج وفريدريك شيللر حيث اعتبروا أن الخيال هو تلك الطاقة المحفزة والخالقة لكل ابداع فني خاصة فيما يخص الشعر " ركز الرومانسيون على الخيال في تفسيرهم للإبداع الفني عامة والشعري خاصة وأهملوا دور العقل وكان اهتمامهم بالأحلام والخيالات [5] رأت الرومنسية في العاطفة والخيال نقطة للإبداع والانطلاق بعيد عن العقل وتحجره وتفسيراته المجردة، ورأت الرومنسية في الشعر المخلص للذات الإنسانية من العقل وسلطته وبالتالي الإبداع والتجديد والتعبير عن حقيقة الوجود من خلاله.

يقول فريديريك شيللر schiller (1937)مثلما عاش الفن النبيل متجاوزا الطبيعة النبيلة ،فهو يتقدمها أيضا في الحماسة التي تعطي الأشكال وتنفخ الحياة ،وقبل أن ترسل الحقيقة نورها الظافر إلى أعماق القلب ،تلتقط

---

[1] الوقيان شايع (الفلسفة بين الفن والإيديولوجيا): المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض،2010،ص 08

[2] التطاوي عبد الله (حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ) مرجع سابق ،ص 24

[3] العثماوي محمد زكي العشماوي (فلسفة الجمال في الفكر المعاصر). دار النهضة العربية ، بيروت 1980،ص71

[4] بومسهولي عبد العزيز بومسهولي عبد العزيز (الشعر الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر) دار افريقيا الشرق ،بيروت 2002،ص30

[5] عبده مصطفى(فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني) ،مكتبة مدبولي، القاهرة،ط2، 1999،ص16

الطاقة الشعرية أشعتها ،وسوف تتألق ذرى البشرية،بيما يكون الليل الرطب لا يزال مخيما في الوديان "[1] مجدت الفلسفة الألمانية الشعر واعتبرته واسطة لقول وفهم حقيقة الوجود، فالشعر عند فريديريك شيللر هو أساس الوجود و صوت حقيقة الوجود.

خاتمة

- ✓ نخلص في الأخير أن نقطة التقاء الفلسفة والشعر كامنة في كونهما يحاولان معا قول حقيقة الوجود ، بما هي حقيقة مقدسة ذلك أن ما ترتد إليه الفلسفة والفن والشعر هو حقيقة الوجود .
- ✓ كما سعينا إلى أن نقارب ماهية الشعر والفن بماهية للفكر والوجود ونكتشف الأصيل المتعالي الذي تصدر عنه الحقيقة.
- ✓ الفلسفة والشعر خطابان معرفيان ليس من السهل فصلهما، وليس اهتمام الفلسفة بالشعر بالشيء الجديد بل يمكن القول أنا المجال الذي ترعرعت فيه نظرياته الكبرى والحقل الذي يتأمل فيه ذاته ويتعقلها بوصفها ممارسة إنسانية دالة على نشاطه العقلي والوجداني.
- ✓ يوجد رابط قوي يجمع بين الشعر والفلسفة في مركب واحد رغم تباين طبيعتهما واختلافهما.
- ✓ العلاقة بين الشعر والخيال علاقة وطيدة، فالشعر بما هو لغة يعبرعن حركة صوتية يتجسد فيها الخيال ويتشخص في كينونته وفي الشعر أيضا ينفتح الوجود، فيتخذ حالة الظهور والإنكشاف
- ✓ الشعر عند الرومنسية هو الفن الجديدر والقادر على بلوغ الحقيقة والذي تمثل في المطلق
- ✓ الشعر على حسب هايدغر هو الفن الوحيد الذي يرقى إلى مرتبة الفلسفة ومنزلة التفكير الفلسفي
- ✓ لابد أن يتوقف الصراع بين أهل الحماس للفلسفة ممن قد يعتبرون الفنون أشكالا دنيا أو بدائية من المعرفة وبين ما قد يدعيه الأدباء من رفعة معارفهم وتميزها باعتبار أساليبهم في ترجمتها في صور فنية وصيغ جمالية من خلال لغة المجاز.

قائمة المراجع

بن طباطبا العلوي أبو الحسن محمد أحمد. (عيار الشعر) دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط2،(2005هـ).

بومسهولي عبد العزيز (الشعر الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر) دار افريقيا الشرق ،بيروت ،2002

التطاوي عبد الله (حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ) دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ،1992

حاوي خليل. (عن إليا الحاري: خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره) دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1

خزعل الماجدي (العقل الشعري) دار الشؤون الثقافية العامة العراق، ط1، ج1 ،2004

خفاجي محمد عبد المنعم (الشعر والتجديد) دار العهد الجديد للطباعة،الإسكندرية

شيللر فرديريك(رسائل في التربية الجمالية). تر الياس حاجوج وفاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة دمشق،2000

عبده مصطفى (فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني) مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999

العثماوي محمد زكي العشماوي (فلسفة الجمال في الفكر المعاصر) دار النهضة العربية،بيروت ،1980

عصفور جابر (مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي) دار التنوير للطباعة والنشر، مصر،1983

الكيلاني تعريب إبراهيم (تاريخ الأدب العربي) طبعة الدار التونسية للنشر، تونس،1986

[1] شيللر فرديريك.(رسائل في التربية الجمالية). تر الياس حاجوج وفاطمة الجيوشي منشورات وزارة الثقافة دمشق،2000،ص115

مفتاح عبد الهادي (الشعر والفلسفة) منشورات عالم التربية الدار البضاء.المغرب،2008
موافي عثمان. (1992). (في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم) دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ج1 1992
النجار تعريب عبد الحليم (تاريخ الأدب العربي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1992
هانس غادامير .(تجلي الجميل).ترجمة سعيد توفيق ،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة القاهرة ،1997
الوقيان شايع (الفلسفة بين الفن والإيديولوجيا): المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي ،الرياض2010
اليوسفي يوسف سامي (الشعر والحساسية) منشورات وزارة الثقافة السورية للكتاب،سوريا 2010
المعاجم والموسوعات
ابن منظور محمد بن مكرم (لسان العرب) دار صادر يوسف خياط بيروت،مج2، 1999
صفوان دوادي (مفردات ألفاظ القرآن) دار القلم،دمشق،ط1، 1992
المصادر بالفرنسية:

Martin Heidegger: l'homme habite en poète .In Essais et conférences .Ed Gallimard 1958

Martin Heidegger : que principe de raison .tel.Gallimard 1962

Martin Heidegger: Introduction à la métaphysique .Gallimard 1976

المراجع بالفرنسية:

Tzvetan Todorov : définition de la poétique in ; qu'est-ce que le poétique 1968

الفن الجميل عند ايمانويل كانط

فاطمة جرماني، طالب دكتوراه،جامعة دكتور مولاي الطاهر سعيدة

ملخص:

يعد الفيلسوف الألماني ايمانويل كانط Emmanuel Kant (1724- 1804)، من الفلاسفة الذين أولوا اهتماما بالغا بإشكالية الفن، وهذا من خلال مؤلفه" نقد ملكة الحكم Critique de la faculté de juger 1790"، والذي كان ختاما لمشروعه النقدي الذي يضم نقد العقل المحض 1781، ونقد العقل العملي 1787، وفي مؤلفه السابق الذكر" نقد ملكة الحكم" يعالج كانط مفهوم الفن الجميل ويقسمه إلى ثلاث أقسام: أولا: فنون القول وتنقسم إلى نوعين هما البلاغة وفن الشعر، ثانيا: الفنون التشكيلة وهي فنون التعبير عن الأفكار، وهي الأخرى تنقسم إلى فرعين هما(فن الحقيقة المحسوسة وفن الظاهر المحسوس)، وثالثا فن اللعب الجميل بالإحساسات الذي ينقسم هو الآخر إلى ثلاث أقسام(لعبة الحظ، لعبة الأصوات، ولعبة الأفكار)، فالفن عند كانط ليس تمثيلٌ لشيء جميل بقدر ما هو تمثيل جميل لشيء ما.

الكلمات المفتاحية: الفن- الجميل – الحكم- التشكيل- العبقرية- الأفكار- الشعر.

Summary:

German philosopher Emmanuel Kant (1724-1804) is one of the philosophers who attached great importance to the problem of art, and this is through his author "Critique de la Faculté de Juger 1790", which was the conclusion of his critical project that includes the criticism of the pure mind 1781 And Criticism of the Practical Mind 1787, and in his aforementioned author "Criticism of the Queen of Judgment", Kant addresses the concept of beautiful art and divides it into three sections: First: the arts of say and are divided into two types, namely rhetoric and the art of poetry. It has two branches (the art of tangible truth and the art of tangible appearances), and the third is the art of beautiful play with sensation It is also divided into three parts (the game of luck, the game of sounds, and the game of ideas), because Kant's art is not a representation of something as beautiful as it is a beautiful representation of something.

Key words: art - beautiful - judgment - formation - genius - ideas - poetry.

" إن الجمال الطبيعي هو شيء جميل أما الجمال الفني فهو تمثُّلُ جميل لشيء"

كانط، نقد ملكة الحكم، ص 237.

مقدمة:

تزخر فلسفة الجمال بالعديد من الرؤى الفنية التي ساهمت في ثرائها وتنوعها، وهذا ما يوضحه الطرح الكرونولوجي لمختلف العصور؛ إلا أن المرحلة الحديثة هي الفترة التي برز فيها بشكل جلي مع الفلاسفة الألمان من أمثال كانط Kant و هيغلFriedrich Hegel (1770-1831)، على خلاف ما جاء في الطرح الكلاسيكي مع الفلاسفة اليونان، وهذا الانتقال من الطرح الميتافزيقي إلى الطرح النقدي ساهم في إثراء الرؤى الفلسفية لمفهوم الجمال في مختلف أبعاده، فإذا كان أفلاطون Platon قد اعتبر أن الجميل موجود بذاته في عالم المثل، فإن كانط لخص علم الجمال في الخبرة الإنسانية، وهذا من خلال النظرية النقدية التي تتبلور في الذوق الجمالي الذي يعتبر حكم جمالي لا حكم معرفي، يستند بالدرجة الأولى على خبرة الإنسان وإدراكه للحكم على الجميل بمعزل عن التصورات العقلية والعملية، والإشكال المطروح هنا: ما المقصود بمفهوم "الفن الجميل" عند كانط، وما هي الأسس التي يرتكز عليها الحكم الجمالي عنده؟.

1/- البعد الفني لمفهوم الجمال :

تعكس "ايستطيقا Esthétique" الواقع فنية الجمال، باعتبار أن الفن هو تجاوز للواقع القائم حتى لا يتحول إلى أداة لتكريس هذا الواقع و تأكيده، و كشف ما فيه من بؤس و ألم، وهذا لا يتأتى إلا إذا بدأنا بالشكل الجمالي، حتى و إن

كان هذا الشكل ينطوي على شيء من الوهم والخيال البعيد كل البعد عن ما هو واقعي، و هذا هو جوهر واقعية الفن الجمالي؛ لأن الفنان بدلا من أن يبدأ من الواقع فانه يبدأ من الفن؛ لأن الفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعي، فهو يجنح إلى البناء الجمالي و ذلك من خلال بلورة الواقع في فنيات جمالية تعكس الفلسفة الجمالية الواقعية.

1.1: ايستطيقا الواقع الفني:

يعد الفن (*) متعة جمالية؛ لأنه إبداع يتخطى الواقع القائم، حيث يقول الفيلسوف الإسباني سانتيانا George Santayana(1863-1952) " **الفن هو متعة استطيقية(**)أو لذة جمالية** "؛ أي أن الفن يكسب صاحبه شعور يجعله يعيش في متعة، وهنا تكمن مقدرة الإنسان على مد نفسه باللذة المستمدة من الوهم و التي ترافقه في حياته حتى و إن كان هذا الوهم بعيد عن ما هو واقعي، حيث يقول الفيلسوف الألماني فريدريك نتشه Friedrich (1844-1900) "**إن كل ما هو طيب و خير و كل ما هو جميل مصدره الوهم، إن الحقيقة تقتل بل أكثر من ذلك إنها تقتل ذاتها عندما تكشف أن أساسها هو الخطأ**"(1)؛ أي أن نتشه بتحدثه عن الفن و الوهم، فإن الفن عنده يمثل أرقى قوة للزائف حتى وإن كان هذا الوهم ينطوي على الخيال إلا أنه يبعث في نفوسنا السعادة و ذلك من خلال قوله أن كل ما هو طيب و جميل مصدره الوهم، و في مستهل هذا القول نرى أن الفنان الهولندي فان جوخ Vincent van Gogh (1853-1890)، الذي اتجه إلى الفن كوسيلة للخلاص من معاناته، و بالرغم من حالته النفسية التي تردت و انتابه الجنون؛ إلا أن الفن كان وسيلته الوحيدة لتجاوز هذا الواقع و ذلك من خلال تجسيد معاناته النفسية و التعبير عنها في شكل لوحات فنية، وهو ما جسدته لوحته الشهيرة "**صورة ذاتية و أذن مضمد سنة 1888**"حالته النفسية، و من هنا نرى أن الواقع النفسي لفان جوخ كان مصدره الفني، و لذلك نجد الطبيب النمساوي فرويد Sigmund Freud(1856-1939) "**يربط الإبداع الفني بالكبت و الجنس، في حين لا يمكن للرغبات الجنسية أن تشبع بشكل طبيعي في الحياة الواقعية فإن الكبت سيتحول بدوره إلى نشاط ينتهي بعملية خلق و إبداع فني لدى الفنانين**" (2)؛ أي أن الأحلام و الأوهام و الصراعات النفسية و الخيالات و الرغبات تقمع و تكبت لدى الناس العاديين أما المبدعين فان ذلك قد يتحول إلى إبداع.

يكمن جوهر واقعية الفن الجمالي في أن الفن بطريقة أو بأخرى يعيد صياغة العالم على نحو مغاير للعالم الواقعي، حتى و إن كان يكتنفه شيء من الوهم و الخيال، و هذا ما يسمى بفلسفة الفن الواقعي التي يقول نتشه فيها "**إن عقيدتي تعلم التالي عش بحيث يكن عليك أن تتمنى الحياة مجددا، هذا هو الواجب لأنك سوف تحيا مجددا في كل حال ذلك الذي يكون جهده الفرح الأقصى، فليبذل جهده**"(3)، و من هنا نرى أن نتشه يؤكد على أن إرادة الفنان قادرة وحدها على التنافس مع معانات الحياة و معارضتها بنجاح، فالفن يبدع و إبداعه يرفع الزائف إلى مستوى قوة إثباتية عليا، و أن الظاهر لم يعد يعني بالنسبة للفنان نفي الواقع في هذا العالم بل انتقاء و تصحيح؛ أي أن الحقيقة ستتخذ دلالة جديدة و تكون بذلك هي الظاهر.

تتبلور حقيقة الفن أو بعبارة نتشه في إبداع إمكانات جديدة للحياة، و يسانده في ذلك الفيلسوف الإيطالي كروتشه Benedetto Croce (1866-1952) في قوله "**كل مأساة حقيقية هي إثبات للإيمان بالحياة وإعلان بأنه حتى لو أن الله ليس في سمائه فإن الأرض على الأقل في عالمه، نحن نقبل بسرور الهزائم الظاهرية التي تصفها المأساة من أجل**

(*): الفن(Art) : فنن الفنّ: والفن الحالُ، و الفن : الضرب من الشيء، و الجمع أفنان و فنون (أنظر: لسان العرب لابن منظور، ص 165).

(**): استطيقا(Esthétique): هي العلم الذي يبحث في الجمال ومقاييسه و نظرياته (أنظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 407).

(1) :Nietzsche: le livre du philosophe traduction Angelekremer-Mariettiflammarion, paris, 1991, p139.

(2): عادل الألوسي: مشاهير الحب في الفن العالمي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2001، ص 26.

(3): سمير الزغبي: نتشه الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير، د.ط، بيروت- لبنان، 2009، ص 101.

الانتصارات الباطنية التي تكشف عنها"(4)، وهنا يكمن إيمان الفنان بالحياة، فكل مأساة تواجهه فهي بمثابة هزيمة ظاهرية، و لكنها في المقابل تكشف عن انتصار باطني، فالفن حق و إن كان لا معقول إلا أنه يشكل متعة قائمة على ضروب اللعب و العبث خارج حدود التعايش الأمثل مع الواقع، الأمر الذي ينجم عنه تناقضات جدُ معقدة، وهنا يأتي صدق الفن والفنان من عملية الإفصاح عن الجمال، و غير بعيد عن هذا السياق يقول الأديب الألماني توماس مان Thomas Mann(1875-1955) **"ألم تكن حياتي و الإبداع سبيكة لا تنفصم ؟ إنني أهب نفسي في الفن للاختلاف بل للحياة الأصلية، و لكن الحياة كانت بالنسبة لي إبداعا أيضا فأنا لم أفرق بينهما"**(5)؛ أي أن الإبداع و الحياة يشكلان عند توماس مان شيء واحد، فحتى الحياة تمثل إبداع، و هذا ما نسميه باستطيقا الواقع و متعة الفن الجمالي.

نخلص في الأخير إلى أن الفن الجمالي المستوحا من الواقع و المعبر عنه في صيغ فنية جمالية تجنح إلى النقد الساخر من مآسي الواقع في أساليب معالجتها للنواحي الإنسانية، لكنها لا تسخر متهكمة بغرض الهدم بقدر ما تجنح نحو البناء الجمالي وتوفير مصادر السعادة، هذا أهم ما تتميز به ايستطيقا الواقع في زخم التناقضات و الصراعات و الإرهاصات و الروئ الإيديولوجية، والتنافسات الاقتصادية و الاختلافات الروحية والعقائدية .

2.1: مفهوم الجميل عند كانط:

الجميل Beau : يشير زهير خويلدي إلى أن الجميل "هو موضوع من مواضيع العلم والفلسفة ظهر في عصر التنوير ولكن دراسته كانت قديمة قدم الإنسان على الأرض ويطلق الجمال على أمور شتى مثل الأفعال الإنسانية والأشياء الطبيعية والآثار الفنية والآلات والمنتوجات الصناعية "(6)، فحين نجد أن الجميل عند كانط يحصره في حرية الاختيار بعيد عن تصورات العقلية فيقول" لا يجب على المرء أن يسمى فنا سوى الإنتاج بواسطة الحرية، أي بواسطة حرية الاختيار التي اتخذت من العقل أساس أفعالها"(7).

يبين كانط أن الفن الجميل هو" ضرب من التمثُّل ذو غاية في ذاته، وعلى الرغم من أنه من دون غاية محددة؛ إلا أنه يُسهم في تثقيف ملكات النفس من أجل التواصل الاجتماعي"(8)، وما نلحظه هنا أن كانط جعل الفن الجميل غاية في ذاته منزه عن أي غايات أو مصالح أخرى، كما أنه فن وليس طبيعة وهذا هو الفارق بينه وبين الفن العادي، بالإضافة إلى ذلك فقد ربط كانط الفن الجميل بالعبقرية Genie، ويعرفها على أنها" الموهبة (موهبة طبيعية) التي تعطي القاعدة للفن... وهي الاستعداد(ingenium) في النفس الذي بواسطته تعطي الطبيعة القاعدة للفن"(9)، وهنا تبين لنا أن العبقرية عند كانط تصاحب الفن الجميل كونها موهبة طبيعية تقوم على الإبداع وتشكل الركيزة الأساسية للفن الجميل.

يعد حكم الذوق الجمالي عند كانط " مَلَكة حكم وليس مَلَكة إبداع"(10)، بمعنى أن ما يتلاءم وحكم الذوق فإنه يعد عملا من أعمال الفن الجميل عنده، كما أن الذوق هو "انضباط (ترويض) العبقرية، يقرض أجنحتها ويهذبها ويصقلها، وفي الوقت نفسه يعطيها توجيهاً واتجاها"(11)، بالإضافة إلى أنه يشير إلى أن ملكات النفس هي

---

(4): جوزيف كروتشه: التمويه المأساوي في نظريات أوروبية في الدراما، عن كتاب " المأساة والخوف "، لجون فون زيلبكسي، ترجمة عارف حذيفة، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط.ت)، ص22.

(5): هورستريديكر: الانعكاس و الفعل، ترجمة فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، (د.ط.ت)، ص84.

(6): زهير الخويلدي، مفهوم الجميل بين المعطى الطبيعي والبعد الفني، على الرابط التالي : http://www.arabtimes.com/

(7): Kant Emmanuel, critique de la faculté de juger, édition Vrin, Paris, 1974, paragraphe 43, p135.

(8): ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، دار المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 230.

(9): المصدر نفسه، نقد ملكة الحكم، ص232.

(10): المصدر نفسه، ص 239.

(11): المصدر نفسه، ص248.

التي تؤلف العبقرية فيقول" ملكات النفس التي باتحادها(بنسبة معينة) تتكون العبقرية"(12)، وهذه الملكات هي: المخيلة والفهم والروح، كما أنها بالإضافة إلى الذوق"ضرورية للفن الجميل"(13).

❖ **الشروط الشكلية للحكم الجمالي عند كانط:**

يشير كانط إلى اللحظات الأربعة التي تحدد الشروط الشكلية للحكم الجمالي وهي موضحة في المخطط على النحو التالي:

- **اللحظة الأولى** ⟸ **الكيفية**

يوضح لنا كانط أن حكم الذوق في هذه اللحظة هو حكم حيادي غير متحيز، فيقول " **الجميلُ هو وجدانٌ محايد حُرٌّ منزهٌ عن كلِّ غرض**"(14)؛ أي أن الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة، ولهذا نجد أن كانط قد فرق بين الإحساس والشعور، حيث يعتبر الإحساس انطباع موضوعي في الحس، في حين يعتبر الشعور هو الشيء الذاتي الذي يبقى في الداخل، ولا يمثل أي موضوع حسي.

- **اللحظة الثانية** ⟸ **الكمية**

يشير كانط إلى أن الجميل في هذه اللحظة يكون بمعزل عن التصور العقلي؛ أي أن الرضا هنا يكون كلي، وهذا الرضا هو حكم قبلي، فيقول" **يطالب حكم الذوق كل إنسان بأن يوافق عليه، وكل يعلن عن شيء أنه جميل فإنما يزعم أيضا أنه يجب على كل إنسان أن يوافق على الموضع المعني، وأن يعلن هو أيضا عنه أنه جميل**"(15)، وبالحديث هنا عن الرضا فإن كانط فرق بين ثلاثة أنواع من الرضا:

1- **الرضا الملائم:** هو يحمل معه رضا مشروطا إلى درجة مرضية بدوافع. إذا نسمي الملائم ما يرضينا.

2- **الخير:** يحمل رضا عملي محض وهو مرتبط بين الذات ووجود الشيء في آن واحد.

---

(12): المصدر نفسه، 245.

(13): المصدر نفسه، 256.

(14): المصدر نفسه.

(15): المصدر نفسه، ص 144.

3- **الجميل:** وهو رضا الذوق بالجمال، ولا يحمل أي مصلحة، سواء مصلحة الحس أو العقل، وهذا النوع من الرضا هو الذي اعتبره كانط الرضا النزيه والحر.

- **اللحظة الثالثة ⇐ النسبة**

يبين لنا كانط أن في هذه اللحظة لا يستند حكم الذوق إلا على صورة غائية الموضوع؛ بمعنى أن الشيء الجميل يُدرك لتعبير عن قصدية لا قصد فيها مُوضح لطبيعتها؛ وهنا كانط يعني بكلمة قصدية لا قصد فيها أن صورة الموضوع هي التي تمنح الرضا الناتج عن الطابع الكلي دون تدخل أي فكرة تصورية. وهذا ما يسمح بتوحيد في الحكم الذوقي؛ أي توفيق بين المخيلة والفهم.

- **اللحظة الرابعة ⇐ الشكل**

يحدد كانط في هذه اللحظة حكم الذوق، وهذا من خلال الإمكان والضرورة؛ أي أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به، وهو ما يوضح العلاقة الضرورية بين الجميل والشعور باللذة، ويختلف هنا عن النظرية المستمدة من قوانين العقل الأولية، كما يختلف أيضا عن الضرورة العملية، وهذه الاختلافات هي ما تجعل الجميل يكون موضوعا للرضا، وهنا يقول كانط" **الجمال هو شكل غائية موضوع بحسب ما تم إدراكها فيه دون تمثل غاية**"([16]).

2- تقسيمات الفنون الجميلة عند كانط:

قمنا بوضع مخطط توضيحي يبين تقسيمات الفنون الجميلة عند كانط والتي أشار إليها في كتابه **"نقد ملكة الحكم"**.

([16]): المصدر نفسه، ص 143.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، دار المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2005.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط.ت).

3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب، بيروت- لبنان، 1982، (د- ط).

4- جوزيف كروتشه: التمويه المأساوي في نظريات أوروبية في الدراما، عن كتاب " المأساة

5- عادل الألوسي: مشاهير الحب في الفن العالمي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2001.

6- سمير الزغبي: نتشه الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير، د.ط، بيروت- لبنان، 2009.

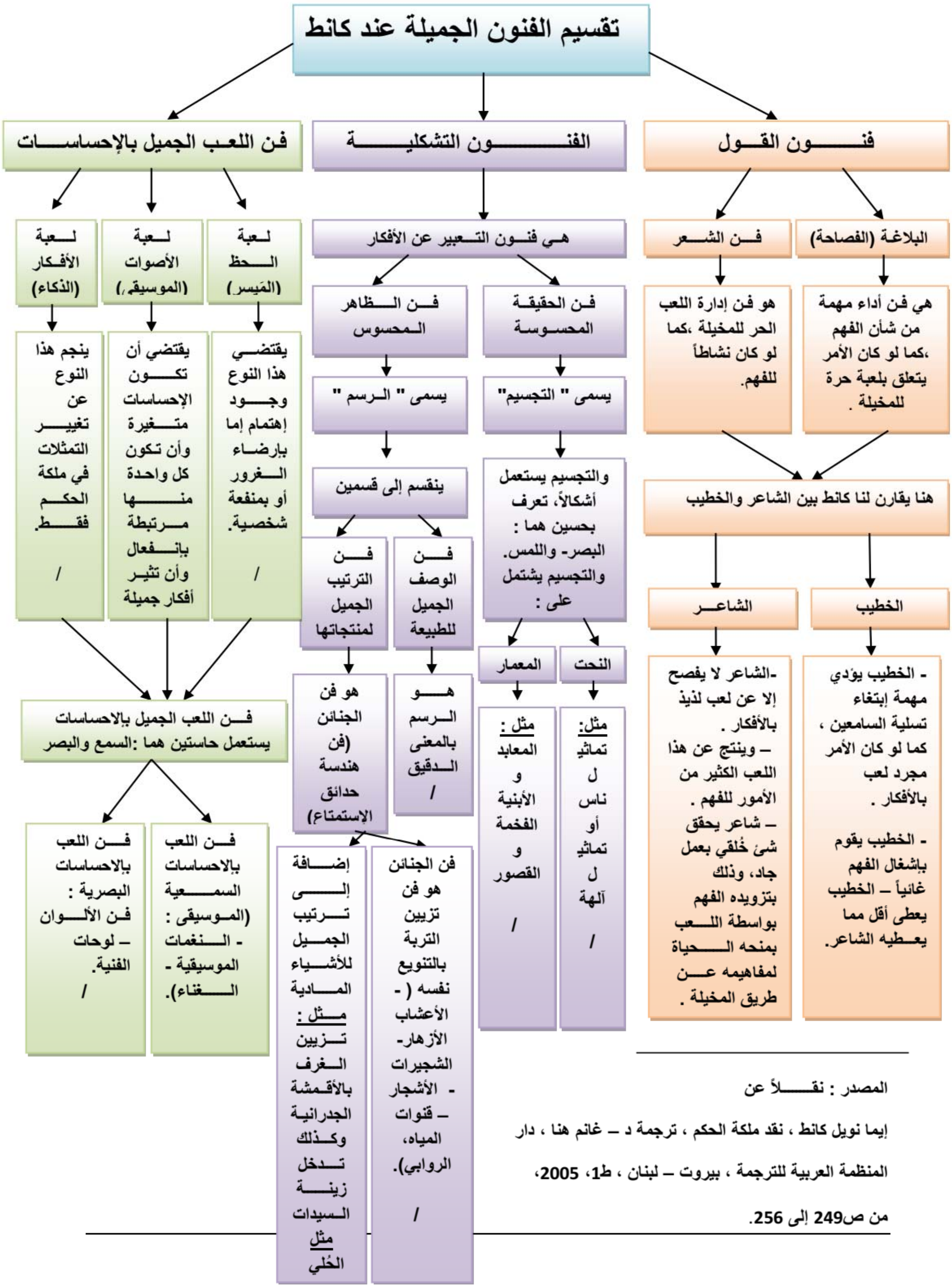
والخوف "، لجون فون زيلبكسي، ترجمة عارف حذيفة، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط.ت).

7- هورستريديكر: الانعكاس و الفعل، ترجمة فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، (د.ط.ت).

8- زهير الخويلدي، مفهوم الجميل بين المعطى الطبيعي والبعد الفني، على الرابط التالي : http://www.arabtimes.com/

9 -Nietzsche: le livre du philosophe traduction Angelekremer-Mariettiflammarion, paris, 1991.

10 - Kant Emmanuel, critique de la faculté de juger, édition Vrin, Paris, 1974.



المصدر : نقلاً عن

إيما نويل كانط ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة د – غانم هنا ، دار المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان ، ط1، 2005، من ص249 إلى 256.

خاتمة:

نخلص في الأخير إلى أن الفن الجميل عند كانط أخذ بعد نقدي في فحواه وهو ملكة تمثُّل الأفكار الجميلة البعيدة كل البعد عن التصور المعرفي ونابعة من الحكم الجمالي بالرضا وتوافق ملكات النفس وصورة الشيء الجميل، وعلى هذا الأساس نستخلص النقاط التالية:

1/- الفن الجميل أخذ تصورات متباينة عند الفلاسفة، فأفلاطون ربطه بعالم المثل، فحين ربطه نيتشه بالوهم.

2/- ربط كانط الفن الجميل بالخبرة الإنسانية وجعله غاية في ذاته منزه عن كل منفعة أو مصلحة أو تصور عقلي أو عملي.

3/- ربط كانط الفن الجميل بالذوق الجمالي واعتبره ملكة الحكم.

4/- جعل كانط العبقرية **تصاحب الفن الجميل كونها موهبة طبيعية تقوم على الإبداع وتشكل قاعدته.**

5/- **اعتبر كانط أن ملكات النفس(المخيلة والفهم والروح) هي التي تساهم في تكوين العبقرية وبروز الفن الجميل.**

6/- **وضع كانط أربع لحظات تحدد الشروط الشكلية للحكم الجمالي: وهي الكيف والنسبة، والكم، والشكل.**

7/- **قسم كانط الفنون الجميلة إلى ثلاثة أقسام وهي: فنون القول، الفنون التشكيلة، وفن اللعب الجميل بالإحساسات.**

مساهمة التراث الصوفي في تعزيز الفن و التسامح

جباري بولعراس، طالب دكتوراه، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مصطفى اسطنبولي معسكر

مقدمة

إن الخطاب الصوفي يحمل في طياته رسالة نبيلة تترجم القيم الإنسانية في أعلى مقاماتها، ولعل القراءة التأويلية للفن الإسلامي المتجسدة في الزخرفة، يعرب عن رمزية الصفاء الروحي ومبدأ الحب والتسامح الكوني المتجسد في بعض الأشكال الهندسية .

إن الدائرة على سبيل المثال تترجم الطابع الجمالي الحي من خلال التناغم بين المركز والنقاط التي تحيط بها تلك هي الخلائق المتلاحمة التي تطوف على مر التاريخ حول معبدوها حتى تستمد منه سر البقاء والخلود. هذه الوحدة التي غيبت في زمن المادية المغرية وجب العودة إليها و لهذا فان الإشكال الذي يتبادر إلى الذهن إلى أي مدى يساهم الخطاب الصوفي في تعزيز مبدأ التسامح؟

وبالأحرى إذا كان الفن الإسلامي في بعض جوانبه يترجم المؤثرات الصوفية في منطلقاتها

فكيف يمكن لهذا الفن أن يحمل في طياته رسالة حب وتسامح كوني؟

للإجابة عن هذا الإشكال نتطرق إلى مايلي :

1- التأصيل ألمفاهيمي للفن : الفن عند المسلمون قديما كان يرادف كلمة صناعة مثل صناعة الشعر والأدب.

وإما من حيث اللغة: (الفن جمع فنون،وكل عمل تميز بالدقة والجمال أطلق عليه فن)[1]، و التراث المادي الذي خلفته الحضارات السابقة عبارة عن فن رمزي (يكشف لنا حال المجتمعات القديمة وإسرارها)[2]، و قد تميزت الحضارة الإسلامية بفن البناء من خلال إنشاء المساجد والقصور (وكتابة الآيات في شكل جمالي مزخرف)[3]، ولقد تأثر الفن الإسلامي بالفنون البيزنطية حيث نجد اليد العاملة في البناء بيزنطية،و انتشار الإسلام جعل الفن يخضع للتعدد والتنوع (وهذا التنوع جعل الفن الإسلامي عبر التاريخ يشهد الإبداع والانفتاح)[4].

إن الفن الإسلامي يأخذ طابع ديني، حيث انه يفسر العالم و الغيب و الحياة وفق نظرة إسلامية تؤمن بالله. إن العلاقة بين الفن و الدين هي علاقة عقلانية صوفية حيث نلمس تأويل ذلك من خلال الأشكال الهندسية و الزخرفة المستعملة في الفن الإسلامي. إن قراءة الفن بمنهج تأويلي يترجم لنا إن الألف في الخط العربي هي الواحد و النقطة في الدائرة هي المركز التي تخضع لها كل نقاط المحيطة بها.و بقراءة تأويلية توضح علاقة الله بالخلائق، وهذا المعنى نلمسه بصفة أكثر في حلقات الذكر الصوفي، (إن الإنسان ما هو إلا نقطة في محيط الدائرة)[5]، إن الفن الإسلامي يغلب عليه طابع الغيب. الإيمان بالله و انتظام الأشكال الهندسية وفق مركز واحد، فالقراءة التأويلية لهذا الفن تجعلنا نلمس تلك الرسالة الموجه لكل من يشاهد هذا الفن،إنه يحرك فيه صبغة الله التي فطر الناس عليها،حين مشاهدة الفن الإسلامي و قراءته بمنهج تأويلي .

2 المدلول اللغوي والاصطلاحي للخطاب الصوفي:

إن الوقوف على الضبط اللغوي للتصوف من خلال ما بعض الخواص، وخاصة الخاصة ينير دروب المعرفة والإحاطة بهذا المصطلح "إن التصوف ظاهرة روحية إنه الثمار لرسالة المحمدية وجهد مستمر ليعيش الوحي القرآني عيشا

---

[1] - صالح احمد الشامي: الفن الاسلامي التزام وابداع، دار القلم ،دمشق،سوريا،ط1 ، 1990، ص 18

[2] - عبد المنعم عباس:الحس الجمالي وتاريخ الفن،دار النهظة العربية للطباعه والنشر،ط1، 1998 ،ص 202

[3] - ديماند :الفنون الاسلاميه ،ترجمة احمد عيسى، مراجعه احمد فكري، دار المعارف ،1958 ،ص 5

[4] - المرجع نفسه ،ص 23

[5] - عبد المنعم عباس:مرجع سابق ،ص 77

شخصيا، فجميع المتصوفة حاولوا بلوغ المعراج النبوي الذي هو النموذج الأول"1، وإذا كان التصوف هو تمثلا للحقيقة المحمدية عن طريق المجاهدة وتزكية النفس من الرياء والتحلي بصفات الإلهية حتى تبلغ الكمال والصفاء، هنا تشهد التجلي والحقيقة العليا ولكن التصوف أطلقه عليهم غيرهم.

"وذكر محمد إبراهيم الجيوشي أن أول من لقب بهذا الاسم أبو هاشم الكوفي حيث لقب بالصوفي"[2]

وقد تضاربت الآراء في التسمية حيث انتشر في بعض كتابات المستشرقين "أن أول من لقب بالصوفي هو جابر بن حيان (ت 208ه) عرف بالزهد في أوساط الكوفة"[3]، ونسب هذا اللقب إلى الحسن البصري (ت 110ه) وكان يقول "كان عيسى يلبس الصوف ويأكل من الشجر"[4].

في حين نجد الزمخشري (نسب التصوف إلى أهل الصفة)[5].

ويذكر الوصيفي أبو عبد الرحمان علي في كتابه موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة بأن المتصوفة هم "أصحاب الصف الأول وقيل بأنهم أهل الصفة وهناك من أرجعها إلى كلمة صوفيا اليونانية أي أصحاب الحكمة وهذا كله بعيد عن المعنى ولكن المقصود هو لبس الصوف على وجه الخصوص"[6].

وهناك من نسبه إلى صوفة وهو لقب أطلقته "أم الغوث بن مرو حين وهبت ولدها لبيت الله وكان هذا نذرها"[7]، وهناك من يرى أن التصوف عرف في الجاهلية، يقول زكي مبارك "عرف التصوف في الجاهلية مثل الأدب الذي كان معروفا في الجاهلية ثم رجع التصوف إلى الإسلام".

وهناك من الأقوال التي ترجع التصوف إلى أنه مشتق من الصوفانة، يقول أبو العلا عفيفي "التصوف نسبة إلى صوفانة وهو شجر ينبت في الصحراء كان يأكل منه قوما زهدا"[8].

إن المتأمل في هذا القول يشهد بأن البوادر الأولى للتصوف كان أساسه الابتعاد عن ملذات الأكل وشهوة البطن فكان التصوف منبعه الزهد، وكان السلف الصالح يستعينون بالصوم والزهد في الأكل بغية تلقي النفحات الربانية، والتصوف مأخوذ من الصوف وقد لبسه رسول الله صلى الله عليه وسلم إنها البردة التي أهديت اليه وقد نسجتها امرأة و"كان من أهل الصفة مثل صهيب وعمار وخباب وغيرهم من الفقراء المسلمين يلبسون الصوف"9، هكذا كان يلبس الخشن (الصوف) دلالة على الزهد الذي هو أساس التصوف.

إن الوقوف على الضبط الدقيق لمعنى التصوف صعب المنال، فقد اختلف الباحثون في سبر معانيه واشتقاقاته، وقد يكون هذا التعدد في المفهوم يزيد المصطلح تبيانا، وإذا سرنا متتبعين بعض القراءات الاصطلاحية قد تبين بأن المصطلح يزداد تشعبا بتعدد الآراء، ومن خلال التمعن في ما كتبه المستشرقين والنظر في مؤلفات الفكر العربي نستقرأ المفهوم.

---

[1] هنري كوربان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة نصيرة مروة وحسن قبيسي وقد له الإمام موسى الصدر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص283.

[2] إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ط، ص12.

[3]ماسينيونلوبيس: التصوف الإسلامي، ترجمة إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص26.

[4]الكلاباذي: التصوف لمذهب أهل التصوف، تحقيق أمين النواوي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1992، ص29.

[5] الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، ص262.

[6]الوصيفي أبو عبد الرحمان علي: موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2001، ص36.

[7] الحافظ الأصفهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص18.

[8]مبارك زكي: التصوف في الأدب والأخلاق، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، ج1، ص52.

[9] الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ضبط مصطفى حسين أحمد، بيروت، لبنان، د ط، دار الكتاب العربي، ج2، ص717.

"وقد أحصى صاحب كتاب قواعد التصوف ألفين تعريف للتصوف"[1] وقد يرجع هذا التعدد في المفهوم أن التصوف ظاهرة ما زال الغموض إلى حد اليوم يكتنفها، وهذه الكلمة تحمل في الأذهان معاني متعددة (والاختلاف في المفهوم يدل على الإحاطة بمعناه يبدوا معقدا)[2].

وهي ظاهرة روحية ولما كانت كذلك فإن الجوانب الروحية وفحواها يقل ما لم يجاهد الإنسان نفسه بالتعبد والذكر والتحلي بالأخلاق الكوثرية، يقول الجنيد (والتصوف ركائزه: السخا والرضا والصبر والإشارة والغيرة لله ولبس الصوف والسياحة والفقر وهي ثمانية خصال)3، وهذه الخصال نص عليها التمسك بها الحديث النبوي حيث نص على البذاذ وهو الزهد في اللباس وكذلك في الأكل فحسب المرد لقيمات كما أثنى الله عز وجل على الصابرين وأصحابه الكرم والسخاء بعلو منازلهم وقدرهم.

إن خصال التصوف منبجسة من القرآن الكريم والحديث النبوي، والمراد من هذا بأن التصوف لم يكن عقيدة وثنية بقدر ما هو نابع من روح الدين، في مقابل الشريعة الظاهرة.

3- الزخرفة و التأويل : إن الزخرفة إحدى جماليات الفن الإسلامي، منبعها الكون الذي ينطق بالوحدانية في كل شكل من أشكاله. إن النقطة في الشكل الهندسي تمثل الرب المعبود الذي حوله تدور كل الخلائق، و تنتظم حوله الموجودات، و كل الأشكال الأخرى من خلال تناسق جمالي رائع لا تمل العين من مشاهدته.في حين نجد تكرار الأشكال داخل الزخرفة الإسلامية بعبارة تأويلية تترجم لنا الحياة المتجددة و العودة الأبدية،وهذا التكرار يخضع لوحدة جمالية متماسكة حيث نجده يختلف من مجموعة إلى أخرى، و في نهاية المطاف كل المجموعة التي تخضع لمنطق التكرار و الدائرة و المركز تخضع لوحدة واحدة و مركز ثابت (إنها توحي وترمز لطابع الغيبي انه الإيمان بالله الواحد)[4] و نجد الأشكال الهندسية أو النباتية تخضع لمنطق التجريد وبعيدة عن تجسيد شخص بعينه،انه مبدأ عام تخضع له الزخرفة داخل الفن الإسلامي.(و لعل هذا التجريد يوحي إلى التوحيد المجرد)[5] وعلى هذا النحو فإن الصورة الظاهرة في الفن الزخرفي توحي إلى صورة باطنه، و على حسب قراءة جلال الدين الرومي حيث يقول(على قدر نفاذ البصيرة في الصورة الجمالية تدرك ما تحمله من معاني باطنية)[6].

إن قصارى القول في هذا المبحث أن القراءة التأويلية للفن الإسلامي من خلال نموذج الزخرفة فيه الأشكال الهندسية توحي إلى الطابع الغيبي و يمكن إن نخلص إلى جملة من الخصائص للفن الإسلامي و هي :

-الفن الإسلامي يحمل طابع التوحيد من خلال الدائرة و المركز.

-الفن الإسلامي يحمل طابع التكرار الذي يترجم تجدد الحياة والعودة الأبدية في القراءة الصوفية.

-الفن الإسلامي يخضع لخاصية التجريد و هي الإيمان بالغيب.

4- تأويل الجمال عند فلاسفة التصوف الإسلامي

اعتبر ابن عربي الإلوهية مصدر الجمال و الجمال الإلهي يمكن مشاهدته عن طريق التجلي في المخلوقات، و قد تناول ابن عربي مسألة الجمال من خلال نظرية الكشف،حيث انه بالمجاهدة و الذكر يرفع الحجاب بين الإنسان و خالقه،و عن طريق الوجد يشهد الجمال الإلهي المنحل في الخلائق.وفي التجربة الصوفية تتضح صفات الله التي هي عين الخلائق في الحياة الدنيوية على غرار ذات الله التي تتم في الحياة الأخروية بالمشاهدة.

---

[1] أحمد زروق الفاسي: قواعد التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص04.

[2] الكناني نور الهدى: الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2008م، ص08.

[3] شرف محمد جلال: دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص214.

[4] -محمد عبد العزيز مرزوق :الفنون الزخرفيه الاسلاميه في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، لبنان ،ص 168

[5] - صالح احمد الشامي :الفن الإسلامي التزام وإبداع، مرجع سابق، ص70

[6] -عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مرجع سابق، ص222

-أما الفرابي من خلال نظرية الفيض الأول الذي تفيض منه الموجودات هو العقل الأول وصولا إلى العقل الفعال الذي تفيض منه نفس الإنسان والموجودات المادية فاضت من العناصر الأربعة الماء، الهواء،النار، التراب، و يرى الفرابي أن الكمال هو أصل الجلال و الجمال و كمال الشيء هو الذي يجعله جميلا،و من هنا يرى كمال الشعر الذي يعطيه جمال حين يتصل بالموسيقى والغناء هو كمال الموسيقى،فهذه الثلاثية (الشعر،الموسيقى،الغناء كمال احدهم يرتبط بالأخر تدريجيا والقبح وهو صورة النقيض للجمال الذي هو غياب الكمال في الموجودات وقد ربط الفرابي الكمال بالجانب الروحي على غرار الجانب المادي لان المادة وجود وهمي في مقابل الوجود الالهي الحقيقي .

ويرى أبو حامد الغزالي (إن كمال العبد و سعادته في التخلق بأخلاق الله تعالى و التحلي بصفاته و عشقه للجمال الإلهي وبذلك يصبح العبد عاشقا للجمال،و ربانيا)[1].

ويتفق كل من ابن عربي والفرابي والغزالي في إن الجمال هي صفات الله تعالى، و لكن يختلفون في وسيلة بلوغ هذ الجمال إما بالوجد،أو الفيض أو التحلي بصفات الله تعالى.

إن الجمال في الفلسفة الصوفية يخضع أيضا للقراءة التأويلية الموجودات تأويلها بالصفات الإلهية الكمال فيها يؤل بالجمال .

الاتصاف بالكمال يجعلنا نستوعب الجمال.

الوجد،الأخلاق الصوفية هي أدوات لبلوغ الجمال .

-إن لحظة الفتح أو المكاشفة لدى الصوفي هي لحظة تاريخية حيث يتجلى له الجمال في كل المخلوقات ويتبدد القبح المتوهم الناجم عن خداع الحس و العقل سلفا.

وإذا كانت الحواس والعقل قوتان قاصرتان عن مشاهدة الجمال الكوني فإن البديل يكمن في (عين النبوة)[2] وهي ملكة تفوق العقل كما اصطلح عليها صاحب كتاب المنقذ من الضلال ابوحامد الغزالي،وبعين النبوة يستطيع السالك في مقامات الموصلة إلى ذي العز و الجلال إن يشهد الجمال الكوني كما يدرك الانسجام والتناسق في جميع الموجودات التي هي صفات الله تعالى المتصف بالجمال.(إن خاصية الرجل الكامل)[3] كما ورد في كتاب المقامات الروحية والفيوضات السبوحية للأمير عبد القادر الجزائري قادرتا على مشاهدة الجمال الموزع والمنتشر في جميع الخلائق التي هي في الأخير صفات الله عز و جل، وغاية الإنسان الكامل هي بلوغ السعادة من خلال التماهي مع الحق وهنا يشهد الجمال .

فن الزخرفة ومبدأ الحب والتسامح الكوني:

إن القراءة التأويلية لرمز الفن الإسلامي المترسخ في الزخرفة و خاصة الشكل الدائري يوحي إلى البعد الأخلاقي و الكوني الذي يوحد الخلائق التي تطوف و تنجذب إلى مركز واحد وهدا من خلال أن النقاط المتلاحمة التي تشكل محيط الدائرة لا تنسجم إلا إذا طافت حول نقطة المركز وكذلك الحال فان صلاح البشرية و جميع الخلائق لا يتم إلا باستنطاق القاسم المشترك إنها النفخة الكوثرية في كل مخلوق هذه العودة إلى إحياء القيم الروحية تجعل البشرية ترتقي إلى مصاف الإنسانية إن مركز الدائرة يرمز إلى المعبود والدائرة التي هي مجموعة نقاط متلاحمة و متناسقة ترمز إلى العباد و هكذا كان الشكل الهندسي الدائري في فن الزخرفة الإسلامية يوحي إلى مبدأ الإخاء و التلاحم بين جميع العباد التي تتوجه طوعا أو كرها إلى المعبود واحد إن القراءة الهرمينوطقية للزخرفة تقودنا للعودة الأبدية والخالدة التي يتم من خلالها مراجعة الذات و تقويمها حتى تتناغم من جديد مع الأخر الذي يوهمنا الشبه المظهري بأنه مختلف، واذا كان خروج أي نقطة من مدارها حول المركز يشكل خلل في التناغم الخلائق كلها فان المسؤولية تقع

[1] - ابو حامد الغزالي: المقصد الاسنى، دار الكتب العلميه،ص20

[2] - ابو حامد الغزالي: المنقذ من الضلال والموصول الى ذي العزه والجلال،تقديم عبد الرزاق قسوم،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ص57

[3] - الامير عبد القادر: المقامات الروحيه و الفويوضات السبوحية ،دار الكتب العملية،2004،ص149

على عاتق بقية النقاط التي تراخت في التلاحم وكذلك الحال فان تمرد بعض الأفراد عن الأخلاق الراقية مثل الأخوة والتسامح و الأمانة و حب الآخرين إنما سببه تفريط المجتمع في القيام بمسؤولياته يقول الحق عز وجل (قفوهم إنهم مسؤولون) ولا يتمرد الفرد إلا إذا شعر بإهمال المجتمع له، أو التفريط فيه وعليه ان الزخرفة في الفن الإسلامي بقدر ماهي إبداع جمالي بقدر ما تحمل رسالة رمزية

تجسد ذلك الطابع الصوفي الروحاني المتمثل في التسامح الكوني و المحبة اللامتناهية لجميع الخلائق لان حبهم في الحقيقة هو حب القاسم المشترك الذي يوحدنا إنها الروح التي هي نفخة الحق وهكذا يصبح التسامح مع الأخر و حبه هو في الحقيقة في الحقيقة تسامح مع الأنا . إن الأخر ينصهر فينا من حيث نعلم دلك أو نجهل ولا يرتقي الباحث في الفن الإسلامي وتحليل رمزية الزخرفة (إلا إذا تسلح بعين النبوة التي تكشف السر الغامض)[1] في جماليات الأشكال الهندسية المتناغمة والناطقة بمبدأ الوحدة و الإخاء و التسامح

وعلى هذا الإحسان فان التحليل أو القراءة الابستمولوجية المجهزة غالبا بالعقل القاصر ولا يقوى على فك الرمز داخل الفن الإسلامي، إن الباحث في حاجة إلى اكتمال إنسانيه حتى تتسنى له القراءة التاويلية لطابع الجمالي في فن الزخرفة وهذا التحليل يقودنا إلى (فكرة العودة الى الإنسان الكامل)[2] الذي يسلك معراج النبوة ويتجاوز القراءة الحسية ثم المدركات العقلية ليصبح متسلح بملكة معرفية أخرى تنظر إلى الأشياء و إلى الوجود نظرة كونية و شاملة وهده الملكة التي تفوق العقل هي عين النبوة التي تنبع من الصفاء القلبي الذي يتفجر فيه حب الأخر الذي هو في الحقيقة حب الأنا وهكذا فان مبدأ التسامح لا يتم إلا إذا استحوذ الحب على الإنسان وارتقى به من مقام الزيف الحسي والعقلي إلى يقين الصفاء القلبي .

الخاتمة :

من خلال التحليل السابق نستنتج مايلي:

1) الخطاب الصوفي خطاب رمزي يتجاوز اللغة المنطقية إلى التحكيم الوجداني
2) التصوف له أهمية باللغة في ترسيخ قيم التسامح و الحب الكوني
3) منهج التأويل هو إحدى الآليات الناجحة في قراءة التراث الصوفي
4) المتأمل في فن الزخرفة الإسلامية يكشف البعد الصوفي في منطلقاتها
5) الأشكال الهندسية تحمل طابع جمالي حي ينطق بوجوب التناغم بين جميع الخلائق وهذا ما أصبح مغيب لما أصبحت البشرية تعيش البعد الواحد

المصادر و المراجع

1. هنري كوريان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة نصيرة مروة وحسن قبيسي وقد له الإمام موسى الصدر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1983،
2. إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ط،
3. ماسينيونلوبيس: التصوف الإسلامي، ترجمة إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1984،
4. الكلاباذي: التصوف لمذهب أهل التصوف، تحقيق أمين النواوي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1992،
5. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط،
6. الوصيفي أبو عبد الرحمان علي: موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2001،

[1] ابو حامد الغزالي المنقد من الضلال و الموصل الى دي الوحدة و السلطان

[2] الامير عبد القادر : المقامات الروحبة و الفيوضات الصوفية

7. الحافظ الأصفهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988،
8. مبارك زكي: التصوف في الأدب والأخلاق، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، ج1،
9. الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ضبط مصطفى حسين أحمد، بيروت، لبنان، د ط، دار الكتاب العربي، ج2،
10.أحمد زروق الفاسي: قواعد التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005،.
11.الكناني نور الهدى: الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2008م،
12.شرف محمد جلال: دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984
13.محمد عبد العزيز مرزوق :الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، لبنان
14.أبو حامد الغزالي: المقصد الاسني، دار الكتب العلمية،
15.أبو حامد الغزالي: المنقذ من الضلال والموصول إلى ذي العزه والجلال،تقديم عبد الرزاق قسوم،جسور للنشر و التوزيع،الجزائر،
16.الأمير عبد القادر: المقامات الروحية و الفويوضات السبوحية،دار الكتب العملية،2004،
17.أبو حامد الغزالي المنقد من الضلال و الموصل إلى دي الوحدة و السلطان

التجربة الفنية كرؤية روحية حوارية بين الوحدة و التعدد

بن أحمد إيمان، طالبة دكتوراه، قسم الفلسفة، جامعة تلمسان

مقدمة :

إن التجربة الفنية وخاصة منها الشعرية تعد جزء لا يتجزأ من التجربة الروحية للمتصوف إنهما يكونان علاقة مميزة كرسها الزمن والفعل كذلك الممارسة النصية المتواترة، فالتصوف باعتباره تجربة نفسية وجودية ذات أبعاد دينية لا يمكن أن ينعزل عن الشعر وهذا ما أثبتته أغلب الدراسات، إن الشعر بالنسبة للعارف يمثل جوهر تجربته خاصة عندما وجد الصوفيون فيه كل ما يستوفي ويلبي مطالبهم وحاجاتهم التعبيرية والإبلاغية، وبالخصوص ما تعلق منها بوصف تجربتهم، وعلى هذا الأساس يمكننا طرح الإشكال التالي : فيم يكمل دور الفن كتجربة صوفية تهدف إلى الخلاص الروحي وتكريس نمط الحوار الثقافي؟.

إن وصف تجربة الصوفي يعد من أصعب الأمور وأعقدها التي يواجهها الصوفي لذا كان الشعر هو سبيل خلاصهم من خلال تعبير عنها بأبسط المشاعر وأولها إلى أعقدها ثم أشدها غموضا وتركيبا، لـ "أن المعايشة الصوفية تحطم ... كافة قيود اللسان، فالإنسان في نشوته لا يحتمل الصمت ولا يقدر على إخفاء غبطته، إن التركيز المستمر على الحياة الباطنية يوقظ لديه الحاجة إلى مقايضة تجاربه ومقارنتها بالتجارب التي عاشها أولئك الذين يطمئن إليهم "[1]، إن التجربة الشعرية تعبر عن تجربة روحية للعارف يصف فيها حالته الشعورية.

فالشاعر الصوفي يعد المرآة التي تمكنه من البوح والإفصاح في كل ما يرغب في قوله، إنه يشكل الرمز المتداول فيما بينهم كأداة للتواصل والحوار وتبادل الخبرات، إنه يعبر عن أحوالهم ومضامينهم النفسية، لأن " الشعر عند الصوفية لغة للألم والشوق والنواح والرحمان والوجد والتعليم والسعادة والسماع "[2]، فالشعر لدى الصوفي جامع للمتناقضات بين الفرح والحزن، السعادة والألم وكل ما يشعر به ويحسه العارف أثنا تجربته الروحية.

لهذا يعد الإستبطان الجمالي للتجربة الروحية متجاوز للرؤية العادية للأشياء، حيث يركز العارف هنا كل اهتمامه على علاقته بالله ومدى قوة وشجون هذه العلاقة، كما يهتم أيضا " بالقيم المطلقة الخالدة من خلال معالجته حالته الوجدانية الخاصة بمدارات كالجمال، الحب، الخير "[3]، حيث يرى الأمير عبد القادر أن تجربة الشاعر الصوفي هي تجربة فنية، يمتلك فيها الفنان زمام الحس ليعبر من خلالها عن أشواقه، وما يتواجد بنفسيته المتشوقة للخلاص المطلق في صور فنية راقية من الشعر.

كما تعد المدائح النبوية فن من بين فنون الشعر التي أذاعها التصوف، ذلك لأنها مقدمة ومليئة بعبارات الصدق والإخلاص، حيث يعبرون من خلالها عن الأنفس الجريحة بآمال الخلاص وقرب الفرج، وانبلاج الصبح الذي طال انتظاره، لهذا كان الأمير عبد القادر يجد في المدائح النبوية متنفسا له، وتعبيرا عن واقع مرير تغلب عليه النظرة الصوفية التي بموجبها يكشف بوضوح عن ذاته المؤمنة بالله، والمحبة المطيعة لرسوله وأهله وصحبه الكرام ، وهي تظهر جليا من خلال مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم:

" يا سيدي يا رسول الله يا سيدي ويا رجائي و يا حصني ويا مددي
يا كهف ذلي ويا حامي الذمار ويا شفيعنا في غد أرجوك يا سندي
لا علم عندي أرجيه و لا عمل أمام نجواي ،من هدى ومن رشد
ابغي رضاك،و لا لشيء أقدمه سوى افتقاري وذلي واصفراري يدي

---

[1] سفيان زدادقة،الحقيقة والسراب:قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة،منشورات الإختلاف، ط1، 2008، ص209.

[2] المرجع نفسه، ص209.

[3] سفيان زدادقة،المرجع نفسه، ص110.

إذا أنت راضي فيا فخري و يا شرفي ماذا علي إذا واليت من أحد "[1].

و من هنا يتبين لنا أن الأمير عبد القادر وجد في المدائح الوسيلة الفنية التي من خلالها يعبر عن عواطفه، فالمديح النبوي يعبر من خلاله العارف عن مشاعره وشوقه، فهي لا تصدر إلا عن قلب مفعم بالإخلاص والصدق. كذلك يصف الأمير ما بلغه من درجة عالية من سعادة الروحية وراحة قلبية في القصيدة التي مدح فيها شيخه محمد الفاسي والتي يعبر فيها عن مدى سروره و إقباله على المعرفة الربانية حيث تم انكشاف له الأسرار الإلهية وبالتالي زوال عنه الحجب.

إن الخلاص الذي ينادي به الأمير هنا هو خلاص روحي مليء بالأنوار الذي يعبر فيه عن لحظات وصله وإدراكه للمطلق قائلا:

" أمسعود جاء السعد و الخير و اليسر وولت جيوش النحس، ليس لها ذكـر
ليالي صدود وانقطاع وجفـــوة وهجران سادات، فلا ذكر الهجـــر
فأيامها أضحت قتاما ودجنـــة ليالي لا نجم يضيء ولا بـــــدر
فراشي فيها حشوه الهم والضنى فلا التذ لي جنب ولا التذ لي ظهـــر
ليالي أنادي والفؤاد متيـــم ونار الجوى تشوي لما قد حوى الصدر
أمولاي! طال الهجر وانقطع الصبر أمولاي! هذا الليل هل بعده فجـــر "[2].

لذا فحاجة الشاعر الصوفي في الشعر هي حاجة في غاية الأهمية ذلك لأنه يجعل الفرد يتصل اتصالا وثيقا ودائما بالشعور الصوفي على اختلاف أمزجته، بهدف السمو بالروح البشرية إلى المقام الأعلى وهو مقام الأحدية، أنه " ليست هناك سعادة أروع من التي يحصل عليها الإنسان في النشوة الوجدانية النابعة من عشق الذات الإلهية، وليس هناك أعظم من الشاعر الذي يتمكن من إثارة هذه النشوة داخل قارئه، فلا يوجد هدف أسمى من السمو والارتقاء بالبشر...أما الشاعر الذي يداعب غرائز القارئ ويهددها، فإنه يدخله عالم الحيوان بقتل انطلاقات الروح وتطلعاتها عنده "[3]، فالوظيفة الأساسية للشعر هي تحرير الإنسان من وضعيته الترابية والارتقاء إلى صفة النوراني، أين توجد الحقيقة المطلقة والأصلية، فيتخلص من كل ما هو عرضي وعابر.

وعليه إن الدين هو تعبير عن الحس الفردي ذو دلالة انفعالية للعالم، والفن أيضا نفس الوظيفة، إنهما يعبران عن انفعالات مختلفة مرتبطة بانفعالات الحياة وتجاوزها، كما أن كلاهما بإمكانهما أن ينقل الناس إلى حالة أخرى، إنها حالة المواجيد فوق البشرية التي تعبر عن رؤية مغايرة للواقع الحسي، فهما يعبران عن حالة ذهنية مرتبطة بعالم الخيال الذي يسعى إلى السفر الروحي والوصال ونيل الخلاص، لهذا الفن والدين بإمكان القول أنهما ينتسبان لعالم واحد، لأنهما " هما هيئتان يحاول البشر فيهما أن يحصروا أخفى تصوراتهم وأكثرها شفافية ويوفروا لها أسباب البقاء، ليست مملكة الفن ولا مملكة الدين من هذا العالم، ومن الحق لذلك أن نعتبر الفن والدين توأمين متلازمين من مظاهر الروح ومن الخطأ أن يتحدث البعض عن الفن كمظهر من مظاهر الدين"[4] ، وعلى هذا الأساس يتبين أن الفن والدين يشكلان طريقان متلازمان يهرب لهما البشر من الحدث العرضي إلى الوجد، فبين الوجد الديني والوجد الإستيطيقي ترابط أسري، فالفن ما هو إلا تعبير عن انفعال الذي يمثل القوة الحيوية في كل دين، إنه انفعال يعبر عن جوهر الكل، ومنه " قد نقول إن كل من الفن والدين هو من مظاهر الحس الديني للإنسان،إذا كنا نعتبر بـ " الحس الديني للإنسان " حسه بالواقع النهائي، أما الذي يجمل بنا ألا نقوله فهو أن الفن تعبير عن أي ديانة معينة،

[1] ممدوح حقي، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، دط،1960، ص142.
[2] ممدوح حقي، المرجع السابق، ص135.
[3] سفيان زدادقة، المرجع السابق، ص210.
[4] كلايف بل، الفن، تر.عادل مصطفى،رؤية للنشر و التوزيع، ط1، 2013، صص 118-119.

لأننا بذلك نخلط بين الروح الدينية وبين القوات التي أجبرت فيها هذه الروح أن تجري "[1]، ومن الملاحظ هنا أن وظيفة الفن والدين واحدة وهو التعبير عن الحس الديني للفرد.

فالوجهة الأساسية، لكل من الشعر والتصوف هي وجهة متوجهة، نحو عتبة العالم السري والتي تقود إلى عالم الملكوت الأعلى، لهذا نجد أن شعراء الصوفية يمزجون بين التجربة الوجودية والتجربة الوجدانية، حيث " تجمع التجربة الصوفية الشعرية بين شخصية الصوفي الذي يبتغي بلوغ الحقائق الوجودية وتحقيق الرؤيا، ساعيا إلى تجاوز حجاب الرؤية المادية وشخصية الشاعر المليئة بالأحاسيس العاطفية والمعبرة عن وجدانيته "[2]. فالفن إذن هو رؤية معبرة عن الحياة الوجدانية، إنه ضرورة للحياة الروحية ونتاج له، لأن تذوق الفن هو السبيل إلى النشوة، كما أن الدين شأنه شأن الفن مملوء بعالم الانفعالي الواقعي، لا تعنيه ولا تهمه الأشياء المادية إلا بقدر ما تكون لها قيمة ذات دلالة انفعالية، طبعا إنها دلالة روحية خلاصية من كل ما هو مادي، فالعالم الفيزيائي بالنسبة للمتصوف هو الأمر نفسه بالنسبة للفنان هو وسيلة إلى النشوة، فالمتصوف يشعر بالأشياء على أنها غايات بدلا من رؤيتها كوسائل، إنه يلتمس داخل الأشياء ذلك الواقع النهائي الذي يثير الوجد الإنفعالي.

كما أن التجربة الشعرية الصوفية تشمل اختلافا داخليا يبدأ من روح النص وصولا إلى الشكل الفني وضرورات الصنعة الفنية، فـ" هي تجربة تمثل حالة من التواصل مع الغيب، مع ما لا يرى والتعبير عنه ... وعندئذ فقد أخذ شكل للكتابة هو الآخر في الإختلاف عن المطروح سلفا، صار يحتمل العلاقات غير المرئية التي تتولد - إضافة إلى العلاقات بين الكلمات والتراكيب والأبنية - عن العلاقات بين الصور، والمجاز المتعدد الناشئ عن خيال خلاق بصوره واستعاراته ... وبذلك تشمل الشعرية الصوفية نوعا من المعرفة الماورائية أو الميتافيزيقية التي تكتشف ما وراء الأشياء الملموسة "[3]، فالشعر يعبر عن الجانب الذي لا يرى ولا يمكن كشفه بقالب رمزي وشعري.

ومن مميزات الشعر الصوفي هو الرغبة في الإنفلات والتخلص من القوالب الجامدة والأطر المتعارف عليها والتي تقيد حرية الفكر والروح معا وتمنعها من الإنطلاق في حركة لا نهائية لا يمكنها أن تتوقف وتقتصر فقط على ملاحظة ومشاهدة الظواهر الخارجية بل تسعى إلى البحث والتعمق في باطن الوجود بهدف الكشف والمعرفة، وفي هذا الشأن يظهر دور الخيال كعملية إبداعية من خلال الإنتقال من المرئي إلى اللامرئي، وقد تطرقنا سلفا إلى الخيال ودوره في الظاهر والإنتقال إلى الباطن من خلال الفناء في الذات الإلهية، وهنا يبرز " دور الخيال في عملية الإبداع حيث له قدرات لا محدودة على تجاوز الظاهر إلى الباطن والجمع بين كل الأضداد والقدرة على صياغة جميع العلاقات بين مفردات الكون وبين الظاهر والباطن صياغة لا تقف عند الحدود الضيقة للصياغة الفقهية أو العقلية، وإنما يكون محركها الأساسي هو الحس والحب والإشراف المعرفي ورغبة الفناء في الذات الإلهية "[4]، إن للخيال أهمية كبرى من تجاوز الظاهر والإنتقال إلى الأمور الباطنية بغية الفناء في الذات الإلهية ونيل رضا المحبوب.

إن الشعر هو اختبار لميتافيزيقا الخيال، وذلك بوصفه تحفيزا ملحا ومتتاليا إلى الولوج المابعد، أي من أجل التحرر من ثقل الحضور الآتي للزمن، وتدمير كذلك الأبعاد الأسرة المألوفة التي تحكم رؤيتنا المباشرة للمكان المابعد، أي عالم الماوراء، إنه عالم يصبح فيه المكان كائنا باطنيا، ذاتيا يتمتع بكثافة بالغة لطاقة لا شعورية مخزنة للروح الكلي، إنها روح الوجود الناطق، فهو يمثل ذلك العالم السري الذي يحتفظ بنسيانات العالم، حيث يكشف للرائي الشعري تلك العتبة السرية أو الممر الخلفي والمستور، لذا هو يعد الطريق الخفي الذي بموجبه يمكن الولوج للحياة الماورائية التي تحتوي على سر الخلود، ف " الشعر بطاقته التخييلية هو أداة لتكسير المكان، جمود المكان وبعده المتشيء، وجعله

[1] المرجع نفسه ، ص128.

[2] سفيان زدادقة، المرجع السابق، ص211.

[3] سفيان زدادقة، المرجع السابق ، ص213.

[4] سفيان زدادقة،المرجع السابق ، ص213.

ذاتا حوارية ناطقة، تجيب نداءات الكائن الشعري وتحفزه على المساءلة الجوهرية للوجود "[1]، فالشعر إذن يملك مفاتيح الخلود بالنسبة للإنسان العارف.

وعليه فإن الشعر لا يضحى إلا وسيلة أساسية وأصيلة لجعل الكينونة تصير في الزمان ذاته، هذا الزمن الذي أصبح غاية أي فكرة لتماهي الكائن والجماد، حيث الأبدية هي التحقق الاختياري للروح في العالم الحي والتحرر من الشروط الزمانية "[2]. كما يعتبر الفناء كتجربة والذي يراد به إذابة كل شعور بالذات بلوازمها وإدراكاتها، وليس المقصود هنا فناء الذات بل هو فناء عن الذات، ومن ثمة فإن التجربة الفنائية هي بمثابة حالة من الغيبة* المستديمة عن الذات والإستغراق الكلي في رصد شواهد الجمال الإلهي، كما بإمكانها أيضا أن تكشف عن ذاتها للصوفي داخل العالم، بل " داخل تجربة الفناء، لن يصبح العالم موضوعا للمعرفة والكشف، بل سيصبح فضاء لتجلي جمالية الحق، وبالتالي مجالا للعشق والحب والإفتتان، ستتحول علاقة الصوفي بالعالم والألوهية من علاقة معرفية إلى علاقة إيروتيكية، والصوفي لا يمكنه أن يحب آثار الجمال الإلهي إلا إذا فنى عن نفسه واستغرق ذاته كلية في شهود هذا الجمال المطلق كما يتجلى عبر كل مشهد من مشاهد الطبيعة "[3]، إن تجربة الفناء تعبر عن عالم المعرفة والكشف حيث تتجلى جمالية الحق.

لذلك فقيمة الفناء الصوفي متجلية في ذلك الإتصال بتجليات الجمال الإلهي، هذا الإتصال الذي يشير إلى الحقيقة المطلقة والأزلية، هذا يعني تخلل النور الإلهي لذات الصوفي حتى يتمكن من إدراك القيمة الأصلية والمطلقة للجمال، وهذا هو حلم وهدف الصوفي الذي يسعى إلى بلوغه والخلاص من كل ما هو حسي الذي يبعده عن إدراك الحقيقة الأزلية، إذ " لا يمكن للصوفي أن يرقى إلى هذا المستوى دون أن تتسامى حساسيته البشرية نحو الجمال المطلق للمحبوب، فتغيب عن كل مشهد جزئي للجمال لتتركز على مشهد عام للجمال الإلهي الذي يكرس حياته بكمالها لمتابعته وملاحقته "[4]، إن غاية العارف إذن هي الفناء في الذات الإلهية وهنا يصف الأمير حالته التي يعبر بها عن وصاله وسفره الروحي قائلا:

" فلو رأيت الذي شاهدته علنا	**لكنت تعذرنا إذن أعـــــاذلنا**
وكنت تعلم كيف الأمر منضح	**و كيف قلنا الذي قلنا وقيل لنا**
وكنت تبكي دما تقول واأسفا	**وتبدل الروح منك كي تواصلنا**
محزون قلب له شغل بغايته	**ترى لنا الفضل حيث الله فضلنا"[5]**

ومن هنا فالتجربة الذوقية الفنية في الفكر الأميري نجدها مؤسسة على سفره الروحي ومحاولة وصف معاناته الباطنية التي يعيشها محاولا من خلالها الوصول إلى الذات الكلية الأزلية والخلاص من كل ما هو حسي.

فالصوفي إذن هو الشخص المتجاوز لمفهوم الشعر الضيق، والذي يجعل من الشعر مجرد أداة لتسلية البلاغية أو مجرد آلية تعبير عاطفية، فالصوفي أثناء ممارسته للتجربة الشعرية نجده يمزج بين الشعر والدين أي بين طابع الشعر المملوء بروحانية صافية، نقية وطاقة تعبيرية دينية، حيث جعل من الشعر لغته الرسمية التي يصف بها تجربته من خلال محاولته البحث عن المطلق، ل " أن ارتباط الشعر بالرؤيا الكشفية هو ... كشف عند عالم يظل في

---

[1] عبد العزيز بومسهولي، الشعر،الوجود و الزمان،رؤية فلسفية للشعر،افريقيا الشرق،بدط،2002،ص25.

[2] المرجع نفسه، ص149.

* الغيبة: غيبة القلب من علم ما يجري من أحوال الخلق،لإشتغال الحس بما ورد عليه،ثم قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره،بوارد من تذكر ثواب، أو تفكر عقاب.- أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، بدط،2001، ص104.

[3] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية، افريقيا الشرق،بدط،2007، ص38.

[4] المرجع نفسه ، ص39.

[5] الأمير عبد القادر الجزائري،المواقف في التصوف والوعظ و الإرشاد،ج1،دار اليقظة العربية، ط2،1967، المقدمة، ص30.

حاجة إلى الكشف، وهنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر، لأنها استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة الكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء، ومن ثم وجد الشعراء منفذا إلى عالم الصوفية الممتلئ محاولين الهروب من عوالمهم المحيطة بهم أملا في الخلاص "[1].لأن الشعر الصوفي هو الشيء الوحيد الذي يتمكن من خلاله العارف التطلع إلى الخلاص النهائي والمطلق، وهذا ما يتميز به العارف عن الشاعر العادي الذي تتجه تجربته نحو إثراء الوجود الحسي والتأمل في الواقع، بخلاف الصوفية التي تميل إلى اكتشاف جلال الخالق في جمال المخلوق، ومن ثمة فطريق التصوف وطريق الشعر واحد، لكنهما في الأخير يصلان إلى هدف واحد، ذلك لأن طريقهما مشترك وهو محاولة التجرد من الظاهر والسعي نحو الحقيقة المطلقة، و" لكنهما يصلان في النهاية إلى غايات متباينة بفعل التأسيس المتباين، فالصوفية تجربة في النظر وليست تجربة في الكتابة، لذلك لجأت إلى الشعر في التعبير عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية أعلى طرائق التعبير اللغوي من حيث أدواتها التعبيرية التي تتقارب إلى حد التماس مع كثير من المفهومات الصوفية "[2]، إن مسار الصوفي هو نفسه مسار العارف وهو السعي للتجرد من الأشياء الظاهرة والبحث عن الحقيقة المطلقة.

فهدف التجربة الشعرية الصوفية هو تحصيل المعرفة، و يتحقق التعبير عن هذه المعرفة باللغة التي تمكن الآخر من مشاركة المتكلم في تجربته، حيث يعبر الفنان هنا في عمله الإبداعي عن تجربة الحياة لديه كما يعيشها ويراها، متجاوزا الإطار الخاص الذاتي لينطلق ويصل إلى الإطار العام الموضوعي والعام، إن التجربة ذاتية تبدأ بالأنا لتبلغ وتصل إلى الآخر " الأنت"، لذا فأهميتها تكمل في هذا الإنتقال، فهو وحده يعبر عن وجودها بالنسبة لنا، فالفن تجربة وجودية تتجاوز الأطر الذاتية إلى الموضوعية، ومن الخاص إلى العام محتوية لمفردات العالم وأشيائه فتتفاعل معها، ومنه ف" إن الفن رؤيا والرؤيا معرفة روحية مباشرة ذوقية تتم عن طريق القلب في معزل عن العقل وقوانينه، وهذا ما يجعل التصوف والفن توأمين ينطلق كلاهما من مبادئ واحدة (الحدس، الحرية، الجمال، الرؤية ...) ويختلفان في النتيجة "[3]، إن التجربة الفنية متجاوزة للإطار الخاص ساعية إلى الإطار العام والموضوعي.

وفي الديانة المسيحية فإننا نجد أنه من أبرز الفلاسفة و المفكرين المسيحيين هنري برغسون الذي قدم رؤية عن الفن مؤكدا أنه إذا استطاع الفرد أن يكون على اتصال مباشر مع الأشياء ومع نفسه، أي يعبر عن ما هو موجود في الواقع الحسي، فهذا لا يمكن تسميته فنا، ولأمكن للكل أن يكون جميعا فنانين، لأن الفن الحقيقي هو الفن الذي يعبر عن تجربة فريدة من نوعها غير قابلة للتكرار، بمعنى أنها تثبت في الزمن لوحات لا تقلد، إن الفن يعبر عن نفس ترتعش باستمرار تجاوبا مع الطبيعة "[4]، إن الفرد تجربة ذاتية باطنية معاشة لا تقبل التكرار والإعادة فهي فردية.

لهذا يعد الفن استبعاد كل ما يحجب عنا الحقيقة والواقع، لكي نكون وجها لوجه مع الواقع بالذات، ف"الفن بالتأكيد، ليس إلا رؤية مباشرة للواقع، ولكن هذا التقاء في الإدراك يقتضي مقاطعة الاصطلاح المفيد، ويقتضي لامبالاة فطرية متموضعة خصوصا، لامبالاة بالحس أو بالوعي، وأخيرا نوعا من التعالي على المادية في الحياة، وهو ما يسمى دائما بالمثالية "[5]، وبالتالي فالفن هو الصورة الحاجبة للواقع والمعاشة ذاتيا في الآن ذاته.

كما يتطرق هنري برغسون إلى الشعر موضحا أن الشعر يعبر عن حالات نفسية، ولكن من بين هذه الحالات توجد حالات تتولد بشكل خاص من اتصال الإنسان بأشباهه، إنها " عبارة عن أحاسيس الأكثر زحما وعنفا، إن ما يغنيه الشاعر هو حالة نفسية فردية، إنها حالته فقط ولن تذكر أبدا ذلك لأنه لن تكون هذه الأحاسيس نفس الشيء في

---

[1] سفيان زدادقة، المرجع السابق، ص214.

[2] سفيان زدادقة، المرجع السابق ، ص217.

[3] المرجع نفسه، ص217.

[4] هنري برغسون، الضحك،تر.علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 2007، ص 100.

[5] المرجع نفسه، ص104.

نفسا أخرى، إنها خاصة فردانية مما يتوجب دنو لها في الفن "[1]. ومنه إن رؤية الفنان تختلف عن رؤية الإنسان العادي لأن العمل الحقيقي يكمل في الأثر المحدث وليس في السبب فالفنان لديه نظرة مغايرة يعبر بها عن حقيقة جوانية في ذاتها، إنها أكثر عمقا، ل" أن ما رآه الفنان لن نراه نحن، بدون شك، على الأقل كما رآه هو تماما، ولكنه إذا كان قد رآه كما هو فالجهد الذي بذله لإزالة الغشاوة يفرض نفسه علينا تقليدا، ... كلما كان توقع الأثر منها أكبر، وأيضا، كلما ازداد نزوع هذا الأثر لأن يكون كونيا شاملا، إن الشمولية هنا تكون في الأثر المحدث وليس في السبب "[2]، إن نظرة الفنان للعالم نظرة مغايرة ، إنها نظرة جوانية دقيقة بعكس نظرة الإنسان العادي وبالتالي قيمة العمل الحقيقي تكمل في الأثر المنتج ليس في البحث عن الأسباب.

فالشاعر إذن متعدد، فهو يغوص إلى أعماق ذاته من خلال ملاحظتها ومراقبة داخلية قوية لدرجة إدراك المحتمل في الواقع، ثم يستعيد لكي يصنع منه عملا كاملا من خلال ما تركته و جسدته الطبيعة فيه "[3]، وهنا يتجلى إبداع الفنان الحقيقي.

يؤكد رمضان الصباغ أن الفن هو ثمرة الحرية، ولا يمكن أن ينبع إلا عن إرادة حرة، فالفنان هو شخصية مبدعة، إنه الشخص المتجاوز لكل الحدود، الكائن الذي يكره القيود، فهو في عمله الإبداعي يقوم بعملية خلق، إنه أي الفنان المبدع هو ذلك الإنسان الذي يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر، ذلك لأن الفنان يسعى لتحقيق الأفكار خارج إطار الضيق في قالب إبداعي، إنه يحقق أفكاره خارجه، ومازال يخرج عن طريقها فيضا زائدا لا حدود له من الحب والسعادة، ومن ثمة فإن الفنان يخرج من أفكاره ومن الأشياء لكي يتجسد في العمل الفني، و " الطبيعي أن يختلف الفنان عن الله، في أن الأول لا يبدع شيئا من العدم، ولكنه يتفق معه في أن إبداعه الطليق لا يعرف ضرورة لهدف معين أو لوسائل معينة "[4]، ومنه فالإرادة الحرة هي المحرك الأساسي للعملية الإبداعية.

كما يشير مارتن هيدغر أن الحقيقة لا يمكن أن تقرأ أبدا من الموجود المعتاد، بل الذي يحدث هو انفتاح البقعة المضاءة وفي استنارة الموجود في الوقت، الذي تتم فيه حالة الإنفتاح نفسه على نحو واسع، فالحقيقة بوصفها بقعة الموجود المنيرة والمضاءة وإخفاءه، إن ذلك يحدث بفضل كشف الموجود الذي يسعى إلى الظهور أمامنا وجوبا، حيث يصبح بإمكان العمل الفني كل ما هو مألوف وعادي كذلك موجود حتى الآن غير موجود، وعليه ف" الفن كله بوصفه ترك حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشعر، جوهر الفن الذي يسكن فيه الفن والفنان هو وضع الحقيقة نفسها في العمل الفني، ومن جوهر الفن الشاعر يحدث أن تظهر وسط الموجود بقعة مضاءة، يكون في علنيتها كل شيء مختلفا عما جرت به العادة "[5]، فالفنان إذن هو الذي يضيء حياة البشر من خلال إبداعاته النابعة من وجدانيته.

إن العمل الفني هو رمز الوجدان، إنه يمثل الوجدان الكامن والخفي في كل عمل فني يقوم به الفنان كحالة باطنية، ذلك ل" أن الفن هو الذي يجيء فيخلع طابعا موضوعيا على الحساسية والرغبة، والوعي الذاتي، والشعور بالعالم والانفعالات، وشتى الحالات الوجدانية مما نعده في العادة "لا معقولا " ... بسبب عجز الألفاظ عن التعبير عنه في أفكار واضحة ومتمايزة "[6]،لأن علاقة الفن بالجانب الديني هي علاقة وطيدة برزت منذ أعماق ما قبل التاريخ المظلمة، فهي إذن علاقة حتمية ضرورية، إن الفن لا يوجد إلا كوظيفة من وظائف العبادة أو التكفير عن الذنوب بهدف الخلاص. وعليه ف " الفن هو تعبير عن تجربة روحية تسعى إلى الخلاص من مشاعر الخوف والتوجه صوب

---

[1] المرجع نفسه ، ص106.

[2] هنري برغسون، المرجع نفسه، ص107.

[3] هنري برغسون، المرجع السابق ، ص110.

[4] رمضان الصباغ، جماليات الفن:الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003، ص 262.

[5] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني،تر:أبو العيد دودو،منشورات الجمل،ألمانيا، ط1، 2003، ص 144.

[6] زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر السلسلة :دراسات جمالية، ط1، 1988،ص 266.

الإحساس بالمجد الباطني "[1]، ومن ثمة فإن التجربة الفنية هي تجربة وجدانية رمزية ذات دلالة، تسعى لبلوغ الوجود الحقيقي المطلق والسمو عن الواقع الحسي.

خاتمة : إن الحقيقة الفنية هي أداة كشفية تهدف للوصول إلى الحقيقة الجوهرية العامة ونيل الخلاص الأبدي، إنها الحقيقة المتجاوزة لكل ما هو مرئي ونهائي والقابلة للانفتاح على اللامرئي واللانهائي، لهذا يعد الفن من أهم الأمور المتصلة بالتجربة الروحية والمتجاوز للأشياء العادية والمنشغل بكيفية التعبير عن حالته الوجدانية والسعي نحو المطلق في سبيل تحقيق الخلاص الروحي والذوقي معا.

قائمة المصادر والمراجع:

1- الأمير عبد القادر الجزائري،المواقف في التصوف والوعظ و الإرشاد،ج1،دار اليقظة العربية، ط1967،2.

2- أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، بدط،2001.

3- هنري برغسون،الضحك،تر.علي مقلد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1 ، 2007 .

4- هربرت ريد،معنى الفن، تر:سامي خشبة، مكتبة الأسرة، بدط،1998.

5- زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر السلسلة :دراسات جمالية، ط1، 1988.

6- كلايف بل، الفن، تر.عادل مصطفى،رؤية للنشر و التوزيع، ط1، 2013.

7- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني،تر:أبو العيد دودو،منشورات الجمل،ألمانيا، ط1، 2003.

8- ممدوح حقي، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، دط،1960.

9- سفيان زدادقة،الحقيقة والسراب:قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة،منشورات الإختلاف، ط1، 2008.

10-عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية، افريقيا الشرق،بدط،2007.

11- عبد العزيز بومسهولي، الشعر،الوجود و الزمان،رؤية فلسفية للشعر،افريقيا الشرق،بدط،2002.

12- رمضان الصباغ، جماليات الفن:الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003.

[1] هربرت ريد،معنى الفن، تر:سامي خشبة، مكتبة الأسرة، بدط،1998 ، ص51.

ثقافة الصورة .... الرسالة الفنية وتحديات النزعة الاستهلاكية

بن علي محمد، أستاذ محاضر"أ". معهد العلوم الاجتماعية الإنسانية المركز الجامعي غليزان

1- مقدمة:

لم يعد يخفى على أي متتبع أن عصرنا هو عصر ثقافة الصورة بامتياز، وان المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الكبرى وهيمنتها على الدول الفقيرة هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها ومختلف معانيها، فالصورة تلعب اليوم دوراً رئيسياً في حياتنا اليومية، بل أصبحنا نعيش زمن الصورة بالتوازي مع زمن الكلمات، زمن الصورة والكلمة معاً، فالصورة معنا وملازمة لنا في لحظاتنا الصغيرة والكبيرة، حتى بدت مرتبطة بنا على نحو لم يسبق له مثيل في كل جوانب الحياة.وعلى الخصوص ما يتعلق بالبرامج الموجهة للتثقيف والتي لها علاقة مباشرة بتكوين خلفيات الأفراد ومرجعياتهم وأحكامهم تجاه الأخر.

من ناحية اخرى لا يخفى على المتابع للفضاءات الإعلامية اليوم، ذلك الانتشار الرهيب لمظاهر العنف والكراهية، في مقابل تراجع خطاب التسامح والحوار والتعايش، والغريب في الامر ان ظاهرة العنف تسللت حتى إلى البرامج الموجهة للأطفال عبر الأفلام الكرتونية، هذا دون التغاضي عن كمية العنف اللفظي والرمزي الذي تعج به مختلف الأفلام و المسلسلات، سواء المنتجة هنا أو في الضفة الأخرى.

قد يكون الأمر مرتبط بثقافة الإثارة التي تلعب على وتر استدراج المشاهد(المتلقى) عبر لقطات لا تخلو من الإيحاءات الجنسية او الإجرامية التي صارت تلقى رواج عند فئة الشباب خصوصا نظرا لحداثة سنهم وسهولة استدراجهم نحو هكذا مواضيع.

الإشكالية:

إذا كان الفن يهدف إلى مخاطبة الوجدان خلال ما ينتجه الإنسان، - كما جاء في دباجة الملتقى- فهل يمكن القول ان ثقافة الصورة (تلفزيون- سينما- إعلام جديد) مازالت تؤدي ذلك الدور التواصلي المشبع بقيم الحوار والمحبة والتسامح؟ أم أنها قتلت روح المحبة والإحساس بالأخر؟ واذكت قيم النزعة الاستهلاكية الرامية للمنفعة والتسابق نحو الربح فقط ؟

2- الخطاب السميولوجي للصورة[1]:

لم يعد يخفى على أي متتبع أن عصرنا هو عصر ثقافة الصورة[2]بامتياز، وان المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الكبرى وهيمنتها على الدول الفقيرة هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها ومختلف معانيها، فالصورة تلعب اليوم دوراً رئيسياً في حياتنا اليومية، بل أصبحنا نعيش زمن الصورة بالتوازي مع زمن الكلمات، زمن الصورة والكلمة معاً، فالصورة معنا وملازمة لنا في لحظاتنا الصغيرة والكبيرة، حتى بدت مرتبطة بنا على نحو لم يسبق له مثيل في كل جوانب الحياة[3].

الأمر الذي حفزّ المختصين في حقل الدراسات السميائية لإعادة طرح سؤال المعنى من جديد، وفق مقاربة ترمي إلى تجديد الوعي الثقافي من خلال إعادة النظر في طريقة التعامل مع قضايا المعنى، لأن كل مظاهر الوجود

---

[1] للمزيد انظر مداخلات: المؤتمر الدولي 12(ثقافة الصورة)، نظّمته جامعة فيلادلفيا في إربد بالاردن في الفترة ما بين 24 . 26 أبريل

[2] يعرف "روبير Robert "الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أن الفعل اللاتيني (Imitar) يعني "إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة". أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الإيقون(Icone) ، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو على المشابهة والتماثل. نقلا عن: محمد العماري، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm

[3] إبراهيم محمد سليمان،(2014)، **(مدخل إلى مفهوم سميائية الصورة)**،ليبيا: المجلة الجامعة، مركز البحوث والاستشارات العلمية، جامعة الزاوية، ع16، أبريل ، ص154

اليومي للإنسان أصبحت تشكل موضوعاً للسميائيات. إذ أن التحليل السميولوجي يعتبر لغة جديدة، عبارة عن مجموعة من المفاهيم التي تستخدم عند مشاهدة الأفلام والبرامج التلفزيونية، وتدور حول الكيفية التي تتولد بها المعاني ويتم توصيلها عبر إشارات وعلامات محددة. تأخذ بالنموذج اللغوي، واستخلاص بعض مفاهيمه للتطبيق على ظواهر أخرى تعدت علم اللغة، حيث يتم التعامل مع المادة التلفزيونية أو السينمائية مثلما يتم التعامل فيه مع اللغة، على أساس أهمية العلاقات التي تربط بين أجزائه، وليس على أساس كون هذه العلاقات مجرد أشياء لا تدل على شيء[1]. من هنا تطرح مشروعية الخطاب السميولوجي للصورة، على اعتبار أن هذه الأخيرة تمتلك من المظاهر ما يجعل من الخطاب السميولوجي خطابا مشروعا لقراءة هذا المتن البصري. لقد وفرت السميولوجيا الأيقونية -كعلم حديث نسبيا-إمكانية دراسة الصورة في ذاتها، حيث ترتكز سميولوجية الصورة على مناهج تحليل مستعارة من اللسانيات، مادامت هذه الأخيرة قد بلغت درجة من النضج العلمي: إنها تعتبر الصورة كنسق يحمل في نفس الوقت الدلالة والتواصل، وعليه فإنها تعالج الصورة كنسق يمكن أن نتحكم علميا في قوانين اشتغاله.

إن إسناد الوظيفة التواصلية لخطاب ما، يعني أن هذا الخطاب قد أُنتِجَ بغرض تبليغ رسالة ما، وفي حالة الصورة...لا يمكن أن نَعْدم هذه الوظيفة التبليغية/التواصلية، فعندما يكون الشيء المبلغ عن طريق الصورة إحساسا أو انفعالا ما، لا يبقى هناك حديث عن رسالة بمفهومها الإبلاغي فقط. إن الصورة "تسعى في غالب الأحيان وبشكل واع إلى إنتاج أثر شبه بيولوجي أو صدمة، أي أنها مثير موجه إلى الحصول على رد فعل، وهي إذن مختلفة تماما عن الرسالة ذي الحمولة الإبلاغية"[2].

علما أن صفة الإبداع لا تتحقق للصورة إلا إذا انحرفت عن النقل الحرفي للواقع، حتى في حالات استعادة الأشكال والصور المختزنة للمحسوسات مثلما هي؛ فهي وان كانت تتولى استعادة صور المحسوسات المختزنة في الخيال أو المصورة، إلا أن وظيفتها تتعدى الاستعادة فحسب، إلى صورة ابتكاريه متميزة، بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل.

إن الصورة واقع مدرك، إلا أننا نعرف أن الإدراك غير مستقل عن أي تأثير ثقافي، يضاف إلى ذلك أن الإدراك نفسه مؤسس. كما أن هناك خاصية ثانية للصورة تتمثل في كونها تعمل وفق سنن أيقوني[3] خاص بها، وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة، ولكي نقدّر القيمة الحقيقية للصورة يجب أن نستوعب أكبر قدر من المعارف، وبناء على ذلك، فإن الاستقبال الصحيح لرسالة بصرية ما، يفترض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية[4].

3- عولمة الصورة ومآلات الهوية

أفرز عصر المعلومات نوعاً من الفنون المستقبلية أخذت الطابع الذهني....ذلك الطابع الذي لا يحفز المتلقي على الفهم ، بل يعمل على تهيئة الأذهان لتوقع المستقبل ، وهذه الفنون لم يعد الهدف منها هو التذوق أو التأويل أو إثارة المشاعر الوجدانية ، إنما الهدف الأسمى و الأشمل هو الانصهار والمشاركة.

---

[1] محمد غرافي، (**قراءة في السيميولوجيا البصرية**)، نقلا عن: http://www.aljabriabed.net/n13_08ghrafi.htm استرجع بتاريخ:2016/12/13: 10:30سا

[2] محمد غرافي، المرجع نفسه.

[3] **العلامة الأيقونة**: بالنسبة لشارل موريس: تعني العلامات التي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي.أما بالنسبة **لأمبرتو إيكو** فانه" لا يمكننا التمييز بين الإيقونات التي لها علاقة تشابه أو تجاور مع المرجع، وبين العلامات العرفية والرمزية. ويرى أن الإيقونات ذاتها تشتغل وفق عرف يحكم صيغ انتاجها. انظر: أمبرتو إيكو، **العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه**، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص95 وما بعدها

[4] جوديت لازار، **الصورة**، ترجمة، حميد سلاسي، مجلة علامات، ع5، 1996، نقلا عن موقع سعيد بنكراد: http://www.saidbengrad.net/al/n5/14.htm استرجع بتاريخ: 2016/12/13: 12:30سا

تعد الصورة لغة الاتصال المثلى خصوصاً في زمن العولمة، ولكن تبقي المشكلة أنها تخفي تحت ستار جمالياتها خطاباً أيديولوجياً، ثقافياً وسياسياً وهكذا تبدو الصورة بريئة ولكنها خطيرة وخطورتها تكمن في كونها تقول للملتقي أنها واقعية لأنها تأخذ من الواقع دلالات شتي ولكن في طريقة إنتاجها تختار الصورة ما تراه من هذا الواقع وما تخفيه وما تحجبه أهم مما تكشفه.

وقد تجلت تأثيرات العولمة الثقافية في مظاهر شتى، أهمها سيادة الأنماط والقيم السلوكية الغربية ، فالعولمة التي تعلي من شأن البورصات الكبرى المندمجة وتحركات رؤوس الأموال والسلع والمنتجات الأمريكية تؤكد على أن الديمقراطية بالأساس هي ديمقراطية السوق ، والحرية هي بالأساس حرية انتقال السلع والأذواق على حساب الثقافات الوطنية والخصوصيات القومية. وكان من تأثيرات العولمة الس**لبية** ابتذال مضمون رسالة الثقافة بإدخال قضايا الجنس ووسائله في الإعلانات **والدعاية عن السلع والمنتجات**، حتى أن رابطة غير مبررة تُصطنع وُتخلق بين أنواع معينة من السيارات والشيكولاته ومعاجين الأس**نان وبين المرأة الجميلة الفاتنة**، مما شجع على الانتشار السريع والفعال لأنماط القيم الغربية فـ**ي الفن والملبس والمأكل والتسلية**، والترويج للثقافة الاستهلاكية عبر آلة تجارية وإعلامية رهيبة لا حدود لامكاناتها. مما أدى إلى تشويه البنى التقليدية للأمم وتغريب الإنسان ، وعزله عن قضاياه الحقيقية ، وتشكيكه في جميع قناعاته الوطنية والقومية والدينية ، من أجل إخضاعه نهائيا للقوى المسيطرة الغربية[1].

والملاحظ أن القاسم المشترك لبرامج القنوات الفضائية هو المادة الترفيهية وأفلام الجريمة والعنف والرعب والجنس، أي إن ثقافة الصورة تطغي عليها أكثر من ظاهرة: مثل الاغتراب، والقلق، وإثارة الغريزة الفردية، والعدوانية، ودافعية الانحراف، وسلطة المال والنساء، وحب الاستهلاك، والأنانية، وعدم الاكتراث ،والتمرد، وكلها مفردات حياتية تتأسس في إدراك الفرد وسلوكه ومعارفه، حيث تتحول أحياناً من صورة ذهنية إلى نشاط عملي عن طريق المحاكاة والتقليد وعمليات التطبيع الاجتماعي.

ولا يخفى الدور الوظيفي للصورة في الخطاب الثقافي السيميائي، فقد أضحت الصورة قناة تواصل تملك قدرة على منافسة الكلمة في كثير من السياقات والمقامات، وتعود تلك القدرة إلى حزمة من المواصفات، نحو غياب القناع الدلالي، إذ تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي قد تتحصن خلف الأقنعة والرموز والإيحاءات، ويفضي هذا الجلاء الدلالي للصورة إلى اتساع دائرة المتلقين الذين يتفاعلون مع دلالة الصورة، أما التفاعل مع الكلمة فقد يقتضي خصوصية ثقافية فكرية وأبعاداً أيدلوجية مقصورة على نخبة من المتلقين. كما أن الصورة تمنح المتلقي فضاءاً تأملياً يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها، ويستوعب الأطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة[2].

الصورة الاعلامية من ونعكاساته: ان ثقافة الصورة لا تعكس الواقع في حقيقته، وإنما تخلق واقعاً متخيلاً ومتوهما، لأنها ببساطة تصدر عن إيديولوجية مؤسسات تبغي التحكم والسيطرة على العقول لغايات سياسية واقتصادية. وإذا كانت ثقافة الاستهلاك من خلال صناعة الصور تنمّط العقل وتحدده وتسطِّحه لترسخ قيماً عابرة وتخاطب الغرائز، وتطيح بالذاكرة وتشيع النسيان.

فهذا يتطلب منّا التعامل مع هذه الثقافة وهذه الصناعة بوعي نقدي من جهة، والعمل على المشاركة في إبداعها من جهة ثانية، وهذه المرة بأفق أخلاقي وإنساني، وتأصيل القيم الثقافية الحضارية القائمة على مبادئ الحق والحقيقة والخير والجمال([3])

---

[1] بركات محمد مراد، العولمة والصورة تعزيز الهوية واستلابها، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ثقافة الصورة (الصورة في الإعلام والفنون)، (10/30- 2007/11/1)

[2] ياس خضير البياتي، ثقافة الصورة المتلفزة وإشكالية صناعة المضمون:http://thaqafat.com/2015/06/26251

[3] ياس خضير البياتي،المرجع نفسه.

أ)- على المستوي الديني.

يشكل التشدد الديني أبشع تمظهرات العنف، المنافي لقيم الوسطية والاعتدال، كونه يلعب دورا خطيرا في التفرقة بين افراد المجتمع وإثارة الصراع وبث الكراهية بينهم، سواء داخل الدين الواحد أو مع معتنقي الديانات الأخرى"([1]). والتطرف **في المجال الديني** يكون من خلال، "حالات الإغراق الشديد في الأخذ بظواهر النصوص الدينية على غير علم بمقاصدها و سوء الفهم لها، قد يصل بالمرء إلى درجة الغلو في الدين، والتعصب للرأي تعصبا لا يعترف معه للآخرين بوجود، وجمود الشخص على فهمه جمودا لا يسمح له برؤية واضحة لمصالح الخلق، ولا مقاصد الشرع و لا ظروف العصر، ولا يفتح نافذة للحوار مع الآخرين، و موازنة ما عنده بما عندهم([2]). ويصبح هدفه الأسمى يتمحور في كيفية التمكين لفكرته وإقصاء ما سواها من الأفكار.

ترتبط ظاهرة التشدد كما هو معلوم بالتعصب الأعمى والانغلاق الفكري وعدم قبول الرأي الأخر، الأمر الذي يؤدي إلي سلسلة لا متناهية من العنف المضاد، الذي يؤدي في النهاية إلى صراعات مدمرة داخل المجتمع، تعوقه عن تطوير ذاته([3]).

خ)- على المستوى الاجتماعي

يتولد العنف من الحرمان النسبي الذي يفضي إلى التوتر الذي ينشأ عن التعارض بين ما ينبغي أن يكون وبين ما هو كائن بالفعل، فيما يتعلق بإشباع القيم الجماعية، الأمر الذي يدفع الأفراد إلى العنف([4]). ومن ناحية أخرى يلاحظ أن الشباب من أكثر الفئات انخراطا في العنف، بحكم التكوين النفسي والفسيولوجي مما جعلهم أكثر حساسية إزاء المشكلات الاجتماعية والاقتصادية، وأكثر استعدادا بالخيالية والمثالية ورفض الواقع والسعي للاستجابة العنيفة لتغييره. زيادة على ذلك تشكل بعض مظاهر الأزمة المجتمعية التي تعانيها المجتمعات العربية مثل أزمة الهوية وغياب القدوة السلوكية، واهتزاز القيم والمعايير، وتزعزع الثقة في النظم والحكام، وتزايد الإحساس بالفراغ الفكري والثقافي، قوة دافعة لانخراط الشباب في الجماعات والتنظيمات الإسلامية المتطرفة، التي تقدم بديلاً للإحساس بالأمن والهوية، ولرفع راية الرفض والاحتجاج ضد النظم والأوضاع القائمة.

إن طبيعة الأفكار المكوّنَة للسلوك العنيف لا تجد منبتها إلا وسط البيئة الاجتماعية التي تساعد على نمو هكذا سلوك، كالفقر والحرمان والبطالة، وفقدان الأمل والرفض الاجتماعي...الخ لذلك فالكثير من الدراسات والبحوث أكدت على أن المستوى المعيشي([5]) والاقتصادي للإفراد يلعب دورا فعّالا في خلق السلوكات العنيفة لدى الأفراد، لأن الفرد يتأثر بالوضع المادي والاجتماعي، فكلما وجد نفسه محروما من تلبية حاجياته شعر بالضيق والتوتر والعجز، وهنا لا يجد أمامه إلا الخشونة في تعاملاته كتعبير عن عدم الرضا.

د)- على المستوى الإعلامي.

إن الإعلام وسيلة للتبشير كما أنه مرآة عاكسة للمجتمع، وأهل الصنعة يعرفون أنه يؤدي وظيفة التبشير من خلال وسائل ثلاث هي: الأخبار، والتثقيف، والترويح، ولكي يؤدي دوره في الدعوة للوسطية فينبغي أن يلتزم بذلك النهج في تلك الدوائر الثلاث. ولأن الإعلام بتقدم فنونه وقوة تأثيره أصبح أحد العوامل بالغة الأهمية في تشكيل إدراك الناس،

---

[1]) إبراهيم الحيدري، **سوسيولوجيا العنف و الإرهاب**، بيروت لبنان، دار الساقي،2015، ص 102

[2]) حسين عبد الحميد أحمد رشوان، **الإرهاب و التطرف من منظور علم الاجتماع** ، السويس، دار المعرفة الجامعية ،1997 انظر الفصل الأول:التطرف، ص13-35

[3]) محمد ياسر الخواجة، **التطرف الديني ومظاهره الفكرية والسلوكية**، المغرب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث،(ب، ت) ص1.

[4]) علي إسماعيل مجاهد، **تحليل ظاهرة العنف وأثره على المجتمع**، نقلا عن: مركز الإعلام الأمني،www.policemc.gov.bh (البحرين)

[5]) عزت حجاري،(1985) **الشباب العربي**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص 132

فغني عن البيان أنه يمكن أن يسهم في إذكاء العنف والترويج له. كما أنه يمكن أن يساعد على إشاعة التسامح والاعتدال والوسطية([1]).

والملاحظ اليوم أن المادة الإعلامية تسلعت واعطت مفاهيم جديدة لموضوعات كنا نعتقد أنها لا تخضع لمبدأ النفعية، وهنا حدث التوتر بين المنطق النفعي للإعلام ومكونات الهوية الغير قابلة للتسليع. فالأجيال السابقة-مثلا- تربت على قاعدة أن الإعلام(التلفزيون بصورة خاصة) خادم للتربية و التوجيه وفق خطاب يخدم التماسك الاجتماعي، بينما أصبح إعلام اليوم خاضع وبشكل كلي لمنطق اقتصاد السوق الذي يعتمد على تسليع البرامج وفق منطق العرض والطلب، وتحت تأثير النفوذ المالي وأصحاب الإعلانات([2]).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك ما يسمى بالثقافة السائبة، فإذا كان الفرد في الماضي يقف على أرضية صلبة وهو يتلقى ما تبثه القنوات- تكاد تكون قناة واحدة- ويسعى من خلال ذلك لتعزيز هويته، إلا أن المشاهد اليوم أصبح يتلقى المادة الإعلامية عبر أرضية لا يملكها ولم يساهم في صنعها.في ظل واقع أصبحت فيه الصورة في متناول كل الأفراد، بل وبإمكانهم إنتاجها أو فبركتها بواسطة الأجهزة الذكية المتاحة حاليا دون رقابة.

ومن ثم فمسألة تحقيق رسالة "الهادفة" في المجال الإعلامي مسألة معقدة، لأنها مرتبطة بأكثر من بعد سياسيا وأخلاقيا واجتماعي وفني وديني، لأنه إذا كان الإعلام متأثرا بالمناخ المحيط به، إلا أنه هو ذاته أيضا يصنع مناخا أو يؤجج من فعالياته أو يزيد من اندفاع موجاته وكذلك يمكنه من تحجيم اندفاعاته وتهذيب توجهاته وطرح البدائل العقلانية الرشيدة. السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: إذا كان الإعلام قد وظفه البعض لأغراض شريرة، فكيف مكن أن يوظفه الآخرون للأغراض النبيلة التي تسهم في البناء وليس الهدم؟

4- الاهتمام بالأبعاد المتعددة للرسالة الفنية:

كم هو الإنسان المعاصر في حاجة لفكر يحي ثقافة **الإحسان** ويرسخ مفهوم **الرحمة** باعتباره مفهوما تأسيسيا في مختلف الأديان، بعيدا عن الخطابات التشاؤمية الصدامية. وهذا يعني أننا أصبحنا في حاجة ملحة لما يمكن تسميته بالحوار التداولي من خلال مجموعة من الآليات التي تلازم المرء في مختلف مراحل حياته بداية من الأسرة مرورا بالمدرسة والجامعة وصولا إلى المجتمع ومؤسساته([3])، ولا نبالغ إذا قلنا أن أساس هذا الحوار يجد قاعدته في ثنائية **الإحسان الرحمة**، حيث تخضع هذه الثنائية لعلاقة جدلية تفاعلية يتواصل من خلالها المفهومان ذهابا ايابا ، تأثيرا وتأثرا فتحيل الرحمة على الإحسان ويرمي بنا الإحسان في علاقات التراحم بين البشر. وتبدو الرحمة باعتبارها مدخلا تواصليا روحا تسري في كل مجالات الحياة والعمود الفقري الذي يوجه الإنسان فردا ومجموعات إذ بقدر ما يرسخ الإنسان في داخله الرحمة ضميرا وإنجازا ، يتحرر من الأنانية ويقترب من مقام الألوهية كما يعبر عنها متصوفة مختلف الديانات([4]).

والإحسان كما هو حال الرحمة ليس مجرد حالة نفسية عاطفية ظرفية تنتاب المرء في سياقات مخصوصة بل هو رؤية وتصور وشكل من أشكال الوعي بالذات وبالآخر، يكرس مفهوم العدل، وهذا يعني أن الإحسان والعدل وجهان لعملة واحدة أسا سها محبة الآخرين والعمل على إسعادهم. ورغم أن الدين دعا إلى المحبة والرحمة والإحسان، فإن الخطاب الديني يعد اليوم من اكبر روافد ثقافة الكراهية وأوهام الاستعلاء والإقصاء، الواقع الذي يصبح معه حتمية النظر في المنظومات التربوية والتعليمية والخطابات الدينية بنية ومضمونا وتطوير والإعلام أمرا ملحا.

---

[1]) فهمي هويدي، **(الإعلام وثقافة الوسط)**، مؤتمر، الوسطية منهج حياة ، وزارة الشؤن الإسلامية بالكويت، نقلا عن : www2.islam.gov.kw/books/wasatya/wsm3s3_hwedy.doc

[2]) نصر الدين لعياضي ،(**الهوية الوطنية والإعلام**)، نقلا عن: ttps://www.youtube.com/watch?v=E_oWobWOeBE

[3]) مبارك علي، (**بحث في تداولية الخطاب الديني الرحمة والإحسان في تقاليد الأديان الإبراهيمية**)، مجلة أديان، مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان،ع1،2011، ص49-69

[4]) مبارك علي، المرجع نفسه.

5- خاتمة:

واليوم هناك كثر من المفكرين الذين يطرحون رأياً مؤداه أن ثقافة الصورة لا تعكس الواقع في حقيقته وإنما تخلق واقعاً متخيلاً ومتوهما، لأنها ببساطة تصدر عن إيديولوجية مؤسسات تبغي التحكم والسيطرة على العقول لغايات سياسية واقتصادية. وإذا كانت ثقافة الاستهلاك من خلال صناعة الصور تنمِّط العقل وتحدده وتسطِّحه لترسخ قيماً عابرة وتخاطب الغرائز، وتطيح بالذاكرة وتشيع النسيان. فهذا يتطلب منّا التعامل مع هذه الثقافة وهذه الصناعة بوعي نقدي من جهة، والعمل على المشاركة في إبداعها من جهة ثانية، وهذه المرة بأفق أخلاقي وإنساني، وتأصيل القيم الثقافية الحضارية القائمة على مبادئ الحق والحقيقة والخير والجمال. وقد يبدو هذا كلاماً عاماً، وحلماً طوباوياً، وسيبقى كذلك ما لم تغدو المشاركة الفعالة في صناعة الصورة والقضاء على أمية المشاهدة داخلة في صلب استراتيجية مؤسسات الدولة والمجتمع التربوية والعلمية والبحثية والإعلامية، ومن أولوياتها التنموية[1].

مراجع البحث:

[1] إبراهيم محمد سليمان،(2014)، (**مدخل إلى مفهوم سميائية الصورة**)،ليبيا: المجلة الجامعة، مركز البحوث والاستشارات العلمية، جامعة الزاوية، ع16

[2] محمد غرافي، (**قراءة في السيميولوجيا البصرية**)، نقلا عن: http://www.aljabriabed.net/n13_08ghrafi.htm استرجع بتاريخ:2016/12/13: 10:30سا

[3] جوديت لازار، **الصورة**، ترجمة، حميد سلاسي، مجلة علامات، ع5، 1996، نقلا عن موقع سعيد بنكراد: http://www.saidbengrad.net/al/n5/14.htm استرجع بتاريخ: 2016/12/13: 12:30سا

[4] بركات محمد مراد، العولمة والصورة تعزيز الهوية واستلابها، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ثقافة الصورة (الصورة في الإعلام والفنون)، (10/30- 2007/11/1)

[5] ياس خضير البياتي، ثقافة الصورة المتلفزة وإشكالية صناعة المضمون:http://thaqafat.com/2015/06/26251

[6] إبراهيم الحيدري، **سوسيولوجيا العنف و الإرهاب**، بيروت لبنان، دار الساقي،2015.

[7] حسين عبد الحميد أحمد رشوان، **الإرهاب و التطرف من منظور علم الاجتماع** ، السويس، دار المعرفة الجامعية ،1997 انظر الفصل الأول:التطرف، ص13-35

[8] محمد ياسر الخواجة، **التطرف الديني ومظاهره الفكرية والسلوكية**، المغرب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث،(ب، ت)

[9] علي إسماعيل مجاهد، **تحليل ظاهرة العنف وأثره على المجتمع**، نقلا عن: مركز الإعلام الأمني، www.policemc.gov.bh(البحرين)

[10] عزت حجاري،(1985) **الشباب العربي**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص 132

[11] فهمي هويدي، (**الاعلام وثقافة الوسط**)، مؤتمر، الوسطية منهج حياة ، وزارة الشؤن الإسلامية بالكويت، نقلا عن www2.islam.gov.kw/books/wasatya/wsm3s3_hwedy.doc:

[12] نصر الدين لعياضي ،(**الهوية الوطنية والإعلام**)، نقلا عن: ttps://www.youtube.com/watch?v=E_oWobWOeBE

[13] مبارك علي، (**بحث في تداولية الخطاب الديني الرحمة والإحسان في تقاليد الأديان الإبراهيمية**)، مجلة أديان، مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان،ع2011،1

[14] سعد محمد رحيم،ثقافة الصورة، مجلة الحوار المتمدن-العدد: 2295 – 2008 / 5 /28: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=135961

---

[1] سعد محمد رحيم،ثقافة الصورة ، مجلة الحوار المتمدن-العدد: 2295 – 2008 / 5/ 28: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=135961

الرياضة كفن في بناء التسامح و الاتصال

Sport as art in building tolerance and communication

د. مناد فوضيل، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

- ملخص:

هدفت الدراسة الي تحديد دور الرياضة كفن متمثل في الدورات الرياضية المقامة في الإقامات الجامعية في تنمية قيم التسامح والاتصال وذلك بمعرفة هل في ممارسة و المشاركة طلبة الاقامات الجامعية في الدورات الرياضية تحقيق لقيم التسامح و الاتصال؟ و لهذا الغرض فرضنا أن ممارسة ومشاركة الطلبة في الدورات الرياضية الرياضة في الاقامات الجامعية يساهم في تنمية قيم التسامح والاتصال و من أجل هذا تم الدراسة على عينة 500طالب من الاقامات الجامعية الجزائرية اختيرت بشكل عشوائي من مجتمع الطلبة المشاركين في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية عبر كامل التراب الوطني ولهذا الغرض استخدمنا كا2 لحساب المقياس المقدم للطلبة وهي حالة تتميز بصدق وبعد جمع النتائج و معالجتها توصلنا إلى أن وتوصلت الدراسة أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح و الاتصال و التواصل و لهذا أوصينا بالتركيز على اقامة دورات رياضية بمختلف نشاطاتها في الاقامات الجامعية بشكل دائم .

الكلمات الأساسية: الرياضة كفن – التسامح و الاتصال.

- Summary:

The study aimed to define the role of sport as an art represented in the sports courses held in university residences in developing the values of tolerance and communication, by knowing whether the practice and participation of students of university residencies in sports courses achieve the values of tolerance and communication? For this purpose, we assumed that the practice and participation of students in sports courses, sport in university residencies contributes to the development of the values of tolerance and communication, and for this purpose the study was carried out on a sample of 500 students from Algerian university residency, randomly selected from the community of students participating in sports courses in university residencies across the entire soil. For this purpose, we used Ka2 to calculate the scale presented to students, which is a case that is distinguished by sincerity, and after collecting the results and processing them, we concluded that the values of tolerance and communication are applied in an average percentage of the quota, and for this we recommended to focus on establishing sports courses with various activities in university residency permanently.

Key words: sport as art - tolerance and communication.

1-مقدمة:

ان التطورات المستمر الذي شهده العالم بصورة عامة لها أثر كبير في تطوير كافة مجالات الحياة منها مجال الاتصالات والإعلانات المتمثلة في الفضائيات والانترنت بالإضافة إلى مجالات أخرى و في ظل سياسة العالم المفتوحةعرف الفكر المعاصر تدافعاً بين التيارات الداعية إلى علمنة المجتمع، وفصل الدين عن الدولة، بتسويغ الحداثة والانخراط في العالمية الاقتصادية والثقافية، بعيدا عن القيود الدينية و الثقافية وبالتالي امتزاج ثقافات الشعوب مما يؤدي ذلك إلى تغير في ثقافة الشعوب وأساليب عيشهم و التخلي عن قيمهم ويعود ذلك بالسلب على ذلك النسيج الكلي المعقد من الأفكار والمعتقدات والعادات والتقاليد والقيم وأساليب التفكير والعمل وأنماط السلوك وجميع ما ورثناه عن أسلافنا بما في ذلك أساليب العيش وعلومه وفنونه وآدابه ... الخ ويقول الدكتور خالد الصمدي أن "نشأة جيل مقطوع الصلة بدينه، مفتون بالغرب وتياراته الثقافية المختلفة التي تتفق في شيء واحد، هو

تحليلها من الالتزام بالدين "(خالدالصمدي، 2010) والتمسك بالدين يعتبر حفاظ على العقيدة و من المواطنة "حب الوطن من الإيمان "(الجعلوني،2008)،وهذا الأمر الذي جعل المجتمعات العربية والإسلامية خاصة، تعيش في توتر وقلق متخوفة من أن يعود ذلك بالسلب على ثقافتهم وقيمهم و بالتالي كثرة النزاعات. وأصبحت الرياضة في عصرنا الحالي مهمة جدا لما لها من فوائد اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية فمن خلالها يجد الإنسان نفسه وتلعب دوراً هاما على الأصعدة الفردية والاجتماعية والوطنية والعالمية فعلى الصعيد الفردي، تعزز الرياضة من قدرات الفرد المعرفة العامة لديه، أما على الصعيد الوطني، فهي تساهم في النمو الاقتصادي و الاجتماعي وتطور الصحة العامة وتقارب بين مختلف المجتمعات، وعلى الصعيد العالمي في الاكتشاف و المنافسة المحمودة، إذا ما استخدمت الرياضة بصورة صحيحة، يمكن أن يكون لها دور إيجابي طويل الأمد على التنمية و الصحة العامة و السلم والبيئة و توفر المشاركة في الرياضة الفرصة لممارسة الاندماج الاجتماعي و الأخلاقي و التسامح و الاتصال للشعوب أو التهميش بسبب الحواجز الثقافية و الاجتماعية و الدينية التي يقف وراءها نوع من الجنس و الإعاقة و غيرها من أشكال التمييز حيث يقول في هذا الصدد "محمد سعد زغلول و مكارم حلمي" أن من خلال التربية الرياضية يمكن تحقيق النمو الكامل المتزن للمتعلم إلى أقصى حد تسمح به قدراته و استعداداته و بما يمكنه من التكيف مع نفسه ومع المجتمع" (زغلول، 2005، صفحة 33).و بذلك فهي تسهم في تنمية قيم المجتمع الوطنية الأخلاقية والاجتماعية، و يمكن للرياضة أن تكونا مجالاً لممارسة المساواة و الحرية و التمكين من السيطرة على الجسد أثناء ممارسة الرياضة و هو ما يتفق مع دراسة بزيو سليم "ن منهاج الجيل الثاني لمادة التربية البدنية والرياضية دور في تعزيز قيم المواطنة في بعدها الاجتماعي (التعاون، احترام الآخرين، التضامن....)، وأيضا في بعدها القيمي (التسامح، نبذ العنف، نبذ التعصب...)" (بزيو، 2018) و دراسة قزقوز محد "أن التربية البدنية والرياضية تساهم في تحقيق قيم المواطنة المتمثلة في التضامن والتعاون و الاتصال و التواصل و نبذ العنف التسامح الخ لتلاميذ المرحلة المتوسطة". (قزقوز، 2014) و دراسة بوزيان راضية "بأن العلاقة بين المؤسسة التعليمية والمواطنة وثيقة الصلة انطلاقا من تنمية الشعور بالانتماء والمشاركة الايجابية والمؤسسات التعليمية الجزائرية (المدرسة الاكمالية كنموذج) وتساهم بشكل متوسط الفعالية في إرساء دعائم المواطنة" (راضية، 2003) ويضيف الدكتور أديجار فرنس "إن التربية على المواطنة من خلال الأنشطة الرياضية هو سعي إلى تنمية المعارف والكفاءات التي تمكن الشباب من تطوير قدراتهم الاجتماعية مثل العمل ضمن الفريق والتضامن والاتصال والتسامح والروح الرياضية في إطار متعدد الثقافات)"(audigier.francois, 2000, p. 31) لذا رأى الباحثون مما سبق و نظرا لأهمية الرياضة وتأثيراتها في المجتمع و مما سبق ذكره أن هل في ممارسة والمشاركة طلبة الاقامات الجامعية في الدورات الرياضية تحقيق لقيم التسامح و الاتصال؟

3-هدف البحث:

- التعرف على دور الرياضة كفن متمثل في الدورات الرياضية في الإقامات الجامعية في تنمية قيم التسامح والاتصال.

4- فروض الدراسة:

ممارسة ومشاركة الطلبة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية يساهم في تنمية قيم التسامح والاتصال.

5-المصطلحات المستخدمة في الدراسة:

5- 1- الرياضة كفن: وهي متمثلة في ممارسات الدورات الرياضية المختلفة التخصصات داخل و خارج الاقامات الجامعية.

التسامح : و هو عبارة عن قيمة من قيم المواطنة و نقصد بها أن نتعلم التسامح رغم الخلافات بيننا.

الاتصال: و هو قيمة من قيم المواطنة و نقصد بها الاتصال و التواصل و التفاعل مع جميع أفراد المجتمع بعيدا عن الخلافات و عن الأنساب و الأعراق...الخ.

2- منهجية الدراسة وإجراءاتها الميدانية:

2- 1 - منهج الدراسة: استخدم الباحثون المنهج الوصفي بأسلوب المسح التحليلي.

2- 2- عينة الدراسة: شملت عينة البحث التي اختيرت بالطريقة العمدية طلبة الاقامات الجامعية المشاركين في الدورات الرياضية بالإقامات الجامعية الداخلية و الخارجية ببعض الاقامات الجامعية الجزائرية وعددها(أربع جامعات)، والتي بلغ عدد أفراد العينة (500) طالب للموسم الدراسي (2020/2019) السداسي الأول وتمثلت في الآتي:

جدول رقم(02)يوضح توزيع عينة البحث(للدارسة الأساسية)حسب الولايات:

الولاية	اسم الإقامة الجامعية	عدد الطلبة
البيض	عفان فاطمة 200 سرير ذكور بنات	32
تلمسان	بعض الاقامات الجامعية	25
وهران	جميع الاقامات الجامعية	88
مستغانم	جميع الاقامات الجامعية	75
الشلف	جميع الاقامات الجامعية	41
خميس مليانة	بعض الاقامات الجامعية	34
ورقلة	بعض الاقامات الجامعية	24
الجزائر	بعض الاقامات الجامعية	62
قسنطينة	بعض الاقامات الجامعية	97
سوق أهراس	بعض الاقامات الجامعية	22
المجموع الكلي		500

-و اختيرت عينة10طلبة من بعض جامعات مستغانم للتجربة الاستطلاعية.

2- 3- مجالات الدراسة:

2- 3-1- المجال البشري: تمثل في -أولا: تم اختيار عينة الدراسة بالطريقة المقصودة من المجتمع الأصلي للسنة الدراسية 2019-2020 السداسي الأول .

ثانيا: التجربة الاستطلاعية تمثلت في: 10 طلبة من الاقامة الجامعية شمومة 200سرير مستغانم.

2- 3 -2- المجال المكاني: بعض الاقامات الجامعية الجزائرية.

2- 3-3- المجال الزماني: - التجربة الاستطلاعية من 2019/09/09 الى 2019/09/16.

-تم اجراء التجربة الأساسية من 2019/09/30 الى غاية2019/11/28.

2- 4- إعداد استمارة تحليل الملاحظة:

لبناء الاستمارة قمنا بمراجعة المراجع الخاصة بعلم الاجتماع و الأساتذة المختصين بعلم الاجتماع و كتب التربية الاجتماعية للمتوسطة وتم استخراج قيم التي تمثل قيم التسامح و الاتصال المقررة و أضيفت بعض القيم من الدراسات السابقة مثل دراسة قزقوز محمد ثم تم إجراء الدراسة الاستطلاعية لغرض مسح و معرفة مدى صدق الاستمارة و تحكيمها من طرف الأساتذة المختصين و معرفة الكيفيات التي تتم من خلالها عملية توزيع للتلاميذ. و بحيث استخدمنا في تحليل النتائج و تفريغها المقياس الخماسي لي(lekarte)

من خلال هذا فقد توصل هذه الدراسة إلى تحكيمها و تصحيحها من طرف الأساتذة و قد تم استخلاص القيم و العبارات المناسبة لموضوع دراستنا. و بعد عرضها على مجموعة من المحكمين (د. بن سعيد محمود، د. بن قلاوز تواتي، د. مسعودي خالد، د. كمال بن الدين ، د. بورزامة داود، د. مقرانتي جمال، د.بن ويدان حسين)

تم الوصول إلى الصيغة النهائية للاستمارة. ثم بعد ذلك تم إجراء التجربة الاستطلاعية بطريقة إجراء الاختبار وإعادته على مرحلتين حيث كان الفارق الزمني أسبوع ، فتوصل الباحثون إلى النتائج التالية:

2-5- الدراسة الاستطلاعية:قام الباحثون باختيار عينة استطلاعية من طلبة الاقامة الجامعية بالبيض قوامها(10)طلبة من غير عينة الدراسة الأصلية ومشابهة تماما مع العينة الأصلية للتأكد من مدى صلاحية أداة القياس.

جدول رقم(02)يوضح نتائج معامل الارتباط بيرسون لحساب الصدق و الثبات الخاص بالاستمارة الاستبيانية.

الاستمارة	حجم العينة	معامل الارتباط	معمل الصدق
المحور الأول (فن التسامح)	10	0,95	0,97
المحور الثاني (فن الاتصال والتواصل)		0,84	0,91
قيمة (ر) الجدولية عند مستوى الدلالة 0,05 و تحت درجة الحورية 09 =0,49			

من خلا ل الجدول رقم(02) يتبين لنا أن معاملات الصدق و الثبات للمحورين لاستمارة المقدمة الطلبة كان أدنى معامل ارتباط(0,84) وأعلى قيمة (0,95) وهذا ما يبين أن الأداة تتميز بدرجة عالية من الصدق واستخدم الباحثون معامل الثبات حيث تراوحت أدنى قيمة له (0,91)، وأعلى قيمة له (0,97) وهذا ما يبين أن الأداة تتميز بدرجة عالية من الصدق و الثبات.

2- 6- التجربة الرئيسة وطريقة التحليل: قمنا بتوزيع الاستمارة على عينة البحث (الطلبة) في الاقامات الجامعية التابعين لها أثناء ممارستهم للنشاطات الرياضية و اعطاء فرصة10الى12د على الأكثر لاسترجاع الاستمارة، مع اجابة الباحثون على أسئلة الطلبة لبعض العبارات(الاستمارة الموجهة لهم)المبهمة.

2- 7- الوسائل الإحصائية:

- المتوسط الحسابي - الانحراف المعياري -لنسبة المئوية - كا2.

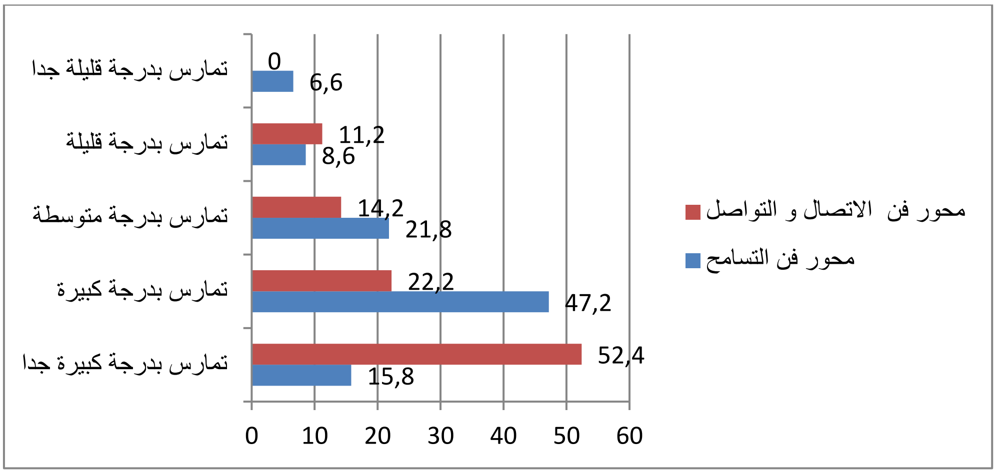
3- عرض وتحليل ومناقشة النتائج:

3-1- عرض النتائج ومناقشتها: لمدى توفر معايير التكوين النظري في معاهد علوم و تقنيات النشطات البدنية والرياضية في ظل ما تطلبه مؤسسات التربية الوطنية من استعدادات للتدريس.

الجدول رقم(03): يمثل التكرارات المشاهدة و النسب المئوية و كا2 للمحور الأول للاستمارة المقدمة للطلبة:

المحاور	الإجابة بالدرجات	تحديد المستويات	التكرارات المشاهدة	النسبة المئوية	التكرار المتوقع	مستوي الدلالة	درجة الحورية	كا2 الجدولية	كا2 المحسوبة
المحور الأول(فن التسامح)	تمارس بدرجة كبيرة جدا	من52 إلى 60	79	15,80	100	0,01	04	9.21	267,56
	تمارس بدرجة كبيرة	من42 إلى 51	236	47,20					
	تمارس بدرجة متوسطة	من32 إلى 41	109	21,80					
	تمارس بدرجة قليلة	من22 إلى 31	43	8,60					
	تمارس بدرجة قليلة جدا	من12 إلى 21	33	6,60					
	مجموع المحور		500	%100					
المحور الثاني (فن	تمارس بدرجة كبيرة جدا	من52 إلى 60	262	52,40	100				391,42
	تمارس بدرجة كبيرة	من42 إلى 51	111	22,20					

الاتصال والتواصل	تمارس بدرجة متوسطة	من32 إلى 41	71	14,20				
	تمارس بدرجة قليلة	من22 إلى 31	56	11,20				
	تمارس بدرجة قليلة جدا	من12 إلى 21	00	00				
مجموع المحور			500	%100				



شكل رقم(01): يمثل النسب المئوية للمحور الأول للاستمارة المقدمة للطلبة.

يظهر لنا من خلال النتائج المدونة في الجداول و الشكل أعلاه بعد تفريغ الاستمارة الموجهة للطلبة لقياس مدى مساهمة ممارسة ومشاركة الطلبة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية في تنمية قيمة فن التسامح. من وجهة نظر الطلبة المشاركون و الذي بلغ عددهم500طاللب، فأجاب 79طالب أن الممارسة والمشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح بدرجة كبيرة جدا بنسبة15,80%،أما الطلبة الذين أجابوا أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح بدرجة كبيرة فعددهم236طالب بنسبة47,20%،و109طالب أجابوا أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح بدرجة متوسطة بنسبة21,80% و أجاب43 طالب تمارس بدرجة قليلة بنسبة8,60% و في الاخير أجاب33طالب أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح بدرجة متوسطة بنسبة6,60% أما فيما يخص المحور الثاني فنجدوا 262طالب أن الممارسة و المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن الاتصال و التواصل بدرجة كبيرة جدا بنسبة52,40%،أما الطلبة الذين أجابوا أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن الاتصال والتواصل بدرجة كبيرة فعددهم111طالب بنسبة22,20%،و71طالب أجابوا أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن الاتصال و التواصل بدرجة متوسطة بنسبة14,20% وأجاب56 طالب تمارس بدرجة قليلة بنسبة11,20%و لدلالة الفروق بين الإجابات استخدم الباحثون اختبار حسن المطابقة كا^{2}حيث بلغت قيمة كا^2 المحسوبة للمحور الأول 267,56 و هي أكبر من كا^2 الجد ولية التي بلغت 9,21 عند مستوى الدلالة0،01(درجة الثقة99%و درجة الشك01%)و منه يستنتج ا الباحثون أن هنالك فروق ذات دلالة إحصائية بين إجابات طلبة على المحور الأول لصالح الإجابات التي تقول على أن ممارسة والمشاركة الطلبة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح بدرجة كبيرة و الدليل على ذلك أن أعلى نسبة كانت47,20%الذين أجابوا بدرجة كبيرة. و بالنسبة للمحور الثاني (الاتصال والتواصل) فنجد أن قيمة كا^2 المحسوبة بلغت 391,42 و هي أكبر من كا2 الجد ولية التي بلغت 9,21 عند مستوى الدلالة0,01و(درجة الثقة99%و درجة الشك01%)و منه يستنتج ا الباحثون أن هنالك فروق ذات دلالة إحصائية بين إجابات طلبة على المحور الثاني (الاتصال والتواصل) و هي لصالح الإجابات التي تقول على أن ممارسة والمشاركة الطلبة في الدورات

الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي ويساهم في تحقيق فن الاتصال و التواصل بدرجة كبيرة. و النتائج المتحصل عليها تتفق مع دراسة,,,, أما فيما يخص تفسير النتائج فلممارسة الدورات الرياضية تحقيق لعدة قيم فمثلا عند ممارسة نشاط جماعي ككرة اليد تحقيق لقيمة أساسية "التضامن و التعاون" أي" توثيق القيم الاجتماعية" و ذلك يكون بفن "الاتصال والتواصل" للتفاهم على خطة ما أو أخذ الأماكن "الإحساس بالمسؤولية نحوى الجماعة" ،" الصداقة "، "نبذ التفرقة بين أفراد المجتمع " " المواقف الايجابية ، و حسن اختيار المواقف الملائمة" ، وفي المقابلة مثلا اختيار الزميل المناسب عند للعب و الذي في المكان المناسب للتسديد و هو تحقيق لبعض أهداف أخرى كلها تكون باستخدام فن الاتصال و التواصل "و هي متفقة في مفهوم واحد مع ما قال فهد. ابراهيم. الحبيب " تستند تنمية المواطنة في الفرد إلى خمس قيم رئيسية هي: الصدق، الإحساس الصادق بالآخرين، الاحترام، المسؤولية، الشجاعة.(Gary.hopking, 2002, p. 21) الانتماء، الحقوق الواجبات، بالإضافة للقيم العامة: و تمثل مجموعة الأخلاقيات التي يفترض أن يتحلى بها المواطن و تشمل الأمانة، الإخلاص، الصدق، الصبر، التعاضد والتناصح. (الحبيب، 2005، صفحة 06) و هو يتشابه مع قول العالم كلارك: "عن طريق ألوان نشاط الرياضي التي تدور تحت قيادة مؤهلة يكتسب الشخص صفات كالتعاون و احترام الآخرين و الخلق الرياضي والمسؤولية اتجاه المجموعة..." (خولي، 1997) . اذا نلاحظ أن ممارسة الرياضة على شكل دورات رياضية في الاقامات الجامعية يجعل الطلبة في اتصال وتواصل مستمر و هذا الأخير بدوره يحقق عدة قيم للمواطنة. أما بالنسبة لفن التسامح فنجد أن اذا كان خلافات بين بعض الطلبة فممارستهم للنشاطات الرياضية الجماعية يجعلهم تواصلهم لإحراز الهدف أو تحقيق خطة ما فوجب عليهم أن يتفقون على ذلك متناسيين الخلافات بينهم اذا تحقيق لفن التسامح.

3-3- الاستنتاجات:

-المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح .

-المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن الاتصال و التواصل .

-المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق عدة قيم للمواطنة .

3- 4 - التوصيات:

-برمجة لقاءات مع الطلبة الجامعيين و توعيتهم بمدى فوائد المشاركة في الدورات الرياضية.

-حث مدراء الاقامات الجامعية لإقامة دورات رياضية في مختلف التخصصات الجماعية.

-تحفيز الطلبة بالهدايا لممارسة الدورات الرياضية داخل و خارج الاقامات الجامعية.

- خاتمة:

وأصبحت الرياضة في عصرنا الحالي مهمة جدا لما لها من فوائد اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية فمن خلالها يجد الإنسان نفسه وتلعب دوراً هاما على الأصعدة الفردية والاجتماعية والوطنية والعالمية. يمكن أن يكون لها دور إيجابي طويل الأمد على التنمية و الصحة العامة و السلم والبيئة و توفر المشاركة في الرياضة الفرصة لممارسة الاندماج الاجتماعي و الأخلاقي والتسامح و الاتصال للشعوب أو التهميش بسبب الحواجز الثقافية و الاجتماعية و الدينية التي يقف وراءها نوع من الجنس والإعاقة و غيرها من أشكال التمييز.

وجاءت هذه الدراسة التي هدفت للتعرف إلى تحديد دور الرياضة كفن متمثل في الدورات الرياضية المقامة في الإقامات الجامعية في تنمية قيم التسامح والاتصال من وجهة نظر الطلبة، وشملت عينة بلغت(500)طالبا وطالبة، تم اختيارها بالطريقة العشوائية، وتوصلت الدراسة أن المشاركة في الدورات الرياضية في الاقامات الجامعية ينمي و يساهم في تحقيق فن التسامح والاتصال و التواصل، وأوصى الباحثون توعيتهم بمدى فوائد المشاركة في الدورات الرياضية، التركيز على اقامة دورات رياضية بمختلف نشاطاتها في الاقامات الجامعية بشكل دائم .

- **المراجع:**

01-أحمد حلمي .أب .هرجة حمد سعد زغلول. (2005). منهاج التربية الرياضية المدرسية الموجهة قيميا في مواجهة انعكاسات عصر العولمة. القاهرة: مركز الكتاب للنشر.

02-أمين أنور خولي. (1997). أصول التربية البدنية. القاهرة: دار النشر.

03-خالدالصمدي. (14 09, 2010 .googl .(تاريخ الاسترداد 04 05, 2011، من http://www.tdeonline.org/showthread.php?t=197&goto=nextoldest: 22:29

04-سليم جبايلي لياس بزيو. (2018). دور منهاج الجيل الثاني لمادة التربية البدنية والرياضية في تعزيز قيم المواطنة في بعديها الاجتماعي والقيمي لدى تلاميذ المرحلة المتوسطة دراسة ميدانية بمتوسطة المجاهد نجاح محيو ولاية خنشلة. مجلة الابداع الرياضي، 46-59.

05-فهد ابراهيم الحبيب. (2005). تربية المواطنة، الاتجاهات المعاصرة في تربية المواطنة. الباحة.

06-محمد قزقوز. (2014). دور منهاج التربية البدنية و الرياضية بالمقاربة بالكفاءات في تنمية قيم المواطنة. مجلة علوم و تقنيات النشطات البدنيةو الرياضية مستغانم، 8.

المراجع الأجنبية:

07-audigier.francois. (2000). Basic concepts and core competencies for education democratic citizenship. coumcil of europe.strastourg.

08-Gary.hopking. (2002). Education world. edition in chief.

"العمارة والرمز: فنّ تعليم الأشكال أم تشكيل العلامات
(قراءة في تشكيلات عمارة الجنوب التونسي نموذجا)"

د. زينب قندوز غربال، أستاذ مساعد للتعليم العالي في مادة التصميم اختصاص هندسة معمارية داخلية بالمعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة/ جامعة سوسة - تونس

الملخص:

يعدّ المعمار منظومة معرفية متكاملة تجمع اللغة والفكر والعقائد، بحيث تكون فيها البناءات والانشاءات مادة ملموسة قابلة للتعامل معها كظواهر تمثل مؤشرات تحمل في طياتها أفكارا وقيما ومعايير ثقافية تعبّر عن تطلّعات صانعيها وتمكّنهم من الحفاظ على ذاكرتهم. تتحرّك هذه المنظومة وفق نُظم شرّعها المجتمع وقوانين ثابتة منظمة حسب منهج موحّد ومحكم في آن. ولا تكون قيمة دلالته فاعلة إلاّ في مجال المنظومة التي تنتمي إليها طبقا لمعجم رموز موحّد تضمن درجة الادراك المطلوب لهذه الدلالات المرئية والثابتة. وعليه، فالكتل البنائية الممتدة بصريا وباتجاهاتها الأفقية والعمودية، التي تجمع بين التعقيد والبساطة وتتراوح ادراكاتها الحسية بين رمزيتها وفاعليتها الوظيفية، سواء كانت على مستوى الوحدة او النظام، ماهي الا مختبر نتاج مجتمع مستقل. فهم يحللونه، يقيمونه عبر ما هو مناسب او غير مناسب تبعا للتطابق نتاجهم او عدمه من سلوكيتهم ونفسيتهم وحاجاتهم وعلاقاتهم ليكون الرّمز حافزهم الاجتماعي ونتاجهم الأعمق معاني.

تمتلك البيئة عدداً لا حصر له من الرموز والمعاني التي يعبر بها الساكن عن ارتباطه بالمكان وانتمائه اليه كما يساعد وجود لغة مشتركة بين ساكني ومستخدمي المكان في فهم هذه الرموز والمعاني فضلاً عن إدراكها ويمكن من خلال تحليل محتوى البيئة المشيدة ومكوناتها تحليل مجموعة من المتغيرات البيئية التي يمكنها حمل المعاني وإيصال الرموز. حيث يحمل الانسان خصائص ادراكية ويتسم المكان بخصائص تركيبية فعند ترجمة الثانية للأولى نحصل على تطابق بين الصور الذهنية المخزونة والحدث المكاني مما يولد الاحساس بالألفة.

لعلّ باستقراء مدوّنة من الرموز والعلامات الشعبية ماثلة في فضاءات معمارية تقليدية -عمائر الجنوب التونسي نموذجا- أمكننا من أدراك ماهية الدلالات المرئية والثابتة. كما تسمح هذه الشواهد بقراءات متعدّدة بين ماديّة فنّ تعليم الأشكال ومعنويّة تشكيل العلامات. أفضية سكنية قادرة على اختزال الرّموز الثقافية للمجموعات البشرية وتقاليدها ومهاراتها المعرفية في لغة مشفرة تعتمد المجاز والتجريد. ويحمل الجانب المادي من هذه المنشآت أفكارا ورموزا متعارف عليها تتناقلها المجتمعات تباعا فتكوّن مخزونها الثقافي.

- الأيقونة كعلامة بصرية، تلجأ للرمز المقرون بالوعي الجماعي حتى تتمكن من تأثير دلالتها على الجماعة، فرغم أنها ترتكز على المعطى الشيئي المحدود في الدلالة، إلا أن هذا المعطي يظلّ محكوما للسياق الكلّي للظاهرة الاجتماعية، وهكذا تتحول إلى لغة. **فما مدى أمانة هذه اللغة في صون الروابط الإنسانية؟**
- من خلال إثراء المبنى بالملامح، التي تثير الوعي وتختزن زمان ولادته في التلقّي، فالبناء التقليدي يمثل عمقا زمنيا يحظر في شكل معماري موروث. تشكل الخبرة والأشكال التراثية بعض الرصيد الشكلي الذي تتعاطاه العمارة، فيحضر الزمان في مضامين تقدّمها مفردات وتكوينات شكليّة متوارثة ليحظر الشكل المتوارث مختزنا تاريخ المفردة الشكلية وايحاءاتها التعبيرية. **فهل يحيا الرمز المُعلّم في زمننا الحاضر شكلا ويغيب معنى؟**

التقديم:

لعلّ فهم التفاعل بين الشكل المادي ومدلولالته يؤثر في بروز الرمز الذي بدوره يؤشر لمعاني وقيم مشتركة تتحرك بصيغة ديناميكية عبر حركة ومسار الحضارة الزمنيان وطابعها الخاص وأسلوب تعاملها مع محيطها البيئي العام وبالتالي امكانية خلقها لحوارية اختلافية للمعاني، وهنا فالخصائص الادراكية التي يحملها الانسان وتركيبة المكان تتطابقان بين الصورة الذهنية المخزونة لديه والحدث المكاني حوله بما يؤشر تفاعل الإنسان والبيئة وذلك باعتماد اكتساب المعلومات وتنظيمها بواسطة الإدراك ليؤدي ذلك لظهور نوع من العلاقة المتبادلة بين السلوك الفضائي للفرد والمكان وانتمائه له ويظهر جليا هنا ان ديناميكية حركة الرمز المكاني تعتمد في اطارها العام لحالة الاختلاف وعلى مستويات عدة بين الدلالات الرمزية البصرية وبالتالي في مستويات ظهور واختفاء المعنى لها.

مما سبق يتوضح ان الطبيعة الديناميكية للرمز المكاني تؤشر من خلال فهم التفاعل بين الشكل المادي ومدلولاته الاجتماعية لتحديد معاني عامة تنتج عن اسلوب التعامل مع المحيط البيئي العام وطرح حوارية للمعاني تؤشر تفاعل الانسان والبيئة وبالتالي ديناميكية مركز الرمز المكاني وعلى مستويات الدلالة الرمزية ضمن إطار ظهور واختفاء المعنى ليتجه البحث من الطرح السابق لطرح أعمق بتوضيح التصوّر المعرفي حول السّمة الديناميكية للرمز المكاني في العمارة بين حالتي الاستقرار أو عدم الاستقرار "الابداع".

إنّ باستثمار مدوّنة من الرموز والعلامات الشعبية ماثلة في فضاءات معمارية تقليدية نكون قد أدركنا ماهية الدلالات المرئية والثابتة. كما تسمح هذه الشواهد بقراءات متماسكة ومتعدّدة بين المادي واللاّماديّ. أفضية سكنية قادرة على اختزال الرّموز الثقافية للمجموعات البشرية وتقاليدها ومهاراتها المعرفية في لغة مشفرة تعتمد المجاز والتجريد. ويحمل الجانب المادي من هذه المنشآت أفكارا ورموزا متعارف عليها تتناقلها المجتمعات تباعا فتكوّن مخزونها الثقافي.

الشكل الهندسي العام للمبنى أو المخطط، تشكيل الفراغات، درجة البساطة أو التعقيد، كتلة المبنى، نوعية المواد المستخدمة والألوان، عناصر معمارية غنية بالرموز. مفردات معمارية كالأعمدة، الحيطان، الزخارف والفتحات، استعارها مؤثثو الفضاء لإثراء المدلول الرمزي لأعمالهم.

تُعدّ الكتل البنائية الممتدة بصريا وباتجاهاتها الأفقية والعمودية، التي تجمع بين التعقيد والبساطة وتتراوح ادراكاتها الحسية بين رمزيتها وفاعليتها الوظيفية، سواء كانت على مستوى الوحدة او النظام ماهي الا لمتساكنيها الذين هم اهم عناصر المجتمع ومكوناته الأساسية. هؤلاء الذين هم مختبر نتاجنا، انهم يحللونه، يقيمونه عبر ما هو مناسب او غير مناسب تبعا للتطابق نتاجنا او عدمه من سلوكيتهم ونفسيتهم وحاجاتهم وعلاقاتهم.

العمارة تعبير عن ردّ فعل الانسان تجاه محيطه. فمن الصعب الفصل بين العمل المعماري ووظيفته العملية والرمزية. يتعامل الإنسان مع العمارة على أنها وسيلة اتصال، فالمسكن لا يمكن أن يكون مجرد مأوى للحماية من العوامل البيئية بل يحتوي المسكن على جملة من التعبيرات الرمزية المعقدة التي تسدّ عددا من الاحتياجات النفسية لمستخدمي الفضاء.

يؤلّف السكن صورة لعلاقة التّمفصل بين الحاويات ومحتوياتها الرمزية، فلا معنى هنا للمقابلة بين السكن بوصفه ماديا قائما على تحول هندسي وظيفي للمكان والسكن باعتباره معيشا n

ومتخيلا مشحونا بالتمثلات والرموز، لأن عملية التحويل ثم الاستغلال تتم وفق نماذج ثقافية مستمدة. ولعلّ الكيفية التي نعيد بها انتاج وعينا بالمكان تتمّ عبر التحولات التي تحدث في مكونات السكن ووفق ما يحدث من تحولات تكون الاشارات والرموز والابتكارات تحت سقف التجربة والادراك والتخيل. فالرّمز حافز اجتماعي ونتاج إنساني. كلّما كانت الشعوب والمجتمعات أكثر استقرارا، تعدّدت رموزها. فبالنسبة إلى ترتيب المنازل وتزيينها، فقد كان البربر على سبيل المثال "يعتبرون الفنّ ظاهرة اعتيادية للحياة لا متعة للنخبة. وكانوا لا يزخرفون إلا الأثاث

المستعمل... والمرأة فنانة أكثر من الرّجل في غالب الأحيان فهي التي تزخرف آنية الخزف أو تنسج الزرابي"(1). ولا يستمدّ الفنّ البربري نماذجه من الطبيعة، بل يتعلّق بالزّينة ذات الأشكال الهندسيّة ولا يستعمل الخطوط المنحنية إلا نادرا وبدون براعة.

تلجأ الأيقونة -كعلامة بصرية- للرمز المقرون بالوعي الجماعي، حتى تتمكن من تأثير دلالتها على الجماعة، فرغم أنها ترتكز على المعطى الشيئي المحدود في الدلالة، إلا أن هذا المعطي يظلّ محكوما للسياق الكلّي للظاهرة الاجتماعية، وهكذا تتحول إلى لغة "بوصفها نسقا سيميائيا، تتخذ العلامة بديلا تعبيريا ماديا للظواهر والأشياء التي تشير إليها، وعن طريق شفراتها يتواصل أفراد المجتمع فيما بينهم"(2).

1. محامل الذاكرة:

أ- الواجهات: تعدّ واجهة المسكن بنية الوعي في العمارة التقليدية، ووثيقة ما يتلقّاه وما يعكس ذاكرته، لتقدّم الواجهة الرمز والاشارة والايماءة فيكون التواصل. أفضية سكنية تقليدية تستخدم العناصر الزخرفية في واجهاتها، وتقوم على تكرار الوحدات الهندسية المجردة على جانب مدخل المسكن وأعلاه بطريقة متماثلة، وقد ظهرت الزخارف الحائطية للتغلب على قسوة الحياة الطبيعية حيث الهواء الجاف والمناخ الحار. وقد حقق المتساكنون الاتزان والتناسق في التكوينات الهندسية البارزة والغائرة التي صمّمها. فقد احتفظت العمارة بهوية مميزة وواضحة، فهي انعكاس صادق للبيئة، وهذا نتيجة تفاعلات كثير من العوامل البيئية والاجتماعية والثقافية والمناخية.

بمساكن قرى/مدن الواحة نفذت واجهاتها بأبسط خامات البيئة الطبيعية وبرزت العناصر الزخرفية فيها نتيجة لإيجابية الانسان وتفاعله مع الطبيعة وجهوده في تنفيذ احتياجاته، فعبر عنها في صورة رموز تلخص فكر الانسان وعقيدته نحو التغلب على قسوة الطبيعة، فكان للبيئة تأثير أساسي على الواجهات فيكون ظاهرا على المباني وعلى الأسلوب الذي كان متبعا في البناء والخامات المستخدمة.

ان تشكيل الواجهات التقليدية، كتل وعناصر معمارية وزخرفية يؤكد مبدأ البساطة، فجاءت عمارة صريحة تعبر عن الوظيفة التي أنشأت من أجلها في صياغتها، وعمق مضامينها التعبيرية والتي كانت نتاج تراكم معرفي لسلسة من التجارب. ولعلّ من خصوصيات الواجهات أنه:

- يوجد تناسق في التشكيل الفني للواجهة وذلك من خلال اعتبارين أساسين؛ أولهما علاقة عناصر التشكيل بعضها البعض، ونقصد هنا عناصر "التصميم" بأدواته التي يتلاءم فيها كل عنصر بالآخر لخلق التوافق والصلة المستمرة بين هذه العناصر (نوافذ وأبواب وزخارف وغيرها) والمساحة الكلية للواجهة. ثانيهما: علاقة كل عنصر بالمبنى المعماري ككلّ تحقيقا للتوافق.
- يوجد تنوع بين العناصر المعمارية وهي تخلق مع الوحدة تميزاً في العمل التشكيلي.
- يوجد إيقاع باستخدام الوحدة والعناصر التي تتوالى متكرّرة بانتظام، فالوحدة والتنوع لم يلغي أحدهما الآخر.
- يوجد سيادة في التشكيل العام، وذلك أنه على رغم القواعد السابقة من وحدة وتكرار وتغير وعلاقات، إلا أنه يوجد شكل غالب مسيطر على الكلّ.

- <u>الجدار:</u> يعدّ الحائط فسحة ممتدّة للخطّ والكتابة وتعليم الرّموز والتي تتوزع بين موضوعات دينية وأخرى دنيوية حيث تتجاور بل وتتداخل مثل عقود البيع والشراء وأدوات البناء بالأدعية والبسملة والتسبيح. لكن الفصل بينهما غير موجود أصلا لأن كل ما هو دنيوي كان دينيا بالأساس. (3)

✓ نقائش خطية دينية: علّها كتابات باللغة العربية تصنّف إلى نقائش "استخدمت لتمجيد وتعظيم اسم اللّه وفق صيغ مختلفة مثل "ما شاء الله" "الحمد لله" "الله أكبر"، "بسم الله الرّحمان الرّحيم"(4). وهي كتابات دعائية "نجد فيها ذكر الله والبسملة وذكر الرّسول محمد صلّى اللّه عليه وسلّم اعتقادا من الأهالي بطرد العين والحسد ومحافظة على المسكن من الأذى"(5).

✓ نقائش خطية دنيوية: هي نقائش حياتية تعريفية تأريخيّة بالأساس تقدّم أسماء البنائين وأصحاب الغرف، كما تسجّل تاريخ البناء معتمدة في ذلك على تاريخ وفاة الرسول الكريم. كما تعرّف بعض النقوش بأصحاب الغرف، كما هو الشّأن في الدويرات بتطاوين ويعتبرها المتساكنون وثيقة ملكيّة. والغايات من الكتابة متعدّدة منها التوثيق والوقاية والحماية وتحصين الغرف بنوع من السحر المقبول دينيا "لا سيّما وأن الأمر يتعلّق بمكان لخزن الطعام الذي كما هو معروف يحاط بالكثير من قواعد الحماية والتّأصيل الروحي بما يجعله مباركا نافعا ليس فقط عند استهلاكه وإنّما من البذرة إلى المائدة مرورا بعمليّة الحفظ والخزن". (6) تخلّد أسماء البنّائين باستخدام الصّيغة اللّغوية "صنع فلان بن فلان" والتي من خلالها يتسنّى لنا معرفة هويّتهم في بناءات الدّويرات مثلا.

من نوادر التأريخ عند الدويرات أن يؤرخوا بأحداث معينة.

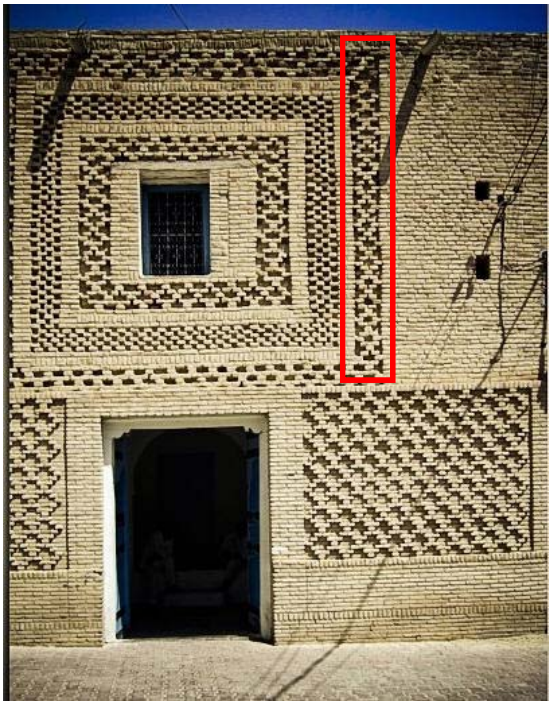
صورة عدد 1: غار من عام 1323 هجري أي 1908 تقريبا.
الموقع: الدويرات.

صورة عدد2: من سقف أحد الغرف في حاف جرجر(7)"عام خصومة البريقة". الموقع: الدويرات.

✓ كتابات رمزية: وهي عادة ما تكون حروف "التيفانغ"(8) وهي كتابات بربرية قديمة لا تفيدنا المصادر الشفوية عن ماهيتها، وقد عثر عليها سواء بقمة الجبل أو على السّهل.

✓ علامات تشكيلية: إن في علاقة العناصر التشكيلية مع بعضها تحقق الانسجام والتآلف من الناحية البصرية، فجاءت العناصر المعمارية متناسبة. وتنظيم التشكيل في واجهات العمارة التقليدية (توزر ونفطة) بصرياً وحسياً يعبر عن الوحدة التصميمية الثابتة لقالب (الياجور) الآجر الذي يستخدم لعمل التشكيلات الابداعية في أشكال متعدّدة ومتنوعة. إن القوالب بأبعادها القياسية أظهرت تآلفاً وتجانساً وتناسقاً لمكونات الواجهة على المستوى الجزئي والكلي.

صورة عدد 3: واجهة من "القالب". الموقع: توزر.



زخارف رأسية

زرابي الآجر نقش في ذاكرة المدينة

كما اعتبرت الأشكال الهندسية خاصة منها المثلثية عنصراً رمزياً بارزاً في واجهات الأفضية السكنية لقرى/مدن الواحة التقليدية. نذر وجود مبنى بدون مثلثات على اختلاف تمثلاته. فهذه العناصر ترمز إلى حرص السكان على إيجاد عناصر رمزية لطرد الأرواح الشريرة (حسب بعض المعتقدات والأقاويل)، كذلك إضفاء علامة معبرة أخرى لمحيطهم المعيشي ورمزا لوحدتهم. المثلث علامة متكرّرة بأشكال مختلفة ونمط هندسي يمكن ملاحظته في الزخارف الموجودة داخل البيت أو في حواشي المبنى والواجهة الرئيسية.

توحي الخطوط المتكسرة بالحركة، كما نلاحظ في هذه الخطوط الحدة في التشكيل، مما يستلزم استعمال بعض الحليّات معه لكي تلطف وتهدئ من تأثيره. ويمكن للخط المنكسر المكوّن من مستقيمين أن يتضمن اتجاها مؤكداً مهما كان وضعهما في الحيز، على أن يحدد هذا الاتجاه بمحصلة المستقيمين المكونين للخط المنكسر.

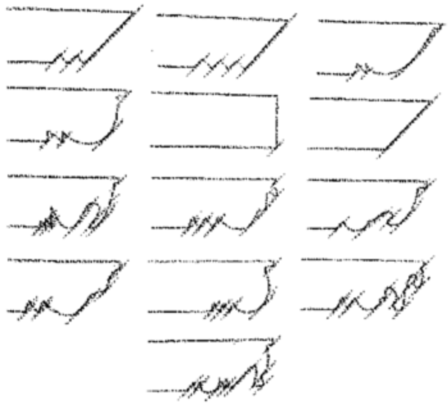
الصورة عدد 4: واجهة مدخل رئيسي.

الموقع: المنزل: قابس.

الأشكال الهندسية المجردة شكلت أيضاً أسس تنسيق للزخارف المرسومة على الحوائط المعالجة بالجبس.

إنّ كلّ ما خطّته أيادي البنائين والحرفيين هو فعل رمزي يحيل بشكل أو بآخر على معان مجرّدة تتخطى أحيانا الواقع الحسّي الذي تنطلق منه. وعلى عكس ما قد يوحي به الظاهر الزخرفي والجمالي للعلامات والرموز، فإن الانسان ماثل فيها بقوة عبر كلّ تفاصيلها[i]، فمواضيعها تتمحور حول الانسان في إطاره البيئي الملموس وضمن شروط الحياة الواقعية دون إغفال للتاريخ(9)، فيأتينا الكثير منها، تلك الرموز، مستوحى من بيئته مع بعض من التجريد، ومع ذلك فهي تتطابق مع الطابع التشخيصي للفن البدائي والممارسات التشكيلية.

الصورة عدد 5: نماذج مختلفة من "ارتاج" الباب مستوحاة من الطبيعة.



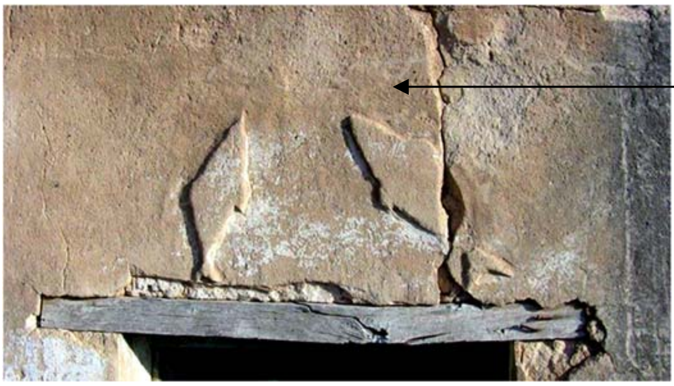
سعف النخل

- العتبة: تعدّ العتبة فاتحة السّكن، ولعلّ التعامل مع موضع العتبة فيه من مظاهر الخشية والانفعال الكثير. فيتمّ تخصيصه -هذا الموضع-دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلاّ أنّها تتجانس بين ما يعتقد أنّه "طبيعة العتبة" ومستقبل المسكن وساكنيه، فإن كانت العتبة مباركة، جاء كلّ ما تأسّس عليها ميمونا مباركا، والعكس صحيح، وهو ما يترجمه المثل الشعبي الدّارج *"نواصي وعتب والبعض من الذرية"* (10). كما أن المثل الشعبي القائل *"الدار عتبة والمرا قصّة"* له دلالاته الرمزية والمعنوية لذلك لا نستغرب ممارسات الأهالي لعادات صارت طقسا خاصا بالبناء، فعند المطاوى(11) يرمون قطعة ذهب على شكل حوتة أو شعير(12). وهي الوظيفة نفسها الّتي يؤمّنها الباب عبر ثنائية الانغلاق والانفتاح والضيق والاتّساع، وهو ما تجسّده لحظة التأسيس عبر الطقوس التي بمقتضاها يدشّن البناء.

- الباب: يحضر الباب بعناصره الإنشائية والزخرفية بوصفه الجزء الأكثر كثافة في التعبير عن السكن تعيينا وترميزا وتشكيلا، وإذا كان حضوره هندسيا لا يكتمل إلاّ في أواخر مراحل عملية البناء، فإنّ تمثّله يبدو واضحا منذ البداية لا سيما عبر التعامل مع موضع العتبة بكثير من مظاهر الخشية والانفعال، فيتمّ تخصيصه دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلاّ أنّها تتجانس في تمثّل ضرب من العلاقة الحتميّة القدرية بين ما يعتقد أنّه "طبيعة العتبة" ومستقبل المسكن وساكنيه(13). وما الانفعال الخاصّ في التعامل مع العتبة والفتحة المعروفة "بالخوخة"، واللجوء إلى تعليق بعض الرموز المادية كالقرون والخمسة و"الحوته" إلاّ إحالات على نظام دلالي بصريّ وفضائيّ قد أحكم المجتمع شحنه. ولعلّه وبفضل عناصره المادية الوظيفية والرمزية يتحوّل الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائي فيه أنماط مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة.

تعدّ النقوش الرّمزية المختلفة التي ميّزت جلّ أشكال الزينة المستعملة على واجهات مداخل أفضية الحوش الواحي التقليدي (الواجهة الأمامية للمدخل ومداخل الغرف والأبواب) مثل اليد، الخمسة، الهلال والنجمة الخماسية (14) والحوتة التي تشير إلى أن المكان مفتوح ثقافيا وغير مغلق على نفسه. ومن جهة أخرى يراد من ذلك طلب البركة وطرد العين والحسد.

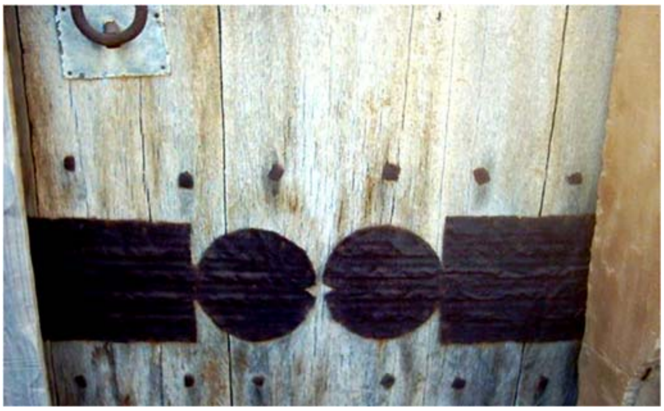
صورة عدد6: الحوت فوق "قُصّة" باب الدار، تشكيل أول. الموقع: شنني قابس.



زخرفة بأسلوب الحفر البارز

"إذا كانت السمكة في زوجين فهي ترمز للحياة والاقتران والخصب والألفة"(15).

صورة عدد7: الحوت على باب الدار، تشكيل ثان الموقع: (قبلي القديمة).



يتمثل هذا التشكيل الشعبي في صورة لسمكتين متقابلتين، وإذا ما ارتبطت السمكة (الحوتة) في المخيال والاعتقاد الشعبي بالخصوبة فان وجودها في هذا الموقع من الباب الرئيسي للمسكن لا يمكن الا أن يمثل أمنيات أصحابه بالبنين والبنات "والعمار والثمار".

صورة عدد8: الحوته على باب الدار (تلمين)

وبصرف النّظر عن الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والّتي ترتبط في جانب منها بالصفة التراتبية للسكن من حيث دلالته على الوضع الطبقي لساكنيه، فانّه يلاحظ حرص على إبراز الباب ووسمه بما يجعله علامة المنزل وصورته، فهو عادة ما يكون في إطار سواء اتّخذ هيئات إنشائية وزخرفية فاخرة، كالأفريز، أو بسيطة (شريط لوني محيط بالباب).

صورة عدد9: الحوت على افريز السّطوان وسط الدار، تشكيل ثالث، دار الطرابلسي (المنزل قابس).

زخرفة بأسلوب الحفر البارز لسمكتين متناظرتين. حظر رمز السّمكة أو "الحوتة" كما تسمّى محليا على محامل أخرى داخل فضاء المسكن، فمثلا نجده في مساكن المنزل بقابس قد توّج الأفاريز الخشبية لرّواق المطوّق للحوش.

صورة عدد10: الحوت على افريز السّطوان وسط الدار، تشكيل ثالث. الموقع: دار الطرابلسي (المنزل قابس).

زخرفة بأسلوب الحفر البارز

صورة عدد11: رسم الحوت منقوشة على الحائط تتوسط خمستين [16]، **تشكيل خامس.**

الموقع: مطماطة.

زخرفة بأسلوب الحفر الغائر

لم تكن السمكة الرمز الوحيد المعتمد لطرد العين الحاسدة على مداخل المساكن التقليدية، ففي توزر مثلا يستدعى قدر أسود من الطين المشوي لا يحمل عروتين كان يوضع في واجهة البيوت للتطيّر والتصدّي للعين الحسودة يسمّى "البُوني". كذلك في الدويرات (تطاوين) وجدت بعض النقائش على نحو النجمة (النجمة الخماسية) والهلال على مدخل الحوش.

صورة عدد12: رسم الحوت والخمسة على الحائط في مدخل غرف "الحوش". الموقع: الدويرات تطاوين.

صورة عدد13: نقوش على شاكلة الهلال والنجمة بواجهة المسكن. الموقع: توجان

الهلال رمز التفاؤل

ولغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي، تنشأ عددا من الرموز من الطوطم والتابو (هما معتقدين سحريين) مؤداها قانون التبجيل والتحريم. وكلّ "عشيرة" ويقابلها طوطم يكون محط تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثلات الرمزية كفيلة بطرد الأرواح الشريرة ومصدر اسعاده وتحقيق رغباته مثلا. وذلك لظنّه أنه يسنده قدرة خارقة. ونشاهد في تمزرط بعض الرّموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه.

صورة عدد14: نقش الحية بواجهة المسكن. الموقع: توجان

الحنش

على اختلاف أشكالها، تمثّل الرموز المعلّمة طابعا فنيا متجانسا مع مكوّنات الزخرفة الحفرية (الغائرة والناتئة) والزخرفة المركبة بهذه الوحدات السكنيّة التي يطغى عليها الطابع العقدي. فكلّ هذه الرموز التي تزيّن الباب وإطاره تعكس قيما ثابتة بالمجتمع الواحي بالجنوب التونسي، فيتحوّل الباب إلى قيمة في حدّ ذاته لا يدلّ على هوية متساكنيه فقط بل يعكس هوية مجتمع بما يحمله من معتقدات متوارثة.

صورة عدد15: باب. الموقع: نفطة.

الخمسة

حدوة(17) الحصان

الدائرة(18) رمز الخصوبة

رغبة الإنسان في حماية نفسه من قوى الشر غير المعروفة، أو خلق حظ حسن لنفسه، قادته إلى ابتداع الخرافات الجالبة للحظ الجيد وأخرى للحظ السيئ. حدوة الحصان يعتبر واحداً من الطقوس الواسعة الانتشار، ويتصور من يضع حدوة حصان أعلى باب بيته، بقدرتها العجيبة على حماية أهل البيت من الحسد، فهو يهدف أساساً إلى جذب اهتمام الناظر قبل دخوله الدار إذا كان حسوداً، وبهذا يذهب حسده إلى الحدوة دون أن يستطيع التأثير على ساكني الدار.

لعلّ العلاقة العميقة التي تجمع متساكني قرى/مدن الواحة بالرمز هي التي تهبه القدرة على البقاء. فمحاولات التعديل والتطوير التي تمرّ بها الرّموز كانت إحياءً مستمرا لها. وهذا ما من شأنه أن يحدث نوعا من التوافق والمعايشة المستمرّة للرمز. فالعناصر الخشبية المكمّلة لمباني الواحة فلا أثر للزخارف على الخشب المحلّي وذلك لاستحالة النقش على هذه المادة الخام وبالتاي انحصرت الرموز في فترة أولى على الجدران أين كانت تطبق على الطين ثم ظهرت شيئا فشيئا الزخارف البسيطة على الأبواب وأطرها.

يُعدّ عنصر الباب أكثر الوحدات المعمارية المشحون دلالات رمزية، ففي المخيال الشعبي مثلا "فإنّ الملائكة تسكن بالباب فلا يمكن تجاوز العتبة إلا بعد أن تقول ***بِسْمِ اللهِ الرّحْمَانِ الرّحِيمِ***، فكأن الملائكة تحرس هذا العالم الداخلي الخاص من عالم خارجي مليء بالشرّ والحسد"(19)، وغيرها من المعتقدات والتصوّرات التي تعطي لهذا العنصر المعماري قيمته وتجعله مجال تفنّن ومركز اهتمام خاص من قبل المجتمعات المحلّية.

ب- التأثيث (l'ameublement):

- <u>الأثاث</u>(20): من المؤكد أن أي فراغ معماري لا يقوم بنشاطه الوظيفي في الحياة اليومية إلا باكتمال مجمل عناصره وتحديدا الأثاث والمكملات الداخلية للفراغ. فلكلّ فضاء داخلي أثاثه به تتحدّد وظيفته. ليستحيل الأثاث بعضا من تركيبة المكان وليس ضمن تركيبة المقتنيات، عناصر أمّنت لها وجودا قادرا على التشكل والتواصل وحتى الحوار مع إطارها، لتحقق كائنيتها وتبنى معمارها المعنوي داخل معمارية المكان فتعمّق أثره.

عموما يحتوي المسكن الواحي التقليدي على أثاث متواضع وبسيط يستجيب للضرورات المعاشية واحتياجات متساكنيه. فكلّ وحدة من وحدات المسكن لها وظيفتها الخاصّة بها وبالتالي أثاثها المخصوص على الرّغم من تواضعه كمّا وكيفا.

- **السّدة والدكانة:** من الأثاث الثابت في الغرف والذي يبنى مع انشاء المسكن. فالسّدّة والدكانة يستغلان للنوم والخزن، وهما من العناصر التي لا غنى عنهما في المسكن الواحي التقليدي. تؤثث السدّة بحاشيتين واحدة من الصّوف (للرّجل) وأخرى "بالكرينة"(21) (للمرأة)، لعلّ هذه التّفرقة وان أظهرت التّمييز بين الجنسين فان النّسوة كبار السنّ يؤكّدن وبإلحاح أن ذلك يعود إلى شحّ مادّة الصوف.

صورة عدد16: مثال لدار بسدّة بقرية المطوية.

- **المرفع:** المرافع أنواع منها: المحفور والغائر في الحائط والذي يجهّز سلفا أثناء عملية البناء. هذا النوع من المرافع نجده تقريبا في جلّ الوحدات الداخلية للمسكن (الدار، الغرفة، المخزن). والمرفع المركّب وهو عبار عن ألواح مثبتة على الحائط لحفظ الأدوات المنزلية مثل (القازة، أدوات المطبخ...).

صورة عدد17: مرفع وحيطية. الموقع: قرية سوق الأحد.

مرفع
حيطية

أثث الحائط بمرفع وزربية ثبتت بمسامير.

- **الصندوق:** يحضر الصندوق في أثاث مساكن الواحة نوعين؛ صندوق كبير وهو صندوق "الدبش" لحفظ الملابس وصندوق صغير لحفظ المصوغ والصكوك وعقود البيع والشراء.

صورة عدد 18: صندوق "الدبش". الموقع: متحف تمزرط، دار"كمال".

الخطوط المتوازية والمتعرّجة، ترمز إلى المياه المتدفّقة.

- **الخزانة الحائطية:** هي عبارة عن كوّة في الحائط، لوضع الأغطية والمفروشات.
- **البنك:** وهو المصطبة، يستخدم للجلوس.

- <u>الأثاث /النحت:</u> كلّ مكونات المغارة منشأة من لدن المادة ذاتها، بواسطة فعل التفريغ، فمن خلال اقتطاع الخامة يُهيّأ للتأثيث الداخلي. فالغرفة خالية من أي شيء لا يملأها إلا الفراغ(22). فينحت الأثاث من الصخر، وتتشكل عناصر الفناء الداخلي مثل الدّكانة والخزانة والسرير من فعل الحفر. ويتشكّل مرقد للنوم محفور(23) في الصخر، ومجلس من الحجر، وتنحت تجويفات في أماكن متفرّقة من المغارة لوضع المصابيح لتلعب دور المشكاة(24). كما زودت البيوت بالمواقد المحفورة من أجل استخدام أفضل للنار لإضاءة المغاور المعتمة. ويبنى فيه ركن يخصّص للطهي.

صورة عدد19: غرفة مؤثثة. الموقع: تمزرط.

كما تُحدث داخل جدار الغار بعض التجويفات غير العميقة وبدون تفاصيل معينة لتلعب دور الخزانة. ويخصّص داخل البيت ركن في شكل مسطبة عالية توضع فوقها الأفرشة والأغطية والملابس وتسمى السدة. وتشدّ أوتاد من الخشب على الجدار، أو ينتأ معلاق من الصخر لتعليق الأدوات المنزلية وغيرها، ويمتدّ حبل من الجدار إلى الجدار لوضع الثياب، فهو بمثابة خزانة(25). ويخصّص مقبض في السقف لربط حبل "الشكوة" لضخ اللبن.

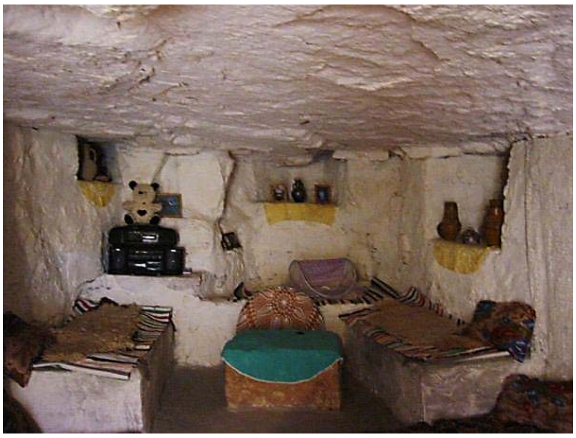
هكذا يتزامن تصميم الأثاث والفضاء. فالمكان يقيم في الأثاث ذاته، بدلا أن يكون مجرّد فراغ أوّلي تتجمع أو تفترق الأشياء على أبعاد خواءاته. فالفضاء لا يحيط بالأشياء، وإنما يتألف بتجمع الأثاث المنحوت. يلج الفضاء في الأثاث، ويصبح التعبير عن المغارة هو تعبير عن مجمل خصائص الموضوعات (الأثاث) التي تؤثثها. ويتحد مع شكل الأثاث ليبرز كبعد محايد للموضوعات الشيئية.

يعتمد التأثيث إن صحّ القول على الوحدة في المادة الواحدة، مما يفضي إلى اتساق الشكل (الأثاث) والأرضية (المغارة). وهذا سيفسر على تمثل علاقة من نوع خاص بين المكان والأشياء، سيتهاوى معها التصوّر القائل بأسبقية المكان على مؤثثته، أي أننا نسكن بيوتا لا ننتج أثاثها (باعتبار هذا الأخير عنصرا مضافا، لاحقا)، ليحلّ بدلا عنه تصوّرا يؤلف بين المكان والأثاث معا، يشكل فيه الأثاث عنصرا بنائيا (élément constructif). كما يضعنا هذا التصور في فضاء تشير كلّ وحداته التوصيفية إلى أن الجزء هو الكلّ، وأن الكلّ لا يتجزأ.

وفي إطار وعي الانسان بجسده، وسعيه الدائم لتحقيق التوافق مع الفضاء المحيط به، نستشف التناسق في التكوين وبساطة المقاييس منها التي يتألف منها البناء دون اكتراث لنسب الأشكال والفراغات. حتى أن المقاسات تخضع في كثير من الأحيان إلى حتمية بنائية، فتأتي الموضوعات على سيء من الضخامة والعلوّ أو البساطة لصالح ضرورة وظيفية.

ويتشكل الأثاث من تباينات كتلية مجردة خالصة. يغدو الفضاء تشكلا، وتآلفا للسطوح والأحجام والفراغات، هو مجرد تبلورات للمادة في تجسيدها للمكان الثلاثي الأبعاد، لتكوّن التعيينات الأساسية للفضاء. ويتمظهر الفعل النحتي بالخروج من السطح إلى الحجم في محاولة لإدراك بنية الشكل الكامنة، بنحت المادة أو لعلّه بنحت الفراغ. هناك نزوع نحو خلق الاتساق والتوازن التشكيلي، بين مختلف عناصر الفضاء الداخلي للمغارة، وذلك من خلال إيجاد معادلات بصريّة لمفاهيم حسيّة مثل الملء والفراغ، والسطح والناتئ، والخفّة والثقل، في إطار يتوازى فيه خلق الأثاث مع خلق الفضاء.

صورة عدد20: فضاء داخلي لغرفة. الموقع: تمزرط.



مغارة آهلة ومؤثثة بمجلس نحت في الصّخر

وبالتالي من منطلق هذه النقطة الهامة تمكن القول بأن للوضع الاجتماعي والاقتصادي تأثير مباشر على مواصفات ومقومات عناصر السدة والبيت.

- <u>المفروشات</u>:

- **النّطعة:** هي جلد الخروف يتمّ دبغه (قشور الرّمان والملح) ويستعمل للجلوس.
- **النسيج المحفوف**(26): يتميز هذا النوع من المفروشات من حيث خصوصياته المحلية الدقيقة، فنجد بقابس مرقوم وذرف ومرقوم توجان وبقفصة كليم أولاد بوسعد. تنسج هذه المفروشات 100% باليد باعتماد تقاطع خيوط طبيعية من صوف للطعمة مع خيوط من القطن للقيام. بالنسبة للمرقوم ترقم الأشكال حسب دقة26x25. فاختص "مرقوم" وذرف بتشكيلات زخرفية مختلفة ومتعددة فوق ارضية حمراء او زرقاء اما مرقوم "اولاد بوسعد" من ولاية قفصة فيمتاز بزخرفه الهندسي المنصهر ضمن

شرائط عريضة وبالفوارق اللونية التي تزينها ولا يبتعد مرقوم توجان تلك القرية الجبلية بمطماطة عن مرقوم قفصة من حيث ثراء الزخرف غير أن ألوانه متضادة أكثر.

صناعة النسيج المحفوف توارثناها أجيال. المرقوم او "الكليم" ينسج بمادة الصوف بعد صباغتها باستعمال الدباغ وبعض النباتات مثل ورق الكرم، قشور الرمان، الزعفران، لحاء الشجر(...). ولعلّ أهم الملونات النباتية:

- النيلة: ويستخلص من أوراق النيلة وأزهارها اللون الأزرق بكل ظلاله، وهو النبات الأكثر استعمالاً في صناعة السجاد، حيث تقطف براعم النيلة وتغمر في وعاء ويغدو اللون بشكل أسود كالعنبر بعد ما يقارب 8 و10 أيام من التخمر، ثم يؤخذ المحلول المختمر إلى وعاء ويبقى فيه لحين الاستعمال وعندما تغمس خيوط الصوف في هذا الوعاء ثم تستخرج فإنها تعطي لوناً مخضراً لا يلبث أن يتحول إلى اللون الأزرق عند التماس مع الهواء وحصول فعل الأكسدة، وكلما رُغب باللون الأزرق الأغمق كلما ترك الصوف في الوعاء النحاسي فترة أطول.

- الزعفران Safran: ويعطي اللون الأصفر عندما تضاف له قشور الرمان.

- عشبة الفوة: ويستحصل على اللون الأحمر من جذور الفوة ويختلف الأحمر المتحصل عليه في الجذور بين الأحمر الفاتح والأحمر الصدئ أو الأرجواني وذلك حسب عمر الجذور.

- اللون البني: ويستحصل من جوزة العفص، ويكون اللون بنياً غامقاً إذا خلط البني مع أزرق النيلة أو يستحصل عليه من الخروف الطبيعي .

- اللون الأخضر: ويتم بمزج لون الزعفران مع لون النيلة.

- اللون الأسود: ويستحصل عليه بغمس صوف لُوّن سابقاً باللون البني في صباغ النيلة.

- اللون الأبيض: ويستحصل عليه مباشرة من الخراف، كما يمكن الحصول على الصوف الطبيعي البيج من والبني والأسود منه أيضاً وهو الأفضل.

بعد عمليّة الصبغ تنظف مادة الصوف وتلين "بالقرداش" ثم تغزل بالمغزل لتشكيل خيوط رفيعة تسمى " الطعمة " ثم في السداية "المنزز" اي المنسج. تمرّر خيوط الطعمة بين خيوط "الجدّاد" وهي خيوط قوية وارفع من الطعمة بكثير مستعملين في ذلك "المرود" لتتجانس الخيوط فوق بعضها ثم تدق "بالخلالة " لكيلا يبقى فراغ بين الخيوط فتتجانس القوة مع الرقة لتنتج هذا الشكل. بعد الانتهاء من نسجه يحك "بالقرداش" كمرحلة أخيرة لمزيد من التناسق والتخلص من اي شائبة يمكن ان تتداخل مع الخيوط.

✓ **المرقوم:** المرقوم هو نوع آخر من النسيج الصوفي يستعمل بساطا أرضيا أو سجادا يزدان به الحائط. ويتميز على الكليم بنماذجه المنسوجة أو "الرقمة" التي تزينه. وتوجد أنسجة وسط تجمع بين الأشرطة ومساحات من النسيج المزركش بواسطة "الرقمة". هذا ويعدّ الحائط فسحة للمرأة تخضعه لذوقها وحذاقتها ليرتسم صورة مشبعة بالألوان والرموز والإيحاءات، ففي قرى وذرف والمطوية ومدينة قابس (المنزل) يعلّق المرقوم المزدان بنقش الحوت على جدران المخدع تبرّكا على اعتبار ما تحمله الحوتة من دلالات (الخصوبة والرّخاء)، "ليتغنّى أهالي قابس بمرقوم العريس وفرش العشّ الزوجية حيث نستحضر بعض الكلمات من الموروث الشعبي: *خُويا الغالي خْدمتلاّ مَرْڤُومَهْ وربّي يصُونه وعريس والحوته على فرشه مرسومه"*. (27)

صورة عدد 21: المرقوم.

تفصيل لمرقوم(28) **وذرف رسم الحوته**

✓ **الكليم:** الكليم هو نسيج من الصوف متكون من أشرطة ذات لون موحد ومتوازية ذات ألوان مختلفة ويستعمل كمعلقة حائطية أو بساط أرضي. ويعتبر كليم أولاد بوسعد، الأكثر أصالة، وهو يجمع بين التزويق المستطيل والعرضي ويؤلف في وسطه مربعين متقاربين فيهما زخرفة غزيرة جدّا.

صورة عدد 22: كليم قفصي.

الرمز من الناحية الفنية لغة تشكيلية

✓ **كليم "الشوالق":**

صورة عدد 23: الكليم.

- **الحصير:** وإذا كانت المفروشات والمنسوجات تحاك بألياف حيوانية فان "الحصير" يصنع من الياف نباتية. نسيج من (القدّيم) تستعمل للجلوس أو كفراش. كذلك يطلق اسم "القياس" على الحصيرة التي تثبت بالجدار، وتكون من مادة الصّمار. كذلك يعترضنا القياس المصنوع من مادّة الحلفاء.

صورة عدد 24: حصير الصمار.
الموقع: المطوية.

صورة عدد 25: حصير الحلفاء.
الموقع: توجان.

- **"الحيطية":** تتوسّل النسوة المنسوجة لتعلقها على الحائط فتكون جزءا من الديكور الداخلي بشكل مخالف.
- **المضرّبة:** وهي الحاشية، توضع على السدّة وتخصّص للنوم علها. تكون الحاشية عادة من مادّة الصوف أو "الكرينُو" (سعف نخيل رقيق وخفيف الوزن).

ج- التزويق (l'ornementation) :

تنشأ الرموز عادة من الطّوْطم(29) والتّابو(30)(totem-tabou) هما معتقدين سحريّين، مؤدّاها قانون التبجيل والتحريم لغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي. وكلّ عشيرة يقابلها طوطم يكون محطّ تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثيلات الرّمزية كفيلة بطرد الأرواح الشرّيرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلا. ففي تمزرط مثلا نشاهد بعض الرموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه. فالرمز لم يخلق للتزيين فقط بقدر ما كان سلاحا هجوميا ودفاعيا ضدّ شرّ ما.

تنتمي الرموز المعلّمة بالمساكن التقليدية إلى المدوّنة الرمزيّة الشعبية المستخدمة على محامل مختلفة كالفخار والمنسوجات والجلد والألياف النباتية، أين تكرّر فيها الأشكال الهندسية نفسها كالمعينات والمثلثات والخطوط المنكسرة.

- الصور: تجسّد مظاهر من الحياة اليومية المألوفة مثل أدوات الزراعة الرّحي التقليدية والمنجل والمعول والمذراة كما تجسّد بعض المنتجات الحرفية كالحليّ والقلادة والخاتم والخلال المستعمل لشدّ أطراف مئزر المرأة المعروف بالملاءة "الملية" والسكين والخنجر، ومن عناصرها أيضا الألعاب الشعبية لا سيما لعبة "الخربقة" والنباتات مثل النخل والحيوانات مثيلة الثعبان(31) والسلحفاة كذلك، أعضاء الجسم من ذلك العين واليد.

- **النخلة:** نقش رسمة النخلة يعطي نفس المعنى في كل الحالات حيث لا يوجد اختلاف في تأويل المعني سواء كان على الجلد مثل الوشم أو نقش زخرفي على الصخر أو الطين أو رقش على النسيج أو القماش.

وفي كل الحالات السابقة رسم النخلة(32) في التصوّر الشعبي رمز قديم يدلّ على الانتاج والوفرة، يعترضنا جذعا وبعض الورقات (تجريدي). إنه اختصار لمعان قديمة، ومعتقدات شعبية تدلّ على أن هذا الرّمز يعني الازدهار والخصب. يعتبر رسم النخلة تعويذة وفألا حسنا للشخص الذي يحمله، وذلك بأن يطيل في عمره ليصبح مثل عمر النخلة، كما أن النخلة تعتبر من الأشجار التي تبذل ثمارها الكثيرة بأقل تكلفة فهي لا تحتاج إلى ري أو رعاية خاصة. وهناك اعتقاد بأن النخلة أطول الأشجار التي تنبت في المنطقة عمرا ومن يرسمها على جسمه أو ملابسه فسيكون عنده صبر طويل واحتمال عجيب لكل الظروف وعمره يكون طويل وله إنتاج من الذرية كثير. وأجدادنا القدماء قدسوا النخلة لأنها ساعدتهم على الصمود في وجه الطبيعة القاسية في تلك الأيام التي كان فيها تفكير الأنسان محدود والطبيعة تهدده باستمرار فكانت النخلة هي الأم التي لم تبخل عن أبنائها بشيء فكل مقتنياتهم كانت في بداية حياتهم منها إضافة إلى انها مصدر للغذاء الذي لا ينقطع ولا يحتاج إلى تعب في الحصول عليه.

- **الرّمان:** يستخدم رمز (حب الرمان) بكثرة في النسيج ويطلق عليها اسم الحجاب، ويرجع ذلك إلى ثمار الرمان التي يرجّح إلى أنها ترمز لسيدة الخصب *تانيت*.
- **السلحفاة:** ترمز للكسل والبطء.
- **السمكة:** "يعدّ الحوت في أبعاده الرمزية رمزا للبركة والتكاثر، يعني الحياة والخصب نظرا لقدرة السمكة (الحوتة) الفائقة على البيض. وفي مخيالنا الشعبي فإن الأسماك تتواجد ذكورا واناثا، وهذا ما يعني أنهما يرمزان للاقتران والألفة والتكاثر والتزواج".(33) فالسمكة رمز التكاثر، رمز قديم يعني التجدد والخير والعيش الرغيد وترمز لسعة الرزق وجلب الحظ والخصوبة. والسمكة رمز للتجديد والأدلة في الميثولوجيا قاطعة، ففي الأساطير العربية والحضارات السامية وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالباً ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث. والسمكة في موروثنا الشعبي طاردة للأعين الحاسدة، ويعتقد أن برسمها على واجهة الدار حمايته من أعين الحاسدين.

- <u>الأشكال الهندسية والزخرفية</u>: تمثل السجلّ الطاغي على هذه الرسوم حيث تتكون من عناصر المثلث والمعينات والمربع وخطوط منحنية ومنكسرة ونقاط متعامدة أو متقاطعة ونجوم خماسية أو سداسية ذات خطوط مستقيمة. وقد رسمت الأشكال الهندسية (المثلث والمربع والدائرة) متداخلة ومتفرّعة للتعبير عن دلالات رمزية نجهدها بكثرة في الوشم والسجاد والحصير.

ويتجلّى الرمز نقشا وحفرا ونحتا ورسما، أشكالا هندسية، نقطا، خطوطا منكسرة أو مستقيمة أو متعرجة، هيئات هندسية تجريدية. نزعة زخرفية تنحو إلى التجريد. تختلف التقنيات والأساليب بتنوّع المحامل. وينتج الأثر وليد ذاتية صانعة، والعناصر المادية المكوّنة له.

ففي سكن الغار مثلا يُطوّر النحت بأسلوب التشكيل تقنية ونتاجا. وهو عكس النحت بالحفر. يعتمد الحذف والاضافة، لخامات متنوعة مأخوذة من محيطه الخاص، فهذا الاسلوب قوامه اختلاف الوسائط وتنوعها، وتداخل التقنيات؛ حفر، نقش، رسم، صباغة في تشكيل ذات الشيء. هو معيار جمالي قوامه أن التشكيل أهم من الشكل. وهذا وفق رؤية تأخذ بعين الاعتبار ما أوجده ذلك الزمن من أدوات، (الفؤوس

والمعاول والمناجل والفخاخ وغيرها)، زاخرة بالنقوش والرموز. وقد امتلكت قيما جمالية، وعبرت على حسّ صانعها الفنّي.

وفي ترتيب المنازل وتزيينها، فقد كان البربر "يعتبرون الفنّ ظاهرة اعتيادية للحياة لا متعة للنخبة. وكانوا لا يزخرفون إلاّ الأثاث المستعمل... والمرأة فنانة أكثر من الرجل في غالب الأحيان فهي التي تزخرف آنية الخزف أو تنسج الزرابي. ولا يستمدّ الفنّ البربري نماذجه من الطبيعة، بل يتعلّق بالزينة ذات الأشكال الهندسية ولا يستعمل الخطوط المنحنية إلا نادرا وبدون براعة "وهذا الفن" الهندسي الرتيب في الظاهر والذي ربما يحمل في طياته ما يعبّر عن مختلف مراحل تطوّر يرجع إلى عصور قديمة جدا. وهو يتّصف بحوية (...) وبقيت الفنون كالأدوات لم تتغير. ولعلّ النساء هن اللاتي حافظن على تقاليد الفن المنزلي العريقة التي لم تأت عليها الاضطرابات والغزوات." (34)

هناك أشكال طبيعية تتحوّل إلى أشكال مجرّدة، ويزداد تجريدها إلى الحدّ الذي يتعذر معه على المرء أن يدرك أصل تلك الرموز. فرمز العين الواقية مثلا اتخذ شكل الخطوط المنكسرة واستخدم في النسيج والمصاغ والمشغولات الخشبية. واتخذ شكل المربّعين المتقاطعين، وشكل المثلث أحيانا.

توحي الخطوط الرأسية بالثبات، وباتجاه من أعلى إلى أسفل، وسبب ذلك أن العين تتبع اتجاه الثقل في قراءة الخط حيث تبذل مجهوداً أقل من ذلك المجهود اللازم لقراءة خط بحركة صاعدة وبنفس الطول. إن ظاهرة الجاذبية الأرضية هي إذن -بالنسبة لإحساسنا-الحركة الطبيعية، وكل حركة مضادة تتطلب مجهودا أكبر حتى نتحقق، فصعود مستوى مائل أكثر مشقة من نزوله.

رموز ورسوم وزخارف تتناقلها الأجيال عبر الذاكرة الجماعية. هذه الذاكرة هي حافظة التراث وقد وصفها بول روبرت "بأنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها. وهي في الواقع الفكر الذي يخزن ذاكرة الماضي"(35). فالرمز هو الاشارة الصادقة التي توضح تاريخية التراث الشعبي ومعانيه. لنستنتج من عرضنا لعدد من الرموز المتناقلة -على اختلاف محاملها-أن المجتمع هو الذي يحدّد قيمة الرّمز وهو الذي يضفي على الأشياء الماديّة معنى معينا فتصبح رموزا.

صورة عدد 26: غطاء الرأس. الموقع: تمزرط.

الهلال والنجمة... الحمامة... الجريدة

هذه الرموز للزينة ومتطابقة تماما لما هو موجود في النسيج أو الحنابل (نوع من الافرشة) والزرابي في المنطقة. **ولعبة الألوان لها مدلولاتها في هذه القطعة التي تطرّز في المرحلة الأخيرة على مستوى الرأس. لتضعها بعد ذلك المرأة المتزوجة بمناسبة الحفلات الخاصة كالأعراس والعاشوراء.**

- الرّموز اللّونية: يعدّ اللّون من أهم الخصائص التي تلعب دورا هاما في الادراك البصري لما يصاحبها من مؤثرات مختلفة. فاللّون وكما يشير *Porter* " يستخدم باستخدامين الأول الرمزي ويقول نحن نرى اللون أولا ليعطينا انطباعا عن الشكل، أو تعبيرا عنه. والثاني يتعلق بالتكامل الجيّد لبناء الشكل"(36). فيمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية المرتبطة بعواطف الانسان من حب وكراهية وطموح وأمل وغيرها من النوازع الغريزية والعقلية.

يتضمن الرمز المعنى وليس فقط الشارة، والمعنى يمكن قراءته متى كان مفهوماً. ففكرة الاتصال متوفرة في مدلول المعنى. هذا ما يفسر ارتباط وجود الإنسان ارتباطاً وثيقاً بالرمز والرمزية. المبنى بغلافه الخارجي وفراغاته الداخلية وسيلة مهمة لإشباع حاجة الإنسان في التواصل مع الغير ونقل المعلومات. فمُنظّر الفضاء السكني يعلق أهمية كبرى على فكرة الرمزية، وهو باستمرار يستخدم رموزاً مختلفة ومفردات معمارية مميزة.

يعدّ الشكل الهندسي العام للمبنى أو المخطط وتشكيل الفراغات ودرجة البساطة أو التعقيد وكتلة المبنى ونوعية المواد المستخدمة والألوان عناصر معمارية غنية بالرموز. مفردات معمارية كالأعمدة، الحوائط، الأقبية والقباب، الزخارف والفتحات، النقوش المختلفة والمنتشرة في أركان المسكن لإثراء المدلول الرمزي.

لضمان عمارة ذات مضامين رمزية معبرة، هناك حاجة للسّعي في اتجاه اقتراح تصاميم معبرة عن البيئة، ذات هوية مميزة ومستخدمة لمفردات معمارية مقروءة. يمكن تحقيق ذلك من خلال النظر إلى العمل المعماري وارتباطه بالمحيط.

من الصعب رؤية العمارة كانعكاس لفكر فردي في الوقت الذي تشير فيه كل الدلائل على أن العمارة هي نتاج اجتماعي جماعي. يمكن رؤية ذلك في ثراء القيم المعمارية للمدن المحلية. **عمارة الواحة** شكّلت مثالاً صادقاً عن غنى العمارة كنتاج حضاري جماعي. النظرة لهذا الإرث تتخطى الحنين إلى الماضي والتباكي عليه، إلى التمعن فيه برؤى واقعية. لكن ما يمكن تحقيقه هو العمل على تقليص الفجوة التي عزلت الكثير من المصممين عن البيئة الموجودين بها، من خلال النظر في الماضي.

هل يمكن للرمز أن يكون ذا معان محددة وثابتة في نفس البيئة؟

ما مدى تغير هذه الرموز عبر الزمن؟

حين تتفاعل الاماكن مع محيطها تنخلق مشكلة الداخل والخارج، اذن هذه العلاقة هي مظهر اساس للفضاء الوجودي ان تكون في الداخل يعني جليا القصد الاولى خلف مفهوم المكان، بمعنى ان تكون في مكان ما بعيدا عن الخارج، وإذا حدد الانسان ما هو داخل وما هو خارج يمكننا القول بانه يسكن، وعبر هذا الارتباط تكون خبرات الانسان وذكرياته قد وجدت لها موضعا ويصبح داخل الفضاء تعبيرا عن داخل الشخصية. تتشابه عناصر المسكن التقليدي وعلاقاته الفراغية في البناءات المحلية في المجال الواحي الى الدرجة التي يصل فيها الاعتقاد ان هناك نموذجا موحدا للمسكن الواحي التقليدي.

إن استخدام الفراغات والمعاني المرتبطة بها تتفق فيها كثير من الأحواش، الا ان هناك الخصوصية المحلية التي تثري الوحدة والتنوع في كل نمط للمسكن، فمن ناحية يتوزع المسكن الى علاقات فراغية شبه متماثلة ومن ناحية اخرى نجد ان لكل بيئة مصطلحاتها الخاصة لبعض عناصر المسكن والمصطلحات التي تشترك فيها مع باقي البيئات الاخرى.

التقسيم الوظيفي للمسكن التقليدي يعبر عن دلالات اجتماعية ورمزية حاول ساكن الواحة ان يعكسها في مسكنه وسواء كان التوزيع الفراغي والتكوين الفيزيائي افقيا او رأسيا. من خلال إثراء المبنى بالملامح، التي تثير الوعي وتختزن زمان ولادته في التلقّي، فالبناء التقليدي يمثل عمقا زمنيا يحظر في شكل معماري موروث. تشكل الخبرة والأشكال التراثية بعض الرصيد الشكلي الذي تتعاطاه العمارة، فيحضر الزمان في مضامين تقدّمها مفردات وتكوينات شكليّة متوارثة ليحظر الشكل المتوارث مختزنا تاريخ المفردة الشكلية وايحاءاتها التعبيرية.

الهوامش والمراجع:

[1] شارل أندري جوليان، *تاريخ إفريقيا الشمالية*، تعريب محمد مزالي، البشير سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس النشرة الرابعة 1983، الصفحة 77.

[2] أحمد يوسف، *التحولات السيميائية في الخطاب البصري*، كتابات معاصرة، العدد 32، كانون أول 1997، كانون الثاني 1998، بيروت، الصفحة 24.

[3] عماد صولة، "العلامات والرموز في القرى الجبلية بالجنوب التونسي"، *الثقافة الشّعبيّة* CULTURE POPULAIRE، فصليّة علميّة متخصصة، العدد 27، المنظمة الدولية للفن الشعبي، الصفحة 161.

[4] مصدر سابق، الصفحة 161.

[5] طلال المسعدي، *المعمار التقليدي بجهة مطماطة دراسة المنزل الحفري من خلال الذاكرة الشعبية*، أطروحة الماجستير في علوم التراث، 2009، الصفحة 20.

[6] "العلامات والرموز في القرى الجبلية بالجنوب التونسي"، الثقافة *الشّعبيّة*CULTURE POPULAIRE، عماد صولة، فصليّة علميّة متخصصة، العدد 27، المنظمة الدولية للفن الشعبي، الصفحة 162.

7 القرى الامازيغية بالجبال في الجنوب الشرقي التونسي: دويرات / شنني / حاف جرجر /قرماسه /بير تلاتين/ ايخف ام سوف...

[8] "التيفانغ" هو الخط الأمازيغي الأصيل. هناك من يسمي التيفانغ "بالتنفيناق" حيث كان يعتقد لوقت قريب أنها كتابة فينيقية ظهرت في القرن الثاني قبل الميلاد ولكن مصطلح "تيفيناغ" يعني بالأمازيغية "اختراعنا" أو "ابتكارنا".

Louis (André), *étrange cité berbère du sud tunisien, Douiret*, Tunis, STD, 1975, page 47.[9]

Ibid.[10]

[11] لمزيد التعمّق في دلالاث العتبة: العودة إلى مقال لعماد صولة تحت عنوان؛ سيرورة الرمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة أنثروبولوجية في السكن التقليدي التونسي بمجلة إنسانيات Insaniyat، ماي 2005. يعتبر مؤلف المقال "أن ثمّة متخيّل كامل للفضاء يجعل لكلّ عنصر من الموضوع المعماري وظيفة رمزية، بحيث يملأ الفضاء هندسيا عبر البناء، كما يبنى أنثروبولوجيا عبر استيعابه ضمن بنى المتخيّل وشروط الممارسة الطقوسية في المعيش اليومي على حد سواء. ولا تتعلّق العملية بمجرّد إضافة عناصر ثقافية للمعطى المعماري ترتبط أساسا بظروف استخدامه دون أن تنال من جوهره، فالأولى القول إنّها سيرورة واحدة لا تستند إلى التعاقب الزّمني بقدر ما تقوم على ضرب من التوافق والاندماج كما يبدو واضحا في التزاوج والتوازي بين مختلف مراحل بناء السكن والطقوس المتّصلة بها".

[12] نسبة لأهالي المطوية.

[13] رواية لمسعودة بنت ضو بنت محمد بو فايد (خالتي الصّوفية)، أصيلة مدينة المطوية، عمرها 80 سنة.

[14] يقول *نربرغ شلوز* ان الباب -قد ينغلق او ينفتح- انه يمكن ان يوحد ويفصل من الناحية السيكولوجية يكون على الدوام مفتوحا ومغلقا بالوقت نفسه وان كان مظهرا واحدا هو المهيمن مادام يمكن فتح الباب، ان الفتحة هي العنصر الذي يجعل المكان حيا لان اساس اية حياة هو التفاعل مع البيئة لكن الفتحة المفردة في انغلاق لا تعير الجهات الاصلية اعتبارا، نعود مرة اخرى للمسكن التقليدي وعلاقة الداخل - الخارج التي نعتقد انها كانت علاقة عميقة ومزدحمة بالأعراف الاجتماعية - الثقافية تتمثل هذه العلاقة في اعم صورها من كون المجتمع التقليدي مجتمعا جمعيا الامر الذي جعل المرأة ترتبط بالمسكن بينما الرجل هو دائم التعلق بالخارج، هذا التباين في دور الرجل والمرأة في البيئة العمرانية طور تركيبة من العلاقات تقنن ظاهرة الداخل - الخارج في المسكن الواحي التقليدي، فلو نظرنا لمدخل المسكن الذي يمثل الحد الفاصل بين الداخل والخارج سنجده يعكس كثيرا من المعاني الظاهرة والضمنية كما انه يؤثر تأثيرا كبيرا على التوزيع الفراغي للمسكن ويعكس المكانة الاجتماعية للأسرة من الناحية البصرية.

[15] الهلال والنجمة رمزان اسلاميان، "كثيراً ما ظهرا في الصور الدينية، وهما يدلان على التفاؤل، فالمسلمون يتفاءلون بهلال اول الشهر، ويحددون اوقات اعيادهم على اساس هلال القمر، وتقويمهم الهجري مقسم على اساس السنة القمرية". أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، الصفحة 93.

[16] عبد الرحمان أيوب، *رموز ودلالات بالبلاد التونسية*، تونس 2003، الصفحة 50.

[17] الخُمسة هو نوع من "حماية" اليد أو "يد الله". ويرد بعض الباحثين أهمية الأصابع الخمس إلى كتب التوراة الخمسة لليهود، وأركان الإسلام الخمسة للسنة أو اهل الكساء الخمسة من ال البيت للشيعة. البديل هو أن مصطلح اليد الإسلامية فاطمة أو عين فاطمة، في اشارة الى فاطمة الزهراء، ابنة النبي محمد. صلى الله عليه وسلم اسم آخر يهودي وهو يد مريم، في اشارة الى مريم، أخت موسى وهارون.

[18] في كتابه «قصة العادات والتقاليد وأصل الأشياء»، يقول الباحث الإنجليزي تشارلز باناتي إن حدوة الحصان أكثر تعويذات الحظ انتشاراً في العالم، إذ شاعت في كل زمان ومكان وحيثما وجد الحصان والإنسان. اخترع الإغريق حدوة الحصان في القرن الرابع وعدوها مثالاً للحظ الجيد، إلا أن الأساطير تعزو تلك العادة إلى القديس دونستان الذي أعطى للحدوة المعلقة فوق باب المنزل قوة خاصة لردع الشيطان. وأخذت شكل هلال القمر الذي اعتبره الإغريق رمزاً للخصب والحظ الجيد، بينما أخذ الرومان حدوة الحصان عن الإغريق عادين وظيفتها المزدوجة في حدي الأحصنة وردع الشيطان والأرواح الشريرة.

[19] شكل الدائرة على الأبواب المسمارية يرمز إلى الخصوبة. كما يرمز ذات الشكل إلى "القدسية" لأن الدائرة لها صلة بالكثير من الأشكال المقدسة كالشمس والقمر، فهي الشكل الذي يرسمه المسلمون في طوفانهم حول الكعبة في موسم الحج والشكل الذي يرسمونه في توجههم نحو الكعبة وقت الصلاة.

[20] أسماء الناجح، *الخشب واستعمالاته المعمارية: دراسة اثنوغرافية*، ماجستير في علوم التراث اختصاص آثار اسلامية، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2011، الصفحة 143.

[21] قال أبو زيد الأنصاري: "الأثاث متاع البيت وواحدها أثاثة".

[22] سعف النخل الرّقيق.

[23] « C'est l'absence de mobilier qui donne au Ghar une polyvalence. La préservation de l'espace vide est une remarque importante à signaler ». Tarek Zannad bouchrara. *La ville mémoire : contrition à une sociologie du vécu,* méridiens Klincksick, Paris, 1994, page 57.

[24] "... إذ كانوا ينامون (والحديث هنا على البربر) على الأرض أو على المصاطب المبنية". شارل اندري جوليان، *تاريخ افريقية الشمالية*، تعريب محمد مزالي، البشير سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس النشرة الرابعة 1983، الصفحة 77.

[25] قال ابن جبير: "المشكاة هي الكوة في الحائط غير النافذة، وهي أجمع للضوء، والمصباح فيها أكثر إنارة منه في غيرها، وأصلها الوعاء، يجعل فيه الشيء.

[26] Tarek Zannad bouchrara. *La ville mémoire : contrition à une sociologie du vécu,* méridiens Klincksick, Paris, 1994, page 57.

[27] وقد كانت للبربر قبل الفتح الاسلامي وبعده تقاليد عريقة في نسيج الاصواف اذ ذكر العلامة ابن خلدون "القرن الرابع عشر" أن لباسهم ومعظم أثاثهم من الصوف وفي القرن الحادي عشر ميلادي تعززت هذه التقاليد عن طريق الهجرات القادمة من الجزيرة العربية .

ومن ذلك التاريخ تواصل صنع المفروشات والمنسوجات البدوية ذات الطابع المميز والمزخرفة بتلك العلامات التي تحلى الفخار الريفي وأغطية الراس الصوفية الخاصة بساكنات جبال مطماطة ودمر بالجنوب التونسي.

[28] تراث شفوي، حسب رواية مسعودة بنت ضو (الصّوفية).

[29] أسماء الرسوم من على المرقوم تباعا من الأعلى إلى الأسفل: كتاب، جريدة، حوتة، عفسة بقرة، مشط، عقرب، موج، قرن، نجمة.

[30] الطوطم: "هو أي كيان يمثل دور الرمز للقبيلة، وأحيانا يقدس باعتباره المؤسس أو الحامي".

[31] التابو: "ج.تابوهات: كلمة بولينيزية تطلق على (المحظور في نظر المجتمع)، أي ما تعتبره أعراف المجتمع (أو السياسة أو جهة أخرى) من المحرمات (وليس حتما وفق الشريعة التي يدين بها ذاك المجتمع) وإن كانت في بعض الأحيان تقرن لدى البعض بمفهوم "الحلال" و"الحرام". فالتابو أي خط أحمر لا يقبل المجتمع تجاوزه بغض النظر عن مدى كون (التابو) مبررا أو حتى متناسقا مع القوانين والشرائع".

[32] "ومن الطوطميّة جاءت الأسطورة تقول أن قبيلة الناسمون البربرية القديمة التي كانت ضاربة بجهة قابس في العصر الفنيقي أن الحنش جدها. كما نجد لدى البربر معتقدات وطقوس خاصة بالحيوانات. هناك الجنيات النافعة تسكن بعض الحيوانات، مثل السلحفاة التي تسكنها جنية تنفع من عين السّوء". عثمان الكعّاك، التقاليد والعادات التونسية، الدار التونسية للنشر، تونس 1987، الصفحة 50. "والحيوانات الطوطمية هي حيوانات مقدّسة لأننا نعتقد فيها النفع والبركة أو نخشى شرّها، وفي الأصل كانت أجدادا لنا". نفس المصدر، الصفحة 127.

[33] لعلّ قيمة النخيل في الوسط الشعبي ليست نابعة من فراغ، إنما لها خلفية دينية وجذور تاريخية. ففي الاسلام مثلا ذكر النخيل عشرين مرة في القرآن الكريم (سورة البقرة/ الآية 266-سورة الأنعام-سورة ق- سورة الكهف- سورة الاسراء الآيات 90/91/92- سورة النحل- سورة المؤمنين الآيتين 18/19- سورة يس الآيات 33/34/35- سورة الشعراء الآيتين 146/148- سورة الرّعد الآية 4- سورة طه الآيتين 70/71- سورة القمر الآيات 18/19/20. ومعجزة مريم العذراء بعد أن استضلّت بنخلة، وكان جذعها يابسا فاخضرّت بقدرة الله واعطت ثمرا دون لقاح. هذه المعجزة القرآنية أعطت النخلة احتراما بالغا عند المسلمين والعرب. وأصبحت رمزا شائعا لما خصّها الله من تقدير. نضيف أنه رُوي عن الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وسلم أنه قال "أكرموا عماتكم النخل"، وقال القزويني "إنما سماها عماتنا لأنها خلقت من فضلة طينة آدم". حسن الباشا، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، الصفحة 335.

[34] أيوب عبد الرحمان، *رموز ودلالات بالبلاد التونسية*، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس، الصفحة 50.

[35] شارل اندري جوليان، *تاريخ افريقيا الشمالية*، تعريب محمد مزالي، البشير سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس النشرة الرابعة، 1983، صفحة 77-78.

[36] Paul Robert, *le robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris 1920, page 351.

أثر الفن على الحرف الشعبيّة: توظيف جمالي/نفعي وسعي نحو تنمية مستدامة

د. عواطف منصور، أستاذ مساعد، كلية الآداب والفنون والإنسانيات
المخبر:مخبر النخب والمعارف والمؤسسات في المتوسط، جامعة منوبة، تونس

مقدّمة:

جاءت ورقتنا البحثيّة هذه من بابمهمتنا كأساتذة باحثين في جماليات وممارسات الفنون وفي علوم التراث من جهة وكفنانين تشكيليين من جهة ثانية، ذلك أنّ هذه المهمّة تفرض علينا قبل أن نكون مدرّسين للفنون والتراث في جوانبها التنظيرية، من واجبنا أيضا البحث في النهوض بالتراث وربطه بالجماليات والفنون ليكون متوافقا ومتوائما مع العصر وذلك من خلال البحث عن سبل جديدة لاستثمار معارفنا النظريّة منها والتطبيقية في تطوير جانب مهم من تراثنا الماديّ والالتزام بإنارة الطريق أمام طلبتنا من خريجي معاهد الفنون والحرف خاصة والحرفيين وصناع الحرف الشعبيّة عامة، فالأستاذ الباحث ولاسيما إذا كان فنانا تشكيليّا بالأساس لا تكمن مهمته فقط في نظرنا في تلقين الطالب لنظريات الفنون وجمالياتها أو تعليمه مهارات تطبيقية فحسب، بل كذلك في تحفيزه على استثمار هذه المعارف وتطبيقها على الواقع ما ينتج عنه بالتالي مشاريع مستقبليّة سواء للطالب لتكوين مشاريعه الخاصة أو لتطوير وتجديد للحرف الشعبيّة بالنسبة للحرفي والصانع.

من هذه الزاوية،انبنت مهمتنا لنبني أفاقا جديدة لطلبتنا من خريجيمعاهد الفنون الجميلة على غرارطلبة "الإجازة التطبيقيّة في الخزف" و"الإجازة التطبيقيّة في النسيج"وكذلك خريجي معاهد الفنون والحرف على غرار طلبة "الإجازة التطبيقية في تصميم المنتوج"، الإجازة التطبيقيّة فيالابتكارالحرفي"، وطلبة مهن التراث، "الإجازة التطبيقيّة في التراث الثقافي"، "ماجستير في التنمية السياحية للتراث"، وغيرهم،... ولما لا توجيه أنظار الحرفيين والصنّاع وغيرهم من المهتمين بالتراثوالابتكارإلى ربط الحرف بالفن لتكون متوائمة مع متطلبات العصر، فلا تندثر وتتواصل ولكن بشكل متأصّل وليس هدّام في إطار التنمية المستدامة لهذه الحرف.

يبدو لنا أنّه من واجب الأستاذ ولا سيما إذا كان يجمع مع صفته التعليميّة والبيداغوجية هذه صفة الفنان التشكيلي أن يلتزم فيما يبحث ويمارس، أي عليه أن يتّخذ موقفا واضحا من تراث بلاده، سواء منه الحرف أو الصنائع الشعبيّة، لاسيما ونحن نشهد اليوم تحوّلات جذريّة لم تلمس فقط قيم السوق بل شملت كذلك الأذواق والأفكار. ذلك أنّ الإبداع ضرب من التنقيب عن معان مطمورة في غياهب هذا التراث الثقافي الغير المادي،وقد لا يدركها الشخص العادي عادة ولكن قد يدركها الفنان المبدع والأستاذ المبتكر والباحث في التراث وتجلياته، فببناء علاقات خاصة بين التراث والفن وبين البحث والتطوير والتجديد وإعادة الهيكلة، لا شكّ أنّه ستنبجس معان جديدة لهذه الحرف والمهن الشعبيّة وسواء تعلق الأمر بالشكل أو بالقيمة فإن الفن يقوم مقام الأداة السابرة لأعماق الحرف الشعبية لم يكن الحرفي بالغا إليها بدونه، فإذا سلمنا أنّ التنمية المستدامة على هذا النحو من عمق السبر والتجديد وإعادة النظر في الموجود فهل لها من مقومات؟

1. الفن والتراث:بينالتأثّر والتأثير

نجيب آليا على سؤالنا المطروح اللحظة، أنه لا شك في أنّ الفن والتراث من أهم المقومات لأداء التنمية المستدامة للحرف والصنائع الشعبيّة، ذلك أنّ الفن مسخّر بجبلّته للإبداع والتجديد والتحرّر من سلطة التقليد والإتباع وهذه الجِبِلَّةُ هي التي تتحكم فيما له من مواهب وقدرات.وهكذا، تحثنا كلّ هذه الاعتبارات باستمرار على إعادة مقاربة

التراث عامّة والحرف الشعبيّة خاصّة، وذلك من خلال التفكير في فرضيات بحث جديدة تنطلق من التصوّر فالتصميم والإنجاز وصولا إلى عمليّة التسويق والتنمية المستدامة، وهنا ينبغي على المبدع الإنصياع إلى تطوير بحوثه وتحديثها وتقديمها ضمن نسق يتماشى والحياة العصريّة المحليّة والوطنيّة وحتّى العالميّة حتّى لا يبقى رهين الانغلاق والجمود والاندثار.

إنّ تراثنا الثقافي المادّي ولاسيما الحرف الشعبيّة ما تزال مجالا خصبا يحتاج منا في كلّ مرّة البحث ويفرض علينا الكثير من الاستقصاء فهو إرث غنيّ بالدّلالات وثريّ بالرموز ومليء بالإيحاءات التي لا تخلو من الأشياء والعناصر التي لاءمت حياتنا في الماضي ولازالت تلاءم حياتنا المعاصرة، حتّى أنّ التجديد في عصرنتها لا يعدو أن يكون بديلا لتلك التقليديّة أو القديمة منها تلك التي تغوص بجذورها في أعماق التاريخ كما أنّ الانقطاع عنها لا يُغنينا على تكوين ثقافة جديدة يُعوَّلُ عليها في إثراء الحياة.

ولعلّ هذا هو أحد الأسباب التي جعلتنا نخوض هذا المنطلق لنؤكّد أنّ علم الجمال الفني يتحوّل ويتجدّد باعتباره ثمرة إبداع الفنان ونتاج واقع معيش دفعت إلى تطوّره كما أسبغت عليه سمات التجديد وربطته بالفكر المعاصر، ذلك أنّ سنّة الحياة التشكيليّة المتطوّرة لا تتعارض مع استنباط الفنان لتراثه وعصرنته وتحويله لمادّة فنية، لتكون الحرف التقليديّة بالتالي نتاجا فنيّا مبتكرا."فالتراث ينبض بالحياة وهو إذن "ليس كما يتصوّر البعض مسألة (متحفيّة) يتمّ التعامل معها وفق نفس الظروف والطرائق التي ينقب فيها عن قبر من قبور الآراميين أو حدث من أحداث الفراعنة، وإنما هو اللغة والأفكار والعادات والتقاليد والأذواق والآداب والعلوم والفنون والعلاقات الاجتماعية والمواقف النفسية والرؤى الذهنية للعالم والحياة"[1]. وهكذا هو التراث يحتاج عامّة والحرف الشعبيّة خاصّة بكلّ تمظهراته للعمليّة الإبداعيّة، فهو بمثابة تلك الأرضيّة الخصبة والذاكرة الملهمة للمبدع، وهو"الماضي الحي في الوجدان، الماضي الذي يفرض وجوده في الحاضر ويباشر تأثيره فيه"[2]، وهو مجمل ما بقي حيّا من تاريخ الأمّة المادي والمعنوي"[3].

إنّ هذا التعالق والتبادل بين التراث والفن يسهم في انبثاق علاقة تأثّر وتأثير تتبنّى بدورها الفنون على اختلافها مع الحرف الشعبيّة على تنوّع مجالاتها لتهبها مضمونا آخروتمنحها لغة فنيّة جديدة تساهم في حيويّتها وتجديدها واكتمالها، وقد يعزى ذلك إلى أسباب عدّة أهمّها أنّ هذه الحرف هي وليدة المجتمع وبالتالي هي صورة الحياة ومرآة عاكسةلما يدور فيها، وذلك إذا ما حسبنا أنّ كلّ ما تؤثثها وتخبّأه بين أيقوناتها ونماذجها مصدره ما ورثناه عن سلفنا وعن الحضارات التي تواترت على بلادنا فترسّب في المخيلة وحُفظ في الذاكرة، فنشأت عليه الأجيال جيلا بعد جيل وتفاعلت معه ضمن ثقافة كلّ عصر، ولمّا صارت اليوم تشكّل تقاليدا ستؤول إلى الإندثار حاول الفن تبنّيها من خلال مقاربتها مع جماليات البحث الفني وقد استطاعت بأيقوناتها وجمالياتها تحريك وعي المصمم والفنان وحتّى الحرفي الجمالي وذوقه الفني عن طريق الإبداع والابتكار ليودع كلّ واحد منهم فيها خلاصة حكمته ومعرفته ويحافظ في نفس الوقت على دعائم أصالتها.وهكذا ترتحل الحرف التقليدية بفضل هذا التداخل والتفاعل التأثيري بين الفن والتراثعن كونها تركة وتراثا يختزل كنهها في صبغتهاالتزويقيّة الوظيفيّة لتسكن أفكار وتصوّراتالفنانين التشكيليين، المصمّمينوالمبدعين عامّة وتتحوّل معهم إلى فنّ شأنه شأن بقية الفنون التطبيقيّة الأخرى من رسم ونحت وخزفوفسيفساء،...، في إلغاء للتقاليد وتبنّ للابتكار لتكون الكلّ معا.

---

[1]عبد الله فهد النفيسي. (1986). التراث وتحديات العصر. (ط1). الكويت: الربيعان للنشر والتوزيع، ص 16.

محمد قرانيا. (1996) التراث والأصالة المعاصرة ملامح ونظرات، (عدد 390)، المعرفة السورية، ص38.[2]

[3] عماد الدين خليل، موقف إزاء التراث، مجلة المسلم المعاصر، العدد التاسع، ص 44.

على هذه الخلفية يكون الفن والحياة وجهان لعملة واحدة فالغاية واحدة، والفن التشكيلي لا يقطع بين جوانب الحياة الفكريّة والماديّة كما يقدّم العمل الفني في أشكاله الأكثر حداثة، على أنّه إفراز خالص لعصره، وعليه ينعدم الفصل بين البعد النفعي والخطاب الجمالي في أشكال تعبيرية مستحدثة يتولّد من تلك القيم الإبداعيةوالأنساق الجمالية انحياز الإبداع حيال التّشكيل دون الحرفة (الصنعة) معتعالقهما المباشر بمفردات تكوينية متماثلة في عناصر البناء الجمالي.. ويتولّدمن هذا التعالق اللّبس ما بين المفهومين، التشكيل والحرفة الشعبية والأيهما يندفع الفن.وهكذا يكون الفن ملهم إلى ما يفيد الحرف ويجدّدها وهو مدفوع إلى إعادة النظر في التراث الحرفي والجمال والإبداع. تأسيسا على هذا، فإنّ التداخل بين ثقافات عدّة يمكن أن يشكّل وحدة وظيفيّة أو بنائيّة لا يمكن فصل رسالة الفنان والمبدع عن التجديد والتطوير والابتكار، كل هذه الاعتبارات تحثنا باستمرار على إعادة مقاربة التراث عامّة والحرف الشعبيّة خاصّة، وذلك من خلال التفكير في فرضيات بحث جديدة تنطلق من التصوّر فالتصميم والإنجاز وصولا إلى عمليّة التسويق والتنمية المستدامة، وهنا ينبغي على المبدع الانصياع إلى تطوير بحوثه وتحديثها وتقديمها ضمن نسق يتماشى والحياة العصريّة المحليّة والوطنيّة والعالميّة حتّى لا يبقى رهين الانغلاق والجمود والاندثار.

2. التوافق الوظيفي والجمالي بين الفنون والحرف الشعبيّةمن أجل الإستدامة:

ما من شك في أنّ التحوّلات الجذريّة التي شهدتها ولازالت تشهدها الثقافة المعاصرة وقيم السوق والذوق في العصر الراهن تحثّ باستمرار على إعادة مقاربة التراث عامّة والحرف الشعبيّة خاصّة ولاسيما في الفترة الراهنة ونحن نشهد احتداد المنافسة في ظل الإقتصاد العالمي، وذلك من خلال إيجاد سبل كفيلة لتجديد هذه الحرفوالتفكير في فرضيات بحث جديدة تنطلق من التصوّرات والرؤى فالتصميم والإنجاز وصولا إلى عمليّة التسويق. وهنا ينبغي على المبدع الإنصياع إلى تطوير أفكاره وتحديث بحوثه ومن ثمّة تقديمها ضمن نسق يتماشى والحياة العصريّة المحليّة، الوطنيّة والعالميّة،حتّى لا تبقى رهينةالإنغلاق وحسيرةالاندثار....ولعلّ مثل هذه الرؤى من شأنها أن تساعد القطاع الحرفي على البقاء والتجدّد وبالتالي على الإستمراريّة"في فضائه السوسيو-اقتصادي بالرغبة في دعم قدرة الذاكرة على الخلق والإبداع وإنقاذها من الذوبان في النسيان"[1].ونقترح على هذه الخلفيّة حرفة النسيج، باعتبارها من بين الحرف التي بدت تتهاوى نحو الإندثار والنسيان في مقابل المنسوجات التركية والصينيّة الصنع.

في هذه الأثناء يكون دورنا كباحثين ودارسي ومدرسين للتراث والبحث عن سبل تجديده وفق رؤى العصر بأن نرسي مخطّطا يبني لإرساء نقلة نوعيّة رهانها إعطاء نظرة غير مألوفة لهذه الحرف وتنميتها بشكل مستدام ولكن بأن تلبّي هذه التنمية "احتياجات الحاضر دون المجازفة والمساس بقدرة أجيال المستقبل على تلبية احتياجاتها"[2]، وذلك بأن نخلق ونبتكر من القديم دون نسفه في مقابل الإستجابة لمتطلبات المعاصرة وذلك من خلال ضمان استمرارية صلاحية استخدامها مستقبلا بنفس القدر من الفوائد التي يستفاد منها حاليا.

ونقترح في هذه الأثناء حرفة النسيج كنموذج ذكي لما ذهبنا في الحديث عنه سابقا وذلك لما لهذه الحرفة من قدرة على تطويع نفسها، موادّها وتقنياتهاحسب إرادة المبدع وفكره وحتى إزاء الزمن نفسه، لتكون حرفة النسيج بالتالي قادرة على أن تواجه المنتجات الصناعيّة التي طفت على الأسواقالمحليّة، وحتى تُبثّ فيها أيضا روحا جديدة، وذلك من خلال تلك المزاوجة المرنة والذكيّة بين هذه الحرفة والفن، ولعلّ هذه الفكرة قد لا تكون جديدة في منطلقها، ذلك أنّ مدرسة الباوهوس قد قامت بهذه المحاولات التوفيقيّة بين الفن والحرف والصنائع، وقد كان لها الدّور الإيجابي على التوجّهات الفكريّة الأكاديميّة. ومن بين الشواهد التي تؤكّد هذا الفكر التواصلي ظهور العديد من المؤسّسات الجامعيّة واحتضانها لاختصاصات فنيّة مجمّعة تجمع الفن والحرف وحتّى الصنائع كمعاهد الفنون والحرف" التي أصبحت اليوم تغطي كامل ولايات البلاد التونسية تقريبا ومعاهد تكنولوجيات التصميم، بالإضافة إلى معهد مهن

---

[1]ELKENZ (Ali), Une mémoire technologique pour demain, Ed. El hikma, Alger, 1992, p218.

[2]World Commission on Environmental Development, "Our Common Future", (Oxford: Oxford University Press, 1987).

التراث الذي يبحث في التراث الثقافي المادي والغير مادي ما يكمّل ما تذهب إليه المعاهد المذكورة سابقا نحو بناء روح تكامليّة بين البحث النظري والتوثيق والتأريخ والصون لمجمل مكونات التراث الثقافي وخاصة الحرف ومن ثمة صونهاوإعادة ترميمها وتجديدها،...، ولعلّه ما أثري وعمّق تضافر الفنون وانسجامها معا.

هكذا،ولّد التطوّر الفكري الذي تزامن مع ظهور هذه المعاهد الأكاديميّة الفنيّة نظرة جديدة تبحث عن قواعد جماليّة للتعرّف على هويّة الفنون العريقة كالفنون التقليديّة والحرفيّة وذلك من خلال رؤية فنيّة جماليّة تكون أساسا لفن محلّي يرفد الفنون التشكيليّة وينقذ الحرف من ظلال الإندثار والنسيان. ومن أجل تحصيل ذلك كان لا بدّ من البحث عن قواعد جماليّة للتعرف على هويّة الفنون التقليديّة والغائرة في عمق التاريخ الحضاري من أجل وضع أسس جماليّة لهاباعتبارها حاملة لجماليات حاكتها وصنعتها الأيادي المبدعةالتي ربطتالفن بالحياة والمجتمع وأرست جماليات.وعليه، يكون في اقتران الفن بالتراث والتلاقح بين الفكر والفن نهوض بالحرف ما سيؤدّي بالتالي إلى تنميتها، وأودّ أن ألفت النظر في هذه الأثناء إلى أنه في عمليّة التسامح بين المبدع والحرفي والسماح بالتالي للفكر بالابتكار وإعادة النظر في الحرفة ولكن دون أن يفقدها هويتها المحليّة بل بأن يوجد توافقات تكسب هذه الحرف هويّة محليّة وجماليّة فنيّة دون أن تفقدها قيمتها الثقافية والحضارية والتاريخيّة، ولكن ارتقاء وتجديد وإقبال عليها من قبل المواطن والأجنبي، ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟

3. تجديد الرؤيا والتجاوز: حرفة النسيج بين النفعي والجمالي والمستدام

لعلّ الفن والحياة وجهان لعملة واحدة فالغاية وإن اختلفت فإنّ المنحى واحد، والفنون الجميلة أو التشكيليّةلا تقطع بدورها بين جوانب الحياة الفكريّة والماديّة، كما تقدّم العمل الفني في أشكاله الأكثر حداثة على أنّه إفراز خالص لعصره وأنّه نافع لعصره، وعليه ينعدم الفصل بين البعد النفعي والخطاب الجمالي في الأشكال التعبيرية الفنيّة، حيث يتولّد من تلك القيم الإبداعيةوالأنساق الجمالية انحياز الإبداع حيال التّشكيل دون الحرفة (الصنعة) معتعالقهما المباشر بمفردات تكوينيّة متماثلة في عناصر البناء الجمالي... ويتولّدمن هذا التعالق اللّبس ما بين المفهومين، التشكيل والحرفة الشعبية وإلىأيّهما يندفع الفن.

هذا البعد الوظيفي الذي نروم أن نثبته للفن أثبته تحوّل النسيج من صنعة وحرفة تقليديّة النعمل فنّي وإبداعي/تشكيلي حمل في أشكاله إتّجاهات وحركات جماليّة، إيقاعات ودلالات صوفية وروحية وفكريّة غالبا ما تحدّث عنها الفلاسفة، على سبيل "جون ديوي" الذي بيّن "أنّ الفنون التطبيقيّة تنطوي بدورها على صبغة جماليّة لاسيما حين تكون صورها متوائمة مع استعمالاتها الخاصة، وفي ذات السياق يمكناعتبار المنسوجاتوالأوعية الخزفيّة موضوعات فنية ولكنشرط أن يكون لموادها الأوّلية من التنظيم والشكل ما يؤدّي بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة المتلقّي الذي يتأملها باهتمام، ولعلّه من بين المنادين أيضا (ديوي) بفكرة تداخل وتمازج الفنون التشكيليّةمع الفنون التطبيقيةالنفعيّةباعتبار كلاهما نتاج لنشاط بشري لذلك نجده يوثّق الصلة بين الفن الجميل والفن النافع دون أن يقيم فصلا بينهما، غير أنّه يبقى لكلّ شكل فني أو نفعي بعده الروحي والنفسي "ولجميع الأشكال التي يعتمدها الفنانون أبعاد خاصّة"[1].

وفي اعتقادنا أنّ الفنان وهنا نتحدّث عن الفنان الذي خاض تجربة النسيج الفني، الذي اقتبس تقنيته وبعض أشكاله من النسيج التقليدي، قد أهمل البعد الحرفي واهتمّ بالبعد الروحي، الفكري والتشكيلي ، الباحث عن الأصل والفكر، متناسيا أنّ بإمكانه الإضطلاع بمزاوجة النافع بالجميل وهي فكرة ليست بالجديدة،وقد أسلفنا ذكر ذلك سابقا، ذلك أنّ"القيمة التي يضمنها الشكل وهي ما نسميه بالبعد الروحي والحضاري هي المخزن القومي الذي يستوعب جميع المعاني الروحية التي كثيرا ما تحدث عنها الفلاسفة"[2]. وفي هذا السياق يجعل"ارتباط المتعة الروحيّة

[1]Ibid, p218.

[1]بركات محمد مراد،"الجميل والنافع في الفنون العربية"، المجلة الثقافية، 2007، ص1.

بالحاجة الإنسانيّة الجميل يتضمن بالضرورة النافع ولا يتناقض معه، إذ يرى الإنسان هنا، أن ما صنعه يحقق نفعاً مباشراً ويلبي حاجة عملية قائمة، كما يرى فيه في نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته على الإبداع"[1].

من هنا يمكن ربط الإنتاج البشري الجمالي والنفعي بالحياة الإجتماعيّة وبذلك يمكن تحول النفعي الى جمالي والعكس صحيح وقد طال ذلك بنية العديد من الحرف والصنائع التي تحوّلت وارتبطت بالفنوالإبتكار ومن بينها بنية العمل النسجي،الذي تحوّل إلى عالم الفن التشكيلي والتصميموالابتكارالتشكيلي، حيث حاول الفنان والمصمّم والمبدع أن يتجاوزالتقاليد المألوفةلفائدة الممارسات الفنية المتجدّدة. وهكذا وبعد أن كان النسيجمحصورافيالعملاليدويكحرفةتراثيةومنتجفنّيمحلّي يتّجه نحو الاندثاروتمّت الإستعاضةعنهبالمنتجاتغيرالمحليّةوعدمإعطائهمكانتهكأحد الفنون المهمّة علىالساحةالفنية أصبح اليوم من أهم الفنون التطبيقية بما فيهمن جماليات بإمكانها توليد الجديد والمعاصر، فكانت النتيجة أن اهتمّت معاهد الفنون الجميلة ومعاهد الفنون والحرف وكذلك معاهد التّصميم الفنّي بهذا التراث الفني والتطبيقي، وإنتاج تصميمات فنية تؤدي وظيفة جمالية ومنفعية انطلاقا من المرقوم والزربيّة التونسيّة، فمن جهة يسهّل ذلك عملية تسويق هذه المنتجات عالميا ويؤكّد مدى قابليّة هذا التراث الثري على الابتكار والتجدّد وفق متطلبات العصر من جهة ثانية.

مثل هذه الإبتكارات تسهم فيها المؤسّسات الأكاديمية وكذلك الأساتذة المدرّسين بها والذين يكون أغلبهم فنانين ومبدعين والطلبة خريجي هذه الفنون التطبيقيّة، وهنا نكون أمام متكوّنين يحذقون التقنية من جهة ويتملّكون أسس الإبتكار والتجديد من جهة أخرى.

وهكذا تتجانس المعارف التطبيقية مع الفنية الجمالية وفق متغيرات وتطورات العصر، ذلك أنّه "ينبغي على البرامج التعليمية أن تضع في اعتبارها عمليّة التحديث وأن تدرك أنّ هذا التغير المتسارع يجلب معه فرصا فريدة للشباب لكي يتعود على التجربة ويألفها ولكي يتعلم أشياء جديدة"[2]. مثل هذه النظرة إلى التعليم قد تساعد على تحسين جودة المنتجات الحرفية والفنون الشعبيّة لا لتشمل فقط الجماليات ولكن لتتوسع وتنتشر من المحلية إلى العالمية ولعله ما يؤكد عليه هاورد جاردنر، "لا ينبغي أن يقوم دارس الفن بإنتاج عمل فني دون وضع الاعتبارات الاقتصاديّة. هذا بالإضافة إلى تزويد الطلاب بأشكال مختلفة للمعرفة مرتبطة بالحرفة والرمز وأشكال مرتبطة بالبيئة، وكل هذا يساعد في التفاعل من أجل التنمية الشاملة وحل مشكلات المجتمع"[3].

مثل هذا الحديث يجعلنا نصل إلى النتائج التالية: وهي إجابة على سؤال قد يخامر كل باحث في الفن والتراث، وهو كيف لنا أن ننقذ حرفنا الشعبيّة من الإندثار والنسيان:

أوّلا:علينا أن نطمح إلى جعل حرفنا وتراثنا الثقافي المادي رافدا من روافد التنمية المستدامة ولن يتسنى لنا ذلك إلا عندما يتسامح المبدع والحرفي ولا يقتصر كل على معارفه في غنى عن الآخر بل في اجتهادهما معا وانفتاحهما على بعضهما البعض وتغيير النظرة الكلاسيكية نحو الفنان والحرفي وهنا لا بد من التغيير في جوانب من طرائق التعليم الفني فوظيفة التعليم لا تقتصر على التلقين والتمكين من معلومات ومعارف وكأنها بضاعة تورث جيلا بعد جيل بل تتعدى ذلك إلى تكوين مبدعين قادرين على الابتكار، التجديد والمساهمة بالتالي فيما ينفع المجتمع، نحن في حاجة لنظرة جديدة للحرف والصنائع والمهن الشعبيّة، ذلك أنّه في لحمة الفن بالحرف ارتقاء بها فيتسنى لها بالتالي التواصل

ثانيا:للفوز بهذا الإبداع والابتكار يجب أن نبني علاقة جديدة بين الفنان الباحث والحرفي الصانع لا فقط على مستوى آليات التجديد والابتكار بل أيضا المجتمع والسوق وبالتالي مواكبة العصر في كل متطلباته، يجب أن يكون قدر الحرف مشتركا بين الفنان والحرفي والصانع حيث يجتمع الفكر والفن مع التقنية والصنعة دون ميز، ذلك يكون

---

[2] ينيدك أندراس، العلاقة بين التعليم والتدريب، مستقبليات، القاهرة، مركز مطبوعات اليونسكو، مجلد 27، عدد4، ديسمبر 1997.

[3] Gaedner Howard, Art Education and Human Developpement, P.G.USA. 1999.

شرط النجاة بالنسبة للحرفة من الاندثار، ونعود لنؤكد أنه في تضافر الفن والحرفة وتآلفهما تنمية مستدامة وبناء لاتجاهات الثقافة الحديثة. إن في بذل الجهود بين الفنان والحرفي وتغيير مواقف كلاهما من الآخر والتطلع إلى التسامح بينهما يؤدي إلى أفضل النتائج، فكل ذلك ضروري للتنمية وفي ذلك سلاح لكسب رهان بقاء الحرف ودوامها ولن يكون ذلك إلا بالاجتهاد واتحاد الجهود.

ثالثا: من واجب الباحثين في العلوم الإنسانية ولاسيما في علوم التراث أن يتصدّروا لبحث القضايا التي تهم مجتمعاتهم والنهوض بتراثها وثقافتها بصورة حيوية في المجالات الاقتصادية والمجتمعية ، فالتنمية وليدة الاجتهادات والابتكار وتطوير المعارف وفي تراثنا الثقافي المادي من القدرة على هذا الإبداع ما لا يحد إلا طاقة المبدعين في الابتكار فيه، فتطوير الحرف مرتهن بقدرة الفنانين والمبدعين على استحضار إمكاناتهم وتطويعها من اجل النهوض بها.

ومع كلّ ذلك، وإن اختلفت التوجّهات والصيغ والرؤى في تناول التراث بين حرفة وفن ومفهوم، فإنّها حاولت في مجملها أن تنقذ هذا الفن التقليدي والصنعة المتوارثة جيلا بعد جيل من الاندثار، ولنا أن نقرّ هنا أنّ ما قام به الفنان التشكيلي وعلى غراره المصمّم الفني يبقى في سبيل النهوض بهذه الثروة الإنسانيّة والحضاريّة وتجديدها وجعلها تستجيب لكلّ عصر توجد فيه وهي قادرة دوما على التجدّد.ومن صائب القول أن نقرّ في هذا الموضع، أنّ التراث لم يعد مجرّد تخم حضاري وثقافي ننظر إليه لنمجّده، بل بإمكاننا أن نولّد منه الجديد وإثارته واستثارته وخلطه بقيم الحداثة ليواكب كلّ العصور ويتماشى مع التطوّرات والتغيّرات, فالموروث مازال وسيزال يحمل في طيّاته رموزا حيّة متجدّدة ترسم في خفاء جذور الإنسان بما يحمل من عادات وتقاليد غنيّة لها من التأثير المباشر ما يجعل الفنان غير قادر على التخلّي عنها مهما ادّعى وليكون أيضا قاعدة الانطلاق نحو العالميّة. وأنهي دراستي هذه بأنّه لا ينبغي أن نتنكّر لتراثنا ولا أن نثور عليه، لأن "التنكر لتراث الأجداد جناية وعار، والأمة التي لا تعتز بتراثها ليست جديرة بالاعتبار"[1].

ويمكن القول إنّ الفضاء الجمالي لهذه الممارسات قد ساهم في صياغة القيم الماديّة والروحيّة باعتماد التراث كتميمة أو خزان تشكيلي يمكننا النهل من عناصره التراثية وكذلك يقدّم الفنان من خلال استلهامه من التراث تاريخا لفترة أو مرحلة ما، كما يمكن له الكشف عن الراهن من خلال الماضي، أي أنه أداة لمعرفة الراهن عبر الماضي ومعرفة الماضي عبر الحاضر فيأخذ الماضي على أنه إثراء للحاضر وإعداد للمستقبل. وإذا ما قارنا بين التجديد على مستوى النسيج كحرفة والنسيج كفنّ، فإنّ كلاهما يرتقي بهذا التراث إلى مستوى الإبداع فلا يبقى هذا التراث ضمن حيز ضيق ينتهي به إلى بوتقة النسيان بل كلاهما يرتقي به إلى العالمية وإلى الاندماج في جماليات الإبداع الحرفي والفني المعاصر، وهكذا تكون قضية الفنان والحرفي والمصمّم واحدة وهي الارتقاء بهذا التراث إلى عالم الجمال والفن والإبداع والابتكار.

من خلال هذا البحث لابدّ من تأكيد الوقائع التالية على سبيل الخاتمة، وذلك من خلال التعالق المؤكّد والمستمرّ لمختلف مستويات المقاربة بين الفن والحرف، وذلك بالبحث عن نظريات جديدة محلية ثقافيّة وإيجاد سبل ومعارف جديدة تثري الفعل الفني والإنتاج الحرفي وبالتالي إيجاد لغة مشتركةبينهما، غير أنّ ذلك لا يمكن أن يكون بالفصل بين الفني والثقافي والحرفي والمهني، بل ينبغي أن تشتغل المعاهد الفنيّة بدعم الفنون التطبيقيّة وذلك بتزويد الطلبة بالمعلومات والخبرات والتقنيات والمهارات الفنيّة التي تؤهلهم لممارسة المهنة بنجاح كما تضمن لهم القدرة على الاستمراريّة في التعلم والابتكار والتطوّر بعد التخرّج والانتصاب لمشروعه الخاص عوض أن يبقى في انتظار تنصيبه من قبل مؤسسات الدولة. وموازاة لذلك على المؤسسات التعليمية ولاسيما تلك التي تدرس الفنون التطبيقيّة أن تضع نصب برامجها البناء العلمي والإقتصادي للمنهج بحيث تتضح فيه منذ البداية أهداف التكوين، محتوياته، طرق تدريسه وتنفيذه وتملّك الخبرات التقنية والحرفيّة وخاصة طرق عرضه وتسويقه ومن ثمّة كيفيّة دراسة

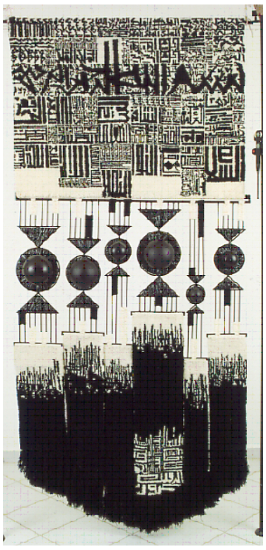
[1] عبد الله شقرون، قولة أوردها أحمد سهوم في كتابه "الملحون المغربي"، منشورات صحيفة شؤون جماعيّة، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، نوفمبر 1993، ص11.

احتياجات السوق وجدوى التقييم والتعديل للمنتج في حال تطلّب السوق المحلّي أو العالمي ذلك، دون أن تقطع هذه البرامج مع كل ماهو جديد في تعليم الفنون والحرف إذ يشجع ذلك طالب الفنون والحرف على تنمية الجانب الابتكاري والإبداعي فيه، كما يحفّز لديه الذائقة والممارسة والمهارة.

ملحق الصور:

- **الابتكار والتجديد في"الزَرْبِيَةْ"انطلاقا من الاستلهام من الفن التشكيلي وعلامات التراث**

- **الإبتكار في "الزربيّة" منخلال الجمع بين الأسلوب الحرفي وبين الفن التشكيلي:**



نسيج فنّي للفنان التشكيلي عمر كريمنسيج حاطي للفنان علي ناصف الطرابلسي

- **<u>استثمار نسيج المرقوم والكليم التقليدي في الابتكار والتصميم في الأثاث</u>**

منسوج الكليم التقليدي

ابتكار قاعدة المقعد من خلال منسوج الكليم

- **الإبتكار في الأثاث انطلاقا من المنسوج التقليدي**

تصميم الأثاث مقعد انطلاقا من منسوج المرقوم القفصي

المراجع:

<u>الكتب</u>

- النفيسي، عبد الله فهد، التراث وتحديات العصر، (ط1)، الكويت: الربيعان للنشر والتوزيع (نقلا عن عماد الدين خليل، موقف إزاء التراث، مجلة المسلم المعاصر، العدد التاسع، 1986.
- الزارعي، محمد محسن، الهويّة والإبداع في الصناعات التقليديّة اليوم (سلسلة الفنون3)، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2005.
- أبو زيد، نصر حامد، مات الرجل وبدأت محاكمته، أدب ونقد، 1994.
- قرانيا، محمد، التراث والأصالة المعاصرة ملامح ونظرات، (عدد 390). المعرفة السورية، 1996.
- بهنسي، عفيف، الفنّ الحديث في البلاد العربية.
- الجابري، محمد عابد. (1999) التراث والحداثة. (ط2). مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- أندراس، ينيدك، العلاقة بين التعليم والتدريب، مستقبليات، القاهرة، مركز مطبوعات اليونسكو، مجلد 27، عدد4، ديسمبر 1997.

- محمد مراد،بركات،"الجميل والنافع في الفنون العربية"، المجلة الثقافية، 2007.
- شقرون، عبد الله، قولة أوردها أحمد سهوم في كتابه "الملحون المغربي"، منشورات صحيفة شؤون جماعيّة، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، نوفمبر 1993،

المقالات من دوريات

- حسين، محمد طه، مجلة المعرفة، العدد 161، دمشق، 1975 .
- شقرون، عبد الله، (قولة أوردها أحمد سهوم في كتابه "الملحون المغربي")، منشورات صحيفة شؤون جماعيّة، (الطبعة الأولى، نوفمبر)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993.
- السيد محمود، عصرنة التراث،مجلة التعريب، العدد العشرون، كانون الأول، ديسمبر، 2000.
- المعلوف، أمين، ترجمة نبيل محسن، الهويات القاتلة: قراءة في الانتماء والعولمة. ورد للطباعة والنشر. دمشق، 1999.
- عبد المجيد بوقربة، في معنى التراث مستويات المفهوم، مجلة فكر ونقد.

مصدر إلكتروني

المراجع باللغة الفرنسية:

- World Commission on Environmental Development, "Our Common Future", (Oxford: Oxford University Press, 1987).
- ELKENZ (Ali) : Une mémoire technologique pour demain, Ed. El hikma, Alger, 1992.
- Gaedner Howard, Art Education and Human Developpement, P.G.USA. 1999.
- http://www.almaany.com/ar/dict/ar-