

تأليف جماعي

دور الفنون في سرد التاريخ عبر العصور: التطورات والتحويلات

إشراف وتنسيق

أ.د. براهيم أحمد أ.د. دحو مليكة

د. ماري ف احمد

بسم الله الرحمن الرحيم

دور الفنون في سرد التاريخ عبر العصور: التطورات والتحولات

دفاتر مخبرية تصدر عن :

مخبر حوار الحضارات والتنوع الثقافي وفلسفة السلم.

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

تنسيق وإشراف: أ.د. براهيم أحمد وأ.د. دحو مليكة ود.ماريف احمد

ردمك ISBN 978-9931-9235-6-5 :

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 مدير المخبر.

الفهرس

الصفحة	الكاتب	المقال
05	أ.د.براهيم أحمد ، أ.د.دحو مليكة د.ماريف احمد	تقديم
06	ابراهيم البوعبدلاوي	العمارة وسرد التاريخ: دراسة سيميائية لمدينة السعديين بالمغرب
27	أسماء جعيل و فاطمة الزهراء عطية	التطور المعماري للقصيدة العربية عبر العصور التاريخية
36	أنيسة معزوزي	الفنون البصرية ودورها في سرد التاريخ عبر القرون
47	بختة ختال	تجليات الشخصيات التاريخية في كاريكاتير الفنان الجزائري طيب عراب
55	بوزيدي محمد	السينما الجزائرية ودورها في سرد تاريخ الثورة المجيدة: نماذج مختارة من أفلام الثورة الجزائرية
62	جمال الدين بن سعد	دور السينما الجزائرية في التعريف بالثورة التحريرية
70	حمزه تريكي	التراث والبيئة الاجتماعية في التشكيل الفني الاستشراقي بالجزائر
80	خليل وهيبة	مساهمة المخطوطات والمنمنمات الاسلامية في تصوير الجانب الاجتماعي
95	خيري الرزقي	إسهامات مسرح الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني في سرد تاريخ الثورة الجزائرية (1958 - 1962)
102	سباطي مراد و بوحروود ايمان	تطور صناعة الزواج عبر العصور
110	عبد الرحمان بولقرون و بن عزة أحمد	الحركة الاستشراقية الفنية بالجزائر ودورها في توثيق أحداث الإستعمار الفرنسي وثورة نوفمبر 1954م
119	عيساني سيد أحمد	علاقة الشعر بالتنوع الموسيقي ودوره في احياء التراث التاريخي
124	فرعون حمو	الثقافة الشعبية الشفوية ورهانات التدوين والجمع والكتابة: نموذجا الشاعر الشعبي سيدي لخضر بن خلوف المستغامي
129	فريدة ساعي	التشكيل السردى والبصري في ديوان:الفراشات تقول سرها للوازنة بخوش ودوره في سرد التاريخ العربي
140	لاطرش كريمة	دور المسرح في سرد التاريخ البشري
152	محسن علي حسين البوهلال	العمل النحتي وأبعاده التأويلية : قراءة تأويلية لنماذج من النحت العربي المعاصر
164	محمد قطب أبو العلا	مقلمة تحكي قصة معركة جالديران بين العثمانيين والصفوي: دراسة أثرية فنية
180	محمد مغالدي	دور الفنون التشكيلية في سرد التاريخ
192	مليكة عدالة	مجالس الضحك في الأندلس : قراءة في المصادر الأدبية
200	موالك عومرية	تاريخيات شكسبير بين البروباغندا السياسية و الحقائق المخفية : قراءة نقدية لبعض النماذج
210	نجوى راشي وعماد بونقاب	التصوير الفني للحياة اليومية للمرأة من خلال مشاهد الفن الصخري في منطقة الطاسيلي ناجر : دراسة اثنوغرافية لمرحلة الرؤوس المستديرة
219	نصيرة طيطح	سرد تاريخ بلاد الأندلس في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة :أرجوزة الشاعر ابن عبد الجبار الأندلسي نموذجا
228	نوال بن صغير	فن ما قبل التاريخ من خلال الرسوم والنقوش الصخرية : نماذج من الاطلس الصحراوي
238	نورة بوغقال	صدى نكبة القيروان في قصائد شعرائها- ابن شرف القيرواني أنموذجا-
251	بلجيلالي لطيفة و بلجيلالي تورية	التأصيل التاريخي لفن الرسم ودوره في سرد حقيقة التاريخ البشري
261	الفيلاي جازية	الفن الصخري ودلالاته الرمزية في سرد مظاهر الحياة الاجتماعية للإنسان البدائي
271	بلعباس محفوظي	تاريخ الفن التشكيلي في مصر القديمة ودوره في سرد تاريخ المنطقة
280	بن ساحة بن عبد الله	دور الشعر الشعبي في سرد التاريخ خلال العصر العثماني
291	بلعباس نادية	العلاج النفسي بالفن

298	فيصل فالتة، نور الهدى ورنوغي	اتجاهات السينما الكولونيالية من خلال كتاب السينما والحرب الجزائر دعاية على الشاشة
304	مرحاب حبيب و ممدوح بومخيلة	الفسيفساء ودورها في رصد تاريخ المغرب القديم
312	BOUZENADA Leïla	L'histoire de l'Algérie à travers la chronologie de la littérature algérienne francophone :The History of Algeria through the timeline of French-speaking Algerian literature.
321	HOCINI Amar	Les antécédents socioculturels de l'engagement citoyen à l'égard de la préservation des espaces publics
338	Olfa Bouassida Souli	Le théâtre du Soleil en marge de la Révolution
347	Soufiane Miloudi	L'image du Marocain dans la littérature coloniale au Maroc :Le cas de Jérôme et Jean Tharaud
359	Zohra OUARAB	La poésie dibienne et la narration du moi intérieur et collectif Mohamed Dib's poetry and the narration of inner and collective self
366	Madjid Chachour	La densification résidentielle dans les anciens quartiers d'Oran

تقديم

أ.د. براهيم أحمد ، أ.د. دحو مليكة ، د. ماري ف احمد

لعبت الفنون دورًا حاسمًا في سرد التاريخ عبر العصور. فمنذ العصور القديمة وحتى العصر الحديث، استخدم الفن كوسيلة لتوثيق الأحداث والتعبير عن الثقافات والمجتمعات والأفكار التي عاشت فيها الشعوب المختلفة.

ومثلاً في العصور القديمة، استخدم الفن لتمجيد القادة والأبطال وتصوير المعارك والأحداث التاريخية المهمة. حيث لا تزال اللوحات الجدارية والتمائيل والمقتنيات الفنية تعكس القيم والعادات والتقاليد في تلك الحضارات.

وفي العصور الوسطى، ازدهر الفن في صورة الفن الديني، حيث كانت الكنائس والمعابد والمساجد تحتضن أعمالاً فنية رائعة تعكس المعتقدات الدينية والتعاليم. حيث تم استخدام الفن أيضاً لتزيين المخطوطات والكتب وتصوير الحياة اليومية والمشاهد التاريخية.

أما في العصور الحديثة، اتخذ الفن أشكالاً جديدة مع تطور التقنيات والوسائط المتعددة. فظهر فن الرسم والنحت والأعمال الفنية الأخرى بأساليب مختلفة ومعاصرة. أين توسعت أيضاً مجالات الفن مع ظهور التصوير الفوتوغرافي والسينما والفن التجريدي والتصميم الجرافيكي والفن التفاعلي والرقمي.

لهذا نعتقد أنه لا بد أن يكون الفن سجلاً مرئياً وجمالياً للتاريخ، حيث يمكننا من خلاله استعادة أحداث الماضي وفهم الثقافات والتطورات الاجتماعية والسياسية والدينية في العصور المختلفة. أين يعكس الفن أيضاً التغيرات والابتكارات الفكرية والثقافية التي حدثت عبر التاريخ.

إننا من خلال هذا الكتاب سنحاول أن نجيب على الكثير من الإشكاليات:

كيف يمكن للفنون بجميع أشكالها أن تخبر عن حقيقة التاريخ البشري؟ وما إمكانية وحقيقة محاكاتها لهذا التاريخ؟ وما علاقة هذه الفنون بعملية سرد التاريخ؟.

وما هي حدود التقاطع بين الفن والتاريخ؟ وما هي التوجهات الممكنة للفنون في ظل التحولات العلمية والاجتماعية والثقافية الراهنة؟ وما قيمة الفنان والمنتجات الفنية عبر العصور في التعبير عن الحقائق التاريخية والتوجهات الفكرية والفلسفية ؟

حيث يهدف هذا الكتاب الجماعي الى:

تحديد دور الفنون في رواية تاريخ البشرية .

- تحليل وتحديد الأساليب السردية لتاريخ البشرية من خلال الفنون.

تحديد تاريخ الفنون ودورها في سرد تاريخ البشرية تحليل العمليات الفنية المختلفة المستخدمة في سرد التاريخ البشري.

التمييز بين الأشكال السردية للفنون وإظهار عمليات الإدراك والتمثيل المختلفة للتاريخ البشري.

إظهار كيف ساهمت مختلف الأشكال الفنية القديمة والحديثة في سرد الحقائق التاريخية.

دراسة تطور وتحولات الأساليب السردية التي استعيرت من الفنون التي حدثت في خدمة التاريخ البشري

ونسأل الله التوفيق والسداد

العمارة وسرد التاريخ: دراسة سيميائية لمدينة السعديين بالمغرب.

Architecture and the Narrative of History: A Semiotic Study of the Saadian City in Morocco.

ابراهيم البوعبدلاوي، الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة المولى إسماعيل مكناس (المغرب).

1. مقدمة:

عاش المغرب في ظل دولة الوطاسيين مرحلة حرجة، امتدت الأطماع خلالها من قبل البرتغاليين والاسبانيين على مختلف الثغور، هذا بالإضافة إلى المد العثماني الذي صارت تقوى ويزداد تأثيرا في المنطقة. لقد عاشت عدة مناطق في ظل أوضاع يمكن اعتبارها مستقلة عن نظام الحكم المركزي، واجهت بنفسها المخاطر التي فرضتها الجيوش البرتغالية وغيرها. من ذلك ما كانت تعيشه منطقة السوس؛ إذ استطاع البرتغاليون احتلال أكادير، فكان الأمر يوكل إلى السكان المحليين لمواجهة الأطماع والضغوطات الخارجية. لكن، بتكتل الزوايا والأشراف وكذا السكان المحليين، استطاعوا دحر المحتل واسترجاع الثغور. هذا هو السياق الذي ظهر فيه السعديون كمخلص للمغاربة مما هم فيه، وكعامل رئيسي لاسترجاع الأمن وبناء الدولة ومؤسساتها.

2. منهج الدراسة وموضوعها:

وسنعمل في هذه الورقات على دراسة المدينة المغربية، خاصة مراكش وفاس، رابطتين ذلك بتصور حول طبيعة المدينة التي يراد إنشاؤها ومختلف مكوناتها الكبرى، كل ذلك بمنظور أنثربولوجي/ سوسيولوجي؛ وفق تصور يرى في أن بناء سيميولوجيا للمدينة لا بد أن يمر عبر مصفاة هذين الجانبين لما لهما من روابط موضوعية مع مجال بحثنا.

سندرس المدينة المغربية من خلال أرشيف متعدد، ذلك الأرشيف الذي يتراوح بين المحلي الذي يعنى بمنطقة خاصة، والذي كان ينظر إليه على أنه هامشي، كما سنتناول أرشيفا متعلقا بالمدينة في علاقتها بالفئة الحاكمة وتصوراتها لأشكال تنظيم المدن والفضاءات المتواجدة فيها.

إن هذا التصور يسعى إلى البحث في حالات معاشة في لحظة زمنية معينة، وهي حالات قد تستمر وتكون دائمة، وقد تتوقف عند لحظة بعينها. إن هذا النموذج من الدراسة لا بد أن يتوسل بالتاريخ، فنحن أمام وقائع في غالبيتها تعود إلى الماضي، وهي أمور لن نستطيع الكشف عنها إلا بالرجوع إلى نصوص ذات صبغات مختلفة.

هناك نمطان من التعامل والدراسة للمدينة ضمن النظرية الأنثربولوجية: النمط الأول يتمثل في الدراسة من الداخل، بحيث يعيش الدارس داخل المدينة، يشاهد كل ما يفعله الناس، ينخرط معهم في مشاغلهم وتفكيرهم، يعرف كل الجزئيات، بل ويصير واحدا منهم. هذا المقترح يصعب تحقيقه بالنسبة لباحث يدرس المدينة ضمن عصر من العصور، وقد زال السياق التاريخي الذي يتحدث عنه، وبقي فقط ما كتب حوله، أو ما استطاع أن يصمد في وجه الزمن، وما تسامحت معه الفئات الحاكمة المتعاقبة.

يتمثل النمط الثاني في الدراسة من الخارج، حيث يعمل الدارس على وصف ما شاهده دون أن يكون فاعلا فيه، أو بناء نتائجه وفق فرضيات ودراسات سابقة. هذا النوع الثاني هو ما سيكون متاحا بالنسبة لباحث تفصله عن الحقبة الزمنية المدروسة قرون عديدة، رغم ما يعتريه من نقص متمثل في غياب الناس الذين يتحدث عنهم، وكذا عدم استمرارية ميدان الدراسة تلك الاستمرارية المرجوة؛ إذ الكثير من معالمة تزول وتنقضي بحسب سياقات متعددة.

إن اختيار هذا الطرح الثاني يمكن أن يكون أكثر فائدة من الناحية السيميولوجية، ذلك أن بارث يرى أنه إذا أريد الشروع في بناء سيميولوجيا للمدينة، فإن أفضل ما ينبغي مقارنته، كما هو الشأن، فوق كل ذلك، في كل مشروع دلالي، هو عفوية القارئ (بارث، 1993، صفحة 63).

3. مراكش قبل السعديين، وزمنهم:

يمكن الإشارة في البداية إلى أننا إزاء لحظتين تاريخيتين: لحظة القطيعة مع الإرث المعماري والحضاري الذي تمت مراكمته خلال العصور السابقة، وتتمثل في أواخر بني مرين وعهد بني وطاس. ثم اللحظة الثانية: محاولة محو تلك القطيعة، وإرجاع الاستمرارية أو نفخ الروح من جديد في الحياة والحضارة المغربية. لكن، ما الجديد بالنسبة للسعديين؟ فيم يختلفون عن غيرهم؟

إن القول بأن المغرب استقر في هذا العهد، بشكل كلي، كلام فيه مجازفة كبيرة؛ إذ إن هذا البلد يستكين ويلين في لحظات وفترات متقطعة لا غير، ثم ما يلبث بعد وفاة السلطان الذي كان سببا في الهدنة والرخاء أن يعود إلى سابق عهده من التشتت والتمزق، ونعيش مرة أخرى زمن المدن الدول أو زمن السببية في مناطق كثيرة.

إن السبب في ذلك معقد، إذ يمكن إرجاعه في جزء كبير منه إلى عدم وضع قانون صارم يتبع في ولاية العهد، حيث إنه ليس هناك طريقة واحدة لأخذ البيعة لهذا الأمير أو ذاك؛ وهو ما يجعل الأوضاع تضطرب مباشرة بعد موت السلطان. ثم إن الخزينة العامة كانت تعرف نزوبا خطيرا بسبب ضعف التجارة الخارجية وبسبب الأوبئة والمجاعات المتتالية، وكذا تكالب الأعداء في الخارج، زيادة على تنوع وتشعب النفقات؛ ما يؤدي إلى اختلال التوازن بين الإيرادات التي في يد الدولة من جهة، والحاجيات أو المتطلبات التي تسعى لتحصيلها من جهة ثانية.

ولعل من أبرز هذه الحاجيات نجد الجيش، والذي لا يمكن أن يخضع لأي سلطان ما دام ليس له إيرادات من خلالها يسدد نفقاته. ولقد عانى المغرب من هذا المشكل مددا طويلة شملت أواخر عهد بني مرين وعصر بني وطاس بشكل كلي وحقا كبيرة من عهد السعديين.

يعد القول بأن هناك حضارة وحياة قد بنيا إبان السعديين قولاً فضفاضاً؛ فالحقيقة أن ما أنشئ مقتصر على أماكن بعينها، وهو أمر شهدته مختلف الدول التي تعاقبت على المغرب؛ إذ نجد الأسبقية دائما للعاصمة وللحواضر المحيطة بها، في مقابل قلب الظهر لمختلف الحواضر مهما كانت قيمتها وإن بشكل متفاوت.

هذا الأمر حصل مع مراكش حين كان حكم الدولة بيد المرينيين والوطاسيين من بعدهم، وهو ما حدث لفاس، وإن بشكل أقل حدة، إبان عهد المرابطين والموحدين.

إن التباين في الازدهار والنماء كان شديدا زمن السعديين، إذ تم الاهتمام بالحواضر على حساب القرى والبوادي، والتي كانت المصدر الأساس لعدد من المنتوجات خاصة الفلاحية، ذلك أن أحمد المنصور مثلا وصف من قبل أحد المؤرخين بقوله: كان مولعا بالبناء وبنى البديع وكان كثير الجور والجوار، فسدت في أيامه البوادي وريح أهل المدن والجيش (مجهول، 1994، صفحة 63)، غير أن هذا القول لا يمكن أخذه كحقيقة ثابتة، إذ كان مبتدأ السعديين بالبوادي، ولذلك ظلوا في الكثير من لحظاتهم أوفياء لها.

تعد العاصمة المركز الذي يدور حوله كل شيء، إنها تعبر عن الدولة بشكل عام؛ فلئن كانت العاصمة مزدهرة فإن مختلف المناطق الحيوية يمكن أن تكون مزدهرة. لكن، أن تكون العاصمة متواضعة وغير متناسقة في مختلف أوجهها، فهذا معناه أن باقي مكونات الوطن ستكون أكثر سوءا وأشد انحطاطا. إن اتخاذ السعديين من مراكش عاصمة لهم جاء بشكل متأخر، إذ كانت بداية الدولة في أحضان مدينة تارودانت التي شكلت المهد والانطلاق. إن هذه المدينة شكلت في بداية الدعوة مدينة- دولة، تتمتع باستقلالية عن الحكم المركزي في فاس، والذي كان غارقا في مشاكله الداخلية والخارجية.

ولئن حصلت للسعديين تحولات اجتماعية وسياسية دفعتهم إلى النأي عن تارودانت، والذهاب صوب مراكش التي لم تكن في أزهى أيامها حينها، فإن الأمر نفسه قد حصل في أغلب الدول التي تعاقبت على حكم المغرب؛ إن الأدارسة انطلقوا من ويلي وكانت قاعدة ملكهم، لكن لما تعقدت دروب الحكم اختار إدريس الثاني بناء مدينة تناسب ما بلغه من جاه وسلطان وتحوي مختلف الذين التحقوا به من الأندلس والقبروان وغيرهما، كما تتوفر فيها شروط عديدة أخرى. حدث الأمر ذاته مع المرابطين الذين اتخذوا من مراكش عاصمة لهم بعد أن كانت أغمات تجسد منطلق دعوتهم. إن بناءها يمكن أن يكون لدواع تشابه في كثير منها مع الدواعي التي بنى من أجلها إدريس الثاني فاسا. ذلك أنه ضاق المجمع بمدينة أغمات وريكة عن الخلق فيها، فشكا أشياخ وريكة وهيلانة بذلك إلى الأمير أبي بكر بن عمر مرة بعد أخرى، إلى أن قال لهم: عينوا لنا موضعا أبني فيه مدينة إن شاء الله تعالى (المراكشي، 2013، صفحة 15)، كذا الحال بالنسبة للموحدين الذين كان مبتدأ أمرهم بتينمل التي اتخذها ابن تومرت مقرا له وقاعدة عسكرية لجنوده، لكن هؤلاء تحولوا إلى مراكش لقربهم منها ولكونها قاعدة ملك لمن سبقهم من المرابطين.

يمكن أن تقرأ العاصمة بدورها قراءات متفاوتة، ذلك أنها مكان لتعاقب حقب مختلفة؛ حقب تتراوح بين العز أحيانا والتدهور أحيانا أخرى؛ فمنذ نشأتها ارتبط مصيرها بوظيفتها السياسية الأولى أي تواجد أسرة مالكة تدعم نفوذها الاقتصادي، وتسهر على متانة علاقاتها بمحيطها الإقليمي والوطني، وكلما حرمت من هذه الوظيفة تعرضت لركود اقتصادي واجتماعي ينعكس بسرعة على بنيتها العمرانية (هوزلي، 1992، صفحة 10). إن السعديين استفادوا من التجارب المختلفة التي سبقهم إلى المدينة، كما استفادوا من انفتاح ملوكهم على

الامبراطورية العثمانية وكذا البرتغالية والاسبانية وحتى الانجليزية. كل هذا يمكن أن يؤثر بشكل أو بآخر على شكل اختطاط المعالم والمنشآت، وحتى على الوظائف المنوطة بها، إضافة إلى تمثلات الناس حولها.

إن مراكش زمن نهاية المرينيين وورثتهم من الوطاسيين، عرفت خرابا كبيرا، كان ذلك نتيجة عوامل عديدة، لعل أهمها نقل الحكم منها إلى فاس، إضافة إلى الأوبئة المتلاحقة التي حلت بالمكان، ثم إنها تركت لنفسها هي والمجال المحيط بها مددا طويلة، ما حولها إلى مجال شبيه بالريفي. هذا ما سيجعل العمل الذي يوكل إلى خلفهم عملا جبارا وذا بال إذا هم استطاعوا إرجاعها إلى سالف عهدها من المجد والعظمة- وذلك ما كان، وإن بصورة نسبية-.

حل السعديون بالمدينة، وجدوها عبارة عن وسط شبه ريفي؛ مساحات شاسعة خلف الأسوار كانت خرابا، ذاك ما سبق أن قاله ابن بطوطة عندما حل بها. هجر عدد كبير من التجار والحرفيين المدينة نتيجة انعدام الأمن وعدم وجود سلطة سياسية كبيرة تخول لهم ممارسة أعمالهم وبيعها لفئة تستطيع أن تدفع نظيرها أموالا طائلة. انتقلوا إلى فاس التي صارت توفر لهم كل ذلك زمن المرينيين؛ ففيها يمكن أن يبيع المرء أي منتج كيفما كان. ما بقي بمراكش إلا تجار يتعاملون مع الأرياف والقرى المحيطة، وهي أرياف غالبيتها تسعى للبحث عن أدوات فلاحية أو مواد غذائية لا غير.

إن منظر المدينة هذا يمكن النظر إليه بعده شيئا عاديا وطبيعيا بالنسبة لهؤلاء القوم، فهم لم يألفوا الأبهة، ولا عرفوا ما يجب أن يكون عليه الملك من عظمة وجاه وسلطان. وفي هذا السياق يمكن أن نورد مقطعا يبين حالتهم قبل دخولهم فاسا الدخول الثاني، وكيف استفادوا من الإرث الذي خلده بنو مرين في مختلف شؤون الدولة:

وقد دخل لفاس الجديد مولاي محمد الشيخ دخوله الأول وعليه ملوطة من ملف سماوي وطوقها من ملف أحمر وكانت بنو مرين تسميه محمد الشيخ بوملوطة. وهكذا كان أعيان أهل درعة لباسهم ولباس أشرفهم إلى أن دخلوا فاس وتمهد ملكهم فيها، فتزخرفت أيامهم على يد رجل وامرأة. أما الرجل فهو قاسم الزرهوني كان وزير بني مرين وخدمهم زين لباسهم وزيمهم وأراهم كيف يلبسون الثياب وكيف يشدون الشدود والعمامم وكيف يركبون المراكب بزي عجيب(..) وأما العريفة بنت ابن نجوا فكانت لبني مرين ودخلت بأيدي الشرفاء، وجدوها في الدار وأبقوها على ما هي عليه، فوجدوها أكبر حجة في الدار. فأرثهم كيف يصنعون الأطعمة وكيف يطبخون وكيف يدفع الطعام في أوقاته وفصوله ففصل الشتاء بفاكهته وأوانيه وفصل الربيع بألبانه وإدامه وفصل الصيف بفاكهته الخضراء والخريف كذلك(..) فكانت العريفة المرينية زينت لهم الدار وقامت بهمتهم فيها والوزير الزرهوني زين ملكهم وأبهج سلطانهم (مجهول، 1994، الصفحات 28-29).

كانت استفادة السعديين كبيرة جدا من المرينيين بشكل خاص، فهم أقوام بدو ألفوا الحياة القاسية الخشنة، أما المرينيون فقد استطاعوا بناء حضارة اتسمت بالرقعة والعذوبة والجمال، حتى صار كل شيء في حياتهم عبارة عن مظهر يمكن أن ينبئ عن البذخ والترف الحاصل زمنهم. إن البداية الفعلية لهم يمكن أن تظهر باستمرار لما خلفه بنو مرين، خاصة وأن هؤلاء تركوا آثارهم في مدن مغربية كثيرة خاصة من الناحية العلمية

والدينية. إن السبب الذي جعل مآثر الميرنيين باقية في أجزاء كبيرة منها إلى الآن ليس كونها بنيت بمواد قادرة على مقاومة تقلبات الزمن، وإنما كونها، في جوهرها، موجهة، وبالدرجة الأولى، إلى جمهور العامة وليس الخاصة.

4. الاحتفاء بالنفعي والوظيفي:

بنى السعديون في مراكش قصورا ورياضات خاصة بالنخبة، آل أمرها إلى الخراب والزوال، يرجع السبب في ذلك إلى كون هاته المدينة من الناحية المعمارية أسست على قاعدة هشة انطلاقا من مواد يسرع إليها الهرم والتلف؛ إن الخشب والتراب المدكوك والأجر الذي يلتصق بالتراب كانت المواد التي أقيمت من خلالها صروح هؤلاء الناس؛ وكمثال على هاته الهشاشة، نجد أنه في فترة حكم محمد الشيخ السعدي حدث مطر غزير بمراكش امتلأت على إثره الآبار، ما أدى إلى خروج الماء عنها، وبالتالي تهدم الديار. يقول اليفرني عن ذلك: وفي سنة ثلاث وثلاثين وتسعمائة وقع مطر غزير بمراكش حتى امتلأت البيار وتهدمت الديار وصار الناس يؤرخون بعام الأبيار (اليفرني، صفحة 41).

إن ما أحدثته الخاصة لا يختلف في شيء عن ما أنجزته العامة من ناحية مواد البناء، لذلك سرى التلف لكل دون استثناء.. تنضاف إلى ذلك نظرة الإنسان لهذه المنشآت؛ إنها ترف زائد لا حاجة له به. إن دورها المتمثل في إظهار البذخ والعظمة لم يعد له من داع، إذ زال الأشخاص الذين من أجلهم نصبت تلك المباني بزوال حكمهم ودورهم السياسي، فزال القصد منها. إن بدويا لن يرى العيش في قصر أو رياض إلا بمثابة هدر للأموال وضياح للثروات، وهو ما يجب أن يصرف في الأمور التي لا غنى للدولة عنها ولا قيام لها إلا بها.

إن هذين السببين- مواد البناء، ونظرة الناس لتلك المنشآت- يعدان الخلفية الكامنة وراء إسراع التلف لهذه المنشآت وقلب الظاهر لها من قبل العامة وكذا الخاصة بعد السعديين. ويمكن أن تكون هذه هي العقلية السائدة حتى زمن حكمهم وكذا الأزمنة التي سبقتهم من أدارسة ومرابطين وموحدين وميرنيين؛ ذلك أنه لم يُحفظ لنا من قصور هؤلاء شيء، رغم أنهم عاشوا حياة ترف وبذخ، وخلفوا وراءهم تراثا معماريا غاية في التأنق والإبداع والبذخ؛ وهذا الاستنتاج يمكن أن يكون عاما على الحضارة والثقافة العربية الإسلامية.

إن احتفاظنا بمنشآت وظيفية من عهود غابرة ليعد دليلا على احتفاء العربي والمغربي بصفة خاصة بما هو نفعي مصلحي، وليس بما هو فني خالص؛ ذلك أن هذا الأخير كان يسرب أنساقا من قبيل البذخ والترف والعظمة وإبراز قوة الدولة، وما إليها من قيم لا شأن للإنسان البسيط بها؛ إن هذا الإنسان لن يسعى لترميم رياض أو قصر كيفما كان نوعه؛ لأن مصلحته غائبة فيه، كما أن وضعه المادي والطبقي لا يسمح له بذلك. وهذا بخلاف ما كان يرى فيه مصلحة وفائدة، حيث حفظ لنا التاريخ مدارس ومساجد وحمامات وبنيات أخرى، وهذا بفضل حرص الإنسان على استمراريته وديمومتها انطلاقا من صيانتها، وانطلاقا من المنافع التي تدرها على الإنسان بصفة عامة وليس على فئة بعينها.

وتأكيدا لهاته النظرة النفعية، يمكننا أن نستشهد بحدث هدم وتحطيم قصر البديع، والذي لا يمكن أن يوصف إلا بأنه جنة أرضية، حيث لم يبق بلد- كما يقول اليفرني- من بلاد المغرب إلا دخله شيء من أنقاض

البديع (بن عبد الله، 1957، صفحة 67). إن الاستفادة منه لم تكن بالمكوث فيه أو التباهي بما يوجد به من المواد التي جلبت من أقاصي الدنيا، وإنما بحمل ما احتوى عليه وإعادة صياغته في منشآت أخر، ومن ذلك تلك الأعمدة الرخامية الشاهقة التي جلبت من إيطاليا والتي تمت مقايضتها بما يعادل وزنها سكرًا. إن الوقوف على البديع وتأمله أو الاستمتاع به مسألة جانبية، وربما تعد شيئًا من الحمق بالنسبة للمغربي حينها، ذلك أن العامة عادة لا تميز بين ما هو فني وما هو نفعي؛ وهذا ما جعل الفن المغربي لا يتطور بوتيرة سريعة خلافاً للفن الغربي.

إن النظرة إلى الفنون نظرة هامشية، هي لا تساهم في معيش الإنسان اليومي؛ إذ كيف لإنسان بدوي ألف حياة الفلاحة والرعي، أو لحرفي يجد متعته فقط في المنتجات التي يصنعها ثم يبيعها، أن يأبه بالفن وما يتعلق به من زخرفة وغيرها. إن المغربي في تركيبته النفسية والاجتماعية والدينية لم يربّ على الالتفات إلى الفن، إذ إن فئات قليلة تأثرت بحياة البذخ والترف التي كانت تعيشها هي التي صارت تجعل من الفن عنصراً مزيّناً لحياتها ومكملاً لها ليس إلا، وهذا الأمر نجده يتكرر بكثرة في تاريخ المغرب، إذ عادة ما تبدأ الدولة متقشفة مدعية اتباعها لتعاليم الدين الإسلامي التي تدعو إلى الزهد والاهتمام بالأمر التي تمس جوهر حياة الإنسان، ثم ما تلبث عندما تمهد لها الأوضاع أن تنظر إلى أشياء أخر كانت فيما سبق ضد مبادئ الدولة وتوجهاتها.

ولنعطي مثالا بالموحدين الذين عندما دخلوا فاسا علم أشياخ المدينة أن عبد المومن له توجه خاص فيما يتعلق بالزينة والتأنق في العمارة، فعمدوا إلى تغطية تلك الزخارف التي كانت بجامع القرويين، وجعلها غير بادية لعين عبد المومن ومن معه من أشياخ الموحدين. لكن شيئاً فشيئاً تغير هذا الأمر، وبدأ الموحدون يدخلون في الحضارة وصنع جمال خاص بهم، متأثرين في ذلك بما وجدوه في الأندلس. وهذا الأمر تكرر في عهد المرينيين حين أراد أبو يوسف يعقوب بن عبد الحق بناء مدرسة الصفارين بفاس، إذ نلاحظ أنها لحد الآن لا زالت تحتفظ على معالمها التي تتجلى في الاهتمام بالجانب المعماري النفعي الصرف بعيداً عما شهدته الحضارة المرينية من مظاهر الزينة والتأنق الذي تجلى في كامل بهائه وتوجهه في عهد أبي الحسن.

ولن نجانب الصواب إذا أدرجنا ضمن النظرة الثقافية لهاته المنشآت ما يتعلق بالعقلية التخريبية التي كانت مسيطرة عند المغاربة، خاصة زمن الحروب، وفي أواخر الدول وبدايات أخرى، حيث أورد عبد العزيز بن عبد الله أن البورغواطي يونس بن إلياس هدم وحده 387 مدينة حسب زعم بعض المؤرخين (بن عبد الله، 1957، صفحة 56). ورغم ما قد يبدو في هذا الزعم من مبالغة، فإنه يظهر مدى تجذر مثل هاته العقلية في الوجدان المغربي، وقد بقيت مترسخة طوال تاريخه، حتى إن هناك من المؤرخين من وصف هذه البلاد بمقبرة المدن.

5. حكم الغالب وتغير النسق الفني: من المنشأة المنفردة إلى المركب؛

اهتم السعديون بفاس، لم تكن عبارة عن مدينة عادية، إذ من خلالها يعرف من يتحكم بمصير المغرب، ومع ذلك فالإنجازات التي حدثت في مراكش كانت الأهم والأجمل. شكلت الفترات التي سبقت لحظة حكم عبد الله الغالب محطات للتهدئة وبسط النفوذ وإحداث التوازنات.. لم يكن هناك من منجزات تظهر عظمة الدولة وسلطانها، إذ الوضع كان حرجاً جراء الأوضاع الداخلية والخارجية أيضاً. استطاع محمد الشيخ

أن ينشئ أمورا لا يمكن إلا أن نعتها بسيطة رغم طموحه الذي كان يرقى لمنازعة العثمانيين في مصر. لكن الأجل قضى على آماله ووضع حدا لطموحاته، فلم يخطط إلا مرسى أكادير بالسوس الأقصى وبني جسر نهر سبو ووادي أم الربيع. إن الغاية الحربية والتجارية كانت الجانب المهيمن على تفكير الشيخ، وهذا ليس بالأمر الغريب؛ إذ البناء يحتاج استقرارا ورخاء، وهو ما لم يكن متوفرا لحظتها.

زمن عبد الله الغالب، تم إنشاء جامع الأشراف والسقاية الملاصقة بالجامع المذكور التي عليها مدار المدينة بالمواسين والمارستان الذي ظهر نفعه ووقف عليه أوقافا عظيمة وهو الذي جدد أيضا بناء المدرسة التي بإزاء جامع علي بن يوسف اللمتوني وليس هو الذي أنشأها كما يعتقد كثير من الناس بل الذي أنشأها أولا هو السلطان أبو الحسن المريني رحمه الله (اليفرنى، صفحة 51).

يظهر مثالنا هذا أننا إزاء تركيبة عمرانية، إذ لم نعد نتحدث عن بناية واحدة ووحيدة، بل صرنا نرى ما يشبه مركبا قائم الذات؛ جامع، سقاية، مارستان.. عقلية الحاكم بدأت تتغير، إذ لم يعد ينشئ جانبا ويترك جوانب أخرى مهملة، وإنما صار يتم البناء بكل ما يلزمه.

لقد وفر كل المتطلبات، بل وحبس أوقافا كثيرة بإمكانها أن تفي بغرض تسيير وضمان استمرارية ما بني. إن هذه التركيبة قد ضمت بناية رئيسية هي المسجد، ويقع في مركز المدينة، لقد صار مدارها كله عليه.. إن الغالب اختار المكان بعناية تامة، فحتى إن كان فوق مقبرة يهودية فهو قد راعى تواجد في موضع يكثر فيه السكان، ولذلك لم ينشئه في مكان خال. هو في هذه النقطة اتبع المسار الذي كان عليه السلاطين المرينيون، إذ كانوا يأتون إلى الأماكن المكتظة والتي تعرف رواجاً تجارياً مهماً، ثم يبنون مدرسة أو مسجداً، حيث يستفيد الصناع والحرفيون وكل من بتلك الأماكن من خدمات هاته المرافق الدينية.

وقد أكد إبراهيم حركات أن التجميع بين المنشآت الدينية كان فعلا معمولاً به قبل السعديين، وهنا كان يرد على دوفردان الذي يرى أن السعديين إنما استقوا هذا النموذج من احتكاكهم بالعثمانيين (حركات، 2000، صفحة 293)؛ إذ كان يعتمد الملوك المغاربة وغيرهم إلى بناء المساجد وبجانبا المدارس والميضاة، كل ذلك من أجل توفير الأجواء الملائمة لأداء العبادات بكل أريحية. لكن أن نجد أوقافا كثيرة، وكذا مارستان من أجل مداواة المرضى خاصة النفسانيين منهم فهذا فعل لم يسبق إليه قبل الغالب.

6. الجانب الديني باعتباره هما مركزيا زمن السعديين:

إن الهم الديني هم رئيسي في كل نظام حكم بالمغرب، إذ اهتم السلاطين بإنشاء المساجد والمدارس لإضفاء الشرعية على حكمهم، وكذا لتحقيق الأمن الروحي والديني لهم ولمواطنيهم. وهذا ما يفسر اهتمامهم بإنشاء المدارس والمساجد وما يلزمها من منشآت. ولقد كان عبد الله الغالب واحدا من هؤلاء السلاطين الذين كانت لهم لمستهم الخاصة في هذا المجال، وأبرزوا اهتمام المغاربة بهذا البعد في حياتهم أكثر من الأبعاد الأخرى.

عندما نتحدث عن المركب الذي أنشأ من قبله، فإننا نجد إضافة إلى ما هو رئيسي منشآت تكميلية للوظيفة التعبدية من قبيل الميضاة والسقاية والمدرسة. هاته المنشآت لم ينظر إليها بكونها تكميلية، وإنما أنفق

عليها الكثير، وجاءت آية في الجمال والإتقان. هذه المسألة لم تكن لتتم لولا أن الغالب كان يحب السلم وال عمران، فخصص لذلك جزءا كبيرا من دخله (طوريس، 1988-1989، صفحة 233).

زد على ذلك تلك المباني المحبسة لغرض تجاري، إذ بفضلها تصان كل هاته المنشآت وتستمر. إن بناء هذا الجامع في هذا المكان ربما مستوحى من النمط الفاسي الميري، إذ أغلب المدارس والمساجد التي بنيت في هذا العهد، أنشئت وسط أماكن أهلة بالسكان، وهذا ما يعطيها قيمة كبيرة، ويجعلها تستفيد من العائدات التجارية التي يسمح بها الاكتظاظ.

لا يمكن أن نعزو عملا عظيما إلا لملك عظيم يؤثر الأمور العظيمة، وهذا لا يكون إلا بالاستقرار السياسي. عبد الله الغالب استطاع أن يوفر هذا المطلب الملح، والذي كان قد توفر لوالده في لحظات من تاريخ حكمه، ومع ذلك لم يبلغ ما بلغه هذا السلطان. إن العامة تظل متعلقة بحاكمها، فإذا سار في طريق اتبعوه وحذوا حذوه؛ ذاك ما كان زمن هذا الحاكم، إذ استطاع أن يعيد الحياة لمراكش وأن ينفخ فيها من روحه المتطلعة للبناء والتشييد. يقول مارمول كاربخال في هذا الشأن: وقد زين عبد الله الحاكم حاليا مدينة مراكش حتى أصبحت الآن أجمل مدن إفريقيا. وحيث إنه يحب العمران فإن الناس يتنافسون في البنين اقتداء به (كاربخال، 1988-1989، صفحة 53).

سنلاحظ في هذا العهد تغيرات شتى في مركزية مبان وتهميش أخرى؛ ومع ذلك، تبقى المباني الدينية صاحبة الخطوة الكبيرة؛ فالمساجد والمدارس كان لها أكبر نصيب في الاهتمام، إذ أصلح مسجد الكتبيين الذي وصفه ابن بطوطة بأنه صار مهملًا يحيط به الخراب، كما جددت مدارس كمدرسة ابن يوسف التي أنفق عليها العديد من الأموال حتى لقد شك في أمر هذا السلطان من كثرة إنفاقه عليها. إن ما فعله من أجل هاته المنشأة يفوق الوصف، إذ كان مهووسا بجعلها أجمل مدارس المغرب وأفضلها، ولذلك فإنه لم يكتف فقط بإعادة إصلاحها، بل يمكن القول إنه بناها من جديد؛ ولذلك جاءت آية في البهاء والجمال.

داخل القسبة المراكشية، أنشأ عدة قصور إلى جانب القصور الموحدية، ثم جعل يستعيز عن عدد من المباني بأخرى، حسب حاجياته الآنية، ونوع علاقته بمن قريبهم منه أو أبعدهم عنه؛ إذ كان هناك قصران مخصصان للمسيحيين القادمين من الأندلس رفقة عائلاتهم، وكانوا ضمن الحرس الخاص ببيعوب المنصور الموحي، نظرا للثقة التي كانوا يحظون بها، ولما أنعم عليهم به من عطف ورعاية. وقد عمد إلى إعطائهم كل ما يتيح لهم الهيبة والتقدير، لحاجة في نفسه يبتغيها منهم. وقد أنشأ لهم كنيسة يقومون فيها بشعائهم حتى لا يكرههم على اعتناق الإسلام، وحتى لا يشعروا بفراقهم لوطنهم. إن مكانتهم ضمن بنية المجتمع أساسية، فهم الضامن لسلامة الخليفة، وهم الذين يحرسونه؛ إنهم موضع ثقة ومصدر اطمئنان، إذ سلامة الخليفة متعلقة بالجهد الذي يبذلونه في الذود عنه. لكن هل وجود هؤلاء المسيحيين بين المسلمين يعني أن الشعب قد بدأ يستوعب فكرة الاختلاف مع الآخر إلى الدرجة التي يترك فيها هؤلاء الناس يفعلون ما يشاؤون في أمور دينهم؟ إن الأمر لم يصل لهذه الدرجة، إذ بمجرد ما أن بدأ القوم في التبشير بالمسيحية حتى تصدت لهم العامة والفقهاء وقتلوهم.

إن مارمول كاربخال يعزو هذا الأمر إلى غيرة الفقهاء من رجال الدين المسيحي، لكن الأمر يمكن أن يعزى بالأساس إلى تشبع هؤلاء القوم بالحذر من المسيحيين؛ لربما باعتبار صنيعهم هذا عملا فيه نوع من الاحتلال وليس استبدال دين بآخر فقط.

في عهد الغالب تمت إزالة الكنيسة، وبني للمسيحيين حي خاص بهم في طرف قصي من القصبة، وفي مكانه أنشأ مخزن للحبوب؛ إن الدور الذي غدا يلعبه المسيحيون داخل الدولة لم يعد كما كان في السابق؛ إذ إنهم هم من أسهموا في تغيير مكانتهم الاجتماعية، حيث قاموا بأعمال تحط من قيمتهم وتهدد سلامة وأمن المواطنين. الأمر نفسه وقع مع اليهود، والذين كانوا في وسط المدينة، وتم نقلهم إلى أحد أطرافها القريبة من باب، أغمرت كما أشار إلى ذلك مارمول (كاربخال، 1988-1989، صفحة 55). ويشير ديبغو دي طوريس إلى السبب الذي من أجله أنشأ الملاح: كما شيد (الغالب) في المدينة ملاحا مسورا لليهود في ساحة كبيرة قرب الباب الذي يخرجون منه إلى فاس. يمكن أن يسع الملاح أكثر من ألفي شخص، ولم يبنه إلا ليعيش اليهود كلهم مجتمعين، لأنهم كانوا في عهدين يقيمون في عدة أحياء يهودية متفرقة (طوريس، 1988-1989، صفحة 234).

ثم إن المجاعات والأوبئة، وحاجة الناس الدائمة لما يضمن استمراريتهم وبقاءهم، حتمت عليهم جعل الأمراء قريبة منهم وفي متناولهم. هذا، ولم يخرج عن بال عبد الله ضرورة السباق نحو التسليح، خاصة بالبارود، حيث كان له مصنع خاص به ضمن القصبة، وهو ما سوف يتبعه المنصور من بعده، إذ اهتم كثيرا بالسباق نحو التسليح الذي يعد الضامن الأساس لاستقرار البلاد واستمرارية هيبتها سواء على مستوى القبائل أو بالنسبة للصراع الخارجي.

إن السلاح والغذاء مقومان مهمان من مقومات ديمومة الدولة واستمراريتها في هذه الأثناء؛ إذ لطالما كانت المجاعات سببا في الحروب، وهاته الأخيرة سببا في انهيار منظومة الدولة وفنائها. إن العمل الذي قام به هذا السلطان يشكل تصورا وتمثلا لطبيعة المدينة التي يريد أن يكون حاكمها، فهي مدينة تحتكم إلى منطق الأولوية، حيث كل شيء يسير وفق تراتبية مخطط لها. ذلك أن الغذاء والسلاح هما العنصران الأساسيان اللذان لا غنى للدولة عنهما. في حين يشكل نقل مكان عيش اليهود، تغيرا في النظرة لهذه الطائفة، وزيادة في الحذر منها، خاصة وأن لها دراية ومعرفة بتقنيات صناعة البارود وطريقة تشغيل المدفعية، وهو ما لم يكن يبرع فيه المغاربة كثيرا.

هذا وقد يكون عبد الله نهل هذا الأمر من المرينيين الذين جعلوا لليهود مكانا خاصا بهم بعيدا عن الاختلاط بالعامية، لما لذلك من عواقب اجتماعية كانت سببا في صراعات طاحنة. إن العلاقة بين اليهود والمسلمين في المغرب اتسمت في الغالب بطابع التوتر، ذلك أن الحذر منها كان السمة الغالبة، ثم إنهم كانوا يثيرون القلاقل والنعرات في أحياء كثيرة.

ما قام به الغالب من إنشاء مركبات معمارية لم يكن حدثا عابرا خلال فترة حكمهم، وربما هاته المسألة لم تكن غائبة عن تاريخ المغرب، إذ لطالما بنى السلاطين منشآت يكمل بعضها بعضا، أو تحبس لكي تصرف أموالها في خدمة المنشأة الرئيسية من مساجد ومدارس؛ إذ خلال عهد المرينيين أنشأ أبو الحسن وابنه أبو عنان،

مثلا، مباني على هاته الشاكلة، واستمر الأمر إبان هذا العهد عبر إنشاء والددة المنصور، حينما استتب لابنها الأمر وجرت في يده الأموال، مسجد باب دكالة وما تبعه من تحبيسات. ويمكننا القول إن فاس شكلت بالنسبة لعبد الله نموذجا يحتذى في كل شيء، إذ كان خليفة لأبيه فيها، ورأى ما وصلت إليه من تقدم وازدهار.

7. التقاليد الفنية في هذه الفترة:

إن هذه الفترة لم تقطع مع ما سبقها، إذ استمرت التقاليد الفنية على ما هي عليه، بتواتر مجموعة من السمات الشكلية خلالها، وهو ما يبين أننا إزاء عصر لم نشهد فيه تطورا كبيرا لما خلف، وإن كان السعديون أناسا لم يسلكوا سياسة الموحدين في تخريب مباني سابقهم والبناء على أنقاضها. بل حافظوا على بقايا قصبة مراکش التي رموها وأضافوا إليها مباني أخرى (حركات، 2000، صفحة 388). ولهذا، يمكن القول إجمالا، إن فن السعديين اتمسم بالمحافظة، وهو ما تبدى من خلال استثمار إرث المرينيين في الهروب من الفراغ، وكذا الموحدين عبر استخدام السماكة والاتساع.

إن ما يحمد لهم هو هذا الجمع بين أمرين كانا لوقت قريب شيئا يصعب الوصول إليه. لكن ذلك لم يحصل إلا انطلاقا من الاستعانة بصناع وحرفيين مهرة، ومن خلال اكتساب هؤلاء الحكام لمعرفة دقيقة بميدان البناء ولما كان عليه الأمر في السابق وما استجد في هذا الميدان.

ولتأكيد الطبيعة المزدوجة لهذا الفن، نأخذ مسجد باب دكالة الذي يمتاز بصحن مربع على النمط المريني تحيط به أروقة، في حين نجد قبابه تميل نحو الأسلوب الموحدى، وكذا العقود. إن هذا الجامع قد أخذ من المرينيين ميلهم إلى التأنق والزخرفة، فجاء بديعا خاصة في القبة التي تعلو المحراب. إن هذه القبة استغلت فيها الزخارف الملونة الواضحة بخلاف ما كان معمولاً به عند الموحدين الذين مالوا إلى التخفيف من حدة الزخارف وعدم إبرازها البروز الذي يظهرها ويجعلها طاغية على المكان.

إن ما يبرز الاستمرارية أكثر، خاصة في شقها المريني تواجد العديد من أي الذكر الحكيم المزيّنة له وبشكل طاع على المكان، وما يميزها أنها طويلة، وذلك بخلاف ما كان عند الموحدين. لقد راق النموذج المريني السعديين كثيرا، خاصة في إظهار البذخ والترف، وهذا ما دفعهم إلى الحرص أكثر على ملء كل الفضاءات التي تصادفها عين الرائي، إذ وصف مارمول إحدى المدارس التي كان يدرس فيها أبناء الملوك فقال: فيها قاعة كبيرة مربعة تحيط بها من كل جانب رفوف أو خزانات لحفظ الكتب. الأبواب كلها من خشب الأرز المزخرف بالعاج المحبوك بالذهب، وبألوان زاهية، لدرجة أنه قد يظن أنها صنعت منذ قليل. وهناك أيضا قاعات جميلة كبيرة في هذا الجانب، وصحن تكتنفه بوابات واسعة، مدعمة بأعمدة سمكية من مرمر مختلف الألوان مع زخارف من الفسيفساء على الجدران التي هي بالإضافة إلى ذلك مهيأة بمربعات صغيرة، والسقف مزخرف ومذهب بألوان عدة... (كاربخال، 1989-1988، صفحة 52).

لقد امتازت مراکش زمن بناء الجامعين المعروفين، الموسين وباب دكالة، باستقرار وبنهضة حضارية وعمرانية لم تعشها مددا طويلة. إن ذلك ما منحها إمكانية أن تكون منشآت على أحسن صورة وأجمل هيئة. إذ

إن الاستقرار يعد اللبنة الأولى نحو جعل الدولة تجد خزينة ممتلئة تساعد على إقامة شؤونها، وحينما تمتلئ هذه نكون مباشرة أمام محاولة إظهار التأنق وإعمار الأرض وتخليد الذات.

يجب أن نشير في ثنايا حديثنا هذا إلى حقيقة ثابتة عبر تاريخ المغرب، تتمثل في دونية النظرة لحرفة البناء والبنائين. وهي نظرة استمرت لعهد السعديين وما بعدهم؛ إذ كانت توكل إلى الأسرى والعبيد واليهود. وكمثال على ذلك ما فعله أحمد المنصور في بناء البديع إذ كان غالبية البنائين من هؤلاء. وهذا ما يؤكد ما قلناه آنفا من أن مجتمعنا لم يكن يعرف التفرقة بين الفن والحرفة؛ لكون الناس، وأيضا الحكام، لا يميزون بين الوظيفتين النفعية والجمالية، وإن كان من بين الحكام من يدرك جيدا قيمة البعد الجمالي.

8. أحمد المنصور الذهبي: الفردي في عباءة الديني؛

في عهد السلطان أحمد المنصور، عقب موقعة وادي المخازن التي انتصر فيها الجيش المغربي على البرتغاليين، دخل البلاد: وأصلح أيام الغرب في أيام قليلة وجمع قواد النصارى وأكابرهم من عند الناس وأكثرهم من عند اليهود، وهم الذين اشتروا أكثرهم. وارتحل إلى مراكش ودخلها وأخذ في إصلاح البلاد والعباد فانتشرت العافية من باب تازى إلى أقصى سوس، وأخذ في ترتيب الجيوش وضبطها إلى أن تمكن في سلطانه وقوي أمره، فأرسل إليه سلطان النصارى وطلب منه أن يفدي له أكابر النصارى الأسارى فأجابه إلى ذلك ففداهم النصراني بأعلى ثمن وقبض فيهم مولاي أحمد مالا عريضا من الفضة والسلع (مجهول، 1994، الصفحات 64-65).

إن ما جناه المنصور من هذه الواقعة حفزه على تخليد نفسه وبناء صرح يزر كل الصروح التي أقيمت قبله. هذا الصرح الذي بقي لنا من أوصافه الكثير، والذي تم هدمه عقب الفتن التي حلت بمراكش، والتي جعلتها خرابا، حيث وظفت بقاياها في إنشاء منشآت وصروح أكثر نفعية. ولعل الداعي إلى مثل هذا العمل يتمثل بالدرجة الأولى بتخليد النفس وإظهار عظمة الملك، وليس بتخليد هذه الواقعة العظيمة. فلو شاء تخليد ذلك، لبني منشآت دينية أو دنيوية نفعية يستفيد منها العامة والخاصة، وهذا بخلاف ما ذكره عبد الهادي التازي الذي يقول:

لقد اعتاد الملوك المغاربة أن يخلدوا انتصاراتهم الكبرى بتشديد مبان معلمية تكون في مستوى تلك الانتصارات، وهكذا فعلى نحو ما قام به المنصور الموحي من بناء الجوامع الثلاثة: الخيرالدا في إشبيلية، والكتبية في مراكش، وحسان في الرباط، في أعقاب انتصاره في موقعة الأرك بالأندلس، على نحو ذلك شرع المنصور السعدي عقب انتصاره على الجيش البرتغالي ومصرع الملك سيباستيان في وادي المخازن(..) في بناء قصر البديع شرقي القصبة التي كانت بالأمس ديارا للموحدين (التازي، 1977، صفحة 04).

إن ما يؤكد طرحنا هو الفشتالي الذي أخذ عنه التازي غالبية بحثه عن البديع، إذ يقول: وهذا المصنع العظيم ينبغي أن أثبته مولانا أمير المؤمنين أيده الله من النية الصالحة في تشييده وهو أن موالينا الخلفاء من سلفه الكرام رضوان الله عليهم وإن كانوا قد خطوا المدن ووطدوا القصور وشيدوا الأواوين (..) فما قنع مولانا أيده الله، لطموح همته الشريفة بالغاية التي وقفت عندها همهم (الفشتالي، بدون، صفحة 253).

استطاع المنصور بناء هذه المنشأة التي كان المهندس الأول والبدئي لها من خلال حشد الصناع وأرباب الحكمة من كل أرض حتى من بلاد الفرنجة، في مكان يجتمع فيه كل يوم من أرباب الصنائع الحكمة، وجهابذة البناء وأولي المعرفة والكفاية في التنميق والتشييد ومن سائر الفصيلة وأسارى الدولة وخلق عظيم (الفشتالي، بدون، صفحة 254). إن كل هؤلاء قد جعلوا من هاته المنشأة صرحا عظيما ما له من مثيل في هذه البلاد. إن الجمع بين العظمة والبعد من الفراغ تجلى هنا في أبهى صورته، ذلك أن المنصور كان يرى بفاس ما بلغه فن المرينيين من جمال ورونق، وكان يرى فن الموحدين في عظمتهم وسماكتهم قريبا منه في مراكش، لذلك حاول مزج هذين الأسلوبين، وزيادة أنماط غيرهما جاءت مع الآخر القادم من خارج المغرب. وهنا نرى، مثلا، أن الدار التي كان بها ضمن هذا القصر تنتهي إلى عشرين قبة والأربع المتقابلة، طولاً وعرضاً توله العقل وتهير الناظر وتسيح العين منها في بحار الحيرة جفاء وعظمة وهياكل ماثلة تحتقر أهرام مصر وتلف العالم في ملاءتها سعة ورحبا وتسخر بقصور أهل القرون الأولى نقشا وزخرفا وتمويها وصبغا متنوعة الأغراض متشعبة الأوضاع من محارب وتماثيل ومقاصير وخزائن ومساجد الصلوات.. (الفشتالي، بدون، صفحة 255).

إن اختيار المنصور لقصره اسم البديع دال في هذا الإطار، إذ يعبر عن الأصالة والتفرد، وعدم سبق أي أحد لما فعله. إنه ينظر إلى سلوكه هذا على أنه غير معهود عند أسلافه من ملوك المغرب، ولعل السبب يرجع إلى ما ذكرنا قبلا، ثم إلى تطلعه لأن يكون الأفضل بين قصور ملوك الأرض. ولهذا سارع إلى جلب مواد أولية مثل الرخام من إيطاليا، وجلب أمهر الصناع والحرفيين من أماكن عديدة من المعمورة.

وبما أن علم الاجتماع يهدف إلى دراسة الأسباب الكامنة وراء التصرفات والسلوكات، فإن تصرف المنصور نابع من شيء داخلي يدعوه إلى مثل هذا الصنيع. وهو تصرف ليس وحده الذي يمكن أن يشار إليه بالبنان فيه، فقد عمد مختلف الملوك إلى طبع جغرافية مملكتهم ببصمتهم معبرين في ذلك عن أنهم مروا من هناك، وأن لهم لمستهم الخاصة التي لم يجد الزمان بنظير لها.

كان المنصور يستغل كل فرصة لإبراز مكانته ومركزيته، ولا يتخلف أبدا في أي لحظة عن الظهور بمظهر الملك الذي لا يقهر والزعيم الذي لا نظير له، حتى يبعث في كل رعاياه وكل من حضر المكان تصورا عنه؛ تصورا فيه من المهابة والإجلال لهذه الشخصية ما يجعله دائم الخوف منها واحترامها، وهذه الرسالة تتساوى فيها القبائل مع القوى الأجنبية:

كانت التظاهرات الرسمية مناسبة يستغلها أحمد المنصور ليجعل منها ومن حسن تنظيمها رمزا لهيبة الدولة وفرصة لاستعراض قوتها وتبليغ إشارته إلى منافسيه الأسبان والعثمانيين(..) وكان المنصور يستعمل البروتوكول داخل القصر للضغط نفسيا على المبعوث عن طريق توظيف مجال وفضاء المكان الذي كان يوحى بأبهة صاحبه وجلاله (قدوري، 2016، الصفحات 200-201).

إن هذا النوع من البناء يهدف إلى تكوين فكرة أساسية في مخيال الزائر ومخيال من يرى المكان ويسمع عنه: تعظيم شخصية السلطان وتأكيد مركزيته، وهو الأمر نفسه الذي كان ينطبق على مختلف المراسم وشارات الملك خلال عصره. إن السلطان الشريف يهدف من خلال هذه الهالة ومن خلال هذه العظمة إلى إعادة إنتاج

النظام الإلهي والنظام الاجتماعي يجعل نفسه المركز أو النواة التي يدور حولها مجموع الكون بحكم أنه يمثل بفضل الهيبة الموروثة والورع الشخصي أداة الوصل بين العالم الأرضي والعالم الغيبي (ملين، 2016، صفحة 153). لقد كانت هذه المنشأة ضرباً من مسرحية الفضاء الاجتماعي للخلافة المتخيلة للمنصور، تلك الخلافة التي يجد فيها كل فاعل اجتماعي وكل فئة اجتماعية موقعها المثالي في نظام شبه إلهي (ملين، 2016، صفحة 153).

نحن هنا أمام فضاء يسعى لأن يكون مقدساً في نظر الكل، لأن الشخص الذي خطه يعتبر نفسه من طبيعة غير اعتيادية، إنه من سلالة النبي، ولذلك يجب أن يكون له مكان يليق به وبمقامه وما يجب له من التوقير والإجلال، هذا ما يؤكد الإفراني حين قال:

كان السبب الحامل للمنصور على بناء البديع وإنفاقه فيه جلائل الأموال ونفائس الذخائر، هو أنه أراد أن تكون لأهل البيت به مآثرة وشفوف على دول البرابر وغيرهم من المرابطين والموحدين ومن بعدهم من بني مرين، فإن كلا من أهل تلك الدول ابتنى بناء يحى به ذكره. ولم يكن لأهل البيت في ذلك المعنى شيء تزداد به حظوتهم مع أنهم أحق الناس بالمجد الأصيل والسؤدد الأثيل. فتصدى لبنائه بقصد تشريف أهل البيت (اليفرني، صفحة 180).

لقد كان تشريف أهل البيت وتكريمهم غاية أحمد المنصور، لذلك أنشأ صرحاً يخلد ذكرهم. لكن، أليس حراً بالمنصور إذا أراد ذلك أن يبني مدارس ومساجد ومارستانات عوضاً عن صرح يستفيد منه فقط؟ ألم يكن يجب عليه أن يتبع سلفه خاصة الغالب في إحداث مركبات دينية والإنفاق عليها وتحسيس ما يقوم بأودها ومهمة إصلاحها؟ إن المنصور كان يعرف أن ما فعله سلفه هو الصواب لتمجيد أهل البيت وتخليد ذكرهم، ومع ذلك أراد أن يبني مجده الشخصي مغلفاً بإياه بغطاء ديني، وذلك كي لا يثير حنق العامة من شعبه وكذا الخاصة من العلماء، وهذا ما يتمثل حينما أسرى إلى كاتبه الفشتالي أن يبث هذا الخطاب في كتابه الذي يمجّد ملوك السعديين.

كان المنصور ينظر إلى الأندلس كصرح حضاري بلغ من الكمال في الأبهة والعظمة ما لم يبلغه مكان آخر من بلاد الإسلام. لذلك لم يقنع بأن يجعل من إنجازات ملوك المغرب السابقين منافساً له، وإنما أراد أن يفوق ما أنشئ في هذه البلاد. وهنا استقر رأيه على قصر الحمراء ليجعله نموذجاً يحتذى، ما يؤكد أن الأسلوب المعماري الأندلسي كان الأحب لنفس هذا السلطان. ولقد كان هذا النموذج بالأساس دنيوياً، حيث وضع فيه المهندسون والمعماريون خلاصة تجاربهم في هذا الميدان، فجاء آية في البهاء والجمال. إن قصور الحمراء تشير إلى الاهتمام البالغ فيه في التنميق والتزيين والزخرفة، وهو ما استقاه المنصور أيضاً، مع إضافته لعنصر السماكة والمتانة الذي كان غائباً عن هذا الفن والذي استفاده من المرابطين والموحدين. وما يثبت أن المنصور قد جعل من الحمراء نموذجاً له، والتي كانت تحفل بطابع دنيوي أكثر مما تنبني على رؤية إسلامية خالصة، ما قاله أحد المهتمين بهذا القصر واصفاً إياه:

بنيت كل الزخرفة العربية على مخطط هندسي صارم، وكل تصميم حدد بترتيب متناسق للخطوط والانحناءات في أبعاد متساوية، ونقط تقاطع الخطوط عند الزوايا هي سر النظام. تتدفق كل هذه الخطوط من

رسم محدد ولا يُقدّم أي شكل أو زخرفة بشكل عشوائي. إن الزخرفة الإسلامية تمقت عدم الانتظام أو العشوائية وترفض الرمزية. ومع ذلك لم يراع شرع الإسلام الذي يحرم تصوير المواضيع الحية، دائما في هذا القصر نصف الأوروبي- نصف العربي (كالفرت، 2014، صفحة 33).

هذا الوصف الذي أعطي للحمراء، والتي تأثرت في تفاصيل كثيرة منها بالفن المسيحي الذي أصبح التسامح معه من أهم الأمور التي ميزت الفن الأندلسي، هو نفسه ما يمكن أن ينطبق على فعل المنصور، حيث نجده وظف العديد من التماثيل والصور للكائنات الحية في هذا القصر، وهذا ما يظهر الحركية التي صار يتمتع بها الفن إبان عصره، وما يبين أننا لم نعد حبيسي النظرة الدينية الضيقة التي كانت تطبع فن مختلف الأسر الحاكمة التي تربعت على عرش المغرب.

لقد شكل عمل المنصور ثورة كبيرة على الفن المغربي الأندلسي بمعناه الذي رسم خطوطه المرابطون والموحدون وبنو مرين. وقد استطاع أن يدخل الفن المغربي في مداخل لم يلجها قبله أي ملك. وهذا ما يجعل الهم المعماري عنده هما دينيا بالدرجة الأولى وليس هناك أي ارتباط بما هو متعلق بأهل البيت أو أي نسب شريفي.

كان البديع القصر الذي يؤمه السفراء والوزراء والكتاب من مختلف دول العالم، كان وجه المغرب، ولذلك حاول المنصور إعطاء صورة لكل زائريه من الأجانب عن التسامح الديني الذي صارت تعيشه المملكة في أيامه.

إن الفن من الأمور التي يمكن أن تستخدم كشفرات تنقل رسائل خفية، وهذا ما حاوله المنصور في صنيعة هذا. فلئن كان التسامح عند سابقه يتم من خلال بناء أحياء خاصة باليهود والمسيحيين ورعايتهم وبناء دور عبادتهم، فإننا هنا نجده متجسدا عبر الفن، وعبر بناء هذا الصرح من قبل بنائين من مختلف أنحاء العالم بما فيهم اليهود والمسيحيين، وجلب المواد الأولية من إيطاليا المسيحية حينها.

لقد تعامل المنصور مع هؤلاء الأجانب معاملة حسنة جدا، فأجزل لهم العطاء وحفزهم على بذل مجهود كبير كي تأتي معلمته آية في الجمال والإبداع وآية في التعبير عن التسامح والتعايش:

فبعد أن استشار المنجمين والشخصيات الدينية مثلما كان يفعل حكام المسلمين في العصر الذهبي اختار السلطان الشريف أن يبني قصره الجديد في الزاوية الشرقية من القصبة الموحدية إلى جوار باقي القصور. وبالإضافة إلى العملة والمهندسين المغاربة استعان السلطان بعملة وتقنيين أوروبيين خاصة منهم الفرنسيين والانكليز والاسبانيين والاطالين والهولنديين. وكانت الأجور المجزية التي يعطيها السلطان تشجعهم على وضع خبراتهم في خدمته (ملين، 2016، صفحة 155).

احتوى هذا القصر عددا من القاعات الكبرى، وقد جعل القسم الخاص بالنساء بعيدا عن الرجال كما هي العادة ببلاد المغرب من تخفي النساء، وكما هو معمول به في التقاليد الدينية الإسلامية. غير أن هذا القصر يزخر بعدد من الأشياء التي تظهر ميلا إلى الانفتاح على الآخر وعدم النظرة إليه نظرة ارتيابية أو تحقيرية،

وإنما نظرة تحمل تقبلا له وسعيا لمعرفته وتقبل العديد من الأشياء التي تضمنها دينه حتى وإن كانت مخالفة لتعاليم الإسلام.

نحن أمام رؤية إصلاحية، تنخرط في المسلسل العالمي الذي بدأ يشهد تحديثات كثيرة على مختلف المجالات لعل أهمها المجال الفني، حيث برز عصر النهضة كعصر للفنون ولميلاد الإنسان؛ ذلك أن المنصور أدخل عددا من التحديثات في أجهزة الدولة ككل، ما كان له صدى على الجانب الفني والمعماري. كان المنصور يهدف إلى بناء مغرب منفتح على ما يقع حوله ومسائرله في مختلف المجالات، بحيث دعم مثلا صناعة الأسلحة وساهم في تقوية استعمال العجلة، التي كان لها بالغ الأثر في عملية البناء وتوفير المواد الأولية، فكانت تظهر بمثابة إضافة كبيرة ساعدت كثيرا في توفير الضروري من البضائع.

وفي هذا السياق نقدم وصفا لقبة الخمسينية التي تعد أفضل وأجمل قبة في هذا الصرح المعماري الذي لن يجود الزمان بنظيره. إن هذا الوصف تبدي قراءته عددا من الأمور التي لم يلتفت إليها الكتاب عن المنصور وعن عصر السعديين الذي يشكل واحدا من أزهى عصور الحضارة المغربية:

أما القبة الخمسينية التي كانت تقع في الجهة المقابلة فقد كانت أهم قاعات القصر. كان للخمسينية التي تقع على مساحة تعادل مثلثيها ثلاثة أبواب كبيرة من المقرنس تقابلها ثلاث نافورات مرمية. ويحيط بهذا الجناح رواق كبير من المرمز كذلك. وحسب رواية الفشتالي كان هناك تمثالان لصقيرين يزنان جانبي الباب الرئيسي للقبة. وكان الفضاء الداخلي وهو مبطن بالمرمر قد شيد حول نافورة يحملها أسود مثل تلك التي بقصر الحمراء وعلى جانبي النافورة تم حفر بركتين صغيرتين وقد تمت تغطية الجزء السفلي من الحائط بالزليج متعدد الألوان... (ملين، 2016، صفحة 159).

لقد بلغ صيت هذا الصرح أقطارا عديدة من العالم، فكان السفراء والوزراء يتشوقون لرؤيته والمكوث به، غير أن الدهر لم يمهل الكثير بعد موت منشئه، فلكنما ربطته به أصرة من أواصر القرابة، فما إن غادر هذه الدنيا حتى مالت شمسها إلى المغيب أيضا، فعادت عليه العاديات، وصار أثرا بعد عين. كان المولى إسماعيل العلوي وراء ما حصل؛ وذلك لما رأى فيه من أشياء ثمينة يمكن أن يستفيد منها في بناء قصوره في مكناس:

إن ما كتب إلي عن مكناس يعتبر فوق ما يأتي به الخيال. ومنذ ثلاثة أشهر بعث ملك المغرب (المولى إسماعيل) بنائين إلى مراكش لهدم قصر هذه المدينة (قصر البديع) ونقل أعمدته الرخامية إلى مكناس. وذلك ما وقع تنفيذه حريا. وفي هذا اليوم 22 نونبر وصلت إلى هذه المدينة تسع عربات محملة بأجمل الأعمدة الرخامية وعددها اثنا عشر، أربعة منها منقوشة إلى وسطها ومزخرفة بدقة وذوق، وقد حاول مولاي إسماعيل أن يستخدمها في قصره الذي طالت مدة بنائه 20 سنة حتى يكون أجمل قصر موجود (بروكاند، 1991، صفحة 32).

أن تكون مكناس فوق ما يأتي به الخيال بالنسبة لهذا الزائر الغريب عن المدينة، وأن يعمد المولى إسماعيل إلى تزيينها وبنائها بما احتوى عليه البديع من نفائس، فهذا معناه أن البديع أيضا كان فوق ما يأتي به

الخيال. إن يوم 22 نونبر الذي يكتب فيه كاتبنا كلامه هو اليوم الذي وصلت فيه تسع عربات محملة بأجمل الأعمدة الرخامية، وقد سبق الأمر بالهدم هذا اليوم بثلاثة أشهر، ولا نعرف المدة التالية التي يمكن أن يشملها هذا الأمر، وهذا ما يدلل بالمللموس على أننا أمام صرح عظيم وفي الآن نفسه جميل.

إن الدافع وراء هدم البديع كان الاستفادة مما يحتويه من أجمل الذخائر والنفائس، فلو كان قصرا عاديا بسيطا ما نظر إليه المولى إسماعيل أبدا، وذلك لمعرفتنا أن هذا السلطان كان دائم التشوف إلى العظيم من الأمور، بحيث لم يكن يرضى أبدا بأي منشأة كيفما كانت، وإنما كان يسعى لأن ينافس ما كان بمراكش من مجد وسؤدد، ولهذا كان دائم الهدم والبناء.

وإذا كان هذا الصرح العظيم الذي أفضنا فيه الذكر والوصف وبيننا الأسباب خلف بنائه قد أصابه ما أصابه، فإننا نجد تحفة معمارية مخلدة من هذا العصر تظهر مدى عبقرية الصانع والمهندس في عهد السعديين؛ يتعلق الأمر هنا بضريحهم بمدينة مراكش.

يشكل هذا الضريح قمة ما بلغنا من السعديين، ويظهر بجلاء أنهم كانوا يتمتعون بدوق فني رفيع وبحس مرهف حتى وإن كان الأمر يتعلق بمنشأة جنائزية. إن العنصر الديني هنا عنصر بارز، إذ تحفل عدد من القبور الخاصة بهاته الأسرة بشواهد تؤرخ لمن هو مدفون بها وتذكر عددا من الأشياء الحسان التي قام بها في حياته ومنها إنشاء المساجد وبناء المدارس وهي أمور يظن الفرد المغربي أنها أولى القربات التي يمكن أن يتقرب بها الفرد إلى الله. وهذا نص إحدى الكتابات المنقوشة على شاهد قبر عبد الله الغالب بالله، وهو من كتابة عبد العزيز الفشتالي بأمر من المنصور، الذي يرى المقرئ أنه باني هذا الضريح، وهو أمر مختلف بشأنه، وهذا ليس مجال الخوض فيه:

بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا محمد وآله، هذا قبر السلطان، العظيم القدر والشأن(..). باني المساجد والمدارس(..). صاحب الصدقات والأوراد، والعناية بالغزو والجهاد، تارة بالجواري المنشآت في البحر كالأعلام، وتارة بالمطهومات الجياد، أمير المؤمنين عبد الله.. (المقري، 1983، الصفحات 154-155).

ونفس الأمر يقع في شاهد قبر والدته المنصور، حيث يشيد الفشتالي بأمر من ابنها بمختلف الأعمال الإحسانية التي كانت تتقرب بها إلى الله، ومنها بناء المساجد والتصدق على المساكين والمحتاجين. ولقد زار المقرئ هذا الضريح فنقل إلينا مختلف الأعمال التي تتم فيه، ما يظهر البعد الروحي الذي كان يتمتع به والهالة القدسية التي أضفاها المنصور عليه:

"قلت: وقد زرت هذا الضريح الكريم، ودعوت الله عنده بما أرجو قبوله، وشاهدت عظمة هذه القبة التي أنشأها أمير المؤمنين المنصور بالله أيده الله، وهي من جملة مآثره أيده الله، وداخلها ذهب ساطع في تلك النقوش الغريبة الصنعة، وهذا النثر الذي ذكرنا في مرمر مكتوب بالذهب أيضا، وعليه باب تغلق مذهبة، وتفتح يوم الجمعة، ويزور الناس يومئذ الضريح المبارك وعليه قيم لا يفارقه، ورأيت هناك كثيرا من أرباب الجرائم متشفعين بذلك الضريح الكريم (المقري، 1983، صفحة 153).

9. خاتمة:

لقد ظل التفكير الديني طاغيا على الدولة إبان السعديين وبعدهم، فلئن كانت منشآت من قبيل الجامعين العظمين اللذين أنشأهما الغالب وما رافقهما من معالم باقية إلى الآن، فإن ذلك راجع لطبيعة الإنسان المغربي الذي يراعي حرمة المجال الديني، ويرى في منشآته جانبا نفعيا طاغيا أكثر مما يرى فيه الجانب الفني والجمالي. ولهذا فالبنية الذهنية للحكام وللإنسان المغربي عامة كانت تركز على البعد المعماري الخالص بعيدا عن كل تكلف فني وجمالي. وهو ما يظهر بقاء منشآت ومدارس ومساجد إلى الآن حتى وإن كانت تتمتع بكونها فائقة البهاء والجمال من ناحية التصميم ومن ناحية المواد المستعملة من قبيل مدرسة ابن يوسف التي أنفق عليها الغالب أموالا طائلة في إعادة إصلاحها وجعلها لؤلؤة المدارس وجوهرتها بالمغرب.

إننا من خلال هذه الدراسة توصلنا إلى عدة نتائج لعل أهمها:

- اهتمام ملوك الدولة السعدية بالمنشآت الدينية على حساب غيرها من المنشآت المدنية؛
- ظهور ما يسمى بالمركب المعماري، والذي عوّض المنشأة الوحيدة؛
- اهتمام العامة بكل ما هو وظيفي خالص على حساب الجمالي؛
- مساهمة العمارة في تجلية جوانب مهمة من تاريخ المغرب، ومساعدتنا على فهم الذهنيات؛

إن من أهم الاقتراحات التي يمكن أن تسهم في تطوير وإغناء هذا البحث الاعتماد على الدراسات الميدانية والأركيولوجية، وكذا محاولة استنطاق أكبر عدد ممكن من الوثائق التاريخية، إضافة إلى الانفتاح على نظريات سيميائية متعددة مما يجعل العدة النظرية عدة تتسم بالشمولية والتنوع.

10. قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم حركات. (2000). *المغرب عبر التاريخ*، ج: 2. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.
- ابن عذاري المراكشي. (2013). *البيان المغرب*. (بشار عواد معروف، المترجمون) تونس: دار الغرب الإسلامي.
- أحمد المقري. (1983). *روضة الآس العاطرة الأنفاس*. الرباط: المطبعة الملكية.
- أحمد هوزلي. (1992). *النمو الحضري بمدينة مراكش في عهد المرينيين والسعديين*. تأليف *مراكش خلال العصورين المريني والسعدي*. مراكش: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض.
- ألبرت كالفرت. (2014). *غرناطة وقصر الحمراء*. (أحمد إبيش، المترجمون) أبو ظبي: دار الكتاب الوطني.
- دييغو دي طوريس. (1988-1989). *تاريخ الشرفاء*. (محمد حجي، و محمد الأخضر، المترجمون) الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع.
- رولان بارث. (1993). *المغامرة السيميولوجية*. (عبد الرحيم حزل، المترجمون) مراكش، المغرب: دار تينمل.
- عبد العزيز عبد الله. (1957). *معطيات الفن الإسلامي بالمغرب*. تأليف *مجلة المناهل*.
- عبد العزيز الفشتالي. (بدون). *مناهل الصفا*. (عبد الكريم كريم، المترجمون) مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والثقافة.
- عبد المجيد قدوري. (2016). *المغرب وأوروبا*. الدار البيضاء- بيروت.

- عبد الهادي التازي. (1977). *قصر البديع بمراكش*. الرباط: بدون.
- مارمول كارخال. (1988-1989). *إفريقيا، ج: 2*. (محمد حجي، وآخرين، المترجمون) الرباط: دار النشر المعرفة.
- ماريان بروكاند. (1991). *المعمار الإسماعيلي بمدينة مكناس*. (محمد حمود، المترجمون) الرباط: مطبعة الصومعة.
- مجهول. (1994). *تاريخ الدولة السعدية التمكنازية*. (عبد الرحيم بنحادة، المترجمون) مراكش: دار تينمل للطباعة والنشر.
- محمد الصغير اليفرنى. (بلا تاريخ). *نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي*. أنجي: مطبعة بردين.
- محمد نبيل ملين. (2016). *السلطان الشريف*. (عبد الحق الزموري، وعادل بن عبد الله، المترجمون) الرباط: منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي.

10. ملحق الصور:

- ملاحظة: الصور كلها من إعدادي، وهي ملتقطة سنة 2021.



صحن مسجد الأشراف بمراكش



سقاية المواسين



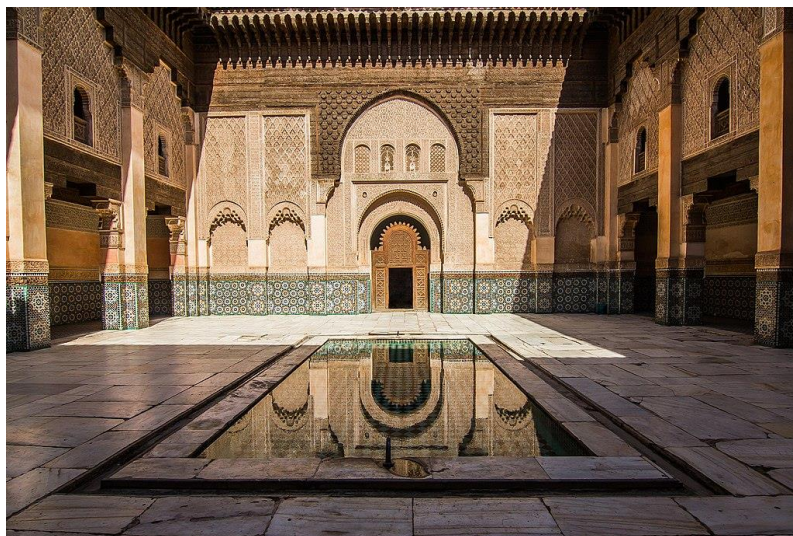
مسجد باب دكالة بمراكش.



صومعة مسجد باب دكالة.



مدرسة الصفارين بفاس، وهي نموذج للبساطة المرينية زمن يعقوب بن عبد الحق



مدرسة ابن يوسف بمراكش التي بناها أبو الحسن المريني وجددها عبد الله الغالب السعدي، وهي مدرسة تجمع بين السماكة والسعة الموحديتين والأبهة المرينية



ضريح الأشراف السعديين بمدينة مراكش.

التطوّر المعماري للقصيدة العربيّة عبر العصور التّاريخيّة

The architectural development of the Arabic poem through historical times

أسماء جعيل، فاطمة الزّهراء عطية2،

1 المركز الجامعي سي الحوّاس بركة(الجزائر)، asma.djail@cu-barika.dz

2 المركز الجامعي سي الحوّاس بركة(الجزائر)، fatimaattia@cu-barika.dz

1. مقدمة:

الأدب مرآة عاكسة للواقع المَعيش، وناقل مباشر لما يحدث فيه من ظواهر وأحداث، سواء أكانت سياسيّة أو اجتماعية... الخ، فالإنسان المبدع لا يخرج عن نطاق وطنه، فهو جزء منه يعيش ويعايش هذه الأحداث، لكنه يراها بنظرة خاصّة غير نظرة الإنسان العادي، وهذا راجع لامتلاكه كاريزما الإنسانيّة؛ أي هو إنسان مميّز بالحسّ والخيال الفنّي.

وعليه، صار الشّاعر ناقلا للواقع بأسلوب وحسّ مختلفين، والمقصود بهذا الكلام كله: الشّاعر الذي احتل مكانة مرموقة منذ العصر الجاهلي لحد يومنا هذا، وممّا ينبغي الإشارة إليه أنّ: لكل عصر أدبي ميزاته ونظراته الخاصّة به ومنه، استوفينا عدة طروحات لا تخلو من التّكرارية الّتي تنمّ عن هذا الشّاعر(المبدع)، والقصيدة ككل والّتي تنوّعت هي الأخرى بفعل التّأثّر والتّأثير، والزّمان، والمكان، وهذا ما سنثبته لاحقا من خلال ورقتنا البحثيّة الموسومة تحت العنوان الآتي ذكره: "تحوّلات القصيدة العربيّة عبر العصور التّاريخيّة"، وبناء على ذلك يمكننا القول إنّ: واقع الفرد ينعكس واضحا وجليّا في كتاباته وفي إبداعاته القوليّة، فالإنسان كما نعلم ولید بيئته ولا ينطلق من فراغ أو لبس هويّاتي، ومنه طرحنا عدیدا من التّساؤلات الّتي أردنا بواسطتها كشف التّسلسل التّاريخي للقصيدة العربيّة فكانت واردة كالآتي:

- هل للواقع دور في التطوّر المعماري للقصيدة العربيّة؟

- وهل استطاعت القصيدة العربيّة المحافظة على مكانتها؟

2. في مفهوم الشّعر:

يُعدّ الشّعر ديوان العرب وكلامهم ورمز ثقافتهم، وبه تناقلت أخبارهم جيلا بعد جيل إذن: الشّعر الجاهلي شعروأدب شفاهي، ينتقل بفعل الرّواية ولا أقصد بكلامي الرّواية كفن؛ بل هي عبارة عن عملية كلامية تحافظ عليه من الزّوال والاندثار؛ ونعني بذلك استمراريته، فيقول أدونيس: "أستخدم عبارة الشّفوية لأشير، من ناحية إلى أنّ الأصل الشّعري العربي في الجاهليّة، نشأ شفويّا ضمن ثقافة صوتيّة سماعيّة، وهو من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي؛ بل وصل مدونا في الذاكرة؛ عبر الرّواية؛ ولكي أفحص من ناحية ثالثة، خصائص الشّفوية الشّعريّة العربيّة في العصور اللاحقة؛ وبخاصة على جماليتها"(أدونيس، 1985م، الصفحة:05)، وعليه وممّا سبق نخلص إلى أنّ: الشّعر الجاهلي هو حمولات صوتيّة(شفاهيّة) أكثر مما هو كتابي، وبخاصة أنّ فن التّدوين لم يكن معروفا في ذلك العصر.

ولذلك ودون أي شك، نُفسر طريقة رسوخه وبقائه مُتواترا عبر الأجيال والعصور الأدبية والتاريخية راجع إلى عامل جودته الخالصة التي ساهمت على بقاءه محفوظا ليومنا هذا، وتأسيسا على ذلك، يرى عبد الله الغدّامي أنّ: "الشعر الجاهلي بوصفه ديوان العرب والذي يُمثّل مصدر الثقافة العربية، والمرجع التي يصدر عنها سلوك الأفراد في المجتمع" (بوشيبه، 2021م، الصفحة: 231)، وهذا التعريف ما هو إلا إثبات على صحة المفهوم الحامل لعنوان شفاهية القصيدة الجاهلية، لما حملته من اختلافات حول كيفية تناقلها عبر العصور الأدبية التاريخية، ومن بين هذه الآراء نجد رأي: عبد الله الغدّامي القائل إنّ: القصيدة الجاهلية هي قصيدة سماعية محفوظة في الصدور وفي الذاكرة.

3. في تعريف القصيدة:

القصيدة عبارة عن مجموعة من الأبيات الشعرية تحكمها شروط عروضية توجي بأنّها بنية صوتية متناسقة، لذلك نقول إنّ: "ما يهب الشعر هذه المكانة عند العرب ليس الشعر في ذاته، كما يعتقد الغدّامي، إنّما المضامين التي يحملها" (بوشيبه، 2021م، الصفحة: 236)، ونفهم من ذلك أنّ: الشعر العربي الجاهلي ما هو إلا صورة أو مرآة عاكسة للواقع وللحياة العربية آنذاك، ومنه نجد أنّ: "القصيدة في الشعر العربي سبعة أبيات أو أكثر جمع قصائد" (أدونيس، 1979م، الصفحة: 24)، وهكذا نخلص إلى القول إنّ: القصيدة عبارة عن سبعة أبيات شعرية فأكثر، فنحن لا نطلق مصطلح قصيدة على عديد من الأبيات، وهذا ما هو معروف عن النظام الشعري.

4. في تحولات القصيدة العربية:

ومنه انبنت القصيدة العربية القديمة على تنوع الموضوعات داخل القصيدة الواحدة؛ وهذا يعني أنّها لا تعتمد ما يسمّى بالوحدة الموضوعية (كالوقوف على الأطلال، ووصف الصحراء، وذكر الصّاحبين...) وغيرها من مواضيع زادت من عدم ثباتية القصيدة الجاهلية؛ أي جعلت منها بناء مزعزا غير ثابت وراکز (متحركا)، فلا شك أنّ: "الشعر الجاهلي شعر شهادة، لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغير العالم أو يتخطاه، أو يخلق عالما آخر، كانت غايته أن يتحدّث مع الواقع ويصفه، ويشهد له يُحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه، لا يحاول أن يراه بكل ما فيه، هكذا يكسب كل شيء في لوحة الصّحراء" (إسماعيل، 2013م، الصفحة: 75).

إذن: الشاعر الجاهلي كان إنسانا غير متكلف، يصف ما يراه ضمن محيطه، فهو يقول دون علمه وهذا يعني أنّ اللغة مطاوعة له، فهو متكلم؛ أي يجيد النظم والحديث بشعرية دون أي قيود للقصيدة؛ ويعني ذلك (أنّه شاعر بطبعه وهذا راجع لروح العصر ولطبيعة الحياة التي فرضت عليه فعل القول)، لدرجة أنّه عبّر عن ذاته وواقعه (القبيلة)، بواسطة استخدامه أغراضا شعرية متنوعة (الرثاء، والمدح، والمفاخرة، والفروسية، والغزل.. وإلى آخره من أغراض شعرية) نُقلت إلينا، لتكشف لنا محتوى لوحة غائبة هي: *لوحة الإنسان الجاهلي* أو بالأحرى: الشاعر، ومنه عدّ الشعر: النّمودج الأدبي الكامل في نظر الجميع فهو: "فنّ من بين أشهر الفنون الأدبية وأكثرها انتشارا، وربّما كان لقدم عهد البشرية به (إسماعيل، 2013م، الصفحة: 75).

وُميّز من الوهلة الأولى أنّه: تلك الصّورة التعبيرية الأدبية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى (إسماعيل، 2013م، الصفحة: 78)، وإنّ هذا الاستشهاد ما هو إلا دليل على صدق تصوّرنا للواقع،

أو لمفهوم القصيدة العربية القديمة، وهذا ما يستدعينا للتساؤل عن أحقية لقب الشاعر الحق، وهل كان شعره نموذجاً شعرياً كاملاً؟ أم أنّ جمالية القصيدة الشعرية القديمة هي ما أكسبتها طابع التداول عبر العصور الأدبية والتاريخية؟ أو بصيغة أخرى: كيف للقصيدة الشعرية القديمة تحقيق قدر كبير من المقروئية حتى يومنا هذا؟ هذا ما سنجيب عنه في استرسالية كلامنا، ومنه كان ولا بدّ للشاعر الجاهلي من إبراز مواهبه القولية، من أجل ماذا؟ من أجل الشهرة وذياع صيته وقبيلته، فالقصيدة دستور القبيلة آنذاك، وعليه لا تخلُ قبيلة من شاعرها الخاصّ الذي يمثلها بين القبائل في المبارزات الشعرية، وخير مثال على ذلك: ما كان يُلقى من أشعار في سوق عكاظ، ومنه يمكننا القول إنّ: "الشعر هو فنّ البيت" (أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، 1979م، الصفحة: 119)، وعليه نورد أبياتاً من الشعر الجاهلي كاستشهاد شارح لروح العصر آنذاك، لذلك يقول امرؤ القيس:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من جنوب فشمأل"

(القيس، 2004م، الصفحة: 110)

إذن وكما أسلفنا القول سابقاً، فالشاعر الجاهلي لا ينطق من فراغ، فهو ابن بيئته يعيش ويتعايش ويحاكي الأطلال بكاء على الأحباب الذين غادروه، وهذا ما لمسناه في شعره الذي ورد إلينا بفعل الرواية. ثم تتابعت العصور الأدبية وصولاً للعصر الإسلامي وما نتج عنه من تغيير جذري في الحياة العربية، خصوصاً ما ارتبط بالعادات والتقاليد المتنافية مع تعاليم الدين الإسلامي، كشرب الخمر مثلاً، وعليه انبنى النموذج الشعري الإسلامي على رؤى إسلامية بحتة، متمثلة في شعر المدائح النبوية أو شعر الوعظ والإرشاد. ومن هذا المنطلق نذكر أبرز شعرائه وممثليه فنجد: حسّان بن ثابت؛ الشاعر الذي فرض عليه واقعه ونظرتة الدينية عكس تاريخه وتاريخ الدين الإسلامي من بداية الإسلام إلى الغزوات فالحياة بلمسة ومسحة لم يألفها العربي قديماً؛ إذن: فالضرورة الدينية أجبرت شعراء كلّ عصر تاريخي من عكس وسرد حياتهم كلّ بطريقته وكلّ بما يراه ويعيشه، ومنه عدّ شعر صدر الإسلامي كسراً للقالب الشعري الموضوعاتي القديم (المعروف)؛ حيث أنّ: جلّ القصائد بُنيت بنفس الرّيتم الديني مسيرة لروح العصر وللواقع الذي يتدخّل في سردنة التاريخ وفق النموذج العصري التاريخي لكلّ عصر أدبي وتاريخي، وفي هذا الإطار نجد أنّ: قصيدة صدر الإسلام قد خلت تماماً من المقدمة الطلّية التي كانت: "عبارة عن أبيات شعرية يستهل بها الشاعر قصيدته الشعرية، بالوقوف على الأطلال باكياً على الديار، وفراق الأحبة قبل أن يدخل في موضوع قصيدته، وقد عُرف هذا النمط من الشعر عند العرب منذ العصر الجاهلي" (نبوي، دس، الصفحة: 87).

وبناء على ذلك، فالمقدمة الطلّية عبارة عن وصلة أو دفقة شعورية بين ذات الشاعر، وبين زمانه ومكانه فالإنسان ولید بيئته مرتبط ارتباطاً وثيقاً بها وله معها علاقة خاصة، والمقصود بذلك، تلك الهزات والزّعزعات في الكيان الشكلي والموضوعي للقصيدة العربية كنوع خام ونموذج واحد خالص.

ثم عقبه مباشرة، *العصر الأموي* وما حمله من تغييرات في البناء المعماري للقصيدة العربية؛ حيث طرح العصر رؤى تجديدية بفعل الظروف التي ساهمت وبشكل كبير في انتشار هذا النوع من المواضيع (السياسية)، ومنه: "حرّر أبو تمام الشعر من الشكل الجاهز" (أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، 1979م،

الصفحة:47)؛ أي تجاوز التّموذج الشّعري القديم للقصيدة العربيّة (من شكل وموضوعات مستهلكة منذ العصور السّابقة)؛ والمقصود بذلك أنّ: الشّعري في العصر الأموي شهد تغييرا بحكم الانفتاح على الثقافات المجاورة بفعل الفتوحات الإسلاميّة وما حملته من تلاقح وتخالط ثقافي، وهذا ما ألبس الشّعري ذلك العصر الثّوب الموضوعاتي السّياسي وهذا راجع للعامل الحربي والحكم والخلافة التي دار حولها النّزاع، لذلك نشهد: كثيرا من الشّعراء من يقفون عند وصف الخليفة (أمير المؤمنين)، ووصف الحرب و السّيف والمعركة.

أمّا بالنّسبة *للعصر العباسي* وما حمله من خلخلات جذريّة للقصيدة سواء أكانت من ناحية الشّكل أم كانت من ناحية الموضوع، فنجد: *بشار بن برد* الذي عدّ أوّل المولّدين ورائدا للمحدثين؛ حيث جاء بتشبيهات غير معروفة أو بعبارة أخرى غير مألوّفة من قبل، وهذا الطّابع أو الإغراب في الشّكل الشّعري أعطى للشّعري العربي أبعادا وآفاقا جديدة وبعيدة في الوقت نفسه، عن كل ما هو قديم أو موروث؛ أي قال على القصيدة القديمة أنّها غير ثابتة، وعلى هذا الأساس انبنت نظريته الإبداعية ذات الحملات الواقعية، فقال:

"وما لك لا تُرْجى وأنت خليفة * تُحجُّ كما حُجَّ الدُّوار المذلجُ
وإن سُرَّ حُسّادي فبسيبك واسع * على النّاس لا يستطيعه المتفجّجُ"

(بن برد، 2007م، الصفحة:66)

والملاحظ هنا أنّ: الشّاعر من خلال ما استعرضنا له من أبيات شعريّة، نرى أنّه عكس واقعه ومثله أحسن تمثيل؛ حيث بثّ صورة حيّة من قلب الحدث؛ بالخصوص صورة الواقع السّياسي آنذاك (من ولاء للخليفة) لدرجة أنّهم جعلوا منه مزارهم كالكعبة يحجّون إليه ويطوفون به.

أمّا أبا نّواس فعبّر عن نظريته من ناحية المضمون لا الشّكل (فرح، 1979م، الصفحة:129)، وهو الآخر قام باستبدال المقدمة الطلليّة بالخمريّات؛ أي بدل الوقوف على الأطلال والاستذكار والبكاء، وصف الخمر متغزلا في طعمها ولونها...؛ إذن: عدّ الشّاعر عينا لعصره وساردا بارعا لما يعتري الحياة من مطبات وخلخلات وخضبات (اختلاطات مع الأعاجم وما ينجرّ عن ذلك من تمازج ثقافي)؛ ونقصد بذلك: تلك الحالة الحيّاتيّة التي يعيشها إنسان كلّ عصر وما والحق يقال إنّ: أبا نّواس نقمة من ناحية الخروج عمّا جاء به الإسلام، وهذا ما عُرف به من إسراف في التّرف واللّهو والمجون، إلّا أنّه من جهة أخرى أثرى المعجم الأدبي، واللّغوي بالألفاظ الجديدة ما زاد من جمالية القصيدة العربيّة، وعليه نأخذ عدّة أبيات للشّاعر أبا نّواس للإيضاح أكثر فيقول:

وخود أقبلت في القصر سكّرى * وزين ذلك السّكر الوقار

وهزّ الريح أردافا تخانا * وغصنا فيه رمّانا صغار

وقد سقط الرّذا على منكبيها * من التّخميش وانحلّ الازار

فقلّْتُ الوعد سيّدتي فقالت * كلام اللّيل يمحوه النّهار

(أبو نّواس، 1937م، الصفحة:21)

ونستطيع أنّ: نلمس ذلك البعد التّاريخي التّطوّري لمعماريّة القصيدة العربيّة، وهذا بالفعل ما تميّزت به القصيدة العربيّة، وبناء على ذلك، يمكننا القول إنّ: "الذهنية العربيّة وقابليتها التّطوريّة ما عرفناه من تجديدات في المضمون والشّكل، طرأت على الشّعري العربي بعيد تاريخه المُسجّل، بفترة وجيزة فلم يمر عليه قرن واحد حتى دخلته أغراض جديدة بظهور الإسلام، ووجدنا الشّعري السّياسي مثلا عليه، ولم تمر مائة عام أخرى

حتى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بمصر الشعراء المحدثين قبال القدامى، لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة في الصياغة وأساليب التعبير على يد أبي نواس وأبي تمام، وبشار بن برد ومسلم بن الوليد... وفي الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد في العروض بدأ بها أبو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف من قبله "الملائكة، 1967م، الصفحة:11).

وهنا ننوه لمسألة هامة تتمثل في: تلك العلاقة مع ذلك الآخر الغريب عنا ثقافة وتقاليدا، وما خلفته هذه الأخيرة من ترابطات ومزاوجة ثقافية بين ما هو عربي وغربي عنا، وهذا بالفعل ما أحدث تغييرا كبيرا في شكل ومضمون القصيدة العربية بسبب دخول اللهجات المحلية والغريبة في البناء المعماري للقصيدة العربية، ما أعطاها نغمة موسيقية خاصة ومميّزة، وهذا ما فعله أبو العتاهية؛ عندما: "حاول وآخرون الخروج عن قاعدة القافية؛ بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الأفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشحات في الأندلس، وهي انطلاقة تطويرية خرج بها أصحابها، على سنن الشعر القديم فنوعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة وكان لها أثرها في كل حركة تجديدية جاءت بعدها" (الملائكة، 1967م، الصفحة:11).

ومن ثمة كانت، الموشحات كنوع شعري سمي بذلك لتنوع الأوزان فيه، ومنه استلهمت التسمية بسبب التنوع الإيقاعي، فهو خروج عن المألوف؛ أي تجاوز ومسيرة لروح العصر، إذ عدّ جنسا أدبيا شعريا، لكن بمسحة جمالية خاصة به كطابع فني وشعري وهذه ميزته، ومن أشهر شعراء ذلك العصر *علي بن نافع* الملقب *بزرياب*؛ إذن: ومن خلال ما قلناه وما لاحظناه هو أنّ: روح العصر وظاهرة التمازج الثقافي جرّاء مدّ الاختلاط بين الشعوب أحدث خلخلات في الملفوظ والمنطوق من الكلام (تكسرت اللهجات وتمازجت مع اللغة العربية)، وذلك ما أكسبها طابعا غير مألوف من قبل كقصيدة بشطرين، وهنا يكمن الاختلاف بين العصور التاريخية والأدبية معا، ولعلّ ما يدلّ على ذلك أنّ: "أمة العرب قد مرّت بقرون عجاف، رزحت طوالها تحت نير الاستعباد، فأصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار" (الملائكة، 1967م، الصفحة:11)، إلى أن جاء عصر النهضة كما أسموه، حيث أكدّ النقاد على أنّ النهضة تبدأ تاريخيا مع حملة نابليون على مصر عام 1798م؛ بحيث يمثل عصر النهضة تحولا جذريا في طبيعة الحياة والفكر العربيين (سقال، 2020م، الصفحة:03)، ومنه صار عصر النهضة بمثابة الدافع للإنتاج المعرفي، وذلك لحكم الظروف سواء أكانت سياسية أم اجتماعية.

وإمعانا في التوضيح، "عُد عصر النهضة، عصر إعادة تلمس الذات في محاولة لتبيين شكلها، والاستعادتها من قبضة الغياب" (أدونيس، 1979م، الصفحة:78)، والمراد من ذلك هو: إعادة استحياء الذات العربية الأصيلة، وذلك بالرجوع إلى النماذج الكتابية الشعرية المتكاملة، بالأخصّ ما كُتب منها في العصر الجاهلي، وعصر الازدهار وهذا ما ذهب إليه أصحاب *مدرسة الإحياء* بقيادة محمود سامي البارودي وغيره، فالشعر العربي في الصورة الأولى كان، عبارة عن استحضار للماضي عن طريق اختيار النماذج الجيدة من شعر الأسلاف، واستعارة بعض الألفاظ والمعاني القديمة، وهنا كانت نظرتهم للشعر نظرة تاريخية محضة، فالقصيدة صارت عندهم نسخة طبق الأصل، عن النماذج الشعرية الماضية، وهذا بالضبط ما حدث في عصر النهضة (أدونيس، 1979م، الصفحة:42).

بالإضافة لمحمود سامي البارودي وحركة البعث والإحياء، نجد: أحمد شوقي الذي لُقّب، كما يوجد حافظ إبراهيم الملقّب: *بشاعر الشعب*، هذا فضلا عن بروز عدّة حركات أدبيّة جديدة ساهمت وبشكل كبير في تغيير ملامح القصيدة الشعريّة العربيّة، كمدرسة الديوان والمهجريّين، وأبولو وغيرهم.

وقيل: "إنّ الشعر صار فناً؛ أي أصبح لدى الشاعر بالإضافة إلى هاجس التعبير، هاجس جديد هو كيفية التعبير، فلم يعد الشاعر يقبل كلّ ما ينجيه به طبعه، ومنها أن الشعر صار نظراً في الحقائق؛ أي صار موقفاً، ومنها أنّ الشعر باعتباره فناً، خاصيّة جوهريّة، هي التّجاوز المستمر والتّطلّع إلى آفاق أكثر اتساعاً وجدّة" (قطّوس، 2014م، الصفحة: 52).

وهنا نخصّ بالذكر، ما ذهب إليه إبراهيم المازني وهو من رواد مدرسة الديوان حين قال: "إنّ الشعر ليس تصويراً، وأنّ مجاله هو العواطف، وأنّ اللّغة قاصرة؛ بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرّمز والإيحاء عن طريق الصّور الشعريّة، والأنغام الموسيقيّة" (قطّوس، 2014م، الصفحة: 51).

وهذا ما تبناه أصحاب مدرسة الديوان (عبد الرحمن شكري، عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني...)؛ أي تجاوزوا وترقّعوا عن كل ما هو تقليدي (القصيدة العربيّة)، من أجل مواكبة ذلك التّطور الحاصل في بقاع العالم، وهذا راجع لتشبّعهم وتعمّقهم في الثقافة الغربيّة، "فمما يُظهر إفادة المازني من الثقافة الغربيّة أنّه بدأ عام (1912م) سلسلة من المقالات التّقدّية على صفحات الجريدة مُظهرًا ثقافته الغربيّة، ناقداً الشعراء التّقليديّين، بانياً نقده على الشعراء المصريّين المعاصرين، ليسوا في حقيقة الحال إلّا صوراً عن الشعراء العرب القدامى، فقد يجد القارئ في شعر هؤلاء، لغة مصقولة، وصوراً بلاغية مُشرقة، ولكنه عبثاً يُحاول أن يتبين شخصياتهم وروح العصر فيها" (قطّوس، 2014م، الصفحة: 52)، وبذلك يمكننا القول إنّ: "مدرسة الديوان استطاعت أن تُقيم حداً بين عهدين مُصحّحة مسار الشعر العربي الحديث" (قطّوس، 2014م، الصفحة: 53)، وعليه كان لزاماً علينا أن نشير، لتلك الحركات الأدبيّة المهجريّة، التي دعت هي الأخرى للمناهضة والتّجديد في القصيدة العربيّة إذ، "طالب المهجريون بالتّجديد في الألفاظ والصّور الشعريّة، لكنهم لم يُقدّموا لنا باستثناء ميخائيل نعيمة مفهوماً مُحدّداً لبنية القصيدة، وكيف يُمكن أن تُحقّق الوحدة أو التّرابط" (قطّوس، 2014م، الصفحة: 53)، وهذا ما يسمّى بالوحدة العضويّة في القصيدة، وبالإضافة إلى ذلك نلمس، بعداً تاريخياً يُفصح وبصدق عن مرحلة انتقاليّة من حكم إلى حكم، وهنا تدخل السياسة في جلّ أعمال هؤلاء الشعراء، ناهيك عن بروز فئة من الشعراء ذوي الثقافة الغربيّة.

أمّا بالنسبة للرّابطة القلميّة، فقد كان لها النّظرة الدّاعية نفسها متمثّلة في ترك كل ما هو قديم، كما سبق القول أعلاه، بالإضافة إلى ذلك نجد: جماعة أبولو المناهضة بالتّجديد ومسيرة روح العصر، وعليه، فقد كان من أغراضهم مناصرة التّهضات الفنيّة في عالم الشعر والنّقد، فدعوا إلى التّحرر البياني والطلاقة الفنيّة، واستقلال الشّخصيّة الأدبيّة لتبدع وتبتكر، ولا تجتر الماضي" (أدونيس، 1979م، الصفحة: 115)

ولكن، قبل المضي في رحلة القصيدة العربيّة التّطورية، لا يسعنا إلّا التّذكير بالمحطّات التاريخيّة التي مرّت بها هذه الأخيرة، فنجد: "أنّ الأولى: هي التّقليد والسّلفيّة، وتكتنز الصّورة الثّانية: بدفعة ثوريّة تجديديّة في المضمون والشّكل معاً، أمّا في الصّورة الثّالثة: فتتأرجح بين الرومنطيقيّة والكأبة حيناً والغضب والعنف حيناً آخر من جهة ورومنطيقيّة التّألق الشّكلي التّجميلي، من جهة ثانية" (شكري، 1991م، الصفحة: 107).

وعليه، يتّضح لنا أنّ: الشّاعر العربي صار أكثر انفتاحاً على الآخر؛ وهذا ما لفت انتباهنا بخصوص مسألة الاعتراف الثقافي أو المزاوجة بين الأدبين، مسيرة لما أسموه بروح العصر؛ أي مواكبة التطوّر الحاصل في العالم "فحركة التجديد في المهجر الشّمالي والجنوبي من أمريكا، نمت في أحضان الثقافة والشّعر الغربيين، ولعلّ أبرز الثّائرين على القديم جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وتستهدف ثورتها مفهوم الشّعر وعناصره الشّكلية و الموضوعيّة" (أدونيس، 1979م، الصفحة: 115)، ومن هذا المنطلق سنجري مقارنة بسيطة بين القصيدة القديمة ونظيرتها الجديدة فنجد أنّ: النّموذج الشّعري بصيغته الأولى كان عائقاً في طريق الشّاعر، وهذا لما يفرضه من قيود سواء من النّاحية العروضيّة أو الشّكلية أو الموضوعيّة، ومنه، "عُدّت قوانين العروض الخليلية التزامات كيفيّة تقتل دفعة الخلق، أو تعرقها أو تقصرها فهي تُجبر الشّاعر أحياناً أن يُضحيّ بأعمق حدوسه الشّعريّة، في سبيل مواضع وزنيّة كعدد التّفعيلات أو القافية" (أدونيس، 1979م، الصفحة: 102)؛ فمن خلال هذه المقارنة نستنتج أنّ: القصيدة القديمة كانت بمثابة القيد أو العائق في طريق الشّاعر (المبدع)، وهذا ما ذهب إليه جبران وغيره كثيرون ممن ناهضوا على تكسير بنية القصيدة القديمة "لهذا كان الشّعر تخطياً يدفع إلى التّخطي" (الملائكة، 1967م، الصفحة: 23).

وكذلك الشّأن، بالنسبة للقصيدة الحرّة (التّفعيلة)، والتي كانت الرّيادة فيها لنازك الملائكة وبدر شاكر السّياب، فقد: "كانت بداية حركة الشّعر الحرّ سنة 1947م، في العراق ومن العراق؛ بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة وامتدّت حتى غمرت الوطن العربي كلّهُ، وكادت بسبب تطرف الّذين استجابوا لها تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً" (الملائكة، 1967م، الصفحة: 23-24)، فولدت أوّل قصيدة حرّة (الكوليرا لنازك)، وكانت أوّل نموذج شعري جديد (يحكي وبامتياز عن الحالة التي آلت إليها حال مصر جرّاء وباء الكوليرا الذي خَلَف وحصد أولوفاً لا تُعدّ ولا تُحصى كحصيلة للوفيات)، فنقول نازك بهذا الشّأن: "وكانت أوّل قصيدة حرّة الوزن تنشر، قصيدتي المعنونة "الكوليرا"، من بين ما قالت فيها من بحر المتدارك الأبيات الآتية:

طلع الفجر..

اصغ إلى وقع خُطى الماشين..

في صمت الفجر..

اصغ..

أنظر ركب الباكين.. (الملائكة، 1967م، الصفحة: 24).

لكن يجدر بنا التذكير، بالشّاعر بدر شاكر السّياب فهو الآخر برع في كتابة هذا النّوع الشّعري، كما اختلف مع نازك الملائكة حول الأسبقية في النّسج على هذا القالب الشّعري الجديد، وفي هذا الصدد تقول نازك: "نُشرت هذه القصيدة في بيروت، ووصلت نُسخها بغداد في: أوّل كانون الأوّل 1947م، وفي النّصف الثّاني من الشّهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السّياب (أزهار ذابلة)، وفيه له قصيدة حرّة الوزن من بحر الرّمل عنوانها: *هل كان حُباً؟*، وقد علّق عليها في الحاشية بأنّها من (الشّعر المختلف الأوزان والقوافي) (عبّاس، 1998م، الصفحة: 29).

ومنهُ، صارت قصيدة التّفعيلة النّموذج الشّعري الجديد؛ يقول إحسان عباس معرباً عن رأيه: "إنّ القصيدتان اللّتان وُصفتا بأنّهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشّعر الحرّ وهما: قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة،

وقصيدة هل كان حُبا؟ للسَّيَّاب" (أدونيس، زمن الشعر، 1972م، الصفحة: 73)، ومن هنا تأتي فترة زمنية ليست بالبعيدة عن سابقتها وفيها ظهر نوع آخر من الكتابات الشعرية، متأثرا بالأدب الغربي إلى حد كبير، بالأخص الأدب الفرنسي والإنجليزي، ومن بين هؤلاء الشعراء نذكر: أدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وغيرهم، الذين غيروا في شكل ومضمون القصيدة ككل، معتمدين فكرة الحداثة والرؤيا الشعرية في قالب نثري، يقول أدونيس: "ولعل خير ما نعرف به الشعر الجديد، هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة" (السيسي، 2016م، الصفحة: 53).

والمقصود بالرؤيا عند أدونيس: هو تجاوز الواقع؛ يعني ما وراء الواقع؛ أي هو الخلق والإبداع القائم على توليد الأفكار والمعاني الجديدة، لا الرجوع للمعجم القديم؛ أي التجاوز المفاهيمي للنظرة التقليدية التي انبنت عليها القصيدة العربية؛ إذن: فقصيدة النثر بناء شعري مُستحدث لا عهد للعرب به، وعليه: "فهي عبارة عن قصائد مكتوبة في قالب نثري" (السيسي، 2016م، الصفحة: 53).

وهذا يعني أن: قصيدة النثر ما هي إلا: "ضربا من التأليف يمكن أن يشمل على أي من، أو على كل خصائص القصيدة الغنائية، سوى أنه يُوضع على الصّفحة في الشكل والنثر، وإن كان لا يدرك أو يتلقى كنزا كبيرا، فقصيدة النثر ضرب من التأليف مطبوع في شكل النثر، ولكنه يتميز بسمات غير مألوّفة في الشعر؛ مثل: الإيقاعات المبتكرة أو المستحدثة، المجاز القافية الداخلية السّجع، التناغم الصوتي، والصّور المدهشة" (الضّبع، 2003م، الصفحة: 324).

ونفهم من ذلك أن: قصيدة التثرثرة وخروج عن المألوف، لها مميّزاتها الخاصة بقالبها الشعري الجديد، فهي ابتكار قوامه الحداثة، فمنها لمسنا أن: للنثر خصائص تجعل منه شبيها بالشعر، لا نقول شعرا بمعناه الحقيقي؛ بل نوعا شعريا جديدا، قوامه المزاجية بين الشعر والنثر، في صُباة فريدة من نوعها لذلك انبنت على خصائص نذكرها كالاتي للتوضيح لا غير، فمن خلال ما قلناه تبين أمامنا أن: قصيدة النثر لحد ذاتها حمولة إيقاعية أساسها الاعتماد على مكّونات إيقاعية بعيدا عن نظام التفعيلة كسابقها الحرة، ومن بين هذه المكوّنات نذكر: النّبر، وحروف الهمس، وحروف الجهر....، من حركات صوتية ذات أبعاد إيقاعية صوتية تعكس مدى تأثر الشاعر بما يحدث أمامه من وقائع وأحداث تهزّ روحه فتُبثُّ رؤاه شعرا يحوي جميع الإيقاعات دون تخصيص.

5. خاتمة:

وفي ختام ورقتنا البحثية الحاملة للعنوان سالف الذكر أعلاه، أتضح لنا أن: القصيدة العربية كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى نابعة من الواقع وإلى الواقع تنتمي، فالشاعر وليد بيئته ولسانه الناطق إن صُحّ التعبير، وهذا بالفعل ما انتبهنا إليه وما عرفناه من سنون خلت حتّى يومنا هذا، ونحن هنا لا ننكر أن للشاعر دورا عجز عنه كثير من البشر فهو يملك سلاحا لا يملكه أحد ممثلا في سلاح الكلمة وسلاح اللغة التي يجيدها ويحسنها، لذلك سنذكر أهم ما حملته مقالنا الواقع تحت عنوان: *التطوّر المعماري للقصيدة العربية عبر العصور التاريخية*، وعليه نورد ما خلصنا إليه في شكل نقاط نوردتها كالاتي:

-عَدَّ الشّاعر عين الواقع ولسانه النّاطق بما يحدث فيه من وقائع وأحداث بنظرته ونظرة غيره.

-إنّ القصيدة العربيّة رحلة تاريخيّة بالرّغم من كونها رحلة أدبيّة خاصّة.

-لقد تميّز الشّاعر عن غيره بالسرد القصصي الذي أتقنه كلاما فشعرا.

- القصيدة العربية أو الشعر العربي ميزة الأعراب منذ القدم.

وفي الأخير يمكننا القول إنّ: القصيدة العربية هي المثال الحيّ الذي يستطيع من خلاله الشاعر كذات عكس واقعها وواقع ذلك الآخر في ظلّ التاريخ الذي لا نخرج عن إطاره وحيّزه.

6. قائمة المراجع:

- 1- أبو نؤاس. (1937م). *الدّوان (تاريخه، رؤى الشعر فيه، نوادره، شعره)* (المجلد دط). القاهرة: مطبعة حجازي.
- 2- إحسان عباس. (1998م). *الشعر العربي المعاصر* (المجلد ط1). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- 3- دونيس. (1985م). *الشعرية العربية* (المجلد ط1). بيروت، لبنان: دار الآداب.
- 4- أدونيس. (1972م). *زمن الشعر* (المجلد ط1). بيروت، لبنان: دار العودة للطباعة والنشر.
- 5- أدونيس. (1979م). *مقدمة للشعر العربي* (المجلد ط3). بيروت، لبنان: دار العودة للطباعة والنشر.
- 6- القيس امرؤ. (2004م). *الدّوان* (المجلد ط5). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 7- إلياس فرح. (1979م). *مقدمة في دراسة الوطن العربي والحضارة العربية* (المجلد دط). بغداد: دار الرشيد للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والفنون.
- 8- بسّام قطّوس. (2014م). *وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث (دراسة في تطوّر المفهوم واتجاهات النقد المعاصرين)* (المجلد ط1). عمان، الأردن: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع.
- 9- بشّار بن برد. (2007م). *الدّيان* (المجلد ط2). الجزائر: عاصمة الثقافة العربية.
- 10- بوبكر بوشيبه. (2021م). "النقد الثقافي في نسخته العربية الغدائي والتشويه النسقي للثقافة العربية". *مجلة آفاق علمية* ، 02.
- 11- سيّد عبد الله السّسي. (2016م). *ما بعد قصيدة النثر (نحو خطاب جديد للشعرية العربية)* (المجلد ط1). بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 12- عبد العزيز نبوي. (دس). *دراسات في الأدب الجاهلي* (المجلد دط). القاهرة، مصر: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
- 13- عز الدين إسماعيل. (2013م). *الأدب وفنونه (دراسة ونقد)* (المجلد ط9). القاهرة، مصر: دار الفكر العربي للطباعة والنشر.
- 14- عز الدين ديزيره سقال. (2020م). *الحدائث وما بعدها في الشعر العربي المعاصر* (المجلد دط). دب.
- 15- غالي شكري. (1991م). *شعرنا الحديث.. إلى أين؟* (المجلد ط1). بيروت، لبنان: دار الشروق.
- 16- محمود، الضّبع إبراهيم. (2003م). *قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية* (المجلد ط1). القاهرة، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- 17- نازك الملائكة. (1967م). *قضايا الشعر المعاصر* (المجلد ط3). حلب، سوريا: منشورات مكتبة النهضة، المركز الثقافي العربي.

الفنون البصرية ودورها في سرد التاريخ عبر القرون

Visual arts and their role in the narrative of history through the ages

أنيسة معزوزي، مخبر الأبحاث في التراث الفكري والأدبي بالجزائر، جامعة باتنة-1

1. مقدمة:

اكتسبت الفنون البصرية أبعادا جديدة تجاوزت دورها التقليدي، لذلك استخدمت كوسيلة لتطوير القدرات والمهارات الإبداعية، وأصبحت أحد مكونات التعليم الابتكاري، وقد عدت من وسائل البحث التي تستخدم في عمليات التعليم والتعلم في المجالات المختلفة ولها دور كبير في تكوين القدرات الإبداعية، وتوسيع المدارك المعرفية والروحية لدى الإنسان، وقد اعتمد السر الفني البصري في العصور القديمة على محاكاة الحدث القريب من الواقع، ففي أواخر القرن العشرين تغيرت هذه الأساليب على مستوى الشكل والوظيفة، وذلك راجع لتطور العلمي والتكنولوجي الذي واكب العصر، فانتقل السرد من نمط القصصي إلى السرد البصري الديناميكي.

أهداف الدراسة:

- تسعى هذه إلى تحقيق جملة من الأهداف التالية:
- دراسة مفهوم الفنون البصرية ودورها في سرد التاريخ.
- إبراز أنواع الفنون البصرية وكيفية مساهمتها في سرد التاريخ.
- تسليط الضوء على السينما الجزائرية وعلاقتها بالتاريخ.
- الوقوف على أثر المسرح الجزائري ودوره في خدمة المجتمع.
- تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين السينما والمسرح.
- معرفة مميزات كل من المسرح والسينما والرسوم المتحركة.

أهمية الدراسة:

تعتبر الفنون البصرية من الفنون المرئية التي شاع استخدامها منذ القدم، وكانت تعتمد على السرد القصصي لكن في القرن العشرين تطورت هذه الفنون. تظهر أهمية هذه الدراسة في كونها تعالج قضية في غاية الأهمية تتعلق بالفنون البصرية، فأهمية هذه الدراسة تبدوا من خلال تسليط الضوء على أنواع الفنون البصرية وإبراز دورها في سرد التاريخ، وقد جاءت هذه الدراسة لتضيف ثغرة مهمة في البحث العلمي.

المشكلة البحث:

إن المشكلة التي تطرح نفسها في هذا البحث هي الركائز والمقومات التي يعتمد عليها الفنان في السرد، ومدى نجاحه في سرد هذه الفنون وتطورها، وعليه جاءت مشكلة البحث كالتالي: إلى أي مدى يمكننا أن نعتمد على الفنون البصرية في سرد التاريخ؟

وهذا السؤال يتفرع إلى الأسئلة فرعية وهي كآتي:

- ✓ ماذا نقصد بالفنون البصرية ؟
- ✓ وما هي أنواعه؟ كيف تساهم هذه الفنون في سرد التاريخ؟
- ✓ وما علاقة الفن بالتاريخ؟

الدراسات السابقة:

من بين الدراسات السابقة التي اشتغلت على الفنون البصرية هي:

- 1- عبد المحسن ناجي، (2018)، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، مصر، جمعية أمسيا مصر.
عالج في هذا المقال قضية السرد في الأدب وحدد عناصره ومكوناته، ثم انتقل إلى السرد في الفنون البصرية وبين أهميته، ثم تحدث عن الأشكال والأنماط السرد في الفنون البصرية.
 - 2- ناصريوسف الغانم، عيبر، (2019)، أثر الفن السياسي على الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة في الخليج، المجلة العربية للنشر العلمي، العدد الثالث عشر.
- تناولت في هذا المقال الفن السياسي ومفهومه ونشأته ومراحل تطوره، ثم تطرقت إلى دور الفن في تغيير المفاهيم وتطوير الوعي السياسي للمجتمع، وفي أخير استنتجت العلاقة الجامعة بين الفن السياسي ومداخل التعبير لدى الفنانين في الخليج ودوره في مواجهة تأثير الصورة البصرية على المجتمعات.
- المنهج الدراسة:

اعتمدت ورقة البحث هذه على الأسلوب التحليل الوصفي لأهم الدراسات التي بحثت في موضوع الفنون البصرية ودورها في سرد التاريخ، واستخلاص أهم الركائز التي يقوم عليها الفنون البصرية ومدى علاقتها بالتاريخ.

2. تحديد مصطلحات البحث

1.2 تعريف مفاهيم البحث:

1-الفن:

عد الفيلسوف بييد كروتشي الفن "مستقل عن النفعية والأخلاق بقدر استقلاله عن العام (مجموعة المؤلفين، 1976، ص47) ويحصر هدف الفن في تعبير عن الوجدان العاطفي، في حين يرى فرويد أن الفن "تعبير الفن دائما، نافعا ومفيدا، فهو لا يطمح أن يكون أكثر وهم... ولا يطمح أبد للنفوذ إلى مجال الواقع. (مجموعة المؤلفين 1976، ص50) أي عد الفن المجال الوحيد من المجالات الحياة الاجتماعية الذي تستطيع فيه الإنسانية إلى حد ما تلبية ميولها المستأصلة الاجتماعية، فهو جملة من الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال: كالتصوير، والموسيقى، والشعر (إبراهيم، 2003، ص15) هو تصنيف العملي للنظريات العلمية.

إن الفن هو انتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين، ويدلنا جزئيا على كيفية حياة الناس في العصور الماضية ومالهم، وهو باقي كسجل لتجارهم المادية والنفسية، ولأفكارهم ومطامحهم (سعد ص12) وهو واحد من التجارب العظيمة التي يستطيع الانسان أن يجتازها، فهو تعبير الذي يتخذ مادة وسطية كي يعبر الفنان بواسطتها عن انفعالاته الجمالية، سواء لما يشاهده في الطبيعة أو يراه الخيال بعين الفكر، كي ينقله إلى الآخرين (هادي ، 2018، ص 305) إذن الفن هو كل محاولة يبذلها الإنسان.

2-الفنون البصرية:

يرى الناقد شاكر عبد الحميد أن الفنون البصرية هي: "تلك الفنون التي تعتمد في إنتاجها على فعل الرؤية بشقيها الفيزيقي والوجداني، أي تلك الفنون التي تعتمد في إنتاجها وإبداعها وفي تذوقها وتلقيها على حاسة الإبصار، أو على فعل الرؤية كي يتسع المعنى المقصود بالإبصار ليشمل الرؤية الخارجية والرؤية العقلية والخيالية والوجدانية الداخلية. (عبيرناصر، 2019، ص586) فالفنون البصرية هي "التي تهتم أساسا بإنتاج أعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المستخدمة إنتاجها. (عبيرناصر، 2019، ص285) فهي تمثل الأعمال الفنية المرئية والتي لها حضور بصري.

3.السرد:

جاءت مادة "سرد" في المعجم الوسيط بمعنى "سرد الحديث:أتى به على ولاء، جيد السياق. (إبراهيم ص126)ويقوم الحكى عامة على دعامتين أساسيتين:

- أن يحتوي على قصة ما،تضم أحداثا معينة.
- أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا،وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة (حميد،1991،ص45) ويعتمد عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي.

4.التاريخ:

اعتبر ابن منظور التأريخ في معجمه "لسان العرب" على أنه من فعل أرخ وأرخ بمعنى تعرف الوقت. (ابن منظور،1989،ص58)ولتفرقة بين لفظي التأريخ والتاريخ يمكننا أن نقول "أن صاحب التاريخ وظيفته جمع الحقائق التاريخية ووثائقها مع تسجيلها إتباعا في حين صاحب التأريخ يرتبها ترتيبا يتلائم مع ميوله الفكرية والذوقية (وهب،1984،ص84)وعليه إن التاريخ هو علم يبحث فيه عن الزمان وأحواله.

2.2 أنواع الفنون البصرية

1.2 فن الرسوم المتحركة:

هو أسلوب فني للإنتاج أفلام سينمائية يقوم فيه منتج الفيلم بإعداد رسوم للحركة بدلا من تسجيلها بآلة التصوير،ويستدعي إنتاج فيلم للرسوم المتحركة تصوير سلسلة من الرسوم أو الأشياء واحدا بعد الآخر، بحيث يمثل كل إطار في الشريط الفيلمي رسما واحدا من الرسوم،ويحدث تغيير طفيف في الموضع للمنظر،أو الشيء الذي تم تصويره من إطار آخر (بشير،2009،ص249)،وعندما يدار الشريط في آلة العرض السينمائي تبدو الأشياء وكأنها تتحرك.

2. الرسوم المتحركة فن وتاريخ:

تعتبر أفلام الكرتون إحدى أدوات بناء الوعي لدى الطفل،فهي لم تعد مجالا للتسلية فقط،بل أصبحت من أهم روافد تنمية هذا الخيال،ويشتد الإقبال على تقنية الرسوم المتحركة في إنتاج الرسوم الهزلية،كما يلجأ إليها الدعاية للإعلان عن السلع في التلفاز.

مرت الرسوم المتحركة بتطورات وتحسينات بداية من عام 1884م إلى منتصف الخمسينيات من القرن العشرين الميلادي،حيث بدأت التجارب لتنفيذ الرسوم المتحركة بالحاسوب الرقمي مع بداية انتشاره،وفي السبعينيات من القرن العشرين الميلادي ازداد الاعتماد على الحاسوب في تنفيذ أفلام الرسوم المتحركة الطويلة،وإزداد إنتاج أفلام الرسوم المتحركة حاليا في جميع أنحاء العالم،إذ يعمل آلاف الفنانين في مراكز إنتاجها في بعض البلدان مثل كوريا الجنوبية،واليابان. (بشير2009،ص251)،أدى الاعتماد على التقنيات الحديثة لتنفيذ الرسومات بالحاسوب في أواخر القرن العشرين إلى تلاشي الحواجز القائمة بين الواقع الحي للفيلم الروائي والرسوم المتحركة.

3. أنواع الرسوم المتحركة:

هناك ثلاثة أنواع من الرسوم المتحركة وهي:

- التحريك بالدمى.
- التحريك بنماذج الصلصال.
- التحريك بنقاط الضوء الإلكتروني. (بشير ، 2009 ، ص253)

2.2 المسرح:

إن الفن المسرحي هو الفن الذي يلتقي عنده جميع الفنون، واستطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والإستقبال (بشير، 2009، ص260)، وهو الفن الوحيد الباقي بين الفنون القول الذي ما يزال يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي الذي يحتشد فيه الناس، لذلك عد نشاط إبداعي فكري حر في من جهة إرساله، وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي متلق له، فالمسرح إبداع تعبيرى معروض في حالة من الأداء الحاضر متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعرا (أحسن، ص15)، ويعتبر المسرح من الفنون الدرامية يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على خشبة، وذلك بإعتمادهم على مختلف الفنون التعبيرية.

يرى ألا روس نيكول أن المسرحية "فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن لإيضاح بواسطة ممثلين يثيرون الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري. (راتب قاسم، 2014، ص175)، فالمسرحية هي شكل من أشكال الأدب، إلا أنها تختلف في طريقة تقديمها عن غيرها من أشكال الأدب.

1. نشأة السرد في الفن البصري وأهميته:

نشأ السرد الفني منذ القدم كوسيلة من الوسائل التواصل الجمعي، فالسرد في الأصل وسيلة اتصالية تنقل حكايات الآخرين لنا، وتنقل حكاياتنا للآخرين، وقد سبقت الصورة ظهور اللغة المنطوقة والمقروءة، وفكرة التمثيل التصويري للقصة قد بدأت في نهاية عصر ما قبل التاريخ، حيث وجدت في فنون العصر الحجري البرونزي الأوربي في حوض البحر المتوسط لشبه جزيرة آيبريا حيث صورت مشاهد روائية للصيد أو المعارك. (عبد المحسن، 2018، ص7) داخل جدران الكهوف أمدت الانسان الأول بالقوة والجرأة للسيطرة على الحيوان بمجرد تجسيد صورته مصابا بالسهم، وكوسيلة لمساعدة الغير على استحضار الصورة الذهنية لكيفية صيد الحيوان. نشأت الحاجة إلى ظهور السرد الفني البصري واستمراره في العصور المختلفة لتحقيق عدة أغراض منها:

- كوسيلة لشرح الأسلوب الذي وقع به حدث ما.
- التعبير عن شخصيات وعناصر الحدث المختلفة وتمثيلها ماديا ومعنويا.
- التوثيق والتسجيل التاريخي لمظاهر الحياة المختلفة الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها.
- العمل كرسالة إتصالية مرئية للجمهور وفي بعض الأوقات كوسيط لمن يجهلون القراءة والكتابة، حيث تميز السرد البصري بقدرته على محاكاة الحدث والحالات والشخصيات بتفاصيل دقيقة وعلى نحو قريب من الواقع بقدر الإمكان، ولكونه مرئي فإن له معدل وصول قوي للذين لا يستطيعون قراءة نص معين ومع ذلك فإنهم يمكنهم تكوين فكرة ما عن المشاهد المرئية. (عبد المحسن، 2018، ص8).

2. الأصول التاريخية للمسرح الجزائري:

لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث، أي بإعتباره نوعا أدبيا وفنا له أصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا، إلا في مطلع القرن العشرين وقد أشار إلى ذلك أحمد توفيق المدني في قوله: "لعل قطر الجزائر هو القطر الإسلامي الوحيد الذي لم يدرك بعد أهمية التمثيل، وينشأ به المسرح العربي، ولم يشعر شعبه حتى الساعة بوجود ذلك النقص العظيم فيه (أحمد ، 2009 ص2)، ففي حقيقة الأمر التأخر في ظهور المسرح كان يشمل كافة البلدان العربية.

بدأت تظهر ملامح المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، ولعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا الساعية إلى تقويض كل ما يمت بصلة إلى الحضارة العربية الإسلامية في محاربة خبيثة لطمس معالم الشخصية الوطنية، لذلك عد المسرح الوسيلة الفعالة للترويج للثورة وإعداد الجزائريين لها، لأنه من أقرب الفنون إلى روح

الشعب وقدرته على إيصال رسالته الوطنية والفنية لتضيق الاستعمار ومحاربته. (صالح، 2005، ص9)، وقد استطاع المسرح أن يحمل رسالة شعب بهوموه وآماله وآلامه وينقلها فينا بكل صدق وأمانة، لذلك أعطيت له مصداقية كبرى ربما لم تنلها بقية الفنون الإبداعية الأخرى التي ظهرت على الساحة الجزائرية.

3. المسرح العربي الأصيل:

يعد المسرح من أشكال الفن ويترجم الممثلون عليه نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، وذلك بترتيب العناصر الأساسية" المشاعر، الرغبات، والنزعات، والمصالحات، فيقوم الكاتب بترتيب هذه العناصر حتى تشكل نسقا مألوفاً، ويظهر الجمهور كمادة لها علاقة بالحياة الواقعية اليومية ويركز الضوء على ما له مغزى ومعنى. (قاسم، 2014، ص176).

والمسرح العربي لم يعرف إلا في القرن التاسع عشر على يد المثقف التاجر اللبناني مارون النقاش (1817-1855م) وكانت أولى مسرحياته "البخيل سنة 1848م وتبعه أبو خليل القباني (1843-1903م) في سورية، ثم في مصر على يد يعقوب صنوع (1839-1912م) وأصبحت مصر بعد ذلك مركز الإنتاج والتمثيل، وكان أشهر كتاب المسرح العربي هو توفيق الحكيم. (قاسم، 2014، ص177) وفي القرن العشرين أدخل أحمد شوقي المسرح الشعري على الحياة الواقعية، وتبعه آخرون في ذلك من بينهم أمين نشار، ماهر أبو حمص. ولخلق فن مسرحي عربي أصيل (عبد الله، 1979، ص14) لابد الاعتماد على مايلي:

- ✓ العودة إلى التراث القديم والحديث لدراسته عمليا.
- ✓ ضرورة الالتصاق بالشعب .
- ✓ الاتجاه نحو المسرح التام.
- ✓ الاعتماد على الواقع في الاستلهام.
- ✓ الاكتفاء بالعناصر التقنية الأوروبية.
- ✓ رفض مفاهيم القرن الثامن عشر الأوروبي عن المسرح وعدم قبول آراء النقاد العرب من الجيل السابق.
- ✓ الاستمرار في البحث عن العناصر والخصائص الفنية للأشكال المسرحية للاستفادة منها.

3.2 السينما:

إن السينما هي من أحدث الفنون وتعتمد على ظاهرة الخداع البصري، وهي عبارة عن صور تتألى أمام العين فتحدث إحساسا بالحركة، واستطاعت السينما العربية عبر تاريخها القصير أن تستفيد من عبقرية هذا المبدأ الجمالي، وسجلت به التاريخ الفردي للشخصيات وتاريخ المجتمعات.

جاءت لفظة السينما في معجم المصطلحات اختصارا لكلمة **Cinematographe** أي تسجيل الحركي، وهذه الكلمة المتعددة المعاني كان في الوقت نفسه يطلق على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل السينما) وعرضها "حفلات سينمائية" وقاعة عرض "ذهب إلى السينما" ومجموع نشاطات هذا الميدان "تاريخ السينما" ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات، كالسينما الأمريكية، والسينما الصامتة، والسينما التوهمية، والسينما التجارية. (ماي، 2007، ص27)، فهي أحد تيارات فن الشريط السينمائي، ويعود تاريخ انبثاق هذا التيار إلى عام 1960م في فرنسا، ثم امتدت إلى كثير من الدول المهتمة بفن الشريط السينمائي في العصر الحديث، وأهم انتصار للتيار هو إظهار المشاهد لحياة حقيقة من خلال الكاميرا وكأنها تظهر بدون تدخل من المخرج نفسه، وذلك بواسطة الصور المتتابعة في الشريط السينمائي، وأشهر مخرجي التيار فيتور يودوسيكا V. DeSica وماركر Ch.Marker وروجوزين L.Rogosim (هاني، 2008، ص114).

تعتبر السينما من أقوى الأسلحة الفكرية على المتلقي، إذ تنفذ إلى عقل مشاهديها لتؤثر فيهم وتصوغ أفكارهم، ومبعث قوتها أنها تمتلك من الامكانيات التأثيرية الهائلة ما لا يملكه المسرح ولا يملكه فن آخر، كما أنها ليست أداة لتسلية أو الربح فقط، وإنما تبث رسائل فكرية محددة تستلج العقول بالإثارة والتشويق. (كريمة،

2013، ص12)، فهي تعتبر قوة تأثيرية كبيرة على الأفراد والجماعات، فالكثير من مظاهر الحياة قد تغيرت بفعل التأثير بالمضامين التي تقدمها السينما، والسينما في تكويناتها ثقافة بصرية فهي أكثر من لوحة تصويرية للحياة، كما أنها تختلف عن التأمل المباشر للطبيعة، وهي تختزل الأبعاد والمسافات وحدود الزمان والمكان من المؤثرات، وتحدد مكانة المشاهد بضمن التذكرة التي تبتاعها. (عبد الغني، 2010، ص41) أي من زاوية مريحة يمكن أن تجلس عليها وتظف الأنوار لكي تدخلنا في جدلية إلغاء الواقع الحقيقي، لتلج إلى عوالم أخرى وتستحدث وقائع أخرى تحاكي جزئيات الحياة التي نعيشها.

1. تعريف اللغة السينمائية:

يرى كريستيان ميز أن اللغة السينمائية "هي لغة مركبة تتألف من إقتران خمسة مواد تعبيرية دالة نوعان: منه يؤلفان شريط الصور، وهي الصور الفتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة تمثل شريط الصوت وهي الصوت البشري أو الايقونة، كالضجيج والصوت المنطوق، صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق، والصوت الموسيقي. (محمد، 2011، ص27) في حين الكاتب يزنشني يعد اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام حكائية تحكي قصصا، وتكون اللغة العلمية حينئذ حددت القصة أولا وبالحكاية والسينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب القادرة على الوصول إلى مكان ما، أما أبل كانييس الذي يضع السينما في اللغة اللفظية البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية، فإنه يسعى السينما بلغة الصور، وإن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة (سوسن، 2015، ص38)، وتطلق هذه اللغة على مجموع الإشارات الصوتية والمرئية التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين.

2. علامات الوصل في السينما:

يتم الحصول على علامات الوصل في السينما أي الفواصل بين المشاهد، وفترات التوقف أثناء السرد عن طريق التركيب وحركة آلة التصوير وحركة الممثل، وستضيف أكثر هذه الوسائل انتشارا (دانييل، 1997، ص599-603) وهي كآتي:

1- الانتقال من مشهد إلى مشهد (اختفاء تدريجي/ظهور تدريجي):

هو وسيلة لمرور الوقت أي تبدأ الصورة على الشاشة في الظلام التدريجي FadeOut لكي تحل محلها صورة أخرى، أما الظهور التدريجي Fade IN يتم تنفيذها عادة في المعمل.

2- الاختفاء إلى الأبيض أو إلى الألوان:

وهو اختفاء إلى شاشة بيضاء، كما يمكن للإختفاء يستخدم ألوانا مهيمنة، فالصورة المطلوب اختفاؤها نضعها فجأة بلون، تزداد كثافته تدريجيا حتى يغطي هذا اللون تماما على الصورة لتحل محلها شاشة ملونة بلون واحد صريح.

3- مزج:

هو عبارة عن جمع بين الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي، مطبوعين على بعضها في نفس الوقت الطول من الشريط، فأول مزج ظهر في السينما كان على يد جورج ميليس في فيلمه "رحلة القمر" سنة 1902م.

4- المسح:

هو تأثير في المعمل، وفيه نقدم منظر جديدا على الشاشة بينما ندفع المنظر الأول أو نمسحه، هناك نوعان من المسح، فالنوع الأول يدخل المنظر الجديد من أحد الجانبين، أو من أعلى ليدفع المنظر السابق إلى الخارج الشاشة، وفي النوع الثاني ينتقل خط رفيع عبر الشاشة ليمسح المنظر القديم، ويكشف عن المنظر الجديد.

5- استخدام مساحات المظلمة:

وهو أن يحرك آلة التصوير أفقياً أو بالانتقال من مكانها لتصوير مساحة مظلمة أو شكلاً يملأ الشاشة، ثم نقطع إلى بداية مماثلة في المنظر التالي.

6- تغيير الضوء:

أي أن يقوم المخرج بتغيير من ضوء الصباح إلى ضوء المساء أن يوحي بمرور الوقت، تلتقط آلة التصوير منظراً للاحراك فيه.

7- النظر المخادع:

يقوم بدور مختلف في كل منهما، قد يقود المتفرج ليعتقد أن المنظر الجديد هو الجزء من المشهد الذي كان يراه.

3- السينما في الجزائر:

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، فقد ولدت ولادة سليمة وسارت بخطوط تطويرية مدروسة. واستطاعت أن تتألف في مدة قصيرة وأن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي، وأن تقدم أفلاماً ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة، إذ أنها ولدت في قلب الإعصار في قلب معركة التحرير.

كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954م وكان لابد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس، ولا تكون مجرد مغامرة لهذا في عام 1957م فتحت مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال بولاية-أ- من المنطقة الخامسة، وكان مديرها رونييه فوتييه. (جان، 1982، ص217)، وكانت تقوم بمهمة تعليم وإعداد سينمائيين، كما كانت تنتج عدة عروض تلفزيونية مثل شريط عن المدرسة نفسها. صارعت السينما الجزائرية في الألفية الثالثة جراء الأزمة التي مرت بها وتخلي الدولة عنها من جهة، ومن جهة أخرى التمويل الأجنبي الذي يفرض شروط على المخرجين حول مواضيع أفلامهم، وهذه الظروف أفرزت سينما قائمة على الدعم الأجنبي ووجدت ثلاث أنواع من إنتاج: "إنتاج جزائري قليل في إطار المناسباتية (كظاهرة ألفية الجزائر سنة 2000م) وإنتاج مشترك، وإنتاج أجنبي وبالأخص فرنسي" (عبد الوهاب، 2019، ص137)، وفي هذه المرحلة اهتمت بمواضيع مختلفة ومتشعبة وكان يتناول مخرجون الجزائريين في بداية الأمر العنف الذي عاشتها الجزائر.

إن السينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن، وحرصت على أن تحفظ أشرطتها في أماكن مأمونة، ومن الأفلام التي أنتجتها خلال الثورة ما بين سنة 1956م و1962م "فيلم اللاجئون، الجزائر الملهية، ساقية سيدي يوسف، جزائرنا، عمري ثماني سنوات، ياسمين، صوت الشعب بنادق الحرية، خمسة رجال"، واعتمدت السينما الجزائرية في أعوامها الأولى الصراعات الطبقيّة بعد الإستقلال والسعي نحو التحرر الكامل، وقد اتكأت في نهضتها على الخبرات الأجنبية منها صناعة الأفلام مخابر التمحيز، الأجهزة، المعدات، وشقت طريقها ضمن أهداف التالية:

- ✓ إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لهيئة المناخ الطبقي للنقابة.
- ✓ بناء المجتمع الصناعي المتكامل والتحرر من الأجنبي.
- ✓ ديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استيراد الأفلام الرخيصة البرجوازية. (الكان، 1982، ص220)

✓ تغطية نشاطات الطبقة السياسية النقابية والمنظمات الجماهيرية.

✓ تتبع عملية البناء في كل مناحي التنمية.

فالسینما الجزائرية عالجت في بدايتها الكفاح والتحرر، وبعد الاستقلال انصب اهتمام السينمائيين الجزائريين على مواضيع جديدة تتعلق ببناء الجزائر الحديثة، وارتبطت تلك المواضيع بالتغيرات الاجتماعية التي تمخضت عن الثورة الزراعية والتسیر الذاتي والصناعة الخفيفة، والثقيلة وقضايا التكوين، وإشكالية التعريب وحوار الميثاق الوطني. (بشير، 2009، ص 278)، وفي سنة 1972م استطاعت هذه السينما أن تدخل أوروبا من بابها الواسع، إذ لأول مرة تدخل السينما من العالم الثالث إلى هذه القارة العريقة، ومن الأفلام التي أنتجت بعد الإستقلال أهمها "فيلم مغامرات بطل الفحاح، ليلي والآخرين".

4- تماثل البنية السردية بين اللقطة السينمائية واللوحه التشكيلية:

إن الوسط السينمائي ينهض على فلسفة القدرة على سرد الأحداث عن طريق الصورة هي الوسيلة الأساس التي يعتمد عليها المخرج في قص الأحداث وإنتاج المعنى، وعملية تحقيق البناء السردى صوريا يأتي من قدرة التعامل مع اللقطة السينمائية يكونها بنية كلية تضيف معلومة جديدة أو بناء تكوينيا يفعل من خلاله مستويات الكادر عن طريق توزيع الأفعال والشخصيات، فكل مستوى يسرد حدثا معينا، يتمم مع الحدث في المستوى الثاني أو يتنافر معه، مما ينتج إیصال الأحداث بالسرد الصوري (مراد، 2019، ص 228)، وهناك قدرة أخرى على تحقيق البنية السرية للفيلم السينمائي ككل، وذلك من خلال تجميع القطعات بشكل متسلسل لإنتاج المشهد.

3.3 أوجه التشابه والإختلاف بين المسرح والسينما

1- أوجه التشابه:

إن المسرح والسينما يشتركان في بعض النقاط التالية:

- لهما تأثير تربوي وجماهيري كبير، وكلاهما يفترض جمهور محدد متواجدا في مكان واحد.
- إن كل من المسرح والسينما يقتضيان أثر الطباع في النتاج الفني، بوصفه يخص البطل، وهي تحدد معايير أو أوزان الشرطية وتعرف بنوعيتها.
- لهما مبادئ جمالية واحدة.
- إن المسرح والسينما يحاولان قدر المستطاع تجاوز ميكانيكية الوسط في هذا الفن، أي عرض الفيلم أو المسرحية ما هو إلا ترجمة تعبيرية من لغة الأدب إلى لغة الخشبة أو لغة الشاشة.
- إن كل من المسرح والسينما يرتكزان بشكل أساسي على التصوير والتعبير.
- عد تاريخ تطور السينما مرتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ تحرر هذا الفن من النماذج المسرحية. (يوسف، 2012، ص 157).

2. أوجه الإختلاف:

يختلف المسرح عن السينما في عدة أشياء أهمها:

- إن وسيلة التعبير في السينما هي الصورة بينما في المسرح هو الحوار.
- المسرح وجوده المكاني ثابت لا يتحرك، في حين السينما يستطيع أن يعطي اللقطات المقربة واللقطات المتوسطة التي تجعل المتفرج يتحرك في المكان مع تحرك الكاميرا، وهذا ما أكده سمير سرحان إذ يرى مكان المسرح محدود بمكان معين أو قليل من الأمكنة لا بد استخدامها بطريقة منطقية طوال المسرحية، في حين السينما تستخدم المكان استخداما غير متصل، ولا يجب بالضرورة أن يكون منطقيا في تتابعه.
- يختلفان في طريقة التلقي ففي السينما تكون الطريقة فردية، أما في المسرح فالتلقي جماعي تنصهر فيه المتعة، ويتنوع التذوق ويختلف التجارب.
- وقد انتبه جورج ميليه أن بذرة الاختلاف الأولى بين المسرح والسينما هي القدرة على خلق الإيهام بالواقعة، والقدرة على إقامة عالم خيالي.

■ أن النص المسرحي هو نص أدبي (نظرية بانوفسكي Panhovsky) بينما النص السينمائي هو بذرة يبني عليها المخرج الخلق المتكامل الذي نسميه الفيلم، وهو لا يتعدى كونه بذرة، في حين النص المسرحي هو عماد العمل ويدونه . (هاني، 2008 ص 144-148).

إن المسرح متخلق تاريخيا عن السينما، والتطور التاريخي قد حتم أن يصبح فن الكتابة المسرحية جزءا من العمل السينمائي.

3. علاقة الفنون البصرية بالتاريخ

1.3 علاقة الفن بالتاريخ:

إن علاقة الفن بالتاريخ هي علاقة تكامل متبادل فبقدر استفادة الفن من المادة التاريخية في طرح الأفكار والموضوعات المختلفة، كذلك يستفيد التاريخ من الأساليب والصور الفنية في تناول الأحداث والوقائع التاريخية، وتوظيفها جماهيريا من خلال التعبير عن الهموم وحاجات الإنسان في المجتمع وربط الحاضر بالماضي لتشكل حلقة مستمرة نحو المستقبل، وقد أكد كبار المبدعين علاقة الفن بالتاريخ عبر أعمالهم المتميزة، وفي مقدمتهم نجد شكسبير الذي أثبت بجدارته أهمية التاريخية في الفن، والكشف عن الطريق الصحيح في الاستفادة من التاريخ في العمل الفني عبر مسرحياته التاريخية المتميزة، وشكسبير عندما يتناول التاريخ يحذف منه كل العناصر الوصفية والحكايات الصغيرة ويكاد يحذف القصة منه أنه التاريخ مقطرا نقيا من كل شائبة..... (سارة، 2014، ص 26)، وشكسبير لا يمسرح التاريخ بل يمسرح السيكولوجية ويعطينا شرائح كبيرة منها وفيها نجد أنفسنا.

2.3 علاقة المسرح بالتاريخ:

اهتم بعض المسرحيين الجزائريين بالتاريخ كمصدر لإستلهم المواضيع المعالجة في أعمالهم المسرحية، وهذا ما أدى إلى ظهور الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري، فإهتمام بمواضيع التاريخية يعكس وعي المسرحيين الجزائريين بأهمية التاريخ بالنسبة لشعوب والأمم الآخرين، وإمكانية استعماله في إيقاظ الهمم وتوعية الشعب الجزائري وسر التاريخ، والمسرحية التاريخية تنشأ عادة في الظروف التي فيها الصراع بين القوميات المتعددة، أو بين الشعوب المضطهدة، وبين المحتلين الأجانب، كذلك تبحث الشعوب عن جذورها وإنتمائها، وتسعى إلى إثارة النهضة القومية في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها تستلم وتكشف عن الفترات المضيئة فيها، تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس، وبعث الشعور القومي الكائن في أعماق الناس. (أحمد، 2009، ص 43)، لهذا الرجوع إلى التاريخ والتراث هو محاولة للبحث عن الهوية والتميز والتعبير عن الذات.

3.3 علاقة السينما بالتاريخ:

إن السينما وثيقة الصلة بالتاريخ منذ نشأتها إلى يومنا هذا، فولادتها كانت تتغذى من التاريخ ووقائع وأحداثه ثم أصبحت بدورها تاريخا يروي الوقائع منذ المدة التي ظهرت فيها قبل قرن من الزمان، والعامل المشترك بين السينما والتاريخ هو المجتمع فهو الوعاء والحيز الذي يحويهما، وهو حيوي وضروي لكل منهما، فلا تاريخ بدون مجتمع ولا سينما بدون مجتمع. (سارة، 2014، ص 28)، لأن المجتمع بكل وجوده وصوره المثبتة على الأشرطة السمعية البصرية، يرى مؤمن السميحي في كتابه "حديث السينما" أن اكتشاف الفضاء السينمائي هو أن السينما كتاريخ كان نفس الآن، واكتشاف الغياب ثقافي العربي عن تاريخ السينما، وشبه غيابها أيضا في تاريخ الأدب، واكتشفت الجهل بكل بساطة لتاريخنا العربي. (سارة، 2014 ص 29) لذلك لا يمكن لسينما أن توجد وتعيش بدون التاريخ.

4. خاتمة:

استعمل الإنسان الفن كوسيلة لتسجيل خبراته، وتوثيق تاريخ أمته، وكرسالة بصرية تروي لأخرين حياة الشعوب وتسرد الحقائق والوقائع التاريخية والتطلعات العامة عبر العصور.

ومن أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث هي كالتالي:

- تعتمد الفنون البصرية على الرؤية المحسوسة باختلاف الوسائط الأخرى، وتحتاج لتذوقها من قبل الفنانين أولاً ثم الجماهير ثانياً.
 - من أبرز الفنون البصرية "فن الرسوم المتحركة، المسرح، السينما"، هذه الفنون انتقلت من نمط تقليدي الذي كان يعتمد على محاكاة الحدث إلى نمط سرد أكثر تنوعاً وتحرراً هو السرد البصري الديناميكي.
 - يعتبر التاريخ مصدراً مهماً للاستلهام المواضيع المعالجة في الفنون البصرية.
 - يعد السر الفني البصري نقطة اتصال بين الفنانين والجمهور.
- توصيات:

- ما نلاحظه في الآونة الأخيرة تراجعت دور هذه الفنون بشكل كبير، لذا يجب علينا أن نساهم في إحيائها وبعثها من جديد.
 - إعطاء أهمية للفن والفنان وإعلاء من شأنهم.
 - العمل على تطور تقنية السرد، الذي يساهم في سرد التاريخ والوقائع والأحداث عبر القرون.
 - ضرورة توسيع مجال الفنون البصرية من أجل خدمة المجتمع وازدهار البلاد.
 - زيادة مساحة الاهتمام بالفن والسرد التاريخ لأنهما مهمان في حياة البشرية جمعاء.
5. قائمة المراجع:

1-المراجع:

- 1- أبو هيف، عبد الله، (1979)، التأسيس مقالات في المسرح السوري، دمشق، منشورات الاتحاد والكتاب العرب.
- 2- أبو الحسن سلام، هاني، (2008)، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، الإسكندرية، دار الوفاء لنديا للطباعة والنشر، ط1.
- 3- ابن منظور، جمال الدين، (1989)، لسان العرب، بيروت، دار المعارف، ط1.
- 4- تيزيزجو نيبور، ماي، (2007)، معجم المصطلحات السينمائية، السربون، منشورات وزارة الثقافة، ط1.
- 5- حميداني، حميد، (1991)، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.
- 6- خلق، بشير، (2009)، الفنون لغة الوجدان، عين مليلة-الجزائر، دار الهدى.
- 7- ريخون، دانييل، (1997)، قواعد اللغة السينمائية، مصر، الهيئة المصرية العامة لكتاب.
- 8- عاشور، راتب قاسم، الحوامدة، محمد فؤاد، (2014)، أساليب تدريس اللغة العربية، دار المسيرة لنشر والتوزيع والطباعة، ط4.
- 9- لمباركية، صالح، (2005)، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972م، عين مليلة-الجزائر، دار الهدى.
- 10- عقيل، مهدي يوسف، (2012)، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، عمان، الأردن، دار دجلة.
- 11- لكان، جان، (1982)، السينما في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة.
- 12- السعداني، محمد إبراهيم، (2003)، تاريخ الفن، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
- 13- المنصوري، سعد، القاضي، مسعد، (د ت)، الفنون التشكيلية، وكيف نتذوقها، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.
- 14- مجموعة من المؤلفين، (1976)، دراسات في الأدب والمسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- 15- مصطفى، إبراهيم، وآخرون، (د ت)، المعجم الوسيط، تركيا، مكتبة الإسلامية اسطنبول.
- 16- وهب، مجدي، المهندس، الكامل، (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، مكتبة لبناء، ط2.

2-المجلات والأطروحات الجامعية:

- 17- بن بشير، محمد رفيق، (2011)، صورة جبهة جيش التحرير الوطن في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم خارجون عن القانون، وفيلم معركة الجزائر، درجة الماجستير، قسم العلوم والاتصال، كلية العلوم والاتصال، جامعة الجزائر.
- 18- بن داود، أحمد، (2009)، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي سنة 1954/1926م، درجة الدكتوراه، قسم التاريخ وعلم الآثار، جامعة وهران.
- 19- بردق، عبد الوهاب، (2019)، المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في الجزائر، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 7، العدد 2.
- 20- ثليلاني، أحسن، (د ت)، توظيف التراث في المسرح الجزائري، درجة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة.
- 21- هديل هادي، عبد الأمير، (2018)، الأبعاد الفكرية التهجين في الفنون ما بعد الحداثة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 36، العدد 6.
- 22- قطاف، سارة، (2014)، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية، درجة الدكتوراه، قسم العلوم والاتصال، كلية العلوم والاتصال، جامعة الجزائر.
- 23- مراح، مراد، (2019)، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية التاريخية والتمثيل السينمائي، درجة الدكتوراه، قسم الفنون، كلية الأدب والفنون، جامعة وهران.
- 24- منصور، كريمة، (2013)، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران.
- 25- نوار عبد الغني، محمد ثابت، (2010)، العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2011، درجة الماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة بيرزيت، فلسطين.
- 26- هبة، عبد المحسن ناجي، (2018)، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، مصر، جمعية أمسيا مصر.
- 27- يوسف ناصر، عبير، (2019)، أثر الفن السياسي على الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة في الخليج، مجلة العربية للنشر العلمي، جامعة الكويت، العدد 13

تجليات الشخصيات التاريخية في كاريكاتير الفنان الجزائري طيب عراب

Presence of historical Personality's in the Algerian artist Tayeb Arab's caricature

بختة ختال، جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم (الجزائر)

1. مقدمة:

إنَّ فنَّ الكاريكاتير فنٌ صحفي تشكيلي مستقل بذاته، وهو كتاب تاريخ مفتوح، فحينما ينظر إلى الرسومات الكاريكاتيرية يتضح أسلوب الحياة والعبارات المستخدمة والفكر السياسي والظروف الاجتماعية والتاريخية، ومشاكل المجتمعات التي يعانون منها، وهو لا يخرج عن المعتاد فقد كتب الكاريكاتير التاريخ منذ عصر المصريين القدماء الذين اعتادوا تدوين ذكرياتهم على جدران المعابد والمقابر الخاصة بهم.

فلو رجعنا لرسومات الكاريكاتير سنتعرف على ألبسة وأطعمة الناس خلال تلك الفترة، أي الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية، وأحوال الناس بصفة عامة، فنَّ الكاريكاتير هو فنُّ التأريخ، فرسام الكاريكاتير هو رسام الشعب، وهو المعبر عن همومهم وتناقضاتهم، لذلك فهو الذاكرة الحقيقية للمجتمعات والشعوب .

2. تعريف التاريخ :

التاريخ هو دراسة الماضي، فهو يبحث في أحوال ووقائع وحوادث البشر، ويعتبر كارل ماركس Karl Marx (1818-1883) أن "الإنسان يشيد التاريخ دون أن يعرف ذلك" (العروي، 2005، ص 60)، من خلال تركه للشواهد والأثار يستدل بها على ماضيه، فالنقوش والتمائيل والعمارة وشواهد على تأسيس الأمم، فلو سألنا أي باحث في متحف أثري عن ماهية الوثيقة لقال هي: بقايا حجرية وحيوانية أو نباتية، وهي أيضا المخطوطات والرسائل، والتقارير والصّور الشمسية والنقود، الخطب المسجلة والأفلام الوثائقية... الخ (العروي، 2005، ص 84)، وهذا ما يؤكد كورفزيه André Corvisier (1918-2014) في كتابه الموسوم " *Regards sur l'histoire. Histoire moderne* (1980) الذي يعد مدخلا للتاريخ الاجتماعي والاقتصادي المعاصر، أن ترتيب الوثائق كالتالي: الوثائق المكتوبة، الشواهد الايقونوغرافية (الرسوم) (العروي، 2005، ص 84). والتي تندرج تحت إطارها كل من الصّور الفوتوغرافية والخرائط واللّوحات الفنية والصّور الكاريكاتيرية .

وجاء ترتيب أنواع الشّواهد لكي يعكس همّ كل تخصص: فالتاريخ السياسي الدبلوماسي يضع على رأس القائمة الشّواهد المكتوبة والمخطوطة أو المطبوعة، وتاريخ الفنّ الرسوم والأشكال التمثيلية مهما اختلفت حواملها (...). وتاريخ الإنتاج الجداول الإحصائية الأولية والمولدة وتاريخ الذهنيات الأدبيات والأساطير والأحلام (العروي، 2005، ص 85).

فالتاريخ ذاكرة الشعوب، ف"ويل لأمة لا تتعلم من تاريخها... فالتاريخ هو المعلم الأول والأخير للأجيال القادمة" (bit.ly/36Jvyl9)، وقد كتب الكاريكاتير تاريخ المجتمعات الإنسانية خاصة التي شهدت تألق الرسم الكاريكاتيري في عصره الذهبي -على سبيل المثال لا الحصر، نذكر الكاريكاتير الفرنسي من خلال الكاتب Champfleury، بعنوان "Caricature sous la Reforme et la Ligue (louis13-louis14" (1880)،

(1985) "Histiore de La Caricature Moderne"، والكاريكاتير المصري من خلال بعض الكتب منها "الكاريكاتير السياسي، من ثورة عرابي إلى ثورة 25 يناير 2013"، للكاتب رانيا صالح، كما توضحه مجموعة الرسومات والكتب التي حوت أهم الأحداث والتطورات التاريخية لكلا البلدين.

3. الكاريكاتير:

1.3 مفهوم الكاريكاتير:

الكاريكاتير مصطلح جاء من الكلمة الإيطالية caricatura ومعناه يحمل، أو يشحن، أو يغالي (p909, Encyclopaedia Britannica, 1768)، ومن هنا عُرف بأنه الفن الذي يحمل الصورة فوق طاقتها، في حين يرى البعض أنّ "character" هي الأكثر صلاحية للكشف عن الوظيفة الأساسية للكاريكاتير وبالذات عن مضمون الجوهر الموضوعي، وليس الاكتفاء بالشكل الظاهري (هجرس، 2005، ص30). إلا أنّ المصطلح الحقيقي "كاريكاتير" لم يستعمل، إلا في النصف الثامن القرن السابع عشر ("حمادة، د.ت، ص2). والذي رافقته الممارسة الساخرة الناقدة في الصحف، ودون أدنى شك أنّ هذا الحضور الآني للمصطلح يبرز مدى شعبيته؛ إذ يعتبر "من الفنون التشكيلية الشعبية الحياتية الناطقة بلغة الشارع." (الهاشي، 2003، ص26)، وهي بذلك تسجن المتلقي في زخم الأفكار والمواقف.

فالكاريكاتير أحد فروع الفنون التشكيلية ومن الأنماط التعبيرية التي لا يجد الناس أية صعوبة في فهمها والتفاعل معها، وهو مزيج من "التشكيل والكوميديا" (حمادة، د.ت، ص5)، وتاريخياً يعزى ظهوره إلى ما قبل التاريخ، إذ وجدت بعض الرسوم تدلّ على السخرية، ولو في جانبها التشكيلي أكثر من جانبها الضمني، وهي رسومات تعبيرية حملت التشويه لأجساد بني آدم في صور رؤوس حيوانات كالنعام والغزال لأغراض طوطومية، فنشأ من "جدران الكهوف إلى أعمدة الصحف" (حمادة، د.ت، ص2).

2.3 أنواع الكاريكاتير:

عرّف برينان Brennan الكاريكاتير بأنه نوع من التجسيد المصور لملامح الوجه، يسعى فيما يشبه المفارقة إلى أن يشبه أو يشابه الوجه الذي يصوره، وإلى أن يختلف عنه أيضاً، إنّه يضخم في حجم المعلومة الدالة إدراكياً، في حين يقلل من شأن التفاصيل الأقل أهمية، ويؤدّي التحريف الناتج في الصورة إلى إشباع خاص لدى المتلقّي فيما يخصّ ماهو فريد، ومميّز وجديد ومضحك فيها" (عاطف، bit.ly/3mUxSwG)، وهنا يخص الوجه الكاريكاتيري الذي "شكّل اهتمام كلّ الحضارات السابقة من حيث التمثيل فقد جسّد في الرسم والتحت" (عطا، 2008، ص29). وهو أحد أنواع الكاريكاتير.

وقد اشتغل عراب على كاريكاتير البورتريه Portrait، حيث اعتمد في رسم شخصه على الواقعية الهزلية. تمثلت في قدرته على جعل الكاريكاتير يقارب الأحداث والتحويلات التي تمر بالشعوب، وذلك نتيجة ارتباطه بالصحافة اليومية والأسبوعية ومؤخراً الرقمية أو الالكترونية.

3.3 الكاريكاتير في الجزائر:

لقد حمل الكاريكاتير الجزائري بعد الاستقلال الفكر الاشتراكي كمحطة انطلاق متواضعة، زادت في تكبير آفاقها منظومة الدولة المركزية والفكر الواحد، لكنّه سرعان ما وجد فضاء رحبا لكي يُعبّر عن نفسه، مباشرة بعد دستور فبراير 1989 وإقرار البلاد التعددية الحزبية والإعلامية، فيما يسمى قانون الإعلام رقم 90-

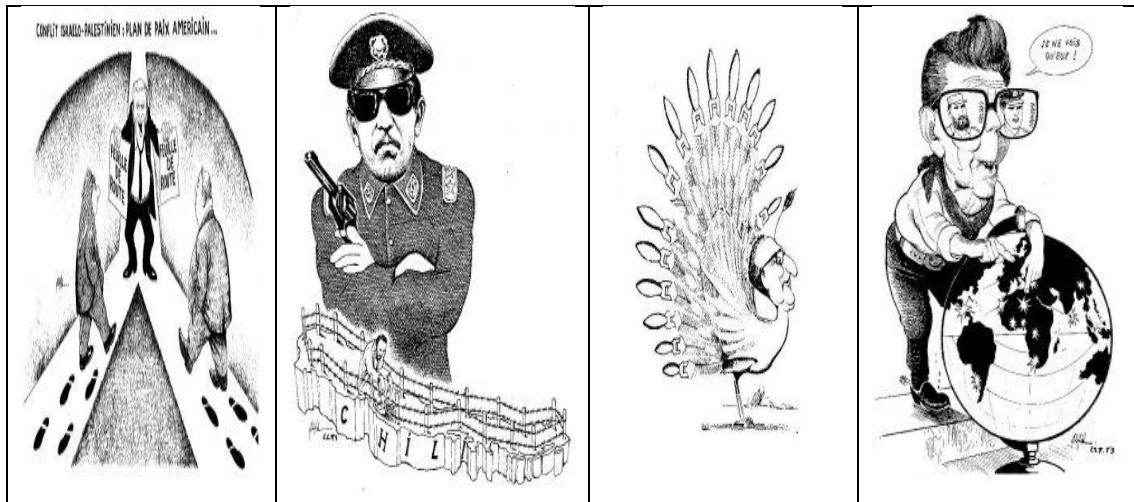
07 (1)، وهي الفترة الذهبية التي شهدت ظهورا للرسم الساخر بصورة لا فتة للأنظار الذي كان بمثابة حلبة حقيقية لـ "حرب الأفكار" المتصارعة، احتلت خلالها الجزائر الريادة العربية في هذا النوع من الفن الصحفي. وقد أظهرت الفترة الذهبية للحرية الإعلامية في الجزائر، وثناء الساحة الجزائرية بالأفكار والفنون، حين توفرت الحدود الدنيا من الحرية، فكانت الجرائد الساخرة مثل "بوزنزل"، "المنشار"، "الوجه الآخر"، "الساخر" و"الصّح آفة" وغيرها من الصّحف الساخرة" (بوعمامة، 2019، ص33-34)، منصات الرسومات العابرة للمعاني، انطلاقا من رؤى فكرية مختلفة وأحيانا متناقضة، بين قوى (معربة)، وأخرى (مفرنسة)، تنشط في الصّحف اليومية وعبر منصات التواصل الاجتماعي بأنواعه. ويوصف الكاريكاتيري بالساخر لأنّ الساخر يستسلم لما يراه أمرا محتوما. أما فلا يستسلم أبدا.

4. شخصيات من التاريخ في كاريكاتير طيب عراب

يعد عراب طيب (2) أحد أعمدة الكاريكاتير الجزائري المنسي في تاريخ الفن الجزائري الساخر، إذ بدأ مشواره في صحيفة الجمهورية وذلك على امتداد أكثر من 12 سنة، كرسام الكاريكاتير الأساسي لدى الصحيفة، لقد كان مقاتلا مسلحا دوما برزومة من الأقلام مختلفة الألوان والأشكال، فقد "خلق رسام الكاريكاتير من أجل أن يعترض" فهي قوة داخلية جبارة تدفع الرسام، لأن يقوم بهذا العمل" (طارق، <https://bit.ly/3slKR0z>). كانت له إسهامات في (الثورة الإفريقية)، ومجلة (Asie-Afrique). وبالتنقل عبر الصفحات الحاملة لموضوع الدراسة، صادفتنا رسوما كاريكاتيرية متعددة، صعبت من مهمة الانتقاء، نظرا لكثافة الأحداث، نقلتنا إلى محطات وطنية ثقافية وهموم اجتماعية واقتصادية وإقليمية وعالمية من حوالي 50 سنة من الماضي، اتسمت بالخبر وبالسخرية.

1.4 شخصيات دولية

الأشكال: (1-2-3-4)



المصدر: bit.ly/3BTUCWJ, consulté le 12/1/2022

عند معاينة هذه الرسومات اليوم ينتاب المرء شعورا بأنّ عراب أبدعها هذا الأسبوع، وليس من سنين خلت. فذاك الغضب حيال سلبية زعماء العالم أمثال أوباما Barack Obama (1961) و ترامب Donald Trump (1946)، مثلا، هو نفسه عند سابقهم في رسومات جورج بوش George H. W. Bush (1924-2018) وريغان Ronald Reagan (1911-2004) هذا الأخير الذي يظهره الرسام وقد أحكم قبضته على العالم كما في

الشكل (1)، حيث يضع ريغان العالم بين يديه يديره كما يشاء، بمعونة رئيس الوزراء الأمريكي كسنجر H.Kissinger (1923) (الشكل 2: الذي شبهه بطائر الطاوورس وهو يشعل نيران الفتنة هنا وهناك محملاً بقنابل في ريشه دلالة على كثرة تحركاته الخطرة. كما تضمنت رسوماته الأحداث المحورية الواقعة في الثلث الثالث من القرن العشرين، مثل ديكتاتورية بينوشي Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006) في الشيلي المنتهك لحقوق الإنسان في موطنه (الشكل 3)، ومجازر صبرة وشتيلا وغزو أمريكا على العراق. كما حمل بداخله كراهية بالغة تجاه رئيس الوزراء الإسرائيلي شارون Ariel Sharon (1928-2014)، ورسمه بعدة طرق، بالإضافة إلى شخصيات كالرئيس الفلسطيني ياسر عرفات (1929-2004)، الملك حسين الأردني (1935-1999)، والرئيس العراقي صدام حسين (1937-2006)، والملاحظ أنّ الفنان لم يركز بالأساس على التعليق المصاحب للرسم عادة، هو يعتبر من أهم أنواع الرسوم الكاريكاتيرية، إذ يعتمد في تصوير المضمون وإيصاله إلى الجمهور، على أدوات التعبير التشكيلية فقط، دون استخدام أي نوع من أنواع التعبير الأدبي، خاصة وأنّ البورتريه يغني عن أي تعليق.

2.4 شخصيات إفريقية

الأشكال: (5-6-7-8)



المصدر: <https://bit.ly/3BTUCWJ>

دوّن أيضاً تاريخ المجاعات والصراعات الدموية المتكررة في أفريقيا وأمريكا الجنوبية، وتضمنت رسومات لرجال ذاع صيتهم على الصعيد السياسي خاصة، من بينها الوجوه السياسية الإفريقية رسمها بالألوان تصدرت واجهة مجلة "Afrique Asie" مثل: الكاميروني Ahmadou Ahidjo (1924-1989)، وهو شخصية كاميرونية مسلمة، تولت رئاسة الكاميرون وساهمت في توحيد الكاميرون البريطانية مع الكاميرون الفرنسية في سنة 1982، ونجح في خلق أمة موحدة ومزدهرة نسبياً قبل أن يستقيل لأسباب صحية ظاهرياً ولأسباب أخرى في نفس السنة (3MeUpCv/bit.ly)، ووجه رسالة ازدراء إلى رئيس تشاد حسين حبري Hissène Habré (1942-2021) الذي فرط في أرضه للهيمنة الأجنبية، بعد تحالفه مع فرنسا وأمريكا ضد ليبيا سنة 1981 (35dXHF5/https://bit.ly/35dXHF5)، وأظهره يخفي خلفه الجزء المحتل من ليبيا كأنه يخفي خيبته، مرتدياً زيّاً عسكرياً مجرداً من الرتب العسكرية وهو رئيس الجمهورية، فأصبح رئيساً برتبة جندي، إحالة رمزية على التبعية والانصياع.

كما أظهر الغابوني (ألبرت بيرنارد) المدعو Omar Bongo (1935-2009)، الذي غيّر إلى عمر بعد اعتناقه الإسلام، وطوال فترة حكمه الممتدة 43 عاما، لم تحصل مشاكل عرقية، وكانت الجابون مستقرة وبوضع آمن بشكل عام. وقد استفادت الجابون من الثروة النفطية، بالرغم من أنّ معظم السكان لا يزالون فقراء، وقد تعرض بونغو ورفاقه بشكل مستمر للاتهام بعمليات احتيال وفساد خطيرة. وأصبح هو من أطول الرؤساء الأحياء بقاءً على الحكم بعد خروج الرئيس الكوبي فيدال كاسترو من سدة الحكم في فبراير من عام 2008، إذا استثنينا الملوك (bit.ly/3viCzlw)، كما أظهر السنيغالي Abdou Diouf (1935) عبدو ضيوف واثق الخطى، في وقفة تبرز حنكته. فقد عمل هذا الأخير على ترسيخ وحدة السنغال والنهوض بها، وشجّع الاتجاه إلى التعليم العربي والإسلامي في بلاده، وكان له دور بارز في تنظيم اللقاءات الإسلامية العالمية والمحلية في السنغال، واهتم بقضايا الأمة وجاهد في الدفاع عنها في المحافل الدولية، وأسهم إسهامًا كبيرًا في إنجاح مؤتمرات القمة الإسلامية. أصبح رئيسا للسنغال في جانفي 1981 سیدار سينغور، وأعيد انتخابه في كل من 1983، 1988 و 1993. فترات تقلده لمنصب الرئاسة تميزت بتعميق البعد الديمقراطي في البلاد، إلى أن خسر الانتخابات في 2000 (bit.ly/3peni7B)، كما رسم شخصيات أخرى لا يتسع البحث لذكرها، ضمن ألبومات مختلفة لكاريكاتير الفنان طيب عراب.

2.4 شخصيات جزائرية

الأشكال: (9-10-11-12)



المصدر: bit.ly/3lphnEz, consulté le 12/1/2022

اختار عراب التمثيل الواقعي لشخصه يبتغي من وراء ذلك مسرحية مشاهد الكاريكاتير المجسّد لأهل الفنّ، فتجربته في التعاطي مع السخرية المحبّبة التي تضحك الشخص دون أن تزعجه، هروبا من صور السياسيين المحليين المحفوفين برقابة المقص، فهو يعلم أنّ الفنان الذي يشاكس بالكلمة وعلى الركح، وأمام الكاميرا لا يمكن أن يتمتع من رسمة كاريكاتير تنفذ إلى المتلقّي بنعومة وتستوطن ذاكرة البصريّة، فمعظم المشاهير يرغبون في رؤية شخصياتهم بمنظور السخرية التشكيلية، لذلك مازح بلطف القامات الفنية في الجزائر من الموسيقى إلى المسرح إلى السينما من خلال وجوه الفنانين، هذه السخرية أثنى عليها بلزاك Honoré de Balzac (1799-1850) ملاطفا الكاريكاتيري الفرنسي شارل فليبون (1806-1862) Philipon حينما دعاه "باللقاب" تعظيمية، كأن دعاه: بالدوق، بماركيز الرسم، بالكونت، بالبارون، وبسيد الكاريكاتير" (الناقلي، 1999، ص 56)، ومن هنا ولج عراب إلى وجوه الفنانين والكتاب مثل: أحمد وهي (1921-1923)⁽³⁾، والذي رسمه مع

غزالة نسبة إلى أغنيته "ياالغزال"، كما رسم العنقا(1907-1978)⁽⁴⁾ رفقة العود وحمامة تقف على كتفه كناية على أغنيته المشهورة "الحمام إلي ربيتو مشي عليا"، وولد ذاكرة الفنّ برسم بورتريه لكاتب ياسين(1929-1989)⁽⁵⁾ وهو يطفأ سيجارة في رأس إنسان، وهي دلالة على مسرحية كتبها عنوانها "مسحوق الذكاء" La poudre d'intelligence ، كما وشّم صدر المخرج لمين مرباح (1946) بالنياشين وهو مقعد على كرسي، إحالة على فيلم أنتجه هذا الأخير وعنوانه بالميداليات "médailles" سنة 1973.

رسم الفنان صوّر كثير من الشّخصيات الوطنيّة التي ميزت الحراك الثقافي الفني الذي شهد عصره الذهبي من حيث الإنتاج والتلقّي، كالممثل رويشد و المسرحيين عبد القادر علولة، عبد الرحمن كاكي وغيرهم كثير. الأهم من ذلك، أنه حمل بداخله حساسية كبيرة لا تخلو نفسه من المرارة، جعلته يستخدم السخرية، في أعماله مع ترك مساحة صغيرة من الغموض.

وبذلك فإنّ الكاريكاتيريين برأي شارل بودلير Baudelaire "لهم الحقّ في ممارسة مهنة مؤرّخ، وعالم الآثار والفلسفة، لهذا وجب عليهم أن يتّخذوا مكانا في الأرشيفات الوطنيّة وفي السجّلات البيوغرافية للذاكرة الإنسانيّة" (قاسم ، 2010 ، ص54)، ومن هنا يصبح الكاريكاتيري محلّلا سياسيا وكاتبًا للتاريخ بالصّورة. هذه عينة فقط من الأرشيف الغني للفنان الكاريكاتيريّ طيب عراب، الذي يعج بالإحداث والمحطات المهمّة في تاريخ الجزائر والعالم العربي وإفريقيا والعالم أيضا. الصّور المطعمة بالفكاهة، تحمل مضامين سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة شاهدة على التاريخ.

5. خاتمة:

يُعد الكاريكاتير من الفنّون التي تتأرجح بين الفنّون التشكيليّة والفنون الصحفيّة، ووبينهما تقع الصّورة الكاريكاتيريّة كشاهد على العصر لما تنقله من أحداث آنية لا تحتل التأجيل في قالب ساخر، تنفذ من خلاله إلى عقل المتلقّي وتبسط سيطرتها عليه.

فالصّورة استخدمت في معظم الكتابات التاريخيّة كسند ثانوي للمضمون، فغالبا ما تدرج بعد فقرات من الحديث في موضوع ما، أو تكون صورة مرفقة بعنوان، أو يتم إدراجها كملحق في آخر الدراسة، لذا وجب الاهتمام بتجميع هذا الرصيد والعمل على تنظيمه وتصنيفه، ثم دراسته وفق آليات قراءة الصّور ومناهجها، باعتباره من الوثائق هامة في حفظ ذاكرة الشعوب والمجتمعات.

6. قائمة المصادر والمراجع:

- المصادر:
- النصوص القانونية:
- قانون رقم 90-07، المؤرخ 07 رمضان 1410 الموافق 3 نسيان/أفريل 1990، الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، سنة 27.

المراجع:

المؤلفات:

بوعمامة العربي، (2019)، الصحافة الساخرة في الوطن العربي، منشورات ألفا، ط1، الجزائر.

حمدان مراد سوسن، (2013)، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الابريز، الجزائر.

عبد الله العروي، (2005)، مفهوم التاريخ –الألفاظ والمفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، ط4، المغرب، لبنان.

النابلسي شاكّر، (1999)، أكله الذئب(السيرة الفنية لناجي العلي-1937، 1987)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الهاشمي مجد، (2003)، الكاريكاتير فن الحياة ، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان.
هجرس شوقية،(2005)، فن الكاريكاتير، تق: مختار السويقي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
الأطروحات:

قاسم أمال أمينة (2009-2010)، سيميائيات الصورة الكاريكاتيرية ناجي العلي "أنموذجا"، رسالة ماجستير، المشرف واسيني الأعرج ، كلية الآداب، جامعة الجزائر.

• المقالات:

عطا أحمد سمير، الفيوم رصد الزمن، مجلة الفيصل، العددان 385-386 رجب شعبان 1429-يوليو اغسطس 2008، دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ص. 29 .
القواميس:

- *Encyclopaedia Britannica*, (1768) volume 3 .
- Mansour Abrous, (2011) *Algérie Arts Plastique, Dictionnaire biographique, (1900-2010)* L'Harmattan, Paris .

مواقع الانترنت:

- سلامة عاطف، ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي . bit.ly/3mUxSwG ، تاريخ الإطلاع: 2022/1/30.
- طارق شهاب (2021)، عبد المنعم رخا قدم تاريخا للواقع المصري من خلال أعماله ، <https://bit.ly/3sIKR0z> . تاريخ الإطلاع: 2022/1/15.

- Who will succeed Omar Bongo? 2005, bit.ly/3viCzlw , consulté le : 24/1/2022
- bit.ly/3peni7B, consulté le: 20/1/2022.
- bit.ly/3MeUpCv, consulté le : le 20/1/2022.
- bit.ly/36Jvyl9, consulté le: 20/1/2022.
- <https://bit.ly/35dXHF5>, consulté le: 20/1/2022.

7. هوامش:

1. نص قانون الإعلام الصادر بتاريخ 3 أفريل 1990 بأن للمواطن "الحق في الإعلام"، والذي يجسده حق المواطن في الاطلاع بكيفية كاملة وموضوعية على الوقائع والآراء التي تهم بالمجتمع على الصعيدين الوطني والدولي وحق مشاركته في الإعلام بممارسة الحريات الأساسية في التفكير والرأي والتعبير طبقا للمواد 35-36-39 و40 من الدستور، كما عرف القانون 90 في مادته 23 أن الصحفي المحترف هو "كل شخص يتفرغ الصحفي للبحث عن الأخبار جمعها وانتقاها وتقديمها واستغلالها خلال نشاطه الصحفي الذي يتخذ مهنته المنتظمة مصدرا لدخله. ينظر في: القانون المتعلق بالإعلام رقم 90-07، المؤرخ 08 رمضان 1410 الموافق 03 نسيان/أفريل 1990، (الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد رقم 14، المؤرخة في 09 رمضان 1410 الموافق لـ 4 أفريل 1990).

2. طيب عراب: ولد 14 نيسان عام 1947 بوهران، التحق في عام 1965 بجريدة "نشر حوالي 7000 لوحة كاريكاتير في أقل من عشر سنوات، غادرها بعد أن تغير اسمها إلى الجمهورية "El Djomhouria"، وكذا لغة نشرها إلى العربية. ثم تعاقد مع الأسبوعيتين الثورة الإفريقية والجزائر الأحداث من 1978 إلى 1989، وتعاون مع مجلة Afrique Asie، وفي عام 1981 غادر البلاد إلى فرنسا، له العديد من المعارض الشخصية الوطنية والدولية منها معرض الجزائر 2007، ووهران 2008، 2001 Saint Martin de Londres .
ينظر:

- حمدان مراد سوسن، (2013)، (الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الابريز، الجزائر ، ص125 .

-Mansour Abrous, (2011) *Algérie Arts Plastique, Dictionnaire biographique, (1900-2010)* L'Harmattan, Paris , p.68 .

3. أحمد وهي (1921-1993): بدأ الغناء سنة 1947، ويعد من مؤسسي الأغنية الوهرانية الحديثة رفقة بلاوي الهواري، حيث نشأ هذا النوع في أربعينات القرن الماضي متأثرا بالموسيقى العربية، له عدة أغاني منها: علاش تلوموني، ياطويل الرقبة، الغزال...الخ.
ينظر الرابط ، عن وزارة الثقافة، أرشيف التراث الثقافي: تاريخ الاطلاع . bit.ly/3tttrhV consulté le 23/12/2021.

4. كاتب ياسين: ولد بقسنطينة سنة 1929، قضى عاما معتقلا اثر مشاركته في مظاهرات ضد الاحتلال الفرنسي وعمره 16 سنة، كان يكتب بالفرنسية حيث قضى جل حياته بفرنسا ، عاد إلى الجزائر سنة 1970، حيث شغل منصب مدير المسرح الجهوي بسيدي بلعباس ، لديه إنتاج فكري وأدبي زاخر تراوحت بين الشعر والنصوص والمسرحيات " المضطلع النجمي"، الرجل ذو النعل المطاطي سنة 1970، والروايات "نجمة" 1956 التي ترجمت إلى عدة لغات والدواوين الشعرية كمجموعة " مناجاة"، سنة 1946، و"أشجار الجزائر المضطهدة"، سنة 1948، وألف عذراء سنة 1956، ، توفي سنة 1989. bit.ly/3hzMFNj consulté le 12/1/2022.
5. العنقا العنقا: الحاج محمد العنقى من مواليد العاصمة في 20 ماي 1907، رائد الأغنية الشعبية، واحد أعمدته في الجزائر، سيد الحكمة والأصالة، اشتهر بالكثير من القصائد الشعبية ، منها الحمام الي ريتو، القصيدة الثورية: الحمد لله مابقاش الاستعمار في بلادنا ، وسبحان الله يا لطيف، توفي في 23 نوفمبر 1978 تاركا وراءه موروث ثقافي مهم من القصائد الشعبية . ينظر الرابط، تاريخ التصفح، bit.ly/36vSMzF . consulté le 12/1/2022.

السينما الجزائرية ودورها في سرد تاريخ الثورة المجيدة: نماذج مختارة من أفلام الثورة الجزائرية

Algerian cinema and its role in narrating the history of the Glorious Revolution;

Selected models from the Algerian revolution films

د. بوزيدي محمد ، جامعة ابن خلدون تيارت (الجزائر)،

مقدمة:

إنّ الفن والتاريخ عنصران متداخلان متناسقان متناغمان، ولطالما حمل أحدهما الآخر بشقّي التعبيرات والأساليب التي فرضتها الظروف العديدة للأمم والشعوب، فالتاريخ جزء لا يتجزأ وكيان دائم وحاضر في نخاع الأمم وبدونه لا تتواصل الأمم مع بعضها ولا تحقق استمراريته الحضارية، ولا يمكننا أن نستحضر أمة أو ثقافتها وعاداتها بدون العودة إلى مصدر تاريخها؛ وتراث مجدها المتجذّر في الزمن وقد ذكر ابن خلدون فضل التاريخ في أول مقدمته قائلا: "فنّ التّاريخ فنّ عزيز المذهب جمّ الفوائد شريف الغاية إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم. والأنبياء في سيرهم. والملوك في دولهم وسياساتهم" (الرحمن، 2001، ص13).

وقد تعدّدت الأشكال الفنيّة والأجناس الأدبية والفنون السمعية والبصرية التي كانت بمثابة الحامل الحامي لتاريخ كلّ أمة، وبهذه العلوم والفنون استطاعت الحضارات أن تصل إلى عمق تراثها وتاريخ شعوبها، بل كانت هذه الفنون من أفضل الطرق وأنجحها إبداعا لنقل التاريخ بمختلف التجليات مسرحا أو فنا تشكيليا أو سينما أو أدبا وغير ذلك.

وانطلاقا مما سبق كانت نظرتنا موجّهة على السينما في الجزائر وأهمية الفضل الكبير الذي لعبته في التعريف بهوية وثقافة الشعب أولا؛ وبالبطولات الفردية والجماعية والأحداث التاريخية النضالية ثانيا؛ ثمّ بمختلف المحطات التاريخية والأحداث التي تركت جرحا بليغا في نفس كل جزائري غيور على وطنه وشعبه. وعلى هذا الأساس جاءت إشكالية بحثنا كما يأتي: ما دور السينما الجزائرية في سرد ثورة الجزائر المجيدة، وهل أجادت في طرحها لأحداث التاريخ فنيا وسينمائيا وفق ما تقتضيه ضرورة الصنعة السينمائية وتقنياتها؟

2. البحث:

إنّ الفن بكل تجلياته وأشكاله أصبح ضرورة للمجتمع وللحياة " إنّ الفن كان ضرورة أبدا ولا بدّ لنا أن ندرك منذ البداية أننا عندما ندرس الفن نتناول في الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة.." (فيشر، 1998، ص16) ، وهذا طبعا لأهمية الطرح وما يحمله من قضايا وأحداث وتاريخ للأمم في كل زمن ومكان، وخير مثال يمكننا قوله ما شاهدناه في الفن السينمائي المتعلق بأفلام الثورة الجزائرية؛ حيث بزغ فجر السينما الجزائرية من تاريخ ثورتها المجيدة وسطعت شمسها محاكية أحداث وبطولات الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، فكانت شعلة الثورة أيقونة ملازمة لها تتجلى من خلالها وشعارها الذي ألهم الشعراء والكتاب والمبدعين ناقلين صور الماضي بعدسات الفن المهرة واصفين كل تفاصيلها بتمظهرات شتى حيث عرفتنا عدسات الكاميرا بأهم الوقائع التاريخية التي أنارت درب بطولات الثوار في الشرق الجزائري وغربه وفي شماله وجنوبه وكل هذا لم يف حق التضحيات

العظيمة التي قدمها المناضلون عن قضيتهم فكانت أرض الجزائر في تلك الفترة مسرحا للنضال الذي باركه الشعب الجزائري في القرى والأرياف والمداشر ونصبت راية كفاحه في الجبل الذي حمل على عاتقه الكثير من أعباء الثورة محتضنا الثورة ومجاهديها ومشرفا على بطولاتهم الفردية والجماعية، التي نقلتها إلينا شاشة السينما الجزائرية فكانت هذه الأحداث روحها ومادتها التي تتجلى بها عبر إمتاعنا وإدهاشنا بفتيات الصورة السينمائية البليغة وما تتركه من تأثيرات فنية وأذواق إبداعية مستمدة من أساليب السينما الحديثة وتقنياتها المعاصرة وذلك من أجل معالجة مختلف الأحداث والموضوعات والقضايا التاريخية والاجتماعية. وأما نقلها للتاريخ فقد كان واقعا في أغلب أفلامها سواء في سرد سير قادة الثورة أمثال "بن مهيدي، وكريم بلقاسم، وزبانا"، والعقيد لطفي" وغيرهم، وكذا من سير المجاهدات ما قدّمه المخرج بلقاسم حجاج في فيلم "فاطمة نسومر" الذي أبدع فيه فنيا وتاريخيا في محاولة للتذكير بالدور الكبير الذي لعبته المرأة في حرب التحرير، التي انطلقت تدافع عن وطنها الغالي جنبا مع الرجل في كل ساحة وميدان نائرة غائرة مثل كل جزائري (بركات، 1985، ص7).

انمازت السينما الجزائرية من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع التجارب الفنية الوطن العربي مما جعلها تتخذ مكانة القدوة، ولعلّ بروز أهم خاصية فيها ما تعلق بموضوعنا بين التاريخ والفن؛ حيث كانت السينما الجزائرية أحد المعطيات الأساسية التي أفرزتها حرب التحرير (ألكسان، 2006، ص216).

إنّ التاريخ الثوري الجزائري كان موثقا إلى جانب دراسات المؤرخين الجزائريين وغيرهم ممن اهتموا بتاريخ الوطن والمغرب العربي الكبير، مع فن السينما الذي تشير دراسات المهتمين المعاصرين بالسينما أنّ سينما ولدت من رحم الثورة الجزائرية، حيث امتزج الأدب تاريخيا مع السينما التي احتاجت إلى سيناريوهات فنية تروي أحداث الثورة وما بعدها مثل رواية "الأفيون والعصا" وإن كانت هذه الأحداث مستوحاة من وحي خيال الأديب "تالة" التي تعتبر في هذا الفيلم نموذج لإحدى القرى الجزائرية التي عانت وقاست الأمرين جراء ما عاثه فيها بعض ضباط فرنسا من تعذيب وتقتيل وتضييق على أهلها كبارا وصغارا، وربما قرية "تالة" في الفيلم تنهنا وتطلعنا على وحشية فرنسا التي سطرت أهدافها قبلا وأظهرت أنيائها في اختيارها لأهم المناطق الخصبة في الجزائر وتمركزها في القرى والأرياف "إن القوات الفرنسية قاتلت الجزائريين بوحشية وأيضاً صادرت أراضيهم الخصبة وممتلكاتهم المهمة حرمتهم من مصادر أرزاقهم كقطع بساتين النخيل وإفراغ المطامير من مخزونها من القمح والشعير..كما تصادر المواشي والدواب.." (منور، 2006، ص184). فقد احتاج تاريخ الثورة إلى تجليته عبر منابر الفن من خلال الشعر والأدب والسينما، حيث سارع جلّ المبدعين السينمائيين إلى تبنيّ الثورة فنيا من خلال السرد السينمائي الواقعي والخيالي الفني الذي يقارب أو يماثل أحداثا تكاد تكون واقعية إلّا ما يقوم به المخرجين من تغيير أسماء الشخصيات وبعض الأماكن.

ولعلّ عودة جل المخرجين السينمائيين إلى التركيز في أفلامهم على فضاءات القرى والأرياف كان من أجل نقل الحقائق التي عايشها الاستعمار الفرنسي في مثل هذه الأمكنة، حيث أباد الكثير من القرى الجزائرية وأزالها من الخارطة السياسية مثل "قرية إذغم قرية صغيرة مسحت من الخارطة يوم 13 فبراير 1957 تقع على حافة غابة ثيلة في منطقة "قنزات"، معقل من معاقل جيش التحرير الوطني، انتقاما للهجمات المتكررة للمجاهدين" (تومي، 1984، ص141)، وأمثلة كثيرة على مثل هذه الوقائع الشنيعة التي ارتكبتها الاستعمار، فهذا يعدّ أحد أهم المنابر التاريخية الحقيقية التي جاءت في قالها الفني. إنّ مثل هذه السيناريوهات المختارة بدقة من قبل المخرجين

السينمائيين ما هو إلا محاكاة للواقع المرير الذي حدث أيام الاستعمار الفرنسي الفيلم الروائي الأفينيون والعصا هو أحد الأمثلة عن سياسة فرنسا اتجاه إحدى القرى الجزائرية التي رفعت راية الجهاد، أما الأمثلة الحقيقية فهي طبعا لا تحصى نذكر منها قرية "فوملال (قنزات) التي عرف سكانها بمساهماتهم الكبيرة في حرب التحرير الوطنية، فقد التزمت المنطقة بالمقاومة وارتباطها بالمجاهدين، وفي أحد الأيام لاح في الأفق سرب من طائرات B26 و B29 انطلقت في اتجاه القرية وبدأت بإطلاق القنابل الضخمة فلم يسلم من القرية إلا من كان خارجها، وهناك قرى أخرى حدث لها نفس الأمر مثل "تازلا شهيدة" وهي قرية صغيرة تقع على غابة البيبان وقرية "تيغليت" إفري وقرية "إدغم" وكلها أبيدت عن آخرها (تومي، 1984، ص144).

ومن المحطات الفنية التي صاحبت التاريخ ووثقته ما قام به المخرج الفرنسي "روني فوتنتي" سنة 1957 وهو يفضح بعض جرائم الاستعمار السيكولوجية بعد تخليه عن الحزب الشيوعي الفرنسي والالتحاق بجهة التحرير الوطني بمبادرة من الشهيد "عبان رمضان، فكان من بين الأهداف التي تم تسطيرها في تلك الفترة هو تأسيس أرشيف خاص بالثورة الجزائرية، ويعتبر "روني فوتنتي" أول من استعمل الكاميرا لتصوير معارك جيش التحرير الوطني في الجبال، حيث أن العمل السينمائي تحديدا ببعض مواقع الولاية التاريخية الأولى" (وزناجي، 2015، ص90)، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على قيمة الحقائق التاريخية التي نظن أنّها غيضا من فيض مما حدث وجري في الجبال مع مجاهدي ثورة التحرير، فكانت عدسة السينما التي حملها فوتنتي نوعا من التوثيق التاريخي الفني من خلال تصوير المعارك والخطط المبرمجة والحوارات التي يقوم بها بعض الثوار وغير ذلك ممّا كان وثائقيا في مشاهد السينما الجزائرية، والأمثلة كثيرة في السينما الجزائرية مثل فيلم "وقائع سنوات الجمر 1974" الذي حاول مخرجه إلى أن يكون رؤية بانورامية شاملة لمجمل تطور سنوات النضال التي سبقت الثورة" (الطيّار، 1981، ص17).

ومما نقلته شاشة السينما من مضامين أخرى غير الثورة والنضال الجزائري نجد الفيلم الجزائري حيزية 1976 أيضا أحد الأعمال الفنية السينمائية التي تروي أحداثا واقعية حدثت بأحاء ولاية بسكرة، هي قصة حب عذري عفيف بين شابين تربطهما صلة قرابة، "السعيد" وابنة عمه "حيزية" ترعرعا منذ الصغر وأحبا بعضهما كثيرا ولكن قصة حبهما لم تتم لأن الأجل قد أخذ حيزية في مقتبل عمرها.

إن فيلم حيزية هو الآخر أحد الأعمال ذات الأرضية الأدبية الخصبة، لأن سيناريو الفيلم الأصلي مقتبس من قصيدة شعرية مطولة للشاعر محمد بن قيطون وهي قصيدة شعرية مشهورة متداولة في الأوساط الشعبية الجزائرية حتى أصبحت أحد عناصر التراث الشعبي في المخيال الجزائري، بل ارتقت هذه الحكاية لتصل حد الأسطورة التي تحاكي الشخصيات العظيمة، ولا يجهل إلا من أبى مطلع هذه القصيدة التي يقول فيها ابن قيطون:

عزوني يا ملاح في رايس البنات ❀❀❀ سكنت تحت اللحد ناري مقديا

يا خي أنا ضرير بيما بيا ❀❀❀ قلبي سافر مع الضامر حيزية (الشيخ، 1983، ص522)

وتتوالى أبيات القصيدة واصفة كل تفاصيل هذه الحكاية بداية بالتعزية والترحم على الأميرة الهلالية "حيزية" ثم وصف جمالها الخارق وصفا دقيقا وسرد كل الأحداث التي وقعت في هذه البيئة الصحراوية، وقد أعاد "عبد الحميد عابسة" كتابة سيناريو هذا الفيلم انطلاقا من سردية "ابن قيطون" الشعرية. إن أحداث فيلم حيزية

تضرب بنا إلى عمق البادية الصحراوية ببلدية "سيدي خالد" بولاية بسكرة وقد تمكن المخرج "حزلي" أن يترجم كلمات السيناريو بدقة متناهية من خلال الفضاء الدرامي الذي جسده كأرضية ملائمة وموافقة مع أحداث الحكاية الأصلية التي وقعت في الجنوب الشرقي الجزائري يقول الشاعر:

فالتل مضيفين جينا محددين ❀❀❀ للصحراء قادمين أنا والضّوايا

الإجحاف مغلقين والبارود ينين ❀❀❀ الأزرق بي بيمين ساحة حيزية (الشيخ، 1983، ص523)

إن هذين البيتان يعكسان لنا الفضاء الدرامي الذي سيكون مجرى لهذه الأحداث من خلال بيئة الصحراء صعبة المراس، فلا يمكن التنقل فيها إلا عبر ركوب الإبل والجياد، أما ذكر الشاعر "للضّوايا" التي تسير دربه فهو دلالة على العتمة في هذه المناطق وشدة ظلمتها.

إن رائعة قصة حيزية تذكرنا بالقصص والشعراء العذريين الذين عاشوا في بادية الحجاز زمن الخلافة الأموية كقصيدة "مجنون ليلى" و"جميل بثنية" و"قيس وليلى" وغيرها كثير إلا أن هذه القصيدة خلدها الشعراء في قصائدهم المختلفة التي تتناول أغراض الغزل تارة وأغراض المدح والفخر والرثاء تارة أخرى، كما اقتبست هذه الحكايا أجناس أدبية تمثيلية مختلفة مثل المسرح فلقد أعاد أحمد شوقي كتابة قصة "مجنون ليلى" إلى مسرحية شعرية وليست "حيزية" وحدها وهذه القصص التي حملت نفس العناوين المشتركة من خلال ذلك الحب العفيف بين الشباب الذي كان أغلب نهاياته مأساوية، بل إن هناك قصص غرامية كثيرة حدثت في بوادي المغرب والمشرق، إنما يعود الفضل للشاعر ابن قيطون الذي خلد "حيزية" بنت أحمد باي.

فهذا الفيلم قد جاء بشكله الدرامي الفني ساردا لقصة من التاريخ الجزائري التي وثقت عبر سيناريو ابن قيطون الذي جاء واصفا كل تفاصيل هذه الحكاية من الجنوب الجزائري.

وإذا أردنا تسليط الضوء على أحد الأفلام الجزائرية التي تروي أحداث البطولات التاريخية في صفوف المقاومين ضد الاستعمار الفرنسي نجد فيلم فاطمة نسومر قائدة بلاد القبائل في زمنها، فيلم سينمائي جزائري معاصر، إبداع بقلم وكاميرا بلقاسم حجاج، لا تحيد أحداثه عن فلك الموضوعات الرئيسية للسينما الجزائرية لأنه فيلم ثوري يحكي أحداث المجاهدة البطلة "فاطمة نسومر" التي خلّد التاريخ ذكراها نتيجة لما جادت به عن نفسها في سبيل الكفاح وردع المستعمر الفرنسي، كانت متأثرة كثيرة بتعاليم الإسلام التي تدعو إلى الجهاد ومحاربة الكفار، كما تحلت بأخلاق الكرماء والحكماء واثرة أفكارها وثقافتها من أبيها الشيخ سي أحمد مقدم الزاوية الرحمانية التي كان لها دور في الدعوة إلى الجهاد وتجنيد الشباب إضافة إلى بعض الزوايا المجاورة مثل زاوية محمد بن عبد الرحمان التي كان وكيلها أحد المجاهدين والأبطال قريب "فاطمة نسومر" المدعو الحاج عمر"، بل كانت الممهد لهذه المعارك المباركة بمنطقة القبائل من خلال تجنيده للزعيم "الشريف بوبغلة"، هذا الآخر الذي بدوره واصل النضال جنبا إلى جنب مع المجاهدة "فاطمة نسومر".

لقد كانت حياة المجاهدة فاطمة نسومر مغمورة بمختلف المحطات المهمة التي جعلت منها قائدة للثورة بمنطقة القبائل بجرجرة، ولعل الأمر الذي جعلها ترقى ببطولاتها مع شخصيات عظيمة من أمثال الشيخ "المقراني" و"بوبغلة" والشيخ "بوعمامة" وغيرهم هو المنبت الذي نشأت منه وأصلها القروية بين جبال جرجرة، هذا المكان الملمم الذي لا يربي إلا ثوارا أحرارا، إضافة إلى الأسرة الشريفة وتقاليد الزوايا الرحمانية في تنشئة

الصغار إلى حفظ القرآن وتعلم مختلف العلوم الشرعية بضرورة التحلي بمكارم الأخلاق وحب الوطن والجهاد، هذا الأمر الذي دفع بأميرة القبائل إلى مجابهة إحدى القوى الاستعمارية العالمية في عدة مواقع من أرض القبائل. ومن أهم الجوانب التاريخية التي ركز عليها الفيلم أنه استطاع أن يبرز جانباً مهماً من جوانب الثورة الجزائرية الممتدة بين (1841-1857)، بدأت حركة المقاومة الشعبية ببلاد القبائل حاملًا لواءها المجاهد الشريف مولاي بعد أن كانت لديه مشاركات مع "بومعزة" قبل أن يتم القضاء عليه، ونهض سكان القبائل من عدة جهات فثارت كل من قبيلة "بني يعللي" و"بني مليكش"، وبعد ذلك احتضنت بعض قرى ولاية بجاية بقيادة مولاي إبراهيم الثورة واشتد وطيسها (تومي، 1984، ص40)، ودفعت بعض هذه القرى ثمناً غالياً في الأرواح، والممتلكات جراء مساندتها للثوار، لكن الثورة تنطفئ وواصل الزعيم المجاهد الملقب "بالشريف بوبغلة" واسمه الحقيقي "محمد الأمجد بن عبد المالك" التصدي للاستعمار الفرنسي فاستقبله سكان "بني مليكش" بحفاوة فنصب عندهم مركز إدارة عملياته التي دامت حوالي ثلاث سنوات، ومن بين أهم معاركه هجوم على وحدات علي شريف الخائن الموالي للفرنسيين والهجوم على عدة قرى المعمرين وبعض الاشتباكات بالقرى من بجاية واشتبك آخر بالقرب من "أوزلاقن" (منور، 2006، ص297)، لكن حلم الاستقلال لم يتحقق أيام الشريف "بوبغلة" لأنه سرعان ما جرح ثم قتل من طرف وحدات فرنسية مرفوقة بالعملاء والخونة، وفي أثناء كفاح المجاهد الشريف بوبغلة كانت "فاطمة نسومر" إحدى النساء اللواتي أخذت غيرتهن على الوطن أيما مأخذ، وبقي الجهاد في جبال جرجرة حاضراً في أرواح السكان من أجل الانتقام والرد على ما عاثه جيش المستعمر من انتهاكات في القرى، وأبت إلا أن تواصل الكفاح بخطاباتها البليغة في النساء والرجال والشباب بضرورة النضال والدفاع عن أراضيهم والموت في ميدان الشرف من أجل العرض والوطن، فأعلنت الجهاد من جبال جرجرة باسم الإسلام مشاركة في بعض المعارك مع بوبغلة، قبل أن تقود بنفسها سكان ومجاهدي القبائل بعد أن جاؤوها من كل المناطق فألحقت بالجيش الفرنسي عدة هزائم ولقنت بعض كبار قادة الجيش من أمثال الجنرال "ماك ماهون" و"ارندون" و"يوسف التركي" درساً قاسياً، ومن أشهر المعارك التي قادتها "إيشريضن" و"تاشكريت" ومعركة "ايلتان" بالقرب من الأربعاء "نايت إيرائن" أرغمت خلالها القوات الفرنسية بالتراجع، وبعد ذلك بدأت القوات الفرنسية تكيد لها بالحيل والمفاوضات وتوظيف الخونة والعملاء إلى أن وقعت أسيرة سنة 1857 وتم سجنها بالمدينة (منور، 2006، ص207).

بعد ذلك يبدأ المخرج سرد أحداث حياة "فاطمة نسومر" بداية بحفل زفافها وفرجة الاحتفال المتبوعة برقصات قبائلية لكن فاطمة نسومر عروسة هذا الحفل غائبة بروحها عن الفرح غير راضية ورافضة لهذا الزواج، بعد ذلك يطردها زوجها ويأتي أخوها الطاهر ليصطحبها معه إلى قرية "سومر" وهنا تبدأ حكاية الزهد والعفاف والخلوة وحدوث بعض المعجزات على يد "لالة فاطمة نسومر" ويعتقد السكان بأنها تشفي المرضى، وتساعد ذوي الاحتياجات المختلفة، بالتوازي مع سيرة مقاومة "المجاهد الشريف بوبغلة". إن نقل الحدث التاريخي في إطار سيناريو وفيلم سينمائي خاصة عندما يصاحب أحد الشخصيات المهمة في تاريخ الثورة الجزائرية يعد عملاً صعباً جداً إذ يتطلب ذلك مراجعة جيدة ودقيقة لعدد من المصادر التي تناولت هذا الحدث كما قد يحتاج إلى وقت طويل للتحري عن مختلف الحقائق التي تعتبر الحجر الأساس للنجاح في حالة طرح الأفلام التاريخية (عطا، 2014، ص5).

إن مدة الفيلم كانت حوالي ساعتين من الزمن وجرت معظم الإحداث ذات التفاعل والإثارة في التعرض لشخصية البطل "الشريف بوبغلة" عندما لجأ إلى بلاد القبائل بإرادته القوية في مواجهة الكفار عن طريق مساعدة أصحاب القرى له، فأرس الرسل وكتب الكتب إلى سكان القرى من مختلف الأنحاء وحثهم على الجهاد وعدم الخنوع للمستعمر الفرنسي فمنهم من لبى الدعوة ومنهم من والى الكفار، كما صور الفيلم كل معارك بوبغلة بدون استثناء إلى آخر معركة شاركتها فيها "فاطمة نسومر" ولما جرح ساعدته ونقلته إلى قريتها أن استشهاده وتم إعدامه، لقد دامت هذه الفترة حوالي ساعة ونصف من فيلم عنوانه "فاطمة نسومر" وفي أثناء محاكاة الفيلم لمعارك بوبغلة كانت الكاميرا مسلطة على "فاطمة نسومر" باعتبارها تلك الزاهدة التي تخلوا بنفسها بدون أكل وشرب لأيام، كمنا صورها المخرج شخصية قديرة عجيبة حدثت على يدها المعجزات من خلال تلك الإيقونة التي أهداها لها جدها صاحب الطريقة الرحمانية، ولم تكن مشاركتها في بداية مقاومتها إلا قائدة للنساء تحمل معهن المرضى وتقدم لهم الشراب وخطيبة في النساء تارة أخرى لتقوية الهمم على القتال ، وهذا إنما هو دور المرأة العادية عامة من خلال مشاركتها في ثورة التحرير لأنه لطالما "استقبل جيش التحرير المرأة المجاهدة و بفخر واعتزاز ونظر المجاهد إليها نظرة الأخ لأخته وعاملها باحترام وتقدير لأن هذه المجاهدة أنت مثله لتحمل مشعل الثورة والمجد وكل واحد منها وهب نفسه في سبيل تحرير الوطن من براثن الاستعمار وتحقيق نفس الأهداف السامية" (بركات، 1985، ص29). لكن في فيلم "فاطمة نسومر" يسعى إلى سرد أحداث شخصية عظيمة من شخصيات ثورة التحرير وفترة مهمة من فترات المقاومة بقيادة هذه المجاهدة التي سجل لنا تاريخها معارك وانتصارات مشهودة ضد القوّات الفرنسية، كما كان لها دور كبير في التأثير على سكان القبائل من أجل الحدث على الجهاد والدفاع عن الشرف والوطن.

وعليه فقد كانت بداية مشاركتها الفعلية في أرض الميدان في العشرين دقيقة الأخير حيث امتطت جوادها وسارعت إلى رفع همم الجنود وحاولت إقناع القائد "سي الجودي" لتغيير صفوفه الموالية للعدو وتعاونته مع الجيش القبائلي، ولما انطلقت شارة القتال بين الجيشين، انتقلت صورة الكاميرا إلى الشاعر "أزارا" ذلك الرجل الذي يعتقده سكان القبائل روحا بلا جسد تحرس جبال جرجرة وهو يهتف لهم ويتحرك هنا وهناك ويحذر قادة القبائل من العدو ومكائده حيث صاحبت الصورة مختلف المؤثرات الصوتية المتمثلة في ذلك الصراخ العميق بين شعاب الجبل وصليل السيوف والمبارزة وضربات الدروع المرتدة وحوافر الخيول وصهيلها وكل ما له علاقة بشدة الحرب وضراوتها ، ولم تظهر المجاهدة "فاطمة نسومر" في كامل الفيلم على هيئة المقاتلة الحاملة للسيوف أو المسدسات ذات الفوهة الكبيرة أو ملطخة بالدماء أو صارخة صرخات القادة العظام لما يتحمسون في حال القتال أثناء الحروب، على عكس مقاومة "الشريف بوبغلة" التي تابعها الفيلم بكل تفاصيلها حتى استشهد وشارف الفيلم على الانتهاء، ربما لو كان عنوان الفيلم "جهاد القبائل" أو "ثورة القبائل" لكان أفضل لأنه كشف لنا عن جهاد شخصيتين عظيمتين تمثلتا في "فاطمة نسومر" و "الشريف بوبغلة" وبعض الشخصيات الثانوية مثل سي الجودي وآخرين، أما شخصية "فاطمة نسومر" فقد كان حظها ضئيلا في هذا الفيلم من الناحية الميدانية لهذه المجاهدة التي قادت أعراش القبائل للجهاد والثورة، غير أنها حظها كان مغمورا من جوانب أخرى وصورتها لنا الكاميرا شخصية أسطورية خرافية أكثر منها تلك المجاهدة التي زعزت بعض كبار قادة فرنسا آنذاك، فكان دورها محدودا بين تأثيرها عن طريق الخطب بفضل حكمتها وفطنتها على أصحاب الزوايا من أجل

القتال وبين خلوتها وزهدها واستقبالها للمرضى والزوار الذين يعتقدون أن الشفاء ينزل على يديها وأنها تحقق المعجزات بتلك القلادة الجالبة للحظ التي ورثتها عن جدها شيخ الزاوية، وكذلك علاقتها غير الموفقة "بالشريف بوبغلة" الذي طلبها للزواج غير أنها كانت لا تزال بعصمة زوجها الأول، وعلى الرغم من محاولة المخرج التوفيق بين هذا الحدث التاريخي والصناعة السينمائية فقد جادت كاميرا بلقاسم حجاج بجمالية الصورة ودقتها و توظيف المؤثرات الموسيقية التي لازم كامل الفيلم بين الأشعار القبائلية الحماسية وموسيقى الملاحم الكبرى ، وكذا تميز الاختيار المناسب لثورة القبائل بين الجبال والتلال فقد جرت مختلف الأحداث بين قرى واقعية ذات طابع قبائلي وأبنية قديمة توحى بتفاصيل تلك الفترة من الزمن، إضافة إلى الأداء المميز للشخصيات فلقد لعبت بعض الشخصيات الثانوية مثل شخصية "رايح" و"الطاهر" و"الخالة نينوش" دورا كبيرا في نقلنا إلى عمق البيئة القبائلية من خلال الأدوار الموكلة إليهم إضافة إلى ملابسهم و الحوار الأمازيغي الذي تعتقد أنك بين ظهرانيهم وأنت تشاهد الفيلم وتوظيف الكثير من العادات والتقاليد الشعبية المتوارثة عن أجدادهم، وما جذب الانتباه وأضفى متعة المشاهدة الفنية هو واقعية الفضاء الدرامي.

3. خاتمة:

ولدت السينما من رحم الثورة الجزائرية، بل كانت أفضل حامل تاريخي موثقا بالكتابة والفن المرئي حيث يظهر جليا في هذه الورقة مدى أهمية السينما في نقل تاريخ الثورة التحريرية وأهم الأحداث التي جرت فترة الاستعمار الفرنسي؛ كما عرّفتنا بأهم الشخصيات التي حملت راية الكفاح في كامل التراب الوطني، والمتابع لأفلام التاريخ الجزائري سيلاحظ أن السينما كانت من بين أهم الفنون التي تبنت هذا الطرح مع المسرح والرواية والأدب الجزائري، ومن خلال هذا تتضح بلاغة الخطابات الفنية في نقل وسرد أحداث التاريخ.

4 . قائمة المصادر والمراجع:

- (1) إرنست فيشر. (1998). ضرورة الفن. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (2) التلي بن الشيخ. (1983). دور الشعر الجزائري في الثورة. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- (3) العربي منور. (2006). تاريخ المقاومة الجزائرية في القرن التاسع عشر. الجزائر: دار المعرفة.
- (4) أنيسة بركات. (1985). نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- (5) بن خلدون عبد الرحمن. (2001). المقدمة. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- (6) جان ألكسان. (2006). السينما العربية وأفاق المستقبل. دمشق منشورات وزارة الثقافة.
- (7) جودي تومي. (1984). وقائع سنين الحرب في الولاية الثالثة. الجزائر: وزارة المجاهدين.
- (8) رضا الطيار. (1981). المدينة في السينما العربية. بيروت: المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر.
- (9) عدي عطا. (2014). أثر توظيف الحدث التاريخي صياغة السيناريو وصناعة الفيلم. الأردن: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع.
- (10) مراد وزناجي. (2015). الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، الدلالة والتأثير. أفاق سينمائية ، 90

دور السينما الجزائرية في التعريف بالثورة التحريرية .

The role of the cinema Algerian in the definition of the revolution.

جمال الدين بن سعد، دكتوراه ل م د، جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم ، الجزائر

المقدمة:

ظهرت السينما الجزائرية استجابة لحاجة الثورة لها، إذ كانت من بين الوسائل الإعلامية الأكثر تأثيرا التي اعتمد عليها قادة الثورة، بغية مواصلة الكفاح وتحقيق الاستقلال، فبعد اندلاع الثورة التحريرية تنبه قادتها إلى مدى أهمية السينما عندما أدركوا ضرورة حمل القضية الجزائرية خارج الوطن، من خلال الصّور، لذلك اتصلت جبهة التحرير الوطني 1955 بـ "جمال شندرلي" بتكفله بقطاع الإعلام خارج الوطن ولصالح القضية الجزائرية (وزناجي، 2014، ص 39).

ومن جملة الإنتاجات خلال حرب التحرير، وبالرغم من الظروف الصعبة التي ولدت فيها السينما الجزائرية وبإمكانيات ضئيلة، نجد بعض الأفلام الوثائقية الجديرة بالتقدير: صوّر "رونيه فوتيه" في الأدغال فيلم "الجزائر الملتهبة" سنة 1959، وكذا فيلم "عمري ثماني سنوات" من إنتاج لجنة "موريس أودين"، انطلاقا من صوّر عن الحرب نفذها في معسكرات اللاجئين في تونس أطفال تعرضوا لويلات الحرب، أما التعليق الذي كان ينطق به أولئك الأطفال بالفرنسية فكان يضيف كثيرا من المطابقة على تلك الوثيقة الرهيبة. (سادول، 1966، ص 554)

تعتبر السينما الجزائرية من أبرز السينمات التي صوّرت تاريخها وكان الكفاح موضوعها الأول فواصلت دورها النضالي بعد الاستقلال وأرادت المساهمة في كتابة تاريخ الثورة "فتميزت الفترة الممتدة ما بين 1962 و 1972 بالانتشار الواسع والكبير للأفلام التي تطرقت إلى موضوع حرب التحرير الجزائرية، فالإحصائيات تؤكد هذا، إذ تعد الأفلام التي تناولت قضية حرب التحرير لا تقل عن 14 فيلما من أصل 17، فالسينما وُظفت كوسيلة لفهم الثورة وأهدافها، كما كان هدفها متمثل في (Ratiba, 1994,p88) تقوية الهوية الوطنية"

كان من المبكر جدا الحديث عن سينما جزائرية في السنة الأولى للاستقلال بعدما استدعت الضرورة الاهتمام بأمور أخرى أكثر أولوية للجمهورية الفتية (Nadia,p103) بسبب الوضع الصعب الذي كانت تعيشه. ورغم ذلك استمرت السينما التي بدأت خلال الحرب في الوجود عبر بعض الأعمال التي تمثلت خاصة في الأفلام الوثائقية والقصيرة، وارتبطت مضامينها بشكل أساسي بالواقع السائد آنذاك وبالمساعي السياسية وباستراتيجية للدولة الفتية كالأمية وحملة التضامن... (سادول، 1966، ص 552).

ويمكن أن نحصي في مجال الأفلام الوثائقية أكثر من ثلاثين عملا من بينها فيلم "استفتاء عام" 1962، الذي تناول عملية الاستفتاء المصيري للشعب الجزائري، ثم فيلم "وعد جويلية" لمحمد لخضر حمينه، تناول استغلال الفلاحين الجزائريين للأراضي التي تركها المستعمرون، وكذا "نور للجميع" الذي تطرق فيه حمينه لفئة فاقد البصر غداة الاستقلال، أما "مرة أخرى" فتطرق لصندوق التضامن الوطني في 1963 الذي نظم في عهد بن بلة،

"مكافحة الأمية" في 1963 عاد كما يدل عليه اسمه إلى مشكلة الأمية وضرورة العلم، كما قدم حمينه أيضا فيلم "عليك بالعناية" في 1964 عالج عبره الحملة الصحية القومية الأولى. أما أحمد رشدي فقد قدم "أيادي كالعصافير" الذي تطرق فيه لعملية إزالة الألغام من الحدود، وكذا فيلم "أقرأ" لذات المخرج الذي طرح موضوع محو الأمية.

ويعود أحمد رشدي للثورة من خلال فيلمه "البلاغ" وهو فيلم قصير يروي قصة بلاغ بثته الإذاعة الاستعمارية وتأثيره على الأحداث اليومية لحرب التحرير، ليلج فيلم "اللفة الكبيرة" إشكالية الهجرة عبر قصة عمار يونس شاب يبيع الموز في انتظارا إيجاد عمل آخر، يعقد العزم على الهجرة بدافع اليأس، وبعد إتمام إجراءات السفر يصل إلى مرسيليا حيث يلتحق بعمل يطرد منه بصورة تعسفية بعد شهر.

وفي صباح أحد الأيام وبينما هو جالس في المقهى يعرض عليه فرنسيان العمل في مدغشقر، يتعلق بهذا الأمل وبعد أن يمتطي الباخرة ضانا منه أنه متجه إلى مدغشقر يجد نفسه في الجزائر مع مئات من مواطنيه فيتفطن أن الأمر حيلة لإبعاد الجزائريين.

وكما سبق الحديث نلاحظ أن أغلب هذه الأفلام القصيرة، التي طرحتها في عجالة، سلطت الضوء على الثورة التحريرية وتأثيرها، لكننا سنركز هنا على الأفلام السينمائية الطويلة التي أنتجت خلال هذه الفترة وقد تميزت أغلب هذه الأفلام بتصويرها للثورة الجزائرية والمشبعة بالروح الوطنية ونشوة الاستقلال وتمجيد البطولات، وذلك بسبب فرحة الاستقلال التي مازالت ندية من جهة أو من جهة أخرى بسبب سيطرة الدولة على القطاع كما رأينا.

وأول فيلم خيالي جزائري طويل تم إنجازه في الجزائر المستقلة كان بعنوان "سليم حديث العهد" **Une si jeune paix** سيناريو وإخراج جاك شرابي تناول مأساة آلاف الأطفال وجدوا أنفسهم بعد الحرب أيتاما، واستدعت الضرورة إنشاء مراكز إيواء أبناء الشهداء وبذل الكثير من الجهد من أجل تربيتهم وتعليمهم، والأهم من ذلك جعلهم ينسون فظاعة الحرب وأهوالها وتمكينهم من الاستعداد للحياة في وطن يسوده السلام. ففيلم "سليم حديث العهد" يصور مجموعتين من الأطفال داخل ملجأ للأيتام الأول بقيادة علي والثاني بقيادة مصطفى تنشأ بينهما مسافة طفولية، لكن اللعبة تتخذ بعدا آخر مأساويا بحيث تشكل مجموعة "علي" جبهة التحرير الوطني بينما تمثل مجموعة "مصطفى" "منظمة الجيش السري" فتتشب الحرب بين المجموعتين، وفي لعبة العنف يختلط الخيال بالواقع وبدل أن تنتهي اللعبة بالضحك نسمع طلقات رصاص حقيقية ...

ودائما حول موضوع الثورة قدم كل من روني فوتي وأحمد رشدي "الشعب يسير" **Peuple en marche** في 1963، وهو توليفة لإخباريات عن حرب الجزائر (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص 17) إلى جانب فيلم "الأيادي الحرة" **Mains Libres** الذي أخرجه الوثائقي الإيطالي إينيو لورانزيني والذي عنون بادئ الأمر "جذع التين" وتناول الموضوع إعادة بناء الجزائر.

وكما يدل عليه عنوانه "الليل يخاف من الشمس" **La nuit a peur du soleil** استعرض مصطفى بديع لوحة تاريخية من ثلاث ساعات، تروي سوابق وجريان ونهاية الثورة التحريرية وهي مقسمة إلى أربع أجزاء: تناول الجزء الأول الذي حمل عنوان "كانت الأرض عطشى" مظاهر الظلم والقمع الاستعماريين، أما الثاني فأطلق عليه

عنوان "طريق السجن" حيث تعرض لآلام ومحن مختلف فئات الشعب المشاركة في المعركة، وتوقف الثالث والرابع عند حياتين ومظهرين فرديين لمأساة جماعية عبر قصة "صليحة" و"فاطمة".

إن الخلفية العامة للفيلم هي المعارضة بين "علي" رئيس عمال مزرعة و"سي جعفر" أحد الملاك الكبار، المتواطئ مع النظام الاستعماري وحول هذا المحور تتطور سلسلة من الأحداث التي تصوّر حياة مختلف الأوساط في المجتمع الجزائري الذي يعيش في جوتغيرات الحرب. ونهاية الفيلم تندد بمحاولة البورجوازية العقارية العميلة في استغلال احتكار الاستقلال لصالحه.

وقد اعتبر النقاد هذا الفيلم من أسوأ الأفلام التي قدمت حول الثورة حيث قال بوجدره: "خلافا لفيلم" حسن طيرو "وريج الأوراس" فإن العمل مثال سيء وميلودراما مصنعة، ضم تأثيرا واضحا بالنموذج المصري في جانبه الأكثر انتقادا واعتماده الكبير علي الفلكلور لكنه بالمقابل يوضح أن العمل قدم صيرورة تطور الأحداث التاريخية وتنديد قوي بالاستعمار، وبداية فضح لثراء وبرجوازية وبعض المقاومين مع مجيء الاستقلال (Boudjadra, 1980,p90) الفيلم يتعرض أيضا لانتقادات حادة من طرف الصحافة حيث كتب "في أبناء السينما الإفريقية" في 1972 تقول: "... أن الفيلم لا يتقاعس أمام المأساة ومع ذلك، ورغم مظهر الصورة القصصية، فإن "الليل يخاف من الشمس" أي "الاستعمار يخاف من الاستقلال" فيه جوانب لا تنكر، لكن خطؤه هو أنه أراد أن يقول ويعبر عن أشياء كثيرة في فيلم واحد، وأنه أراد أن يدرب نفسه على أنواع لا تختلف كثيرا فيما بينها، وأنه قبل الرضوخ لتنازلات تجارية عديدة.

من أهم الأفلام الثورية التي أنتجت في هذه الفترة أيضا فيلم "فجر المعذبين" "Laube des Damnes" لأحمد راشدي اقتباس وتعليق الكاتب الجزائري مولود معمري. يتلخص موضوع الفيلم في البحث عن الوجه الحقيقي لماضي إفريقيا من خلال الكتب والوثائق والحجارة والتماثيل التذكارية وصوّر الاستعمار الذي هيمن على إفريقيا وكفاح شعوبها من أجل الاستقلال.

هذا الفيلم اعتبره النقاد صرخة في وجه الامبريالية، حيث كتبت مجلة في أبناء السينما الإفريقية 1972 تقول: "... أن فجر المعذبين هو مرافعة صارمة ضد التدخلات المختلفة للقوات الأوروبية في القارة الإفريقية ومجموعة العالم الثالث بصفة عامة، وهو يبرز أنواع الكفاح التحريري". (سادول، 1966، ص556)

أما الكاتب الجزائري رشيد بوجدره فكتب يقول: "... إن الفيلم يندد بعنف شديد بمختلف أشكال الامبريالية الأوروبية، ويوجه لها ضربة قاسية بالتسلسل المنطقي لمختلف الأحداث التاريخية..." (Boudjadra, 1980,p54)

ومن أكثر الأفلام أهمية أيضا فيلم "ريج الأوراس" "Le Vent des Aures" لمحمد لخضر حمينه، تدور قصته حول عائلة جزائرية دمرتها الحرب، فبعد أن كان أفرادها الثلاثة (الأب، الأم، الابن) ينعمون بحياة طبيعية وبأعمال بسيطة وهادئة لتحقيق العيش، يجدون أنفسهم في دوامة كبيرة حيث يقتل الأب في هجوم لقوات العدو، يأخذ الابن على عاتقه مسؤولية العائلة، وبالموازاة يقوم كل ليلة بنقل المؤونة للمجاهدين.

وفي أحد الأيام تقوم القوات الاستعمارية باعتقال الابن فتبدأ مسيرة الأم في البحث عنه من ثكنة إلى أخرى ومن مخيم لآخر دون كلل، ولا تغيب عن محياها ملامح الحزن وكل يوم تتجلى أكثر الأخاديد الجارحة على وجهها.

لقد حظي العمل بالكثير من الكتابات والانتقادات والدراسات حيث اعتبره البعض تحفة حقيقية من الناحية الجمالية أبرز من خلالها حمينه تأثره الكبير بالسينما السوفيتية، لكن المخرج استطاع أن يستفيد من السينما السوفيتية ويجعلها تتلاءم مع الخصوصية الجزائرية ومع طبيعتها القاسية وجبالها المنحدرة، كما أن أهمية هذا العمل تكمن في البعد العالمي الذي جعل من بطله الفيلم "كلثوم" ليست فقط امرأة جزائرية تجوب الدنيا بدجاجتها بحثا عن ابنها الوحيد وأملها في الحياة بعد وفاة زوجها.

فيلم "ريح الأوراس" هو الغوص في معاناة الشعب الجزائري، وذلك من خلال الالتصاق بالواقع لإبراز المعاناة التي عاشها الفلاح الفقير، وإعادة بناء الحقيقة عن طريق الخيال مترجما من خلالها الفضاء الفكري والمحيط وتقدم نظرة داخلية لتلك الحقيقة الصعبة دون الوقوع في الشفقة أو الرحمة أو الخطابات الرنانة. وفي هذا الإطار يقول المخرج: "أردت أن أحمل إلى الشاشة معاناتهم الشخصية دون زخرفة ولا ديماغوجيا عبر مأساة شخصين وجدا نفسيهما في دوامة" (Boudjadra, 1980, p78-80).

ومن جهتها اعتبرت الصحافة العمل صادقا وذا بعد عميق حيث كتبت جريدة "المجاهد" تقول: "شعور عميق بالصدق يتجلى من خلال هذا الفيلم، محاسنه متعددة". أما جريدة الأحداث فكتبت تقول: "...إن فيلم ريح الأوراس هو فيلم كبير حقا، أنه عمل ذو أفق وأبعاد عالمية". وجريدة Le Monde لوموند الفرنسية من جهتها قالت في أحد مقالاتها عن الفيلم: "... إن الأخضر حمينه يصور بأمانة كبيرة وواقعية خالية من السطحيات الحياة في كوخ بالهضاب العليا في مرحلة النزاع. "... أما "سينما 66 فكتبت: "... فيلم ريح الأوراس ... عولج بنظرة سامية تجعل منه شهادة ذات قيمة عالمية" (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص 23).

من الأفلام التي تناولت الثورة أيضا فيلم "الطريق La Voie" لسليم رياض، الذي يسلط الضوء على الحياة في المحتشدات، وذلك عبر جماعة من الرجال الذين يتم اعتقالهم بعد ثلاث سنوات من اندلاع الثورة ووضعهم في معتقل لكنهم لا يسلمون بالهزيمة ولا يعتبرون أنفسهم بعيدين عن الواقع الحي ويحاولون خلق شكل من الكفاح يتلاءم واعتقالهم من خلال خلق نظام خاص داخل المعتقل وإشراك المعتقلين المثقفين وتكليفهم بوضع برنامجا لمحو الأمية والتوعية السياسية، ويقومون بإضرابات عن الطعام لوضع حد للإهانة، ويحاولون الهروب وهو ما يجبر العدو على البقاء محترسا.

فيلم "الطريق" أثار هو أيضا اهتمام النقاد والدارسين حيث كتب بوجدة يقول: "... أن العمل هو سرد ليوميات الجزائريين داخل مخيمات الاعتقال، وذلك بعيدا عن البطولات المثالية، بحيث يجمع المخيم بين الثوار والفدائيين وبين جزائريين خونة ومخبرين، كما أن تصوير الإدارة الفرنسية لم يكن سوداويا رغبة من المخرج في الاقتراب من الأسلوب الوثائقي وبذلك وصل سليم رياض إلى درجة كبيرة من الإقناع والتبسيط أفادت كثيرا العمل وغطت على النقص الذي شهده العمل على المستوى التقني" (Boudjadra, 1980, p67).

ورغم أن الكثير من النقاد اعتبر الفيلم سيرة ذاتية للمخرج باعتباره كان من بين الذين سجنوا في مثل تلك المعتقلات لمدة خمس سنوات إلا أن هذا الأخير نفى ذلك، مؤكدا في تصريح له لـ "دفاتر السينما" قائلا: "... أنها ليست سيرة ذاتية وهذا ما يفكر فيه البعض لأنني اعتقلت خمس سنوات ولكن أستطيع أن أقوله أنها مذكراتي حول الاعتقال، أنها انطباعاتي كمعتقل، تروي ما عشته وما سمعته ... هناك مشاهد في الفيلم لم

أعشها ... ولكن عددا كبيرا من رفقائي في الاعتقال عاشوها ... ورووها مفصلة ومحددة، وفي الواقع أردت قدر الإمكان ... أن أتخلص من الانفعالات. (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص25)

وعلى هذا الأساس فإن العمل حسب مغربي حمل الكثير من الاعتدال في الطرح وذلك دون حقد أو كره، وبالمقابل يظهر العمل التنظيم المحكم الذي كان يقوده "الأفلان" حتى داخل هذه المخيمات، وذلك انعكاسا لتنظيم الثورة في الخارج. (Magherbi, 1985,p111)

أما الصحافة فكتب تقول: "إن "الطريق" صورة واقعية عن الحياة في مخيمات الاعتقال الفرنسية خلال حرب الجزائر ... وسليم رياض برفضه لكل زخرفة، حاول التقرب أكثر من الأسلوب الوثائقي، يمكن أن يؤخذ على الأسلوب المسرحي للممثلين والإكثار أيضا من الأشخاص ورقابه نسبية في العرض، ولكن الكفة في الأخير تبقى لصالحه، إن "الطريق" فيلم سياسي هام". (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص25)

وفي عودة الأعمال الثورية لكن هذه المرة في المدينة جاء فيلم "حسن طيرو Hassan Terro" الذي حقق نجاحا جماهيريا واسعا، حيث أنزل لخضر حمينه ورويشد وعلال المحب الثورة من الجبال إلى المدينة، لتروي قصة البرجوازي الصغير الذي دخل حلقة العمل الثوري رغما عنه ويتحول إلى "حسن طيرو". وحول الفيلم كتب رشيد بوجدره يقول في كتابه "مولد السينما الجزائرية". "إذا كانت الفكاهة عنيفة، فهذا لا ينفي عن الشخصية الرئيسية المسحة الشاعرية وهو المتخبط الحالم ... الذي ينتهي في الأخيرة إلى الإحساس بمعاناة وطنه، ولكن هذا الوعي -مهما كان واضحا- إلا أنه ليس حادا ولا مثيرا. (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص26)

كما اعتبر الفيلم من الأعمال الثورية القليلة التي تمكنت من تجاوز أسطورة البطل الفذ الإنساني التي رسختها باقي الأعمال وحسب النقاد فإن نجاح الفيلم يعود لسببين رئيسيين هما: أولا الحاجة الحقيقية والملمحة لنسيان الحرب وهو ما حققه العمل من خلال تبنيه للقالب الكوميدي الذي حول بساطة واعتباطية البطل (رويشد) إلى فكاهة راقت للجمهور وأنسته لآلام الحرب ومأساها ومن ثم فإن العمل استجاب للشعار الشعبي الذي رفع آنذاك "سبع سنين بركات". ثانيا أن العمل أخرج الثورة في إطار الجبال والأرياف الذي حصر فيها المدينة، كما رفع عن البطل صفة المثالية التي وسم بها في الأعمال الأخرى، فالبطل هذه المرة هو شخص بعيد عن الثورة ولا يسعى للمشاركة فيها، يخاف من العسكر الفرنسي ليجد نفسه مقحما فيها قبل أن يعي الخطر الذي يواجهه الوطن. (Boudjadra, 1980,p73)

وعلى شاكله "سيلم حديث العهد" خاض بمجموعة من المخرجين تجربة الطفولة ومأساة البراءة خلال الثورة ونتائجها عليهم بعد الاستقلال في فيلم بعنوان "الجحيم في العاشرة" وذلك عبر خمس قصص أخرجها شبّان كانوا في أعمار أبطال قصصهم أيام الحرب.

ومن بين الانتقادات التي وجهت لهذا الفيلم ما قاله الكاتب رشيد بوجدره قائلا: "...كل سكاتش يقص حكاية وحياة أطفال في خضم الحرب ويحاول تحليل سلوكهم أثناء وضعيتهم التي هي غير طبيعية وعنيفة". (Boudjadra, 1980,p74)

إن الأفلام القصيرة الخمسة التي يشتمل عليها هذا الفيلم الطويل تلح بالخصوص على عدم إمكانية الانسجام من جديد بعد أن تم تخطي عتبة العنف والقوة التي عاشها الأبطال الصغار.

وقد أثنت الصحافة عن هذا العمل حيث كتبت صحيفة "المغربي الصغير" تقول: "... أن العمل تمكن من تجنب الخطأ الذي وقعت فيه معظم أفلام المقاومة التي أظهرت الكراهية ضد الأجنبي، أما جريدة الرأي المغربية فقد رأت أن العمل يصور الواقع تصويراً صادقا. (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص29)

من بين الأفلام الثورية أيضا فيلم "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي الذي أعد أول فيلم خيالي لأحمد راشدي عن قصة الكاتب الجزائري الكبير مولود معمري تروي يوميات قرية جزائرية "ثالة" خلال الثورة. عبر قصة الدكتور بشير الذي يغادر الحياة المترفة في العاصمة إلى قريته "ثالة" الواقعة في الجبال حيث تبلغ الثورة ذروتها، كصراع قائم بين المقاومة الجزائرية ومن وراءها الشعب وقوات الاحتلال.

القرويون الذين تهيمن عليهم قبل كل شيء الحركات التقليدية ولكنهم شيئا فشيئا يجدون أنفسهم في دوامة الحرب. يقفون إلى جانبها ويفدون بها بأرواحهم وأبنائهم، مقابل فئة أخرى اختاره الخيانة جسدت في شخص الطبيب (رويشد) الذي كان مكروها من الجميع، يحاول الآن أن يجعل سكان "ثالة" يدفعون ثمن خيانتهم له.

وعن فيلمه الذي أنتج في 1970 قال راشدي في حديث مع "في أنباء السينما الإفريقية 1973": "... إنني أجد- الأفيون والعصا - رواية جديدة لأنها مملوءة بعدد من الحالات والملاحم والطرائف، إنها نوع من "الترحال" بالطريقة التي تصور بها مختلف أوقات وحالات القصة التي أثارتني، إنني أحب هذه الرواية وأعتبرها تحية حارة إلى الثورة الجزائرية وأحداث تبكي الجزائر المضطهدة، وهذه قصة هي أيضا سيل من الكلمات والآهات وصيحات الفرح والكراهية، شاهد النار والدم التي مزقت بلادنا مدة ثماني سنوات، إن الذي همني أكثر هو المظهر البصري". (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص35)

ففي الوقت الذي مرت فيه بعض الأفلام مرور الكرام دون أن تحقق أي نجاح جماهيري أو أن تثير أي نقاش لدى المهتمين على غرار " المنطقة المحرمة " لأحمد لعلام ، " قصص من الثورة " ، فقد حقق فيلم " الأفيون و العصا " نجاحا جماهيريا معتبرا ، الشيء الذي جعل النقاد يصنفونه بأنه من بين أهم الأعمال التي تناولت الثورة لكنه لم يسلم هو الآخر من النقد حيث أكد بعضهم أن " الأفيون و العصا " لم يسلم من الوقوع في أسطورة البطل الذي لا يهزم ، ذلك أن فيلم راشدي على خلاف الأفلام المذكورة لم يكتف بتقديم البطل المصطنع الذي سما بصفاته الكاملة من حوله على غرار باقي الأفلام التي تناولت الثورة بل عمد أيضا إلى إدراج هذا البطل في إطاره الاجتماعي معتمدا أسلوب أفلام " الوسترن " الأكثر دراما للريح و استعمال أكثر التقنيات السينمائية الهوليودية الأكثر تطورا آنذاك ، ففي فيلم راشدي الحرب هي حجة من أجل خلق حركة ، حيث يلقي الشرير الجزاء الذي يستحقه في النهاية.

في حين أرجعوا أسباب نجاح العمل إلى النجاح الذي حققته الرواية الأصلية التي اقتبس منها العمل للكاتب مولود معمري، إلى جانب مشاركة العديد من الوجوه الفنية العالمية على غرار Marie –jose Nat et J.Ltrintignant. وكذا سعي المخرج إلى إبراز معاناة الشعب وهو ما حقق عنصر التماثل أو التواجد لدى المشاهد. (Magherbi, 1985, p117)

لكن تصوير الحياة الصعبة لسكان قرية "ثالة" لم يأت حسب بعض النقاد إلا لتبرير الشخصية المفرطة في الإيجابية التي أظهر بها البطل "المجاهد" الذي قدم بكمالية مبالغ فيها وجرأة مهنية ووطنية متباهى بها، ومن

ثم فهم يعتبرون ما أظهره الفيلم غير منطقي وبعيد عن الواقع. وفي هذا يقول عبد الغاني مغربي: "... تبقى الشخصيات – حتى تلك التي استقدمت محملة بأضواء الشهرة – عاجزة على أداء الدور بالشكل الذكي في وقت أن أهم الأشياء قدمت بشكل مشوه في السيناريو. (Magherbi, 1985, p117)

أما "في أنباء السينما الإفريقية" فكتبت تقول "... أن " الأفيون و العصا" له طابع جميع مظاهر السينما الهوليوودية، فلقد حاول المؤلف جاهدا استخلاص كل ما من شأنه أن يمس نوع الأفلام الأمريكية ذات الحركات الكثيرة بوليسيا كان أو حربيا لقد حاول جلب أكبر عدد ممكن من الجمهور، ونجح في هذا نجاحا ملحوظا حيث شاهده ما يزيد عن مليون شخص في وقت قصير...." (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص35)

في الطابع الهوليوودي قدم أيضا توفيق فارس فيلمه " الخارجون على القانون " Les Hors la loi وهذه المرة من خلال قصة مجموعة من الشباب الجزائريين أطلق عليهم اسم " قطاع الطرق" وهم مجرمون في نظر القانون الفرنسي (الحاكم الإداري، القائد، رجال الجندرية) و شخصيات مشاغبة لا بد من القضاء عليها، في حين كانوا مثالا لرفض الاستبداد الاستعماري .

وقد تعرض هذا العمل أيضا إلى العديد من الانتقادات حيث اعتبره الكثير من النقاد بعيدا عن روح المجتمع الجزائري عبر قصته التي تروي حكاية الشاب "سليمان" الذي يهرب من الخدمة العسكرية ليلقى في السجن بوشاية من القائد، وهناك يلتقي شابين جزائريين آخرين أحدهما متهم بالسرقة والآخر بالاعتصاب و يقرر الثلاثة الهرب و بعد أن تتم العملية بنجاح يقرر الشبان الثلاثة مهاجمة المعمرين الأثرياء و أنباعهم من الجزائريين و ما يجنوه من عمليات السطو تلك يوزعوه على الفلاحين الفقراء ولا يتركون إلا ما يسد حاجاتهم للعيش .

و حسب مغربي فإن مثل هذه الشخصيات كانت موجودة إلى غاية اندلاع الثورة في 1954 حيث انضموا إلى صفوف الجهاد و منهم من تقلد مسؤوليات عليا خلال الثورة .

ما كتبه الصحافة حول هذا الفيلم ما أورده في "في أنباء السينما الإفريقية 1972 التي كتبت تقول": إن الفيلم أبعد ما يكون عن روح حرب التحرير، لأنه عولج بطريقة أفلام رعاة البقر... وهو يثير وجود قطاع طرق محبوبين... في الجبال الأوراس غداة الحرب العلمية الثانية. "قطاع الطرق"... عاطفتهم لها بعض المظاهر السياسية... ولكن توفيق فارس عرف كيف ينسج خيوط القصة باقتداء ملحوظ... نود أن نرى توفيق الشاعر يخرج في المستقبل فيلما أكثر إبراز لشخصيته". (وزارة الإعلام والثقافة، 1974، ص30)

فيلم "قصص من الثورة التحريرية" صب هو الآخر في قلب الأفلام الثورية، يضم الفيلم ثلاثة أجزاء هي (القنبلة، حامل الرسالة، الفدائيون) اشترك في انجازه كل من رابح لعرجي سيد أعلي مازيف، وأحمد بجاوي، يهدف هذا العمل إلى الرجوع إلى أوقات حاسمة ومظفرة من 1954 إلى 1962، وهو يتعرض ويبرز كلا من الفلاحين وسكان المدن والمجاهدين في جبال الذين حققوا حرية الوطن.

ويبرز أن الكفاح المسلح وسط الجماهير الريفية التي تعرضت للظلم والاعتصاب من طرف النظام الاستعماري. وتروي "القنبلة" اغتيال شقيق نادية من طرف عناصر (منطقة الجيش السري) تأخذ نادية المشعل من بعده، تكلف بوضع قنبلة في حانة، في آخر لحظة تطرد نادية من الحانة من طرف قائد للعصابة الفاشية ولكنها ترجع وتمكث وتحاليل الزمن.

أما "حامل الرسالة" فيصوّر الأيام الأولى للثورة في قرية بجبال الأوراس، شعور ووعي السكان ومساهماتهم في المعركة المسلحة التي انطلقت، وأخيرا "الفدائيون" التي تجسد فرقة من الفدائيين تهاجم نادي الضباط حيث تقام حفلة توديعها لقائد المكتب الثاني وترحبها بخلفه، النادي مكان التقاء رجل التعذيب الاستعماريين، تنجح فرقة تتكون من ثمانية فدائيين في هجوم عليه بعد أن تتنكر بزي العسكري الفرنسي. ومن ثم نلاحظ أن أغلب الأفلام التي أنتجت خلال الستينيات كانت عبارة عن أفلام ثورية أو تناولت الثورة. وفي هذا الإطار يقول أحمد بجاوي: "...ما قدم خلال هذه الفترة كان أفلام عن الثورة و كانت وصفية... (بجاوي، 2008، العدد 3576)

وقد استمر هذا الاتجاه خلال بداية السبعينيات حيث تم إنتاج العديد من الأفلام التي صبت في نفس الإطار على غرار "حرب الشباب" 1970 لموسى حداد سيناريو أحمد سحاب إنتاج "نوفمبر" 1971 "حكاية الحرب" لخالد معاشي 1970، "الغاضبون" للمين مرياح، "بالقرب من الصفصاف" موسى حداد. ومما سبق فإن السينما الجزائرية جاءت انعكاسا لمواجهة الدعاية الاستعمارية وأداة لخدمة مصالح الثورة وإيديولوجية قادتها، وسعها إلى خلق أرشيف مصوّر للثورة وإبلاغ صوت الجزائر بالصورة للعالم، بغض النظر عن المستوى التقني والقيمة الفنية لتلك الأعمال التي كانت الواقع مادتها الأساسية.

قائمة المصادر والمراجع:

- Boudjadra, R. (1980). « *Naissance du cinéma Algérienne* ». Paris: éditions Maspero.
- Magherbi, A. (1985). « *Le miroir apprivoisé* ». Alger: E.N.P.A/OPU/GAM.
- Nadia, E. (s.d.). « *L'odyssée des cinémathèque ; la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdu* ».
- Ratiba, H. M. (1994). *le corps histoire le territoire « les rapports de genre dans le cinéma algérien »*. Québec: Editions bazac.
- سادول, جورج. (1966). *تاريخ السينما في العالم*. بيروت: منشورات البحر المتوسط وعوידات.
- وزناجي مراد. (2014). *الثورة التحريرية في السينما الجزائرية*. الجزائر: دار الأمة للطباعة والنشر.
- وزارة الإعلام والثقافة. (1974), *الإنتاج السينمائي الجزائري (1957-1974)*. الجزائر.
- بجاوي أحمد, (2008). ديسمبر 04 لا بد أن تعود السينما الجزائرية لسابقة مجدها. *جريدة المساء* العدد (3576)

التراث والبيئة الاجتماعية في التشكيل الفني الاستشراقي بالجزائر

Heritage and the social environment in the orientalist art formation in Algeria

د. حمزة تريكي، كلية الفنون والثقافة جامعة صالح بوبنيدر 03 (الجزائر)

مقدمة:

شهدت الساحة الفنية خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر تغييرا جديدا في إنتاج الفن؛ هذا من خلال نمو الفكر الفني لدى الرسامين في تلك الفترة، حيث أراد الفنان أن تبدو أعماله أكثر واقعية بتوظيف تقنياته ومهاراته الخاصة، ليبدأ الاتجاه الرومنسي في التراجع والتواري إلى الوراء ومنه بروز الأسلوب الجديد الذي كان قد تأثر بالتصوير الفوتوغرافي الذي سبقه بمدة تقارب العقد من الزمن، أين أصبح اعتناء الفنان بتلخيص المشاهد الأصلية اعتمادا على الإبداع والوصف في أعمال فنية تمثل الواقع دون الاهتمام الكبير بالتفاصيل.

بعد فترة من ذلك بدأ هذا المفهوم الجديد بالانقسام بين فئتين من الفنانين، حيث سارت الفئة الأولى ضمن قواعد ظهور المدرسة الواقعية وما إلى ذلك من إظهار للتعبير الفضولي في تمثيل الموضوع، أما الفئة الثانية فقد سعت إلى خلق جماليات بصرية مختلفة تُعنى بالأشكال والألوان والدقة في التمثيلات، وقد كان لزيارات عدد من الفنانين إلى الجزائر الأثر البالغ على إعطاء رؤية بصرية مختلفة عما ألفه جمهور الصالونات والمعارض في الغرب، مما أثار فضول الفنانين بدرجة أولى وأثار استلهاMATهم ومنه توجيه رحلاتهم إلى بلاد الشرق على الرغم من الاختلاف الثقافي والتباعد الجغرافي بينها وبين مواطنهم، وقد زاد من حماسهم شغف الناس بمعرفة المزيد عن الشرق خاصة وأن التيار الانطباعي عرف أسلوبا جديدا في التنفيذ من خلال مراعاة الجمالية البصرية في الموضوعات الشرقية.

سرعان ما عرفت هذه الموضوعات فيما بعد تزييفات في تفاصيل الأعمال الفنية، خاصة بعد انضمام المستشرقين من الفنانين ضمن الرحلات الكولونيالية وعلى رأسها تلك المنظمة نحو الجزائر، فقد تعدت العلاقة بين الذات والآخر (الواصف والموصوف) حدود التمثيل الجمالي الواقعي إلى التمثيل الجمالي المركب، ليظهر إنتاج فني جديد يمثل أصحاب الاتجاه الاستشراقي يحمل في طياته الكثير من التساؤلات الفكرية عن مدى سردها للتاريخ الحضاري والإرث الثقافي للأمة الجزائرية في فترة سابقة، وعليه تطرح الإشكالية الآتية:

- كيف ساهم الفنانون المستشرقون في سرد تاريخ الجزائر الثقافي من خلال أعمالهم الفنية؟ وما هي الأبعاد التأويلية للقيم البصرية في خطابهم الفني؟

"إن الخطاب الاستشراقي لم يكن أمينا في عرضه للتراث الإسلامي والتاريخي لا للمستشرقين من جانب، ولا للعالم الإسلامي من جانب آخر، لقد شوّه الاستشراق من نفسه ومن تاريخه كما شوّه انجازاته وشوّه الشخصية الإسلامية أمام نفسها وأمام العالم الغربي فما استطاع الغرب أن يفهمها حين تعامل معها" (الفيومي،

1993، صفحة 208)

ظل التراث أحد أهم محاور التصوير الاستشراقي منذ أن انضم الفنانون إلى المدرسة الاستشراقية الفرنسية، والتي أثرت هي الأخرى بشكل بالغ في توجيه تجاربهم الجمالية في كثير من الأحيان لخدمة الأجندة الاستعمارية، أما عن أهم أوجه التراث فقد تناولها المستشرقون في مشاهد عدة تحاكي الطبيعة والعمران ومشاهد تعبر عن العادات وتقاليد المجتمع، بينما عبرت لوحات أخرى عن مشاهد الرقص النسوي والعري، وهي الجوانب التي سنتناولها كآلاتي:

1- الجوانب الاجتماعية:

1-1- المشاهد اليومية:

دأب فنانون كثر على تمثيل مشاهد من الحياة اليومية كأمثال الرسام الفرنسي المستشرق "ليون كوفي" Léon Cauvy (1874-1933) على اختيار الأفكار المناسبة لأعمالهم الفنية، من خلال الارتداد على الأسواق ومراقبة الناس في أماكن عدة خلال تعاملاتهم الاجتماعية العامة وبعض المشاهد التي تكاد تكون بعيدة عن الحقيقة في كثير من جوانبها في المعاملات ذات الطابع الخصوصي لداخل البيت الجزائري وخصوصية المرأة بشكل أدق، ومن ثمة اختيار زاوية الرؤية المناسبة التي تسمح له باختيار المشهد المناسب وتجسيده.

كانت الأسواق الشعبية والمتوارثة من الفترة العثمانية الوجهة الأولى للفنانين المستشرقين في اختيار مواضيع اليوميات في أعمالهم الفنية، وقد كانت هذه الأسواق داخلية تتمثل في الأسواق الأسبوعية والموسمية في مختلف المدن والأرياف التي تتخللها رحلات التبادل التجاري بين مختلف المناطق خاصة منها الصحراوية؛ (Chenntouf, 2004, p. 63) وهي المواضيع التي تحفل بالكثير من المشاهد التي تحاكي كل منها حيوية الأفراد وتوحد رؤاهم وثباتها في الحفاظ على عاداتهم المعبرة عن هويتهم.

لعل مشاهد الحياة اليومية للمجتمع والتي يظهر فيها الأفراد منشغلين بأنشطتهم وأشغالهم اليومية من أكثر المواضيع تناولاً في اللوحات الاستشراقية، هاته الأخيرة التي تعطي لنا رؤية استشرافية عن الطبيعة الاجتماعية للمجتمع الجزائري نظراً لما تحمله من حركية ذات إحياءات مغايرة واختلاف عمّا ألفوه من حياة يومية في بلاد الغرب، وقد صوّرت عديد اللوحات الشوارع العتيقة الغنية بنظرة فريدة تندمج فيها عناصر العمارة مع حركية الأفراد في انشغال تام بأنشطتهم اليومية.

فالشوارع في الشمال تختلف عن مثيلتها في باقي ربوع الوطن، حيث تمتاز بمخططات تخطيطية تكعيبية ذات مساحات مختلفة وتصاميم متباينة تتخللها أزقة ضيقة تكاد واجهات المباني فيها تكون متلاصقة، وهي بعيدة عن ضوضاء الشوارع الكبرى والفضاءات العامة، (عقاب، 2002، صفحة 106) ونحن نلمح من خلال تعاملنا مع مختلف اللوحات التي تمثل المشاهد اليومية هدوءاً وسكوناً في شوارع مدن الشمال تعكسه تصاوير شوارع القصبة في شق كبير بالإضافة إلى مختلف الشوارع الشعبية الأخرى في المدن الكبرى التي يعمرها المستوطنون، بينما تزداد الحركية وتنوع العناصر في مدن الجنوب في مدلول عن الخوض في حياة السكان وعاداتهم وخصوصيته المتفردة عن باقي المناطق، خاصة وأن الألوان تختلف باختلاف البيئة الطبيعية للمنطقة لتتناغم أكثر داخل فضاء اللوحة على عكس نظيرتها في مشاهد شوارع الشمال، وهو ما يعكسه اهتمام المستشرقين بيوميات ساكنة الجنوب على غرار "أولاد نايل".



- المصدر: <https://www.repro-tableaux.com>

كذلك صوّر الفنانون المستشرقون جانبا من خصوصية البيت الجزائري في حالات شاذة ارتكزت في تجسيدها على ثلاث طرق، الأولى كانت باستنجار الفنانين لشقق محددة داخل الأحياء الشعبية تسمح لهم بمراقبة الناس في غفلة منهم وهي الطريقة الشائعة في تصوير الحياة اليومية لسكان خاصة النساء على سطوح المنازل، أما الثانية فقد اعتمدت على شراء الدمم لدخول المنزل ومشاهدة يوميات الأفراد وخصوصياتهم عن قرب ومنه تشكيل مواضيع أعمالهم الفنية التي كان عنصر المرأة فيها السائد في تشكيلاتهم الفنية، في الطريقة الثالثة لجأ المستشرقون على غرار كل من "لويس جوزيف أنتونيسين" (1849-1913) و"بول جان بابتيسست لازارج" (1845-1902) Paul Jean-Baptiste LAZERGES والانجليزي (بريطانيا) "توماس فريدريك ميسون شيرد" (1866-1921) Thomas Frederick Mason Sheard إلى تسجيل يوميات حياة البادية وسكان المناطق الصحراوية في الساحات ومختلف التجمعات وما إلى ذلك من أنشطة على ضفاف الأودية والواحات.

2-1- مشاهد النساء:

كانت تصاوير النساء حاضرة بقوة في التشكيلات الفنية للمستشرقين، وبات انجاز بورتريهات جميلات الشرق من بين المواضيع المميزة لدى الفنانين. ففي بلاد الشرق تختلف مورفولوجية الأفراد وطبيعتهم وتختلف معها التعابير وما إلى ذلك من نسب وقياسات ومعايير الجمال، فلكل فكرته المسبقة عن نساء الشرق قبل وطنه البلاد العربية على وجه الخصوص، خاصة بما اكتسبوه من أفكار خلال تعاطيهم مع الحكايات والأساطير التي تناولها على غرار كتاب ألف ليلة وليلة وما إلى ذلك من لوحات أوائل المستشرقين.

بات اكتشاف نساء الشرق من المواضيع المحببة، خاصة بعدما كانت الانطباعات الأولى تشير إلى الجمال الفائق والخلاب الذي يسحر العيون، بالإضافة إلى النظرة الشهوانية التي سمعوا عنها في القصص وما إلى ذلك، لكن الأمر لم يكن كذلك في المجتمع الجزائري على وجه التحديد، لقد صدم الكثير من الفنانين المستشرقين من

جمال أخذ لشابات الجزائر خاصة في ظل الحفاظ على العادات والتقاليد من لباس ووشم وحلي...إلخ، فالصورة المتخيلة لم تعد خيالا بل هي واقع تفنن في انجاز تفاصيل لوحاته رحالة شغوفين بالكشف عن مواطن الجمال في بلاد الشرق. (التومي، 2019، صفحة 35)

في المرحلة الأولى كان تمثيل المرأة خاضع لعدد من المعطيات على رأسها المخطط الذي سطرته المدرسة الاستشراقية الفرنسية بالجزائر لخدمة مصالحها، وقد لجأ الفنانون في مرحلة أولى إلى التقليل من شأن وسمعة الآخر بأعمال فنية تكاد تكون بعيدة عن الواقع، فبرز تصوير العري المتعمد والمستوحى من الخيال لمشاهد حميمية بين الشبان والشابات وما إلى ذلك من مشاهد للنساء في خلوتهن، وهي محاولة لتميع صورة نساء الشرق وتشبيههن بالأوروبيات في الحرية ومنه محاولة تغيير القيم الأسرية في المجتمع، (محمد خليفة حسن، 1997، صفحة 59) لكن هذه المشاهد عرفت بشكل ملفت استخدام بئعات الهوى واليهوديات وبعض الأجنيبات كموديل في محاكاة المرأة الجزائرية، بالإضافة إلى مشاهد العري بسبب المجاعة (لوحة المجاعة " La famine 1869") للفنان "غوستاف غيوم" وما إلى ذلك من أعمال أخرى لعدد آخر من الفنانين.

الشكل 02: Charles Louis Muller, Beauté Algérienne, Huile sur toile.



- المصدر: <https://www.vitamedz.com>

على صعيد آخر اهتم الفنانون بتمثيل لوحات تحاكي مشاهد الرقص الشرقي والعري بوصفهما موطن إثارة متداول عن نساء الشرق منذ القدم، حيث تعامل الفنان مع الموضوع بحساسية فائقة في تمثيل مظاهر النسوة وهن يتمايلن تحت الأنغام والموسيقى الشرقية، ومرد ذلك هو إعطاء تلك النظرة الشهوانية للنساء المتمايلات وحرية أكبر في التعامل مع الآخر من خلال سلاسة تعامل الفنان مع هذه المواضيع التي إن صحت فهي من الطابوهات، وبذلك يمكن استمالة قلوب المعمرين وباقي الشباب من ضعاف النفوس قصد الالتحاق بالمستعمرة الجديدة ومنه تجنيدهم للحرب. (عبد الرحمن، 2018، صفحة 88)

"أما ما يدعيه الغرب من حرية شخصية للمرأة فهو لا يتناسب مع طبيعة المجتمع المسلم، ولا يصح أن تقاس أوضاع المرأة المسلمة على أسس أجنبية يعتبرها الغرب صالحة للمرأة الغربية، فالمجتمع الغربي له قيمه الخاصة التي سمحت للمرأة بالاختلاط بالرجل في العمل وفي الحياة عامة" (محمد خليفة حسن، 1997، صفحة 68)، فالخلفية من وراء تمييز صورة المرأة في الفن التشكيلي هي محاولة لتشويه صُمعتها وتحييدها عن مبادئها داخل مجتمعها، وبذلك توجيهها للاقتداء بنساء الغرب في الحرية التي تفتقد في كثير من جوانبها إلى المسؤوليات الاجتماعية ودورها كأُم ومربية أجيال وسط بيئتها الحقيقية التي تحكمها ضوابط الشريعة الإسلامية التي كرمها الله بها.

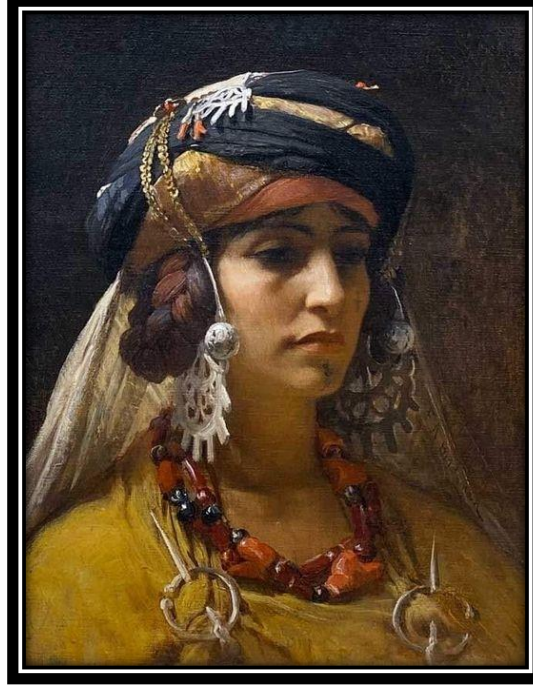
لقد نقل العديد من المستشرقين صورا من يوميات المرأة في مناطق مختلفة من الوطن، لكن أكثريتها كان لبورتريهات تظهر جمال وزينة النسوة العربيات، شيئا فشيئا لم تعد تلك النظرة الشهوانية مسيطرة خاصة بعد الرحلات الكولونيالية الكثيرة والسفريات الحرة للأفراد نحو الجزائر، وقد كان لاحتكاك الكثير من هؤلاء الفنانين بالمجتمع الجزائري أمثال الفنان الفرنسي "نصر الدين دينيه" (Alphonse-Étienne Dinet (1861-1929) الأثر الكبير في الحياد عن تشكيل صورة المرأة الشهوانية، وما إلى ذلك من مواضيع تتنافى وقيم وأخلاق المجتمع النبيل كمرحلة ثانية، فعرف موديل "البورتريه" انتشارا واسعا وتبعته تشكيلات فنية أخرى توثق يوميات المرأة وجمالها وسط بيئتها في بعد تام عن التكلف.

2- مجموعة القوانين والعادات:

2-1- المشاهد المعبرة عن العادات وتقاليد المجتمع الجزائري:

إن المتأمل في استلهم المستشرقين للإنتاج التفافي البصري لعادات وتقاليد المجتمع الجزائري سرعان ما يلمح عكس التصوير الاستشراقي للحياة الاجتماعية في كثير من جوانبها، فقد سحرت ألوان الموروث المادي وتركيبية سكان الجزائر أعين الفنانين، فكثرة الألوان وتنوعها أمر جديد وفريد لا بد من أن يدرس من طرف الفنان لضمان خصوصية تشكيله الفني وتمايزه.

اهتم البلجيكي "إدوارد فارشالفالت" (Edouard verschaffelt (1874—1955) برسم بورتريهات النساء واللباس التقليدي، ليرز من خلال لوحاته مشاهد الاحتفالات المختلفة التي تمثل العادات والتقاليد، وفي لوحات أخرى يبرز الحلي ولباس وزينة فتيات الجزائر، وفي عدد قليل من أعماله الفنية الأخرى تناول الرجال والأطفال في إبراز للباس التقليدي وتوحد اللباس في المجتمع الجزائري، فالعادات والتقاليد تختلف من منطقة إلى أخرى وهو ما يشد الفنان إلى محاولة دراسة أوجه التقاطع والاختلاف في الطقوس الاجتماعية للمجتمع الجزائري وفق بيئته ومحيطه، وهو نفس الاهتمام الذي اتصف به "جوزيه سيلبار" (José SILBERT (1862-1939) بتصوير المناسبات الاحتفالية وما يحيط بها من عادات تعكس فكر المجتمع الجزائري على غرار لوحة "الشرقية يوم الاحتفال" L'orientale, jour de fête التي تحاكي اللباس التقليدي للمرأة الشرقية.



- المصدر: <https://www.markmurray.com>

. مرة أخرى نلمس تأثير المستشرقين بجمالية التراث الثقافي المتأصل للأمة الجزائرية من خلال لوحات الفنان "جورج غاست" (1869-1910) Georges GASTE خاصة، هذا نظير اهتمامه الشديد برسم الحلي وإبراز بريقها وتناغمها مع الوجوه التي عادة ما تحمل أوشاما، حيث تربعت فتيات بوسعادة الشابات على جزء كبير من مواضيع أعماله الفنية التي تعبر عن الأصالة والحفاظ على الموروث الشعبي والثقافي لكل منطقة، فهناك الكثير من الألبسة التقليدية التي نراها قد اختفت في وقتنا الحاضر وكان من اللازم استحضارها والمحافظة عليها، على كل هناك الكثير من الفنانين المستشرقين الذين تناولوا مواضيع العادات والتقاليد وكل ما له علاقة بالهوية والتراث.

3- الجوانب المادية:

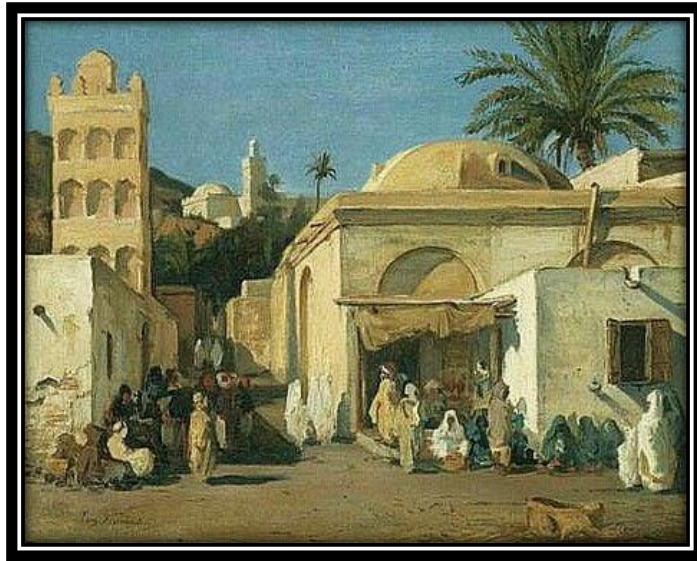
3-1- مشاهد العمارة:

عرفت الجزائر قديما تطورا مشهودا في مجال العمارة، خاصة في ظل التواجد العثماني وما له من أثر جلي على ازدهار جمالية العمران، حيث عرفت القصور تصاميم جديدة جنباً إلى جنب مع التصميم الداخلي للبيوت بالإضافة إلى مختلف المنشآت الدينية الأخرى، فتمازجت الطرز العثمانية مع مؤثرات العمارة وتخطيطها المحلي لتنتج لنا مدناً حضرية غاية في الجمال، وعلى الرغم من بساطتها فإن نمط إخراجها الذي يراعي الوظيفية وكذا ألوان الجدران وتصاميم الديكور قد أخذت عقول الفنانين المستشرقين الذين تأثروا بالدرجة العالية من الوعي التي يتمتع بها السكان، وهو ما نلمحه خاصة في حي القصبة ذو الشوارع الضيقة أو ما يعرف بـ"الزقاق" والتي تسمح للأفراد بالتنقل بكل حرية في خلوتهم للمركبات وما إلى ذلك. (ليلي، 1975، صفحة 41)

لقد شغلت هندسة المدينة الجزائرية القديمة بشقيها المحلي والمتوارث عن الفترة العثمانية فكر الفنانين المستشرقين، فالمدينة متنوعة العناصر المعمارية وثرية بالقيم الجمالية التي تحاكي تطور فن العمارة الإسلامية وبساطته، فسحر ألوانها لازال مخيما على عقولهم خاصة وأن لمسات الضوء وانعكاسه تحتاج درجة عالية من الدراسة والتمعن في كيفية توظيفها، ومنه وصف الموضوع بلمسة خاصة تزيد المتلقي شوقا لمعرفة الكثير عن بلاد الشرق وما تحمله من إرث ثقافي كبير. (علي، 2007، صفحة 169)

في حين احتل موضوع الشوارع والأحياء الشعبية المركز الأول في لوحات المستشرقين؛ خاصة القصور الصحراوية الفخمة التي عادة ما يجمع فيها القصر الواحد عددا من القصور مثلما هو الحال بالقصر المعروف باسم "بودا" (تيميون-أدرار) الذي يحوي مجموعة من القصور الأخرى التي تقارب الخمسة عشر قصرا (علي ح.، 1998، صفحة 19)، إلا أننا نلمس دقة أكبر في رسم وتشكيل التصميم الداخلي للبيوت كما هو الحال في لوحات الفنان البلجيكي "دافيد دي نوتيه" (1818-1892) David DE NOTER، بالإضافة إلى المساجد التي كانت رسوماتها أكثر دقة وعناية لعل ذلك مرده إلى احترام قدسية المكان، وتظهر كذلك الزوايا والأضرحة بكثرة في أعمال عدد من الفنانين وهو ما كان كنوع من الاهتمام بالعادات والطقوس المتوارثة، ليتعداه إلى مرتبة تشكيل البناء والتركيز عليه أكثر من بقية العناصر، نجد كذلك تصوير بعض المدارس العلمية الأخرى وما إلى ذلك من الكتابيب القرآنية التي كانت منتشرة بكرة في فترة خلت.

الشكل 04: Eugène Fromentin, Une rue à Alger, Huile sur toile.



- المصدر: <https://www.pinterest.com>

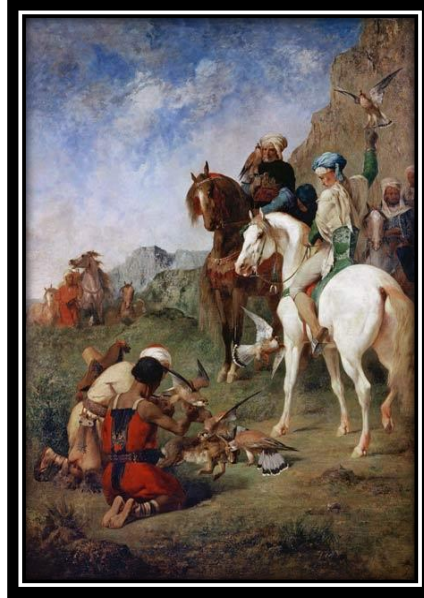
يلاحظ أن اهتمام الفنانين المستشرقين بعنصر العمارة مثير للانتباه وعلى رأسهم كل من: الرسام "جون شارل لانغلوا" (1789-1870) Jean-Charles Langlois، "جيرمان فابيوس بريست" Germain Fabius (1823-1900) Brest، "إتيان مارتان" (1913-1995) ETIENNE-MARTIN، لعل ذلك مرده إلى سببين: الأول يتغنى بجمالية العناصر المعمارية الإسلامية والتي كان طرازها مزدهرا آنذاك، أما السبب الثاني فيُعنى بالجمالية البصرية للقيم التشكيلية ومدى تناغمها في فضاء اللوحة، فدراسة العمارة تخضع إلى اطلاع شامل على تركيب

الأشكال ضمن المخططات وكذا توافق الألوان مع الصبغة المحلية للمبنى، وهي الألوان التي غلبت عليها الرماديات بتدرجاتها لعكس ظلال العناصر وإبراز الأحجام وما إلى ذلك من تجسيم، وهي الأمور التي من شأنها إبراز أن المشهد مأخوذ من بلاد الشرق. (كريم، 2021، صفحة 446)

2-3- المشاهد الطبيعية:

اتسم الاستشراق الفني بالجزائر بتأثره الواضح بالطبيعة ومشاهدها، فمناظر الشرق الطبيعية غير مألوفة عند أهل الغرب، وما زادها جمالا هو تنوعها من ناحية إلى أخرى، فتوجه فنانون كثر أمثال: "أنطوان غادان" (Antoine Gadan (1854-1934) و"ماكسيم نواري" (MAXIME NOIRÉ (1861-1927) و"أوجين ديبه" (Eugène Deshayes (1828-1890) إلى تجسيد مشاهد الريف والمساحات الواسعة التي تختلف فيها التضاريس وألوانها، وهي المشاهد التي كانت تستهويهم من ناحية جمالية فنية بوصفها كذلك من المواضيع الأكثر رواجاً في ذلك الوقت، وقد صوّروا كذلك مشاهد الميناء من زوايا مختلفة بالإضافة إلى تصوير المشاهد الطبيعية للمدينة في أماكن مختلفة.

الشكل 05: Eugène Fromentin, Chasse de faucon en Algérie, oil canvas, 118 x 162 cm.



- المصدر: <https://www.repro-tableaux.com>

مع رحلة الكاتب والفنان "أوجين فرومنان" (Eugène Fromentin (1820-1876) رفقة ثلة من زملائه إلى الصحراء الجزائرية عام 1846م ازداد الوله بأرض الشرق نظرا لما نقلته ريشة الفنانين وأقلام الكتّاب عن سحر الشرق ومناظره الخلابة خاصة في منطقة الجنوب، فتهاقت الكثير منهم على عدة مناطق، وهو ما نلمحه في لوحات تمثل مشاهد طبيعية في كل من: الأغواط، بسكرة، بوسعادة على وجه الخصوص، وهي الأماكن التي عرفت إقامة العديد من الفنانين بها لفترات متفاوتة قصد دراسة المنطقة واختيار المشاهد المناسبة لتكون موضوع العمل الفني. (الصادق، 2002، صفحة 28)

وقد عرف عن المستشرق الفرنسي "غوستاف غيوميه" (1883-1960) Gustave Guillaume ولعهُ بالصحراء ومشاهدها الساحرة حتى لُقّب بفنان الصحراء، وهو ما يعكسه انتاجه الفني الهائل لمواضيع المشاهد الطبيعية المستوحاة من الصحراء وما إلى ذلك من مواضيع أخرى ذات صلة.

كذلك عرفت مواضيع الفنتازيا شيوعا لدى بعض الفنانين المستشرقين جنبا إلى جنب مع تصوير التجمعات الشعبية والمناسباتية، وما إلى ذلك من مشاهد الصيد في الصحراء وارتحال السكان ومشاهد جلب النسوة للماء من الوديان والواحات، حيث كانت كل لوحة بمثابة مشهد توثيقي للحظة مرت من الزمن وصفها الفنان بريشته ببلاغة موصوفة تشير إلى شق من مآثر المجتمع الجزائري، كلها مشاهد جديدة عليهم وعلى ثقافتهم، فهُم يحاولون نقلها إلى مجتمعاتهم في شكل صورة، فصيد الوحوش والسباع والخوض في غمار أدغال البرية بما تحمله من مخاطر أمر قليل الحدوث لابد من تتبعه وتوثيقه، فهو من المواضيع المطلوبة من الآخر للتعرف أكثر عن سحر الشرق.

- خاتمة:

يمكن القول بأن معظم مواضيع الأعمال الفنية الاستشراقية قد اتسمت في كثير من جوانبها بالنقل الصريح لمختلف مآثر المجتمع الجزائري بكل أطيافه، خاصة المواضيع التي تعبر عن مشاهد العادات والتقاليد وما إلى ذلك من معتقدات، فاللوحة الاستشراقية من أهم أوجه التأريخ عن طريق تصوير مشاهد ومواقف مأخوذة من تاريخ الجزائر القديم، خاصة في ظل احتكار الأرشيف الخاص بالمنطقة من طرف فرنسا، وإننا نؤكد على أن تاريخ الجزائر من خلال اللوحات الاستشراقية لم ينل نصيبه من الدراسات التطبيقية وغيرها، ومنه الكشف عن الكثير من مضامين هاته الأعمال المفعملة بالرموز والدلالات ذات التأويلات المختلفة.

- قائمة المصادر والمراجع:

- 1) Tayeb Chenntouf, (2004), *Etudes d'histoire de l'Algérie: (18e-19e siècles)*, Office des publications universitaires, Algérie.
- 2) أبو القاسم سعد الله، (1998)، *تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)*، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 01، ج: 05.
- 3) أبو القاسم سعد الله، (1998)، *تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)*، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 01 ج 08.
- 4) أحمد سمايموفتش، (1998)، *فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر*، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 5) شاعو كمال، (2012/2011)، *أثر الفن الاستشراقي في تكريس الفكر الاستعماري (1830-1930)*، أطروحة دكتوراه، تخصص التاريخ، جامعة الجزائر.
- 6) الصادق بخوش، (2002)، *التدليس على الجمال*، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر.
- 7) عبد الرحمن مظهر الهلوش، (2018)، *الشرق ملحمة العشق الاستشراقي*، كتاب المجلة العربية 270، المملكة العربية السعودية.
- 8) علي التومي، (2019/2018)، *ظاهرة الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري*، (رسالة دكتوراه)، تخصص النقد الفني، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران.
- 9) علي حملاوي، (1998)، *"مواقع و معالم أثرية من الجنوب الشرقي الجزائري"*، (مجلة بحوث/الجزائر)، العدد: 05، جامعة الجزائر.
- 10) علي خلاصي، (2007)، *قصبة مدينة الجزائر*، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 01.

- 11) كريم مقنوش، (2021)، *الشرق في نظر الغرب اهتمام الفنانين والمستشرقين الفرنسيين بالجزائر أنموذجا*، (مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية/ الجزائر)، مج 12، ع:02، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر.
- 12) ليلى علي إبراهيم، (1975)، *الفن المعماري الجزائري*، سلسلة الفن و الثقافة، جمهورية مصر العربية، 2008، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، اسبانيا.
- 13) محمد إبراهيم الفيومي، (1993)، *الاستشراق رسالة استعمار تطور الصراع الغربي مع الإسلام*، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 14) محمد الطيب عقاب، (2002)، *لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر*، مكتبة زهراء الشرق، مصر.
- 15) محمد خليفة حسن أحمد، (1997)، *آثار الفكر الاستشراقي في المجتمعات الإسلامية*، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط 01.
- 16) عبد الرحمن مظهر الهلّوش-القاشلي، (25 ماي 2020)، *بين التجسس والتمرد والفن.. كيف تحول فنانون أوروبيون من أدباء للحملات الاستعمارية في الشرق لمبدعين عالميين*: <https://www.aljazeera.net>

مساهمة المخطوطات والمنمنمات الإسلامية في تصوير الجانب الاجتماعي

The contribution of Islamic manuscripts and miniatures to the representation of the social side

خليل وهيب، جامعة يحيى فارس المدية (الجزائر)

مقدمة:

بحث الإنسان منذ الأزل عن أساليب جمالية يستخدمها في تحلية نتاجاته وتزيين مايقوم بصناعاته، كما لو أن الأمر فطرة تخالج دواخله، للترويج عن ذاته، ونقلها إلى الآخر الذي يتلقاها متأملاً، من خلال التصوير أو النقش على الحجر والرخام والجدران وغيرها من المواد الأخرى، فكان الإنسان المسلم بارعا في فن التصوير، وعليه لا يستبعد أن هذا الإرث قد تم نقله على الورق والجلد وجمعت في كتب عرفت بالمخطوطات والمنمنمات،¹ حيث تصور معظم هذه المخطوطات الإسلامية والعربية المزوقة جانبا كبيرا من التراث القديم، وتعطي لنا تصورات كثيرة عن الجانب الاجتماعي خلال الفترة الإسلامية في المغرب والمشرق والأندلس، فهي وثيقة يمكن الرجوع إليها واعتمادها في تقرير الحقائق، ومعرفة الأصول، والوقوف على خصائص الحياة الاجتماعية للمجتمع بكل جوانبه الحياتية، كما وصل إلينا نصوص قديمة تشير إلى عناية المسلمين بزخرفة وتزيين المخطوطات، بألوان زاهية منذ القرون الأولى للإسلام معظمها تكون جزءا من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميدانا لإظهار المواهب الفنية للمصورين. (زكي ح.، 1978، صفحة 28)

تسجل الكثير من المشاهد التصويرية التي وردت في المخطوطات والمنمنمات، البيئة الإسلامية وما يسودها من حياة اجتماعية يومية في الريف والمدينة، من حوادث حاصلة في أماكن عديدة كالبيت والسوق والمسجد والحقل وبلاط الحكام وغيرها من الأماكن، (فرغلي، 2000، صفحة 9) (Michell, 1978, pp. 1-4)، فمثلا المشاهد المصورة في السوق تبين لنا أهم الحرف والفنون التي يقوم بها الحرفيون المسلمون في ذلك الوقت، كما تبين لنا الحفلات التي تقام في البيوت والقصور وبلاط الحكام وأهم الأدوات الموسيقية والألبسة المستعملة، وقد ظهر التصوير الإسلامي على المخطوطات في العصر العباسي في حوالي القرن 6هـ/12م، ومر بمراحل متعددة لكل مرحلة عواملها المؤثرة فيها وظروفها وبيئتها، ويمكن حصرها في أربعة مدارس تنقسم بدورها إلى مدارس فرعية زمانا ومكانا، ومن الصعوبة بمكان تحديد تواريخ دقيقة لكل مرحلة، وهي مدرسة التصوير العربية، والفارسية، والمغولية بالهند، والتركية. (فرغلي، 2000، صفحة 12)

إن الهدف من هذا البحث هو تسليط الضوء على التصوير الإسلامي وبالأخص الرسوم والزخارف والألوان المصاحبة للمخطوطات، وفائدتها وأهميتها لعلم المخطوطات والمنمنمات، بصفة خاصة وعلم الآثار بصفة عامة، فهل تعتبر بمثابة مقياس يعكس الذوق الاجتماعي الذي بلغه المسلم في ذلك الوقت، وكيف ساهمت هذه المشاهد التصويرية في تصوير الجانب الاجتماعي في الفن الإسلامي؟

¹ -من خلال معاينتنا لبعض التحف الأثرية تبين لنا أن هناك تشابه كبير بين الزخارف الموجودة على المخطوطات ومواد أخرى أنظر:

(الصورة 01)

1. تطور فن التصوير الإسلامي على الورق وأهم خصائصه ومميزاته :

تميز التصوير الإسلامي بميزات وأساليب فنية خاصة امتزجت بالواقع الإنساني آنذاك وتطورت عبر الفترات التاريخية وأصبحت فيما بعد وثائق تحمل مميزات الحضارة الإسلامية لها دلالات تاريخية وفنية وحضارية عن صورة الحياة الاجتماعية من طقوس وعادات وتقاليده و عمارة وملابس للأمرء وعامة الشعب، ومجالس العلم وغيرها من الصور المنمنمة، سنبين تطور فن التصوير الإسلامي ومظاهره وموقف الدين الإسلامي

1.1- المظاهر الفنية للمخطوطات والمنمنمات

تعتبر المخطوطات والمنمنمات إرثاً قيماً من التراث الثقافي المادي وهي من أوعية الفكر المكتوبة بخط اليد، كتبها المؤلف أو الناسخ في مواضيع متعددة على الورق أو الرق أو الجلد، (الحساني، 2013، صفحة 119) بخطوط جميلة ومزخرفة بأشكال هندسية ونباتية مذهبة، ورسومات ملونة، أما المنمنمات فهي التصوير الدقيق الذي يزين صفحات الكتاب أو المخطوط، ومظاهرها تنميق المخطوط بالرسم والألوان، ويقصد بهذا المصطلح الصورة التوضيحية في الكتب والمخطوطات، وتتميز هذه الصورة بكثرة تفاصيلها ودقتها وكثرة العناصر التشكيلية الأدمية والحيوانية والنباتية والهندسية وغيرها، فهي تنقل صور الحياة للمجتمع الإسلامي، ويقوم فن المنمنمات على أساس البنية التصغيرية في نسب العناصر المرسومة، حيث تتناسب مع مساحة صفحة الكتاب، ونجد أن لهذه الصورة بعدين فقط هما الطول والعرض مع غياب البعد الثالث الحقيقي والعمق أو الخلفية وفق قواعد المنظور. (عشعش، 2008، صفحة 78) وفن المنمنمات يختلف عن فن تزيين المخطوطات، فالتزيين يعني زخرفة متنوعة لا علاقة لها بالنصوص المكتوبة وذلك مثل التذهيب والزخارف الجمالية والحليات، أما في المنمنمات فالزخارف والرسومات التي تبرز المشاهد لها علاقة مباشرة مع النص.

نجد أن المظاهر الفنية في المخطوطات والمنمنمات الإسلامية تتجلى في الخط والكتابة وفن التصوير والزخرفة وفن التذهيب والتجليد، وهذا الترتيب هو نفسه كان متبعاً في صناعة المخطوط إذ أن هذه الفنون لم تكن تسير جنباً إلى جنب مع كتابة المخطوط إنما كانت تتأخر بفترات زمنية، فكان فالمؤلف يدفع كتابه للخطاط أولاً، الذي يقوم بنسخ المخطوط بيده، ويعمل حساب الصور فيترك الفراغات اللازمة، وبعد رسم الصور المطلوبة يأتي دور الزخرفة، فيسلم المخطوط إلى فنان أخصائي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف وآخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وبعض الزخارف المنفردة، فيستغل ما بقي من فراغات، ثم تأتي بعد ذلك عملية التجليد بغلاف يحتوي على الكثير من العناصر الزخرفية وهي آخر عمل في المخطوط، (زكي م.، الفنون الإسلامية، لبنان، د.ت، صفحة 79) وقد اعتمد في تقنية الرسم وتزويق الصور على الأصباغ المستخلصة من خلط مواد معدنية ممزوجة بلبق عضوي، (فونتانا، 2015، صفحة 31) وقد بلغت غاية في الإتقان والدقة وتوافق الألوان في القرنين 9 و10هـ. (زكي م.، الفنون الإسلامية، لبنان، د.ت، صفحة 79)

أما بالنسبة للموضوعات المتناولة في التصوير الإسلامي فكانت متنوعة بين الموضوعات العلمية والأدبية ومجالس الطرب ومناظر البلاط والقصور والمشاهد الغرامية ومجالس الدراويش والمتصوفة والعلماء ودروس الوعظ وحتى موضوعات القتال والمبارزة، حيث تظهر هذه الموضوعات ضمن مجموعة من الكتب والمخطوطات وتنقسم إلى نوعين: الصور التي توضح نصوص الكتب العلمية وقد يكون هذا النوع خالياً من أي إبداع فني، كما يمكن أن يتوفر فيها الجانب الفني إلى جانب أهميتها العلمية مثل مخطوط خواص العقاقير أو مخطوط

منافع الحيوان والتي تحوي صور آدمية وحيوانية. (ديروش، 2005، الصفحات 379-380) أما النوع الثاني فهي الصور التي تزوق الكتب الأدبية وفي هذا النوع من المخطوطات اهتم المصور برسم صور جميلة تضيف جمالا إلى الصفحات دون أن يضيف أي توضيح للنص، ومن أهم هذه المخطوطات مخطوطة كليله ودمنة ومقامات الحريري. (النشار، 1997، صفحة 61)

2.1- موقف الحضارة الإسلامية من التصوير:

إن قضية التصوير في الإسلام قضية دارت حولها دراسات وأبحاث كثيرة، وتصدى لها علماء كثيرون عبر العصور، وانقسموا في آرائهم إلى عدة أقسام، فمنهم من يذهب إلى تحريم التصوير بشكل عام تحريما قطعيا، ومنهم من ذهب إلى كراهيته، ومنهم من أجاز بإباحة بعضه وتحريم بعضه، وليس هناك مجال في هذا البحث لإيراد كل هذه الآراء، وما ترتب عليها، فلا بد من تخصيص بحث مستقل تدرس فيه كل جوانب التصوير ورأي الإسلام في كل نوع منه. (النشار، 1997، صفحة 61)

أما رأي السنة النبوية في ذلك ما أكدته (هيجل)، على أن النبي صلى الله عليه وسلم لزوجتيه حبيبة وأم سلمة اللتين سألتاه عن الرسوم في الكنائس، فقال صلى الله عليه وسلم "أن هذه الصور سوف تشكو صانعيها في يوم الحساب. (Hegel, 1970, p. 34) وقد كان لهذه الأسباب عظيم الأثر في تحديد المعايير التي قام عليها التصوير الإسلامي والتي من أهمها كراهية تصوير الكائنات الحية، فابتعد الفنانون آنذاك عن المحاكاة الحرفية لكل ماله روح من انسان وحيوان. (عكاشة، التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحة ، 1984، صفحة 45)

ومن خلال تلك المذاهب والدراسات المختلفة نستطيع أن نخلص إلى حقيقة منطقية اتفق عليها كثير من العلماء وهي أن الاسلام لم يحرم التصوير تحريما مطلقا وبالمقابل لم يبح كل المواضيع وخاصة في العصور الأولى للإسلام، حيث كان يخشى على المسلمين إلى الرجوع إلى الوثنية لقرب عهدهم بها. (النشار، 1997، صفحة 59) ولم يتخذ التصوير مكانة عالية إلا في عصور الاسلام المتأخرة، ولعل الفرس ومن بعدهم العثمانيين كانوا أكثر الامم التي اهتمت بالتصوير اهتماما لم يكن موجودا من قبل، وفاقت ما كان منتشرا في إيران وفي عهد السلاجقة والمماليك. (النشار، 1997، صفحة 59)

3.1- تطور فن الزخرفة والتصوير عبر الفترات الإسلامية:

لقد عرفت الصور والرسومات طريقها إلى المخطوط العربي الإسلامي منذ منتصف القرن الثاني الهجري على وجه التقريب، وكان وليدا للفن الفارسي والقبطي بصفة خاصة، حيث اكتسب من هذين الفنين بعض سماتهم، ولكنه احتفظ بخصائصه وسماته العربية الإسلامية، فكانت الزخرفة على المخطوطات في بداية الأمر مجرد خطوط بسيطة لم تلبث أن تطورت بعد ذلك إلى رسوم هندسية لها أصول وقواعد، وأحيانا تتخذ أشكال نباتية مثل المراوح النخيلية وأشكالا هندسية من مثل النجوم المسدسة والمثمنة . (مطاوع، 2010، صفحة 37) عرفت فيما بعد بالرقش أو الأرابيسك، وبهذا انفرد المسلمون بزخارف لم يسبقهم إليها أحد وهي الزخارف الخطية، (عزت، 1989، صفحة 23) وكان الدليل على ذلك في المصاحف الشريفة.

تعود بداية فن زخرفة المصاحف باللون الذهبي إلى العصر العباسي، في مواضيع مختلفة، منها في فواصل الآيات والسور، وفي الهوامش الجانبية والبسملة وفي الصفحات التي تسبق النص القرآني وفي فاتحة وخاتمة المصحف، (غلام، 1986، صفحة 74) وكانت الصفحتان الأوليتان من النص القرآني (الفاتحة وبداية سورة

البقرة) تحضيان بأكبر اهتمام للمزخرفين. وأحيانا كانت تمتلئ تماما بتصميمات هندسية معقدة ذات بريق ساطع نتيجة الذهب المنثور عليها بسخاء، (زكي م.، الفنون الإسلامية، لبنان، د.ت، صفحة 68) بعدها استعمل الشريط وزين بعناصر زخرفية مختلفة، من رسومات هندسية ونباتية وعناصر معمارية كالعقود والأعمدة وهذه الحليات البسيطة كانت المكون الأول لجمالية المخطوط العربي، فكتب أسماء السور داخل أشرطة شبيهة بما نجده على المنسوجات، (الأصمعي، 2001، صفحة 78) وبعدها نقلت هذه الزخرفة على الكتب الدينية الأخرى. (الصورة 02)

تفنن المجلدون في تجليد المصحف وفي نقش جلوده وتذهيبها، فجاء تذهيب الصفحات الأولى والأخيرة كنوع من التقابل بين بداية المخطوط ونهايته، ثم انتقل التذهيب إلى هوامش وبدايات الفصول والعناوين، ثم تعدى ذلك إلى تذهيب الجلود. وأخذت الزخرفة تتطور في شكلها عبر العصور، حتى انتهت إلى الصورة الرائعة التي نشاهدها في المتاحف الأثرية، بعد أن قبولت بمعارضة شديدة من طرف رجال الدين، وقد زاد الاهتمام بفن الزخرفة والتذهيب في العصر السلجوقي وفي العصر التيموري والصفوي. (زكي م.، الفنون الإسلامية، لبنان، د.ت، صفحة 81) كما تطور فن الرقش على المخطوط في العصر المملوكي والعثماني. (السيد، 1997، الصفحات 325-326)

لم يكن المصحف وحده بهذا النقش، بل تعداه إلى الكتب ذات الصبغة الدينية منها على وجه الخصوص، فكثرت استخدامه في كتب دلائل الخيرات، المنسوخة 875هـ-1470م، وهذا النوع من الكتب وحده كفيل لتزويدنا بميادين مختلفة منها الألوان المستعملة المواضيع المصورة، حيث نجد في بدايته صفحتين متقابلتين بأرضية حمراء، عليها مستطيلات ودوائر وأنصاف دوائر، تتشكل منها دائرة حليت بأوراق نباتية وورود وأغصان متداخلة، جاءت بألوان الذهب واللون الأحمر والأسود مع كتابة باللون الأبيض، تمثل قبر الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبيه أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما، والصورة كونت في مجملها لوحة تنداح تأثيراتها في داخل المرء. (زكي م.، الفنون الإسلامية، لبنان، د.ت، صفحة 163) (الصورة 03)

لم يمنع التحريم البعض من تصوير المصحف، حيث عثر على نسخه من مصحف لشخص يدعى الحاج حافظ إبراهيم الفهري بن صالح، تلميذ السيد عثمان المعروف بداماد العفيف، كتبه سنة 1232هـ/ 1812م، واشتراه في اسطنبول شخص أمريكي يدعى (John w. robertson)، وهو يتكون من 304 ورقة، كتبت أسماء السور وعدد آياتها باللون الأبيض على خلفية مذهب، أما الصور فقد أضيفت إلى المصحف بعد نسخه وتم حذف بعض النصوص القرآنية لتسمح بإضافة الصور، ولا نعلم متى ولا أين أضيفت هذه الصور التي نفذت على نمط التصوير الفارسي، كما أن الحذف تم بطريقة جيدة لم تدع أثرا له ولا في ظهر الصفحة نفسها، ومن بين الصور الممثلة في المصحف صورة سيدنا موسى عليه السلام وهو يلقي عصاه فإذا هي ثعبان يسعى، في الصفحة 83، وغيرها من صور الأنبياء مثل سيدنا يوسف وإبراهيم عليهما السلام، (مرزوق، د.ت، صفحة 130) أما فن التصوير على الورق، فلا توجد أدلة على بداية محددة له، وإن كان في الإمكان الافتراض أن البداية المنظمة له كانت في فترة خالد بن يزيد بن معاوية، الذي عرف بحب العلم وتشجيعه، وقد عرب الكثير من الكتب الإغريقية التي تحفل بالرسوم والصور، ومن المؤكد أن بعض النسخ المعربة في تلك الفترة شملت صورا ورسومات، لعلها فقدت مع ما فقد من كتب وتراث يعود إلى ذلك العصر، من بينها مخطوطة يذكر

المسعودي أنه اطلع عليها بمدينة اصطخر سنة 303هـ، وتشتمل على معارف وعلوم كثيرة، ومنها صور ملونة لملوك فارس، وأن تاريخها يعود إلى 113هـ، وترجم الكتاب من الفارسية إلى العربية للخليفة هشام بن عبد الملك. (الحلوجي، 1989، صفحة 188) وأقدم ما وصل إلينا من فن التصوير العربي الإسلامي على الورق، مجموعة من الرسوم شبه الكاريكاتيرية، منها واحدة على ورق البردي، والأخرى على الورق، استخدم في رسمها الحبر الأسود، تمثل شخصان يقفان بأيدي مرفوعة، وصور أخرى تمثل أشخاص في شكل هزلي، ولعل هذه الصورة تعود إلى القرن الثامن الميلادي، (الساعاتي، 1997، صفحة 157) وأول كتاب عربي إسلامي جسد فن المنمنمات كان "كليلة ودمنة" وهو كتاب هندي ترجمه الفرس إلى لغتهم قبل الإسلام بقرون عديدة ثم ترجمه ابن المقفع إلى اللغة العربية في العصر العباسي في حوالي القرن 2هـ/8م.

لقد لعب النبي عن التصوير وعوامل التضارب بين تحريم وتأيد دورا كبيرا في إحجام عدد كبير من المصورين عن التصوير، خاصة المواضيع الدينية في المراحل الأولى لظهوره، حتى لا تمسه آراء الفقهاء، واهتم الفنان بتصوير قصص التاريخ وكتب الأدب والعلوم، كما ابتعد المصورون في العصور الوسطى عن تقليد الواقع ورسم الطبيعة بأسلوب وصفي، فأصبحت الصورة مجرد عنصر زخرفي بحث من حيث الوحدات والتصميم. (ماهر، 2005، صفحة 247)

أما بالنسبة للصور الدينية في مواضيع التصوير الإسلامي فإنها لم تظهر إلا بعد سقوط الخلافة العباسية على يد هولاكو في منتصف القرن 7هـ/13م، حيث بدأ القليل من المصورين يتجهون نحو تصوير الموضوعات الدينية لكن باستحياء، (عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، 2001، صفحة 19) كما نتج عن كراهية تصوير الكائنات الحية اختفاء شخصية الفنان المسلم، فلم تظهر ذاتيته في فن التصوير الإسلامي، ولم يعبر عن مشاعره، ولم يكن لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من زملائه الفنانين، رغم المهارة والإتقان الذي تميز بها بعض الفنانين، ورغم تحريم المسلمين للتصوير وكراهيته في فترات زمنية إلا أن هذا التحريم لم يقض على هذا الفن بأكمله، وبالنظر إلى تاريخ الفنون فإننا نرى أن كثيرا من الأقاليم الإسلامية لم تكتثر لهذا التحريم، فازدهر فن التصوير في بعضها ولاسيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير كإيران والبلاد التي خضعت لنفوذها الثقافي وتأثرت بثقافتها كإندونيسيا وتركيا ومصر في عصر الدولة الفاطمية (زكي م.، أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، د.ت، صفحة 32) وتعتبر إيران من أكثر الأمم الإسلامية استخداما للرسوم الأدمية، (د؛ مطاوع، 2010) حيث أقبل الفنان الإيراني منذ القرن 6هـ/12م على استخدامها ولم تكن سوى صور توضيحية لها صفاتها الخاصة. (الطرازي، 1968، صفحة 14)

4.1- خصائص ومميزات التصوير الإسلامي:

يتميز فن التصوير الإسلامي عن غيره من الفنون التي كانت لها الصدارة في فترات زمنية معينة كالفن اليوناني والروماني، حيث كان للروح الإسلامية فكرا وفلسفة وعقيدة كان لها بالغ الأثر في أشكال هذا الفن الذي ساد العالم الإسلامي في كل بقاعه، وقد دفع هذا الفكر الفنان المسلم ليتخذ لنفسه طريقا خاصا، (عشعش، 2008، صفحة 26) حيث تشكلت الشخصية الفريدة لفن التصوير الإسلامي، ويمكن أن نجمل سمات وخصائص التصوير الإسلامي في النقاط التالية:

- الإغراق في الطابع الزخرفي، ويتضح بجلاء في رسوم النبات والأشجار والأزهار وفي أسلوب رسم طبّيات الثياب، فأحياناً تُرسم طبّيات الثوب (على هيئة خطوط هندسية أو أزهار أو حيوان أو أهلة وبروج) إلى جانب استعمال الزخرفة العربية المورقة. والزخرفة الخطية. (الباشا، 1986، الصفحات 125-127)

- البعد عن التجسيم والبروز، فلا يعنى الفنان برسم أجزاء الجسم، محترماً فيه النسب الطبيعية، ولا يكثر بتوزيع الضوء والظل، فأهمّل قواعد المنظور والبعد الثالث (التسطيح) الذي يعطي الإحساس بالعمق، فلم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما الطول والعرض، أما العمق فلا وجود له، لذا جاءت الصورة مسطحة، وأفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقاً بديعاً وألواناً سحرية عجيبة، وهذا لجذب الأنظار وتغطية قصور التجسيم. وبذلك قد هدف الى تحقيق نوع اخر من العمق أسمى من ذلك العمق الحسي، وهو العمق الوجداني أو المعنوي (Réau, 1946, p. 233)

- الخلو من الانفعال والإحساس على الوجوه الأدمية، وكأن هذه الأشخاص لا إحساس لها، وهذا أمر متوقع فالفنان المسلم يحاول قد الإمكان الابتعاد عن تجسيم الطبيعة، فاستعمل التحوير، وخاصة بما يتعلق بالكائنات ذات الروح حتى لا يضاهي بذلك خلق الله، وبالتالي هي محاولة منه لاجتناب المحاذير الدينية المتعلقة بالتصوير. (عشعش، 2008، الصفحات 38-42)

_ من أهم مميّزات التصوير الإسلامي أن معظم الصور يغلب عليها المسحة السّامية التي تلوح في وجوه الأشخاص، إذ تغطي وجوههم لحي سود فوقها أنوف قنى، وكذلك يتمثل الطابع العربي في الملابس، التي تكون غالباً واسعة فضفاضة وذات أكمام واسعة تتمثل في القميص والجلباب، التي تكاد تغطي القدمين، حولها أشرطة عليها كتابات وزخارف، ويكثر فيها الانطواء والتعاريح المذهبة، وبعضها مخطط ومزركش، أما غطاء الرأس فهو عبارة عن عمامة متعددة الطيات، (زكي م.، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، 1981، صفحة 20) والاهتمام بالشخص الرئيسي سواء في كبر حجمه تمييزاً له عن الآخرين أو في زخرفة ثوبه بزخارف مختلفة عن الآخرين، ويتجلى كذلك في رسم الهالات حول رؤوس الطير بل وحول الأزهار وهذا تأثير من آسيا، والعناية برسم الخيل و الإبل. (زكي م.، التصوير في الإسلام عند الفرس، 1981، صفحة 26)

2- نماذج من التصوير الإسلامي الاجتماعي في المخطوطات والمنمنمات:

بالنسبة للمواضيع المتناولة في التصوير الإسلامي فكانت متنوعة في عدة مواضيع مثلت الجانب الاجتماعي، وتظهر هذه الموضوعات ضمن مجموعة من الكتب والمخطوطات منها المغربية الأندلسية و المشرقية سنأخذ بعض النماذج منها لتوضيح الجانب الاجتماعي بكل تفاصيله، والتي عبرت عن خصائص المجتمع الإسلامي ومظاهره، ووقعت في أماكن متعددة كالمسجد والسوق والحقل والحدائق وبلاط الحاكم إلى غير ذلك من الأماكن، اخترنا منها ثلاثة نماذج تمثلت في:

1.2- مقامات الحريري

تتألف مقامات الحريري من مجموعة من القصص، وترجع إلى عام 1247م، ومنشؤها العراق، تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص، وكانت لها شعبية كبيرة، روفقت بمجموعة من المنمنمات، صورها يحيى الواسطي، تحكي عدة مغامرات لأبي زيد السروجي، وهو رجل فصيح اللسان، سريع البديهة، واسع الحيلة، يهوى التخفى، ويشاركه في مغامراته رجل يسمى الحارث بن همام، وتتألف المخطوطة من خمسين مقامة، وهي

تعكس كل جوانب الحياة بالمجتمع، كمشاهد اللهو والشراب والحج ودفن الميت والعبادة في المسجد ومشاهد القضاء وغيرها، فصور الواسطي الرجال والنساء وغيرهم من شرائح المجتمع وهم يمارسون حياتهم اليومية سواء كانوا في البيت أو المسجد أو السوق وغيرها من الأماكن وهي بمثابة سجل يمكن أن تستنبط منه البيانات الكثيرة عن العادات والملابس والأواني والأدوات المستعملة ونمط المباني والعمارة في تلك الفترة، كما تعكس مشاهد الواسطي مدى الإتقان والدقة التي وصل إليها فن التزيق في عصره، وله قدرة عجيبة على رصد الحياة الاجتماعية بدقائق أمورها، وتعد من أروع اللوحات الفنية التي وصلت إلينا من ذلك العصر، وتتجسم فيها أيضاً جميع السمات الفنية التي تُميّز المدرسة العربية في التصوير الإسلامي عن غيرها من المدارس التصويرية، وهذا يكشف عن سعة اطلاع الواسطي وتمرسه في هذا الفن من الفنون، فنراه يشرح في لوحاته الانفعالات النفسية بطريقة يستطيع المشاهد أن يفهم منها الجو النفسي، فكانت لوحاته بمثابة العيون الناطقة والأصابع المتكلمة، ولم ينس الواسطي المرأة ودورها في المجتمع فرسمها في صور عديدة كزوجة وعجوز و بنت، فأظهرها مرة وهي تغزل الصوف لتنسج الثياب والخيام، وأخرى تستجدي في المسجد والخيام، وتارة تشكو زوجها إلى الحاكم وأخرى إلى القاضي، وإذا ما فارق الحياة أحد أهلها انبرت تلطم الخدود وتمزق الثياب وتندب وتصرخ على فقده، ومرة تحضر الخطب والمناقشات وأخرى ترعى الأبل وتسوقها أمامها، ثم ينتقل إلى القرية فيصورها أجمل تصوير ويعود فيعكس عادة أكرام الضيف عند العرب إذا ما زارهم أحد، كما صور المرأة بجرأة وواقعية ساعة الولادة، وإذا ما كانت المرأة من الرقيق فتعرض في سوق النخاسين للبيع، وهكذا صور الواسطي النساء في أشكال مختلفة وأوضاع متعددة وملابس متنوعة تتفق ومكانتهن الاجتماعية، اخترنا منمنمتين واحدة تحتوي على مشهدين، المشهد الأول يمثل القاضي يعظ أبا زيد السروجي وزوجته اللذان كانا على خلاف، بعد أن شكى كل منهما سوء حاله مع الآخر، والثانية تمثل امرأة فقيرة تطلب الحاجة.

يظهر في المنمنمة الأولى القاضي بهيئة يبدو عليها الوقار والسكينة، وهي من صفات أهل النصيح والوعظ، يجلس فوق كرسي منخفض، توجي ملامحه بسماحة وجهه ولين كلامه، وهي من الصفات التي يجب أن تتوافر على الناصح حال إسداء النصيح للآخرين، كما صور الواسطي ديوان المجلس في ذلك الوقت وهو بكامل الزينة اللاتقة بشخصية القاضي، الذي يحكم بالعدل من يشتهي عنده وأضفى الزينة على الستائر والوسائد لتتناسب مع المكان بشكل واضح، كما أظهرت لنا المنمنمة الأثاث السائد في تلك الفترة، مثل الكرسي المنخفض المصنوع من الخشب بدون قوائم، وحوض جلوس، ومرفق عال يسند الظهر، فهذا يعكس لنا المهارة الفائقة في حرفة النجارة والذوق الفني الرفيع الذي يتجلى بهما الصانع المسلم، كما بينت لنا المشاكل التي تسود في المجتمع ومدى أهمية القضاء واعتناء الخلفاء به لحل المشاكل الاجتماعية الخاصة بالناس، فيظهر الزوجين وكل منهما يحاول إقناع القاضي للصلح بينهما، وكانت العادات في تلك الفترة إذا أصيب أحدهم بالفقر، يلجأ إلى بيع ذهبه وملابسه وأثاث أهله وذلك ما جاء على لسان زوجة السروجي عندما شكته إلى القاضي، على أنه كسول لا يعمل وباع كل أثاث المنزل حتى خلا البيت من كل شيء، كما أظهر المشهد الثاني أنهما أيضاً في مجلس القضاء يشكوان بعضهما إلى القاضي ولكن الزوج يدعي أنها أرهقته بطلباتها، وكانا يتسaban، وأدعى الزوج أنه لا يملك المال فاضطر القاضي أن يمنحهما المال ويصلح بينهما، ونصح القاضي الزوجة بالصبر على زوجها والعودة إليه وأن

تصبر لأنها من صفات المرأة الصالحة، وتوضح لنا المنمنمة صورة المرأة في المجتمع الإسلامي آنذاك أنه بإمكانها أن ترفع قضيتها إلى القاضي دون طلب الطلاق في ذلك الوقت.

اما المنمنمة الثانية فتبين لنا آثار الفقر والحاجة وأهمية المال في المجتمع، حيث رصد لنا الواسطي حالة البؤس والفقر التي وصل إليها الفقراء في ذلك العصر، عندما كانوا يتمنون الموت بدلا من تلك الحياة المضنية، وجاء ذلك على لسان المرأة العجوز التي اصطحبت أولادها وغشيت إحدى المجالس الأدبية، حيث كان الحارث بن همام ومجموعة من الأصدقاء يتناشدون الشعر، فجاءت إليهم طالبة المساعدة وأن الدهر قد جار عليها، مذكرة إياهم بحسب أهلها ونسبها، فمنذ أن قل المال تغيرت معيشتها، وتمنت الموت لنفسها. فهذه المنمنمة تبين لنا إحدى المظاهر الاجتماعية وهي أهمية المال وآثار الفقر والحاجة وماله من آثار سلبية على حياة الفرد، والنفس الإنسانية من ذل وهوان، فقد يؤدي الفقر إلى بيع كل ما يملكه الإنسان (المز، 2007، الصفحات 84-93)

كما يظهر على المنمنمتين ثراء منقطع النظير في الألوان وهي من سمات المنسوجات الإسلامية آنذاك، ويبدو من صورة ملابس الرجال وجود علامات ولفقات في الأكمام تشير إلى ماركة ونوع القماش بينما تدل الخيوط الذهبية الدائرية الذهبية في قماش العمام على اسم المصنع الذي صنعت فيه هذه المنسوجات، وكان ذلك الأمر شائعا في هذا العصر. (بيكر، 2011، صفحة 100) ولباس المرأة المتمثل في اللحاف على شكل الحايك المزخرف بعدة ألوان.

2.2- مخطوط بياض ورياض

امتد التصوير الإسلامي العربي من المشرق إلى بلاد المغرب العربي والأندلس، فظهرت مخطوطات مزوقة في هذه البلاد (الهنسي، 1986، صفحة 83) وعرفت بمخطوطين متميزين ظهرت فيهما الأساليب الأولى للمدرسة المغربية وهما الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الطوسي المنسوخ عام 626هـ/1228م الذي يعطينا صورة واضحة عن ملامح الإنسان المغربي، وكتاب رياض وعياض وهي قصة شعبية، تحكي قصة حب ابتدأت فصولها بين شاب يدعى بياض وفتاة اسمها رياض، كانت متداولة في المغرب والأندلس في القرن 7هـ/13م، لمؤلف مجهول، والمخطوط منسوخ بخط مغربي جميل، تحتوي هذه المخطوطة على 30 صورة، لم يبق منها إلا 14 منمنمة، بعضها فقدت أجزاء منها، محفوظة بالفاتيكانيان، اخترنا منها عيتين تصور بياض وهو يعزف على آلة العود لرياض ويعبر لها عن حبه برفقة صويحباتها، في أسلوب عاطفي، كما يظهر في منمنة أخرى مستلقيا بلا وعي عند شاطئ النهر من فرط هيامه برياض، فالمنمنمة الأولى توضح لنا جانبا من جوانب الطقوس ومباهج الحياة (الفرح)، وجلسات الغناء والطرب والتي أظهرت (الملابس والزينة والأواني والآلات الموسيقية والحدائق والجواري...) في أواخر العصر الوسيط، فقد أبرز الفنان في صور تلك القصة كل الحركات التعبيرية من البهجة والسرور، وهم يندمجون مع الموسيقى، وحلاها بالزخارف الهندسية والنباتية، التي تعكس فن العمارة الأندلسية، ولامح الشخصيات التي رسمها الفنان هي ملامح عربية مما يؤكد انتشار تقاليد المدرسة العربية في أقصى المغرب. حيث تنوعت نواحي العمران التي عني بها المسلمون بالأندلس، وازدهرت العمارة وفنونها المختلفة بشكل كبير، بالإضافة إلى فنون الزراعة والبستنة حيث كانت عنايتهم كبيرة ولملموسة وساعد مناخهم وموقعهم الجغرافي على ازدهار هذا الفن، وقد تميز الطراز الأندلسي بالأبراج ذات القطاع المربع وبالعقود المحدبة والنوافذ ذات الحليات المعمارية الجميلة ونلاحظ هنا توفر الصحن السماوي داخل القصور والمباني، والحدائق المزدانة بأشجار البرتقال

وهي ما تظهره الصورة، كما نقف على جملة من الملامح التي تشير إلى بعض التأثيرات الأندلسية التي عرفها المغرب بعد سقوط الأندلس وهجرتهم إلى المغرب في المنمنمة الثانية كاستغلال المياه لأن الأندلسيين كانوا يارعين في حرفة تشييد قنوات المياه والعيون والناعورات، وتبين المنمنمة ناعورة بديعة الصنع، فاجتمع في هذه المنمنمة الشجر والنبات مع الماء الذي يعمل على ديمومة الحياة في الحياة الاجتماعية.

3.2 مخطوط عين الحياة :

هو مخطوط فارسي، يحتوي على حديث وأدعية، (الحديث: من بداية المخطوط إلى الصفحة 284، أدعية وتوسل: من الصفحة 285 إلى نهاية المخطوط)، ألفه محمد باقر بن محمد تقي (علامة مجلس) (سنة 1225هـ / 1847م)، وهو محفوظ بالمكتبة الوطنية الجزائرية (مصلحة المخطوطات). ويحمل رقم الجرد: 3172 نسخ بأصفهان (إيران)، وهو إهداء من ابنة المستشرق الفرنسي جورج دالفا ضمن مجموعة مكونة من تسع مخطوطات فارسية، جلد بني فاتح مغلف بقماش من الحرير البنفسجي مزخرف بخيوط ذهبية، شرح فيه وصية النبي عليه الصلاة والسلام المعروفة لأبي ذر الغفاري التي جمع فيها النبي عليه الصلاة والسلام أبواب الخير كلها وحذره من أبواب الشر كلها فكان شرحا وافيا، وازدانه بذكر الروايات الشريفة المروية عن أهل بيت العصمة، لم تحتوي المنمنمة على عنوان أو موضوع ولا على إمضاء الرسام، استخدم الفنان عدة ألوان منها اللون الأزجوري والبرتقالي والأزرق والأخضر والأبيض والبنفسجي، واللون الأكثر انتشارا في الصورة هو اللون الأزجوري باعتبار أنه لون الخلفية واللون الذهبي استعمل في أجزاء مختلفة، منها زخارف الثياب وفي الأواني، يجتمع في الصورة ثلاثة أشخاص في الحديقة تحت مكان أشبه بقبة وتنتهي بأقواس مفصصة، حيث زينت هذه الأقواس الموجودة أعلى الصورة بزخارف نباتية ولونت باللون الذهبي وزينت المساحة أسفلها بمجموعة من الحشائش ذات اللون الأخضر وبعض شجيرات الأزهار ذات الأغصان البنية والأزهار الحمراء، وفي الجزء الأسفل من الصورة رسم شخصان جالسان في الوسط وهما في وضعية تقابل وفي هيئة احترام للشخص المقابل وبجانبيهما صحن باللون الذهبي، وشخص ثالث على الجهة اليسرى، جاء بوضعية المتحدث وهو يقابل الشخصان الآخرين ويحمل بيده اليسرى كتابا باللون الذهبي عليه نقوش وكتابات باللون الأسود، وتنوعت الملابس وألوانها في المنمنمة، كالقفطان ذو الأكمام القصيرة والياقة الذهبية على الرقبة، ولف الخصر بالحزام بعقدة جانبية بنفس لون الياقة، وأغطية الرأس بعمامة بيضاء ترتفع في الجهة الأمامية ومربوطة بشريط ذهبي، وشاح أبيض طويل، يصل حتى الخصر، وضع فوقه تاج باللون الذهبي، ترتديه المرأة الجالسة، وشعلة من النار تحيط بالرأس ذات اللون الذهبي وهي ما يتميز بها الأشخاص المقدسين كالأنبياء والرسل أو الأمراء، ورجال الدين، أما ملامح الشخصيات فهي متشابهة في المخطوط والتي تتميز ببشرة بيضاء ولحية سوداء خفيفة وعينان ضيقتان ذات اللون البني وأنف وفم صغيرين. ونلاحظ أن الأيدي رسمت صغيرة على عكس المدرسة العربية التي ترسمها بحجم كبير، ووجوه الأشخاص صغيرة وهو تأثير صيني،

تختص المخطوطة بدراسة مظهر النصح والإرشاد الاجتماعي، والتي تصور الحكماء والفقهاء وهم يقومون بإسداء النصح والإرشاد إلى الملوك والولاة والحكام ومن يدور في فلهم، ويظهر في هذه المنمنمة مدى احترام وتوقير الحكام للناصحين، من أصحاب الخبرة والكفاءة، ومدى إصغاء المستمعين واستعدادهم الجدي لتقبل النصيحة، وتبدو على الشخصية الحاملة للكتاب في هيئة رجال الدين علامات الحكمة والعلم، كما نقلت لنا

المخطوطة شكل الملابس من سراويل وأغطية الرأس والقفطان واهتمام المسلمين بالمظهر الاجتماعي اللائق ولاسيما إذا كان ذو شخصية مهمة، فقد كان الإيرانيون من أشد الناس على العلم، لا سيما بعد اعتناقهم للإسلام، وتعلمهم اللغة العربية، وحفظ القرآن الذي اتخذوه أساس العلوم الإسلامية، وامتحنوا صناعة النسيج في تاريخ إيران كالألبيسة الصوفية والقطنية والحريية، وكذا صناعة السجاد، إلى جانب صناعة التحف المعدنية، كما هو مبين في المنمنمة.

خاتمة

توصلنا من خلال هذا البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- خلق الفنان المسلم لنفسه طريق للتعبير عما يلج في نفسه من انفعالات وتجارب شارك بها غيره ونقلها على المنمنمات مما سمح لنا بمعرفة نمط الحياة الاجتماعية في عصره واكتشاف عادات وتقاليده المجتمع خلال الفترات الإسلامية، وأهم الحرف الممتنة والرائجة آنذاك كالنسيج والبناء، فرسم العمارة التي حملت لنا تفاصيل القصور والقباب وغيرها، وما حوته من مفروشات وأثاث استخدمها أفراد المجتمع، فهي بمثابة وثائق تاريخية تلقي الأضواء على كثير من جوانب الحياة في ذلك الوقت.
- صور الفنان المسلم المرأة بمشاركتها الرجل في جميع المجالات، وكان لها دورا فعالا في الجانب الاجتماعي وبروز شخصية المرأة التي تنمو مع المواقف الاجتماعية وتعبر عن نفسها من خلال التفاعل مع الآخرين، فرأينا كيف خرجت المرأة للتسول وطلب الطعام والملبس في حالة الحاجة، والوضعية الاجتماعية خلال القرن 6هـ، وامتنان حرفة التسول عند الكثير في ذلك العصر، وإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر للمرأة أن هناك صورة سلبية ظهرت عليها الزوجة الجاحدة للمعروف بخروجها للشكوى عند القاضي.
- لم يلتزم الفنانون المسلمون بکراهية أو تحريم التصوير فزوقوا مخطوطاتهم بالصور والألوان، واهتموا اهتماما كبيرا بفن التصوير، وشجعهم على ذلك السلاطين والحكام، وخصصوا لذلك ورشات متخصصة، من خطاطين ومذهبيين ومزوقين ومجلدين، نبغ العديد من الفنانين المسلمين الكبار أمثال الواسطي.
- إن الموقف من التصوير وحرية الفنان لم يكن واحدا على مر الفترات الإسلامية فتحكمت فيه الظروف السياسية، واختلاف مواقف الخلفاء، وقوة وضعف الدولة، وعلاقتها بالفقهاء ورجال الدين، كما أنه كان يتأثر بظروف البلاد التي دخلت إلى الإسلام، ومستوى تحضرها، وعلاقتها بالفن عموما والتصوير على وجه الخصوص.
- لا يخلو العمل الفني من التأثير بفنون الحضارات، وقد تأثر فن التصوير الإسلامي بالفن المسيحي خاصة في بعض الموضوعات البعيدة عن ثقافة المجتمع بمخطوطات المدرسة العربية الإسلامية كأجواء الترف والرقص في حانات الخمر ومشهد الولادة وكذلك تصوير موضوعات تعامل المجتمع الإسلامي معها بتحفظ.
- إن الوظيفة الزخرفية والجمالية التي نجدها في المخطوطات تعتبر بمثابة مقياس يعكس لنا الذوق الاجتماعي الذي بلغه الإنسان في ذلك العصر.
- إن الاهتمام بدراسة زخرفة المخطوطات بكل ما تحمله من تصاوير وزخارف جمالية وألوان، له فائدة وأهمية لعلم المخطوطات والمنمنمات، فمن خلالها يمكن تحديد الانتماء الجغرافي للمخطوط ومصدره، وتاريخه، كما يمكن تشكيل المواد المستعملة من ألوان وروابط ومثبتات في زخرفة المخطوط مصدر ثريا بالمعلومات عن مكان وظروف الصنع.

-يعد التصوير أحد الفروع المهمة في الآثار الإسلامية بصفة خاصة والفنون الإسلامية بصفة عامة، وفي الأخير نستطيع القول أن فن التصوير على المخطوطات مصدر أصيل للمؤرخ والمختص في علم الآثار والإنسان، والفنان التشكيلي وعالم الدين، ومصمم الأزياء، والمخرج السينمائي، عند الحاجة إلى تصوير ومعرفة ولدراسة تلك الحقبة من الزمن.

- نقترح دراسة القيم الجمالية والفنية لفن التصوير الإسلامي في مناهج التربية الفنية والمؤسسات الثقافية والأكاديمية لإعادة قراءة وصياغة فن التصوير وربط الماضي بالحاضر لتوثيق الفن الإسلامي، ورصد أهم التجارب في الفن التشكيلي لنشر ثقافة وحياة المجتمعات السابقة.

قائمة المصادر والمراجع

المؤلفات:

- الأصمعي محمد عبد الجواد. (2001). *تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام ونوايع المصورين والرسامين عند العرب في العصور الإسلامية*. القاهرة: دار المعرفة.
- الباشا حسن. (1986). *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*. القاهرة: مكتبة دار النهضة.
- الهنسي صلاح أحمد. (1986). *فن التصوير في العصر الإسلامي*. القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- الحسني محمد عبد الحفيظ. (2014). *الرسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي (دراسة تاريخية فنية)*. فاس المغرب: مطبعة اينت الأنصاري فاس.
- الحلوجي عبد الستار. (1989). *المخطوط العربي*. جدة: مكتبة مصباح.
- الساعاتي يحيى بن جنيد. (1997). *الزخرفة والتصوير*. دبي: الدورة التدريبية الأولى لصناعة المخطوط العربي الإسلامي من الترميم إلى التجليد.
- السيد أيمن فؤاد. (1997). *الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات*. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر والتوزيع.
- الطرازي نصر الله مبشر. (1968). *الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور*. مطبعة . القاهر: دار الكتب القومية.
- النشار السيد. (1997). *فن المخطوطات العربية*. القاهرة: دار الثقافة العلمية.
- الواسطي يحيى بن محمود. (1237م). *المقامات الحبرية للواسطي*. gallica.bnf.fr : تصنيف (5847) عربي، المكتبة الوطنية في باريس.
- باقر أحمد بن محمد تقي. (سنة 1225هـ / 1847م). *عين الحياة*. إيران: المكتبة الوطنية الجزائرية (مصلحة المخطوطات). رقم الجرد: 3172 .
- بيكر باتريشيا. (2011). *المنسوجات الإسلامية*. الامارات : هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث.
- ثروت عكاشة. (1984). *التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحة*. الكويت: الفكر.
- ثروت عكاشة. (2001). *موسوعة التصوير الإسلامي*. بيروت: مكتبة لبنان.
- زكي محمد حسن. (1978). *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*. القاهرة: مكتبة دار النهضة المصرية.
- زكي محمد حسن. (1981). *التصوير في الإسلام عند الفرس*. بيروت: المنهل.
- زكي محمد حسن. (1981). *مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي*. مطبعة التايمس.
- زكي محمد حسن. (د.ت). *أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية*. بيروت: دار الرائد العربي.
- زكي محمد حسن. (د.ت). *الفنون الإسلامية*. لبنان. بيروت: دار الرائد العربي.
- عزت ياسين ابو هيبه. (1989). *المخطوطات العربية، فهارسها وفهرستها ومواطنها في جمهورية مصر العربية*. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

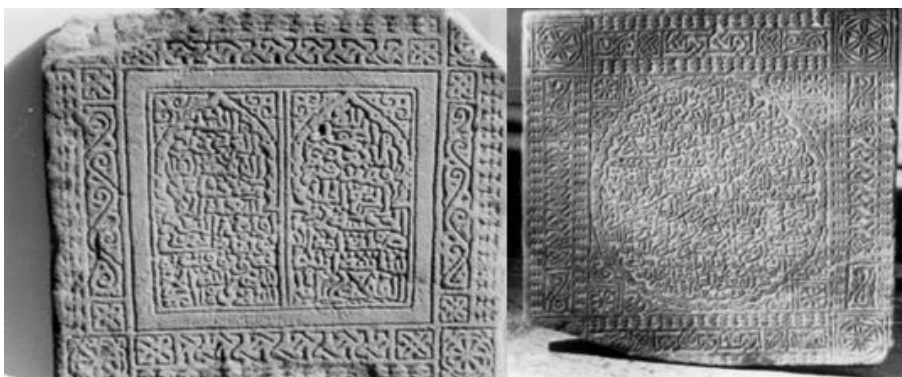
- عشعش محمود حسنين. (2008). *المنمنمات الإسلامية في مشغولات فنية معاصرة*. القاهرة: المجموعة العربية للتدريب والنشر.
- غلام يوسف محمود. (1986). *الفن في الخط العربي*. الرياض: وزارة المعارف.
- فرغلي محمود. (2000). *التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه*. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- فونتانا فيتوريا ماريا. (2015). *المنمنمات الإسلامية*. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
- ماهر سعاد محمد. (2005). *الفنون الإسلامية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مرزوق محمد عبد العزيز. (د.ت). *المصحف الشريف، دراسة تاريخية فنية*. بغداد: المجمع العلمي العراقي.
- مطاوع حنان عبد الفتاح. (2010). *الفنون الإسلامية الإيرانية التركية*. القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- ديروش فرانسوا. (2005). *المدخل الى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي*. لندن: مؤسسة الفرقان للتراث الاسلامي.
- catalogue. (2000). Abdel Kader l'Algérie au 19 siècle dans la collection du musée condé achantilly .paris :éditons d'art.
- George Michell. (1978). *Architecture of the Islamic World*. London: MeaningThames and Hudson.
- Hegel, (. (1970). *On Art, Religion, Philosophy: Introductory Lectures to the Realm of Absolute Spirit*. EditorJesse Glenn Gray.
- Réau, L. (1946). *Histoire de la peinture au moyen âge , La miniature*. Melun: Librairie d'Argences.

المقالات:

- الحساني حسين جهاد. (فيفري، 2013). *المخطوط العربي تاريخه وصنعه*. مجلة ينابيع (23). العراق، مؤسسة الحكمة للثقافة الاسلامية، الصفحات 114-126.
- خالد محمود المز. (2007). *صورة من حياة العامة في مقامات الحريري*. (جامعة الاردن، المحرر) مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، 32(1)، الصفحات 84-93.

الملاحق:

الصورة 01: ثلاثة شواهد قبور من الفترة الزينانية كأنها ثلاث صفحات من مخطوط



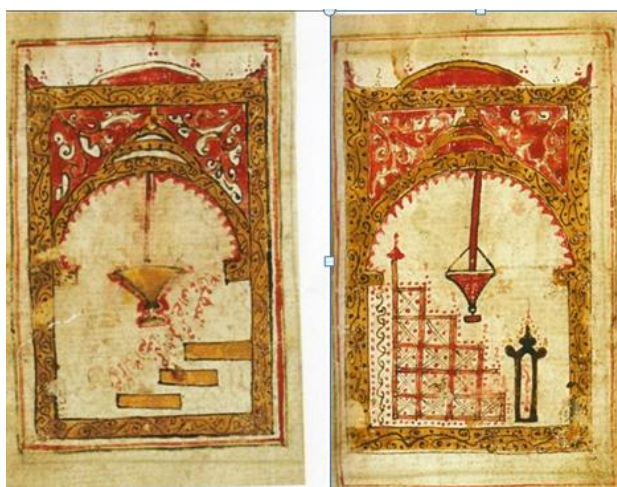
عن: المتحف الوطني بتلمسان

الصورة 02: صفحة من مخطوط تذكرنا بالزخارف المصنوعة على النسيج أو الفخار



عن: "شرح على البيوع" للناسخ أحمد بن زروق البجائي 1023هـ/1680م

الصورة 03: منممتان من كتاب "دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار"



عن: مجموعة الأمير عبد القادر (catalogue, 2000, p. 119)

الصورة 04: تمثل الزوجة وهي تشكي زوجها للقاضي



الصورة 05: تمثل المرأة المتسولة



عن: (الواسطي، (1237م)، صفحة 86)

الصورة 06: تمثل بياض وهو يعزف على آلة العود، وبياض مستلقيا بلا وعي عند شاطئ النهر



عن: (الحسني، 2014 ، صفحة 73، 64)

الصورة 07: تمثل النصيح الاجتماعي



عن: (نقي، (سنة 1225 هـ / 1847 م)، صفحة 274)

إسهامات مسرح الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني في سرد تاريخ الثورة الجزائرية (1958 – 1962)

Contributions of the National Liberation Front's artistic troupe theater in telling the history of the Algerian revolution (1958-1962)

خيري الرزقي ، جامعة باتنة 1 قسم التاريخ (الجزائر)

1. مقدمة:

بعد سنوات من اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية قررت جبهة التحرير الوطني فتح باب آخر جديد للمقاومة ضد الاستعمار ومساندة الثورة في كفاحها وهو " الباب الفني والثقافي " وانبثق عن هذا الوعي إنشاء الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني بتونس عام 1958 ، و التي كان لها دور كبير و فعال في توعية الشعب الجزائري عن طرق عدة أنشطة منها المسرح الذي يعد من أقدم أشكال التعبير الأدبي ، و فن من فنون التعبير الإنساني، يعتمد على النص و العرض ، الفرجة و الأداء وهو ما أدى إلى انتشاره ، فقد عبر بشتى أنواعه عن الثورة الجزائرية ، فالثورة قد جعلته من خلال نشاطاته الثقافية رفيقا لها ، لأنها أيقنت بأن الكلمة أيضا هي سلاح قوي ، ومادام المسرح على هذا القدر من الأهمية فقد أنشأت جبهة التحرير الوطني الفرقة الفنية كي تصبح تعبر عن الفعل الثوري ضد الاحتلال الفرنسي وذلك من خلال عدّة وسائل لعل أهمها النشاط المسرحي سواء بعرضه في الجبال للترفيه عن المجاهدين أو بعرضه في عواصم البلدان للتعريف بالقضية الجزائرية ، ولم يكن الممثلين خريجي المعاهد الأكاديمية وإنما كانوا موهوبين بفطرة فنية مدعومين بشعور وطني ، فكان أول عرض قدم في 24 ماي 1958 وهو انطلاق لتأسيس الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني .

تهدف المداخلة الى التعريف بالفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني ومعرفة الأصول التاريخية للمسرح الجزائري، وتاريخ تأسيسه، وسيرورته أثناء الثورة، والتعرف على أهم خصائصه ومعرفة بعض النماذج من المسرحيات الثورية التي قدمت.

ومن هنا يمكننا أن نطرح الإشكالية الرئيسية التالية: الى أي مدى أفلحت الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني في التعبير عن آمال وآلام الثورة الجزائرية من خلال عروضها المسرحية؟ وتندرج تحت هذه الإشكالية إشكالات فرعية منها: ما هي الأصول التاريخية للمسرح؟ وما هي أهم خصائصه؟ وكيف ساهم في إنجاح الثورة؟ وما هي أهم المسرحيات التي قدمت وسردت تاريخ الثورة؟.

2. تأسيس المسرح الجزائري وأصوله التاريخية:

على غرار باقي البلدان العربية لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا وفنيا له أصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا إلا في مطلع القرن العشرين (ميراث، 2000، ص9). وتعد فترة ما قبل اندلاع الثورة التحريرية الكبرى فترة صحو و يقظة و تحول فكري و ثقافي و سياسي و العامل الأساسي والوحيد في تكوين هذا التحول هو نمو الروح الوطنية لدى الجزائريين و اشتداد الحركة الوطنية الجزائرية مع شمول فكرة محاربة المستعمر الفرنسي بشتى الوسائل و الطرق كافة طبقات المجتمع ، و قد كان للحركة الحزبية التي ظهرت في البلاد الدور الهام في تنمية هذه الروح و تقويتها عبر ربوع الوطن كلها ، فقد أفرزت هذه التغيرات

السياسية في المجتمع الجزائري نشاطات ثقافية عديدة لها إسهامات في تكوين جيل جديد ، ففي عام 1940 أسس مصطفى كاتب فرقة المسرح الجزائري، ثم أعيد تأسيسها عام 1946 و ضمت نخبة من محبي الفن المسرحي وهي الفرقة التي حملت مشعل الثورة تحت اسم الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني الجزائري 1958. وتكاد تجمع أغلبية الدراسات والأبحاث حول المسرح الجزائري على أنّ تاريخ نشأته وتأسيسه هو مرحلة العشرينات من القرن الماضي ، لكن الظاهر أن المحاولات الأولى للتمثيل قد أتممت قبل ذلك إنما لم يتم التأريخ لها وذلك على أساس أن المسرح كان يدخل ضمن أنشطة الجمعيات والنوادي الثقافية التي ظهرت في الجزائر مطلع القرن العشرين ،وقد أعطت الجهود التي عرفها المسرح الجزائري في الفترة ما بين 1924 – 1926 الفرصة والوقت الكافيين للمسرحيين الجزائريين لكي يفكروا مليا في وضع الشأن المسرحي بالجزائر من الأولويات ثم إعادة الاتصال بالجمهور من جديد بتقديم مسرحية " جحا " وذلك باللغة العامية في 12- 04 – 1926 فوق ركح المسرح الجديد بالجزائر العاصمة وقد حققت نجاحا كبيرا وإقبالا واسعا من قبل الجمهور على مشاهدتها حيث استقطبت في عرضها الأول 1200 متفرجا

وعليه فإن النجاح الذي حققته هذه المسرحية جعل كثيرا من الباحثين والدارسين للشأن المسرحي في الجزائر يعتبرونها البداية الحقيقية للمسرح الجزائري (سعد الله، 1998، ص418).

3. خصائص المسرح الجزائري:

يتميز المسرح الجزائري عن غيره من المسارح العربية بسمات خاصة شكّلت خصائص له بين بقية المسارح الأخرى والتي يمكننا أن نجمل بعض منها في النقاط التالية:

أنه تفاعل مع تطور الحركة الوطنية فتشكل بسماتها وامتزج بتياراتها وأطروحاتها السياسية، إذ نجد أن المسرح الجزائري تحدى أسوار الحصار التي أقامها الاستعمار حوله فكانت هجرته إلى الخارج هروبا بمشهد الثورة وصوتها مما جعل قيادة الثورة تعتمد سفيراً مفوضاً مكلفاً بمهمة التعبير عن الثورة التحريرية.

المسرح الجزائري قاوم الاستعمار باستعمال اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى واستعمال اللغة الفرنسية لينقل صورة الشعب الجزائري (تليلاني، 2008، ص372).

المسرح ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاستكشافات الأولى في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان وهو بهذا الشكل أي أنه مسرح ينمي المحترفين سواء كانوا فنانيين أم منظمي عروض مسرحية، ولهذا فقد لبّى ذلك المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة (الراعي، 2007، ص460).

خاصية الواقعية هي أهم ما طبع المسرح الجزائري المواكب والمعبر عن الثورة التحريرية فالإبداعات المسرحية الجزائرية التي واكبت الثورة التحريرية وعبرت عنها قليلة جدا قياسا مع التراكم الشعري والقصصي غير أن هذه النماذج استطاعت أن تعكس حقيقة الثورة (الراعي، 2007، ص372).

إن الممثلين أنفسهم هم من اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي وكان بعض هذه النصوص يوضع شفاهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجرى الكتابة، وبالتالي فإن المسرح فن جماهيري بطبيعته لأنه لا يشترط في المتفرج أن يكون متعلما والحرص على استعمال اللغة العربية ومسألة الحفاظ عليها لدى الجزائريين والحرص على استعمالها عملا وطنيا مقدسا.

كتابة المسرحيات شعرا أهم خاصية تميز بها المسرح الجزائري إذ سجل " حضور الشعر " ثلاثة أشكال الشكل الأول: هو من اعتماد المؤلف على نص شعري خارج عن مملكة إبداعه وإنما هو من إبداع إحدى الشخصيات كمسرحية "الزنجي" أما الثاني: فهو تنظيم الأديب نصه المسرحي بشيء من الشعر أما الثالث: هو سيادة الشعر على اللغة، لغة الحوار حيث عرف الأدب الجزائري أول مسرحية شعرية سنة 1938 على يد الشاعر " محمد العيد آل خليفة ".

البعد الثوري هو أهم ميزة طبعت ملامح الشخصيات وقد انعكس هذا البعد على مستوى الخطاب الذي تستعمله في تواصلها بالحوار مع سائر الشخصيات، خاصة أثناء الثورة. فن المسرح من الفنون التي استخدمتها الثورة الجزائرية لخدمتها وبذلك أثرت الثورة في المسرح وأثر هو الآخر في الثورة فقد تحدد العمل المسرحي إبان الثورة التحريرية وهو المشاركة مع الثورة والعمل على إبرازها بأعمال فنية يكون المنطلق فيها بالكفاح ومقاومة الاستعمار وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التفّ حوله كل الكتاب المسرحيين ومن هنا يتضح انه أدب تعبئة وتوعية (بركات، 1984، ص 60).

تفاعل المسرح مع الحركة الوطنية باعتباره تأسس في مرحلة غليان سياسي واجتماعي وتبنى مطالبها وانتقد الممارسات الاستعمارية واستخدم المواضيع التراثية والتاريخية والمقاوماتية بإحياءات سياسية بغرض تمرير رسالته النبيلة (قادة، 2007، ص 18).

بعد مشوار طويل وشاق شقه رواد المسرح الجزائري الأوائل لإرساء هذه الظاهرة الفنية تقليدا فرجوا يحاكي الحياة العامة والخاصة للمواطن الجزائري أثربعد ذلك تميزا في الطرح والأداء في المسيرة النضالية للقضية الوطنية على غرار مسرحية " حنبل " لتوفيق المدني ومسرحية " بلال بن رباح " لمحمد العيد آل خليفة " ومسرحية " العقاب " لرضا حوحو "...الخ. وقد حملت هذه المسرحيات خاصة المكتوبة باللغة العربية بعض الصفات التي تقترب من المنهج الأرسطي، حيث تناولت في مواضيعها نماذج لشخصيات عظيمة في التاريخ القومي والوطني كما حملت فكرا ضد الاستعمار بامتياز مما دفع السلطات الاستعمارية في خطوة وقائية من المد الوطني الجزائري إلى تشديد الرقابة على العروض المسرحية (فضلاء، 2009، ص 11).

4. المسرح أثناء الثورة الجزائرية:

لعب المسرح الجزائري دورا هاما في مقاومة الاستعمار وذلك باعتباره وسيلة نضال و مقاومة في مسار الحركة الوطنية ، حيث ساهم في تهيئة الظروف المناسبة للثورة التحريرية وإعداد الشعب الجزائري للمعركة عن طريق نشر الوعي السياسي بين صفوفه وربطه بالقضية الوطنية فكل الذين اهتموا بالتأليف و الكتابة و التمثيل كانوا يواجهون الإدارة الفرنسية وقوانينها بكل عزيمة وثبات وقد كان لبعض الرواد الفضل الكبير في بقاء عناصر تهتم بالمسرح و تكافح من اجل بقائه من بينهم " مصطفى كاتب " الذي انشأ فرقة مسرحية من الهواة سنة 1940 وأطلق عليها اسم " فرقة المسرح الجزائري " وفي نوفمبر 1957 استجابت الفرقة لنداء جبهة التحرير الوطني و أدت هذه الفرقة دورا فنيا بكل وفاء وإخلاص لمبادئ الثورة التحريرية (الراعي، 1970، ص 461). وكان للمسرح حضورا مميزا في تصوير الثورة الجزائرية وكان له دور مهم فتشكلت فرق مسرحية جزائرية تتبع الثورة لتمثيل فعل المقاومة وتنقل الصورة الحقيقية التي كان يمثلها الاستعمار (المباركية، 2007، ص 160).

إن المسرح يشخص الثورة كما إن الثورة تفتح مجال الإبداع المسرحي فهي تمده بالمشاهدة وتخلق له الرؤى وقد ظهر فنانون مسرحيون منهم: " الطيب أبو الحسن " المعروف باسم " بوبقرة " وهو الذي أنشأ فرقا مسرحية حتى في المعتقلات وبعض الفنانين التحقوا بصفوف جيش جبهة التحرير الوطني في الجبال فأنشئوا فرقا مسرحية تكفلت بدورها بتقديم عروض مسرحية للمجاهدين وظل المسرح الجزائري يسير الظروف والمراحل الحرجة التي تمر بها البلاد.

لقد كان لكل ظرف عمل مسرحي يناسب تحدي الحواجز والعراقيل ويعود الفضل في ذلك إلى أولئك الذين عرفوا كيف يحولون هذا الفن إلى سلاح النار، حيث أن المسرحيين الجزائريين، كانوا يدركون جيدا بأن المسرح الجاد لا يظهر ولا يعيش إلا إذا عبر عن المشكلات الحية والجادة التي يعاني منها معظم الناس، ثم مهاجمة المساوئ التي غزت البيئة الجزائرية بسبب الاستعمار (الركيبي، 1983، ص230).

5. نماذج عن المسرح الجزائري الثوري وكيفية سرد تاريخ الثورة:

اتخذت القيادة السياسية للثورة في نهاية عام 1957 قرار إنشاء فرقة فنية تكون بمثابة الناطق الرسمي في الميدان الفني والثقافي لشعب مكافح بكامله فقد كان مسعى هذه الفرقة موجهًا بادئ ذي بدء نحو جيش التحرير الوطني والجزائريين واللاجئين في كل من تونس والمغرب وكذا البلدان الأجنبية وذلك بغية اطلاعهم على الكفاح الذي يخوضه الشعب الجزائري وقد تمثل النشاط المسرحي لهذه الفرقة في تقديم مسرحيات متعددة ذات طابع ثوري نذكر منها ما يلي:

1.5. مسرحية " نحو النور ":

أنتجت سنة 1958 وهي من تأليف وإخراج " مصطفى كاتب " والعرض عبارة عن لوحات من كفاحنا الخالد، تبدأ القصة بمنظر مشاب جزائري ألقى عليه القبض وعذب أشنع تعذيب ثم زج به في السجن وهو في حالة تجعل المتفرج يتوقع موته من لحظة إلى لحظة فتغمض عيناه وتقتحم خاطره صور من وطنه في شكل ذكريات عن فصول حياته وزفاف أخيه الأكبر وتنقلاته ومن خلال هذا المشاهد القصيرة نشاهد معه نشأته وحياته وختانه ، ومن خلال هذه الحوادث العادية تعبر كل أنحاء الجزائر ونسمع أغانيها ونفتن بجمالها ونأنس بآلامها وتزهو برقصاتها ونغماتها في عروض تتسم بالحيوية والألوان والتماسك و الانسجام ويتطلع الفتى الجريح إلى المستقبل (بن دعباش، 2007، ص13).

فتعيش معه بكل إيمان آلامه النبيلة ويخرج من قلب لوحة مشهورة لصاحبها " بيكاسو " ترمز للمغرب الكبير مكبلا بالزهور فيترك هذا المنظر أكثر من أثر في نفوس المتفرجين وقد قدمت المسرحية لأول مرة في تونس.

2.5. مسرحية " أبناء القصبة ":

كتبها " عبد الحليم رايس " وتعالج موضوع الكفاح في المدن وتمّ عرض هذه المسرحية في 10 ماي 1959 بالمسرح البلدي لمدينة " تونس " حيث أحرزت على نجاح باهر وأثرت تأثيرا كبيرا على الجمهور سواء كان جزائريا أم تونسيا لدرجة أنها أحدثت هستيريا فأغمي على النساء ونقلت إلى خارج القاعة ومنع احد المتفرجين بالقوة من إلقاء نفسه من الشرفة الثانية لقاعة المسرح المشاهد كلها كانت واقعية وليست خيالية وعرضت بطريقة تبعث على إيقاظ المشاعر ، فالشخصيات التمثيلية متلائمة تماما مع الأشخاص الحقيقيين ، وكانت هذه الوضعيات التي تعرضها المسرحية عاشها مؤلف المسرحية.

قامت الفرقة بعرض المسرحية أمام حوالي ألفين جندي وكان عليهم اجتياز " خط موريس " (إحدادن، 2007، ص28). في تلك الليلة وبما أن مدير الفرقة كان يدرك جيدا تأثير المسرحية ولا سيما المشهد الخاص بالاعتصاب بالرغم من انه قدم بطريقة محتشمة فقد طلب من القائد العسكري أن يأمر الجنود بنزع الرصاص من أسلحتهم وذلك تفاديا لوقوع أي حدث لا يحمد عقباه (بن دماش، 2007، ص15-16).

3.5. مسرحية " الخالدون ":

تأليف " عبد الحليم رايس " وإخراج " مصطفى كاتب " قدم أول عرض لمسرحية " الخالدون " في 12 أفريل 1960 وهي الأخرى تطرح موضوع الثورة التحريرية فهي تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني ومدى إرتباطه بالجماهير التي هي امتداد طبيعي له (حفناوي، 2008، ص154).

وما ميز مسرحية الخالدون هي الواقعية التي عكست الواقع الثوري الذي عانى منه أبناء الشعب الجزائري (طاهر، 2007، 75)، فالخالدون كان العنوان المناسب الذي اختاره عبد الحليم رايس ليكون أيقونة دالة على المسرحية التي كانت تصويرا حيا لما قام به الفدائيين في سبيل أهداف وطنية شريفة طالما تغنوا بها قبل الثورة المسلحة (مصايف، 1972، 128).

4.5. مسرحية دم الأحرار:

أنتجت سنة 1961 وهي من تأليف " عبد الحليم رايس " وإخراج " مصطفى كاتب " هذه المسرحية تجسد القيم والمبادئ العليا للثورة وتدور أحداث المسرحية في الجبل بمعقل مجموعة من الثوار وتصور احترام المجاهدين بعضهم لبعض والتعايش فيما بينهم (الأحمر، 2006، ص392).

فقد شكل العنوان " دم الأحرار " خطابا أرسله " عبد الحليم رايس " للمتلقى الجزائري المضطهد من الحرب من جهة وإلى شعوب العالم قاطبة من جهة أخرى فهو عنوان رمزي يحيل إلى مخلفات الثورة الجزائرية من دماء أبناء الوطن الأحرار هذه الدماء التي سقوا بها أرض الجزائر الطاهرة (قطوس، 1998، ص77).

مسرحية " دم الأحرار " مسرحية نضالية في ثلاثة فصول اهتم موضوعها و أحداثها بالفدائيين و المجاهدين و صراعهم مع الفرنسيين تجرى أحداث الفصل الأول في ثلاثة أماكن مغارة في الجبل حيث سيكون فيلق من المجاهدين و هناك تتعرف على شخصيتين " مراد " و " الرزقي " واللذان يكلفان بمهمة نحو مركز من مراكز الجيش و المكان الثاني في مشى من مشاتي الجزائر وهناك يلتقي مراد و الرزقي بالشخصية الثالثة وهي مريم الفدائية والممرضة والمكان الثالث هو منزل حارس الغابة فرانسوا الذي يؤوي الأبطال الثلاثة مراد والرزقي ومريم وشخصية " فرانسوا " هي الشخصية المحورية في المسرحية لأن كل الأحداث تدور في بيته وهو المشرف على هذه الأحداث

6. خاتمة:

مارست الفرقة الفنية لجهة التحرير دورها وواجهها الثوري الفني بكل إخلاص لمبادئ الثورة التحريرية في التعريف بالقضية الوطنية في الداخل و الخارج لإسماع صوت الشعب الجزائري و المجاهدين الذين كانوا يقاومون بقوة في تلك الفترة حيث كان نشاطها يبين مدى تأثيرها في الجماهير من خلال اعتمادها على مجموعة من الوسائل التي كان من بينها المسرح هذا الأخير الذي يمثل إطارا للكفاح باعتباره يعمل في صميم الثورة و يعبر عن واقع الكفاح الوطني فهو يترجم واقع الشعب الجزائري و هكذا أدى المسرح دورا هاما في التعريف

بالقضية الجزائرية من خلال ما يقوم به من الأعمال وقد استطاع المسرح الثوري أن يجعل ممن كانوا متحفّظين منه حضنا له لما قدمه للثورة الجزائرية لأنهم نظروا للجوهر و قدم للثورة دعما من خلال إثباته أن الثورة هي ثورة شعب بأكمله وأنها ثورة ثقافة مثلما هي ثورة سلاح كما لعبت الفرقة الفنية دورا هاما في شحذ الوعي السياسي والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام والدولي وقد جسد هذا من خلال الجولات والأعمال التي قامت بها الفرقة في العديد من الدول متمثلة في مختلف العروض .

ويعتبر المسرح من الوسائل الفنية الداعمة للثورة التحريرية اعتمدتها الفرقة الفنية للكفاح ضد المستعمر الفرنسي وقد كانت كل هذه الوسائل تحمل في طياتها رسائل جوهرية قدمتها للرأي العام والعالمي للتعريف بالواقع المعاش من خلال رسم يوميات الجزائري ومعاناته ومحاولتها للتعبير عن الحقيقة وجرائم المستعمر حيث سعت الفرقة الفنية إلى تصويرها من خلال الأحداث اليومية التي مر بها الجزائريين ومن خلال ما سبق ذكره توصلنا إلى جملة من النتائج ندرجها فيما يلي:

- عملت الفرقة الفنية على نقطة مهمة جدا بالنسبة للثورة وهي التعريف بالثورة الجزائرية وذلك من خلال جملة من نشاطاتها وأعمالها في الداخل والخارج.
- الفرقة الفنية تعد بمثابة رمز من رموز الثورة وذلك من خلال الجانب الثقافي فالفن ولد لخدمة البندقية والثورة وذلك من خلال عروضها.
- العمل على هدم الاستعمار وما يدعيه أن الجزائر جزء منه والوقوف في وجه المستعمر الغاشم.
- إثبات أن الشعب الجزائري شعب مسلم له ثقافته وأصله.
- إن الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني مثلت الثورة الجزائرية أحسن تمثيل.
- عملت على إبراز الهوية الثقافية للشعب الجزائري.
- التأكيد على أن جبهة التحرير الوطني هي الممثل الشرعي والوحيد للشعب الجزائري.
- العمل على تصوير الأحداث اليومية والتعبير عن أحوال الشعب وذلك من خلال اعتمادها على مجموعة من الوسائل التي من خلالها استطاعت إيصال صوتها للعالم
- عملت الفرقة الفنية على التفكير الجماعي والنضال الجماعي وروح الأخوة والتضامن.
- حملت الفرقة في طياتها الوجه الحقيقي للمستعمر وحاولت كشف حقيقته التي كان يجهلها العالم بأسره
- استطاعت الفرقة الفنية أن تؤدي مهمتها السياسية والفنية بكل وفاء وإخلاص، والتعبير عن حقيقة الشعب الجزائري ومعاناته وإيصال صوت الجزائر للمحافل الدولية.
- وعليه يمكننا أن نقول بأنّ المسرح الثوري قد دَعَمَ وساند وأَنَحَ وسرد أحداث تاريخ الثورة الجزائرية وعلى الخصوص منذ أن أصبح منظما ومهيكلًا في منظمة جماهيرية وهي الفرقة الفنيّة لجهة التحرير الوطني.

7. قائمة المراجع:

1. ميراث العيد: (ديسمبر 2000)، "الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال الترابية"، مجلة إنسانيات، العدد 12، مجلد 3، الجزائر.
2. أبو القاسم سعد الله: (1998) تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1989، ج 8، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
3. أحسن تلياني: (2008)، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر.
4. علي الراعي: (2007) المسرح في الجزائر، دار الساحل.
5. أنيسة بركات: (1984)، أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 إلى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
6. قادة محمد: (2006-2007)، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران.
7. محمد الطاهر فضلاء: (2009)، المسرح تاريخاً ونضالاً المسرح الجزائري في عهده الاحتلال والاستقلالي، ج2، وزارة الثقافة.
8. علي الراعي: (1970)، "المسرح في الوطن العربي"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، العدد 25، الكويت.
9. صالح مباركيه: (2007) المسرح في الجزائر 1926 – 1989، ط2، دار بهاء للنشر والتوزيع، الجزائر.
10. عبد الله الركبي: (1983)، تطور النثر الجزائري الحديث 1830 – 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.
11. عبد القادر بن دماش: (2007)، الفرقة الفنية لجمية التحرير الوطني 1958 – 1962، منشورات التونسي، الجزائر.
12. احداون زهير: (2007)، المختصر في تاريخ الثورة الجزائرية (1954-1962)، ط1، مؤسسة احداون للنشر، الجزائر.
13. حفناوي بعلي: (2008)، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر نموذجاً، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح، وزارة الثقافة، الجزائر.
14. طاهر نوال: (2007)، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، الجزائر.
15. محمد مصاييف: (1972)، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب.
16. الأحمر قادة: (2005 – 2006)، الإعلام ودوره أثناء الثورة الجزائرية التحريرية 1954 – 1962 (الإذاعة نموذجاً)، رسالة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس.
17. بسام قطوس: (1998)، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ط1، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن.

تطور صناعة الزجاج عبر العصور.

The development of the glass industry through the ages.

سباطي مراد ، المركز الجامعي الشريف بوشوشة أفلو (الجزائر).

بوحروود ايمن، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 02 (الجزائر).

1. مقدمة:

إن التراث الإنساني لم يولد فجأة بل كانت هناك مقدمات لذلك التراث الذي استغله الإنسان منذ التاريخ لترك سجلات يستدل بها على حياته ومن بين هذه الأخيرة مادة الزجاج التي وجدت أدوات كثيرة منها في أماكن متفرقة من العالم.

فعموما لا يعرف على وجه اليقين الوقت الذي بدأت فيه صناعة الزجاج ولا نستطيع أن نحدد بالضبط الزمن الطويل الذي استغرقه ظهور هذه الصناعة، فقد أسدل الزمن على اكتشاف الزجاج ستارا كثيفا من الغموض وهذا في حد ذاته أدى إلى تضارب الأقوال وكثرة الروايات حول نشأة صناعة الزجاج وتاريخها وموطنها الأصلي، ولا يعرف أحد بشكل دقيق أول مرة انصهر فيها الرمل بالنار مع المعادن لينتج أول سائل يتصلب إلى مادة ساحرة ومفيدة كالزجاج، فعلى مر العصور والحضارات اختلفت صناعة الزجاج التطبيقية، فالصلابة و المتانة والشفافية ودرجات الإعتام وألوان الزجاج والزخرفة الجمالية ترتبط بأهداف الاستخدام لهذا النوع أو ذلك، ولا يقتصر دور الزجاج على نفعه فإن له جمالا يتبدى بوضوح في ألوانه المتألقة لذا فإن المؤرخين و الباحثين المختصين يرون أن الشعوب التي اعتنت بتلك الصناعات والفنون هي الشعوب التي سبقت غيرها في الرؤية المستقبلية.

حيث يعتبر الزجاج مادة أثرية وعنصر من العناصر الأساسية التي استخدمت في الماضي في تطبيقات متنوعة بمفردها أو مركبة مع غيرها في التصميم المعماري، أو كطلاء لمواد أخرى، كما تم تصنيعها في صورة أواني للإستعمالات اليومية بأكثر من أسلوب على امتداد العصور وهذا فهو مجال واسع وسريع التطور وشديد التأثير والتأثير.

1.نشأة الزجاج :

ومهما يكن من أمر فإن توصل الإنسان القديم لمعرفة أسرار هذه الصناعة يعتبر حدثا مهما بلا شك أثر في تطور الحضارة الإنسانية وفنونها على مر العصور، وإن كان هذا لا ينسبنا فضل الطبيعة على الإنسان في بلوغه أسرار وكذا إتقان هذه الصناعة (رمضان، 1999 صفحة 6) .

أما عن موطن هذه الصناعة ومركزها الأصلي فإنه يمكن القول بان المنطقة العربية كانت سباقة كعندها بكل الفنون والصناعات للوصول إلى صناعة الزجاج ومشغولاته وإنتاجها وإن كانت بعض الآراء ترى أسبقية مصر في هذا المجال ويرجح البعض الآخر توصل سوريا أولا لهذه الصناعة والبعض الآخر يرجح توصل بلاد الرافدين وحتى الآن لم يعرف التاريخ بالضبط والبلد التي تم التوصل إليها أولا. (رمضان، 1999 صفحة 6)

تعددت الآراء و تضاربت الروايات والنظريات عن كيفية اهتداء الإنسان وبلوغه أسرار صناعة الزجاج والموطن الأصلي لها، غير أنه مهما اختلفت هذه الآراء فإنه بلا شك أن المعرفة بمادة الزجاج قد سبقت العصور التاريخية بمراحل عديدة.

تتمثل صناعة الزجاج أكثر في الأواني والأكواب و الدوارق والأباريق و الشمعدانات والمشكوات ولمبات المصابيح وزجاج النوافذ السيارات والطائرات...إلخ، ولكل من هذه الأشياء المختلفة طابع يترجم عن خصائصها وسماتها الذي يتمشى مع ازدياد حاجات الإنسان البدنية والنفسية والتي تختلف من شعب إلى شعب، وإذ نحن استعرضنا في إيجاز أهم محطات وفترات التي مرت بها صناعة وفن الزجاج سيكون كالآتي :

2-1- الزجاج عند الفينيقيين :

لقد كان الفينيقيون هم أول من استخدم الزجاج كسلعة للتجارة... فقد حمل التجار الفينيقيون الزجاج معهم إلى جميع الممالك التي قاموا بزيارتها والدليل على هذا أن كثيرا من الأواني والأدوات الزجاجية قد وجدت في مقابر الموتى بجميع الأقطار التي وصل إليها هؤلاء التجار (غنيمة، 1996 صفحة 9).

وقد كان للعلاقات الطيبة التي ربطت الفينيقيين بمصر قديما وما جعلهم يعرفون أسرار صناعة الزجاج في مصر، وحملوها بدورهم إلى بقية الأقطار التي تاجروا معها، كما أخذوا في تقليد الصناعات المصرية... ولو أنهم لم يبلغوا فيها ما بلغه الصناع المصريون من حذق ومهارة.

وما من شك في أن الصلات التجارية التي قامت بين مصر والفينيقيين قد ساعدت على إيجاد أسواق لهذه الصناعة المصرية في جميع أنحاء العالم القديم. (غنيمة، 1996 صفحة 9) أما في بلاد المغرب فقد عثر من خلال حفريات تيبازة على مجموعة من الموازين والصنوج وكذلك احتواء القبور على مزهريات وأكواب وقناديل... إلخ. (S, 1991).

2.2 الزجاج عند اليونان :

عرف اليونانيون القدماء الزجاج واستخدموه في تزيين مبانيهم وقصورهم... فقد جاء في كتاباتهم التي حفظها التاريخ أن الغرف والحمامات في أيامهم كانت تزين بوضع الزجاج مثل زجاجات العطر وعلبة الدهانات وحببات الخرز... ومع هذا يبدو من آثار اليونانيين أنهم قد اهتموا بصناعة الأواني الزجاجية. هذا ما تدل عليه اللقى الأثرية في متاحف بكل أنحاء العالم، وهي التي تكون الصورة الواقعية للمجتمعات القديمة، وتجسيد صورة الإنسان اليوناني بكل نشاطاته المختلفة. (غنيمة، 1996 صفحة 21)

3.2 الزجاج عند الرومان :

انتشرت صناعة الزجاج في مناطق متعددة من الإمبراطورية الرومانية وانتشرت معه عدة طرق لتشكيل وتزيين الأشياء المصنوعة من الزجاج.

فعن طريق روما وصلت صناعة الزجاج إلى فرنسا وألمانيا وغيرها من الدول الأوروبية ولا زالت هذه الدول رغم مرور مئات السنين تنتهج نفس الأساليب التي ابتكرها صناع الشرق الأدنى وتقتبس الطرز الزخرفية نفسها مع تعديل يناسب العصر الحديث.

وهكذا أدخل الرومان صناعة الزجاج في سائر أنحاء الدولة الرومانية وقد أدى إلى تفوقهم بعد ذلك في صناعة الزجاج (غنيمة، 1996 صفحة 21) الملون سواء نصف شفاف أو المعتم حيث يتم تقطيع وتشكيل

بعض التحف من كتل الزجاج الصلب ومن صنع الأواني والمواد المعدنية. اقتبس صناع الزجاج عمليات السبك، حيث كان يتم صب الزجاج المصهور في قوالب لإنتاج الحشو والتماثيل الصغيرة والأنية المفتوحة مثلا الأوعية، وكان يتم تسخين قضبان الزجاج المشكلة مسبقا وصهرها معا في قالب للحصول على شريط زجاجي وتم عمل نماذج معقدة جدا باستخدام تقنية الفسيفساء حيث يتم صهر العناصر في قضيب ثم تؤخذ هذه العناصر لتعطي تصميمًا على شكل متقاطع (زهدي، 1996 صفحة 18)

وكذلك تم اكتشاف طريقة صنع الأواني الزجاجية بالنفخ لأول مرة في سوريا أثناء القرن الأول قبل الميلاد حيث استخدمت هذه الطريقة بدلا من الطريقة المصرية القديمة التي كانت شائعة حتى ذلك الحين (غنيمه، 1996 صفحة 21)

وعمت شيئا فشيئا حتى شملت جميع المجالات سواء في الفسيفساء الأواني، ألواح النوافذ ما أدى إلى ازدهار المباني الاجتماعية كالحمامات و البازيليكا. (Archéologie, 1978 p 8)

يعتقد بعض الخبراء أن أنبوبة النفخ كانت متطورة وامتداد للقضيب المعدني الذي استخدمه المصريون قديما في صنع أنيتهم الزجاجية، إذ أصبح هذا القضيب أجوف مما مكن الصناع من النفخ فيه لتشكيل الزجاج وفق ما تقتضيه الحاجة. (غنيمه، 1996 صفحة 21)

وكان اكتشاف مرونة الزجاج المصهور وقابليته للتمدد حتى يأخذ الشكل المطلوب من أهم العوامل التي جعلت الأواني الزجاجية تستخدم على نطاق واسع فلم يصبح استخدامها مقصورا على الملوك والأمراء بل أصبح أفراد الشعب قادرين على اقتناء ما يرغبون فيه من المصنوعات الزجاجية. (غنيمه، 1996 صفحة 21)

بسقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية أقيمت الإمبراطورية الشرقية ونقل قسطنطين الأول عاصمة ملكه إلى القسطنطينية في القرن الرابع الميلادي وهنا انتهت فترة صناعة الزجاج الروماني وانتقلت هذه الصناعة إلى بيزنطة القسطنطينية فازدهر الزجاج الملون وقد استدعى الإمبراطور صناع الزجاج من الرومان ومصر وخصهم بالمنح والعطايا حتى نالت صناعة الزجاج في عهده شهرة واسعة وتقدما عظيما بما أولاهما من رعاية فائقة وعناية. (زينهم، 1982 صفحة 31)

4.2 الزجاج عند البيزنطيين :

ومما سبق ذكره فلقد أحرز البيزنطيون قصب التفوق في ضرب الفنون الزخرفية للزجاج وذلك بالمواد الثمينة كالذهب أو المينا *بطريقة تدعو إلى الإعجاب ذلك لأن ما طبعوا عليه من تحرر كلاسيكي وبساطة دينية وجراة كان يضيف على الشيء المصنوع من الزجاج أو المعدن في مجموعة قيمته الزخرفية الكاملة وفي القرن السادس للميلاد استقدم الإمبراطور جاستيان عددا كبيرا من مهرة صناع الزجاج من شتى بقاع الإمبراطورية ليساهموا في زخرفة وتزيين كنيسته التاريخية التي تعرف باسم (آيا صوفيا). (غنيمه، 1996) كما انتشر زجاج النوافذ، وترجع صناعة ألواح الزجاج إلى القرن الأول ميلادي وقد وجد في «بومي» بإيطاليا لوح من الزجاج طوله متر وعرضه ثمانون سنتيمتر ويعتقد علماء الآثار أن هذا اللوح الزجاجي كان موضوعا في إطار من المعدن فوق نافذة حمام في قصر من قصور بومي. (غنيمه، 1996 صفحة 24)

كما تميزت الفترة البيزنطية بهذه الصناعة التي ظهرت في Procopé de Césarée saint Sophie في القسطنطينية، saint vital رفين .

فحفظت ثلاث قطع منها رسمت فيها العذراء وابنها المسيح يرضع وهي ذات أبعاد صغيرة تم تثبيتها بالكلس أو الجص ويعود تاريخها إلى حوالي القرن الرابع ميلادي. (Archéologie, 1978 p 8)

أما من ناحية طرق الصناعة فقد أحب الساسانيون زخرفة زجاجهم بطريقتين الحفر والقطع ولعل السبب في ذلك هو خبرتهم في تشكيل وزخرفة البلور الصخري وقد نجح الساسان في عمل زخارف من أشكال هندسية وصور آدمية وحيوانية وعناصر نباتية¹ أما في عهد السلاجقة الروم فقد عرفت أشغالهم الزجاجية بما يعرف بالشمسيات أو القمريات إضافة إلى الزهريات والكؤوس والأقداح والقنينات ومجموعة من المصابيح الزجاجية ذات الألوان المختلفة . وهذا إن دل فإنه يدل على درايتهم الواسعة بأشكال صناعة الزجاج بطريقة النفخ والقطع بالعجلة والزخرفة بالطريقة الحز أو البريق المعدني. (خليفة، 2005 صفحة 333)

أما البيزنطيون فقد أحبوا طريقة التذهيب واستعملوها بكثرة على أوانهم الزجاجية وقد وصلت إلى المتاحف الأوروبية أجزاء من قناني مذهبة ترجع إلى القرن الثالث ميلادي، ويحمل الكثير منها رموز الدين المسيح مثل الصليب و السمكة، وعني البيزنطيون بصناعة الزجاج عناية ملحوظة وشجعوا على قيامها وتطويرها ودليل ذلك القانون الذي أصدره لإمبراطور قسطنطين الثاني 317-340 ق. أعفى به نافخي الزجاج من الضرائب. (غنيمة، 1996 صفحة 24)

ومن أروع أمثلة الزجاج البيزنطي صحن معروض في متحف اللوفر في باريس يزدان بصورة دينية تمثل نزول السيد المسيح عن السماء the fall ويرجع هذا الصحن إلى المدة الواقعة بين سنتي (360-422 م).

ولقد صنعت من الزجاج الأواني بشتى أنواعها من القناني الصغيرة والكبيرة المختلفة الأشكال ومن الدوايق والأباريق ومن الصحن والمصابيح والمحابر والصناديق، كما صنعت منه أيضا أعيرة الوزن التي كتبت عليها ما يفيد ثقلها وما يدل على تاريخ صنعها، وقد صنعت منه أيضا أقراص صغيرة مستديرة كانت تستعمل أغلب الظن لوزن الأشياء الثمينة مثل: الذهب والأحجار الكريمة ، كما كانت تلصق على الأواني المستخدمة في الكيل لبيان السعة وهي تتضمن في بعض الأحيان أسماء الملوك والولاة. (غنيمة، 1996 صفحة 24)

5.2 الزجاج في الفترة الإسلامية :

لقد ظهر الفن الإسلامي كنتيجة لانتشار الفكر الإسلامي ومع توسع الفتوحات الإسلامية (ابراهيم، 2016 صفحة 2) واختلاط العرب بالحضارات الإغريقية والرومانية وغزوهم لها وفتح بلاد الروم وبلاد الشام وآسيا الصغرى والقسطنطينية ومصر والأندلس (زينهم، 1982 صفحة 31) تأثر المسلمون بفنون هذه البلاد التي فتحوها وأخذوا منها ما ناسبهم مشكلين بذلك الفن الإسلامي فكان قوام هذا الفن يعتمد على التجريد والتبسيط، واستخدام الأشكال الهندسية المنتظمة والمتشابكة في تكوين وحدات زخرفية تمثلت في الكتابات القرآنية والزخارف النباتية والهندسية والدمج بينهم فميزت الفن الإسلامي عن سائر الفنون وأصبح لها طابعا خاصا.

ولعل أبرز فروع الفن الإسلامي الذي تأثر بالجانب الروحي فن الزجاج فتعددت أشكاله وألوانه وتقنيات إنتاجه تبعا لتعدد وتغير استخدامه (ابراهيم، 2016 صفحة 2) فعنوا به عناية كبيرة وحاولوا تطويره ونقل مراكز

* الشمسيات والقمريات: تعتبر أحد العناصر البارزة في المباني العربية والإسلامية، تم توظيفها لغاية جمالية ووظيفية منها منع الحشرات من التسلل إلى داخل المبنى، كما تخفف من حدة الضوء الداخل. وتعرف بالقمريات إذا كانت مستديرة والشمسيات إذا كانت غير ذلك.

صناعته إلى المدن الرئيسية في العصر الإسلامي مثل : دمشق و حلب و الفسطاط والأندلس (زينهم، 1982 صفحة 31) وهذا نظرا لحاجتهم إلى الأواني الزجاجية التي استخدموها في وظائف كثيرة مثل : القنينات لحفظ العطور التي رغب فيها الإسلام، الكؤوس، القوارير والأكواب والسلاطين، كما صنعوا التماثيل وصنع العملة والحلي والنوافذ وفصوص الفسيفساء (باشا، 1990 صفحة 270) وصدرت هذه الأعمال إلى كثير من بلاد الشرق حتى أنها وصلت إلى الصين.

ومن أهم وأدق الأعمال الزجاجية التي تركتها لنا هذه الفترة من التاريخ الإسلامي المشكاة الموجودة بمتحف الزجاج كورنج بأمريكا، (زينهم، 1982 صفحة 31) و المشكاوات يقصد بها علماء الفنون والآثار الإسلامية الزجاجات أو القناديل التي كانت توضع فيها المصابيح . (باشا، 1990 صفحة 270)

ولقد استخدم المسلمون في صناعة الزجاج نفس الطريقة القديمة التي تتمثل في صهر الرمل (أكسيد السليكون) بعد خلطه بنسب معينة من الحجر الجيري (كربونات الكالسيوم) بالإضافة إلى نسب من كربونات الصوديوم و أكاسيد أخرى ثم تشكيله بواسطة النفخ .

أما في الزخرفة فاستخدموا أساليب مختلفة منها استعمال القالب والختم والمقاط والزخرفة بالأقراص والخيوط المضافة والحفر والقطع والبريق المعدني والتذهيب والتمويه بالمينا والتعشيق في الجص. وقد لونوا الزجاج نفسه عن طريق إضافة بعض الأكاسيد الملونة بنسب معينة قبل الصهر. (باشا، 1990 صفحة 270)

فكل هذه التقنيات تجسدت عبر مراحل وعصور الفترة الإسلامية التي غرقت في بحور من الترف والمال فازدهرت صناعة الزجاج.

فمع بداية القرن 2هـ / 8 م أخذ صناع الزجاج المسلمون الأساليب الفارسية القديمة في صناعة الزجاج من حيث تقطيعه وتشكيله فأنشأت عدة ورشات في دمشق ساعدت على تطوير حرفة صناعة الزجاج ولاقت منتجاته انتشارا كبيرا في العصر الأموي خاصة الفسيفساء الزجاجية لهذه الأخيرة. (J, 2005 p 597)

وما إن جاء العصر العباسي (13 هـ- 646 م) اهتم أمير المؤمنين هارون الرشيد بهذه الصناعة وزاد من قيمة الزجاج بطلائه بالمينا وتذهيبه، فأصبحت المنتجات الزجاجية هي أهم ما يهديه أمير المؤمنين إلى أصدقائه (زينهم، 1982 صفحة 31) وكذا تحوير الرسوم الأدمية والحيوانية إلى رسومات نباتية وزخارف كتابية عربية. هذا ما نتج عنه اشتراك مناطق الشرق الأوسط بأسلوب إسلامي موحد (سعاد، 1976 صفحة 86) وكذلك الغرب فامتاز الزجاج الإسباني عن غيره بأنه يحمل الطابع العربي الإسلامي في الشكل العام والطابع الفينيقي في طريقة صناعته وأزهى عصور إنتاج الزجاج الإسباني هي في القرنين 14 و 15؛م فكانت الأندلس مركزا لصناعة الزجاج وبرشلونة أهم موانئ تصدير الزجاج إلى العالم. ففي آثار غرناطة قصر الحمراء المزين بالثريات والقمريرات الزجاجية نصف الكرة ذات الألوان والكتابة البارزة المذهبة ، كذلك مسجد قرطبة الذي أقيم في عهد الخليفة عبد الرحمان بن معاوية الذي زين بأكثر من 365 ثرية ومشكاة وقناديل للزيوت والعطور شاهد على عظمة تأثير الإسلام والفن الإسلامي على الأندلس. (زينهم، 1982 صفحة 31)

أما في العصر الفاطمي (358هـ/567م) فسار فن صناعة الزجاج إلى الأمام لما لقي من تشجيع الخلفاء ورعايتهم. (الله، 2012 صفحة 143)

فابتكر مسلمو هذا العصر التزجيج. فاخترعت بمصر أنسجة الصقل التي أدت إلى ظهور تأثيرات معدنية براقّة استعملت في كل من صناعة الفخار والزجاج وتمثلت أهم منتجات هذا العصر من الناحية الفنية والجمالية في مصابيح المساجد والأنية و الأكواب المدهونة بالبريق المعدني والزخرفة بنقوش هندسية إسلامية متناعمة، مما كان لها بالغ الأثر على صناعة الزجاج الغربية فيما بعد وخاصة في فيينا واسبانيا كما عرفوا البلور وصنعوه بإتقان. (رفاعي، 1977 صفحة 160)

وفي العصر الأيوبي (567هـ/648هـ) رجعت الحياة للزخارف الحيوانية والنباتية وزال التحوير مع تغلغل أسلوب الزخارف الكتابية بالألوان الزجاجية المكونة من الجمل واتسامها بالرشاقة والانسيابية من ناحية الشكل. (الشامي، 1990 صفحة 348)

كما أقبل المسلمون في العصر المملوكي (648هـ/932هـ) على المشكوات حيث ازدانت بأنواع الزخارف خاصة الطبيعية أو الآدمية أو الحيوانية، أما الزخارف الكتابية فانقسمت إلى قسمين: كتابة دينية وكتابة تاريخية. (الشامي، 1990 صفحة 348)

وقد شهد المغرب تطورا في هذا المجال حيث ذكر ابن خلدون قيام ورشات بالمدن الكبرى (خلدون، د ت صفحة 297) حيث عرفت تلمسان عاصمة الزيانيين عملية تصدير هذه المصنوعات إلى بلاد السودان بكل أنواعها بين أدوات يومية وأخرى للزينة.

وفي العصر العثماني ورغم معرفة زجاجي هذه الفترة بالزج وأهم تقنيات صناعته إلا أنهم لم يستعملوه مع العلم أن جميع التحف الزجاجية ذات القيم الفنية كانت تستورد من البندقية وبوهيم وبعض الدول الأوروبية الأخرى ، وتمثلت في قارورات وأكواب ومرايا وأقداح... إلخ، (C.E), s d p 179) وبتطور صناعة الزجاج ظهرت الشبابيك الجصية المعشقة بالزجاج الملون. (ابراهيم ج.، د ت صفحة 43-47)

وتعتبر هذه الأخيرة الموجودة في الجوامع العثمانية من أهم ما وصلت إليه أشغال الزجاج خلال تلك الفترة وأكبر دليل تجسد في جامع السليمانية. (خليفة، 2005 صفحة 335-336)

6.2 الزجاج عند الأوروبيين في الفترة الوسيطة "عصر النهضة " :

لقد انتقلت صناعة الزجاج من الشرق الأدنى إلى أوروبا مع الحروب الصليبية بين القرنين 11 و 13 وذلك عن طريق مدينة البندقية التي صارت رائدة في صناعة الزجاج في العالم وخاصة مدينة مورانو بإيطاليا التي أبدع فنانونها وحولوا الزجاج من مادة نفعية إلى تحفة فنية رائعة. (الدين، 2005 صفحة 64)

وفي سنة 1224 م تأسست أول رابطة لصناع الزجاج على هيئة نظام نقابي ونقلت المعدات لهذه جزيرة مدينة مورانو، وكان مؤسسو هذه الرابطة خليط من الصناع في سوريا وقسطنطينية ومصر وإيطاليا وقد ابتكروا بعض أنواع الزجاج الرائع الأنيق الرقيق جدا ، وفي خلال القرنين 12 م وال 13 م وصل فن صنع النوافذ الزجاجية الملونة إلى القمة في سائر أنحاء أوروبا.

كما تمكن فيليب ديكاكويراي philippe decacquerai من إنتاج نوعية جديدة من الزجاج المنقط (mondglas) (وصل إلى ربع مليون نقطة في قطر 10 سم على الزجاج).

كما تم اكتشاف الكريستال وكان يسمى في ذلك الوقت زجاج الملوك (زينهم، 1982 صفحة 33) وبحلول نهاية القرن 15 م وبداية القرن 16 م بدأ العصر الذهبي للمصنوعات الزجاجية في أغلب الأقاليم خاصة في ألمانيا و

في بعض أقطار أوروبا الشمالية، فظهر نوع جديد من الزجاج كان ملائماً لأعمال النقش بالعجلات النحاسية و وصل إلى مستوى رفيع في بوهيميا (سلوفاكيا حالياً) (الدين، 2005 صفحة 63) ومع بداية القرن السادس عشر ميلادي عصر النهضة بدأ تاريخ فن الزجاج الملون يعرف بصورة أفضل في فرنسا وإيطاليا.

وفي أواسط القرن 17 م نمت ألمانيا وازدهرت بها صناعة الزجاج، أما في إنجلترا وبحلول عام 1575 م فكانت تنتج زجاجاً على نمط زجاج البندقية.

ومع نهاية القرن التاسع عشر ومع بداية القرن العشرين نجح الفنانون الفرنسيون على ضوء أبحاثهم في أسلوب تشكيل الزجاج النصري وأسموه التشكيل بعجينة الزجاج (pate de verre) ومن هؤلاء الفنانين (جاليه ودوم وكروس وغيرهم) (الدين، 2005 صفحة 64) ولم يرتبط فنانون هذا العصر بالمباني الدينية كما هو في العصر القوطي بل عايشوا العمارة الحديثة، حيث فتحت هذه الأخيرة أنماطاً تجديدية هيكلية من حيث الاعتماد على الحديد والإسمنت خلال القرن العشرين واستغلاله بشكل كامل في تقرير نوع الغطاء للإطار الخارجي في البنايات الحديثة. (الدين، 2005 صفحة 64)

ومع ظهور الانطباعية وظهور اتجاهات حديثة في الفن وخاصة الحركة art nouveau التي كانت تعطي اهتماماً كبيراً للزخرفة الداخلية في العمارة المدنية.

بعد الحرب العالمية الثانية اتجه المعمارون القائمون على الكنائس في أوروبا إلى استخدام الفنانين بغض النظر عن معتقداتهم الدينية ليجتمع فكرهم في سبيل إنشاء تجارب فنية بارزة. (الدين، 2005 صفحة 65)

3. خاتمة:

ويمكن القول بأن بمرور وتعاقب السنين والقرون تبدلت حال الزجاج من حرفة إلى صناعة، وكان لتطور العلوم والبصريات والتضاريف بين الزجاج وزيادة الطلب عليه وتحسين مواصفاته الدور البارز في تحويل الزجاج من حرفة إلى علم. حيث أصبحت بعض المناطق التي تصنع هذه مادة من المناطق المزدهرة باعتبارها مادة قيمة.

فإن الرقعة المبعوثة في هذه الأعمال والإتقان في مزج الأساليب و المواد الخام ضمن تناسق تام لكل ما شكل الإنسان بيده هو الأمر الذي يعكس روائع وبدائع حضارة عرفها الموقع في عصور خلت أوج مجدها، فلا تظهر إلا مع اللمسة الأخيرة الممنوحة كتوقيع، بينما يبقى تاريخ هذا الفن والصناعة غير ممكن أن يروى لأن هذا يبقى مجرد تاريخ مفروش بإحساسات لا يمكن كتابتها، فلن تستطيع الكلمات أياً كانت أن تعبر عن هذه الحقبة الزمنية المتميزة الناتجة عن لمسة تحضير المادة الخام ولطاقة صهير مصنوع بحب.

4.المصادر والمراجع باللغة العربية:

1.4المصادر:

- ابن خلدون، عبد الرحمان، (د ت)، كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأعظم، ج 3، بيروت، لبنان.

2.4المراجع:

- عبد الله، إبراهيم محمد، (2012)، ترميم تحف الفخار والزجاج و الفاشاني، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، .
- ألفريد، لوكاس، (1945)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، دار الكتاب المصرية، القاهرة.
- أنور، الرفاعي، (1977)، الفن عند العرب المسلمين ، ط 2 ، دار الفكر.
- إبراهيم، جمال عبد الرحمن، (د ت)، الفنون الزخرفية الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، مصر.
- عبد العزيز حميد، وصلاح العبيدي، (1982) الفنون الزخرفية الإسلامية، بغداد.
- حسن، باشا، (1990)، الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، مطبعة جامعة القاهرة.
- ربيع حامد، خليفة، (2005)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، القاهرة، مصر.
- صالح أحمد، الشامي، (1990)، الفن الإسلامي إلتزام وإبداع ، ط 1، دار القلم ، دمشق.
- عبد الخالق، هناء، (1974)، مميزات الزجاج العراقي القديم سومر، مجلة علمية تبحث في آثار الوطن العربي بغداد، وزارة الإعلام العراقية، مجلة 30.
- عبد الفتاح، مصطفى غنيمه ، (1996)، صناعة الزجاج وأثرها في التواصل الحضاري، ط2 .
- ماجدة، سعد الدين، (2004) ، زكريا الخناني زجاج وضياء ، دار النهضة ، القاهرة.
- سعاد، ماهر محمد، (1976)، الفنون الإسلامية، ط 2، العربية للطباعة والنشر، شارع الإسلام.

3.4 المجلات والمقالات:

- بشير، زهدي، (1960)، الزجاج القديم وروائعه، المتحف الوطني بدمشق، سوريا، المجلة 10.
- إبراهيم، شيماء سلامة ، (2016)، الفن الإسلامي وتأثيره على أعمال فنان الزجاج العالمي إيميل جاليه، Gallé Emile.

4.4 الرسائل الجامعية:

- رمضان، عبد الله عوض ، (1999)، دراسة علاج وصيانة الآثار الزجاجية المزخرفة بالمينا والمموهة بالذهب تطبيقاً على مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مخطوط رسالة ماجستير، قسم صيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، مصر.
- محمد علي حسن، زينهم، (1982)، أثر الفنون المسيحية على القيم الوظيفية في تصميم الزجاج المعاصر وعلاقته بالعمارة الدينية المسيحية "رسالة ماجستير" كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

5.المراجع باللغة الأجنبية:

1.5 المراجع:

- Arseven(C.E), (S. d) Les arts décorative trucs, Mill basimerie, Istanbul.
- Hélène (S), (1991) Verre antique de Tipaza, Alger.
- (Sophie Woff (2006), "Le verre ancien ", Edzirich,

5.2 القواميس والموسوعات باللغة الأجنبية :

- Bearmane (P J), (2005), Encyclopédie de l'islam zujaj, Nouvelle édition bille,.

3.5 المجلات باللغة الأجنبية:

- Archéologie, (1978) .Découvrir et souvre les vitraux, Dossier n° :26 , Paris,

الحركة الاستشراقية الفنية بالجزائر ودورها في توثيق أحداث الإستعمار الفرنسي وثورة نوفمبر 1954م.

The artistic oriental movement in Algeria and its role in documenting the events of French colonialism and the November 1954 revolution.

ط.د. عبد الرحمان بولقرون، كلية الفنون والثقافة جامعة صالح بونبندر قسنطينة 03 (الجزائر).
د. بن عزة أحمد، كلية الفنون والثقافة جامعة صالح بونبندر قسنطينة 03 (الجزائر).

1. مقدمة

تربط الفن بالتاريخ علاقة قديمة، ويعتبر الفيلسوف أرسطو أول من طرح هذه العلاقة ووضع لها مكانة في فلسفته، حيث أن التاريخ بوصفه علم يدرس أحول الناس والحضارة بتعاقب الأزمنة وذلك بالاعتماد على السجلات المكتوبة وجمع الشواهد التي تنظم وتعرض وتفسر الأحداث، ومن بين الشواهد التي أصبح يعتمد عليها علم التاريخ ويستعملها نجد الفن التشكيلي، حيث أن هذا الأخير يسمح بتسجيل مجموعة من الأحداث عبر لوحات فنية لأحداث جرت وكل حدث له خصائصه، فنجد ان الحركة الفنية الاستشراقية قد سجلت خلال حقبة الاستعمار الفرنسي في الفترة الممتدة من 1830. 1962م جزء من أحداث هذه الفترة والتي جرت بالجزائر.

وقد انقسمت الحركة الفنية الاستشراقية التي شهدتها الجزائر إلى قسمين من حيث نقلها للأحداث فكانت الفرقة الأولى مساندة للحكومة الفرنسية وداعمة لها بأعمال فنية مغطية بذلك حق الشعب الجزائري والقهر والظلم الذي يعانيه، وفريق آخر اختار أن يساند الجزائريين بأعماله فكانت بذلك العين التي يبصر منها الجزائريين من إظهار قهر وظلم وغشامة الاستعمار، وعلى هذا جاءت هذه الورقة البحثية لتسليط الضوء على دور الحركة الفنية الاستشراقية في تسجيل أحداث الاستعمار الفرنسي وثورة نوفمبر 1954م.

2. مفهوم الاستشراق

1.2. لغة: الاستشراق من الفعل السداسي استشرق: وأصله (ش رق) والالف والسين والتاء إذا سبقت الفعل الثلاثي أفادت الطلب، وعلى هذا فاستشرق أي طلب الشرق (الزبادي، 2002، الصفحة: 17)، والشرق: الشمس أو الجهة التي تشرق منها الشمس، والمشرق: مثله، وفي النسبة: مشرق (بفتح الراء وكسرها) والمشرقة (مثلثة الراء): موضع القعود في الشمس بالشتاء وتشرق: أي جلس فيها، وأشرق: دخل في وقت شروق الشمس، وأشرقت الشمس: أضاءت (أبادي، 2005، الصفحة: 1157).

وعليه فمعنى الكلمة هنا يدور: جهة الشروق، والضوء، وسعي الاستشراق بذلك لأن الغرب طلبوا علوم المسلمين والعرب، وبحثوا في الإسلام حيث كان مبدؤه من جهة الشرق بالنسبة لهم (اللغوي، 1978، الصفحة: 165).

يقال أشرقت الشمس: أي طلعت، وشرق: أخذ من ناحية المشرق، والشرق: وجهة شروق الشمس وشجرة شرقية: تطلع عليها الشمس من شروقها إلى نصف النهار (الرازي، 1988، الصفحة: 141).

بالرجوع لعلم الاشتقاق وقواعد الصرف يمكن استخلاص معنى الكلمة من الفعل " استشرق " أي أدل نفسه في أهل الشرق وأصبح منهم(مراد، 1996، الصفحة: 06)، أما الفاعل مستشرق هو من يهتم بدراسة المستشرقين المختلفة، فالمستشرق هو عالم متمكن بثقافة الشرق وكل ما يخصهم من فكر ولغة وأدب وفن....إلخ، وهو تعبير أطلقه غير الشرقيين على الدراسات المختلفة المتعلقة بالشرق.

2.2. اصطلاحاً: تعددت تعريفات مصطلح الاستشراق وكل تعريف يوجه للهدف الذي جعل أصحابه يعرفونه ومن بين هذه التعريفات نجد:

- الاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي وكلمة مستشرق بالمعنى العام تطلق على كل عالم غربي يشتغل بدراسة الشرق كله: أقصاه ووسطه وأدناه، في لغاته وآدابه وحضارته وديانته(زقزوق، 1997، الصفحة: 18).

- يعرفه منير بهادي في كتابه الاستشراق والعمولة الثقافية " هو معرفة الشرق ودراسته على أن الشرق المقصود هنا ليس أمصار أوروبا من الجهة الشرقية إنما يمثل جغرافيا الأقاليم غير الأوروبية، أي آسيا وإفريقيا ويمثل ثقافيا النطاق الخارج عن الهيمنة الثقافية الأوروبية المسيحية(بهادي، 2002، الصفحة: 55).

- تعرفه الموسوعة الميسرة" تعبير يدل على الاتجاه نحو الشرق، ويطلق على كل ما يبحث في أمور الشرقيين وثقافتهم وتاريخهم ويقصد به ذلك التيار الفكري الذي يتمثل في إجراء الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي والتي تشمل حضارته وأديانه وثقافته وأدبه ولغاته، وقد أسهم هذا التيار في صياغة التصورات الغربية عن الشرق الإسلامي بصورة خاصة معبرا عن الخلفية الفكرية للصراع الحضاري بينهما(الموسوعة الميسرة، 2002، الصفحة: 55).

وبهذا نقول أن الاستشراق هو اللجوء للشرق والاهتمام بدراسة الآداب واللغات وثقافة الشرق.

3. الاستشراق والفن التشكيلي

ظهر مصطلح الاستشراق منذ أكثر من عقدين من الزمن في المعاجم الأوروبية وتختلف فترة ظهوره باختلاف آراء الباحثين في تاريخ الحضارات .

ويعتبر الفن التشكيلي أحد المحاور التي اهتم بها الاستشراق وانكب على دراستها في الشرق، حيث أن الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي مرت بمراحل بحسب المؤرخين وينقسم لقسمين:

القسم الأول: يعتمد تصنيفه لمراحل الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي على النشاط العسكري الفرنسي سنة 1798م إلى سنة 1830م حيث يلخص أحداث هذه الفترة بكيفية السيطرة على العالم الإسلامي ومحاولة الخروج من السيطرة العثمانية ، فتمثل أول حدث للفن الاستشراقي في الرسومات البصرية لمناظر حروب وانتصارات نابليون، أما الحدث الثاني فقد ارتبط بالحروب اليونانية لتحرر من القبضة العثمانية سنة 1827م، أما الحدث الثالث فتمثل في احتلال الجزائر سنة 1830م(زقزوق، 1997، الصفحة: 55)، فأصبح هنا الفن التشكيلي وسيلة لعرض ونقل أحداث هذه الفترة الزمانية بواسطة المستشرقين المهتمين بالتصوير من جهة والمصورين الذين جلبوا خصيصا لأهداف استعمارية واضحة.

أما القسم الثاني: يرى ان الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي قد بدأت في مرحلة القرون الوسطى المسيحية ورغم ان الحرب كانت حادة بين الشرق والغرب في تلك الفترة إلا ان أوروبا استقبلت التحف الفنية

التي رسمها المسلمون وهو ما زاد من اعجاب الغربيين بالفن الإسلامي (بن التومي، 2020، الصفحة: 78)، وقد كانت للفرنسيين الريادة في نسبة الفن الاستشراقي فأول من نسب له تسمية التصوير الاستشراقي هو الناقد "توفيل غوثيه" *ethnophile goutier* والذي تميز بكتاباتة في رحلاته للشرق وقد عبر عن مكانة الجزائر بالنسبة للفنانين بقوله: "عن السفر إلى الجزائر يضاها في أهميته الحج إلى إيطاليا" (مفرج، 2014، الصفحة: 15).

وقد اهتمت الحركة الاستشراقية أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر خاصة المدرسة الفرنسية بالبحث في ثقافة وتراث الشرق، وتعد هذه الفترة الزمانية أفضل فترة عرفت بغزارة التصوير الزيتي للشرق حيث أنه من كثرة الاهتمام بهذا الجانب أطلق عليها " النهضة الاستشراقية للتصوير الزيتي"، وفي إثر الرحلات الاستشراقية أثناء الاستعمار الفرنسي والبريطاني تواصلت وفود من الفنانين الفرنسيين والإنجليز فهم أنفسهم معنيين بخدمات عسكرية ودبلوماسية في الحرب، وعلى رأي الباحثة "Lynne Thornton" فإن الفنانين الانجليز كانوا يغامرون للتنقل نحو الأماكن الضيقة والضائعة والمهمشة في العالم كونهم يحاولون ربط علاقة بين الكتاب المقدس والمشرق أمثال: دافيد ويلي "David Willkie" و "هلمانت هو" *hallmante houât* وهو الأمر نفسه بالنسبة للفنانين الفرنسيين أمثال "جيمس تيسوت" *games tissot* حيث كانوا يسافرون للبحث عن حقيقة وأصالة الديكور والزينة من أجل مواضيعهم المقدسة، كما تؤكد الباحثة اهتمام الأوروبيين بالتصوير الاستشراقي لاكتشافهم قيمة إرث العمران الإسلامي (Gautier, 1845, p. 92).

وقد تباينت دوافع اهتمام المدارس الاستشراقية بالفن التشكيلي بين دوافع استعمارية ودينية واقتصادية من بينها نجد نشاط الرهبان والدعوة للتبشير في الشرق في الفترة التي تلت الحروب الصليبية وهو ما أدى إلى انتقال المخطوطات المسيحية وفنونها وظهرت بما يسمى "بتجارة فنون المصنوعات الشرقية" (حسن، 1998، الصفحة: 18).

إلى جانب هذا فقد اهتمت الكنيسة بشراء المخطوطات الشرقية واعداد دراسات على فنون الشرق وهو ما نجده عن تجوال المصور الفرنسي " برنيس دافني" *p. Davin* في بلاد الشام وفلسطين قبل زيارته لمصر.

أما في الفن الحديث فمعلوم أن الجدل كان محتدم بين أتباع المدرسة الكلاسيكية والرومانسية، فالكلاسيكية بزعامة لويس دافيد اهتموا بالخطوط والمثل الأعلى للفن ومصدرهم الفن اليوناني والروماني القديم والرومانسية التي ترفض هذا المبدأ وقد كان لهذين الاتجاهين التأثير الكبير بالشرق فكان محطة أعمالهم حاولوا أن ينقلوا كل ما يمسحه نظرهم في صور متعددة ليكون هنا الفن التشكيلي مساند للحملات التوسعية الغربية فهو بذلك أصبح العين التي تتجسس تحت غطاء السياحة وحب السفر والبحث عن الجمال (قجال، 2009، الصفحة: 130).

فكانت بذلك رسوماتهم بمثابة توثيقات فوتوغرافية ومن هنا فالرسم موجه بالدرجة الأولى للعسكريين وليس للجمهور وظيفته النقل الدقيق للواقع دون حذف أو زيادة، وهو ما نوه إليه الكاتب الفلسطيني " إدوارد سعيد" صاحب كتاب الاستشراق لما أشار لدافع جلب الفنانين الفرنسيين للجزائر حيث استعمل الفن في الظاهر للترويج للسياحة والجمال في البلاد وسحرها وطبيعتها وشمسها الحارة والوانها وفي الباطن هو بمثابة تصوير فوتوغرافي لجلب المعلومات عن المنطقة ونقل الواقع كما هو بمنظار عسكري (قجال، 2009، الصفحة: 134).

4. الفن الإستشراقي بالجزائر وسياسة تغليب المستعمر على المستعمر

عرف المجتمع الجزائري الحركة الاستشراقية في جميع مجالاتها مع دخول الجيش الفرنسي إلى أرضه، فمنذ أن وصلت جحافل الجيش الفرنسي إلى أرض الجزائر، حتّى سارعت السّلاطات الاستعمارية إلى وضع يديها على كلّ المخطوطات، والوثائق العثمانية، وكلّ ما يتعلّق بالمجتمع الجزائري وثقافته ودينه وتاريخه وغير ذلك، ووضعتهم تحت تصرّف المستشرقين، الذين عملوا كلّ ما في وسعهم من أجل دراسة وتحليل وترجمة هذا الإرث والرّصيد الثّقافي، وجمع كلّ المعلومات حول طبيعة المجتمع الجزائري، والإسراع في توطيد وتثبيت هذا المجتمع، من أجل إدخاله وإدماجه تحت راية الدّولة الفرنسيّة ثقافيًا وحضاريًا واجتماعيًا.

وقد أولت السّلاطات الفرنسيّة اهتماما بليغا بالبحث والتّحقيق في المجال الثّقافي والفنيّ والديني والعلمي من أجل الفهم الحقيقي لطبيعة المجتمع الجزائري وتوجّهاته، حتّى تتمكّن هذه السّلاطات من تثبيت وترسيم احتلال الجزائر. وفي هذا المنوال اجتهد البارون دوسلان مثلاً في ترجمة تاريخ ابن خلدون. وقد أبدى هؤلاء المستشرقون عناية كبيرة في تعلّم اللّغة العربيّة وفهم الدّين الإسلامي، وارتباط أفراد المجتمع بالدّين الإسلامي، وحرصت السّلاطات الاستعمارية الفرنسيّة على تجنيد وتوظيف هؤلاء المستشرقين في المناصب الإدارية الحسّاسة، للاستفادة من خبرتهم واستغلالها في بسط نفوذها الاستعماري.

إنّ الحديث عن الفنّانين التّشكيلين المستشرقين ودورهم في الجزائر، يقودنا إلى القول أنّ الكثير منهم، كانوا تابعين إلى قصر الملك وخاصّة في القرن السّابع عشر، ثمّ أدمجوا ابتداء من سنة 1744 بسلك المهندسين والمختصّين في الجغرافيا والطوبوغرافيا، والذي كان ملحقاً باحتياطي الحرب، الذي أنشئ سنة 1696، وابتداء من سنة 1798، أنشئ سلك للضباط المختصّين في التّاريخ الرّسمي (المؤرّخين الرّسميين)، وسلك الرّسامين المساعدين، والذي انضمّ إليه بعض رسامي المعارك الحربية (vissage de l'Algérie, 1992, p.7).

والواضح أنّ السّلاطات الاستعمارية قد نجحت إلى حدّ كبير في توظيف الفنّانين التّشكيلين المستشرقين في خدمة الأهداف الاستعمارية المتعدّدة المجالات، وهذا حسب التقاليد القديمة التي كانت تتعامل بها القبائل والديانات والطّوقوس، وأيضاً الطوائف الاجتماعية وفئات التجار والصّناع في القرون الوسطى، وكذلك القصور الملكية إذ أنّها كلّها كانت تتحكم في مهنة وشكل وموضوعات هذا الفن في الماضي، ومن ثمّ حددت وظيفته، سواء كانت هذه الوظيفة واقعية – تسجيل واقعة معينة كالانتصار في حرب مثلاً – أو دينية أو تزيينية أو ترفهية أو تربوية، وكان يتمّ تكليف الفنّانين التّشكيليين بهذه المهام باعتبارهم حرفيين مهرة أكثر من أنّهم فنّانين مبدعين وقد حرصت الإدارة الاستعمارية الفرنسيّة على توظيف الرّسامين التّشكيليين المستشرقين، وحثّهم ودفعهم إلى السّفر للجزائر، عن طريق تسهيل إقامتهم فيها، والتكفّل بإيوائهم، وعملت على تحسيسهم وتوعيتهم بالدّور المنوط بهم والمنتظر منهم، والمتمثّل إضافة إلى الدّور العسكري الموكل للبعض من هؤلاء الرّسامين، حيث أنّ بعضهم وصل إلى الجزائر في إطار الخدمة العسكريّة، والدّور الموكل لهم، كان يتمثّل في رسم الصّور الإيضاحيّة المتعلّقة بالمعارك التي خاضها الجيش الفرنسي ضد المقاومة الجزائريّة، والتي جرت خلال التّواجد الاستعماري الفرنسي، حيث أنّ هذه الصّور كانت تستعمل لإيضاح تلك المعارك، وترفق بالتّقارير التي كان يبعث بها القادة العسكريّون المتواجدون بأرض المعركة إلى السّلاطات الفرنسيّة المتواجدة بباريس (metalinos, 1996, p.5).

إنّ هؤلاء الرسّامين التّشكيليّين، كانوا يرسمون تلك المعارك ويحرصون على تجسيد وترسيم التّفوّق الفرنسي في الميدان، حيث استعملوا كل ما في قواهم الفكرية والفنية والخيالية من أجل إظهار التّفوّق العسكري الفرنسي في الميدان، فعمدوا على رسم الجيش الفرنسي في صورة الجيش المنظّم والمجهّز، الذي لا يُقهر، وفي وضعية دائمة في حالة هجوم ومطاردة لعناصر المقاومة، التي رسموها وشكلوها في لوحاتهم، في صورة الجماعة التي لا نظام لها ولا قوّة، والتي تعتمد على بعض الأسلحة البدائية التي لا تصلح حتّى لصيد الطّيور، فما بالك بمواجهة جيش مجهّز بأعنى الأسلحة الموجودة في ذلك الوقت. فغالبا ما كانت رسوماتهم التي تمثّل تلك المعارك تبين المقاومة في حالة فرار وخوف وجزع.

كما عملوا واجتهدوا في تسويق القيم الحضارية الأوروبية بمختلف صورها وأنماطها وأفكارها الإباحية، وسط المجتمع الجزائري العربي الإسلامي المحافظ، حيث عملت السلطات الفرنسية على الظهور أو التّظاهر بمظهر ذلك الجنس المتحضّر، الذي أتى إلى الجزائر من أجل إخراج هذا المجتمع من التخلّف الذي ضُرب عليه من لدن السلطة العثمانية، كما كان يدّعي، والسياسة المتبعة المتمثلة في عزله عن العالم الخارجي، وبالأحرى العالم الغربي(خالدي، 2018، الصفحة: 54).

5. الفن الإستشراقي في الجزائريين تمثيل للجمال وكتابة الأحداث

تعتبر قضية علاقة الفن بالتاريخ أو بمعنى آخر بين الفنان المبدع وبين المؤرخ من أهم القضايا التي يقع فيها النقاد ومدعو العلم في برائث أخطائها، حيث يحاول علم التاريخ تسجيل ما حدث من وقائع الزمان وأخبار العباد وذلك بدقة وأمانة في تسلسل وتطور وتفرد وتحديد ومنظور تعاقبي دقيق وتتعدد الوسائل التي يسجل بها هذا العلم الوقائع والأحداث التي من شأنها أن تأرخ لأحداث معينة ومن بين الوسائل التي تسمح بتسجيل الأحداث نجد الفن التشكيلي حيث أنه كان ولا يزال أداة تستعمل للتوثيق التاريخي لمجموع من الأحداث جرت خلال فترة زمنية في مكان محدد ولدى فئة معينة.

ولعل من بين الأحداث التي سجلها الفن التشكيلي نجد الثورة الجزائرية أو الاستعمار الفرنسي للجزائر أثناء الوجود الاستعماري حيث أن الجزائر عرفت نشاط حركة فنية استشراقية كما ذكرنا آنفا وقد كانت هذه الحركة الاستشراقية منقسمة لقسمين من حيث أهدافها فهناك فريق من الفنانين كان بمثابة عين الاستعمار الفرنسي والذي كان في خدمات عسكرية فرنسية وفريق آخر حمل على عاتقه التعاطف الإنساني ورفض همجية ووحشية الاستعمار ونقل عبر ريشته ما رأى من وحشية الاستعمار قبل وأثناء ثورة نوفمبر.

كانت أعمال الفنانين التشكيليين خلال فترة الاستعمار الفرنسي مادة أرخ من خلالها للأحداث التي شهدتها الشعب الجزائري فهي سجلت وفق ما جرى، أخذ بعض الرسامين ينتقدون ويشجبون الحرب الاستعمارية في الجزائر فنجد الفنان بوريث تزلتسكي، المنبثق من المقاومة قد خبر المحتشدات وشهد عليها من خلال الرسم اكتشف الاستعمار " من الداخل " بواسطة تحقيق قام به في 1952 في الجزائر وقد أثر اكتشافه اللامساواة والظلم المبسوطين في على الذات، في نفسه أيما تأثير، وكانت امرأة شابة رسامة تدعى ميراى ميبله كانت ترافقه خلال تحقيقه هذا.

حملوا رسوم مؤثرة ظلت أبلغ نقد لما كان الاستعمار الفرنسي يعذب ويقتل ويشرد وفي الوقت الذي كان فيه الفنانين الآخرين يرافقون الجيوش الفرنسية ويحرصون أيما حرص على تمجيد الاستعمار ونقله بوجه يدل

على شعار الثورة الفرنسية آن ذاك القائم على الحرية والعدل والمساواة . (المتحف الوطني، 2007، الصفحة: 28).

قدمت ميراي ميبله المقاومة القديمة هي الاخرى المنبثقة من الجيل الأحمر بتولوز لمستها وبصمتها الشخصية بتوجيه نظرها صوب أضعف الناس في هذا المجتمع البائس، صورت نساء ذات نظرة مهووسة بسبب الجوع والأمراض غير المعالجة وأطفالا حفاة، بعضهم قد باشر العمل مقابل أجر زهيد في ملكية استعمارية كبرى، في الوقت نفسه.

يتمن التحقيق كفاح بعض الزمر الاجتماعية مثل عمال الميناء أو الفلاحين، أما تزلتسكي فقد أنجز صورا لرجال تملوهم هالة من العزة والإباء مع كثير من الإصرار، هم نقيض الرؤى المتخلفة للاستشراق وقد صوروا هاهنا دون أية نزعة غرائبية، لقد حضرت ميراي ميبله محاكمة البلدية التي مثل فيها مناضلو المنظمة الخاصة التابعة لحركة انتصار الحريات الديمقراطية وتنطوي كراسات الرسوم التي عادت بها على قيمة وثائقية وتاريخية كبرى، وعن طريق الرسوم ذات الحجم الكبير وأنواع الحبر واللوحات.

اشتغلت كثيرا حول ما وقفت عليه طريق الحرس أثناء الجلسات هذه : صلابة المتهمين (بفتح الهاء) الذين أضحوا خلال المحاكمة متهمين (بكسر الهاء) للنظام الاستعماري ، فظاعة القمع التي تشهد عليها ضخامة قوات الشرطة، والصدى الشعبي العميق الذي ضخم نشاط المحكوم عليهم، بدأت المحاكمة في 1951 وتواصلت في الثلاثي الأول من 1952؛ لنذكر هاهنا بأنه كان ضمن الستين متهما أحمد بن بلة وخيذروايت أحمد إلخ هذا في جانفي فيفري 1953، عرض بباريس أكثر من 60 رسما و 40 لوحة (قاعة في) وهذا في إطار معرض الجزائر 1952.

هو ثمرة هذا التحقيق الطويل، وكان ذلك أول شهادة على هذا النحو من العظمة الفضائي والاجتماعي فالرسام قد وضع صورة أولئك الذين لا يمكن رؤيتهم في وسط لوحته كي تعرض في قلب باريس : ولئن كان العمل قد عرض في أبريل 1954 بصالون الرسامين الشاهدين على زمانهم وهذا ما جعل مركزية واستعجالية المسألة الاستعمارية لا تحظيان بالبروز، وفي 1958، أي بعد خمس سنوات ، تدخل الرسام تاستلزي من خلال جدارية كبيرة حول ساقية سيدي يوسف، التي كانت تؤوي معسكرا للاجئين في الحدود التونسية تعرض لغارات الطائرات الفرنسية وقد واصل تأملاته بعمل عنوانه " اليتامي - ضمه بعد ذلك إلى أعمال هذه الفترة ضمن ثلاثية العار.

وتوجد لوحتا الحضارة الأطلسية ومجزرة بالصافية اليوم بـ TATE GALERY بلندن بفضل الباحثة سارة ولسن التي أدركت بعدهما التاريخي حيال تردد المتاحف الفرنسية في إدماج هذه الأعمال في سلاسلها وكانت القضايا التي أريد طمسها من الراهن يجب ان تمعي كذلك من الذاكرة وقد رسم الفنان غاسكي لوحة عنونها: تراشق بالرصاص، والتي تمثل أول رؤية للمساواة المعارك في الجزائر، ولكنها صدى خنفته الصراعات الإيديولوجية، يعتبر غاسكي نفسه فوضويا وعصيا علي التأطير السياسي ومباليا بالمسائل الاجتماعية والسياسية فمناهضة التمييز العنصري متأصلة لديه بسبب ما سمعه لما كان طفلا وابن مهاجر إسباني، وقد دفعته حرب الهند الصينية الأولى تلك الحرب التي قادتها فرنسا من 1945 إلى 1954، إلى الإصداع بموقف مضاد للاستعمار وعلى الصعيد الفني(المتحف الوطني، 2007، الصفحة: 24) .

يعتبر نفسه من التجريديين دون الذهاب مع ذلك إلى اللاشكل بما أن الشكل لديه دائما في العمل، من جهة أخرى، دفعته موضوعاته السياسية إلى بلورة قرابة مع الفنانين الشيوعيين مثل فوجرون علما بأنه لم يكن يحدد الأولوية الإيديولوجية التي كانت توجه عملهم، بعد سنوات من ذلك قام كذلك بمعارضة النزعات الجديدة للواقعية 1955م فرفضت الأعمال هذه بصالون اتحاد الفنون التشكيلية في 1955م، كونها اشتملت على ما يعارض الحرب الفرنسية وبمثابة تحدي للحكومة الفرنسية.

وقد واصل نشاطه بوسائل أخرى لاسيما رسومه ولوحته الأولى التي عالجت التعذيب في 1957 (والتي أهداها إلى الجزائر في 1964) ومساعدته الدائمة لشبكات جبهة التحرير الوطني وصحبته النضالية للشاعر جان سيناك (Malraux, 1948, p.212)، وعلى مبعدة من المركزية الأوروبية، كان الرسام دوبوفي، الذي لم يسع من خلال عمله إلى الانصداع بحقيقة اجتماعية أو سياسية ما، مثالا لتغير النظرة إزاء الجزائر في نهاية الأربعينيات. قادته أسفاره إلى الجنوب الجزائري المندرجة في مواقفه المعادية للثقافة " وبحثه عن البسيط ضد تصنيع وتكلف الثقافة الأوروبية إلى مفهوم الفن الخام، وخلال إقامته الطويلة بالجنوب الجزائري، رسم انطلاقا من لقاءاته في القفار بأطياف مختزلة التصوير وأحيانا مضحكة رسمت على عجل رسما هو في : قطعة تامة مع الجماليات الاستشراقية، صادفت بداية الانتفاضة في 1954 بداية عمل بيكاسو حول نساء الجزائر ودون إقامة العلاقات السببية القسرية.

سجل جميع أولئك الذين عنوا بعمل بيكاسو في هذه الفترة هذا التزامن، سواء تعلق الأمر ببياردي او ماري لور بيرناداك وآسيا جبار أو رشيد بوجدره ، إن الاعتداد بسياق إنتاج عمل ينم عن تعقد الصلات بين الفن والتاريخ، وتبين ضخامة العمل المنجز المتمثل في 70 رسما وأكثر 20 صورة و 15 تنوعا إرادة جميع الإمكانات التي يتيحها العمل المرجعي ذلك أن نساء استنفاد الجزائر لدولاكروا قد احتفظت حقا بقوة الإيحاء والإلهام الشديد اللذين استولى عليهما بيكاسو لإنجاز عمل هائل يبشر بالقطيعة، وتعتبر لوحة " المتسول صاحب الرشاش "لجاك لندن يرسم بها متسول ولكنه واقف وبيده أسلحة كإستفزاز رسام خرج لتوه من السجن " لتواطئه مع جبهة التحرير " بمثابة وعي يحرك المجتمع الجزائري فاختيار هذا الموضوع له دلالة جمة ويندرج في المسار الطويل للرسام في المدينة مسقط رأسه.

قد قدم كذلك عن شعب الجزائر في 1960 و 1961 سلسلة من الرسوم عن المتسولين والمكفوفين والرعاة ، صورهم في ما يشبه النبل المأساوي، وقد كتب يقول في هذا الباب: " أريد أن أقدم شهادتي من أجل أهل الكتاب " ؛ وهو الأمر الذي قام به خلال هذه الفترة المأساوية من خلال الرسم وقصيدة شعرية نثرية تمجد الشعب والبسطاء يا سكان القصبة المحاصرين والمطاردين والمعذبين والمسجونين والمتسولين والمكفوفين والرعاة، اشربوا ماء السماء المتصاعدة من الأرض، اشربوا، اشربوا الماء قبل أن يصبح مرا، يجب شرب ماء الحرية عند الفجر"(المتحف الوطني، 2007، الصفحة: 31).

تدخل الفنان اندري ماسون أثناء الصراع الجزائري من خلال إبداع متعدد الأشكال، كما فعل سابقا ضد الفاشية خلال حرب إسبانيا هناك إذن لديه أسباب عميقة سياسية وأخلاقية وروحية لمعارضته الحرب والاستبداد، وقد أضحت هذه الأسباب والدواعي أنطولوجية وجودية، ويتعلق الأمر بوعي وحساسية مجروحة لم تندمل منذ معارك أول حرب عالمية حيث " ولج هذا الشاب النيتشوي منقار الوحش " كما أفصح عن ذلك

في مذكراته، أثناء حرب الجزائر، كانت ثمة أسباب عرضية أخرى إذ علم ذات يوم بأن ابنه ديقو الموسيقي قد أُلقي عليه القبض بسبب مساعدته للجزائريين كحامل للحقائب في شبكة جانسون، فالتمس له محاميا منتصر أيضا لقضية استقلال الجزائر ألا وهو المحامي رولان دوما (الذي أصبح فيما بعد وزيرا) معلقا على الحادثة قائلا: "لم تكن التهمة الموجهة له أمرا هينا إيواء جنود فارين، حث العساكر على العصيان لقد أُلقي عليه القبض في الوقت الذي كان يهتم في تمرير جنديين لم يرغب في الانخراط في الحرب، إلى سويسرا"(المتحف الوطني، 2007، الصفحة: 41).

علم أندري ماسون أيضا بأن ابنه ضحى بكل شيء: المعهد، الدراسة، ليتفرغ كلية للمهمة التي تعاطاها والتي جعلها شرطا أخلاقيا كما جرى في هذا السبيل أصدقاء آخرين، كانت شهرة ماسون هائلة لدى الرأي العام، كان منتشلا من الظل كفاح المعارضين الأكثر تصميمًا للحرب ولا شك أن هذا أحد العناصر الذي أسهم في اتخاذ الإنتلجانسيا التي شجعها السلطان الفكري لجان بول سارتر - قرار القطيعة مع السلطة القائمة، رغم هالة الجنرال دي غول وفي سياق الإعداد لمحاكمة شبكة جانسون حصلت البلورة المضطربة لبيان الـ 121 (كان ماسون من بينهم) الداعي للعصيان.

والمهرب للفرار والمنشور في الصحافة يوم افتتاح محاكمة أولئك الذين ساعدوا جبهة التحرير جهارا نهارا، ومع ذلك حكم على ديفوبعامين سجنا كان الأب يزور في كثير من الأحيان ابنه في مختلف السجون التي اعتقل بها تباعا مع المعتقلين الجزائريين وشبان فرنسيين آخرين الذين وضعوا أنفسهم في خدمة جبهة التحرير، وكان الرسام يدون يوميا ملاحظاته ويراسل ابنه يوميا، وشرع في رسم ما كان يشغله تسمى هذه الأعمال: الردة، السجن الرمادي، ردة السجن، جزائريات بسجن سان بول (visage de Algeria, p.8).

تضاعفت الفكرة الوجودية للاعتقال الذي يحرم الإنسان من الحرية وبناء مصيره الذاتي بفكرة المناهضة الطاغية، الأمر الذي يجعل السجن أمرا لا معقولا، ثمة ذهاب وإياب أكيد بين المراسلة اليومية مع ابنه والزيارات والرسوم، وهي تقنية اعتبرها ماسون دائما مواتية للاشتغال على الحدث.

كما أن رسومه تسخر كمراحل تمهيدية لأعمال أكثر بلورة تأخذ في النضج ببطء ليس ثمة نزعة ألمية ولا الشفقة الذاتية وصف حال الفراق والحضور الصامت والحركة المتمنعة والنظرات التي تتقاطع من أجل الدعم، الردة تعبر عن المواجهة المحظورة والمراقبة والملاحم الممدودة صوب الآخر، ولكن البعض مفصول عن البعض الآخر دائما(المتحف الوطني، 2007، الصفحة: 43).

ومن هنا أصبحت هذه الأعمال الإبداعية التي رافقت الأحداث المأساوية في السجون والشعب الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي مادة وفيرة لعلم التاريخ فهي خير شاده ودليل وثق الأحداث المذكورة آنفا.

حيث يرى بعض النقاد أن هناك بعض التشابه بين التاريخ وبعض الفنون التي كما يقول أدريان مارينو في كتابه "نقد الأفكار الأدبية"، قد لا يتم التفكير فيها خارج الزمن ولا يمكن إخراجها من التاريخ لأنها في واقع الأمر ظواهر تاريخية مثل جميع إنتاجات الفكر، غير أننا في نفس الوقت، لا نستطيع أن ننكر ما للأفكار من استقلال نسبي ونوعى ومن هنا تأتي صعوبة التوفيق بين هذين النوعين إن حرية الفنان التشكيلي في تناوله للتاريخ تجعله يلتزم بكل ما جاء به هذا التاريخ، يحاول أن يخضع الأحداث لما يريد أن يحققه في عمله الفني،

فهو لا يروى في عمله الفني الأحداث التي وقعت كما يفعل المؤرخ ولكنه يروى الأحداث التي يمكن أن تقع أو كما يجب أن تكون.

6. خاتمة

ما يجب قوله في خاتمة هذه الورقة البحثية هو أن ما خلفه الفنانين المستشرقين من لوحات فنية سجلت أحداث القهر والظلم والاستبداد الذي عاشه الشعب الجزائري وهو ما عجزت عنه الوسائل الأخرى الذي يعتمد عليها التاريخ فالصورة التشكيلية كانت أبلغ من الكتابات أو الشهادات التي تسرده وهو ما خلفه بعض رواد الحركة الاستشراقية التي اختارت أن تقف مع الشعب الجزائري رافضة مبدأ الحكومة الفرنسية وكانت بهذا الحقيقة التي كشفت المخبوء المتستر والذي تغاضى عنه الفريق الذي اختار الوقوف مع الحكومة الفرنسية وان يمجّد بطولاتها في المعارك.

5 قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية

الكتب:

- بهادي، منير (2002)، الاستشراق والعولمة الثقافية، دار الغرب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
- حسن، إيناس، (1998)، الاستشراق وسحر حضارة الشرق، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الامارات العربية المتحدة.
- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، (1988)، مختار الصحاح، بيروت لبنان.
- زقروق، محمود حمدي، (1997)، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، كورنيش النيل، القاهرة مصر.
- الزبّادي، محمد فتح لله، (2002)، الاستشراق أهدافه ووسائله، دار قتيبة للنشر والتوزيع، دمشق سوريا.
- الفيروز، آبادي، (2005)، "مادة شرق"، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، لبنان، الجزء الأول، الطبعة الثالثة.
- المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر، (2007)، الفنانون العلميون والثورة الجزائرية، منشورات البرزخ الجزائر.
- المجمع اللغوي، (1978)، معجم المصطلحات الفنية، الهيئة العامة للنشر والتوزيع، المطابع الميرية، القاهرة مصر.
- مراد، يحي، (1996)، معجم أسماء المستشرقين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مصر.
- الموسوعة الميسرة في الأديان والأحزاب المعاصرة، (2002)، مادة الاستشراق، المجلد الثاني.

2.1.5 الرسائل الجامعية

- بن تومي علي، (2020)، ظاهرة الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر.

المقالات

- خالدي، محمد، (2018)، "الاستشراق الفرنسي وأثره في نشأة الفن التشكيلي الجزائري"، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، المجلد الأول، العدد 05.
- قجال، نادية، (2009) "الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي"، مجلة إنسانيات، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، جامعة أحمد بن بلة وهران، عدد 16.
- مفرج، جمال، (2014)، جميلات الجزائر في اللوحة البصرية الاستشراقية، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، العدد 01.

المراجع باللغات الأجنبية

- A.Malraux —essais de psychologie de l'art(1948).la création artistique-skira.suisse.
- Metalinos. N.)1996(Television esthetics. Perceptual.cognitive and compositinal bases. N. J.Lawrence erlbaum Assotiates.
- Théophile Gautier, (1991) voyage pittoresque en Algérie(1845) Edition parnaleleuse Cottin Genève paris.
- Visage de l'Algérie heureuse-exposition organisée par l

علاقة الشعر بالتنوع الموسيقي ودوره في إحياء التراث التاريخي

The relationship of poetry to musical diversity and its role in reviving the historical heritage

عيساني سيد أحمد، جامعة لجيلالي ليابس، كلية الآداب و اللغات والفنون، سيدي بلعباس،

مقدمة:

الفن ثمرة من ثمرات الخيال و الذوق و المهارة و مع ان الفن يتصل بمهارة مكتسبة كفن الخطابة و فن الحرب الا ان ما يعتبرنا حقا هو كل عمل يعبر عن الجمال بحد ذاته اكثر مما يعبر عن غاية نفعية و الفن بهذا المعنى ينطبق وفقا لمبادئ الجمال و الابداع الفني و الموسيقى فالتعبير و مستوى الادراك يساهم في بناء اللغة وتطوير المواقف المراد بناءها و تبليغها في اطار هذه القيم تكون علاقة الشعر بالموسيقى قد بلغت مبتغاها من التعبير و تأخذ كل الانماط الفكرية كالتحليل و التركيز و التنسيق المنطقي و التفكير الابداعي فالوعي بالأصالة هو جزء من استمرارية سرد التاريخ و تكوين الشخصية و التراث الثقافي و القدرة على تحقيق التواصل و الترابط من اجل السرد التاريخي للفنون، حيث ان الدرجات الموسيقية المحددة والدقيقة في تعبير الشعوب البدائية الغنائية منبع بالدرجة الاولى من القيم الشعرية الذاتية الساذجة و البسيطة النابعة من الواقع الملموس و التركيبات اللحنية الشعرية التي لها علاقة بالتنوع الموسيقي.

و نطرح مجموعة من الاسئلة التالية :

- هل الابداع الشعري له علاقة بالتنوع الموسيقي ؟
- هل للشعر علاقة مع الموسيقى في السرد التاريخي للفن الموسيقي؟
- هل يمكن اعتبار الشعر مصدر للموسيقى و دور في احياء دور الثقافي

ومن هذا المنطلق نجيب على الاشكال وفق العناصر التالية :

- مقومات الشعرية في الموسيقى

- اصول الشعر

- في الجذر الموسيقي

- ظهور الشعر الملحون و ارتباطه بالموسيقى في احياء التراث.

هنالك علاقة بين الانسان و الموسيقى ، حيث كانت النغمة و الايقاع و اللحن دائما امتداد الرغبة الانسان الطبيعية و التلقائية في التعبير عن ذاته و مشاعره منذ اصبحت واعيا وقادرا على ادراك ما حوله من عوامل طبيعة اجتماعية ترتبط بما حوله من تلك الظواهر، ومن حوله من افراد عشيرته او قبيلته او قومه او من البشر و المخلوقات الاخرى في عالمه المحيط به لذلك فهو كائن متفاعل ومؤثر ومتأثر بما حوله.

ولذلك فبالإدعاء الموسيقي الذي مارسه الانسان لو بأبسط صورة له نغمة كان او إيقاعا كان دائما عاملا مساعدا قويا له القدرة على تحقيق التواصل و الترابط و التفاهم بين الانسان وما حوله او بصورة ابلغ مما تحقق الكلمات و الاشارات .

و قد استخدم الانسان كل الوسائل التي تتاح له لكي تساعد على تحقيق ذلك و بأساليب تختلف من ابسطها و ايسرها شكلا و أداء ، الى اكثرها تطورا و تعقيدا مستخدما صوته الذي كرمه به الله دون بقية المخلوقات و اعطاه المقدرة على التحكم الدقيق فيه دون عناء كبير وتلويحه وتنغيمه حدة او غلطا قوة او ليئا، مستخدما الجهاز الصوتي المعجز للإنسان بدقته وقوته ورقته ، بهذا كان الغناء و الاداء الصوتي البشري اقدم بكثير من كل الآلات و كل الادوات التي عرفها البشر وحتى اليوم في مرتبة متواضعة من مراتب التحضير الانساني مازالت لها اغانيها وترنيماتها وأهازيجها وهي لا تعرف بالضرورة ابسط اشكال وأنواع الادوات أو الآلات الموسيقية لذلك كان على الانسان ان يستخدم المواد الملائمة له والتي تقدمها له الطبيعة و البيئة المحيطة به على اختلاف انواعها و امكانياتها (1) ، سواء بث كلها و حالاتها الطبيعية (الخام) أو بعد تعديلها و تجهيزها مولدة الصوت و تطور درجة تفكيره و رقيه الحضاري.

1- المقومات الشعرية في الموسيقى :

1-2 أصول الشعر:

الموشح و الزجل :

من الواضح ان الموسيقى و الشعر ينتسبان الى جنس واحد ، وهو التأليف و الوزن و المناسبة بين الحركة والسكون فكلاهما حركة تنطق بالأجناس الموزوعة.

الشعر: هو معاني تختص في ترتيب الكلام على نظام موزون مع مراعاة قواعد النحو في اللغة .

اما الموسيقى تختص في مزاحفة اجزاء الكلام الموزونة و ارسالها كما و كيفا ، مع طرق التحكم في اسلوب التلحين ، فإن اقترن حسن المعنى في الشعر مع جودة الصناعة في لحن تام صحيح الايقاع هي المذهب و التسليم من صوت مليح النغمة ، هذا كله يؤدي لجذب النفس بعزيمة، وتنصت تم تأتي عوامل شتى و الظاهر ان الصناعة و الاقويل الموزونة و المسجوعة اقدم الوجود بوجه ما من صناعة الالحن اقل بوجه ما من صناعة النغم المسموعة من الآلات، فهذه تقترن انما تقترن بالألحن الانسانية لتكون هذه بما اجود و ابهى مسموعا (2).

مشحات و ازجال ومقطوعات وقصائد تفننت بها اجيال عمرت هذه الرقعة الطبيعية عبر العصور القديمة ، لقحت بإفتتان هذا الشعب بكل ما هو جميل و جذاب.

فالموشح بالفصحى و الزجل بالدارجة، فهما ابداع في الموسيقى منذ القرن الثاني عشر صر الموشح و الزجل الاسلوبين السائدين في الغناء و تحدث عنهما ابن رشد (1127-1198) م (594-521هـ) في كتابة التلخيص فقال: "تتوقف المحاكاة في الشعر المغني (و المحاكاة في ذاتها (الحروف والكلمات) فهناك انسجام العلامات (في النغم و المقام) فيمكن سماع النغم بواسطة الناي و ادراك الايقاع بالرفض و المحاكاة بالنطق مشافهة فهو بمثابة الجزء الحرو الايحائي لنظم الشعري فهذا الكلام شبيه ما قاله المشاؤون العرب امثال الفارابي و الاسماط ، فهو ما يدل على تعدد اللغات في الموشح من خلال الارقع و هو اكثر انتشارا (3).

فكانت القصيدة القديمة تؤدي على صيغ الغناء المدني و كان الفضل في تحديد الاساليب الموسيقية ما صار الشعر المرجع الاساسي في الانواع الموسيقية في العالم الاسلامي و دورة احياء التراث التاريخي و سرده عبر العصور.

يلتقي الوزن الشعري مع الموسيقى في سمة التناسب التي تتمثل في تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم وينسب معلومة في كل جزء من اجزاء القول وتعاقب الحركة والسكون يشكل الاسباب والاولاد التي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري

ولكن اذا كانت القصيدة لا تقوم الا على تكرار منتظم لوحداث معينة في رتبة دائمة فإن النتيجة سوف تكون مجرد بناء صوتي يوحى بالملل والضجر.

فوحداث الوزن المنتظمة ليست الا الاساس او القاعدة التي يقيم عليها الشاعر الاصيل شعره. ولقد تمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه ، والتي وصلت اليها ناضجة بحيث لا نستطيع ان نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوءها وتطورها فإن التشابه والعلاقة الموجودة بين الوزن الشعري والايقاع الموسيقي يسلب الشعر خصوصيته وتميزه كفن قول عن الموسيقى .

"ان الايقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كل اشكال الفن و انواعه .

لكن صورة هذا المبدأ تختلف باختلاف الاداة ، أداة الشعر تتكون من كلمات دالة ، تنطوي على معان مباشرة او غير مباشرة ، حسب نوع العلاقات التي تنظم فيها (4)

فإن الموسيقى الشعر نابعة من طبيعة اداته الخاصة من حيث الامكانيات الصوتية.

أما فيما يخص بالصلة بين الموسيقى والحضارة والفنون الرفيعة والاحوال الاجتماعية ونظم المجتمع في العصور المختلفة ، فينبغي أن تكتفي بضع ملاحظات قليلة عرضية عابرة على سبيل التمهيد فلبعض المصطلحات معان خاصة جامعة مانعة في تاريخ الحضارة والفنون الرفيعة والادب مثل : "قديم" و "وسيط" و "رومانتيك" و "قوطي" و "نهضة" و "باروك" و "روكوكو" و "امبراطوري" و "رومانتيكي جديد" و "محافظ" و "مستقبلي" و "مودرن" و "تاثيري" و "تعبيري" و "قومي" و "راديكالي" وما شابه ذلك وقد لعبت هذه المعاني دورا في الموسيقى اثرت الروح نفسها التي جاءت بعض العمارة القوطية على الحياة الفكرية بوجه عام خلال القرون الاخيرة من العصر الوسيط

فان هذا العصر ترمى الى الشعر والتعبير الشعري من الناحية العاطفية الى جانب ولعها بالالوان الصارخة المستقرة بالمشاهد الخيالية في البلاد والعصور القصصية فالموسيقى صلة وثيقة مثلا بين "شومان" والشعر لم تظهر في اغانيه فحسب التي تعد الصورة الموسيقية المثالية لاشعار "هايمن" و "ايخنودورف(5)، فقط تم صون ربع هذا التراث على الاقل هذا القدر الضليل من نقائص الحضارة الانسانية فكانت المؤلفات الادبية مستمدة من الموسيقى القديمة.

2- في الجذر الموسيقي :

صحبة الموسيقى والشعر او الموسيقى والشاعر في تاريخ الثقافة العربية ليست الا حركة متأخرة تماما ولعلها متأخرة حتى في الثقافات الانسانية لان هذه الصحبة لم تكن الا وليدة فصام قسري في حدث التاريخ ولم يكن لصالح كليهما في البدء لم يكون صاحبين بل كان واحدا بالرغم من ان هنالك من يرى بان الاغنية طلعت من الفعل الايقاعي للكائن البشري وبان اللحن الصامت دون كلمات والراقص قد سبق الكلمات ذات الدلالة بمنظوماتها الايقاعية ، وابو النظير الشاعر والموسيقي يقول بوضوح بان العروض محدث والغناء قبله بزمان

أن قدرة تخيلنا لهذه الفرضية قد تكون محدودة ، فنحن اعتدنا ان نضع الالحن والموسيقى لنص شعري متوفر مسبقا ولكن ان يضع الشاعر كلمات اللحن متوفر مسبقا لا يحدث الا لسبيل المحاكاة الساخرة مع ان هذه العلاقة بين اللحن المسبق و بين النص قد وجدت لها اكثر من صيغة لدى الموسيقى العربي (اسحاق الموصلي مع لحن المؤذن وكذلك خبر الموسيقى ،مالك بن ابي السمح(6) ،ولذلك لا تقتصر النظرة الموسيقية المتأملة الى النص الشعري على طبيعة الايقاع المتواتر بكل يدرك تجاوزه الى ادراك اللحن.

3- ظهور الشعر الملحن وارتباطه بالموسيقى في احياء التراث :

لاشك ان التراث التاريخي يحمل في طياته وجوانبه الكثير من ملامح الفكر والثقافة العربية و ان مازال قائمة ومجهولة قد تكشف بعد التعامل معه و تثرى الساحة الفكرية و الثقافية الحضارية ،يسمى الشعر الملحن الشعر العربي الفيرالي او الزجل المغاربي سمي من خلال مؤدوه وهذا يخفي ارادة اجابية بغرض توحيد المفاهيم وتوظيف هذه الكلمة هو استخدام العربية القديمة(7).

كما يقول ذلك صفي الدين الحيلي في كتابه الموجه خصيصا للانواع الشعرية الاربع المعروفة و الغير مهجات بالعروض العربي (الزجل،الموالي،الكان و كان القوما) لحنها اعرابها و خطأ نحوها و صوابها ، فهي الفنون التي اعرابها اللحن اي الموسيقى وقوة لفظها ، من خلال الاعراب بها حرام وصحة اللفظ بها سقام ، يتجدد حسنهما اذا اودعت من النحو صناعة فهي السهل المتنوع و الادنى المرتفع ، طالما اعيت بها العوام الخواص و اصبغ الشعر العربي الذي لا يعتمد على الموسيقى وذلك من خلال الموسوعة العربية الشعرية للاصفهاني الذي جاء في كتابه، "كتاب الاغاني"، حيث قسم فيه انواع الاصوات عكس مقولة ليون الايفريقي الذي يتحدث فيه عن الشعر(8) لولا ما خزنته صدور الرواة وكتبه بعض المهتمين بهذا الشعر وقلتهم لما وصل الى ايدينا شيء من ثراث الضخم ، يمثل اصدق ما يمكن ان يصل الى الاسماع لان غالبا ما يتفق ان يجتمع النظم و التلحين و الغناء لدى الشاعر الواحد وذلك ما اتصف به بعض شعراء الملحنون في القرن السابع عشر والثامن عشر فكان الشعر اشبه شيء باللحن العبقري،لا تلبث ان تعييه القلوب تشفيه الاذان وتردده الالسن في مختلف المحافل و لما ارتبط و اللحن اكثر لدى العامة ، الذين سمو الشاعر "القول" و سمو الشاعر الميزان فان التأثير للحن والايقاع المرافق للنظم يجعل السامع ولربما كانت معرفة الشعراء الملحنون بمصطلحات الموسيقى والاهم و طبوعها و ايقاعاتها دليل لاحياء التراث من اجل السرد التاريخي (9).

فان وظيفة الموسيقى الخاصة معنى محدد مستمدا من اللغة المعتادة مؤكدا عنصر الايقاع الذي يضيف اوزان الشعر و ايقاع الكلمات وهذا جعل الفن جامع و اقدم الصلة بين الشعر و الموسيقى .

خاتمة:

إن الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر هي التي ادت الى امتزاجها منذ اربعه العصور ،فالغنائي الذي هو فن جامع بين الموسيقى و الشعر و اقدم من الفن الموسيقي الخالص و الصوت البشري مصوغا في قالب اللغوي ، كان هو اداة التعبير عن المعاني الموسيقية قبل ان يستعان بالالات في اداة مهمة نقل المشاعر الموسيقية الى نفوس الآخرين و الواقع ان الغناء يؤدي وظيفة مزدوجة في الموسيقى فهو من جهة يضيف على الموسيقى الخاصة معنى محدد مستمدا من اللغة المعتادة ويؤكد عنصر الايقاع بان يضيف اوزان الشعر.

فان هذه الروابط الساذجة تقوم بسرد التاريخي للفنون عبر العصور من خلال التجارب الراقبة في التأليف الموسيقي المستمد من الشعر الملحن باعتباره فن رفيع .

قائمة المراجع:

- 1- فتحي الصنفاوي ، 2017، الالات الموسيقية و الانسان (الزمان و المكان)، موسوعة الالات الموسيقية عبر التاريخ ، الجزء الاول، القاهرة ، مصر، المجلس الاعلى للثقافة ، ص 17.
 - 2- جلول يلس ، امقران الحنفاوي ، الموشحات و الازجال، الجزء الثاني ،، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ص9.
 - 3- فوزي كريم ، 2015 ، الشعر و الموسيقى ، فصائل موسيقية ، الطبعة الاولى، الامارات، دارنون للنشر، ص 25.
 - 4- هوجلان يختنترت، ترجمة احمد حمدي محمود ، 2003، الموسيقى و الحضارة ، الجزء الاول ، مصر، مكتبة الاسرة ، ص31 الى 33.
 - 5- احمد الامين ، 2007، صور مشرفة من الشعر الشعبي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر، دار الحكمة، ص 248.
 - 6- jean-héon 1981. l'africain, scription je l'afrique paris. nonvelliedition par A:Epanlard, librairie d'amerique et d'arient, Adrienmaisonneuve.
 - 7- Ahmed amine delai 2006, chonson de la casbah , Alger , enag edition, ,.
 - 8- كمال غافور ، 2004، رسالة ماجستير ، النوبة في الموسيقى الجزائرية ، قسم الثقافة الجزائرية ، جامعة تلمسان ، الجزائر ، ص 7.
 - 9- رمضان الصباغ، تاريخ النشر، 2017/03/10، الموسيقى والايقاع في الشعر الحر، مقال منشور بموقع الحوار المتمدن ، العدد: 5456، على الساعة 23.18 تاريخ الدخول 22.01.2022 سا 22.11.
- :4-debat .

الثقافة الشعبية الشفوية ورهانات التدوين والجمع والكتابة

- نموذج الشاعر الشعبي سيدي لخضر بن خلوف المستغانمي -

Oral popular culture and the issues of blogging, collecting and writing

- example of the popular poet Sidi Lakhdar bin Khalouf Mosteghanemi -

د. فرعون حمو، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم الجزائر

1- مقدمة:

في قصيدته الشعبية: "عظم الله أجركم يا أولاد خلوف" يقول الولي والمجاهد والشاعر الشعبي المستغانمي الجزائري سيدي لخضر بن خلوف (توفي في حدود بداية القرن التاسع الهجري):
عندي خَزَنَةٌ مِنْ الْقَصَايِدِ ** عَلَى الْحَجَرَةِ مُحَجَّرَةٌ مَا هِيَ مَعْرُوفٌ ** مَغْبُورَةٌ كَثُرَ مَتَحِيدٌ ** حَتَّى يَأْتِيَ الْوَقْتُ
مَنْ عِنْدَ الرَّؤُوفِ ** هِيَ عَلَى بَنِّ خُلُوفٍ تَشْهَدُ.

(ديوان سيدي لخضر بن خلوف، أمير شعراء الملحون، 2018م)

وفي قصيدة "يا رسول الله لمجد غيث شاعرك الخلوفي لكحل طالب السماح" يقول سيدي لخضر بن خلوف:

شَحَالَ عِنْدِي مِنْ حُجْرَةٍ مِنْ قَصَايِدِكَ ** أَلْفُ خَزَنَةٍ مَغْبُورَةٌ يَا ضِيَا اللَّمَاحِ
كُلَّ خَزَنَةٍ فِيهَا تَعْظِيمُ اسْمِكَ ** بِالصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ عَلَيْكَ وَالْفَتْاحِ.

(ديوان سيدي لخضر بن خلوف، أمير شعراء الملحون، 2018م)

وفي قصيدة "يا الله اسألتك بخير الوري" يقول:

أَلْفُ حُجْرَةٍ مُحَجَّرَةٌ لِي مَسْمَرَةٌ ** صَانَهَا لَكْحَلٌ وَلَدُ الْخُلُوفِ بِالْعَبْرِ

(ديوان سيدي لخضر بن خلوف، أمير شعراء الملحون، 2018م)

السؤال المعلق المؤرق على أعتاق وأعناق الباحثين والدارسين اليوم: أين هي الألف خزنة من قصائد سيدي لخضر بن خلوف التي تشير لها هذه الابيات؟؟... أين هو هذا الكنز المغبر المغبور المغمور المتحيّد؟ ماذا بقي لنا هذه الخزائن (الخلوفية)؟ وهل صُنّا نحن هذه الخزائن الشعرية والتاريخية؟ وماذا وثّقنا من كنوز ورموز هذا الولي والشاعر والمجاهد الكبير؟

بل، و السؤال الأكبر الأخطر الأعم: هل جمعنا ثقافتنا الشعبية الشفوية؟ وهل اخرجنا كنوز هذه الثقافة التي كانت محفوظة في الصدور؟ وهل نقلناها ودوّناها وجمعناها وكتابناها على السطور؟.

عنوان مداخلتي هو: الثقافة الشعبية الشفوية ورهانات التدوين والجمع والكتابة، وسوف أفرسها على الترتيب التالي:

- الثقافة الشعبية والثقافة العالمية
- تدوين الثقافة العربية الإسلامية
- إشكاليات ومقترحات الانتقال من الشفوي إلى المكتوب.

2-الثقافة الشعبية والثقافة العالمية:

لقد سجل عميد المؤرخين الجزائريين الدكتور أبو القاسم سعد الله - رحمه الله - قبل 30 عاما أنَّ هنالك ثلاثة مُعيقَات ذاتية تَحُولُ دون توثيق موضوعي للتاريخ في الجزائر عموما، وذكر منها الثقافة الشفهية لسكان المغرب الإسلامي وعدم توثيقها

(أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 2007م)، وقد لا نحتاج اليوم إلى دليل في بيان أهمية تدوين النص التراثي، بقدر ما نتحاج إلى جلسة تدبر وتفكير في كيفية نقل هذا التراث من الخطاب إلى النص من المشافهة إلى التدوين أو من التشتت إلى الجمع، نتحاج إلى التفكير والتدبير في وضع حلول إجرائية للمشاكل التي تترتب على تدوين الثقافة الشعبية الشفاهية.

على غرار نظرية أندريه لالاند في العقل المكوّن (بالكسر) La raison constituante والعقل المكوّن (بالفتح) La raison constituée (أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، 2001)، قسم علماء الأنثروبولوجيا مستويات الثقافة إلى ثقافة شعبية Une culture populaire وثقافة عالمة une culture savante أو إلى ثقافة كتابية عالمة وثقافة شفاهية شعبية.

الثقافة الشعبية الشفاهية تعتمد على حاسة السمع في حفظ المعلومات وفي نقل الأقوال المأثورة، وثقافة السمع تطرح مباشرة إشكالية الأمانة العلمية في نقل هذه المأثورات وإيصالها تامة غير منقوصة وغير محرفة، بعكس الثقافة العالمة المكتوبة التي تكون اقرب إلى الموضوعية وإلى الأمانة في النقل، وأيضا تتوفر على أهلية علمية لممارسة النقد والتحليل والتدبر للرسائل المكتوبة، كما أن الثقافة الشعبية الشفاهية تعتمد على الذاكرة والذاكرة بالرغم من أهميتها إلا انها انتقائية ومعرضة للنسيان وقدراتها الاستيعابية والاستذكارية محدودة جدا وغير موثقة ولا موثوقة علميا.

لذلك بدل الصراع والهميش والتناكر والتفاضل المتبادل بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة أو بالأحرى بين جماعات الثقافة الشعبية والثقافة العالمة، يجب التكامل والتكميل بينهما، لأن الحضارات الكبرى تأسست كلها على التدوين وعلى الثقافة المكتوبة.

وللأكاديميين المتعاليين والمتعلمين المتكبرين الذين يستصغرون الثقافة الشعبية أنصحهم أن يطالعوا كتاب "التقاليد الشفهية La tradition orale" للباحث الأكاديمي الفرنسي التونسي جون لوي كالفي Calvet Louis Jean (لويس جان كالفي، التقاليد الشفهية ذاكرة وثقافة، 2011م)، الذي أنصف ودافع بقوة شديدة على الثقافة الشعبية الشفوية ضد كل من رماها بالجهل والتخلف ويمكننا اعتبار كتابه انتصارا وانصافا معرفيا ثقافيا علميا لتقاليد الثقافة الشعبية.

3-تدوين الثقافة العربية الإسلامية:

ينقلُ الإمام السيوطي في كتابه تاريخ الخلفاء عن الحافظ الذهبي قوله "في سنة ثلاث وأربعين شرع علماء الإسلام في هذا العصر في تدوين الحديث، والفقه، والتفسير، فصنف ابن جريج بمكة، ومالك الموطأ بالمدينة، والأوزاعي بالشام، ووحامد بن سلمة وغيرهما بالبصرة، ومعمرب باليمن، وسفيان الثوري بالكوفة، وصنف ابن إسحاق المغازي، وصنف أبو حنيفة الفقه والرأي، ثم بعده الليث، وابن لهيعة، ثم ابن المبارك وأبو يوسف، وابن وهب، وكثر تدوين العلم وتبويبه، ودونت كتب العربية، واللغة، والتاريخ وأيام الناس، وقبل هذا العصر كان الأئمة

يتكلمون من حفظهم، أو يروون العلم من صحف صحيحة غير مرتبة" (جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء،، 2004م)، ولا أريد هنا الاستفاضة في الحديث عن قضية عصر التدوين في الحضارة العربية الإسلامية وتاريخه وأهميته، لكن أريد الإشارة إلى أن أصعب وأخطر عملية ثقافية تمت في تاريخ الثقافة العربية كلها هي عملية تدوين التراث والعلوم ونقله من الشفوي إلى الكتابي، وعملية هذا النقل والانتقال ما زالت تؤثر في حياة المسلمين إلى اليوم وسوف تبقى كذلك إلى يوم الدين، فلقد كانت عملية التدوين والكتابة عملية مفصلية نوعية وقطعية ابستولوجية كبرى في علاقة الثقافة الشعبية مع الثقافة العالمية، ولذلك اعتبر الدكتور محمد عابد الجابري أن عصر التدوين هو الإطار المرجعي Le cadre de reference للثقافة العربية والإسلامية... الذي يشد إليه وبخيوط من حديد جميع فروع هذه الثقافة ويُنظَّم مختلف تموجاتها اللاحقة... إلى يومنا هذا ... بل ليس العقل العربي عند الجابري شيئا آخر غير هذه الخيوط بالذات (محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، 1985م).

4- العلاقة بين الخطاب والنص وتأثيره على تدوين الثقافة الشعبية:

التمييز بين الخطاب discours وبين النص texte مهمة جدا لفهم معاني ومقاصد القصائد، مثلا لفهم معاني قصائد سيدي لخضر بن خلوف، يجب أن نضع في أذهاننا أن هذه القصائد كانت أصلا خطابا ولم تكن نصًا، فإذا فهمنا هذا سهل علينا فهم واستيعاب الكثير من كلامه.

والفوارق بين الخطاب discours وبين النص texte أن:

- الخطاب نشاط تواصل يَتأسس أصلا على اللغة المنطوقة الشفوية، بينما النص مدونة مكتوبة.
- في حالة الخطاب يكون المتلقي أو السامع حاضرا يتلقى هذا الخطاب، بينما في حالة النص يكون السامع غائبا حينها، حاضرا في المستقبل عن طريق القراءة والتأويل.
- الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره فهو مرتبط بلحظة إنتاجه، بينما للنص في ديمومة الكتابة، فهو يقرأ في كل زمان ومكان.

وعلى الرغم من هذه الفروق إلا أننا نجد من علماء اللغة ودارسها من لا يفرق بين الخطاب والنص، أمثال (جرار جينيت Gérard Genette، وتودوروف Todorov).

5- إشكاليات الانتقال من الشفوي إلى المكتوب:

عملية الانتقال من الشفوي إلى المكتوب تطرح إشكاليات ومصاعب كثيرة منها :
أولاً : هنالك إشكاليات في كيفية تحويل الخطاب إلى نص (الكيفية le comment).
وثانياً : هنالك إشكاليات حينما يتحول الخطاب نفسه إلى نص (البعدية les suites).
سؤال كيفية تحويل الخطاب إلى نص أو تحويل الثقافة الشفوية إلى ثقافة مكتوبة... يتطلب اليات وتقنيات لا بد أن تتوفر في الباحث مثل الاستعانة بعلوم الأدب بكل فروعها والتاريخ ومشتقاته والأنثروبولوجيا والسيمولوجيا والهيرمينوتيقا (الفنومينولوجية، البنيوية، التفكيكية): .

وأما عن سؤال إشكاليات بعد أن يتحول الخطاب نفسه إلى نص، فينطلق من اعتبارات أن:

- الخطاب مفتوح الدلالة والتأويل، بينما النص مقيد في الدلالة والتأويل.
- الخطاب أعم وأشمل من النص.
- الخطاب هو قول يتصف بسياقين: سياق دلالي وسياق ظرفي.

- الفهم القائم على النص هو فهم ضعيف مقارنة بذلك القائم على الخطاب.

- النص يختص بسياق واحد فقط هو السياق الدلالي.

كما أن معنى الكلام يفهم من سياقه الداخلي في جملة النص-texte contexte- فإن الكلام أيضا يفهم في سياقه الخارجي الاجتماعي، ومن هنا ضرورة وضع وكتابه تراجم لحياة الشعراء والمبدعين، ومن هنا نحن بحاجة إلى الاستعانة بالسيوسولوجين والمؤرخين والبيوغرافيين لفهم السياق الاجتماعي لهؤلاء الشعراء والمبدعين، فثقافتنا تحتاج إلى تاريخها، كما تفتن ونهنا إليه شيخ المؤرخين الجزائريين أبو القاسم سعد الله، وكما أنه لا ينفصل الخطاب عن النص لا يمكن أن تنفصل الثقافة الشفوية عن الثقافة العالمة المكتوبة.

أشير في الأخير إلى مشكلة كبرى خطيرة جدا تطرحها مسألة الانتقال من الشفاهي إلى المكتوب في الثقافة الشعبية، وهي أنّ التدوين ترافقه وتستتبعه القراءة، والقراءة تحتاج إلى متكئات وتتطلب مرتكزات متعلقة بمعرفة قارئ النص لثقافة صاحب النص... وأغلب شعراء الملحون المغاربي كانوا من أولياء السادة الصوفية أو على الأقل كانوا من المحبين للتصوف وأهله،

فسيدي لخضر بن خلوف، أو سيدي مبارك بولطباق، سيدي بوحفص الزناقي، أو سيدي امحمد بن عودة، سيدي الحبيب ولد دحو العباسي، أو سيدي عبد القادر بطبجي، أو سيدي احمد العلاوي، أو سيدي الحاج عيسى بن عامر اليعقوبي الاغواطي - لقرع - وغيرهم من فحول شعراء الملحون، لا يُمكن قراءة نصوص هؤلاء إلا من خلال البراديغم الصوفي، وعالم التصوف والأولياء كما يصفه الفيلسوف الكبير عبد الرحمن بدوي هو "عالم خاصّ قائم بذاته، إمّا أن يأخذ كلّ أو يطرح كلّ، هو عالم رمزيّ خالص، ابتدعته هذه الأرواح النّبيلة العالية ليخلقوا للإنسان معان جديدة على الأرض" (عبد الرحمن بدوي، كتاب التذكاري، 1969م 1389هـ)، فعالم التصوف والولاية هو عالم يتسم بخصوصية فريدة ونادرة، وهو مستقل بمفاهيمه ورؤيته...ومن لم يستطع فهم واستيعاب رؤية الصوفية وعالمهم فلن يستطيع فهم واستيعاب كلامهم ولا فهم معانهم الدقيقة العميقة الواضحة حينا والملعزة المرمزة المشفرة أحيانا كثيرة...أو كما قال الحاج البقالي المكناسي عن سيدي عيسى "والغواطي عيسى خلا كتوبوا إشارة "....فهؤلاء الشعراء كانوا أمراء الألفاظ والعبارة وكانوا أيضا سادة المعاني والإشارة...وأهل الأندلس يفهموا الإشارة .

6-الخاتمة والمقترحات:

- طرح مشروع " تدوين وجمع الثقافة الشعبية الجزائرية " أمام الرأي العام، ومحاولة إقناع وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي لتبني هذا المشروع الرائد.

- دعوة المؤسسات الأكاديمية البحثية أو الكتاب المتخصصون لجمع نصوص الثقافة الشعبية الجزائرية بكل تجلياتها وروافدها المحفوظة في الصدور أو المكتوبة على السطور في الكنائش والمخطوطات والمودوعة عند أصحابها في البيوت أو في الزوايا.

- دعوة المؤسسات الأكاديمية البحثية أو الكتاب المتخصصون لدراسة وقراءة هذا التجميع المدون من النصوص.

- تبيين وتشجيع تجارب جمع وتدوين الثقافة الشعبية مثل تجربة الاستاذ بن دماش عبد القادر في جمع تراث سيدي لخضر بن خلوف، جمعوا حتى الآن 167 قصيدة من ألف خزنة .

- دعوة المؤسسات الأكاديمية البحثية أو الكتاب المتخصصون بالاطلاع على تجارب الآخرين، أوروبيين أو مشاركة في عملية نقل تراثهم من الشفوي إلى المكتوب، للاقتباس والاستفادة منهم، على غرار مشروع جيراننا في أكاديمية المملكة المغربية التي أصدرت حتى 10 دواوين انطولوجية للملحون المغربي.
- مدُ جسور التنسيق مع منظمة اليونسكو UNESCO ومنظمة الإيسيسكو ISESCO والسعي لتسجيل وإدراج الثقافة الشعبية الجزائرية ضمن اللائحة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي العالمي.

المراجع والمصادر:

- 1- ديوان سيدي لخضر بن خلوف، أمير شراء الملحون، جمع عبد القادر بن دعاماش، موفم للنشر، الطبعة الأولى، 2018م.
- 2- جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز الطبعة: الطبعة الأولى: 1425هـ-2004م.
- 3- عبد الرحمن بدوي، كتاب التذكاري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1969م 1389هـ .
- 4- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع- الجزائر، الطبعة الأولى، طبعة خاصة - ٢٠٠٧م.
- 5- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الأولى، 1985.
- 6- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط 2، 2001.
- 7- لويس جان كالفي، التقاليد الشفهية ذاكرة وثقافة، ترجمة: د.رشيد برهون، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث "كلمة"، 2011.

التشكيل السردى والبصري في ديوان: "الفراشات تقول سرها" للوازنة بخوش

ودوره في سرد التاريخ العربي

Narrative and Visual Formation in: "The Butterflies Tell Their Secret" By Al-

Wazina Bakhoush and his Role in Narrating Arab History

فريدة ساعي، مخبر الشعرية، جامعة الحاج لخضر باتنة 1 (الجزائر)

1. مقدمة:

إن السرد هو عرض لحدث أو متواليات من الأحداث، ونقلمها باستعمال اللغة أو التصوير أو الإيماء أو غيرها من الوسائل التعبيرية تحكمه علاقات كثيرة ومتنوعة، ويتوزع على العديد من الأجناس الأدبية، تحمله اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعلامات اللغوية وغير اللغوية، والصور الثابتة والصور المتحركة، فهو حاضر في كل الفنون السردية؛ كالأسطورة والحكاية الشعبية وكذا الأقصوصة والملحمة والشعر.... وغيرها من الفنون المختلفة.

ثم إن السرد في الشعر قد يحتمل التنقلات الزمنية وقد يلجأ إلى دمج الزمان والمكان، فقد أصبح يجاري إحساسنا بتوترات العصر، وبالتالي اكتسب من خلال وجوده في النص الشعري التفاعلي أهمية كبيرة خولته الكشف عن مضامين هذا التحول الموضوعي في النص الشعري، فالسرد في الشعر أصبح يتشكل من خلال المخيلة، ويخلق الواقعة من خلال التعبير عنها وذلك لكي لا يتحول إلى مجرد حكاية إخبارية، فهو فعل من أفعال الكلام الذي لا يروي ما حدث، بل يأمر قارئه بأن يتلقاه وفق هذا الاعتبار.

من خلال هذا التقديم يمكن طرح بعض التساؤلات التي ستسمح لنا بإزالة بعض اللبس والغموض عن موضوع البحث وهي كالاتي: ما مفهوم السرد؟ وماهي العناصر التشكيلية والبصرية التي تسهم في البناء السردى الشعري في ديوان: "الفراشات تقول سرها" للوازنة بخوش؟.

وبناء على ذلك ستسعى الدراسة الحالية إلى تحقيق جملة من الأهداف؛ أهمها السعي ليكون الموضوع محاولة بناءا للتعريف بالفن السردى والشعري، وكذا إعادة النظر في طبيعة المنظور السردى وإبراز دوره ضمن حقل الشعر الأدبي.

إن أهمية البحث تبرز في كونه سيعالج موضوعا من أهم الموضوعات الأدبية والشعرية خاصة التي أثارت وما تزال تثير وتستقطب انتباه الباحثين إليها وذلك لأهميته، فالسرد عنصر تكويني وجوهري ومفتاح من مفاتيح فك مغلفات النصوص الأدبية.

بالإضافة إلى هذا فإن لإنجاز البحث أهمية تعود عليا كباحثة علمية في مجال النقد والأدب أيضا، وذلك للاستفادة منه والتعمق فيه، وكذا أهمية كبرى تعود على البحث العلمي بصفة خاصة، وقد تعاظم اهتمامنا بهذا المبحث أو الملح النقدي لما سنكتشفه من دلالات وقيم جمالية لم تستوفي حقها من الدراسة بعد.

وبتضافر هذه الجهود تم العزم على جمع مادة البحث وتوزيعها فيما بعد على منهجية تشمل مقدمة وهي تمهيد عام حول الموضوع، ومتن يشتمل إضاءات بسيطة تتمحور حول مفهوم ونشأة السرد، وكذا عناصر

التشكيل السردى بمختلف أشكاله: على مستوى العنوان، والألوان، واللغة، والفضاء بنوعيه النصي والصورى، ومضامين الديوان المختلفة وشخصياته وزمانه، وأخيرا خاتمة وهي حوصلة عامة حول الموضوع المدروس. وقبل الخوض في لب هذه المغامرة نرى أنه من الضرورة بمكان، إيجاد ماهية لمفهوم السرد ونشأته وأهم رواده، بعدها نتطرق إلى عنصر التشكيل السردى في ديوان: "الفراشات تقول سرها" للوازنة بخوش.

2. السرد بين المفهوم والنشأة:

1.3 المفهوم اللغوي:

ورد مفهوم السرد بمعاني مختلفة في المفهوم اللغوي؛ فقد ورد بمعنى التساوي والتتابع والاختلاف والاستمرار والانتظام وغيرها من المعاني المختلفة، وهذا ما نجده في تعريف ابن منظور للسرد في قوله: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً... وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع.

وسرد الشيء سراد وسرده وأسرده: ثبته، والسراد والمسرد: المثقب، والمسرد، اللسان" (ابن منظور، 1992م، صفحة 211)، ومعنى هذا القول أن السرد في معناه اللغوي يعني تتابع القول، كما أشرنا سابقاً، فنقول سرد المسلم الصوم أي تابعه، وسرد الخياط الثوب أي أكمله.

2.2 المفهوم الاصطلاحي:

أما مفهوم السرد في الجانب الاصطلاحي فهو يعني سرد لمجموعة من الأحداث والأقوال، يسردها الراوي للمروي له، وهو عملية حكي وقص ورواية لمجموعة من الأحداث داخل أزمنة وأمكنة معينة من طرف راوي إلى المروي له، أحداث معينة تشكل قصة أو رواية أو شعراً، وهو عملية ثلاثية تتكون من ثلاثة عناصر هي: الراوي، المروي له، والسرد، وقد: "لاحظ الشكلايون الروس منذ بدؤوا يهتمون بالبحث أساساً على الإيقاع، أن السرد يعد أهم مبدأ وخاصة تقوم عليها نظرية النثر، وبذلك أصبح السرد في منظورهم نقطة إطلاق لتحليل كل أنماط النثر الأدبي" (عبد القادر شرشار، 2006، صفحة 70)، كما عرفه حميد لحميداني بقوله: "إن السرد هو الكيفية التي تبنى بها القصة عن طريق قناة: الراوي_القصة_المروي له" (حميد لحميداني، 2000م، صفحة 45) فالسرد تعبير عن جملة من الأحداث يسردها الراوي للمروي له.

وقد وجد السرد عندما وجد الإنسان وذلك للحاجة الملحة له، فكل إنسان منذ فجر التاريخ يحتاج إلى أن يصل إلى الآخر وذلك عن طريق نقل الأخبار، فهذا رولن بارت مثلاً يقول: "لكل أمة سرودها" يعني ذلك أن اليونان مثلاً لهم سرودهم، والرومان لهم سرودهم والعرب أيضاً لهم سرودهم، فكل أمة منذ فجر التاريخ كانت تحتاج إلى التواصل مع الآخر والتثقاف معه، وتم لها ذلك عن طريق السرد والقص والرواية، ثم إن السرد موجود في الخطابات الأدبية وغير الأدبية: كاللوحات الزيتية، والمسارح والموسيقى والرسم والغناء وغيرها من الفنون المختلفة، وهي تتعدد وتتنوع وفق مقتضيات العملية السردية.

إن بداية السرد كانت مع فلاديمير بروب سنة 1926م في كتابه مورفولوجية الحكاية الشعبية، وأتى بعد بروب كلود بريمون في كتابه: منطق السرد؛ (أي للسرد منطق يسير وفقه من البداية إلى الوسط وصولاً إلى النهاية)، بعدهما أتى غريماس الذي طور المثلث الوظيفي البروبي إلى نظرية العوامل وسماها بالنموذج العاملي،

بعدها أتت الذرية الثانية لفلاذيمير بروب مكونة من تودوروف الذي ترجم أعمال الشكلايين الروس إلى الفرنسية، بعده نجد رولن بارت في الشخصية الورقية والذي أتى هو الآخر بالوحدات التوزيعية والوحدات الثانوية؛ الأولى أساسية تتوزع على النص وتقف على سرد الأحداث والأقوال، والثانية ثانوية والتي تتكأ بدورها على عملية الوصف فقط، بعده نجد الناقد جيرار جينيت في كتابيه: "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" والذي أتى بمجموعة من الآليات متمثلة في: الزمن، الصيغة، والتبئير، فالسرد إذا قام على مجموعة من العناصر الأساسية أهمها الزمان والحبكة والمكان، والشخصيات وغيرها من العناصر المختلفة.

3. التشكيل السردى والبصري في ديوان: "الفراشات تقول سرها" للوازنة بخوش:

1.3 العنوان:

العنوان هو أول ما يصادف القارئ ويصادفه عند قراءته للعمل الأدبي، فقد أصبح بمثابة العلامة الدالة على شيء مجهول نقوم بالتعريف به أو الإشارة إليه، تكمن أهميته في كونه يقدم للقارئ فكرة مبدئية أو انطباعاً أولياً عن الموضوع الذي يجسده النص؛ وعند العودة إلى متن الدراسة نجد أن الديوان يعتبر اتجاهاً جديداً في الكتابة الشعرية الجزائرية، فقد اتخذت فيه الكتابة نمطاً جديداً في القصيدة سواء أكان من حيث الشكل أو من حيث المضمون، أو في طريقة الكتابة، أو علامات الترقيم، ورسم السطر والكلمة وصولاً إلى الإخراج الذي كان من عملها وليس من عمل دار النشر، فقد أرادت بذلك أن تضيف شيئاً جديداً للعمل الأدبي الإبداعي يخدم الجانب الجمالي والفني للقصيدة.

عنوان الديوان: الفراشات تقول سرها فيه خروج عن المؤلف وعن النمطية والرتابة، فالشاعرة استنطقت الفراشات وهي كائن حي لا يتحدث، وحملت أسرارها التي عبرت فيها عن أهم المحطات التاريخية العربية قديماً وحديثاً، كما جعلتها تتحدث على لسانها كل أمر علق في ذهنها وشغل تفكيرها، فقد لجأت إلى هذه الفراشات وباحت لها بأسرارها وصارحتها بما يجول في خاطرها وأسندت لها مهمة التعبير عنها.

وقد عالجت الشاعرة في ديوانها مجمل القضايا السائدة في عصرها ملامسة بذلك الواقع الذي تعيش فيه، وأخبرتنا عن حال ومآل الوطن العربي والإسلامي، إضافة إلى التطرق إلى المجالات الأخرى كالسياسة والاقتصاد والاجتماع وحتى الجانب الديني التصوفي الذي طبع مجمل قصائدها، وهو ما يلحظه القارئ في الوهلة الأولى ويتلمسه بمجرد قراءته للديوان، فهي ملتزمة بقضايا عصرها وبتجاربه التزاماً واعياً مجددة بذلك في الشكل والمضمون لكن دون التخلي عن التراث العربي القديم، فقد تحدثت عن عنبرة وخالد بن الوليد، والمتنبي وغيرهم....

تحمل هذه الفراشات في جعبتها سبعة أسرار، ولهذا الرقم دلالة وذلك لأهميته في المرجعية الدينية والصوفية، على اعتبار أنه من أكثر الأرقام المذكورة في القرآن الكريم، فنجد سبع سماوات، وأبواب النار سبعة، الطواف حول الكعبة سبع دورات وكذلك السعي.

3. 2 الغلاف:

غلاف الكتاب وفقاً لتشكيله البصري فيه نوع من كسر أفق التوقع، وكسر الرتابة والجمود، والتغيير، يظهر فيه إسم الشاعرة باللون الأصفر، وعنوان الديوان باللون الأبيض، فهي تحاول التغيير وإثبات هويتها.

في الصورة يظهر الغلاف كأنه مقبرة للفراشة وسجن لها وسجانها الظلمة، مقيدة بين النور والظلام، جزء منها يريد العيش والحياة والجزء الآخر تماهى مع الظلام، فراشة بجناحين؛ الجناح الأول ملون بألوان باهية مشرقة تسر الناظرين، وجناح ملون بالأسود الحالك كسواد الليل، تحاول أن تتحرر من قيود الظلمة وغياها ومن مظاهر العنف والقسوة لكنها لا تستطيع، وذلك لأنها مقيدة بخيط موصول بحجر يمنع عنها الحركة والطيران، فبدأت تتماهى وتتلاشى وتغرق في دنيا قاسية وحالكة السواد وملينة بالأنانية والحزن، غابتها التحرر من كل القيود والعقبات التي تعترض طريقها للوصول إلى الجنة، وذلك استنادا لقولها:

إلهي أحبتك معهم.....

ووحدي عرجت إليك.....(الوازنة بخوش، 2017م، صفحة 44).

فهي تريد الحرية ولقاء ربها والاستقرار والنعيم في جنة الخلد، حيث العدل والاستقرار والرخاء دون خيوط وحوازز تقيدها.

3.3 الألوان:

الشيء الثاني الذي يجذب القارئ بعد العنوان والغلاف هي الألوان، وهو ما يجعلها من العناصر الأساسية في التشكيل البصري، فاسم الشاعرة باللون الأصفر الذي يدل على التفاؤل والايجابية، كما يرتبط بالوضوح الذهني ويستخدم لغرض التحذير والتنبيه، وهذا ما لا ينطبق على مضمون الديوان الذي يغلب عليه طابع الحزن والهم والموت خاصة الحزن الذي نجده بكثرة في الديوان.

هذا عن اسم الشاعرة أما عنوان الكتاب فقد جاء باللون الأبيض، وإذا قمنا بالبحث عن دلالاته سنجد أنه من الألوان الأساسية كما ورد في كتاب (اللغة واللون) لأحمد مختار، بالإضافة إلى أنه يدل على الإشراق والإضاءة، فقد استخدمه العرب في مقام المدح بالكرم ونقاء العرض، واستخدم بياض الوجه للإشارة إلى نقائه وصفائه وإشراقه (عمر مختار، د.ت، صفحة 87)، كما أنه يدل على السلامة والطمأنينة، فالشاعرة جمعت العديد من المشاعر التي نقلتها الفراشات وعمدت إلى هذا اللون باعتبارها تسلك مسلك المتصوفة (النقاء والسلام)، الذي يدل على النقاء والطهارة، وهو اللون الذي يعتمد عليه المسلمون أثناء أداء مناسك الحج راجين من الله التوبة والمغفرة وتببيض صحتهم.

أما الفراشة فقد حملت اللون البرتقالي والأخضر والأسود، إضافة إلى غلاف الديوان الذي امتزج بكل من اللون الأسود والأخضر؛ فاللون البرتقالي غالبا ما يدل على جهنم أو (النار)، كما يشير إلى البهجة والحماس والتشجيع والتحفيز، أما اللون الأسود فهو يوحى في الجاهلية إلى الشؤم وكثيرا ما يرتبط بالموت والحداد، وأخيرا اللون الأخضر والذي بمجرد رؤيته ترتاح العين وتهدأ النفس ويجعلنا نأمل بالجنة، وهو ما تسعى الشاعرة الوصول إليه في ديوانها.

كما نجد التمهيد الذي أورده واسيني الأعرج ينطبق على واجهة العنوان، وذلك في قوله: "كل فراشة احترقت أجنحتها الهشة وهي تحاول أن تحفظ ألوانها وتبحث عن النور في ظل ظلمة كل يوم تتسع قليلا" (واسيني الأعرج، 2013م، صفحة 06).

3. 4 اللغة:

الديوان فيه اجتهاد ملحوظ للخروج من إطار التقليد سواء شكلا أو مضمونا أو في الأسلوب واللغة، فقد حاولت الشاعرة تقديم نصوص إبداعية للمتلقي بصورة جديدة مليئة بالحكم والأمثال الشعبية، ممزوجة باللغة الأجنبية والعامية، وذلك لسرد ما يدور في خلجات نفسها، تحدثت فيه عن أهم القضايا البشرية في المجتمع العربي، وذلك لكسر الرتابة والجمود ودفع القارئ للتفاعل مع النص.

لغتها واكبت لغة العصر الحاضر والعصر الماضي، ممزوجة بالزهد والتصوف بعيدا عن الترف والمجون، لغة بثت فيها روح التغيير والثورة والتحرر من الأوهام التي نعيشها، تلك الأوهام التي نتخبط فيها ونعيشها رغم أنها زائلة.

إن اللغة هي المحركة للوجدان والمشاعر، تدغدغ العواطف وتهز النفوس وتحفزها لتخرج من زيف الأوهام إلى الحقيقة، يقول محمد ناصر عن رمضان حمودة: "الشعر الذي لا يحرك نفوس العامة ولا يذكرها في واجبها المقدس ووطنها المفدي، فهو خيانة كبرى وخنجر مسموم في قلب المجتمع الشريف" (محمد ناصر، 1985م، صفحة 64)؛ أي أن الشاعر لديه رسالة يوصلها للقارئ ويسعى لتبليغها.

استخدمت الوزنة بخوش في ديوانها اللغة الفصحى، إضافة إلى اللغة العامية واللغة الفرنسية، وحروف اللغة الفرنسية التي أدرجتها في سياق الجملة أو الكلمة، مثل:

كي كان حي مشتاق تمرة.....

كي مات علG ولو عرجون..... (الوزنة بخوش، 2017م، صفحة 58).

فقد أدخلت الحرف الفرنسي لما له علاقة بالمجتمع الجزائري والاحتلال الفرنسي، وهو راجع بطبيعة الحال للبيئة الجزائرية إذ أن معظم لهجاتنا ممزوجة باللغة الفرنسية بحكم الاستعمار الفرنسي (لغة المستعمر)؛ أي لا زالت هناك تبعية له.

كما أن لغتها واكبت لغة العصر التي اعتمدها الكثير من شباب اليوم خاصة في مواقع التواصل الاجتماعي. العولة هشتة و.....

و..... دزدغة..... فهي كلها ألفاظ دخيلة على اللغة العربية، ومُعتمدة بكثرة على مواقع التواصل

الاجتماعي خاصة.

3. 5 الفضاء وعلامات الترقيم:

أ. مفهوم الفضاء:

جاء في القاموس المحيط: "حين يبسط القول في معنى الفعل الثلاثي "فضا" لأنه وببساطة إذا فضا بالمكان، فضاء وفضوا اتسع والفضا بالمد، الساحة وما اتبع من الزمن" (أبادي، 2007م، صفحة 1327)، فالفضاء له سمة السعة والاحتواء وصفة الفراغ والخلو.

يعد مصطلح الفضاء من أبرز المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الأدب عموما، والمناهج النقدية الحديثة على وجه الخصوص، وراح النقاد يضعون له تعريفات كل على حدا، وقد اعتبر جوليان غريماس الفضاء مفهوما ادراكيا: "يقصد به أن يتحول الفضاء في أي خطاب إلى مطابق لخطية النص"، (قشيش هاشمي، 2018م، صفحة 23).

وسندرس الفضاء في ديوان الوازنة بخوش وفقا لقسمين: الفضاء النصي والفضاء الصوري.

ب. الفضاء النصي:

يعد الفضاء النصي في الخطاب الشعري المعاصر: "نمطا من أنماط الكتابة، ثم إن كتابة الشعر المعاصر أصبح يستند على الانتقال من اللفظ إلى الشكل، مما يقوي الطاقة الدلالية ويكسيها ثقافة وسمكا، وهذا ما جعل الشعر الحدائي في تشكيله التعبيري الخطي الجديد خرقا للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة، وانزياح بصري" (قشيش هاشمي، 2018م، صفحة 23)، والمقصود هنا توزيع الأبيات الشعرية، وأنماط توزيع السواد والبياض وعلامات الترقيم، ونجد الشاعرة ماهرة ومحترفة في طريقة توزيعها للأبيات الشعرية.

الخط: قامت الشاعرة بكتابتها بلون داكن وبارز، تسعى من خلاله للتغيير وإسماع صوتها ولتوضيح توجهها، ورغبتها للوصول إلى أرقى وأعظم مساعيها وهي الجنة، فالخط يعبر عما في النفس من أفكار، أما السطر الشعري؛ وحركته نجد فيه اختلافا واضحا، فقد أضافت الشاعرة لمسة خاصة بها ذلك أنها كتبت قصيدتها على شكل سلم؛ فتارة تبدأ من اليمين إلى اليسار وتارة أخرى من اليسار إلى اليمين، كما نجد التفاوت المرجعي بالأسطر الشعرية التي يزداد وينقص حجمها شيئا فشيئا، وذلك بحسب حالات الانفعال والهدوء التي تحضر الشاعرة في حالات الفرح والحزن والغضب.

كما أن استخدام بعض الألفاظ الأجنبية في نصوصهم الشعرية أملا في إضفاء سمات على القصيدة الجزائرية المعاصرة إثرائها جماليا وداليا ومعرفيا، كما تهدف إلى إثارة الدهشة أيضا، وتتلاعب بأفق توقع المتلقي وتجعل منه ينظر لهذه الألفاظ الأجنبية بذهول لخلق شكل غريب في نسيج القصيدة الجزائرية، كما تعمل على خلخلة اتجاه السطر أيضا، وعلى استثارة حاسة البصر لدى المتلقي وتحفيزه على التفاعل مع الشكل المنصوص عليه ومساءلته، فهي موجودة في النصوص التي بنيت ببيئة تغيير اتجاه الأسطر أيضا من الأفقي السليم إلى العمودي أو المائل تدريجيا، مثال ذلك:

العولة...

هودنة...

نصرنة....//

زندقة....

هرطقة

وأنظمة....(الوازنة بخوش، 2017م، صفحة 32).

ساير الاهتمام بعلامات الترقيم الاهتمام بالشكل البصري على اعتبارها وقائع أسلوبية توظف في التعبير عن المواقف أثناء الانتقال من الخطاب الشعري إلى الخطاب المكتوب، وإرتباطها بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي تعويض الصوت كلية بالعين" (محمد بنيس، 2001م، صفحة 122)، هذا ما جعل النقاد والباحثين في الدراسات العربية والغربية يولوها أهمية كبيرة، مبرزين الدور الذي تلعبه في إغناء دلالة النص، فعلامات الترقيم هي تعبير عما تعجز الألفاظ عن الإفصاح عنه، وفي تعويض النظام الإشاري والصمت وفي تقسيم مكونات الجملة بين الأسطر الشعرية، وقد وضفت الشاعرة علامات الترقيم ضمن دلالتها الوظيفية المحددة تقريبا،

وجعلتها تستجيب للوظائف النحوية والتركيبية والدلالية، كما شحنتها بوظائف لتؤدي دورا مميزا ضمن الفضاء الخطي، ما سمح لها من إمكانيات التوزيع، سواء في السطر الشعري أو في نهاية أو بداية أو وسط الجملة الشعرية؛ فهي: "تمنح النص الشعري صوتا غير مسموع يمكن الشاعر من الاحتماء خلفها ليتزامن الصوت مع الكتابة (محمد الصفرائي، 2008م، صفحة 202)، فقد وظفت الشاعرة معظم علامات الترقيم من نقاط الحذف المتوالية، إلى نقطة التعجب والاستفهام، والفاصلة المنقوطة، ونقطتي التوتر، ونقطة الحذف، والمد النقطي، والمد بالفواصل، والمد بعلامتي الاستفهام والتعجب، والنقطتين العموديتين، والنقطة... وتركت أمر ملء الفراغات للقارئ، فنصها محمول بنص آخر غائب، فالقارئ هنا يحمل فعاليتين هما: فاعلية القراءة وفاعلية المشاهدة، أي الجانب اللغوي والجانب الأيقوني.

تجدر الإشارة إلى أن ديوان الفراشات تقول سرها للوازنة بخوش عبارة عن جواهر ترصع جسد النص الشعري بلغة إشارية معدومة الغاية أحيانا، وليس دائما من التوظيف بل قد تهدف إلى التشكيل البصري الإيقاعي المرفق بالغموض، ليس حكما وإنما استنتاج قد يكون صحيحا وقد يكون خاطئا.

ج. الفضاء الصوري:

النوع الثاني من أنواع الفضاء يختص بالأشكال وهو الفضاء الصوري، فقد: "زواج الشعراء الجزائريون المعاصرون بين المتن العلاماتي وفن التصوير أو التشكيل، أي بين الشعر كخطاب والصورة الناجمة عن التشكيل الشعري، فتولد نوع من أنواع الفضاء وهو الفضاء الصوري، رغبة في استحضار اللامرئي في المرئي، وعليه يصبح منظور المتلقي بصريا.

وليس معطى للقراءة فقط، ولكن للرؤية أيضا، فقد مال الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى توظيف الأشكال البصرية في النصوص الشعرية معتمدين على المادة اللغوية، في دعوة منهم إلى إثراء الخطاب الشعري بمزيد من الدلالات الممكنة، والتأويلات المقبولة وتوضيح ما تسعى إليه القصيدة الشعرية المعاصرة من تكوين تشكيل خارجي محدد، قد يأتي في شكل هندسي، أو نباتي، أو إنساني، أو في أي شكل من الأشكال" (قشيش هاشمي، 2018م، صفحة 219)، فهو يعتمد على البصر على اعتباره يتجسد في النص بشكل معين، أيا كان نوعه فهو يساعد على إعطاء دلالات جديدة للعمل الأدبي.

ولقد تجسد الفضاء الصوري في ديوان الفراشات تقول سرها فيما يلي:

الخط المضلع: وهو الخط الغالب على معظم النصوص الشعرية، أو ما يسمى بالخط المشجر حيث يظهر الخط الشعري مشكلا من خط متكسر مما يقدم النص في وقفات متفاوتة الطول تعكس حركة القصيدة الداخلية، مثال ذلك:

و.....، "اقتل خوك انشيخوك....

وانس أصلك//.....

وانس،،،،، بوك/،،،،

هي القصة تبدأ هكا.....

أو فالتاريخ انمجدك

اقتل خوك انشيخوك

تدي نوبل تصبح هوبل؟؟؟؟.....

فهي عبارة عن خط شجري يبرز الدفقة الشعورية للشاعرة يتباين فيها طول وقصر أبياتها.
المثلث: يعد هذا الخط إلى جانب الخط المشجر من الأشكال الهندسية الأكثر ظهوراً في شعر الوازنة بخوش، وهو: "ناتج عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري، وهو الرابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحو تلقائي، ومع أنه لا يرى إلا أن له حضور حقيقي في ممارساتنا البصرية" (عثمان الصمادي امتنان، 2001م، صفحة 50)، مثلاً:

أدثره

يزملي

أمر إلي

أصير أنا منتهاه. (الوازنة بخوش، 2017م، صفحة 27)

فهي تصل النقاط الرئيسية لزوايا مثلث قائم، ذي قاعدة سفلية من أجل تأكيد وتنمية الكلمة التي بدأها الشكل.

الشكول الرباعية: مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع وحتى شبه منحرف، مثال ذلك:

ناصع الحزن هذا السفين

انتبه، ولا تشتريبيبيه.....

فصهوة الخيل

حتما تغار.....//..... (الوازنة بخوش، 2017م، صفحة 57) وغيرها من الأشكال المختلفة التي وظفتها

الشاعرة في ديوانها.

3. 6 مضمون الديوان:

تحدثت الشاعرة في ديوانها عن قضايا الأمة العربية، وحاولت سرد أهم القضايا الإنسانية السائدة في عصرها المعاصر بطريقة شعرية وفنية، فقد مارست السرد بطريقة فنية تشكيلية وبصرية، وقارنت بين وجودنا الحالي والضعف والانحطاط الذي تعاني منه الأمة العربية وقارنته بعصور التقدم والازدهار في العصور العربية القديمة، وحاولت الاستنجاد بأبطالها في محاولة منها إنقاذ ما تبقى إنقاذه، ثم إنها لم تركز على قضايا الإنسان العربي فقط، بل قضايا الإنسان كإنسان فقضاياها وجودية؛ إذ نجد حديثها عن الحياة والموت، والخلود، فلسفة الحياة، تحدثت عن سيدنا آدم وحواء، عن الرسول صلى الله عليه وسلم، عن الصحابة، عن الشعراء... وغيرها من المواضيع المختلفة، وقسمت ديوانها إلى سبعة أسرار أو مواضيع وهي:

مملكتي والقصيد: وتقصد بها الشاعرة أن لهذه الفراشات مملكة خاصة بها يتخذ فيها القصيد مكانة مرموقة، تحدثت فيها الشاعرة عن الإلهام وحالاتها المتناقضة والمضطربة وكيفية تحكم القصيد في أفكارها، فتارة نجدها فرحة مستمتعة (يمرغني في العسل، يضيء الأمل...)، وتارة أخرى حزينة منكسرة ومكتئبة (أنام على وجعي، دموعي ترواغني، قصيدي يروض حزني...)، القصيدة عبارة عن مشاهد ومن حين لآخر يستوقفنا مشهد معين مختلف عن المشهد الذي سبقه والمشهد الذي يليه، بالإضافة إلى أنها متناقضة وهذه هي حالة الإنسان، فهو بطبعه

خلق هلوفا جزوعا منوعا شديد الضجر والحرص والأسى، فما بالك بالإنسان المبدع الشاعر الذي لا يستقر على حال واحدة.

العولمة: وهي السر الثاني من أسرار الفراشات، اعتبرتها الشاعرة انسلخا عن الدين وعن الشخصية والثقافة والإسلام، ضررها أكبر من نفعها بل لا نفع منها على الإطلاق، وهم وتغليط والهدف الأول منها طمس الديانة الإسلامية وحل محلها اليهودية والنصرانية، غايتها تعطيل عقل الإنسان وتشتيته وتفكيك تاريخه وموروثه الثقافي.

في حضرة النون قصيدة جاءت لتنصف المرأة التي عانت من الظلم والاحتقار منذ العصور الأولى، فأشادت بدورها العظيم في مختلف نواحي الحياة، وقالت بأنها لا تقل أهمية عن الرجل، فكل المجتمعات البشرية بمختلف أجناسها وانتماءاتها الحضارية لا تنظر للمرأة بمنظور واحد والكل يراها من وجهة نظره الخاصة، وهناك حتى من شكك في إنسانيتها، ومنهم من حملها ذنوب البشرية وادعى أن المرأة حواء هي سبب خروجنا من الجنة. **الغربة:** وهي لا تقتصر على الابتعاد عن الوطن والأهل، بل الغربة عن الدنيا والسعي وراءها ووراء ملذات الحياة، ونسيان الآخرة، فهي تسعى للوصول إلى مرحلة العشق الإلهي ولأن تعرج إلى الخالق، وجعلت هذا هدفها من الحياة.

نزق الطين يقصد بالنزق الخفة والطيش في كل أمر، والعجلة في جهل وحمق، تبدو الشاعرة في هذه القصيدة متحسرة ومشتكية من قلة الاهتمام بالمبدعين وعدم الإكتراث لهم وإعطائهم قيمة في المجتمع.

قصيدة الجنة: تحدثت فيها الشاعرة عن وضعية العرب والمسلمين والحال التي آلوا إليها، وقدمت بعض الحلول التي يجب اتخاذها لإمكانية دخول الجنة، وهو الهدف الأسى من الديوان، كما أنها ضخمت من الأنا واعتزت بها لأنها في موقف صراع ومواجهة مع الآخر الذي يمثله الغرب المهيمن والمسيطر على العقول، والطامس للشخصية العربية والإسلامية من خلال ما يروجه في الساحة العربية من أوهام، إضافة إلى استنجاحها بالوليد وعطيل والمتنبى لإسقاط الغرب وبعث النخوة العربية من جديد (هل لنا في الوليد يعود؟، هل عطيل بسمرتة يسقط الرومنة، هل إذا المتنبى تولى إمارة قومي تبعث النخوة في صهيل الخيول...؟؟؟؟؟)

فقد تحدثت في ديوانها عن مجمل القضايا العربية المعاصرة، والجزائرية خاصة، وسردت بعضا من أحداث الثقافة العربية القديمة من خلال اختيارها لأبرز أعلامها وبلدانها، والزمن الذي تحدثت عنه كان في الزمن العربي القديم وصولا إلى الزمن المعاصر بتسلسل منطقي، ومن أبرز الشخصيات التي تحدثت عنها: شخصية حمزة بن عبدالمطلب الذي وظفته كرمز للبطل المسلم الذي دافع عن المستضعفين ودافع عن الدين الإسلامي، وأرادت من خلال هذه الشخصية التنبيه إلى الاستلاب الذي يعيشه شبابنا أمام ما يساق لهم من أن الإنسان الغربي هو إنسان خارق كباتمان وسوبرمان وغيرهما من الشخصيات الكرتونية والوهمية التي يقدمون فيها بأن الرجل الغربي هو السيد.

كما تحدثت عن هوبل وهو صنم كانت العرب تعبد في الجاهلية قبل الإسلام قدسوه وعظموه، وقد استخدمته الشاعرة كرمز يربطه مع جائزة نوبل باعتبار مكانة هوبل عند العرب في الجاهلية، فقد حاول الغرب تضليل الشاب العربي والتأثير عليه بأنهم سيجعلونه ذا شأن ومكانة عالية ومرموقة ويحسب له ألف حساب، مثلما كان هوبل عند أجداده، ليتحول بعدها إلى صنم لا يفكر ولا يتحرك، كما تحدثت عن ليلي العامرية محبوبة

قيس بن الملوح الذي رفض القدر أن يجتمعا معا لتكتمل قصة حبهما، وعبلة بنت مالك ابنة عم عنترة بن شداد ومحبوبته وظفتها للدلالة على طمس حقوق المرأة وأخذ أبسط حقوقها.

كما تحدثت عن عطيل بطل مسرحية شكسبير التي تحمل عنوان عطيل، والذي تم الاستنجد به لإسقاط الرومان للدفاع عن المسلمين وحمايتهم، بالإضافة إلى المتنبي ومفدي زكرياء في إلياذته، وعنترة بن شداد وغيرهم من الشخصيات المختلفة.

وديوانها تضمن العديد من أنواع التناس الدينية والأدبية والتاريخية: كحديثها عن قصة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حينما نزل الوحي عليه (يدثر جرحي السلام)، وقصة سيدنا موسى عليه السلام (أتوكأ بعض عصاي)، وقصة مريم بنت عمران حينما جاءها المخاض فأمرت بتحريك جذعها وكان الرطب يتساقط عليها (نبضي يفر إلى نخلة كالغريق).

كان هذا أهم ما تحدثت عنه الشاعرة في ديوانها، وبذلك نختم مداخلتنا الموسومة ب: التشكيل السردى والبصري في ديوان: "الفراشات تقول سرها" للوازنة بخوش ودوره في سرد التاريخ العربي، الذي قدمت فيه كل جهدي، فإن وفقت في إنجازها فبفضل الله عز وجل، وإن أخفقت فمني ومن تقصيري في إعداده. ولله التوفيق والسداد.

4. خاتمة:

توصلت من خلال هذه الدراسة التي تحمل عنوان: "التشكيل السردى والبصري في ديوان: "الفراشات تقول سرها" للوازنة بخوش، إلى مجموعة من النتائج في حدود ما استطعت إنجازها وأجملها في النقاط التالية:

1. تأسس التشكيل السردى والبصري في ديوان الفراشات تقول سرها على عدة عناصر أهمها: العنوان، الألوان، الغلاف، اللغة، الفضاء بنوعيه النصي والصورى، مضامين الديوان، الشخصيات الزمان وغيرها من المواضيع المختلفة.

2. يجب على القارئ أن يقبل على النص وله خلفية معرفية تؤدي إلى تصور مسبق عليه، وأن يكون على دراية معرفية بالخبرات السابقة.

3. ورد مفهوم السرد في اللغة بمعنى التتابع والتساوي والاستمرار، أما في الجانب الاصطلاحي فهو عملية مكونة من ثلاثة عناصر وهي المروي والمروي له والسرد، وهو عملية حكي وقص ورواية لمجموعة من الأحداث والوقائع تاريخية كانت، أو اجتماعية أو أدبية أو فنية أو سياسية وغيرها من المواضيع المختلفة، من أهم رواه: فلاديمير بروب، وكلود بريمون، غريماس، رولن بارت، جيرار جينات.

4. تصنف موضوعات الديوان ضمن الشعر الاجتماعى والسياسى والتاريخى والدينى والاقتصادى، والموروث الثقافى، واستعانت بالتراث وبجملته من عناصره كالأمثال الشعبية وأسماء بعض الشخصيات التاريخية، ثم إن الديوان عبارة عن مشاهد أو مقاطع متتابعة ومتناسقة كالفسيفساء تشكل لوحة فنية.

5. تميزت لغة الشاعرة بالتنوع فقد مزجت بين اللغة العربية الفصحى واللغة الفرنسية، والعامية.

6. عنوان الديوان خلق نوعاً من المفاجأة لدى القارئ، وألوانه تحمل في طياتها غرابة ودهشة، وكذلك الغلاف الذي يبدو وكأنه مقبرة أو سجن للفراشة المقيدة.

7. خرق الديوان الأجواء النصية الشعرية وتجاوزها بمظاهر جديدة، وذلك من خلال الفضاء وعلامات الترقيم والبياضات... وغيرها من المظاهر المختلفة التي خالفت الخطابات الشعرية المألوفة لدى القارئ، وهذا ما يدل على قدرة الشاعر الجزائري المعاصر على خلق وصناعة أشكال مختلفة وجديدة، كما أن الشاعرة نوعت الأشكال من مضلع ومربع ومتوازي الأضلاع وشبه منحرف، بالإضافة إلى علامات الترقيم المختلفة.

8. السرد تفصيل يشير إلى تلك البنية العامة للسرد ولتاريخيته، وديوان الفراشات تقول سرها للوازنة بخوش، تحدثت فيه عن أهم القضايا الوجودية والإنسانية في التاريخ العربي، بداية من التاريخ القديم وصولاً إلى التاريخ العربي المعاصر ومواضيعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية، فعملها عبارة عن محاكاة لوقائع حقيقية ووجدانية معاشة.

5. قائمة المراجع:

• المؤلفات:

1. ابن منظور، (1992م)، لسان العرب، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر.
2. الفيروز أبادي، مجد الدين، (2007م)، القاموس المحيط، بيروت، دار الكتب العلمية.
3. بخوش، الوازنة، (2017م)، مملكة الفراشة، سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
4. الأعرج، واسيني، (2013م)، مملكة الفراشة، دبي، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع.
5. لحميداني، حميد، (2000م)، بنية النص السرد، المغرب، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر.
6. شرشار، عبد القادر، (2006م)، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
7. الصمادي، عثمان، (2001م)، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، عمان، دار فارس للنشر والتوزيع.
8. مختار، عمر، (د.ت)، اللون واللغة، القاهرة، مكتبة الموسوعة العامة.
9. الصفراني، محمد، (2008م)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المغرب، المركز الثقافي العربي.
10. بنيس، محمد، (2001م)، الشعر العربي بنيته وإبدالاته في الشعر المعاصر، المغرب، دار توبقال للنشر والتوزيع.
11. ناصر، محمد، (1985م)، رمضان محمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب.

• الأطروحات:

1. قشيش، الهاشمي، (2018م)، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر: الشعر الجزائري ما بعد الثمانينيات، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران.
6. ملاحق:

الوازنة بخوش: شاعرة من مواليد 12 أوت 1965م، في مقادة الأوراس ب: بابار ولاية خنشلة، شاعرة وخريجة الجامعة بشهادة الماجستير، تخصص: أدب عالمي، رئيسة مصلحة الثقافة بالمركز الثقافي الإسلامي بباتنة تعمل منذ أواخر الثمانينيات في ميدان التربية والتعليم، حصلت على جائزة في مسابقة وطنية أجرتها جريدة الأوراس وتم تكريمها في مهرجان الشعر النسوي في طبعته العاشرة من خلال حلولها ضيفة على بيت الشعر الأنثوي بعاصمة الشرق الجزائري بقسنطينة.

من مؤلفاتها: ديوان: "الفراشات تقول سرها".

دور المسرح في سرد التاريخ البشري

The role of theater in the narration of the human history

لاطرش كريمة، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان (الجزائر)،

مقدمة:

مارس الإنسان البدائي نشاطه اليومي بالفطرة فأمن لنفسه ما هو ضروري كالقوت والمأوى الذي يحتوي فيه من الحيوانات الضارية، فعرف بمحاكاته للطبيعة فأكسبه ذلك بعض الأنشطة الجديدة عليه فاكتمل أسلوباً آخر شغل به نفسه كالممارسات الفنية مثلاً بغية الترفيه والمتعة أو لترك رسالة للأجيال التي تعقبه أو كوسيلة لتعلم فملاً يومه بأنشطة بصرية كالرسم والنحت على الصخور في أماكن تواجهه بالكهوف وجبال مصور نمط عيشه، كما ابتكر أسلوب أدائي حركي كطقس يجمعهم في مكان واحد لرغبة لديه في التعبير عما يجول بخاطره، الإفصاح عن مشاعره، الاحتفال بقديسية ألهته وتصوير أسلوب حياته من خلال إنشاء حركات راقصة أو إيماءات معبرة عن كل ذلك، لينقل نشاطه من الصور البصرية إلى اللغة المنطوقة ثم الكتابة. ولا زال مستمرا بممارساته الفنية منذ القدم إلى يومنا هذا معتمداً على أهم وسيلة وهي السرد الذي يعتبر أحد أبرز الأنماط التي عرفها منذ القدم، والذي تميزت به الكثير من الأعمال الفنية القديمة والحديثة وبالأخص أثناء سرد الحقائق التاريخية.

وبهذا يبدو أن الصلة القائمة بين الفن والتاريخ هي علاقة ضرورية لفهم التاريخ وإعادة بنائه ورسم معالم هويته من خلال الفن بمختلف فروعه وهكذا تطرح علينا هذه الإشكالية: كيف للفنون بجميع أشكالها أن تخبر عن حقيقة التاريخ البشري؟ وانطلاقاً من هذه الإشكالية التي ترتب عنها مجموعة من التساؤلات ولعل أهمها: ما علاقة الفنون بعملية سرد التاريخ؟

هل تمكن الفن من نقل التاريخ والحفاظ على الحقيقة عبر العصور؟

ما هي الوسيلة التي اعتمدها الفن في محاكاة التاريخ البشري؟

2. مفهوم الفن والتاريخ :

1.4 مفهوم الفن:

استخدمت كلمة فن في القرن الثامن عشر للدلالة على التطبيق والتنفيذ لنوع من المهارة أو المعرفة للوصول لنتيجة معينة، فالفن يجمع بين طياته كل من: الرسم، النحت، المسرح، الشعر، الرقص، الموسيقى والسينما، فالفن يشكل مرآة عاكسة للمجتمع فهو إحدى وسائل الاتصال الإنساني وهذا ما أكدته د. زينب عبد العزيز التي ترى أن: " الفن تعبير عن الوجود الإنساني الاجتماعي، انه تعبير إيديولوجي عن الأشكال المتغيرة بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع المحيط به" (عبد العزيز، 2002، صفحة 16) ليعبر من خلاله عن علاقته القائمة بين الطبيعة ومجتمعه بغية التنفيس عن الروح بالتعبير عن المشاعر والأحاسيس بالرقص والغناء مثلاً، كما يبرز الإنسان من خلال الفن اهتماماته وهذا ما أشار إليه جان ماري شيف الذي رأى أن: " الفن يكشف عن الاهتمامات الأكثر سمو للإنسان عن الحقائق الأكثر جوهرية للروح" (ماري شيف و الجيوشي، 1996، صفحة 13) لأن الفن بمختلف أشكاله لا يقدم ما هو مادي ملموس فقط وإنما يلامس الروح أكثر من أي شيء

آخر، أما د. سمير سرحان فيرى أن الفن: "نشاط إنساني يختلف تمام الاختلاف عن الأنشطة ذات الطابع العملي أو "النفعي" التي تؤدي إلى نتائج مادية ملموسة. فالفن يتناول الجوانب الجوهرية من الوجود الإنساني التي نحاول أن نفهمها...والفن يساعدنا على أن نحقق التوازن الداخلي، وأن نفهم أنفسنا والعالم من حولنا" (سرحان، 2000، صفحة 11) لأن بالفن يتمكن من مخاطبة كل من العاطفة، الخيال والعقل ليصور الحياة بأسلوب آخر ولعل من المسلمات أن "الفن من بين الأنشطة التي اعتمدها الإنسان في حياته اليومية بغية التنفيس عن الروح التي تمنح الجسم طاقة ونشاط لإتمام أنشطته الأخرى ذات الطابع العملي والنفعي التي تعود عليه بالفائدة إذ يعتبر الفن "عملية اختيار من التفاصيل الكثيرة التي تتكون منها الحياة، اختبار ما هو هام، وذو مغزى، ويؤدي في مجموعة إلى معنى كامل...سواء كان ذلك في صورة لحظات من الحياة أو أفكار أو مفاهيم...لتصوير جانب معين من التجربة الإنسانية" (سرحان، 2000، صفحة 08) أما غيبو (1888/1854) فيرى الفن: "تعبير عن الحياة المنطقية الواعية التي تثير فينا أعماق إحساس بالوجود من جانب، وأسعى المشاعر وأنبئ الأفكار من جانب آخر" (تولستوي و النجاري، 1991، صفحة 45) وهذا ما نلمسه في فن المسرح الذي يصور لنا الحياة وكأننا نشاهد أنفسنا في مرآة تعكس واقعنا بكل الأحاسيس والعواطف.

2.2 مفهوم التاريخ:

يدرس التاريخ ماضي وحاضر الشعوب والأمم عبر العصور، فهو عبارة عن عملية سرد للأحداث مع تحديد الإطار الزمني والمكاني، فهو يلعب دورا هاما في الفكر البشري، يعتبر التاريخ في نظر أ.لامية زعيمين: "إحدى الدراسات الإنسانية التي تنهي الوعي بالذات الجماعية من خلال تقديم مجموع أحداث الأمة و ماضيها للأجيال، وهي من الإستراتيجيات الأولية التي تجسد مفهوم الهوية لدى الشعوب، ومع تطور الدراسات واتساع المعارف انتقل التاريخ إلى مجالات علمية وأدبية أخرى نظرا لغزارة مادته، فهو يشكل لدى الكتاب منبعا هاما من منابع الإبداع الفني" (زعيمين، 2018، صفحة 75) لإعادة تجسيد الأحداث التي عايشتها الأمم بماضيها وحاضرها في تسلسل منطقي للزمان والمكان.

إن التاريخ في نظر عبد الله العروي هو: "مجموع أحوال الكون في زمان غابر و مجموع معلوماتنا حول تلك الأحوال" (العروي، 2005، صفحة 33) التي يقوم بإعادة سردها لنا فيستحضرها من الماضي مراعيًا لتسلسل المنطقي للزمان .

3.2 علاقة التاريخ بالفن:

يلعب التاريخ دورا مهما في الفكر الإنساني لأنه يدرس الماضي والحاضر بالإضافة إلى حفظ الذاكرة المخلدة للأحداث التي تمر بها الأمم من زمن إلى آخرون مكان إلى آخر، معتمدا على خاصية السرد في البوح عن الوقائع والأحداث بغية تذكرها أو دراستها أو التعلم منها فيساهم الفن بمختلف أشكاله الفنية القديمة والحديثة في تجسيد، تسجيل وإعادة إحياء أحداث من الماضي وتسجيل الحقائق على مر العصور، وبالنظر لحيز الرؤية الضيق لم يأخذ الفن حقه كبقية العلوم الأخرى التي يرى المهتمون بشأنها أنها تساهم في التطور كالزراعة والصناعة بالمقابل الفن لم يقدم للمجتمع نتائج مادية، نفعية ولملموسة فحكم عليه بأنه مجال للتسلية فقط بينما ولا بد من الإشارة إلى أن فن التصوير الفوتوغرافي ساهم بشكل كبير في تسجيل وقائع حقيقية لأحداث وقعت في الماضي فحفظها للمستقبل على سبيل المثال: صور التقطت أثناء الحرب العالمية الأولى والثانية فكانت

الصورة أصدق دليل على جرائم الحرب التي لا يمكن نكرانها، فقد عرفتنا على نوع الأسلحة التي استخدمت خلالها وهذا ما بقية هاته الصورة شاهدة عليه.



الصورة1: لبعض الأسلحة التي استخدمت خلال الحرب العالمية الأولى (الحياري، 2022)

في حين أن التاريخ حملته فن التصوير الفوتوغرافي الذي قدم صورا حقيقية ساهمت في تدوين الحقيقة، الحفاظ عليها وإيصالها بصدق وأمانة في حين كان ينظر إلى الفن بعدم الفائدة التي حصرت فيما هو مادي ملموس يغني من الجوع أو يعود بالفائدة على صاحبه، أما في العصر الحديث أصبح للفن مكانة بين العلوم الأخرى، وقد رأى د.ربيعي أحمد في رسالته أن: "الفن هو وسيلة لمساعدة الإنسان لأن يفهم العالم من حوله، وبهذا المعنى يمكن أن نقارنه بالتاريخ أو الفلسفة أو العالم" (ربيعي، 2011-2012، صفحة 12) بمعنى آخر إن الفن لديه أسلوبه الخاص في إيصال المعلومة وتقديم إضافة ذات فائدة كبقية العلوم الأخرى، فبمقارنة الفن بالتاريخ الذي يسجل ويدون الحقائق التي مضت، كما يعمل على ترتيب الأحداث في نمط معين والتأكيد على ما هو هام فإن الفن هو الآخر يصور لنا الأحداث التي وقعت في تلك الفترة وخير دليل تلك الرسومات التي وجدت بالكهوف التي سردت أسلوب حياة الإنسان البدائي فقد فبقيت خير شاهد على أحداث وقعت في الماضي البعيد كعلم التاريخ تماما.

إذن تمكن الفن في الكشف عن واقع حضاري يعود لحقبة زمنية قديمة جدا فقد عرف الأجيال التي توالى الرسالة التي تركت من جيل لآخر على مر العصور والتي لا تزال خالدة إلى يومنا هذا وأحسن مثال على تلك الرسومات والنقوش التي نحتت بجدران الكهوف الواقعة بصحراء "جانت" بالتاسيلي في الجنوب الشرقي للجزائر، فسردت لنا نمط عيش الإنسان البدائي، أسلوب حياته ونوع الحيوانات التي أدخلها في سلسلته الغذائية أو عاشت بالقرب منه وهذا ما وضحته الصورة 2.



الصورة2: تكشف حياة الإنسان ما قبل التاريخ وأسلوبه في الصيد (جبارة، 2020)

بينما التاريخ يقف عاجز في نظر د.سمير سرحان: "عن تسجيل جميع تفاصيل الحياة كما وقعت في الماضي يوما بيوم وساعة بساعة، ولذلك هو يختار من بين هذه التفاصيل الكثير وما له دلالة معينة تساعد القارئ على فهم القانون أو القوانين التي تحكم وقوع الأحداث، وهو ما نسميه بحركة التاريخ" (سرحان، 2000، صفحة 6، 7) لأن المؤرخ يعجز عن تتبع مسار الأحداث وتسجيل جميع تفاصيل الحادثة بدقة متناهية لإيصال أي رسالة

دون زيادة أو نقصان أو حتى المحافظة عليها من الزيف أو التلاعب بها، في حين أن الرسومات التي وجدت بالكهوف لا تزال صامدة ومحتضنة للرسالة التي حملتها على مر العصور إلى يومنا هذا، فالصورة 3 تمكنت من حفظ وتخليد أحداث من حياة الإنسان البدائي، فسردت لنا طبيعة حياته، نوع الحيوانات التي كان يربها ويقتات منها.



الصورة 3: تسرد طبيعة عيش الإنسان ما قبل التاريخ (عمرو، 2021)

إن موضوع الفن الذي تناوله ليف تولستوي في كتابه ما هو الفن؟ الذي قدم فيه حوصلة لمعنى الفن الذي رأى فيه أن: "مهام الفن هائلة" (تولستوي و النجاري، 1991، صفحة 257) وهنا يكمن نشاط الفن في تحقيق التواصل بين الأفراد كوسيلة لنقل الخبرة الإنسانية من أجل الوصول إلى نتيجة بالاقتران مع المتعة التي تحققها مختلف الفنون، وفي نفس الصدد ترى د. زينب عبد العزيز أن: "الفن ليس إلا مجرد انعكاس للواقع، وإنما هو عامل تغيير جذري يساهم في تطوير وتبديل هذا الواقع إذ ينعكس مباشرة على كل المتغيرات التي تتدخل في العناصر الأساسية للوجود، ويكشف مباشرة عن التناقض الناجم عن الظروف الجديدة للحياة وعن أشكالها الضائعة، مما يضفي على الفن تلك السمة التي تجعله من أشد عناصر قوى التقدم أو قوى التغيير هامة" (عبد العزيز، 2002، صفحة 16) لأنه يساهم في سرد وقائع عاشتها أمم في الماضي البعيد أو القريب في فترة زمنية معينة أما د. سمير سرحان فيرى أن الفن: "وسيلة من وسائل تنظيم وإيضاح وفهم الخبرة الإنسانية. وكل نوع من أنواعه يستخدم وسائله الفنية في الوصول إلى هذه النتيجة، ولكن الفنون تشترك في أنها تعطي المتعة جنباً إلى جنب مع المعنى" (سرحان، 2000، صفحة 10) الذي تحمله باعتبار أن الفن وسيلة من الوسائل التعبيرية التي تعكس ما عايشه الإنسان على مر العصور.

4.2 دور الفن في سرد التاريخ:

ركز معظم المفكرين والمبدعين المهتمين بالمجال الفني على دراسة الفكر الفني وبلورة قواعده النظرية حيث إن الفن يحتاج إلى الاهتمام والدراسة للحفاظ على الرسائل المنبعثة منه مع تقييم مدى تأثيرها في المتلقي في كل زمان ومكان من جيل لآخر، فوجوده ليس اعتباطياً وإنما لديه هدف وغاية يريد إيصالها لهذا المتلقي الذي وجب عليه الحفاظ عليها بعد دراستها والاستفادة منها وتدوينها ليبقى التاريخ شاهداً عليها ومدونها في نفس الوقت، لذلك طرح العالم الألماني "فينكمان" فكرة الربط بين الفن والتاريخ سنة 1764 لتبدأ مرحلة جديدة لفائدة الفن الذي لم يأخذ حقه كبقية العلوم الأخرى إذ كان ينظر إليه على أنه "مدعاة للتسلية واللهو ولهذا لعب الفن دائماً دوراً هاماً في جميع فترات التاريخ الإنساني. ولأن الفن يلبي لدينا هذه الاحتياجات الأساسية فسيظل دائماً جزءاً من حياة الناس، وحتى حياة هؤلاء الذين لا يفهمونه أو -على الأقل- لا يهتمون به" (سرحان، 2000، صفحة 11) فهو الآخر لديه مناهج وقواعد تضبطه كبقية العلوم الأخرى لإرساء الأسس التي يقف عليها

من أجل إبلاغ الرسالة التي يحملها بصدق وأمانة من مكان لآخر ومن زمن لآخر مساهما بذلك في سرد التاريخ، هذا الأخير يعتبر دراسة تقوم على أسس ترتكز على إطار زمني ومكاني.

إذ يشترك الفن والتاريخ في الاهتمام بالتجارب الإنسانية من الماضي إلى الحاضر كما يوليان أهمية كبيرة للزمن، المكان والسرد، حيث أن كلا من الفن والتاريخ يتميز الواحد عن الآخر بالخصوصية في معالجته للمواضيع المراد تسليط الضوء عليها.

وبالاعتماد على الجانب الفني في سرد التاريخ نجد الفن القصصي تكفل بسرد أحداث ووقائع تاريخية مستوحاة من تاريخ الشعوب على سبيل المثال:

- حرب "داحس والغبراء" التي دامت أربعين سنة بين قبيلتين عربيتين.
 - بطولة الأمير عبد القادر إبان حرب التحرير الجزائرية في مقاومة الاستعمار الفرنسي،
- إذن القصة التاريخية تكفلت بسرد أحداث مر بها السلف السابق بأبعادها النفسية، الاجتماعية والإيديولوجية، وعليه فإن الفن حمل التاريخ بصدق وأمانة كما سرد الحقيقة كالإعلام تماما، دون أن ننسى الدور البارز الذي لعبه فن المسرح بمساهمته في البوح عن قوة الفكر التي بلغها الإنسان في تلك الفترة، معتقداته الدينية...، إن أسطورة الملك أوديب خير دليل على ذلك إلى يومنا هذا، كما نجد أن عالم النفس "سيغموند فرويد" استلهم من خلال عقدة أوديب التي حملها المسرح في وضعه لنظرية في التحليل النفسي الناتجة من حب الابن لأمه لدرجة الغيرة من والده، فلولا الفن لما تم إحياء هذه الحادثة التي سجلها التاريخ عن طريق الفن.
3. دراسة السرد في العمليات الفنية:

1.3 مفهوم السرد :

يعد السرد من أقدم الفنون الأدبية، يتكون من عناصر بنائية كالفكرة، الحوار، الشخصيات... الخ، وهو الطريقة المميزة التي يتم بها الإلقاء لقصة ما بأسلوب متسلسل مع مراعاة تسلسل وترابط الأحداث، ومن بين الفنون الأدبية التي اعتمدت على خاصية السرد الحكائية، القصص، الروايات والمسرحيات، وهو أسلوب لغوي مرن يعد أداة للتعبير "الحديث والإخبار لواحد أو أكثر من واقعه حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم" (عبد المحسن ناجي، 2018، صفحة 04) أما اصطلاح فجاءت دلالاته في كتاب د. نفلة حسن أحمد العزي تعني: "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال على أن يراعي القاص في كلا الشكلين مبدأ إثارة المتعة الفنية عند المتلقي" (حسن أحمد العزي، 2011، صفحة 11) بإتباع أسلوب مميز ليحقق المتعة الفنية وشد انتباه المتلقي بغض النظر عن طبيعة المحتوى المسرود إن كان حقيقيا أو من نسج الخيال، "إن علم السرد، أو السرديات.. (Narratologie)، هي واحدة من فروع النقد الأدبي، والنقد الأدبي حقل معرفي "علمي" يبحث في الظواهر الأدبية على اختلافها؛ فهو بالمعنى العلمي: كل دراسة علمية تهتم بالنصوص الإبداعية الفنية والأدبية؛ أي أنه كل دراسة تهتم بالظاهرة الأدبية مهما كان نوعها، إذ تعكف على تفسيرها وتحليلها وتعليلها، وفق أسس علمية" (محيطة، 2018، صفحة 37) اهتم النقد الأدبي بتحليلها لظاهرة السرد من خلال النصوص السردية: القصة، الرواية، أسطورة، التاريخ... التي يجمعها عنصر السرد "وهو العلم الذي يقوم على التحليل ووصف

وتفسير مكونات ومكانزمات كل ما هو "محكي" وهو من أنماط المعرفة العلمية والأسس النظرية" (مجيطنة، 2018، صفحة 36) المبنية على قواعد تضبط شكله.

2.3 سرد التاريخ البشري عن طريق الفن:

يجمع التاريخ بين طياته سلسلة من الأحداث التي تتميز بالتشعب والتسلسل المنطقي للزمان والمكان، والتي تمثل الماضي القريب أو البعيد كالذي وصلنا من فن النحت والرسم، فتلك الرسومات والنقوش التي وجدت بالكهوف والجبال عبرت عن ممارسة الإنسان البدائي للسرد من خلال الممارسة الفنية التي انطلقت من عنصر السرد ومحاكاة الطبيعة مصورا نمط عيشه، أسلوبه في الصيد، نوع الحيوانات التي تعيش بمحيطه وكيفية دفاعه عن نفسه؛ أما في العصر الحديث نجده يعبر عن نفسه هو الآخر مستغلا ما ابتكرته شتى العلوم كآلة التصوير التي استغلها في توثيق اللحظة.

1.2.3 السرد القصصي:

يعتبر السرد القصصي منذ القدم كأحد أبرز الفنون الأدبية التي مارسها الإنسان ولا زال محافظا عليها، مرتكزا عليها في سرد الخرافات بغية أخذ العبرة أو الترفيه نجد في ذلك فن القصة وهي من أكثر الفنون التي مارسها الإنسان ولم يستغن عنها.

إن السرد القصصي يعتمد عليه كل من: المسرح، السينما، الفنون البصرية...من خلال رسم الحقائق باعتماد الكتاب على القصة كجنس أدبي بالدرجة الأولى في تحديد التاريخ، تعرفه ألاء الفارس على أنه: "فن من الفنون الأدبية القديمة والذي تطور مع الزمن ويظهر بأشكال متنوعة: ضرورية، وشفوية وكتابية، له أهمية بالغة في العملية التعليمية والفن الأدبي، ويعد أسلوبا متقبلا ومرغوبا من مختلف الفئات العمرية" (الفارس، 2021) نظرا لميل المتلقي للقصة والحكايات التي تشد انتباه الكبير والصغير، لذلك اعتمد عليها الكتاب "كجنس أدبي بالدرجة الأولى لتقديم التاريخ، باعتبارها من أكثر الفنون الأدبية المحببة لدى الطفل ووسيلة ديناميكية لنقل المعارف التاريخية للمتلقى الصغير" (زعيم، 2018، صفحة 75) الذي يتعذر عليه إدراك بعض المفاهيم والتواريخ نظرا لعدم قدرته على الاستيعاب، وعليه فإن أسلوب السرد القصصي يساهم في تقديم المعارف ووضعها في قالب يتلاءم مع قدراته وميوله محققا بذلك الغاية التعليمية أو التوعوية أو الترفيهية.

إذن القصة التاريخية تركز على محتوى تاريخي لأنها أسلوب "من الأساليب إخراج المحتوى التاريخي وعرضه، وهي قد تتخذ نواة لها سيرة شخصية تاريخية، وقد تتخذ أي موضوع تاريخي آخر تحرك فيه من تراه من الشخصيات، وتصف فيه أوضاعا شتى" (زعيم، 2018، صفحة 78) تستمد أحداثها وشخصياتها من التاريخ فقد تسرد واقعة تاريخية كحرب التحرير التي خاضها الشعب الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي.

2.2.3 فن التصوير الفوتوغرافي:

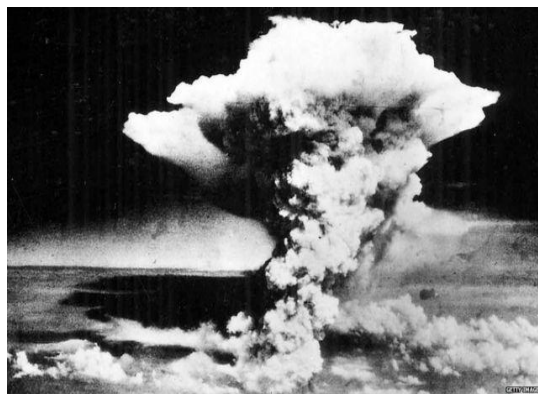
يعرف شاكر عبد الحميد الصورة الفوتوغرافية بأنها: "الصور التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة وقد تكون الصورة الفوتوغرافية صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك" (عبد المحسن ناجي، 2018، صفحة 18) فيتم توثيق الحياة بالتقاط صورة لمشهد ما فتقدم سردا بصريا يتميز بنقل الحقيقة كما هي، وهذا ما أكسب السرد الفوتوغرافي مصداقية وديمومة في توثيق الحدث الذي يبقى شاهد على وقائع يسجلها التاريخ لفترة زمنية كالصورة الفوتوغرافية التي التقطت أثناء الحروب

العالمية، أضف لذلك مساهمة فن التصوير الفوتوغرافي في تسجيل التاريخ عن طريق الصورة التي تمكنت من التقطها عدسة الكاميرا أثناء وبعد انفجار القنبلة الذرية بمدينة هيروشيما اليابانية (1945) فتم تسجيل اللحظة التاريخية للانفجار الذي لولا الفن لما تم توثيقها بتلك المصدقية فالصورة شاهدة على ما حدث في تلك الحقبة الزمنية إلى يومنا هذا، الصورة 4 و5.



الصورة 4: هيروشيما بعد سقوط القنبلة الذرية (1945) (الأوروبية، ب

(ت)



الصورة 5: انفجار القنبلة الذرية هيروشيما (1945) (الأوروبية، ب ت)

3.2.3 اللوحات الفنية:

فهم التاريخ وإعادة إحيائه بالفن هي عملية مهمة اتخذت عدة أشكال ساهمت في العودة بالذاكرة، حيث إن الفنان يعيد عبر لوحاته الفنية سرد قصص يعبر عنها بالصورة المرئية القابلة للقراءة، ففي: "القرن الخامس عشر" حيث اكتسب التصوير الزيتي لأول مرة وضعه البارز في التعبير حين كتب ألبرتي (العمل العظيم للرسم هو السرد). ومن عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كان التصوير الزيتي التاريخي من قبل الأكاديميين أفضل أنواع التصوير وأعظمها قيمة حيث كانت موضوعات الشعر والتاريخ والقصص مادة أولية للصورة الفنية التي تخيلها الفنان "لحدث في ذلك الوقت (10)" (عبد المحسن ناجي، 2018، صفحة 14) كالصورة 6 التي دخل فيها ألكسندر مدينة بابل العراقية منتصرا في عربة يجرها فيل، فكانت اللوحة الفنية شاهدة ومسجلة لحدث تاريخي وقع في حقبة زمنية بعيدة فلولا الفن لما تم تسجيل هذا الحدث.



الصورة 6: دخول ألكسندر إلى بابل منتصرا في عربة يجرها فيل (لوبيرون، 1665)

4. علاقة فن المسرح بالتاريخ :

1.4 المسرح :

يعتبر المسرح أولى خطوات الفن وهو يجمع بين طياته كل أنواع الفنون وأقربها للحياة والخبرة الإنسانية كالموسيقى، الغناء والرقص، عرفه جميل حمداوي على أن: "المسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالثرأو الشعر بطريقة حوارية، وهو موجه للقراءة أو العرض. ويستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: الكتابة والإخراج والتأويل والديكور والملابس. وتشق كلمة دراما من الفعل والصراع والتوتر. وقد يكون المسرح في تاريخه القديم ناتجا عن الرقص والغناء" (حمداوي، ب ت) معتمدا على السرد في رواية الأحداث مصحوبا بالحركات الراقصة، فشهدت بلاد الإغريق على ميلاده من خلال أعمال أعلام الدراما الأوائل الشعراء الثلاث إسخيلوس، سوفوكليس ويوربيدس في القرن السادس قبل الميلاد، برفقة المعلم الأول أرسطو الذي نظر لهذا الفن الذي تميز بالجمع بين أكثر من فن في نفس الوقت ليقنن لفن المسرح في كتابه "فن الشعر" الذي لا يزال محافظا على قيمته المعرفية التي ضببطت قواعد الكتابة الدرامية إلى يومنا هذا مشكلتا بذلك الأساس المتين الذي ساهم التاريخ في تدوينه، نقله والحفاظ عليه من جيل لآخر بنقل الخبرة التي ابتكرها الإنسان اليوناني آنذاك تمجيذا وتقديسا لألهته بالأخص الإله "ديونيسوس" إله الإخصاب والنماء، فقام فن المسرح على الأناشيد والتراتيل الدينية الغنائية البطولية، والتي عرضت أمام المجتمع اليوناني في ذلك العهد والتي حملت تاريخ الحضارة اليونانية إلى عدة أجيال عبر الزمن، فكان التاريخ الراعي الرسمي لها كما ساهم في استمرارية فن المسرح الذي ساهم حركة المجتمع وتطوره، فتخللته عدة وظائف ساهمت في تطوره نصا وعرضا ليقترن المسرح بالتاريخ واستمرارهما معا جنبا إلى جنب على مر العصور وهذا ما دعا إليه ليف تولستوي،

2.4 علاقة المسرح بعلم التاريخ:

فإن اعتمدنا في حديثنا عن أقدم فن وعلاقته بعلم التاريخ وهو المسرح أبو الفنون الذي يمثل الفكر، الحضارة والتاريخ، كما اكتسح المجال في إيصال المعلومة بسرد التاريخ، معايشة الحاضر وتوقع المستقبل، فالمسرح يعد من أعرق الفنون التي عرفها الإنسان والتي تؤثر في المتلقي، وبطبيعة الحال فإن المسرح حسب رأي عبد العزيز بوشلالي: "بلغاته المتعددة، وإرسالياته المختلفة، وخطابه المكثف، يصلح لأن يكون وسيلة وغاية في أن واحد" (بوشلالي، 2019، صفحة 03) فيبحث بمجموعة من الرسائل المعبرة عن فكرة أو سرد لأحداث وقعت في الماضي يراد منها الوصول إلى غاية ما. وتماشيا مع ما تم ذكره يؤكد محمد زكي العشماوي أن المسرح: "هو تاريخ حضارة اليونان والغرب ذلك التاريخ الحافل بثقافات وفلسفات وأفكار، لا تصور العقل البشري فحسب، بل تقدم لنا أرقى النماذج التي توصل إليها الإنسان في هذا الفن الجديد" (العشماوي، 1980،

صفحة 02) فتعرفنا على ذلك المجتمع من خلال التاريخ الذي دون تلك الحركة الفنية لتصلنا الخبرة التي ابتكرها الإغريق وخير دليل على تلك المسرحيات التي حملها الفن من الماضي إلى الحاضر، والتي دونها وحافظ عليها التاريخ عبر العصور، من بينها مسرحية أنتيجون، ميديا ومسرحية "الملك أوديب" للكاتب سوفوكليس التي تروي أحداث وقعت في المجتمع اليوناني آنذاك والتي تسرد أحداثا دامت فترة زمنية طويلة عرضت خلال دورة شمسية واحدة، فأسطورة الملك أوديب بدأت بتنبؤ الكاهن ملك طيبة لايوس بأن زوجته الملكة جوكاستا ستنجب طفلا سيلقى حتفه على يديه ويتزوج بأمه، فأنجبت الملكة ذكر فأصدر الملك لايوس أمرا بالقضاء على الطفل الرضيع لكن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن فينجو الرضيع وتتحقق النبوءة، ولما كبر تشاء الأقدار أن يصبح ملك طيبة بعدما قتل والده الملك لايوس عن غير قصد ثم تزوج بوالدته الملكة جوكاستا دون علمه بكل ذلك، وبعد ظهور الحقيقة انتحرت الملكة الأم والزوجة في نفس الوقت والملك أوديب فقع عينيه من هول الحادثة، كما اتخذت قصة أوديب منى آخر وأصبحت "عقدة أوديب" تدرس إلى يومنا هذا لدى رواد مدرسة التحليل النفسي على رأسهم "سيغمون فرويد" والفضل يرجع للتاريخ الذي سرد حكاية الملك أوديب بصدق وأمانة من زمن لآخر، كما يعود الفضل كذلك للمسرح الذي حملها على أكتافه لعدة قرون وما زال كذلك.

إذن التاريخ يشكل مادة خصبة لكتاب المسرح والتي يستغلها المخرج في العرض المسرحي من خلال السينوغرافيا، الديكور، الملابس والكلام المنطوق على لسان الشخصيات ليصور التاريخ بدقة، فالمخرج "ساكس مينغن" يعد أول مخرج في تاريخ المسرح، شهد له بذلك هذا العمل المسرحي الذي أنجزه مع تمسكه بالأصالة والدقة التاريخية خاصة في مجال السينوغرافيا، تصميم المناظر والأزياء في تحقيق المصادقية في سرد الأحداث التاريخية رابطا الماضي بالحاضر، حيث إن الصورة الموائية التي التقطت من مسرحية "يوليوس قيصر" تبرز المعمار والأزياء الرومانية في تلك الفترة.



الصورة 7: صورة لمشهد من مسرحية يوليوس قيصر توضح الزي والمعمار الروماني (أمين، 2015)

في هذا المشهد من مسرحية يوليوس قيصر برزت الدقة التاريخية التي اعتمدها المخرج ساكس مينغن في سرد حقائق تعود لحقبة زمنية بعيدة، تتجلى هذه الأصالة في إخراج مسرحية "يوليوس قيصر" للكاتب "وليام شكسبير" فتمكن من خلال العرض في الديكور بتجسيد أعمدة طبق الأصل لتلك المتواجدة بالعمارة الرومانية وكأنه تكبد عناء نقل الأعمدة الأصلية إلى الخشبة وهذا ما أشاد به النقاد، فقد اهتم بأدق التفاصيل في تصميمها، فالمشاهد لذلك العرض المسرحي من خلال الديكور والسينوغرافيا يندمج في الفعل الدرامي وكأنه يعيش في تلك الحقبة الزمنية كما يتحقق التلقي والتطهير في نفس الوقت مع الاندماج مع مجريات الأحداث، أضف لذلك الدور الذي لعبه التصوير الزيتي الذي وثق الحدث بنقل الصورة من الخشبة إلى اللوحة الفنية

التي سردت بدورها ما حدث في تلك الفترة وبقيّة محتفظة بالحقيقة التي بعثت عن طريق فن المسرح الذي تكفل بسرد التاريخ في تلك الفترة الزمنية.

إذن المسرح يعالج التاريخ كما يتطرق إلى أدق التفاصيل كعلم التاريخ الذي عرف بتدوين، تسجيل والمحافظة على الحقائق بكل أمانة وصدق، فالمسرح هو الآخر يعمل على سرد الوقائع التاريخية التي نجدها مدونة بين أسطر النص المسرحي أو مجسدا من خلال العرض، فتظهر في الديكور فيتم فهم التاريخ المراد الإشارة إليه من خلال الجوانب البصرية من الملابس، الديكور، الإضاءة والسينوغرافيا، أو من خلال الحوار الدائر بين الشخصيات. فالتاريخ المراد الإشارة إليه أولا هو زمن أحداث تجري داخل العمل الفني كمسرحية "ماكبت" للكاتب العالمي "وليام شكسبير" التي تدور أحداثها في مدة زمنية لا تقل عن أربعين سنة، ففي هاته الفترة القائد ماكبت يكسب ثقة الملك دنكن بعد الحروب التي خاضها إلى جانبه خاصة في صده لغزو القوات المتحالفة نورماندي وإيرلندا ولكن الأحداث تتغير ويقتل الملك ويتربع على عرش إسكتلندا التي كان يحارب بشجاعة وبسالة إلى جانب ملكها ليحافظ على عرشه؛ أما بالنسبة للتاريخ الفني نجدها تعرض لنا أحداث وقعت خلال حقبة استعمارية في تلك المنطقة مشيرة للتحالفات التي كانت تقع من أجل السيطرة على بلاد أخرى كما تسرد لنا طبيعة نظام الحكم السائد في تلك الفترة.

فالفن المسرحي نجده حاملا للتاريخ من جهة ومن جهة أخرى لديه ما يميزه عن بقية العلوم فهو سرد حي للتاريخ من خلال التجسيد الحي للوقائع أمام المتلقي في هذا المكان وفي ذاك المكان البعيد أي هنا وهناك والآن وفي زمن آخر، كمسرحية الملك أوديب التي لا تزال في ترحال مستمر من زمن لآخر ومن مكان لآخر، كما لا يفوتنا أن ننوه أن الفن المسرحي تناول "LA BATAILLE D'ALGER" الثورة الجزائرية، التي تعتبر من أعظم الثورات في التاريخ، فسرد المسرح علينا مجريات الحقبة الاستعمارية وكشف بشاعة جرم المستعمر الفرنسي الذي نكل أشد التنكيل بالشعب الجزائري ...

5.الخاتمة:

اتخذ الإنسان من الفن وسيلة لتعبير عن حياته، أفكاره، معتقداته وثقافة مجتمعه مسجلا بذلك خبراته وتاريخ أجداده تاركا بصمة مخلدة لذكراه، والتي لا يزال التاريخ شاهدا عليها إلى يومنا هذا، إذ لعب الفن دورا هاما بمختلف أشكاله من النحت، المسرح، السينما والتصوير الفوتوغرافي في سرد التاريخ عبر العصور بتسجيل الحقائق، ضمان استمرارية الخبر ونقله من جيل لآخر بكل صدق وأمانة ، فحسب د.سمير سرحان الفن: "لعب دورا هاما في جميع فترات التاريخ الإنساني" (سرحان، 2000، صفحة 11) لأنه تمكن من حمل التاريخ وضمّان دوام، استمرارية وكشف الحقائق مثله مثل أي علم آخر فحسب أرنولد هاووز الذي يرى أن: "تاريخ الفن على انه جزء من التطور العام للبشرية-ذهنا وجسما- وهو التطور الذي يستهدف به الإنسان حياة أفضل على الدوام" (أرلوند و زكريا، 2005، صفحة 05) ليبقى التاريخ شاهدا على استمرارية المعلومة التي تحمّل الفن عناء نقلها من مكان لآخر ومن زمن لآخر، فكانت آلة التصوير الفوتوغرافي مساهمة مع أنامل الرسامين، الكتاب والمخرجون في سرد التاريخ على مر العصور.

6. قائمة المراجع:

1.6 المؤلفات:

1. زينب عبد العزيز، 2002، لعبة الفن الحديث، مصر، مكتبة أنجلو.
2. جان ماري شيف، 1996، الفن في العصر الحديث، تر: د. الجيوشي فاطمة، سوريا، منشورات دار الثقافة.
3. سمير سرحان، 2000، مبادئ علم الدراما، مصر، هلا للنشر والتوزيع.
4. ليف تولستوي، 1991، ما هو الفن؟ تر: النجاري عبدو، سوريا، دار الحصاد للنشر والتوزيع.
5. عبد الله العروي، 2005، مفهوم التاريخ، المغرب، المركز الثقافي العربي.
6. نفلة حسن أحمد العزي، 2011، تقنيات الرد وآليات تشكيكه الفني، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع.
7. عبد العزيز بوشاللق، 2019، تدريسية المسرح بين الواقع والطموح، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
8. محمد زكي العشماوي، 1980، دراسات في النقد المسرحي، لبنان، دار النهضة العربية.
9. أرنولد هاووزر، 2005، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: د. زكريا فؤاد، مصر، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر.

2.6 الأطروحات:

1. أحمد ربيعي، 2010-2011، الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر.

3.6 المقالات:

1. لامية زعيم، (2018)، الانتقاء السرد التاريخي في قصص الأطفال بالجزائر، مجلة الخبر، العدد 14، ص: 75.
2. عبد الحق مجيطة، (2018)، الأصول الإستمولوجية للنظرية السردية، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 07، العدد 02، ص: 36-37.
3. هبة عبد المحسن ناجي، 2018، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أماسية، مصر تاريخ التصفح: 22.01.20 على الساعة: 10:30

<http://searche.Mandumah.com> article.75652_e879f55da

4.6 مواقع الانترنت:

1. صورة 1 الأسلحة التي استخدمت خلال الحرب العالمية الأولى تاريخ التصفح: 22.12.01 على الساعة: 12:30
<http://www.mah6at.net>
2. الصورة 2 تكشف حياة الإنسان ما قبل التاريخ وأسلوبه في الصيد، تاريخ النسخ: 2022.02.01
<https://www.z-dz.com>
3. الصورة 3 تسرد طبيعة عيش الإنسان ما قبل التاريخ، تاريخ النسخ: 2022.02.01
<https://www.google.com/search?q=%d8>
4. الصورة 4 هيروشيما بعد سقوط القنبلة الذرية (1945)، تاريخ النسخ: 2022.02.01
<https://www.bbc.com>
5. الصورة 5 انفجار القنبلة الذرية هيروشيما (1945)، تاريخ النسخ: 2022.02.01

<https://www.bbc.com>

6. الصورة 6 دخول ألكسندر إلى بابل منتصرا في عربة يجرها فيل، تاريخ النسخ: 2022.02.01

<https://www.thesha.org/european-history-section>

7. الصورة 7: صورة لمشهد من مسرحية يوليوس قيصر توضح الزي والمعمار الروماني، تاريخ

النسخ: 2022.02.01

<https://www.goodreads.com/review/show/1248190286>

8. الفارس ألاء (2021)، طريقة السرد القصصي

<https://www.mawdoo3.com>

9. حمداوي جميل، تاريخ المسرح العالمي تاريخ التصفح: 22.01.30 على الساعة: 14:30

<http://www.diwanalarabi.com>

العمل النحتي وأبعاده التأويلية -قراءة تأويلية لنماذج من النحت العربي المعاصر-

(The sculptural work and its interpretive dimensions

- an interpretive reading of models of contemporary Arab sculpture-)

الأستاذ الدكتور محسن علي حسين البوهلال ، كلية الفنون الجميلة-جامعة البصرة (العراق)

1. مقدمة: التأويل في التعريف والبيان الاشتغالي.

يوصف الإنسان بكونه باحثاً عن معاني الأشياء المحيطة به في سبيل التعرف عليها وفهمها مما يحقق له تفاعلاً وتعايشاً معها بالشكل الذي يحقق له أعلى مستويات ومعاني الوجود الإنساني، وهو بحث معرفي عن الحاجات الملحة للتعايش مع هذه الأشياء من خلال بيان خصائصها ومراميها ومقاصدها وكذلك أغراضها ومستويات ممارستها منذ حضوره الأولي عبر عملية تأويلية مستمرة مع مساره التاريخي ، لذا ((يعد التأويل ضرورة إنسانية فرضتها تشعبات الوجود الإنساني)) (بنكراد ، 2011، ص 6) ، وهذه الأهمية فرضتها التنوعات والتباينات الوجودية للأشياء التي تختلف باختلاف فهمها لكل شخص تبعاً لانعكاسات معانيها الصورية في فكره وخاصة تلك التي تتسم بالغموض ، والتي تتطلب منه فعلاً فكرياً يدعى بالعملية التأويلية وما يتحصل عن طريقها من معرفة وفهم ومن ثم التعامل معها وفق سياقات تلك المعرفة .

وإن التأويل يمنح المؤول أبعاداً مهمة حتى يتحصل من خلال ذلك الفهم لغوامض وكوامن النصوص والأشياء بما فيها من دلالات ورموز وإيجاد التفسيرات لها، وهنا يكون الفهم من أبرز منطلقات العملية التأويلية ، وفي حال عدم حصول الفهم تأخذ هذه العملية صورتها السلبية ومن ثم انحدارها نحو نتائج الفشل الأمر الذي يؤكد ويبرهن على أن ((الفهم هو دائماً تأويل. وتبعاً لذلك، يمثل التأويل الشكل الجلي للفهم)) (قاره، 1998، ص 58) فالعلاقة الناتجة بين التأويل والفهم علاقة وجود لوجود أحدهما للآخر والعكس بالعكس، أي أن الفهم ضرورة من ضرورات تحقق الفعل التأويلي الناجح . وهذا الفهم الناتج من الفعل التأويلي له في النشاطات الذهنية لمعرفة الأشياء من الأهمية التي عن طريقها تتحصل السبل الكفيلة في تضمين الخزين المعرفي للفرد من المعطيات التي تنشط وعيه الفكري وتنمي مخيلته بالصور التي تعينه على القراءة التأويلية الصائبة بكل ما تحوي من تحليل وتفكيك وإعادة تكوين لبنية النص المؤول بناءً على حيثيات ذلك الفهم وكمنطلق ذهني وفكري للقراءات اللاحقة . وهذه الأهمية تحيلنا الى تحديد التأويل على أساس كونه من النشاطات الإنسانية الفكرية التي عن طريقها تتحصل المعرفة لمعاني الوجود الشئني وفق قراءة تتصف بالفحص والتأمل وهما نابعان من فعل الذات للمؤول بإعتماد الدليل لذلك الشئ المؤول ، مع نزوح التأويل نحو اتصافه بصفة الفعل الموضح والمفسّر لما تحمله النصوص المؤولة من غوامض، أي أن اشتغال التأويل إن هو إلا اشتغال يهتم ببواطن تلك النصوص ضمن بناها العميقة متجاوزاً بذلك بنيتها السطحية والتي من خلالها يتم الورود الى العمق النصي الخفي مع ترشيح التأويل لاحتمالات تلك الغوامض.

إن الهم الذي يجول في ذهن المؤول يتركز في كيفية قراءة ذلك النص المؤول المتمتع بأفكاره المتعددة والمختلفة والتي تكون ميداناً لفهمه المتحصل من تلك القراءة المتفحصية له ، فتصبح القراءة تحصيل حاصل للفعل التأويلي لذات النص المنتج الذي يُطرح الى حيز الوجود فينتقل النص هنا من دائرة المنتج الى دائرة المؤول له

مهما كانت إمكانياته القرائية الناشئة من بنيته الفكرية التي يتحلّى بها وعيه المعرفي التي يتركز عليها فعله وتعامله في وجوده الحياتي والتي يتمخض وفقها فهمه لتلك النصوص والأشياء الموقلة ، فتُقرأ من قبل القارئ المؤول لتكتمل هنا عملية التواصل بأضلاعها الثلاثة – المرسل والرسالة والمتلقي - مما يجعل من التأويل عاملاً مهماً ومساعداً في ذات الوقت لإستكمال تلك العملية بحلول الفهم لها . والقراءة التي تؤول المحتوى النصي تتجلى فيها حينئذٍ مناجي الفهم وتتكشف صيرورات وأوجه الدلالات والإشارات مما يجعل حضور المؤول حضوراً مكتملاً في قراءة هذه النصوص بما تحتويه فهماً وتفسيراً فتصبح العملية التأويلية محط التعرض القرائي لكل نص تعلوه ملامح الاختلاف الفهمي للقارئ بعد أن يطرح المنتج نصه إلى حيز الوجود ويفسح المجال للقارئ يجول بمقوماته المعرفية بين ثنايا هذا المنتج مركزاً على ما يحمله هذا من صور وإحالات متجهة به إلى القراءة التأويلية المنفتحة التي ترشده بمردوداتها المفاهيمية إلى التقرب من المطالب المعهودة من قبل الباحث.

2. أوجه القراءة التأويلية.

تبنى الأفعال والأنشطة الحياتية المختلفة سواء كانت بسيطة أو معقدة على أساس ووعي فكري فلسفي ويتوافق مع طبيعة تلك الأفعال ويكون ذلك نابعاً من حيث المطلب المبتغى منها فتُحدد سياقات الشروع بها على خلفية تلك الأنشطة فضلاً عما يمدده الجانب الفلسفي من مردودات لها وقعها في أصل وحركة الأفعال الحياتية ككل من حيث أسبابها ومسبباتها وكيفيات وجودها ، ولا يقتصر هذا على فعل الإنسان فحسب ، بل نجده يتجاوز ذلك إلى ما هو محيط به من الظواهر الخارجية الطبيعية والتي يتصف بعضها بالغموض الذي يثير في الإنسان البحث عن مسبباته لتلافي آثارها ومخاطرها أو للاستفادة من إيجابياتها إن كان لها ذلك ، وأن جذور هذا البحث عن العلل له من الامتداد إلى بدايات النشاط الإنساني في تواجده ومساره الحياتي المعروف ، وقد أخذ عن طريق ذلك السير نحو بناء كيانه المعرفي وفق المعطى والوعي الفكري والفلسفي الذي يجده معيناً له في حركته ومعرفته الحياتية تلك.

ومن بين أهم الواجه الفلسفية للتأويل هي:

1,2. الوجه الذاتي والموضوعي .

وهنا يكون التركيز في فلسفة التأويل على عنصرين رئيسيين هما الذاتي والموضوعي كسبيل من لدن المؤول لتحقيق درجة الفهم والوعي للأثر النص محور التأويل بغض النظر عن ميدان انتمائه ودائرة إشتغاله، وهذان العنصران لهما من الحضور في بيان الشكل العام الذي يتحرك فيه هذا الإتجاه من التأويل بإشتراطات الواقع اللغوي الذي يبنى على أثره الفهم كغاية مهمة في الحوار وشرط ضروري فيه بما يقوم الخصوصية الذاتية التي تستوجب فاعلية الفرد النفسية ، فالتأويل هنا قد عمل بإتجاهين نحوي لغوي ونفسي تقني. وإن عملية التأويل هنا تتطلع وتهتم بالقارئ الذي يحاكيه المؤلف بنصه المقروء تأويلياً وما تجري عليه من عمليات إدراكية فتُحيل القارئ بدواعي النص الخارجية الى تبني دور آخر محاكي لشخصية المؤلف ولعب دوره الذاتي الذي يطرح موضوعه المؤول. وتجدر الإشارة هنا إلى تدخل أولوية الموضوع ضمن الحيز البنائي الذي تتبين فيه العملية التأويلية في فلسفة شلايرماخر ذات المنحى المعرفي الذاتي فيتحدّد من خلاله أصل الموضوعية ((منذ الصيغ الأولى لمشروعه التأويلي، أن ثنائية أساسية تميز عمل الفهم من حيث هو بين خطاب ينقل محتوى موضوعياً للفكر وبين معرفة تنقلها لغة بعينها ، بين بنية اللغة وبين خصوصية الأفراد)) (كوبولي، 2013، ص 104) فعملية

فهم النص المؤلّ تحيل الى وعي العلاقات والروابط القائمة فيما بين الباحث المؤلّف للنّص والمتلقي القارئ له وهذا الأمر يُزيد من فهم وبيان محتوى النصّ المؤلّ والذي يكون ضمن فعل العملية التأويليّة.

2.2. الوجه المعرفي والنفسي للتجربة الحياتيّة المعاشة.

تنتج حركة الفهم المعرفي من العملية التأويليّة والتي تُعدّ هدف هذه العملية الرئيس وهذه الحركة إنما تصدر من حيث معطيات التجربة الحياتيّة المعاشة وما يُتّحصل عن طريقها من خبرات يمكن أن تأخذ مدياتها المعرفيّة التي تنهل منها الجوانب التفسيريّة والتأويليّة ، فالفهم المراد بلوغه هنا متحقّق وفق السياقات الصمميّة التي تفرزها نوازع الحياة المعاشة وتجاربها وخبراتها بمناحيها الذاتيّة وتأويلات وجوهها المتعددة والمتباينة بما في ذلك من حضور التاريخ لهذه التجارب والذي يستدعي الاطلاع على عمق التجربة الحياتيّة ومسارها إلى أن وصلت إلى ما هي عليه وبما يدعم الفهم المرتجى من جزاء العملية التأويليّة في حدود هذا الاتجاه كأحد السُّبل الكفيلة التي تنشُد الفهم المعرفي لأي ظاهرة إنسانيّة تتطلب التأويل المتزامن مع الغوامض والكوامن لتلك الظاهرة الحياتيّة. وها هنا يركز المؤلّ على وعي كل ما من شأنه ان يرفع من حالة الفهم ضمن سياقات العلوم الإنسانيّة عن سواها من العلوم الأخرى بمعطياتها الدلاليّة وتوسيع دائرة إشغال التأويل في ثنايا تلك العلوم وما تعبّر عنه من شواهد لتجارب حياتيّة تغدو من وسائل الاتصال الجمعي أو الفردي للإنسان بينه وبين الآخر. وهذا ما بادّر إلى طرحه الفيلسوف (دلتاي) في فلسفته التأويليّة وأسسها المنهجية ذات المعرفة التجريبية بما فيها المعارف الإنسانيّة.

2.3. وجه الوجود الإنساني للظاهرة .. الحقيقة والمنهج

إن البحث في تأويل الأشياء والظواهر يأخذ أساساً مهماً ورئيساً من خلال وجودها الحقيقي، فضلاً عمّا يسهم به وجود الإنسان الى جانب هذه الموجودات بخلق طابعٍ له قيمته المعرفيّة في بيان الجانب التأويلي لها، ومن ثمّ فهمها عبر سياقات الوجود الحقيقي كشرط أساس في هذا الإتجاه التأويلي الذي يؤكد الجانب التواجدي للإنسان والعمل على إبراز التساؤلات الفلسفيّة لطبيعة التأويل الواقع تحت مظلة الوجود، وهذه التساؤلات هي بحث في عمق الأصول للوجود الإنساني لأي ظاهرة كون تلك التجارب تجارب إنسانيّة بطبيعة حضورها يبحث عن تأويلاتها وفهمها كحقائق ، فهماً يتبيّن من خلال طبيعة الوجود زماناً ومكاناً. لذا جاء (هيدجر) بما يدعى بـ(Dasein) والذي يعالج من خلاله طبيعة الفهم للوجود حيث يتحقق عندما يفترض((أن لدينا فهماً عاماً مشتركاً، ولكنه غامض، عن الوجود...والواقع أن الوجود ليس شبيهاً بالمتواجد، إنما هو الذي يحدد المتواجد من حيث هو متواجد...ويسمى هيدجر هذا المتواجد الإنساني بإسم Dasein، أي ((المتواجد - هناك))((بوشنسكي، إ.م.، 1992، ص218).

2.4. وجه البعد التاريخي لحقيقة الوجود

يعزز الوجود الإنساني ضمن أيّ سياق حياتي من فاعليّة المرحلة التي يعيشها سواء كانت تلك الفاعليّة ايجابية أو سلبية ، وهو ما يشغل فكر الدارس لمراحل الإنسانيّة باختلاف مراكز ذلك الوجود والذي عن طريقه تتحرك مجريات الفهم بإعتمادات زمنيّة ومكانيّة تحت مظلة التّاريخ المحاط بجملة من التأويلات التي تدخل فيها تبريرات الفهم وصحته ضمن تحركات الوعي وأوجهه المتباينة بخلفية الربط التاريخي الجامع، فتتضح التأويليّة من حيث الترابط فيما بين أطراف الحوار الرئيسيّة وما يحققه هذا الترابط من نواحي الفهم النابعة

من حوارية الحاضر والماضي عند نقطة إلتقاء الحاضر المرتكز في بناء حضوره الوجودي أساساً على الماضي بما فيه من مفردات فتكون مسارات التأويل هنا متعلقة بالبعد التأويلي لحقيقة ومتطلبات الوجود الإنساني لبلوغ الوعي لأي ظاهرة وجودية ، وهنا يكون دور التأريخ دوراً فاعلاً ومهيمناً وضمن هذا الإتجاه الفلسفي للتأويل . وهذا ما تحقق بصورة جلية في المشروع التأويلي ووجهات نظر الفيلسوف (هانز غادامير 1900 Hans Gadamer – 2002) والذي يرى من الأهمية لدور التاريخ في تحصيل الفهم لأي حضور تأويلي الأمر الذي يتجه بالمؤؤل إلى حساب تلك العلاقة القائمة تأريخياً ما بين الماضي والحاضر وما يمكن أن يُستحصل من جرّاءها، حيث الفهم لأي ظاهرة يمكن أن تؤول هنا بكيفية تأويلية تخلق من الإنطباعات التي لها من الأهمية في الفهم المسبق لأصول وجذور الواقعة أو الظاهرة المعاشة ، مما حدا بالتأويل أن يفرض فهم الفهم على أساس كونه ((مسألة تاريخية تنتمي للزمان والمكان وتنتج من خلالهما ، فتأريخية الفهم تعد ركيزة بناء أساسية في مشروع غادامير، فالتأويل عملية تاريخية يسهم الحاضر في صنع الماضي)) (الحسيني، 2016، ص 288-289).

5.2. وجه إنفتاح النص وتعدد التأويلات

يفترض هذا الاتجاه الفلسفي للتأويل إنفتاح النص المؤؤل مهما كان نوعه وهذا الانفتاح يكون على علاقة طردية مع تأويله والذي يبرز بأوجهه المتعددة بناء على تعددية القراءة التي تكون له وفق انفتاحه للمتلقى الذي ينتقل نحوه من الباحث ، تلك التي تؤثر في انفتاح النص مهما عمل الباحث على غلقه وإحكامه وهذا يعود دون أدنى شك الى صفته التأويلية بكونه إنفتاحاً لفهم القارئ وتعدد تأويلياته في كل مرة، والذي يعطي للمتلقى إنفتاحاً واضحاً للتأويل بمقتضى حريته في التعددية القرائية له، كون هذه الحال تظهره الى الوجود من خلال إتصاف النص بالغيومية أو الإبهامية بحيث يبدو ضبابياً وغير واضح المعالم الأمر الذي يتجه الى إنفتاح قراءته بتأويلات مختلفة.

وحسب هذا الوجه الفلسفي للتأويل فأن النص المؤؤل قد خرج من دائرة الانحسار والضييق نحو تجدد وحياة، وصفة التجددية والحياة هذه جعلته منفتحاً بقراءاته الاستمرارية مع إحداث نوعٍ من الانسجام فيما بين تلك القراءة التأويلية مع الواقع المعطى للنص المؤؤل والمبنية على أساسات الوعي والفهم وفق حركته القرائية، وهنا ينشأ الوعي التأويلي بناءً على منظومة الفهم والإدراك للمتلقى القارئ له وإكتسابه النمو بخط عمودي متطور بتطور منافذ الرؤى لقارئه وثقافته التي يناله منها أبعاداً جمالية تنمو وتتطور تبعاً لأفاق الوعي الجمالي . وهو ما برهن عليه (أمبرتو إيكو 1932-2016 Umberto Eco) الذي جعل محور التعدد والانفتاح من موجبات التأويل هنا بعد أن اتجه برأيه إلى أن يقوّي ويدعم إمكانية القارئ على إيجاد ذلك التنوع والتعدد في التأويل الذي ينبع من طبيعة النص الواقع تحت تأثيرات هذه القراءة .

6.2. وجه التأويل اللامتناهي والإختلاف

تنطوي بنية النصوص التي تقع تحت طائلة التأويل على بديهية الغموض التي تدعو إلى السير نحو قراءته بشكل أو أشكال تتجه به نحو مقاربات تأويلية لا تُوقِف المؤؤل عند حدٍ لها، الأمر الذي يستدعي التعددية المقرونة بالاختلاف مما يدفع بتلك القراءات نحو إتصافها باللامتناحية، وما يدعو إلى الاستمرارية التأويلية دون الاكتفاء والتوقف عند حاجز نهائي وهذا ما يكون مبنياً وفق بديهية الغموض لتلك النصوص، والتي يكون عندها المؤؤل صاباً جُلَّ إهتمامه في فك رموز ذلك الغموض، أي أن ميدان اشتغال فعله التأويلي هو دائرة النص المغلقة دون

سواها. ومن هذه الحال التأويلية يتبين لنا تحول واضح المعالم في مجريات الفعل التأويلي المتأسس على ركائز الثابت والمركزي في التوجه الإشتغالي له، حيث يفترض في هذا الاتجاه التخلي عن كل ما من شأنه ان يكون مركزي الوجود ومحوري التفاعل فيما بين مفردات البنية التكوينية لهذا النص أو ذاك، فتنشأ حينئذٍ المفارقات وتحدث التعارضات التي تتجه نحو الاختلافات المندرجة ضمن اللاعقلانية مما يشكل طابعاً تحريكياً حراً للمؤول يتجاوز من خلاله عوائق الانحسار الفكري والتمركز ضمن ثنائيات الوجود، أخذاً به بإتجاه التشكيك الذي يخلق حالات من التعددية، وهنا يغادر التأويل النظر السطحي ويخترق حُجَز الدال والمدلول وكل ما من شأنه أن يخلق ثنائية الوجود فتصبح كل مفردة من المفردات النصية خارج حدود المجموع ومغادرة لمرجعياتها الدلالية، فتفترق عند ذلك طبيعة النص وتنشأ حدوده وتنشأ وتتعدد تأويلاته بواقعٍ قرائي مختلف بين قراءة وأخرى فيكون هنا التأويل لامتناهياً بفعل النص وهو ما عمل عليه الفيلسوف (جاك دريدا- Jacques Derrida 1930-2004) والذي يعد ((أبرز ممثل للتأويل اللامتناهي ... لا يبحث عن الانسجام، بل يؤكد الوجود الدائم للاختلاف والمغايرة Difference، وغياب أية حدود تقف عندها الدلائل)) (بوعزة، 2011، ص61).

7.2. الوجه الرمزي وصور التأويل اللامباشرة.

تتجه الحركة التواصلية أحياناً إلى اعتماد حالة الفهم المباشر والتي لا توجب إمكانية وعي تحليلية تفصيلية يقتضى من خلالها المطلب المنشود للتواصل كون الظاهر السطحي واضح البيان ولا يخفي غوامض أو كوامن، على العكس مما في الفهم غير المباشر والذي يتطلب حركة تحري وتقصي وإحالات وفك إرتباطات وتجميع علاقات تفرضها حالة التضمن الرمزي الذي يحتويه النص الموجه، وهنا يستدعي المتلقي الفعل التأويلي للوصول إلى توضيح مرامي المؤلف الباث بغية إستكمال عملية الفهم وبلوغ معاني تلك الرموز وإجلاء غموضها وتحقيق النتائج التي تتطلبها العملية التواصلية وما يرد من تلك النصوص، وهو ما يتم تجسيده في هذا الاتجاه التأويلي الذي يفرض حالة من الفهم لدى المؤول بتلك الرموز وطبيعة إشتغالها التعبيري وما تحويه من إحالات وإحتمالات لفهم مسبق يمنحه بعداً معرفياً يرتكز على المعاني التي تحملها تلك الرموز. فإستبعاد قصد معنى المؤلف إن هو إلا إعلان واضح لهذا الاتجاه التأويلي بإقصاء المؤلف وذاتيته خارج نطاق العملية التأويلية ككل، والالتزام بذاتية الفهم المسبق لمعطيات الرموز الموظفة في النص سواء كانت ذات معاني جمعية أو فردية فكل منها ينعطف نحو هدفه ومعناه، أي أن الانحسار الحركي للفعل التأويلي يكون منشغلاً بما تفرضه وتطرحة تلك الرموز من معاني يصل لها المؤول بمقدرته التأويلية المبنية أساساً على خزينه المعرفي المسبق. فتتسم العملية التأويلية هنا بحالة من الجدل الذي تُشكِّله طبيعة التعدد في المعاني لتلك الرموز من جانب وما يمكن أن تطرحه من جانب آخر، وهذا ما ركز عليه الفيلسوف (بول ريكور Paul Ricoeur 1913-2005) عندما وجد فيه طابع الجدل فيما بين التفسير والفهم .

8.2. وجه أنسنة النص المؤول

إن الإنسان هو المحور الأساس الذي تدور حوله المعارف الحياتية ووجدت لخدمته ونزلت بحقه الكتب السماوية وكرمته ورفعت من شأنه كما جاء ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة الإسراء، الآية 70: ((وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَا هُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ... عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا. تَفْضِيلاً)) الأمر الذي عزز من تلك المكانة الكونية لهذا المخلوق التي لا تغدو أن تهيأ له كل متطلبات المعيشة

الإنسانية وبه تقاس موازين الأشياء وحدوثها كونه عنواناً من عناوين القياس الحياتي للوجود، وهو العتبة الأولى التي من خلالها تكون لمظاهر الوجود تمثيلها حياتياً وفلسفياً واجتماعياً وسياسياً وتربوياً وغير ذلك من الجوانب التي من شأنها أن تكون من مصادر المعرفة لهذا الإنسان وبما يحققه له الرفعة لاسيما في قيمه الإنسانية. لذا ما من شك أن تكون النزعة الإنسانية الأنسنة هي نطاق الإشتغال لتحقيق تلك الجوانب وبما ينمي من دوره في مجريات التصارع الحياتي للوجود البشري غير متناسي لكونه جزء لا يتجزأ من محيطه الاجتماعي وما يعلو هذا الانتماء من متغيرات ومؤثرات داخلية وخارجية وهذا الجانب الاجتماعي إنما أوجب على الإنسان ألا يكون مهمشاً للآخر من أقرانه ولا مذلاً أو رافعاً لذاته بل حركة تعايشه لابد وأن تعلوها حالة من التساوي فيما بين الصورتين، فضلاً عن عدم تناسيه لبعده التاريخي كونه يحقق معنى لحضوره الحقيقي ضمن منظومة تواصله الحياتي مع بني جنسه ومتعلقاته الحياتية في واقعه الاجتماعي.

والعملية التأويلية كمنظومة عمل إشتغالي لبيان طبيعة الأشياء والاحداث وبيان حركة النصوص بما تحمله من دلالات ورموز تعلوها الغوامض والكوامن فقد كانت هذه العملية بفعالها عملية إنسانية تستوجب إسقاطات الأنسنة كمنطلق لتحرك الفعل الإشتغالي ضمن دائرة العملية التأويلية في هذا الاتجاه التأويلي الذي تفرض طبيعته تضمين الطابع الثقافي. والثقافة هنا لا تقتصر على الواقع المعاش فحسب، بل تنضوي تحت عنوانها عموم الثقافة الأمر الذي يوسع من تلك المدارك القرائية للمؤول، وبكل ما لتلك الثقافة من أبعاد تاريخية وما ترتبط بها من عناصر تحكم الفعل التأويلي وتجعله لا يغادر الاهتمام بها لتحقيق الفهم لمعاني الحقيقة وتمثلات عملها في النصوص المؤولة، مما يجعل منها المحرك الأساس في تنمية الوعي للمؤول والذي يقتفي عن طريقها أثر النصوص ودلالاتها ليستخرج معطياتها الدلالية والوقوف على ما تشير إليه بصور غير مباشرة أو بمعانها المجازية التي تكون ذات مقاصد غير المقاصد التي تبدو عليها وهو ما عمل على تأكيد أهميته في الجانب التأويلي ضمن هذا الاتجاه من قبل الدكتور (محمد أركون 1928-2010) حينما اعتبر أن ((المجاز آلية من آليات التأويل ؛ متعاملاً مع التأويل في الوقت نفسه بصفته الوجه الآخر للمجاز)) (الطولية، 2016، ص39).

9,2. الوجه التأويلي لرهانات حقيقة النص ومعناه

تفترض النصوص عدد من الرهانات المقصدية التي يُصمّمها الباحث لها والتي يهدف من ورائها الى إيصال معنى معين ومطلب يبتغي تبادله مع الآخر بغض النظر عن الوسيلة التي يمكن من خلالها عرض تلك المقاصد بما في ذلك طرق التوصيل التي تعلوها صور إيحائية أو دلالية ضمن مجازات تعبيرية تصب محتواها الرمزي المفارق لما هو معروض ضمن وجهة الكينونة النصية، الأمر الذي يحيل إلى إشغال فكر القارئ المؤول لتلك النصوص بالتبحر في غوامضها لبلوغ ما تخفيه من المحجوبات حيث تفضي حتماً عن التنوع القرائي عند كل مؤول لها والتي بدورها تحرز التعدد في تأويلاتها الدلالية بعد مجازات ما يعلو سطوحها من إشارات وإحالات يكون التعامل معها على أساس متابعتها نحو عمق باطنها والإفصاح عما يحوي من حقائق النص وفهم معانيه إنطلاقاً من تلك الرهانات المجازية ف((بالتأويل يسير المؤول بعداً مجهولاً في النص، ويكتشف دلالات ما أكتشف من قبل، ويقرأ في الأصل ما لم يقرأه سلفه، فيعقل ما لم يعقل ويولد المعنى من حيث يُظن اللا معنى، ويستنبط المجهول من المعلوم)) (حرب، 2007، ص14). تلك الحالة التي تخلق جواً من الالتزام من قبل المؤول بالذات التي تهتم بذاتية النص لا بذاتية المؤلف له على أنها تجافي تلك العلاقة التي ترى أن النص هو إنعكاس لذاتية المؤلف

ضمن حدود هذا الاتجاه والتركيز على أن النص هو ذات خاصة يتلمس أثر معانها بما تعكسه على خلفيّة الخزين المعرفي للمؤؤل لها . وهذا ما تعرّضت له قراءات الدكتور (علي حرب 1939-) ضمن هذا الحقل القرآني التأويلي. 10,2. وجه الجدل التأويلي وإنفتاحات النص القرائية .

تبنى الأسس العامة في عملية التفاهم المعرفي على طبيعة الوعي لما يمكن أن يطرح من نقاشات وتبادل للأراء فيما بين جهتي التماور، فتارة تحدث حالة من التوازن في وجهات النظر والطرح بينهما مما يخلق جواً من الاستقرار والثبات، وتارة أخرى قد يحدث تضارب وتباين في تلك الوجهات والتي تحول دون قيام ذلك الاستقرار في التفاهم مما يؤل إلى حالة من الاختلافات فيما بينهما والتي تفضي بدورها إلى صورة جدل حوارى منشؤه قائم على أسس ومعطيات التناقضات المعرفية التي تدور في فكر كلا الجهتين. وذات الشيء يمكن ان يحدث في طبيعة النصوص المطروحة للقراءة وما يمكن ان تحدثه من جدلية فيما بينها وبين المتلقي لها تبعاً لنمط ما تحمله من صور تنطوي على الغموض الذي يستدعي أكثر من قراءة (تعدد قرائي) كل منها له تأويله الذي ينصرف نحو معطى دلالي معين.

وهنا لابد من تفعيل العملية التأويلية لغرض الخروج بما يمكن أن يفعل نسقية الوعي ويحقق ضرباً من الفهم الذي ينصب في معالجة تلك الصور المنظورة بعين المؤؤل والذي يتجه بها صوب التعددية القرائية ، فيكون عندئذ الفعل التأويلي هو العماد الأساسي لتحقيق ذلك الفهم وهو ما يعمّق من الصلة القائمة فيما بين المؤؤل والنص وما بينهما من جدل قائم وفق تلك الحالة التي تكون عليها الأشياء بصورة عامة والنصوص بصورة خاصة وبالاتماد على إنفتاحها الخارج بها من نطاق الانغلاقات والتحجيمات الدلالية وخاصة تلك النصوص التي تعنى بموضوعات التراث والتي كانت محور الاشتغال التأويلي الذي إنبرى له الدكتور(ناصر حامد أبو زيد1943-2010) والذي عمّق من حالة الربط فيما بين تلك النصوص والثقافة والواقع والتاريخ معتمداً في هذا الصدد على التعددية القرائية ومغادرة أي نوع من أنواع القراءة التي ترزح تحت الجانب الأحادي والذي يفرض بطبيعته سمات الانحباس المعرفي والتقوقع الفكري وهيمنة الرأي المتفرد من دون أي مراعاة تذكر لحالات التطور المعرفي والحضاري وما ينتاب الفكر من التجديد يتناسب وما فيه من واقع معاش له سطوته على أي معطى دلالي يمكن قراءته بتفتح معرفي، حيث نجده قد عرض ذلك وفق رؤيته التي بنيت على أن التأويل الذي تبناه((لم يكن تأويلاً مكتملاً ومغلقاً يطرحه على المتلقي ويطلب منه أن يمثل له، بل قدّم تأويلاً مفتوحاً يسمح بوجود مستويات متعددة للقراءة، منهيّاً بذلك (عصر الفهم الواحد) الذي يرى أن النص نظاماً دلالياً مغلقاً لا علاقة له بالثقافة والواقع والتاريخ، وتبنى التصور الحدائي لعملية إنتاج الدلالة)) (جبريل، 2015، ص115).

3. قراءة تأويلية لنماذج من النحت العربي المعاصر.

- أنموذج (1)



اسم العمل	كرة قدم
النحات	عادل عبدالصمد
البلد	الجزائر

تُظهر البنية الظاهرية لهذا العمل على تشكيل نحتي لمجموعة من أسلاك الحلاقة (شفرات الحلاقة) قد تم تجميعها بصورة تظهرها على شكل كرة القدم التي حافظ فيها النحات على شكل القطع بأضلاعها الخماسية المتعارف عليها في طبيعة الكرة المألوفة ، والتي أظهرت الكرة بصورتها التي يمكن ان يتعرف عليها من خلالها . تقود ظاهرة العمل هنا على تفضيل النحات لتشكيل كرتة بلعبه الحرّ في صياغتها البيانية المتحققة من خلال هذه المواد المهمشة التي يصعب ان يفكر بها أي متلقٍ بأن تصنع منها كرة القدم وتشكيلها، إلا أن المفاجأة الصادمة للمتلقّي حينما يجد أن هذه الكرة قد تكون بهذا الشكل الذي حقق جملة من التضادات التي تحيله إلى أن يعمق من تأمله لها ويوجد لها تأويله المقارب مما يحقق له بعده المعرفي لفهمه لمضامينها التعبيرية وسطوة الرمزية عليها. لذا جاءت على شكل متغيرات أزاحت كرة القدم عن مألوفها الشكلية وطبيعة استخدامها في اللعب والترفيه الذي يتحصل من تلك الطبيعة للكرة، إلا أن المتحقق المرجو من استخدام هذه الكرة المعدنية بحديثها التي تؤدي إلى إحداث الأذى لمن يمارس اللعب بها، بل إنه يمكن أن يستشعر تعبيرية الألم عن طريق النظرة الأولى لها، وهو ما يعمق من البعد التأثري وإنعكاسه على المتلقي وإحداث فعل العمل وتعبيرته عليه. وإن هذا التأثير يزداد فعله حينما نحيل العمل إلى الجانب التأويلي المقارب من طبيعة الشكل الظاهري للعمل وما يتضمنه من طبيعة علامائية تتجاوز بعدها المألوف حينما يحال تعبير شكل الكرة إلى ما يمكن أن تحققه من جرّاء الفعل المؤثر في اللاعب لها من جهة الإصابات التي تلحق باللاعبين والتي تبعدهم عن ممارستها لأشهر عديدة أو ان تبعدهم عن اللعب طول العمر.

- أنموذج (2)



اسم العمل	بالمقلوب
النحات	علوان العلوان
البلد	العراق

تتجه بنائية العمل ظاهراً الى انه عمل نحتي مجسم فيه شكل استدلالى لشخص مقلوب رأساً على عقب والذي يتراءى للمشاهد له من أول وهلة أن هناك خطأ في وضعه للعرض بهذه الصورة حيث يتبدل الجزء العلوي إلى الاسفل بينما أطرافه السفلى قد ألصقت من داخل الإطار المستطيلي الشكل الذي أحاط به النحات تلك الشخصية مع ارتكازه بزائدتين صغيرتين ألصق بهما العمل ككل واحد على القاعدة من المادة المشتركة لصب العمل وهي برونز، فالإطار هنا عمل على تحدد المحيط الفضائي الذي ظهرت فيه الشخصية على أنها فاقدة لأي علاقة رابطة مع جاذبية الأرض، بتلك الخطوة الواسعة التي تفتح الاستمرارية الحركية لها ضمن المحيط الذي هي فيه، بعد أن اتضح الشكل بصورة يعلوها الاختزال البين .

وقد عملت شخصية العمل بوضعها هذا على تقسيمه من داخل الإطار المستطيلي الى ثلاثة مثلثات الأول: مقلوب قاعدته الضلع العلوي للإطار من أسفله ما بين القدمين، في حين يكون المثلث الثاني: إلى الأمام من الشخصية بصورة مثلث قائم الزاوية، أما المثلث الثالث: فيكون إلى الخلف من الشخصية المنحوتة وقاعدتيهما الضلع

الأسفل للإطار. تلك الحركة التقسيمية تفرز وضع من التمثيل البلاغي الذي يفترض في أحد أوجهه التأويلية التقسيم الحياتي للإنسان من حيث العوالم الثلاثة التي يعيشها قبل ولادته والثاني أثناء وجوده الحياتي والأخير ذلك الذي يتجه له به بخطواته المسرعة وهو عالم ما بعد الموت وكأن الإنسان محدد القوام الوجودي ما بين هذه العوالم الثلاث ، وهو بوضع منسلخ من مظهريته التي كان عليها وكأنه ذاهب الى الفناء. وبمنطلق تأويل آخر أن المسير بخطى ذات وقع غير مألوف بما هو واقع ضمن معاكسات الثابت والأمن من اتجاهات مركزية إنما سبيله ما ظهرت عليه تلك الشخصية بالشكل البنائي المستلب للتفاصيل وحضوره ككائن سوي البناء الجسدي بمقتضى سياقات عمله تلك، إنها صور بلاغية في الاشتقاق التأويلي المتأسس على ما أظهره العمل هنا من فعل خرق سياقات البيان الواضح. و بعد أن ترك العمل باب تعدد المعنى والتأويل متاحاً من دون ارتكاز ثابت مما يسترعي الأخذ بدلالات العلامات الرامزة وما يمكن أن يتحصل منها من معاني متعددة ومختلفة في تنوع أوجهه ومنطلقات الفعل التأويلي .

- أنموذج (3)



اسم العمل	أستطيع أن أتخيلك بدون منزلك
النحات	حازم حرب
البلد	فلسطين

يبين العمل تكوينه من خمسة أفرشة من الإسفنج مربطة بحبال تم تعليقها بسقف القاعة وهي متدلية بشكل شاقولي من دون ملاستها الأرض وهي تشغل مساحة من فضاء القاعة المحصور ما بين سقف وأرضية القاعة، حيث يمكن مرور المتلقي من تحتها ومتابعة مفرداتها. لا شك بأن موضوعه هذا العمل موضوعه لها صلتها العلائقية مع واقع الحياة بدلالة الأفرشة التي من أولى وظائفها الظاهرية النوم والراحة ، فضلاً عن إحالاتها الأخرى التي تؤسس نظرة إلى الاستقرار والمنزل والوطن والأمان، تلك الإحالات التي تسترعي عملية الربط من قبل المتلقي بما فاجأه حينما يجد هذه الأفرشة قد ظهرت مسلوكة الأغطية ولم يبقَ منها إلا الاسفنج الذي تم طيه وربطه بإحكام لتتم عملية تعليقها، تلك الصورة التي تفترض واقع خيالي يمكن تصويره ضمن حدود الأحلام والمنامات.

إلا أن النحات قد فرضها كموجودات لها واقعها الحضور المنقول من اللاواقع أو العدم، أي أنها إحالة تعكس نمط تحقق الموجود من العدم الى الحضور الملموس وإزاحة متعلقاته الواقعية بحضوره كموجود فني / نحتي لأمألف ، إستبقت صورته المخزنة واقعه الحضور الجديد بما يعرضه من مغايرة وجودية. لذا جاء الخطاب النحتي التجميعي بكل مفرداته اللامألوفة كمنطلق إيصالي لفكرة اللاوطن والتي يمكن أن تستشعر المتلقي بسقوطها عليه وهو يتأملها في مكان عرضها نجدها كإشارة يبنها النحات من خلال هذا العمل أنه يوصل المتلقي إلى أن الأثر الذي يعانيه المواطن الفلسطيني.

أنموذج (4)



اسم العمل	غذاء الفكر
النحاتة	مها ملح
البلد	السعودية

يتكون العمل من أحد عشر قدراً للطبخ مختلفة الأحجام تم عرضها كعمل نحتي تجميعي بارز بعد أن تم إلصاق فوهاتها جميعاً إلى الجدار في حين تتجه قواعدها بوضع مواجهه للناظر لها بما يُظهر عليها آثار استخدام المواقد النارية أثناء الطبخ، فضلاً عن آثار التجعيد التي تبدو على قواعد هذه القدور كدلالة على كثرة استخدام في وظائفها التقليدية . ونجد في تجميع هذه القدور بالوضعية التي ظهرت عليها هنا أن النحاتة قد باعدت فيما بين بعضها بفضاءات متباينة مما نتج عن ذلك نوعاً من التقليل في ثقلها الكتلي الذي يتحسس المتلقي لها فيما لو لم تكن تلك الفراغات قد ظهرت بالصورة التي هي عليها هنا، إلى جانب مساهمة الطابع اللوني الذي تدرج ما بين الأسود إلى لون القدور الطبيعي الرصاصي وهو ما أضاف نوعاً من القيمة الجمالية من أثر اللون الذي عمل على تحقيق تناسب يطغى على التباين الكتلي فيما بينها. إلى جانب أن هذه القدور ومن خلال عنوان العمل تعزز من فعل التأويل لها بكونها ذات بعد إشاري لما تحمله من أثر في علاقتها بالفكر ودلالة تبيانات المتسع الفكري للأفراد كتباينات كمية الطعام في اتساع القدور الحاوية له، بمعنى أن متسع الفكر يأتي بتغذيته المعرفية بما يحقق له اتساع في بلوغ فهم الموجودات .

أنموذج (5)



اسم العمل	ربط اليدين
النحات	باسكال هاشم
البلد	لبنان

تعطي النظرة الإجمالية الأولى لهذا العمل بياناً واضحاً وتلخيصاً على أنه مقص على طبيعته التصنيعية، إلا أن طرفيه الأماميين الموظفين لعملية القص يظهران وقد تم صفهما وخطاطهما بخيط أبيض اللون تركت نهايتهما سائبتان من الأمام والخلف ، ويعطي بيان واقع العمل هنا فسحة واسعة للتأمل بعد أن يلحظ المتلقي صورة مفاجأة له مما يضطر في ذلك إلى الانقياد إلى ما هو أبعد مما يختزنه من صورة تقليدية لشكل المقص والوظيفة التي أُعد لها والتي هي عنوان لوجوده والتي تم الاعتياد على أن يكون عليها ، فيما يظهر شيئاً من التمثيل الحضوري الذي يفارق فيه الشكل تلك التقليدية له ليعزز فيه النحات إلى انعدام طبيعته الوجودية بعد أن تم إيقاف ما له من وظيفة (القص) بخيط أبيض بسيط لا يتناسب حجماً وقوة مع حجم وقوة المقص.

فتقتفي سياقات العمل صورة التحول فيما بين الأضداد التي لا يمكن أن تحقق ديمومتها التقليدية المألوفة، والتي لابد وأن تتحول مجرياتها كموجودات الى انزياحات ظاهرة لمجمل العيان تنشتت فيها صور الثبات والمركزية والديمومة والبقاء الى صور يعلوها التحول واللامركزية وعدمية الاستقرار وهيمنة المهبش وإعلاء صورة الاختلاف التي تضرب نسقية المتداول وتسير في مسارات الشعور بغربة الموجود تلك التي عمل على تحقيق إحدى صورها النحات باسكال هاشم في هذا العمل الذي تجاوز ثوابت التقليد الشكلي ليتمثل فعله النحتي هنا بغربة البيان كموجود نحتي لأمألوف.

4. خاتمة:

بعد تحليل مجموعة الاعمال النحتية وقراءتها قراءة تأويلية تم التوصل الى مجموعة من النتائج وهي:

1. منحت حالة اللامألوف المتمثلة بالتغاير الصوري والتعدد للمفردات مجالاً وسعة في حركة البيان للفعل التأويلي وما يمكن أن تضيفه كعوامل مساعدة لتفعيل واقعه الانفتاحي بعد أن تكون جاذبةً للمتلقي ومما يشد إليها الانتباه ويصب عليها فعله القرائي الذي خرج مثلته له تلك التغيرات والتعددية للمفردات من أهمية الإشارات التي تثيرها من خلال واقعها البياني.

2. خُصّ تأويل الاعمال إلى فعل الغموض المبتوئ بلغة فنية مدعومة بمنهات فكرية تعلوها اللامباشرة حيث ظهرت كموجودات بإرادة إشارية ورمزية منحت المتلقي تفعيلاً لجانب التأويل لديه في بحثه عما يستتر خلف تلك الحالة من الغموض وفك رموز رسائلها المبتوئة .

3. أوضح تأويل للامألوف في النماذج عينة البحث اتصافها بالتضادات التي تحيل المتلقي الى سعة في التأمل لبلوغ معانها وتحصيل فهم يبين لها، فشكّلت تلك التضادات عملية واضحة لإحداث تداخلات خارجة عن نطاق المألوف والتي يُكرّس واقع قراءتها على تلك التضادات التي يقدمها النحاتون بجرأة الطرح المنطلق من التلاعبات الحرّة في مشكلاتها المعهودة .

4. يبين تأويل النماذج عينة البحث أنها تركز في تمثيلها كموجودات فنية/ نحتية على ما يعلوها من طبيعة التمثيل اللامألوف المبني في أساس ما تلمسه النحاتون من واقع الحرية في بيانهم لمنطلقاتهم وتوجهاتهم الفكرية سواء كانوا داخل الوطن العربي أم خارجه مما جعل موضوعاتهم متحررة وتصب في أجها التأويلية حول نقاط لها من العمق في الطروحات النقدية أو السياسية بمعطيات إشارية تشتغل ضمنها مفردات رمزية من صميم المعتقد الاجتماعي.

5. رصد التأويل توجهات النماذج في عينة البحث في تمثيل اللامألوف واتسامه به إنما هو من قبيل سطوة الذات الفاعلة في عمل النحاتين لهذه الأعمال، الأمر الذي منحها صفة البيان الأخذ بهيمنة الاختلافات الصورية المُشكّلة للامألوف والتي تطلق عنان التعددية القرائية التي تُبنى على فعل الذات للمتلقي .

6. سمح حضور اللامألوف في عينة البحث للارتقاء بواقع التجديد وتفعيل دوره في التطوير الأخذ في الموجود مجالاً لتحقيقه بتوجهه نحو تعميق الصلة والارتكاز على كل ما من شأنه أن يحقق له ذاته بافتراضات اللامتوقع أو اللامعقول والخيالي بعد أن تأخذ المعطيات العقلية والمعقولة بالانحسار أو حتى الغياب، مما يؤول هذا الحال

إلى أن يكون عمق المعنى وغموضه مفتاحاً لتعدد الاعتماد على مردودات فك رمزية اللامألوف التي حققها في مجموعة النماذج عينة البحث.

7. نجد من خلال تأويل الأعمال أنها ذات فرض إبلاغي تهيمن عليه صفة الشمولية لكل مفردات العمل من دون إستثناء، مما يجعل التوجه القرائي لا يجد ما هو جزئي منفرد يعمل من دون المجموع، وعند ذلك تلازم الأهمية مفردات العموم.

8. تأويل نماذج العينة بما فيها من غموض قد منح المؤول له مجالاً حراً لحركة فعله التأويلي بعيداً عما يألّفه من انحسارات المألوف لديه، وهنا يكون فعل اللامألوف منعكساً على المتلقي/المؤول له على العكس مما هو تقليدي في تمركزه في المباشرة التي تجعل منه يدور في محيط مغلق من أثر التكرارات والتشابهات والمباشرة التي تقيّد الفكر.

5. قائمة المراجع:

- القرآن الكريم
- بوشنسكي، إ.م. (1992)، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: عزّت قرني، سلسلة عالم المعرفة، ع165، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت.
- بوعزة، محمد (2011)، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، دار الأمان، الرباط .
- الحسيني ، محمد علي حسين (2016)، إستيمولوجيا التأويل ، دار الرافدين ، لبنان.
- سعيد بنكراد (2011)، استراتيجيات التأويل ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الطوالبة ، محمد (2016)، المنظور التأويلي في أعمال محمد أركون، ط1، الأردن.
- علي حرب (2007)، التأويل والحقيقة ، دار التنوير ، ط2، بيروت.
- غنيمة كبوبولي (2013)، نظرية التلقي ، دار التنوير، الجزائر.
- محمد جبريل (2015)، المرتكزات الاعتزالية في مشروع د. نصر ابو زيد التأويلي، أبحاث مؤتمر التأويلية ونصر حامد أبو زيد، تقديم: عماد أبو غازي، دار العين للنشر، القاهرة.
- نبيهة قاره (1998)، فلسفة التأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

مقلمة تحكي قصة معركة جالديران بين العثمانيين والصفويين

"دراسة أثرية فنية"

Pen Box narrates the story of the Chaldiran Battle between the Ottomans and the

Safavids : An Artistic Archaeological Study

محمد قطب أبو العلا ، مدرس الآثار والفنون الإسلامية، كلية الآداب

– جامعة الوادي الجديد- جمهورية مصر العربية

مقدمة:

لم تزل الحروب وأنواع المقاتلة واقعة في الخليقة منذ براها الله وأصلها إرادة انتقام بعض البشر من بعض ويتعصب لكلّ منها أهل عصبته فإذا تدامروا لذلك وتوافقت الطائفتان إحداهما تطلب الانتقام والأخرى تدافع كانت الحرب وهو أمر طبيعي في البشر لا تخلو عنه أمة ولا جيل وسبب هذا الانتقام في الأكثر إمّا غيرة ومنافسة، وإمّا عدوان وإمّا غضب لله ولدينه وإمّا غضب للملك وسعي في تمهيدته والثالث هو المسمى في الشريعة بالجهاد والرابع هو حروب الدول مع الخارجين عليها والممانعين لطاعتها فهذه أربعة أصناف من الحروب الصّنفان الأولان منها حروب بغي وفتنة والصّنفان الأخيران حروب جهاد وعدل (ابن خلدون، 2001، ص334).

يعد القتال فن من الفنون التي لها أصولها وقواعدها وخدعها ومكائدها، وقد فطن المسلمون الأوائل منذ بداية حروبهم إلى ذلك، فأبدعوا وانتصروا رغم قلة عددهم وعدتهم (الجزار، 2007، ص79)، وقد شهد التاريخ الإسلامي العديد من الصراعات والحروب والمعارك التي تعددت أسبابها ودوافعها ونتائجها، والتي من بينها المعركة موضوع الدراسة.

المشكلة البحثية وأهداف الدراسة: يهدف هذا البحث إلى دراسة منظر تصويري لمعركة جالديران منفذ علي مقلمة من الورق المقوي، وتبحث هذه الدراسة عن الأسباب التي دعت الفنان الإيراني إلى تخليد ذكرى معركة جالديران علي بعض التحف بالرغم من هزيمتهم بتلك المعركة، وهل وفق الفنان في التعبير عن واقع تلك المعركة. منهج الدراسة: تقوم الدراسة علي المنهج الوصفي التحليلي، تبدأ بتوضيح أسباب معركة جالديران وموقعها، ثم عمل دراسة وصفية للمناظر المصورة للمعركة علي المقلمة موضوع الدراسة، ثم دراسة تحليلية تتناول ملابس الجنود والأسلحة المستخدمة ومدي واقعية الفنان في تنفيذ تلك المعركة علي تحفة تطبيقية صغيرة الحجم.

ولقد قُسمت الدراسة إلى: - تمهيد: يتناول أطراف معركة جالديران وأسبابها وموقع تلك المعركة.

- المبحث الأول: الدراسة الوصفية للمقلمة ومناظر المعركة.

-المبحث الثاني: الدراسة التحليلية لمناظر المعركة.

2. تمهيد: تعد معركة جالديران من المعارك الكبرى في تاريخ الإسلام، التي وقعت بين قوتين رئيسيتين من قوي العالم الإسلامي هما العثمانيين¹ بقيادة السلطان سليم الأول² والصفويين³ بقيادة الشاه إسماعيل⁴.

¹ ينسب العثمانيون إلى قبيلة قاتي التركمانية، التي هاجرت بعد الغزو المغولي بقيادة سليمان شاه بن قيا ألب في عام 617هـ / 1220م مع قبيلته من كردستان إلى بلاد الأناضول فاستقر في مدينة أخلط، وبعد وفاته خلفه ابنه الأوسط "أرطغرل" والذي واصل تحركه نحو الشمال وخلف أرطغرل ابنه عثمان الذي أعلن قيام الدولة العثمانية بعد فرار السلطان السلجوقي علاء الدين إلى إمبراطور بيزنطة، قسم المؤرخون تاريخ الدولة العثمانية إلى دورين، الدور الأول وهو دور القوة، ويبدأ من تأسيس الدولة في عام 699هـ وحتى نهاية حكم سليمان القانوني 974هـ، والدور الثاني وهو دور الضعف، وجاء بعد وفاة سليمان القانوني، وحتى سقوط الخلافة عام 1337هـ / 1924م. راجع: شاك، محمود، (1991)، *التاريخ الإسلامي، العهد العثماني*، ط3، المكتب الإسلامي، ص 96؛ الصلابي، علي محمد، (2001)، *الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط*، ط1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، ص 44؛ أحمد آق كوندز، سعيد أورتورك، (2008)، *الدولة العثمانية المجهولة 303 سؤال وجواب توضح حقائق غائبة عن الدولة العثمانية*، وقف البحوث العثمانية، ص ص 59، 60.

² هو تاسع سلاطين الدولة العثمانية حكم من سنة 1512 حتى سنة 1520، وصل سليم إلى عرش السلطنة بعد انقلاب قام به على والده، "بايزيد الثاني"، بدعم من الانكشارية، تميز عهد السلطان سليم الأول عما سبقه من العهود بأن الفتوحات تحولت في أيامه من الغرب الأوروبي إلى الشرق العربي، حيث اتسعت رقعة الدولة اتساعاً كبيراً لشمها بلاد الشام والعراق والحجاز ومصر، توفي بعد أن أصيب السلطان بمرض عضال لفتره في يوم 22 سبتمبر سنة 1520م، الموافق في 9 شوال سنة 926هـ، في السنة التاسعة لحكمه وحوالي الخمسين من عمره. راجع: السيد، سيد محمد، (2007)، *تاريخ الدولة العثمانية النشأة - الازدهار*، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، ص ص 231: 233؛ يليماز أورتونا، (1988)، *تاريخ الدولة العثمانية*، ترجمة عدنان محمود سلمان، المجلد الأول، ط1، مؤسسة فيصل للتمويل، استانبول، ص 213-214؛ اينالجيك، خليل، (2002)، *تاريخ الدولة العثمانية من النشوء إلى الانحدار*، ترجمة محمد الأرنؤوط، ط1، دار المدار الإسلامي، ص 53، 54.

³ ينسب الصفويون إلى الشيخ صفي الدين إسماعيل الأديبي (735-650هـ / 1252 - 1334م) وهو الجد الخامس للشاه إسماعيل الصفوي مؤسس الدولة الصفوية، ومن هذا الاسم اتخذت السلالة اسمها السلالة الصفوية وهي طائفة حكمت إيران في أوائل القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، وتعاقب علي حكم هذه الدولة مجموعة من الحكام منها الشاه طهماسب أطول حكام الدولة الصفوية حكماً حيث ظل يحكم إيران مدة 52 عاماً والذي حول العاصمة من تبريز إلى قزوین، والشاه عباس الأول الذي يعد عصره هو العصر الذهبي للدولة الصفوية، فاستطاع السيطرة على الحكم، وفرض قوته وسطوته، ثم خلفه حكام اتسموا بالضعف، وسقطت الدولة الصفوية بسبب التنافس بين الشاهات، راجع: طقوش، محمد سهيل، (2009)، *تاريخ الدولة الصفوية*، ط1، دار النقاش، بيروت، ص 33؛ البستاني، بطرس: *دائرة المعارف*، المجلد العاشر، دار المعرفة، بيروت، ص 736؛ بروكلمان، كارل، (1984)، *تاريخ الشعوب الإسلامية*، ترجمة نبيه أمين فارس، منير البعلبكي، ط10، دار العلم للملايين، بيروت، ص 495؛ اشتياني (عباس إقبال)، (1990)، *تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية*، ترجمة محمد علاء الدين منصور، القاهرة، ص 657.

⁴ مؤسس الدولة الصفوية، توج الشاه إسماعيل ملكاً على إيران في عاصمته تبريز، ولقب بأبي المظفر شاه إسماعيل الهادي الوالي في عام 907هـ / 1502م، واستطاع الشاه إسماعيل أن يقضي على جميع منافسيه، فقد استطاع هزيمة قبائل آق قويونيلو والاستيلاء على فارس والعراق وكرمان وخراسان، وأن يقود إيران تحت راية واحدة هي راية الدولة الصفوية وما إن توج ملكاً حتى أعلن فرض المذهب الشيعي الاثني عشرية مذهباً رسمياً للبلاد، حكم البلاد حوالي أربع وعشرين عاماً حتى توفي سنة 930هـ / 1523م ولم يتجاوز الخامسة والثلاثين ودفن في اردبيل بمقبرة الشيخ صفي الدين، راجع: جمعة، بديع، (1976)، *تاريخ الصفويين وحضارتهم*، الجزء الأول، دار الرائد العربي، ص ص 40-42؛ ولبر، دونالد، (1985)، *إيران ماضيها وحاضرها*، ترجمة عبد المنعم محمد حسنين، ط2، دار الكتاب المصري، ص 86-87؛ اشتياني، عباس إقبال، (1990)، *تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية*، ترجمة محمد علاء الدين منصور، القاهرة، ص 646؛

Bosworth (C.E), (1981), *The Islamic Dynasties, Reviseded*, p.173.

ولعل من أهم أسباب نشوب تلك المعركة شعور العثمانيين بالخطر علي حدودهم الشرقية، بعد قيام الدولة الصفوية الشيعية¹ الإمامية² بالتوسع غرباً ومحاولة الاستيلاء علي أجزاء من شرق الأناضول ونشر المذهب الشيعي، مستغلين انشغال السلطان بايزيد الثاني بالأمور الداخلية بالدولة العثمانية وصراع أبنائه حول العرش، فقامت قبائل القزلباش³ بتمرد في مرتفعات الأناضول واحرق كل ما وجدوه في طريقها إلي بورصة (أبو خليل، 2005، ص 51، 52)، وفي تلك الأثناء استطاع الأمير سليم بن بايزيد الثاني السيطرة علي الأمور وارغام والده علي التنازل عن العرش عام 918هـ/1512م (عطية، 1993، ص 51، 52).

ومن الأسباب أيضا رغبة السلطان سليم في توطيد حكمه بعيدا عن أي محاولات للتمرد في أعقاب هروب الأمير مراد ابن أخو السلطان سليم إلي الشاه إسماعيل واستقبال الشاه له ورفض تسليمه (أبو خليل، تشالديران، ص 53)، فجمع السلطان سليم جيشا جرار بلغ عدد جنوده مائة ألف جندي متجها نحو الشرق قاصدا شيعية فارس (حليم، 1905، ص 79) (عطية، 1993، ص 272)، التقى بهم في جالديران بعد أن أخضع شرق الأناضول وجنوبه (محاسيس، 2011، ص 163)، فكان لقاء الجيشان في واد جالديران، وهو واد بين بحيرة أورميه وتبريز شرقي الأناضول (المحامي، 1981، ص 190).

كانت تلك المعركة هي الشرارة الأولى لحروب طاحنة بين الصفويين والعثمانيين استمرت ما يربو علي قرنين من الزمان، تخللها اتفاقيات ومعاهدات سلام (هريدي، 1987، ص 53)، وفي يوم الأربعاء 2 رجب 920 هـ/ 23 أغسطس سنة 1514م، كان الطرفان قد أعدا العدة للحرب واصطفوا استعداداً لبدء المعركة، وما إن أعلنت ساعة البدء حتى هدرت المدافع العثمانية وتعالّت أصوات الجند من كلا الفريقين، وبعد معركة حامية الوطيس، انتصر العثمانيون⁴.

¹ الشيعة هم كل من فضل الإمام علي بن أبي طالب علي الخلفاء الراشدين قبله، ورأى أن أهل البيت أحق بالخلافة وأن الخلافة في غيرهم باطلة، انظر، الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم ت 548هـ/ 1153م)، (1404هـ)، الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، ص 144، 145؛ الأشعري (أبو الحسن علي بن إسماعيل ت: 330هـ)، (1969)، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محيي الدين، ط 2، ج 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص 65: ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد ت: 808هـ)، تاريخ ابن خلدون المسمى بـ«العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر»، حققه صهيب الكرمي، بيت الافكار الدولية، السعودية، ص 101.

² دولة الشيعة الإمامية لفظ أطلق علي أكبر دول الشيعة في العصر الحديث؛ فهي أول دولة شيعية إمامية كبيرة النفوذ، وسميت بذلك لأن معتقدها يحتم الإيمان بالاثني عشر إماماً، انظر: الشافعي، عبد العزيز صالح، (2007)، عودة الصفويين، مكتبة الإمام البخاري، القاهرة، ص 24.

³ القبائل التركية الساكنة في منطقة أذربيجان اعتنقت المذهب الشيعي الإمامي، ومالت إلي التصوف، وكانت تتبع فرقة صوفية تسمى الصفوية نسبة إلي مؤسسها صفي الدين الأربيلي، وكان إسماعيل الصفوي أحد أحفاد صفي الدين يرأس هذه الفرقة فكانت قبائل القزلباش تابعة له وتحت امرته، كانوا يغطون رؤوسهم بلباس أحمر، عمامة حمراء رمز الصفوية، راجع: فلسفي، نصرالله، (1989) إيران وعلاقتها الخارجية في العصر الصفوي، ترجمة: محمد فتحي يوسف، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص ني: عبدالله، كمال كامل، (2011)، الحياة الثقافية لقبائل القزلباش، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، ع 4، ص 130؛ ظاهر، مشعل مفرح، محمد، شهد عبد الرازق، (2018)، القزلباش أصولهم وأصل التسمية، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، المجلد 8، ع 2، ص 128: 150.

⁴ للمزيد عن المعركة ونتائجها، راجع: أبو خليل، شوقي، (2005)، تشالديران سليم الأول العثماني وإسماعيل الصفوي: اشتياني، عباس إقبال، (1990)، تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية، ترجمة محمد علاء الدين منصور، القاهرة: جمعة، بديع، الخولي، أحمد، (1976)، تاريخ الصفويين وحضارتهم، ج 1، ط 1، دار الرائد العربي: صباغ، عباس

المبحث الأول: الدراسة الوصفية للمقلمة المنفذ عليها منظر معركة جالديران:

مقلمة من الورق المقوي¹ مطلية باللاكيه²:

مادة الصناعة: الورق المقوي

الموضوع: منظر مصور لمعركة حربية علي غطاء المقلمة- العصر: إيران - القرن 13هـ/19م.

مكان الحفظ: متحف المتروبوليتان بنيويورك - رقم السجل: 2006.523a, b

المقاييس: الأبعاد: ارتفاع: 3.8 سم - عرض: 25.7 سم - قطر 4.8 سم.

النشر، *The Metropolitan Museum of Art Bulletin: Recent Acquisitions, A Selection: 2006-2007* 65،

no.2 (Fall 2007). p. 38.

الوصف: مقلمة من الورق المقوي مدهونة باللاكيه بيضاوية الشكل لها غطاء يأخذ نفس هيئة المقلمة بيضاوي الشكل، مزخرفة بعدة موضوعات تصويرية أهمها المنظر المنفذ علي غطاء المقلمة ويمثل منظر تصويري لمعركة "جالديران" التي دارت رحاها بين العثمانيين والصفويين.

يتمثل المنظر التصويري في مواجهة جيشين أمام بعضهما البعض، بالإضافة إلي ظهور تفصيل لمناظر اشتباكات وقتال بين الجنود.

قوام المنظر الرئيسي تلاحم واشتباك بين الجيشين الصفوي والعثماني، يتمركز الجيش العثماني علي الجانب الأيمن في المستوي العلوي، وبمقدمة الجيش يظهر صف من المدافع الحربية التي كان يمتلكها العثمانيين والتي تعد من الاسلحة الحديثة، تلك المدافع كانت سبب في تفوق العثمانيين عل الصفويين، وخلف صف المدافع تمركزت باقي تشكيلات الجيش العثماني، وعلي الجهة الأخرى يتمركز الجيش الصفوي، وقد أظهر الفنان شدة المعارك من خلال الغبار الذي يغطي الجانب الأيسر.

أما مقدمة المنظر التصويري فقسمة الفنان إلي عدة مناظر لما دار في تلك المعركة الحربية كالآتي:

إسماعيل، (1999)، *تاريخ العلاقات العثمانية الإيرانية، الحرب والسلام بين العثمانيين والصفويين*، ط1، دار النفائس، بيروت، لبنان، ص130؛ متولي، أحمد فؤاد، (2005)، *تاريخ الدولة العثمانية منذ نشأتها حتى نهاية العصر الذهبي*، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة؛ الشناوي عبد العزيز محمد، (1980)، *الدولة العثمانية دولة إسلامية مفتري عليها*، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

¹ الورق المقوي: يعد من أهم المواد التي ساعدت علي تطور وانتشار أسلوب الزخرفة باللاكيه، وأغلب الورق كان يتم استيراده من خارج إيران حتي نهاية القرن 13هـ/19م، وقد شاع استخدام الورق المقوي والمدهون باللاكيه خلال العصر القاجاري خاصة علي المقالم و جلود الكتب وعلب المرايا وغيرها، وتميزت برخص ثمنها وسهولة حملها، انظر: الصعيدي، رحاب، (2010)، *المتحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران دراسة فنية مقارنة*، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص506؛ العابد، إيمان، (2011)، *التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية خلال العصر القاجاري*، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ص 113-114.

Savory, Roger (2007). *Iran Under the Safavids*. Cambridge: Cambridge University Press.

² اللاكيه: مادة صمغية ترشح من شجرة اللاكيه الملونة والغنية بالمساحيق المعدنية البراقة، العابد، إيمان، *التأثيرات الأوروبية*، ص113.

يظهر كل الجنود متسلحين بأسلحتهم ويمتطون صهوة جيادهم ذات السروج، ومرتدين القفاطين ويتمنطقون بأحزمة معلق بها جعب السهام والأقواس، ويغطي رؤوسهم عمامات أو خوذ، ويظهر الجنود وقد اشتهروا سيوفهم في وضع الاشتباك مع جنود آخرين، ومن المناظر المصورة علي المقلمة:

-منظر يمثل قتال الشاه إسماعيل: يقع هذا المنظر علي يسار التصويرة يظهر الشاه إسماعيل الصفوي ممتطى صهوة جواده مشهرا سيفه مهاجما ومحاولا اصابة وقتل جندي عثماني ممتطى صهوة جواده ومندفع بفرسه، لوحة 3.

- منظر اسر جنود: فنجد علي يمين التصويرة منظر لأسر جندي يظهر جالسا علي الأرض بدون عمامة وقد أمسك به جندي ممتطى صهوة جواده من رقبتة ويهم بسحبه، كما يظهر منظر آخر لأسر رجل كبير في السن وقد قيده وامسك به جندي واقتاده أمامه، لوحة (4، 5).

-منظر سحق جنود تحت أقدام الخيول: يظهر هذا المنظر في مقدمة التصويرة، وقد قام الفنان بإظهار جنود ملقاة علي الأرض في أوضاع مختلفة بعضهم ملقي علي ظهره وبعضهم علي جنبه وقد سحقهم الجياد التي تعدو من فوقهم، (لوحات 2، 3، 4).

-منظر سقوط فرسان من فوق جيادهم: يظهر من خلال المنظر المصور علي غطاء المقلمة منظر سقوط جواد علي الأرض، وسقوط الفارس من علي صهوة جواده، (لوحة 1).

-منظر دفاع جنود عن أنفسهم: يظهر هذا المنظر في عدة مواضع علي التصويرة، منها الموجود علي يسار التصويرة فيظهر الشاه اسماعيل وهو يهاجم جندي عثماني واستطاع اصابته في كتفه، وأظهر الفنان اصابة الجندي من خلال طعنه بالسيف في كتف الجندي واسالة الدماء، بينما يدافع بيده الأخرى من خلال رفعه الترس المستدير لصد الهجوم.

ومن مناظر الاشتباك والتلاحم منظر لجندي صفوي سقط علي الأرض سقطت عمامته ويحاول حماية نفسه من الهجوم مستخدما الترس المستدير للوقاية وحماية نفسه من أسلحة خصمه، لوحة 4.

ويمكن تميز جنود كل جيش من خلال أغطية رؤوسهم، فالصفويين مشهورون بشكل العمامة متعددة الطيات التي تخرج منها العصا، أما الجيش العثماني فتميز بعمامته التي يتوسطها القلنسوة أو الريشة المعكوفة.

في المستوى الأعلى للمنظر المصور تظهر فرق المشاة والطوبجية بحجم صغير ويبدو كثرتهم علي كلا الجانبين الصفوي والعثماني، ويتمركز المشاة العثمانيين خلف صف من المدافع الحربية.

المبحث الثاني: الدراسة التحليلية للمنظر التصويري لمعركة جالديران

سيتم تحليل المناظر المصورة علي المقلمة موضوع الدراسة من خلال الآتي:

أولاً تقسيم وتنظيم الجيش: تتم التعبئة وتحشيد القوات في ميدان المعركة، وكان لكل صنف من الصنوف المقاتلة والمساعدة خواص، تتميز بها عن الصنوف الأخرى، وهذا التمييز يظهر بنوع السلاح والأعتدة التي يتجهز بها، والواجبات الملقاة على عاتقه (حسين، 2002، ص 97)، وقد نجح الفنان في توضيح تقسيمات الجيش المعروفة من الفرسان والمشاة، فالفرسان هم الخيالة الذي يتمنون ظهور الخيل أثناء مشاركتهم في الحروب، وهم عصب الجيوش في حروب العصر الوسطى، وكانت من مهماته الرئيسة القتال والاستطلاع (حسين، 2002،

ص 97) ، نجح الفنان في إيصال قوة ومكانة الفرسان في المعركة بأن جعلهم يتصدرون المنظر التصويري في أوضاع مختلفة في مناظر اشتباكات وقتال عنيف، لوحة(1).

المشاة (الرجالة): وهم الذي يقاتلون راجلين أو مشاة وكانوا يؤلفون القسم الأعظم أو القوة العظمى لأي جيش، ويقع على المشاة أكبر عبء في القتال مع العدو ومن أهم واجبات المشاة القتال والالتحام مع قوات العدو ولتخطيط قواته الرئيسية (المناصير، 1999، ص 144، 146)، أظهرهم الفنان بأعداد كبيرة في المستوى الثاني للمنظر التصويري، لوحات 1، 2.

حملة أعلام الجيش: كان ضمن الجيش جماعة مهمتهم حمل الراية السلطانية والحفاظ عليها، والراية أو العلم بمثابة الشارة التي تميز جماعة من جماعة أخرى، لم يغفل الفنان عن رسمها علي المنظر المصور فأظهر حملة أعلام الجيش الصفوي في أقصى يسار المنظر باللون الأصفر والأحمر، وكذلك علي الجانب الآخر للجيش الآخر باللون الذهبي، لوحة(1).

الطوبجية: كان للطوبجية دور مهم في المعارك الحربية فهم المسئولون عن المدافع المختلفة، وكان لدورهم عامل الحسم في معركة جالديران، فقد تفوق العثمانيون بالمدافع الثقيلة التي لم يكن يمتلكها الصفويين، ظهر الطوبجية متمركزين خلف المدافع، (لوحة 1).

ثانيا ملابى الجنود: ظهرت ملابى الجنود والفرسان من خلال المناظر المصورة علي المقلمة، والتي انقسمت إلي أغطية الرؤوس وملابى للبدن وملابى للقدم كالآتي:

أغطية الرؤوس: تنوعت أغطية الرؤوس بالمنظر التصويري وكان من أهمها العمامة² فتم تمييز الجنود الصفويين من خلال عمامتهم الشهيرة المتعددة الطيات ويخرج منها عصا، كما تم تمييز الشاه إسماعيل علي المنظر التصويري من خلال عمامته التي ميزها ريشتين³ سودتين، في حين ظهر بعض الجنود يرتدون الطاقية⁴، بالإضافة إلي ارتداء كثير من الجنود الخوذ التي تدخل تعد من الأسلحة الدفاعية.

في حين ظهر بعض الجنود بدون غطاء للرأس نتيجة لقوة الاشتباكات أو سحقهم تحت أقدام الخيول.
ملابى البدن:

القفطان:⁵ ظهر الجنود مرتدين القفطان مشقوق المقدم، يضم طرفيه حزام، يصل إلي الركبة.

¹ جاء في لسان العرب: (لبس) اللبسُ بالضم مصدر قولك لبستُ الثوبَ ألبسُ واللبسُ بالفتح مصدر قولك لبستُ عليه الأمر ألبسُ خلطتُ واللباسُ ما يُلبسُ وكذلك الملبسُ واللبسُ بالكسر مثله، لبسُ الثوبِ يلبسه لُبْساً وألبسه إياه وألبسَ عليك ثوبك وثوب لبيس إذا كثر لبسه وقيل قد لبس فأخلق وكذلك ملحفه لبيس بغير هاء والجمع لبس وكذلك المزايدة وجمعها لباس، ولُبوسٌ كثير اللباس واللُبوس ما يُلبس، انظر: ابن منظور (محمد بن مكرم الأفريقي المصري)، (1981)، لسان العرب، ج 6 مادة (لبس)، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 202.

² العمامة ما يلات على الرأس تكويراً، ابن سيده (أبي الحسن على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ت: 458هـ): المخصص، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت)، ص 23.

³ يرمز استخدام الريش في أغطية الرؤوس إلي الشجاعة، ويعود استخدامها قديماً إلي قبائل آسيا الوسطى، انظر: خليفة، ربيع حامد، (1981)، الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، رسالة دكتوراه، كلية الآثار جامعة القاهرة، ص 301.

⁴ كلمة عامية مولدة؛ وهي مشتقة من: التقيّة؛ أي وقاية الرأس من الحر والقر، إبراهيم، رجب عبد الجواد، (2002)، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ط 1، دار الأفاق العربية، ص 311.

⁵ كلمة فارسية تركية معربة؛ وردت في الفارسية: خفتان، ومعناه في الفارسية: ثوب من القطن يلبس فوق الدرع في الحرب، السيد أدي شير، (1988)، الألفاظ الفارسية المعربة، ط 2، دار العرب للبستاني، القاهرة، ص 56.

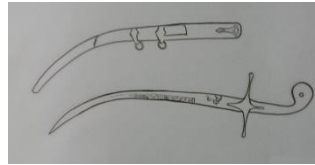
-السروال¹: كان السروال عنصراً رئيسياً في ملابس الجنود والفرسان بالمعركة لتسهيل الحركة وستر العورة، نجح الفنان في إظهارها بالمنظر المصور بلونين الأحمر والأزرق.

-الحزام: تنوعت خامات الحزام تبعاً لرتبة ومكانه صاحبه العسكرية والاجتماعية، وعادة ما يصنع من الحرير أو الكشمير أو القطن أو الكتان (عبدالرازق، 2002، ص 52) (إبراهيم، 2002، ص 132)، وقد ظهرت الأحزمة يتمنطق بها الجنود والفرسان على هيئة شريط يلتف حول الوسط باللون الأبيض وبها حلقات مستديرة معلق بها جعاب السهام وأعماد السيوف.

ملابس القدم: يعد الحذاء من أشهر ملابس القدمين، ارتدى الجنود والفرسان الأحذية ذات الرقبة الطويلة التي تحمي سيقان الجنود والفرسان من الاحتكاك بجسم الخيل أثناء الركوب (العبيدي، 1980، ص 318)، ظهر بعض الجنود بالحذاء الأحمر والبعض الآخر بحذاء أسود.

ثالثاً الأسلحة: تنوعت الأسلحة في المعارك الحربية بين أسلحة هجومية وأسلحة دفاعية، وقد اشتهر العثمانيون والصفويون بصناعة الأسلحة، فقد كانت إيران تصدر كثير من الأسلحة إلى البلدان الأخرى كنصال السهام، والفؤوس، وغيرها (الجاحظ، 1994، ص 31)، كما بلغت صناعة السلاح في تركيا أوج قمتها في القرن السادس عشر والسابع عشر (زكي، 1980، ص 119).

ومن أهم هذه الأسلحة التي ظهرت بالمنظر التصويري كانت السيوف² فظهرت السيوف في أيدي الجنود يتبارزون بسيوف مقوسة³ بأعماد⁴ سوداء معلقة في أحزماتهم.



شكل (1) تفرغ لشكل السيوف المقوسة

¹ السروال: كلمة فارسية معربة: وأصلها في الفارسية: شلوار، وهي مركبة من "شل" يعني فخذ، و "وار" لاحقة تفيد النسبة، وتعني: لباس يستر العورة إلى أسفل الجسم، عبد المنعم، محمد نور الدين، *الألفاظ الفارسية في اللغة العربية*، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود، ص 630.

² عميد الأسلحة الإسلامية، وأكثرها تأثيراً وفاعلية في معارك المسلمين، استخدموه رجالاً وفرساناً، مع اشتداد المعارك واقتراب الصفوف، يكون القتال تصافحاً بالسيوف عند الاختلاط فهو الذي يحدد مصير المعركة، وعلى حسن بلائه تتوقف نهايتها، انظر: النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب المتوفى سنة 733هـ)، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، ج 6، (د . ت)، ص 238، خطاب، محمود شيت، (١٤٠٥هـ)، *العسكرية العربية الإسلامية*، كتاب الأمة، العدد الثالث، ص 157.

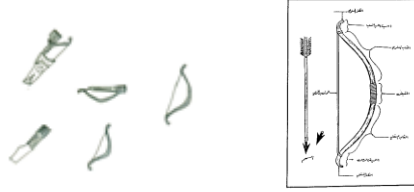
³ تحولت السيوف من سيوف مستقيمة إلى سيوف مقوسة مع نهاية القرن التاسع الهجري، وعرفت السيوف المقوسة باسم الشمشير shamshir ومعناه ذيل الأسد، ظهر في إيران، سيف ذو حد واحد ضيق النصل، لكنه سميك، انظر:

Mayer (L. A.), (1943), *Saracenic Arms and Armor... Ars Islamica*, Vol. 10, pp8-9.

ماهر، سعاد، (1986)، *الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب*، ص 142.

⁴ جفن السيوف، وهو ما يوضع فيه السيوف عندما لا يسئل، زكي، عبد الرحمن، *السيف في العالم الإسلامي*، ص 221.

- القوس: يعد القوس¹ والسهم أقدم أسلحة القتال والصيد (عليوة، 1974، ص58)، ظهرت القسي علي المنظر التصويري داخل جعاب السهام المعلقة علي أحزمة الفرسان، ويظهر أنها من نوع قوس اليد، كما أتقن الفنان في إظهار جعاب السهام منفذة بإتقان، بشكل مستطيل مفتوحة من أعلي ومطرزة بخيوط الذهب، تستخدم لوضع السهام والقسي.



شكل (2) أجزاء القوس اليدوي، نقلا عن: الرفاعي، محمود فيصل: الأسلحة الخفيفة في التراث العربي

الإسلامي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع7، 1994، (شكل 5)، ص53.

المدافع²: تعد من الأسلحة الحديثة في تلك الفترة وتميزت مدافع الدولة العثمانية بالقوة الكبيرة، ظهرت المدافع الحربية علي المنظر التصويري من خلال رسم صف من المدافع في مقدمة الجيش العثماني، وجاء شكل المدافع العثمانية عبارة عن شكل مستدير لها رقبة أسطوانية طويلة ممددة علي الأرض، شكل(3)، كانت لتلك المدافع عامل في حسم المعركة لصالح العثمانيين.



شكل(3) المدافع الحربية

كما ظهرت الأسلحة الدفاعية ومن أهمها التروس³ المستديرة التي ظهرت بالمنظر التصويري عبارة عن صفيحة من معدن أو خشب يمسك بها الجنود باليد بواسطة مقبض مثبت في جوف الترس ويحاول الجندي حماية نفسه من الهجوم عليه بالسيف، شكل(4).



شكل(4) الترس المستديرة

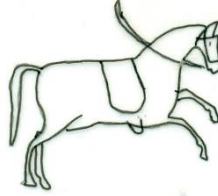
¹ القوس عود من الشجر اللين المتين الذي يقوس كالللال ويثبت فيها وتر من جلد الإبل ترمى به السهام، انظر، [السامرائي، عبد الجبار محمود](#)، (١٩٨٥)، *تقنية السلاح عند العرب*، مجلة المورد، ج١: مج١٤، ٤٤، ص9.

² آلة الدفع المعهودة التي ترمي بها القذائف، يطلق عليها في التركية القديمة طوب والحديثة Top، محمود، علاء الدين بدوي، (2007)، *المدفع في العصر العثماني في ضوء مجموعات المتاحف وتصاوير المخطوطات العثمانية من الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع*، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قنا، جامعة جنوب الوادي، ص15؛ وهو عبارة عن آلة مصنوعة من طبقة أو أكثر من نحاس أو برونز أو حديد، تقوم على قاعدة خشبية تكون بمثابة عربة للمدفع وتثبت بها بواسطة أربطة من حديد، وتتصل بها ماسورة المدفع خزانة التعمير وتوضح بها المادة القاذفة أو المفجرة، وبها فتحة صغيرة لإشعال المادة القاذفة مما يؤدي إلي دفع المقذوف من ماسورة المدفع إلى الخارج نحو الهدف، راجع: عليوة، حسين عبد الرحيم، *السلاح المعدني للمحارب المصري*، ص68.

³ جاء في المخصص: "تُرْس وتُرْسَة وتُرَاس وتُرُوس وقد تَتَرَسَتْ به وكلُّ شيءٍ تَتَرَسَتْ به مَتَرَسَة ورجلٌ تَرَأْس صاحبُ تُرْس، ابن سيده، المخصص، ج2، دار الكتب العلمية، ص46.

الخوذات: تصنع من الجلد أو الحديد، وتبطنها بعض المواد اللينة كالقطن، وليس فيها ما يتدلى على القفا أو الأذان (ابن سيده، د.ت، ص73).

-رسوم الخيول: احتل الحصان مكانة رفيعة في حياة الإنسان منذ أن استأنسه، واكتشف مزاياه في الحرب، والصيد، والنقل، والتنقل (الذياب، 2010، ص 243)؛ فالحصان استخدم في الحرب والسلم؛ فالحصان يستخدمه الفرسان في الحروب، ويستخدمه العامة كوسيلة انتقال من منطقة إلى أخرى، يعد أحسن الحيوانات صورة بعد صورة الإنسان، وأشد الدواب عدوًا وذكاء (العمري، 2010، ص25)، شكل(5).



شكل(5) الخيل

نجح الفنان في إضفاء الحيوية والواقعية والنشاط علي رسوم الخيول من خلال رسمها في أوضاع وحركات مختلفة، فظهرت أرجلها الأمامية مرفوعة وأرجلها الخلفية ممددة للخلف توحى بالجري والاندفاع، ظهرت بألوان مختلفة منها الأبيض، البني، والأسود، كما نجح الفنان في إظهار السروج التي تغطي أجساد الخيول مزخرفة وميز لنا سرج فرس الشاه إسماعيل مطرز بخيوط الذهب ومزخرف بزخارف نباتية وهندسية.

المصور: من المرجح أن يكون الفنان "ميرزا بابا"¹ مصور البلاط الرئيسي في عهد الشاه القاجاري "فتحعلي شاه"، أو أحد تلاميذه من قام بتنفيذ المنظر المصور علي تلك المقلمة.

بعد هذا العرض لتلك المناظر المصورة لمعركة جالديران علي المقلمة، نجد أنها أعطتنا صورة متكاملة عن مسار تلك المعركة وأرخت وسجلت لتلك المعركة، ربما دفع الفنان إلي تسجيل تلك المعركة التي انهزم فيها الصفويين فعلياً، أنه خلال العصر القاجاري وبعد الحفائر التي تمت في منطقة "برسبوليس" والتي أثرت في إحياء التراث الإيراني وأدت إلى ازدياد الحنين إلي القصص من التراث الشعبي الإيراني التي تمثل مشاهد قصصية وتصور أبطالاً، وهو ما اتضح علي المناظر المصورة علي المقلمة، فظهر الشاه إسماعيل بطلاً وفارساً يقتال العثمانيين بشجاعة في مواجهة المدافع الثقيلة، لوحة3، ومما يدل علي ذلك أن تلك المعركة وجدت علي تصويرة جدارية بقصر جهل ستون بإيران، لوحة 6، فكانت تصور من وجهة النظر الإيرانية وتصور الشاه إسماعيل بطلاً وفارساً مقاتلاً.

تصاویر معركة جالديران بالمخطوطات:

صورت معركة جالديران بالمخطوطات العثمانية والصفوية، منها تصويرة لحرب جالديران بمخطوط تاريخ جهانشاهي خاقان (تاريخ الشاه إسماعيل الأول)-1680م، محفوظ بمتحف ديفيد كولكشن (لوحة 7)، ظهر بها شجاعة الشاه إسماعيل أمام المدافع العثمانية، كما سجل العثمانيون تلك المعركة بالمخطوطات منها تصويرة

¹ أشهر مصوري البلاط في عهد فتح علي شاه، اشتهر بالرسم بالألوان المائية والألوان الزيتية، بالإضافة إلي زخرفة المقلمات بالمناظر المصورة ويشتهر بتأثره برسومات الأوربيون، نشط في الفترة ما بين 1785: 1810م، وربما عمل عند كريم خان قبل هذا التاريخ، راجع: حسن، إيهاب أحمد، (2011)، صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ص223.

معسكر لمعركة جالديران بالقرب من كارز بين العثمانيين والصفويين، مخطوط نصرت نامه، 992هـ/ 1584م، بمتحف طوبقابو سراي باستانبول تظهر الجنود يتدربون لوحة (9)، وتصويرة حرب جالديران من مخطوط سليم نامه (932هـ/ 1525م) - محفوظ بمتحف طوبقا بوسراي باستانبول (لوحة 8)، تمثل مواجهة بين الجيشين في وضع الاستعداد للحرب، وعلي يسار التصويرة الجيش الصفوي في وضع الاستعداد يتسلح الجنود بأسلحتهم، ويظهر تفوق العثمانيين بأسلحتهم النارية.

الخاتمة ونتائج البحث:

من خلال العرض السابق لدراسة منظر تصويري لمعركة جالديران علي مقلمة من الورق المقوي أمكن التوصل إلي الآتي:

-أوضحت الدراسة دور الفن في سرد الأحداث التاريخية من خلال تخليد ذكرى معركة تاريخية كبرى وهي معركة جالديران.

-رجحت الدراسة السبب في تسجيل تلك المعركة التي انهزم فيها الصفويين فعلياً، هو رغبة القاجاريون في تخليد الذكرى للمشاهد والملاحم التاريخية وتصوير أبطالاً، فصورت المعركة من وجهة النظر الإيرانية.

-أثبتت الدراسة نجاح الفنان في تصوير تفاصيل المعركة بالرغم من صغر حجم المساحة المنفذ عليها المنظر التصويري.

-أظهرت الدراسة محاولة الفنان اظهار الشاه إسماعيل بطلاً يقاتل العثمانيين بشراسة.

- بينت الدراسة تقسيم وتنظيم الجيش من خلال المنظر المصور وتقسيمه إلي فرسان، مشاة، حملة رايات الجيش، الطوبجية.

-بينت الدراسة ملابس الجنود من خلال المنظر المصور، من أغطية الرؤوس، ملابس البدن والقدم.

-أوضحت الدراسة أنواع الأسلحة التي ظهرت علي المنظر المصور، وتنوعها بين أسلحة دفاعية وأسلحة هجومية، وظهور تفوق العثمانيين بالمدافع الحربية.

-بينت الدراسة ظهور تصاوير معركة جالديران بالمخطوطات الفارسية والعثمانية.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر العربية

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي ت: 808هـ (2001م)، مقدمة بن خلدون (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر)، مراجعة زكار، سهيل، دار الفكر، ج1، القاهرة.

إبن سيده (أبى الحسن على بن إسماعيل النحوى اللغوى الأندلسى المتوفى سنة 458هـ): /المخصص، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

ابن فضل العمرى (شهاب الدين أحمد بن يحيى ت 749هـ / 1348م)، (2010)، مسالك الإبصار في ممالك الأمصار ، تحقيق كامل سلمان الجبورى، مهدى النجم، الجزء العشرون (النبات والحيوان)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

إبن منظور (محمد بن مكرم الأفريقي المصري). (1981). *لسان العرب*، ج 6 مادة (لبس)، دار صادر، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان.

الأشعري (أبو الحسن على بن إسماعيل ت: 330هـ)، (1969)، *مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين*، تحقيق محمد محيي الدين، ط2، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر بن محبوب اللبثي البصري ت 255هـ)، (1994)، *التبصرة بالتجارة في وصف ما يستظرف في البلدان من الأمتعة الرفيعة، والأعلاق النفيسة والجواهر الثمينة*، تحقيق حسن حسنى عبد الوهاب، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة.

الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم ت 548هـ/ 1153م)، (1404هـ)، *الملل والنحل*، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت.

النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب المتوفى سنة 733هـ)، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، ج6، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، (د . ت).

المراجع العربية:

المؤلفات

إبراهيم، رجب عبد الجواد، (2002)، *المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث*، ط1، دار الأفاق العربية.

ابو خليل، شوقي، (2005)، *تشالديران سليم الأول العثماني وإسماعيل الصفوي*، ط1، دار الفكر، دمشق.
اشتياي، عباس إقبال، (1990)، *تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية*، ترجمة محمد علاء الدين منصور، القاهرة.

بروكلمان، كارل، (1984)، *تاريخ الشعوب الإسلامية*، ترجمة نبيه أمين فارس ، منير البعلبكي، ط10، دار العلم للملايين، بيروت.

البستاني، بطرس: *دائرة المعارف*، المجلد العاشر، دار المعرفة ، بيروت.
جمعة، بديع، الخولي، أحمد، (1976)، *تاريخ الصفويين وحضارتهم*، ج1، ط1، دار الرائد العربي.
حسين، محسن محمد، (2002)، *الجيش الايوبي في عهد صلاح الدين*، دار ثاراس للطباعة والنشر، كوردستان العراق.

حليم، إبراهيم بك، (1905)، *التحفة الحليمية في تاريخ الدولة العلية* ، ط1، مطبعة ديوان عموم الأوقاف.
خطاب، محمود شيت، (١٤٠٥هـ)، *العسكرية العربية الإسلامية*، كتاب الأمة، العدد الثالث.
السيد أدي شير، (1988)، *الألفاظ الفارسية المعربة*، ط2، دار العرب للبستاني، القاهرة.
السيد، سيد محمد، (2007)، *تاريخ الدولة العثمانية النشأة - الازدهار*، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة.
الشافعي، عبد العزيز صالح، (2007)، *عودة الصفويين*، مكتبة الإمام البخاري، القاهرة.
الشناوي عبد العزيز محمد، (1980)، *الدولة العثمانية دولة إسلامية مفتري عليها*، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

الصلابي، علي محمد، (2001)، *الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط*، ط1، دار التوزيع والنشر الإسلامية.

طقوش، محمد سهيل، (2009)، *تاريخ الدولة الصفوية*، ط1، دار النقاش، بيروت.
عبد المنعم، محمد نور الدين، *الألفاظ الفارسية في اللغة العربية*، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود.

العبيدي، صلاح، (1980)، *الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والاثنية*، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية.

فلسفي، نصرالله، (1989) *إيران وعلاقاتها الخارجية في العصر الصفوي*، ترجمة: محمد فتحي يوسف، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

محاسيس، نجاته سليم، (2011)، *معجم المعارك التاريخية*، ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، الأردن.

المحامي، محمد فرد بك، (1981)، *تاريخ الدولة العلية*، تحقيق: إحسان حقي، ط1، دار النفائس، بيروت.

هريدي، محمد عبداللطيف، (1987)، *الحروب العثمانية الفارسية وأثرها في انحسار المد الإسلامي عن أوروبا*، ط1، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة.

ولبر، دونالد، (1985)، *إيران ماضيها وحاضرها*، ترجمة عبد المنعم محمد حسانين، ط2، دار الكتاب المصري.

يليماز اوزتونا، (1988)، *تاريخ الدولة العثمانية*، ترجمة عدنان محمود سلمان، المجلد الأول، ط1، مؤسسة فيصل للتمويل، استانبول.

● الأطروحات:

الجزار، هاني فخري (2007)، *النظام العسكري في دولة المماليك*، رسالة ماجستير، كلية الآداب الجامعة الإسلامية بغزة.

حسن، إيهاب أحمد، (2011)، *صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية*، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة.

عليوة، حسين عبد الرحيم، (1974)، *السلح المعدي للمحارب المصري في عصر المماليك*، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

محمود، علاء الدين بدوي، (2007)، *المدفع في العصر العثماني في ضوء مجموعات المتاحف وتصاوير المخطوطات العثمانية من الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع*، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قنا، جامعة جنوب الوادي.

● المقالات:

الذياب، سعود بن سليمان، (2010م)، *تصوير الخيول على المسكوكات الإسلامية*، مجلة الخليج للتاريخ والآثار، العدد الخامس "أبريل"، الرياض.

زكي عبد الرحمن، (1980)، *صناعة السيف الإسلامي ومشاهير الصناعات في العصور الوسطى*، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، العدد 20، إسبانيا.

[السامرائي، عبد الجبار محمود](#)، (١٩٨٥)، *تقنية السلاح عند العرب*، مجلة المورد، ج ١: مج ١٤، ع ٤٤.

السعدني، أبو ورده عبدالوهاب عطية، (1993)، *الصراع العثماني الصفوي ونتائجه السياسية والعسكرية*، مجلة كلية اللغة العربية بأسسوط، جامعة الأزهر، ع 13، مصر.

ظاهر، مشعل مفرح، محمد، شهد عبد الرازق، (2018)، *القللباش أصولهم وأصل التسمية*، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، المجلد 8، ع 2.

عبدالله، كمال كامل، (2011)، *الحياة الثقافية لقبائل القزلباش*، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، ع 4.

المراجع الأجنبية:

-Atil,E (1980),Turkish Art, Smithsonian Institution Press, Washington.

-Bosworth (C.E),(1981), *The Islamic Dynasties*, Reviseded.

-Folsach, Kjeld von,(1990), *Islamic art, The David Collection*, Copenhagen.

- Mayer (L. A.), (1943), *Saracenic Arms and Armor... Ars Islamica*, Vol. 10.
- Papadopoulo (A.), (1980) *Islam and Muslim Art*, Translated From the French by: Robert Erich Walf, Thames and Hudson, First Published, Britain.
- Savory, Roger, (2007). *Iran Under the Safavids*. Cambridge: Cambridge University Press.

اللوحات

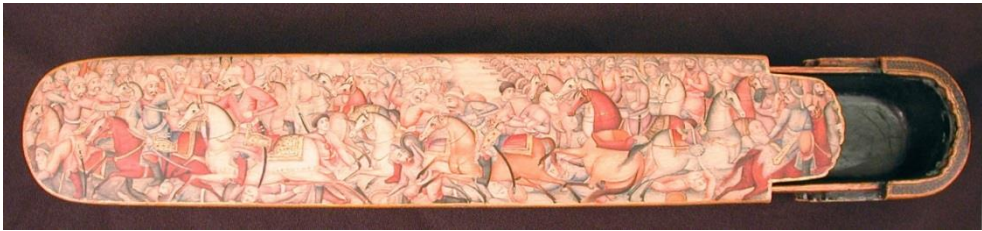


لوحة (1) منظر عام لغطاء المقلمة ويظهر اصطفااف الجيشين

محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك – رقم السجل: 2006.523a, b

نقلا عن: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, (2007) *Recent Acquisitions, A Selection: 2006*—

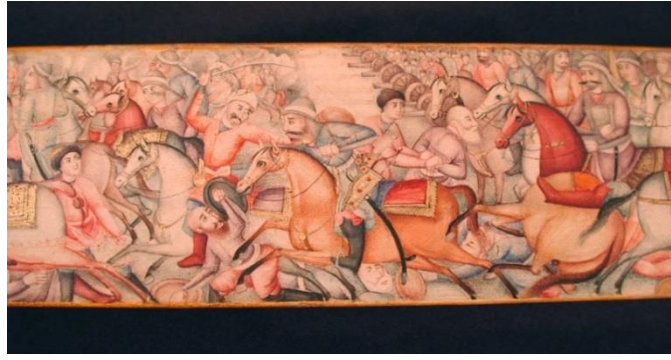
200765, no.2. p.38.



لوحة (2) منظر لمعركة جالديران وظهور المدافع الثقيلة علي الجانب العثماني



لوحة (3) منظر لقتال الشاه إسماعيل بمعركة جالديران مصور علي المقلمة



لوحة (4) منظر الاشتباكات وسحق الجنود تحت أقدام الخيول مصور علي المقلمة

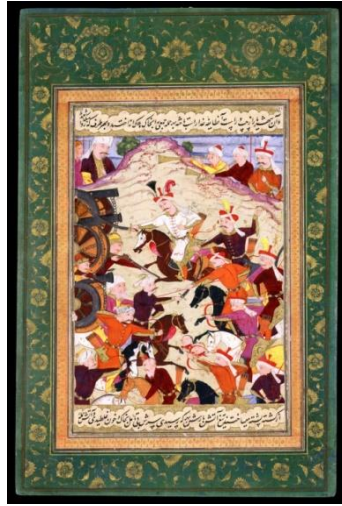


لوحة (5) مناظر لأسر جنود واصطفاف الجنود مصور علي المقلمة



لوحة (6) تصوير جدارية لمعركة جالديران بقصر جهل ستون

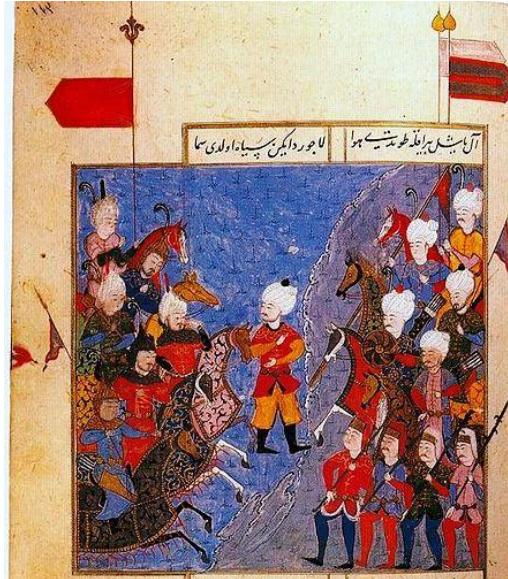
Honarfar, Lotfollah (1966), A Treasure of the Historical Monuments of Isfahan.



لوحة (7) حرب جالديران - مخطوط تاريخ جهانشاهي خاقان (تاريخ الشاه إسماعيل الأول)-1680م

محفوظ بمتحف ديفيد كولكشن- برقم: Inv. no. 28/1986, 84/1980 & 27/1986

Folsach, Kjeld von, *Islamic art, The David Collection*, Copenhagen 1990, cat.no.37.



لوحة (8) حرب جالديران- مخطوط سليم نامه (932هـ/1525م)- محفوظ بمتحف طوبقا بوسراي

باستانبول- رقم الحفظ: H.1597-1598

Atıl, E., (1980) *Turkish Art*, Smithsonian Institution Press, Washington, P.77.



لوحة (9) معسكر لمعركة جالديران بالقرب من كارز بين العثمانيين والصفويين ، مخطوط نصرت
نامه، 992هـ / 1584م، بمتحف طوبقابو سراي باستانبول برقم H.1265.

Papadopoulo (A.), (1980) *Islam and Muslim Art*, Translated From the French
by: Robert Erich Walf, Thames and Hudson, First Published, Britain, pl, 22, p. 84.

دور الفنون التشكيلية في سرد التاريخ

The role of plastic arts in narrating history

محمد مخالدي، جامعة وهران 1 احمد بن بله الجزائر

1- مقدمة:

مارس الإنسان الفنون منذ وجوده على هذه الأرض وإلى يومنا هذا، غير أن الوعي بالجمال في الفنون والقيم المختلفة في طياتها لم يدركها الإنسان إلا في العصور المتأخرة، ثبت أن لتلك الفنون أهمية ودور كبير في تاريخ الإنسان، فلو بحثنا في طبيعة المعارف المتعلقة بالتاريخ الإنساني ومساره لوجدنا أن الفنون بصفة عامة والفنون التشكيلية بالأخص كان لها الدور الكبير في حفظ ونقل تلك المعارف، لأنها تحوّلت إلى مادة ثمينة لدراسة التاريخ والاطلاع على أكثر التفاصيل دقة في تاريخ الإنسانية عبر العصور.

هذه الفرضية تطرح لنا بعض الأسئلة الوجيهة والجديرة بالبحث، هل كل الفنون قادرة أو كفيلة بتسجيل التاريخ وحفظه ونقله؟، وإذا كانت الفنون القديمة والحديثة قد أدت دورها من هذا الجانب وقد استثمر فيها الإنسان أيما استثمار، فهل يمكن للفنون المعاصرة القيام بذات الدور في العصور القادمة؟. في كل الأمصار والأمم نقرأ التاريخ في الأشعار والأغاني والحكايات وفي الرسوم والنقوش والمنحوتات وكذلك في السلوكيات كالعادات والتقاليد، ولكن ما تضمنته الأعمال الفنية التشكيلية التي تركها الإنسان عبر مختلف المراحل التاريخية، أضحت جزءا نادرا من الذاكرة الجماعية والفردية للإنسان بل أصبحت تراثا إنسانيا لا يُقدر بثمن.

نرى أن هذا الموضوع بالغ الأهمية وهو جدير بالدراسة والعناية والاهتمام كونه يبحث في مصدر مهم من مصادر التاريخ، كما أنه وسيلة جدّ فعالة ومُلهمة إذا وُظِّفت في تدريس التاريخ، وارتباط الفن بالتاريخ من بين التقاطعات المهمة والجديرة بالبحث والدراسة، والخوض فيه يتطلب الدراية والإلمام بكلا المجالين، ومما نود الإشارة إليه حداثة الأبحاث في مجال الفنون التشكيلية وقلة الكفاءات، ونقص العناية بالتراث الفني التشكيلي، المنتشر في شتى الأنحاء من الصحراء إلى المتاحف التي تزخر بها الجزائر وفي الفنون الشعبية والتقاليد المتوارثة، والتي لازالت ماثلة في كيان المجتمعات الجزائرية المحافظة.

ولعل مما ساهم في الرفع من أهمية الفن التشكيلي وقيّمته كونه لغة عالمية يسهل قراءتها من طرف الجميع، فالدلالات البصرية مشتركة بين الناس إلى حد كبير ولا تختلف كثيرا مع تغير الزمان أو المكان، ممّا يضع الفن التشكيلي كنشاط ضروري لا يرتبط فقط بالجانب الجمالي التزييني، يعلق على جدران القاعات ووسط الساحات العمومية، وإنما هو ثروة تراثية ووثائق حية تحفظ التاريخ وتنقله من جيل إلى جيل.

2. دور الفنون التشكيلية في حفظ التاريخ ونقله:

يقول هيربرت ريد - أحد أشهر النقاد وأستاذ الفن التشكيلي في المملكة المتحدة في مقدمة كتابه (الفن والمجتمع): "لا يوجد بين أنواع النشاط الإنساني نشاط خالد خلود الفنون التشكيلية (plastic arts) ولم يبق من الماضي شيء يساويها قدراً بصفتها مفتاحاً لتاريخ المدينة، فلا زلنا منذ آلاف السنين نستقي من الأعمال الفنية الخالدة

معلوماتنا عن عادات الجنس البشري ومعتقداته، ولم نستعن بالسجلات المكتوبة إلا منذ وقت حديث نسبيا.."(ريد هـ، 1936).

مارس الإنسان الفنون التشكيلية وأبدع في تمثيل المشاهد الواقعية التي استقاها من يومياته المليئة بالنشاطات المختلفة، كالصيد والرعي والزراعة والحروب والطقوس المختلفة، لم يرقم بذلك لغرض كتابة التاريخ ولا من أجل صناعة الفن الجميل، لقد كانت دوافع أخرى تعج بالخوف والأمل والاعتقادات التي نجعل جانباً كبيراً منها، فشدت تلك الاعتقادات وقوة إيمانه بها دفعته إلى استعمال كل المواد التي تقاوم الزمن والظروف الطبيعية، فلجأ إلى استخدام الحجارة والجير والعظام والمعادن وغيرها، فبقيت تلك الفنون واستطاعت أن تصارع الزمن والظروف المناخية الطبيعية المتناقضة، كما استطاع الباحثون بعد كل تلك العصور من قراءتها وتفكيك شفراتها إلى حد كبير. ذلك لأن تلك الفنون في مجملها من بدائية أو من فنون الحضارات القديمة كالمصرية والأشورية وحتى حضارة الأنكا حملت خصائص مشتركة تمثلت في أنها محمولة على مواد صلبة وقوية لا تتأثر بالعوامل الطبيعية المختلفة، هذا من جهة كما أنها جاءت بأساليب تعبيرية ساذجة بسيطة غير معقدة مما يسهل قراءتها، حتى في العصور المتأخرة فقد سيطرت نظرية المحاكات وصبغت كل ما وُجد من الفنون التشكيلية الرسم والنحت، عند الإغريق وما تبعه من الفنون البيزنطية والرومانية، كما جاءت فنون عصر النهضة الأوروبية وفنون الحداثة على نفس الشاكلة ولم تخرج عن إطار التمثيل الواقعي للعناصر المرسومة أي تلك الفنون كانت محاكاة لا غير، مما حوّل لها تجسيد الوقائع والأحداث التاريخية وتسجيلها.

يمكننا الخروج باستنتاج هام هو أنّ كل الأعمال التشكيلية التصويرية في إطار الواقع أو التمثيل المباشر للعناصر سوف تتحول إلى جزء من الماضي الذي هو التاريخ، ذلك لأنها مثل الصورة الفوتوغرافية تجسد المشهد الحاضر وتجعله مستمرا وتحفظه للمستقبل، فالعمل الفني التشكيلي وخاصة الواقعي منه هو صناعة للتاريخ، وقد قام بهذا الدور الرائد عبر العصور مع تغير الأساليب وتنوع الأدوات والوسائل واختلاف المجتمعات وتناقضها، وهو ما يمكننا تأكيده وتوضيحه من خلال الاطلاع على تاريخ الفنون التشكيلية ودراسة بعض العينات منها.

3. نماذج عن دور الأعمال الفنية التشكيلية في حفظ التاريخ ونقله:

يمكننا القول أنّ كل الأعمال الفنية التشكيلية التي تركها الأولون من نقوش ورسوم ومنحوتات أو أعمال فسيفسائية وغيرها، هي وثائق تاريخية لها دور كتابة التاريخ وحفظه ونقله بصفة أو بأخرى، ولتقريب الموضوع أكثر سوف نخص بالذكر أمثلة حية لأعمال فنية تشكيلية عن كل فترة هامة، وتوضيح الدور التاريخي له.

3.1. الرسومات البدائية:

تعتبر الرسوم الحجرية البدائية ثروة تاريخية نادرة، انتشرت في العديد من البلدان والبقاع ومنها الصحراء الجزائرية، ولعل أهمها وأشهرها متحف الطاسلي، إلا أننا سوف نخص بالذكر هنا لوحة حجرية بالغة الأهمية، اكتشفها الفرنسيون وهم يتوغلون بجيوشهم في العمق الجزائري سنة 1947م بالتحديد في منطقة تيوت بالعين الصفراء وتعود تلك اللوحة إلى القرن التاسع قبل الميلاد، وجاءت الصخرة اللوحة بطول 20 متر وعرض ثلاثة أمتار.

"وتشكّل الرسومات صوراً لعدة حيوانات كالأسد، الغزال، النعامة، النمر، البقر وغيرها. وفقاً للمتحدث، فإن هذه المنطقة كانت تتوفر على بحر بفعل وجود الرخويات، يقابلها جبل لغابة متحجرة،" بالإضافة إلى رسوم لمجموعة من الأفراد منهم الرجال المشتغلون والجالسون يمثلون النساء والأطفال (النعامة، 2009). باختصار فإن اللوحة هاته وثيقة تاريخية تحمل لنا الكثير من الدلالات حول الحيوانات التي كانت تعيش في تلك المنطقة والصراع بها وبين الإنسان على البقاء كما تبين كذلك الحياة الجماعية للإنسان والأدوار التي كان يقوم بها.

تبدوا تلك اللوحة وأنت تتأملها وكأنها فلماً سينمائياً يحكي تفاصيل الحياة اليومية للإنسان القديم والقديم جداً، بحيث يسهل قراءة تلك الصورة على سذاجتها برسوماتها البسيطة والجميلة في نفس الوقت، مفعمة بالحيوية والحركة والنشاط، إنها تروي حياة الأوائل من البشر رغم كل تلك السنين الغابرة.



صورة للجدارية المسماة "الحجرة المكتوبة" بمنطقة تيوت

3. 2. الحضارات القديمة:

خلفت لنا الحضارات القديمة زخماً هائلاً من اللوحات المرسومة أو المنحوتة أو المنقوشة أو الفسيفسائية لتروي لنا تاريخ الآشوريين وبلاد الرافدين وتاريخ المصريين واليونان والفينيقيين والرومان وغيرها، كل تلك الحضارات دونت تاريخها في تلك الأعمال التي جسدت أهم الأحداث وأجلها، ويمكن لأي زائر لمتاحف الآثار القديمة أن يرى ذلك ويشاهده بكل وضوح وجلال، الظاهر أنّ تلك الأعمال الفنية جاءت في أغلبها احتفاءً بالانتصارات والأمجاد، مثلما نجده في الأعمال الآشورية المنقوشة والرسوم الرومانية المنجزة بالفسيفساء، أو أنها تقدّس وتمجد السلطة والعظمة التي يحظى بها الملوك ورجال الدين، "كان الكهنة والحكام هم أول من استخدم الفنانون، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم وكانت أهم الورش الفنية التي يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع في المعابد. في هذه الورش كان الفنانون يعملون إما بوصفهم متطوعين أو عبيد مدى الحياة" (هاوزر، 2005)، هذا ما يتجلى في كل الفنون القديمة دون استثناء عند المصريين والإغريق والرومان وحتى البيزنطيين. ففي كل تمثيل لشخص أو أشخاص من السلطة أو مشهود أو حدث كان الفنانون يكتبون بذلك تاريخ تلك الشخصيات وما تعلق بها من أحداث.

3. فنون عصر النهضة:

لم تخرج فنون تلك المرحلة عن مبدأ المحاكات الذي طرحه الإغريق وبقي الفن يحمل في ظاهره ذات التوجه، وكانت الأعمال التشكيلية عموماً تمثيلاً تخليداً وتقديساً لرجال الدين وللأحداث الدينية التي روتها النصوص المقدسة وروتها الأساطير الدينية والمعتقدات السائدة، قبل أن يتحرر الفن من تلك القيود جعله يهتم أكثر بطبقات أخرى من الناس ومواضيع غي المقدس والمبجل مع هبوب رياح الرومنسية والواقعية بعدها.

غلب على فنون عصر النهضة الطابع الديني وجاءت الأعمال في أغلبها خدمة للنصوص والشعائر الدينية السائدة والمسيطرة آنذاك، فكان لتلك الفنون إعادة تمثيل للتاريخ القديم المرتبط بالأحداث الدينية، التي ذكرتها الكتب المقدسة، نذكر منها لوحة العشاء الرباني الأخير- لليوناردو دافنشي وتمثال موسى لميكايل انجلوا، وهي من أشهر الأعمال التي خلفها عصر النهضة في إيطاليا، لم يرى الناس النبي موسى إلا أن ميكائيل انجلوا مثله للناس بكل براعة ضاهى بها الحقيقة، بإتقان شديد قلّ مثيله عبر التاريخ، وما زاد من جماله وقيّمته التاريخية المادة التي انجز بها وهي المرمر مما سهل بقاءه ماثلاً دون أي تغير كما كان في اللحظة التي انجزه فيها ميكائيل انجلوا، أما اللوحة الشهيرة لليوناردو دافنشي "العشاء الأخير" فهي تمثل حادثة تاريخية ذات أهمية شديدة للمسيحيين تمثلت في ليلة المؤامرة ضد السيد المسيح، "إنّ أهم ما في العشاء الأخير هو الطريقة التي تجاوز بها ليوناردو دافنشي من سبقه في استخلاص الدراما المبطنة للحظة المحددة التي أعلن فيها المسيح بأن أحد حواربيه سيخون به" (موري، 2003)، أين استطاع ليوناردو دافنشي أن يصور ذلك المشهد الكبير المليء بمشاعر المكر والخداع والمؤامرة، لدى اليهود مقابل مشاعر الإخلاص والإيمان والاحتساب لدى السيد المسيح.

4. الفن الحديث:

ونقصد بالفنون الحديثة تلك الاتجاهات الفنية التي أعقبت عصر النهضة، بداية من المرحلة الكلاسيكية ثم الرومنسية وبعدها الواقعية ثم الانطباعية وما بعدها، لقد لعبت تلك الاتجاهات دوراً كبيراً في التأريخ لتلك الفترات وما قبلها بوسيلة جد مناسبة ألا وهي الصورة الفنية المتكاملة، والتي تجمع بين الجمالية والبراعة في تكرار الأحداث والعناصر المعرضة للزوال، فه تستنسخ الواقع وتجعل منه قطعة قابلة للبقاء.

وكمثال عن ذلك نأخذ لوحتين شهيرتين ارتبطتا بحادثتين تاريخيتين متباعدتين كان لهما دور كبير في إبراز الحقائق التاريخية بتفاصيلها الشديدة، الأولى لوحة " طوف ميدوزا" للفنان الفرنسي تيودور جيريكو والثانية لوحة "الجورنيكا" GHERNICA " للفنان الإسباني بابلو بيكاسو-PABLO PICASSO -، كانت تلك الأحداث عرضة للنسيان غير أن ما قام به الفنانان التشكيليان جعل اسم ميدوزا باقياً ومعروفاً عبر الزمن وكذلك غرنیکا، وخلد كلا منهما الحادثتين كماسات إنسانية.

4. 1. طوف ميدوزا لـ جيريكو - (Théodore Géricault 1791-1824) :

كرست الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وأوروبا نهاية القرن الثامن عشر العودة القوية للفن الملتزم والمنضبط والذي يقيد الفنان من حيث اختيار المواضيع، فالسلطة آنذاك بشقها السياسي والديني هي الموجه الرئيسي للفنان في عمله، فجاءت الرومنسية لتخرج الفنان إلى شيء من الحرية في توظيف الخيال والأحاسيس والمشاعر، فظهرت على الساحة الفنية الكثير من الأعمال التشكيلية التي تحمل أفكاراً تحريرية أو تمردية على الأساليب السائدة، ليمتطي الفن بصفة عامة والتشكيلي بالأخص صهوة التحرر من شتى القيود، وأضحت الأعمال الفنية

التشكيلية تحمل مواقف تحررية شجاعة، ويعتبر الرسّام الإسباني غويا أحد أهم هؤلاء بالنظر إلى أعماله الرومنسية العظيمة في مناهضة الاستبداد، وفي فرنسا ظهر الفنان تيودور جيريكو الذي اخترنا لوحته طوف ميدوزا كنموذج هنا نظرا لما تحمله من قوة تاريخية وهي تروي حادثة إنسانية مثيرة.

في العام 1816م أقلعت السفينة الفرنسية (ميدوزا) باتجاه مستعمرة السنغال وعلى متنها 400 شخص من بينهم شخصيات مهمة على رأسهم حاكم السنغال، إلا أنّ الأقدار شاءت أن تعلق السفينة في الرمل وسط المحيط قبالة نواكشوط، فقرر السادة أن يمتطوا الزوارق الموجودة للنجاة، بينما ركب 147 شخصا آخرين طوفا هو عبارة عن مجموعة من الجذوع المربوطة على عجل، وطلبوا من أصحاب الزوارق جرهم بواسطة الحبال إلا أن الحاكم استعجل الوصول إلى الشاطئ فأمر بقطع الحبال، ليبقى الطوف تحت رحمة أمواج المحيط، ولم يكن معهم سوى القليل من الخبز والماء العذب، وبعد مرور ثلاثة عشر يوم تكتشفهم إحدى سفن الصيد بالصدفة، ولم يتبق منهم سوى 15 فردا أحياء لأنهم أكلوا من جثث غيرهم.

حادثة كهاته هزّت الرأي العام الفرنسي وأسالت الكثير من الحبر إلا أنّ ما فعله جيريكو كان عملاً عظيماً، خلد تلك الحادثة المأساة وجعل منها حديث العالم أجمع في الحاضر والمستقبل وليس الرأي العام الفرنسي وحسب. معلومات عن اللوحة: (Liatard، 2018).

- اسم اللوحة: طوف ميدوزا - Le radeau de la Medusa
- صاحب العمل: الفرنسي تيودور جيريكو (1791-1824) -Theodore Gericault
- سنة الانجاز: 1818-1819م
- التقنية و الحامل: زيت على الخشب
- المقاس : 716/491سم
- مكانها: متحف اللوفر باريس فرنسا تحت رقم -INV 4884-



4.1. لوحة الجورنيكا لبिकासو:

طلبت الحكومة الإسبانية من الرسام الكبير بابلو بيكاسو أن ينجز لها لوحة توضع على مدخل جناحها في المعرض الدولي في باريس، وبعد حيرة الفنان من هذا الأمر مع معارضته الشديدة للسياسة الفاشية في إسبانيا، وقع في يوم 26 أبريل 1937م عدوان نازي ألماني عنيف على قرية صغيرة في إقليم الباسك الإسباني تسمى-جورنيكا-GHERNICA-، أدى إلى دمار شامل للمدينة وتناثرت أشلاء الجثث في كل مكان، مما أثار سخط واستياء الرأي العام خاصة وان العدوان جاء بإيعاز من الفاشية الحاكمة في إسبانيا حينها، هنا وجد الفنان الكبير ضالته وشرع في إنجاز إحدى أهم وأشهر أعماله الفنية على الإطلاق (عادل، 2020).

لقد تجاوز بيكاسو الكُتّاب والصحفيين والشعراء والخطباء ليُجعل من هاته الحادثة يوماً راسخاً خالداً، لا يمكن نسيانه أو تناسيه، وأكد لنا ما يمكن أن تفعله الأعمال الفنية التشكيلية وهي تخلد الأحداث وتجعل نفسها مرجعاً تاريخياً عظيماً.

أوصل بيكاسو هذه اللوحة إلى درجة كبيرة من الأهمية والشهرة رغم أسلوبها البعيد عن التجسيد الواقعي التقليدي، فهي لوحة تكعيبية اعتمد فيها الفنان الخطوط الهندسية والعناصر المشوهة والتي تحافظ على المضمون التعبيري بعيداً عن كل تجسيد أو تشخيص وتركيبها التي نسج نسقها من إبداعه وتصوره، وقد بنى بذلك بُعْداً آخر للمدرسة التكعيبية وألهم الأجيال روحاً إبداعية لا تنتهي عند أسلوب فني واحد، واثبت أن الفن التشكيلي رسالة إنسانية تستطيع الخلود والوصول إلى العظمة إذا اقترنت بالصدق وقداصة المبدأ.

معلومات عن اللوحة:

- اسم اللوحة : غرنیکا –GHERNICA-
- تاريخ الإنجاز: 1937
- صاحب اللوحة : بابلو بيكاسو –PABLO PICASSO-
- التقنية والمقاييس : زيت على القماش 350/780سم
- مكانها : متحف الملكة صوفيا ب مدريد إسبانيا.



جانب من الجمهور أمام لوحة الجورنيكا ل بابلو بيكسو

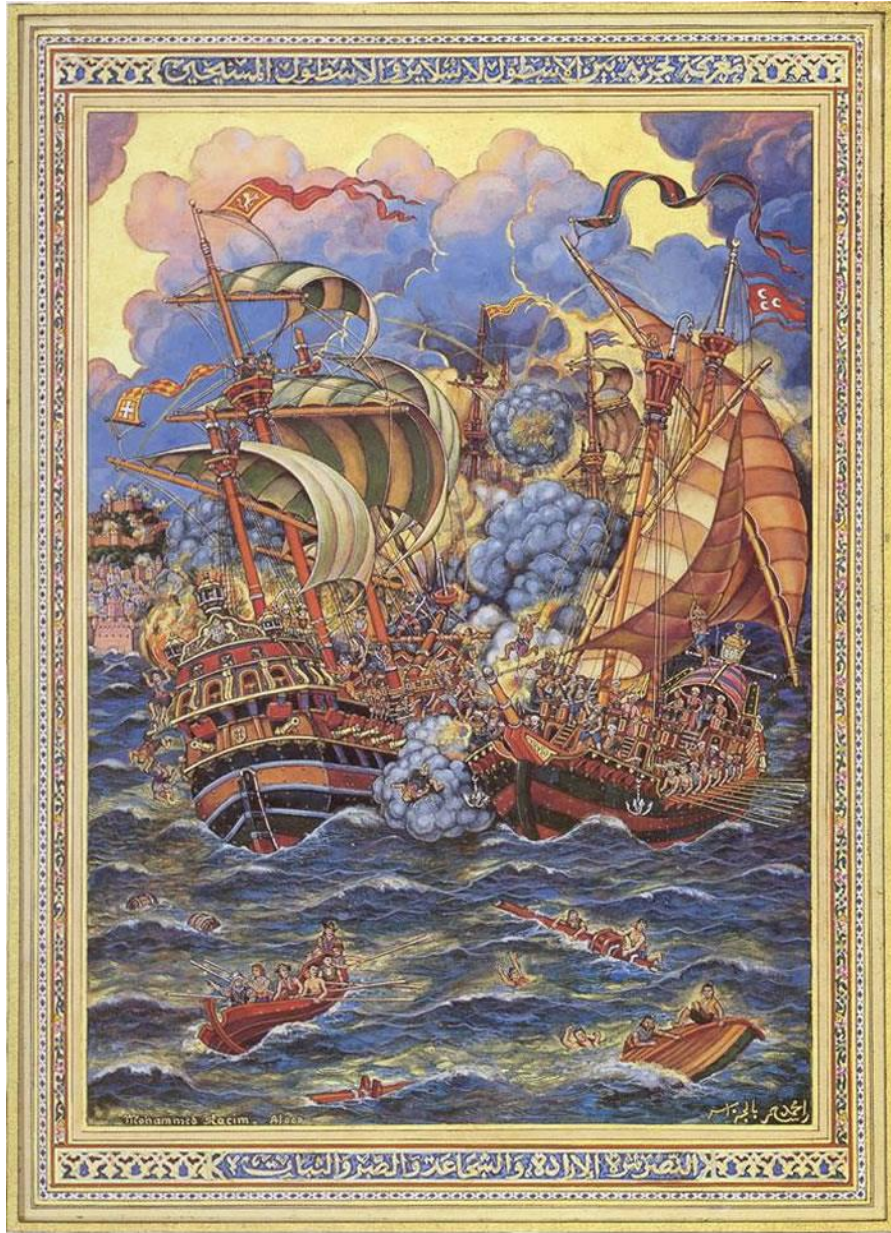
5. الفن التشكيلي الجزائري والأدوار التاريخية:

أما الفنان التشكيلي الجزائري فقد تحول في الكثير من النماذج إلى راوٍ وناقل لتاريخ هذه الأمة الحافل بالأحداث، فبالرغم من أنّ الفن التشكيلي في الجزائر لم تظهر ملامحه الأولى إلا مع بداية القرن العشرين، فقد ساهم وبقسط كبير في حفظ الأحداث التاريخية والكثير من القيم الثقافية للمجتمع الجزائري، في مرحلة صعبة حاول فيها الاستعمار طمس الهوية العربية والإسلامية للمجتمع الجزائري.

يعتبر الفنان الكبير محمد راسم من أوائل الفنانين ممن اهتم بتمثيل التاريخ وروايته، خاصة في فترة صعبة من تاريخ الجزائر، تعتبر فترة فراغ طويلة هددت تاريخ الأمة بالاندثار والنسيان، استعمل فنّ المنمنمات الإسلامي الأصل في تصوير الأسطول الحربي الجزائري وقادته الكبار خير الدين بربروس وبن عروج و... والكثير من شخصيات المقاومة مثل الأمير عبد القادر كما جسد في أعماله الغزيرة مختلف المشاهد والمظاهر الاجتماعية المرتبطة بالتراث والقيم الراسخة للشعب الجزائري، وقد جاءت تلك الأعمال الفنية رائعة في غاية الإتقان مما أوصلها إلى شهرة عالمية منقطعة النضير، فسوقت للتاريخ الجزائري بكل قوة رغم قيود الاحتلال الفرنسي، وساهمت إلى حدّ كبير في الحفاظ على الذاكرة الوطنية، متحدية كل المحاولات الاستعمارية في طمسها.



منمنمة خير الدين بربروس للفنان محمد راسم



معركة بحرية بين الأسطول الجزائري والأسطول المسيحي

لم يهتم محمد راسم وحده بتاريخ الأمة وإنما جُلّ الفنانين التشكيليين الجزائريين وإلى يومنا هذا قد ساهموا بقسط كبير في صياغة التاريخ والمحافظة عليه، فما قام به النحات محمد بوكرش عندما انجز تمثاله الشهير - الحمّال - فهو في الحقيقة قد أرّخ لحادثة مؤلمة ومهمة من تاريخ نضال الشعب الجزائري والمتمثل في إضراب عمال ميناء الجزائر في شهر ماي 1961م، كما أن الأعمال التي انجزها حسين زيان مثل معركة قسنطينة والفراس البربري ولوحات الأمير عبد القادر وغيرها من اللوحات العظيمة أصبحت ثروة تاريخية لا تقدر بثمن.



منحوتة الحمّال للفنان محمد بوكرش (عثماني، 2017).



لوحة معركة قسنطينة للفنان حسين زياتي

كما أنّ الفن الاستشراقي الذي مثله عدد مهم من الفنانين الفرنسيين وتبعهم الفنانون الجزائريون الأوائل يعتبر خزاناً هائلاً من المادة التاريخية والتي لا تقدر بثمن، تحفظ التراث والثقافة الوطنية خلال وبعد الاحتلال الفرنسي، نذكر ما قام به -أوجان فرومونتان- و-اتيان دينيه- ودولاكوروا- ونواري- وغيرهم من الرسامين الكبار، ومن الجزائريين عبد الحليم همش وأزواو معمري وميلود بوكرش، حيث لم تخرج أعمالهم عن الإطار الذي مشته عليه المدرسة الاستشراقية.



مدينة بوسعادة للفنان اتيان دينيه 1894م

6. الفنون المعاصرة :

بعد أن بينا قيمة الفعل التاريخي للفنون التشكيلية عبر المراحل والاتجاهات الفنية الماضية، نأتي للحديث عن واقع الفنون الذي تغير كثيرا بل وأخذ اتجاهات تنأى بالفن عن المقاصد التي رأيناها سالفا في الكثير من الأحيان واتجهت به إلى مقاصد أخرى تتناقض ومقاصد الفنون السابقة بل وتتجه به في الكثير من الأحيان إلى الانحراف، إنها الفنون المعاصرة والتي ظهرت على انقاض فنون الحداثة بداية من النصف الثاني من القرن العشرين، مع ظهور ملامح الفن المفاهيمي على يد الرسام الفرنسي -ما رسال دوشون-، حيث فتح المجال لانتشار أفكار جديدة هي في جوهرها تمرد على فنون الحداثة، فظهر فن الشارع وفن الخداع البصري وفن التجهيز وفن الأرض أو البيئة والغرافيتي والفن الفقير وفنون الميديا والانفوغرافي وكثير من الفنون الأخرى منها ما لم يصنف بعد، نظرا لان الأساس في الفنون المعاصرة هو الفكر التجديدي المختلف او المخالف او المتمرد على كل ما هو موجود أو متداول وتشجيعا لما هو ممنوع ومحظور (جوليان ستالابارس، 2014)، لا يتسع المجال للخوض في هذا السياق العميق والواسع، ونكتفي بذكر اهم الخصائص التي رسمت ملامح تلك الفنون المعاصرة.

5. 1. بعض الخصائص المشتركة للفنون المعاصرة:

- 01- عملت الفنون المعاصرة على تثمين المفهوم في العمل الفني وجعله أساس العمل الإبداعي.
- 02- تقويض العمل الفني وإسقاط قداسته التي جعلته سجين متاحف وقصور الأغنياء، مما أبعد عنه عامة المجتمع.
- 03- في الفنون المعاصرة لا تعيش الأعمال الفنية أبعد من اللحظة التي تتواصل فيها مع المتلقي، بحيث ينتهي العمل الفني بانتهاء مهمته.
- 04- استخدام الفنون المعاصرة لوسائط سريعة الإلتلاف او تزول بمجرد الانتهاء من العمل الفني مثل ما يحدث مع فنون التجهيز.
- 05- جانب كبير من الفنون المعاصرة يتطلب أجهزة وأدوات للعرض مثل فنون الميديا والانفوغرافي التي غزت الشاشات وكل المجالات وهي مرتبطة بالتكنولوجيا الحديثة التي تتصف بسرعة التغير والتطور خاصة مع تعدد الوسائط الناقلة او العارضة لها، مما يفرض على تلك الفنون التغير معها وهي خاصية تُعقّد من إمكانية المحافظة على تلك الفنون وبقائها.

5. 2. تساؤل يطرح نفسه:

هل بإمكان الفنون المعاصرة مع هذه الخصائص وغيرها أن تستمر في مهمة حمل التاريخ وحفضه مثل ما حدث مع الفنون السابقة؟.

من الصعب أن نجزم في الإجابة عن هذا السؤال، إلا أن الظاهر لا يُطمئن بل ويثير الكثير من المخاوف من احتمالية الدمار الشامل، في ظل مؤشرات عن حرب غير تقليدية أو ما تعلق بالمؤشرات المناخية السلبية التي تهدد بكارث بيئية أو جيولوجية، وإمكانية الإلتلاف الشامل الذي يهدد الإنسانية، المفارقة العجيبة هي أن العالم يحتفي ويتباهى بالكمّ الهائل للمادة المعرفية والمتداولة عبر مختلف المنصات والأدوات، إلا أن التفكير في الحفاظ عليها وحمايتها من الإلتلاف موضوع لم ينظر فيه.

%D8%AA%D8%B6%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%AA-
%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D8%A7%D9%84-%D9%81%D9%8A-
%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6

- موري, ب. ل. (2003). *فن عصر النهضة*. ف. خليل (Trad.), الاسكندرية: منتدى مكتبة الاسكندرية.
- هاويزر, ا. (2005). *الفن والمجتمع عبر التاريخ*. ف. زكريا (Trad.), الاسكندرية: دار الوفاء.

قائمة المراجع:

1. أكرم قانصو. التصوير الشعبي العربي. عالم المعرفة. الكويت. 1978
 2. أرنولد هاويزر- الفن والمجتمع عبر التاريخ-ت- فؤاد زكريا-دار الوفاء- الإسكندرية- 2005- ص49.
 3. ارنست غومبرتش. قصة الفن. ترجمة عارف حذيفة. هيئة البحرين للثقافة والآثار. 2016
 4. بن بوزيد لخضر. الطاسيلي ازجر في ما قبل التاريخ المعتقدات والفن الصخري. جامعة بسكرة 2016
 5. بيتروليندا موري- فن عصر النهضة- ت- فخري خليل- منتدى مكتبة الاسكندرية-2003 ص200
 6. جوليان ستالابارس- الفن المعاصر- ت مروة عبد الفتاح شحاتة – مؤسسة هنداوي-مصر-2014
 7. سمير غريب – في تاريخ الفنون الجميلة-دار- الشروق – القاهرة -1968
 8. - هيربرت ريد- الفن والمجتمع- ت فتح الباب عبد الحلیم-مطبعة شباب محمد - ص08
- 01- <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/destins-des-images-44-images-en-lutte>.
- 02- <https://tioutwaha.blogspot.com/2009/04/blog-post.html?m=>

مجالس الضحك في الأندلس-قراءة في المصادر الأدبية-

Laughter Councils IN Andalusia

-Reading In Literary Sources-

مليكة عدالة، جامعة وهران1- احمد بن بلة-الجزائر

1. مقدمة:

تحتاج النفس البشرية بطبيعتها وخلقتها من حين لآخر إلى هزلٍ وقولٍ للنكت من أجل الضحك وتفريج الكروب، لتُعبّر عن حالها وترسم الفرحة على الوجوه، ولو للحظاتٍ للترويح عن النفس، فهو جزء من حياتنا اليومية يؤدي وظيفة روحية وفسولوجية واجتماعية كبيرة في التسلية، ومن هنا انتشرت مجالس الضحك والفكاهة بين أفراد المجتمعات، وفي كل مكان، وهذا مجتمع بلاد الأندلس قد عرف عناية كبيرة بمجالس الضحك، أين ظهر المضحكون والهزليون في مجالس الحكام والعلماء، وبين عامة المجتمع كونه من الظواهر الإنسانية الترويحية. وبالتالي انتشرت مجالسه بين العوام والخواص.

ومن هذا المنطلق جاءت هذه الورقة البحثية لتوضيح مجالس الضحك في الأندلس والعوامل التي ساعدت على انتشار مجالسه، ومن ثمّ التعرف على تلك المجالس لدى الطبقة الحاكمة والطبقة العامة.

2. تعريف الضحك

الضحك والتضاحك، الضحك هو ظهور الضواحك، وهي ما تقدم من الأسنان، وضحك يضحك ضحكا واستضحك وتضاحك وتضحك وجاء بأضحوكة وأضحاك والضحك في تعريفه هو كيفية راسخة يحصل من حركة الزّوج الى الخارج دفعة؛ بسبب تعجبٍ يحصل للضحاك، وحدّ الضّحك ما يكون مسموعا له لا لجيرانه والضحكة بوزن السفارة من يضحك عليه الناس وبوزن الهمزة من يضحك على الناس (كتاب التعريفات، 1987.ص183)

فالضحك أحد أسرار الخلقة الإلهية في النفس البشرية فكما أودع الله فينا خاصية البكاء جعل مقابلها الضحك، مصداقا لقوله تعالى: "وأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى" صدق الله العظيم (القرآن الكريم، سورة النجم، الآية 43)

ولهذا دعانا سيد الخلق محمد النبي - صلى الله عليه وسلم- إلى إراحة القلوب بالضحك، فقد شارك أصحابه في فرحهم وضحكهم ودعا المؤمنين إلى إراحة قلوبهم كما يريحون أجسادهم، وقد أخرج الإمام مسلم رحمه الله في صحيحه بسنده (مسلم، 1995، ص181) عن جابر بن سمرة صلى الله عليه وسلم أنه سئل: "أكنت تجالس رسول الله صلى الله عليه وسلم؟ قال نعم كثيرا وكان لا يقوم من مُصلّاه الذي يُصلي فيه الصّبح حتى تطلع الشمس فإذا طلعت قام، وكانوا يتحدثون فيأخذون في أمر الجاهلية فيضحكون ويتبسم صلى الله عليه وسلم". (مسلم، 1995، ص181) وقد وردت أحاديث كثيرة وفي مواقف مختلفة لضحك وتبسم الرسول صلى الله عليه وسلم (صيام، 2016، ص84)، حتى أنه عليه الصلاة والسلام كان يمزح ولا يقول إلا حقا (الطبراني، 1995، ص198) ويُروى عنه أنه كان يدخل على عائشة فيجدها تضحك مع السويداء فيضحك معها، ثم أنه

فقدتها فسأل عائشة عنها، فقالت إنها مريضة فجاء النبي يعوذها فوجدها في الموت، فقال لأهلها: إذا توفيت فأذنوني، فلما توفيت اعلموه، فشاهدها وصلى عليها وقال: "اللهم إنها كانت حريصة على أن تضحكني فأضحكها فرحاً" (الغرياني، 1992، ص140)

وحتى من الناحية البيولوجية فقد أشارت الدراسات أن الضحك والفكاهة من الأمور الطبية والضرورية للجسم من خلال إنتاج حلة جديدة تجعل الإنسان يشعر بالراحة والاطمئنان، فهو يعمل على استعادة توازنه من خلال تأثيره في تزويد الدم والأكسجين والحفاظ على ضغط الدم متوازناً أو مستقرًا وتنشيط الدورة الدموية (فرويد، 1983، ص68)

ومن هنا فإننا نستنتج أنّ القلوب تحتاج إلى راحة واستجمام وترويح، فالضحك يشرح الصدور ويبسط النفوس ويدخل البهجة والسرور على القلوب لهذا دعا رسولنا الكريم إلى إراحة النفوس والقلوب بالضحك.

3. دواعي انتشار مجالس الضحك

تُعَدُّ الفكاهة والضحك من أهم الوسائل التي يحبها الإنسان من أجل الترويح عن نفسه، ولعلّ هناك عدّة عوامل ساعدت على انتشار مجالسها أهمّها:

1.3 الترويح عن النفس:

دعا النبي صلى الله عليه وسلم المؤمنين إلى إراحة قلوبهم كما يريحون أجسادهم فالقلوب تتعب وتكلُّ كالأجساد، وهي بحاجة إلى الراحة والاستجمام ومما يُروى عن أسامة بن زيد أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قال: "رَوِّحُوا القلوب ساعة بعد ساعة فإنّ القلوب إذا كَلَّتْ عَمِيَتْ" (القضاعي، 1986، ص363)

وبهذا فقد استمد الإنسان وسائل ترفيهية متنوعة للترويح عن نفسه فاستغل مجالس الضحك كأحد الأنشطة الترويحية التي انتشرت ببلاد الأندلس والتي أثرت على ممارساته وتفاعلاته، وقد أدرك المؤرخون منذ القديم أهمية الضحك والفكاهة في حياتهم العلمية فنجدهم يعمدون إلى خلط الهزل بالجد والفكاهة بالعلم، وقد قال ابن قتيبة في كتاب «عيون الأخبار» (الدينوري، 1965، ص565): «ولم أُخْلِ هذا الكتاب من نادرة طريفة، وفطنة لطيفة، وكلمة معجبة، وأخرى مضحكة، لأروّح بذلك عن القارئ من كدّ الجدّ، وإتاعاب الحق، فإنّ الأذن مجّاجة وللنفس حمّضة، والمزح إذا كان حقّاً أو مقارباً ليس من القبيح ولا من المنكر»، وجاء في كتاب المؤرخ ابن عبد ربّه الموسوم بالعقد الفريد في حديثه عن الفكاهة أنها "نزهة النفس وربيع القلب ومرتع السمع ومجلب الراحة ومعدن السرور"؛ (ابن عبد ربّه، 1983، ص90)

لقد رَوَّحَ الأندلسيون عن أنفسهم باستغلال مجالس الضحك وفي هذا يقول المقرئ عند معرض حديثه عن سبب تأليفه لكتابه نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب "وأسأل الله من مبلغ السائلين ما يرجون أن يصفح عن زلاتي ويسامحني فيما أوردت في هذا الكتاب من الهزل والمجون الذي جرت المناسبة إليه والحديث شجون، وما القصد منه إلا ترويح قلوب الذين يسوقون عيس الأسمار ويزجون" (المقرئ، 1997، ج1، ص178) ويضيف المؤرخ ذاته في موضع آخر: "وردت اخبار الأندلسيين وأشعارهم وحكاياتهم في الجد والهزل والتولية والعزل" (المقرئ، ج3، 1997، ص225)

ويستشفّ ممّا أوردنا أنّ الضحك يروّح عن النفس ويظهر سلوك الإنسان بشكل إيجابي فهو مرتبط بتفاعلاته الاجتماعية.

2.3 طبيعة البيئة الأندلسية.

كان لطبيعة الأندلس من الأنهار الجميلة والأودية والأنهار تأثير كبير في انتشار مجالس الضحك لدى الشعراء والشاعرات لما لها من المناظر الخلابة، فضلا عن جوها اللطيف وجبالها الشامخة وأنهارها التي تغنوا بها، فكلها ظروف مواتية تساعدهم على القول وتلهمهم بالبيان. (الطويل، د.ت، ص10) فجمال الطبيعة هو من أسباب خروجهم وتجمعاتهم (مؤنس، 1965، ص201) (خفاجي، 1992، ص61) فقد كانت "عامة اشبيلية تُحبذ نهرها لأنه ميدان لهوهم ومضحكاتهم وتنديريهم" (ابن سعيد، 1997، ج1، ص208) على حد تعبير المؤرخ الأديب ابن سعيد المغربي، وقد اتخذ أهل اشبيلية من ضاحيتها طريانة (البرسوي، 2006، ص455) منتزها لهم، فيخرجون إليه كلما سنحت لهم الظروف، ويقضون أوقاتهم في التنزه على شاطئ نهر إشبيلية تحت ظلال الثمار وتغريد الأطيار أو يصيدون من أسماكها التي لا تُعد ولا تُحصى أو يسبحون، أو يكترون القوارب للزُهة فيه، ويتخلل ذلك كله حلقات الرقص والغناء والشرب وسماع الموسيقى العذبة من مختلف أدوات الطرب، ومن وقت لآخر تسمع الضحكات العالية لنادرة قيلت، أو لنكتة طريفة والجميع لاه ضاحك، وإلا اعتبر ثقيل الظلّ (دندش، 1988، ص335)

3.3 انتشار مجالس الأدب

انتشرت مجالس الأدب بين الشعراء والعلماء، أين كان يحتفل الأدياء بأنواع الأدب وألوان الطرب وقول الشعر وتبادل الحكايات وال نوادر، فانتشرت في تلك المجالس الفكاهة والضحك والهزل بين الشعراء وحتى بين أفراد المجتمع، ونخص بالذكر هنا مجالس النساء خاصة الأديبات منهن اللواتي تميزن بحضور النادرة وسرعة التمثيل وخفة الروح فكان لهن اليد الطولى في البلاغة كي يعلم أن البراعة في أهل الأندلس كالغريزة لهم، حتى في نساءهم وصبيانهم (المقري، 1997، ج4، ص166)

لقد اشتهرت شاعرات الأندلس بالفكاهة وحبهن للمداعبة وقول النوادر نذكر منها أشعار مهجة بنت التياني التي عاشت في عصر ملوك الطوائف، وكانت ملازمة لأستاذتها الشاعرة ولادة بنت المستكفي (ت 484هـ/1091م)؛ كما كانت نزهون القلاع شاعرة العصر المرابطي تعقد مجالس أدبية مع شعراء كبار أمثال الأعمى المخزومي والشاعر الزجال ابن قزمان (ت 555هـ/1160م) في شكل محاورات شعرية تحدث فيها الكثير من الطرائف يغلب عليها طابع اللهو والمجون، وكثيرا ما كانت تتحول هذه المحاورات الشعرية إلى مشادات كلامية بين الطرفين (المقري، ج1، ص192/ وج4، ص296) ما يجعلنا نجزم أن مجالسهم لم تكن تخلو من الضحك والفكاهة.

4. مجالس الضحك عند عامة المجتمع واشهر المضحكين والهزليين

اعتبرت مجالس الدعابة والفكاهة من أهم المجالس التي كان يحياها الأندلسيون وقد أفصحت المصادر الأدبية المطلع عليها عن وجود المضحكين والظرفاء والهزليين وحتى الجاهلين والحمقى حسب ما وصفهم أحد المؤرخين (ابن المرابط، 2010، ص131)، الذين كانوا يجذبون الناس بالضحك الساخر والهزل بغرض الكشف عن عيوبهم الاجتماعية (المقري، 1997، ج3، ص383)

لقد كانت عامة إشبيلية مولعة بمجالس الضحك تقيمها في كل مكان، وتعتبر الأسواق قبلة الضحاك والهزليين يقصدها العامة للترويح ومعرفة واقع المجتمع من هؤلاء النكات الذين يعبرون عن أحوال الناس عبر نكتهم بأسلوب التورية والكناية والرمز.

وهناك نصٌّ للمقري في غاية الدلالة عن أجواء الضحك والفرح التي كانت بالأسواق بمناسبة عيد الأضحى أين كانت تعرض الكباش وسط أجواء من الفرح والضحك والطرائف متبادلة بين الناس (المقري، 1997، ج1، ص208) ، كما كانت مجالس الضحك تقام على ضفاف الأنهار خاصة نهر اشبيلية الذي هو بمثابة ميدان لهوهم ومضحكاتهم وتندرهم إذ يفيدنا المؤرخ ذاته نقلا عن المؤرخ الحجاري الذي عاش في حدود القرن السادس الهجري، عن أهلها أنهم كانوا من أكثر العالم طنزا وتهكّما وقد طبعوا على ذلك" (المقري، 1997، ج1، ص208) ويضيف أنّ أهلها قد ألفوا دواوين في النكت والتسلية بقوله: "ولشّطّار الأندلس من النوادر والتنكيتات والتركيبات وأنواع المضحكات ما تملأ الدواوين كثرت وتضحك الثكلى وتُسلي المسلوب قصته، ممّا لو سمعه الجاحظ لم يعظم عنده ما حكى وما ركب، ولا استغرب أحدٌ ما أورده ولا تعجّب، إلّا أنّ مؤلفي هذا الأفق طمحت همهم عن التّصنيف في هذا الشّأن فكاد يمر ضياعا" (المقري، ج3، ص156/ ابن الامام، 2002، ص85)

مما سبق ندرك أن هذا النص قويّ الدلالة على أنّ أهل الأندلس أحبوا الفكاهة والنكت والضحك بل ألفوا في هذا الشأن، وهو ما يبين غزارة إنتاجهم الثقافي، ولعلّ ما كانت تقوله العامّة من أمثالٍ وأزجالٍ وأدبٍ يدلّ على ثقافتهم الشعبية، وأنّ كتاب "أمثال العوام في الأندلس" لمؤلفه الزجالي يثبت انتشار مجالس الضحك بين العوام "الزجالي، د.ت،)

واشتهر الشّاعر أبو مروان عبد الملك الطنبلي (ت427هـ/1035م) بدعاباته حيث يقول عنه ابن بسّام: "كان ظريف الخلوة، يُضحك من حضر ولا يضحك هو إذا ندر" (الشنتريني، ج1، 1998، ص336) ويروي لنا المؤرخ ابن سعيد أخبارا كثيرة عن المضحكين بالأندلس خاصة الذين عاصروهم فهذا حافظ اشبيلية الهيثم بن أحمد بن أبي غالب كان من أعجب عجائبه أنّه يملي على شخصٍ شعرا وعلى ثانيٍ موشحةً وعلى ثالثٍ زجلا وكل ذلك ارتجالا دون توقف. (ابن سعيد، ج1، ص190/ المقري، المصدر السابق، ج3، ص377)

وكان أبو محمد بن الياسمين عبد الله الحجاج الإشبيلي (ت601هـ/1204م) كثير الإجمال والمطايبة والمرح (ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب، ج2، ص103) ، أما أبو علي عمر بن محمد الشلوبيني فله نوادر مضحكة (السلماني، 1997، ج1، ص179) وبالمثل كان إبراهيم النميري يعرف بابن الحاج مليح الدعابة طيب الفكاهة (المغربي، ج1، 1997، ص103) وكان أبو علي عمر بن محمد الصابوني شاعر اشبيلية الملقب بالحمار (ت636هـ/1238م) يقرأ على أصحابه نوادر مضحكة، وقد اعجب ابن سعيد برواياته التي كانت تضحكهم في مجالسهم ، فيقول عنه: " لقب بالحمار يجرّد، فلا حجة يوما في مسألة فقال له: كذا هي يا حمار يا حمار، إلى أن تدرج حتى قال يا ملء السموات والأرض حميرا، ثم جعل أصبعيه في أذنيه وزحف إلى أذبال الحصر وهو يهيق كالحمار" (المغربي، 1997، ج1، ص104).

وعاصر المؤرخ ابن سعيد رجلا من قلعة بني سعيد كان يجالسه فوجده يركب الحكايات كثير النوادر (المغربي، 1997، ج2، ص149) ، أما عبد الوهاب بن حسين بن جعفر فكان واحد عصره في الأدب الرائع، وقد أفنى دهره في اللهو واللعب والفكاهة والطرب (المغربي، 1997، ج1، ص153) فضلا عن وجود أحد الهزليين بقلعة بني سعيد وهو أحمد بن لب الذي كان مضحك الطلعة يمدح محمد بن سعيد صاحب القلعة (المغربي، 1997، ج1، ص153)

لقد كانت مجالس الضحك والفكاهة لا تخلو من الاستجمام كتلك التي كان يعقدها أبو عبد الله بن رشيق القلعي الذي كان يضحك ويشغل بالنادر والحكايات الطريفة بغرض التسلية (المقري، المصدر السابق، ج3، ص531).

والحقيقة أنَّ النوادر أو الهزل والفكاهة ما هي إلا سلوك أخلاقي يكشف عن ذلك التفاعل الاجتماعي الذي كان بين أوساط العامة في محيط المجتمع، هذا الأخير الذي يعطيه حق الرقابة على الأخلاق والسلوك (شايب، 2008، ص160)

وبهذا فقد مزج المضحكون والهزليون الفكاهة بالأدب في مجالسهم، ولهذا وُصف أهل الأندلس: "بالدعابة والحلاوة في محاوراتهم، ضف أنَّ أجوبتهم بديهة مسكتة والظرف فيهم والأدب كالغزيرة، حتى في صبيانهم ويهودهم، فضلا عن علمائهم وأكابرهم" (المقري، 1997، ج3 ، ص385)

ويستنتج من هذا أنَّ الضحك والمزاح والنوادر كانت السمة البارزة على عامة الأندلس، لذلك انتشرت مجالسه في كل مكان، بين مختلف شرائح المجتمع، وعلى مختلف أعمارهم ومستواهم الاجتماعي، وانتمائهم الديني.

5. الضحك في مجالس الحكّام:

أعتبر الضحك أحد أهمّ الظواهر المنتشرة بالأندلس في قصور الحكام الذين وجدوا في هؤلاء الهزليين راحة لقلوبهم وبسطة لأنفسهم، فاستجلبوهم للقصور لإدخال المسرات إليهم. فلم تخلُ مجالسهم من المضحكين حتى أنهم اتخذوهم من جملة مقربيه، فمع هؤلاء المضحكين كان الحكّام ينسون هموم السياسة وإثقال الرعية.

وتذكر لنا كتب الأدب ان الحكام احبوا وقربوا المضحكين ، فالأمير محمد بن عبد الرحمن الأموي (ت238هـ/ 852م) كان يجالس الأديب الشاعر عبد الله بن عاصم الذي عرف بكثرة نوادره حتى أنه كان يستضحكه (المقري، 1997، ج3، ص381) وأحب المستنصر بالله (ت 366هـ/ 976م) قاضيه ومضحكه المنذر بن سعيد البوطي (ت355هـ/ 965م)، إذ يروي لنا المقري حكاية طريفة وقعت للحكم المستنصر مع حاجبه جعفر بن عثمان المصحفي وقاضيه المنذر بن سعيد البلوطي هذا الأخير الذي كثيرا ما كان يضحك الحكم بنوادره المضحكة بقوله: " وهما يسبحان في صهريج امام الحكم المستنصر حتى أنه استفرغ ضحكا من نادرة المنذر" (المقري، 1997، ج2، ص19).

وكان الفقيه القاضي المنذر بن سعيد البلوطي كثير الهزل يضحك حاكمه وأصحابه بقول أحدهم وهو قاسم بن أحمد الجيني عن حادثة وقعت للمنذر مع القضاة: " وقد أضحكنا وبقينا متعجبين من هزله" (المقري، 1997، ج2، ص19).

وامتدت هذه الظاهرة إلى العصور اللاحقة ففي عصر الطوائف اتخذ أمير إشبيلية المعتمد بن عباد (ت488هـ/ 1095م) أبو الحسن البغدادي الملقب بالفكيك مضحكا له فوصفه ابن بسام الشنتريني في ذخيرته: "بأنه حلو الجواب مليح التندر، يضحك من حضور رأيته يوما وقد لبس طاقا أحمر على بياض وفي رأسه طرطور أخضر، عمّم عليه عمّة لازوردية وهو بين يدي المعتمد بن عباد ينشدا شعرا فأضحك من حضر" (الشنتريني، 1998، ج4، ص220)

وفي رواية أخرى للمقري عن الأمير المعتمد بن عباد أنه أصبح يوما ثملا فدخل الحمام وأمر أن يُدخل معه أبو الوليد عبد الله محد البطليوسي المشهور بالتحلي، فلما جاء قعد حتى يأذن له فجعل المعتمد يحبّق في الحمّام وهو خالٍ وقد بقيت في رأسه بقية من السُّكّر وجعل كلما سمع دويّ ذلك الصوت يقول الجوز اللوز القسطل ومر على هذا ساعة إلى أن تذكر التحلي فصادفه، فلما دخل قال له من أي وقت أنت هنا؟ قال من أول ما رتب مولانا الفواكه في النصبه فغشي عليه من الضحك وأمر له بإحسان والنصبه مائدة يصبون فيها هذه الأصناف" (المقري، 1997، ج3، ص234)

لقد عُدَّ الضَّحْكُ والهزل من وسائل التسلية والترفيه التي اعتاد الملوك والأمراء عليها وصيَّروا من بعض المضحكين ندماء لهم ، فهذا أبو الحجاج يوسف بن محمد البياسي المؤرخ الأديب والمصنف الشهير يقول عنه المقري أنه: " كان حافظا لنكت الأندلسيين حديثا وقديما ذاكرا لفكاهاتهم التي صيرته للملوك خليلا ونديما" (المقري، 1997، ج3، ص316). أما الحافظ أبو زكريا فكانت له نوادر مضحكات ويخاطب السلطان من الألفاظ العامية المحشوة بسوء الأدب بما يضحك (المغربي، 1997، ج1، ص153).

وبهذا يمكن القول بأن مثل هذه المجالس ساهمت في إشاعة روح الدعابة والمرح عند الحكام، وخففت من الضغط والحزن الذي كثيرا ما وقعوا فيه، فاختاروا المضحكين في مجالسهم للتسلية والسمر والتفكّه، فكان لكل واحد منهم مضحكٌ وهزليٌّ يراعي في اختياره خفة الزّوج وسعة الاطلاع وحسن الحديث والقدرة على الترفيه، بما يروي من أحاديث ونوادر طريفة للترويح عن النفس فشكّلوا بذلك جزءا من الحاشية.

6. علاقة الضحك بالسخرية والهجاء.

إن العلاقة بين الضحك والفكاهة من جهة والسخرية والهجاء من جهة أخرى علاقة تحتاج إلى التمعن، خاصة وأن هذا الأمر منهيٌّ عنه في الدين الاسلامي لما له علاقة بالإذلال والاستعلاء، فهي مؤلّة وموجعة حتى ولو انبعث معها الضحك، لهذا نهى النبي عليه الصلاة والسلام والصحابة الكرام عن السخرية .

إنَّ السَّخْرِيَّةَ تعدُّ لَوْنًا أدبيًّا هزليا يقوم على النقض المضحك أو التجريح الهازئ معتمدا على أساليب ووسائل فنية مختلفة، فالسَّخْرِيَّة تأتي أحيانا غير مضحكة ، وغالبا ما كانت السخرية في معناها اللغوي تأتي بالاستهزاء (شيماء عبد الله، 2014، ص304)

وقد ورد هذا النوع عند بعض الشعراء الذين وجدوا في الشعر الهجاء وانتقاد الآخرين راحة لقلوبهم ومتنفسا لهم للسخرية، ولدينا أمثلة عن تلك السخرية في رسالة هزلية لشاعر ملوك الطوائف ابن زيدون(ت463هـ/1071م) (ابن زيدون، 2005، ص11) الذي كان له باع طويل في توظيف السخرية والتهكم، فقد عمد إلى الفكاهة المتهكمة حين ألف رسالة في السخرية والاستهزاء من أبي عامر بن عبدوس ومنافسه في حب ولادة بنت المستكفي" وأراد من خلال رسالته الحط من قيمته والإقلال من شأنه وأن يضعه في موقف يثير الضحك والتندر والسخرية (شيماء نجم عبد الله، 2014، ص289).

ولم يكن المضحكون من الرجال فقط، بل عرفت الأندلس مضحكات أمثال نزهون بنت القلاعي الشاعرة المجانة التي اتصفت بكثرة النوادر (المغربي، 1997، ج2، ص95) وهي التي قالت للشاعر الزجال أبي بكر ابن قزمان في إحدى مجالسها ووضعت موضع السخرية والضحك من طرف الحضور عندما أمرته بغفارة صفراء وكان

قبيح المنظر: أصبحت كبقرة بني إسرائيل ولكن لا تسر الناظرين (المغربي، 1997، ج2 ص95/ المقري، 1997، ج1، ص192)

ولقد وجد الشعراء والشاعرات في هجاء غيرهم وتصويرهم بالصور التي تثير الضحك راحة لأنفسهم ووضعهم موضع السخرية أمام الآخرين، ولعلّ خير الأمثلة في ذلك ما تعرض له أحد معجبي الشاعرة الهجاءة نزهون القلاعية من هجاء عنيف عندما أظهر إعجابه لها ونيته في خطبتها فقالت في حقه (من بحر المتقارب) (المقري، 1997، ج1، ص192)

عذيري من أنك أصلع	سفيه الإشارة والمنزع
يروم الوصال بما لو أتى	يروم به الصّفع لم يصفع
برأس فقير إلى كيّة ووجه	فقير بلا برقع

ومن طرائف نوادر نزهون القلاعية ما وقع بينها وبين أبي بكر المخزومي الشاعر الضرير في أحد المجالس من مشادات كلامية بينهما فقال المخزومي يهجوها (من بحر الطويل) (المقري، 1997، ج1، ص192، وج4، ص296)

على وجه نزهون من الحُسن مسحةٌ	وإن كان قد أمسى من الضّوء عارياً
قواصد نزهون توارك غيرها	ومن قصد البحر استقل السّواقيا
فردت عليه (من بحر مجزوء الخفيف):	

قُلْ لِلْوَضِيعِ مقالاً	يُنْتَلَى إلى الجين يُحْشَرُ
إن كنت في الخلق أنثى	فإن شِعْري مُذَكَّرُ

وكان لسخرية الشعراء من بعضهم البعض جانباً من الاتجاه الاجتماعي إذ نجد الشاعر هجاءً قرطبة أبا القاسم خلف بن فرج المعروف بالسميسر (ت480هـ/1087م) يسخر من أهل الشعر والشعراء ضمن أسلوب يتسم بالفكاهة والظرف فهم عنده منافقون يتسمون بالغرور والحمق والجهل" (الشتري، ج1، ص551)

بناءً على ما ورد يمكن القول بأنّ الشعراء ساهموا في إحياء مجالس الضحك بصورة هزلية تثير السخرية لأنه مرتبط بنوع حياتهم الاجتماعية وحتى الأدبية.

7. خاتمة:

- شكلت مجالس الضحك أهم الظواهر الاجتماعية التي خصت بها الأندلس، واعتبرت من وسائل التسلية وإدخال الفرح والسرور إلى الأفراد. فاشتهر المضحكون والهزليون الدين كانوا يقومون بإضحاك الناس في مجالس العامة وعلى ضفاف الأنهار من خلال قول النوادر والنكت.

- قام الحكام باستجلاب المضحكين إلى القصور من أجل إدخال الفرح إلى قلوبهم وإضحاحهم، فكانوا من الحاشية وشكلوا طبقة متميزة في المجتمع.

- وفي حوصلة القول يمكننا عدّ الضحك سلوكاً اجتماعياً مرتبطاً بالقيم والمعايير والسلوكات الاجتماعية، إذ يُخَفِّف من القيود والضغطات وبالتالي فهو يؤدي دوراً نفسياً من خلال دفع الطاقات السلبية لأنها لو تراكمت لأصبحت فعاليتها سلبية في المجتمع.

8. قائمة المراجع:

- ابن الامام. ابو عمرو (2002). *المقتضب من كتاب سمط الجمان وسقط الادهان*. الدار البيضاء. مطبعة النجاح الجديدة.
- الدينوري. (بلا تاريخ). *عيون الاخبار*. بيروت: دار الكتاب العربي.
- وزارة الثقافة. *المغرب امثال العوام في الاندلس الزجالي*. ابويحي (بلا تاريخ)..
- الاحاطة في اخبار غرناطة. القاهرة. مكتبة الخانجي. (1973). السلمي. لسان الدين.
- بيروت. دار الكتب العلمية *الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة* الشنتريني. ابو الحسن علي. (1998) ة.
- الطبراني. (1995). ابو القاسم، *لمعجم الاوسط* .. القاهرة: دار الحرمين.
- الطويل. يوسف (بلا تاريخ) مدخل إلى الأدب الأندلسي. بيروت. دار الفكر اللبناني.
- الغرناطي. (1992). ابو بكر، *حدائق الأناهر*. بيروت: مكتبة صبيدا.
- القضاعي. محمد. (1986). *مسند الشهاب*. بيروت. مؤسسة الرسالة.
- شاكرو عبد المجيد (2003) *الفكاهة والضحك- رؤية جديدة* الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- العصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة*. القاهرة. دار المعارف. المغربي. ابو الحسن، (1990)
- المغربي. (1997). ابو الحسن، *المغرب في حلى المغرب*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- المقري. احمد بن محمد (1997). *نفح الطيب من غصن الاندلس* الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب. بيروت: دار صادر.
- خفاجي. محمد (1992). *تاريخ الادب الاندلسي*. بيروت: دار الجيل.
- دندش. عصمت. (1988). *الاندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين*، عصر الطوائف الثاني. (510-546هـ/1116-1151م). بيروت. دار الكتب العلمية.
- ابن عبد ربه. احمد. (1983). *العقد الفريد*. بيروت. دار الكتب العلمية.
- ابن زيدون. ابو الوليد (2005). ديوان ابن زيدون. بيروت. دار المعرفة.
- شايب. احمد (2008) *الضحك في الادب الاندلس- دراسة وظائف الهزل وانواع وطرق اشتغاله*-المغرب. دار ابي رقرق.
- عبد الله شيماء. سالم ايمان. (2014) *السخرية والتندر في الشعر الاندلسي*. مجلة التراث العلمي العربي. العدد 2. (ص 307-332)
- صيام. محمود (2015). *التبسم والضحك في السنة النبوية*. فلسطين. الجامعة الاسلامية بغزة.
- فرويد. سيموند (1983). *معالم التحليل النفسي*. بيروت: دار الشروق
- عبد الرحمن. عميرة. كتاب التعريفات. (1987) بيروت. عالم الفكر
- مسلم. ابو الحسن القشيري. (1995) *صحيح مسلم* - كتاب الفضائل - بيروت - دار الاحياء
- مدريد. مجلة المعهد المصري للدراسات الاسلامية. (الجغرافية والجغرافيون مؤنس. حسين. (1965).

تاريخيات شكسبير بين البروباغندا السياسية و الحقائق المخفية (قراءة نقدية لبعض النماذج)

Shakespeare's histories between the political propaganda and the hidden realities (critical reading for some models)

مؤالك عومرية ، جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان (الجزائر)، مخبر الفنون والدراسات الثقافية

1. مقدمة:

لقد عرف المسرح الإنجليزي قفزة لا يستهان بها في ظل الحامية الأولى، الملكة إليزابيث التي أولت هذا الفن عناية فائقة، و كإمتداد لهذا الزخم الفني و الرقي الأدبي سمي عصرها بالعصر الذهبي لأن هذه الأخيرة كانت تحتفي وتشجع صناعات الفرجة لاسيما ويليام شكسبير الذي سطع نجمه في عهدها وتوالت نجاحاته، ولم يتوقف بسبب هذا الدعم كحال غيره عند الملاهي و المآسي بل تعداها إلى المسرحيات التاريخية التي حاكت تفاصيل حياة الكثير من الأباطرة و الملوك الإنجليز، كالمملك هنري الثامن و المملك ريتشارد الثالث. وتقودني هذه المقدمة إلى طرح مجموعة من الإشكاليات :

إلى أي مدى جسد شكسبير سيرتي هنري الثامن و ريتشارد الثالث في ظل البروباغندا السياسية؟
هل حاول شكسبير إقامة بروباغندا سياسية نحو حكم الملكة إليزابيث ؟
و للإجابة على هذه التساؤلات، جاءت دراستنا ممنهجة على هذه الشاكلة :

المحور الأول: مسرحية ريتشارد الثالث

-ملخص المسرحية

-المملك ريتشارد الثالث بين ويليام شكسبير و التاريخ

المحور الثاني: مسرحية هنري الثامن

-ملخص المسرحية

- تمفصلت شخصية الملكة آن بولان و المملك هنري الثامن بين شكسبير و الواقع

المحور الثالث : البروباغندا السياسية في مسرحيتي المملك ريتشارد الثالث و هنري الثامن

- مظاهر البروباغندا السياسية في مسرحيتي المملك ريتشارد الثالث و هنري الثامن

2. مسرحية ريتشارد الثالث

1.2 ملخص المسرحية:

لقد تم كتابة مسرحية ريتشارد الثالث من قبل ويليام شكسبير سنة 1593 (حوامدة، 2020) ، وهي مسرحية تاريخية تصور جزءا من أحداث الحرب الأهلية التي أملت بإنجلترا لمدة ثلاث عقود من الزمن (1455-1485) تروي المسرحية قصة الأمير ريتشارد دوق جلوستر الإنجليزي الذي أراد أن يستولي على العرش بطرق ميكافيلية (حوامدة، 2020) ملتوية يشوبها العنف و الشر المتلبس، حيث يقوم هذا الأخير بتصفية كل من يشكل عقبة في طريقه إلا أن يصبح حاكما لإنجلترا، ولكن تفعل الكارما فعلتها ويتم تصفية هذا المملك في معركة بوسورث عن طريق غريمه الأمير ريتشموند الذي سيصبح لاحقا هو المملك الفعلي للبلاد .

2.2 المملك ريتشارد الثالث بين ويليام شكسبير و التاريخ:

عند قراءة مسرحية ريتشارد الثالث للوهلة الأولى، نكاد نظن أن دوق جلوستر هو شخصية مستوحاة

من الخيال وذلك لشهرها ودناءتها الشديدة، فقد أعطى شكسبير لهذه الشخصية مجموعة من المقومات التي تكاد تكون قاسية جدا ولا تمت للإنسانية بصلة:

1.2.2 البشاعة و القبح

يصور شكسبير الأمير ريتشارد على أنه مسخ، شديد القبح وهذا ما نستشفه في الاقتباس التالي: (الظهر Bryony 2015)

" ولم أخلق لأمتع النظر بصورتي على مرآة حبيبة

أنا الذي خلق على عجل ولم يؤت من جمال المحبين ...

أنا الذي تنبجه الكلاب إذا وقف عليها

لما تراه من بالغ عجزه و غرابة هيئته " (شكسبير، د.ت، ص25)

إن هذا الوصف القاسي شديد اللهجة أثبت التاريخ أنه نوعا ما خاطئ، وهذا بعد ما وجد علماء الآثار جثمان الملك ريتشارد الثالث مدفون في أحد مرائب السيارات (أنظر الشكل 01)، ولقد أثبتت الدراسات العلمية أنه لم يكن قبيحا مشوه لهذه الدرجة بل كان يعاني من تقوس بسيط على مستوى (Bryony, 2015) الظهر.

2.2.2 القتل:

لقد تمحورت مسرحية ريتشارد الثالث حول القتل والمؤامرة، وهذا ما ندركه على طول فصولها فقد عكس لنا شكسبير شخصية أمير قاتل لا ينفك عن قتل كل من يعرقل مساره إلى التاج الملكي، فيقوم هذا الأخير بتسبب في مقتل كل من أخيه الأمير جورج بلنتاجونتنس دوق كلارنس وأبناء أخيه الملك إدوارد الرابع، ريتشارد وإدوارد الخامس (أميري البرج) وهذا ما نستطلع في المقاطع التالية :

"إني أقترف الإثم و أبدأ بالشكوى

وأتهم الآخرين بأشنع ما دبرت من شرور

فهاأنذا أبكي لمصير كلارنس "

و في مقطع آخر يقول

"...وإلا فسيظل ملكي مستقرا على زجاج هش

أقتل أخويها ... " (شكسبير، د.ت ، ص62، ص172)

إذا عدنا إلى بعض المراجع التاريخية فإننا نجد أن سبب مقتل الأمير جورج بلنتاجونتنس هو الملك

إدوارد الرابع الذي اتهم أخاه بالخيانة العظمى وهذا بعد أن ثار عليه (Wilson, 2013,p25) .

أما بالنسبة للأمير ريتشارد وإدوارد فلا يوجد أي دليل قاطع لحد الساعة بأن عمهما الملك ريتشارد الثالث قد قتلها والمؤكد في القصة هو أن ريتشارد أعلنهما طفلين غير شرعيين و سجنهما في برج لندن، وهناك من يؤكد

أن الأمير ريتشموند (هنري تيودر) هو من قام بقتلهما وذلك كونهما يشكلان تهديدا بالنسبة له

(Pouvelle, 2003,p29).

3.2.2 السيكوباتية:

لقد عرض لنا شكسبير شخصية ريتشارد الثالث في هيئة المجرم السيكوباتي المصاب باعتلال في الشخصية لا تهمه الأعراف ولا القيم الاجتماعية، يعرف أخطاءه وزلاته ويشعر بالندم حيالها ولكن يستمر في أذية من هم حوله بكل سادية و مازوخية و أكثر من هذا يحاول الزواج ب ابنة أخيه إليزابيث يورك وهذا ما سنلاحظه في الاقتباس الآتي:

" في أن يلحق بي ضرر في المستقبل ولا بد لي أن أتزوج ابنة أخي " (شكسبير، د ت ، ص62، ص172). وبناء على ما تقدم نستنتج أن الملك ريتشارد أراد أن يوقع ابنة أخيه في حباله، ولكن التاريخ لم يثبت بأي شكل من الأشكال أن الملك ريتشارد الثالث قد تقدم إلى الأميرة إليزابيث بل على العكس من هذا، بعد وفاة زوجته الملكة آن نيفيل تقدم لخطبة الأميرة جوانا من البرتغال (Reedman, 2019) وتزوجت الأميرة إليزابيث يورك من الأمير ريتشموند لتوحيد العائلتين (عائلة يورك و لانكستر) لإنهاء الحرب الأهلية المكثاة بحرب الورود (Wilson, 2013).

وقد يتسائل البعض منا عن الدوافع الحقيقية التي جعلت شكسبير يحذف أكثر من 19 سنة، من تاريخ الأمير ريتشارد (Terence, 1989)، وعن أهم الدواخل التي دفعته لتصوير هذه الشخصية في فترة الحرب الأهلية فقط.

3. مسرحية هنري الثامن

1.3 ملخص مسرحية هنري الثامن :

تروي أحداث المسرحية قصة الملك هنري الثامن الذي أراد تطليق زوجته الملكة كاترين وذلك بسبب القديس ولسي الذي أوهم الملك بأن زواجه منها باطل وذلك كونها قد تزوجت من أخيه سابقا، وهذا حتى يتسنى للملك الزواج من أحد سليلات البلاط الفرنسي حتى يعقد تحالفا معهم، فيسعى هذا الأخير و بمساعدة بعض القساوسة لإحداث تغييرات في مبادئ الديانة المسيحية لإحلال الطلاق، وفي خضم هذه الرحلة يلتقى الملك ب آن بولاين التي يسحر بها ويتزوجها، وينجب منها إليزابيث التي سُنِيئ لها بأنها ستصبح أحد أعظم الملكات في تاريخ المملكة الإنجليزية. وقد كتبت المسرحية سنة 1613م.

2.3 تمفصلات شخصية آن بولاين و الملك هنري الثامن بين شكسبير والواقع:

1.2.3 الملكة آن بولاين:

من خلال مسرحية شكسبير يتراءى لنا أن آن بولاين هي فتاة طاهرة بريئة قد وقعت في حب الملك هنري بكل عفوية و تم زواجهما سرا وفي مدة قصيرة بعد تعارفهما، ولم تكن تُكن للملكة كاترين أي حقد أو كراهية وهذا ما يظهره المقطع الآتي:

"So good lady ...She never knew harm doing" (Shakespeare, 1932, p86)

"إنها سيدة رائعة ...لا تعرف الأذية قط"

وقد يستشف القارئ أثناء قراءته لمسرحية هنري الثامن أن شكسبير قد تحاشى تماما أن يسرد القصة الكاملة لأن بولاين التي أغوت الملك لسبعة سنوات (Gould, 2008, p11)، واعتبرت أحد عشيقاته وهذا في ظل زواجه بالملكة كاترين وانتهت قصتها به بعد أن اتهمها بالزنا، حيث أعدمت سنة 1536م (Gould, 2008, p15).

2.2.3: الملك هنري الثامن

يصور لنا شكسبير شخصية الملك هنري الثامن بكل حياد و موضوعية ولكن خلال فترة زمنية معينة فقط، ولكنه يحجب القصة الحقيقية لهذا الملك القاتل المهوس الذي عقد قرانه مع ست نساء، نذكر منهم:

1. كاثارين أرجون: أرغم الكنيسة على إبطال زواجه بها.
2. آن بولان: بعد إنجابها لإليزابيث، أتهمها بزنا وتم إعدامها كما سبق الذكر.
3. جاين سيمور: أنجبت ولدا ولكن توفيت بعد مدة قصيرة من الولادة.
4. آن كليف: ألغى زواجه بها، حيث اعتد بأنها جد بشعة ولا تصلح أن تكون ملكة لإنجلترا.
5. كاثارين هوورد: أتهمت بالزنا وتم إعدامها سنة 1542م.
6. كاثارين بار: توفيت سنة 1548 عن عمر يناهز 36 سنة (Pouvelle, 2003, p33).

4. البروباغندا السياسية في مسرحيتي الملك ريتشارد الثالث و هنري الثامن

1.4 مظاهر البروباغندا السياسية في مسرحيتي الملك ريتشارد الثالث و هنري الثامن:

إن البروباغندا السياسية "تعني نشر المعلومات بطريقة موجهة أحادية المنظور... وكثيرا ما تعتمد على إعطاء معلومات ناقصة بهدف التأثير على المتلقي" (حطاب، 2020) وهذا ما نلاحظه في مسرحيتي ريتشارد الثالث و هنري الثامن لويليام شكسبير، حيث يقوم هذه الأخير بعرض مجموعة من الأفكار و إخفاء مجموعة أخرى بهدف توجيه الجمهور إلى حكم معين ولكي نحدد مظاهر البروباغندا التي أقامها، علينا أن نسافر عبر الزمن و تحديدا إلى حرب الورود لنكشف ملامحها.

إن حرب الورود تعتبر أحد أعق الحروب الأهلية في تاريخ المملكة البريطانية فقد دامت لمدة ثلاث عقود وجمعت بين أفراد العائلة الواحدة، عائلة البلانتاجون (أنظر الشكل 02) المنقسمة إلى عائلة يورك (أنظر الشكل 03) التي لها أحقية في الحكم كونها تنتسب للملك إدوارد الثالث، و عائلة لانكستر

(أنظر الشكل 04) التي تتفرع أيضا من نسله، وهذا ما أدى في النهاية إلى نشوب حرب طاحنة بينهما وذلك كون كلاهما له المشروعية التامة في الحكم، (Venecing, 2013, pp19,20) وإذا عدنا إلى الملك

ريتشارد الثالث فنجد أنه ينتمي لعائلة يورك، أما الملك هنري السابع أوبالأحرى الأمير ريتشموند فهو ينتمي لعائلة لانكستر التي كانت تُهزم لولاه و لولا البارونات التي تحالفت معه، مما أدى في نهاية المطاف إلى مقتل الملك ريتشارد الثالث ولحسم هذا الجدل تم توحيد العائلتين عن طريق زواج الأميرة إليزابيث يورك ابنة أخ ريتشارد بالأمير ريتشموند الذي سيلقب فيما بعد بالملك هنري تيودر، وهذا التزاوج سينتج عنه بيت التيودر (أنظر الشكل 05) الذي تنتمي الملكة إليزابيث الأولى إليه وإذا ما تتبعنا نسل هذه الأخيرة، فسنتكشف أنها تنتمي إلى لانكستر وهذا عن طريق جدها هنري السابع و إذا ما دققنا النظر في مسرحية ريتشارد الثالث نجد أن شكسبير يقوم بنوع من البروباغندا السياسية لعائلة الملكة إليزابيث فهو يعرض فقط الحقائق السوداء لريتشارد الثالث، وكأنه يقول لو لم يُهزم لكنتم ستعيشون الولايات وهذه البروباغندا لا نجدها فقط في هذه المسرحية بل حتى في مسرحية الملك هنري الثامن، والد الملك إليزابيث حيث يعرض جزء بسيط من الحقائق الخاصة به و بوالدتها آن بولان.

وعلى الرغم من أن الملكة إليزابيث كانت قد توفيت عند كتابته للمسرحية، لكنه بقي مخلصا لها وعرض صورة والديها في أحسن تشكيلة، بالإضافة إلى ختمه للمسرحية ببعض الأبيات التي تمجدها وتحثي بها، وهذا يعتبر نوع من البروباغندا للدعاية بأن حكمها وحكم عائلتها هو الأحسن على الإطلاق .

5. خاتمة:

وفي نهاية ورقتنا البحثية نخلص للنتائج التالية:

- تغيير شكسبير لتفاصيل مسرحية ريتشارد الثالث وهنري الثامن.
- استعمال بروباغندا سياسية تهدف إلى تمجيد حكم آل تيودر.
- استخدام الدعاية السياسية للتقرب أكثر من الملكة إليزابيث الأولى. (خصوصا في مسرحية ريتشارد الثالث)

6. قائمة المراجع:

01- شكسبير، ويليام، (د.ت)، ريتشارد الثالث، القاهرة، دار المعارف.

02-Gould, Janet Hardy,(2008), HenryVIII and his six wives, UK, Oxford University Press.

03-Pouvelle, Jean. Et al, (2003), Repères de Civilisation, Paris, Ellipses édition Marketing.

04- Shakespeare, William,(1932), HenryVIII, USA, Folger Shakespeare Library.

05-Terence ,Wise ,(1989), The Wars of The Roses, UK, Osprey Military.

06-Veneeing, Timouthy, (2013), The War of the Roses , UK, pen and sword books limited.

07-Wilson, Nicholas john ,(2013), RichardIII-Story versus history, Universita Catoscari, Venezia.

08- آية حوامدة (2020)، ملخص مسرحية ريتشارد الثالث، الموقع الإلكتروني:

<https://e3arabi.com>(consulté le 03/01/2022)

09- محمد خطاب(2020)، ماذا يعني مصطلح البروباغندا وما هي أشكالها، الموقع الإلكتروني:

<https://abunawaf.com>(consulté le 24/01/2022)

10- Janet Reedman (2019), Did Richard III actually wanted to marry his own niece, web site:

<https://www.quora.com>(consulté le15/01/2022)

11- Jones Bryony (2015), Richard III, King found under a parking lot, finally laid to rest, web site:

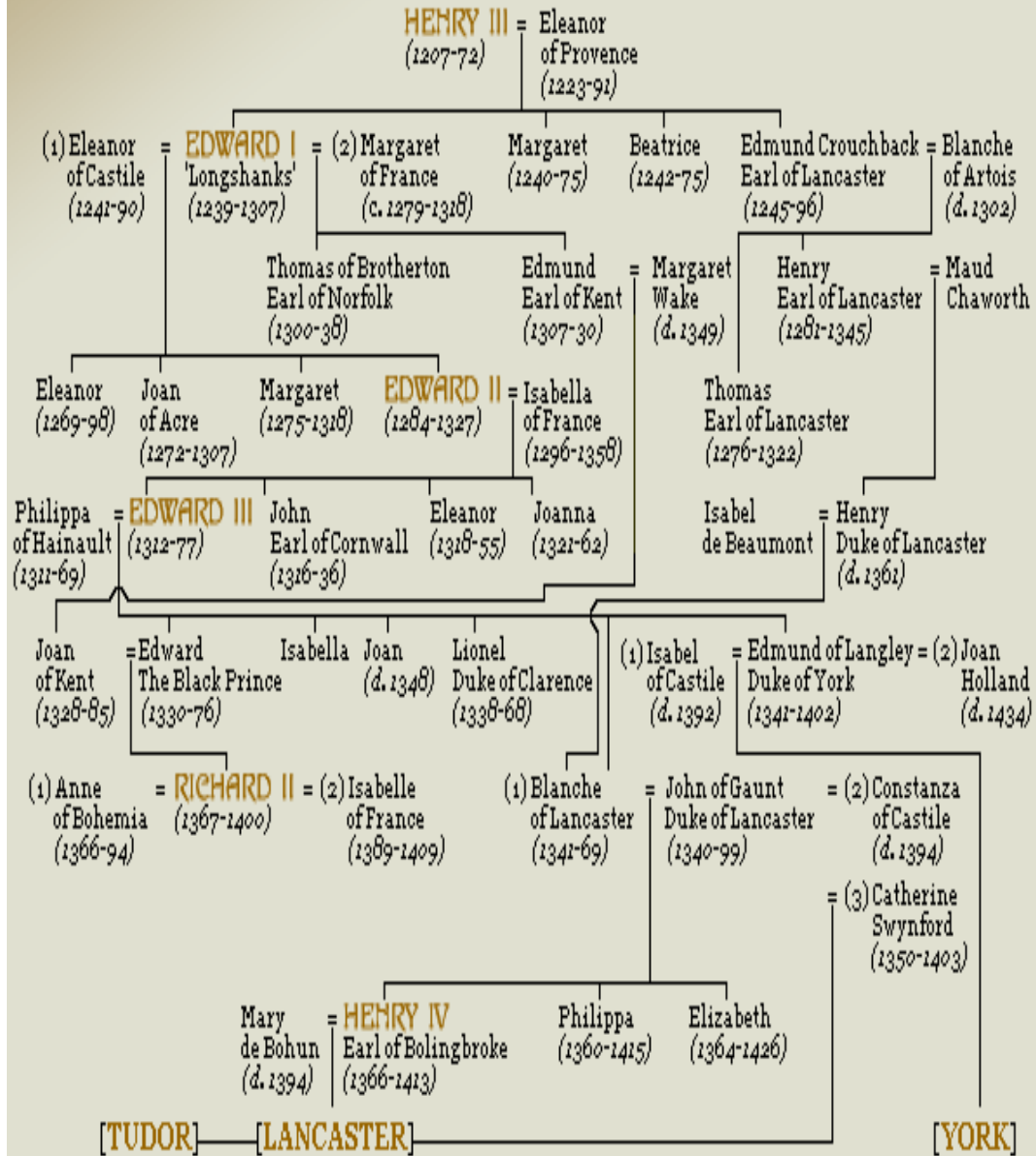
<https://edition.cnn.com> (consulté le 13/01/2022)



الشكل (01): الملك ريتشارد الثالث

المصدر: <https://www.mirror.co.uk/>

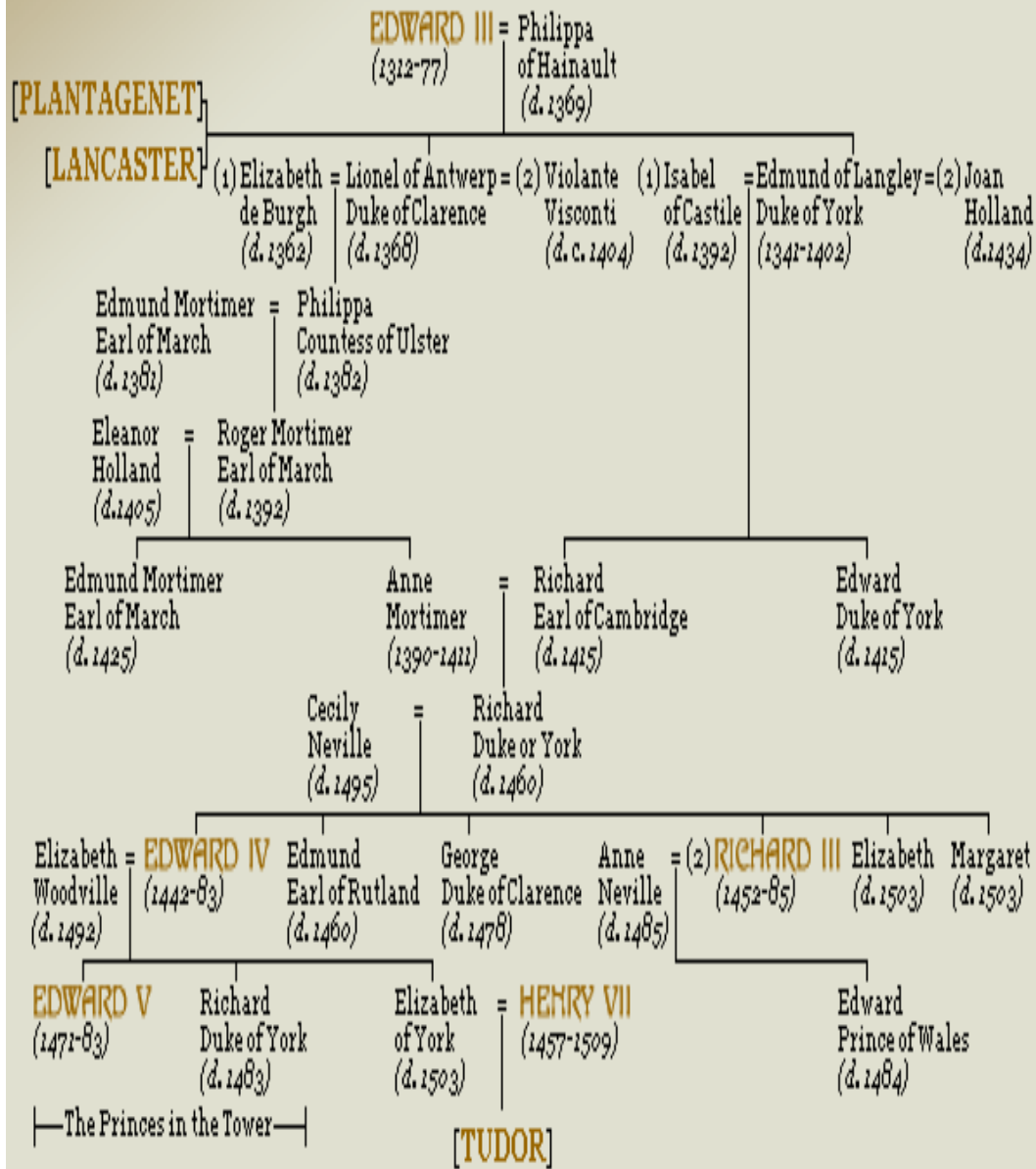
PLANTAGENET FAMILY TREE



الشكل (02): عائلة بلانتجنونات

المصدر: <https://www.peinterest.com/>

YORKIST FAMILY TREE

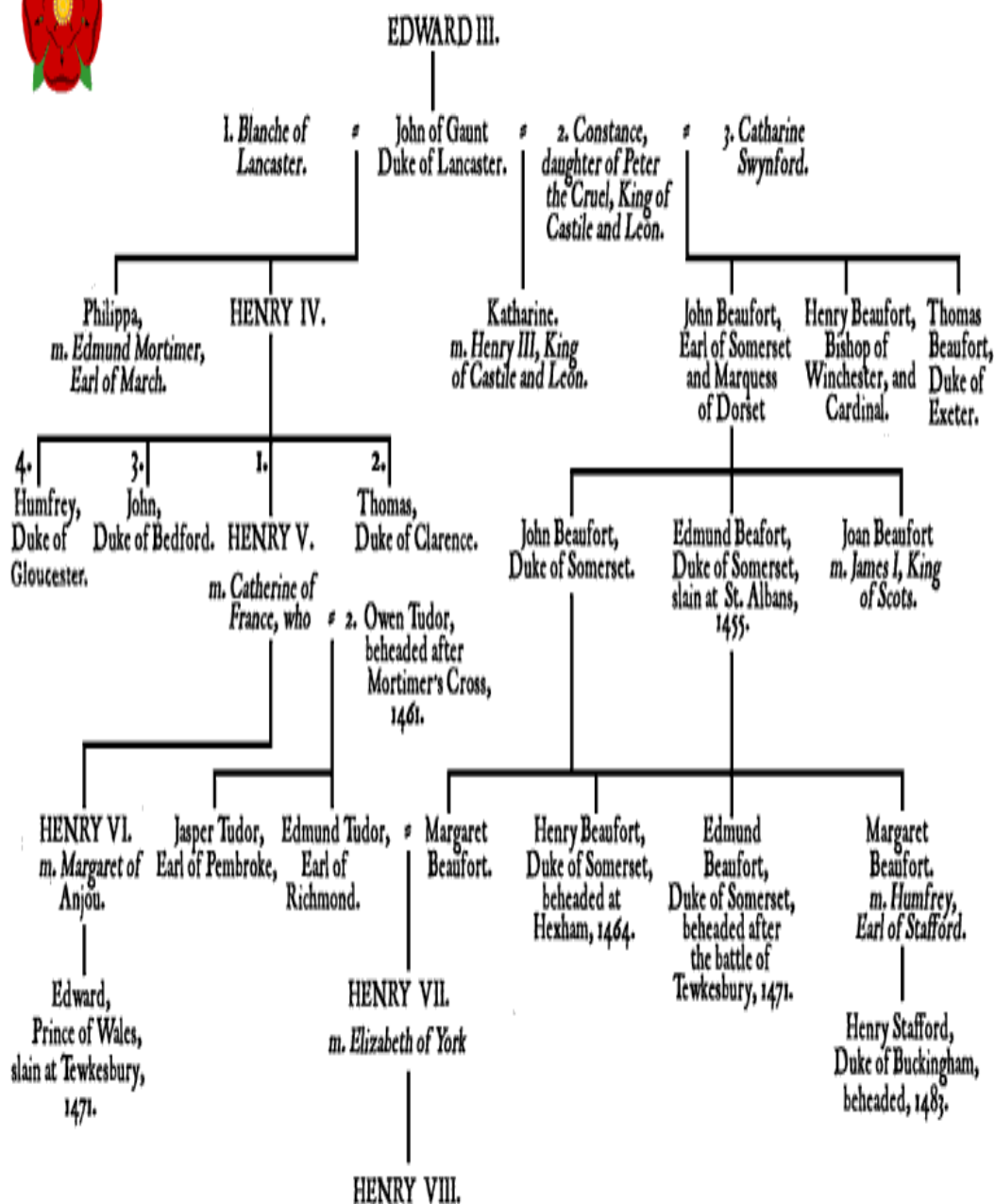


الشكل (03): عائلة يورك

المصدر: https://www.englishcrown.co.uk/yor_ov.html



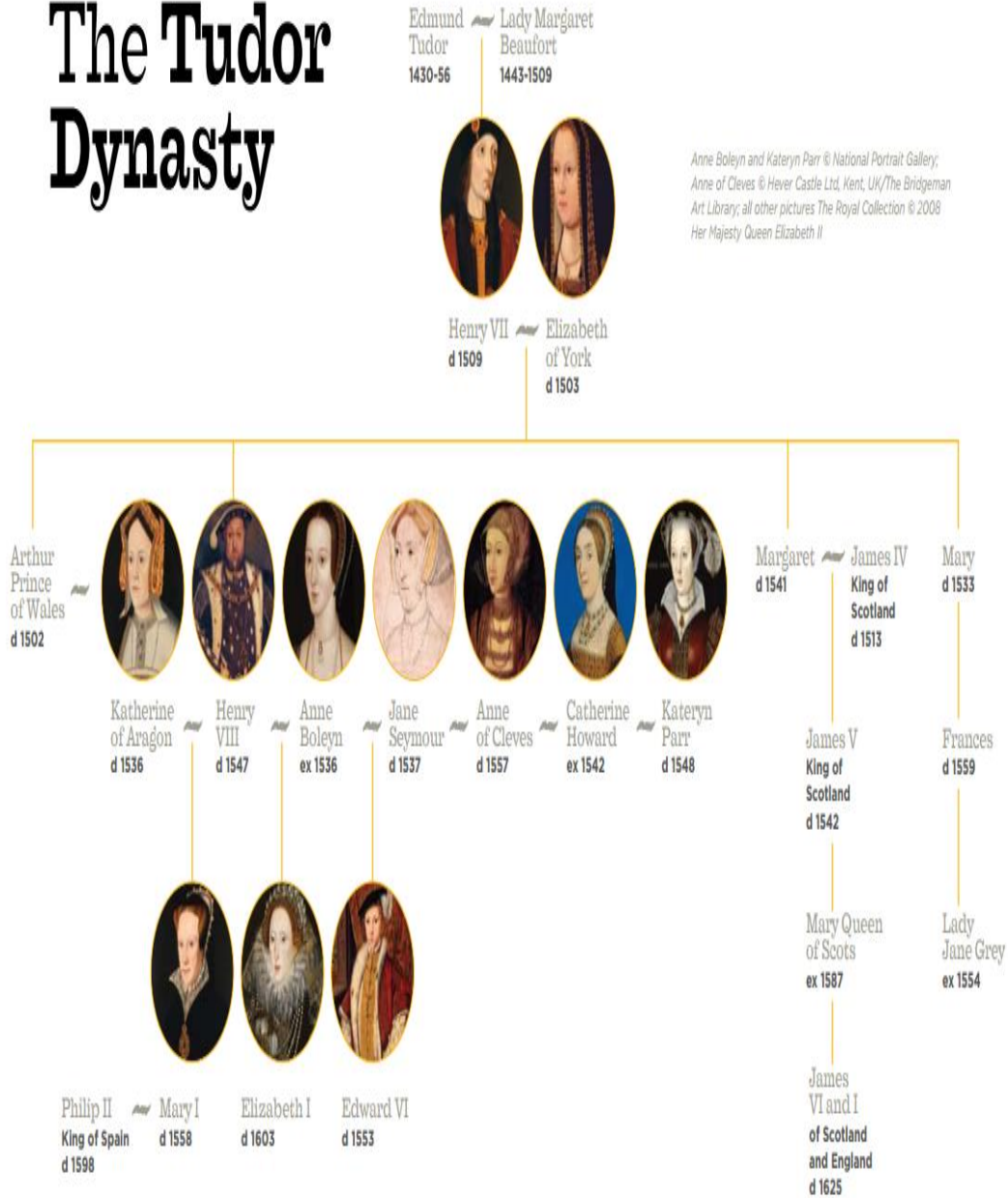
HOUSE OF LANCASTER.



الشكل (04): عائلة لانكستر

المصدر: <https://www.peinterest.ca/pin/>

The Tudor Dynasty



Historic Royal PALACES

الشكل (05): سلالة التيودر

المصدر: <https://www.peinterest.com.pin/9>

التصوير الفني للحياة اليومية للمرأة من خلال مشاهد الفن الصخري في منطقة الطاسيلي
ناجر "دراسة اثنوغرافية لمرحلة الرؤوس المستديرة".

Artistic depiction of women's daily life through rock art scenes in the tasili Nagar
region « an ethnographic study of the Roundhead phase ».

نجوى راشي، جامعة محمد الأمين دباغين سطيف-02- (الجزائر)،
عماد بونقاب، جامعة الحاج لخضر باتنة-01-(الجزائر)،

1. مقدمة:

تعتبر الصحراء الكبرى أحد أقدم مراكز العمران البشري، حيث عرفت استقرارا بشريا منذ عصور غابرة ،
بدليل البقايا الإنسانية التي عثر عليها في عديد المواقع الأثرية المنتشرة بالمنطقة، وبالتالي شكلت هذه الأخيرة
موروثا حضاريا وثقت من خلاله لتاريخ الحضارات الإنسانية عبر مختلف الأزمنة، مما جعل المختصين المهتمين
يعتمدون على هذا الفن كأحد أهم المؤشرات التي نستنبط من خلاله على مراحل مهمة من تاريخ هذه المنطقة،
حيث صورت بعض اللوحات الفنية المجسدة على النقوش الصخرية عديد المواضيع المختلفة من حرف
ونشاطات يومية فضلا عن المعتقدات الدينية التي يمارسها الإنسان القديم، ومن هنا سنحاول تسليط الضوء
في مداخلتنا على مرحلة هامة من مراحل هذا الفن، والمتمثلة أساسا في مرحلة الرؤوس المستديرة من خلال
تركيزنا على تجسيد الأشكال الأدمية والمواضيع المرتبطة بجوانب من الحياة اليومية وبالأخص تمثيل المرأة
القديمة على النقوش الصخرية، التي نقشت صورا واضحة لها وهذا ما يبرز مكانتها المهمة في مختلف مجالات
الحياة؟ فالإي مدى يكمن دورها قديما؟ وما هي أهم صفاتها؟ ما الهدف من تجسيدها في تلك المرحلة ؟

2- تعريف الفن الصخري:

تعددت التعريفات والمفاهيم التي أطلقت حول تحديد مفهوم الفن الصخري، إذ اعتبره بعض المؤرخين على أنه
عبارة على نشاط إنساني يميزه عن سائر المخلوقات الأخرى، كما أنه من الملكات البشرية القديمة جدا، فضلا
على انه عبارة عن كتاب مفتوح يجسد فيه حياة إنسان ما قبل التاريخ انعكاسات التطورات المادية والمثالية
لسكان تلك المرحلة التاريخية .

مما تجدر الإشارة إليه أنه ضرب من التعبير الإبداعي أين يتجسد في شكل لوحات جدارية قام بها الإنسان القديم
على سطوح صخرية داخل الكهوف وخارجها ، وهي ظاهرة عالمية تكون موجودة في معظم بقاع المعمورة إن
اختلفت مضامينها وأعمارها من منطقة إلى أخرى، كما يعبر هذا الفن عن إحدى صور الحياة التي يمارسها
الإنسان القديم في عصور ما قبل التاريخ .(الشريف، 2008، صفحة 12،13)، ومن جهة أخرى يمكننا أن نعتبر
هذا الفن بأنه عبارة عن عملية إسقاط على العالم الذي يحيط بالإنسان فيتمحور في مخيلته ويترجمها على
شكل نوعين من الفنون وهما النقوش وكذا الرسومات الصخرية (سامر، 2018، صفحة 113)، ويعرف أيضا
على أنه مجموعة من الرسوم والنقوش الصخرية يعود عمرها إلى حوالي 30 ألف سنة، ويعتبر من أقدم اللوحات
الفنية التي جسد عليها إنسان شمال إفريقيا أساطيره ومعتقداته (قمش، 2010، صفحة 13).

اقتترنت أولى الاكتشافات لمواقع الفن الصخري بالصحراء الجزائرية بانتشار وتكثيف الحملات العسكرية الفرنسية بالجزائر بداية من العام 1847م بقيادة الجنرال كفيناك المكلف بحملة تنقيب في جبال القصور بالجنوب الوهراني، حيث اكتشفت أثناء هذه الحملة أولى الرسوم الصخرية على جرف صخري ثم أعقبها فيما بعد اكتشاف ثاني لنقوش مماثلة في الموقع المسى مغار التحتاني الواقع جنوب عين الصفراء (الجزائر).

3. منطقة الطاسيلي ناجر "Tassili N'ajjer":

تعد منطقة الطاسيلي من أشهر وأبرز المواقع الأثرية العالمية كونه أعظم متحف عالمي مفتوح على الطبيعة في شمال شرق الهقار الشاسع من الجنوب الشرقي الجزائري، وهي منطقة غنية بالرسوم الصخرية التي تقدر بحوالي 15000 نقش صخري، تحتوي على عدد كبير من أنواع الحيوانات مرسومة بحجمها الطبيعي تقريبا، أصبحت حظيرة محمية منذ سنة 1982 ضمن التراث العالمي.

يقع الطاسيلي في هضبة عالية يتراوح ارتفاعها بين 1200م و1500م، تتربع على شريط يبلغ طوله 800 كلم من الشمال إلى الجنوب و50 إلى 60 كلم من الشرق إلى الغرب، بمساحة قدرها 120000 كلم²، وهي بذلك تشكل الإقليم الأكبر مساحة في الصحراء الوسطى.

الطاسيلي منطقة متداخلة يصعب تحديد حدود حقيقية لها فهي تقع بين دائرتي عرض 21° و28° شمال خط الاستواء، وبين خطي طول 5° و20° شرق غرينتش (بن بوزيد، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري، د.س، صفحة 11)، وحددها جون دوبيف "J.Dubef" بين خطي 23° و30° بالنسبة لدوائر العرض شمال خط الاستواء، وبين خطي 5° و14° بالنسبة لخطوط الطول شرق غرينتش (Dubef, 1999, p. 250).

تتربع على مساحة تقارب ثلاثة مئة ألف كلم²، أعلى قمة بها تصل إلى 2000م، يمكن للطاسيلي أن تخرج عن نطاق الصحراء الوسطى بقليل، وتضم بعض المناطق الواقعة في الحدود الليبية وهما منطقة تاداروت والأكاكوس، توجد بالطاسيلي ناجر ثلاثة مناطق هي: الطاسيلي الداخلي "Tassili interne"، الأخدود بداخل الطاسيلي "Sillon intratassilienne"، والطاسيلي الخارجي "Tassili externe" (بحرة، 2006/2005، صفحة 14). أما من ناحية التسمية تنقسم إلى مدلولين متشابهين :

أولهما كلمة الطاسيلي وتعني السلسلة الجبلية التي يغطيها السواد، أما ناجر فهي تعني جلد الثور المسلوخ، كما يمكن أن تدل كلمة آجر على نهر أو بحيرة (وابل و خاتمي، 2021، صفحة 21)، في حين مليكة حشيد M.Hachid فتعتبر أن كلمة الطاسيلي كلمة من لغة التماق (لغة التوارق) وتعني الهضبة، والطاسيلي آجر قد تمثل الجزء الأكبر من منطقة الصحراء الكبرى (Hachid, 2000, p. 9).

تعتبر منطقة الطاسيلي هي نفسها إقليم الحظيرة الوطنية للطاسيلي التي أنشأت بموجب القرار الوزاري 168 الصادر بتاريخ 26 جويلية 1972م (بعيطيش، 2014، صفحة 199)، ووردت أول إشارة لهذه الرسومات الجدارية للطاسيلي آجر عام 1909م حيث كتب النقيب الفرنسي كورتى "Cortier" عن رسومات واد أسوف، ومنذ ذلك الحين اهتم العديد من الباحثين برسومات ونقوش هذه المنطقة (بحرة، 2006/2005، صفحة 17)، في حين كانت أولى بؤادر الأبحاث والاهتمام بالنقوش على مستوى واد جرات (الطاسيلي ناجر) عن طريق الباحث غوتي "Gauter" ما بين سنتي 1934-1953م الذي قام بتصوير هذه النقوش. غير أن هذا التاريخ يبقى متأخرا إذا ما قورن بأولى الاكتشافات لأهم الرسومات المتواجدة بالمنطقة، حيث شهدت ذروة الاكتشافات الأثرية التي كانت

من نصيب البعثة العسكرية الفرنسية، وفي مقدمتهم الباحث هنري لوت "H.Lhot" الذي يعود إليه الفضل في الترويج والدعاية للفن الصخري الموجود بالصحراء الوسطى (طاسيلي ناجر)، إذ بدأ اهتمامه بالمنطقة منذ سنة 1934م واستمر لسنوات عديدة، وفي سنة 1959م بدأ بجدد دراسة رسومات هذه المنطقة التي وجدها تزيد عن 15000 رسم صخري بالإضافة إلى نحوت كبيرة الحجم (وابل و خاتمي، 2021، صفحة 12)، وهو ما شجع الباحثين للعمل والبحث في هذه المواقع، أعماله حول الفن الصخري كثيرة إذ لم يكتف بواد جرات فقط بل اهتم بأغلب المناطق الأخرى من الصحراء، حيث عمل على نقوش الجنوب الوهراني أيضا. هناك باحثين مختصين آخرين اهتموا بمنطقة الصحراء الجزائرية وبخاصة الجنوب الشرقي، أما الباحثين الجزائريين نجد الباحثة مليكة حشيد درست منطقة الطاسيلي ونشرت كتابين مابين 1998 و2000 (وابل محمد، 2013/2014، صفحة 11).

4.مراحل الفن الصخري بمنطقة الأطلس الصحراوي

من خلال التعرف على الأساليب والتقسيمات الثانوية وبالاعتماد على الخصائص والمعايير التي اتفق عليها مختلف المختصين المهتمين بالفن الصخري، اتفقوا على اعتماد التصنيف الرباعي والذي يضم أربع مراحل : الرؤوس المستديرة، مرحلة الأسلوب البقري، أسلوب مرحلة الأحصنة وأسلوب مرحلة الجمال، وإذا وقع الإجماع على هذا التصنيف العام فإن الاختلاف يبرز في التموضع الكرونولوجي لهذه الأساليب وتقسيماتها الثانوية و المقترحة في ثلاث كرونولوجيات هي :

- كرونولوجية موري "F.Mori" الطويلة والتي تبناها وطورها كل من أوماسيب G.Aumassip وتوفرون M.Touveron والتي تبدأ من نهاية البلايستوسان.

- كرونولوجية هنري لوت H.Lhote المتوسط التي تمتد الرسومات فيها على ستة آلاف سنة.

- كرونولوجية موزوليني A.Muzzolini القصيرة التي يحصر فيها كل مراحل الفن الصخري ضمن أربعة آلاف سنة.

كما برزت أهم التصنيفات الكرونولوجية المتقاربة فيما بينها وأقدمها تلك التي وضعها فلاموند G.B.Flamond و مليكة حشيد "M.Hachid"، وقد اقترحا هذين الباحثين طوابق كرونولوجية قائمة على كل من الوحدة الجغرافية و الأنثروبولوجية والأسلوبية، حيث ينظرون إلى أن هذه الوحدة تسببت فيها الهجرات والغزوات المتكررة للشعوب .

5. تعريف مصطلح الاثنوغرافية (Ethnographié)

هو فرع من فروع الأنثروبولوجيا يهتم بالدراسة المباشرة للمجتمعات الصغيرة أو الجماعات العرقية، وتجمع هذه الدراسات بدرجات متفاوتة بين عناصر وصفية وأخرى تحليلية، حيث تركز على ثقافة أو مجتمع معين، كما تبحث عن تعميمات نظرية أو مقارنة من وجهة نظر الاثنوغرافي (سميث، 2009، صفحة 67، 68)، لكن حسب الباحثين البريطانيين يقصد بمصطلح الاثنوغرافيا (Ethnographié) بأنه تلك البحوث الوصفية والتحليلية التي قام بها علماء الأنثروبولوجيا حول الشعوب والأقوام البدائية التي درسوها دراسة ميدانية؛ وبالرغم من أن الإثنوغرافي يهتم بالدراسة الوصفية للمجتمعات البدائية والأنثروبولوجي الاجتماعي يهتم بالتحليل البنائي أو

التركيب للمجتمعات البدائية ، فإن هناك ارتباطاً وتداخلاً وثيقاً بين هذين العلمين بخصوص الدراسات العلمية التي يقومون بها

(<https://www.aranthropos.com/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9%86%D9%88%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%A7-ethnography/>, 2022)

كما يعرف أيضاً على أنه الطريقة التي يتم من خلالها وصف ثقافة مجتمع ما، أو تقديم دراسة مفصلة عن الأعراف والمعتقدات السائدة في المجتمعات القديمة ، أي بصيغة أخرى هو المنهج الذي يستخدمه الباحث لملاحظة السلوك الإنساني في بيئته ووضع الطبعي، ويتوصل من خلال هذه الملاحظات إلى معنى لهذا السلوك (معتوق، 2018، صفحة 67). نظراً لأهمية الإثنوغرافية في الدراسات التاريخية والأثرية، قام علماء الأنثروبولوجيا باستحداث منهج جديد يسمى بالبحث الإثنوغرافي ، على أساس أنه إحدى الطرق المعتمدة لفهم أساليب مجتمع ما أو جماعة ما، وكيفية تصرفاتهم في الحياة اليومية من خلال معرفة أفكارهم ، معتقداتهم، قيمهم، سلوكياتهم، وما يصنعونه من أشياء حضارية يتعاملون بها .

6. مرحلة الرؤوس المستديرة (Rounded Head period)

يصنف الباحثون المهتمين بدراسة الرسوم الجدارية على الكهوف والمغارات إلى أربع أطوار مهمة وهي : مرحلة الرؤوس المستديرة ، مرحلة البقرات، مرحلة الحصان والعربة، ومرحلة الجمال، أما النقوش الصخرية فهي الأخرى تصنف إلى أربعة مراحل ألا وهي: مرحلة الجاموس العتيق، مرحلة البقرات، مرحلة الحصان والعربة، مرحلة الجمل .

الجدير بالذكر أن هذا التقسيم كان وفق معايير مختلفة مثل ظهور واختفاء حيوانات معينة ، وقد اعتمد الباحث هنري لوت على ذلك في تصنيفه لكنه اعترف لاحقاً أن حيوانات مثل الجاموس العتيق قد استمر وجودها في مرحلة الرؤوس المستديرة (بن بوزيد، د.س، صفحة 104)، لكن بالنسبة لمرحلة الرؤوس المستديرة التي مثلتها مجموعة من الشعوب سكنت منطقة الطاسيلي في فترة ما قبل التاريخ، وغالباً هذه الشعوب هي ذات أصول مختلفة، فقد أدرجها بعض الباحثين في أواخر المرحلة السابقة لها (الجاموس العتيق)، والبعض الآخر يكتفي بوضعها بعد هذه المرحلة وقبل المرحلة الموالية (مرحلة البقرات)، وخلالها رسم الفنان مشاهد لحياته اليومية والدينية، ومثل أشكالاً آدمية ذات رؤوس مستديرة وهي خاصة بالرسوم.

أما هذا الاسم الذي أصبحنا نعرفهم به فهو يعود إلى الشكل الفني الذي استخدم في رسم الشخصيات الإنسانية، حيث تبدوا برأس دائري ، وأول من أشار إلى هذه التسمية هو القس بروي (L'abbe brueil) وقال عن هذه المشاهد أنها تمثل شعوب البقرات برأس في شكل قرص Tête discoide (Ginette & Tauvron, 1993, p. 18)، لكن هنري لوت هو من أطلق عليهم تسمية الرؤوس المستديرة ، ويعرفهم بأنهم يمثلون الأشخاص برأس دائري . أما روني جاردني René gardi فيقول أنها تمثل سيطرة تامة للجوانب السحرية ، رسومها أحادية اللون ومتعددة الألوان وعمر هذا الفن غير محدد (بن بوزيد، د.س، صفحة 104)، كما يذكر الباحث موزوليني (A.Muzzolini) بأنها تتصف بعدة مميزات كونه يقتصر على الرسومات التي يصور معظمها بمساحات لونية موحدة وبتقنية الدائرة، ويتراوح أسلوبها من المبسط إلى الطبيعي ، حيث تتميز رؤوس الأشكال الآدمية بكونها على هيئة قرص أو دائرة ذات مسطحات ونادراً ما تظهر عليها أعضاء الحواس (Muzzolini, 1991, p. 6) ، أما غابريال كامبس فقد

وصفها بأنها انعكاس لأحكام مفزعة وأنها استمرت لمدة طويلة إلا أننا لا لو تتبعنا تطورها يظهر لنا أنها تتجه نحو الواقعية.

إن بداية هذه المرحلة لم تعرف على وجه الدقة والتحديد ، كما أن المكان الأصلي لها أيضا غير معروف، فيما إذا ظهر هذا الفن في الطاسيلي وتطور فيها أم ظهر في مناطق أخرى وانتقل إلى الطاسيلي ، فقد تواجد هذا الفن في منطقة الاكاكوس لا جدال فيه ،وقد أعطت تلك الأماكن زمنا أقدم من الطاسيلي تبعا لما اقترحه موري وهو ما انتقده هنري لوت (بن بوزيد، د.س، صفحة 105).

من خلال استعراض هذه الآراء يمكننا القول أن هذه المرحلة تتميز بوجود شخصيات ذات رأس مستدير مع عدم وجود ملامح الوجه بشكل عام، هذا الفن تكون من عدّة أساليب ،الأقدم منها يمثل شخصيات أحادية اللون لا يزيد علوها عن 10سم ،ولاحقا بعض الصور وصل ارتفاعها إلى 5و6 أمتار مطلية باللون الأبيض ومحاطة بالخط البنفسجي والبي.

7.التصوير الفني للمرأة في مرحلة الرؤوس المستديرة

إن الإشكالية الكبيرة التي تواجه الباحثين هي تشابه رسومات مرحله الرؤوس المستديرة مع المرحلة التي سبقتها ومرحلة البقاريات، ففترة ذوي الرؤوس المستديرة مثلت المرحلة الثانية من الفن الصخري، واتسمت بالألوان الخلابه والشيقة ما أضفى على هذا الفن جمالا وروعة، كما اتصفت هذه الرسومات بأنها فريدة من نوعها من خلال تقنية رسمها و الأبعاد المتقنة، والتحكم الجيد في الألوان وتصوير المشاهد، فرسوم هذه المرحلة مثلت مشاهد متنوعة ومتعددة عن حياة رعاة البقر كمشاهد الصيد وإقامة الحفلات والمشاهد الحربية ورعي البقر وما إلى ذلك من سلوكيات الحياة الاجتماعية، وما يهمننا هو المشاهد التي مثلت المرأة وهي كثيرة وعلى أوضاع مختلفة اتصفت بالانسجام كما أنها أبرزت جميع تفاصيل المرأة، ومن المظاهر الإثنوغرافية التي جسدت فيها المرأة خلال هذه المرحلة ما يلي :

7-1اجتماعيا :

-كان الإنسان ينظر إلى المرأة على أنها تهب الحياة ، فهي التي تمنح العشيرة بالأفراد الصالحين وتهتم بتنشئتهم ليكونوا أقوياء صالحين لحماية العشيرة والدفاع عنها، ومهما كانت عمل الرجال إذا ما كانوا صيادين أو رعاة أو محاربين فإن دورهم يقتضى بالضرورة حماية النساء اللواتي هن وحدهن يستطعن رعاية الأولاد وتنشئتهم والحفاظ على استمرار القبيلة ونمائها، فعلى الرغم من أن بعض مجتمعات الصيادين والرعاة قد شهدت هيمنة الرجل عليها، إلا أن ذلك لم يمنع كونهم مجبرين على حماية نسائهم واحترامهم من أجل مصلحة القبيلة، فطالما أن المرأة كانت هي المسؤولة على تنشئة الأفراد فإن أغلب المجتمعات كانت أمومية (بن بوزيد، دور المرأة في المجتمعات الرعوية خلال فترة ما قبل التاريخ، 2013، صفحة 230).

- تعدد الزوجات قصد إحداث تغييرات في النمط الاقتصادي، كون المرأة في تلك الفترة تلعب دورا كبيرا من خلال الزراعة، الصيد، استئناس الحيوانات...الخ، بهدف الحفاظ على العشيرة والتكامل الاقتصادي في المنطقة، إلا أن ذلك لم يمنع من أن يكون دورها مهما في إنجاب الأطفال و تربيتهم من أجل خلق اليد العاملة الفتية القادرة على التكفل بمتطلبات الحياة بالإضافة إلى خدمة الأزواج (عيساوي، 2017، صفحة 206، 207).

عثر في منطقة عوانريت التابعة لحظيرة الطاسيلي على لوحة تم فيها تجسيد فتره مرحله الرؤوس المستديرة، حيث برزت فيه المرأة دون لباس، يقابلها الرجل بلباسه الخاص المتمثل في القناع الإفريقي الطقوسي أدرجها المختصون ضمن الجانب الطقوسي في تلك الفترة، كذلك عثر على لوحة جدارية بمنطقة أنشال تتألف من شخصين رجل ضخم لم يرى إلا أرجله الطويلة وامرأة في حالة انحناء رافعة يديها اليمنى وتنظر إلى الأعلى باتجاه الوجه المخفي للشخص الضخم، مما يدل على الخضوع لذلك الشخص المدرج ضمن مرحلة ذوي الرؤوس المستديرة (الربيعي، 2017، صفحة 200).

- لعبت المرأة خلال مرحله الرؤوس المستديرة دورا دينيا كبيرا حيث شملت عدة مجالات مثل الإشراف على الجانب العقائدي أو على منصب الكاهنة التي تختص بتسيير الحياة الدينية، وما الرسومات الموجودة على جدران الطاسيلي إلا خير دليل على هذا .

- بروز شخصيات أنثوية عديدة مثلن بالآلهة العظمى ، لهن صفات خاصة تميزهن عن غيرهن من النساء ، حيث يقمن بوضع زينات خاصة كالكرون الطويلة ، أئداء مخروطيه الشكل ، أو زوائد تخطط على الذراع (بن بوزيد، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري، د.س، صفحة 106).

- برزت في العصر الحجري الحديث ما يسمى بعبادة الربات، وهو الذي كان الأكثر شمولية وانتشارا في المجتمعات القديمة، نتيجة تغير نمط معيشته الذي أصبح يعتمد على تربية الحيوانات، إنتاج الحليب، أو زراعة الأرض... الخ، هذا ما جعله يعبد ربات الخصوبة التي كان يرمز لها بالمرأة كونها الممثل الوحيد للخصوبة لذلك ارتبطت المجتمعات القديمة بالمرأة أكثر من السابق، كما نظر الإنسان إليها على أنها تهب الحياة للعشيرة والأولاد الصالحين كون أن الأنثى حسيم في أصل الحياة هي الأساسي (بن بوزيد، دور المرأة في المجتمعات الرعوية خلال فترة ما قبل التاريخ، 2013، صفحة 230) .

هناك الكثير من مشاهد الفن الصخري بالطاسيلي تمثل صورا لنساء وعلى رؤوسهن قرون سواء كن مقنعات بأقنعة حيوانية أم لا؟ ومن بين هذه الصور المشهد الذي سماه هنري لوت السيدة البيضاء الموجود في منطقة أونرحات في الطاسيلي حيث تظهر في المشهد امرأة ذات قرون وهي بحجم هائل، نعتقد أنها كانت تمثل ربة الخصب (بن بوزيد، دور المرأة في المجتمعات الرعوية خلال فترة ما قبل التاريخ، 2013، صفحة 231).

إن مشاهد الفن الصخري في الطاسيلي تقدم الكثير من الأدلة على عبادة الآلهة الأنثوية ، حيث نجد المرأة مقنعة بقناع يمثل حيوان من فصيلة الكليات الذي قد يكون ابن أوى فهي في هذه المشاهد تمثل آلهة للخصوبة. ومن بين المشاهد المعبرة على دور المرأة، نجد مشهد في منطقة صفار القريبة من مدينة جانت، مشهد يتضمن العديد من الأشخاص من المحاربين العائدين من المعركة، يركعون أمام امرأة طاعنة في السن تتوكأ على عصا وهي منحية الظهر، بقدر ما يمثل هذا المشهد من ذوق فني رفيع وتجسيدا للحياة والعواطف الإنسانية خاصة الأمومة ممثلة في الجدة التي يحترمها أولادها و أحفادها بشكل كبير بالقدر نفسه فإن هذا المشهد معبرا عن الخصوبة في هذه الأم الكبيرة و حولها أبناءها، كما يوجد مشهد آخر في منطقة وان درباون " ouan derbaouan " في الطاسيلي، يمثل امرأة طاعنة في السن تتجه لإيقاف الشجار الذي نشب بين ثلاثة أشخاص في القبيلة، فتلك

المشاهد تعبر بوضوح على دور المرأة في الحياة القبلية الذي يتخذ شكل "الأم الكبيرة" أورية الخصوبة، وأحيانا أخرى تطلع بمهمة استدراار المطر للقوم بالطقوس التي تقوم بها.

7-3 ثقافيا :

برزت الجوانب الثقافية التي كانت تعيشها المرأة في مرحلة ذوي الرؤوس المستديرة من رقص وعزف على الآلات الموسيقية المختلفة...الخ، في بعض المشاهد الصخرية المتواجدة بمنطقة الطاسيلي ناجر، وخير دليل على ذلك، هو تلك الرسومات التي توجي عن مشهد العصا الطويلة وجزء شبه بيضاوي ملتصق بها يحملها شخص بجانب امرأة ومعزة (أوبراهم، 2018، صفحة 41).

-إن المتأمل للباس المرأة خلال هذه المرحلة، يجد تنوعا فيه مثل: أن تلبس النساء قطعة من القماش تشبه التنورة تسمى بغطاء العورة، كما يزين جسدهن بالعديد من الأساور والأشرطة والأحزمة في الوسط وفي الذراع، بالإضافة إلى المرفق والرقبة، كما يتم وضع قرون فوق الرأس ويلبسن فساتين زاهية الألوان، متعددة الأشكال، بالإضافة إلى تزيين أجسادهن بالأوشام المختلفة (بن بوزيد، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري، د.س، صفحة 106) ..

بروز جملة من الرسومات التي تبرز لنا نوع من الأفعنة الخاصة التي اختلف فيها: هل هي تجسد لآلهة معينة؟ أم هي عبارة عن مظهر ثقافي؟ أم هي في إطار الطقوس السحرية؟ أو عبارة عن أدوات للاحتفال فقط؟ وفي هذا الإطار يتبادر إلى أذهاننا سؤال حول: دور حركات الرقص التي جسدت في رسومات الطاسيلي خلال مرحله ذوي الرؤوس المستديرة هل هي جزء عقائدي يتم من خلالها تقليد حركات الحيوانات في إطار ما يسمى بالعبادة الطوطمية؟ أم هي عبارة عن جانب ثقافي قصد به المرح والاحتفال؟.

8. خاتمة :

ما يمكن أن نستنتجه في الأخير من خلال دراستنا المتمحورة حول التصوير الفني للحياة اليومية للمرأة من خلال مشاهد الفن الصخري هو كالتالي :

-تنوع المفاهيم الخاصة بالفن الصخري، فهناك من يرى أنه عبارة عن عملية إسقاط العالم الذي كان يحيط بالإنسان القديم، وهناك من يعرفه على أنه مجموعة الرسومات والنقوش الصخرية التي تجسد الحياة المعاشة للإنسان ، وغير ذلك من وجهات النظر حول هذا الموضوع .

-تعتبر منطقة الطاسيلي ناجر من أكبر المتاحف العالمية الطبيعية في الهواء الطلق، وذلك لغنى المنطقة بالرسوم والنقوش الصخرية، التي أحصي منها لحد الآن أكثر من 15000 رسم، وهي جزء من الكل لأن أغلبها لم تكتشف بعد، ذلك لصعوبة المناخ والتضاريس، بالإضافة إلى شساعة المساحة التي ينتشر فيها الفن الصخري.

-انطلقت أولى الاكتشافات العلمية للمنطقة مع منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، أي خلال فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث برز العديد من الباحثين الذين درسوا وسعوا إلى استكشاف ما تحتويه المنطقة، لعل أبرزهم: هنري لوت، أوماسيب، والباحثة الجزائرية مليكة حشيد...الخ.

-تعتبر مرحلة الرؤوس المستديرة من أهم المراحل التاريخية التي شهدت منطقة الطاسيلي، حيث سميت بهذا الاسم نتيجة الرسم الفني الذي استخدم في تجسيد الشخصيات الإنسانية آنذاك، وقد تميزت بمجموعة من

الخصائص أهمها: الرأس الدائري، تصوير معظم رسوماتها بمساحات لونية موحدة وبتقنية دائرية، يتراوح أسلوبها من المبسط إلى الطبيعي، تتميز الأشكال الأدمية بكونها على هيئة قرص أو دائرة ذات مسطحات...الخ.

-الفن الصخري له عدّة تصنيفات مختلفة ومتباينة انطلاقا من ظهور واختفاء بعض الحيوانات، أو بحسب نوع الفن هل هو طبيعي أو رمزي؟ بالإضافة إلى تصنيفه حسب نشاط الإنسان في تلك الفترة سواء أكانوا صيادين أو رعاة، أو بحسب المجموعات البشرية جنس أبيض وأسود .

-تعددت الصور الفنية التي جسّدت المرأة في مختلف المشاهد الصخرية سواء أكانت في المجال الاجتماعي، الثقافي، أو حتى العقائدي ...الخ مما يؤكد على مدى الدور الهام الذي تشغله المرأة منذ القدم .

فمثلا في الجانب الاجتماعي فقد كان ينظر لها على أنها تهب الحياة، تحافظ على النسل، تنشئ الأفراد الصالحين والأقوياء، كما أنها ساعدت الرجل في مختلف متطلبات الحياة كالزراعة، الصيد، استئناس الحيوانات....الخ.

أما عقائديا فقد شهدت المرأة في هذه المرحلة نوعا من التقديس، حيث لعبت دورا دينيا بارزا من خلال إشرافها على الجانب العقائدي وعلى منصب الكهنة الذي يختص بتسيير الحياة الدينية، كما برزت مجموعة من الشخصيات الأنثوية لهن صفات مميزة مثل وضع زينات خاصة، قرون طويلة، أنداء مخروطية الشكل، زوائد تخطيط على الذراع، كما برزت أيضا ظاهرة عبادة الرّبات وهو الذي كان الأكثر شيوعا وشمولية ونشاطا في المجتمعات المختلفة.

ثقافيا: جسّدت المرأة في الفن الصخري خلال هذه المرحلة بعض من الجوانب الثقافية كالعزف، الرقص، بالإضافة إلى بعض الرسومات التي كانت تجسيدا لثقافة اللباس، كذلك تزيين أجسادهن بمختلف الحلي والأحزمة والأساور....الخ.

5. قائمة المراجع:

• المؤلفات:

- بن بوزيد لخضر، (2013)، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري.
- Dubef, J., (1999), L'Ajjer sahara, paris: karthala.
- Ginette, a., & Tuvron, M, (1993), le sahara central à l'holocène , Sahara.
- Hachid, M, (2000), le Tassili des ajjer. aux sources de l'Afrique 50 siecles avant les pyramides mediterrannée, paris.

• الأطروحات:

- بحرة نادية، (2006/2005)، دراسة تحليلية للفن الصخري بمنطقة آدمرالطاسيلي أزجر، الصحراء الوسطى، مذكرة ماجستير، معهد الآثار، جامعة الجزائر.
- وابل محمد. (2013/2014). إنعكاس مرحلة المناخ الأمثل على ثقافة المجتمعات في الصحراء الوسطى 7000ق.م إلى غاية 2500ق.م. مذكرة ماجستير، قسم التاريخ، كلية العلوم الانسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، الجزائر.

• المقالات:

- Muzzolini, A, (1991), Essai de classification et de chronologie relative des peintures « têtes rondes du Tassili et del'Acacus »,Libyca , 14.
- عيساوي مها، (جانفي، 2017)، صورة الأسرة في الرسوم الصخرية قراءة سوسيو-تاريخية، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، م1، ع1، 202-211.
- كريم سامر، (مارس، 2018). الفن الصخري بمنطقة حاسي القويرة بعين صالح -وصف حالة.مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، م6، ع1، 101-118.
- بعبطيش عبد الحميد، (2014)، مظاهر الحضارة النيوليتية بمنطقة الطاسيلي ناجر، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، ع3، 197-213.
- الريفي الشريف أحمد (2008)، مفهوم الفن البدائي في ما قبل التاريخ وإطاره الجغرافي، مجلة جامعة سبها للعلوم الإنسانية، م7، ع12، 1-17.
- الربيعي حميدي محسن جبار، (2017)، الرسوم الصخرية لعصور ما قبل التاريخ في ليبيا، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، م16، ع31، 190-217.
- قمش خديجة، (2010)، الفن والأسطورة بشمال إفريقيا، مجلة إسيناكا، ع6، 13-26.
- شماخي موسى اسماعيل، معتوق جمال، (2018)، منهجية البحث الإثنوغرافي في ميدان العلوم الإجتماعية، مجلة أنثروبولوجيا، م4، ع1، 65-74.
- أوبراهم جوهرة، (2018)، نماذج من الحياة اليومية للشعوب النيوليتية من خلال الفن الصخري الصحراوي، مجلة المفكر، م2، ع2، 30-42.
- وابل أمحمد، خاتمي مصطفى، (2021)، واقعية القارب والسمكة في الفن الصخري(منطقة الصحراء الوسطى-الجزائر) من الألف السادسة قبل الميلاد إلى غاية الألف الثانية قبل الميلاد، مجلة منبر التراث الأثري، ع9، 39-56.

• المداخلات:

- بن بوزيد لخضر، (2013)، دور المرأة في المجتمعات الرعوية خلال فترة ما قبل التاريخ. الملتقى الوطني المدينة والريف، جامعة معسكر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، 225-245.

• مواقع الانترنت:

- <https://www.aranthropos.com/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9%86%D9%88%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%A7-ethnography> / (24, 01, 2022). تاريخ الاسترداد 24, 01, 2022، من أنثروبوس.

سرد تاريخ بلاد الأندلس في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة "أرجوزة الشاعر ابن عبد الجبار الأندلسي نموذجاً".

Narrating the history of Andalusia in the book Al-Thakhira fi mahassene Ahl Al-Jazirah, "The Argoza of the Andalusian poet Ibn Abdul-Jabbar as a model"

نصيرة طيطخ، - جامعة عبد الحميد بن باديس .مستغانم .الجزائر

-مقدمة

إنَّ السرد التاريخي عن طريق المزج بين الأدب والتاريخ يعتبر نوعاً جديداً في فن التأليف، اشتهر به عرب المشرق مع مطلع العصر العباسي، وهي ميزة فريدة شغل بها العرب دون سواهم من الأمم ثم امتد إلى المغرب وبلاد الأندلس. وفي هذا السياق يندرج عنوان المقال الموسوم: "سرد تاريخ بلاد الأندلس في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتري (ت542هـ/1146م)" أرجوزة الشاعر الأندلسي ابن عبد الجبار (ت500هـ/1100م) نموذجاً " فقد قدم لنا ابن بسام من خلال كتابه "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" عدد كبير من التراجم ومنتخباتهم من المنظوم والمنثور والتي لاتزال حية بين صفحاتها الملوك، والأمراء والأدباء والشعراء والعلماء.

تتمحور إشكالية هذا المقال كالتالي :- ما نوع مبنى وتقاطع الأهداف لكل من ابن بسام الأديب في تراجم ذخيرته وابن الجبار الشاعر في أرجوزته ؟. هل هناك علاقة وترابط بينهما من حيث الآلية السردية الأدبية والتاريخية ؟. كيف جسدا الأديبان صنوف ملامح سرد تاريخ بلاد الأندلس والحفاظ عليه من الضياع أمام ضربات الحركة الاستردادية المسيحية ؟. وبمعنى آخر كيف اتكأ ابن بسام في ذخيرته عن الشعور كدعامة لحفظ التراث التاريخي لبلاد الأندلس من خلال أرجوزة الشاعر عبد الجبار ؟.

2. ابن بسام الشنتري وكتاب الذخيرة

1.2-التعريف بابن بسام أبو الحسن الشنتري (ت542هـ/1146م)

احتل اسم ابن بسام مكانة هامة في العديد من المصادر والكتب التاريخية القديمة منها والحديثة، بالرغم من أن كتب التراجم لم تخص ابن بسام بترجمة وافية تبرز مكانته، فمثلاً الأديب الأندلسي الضبي، (ها، بن حزم الاندلسي (ت456هـ/)، وابن حزم، (1962) لم يخصه بترجمة في كتابه "بغية الملتبس" الذي ذكر فيه تراجم رجال أهل الاندلس، خلال القرن الخامس الهجري، رغم أنه عاصره في أغلب الأحيان، وحتى ابن بسام خرج على عادة الكتاب حيث لم يعرفنا بنفسه، فبقي تاريخ ميلاده مجهولاً. أما عن موطنه كما أكد ابن بسام في مقدمة كتابه فهي مدينة شنترين- (الشنتري، 2000) Santarène (M. Paquis & Aschbach, 1844).

حياته: عاش "الأديب أبو الحسن علي بن بسام التغلبي الشنتري" (المغربي (ت698/)، ا.، 1963)، حياة مضطربة أمام ضربات الحركة الاستردادية المسيحية (عنان، تراجم شرقية واندلسية، 1970/1340)، فخرج من مدينة شنترين متوجهاً نحو اشبيلية حيث استقر به المقام سنة 1109/502م (جانثاليث، 1945) وفي مدينة اشبيلية حظي بمكانة راقية في البلاط السلطاني مما سمح له بجمع المادة العلمية لكتاب الذخيرة في محاسن

أهل الجزيرة (الشنتريني، 2000، صفحة 26). —أما وفاته فكانت سنة 542هـ/1148م، كما جاء عند المقري حيث قال: "...وتأخرت وفاته إلى سنة إثنين وأربعين وخمسمائة". (المقري أ.، 1388هـ/1968م).

2.2 التعريف بكتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة :

إن الاهتمام بالتأليف في أدب التراجم هو في الواقع طبيعي "لما اشتهرت به القبيلة العربية من حرص على حفظ الأنساب، حرصا تجاوز إلى الحيوان فكان النسابون يعرفون الأسر معرفة دقيقة ويرفعون نسب أي فرد من أفراد القبيلة إلى أبي القبيلة كلها أو على الفروع الأولى من الأصل العربي المشترك، كما كان فيهم من يعرف أنساب الخيل حيث يتتبع نسلها ويحفظ مواليدها ووفياتها بدقة (بن محمد، 1989، صفحة 91)". أما عنوان الكتاب "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" فقد أشار إليه ابن بسام الشنتريني في مقدمة كتابه قائلا: "وأودعت هذا الديوان الذي سميته بكتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة". (الشنتريني، 2000، صفحة 14). كما انفرد ابن بسام بوضعه فهرسة ترتيبية لأعلامه المترجمة في المقدمة موزعة على أقسام الذخيرة (مكي، 1419/1999، صفحة 340) وهي تعتبر سابقة في منهجية التقديم. كما تميز منهجه بالحياد في المواقف، والحكم على بعض الشخصيات (أعلام تراجمه)، وهذا يرجع إلى أخلاقه الأدبية التي تحلى بها وانعكست في ديوانه. والجدير بالإشارة " أن كتاب الذخيرة قد كان منطلقا لتأليفات عديدة، فكان بذلك كنهر كبير تفرعت عنه جداول كثيرة، وما نعرفه منها لا يتجاوز ما شاء ابن بسام أن يخبرنا به،" (الشنتريني، 2000، الصفحات 80-81) يؤكد بان ابن بسام الشنتريني كان يحز في نفسه ضعف الشخصية الجماعية الأندلسية التي لاحظها في تعلق مواطنيه بالأدب المشرقي، وانصرافهم عن ادبهم الجيد، فنهض ليدافع عن تراث بلاده، ويبرهن عن تفوقها، ويخلد مآثر كتابها وشعرائها. (الشنتريني، 2000، صفحة 82).

لقد فطن بعض من أرخوا لابن بسام إلى هذا الجانب من شخصيته القوية وعزيمته وكذا غيرته على تراث بلاده الأدبي فعبروا عن ذلك بما يلائم روح العصر وذوقه فقال أحدهم: "لم يكن في حساب الآداب الأندلسية أنه سيبعث من شنترين قاصية الغرب من ينظمها قلائد في جيد الدهر". (المغربي، 1964، صفحة 418).

3. الشاعر ابن عبد الجبار الأندلسي وأرجوزته التاريخية

3-1 التعريف بالشاعر ابن عبد الجبار الأندلسي ابوطالب الشقري (ت537م/1137)

من أهل جزيرة شقر بالأندلس، ابرع وقته أدبا وأكبرهم تفننا في العلوم من حيث المنثور والمنظوم (الشنتريني، 2000، صفحة 693). من شعراء بلاد الأندلس لقب بمتنبي الأندلس كنيته: أبو طالب. وفي مجموع ابن الصيرفي المصري كنيته أبا الوليد. عاش بعد سنة خمسمائة (500هـ/1100م)، فقد ذكر علي بن يوسف بن تاشفين وهو أمير المسلمين في أرجوزته المحتوية على فنون من العلوم والمحيط بتاريخ الدول. وكان موت علي بن يوسف بن تاشفين في سنة سبع وثلاثين وخمسمائة وكانت ولايته عند وفاة أبيه أمير المسلمين، سنة خمس وتسعين وأربعمائة (الأصبهاني، /، صفحة 210). لم تذكر المصادر نسبه، فابن سعيد المغربي اعتمد على كتاب الذخيرة للتعريف به حيث نسبه إلى جزيرة شقر (المغربي (ت698هـ/)، ا.، 1995، الصفحات 371-372).

3-2 سرد تاريخ بلاد الأندلس من خلال أرجوزة عبد الجبار الأندلسي

أ- "الأراجيز" النشأة والتطور: ظهرت "الأراجيز" أولشعر التعليمي الذي يتركز في نظامه على بحر الرجز (أحمد عبد العزيز وهبة:، 2017،، صفحة 229)، أكثر من سائر بحور الشعر العربي، كوسيلة لحفظ المتون

النحوية (عتيق، 1976م)، وهو يهدف إلى تعليم الناس شئون حياتهم المادية والمعنوية بطريقة مؤثرة وسهلة، (أحمد عبد العزيز وهبة:، 2017)، " وهو ما يعبر عنه المتأخرون بالمتون المنظومة، كألوية الإمام محمد بن مالك في النحو العربي وغيرها مما يجمع قضايا العلوم والفنون وضوابطها " (عتيق، 1976م،،، صفحة 329). حيث يساعد على تيسير حفظ العلوم وسهولة تمثيلها واسترجاعها، ويقول الجاحظ في هذا الصدد: "فإن حفظ الشعر أهون على النفس، وإذا حفظ كان أعلق وأثبت، وكان شاهداً، وإن احتيج إلى ضرب المثل كان مثلاً". (الجاحظ و هارون،، الحيوان، 1979). ومن خصائصه أن أجزاءه المتعددة جعلته يتحمل سائر أصناف القول (أحمد عبد العزيز وهبة:، 2017،،، صفحة 229) .

وفهم من خلال مذكره، الأديب شوقي أن الأرجوزة الأموية تعد أول شعر تعليمي ظهر في اللغة العربية، (ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ، صفحة 323). وقد استطاع أن يودع فيها سيرة الحكام الأمويين وأحوال الشعب في عهده من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولقد تأثر الشعراء الأندلسيون، فنظموا في المعارف التي نظم فيها الشعراء المشاركة، كالتاريخ واللغة والفلك وغيرها من العلوم. (ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف مصر، ص: 246،، 1965).

وقد أورد لنا ابن بسام الشنتريني عند ترجمة الكاتب والشاعر عبد الجبار ابوطالب الشقري "المكنى بمتني الأندلس" قصيدة طويلة "أرجوزة تاريخية" بلغت أبياتها أربعمائة وثلاثة وستون (463) بيتاً احتوت على التاريخ الإسلامي العام شرقاً وغرباً وسنركز في هذا المقال على أهم المراحل التاريخية لبلاد الأندلس تحديداً من عهد بني أمية إلى غاية بداية عهد دولة المرابطين .

ب- حكم بني أمية بالأندلس (138-422هـ/756-1031م):

استطاع الأمير عبد الرحمن بن معاوية -الداخل- أن ينجو من بطش العباسيين سنة 133هـ/751م، ويهرب لاجئاً إلى بلاد المغرب، (Clot, 1999, pp. PP:21-39) ومنها وجّه نظره نحو بلاد الأندلس التي كانت تعيش أوضاعاً في انعدام الاستقرار والصراعات الدامية (ابن عذاري، الصفحات 38-39)، تلك هي الأسباب التي شجعت الأمير الأموي عبد الرحمن بن معاوية، فخطط للدخول إلى الأندلس (Guinchard, . 2000, pp. 51.PP77-108). ففي غرة ربيع الأول يوم الجمعة من 10 ذي الحجة سنة 138 هـ/756 م انتصر عبد الرحمان الداخل في معركة المصارة على منافسه يوسف الفهري، توج من يومها أميراً للأندلس، (Lévi –Provençal, 1950, p. T1.p 98) وبذلك وبذلك الإنجاز تأسست إمارة أموية وراثية مستقلة سياسياً عن الخلافة العباسية بالشرق. (غلاب، 1426هـ/2005 م، الصفحات 203-204).

وعن سرد أحداث تولي بني أمية حكم بلاد الأندلس يصف عبد الجبار الأندلسي في أرجوزته قائلاً:

وزمنَ الوليدِ كانَ فتحُها	بحسبِ ما قُدِّمَ قبلُ شرحُها
وبعدكم حربٌ وكم من هَوَلٍ	ليوسفَ الفهريِّ والصُّمَيْلِ
استوسقَ المُلْكُ بهذِي الناحية	لعابدِ الرحمنِ بنِ معاوية
ثم تولَّاهَا ابنُـه هشامٌ	حتى أتاهُ بعدهُ الجِمامُ
فبايعوا ابنُـه المسَمَّى الحكمَا	فأبـرمَ المـلـكُ لـه وأحـكـمـا

فأوقع الصّلبَ على أهل الرّيّض	فاعترض المُلْك له من اعترض
سَلِيله أسخى بني مروان	ثم تولى عابِدُ الرّحمـن
وكانَ في السيرة ممّن يُحمّد	ثم تولّاها ابنه مُحَمّد
وراسخاً في العِلْم بالحساب	ذا بصَرٍ بالشّعـر والأداب
ثُمّت عبـدُ الله وهـو الأصغرُ	ثمّ ابنه المنذرُ وهـو الأكبر
خمسـينَ عامّاً صاحب الزّهراء	وبعدّه النّاصـرُ ذو البنّاء
وبعدّه هشامُ آل عامرٍ	وبعدّه المستنصرُ ابن النّاصـر
فانتفض التّربُّ ومُزّق الكفنُ	ذاك الذي ماتَ مِراراً ودفن

ج-الفتنة الأولى بقرطبة : (399 - 422 هـ / 1009-1031 م)

انتهى الاستبداد العامري الذي دام ربع قرن من الزمن بمقتل الحاجب عبد الرحمن شنجول سنة 399 هـ / - 1009م، حينها ظهرت الفتنة البربرية التي عمت أنحاء بلاد الأندلس، ذلك أن الخليفة الأموي الجديد محمد المهدي لم يكن في مستوى طموحات وآمال القرطبيين وعناصر قوة الضغط الفاعلة التي ساهمت في عملية الانقلاب على الاستبداد العامري العامري 399 سنة هـ / - 1009م) ففي نفس السنة من توليه عرش الأندلس ظهر أحد أبناء البيت الأموي، وهو هشام بن سليمان بن عبد الرحمن الناصر، يترأس مجموعة من الساخطين. (Lévi-Provençal, 1950, pp. T2, p304) على الخليفة محمد المهدي طالبا حقه في الخلافة. لكن مقتل الرشيد والجماعة المعارضة للحكم لم يحسم الأمر، ففي حدود شعبان 1009/399م، قامت عناصر من البربر وتجمعت هذه المرة والتفت حول ابن أخي الرشيد، سليمان بن الحكم بن سليمان بن عبد الرحمن الناصر، وبايعوه وأطلقوا عليه لقب "المستعين بالله" وبذلك أضحى في بلاد الأندلس خليفتان، الأول في قرطبة وهو محمد المهدي، والثاني سليمان المستعين بالله، الذي تزعم حزب البربر بمدينة طليطلة - Toledo. وبذلك أتجه الوضع السياسي في الحاضرة قرطبة نحو إنزلاق خطير أجج نار الفتنة ببلاد الأندلس (بوباية، 2011 م).

وعن وقائع وحيثيات الفتنة البربرية يسرد عبد الجبار قائلًا:

لما انقضت دولة آل عامر	قام بها المهدي من آل الناصر
قام بها المهدي من آل الناصر	بأنه قد صار زهـن الملحد
وإنما أخبرهم بباطله	والمرء لا يستطيع قتل قاتله
فجاءه البربر في حفل الجنود	مع ابن عمه المسمى بالرشيد
فظفر المهدي بابن عمه	وكان ذاك زائداً في غمه
في طالع ينظر منه كيوان	فجاءه البربر مع سليمان

فَوَقَّعَتْ بَيْنَهُمْ حُرُوبَ	لَاخَ لَهُ مِنْ بَيْنِهَا الْهَرُوبُ
فَاطْلَمَتْ فِي عَصْرِهِ الْأَفَاقُ	وَعَمَّهَا الشَّقَاقُ وَالنِّفَاقُ
فَانصَرَفَ الْمُلْكُ إِلَى يَدَيْهِ	فَهَجَمُوا مِنْ بَعْدِ ذَا عَلَيْهِ
وَطَوَّقُوهُ بِشَبَا الْمُهَنَّدِ	بَيْنَ يَدَي هِشَامِ الْمُؤَيَّدِ
فَسَلِمَ الْأَمْرُ لِسُلَيْمَانِهِ	وَهَشَمُوا هِشَامَ فِي أَكْفَانِهِ
فَلَمْ يَزَلْ فِيهِمْ سُلَيْمَانٌ يَلِي	حَتَّى انْبَرَى لَهُ ابْنُ حُمُودٍ عَلِي
فَاغْتَالَهُ الصَّقَلَبُ فِي الْحَمَامِ	وَجَرَّعُوهُ كَوُوسَ الْحَمَامِ
ثُمَّ انْقَضَى عَصْرُ بَنِي حُمُودٍ	وَالْحَرْبُ وَالْفِتْنَةُ فِي مَزِيدٍ
وَوَظَّيْرُ الْمُسْتَظْهِرِ الْمُرَوَّانِي	وَشَعْرَهُ مِنْ أَحْسَنِ الْمَعَانِي
وَقَتَلُوهُ بَعْدَ ذَاكَ صَبْرًا	مَنْ بَعْدَ مَا قَدْ قَلَّدُوهُ الْأُمَرَا
فَبَايَعُوا لِلنَّاصِرِ الْمُسْتَكْفِي	بَعْدَ خُطُوبٍ طَالَ فِيهَا وَصْفِي
فَفَرَّ عَنْهَا ثُمَّ عَادَ الْمُعْتَلِي	بِاللَّهِ يَحْيَى نَجْلُ حُمُودٍ عَلِي
ثُمَّ أَتَى مِنْ بَعْدِهِ الْمُعْتَلَدُ	وَالْحَرْبُ فِي أَقْطَارِهَا تَشْتَدُّ
فَنَقَمُوا اسْتِخْلَاصَهُ لِلْحَائِكِ	وَزَيْبِرَهُ فَخَرَّ أَيُّ هَالِكِ
وَخَلَعُوا مَعْتَدَهُمْ هِشَامًا	وَسَجَنُوهُ عِنْدَهُمْ أَعْوَامًا

د- ذكر سقوط الخلافة الأموية بالأندلس وعصر ملوك الطوائف و الثوار بالأندلس (422هـ/1031م) :

سقطت الخلافة الأموية بالأندلس سنة 422هـ/1031 م وبذلك انتهى وجود الحكم الشرعي الذي كان يجمع بين القوى المتناحرة بين العرب والبربر والصقالبة والموالي والمولدين والمستعربين، وانقسمت الأندلس إلى ثلاث وعشرين دويلة متنازعة عرف حكامها بملوك الطوائف، وقد بدأ هذا العصر رسمياً مع قيام دولة الجماعة بقرطبة التي ترأسها آل جهور سنة 422هـ/1031 م. وان كانت دويلات سبقتها وعاصرتها، مما يعني عملياً أن عصر ملوك الطوائف بدأ مع قيام دويلة بني حمود البربرية في مالقة والجزيرة الخضراء سنة 407هـ/1016م. (شبارو، 1423هـ/2002م،، الصفحات 211-212) .

ولقد تضمنت الأرجوزة أوضاع الأندلس عصر ملوك الطوائف نقتطف من أبياتها على سبيل المثال لا للحصر وفيها يصف ابن عبد الجبار قاتلاً :

لَمَّا رَأَى أَعْلَامَ مَصْرَ قُرْطُبَةَ	أَنَّ الْأُمُورَ عِنْدَهُمْ مُضْطَرِبَةَ
وَعُدِمَتْ شَاكِلَةُ لِلطَّاعَةِ	وَاسْتَعْمَلَتْ آرَاءَهَا الْجَمَاعَةُ
فَقَدَّمُوا الشَّيْخَ مِنْ آلِ جَهْوَورٍ	الْمُكْتَنِي بِالْحَزْمِ وَالتَّدْبِيرِ

ثم ابنه أبا الوليد بعده	وكان يحدو في السداد قصده
فجاهرت في فضلهما الجهاور	وكل قطر حل فيه الفاقره
من كل منتز بها وثائر	وعادل عن كل عدل جائر
فالتغر الأعلى ثار فيه منير	ثم ابن هود بعد فيما يذكر
...	...
وثار في غرناطة حبوس	ثم ابنه من بعده باديس
وآل معن ملكوا المرثه	بسيرة محمودة مرضية
...	...
فأهملوا البلاد والعبياد	وعطّلوا الثغور والجهاد
واشتغلّت أذهانهم بالخمير	وبالأغاني وسماع الزمر
...	...
فاستولت الروم على البلاد	واستعبدوا حرائر العباد
وقتلوا الرجال كيف شاءوا	وضاع دلو الدين والرّشاد
وإذ أطال القوم أسرى القدر	نحوهم خسفاً وما إن شعروا

ه- دولة المرابطين بالأندلس (539-484هـ/1091-1147م):

عرفت بلاد الأندلس التمزق والضعف عصر دويلات ملوك الطوائف، فتكالبت عليها الممالك المسيحية في الشمال لاستردادها كاملة وإخراج المسلمين منها، لكن لحسن الحظ الأندلس ظهرت دولة "المرابطين" عاصمتها مراكش (شبارو، 1423هـ/2002م،، صفحة 227). فقد استطاع أميرها القائد يوسف بن تاشفين في عبوره إلى الأندلس أن يحقق انتصارا تاريخيا فاصلا على المسيحيين في معركة الزلاقة (في الجمعة 12 رجب 479هـ/ تشرين الثاني 1086م) ، وعلى اثر ذلك تغير مجرى حرب الاسترداد التي خطط لها الملك الاسباني ألفونسو السادس AlphonsoVI - وبذلك ينقذ يوسف بن تاشفين الأندلس من الضياع ويوحد شملها (شبارو، 1423هـ/2002م، صفحة 253). ومن نتائج هذا الانتصار أضحت الأندلس ولاية تابعة لدولة المرابطين، كما زودها بجيش مرابطي يربط فيها يضم سبعة عشر ألف فارس، (سعدون عباس، 1405هـ/ 1985م، صفحة 142)،

يأتي وصف تحول الأندلس إلى ولاية تابعة للدولة المرابطية في سرد أرجوزة ابن عبد الجبار حيث لخص أخبارها قائلا:

فإذا أراد الله نصر الدين	استصرخ الناس ابن تاشفين
فجاءهم كالصبح في إثر غسق	مستدركا لما تبقى من رمق

وافى أبوعقوب كالْعُقَابِ
 وواصل السَّيْرَ إِلَى الزَّلَاقَةِ
 لله دَرَمَثُهَا مِنْ وَقْعَةٍ
 وثُلَّ للشُّرْكِ هُنَاكَ عَرْشُهُ
 فوجَبَ الخَلْعُ لذي الخَلَاةِ
 واتَّصَلَ الأمرُ عَلَى نِظَامِ
 وانصرفتْ عَلَى العَدُوِّ الكَرَّةُ
 فتلكَ خيلُ الله فِي العَدُوِّ
 ثمَّ وَلَى عليُّ بْنُ يوسُفٍ
 فجَزَدَ السَّيْفَ مِنَ القَرَابِ
 وسَاقَهُ لِيَوْمِهَا مَا سَاقَهُ
 قَامَتْ بنَصْرِ الدِّينِ يَوْمَ الجُمُعَةِ
 لَمْ يُغْنِ عَنْهُ يَوْمَهُ أَذْفَنُشُهُ
 وصَرَّحُوا لِيوسُفٍ بالطَّاعَةِ
 وامتدَّ ظِلُّ اللهِ لِلإِسْلَامِ
 وَرَجَعَ الجَمْعُ كَأَوَّلَى مَرَّةٍ
 تَعِيَتْ فِي الرِّوَاكِ والغُدُوِّ
 مهتدياً حُكْمَ أَبِيهِ يَقْتَتِي

4. خاتمة:

إنَّ أهمَّ النتائج التي نستخلصها من خلال عرضنا لهذا المقال المتواضع :
 -لقد خرج العرب المسلمون من بلاد الأندلس -الفردوس المفقود- ولكن بقيت آثارهم العمرانية والمصادر الأدبية والتاريخية شاهدة على تاريخهم وحضارتهم في شبه جزيرة.
 - كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، كل متكامل من حيث محتوى المادة الأدبية والتاريخية ، وذلك بفضل الجهود الصادقة التي بذلها فيه ابن بسام الشنتريني ليجعل منه موسوعة بيوغرافية -للتراجم- ذات أبعاد حضارية قيِّمة ،فهما من أنباء الأندلس وسيرملوكها ووزرائها وأخبار شعرائها وكتابها.
 - لولا كتاب الذخيرة لفقدنا أرجوزة الشاعر ابن عبد الجبار -متنبي الأندلس- التي تم فيها سرد وصفي دقيق تاريخي شامل لبلاد الأندلس منذ الفتح الإسلامي وعصر الدولة الأموية ،والفتنة البربرية ،وعصر ملوك الطوائف الذي تمزقت على اثره بلاد الأندلس جعلتها فريسة للحملات الاستردادية المسيحية لغاية عصر المرابطين -عصر الشاعر- حيث أعاد وحدتها القائد أمير دولة المرابطين يوسف بن تاشفين.
 - اتضح مدى تطابق أبيات الأرجوزة مع النصوص التاريخية لكتب ومصادر التاريخ المحلي لبلاد الأندلس، وهذا لدليل واضح على ما أسداه ابن عبد الجبار وكذا ابن بسام للأدب واللغة العربية .
 - فائدة شمولية كتاب الذخيرة حيث أتاح لأجيال من المؤرخين والكتاب أن يتناولوا جوانب الحياة السياسية والفكرية والثقافية الاجتماعية وكذا الاقتصادية في الأندلس لفترة عصر ملوك الطوائف وهي تمثل فترة بحق تاريخية حرجة من تاريخ بلاد الأندلس،لولا هذا الكتاب لضاع هذا التراث الأدبي الأندلسي بخصائصه ومميزاته .
 - قدم ابن بسام الشنتريني من خلال كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ،عملا جبارا حيث جمع فيه مخزونا تاريخيا تراثيا للأدب والشعر. فريد من نوعه ، وهو بذلك ذخيرة بالفعل، بدليل أننا تناولنا أرجوزة

الشاعر ابن عبد الجبار التاريخية حيث جعلناها موضوعا لمشاركتنا في -هذا المؤتمر الدولي القيم " الموسوم دور الفنون في سرد التاريخ عبر العصور التطورات والتحولت" لعام 1443 هـ / 2022م. إذ نتمن مثل هذه المؤتمرات الدولية التي تسعى لاستخراج وتفعيل التراث الإنساني العالمي الحي عبر العصور . لمزيدا من التألق والرقى العلمي في هذا المنوال .

5. قائمة المراجع:

• المؤلفات:

- محمد بن حزم الاندلسي (ت456هـ/)، تحقيق عبد السلام هارون، محمد، (1962). *جمهرة أنساب العرب*. مصر: دار المعارف.

- ابن سعيد المغربي، تحقيق، شوقي ضيف. (1964). *المغرب في حالي المغرب* (الإصدار 2، المجلد -1). القاهرة: دار المعارف.

- الشنتريني ابن بسام . (2000). *الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة*. (1. Vol. 1, éd.) بيروت : دار الغرب الاسلامي.
- المراكشي ابن عذاري. *البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب من الفتح الى القرن الرابع الهجري* (المجلد 2). بيروت: دار الثقافة.

- بالنيسيا انخايل جانتاليث. (1945). *تاريخ الفكر الاندلسي* (الإصدار 2). (حسين مؤنس، المترجمون) مدريد .
- شبارو عصام محمد، (1423 هـ / 2002م) ، *الأندلس من الفتح العربي المرصود الى الفردوس المفقود* (91-897 هـ - 710 - 1492 م)، (1 éd.) بيروت: دار النهضة العربية.

- شوقي ضيف. (/). *العصر العباسي الأول*، (الإصدار 9). القاهرة: دار المعارف.
- عبد العزيز عتيق. (1976م)، *الأدب العربي في الأندلس، الطبعة: (6)*، (الإصدار (6)). بيروت: دار النهضة العربية.

- عبد القادر بوباية. (2011 م). *البربر في الأندلس وموقفهم من فتنة القرن الخامس الهجري 92-422هـ/711-1031 م*، (الإصدار 1). بيروت: دار الكتب العلمية.

- عبد الكريم غلاب. (1426هـ/م 2005 م). *عبد الكريم غلاب: قراءة جديدة في تاريخ المغرب العربي الأرض والشعب عصر الدول والدويلات*، (المجلد 1). بيروت: دار الغرب الإسلامي.

- علي بن محمد. (1989). *ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- نصر الله سعدون عباس. (1405هـ / 1985م). *دولة المرابطين في المغرب والاندلس عهد يوسف بن تاشفين*. بيروت: دار النهضة العربية.

-Clot, A. (1999). *L Espagne Musulmane, VIII et XV e*. Paris: e Edit, Perrin.,-

Guinchard, P. (. 2000). *Al—Andalus:711-1492.2000.p51,pp77- 108*. Paris: Ed.Hachette-litteratures.-

Lévi —Provençal, E. (1950). *Histoire de L Espagne Musulmane* , (Vol. 1). Paris: Ed.G.P.Maisonneuve. -
Leiden.Ed.E.J.Brill.

M. Paquis, M. D., & Aschbach, , D. (1844). *Histoire d Espagne, depuis l an 1157 jusqu'a la mort de -CharlsIII*, . (Vol. 2). Madrid: ,imp de Béthune et Plon.

● المقالات:

-أحمد عبد العزيز وهبة، (2017، أغسطس)، الشعر التعليمي في العصر العباسي ، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة ،عدد، 61 ، ص. 227.

-

فن ما قبل التاريخ من خلال الرسوم والنقوش الصخرية " نماذج من الاطلس الصحراوي "

Prehistoric art through drawings and rock engravings

"Samples from the Saharan Atlas"

نوال بن صغير، جامعة زيان عاشور (الجلفة)

1. مقدمة :

لم تقتصر معرفة الإنسان البدائي في العصر الحجري على صنع الأدوات الحجرية والعظمية فقط، بل عرف أيضا النقش والرسم على الواجيات، فهو طريقة جديدة عبرها إنسان ما قبل التاريخ عن عالمه وتصوره للحياة، من خلال الأشكال، الرموز، المنحوتات والرسومات الصخرية، فسواء كان هذا التعبير مرسوما أو منقوشا فهو يمثل أولى سلوكيات التعبير. وقام فن الانسان بحسب ما يعتقد العلماء من مخاوف واعتقادات كانت على عقلية الانسان البدائي ، فهو يخاف من الحيوانات الضارية فرسمها كي يسيطر عليها، وايضا رسم رموز يعتقد انها تقييه من شر الطبيعة، فكان لها مدلول عقائدي مرتبط بالطقوس والشعور بالوجود. ويعتبر الفن الصخري من بين أهم العناصر لدراسة عصر ما قبل التاريخ وفجره حيث يعطينا صورة مفعمة عن أساليب الحياة، والأحوال الاجتماعية، فبغض النظر عن دوافع إنتاج فن الرسوم الصخرية، إلا انه يمدنا بثروة من المعلومات، كما ينطوي على أهمية تاريخية عظيمة، ولا شك ان النقوش والرسومات بالأطلس الصحراوي تشهد في كل مكان استطاع ان يبدع اشكالا معقدة بميزة جمالية وفنية من الأفكار والمعتقدات السحرية والدينية. وان تلك النقوش والرسومات المترامية عبر ارجاء الجزائر، لشاهدة على اطار معيشي متباين في حقبة التاريخ، تنبؤا بطبيعة الفصائل الحيوانية آنذاك والتي انقرضت اليوم (كحيوان النعام)، حيث مر هذا الانسان بخطوات تدريجية في التطور والنضج من ناحتي الاسلوب والموضوع وفق للتطور العقلي والحضاري ، وبعدها يأتي جانب الخبرة والتجربة التي كانت عبارة الاعمال اليومية، وقد جسدها لنا في شكل رسومات ونقوشات جدارية رسمت لنا تفاصيل حياته اليومية من الصيد، وشعائر دينية وممارسات وطقوس جنائزية ، وهذا من خلال اشكالا ورموزا قاومت الزمان ، بحيث لازلنا نراها على الاوشام والانسجة والاواني الفخارية والخزفية وسوف نعرض في هذه الورقة البحثية عن التعرف عن الفن فيما قبل التاريخ خصاصة الفن الصخري بنوعيه المنقوش والمرسوم و بطرح الاشكالية العامة ما هو هذا الفن ولماذا اوجده الانسان القديم ؟ وللإجابة على هذه الاشكالية قمن بطرح العديد من التساؤلات منها: ماهي اهم مواضيع الفن الصخري واهم خصائصه واسلوبه؟ ماهي مراحل تطوره؟ كيف كان ينقش هذا الانسان على الصخرة (تقنياته)؟

2. الفن فيما قبل التاريخ

1.2 مفهوم الفن:

قام فن الانسان بحسب ما يعتقده العلماء من مخاوف واعتقادات كانت على عقلية الانسان البدائي، فهو يخاف من الحيوانات الضارية في رسمها كي يسيطر عليها، وايضا يحاول رسم رموز يعتقد انها تقييه شر غوائل الطبيعة، فهو يمثل الانسانية بقدر ما يلائم مع الافكار وتطلعات ذلك الانسان، اذن فهذه الرسوم قد يدخل

فيها الطابع السحري. فالرموز المستخدمة لها مدلول عقائدي مرتبط بالطقوس والشعور بالوجود. فالفن عامة وفن الجداريات بصورة خاصة هو لغة خاصة اوجدها الانسان منذ القدم كفن مجتمعي ذي تواصلية تفاعلية (مهدي، 2015، ص 01). ان دراسة فن ما قبل التاريخ تعتمد على مكتشفات الفن في المغارات والكهوف التي وجدت بالعالم كله وبالتالي تلزم يد وأداة تكفي حركة لتحقيق تلك الحاجة بداخل الانسان الا وهي الابداع. وتمثلت موضوعات الفن في النحت والرسم، حيث مر الانسان بخطوات تدريجية في التطور والنضج من ناحتي الاسلوب والموضوع وفقا لتطوره الفكري والعقلي.

2.2 الفن الصخري:

إن الفن الصخري من بين الشواهد المادية التي تدلّ على التطور الفكري والثقافي لإنسان ما قبل التاريخ فمن خلاله تمكن من التعبير على ما عايشه، فهو شكل من أشكال التعبير عن كل ما يراه فنان ما قبل التاريخ، والجدير بالذكر أنه كان يملك حساً مرهفاً في الرسم (الصادوق، 1990، ص 50). وذلك من خلال الرسومات الصخرية التي كان ينقشها أو يرسمها على مستوى الكهوف، وكذا الواجهات الصخرية، حيث جسد من خلالها نمطه المعيشي، كما أن الفن الصخري بمثابة مرجع حقيقي يمكن استخلاص منه البيانات المعتبرة. ولقد نشأ الفن الصخري من المنطلق الرئيسي الذي انبثق عنه فن الرسم والنحت لدى الانسان البدائي عند مشاهدة بصمات كفه الملونة بدم الحيوان الذي اصطاده مما جلب نظره وانتباهه الى مزاولة هذا الحدث وتكراره عدة مرات وبالتالي تعمد غمس يده (الشكل رقم 01).

2.2.2 انواع الفن الصخري: هناك نوعان (الصادوق، المرجع السابق، ص 139):

- النقوش الصخرية Les Gravures: تنشأ من خلال ازالة الصخور بالخدش والكشط والحفر والقطع، وتتم عادة في صخور ذات قشرة خارجية يسهل النقش عليها مما يؤدي الى ظهور الطبقة الداخلية، وأحياناً يتم تلوين هذه الخدوش او تلميعها، والعديد من النقوش الصخرية تأخذ لون الصخر نفسه (الشكل رقم 02).
- الرسوم الصخرية Les Peintures: وهي التي تم فيها استخدام الالوان والاصباغ المختلفة منها السوداء، الحمراء القاتمة، البنية، الصفراء، البيضاء (الشكل رقم 02).

2.2.2 مواد الرسم والنحت: هي عبارة عن خامات اساسية والتي استعملها الانسان في صناعته الفنية، وكذا الآلات والادوات التي صنعها واستخدمها في تنفيذ او انجاز فنه من رسم ونحت ويمكن تقسيمها الى قسمين (قلمايوي، 1992، ص 27):

*المواد الثابتة: حيث اتخذ الانسان جدران الكهوف وسقوفها، المقابر والمساحات المسطحة، الصخور العارية في الهواء الطلق وعلى جوانبها العمودية، جدران الدهااليز العميقة، جدران الملاجئ الصخرية لإنجاز فنه.

*المواد المنقولة: والمتضمنة في عظام الحيوانات وانيابها والقرون، قشور بيض النعام.

*المواد المستحضرة: اهمها جدران الكهوف وواجهات الصخور التي لازلت تحتفظ بلوحات ملونة رسمها الانسان رغم ان استعمال الوان الصباغة كان محدودا، وفيما يخص طريقة تحضيرها و صنعها ، تمكنا من تسيير الخامات الاساسية لكل لون من الالوان، ففي البداية لوحات بالألوان القاتمة (اللون الاسود والاحمر)، اما المرحلة الثانية نجده يمزج بين الالوان (اللون البني والاحمر والاسود)، اما المواد الاولية الخام لتحضير تلك الالوان فكان من اهمها بالنسبة للصباغة الحمراء، خامات الحديد، معادن اخرى ثم المغرة OCRE، فهذا الاخير

قدم اللون الاصفر، و الاحمر، و الاسمر، اما فيما يخص اكسيد المنغنيز الاسود و الكستناء، كما نجد كذلك الكاولين (اللون الابيض)، و اللون البرتقالي و الاحمر، و الفحم الاسود. اذن الادوات والآلات التي استعملها الانسان نجد في انجاز رسومه كأداة اصابع اليد وجلود الحيوانات وربما ريش الطيور (الشكل رقم 03).

3.2.2 مظاهر الفن الصخري (عمر، 1992، ص 27):

- مظاهر متنوعة سوف نتطرق اليها بالتفصيل لاحقا لكن اهمها:
- الميل الى الواقعية بحيث كانت للحيوانات التي ترسم تظهر بدقة متناهية.
- الميل الى التقشف في استعمال الالوان، ولذلك كانت جميع الرسوم التي قدمها على جدران الكهوف تظهر بسيطة في مظهر العام.
- تجنب الدخول في التفاصيل.
- قدرة تضيفي على رسومه حركة خاصة تبعث على محاكات الطبيعية.
- اختلاف المواضيع او تنوعها.

4.2.2 تقسيمات الفن الصخري (عمر، 1992، ص 30) :

مر الفن بعدة مراحل نذكر منها:

1. المرحلة البدائية: تنقسم الى فترتين وهما
اولا: الاسلوب I : 22 ألف سنة ق.م، تمثل هذه الفترة من اللوحات الصخرية رموز لجنس الاناث، بعدها رسوم تمهيدية لمظاهر الجانية للحيوانات مثل (الماموث والحصان).
ثانيا: الاسلوب II : من 22 الى 17 ألف سنة ق.م، تم التعرف على الحيوانات بشكل واضح وبتفاصيل دقيقة، الاذن، الشعر، الانياب، القرون، الذيل او الذنب، الى جانب المظهر النسوي الذي اعطاه الرسام اسلوبا خاصا حتى انه بالغ في بعض أطراف الجسم.
2. المرحلة القديمة: نجد هنا الاسلوب III : من 17 الى 13 ألف سنة ق.م، نلاحظ انتهاء السيطرة التامة والوضوح من ناحية الرسم والنحت، كما امتازت هاته المرحلة بتغيرات في اعضاء الجسم وانجزت بشكل رائع.
3. المرحلة الكلاسيكية: الاسلوب IV (قديم)، تمثل ذروة فن ما قبل التاريخ (العصر الحجري الحديث الاعلى)، هناك نسب الاشكال المدققة وتفاصيل شعر الحيوانات. كلاهما اعطا صورة للفن الواقعي.
4. المرحلة المتأخرة: الاسلوب IV (حديث)، تمثل نهاية الزخرفة او التزين الجداري والفن المنقول الواقعي الدقيق الذي سوف يتطور فيما بعد ليعرض مظهر تصميمي او صوري

5.2.2 طرق الانجاز الفني : نجد

- اساليب عديدة ومختلفة في انجاز الاعمال الفنية.
- لم تتم مقاسات الحيوانات حسب شكلها الاصلي والنوعي.
- وجود نوع من التطابق في النقش بشكل متكرر.
- عزل الرسومات والنقوش عن بعضها البعض دون جعل علاقة التي تربطهم

3. الفن الصخري بالأطلس الصحراوي:

1.3 الرقعة الجغرافية لمحطات الفن الصخري بالأطلس الصحراوي:

فهي منشرة على العراء وفي أماكن ظاهرة كالكهوف، الملاجئ، المغارات ونجدها بالخصوص على ممرات العبور وبالقرب من الموارد المائية والمنابع القديمة، وهناك أيضا في مواقع صعبة المسالك. ويعتبر الأطلس الصحراوي (الجلفة - الاغواط - البيض - النعامة - بوسعادة - بسكرة) من أحسن الأمثلة التي تشهد على ذلك، حيث أخذت مواضيع الحيوانات حيزا كبيرا في الفن الصخري لهذه المنطقة (الشكل رقم 04). يحتوي الأطلس الصحراوي على نوعين المنقوش الأكثر استعمالا في الأطلس الصحراوي وذلك باستخدام تقنية الخدش والكشط والحفر. أما المرسوم باستخدام الأصباغ المعدنية ثم الطينية لينجز لوحات غاية في الجمال والتعبير (الشكل رقم 05).

2.3 كرونولوجية الفن الصخري بالأطلس الصحراوي:

ومن أجل ذلك اعتمد الباحثون على مناهج المقارنة لرسم إطار كرونولوجي نسبي لمختلف الرسوم، معتمدين في ذلك على تقنية النقش ونوعية المواضيع المنقوشة، وكذا على الأسلوب المعتمد. إن الرسومات والنقوش الصخرية الصحراوية من بين أهم الأشكال الفنية التعبيرية في العالم وذلك من حيث أهميتها ونوعيتها، كما تعتبر من أهم النماذج الفنية القديمة، و مصدر للمعلومات بخصوص حياة إنسان ما قبل التاريخ، ولتسهيل دراسة الفن الصخري لجأ الباحثون إلى وضع تصنيفات حددوا فيها المراحل والأساليب التي مر بها هذا الفن، وبتعدد الاكتشافات لمواقع النقوش تنوعت المعطيات التي أقيمت على أساسها التصنيفات الكرونولوجية للفن الصخري، حيث اعتمدوا التسلسل الزمني من الأقدم إلى الأحدث ومن بين الباحثين نجد الباحث لوت بوضع كرونولوجية للفن الصخري لمنطقة شمال إفريقيا وقسمت الباحثة مليكة حشيد (1982-1983): بدورها الفن الصخري إلى أربعة مراحل وهي (Aumassip G, 1993,p115):

*فترة الجاموس الطبيعي: إن رسومات هذه الفترة تنتهي إلى أقدم مراحل الفن الصخري التي امتازت بتمثيل الحيوانات بأحجامها الطبيعية، وقد عبر إنسان ما قبل التاريخ، من خلال رسوماته الصخرية عن الحيوانات التي كانت متواجدة في وسطه الطبيعي مثل الفيل، الزرافة وحيد القرن، وما يميز هذه الفترة على أنها تنتهي إلى مجتمعات ذو نمط معيشي قائم على الصيد (الطبيعي) (اسلوب تازينا) اسلوب تذكاري.

*الفترة البقرية: ترتبط هذه الفترة بنشاطات الرعي واستئناس الحيوانات. وتعد الأبقار والماعز إلى جانب الكلاب الحيوانات هي الأكثر تمثيلا، اشتهرت هذه الفترة بحس فني جد متطور وبالتحكم الكلي بحركية الأشكال الممثلة، والتي تترجم في مجملها نشاطات للحياة اليومية التي ميزت مجتمعات الرعاة.

*فترة العربات: ما يميز هذه المرحلة هو التنوع التمثيلي، كما أدخل فيها الحصان وأستعمل الحصان كحيوان للجر، والركوب، وقد تميزت تلك المرحلة بالدقة واستعمال الألوان لاسيما الحمراء منها.

*الفترة الليبية البربرية: وهي المرحلة الأخيرة في التسلسل الكرونولوجي للرسوم الصخرية وتصادف في مرحلته بداية التاريخ الميلادي. وظهور حيوان الجمل، وعرفت هذه المرحلة تمثيل أشخاص مسلحين، بأقواس ورمح، كما مثلت أنواع نباتية (نخيل). كما أنه انتقل من الرسومات الدقيقة الممثلة لعناصر محيطه الطبيعي إلى نمط

ذو أشكال هندسية والتي تطورت إلى ابتكار الكتابة إلا وهي التيفيناغ. يعبر فيها إنسان ما قبل التاريخ في أغلب الأحيان والحيوانات الكبيرة المتوحشة اخدت حيزا كبيرا في الفن الصخري لهذه المنطقة.

3.3 خصائص ومميزات الاساسية للفن الصخري للأطلس الصحراوي:

نتطرق هنا الى المواضيع التي تناولها الفن الصخري بالأطلس الصحراوي، مميزاته واهم التقنيات المتبعة في انجاز فنه يحتوي الموقع الواحد على عدة محطات يعبر فيها إنسان ما قبل التاريخ في أغلب الأحيان على الحياة اليومية من صيد، رعي ومشاهد تعبدية دينية وطقوس جنائزية، واخذت الحيوانات الكبيرة المتوحشة حيزا كبيرا في الفن الصخري لهذه المنطقة.

1.3.3 المواضيع الفن الصخري (بلحرش، 2008-2009، ص 31):

تظهر المواضيع والمحتويات بسيطة نسبيا، وهي ممثلة على نفس المخطط وتعرض المواضيع الممثلة على هذه النقوش من اشكال ومشاهد متنوعة كالصيد الحيوانات المتوحشة والاليفة، اشخاص (ادميات) في حالة صيد وراحة، الرعي، الجنس، طقوس السحر، أدوات، أسلحة، وأشكال هندسية ورموز وكتابات ليبية (الشكل 05).

-طبيعة الاشكال (الشكل 06):

- الحيوانات: تمثيل الحيوانات من خلال تحديد نوعه وفصيلته وجنسه إذا أمكن ذلك. وفي الأطلس الصحراوي نجد حيوانات الكبيرة المتوحشة والاليفة منها (جاموس العتيق، البقریات، الثور، عنزة، الزرافة، الفيلة، الحصان، الاسد، النمر، وحيد القرن، الكركدن، الكلب، القرد، غزال، الظبي، الحلزون، النعامة
- الانسان: ان تمثيل الانسان، وضعيته، جنسه إذا أمكن ذلك.
- رمز او شكل هندسي: اشكال رباعية، دوائر مقطعة، شبابيك، الغاز مركبة، لعبة الشيطان، رموز لمعتقدات.
- الادوات: نجد اشكال على شكل ثعابين.
- الاسلحة: منها القوس، النبال، الادرع، الرمح، وهي عبارة عن وسائل دفاعية.
- كتابة: ليبية بربرية، وكتابات عربية بربرية، التيفيناغ.
- غير معروف: تدرج الاشكال الغير متعرف عليها ضمن مجموعة الاشكال الطبيعية المهمة.

2.3.3التقنيات الفن الصخري بالأطلس الصحراوي (الشكل 07):

- اعتمد انسان ما قبل التاريخ فن النقش على الحجر بشمال افريقيا عامة وبالأطلس الصحراوي خاصة.
- لقد استعمل انسان ما قبل التاريخ عدة تقنيات لإنجاز النقوش الصخرية، اتباع عدة تقنيات في انجاز الأشكال والخط منه المصقول والمنتظم، المحزز والمنقط كمايلي:
- يبدا في تسوية الواجهة محاولة منه اعطاها وجه متجانس.
- يبدا بالرسم الاولي ébauches باستعمال حجر الصوان.
- واخيرا يحاول تعميق الخطوط وذلك بعملية النقر، الصقل، الحز.

1.تقنية انجاز الشكل (بلحرش، المرجع السابق، ص 31): من خلال الدراسات السابقة للباحثين حول انسان ما قبل التاريخ انه رائد في الفن الصخري، قد اكتسب دقة فائقة في معالجة المساحات وانجاز الخط وتقنيات

استعمال المنظور والوضع، وغالبا ما يمثل الحيوان بمظهر جانبي، والانسان بالمواجهة، او وفق منظور. ووفق اساليب سوف نتطرق لها لاحقا، فهي تعود حسب المهارات التي يقدمها الانسان في انجاز اشكاله.

2. تقنية انجاز الخط: حسب الباحث ر. فوفر (بلحشر، المرجع السابق، ص 31) هناك أربع تقنيات للخط استعملت من طرف الانسان لإنجاز النقوش والمتمثلة في:

أ. التوتيد: من خلال ضربات متعددة وغير منتظمة، وباستعمال مطرقة حادة، فينجز لنا خط غير متساوي السمك.

ب. الصقل: وقد اتفق جل الباحثين على استعمال الفنان تقنية الصقل في كثير من الحالات لمحطات الفن الصخري بالأطلس الصحراوي، غير انهم اختلفوا في المراحل التي اتبعها في الوصول اليها (حمدي، 2011-2012، ص 90). حيث اقترح بعضهم استخدام الفنان الحصى ذات الواجهة الملساء لصقل الواجهة (Hachid، 1992)، تكون هذه التقنية مباشرة او غير مباشرة، من خلال الخطوط المشكلة بواسطتها، وباستخدامها في تحضير او معالجة المساحة الداخلية لشكل فالأولى نتحصل فيها على خطوط غير منتظمة، والثانية بخطوط منتظمة وأحيانا مستقيمة التي تعطي خطوط متوازية ومقوسة على بشكل حرف U، وتحك عن طريق استخدام حصاة مفرطحة. ج. النقر او التنقيط: يتم بأداة حجرية كبيرة وحادة، وتكون هذه العملية اما على خط اولي وعلى خط منقور (منقور-مصقول)، وفي هذه الحالة نتحصل على ثقب غير منتظمة وبالتالي يكون الخط عريض وينعدم سمكه، ويكون الخط بشكل حرف V.

د. الحز: يتم بواسطة أداة ذات قاطع (حصاة متلثمة)، ويقوم فيها الانسان بحركات ذهاب واياب على الخط الاولي قصد الحصول على خط عميق، استعملت هذه التقنية كثيرا في اسلوب تازينا.

3. الوضع: هنا تبرز القدرات التقنية للإنسان في انجاز بعض الاشكال، وذلك بتمثيل الحركات، السكون، وخص بها الحيواني والانساني من خلال سبع حالات نذكر (بلحشر، المرجع السابق، ص 32): ساكن، جالس، منتصب، يرقص، يركض، متأهب، غير محدد.

3.3.3 مميزات الفن الصخري الاطلسي (الاطلس الصحراوي): تمثيلات الحيوانات الكبيرة المتوحشة، ومنها تمثيل السنوريات بأسلوب Djattou، وكبش ذو الهالة الذي يقتصر وجودهما على الاطلس الصحراوي، الزرافة (شاهد في الناحية الغربية لأطلس الصحراوي والحلزونات، الملاحظ ايضا انقراض مفاجئ لأسلوب الطبيعي، والذي تقلصت فيه تمثيل الحيوانات في طبقة او مرحلة العربات (La Platine de désert, 2005, p 43) (الشكل رقم 07).

1. الاساليب: ان الفن الصخري الصحراوي تميز بثلاث اساليب في الانجاز:

*الاسلوب الطبيعي التمثيلي: لا نجد في هذا الاسلوب التفاصيل المتعلقة بالجانب التشريعي والتزييني بالنسبة للحيوانات والاشخاص، ابعادها كبيرة، ومن المواضيع الاكثر هذا الاسلوب نجد كبش ذو الهالة، الجاموس العتيق واللدان يرفقان عادة الجنس الادمي (الاشخاص) من الامام او الخلف، بالإضافة الى الاسد، الفهد، الفيل، وبدرجة قليلة وحيد القرن.

*الاسلوب التمثيلي ذو نوعية جمالية: يمتاز هذا الاسلوب بمحيط الرسومات البسيطة، التفاصيل، التشريحية بارزة، النسب متقلصة.

*اسلوب التازينا: استمد هذا الاسم من موقع عين تازينا بولاية البيض، وجمال هذا الاسلوب دفع Flamand G.B.M الى تسميته بأسلوب خيالي ووهي Fantastique، ويتميز هذا الاسلوب بخطه المنمنم والمزخرف والجمالي، تقلص وغياب التفاصيل التشريحية، تطاول الاجسام، النهايات مثل الذيل، القرون، الخ والاطراف تمثل بخط رقيق. الابعاد تتراوح بين المتوسطة والصغيرة، الاجسام تكون احيانا مغطاة او محاطة بخطوط عمودية. واعتبرت مليكة حاشيد هذا الاسلوب كمدرسة فنية. (Hachid, 1970,p162). وحسب الباحث Lhote.H (Lhote, 1970, p83) و الباحث Muzolini.A (Muzolini, 1986, p318) طرق عديدة ومتنوعة لأساليب الفن الصخري وقسمت الى:

*اسلوب طبيعي: يخص هذا الاسلوب الاشكال التي حظيت بمستوى كبير من الواقعية في التمثيل، وهذا من خلال احترامه للمقياس الطبيعية للموضوع الممثل، بالإضافة الى الاتقان الفني. حيث مثل الانسان النقوش بمقاسات كبيرة ثم حظيت بعدها المواضيع بمقاسات صغيرة.

2. المنظور (بلحشر، المرجع السابق، 2008-2009، ص 33) ويتمثل في (الشكل 08):

*الجانبية المطلقة: المنظور يكون المنظور فيه احادي الجانب.

*الجانبية النسبية: الجانبية نسبية، والانسان هو الذي يتدخل في الشكل.

*المواجهة: في التماثيل الانسانية، حيث يكون المنظور من جهة امامية.

الشكل 1: (صور لرسومات الانسان البدائي داخل المغارات)



المصدر: 2021 fr.wikipedia.org

الشكل 2: (صور لنقوش ورسومات الانسان البدائي)



رسم

نقش

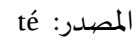
المصدر: 2022 fr.wikipedia.org

الشكل 3: (صور لمختلف الالوان والاصباغ في الرسم الصخري)



المصدر: 2022 fr.wikipedia.org

Léone
préhie



الشكل 6: (صور لنماذج للأشكال الفن الصخري بالأطلس الصحراوي)

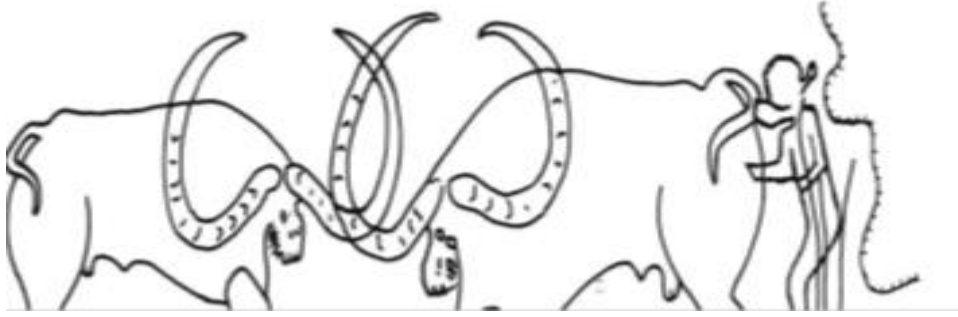


الشكل 7: (صور لنماذج من الأساليب للفن الصخري بالأطلس الصحراوي)



235

الشكل 8: (صور لنماذج من المنظور الفن الصخري بالأطلس الصحراوي)



المصدر: Léone Allard-Huard, Op-Cit, p 443

4. خاتمة:

لا شك ان الفن الصخري بمثابة النشاطات البشرية التي مارسها الانسان خلال فترة ما قبل التاريخ، ويعبر الفن الصخري المنقوش والمرسوم عن أسس درجة تطور ثقافات ما قبل التاريخ. من خلال ما عرضناه نجد ان الفن الصخري الرسوم والمنقوش هي ابداع حقيقي للإنسان القديم والتي يمكن ان نقول عنها عبقرية الانسان القديم وهي دليل على النمو الفكري لهذا الانسان البدائي، فهو اوجد لنا طريقة تجسد لنا واقعة و بيئته و ممارسته الحياتية من صيد، ورعي، وشعائر دينية و جنائزية، الرسم و الحفر بنوعيه المسطح و العميق و الخز. و يتميز جميع تلك الصور بالتعبير القوي عن الحركة، كما تتميز بواقعية الجسم التشريحية بدرجة الفنانين، وفي هذا اليوم يعد هذا الفن مصدر حقيقي لدراسة واقع الانسان من خلال تنوع هذه الرسومات و النقوش، ومنطقة الاطلس الصحراوي بالجزائر من احسن و اجمل و انذر النماذج لهذا الفن الفريد من نوعه في العالم.

5. قائمة المراجع:

• المؤلفات

1. عبد الصادق صالح (1990)، الفن الصخري في شمال أفريقيا، دو مج، بن عكنون الجزائر.
2. قلماوي عمر (1992)، بعض المفاهيم العامة لفن ما قبل التاريخ، جامعة الجزائر.
3. م. م رنا قاسم مهدي (2015)، مقدمة تاريخية عن تاريخ الجداريات عبر العصور، كلية الفنون المصرية.
4. حظيرة الاطلس الصحراوي
5. Aumassip, G.(1993) "chronologie de l'art rupestre saharien et nord-africain" (clavisson: Gandini.)
6. Hachid, M. (1970) "Les Pierres écrites" (Hadjra Mactouba) de l'Atlas Saharien- ENAG.
7. Hachid, M. (1992) "Les Pierres écrites" (Hadjra Mactouba) de l'Atlas Saharien- ENAG.
8. Lhote, H(1970) "Les Gravures rupestres du sud Oranais, chapitre, la chronologie du béliet à sphéroïde et de cheval, CNRS, 15 quai Anatole France, Paris.
9. La plaine de désert, (2005). La faune quaternaire de L'Algérie. Archéologia N° 134
10. Léone Allard-Huard, Nouvelles gravures rupestres du Sud-Oranais, Bulletin de la Société préhistorique française. 1980, tome 77, N. 10-12
11. Muzolini, A. (1986), L'Art rupestre Préhistorique des massifs centraux Sahariens, Great Britain. Oxford. BAR. Internationale.

● الأطروحات:

12. بلحشر حسين (2008-2009)، دراسة تحليلية للنقوش الصخرية لمنطقة البيض (الأطلس الغربي الجزائري) موقع كاف الرخمة والرفع والخلوة-مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الآثار تخصص ما قبل التاريخ-معهد الآثار-الجزائر².

13. حمدي احمد (2011-2012) دراسة اثرية لنقوش صخرية جديدة محطات (فيجة السبع، كاف الرمل، الفرشة، بوزرطالة) بمنطقة جبال عمور ولاية الاغواط، رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير، تخصص ما قبل التاريخ، معهد الآثار، الجزائر².

● مواقع الانترنت

14. http://www.djelfa.org/Djelfa_photos/gravures/gravures.htm) par Djelfa.org. 4 images de Zaccar, 3 d'Ain Naga.

15. <http://fr.wikipedia.org> 28 /01/2022

16. <http://fr.wikipedia.org> 15 /06/2021

6. ملاحق:

ملحق الاشكال:

الشكل 1: صور لرسومات الانسان البدائي داخل المغارات

الشكل 2: صور لنقوش ورسومات الانسان البدائي.

الشكل 3: صور لمختلف الالوان والاصباغ في الرسم الصخري.

الشكل 5: صور لنماذج للفن الصخري بالأطلس الصحراوي.

الشكل 6: صور لنماذج للأشكال الفن الصخري بالأطلس الصحراوي.

الشكل 7: صور لنماذج من الأساليب للفن الصخري بالأطلس الصحراوي.

الشكل 8: صور لنماذج من المنظور الفن الصخري بالأطلس الصحراوي.

ملحق الخرائط:

الشكل 4: خريطة مواقع الفن الصخري لمنطقة الجنوب الوهراني.

صدى نكبة القيروان في قصائد شعرائها- ابن شرف القيرواني أنموذجا-

The echo of the kairouan disaster in the pomes of its poets-Ibn sharaf

Alkairouani as a model

نورة بوغقال: جامعة عباس لغرور خنشلة (الجزائر)

1. مقدمة:

قسم المختصون الأدب العربي إلى أدوار متتالية، استنادا إلى الأحداث التاريخية التي ميزت كل دور، فهناك الأدب الجاهلي، وأدب صدر الإسلام، والأدب الأموي، والعباسي ... وهذا التقسيم ينطلق من فكرة أن المرحلة التاريخية هي التي تطبع الأدب بطابعها، وهو ما يفسر قوة الصلة بين الأدب والتاريخ، " فالأديب لا يحاكي التاريخ، ولا يصف أو يصور الأحداث والظواهر التاريخية كما هي، وإلا عد تكرارا لأشكال أخرى من الكتابة...، أي يحول الحدث التاريخي إلى حدث فني، ذي طابع فلسفي، يمتلك القدرة على التعميم والتواصل، والتأثير في القراء، في مرحلته، وفي مراحل تاريخية متعددة وتالية. (ماضي، 2005م، ص146)

وهذا ما يعلل استمرار فنية الأعمال الأدبية القديمة، التي لم تتجاوز التاريخي إلى ما هو مجرد مثالي كلي، بل صورت الإنسان " ... في ذلك الزمان والمكان في لحظة من لحظات نزوعه نحو مزيد من الحرية والتحرر وتأسيس واقع تاريخي أفضل، وهذا ما أدى إلى تصوير الجوهر لا العارض أو المؤقت، أي تصوير الخاص وتجسيد جذر إنساني مشترك (كلي شمولي)" (ماضي، 2005م، ص147) وهذا ما يجعلنا نستمتع بالأعمال الأدبية القديمة حتى اليوم.

ومن تلك الأعمال التي استلهمت من وقائع التاريخ موضوعاتها : قصائد رثاء القيروان، التي نظمها شعراؤها، بعد أن خربها الأعراب ولم يتركوا فيها حجرا على حجر. وأشعر هؤلاء الشعراء ثلاثة هم : الحصري الضير، وابن رشيق القيرواني، وابن شرف القيرواني، هذا الأخير هو الذي شخصته هذه المداخلة بالدراسة. وقبل الخوض في تعريفه، وبسط الحديث عن شعره الذي نظمته متأثرا بنكبة القيروان، لابد لنا من التعرف على مدينة القيروان، وعلى تفاصيل النكبة.

2. القيروان ونكبتها :

1.5 القيروان:

هي أولى المدن التي تأسست في بلاد المغرب تحت راية الإسلام والعروبة، أسسها عقبة بن " نافع الفهري" (عبد الوهاب، د.ت، ص24) , كانت كبيرة المساحة , بعيدة عن البحر, تقع وسط تونس الحالية (لقبال، 1984م، ص34) يحدد موقعها البكري فيقول : « مدينة القيروان في بساط من الأرض مديد، من الجوف منها بحرتونس، وفي الشرق بحرسوسة والمهدية، وفي القبلة بحر سفاقس وقابس , وأقربها منها البحر الشرقي، بينها وبينه مسيرة يوم، وبينها وبين الجبل مسيرة يوم، وبينها وبين سواد الزيتون المعروف بالساحل مسيرة يوم، وشرقها سبخة ملح

عظيم، طيب نظيف، وسائر جوانبها أرضون طيبة كريمة، وأحسنها الجانب الغربي ، وهو المعروف " بفحص الدرارة"، يصاب فيه في السنة الخصبة للحبة مائة ، وهواء هذا الجانب طيب صحيح ... »(البكري، د.ت، ص 08). والقيروان حسب هذا الوصف تمتاز بموقع استراتيجي، وبأرض خصبة ومناخ معتدل، مما سمح لها بإنتاج الفواكه المتنوعة، والمحاصيل الزراعية المختلفة، يصف المقدسي ذلك في قوله: «..كانت مصرًا بهيا عظيما، قد جمع أصداده الفواكه، والسهل والجبل ...» (كرو، 1966م، ص 121). فعلى غرار بلاد المغرب الأخرى ، فإن القيروان كانت تتمتع بطبيعة ساحرة، ألهمت الشعراء، وبثت فيهم من الروح الفنية التي جعلتهم يبدعون في نظم أجود الأشعار وأملحها، فقد كانت أم الأمصار وقاعدة الأقطار، ويتحدث الإدريسي عن خصائصها فيقول : « ... أعظم مدن الغرب قطرا وأكثرها بشرا ، وأيسرها أموالا، وأوسعها أحوالا، وأتقنها بناء، وأنفسها همما، وأربحها تجارة، وأكثرها جباية، وأنفقها سلعة وأنماها ربحا ... »(الإدريسي، 1983، ص 146).

أما أهلها، فيقول عنهم : « ...والغالب على فضلائهم، التمسك بالخير والوفاء بالعهد ، والتخلي عن الشهوات، واجتناب المحارم، والتفنن في محاسن العلم.. ». (الإدريسي، 1983م، ص 146). وبذلك الخصائص التي ميزت القيروان، لفتت الأنظار، واجتذبت الأسماع فهاجر إليها الناس من مختلف الأقطار، فأصبحت منارة الحضارة وقبلة لطلاب العلوم والآداب، مما جعلها تنافس أشهر العواصم العربية في المشرق والأندلس على السواء.

2.2 نكبة القيروان :

إن تاريخ القيروان عريق، يعود إلى بداية الفتوحات الإسلامية للمغرب، والمهم في هذه الدراسة هو : الفترة التي حكم فيها الصنهاجيون ، وهي الفترة التي عاش فيها شاعرنا ، فبعد أن فتح الفاطميون مصر عام 360هـ ونقلوا عاصمتهم إلى القاهرة، وأقاموا فيها ثم خلفوا " بلكين بن زيري" نائبا عنهم يحكم تونس والجزائر، (الهواري، د.ت، ص 21) وقد وقعت في عهده الفتن، التي عمل على القضاء عليها، لكن الموت عاجله قبل أن يخدمها تماما. (ابن الأثير، 2001م، ج 7، ص 127) فخلفه ابنه " المنصور" الذي تعامل مع الثائرين ضده بالملاطفة واللين، إلى أن استتب الأمن والاستقرار.(السراج، 1970م، ق 4، ج 1، ص 937، 938) خلفه ابنه الأكبر " باديس" ، الذي لقبه الفاطميون بنصير الدولة ، تقلد الحكم عام 386هـ استهل حياته السياسية بمحاربة الثائرين، الذين كان على رأسهم " زيري بن مناد عطية" فهزمهم باديس، ثم ثار عليه " فلفل الزناتي " ومن معه، لكن باديس انتصر عليهم بالقوة، لذلك أضاف إليه المعز لدين الله ، الفاطمي منطقة برقة ، وجعلها تحت حكمه مع هدية عظيمة أرسلها إليه، مكافأة له على انتصاراته التي حققها (السراج، 1970م، ق 4، ج 1، ص 938، 939) لكن خلال فترة حكمه انفصل عنه عمه " حماد" وأسس الدولة الحمادية وعاصمتها بجاية، وأعلن الولاء للعباسيين، وفي حرب المعز على عمه لم يتلق أية معونة من مصر (جوليان، 1981م، ج 2، ص 90) توفي باديس في إحدى خرجاته لمقاتلة زناتة-إحدى القبائل البربرية الثائرة- سنة 406هـ.

بوع ولده " المعز" بن باديس بن منصور بن بلكين بن زيري بن مناد الحميري الصنهاجي وعمره آنذاك ثماني سنين، لقبه صاحب مصر " بشرف الدولة" (ابن الأثير، 2001م، ج 7، ص 256) كان ملكا "...عادلا مستقيما السيرة رفيقا بالريعية مولعا بالبناءات النافعة وكان مع ذلك في غاية من الكرم محبا للعلم والعلماء شاعرا ثاقب الفكر عارفا بعدة صناعات مكثرا مجالسة أهل الفضل، حتى اعتبره المؤرخون أعظم من تولى من الصنهاجيين

(عبد الوهاب، 2001م، ص82) ووصف أيضا بأنه كان «..جليلا، عالي الهمة، محبا لأهل العلم، كثير العطاء، وكان واسطة عقد بيته، ومدحه الشعراء، وأنتجه الأدباء، وكانت حضرته محط بني الآمال ...». (السراج، 1970م، ق4، ج1، ص940).

وكانت القيروان آنذاك تعج بالخلافات حول المذاهب الدينية، وكانت العقيدة الشيعية طرفا في ذلك النزاع، "فقد تواصلت مقاومة أهل إفريقية للنظام الفاطمي الذي تبناه بن زيري وساروا عليه ... أما المالكية فيكفهم أن يكون ابن زيري داعيا فاطميا مخلصا ليناصبوه العداء ويجاهروه بالمعارضة والمقاومة" (المجذوب، 2008م، ص243-244) فحمل المعز أهل إفريقية على مذهب "الإمام مالك بن أنس" -رضي الله عنه- وحسم الخلاف في هذا الأمر، واستمر الحال على ذلك إلى اليوم (السراج، 1970م، ق4، ج1، ص940)، وأورد تفاصيل ذلك ابن الشماع في قوله "فكان المعز لا يزال ينحى على بني عبيد ويلعنهم خفية ويؤذي أشياعهم ثم آل أمره إلى أن صرح بلعنهم على المنابر، وقتل أشياعهم المرة بعد المرة" (ابن الشماع، 1984م، ص136) وكتب إليه المستنصر يتهدده لكن المعز أبى العدول عن قراره، وقد حاول استمالة وزير خليفة مصر، وأتى خبر ذلك في قول ابن أبي دينار: "وكان يكتب وزير المستنصر ويستميله ويعرض له بالتحريف علمهم، وإنما يكتب له تلويحا لا تصريحاً، وكتب إليه قطعة بخط يده وتمثل فيها ببيت من الشعر هو:

وفيك صاحبت قوما لا خلاق لهم لولاك ماكنت أدري أنهم خلقوا" (ابن أبي دينار، 1993م، ص105)

لكن هذا الوزير تنكر له، وأشار على الخليفة الفاطمي بتسليط العرب من بني هلال، المقيمين في صعيد مصر على القيروان، انتقاما من حاكمها، وتأديبا له. (الميلي، 2007م، ج2، ص672) كانت هذه القبائل "بادية ضواغن، أشرف أعمالهم الغارة، وأطيب مكاسمهم النهب، لم يتهذبوا بأداب الإسلام ولم بقدر على إخضاعهم لا الأمويون ولا العباسيون ولا الفاطميون فأكثروا من الفساد، وإلى تضرر بهم العباد والبلاد وتم دخولهم فعلا إلى القرية سنة 442هـ وكتب الوزير إلى المعز كتابا افتتحه بـ «أما بعد فقد أرسلنا إليك خيولا فحولا، وحملنا عليها رجالا كهولا ليقضي الله أمرا كان مفعولا...» (ابن الأثير، 2001م، ج8، ص86) وسرعان ما انتشر الهلاليون في البلاد، فعاثوا فيها فسادا، فأصبحت أثرا بعد عين، وصف صاحب الخلاصة انتشارهم فقال "فانتشروا إلى برقة كالجراد جندا همجيا لا يخاف الخالق ولا يحترم المخلوق ولما انتهت جموعهم إلى إفريقية سنة 440 هـ كانوا زهاء الأربعمئة ألف" (عبد الوهاب، 2001م، ص81-82)، وقال في ذلك ابن الشماع "فلما وصلوا برقة أغاروا وامتدت أيديهم بالأموال والأواني والعروض والأثاث ونعا سعة... (ابن الشماع، 1984، ص137) ولقد حاول المعز ترضيتهم فلم يفلح، وحاربهم فهزموه. فقد كانوا كثيري البطش، يطمسون معالم الحضارة، وما يخلفون سوى الدمار والخراب (جوليان، 1981م، ج2، ص96) وبسبب ذلك ضاق أهالي القيروان ذرعا من أولئك الأعراب فأشار عليهم المعز بالانتقال إلى المهديّة لعجزه عن حمايتهم. وانتقل المعز كذلك إليها عند ابنه "تميم" سنة 449هـ، وهي السنة التي نهبت فيها القيروان تماما (ابن الأثير، 2001م، ج8، ص172) وسلم مقاليد الحكم لابنه تميم، بعد محاولاته الفاشلة لصد الأعراب (السراج، 1970، ق4، ج1، ص941). والمرجح أن شاعرنا "ابن شرف القيرواني" يكون قد غادر إلى المهديّة فيمن غادروا فرارا من بطش الأعراب.

3. ابن شرف القيرواني وشعره في النكبة:

1.3 التعريف بابن شرف:

أ- مولده ونشأته:

لم يذكر أحد من القدامى في مصادرهم أي معلومات تخص والديه (ابن شرف، 1983، ص20) ابن بسام ولا هو فعل ذلك، فكل شعره المذكور في الديوان الذي هو بصدد الدراسة خال من ذلك. ولد محمد بن أبي سعيد بن شرف المكفي بـ "أبي عبد الله" سنة 390 هـ في إحدى البيوتات العربية الشرقية. بالقيروان (الكتبي، 1974م، ج3، ص359)، كان أعورا وذلك ما أورده السيوطي في قوله: «..أحد فحول شعراء الأندلس والعرب، كأن أعورا... (السيوطي، د.ت، ص320). أما طفولته فهي مغمورة، والمرجح أنه يكون قد التحق بمجالس العلم مبكرا، يستشف ذلك من براعته في الأدب وهو في مرحلة الشباب، فذلك المستوى لا يصح إلا لمن التحق بحلقات العلم في سن مبكرة. ولقد حفزته على طلب العلم تلك الأجواء العلمية المشجعة التي سادت الشارع القيرواني خلال القرن الخامس الهجري (عبد الوهاب، د.ت، ص104-105) وبخاصة أيام حكم المعز بن باديس الذي مدحه وأشاد بمناقبه لأنه هو ولي نعمته.

وكان ابن شرف وابن رشيق متقدمين في بلاط المعز ويشهد على ذلك "ياقوت الحموي" في قوله: «..وكان ابن شرف وابن رشيق صاحب العمدة متقدمين عنده (المعز) على سائر من في حضرته من الأفاضل والأدباء، فكان يقرب هذا تارة، ويدني ذاك تارة، فتنافسا وتنافرا، ثم تهاجيا، ولكن لم يتغير أحدهما على الآخر بما جرى بينهما من المناقضات (الحموي، 1999م، ج7، ص28)

ويدل كلام ياقوت على أن الشاعرين كانا صديقين قبل التحاقهما ببلاط المعز، وغالب الظن أن هذه الصداقة قد توطدت وشائجها في مجالس العلم التي كانا يؤمّانها منذ الصغر، ولما حلت نكبة القيروان إثر غزو الأعراب لها، ارتحل ابن شرف وباقي شعراء القصر إلى المهديّة بأمر من المعز بن باديس (كرو، 1966م، ص114)، ولم يكن مكوث شاعرنا بها طويلا، فسرعان ما فكر في الرحيل طلبا للاستقرار، فتنقل بين صقلية وأغلب إمارات الأندلس.

ب- شيوخه :

تتلذذ ابن شرف على يد عدد من علماء عصره فمنهم من جالسهم، وأخذ عنهم مشافهة، ومنهم من اطلع على نتاجهم الثقافي عن طريق القراءة دون الاتصال بهم، وأشهر هؤلاء ممن أوردهم ياقوت الحموي في قوله: «..الشاعر عبد الله روى عن أبي الحسن القابسي، وأبي عمران الفاسي، وقرأ النحو على أبي عبد الله محمد ابن جعفر القزاز، وأخذ العلوم الأدبية عن أبي إسحاق إبراهيم الحصري، وغيرهم ...» (الحموي، 1999، ج7، ص28).

ويري ياقوت أن الشاعر ابن شرف لم يكتف بنوع واحد من العلوم، بل تعددت معارفه، بتعدد شيوخه واختصاصهم المتنوعة .

ج- آثاره :

كان لابن شرف مجموعة من التأليف التي ذكرتها المصادر القديمة (ابن سعيد، د.ت، ج 1، ص 65)، لكن ما وصل إلى عصرنا إلا القليل منها وهي كاملة، وتتمثل في أربعة مصنفات، وديوان شعر متناثرة أبياته بين صفحات المصادر القديمة وهي كالتالي :

- أبكار الأفكار :

وهو كتاب يحتوي على مختارات من أدبه الإنشائي شعرا و نثرا وهو مفقود، لكن توجد منه بعض الفقرات مشتتة في بعض كتب الأدب كالذخيرة (ابن بسام، 2000، ج 4، ص 121-126)، وكتاب بدائع البدائنه للصابوني. (قليلة، 1973 م، ج 1، ص 214).

- أعلام الكلام :

وهو كتاب جمع فيه صاحبه طرائف من الأدب وهو مفقود أيضا (كرو، 1966 م، ص 323) يقول عنه ياقوت الحموي : «...أعلام الكلام مجموع فيه فوائد و لطائف و ملح منتخبة (الحموي، 1999 م، ج 7، ص 32) أثبتته ابن دحية لصاحبه و ابن بسام كذلك،

- رسائل الإنتقاد :

كتاب نقدي ، صيغ في شكل مقامة نقدية اعتمد فيها ابن شرف على أسلوب البديع، تنقسم الدراسة فيه إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول : تحدث فيه عن الشعراء بأسمائهم و عن رأيه فيهم.

القسم الثاني : تحدث عن بعض المسائل النقدية ، و مسائل النقد النفسي.

القسم الثالث : تحدث عن أجواد ما قيل في فنون الشعر القديم (ابن شرف، د.ت، ص 65)

ولقد ورد هذا الكتاب باسمين مختلفين « رسالة الإنتقاد وهي على طراز مقامة نقد، فيها شعر طائفة من الشعراء الجاهلية و الإسلام » (الحموي 1999 م، ج 7، ص 32). وقد حققه حسن حسني عبد الوهاب في دمشق عام 1911م بعنوان " رسائل الانتقاد" (عبد الوهاب، د.ت، ص 151).

أما الأستاذ "محمد كرد علي " فقد ضمنه الطبعة الثانية من كتابه " رسائل البلغاء" سنة 1913م بالقاهرة ، و طبعته مكتبة " الخانجي " المصرية تحت اسم " أعلام الكلام " وجعلته العدد الأول في سلسلة " كتب نادرة " (خلدون، 1981 م، ص 152 و 153).

وقد يكون كتاب رسائل الانتقاد جزءا من كتاب أعلام الكلام ، لأن صاحب الذخيرة لم يذكر الكتاب الأول بعنوان مستقل، بل حين تحدث عنه قال : « ولابن شرف مقامات، عارض بها البديع في بابيه، و صب فيها على قلبه، منها مقامة فيها بعض طول.

لكنه غير مملول أخذة بطرف مستطرف من أخبار الأدباء، وذكر الشعر و الشعراء.. » (الحموي، 1999 م، ج 7، ص 28) وقد يكون غير ذلك.

- ملح الملح :

وهو كتاب لم ينسبه إليه سوى ابن دحية في قوله : «...وكتابه المسعى بلمح الملح, إلى غير ذلك»(أبو ناجي، 1402هـ، ص181)، ويقال أنه كتاب رد فيه ابن شرف على كتاب ابن رشيق " فسخ اللوح " الذي أنسبه إليه ياقوت الحموي (عبد الوهاب، د.ت، ص151).

- ديوان شعر:

خلف ابن شرف ديوان شعر ضخما ورد في خمسة مجلدات (ابن شرف، 1983م، ص89)، لكن الذي وصل إلينا منه لا يتعدى الستمائة بيت لأن أغلب قصائده قد ضاعت، فهو لم يوجد مجموعا في مصنف واحد، بل كانت أبياته متناثرة في المصادر الأدبية القديمة (ابن شرف، 1983م، ص46)، قام الباحث " حسن ذكرى حسن " بجمعه وتحقيقه في مصنف واحد الموسوم بـ " ديوان ابن شرف القيرواني"،

2.3 النكبة في شعر ابن شرف:

أفرد ابن شرف القيرواني قصائده الطوال لثناء القيروان، حيث امتزج الرثاء بالحنين إلى الوطن، فقد كان من بين شعراء المغرب والأندلس الذين رثوا مدنها، وبرعوا في ذلك وبخاصة أن هذا الغرض تزامن والمصائب التي حلت بديار الإسلام في هذا القطر، فهبت على أهلها رياح الخلاف وكان ما كان (أبو ناجي، 1402هـ، ص181) ولقد تميز رثاء القيروان عنده بنديها، ووصف ما حل بها وأهلها، ثم حنينه إليها ، ولما لم يجد جدوى من كل ذلك أخذ يعزي نفسه و مواطنيه في وطنه المخرب.

أ- نذب القيروان:

كانت نكبة القيروان صدمة للشاعر، وكان وقعها عظيما على نفسه، حتى كاد يعتصر الحزن قلبه، يسافر من مكان إلى مكان حاملا أمتعة مليئة بالشجو على الوطن، أثقلت كاهله و سنين طوالا بين صقلية وإمارات الأندلس (عبد الوهاب، د.ت، ص151) فلم يعرف بعدها فرحا ولا راحة بال، فعبر عن حرقته ولوعة آهاته المتتالية النابعة من أعماق فؤاده، يقول:

أه للقيروان أنة شجو عن فؤاد بجاحم الحزن يصلى شرف(ابن ، 1983م، ص89).

فهذه الآهة تنم عن حزنه، الذي تأصل في داخله من يوم خراب قيروانه و خروجه منها بائسا يائسا يعتصره الألم ، وكان ذلك اليوم مشهودا.

انطبعت صورته في ذاكرة الشاعر، فعبر عن ذلك الخطب الجلل الذي خبأته الأقدار للبلاد، فقال:

أبدت مفاتيح الخطوب عجائبا كانت كوامن تحت غيب مقفل

زعموا ابن أوى فيك يعوي والصدى بذراك يصرخ كالحزين المثلث (ابن شرف، 1983م، ص46).

فبعد الأمن و الاستقرار حلت الحرب و الدمار، فشبه يوم خرابها بيوم الطراد، فكانت الفريسة هي القيروان، ضحية في الحسن و الجمال ، و الصيد زغبة و رياح (ابن الأثير، 2001م، ج9، ص566) الذين داهموا البلاد، فلم تفلت من رماحهم الحادة التي أجادوا رميها، فأصابوا الهدف بنجاح فقال:

وللسهم دون القيروان تسهم و ما شوكة إلا ضبي ورماح

وقرة قد قرت هناك عيونها و زغبة ريشت زغيبها ورياح (ابن شرف، 1983، ص46)

فالقضاء على أمن واستقرار القىروان على يد الأعراب، لم يكن منتظرا مما جعل الشاعر يبكي وطنه، ويتحسر عليه.

ب- وصف ما حدث فيها:

كان يوم هجوم الأعراب على القىروان بمثابة يوم القيامة المعجل ، حشر فيه الخلق حفاة عراة مزدحمين وسط العجيج و الضجيج بأصوات البكاء المتعالية، و فعلا كان ذلك هو آخر يوم من أيام عز القىروان ، فمنذ ذلك التاريخ، لم تحتد شوكتها، و لم تعل كلمتها ، فكأن صاحبنا تنبأ بما سيكون من خلال ما كان ، يقول مستعرضا ذلك:

يوم كأنما حشر الخلد ق حفاة به عواري رجلى
ولهم زحمة هنالك تحكي زحمة الحشر و الصحائف تتلى
وعجيج وضجة كضجيج ال خلق يبيكون و السرائر تبلى (ابن شرف، 1983، ص90)
فثكلت النساء ، و شردت الأرامل حاملات أطفالهن الرضع، و الأيتام في أثرهن، و الحسنات منهن غطت الكآبة على جمالهن، حائرات من أثر النكبة يقول:

من أيامى وراءهن يتامى ملئوا حسرة و شجوا و ثكلا
و ثكالى أراملا حاملات طفلة تحمل الرضاع و طفلا
و حصان كأنها الشمس حسنا كفتها الأطمار نجلاء كحلا
فات كرسها الجلاء فأضحت في ثياب الجلاء للناس تجلى (ابن شرف، 1983، ص90)
يقف ابن شرف مشدوها ، محتارا ، متسائلا عن سبب وقوع ذلك؟ ما الخطب؟ و عبثا يحاول إيجاد مبرر للكارثة التي حلت بالبلاد ، فيمتدّي إلى احتمال غضب الله على أهلها بسبب السيئات التي ارتكبوها ؟ فيقول:
ترى سيئات القىروان تعاظمت فجلبت عن الغفران و الله غافر
تراها أصيبت بالكبائر وحدها ألم تك قدما في البلاد الكبائر (ابن شرف، 1983، ص62)
لكن الذي كان قد كان، من هجوم للأعراب على وطنه، و ما عقبه كان أدهى و أمر من آثار للدمار و الخراب و هجرة أهله.

ج- آثار النكبة:

من آثار هجوم الأعراب على القىروان هجرة أهلها، و رحيلهم عنها، قاصدين مشارق الأرض و مغاربها، هدفهم في ذلك البحث عن الأمن و السكينة، يقول فيهم:

جار فيهم زمانهم و أولوا الأم رففروا يرجعون في الأرض عدلا
تركوا الربيع و الأثاث و ما يث قل لا حامل من الناس ثقلا
لبسوا الباليات من خشن الصوف و عاد النبيه في الناس غفلا (ابن شرف، 1983، ص90).
و ظن الفارون أنهم سيجدون ما رجوه بخروجهم من القىروان، غير أن مسعاهم كلل بالفشل ،فقد لاقوا الأهوال أثناء الرحلة ، و تكبدوا المخاطر التي جابهتهم في كل مكان ساروا إليه، و أحسن الشاعر تصوير هول الرحلة فقال:

فإذا القفر ضمهم فوق الدهر رلهم غير ذلك النبل نبلا
من ثعابين حاملين نيوبا عصلا ذابلا ونبلا و نصلا
وشياطين رامحين يلاقو ن بجون الفلا مساكين عزلا
فترى للظهور تعتل عتلا وتشف البطون تغسل غسلا

فإذا مطمع أصابوه في أح شاء قوم عملوا بذلك كلا (ابن شرف، 1983، ص 91)

فالحیوانات المفترسة، وقطاع الطرق، والجوع، وثقل الأمتعة، كل هذه الأوصاف اجتمعت على الفارين من القیروان، فجعلت رحلتهم مغامرة مرعبة، وإذ نجا بعضهم في أثناء الرحلة، فإن النذل والمهانة صاحبهم في بلاد المهجر، فلازمهم الشعور بالغربة، وما زاد من عنائهم هو فراق أهلهم وأحبائهم، فتحول أعزة القیروان أدلة قال واصفا ذلك:

فإذا نجت المقادير منهم راجلا بالخلاص يحمل رحلا
لقي الهون في المذلة أنى كان من سائر البلاد و حلا
ليس يلقى إلا إمرا مستطيلا طالبا عنده حقودا و ذحلا
فترى أشرف البرية نفسا ناكسا رأسه يلاطف ندلا
فهم كلما نبت بهم أر ض مطايا الفراق خيلا و رجلا
مزقوا في البلاد شرقا وغربا يسكبون الدموع هطلا و وبلا
لا يلاقي النسيب منهم نسيبا يتعزى به ولا الخل خلا (ابن شرف، 1983، ص 91-92).

وبهذا الوصف القوي لوضعية أهل القیروان المشردين في الأرض، والذي يثير الشفقة، بما حشده في الأبيات من ألفاظ قوية موحية بالمعاناة التي يلاقونها، فالصورة البصرية التي نقلها إلينا تعبر عن ذلك، وبالطريقة نفسها وصف حالة أطفال القیروان الذين تبدلت أوضاعهم من العز إلى الشقاء ويجري موازنة بين ما كانوا عليه وما أصبحوا عليه في الأبيات التالية:

أطفالها ما سمعت بالفلا قط فعادت الفلا دارها
ولا رأت أبصارها شاطئا ثم جلت باللعج أبصارها
وكانت الأستار آفاقها فعدت الآفاق أستارها
ولم تكن تعلقو سريرا علا إلا إذا وافق مقدارها
ثم علت فوق عثور الخطا ترمي به في الأرض أحجارها
ولم تكن تلحظها مقله لو كحلت بالشمس أشفارها
فأصبحت لا تتقي لحظة إلا بأن تجمع أطمارها (ابن شرف، 1983، ص 65-66)

و صور هول رحلته عبر البحر مع أطفاله، مهاجرين إلى صقلية تصويرا مؤثرا جدا فقال:

كأنني وأفراخي إذا الليل جننا وبات الكرى يجفو جفونا ويطرق
حمائم أضللن الوكور فضمها تجانسها حتى تراءى المفرق
إذا أفرعتهم نبوة زاحموا لها ضلوعي حتى ودهم لو تفتق
و يصغر جسمي عن جميع احتضانهم فيثبت ذا فيه و ذا عنه يزهب

كانهم لم يسكنوا ظل نعمة لها بهجة ملء العيون ورونق
إلى أن غدوا قن الفيافي فتارة تباع وفي بعض الأحيان تعثق
وطورا على موج البحار كأننا قذى قد وثقنا أننا ليس نغرق
ونحن نفوس تسعة ليس بيننا وبين الردى إلا عويد ملفق (ابن شرف، 1983، ص78-79)
كانت رحلته مع أبنائه بحرا، مريعة، هي رحلة الموت المحقق الذي كان يترصدهم من كل جانب،
يتوقعون انقضاضه عليهم في أية لحظة، تتقاذفهم أمواج البحر، وليس بينهم وبين الغرق سوى صفيحة قاع
القارب التي تطفو فوق الماء.

وبعد فرار مواطني القيروان منها، تحولت المدينة إلى خراب بعدما عاث فيها الأعراب من فساد، والأبيات التالية
خير مصور للوحشة التي خيمت على المنازل:

كأن الديار الخاليات عرائس كواسد قد أزرت بهن الضرائر
وتنكر بقيها الأسرة حسرا عواطل لا تفشى لهن السرائر
إذا أقبل الليل المهيمن تمكنت بها وحشة منها القلوب نوافر
ولا سرج إلا النجوم وربما تغطت فسدت جانبيها الدياجر
يمر عليها المور يسحب لحفه ولا كانس إلا الرياح الغدائر
ويمتد عمر الصوت فيها وربما تجود مرارا بالكلام المقابر
فلو نطق ما كان أكثر نطقها سوى قولها أين الخليلط المعاشر (ابن شرف، 1983، ص 61-62).

فما بقي من القيروان سوى الأطلال، فكأنها مدينة أثرية هجرها ساكنوها منذ أجيال، فغدت مقبرة كبيرة، وقد
وصفها بذلك حيث قال:

حين عادت به الديار قبورا بل أقول الديار منهن أخلى
ثم لا شمعة سوى أنجم تخ طوع على ألقها نواعس كسلى (ابن شرف، 1983، ص89)
إن الذي نالته القيروان من خراب، وهجرة سكانها، ثم مذلتهم وهوانهم في بلاد المهجر، هو حال ابن شرف
أيضا فالأحداث الأليمة جعلته، يعزف عن ملذات الحياة التي أصبحت لا تستثيره ولا يتحمس لها، لأن ألم
فراق الوطن كان يلازمه، فكيف له أن يستشعر جمال الحياة وحيويتها وهو بعيد عن جذوره وأصله، بعيد عن
جنته القيروان، فيترجم كل ذلك في أبيات:

كسيت قناع الشيب قبل أوانه وجسمي عليه للشباب وشاح
ويا رب وجه فيه للعين منزه أمانع عيني منه وهو مباح
وأهجره وهو اقتراحي من الورى وقد تهجر الأمواه وهي قراح (ابن شرف، 1983، ص47)
فكأنه شيخ هرم سئم تكاليف الحياة، في جسم شاب قوي الساعدين، تبرم عن النساء ولذة التمتع بوصالهن،
وهجر كل ما تميل إليه نفس الشاب من لهو وعبث، من يوم هجرته لوطنه، مخلفا وراءه ذكريات لا تنسى.

د- حنينه للوطن:

بعد أن أبعدت الخطوب ابن شرف عن وطنه، واستبدت به الغربة في أرض المهجر، تملكه الحنين إلى الوطن، فهو يتذكره أينما حل في البر أو في البحر، في صقلية أو في كل إمارة من إمارات الأندلس، لا ينساها أبداً، ولا يرح خياله قط، ومثله في ذلك مثل العاشق الولهان الذي فرق بينه وبين محبوبته، فأبعدته الغربة عنها، وتراوده الذكريات في كل حين، فالقيروان ملهمته، يتذكرها بكل صدق، فيقول:

تذكرتها واليم بيني وبينها موصولة فيح مهجورة غفل (ابن شرف، 1983، ص93)

يتذكر شوارعها المكتظة بالمارة، وأربعة في القطب فهل له أن يعود إليها يوما، يقول:

يا بئروطة والشوارع حولها مغمورة أبدا تغص وتمتلي

يا أربعي في القطب منها كيف لي بمعاد يوم فيك لي ومن أين لي (ابن شرف، 1983، ص86)

اشتاق الشاعر إلى شوارع مدينته، وتمنى أن يعود الزمان إلى الوراء ليتجول فيها، ويتمتع بالتنزه فيها، في الغربة لا شموع تضاهي شموع القيروان المزهرة المتقدة، ولا حسناوات يضاهين في جمالهن جمال حسناوات القيروان و غنجهن يصف ذلك:

بعد زهر الشماع توقد وقدا و متان الذبال تفتل فتلا

و الوجوه الحسان أشرق منهن و تفضلنهن معنى وشكلا (ابن شرف، 1983، ص89)

فلم يعد أي منظر آخر يحرك مشاعره فيستلهم منه صور الجمال، فكأن كل شيء في وطنه براق سحري، وليس له مثيل، متفرد متوحد، له وقعه الخاص، وقوته الجذابة المتميزة، فعندما طلب منه وصف مدينته قال:

و من دونها حرب عوان وفارض و لود لها من نفسها أبدا بعل

يقر امرؤ القيس بن حجر لفضلها و يظهر عنها العجز علقمة الفحل

فلو وصلت عمري الليالي لوقته لقاتل له الأشعار ما قالت النمل (ابن شرف، 1983، ص93).

ثم يتساءل عن ميزات مدينته وتضاريسها وهياكلها، هل خربها الأعراب أعداء الجمال، أم أبقوا عليها في قوله:

أفي وكناتها عقبان قوم كعدي أم خلت منها الوكون

و بين قباب صبرة والمصلى نهي ومها وآساد عين

و أجيال تمور بها المذاكي و أقمار تميمس بها الغصون (ابن شرف، 1983، ص107)

و يواصل الشاعر تساؤلاته دون أن يجد من يجيبه عنها فيظل حائرا، يقول في مثل ذلك:

ألا قمر إلا المقنع في الدجى فأين اللواتي ليلهن المعاجر

ألا منزل فيه أنيس مخالط ألا منزل فيه أنيس مجاور (ابن شرف، 1983، ص62)

وتشده آلام الغربة وهو يرى أيامه الخوالي في وطنه، قد اندثرت بلا رجعة فتفتق جروحه، لتغذي نار الحنين المشتعلة في صدره، فيزيد اشتعالها ليصطلي فؤاده، فيتحرق متمنيا العودة إلى الوراء، لكن ما جدوى كل ذلك، فقد ضاع الوطن يقول معبرا عن ذلك:

فياليت شعري القيروان مواطني أعائدة فيها الليالي القصائر

و ياروحتي بالقيروان وبكرتي أراجعة روحاتها والبواكر

كأن لم تكن أيامنا فيك طلقة و أوجه أيام السرور سوافر

كأن لم يكن كل ولا كان بعضه سيمضي به عصر ويمضي المعاصر (ابن شرف، 1983، ص 63)
و على الرغم من أن الشاعر قد استكان إلى فكرة أن لا إصلاح لحال وطنه، مادام في يد الأعراب و سيمضي به
عصر و يمضي المعاصر، لكن ذلك لم يمنعه من أن يلهج بذكره فيزوره طيفه في المنام، فيتلذذ بذلك و يتمنى
دوامه ،حلم رأى فيه القبروان في أيام عزها، يقول:

يخيلها زور الكرى لي في الدجى فأرغب في ألا يلوح صباح (ابن شرف، 1983، ص 47)
فهو يتمنى أن يعود إلى أيام الصبا ، فعلى الرغم من إحسان الملوك الذين مدحهم بعد المعز، إلا أن ذلك لم
ينسه بعده عن وطنه ،و بقيت غصة في نفسه لم يزلها لا العطاء ولا الندماء ولا رغد العيش، ولا إلخ.
يعبر عن ذلك بقوله:

يا لو شهدت إذا رأيتك في الكرى كيف ارتجاع صباي بعد تكهل
لا كثرة الإحسان تنسي حسرة هيهات تذهب علة بتعلل
و إذا تجدد لي أخ و منادم جددت ذكر إخاء خل أول (ابن شرف، 1983، ص 87)
و يستبد به الحنين فيبكي و ينتحب شجوا، من نار الجوى التي تصلي قلبه من شدة الصباة و الوجد، فيتمنى
بكل صدق ، أن يكون طائرا محلقا في سماء القبروان ، يجول بناظريه في جوانبها، عله يطفئ ناره التي لم تخمد،
يقول واصفا ذلك:

يا قبروان وددت أني طائر فأراك رؤية باحث متأمل
أها و أية آهة تشفي جوى قلب بنيان الصباة مصطلي (ابن شرف، 1983، ص 86)
و يبقى ابن شرف عاجزا أمام الوضع الذي آل إليه وطنه، و لم يجد في وسعه سوى أن يعيش طيف الوطن
يستعيده كلما هاجت به الأشجان .

هـ- العزاء:

و أصل العزاء الصبر، و هو: «أن يرضى من فقد عزيزا بما فاجأه به القدر، وليس له إلا أن يذعن إذعانا
خالصا ، إذعانا لا تشوبه مقاومة» (ابن شرف، 1983، ص 86)، وهذا هو حال شاعرنا، فقد وجد نفسه عاجزا
أمام ما حدث للقبروان، ليس لديه ما يفعله .و ماذا عساه أن يقدمه للقبروان، فهو لا يملك سوى الدعاء على
الأعراب كي لا تستقر خطاهم في أرض وطنه ، يقول:

فيا أخوي من أسد وسعد أحي حي زغبة أم دفين
فلا اشتملت مساكنها بشمل ولا هذا القرار به سكون
ولا سرت الرياح على رياح لواقع مزنة أنى تكون (ابن شرف، 1983، ص 106)

4. خاتمة:

عرف البحث بمدينة القيروان طبيعيا وجغرافيا، ثم فصل في حياتها السياسية، وظروفها التاريخية التي خلقت النكبة. واستعرض نتائجها على الحكام والسكان، ثم تقصي حياة الشاعر القيرواني ابن شرف، بالوقوف على مولده ونشأته، والتعريف بأساتذته، ثم احصاء لمؤلفاته النثرية والنقدية والشعرية، وبعد ذلك استقرا أهم موضوعات شعر رثاء القيروان لديه، تلك الموضوعات التي تكونت على مدار قصائده في هذا الغرض، وتبيين من خلال التحليل النتائج التالية:

- تعتبر القيروان أول مدينة إسلامية أسست في المغرب الأدنى، نافست أشهر العواصم العربية في المشرق والأندلس، بسبب جمالها وطيب مناخها، ورواج العلم والثقافة فيها.
- أدى الصراع المذهبي بين الشيعة والسنة في القيروان؛ إلى حمل حاكمها البربري المعز بن باديس، إلى حسم الخلاف بخلع ثوب التشيع، وإتباع مذهب مالك بن أنس- رضي الله عنه-
- خروج القيروان عن طاعة الفاطميين، خلق أزمة انتهت بدخول الأعراب إلى المدينة، وتخريبها وإلزام حاكمها بالتراجع إلى المهديّة، بعد هزيمة جيشه، ثم تسليم مقاليد الحكم لابنه تميم.
- سقوط القيروان في يد الأعراب خلف جراحا معلمة في قلوب أهلها، خلد أثره الشعراء بقصائد تنضح بالصدق، وتنفعم بالعاطفة.

- قصائد رثاء القيروان لابن شرف القيرواني، لم تخرج عن موضوعات: ندب المدينة، ووصف ما حل بها، وذكر لأثار النكبة، والحنين إلى الوطن، ثم العزاء.
- لم تبتعد موضوعات قصائد رثاء القيروان عند ابن شرف، عن ما هو معهود في شعر رثاء الأوطان العربي القديم، إلا أن هذه المدونة اتسمت بأنها مشبوبة بالعاطفة الصادقة، والتفاني في حب الوطن.

وفي الأخير نقول بأن الشعر والتاريخ صنوان لا يفترقان لأنهما يسيران جنبا إلى جنب، يجسدان التجارب الإنسانية الواقعة في قوالب فنية جميلة، جديرة بالقراءة والاطلاع، فالشعر ينقل الأحداث التاريخية إلى القارئ بلمسة وجدانية، بعيدة الأثر، غائرة في النفس البشرية لأمد طويل، وتلك في فريدة الشعر مقارنة بالفنون الأخرى.

5. قائمة المراجع:

- الإدريسي، عبد الله الشريف، (1983م)، القارة الإفريقية وجزيرة الأندلس مقتبس من كتاب نزهة المشتاق، (د.ط)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- الأصفهاني، عماد الدين، (1971م)، خريدة القصر وجريدة العصر، (د.ط)، تونس والجزائر: الدار التونسية للنشر، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- أبو ناجي محمود حسن، (1402م)، الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، (ط2)، بيروت لبنان: مكتبة الحياة.
- البكري أبو عبد الله بن عبد العزيز، (د.ت)، المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، من كتاب مسالك الأبصار، مصر، دار الكتاب الإسلامي.
- ابن أبي دينار، (1993م)، المؤنس في تاريخ تونس، بيروت لبنان، دار المسيرة، تونس، مؤسسة سعيدان.
- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن الجزري، (2001م)، الكامل في التاريخ، (ط3)، بيروت لبنان: دار الكتاب العربي.
- ابن بسام علي أبو الحسن الشنتري، (2000م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ط1)، بيروت لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- ابن بشكوال القاسم خلف الأنصاري، (1966م)، الصلة، (ط1)، مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
- ابن سعيد، نور الدين أبو الحسن المغربي، (د.ت)، المغرب في حلى المغرب، (ط2)، القاهرة مصر: دار المعارف.

- ابن رشيق الحسن المسيلي، (1986م)، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، (د.ط.)، الجزائر وتونس: الدار التونسية للنشر، والمؤسسة الوطنية للكتاب.
- ابن رشيق، الحسن المسيلي، (1996م)، الديوان، (ط1)، بيروت لبنان: دار الجيل.
- ابن الشماع أبو عبد الله محمد بن أحمد (1984 م)، الأدلة البينة النورانية في مفاخر الدولة الحفصية، تح: الطاهر بن محمد المعموري، ليبيا، الدار العربية للكتاب.
- ابن شرف، محمد القيرواني، (1983م)، الديوان، (د.ط.)، القاهرة مصر: مكتبة الكليات الأزهرية.
- ابن شرف، محمد القيرواني، (1982م)، مسائل الانتقاد، (د.ط.)، القاهرة مصر: مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر.
- جولييان، شارل أندري، (1981م)، تاريخ إفريقيا الشمالية تونس، الجزائر، المغرب الأقصى من الفتح الإسلامي إلى سنة 1830م، (د.ط.)، تونس والجزائر: الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب.
- الحموي، ياقوت، (1999م)، معجم الأدياء، (ط1)، بيروت لبنان: مؤسسة المعارف، دار ابن حزم.
- الكلي، عمر بن الحسن ابن دحية، (1954م)، المطرب من أشعار أهل المغرب، (د.ط.)، القاهرة مصر: المطبعة الأميرية.
- كرو أبو القاسم محمد، وشريط عبد الله، (1966م)، شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، (ط2)، بيروت لبنان: منشورات دار الحياة.
- الكتبي، محمد بن شاکر، (1974م)، فوات الوفيات والذيل عليها، (د.ط.)، بيروت لبنان: دار صادر.
- لقبال، موسى، (1984م)، المغرب الإسلامي منذ بناء معسكر القرن حتى انتهاء ثورات الخوارج سياسة ونظم، (ط3)، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- ماضي شكري عزيز، (2005م)، في نظرية الأدب، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- مبارك الميلي، (2007م)، تاريخ الجزائر القديم والحديث، الجزائر، دار الكتاب العربي.
- المجذوب عبد العزيز، (2008م)، الصراع المذهبي بإفريقية إلى قيام دولة بني زيري، تونس، دتر سحنون للنشر والتوزيع.
- السيوطي، جلال الدين، (د.ت.)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، (د.ط.)، بيروت لبنان: المكتبة العصرية.
- السراج، محمد بن محمد الأندلسي، (1970م)، الحلل السندسية في الأخبار التونسية، (د.ط.)، تونس: الدار التونسية للنشر.
- عبد الوهاب، حسن حسني، (د.ت.)، مجمل تاريخ الأدب التونسي من فجر الفتح العربي الإفريقية إلى العصر الحاضر، (د.ط.)، تونس: مكتبة المنار.
- عبد الوهاب حسن حسني، (2001م)، خلاصة تاريخ تونس، تح: حمادي الساحلي، تونس، دار الجنوب للنشر.
- قلقيلة، عبده عبدالعزيز، (1973م)، النقد الأدبي في المغرب العربي، (د.ط.)، القاهرة مصر: مكتبة الانجلو-المصرية.
- خلدون، بشير، (1981م)، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، (د.ط.)، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- ضيف، شوقي، (1979م)، الرثاء، (ط3)، القاهرة مصر: منشورات دار المعارف.

التأصيل التاريخي لفن الرسم ودوره في سرد حقيقة التاريخ البشري

Historical Rooting Of the Art of Painting and Its Role in Telling the Truth of Human History

لطيفة بلجيلالي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم (الجزائر)،

تورية بلجيلالي، جامعة ابو بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)،

1. مقدمة:

يقترن تاريخ الفن بتاريخ البشرية، فمنذ إن سكن الإنسان الأرض وعمرها، استطاع ينحت الصخر، ويجرد فرع الشجر من زوائده، ويخط على جدران الكهوف، وأسطح المغارات نقوشا ساهمت في رسم تاريخ البشرية وخير دليل على ذلك ما وجد في مغارات لاسكو وكهوف التميزا، تطورت حساسية الإنسان تجاه الأشياء بتطوره الفكري والمعرفي، فقاده حسه نحو البحث الدائم عن حياة أفضل، يتفاعل فيها مع محيطه، ويدرك قيمة بيئته ويعي أهمية جنسه.

عكس ذلك الوعي برؤية جديدة حاول من خلالها الكشف عن حقيقة الأمور، فوجد الفن كمكون أساسي للحياة، جعل منه وسيلة لتسجيل خبراته، وترجمة مشاعره وهواجسه، وتوثيق تاريخ أجداده، واستخدم الرسم كلغة يخاطب بها الآخرين، وكسلوك يعبر به عن أفكاره ومعتقداته، وثقافة مجتمعه، وكرسالة تروي للآخرين حياة الشعوب، وتشكل صورة الأزمنة والعصور عبر رموز وعلامات أخذت إشكالا معقدة في اغلب الحضارات القديمة، من خلال نماذج تحاكي الأحداث، وتكشف الحقائق، وتسرد حقيقة التاريخ البشري.

والحديث عن تطور الرسم عبر العصور ودوره في تشكيل حقيقة التاريخ البشري تجرنا إلى استثمار كافة الإمكانيات التعبيرية المتاحة، الذهني منها والبصري، الواقعي والتخيلي، الوهمي والحقيقي، والبحث حول إشكالية التأصيل التاريخي لفن الرسم الغوص في تاريخه، وتحديد أساليبه، وتحليل طبيعته، وتبسيط الضوء على تياراته وتطور أنماطه في سياق تاريخي نحاول من خلاله البحث في تطور فن الرسم عبر مختلف محطات التاريخ البشري من عصور ما قبل التاريخ إلى المعاصر.

ومن هذا المنطلق وبقدر ما تثيره هذه الإشكالية من الأسئلة ذات القيمة المعرفية والعلمية التي تفسح المجال أمام التساؤلات حول دور الرسم في تشكيل حقيقة التاريخ البشري يتجه البحث إلى الإجابة الطرح التالي:

- إلى أي مدى يسهم الرسم في تشكيل ملامح التاريخ البشري؟
- انطلاقا من هذا الطرح الذي نحاول من خلاله تحديد العلاقة التي ينسجها فن الرسم مع التاريخ البشري عبر مختلف محطاته ارتأينا طرح التساؤلات التالية:
- ما الدور الذي يلعب الرسم في سرد التاريخ البشري؟
- ما هي الأصول التاريخية للرسم؟

2. العصر الحجري وبدايات رسم التاريخ البشري

لا يمكننا أن نفهم البدايات ما لم نحاول اكتناء تفكير الأقوام البدائية، واكتشاف التجربة التي جعلتهم يعتقدون أن الصور ليست شيئاً جميلاً للنظر إليه، بل شيئاً قويا للاستخدام، والبدايون أكثر غموضاً في ما يتعلق بالفارق بين الصورة والواقع. قد يسعفنا هذا التفكير إلى فهم أقدم الصور التي انحدرت إلينا من الماضي، صور قديمة قدم أي أثر للمهارة البشرية. (غومبرتش، 2016، صفحة 40) حيث عبر الإنسان الأول في العصور الحجرية (الباليوليتية) القديمة والحديثة بكل مراحلها طريقة تلقائية فطرية عما يجول داخل نفسه. (السعدني، 2003، ص 27-28) لقد قسم الأرضيون عصر الحجر إلى ثلاثة عصور: أولها "العصر الحجري القديم" (الباليوليتيكي) (12.000-600.000 ق.م، حيث اشترك الإنسان مع الماموث، ودب الكهف ووحيد القرن ذي الشعر الصوفي في البيئة نفسها، وكانت أدوات هذا العصر مصنوعة من الحك خشنة وغير مصقولة. وثانيها "العصر الحجري المتوسط" (الميزوليتيكي) (8000-12.000 ق.م، الذي تميز بصنع أدوات حجرية استخدم فيها تقنية الضغط بدل الحك كالأقواس والرماح والحرب، وثالثها إلى "العصر الحجري الجديد" (النيوليتيكي) (3100-8000 ق.م، الذي عرف الزراعة، والفخار، والنسيج، وزوارق الصيد والمساكن الخشبية ودفن الموتى في مدافن. (حسين، 2012، الصفحات 80-81)

ترك إنسان ما قبل التاريخ أثراً صخرية عكست تطور حساسيته اتجاه الأشياء، فكان الصيد حرفته الأولى، صنع الفؤوس الحجرية و شظايا الصخر ونقش على سطوح الكهوف رسوما عكست نشاطه اليومي المستوحى من وحي بيئته، ومارس فن "الحفر" مواصلاً خط بطولات الصيد، مجسداً ذلك برسومات ترجم من خلالها نماذج تحتفي بطقوسه الدينية، ورسم على الصخور وسقوف مدافنه رموزاً تصف معتقداته وشعائره التي اكتست الطابع السحري والديني المقدس، سرد من خلالها تاريخاً يحكي بطولات الإنسان الأول .

3. تطور الرسم ورمزية الصورة عند الحضارات القديمة

1.3 البعد الروحي والديني للرسم عند قدماء المصريين:

قال هيرودوت في منتصف القرن الخامس ق.م "إن مصر هبة النيل"، لقد اهتم الإنسان المصري القديم بواقع حياته المستمدة من حياة النيل فقدس الأرض، والحيوان، والزراعة، وجعل منها رمزا، وأمن بان الروح لا تفني بفناء الجسد فقد حرص على حفظ روح الفرعون في مقابر ضخمة تمثلت في الأهرامات التي كانت مظهراً مادياً لسرمدية الروح الإلهية التي تجسدت في الفرعون. (قادوس، 2009، صفحة 3)

أمن الإنسان المصري القديم بفكرة الحياة بعد الموت، واستحوذ اعتقاد "البعث والخلود" على فن الرسم فمزج بين الكتابة الهيروغليفية والنقوش الطلاسمية التي سيطر عليها البعد الديني والروحي ووحملت الرسومات التصويرية التي جسدها على جدران المقابر الجنائزية الطابع الأسطوري والسحري.

2.3 الأسطورة وحضارات ما بين النهرين:

يعتبر العطاء الحضاري الكبير لبلاد النهرين من أقدم وأعظم مظاهر التراث الإنساني وأوسعها انتشاراً في العالم القديم الذي عرف ازدهار درجات التطور اشتهر بأروع ما أنتجته بلاد الشرق القديم في تلك الفترة من 'الالف الرابع ق.م، (رضوان، 2004، الصفحات 30-31) وشهد العصر القديم بزوغ حضارات إنسانية راقية أولها السومرية في الجنوب، وتلتها الأكديّة في الوسط ثم احتلت البابلية مركزها، وقامت الآشورية في الشمال، كان

لهذه الحضارات اسمها الفاعل في تقدم الفنون والمعارف الإنسانية بفروعها المختلفة. (قادوس، 2009، الصفحات 72-73)

لقد ابتدع السومريون الخط والكتابة المسمارية، وخلف الأكديون أثارا تكشف التطور الذي بلغوه، الرسومات والنقوش التي جسدت مشاهد حياتية، طبيعية ودينية، وشرع البابليون قانون حمورابي الذي يعتبر من أهم القوانين التاريخية، وشيد الآشوريون أعظم مكتبة في العصر القديم التي اشتهرت بأشور بانيبال، ونحوتوا تصورات عالما كاملا من مشاهد الصيد ومجالس العبادة والإلهة المجنحة. (نخلة، ب/ت، الصفحات 40-42-45-51) تركت حضارات ما بين النهرين أثارا وشواهد تحكي تاريخ شعوبها، كان للأسطورة دورا كبيرا سرد تاريخ هذه الشعوب.

3.3 الفن و الفلسفة الإغريقية والرومانية:

يمكن التاريخ زمنيا للحضارة الإغريقية من القرن الخامس ق.م واستمرت حتى القرن الثاني ق.م، اشتهرت شعوبها بحمها وتمسكها بالطقوس الدينية، وولعت بالموسيقى والفنون، كان للدين تأثير كبير على الإغريق الذين كانوا ينظرون للدين نظرة فلسفية عميقة، (قادوس، 2009، الصفحات 123-124) وتعد أعمال الفلاسفة أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو من أهم انجازات التاريخ اليوناني القديم، (السايح، 1999، صفحة 06) التي اتسمت بالنزعة الإنسانية والمثل العلي. واحتفى الفن الإغريقي بالإلهة وملاحم الأبطال والتراث الأسطوري والميثولوجيا والشعر التي شكلت رمزيها ملامح الحضارة الإغريقية أساسها الفن والفلسفة.

ورث الرومان الفنون الإغريقية، لكنه حمل الطابع الجنائزي إلى جانب ذلك ظهور الاتجاهات السردية في الرسومات... واللوحات ذات الطابع السردى الانتصارى، واهتم الرومان أيضا بتصوير الأحداث التاريخية، وتصوير المناظر الأسطورية والرمزية. (قادوس، 2009، الصفحات 299-302)

4. الدين والرمز في العصور الوسطى :

شمل تصوري القرون الوسطى في أوروبا اغلب الفن الذي أنتج في الفترة التي تمتد من سقوط الإمبراطورية الرومانية في القرنين الرابع والخامس الميلاديين، إلى عصر النهضة. (فلمز، ب/ت، صفحة 25) وكان الدين أساس الحياة وبقي الرسم يجري على عرف الكنيسة، وكان هذا العرف هو القاعدة التي يجب على الرسام ألا يتخطاها. (موسى، 2011، صفحة 27)

طغت على العصور المظلمة (الوسطى) ملامح الفن البيزنطي الذي من الصعب تحديد البداية الحقيقية لتاريخه، إذ أخذت تتبلور تدريجيا حتى اكتملت صورتها من أواخر القرن الخامس إلى بداية القرن السادس ميلادي. (قادوس، 2009، صفحة 440) وتأثر الفن البيزنطي بواقعية بالفن الساساني حيث قام هذا الأخير بدور كبير في تكوين الفن البيزنطي وتجيء أهميته بعد الفن الكلاسيكي إيمانا بمثاليته... كما يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين الشرق والغرب أي بين الإغريق المعبرين عن "الرقعة والمثالية" من جهة وبين "الواقعية والقوة" لدى الفرس من جهة أخرى.

مع انتشار المسيحية، ازدهرت الرومانسكية خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين ومزجت بين الأسلوب الروماني القديم والبيزنطي وبدا ذلك في زخارف الكنائس الرومانسكية. (فلمز، ب/ت، صفحة 26) وظهر الفن القوطي خلال القرن الثالث عشر الميلادي، زاخرا بالمعاني الدينية، متأثرا بفن الزجاج الملون، والأعمدة الرشيقة والأبراج العالية التي تعطي إحساسا بالقيم الدينية. (فلمز، ب/ت، صفحة 27)

5. الرسم عند المسلمين :

إن الأساس التي تقوم عليه أصالة إي فن من الفنون، وكل نهضة من تاريخ البشر هو رؤية أصيلة و جديدة للوجود. و الفنون الإسلامية هي وليدة الرؤية إلى الكون والحياة، وهي جوهر أصالة هذه الفنون، التي سرها التوحيد والتنزيه، وثمرات التأملات في الكون وليست ثمرة العزوف عن المرئيات، (سعيد، 2001، الصفحات 7-9-10-11) ولقد تأثر الرسم عند المسلمين بتعاليم الدين الإسلامي، فابتعد الفنان المسلم عن التجسيم ونفى العلامات الحية، وطور الزخارف النباتية والهندسية والخط العربي، عاكسا الثراء الفني والجمالي للفن الإسلامي التي لا تزال آثاره قائمة الى يومنا هذا تسرد التاريخ العريق للمسلمين.

6. بين النهضة الأوروبية نحو السطوة الارستقراطية للفن :

1.6 فن النهضة العصر الذهبي للرسم :

ظهرت بذور النهضة الأوروبية في أراء " روجر بيكون" الذي دعا إلى ترك التقاليد ووضع العقل فوق النقل في القرن الثالث عشر ميلادي. (موسى، 2011، صفحة 27) التي قامت في ايطاليا بعد سقوط القسطنطينية(بيزنطة) على يد الأتراك العثمانيين سنة 1453 م. (فلمز، ب/ت، صفحة 28) هناك إجماع أن تعبير " عصر النهضة" يشير إلى تعميق ودائم وتحول في الثقافة والسياسة والفن والمجتمع في أوروبا بين عامي 1400 و 1500 م، واستخدم هذا المصطلح لوصف فترة من التاريخ الأوروبي شهدت إحياء التقدير الفكري والفني للثقافة اليونانية-الرومانية. (بروتون، 2012، صفحة 14)

عرف عصر النهضة بالعصر الذهبي للفن حيث برز فيه فنانون كبار أمثال ليوناردو دافنشي، ومايكل انجلو، ودانتللو، ورفائيل، ولم تقتصر النهضة على ايطاليا فقط بل شملت كل من ألمانيا واسبانيا وهولندا وفرنسا عملت على إحياء التراث الإغريقي-الروماني لترسم معالم الفن الكلاسيكي .

2.6 فنا البلاط و الطبقة الحاكمة :

من جهة أخرى أحكمت الطبقة الحاكمة على الفن، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتأثر التصوير التشكيلي والفن عامة بعاملين أولهما الانقسامات الكنسية. وثانيها القوميات في أوروبا. ظهر فن "الباروك" في التصوير عندما بدأت الكاثوليكية في الرد على البروتستانتية وأمرت الفنانين أن يرسمو الموضوعات الدينية بطريقة واقعية وميسرة ومباشرة ليفهمها كل الناس قاده كل من كارافاجيو و فيرمير ورامبرانت، (فلمز، ب/ت، صفحة 48)

ظهر بالمقابل فن الروكوكو الذي شاع في أوروبا في القرن الثامن عشر واعتبر هذا الطراز كتنوع عن فن الباروك، الذي تميز عنه بالرقّة وكثرة الزخرفة، وكان ابرز رواده واطو وبوشيه. (غريب، في تاريخ الفنون الجميلة، 1998، صفحة 58) اعتبر فنا الباروك و الروكوكو فنا البلاط والطبقة الحاكمة كان الهدف منها خلق عالم متخيل ومصطنع يطغى عليه الطابع اللهو والبذخ.

3.6 بين الكلاسيكية المحدثّة والرومانتيكية :

ومع ظهور النزعات القومية التي بدأت تفتش في ماضيها عما يدعم استقلالها انعكست في الفن مظاهر الأزمات السياسية والاجتماعية وتجلت في تيارين رئيسيين: الأول، وهو المتمثل في الكلاسيكية اليونانية الرومانية

(الكلاسيكية الجديدة) الذي يدعوا إلى التمسك بالقديم انطلاقاً من النموذج المتلائم مع ذوق البورجوازية ومفاهيمها، أما الثاني (التيار الرومانتيكي) فيطالب بالعودة إلى منابع المحلية المعبرة عن طموحات قومية، ويسعى من المخيلة مصدر الهام وإبداع في. (امهز، 2009، الصفحات 21-22)

وبالرغم من تزعم الفن الكلاسيكي (الجديد) أوربا خلال القرن السابع عشر وقبض على العصر بقوة، إلا أن قام الفن الرومانتيكي على نقضه، فجاء احتجاجاً على مبالغة الكلاسيكية الجديدة التي تزعمها "دافيد وانكرز"، وولدت فنا يعاني من الفراغ العاطفي والتمسك بالتقاليد الجامدة بتضييقها على الحريات وتغييرها للخيال. (القرهغولي، 2011، صفحة 19) فبدت الرومانتيكية وكأنها الوعي الجديد الناتج عن الانقلاب العميق الذي كانت الثورة الفرنسية أحد أبرز مظاهره. وقاده كل من ("دولاكروا"، وجيريكو، و"تورنر" ... في فرنسا، و"كونستابل" في انكلترا، و"غويا" في اسبانيا، و"رونج"، و"فريدريش" في ألمانيا). (امهز، 2009، صفحة 27) كان القرن الثامن عشر في أوربا عصر زلزلة في القيم وتبادل في الطبقات الاجتماعية واستخفاف بالمبادئ القديمة وجهود ترقى للتحرر السياسي والفكري... وظهور التيار الفلسفي الجديد الذي م للحساسية والشعور. (القرهغولي، 2011، صفحة 20)

7. التيارات الفنية الحديثة وبوادر التحول :

إن ما شهده العالم الغربي من تحولات فنية كبرى من نهاية القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين، ارتبطت بظروف تاريخية واجتماعية هيأت لظهور تيارات فنية، رسمت نظام بني على رؤية عقلانية للعالم، والإنسان ارتبط بتبدل عميق في المعارف التقنية والنظرية وفي العلاقات الاجتماعية، فالجمالية النهضة الانسانية قد جعلت الإنسان محور العالم كله ومقياساً له. (امهز، 2009، الصفحات 18-19)

1.7 من الواقعية الاشتراكية إلى النزعة الانطباعية :

ليست الواقعية نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين بل هي تسري في تاريخ الفن البشري منذ بدايته إلى الوقت الحاضر، ولم يقتصر التيار الواقعي الذي يعتبر قوة فاعلة في التاريخ على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة فقط بل أراد في الوقت نفسه أن يكشف عن الفردية البشرية، (القرهغولي، 2011، صفحة 56) تزعمه "غوستاف كوربيه" "Gustave Courbet" (1819-1877) التي جاءت لוחاته احتجاجاً على تقاليد عصره، وتصميمه على تصوير العالم كما هو، مشجعا الكثيرين على الاستخفاف بالتقاليد وإتباع ضميرهم الفني والاهتمام ذاته بالصدق والتبرم من تكلف الفن الرسمي أمثال "ميليه" و"دوميه"، و"جماعة الباربيزون" ... (غومبرتش، 2016، الصفحات 511-512)، وغيرهم ممن انتهجوا درب "كوربيه". واجهت الواقعية انتقادات معاصريها وسخريتهم ورفضهم لها لأنها تتناقض والطبقة الحاكمة التي تبنت الصورة المرتبطة بالماضي ولكن هذه المواقف العدائية من الواقعية لم تنفي الدور الهام الذي قامت به فهي مهدت مع "كوربيه" و"دوميه" ثم "مانيه" للانطباعية وبفضلها تخطى الفنان تراتب الأنواع الفنية وتعلم النظر إلى الحياة بشكل مباشر مسجلاً مظاهرها دون احكام مسبقة. (القرهغولي، 2011، صفحة 41)

بعد ثورة "دولاكروا" الأولى، وثورة "كوربيه" الثانية، بدأت الثورة الثالثة في فرنسا مع "ادوراد مانيه" (Edouard Manet) (1832-1883) وأصدقائه، الذين تبنا برنامج "كوربيه"، فتحرروا من تقاليد فن الرسم التي أصبحت بالية وعديمة المعنى ووجدوا أن ادعاء الفن التقليدي قد عثر على وسيلة تمثيل الأشخاص

والأشياء في ظل ظروف مصطنعة. (غومبرتش، 2016، الصفحات 512-513) ويتفق مؤرخوا ودارسوا الفن أن بدايات على الفن الحديث تعود للانطباعية نظرا لما حملته تلك المدرسة الفنية من مبادئ وأفكار تعتبر ثورية بمفهومها قياسا لما سبقها من تيارات ومدارس، بالرغم من كونها امتدادا طبيعيا لما أتت به التيارات والأساليب الفنية بداية القرن التاسع عشر، وصولا إلى الربع الأخير منه. (غزاوي، 2008، صفحة 9)

حققت النزعة الانطباعية ذروة ثقافية جمالية مركزة حول ذاتها وهمزة وصل بين الوسط القديم والحديث، التي كانت وليدة الشغف بضوء الشمس والتسليم المطلق بوحدة الوجود وحركة مظاهر الحياة بلا نهاية، التي أعلنت سيادة النور. (القرهغولي، 2011، الصفحات 52-56)

انتهت الانطباعية كاتجاه وكان على فنانها البحث عن مفاهيم جديدة في سبيل استكشاف ابعد من الضوء وتحليلاته، وحملوا مشعل الإبداع مركزين بذلك على ما جاءت بيه الانطباعية وما أنتجته ثورتها التي أشاعت موجة من التحرر في الفن ومهدت لظهور تيارات فنية جديدة.

2.7 بين أسرار الرمزية إلى تشويه الشكل وثورة الألوان عند الوحشية :

قد يكون من الصعب رسم حدود واضحة للحركة الرمزية في تاريخ الفنون التشكيلية، لأنها لم تكن في نشأتها وتطورها مماثلة للحركات الفنية التي عاصرتها أو التي أتت بعدها، فهي بالأحرى تيار لم توضح اطره العامة الا حديثا. (امهر، 2009، صفحة 96) فقد وجد الرمز منذ العصور الأولى واكتسب معاني ، واخذ إشكالا متعددة عبر التاريخ.

طمحت الرمزية إلى تخطي الواقع وبلوغ معان أخرى، معان خفية، وقد يفسر ذلك التحول المتصاعد الذي شهده الحركة الرمزية خلال القرن التاسع عشر بالانتقال التدريجي من الاستعارة الى الرمز. (امهر، 2009، صفحة 108) وتوجه فنانونا نحو رسم مواضيع الأسطورية والخرافية. ولم تظهر الرمزية فجأة ومن دون مقدمات، بل امتدت إلى ما قبل التاريخ، ولم تقتصر على الرسم فقط، بل شملت الأدب، والشعر، المسرح وغيرها من الفنون.

تزامنت الوحشية مع مجموعة من التيارات الفنية المتلاحقة التي تركزت أساسياتها حول إعادة تشكيل صور الحياة على نحو يخرجها من حياديتها الفارغة إلى شكل له مغزى فأصبح تشويه الشكل من اجل دلالة ومغزى، (القرهغولي، 2011، صفحة 79) فقد لجأ الوحشيون إلى الألوان الصافية الصارخة في الرسم المبسط والسريع الذي مكثهم من التعبير المباشر الأكثر عنفا. (امهر، 2009، صفحة 117) اعتبرت الوحشية ثورة ضد التعاليم قاد مسيرتها "ماتيس"، "رؤووه" و "ديران" و "دي فلامينك"، لم تعمر كثيرا بعد وفات "ماتيس" وسرعان ما أسس فنانوها تيارات فنية جديدة استمدت مفاهيمها من بساطة الشكل وعنف الألوان التي جاءت بها ثورة الوحوش.

3.7 من الرؤية التعبيرية للمضمون إلى التكعيبية وتحطيم الشكل :

كانت التجربة الوحشية مصدر الهام للحركة الفنية والأدبية التي عرفت في مستهل القرن العشرين باسم "التعبيرية" و تركزت فكرتها في الأساس "أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم العاطفية الروحية". (القرهغولي، 2011، الصفحات 84-85) لقد أعلنت التعبيرية الثورة ضد المجتمع ومظاهره البورجوازية، مطالبة باستقلالية الإبداع الفني و الحرية في اختيار

ووسائل التعبير، بيد أن هذه الاستقلالية لا تعني بالضرورة أن الفن يخرج نطاق الحقيقة الحية أو بعيدا عنها، أو دون ارتباط بالواقع الاجتماعي، بل كان لا بد على للفنان القبول بهذه الحقيقة والتحرك من خلالها، جاعلا منها وسيلة اتصال بالآخرين، ناقلا مشاعر الفنان، وأحاسيسه، وأفكاره ورؤيته الخاصة للعالم. (امهر، 2009، صفحة 120)

مهدت الوحشية أيضا إلى بروز التكعيبية، التي حمل كل من "براك" و"ديران" مشعلها وانضم إليهما "بيكاسو" اللذين تركزت أعمالهم انطلاقا من بحوث "سيزان" الذي اختزل الطبيعة إلى إشكال هندسية، وكشفت التكعيبية عن المرجعية الأفلاطونية... "التي ربطت الجمال بالمثل العقلي الذي يتجلى بالإتلاف الهندسي"، ولا يخفى تأثير فلسفة "كانت" حول الشكل ومدى تأثيرها على واقع الرسم التكعيبى من خلال استقلالية الأشكال انطلاقا من مقولته الشهيرة "الجمال الخالص في الشكل الخالص"، فاعتمدت التكعيبية على تحطيم أجسام إلى سطوح هندسية ممتدة في الفضاء، وأهملت مبدأ العاطفة. (القرهغولي، 2011، الصفحات 91-101-102)، حققت التكعيبية حينها أسس وقواعد البناء الهندسي للشكل و طورت ما بدا به "سيزان"، "براك" و"بيكاسو"، انتهت مهمتها كاتجاه وكان على فنانيها يتحولوا إلى التجرد الكامل للمفاهيم التقليدية للفن في سبيل استكشاف ما هو أعلى ما في الشكل من قيمة بنائية وتعبيرية مبشرين بظهور التجريدية.

4.7 من التجريدية والفن اللاصوري نحو المستقبل وصدمة الشكل :

أي تطور يحدث في فترة زمنية أو عصر من العصور أو في كل التاريخ الانساني يعتمد على شخص أو أكثر يتناول التجريد الذي وصل اليه كبدائية ثم الى تجريد ابعد منه أي أن "أي كشف لابد له جذوره وتطوره في التاريخ". (القرهغولي، 2011، صفحة 131) أما الفن التجريدي فامتدت جذوره إلى زخارف المنسوجات، والأواني ونقوش الصخور التي تعود إلى فنون الحضارات القديمة، وبدت ملامحه في رسومات الزن اليابانية، ولوحات الحبر الصينية، ومهد له فنانون التيارات الفنية المتلاحقة من انطباعية "مونيه" ورفاقه لتعبيرية "كوكوشكا" و"مونخ" الى وحشية "ماتيس" فتعكيبية "سيزان"، "براك وبيكاسو"، وصولا الى تجريدية "كاندينسكي".

إن التجريد بمفهومه العام هو رفض للصوري أو التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور والطبيعة التي بات ضروريا الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلا من الغوص فيها، وهذا الرفض جاء نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي أو نقلها. (القرهغولي، 2011، صفحة 133)، مرت التجريدية بعدة مراحل من تعبيرية "كاندينسكي" الذي جعل من الرسم سيمفونيات لونية ألهمت العالم، إلى هندسية "موندريان"، فتفوقية "ماليفيتش"، وصولا الى غنائية "هارتونغ" و"لانسكوي" وغيرهم ممن رسموا تاريخ الفن التجريدي.

تزامنت التجريدية مع المستقبلية التي قامت على خلفية سياسية جسدت طموحات ايطاليا الاستقلالية، بيد أن ذلك لا ينفي دورها الفني وانتشارها الواسع وصلاتها بالتيارات الفنية كالتكعيبية والاورفية في فرنسا والتعبيرية في ألمانيا والإشعاعية في روسيا، شملت مختلف النشاطات الثقافية كالأدب والتصوير والنحت والموسيقى مؤسسها الشاعر مارتيني الذي اصدر بياننا نص على رفض الماضي والتغني بمظاهر المستقبل. (امهر، 2009، صفحة 172)، فبالنسبة لهذه الحركة كل الأشياء تتحرك وتجري بسرعة، وهذه الديناميكية العالمية

هي التي يجب على الفنان أن يحاول تمثيلها، وإن كل إشكال التقليد يجب أن تقابل بازدراء. (القرهغولي، 2011، صفحة 116)، بالرغم من أن المستقبلية لم تعيش طويلا إلا أن مساهمتها بالنسبة للحركة الحديثة في الفن كانت كبيرة جدا وحاسمة.

5.7 ما بين عبثية الدادائية الى السريالية وأبنية اللاوعي :

في فترة اليأس والخراب الشامل الذي خلفته الحرب العالمية الأولى، استشعر الفنان عبث الحياة وسخريتها وإن القيم والمبادئ والمثل ليست سوى أوهام، برزت الدادائية كحركة عبثية رفضية على يد كل من "تريستان تازارا" و"مرسيل جانكو" و"هانس ارب" الذين تبنوا المواقف الساذجة التي لم تمكن الغاية منها إلا الرد المباشر على ما سببته الحرب من خيبة آمال لشباب تلك المرحلة التاريخية، ليس للدادائية من مبادئ مترابطة أو نظم ممنهجة متماسكة تجعل منها تيارا محددا، بل تمثلت في سلوك جماعة مواقفها العدائية السلبية من المجتمع البرجوازي الحديث وواقعه السياسي وتقاليد الموروثة، وسعت إلى تفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة، وحاكت أسطورتها عندما عبرت عن سلوكها ومواقفها الرفضية، ورغبتها الملحة لقلب المجتمع البورجوازي. (امهز، 2009، الصفحات 247-248)

قطعت الدادائية الجسور مع كل ما يربط الفن وضربت صفحا عن الماضي وكان التوجه نحو العبثية واللافن يراد به السخرية من العالم بعد خيبة الأمل والشعور باليأس الذي خلفته الحرب ظن ماتت الدادائية بعد ظهورها بوقت قريب لكنها قد أعطت مفهوما جديدا للفن لم يكن معهودا من قبل ومهدت لانبعاث السريالية من بقايا حطامها المنطقي.

لقد استخدم الناقد "غيوم ابولينير" سيرياليزم أي ما فوق الواقعية ليفسرها عملية التنقيب التي زاولها بعض الفنانين من أجل البحث عن اصدق المظاهر الحقيقية عن طريق الاتصال الروحاني، وهي بدعة جريئة أراد بها تهشيم كيان الأشياء للكشف عن لب الأسرار الكامنة في أعماقها. (القرهغولي، 2011، صفحة 157) وإنها لمفارقة أن تلجأ الجماعة الراضية لكل فن ينطلق من مفاهيم عقلانية أو منطقية، إلى المناهج العلمية العقلانية، لأدراك اللاعقلاني وفهم القوى اللاوعي. (امهز، 2009، صفحة 267)، عبرت السريالية عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي دون التقيد برقابة العقل أي أنها تلقائية نفسانية تؤمن بالرفعة وسمو الأحلام واللاشعور في الإبداع الفني تخضع لسلطة الأحلام والارتقاء إلى ما فوق الواقع.

8. الفن المعاصر وفلسفة التمرد :

منذ إطلالة القرن العشرين وظهور الكاميرا أصيب الرسم بهزة عنيفة نافست الصورة الفوتوغرافية مهارة الفنان في محاكاة الواقع، وكان لمخرجات التيارات الفنية التي تناوبت بين التشخيص والتجريد وتحولاتها التي ارتبطت بالتطورات العملية كالاكتشافات الفيزيائية والاعتداد بالذات والبحوث النفسية، وأمام هذه التحولات فتح المجال لتغيير الوسائط ووسائل العرض، لم يقتصر الفن على أسلوب الهدم والرفض. (جبار، 2015، الصفحات 5-6)

بل ارتكزوا على قدرة هذا العصر الهائلة على التغيير المتسارع، الذي على انفتاحه على كل الاحتمالات تحت عنوان الحرية، وكان لتأثيرات العلوم الإنسانية الأثر الكبير في هذا التحول في الفكر الفني، وسيطر فن المفهوم عليه واحتلت التجهيزات (فن التجهيز) الحيز في اهتمام الفرد وكذلك الطقوس

المصاحبة لها كفن الاداء إضافة إلى الاختصاريين (Les Minimalistes) وفناني الأرض (Land Art)، حيث أصبح الفن عبارة عن عبادة حديثة وعن طقوس يؤديها الفرد اتجاهها المادة. (غزاوي، 2008، الصفحات 224-225)، ثار الفن المعاصر ضد الفن نفسه، وأسس فنانونها لفلسفة التمرد، التي قامت بالسخرية من الرموز الفنية المقدسة، نسفت الأنظمة القديمة التي هيمنت لقرون على تاريخ الفن وأحدثت ثورة ضد القيم، وألغت الفوارق بين الثقافات الشعبية، قامت بتعليب الثقافة وأنتجت فنا يبنى على الفكرة والمفهوم.

9. خاتمة:

يعد الرسم لغة بصرية تواصلية، وشكلا من أشكال التعبير عبر العصور، فقد فرض سيطرته وسطوته على العقل البشري منذ القدم، شهد مفهومه عدة تحولات أدت إلى إنتاج مفاهيم جديدة غيرت من مكانته عبر التاريخ، حمل الطابع السحري المقدس في العصور الحجرية، وسيطر عليه البعد الروحي والديني في العصور القديمة.

وارتبط بالسحر والدين لدى الفراعنة، وبجانب المعتقد الديني وطقوسه سيطر الفكر الأسطوري على فن الرسم في حضارات ما بين النهرين، وحمل الطابع الإنساني والمثل العليا، وارتبط بالفلسفة لدى الإغريق، أما لدى الرومان فقد سيطر عليه الطابع الأسطوري والانتصاري، و اكتسب الطابع الكنائسي خدمة للدين المسيحي، أما عند المسلمين فتأثر بتعاليم الإسلام وعكس الثراء الفني للحضارة الإسلامية.

تحول إلى مادة موجهة للنخبة فأحكمت الطبقة الأرستقراطية سطوتها على الرسم، خدمة للبلاط الملكي، تغير دور الرسم وحمل الطابع الشعبي في المجتمع الذي ثار ضد المبادئ القديمة والقواعد الكلاسيكية، شاركت الثورات الفنية المتلاحقة في تشكيل حقيقة الواقع، فعبثت بالنظم وسخرت من الرموز، ضاربة عمق القيم الجمالية والأخلاقية للفن، استمدت قوتها من عمق المجتمع. فساهم الرسم في كتابة حياة الشعوب والحضارات وسرد محطاتها ورسم معالمها، مشكلا بذلك تاريخ البشرية.

10. قائمة المراجع:

أ- المراجع العربية:

1. حامد سعيد. (2001). *الفنون الإسلامية اصالتها وأهميتها*. مصر: دار الشروق.
2. سلامة موسى. (2011). *تاريخ الفنون وأشهر الصور*. القاهرة، مصر: كلمات عربية للنشر.
3. سمير غريب. (1998). *في تاريخ الفنون الجميلة*. مصر: دار الشروق.
4. عبد الله حسين. (2012). *تاريخ ما قبل التاريخ*. القاهرة، مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر.
5. عزت على حامد قادوس. (2009). *تاريخ عام الفنون*. الاسكندرية، مصر: الحضري للطباعة.
6. علي رضوان. (2004). *تاريخ الفن القديم* (المجلد 2). القاهرة، مصر: دار شركة الحريري للطباعة.
7. محمد بلاسم و سلام جبار. (2015). *الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته* (المجلد 1). بغداد، العراق: مكتب الفت للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي.
8. محمد علي علوان القرهغولي. (2011). *تاريخ الفن الحديث*. بغداد، العراق: دار الكتب والوثائق.
9. محمود ابراهيم السعدني. (2003). *محاضرات في تاريخ الفن القديم*. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
10. محمود امهز. (2009). *التيارات الفنية المعاصرة* (المجلد ط2). بيروت، لبنان.

11. محمود درويش مصطفى و ابراهيم السايح. (1999). مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية. الاسكندرية، مصر: المكتب الحديث.
12. منى يوسف نخلة. (ب/ت). علم الاثار في الوطن العربي. طرابلس، لبنان: منشورات جروس برس.
13. يوسف غزاوي. (2008). رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة (المجلد 1). بيروت، لبنان: منشورات الجامعة اللبنانية.
- ب- المراجع المترجمة:
14. ارنست غومبرتش. (2016). قصة الفن. (زينات البيطار، المترجمون) المنامة، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
15. جيري بروتون. (2012). عصر النهضة مقدمة قصيرة جداً. (ابراهيم البيلي محروس، المترجمون) القاهرة، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
16. دلدافلمز. (ب/ت). تاريخ الرسم.

Rock Art and its Symbolic Connotations in narrating the Aspects of the Social Life of Primitive Man

الفيلاي جازية، جامعة طاهري محمد بشار (الجزائر)،

1. مقدمة:

يعدّ الفن الصخري من الفنون التشكيلية التي تحكي ثقافات مجتمعات بائدة وأنشطتها، بحيث درسها المؤرخون والأثريون واهتموا بتفاصيل الرسومات والنقوش التي تم تصنيفها وفق مراحل تطور الثقافة البدائية، ووفق النشاط الانساني، وتصنيفات أخرى من حيث الموضوع والأسلوب الفني، ومن حيث علاقة الفن بالطبيعة، وذلك بالتركيز على المادة الأثرية الرئيسية التي استخدمها الإنسان في صناعة أدواته بدءاً بالحجر ثم أصبح برونزا ثم الحديد، بحيث أثرت هذه المواد على الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وحتى الدينية لدى الإنسان البدائي، فقد تم القيام بعدة دراسات أثرية لما قبل التاريخ بالارتكاز على الفن كأداة لتعبير إنسان ما قبل التاريخ عن ما عاشه، وعن التطورات التي عرفها في حياته من خلال إنتاجه للصور والرسومات الأدمية والحيوانية، فقد مثلت هذه الأخيرة المرحلة الأولى التي خطتها الإنسانية في طريق الدين والتصور للإله وتقديسه لها على شكل تماثيل، ورسومات كتكملة للعالم الواقع والحقيقة، وهذا دليل على عنايته بمحاكاة الطبيعة وبرسم صور صادقة لما يشاهده من الحيوان برغبته في إنتاج صورة لا تختلف عن الواقع بل هي الواقع نفسه، لذا استطاع الأثري جمع أبحاثه ورصدها عن تاريخ الامم من خلال الرسومات الصخرية التي لعبت دوراً في الكشف عن الإنسان المغاربي الصحراوي عن مظاهره الاجتماعية، وبالتالي كيف يمكن للرسومات الصخرية أن تكشف عن حقائق ومظاهر حياة الإنسان البدائي، وما الدور الذي لعبته في دراسة مشاهد الحياة الاجتماعية وسرد مضامين انشطتها؟

2. مفهوم الفن الصخري:

لقد أشار الباحثين في حديثهم عن الفن الصخري على: "أنّ النقش والرسم عبارة عن وسيلتين للتعبير تعتمدان على استعمال مساحة صخرية لتسجيل صورة أو رمز... حيث أنّ دراسة هذه النقوش التي تعكس انشغالات انسان تلك المرحلة، تسمح للباحثين بالتبصّر فيما كانت عليه أنشطتهم، والصلات التي كانت تربطهم بمجالهم وفيما بينهم، ومع الجماعات، والأفكار المرتبطة بالمعتقدات الدينية، وتلك التي تعبّر عن أحاسيسهم الفنية والجمالية " (بوزيد الغلي، 2016م: ص28)، فهي تعتبر كمصدر وثروة تاريخية مفيدة جدا مهما كان موضوعها، ومادة وثائقية مهمة للباحثين في مختلف التخصصات، فهي تسجل حياة أصحابها وطرق معيشتهم وعلاقاتهم بجيرانهم، وتعتبر المصدر الرئيسي لتصوير عادات أصحابها وعقائدهم واهتمامهم الاجتماعية، ولهذا يمكن اعتبار الفنون والنقوش الصخرية الوثيقة الأكثر وضوحا التي قد تساعد على دراسة وفهم جوانب عدة من تلك الثقافات (مريم عبد السلامين، 2021م: ص375).

3. الرمزية في الفن الصخري:

يقصد بالرمز (Symbole) الشكل الذي يدل على شيء ماله وجود قائم بذاته يمثله ويحلّ محله، ويشير الرمز إلى مفاهيم وتصوّرات مجردة، وهذا ما يميّزه عن العلامة التي تشير غالبا إلى موضوعات ملموسة مرتبطة

به أو تمثل حقيقة أو تعبر عن شيء معروف (محمد علي عبده، وآخرون، 2020م: ص189)، أمّا مصطلح "الرمزية Sybolisme" فقد طرح تعريفها في القاموس العام للرمزية على الشكل الآتي: "الرمزية مذهب في الأدب والفن يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيماء... حركة فنيّة وأدبية تعطي القيمة للعمل الفنيّ ليس من خلال احتذاء الواقع، ولكن من خلال التآلف بين المشاعر والانفعالات، والأفكار، والصور، والأشكال وفق قوانينهم الخاصة..." (سعيد درويش، 2013م: ص662).

أما المدلول الاجتماعي للرمز الواقعي لا بد لنا فهمه من خلال المهام التي يؤدّيها الانسان البدائي في الحياة الاجتماعية، بحيث يفقد الرمز معناه عن نطاق المجتمع التي نشأ فيه، فليس للرمز خصائص ذاتية خاصة به تحدّد معناه وتفرضه على المجتمع، فكل أنماط السلوك الرمزي التي اصطلح عليها المجتمع الذي يكون غالبا هو



الذي حدّد معناه، لذا فقد كانت الثقافات المختلفة ترمز للشيء الواحد برموز مختلفة، لذا الرمز هو نتاج المتطلبات العضوية النفسية ضمن محيط مادي واجتماعي المعروف باسم المسار الأنثروبولوجي لأنه يعاكس تعابير خاصة النتاج والمسار (سمر محمد فرغلي محمد عمران، 2016م: ص171).

لقد ظهرت الرمزية منذ القدم عندما بدأ الانسان الأول يبحث عن وسائل للتعبير عن آرائه برموز معيّنة، واكبر دليل على ذلك هي المشاهد الصخرية

الصحراوية التي نجد فيها رموزا تعبير عن الحياة الدينية والاجتماعية وثقافة الانسان البدائي والتي تمّ تفسيرها من قبل الباحثين الاثريين وغيرهم، واختلفت الرموز الموجودة على المحطات الصخرية باختلاف نمط تفكير ومعيشة الانسان في تلك الفترة، إذ لم تكن رسوماته ونقوشه عملا تلقائيا بل كانت تتم وفق طقوس معيّنة نابعة عن معتقداته الفكرية الروحانية (بعيطيش عبد الحميد، 2014م: ص73، 74)، وقد أشار في استخدامه للرموز إلى:

-استعمال الألوان: يعود أول ظهور للون واستخداماته إلى دور الرعاة الذي يعدّ قمة الإبداع الفنيّ فقد كانت رسومه تتألف من أشكال حيوانية بأحجام صغيرة رسمت بطبيعة بديعة، حيث اقتصرَت الرسوم الصخرية على الأبيض والأسود، إلى جانب اللون الأحمر الذي يشير إلى لون الدّم (خالد آدم أحميدة، 2020م: ص102)، أو ما



يعرف بالمغرة الحمراء، وهذا هو الموجود في العديد من المحطات الصخرية بالمواقع الأثرية بالخصوص التاسيلي والأهقار، عندما وقف الانسان البدائي على تشكيل رسوم للأكف الايدي، وهو أول عمل قام به عند الرسم بطريقة مبسّطة، عندما طبع يده على الحائط مستخدما تقنيتين في رسم الأكف، وهما: تقنية البصمة الموجبة، وتقنية البصمة السالبة (ايمان محمد عبد الرزاق، 2011م: ص148، 149).

-استعمال الأقنعة: تعبّر العديد من الرسوم الصخرية عن الرأس المقنع، فهناك أقنعة برؤوس الحيوانات، بحيث يعطي للشخص لنفسه مظهر يشبه الحيوان أو الكائن الأسطوري، ويمكن أن يمثّل انطبعا مغايرا مثل حماية المقنّع من القوى أو الأرواح الشريرة أثناء الطقوس (عبد الحميد بعيطيش، 2013م: ص276)، فقد وجدت أشكال آدمية ذوي الرؤوس المقنّعة في التاسيلي، وقد أظهرت بعض مشاهد صيادين يضعون أقنعة من رؤوس

الغزلان فوق رؤوسهم، وكانت تستعمل هذه الأقنعة ليخدعون بها الحيوانات التي كانوا يقومون بها باصطيادها، أو تكون هذه الأقنعة للراقصين الذين يتنكرون اثناء احتفالاتهم للطقوس الدينية كما هو مكتشف عنه في العديد من مناطق العالم، لذلك كانت استخدام القناع للإنسان الأول تزيد من قوته (Lhote Henri, pp34,40).

4. عناصر الفن الصخري وتصنيفاته:

لقد تناول الفن الصخري عدة مواضيع ارتبطت بارتباط مراحل معيشة الانسان، حيث كان يبحث عن أسلوب مرتبط بالمحيط الذي يعيش فيه له علاقة مع تطور التفكير والتطور الحضاري عزيز طارق ساحد، (2014م: ص185)، تضمن على عناصر مختلفة جسدت على المحطات الصخرية بتقنيات وأدوات مختلفة وهي: 3أ). الرسوم الأدمية: لقد تمّ رسم الانسان في الغالب بطريقة موجزة ودائما بمرافقة حيوانات أو مختلطا، وما يمثل أكثر العنصر البشري من رسومات صخرية انسان الكهوف رسم الأيدي عن طريق طليها بالمغرة الحمراء ثمّ طبعها على السطح الجداري أو بوضع اليد على الجدار ثم رش سائل ملون من حولها عن طريق لفم للحصول على شكل سلمي لليد (أشرف اسماعيل العريني، د.ت: ص41،42)، كما عرف رسوم الأدمية بالرؤوس المستديرة وهي مرحلة من مراحل تنفيذ الفن الصخري مثلتها مجموعة من الشعوب في منطقة التاسيلي في فترة ما قبل التاريخ وهو عبارة عن شكل في استخدم لرسم الشخصيات الانسانية برأس مستدير دون رسم ملامح الوجه كاملة، ولقول "روني قاردي": "أنها تمثّل سيطرة تامة للجوانب الدينية السحرية، رسومها أحادية اللون، ومتعددة الألوان وعمر عذا الفن غير محدود" (بن بوزيد لخضر، د.ت: ص104).

3ب). الرسوم الحيوانية: كانت هي محور الرسومات والنقوش الرئيسية التي أبدع فيها الانسان على الكهوف والمحطات الصخرية، وذلك ناتج عن رغبة داخلية للإنسان في السيطرة على الحيوانات والانتفاع بها، لذلك كان لما يقوم بالرسم أو النقش يجعله يشعر بالقوة مما يدفعه إلى الإقدام على صيدها دون الإحساس بالخوف، معتمدا في تنفيذ رسوماته الحيوانية على المشاهدة البصرية، وكانت عدسة العين عنده دقيقة في ترميز دلالة وجدانية وسيكولوجية الصورة وطبعها في ذهنه (عبد الرحيم عيادي المياحي، 2021م: ص223-228)، كما تبين مع العصر الحجري الحديث استقرار الانسان وتعرّفه على الزراعة والرعي واستئناسه للحيوان والتأقلم معه في الحياة المرتبطة بالطبيعة، حتى ارتبط تصنيف مراحل الفن الصخري برسومات للحيوانات كالبقر، الحصان، الجمال، النعام، الأسد، الماعز وغيرها من الحيوانات التي لعبت دورا مهما في رسم المشاهد الحيوانية بتخطيطات جانبية في شكل قطيع .

3ج). الأسلحة: لقد تمّ رسم الأدوات التي يحملها الانسان البدائي أو ترافقه وهي إمّا اسلحة أو أدوات رمزية، وتمثلت أشكالها في القوس، النبال، الدرع، الكنانة، الفأس، الرمح، الرمح القصير الهراوة، الأدوات الدفاعية أكثر منها للصيد، وأخرى عبارة عن رموز لمعتقد مثل الرمح المعكوف وهو عبارة عن سلاح متن الخشب الصلب مزخرف يملش شيء مقدّس مثل لقوة والسيطرة (بن عامر بكارة، 2020م: ص347).

لقد قسم العلماء والباحثين الفن البدائي عموما من حيث تطور علاقته بالطبيعة الى ثلاث مراحل وهي: مرحلة قديمة: وتميّزت بمحاكاة الطبيعة، مرحلة متوسطة وتميّزت بالانتقال ما بين محاكاة الطبيعة والاسلوب الهندسي، مرحلة حديثة وتميّزت بالرسوم الهندسية التجريدية (بن عامر بكارة، 2020م: ص90)، وبطبيعة الحال تختلف كل مرحلة عن أخرى في السمات التي تميّزها عن غيرها، حيث تحدّد مدى التطوّر الفكر الفني والحسي

للإنسان البدائي المرتبط بتعلّقه ببيئته المحيطة به، أمّا بشأن التصنيفات للباحثين الأثريين للفن الصخري بالخصوص، فقد قسّمت الحقبة التاريخية إلى عدّة مراحل أساسية، حيث لعبت دوراً هاماً في إدراج الشواهد المادية الأثرية للكشف عن مختلف المراحل التي عرفها إنسان ما قبل التاريخ، فقد حاول العلماء وضع تصنيفات للنقوش الصخرية لتسهيل الدراسة وإيجاد تفسيرات لاختلاف المواضيع، ويعود الفضل في ذلك لمجموعة من الباحثين "فلامون" Flamand، "مونود" Monod، "لوت هنري" l'hot Henri، وكانت لكل واحد منهم نظرية في التقسيم بالنظر إلى الوحدة الجغرافية والأنثروبولوجية والأسلوبية للفن الصخري، ويمكن تلخيص تصنيفهم على هذا الأساس:

أ/ التصنيفات على حسب فلاموند: استطاع هذا الأخير من استنتاج عدّة طوابق كرونولوجية قائمة على بعض الخصائص وهي الأساليب، تقنية الإنجاز، والخطوط، والزخرفة خاصّة الجانب الحيواني المشكّل في الفن الصخري، أمّا المجموعات التي استخرجها تنقسم إلى:

1- المجموعة الأولى: نقوش ما قبل التاريخ.

2- المجموعة الثانية: كتابات ليبية بربرية، وهذه المجموعة تنقسم إلى قسمين :

2.أ- فجر تاريخ ما قبل ليبي.

2.ب- تاريخ ليبيا النوميديّة.

3 - المجموعة الثالثة: الكتابات والرسوم العربية.

4- المجموعة الرابعة: نقوش ذات طابع مختلط صحراوي (Flamand(G.B), p 126).

ب/ التصنيفات على حسب مونود:

بصفته مختصّ في الباليوتولوجيا، وضع خلالها قواعد التصنيفات من الجانب الحيواني للفن الصخري، واستطاع أثناء دراسته لمنطقة "أدرار-أهنات" أن يتعرّف على طابقتين:

1/الطابق لما قبل الجملي: ويضم مرحلتين هما:

1.أ- مرحلة قديمة: مثّلت فيها حيوانات متوحّشة، ويعتبر الجاموس العتيق القديم.

1.ب- مرحلة أحدث: وهي مرحلة تضمّ حيوانات مستأنسة أهمّها: البقرات.

2/ الطابق الجملي: وهي المرحلة الليبية البربرية التي عرفت كل من الجمل، والحصان، وظهرت خلالها الكتابة

الليبية (Monod (TH), 1932, p87).

ج- التصنيفات على حسب لوت هونري:

قد أدخل "لوت" تغييرات جديدة في إطار التصنيفات من خلال إضافته تقنيات جديدة في الأسلوب، وطريقة

الانجاز والمقاسات، وعلى كل حال يعدّ تصنيف "لوت" من التصنيفات المعمول بها بكثرة، وينقسم إلى ما يلي:

ج.1-الطابق الأول: عرفت هذه المرحلة بأسلوبين تمثّل أولاه بأسلوب طبيعي ذو أبعاد صغيرة (Tazina) لا تزيد

مقاساتها عن 10سم، أمّا ثانيهما بأسلوب طبيعي ذو أبعاد كبيرة، وظهرت خلالها حيوانات مثل الفيلة، الزرافات

الكركدن، إضافة إلى الجاموس الذي بواسطته أرخت هذه الرسومات ونُسبت إلى مرحلة ما قبل البقرات.

ج.2- الطابق الثاني: وهي مرحلة البقريات تضم كل من النقوش، والرسوم احتوت خلالها على حيوانات مختلفة بأسلوب طبيعي مع اختفاء الجاموس العتيق، إضافة إلى ظهور رسومات ذات الطابع الاجتماعي من مناظر الصيد ورقص (l'Hote (H), 1984, p 272-279).

ج.3- الطابق الثالث: ظهرت مشاهد للخيول تصوّر الحياة الاجتماعية والثقافية، فقد شهدت هذه المرحلة إضافة للخيول لوحات للعربات، وهذا دليل على استعمال الإنسان البدائي للمعدن في أغراض شتى، وعلى سبيل المثال الرسومات الصخرية التي تم العثور عليها بالتاسيلي تصوّر العربات والأسلحة، وعرفت تعدّد لمشاهد للرسومات الفردية وبدلات للإنسان تضيق في مستوى الخصر، وتتسع في أسفله، وأيضا لوحات تمثل أشخاص فوق عربات وهم يحاربون أو يصطادون، وظهور في آخر هذه المرحلة حروف التيفيناغ، وهنا تمّ التنقل من مرحلة ما قبل التاريخ إلى المرحلة التاريخية (Breuil (A.H, 1954): (p46)

ج.4- الطابق الرابع: وتُعرف باسم "مرحلة الجمال" لظهورها في الرسومات والنقوش الصخرية، واختفاء للحيوانات الأخرى ماعدا النعامة والحصان (آيت عيسى الهاشي، 1986م: ص 58)، بحيث يشهد على التغيّر الطفيف في المشاهد الاجتماعية والتي كانت مقتصرة على تصوير المشاهد بالرسم على طريقة التنقيط، وذلك بإحداث نقط متتابعة التي تظهر الأجسام المراد إبرازها في اللوحة. وأيضا على تقنيات الحزّ على الصخر (ابراهيم تيشي، 2011م: ص 96).

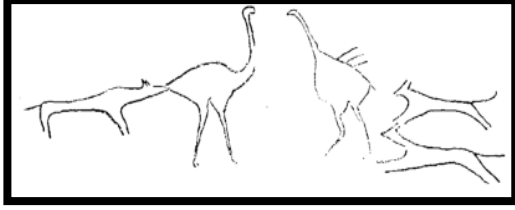
د- التصنيفات على حسب موزوليني:

قد أبدى هذا الباحث العديد من الانتقادات في منشوراته حاول من خلالها إعادة النظر في كلّ ما يتعلّق بكونولوجية الفن الصخري، وحتى الأمور التي يعتبرها المختصّون من المسلّمات، فبالاعتماد على هذه الانتقادات اقترح "موزوليني" تصنيفا كونولوجيا آخر تمثّل في اعتبار مرحلة الجاموس العتيق كأسلوب وليس طباقا زمنيا، وهو متزامن من مرحلة البقريات، ويعتقد أن تاريخ أقدم المنجزات الفنية لا يتعدّى 4000 إلى 5000 سنة خلافا لما أرّخه العلماء ما قبل التاريخ خاصّة "موري" الذي يقترح تاريخ 8000 ق.م (Muzzoulini (A), 1986 : p76)، وقد أدخل عاملاً آخر في كونولوجيته الخاصّة وهو المناخ باعتقاده أنّ المرحلة الجافّة للعصر النيوليتي قد تركت بصماتها جليّة في الفن الجداري.

5. أهمية دراسة الفن الصخري في تحليل المشاهد الاجتماعية وسرد تطور ثقافات المجتمعات البدائية:

لقد رصد الباحثون الأثريون مظاهر عديدة عن الحياة الاجتماعية للإنسان البدائي من خلال اكتشافاتهم للعديد من المحطّات الصخرية بصحراء الجزائر، فحملت بعض المشاهد صورا واضحة عن ظروف الانسان المعيشية وجوانب اجتماعية ثقافية في حياته اليومية (نادية يفصح، د.ت: ص 92)، وقد اعتبر فن الرسوم والنقوش الصخرية من أهم العناصر المادية التي اعتمد عليها في دراسة ثقافات عصور ما قبل التاريخ، فهي تمدّنا بثروة هائلة من المعلومات ينطوي على أهمية تاريخية عظيمة، لذا أصبحت الدّراسات الأثرية تعتمد على المادّة الأثرية المفعمة فهي تنطرق للجوانب الفكرية والأساليب الجماعية والذوقية للأقوام الذين قاموا بتنفيذه (محمد عبد المنعم، 1995م: ص 230).

فقد كان للفن الصخري دور كبير في تسهيل على الباحثين من مختلف التخصصات قراءة الملامح الحضارية للإنسان البدائي التي كانت بدورها عبارة عن علامات تطورية لنمط معيشتهم، بحيث قام بعض الباحثين في الباليونتولوجيا بوضع تصنيفات على حسب أنواع الرسومات الصخرية وأساليب تكوينها، فاختلقت بين "فلاموند"، "هنري لوت"، "موزوليني ألفريد"، و"مونود"، وتم وضع التقسيمات على حسب مختلف أنواع الحيوانات التي جسدت كصورة على الصخور، فكشفت عن عدة مراحل: من مرحلة الصيادين، مرحلة رعاة

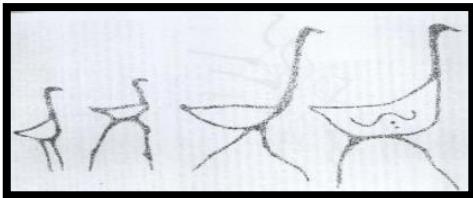


البقر، مرحلة الخيل، مرحلة الجمال، أعطت بدورها تفسيراً لملامح استئناس الإنسان ما قبل التاريخ للحيوان، والتدجين من خلال المعثورات التي تم الكشف عنها من خلال الحفائر بتحديد خصائصها الفيزيولوجية عن طريق

القياسات، وأنواعها ومقارنتها بالأشكال من نفس الفصيلة (آيت عيسى الهاشمي، 1986م: ص 19).

وعليه، يمكن تحديد أبعاد الدلالات الرمزية لمشاهد رسومات ونقوش صخرية في سرد الحياة الاجتماعية التي عاشها الإنسان الأول حيث اختلفت باختلاف المظاهر المعاش في ذلك الزمن من خلال الإشارة لبعض نماذج لمشاهد الحياة الاجتماعية للإنسان ما قبل التاريخ:

- مشاهد تدجين الزراعة واستئناس بالحيوان: لقد كان تدجين الزراعة وإنتاج الطعام بمثابة ثورة غيرت نمط الحياة وطريقة العيش المجتمعات البدائية، حيث أسفرت عن إحداث تحولات متلاحقة وتغيرات عميقة شملت جميع الأسس وانعكست على مختلف الميادين كالصناعة والقيم الاجتماعية، ومن أهم المنتوجات الزراعية التي عرف انتاجها الانسان القديم هي زراعة الحنائق، وزراعة نبات الذرة، وزراعة البطاطا، زراعة القمح وغيرها من البقوليات، وكانت النساء يساعدن رجالهم في العمل اليومي للزراعة اثناء الحرث، والبذر، وإنتاج المحصول (محمد رشدي جراية، د.ت: 12.11)، حيث يعتبر الفن الصخري أفضل شاهد على وجود التدجين في مختلف مناطق العالم، يظهر فيها الرعاة والقطعان في كثير من الرسوم الصخرية، وقد يكون التدجين مظهر محلي أو مستورد، ولكنه غير جذريا المظهر الاجتماعي لسكان المنطقة بنفس المدى الذي تغيرت به الأشكال المرسومة، وتوضّح لنا المشاهد مدى اهتمام الانسان البدائي بتربية الحيوانات، حيث نجد نقوشا فنية تمثل صورا لحيوانات مختلفة تبين مدى القدرة المعرفية للإنسان التي آتت بالملاحظة والتجربة اليومية التي خاضها الزمن

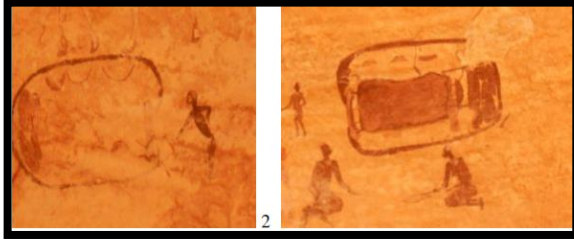


(ليندة ماحي، أم الخير العقون 2020م: ص:)، كما عرف

استئناس الحيوان في عدة مشاهدة للمحطات الصخرية في سيطرة الانسان على بعض الحيوانات مثل مشاهد رعي الأبقار، امتطائها، اقتيادها في مرحلة الرعاة ومرحلة

الصيادين، وكان فيه تربية الكلاب للصيد، وتربية الماشية لاستغلال صوفها ولحمها وحليها، وتدجين الماعز، والصيد طائر النعام من خلال الرسوم الصخرية التي اكتشفت في مناطق الجنوب الغربي الصحراوي وفي مختلف مناطق الشمال الشرقي الجزائري، يدل على مدى تعلق الانسان البدائي بصيد هذا الطائر والاستمتاع به (محمد رشدي جراية، د.ت: ص 88، 89).

- مشاهد الاستقرار في شكل تجمعات ومساكن: وضّحت الرسومات الصخرية مشاهد تدل على استقرار وتخيم مجموعات بشرية في مناطق حيوية ملائمة، لمدة شبه دائمة أو مؤقتة دلّت عليها الأشكال البشرية نساء رجال واطفال صوّرت بجانب زرائب أو خيم ذات أشكال مختلفة بالقرب من القطعان البقر والغنم، هي بذلك تعبّر

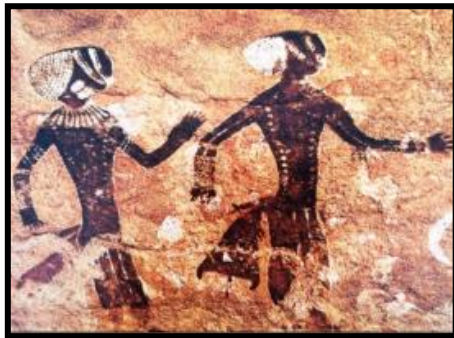


عن بيئة ملائمة تتسم بنوع من الرطوبة تسمح لهؤلاء بالاستقرار (جوهرة اوبراهم، د.ت: ص36)، فمن خلال الفن الصخري استطاع الفنان البدائي إعطائنا صورة الزريبة أو الخيمة التي يقطنها الانسان بالاعتماد على المشاهد المرسومة على

المحطات الصخرية، ولقد تمّ وضع تنميط لهذه لزرائب اعتمادا على شكلها المرسوم والذي وجد في معظم الحالات باللّون الأحمر والأبيض على شكل شريطا واحدا غليظا أو مجموعة خطوط متوازية أو متقطّعة حسب مختلف الفترات الفنيّة التي عرفت تمثيله، وهذا دليل واضح على وجود قوانين اجتماعية كانت تفرضها لمجموعة والقبيلة التي ينتمي إليها، ومن جهة أخرى لا يمكن إنكار دور الفن في إبراز عدّة جوانب عن حياة انسان ما قبل التاريخ (جوهرة اوبراهم، د.ت: ص10).

كما أشار كامبس Camps إلى تطوّر مستوى الحياة الاجتماعية لدى الانسان البدائي من خلال وصفه لمخيم أمكني المسجد في إحدى الرسومات الصخرية للتاسيلي، فقال: كانت الأكواخ منصبة بين الكتل الحجرية، النسوة تدق الذرة وتطحن بذور النباتات البرية حيث يطبخن الطعام في قدور نموذجية مصنوعة من الطين، الذي تمّ جمعه من حافة النهر بعضهم يحضرن جلود الطباء والأبقار، يصنعن السلال الشبيهة بالشباك والتي تستخدم في القنص بعد أن تعلق بها الخطاطيف العظمية، ليبقى هناك متنّسع من الوقت بعد ذلك للتسكّع والراحة والتسامر (جراية محمد رشدي، 2008م: ص101).

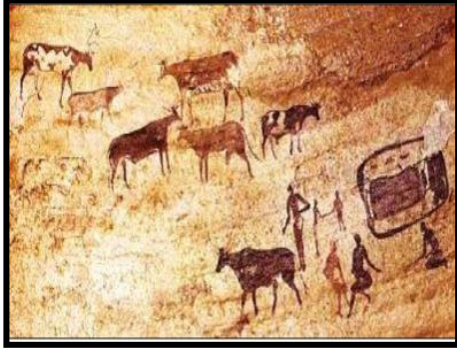
- مشاهد الأسرة: لقد أشار الفن الصخري الى الحياة الاسرية التي كانت حاصلة في تلك الفترة ، بحيث كان فيه



ما يسمى "بنظام النسب" الذي يركز عليه في تكوين الأسرة، بمعنى أنّ كافّة أشكال ممارسة الارتباط بين الرجل والمرأة في المجتمعات البدائية كان يقوم على مبدأ القرابة، بحيث عرفت هذه المجتمعات نظاما أكثر شيوعا وهو الأسرة متعدّدة الزوجات لأغراض اقتصادية وهي النشاط الرعوي (مها محمود عيساوي، 2017م: ص206) .

ففي مرحلة رعاة البقر رسمت النساء رفقة أطفالهن وقدور الطبخ أمامهن، ومشاهد الحوار العائلي بينهن وبين أزواجهن، هؤلاء الرعاة مسلّحين في بعض الأحيان بالفيوس، كما هناك رسومات تجسّد رسوم الاشخاص في شكل زوجين بينهما خط رفيع، ربما قصد به علاقة زواج، فإن أحدهما يميّز بحمله قوسا علامة على أنّه الزوج، بينما أحد هذه الرسوم جسّدت ثلاثة أشخاص يربط بينهم خط أحدهم يحمل قوسا، والثاني هي المرأة بينما الثالث أصغر حجما من سابقه يحتمل أن يكون الطفل (محمد رشدي جراية، 2017م: ص235، 238) .

كما لم يهمل الفنان البدائي من رسم ونقش ملابس الرجال والنساء، وقطع الزينة التي كانوا يتحلون بها،



حيث ظهرت النساء بفساتين مختلفة، تدل الأشكال التي تزيتها على أنها مصنوعة من القماش، إضافة إلى لباسها للمعطف والمآزر المصنوعة من جلد الماعز أو الغزال، كما تفنن أيضا في رسم تصفيفات الشعر المختلفة، فظهرت المرأة بشعر طويل مصفوف بطرق مختلفة وبناية فائقة، أما الرجال فقد ظهروا بشعر أملس طويل مسدول الى الوراء وعلى الجانبين أو بشعر كثيف مزيّن أحيانا بريشة أو بعدة ريشات (نادية يفصح ، د.ت: ص92،93).

خاتمة:

وفي الختام، يمكن القول أنّ الجانب التصويري للفن الصخري يعدّ من الفنون التشكيلية التي تشتمل على مواضيع عديدة في مساحة صغيرة جدا بالتركيز على أسلوب التخطيط الطبيعي والشبه الطبيعي للأشكال المرسومة والمنحوتة على الصخور وجدران الكهوف ساهم في سرد المظاهر الحضارية للمجتمعات البائدة، حيث أولى الانسان البدائي اهتمامه وعنايته الخاصة بالدلالات والمؤشرات المستمدة من اختيار موقع ما لتسجيل معلومات مصورة على المحطات والواجهات الصخرية التي تحاكي الطبيعة، والتي ترتبط بالجوانب الاقتصادية والاجتماعية والمعيشية للأفراد.

5. قائمة المراجع:

• المؤلفات باللغة العربية:

- ابراهيم، تيشي(2011م)، مدخل إلى حضارات بلاد المغرب القديم(دراسة حضارية منذ فترة ما قبل التاريخ حتى الفتح الإسلامي)، منشورات زاد الطالب، المحمدية ، الجزائر.

- أشرف، اسماعيل العربي (د.ت)، بدايات الفن في عصور ما قبل التاريخ، أم القرى للطبع والنشر والتوزيع.

- بن بوزيد، لخضر، " الطاسيلي أزجر في ماقبل التاريخ المعتقدات والفن الصخري"، ينظر للرباط المتاح:

<https://www.academia.edu/7003147>

• المؤلفات باللغة الفرنسية:

- Breuil(A.H), Les Roches Peintres du Tassili Najjer, Edition Art et Métiers Graphiques, 1954, p46.

-Flamand(G.B),Deux Nouvelles Station Ecrites, Gravures Rupestres, Découvertes dans le Cercle de Djelfa, T VIII,

-Monod(TH), l'Adrar Ahnet,1932.

-Muzzoulini (A), l'Art Rupestre Préhistorique des Massifs Saharien,1986.

-l'Hote (H), Les Gravures Rupestres de l'Atlas Saharien,1984

• الأطروحات:

- آيت عيسى، الهاشي (1986 م)، "الفن الصخري بمنطقة التاسيلي"، رسالة ماجستير تخصص ما قبل التاريخ، معهد علم الآثار، جامعة الجزائر.

- محمد رشدي، جراية (2008م)، " الصحراء الجزائرية خلال العصر الحجري الحديث(6100ق.م-1000ق.م)"، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ القديم تخصص: تاريخ الحضارات القديمة، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة منتوري قسنطينة.

• المقالات:

- ايمان، محمد عبد الرزاق (2011م)، تأثير أسلوب حياة الإنسان البدائي على السمات الفنية لرسومه التعبيرية، مجلة كلية التربية، جامعة بور سعيد، العدد التاسع، الجزء الأول.
- بن عامر، بكارة (2020م)، تصنيف ودراسة لأشكال ورسومات الفن الصخري بالجنوب الغربي الجزائري بمنطقة أريوات بولاية البيض - أنموذجاً-، مجلة روافد للدراسات والابحاث العلمية في العلوم الاجتماعية والانسانية، المجلد 04، العدد الاول.
- بوزيد، الغلى (2016م)، "التراث الصخري والمدن الأثرية في منطقة وادنون فريق البحث الاركيولوجي يتوصل إلى نتائج هامة قد تعيد كتابة تاريخ المنطقة"، مجلة منبر التراث الأثري. مخبر التراث الأثري وتثمينه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، العدد الخامس.
- جوهرة، أوبراهم (د.ت)، "المسكن من خلال الرسومات الصخرية بالطاسيلي أزجر"، مجلة الدراسات الأثرية، المجلد 13، العدد 02.
- جوهرة، أوبراهم (د.ت)، "نماذج من الحياة اليومية للشعوب النيوليتية من خلال الفن الصخري الصحراوي"، مجلة المفكر، المجلد 02، العدد 02.
- ليندة، ماحي، أم الخير، العقون (2020م)، الماعز في بلاد المغرب القديم بين الشواهد الأثرية والمصادر الأدبية، مجلة عصور الجديدة، مجلة فصلية محكمة، المجلد 10، العدد 04.
- محمد علي، عبده، وآخرون (ابريل 2020م)، الدلالات الرمزية والتعبيرية للرموز الهندسية في الفن الافريقي، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، المجلد 04، العدد 26.
- محمد، عبد المنعم (1995م)، آثار ما قبل التاريخ وفجره في مملكة العربية السعودية، ترجمة عبد الرحيم محمد خبير، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية.
- محمد، رشدي جراية (د.ت)، الأسس الأولى لثورة الانتاج النيوليتية، مجلة الدراسات التاريخية، المجلد 17، العدد 01.
- محمد رشدي، جراية (د.ت)، حضور طائر النعام في بلاد المغرب من خلال شواهد الحضارة القفصية وامتداداتها، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، مجلة دورية محكمة، العدد 10.
- محمد رشدي، جراية (مارس 2017م)، "ملامح الحياة الاجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ"، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد 21، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي.
- مريم، عبد السلامين (جانفي 2021م)، "الرسوم الصخرية والمصادر المصرية القديمة ودورها في إبراز الإرث الصناعي للبيبين القدماء"، مجلة مدارات للعلوم الانسانية تصدر عن المركز الجامعي غليزان، العدد 03.
- مها، محمود عيساوي (2012م)، "الإنسان المغاربي القديم الصحراوي وإشكالية التدوين من خلال الرسوم الصخرية"، دورية كان التاريخية، العدد السابع عشر.
- مها، محمود عيساوي (جانفي 2017م)، "صورة الاسرة في الرسوم الصخرية (قراءة سوسيو-تاريخية)"، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الانسانية، المجلد الأول، العدد الأول.
- نادية، يفصح، "الفن الصخري في الصحراء الكبرى وأهم المواضيع التي تناولها"، مجلة تاريخ المغرب العربي، المجلد 04، العدد 02.
- سعيد، درويش (2013م)، "الرمز والرمزية في الفن التشكيلي"، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد التاسع والعشرون، العدد الأول.

- سمر، محمد فرغلي محمد عمران (يونيو 2016م)، "الرمزية في الفن الاسترالي الأصلي"، مجلة كلية التربية النوعية، العدد الرابع.
- عبد الحميد، بعيطيش (2013م)، "ملامح الفكر الديني لإنسان الطاسيلي في المرحلة النيوليتية"، مجلة الأحياء، العدد السادس عشر.
- عبد الحميد، بعيطيش (2014م)، "المحتوى التاريخي للنقوش الصخرية في الصحراء الجزائرية"، مجلة دراسات الأبحاث، المجلد 06، العدد 16.
- عبد الرحيم، عيادي المياحي (2021م)، "الرمزية في رسومات الإنسان البدائي"، مجلة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 29، العدد 09
- خالد آدم، أحميدة (يناير 2020م)، "جداريات الفن الصخري في الأكاكوس والعوينات أساليها ومدلولاتها، مجلة مسار العلوم التربوية والاجتماعية، المجلد السابع، العدد الأول.
- المداخلات:
- عزيز طارق، ساحد (2014م)، "التظاهرات الأولى للعصر الحجري الحديث في الجزائر: معطيات وإشكاليات"، المدينة والريف في الجزائر القديمة أعمال ملتقى الوطني الأول المنعقد 06-07 نوفمبر 2013م، جامعة معسكر، قسم العلوم الانسانية، فرع الآثار، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس.

تاريخ الفن التشكيلي في مصر القديمة ودوره في سرد تاريخ المنطقة.

The History Of plastic Art In Ancient Egypt And Its Role In Telling The History Of The Region.

د. بلعباس محفوظي، جامعة عمار ثليجي (الأغواط)

1. مقدمة:

بدأ الإنسان في تعلم الفن التشكيلي منذ آلاف السنين قبل أن يعرف القراءة والكتابة على جدران الكهوف وعلى سفوح الجبال المحيطة به وظلت عبر العصور لتكون شاهداً على تطوره مروراً بعصر الفراعنة "العصر الذهبي لفن التصوير الجداري" حيث تمتلك مصر تاريخاً حافلاً من التراث والفنون والحضارة العريقة التي لا مثيل لها في أي مكان آخر على وجه الأرض بصفة عامة، ثم امتد هذا الاهتمام بفن التشكيل حتى العصور الإسلامية التي كانت تهتم بتزيين المساكن بالتصاوير الجدارية، وتواصل العطاء للترتين بأعمال جدارية للكثير من الفنانين التشكيليين المعاصرين الذين قاموا بتسجيل انطباعاتهم وأفكارهم وتطلعاتهم، وكل ماتقع عليه أعينهم من مظاهر عمارة تقليدية تجمع بين البناء والتوظيف الجمالي.

ويعتبر الفن التشكيلي من أهم الفنون على مر التاريخ بحيث تعتبر من الوسائل الفنية تعبيراً عن الحقب التاريخية المتعاقبة ونظراً لأهمية هذا النوع من الفنون كوسيلة للتعبير عن مدى التقدم الحضاري للشعوب على مر العصور بصفة عامة وحضارة مصر بصفة خاصة فالأثار المصرية القديمة زاخرة بالكثير والكثير من الجداريات التي تعبر عن الكثير من الموضوعات والحكايات منها قصص المعارك ومنها قصص خلدت وصنفت الحضارة الفرعونية من بين أهم وأقدم الحضارات على مر التاريخ.

2. مفهوم الفن المصري القديم:

لاشك أن الفن هو أحد ثمار الفكر والتأمل والنبوغ لدى البشر بل هو نتاج عادات وتقاليده التي عملت شيئاً فشيئاً ولا شعورياً إلى حد ما على تجسيد وبلورة أفكار المصري القديم، إذ يمكننا القول هو نتاج للمنظر الطبيعي القائم في نطاق المكان الذي يعيشونه فيه، والذي ينطبع في مخيلتهم أن المكان الذي يرونه ويتأملونه كل يوم يؤثر تدريجياً على مشاعرهم وأحاسيسهم بل هو يخلق في نفوسهم بعض الانفعالات الخاصة والعادات النظرية التي ينقلونها إلى ما يبدعونه من أعمال فنية (لالوليت، 2003، ص 23).

وبالرجوع إلى المعجم الوجيز يقرأ منه لفظة (فَلَانًا فَنًا) أي كثر تفننه في الأمور فهو مفن وفنان وكذلك فن الشيء زينه هذا عن الفعل، أما عن الاسم منه "الفن" هو مهارة يحكمها الذوق والموهبة وكذلك فالفن التطبيق العملي للنظريات العلمية وهو يكتسب بالدراسة والممارسة، كما يمثل جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة أو جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير والموسيقى والشعر... (السعدني، 2003، ص 15).

ويذهب ثروت عكاشة في تعريفه للفن إلى: "أنه كلمة الإنسان الذي يستطيع أن يحملها ما لا يستطيع أن يفصح عليه لسانه" (عكاشة، 1991، ص 11)، بينما يعرفه صلاح عيد في قوله: "الفن هو لغة العلم التي فقدت وظيفتها

اللغوية" (العبد، 1975، ص 89) ، والفن هو فرع من الثقافة ويمكن تطبيق النظرية العامة نفسها على هذا الفرع بوضع كلمة "فنى" بدلا من كلمة "ثقافي" وبالتالي هذا لايعني ان الفن ينمو في صورة واحدة في اتجاه واحد او انه يخضع الى قانون عام للتطور او انه يحدده عامل سببي واحد معين او انه يسير في سلاسل متوازية من المراحل في كل انحاء الدنيا أو ان كل فن حديث هو أكثر تطورا من الفن الأقدم (مونرو، 2014، ص 23).

ومفهوم الفن عند الغربيين ليس بالشيء الجديد وإن كان قد تحدد في عصورهم القديمة ووضعوا له التفسيرات والمفاهيم العديدة حسب آراء علماء الفكر والفلسفة كل حسب منهجه في عالم المادة والميتافيزيقيا اي العالم الآخر اللاهوتي: فعند اليونانيين هي اجمالا: Texhn بمعنى حرفة واحتراف وصناعة ولكن ذلك انعكس بالسلب على تقدير مكانة هؤلاء المجتهدين من العمال الكادحين وقلل من قيمة انجازهم باعتباره تقليدا للطبيعة، أما عند الرومان (Roman) الذين ورثوا الحضارة اليونانية بكل مظاهرها الحياتية والفلسفية الأدبية فضلا عن تراثهم المادي والعملي ذي الجوانب والأهداف البرجماتية فقد كان الفن (Ars) في اللاتينية (السعدني، 2003، ص 15-16) يعني الصناعة أو التخصص في المهارة مثل النجارة أو الحدادة (كولنجورد، 1966، ص 11).

3. المراحل :

مر الفن المصري القديم بمراحل عديدة من النشوء والتطور ومراحل الانتكاس والتدهور وكذا مراحل النضوج والازدهار، وقد اتصفت كل مرحلة منها بما يميزها سواء في خصائصها وطول أمدتها وطبيعة الظروف والدوافع والأغراض التي أوجت بها وكذا مبلغ تجاوبها مع مطالب أهلها واستغلالها لإمكانيات عصرها (محمد ، شفيق غربال وآخرون، د.ت، ص 265).

نشأ الفن المصري في عهد ما قبل الأسرات وتطور في عهد الأسرات وأصبحت له قواعد وأساليبه ومدارسه المتعددة، التقليدية والواقعية والمختلطة التي تجمع بين قواعد المدرستين السابقتين والهيلينستية، واعتبارا من تأسيس المملكة العبودية في أواخر الألف الرابع قبل الميلاد استخدم ملاك العبيد الفن لخدمة مصالحهم الأنانية فقد شيدت الأهرام لتمجيد الفراعنة وكان لكل أثر فني في المعبد يوحى الى الانسان بعقيدة قوة الآلهة والفراعنة والخوف منهم، وحتى في الرسوم التي يظهر فيها الفرعون تشاهده مميزا بحجم كبير الى جانب قزمية اتباعه او اعدائه اما مقابر النبلاء والارستقراطيين الفخمة بالمقارنة مع مدافن افراد الشعب بسيطة فهي تعكس بشكل جلي عدم المساواة في الثروة والشروط الاجتماعية بين الاغنياء والفقراء (دلو، 1989، ص 147).

طفر الفن في العصر العتيق طفرة هائلة فقد بدأ يكتسب خصائصه الذاتية ويتحصن بقواعده وقوانينه وفيه ظهر فن جديد من فنون النقش ألا وهو فن الكتابة وقد تطور في عصر الدولة القديمة غير انه لا يمكن القول بأنه كان مستمرا فقد كان على مراحل ومتوقف على نفوذ الملك الشخصي ونبوغ الفنان وتشهد تحفة شيخ البلد على روعة ذلك الفن الذي ينم على الواقعية والبساطة (يعقوب، 1999، ص 10)، بالإضافة الى فن الكتابة هناك فن النحت الذي كان شائعا في بداية العصر الحجري بحيث نحت الفنان المصري من العاج والعظام والصلصال والخشب تماثيل حيوانية كالثيران والغنم والماعز والأسود وافراس النهر او بشرية لنساء ورجال واخرى تمثل بعض الصناعات والأعمال (دلو، 1989، ص 154).

ازدهرت الفنون على اختلافها ازدهارا كبيرا في عصر الدولة القديمة وبلغ ما أنشأه المصريون من عمائر وصور ونقوش وتماثيل غاية ربيعة سعى فيها الفنانون ذرى الفن العالية، ان الفنانين المصريين وان كانوا قد التزموا

قواعد الفن التي استقرت أصولها منذ بداية الأسرات، وأخذوا انفسهم بها حتى نهاية الحضارة الفرعونية إلا انه كان لهم في كل عصر طراز فني متميز مستكمل الخصائص والصفات فالطراز الفني في الدولة القديمة غيره في الدولة الوسطى أو الدولة الحديثة بل إن لم يكن يلتزم حالة واحدة في كل من هذه العصور وانما كان يختلف تبعاً لما يطرأ على المشاعر والتصورات من تغيير، ويتأثر بما يتعرض له البلاد من قوة أو ضعف وما يصيبه بعض طبقات المجتمع من مكانة وثراء، كما كان يختلف الفنانون وازدياد اعدادهم وبشيوخ المعتقدات ومدى اقبال على منتجات الفنون (ابراهيم , رزقانه وآخرون;ص139).

يعد عصر الأسرة الثانية عشرة من ازهى عصور الدولة الوسطى حيث ساد الرخاء والأمن وتقدمت وازدهر الأدب في فن القصة وشيد المهندسون والفنانون تراثاً رائعاً من فنون العمارة والهندسة والنحت وانتشر في الأقصر ودندرة والفيوم وعين الشمس واشهر ملوك هذه الأسرة امنحمار الذي اهتم بأحوال الفلاحين وأمن حدود مصر الجنوبية وطرد البدو الآسيويين من شرق الدلتا وتوفي 1970 ق.م، وهكذا انتهى عصر الدولة الوسطى الذي شاعت فيه عبادة الاله "رع" وصار اسمه "امون رع" واعتقد المصريون في البعث وفي حساب الانسان على افعاله بعد موته، وفي العمارة قلت اهتمامات الفراعنة ببناء الأهرامات وأصبحت تبنى بالطوب اللبن واستمر في النحت والنقش والتصوير وصناعة الحلي في الازدهار كما كثر الاهتمام الناس بالأدب وخاصة القصص الديني والأسطوري، وفي هذا العصر بدأ انتشار المعابد الجنائزية واهتم الملوك الاسرة 12 بمنطقة الفيوم واعمال الري فيها وأشهر معابد انشأها ملوك هذه الأسرة معبد اللابرانت أو قصر التيه كما سماه الاغريق وقد شيده الملك امنمحات الثالث في هواره كما شيدت القلاع والحصون والأسوار على حدود مصر الشرقي (محمود، ص2)، لتدخل مصر بعدها مرحلة الدولة الحديثة بكل تجديدات الفن وابداعاته وتنوع موضوعاته ومدارسه فقد ساريت فنون الدولة الحديثة طبيعة حياة أهلها وظروفها وظلت طيبة عاصمة للبلاد خلال عصر الأسرة، اتسم الفن خلالها بروح البطولة والجدية وقلت معها أساليب الزخرفة فجاءت التماثيل تتسم بالمثالية تارة والكلاسيكية تارة أخرى فجسدت سمات عصر هذه الأسرة خلال هذه الفترة وعكست مجهودات الحربية والسياسية (حربي، 2014، ص229-230) .

4. الخصائص:

الفن هو نتاج الاستقرار الذي تحقق للإنسان القديم بعد ما أوقد النار واستأنس الحيوان وتوصل الى الزراعة وهي انجازات حققها قبل أن يبدأ تاريخه المكتوب في الأسرة الأولى إذن فيما تكمن خصائص الفن المصري القديم:

1.4: المثالية:

وتنسب الى المدرسة المثالية التي عبرت عن غير الواقع وأظهرت أصحابها في افضل صورة ممكنة دون النظر الى ماكان لدى البعض منهم من عيوب خلقية أحيانا، وهي مدرسة اقتصر على الأسرة المالكة وعلية القوم (نور الدين، 2008، ص2) .

2.4: الواقعية:

وتنسب أيضا الى المدرسة الواقعية فهي تلك التي عبرت عن واقع أصحابها بعيدا عن المثالية، وعبرت أحيانا عن واقع عصرها وعادة ماانسجبت على الطبقات الدنيا حيث أظهرتهم وهم يؤدون أعمالهم، وحتى ولو بعيونهم

الخلقية، دون إلزام شديد بضوابط النسب بالنسبة للإنسان أو للوحدات المكونة للموضوع في النقش والرسم (نور الدين، 2008، ص2).

3.4: طابع الأقليم: فكثير من المميزات وخصائص البنية المصرية الطبيعية كانت واضحة على مظاهر هذا الفن، الدين: وهذا يعتبر من الصعوبة لكون التوافق لتلقائي المشاهد بين الكهنة الذين يخلقون العقيدة الإلهية وبين أولئك الذين يتلون التعبير تصويريا، هذا التوافق والانسجام بين الاطار الطبيعي والمفاهيم الدينية لابد ان يوجه روح الشعب الى ان يتقبل بفطرته تلك المبادئ الدينية والعقائد المتصلة بالحياة الآخرة وبدوام الحياة بعد الموت، طالما ان تلك المفاهيم قد أتت الى الكهنة وإلى الشعب من المصادر الداخلية نفسها، ومن طبيعة البيئة مع طبيعة الشعب المصري وتطور مسيرته تجيى خاصية التماسك ووحدة الطراز وذلك أن جميع أعمال المصريين معابد كانت أو تماثيل أو صورا او مصنوعات يدوية تتميز بالتجانس الشديد الذي ينتهي الى شعور بطابع الوحدة والاستمرار (علي، 1996، ص256).

4.4: الاهتمام بإبراز مظاهر القوة: فكما ظهر الآلهة والملوك واصحاب القبور في النقوش والرسوم ولهم قامة أعلى من قامة سواهم من الناس فإن قدماء المصريين قد شعروا بالمثل بحاجتهم الى اقامة مباني ضخمة تبعث الشعور بعظمة وجلال آلهتهم وملوكهم واستعانوا بأشكال معمارية تخضع لمقاييس هندسية دقيقة حتى يزدوا من الايحاء بالضخامة (علي، 1996، ص257)، على أن الفن المصري لم يكن من وحي الدين فحسب فهو ايضا فن ملكي يتأثر بسلطان وقوة الملك الحاكم فعهود عظمته وعصور تدهوره تتجارب تماما مع تقلبات وامجاد ملك مصر ويلاحظ هذا بوضوح فيما خلفه لنا ملوك من اثار سواء كانت معابد او تماثيل او لوحات تذكارية وماشابه ذلك مثال ذلك معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحري في البر الغربي بمدينة الأقصر الذي اشترك في تشييده كل من امنحتب الثالث ورمسيس الثاني ومعبد ابو سمبل الذي شيده رمسيس الثاني كما يتضح هذا ايضا في تماثيل حتشبسوت وتحتمس الثالث وامنحتب الثالث واخناتون ونفرتيتي... (اديب، 2000، ص645).

5.4: التنوع في الوحدة: ومع ذلك فإن تلك الارادة التي تتجه صوب ابراز الفخامة والعظمة لا يتولد عنها شعور بالرتابة المملة لأنها تنفذ بوسائل شتى كثيرة التنوع تبعا للموقع الذي يقام عليه البناء ويصل الانسان الى هذا عن طريق مجموعة متتابعة من الطرق المنحدرة والسطوح الفخمة التي تعادل في جلالها وبهاءها المباني الاغريقية كما هو الحال في الدير البحري (سماحة، ص575).

6.4: الرمزية: تعتبر البنية الرمزية من أهم ماميز التشكيلات الابداعية المصرية حيث بدأ الفكر يوجد لذاته مجموعة من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة التي امتلكها فكانت الفنون التشكيلية واحدة من الوسائط بين ماهو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي ذي الطبيعة الميتافيزيقية وكان لهذه الرمزية أهمية اجتماعية تنظيمية لماهية الفكر وقد أكسبت هذه الرموز الفن ترسقا وثباتا (صاحب، 2005، ص236).

5. الفنون التشكيلية:

للفنون التشكيلية ابداعاتها كما للفنون التعبيرية ابداعاتها ايضا والتقى الاثنان معا لصنع حضارة متكاملة لا يحكمها العقل وحده ولا المشاعر وحدها بل يشتركان معا في بنائها لكي يعبران عن قدرات الانسان المصري القديم وعما حققه من انجازات ومنجزات (علي ر.، ص13).

يفهم من الفنون التشكيلية الفنون الخطية العديمة الأبعاد مثل الرسم والتصوير والزخرفة غير أنه لا يمكن التمييز بين فن الرسم وفن التصوير عند المصريين القدماء فقد كانا مترابطين ارتباطا وثيقا، ويمكن تعريف الرسم على أنه تعبير تشكيلي يستلزم عمل علامة على سطح ما، ويمكن أن يتم بعمل مجموعة من الخطوط لوصف الشيء المطلوب رسمه في وسط البيئة أو المرئيات الأخرى المحيطة به، مع تبيان علاقته بالأرض أو بأية خلفيات أخرى (وليم.ه.بيك، 1971، ص59).

وامتزاج الفنون التشكيلية بغيرها من الفنون، فقد كان في الغالب الرسم عملا تحضيريا لفن التصوير الذي يقصد به استعمال الألوان في اكمال الشكل المخطوط بالرسم على قول شكري صادق والذي يرى بأن المصور المصري لا يتعدى كونه مبيضا أو مولنا فعندما يفرغ الحفار من عمله يأتي المصور بأدواته ويصب ألوانه داخل الحدود التي حددها له الحفار بقلمه وتظهر مقابر بني حسن وبعض المقابر الطيبية الصور البديعة التي تمثل المصور وهو يشتغل بتلوين النقوش والتماثيل التي فرغ الحفار من عملها (صادق، ص149).

1.5. الرسم والتصوير:

كان امتزاج فن الرسم والتصوير والنقش واضح في مصر القديمة، بحيث تنوعت موضوعات النقوش والرسوم وتناولت اغراضا شتى فرسم المصري كل ماتمثله في حياته وكان لكل عصر طراز فني خاص كانت طريقة العمل في النقش تماثل ذلك الى حد كبير ففي الرسوم كانوا يبدأون برسم الأشكال بتفاصيلها ثم يلونونها بالألوان المختلفة ولكن النقش كان يتميز عن الرسم بمرحلة متوسطة اذ كانت الاشكال المرسومة تحفر غائرا أو بارزا قبل تلوينها لأن الحفار المصري كان متعودا منذ نشأة الفن على تلوين الأحجار بعد نقشها بقلم التصوير وذلك ما دفع علماء المصريات يعتبرونه فنا أقل أهمية من الفنون الأخرى التي عرفتها مصر القديمة (عصفور، 1987، ص134-135).

على غرار ذلك هناك نوع آخر من الفنون التصويرية هو فن الكتابة الهيروغليفية التي اعتبرها الفراعنة الأولين من وضع الآلهة، ونظروا لها نظرة تقديس ككتابة ربانية إذ عبروا عنها بالرسوم المختلفة التي تشمل الحروف الأبجدية التي تعبر عن حرف أو أكثر وكذلك الرسوم المكملة للفظ أو المعنى لتحديد المقصود من الكلمة، وهذه الحروف التي عبرت عنها الأشكال المرسومة كانت بشكل الحيوان أو الانسان أو الادوات التي يعرفها الناس من حولهم في البيئة الانسانية التي يعيشون بها، ويرى بعض العلماء انه في بداية التاريخ المصري القديم كان إذا رسم شكل اي شيء فإنه يعني الشكل المرسوم ومع مرور الوقت اخذت بعض هذه الرسوم محل الحروف الهجائية، وكونها تعتمد أساسا على قدرة الكاتب على رسم الصور التي تعبر عن الأفكار والأصوات فإنه من الصعب التمييز بين الفن واللغة أو بالأحرى بين الرسم والكتابة (حماد، 1991، ص31-32).

تأثير الدين على الرسم والتصوير كان ظاهرا بحيث اقترن به منذ بدايته فالمصدر الرئيسي لأعمال الرسم يتمثل في تلك الاستكشافات والرسوم المبدئية السريعة والخطوط، إذ ترجع الى فجر التاريخ الى حياة الانسان الأول الذي عاش معتمدا على صيد الحيوان، فقد رسم بعض الصيادين المصريين رسوم صيد تمثل بعض الحيوانات الأليفة والحيوانات البحرية التي عاشروها في بيئتهم ورسموها بخطوط سطحية بقطع حجرية لينة بيضاء وملونة على أوجه صخور الهضاب الشرقية والغربية المحيطة بالنيل، التي كانوا يرتادونها خلال سعيهم وراء حيوانات الصيد وموارد المياه، فهل رسم الفنان هذه الرسم باعتباره وسيلة من وسائل اللهو أو ربط بين هذه

الرسم وبين تخيلات السحر والرغبة في السيطرة عليها أهو مجرد الاعجاب بمرأى الحيوانات أثار فيه نشوة الفن، لقد دفته صعوبة الحصول على صيد سهل جعله يلجأ الى القوى السحرية التي اعتقد انها سوف تؤثر على صيده وتجعله أكثر طواعية وسهولة واذا ما خلق الصورة استطاع احوالها حقيقة بفضل التراتيل، بمعنى انه ربط بين الصورة وصاحبها برباط يصل الى حد المصير المشترك، فمادامت الصورة كاملة فهي تمثل صاحبها كاملا بينما اذا تصدعت تصدع وان انمحت اختفى هو أيضا (علي ر.، ص14).

فالفنان منذ ان كان ساكنا للكهوف كان دائما يسعى لتحقيق سيطرته على الطبيعة فكما رسم حيوانا يخشاه رسمه وهو يصوب اليه سهامه حتى يتخيل اليه انه بهذا الرسم يأسره وكان الانسان يدرك ان هناك قوى خفية وراء كل الظواهر الطبيعية ووراء تلك الحيوانات المختلفة الأليفة منها او المتوحشة وكان سعيه الدائم وراء رسم تلك الحيوانات هو تحقيق غاية اخرى منها هي السحر وفاعليته التي يعتقد في تحقيقها بهذا السحر فكان يعتقد في رسوماته انها تقع موقع السحر في مدى فاعليته (حربي، 2014، ص54).

لم يجهل الفنان المصري القديم طريقة المنظور ولكنها لم تلائمه ولم تحقق اغراضه فقد هدف الفنان المصري القديم الى توضيح حقيقة الشيء وليس المظهر الجزئي فحسب، وذلك لخدمة المتوفى في العالم الآخر، التزم الفنان وتقيد بهذه القواعد بالنسبة لصور الآلهة والملوك والأشراف والعظماء ولكنه تحرر منها الى حد ما بالنسبة لأفراد الشعب من فلاحين وجزارين وبنائين وعمال، كما تحرر ايضا منها بالنسبة للحيوانات والطيور وهي رسوم وصور تدل على مهارة فائقة ليد فنان تعود عليها، بمعنى نرى في مقابر الأسرة الرابعة الفرعونية ان الفنان كان يجيد أكثر من طريقة في الرسم والنقش ولكن كان يجيد أكثر من طريقة في الرسم والنقش ولكنه تقيد " بالطريقة المثلى" في اعتقاده بالنسبة للآلهة والملوك وتحرر بالنسبة لأفراد الشعب، فظهرت صور الافراد لتدل على مرونة فائقة وخبرة طويلة فيه (اديب، 2000، ص674).

بلغ التصوير في الدولة القديمة شأنًا بعيدا، بحيث خلال الأسرة الرابعة لم تكن الرسوم الأولية ملونة بكل معنى الكلمة بل كانت تتكون من بعض الترسيمات بالعجائن الملونة بداخل حزازات أعدت لهذا الغرض ولقد اتبع هذا الأسلوب بمقبرة "ايتت" في ميديوم من خلال رسم يمثل بعض مناظر صيد الطيور اقتناص بعض البط في الحقول بواسطة الشباك وقد رسم فوق طبقة رقيقة من الجص ثبتت فوق جدار من قوالب الطوب اللبن...وهاي ست اوزات تمشي معا في هدوء وسكينة، ولأشك ان التناظر يبدوا واضحا تماما وكذلك الأمر بالنسبة لنمنمة وزخرفة مجموعة الطيور، وقد لونت كافة تكوينات المشهد بالألوان الخفيفة، وهذا كله نابع من الانتباه والثقة في رسم الخطوط، ويمكننا ان نشاهد هذه الوسيلة التي تتركز في الترسيم بعجائن ملونة بمختلف الأشكال بمصطبة "نفرناعت" وذلك من خلال تمثيل أحد مشاهد الصيد، استطاع فن الرسم ان يتحرر في أواخر الأسرة السادسة وانطلق بكل طاقته بداية الأسرة الحادية عشرة حيث استقل عن النقش كونه أرخص وأوفر للوقت، وقد امتاز بالحوية والحركة ومحاكاة الطبيعة (لالوليت، 2003، ص208-210).

غير ان الدولة الحديثة جلبت روح الحياة في فن التصوير مما يظهر من من مقبرة "رخ مي رع" يوضح طرق وسائل التصوير الجداري ومصادر الألوان ورمزيتها حيث وزعت على الجداران بطريقة احدثت نوعا من الترابط بين العناصر وواقعا مثيرا للدهشة حيث استطاع الفنان المصري القديم عن طريق الألوان ام يؤكد أهمية العناصر حيث اضاف قيمة جمالية رائعة في التنظيم اللوني والمواد التي استخدمها في الرسم والتلوين (محمود، ص3).

سارت مدارس الرسم في العمارة على التقاليد نفسها التي جرى عليها فن النحت وكانت مجالاتها أوسع من مجالات النحت ولجأت الى التعبير عن الحركة وتصوير الواقع وبدأت مدارس الرسم بالملك نفسه وصورته على سجيته حين يأكل في شبيهة وحين يمرح مع زوجته وحين يضم بناته في شغف وحين يندب إحداهن في حزن، وحين يتعبد معبوده آتون في اخلاص وهكذا، وزادت مناظر الطبيعة الحية في فن العمارة ورسمت بصورها على جدران القصور وأرضيتها وجدران المقابر واتجه من خلالها فن الرسم الى التوسع في اظهار وحدة المناظر واستغلال وحدة المكان (Sourouzian,p164-170)، ويذهب علماء المصريات الى ان الرسوم الجدارية وتصاوير أوراق البردي لا تخلو من المغزى الديني، فمحتواه لم يكن بغرض الزينة والتجميل بل لتبليغ بنية ميتولوجية تتصل كمحتوى فكري تتمثل في الأفكار التي تفسر خلق الكون والظواهر ومولد الآلهة والانسان (صاحب، 2005، ص260).

اعتقاد المصري القديم بحياة أخرى جعلت الفنان يصور بأمور تشكيلية الميت وسط مباهج حياته الأولى إذ اعتقدوا في امكانية تحويلها الى حقائق تناسب عالم ما بعد الموت وهنا راعى الفنان المصري في نقوشه ان يمثل الأشياء على حقيقتها وعلى أوضح ماتكون دون اعتبار لما يظهر أو يختفي منها لعين الراي وربما كان مرجع هذا الى اهتمام المصري بعقيدة البعث وبأن تلك الأشياء المرسومة تتحول الى اشياء حقيقية عند تلاوة التعاويذ أو عند البعث ولذلك حتمت التقاليد أن هذه الصور أقرب الى اصلها الحقيقي (عصفور، 1987، ص134)، ومن ارتباط التصوير والرسم بالغرض الديني أن كان تصوير الآلهة منذ أقدم العصور التاريخية فقد كان الفنان المصري القديم يتخيل أن الآلهة مثل البشر، ورسم أشكالها لا تختلف عن النماذج البشرية استجابة الى الشروط التي فرضها الكهنة التي جعلها رغم روعة خطوطها وألوانها جامدة لا تنبض بالحياة ولا تبلغ أعماق النفوس بينما في عهد اخناتون أصبح رسم أشكال الآلهة سهلا للغاية، بحيث خرج عن النسق الديني في المحتوى والهدف (وليم.ه.بيك، 1971، ص60).

وعند الحديث عن الألوان المستعملة في التصوير كانت ذات بعد ديني، استخدم المصريون القدماء الألوان في رسومات فخار نقادة وفي مناظر مقابر الدولة القديمة في الجيزة وسقارة وغيرها وخاصة اللون الأخضر الذي نراه في حجرة الدفن في هرم ونيس والذي يزين نصوص الأهرام مما يدل على تأثر الفنان بعقائده الدينية بالنسبة لتنفيذ واستخدام بعض الألوان، الأبيض وكان يحضر من الجير الحي أو من الجبس، الأصفر من خام الحديد ويجلب من اسوان ومن الواحات، الأحمر من مادة المغرة الحمراء وهي كثيرة في الصحراء، الأخضر من مادة المالاخيت أو كربونات النحاس، الأسود من السناج المتخلف من النار ومن الفحم النباتي، الأزرق وهو نوعان خام نحاس طبيعي من سيناء ولونه أزرق أو مادة زجاجية مصنوعة من برادة الحديد والمالاخيت والنطرون، البني اللون الأحمر مضافا إليه الأسود، الرمادي اللون الأبيض مضافا إليه الأسود (علي ر.، ص46).

2.5. الزخرفة:

في الواقع أن اتقان اي لون من ألوان الفنون المختلفة وحسن اخراجه يعبر عن الجانب المادي للحضارة وازضافة عنصر زخرفي الى هذه الفنون وهو نوع من انواع التذوق الفني، وينطبق ذلك على كل ما أخرجه يد الفنان المصري القديم من رسم ونقش ونحت وما حققه في المجالات المختلفة للعمارة والزخرفة والتطعيم، وقد أضاف المصري منذ أقدم العصور عنصر الزخرفة على كل ما أخرجه يده في الصناعات المختلفة مثل النجارة وصناعة الأثاث

والأواني وأدوات الزينة، وتشهد كثير من قطع الأثاث على مهارة فائقة في فن التطعيم فمن الأثاث ما كان يرصع رشيقة من عاج وقيشاني تحليها زخارف عندسية محفورة ومنها ما كان يصفح بصفائح ذهبية تحليه رسوم بارزة (علي ر.، ص 46-47).

ومن أدلة فن الزخرفة نذكر بإختصار: كثير من أثاث الملك توت عنخ أمون بأشكال عديدة من الزخارف وفن التطعيم، إذ يلاحظ ذلك أولاً في قناع الملك توت عنخ من الذهب واللازورد والكورتزيت والتركوار ويبلغ ارتفاعه 45 سم ووزنه 11 كيلو جرام هذا ما يفسر الوقت المستغرق لإخراج هذه التحفة الفنية في الصورة التي لا تزال تشد انتباه كل محبي الفن المصري القديم، عرش الملك من الخشب المحفور المكسو بالذهب فيه زخرف بديع الألوان من القاشاني والزجاج والأحجار والفضة والمقعد مرتكز على 4 قوائم تشبه أرجل الأسد ويعلو كلا من القائمين الأماميين رأس أسد فاخر الصنع وقد نحت كل من مسندي الذراعين على هيئة حية متوجة لها جناحان طويلان منشوران على أسماء الملك لحمايتها (اديب، 2000، ص 305-306).

6. خاتمة:

وفي الأخير نقول أن الفن التشكيلي لمصر القديمة: هو فن أصيل نشأ وتطور حتى أكمل من غير أن يتأثر بغيره من الفنون التي تأثرت به وأثر بعضها في البعض الآخر، هو فن جمع بين العظمة والاستقرار والرزانة والضخامة والبساطة . كان لديانة المصريين شأن كبير في تطويره واكتماله فقد كانت عقيدتهم في الحياة بعد الموت تدعوهم الى محاولة التخليد ذات المظهر الذي يعد علماً مميزاً للفن المصري. انه فن له طابع خاص لازمة باستمرار خلال خمسين قرناً من غير ان يكون ذلك الطابع الخاص سبباً في جعله فناً متكرراً مملاً خالياً من الابتكار والتجديد إذ أن الواقع انه قد تطور كثيراً على مر السنين ولو أن هذا التطور قد لا يبدو واضحاً لأول وهلة. انه فن تجلت فيه مهارة المصريين الفائقة في التحوير والاعداد الزخرفي تستوي هذه الزخارف والصور وقطع الأثاث وسائر الأدوات المنزلية وغير ذلك. ممارسة المصري القديم لأنواع الفنون وعلى رأسهم الفن التشكيلي في حياتهم اليومية أضحت ماتكون كتب مصورة لتلك الحوادث والشؤون.

7. قائمة المراجع:

- Sourouzian, S. (s.d.). *Officiale Catalogue*: . Cairo: The Egyptian Museum.
- ابراهيم رزقانة وآخرون. (بلا تاريخ). *حضارة مصر والشرق القديم*. مصر: دار مصر للطباعة.
- اديب سمير. (2000). *موسوعة مصر القديمة*. مصر: العربي للنشر والتوزيع.
- اميل يعقوب. (1999). *الموسوعة الثقافية العامة: الفنون*. بيروت: دار الجيل.
- توماس مونرو. (2014). *التطور في الفنون*. القاهرة: شركة أمل للطباعة والنشر.
- دلو برهان الدين. (1989). *حضارة مصر والعراق: التاريخ الاقتصادي - الاجتماعي - الثقافي والسياسي*. بيروت-لبنان: دار الفارابي.
- رمضان عبده علي. (بلا تاريخ). *حضارة مصر القديمة: منذ اقدم العصور حتى نهاية عصر الأسرات الوطنية*. مصر: مطابع المجلس الأعلى للآثار.

- روبين كورج كولنجورد. (1966). *مبادئ الفن*. مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
- سحر شمس الدين محمد محمود. (بلا تاريخ). " فن التصوير الجداري في مصر الفرعونية واثره على تصميم الجداريات الفنية الزجاجية المعاصرة"، ع8، مصر، ص2. مجلة العمارة والفنون.
- السعدني محمود ابراهيم. (2003). *محاضرات في تاريخ الفن: موضوعات مختارة من الفن القديم*. مصر: مكتبة الانجلو المصرية.
- سعيد اسماعيل علي. (1996). *التربية في الحضارة المصرية القديمة*. القاهرة: عالم الكتب.
- سعيد حربي. (2014). *الأساليب والاتجاهات في الفن المصري القديم*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- سماحة عبد الحليم. (بلا تاريخ). *الفلك عند المصريين القدماء، في تاريخ الحضارة المصرية*.
- صاحب زهير. (2005). *الفنون الفرعونية*. الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- صادق شكري. (بلا تاريخ). *مرشد الطالبين الى تاريخ الفنون الجميلة عند قدماء المصريين*. مصر: مطبعة المعارف.
- صلاح العيد. (1975). "العلاقة بين العلوم والفنون"، ع24، ص89. مجلة الثقافة.
- عبد الحليم نورالدين. (2008). *الفن المصري القديم*. مصر: مكتبة الاسكندرية.
- عصفور ابو المحاسن. (1987). *معالم حضارات الشرق الأدنى القديم*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع.
- عكاشة ثروة. (1991). *الفن المصري*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- غربال محمد شفيق. (بلا تاريخ). *تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعوني*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- كلير لالوليت. (2003). *الفن والحياة في مصر الفرعونية* (المجلد 1). مصر: المجلس الأعلى للثقافة.
- محمد حماد. (1991). *تعلم الهيروغليفية: لغة مصر القديمة واصل الخطوط العالمية*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- وليم هيبك. (1971). *فن الرسم عند قدماء المصريين*. مصر: الدار المصرية اللبنانية.

دور الشعر الشعبي في سرد التاريخ خلال العصر العثماني

the role of folk poetry in telling history during the otman era

بن ساحة بن عبد الله، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم الجزائر

1. مقدمة:

يعتبر الشعر الشعبي أحد العوامل المهمة في السرد التاريخي فقد نقل كثير من الشعراء الشعبيين كثيرا من الأحداث المهمة التي حدثت في زمانهم ، وقد ظهر شعراء شعبيون خلال العهد العثماني الذين ذاع صيتهم في الجفر الشعري على غرار الشيخ عيسى الأغواطي و الشيخ الحبيب ولد دحو و الشيخ بلوهراني الذين تميزوا بفراسة كبيرة ، فسردوا لنا بعض الأحداث التاريخية التي تنبأوا بوقوعها قبل قرن من الزمن تقريبا لأن هؤلاء الشعراء عاشوا في الفترة العثمانية ، أما الأحداث التاريخية التي تنبأوا بوقوعها حدثت بعد انتهاء الحكم العثماني ومجيء الاستعمار الفرنسي ، وفي هذا البحث سنتناول بالشرح لبعض قصائد هؤلاء الشعراء الذين استعملوا الشعر الملحون لنقل وسرد بعض الأحداث التاريخية التي وقعت خلال العهد العثماني و خلال العهد الفرنسي

2. أولا: سيدي عيسى الأغواطي

1.2 حياته: هو الولي الصالح الحاج عيسى ابن عيسى ابن ابراهيم ابن عامر و أمه السيدة محبوبة بنت الحاج أبي حفص من أولاد سيدي الشيخ ، و أما جده ابن عامر الذي ولد سنة 881هـ ، كان قاضيا للقضاة بمنطقة سعيدة ، وتوفي سنة 971هـ ، وكان صوفيا سنيا على الطريقة الشاذلية . (مصطفى، 2016ص65)، و أما الحاج عيسى الأغواطي فقد وصفه علي حشلاف أنه كان صاحب الكرامات وله باع كبير في الشعر الملحون مما يدل على علو مكانته رفعة درجاته ، وقبره مشهور في الأغواط ، وكلامه فيه حكمة يستدل به على ما يأتي من الزمان (حشلاف، 1929ص77)، و أما عن مولده فهو مدون في مقطع من شعره يحدد فيه سنة ميلاده في 1089هـ الموافق ل1678م حيث يقول :

عام التسعة و الثمانين عام من القرن الحدايش

زدت بحكم الحنين عند اما و الي ما عايش

و أما عن وفاته فقد ذكر الرواة أنه توفي سنة 1150هـ الموافق ل1737م (بومداني، 2016ص66)

2.2 تاريخ الاستعمار الفرنسي عند عيسى الأغواطي

ابكي يا بكاي انا شفت منام البارج

الهم الي جاي فاي كل اقرايح

يتلف فيه الراي ضيعنا كل اصولح

يتكلم الشيخ عيسى الأغواطي عن أحداث مؤلمة ستقع في البلاد وذلك من خلال ما رآه في المنام ، من هم فاق كل التوقعات سيجل بالبلاد ، فتضيع فيه المصالح ويغيب فيه العقل والحكمة والرأي السديد

راه يجينا باي في وعد الروم قلبه قاسح

عيسى شاف منام مـازال القـدام

تـتـروع لـسلام الـراجل في ولـده يـسمح

يزهـوا الظـلام ضـحـاو اروام يعـثـي فـارج

وأما في هذه الأبيات فإنه قد رأى في المنام أنه سيغيب الأمن والاستقرار وتعم الفوضى والظلم ، فينسى الرجل أولاده من الهول الذي سيحدثه النصارى في البلاد، ثم يرى الشيخ عيسى الأغواطي أن عند دخول المستعمر للبلاد سيعم الكفر وتختفي المظاهر الإسلامية فيلهث الناس وراء المال وشرب الخمر (بومداني، 2016ص67)

يعم الكفر الناس	تغنم النفس
الدرهم والطاس	يفرح كل قبيل مسح
اشكون الخماس	المسلم للرومي يفلح
واشتى هو التدبير	اصبر حتى ربي يفلح
يعمل لك تيسير	راه الحال ورا الليل يصبح

ثم يصبح بعد ذلك المسلم خماس عند الرومي وهو النصراني الذي دخل للبلاد واغتصب الأرض فيصبح المسلم صاحب الأرض خماسا عند المستعمر الفرنسي ، ثم يتساءل عيسى الأغواطي عن المخرج من هذه المصائب التي تحل بالبلاد ، ثم يدعو الله أن يجعل لذلك مخرجا ، فيتنبأ بحدوث الفرج ومجيئ اليسر

3.2 انقسام العالم الاسلامي في شعر الأغواطي :

وفي قصيدة أخرى يتكلم عن استشرافات أخرى حيث يقول :

يا سايلى واش ناوي في ظنك	نخبركم واشته غادي يوقع
كامل الملوك رايحة تهلك	من حا إلى قاف وين ما اتمسات وطالع
راه ايتلف رايم وحد المالك	كل نهار يكون في راسه اشرع
الي يقضب فيه عمره لا يسلك	ولو كان يطير من فوق و يطلع

ثم يستشرف عيسى الأغواطي عن مصير العالم الإسلامي حيث أن الملوك ستفترق كلمتهم ويفترق شملهم وستشتت وحد المسلمين ، وتختلف الآراء والأفكار ويكون لكل ملك منهم رأي مخالف لغيره يتعصب له (بومداني، 2016ص75)

تناعت افريقيا لشرى	وقيل تنقسم على ربع اقسام
واحد يدي دايرة المهدي	لاخريدي سطيف حتى للحمام
لاخريدي تلمسان ومغنية	ولاخريدي فاس واهل بتمام
يدعو ويقولو رانا بنايا	عشرة بنايا وعشر اميا هدام
الخدمة كاينة وهي مربية	والي بطل يوم كلي بطل عام

ثم يحكي الشيخ عيسى الأغواطي عن أحداث ستحل بإفريقيا ويذكر أنها ستقسم لأربعة أقسام الشرق والوسط والغرب ثم فاس ، وكل واحد فيهم يدعي أنه يبني ولكن في الحقيقة يوجد عشرة بينون وألف يهدمون ، ثم نزول البركة ، العمل موجود ولكن دون بركة

4.2 احتلال الجزائر في شعر عيسى الأغواطي

يقول عيسى الأغواطي مستشرفا ومتنبئا بدخول الاستعمار واحتلال الجزائر

وجدوا للروم غداهم مع عشاهاهم بالحرام يبيعني في واد الحمار
ينزه في ابصارنساهاهم وفي هواهم من عساكرهم تقدي النار في الأحجار
تعود مزغنه للكفار دار نار تونس الخضرا لأهل اسبانيا مزار

في هذه الأبيات يتنبأ الشيخ عيسى الأغواطي بدخول الروم للجزائر العاصمة وهم الفرنسيون الذين احتلوا
الجزائر سنة 1830م ، حيث لا تبقى للمرأة حرمة تذكر ويعتدي العساكر الفرنسيون على النساء الجزائريات ،
وتصبح مزغنة وهي الجزائر العاصمة في يد الكفار الفرنسيين كما أن الاسبانين سيدخلون للأراضي التونسية
طل شوف شعاع ألف علام في الغبار قاصد مزغنه لواد الحمار
يا سامع لفظي لا تستبطاش ذا الوعيد شافت عيني بالممو الأبصار
ما يحلى للترك فيها نوم ينهزمو و زمانهم مهروم

ثم يؤكد الشيخ وصول عساكر المستعمر الفرنسي ودخوله للجزائر العاصمة بالآلاف ، وأنه قد رأى ذلك بعينه
في منامه وأنه سيقع لا محالة من ذلك ، و ان الترك سينهزمون ويختفي ملكهم على يد الفرنسيين (بومداني،
2016ص77)

بركاهاهم من ظلمهم و الشوم قدرة ربي تهزم الملموم
كانت مزغنة ملانة بصناديد الأتراك اللي ملكهم مقبح طبعه
لوط وخمر وفساق امفاسيد حاشا فيهم من خشى الله و طاعه

ويصف في هذه الأبيات الصفات القذرة التي كانت منتشرة عند بعض الأتراك كالظلم و الخمر وسوء الأخلاق و
الفسق و الفجور باستثناء بعض الصالحين الذين يخشون الله ويطيعونه
ويقوا أيضا وهو يصف دخول الجيش الفرنسي للجزائر (بومداني، 2016ص78):

هاهو جاهم عسكر لا يرحم سيد روم النصارى يصدعوا ما ينصدعوا
يدلوهم و الهنا يشيان يرخس ذاك الجاه بقبح القوم
ثلث ميات سنة لمزغنة البهجة مملوكة للترك بالظلم وبالجور

هاهو جاهم عسكر سخط ما يليان فرانسيس سبانيه في البحر يعوم

و أما في هذه الأبيات فإنه يكاد يجزم بقدم الجيش الفرنسي ودخوله للجزائر العاصمة ، هذا المستعمر الفرنسي
الذي انعدمت فيه الرحمة ، فينشرون الرعب و الخوف في أوساط المواطنين ، فيذلون العزيز ، ثم يقر بمدة
بقاء الترك في الجزائر وهي ثلاث مائة سنة وبعدها سيحل عليهم سخط العساكر الفرنسية والإسبانية (بومداني،
2016ص82)

وقال متنبئا بسقوط الجزائر العاصمة :

بركاهاهم الأتراك من صولة الأيام في مزغنه اللي كانت ما مثلها مدينة
نتكلم انا ونسمع في الارحام بالسر الغايب وتفصال المعنى
يا حسراه عليك يا مزغنة سيرة عام مملكتك للروم وليست سكنه

ويا حصراه على مصارك وعجبه	ويا حسراه على السور الداير بيك
واسواقك يا الشايعة و اللي كسبوا	فيك تقول ملوك ما سكنوشي فيك
كانوا اسفونك ما يخيضوا في	فرسان يصلولوا على اولاد جوارنه
كل سفينة جايبة مركب باحكام	اغنيمة واغناتها تحت الهنا
مالي مدخل في فجوج الغيب	القدرة كشفته خزينه بان
وانا من هذ البلاد نغيب	و كلامي تخراف للصبيان

وأما في هذه الأبيات فإنه يتحسر على الأيام التي مرت بها الجزائر من القوة ، ويتذكر السفن البحرية القادمة و المملوءة بالغنائم ، فكل هذه النعم ستزول بقدوم الجيش الفرنسي و احلاله للجزائر وفي بحر هذه الأبيات فإنه يذكر أنه سيغادر الدنيا عند حلول أجله ولكن كلامه سيحفظ ويردده الناس بعده ويلقن للأجيل القادمة فيحفظه الصبيان

5.2 تلمسان في شعر عيسى الأغواطي ثم يقول الشاعر عيسى الأغواطي وهو يتكلم عن تلمسان : (بومداني، 2016ص70)

جدار	تلمسان	تعود	للفرسان
أموال	الكيفان	ما يبقاشي قانع	ينبح
ينهدم	البنيان	وجيب العود	يطرح
وين	الحضریات	زينين	الصفات
يضحاو	متفركتات	وحدة ما ترقب	فوق
ما يبقى	آذان	ولا	درب بيان
بياع	الكتان	يا من تشري	مني تريح
يطول	الزمان	وتولي مسرح	للساح

شفت وشوفي غاب	من حق الي جا يساطح
يأتي هم كثير	يجيبه الأمير
يموت خلق كثير	هذا القول يكون مصحح

يستشرف عيسى الأغواطي الأحداث التي ستقع لتلمسان بعد دخول المستعمر الفرنسي واحتلال تلمسان ، ويستولي المستعمر على الأموال ويقضي على كل شيء حتى الكلاب تختفي من الخوف ولا يبقى فيها كلب ينبح ، ثم يصف نساء تلمسان وكيف يختفين من الأنظار ولا يمكن لأي واحدة منهن أن تصعد للسطح خوفا من المستعمر افرنسي ، فيغيب الأذان وتختفي المعالم الإسلامية، ثم يتنبأ بقدوم الأمير ربما يقصد الأمير عبد القادر وتحدث معركة كبيرة لاسترجاع تلمسان قد تكون معركة سكاك فيستشهد في هذه المعركة خلق كثير حوالي 300

شهيد

ثانيا : 2الشيخ سيدي الحبيب ولد دحو

لقد ذكر الدكتور بومداني مصطفى أن الشيخ الحبيب ولد دحو يعتبر أحد أشراف مدينة سفيظف بولاية سيدي بلعباس ، عاش في القرن الحادي عشر للهجرة ، معروف بالشعر الشعبي و الجفريات ومنها هذه الجفرية التي تتكون من ثلاثة وستين بيتا حيث بدأها بالصلاة و السلام على الرسول صلى الله عليه وسلم (بومداني، 2016ص88)

1.2توقع دخول المستعمر للجزائر

يقول الشيخ الحبيب ولد دحو وهو يستشرف المستقبل (بومداني، 2016ص89)

نبدأ باسم الله رب الخلق مولاي	صلوا على النبي طه المعصوم
ماذا من الهموم اللي راها جايه	ما بين القرم و المسلم و الروم
في القرن الثالث عشر من القسمة التاليه	خمسين عام يروها غير هموم
ثمه يجي النصر من مصر مداويه	يرجع حتى لوطنه سلطان الروم
ثلاثين عام كامل و الناس مشاويه	سته وزيد عشرة للترك حكوم
من بعدها يفيض بعساكر قاويه	شرق وغرب يملكوها في يوم
أنقط ح مع كاف ونون وزيد اليا	ويجي على المراسي مثل الجحوموم
يجي على الحواشي كي النو القاويه	جردان من النصارة في التل تعوم

يرى الشاعر في هذه الأبيات وهو يستشرف المستقبل أنه في القرن 13 هـ أي في سنة 1250 هـ ، في آخر النصف الثاني أن القوم لا يرون إلا هموما ، وأن الروم تأتي بعساكر قاوية يملكون البر و البحر ، وشبه هؤلاء الغزاة بالطائر الجحوموم ويقصد بذلك أنه اسود اللون ، ثم في البيت الموالي شبه الشاعر الروم الغزاة بالجرذان وهو يغزون شمال إفريقيا (بومداني، 2016ص85) م يصف نزول الجيش الكبير للروم وهو يرد ماء تمطرية ، وهو واد بالقرب من وادي يسريسي تيماترات وقد ذكره أديب حرب في كتابه التاريخ العسكري و الإداري للأمير عبد القادر وقد أورد خريطة لمعركة سكاك موجود فليها وادي تيماترات (حرب، التاريخ العسكري و الإداري للأمير عبد القادر الجزائري 1808 1847، ج1 ص298)

2.2توقع إذلال المستعمر الفرنسي للمرأة الجزائرية

ثم يقول أيضا (بومداني، 2016ص90) :

زوجة الحلال يدوها ليك أنت يا	بها تفك روحك وانت مذموم
قاشوش كبش طايب ما بين الشوايه	وتدي العاشرة من غالية السوم
ثمه تقول وين اولادي و انساي	الزش و العطش وانت يا مقسوم
تولي المرا تدلل هذيك الغايه	و الله لا سوات اوقية حموم
باب الهنا تبلع ما كان قرايه	لا علم يندرس لا صلاة و لا صوم

و أما في هذه الأبيات فيذكر الحبيب ولد دحو ويصف الإذلال الذي يحله هذا الغازي بالمواطنين من استباحة للأعراض ، فيأخذون النساء المتزوجات من أزواجهن ويعتدون عليهم ، ويقدم للجيش الفرنسي ما لذ وطاب من الخراف المشوية ، ثم يصف المجاعة التي تعم البلاد ، ثم يذكر أنه لا يبقى للمرأة أي قيمة حتى لا تساوي قيمة حموم ، والحموم في الذاكرة الشعبية يطلق على الفحم أو القمح الذي اختلط بالماء وأصبح فاسدا أسود اللون وهو كناية أن المرأة تصبح لا قيمة لها ولا عرض لها ، ثم يشير الشاعر في البيت الموالي أن باب السلم والأمن سيقلق ولا يرى الناس إلا الفوضى وتغلق المدارس ، ويهجر الناس فرائض الإسلام فيتركون الصلاة والصيام

3.2 التنبؤ ببداية الجهاد ضد المستعمر الفرنسي

ثم يقول أيضا (بومداني، 2016ص91)

يخرج حكيم وهران في الف ورايه	ويجيب خوف ربي ينده محزوم
يتخلط البحر باصحاب المرزايه	نيران في القوارب لا كان نجوم
ثمانية وثمانين وسمشهم ضاويه	هناك ما اعطاهم الحي القيوم
ثمه يتبرم عليهم تاكله هاويه	ويجي وليد يمني بسيفه مسموم
في زمانه يقطع في يده	وجنود من السماء للكفار تحوم
شرق وغرب كل مدن تبقى خاويه	قال الكتاب في ليلة و لا يوم

و اما في هذه الأبيات فإن الشاعر يشير إلى أن بعد هذه الأحداث المؤلمة التي تتعرض لها الجزائر ، سيخرج قائد حكيم من وهران ينادي للجهاد باسم الإسلام يقود جيشا قوامه أكثر من ألف مجاهد ويحارب الروم في البحر ووصف القذائف النيرانية لقوارب العدو بالنجوم نظرا لكثرتها ، ثم يعتقد أن الروم سيقبضون في الجزائر حالي 88 سنة ولكن رد عليه الشيخ بلوهراني بجفريته شيخي يا شيخ في مدة بقاء الروم في الجزائر لأن الاستعمار

الفرنسي بقي 132 سنة وليس 88 سنة فقط (بومداني، 2016ص86)

و اما في البيت الموالي فإن الشاعر يشر بقدم قائد مسلم اسمه ولد يامنة ، يحارب الكفار ، فيعم الجهاد في كل أنحاء البلاد من شرقها إلى غربها ويتم إخراج المستعمر الفرنسي من البلاد

3.2 توقع انفراج الأزمة الاقتصادية

ثم يولي التليس بربيع ما الحب الغايه	من قمح بوشهيبه صافي كي النجوم
دار الحال للفلاحة وهنايه	حرت الربيع زيد حبه معزوم
سمعتك يا الطالب تقرا في الآيه	واك الجهاد فرض علينا معلوم
علاه راك تتوضا في السقايه	ما كان لا صلاة عندك ولا صوم
جيب الكتاب وارواح تهدر معاي	بحري غميق ما تقدر فيه تعوم

و أما في هذه الأبيات بعد أن يعم الجهاد في كل أنحاء البلاد ويخرج المستعمر ، فإن الخير سيعم في كل البلاد وينعم الناس بوفرة الإنتاج ، فيصبح التليس وهو كيس من القمح كبير يساوي ربيع وهي عملة صغيرة كانت

متداولة في ذلك الوقت وهي زهيدة جدا ،ويقصد الشاعر أن القنطار من القمح من نوع بوشهيبية وهو النوع الرفيع ، لا يباع إلا بثمن زهيد جدا فيكون في متناول عامة الناس حتى الفقراء بإمكانهم شراء القمح من النوع الجيد بثمن رخيص جدا ، ثم يزيد الناس في الزراعة ويتوسعون في الحرث و الفلاحة ، ثم ينتقد الطالب حافظ القرآن الذي يكثر من الصلاة و الصيام ولكن لا يأتي بفريضة الجهاد ، فيذكره بأنه لا صلاة له ولا صيام دون الجهاد في سبيل الله ، ويذكرني ذلك بأبيات شعرية قالها أحد الصالحين منتقدا أحد العابدين الذين لا يهتمون بالجهاد فقال :

يا عابد الحرمين لو أبصرتنا لعلمت أنك في العبادة تلعب
من كان يخضب خده بدموعه فنحورنا بدمائنا تتخضب

4.2 أحداث تلمسان في شعر الحبيب ولد دحو

وأما الحبيب ولد دحو فيقول أيضا في ما يحدث لتلمسان من أحداث : (بومداني، 2016ص92)

أويحها تلمسان بقات سعايه	ومشات ناسها في كرعين القوم
شا و المحال يشرب من تمطرايه	اعقابها هنا في يسر ملموم
الباي بوحميدي عزي وهناي	ويحط دون وجدة عسكر وقوم
من واد يسر قعدت زاويه	و الغرب يبرز في يده متموم
ويجي اصحاب الذيل الضاويه	ناصر سناجق اعلامه مرقوم
ويجي سعيد في ألوف ورايه	مفلج لاسنان وجهه مكروم
ويجي الحاج قادة بعساكر قاويه	ويحط في سبتة بالقومان طموم
الغرب يلبسه سلطان عبايه	ويطعن بني سناسل بميه ملجوم

فارج بوليد في كل ثنايه لا غش لا خداع في وقت المحكوم

يستشرف الشاعر الشعبي الحبيب ولد دحو ما يحدث لتلمسان في المستقبل حيث يذكر أن تلمسان ستعرض لهجوم كبير ويتعرض سكانها لمذلة ومهانة ، ويقصد بذلك الاحتلال الفرنسي الذي شن حملة عسكرية كبيرة على تلمسان بتاريخ 13 جانفي 1836 بقيادة المارشال كلوزيل ، لأن مدينة تلمسان تعتبر ثاني أهم المدن عند الأمير عبد القادر بعد مدينة معسكر ، فتمكنت قوات الاحتلال الفرنسي من دخول المدينة دون مقاومة تذكر ، وفي البيت الثاني يذكر الشاعر الحبيب ولد دحو أن الأمير عبد القادر سيتمكن من استرجاع تلمسان بجيش كبير ، حيث أن مقدمة هذا الجيش الكبير يشرب من وادي تمطراية الذي كان موجودا في السابق بالقرب من وادي سكاك ، و اما مؤخرة الجيش عند وادي يسر ويرمز الشاعر إلى أن هذا الجيش سيكون كبيرا جدا ، وقد ذكر وليد صفراوي أنه في 25 أفريل 1836 تمكن الأمير عبد القادر من فرض حصار عسكري على قلعة المشور ، ثم ألحق هزيمة نكراء بالقوات الفرنسية المرابطة بتافنة ووادي يسر ، ثم تم تسليم المدينة للأمير عبد القادر باتفاق معاهدة تافنة في 30 ماي 1837 وتعيين البوحميدي الولهاسي خليفة للأمير عبد القادر على تلمسان وخروج القوات العسكرية منها (وليد صفراوي ، 2020 ص151)

5.2 معركة سكاك في شعر الحبيب ولد دحو

ثم في البيت الثاني يصف الجيش المحمدي بقيادة الأمير عبد القادر ويتكلم كذلك عن القائد البوحميدي وهو يصف في هذه الأبيات معركة سكاك التي وقعت بالقرب من وادي يسر عند هضبة سكاك ووقعت هذه المعركة في 06 جويلية 1836 م وقد تولى فيها الخليفة بن التهامي رفقة الخليفة البوحميدي قيادة الفرقة الأولى من جيش المقاومة الشعبية ، وقد تكلم الشاعر الحبيب ولد دحو عن الأمير عبد القادر وقد سماه بالحاج قادة وأنه سيصبح سلطان القوم وأميرا على الجزائريين (عبد القادر، 2010 ص44) خاصة في الغرب الجزائري ، وأنه سيشن حربا قاسية ضد المستعمر الفرنسي وقد ذكر زاير عبد القادر حيث أن هذه المعركة قد أسفرت عن استشهاد 250 جنديا و 120 جريحا من الجزائريين كما ان الشاعر الحبيب ولد دحو يتحدث كذلك عن المعركة التي وقعت امام وادي يسر حيث يذكر زاير عبد القادر أن هذه المعركة جرت عندما دخلت القوات الفرنسية بقيادة كلوزيل إلى تلمسان كان الأمير وخليفته البوحميدي يراقبان تحركات الجيش الفرنسي ، فقام البوحميدي بتشديد الحصار على الحامية العسكرية في تلمسان ، وهو ما حتم على كلوزيل العودة الى وهران ، وعلى إثر هذه التطورات قرر الأمير عبد القادر منع القوات الفرنسية من التوجه نحو رشقون ، فكان البوحميدي على رأس القوات القتالية المتكونة من المتطوعين ، و اما الفرقة الثانية فكانت بقيادة الأمير عبد القادر ، وتمركزت عناصر البوحميدي حول المرتفعات المشرفة على الضفة اليسرى لوادي يسر، وشن هجوما كاسحا على القوات الفرنسية ، وانتهت المعركة لصالح الأمير عبد القادر و البوحميدي (يمينة، 2020 ص151)

كما أن الشاعر الحبيب ولد دحو يتحدث عن معركة سكاك بين قوات الأمير عبد القادر والقوات الفرنسية ، حيث ذكر أديب حرب أنه في صباح 6 من شهر جويلية هاجمت قوات بن نونة على مؤخرة الجيش الفرنسي أثناء عبوره لنهر سكاك متجها إلى تلمسان (حرب ص298) وقد تمركز الجيش الفرنسي من عبور وادي سكاك ، وتوزعت قواته على مجرى وادي سكاك ، و أما قوات الأمير عبد القادر فقد انتشرت ما بين وادي تيمانات ووادي سكاك، (بن ساحة ، 2018 ص34) ثم بدأ الاشتباك بين قوات الأمير عبد القادر وبين القوات الفرنسية ، وبعد كروفر بين الطرفين ، نفذ الأمير عبد القادر هجوم مضاد لفك الحصار عن المشاة الجزائريين ، ولكن سرعان ما استطاعت القوات الفرنسية أن تحاصر الأمير عبد القادر من جميع الجهات ، فاضطر إلى الانسحاب واجتاز مع قواته وادي يسر مخلفا وراءه حوالي 300 شهيد و200 من الأسرى ، و أما خسائر الفرنسيين فكانت 32 قتيلًا و 70 جريحا وهذا حسب ما ذكره المؤلف الفرنسي قريمو (grimaud, 1929p102)

ويذكر أديب حرب أن بيجو قائد القوات الفرنسية أمضى ليلة 6 و 7 جويلية في أرض المعركة ، وفي صباح 7 جويلية وصل بيجو إلى تلمسان ، وبعد أن سلم المؤن و الذخيرة لقلعة المشور ، وفي اليوم 10 جويلية ترك بيجو تلمسان متجها إلى وهران (حرب، التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري 1808 1847، دار الرائد للكتاب ج1 ص308)

ثم يقول أيضا (: بومداني(2016, ص93

ويجي شريف كاين في يده سعايه

يلقاه الحاج قادة سلطان القوم

اسمه قال يجي ناره قدايه

يداق نهار جمعه في يوم الشوم

بعساكر الحاج قادة ويدور هنائي ثلاثين الف يقتلها في يوم

و أما في هذه الأبيات فإن الحبيب ولد دحو يذكر بأن أحد السلاطين الأشراف سيلتقي بعساكر الحاج قادة ولعله الأمير عبد القادر في معركة بين المسلمين في يوم الجمعة المشؤوم فيخلف أحد الطرفين حوالي ثلاثين ألف قتيل في يوم واحد .

يخلف الحاج قادة يهداه دزاي يمشي يزور مكة ويروح معزوم

من واد يسر في ليلة ناويه يفتح باب مكة ويقوم

يجي ملفت قومه دنياه يصلي الظهر في وجدة بالمعلوم

نحلف لك بيمين باولادي وانساي لسمعته من شفيع القوم

في واد الغاسول شته بعيني أناي جاني بين ضحى ونوم جلول المعلوم

وأما في الأبيات الموالية فإن الشاعر الحبيب ولد دحو يذكر بأن الحاج قادة سيغادر البلاد إلى البقاع المقدسة راكبا ناقته البيضاء السريعة التي تسمى جيل ، ثم يقسم بأغلظ الأيمان وبنسائه وأولاده أن هذه المعلومات صحيحة وأنه قد سمعه من شفيع الأمة محمد صلى الله عليه وسلم بوادي الغاسول ولعل هذا الواد يقصد به وادي يسر بمنطقة الغسل الاسم السابق للمنطقة المحاذية لوادي يسر ، علما بان هذا الوادي يأتي من عين يسر قرب أولاد ميمون مروراً بسيدي العبدلي ثم بن سكران ثم الفحول حيث يلتقي مع وادي سكاك ثم الرمشي ويلتقي بوادي تافنة

ثالثا 3 الشاعر الشيخ بلوهراني :

1.3 التعريف بالشاعر :

درس الشيخ بلوهراني الفقه على يد الشيخ عبد الرحيم والشيخ أبي الراس الناصري ، وحفظ القرآن الكريم ثم درس على يد الشيخ سيدي الهواري و الشيخ سحنون ولد الشيخ سيد البشير ، وهو مدفون بمقبرة سيدي بلهاشي في دوار أولاد تامي بمعسكر (بومداني، 2016 ص95)

2.3 استشراف المستقبل عند بلوهراني خلال العهد العثماني :يقول الشيخ بلوهراني وهو يستشرف المستقبل في قصيدته الجفريّة

أشيخي يا شيخ دنق واش يصير أشيخي يا شيخ فالجيل المهمل

نخبركم واش جاي واقبضوا ذا الراي ما يبقى لا باي ولا باشا يعدل

سلطان الإسلام ما عنده مقام أعطاه أيام يحكم قليل

راهم يجو الروم يملكو ذا القوم اللي هو محروم عندهم راه مهمل

يخاطب الشاعر بلوهراني شيخه بأن يسمع منه ما سيصير للأمة وما يكون من الجيل المهمل دون قائد ودون رادع ودون ضوابط تحكمه ، ثم يخبر عن الفترة التي يعيش فيها وهي الفترة العثمانية وأنه سيأتي زمان يغيب فيه العدل من البايات والباشاوات ، وسيغيب الحكم الإسلامي ، وأن حكم العثمانيين لم يبق له إلا أياما قليلة وسيزول بعد ذلك ، ويشير إلى أن زوال الحكم الإسلامي خلال العهد العثماني سيزول على يد الروم النصارى ، ولعله يقصد الاستعمار الفرنسي للجزائر ، وسيذلون كل من له حرمة وجاه .

ثم يقول أيضا وهو يصف الجيش الفرنسي عند دخوله البلاد :

يدخلوا شي ناس يمشو بالترياص اللي هو خصاص عندهم يضحى واصل
يملكوا ذا البر هوا وبحر و اللي يلحق ذا الخبر عمره طال

يصف الشاعر بلوهراني الجيش الفرنسي وهو يمشي مشية عسكرية واحدة بانتظام وأن ضيع القوم يرفعون من شأنه ويعزونه و أما عزيز القوم فإنهم يذلونه ، فيملكون البر والبحر ، ومن طالت به عمره ستيقن ويرى بعينه تحقق هذه الأحداث التي ستقع تباعا ، فهو يخاطب الشباب الذين إن طالت بهم الأعمار ووصلوا إلى سن الثمانين أو التسعين سيتحققون من هذه الأحداث ويعيشونها (بومداني ، 2016 ص98)

ثم يقول : الناس الطيبين يضحوا مكروهين و الناس الفاجرين هدرتهم عسل

حزب الشيطان نصره العربان العلم والقرآن جمعه قليل

و اما في هذه الأبيات فيقصد الشاعر أن أهل الخير والصلاح يصبحون مكروهين ومنبوذين ، و اما الفاجرين العصاة فإنه يسمع كلامهم ويلتف الناس حولهم للاستماع إلى كلامهم كأنه عسل يقطر من أفواههم ، فينقسم الناس إلى فريقين فريق يتبعون الشيطان وله أنصار في كل مكان حتى من العرب ، و اما الفريق الآخر فريق العلم والقرآن فإن أتباعه قليل ، ثم يتبع قائلا :

الراجل يشوف و الزوجة مكشوف السوط مع الطوف يدوه مسلسل

باقي غير ينوح و الخاطر مقروح ماله وين يروح شاين ما يعمل

ثم يقول الشاعر أنه في هذه المرحلة العصبية التي آلت إليها الأوضاع فإن الزوجة تتكشف بعد ما كانت متسترة عفيفة مسلمة ، فتذهب عفتها وحرمتها وعزتها ، وذلك امام زوجها المهان الذي يقاد بالسلاسل والأغلال في يديه و السوط يجلد ظهره ولا يملك في هذه الحالة غير النواح والبكاء ولا يستطيع فعل أي شيء ، ثم يقول :

لبنات الي عزاز ما صابو لزاز بعد النفخة تنحاز وتترك الراجل

تسوق للسوق و الخلق مطبوق مكيف برشوف الراي مبدل

في هذه الأبيات يوضح الشاعر أن الزمان الذي سيأتي لا تبقى أي حرمة للبنات ولا للمرأة ، فإن البنات لا يجدون إلى من يحتمون فتضطر إلى ترك الزوج ، وتذهب وتختلط مع الرجال في الأسواق

كبار الدائرة يولوا في حيرة هدرتهم بايرة يفوز الي راذل

الي يبغض اخاه وامه وبابه يقولوا واه ذاك راجل مفضل

بنات التقيين يضحوا قرصين عند الذميين من الجيفة تحمل

ثم يشير إلى أن وجهاء القوم وعليتهم فإنهم يصبحون في حيرة من أمرهم ، و أن كلامهم غير مسموع ، ويرتفع شأن الأراذل من الناس ، حتى يصبح قاطع الرحم الذي يبغض أخاه ووالديه ينعت إليه بالبنان بأنه من الرجال المفضلين ، ثم تستخدم بنات المخلصين والمتقين كخدمات عند الكفار وقد يحملون منهم

3.3 بلوهراني يتنبأ بظهور التكنولوجيا الحديثة

يطلع بابور في السما رافد الكور ريشاته كالطيور حسه يجفل

وهران وتلمسان يهدرو بلسان ما بين الخيطان عوض راه مقابل

تعي حاجة أخرى وتخطف الهدرة بالناعورة تحير في ذا المسایل

يجهم زدك تشوفه ويشوفك كان انت تضحك تسمى باسل

يرى الشيخ بلوهراني أنه سيأتي زمان أن الباخرة ستصعد إلى السماء ولها جناحان مثل جناحي الطائر وله صوت صاحب يفر منه الناس وتحمل القذائف وهو ما سماه بالكور جمع كرة أي القذيفة ، ويقصد بذلك الطائرة وقد تنبأ بها قبل اختراعها بحوالي قرن من الزمن لأن الطائرة اخترعت في سنة 1903، أما في البيت الموالي فيتنبأ الشيخ بلوهراني باختراع الهاتف و المكالمات السلكية و أن الناس ما بين وهران وتلمسان سيتقابلون ما بين الخيطان ويتحدثون في ما بينهم رغم بعد المسافات ويرى بعضهم بعضا من بعيد وقد تكلم عن الهاتف قبل اختراعه حوالي قرن من الزمن ، لأنه اخترع في سنة 1876م ، ثم في البيت الموالي تكلم عن شيء يخطف الكلام ثم يعيده ، ويقصد هنا المسجلة التي تسجل الأحداث التي تقع و التي اخترعت سنة 1877م ، ثم تكلم عن التلفزيون قبل ظهوره بحوالي قرن من الزمن عندما شبهه بالزبدك بتسكين الزاي وفتح الدال وهو الرجل القوي ويقصد بالزبدك هو جهاز التلفزيون و كاميرا التصوير بحيث تتمكنك هذه الأجهزة من رؤية الآخر أمامك وهو بدوره يراك بالقرب منه ، وقد بدأ هذا الاختراع لهذه الأجهزة ما بين سنة 1923 و 1924. (بومداني، 2016ص111)

الخاتمة :

وفي نهاية هذا البحث وبعد التطواف بمباحث بهذا العمل الأكاديمي توصلت إلى النتائج التالية :

1تزخر الجزائر بتراث ثقافي لامادي كبير عبر عنه شعراء من مختلف أنحاء الجزائر

2دور الشعر الشعبي في نقل وسرد الأحداث التاريخية

3أحداث الأليمة التي مر بها المواطنون في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية

4مشاركة شعراء الملحون للجزائريين في أفراحهم وأحزانهم

5تحقق معظم الاستشرافات التي توقعها شعراء الملحون بحوالي قرن من الزمن بعد وفاتهم

المصادر والمراجع :

1. أديب حرب ، التاريخ العسكري و الإداري للأمير عبد القادر الجزائري 1808 1847 ، دار الرائد للكتاب ج1
2. بومداني مصطفى ، الجفر في الشعر الشعبي ، أطروحة دكتوراه في الأدب الشعبي جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2015 2016
3. بن ساحة بن عبد الله ، الفحول تاريخ وحضارة ، دار كنوز للنشر و الانتاج و التوزيع تلمسان ط 2018
4. علي حشلاف سلسلة الأصول في شجرة أبناء الرسول ، المطبعة التونسية ، تونس 1929 م
5. زاير عبد القادر ، دور خلفاء الأمير عبد القادر في بناء الدولة الجزائرية 1830 1847 م مذكرة ماجستير في تاريخ الجزائر الحديث قسم لالتاريخ و الآثار جامعة وهران 2009-2010.
6. وليد صفراوي وسعاد يمينية شبوط ، البعد التاريخي لمنطقة تلمسان مجلة العلوم الانسانية لجامعة أم البواقي ، المجلد 07 ، العدد 02 ، جوان 2020
7. Jean grimaud monographie de la comune de pond del'isser societe anonyme des papetries et imprimante oran 1929 p102

العلاج النفسي بالفن

د. بلعباس نادية ، جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم

مقدمة

يعتبر العلاج بالفن من العلاجات الذين يساهمون في تفعيل القدرات الذاتية للشخص عبر الابداع بالفن من جميع انواعه من حيث نحت و الرسم و الرقص و الموسيقى و الغناء وحتى التمثيل من دون المرور بالكلام من خلال التواصل مع الاشخاص لديهم اضطرابات او بعض المشاكل من حيث الابداع و الفن ,فهي أدوات تستخدم للتعبير عن النفس وتساعد على مواجهة المخاوف ,اذ اثبتت الموسيقى دورها في تحسين المزاج وتقليل الاكتئاب وتخفيف الغثيان لدى مرضى السرطان إضافة الى تسكين الألم و يهدف هذا العلاج لمساعدة الافراد على اكتشاف مشاعرهم الخفية في بيئة داعمة , وهو علاج يستخدمونه عند أطفال التوحد بكثيرة للتواصل في محيطهم وتطوير مهارات التوحد وخاصة في التواصل مع محيطهم , اذ غالبا ما يواجهون هؤلاء الأطفال صعوبات في اللعب الاجتماعي او حتى بالعب الأطفال الطبيعية وقام الباحثون في تحديد طرق و تقنيات مختلفة للرقص كطريقة جديدة و تفاعلية للعلاج, وليس التوحد فقط يعالج بفن اليوم بل هناك اضطرابات عديدة و باتت الفنون توظف كتقنية لعلاجها كالأطفال الذين يعانون من صعوبة في التعلم او المصابين بالاضطرابات العقلية او الذين تعرضوا لصدمات نفسية شديدة فما هو العلاج بالفن ؟ وماهي وسائله التي تستخدم كعلاج ؟

1. Art Therapy. لمحة تاريخية للعلاج بالفن :

بدا تاريخ العلاج بالفن منذ مطلع عام 1900 عندما بدا استخدامه مع الأطفال عن طريق ,حيث كان فرانز يؤمن ان الأطفال بإمكانهم التعبير اكثر عن طريق التعبير (FranzCizek) باستخدام الفن,وقد قام بتنظيم اول معرض لأطفال في عام (Free Expression) الحر 1908,ثم تطور العمل بالعلاج بالفن في عام 1922 عندما دخل ميدان علم النفس عن اللذان اجرؤا المزيد من البحوثErich Guttman and Francic Reitmanطريق (Art Therapy) حول فاعلية الرسم مع المسترشدين,ثم بدا استخدام مصطلح العلاج بالفن في كتابه العلاج مقابل المرض,وقد استند العلاجAdrian Hill في عام 1945 عن طريق بالفن بعد ذلك على العديد من المدارس العلاجية مثل التحليل النفسي والمدارس الإنسانية,مثل العلاج الجشطالتي المختصر والعلاج المركز على الحل و العلاج المعرفي (سمور,2017,ص142).

بالنسبة للعلاج بالفن التشكيلي,فقد كانت بدايته الحديثة مع رائد العلاج النفسي سيجموند فرويد الذي تابع رصد الخصائص المرضية من خلال الفن عندما حلل انتاج بعض الفنانين السابقين و المعاصرين له مما أدى الى التركيز على القيمة التعبيرية و التنفسية للفن التي لها ان تحرر اللاشعور من ما اخترنه من عقد نفسية , الا ان فرويد لن يتعمق في دراسة جدوى العلاج بالفن التشكيلي بعكس ما قدمه العالم النفسي يونغ المعاصر لفرويد حيث كان مهتما بالفن ,اذ كان رساما بارعا انتج العديد من رسومات المندالا التي لعبت دورا مهما في حياته وجلبت له التوازن النفسي الذي يطمح اليه شخصيا و بالإضافة لذلك كان يشجع مرضاه على التعبير الفني للفائدة الاكلينيكية ,والجدير بالذكر ان محاولات فرويد و يونغ في مجال العلاج بالفن التشكيلي كانت

بمثابة الشرارة الأولى في مجال العلاج بالفن، إذ أن ما انتجوه من نظريات في العلاج النفسي و سيكولوجية الشخصية كانت منبعاً لكثير من المجالات التي لها علاقة بعلم العلاج بالفن ، وقد تبني معظمها المعالجون بالفن التشكيليون من بعدهم، في الأربعينات من القرن العشرين كما تعد كل من مارغريت تومبيرغ و التي تعتبر الرائدة الأولى في العلاج بالفن وقد تبنت تلك النظريات ، بعد أن تعمقت في دراساتها و خرجت بما اسمتها العلاج بالفن ، وقد ركزت نومبيرغ على الفائدة الاكلينيكية من وراء العمليات الفنية أي أن الفن أصبح يحمل فوائد علاجية بالإضافة الى الفوائد التشخيصية التي يعرفها النفسيين ، وبعين ثاقبة استطعت أن تخرج بأسلوب علاجي بالفن يسمح لمحتوى اللاشعور بالتمثل في الرموز الفنية التي يحتويها العمل الفني وقد سمت ذلك الأسلوب التعبير الفني الحر.(الدقيل،2020،ص227)

2. استخدام العلاج بالفن (الرسم) مع المرضى النفسيين والعقليين :

(2001) على عينة من البالغين لديهم مشكلات نفسية Oppawsky أجريت دراسة ابوسكي ويعالجون خارج المشفى، في جلسات علاج فردي و جماعي ، وتبين من النتائج أن الرسوم كانت أداة علاجية قوية ، وساعدت العملاء على أن يعبروا عن أنفسهم ، واعانت المعالجين على أن يفهموا كيف يرى العملاء عالمهم. (2001) فحصت أثر العلاج بالفن الجماعي على صورة الذات Ponteri ودراسة بونتري وتقدير الذات لدى الأمهات، وكذلك الأمهات لديهن أعراض اكتئابية أثرت على رعايتهن لأطفالهن، واتضح من الدراسة أن الأمهات سجلن مستويات عالية من تقدير الذات، وصورة الذات موجبة أكثر من العلاج بالفن ، وأصبح لديهن اتجاهات تفاؤل انعكست على علاقتهم بأطفالهن، وجميع المشاركين أوضحوا علاقات أكثر نضجا وثقة بالنفس في رسوم "الأم -الطفل".

(2003) بدراسة على مرضى الفصام ووجد أن أعمالهم الفنية Crespo وقام كرسبو "الرسوم" كانت ناعكاسا طامعنى للاعراض المرضية لديهم، وأكدت النتائج على أن العلاج بالفن بعد أداة فعالة في علاج مرضى الفصام ويخفف من أعراضه.

(2005) لتبين فاعلية استخدام اللون في تخفيف القلق لدى Curry وكانت دراسة كيري

طلاب الجامعة، وتبين من الدراسة أن الرسم والألوان مفيدان للأفراد الذين يعانون من القلق

(2007) لمعرفة فائدة العلاج Drapeau and Dronish وأجريت دراسة دراو و كرونش

بالفن الجماعي لهؤلاء المرضى الذين يعانون من اضطرابات نفسية، وأوضحت الدراسة الأثر الفعال للعلاج بالفن "الرسم" لدى الحالات، وأنه حسن جودة الحياة لديهم، وأكدت النتائج على أن العلاج بالفن له فائدة في علاج المرضى النفسيين وأن الاعتماد على العلاج بالفن يكون أساسيا ورئيسا، وليس علاجاً مساعداً للحالات النفسية الأخرى. (عبد النبي، 2008، ص9)

3. مفهوم العلاج بالفن :

American Art Therapy Association تعرفه الجمعية الأمريكية للعلاج بالفن

بأنه : " استخدام علاجي من صنع الفن، ضمن علاقة مهنية، من قبل الناس الذين يعانون من المرض أو الصدمات النفسية، أو التحديات في المعيشة، أو الناس الذين يبحثون عن التنمية الشخصية، من خلال خلق

الفن و انعكاس اثاره على المنتجات و العمليات التي يؤودونها وويمكن ان يستخدم زيادة الوعي الذاتي،والتعامل مع الاعراض،والاجهاد،والتجارب المؤلمة،وتعزيز القدرات المعرفيةووالتمتع بمباهج الحياة".

The British Association of Art وتعرفه رابطة الفن البريطانية

بانه : " العملية التي تنطوي على استخدام المواد الفنية مع فرد او افراد في عمل جماعي،يرتبط فيها المعالج الفني مع الشخص، بهدف التواصل،وفهم بعضهم البعض". (الدقيل،2020،ص225)

4. مراحل العلاج بالفن :

4.1 مرحلة البداية :

وتشمل جمع المعلومات عن الحالة و مشكلتها و التعرف على مهاراتها التعبيرية الفنية حتى يمكن توظيفها في العملية العلاجية لاحقا، واعداد بيئة علاجية مناسبة (المكان و التجهيزات و المواد)، وتحديد الأهداف الإجرائية للعملية العلاجية،وتوطيد أواصر الثقة و اللفة بين المعالج و المريض،وبنا علاقة او تحالف علاجي مشجع،والتاكيد على توضيح أغراض استخدام الاعمال الفنية في العملية الارشادية و العلاجية كوسيلة للتعبير اكثر من كونها منجات تخضع للتقييم و النقد و المعايير الفنية.

وغالبا يعتمد في هذه المرحلة عبي رسوم الحرة الطليقة و التخطيط غير المقيد مع اغماض العينين و دون رفع القلم عن ورقة الرسم مما يساعد على الاسترخاء و يقلل من التوتر،وقد تقدم بعض الأوراق المرسوم عليها بعض الخطوط مع حث المريض على تأملها و اكمالها ، وتشجيعه على التعبير عن بعض العواطف و المشاعر "كالحب و الكره"والقوة و الضعف،والجمال و القبح،او تصوير بعض الرغبات و الاحلام و المشغوليات الراهنة،كما يتم خلال هذه المرحلة تعزيز سلوك المريض من خلال التعليقات الإيجابية المشجعة ومشاركته وجدانيا.

ومثلما تساعد هذه الأنشطة في تقليل عوامل المقاومة و تخفيض درجة التوتر و القلق لدى المريض و واستثارة دوافع التعبير لديه و واسقاط بعض مشاعره و انفعالاته،فان الرسوم الناتجة تساعد على القاء المزيد من الضوء على شخصيته ، كما يفترض ان تلك الأنشطة تظيد من ثقة المريض في نفسه و في عمله و في المعالج . ومن ثم تزيد من قوة التحالف العلاجي. (القريطي،2012،ص22)

4.2 مرحلة الوسط :

تتواصل هذه المرحلة مع سابقتها و لاحقتها (نهاية عملية العلاج) ولا توجد صلة بينها فواصل واضحة، ويكون التحالف العلاجي قد تم و كذلك قد تم تحديد الاتجاهات و الحدود و تزداد الثقة المتبادلة بين المريض و المعالج من خلال نمو عملية العلاج ،كما تزداد تقوية ذات المريض و ثقته في نفسه و عمله و يتخلص من مخاوفه تفيد الرسمو في هذه المرحلة في التعبير عن مدى تقدم عملية العلاج، وخاصة الرسوم المبعثرة عن صورة الذات و التي تعبر عن المشاعر و الاتجاهات في نهاية هذه المرحلة،يبدا المعالج في التمهيد للمرحلة التالية،وهي مرحلة انهاء العلاج،حيث يخفف المعالج من وجوده مع المريض اثناء العمل الفني بالتدرج (البريكان،2020،ص139)

4.3 مرحلة الانهاء :

بعد التأكد من قرب تحقيق الأهداف العلاجية السابق تحديدها،يبدا المعالج تدريجيا في التقليل من تواجده مع العميل اثناء العمل الفني،والتمهيد لمرحلة نهاء العلاج بمهارة نظرا لكونها خبرة انفصال،كما يأخذ في مراجعة ماتم إنجازه في الجلسات السابقة و التأكيد عليه،وتسير اجلال سري (1990) الى ان افضل انهاء لعملية العلاج هو

الانهاء الذي يكون بسبب تحقق أهدافها بعد تمام العلاج و الشفاء،بينما تكون صعوبتها نسبية في حالة الإحالة الى اخصائيين اخرين ا و الى مؤسسة أخرى، وفي جميع الاحول فانه يجب ان يتم عمل حساب البيئة التي سيعود اليها العميل و أسلوب حياته و مسؤولياته.

ومن اخلاقيات مهنة العلاج بالفن ضرورة المحافظة على سرية الإنتاج الفني للمرضى باعتباره لغة رمزية شانه في ذلك شان المعلومات التي يدلي بها العميل عن طريق اللغة اللفظية خلال جلسات العلاج النفسي و عدم استخدام هذا الإنتاج في غير أغراض التشخيص و العلاج . (القريطي،2012،ص23)

5. النظرية التحليلية في العلاج عن طريق الفن : Analytical Theory

من روادها فرويد و يونغ و ادلر و تحتوي بعض خطوطها العريضة على دراسة اللا شعور وتقوم على عدد الأسس،وتعتبر كمسلمات ينادي بها التحليليون.

وتقوم على عدد من الأسس تعتبر مسلمات نادى بها التحليليون، وهي :

5.1.الحتمية النفسية :

ان لكل سبب نتيجة ولكل نتيجة سبب،فليس هناك نشاط يقوم به الكائن الحي دون ان يكون هناك سبب يدفعه الى هذا السلوك،وقد يكون هذا السبب ظاهرا او غير ظاهر،منطقي او غير منطقي،وقد اثر هذا الأساس في تفكير "فرويد" لمعرفة (السببية) وراء سلوك المرضى.

5.2.الطاقة النفسية:

تنادي هذه المسلمة بان هناك طاقة أساسية في الطبيعة.وان هذه الطاقة تتحول لانواع متعددة،أي تتخذ صورا مختلفة،والطاقة النفسية ماهي الا صورة من صور هذه الطاقات تستخدم في أغراض مثل الادراك و التفكير و التذكر.

5.3.الثبات و الاتزان :

يرى فرويد ان الكائن الحي مزود بقدرة على الاستجابة للمثيرات المختلفة سولء داخلية او خارجية و عندما يتعرض الكائن الحي لمثير يصبح في حالة استثارة و توتر أي يتعرض لحالة عدم الاتزان فيقوم بنشاط معين للتخلص من هذا التوتر للوصول لحالة الاتزان ،اما مبدا الثبات هو محاولة الانسان تخفيض مستوى الاستثارة او على الأقل يبقى هذا المستوى ثابتا.

5.4. اللذة :

وهذه المسلمة ترتبط بسابقتها ، أي ان الانسان يجد اللذة في الاتزان و يشعر بالضيق اذا ماتعرض لعدم الاتزان بما يصاحبه من توتر. (صيفر،2020،ص.ص25.26)

6. المقاربة الدينامو نفسية (Psycho dynamic approche)

واساس هذه المقاربة النظريات التحليلية التي أسسها عالم النفس فرويد، والتي تقوم بتقسيم الوعي البشري الى ثلاث اقسام و هي الانا،الهو،الانا الأعلى و يرتبط كل جزء بالآخر لتكوين شخصية متزنة،لاسيطرة لاي طرف على بقية الأطراف،تسعى هذه المقاربة الى تحويل أفكار المريض اللا شعورية الى حالة شعور،ومن هناك يمكن تسليط الضوء على المشاكل المتسببة في الاعراض المرضية،ومن ثم مواجهة المشكلة والبحث عن حل لها ،وتتم عملية ادراك المشكلة عن طريق الرسم وإنتاج عمله الفني سواء كان رسما او انتاجا فنيا او تشكليا زخرفيا او ماشابه

ذلك حيث ان تلك الرموز لها علاقة مباشرة بطبيعة المشكلة التي يعاني منها المريض ,وانطلاقا من تلك الرموزيوم
الاخصائي بعملية استقصائية للتعرف على تلك الرموز وربطها بخلفية المريض وبحالته المرضية,محاولا في الوقت
نفسه استخراج معلومات من المريض وعلاقتها بتلك الرموز,لتتضح بعد ذلك معالم الشكل الذي يعاني منه
المريض ,ثم يقوم المربي الاخصائي بعد ذلك وعن طريق الفن يوضح برنامج في هدفه محاولة تكييف المريض مع
تلك الموضوعات و البحث عن حلول لتقبل السبب و نتائجه ومن خلال فهم المريض. (ناديةوماريا,2020,ص14)
7. الأسس التي يستند اليها العلاج بالفن :

تستند نشأة العلاج بالفن الى مجموعة من الأسس,حددها " نومبرج" (1987) على النحو التالي :
ان المشاعر و الأفكار اللاشعورية يسهل التعبير عنها تلقائيا في صور اكثر مما يعبر عنها في كلمات
ان اسقاط الفرد لصراعاته الداخلية في صورة بصرية لا يحتاج الى مهارة او تدريب فني.
ان التعبير الفني المنتج في العلاج بالفن يجسد المواد اللاشعورية مثل الاحلام والصراعات, والذكريات الطفولية,
والمخاوف.

يعمل اسقاط الصراعات و المخاوف الداخلية في صورة بصرية على بلورتها في شكل ملموس ثابت يقاوم النسيان
, ويكون دليلا على انطلاق الصراعات من اللاشعور,فيبدأ المريض في الانفصال عن صراعاته,الشيء الذي يجعله
قادرا على فحص مشاكله بموضوعية متزايدة.

يؤدي شرح المريض لانتاجه الفني لفظيا الى التداعي الحرحول اسقاطاته الفنية,مما يزيد قدرته على التعبير
اللفظي خاصة لذي الذين يجدون صعوبة في التعبير عن انفسهم لفظيا ,ويتم تشجيع ذاتية المريض عن طريق
قدرته المتزايدة على الاشتراك في التفسير اللفظي لانتاجه الفني ,ويستبدل تدريجيا اعتماده السابق على المعالج
بشحنة انفعالية نرجسية تجاه قنه,ويتحرر المريض تدريجيا من الاعتماد الزائد على المعالج.
(الفهيد,2007,ص20)

8. طرق ووسائل للعلاج بالفن المستخدمة مع مختلف الاعمار :

8.1 الرسم : (Drawing)

يقدم الرسم بوصفه أداة من أدوات العلاج بالفن الفرصة للأفراد للاتصال بافكارهم ومشاعرهم و اهتماماتهم
و مشاكلهم و امنياتهم و امالهم واحلامهم و رغباتهم,ويكون هذا الاتصال بطريقة غير مهددة لهم ,ويزودالرسم
الأفراد بالحرية للتعبير عن عالمهم الداخلي والخارجي بالطريقة التي يختارونها و تتميز هذه الطريقة بعدم وجود
الاحكام .

8.2 الموسيقى- الحركة: (Music –Movement)

وبالاستناد الى الجمعية الامريكية للعلاج بالموسيقى او الرقص والحركة فان العلاج بالموسيقى يعرف بانه طريقة
علاجية تستخدم الحركة كعملية والتي تعزز الحركة الدافعية الحسية و القدرة على التعبير عن الأفكار, إضافة
الى تحسين الناحية الاجتماعية لدى الفرد و الاتصال مع الآخرين من خلال الحركة.

8.3 التعبير الابداعي : (Creative Expression)

ويقصد بها الكتابة اليومية و بشكل ابداعي, وتتضمن كتابة القصائد ويعمل التعبير الإبداعي على تزويد افراد المجموعة أحيانا بالفرصة لمشاركة مشاعرهم وخبراتهم بطريقة شخصية وفنية ويعطي التفكير الإبداعي الفرصة للمشاركين للسيطرة على انفسهم وذلك عندما يقومون برسم أفكارهم و احلامهم على الورقة.

8.4 الكولاج : (Collage)

تعطي هذه الطريقة للأفراد الفرصة بالتعبير عن انفسهم بحرية باستخدام مصادر متنوعة مثل : أدوات النسيج, الأوراق, الصور. صور المجلات, القماش, اشكال من المعجون, قطع الخشب, وغيرها من الأدوات, ويمكن من خلال جميع هذه الأدوات عمل شكل معين يكون خاص بالفرد و يزود الكولاج الافراد بطرق غير محددة للتعبير عن انفسهم, أفكارهم, مشاعرهم, فالافراد لهم الحرية باستخدام الرموز, وفي هذا التكتيك فان كبار السن الذين يبدون مقاومة ويستخدمون ميكانيزمات دفاعية اثناء الرسم و الكتابة, فانهم يقدمون على المشاركة اكثر في هذا التكتيك .

8.5 الجداريات : (Murals)

ان تكتيك الجداريات يعمل على تعزيز العمل الجماعي للأفراد, وتعزيز العمل الاجتماعي بين الأفراد, وبإمكان الأفراد من خلال تكتيك الجداريات لمناقشة مع الافراد الآخرين, والقدرة على اتخاذ القرار, وحل المشكلات وهي كثيرا ما تكون اقل تهديدا للافراد, لان كل فرد يشارك في المجموعة بشكل متساوي وقد يتم تعليق الجدارية على الحائط , الأرض او على طاولة وذلك حسب ما يقرره الافراد.

8.6 السيكودراما : (Psycho Drama)

ويهدف هذا التكتيك الى مساعدة الفرد إلى مساعدة الأفراد على استكشاف أوضاعهم الحالية التي يعيشونها في الوقت الحالي , وايضا في الماضي وفي المستقبل, وتقوم فكرة السيكودراما على تمثيل هذه الأوضاع, والتي قد تشمل على احداث محددة في حياة الفرد, علاقات في الوقت الحالي أو في الماضي, ويساعد هذه التكتيك على مساعدة الأفراد في فهم أنفسهم في الوقت الحالي وفي الماضي . (سمور, 2017, ص.ص 143, 142)

خلاصة :

من خلال ما تم قوله نستنتج ان العلاج بالفن يساعد الكثير من الافراد المصابين باضطرابات نفسية او عقلية او تعرضهم لصدمات النفسية او الظروف الصعبة, فيحاول هذا العلاج التخفيف من شدة القلق والتوتر المصاحب لهم , حيث الكلمات لا تعبر عن كل ما يوجد داخل النفس من مشاعر و احساس فيلجا الفرد الى الفن للتعبير عما يوجد في داخل اعماقه .

قائمة المصادر والمراجع

- 1- قاسم, محمود سمور. (2017). أثر برنامج إرشاد جمعي يستند إلى العلاج بالفن في خفض الإكتئاب والقلق وزيادة الرضا عن الحياة لدى كبار السن في دور الرعاية, كجلة العلوم التربوية, المجلد 44 (العدد 4), 139-157 .
https://eservices.ju.edu.jo/ES/Article/FullText/8003?volume=44&issue=2&fbclid=IwAR1QSirAmUwwQ5ZSKbGjJR_PmtamlFhyFgZ2SQc0EVA-kC8j22R5cjFP82r8
- 2 – عبد العزيز بن عبد الرحمن الدقيل. (2020). اهمية العلاج بالفن التشكيلي و تطبيقاته التجريبية المختلفة, مجلة الفنون و العلوم التطبيقية, مجلد السابع (العدد الرابع), 223-239
[article_131348_86215e8ec6ac1507a81c2d5ed4590f5e.pdf \(ekb.edu.jo\)](https://www.ekb.edu.jo/article_131348_86215e8ec6ac1507a81c2d5ed4590f5e.pdf)

3- سامية، محمد عبد النبي. (2008)، فاعلية استخدام العلاج بالفن الرسم في تخفيف من الوحدة النفسية لدى عينة من طلاب الجامعة، مجلة كلية التربية، مجلد 2 (العدد 39)، 59-69 .

https://bu.edu.eg/portal/uploads/Education/Mental%20Health/2273/publications/Samia%20Mohammad%20Saaber%20sa2.pdf?fbclid=IwAR3scwY-Zf-nbTVKE-upffj-sMcXSVeu2WSEvHcY8R0oqrc19WxPm_MnZSU

4- عبدالمطلب، امين القريطي. (2012). العلاج بالفن: مفهومه وأساسه، وأهدافه وفنائه، مجلة المصرية للدراسات النفسية. مجلد 22 (العدد 77)، 1-27

<file:///C:/Users/saada/Downloads/15853405170118-022-077-001.pdf>

5- مها عبد الله، البريكان. (2020). العلاج بالفن كمدخل للصحة النفسية، طبعة الأولى، الدار العربية للعلوم الناشرون.

<https://book-shadow.com/files/fhrst11/271.pdf>

6- بسمه، صيفر. (2020). دور العالج بالفن "الرسم" في التخفيف من حدة السلوك العدواني لدى الطفل المعاق حركيا (مذكرة لنيل شهادة الماستر)، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

<http://dspace.univ->

[msila.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/23025/%D8%AF%D9%88%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%A7%D8%AC%20%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86.pdf?sequence=1&isAlloved=y&fbclid=IwAR0myh4Pm_WZoQjIP42Z0ilfMucAmKNYfWMAMuaheg2gLUgiY3Ch3rDjgsY](msila.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/23025/%D8%AF%D9%88%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%A7%D8%AC%20%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86.pdf?sequence=1&isAlloved=y&fbclid=IwAR0myh4Pm_WZoQjIP42Z0ilfMucAmKNYfWMAMuaheg2gLUgiY3Ch3rDjgsY)

7- مشيش، نادية، زاوي، ماري، جعدلي، وفاء. (2020). فاعلية استخدام العلاج بالفن (الرسم) في التخفيف من الضغوط النفسية لدى المراهقين (مذكرة لنيل شهادة ليسانس)، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

<https://www.theses-algerie.com/4377728046123382/memoire-de-licence/universite-mohamed-boudiaf---m-sila/%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AE%D8%AF%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%A7%D8%AC-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D9%85-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AE%D9%81%D9%8A%D9%81-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B6%D8%BA%D9%88%D8%B7-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%81%D8%B3%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D8%AF%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%82%D9%8A%D9%86>

8- فهد، بن سليمان فهد. (2007). دور العلاج بالفن التشكيلي في تأهيل ذوي إصابات العمود الفقري في مدينة الملك فهد الطبية (مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير)، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

http://www.gulfkids.com/pdf/Fan_tashkeely.pdf?fbclid=IwAR37XaXpshc1K7hV-EpdyKsoaj3aPppjvuPfAQkD65mFy61uoGPV7JCzyNc

اتجاهات السينما الكولونيالية من خلال كتاب السينما والحرب الجزائر دعاية على الشاشة.

Colonial cinema trends through the book Cinema and war Algeria propaganda on the screen

فيصل فالتة، جامعة الحاج لخضر باتنة -1- (الجزائر)

نور الهدى ورنوغي، جامعة الحاج لخضر باتنة -1- (الجزائر)،

1. مقدمة:

دخلت السينما إلى الجزائر في 1897م، عن طريق الاستعمار الفرنسي الذي استعملها في المراحل الأولى من الاختراع كأداة تسلية واستمتاع بصور المناظر الطبيعية التي كانت الجزائر مصدرها، ولكن مع تطورها أثناء الحقبة الاستعمارية أصبحت تعمل على فرض السيطرة وإيديولوجية استعمارية، غرضها الأول طمس كل ما هو جزائري، والغرض الثاني السيطرة والتحكم في عقول الجزائريين بسم المهمة الحضارية، وهو الأمر الذي أورد محاوره "سيباستيان دوني" في كتابه السينما وحرب الجزائر، لإبراز الدور الدعائي للسينما الكولونيالية في الحرب التحريرية، ومن هنا يمكن طرح الإشكالية الرئيسية لهذا البحث والتي تتمحور حول مدى نجاح "دوني" في إبراز السياسة الدعائية الفرنسية من خلال السينما؟

2. المؤلف وإيديولوجية الطرح:

1.6 سيباستيان دوني:

أستاذ محاضر في السينما بجامعة بروفونس قسم (SATIS) وباحث مشارك في مخبر الاتصال والسياسة بالمركز الوطني للبحث العلمي، أشرف على عديدين من مجلة سينما أكسيون حول السينما والجيش سنة 2004، كما قام بنشر كتاب حول سينما التحريك سنة 2007، وفي سنة 2012 نشر كتاب السينما وحرب الجزائر وهو أنموذج هذه الدراسة.

2.2 إيديولوجية الطرح عند دوني:

لقد سعى سيباستيان دوني إلى الكشف عن هذا التواطؤ بين مصالح الدولة الفرنسية في الجزائر عبر الاطلاع على مادة أرشيفية هامة يمكن للباحث الجزائري الاستفادة منها في تحليل دور السينما الكولونيالية في الجزائر، والتي هي موزعة على العديد من دور الأرشيف الفرنسية، خاصة مركز الأرشيف لما وراء البحار المتواجد في مدينة بروفانس الذي يحفظ الحكومة العامة للجزائر (GGA)، وأرشيف وزارة الدولة للشؤون الجزائرية (MAA)، ثم أرشيف الأمانة العامة لشؤون الجزائريين (SGAA)، والأرشيف العسكري المتواجد في فانسان (SHD).

لقد جاءت محاور هذا الكتاب على امتداد الفترة الزمنية الممتدة ما بين أحداث 08 ماي 1945 إلى غاية استقلال الجزائر جويلية 1962، حيث تم التطرق إلى إنتاج الإدارة الاستعمارية بدعم من الحكومة العامة في الجزائر لعدد كبير من الأفلام الدعائية القصيرة، من أجل تثمين إنجازاتها الاقتصادية والاجتماعية (Sébastien Denis, p 40).

لقد تم طرح السياسة الفرنسية في الإنتاج السينمائي حيث اعتمدت إنتاجا فلميا خاصا، لاسيما بعد أحداث 08 ماي 1954 وقبل 1954 إثر تزايد المطالبة بالحقوق لصالح السكان الأصليين، حيث بدأت الشركات الإنتاجية المدنية تعمل وفق منظور الحكومة الاستعمارية، وبعد اندلاع الثورة نوفمبر 1954 سجل الدخول المكثف للجيش

وكذا التوجه الإعلامي لمصلحة السينما توغرافية للجيش (SCA) والتي قدمت للسلطات الفرنسية كافة الأدوات السمعية البصرية رغم صعوبة استعمالها في الجانب النفسي، غير أن طرح دوني في كتابه اختلف في فترة الدراسة الممتدة من تاريخ وصول ديغول إلى السلطة جوان 1958 حيث تميل دراسته إلى الإشادة بالسينما الحربية التي أعادت ترتيب مفاهيمها في هذه الفترة لتتوافق مع الاهتمامات الدولية وكذلك الإشادة برغبة ديغول في رؤية فرنسا تصفي حسابات الفترة الاستعمارية عند تقاطع مختلف التخصصات تاريخ سينما علوم الإعلام والاتصال، بحيث تكون هذه الدراسة قد قدمت نظرة حول حرب الجزائر وتمثيلاتها الإعلامية لكن بمنظور يمكن اعتباره متأصل من المدرسة الاستعمارية لتبرير الجريمة الإعلامية والإنسانية. (Sébastien Denis p 40)

للتأكد من مدى تأثير هذه الكتابات بالفكر الاستعماري نتطرق إلى نبذة عن السينما الاستعمارية في الجزائر.

3.2. ديولوجية السينما الكولونيالية:

إن ظهور السينما في الجزائر متزامن مع البدايات الأولى للسينما العالمية في أواخر القرن 19م على يد الإخوة لومبار خاصة بعد نجاح عروض الفرجة التي أتحف بها لويس لومبار الفرنسيين بمناسبة المعرض الدولي بباريس سنة 1896. (جورج سادول، 1968، ص 33)

لقد تم استغلال هذا النجاح السينمائي بتوسيع دائرة التصوير لتشمل المستعمرات في شمال إفريقيا، وقد تم التركيز على الجزائر بشكل كبير من طرف لويس لومبار حيث كلف مساعده فليكس بجمع أمبر عدد ممكن من الصور للأهالي والمدن الجزائرية لتصله الحويلة سنة 1897 من خلال الكتالوج الخاص بالإخوة لومبار catalogue de vue وقد احتوى على أكثر من 350 فيلم وثائقي وأهم هذه الأفلام السوق العربية، المؤذن، شارع باب عزون.

يعود سبب اختيار الجزائر لما يتخللها من أقاليم متباينة توفر بالضرورة تنوع المناظر الطبيعية من الشمال إلى الجنوب، كما اهتم المخرجون بالحياة الثقافية التقليدية، لتمثل الجزائر بالنسبة للسينما الكولونيالية موقع تصوير أو ديكور طبيعي يجب استغلاله لتحقيق الصورة الجمالية لتلك الأفلام الوثائقية حيث كانت تركز على الجمال والطابع الفلكلوري للمنطقة، لكن سرعان ما تحولت هذه المعطيات الأولى إلى تسليط الضوء على الانسان الجزائري المسلم، ووضع في صورة شخص منعدم الملكات الفكرية والعقلية، وقد جاء ذلك في العديد من الأفلام الوثائقية التي حملت عناوين توحى بالديونية والاحتقار وأهم هذه الأفلام المسلم المضحك لجورج ميلياس والذي يعود لسنة 1897ن وبعد عشرة سنوات تجسد فيلم علي يأكل بالزيت ومعظمها كانت تحت إشراف رجال الجيش الفرنسي أمثال الكولونيل مارشاند ، العناوين كافية لإظهار بصمة مارشاند التوجيهية للمخرج ميلياس. (magherbi, 1982)

نفس المحتوى يتكرر في فيلم للمخرج روني كلير سنة 1920 بعنوان اليتيم، حيث تظهر شخصية المزابي الكاريكاتورية من خلال تقديمها في صورة بهلوانية. (هلال، ص 36)

هذه السياسة السينمائية دليل واضح على استعمال السينما للهيمنة وإخضاع الآخر والسيطرة عليه ويجب أن يفقد روحه بعد أن فقد أرضه وهذا ما أكد عليه العقيد مارشاند في قوله: " لا توجد إلا طريقة واحدة لنزع سلاح البدائي هي إضحائه، فإضحائك الرجل البدائي يعني جعله ينسى حالته المستغلة، وينسى الوجود الأجنبي في أرضه" (Maherzi, 1980) ، هذه الرؤية النمطية موحدة على بلاد المغرب الإسلامي عامة ولقد لخص بيار

لوبروهون كل هذه الرؤى في كتابه (السحر الشرقي والسينما) في قوله: "ها هو الرومي بزي الشرقي.... الوجوه المحتجة في ظلال الأزقة الضيقة والقوافل وأشجار النخيل والنزاعات العرقية والدينية والطفل البربري نشأ نشأة أوروبية..." (بتقة، 2012)

في سنة 1908 عرف قطاع السينما اتساعا كبيرا من حيث إنشاء دور العرض مما أدى إلى إلغاء العديد من الأنشطة الترفيهية باستثناء المسرح وفي هذا الصدد انتهجت السلطات الفرنسية سياسة سينمائية تعسفية في عملية توزيع صالات العرض التي كانت تستهدف المدن الشمالية أين تتمركز الأغلبية الأوروبية.

كانت السينما الكولونيالية من النشأة إلى غاية 1919 تتميز بسيطرة العسكريين على استخدام وتوجيه الأفلام لأغراض دعائية، فالسينما دخلت إلى الجزائر من طرف ثلاثة أصناف هم العسكري والمهاجر والمنظر، فلقد تعاون المنظرون والأكاديميون والعسكريين من أجل تطبيق أفكارهم وتوحيدها فيما يخص استخدامات الفيلم. (بتقة، 2012، ص 14)

من هنا يتضح أن الفيلم العسكري كان وسيلة مقصودة وضعت موضع التطبيق بالاتفاق بين العسكريين والمدنيين، وعلى غرار الأديب والأكاديمي فإن رؤية السينمائي سواء المكتشف أو العسكري، تتميز بالتلاحم والنظرة الموحدة. (هلال، ص 32)

مع بداية العشرينات عرفت السينما الاستعمارية تطورا في التصوير وإنتاج الأفلام الصامتة من فيلم الأطلنت للمخرج جاك فيدر سنة 1921 إلى فيلم منزل المالطي *la maison du maltais* للمخرج هنري فسكور *H.fescourt* سنة 1928 وبعد سنة من هذا يظهر عهد جيد هو السينما الناطقة. (magherbi, 1982, p40)

لقد كانت أول هيكلة مختصة بالأعمال الإبداعية في مجال السينما بالجزائر هو مركز الوثائق *centre de documentation*، وقد كانت تتم تصوير أفلام فولكلورية بهدف تشجيع حركة الاستيطان في الجزائر لتفعيل هذه الدعاية أكثر تم تأسيس الديوان الفرنسي للإعلام السينماتوغراف *OFIC* في أوت 1943، من طرف الجنرال جيروود وكان هذا الديوان المسؤول عن الأعمال السينمائية في الجزائر، وفي نفس السنة تم إنشاء مصلحة البث السينماتوغرافي التابعة للحكومة العامة في الجزائر والتي دامت إلى حدود 1962. (وزناحي، 2014، ص 33)

بعد الحرب الكونية الثانية وكل تداعياتها على الوضع الدولي، خاصة ما أفرزته من أساليب وطرق جديدة لفرض إيديولوجيات استعمارية خاصة في ميدان السمعي البصري الذي احتل الصدارة، هذه النتائج وجهت أنظار الاستعمار الفرنسي إلى أهمية الدور الذي تقوم به السينما كوسيلة إعلامية في الدعاية التي تخدم مصالحها في المستعمرات فابتداء من جوان 1946 تم إنشاء جهاز التوزيع السينمائي *SDC* في الجزائر كأول مبادرة من الحكومة وذلك بعد مجازر 08 ماي 1945 لامتصاص غضب الجزائريين وتشتيت اهتمامهم في المطالبة بحقوقهم بأفلام لا تأثر على تطلعاتهم السياسية. (بتقة، 2012، ص 11)

وإثر القرار الصادر في 22 مارس 1947 تم تأسيس مصلحة السينما تحت وصاية مباشرة لمدير مكتب الحاكم العام في الجزائر ومهمتها الأساسية تتمثل في إنتاج أفلام وثائقية حول الجزائر.

3. مواضيع السينما الكولونيالية:

اعتمدت السينما الكولونيالية في الجزائر على مواضيع تم تحديده مسبقا من الجهات الإدارية المسؤولة عن هذا الميدان وذلك وفق منظورها الاستعماري، الذي صور مبدئيا المناظر الطبيعية للترويج للأفلام من

خلالها، ثم انتقل إلى العنصر البشري الذي حصره في صورة مبتذلة، وانقسمت هذه المواضيع إلى ثلاث مراحل حسب الفترة الزمنية والأحداث التي تتحكم فيها.

ونستهلها بالمرحلة الأولى التي تمتد من 1897-1946 والتي يمكن حصر أفلامها فيما يلي:

- 1 الجزائري كإنسان طيب: في فيلم المسلم المضحك، وعلي يأكل بالزيت، علي باريوبو.
- 2 سحر الكتبان والنخيل: في وجوه محجبة، أرواح مغلقة، صليب الجنوب، والياقوتة الخضراء، وماريا بيلار.
- 3 المرأة الجزائرية في صورة جارية: السفنونية الحزينة، في ظل الحريم، الرغبة، سيدي بلعباس.
- 4 انتصار الصليب على الهلال: الطريق المجهول.
- 5 عساكر الليفي الأجنبي: الغطس، بائع الرمال، درب الجنوب، الكتيبة البيضاء، اثنان من الليفي. (Sébastien Denis , p36)

أما المرحلة الثانية فتمتد من 1946-1954 أي بعد مجازر 08 ماي 1945 والتي تم إنتاجها من قبل جهاز التوزيع السينمائي وهي ذات صبغة دعائية انقسمت إلى العديد من الأنواع أهمها:

- 1 أفلام وثائقية حول الجزائر: وهي أفلام قصيرة صنعت في فرنسا أهمها الجزائر أرض فرنسية، تلاميذ الجزائر.
- 2 الأفلام الإعلامية: موجهة للمسلمين وأصبحت تلقى اهتماما من طرف الأوروبيين الذين لا يختلفون في آرائهم مع الإسلام وهي: خيال المسجد، رجل شرقي ميت.

4. أغراض السينما الكولونيالية:

يبدو واضحا من خلال المواضيع التي تناولتها السينما الكولونيالية، أنها تهدف لتزوير الحقائق والسيطرة على مستعمراتها بفرض أيديولوجيتها، تحت ذريعة حقها الشرعي بالجزائر الذي تضمنه المهمة التحضيرية la mission civilisatrice التي تنادي بها، التي تجد الجزائر مكان يهيأ نفسه للإدارة الاستعمارية لتتولى تدمينه وترويضه باعتبار أنه متخلف. (Maherzi, 1980, p50)

وأهم الأغراض الحقيقية للسينما الكولونيالية نذكر:

1.4 تهميش الشعوب:

إن مهمة رجال السينما عموما هي استكشاف البلدان لغرض عرض واقعها بكل إيجابية التي يجب الثناء عليها، وذكر السلبيات ليتم دحضها وإيجاد الحلول لها، لكن السينما الاستعمارية لم تنطلق إلى الواقع المزري الذي كان يعيشه الجزائريين، بل اكتفت باستخدام السينما لأغراض استعمارية، ورسم الجزائري في صورة إنسان همجي ذو شخصية معقدة متشبث بخرافات بدائية، يظهر بهذه الصفات كعائق للحضارة أمام المدنية التي يتمتع بها المستوطن، أغلب تلك الأشرطة تصب في نفس القالب، ففيلم (المغامر) للمخرج مورييس ماريو الذي تم تصويره بين ورقلة وتقرت، تدور أحداثه حول قصة طبيب يلتقي بامرأة انجليزية متزوجة بشيخ مسلم بقي رهينة تقاليد قومه، فلم يستطع اسعادها.

وفي أفلام أخرى يجسد في شخصية مهووس بالملذات والمحكوم عليهم دائما بأشد العقاب، مثل (فيلم القايد)، لتظهر النساء في صورة جارية وراقصة مثل فيلم الشريف مدام بيسون. (هلال، ص 33).

2.4 العنصرية:

نجد أفلام عديدة تجسد هذه النقطة، أبرزها فيلم صراطي المرعب، لأندرية هيغون **andré Hugon** الذي أخرجه سنة 1937، يصور من خلال شخصيته (صراطي) القيم الجدية التي اكتسبتها التشكيلة الاستعمارية في المستعمرة، والقائمة على الجوانب المادية والانفرادية التي تعكس كيان وذاتا منفصلين عما يحيط بهما، الأمر الذي أنتج إيديولوجية قائمة على العنصرية والقوة. (بتقة، 2012، ص 15)

2.4 التفوق العسكري:

لطالما كانت القوة العسكرية من السمات التي تمجدها فرنسا باعتبارها امبراطورية لها وزنها وانتصاراتها بين الدول، وافتخارها يبدو بشكل مقصود في مستعمراتها، حيث خصصت لهذا الجانب كم هائل من الأفلام التي تثنى على العمل البطولي للجندي دفاعا عن الحضارة ومحاربة الأهالي الهمجيين، (هلال، ص 36) سعت السينما الاستعمارية إلى تطبيق النموذج الهوليودي في علاقة العسكري بالأهالي، خاصة بعد أن قام الأمريكي وليم غريفيث ببعث هذا النوع من السينما ممثلا في أفلام الوسترن سنة 1910. (بتقة، 2012، ص 15) مع بداية الثلاثينات ظهرت مجموعة من الأفلام الاستعمارية تبرز قوة الجيش الفرنسي، كأحد القطاعات الهامة، وأهم تلك الأفلام:

1/ الرقيب: 1932 للمخرج فلاديمير ستريزوفسكي

2/ واحد من الجوقة 1937 للمخرج كرستيان جان جاك

3/ اللعبة الكبرى 1954 للمخرج جاك فيدر مثل فرنسا في مهرجان كان السينمائي من نفس السنة. (هلال، ص 38)

فشعوب إفريقيا كانت لا صورة لها، ماعدا الصور السلبية التي ينقلها الغرب، ومنهم الفرنسي مخرج الأفلام الوثائقية جان روش (1917-2004)، الذي اكتفى بنقل طقوس السحر والشعوذة وعادات وتقاليد القارة السمراء، وقد أعاب عليه المخرج السنغالي هيمان عصمان هذا، بقوله إنه كان يصور الأفارقة كحشرات. (قادري، فبراير 2015)

ما يمكن قوله بصفة من الأغراض هذه الأفلام الوثائقية القصيرة أنها لتمجيد مزايا وفوائد الاستعمار، واحتقار كل ما هو عربي إفريقي.

5. خاتمة :

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الشعوب الإفريقية لا صورة لها، ماعدا الصورة السلبية التي ينقلها الغرب من خلال السينما أو الكتابات الكولونيالية التي لا تزال تنشط في إطار الكتابة الاستعمارية لتبرير الهيمنة الأوروبية في إفريقيا ومدى أحقيتها في هذه المواطن المتخلفة حسب طرحها، و إبراز الأسلوب الدعائي المغرض لعملية التمدين التي يدعها الغرب في هذه البلدان الهمجية في طرحهم، إضافة إلى هذا فإن السينما كعنصر دعائي للسياسة الكولونيالية قد تم توظيفه بامتياز في مختلف الجوانب عدا التي تعود بالإيجاب على الشعوب المستعمرة.

6. قائمة المراجع :

• المؤلفات:

- سادول جورج. (1968). تاريخ السينما في العالم. بيروت: منشورات بحر المتوسط.
- هلال عبد الرزاق. (بلا تاريخ). تاريخ السينما "التصوير الممنوع". دار RAFAR.
- وزناجي مراد. (2014). "لثورة التحريرية في السينما الجزائرية. الجزائر: دار الأمة.
- magherbi, a. (1982). les Algériens aux miroirs du cinéma colonial. Alger: SNED.
- Maherzi, L. (1980). Le cinéma Algérien. Alger: SEND.
- Sébastien Denis. (s.d.). le cinéma et la guerre d'Algérie « la propagande a l'écran 1945-1962 ». nouveau monde,.

• المقالات:

- بتقة سليم. (2012). المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي الميضر. مجلة المخبر (العدد 08).
- قادري عبد الكريم. (فبراير 2015). رونية فوتيه خيارات السينما... مبادئ الفرد. مجلة الدوحة.

الفسيفساء ودورها في رصد تاريخ المغرب القديم.
مرحاب حبيب، طالب دكتوراه، جامعة وهران1
ممدوح بومخيلة، دكتور، جامعة وهران1.

1- مقدمة:

إنَّ الفسيفساء لوحة فنية كانت وظيفتها الرئيسية الزخرفة والتزيين نجدها في مختلف المعالم العمرانية والعمائر التي شيدها الإنسان عبر العصور، منها المدنية كالمنازل والقصور والحمامات والدينية مثل الكنائس، وتحتوي الفسيفساء على مشاهد نباتية وهندسية مستوحاة من الطبيعة والخيال الذي يستحضره الفنان أثناء عمله على اللوحة، كما هناك مشاهد تتعلق بجميع النشاطات التي كان يمارسها الإنسان في حياته اليومية، الأمر الذي يجعلنا ندرك القيمة المعرفية التي تتضمنها الفسيفساء، وهي من أهم المصادر الأثرية التي يعتمد عليها المؤرخ عند دراسته للأحداث التاريخية باختلاف مجالاتها.

وسنقتصر الحديث في هذه الورقة البحثية عن الفسيفساء الرومانية بالتحديد تلك التي عُثر عليها في بلاد المغرب القديم، هذه الأخيرة التي تتوفر فيها على عدد كبير منها في كامل المقاطعات (البروقنصلية، نوميديا، موريطانيا القيصرية، موريطانيا الطنجية) فإلى أي مدى ساهمت فسيفساء المغرب القديم في الكشف عن الحدث التاريخي؟

2- ماهية الفسيفساء:

فسّر الباحثون والدارسون كلمة "Mosaic" المقابل الانجليزي لكلمة فسيفساء العربية، حيث يرجعها البعض إلى الأصل العربي وهو "المزوق" بمعنى المزخرف، ولكن المعروف أنَّ العرب لم يبتكروا هذا النوع من الفن بل عرفوه من خلال البيزنطيين أيام خلافة الأمويين، والبعض يُرجع كلمة فسيفساء العربية إلى الأصل الإغريقي سيفوس "Psephos" والتي تعني قطع صغيرة من الحصى والحجر، ويرى آخرون أنَّ كلمة "Mosaic" تعود في الأصل إلى "Muses" التي تشير إلى ربّات الفنون عند الإغريق وإن كان ذلك يبدو أكثر احتمالا ومعقولية لكنه غير مؤكد لأنَّ ما تعنيه كلمة الفسيفساء في اليونانية "Mousaikon" أو "Mouseion" لم يظهر ولم يعرف إلا متأخرا في العصر البيزنطي مأخوذا عن اللاتينية، والرومان أنفسهم لم يعرفوا مصطلحا محددا يفيد معنى الفسيفساء، بل استخدموا كلمات مثل التسرا "Tessera" أو التسلا "Tessella" للإشارة إلى المكعب الصغير من الرخام، وفي القرن الثالث الميلادي ذُكر في إحدى المخطوطات كلمة "Museo" بمعنى الفسيفساء وبعد قرن آخر ورد أيضا في مخطوطات تشير إلى أشخاص مصورون بالفسيفساء¹.

تعتبر الفسيفساء فن زخرفة سطح ما سواء كان جدار أو أرضية برسومات يستخدم فيها الفنان قطع صغيرة من خامات طبيعية تتمثل في الحصى والحجارة والرخام أو من خامات صناعية كالزجاج والفخار والخزف²، يتم

¹ محمد سالم، (2011)، الفسيفساء تاريخ وتقنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 15 – 16.

² أحمد إبراهيم عطية، (2003)، ترميم الفسيفساء الأثرية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص21.

تركيبها وتنظيمها جنباً إلى جنب لتؤلف بذلك لوحات الغاية منها تزيين الأرضيات وجدران البيوت والمعابد والقصور والكنائس والحمامات¹.

3- تاريخ فن الفسيفساء:

كانت الفسيفساء في البداية تُصنع من أقلام ومسامير من الآجروكانت ذات رؤوس دائرية ملونة تغرس في جدران الطوب، حيث تشكل أشكالاً زخرفية وفنية².

تعود أولى الأعمال المكتشفة التي يمكن اعتبارها سلف فن الفسيفساء تلك التي عثر عليها في معبد الوركاء بمدينة بابل، حيث كان سكان بلاد الرافدين أول من استخدم الطوب أو اللبن في تزيين جدران الأبنية بأشكال هندسية متعددة، وكان لهم الفضل في تطوير أساليبه من حيث المواد المستخدمة التي قاموا بتقليل أحجامها إلى أقل قدر ممكن حتى تتعدد ألوانه وتصبح الصور أكثر وضوحاً، إضافة إلى مهارة التشكيل وحرفية التركيب التي تُظهر الإبداع والجمالية، ومن النماذج هناك لوحات عشتار وجدران شارع الموكب وقاعة العرش في بابل. إذا أردنا أن نتحدث عن طريقة وأسلوب عمل الفسيفساء في المرحلة الأولى من تاريخها؛ فقد كان يقوم الفنان بنحت أشكال مختلفة من العاج والأصداف والحجارة المختلفة، يتم تثبيتها على سطح خشبي أو على كتل من اللبن أو الطين ثم تجفف بعد غرز الكتل الحجرية الملونة فيها، وتطورت هذه الطريقة باستخدام مقاطع متعددة الأحجام من الطين توضع في قوالب بحتة تجف ثم تُشوى بالنار في أفران خاصة، وبعد ذلك تلون الأرضيات باللون الأزرق بينما تلون القطع التي تتكون منها الأشكال المختلفة بألوان أخرى، ثم تأتي المرحلة الأخيرة من العملية أين تُركب الأجزاء لتكون مناظر ومشاهد مختلفة الموضوعات منها ما يحكي أسطورة أو معركة أو مناظر طبيعية أو تكوينات نباتية ورسوم للحيوانات³.

انتقل فن الفسيفساء إلى الإغريق فكانت بمثابة تبليط توضع على عدة طبقات من الملاط فكانت تشكل زخرفة وتزيين للأرضية، كما تسمح بسهولة التنظيف خاصة في أرضيات عُرف الاستقبال؛ حيث تُقدم اللوائم غالباً، أين وجدت فسيفساء هذه المرحلة في بيوت وصروح، وأيضاً في مباني عامة وصروح دينية مقدسة، وقد استخدم الإغريق حصى الأنهار وشظايا الرخام إضافة إلى بقايا الجرار الكبيرة وبعض الزجاج الملون للحصول على ألوان مختلفة وكانت الزخارف تحتوي على أشكال هندسية ونباتية، لتتطور بعد ذلك تطوراً كبيراً في منطقة غرب البحر المتوسط خاصة بعد تدهور المناطق الشرقية بسبب الحروب الداخلية والاحتلال الروماني، وهذا ما أدى إلى هجرة الفنانين من الشرق إلى روما حيث قاموا بتعليم الفن للرومان وانتشر استخدام المكعبات في إيطاليا خلال القرن الأول الميلادي وخاصة المكعبات البيضاء والسوداء، وقد غطت هذه المكعبات منذ ذلك الوقت أرضيات وجدران البنايات العمومية والمنازل بزخارف هندسية متعددة. لقد تطور فن الفسيفساء في مناطق الغرب الروماني خلال القرنين الأول والثاني الميلادي فكان فناً جديداً على المنطقة ارتبط بالحياة اليومية والعمارة

¹ ناهض عبد الرزاق القيسي، (2009)، *الفنون الزخرفية العربية والإسلامية*، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، ص 19. & رنا قاسم مهدي، (2015)، *مقدمة تاريخية عن الجداريات عبر العصور*، كلية الفنون الجميلة، ص 5.

² ناهض عبد الرزاق القيسي، المرجع السابق، ص 148.

³ رنا قاسم مهدي، المرجع السابق، ص 6، ص 9.

مثل الحمامات والبيوت والقصور وسرعان ما بدأت تتولد خصوصيات محلية في الأسلوب تشير إلى نشوء مشاغل محلية في المدن الرومانية فظهرت أساليب مختلفة وجديدة بحسب المقاطعات والمناطق.¹ تواصل استخدام الفسيفساء إلى غاية الفترة البيزنطية وأصبحت من أهم الفنون المكتملة للعمارة في الكنائس، فكانت تزين وتزخرف بها الأرضيات والجدران والعقود والقباب، ويُعتبر القرن السادس الميلادي من أزهى عصور الفسيفساء البيزنطية²، بلغت مع الفن المسيحي ذروة ازدهارها نظرا للاهتمام الكبير بهذا الفن من طرف المسؤولين عن بناء الكنائس لما لها من دور في سبيل نقل الرسائل الدينية إلى المسيحيين، لهذا اعتمدت الكنيسة وضع عبارات كتابية مدرجة ضمن لوحة الفسيفساء للتعبير عن المعاني المقدسة وذلك كما في الصروح الدينية والوثنية التي كانت لا تزال قائمة حتى ذلك الحين في الشرق الأدنى وحوض البحر المتوسط³.

4- فسيفساء المغرب القديم:

تزخر بلاد المغرب القديم بكم هائل من تراث الفسيفساء يعكس مدى الرخاء والثراء الذي تمتع به حكام وأثرياء تلك الولايات الرومانية، ويبدو ذلك من خلال المنشآت التي أقاموها في المنطقة، لكن ذلك لا يعني أن كل المقاطعات الرومانية في المغرب القديم كانت في نفس المستوى من الرخاء، فقد كانت منطقة البروقنصلية هي الأكثر ثراء وبالتالي فإن تطور الفسيفساء الرومانية في منطقة البروقنصلية كان أوضح من حيث السمات الأسلوبية ولو أنها وصلت إلى المغرب القديم عن طريق المراكز اليونانية والرومانية المنتشرة في شمال وشرق البحر المتوسط، وهذا لا ينفي أن المنطقة كانت لا تعرف تقنيات الفسيفساء ذلك أن تقاليد تغطية الأرضيات بطبقة من الملاط الذي يحتوي على الفخار وهي التقنية المعروفة باسم أبوس سيغنينوم "Opus Signinum" كانت معروفة في ساحل المغرب القديم قبل الاحتلال الروماني والنماذج وجدت في أوتيكا "Utica" التي كان لها طابع روماني واضح، وهي أرضيات هندسية التصميم ذات اللون الأبيض والأسود الذي يشبه مثيلاتها في إيطاليا. ومع بداية القرن الثاني الميلادي تأسست العديد من الورشات لصناعة الفسيفساء في مواقع قريبة من الشاطئ مثل سوسة والجم في تونس، ولكن الفنانين في المغرب القديم لم يكتفوا باللونين الأبيض والأسود فقط وإنما أضافوا ألونا أخرى، وهذا ما ميّز فسيفساء المنطقة بشكل عام، وساعد على ذلك توفر إمكانات كبيرة للحصول على الأحجار والرخام الملون وخصوصا اللونين الوردي والأصفر وهذه الأنواع من الأحجار طبعت فسيفساء المغرب القديم بسمّة مميزة غير موجودة في غيرها من المناطق، أما بالنسبة للموضوعات التي تناولتها فكانت تشمل الموضوعات البحرية حيث تضمنت عمليات الصيد التي يختلط فيها الوصف الواقعي بالحكاية الأسطورية، ومن الموضوعات المميزة أيضا تصوير الحياة اليومية على سبيل المثال طبقة الأثرياء وحياتهم الريفية أين تظهر قوتهم وثروتهم ومكانتهم الاجتماعية⁴.

¹ موسى ديب الخوري، الفسيفساء فن عريق ومتجدد، دون دار نشر، دون مكان نشر، دون تاريخ، ص 29.

² أحمد إبراهيم عطية، المرجع السابق، ص 24 – 26.

³ عزت زكي حامد قادوس، (2004)، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار القبطية والبيزنطية، دار البستان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص 325.

⁴ محمد سالم، المرجع السابق، ص 101 – 105.

5- جوانب من تاريخ المغرب القديم من خلال الفسيفساء:

1-5 الحياة اليومية:

أُكتشفت فسيفساء قرب مدينة طبرقة وهي موجودة حاليا في متحف باردو في تونس تؤرخ بأواخر القرن الثالث الميلادي، تُظهر اللوحة أحد أفخم مساكن كبار المزارعين وحديقته العامرة بأشجار الزيتون التي تتخللها أشجار العنب، بالإضافة إلى الطيور المتواجدة وهناك ألوان زاهية وجذابة، وتجسد أيضا مشهد لامرأة تغزل وهي حرفة النساء المغربيات منذ القديم ومارست الغازلة في هذه اللوحة مهنتين فالإلى جانب الغزل كانت تحرس قطيعا من الغنم، كما تبين اللوحة أيضا أشجار العنب والزيتون ومباني المزرعة كالإسطبلات والمخازن والحيوانات المختلفة كالحصان وطيور الحجل والحمام، بالإضافة احتوت الفسيفساء على معاصر إلى جانبها مخزن كبير في وسط المشهد تحيط به أشجار الزيتون والكروم وإلى الأمام فناء به مساكن للدجاج تتميز ببساطة وبها فتحات لتمكين هذا الأخير من الخروج والدخول منها بسهولة¹.

عُثر في قرطاج على فسيفساء أخرى مؤرخة في الفترة الممتدة ما بين (380م – 400م) بحيث تعكس عدة مواضيع منها رموز الفصول الأربعة التي اعتنى الفنان في تصميمها بإبراز مظاهر الحياة اليومية في الريف، ومنها مجموعة من حيوانات تتمثل في كلب صيد وسيد يمتطي حصانه، بالإضافة إلى منظر جني محصول الزيتون كما صورت الراعي وهو يرعى غنمه يمسك بيده عصا الرعاة يستخدمها في توجيه أغنامه، وفيها تظهر عدد من الحيوانات مثل الكلب استخدمه الراعي في حراسة قطعانه أثناء رحلة الصيد مع صاحب الضيعة رفقة حصانه².

2-5 النشاط الزراعي:

عثر في مدينة طرابلس الليبية على فسيفساء وهي محفوظة في المتحف تصور هذه الفسيفساء وصفا لعمل زراعي، حيث تعمل بعض النسوة في تسوية الأرض وتمهيدتها للزراعة وكنّ يستعملن في ذلك أداة تدعى المنشل وهي عبارة عن قطعة حديدية لها أسنان تتركب بها يد خشبية تستخدم لتنقية الأرض وإزالة المخلفات القديمة من أجل تسوية الأماكن المرتفعة قليلا، ومع تكرار تلك العملية تصبح الأرض سهلة في سقيها ربما بواسطة دلو ماء، الخطوة التالية يتم زراعة البذور وتغطيتها بطبقة من التراب يليها عملية الري، وبعد أيام تنبت البذور وتستمر العناية بالزرع حتى يأتي موسم الحصاد³.

هناك نموذج آخر يجسد النشاط الزراعي نذكر فسيفساء شرشال التي تُؤرخ بالفترة الأولى من القرن الثالث الميلادي، وهي محفوظة بمتحف المدينة، إنّ لهذه الفسيفساء أهمية كبيرة لما تتضمنه من مشاهد زراعية؛ ففي المشهد الأول نرى عملية حرث الأرض بين أشجار الزيتون ويوجد فلاحين بثياب سميكة وأحذية طويلة أحدهما يتقدم المحراث الخشبي الذي تجره بقرتان، بينما نرى الفلاح الآخر يمشي من ورائهما ليراقب عملية الحرث نفسها ويساعد في دفع المحراث مع الأبقار؛ نلاحظ أن أشجار الزيتون مزروعة على مسافات دقيقة وليست بطريقة عشوائية لتعطي كل شجر حقه في الضوء والمساحة الكافية لها فتتمو بحرية، في المقابل المشهد الثاني

¹ عائشة سعدان، (2011)، "الوضع الاقتصادي لريف المغرب القديم من خلال بعض مشاهد الفسيفساء"، مجلة دراسات تاريخية، المجلد التاسع، العدد الأول، ص 9 – 10.

² مسعي محمد فوزية، بليل محمد، (2021)، "مجالات استغلال الحيوانات في مقاطعتي أفريقيا البروقنصلية ونوميديا من خلال الفسيفساء"، مجلة العبر للدراسات التاريخية الأثرية في شمال أفريقيا، المجلد الرابع، العدد الثاني، ص 120.

³ عيبر قاسم، (1998)، فن الفسيفساء الروماني، ملتقى الفكر، الإسكندرية، ص 384، ص 388.

من هذه الفسيفساء يحتوي على أشجار الكروم، وهناك عدد من الرجال يقومون بأداء أعمالهم ويرتدون ملابس ثقيلة وأحذية طويلة تكاد تصل إلى ركبهم ربما لتساعدتهم في تدفئتهم وحماية سيقانهم من أي خدش قد يتعرضون له من أغصان الأشجار ومن جراء العمل الشاق، وكان كل رجل من هؤلاء الثلاثة يمسك بفأس لغرض الخدمة والاعتناء بالأرض حول أشجار الكروم وذلك حتى تأتي بأجود الثمار¹.

3-5 النشاط البحري:

عُثر على قطعة فسيفساء في تونس تشير إلى النشاط البحري خلال العصر الروماني تُورخ بالقرن الثالث الميلادي، تمثل هذه اللوحة بحراً زاخراً بمجموعة من السفن والقوارب الرومانية المختلفة الأشكال والأحجام، وهي ترمز إلى نشاط حركة التجارة والملاحة البحرية، كما تعطي فكرة عامة عن اختلاف وتباين السفن التي كانت تُستخدم في العهد الروماني في النقل البحري، تعرض هذه اللوحة خمسة وعشرين نوعاً من المراكب والسفن، يشير الاختلاف والتباين الملحوظ في أشكالها إلى أنها كانت تُستخدم لعدة أغراض، حيث يمكن تقسيمها إلى نوعين: الأول عبارة عن سفن حربية ذات مجاديف، والثاني عبارة عن سفن مدنية وهي كثيرة ومتنوعة نظراً للغرض من استخدامها، فهناك السفن ذات الأشرعة وقوارب نقل الركاب وقوارب الصيد، وإلى جانب هذه السفن توجد صور لأسماك وأحياء بحرية يشير وجودها إلى معرفة تامة بما يحويه البحر من أحياء وأسرار عن طريق الغوص في أعماقه وربما ترمز إلى الخير والبركة والسخاء الذي يأتي من استخدام البحر.

عثر في نفس المكان على لوحة فسيفسائية أخرى تُظهر سفينة تُفرغ حمولتها، تُرجع في تاريخها إلى النصف الأول من القرن الثالث، يظهر في هذا الشكل صورة لسفينة متوسطة الحجم، راسية قرب أحد الشواطئ، وقد أُسدت أشرعتها حتى لا تتحرك بفعل الرياح، مزودة بمجدافين أماميين ومقدمة كبيرة ومؤخرة على شكل طير، تقوم هذه السفينة بتفريغ حمولتها من السبائك المعدنية، حيث يقوم ثلاثة أشخاص بتفريغها، فنرى أحدهم على ظهر السفينة يحمل بين يديه سبيكة معدنية يقوم بتحضيرها لزملائه الذين يقومون بنقل هذه السبائك إلى الشاطئ، فيظهر اثنان منهم يخوضان ماء الشاطئ يحمل كل منهما سبيكة على كتفه، وبالقرب من الشاطئ رجلان يقفان بالقرب من ميزان كبير الحجم معلق على حمالة خشبية وبجانبه مجموعة من السبائك المعدنية، حيث يقوم هذان الرجلان بوضعها في هذا الميزان لمعرفة وزنها، ومن منظر الميزان يتبين أن هناك تأرجح في حركته وذلك لعدم تساوي الوزن في كفتيه، ويظهر أحد الرجلين ماداً يده إلى الآخر ربما ليخبره بهذا الأمر وأن عليهم إعادة وزن السبيكة مرة أخرى للتأكد من صحة وزنها، ويبدو من لباس هذين الرجلين وطبيعة ما يقومان به من عمل أنه لهم من المكانة والقدر ما يؤهلهم عن القيام بحمل السبائك المعدنية، لذلك لا يمكن اعتبارهم من العمال وليس هناك تفسير لوجودهم إلا أن يكونوا موظفين معينين من قبل الدولة تقتصر مهمتهم على الإشراف على تفريغ حمولة السفينة والتأكد من أوزان السبائك المعدنية التي تحملها على متنها².

¹ عبير قاسم، المرجع السابق، ص 400 – 404.

² خالد قاسم محمد الطراونه، تجسيد الناحية التجارية في الفن الروماني، رسالة ماجستير في الآثار، جامعة مؤتة، 2008، ص 114 – 115.

4-5 صيد الحيوانات:

توضح فسيفساء عنابة التي تعود إلى القرن الرابع كيفية صيد الحيوانات المفترسة كالأسود والفهود وهي حية لنقلها لروما، حيث تصور لنا جنود وهم يمتطون خيولهم في الجبل يطاردون ثلاثة فهود وأسد ولبؤة محصورين داخل سياج شبكة يدفعونهم نحو صناديق كبيرة بها نعاج وماعز بمثابة طعم للحيوان المفترس يجعلهم يقتربون من القفص، ونرى في الأسفل صيادا واقفا يحمل في يديه نبلين وترسا مستدير الشكل وهناك صيادين آخرين يشكلون جدار بتروسمهم الكبيرة ويخيفون تلك الحيوانات بمشاعلهم الكبيرة والملتهبة ويدفعونها نحو شباك مخفية بين الأشجار.

اختلفت طرق صيد الحيوانات المفترسة باختلاف الأسباب الداعية لذلك وحسب طبيعة المكان، وقد تمت هذه العمليات على الأقدام في حالات الدفاع عن النفس وعن محاصيلهم الزراعية باستعمال الحراب والرماح والسهام لقتلها أو راكبون على خيولهم حسب الأسلوب الملكي الفارسي في صيد الضواري، وكذلك استخدام الشباك ووضع الفخاخ كالصناديق للحصول عليها حية للمتاجرة بها، إذ كانت مطلوبة بكثرة لتمويل عروض الملاعب المدرجة سواء محليا أو خارجيا بروما فالغرض الأخير نشاهد في فسيفساء صيد الأسود في مدينة قرطاج قفصا خشبيا مدعوما بقضبان حديدية ووضع أمامه جدي مربوط بحبل كان طعم لاستدراج الأسد نحو القفص وعن بعد يختبئ صياد وهو ينتظر لسحب الحبل فينغلق القفص على الأسد وقد شاع العمل على هذه الطريقة للقبض على الحيوانات المفترسة، وتصور لنا فسيفساء جميلة بعض مظاهر الحياة الريفية منها فارس يصطاد خنزيرا بواسطة رمح وبالقرب منه أيل هارب وصياد يحمل في يده اليسرى أرنا وفي مشهد آخر نلاحظ أشخاص يصارعون أربعة أسود ويبدو أن هذه المصارعة تحدث داخل حلبة المدرج بدليل وجود أسوار المدينة في الخلف والغرض هنا من عمليات الصيد ومصارعة الحيوانات المفترسة تسلية الجماهير الحاضرة¹.

خاتمة:

نخلص في الأخير إلى أن الفسيفساء مصدر لا يقل أهمية عن المصادر الأخرى التي يعتمد عليها المؤرخ في بحثه التاريخي، فهي فن يحكي لنا حياة الإنسان، ويكشف العديد من الأشياء التي كانت قائمة في العصر القديم فالفنان الذي كان يقوم بتجسيد المشاهد في اللوحة الفسيفسائية استند في عمله على ما كان يراه حقيقة من الواقع المعاش آنذاك، ومن خلال دراسة لبعض منها رأينا كيف كانت الحياة اليومية في المغرب القديم من نشاط زراعي وصيد للحيوانات.

¹ سليم سعيدي، (2019)، "صيد الحيوانات المفترسة من خلال الفسيفساء بشمال أفريقيا"، مجلة عصور، المجلد 18، العدد الأول، ص ص 47 – 49.



فيسفساء السيد يوليوس بقرطاج
(مسي محمد فوزية، بليل محمد، المرجع السابق،
ص121)



صورة لبوابة عشتل المحفوظة بمتحف
(رنا قاسم مهدي، المرجع السابق، ص9)



فسيفساء عنابة تبين مشهد لصيد الحيوانات
المفترسة (سليم سعدي، المرجع السابق،
ص48).



مشهد زراعي من فسيفساء شرشال
(عبير قاسم، المرجع السابق، ص577).

قائمة المراجع:

1. أحمد إبراهيم عطية، (2003)، ترميم الفسيفساء الأثرية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة.
2. خالد قاسم محمد الطراونه، تجسيد الناحية التجارية في الفن الروماني، رسالة ماجستير في الآثار، جامعة مؤتة، 2008.
3. رنا قاسم مهدي، (2015)، مقدمة تاريخية عن الجداريات عبر العصور، كلية الفنون الجميلة.
4. عائشة سعدان، (2011)، "الوضع الاقتصادي لريف المغرب القديم من خلال بعض مشاهد الفسيفساء"، مجلة دراسات تاريخية، المجلد التاسع، العدد الأول.
5. عبير قاسم، (1998)، فن الفسيفساء الروماني، ملتقى الفكر، الإسكندرية.
6. عزت زكي حامد قادوس، (2004)، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار القبطية والبيزنطية، دار البستان للنشر والتوزيع، الإسكندرية.

7. محمد سالم، (2011)، *الفسيفساء تاريخ وتقنية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
8. مسعي محمد فوزية، بليل محمد، (2021)، "مجالات استغلال الحيوانات في مقاطعتي أفريقيا البروفنصلية ونوميديا من خلال الفسيفساء"، *مجلة العبر للدراسات التاريخية الأثرية في شمال أفريقيا*، المجلد الرابع، العدد الثاني.
9. موسى ديب الخوري، *الفسيفساء فن عريق ومتجدد*، دون دار نشر، دون مكان نشر، دون تاريخ.
10. ناهض عبد الرزاق القيسي، (2009)، *الفنون الزخرفية العربية والإسلامية*، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن.

L'histoire de l'Algérie à travers la chronologie de la littérature algérienne francophone

The History of Algeria through the timeline of French-speaking Algerian literature.

BOUZENADA Leïla

Université Blida 2 – Lounici Ali, Laboratoire RIDILCA,

1. Introduction :

Ce n'est pas par hasard que les temps historiques de l'humanité commencent avec l'invention de l'écriture. Depuis que l'Homme a commencé à écrire et à devenir générateur de civilisation, la machine historique s'est mise en marche, interrogeant la matière scripturale léguée par l'Humanité à travers études et analyses afin de reconstituer l'Histoire de l'Homme. Elle s'est alors mise en paire avec l'archéologie pour rapporter le passé de l'Homme, mettant ainsi fin définitivement aux temps préhistoriques, et inaugurant l'ère historique que nous vivons jusqu'à nos jours.

La relation intime entre l'écriture et l'Histoire ne date donc pas d'hier. Elle remonte aux premières civilisations de l'humanité. Cette même écriture dans sa forme esthétique, la littérature en l'occurrence, suit nécessairement l'évolution de la société et rend compte de son passé. L'Histoire et la littérature ont toujours été liées et leurs matières se sont toujours mêlées.

La littérature a souvent trouvé en l'Histoire un réservoir inépuisable de personnages, d'intrigues et de péripéties. Du roman historique au roman engagé en passant par le roman d'apprentissage ou d'avant-garde, etc. le texte littéraire, à travers les ères historiques et les aires géographiques a puisé et continue de puiser dans l'Histoire la matière première de ses textes. Combien de personnages historiques sont devenus des êtres de papier, combien d'événements historiques se sont retrouvés au cœur de trames fictionnelles...

Dans le sens inverse, l'Histoire a souvent eu recours à la littérature pour se compléter, se corriger et supporter le poids que lui ont imposé les tabous sociaux et les interdits idéologiques. Le lien entre l'Histoire et l'art littéraire est si étroit qu'il est difficile de faire le tour des textes littéraires qui puisent leur matière dans des événements historiques dont on peut vérifier la véracité. Il est également difficile de cerner la matière littéraire qui corrige la version rapportée de l'Histoire dans une fiction banale dont une lecture mature révèle la part cachée de la réalité. Pierre Barbéris (1980) ne dit-il d'ailleurs pas que *la littérature peut rapporter le fait historique mieux que l'Histoire* (Barbéris, 1980, 75) ? Dans son ouvrage intitulé *Le prince et le marchand* 1, il conceptualise ce lien entre la littérature et l'Histoire en proposant trois graphies du mot "histoire".

- Écrit tout en majuscules, "HISTOIRE" renvoie à l'événement historique tel que produit dans la réalité.

- « Histoire » avec juste un H majuscule renvoie à la version rapportée par les historiens et sujette à l'idéologie dominante. Elle subit la censure à travers les appareils idéologiques et répressifs d'Etat et doit se conformer à ses exigences. A cet effet, elle amplifie certains événements, passe d'autres sous silence, travestit d'autres et invente d'autres encore. D'ailleurs, ne cesse-t-on pas de parler de la réécriture de l'Histoire ? A quoi cela servirait-il si ce n'est pour l'accommoder à de nouvelles exigences idéologiques et politiques ...
- La petite histoire enfin, minuscule et fictive, est celle que raconte la littérature. Elle séduit des lecteurs-amateurs par sa beauté, mais elle interpelle des lecteurs plus avertis par la part de l'Histoire qu'elle cache entre les fils de sa trame imaginaire. Barbéris explique d'ailleurs, au terme de cette présentation que l'histoire peut raconter l'HISTOIRE mieux que l'Histoire ...

La littérature algérienne d'expression française se trouve, à notre sens, au cœur de ce débat. Elle rend compte, à l'instar de la littérature universelle, de l'Histoire de l'Algérie. Issue du contexte historique de la colonisation et du combat pour les indépendances, elle a su depuis son essence, en considérant la langue du colon comme un butin de guerre, épouser des thématiques et des problématiques historiques. Plus tard, elle a mué pour rendre compte des nouveaux contextes historiques auxquels l'Algérie s'est trouvée confrontée au lendemain des indépendances et bien après ...

Le présent article a pour ambition de montrer comment la littérature algérienne d'expression française raconte l'Histoire de l'Algérie. Nous questionnerons ainsi cette matière littéraire dans sa chronologie afin de montrer, à travers des exemples littéraires précis mais non exhaustifs, comment cette littérature raconte le passé de l'Algérie depuis l'ère coloniale jusqu'à nos jours.

A cet effet, nous nous intéresserons d'abord à la littérature dite des aînés pour montrer son attachement étroit à la problématique anticoloniale. Nous aborderons après le tournant des années 80 impulsé par une nouvelle génération d'écrivains et justifié par la caducité de la thématique anticoloniale qui avait nourri la littérature des aînés. Nous nous intéresserons enfin aux écritures de l'urgence et du témoignage qui rendent compte du contexte historique de la décennie noire. Nous tenterons, à chaque période, de montrer comment la littérature narre l'Histoire.

1. La littérature des aînés :

La littérature algérienne d'expression française émerge pour répondre à une nécessité historique. Le roman algérien francophone naît du contexte de la contestation sociale, dans celui de la guerre. Les années 1950 verront l'émergence, sur la scène littéraire algérienne, d'écrivains de premier plan, des consciences vives de l'Algérie en lutte pour son indépendance : Feraoun, Mammeri, Dib, Kateb et Haddad. En réaction contre la colonisation de leur pays, *ces écrivains cherchent à démontrer, à*

travers leur littérature, la maturité politique d'une frange de la société, celle -là même qui déclenchera la lutte armée quelques années plus tard (Bonn, 1990, 165). Le fils du pauvre de Feraoun, La colline oubliée de Mammeri (entre autres) démontent l'image de l'Algérie représentée dans la littérature algérienne et exotique, réductrice à l'égard de l'Algérien. Ils récusent l'idéologie assimilatoire. L'Algérien y est représenté comme maître de la terre. Son drame causé par la présence coloniale est mis en avant par cette littérature à travers des romans qui constituent de parfaits reportages qui dépeignent les couches sociales musulmanes dites alors indigènes. A travers les tableaux dépeints par cette littérature, nous lisons une forme indirecte de crier à l'injustice, de décrire les conditions catastrophiques dans lesquelles vit la population algérienne sous le joug de la machine infernale de la colonisation. Dans ces textes, précise Charles Bonn, *l'autochtone, jusque-là absent ou réduit à un objet ornant le décor exotique, devient sujet de la parole* (Bonn, 1990, p.54). Dans la trilogie Algérie de Dib, le travail de l'écriture, en permettant l'émergence d'une revendication nationaliste claire et explicite, amorçait une première définition de soi. Inhérente à cette définition, la reconnaissance de l'altérité affleure sous les traits de l'Etranger conquérant.

Avec Mohamed Dib, la dénonciation du fait colonial est plus explicite. *Les romans possèdent un sens de dévoilement et de contestation*, atteste Jean Déjeux (1973, p.73). Cette contestation s'illustre notamment par l'intrusion de personnages engagés, éveilleurs de consciences, tels que Hamid Serradj derrière lequel se dessine un regard profond de l'Algérie de l'époque.

A partir de 1954 va s'annoncer une littérature de maturité et de combat dont l'engagement nationaliste est clair et explicite. *Nedjma* de Kateb Yacine en est l'œuvre symbolique. C'est un roman incontournable de la littérature algérienne et maghrébine, marquant par son engagement et sa forme iconoclaste. Sa trame se détache des sentiers battus de la littérature réaliste à l'occidentale à travers des techniques romanesques innovantes qui lui mêlent l'oralité. Au sujet de *Nedjma*, on peut lire dans un ouvrage collectif coordonné par Charles Bonn :

Le roman de loin le plus important de la littérature maghrébine, d'avant les indépendances, *Nedjma*, pulvérise littéralement les modèles hérités du roman réaliste balzacien. C'est de cette subversion formelle qu'il tire sa dimension révolutionnaire, bien plus que de choix idéologiques dans lesquels beaucoup de lecteurs ont voulu l'enfermer (Bonn, 1996, p.10).

Nedjma est ancré dans une Algérie très agitée où le référent historique (celui du 08 mai 1945 notamment. Kateb Yacine, qui avait seize ans à l'époque des événements sanglants de Sétif, en avait été témoin) constitue un moment très important dans la trame romanesque. Il marque une coupure avec les romans antérieurs à travers une écriture novatrice détachée de toute forme ethnographique,

sociologique ou de témoignage. En plus de l'Histoire contemporaine, il est le récit des origines, des ancêtres et des mythes.

L'engagement nationaliste se lira après dans *Le sommeil du Juste* de Mammeri, *Les chemins qui montent* de Feraoun et *Le métier à tisser* de Dib. Les œuvres de Malek Haddad sont aussi issues d'une littérature nationale authentique. *La dernière impression*, *Je t'offrirai une gazelle* ou encore *L'élève et la leçon* expriment les problèmes liés à l'identité, nés de l'idéologie assimilatoire dont tentent de s'affranchir, à travers l'écriture, cette génération d'écrivains.

Dans la littérature féminine, Assia Djebbar occupe le devant de la scène avec une littérature qui, malgré ses thématiques centrées sur la condition de la femme et les problèmes de la famille, a pour toile de fond les événements politiques et illustre bien l'engagement des femmes dans la lutte pour la libération.

Nous clôturerons ce chapitre par une citation de Mostefa Lacheraf qui confirme le lien historique entre la littérature des aînés et le contexte colonial :

Au lendemain de la deuxième guerre mondiale [...], c'est alors que va se passer un phénomène d'une certaine importance : l'apparition de romanciers algériens d'expression française. Ce sera le fait d'Algériens qui avaient été éveillés à un certain nombre de valeurs, moins à cause de l'enseignement français qu'ils avaient reçu que par les bouleversements inhérents à cette guerre, à la formation idéologique de quelques-uns, à la participation de quelques autres aux événements sanglants de mai 1945, comme Kateb Yacine, qui avait seize ans à l'époque des massacres de Sétif et qui en avait été le témoin. Cette littérature, bien qu'imparfaitement, va refléter pour la première fois, dans les lettres françaises, une réalité algérienne qu'aucun écrivain même Camus, n'avait eu le courage de traduire (Lacheraf, 1988, p.126).

2. L'ère du désenchantement :

Au lendemain des indépendances, la littérature algérienne francophone, tout en restant ancrée dans l'Histoire et dans le substrat humain algérien, s'émancipe des contraintes d'une parole réponse impulsée par le contexte colonial. La période de l'émergence est bien close, celle du désenchantement commence.

Ce désenchantement naît du tournant historique que vit l'Algérie au lendemain de l'indépendance. La liberté est recouvrée au prix de sacrifices infinis. L'Algérie libre est à reconstruire. Les manches sont retroussées pour un nouveau départ, tournant la page après plus d'un siècle de colonisation.

Mais les années passent, et la déception s'installe, née de la prise de conscience du décalage qui existe entre la réalité et sa représentation idéalisée. Des écrivains changent leur fusil d'épaule : leur cible

n'est plus le colonisateur, mais les nouveaux maîtres de l'Algérie, qui ont pris la place du colonisateur pour perpétuer les abus d'une politique qui a spolié les Algériens de leur liberté.

De ce contexte historique, précise Ahmed Lanasri, *a émergé la littérature algérienne dite de la désillusion* (Lanasri, 1986, p.76). Le favoritisme, la légitimité révolutionnaire, la bureaucratie, la censure, l'obstruction des champs médiatique et autres, la limitation des libertés sont autant de maux qui ont rongé la société et généré une atmosphère étouffante, sclérosée, que va fustiger cette génération d'écrivains et leur art littéraire. A cette période, la littérature est en avance sur l'Histoire dans la crédibilité de son discours vis-à-vis de la réalité historique.

Bourboune, écrivain issu de cette génération, fait le constat de cette réalité historique dans son roman intitulé *Le Muezzin : le peuple n'est pas libéré, il est resté coincé dans la cicatrice ; il vagit. Et le muezzin par ses hurlements de païen appelle le pays vaginal à sortir de la léthargie* (Bourboune, 1968, p.26). Ce roman, dénonciateur et polémique, demeurera le roman de l'heure. Il est un cri contre les abus postcoloniaux. Il subit d'ailleurs, pour cela, l'oubli littéraire imposé par la censure idéologique dont il fustige les pratiques.

Dans *Qui se souvient de la mer*, Dib dépeint une image apocalyptique de la guerre de libération nationale : une grande ville nord-africaine dont le nom est tu, et où il n'y a plus de loi ni d'interdit, des personnages patients, hébétés, avec une figuration mystérieuse. Un univers léthargique et mensonger ainsi décrit :

Un ancien et silencieux cataclysme nous ayant arraché à nous-mêmes et au monde, seul un nouveau cataclysme pouvait nous y reprojeter. Mais jusque-là, nous allions pour suivre notre existence selon l'ordre qui nous avait été légué, le destin désaffecté, refroidi, vidé de sa puissance, échoué au fond de chacun de nous. Jusque-là, le temps passerait, et quoi qu'il advînt, rien n'arriverait. Il y avait bien une maison, un domaine, des tâches à mener, mais tout cela n'était qu'un mensonge. Nous promenant dans cette situation de la réalité, nous traversions, bien plus vivantes que nous, les choses auxquelles nous n'offrirons pas la moindre résistance (Dib, 1962 p. 38).

En plus de Dib, de Bourboune, Rachid Mimouni est une figure incontournable de cette génération d'écrivains dont la littérature sera plus audacieuse à l'égard de l'Histoire que le discours historien pris en otage dans l'univers sclérosé des années postcoloniales. *Le fleuve détourné*, *L'honneur de la tribu* ainsi que *Tombéza* sont trois romans appelés communément *la trilogie du désenchantement*. Ils remettent en cause, sur un ton dénonciateur brisé, tout ce qui constituait un monde d'enchantement pour le peuple algérien, à savoir la religion, la tradition, la tribu, la révolution,

l'indépendance, ... Dans les œuvres de Mimouni, la transgression se lit dans la violence faite à la langue et à la structure même du récit. Les personnages sont des êtres marginalisés, soumis ou soumettant les autres à la cruauté et à la souffrance. Ils manifestent le refus d'un mode de vie imposé par l'ordre établi. Ils protestent contre les travers de la société. Leur marginalisation n'est pas un choix, elle est la conséquence d'une ségrégation, une stigmatisation, une anomie, une déviance, etc. *Tombéza* par exemple, personnage éponyme, est placé dans l'espace de la ville qui devient celui de tous les maux. Fils issu d'un viol, il est stigmatisé pour un crime qu'il n'a pas commis. Son groupe social l'exclut, le jugeant source de subversion et de déshonneur, voire de malédiction.

Le point commun entre les œuvres de cette écriture est le ton, à la fois dérisoire, satirique, contestataire et violent. Le point commun aussi est que l'Histoire y prend de l'ampleur et devient un référent incontournable. Le désir de dénoncer le présent de désenchantement les enchaîne, les unit et les rassemble autour du même objectif : dénoncer les maux et fléaux qui rongent la société algérienne, et ce sur le même ton ironique et subversif.

3. La décennie noire : l'urgence du témoignage :

A la subversion formelle des écritures de la désillusion va succéder une littérature de témoignage amorcée avant *les années noires*, mais que la situation d'urgence dans laquelle ces années précipitent le pays va accélérer.

Dans le contexte historique tragique des années 1990, dans la plupart des textes des nouveaux écrivains que ces années voient surgir, parmi lesquelles les œuvres de femmes sont de plus en plus nombreuses, la mort est centrale et omniprésente. Construite autour du sacrifice, *cette littérature est celle du tragique, dont elle éclot comme cette rose d'abîme* (Ali-Benali, 2001, p.12) qui donne son titre à un de ses romans, dont d'autres s'intitulent : *Les agneaux du Seigneur* ou *A quoi rêvent les loups*.

Yasmina Khadra, écrivain dont la littérature a la particularité de dire l'Histoire individuelle et collective, ancre beaucoup de ses récits dans le contexte historique de l'horreur que génère la décennie noire, qu'il qualifie *d'une des plus effroyables guerres civiles que le bassin méditerranéen ait connues*. Il reviendra sur cette période dans plusieurs textes. Il l'évoquera avec beaucoup de réalisme dans *A quoi rêvent les loups* (1990) et *Les agneaux du Seigneur* (1998) où les métaphores décrivent avec beaucoup d'intensité cet univers de mal. Ensuite, il se tournera vers d'autres pas à l'actualité brûlante : *Les hirondelles de Kaboul* (2002) raconte l'histoire de deux couples sous le règne des Talibans, *L'attentat* (2005) met en scène un médecin arabe intégré dans la société israélienne qui découvre que sa femme est la kamikaze qui s'est faite exploser, *Les sirènes de Bagdad* (2006)

évoque des événements qui ont lieu durant l'occupation de l'Irak par les troupes américaines. Cette trilogie, qui déplore les méfaits du terrorisme en Algérie et dans le monde, est bâtie sur un ancrage spatio-temporel irréversible qui la situe dans le contexte irrévocable de l'horreur causée par la barbarie extrémiste.

Dans *L'enfant fou de l'arbre creux* (2000), Boualem Sensal joint le contexte de l'horreur à celui du désenchantement. Le drame algérien y est scrupuleusement disséqué. Le récit se déploie dans la prison de Lambèse où un Algérien, Farid, ayant participé aux exactions commises par les intégristes et un français, Pierre, qui en enquêtant sur ses origines découvre des vérités dangereuses et dérangeantes liées à la guerre de libération nationale, vont dans un face à face s'entretenir sur la question algérienne, confrontant ainsi le passé de la désillusion au présent de l'horreur. De manière incongrue, sous leurs yeux, au milieu de la cour du pénitencier, se trouve un enfant enchaîné à un arbre, qui brise l'atmosphère du bagne par ses cris et ses pleurs. De manière allégorique, cet enfant est perçu par la critique comme la représentation de l'Algérie meurtrie, maintenue en détention à la fois par ceux qui la gouvernent et ceux qui la plongent dans une mare de sang.

Du côté des femmes, Maïssa Bey est l'auteure d'une œuvre dont les thématiques arborent l'Histoire du pays pour éclairer le présent. *Puisque mon cœur est mort* (Bey, 2010) est un texte que Aïda, la narratrice du roman, adresse à son fils dont elle est orpheline car il a été égorgé par un extrémiste religieux dans le contexte des années noires. Pour ne pas perdre la raison, elle le restitue en lui adressant ces mots griffonnés sur un cahier d'écolier. *Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu, écrira-t-elle, puisque mon cœur est mort* (Bey, 2010, p.87). Dans un dialogue solitaire, elle décrit l'indicible douleur dans une œuvre dans laquelle planent les thèmes de la mort, du deuil, ... et de la résilience.

Cette littérature algérienne issue de la décennie noire est une bonne illustration de l'avance que prend le texte littéraire sur le texte historique par rapport à la narration de l'Histoire. Constatons que le discours historique peine encore à rapporter les faits relatifs à cette période de l'Histoire de l'Algérie qui constitue encore un territoire historique tabou, interdit. Ceci provient à notre sens du fait que cette décennie est encore proche de nous, que le souvenir est vif et que les plaies sont encore béantes. La volonté de l'évoquer dans un discours dont le référent détient un contrat de vérité avec le lecteur (en l'occurrence le discours historique) pourrait remuer le couteau dans la plaie et provoquer des implication/réactions périlleuses.

Sous le voile de la fiction, la littérature, elle a pris le relai. Elle a pu franchir la ligne de l'interdit historique en déployant des êtres de papier et des intrigues tissées par les fils de l'imagination, ornée d'images et d'allégorie, pour dire l'Histoire indicible.

Conclusion :

La réflexion sur la vérité historique et son articulation problématique dans la fiction romanesque consiste, dans la littérature algérienne, une constante. La littérature algérienne d'expression française, et spécifiquement le roman algérien francophone, a été et continue d'être le relais de l'Histoire. La relation de complémentarité ou de dualisme entre l'Histoire et la littérature est parfaitement illustrée dans le cas de cet art littéraire.

Nous avons tenté de le démontrer à travers trois grands moments de la chronologie de la littérature algérienne francophone : la littérature des aînés, complètement imbibée dans le contexte de la colonisation, épousant les thèmes de la liberté, de l'engagement, de l'identité, de la lutte effrénée pour l'indépendance ; la littérature de la désillusion qui fait le constat amer de la déception postindépendance et qui fustige les abus et dysfonctionnements nés de la manipulation de l'Histoire par une poignée d'individus malsains et malintentionnés ; et enfin la littérature de l'urgence et du témoignage issue du contexte de l'horreur vécu pendant la décennie noire.

A la fin des années noires et au début du siècle suivant, la littérature algérienne va s'affranchir progressivement du sens collectif, des repères identitaires collectifs spatialisés, pour déboucher sur la dissémination postmoderne. Malgré cela, son lien avec l'Histoire n'est pas rompu. Au contraire, beaucoup d'auteurs à l'instar de Salim Bachi, Abdelaziz Ferrah, Djamel Souidi et tant d'autres iront fouiller dans des périodes historiques éloignées, déterrants des ères et des figures auparavant prohibées et fortement censurées, et confirmant ainsi définitivement le lien étroit entre l'Histoire et la littérature.

5. Liste Bibliographique :

- Ali-Benali, Z. (2001). *L'histoire tue. Le roman algérien des années 90*. In : <https://books.openedition.org/iremam/421?lang=fr> [Consulté le 05 février 2022].
- Barbéris, P. (1980). *Le prince et le marchand*. Paris (France) : éditions Fayard.
- Bey, M. (2010). *Puisque mon cœur est mort*. Paris (France) : éditions L'aube.
- Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française*. Paris (France) : éditions L'Harmattan.
- Bonn, C., Khadda, N., Mdhahri, A. (1996). *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris (France) : éditions EDICEF.

- Bonn C. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1978)*, Paris (France) : éditions Hachette.
- Bourboune, B. (1968). *Le Muezzin*. Paris (France) : éditions Christian Bourgois.
- Déjeux, J. (1973). *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris (France) : éditions Arcantère.
- Dib, M. (1962). *Qui se souvient de la mer*. Paris (France) : éditions du Seuil.
- Lacheraf, M. (1988). *Ecrits didactiques sur la culture, l'histoire et la société*. Alger (Algérie) : éditions ENAP
- Lanasri, A. (1986). *Conditions socio-historiques et émergence de la littérature algérienne*. Alger (Algérie) : éditions OPU.

Les antécédents socioculturels de l'engagement citoyen à l'égard de la préservation des espaces publics

The socio-cultural antecedents of citizen commitment to the preservation of public spaces

HOCINI Amar

Faculté des sciences humaines et sociales université de Bejaia

1. Introduction:

Depuis quelques années, des interventions s'appuient sur l'engagement pour modifier les attitudes et les comportements de l'homme. Les résultats sont positifs et très consistants. Toutefois pour des raisons théoriques que pratiques, la question de la pérennité des changements se pose. Elle n'a pas été abordée dans le cadre de la gestion de la ville. Nous avons donc mené une étude qualitative descriptive dans un contexte associatif pour fournir un début de réponse à cette question. Car, nous nous rendons compte aujourd'hui que la dimension humaine est de plus en plus prise en compte dans la gestion efficace de la cité « entraide, cohabitation, volontariat, prise de décision collective, préservation des espaces publics, etc. Seulement, l'homme est un facteur difficilement maîtrisable avec ses humeurs, ses attitudes,...et son comportement changeant en fonction de beaucoup de paramètres socioculturels.

Le citoyen constitue ainsi un avantage compétitif pour les collectivités locales, et ces dernières ont intérêt à investir dans les associations pour réussir sur le long terme. Ce qui est le plus important donc pour la réussite d'une collectivité locale dans la gestion des affaires de la ville et l'amélioration du cadre de vie des citoyens sont les relations de solidarité, l'entraide, l'implication du citoyen dans la gestion de la cité et son engagement à long terme d'une façon particulière.

Si nous reconnaissons cette nécessité d'engagement citoyen aux différentes politiques des collectivités locales d'une façon générale et la politique de préservation des lieux publics d'une façon particulière, les élus doivent l'aborder comme un objectif, un domaine d'action. Il est temps aujourd'hui de voir comment elle peut favoriser l'émergence et le développement de ce processus par la mise en œuvre de systèmes ou de procédures pertinentes afin de faciliter la mise en œuvre et le pilotage d'une démarche de préservation des espaces publics d'une manière durable.

Les actions entreprises dans ce domaine ont une rentabilité qui est apparue longtemps difficile à mesurer. Les progrès dans la mesure des coûts sociaux et la prise en compte des enjeux financiers importants ont modifié progressivement l'approche des dépenses réalisées dans ces domaines. Celles-ci sont aujourd'hui considérées comme de véritables investissements. Elles contribuent à l'efficacité de la gestion de la cité, à l'amélioration de la qualité de vie des citoyens et à la création de valeur.

Ainsi, il apparaît que la gestion efficace des affaires de la ville d'une façon générale et la préservation des espaces publics d'une façon particulière reposent essentiellement sur le développement du comportement engageant des

citoyens. C'est ce que nous ambitionnons de montrer dans cette présente recherche par le biais de l'application des propositions de la théorie de l'engagement organisationnel de Joule et Beauvois, (1998) et les observations préliminaires de notre pré-enquête.

Cette théorie a suscité de multiples recherches qui aboutissent à des résultats consistants : l'engagement conduit à mieux faire accepter le changement social et à renforcer les attitudes positives des individus. Toutefois, les études antérieures réalisées dans ce domaine situent les effets de l'engagement au seul niveau du court terme immédiat ou parfois au niveau de quelques mois. Ces études n'ont pas appréhendés les effets à plus long terme (au-delà d'un an). Pourquoi, nous nous sommes intéressé à la dimension de la pérennité de l'engagement citoyen dans la préservation des espaces publics le plus longtemps possible. Cet aspect est souvent ignoré, dans les politiques de gestion des affaires de la ville. Nous considérons que cette dimension contribuera à identifier les conditions nécessaires au développement de l'engagement citoyen a long terme. (ex. les antécédents socioculturels dans cette présente étude).

2-Problématique:

Dans la présente problématique, nous envisageons les déterminants socioculturels des attitudes des citoyens à l'égard de la préservation des espaces publics comme reliés à la structure de l'engagement de chaque individu. Nous considérons, ici, que le mode ou le profil d'engagement d'un citoyen envers les activités de son association d'une façon générale constituent des principales causes explicatives de ses attitudes vis-à-vis de la protection des espaces publics de rattachement.

Partant de cette hypothèse, et sur la base des indications fournies par la littérature dans ce domaine, il nous semble opportun d'adopter la théorie de l'engagement de Joule et Beauvois, (1998). L'adoption de cette approche vise à mobiliser les stratégies nécessaires d'une part au développement de l'engagement citoyen et d'autre part au changement qualitatif des attitudes citoyennes à l'égard de la préservation des espaces publics.

Pour élaborer et réaliser ce genre de stratégies, les collectivités locales ainsi que le mouvement associatif peuvent mobiliser deux stratégies distinctes. Elles diffèrent entre elles, par la conception de l'homme qui les animent. La première stratégie prend appui sur la communication persuasive. Dans ce cas, nous considérons que l'homme agit en fonction de ses idées. Il suffit de développer une bonne argumentation pour changer les idées. Nous obtiendrons alors le comportement adéquat. Quant à la deuxième stratégie, il s'agit de la stratégie d'engagement qui se matérialise par le passage à l'action engagée. Cette stratégie envisage les actes mis en œuvre comme les moteurs essentiels de la dynamique cognitive et comportementale. C'est en amenant les citoyens à réaliser des actes engageants que l'on parviendra à mettre en œuvre le changement des attitudes souhaitées. L'action repose alors sur une conception selon laquelle : « l'homme agit et pense en fonction de ses actes antérieurs »

(Joule et Beauvois,p.9)

Les spécialistes dans ce domaine sont familiers avec les approches qui reposent sur le primat de l'action (**Weick, 1995**). Dans cette dernière orientation, la théorie de l'engagement, développée à l'origine par Kiesler (1971) puis enrichie par Joule et Beauvois (1987, 1998), est souvent utilisée pour promouvoir le changement social. Nous nous proposons donc dans notre étude de faire un rappel de cette théorie et de présenter son application dans le mouvement associatif de la wilaya de Bejaia. Le choix de ces organisations (associations) a buts non lucratif a été motivé par l'état du délabrement des espaces publics, (ici, il s'agit des stades de proximité et des espaces verts), et ce, malgré la multiplication des campagnes de sensibilisation du citoyen à cet égard.

Si les applications de cette théorie sont nombreuses et si les résultats sont convergents, on ne peut que regretter que les rôles de l'engagement dans les organisations aient été surtout étudiés au niveau du court terme. C'est ce que nous a amenés à réaliser une étude qualitative exploratoire dans l'objectif de comprendre le rôle immédiat mais surtout le rôle à long terme de l'engagement dans le développement des attitudes positives à l'égard de la protection et/ou préservation des espaces communs.

Pour ce faire, nous rappelons ici que l'engagement n'est pas une variable psychologique interne : il ne peut pas être assimilé à l'implication ou « rattachement » (**Charles-Pauwers et Commeiras, 2002**) qui est au centre de recherches en psychologie des organisations. L'engagement dans notre recherche est considéré comme le produit de conditions socioculturelles et/ou situationnelles. Pour marquer que l'engagement dépend de caractéristiques externes à l'individu Joule et Beauvois, (1998, p.60) proposent une autre définition : « l'engagement correspond dans une situation donnée aux conditions dans laquelle la réalisation d'un acte ne peut être imputable qu'à celui qui le réalise »).

Les conditions externes créatrices d'engagement sont regroupées par ces auteurs en deux grandes catégories : la taille de l'acte, et les facteurs ayant trait aux raisons de l'acte. Par -taille de l'acte-, ils entendent d'abord sa visibilité (par exemple un acte public et non anonyme est plus engageant qu'un acte privé). Les actes irrévocables sont plus engageants que les actes révocables, mais également son importance appréciée en termes de coût (un acte très coûteux est plus engageant qu'un acte faiblement coûteux). Ensuite, l'engagement dépend des - raisons des actes- : les actes réalisés dans un contexte de liberté sont particulièrement engageants. Le contexte de liberté constitue à ce niveau un facteur décisif.

Pour appréhender le rôle de l'engagement à long terme dans le développement des attitudes positives à l'égard de la protection des espaces publics chez le citoyen, nous allons étudier ce rôle dans trois types de situations différentes. D'abord, dans les situations de soumission forcée et anonymes dans lesquelles le citoyen est amené à réaliser ses activités contre ses convictions. Autrement dit, des actes dits problématiques versus les situations de soumission sans pression et publiques. il s'agit donc des actes non problématiques car ils ne sont à l'encontre des attitudes et des convictions préalables. Deuxièmement, dans les situations de confiance versus méfiance à l'égard des responsables

d'associations. Et enfin, dans les situations d'un sentiment d'appartenance fort versus faible à l'égard de ces espaces communs.

Les études menées autour de la question de l'engagement des individus à long terme à l'égard de différentes cibles organisationnelles ont démontré pour plusieurs d'entre elles à mettre en œuvre une stratégie d'engagement écartant toute persuasion: signature d'une pétition en public amène des jeunes femmes à renforcer leurs attitudes préalables pour le contrôle des naissances Kiesler,(1971),l'engagement des salariés à la mise en place d'une démarche de qualité se révèle beaucoup plus efficace lors que ces derniers réalisent eux même un autodiagnostic (**Doutre et Kouabenan,1998**). Pour assurer l'engagement dans la formation, Joule et Beauvois, (1994) en jouant sur le contexte de liberté -la présence est souhaitée mais pas obligatoire les absences n'étant pas donc sanctionnées-.Ces auteurs ont constaté que(56%) des stagiaires dans le groupe expérimental marquent une présence régulière contre (25 %) dans le groupe témoin dont les absences sont interdites et sanctionnées.

En jouant sur plusieurs facteurs dont -pied dans la porte, caractère public des actes, tous des actes, méthode de soumission librement consentie par les salariés-, joule et Beauvois,(1998) constataient que seul (29%) des salariés de EDF ne respectaient pas les consignes de sécurité au travail.

En nous appuyons sur les propositions de notre approche théorique sur l'engagement, sur les résultats des travaux ci-dessous mobilisés et sur les observations de la pré-enquête, nous poserons notre question principale et nos hypothèses comme suit:

- La pérennité de l'engagement citoyen à l'égard de la préservation des espaces publics communs dépend-t-elle des conditions socioculturelles responsables de cet engagement?

3-Les hypothèses de recherche:

H1-Les citoyens sont d'autant moins engagés à long terme à l'égard de la préservation des espaces publics communs qu'ils contribuent à la réalisation et/ou à l'entretien de ces lieux dans des situations de soumission forcée et anonyme.

H2-Les citoyens sont d'autant moins engagés à long terme à faire preuve de préservation des espaces publics communs qu'ils ne font pas confiance aux responsables d'associations respectives.

H3- Les citoyens sont d'autant moins engagés à long terme à faire preuve de préservation des espaces publics communs qu'ils n'éprouvent pas de sentiment d'appartenance à l'égard de ces derniers.

4-Les objectifs de l'étude:

- ✓ *Au niveau recherche;* cette étude mobilise les théories de l'engagement et les travaux antérieurs pour effectuer des prévisions en nous interrogeons sur leur portée à court terme et à long terme quant au renforcement et au maintien des attitudes positives des citoyens dans la vie collective.

- ✓ *Au niveau pratique*; il est nécessaire pour le pilotage des politiques de gestion des affaires de la ville d'une façon générale et la préservation des espaces publics d'une façon particulière de connaître les conditions situationnelles et/ou socioculturelles responsables de l'émission de comportements ou d'attitudes plus engageantes à long terme.

5-Le cadre théorique et l'analyse conceptuelle:

5.1-Définition de l'engagement et ses conditions : Dans une de ses publications, Kiesler (1977, p. 65) définit l'engagement comme le lien qui unit l'individu à son comportement. Cette définition est largement discutée par Joule et Beauvois, (1998, p.55). Ces auteurs considèrent en effet que « ce qui définit que l'engagement est davantage une conséquence de l'engagement que l'engagement proprement dit ». Ensuite, l'engagement n'est pas une variable psychologique, il ne peut pas être assimilé à l'implication ou « l'attachement professionnel » (Charles-Pauwers et Commeiras, 2002) qui est au centre de recherches en psychologie des organisations. L'engagement est le produit de conditions situationnelles. Pour marquer que (l'engagement dépend de caractéristiques externes à l'individu, (Joule et Beauvois, 1998, p.60) proposent une autre définition : l'engagement correspond dans une situation donnée aux conditions dans laquelle la réalisation d'un acte ne peut être imputable qu'à celui qui l'a réalisé ».

Les conditions externes de l'engagement sont regroupées par ces auteurs en deux grandes catégories ; la taille de l'acte, et les facteurs ayant trait aux raisons de l'acte. Par « taille de l'acte », on entend d'abord sa visibilité. Un acte public et non anonyme est plus engageant qu'un acte privé. Les actes irréversibles sont plus engageants que les actes révocables, mais également son importance appréciée en termes de coût. Dans ce sens, un acte très coûteux est plus engageant qu'un acte faiblement coûteux. Ensuite, l'engagement dépend des « raisons des actes », les actes réalisés dans un contexte de liberté sont particulièrement engageants versus les actes réalisés dans un contexte de soumission forcée et anonymes. Le contexte de liberté constitue à ce niveau un facteur décisif.

Nous entendons ici par *la soumission forcée* du citoyen sa contribution matérielle constituée des diverses cotisations destinées à l'entretien des espaces publics communs. Par ailleurs, sa participation effective aux différentes campagnes d'entretien de ces espaces à contre volonté versus la soumission librement consentie. Par *la contribution anonyme* à la planification des activités connexes à ces lieux comme la programmation de tournois sportifs, activités culturelles, volontariats, etc. dans un cadre restreint versus public. Autrement dit, la visibilité de l'acte du citoyen comme un acte public non anonyme versus acte privé anonyme, et ce, toujours, selon l'approche théorique de Joule et Beauvois, 1998

5.2- La confiance: La difficulté à bien cerner le terme de confiance est qu'il recouvre de différentes acceptions : la confiance de base -*familiarity*- qui est un état plus ou moins inconscient comme cela a toujours été le cas. Quant à la confiance au sens large *de-confidence* qui se manifeste sur un arrière-fond de confiance de base. Pour cette

acception, le sujet n'est pas sûr de l'issue mais il s'attend à un résultat positif. Une autre acception de la confiance au sens étymologique du terme *-goodwill trust-* commence à se construire à partir du moment où la calculabilité et le contrôle s'arrêtent (Schuller, 2004, p. 9).

Selon Schuller (2004, p.15), «*la question de la confiance se pose différemment si l'on part de l'hypothèse que l'homme est plutôt égoïste, rationnel ou de l'hypothèse admettant qu'il est un être guide par des considérations morales dans un système de normes et de conventions*». Une distinction pourrait alors être faite en une confiance de nature instrumentale -j'ai besoin de l'autre- et une confiance de nature éthique - je me préoccupe de l'autre-. Cette valeur est fondamentale au bon fonctionnement de la société traditionnelle kabyle puisqu'un - véritable homme- participe aux travaux collectifs du village, tiens sa parole, son engagement, etc. (Perret et Abrika, 2014). La confiance peut se construire selon diverses modalités dont la familiarité, l'habitude, le calcul et la culture. Elle varie aussi selon de divers degrés : un sujet peut avoir totalement confiance ou pas du tout. Laurent (2012) distingue deux cas de - vraie confiance-; une entre les personnes et une autre envers les institutions. Il distingue entre deux cas de -fausse confiance-. Une confiance en l'avenir dite l'optimisme et la confiance en soi qui relève de l'estime de soi et une -vraie-fausse confiance -la confiance généralisée.

Dans quels environnements sociaux la confiance peut-elle se développer ? Selon Dasgupta, (2010, pp. 53-54), au moins dans les cas d'affection mutuelle et dans le cas de disposition pro-sociale, par exemple une culture commune qui modélise les préférences, les attentes et les comportements.

La définition retenue dans cette étude est celle de Mayer, Davis et Schoorman (1995) qui définissent la confiance comme « *la volonté d'une partie (ex. collaborateur) de se rendre vulnérable aux actions de l'autre partie (ex responsable), basée sur l'attente que l'autre partie (ex. collaborateur) effectuera des actions qui sont importantes pour soi, sans qu'aucune forme de contrôle ou de surveillance ne soit nécessaire* » traduction de (Guerrero et Herrbach, 2009). Pour Mayer et al, le jugement de la confiance est assuré par la présence de trois facteurs chez le responsable : la compétence, la bonne volonté et l'intégrité. Ces caractéristiques sont les plus largement diffusées dans la littérature Lewicki et al. (2006). Elles font également l'objet d'une validation empirique sérieuse comme la méta-analyse de (Cloquitt et al, 2012) en atteste.

Nous visons ici par cette valeur, les différentes dimensions personnelles qui prédisposent le citoyen en région de Kabylie à faire confiance aux responsables d'associations chargés de la gestion des activités y afférentes aux espaces publics. Et par conséquent, son engagement à long terme vis-à-vis de la préservation de ces espaces.

5.3-Le sentiment d'appartenance: Il s'agit du sentiment d'appartenance ou la fierté du citoyen d'appartenir à un territoire qui se développe peut parfois expliquer une certaine entraide entre les membres du groupe et un

engagement positif en vue de préserver ce territoire. Le rôle de cette appartenance perçue est très intéressant dans le cas de la préservation des espaces publics qui nous concerne dans cette présente étude.

Pour cerner ce concept, nous avons conditionné le développement de ce sentiment par la présence de deux dimensions à savoir le caractère privé des espaces publics et les liens sociaux fermés. Ci-après leurs définitions :

5.3.1-Le caractère privé versus public des espaces communs: On entend dans cette présente recherche par les espaces publics, les terrains de sport de proximité et les espaces verts communs. Lorsque ces espaces revêtent d'un caractère privé vs public en d'autres mots, se situent dans des assiettes de terrains privés, les citoyens développent un sentiment d'appartenance plus fort à l'égard de leur territoire, et par conséquent, ils feront preuve d'engagement à long terme à l'égard de la préservation de ces derniers.

5.3.2-Lien social fermé et lien social ouvert: Les liens dits «fermés», *bondings* selon la terminologie de la Banque mondiale (2000), sont des liens horizontaux de type communautaire qui peuvent être le signe d'une cohésion sociale s'ils sont intenses et harmonieux tandis que les liens dits « ouverts », sont ceux que l'on trouve entre deux collègues, des amis éloignés, etc. En Kabylie, les liens de type bonding sont primordiaux car « la place d'unité sociale et politique qu'occupe la famille se justifie par une vision profonde de la vie en société » (Adli, 2010-a, 20). Les membres de la communauté villageoise sont, en outre, animés par l'esprit du «vivre ensemble » en respectant les normes morales et sociales communautaires. Un dicton précise d'ailleurs « Akhdhem aken khedmen meden » que l'on pourrait traduire par « ne déroge pas aux normes du village ». Pour quoi dans certaines sociétés ces liens sont plus forts que dans d'autres ? L'histoire, la culture des populations, les conditionnements socioéconomiques et politiques déterminent « l'intensité » des réseaux (Bucolo, 2004, 71).

Les deux types de liens (fermé vs ouvert) dessinent le maillage au sein de la communauté et son insertion/articulation dans/avec d'autres groupes. Cependant, un renforcement des liens de type fermé au détriment du type ouvert peut signifier le repli sur soi, voire peut être un danger pour la cohésion (Colletta et Cullen, 2000). Woolcock (1998) qualifie cette situation (intégration interne exagérée et manque de liaisons externes) d'« amoralisme familial » (in Martens, 2003, 117). Les normes sociales sont alors déterminées par la communauté qui promeut l'unité interne et décourage voire punit le contact ou la

solidarité avec les membres extérieurs à la communauté. En sus, le renfermement dans des réseaux familiaux ou ethniques limite les ressources en capital social disponibles et, nuisant au développement des relations « ouvertes », peut avoir des effets négatifs sur le développement (Bucolo 2004, 71). Tout le problème est alors de savoir à partir de quel seuil les liens affectifs peuvent devenir un obstacle à l'engagement des citoyens à l'égard de la préservation de leur territoire, ici dans cette présente recherche il s'agit de la préservation des espaces publics.

6-La recherche:

6.1-Contexte de la recherche: La recherche a été relaissée auprès de (32) adhérents relevant de (8) associations socioculturelles et sportives de la wilaya de Bejaia, dont (4) exercent dans les villes et (4) autres dans les villages limitrophes. Pour des objectifs de recherche, le choix des associations a été fait à la base de deux critères : le premier concerne le caractère public versus privé du territoire des espaces communs à la charge. Le deuxième concerne la date de création de l'association soit un an après la création. Il reste tout de même important de signaler que chaque association a à sa charge un stade de proximité et un espace vert public.

Ces associations exercent leurs activités respectivement dans deux citées privées, deux citées de logements de fonction (à caractère public», deux associations villageoises dont les territoires des espaces sont privés et enfin, deux association villageoises dont les espaces communs se situent sur des terrains publics (terrains domaniaux).

6.2-La pré-enquête et ses résultats: Lors de notre pré-enquête, nous avons mis en lumière un certain nombre de données préliminaires à l'étude proprement dite. Ces données recueillies auprès d'un échantillon d'élus locaux et d'un groupe restreint de citoyens adhérents au mouvement associatif, nous ont permis de cerner correctement notre problématique de recherche. Ci-après les résultats :

Il ressort de cette étude préliminaire que la plus part des interrogés affirment que l'absence d'engagement des citoyens à l'égard de la préservation des espaces publics sont dus essentiellement à l'absence de confiance envers les responsables d'associations notamment ce qui concerne la gestion de l'aspect financier, le mode de gestion autocratique des activités de l'association, le renfermement dans des réseaux familiaux ou géoconfrériques nuisant au développement des relations « ouvertes » et décourage voir punit le contact ou la solidarité avec les membres extérieurs à la communauté voir même à la corporation, le caractère public du territoire des espaces communs, le faible sentiment d'appartenance à ces lieux et enfin, la participation forcée aux différentes cotisations pour l'entretien de ces espaces. Cela, à causer selon les participants à cette étude préalable, la détérioration des relations interpersonnelles entre les adhérents.

A la lumière de ses résultats préliminaires, nous affirmons que la prise de conscience du citoyen lors des différentes campagnes de sensibilisation à la nécessité de préserver les espaces publics n'est pas suffisante pour susciter leur engagement total à l'égard de la préservation de ces lieux. Ainsi, ces observations préliminaires confirment le fondement de notre problématique, Il est maintenant possible de décrire la méthodologie adoptée en vue de répondre à notre question de départ.

6.3-La méthodologie de recherche : Dans cette recherche, de nature qualitative descriptive, nous avons exploré la question du rôle des facteurs socioculturels dans le développement de l'engagement citoyen à l'égard de la préservation des espaces publics. L'exploration de cette question, nous permettra de comprendre les attitudes ou modes d'engagement mis en œuvre par les citoyens envers la gestion des espaces publics et leur préservation. Cette

question a été étudiée dans son ensemble et à partir des avis et du sens que lui donnent les citoyens qui le vivent ou qui sont en contact avec cette problématique.

Notre objectif étant la compréhension et non la mesure quantifiée, l'étude d'un petit nombre d'individus est adapté **(Deslauriers, 1991)**. Par ailleurs, la construction du concept « antécédents socioculturels » à cinq dimensions nécessite davantage de recherches empiriques. Notre travail s'est calqué sur les dimensions retenues à cet effet dans le cadre du modèle théorique de Joule et Beauvois, (1998) et les résultats de la pré-enquête. Pour l'engagement citoyen considéré ici comme variable dépendante, il a été calqué sur les propositions du modèle théorique d'Allen et Meyer, (1991). Quant à la définition de la confiance, elle a été calquée sur le modèle de Davis et Schoorman (1995). Pour les fins de cette recherche, nous avons réalisé (32) entrevues semi-dirigées. L'échantillon dont nous parlons est un échantillon non probabiliste dont le procédé de tri des enquêtés est à effet boule de neige. Ces personnes étaient toutes intéressées à partager volontairement leur expérience. En gros, on a retenu (16) citadins et (16) villageois. Nous avons choisi la méthode d'entretien, car elle nous permettait d'avoir un véritable échange avec les citoyens que nous avons rencontrés. Cette méthode permet de récolter des témoignages en respectant les interlocuteurs sur leurs propres cadres de références : le langage, niveau d'instruction, etc. Pour éviter pour que ces personnes s'éloignent de notre sujet de recherche, nous avons préparé un guide d'entretien de (15) questions. Ce dernier a été élaboré à la base des cinq dimensions à l'étude.

Pour terminer, nous rappelons que la technique d'analyse utilisée est celle de l'analyse de contenu. Cette technique est sans doute la technique la plus utilisée dans le traitement des contenus des discours et d'analyse des données qualitatives.

7-Présentation des résultats de l'étude:

Nous débuterons cette partie en présentant globalement les données factuelles de notre échantillon pour, par la suite, décrire les contenus de nos entretiens faits à la lumière des cinq dimensions socioculturelles à l'étude. Quant à l'engagement citoyen à long terme considéré ici comme variable dépendante, elle sera analysée comme conséquence éventuelle des cinq dimensions socioculturelles suscitées.

7.1- Présentation des résultats factuels de l'étude: Notre échantillon est composé de (32) adhérents relevant de (8) associations socioculturelles et sportives de la wilaya de Bejaia, ayant chacune d'elle à la charge la gestion de deux espaces publics « stade de proximité et espace vert commun ». Elles sont réparties sur trois principales rubriques à savoir : le caractère juridique des terrains d'implantation de ces espaces « 4 privé et 4 publics », la situation géographique « 4 urbaines et 4 rurales et enfin, la date de création de l'association (plus d'un an).

7.2- Présentation des résultats de la première hypothèse :

Par le biais des trente-deux entrevues réalisées, nous avons pu cerner les avis que se font les enquêtés des conditions de soumission et de visibilité des actes lors de la participation aux différentes activités y afférentes à la

gestion des espaces publics « tournois sportifs, activités culturelles, divers volontariats, cotisations, etc. » initiées par leur association respective. Ces conditions constituent d'emblée selon la majorité des participants à cette étude une entrave majeure pour leur engagement durable à l'égard de la préservation de ces espaces. Il ressort de la description de la façon dont les décisions sont prises par les responsables des associations, que vingt-quatre répondants confirment que ces derniers ne les associent guère à la prise de décision concernant notamment les aménagements physiques et les campagnes d'entretiens de ces espaces, contre huit qui disent tout à fait le contraire. Un répondant énonce les indicateurs relatifs à l'absence de liberté de participation à la prise de décision au sein de l'association. Il dit : *« les responsables de l'association ne manifestent pas de l'ouverture face aux idées différentes des siennes avant de prendre une décision »*. Dans le même sens, un autre répondant évoque : *« les responsables ne nous permettent pas de s'exprimer librement en public par peur de montrer leurs limites »*.

Sur un autre registre, les enquêtés déclarent que le mode de gestion des associations notamment, ce qui concerne l'organisation et la planification des activités socioculturelles et sportives adopté par les responsables ne permet guère *« la délégation des pouvoirs et responsabilités »*. Et surtout *qu'ils nous accordent pas du tout des marges de liberté pour la réorganisation des activités qui permettent aux adhérents de déterminer le calendrier le plus adéquat à tout le monde et de planifier son exécution »*. La rigidité du mode de gestion de l'association selon un citoyen de (35) ans *« n'implique pas un changement dans le contenu des activités afin de permettre un niveau plus élevé d'implication et d'engagement des adhérents »*. Et surtout *« qu'il ne favorise pas l'élimination des facteurs nuisibles aux relations interpersonnelles »*. Un autre dit à ce sujet : *« le style de gestion de l'association, ne contribue pas à l'implication volontaire à l'égard des activités y afférentes aux espaces publics et à l'utilisation de nos compétences à bon escient et au bon endroit »*. De plus, *« un répondant de (52) ans déplore que le mode de gestion de l'association n'incite pas les adhérents à participer aux différentes cotisations y afférentes à l'aménagement des espaces publics »*. En outre, trois jeunes citoyens déclarent simultanément : *« la majorité des décisions de notre association sont prises dans l'opacité totale »*. Et surtout, *« que les responsables essayent d'occulté nos efforts personnels »*.

La réponse à la question de savoir quels effets pourraient avoir leurs conditions de soumission forcée et anonyme aux différentes activités de l'association sur leur engagement à long terme, et par conséquent, la préservation des espaces communs, il ressort que vingt quatre répondants développent un engagement *« éphémère par manque d'alternatives »* soit par peur d'être sanctionnés au détriment d'un *« engagement affectif-par volonté »* et durable à l'égard de la préservation de ces espaces. Contre huit qui déclarent avoir adopté un *« mode d'engagement affectif-par volonté »* et à long terme. Cela, est justifié par la majorité des participants à cette présente étude par le fait que les conditions situationnelles créatrices de l'engagement affectif et durable sont complètement absentes dans le mode de gestion des associations soit : l'autonomie de gestion, la liberté de discuter le contenu des activités en public, la

participation au processus de prise de décisions collectives, délégation des pouvoirs et responsabilités, et l'encouragement de l'entraide.

Enfin, les répondants confirment que la «soumission forcée et anonyme- actes non visibles-» aux différentes activités et décisions des associations respectives ne sont pas sans effets négatifs sur leurs attitudes à l'égard de la préservation des espaces publics. C'est ainsi que vingt quatre répondants trouvent des échappatoires en affirmant « *Que les charges de travail et familiales sont trop importantes pour qu'un citoyen s'occupe de l'entretien des lieux publics.* Contredouze enquêtés qui ne sont pas de cet avis.

La majorité des participants déclarent « *en général, les compagnes d'entretien sont inutiles pour la préservation des espaces communs* »; « *Et que surtout, il est impossible de les préserver à long terme* »; et « *voir même impossible d'obliger les citoyens de les entretenir* »; seize participants déclarent que la préservation de ces espaces, « *c'est l'affaire de l'administration locale; contre seulement cinq qui disent le contraire* ». Ces différentes attitudes négatives l'égard de la démarche de préservation prônée par le mouvement associatif sont selon les enquêtés, le résultat du mode de gestion des associations jugé de trop rigide « soumission forcée et anonyme » des citoyens aux différentes décisions et activités initiées. Ainsi, notre première hypothèse est confirmée.

7.3- Présentation des résultats de la deuxième hypothèse :

Les réponses des enquêtés concernant la confiance dans les responsables nous montrent un véritable déficit de cette valeur. Vingt sept répondants déclarent que leurs relations avec les responsables des associations respectives ne sont pas fondées sur la confiance, suivie simplement de cinq personnes qui confirment le contraire.

Ce déficit de confiance dans les responsables est expliqué par vingt-sept participants à cette recherche par le fait qu'ils ne tiennent pas leurs promesses, ne prennent pas en compte l'opinion des citoyens lors des prises de décisions, et enfin, leur incompétences. Un de ces répondants nous dit : « *je ne peux pas compter sur le responsable pour tenir ses promesses. Et je sais qu'il ne prend pas en compte l'opinion des citoyens lorsqu'il prend une décision* ». Un autre répondant de (57) ans, de son côté, explique que l'absence de relation basée sur la confiance envers le responsable est due à trois raisons essentielles : « *je n'ai pas confiance dans ces compétences, et que ces valeurs sont en opposition avec les miennes, et enfin, ses comportements sont complètement différents des gens de ma région* ».

Quant à l'effet de la valeur de confiance envers les responsables sur leur engagement affectif et durable à l'égard de la préservation des espaces publics, il est à signaler que vingt-sept répondants confirment que l'absence de confiance est un obstacle qui entrave sérieusement leur mode d'engagement affectif et durable envers la préservation de ces espaces, contre simplement cinq qui déclarent le contraire. A la lumière de ces résultats, la deuxième hypothèse est confirmée.

Compte tenu de l'importance de cette dimension dans la détermination du niveau d'engagement des citoyens à l'égard de la préservation des espaces communs (il s'agit ici, des stades de proximités et espaces verts), nous avons inséré dans notre guide d'entretien une question générale afin d'avoir une idée plus fine des différentes formes de confiance ambiantes dans le contexte socioculturel de notre lieu d'enquête (en Kabylie). Il s'agit des critères du responsable d'association qui inspirent beaucoup plus de confiance.

Les trente deux enquêtés interrogés à ce sujet déclarent qu'ils attachent beaucoup plus d'importance aux critères suivants : liens (géographique, familial ou de voisinage avec le responsable) avec (30 citations) suivie de l'importance d'avoir un réseau de relations formelles et /ou informelles important avec (25 citations), être issue d'une bonne et grande famille vient en troisième position avec (20 citations) et enfin, avoir une force physique et être issue d'une famille riche en dernière position avec le même nombre de citations soit (18 citations chacune). Selon les mêmes enquêtés, ces critères sont plus que nécessaires pour s'assurer de la loyauté et justice des responsables d'associations.

7.4 Présentation des résultats de la troisième hypothèse:

Les réponses des enquêtés concernant leur sentiment d'appartenance à l'égard des espaces publics et les membres de l'association d'une façon générale sont très significatives. Quatorze enquêtés sur seize des « villageois » dont le type de lien social est fermé et peut importe le caractère des espaces communs (public ou privé), déclarent que leur sentiment d'appartenance se trouve renforcé envers ces lieux communs et les adhérents des associations. En revanche onze sur seize des enquêtés « citadins » dont le lien social est ouvert et peut importe le caractère (public ou privé) des espaces communs, déclarent que leur sentiment d'appartenance se trouve affaibli simultanément envers ces espaces et les adhérents des associations.

Ce déficit dans le sentiment d'appartenance chez les onze enquêtés « Citadins » s'explique par le fait que les relations horizontales ouvertes (relations anonymes) entre les adhérents de l'association rendent difficile les interactions, et ce, compte tenu des différences de statuts, divergence de représentation, faible niveau d'ouverture/insertion/articulation dans/avec d'autres groupes émanant de régions différentes.

Quant à l'effet du sentiment d'appartenance sous l'angle du lien social « ouvert versus fermé » sur leur engagement durable à l'égard de la préservation des espaces publics, il est à signaler que les villageois sont beaucoup plus engagés dans le temps à faire preuve de préservation de ces espaces soit quatorze contre simplement deux qui déclarent le contraire. En revanche, les citadins soit onze sur seize se trouvent moins engagé à l'égard de la préservation de ces lieux communs quant tenu des difficultés d'interaction/d'insertion/d'articulation entre groupes géographiquement distincts. A la lumière de ces résultats, la troisième hypothèse est confirmée.

8-Discussion générale des résultats:

Les résultats de notre présente étude menée dans le contexte du mouvement associatif pour fournir un début de réponse à la question de la pérennité de l'engagement citoyen à l'égard de la préservation des espaces publics,

révèlent des conclusions nettes : Elles confirment qu'un nombre important de participants à cette présente étude ne s'engage pas d'une manière durable à l'égard de la préservation de ces lieux communs.

En premier lieu cela, est justifié par la majorité des participants par le fait que les conditions situationnelles créatrices de l'engagement durable sont complètement absentes dans le mode de gestion des associations soit : l'autonomie de gestion, la liberté de discuter le contenu des activités et la méthode de travail en public, la participation au processus de prise de décisions collectives, la délégation des pouvoirs et responsabilités, l'encouragement de l'entraide au travail, etc. C'est pour cette raison, que les enquêtés confirment que la « soumission forcée et anonyme-actes non visibles » subie lors des différentes activités des associations respectives ne sont pas sans effets négatifs sur leurs attitudes à l'égard de la préservation des espaces publics. Ce premier résultat a fait l'objet de vérification par **(Joule et Beauvois, 1998)** et **(Louche et Laneau, 2004)**.

En deuxième lieu, les enquêtes expliquent l'absence de la pérennité de leur engagement à l'égard de la préservation de ces lieux par le déficit de confiance dans les responsables d'associations, et ce, par le fait qu'ils ne tiennent pas leurs promesses, ne prennent pas en compte l'opinion des citoyens lorsqu'ils prennent des décisions, et enfin, leur incompétences. Compte tenu de l'importance de cette dimension (valeur de confiance) dans la détermination de la pérennité de l'engagement citoyen à l'égard de la préservation de ces espaces communs, nous avons pu recueillir des données très fines auprès des enquêtés sur les différentes formes de confiance ambiantes dans le contexte socioculturel de notre lieu d'enquête (en Kabylie). Il s'agit des critères du responsable d'association ou autres qui inspirent beaucoup plus de confiance. Il ressort des résultats ce qui suit : l'importance des liens (géographique, familial et de voisinage) du responsable, l'importance d'avoir un réseau de relations formelles et /ou informelles très large, être issue d'une bonne et grande famille, et enfin, avoir une force physique et être issue d'une famille riche en dernière position. Selon les mêmes enquêtés, ces critères sont plus que nécessaires pour s'assurer de sa loyauté et sa justice. Ces résultats corroborent ceux de **(Schoorman, Mayer et Davis, 2007)** et **(Perret et Abrilca, 2014)**

Enfin, il est à signaler que la majorité des enquêtés « citadins » considèrent que le problème de la pérennité de leur engagement à l'égard de la préservation des espaces publics se justifie par la détérioration de leur sentiment d'appartenance vis-à-vis de ces lieux et des adhérents d'une façon générale. Cela, a été expliqué par le fait que les relations horizontales ouvertes dans les villes (relations anonymes) entre les adhérents de l'association et/ou de la citée rendent difficile les interactions, et ce, compte tenu des différences de statuts, divergence de représentations, faible niveau d'ouverture/ insertion/articulation dans/avec d'autres groupes émanant de régions géographiquement différentes.

En revanche, la majorité des enquêtés « villageois » déclarent que leur sentiment d'appartenance se trouve bien renforcé envers ces lieux communs, et ce, peut importe le caractère juridique de ces espaces (privé ou public) et

envers les adhérents des associations. Cela, a été expliqué par le fait que leurs relations dans les villages sont fermées (relations géoconfrériques ou communautaires axées sur les valeurs de confiance et de solidarité). C'est ainsi que les « villageois » sont beaucoup plus engagés dans le temps à faire preuve de préservation de ces espaces communs. Cependant, un renforcement des liens de type ferme (*bonding*) au détriment du type (ouvert) peut signifier le repli sur soi, voire peut être un danger pour la cohésion (Colletta et Cullen, 2000). Woolcock (1998) qualifie cette situation (intégration interne exagérée et manque de liaisons externes) d'« amoralisme familial » (in Martens, 2003,117). Les normes sociales sont alors déterminées par la communauté qui promeut l'unité interne et décourage voire punit le contact ou la solidarité avec les membres extérieurs à la communauté. En sus, le renfermement dans des réseaux familiaux ou autres limite les ressources en capital social disponibles et, nuisant au développement des relations « ouvertes », peut avoir des effets négatifs sur le développement (Bucolo 2004,71). Tout le problème est alors de savoir à partir de quel seuil les liens affectifs peuvent devenir un obstacle à l'engagement des citoyens à l'égard de la préservation de leurs espaces notamment dans le contexte de nos villes.

8-Conclusion :

Cette présente étude s'intéressait aux conditions socioculturelles créatrices de l'engagement citoyen pérenne à l'égard de la préservation des espaces publics communs. Politique prônée par l'administration locale et le mouvement associatif dans notre wilaya.

Ayant comme objectif principal d'appréhender les différentes dimensions socioculturelles de la pérennité de cet engagement soit (la confiance, les conditions de soumission aux activités des associations, le sentiment d'appartenance à l'égard des espaces communs, la pratique de prise de décision, l'autogestion des affaires du groupe, la solidarité, le lien social fermé versus ouvert, etc.).

Les données recueillies par le biais de cette présente étude qualitative exploratoire auprès de (32) adhérents relevant de (8) associations socioculturelles et sportives de la wilaya de Bejaia, dont (16) citadins et (16) ruraux ont permis l'abord, de montrer qu'ils sont d'autant moins engagés à long terme vis-à-vis de la préservation des espaces publics qu'ils réalisent leur travail dans des conditions de soumission forcée et anonyme (absence d'autonomie, non-participation aux prises de décisions publiques, le mode de gestion autocratique des responsables d'associations, etc.). Et que cette soumission forcée et anonyme est rendue plus compliquée par l'imposition des cotisations mensuelles.

En outre, les résultats ont permis de montrer que le deuxième obstacle à la pérennité de cet engagement citoyen est en partie expliqué par la détérioration de la valeur de confiance envers les responsables des associations respectives. Cela, a été expliqué par les citoyens par le fait qu'ils ne tiennent pas leurs promesses, ne prennent pas en compte l'opinion des citoyens lorsqu'ils prennent des décisions, et enfin, leur incompétences dans la gestion notamment du volet financier et la conduite des réunions de travail.

Enfin, le dernier obstacle évoqué par les citoyens notamment par les « citadins » quant à l'absence de la pérennité dans leur engagement, se situe selon eux au niveau de la détérioration de leur sentiment d'appartenance vis-à-vis de ces lieux et des adhérents de l'association d'une façon générale. Cela, a été expliqué par les relations horizontales ouvertes et anonymes dans les villes qui rendent difficile les interactions, l'entraide et la cohabitation, et ce, compte tenu des différences de statuts, divergence de représentations, faible niveau d'ouverture/insertion/articulation dans/avec d'autres groupes émanant de régions géographiquement différentes. A l'inverse, les villageois ne sont pas du tout de cet avis. Partant de cet avis, il ressort très clairement que les villageois sont beaucoup plus endins à la préservation de leurs espaces publics par rapport aux citadins.

Cette étude permet ainsi de mettre l'accent sur l'importance des conditions socioculturelles créatrices de l'engagement citoyen en tant qu'antécédent des attitudes favorables à la conduite d'une démarche de préservation des espaces communs dans les villes ou autres. Elle montre aussi que la pérennité de l'engagement citoyen qui se dégage envers ces lieux n'est pas seulement liée à long terme au développement et au maintien des attitudes positives à l'égard de ces derniers, mais influence également le cadre de vie général du citoyen.

Enfin, il est à souligner que ce travail connaît des limites liées principalement à la faible taille de l'échantillon, pouvant causer un biais des résultats et limiter le caractère généralisable des conclusions avancées. Seules des recherches plus élaborées, pourront améliorer notre connaissance sur le rôle des facteurs socioculturels dans l'engagement citoyen et le maintien des attitudes favorables à l'égard de la préservation des espaces publics en vue de l'amélioration du cadre de vie dans la ville Algérienne. Nous proposons donc de répliquer cette recherche de nouveau sur des échantillons plus larges et en intégrant l'étude de certaines variables de contrôle notamment l'âge, le genre et le niveau d'instruction du citoyen.

Elle reste néanmoins, une contribution précieuse à l'examen des différentes dimensions socioculturelles responsables de l'émission d'attitudes engageantes des citoyens à l'égard de la préservation des espaces publics d'une part et du vivre ensemble d'autre part. Les résultats de cette présente étude sont nettes, la confiance, le sentiment d'appartenance, l'autogestion, la solidarité, la démocratie, l'habilitation psychologique des responsables d'associations, ... sont autant de leviers sur lesquels les élus locaux et dirigeants d'associations pourraient actionner leurs efforts pour susciter l'engagement des citoyens à long terme à l'égard de la préservation des espaces publics et l'amélioration du cadre de vie dans nos villes. Car les citoyens en (Kabylie), territoire vécu (**Ferret et Gagnon, 2015**) porteur d'une organisation informelle qui puise ses racines dans la tradition, l'« art de nouer des relations de confiance au sein des institutions » est aussi l'expression de la territorialité selon Pecqueur, (2003) (expression des comportements des acteurs qui font le territoire).

9-Liste bibliographique :

Livre :

- Adeli Y.,(2010).Les efforts de préservation de la pensée kabyle aux XVIIIe et XIXe siècles, tome 2, l'odyssée édition.
- Charles-Pauvers Brigitte et Nathalie Commerias, (2002).
L'implication: le concept. In : Neuveu,J.P. Thévenet, M.(Eds).L'implication au travail. Paris, Vuibert, 43-59.
- Joule,R.V.,Beauvois, J.L., (1998).La soumission librement consentie, PUF, Paris.

Article du Journal :

- Allen, N.J.et Meyer, J.P.(1991). « The measurement and antecedents of affective, continuance and normative commitment to the organization » *Journal of occupational psychology*, vol.63,pp. 1-18.
- Colquitt, J. A., LePine, J. A., Piccolo, R. F., Zapata, C. P., & Rich, B. L (2012). Explaining the justice-performance relationship: Trust as exchange deepener or trust as uncertainty reducer? *Journal of Applied Psychology*, 97(1), 1-15.
- Deslauriers, Jean-Pierre (1991). Recherche qualitative : Guide pratique. Montréal, McGraw-Hill, 142p.
- Bucolo, E., (2004). « Capital social, pour un regard critique », Actes du colloque Le capital social organisé par le groupe de recherche Innovation et Sociétés, Université de Rouen 6 février 2003, Cellule GRIS n°(10), 69-80.
- Colletta, N.J., Cullen, M.L., (2000). « The Nexus between Violent conflicts, social capital and social cohesion : Case Studies from Cambodia and Rwanda, Worlrd, Washington DC.
- Dasgupta P.,(2010). « Une question de confiance: capital social et développement économique » *Revue d'économie du développement*, 2010/ 4, vol.24, p. 47-96.
- Guerrero, S et Herrbach, (2009). « La confiance organisationnelle au cœur de l'échange social ». *Erudit revues, relations industrielles*, V.64, n°1, p.3-184.
- Louche, C et Lanneau, C. (2004). Effets à long terme de l'engagement dans une organisation industrielle. *revue de psychologie du travail*, vol.10, (2), p.17-31.
- Martens, S. (2003). « Problématique de participation de la « société civile » aux stratégies de réduction de la pauvreté au Rwanda », in Marysse S et Reyntjens F. (Direction). *L'Afrique des grands lacs*, 2002-2003, 109-131.
- Perret C., et Gagnon C., (2015). « Identité(s), gouvernance villageoise et développement territorial viable en Kabylie », mimeco.
- Schoorman F.D., Mayer R.C. & Davis J.H. (2007) "An integrative model of organizational trust past, present, and future", *Academy of Management Review*, 32, 2, p. 344-354.

Article de séminaires :

- Dautre, E., Kouabenan, R., (1998). Engagement par soumission librement consentie : un essai d'application aux stratégies de communication au 2^{ème} colloque international de psychologie sociale de langue française, Turin.
- Pecqueur B., (2003). Dans quelles conditions les objets patrimoniaux peuvent-ils être support d'activité ? », XIII^{ème} conférence internationale du RESER, services et développement régional, Mons, 9 et 10 Octobre 2003, Ateliers de la Fucam.

Site web :

- Perret C., Abrika B., (2014.b), « Capital social, confiance et développement territorial. Une étude appliquée en Kabylie », p.1-15, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01055087v2>, consulté le 14/07/2020.
- Schuller G., (2004). « Economie et confiance. La confiance, un facteur indispensable mais complexe », mimeo, janvier, 41 (http://www.prtstnicolas.org/IMG/pdf/ECO_et_confiance_Version_28_07_2004.pdf, consulté le 15/12/2017).

Le théâtre du Soleil en marge de la Révolution
The 'Théâtre du Soleil' on the fringes of the Revolution

Olfa Bouassida Souli

Maître assistante, Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse- Tunisie ,

1. Introduction

De par son étymologie, le mot théâtre nous réfère au spectacle, à la représentation et à la prestation des acteurs devant des spectateurs présents dans un lieu pour regarder ce qui leur est proposé. Cette représentation théâtrale, constituée principalement d'un texte écrit par un auteur dramatique, interprété par des acteurs et mis en espace par un metteur en scène, est traduite sur scène grâce à des procédés scéniques, esthétiques et visuels, telle que la scénographie. Certes, ces procédés scéniques sont aussi importants, mais le degré de leur impact dépend essentiellement de la vision du metteur en scène. En effet, le théâtre, d'après le metteur en scène britannique Edward-Gordon Craig, n'est « *ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse* ». Il ne résulte pas, non plus, de la simple addition de ces techniques, mais « [...] *il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu, des mots qui sont le corps de la pièce, des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor, du rythme qui est l'essence de la danse.* » (CRAIG E-G, 2004, p. 137.)

De ce fait, chaque représentation théâtrale est unique ; elle n'est ni figée, ni fixée. Elle répond, certes, à des normes et à des conventions, mais la marge de l'intervention personnelle est assez large. Ces particularités dépendent principalement de la nature même du spectacle et du sujet traité. En effet, on ne représente pas un texte comique, tragique ou historique de la même manière. La manière dont le texte est interprété, les méthodes et les techniques utilisées ou encore les éléments scénographiques (décor, costumes, éclairage, maquillage, etc.) auxquels on accorde aujourd'hui plus d'importance sont pris en considération par tout metteur en scène et de la réunion de tous ces éléments, une impression de réalité peut naître.

Le théâtre se positionne alors en rival du réel dans la mesure où la scène s'offre à nous comme un espace où dramaturges, metteurs en scène et comédiens construisent ensemble une illusion de la vie. De cette rencontre entre les imaginaires naît une culture et un éveil des consciences se manifeste. De ce fait, ce qui est donné à voir sur scène est une forme de "représentation" du réel avec ce que ce terme suppose comme distanciation par des procédés scéniques propres à cet art comme par exemple la parodie, la caricature et la marionnette.

Dans ce contexte, on peut citer l'exemple de l'expérience du Théâtre du Soleil et sa manière de raconter l'Histoire, notamment avec son spectacle « *1789 la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* ».

Afin de traiter de la question de l'Histoire revue et racontée par le Théâtre du Soleil, on a adopté un plan tripartite : dans la première partie qui porte le titre «Le théâtre du Soleil : un creuset d'expérience» nous essayerons de présenter la compagnie, son processus de création et sa méthodologie d'approche. La seconde est analytique et elle est intitulée «1789 ou la Révolution vue par les bateleurs». Nous y présenterons le spectacle et ses approches afin de décortiquer la vision de Mnouchkine des événements historiques, notamment la Révolution de 1789. La troisième partie intitulée «Impact et répercussion sur les spectateurs» se focalisera sur la portée de ce genre de spectacles sur le public. Mais que pourrait traduire l'adaptation de ces spectacles ? Ces orientations techniques et esthétiques différentes vont-elles influencer sur le récepteur ? Quel est l'apport de la marionnette dans ce genre de spectacle. ? Quel impact cette approche de l'Histoire a-t-elle sur le large public ?

2. Le théâtre du Soleil : un creuset d'expérience

Le Théâtre du Soleil est fondé en mai 1964 par Ariane Mnouchkine avec un groupe de jeunes étudiants. Bien que la composition de la troupe ait beaucoup changé, Mnouchkine en a assuré la continuité jusqu'aujourd'hui. Par la suite, Mnouchkine a opté pour des acteurs internationaux afin de s'intéresser à l'Histoire, au monde, aux traditions et aux diverses cultures. Cette jeune troupe cosmopolite a élu domicile aux portes de Paris, plus précisément à la Cartoucherie de Vincennes, depuis 1970.

De plus, Ariane Mnouchkine s'est distinguée par le choix des sujets abordés, donnant souvent à réfléchir sur la condition humaine par des mises en scènes très visuelles. Son but est de créer des œuvres qui se rapprochent le plus de la Commedia dell'arte et ce, par le recours à la transposition libre des situations en se dégageant des contraintes du texte et en utilisant des masques raffinés ou encore des marionnettes.

Depuis, Ariane Mnouchkine n'a cessé de créer une multitude de spectacles aussi éminents les uns que les autres. Dans ce théâtre, le statut du texte, la forme de l'aire de jeu et la relation entre acteurs et spectateurs sont remis en question. En effet, Mnouchkine accorde beaucoup d'importance à l'acteur et à son jeu. Elle voit que l'acteur n'est pas seulement une mémoire ou une voix ; il est aussi un corps qu'il se doit de comprendre et d'éduquer. Il est de même créateur du moment qu'il ne se contente pas d'exécuter les directives du metteur en scène

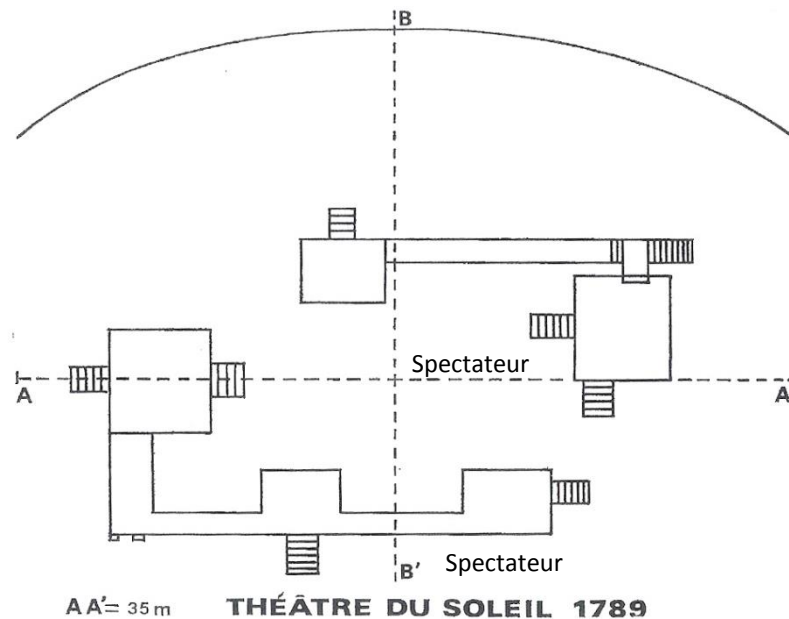
En vue de traiter des pièces de théâtre dont le sujet est historique, Ariane Mnouchkine fait appel à des historiens, à des hommes de lettres et à des chercheurs pour aider les comédiens à mieux assimiler cette période de l'Histoire comme c'est le cas par exemple pour la pièce « 1789 la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur ». Afin de pouvoir improviser, traiter la Révolution et les personnages historiques et convaincre le public, les comédiens ont dû faire une recherche documentaire et lire beaucoup d'ouvrages se rapportant à cette période délicate de l'Histoire de France et à la Révolution française. Cette importance accordée à la documentation est d'ailleurs devenue une habitude au Théâtre du Soleil.

3. 1789 ou la Révolution vue par les bateleurs

1789 ou la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur est considérée comme une pièce engagée dont le sujet traite de la Révolution française de 1789. Ce travail, qui a réuni plus de trente comédiens, a eu beaucoup de succès ; il a constitué l'un des premiers triomphes du Théâtre du Soleil et a été représenté plus de quatre cents fois. *1789* traite de l'Histoire en partant du point de vue du peuple, c'est-à-dire la Révolution vécue, décrite et faite par le peuple. Cette pièce pleine d'ardeur, de lyrisme et d'exaltation dont l'espace scénique est un immense champ de foire avec des bateleurs en guise d'acteurs, parodie l'aristocratie décadente et la bourgeoise improvisation des acteurs dont l'expression corporelle autant que la parole sont mises en jeu. Chaque acteur raconte les faits de la Révolution suivant son propre point de vue. Le rôle du metteur en scène, quant à lui, est d'orienter les acteurs sans pour autant les manipuler. De ce fait, le comédien dispose d'une certaine liberté, ce qui lui permet d'être plus authentique et de restituer l'image au public. Cette méthode de travail est une des caractéristiques de Mnouchkine qui affirme que tout est lié : ce qu'on dit, ce qu'on montre et ce qu'on voit.

Dans l'intention de traiter de la question de la Révolution française, Mnouchkine a opté pour une scénographie foraine et allégorique composée d'une aire de jeu de forme rectangulaire. Cinq tréteaux surmontés de toiles de fond amovibles sont utilisés, selon les actes, successivement ou simultanément. Les spectateurs, quant à eux, ont la liberté de se mouvoir librement. Ils peuvent même escorter les acteurs au milieu des praticables ou s'asseoir sur les gradins aménagés à l'extérieur de cette aire de jeu. Avec cet espace ludique et mouvant, le public est désormais obligé de se retourner dans tous les sens pour suivre l'action (figure 1). Parfois, il se trouve impliqué au cœur même de cette action notamment lorsque les acteurs quittent la scène et se meuvent au milieu du public comme dans la scène de la prise de la Bastille.

Figure N° 1. Plan du dispositif scénique de 1789



Source : Bradby David, 1990, p. 289.

Ce spectacle se caractérise par son contenu commun entre acteurs et spectateurs. Il a « *un cœur, une vie, une énergie* » (Labrousse L, 1999, p. 742) et il a connu un très grand succès. C'est une échappée qui surgit et qui suscite chez les spectateurs le désir de changer de vie et de revendiquer leurs droits et leur bonheur.

La ligne conductrice de ce spectacle était, depuis le début, de réaliser une pièce dont le sujet est connu par tous. Acteurs et spectateurs ont le sentiment de connaître le sujet du spectacle et d'en être concerné. Mnouchkine voulait mettre l'Histoire de la Révolution française sans pour autant la ridiculiser, ni la réduire à une anecdote. La voie suivie était donc de raconter l'Histoire vue et vécue par le peuple. A partir de ce principe, la troupe ne peut jouer que ce qu'elle invente. Il n'y a ni texte préalable, ni auteur, mais des événements et des personnages qui ont une signification. Bateleurs, forains et montreurs publics dévoilent ce qu'ils ressentent. C'est ce qui fait que les personnages, tels que Necker ou Louis XVI par exemple, ne sont jamais montrés, mais ils sont représentés tels qu'ils sont vus par le peuple (figure 2)

Figure 2. Le couple royal incarné par des marionnettes



Source : Gérard Taubman, <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/17>, (consulté le 17.01.2022)

L'originalité de cette pièce réside dans le recours aux marionnettes géantes inspirées du "Bread and Puppet". En témoigne le cinquième Tableau intitulé « Les marionnettes ». Ce tableau présente une parodie de l'assemblée des Etats Généraux incarnée par des bateleurs-marionnettistes. Il symbolise en plus la renommée et l'image que le peuple porte sur les Tiers-Etats et sur le couple royal plus précisément. En effet, le roi Louis XVI, Necker, le Tiers-Etat, Marie-Antoinette, la noblesse et le clergé sont incarnés par des marionnettes placées sur un tréteau et manipulées par des acteurs.

De surcroît, Mnouchkine recourt à la marionnette comme un outil de création. Dans *1789*, elle l'utilise afin de créer une certaine distanciation par rapport aux faits historiques vrais, d'éviter le réalisme plat et d'inviter le spectateur à réfléchir sur les conséquences de certaines pratiques nobiliaires. Pour cela, chaque marionnette est vêtue d'un costume correspondant à son personnage. Louis XVI est toujours vêtu élégamment ; Marie-Antoinette garde sa robe à panier avec un visage maquillé, tandis que le prélat est reconnaissable grâce à son aube blanche. Dans ce contexte, l'habit ainsi que le maquillage ne renvoient plus uniquement au statut social du personnage. Ce sont aussi des indices qui nous renseignent sur l'état physique et psychologique des uns et des autres

Dans *1789*, la scène est désacralisée, notamment dans la scène de boxe où elle devient un ring. Tous ces procédés théâtraux procurent une énergie militante ; l'engagement des acteurs, leurs prouesses et leur humanité empêchent le spectacle de s'engouffrer dans le brouhaha. Dans la scène de la prise de la Bastille, les acteurs sont si engagés et si crédibles qu'on a l'impression d'être devant des citoyens qui nous racontent leur vécu et non devant des acteurs qui miment la réalité.

4. Impact et répercussion du spectacle sur les spectateurs

Le spectacle théâtral est le plus expressif des discours ; il transmet l'image créative et non pas celle qui est abstraite en plus de l'idée et ses signes. Parce qu'il s'adresse directement à l'avenir, y crée un décentrement, il peut se jouer de son système et s'introduire dans l'espace, dans le temps et changer les états.

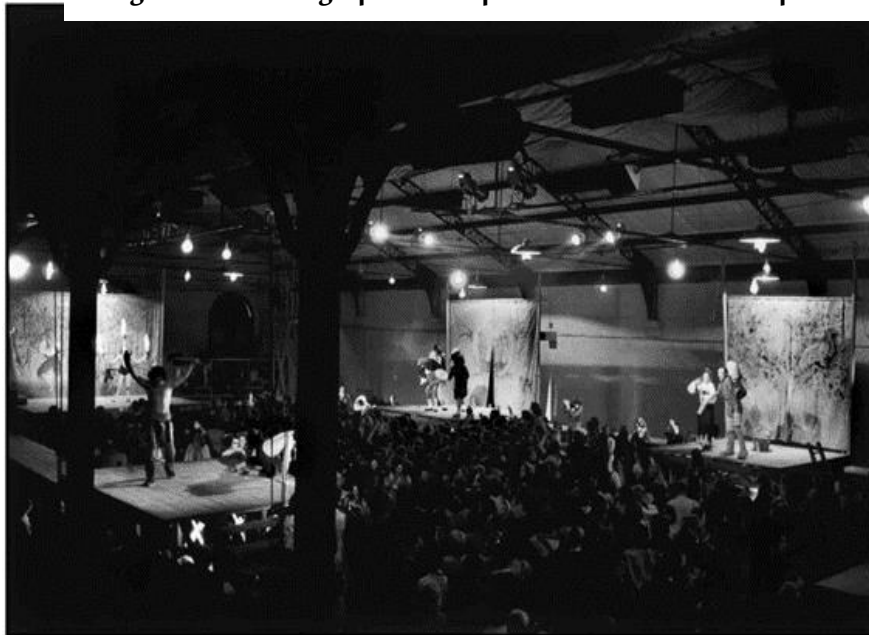
Au Théâtre du Soleil et grâce à la sortie du lieu conventionnel, on peut assister à une multitude d'organisations spatiales. Ceci permet de procurer au spectateur une sensation de liberté et de spontanéité, de stimuler son imaginaire et sa créativité et de l'inciter à prendre part à la production. Dans ses spectacles, Mnouchkine cherche à créer un théâtre non officiel qui repose essentiellement sur un vide splendide. Ce théâtre est possible grâce à l'absence du décor dans son sens classique, mais aussi grâce à l'accentuation du travail, aux déplacements et aux expressions du corps de l'acteur et à la recherche d'une certaine exactitude. Une dualité contradictoire se fait remarquer : l'ouverture sur l'imaginaire avec une exactitude maximale. Pour cela, Mnouchkine se base sur le travail des acteurs qui, sous sa direction, sont incités à construire des personnages complexes, sur la gestuelle et sur les voix particulièrement travaillées mais qui demeurent toujours profondément humains.

En ce qui concerne les spectacles exposant un décor simple et convivial mis en valeur par les acteurs, par leurs mouvements, par leurs costumes et par leurs accessoires, le spectateur se contente de construire l'ensemble de la scénographie dans sa tête, dans son imaginaire et prend part au processus de la représentation. Le fait de suggérer ce qui est absent du plateau afin de ne pas le surcharger captive l'attention du spectateur, tandis qu'un décor trop figuratif étouffe l'imagination du public. Parfois, un objet est emblématique ; il sert d'indice ; le reste du décor étant simplement induit dans l'imagination du spectateur par ce qui lui est présenté. Toutefois, l'objet doit être mobile afin de retenir l'attention du spectateur, de constituer un mystère et de rendre vrai pour le récepteur ce qui n'est en réalité qu'une illusion. Dans ce sens, il suffit de dérouler un tapis pour nous référer à un espace intérieur ou de présenter des filaments rouges pour faire allusion au sang.

L'attention du spectateur est ainsi sollicitée via des procédés très divers, sans que la réception en elle-même soit toujours clairement définie. En effet, la réception d'une œuvre est ambiguë, notamment si celle-ci est éphémère ou qu'elle relève d'un dispositif interactif et mouvant. Tous ces procédés scéniques esthétiques et visuels affectent le spectateur et provoquent ses sens d'une manière décontractée et naturelle. En effet, le spectateur se comporte désormais spontanément comme s'il était dans la rue, dans une foire ou aussi dans une enceinte de compétition sportive. Outre les sens, ces procédés, qui influent sur la représentation et qui varient d'un spectacle à un autre,

suscitent l'imagination du spectateur et affectent sa perception. En effet, les spectacles dont les scénographies sont atypiques, tel que *1789*, suscitent l'intérêt des spectateurs qui sont avides de nouvelles formes scéniques. L'absence de séparation entre les différents tréteaux engendre une impression de parité entre acteurs et spectateurs (figure 3). Émus, fascinés ou même embêtés par l'abolition du quatrième mur, les spectateurs ne restent jamais insensibles face à cette proximité, à cette scène sans cadre.

Figure3. La scénographie de la pièce est éclatée sur cinq tréteaux



Source: Martine Franck, Magnum Photos, <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/17>, (consulté le 17.01.2022)

Ce dispositif scénique éclaté de la pièce ressemble à une arène avec un public agité et placé dans l'aire centrale. Le fait d'adresser la parole au public, de l'inciter à participer et de faire de la salle le lieu de l'action, font de la scène un terrain d'expérimentation. Contrairement au dispositif frontal qui oblige le public à être passif, ce dispositif fragmenté invite le récepteur à jouer un rôle : celui du peuple. Les spectateurs debout se sentent impliqués ; ils réagissent, bougent dans tous les sens, participent à l'action, parlent aux acteurs et se déplacent librement. Chacun d'eux se concentre sur le tréteau et sur l'action scénique qui l'intéresse ou qui capte ses regards ; ils ne sont pas tous attirés par la même scène. Le changement de tréteau nous fait passer d'un lieu à un autre, d'un acte à un autre ; de ce fait, l'attention du public et sa projection imaginaire se focalisent à chaque fois là où se passe l'action.

En dépit de cette disposition peu commune, certains spectateurs restent cloués à leurs places et ne parviennent pas à participer au jeu à cause de leur timidité ou aussi du fait qu'ils ne sont pas

habitué à participer à un spectacle théâtral ; ils représentent les spectateurs “classiques” du théâtre tels qu’on les connaît. Ceci confirme le fait que la perception et la réception d’une pièce de théâtre dépendent de plus en plus du spectateur, de son univers psychologique et surtout de ses attentes. En fait, lors de sa prestation, l’acteur respecte le choix du spectateur : il l’invite à participer au jeu, à coopérer sans faire de pression, ni l’obliger pour autant. Dès lors, la scène est le lieu où se développe l’imagination du spectateur et le point de départ de sa projection dans le monde idéal ou de son rêve. Elle représente la matérialisation du point de vue du metteur en scène et du scénographe.

4. Conclusion

En somme, le rôle du théâtre n’est pas d’éduquer le spectateur, mais de lui montrer d’autres possibilités, d’appréhender le vécu et de l’inciter à faire une lecture personnelle de ce qui se présente à lui. Sur scène, l’acteur reconstitue l’Histoire dans un lieu, dans un espace et dans une temporalité indiqués ; cette reconstitution est possible, entre autres, grâce aux procédés scéniques utilisés.

L’acteur s’approprie les lieux que ce soit des tréteaux, une scène de théâtre élisabéthain ou un espace rural improvisé : c’est en fait l’espace de jeu. Au début, le spectateur observe les lieux et prend connaissance des objets et du décor scénique ; il décrypte par la suite les éléments et les objets scéniques et tente d’interpréter le sens caché puis il essaye de classer toutes ces informations reçues selon son vécu, sa sensibilité ou ses attentes. Après, le spectateur compare ce qu’il voit à d’autres œuvres auxquelles il a déjà assisté ou à d’autres spectacles qu’il a encore en tête notamment s’il s’agit de pièces qui traitent des faits historiques ou encore dont le sujet tourne autour des faits qui ont marqué sa société ou l’humanité d’une manière générale (notamment les guerres, les Révolutions, les épopées, etc.)

En effet, la mise en scène et la scénographie ne se contentent pas d’être des éléments visuels uniquement même si elles font appel à la vue, car, si on fixe des yeux sans tenter de comprendre, ni essayer d’interpréter ce qui est exposé sur scène, le regard sera absolument vide. Il embrasse certes des objets, mais il ne va pas au-delà de ce qui est matériel. Or, le sens n’est souvent pas explicitement donné par le metteur en scène ; il incombe au spectateur de le construire et de le créer. C’est d’ailleurs ce qui justifie que les spectateurs donnent chacun un sens différent de celui exposé par les autres, parce que chacun fait sans le vouloir une projection inconsciente de ses propres rudiments culturels sur le spectacle ; il croit saisir le sens voulu par le metteur en scène, mais en réalité, il ne fait que construire un sens en se référant à ce qu’il porte comme connaissance et à son état au moment de regarder la scène.

5. Liste Bibliographique

● Encyclopédies et Dictionnaires

- Corvin Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Vol 2 L-Z, Ed. Bordas, Paris 1995
- Simon Alfred, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1973, 255 pages.

● Livres

- Borris Luc (2010), *La scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, L'Entretemps, Paris ;
- Chavane Blandine et al (2009), *Construire pour le temps d'un regard, G-C François scénographe*, Fage, Paris ;
- Féral Josette (1998), *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, éditions Théâtrales, Paris ;
- Labrousse Laurence (1999), *Ariane MNOUCHKINE : Un parcours théâtral, le terrassier l'enfant et le voyageur*, Harmattan, Paris ;
- Neuschafer Anne (2002), *De l'improvisation au rite : L'épopée de notre temps, Le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Peter Lang, Allemagne ;
- Pascard Fabienne (2005), *L'art du présent*, Plon, Paris ;
- Pavis Patrice (2005), *L'Analyse des spectacles, théâtre mime danse danse-théâtre cinéma*, Armand Colin, Paris ;
- Picon Vallin Beatrice (2009), *Ariane Mnouchkine*, Actes Sud, Paris ;

● Articles du Journal

- BAX Dominique (2006), *Ariane Mnouchkine du théâtre au cinéma*, Théâtre au cinéma, Magic cinéma, Bobigny, hors-série N°3.
- COPFERMANN Emile (1971), *Entretiens avec Ariane Mnouchkine*, Travail Théâtral, Paris, N°2 ;

● Multimédia

- Mnouchkine Ariane, *1789*, [DVD], Film du spectacle du Théâtre du Soleil, Milan, Films Ariane, 1974

● Sites web

- <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/nos-archives>,
(consulté le 15/01/2022)

L'image du Marocain dans la littérature coloniale au Maroc :

Le cas de Jérôme et Jean Tharaud

Soufiane Miloudi

Université Mohammed Premier Oujda, Maroc ; faculté des Lettres et des Sciences Humaines Oujda

Introduction

Au fil des siècles et avec l'apparition des moyens de transport modernes, le monde connu la naissance de la génération des écrivains-voyageurs, lesquels voyageurs racontaient leur itinéraire viatique à l'aide des carnets de route ; certains de ces voyageurs avaient été envoyés par des missions scientifiques comme le cas de Jean et Jérôme Tharaud qui étaient connus beaucoup plus comme des témoins empiriques aux côtés des principales instances militaires françaises de l'époque, à savoir le Maréchal Lyautey ; les deux frères jumeaux étaient connus par leur production littéraire intense qui se mesurait à plus de deux cents milliers d'exemplaires ; par conséquent, la publication qui leur a valu un grand succès ainsi que le prix Goncourt est celle de Dingley, publiée en 1906 ; leur grande notoriété sera couronnée par une reconnaissance nationale de la haute instance littéraire de France, à savoir l'Académie française ; parmi leurs énormes productions littéraires et artistiques réalisés dans la Méditerranée, nous trouvons une œuvre intitulée Fès ou les bourgeois de l'islam ; cette œuvre, qui fera l'objet de notre étude, est une œuvre littéraire de genre romanesque, réalisée au Maroc pendant la période coloniale.

Notre travail s'inscrit dans le champ des études postcoloniales, qui s'intéressent à l'étude des héritages et des traumatismes laissés par la colonisation ; notre objectif est de rattraper puis analyser et corriger pour pouvoir dépasser une période traumatisante de l'histoire du Maroc.

Un tel sujet nous renvoie à formuler la problématique de notre article à partir des interrogations suivantes : Les récits de voyage n'appellent-ils pas à prudence, quant à leur usage en tant que témoignages historiques ? Quelle est la part de vérité et d'objectivité et de subjectivité des écrivains de notre corpus ? Comment se manifeste l'image des Marocains dans l'imaginaire français à l'époque coloniale ? Quels discours les voyageurs ont-ils produit à leurs égards ? Et comment ces derniers usent-ils de leurs génies d'écrivains, de reporters et de propagandistes pour leur fixer une image inviolable ? Comment le « Je » supérieur de l'Occidental se manifeste dans une entreprise de négation de « l'Autre » Oriental ?

A partir de ce questionnement, nous avons élaboré respectivement deux axes de lectures, à savoir le Marocain conformiste et superstitieux, et le Marocain orgueilleux et ingrat.

1. Un Marocain conformiste et superstitieux

Le mode de vie des Marocains est organisé par des convenances sociales qui réglementent leur éthique à la fois dans le public et dans le privé ; ces règles moraux, qui tirent la plupart de leurs codes de la religion musulmane, sont inclus dans la notion de « qaïda » ; les frères Tharaud recourent à ce terme en vue de mettre en évidence les comportements et les pratiques sociales des Marocains ; en effet, la qaïda dicte et oriente la manière de communiquer, de manger ou d'organiser les fêtes de mariage ; à juste titre, durant la nuit de noces, la qaïda prescrit à l'épouse et au mari l'éthique de communication à laquelle ils doivent se conformer :

La qaïda veut que cette nuit-là le mari se contente de dire et de redire à sa femme ces mots de compliment, d'une fadeur précieuse et banale qui sont la règle du jeu. Agir différemment serait se conduire en butor. Elle, de son côté, doit écouter tous ces propos avec un air d'indifférence absolue, sans desserrer les lèvres : autrement, son mari la tiendrait pour sans pudeur. Quand il a, épuisé toutes les banalités galantes que lui rappelle sa mémoire, ou qu'il invente au fur et à mesure s'il a quelque imagination, tous deux s'étendent sur le matelas (naturellement tout habillés), et s'endorment s'ils le peuvent. (THARAUD, 1930,232)

Les Tharaud usent généralement de leur ton satirique envers les convenances sociales des Marocains, en vue de les exotiser et provoquer un grand intérêt chez les lecteurs occidentaux par rapport au monde oriental ; à juste raison, plusieurs exemples renvoient à l'influence de la qaïda sur le mode de vie des Marocains, lesquels Marocains se réfèrent et se conforment constamment à elle : A Fès, un homme qui se respecte n'a jamais embrassé sa femme de sa vie, et il ne la voit nue que s'il a chez lui un hammam, ou bien s'il loue le bain public pour lui et sa famille, la longueur d'une nuit, comme il fait chaque mois lorsqu'il en a les moyens. Mais au hammam l'amour est interdit, ou plutôt rend aveugle, encore qu'un proverbe déclare que tous ceux qui font l'amour au bain avaient perdu la vue, il n'y aurait plus assez de cannes. (THARAUD, 1930, 235)

Le recours à l'approche comparatiste entre le monde occidental et le monde oriental avait servi aux voyageurs français de se distinguer des sociétés exotiques, caractérisées par une raison primitive qui échappe à l'intelligence humaine, au progrès et à la modernité ; d'autant plus que la qaïda, telle qu'elle est représentée par les frères Tharaud, semble avoir la capacité de leur fournir une harmonie et une argumentation, voire une légitimité qui peut réussir le mélange des genres, entre le vrai et l'imaginaire.

Les voyageurs semblent donc être fidèles à une démarche qui consiste à se focaliser sur les aspects dépréciatifs des Marocains, en vue de décrédibiliser la qaïda puisqu'elle est, à leurs yeux, la cause de leur dépravation.

Toujours en se conformant à la même stratégie, les Tharaud rapportent la particularité d'un banquet marocain du début jusqu'à sa fin, avec tout ses détails :

Suivant la qaïda, vers neuf heures du soir, les négresses apportent une douzaine de bassins de cuivre, coiffés de capuchon de paille, sous lesquels se tiennent au chaud les couscous, les poulets et les ragoûts. [...] Le repas fini [...] on émet toujours selon la qaïda, ces hoquets incongrus qui sont, dans tout l'Orient, la politesse de l'estomac et le remerciement des convives. (THARAUD, 1930, 194)

Bien que le fait d'éructer à la fin du repas soit considéré comme inconvenant en Occident comme en Orient, y compris par les voyageurs, le directeur de l'Institut des hautes études marocaines Louis Brunot, qui a vécu longtemps au Maroc, stipule qu'« il n'est pas malséant de roter à la fin du repas, pour montrer à son hôte qu'on a bien mangé. C'est un usage qui fut en honneur chez nous au Moyen Age » (BRUNOT, 2013, 75)

Donc, selon la qaïda, il est nécessaire à l'invité de hoqueter à haute voix à la fin du repas, s'il souhaite manifester son contentement et sa gratitude envers l'hôte ; de leur part, les frères Tharaud interprètent cette pratique moyenâgeuse tantôt comme un indice de politesse et de courtoisie, tantôt comme un comportement moyenâgeux et obsolète qui ne s'adapte guère avec le développement de la civilisation occidentale ; d'autant plus que le Marocain est un être gourmand par essence qui préfère se nourrir excessivement des mets les plus délicieux ; et voici un témoignage de Pierre Loti : Les plats sont tellement copieux qu'un seul homme a peine à les tenir ; ce sont des quartiers de moutons, des pyramides de poulets, des poissons arrangés en montagne, des couscouss comme pour des ogres. On les apporte des cuisines sous les grands cônes obligatoires, en sparterie blanche agrémentée d'ornements rouges, et tous ces cônes s'amoncellent par terre, forment dans la cour comme un dépôt de gigantesques chapeaux chinois. (LOTI, 1890, 99)

Le Marocain est donc représenté par les voyageurs français comme une personne gourmande qui mange excessivement et sans mesure, et qui répond volontairement à des invitations aux banquets ; paradoxalement, Louis Brunot envisage une autre perspective par rapport aux conventions sociales de l'éthique de la table, dans le monde marocain :

On doit d'abord combattre certains préjugés assez répandus chez nous. Il faut se dire que le Marocain n'est pas gourmand. Il fait de la sobriété une vertu, presque un don de Dieu. [...] De fait, le Marocain, dans les circonstances ordinaires de sa vie, mange assez peu. Mais cela ne signifie pas, les Français le

savent par expérience, que sa cuisine ne soit excellente et que, s'il reçoit, il n'offre généreusement des mots très nombreux et très variés. C'est presque toujours au contraire un véritable festin.

(BRUNOT, 2013, 75)

La qaïda, telle qu'elle est rapportée par les Tharaud, garantit le fait que certaines règles qui réglementent l'éthique et la communication soient respectées et appliquées dans la société marocaine ; ces règles se traduisent par le terme de politesse, un caractère propre à la majorité des Marocains : « religion et politesse sont des obligations de la même nature, imposées à une société qui demeure, dans son fond, sans grande délicatesse intérieure » (THARAUD, 1930, 200) en effet, les frères Tharaud mettent en valeur la politesse des Marocains Fassis, par leurs diverses catégories sociales :

A Fès, où la mentalité est à peu près uniforme, et où la fortune seule établit des différences entre les gens, tout le monde est également poli. Le serviteur et le maître ont les mêmes idées sur la vie, et les mœurs des uns et des autres sont ordonnées par cette qaïda (règle sociale) que tout le monde respecte là-bas, moins comme une acquisition personnelle que comme un legs de famille, un héritage séculaire. Depuis des siècles et des siècles, cette politesse n'a pas changé. (THARAUD, 1930, 183)

Les Tharaud considèrent que le principe de politesse représente un grand héritage social chez les Marocains depuis plusieurs siècles et qui tire ses commandements de la qaïda ; parallèlement, ce principe fondateur semble ne pas arranger le projet d'écriture tharaudien ; ces derniers aspirent représenter le côté dévalorisant des Marocains ; ils considèrent que la politesse des Marocains n'est autre qu'une politesse de façade qui ne se fait que sur le plan formel et qu'au fond s'occulte une grande imposture et hypocrisie :

Tant de politesse arrive à faire illusion. A l'individu réel, qui peut être ce que l'on voudra, elle en substitue un autre, un personnage idéal, d'une bonne grâce, d'une éducation parfaite. Et s'il faut bien avouer que ce double vous exaspère quelquefois par la fausseté qui s'abrite derrière une si noble façade, cette courtoisie sans défaillance fait d'un séjour chez les Fassi un plaisir inoubliable.

(THARAUD, 1930, 184)

Par cette représentation, les frères Tharaud visent à transmettre une image purement exotique des Marocains, et ce par le biais de diverses caractérisations liées à leur éthique, leur mœurs, leur société et leur âme marocaine.

Par ailleurs, les frères Tharaud mettent en exergue l'esprit superstitieux des Marocains, lesquels Marocains sont passibles à des convictions irrationnelles, fondées principalement sur la crainte et la

méconnaissance ; cette situation de peur et d'ignorance avait attribué un aspect sacré aux marabouts, lesquels marabouts devenaient, de leur part, de plus en plus respectés et adulés :

Il est l'intermédiaire céleste, le hagib, le chambellan d'Allah, qui ne manque jamais de lui demander son avis pour tout ce qui touche au Moghreb. Rien ne se fait, rien ne se dit à Fès où il ne soit mêlé. Le chat lui-même n'attrape la souris que si Moulay Idris le permet. Les mendiants mendient en son nom de préférence au nom d'Allah. Les oulémas, qui sont nos docteurs de Sorbonne, viennent lui rendre visite, avant d'aller faire leur leçon, afin qu'il inspire leur parole. Les commerçants n'ouvrent pas le volet de leur boutique sans être passés à son tombeau pour jeter dans le tronc la petite pièce de monnaie qui rendra la journée profitable. (THARAUD, 1930, 205)

Selon les voyageurs, le marabout de Moulay Idris est muni de grands privilèges et pouvoirs, susceptible de réaliser tous les attentes quotidiennes des gens ; de plus, il exploite ses pouvoirs en vue d'obtenir une influence remarquable sur quiconque souhaite avoir sa faveur ; entre autre, les Tharaud recourent dans leur récit à l'histoire d'un commerçant marocain qui vit en grande Bretagne et au Maroc ; ce dernier promet de faire une offrande au marabout Moulay Idriss au cas où sa demande soit exaucée :

Ceux qui font des affaires avec les pays étrangers, n'engagent aucune entreprise qu'ils n'aient pris tout d'abord une assurance sur Idris. (Nous te paierons tant, lui disent-ils, si la marchandise arrive bien.) Et le saint devient garant du transport. A ce propos, on raconte qu'un fassi, installé à Manchester, avait envoyé par bateau un million et demi de cotonnades, pour lesquelles il s'était assuré à une compagnie anglaise. En cours de route, la cotonnade ayant baissé de vingt pour cent, le fassi avait intérêt que la cargaison n'arrivât pas. Il promet à Moulay Idris un tapis pour sa mosquée si le bateau coulait. Et le bateau coula. Notre homme tint parole. Et quand la compagnie l'eut indemnisé au prix fort, il fit cadeau à la mosquée d'un tapis magnifique [...] que tout le monde admire aujourd'hui. De mauvaises langues ajoutent même qu'il s'arrangera pour faire payer aux anglais, avec lesquels il était en relation d'affaires, la plus grosse part de présent. (THARAUD, 1930, 205)

Le marabout de Moulay Idriss n'est pas le seul qui avait suscité la curiosité des voyageurs de notre corpus ; lesquels voyageurs s'intéressent également à l'histoire mythique d'un autre marabout, aussi célèbre que le précédent ; il s'agit du Marabout de Bou Djida ; il s'agit du récit d'un saint qui avait le pouvoir d'apparaître, aussi étonnant que cela puisse paraître, comme femme au sein des femmes et en homme en présence des hommes :

Un autre saint de Fès, et celui-là en particulière vénération chez les femmes, c'est Bou-Djida, le marabout galant. De son métier, il était tisserand, quelque part dans la Médina. Tout le temps qu'il

tissait sa toile, il ne cessait de faire des prières, de réciter des litanies, d'invoquer Dieu par ses grands noms, tellement que sa navette, s'arrêtant un jour dans sa course, s'écria : (en vérité, Bou-Djida est ami de Dieu !) Alors abandonnant son travail, Bou-Djida se retira à l'endroit où s'élève aujourd'hui son mausolée. Les femmes allaient l'y voir en foule pour lui baiser la main et lui demander des miracles. Ce qui paraît suspect à quelques maris jaloux. Ceux-ci étant montés chez lui, le trouvèrent avec leurs femmes. Ils le mirent à nu pour le battre, mais à leur grande stupeur, ils découvrirent que Bou-Djida avait des attributs féminins. (Eh bien, leur dit le saint, ne me soupçonnez plus. Pour mettre à l'abri ma vertu, Dieu me rend femme avec les femmes, et homme avec les hommes.) (THARAUD, 1930, 207)

Le récit de Bou Djida est un mythe au sens plein du terme, qui fait de celui qui croit en lui un esprit simple et sans raison ; car comment peut-on croire un instant à un saint qui est capable d'être à la fois homme et femme en même temps ? A vrai dire, les voyageurs ont réussi à entrer comme dans du beurre et ont réussi à prouver au lectorat français que certains Marocains semblent être dépourvus de pensée rationnelle et de conscience critique, et donc manipulables.

En usant de leur grand talent d'écrivain et de reporters, les frères Tharaud racontent une autre anecdote, aussi amusante que les précédents ; il s'agit du récit de Sidi Ali Boughaleb ; par leur ton sarcastique, les voyageurs français mettent en exergue la naïveté des Marocains qui croient à tout ce qu'on leur raconte :

On aime aussi beaucoup Sidi Ali Boughaleb. Il offre cette singularité d'être enterré dans deux endroits à la fois. Après sa mort, les habitants d'El Ksar, le lieu de sa naissance, ayant réclamé son corps aux Fassi, on a dû ouvrir sa tombe, et fort heureusement on y trouva deux Boughaleb, en sorte que chacun eut le sien, les gens d'El Ksar et ceux de Fès. Les coiffeurs l'ont pris pour patron, car c'était un grand chirurgien, et l'on sait que la chirurgie est affaire de barbier. C'est lui qui, chaque matin au ciel, rase les marabouts, avant qu'ils ne descendent à Fès, pour tenir leur conseil, présidé par Idris, sur la charmante place Nedjarine, qu'ils ont choisie, je pense, entre toutes, parce que voisine, à la fois, du souk des épiciers et de celui des menuisiers, elle embaume le cèdre et la cannelle. Et le jour de fête, les coiffeurs vont à son tombeau, et ce jour-là, gratuitement font la circoncision de tout enfant qu'on leur apporte.

(THARAUD, 1930, 207)

Le Marocain est donc doté de manière générale d'un esprit simple qui croit facilement et qui ne fait aucune différenciation entre le fait religieux et les croyances superstitieuses ; à tel niveau qu'il n'a pas la capacité de discerner entre des créatures imaginaires des Mille et une nuits ou des récits

oraux de la culture orale, et des faits réels ; en d'autres termes, le patrimoine culturel marocain, par sa grande richesse, regroupe à la fois des faits réels et des contes féériques que les Marocains doivent bien en faire la distinction.

En outre, le mythe de « Sidi Chamharouch », vient accomplir le projet des Tharaud sur les Marocains naïfs et superstitieux, qui croient que seule leur soumission totale et leur adoration complète peuvent assurer leur rattachement avec le sultan des Djinns Sidi Chamharouch :

J'ai entendu raconter que le sultan des Djinn était un certain Semharouj, qui s'était fait musulman dans les mains du prophète lui-même. Il avait, paraît-il, son trône dans ces carrières abandonnées, d'où l'on a tiré toute la pierre qui a servi à construire Fès, et serait mort seulement au milieu du siècle dernier. Quelques Fassi, d'une piété exemplaire, eurent la faveur insigne d'être avertis de son décès et de suivre son enterrement. L'un de ces vieillards vivait encore il y a une dizaine d'année, lorsque je suis venu à Fès pour la première fois. J'aurais pu le connaître, causer de Semharouj avec lui. Que d'occasions exceptionnelles on laisse échapper dans la vie !

(THARAUD, 1930, 208)

Les voyageurs mentionnent donc le cas d'un Marocain qui a pu obtenir la bénédiction, grâce à ses applications sérieuses de ses devoirs religieux ; il a eu par conséquent le privilège d'être éclairé du jour même du décès du sultan des Djinns Sidi Chamharouch ainsi qu'assister à ses funérailles.

L'esprit superstitieux touche également les juifs marocains ; en effet, les frères Tharaud rapportent une histoire réelle qui s'est déroulée dans le quartier juif de la ville de Fès, nommé El Mellah:

Ce jour-là, j'étais tombé par hasard sur l'enterrement d'un vieux juif qui, de toute sa vie, paraît-il, n'avait voulu toucher, même du bout des doigts, une pièce de monnaie. Ce dégoût de l'argent soulevait chez ses coreligionnaires un délire d'enthousiasme. Autour de son cadavre qu'on emmenait au cimetière, c'était une bataille, un assaut. Tous voulaient porter un instant la civière sur les épaules, car c'est toujours un honneur et un acte de piété de porter un mort à sa tombe, mais dans la circonstance c'était mériter à coup sûr la bénédiction divine. Afin d'éviter le désordre, les Rabbins avaient distribué tous les jetons d'un cinéma avec un numéro pour fixer le tour de chacun. Mais qui se souciait des numéros ! Emporté par l'idéal, le Mellah tout entier se ruait vers le mort. (THARAUD, 1930, 191)

Les Marocains, tels qu'ils sont représentés par les frères Tharaud, conçoivent le maraboutisme et le fait religieux à pied d'égalité ; leur psyché est habitée par la superstition et le

suraturel tels les démons et les Djinns ; leur naïveté aveuglante l'empêche de voir la réalité des choses.

3. Un Marocain orgueilleux et ingrat

Le Marocain est défini également par d'autres traits distinctifs qui forment son image culturelle ; ces traits alimentent parfaitement les attentes de l'imaginaire culturel des lecteurs occidentaux, affamés de culture et d'exotisme :

Orgueilleux, fanatiques, corrompus, corrupteurs, étroits d'esprit, jaloux les uns des autres, toujours prompts à la critique et peu enclins à reconnaître les services qu'on a pu leur rendre. Tels apparaissent les Fassi dans ces soirées de médisance.

(THARAUD, 1930, 183)

Ce passage illustre parfaitement les principales caractéristiques des Marocains, tels qu'ils sont énumérés dans le récit tharaudien ; il s'avère que le Marocain est qualifié par les fameux sept péchés, fixés par le théologue dominicain Thomas d'Aquin au début du XII^{ème} siècle, à savoir l'orgueil, la gourmandise, la luxure, l'avarice, la jalousie, la colère et la paresse ; ces sept péchés capitaux représente la racine de tout les maux qui peuvent affecter l'âme humaine et qui entraînent tous les autres vices ; davantage, les Tharaud ont placé l'orgueil en première place, pour la raison que ce mot figure au sommet des sept grands péchés tels qu'ils sont prônés par le Catéchisme de l'Église catholique :

L'orgueil précède la chute [...] mais l'humilité précède la gloire [...] L'orgueil n'est pas un défaut ou un péché comme les autres, non ; c'est la racine de tous les maux [...] L'orgueil a pris "Lucifer", un astre brillant, un ange de lumière et en a fait le diable [...] L'orgueil, c'est la mort et l'essence de l'enfer.

L'image du Marocain orgueilleux, telle qu'elle est rapportée par les Tharaud, n'est en fait pas l'unique qu'elle soit puisqu'on peut la repérer dans d'autres récits de voyage des voyageurs qui soutiennent les mêmes stéréotypes et les mêmes clichés ; l'auteur italien Edmondo de Amicis, à juste titre, rapporte dans ses récits la même impression vis-à-vis du Marocain porteur de tous les vices :

Une race de vipères et de renards ; faux, lâches [...] rongés par l'avarice, dévorés par l'égoïsme, brûlés par les passions les plus abjectes [...] ; ils sont sevrés de tout plaisir qui dérive de l'exercice de l'intelligence. Ils s'adonnent de toute leur âme et pendant toute leur vie à la jouissance d'amasser de l'argent, et partageant le temps que leur laisse ce soin entre une oisiveté somnolente qui les amollit et des plaisirs déréglés et grossiers qui les abrutissent. [...] Ils se déchirent mutuellement avec une rage impitoyable [...] que l'on ajoute à tout cela un orgueil diabolique dissimulé.

(DE AMICIS, 1882, 310)

Le portrait réalisé à la fois par d'Amicis et les Tharaud illustre parfaitement l'impression générale de la plupart des voyageurs occidentaux qui se contentent de reprendre les mêmes préjugés et les stéréotypes déjà cités par d'anciens voyageurs occidentaux ; dans cette perspective, l'auteur marocain Boussif Ouasti admet que « le voyageur sélectionne ce qui se présente à sa vue en fonction de ses critères, favorisant volontiers ce qui confirme ses préjugés ou ses idées, ou au contraire, ce qui lui paraît original, neuf ou simplement différent de ses habitudes mentales » (OUASTI, 2001, 274) ; le voyageur recourt donc forcément à sa subjectivité en vue de rendre compte de ce qui lui semble juste. Davantage, certains voyageurs recourent parfois au procédé de la comparaison, entre le passé et le présent et entre l'implicite et l'explicite, pour pouvoir mettre en scène l'image du Marocain ; par exemple, le Marocain est désigné d'ingrat envers l'administration coloniale de la France pour la raison qu'il ne reconnaissait jamais les bienfaits de la colonisation sur le progrès de son pays :

Bien que ces Fassis soient les premiers à trouver de grands avantages dans les facilités nouvelles que nous apportons au trafic, ils n'en conviendront jamais. « Rien de tout cela, disent-ils, ne nous était indispensable. Avant que vous fussiez ici, nous faisions nos affaires aussi bien, sinon mieux. Nous n'avions pas de routes, mais nous nous servions de nos pistes ; nous n'avions pas d'autos, mais nous avions nos chameaux, nos mulets et nos ânes ; tout se faisait plus lentement et d'une façon plus précaire, mais nous nous arrangions de toutes ces lenteurs et décès incertitudes... » Et négligeant de parti pris les bénéfices qu'ils reçoivent de l'état présent des choses, ils ne songent qu'à regretter les profits qu'ils réalisaient hier avec les procédés d'autrefois.

(THARAUD, 1930, 181)

Les frères Tharaud, en bons diplomates qu'ils sont, se mettent tout au long de leurs récits à défendre la politique coloniale menée par la France ; le jeu des antithèses entre le Français et le Marocain, rend compte comment le Marocain dénigre à chaque occasion les bienfaits de la France en terre chérifienne, mais sans pour autant affirmer qu'il s'agit d'une résistance à la colonisation ; ils insistent plutôt sur la manière dont le Marocain demeure constamment attaché à sa tradition et à son pays. En effet, en dépit des privilèges qu'il pourrait obtenir, le Marocain n'accepte jamais l'imposition d'une culture qui lui est différente de la sienne ; son orgueil et sa dignité l'empêchent d'assimiler un nouveau commandement instauré par l'administration coloniale dans son pays ; davantage, le Marocain n'accepte guère la modernité et le progrès tel qu'ils sont imposés par la France, car il trouve qu'ils mettent en valeur innocemment l'hégémonie de la civilisation occidentale au détriment de la civilisation arabo-musulmane dont il est fier :

Même ces mécaniques qui leur plaisent si fort, et dont ils usent jusqu'à l'abus, auto, téléphone, télégraphe, etc., ils ne songent pas un instant, je ne dis point à les admirer ou à essayer de les comprendre, mais seulement à s'en étonner. Admirer, s'étonner, reconnaître chez nous une supériorité quelle qu'elle soit, serait un acte d'humilité dont ils sont parfaitement incapables, et qui les blesserait deux fois en leur double qualité de Fassi et de Musulmans. (THARAUD, 1930, 182)

Le refus total de se soumettre à la supériorité de la civilisation judéo-chrétienne découle particulièrement de sa foi musulmane ; la religion musulmane serait donc l'élément déclencheur de la déception ressentie par les frères Tharaud qui pensent, en effet, que c'est bel et bien elle qui empêche le Marocain d'accepter sa soumission à la France ; il se prive toujours de : « donner la plus haute idée possible de son bon esprit religieux, ne pas sembler moins bon musulman que son voisin. Or accepter publiquement l'idée d'un étranger risque de compromettre cette réputation de piété » (THARAUD, 1930, 181-182) le discours des voyageurs vis-à-vis des Marocains, qu'ils estiment comprendre, ainsi que leur relation avec l'Autre, donne à voir clairement qu'il existe une opposition fondamentale l'un vis-à-vis de l'autre :

Tous ces bourgeois fassi qui, dans les relations quotidiennes, nous témoignent une sympathie qui semble aller parfois jusqu'à l'affection la plus vive, ces gens courtois, aimables, nous, font passer de très mauvais quarts d'heure quand ils se retrouvent entre eux, loin de toute oreille indiscrete. Nos actes, nos personnes, rien n'échappe à leur esprit dénigrant. Et s'il faut reconnaître qu'ils n'ont pas toujours tort, reste pourtant à expliquer une animosité si constante. (THARAUD, 1930, 180)

Par ailleurs, à l'image du Marocain orgueilleux s'ajoute celle du luxueux ; ce second péché capital est utilisé par les Tharaud en vue de rappeler que le métier principal des Marocains est le commerce ; ils rapportent le récit d'un très riche commerçant fassi « qui a pour un million de marchandises quelque part, qui vient de passer tout à l'heure un ordre de deux cent mille franc à son correspondant de Casablanca ou d'ailleurs » (THARAUD, 1930, 180) ; ce commerçant de gros passe la majorité de son temps « assis par terre dans une chambre minuscule » (THARAUD, 1930, 180), devant son énorme caravansérail sentant « l'odeur du crottin » (THARAUD, 1930, 180), près d'« un pupitre de cèdre sans pieds, posé à même le sol, un téléphone, un coffre-fort poussiéreux, une étagère branlante où sont éparpillés quelques échantillons, [...], la passion des affaires anéantissait en lui le goût de ces raffinements que, sorti de ce fondouk, il recherche tellement dans la vie » (THARAUD, 1930, 180)

Les voyageurs racontent, en effet, l'histoire détaillée de ce commerçant fassi en vue de souligner le vice dans lequel il vit et dans lequel il est en quête pour satisfaire sa luxure et son plaisir individuel ; de plus, ils veulent reproduire le même stéréotype du bourgeois oriental qui dispose d'un harem ou

de plusieurs concubines et qui ne se contente jamais d'une seule épouse ; leur objectif est de prouver que les Marocains sont obsédés par la quête du plaisir sexuel.

Davantage, les voyageurs exposent la manière dont les bourgeois fassis avaient acquis leur immense fortune ; en effet, les Fassis avaient un grand privilège historique auprès des sultans du Maroc, d'occuper de grands postes de responsabilité et de profiter, par conséquent, de leur propre enrichissement d'une manière malhonnête et illégale :

Au Maroc, jamais la concussion n'a déconsidéré personne [...] de respectables et très dignes bourgeois, pour se donner de l'importance, se vantent couramment d'avoir reçu des pots de vin plus considérables encore que ceux qu'ils ont touchés dans la réalité [...] devenir vizir, pacha, cadî, commissaire aux douanes, prévôt des marchands [...] Le commerce n'a jamais été pour eux qu'un moyen de faire fructifier l'argent gagné ou volé, comme on voudra, dans les fonctions publiques, et qui a le prestige du trésor fabuleux qu'on découvre un jour, par hasard. (THARAUD, 1930, 180-181)

Si les Tharaud insistent sur l'enrichissement illégal des bourgeois de Fès, c'est précisément pour mettre en exergue la décadence de l'administration marocaine qui est devenue de plus en plus affaiblie à cause de la corruption et la perversité des responsables qui ne pensent qu'accumuler de l'argent au détriment des pauvres ; parallèlement, les voyageurs exposent les efforts dépensés par l'administration coloniale dont le but était de lutter tantôt contre la débauche de l'administration marocaine, considérée comme archaïque ; tantôt contre une population pervers qui préfère vivre dans l'injustice et le désordre.

Conclusion

Nous pouvons constater, en définitive, que les frères Tharaud avaient collecté quelques comportements liés aux individus marocains pour ensuite les généraliser sur toute une réalité commune de la population marocaine, notamment lorsqu'il s'agit des stéréotypes qui conviennent l'image que veut donner l'administration coloniale de l'époque sur le Maroc et les Marocains ; davantage, il existe « des continuités entre le récit et d'autres textes de voyage – de tradition française et nourrissant la même argumentation colonialiste » (BANHAKEIA, 2018, 149) ; les représentations dévalorisantes sur les Marocains avaient pour but de susciter la curiosité du lectorat français et le convaincre sur l'infériorité du Marocain face au Français ; de plus, les voyageurs de notre corpus avaient véhiculé dans leur textes des discours officiels, conformément à leurs vocations de propagandistes ; ils ont à la fois repris et fabriqué des images officielles sur les Marocains en vue de pouvoir facilement motiver, tolérer et légitimer la mission civilisatrice française dans le pays chérifien ; les croyances superstitieuses auxquelles croient les Marocains de la période coloniale avaient également faciliter la tâche pour les missionnaires de l'époque pour accomplir leur projet grandiose

qui consiste à intervenir pour faire sortir cette population de leur passéisme, décadence et superstition, vers la lumière du progrès et de la modernité.

Bibliographie

Corpus

THARAUD Jean et Jérôme, Fez ou les bourgeois de l'islam, Paris, Plon, 1930.

Autres œuvres :

LOTI, Pierre, Au Maroc, Paris, Calmann-Lévy, 1890.

Ouvrages :

BANHAKEIA, Hassan, La littérature de voyage en Afrique du Nord, L'Harmattan, Paris, 2018.

DE AMICIS, Edmondo, Le Maroc, Paris, Gallimard, 1882.

EL KETTANI, Mohamed, Salwat el-anfas wa-mohadathat el-akias bi-man okbir min el-'olama wa-'s-solaha bi-Fas, lithographié à Fès en 1316 II, 3 vol.

OUASTI, Boussif, Profils du Maroc, Voyages, images et paysages, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines de Tétouan, 2001.

Mohamed EL KETTANI, Salwat el-anfas wa-mohadathat el-akias bi-man okbir min el-'olama wa-'s-solaha bi-Fas, lithographié à Fès en 1316 II, 3 vol.

Sites web :

BRUNOT, Louis, Les convenances traditionnelles In : Au seuil de la vie marocaine : Les coutumes et les relations sociales chez les Marocains. <https://doi.org/10.4000/books.cjb.419>. (Consulté le 28 avril 2021).

La sainte bible, Proverbes 16.18 et 18.12. Voir : saintebible.com/proverbs/16-18.

La poésie dibienne et la narration du moi intérieur et collectif

Mohamed Dib's poetry and the narration of inner and collective self

Zohra OUARAB

Université d'Alger 2, Abou Al Kacem Saad ALLAH, Algérie

Introduction

C'est l'écrivain de la précision dans les termes, de la retenue et de la réflexion. L'air qu'il fait entendre sur son clavecin est une musique intérieure qui parle au cœur. Écrivant en français, sans complexe et assumant sa double culture, l'auteur ne se livre pas purement et simplement au lecteur. Sa création littéraire demande souvent plusieurs lectures pour pénétrer jusqu'au sens¹.

A travers notre contribution, nous souhaitons démontrer que la poésie dibienne est intrinsèquement liée à l'expression du moi intérieur tel que formulé par Louis Aragon dans sa préface à *Ombre gardienne*. Un moi intérieur à la fois individuel et collectif établissant des passerelles dans le champ meurtri des fragments épars de la souffrance algérienne d'antan. En nous appuyant sur le concept derridien du rhizome, nous projetons de démontrer que la poésie de Mohamed Dib est révélatrice de reflets multiples, discontinus et fragmentaires comme les tesselles d'une mosaïque haute en couleurs dépeignant dans ses coupures l'histoire de l'humanité algérienne. Cette poésie est porteuse d'une multiplicité d'histoires : celles de la faim/fin, celle du désir et notamment celle du discernement. *Feu beau feu* et *Ombre gardienne* nous serviront de socle pour mettre en lumière ce collage possible des diverses parties de ce corps décharné mais décidé à aller jusqu'au bout de sa convalescence dans un hymne à la vie sans précédent.

I. La poésie de la faim/fin

I.1 La faim de vivre matérielle

D'emblée, il est à préciser que ce choix épistémologique du paradigme narration est motivé par le caractère multiple de la poésie dibienne. A la fois poésie libre, mais aussi prose poétique notamment lorsqu'on pense au poème « La parole défrayée » où il est question d'une série de paragraphes étalés chacun sur une page et se succédant jusqu'au moment de former une douzaine de blocs épars mais pourtant reliés par une même volonté, celle de rendre audible la voix des siens condamnés au silence. Cette poésie dibienne interroge l'essence de l'homme. Pour y parvenir, le poète consent à le situer dans cet état primitif auquel le relègue cette faim, ce besoin primaire de se sustenter pour survivre

¹ Déjeux, Jean, Hommage à Mohammed Dib, « Kalim », no 6, Office des Publications Universitaires (OPU), Alger, 1985.

comme en témoigne *L'espace la faim* dans Feu beau feu où « l'antre à dévoration »¹ est prêt à tout engloutir. La colonisation française a conduit la famille dibienne, anciennement bourgeoise, à la faillite, comme elle a contraint la population algérienne ; surtout celle des villages, à rechercher la nourriture la plus élémentaire pour pouvoir continuer à exister. Dans cet état de dépouillement, une question émerge de cette poésie : que reste-t-il à l'homme lorsqu'il est relégué à l'état d'animalité se limitant au quotidien à la quête de son ratio journalier de nourriture pour survivre?

En dépit de cette faim, le peuple était mû par le désir profond de se libérer, il fallait combattre au moment même où les forces étaient amoindries, il fallait édifier des stratégies de contournement lorsque les chances de survie étaient menues, il fallait également s'attacher et arracher l'espoir de croire en des lendemains meilleurs même lorsque l'opacité de la guerre a recouvert de sa noirceur le devenir du peuple algérien. Le poète intervient, et construit le projet d'une main tendue vers les siens en essayant d'établir des ponts entre sa conscience et la leur. Il consigne dans la langue de l'ennemi ce que les siens taisent au fond de leur cœur, de leur esprit et corps pour le transmuter en force capable d'évincer la présence coloniale.

Mais cet état de dénuement matériel est également recherché par le poète qui s'interroge dans son poème *L'aube point*:

Le chant d'une belle voix vire

Sans fin au-dessus des collines

Tous liens rompus -ah comment vivre ?²

Cet état de dénuement recherché par la démarche ascétique qu'il s'agisse de la philosophie bouddhiste ou encore de la démarche soufie, la personne en quête d'éveil ou d'illumination se purifie l'âme de tout ce qui peut l'engluier dans la matérialité de l'existence. La modération est donc le maître mot. Ainsi, l'âme, légère et attentive au souffle cosmique, est libre de s'élever pour atteindre les strates de plus en plus élevées du discernement. Démarche qui fait écho aussi à ces processions en cercles de plus en plus concentriques du tawaf en pèlerinage à la Mecque pour s'élever à la vérité divine de l'Un.

A la fin il n'y aura qu'un seul homme qui va demeurer, et la fin qui rejoint le début dans une continuité cyclique renvoyant dos-à-dos naissance et finitude humaine. Le poète est conscient de cette fin inévitable, et il partage avec les siens l'espoir que chaque être puisse prendre la mesure de cette finitude inéluctable dans une volonté empathique de réduire la béance de cette souffrance

¹ Dib, Mohammed, Feu beau feu, Marsa, Alger, 2002, p. 37.

² Dib, Mohammed, *Ombre gardienne*, Paris, Sindbad, 1984, p. 21.

quotidienne des personnes constamment meurtries par les pertes matérielles et humaine. Une manière de s'exclamer haut et fort : tout finira un jour, mais avant ces grands départs : ne courbez jamais l'échine, demeurez fiers comme vous avez toujours si bien su l'être !

1.2 La faim de vivre spirituelle

Le dépouillement matériel est doublé d'un dépouillement spirituel dans le sens d'une élévation permise par cet allègement de tous les sens devenus diaphanes telle une âme envolée à la rencontre de son Créateur. Il nous rappelle cette élévation prophétique dans El Israa et al Mieraj renvoyant d'une part au voyage nocturne effectué par le prophète Mohammed (El israa) (Bénédiction et Salut soient sur lui) mettant en exergue un déplacement physique traçant un cheminement horizontal dépeignant l'immanence des événements terrestres; et d'autre part au Mieraj décrivant le mouvement ascensionnel de l'élévation spirituelle du prophète vers les cieux à la découverte de vérités célestes marquant une transcendance à même de révéler une âme dépouillée de ce qui engluie dans la matérialité terrestre. Dès lors, une opération double est effectuée par le poète/prophète qui assemble dans sa quête créatrice immanence et transcendance dans ce même espace de la création pour parler à la fois de la douleur, de la cruauté du contexte historique, mais d'autre par de permettre cette élévation, cette sublimation de la douleur autorisée par le génie créateur du poète, venu comme un mage proposer des lignes salvatrices à son peuple, espoir de nouveaux horizons qui pourront lui être tracés même dans l'horreur la plus absolue.

Cette faim de vivre spirituelle dessine les contours d'une poésie engagée où le poète/prophète s'interroge sur les moyens de maintenir en vie l'homme dans les conditions de guerre, et parmi les solutions apportées la main tendue de la création poétique capable de transmuier, dans une profonde empathie du poète envers sa patrie, la terreur en terreau fécondant les esprits pour dépasser la matérialité des événements quotidiens par une substance spirituelle foncièrement transcendantale qu'il relègue en point de départ pour une quête ontologique propice à la découverte d'autres réalités cosmiques où la rotondité terrestre se conjugue inlassablement avec la linéarité de l'ascension spirituelle, comme dans ce tercet clôturant Comme si je rêvais :

La lune dans un monde où tout se roidira,
Dans une Capitale à la blancheur hagarde,
Va le veiller du haut de maintes tours de garde¹

¹ Dib, Mohammed, *Ombre gardienne*, Paris, Sindbad, 1984, p. 60.

II. La poésie du désir

II.1 La poésie du désir-plaisir-amour

Que nous reste t-il lorsque nous n'avons pour se vêtir que cette nudité originelle ? Cette interrogation en cache une autre latente mais devenue lancinante au fur et à mesure que le désir de l'autre, le désir de soi en l'autre, et le désir de l'autre en soi dans une fusion appelant de ses vœux un effritement quasi-total pour une union dissolvant les frontières entre soi et l'autre. *Feu beau feu* célèbre la consommation des sens qui naît de la triade désir-plaisir-amour fonctionnant comme une ultime échappatoire aux affres du sang, de la guerre comme dans ses vers introductifs du *Feu qui se nomme* :

Être paille

Devant la flamme

Beau feu

En nourrir le feu¹

La présence féminine habite tout le recueil et lui insuffle dans les éléments de cette triade la possibilité d'un dépassement de la violence du contexte historique d'antan. Elle enclenche sans cesse des lignes de fuite, propulsant la présence masculine en dehors de cette univocité sémantique derrière laquelle sa virilité se mesure à la violence de ses combats. Elle fonctionne comme un révélateur du potentiel masculin dans sa capacité à se faire multiple, à résonner à l'unisson avec cette progression rhizomatique de la femme aimée. Jamais de linéarité, mais un avancement quasi inattendu où l'homme se doit sans cesse de se réinventer pour conquérir ses favers. La femme n'est plus uniquement cette matrice maternelle synonyme de procréation, de préservation de l'espèce, mais elle se hisse en égale, en sujet de désirs, de plaisirs à assouvir dans cette union de l'amour.

II.2 La poésie du désir-plaisir-mort

A côté du couple désir-plaisir, la mort rivale jamais satisfaite, rôde toujours. Elle apparaît tantôt sous les traits d'une femme fatale, d'une mante religieuse venue extirper le dernier souffle à l'amant au moment où son corps prononce le dernier soupir d'amour. Ce caractère multiforme de la femme aimée transparaît avec force dans *approche obscure*, l'un des poèmes de *Feu beau feu* :

sous sa laine

comme ailleurs

douce et dilapidée

vers toi reprend

souffle et mouvement

aggravant l'entour

¹ Dib, Mohammed, *Feu beau feu*, Marsa, Alger, 2002, p. 11.

arpente l'innocence
se terre dans les plis
quêteuse débridée¹

Tantôt, elle se revêt des traits d'une présence ennemie venue exécuter les plans de la présence coloniale venue étioier les forces de cette nation en exterminant sans compter les présences masculines. Dans *Fondation d'amour*, la femme s'exprime en ces termes :

Je suis celle qui
Sur deux versants
Aussitôt s'écartèle
...
Emergeant du bas
Bête toute qui remue
La nuit autour d'elle²

L'un ou l'autre de ces aspects macabres ont pour objectif de creuser un déséquilibre en ne préservant qu'une seule énergie, celle de la femme, beaucoup moins puissante, sur un plan constitutionnel, aux rudesses physiques de la guerre, mais altière dans sa puissance de séduction et d'inspiration du poète, dans son éternelle qualité de muse insufflant à la création la continuité du feu qui l'attise constamment.

III. La poésie du discernement

III.1 La poésie du regard ; la poésie de la vie

La vue est le canal de la vie, ce n'est pas sans intérêt que lorsque l'âme quitte un corps animé, l'ultime geste du vivant est de fermer les paupières au soupirant. Lorsque la vue s'arrête, la vie s'arrête, et la vue ici ne se limite pas de manière exclusive à la vitalité du sens visuel, mais elle s'avance au-delà chez le poète qui regarde aussi avec tout son corps tendu vers l'expression de la vie dans tout son foisonnement. Véritable témoin ambulant, il rapporte toutes les expériences auxquelles il assiste dans un langage dont il faudrait tenter d'opérer des sutures critiques, mais salvatrices pour celui qui tente de comprendre la poésie dibienne.

A l'affût des moindres palpitations de la vie, le poète attend, patience et écoute tout ce qui peut le relier à son projet de décomplexification des nouages intriqués de l'existence, surtout en temps de troubles majeurs. Exilés, loin de sa partie, il perçoit les échos, les cris et les pleurs des siens et tente de compatir dans un élan de solidarité télépathique. Chaque pleur, chaque détresse est un rôle arraché

¹ Dib, Mohammed, *Feu beau feu*, Alger, Marsa, 2002, p. 83.

² Ibid., p. 117.

à la poitrine du poète agonisant de ne pouvoir venir en aide à sa large fratrie. Mais ce qu'il peut offrir de plus cher, comme un thérapeute face à un personnage traumatique, est l'écoute active, l'écoute palliative, une écoute libératrice qui permet aux maux d'affluer des tréfonds du corps, de l'âme pour forcer l'esprit à les laisser advenir à une extériorité sans crainte des représailles de l'ennemi. Une vraie présence venue les écouter, de l'autre côté de la rive, pour quérir tous leurs messages, pour abolir tous leurs désespoirs à la faveur d'une re-crédation du plus infime espoir qui leur permet de continuer à survivre dans cette agonie collective d'un peuple privé de l'usage de sa parole, rendu par là-même à cet état de tutelle, à cette enfance recherchée par le colonisateur et requérant la présence de sa tutelle. Mais le poète offre par son écoute une autre perspective aux siens, venus les libérer, leur rend l'usage de la parole, et reconnaître ainsi la maturité de leurs propos, de leurs réflexions et de leur être. Il reconnaît ainsi la souveraineté de leur humanité loin de tout état d'infériorité civilisationnel auquel les reléguait les colons.

La poésie du regard laisse place à la reconnaissance de la complémentarité essentielle entre les êtres comme un appel continu entre la féminité et la masculinité de toutes les créatures.

III.2 La poésie de l'altérité : le moi masculin et son double féminin

Le lecteur de la poésie dibienne se rend très tôt à l'évidence qu'il est face à une impasse s'il tente de comprendre la portée de cette poésie en se limitant à un seul mode de perception. Ni uniquement auditive, ni uniquement visuelle, la poésie de Mohammed Dib représente les deux à la fois dans une synesthésie allant de pair avec la complexité humaine dont l'auteur tente de comprendre l'énigme. Cette poésie allie anima et animus dans une complémentarité renvoyant à la totalité organique.

La lecture de la poésie dibienne trace les voies d'une recherche de la perfection, d'une quête de la complétude humaine. Comme Adam parti en quête d'Eve, elle nous dicte la loi immémoriale, originelle et à jamais constante de la complétude humaine dans l'union, l'attraction des contraires dans une volonté de dépassement de toutes les différences, à la faveur d'une formation d'un être nouveau, une seule âme capable de s'élever par son souffle à la connaissance cosmique. A l'encontre de cette dualité spécifique au raisonnement occidental, il met en avant le concept de paire « Louange à Celui qui a créé tous les couples, de ce que la terre fait pousser, d'eux-mêmes, et de ce qu'ils ne savent pas ! »¹. Une loi naturelle valable pour toutes les créatures, instituée par le Créateur qui demeure le seul à pouvoir exister par lui-même, à se suffire à lui-même dans une prescience qui lui est exclusive.

¹ Le Coran, Sourate Yassin, verset 36.

Conclusion

Ainsi, et au terme de ce travail, transparaît la volonté du poète de narrer l'histoire de son pays, de sa large famille demeurée loin de lui. La poésie s'avère l'ultime secours lorsque la possibilité de tenir d'autres armes s'amenuit. Comme un conte inscrit dans la tradition orale, elle a en plus ce privilège d'être portée dans la blancheur de la page, dépeignant les traces de ces êtres multiples, les uns portés par une faim/fin matérielle et /ou spirituelle, les autres par l'intensité d'un désir charnel et amoureux à la lisière de la mort, et l'autre frange habitée, martyrisée par la volonté de discernement pour tenter de trouver des échos entre le moi intérieur et collectif de toute une société. A ce stade, l'on ne peut qu'entrevoir ce qui l'on coûte à un poète d'embrasser, seul dans l'espace de son individualité, le devoir d'assurer et de rassurer son peuple sur son devenir, dans la blancheur immaculée de ses pages en déplaçant sans cesse les éléments de la triade faim/désir/discernement.

Bibliographie :

- Déjeux, Jean, 1979, Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française, 1945-1977, SNED, Alger, MAHMOUDI, Hakim, L'imaginaire poétique de Mohamed Dib, Al Khitab, volume n°13, <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/38202>
- DELEUZE, Philippe, Guattari, Félix, Rhizome,
- CHAABANE, Fadila, Mythes et écriture poétique : l'exemple de Mohamed Dib, Recherches et Travaux, 81/2012, <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.541>
- Desplanques, François, 2016, Mohamed Dib essentiellement poète, Paris, l'Harmattan.
- Ghebalou, Yamilé, 2005, Ecritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi / sous la direction de Charles Bonn, Lyon, Unversité Lumière, http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/ghebalou-haraoui_y#p=0&a=top
- KHADDA, Nadjat, 2003, Mohamed Dib cette intempestive voix recluse, Aix-en-Provence, Edisud.
- LEBRUN, Jean, Gilles Deleuze et Félix Guattari, une amitié philosophique ou penser à quatre mains, <https://www.franceinter.fr/emissions/intelligence-service/intelligence-service-du-samedi-04-decembre-2021>
- YELLES, Mourad, Transparence obscure et «mémoires du corps», Mohammed Dib en poésie, Habib
- TENGOUR, Insanyat, 37/2007, <https://doi.org/10.4000/insaniyat.4216>

La densification résidentielle dans les anciens quartiers d'Oran

Madjid Chachour*

* Enseignant-chercheur, Département d'architecture, Université Abdelhamid Ibn Badis,
Mostaganem.

Introduction

Les grandes villes algériennes, telles qu'Alger et Oran, abritent deux types de parcs résidentiels distincts. D'un côté, on trouve des immeubles et des habitations individuelles datant de la période coloniale, et de l'autre, des propriétés de maisons postcoloniales. Nos observations révèlent l'émergence d'un processus de densification "sauvage et coercitif" qui entraîne une transformation profonde de la morphologie de nombreux quartiers résidentiels existants. Ce phénomène est particulièrement visible dans la ville d'Oran.

Cette densification sauvage se traduit par une offre sporadique, aléatoire et non coordonnée de nouveaux logements pour les "nouveaux arrivants" au sein de quartiers autrefois bien structurés. Cette situation engendre inévitablement un rejet social et démographique au sein de ces quartiers (Crozy et Touati, 2015). Certains promoteurs immobiliers considèrent cette pratique comme une stratégie de "densification" rapide (Debizet, 2013), favorisant des localisations avantageuses pour la collectivité et réduisant l'étalement urbain au détriment des terres agricoles de la ville.

Cependant, pour exploiter les réserves potentielles de logements, il est nécessaire que les autorités communales puissent interagir avec les propriétaires concernés. Il s'agit notamment des immeubles abandonnés en raison de leur vétusté avancée, des biens immobiliers laissés à l'abandon en raison de conflits familiaux ou de litiges successoraux en attente de résolution, des immeubles menaçant ruine en attente de démolition officielle, et enfin des villas luxueuses dont les habitants sont expulsés en raison de la prolifération d'immeubles mitoyens élevés et surpeuplés qui nuisent à la qualité de vie.

Malheureusement, il est à constater également des cas où une maison individuelle est démolie pour laisser place à un immeuble de quatre à huit étages, ou encore une petite parcelle est morcelée pour accueillir un nombre indéterminé d'immeubles (Hanrot, 2014). Ce phénomène de densification sauvage à Oran n'est pas toujours une solution bénéfique pour la ville. Tout dépend du lieu où il se produit et de sa forme.

Problématique

La densification résidentielle est un phénomène en plein essor dans les grandes villes algériennes, telles qu'Alger, Constantine et Oran. Dans ces villes, les parcs résidentiels composés d'habitations individuelles datant de la période coloniale et postcoloniale font l'objet d'une transformation rapide et coercitive. Cette densification brutale entraîne une modification profonde de la morphologie de nombreux quartiers résidentiels existants, en particulier dans la ville d'Oran (Benammar, 2013). Cet article se propose d'analyser ce phénomène et ses conséquences sociales et démographiques.

Les zones déjà urbanisées regorgent d'espaces disponibles pour répondre aux besoins en logements et en équipements. Cependant, lorsque des quartiers souffrent déjà de congestion automobile intense, de montagnes d'ordures ménagères sur les trottoirs, de pénurie d'eau potable, de manque d'espaces de loisirs, ainsi que d'équipements sanitaires et scolaires insuffisants, il est légitime de remettre en question la pertinence d'une telle densification pour préserver la tranquillité des quartiers, les fonds publics et la qualité de vie des habitants (Petitet, 2013). Est-il nécessaire de continuer à accueillir de nouveaux résidents au prix d'une densification brutale sans explorer d'autres options de densification planifiée ? Il est de notre responsabilité d'encadrer de manière judicieuse la croissance des zones urbaines majeures telles qu'Oran afin de faire face aux enjeux environnementaux et de tirer parti des réserves déjà présentes dans le tissu urbain existant.

Pour y parvenir, il est essentiel que les architectes, accompagnés d'urbanistes, de sociologues, d'anthropologues, et autres experts, réalisent des expertises approfondies afin d'identifier précisément le potentiel exploitable dans les opérations de densification immobilière, tout en veillant à favoriser les compétences relationnelles nécessaires pour accueillir de nouveaux voisins et faciliter leur intégration au sein des anciennes communautés locales (Debizet, 2013 ; Madani et Chachour, 2014).

Méthodologie

Dans notre contexte d'étude, il est impératif de remettre en question le dogme de la croissance à tout prix (Merlin et Choay, 1988). Il est temps de pouvoir décider et annoncer que tel secteur à urbaniser, telle fragment de ville ou telle entité d'un village peut ou doit choisir de ne plus croître, sans que cela ne remette en question son avenir.

Cependant, la réalité en Algérie est que ce processus de densification se propage de manière rampante, produisant une offre sporadique, aléatoire et non coordonnée de nouveaux logements. Dans de telles conditions, il est difficile de mettre en place une stratégie communale pour mobiliser les réserves foncières. L'une des premières conditions à satisfaire est de trouver une solution permettant à la commune de se libérer de sa dépendance à l'égard des propriétaires. Cependant, les bases légales actuelles ne le permettent pas, et même si elles le permettaient, cela risquerait certainement de provoquer un rejet social et politique au sein de la commune (Sidi Boumedine et al., 2013).

Il est également crucial d'analyser de manière critique la ségrégation spatiale résidentielle appliquée dans les études de spatialisation des phénomènes d'exclusion sociale (Madani, 2016 ; Biau et al., 2013). Il est nécessaire d'examiner les facteurs tels que le renouvellement de la population et les modes de cohabitation, les conflits de vente familiaux, les problèmes de spéculation immobilière, la construction sans respect des réglementations urbanistiques, la hauteur et la verticalisation des quartiers résidentiels, ainsi que l'impact sur l'environnement et la qualité de vie des habitants.

En fin de compte, il est primordial de rechercher des solutions alternatives et durables pour répondre aux besoins de logement et d'équipements, en exploitant pleinement les espaces déjà urbanisés. Les

décisions concernant la croissance et la densification doivent être prises de manière réfléchie, en prenant en compte les conséquences sociales, économiques et environnementales à long terme. Il est temps de privilégier une approche de développement urbain équilibrée qui préserve la sérénité des quartiers, les ressources publiques et la qualité de vie des résidents.

Notre méthodologie dans cet article englobe plusieurs étapes que nous avons entreprises pour examiner les défis et les implications de la densification à Oran. Ces étapes comprennent une approche sociale, impliquant l'élaboration d'enquêtes sur le terrain auprès des habitants d'Oran, ainsi qu'une approche spatiale axée sur la représentation de deux segments ou parcours choisis.

Dans l'approche sociale, nous avons élaboré des enquêtes sur le terrain pour recueillir les opinions des habitants d'Oran. Ces enquêtes visent à comprendre leurs perspectives, leurs expériences et leurs préoccupations concernant les processus de densification en cours dans la ville. En nous engageant directement avec les résidents, nous cherchons à comprendre leurs attitudes envers la densification et ses impacts sur leur vie quotidienne.

Simultanément, dans l'approche spatiale, nous avons sélectionné deux segments ou parcours spécifiques pour les représenter et les analyser. Ces segments servent d'études de cas qui permettent de mieux comprendre les défis associés à la densification à Oran. Grâce à des observations détaillées et à la collecte de données le long de ces segments, nous examinons les problèmes spécifiques liés à la densification, tels que la relation entre la densité de population et les indices de construction.

Le premier segment de notre étude se concentre sur la clarification de la relation entre la densité de population et les indices de construction. Nous approfondissons la confusion entourant cette relation et soulignons la nécessité d'une définition claire et d'une compréhension de la densification dans le contexte d'Oran. Cette analyse nous permet d'identifier les facteurs contextuels et les processus influençant la densification dans la ville.

Pour obtenir des informations supplémentaires, nous avons mené des enquêtes dans trois quartiers d'Oran : le boulevard Wahrani Boumediène (anciennement Gambetta), la rue Khat Salah (anciennement Médioni) et la rue Soufi Zoubida (anciennement Maraval). Ces quartiers servent d'exemples représentatifs des dynamiques et des défis de densification présents à Oran.

Passant à la phase des résultats et de la discussion, nous analysons et discutons des conclusions obtenues à partir de nos enquêtes et observations. Plus précisément, nous explorons le potentiel et les contraintes des réserves constructibles à Oran, en soulignant l'importance d'atteindre un équilibre entre la croissance démographique et la durabilité. Nous examinons également le concept de reconquête, mettant en évidence la nécessité de récupérer et de revitaliser les espaces urbains existants.

De plus, nous abordons les limites des pratiques actuelles de densification à Oran et proposons l'importance de mettre en œuvre des opérations de densification justes et équitables. En tenant compte des dimensions sociales, économiques et environnementales, nous visons à favoriser une approche plus inclusive et durable de la croissance urbaine.

1. Défis de la densification à Oran

La densification à Oran présente un ensemble de défis complexes qui nécessitent une attention particulière. Alors que la ville connaît une croissance démographique rapide et une demande croissante en logements, la densification urbaine s'impose comme une réponse inévitable. Cependant, cette expansion accélérée soulève des questions quant à son impact sur la morphologie des quartiers existants, la qualité de vie des résidents et la capacité des infrastructures à répondre aux besoins croissants.

1.1. Clarifier la relation entre densité démographique et indices de construction

Pour parvenir à une mobilisation efficace des réserves dans le cas de la ville d'Oran, il est essentiel de s'accorder sur une définition commune de la densification. Actuellement, il existe une confusion entre la densité démographique, qui mesure le nombre d'habitants par unité de surface, et les indices de densité utilisés dans les plans et règlements d'urbanisme, qui mesurent la surface constructible par rapport à la surface d'une parcelle.

Cette absence de lien direct entre densité du bâti et densité démographique pose problème. Par exemple, certains règlements d'urbanisme liés aux modes de constructions considèrent la construction d'une piscine ou d'une cour fermée comme une forme de densification, ce qui est problématique. De plus, il n'existe pas de base légale garantissant que l'augmentation de la surface de plancher s'accompagne automatiquement d'un nombre supplémentaire d'habitants.

La faiblesse de l'articulation entre densité démographique et indices de construction est préoccupante, car il existe un risque réel que les efforts de densification entraînent une augmentation de la surface habitable par habitant ou une augmentation des logements vacants (Trache, 2010).

Il est donc crucial de prendre en compte ces aspects lors de l'élaboration d'une stratégie de mobilisation des réserves foncières. Une telle stratégie devrait permettre à la commune d'anticiper et de gérer les effets de la densification sur les réseaux, l'imperméabilisation des sols, les espaces publics, la mobilité, les équipements publics et la structure sociale des quartiers.

Ignorer ces défis pourrait compromettre la capacité de la révision des instruments d'urbanisme sur l'aménagement du territoire à réguler l'étalement urbain, ce qui va à l'encontre des promesses formulées du PDAU en 1998¹.

Il est donc important de définir clairement les objectifs et les critères de la densification afin de garantir une utilisation mesurée du sol et de préserver les caractéristiques essentielles de la ville d'Oran. Cela nécessite une collaboration étroite entre les acteurs locaux, les experts et les autorités compétentes pour parvenir à des solutions durables et équilibrées.

1.2. Contexte et processus de densification à Oran

¹ URSA bureau d'études d'urbanisme, 1998. Plan Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme (PDAU) du groupement d'Oran.

Oran, l'une des principales villes d'Algérie, est confrontée à une offre sporadique, aléatoire et non coordonnée de nouveaux logements dans ses quartiers anciens. Cette situation crée une division sociodémographique au sein même de ces quartiers, provoquant un rejet de la part des anciens habitants face à l'arrivée massive de nouveaux résidents. Ce processus de densification résidentielle est perçu comme une stratégie d'embourgeoisement rapide par certains exploitants et décideurs immobiliers, qui voient en cela une opportunité de réduire l'étalement urbain et de favoriser des localisations plus avantageuses pour la collectivité.

Un autre processus en cours concerne les changements dans les quartiers existants. Les quartiers populaires du centre-ville d'Oran connaissent des évolutions importantes. Au cours de la dernière décennie, on observe une transformation progressive de la composition sociale de ces quartiers, accompagnée d'une amélioration des bâtiments et du développement de nouvelles activités. Cela est dû à des facteurs internes tels que l'urbanisation et la différenciation sociale croissante, ainsi qu'à des facteurs externes tels que la mondialisation. À Oran, cela se traduit par une densification de la ville, un processus d'embourgeoisement qui affecte les quartiers populaires dégradés. Les quartiers voient l'arrivée de populations aisées qui modifient l'économie et l'espace de ces quartiers de manière significative. Une enquête a été menée dans trois quartiers d'Oran : Hai Matlaa El Fadjr, anciennement Gambetta, Hai El Ghoualem, anciennement Médioni et Hai El Othmania, anciennement Maraval. Les propriétaires interrogés sont principalement originaires d'Oran-ville (122) et du nord-ouest de l'Algérie (254 résidents, dont 109 du centre et de l'Est) (tableau 1).

Tableau 1. Les catégories socio-professionnelles (CSP) de la population enquêtée

CSP	Population totale		Nouveaux acquéreurs	
	Nombre	Taux	Nombre	Taux
Employeurs / indépendants / commerçants (EIC)	131	58%	281	74,70%
Salariés permanents (cadres)	12	5,3%	57	15,20%
Salariés non permanents	78	34,50%	/	/
Aides-familiaux	5	2,20%	13	3,45%
Sans activités	0	0,00%	25	6,65%
Total	226	100,00%	376	100,00%

Source auteur : Données de l'enquête effectuée entre février et juillet 2022.

Le tableau 1 présente une répartition des différentes catégories socioprofessionnelles (CSP) dans la population totale et parmi les nouveaux acquéreurs à Oran. Parmi les nouveaux acquéreurs, on observe que la majorité (74,70%) sont des employeurs, des indépendants ou des commerçants, représentant un nombre de 281. Les salariés permanents, principalement des cadres, représentent une petite proportion (5,3%) avec un nombre de 57. Les salariés non permanents sont au nombre de 78, ce qui représente 34,50% des nouveaux acquéreurs. Les aides-familiaux représentent 2,20% avec un nombre de 5, tandis que les sans activités comptent pour 0% des nouveaux acquéreurs avec un

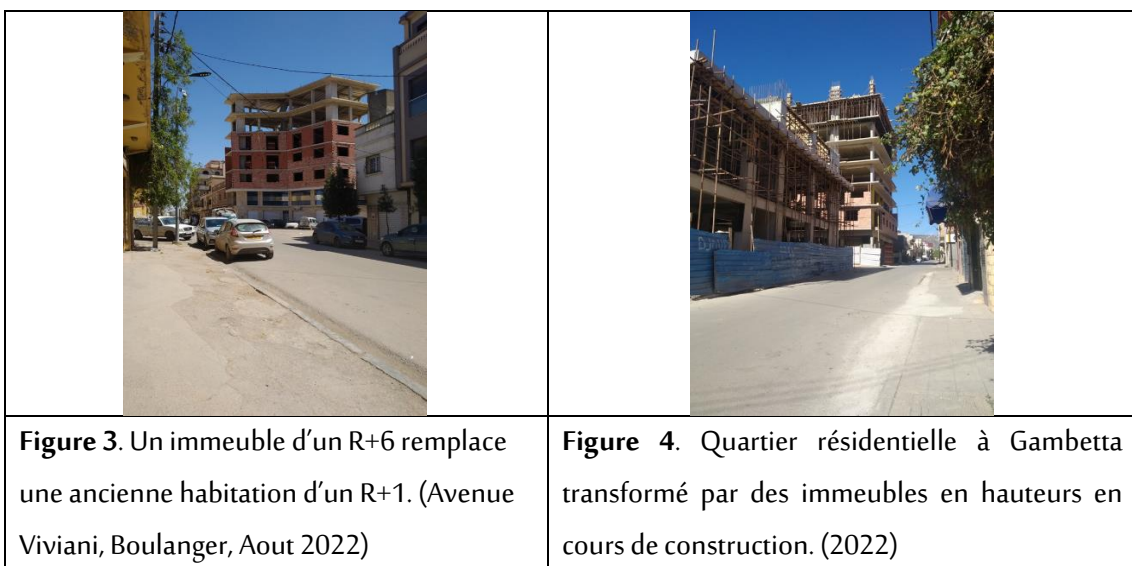
nombre de 0. En somme, le tableau montre que parmi les 376 nouveaux acquéreurs, les employeurs, les indépendants et les commerçants sont la catégorie la plus représentée, suivie des salariés permanents et des salariés non permanents.

Les données recueillies révèlent que les nouveaux propriétaires réinvestissent les logements dégradés en effectuant des extensions (5,90%), des réaménagements (17,60%) ou des démolitions-reconstructions (76,50%), ce qui modifie l'apparence des lieux. Les arrivants perturbent l'ordre social existant en augmentant la composition sociale de l'espace (74,70% des enquêtés appartiennent à la catégorie des EIC) (tableau 1), ce qui entraîne une hausse des prix des terrains et de l'immobilier suite à leurs investissements. Ils utilisent des stratégies de densification spéculative en occupant des emplacements valorisés, ce qui crée une valeur ajoutée grâce à la création de nouvelles activités et à la requalification urbaine du quartier. Les maisons sont densifiées et transformées en immeubles locatifs (panneau 1), tandis que les anciens habitants déclassés sont expulsés vers les zones périurbaines. Trois facteurs contribuent à cela : l'individuation et la division des héritiers, la détérioration avancée des bâtiments et l'insolvabilité des ménages, ainsi que l'attrait des prix proposés par les nouveaux acquéreurs. Ainsi, les espaces étudiés révèlent des processus de remplacement d'une population modeste par une population plus aisée.

Ces quartiers ont une ambiance sociale déterminée par le statut économique et culturel de leurs résidents. Leur croissance est liée à l'émergence de divers groupes bourgeois qui bénéficient d'une situation favorable et en tirent profit.

Panneau 1. L'impact de la densification sauvage sur les quartiers existants

	
Figure 1. Un immeuble de R+9 à la place d'une villa de R+1. (Rue Nachet AEK, Maraval, juillet 2022)	Figure 2. Un immeuble de R+3 remplace une maison individuelle d'un simple rez-de-chaussée. (Rue Bentchouk Mourad, Maraval, juillet 2022)



Source : images prises par l'auteur (mai et juillet 2022)

Tableau 2 : Classement de densité par ordre croissant

Densité avant la reconquête	Typologie	Hauteur	Densité après la reconquête	Typologie	Opération	Nombre de logement	Superficie	Hauteur
80 logt / ha	Individuel	R + 1	332 logt / ha	Collectif Mixte	Densification. Promotion Immobilière. Gambetta. Avenue Guinmer	352 logements	1,2 ha	R + 10
79 logt / ha	Individuel	R + 1	316 logt / ha	Collectif avec commerces	Densification Ilot Maraval, Rue Nachet AEK	262 logements	0,850 ha	R + 8
75 logt / ha	Individuel	R + 1	311 logt / ha	Collectif Mixte	Densification. Rue Khia Salah. Médioni	209 logements	0,69 ha	R + 5

Source : auteur (mai et juillet 2022)

2. Résultats et discussion

2.1. Réserves constructibles à Oran : potentiels et contraintes

En prenant en compte le cas d'Oran et les réserves constructibles, on identifie trois situations distinctes :

- Les friches ou les terrains vides qui peuvent être utilisés pour de nouvelles constructions.
- Les parcelles partiellement construites, suffisamment grandes pour accueillir une ou plusieurs constructions supplémentaires, sans exploiter entièrement les droits à bâtir définis dans le Plan d'Occupation des sols (POS).
- Les terrains déjà construits où le potentiel de densification peut être réalisé par une extension horizontale ou verticale des volumes existants.

En termes quantitatifs, dans le cadre de la densification des segments de l'agglomération oranaise, les réserves des catégories (a) et (b) pourraient accueillir environ 19 000 habitants supplémentaires (tableau 2), tandis que les réserves de type (c) pourraient en accueillir environ 8 000. Il convient cependant de noter que seul un tiers du potentiel des réserves de type (c) est comptabilisé, afin de tenir compte de la difficulté à les exploiter. Cette méthode de calcul suppose donc que les 100% du potentiel seront réalisés non pas sur une seule période d'aménagement de 15 ans, mais sur trois. Ainsi, sur une période de 45 ans, environ 24 000 habitants pourraient être accueillis dans les réserves de type (c).

Cette caractéristique a des conséquences importantes pour une commune comme Oran, dont la majorité des réserves appartient à la catégorie (c). Il est difficile pour les autorités de la commune de savoir où exactement le tiers du potentiel sera réalisé pendant la première période d'aménagement. En revanche, elles savent que les réserves de type (c) engagent la commune bien au-delà de cette période temporelle. Elles conditionnent et limitent le développement de la commune jusqu'à ce que les 100% du potentiel soient utilisés, c'est-à-dire pour les quelques prochaines années.

2.2. Équilibre démographique et durabilité : repenser la croissance à Oran

Pour la ville d'Oran, la croissance démographique est perçue comme une question de survie pour la grande majorité de nos collectivités. En effet, l'équilibre budgétaire repose souvent sur l'entrée de nouvelles taxes, sans lesquelles la municipalité ne serait pas en mesure d'améliorer ses infrastructures. La croissance démographique apporte également de nouvelles familles, dont les enfants contribuent à maintenir les écoles en activité et peuvent soutenir les commerces locaux. Gagner de nouveaux habitants est donc considéré comme une garantie de pérennité, tandis que perdre des habitants mettrait la communauté en danger.

Au-delà de l'aspect financier, la volonté de croître est également une question de culture. Le déclin démographique et économique est souvent associé à une dégradation, voire à une disparition annoncée, tandis que la croissance est perçue comme un signe positif. Notre cadre économique de référence encourage également des rêves d'expansion perpétuelle. Cependant, dans un monde aux ressources limitées, ne devrions-nous pas plutôt viser l'équilibre pour assurer la santé d'une collectivité ?

En effet, la croissance n'est pas toujours un moyen d'améliorer notre situation, cela dépend du lieu et de la manière dont elle se produit. Dans les zones déjà urbanisées, il existe suffisamment d'espace disponible pour répondre aux besoins. Cependant, lorsqu'une région est déjà confrontée à une congestion automobile intense qui semble impossible à résoudre sans investir des milliards dans les infrastructures, comme c'est le cas dans la couronne nord est d'Oran, ne devrait-on pas suspendre la croissance pour préserver les fonds publics et la qualité de vie des citoyens ?

Si nous manquons d'eau potable, devrions-nous continuer à accueillir de nouveaux résidents, ce qui nécessiterait une recherche effrénée de nouvelles sources d'eau ? Lorsqu'un village est contraint de s'étendre sur des terres agricoles pour croître, ne devrions-nous pas trouver d'autres moyens de

soutenir sa vitalité plutôt que de compromettre potentiellement notre sécurité alimentaire à moyen terme ?

Lorsque les limites des écosystèmes ou des infrastructures humaines semblent atteintes, il serait peut-être sage de faire une pause. Le développement en périphérie se fait souvent au détriment du patrimoine bâti et des paysages. Nous assistons à de nombreuses occasions manquées de renforcer les noyaux des villages. Lorsque les centres-villes se dépeuplent, c'est l'essence même de nos collectivités qui est perdue.

La compétition pour la croissance conduit trop souvent les municipalités à faire de mauvais choix, préférant attirer le développement sur leur territoire plutôt que chez leurs voisines. L'objectif d'attirer la croissance à tout prix compromet ainsi l'imposition de critères stricts aux promoteurs, qui pourraient stimuler la concurrence. On ouvre de nouveaux terrains ici, on assouplit les critères d'intégration au patrimoine là-bas, on accepte ailleurs de construire de nouvelles voies et routes aux frais des contribuables, au nom de la croissance. La croissance est devenue l'indicateur ultime du succès d'une collectivité et de ses décideurs. Combien de nouvelles routes avons-nous ouvertes cette année ? Combien de permis avons-nous délivrés ? Cependant, la croissance entraîne souvent des dépenses à court ou à moyen terme. C'est souvent un jeu à somme nulle, où il semble risqué de placer nos objectifs.

Nous sommes confrontés à une crise environnementale sans précédent et nous ne voulons pas léguer aux générations futures un déficit budgétaire ou écologique. Dans ce contexte, il est urgent de remettre en question le dogme de la croissance. Il devrait être possible, sans que cela soit perçu comme un blasphème, de décider et d'annoncer qu'un secteur, une ville ou un village peut ou doit choisir de ne plus croître, sans remettre en question son honneur ni son avenir.

À une époque où la décroissance est évoquée comme une option pour faire face aux enjeux environnementaux, planifier et encadrer soigneusement la croissance des zones urbanisées apparaît comme un strict minimum. Il est essentiel de prendre en compte les limites de nos ressources, de préserver nos écosystèmes et de maintenir une bonne qualité de vie pour tous les citoyens.

2.3. La reconquête

Une nouvelle dynamique discursive émerge lorsque des résidents connaissant une ascension socio-économique parviennent, grâce à la mobilisation de diverses ressources matérielles et relationnelles, à concrétiser leur projet résidentiel. Quel que soit le chemin emprunté, cette évolution requiert de nombreux soutiens informels. Pour ces familles, choisir de s'installer en périphérie est une décision qui leur permet d'accéder à la propriété, d'occuper un logement qui correspond à leurs attentes et de bénéficier d'un voisinage moins conflictuel. Ainsi, les sacrifices consentis leur ont permis d'atteindre un niveau supérieur dans l'échelle résidentielle et sociale. En valorisant les avantages de leur lieu de vie actuel, ils écartent la possibilité d'une réinstallation. En effet, leur objectif est d'investir dans leur logement et leur quartier actuels (comme les logements sociaux participatifs à Bir El Djir ou les maisons individuelles dans les zones étudiées) afin de les faire correspondre à leurs aspirations.

2.4. Limites de la densification actuelle

Cependant, cette densification résidentielle rapide et inorganisée ne permet pas d'identifier la part du potentiel qui pourrait être réalisée de manière juste et équitable (Desgrandchamps et *al.*, 2010). Il est essentiel de trouver un équilibre entre le développement urbain et la préservation des caractéristiques et du tissu social des quartiers anciens (Rezk-kallah et *al.*, 2021). La densification doit être envisagée de manière réfléchie, en prenant en compte les compétences relationnelles nécessaires pour accueillir de nouveaux résidents dans leur quotidien et faciliter leur intégration au sein de la communauté existante.

2.5. Opérations immobilières de densification justes et équitables

Une approche plus équilibrée de la densification résidentielle dans les anciens quartiers d'Oran pourrait contribuer à atténuer les tensions sociales et à favoriser une cohabitation harmonieuse (Thalmann et Doyle, 2013). Il est nécessaire de développer des opérations immobilières de densification justes et équitables, en impliquant les parties prenantes locales, y compris les résidents existants, dans le processus de planification et de décision. Une attention particulière doit être accordée aux besoins des nouveaux résidents et aux moyens de faciliter leur intégration dans les quartiers en mutation, en favorisant les échanges intergénérationnels et la compréhension mutuelle (Semmoud, 2009).

Conclusion

La densification résidentielle dans les anciens quartiers d'Oran présente à la fois des défis et des opportunités. Alors que certaines parties prenantes voient en cela une stratégie d'embourgeoisement rapide, il est essentiel de mettre en place des mesures pour une densification juste et équitable. Cela implique une planification soignée, la participation des résidents existants et l'adoption d'approches favorisant l'intégration sociale des nouveaux habitants. L'équilibre entre le développement urbain et la préservation du tissu social des quartiers anciens est essentiel pour assurer une cohabitation harmonieuse.

Pour atteindre cet objectif, il convient d'adopter une approche holistique de la densification résidentielle. Tout d'abord, il est important de mener des études approfondies pour évaluer les besoins en logements dans les quartiers concernés. Cela permettra de déterminer la capacité de densification acceptable sans compromettre l'intégrité des quartiers existants.

Ensuite, il est essentiel de promouvoir la participation citoyenne et d'impliquer les résidents existants dans le processus de planification. Leurs perspectives et leurs préoccupations doivent être entendues et prises en compte. Des réunions communautaires, des consultations publiques et des initiatives de dialogue peuvent être organisées pour favoriser la communication et la compréhension mutuelle entre les différents acteurs.

De plus, il est nécessaire de développer des politiques et des réglementations appropriées pour encadrer la densification résidentielle. Des normes de construction et des directives de conception urbaine doivent être établies afin de préserver l'harmonie architecturale et l'échelle des quartiers

existants. Des mécanismes de contrôle et de suivi doivent être mis en place pour veiller à la mise en œuvre efficace de ces normes.

Parallèlement, des mesures doivent être prises pour faciliter l'intégration sociale des nouveaux résidents. Des programmes d'accueil et d'orientation peuvent être mis en place pour aider les nouveaux habitants à se familiariser avec leur quartier et à tisser des liens avec la communauté existante. La promotion de la diversité et de l'inclusion sociale est également cruciale pour favoriser un sentiment d'appartenance et de cohésion au sein du quartier.

Enfin, il est essentiel de mettre en place des mécanismes de suivi et d'évaluation pour évaluer l'impact de la densification résidentielle et ajuster les approches si nécessaire. Cela permettra de s'assurer que les objectifs de développement urbain durable et d'intégration sociale sont atteints.

En conclusion, la densification résidentielle dans les anciens quartiers d'Oran présente à la fois des défis et des opportunités. En adoptant une approche équilibrée, participative et respectueuse du tissu social existant, il est possible de réaliser une densification juste et équitable qui contribue au développement urbain durable et à l'intégration sociale harmonieuse des nouveaux résidents. Cela nécessite une planification minutieuse, une réglementation adéquate et la promotion de la participation citoyenne.

Bibliographie

Benammar A., (2013). « Densification en périphérie et « développement urbain durable » en Algérie », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 28 février 2013, consulté le 15 août 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/11250> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.11250>

Biau V., Fenker M., Macaire E. (dir.), (2013). « L'implication des habitants dans la fabrication de la ville : métiers et pratiques en question », Éditions de la Villette – Réseau RAMAU, Paris.

Crozy J., Touati A. (dir.), (2015). « La densification résidentielle au service du renouvellement urbain : filières, stratégies et outils », La Documentation Française, Paris.

Debizet G., (2013). « Le copilotage concerté comme outil de densification de la ville par des maîtres d'ouvrage privés », dans Biau V., Fenker M., Macaire É., *L'Implication des habitants dans la fabrication de la ville. Métiers et pratiques en question*, *Cahiers Ramau* n° 6, Éditions de la Villette, Paris.

Desgrandchamps G., Ferrand M., Léger J.M., Le Roy B., Le Roy M., (2010). « Lotir les lotissements : conditions architecturales, urbanistiques et sociologiques de la densification douce de l'habitat individuel », in S. Bendimérad (dir.), *Habitat Pluriel densité urbanité intimité*, PUCA, Paris, pp.117-138.

Hadjou Fateh, (2012). « Évaluation critique des densités urbaines en Algérie pour une rationalisation de l'occupation du sol urbain », *Sciences & Technologie D*, N°35, Juin. pp.9-24

Hanrot S., (2014). « Densifier le pavillonnaire : des principes à la réalité », *journal Mix'cité*, CAUE74.

- Kadri, Y., et M. Madani, (2015). « L'agglomération oranaise (Algérie) entre instruments d'urbanisme et processus d'urbanisation », *EchoGéo*, n°34, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/echogeo/14386>
- Madani, M., (2016). « L'agglomération oranaise, jeux d'acteurs et dynamique urbaine », *Les Cahiers du CREAD*, n°115, pp. 73-94
- Madani M., Chachour M., (2014), « Explorer l'habitat résidentiel : Oran entre paupérisme et revanche des élites gentrificateurs », in *Défis et Perspectives de l'Habitat en Algérie : Comprendre Pour Mieux Agir*, EPAU, VUDD, Alger, p. 48-60
- Merlin, P., Choay, F. (1988). Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, Paris, PUF.
- Petitot S., (2013). « Densifier l'habitat pavillonnaire : des démarches individuelles aux projets collectifs », *Métropolitiques*, Source : <http://www.metropolitiques.eu/Densifier-l-habitat-pavillonnaire.html> (consulté le 26/4/2017)
- Rezk-kallah A., Appert M., Aiche M., et Chachour M., (2021) « La verticalisation du tissu urbain d'Oran (Algérie) : le paysage à l'épreuve des tours », *Projets de paysage* [En ligne], 24 | 2021, mis en ligne le 20 septembre 2021, consulté le 21 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/20988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.20988>
- Semoud N., (2009). « Nouvelles significations du quartier, nouvelles formes d'urbanité », *Les Cahiers d'EMAM*, n°18, pp.45-54.
- Sidi Boumedine, R., (dir.), (2013). L'urbanisme en Algérie : Échec des instruments ou instruments de l'échec ? Alger : les Alternatives Urbaines, 228 p.
- Thalmann, P., Doyle, M.R. (2013). À la recherche de la densité optimale. In Rey E. (Ed.), *Green Density*. Lausanne, PPUR
- Touati A., Crozy J., (2015). La Densification résidentielle au service du renouvellement urbain. Filières, stratégies et outils, La Documentation française.
- Trache S. M., (2010). Mobilités résidentielles et périurbanisation dans l'agglomération oranaise, Thèse de doctorat d'État en géographie, Université d'Oran Es-Sénia, 369p.