الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان

مجلة الآداب واللغات

مجلة دورية محكمة

الخيال والمخيال في الآداب والفنون

المجلد رقم: 24
العدد: 01
ماي 2024

ردمك: 1112-3494 SSN:
الايداع القانوني: 1590-2001
ISSN: 2676-1963

المجلد رقم: 24
العدد: 01
ماي 2024

Revue des lettres et des langues
مجلة الآداب واللغات

Volume N°: 24
Numéro: 01
Mai 2024

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur
Et de la recherche scientifique
Université abou-bekr belkaid
Tlemcen

Revue des lettres et langues

Revue périodique scientifique, indexée

Imaginary and imagination in Arts and literature

SSN: 1112-3494
Dépot légal: 1590-2001
ISSN: 2676-1963

Volume N°: 24
Numéro: 01
Mai 2024

جامعة تلمسان

كلية الآداب واللغات

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)

تقديم المجلة

مجلة الآداب واللغات مجلة علمية محكمة دولية ومجانية. تصدر سنويا عن كلية الآداب واللغات جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان-الجزائر-تعنى بنشر المقالات العلمية الجادة والمبتكرة والأصيلة.تهتم المجلة بمجال الآداب والعلوم الإنسانية واللغة واللغويات والأدب والنظريات الأدبية وتصدر بلغات أربع: العربية، الفرنسية والإنجليزية والاسبانية ، بهدف مساعدة الباحثين من مختلف دول العالم بنشر نتاجهم الفكري ومجهوداتهم البحثية التي تتمتّع بالأصالة،والحداثة واتباع قواعد الكتابة الأكاديمية السليمة والتزام أخلاقيات البحث المقبول للنشر في كبرى المجلات العلمية المحكمة.يتم نشر أعداد المجلة في كل من الإصدارات المطبوعة والإلكترونية. وهي متاحة للقراءة والتحميل مجانا

رئيس تحرير

أ.د محمد ملياني

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)

أعضاء هيئة التحرير

رئيس التحرير أستاذ دكتور ملياني محمد meliani_med2006@yahoo.fr جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	
المحررين المساعدين أستاذ دكتور خالد اليعبودي mostalahiyat@gmail.com كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب أستاذ دكتور أحمد علي علي لقم loukam2022@outlook.com كلية العلوم الشرعية - مسقط - سلطنة عمان	
عبد القادر شريف حسني cherifaek29@gmail.com جامعة ابن خلدون تيارت	Aida Haouchi aida.haouchi@gmail.com جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية
CHAMS EDDINE LAMRI lamrichamseddine@yahoo.fr جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	محمد بوادي mohamedbouadi@yahoo.fr جامعة سطيف 2
عبد الحليم بن عيسى abdelhalim2001@yahoo.fr جامعة وهران 1 احمد بن بلة	Elhabib Soualmi elhabib.soualmi@univ-tlemcen.dz جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
إسراء الهيب israahaib@yahoo.com جامعة الجزائر2	أ.د.عامر صلاّل راهي العارضي dr.aamersalal@yahoo.com جامعة المثنى(العراق(
Naman Bouguerra bouguerranaman@yahoo.fr جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية	صالح محمدصبرى mohammed.sabri@uod.ac جامعة دهوك-اقليم كوردستان العراق
أ.د. أحمد يحيى علي محمد الروبي	BENAICHA ZIANI Naima

dr.arabic.elrouby@gmail.com قسم اللغة العربية/ كلية الألسن/ جامعة عين شمس/ مصر	naima.benaicha@ua.es UNIVERSIDAD DE ALICANTE ESPAGNE
Youcef Ahmed ahyoucef@squ.edu.om جامعة السلطان قابوس بسلطنة عُمان	slimane zineelabidine zineelabidine.slimane@gmail.com جامعة السلطان مولاي سليمان، المدرسة العليا للتربية والتكوين بني ملال المغرب
فؤاد بن أحمد عطاء الله fouadatallah1982@gmail.com جامعة الجوف المملكة العربيّة السّعوديّة	Mohamed El Amrani mohamedelamrani73@yahoo.fr Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Sais-Fès, Université Sidi Mohamed ben Abdellah, Fès, Maroc
mohamed chandoul mhamedchandoul@gmail.com جامعة قرطاج. المعهد العالي للغات بتونس	طعمة عبد الرحمن aaubad@cu.edu.eg كلية الآداب جامعة القاهرة
الأستاذ الدكتور ضياء غني العبودي thyambc@yahoo.com جامعة ذي قار / العراق	أبو العزائم محمد جمال ماضي ertmohamed-azayem@hotmail.com المركز القومي للبحوث - الجيزة -جمهورية مصر العربية
الصديق آدم بركات الدكتور sidigo1100@hotmail.com جامعة إفريقيا العالمية - الخرطوم - جمهورية السودان	عبد الكريم كاظم عجيل Abdkazm@gmail.com العراق / جامعة ذي قار
مليكة ناعيم naaimmalika@gmail.com كلية اللغة العربية جامعة القاضي عياض المغرب	غفور دلدار deldarghafour@gmail.com جامعة صلاح الدين - أربيل / العراق
نعمان بوقرة namanboug@hotmail.com جامعة أم القرى	د. خضر محمد أبو ججوح khader.jah@gmail.com الجامعة الإسلامية -غزة- فلسطين
خالد التوزاني touzani79@hotmail.com رئيس المركز المغربي للاستثمار الثقافي- مساق	محمد Mhammed .هموش.Hamouche . mhammedhamouche@gmail.com كلية الاداب والعلوم الانسانية جامعة ابن طفيل القنيطرة المملكة المغربية

El-Haoues Messaoudi elhamessaoudi@gmail.com Sultan Qaboos University (Mascate-Oman)	Abdellah Abdelmoumen abdellahabdelmoumen2@gmail.com جامعة ابن زهر كلية متعددة التخصصات السمارة المغرب
خالد محمد موسى يعقوب khalidcom1981@gmail.com جامعة القرآن الكريم والعلوم الاسلامية، أم درمان، السودان	أحمد رسن ahmed.rasan@uobasrah.edu.iq وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
عبد الجليل مصطفاوي abdejlil.mostefaoui@hotmail.fr جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	سُليمان عبد الواحد drsoliman2050@gmail.com Ministry of Education-Egypt
Ammar ِ Elfreihate ammaralfrehat@gmail.com المملكة الاردنية -محافظة عجلون -كلية عجلون	Hafida Hamzaoui hamzaouihafida@yahoo.fr جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Mohamed Ait mihoub mohamedmihoub@hotmail.fr كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس	أسامة محمد سليم slem_s@yahoo.com كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة قناة السويس - مصر العربية
أ.د علي عبد الامير عباس الخميس dr.alialzadee@gmail.com كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل - جمهورية العراق	سبيل عبد القادر abdelkaders@gmail.com Department of English, Faculty of Letters & Human Sciences, BenM'Sik, Hassan II University, Casablanca,
Zeineb GANDOUZ gandouzzeineb@yahoo.fr المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة، جامعة سوسة تونس	محمد حسين النظاري drmnadhary@gmail.com جامعة البيضاء _اليمن
حيدا سميرة samira0969@hotmail.fr جامعة محمد الأول، وجدة، المملكة المغربية.	Abdenbi Lachkar lachkarabdenbi485@gmail.com Université Paul-Valéry (Montpellier 3)
حجوي غوثي g.hadjoui@yahoo.co.uk جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	Déborah Donval Deborah-Madelei.Donval@ac-montpellier.fr Centre universitaire du Guesclin (Beziers-France)

Khedidja Hammoudi doujamido1@gmail.com جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	حنان أحمد عبد الله الفياض دكتورة hananfayadh@qu.edu.qa
سكرتير دكتور لطفي باربار lotfi.berbar@univ-tlemcen.dz	

للتواصل:

الجزائر

جامعة تلمسان

كلية الآداب واللغات

مجلة الآداب واللغات

Journal of letters and languages

ISSN 2676-1963

EISSN2676-167X

البريد الالكتروني: adebmajalah@gmail.com

رابط المجلة على موقع ASJP

https://www.asjp.cerist.dz/revues/416

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)

افتتاحية العدد الأول

من المجلد 24، ماي 2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

يسعد هيئة تحرير \"مجلة الآداب واللغات\"،جامعة تلمسان،الجزائر أن تقدم لقرائها العدد الأول من المجلد الرابع والعشرين (ماي 2024).

ولقد آثرت أن تخصص هذا العدد لمحور الخيال والمخيال في الآداب والفنون،فجاء العدد حافلاً ببحوث خضعت للتقويم والتحكيم العلميين الدقيقين . ونحسب أنها ستسهم إسهاماً فاعلاً في تعميق الفكر العلمي وتأصيل سبل البحث لدى الدارسين.

وتود هيئة تحرير مجلة الآداب واللغات من قرآئها أن يتفاعلوا معها من خلال موقعها على شبكة الإنترنت وبريدها الإلكتروني بإبداء ملاحظاتهم وتقديم مقترحاتهم التي يرون أنها يمكن أن يكون لها مردودا جيدا على تطوير المجلة والارتقاء بها.

وتتقدم هيئة تحرير مجلة الآداب واللغات بأسمى آيات الشكر والعرفان بالجميل إلى كُل الأساتذة المحكمين،لتفضلهم بمراجعة البحوث المقدمة للمجلة ومساعداتهم الغالية وتوجيهاتهم القيمة.

ولا يفوتنا أن ننوه أن هذا الجهد لم يكن ليرى النور لولا حرص أعضاء هيئة التحرير وعملهم الدؤوب على إنجازه ووضعه بين أيادي الدارسين والباحثين.

والله ولي التوفيق والنجاح،،،

رئيس تحرير مجلة الآداب واللغات

أ.د محمد ملياني

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)

فهرس المحتويات

العدد	المحتوى	الصفحة
01	السينما و الخيال العلمي آنسة الشيكر ،جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة،الجزائر	05
02	نمطية المتخيل في السينما، و قدرة الإبداع على هدم تلك النمطية من خلال براعة التخيل قراءة في فيلم Maleficent 2014 أنموذجا حيزية مكي، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، الجزائر	16
03	تمثلات المخيال في الفن التشكيلي و السينما الفنان نجا المهداوي و فيلم محبة فنسنت أنموذجا مشرنن خليدة و خطاب محمد ،جامعة عبد الحميد ابن باديس- مستغانم، الجزائر	30
04	الفكر الفلسفي والإجتماعي في توجيه المخيال وسلوك الفرد عبد اللاوي نسرين،جامعة أحمد بن بلة وهران1، الجزائر	40
05	التراث الثقافي اللامادي ودوره في الكشف عن التداخل بين المخيال والأنثروبولوجيا رفيق بلعيدي،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر	49
06	الخيمة في المخيالِ الاجتماعي الجزائري دراسة أنثروبولوجيّة اقتصادية سياحيّة سكينة مناعي و عبد الرحمان مشنتل جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق اهراس، الجزائر	58
07	الكتابات الصوفية وتأثير المخيال عليها في المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط أحلام لغريب وعبد الغني حروز ، جامعة محمد بوضياف- المسيلة-،الجزائر	70
08	أدب الخيال العلمي في التراث الشعبي العربي قراءة في كتاب الخيال العلمي في الأدب لمحمد عزام لطفي عبد الكريم،جامعة تلمسان، الجزائر	84
09	الخيال وفنتازيا القيم الملحميّة من خلال الأغنيّة التونسيّة ملزومة "المعلّم" للأديب علي لسود المرزوقي مثالا أمين الزواري، العالي بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تونس	94
10	الماضي في مواجهة الزّمن: الجسد كمخزون للذاكرة والتقنية كمخيال للفن: تجارب ذاتيّة فتحي ميساوي و آسيا الكعلي،جامعة سوسة، تونس	111
11	الوسائط السينوغرافية في المسرح ودورها في تكوين خيال الطفل قراءة في الأساليب والمضامين الفنية بدير محمد ،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر	128
12	مسرحة الخيال الشعبي بين المخيال الإبداعي و المخيال التوقعي، مسرحية "الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي أنموذجا ريمة بن عيسى و ليلى بن عائشة ،جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 - الجزائر	144

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 05 - 13

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

السينما و الخيال العلمي

Cinema and Science Fiction

آنسة الشيكر* ،جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة،الجزائر.:echnissa@yahoo.fr

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-01-12 القبول: 2023-02-11 النشر: 2024-05-06

ملخص البحث

إن إلتقاء السينما بالإبداع يشمل كونهما معا، يصنعان تصورا خاصا للعالم، والذات والآخرين حيث أتاح هذا الالتقاء للكتاب والروائيين خيال واسع، مكنهم من خلاله تصور عالم برمته في ظل الخيال.فكانت السينما الحضن الذي احتضن أفلام الخيال العلمي، التي كانت لها ميزة خاصة، وهذه العلاقة التي نشأت ، ولدت فن جديد وهو السينما والخيال العلمي.

الكلمات المفتاحية

السينما
الخيال العلمي
الإبداع الفني.

Abstract

The meeting of cinema with creativity includes being together, creating a special perception of the world, self and others. This meeting allowed writers and novelists a wide imagination, through which they could imagine an entire world in the shadow of imagination. The relationship that arose, and a new art was born, which is cinema and science fiction.

Keywords

Cinema
Science Fiction
Artistic Creativity

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

باختراع آلة السينما توغراف أضحى للسينما شأن خاص. كما نعلم أن السينما لا تكتفي بالصورة فقط. السينما كفن صناعي توصلت إلى الحركة الذاتية والحركة الآلية. وأصبحت السينما قادرة على نشر الأفكار بأدواتها وتقنياتها. ومع التطورات الحاصلة في مجال الفن والابداع السينمائي الذي أدى لظهور نمط جديد من السينما؛ هو الخيال العلمي ، وهذا الازدهار الخاص بالتخيل العلمي في السينما. كان مؤشرا صحيا على ازدهار العلم من ناحية واقترابه من الناس، ثم الاستمتاع بقصصه من ناحية أخرى.

تعد السينما مجال إبداعي تقني يقوم على بناء صورة متحركة بحيث تعبر الصورة المرئية الواحدة بألف كلمة مكتوبة. ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن فهم الفيلم لا يتم عبر المكتوب بل عبر المشاهدة، والعلاقة بين المجالين تكمن أساسا في تجسيد المفكر فيه على الشاشة أي الانتقال من الشاشة أي الانتقال من الفكرة إلى الصورة. وعليه الصورة تهم الكتاب والروائيين على أكثر من صعيد، وذلك بفضل خلقها وابتكارها صور جديدة للحياة.

2. ظهور السينما:

تسابق العديد من العلماء والمخترعين في عدة جهات من العالم من أجل اختراع جهاز يمكن من خلال عرض الصور بطريقة التتابع المستمر، ففي الأراضي الفرنسية برز اسم الأخوين"أوجست ولويس لومبير"، باختراعهما لآلة السينماتوغراف Cinématographe بعد عدة محاولات قاما بها.

أما في أمريكا، كان المخترع الأمريكي "توماس أديسون"، مع مساعده "لوري ديكسون"، الملقب بأب الأفلام، قد طورا آلة "الكينوتوغراف" التي اخترعها "ديكسون" إلى آلة ذات عرض متتابع وسريع، أطلق عليها اسم "الفيتاسكوب".

وفي 22 مارس 1895م، قام الاخوان لوميير بعرض أول أفلامهما بعنوان "العمال يغادرون مصنع لوميير"، لجمهور خاص في باريس (كوك و تر أحمد، 1999، ص 26) ، وبعدها تواصل عرض أفلامهما في مقهى "جراند كافييه" والتي كانت أكثر من اثنى عشر فيلما ومنها:

- وصول القطار إلى المحطة.
- إفطار الطفل لوميير.
- البستاني يبتل.
- ساعة الغذاء في مصنع لوميير.
- الخروج من الميناء.
- شجار بين الأولاد.
- لعب الأوراق (طماس، 2004، ص13).

وفي السنة نفسها بدأ "ديكسون وأديسون" بعرض أفلامهما التي كانت داخل الأستوديو الذي انشآه. وكان أول فيلم لهما هو: "عربة السجناء" (كوك و تر أحمد، 1999،ص 27).

3. فكرة الحركة في السينما:

الصور هي الأشرطة السينمائية والمواد التلفزيونية وأشرطة الفيديو عبارة عن مجموعة صور ثابتة غير متحركة. لكن نظرية بيتر مارك روجيت peter mark roget وهي نظرية خاصية استمرارية الرؤية في العين التي تم وضعها عام 1824، فسرت موضوع إيهام المشاهد باستمرار الحركة أو بالحركة المستمرة. وجاء هذا التفسير على النحو التالي: إن العين تحتفظ بانطباع عن الصورة لمدة 10/1 ثانية. وبالتالي فإن عرض مجموعة من الصور الثابتة المختلفة بحركة موضوع الصورة (مثل حركة شخص ما) بشكل بسيط

وسطحي (أي أن الحركة في الصورة التي تلي صورة ما لا تختلف عنها جوهريا بل هي متماثلة في الأصل ومختلفة شكليا) أمام العين تعطي الانطباع بصريا بالحركة وهو ما يسمى الإيهام بالحركة. فبقاء الرؤية على شبكية العين لفترة أقل من تدفق الصور الموجودة على شريط السليلويد (الشريط السينمائي) الذي يمر أمام نافذة العرض يجعل الصور المختلفة تمر في حركات طبيعية انسيابية كما تراها عين الإنسان في الواقع.وقبل ذلك كان الفلكي الإغريقي بطليموس قد اكتشف في القرن الثاني الميلادي مبدأ حركة الصور أو الصور المتحركة، وقال إن عين الإنسان تحتفظ بالصور على شبكة العين للحظة بعد اختفائها، وتستمر هذه العملية مع استمرار الرؤية أو الإبصار.

ويبدو أن عيبا في قرنية العين كان له الفضل في فهم مبدأ الحركة في الأفلام السينمائية، إذ إن أية صورة نراها تبقى مطبوعة على القرنية لبضعة ثوان بعد اختفائها من أمام العين، ومبدأ الصورة السينمائية هو مرور 24 صورة في الثانية أمام العين فتظهر الصورة التالية قبل أن تغيب الصورة السالفة، مما يعطي وهم الحركة في الصورة، إذا فمرور عدة صور تتلاحق بسرعة أمام أعيننا تعطينا الوهم بأن الصور تتحرك، فمبدأ السينما توغراف هو إعادة توليد الحركة التي التقطتها عند التصوير (الرعبي، 2020، ص115).

4. حاجات اختراع السينما:

حاجات تقنية .حاجة فنية:

الأولى:إن اختراع السينما قد تم بناءا على حاجتين

الثانية: حاجة فنية تتعلق بتحسن فن العرض والتقديم.

1.4 حاجة تقنية ترتبط بتقدم الوسائل التقنية ومعدات التصوير:

ولولا التقدم التقني لما وجدت السينما أبدا .

يرى الباحث الفرنسي edgar morin أن التصوير السينمائي إنجاز علمي كان ذلك بمثابة الركيزة الأولى في بناء هذا العلم وتطوره إلى ما يعرف اليوم بالفن السابع.والسينما نفسها اختراع حضاري تتصل جذوره بالأدب والمسرح والفن والسياسة والمجتمع، فلم تكن مجرد صدفة أن تجئ ولادة السينما في عام 1895 والمجتمع الغربي يشهد تطورات وتغييرات جذرية تتلخص في زوال العهد الإمبراطوري ومجيء الجمهورية الثالثة.

وقد شهدت نهاية القرن التاسع نشاطا علميا كبيرا رافقه تطور تقني أدى إلى اختراعات علمية كبيرة لم تكن السينما إلا واحدة منها.

فهناك اختراع الهاتف من قبل الفيزيائي الأمريكي بيل bell 1876 ثم اختراعات أديسون في مجال الكهرباء ومحرك ديملير 1898 وغيرها. ص 115

إذا دائرة واسعة من العلوم والتقنيات والصناعة بدأت تنشأ وتزدهر فكان من الطبيعي أن تكون السينما حلقة منها وأن يكون الإخراج السينمائي علما يبحث عن الحركة ويستخدمها.

أليست دراسة الحركة مترابطة بتطور المجتمع الحديث؟

إن أكثر المجتمعات القديمة ذات الطابع المحافظ كانت تعتمد على المفاهيم التقليدية حتى عصفت بها رياح التغيير بالتطور العلمي والتقدم التقني وهذا ما قدمته السينما للمجتمع عندما أضافت عنصر الحركة إلى الفن.التطورات التقنية التي حصلت في مختلف المجتمعات والغربية خصوصا ساهمت في نشوء وتطور السينما كمخترع تقني... والتطورات السياسية والاجتماعية في هذه المجتمعات أدت إلى تطور السينما كصورة متحركة... أي دخول الحركة إلى الفن (التشكيلي الجامد).

أليست دراسة الحركة مترابطة بتطور المجتمع الحديث؟

2.4 حاجة فنية تتعلق بتحسن فن العرض والتقديم:

ظهرت السينما وأثارت بعروضها الأولى زوبعة من الآراء والمشاعر وردود الأفعال فثمة من شعر بالخوف عند مشاهدة القطار يدخل المحطة لأول مرة وثمة من أعجب بهذا العرض وزاد فضوله لرؤية المزيد.

على أية حال كانت الأفلام الأولى أفلاما تسجيلية حتى أن l.lumiere و georges Mellies قاما بجولة حول العالم لتصوير بعض الأفلام وقد أرسل lumiere مصوريه إلى كل من الجزائر وتونس وبلجيكا والسويد وانكلترا واسبانيا وايطاليا واستراليا واليابان والهند فكانت مشاهدة مناظر هذه البلدان زما يجري فيها متعة لا توصف للمتفرج وهو جالس في مكانه من القاعة أو الصالة. وهنا دخل عامل المتعة والمتعة البصرية في صناعة السينما من أجل المشاهد الذي دخل هو أيضا طرفا في عملية إنجاز الفيلم، ومن هنا تطرق g.mellies لفكرة إنشاء الأستوديو ووضع ديكورات تطابق الواقع ليجري التصوير فيها باعتبار أنه من الصعب جدا التنقل دائما ونقل المشاهدة والمناظر الخارجية وتم الاهتمام شيئا فشيئا بالديكورات لتضفي مسحة ولمسة جمالية على المناظر المصورة.

وهكذا تطورت السينما من أداة عملية إلى أداة صناعية، إلى أن توصلت لمرحلة أصبحت فيها تعبيرا فنيا وكان g.mellies صاحب الفضل في وصولها إلى هذه المرحلة.

الناس، الأشياء، الحياة، المجتمع... أصبح كل ذلك في متناول الكاميرا وفي متناول اليد يمكن عرض كل ذلك كاملا على الشاشة الساحرة وأمام العيون الفضولية والمندهشة والمستمتعة... إنها رؤية جديدة للأشياء والكائنات، عالم جديد بدأ يفتح أبوابه أمام دائرة جديدة من دوائر الحضارة ... إنها دائرة المرئيات.

والحقيقة أن للتصوير الفوتوغرافي والسينما الفضل في الإيحاء بالتلفزيون واختراعه، إذ لولا وجود الشيء المصور الثابت أو المتحرك لما فكر علماء الاتصال والاتصالات وعلماء الوسائل وخبرائها في إرساله عبر الأسلاك من نقطة إلى أخرى ولما فكر زواركين zxarokyn في اختراع الأنبوب الذي ينقلها الكترونيا بدلا من النقل الميكانيكي ولولا وجود الشيء المصور الثابت أو المتحرك لما قامت صناعة التلفزيون والفيديو والطباعة المصورة التي تعتمد على الصورة ولما تمكن الأطباء من تشخيص الكثير من الأمراض عن طريق أشعة x ray ، ولما تمكن العلماء من دراسة الجيولوجيا والثروات المعدنية التي تصدرها أقمار الاستشعار عن بعد (الرعبي، 2020،ص117).

5. آلة السينماتوغراف وعلاقتها بالابداع الفني:

صنعت الحدث الاستثنائي في التاريخ البشري، لأنها جمعت بين الآلة والفن، الآلة من حيث هي وسيلة للإبداع الفني انطلاقا من فكرة رئيسية وهو ما اصطلح عليه بتسمية "توهم الحركة"، وهي حقيقة بصرية تؤكدها نظرية علمية تعود إلى القرن الثاني لصاحبها "بطليموس الفلكي" مفادها أن العين تستغرق جزء من الثانية في تسجيل انطباع الخيال ونقله إلى المخ، وأن العين تتلقى الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرين وجزء على عشر من الثانية بعد أن يكون الخيال نفسه قد اختفى، على أساس هذا المنهج العلمي اجتهد المختصون السينمائيون في تطوير آلية العرض السينمائي، واشتغلوا على الآلة بداية أي الجانب التقني أكثر من انشغالهم بالجانب الفني الجمالي.

إن تاريخ السينما لم يكن ليكون له شأن – لولا اختراع آلة السينماتوغراف، وما سبقتها من محاولات

وما تلتها حقل تجاربي تعددت مواهبه وتقنياته في مجال التصوير من كل أرجاء العالم الأوروبي، والتي كان توماس ألفا إديسون (1847-1931) سباقا لاحتضانها بمصنعه الفوتوغرافي الذي كان بمثابة مخبر يقوم بتحليل أدق التفاصيل بموجب الآلات و الأجهزة الخاصة بالتصوير، وكان يساعده في ذلك الإنجليزي ديكنسون الذي أقامه رئيسا بمعمله وكلفه بمهمة تطوير الفكرة السينمائية" حيث أصدر التحذير الرسمي الآول ضمن سلسلة طويلة من التحذيرات، بهدف حماية الأبحاث التجريبية الجارية بمؤسسته في ويست أورانج- نيوجيرسي" ولم يكن التحذير الوحيد بل تلته تحذيرات أخرى سجل بموجبها –توما إديسون- براءة اختراعه لجهاز السينماتوغراف بعد أن كان في شكله البسيط والمحدود الوظيفة المعروف يالفونوغراف الذي لم يكن ليتسع إلا لتصوير في إطار ضيق، والحق أنه سجل اعترافه بفضل هذا الاختراع قائلا:" إن النواة فكرته جاءت من الزوتروب ومن أعمال مايبردج وماري وغيرهما..." وقد برع في تنسيق أفكار غيره من المخترعين لدرجة أنه تم نسب اختراع السينما لشخصه "كان إديسون مخترعا يدرك أهمية تسجيل حق الاختراعات التي يمكن صنعها بقصد الربح" لذلك كان حويطا بكل فكرة ترد من قريب أو من بعيد من خلال معاملاته واتصالاته بمكتشفي أحدث أجهزة العرض السينمائي آنذاك (هني، 2015، ص67) وفي 23 أفريل 1896 م في قاعة موسيقية شهيرة بمدينة نيويورك، عرضا مجموعة من الأفلام ضمن برنامج دام عدة أيام، تضمن (هني، 2015، ص27):

- ✓ أمواج البحر.
- ✓ رقص الفراشة.
- ✓ دكان الحلاق .
- ✓ القيصر فيلم يستعرض قوله.

كانت هذه الأفلام،أي أفلام "أديسون وديكسون" تسجيلية؛ أي عبارة عن تسجيل واقعي مدته الزمنية تقارب الدقيقتين، أما أفلام "لوميير" كانت قد اتجهت نحو التمثيلية، فموضوعاتها كانت على نفس نمط أفلام الهواة، إلا أنها تتميز عنها بالتقنية البالغة الدقة. ولكننا نعتبرها كلها شيئا واحدا من الناحية الجوهرية، حيث تتخذ الكاميرا وضعا ثابتا ويستمر الحدث الذي يدور أمامها من بدايته إلى نهايته دون انقطاع.

عرضت هذه الأفلام في السنة الأولى بعد الاختراع في برلين وبروكسل ولندن ونيويورك وباريس، على الرغم من أنها كانت أفلام قصيرة؛ تصور مشهدا أو موقفا من الواقع الحقيقي، إلا أنها طانت كافية لاستثارة الجمهور وجلبه، فاحتشد بكثافة ليملأ صالات العرض. لكن بمرور الوقت أصبح عدد الأفلام في ارتفاع، تناقص الانبهار والدهشة ، فألف الجميع هذه الأفلام إلى شيء مألوف غير جذاب، فلم يعد لهم تلك الرغبة الجامحة للذهاب إلى دور العرض، لذلك فكر صناع السينما في البحث عن حلول لهذه الأزمة.

6. تعريف السينما:

نعلم أن السينما (الأفلام) لا تكتفي بالصورة فقط السينما كفن صناعي توصلت إلى الحركة الذاتية والحركة الآلية، وجعلت من الحركة المعطى المباشر للصورة. ولم تعد حركة كهذه تخضع لدافع أو لشيء ينفذها، ولا لفكر يعيد تشكيلها، إنها الصورة التي تتحرك ذاتها ولذاتها، بل تضيف إليها أشكالا أخرى من الفنون، مثل النغمات الموسيقية، مقاطع أدبية وشعر ولوحات فنية، وذلك بغية زيادة التأثير في المتلقي وجذب انتباهه وتركيزه وقدرة هذه الأشكال على الجذب هي جزء لا يتجزأ من قوة السينما أو الفعل السينمائي. ومن هنا تتجسد قدرة الفيلم أو المنتج السينمائي مهما كان موضوعه على نقله للعديد من الأشكال والأشياء

لجمهور واسع وغفير في فترة وجيزة تتراوح بين الساعتين والثلاث ساعات وهذه هي أبرز سمات السينما.

هذه الميزة والسمة أثارت قلق العديد من الفلاسفة والمنظرين أمثال أدورونو وهوركهايمر اللذان تخوفا من التأثير السلبي لهذا الفن الجماهيري، وظهور جمهور منقاد لا يستطيع التمتع بحس نقدي نتيجة سحر السينما، فيما يتبنى فلاسفة آخرون موقفا تفاؤليا اتجاه قدرة السينما وتأثيرها ودعمها لقضايا عادلة كالحرية (السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية) والعدالة، العنصرية، حقوق الانسان وحقوق المرأة، المساواة والمواطنة وغيرها من القضايا الراهنة واليومية، على غرار هنري برغسون ووالتر بنيامين. لكن، ها هي السينما اليوم قادرة على نشر الأفكار بأدواتها وتقنياتها فلا يمكن للسينما النزول إلى تعابير اللغة البدائية مع عناصرها اللفظية، فهي ليس لغة، ولكن السينما تستخدم مفهوم السيميائية كنظام الصور والعلامات مستقل عن اللغة واللسانيات بشكل عام، بل ويتنافس صناعها (ممثلين، مخرجين، كتاب سيناريوهات) على سرعة ودقة وضمان التأثير في جمهورها الغفير والواسع،كما أنها قادرة على اختراق الرموز وأحداث الارباك خاصة على الأحكام المسبقة. وبالتالي هي تحفز وتدعو للفكر على النظر التجريدي، باختصار أصبحت السينما مؤسسة نقدية وابداعية للمعنى، بينما نلاحظ بعض الفلسفات التي أضحت تقليدية (خارجة عن الزمن) وانقطعت عن اليومي وقضاياه العديدة والمتشابكة وأصبحت منكمشة على نفسها (بن قدور، 2021،ص 415).

7. السينما والخيال العلمي:

أتاح خيال الكتاب والروائيين تصور عالم برمته في ظل خيال، ولا واقع، وفق معطيات أدت إلى نشوء نوع جديد من الأدب، هو أدب الخيال العلمي"والخيال العلمي يبقى ، كشكل أدبي، محاولة لبناء كون خيالي بدءا من اللغة، سرعان ما انتقل إلى سائل الفنون ، وكانت السينما وقبلها المسرح الأكثر تناسبا معه. فأدى إلى ظهور نمط جديد من السينما، هو سينما الخيال العلمي"، ولا شك أن ازدهار التخيل العلمي في السينما بشكل خاص، والأدب بشكل عام، كان مؤشرا صحيا على ازدهار العلم من ناحية واقترابه من الناس، ثم الاستمتاع بقصصه من ناحية أخرى.

حققت أفلام الخيال العلمي رواجا كبيرا عبر تاريخها الحافل، لم يكن مشهد الصاروخ الفضائي في فيلم الفرنسي "جورج ميليه" رحلة إلى القمر مجرد لقطة سينمائية فحسب، بل كان انطلاقة حقيقية لسينما من نوع آخر، أطلق عليها سينما الخيال العلمي. كانت بداياتها تحديدا في مطلع القرن العشرين، إذ كانت الإشارة الأولى إلى ما قد تفعله السينما التي بدأت ترى بعدسة الخيال العلمي، فكان فيلم رحلة إلى القمر أول فيلم خيال علمي في تاريخ السينما العالمية ، إيذانا لميلاد سينما الخيال العلمي.

وعلى ذلك يمكن القول إن مفهوم الصورة قد قطع تاريخيا عدة محطات، قبل الوصول إلى زمن ظهور الفيلم، من السحر عودة إلى ارتباط مفهومها بالموت والتخفي، حيث أخذ المصطلح توجها فكريا وفلسفيا أساسه هاجس الاحساس بالفناء، فكان الدافع الحقيقي لظهور الصورة السعي نحو الخلود، ليصبح فن التصوير أحد الفنون التي أنهت هاجس الفناء بصريا، وهو ما أكده الفيلسوف الفرنسي باشلار قائلا في هذا السياق:"الموت وقبل كل شيء صورة" ،ثم إن مفهوم الصورة كان دافعا لربط بدايات ظهور الصورة وسينما الخيال العلمي بالسحر، وما كان يقدمه الساحر ميليه على خشبة مسرحه، ولقد صدق أرسطو في فن الشعر معتبرا الصورة المستحيلة الممكنة أفضل من الممكن الذي لايقنع (بومدين و و مصرني، 2022، ص174).

ومع الحرب العالمية الأولى كان التأثير سلبيا على المجال الثقافي والأدبي والفني، حيث كان عزوف الكثير عن أفلام الخيال العلمي، وعن السينما بشكل عام. فكانت أولى العقبات في تاريخ سينما الخيال العلمي، حيث اتخذت السينما مسرى واقعيا بعيدا عن الخيال، وبالتالي كان الانحياز إلى الواقعية بشكل كبير.

هذا لا يعني أن الخيال فحسب، بل كان واقعيا بامتياز، ويمكن التميز في الكيفية التي تم بها إقحام هذا النوع من الطرح الجديد، بطرائق متغيرة، وغير ثابتة الخطى والنواميس، والمتتبع لحركة نشأة الخيال العلمي وتطور مساره السينمائي يكشف انطلاق أفلام الخيال العلمي من وحي الواقع مع الاستناد إلى الخيال في الطرح، باستعمال التخفي والهروب عما هو مألوف كان أولي مبادئه الأساسية، حيث لا يمكن أن يكون لسينما الخيال العلمي وجود دون عنصر الخرق " وقد اشتهر الروائي الفرنسي جول فيرن بأن كان أول من عني بقصص الخيال العلمي، عالميا إذ اختص بغزو الأعماق، ومن أشهر رواياته: رحلة إلى باطن الأرض، وعشرون ألف فرسخ تحت الماء ، والجزيرة العجيبة، وقد وضع فيها جميعها، وفي غيرها من رواياته، كثيرا من التنبؤات العلمية".

ومن الملاحظ العناية بأدب الخيال العلمي قد تزامن وبروز عالم السينما، فالعمل السينمائي لم يخرج عن تصور الأدب، إلا أنه طور ما وجده في الأدب، وجعل منه مكسبا في النجاح بشكل مغاير، وهذا ما نجده في سينما الخيال العلمي، ولم تحظ سينما الخيال العلمي بإنتاج سينمائي ذي بال، يدفع إلى اقبال الجماهير إلا مع الألماني "فيرتزلانج" بفيلمه ميتروبوليس عام 1927.

فكان ميتروبوليس الذي عرض في لانج قصة مدينة تبدو مثالية للغالية فوق سطح الأرض، سرعان ما تكتشف عالما موازيا تحت الأرض، لتصبح عواية الفيلم وحبكته الأساسية هي صورة صعود المدينة الضخمة الموجودة في أعماق الأرض إلى سطحتها، استغرق تصوير هذا الفيلم عامين كاملين، وكلف المنتجين ميزانية ضخمة.

عد الميتروبوليس أحد أعظم انتاجات السينما وأضخمها، وهو الذي الذي كان دافعا كافيا لاستمرار هذا النوع من سينما الخيال العلمي، ومع الحرب الباردة كانت البداية الحقيقة لسينما الخيال العلمي بشكل مختلف تماما، وتوجه مغاير عما كانت عليه قبلها، تمثلت في الخوف من المجهول، وبشكل أوضح الخوف من الموت "فلحظات الموت أو الخطر الداهم الذي يتعرض له أحد شخصيات الفيلم، تصبح عندها الحركة التحليلية ذات تأثير فاعل في المتلقي".

هذا المشهد عبر عن صورة شعور الخوف من المستقبل، هذا الذي لم يمكن السينما العادية استيعابه، ولا هو مما تختص به، وصارت المجال الخصب لسينما الخيال العلمي، أن يناقش الوجود، وما يشغل الإنسان، وهذا ما نجده في كتاب جان غانيتيو متحدثا عن الخيال العلمي السوفياتي أن SF قد اعتبر في العام 1931 "ضارا" لنقص الاهتمام الواقعي فيه، فالتف بعض الكتاب الذين لم يجبروا على الصمت نحو جمهور الشباب الأكثر ضمانا، ولم يسمح إلا ل بلاييف بإطلاق بعض الأفكار، وتحسن الوضع قليلا في نهاية الحرب، بفضل التأثير الأمريكي من جديد، وعادت بعض التراجم إلى الظهور، وفي تلك الفترة ظهر أحد أكبر كتاب الخيال العلمي في الاتحاد السوفياتي، وهو إيفان افريمون وتجدر الإشارة بأن هذا التغيير قد مس الأدب قبل السينما وبدا واضحا من خلال ما حققته رواية 1984 لكاتبها جورج أوريل في كسب نجاح هذا الفن الجديد على الأدب بالدرجة الأولى، يمكننا القول إن هذا المشهد دون غيره عد تدعيما لواقعه الخيال العلمي، تماشيا مع الأحداث

الجارية آنئذ، وبالتالي أمكن القول إ ن أفلام الخيال العلمي قد استوحت فكرة انتاجها من مسائل الحرب الباردة، التي كانت بمثابة ورقة مربحة في سينما الخيال العلمي، لما لقيته من إقبال كبير لدى الجماهير.

وهو الأمر الذي أدى إلى المزيد من الابداع في هذا المضمار، وجعل هذا المخرج الأمريكي **دون سيجل** ينتج عملا حول فكرة الجوسسة في فيلمه"غزو مختطفي الأجساد" عام 1956. وتدور أحداث الفيلم حول طبيب يكشف عملية تجسس من قبل مخلوقات فضائية غزت بلدته واستوطنتها، وسكنت أجساد أهاليها فصعب التفرقة بينهم، في جو يسوده الغموض ومحاولة الكشف عمن معه، ومن ضده، وقد كان غزو الفضاء المجال الأرحب الذي أعمل فيه كتاب (الخيال العلمي) تنبؤاتهم، وتصوراتهم، ووضعوا فيه قصصهم ورواياتهم.

هذه التحولات أحدثت نقلة نوعية في أفلام الخيال العلمي، وغيرت من هواجس الغزو الخارجي على كوكب الأرض إلى توقعات واستشراف ما يمكن إيجاده بعد الذهاب إلى الكون الضخم الذي لا يسعه إلا الخيال، وقد تزامن إخراج الفيلم "فيلم أوديسا الفضاء 2001" عام 1968 للمخرج"ستانلي كوبريك"، مع رحلة الصعود إلى القمر، والذي بفضله قفزت سينما الخيال العلمي والسينما بشكل عام إلى ذروة المجد، حيث صنفه معهد الفيلم الأمريكي أفضل فيلم خيال علمي في تاريخ السينما، لما طرحه منذ بداية الخليقة وتهاتف النظريات إلى وصول الإنسان إلى الفضاء.ورغم نجاح رواد رحلة **أبولو11** في الصعود إلى القمر بعد سنة كاملة من ظهور فيلم "ستانلي كوبريك" إلا أنه قد عد بمثابة تكريم جهود هؤلاء الرواد، حيث كان التصور السينمائي للفيلم أقرب لاكتشافهم الكون الخارجي، وقد صار عمل "كوبريك" المرجع الأساس لكل أفلام الفضاء التي تلته، خاصة من ناحية المؤثرات البصرية والعناية بعصر الصورة بشكل واضح، فلقد سيطر على ذلك العقد مجموعة من المخرجين الجدد صغار السن، ممن أتوا من خلفيات أجيال هيولودية السابقة: فرنسيس فورد كوبولا، جورج لوكاس، مارتن سوكورسيزي وستيفن سبيلبرغ، لم يأت منهم التلفزيون أو من صفوف الدنيا لصناعة السينما بالجامعات.

وفي زمن كان العالم ينحو نحو السلام منشغلا بسبيله، كانت السينما ترفع من رغبة الدهشة لاكتشاف ما هو أبعد، وذلك بما حققه نجاح "سبيليرج" بفيلمه ذو الفكرتين المتقاربتين نحو السلم والصلح مع الآخر، بعدما قطعت السينما شوطا معتبرا في أفلام سينما الخيال العلمي التي أبدعت في عرض القصص الغزو والجوسسة واعتبرت الآخر دائما هو العدو، وغير من القضايا الفلسفية الجديدة، من قبيل قضية الإعتراف، وما إلى ذلك، وبعد ذلك شاهدنا سيلا متدفقا من أفلام التخييل العلمي طوال القرن العشرين وحتى الآن، تارة ينتصر العلماء على التخييل الذي أبدعه الأدباء، وتارة أخرى يتفوق الكتاب بتخيلاتهم على منجزات العلم، وبين هذا وذاك كانت السينما الوسيط الناجح بين كليهما، حيث من تخييل الأدباء وإبداع العلماء، فبلغت المكان الأسمى، والمرتبة المتقدمة من التخييل بين سائر الفنون (بومدين و مصرني، 2022، ص175).

8. خاتمة:

ختاما يمكننا القول بأن السينما هي لغة الصور لها مفرداتها وقواعدها، حيث تقوم على خلق مفاهيم والتفكير بالصورة عبر السينما مختلف عن التخيل وحتى عن تفكير الإنسان العادي ، والسينما كنوع من الفن له ميزاته وخصوصيته سمح للكتاب والروائيين بفرصة للإبداع في الخيال العلمي والإنتاج السينمائي الذي أعطى نوع جديد من الفن في المجال السينمائي.

- المصادر والمراجع:

بن قدور ,ح .(2021) .السينما بين الإبداع الفني والتفكير الفلسفي .، مجلة مقاربات فلسفية ,المجلد 08 العدد(01).
بومدين ,خ & .,و مصرني ,أ .(2022) .رواية الجسد المضيف وفيلم المضيف لستيفاني ماير أنموذجا .مجلة آفاق سينمائية ,المجلد 9،العدد.1
حمدو طماس. (2004). السينما الموسيقى المسرح (الإصدار ط1). لبنان: دار المعرفة.
دافيد كوك، و يوسف تر أحمد. (1999). تاريخ السينما الروائية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
كريمة هني. (2015). آفاق الإبداع السنيمائي. مجلة آفاق سينمائية (العدد 2).
لؤي الرعبي. (2020). مدخل إلى الصورة والسينما. الجمهورية العربية السورية: منشورات الجامعة الافتراضية السورية.

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 16- 29

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

نمطية المتخيل في السينما، و قدرة الإبداع على هدم تلك النمطية من خلال براعة التخيل

قراءة في فيلم MALEFICENT 2014 أنموذجا

The stereotype of the Imagineer in cinema, and the ability of creativity to demolish those stereotypes through the ingenuity of imagination .

Film MALIFICENT 2014 as a model

حيزية مكي *، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، الجزائر . mekki.hizia@edu.univ-oran1.dz

تاريخ المقال

الإرسال: 2022/11/28 القبول:2023-02-11 النشر : 2024-05-06

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة البحث في مفهوم المخيال و المتخيل و علاقته بالاعتقاد- على اعتبار أنه وليد الخيال و الأهواء و الظنون - ، و قدرة العقل على الإبداع و الخلق ، أو إعادة تخيل المتخيل ، أي إعادة إنتاج الرمز و الصورة ، و تطرقت الدراسة لأجل التوسع في هذه النقاط إلى نماذج من أعمال سينمائية استطاعت أن تعيد إبدال الصورة النمطية لبعض الشخصيات المدركة في الموروث الثقافي الشعبي بصفات معينة أو أن تبررها (مثلا شخصية الجنية ، الزومبي .. الخ) ، عبر إعادة إنتاج صور جديدة لها .

يهدف البحث إلى ضبط المفاهيم و إلى تحقيق إشكالية الدراسة بتمثيلها في السينما ، مستعينا بالمنهج الوصفي في جمع معطيات الدراسة و الاستقرائي في استنطاق نموذج تطبيقي ، و انتهينا إلى جملة نتائج مفادها أنه من شأن الإبداع متى ما كان بارعا و قويا كفاية و متجددا أن يهدم نمطية المتخيل مهما كانت قوته ، بحيث ينتهي إلى خلق صورة متجددة و تقديم قراءات جديدة مميزة كليا .

الكلمات المفتاحية

مخيال
نمطية
إبداع
تخيل
سينما

* المؤلف المرسل

Abstract

This study attempts to research the concept of the imagination and the imaginary and its relationship to belief - considering that it is the product of imagination, whims and assumptions -, and the ability of the mind to innovation and create, or re-imagine the imaginary, i.e. reproduce the symbol and image , In order to expand on these points, the study touched upon models of cinematic works that were able to replace the stereotype of some characters perceived in the popular cultural heritage with certain qualities or justify them (e.g , the character of a fairy, a zombie .. Etc.), by reproducing new images of it.

The research aims to adjust the concepts and to achieve the problematic of the study by representing it in the cinema, using the descriptive method in collecting the study data and inductive in interrogating an applied model, and we concluded with a set of results that creativity, whenever it is brilliant and strong enough and renewed, can demolish the stereotype of the Imagination , no matter how strong it is, so that it ends up creating a renewed image and providing completely new distinctive readings.

Keywords

Imagination
Stereotypical
Creativity
Imagined
Cinema

1. مقدمة:

نستطيع قطعا أن نجزم أن الإنسان عرف المخيال و مارسه منذ وجوده على سطح الخليقة، بل و رافقه منذ ذلك الوقت و إلى اليوم في كل مراحل حياته الفردية و الجماعية، الاجتماعية، السياسية، الثقافية و الدينية و غيرها، و ارتبط المخيال في بدايته بإدراك الإنسان لمكانته على الأرض و انبهاره بالقوة المطلقة التي تتميز بها الطبيعة و ظواهرها، و ضعف حيلته أمامها، ففكر و ابتدع بداية أشكالا يبرر بها تلك القوة و أخذ يلتجأ إليها طالبا الرحمة و الحماية و الدعم .. الخ، و هكذا ظهرت أول أشكال الممارسات الدينية، و كذلك ينطبق الأمر على مختلف علاقاته مع الأفراد و الأشياء من حوله، و تأويله لها، مستخدما ملكة الخيال في ذلك، و تطور الأمر ليصير رمزا كأنما تم الإجماع على دلالته، و كذلك بالنسبة للفنون، استخدم الفنان و المبدع نماذج من تلك المخيالات الجماعية ليوظفها في فنه، غير أن إعمال الفكر و التخيل فيها ساهم في هدم بعضا من النمطية المحيطة بها، في السينما نماذج كثيرة عن قدرة التخيل على إعادة هيكلة المتخيل و إعادة إنتاجه ، من خلال إعمال ملكة الإبداع ، في هذا البحث سنتطرق إلى ضبط مفاهيم خاصة بالدراسة ، مفهوم المخيال و المتخيل ، و سنتطرق إلى عملية إعادة إنتاج الرمز و هيكلة المتخيل ، خاصة في السينما ، و سنخوض في إشكالية الدراسة التي ارتأينا أن تكون عن " **قدرة الإبداع و التخيل لدى الفنان في إعادة إنتاج الرمز في السينما و هدم نمطية المتخيل لدى المتفرج** ".

أما فرضيات الدراسة فجاءت كما يلي :

- نمطية المتخيل و أثرها في تشكيل الرمز.
- قدرة الإبداع و التخيل على خلق صور جديدة .
- السينما كأكبر وعاء حداثي للمتخيل .

و قد اخترنا المنهج الوصفي الاستقرائي في جمع البيانات و المعطيات النظرية المتعلقة بالدراسة ، و في تقديم قراءة عينية لنقاط التجديد و التغيير في النموذج المرفق أي شخصية الجنية ماليفسنت بين فيلم التحريك "Sleeping Beauty " 1959 و فيلم " Maleficent" 2014.

أما الدراسات السابقة التي تناولت المتخيل في السينما ، فنتناولها كالآتي :

دراسة " السرد الفيلمي بين التخييل و التأريخ – تمثيل الثورة الجزائرية في فيلم خارجون عن القانون لرشيد بوشارب "للباحثة سامية إدريس من جامعة بجاية ، مقال منشور في مجلة الخطاب ع مج 16/ع 02 جوان 2021 ، ص 303 – 328 ، و تناولت الباحثة في مقالها فكرة العلاقة بين التخييل و التأريخ و عملية السرد أو التمثيل السردي فيهما ، على اعتبار أن الفيلم الأنموذج هو وسيط سردي يستخدم في سرد الخطاب التاريخي للثورة الجزائرية ، و اشكالية السرد الفيلمي بين تحقيق الهوية و التأريخ إلى لازمة الحبكة الدرامية و الخيال الإبداعي و الزماني المتخيل في الفيلم بوصفه لغة سينمائية بصرية تعتمد على المتخيل و عملية التبئير ، و خلصت الباحثة إلى خاتمة مفادها أن الفيلم الأنموذج خارجون عن القانون لرشيد بوشارب إنما هو فيلم تاريخي يجسد رؤية أو واقعة غير تاريخية ، و يقدم الثورة الجزائرية على أنها أفعال عنيفة غير مدروسة و ليس على أنها مقاومة شعبية عارمة .

دراسة " الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية و المتخيل السينمائي – أفلام ميل غيبسون أنموذجا – أطروحة دكتوراه ، مراد مراح ،

تخصص دراسات سينمائية ، قسم الفنون ، جامعة وهران 1 ، السنة الدراسية 2018 – 2019 .

و يطرح الباحث في ضوء دراسته جملة من الإشكالات منها ، هل الفيلم يروي قصص الماضي و ينقلها عبر الصورة بتفصيلاتها أم هو وهم و رواية متخيلة له تستند على معطيات ذاتية و نظريات بحتة تعاد صياغتها بصريا بافتراض أنها تطابق الأصل ، و بدراسة مطولة للنماذج الفيلمية انتهى الباحث إلى أن المخرجون عادة يعتمدون على الانتقال المكاني دون التتابع الزماني للأحداث ، و عادة ما يقدمون الحادثة التاريخية برؤية جديدة قد نسميها متخيلة ، و يجنحون كثيرا إلى استخدام أدوات و تقنيات السينما لزيادة مأساوية الحدث و زمن الإدراك لدى المشاهد ، و إلى كثير من الخدع التي من شأنها أن تنفي مفهوم التأريخ عن الفيلم التاريخي و تنتقل به إلى مصاف المتخيل .

2. مفاهيم و مصطلحات الدراسة

1.2. مفهوم المخيال

تتحدث العديد من المصادر عن صعوبة ضبط مفهوم صريح و واضح للمخيال، و لأنه يرتبط بعدد من المجالات فإن مفاهيمه تتأرجح بين مجال و آخر ، بل و يتلون بألوان و ألوان ، ففي الأدب له مفهوم يختلف عن مفهومه في علم الاجتماع ، و عنه في السياسة و عنه في علوم الدين و عنه في الفلسفة و في الفنون و هكذا، جاء في لسان العرب ، فعل خَيَلَ ، خال الشيء يخال خَيلا و خِيلة و خَيلةً و خالاً و خِيلاً و خَيلاناً و مَخالةً و مَخيلةً و خَيلُولةً : أي ظنهُ (منظور، 1997،1304) ، و يستخدم أبو البقاء الكفوي لفظة الخيال لا المخيال و تأتي بمعنى " الظن و التوهم ... و الخيال مرتع الأفكار كما أن المثال مرتع الأبصار ، و الخيال يقال للصورة الباقية عن المحسوس بعد غيبة في المنام و اليقظة " (الشبة، 14،2014)، و تستخدم كثير من المراجع كلمة الخيال للاستدلال على المخيال ، و تأتي كلمة الخيال على أنها الظن و التوهم و تتعلق بالأفكار خالصة ، على أنها أيضا صورة تعلق في الفكر من شيء بين الحلم و اليقظة، فلا هي حلم ولا هي واقع خالص .

اصطلاحا ، عرف المخيال على أنه " خزان رمزي واسع كثيف ، يختزن صورا و رموزا و حكايات و أساطير و قصص ... و هو فعل تأويلي للعالم ،... - و أقتبس - إن المخيال يمنح للإنسان الذي يتحرك داخله حسب مستويات الواقع المتفاوت و المصطرع، يمنح الصراع الذي يعيشه يوميا في علاقته بذاته وفي علاقته بالآخر يمنحهم معنى حينما وفي بعض الأحيان يُفتقد المعنى ...في زمن تختلط فيه الأمور و تلتبس الأحوال ، يصبح المخيال هو الملجأ كما الدين كما الفن ، هو أفق قد يكون تعبيرا عن انسداد كما قد يكون تعبيرا عن حرية ... " (النويري، 2009) ، يخوض النويري و أفاية و آخرون جدالا حول مفهوم المخيال ، و اتفقوا على صعوبة ضبطه لتعدد انتماءات هذا المصطلح إن صح أن ندعوها بانتماءات ، أو كما دعوه لفظا بالمنزلق أو الزئبقي ، كما أشاروا إلى فكرة أنه إنما " خزان واسع وسع الثقافات و المجتمعات البشرية، يتكون من صور و أساطير و قصص لا حصر لها "، و هو الطريقة التي استخدمها الإنسان في تأويل العالم و مظاهره الحسية و اللاحسية، و هو ما يسمح له بخلق معنى حينما يصعب عليه أن يفسر الأمور تفسيرا منطقيا عقلانيا، إذن فالمخيال يتنافى تماما و العقل، يلتجأ الإنسان إلى ممارسة الخيال و إلى خلق المخيال تماما كما يلجأ إلى ممارسة التضرع طلبا لقضاء الحاجات و تسهيلها و كما يلتجأ للفن ليعبر عما يجتاحه أو ليشعر ، بمعنى آخر فإن المخيال هو تبرير للصراع الذي يعيشه

الإنسان و لا الذي لا يستطيع أن يعطيه معنى صريح، حينما رأى الإنسان قديما الرعد و الأمطار و الزلازل و عجز عن إدراك معناها، جعل منها آلهة تغضب منه و تمتحن ضعفه و أخذ يستعطفها و يبرر لنفسه أسباب غضبها عليه في البر و البحر ، و من الجلي أن تطور المخيال في الفكر البشري إنما ارتبط بمراحل المعرفة البشرية ، التي قسمها أوغست كونت في علم الاجتماع إلى معرفة دينية كانت تأول كل المعارف تأويلا دينيا تتحكم فيه الآلهة المتعددة ، ثم معرفة ميتافيزيقية تفسر و تأول الظواهر تأويلا ما ورائيا ، أي لاهوتيا ، و بالتفكير قليلا و بالعودة إلى أصل المخيالات بكل أشكالها الأسطورية الخرافية المعقدة و انتماءاتها الكثيرة ندرك أن هاتين المرحلتين إنما هما مصدرها ، كل أشكال المخيال بلا حصر ، الشعبية ، الاجتماعية ، الدينية ..الخ ، و هذا قبل أن تظهر المعرفة العلمية التي أعطت تفسيرا و تأويلا علميا لكل الظواهر الطبيعية و النفسية و الاجتماعية متى ما استطاعت و مع ذلك لا تزال التأويلات التي ترتبط بالمخيال صامدة و فعالة .

المخيال رؤية جماعية يكتسبها شعب من الشعوب أثناء تفاعله مع محيطه القريب و البعيد ، و من تفاعل هذه العناصر المكونة لهذا المحيط ببعضها البعض، من جهة أخرى، المخيال هو الإطار الجماعي الذي يوجه و يحدد طبيعة مسيرة المجتمعات و حضاراتها " (الذوادي، 1998،02) ، يشير هذا التعريف إلى أن المخيال ليس حالة فردية، بل هو رؤية جماعية تختص بها جماعة أو شعب من خبرة تفاعلها مع محيطها سواء كان تفاعلا بشريا أو مع كيان أو جماد ، و يخلق ذاك التفاعل شكلا من أشكال التأويل الذي يعطي تفسيرا لتلك العلاقة التفاعلية ، و يحدد هذا الفعل توجه الشعوب و مسيرة حضاراتها، فالشعوب التي تتعلق بالمخيال و تنفي العقل، تعاني من تأخر و تخلف حضاري في المجالات الاجتماعية و الفكرية و العلمية و الاقتصادية و غيرها، أما تلك الحضارات التي ركبت سير العقل و أعملته في تأويل المظاهر من حولها فقد عرفت تطورا فكريا و اجتماعيا و اقتصاديا و غيره، و لسنا بالحاجة إلى التفكير كثيرا فالعالم مليء بنماذج منهما .

و للإشارة ، المخيال كما أسلفنا الذكر هو رؤية جماعية ، و لكن تمثيلهُ في الفن هو حالة فردية ، أو رؤية كما ندعوها اصطلاحا بالرؤية الفنية ، في السينما بالرؤية الإخراجية ، ذاك أن الفن هو وسيلة فردية للتعبير عن حالة جماعية ، يصفه هربرت ريد ، هو " تعبير عن مثل أعلى مهما يكن ، يستطيع الفنان أن يعيه و أن يعبر عنه تشكيليا " (ريد، 1998،10) ، فالفنان يحاكي موضوعا معروضا أمام أعين الجميع ، يستشعر فيه دونا عنهم ما يثير فيه رؤية في مستوى آخر عنهم ، و متى ما تمكن من أدوات الإنتاج الفني (من موهبة و تكوين) استطاع أن يقدم فنا يمثل رؤيته الخاصة ، المخيال متاح لإدراك و معرفة الجميع ، الخيال عملية إبداعية تجعل المتخيل يدرك ذهنيا ماهية المخيال ، أما الفنان فيشكل ذاك المخيال بصريا أو سمعيا أو كليهما ، إما تكراريا كمحاكاة و فقط و إما إبداعيا كمحاكاة في درجة ثالثة أو رابعة .

2.2. مفهوم الخيال و المتخيل

الخيال هو " ملكة نفسية و قوة كامنة تختلج النفس فتعمل على استعادة الصور و الأفكار التي تم توليدها و إنتاجها و العمل عليها في صورة جديدة، تكون إما مشابهة للعالم المألوف أو متجاوزا له و عابرا إياها في علاقاتها و طرق اشتغالها ، و العمل على زعزعتها لنجاح عملية الإبداع " ... " و " الخيال عند أرسطو حركة يسببها الإحساس ، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه ... " (زورخي، 2019 ، 10-12)

، أما عند سارتر فالخيال " قدرة خلاقة " ، أي أنه " حرية" يستطيع بواسطتها أن يشكل العالم بطريقته الخاصة ، و هو الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته " أي أن الخيال هو تلك القدرة التي يعملها الإنسان على تشكيل العالم بطريقة تمكنه من تحرير نفسه من أسر العالم له، من الواقع ، هل نجرؤ هنا على استخدام لفظة الحلم ! إنها الطريقة التي يحلم بها الإنسان بتحرير ذاته من الواقع ، و هو أي الخيال ملكة أي هبة، غير حسية ، تسمح له بتشكيل الأفكار و إنتاجها و خلق صور جديدة كليا، مألوفة أو غير مألوفة ، تتجاوز حدود العقل و المنطق ، و تمسى هذه العملية بالإبداع ، أي القدرة على الخلق و الابتكار.

أما المتخيل فهو " شيء متميز عن الإحساس و التفكير ،و لو أنه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس ، و أنه بدون التخيل لا يحصل الاعتقاد ... و أن التخيل ليس إلا قوة أو حالة نحكم بها، و نستطيع أن نكون على صواب أو خطأ " (زورخي، 2019 ،12) ، و المتخيل " يمثل مستوى تعبيريا يكثف تجليات الجسد و صيغ اللغة و أشياء الواقع و هو بقدر ما يجمع بينها ،أي بين الجسد و اللغة و الواقع، فإنه يفصل بينها ، لأن المتخيل يتميز دوما بالتوتر سواء في اتجاه توظيف إرادة للقوة أو في أفق الانطلاق و التحرر... المتخيل يعبر عن نفسه من خلال صور و حكايات و أساطير تتعالى بالضرورة عن الواقع و تتخذ من ذاتها مرجعها الأسمى .. و باعتباره مجالا لانبجاس الرموز لا يكتفي بإعادة صياغة الأشياء أو ترتيب الصور و الحكايات، لأنه بقدر ما يورط الذات الفردية في عملية إنتاجه بقدر ما يتجاوزها ليلتقي باعتبارات ما يسميه بول ريكور بـ " المتخيل الاجتماعي". " (آفاية، 1993 ، 8،9) ، يتحدث أفاية في مقدمة كتابه المتخيل و التواصل عن علاقة المتخيل بالذات الفردية ، عن كونه إنتاج فردي يرتقي إلى المتخيل الاجتماعي ، و يتأثر به ، لأنه يستغل الصور و الحكاياتو الأساطير الموجودة سلفا في المخيال الاجتماعي أو الجماعي ، و لكنه أي الفرد في هذه العملية إنما ينتج مستوى آخر منه ، أي أنه يقدم إعادة إنتاج أو إعادة صياغة ، من خلال عملية تسمى العلمية الإبداعية، و الفرد الذي يدعى غالبا في هذه الحالة بالفنان إنما هو مبدع قادر على تفجير الرموز الكامنة في المخيال بل و منحها مستوى آخر و قراءة مختلفة كليا .

أما المتخيل السينمائي فهو متخيل سردي بدوره، ينتمي إلى ما سماه أفاية بثورة الصورة ، حيث يقول " ... غير أن ابتكارات الحداثة ، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، ثَوَّرت النظرة إلى الصورة و إلى إنتاجات المخيلة بشكل لا مثيل له، فاكتشافات الصورة الفوتوغرافية و السينما و التلفزيون و ازدهار صناعة الكتاب و توزيعه...الخ ، خلخلت الخطاب العقلي و أصبحت رموز هذه الاكتشافات و انتاجاتها تتواصل مع متخيل الإنسان أكثر مما تتحاور مع عقله ، و انتقلت الصورة ، بمختلف تعبيراتها و مجالاتها من منطقة الظل و الهامشية إلى موقع أصبحت فيه مادة مرئية تتغذى بها العين في كل اتجاه أخذته، و تحولت المدينة الحديثة إلى خزان رمزي و دلالي تحتل فيه الصورة مكانة استثنائية " (آفاية، 1993،07) ، أي أن تلك الصورة المتخيلة من المخيال الجماعي الشعبي لمتخيل ما ، انتقلت من صورتها الذهنية الأولى التي تملك ملامح و هيئة معينة قد تختلف بين جماعة و أخرى أو بين فرد و آخر ، يختلف تصورهم لها ، صارت بفضل ابتكارات الحداثة من سينما و صورة و روايات و غيرها صورة بصرية مدركة ذات ملامح

و هيئة محددة أنتجتها الرؤية الفردية للفنان ، أي انتقال الصورة من كونها تخيل فردي لدى جماعة إلى تخيل جماعي لدى الأفراد ، و لتشكل هذه الصورة ماهية الرمز ، الذي سيتحول إلى صورة نمطية للمتخيل . و على رأس هذه الابتكارات تقع السينما ، حيث ساهمت بشكل كبير في تشكيل الصور من هيئتها الذهنية المتخيلة إلى هيئتها البصرية المدركة .

و يستخدم المتخيل السينمائي الأساطير و الحكايات و القصص و الآداب و ما إلى ذلك، و ينتجها معيدا تقديمها إلى السينما، و عادة ما يسمى النوع الفيلمي الذي يقدم المتخيل في السينما بالفانتازيا و أحيانا أفلام الرعب ، وبالبحث في تاريخ السينما نجد أن جورج ميلاس هو أول من قدم فكرة فانتازية في أفلامه و هي فكرة الشيطان و قدرته على التجسد و صنع الوهم في فيلم الرعب " القلعة المسكونة " 1896، ثم لاحقا ظهر هذا النوع بطريقة ملحة أكثر من خلال أفلام التعبيرية الألمانية 1910 – 1930، و التي أمعنت في تقديم فكرة الوحوش و الغولم و دراكولا و غيرها ، و في تشويه الأشكال و الواقع ، و ارتكازها على الأحلام و الخيال ، في أفلام كثيرة شهيرة، نذكر منها عيادة الدكتور كاليغاري 1920 ، ميتروبوليس ، M و غيرهم ، ثم بدأت السينما تقدم هذا النوع بشدة ، و انتشرت موجة أفلام الخيال و الأفعال الخارقة و السحر ...الخ ، يقول رولان كورب إن " محصلة التخيل العلمي السينمائي هي أبعد ما تكون عن هذا التطور الثري للتخيل العلمي و الأدبي " (قاسم،2017،09)، أي أن التخيل السينمائي قد سبق و تجاوز كثيرا التخيل العلمي و الأدبي ، رغم أن التخيل الأدبي هو أحد المرتكزات التي تشتغل السينما من انتاجاتها ، إلا أن الميزة الذي تقدمها الصورة السينمائية هي قدرتها على التشكيل البصري .

3. الرمز و الصورة النمطية ، و منطق الإبداع

1.3. الصورة النمطية و الرمز في السينما

الصورة السينمائية هي تلك الصورة التي تتكون تقنيا من لقطة ، و تتكون من 25 وحدة Frime، أما اصطلاحا فهي تلك الصورة التي يتم تقديمها إلى السينما و تكون المجموعة منها شريطا سينمائيا يسمى فيلم ، تحمل قيمة فنية و جمالية و ذهنية للمشاهد، و تتكون من دال و مدلول و رموز، و تحمل تأويلا، و تتشكل حسب بودفكين من الحدث/ المكان من حيث وجوب مراعاة الترابط بين الأحداث و المكان الذي تصور فيه أيا كان الموضوع ، التركيب أو المونتاج و يتعلق بقدرة التركيب على إبراز أهمية الحدث ، الإيقاع الذي يرتبط بالمونتاج ، و يحافظ على سلاسة الانتقال في الأحداث بما يحافظ على تركيز المشاهد و انتباهه ، و الابتعاد عن التشويش على المشاهد عبر الانتقال غير المنظم عبر الأحداث ، الطول و يتعلق بطول المشاهد مما يجعله أيضا مرتبطا بالإيقاع و منه المونتاج ، طول المشهد قبل أن يحدث الانتقال له أهمية كبيرة في الحفاظ على تركيز المشاهد و انتباهه ، و كذلك بالنسبة لطول اللقطات مع بعضها البعض، المحتوى و يتعلق بمحتوى تلك اللقطات، محتوى الأحداث التي تكون مواطن الصراع في الفيلم ، كما يمكن إضافة اللون إلى القائمة و ذلك لأهمية الألوان و دلالتها و رمزيتها (بلخيري، 2012، 91-94) ، أما الحديث عن نمطية الصورة فهو شرح يطول الحديث فيه ، و عادة ما يرتبط في أذهاننا بصورة المرأة أو بصورة المسلم في السينما خاصة بعد أحداث 09.11 بفضل الدراسات الكثيرة التي خاضت في الموضوع مؤخرا، و لكن الأمر أبعد من ذلك بكثير ، إن النمطية هي صورة ذهنية ترسخت في عقول الناس بسبب تشكيلها مرارا و صياغتها المتكررة في قالب مهيأ مسبقا

، و عند البحث في جذور الفكرة ندرك أنها متجذرة في السينما منذ بداياتها ، و إذا عدنا بالذاكرة قليلا ، تخطر لنا صورة الرجل الأبيض القوي و العادل و الشجاع في أفلام الكوبوي، و صورة الهندي الأحمر اللص و الجبان الذي يقطع الطرق على الأبرياء ، و صورة السيدة الجميلة التي تغري المحقق في الفيلم Noir ببرائتها و رقتها ، صورة دراكولا الذي يفترس السيدات الجميلات ... الخ، و غير ذلك من الصور التي خلقها المتخيل السينمائي و ساهم في تشكيلها بصريا لدى المشاهد حتى صار يؤمن بها و صارت رمزا .

عند الخوض في مفهوم الرمز، تصادفنا تعاريف اللغويين بشدة ، كبيرس و سابير و دي سوسير ، هذا الأخير يعرفه على أنه " نوع من الإشارة يطلق عليه اسم المشير أو الدالة، و توجد رابطة طبيعية بين الرمز و المرموز إليه ، مثل الميزان رمز للعدالة ، و الرمز هو حامل للتصور أو المعنى " ، و يضيف " الإشارة هي ارتباط كلي بين تصور ما و صورة صوتية محددة مثل كلمة شجرة و هي عبارة عن صورة يرتبط به تصور معين " (محمد، 2019، 02) ،إذن الرمز هو إشارة بين صورة و مدلولها أو و تجسدها في الواقع أو الفكر ، على اعتبار أن فرويد مثلا يربط الرمز بنتاج الخيال اللاشعوري، و أنه أولي / بدائي يشبه صور التراث و الأساطير ، و الذي يصدر في شكل أحلام و هلاوس و كوابيس و زلات و خيالات ..الخ، لذا هو ليس متعلقا فقط بهيئة ذات وجود محسوسة، أما يانج فيرى أن الرمز يستمد من الشعور و اللاشعور، و يفصل بين الرمز و الإشارة ، حيث يقول أن الإشارة Sing هي تعبير عن شيء معروف و معالمه محددة في وضوح، أما الرمز Symbol فهو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، و هو معين لا ينضب للغموض و الإيحاء ، بل و للتناقض كذلك . (أحمد، 1984، 36)

و يعرفه بينييه أنه " صورة Image تمثل فكرة " ، حيث لكل رمز صورة ، بينما ليس كل صورة هي رمز ، و يشير بلليزييه إلى أن الرمز هو طريقة لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني و ما هو مادي بالنسبة للفنان ، وجدانيا من حيث كونه يرتبط بذات الفنان، و أحاسيسه و قدرته على إدراك الاختلاف أو التميز و بين ما هو مادي من الأشياء المحسوسة ، فهو إذن نتيجة ذاك التعبير ، الصورة المنتجة سواء كانت صورة أو صوتا أو تمثالا أو أدبا ...الخ . (أحمد، 1984،39)

إذن الرمز هو صورة ، متى ما اقترن الرمز بصورة ، صار يمثل فكرة ، آفروديت آلهة الجمال عند الإغريق ، و فينوس آلهة الجمال عند الرومان ، زيوس إله الحرب عند اليونان ، ثور إله الرعد و البرق ، شارلوك هولمز شخصية خيالية ترمز إلى التحقيق و الذكاء في فك الجرائم ، روميو و جولييت اقترنا بالحب الحقيقي و التضحية ، دراكولا ارتبط بالشر ، سالم مدينة ارتبطت بالسحر و الشعوذة ، المسلم الملتحي ارتبط بالإرهاب و العمليات الانتحارية ، المرأة المحجبة ارتبطت في السينما الغربية بالمرأة المستضعفة ، المتخلفة التابعة للرجل ... الخ ، بشكل أو بآخر ساهمت هذه الصور في تشكيل الرمز في السينما ، و بالتالي خلق صورة نمطية لشكل هذا الرمز ، بحيث صار الطرح الذي يتناول إحدى هذه الشخصيات حتى و إن اختلفت التسميات يحتفظ بالملامح العامة المكونة للرمز ، مثل ارتباط الغليون بشخصية المحقق ، شارلوك هولمز ، أو الشنب المعقوف بهرقل بوارو ، الحجاب الأسود بالمرأة المسلمة الرجعية .

2.3. منطق الإبداع ، و براعة التخيل :

في مفهوم الإبداع ، تعرفه الموسوعة الفلسفية العربية بأنه " إنتاج شيء جديد أو صياغة عناصر موجودة بصورة جديدة في أحد المجالات كالعلوم

و الفنون و الآداب " و يعرفه ريبير في علم النفس بأنه " تعبير يستخدمه المختصون و غيرهم للإشارة إلى العمليات العقلية التي تؤدي إلى حلول أو أفكار أو أشكال فنية أو نظريات أو إنتاجات فريدة أو جديدة " (ناقرو، 13،2011-15) ، و يعرفه جوزيف شمبتر بأنه " النتيجة الناجمة من إنشاء طريقة أو أسلوب جديد في الإنتاج ، و كذا التغيير في جميع مكونات المنتج أو كيفية تصميمه " (الأخضر، 31،2011) ، ، يشير التعريف الذي تستخدمه الموسوعة الفلسفية العربية إلى فكرة كون الإبداع أو العملية الإبداعية هي إنتاج شيء جديد أو صياغة عناصر موجودة بصورة جديدة ، و هذا التعريف هو مكمن ورقتنا البحثية ، قدرة العملية الإبداعية على صياغة العناصر الموجودة سلفا في المتخيل و إعادة إنتاجها بشكل مبتكر ، في هيئة جديدة ، صورة جديدة غير تلك الصورة النمطية الموجودة عنها سلفا، و كما يشير شمبتر بأنه نتيجة ، الإبداع هو فحوى تلك العملية الفكرية التي تستخدم أسلوبا أو طريقة جديدة في الإنتاج ، صورة الزومبي في السينما هي دائما صورة كائن ميت سائر يفترس البشر ، بطيء، بليد ، خال من المشاعر ، قدم على هذه الصورة في عدة أفلام ، منها : سلسلة Resident Evil ، World war Z ، Zombieland ، ...الخ ، أما في فيلم Warm bodies 2013 ، قدم جوناثان ليفين نسخة جديدة لشخصية الزومبي ، حيث R زومبي يعيش في محيط مطار ، يلتقي صدفة بالبشرية جولي ، و ينقذها من هجوم زومبي الذي كان هو طرفا فيه ، ليقرر إبقاءها بقربه و توفير الحماية لها و بذلك يستعيد R المشاعر البشرية ، الزومبي في نظر ليفين قادر على إتخاذ القرارات ، و التفكير بل و الشعور ، و كلها صفات غريبة لا تنطبق مع شخصية الزومبي في الفكر البشري .

أما عن مستويات الإبداع فهناك رأي يميز بين مستويين ، مستوى رفيع يشمل أولئك الذين يدخلون بعض العناصر الجديدة أو يستخدمون نهجا جديدا نسبيا لدراسة مشكلة ما ، و مستوى أدنى يشمل أولئك الذين يستخدمون شيئا كان موجودا بالفعل من قبل استخداما جديدا على نحو ما ، و رأي يتمثل في المنظر كالفن تيلور الذي يحدد 5 مستويات للإبداع ، هي مستوى تعبيري، مستوى إنتاجي فيه قدرة الأفراد على الإنتاج ، حينما يصل الفرد إلى مستوى معين من الإنجاز على ألا يكون الإنتاج مستوحى من عمل الآخرين ، ثم مستوى اختراعي، و مستوى ابتداعي ، و أخيرا مستوى البزوغ ، الذي يتضمن تصورا جديدا تماما في أكثر المستويات و أعلاها تجريدا ، بعبارة أخرى هو الخلق . (عيسى، 17،1979-18)

في موجب الحديث عن فعل التخيل و الإبداع الفني خاصة ، يقول زهير الخويلدي " .. لا يستعيد الخيال صور عن الإحساسات الماضية و لا يقتصر على التكرار السالب و التفريق و الاستحضار و إنما يجمع عناصر متباينة من إحساسات مختلفة و يؤلف مجموعات جديدة و يبتكر عن طريق استكشاف الفروض و الأفكار من وراء الظواهر و تجاوز حدود الواقع و القفز في ميدان الحرية و ممارسة الابتكار" (الخويلدي، 2016)، حسبه أن الاستحضار ليس هو أساس الخيال، بل يمكن للخيال أن يؤلف، أن يختلق و يبتكر مجموعات جديدة ، صور جديدة، عن طريق تجاوز الواقع و هنا لا نستخدم كلمة واقع فقط من حيث كونها واقع، بل نستخدمها من حيث كونها مدركات سابقة ، أفكار و صور مخزنة و مدركة، و الإبحار في التفكير بحرية لتجاوز المدرك ، يميز كانط بين خيال تكراري و خيال إبداعي، حيث يملك الخيال التكراري القدرة على استحضار مواضيع من الفكر ، كان الحدس قد انتبه إليها في مرحلة سابقة، أما

الخيال الإبداعي يحوز على ملكة من الحدوسات الخالصة على غرار الزمان و المكان (الخويلدي، 2016) ، و الحدس هو معرفة تتجاوز العقل و المنطق ، أي أن كانط أشار إلى وجود خيال ذو مستوى تكراري ، يستحضر الصور السابقة ، في الفن ، في الأدب ، في العلوم ...الخ ، دراكولا ، مصاص الدماء ، قدم مرارا في السينما و الأدب و الرواية ، هو شخصية تمتص الدماء البشرية ، لها أنياب طويلة و حواس قوية ، و سرعة كبيرة ، يحترق بسبب ضوء الشمس الساطع، يموت عن طريق غرز صليب من الفضة في صدره ، هذه الرؤية النمطية لشخصية مصاص الدماء هي رؤية تكرارية ، أما الرؤية الإبداعية فهي رؤية تقدم قراءة جديدة كليا، خلقا، في السلسلة القصيرة دراكولا 2019 لجوني كامبل و آخرون، تقوم أغاثا فان هالسينغ حفيدة أشهر صيادي مصاصي الدماء في السينما و الأدب بمواجهة الكونت دراكولا بحقيقته، بحقيقة أن أشعة الشمس لا تقتله، و أنه ليس لحاجة ليختبئ في الظلام أو للنوم في تابوت أو لأن تتم دعوته لكي يدخل منزل أحدهم، كلها إدعاءات اختلقها البشر منذ قرون لإبقائه بعيدا عنهم لم يجرب دراكولا يوما أن يتخطاها ، ما يفتقده دراكولا حقا هي الشجاعة، الصورة الجديدة للكونت دراكولا الذي يشعر بجمال و دفء أشعة الشمس على بشرته لأول مرة منذ قرون، هي إسقاط جديد و جمالي لفكرة الشجاعة و المواجهة ، الحياة و تقبل الموت في شخصية دراكولا الميت الذي لا يموت .

4.إعادة هيكلة قصة الجميلة النائمة من خلال شخصية الجنية الشريرة في Maleficent :

1.4 " الجميلة النائمة " القصة الأصلية و تقديمها إلى السينما :

" الجميلة النائمة في الغابات " هي قصة للأطفال من كلاسيكيات الأدب العالمي، ألفها القاص الفرنسي " شارل بيرو" (1628 – 1703) في نهاية القرن 17، و ترجمت القصة إلى أغلب لغات العالم و انتشرت بين أغلب الثقافات، تحكي القصة قصة ملك و ملكة يرزقان بمولودة أميرة بعد سنين طويلة أسموها أرورا، و يدعوان إلى الحفل الناس و المخلوقات السحرية من كل فج ليباركوا الأميرة و يلقوا عليها تعاويذ سحرية، و فجأة تحل عليهم جنية عجوز غير مدعوة، ولا يذكرها أحد، فيأمر الملك بحسن استقبالها ، و تقدم لها ضيافة في طقم من فضة على غير الجنيات الأخريات اللواتي ضيفن بأطقم من ذهب خالص، فتغضب الجنية العجوز و تأخذ الأمر على أنه إهانة لها و انتقاص من قيمتها و تعزم على الانتقام، و تلاحظ إحدى الجنيات الطيبات خبث ما تكيده الجنية العجوز فتنوي تقديم المساعدة للأميرة، و عندما يحين وقت تقديم المباركات تلقي كل جنية تعويذة حسنة بنية طيبة على الأميرة الصغيرة و عندما يحين دور الجنية العجوز تلقي لعنة الموت على الأميرة أوروا ما إن تبلغ سن السادسة عشر عندما يخدش إصبعها مغزل ، فيفجع الجميع و تحل الصدمة من تصرف الجنية العجوز الحاقدة ، و بعد رحيل الجنية العجوز مبتهجة بفعلتها، تتدارك الجنية الطيبة الأمر و تلقي تعويذتها الأخيرة و التي من شأنها أن تغير مصير الأميرة بعض الشيء، فتشاء لها أن تنام نوما عميقا لمائة عام بعد أن يخدشها المغزل ، على أن تنهي تلك اللعنة قبلة حب حقيقي من أمير نبيل ، و هو ما يحدث حقا حسب خط سير الأحداث في القصة الأصلية . (Perrault)

و قدمت القصة أول مرة إلى السينما سنة 1959 ، بعنوان " الجميلة النائمة " فيلم تحريك من إنتاج ديزني و إخراج مجموعة مخرجين على رأسهم كلايد غيرونيمي و ليه كلارك ، و حظي الفيلم بإشادات واسعة و حقق أرباحا كبيرة بلغت 51 مليون دولار مقارنة بتكلفة إنتاجه التي قدرت بـ 6 مليون دولار ،

و قد حافظ الفيلم على البنية السردية الأصلية لهيكل القصة و التي مفادها ، مرحلة الضيق حيث أميرة شابة تتعرض للعنة ، ثم مرحلة الانفراج حيث ينقذها أمير وسيم شاب و المفتاح قبلة حب حقيقي ، مع تغيرات في البنية الداخلية المكونة للحدث، أولا إن الأمير فيليب مقدر للأميرة أوروورا منذ ميلادها و مع ذلك يشاء القدر أن يكون هو نفسه الحبيب الموعود الذي سيلغي اللعنة، كما أن الجنية ماليفسنت شريرة لم تتم دعوتها، لذا هو سبب كاف في نظرها للعن الأميرة التي جعل قدومها المملكة سعيدة، ماليفسنت تعتبر نفسها سيدة الشر المطلق لذا هي لا تريد لمظاهر السعادة و الخير أن توجد ، ثم عندما تبعد الجنيات الطيبات اللواتي تم اختصار عددهن من 7 في القصة الأصلية إلى 3 في الفيلم ، عندما تبعدن الأميرة أوروورا لتعيش سرا في كوخ مهجور على أطراف الغابة لتعدنها إلى القصر مساء اليوم الذي تبلغ فيها سن 16 ، يشاء القدر أن تلتقي الأميرة أوروورا الأمير فيليب دون أن يدرك أحدهما أن الآخر قدره و لكن تفرقهما ماليفسنت عندما تنجح لعنتها ، و عندما يدرك فيليب أن عروسه الأميرة التي كان يرفضها هي نفسها روزا المزارعة الشابة من الغابة يسرع لإنقاذها ، ثم يواجه ماليفسنت التي تحرر قوى الشر فيها لتصير تنينا، و بعد المواجهة يتغلب الأمير فيليب على ماليفسنت و يقتلها ، ثم يقبل الأميرة أوروورا فتعود إلى الحياة و يخرجان إلى العامة ليعلنوا أنهما سيتزوجان و ينتهي الفيلم، حبكة كلاسيكية ، البداية بمأزق ، ثم تأزم ثم انفراج . (كلارك، 1959)

2.4 ماليفسنت الوجه الآخر ،قراءة ثانية للقصة في السينما :

في 2014 ، قدمت والت ديزني عمل السيناريست ليندا وولفرتون و المخرج روبرت سترمبورج و هو هيكلة حديثة للقصة الشهيرة " الجميلة النائمة " ، قلبت موازين الخير و الشر، و برزت أهمية و قوة قدرة التخيل و براعته في هدم النمطية التي يحملها المتخيل الشعبي لقصة أو شخصية ما "الجنية ماليفسنت" و " الملك ستيفن " في هذه الحالة ، هدم النمطية بل و تقديم البديل أو إعادة التأسيس ، و حصل الفيلم " Maleficent " على مراجعات إيجابية جدا و أرباح فاقت 750 مليون دولار، تأسيس الحبكة في ماليفسنت هي ذات القصة النمطية التي قدمت مرارا، الجنية ماليفسنت تلقي لعنة حاقدة انتقامية على مولودة الملكين ، و مفتاح كسر اللعنة هو قبلة حب حقيقي ، إلى هنا الأمور معتادة . (Stromberg, 2014)

في Maleficent ، ينطلق الفيلم من التأسيس لشخصية الجنية ماليفسنت ، جنية قوية ، وحيدة من نوعها ، تعيش في مملكة غناء تثير مطامع البشر تدعى المورز ، و ماليفسنت هي أقوى كائنات المملكة لذا تحكمها ، على عكس " فيلم الجميلة النائمة " تعيش ماليفسنت في مكان مظلم و قلعة مخيفة . **شكل 1.**

شكل 1 : ل . ش على اليمين لطبيعة المملكة و سحرها من فيلم Maleficent ، بالمقابل ل . ع للقلعة المخيفة و الأجواء السامة التي تقيم فيها ماليفسنت في فيلم التحريك الجميلة النائمة .

عندما تلقي ماليفسنت لعنتها على الأميرة الصغيرة ، تلقي لعنة نوم أبدي ، تنهيها قبلة حب حقيقي ، على

اعتبار إيمان ماليفسنت المطلق بعدم وجود حب حقيقي بعد الذي فعله بها ستيفان منذ سنوات .

عندما تلتقي أوورورا بماليفسنت ، في الغابة و تخبرها عن رغبتها الشديدة و الدائمة بلقاءها ، بل و تتعرف عليها على أساس أنها كانت تتبعها منذ طفولتها ، بينما في نسخة التحريك تلتقي أوورورا بالأميرة فيليب ، الذي كانت دائما تلتقيه في أحلامها و يقعان في الحب بسرعة .شكل 2

شكل 2 : على اليمين ل أ تظهر لقاء أوورورا و الجنية ماليفسنت في الغابة ، بالمقابل ل إ لأوورورا تلتقي الأمير فيليب في الغابة في فيلم التحريك .

و عندما تندم ماليفسنت على فعلتها بعد نوم الأميرة ، فتحاول البحث عن الأمير الذي يمنح أوورورا قبلة حب حقيقي ، و لكن محاولاتها تفشل مرارا قبل أن تدرك أن ما تضمره لأوورورا إنما هو حب حقيقي خالص ، حب أمومي ، و يكون الفرج بأن تكون قبلتها هي مفتاح إنهاء اللعنة . شكل 3

شكل 3 : ل م على اليمين من فيلم Maleficent تظهر لحظة إدراك الجنية ماليفسنت أن الحب الذي تكنه للصغيرة أوورورا هو حب حقيقي ، فتجرب تقبيلها ، و بالمقابل ل م للأمير فيليب يوشك على تقبيل الأميرة أوورورا التي ستوقظها قبلته باعتبارها قبلة حب حقيقي أيضا .

في Maleficent ينتقل الصراع بين ماليفسنت و الملك ستيفن ، ستيفن بداية كان طفلا بشريا من عمر ماليفسنت تجرأ على زيارة المورز ، و هناك تنشأ بينهما صداقة قوية ، تتحول إلى حب من طرف ماليفسنت ، عندما تتطور الأحداث إلى إعلان ملك المملكة المجاورة أن من يهزم ماليفسنت سيتزوج ابنته الأميرة و يعلن ملكا ، يسوق الطمع ستيفان و قد أصبح شابا إلى استغلال ثقة ماليفسنت به و حبها له ، حيث يخدرها ثم يقص جناحاها ، في النسخة الأخرى من الفيلم ماليفسنت بلا أجنحة ، و ستيفن ملك طيب .

و لكن شره يظهر رغبة في الانتقام لانتقام ماليفسنت ، حيث بعد إيقاظها لأوورورا و عندما يوشك على هزيمتها ، تحرر أوورورا جناحي ماليفسنت فيلتحمان بها و تعود قوى ماليفسنت الكاملة و تترك ستيفان حيا و لكنه يهاجمها و ينتهي بالسقوط من أعلى الجسر ميتا ، أما في نسخة التحريك تواجه

ماليفسنت الأمير فيليب و يهزمها لتسقط من أعلى الجسر و تختفي .شكل 4

شكل 4 : على اليمين ل م لماليفسنت تتفقد جثة الملك ستيفن الذي سقط من أعلى البرج عندما حاول أن يطعن ماليفسنت خداعا، على اليسار ل م للشكل الذي تحولت إليه ماليفسنت بعد أن هزمها الأمير فيليب قبل أن ينقذ الأميرة أوروورا .

5. خاتمة

توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج نستعرضها كما يلي :

أولا إن المخيال هو خزان رمزي من الصور و الأساطير و الأفكار ، التي تميز جماعة ما و تنتج عن تفاعلها مع محيطها، و هي حالة جماعية و الذي يحدث أن تتشابه مقومات تلك الصور بين ثقافة و أخرى و إن اختلفت المسميات ، فالغيلان في ثقافة ما هي وحوش مستذئبة في ثقافة أخرى و هي بيغ فوت في ثقافة ثالثة ..الخ ، أما الفن فحالة فردية، حيث ينطلق المخيال من حالته الجماعية نحو الفرد، أما الفن فينطلق من حالة فردية لفرد واحد يدعى الفنان هو قادر دون غيره على إدراك تلك الحالة المتفردة و المميزة لأمر ما و قادر على إعادة تشكيلها و منه تمرر إلى الجماعة فيحدث تذوق أو نفور .

أما التخيل فهو عملية يمارسها الفرد، تنتج صورا متكررة أو مبتكرة كليا، مستعينا بالإبداع ، و العلاقة بين التخيل و الإبداع علاقة طردية ينتمي كل واحد للآخر ، أما المتخيل السينمائي فهو ذاك المتخيل الذي يختص بالسينما ، و هو متخيل سردي يستعين برصيد من الخيالات من قصص و أساطير و حكايات... في تجسيد صور بصرية و التي بدورها عندما تتكرر في السينما تصير صورا نمطية متكررة ، إلا في حالات من الإبداع الخلاق ، التي ينجح فيها الفنان في خلق خيالات متميزة و بذلك يهدم تلك النمطية ثم يقدم رؤية فنية مبتدعة و قراءة جديدة كما حدث في النموذج التطبيقي الذي استعنا و الذي قدم قراءة و تبريرا للشر الذي طالما كان يستحوذ على الجنيات و الساحرات في القصص الكلاسيكية و الذي لم يكن مبررا إلى أن جاء الفيلم أخيرا بطرح يبرره بل و يقدم قيمة و مفهوما جديدا في السينما لفكرة " قبلة الحب الحقيقي " .

قائمة - المصادر والمراجع:

1. ابن منظور. (1997). *لسان العرب*. القاهرة : دار المعارف.
2. حسن أحمد عيسى. (1979). *الإبداع في الفن و العلم* . الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب .
3. خراز الأخضر. (2011). دور الإبداع في اكتساب المؤسسة ميزة تنافسية (رسالة ماجستير) . تلمسان، فسم التسيير المالي ، تخصص مالية دولية ، الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد .
4. رضوان بلخيري. (2012). *سيميولوجيا الصورة بين النظرية و التطبيق* . الجزائر : دار قرطبة .
5. زهير الخويلدي. (01 07, 2016). *الخيال الإبداعي و المخيال الاجتماعي* . تاريخ الاسترداد

10 10, 2022، من الملتقى الفكري للإبداع : https://www.almultaka.org/site.php?id=977

6. زينة جسام محمد. (2019). مفهوم الرمز عند بعض العلماء ، بيرس ، دي سوسير و ساپير (محاضرات). العراق ، كلية الآداب ، قسم الأنثروبولوجيا و الاجتماع ، العراق : جامعة المستنصرية .
7. شهرزاد كتفي ، هاجر زورخي. (2019). *المتخيل السردي في رواية نهر بلا شطآن لابراهيم خريط* . المسيلة : فسم اللغة ة الأدب العربي ، تخصص دراسات أدبية ، جامعة محمد بوضياف .
8. كلايد غيرنيمي ، ليه كلارك و آخرون (المخرج). (1959). *الجميلة النائمة* [فيلم سينمائي].
9. محمد الذوادي. (01 10, 1998). *قراءة في كتاب المخيال العربي الاسلامي لمالك شبل*. تاريخ الاسترداد 29 09, 2022، من الفكر الإسلامي المعاصر: https://citj.org/index.php/citj/article/view/1857
10. محمد الشبة. (2014). *مفهوم المخيال عند محمد آركون* . لبنان: منشورات الضفاف ، منشورات الاختلاف .
11. محمد بن عبد الرحيم بن سعيد آل ناقرو. (2011). الإبداع. *ورقة بحثية في إطار أشغال الملتقى الأول للإبداع* ، الصفحات 13-15.
12. محمد عبد النور آفاية. (1993). *المتخيل و التواصل ، مفارقات العرب و الغرب* . لبنان : دار المنتخب العربي.
13. محمد نجيب النويري. (13 04, 2009). *الإنسان و المخيال*. تاريخ الاسترداد 29 09, 2022، من الثقافة الشعبية : https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=id=155&page=article&7
14. محمود فتوح أحمد. (1984). *الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر*. مصر : دار المعارف.
15. محمود قاسم. (2017). *سينما الخيال العلمي* . لبنان : وكالة الصحافة العربية ناشرون.
16. هيربرت ريد. (1998). *معنى الفن* . القاهرة : الهئية المصرية العامة للكتاب .

مراجع باللغة الأجنبية :

17. Perrault, C. (s.d.). *La belle au bois dormant.* Consulté le 10 10, 2022, sur Gallica BNF: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565429g/f2.item.textelmage
18. Stromberg, R. (Director). (2014). *Maleficent* [Motion Picture].

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 30 -39

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

تمثلات المخيال في الفن التشكيلي و السينما
الفنان نجا المهداوي و فيلم محبة فنست أنموذجا

Representations of the imagination in visual art and cinema The artist Naja El Mahdaoui and the film Mohabbat Vincent an example

مشرنن خليدة* ،جامعة عبد الحميد ابن باديس- مستغانم، مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية
khalidda.mechernene.etu@univ-mosta.dz
خطاب محمد، جامعة عبد الحميد ابن باديس- مستغانم، Khettab@hotmail.com

تاريخ المقال
الإرسال: 2022-12-03 القبول: 2023-02-11 النشر: 2024-05-06

الكلمات المفتاحية
التمثل
المخيال
الفنان نجا المهداوي
فيلم محبة فنست
الفن

ملخص البحث

نلج في هذه الدراسة إلى البحث في تمظهرات و تجليات المخيال الذي يعد من المعارف التي تتحكم في سلوك الفرد و المجتمع وأحد الأبعاد الرئيسية للوجود الإنساني من خلال طرق اشتغاله في تجارب المجتمعات الإنسانية فيترك أثرها في المنجزات الفنية والإبداعية لا سيما الفنون بمختلف مصوغاتها . فالمخيال ذلك المخزون الحامل للإرث الفني فهو إبداعا دائما غير متوقف أو محدد للصور التي انطلاقا منها وحدها تكون للأشياء وجودها .

على أساس أن الفن التشكيلي والسينما تجسيدا لممارسة المخيال ضمن مساحة للتبادل و التفاعل الدائمين للخطابات الجمالية جاءت إبداعات الفنان نجا المهداوي والعمل السينمائي فيلم محبة فنسنت نسقا متكاملا من الوعي المخيالي ضمن حمولات فنية متنوعة .فما هو الحقل الإيتيمولوجي الذي تتحرك في فلكه تمثلات المخيال . هل يمثل المخيال جهاز تحكم أم تجربة تحرر وإنعتاق . إلى إي حد يكون من الضروري ممارسة المخيال لبلوغ أفق توقعات المتلقي .

سنتطرق إلى هذا الموضوع بالتحليل والوصف لمساءلة جملة من المفاهيم و المصطلحات الأساسية و المحورية من خلال السعي إلى تفكيك مضامينها و قراءة مختلف أبعادها و الحفر في جذورها بداية بالتمثل ثم تجربة المخيال في الفن التشكيلي لأيقونات الفنان نجا المهداوي و الفن السينمائي متمثلا في محبة فنسنت .

* المؤلف المرسل

Abstract

In this study, we delve into research in the demonstrations and manifestations of the imagination, which is one of the knowledge that controls the behavior of the individual and society and one of the main dimensions of human existence through the methods of its work in the experiences of human societies, leaving its impact on artistic and creative achievements, especially the arts in its various formulations.

The imagination is that stock that carries the artistic legacy, as it is a permanent creation that does not stop or limit the images from which only things have their existences. On the basis that plastic art and cinema embody the practice of imagination within a space for permanent exchange and interaction for aesthetic speeches.

The creations of artist Naga Al-Mahdaouii and the cinematic work of Vincent's love film emerged as an integrated model of imaginative consciousness within various artistic charges. What is the etymological field that evolves in the orbit of representations of the imagination. Does imagination represent a device of control or an experience of liberation and release? To what extent does one need to be imaginative to reach the horizon of the recipient's expectations?

We will discuss this topic with analysis and description to question a number of basic and pivotal concepts and terms by seeking to dismantle its contents, read its various dimensions and dig into its roots, beginning with representation and then experimenting with imagination in the plastic art of the icons of the artist Naga al-Mahdaoui and the cinematic art represented by Vincent's love.

Keywords

Acting
Immagination
Artist Nja Mahdaoui
The movie Loving
Vincent
The art

1. مقدمة:

نتفق قديما أن التفكير قد بدأ بتساؤل في مؤسسات وعي للظواهر المحيطة بالإنسان، هذا التساؤل الذي يعد بداية البحث في الأشياء و الظواهر، هو صورة النمو المعرفي للإنسان ذاته .و لأن الإنسان كائن حي متميز بفكره و نظام معرفته و نموها ،نجد التفكير و الفكر و المعرفة نظما و ظواهر بيولوجية لا تخلو من حتمية النمو و التطور.

فتجيب الفنون بمختلف تمظهراتها (الفن التشكيلي – السينما) عن الكثير من الحاجات المعرفية للمجتمعات، و يمثل الإنسان العنصر الأساسي في كل النماذج الفنية فهو محورها و مؤديها ،باعتباره منظومة متراكبة من القيم تحدد وجوده ككيان متميز و متمايز استثنائي في سلوكاته و إسقاطاته الواعية المتمثلة في النماذج الفنية المختلفة التمظهر و التجلي. فالمخيال في اعتقادنا رافق حياته كظله يوجهها و يمنحها هوية فنية أصيلة .

فتشكل الفنون ضمن هذا الاتجاه أحد مصادر الوعي المخيالي، فالانجازات الفنية تؤسس انطلاقا من رؤى مخيالية تقاس على قدر من الإبداع، بل أكثر من ذلك على إنتاج أنماط فنية متفردة .

إشكالية البحث: على أساس أن الفن بمختلف مصوغاته المتعددة التجلي و الظهور مزيجا من الصور التي تشكل أحد رهانات الواقع، فالصورة و المتخيل هي إبداع و ابتكار و الواقع ليس كذلك إلا حينما يتم تصوره و تمثله و تخيله، فلقد مثل المخيال لغزا بالنسبة للباحثين و المختصين متشكلا تاريخيا في اللاوعي الثقافي و الرمزي و الفني للمجتمعات فلم يتوقفوا عن مساءلته و استجوابه في شتى ميادين العلوم و منها الفنون . فما هو الحقل الفينومينولوجي الذي تتشكل على أساسه مفاهيم المخيال؟ هل شكلت تجربة الفنان نجا المهداوي و كذا فيلم محبة فنست تحررا من سجن الماضي ام ممارسة لفكر مخيالي برؤية حديثة ؟

فرضيات البحث:

تعتبر المنجزات الإبداعية سواء فن تشكيلي أو سينمائي مجال خصبا للتمثل و حضور المخيال فعلاقتهما كعلاقة الجسد بالروح في اطار اشتغال لمفاهيم التخيل .

أهداف البحث:

بسبب ندرة الدراسات العلمية و لا سيما على مستوى المكتبات الجامعية الجزائرية و البوابة الالكترونية، تأتي هذه الدراسة لإبراز الجوانب المعرفية للمهتمين بالدراسات الفنية و السنمائية كما تمثل هذه الدراسة إطارا معرفيا للبحث عن أهمية المخيال و دوره في الإبداع المتجدد لا سيما ان ما نتلقاه من صور إبداعية ما هي سوى اشتغال السيرورة التي جبل عليها الإنسان و التي تمكنه من تحويل ما يجول في خاطره من خيال لامرئي الى صورة مرئية .

منهجية البحث:

إن الدراسة العلمية الأكاديمية تستجوب علينا إتباع خطوات تنير سبل دربنا و هي بمثابة منهج لتحديد المعالم العامة لذا ارتأينا الاعتماد على منهج تحليلي مستندين على أداة الوصف .

الدراسات السابقة:

لقد اعتمدنا في مثن هذه الدراسة على بعض المؤلفات من بينها :

سومار عبد القادر، المخيال الجماعي و التمثلات الفكرية ،اطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2007/2006 و التي تناول في فصل من فصولها مقاربة لاشكالية المصطلح.

شوشان زهرة، الحكاية في المخيال الاجتماعي الجزائري، دراسة سوسيولوجية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة 2007/2006 ، و التي من خلالها اسقاطنا لمفهوم المخيال على الجانب الفني .

2. الإبداع الفني و سؤال المخيال :

عند الحديث عن بدايات الفن بمختلف أنماطه و صوره المتعددة، لا بد أن نشعل القناديل و ندلف إلى تلك الكهوف و المغاوير المظلمة في بواطن الجبال، و أعماق البحار لنتعرف عن كتب عن طبيعة الحياة لتلك الشعوب الأولى ،التي عاشت في عصور ما قبل التاريخ منذ عصور غابرة حيث البدايات الأولى للإنسان ،و محاولاته على التكيف مع منهاج الحياة و الوسائل البسيطة للعيش جاهدا في بدأ المهمة التي استخلف لأجلها في الأرض، و سعيه للتوافق مع الطبيعة ،في تلك الفترة من الزمان "فلقد ترك الإنسان إرثا فنيا غنيا من خلال ممارساته، أنذاك تتمثل في الرسومات و المنحوتات على جدران الكهوف، ليتطور هذا المفهوم على مر السنين (عوض عيسى، 2016) و ذلك بتنوع الوسائط التعبيرية ،و التحرر من فكرة المحاكاة التي ظل الإبداع الفني حبيس أسوارها ،لقرون غابرة فاستمر ولع الإنسان بالفنون و طور عبر الزمن عدة طرق للتعبير عن أفكاره و مشاعره ، فبواسطة الفن نقل لنا جانبا من حياته بفلسفة و نمط تفكير معين، فصار الفن التشكيلي صورة تنقل شيئا من الماضي إلى الحاضر ، و استمر الحال على ذلك إلى أن ظهرت السينما التي ولدت من رحم الفنون بصورها المتحركة، لتستلم المشعل منه و تشكل منبرا عن التعبير عن الثقافات و مرآة عاكسة لأحوال الشعوب و الحضارات، و وسيلة لنقل الصورة إلى المتلقي و تمرير الرسائل و مخاطبة العقول ،من خلال آليات و عناصر البناء الفني للصورة الفنية، و دلك بإعادة إنتاج دلالات المتخيل مع واقع المعاش فكلاهما (الفن التشكيلي – السينما) يرتكزان على الصورة المرئية كبنية جوهرية و مرتكز جمالي في تعبيرهما .

1.2. مفهوم المخيال :

يعتبر مفهوم المخيال من المفاهيم التي يصعب تحديد معناها، فهو مصطلح معقد ذو دلالات راسية ومتعددة ، وله امتدادات في كل من التحليل النفسي و الأنتروبولوجي ،خصوصا في مجال ما يعرف بتاريخ العقليات فالبحث في ماهيته "شكل العلامات الواضحة في التفكير الفلسفي، فالانفتاح عليه خطوة هامة في بحث قضايا المعرفة و أسئلتها الكلاسيكية التي بلورتها الفلسفات العقلانية ،التي مارس معالمها ديكارت René Descartes (سومر، 2016/2015). فتحديد معناه بصفة دقيقة يحتاج إلى آليات و ميكانيزمات عقلية و نفسية ،في آن واحد كما أن عامة الناس يلجأون إلى استعمال مفاهيم تؤدي إلى نفس المعنى ،أو تقترب منه و في هذا السياق "يقول "جيلبار ديران" أننا كثيرا ما نستعمل كلمات مثل صورة ، تخيل للتذليل عليه (Durant, L'imaginaire Symbolique pu f, 1976) .

إن مفهوم المخيال يجمع بين التصور و الخيال و يتجاوزهما، و كما يوضح "ديران فانه من غير اللائ ق النظر إلى التخيل على انه، ظاهرة سابقة للفكر العقل السليم بل يجب النظر إليه باعتباره عامل أساسي في توازن النفس ا لاجتماعي(شوشان، 2007/2006).

إن المجتمعات الإنسانية تحوز و تملك القدرة على إبداع أشكال رمزية ، و غير معروفة تزودها بطابع تقديسي و هذه الرموز و الصور تعد لغة المخيال ،و التي تمارس سلطتها في المجتمع عن طريق الشرعية التي تكتسبها "في أذهان و تصورات الأفراد، و هي تمثل و تجسد في صورتها العامة عالم الخيال. فالمخيال إذن

هو المجال و النطاق الأوسع للتعبير عن الأساطير و الخرافات و الحكايات و مجموعة التصورات التجريدية ،كما يسميها "هنري كوربان " عالم الأفكار المصورة (شوشان، 2007/2006) . ذلك العالم الذي يصبح مكسبا جماعيا حين يتعدى التجربة الفردية ،ليصبح ميـــزة مشتركة لأفراد ينتـمون لواقـــع نفسه ،و تجمعهم فيها تجارب و أحـداث و خبرات متشابهة .

فالمخيال هو الجانب اللامرئي في حياة الأفراد، يتشكل من مجموعة من العناصر كالرموز و الصور فيتم الانتقال من مجرد الذاكرة الحافظة، إلى الذاكرة المبدعة فالفنان بصفة عامة حين يعمل على إبداع تحفة فنية أو نص سينمائي ، إنما يقوم بتحويل العناصـر الأولية من نسق إلى سياق آخر ،وفقا لقـواعد و تقنيات تمليها سيرورة الفن ذاته، إذ و رغم تغير البناء العام للوحدات الأساسية ،يبقى أصلها واحد و هذا ما يوضح التداخل ما بين المخيلة و الذاكرة . فالمخيلة أو المخيال هو القدرة على استحضار الموضوعات المدركة في الماضي، و تشكيل تمثلات و تجليات حديثة بواسطة عناصر مستعارة من الماضي .

أهمية المخيال في تنمية الإبداع الفني :

إن التجربة الإبداعية التي يمارسها الفنان ما هي في الأساس إلا "مادة خام، سرعان ما تتحول من عمل فني إلى تشكيل جمالي (عبالو، 2020)، يجسد فيها خبرته و مخياله ، حيث لا يستعيد المخيال صورا عن الإحساسات الماضية و لا يقتصر على التكرار السالب و التفريق و الاستحضار ،و إنما يجمع عناصر متباينة من إحساسات مختلفة ،و يؤلف مجموعة جديدة و يبتكر عن طريق استكشاف الأفكار من وراء الظواهر و تجاوز حدود الواقع و القفز في ميدان الحرية ،فممارسة الابتكار فيساهم المخيال في الإبداع الفني و يرتبط ميدان الجمال بوظيفة التخيل ضف إلى ذلك أن التأمل الفني يبتعد عن العالم الواقعي المادي و يعانق عالم الجمال المخيالي، بل يخلق عالما جديدا فالإبداع يدخل الفرد في البعد الإنساني و يفتح أمامه الأفاق التي يستطيع من خلالها التعرف على أسرار الجمال ، و حتى يستطيع الفنان الوصول إلى أرقى صور الإبداع عليه أن يمتلك قدرة فائقة يستطيع من خلالها اختراق العوائق و الحواجز لإنتاج إبداعات فنية متميزة.

إن التفكيـر الإبداعي يعـد من المستوى الأعلى للتصور المخيـالي ،لأنـه ينطوي على عناصر معـرفية و انفعالية و أخلاقية متداخلة ،تشكل حالة ذهنية مخيالية فريدة حيث تعكس هذه الطريقة "حضور الشيء إلى العقل ،مباشرة مثل التمثل و الإحساس ،إذ يعد المخيال هو واقع ينتج على منوال واقع معين فلا يمكن أن تكون هناك قطيعة تفصل الواحد عن الآخر (شوشان، 2007/2006).

2. 2. البدايات الأولى للتلاقح الجمالي بين الفن التشكيلي و السينما :

تعتبر السينما من أهم آليات التعبير الفني الإبداعي لها سطوتها للتأثير على جمهور المتلقين ،إذ يعد الفيلم السينمائي مجموعة من المشاهد المتوالية ،تعتمد في خطابها على لغة متميزة ذات أطر جمالية فنية يلعب المخيال فيها أرقى درجات الوعي الإنساني "،حيث تجسد الصورة فيها دور الكلام و اللفظ بفعل رمزيتها . كما يعالج الفيلم مختلف الظواهر و القضايا الإنسانية، بتقنيات جمالية فنية عبر ترسانة و منظومة من الصور، التي تستخدم بغرض الوصف و التحليل ،و تعرض تفاصيل و أجزاء سرد الحادثة او سلسلة حوادث متعاقبة (بردق و بولقدام، 2021) بحيث يمكن أن تصبح رموزا و دلالات، و تصبح السينما لغة بقدر ما هي تمثيل مرجعيتها الإبداع، مخيال الفنان في الإطار البنائي للفيلم يرتكز بالدرجة الأولى ،على بناء المشهدية الفيلمية و التي تستند على استدعاء الصور الذهنية

المخيالية ،بفضل دلالاتها و علاماتها الإيحائية و مدلولاتها الرمزية في صور جمالية إبداعية .

ما يراد الوصول إليه من وراء هذا القول ،هو أن الصورة الفنية هي لغة بصرية تواصلية و نسق من انساق التعبير ،فرضت سيطرتها و سطوتها على العقل البشري منذ عصور غابرة (بردق و بولقدام، 2021) ، و قد ولدت ملامح لغة الصورة في الفن التشكيلي منذ البدايات الأولى للإنسان " فلو عدنا بالزمن إلى الوراء لوجدنا مشاهد غنية من الصور التي زينت جدران الكهوف ،بلمسات بسيطة رمزية و أخرى واقعية، في غاية الدقة و الإتقان و التي جسد بواسطتــها تفاصيل و طريقة عيشه بكل ما تحمله من معاني و قيم تعبيرية، و جمالية و قد ذكر "رستم أبو رستم" أن انزياح الفن القديم "نحو عناصر الجمال في الطبيعة هو دليل على أن الفن القديم لم يكن وسيلة للسحر و الإشباع، بل كان وسيلة أيضا للجمال و من الواضح أن مفهوم الجمال لم يكن واحدا في كل العصور ،بل هو مرتبط ارتباطا وثيقا للعالم الخاص الذي يعيشه الفنان (ابو رستم) ،و بيئة الإنسان القديم هو عالم الكهوف، و الحيوانات التي تنازعه و تنافسه في الحصول على قوته ، فظهرت التمثلات الفنية لمواضيع أعماله ،التي جسدها على الجدران دافعها الأول هو الجمالية و وظيفية حتى تنزع عن نفسه كل مخاوفه التي يحلم بتدليلها و السيطرة عليها .

تشكلت السينما و ذاع سيطها انطلاقا من عدة محاولات، سعت أن تجعل من الصورة الثابتة صورة متحركة ،ذات لغة فنية متفردة تتفاعل مع المجتمع البشري بواسطة العلامات و الإيحاءات بتعبيرها المدرك و المتخيل، فوجد هذا النوع من الإبداع الفني مكانته بين المشاهدين، بسبب مخيال صناع السينما حيث لعبت دورا بارزا فلم تعد الفرجة على الأفلام مجرد وعي سلبي يقوم به المتلقي "،من منطلق التسلية أو شغل أوقات الفراغ (بن عزة، 2020)،و لكن أصبحت فنا له أسسه و مبادئه التي يجب أن يدركها الباحث فلو رجعنا بالزمن إلى الوراء نجد أن الأساطير و الإرث الفلكلوري و الحكايات الشعبية ،و كل الإبداعات المخيالية الأخرى استثمرت تقنية المرايا الساحرة التي كانت تسمح برؤية العالم الآخر، من داخل "مكرو كوسموس" و كان المتفرجون قبل ظهور السينما يستمتعون "بعروض الضلال السحرية و نشر صور أولى للفوانيس السحرية لم يفتأ أن تولد لذى الناس ميل كبير نحو التسلية البصرية حيث ظهور السينما توغرافية و التي ساهمت في تطوير المنشورات البيانية الشعبية (بردق و بولقدام، 2021) .

يعد ظهور السينما و تطورها العامل الأساسي في نزوح الفن التشكيلي عن تقنياته ،و ظهور العديد من الاتجاهات الفنية، فكان لتجسيد المخيال دورا بارزا و عاملا مهما في توظيف الاختراع الجديد للفوتوغرافيا بعيدا عن المحاكاة و إضفاء طابع جمالي متميز للإبداعات الفنية .

إن تداخل بين الأجناس الفنية و خصوصا الفن التشكيلي و السينما" ،أدى إلى استثمار طاقات الفن التشكيلي، بتحويل طبيعتها الواقعية إلى الرمزية (الماجدي، 2017)، فقد ذكر بعض الباحثين أن السينما هي تمرة زواج شرعي بين المسرح و السينما، و قد أخذت عنهما أهم خصائصها ، أما العلاقة بين السينما و الفن فإننا نذكر ما جاء به "مارسيل مارتن" بأنه قد وسعت " أن نزعم إن التاريخ الجمالي للسينما هو خلاصة مركزة من التاريخ الجمالي للرسم (جبريل، 2008).

تظهر العديد من العناصر المشتركة في البناء الجمالي ما بين الرسم و السينما ،من نقطة و خط و توازن و إيقاع ،فالمصور السينمائي تشغله مجموعة من العناصر الأساسية التي يوظف مخياله الإبداعي لانجاز

المشهد السينمائي ،و هي نفس العناصر التي يوظفها الفن التشكيلي منذ البدايات الأولى للتعبير الفني .

فيعد الضوء و اللون من بين العوامل و الأساسيات التي أضافت التلاحم و التلاقح ما بين الفن التشكيلي و السينما، خاصة مع ظهور الفيلم الملون سنه 1929 حيث انتقل استثمار اللون و توظيفه من اللوحة إلى الشاشة السينمائية ،و أصبح الدور البارز في العمل السينمائي في ذلك الوقت ،لذلك أصبحت مسالة دراسة اللون و تغيراته أمرا ضروريا في صناعة الفيلم ،حيث لجأ السينمائيون إلى الدراسات اللونية التي كانت في الفن التشكيلي ،و وظفها داخل النص البصري، لأن للون أهمية كبرى في الرؤية البصرية للمشهد السينمائي، و إعطائه البعد السيكولوجي لذلك يتوجب على صناع الفيلم أن يكونوا ملمون بمساءل علم اللون و دلالاته "،حيث له أهمية في إبلاغ الرسالة لجدب انتباه المتلقي، و خلق نسيج و جو وجداني انفعالي ،حيث يندرج جمالياته في حسن توظيفه ،حيث يستطيع الفنان خلق الجمالية عن طريق تباين الألوان و تغيير مساحة أو حجم الأشكال و إظهارها (مطر، 2016).

إن عناصر اللغة السينمائية هي الوحدات الشكلية التي يوظفها المخرج" للتعبير عن فكره باختزال معين و موحي (مراح، 2020)

و بهذا يظهر جليا التداخل بين ما هو تشكيلي و ما هو سينمائي .

3. تجربة المخيال عند الفنان نجا المهداوي و فيلم محبة فنست :

تعتبر الصورة أفضل وسيلة لجدب انتباه المتلقي من خلال ما تكتنزه من حمولات دالة و مدلولة عن فكر و قيم، و قضايا و فلسفة معينة في إطار زماني معين، إذ انتقلت من المرحلة الجمالية للفن إلى مرحلة وظيفية تطبيقية ،تهتم بالقيم الجمالية و الفكرية و النفسية ،فأصبح من الضروري تفعيل دور المشاهد من خلال إثراء تذوقه الفني، يسعى جاهدا لفهم و قراءة و تحليل شفراتها الواضحة ،و المتخيلة إلى الابتكار باستعمال مخياله و تفكيره فيحاول الفنان بكل قوته ،لاستنطاق جمال الطبيعة بمختلف تجلياتها فيحاكيها و يبتكر منها أيقونات جمالية، هي مسعى الفنان نجا المهداوي ،التي شكلت أعماله خرافة الفن على حد تعبير العديد من النقاد الفنانين و كذا ما تضمنه فيلم محبة فنست الذي ساءل مسيرة الفنان صارع حياة بإحداث و تناقضات مختلفة .

1.3. المخيال عند الفنان نجا المهداوي :

الفنان التونسي نجا المهداوي "المولود عام 1937 هو فنان جرافيكي و مصور تونسي يعتبر من أهم رواد الفن العربي الحديث و المعاصر (عبد الصبور، 1998)،أيقونة الإبداع رمز الحداثة و التفرد استطاع الوصول إلى العالم من خلال هوية عربية واضحة ،كانت بداياته مختلفة عن غيره لا تشبه التجارب الأخرى التي تعاملت مع الحرف العربي لا في لوحة الخط و لا لوحة الحروفية، التي وظف ريشته التي انطلق من تونس إلى بلاد العالم تجربة "،تداخلت فيها العديد من المؤثرات التي ساهمت في تطورها لتنبض أنامل عربية تحمل مخيلة جمالية و دوق إبداعي طافت أعماله متاحف العالم (الرندي، 2018) .

الفنان و الخطاط الذي تربى بباب السويقة بتونس تخرج "من أكاديمية الفنون مدرسة اللوفر بفرنسا اكتشف موهبته كخطاط في روما، بينما هو يدرس الفن التشكيلي فقد بحث عن هوية تستمد بسحرها من التراث فاز بالعديد من الجوائز بتونس و الخارج من بينها الجائزة الكبرى للفنون و الأدب في تونس و من جهة أخرى عضو لجنة تحكيم جائزة الفنون لليونسكو عرض بالعديد من البلدان كالدنمارك، ألمانيا ، ايطاليا و فرنسا تولى تزويق عدد

من المنشئات الكبرى و خاصة منها المطارات (بوشوشة، 2020) . تتوزع أعماله "ما بين الكولاج- تشكل محسوس- دراسات خطية- حركي – ورق الرق – مربع احمر- الرق- تشكلات – مجموعة الازرق و السيبيا- بندريا – حجاز- صباغ داكن – غبار- ورق البردي- قماشة متاهات – قماش بالحبر- ورق فيلان دارش (Mahdaoui, 2021) .

تجربة نجا المهداوي كما أتقن وصفها الباحث اللبناني" شربل داغر ، " "خارطة واسعة مادية خيالية مخيالية حدودها واقعة بين الخط و الرسم، بين الرسم و التصوير بين التصوير التشبيهي و التصوير التجريدي، بين الخط العربي و الخـــط اليابـاني و الصيني ، بين السطر و التشـــكيل و بناء العـــمل الفني و غيرها (بوشوشة، 2020) ، مما يشير إلى معالم اتصال و انفصال و تشابه و تباين " استثمر فيه الفنان عناصر التكوين من خلال الاشتغال بما يشبه الحروفية ،و هنا يمكن القول أن معنى العمل الفني في فنه يقوم بإبداع و معنى للكتابة في سياق غير وظيفي، فما يقوم به ليس خط ،و في الوقت ذاته ليس رسم ،كما يمكن اعتبار تكويناته مرحلة مادية لمعنى الحركة و الطاقة ،التي سرعان ما يمكن استدعائه في الأنفاس الطويلة بخطوط تشبه أجزاء من الخط العربي ،في توافق و تجانس مع كتل تشبه الحروف و تقف على مساحة قريبة من المقروء بصريا (جمعي، 2020).

لم يترك المهداوي خلال مسيرته على مدى ستين عاما خامة إلا وظفها في تنفيذ أعماله و لم يستثني "من ذلك الجسد الإنساني وصولا إلى أجنحة الطائرات ،و واجهات المباني، مرورا بأغلفة الكتب، و ورق البردي و الزجاج و النحاس (بوشوشة، 2020) ، فلم يترك خامة إلا و ترك بصمته الفنية موظفا خياله الإبداعي .

لم يقف الفنان نجا المهداوي مستغربا أمام ما أنجزه الحروفيون الإيرانيون ،الذين سبقوه في فلسفتهم بل تجاوزهم ،و ذهب بعيدا بفنه هناك إلى الأقاصي ،فادخله مجربا إلى طواحين الفنون التشكيلية و الجرافيـــك و تقنياتها المتعددة ،مستدعيا مخيـــاله مغمسا إياه في الألوان فألقى بلا رحمة على بياض القماشة بطريقة نيتشية صرفة محطما كل التقنيات المعهودة ،ليطفو بفنه في عالم التخيل محلقا به نحو شروفات الاستعارات فقد حوله إلى شعر منظور يسر كل عين رأته .

نجا المهداوي انزاح بفنه و خصوصا بالحرف العربي في كل بساتين التشكيل و الإبداع الفني ،فمخيلته المبدعة مكنته من تشكيل صورة و مضامين جديدة ،عن طريق استغلال الصور التي تحتفظ بها ذاكرته و إعادة إنتاجها في قالب مختلف .

3.2. <u>المخيال في فيلم محبة فنست 2017 :</u>

لقد تم إنتاج هذا الفيلم بناءا على مسيرة الفنان فينست فان كوخ 1853-1890 التي خيم عليها الغموض فقد عاش حياة متناقضة بكل تفاصيلها ،و قد أسالت مسيرته الفنية الكثير من الحبر لأنها استثنائية في كل شيء ،فقد تنوعت السيناريوهات و القصص التي جسدت الفنان و قد أجمع ،الجميع على أنه لا يمكن وصف حياته في قصة واحدة فأحداثها متشعبة هذا التناقض الذي ظهر جليا من خلال أعماله الفنية ،حيث جسد لوحات مفعمة بالغرابة نتيجة لشخصيتـــه المضطـربة التي كانت سببا في بلورة تفكيره و تكوين شخصيته التي ظهرت جليا في لوحاته الفنية التي حملت العديد من الدلالات و الرموز المشفرة حيث كان من أبرز الفنانين التي عرفتهم البشرية .

"هذا الغموض في شخصيته ظهر في عدة أعمال سينمائية على غرار:

- شهوة الحياة من إخراج فنست مينيلي 1952
- فنست و تيو فيلم أمريكي عرضه عام 1990

- فان كوخ إنتاج فرنسي لاموريس بيالا عام 1990 (قاسم، 2017)

يعد فيلم محبة فسنت فان كوخ نموذجا و أحد التجارب، التي حاول فيها المخرج تسليط الضوء على حياة الرسام الهولندي ،لان الاستثناء هذه المـــرة كان في التعبير عنها في الفن التشكيلي الذي مارسه و أحبه و بذلك كان الوسيلة المثلى بوصف شخصيته ،من خلال فنه فالفـــنان " المولود في 30 مارس 1859 في قرية هولندية صغيرة لم تكن أسرته تعاني من الفقر ،بل كانت ميسورة كان يعيش حياة كريمة لقد كان صبي يميل إلى العزلة ،و عدم الاختلاط بالآخرين ،يحب الطبيعة و يطوف بالحقول وحيدا بدأ ولعه بالرسم بعد أن أخذه عمه إلى لاهاي ،و ألحقه بمتجر لبيع اللوحات و الآثار ،و كان أول مرة يتصل بالفن اتصالا مباشرا ،فتحمس في كل ما وقعت عيناه عليه من عمال الفنانين، أثرت تعاليم الدين الصارم الكاثوليكية كثيرا على شخصيته ،و يظهر ذلك في الرسالة التي بعثها إلى أخيه "تيو " قبل وفاته بقوله أنه علينا أن نستعيد جزءا من الشخصية الأصلية لروبيرسون كروز و علينا أن نعيد خلق كل شيء بأنفسنا (غاستور، جمالية المكان، 2000).

سيناريو الفيلم من إخراج البولندية " درولا كوبيلا" و البريطاني "هيو ويلشمن" و الذي صدر في أكتوبر عام 2017 ،و ترشح لجائزة الأوسكار حيث تبدأ حكاية الفيلم بالرسالة الأخيرة لفان كوخ التي وقعت في أيدي الشاب "ارماند" ،و يقرر هذا الشاب إيصالها لتيو شقيق الفنان بعد عام من وفاته ،لكن يتفا ج ئهو الآخر قد توفي بعد وفاة أخيه بمدة 6 أشهر ،و هنا تبدأ الحبكة و المخيال السينمائي في التساؤل عن سبب وفاة الشقيقين .

تتوالى أحداث و تفاصيل القصة و يبقى السؤال المطروح عن سبب الوفاة هل كانت بالانتحار أم جريمة قتل، فالفيلم يعود بنا إلى الوراء و يرجعنا بمخياله إلى مختلف محطات حياة الفنان تارة من خلال لوحاته، و تارة أخرى عن طريق قصة يرويها أحد معارف الفنان، و التي تبين بأن الوفاة سببه الانتحار فالمغزى لا يدور حول النهاية المأساوية للفنان، بل استطاع السيناريست أن ينسج بمخياله تفاصيل أخرى تعكس جوانب حياته الغامضة ،الذي كان حريصا على أن يترك أيقونات فنية تترك المجال للمتلقي لطرح العديد من التساؤلات و نسج تفسيرات متباينة .

4. النتائج

من خلال ما تطرقنا إليه سابقا يتراءى لنا مدى أهمية المخيال ضمن سياقات متعددة سواء فنية أو سينمائية و ذلك لتنمية الوعي الجمالي بالإبداعات الفنية .

يعتبر المخيال مرحلة عصف ذهني تترك صداها على المراحل التي تليها وهي مرحلة الإرادة الواعية في اختيار نوع الوسيلة وتوظيفها حيث يترك أثره في مختلف المنجزات الإبداعية

إن جميع التمثلات المخيالية التي تودع في فكر المبدع إنما هي الصورة التي تعد سندا ماديا للإدراكات الحسية و الانطباعات المشكلة في خلاياه العصبية التي تعمل فيما بعد لميلاد و نضج تجربته الفنية .

5. خاتمة

من خلال ما تطرقنا إليه سابقا يتراءى لنا مدى أهمية المخيال، في تنمية الذوق و الإبداع الفني على اعتبار أن الفن التشكيلي و السينما، عملتان لوجه واحد حيث تلعب اللوحة التشكيلية من منطلق أنها لغة بصرية لها دورا جوهريا في مخاطبة المتلقين و السينما كذلك، فيقدمان صورا مكتظة بالأحاسي س و الاهتزازات العاطفية فجاءت نتاجات الفنان نجا المهداوي و كذا فـيلم محبة فنســت تجسيدا لتوظيــف المخـــيال و التخيل لينتج لنا فيضا من المواضيع و أسلحة فنية رسخت لنا قيما تاريخية و جمالية و حضارية .

- المصادر والمراجع:

Durant, G. (1976). *L'imaginaire Symbolique pu f.*

Mahdaoui, M. (2021). *Nja Mahdaoui.* A.N.Bank.

احمد بن عزة. (2020). نظم الاشتغال الجمالي و التقني بين السينما و الفن التشكيلي. *مجلة افاق سينمائية* ، صفحة 491.

امال الرندي. (2018). المهداوي و تجليات الحرف العربي. *صحيفة فنون الخليج* .

باشلار غاستور. (2000). *جمالية المكان.* (ترجمة غانم هيليسا، المترجمون) المؤسسة الجامعية للدراسات.

خزعل الماجدي. (2017). *المسرح المفتوح* (الإصدار ط1). الاردن: دار غيداء للنشر و التوزيع.

رستم ابو رستم. *المجاز في تاريخ الفن العام.* عمان، الاردن: المعتز للنشر و التوزيع .

رضا جمعي. (2020). البعد المفاهيمي للفنون البصرية و اشكالية التصنيف. *مجلة جماليات* (7)، صفحة 83.

زهرة شوشان. (2007/2006). الحكاية في المخيال الاجتماعي الجزائري، دراسة سوسيولوجية. كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية ، تخصص ثقافي، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر.

شيراز بوشوشة. (2020). *ندوة فكرية حول الفنان العالمي نجا المهداوي.* الحمامات تونس: دار المتوسط للثقافة و الفنون.

عبد الجواد عبالو. (2020). امكانية اسهام الابداع الفني في تنمية الذوق الجمالي لدى المتلقي. *مجلة ابعاد* ، صفحة 319.

عبد القادر سومر. (2016/2015). المخيال الجماعي و التمثلات الفكرية . كلية العلوم الانسانية و الاجاماعية- قسم الفلسفة -جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر.

عبد القادر محمد عبد الصبور. (1998). الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال فنون الجرافيك(اطروحة دكتوراه). 122. كلية الفنون الجميلة -قسم الجرافيك، جامعة حلوان.

عبد الوهاب بردق، و نادية بولقدام. (2021). البعد الفني و الجمالي بين الصورة التشكيلية و الصورة السينمائية. *مجلة افاق سينمائية* ، صفحة 113.

عوض عيسى عوض عمر و اخرون. (2016). فلسفة الفن البدائي و دوافعه . *مجلة العلوم الانسانية* ، 180.

محمد جبريل. (2008). *للشمس سبعة الوان* (الإصدار ط1). مصر: دار الجمهورية للصحافة.

محمود قاسم. (2017). *اللوحة و الشاشة* (الإصدار 1). مصر: وكالة الصحافة العربية.

مدحت مطر. (2016). *لغة الاعلام و الخطاب.* الاردن: دار اليازوري العلمية.

مراد مراح. (2020). الفيلم الحداثي من البنية التشكيلية الى البنية السنمائية فيلم 300 لزك شنايدر انمودجا. *مجلة افاق سنمائية* (1)، صفحة 165.

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 40- 48

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الفكر الفلسفي والاجتماعي الثقافي في توجيه المخيال وسلوك الفرد

philosophical and socio-cultural thought in directing the imagination and behavior of the individual

عبد اللاوي نسرين * ،جامعة أحمد بن بلة وهران1 Adellaoui.nesrine@edu.univ-oran1.dz

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-12-02 **القبول:** 2023-03-21 **النشر :** 2024-05-06

الكلمات المفتاحية

المخيال
الفلسفة
الإبداع
الثقافة
الأنثروبولوجيا
سلوك الفرد

ملخص البحث

يحتاج الفكر الإنساني إلى مجموعة من المعارف الثقافية والاجتماعية الفلسفية التي تساهم في تنمية فكره وتنشئة وعيه الإبداعي، فيصبح بذلك منتجاً ويترك أثاراً ابداعية في مجالات الحياة خاصة ما يتعلق بالأدب والفنون هذا ما يسميه المفكرون " بالمخيال" وهو ما يمثل مختلف المعارف والظروف التي تؤثر في سلوك الفرد، وكان هدفنا من هذه الدراسة: تحديد أهمية المخيال الفلسفي والاجتماعي في توجيه سلوك الفرد والعملية الإبداعية، وبدأنا بمقدمة تعرض تمهيد عن الموضوع، ثم قدمنا مفهوم للمخيال وبيان الرؤى الفلسفية والفكرية، ثم عرضنا الرؤية التنظيرية لعلم النفس الاجتماعي و أخيراً توصلنا إلى جملة من النتائج التي تخدم البحث بإبراز العوامل والظروف التي تساهم في تحفيز القدرات والمؤهلات العقلية للفرد.

Abstract

Human thought needs a set of cultural and social philosophical knowledge that contributes to the development of its idea and the upbringing of its creative consciousness thus becoming productive and leaving creative in the areas of life, especially concerning literature and the arts, which thinkers call ‘‘imagination’’, and represents the various knowledge and circumstances that effects the behavior and orientation of the individual, our goal of this study was to determine the importance of the philosophical and social imagination in guiding the behavior of the individual and the creative process, and we started with an introduction to exposing a preamble to the subject, then we presented the theoretical vision of social psychology and finally reached a set of results that serve research highlighting the factors and conditions that contribute to stimulating the mental abilities and qualifications of the individual.

Keywords

Imagination
philosophy
creativity
culture
anthropology
individual
behavior

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

يرتبط المخيال ارتباطاً وثيقاً بالكيان والوجود الإنساني،وقد تنوع الأداء الفكري والإبداعي للمجتمعات، ممّا ساهم في تكوين حضارات مختلفة، تتميّز بتقاليدها وعاداتها وفنونها، ممّا دفع بالدراسات الفلسفية والأنثروبولوجية والنفسية بالبحث في المظاهر العقلية والحسيّة لنشاط الخيال والمخيّلة ودورها في توسيع المخيال الفردي والجمعي, ومن هذا المنطلق تبادرت إلينا الإشكالية التالية:

ما مدى مساهمة الخيال والمخيّلة في توجيه سلوك الفرد؟ وماهو انعكاسها على المظاهر الحسيّة للمخيال الفردي والجمعي؟

وما دفعنا لوضع الفرضيات التالية:

_ الخيال هو أساس كل عمليّة إبداعية.

_ ارتباط الخيال بالمؤهلات العقلية والفطرية وبعوامل الطبيعة.

_ العلاقات الاجتماعية تساهم في توجيه السلوك الإنساني.

وتهدف هذه الدراسة إلى تثمين النشاط الفكري والإبداعي للمجتمعات وإبراز دور الخيال والمخيّلة في توجيه آليات الإبداع والابتكار، خاصة ما تعلق بمجال الفنون الأدائية والقولية، وابراز العوامل والظروف المحيطة والمؤثرة في سلوك الفرد والمساهِمة في توسيع المخيال الفردي والجمعي، والتي صنعت الاختلاف والتميّز بين المجتمعات، وكما تقف أهداف هذا البحث على ضرورة إثراء المجال المعرفي والثقافي في المجال الفني وإبراز مدى تداخل المعارف الإنسانية والاجتماعية.

وتعتمد دراستنا على المنهج التاريخي باعتباره الأنسب لعرض أهم النظريات التاريخية التي تناولت موضوع المخيال وعلاقته بالإبداع، وكما اعتمدنا المنهج الوصفي لوصف أهم الظواهر الإجتماعية والثقافية للمخيال الفردي والجمعي.

وقد استندنا في بحثنا هذا على بعض المراجع السابقة التي تناولت البحث في هذا المجال ومنها كتاب "علم الجمال(مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال)" لألاء علي الحاتمي وسمير عبد المنعم القاسمي ومقال علمي " المخيال الإجتماعي وتمثلاته في مهارات التمثيل المسرحي لقحطان عدنان زغير.

2. مفهوم المخيال:

يصعب تحديد معنى لفظة المخيال وذلك نظراً لاتساع مجالها الفلسفي، الأنثروبولوجي والثقافي، بحيث تنوعت المفاهيم حسب المجالات المعرفية المتعددة، وهناك صعوبة في تحديد وتعريف مصطلح المخيال في القواميس، فهذه الكلمة في معجم اللغة العربية المعاصرة كلّها تحوم حول كلمة " خيال" و" تخيّل" و " مخيّلة".

لغة: تخيّل/ تخيّل ل يتخيّل، تخيّلا، فهو متخيّل، والمفعول متخيّل، تخيّل الشيء، تصوره وتمثله، تخيّل الأشياء على غير ما هي عليه. خايل، يخايل، مخايلة، فهو مخايل، والمفعول مخايل، خياله الأمر: تراءى في خياله، وبدت صورته له. (عمر، 2008)

خيال، خيال [مفرد]، ج خيالات وأخيلة، إحدى قوى العقل التي يتخيّل بها الأشياء أثناء غيابها، قوة باطنية قادرة على الخلق والابتكار نتصور الأشياء ونتمثلها.

مخيّلة: [مفرد]،1 صيغة المؤنث لفاعل خيّل، 2 قوة تخيّل الأشياء وتصورها، "هذه أوهام لا وجود لها في

مخيّلتك- لهذا الروائي مخيّلة مبدعة- نقش في مخيّلته فكرة طيبة عنك". (عمر،2008)

من خلال هذه التعاريف نستطيع القول أنّ كلمة مخيال " l'imaginaire "، لها علاقة بالصورة التي تتمثل في العقل وترتبط ارتباطاً وثيقاً بكلمة "خيال"، "تخيّل"، و" مخيّلة" والتي تدل كلها على القوة العقلية التي تساهم في استرجاع الأحداث بشكل ابتكاري قادر على الخلق والإبداع، أي امكانية تشكيل صور وهمية لا وجود لها في الواقع من خلال ماهو موجود في العالم المادي.

3. الرؤى الفلسفية للمخيال:

سعى المفكرون إلى دراسة سلوك الفرد المبدع، من خلال الظروف المحيطة به و محاولتهم لفهم العمليات العقلية والذهنية المتعلقة بالخيال والتخيّل والقدة على الإبداع والإبتكار والتي تعكسها مظاهر الأشياء في الواقع المادي، وقد نستعرض بعض الرؤى الفكرية حول المخيال ودوره في الحياة الإنسانية.

3. 1. أفلاطون Platon (427-347 ق.م):

ميّز أفلاطون Platon (427-347ق.م) بين العالم المادي، الواقعي المتعلق بالأشياء المحسوسة، وبين عالم المثل، العالم الإلاهي الذي لا يقبل الخطأ، باعتباره الحقيقة الكامنة وراء الموجودات، فيرى أنّ المصور يحاكي فقط ظواهر الأشياء في الطبيعة ولا يمكنه الوصول إلى حقيقة الأشياء كما هي في العالم المثالي فيقول" ويصور المصوّر سرير النّجار، فهو ليس على العلم الحق الذي موضوعه المثال أو الشيء بالذات وعلى الظن الصادق، وإنّما هو جاهل مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل". (عطية، 2010) نلاحظ أنّ أفلاطون استخدم فكرة الوهم والخداع والذي له علاقة بالخيال، فقد اعترف باحترافية الفنان من خلال ما سمّاه بالإلهام والتي تعتبر إلهاماً من ربات الفنون، أي أنّ المبدع يتمتّع بمؤهلات تميّزه عن غيره ولكن رغم ذلك فإنّ أفلاطون جعل من العالم المادّي، عالم وهمي ومخادع ووصف الفنان بأنّه مخادع لأنّه يوهم النّاس بوجود الصورة إلاّ أنّها لا ترتقي إلى الصورة الحقيقية الموجودة في عالم المثل

3. 2. أرسطو Aristot (384-322 ق.م):

أمّا بالنسبة لأرسطو (384-322 ق.م)، فقد جعل من العالم المادي، عالم حقيقي يخضع إلى التنسيق والترتيب فيقول" ... الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاءه في نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لأنّ الجمال ماهو إلاّ التنسيق والعظمة". (الحاتمي و عبد المنعم القاسمي، 2016) فالجمال عند أرسطو هو الشعور بالوجود وبمدى عظمة الكون وتناسقه، والإبداع الفنّي يبدأ من خلال إدراك الواقع بخيره وشره، ثم انتقاء جوهر الشيء عن طريق ما سمّاه بتطهير النفس.

4. 2. الفرابي (259-339هـ):

"وأكد الفارابي على المخيّلة، فهي الهبة الإلهية، التي تحتفظ بالأثار الحسيّة، وصور العالم الخارجي المنقولة إلى الذهن عن طريق الحواس، وفوق ذلك فلها القدرة على الإبتكار أو (الخيال المبدع).." (الحاتمي و عبد المنعم القاسمي، 2016) يرى الفارابي بأنّ العالم المادي يتم تمييزه عن طريق الحواس، ثم تنتقل هذه الصور إلى المخيّلة وهي الهبة الإلهية التي يستطيع بها المرء تخزين الصور و إعادة صياغتها بشكل ابتكاري وابداعي.

5. 2. أبو حيان التوحيدي (311-414هـ):

"يقسّم التوحيدي المراحل الإبداعية، إلى مرحلة التصوير الإلاهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجّلي الإلاهي عند الفنان، ومرحلة التصوير التعليمية التي تتجسّد فيها التصورات الحدسية، وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة

التصوير." (الحاتمي و عبد المنعم القاسمي، 2016) عمد أبو حيان التوحيدي* إلى معالجة فكرة التصور الإبداعي وعلاقته بالمخيال، فيعتبر مرحلة التأمل والتبصر في الجمال الإلاهي من أهم المراحل التي يستشعر فيها المرء الجمال الطبيعي من نظام وتناسق في الأشياء والألوان ، فتتشكل في مخيّلة الفنان العديد من الصور والتي تسمح له بالولوج إلى الابتكار والإبداع والقدرة على التصوير ،

تقوم مقاربتا الفارابي و أبو حيّان التوحيدي على تصورات متشابهة في النظرة الروحية للجمال ، بحيث يتم استقبال المؤثرات الجمالية من العالم الخارجي عن طريق الحواس، ليتّم تخزينها في المخيّلة، لإعادة صياغتها في عمل فنّي ابتكاري، فنظرتهما للإبداع تعكس الجانب الروحي والديني واندماج الروح مع الخالق والأشياء الجميلة، فالمخيال مرتبط بالجمال الإلاهي في الكون.

2.6. ايمانويل كانط Emmnuel Kant (1724-1804):

جعل كانط من العبقرية موهبة فطرية، تحمل قواعد وأفكار موجودة في الذات، تدفع بالفنان إلى الإنتاج والإبداع الفني فيقول" الذي ينتج شيئاً يعود إلى موهبته لا يعرف هو نفسه كيف توجد هذه الأفكار المرتبطة به ، وليس بوسعه أن يصوغ كما يريد هذه الأفكار أو أن يقيم تصميماً لها، كما لا يمكنه أن ينقلها إلى الأخرين في تعاليم تسمح لهم بإنتاج أشياء مماثلة"، (شيفر، 2021) بمعنى أنّ هذه الأفكار إلهامية مرتبطة بالفنان العبقري دون غيره ، و " الملكة الفكرية التي يعبّر من خلالها العبقري عن نفسه هي الخيال المنتج" (شيفر، 2021)، فيشير كانط Kant إلى أنّ الفنان العبقري يعتمد على الخيال المنتج والمواد التي تمنحه له الطبيعة للتعبير عن هذا الإبداع" ففي الإبداع الفنيّ نستخدم بالطبع المواد الموجودة في الطبيعة، ولكن يمكننا أن نستخدمها لكي نصنع " شيئاً يتخطى الطبيعة "، فنخلق طبيعة أخرى، إذا جاز التعبير ، من المادّة التي تعطينا إيّاها الطبيعة الحقيقية" (شيفر، 2021) ، فربط كانط بين الملكة الفكرية للخيال المنتج والطبيعة لإنشاء أفكار ابداعية جديدة.

وكما أشار كانط Kant بأنّ العبقرية أو الموهبة، لا يمكنها أن تصل في جميع الحالات إلى المستوى الإبداعي والإبتكاري، فأكد على ضرورة الدور المعرفي التقني للمدرسة من أجل صقل وتطوير هذه الموهبة لترقى إلى مستوى ملكة الحكم أو الذوق "
العبقري يعطي فقط مادّة غنيّة للفنون الجميلة.
ويحتاج العمل على هذه المادّة والصورة إلى موهبة شكلّتها المدرسة، لكي تستعمل بشكل تتقبله ملكة الحكم" (شيفر، 2021).

2.7. فريدريك هيجل Friedrich Hegel (1770-1831):

عبّر هيجل Hegel عن الفكرة التي تعبّر عن الوحدة بين الذات والموضوع، وذلك عن طريق خروج الفكرة من الطبيعة لتتحد مع الذات لتطور عن طريق الفكر أو الروح في صراع دائم للبحث عن الحقيقة، بالإعتماد على الملكات الفكرية للوعي والإرادة " فالفن عند هيجل Hegel ليس تقليداً للطبيعة أو محاكاة لها، وإنّما يتخذها وسيطاً للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الإنساني ، لكي يدرك الإنسان ذاته ويتحرر من الغرق في أسر جزئي ، ليصل إلى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية، لتتحول إلى تجربة إنسانية عامّة ، وشاملة ، فالإنسان يدرك ذاته ، حين يخرج ما في داخله في شكل حسّي خارجي". (بسطا و ويسي، 1991) فآمن هيجل بفكرة الأفكار الكلية فحينما " يدرس أي شيء، فهو لا يدرس الأشياء الجزئية، وإنّما يدرس الأفكار الكليّة..." (بسطا و ويسي، 1991) ، فمثلاً عند دراسة الظاهرة الفنية، لا يهتم بالجزئيات وإنّما يدرسها من كل الجوانب التاريخية،

الإجتماعية، الثقافية ككل متكامل في نسق واحد من أجل الوصول للمعرفة الحقيقية.

2.8. جون بول سارتر Jean-Paul Sartre (1905-1980):

ميّز جون بول سارتر Jean-Paul Sartre بين الخيال،المخيال، الذاكرة " ما يميّز الصورة المتخيّلة عن الصورة المتذكرة إنّما بناؤها اللاعقلي فموضوع الذاكرة له واقعيته في صميم الماضي، أمّا الموضوع المتخيّل فلا يتمتع بمثل هذه الواقعية بل هو يظهر في الشعور كحقيقة غريبة منفصلة عن مجرى الوعي الحاضر أو الماضي، ومن ثمّ فإنّ الوعي السلبي لابد أن يعمد إلى ادراجه في عالم اللاواقعي". فالذاكرة تعود صورها إلى الماضي و استعادة أحداث وصور ماضية،

أمّا عن الموضوع المتخيّل بالنسبة لجون بول سارتر Jean-Paul Sartre هو القدرة على بناء واستحداث صور جديدة غير موجودة أي التمكن من اعادة تشكيل الواقع بشكل جديد، وهذا ما "يجعل المخيال في العمق رمزاً لكل فكر". (الشبة، 2014) ربط سارتر الجمال باللاواقعي، وذلك أنّ الواقعي عند سارتر لايمكن أن يكون جميلا على الإطلاق فالفن والإبداع قائم على التخيّل واللاواقعي أو إلتزام وحريّة.

فالجمال نتاج الفنان المبدع والشجرة الموجودة في الواقع لا تعني شيئاً سوى أنّها تمثّل معروفاً ومألوفاً ولا تمنح فرصة للبحث في قيمها الجمالية، (ALMADA paper، 2017) وهذا ما أكدّه سارتر بقوله: " يقدم لنا الموضوع الجمالي مجرّد مظهر للغائية. وبالتالي يقتصر على استثارة النشاط الحر المنظم للمخيّلة".(ALMADA paper، 2017)

2.9. غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884-1962):

أعطى غاستون باشلار Gaston Bachelard أهمية كبيرة للخيال وجعله القوة المسؤولة على التجديد والتغيير، وفي هذا الصدد يقول" يراد للخيال دائماً أن يكون ملكة تكوين الصور، بينما هو في الواقع ملكة إعادة تشكيل الصور التي تصل من الإدراك" (الشبة، 2014) فالخيال مسؤول على تشكيل وابتكار الصور بشكل جديد ومبتكر، وبذلك يجعل المخيال واسعاً ومنفتحاً إلى أبعد الحدود.

من خلال استعراضنا للرؤى الفكرية للفلاسفة حول المخيال، تبيّن لنا بأنّ للخيال والتخيّل دور مهم في توسيع مجال الإبداع والإبتكار، فهو نوع من الإلهام يختلف عن عملية التذكر، فالذاكرة مسؤولة عن اعادة صور الماضي، أمّا الخيال فهو القدرة الخلاّقة التي تساهم في توسيع مجال المعرفة والإبداع وتفتيح أفاق المخيال، والعناصر التي يمكن استخلاصها من هذه الأفكار حول المخيال هي:

1. اتصال المخيال بالطبيعة والروح والقيم الإنسانية الأخلاقية.
2. ارتباط الخيال الإبداعي بالإلهام.
3. خضوع الوجود إلى العظمة والتناسق.
4. المخيّلة هبة إلهية مبدعة، تدرك عن طريق الحواس.
5. ارتباط التصور الإبداعي بالمخيال الذي أساسه التأمّل والتبصّر في الجمال الإلاهي.
6. ارتباط الإبداع بالعبقرية الفكرية وبالإلهام.
7. ارتباط الملكة الفكرية للخيال بالمواد التي تمنحها الطبيعة.
8. اتصال العبقرية بالمعرفة التقنية للمدرسة.
9. اتحاد الطبيعة مع الملكات الفكرية للوعي والإرادة.
10. دراسة الأفكار الكلية للوصول إلى المعارف والحقائق.
11. التمييز بين الذاكرة والخيال.
12. ارتباط الذاكرة بالصور المتعلقة بالماضي.

13. الخيال ملكة ذهنية مسؤولة على اعادة تشكيل وخلق الصور.

14. مساهمة الخيال في توسيع وتفتيح مجال المخيال.

ومن هنا نرى أنّ مجال المخيال واسع متعلق بالطبيعة وبإرتباطه بالملكات الفكرية والذهنية للإنسان والمسؤولة عن الإبداع والإبتكار، وكما حاول أيضاً علماء النفس والإجتماع فهم العمليات الذهنية للخيال والتخيّل وعلاقته بالمخيال وما مدى انعكاسه على سلوك الفرد والعمليات الإبداعية.

4. المخيال الإبداعي وعلم النفس الإجتماعي:

4. 1. جاك لاكان Jacques Lacan (1901-1981):

أشار علم النفس إلى العمليات الذهنية المسؤولة عن الخيال والتخيّل إلى العمليات الذهنية المسؤولة عن الخيال والتخيّل والمخيّلة وعلاقتها بالمخيال وسلوك الفرد ومن بينهم جاك لاكان Jacque Lacan ، بحيث يرتبط " الخيالي " عند لاكان " بمجالات مقيّدة مختصة بالوعي والوعي الذاتي، وهو النظام الأكثر ارتباطاً بما يحس به الناس في واقعهم اليومي الروتيني الذي لا يتصل بالتحليل النفسي". (أندريان و جاك، 2020) بحيث تساعد المقومات الخيالية للفرد على ادراك ذاته من خلال تعامله وتواصله مع الأخرين، فيكتسب بذلك شخصيته المستقلة ومعارفه من محيطه وواقعه وما سمّاه بالنظام الرمزي للمجتمع، ويقصد لاكان بالخيالي ما هو متخيّل Fictional و قد ميّز لاكان الخيالي عن الرمزي والواقعي ولكنّها ترتبط ببعضها البعض ارتباطاً وثيقاً لتشكل الذات الإنسانية، " وهي المفاهيم الثلاث التي استخدمها لوصف تطور مراحل الطفل في لحظة مخياله يسميها المرآة، بين الشهر السادس والثامن عشر، فالذات لا تظهر إلى الوجود إلاّ بعد أن تكتسب وعياً ذاتياً، وهو ما يحدث في المرحلة التي تسبق الأوديبية وتقوم على مايتصوره الطفل من تطابق المخيال مع صورته المنعكسة في المرآة". (ALMADA paper، 2017) أي أنّ الطفل يتعرف على هويته الذاتية في أول اتصال له مع المرآة.

4. 2. سيغموند فرويد sigmund Freud (1856-1939):

إنّ الخيال عند فرويد يقتصر على الأحلام والرغبات التي تنعكس عن الحالات النفسية للفرد والتي تستقر في اللاوعي واللاشعور والتي تتحول إلى ابداعات فنيّة " الخيال الوهمي: يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والأحلام نسجاً خيالياً لا صلة له بالوجود الحقيقي، فالوهم عند (فرويد) انشاء نفسي يرتبط بالرغبة، ولايشير إلى شيء لا وجود له، أو إلى تخطيطات ذهنية سرابية لا صلة لها بالواقع، ولا إلى الخطأ أو الكذب بل يشير إلى المتخيّل الحي الذي يشد الفرد والجماعة" (زغير، 2017)، تنشأ الأوهام الخيالية للفرد المبدع من خلال رغباته المتصلة اتصالا وثيقاً بما يعيشه في الواقع.

يتأثر سلوك الفرد ومخزونه الفكري والإبداعي بالبيئة الطبيعية والإجتماعية التي يعيش فيها، " فالعربي الذي يعيش في الصحراء مثلاً يعرف تسميات عديدة للإبل، وهو يجتهد في أكثر من طريقة لتربيتها والإفادة منها، والسبيري الذي يعيش في الجليد يعرف أيضاً عشرات التسميات للثلج وهو أيضاً قادر على العيش في تلك البيئة ومواجهة مخاطرها، ولكل ذلك معاني ودلالات تؤثر في تفكيره وسلوكه، أمّا البيئة الإجتماعية فهي أشد تأثيراً في صياغة العقل الباطن، ابتدءاً من أبويه وأسرته، وانتهاءاً بوسائل الإعلام التي تنحت المعلومات في عقله ." (زغير، 2017)

فمثلاً تأثر الفنانين الغرب بالثورة الصناعية والرؤى الفكرية العلمية والفلسفية، التي ظهرت أثناء القرن العشرين والتي ساهمت في توسيع المخيال الفكري في العديد من المجالات وامتدت إلى الفنون والأدب ، فبرزت المدارس والتيارات الفنية فظهرت الكلاسكية، الرومنسية والواقعية، موسوعة ستانفورد

للفلسفة الإنطباعية، التكعيبية، الوحشية، التعبيرية، السريالية....فعبرّت الواقعية عن الظروف الإجتماعية القاسية للمجتمع مثل: لوحة كسارات الحجر les casseurs de pierres 1849، 165/257 سم لغوستاف كوربيه Gustave courbet (1819-1877).

شكل1 : غوستاف كوربيه، "كسارات الحجر" 275/ 165 سم

المصدر: https://www.google.dz/

وكما تأثر الفنانين الإنطباعيين بالنظريات العلمية لتحليل الضوء وظهور الألة الفوتوغرافية، فاهتمت ب تسجيل الضوء المنعكس على الأشياء مثل لوحة انطباع شروق الشمس impression-Soleil Levant 1872، 48/63 لكلود مونيه Claude Monet (1840-1926).

شكل2 : كلود مونيه، انطباع شروق الشمس 48/63

المصدر: https://ar.wikipedia.org

والنظرية النفسية لسيغموند فرويد Sigmund Feud (1856-1939) المتعلقة باللا شعور ساهمت في ظهور المدرسة السريالية بحيث ترجمة اللوحات السريالية العقل الباطن بصورة تلقائية فاعتمدت على ترجمة الأحلام والحالات اللاشعورية، فكانت تركز على الإنفعالات أكثر من المظهر الخارجي ففي الفن التشكيلي نجد سالفادور دالي Salvador Dali (1904-1989)، ومن لوحاته إصرار الذاكرة La Persitance de la mimoire1931، 23/24سم.

شكل3: سالفادور دالي، اصرار الذاكرة، 23/24سم

المصدر: https://ar.wikipedia.org

نجد أنّ البيئة تساهم بشكل كبير في تكوين شخصية وسلوك الفرد، ففي فن التمثيل مثلاً نجد فلم اجتماعي أمريكي يختلف عن فلم اجتماعي جزائري من حيث الرموز والقواعد التي تحكم المجتمع، "وفي إطار البحث عن التمثلات الإجتماعية في مهارات فن التمثيل فلا بد من الإشارة إلى أنّ جميع الإنطباعات الحسيّة والإنطباعات المرتسمة في الخلايا العصبية التي تعمل فيما بعد لإنضاج تجربته الحركية والصوتية لاسيما في تجارب (ستانسلافسكي Constantin Stanistavski 1863-1938) التي تتعامل مع الفكر بوصفه وعاء مليء بالصور والذكريات." (زغير، 2017) ، فالممثل يعبّر عن الواقع المعاش من خلال سلوكاته الأدائية محاولاً ترجمة الصور الذهنية المختزنة في ذاكرته للواقع الإجتماعي، مثلاً: المسلسل الجزائري " الحريق" لمحمد ديب من اخراج مصطفى بديع، تناول مرحلة من مراحل الإحتلال الفرنسي للجزائر ، وصوّر ظروف معيشية قاسية لعائلات جزائرية، فقد أدّت شافية بوذراع شخصية عيني رمز الأم المناضلة الأرملة التي تسعى جاهدة لتأمين قوت عائلتها التي كانت تعاني من

الجوع والفقر ، و شخصية "عمر" القويّة الحالمة بالثورة والتخلص من الجوع وقسوة الحياة بالإضافة إلى العديد من الشخصيات التي تمثل مختلف شرائح المجتمع بأفكارهم، معاناتهم ، طموحاتهم ، أخلاقهم ونظالهم، فكل هذه الصور مثلّت المخيال الجماعي المحمل بالعديد من المضامين الذهنية لحياة الجزائريين في فترة الإستعمار، سمح بالإرتقاء بالمشهد التعبيري والأداء التمثيلي.

شكل4: مسلسل الحريق

المصدر-https://ar-ar.facebook.com/casbahbirdjebah/posts/1294668580910589

وقد اهتمت الأنتروبولوجيا النفسية Psychologi Anthroology بدراسة الثقافة والشخصية الإنسانية و "تعد [...] واحدة من أقدم مجالات التخصص في الأنتروبولوجيا الإجتماعية والثقافية، وتبحث الأنتروبولوجيا النفسية الكيفية التي من خلالها تؤثر الثقافة على الشخصية والمعرفة والإنفعالات والعواطف، لذلك تشتمل الأنتروبولوجيا النفسية على أبحاث ودراسات أنتروبولوجيا متنوعة تستفيد بشكل منهجي من المقومات والنهجيات النفسية، وتهدف إلى فهم العلاقة بين الفرد والظواهر السوسيو ثقافية". (عاشور، 2021)

و الثقافة ظاهرة ملازمة للإنسان باعتباره وعاء الفكر ، والفكر ينتج عن تفاعل العمليات العقلية والنفسية، فموضوع الأنتروبولوجيا النفسية يتحدد في العلاقة بين الثقافة والشخصية. " وقد قاربت دراسات الثقافة والشخصية عملية التنشئة الإجتماعية بوصفها ظاهرة تخلق أنماطاً ثقافية، فهي تشكل مشاعر الشخص وأفكاره وسلوكياته وقيمته الثقافية وعاداته". (عاشور، 2021) اهتمت بالبحث في سلوك الأفراد من حيث اختلافاتهم الثقافية والإجتماعية.

5. خاتمة:

يتمتع الإنسان بقدرات ومؤهلات عقلية وذهنية فطرية، تؤهله للتعامل مع العوامل الطبيعية والإجتماعية والتواصل مع العالم الخارجي، بخلق مهارات وأنظمة رمزية تختلف باختلاف ثقافة المجتمع، ممّا يساهم في توسيع مجال المخيال من حيث تعدّد التمثلات والتصورات الإجتماعية والثقافية، وتتبلور هذه الصور عن طريق الخيال والمخيّلة باكتساب القدرة على بناء علاقة بين الأشياء وبلوغ الحقائق والسعي إلى خلق مجالات للإبداع سواء في المجال الأدبي أو الفني. و من أجل توسيع مجال المخيال الإبداعي ولتحفيز الخيال والقدرات الإبداعية:

_ ضرورة ربط الممارسات الإبداعية بالمجال المعرفي بالإطّلاع على مختلف الثقافات والمذاهب الفلسفية التي تناولت آليات ومقومات الشخص المبدع، بحيث أنّ المخيال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة الإجتماعية ويتغيّر حسب تغيّر الزمن والظروف

_ التفتح على ثقافات أخرى لتوسيع مجال المخيال، باعتبار أنّ ملكة الخيال والمخيّلة تتأثر بالعوامل الطبيعية والثقافية والمعرفية.

المصادر والمراجع:

- ALMADA paper. (26 ديسمبر, 2017). تاريخ الاسترداد 05 أوت, 2022، من https://almadapaper.net/view.php?cat=208448

- أحمد مختار عمر. (2008، 714، 715). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. القاهرة: عالم الكتاب.
- ألاء الحاتمي، و سمير عبد المنعم القاسمي. (2016، 29-52). *علم الجمال (بمفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال)*. عمان: دار الرضوان.
- جان ماري شيفر. (2021، 82، 83). *فن العصر الحديث(الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى اليوم)* (الإصدار 1). (فرانك دويش، عبد العزيز لبيب، و يوسف الطاهر الصديق، المترجمون) هيئة البحرين للثقافة والأثار.
- جوستون أندريان ، و لاكان جاك. (2020، 10). (سليمان السلطان، المترجمون) موسوعة ستانفورد للفلسفة.
- رمضان بسطا، و محمد غانم ويسي. (1991، 8-42). *فلسفة هيجل الجمالية* (الإصدار 1). المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.
- قحطان عدنان زغير. (2017، 315-318). المخيال الاجتماعي وتمثلاته في مهارات التمثيل المسرحي. *لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الإجتماعية*(25).
- قياتي عاشور. (2021، 111). العلاقة بين الثقافة والإبداع من منظور سوسيو
- أنثربولوجي. *دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، 48*(4).
- محسن محمد عطية. (2010، 35). *نقد الفون (من الكلاسكية إلى عصر ما بعد الحداثة)*. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- محمد الشبة. (2014، 16- 17). *مفهوم الخيال عند محمد أركون* (الإصدار 1). دار الأمان.

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 49-57

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

التراث الثقافي اللامادي ودوره في الكشف عن التداخل بين المخيال والأنثروبولوجيا

Intangible cultural heritage and its role in revealing the overlap between imagination and anthropology

رفيق بلعيدي*،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مخبر التغير الإجتماعي والعلاقات العامة في الجزائر.
Rafiq.belaidi@univ-biskra.dz

تاريخ المقال

الإرسال:2022/12/03 القبول: 2023-02-27 النشر: 2024-05-06

ملخص البحث

الهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن التداخل الموجود بين المخيال ودوره في تشكيل الموروث الشعبي وبين سعي الأنثروبولوجيا في فهم الفنون الشعبية وأثرها الإجتماعي والثقافي والفني. فالتراث الثقافي اللامادي أحد الأسس المهمة في الدراسات الأنثروبولوجية لأهميته في فهم أحوال الشعوب وتاريخها، وإظهار هويتها الفنية والثقافية، فتعدد عناصر التراث اللامادي جعله محط إهتمام الأبحاث الأنثروبولوجية لمحاولة فهم الثقافة البشرية والأسباب التي أدت به الى إنتاج هذه المخرجات (حكاية، خرافة، أسطورة، أغاني شعبية، ألغاز...)، والتي تتشكل انطلاقا من تصورات الفرد وتخيلاته لنمط معيشته أو تفاعلاته وعلاقاته مع أفراد أسرته.

فللتراث الثقافي منعكس لما يعيشه الفرد ويتخيله، خاصة مع تطور مفهوم المخيال وازدياد دوره الشعبي والإجتماعي والفني، فالواقع الإجتماعي الذي يعيشه الفرد يعتبر من محفزات إنتاج المخيال، فالتراث الثقافي اللامادي بين الإنتاج الفكري من جهة ودراسته من جهة يمكنه توضيح العلاقة الموجودة بين المخيال والأنثروبولوجيا. وقد توصلت الدراسة إلى أن المخيال يلعب دورا محوريا في إنتاج عناصر التراث اللامادي عند بعض الأفراد والمجتمعات لتقوم بعدها الأنثروبولوجيا بمحاولة فهم ثقافتهم والبحث عن المعنى من خلال الرموز المخرجة.

الكلمات المفتاحية

التراث الثقافي اللامادي
الموروث الشعبي
المخيال
الأنثروبولوجيا

* المؤلف المرسل

Abstract

The aim of this study is to reveal the overlap between the imagination and its role in shaping the folklore, and anthropology's quest to understand folk arts and their social, cultural and artistic impact. The intangible cultural heritage is one of the important foundations in anthropological studies, because of its importance in understanding the conditions of peoples and their history, and showing their artistic and cultural identity, so the multiplicity of elements of intangible heritage made it the focus of anthropological research to try to understand human culture and the reasons that led it to produce these outputs (tale, myth, legend, folk songs, puzzles...) , which are formed from the individual's perceptions and fantasies of his lifestyle or his interactions and relationships with his family members**.**

Cultural heritage is reflected in what the individual lives and imagines, especially with the development of the concept of imagination and the increase of its popular, social and artistic role, the social reality that the individual lives is one of the catalysts for the production of imagination, the intangible cultural heritage between intellectual production on the one hand and its study on the one hand can clarify the relationship between imagination and anthropology. The study found that the imagination plays a pivotal role in the production of elements of the intangible heritage of some individuals and societies, after which anthropology tries to understand their culture and search for meaning through the symbols produced.

Keywords

Intangible cultural heritage
Folklore
Imagination
Anthropology

1. مقدمة:

سعى الإنسان منذ القديم إلى التعبير عن نفسه ومشاكله بدقة مع إثارة حسه الجمالي من خلال إهتمامه بالتراث والفن، وقد جسد ذلك في التراث اللامادي الذي خلفه (فن الطبخ، الحياكة، الأغنية الشعبية، أساطير، مسرح...إلخ). كل هذه العناصر ما هي إلا مخرجات لما يتصوره الإنسان ويتخيله وما نتج عن ذلك إجتماعيا وثقافيا، فالمخيال هو محرك للموروث الشعبي ودافع حقيقي للإنسان لخلق العديد من الفنون المتعلقة به. وقد يختلف المخيال من جماعة لجماعة أو يكون موحدا، ويظهر ذلك إما في الفن أو الثقافة والممارسات.

فالفن يتمثل في ممارسات لها كينونة حسية مجسدة يمكن تلمسها ومشاهدتها وإحساسها، تؤدي لتحريك المشاعر والأحاسيس الداخلية، كما أنه لا يبتعد كثير عن البعدين الثقافي والإجتماعي في موضوعاته ودلالاته،فهو خزان للأسرار الإنسانية والإبداعات الفردية، يحمل في مضامينه الكثير من الرموز والمعاني عن الثقافة الشعبية والحياة المعيشية للمجتمعات ومختلف الأوضاع التي تحيط بهم في كل فترة من فترات التاريخ الإنساني . والنظر إلى الفن من زاوية أنثروبولوجية باعتباره تراث خلفه السابقون بالإستعانة بالمخيال كتصور أساسي لتجسيد الأفكار والأحاسيس، يبرز من خلاله دروب التداخل بين هذه الثلاثية، ودور الأنثروبولوجيا في دراسة أثر المخيال في تشكيل التراث اللامادي ومختلف الفنون المتعلقة به.

إن موضوع المخيال من المواضيع الصعب الخوض فيها فالتصورات والفصل بين الواقعية والرمزية والواقع العلمي من الأمور المفصلية الواجب ال تعمق فيها، وقد أعتمد في الثقافة الفرنسية بمعنى "مجموعة من المتمثلات الأسطورية في المجتمع"، أما "دولزانت" فقد ربط المخيال بالرمزية، ولكن بين هذا وذاك فإن المخيال يرتبط إرتباطا وثيقا بالإنسان وعنصر أساسي في الحياة الثقافية والفنية، فمعظم الممارسات التي يقوم بها الفرد لها خلفية تصورية.

والتراث الثقافي اللامادي يعد من نواتج الحياة الثقافية للشعوب لما له من مكانة في فهم أحوال الشعوب وتاريخها، ويحوي في مضامينه العديد من التمثلات الفردية والجماعية للشعوب، والتي تسعى الأنثروبولوجيا إلى الكشف عن معاني هذه المضامين باعتبارها فعل إنساني إجتماعي وثقافي. فالكشف عن دور المخيال في الفنون الشعبية وإبراز علاقة الأنثروبولوجيا بالمخيال أدى لطرح التساؤل التالي: ماهو دور التراث الثقافي اللامادي في الكشف عن العلاقة بين المخيال والأنثروبولوجيا؟

أهداف الدراسة:

- الكشف عن دور المخيال في الفنون الشعبية.
- إبراز علاقة الأنثروبولوجيا بالمخيال.
- إبراز تمركز المخيال في بعض عناصر التراث اللامادي (الأسطورة، فنون الطبخ ، الأغاني الشعبية...).

عينة الدراسة:

تتمثل عينة الدراسة في مجموعة من عناصر التراث اللامادي الشاوي (الأسطورة، فن الطبخ، الأغاني الشعبية، اللباس...) في منطقة باتنة عند عرش "أولاد داود."

منهج الدراسة:

المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج التحليلي حيث سنقوم بتحليل مختلف عناصر التراث الثقافي اللامادي (الأسطورة، الطعام، الأغنية الشعبية ، اللباس)

للكشف عن دور المخيال في تشكيلها ثم تحليلها أنثروبولوجيا لفهم التمثلات والرمزية الموجودة في مضامينها.

أدوات الدراسة:

- **تحليل المحتوى :Content Analysis**

هو أسلوب بحثي لوصف المحتوى الظاهر بشكل موضوعي كمي أو نوعي، وهدفه جمع المعلومات عن مشكلة أو ظاهرة معينة، وتحليل مضامين الظاهرة للكشف خباياها ورمزيتها، وسوف نعتمد على هذه الأداة لتحليل بعض عناصر التراث الثقافي اللامادي عند عرش "أولاد داود": (الحكاية الشعبية، الأمثال الشعبية، الأغاني الشعبية...) لإبراز دروب التداخل بين المخيال والأنثروبولوجيا.

2. مصطلحات الدراسة:

سوف يتم التطرق إلى مفاهيم بعض المصطلحات المتعلقة بالدراسة، وهي:

1.2. التراث الثقافي Cultural Heritage:

1.1.2 لغة:

مشتق من الفعل "ورث" يرث، ورثا، وارثة، وارثا وهو ما يخلفه الميت لورثته.

أما ابن منظور (1997) فيرى أن الإرث هو الميراث وهو الأصل، إذا هو كل ما مر عليه خمسين عاما أو يزيد.

كما تعني كلمة التراث "HERITAGE" بالإنجليزية: ميراث أو التوارث وهو النقل بالورثة، والموروث كل ما هو متواتر أو منقول، أي ما ينقله السلف للخلف ويحتفظ به، ويظهر هنا أن كلمة التراث لغة في اللغات الأجنبية واللغة العربية تعني المنقول والمتوارث. (مستاوي ، 2011، ص 15).

2.1.2 اصطلاحا:

كما عرف بأنه عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل لآخر، فهو يكمل ميراث الماضي الذي تتفاعل معه وتمرره لقادم الأجيال. (شاقور،2017،ص 19).

3.1.2 التعريف القانوني:

عرف التراث في القانون الوطني الجزائري بشكل واضح في قانون 98-04 المؤرخ في 1998 م في المادة الثانية على الشكل التالي: (يعد تراثا ثقافيا للأمة، في مفهوم هذاالقانون، جميع الممتلكات الثقافية العقارية، والعقارات بالتخصيص، و المنقولة، الموجودة على أرض الوطن و عقارات الأملاك الوطنية و في داخلها، المملوكة لأشخاص طبيعيين أو معنويين تابعين للقانون الخاص، و الموجودة كذلك في الطبقات الجوفية للمياه الداخلية و الإقليمية الوطنية الموروثة عن مختلف الحضارات المتعاقبة منذ عصر ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا . (1998).

و تعد جزءا من التراث الثقافي للأمة أيضا الممتلكات الثقافية غير المادية الناتجة عن تفاعلات إجتماعية و إبداعات الأفراد و الجماعات عبر العصور والتي لا تزال تعبر عن نفسها منذ الأزمنة الغابرة إلى يومنا هذا. (1998).

2.2. المخيال L' imagination:

المخيال ككلمة ومفهوم يعتبر وليد العهد إذ ظهر على يد عالم التحليل الفرنسي "جاك لاكان" في منتصف هذا القرن، وقد استعمله الفرنسيون بمعنى "المخيال الجماعي هو مجموعة من المتمثلات الأسطورية للمجتمع". (الجوهري، 1998، ص 199).

المخيال هو الصورة الإجتماعية والنسق الصوري الذي تكونه الجماعة البشرية حول أنماط ثقافية مختلفة، وهي صورة معنوية، إعتباطية، رمزية، مشتركة، ومجال للتخيل الإجتماعي. (كساي، 2013، ص27).

أما كانط فيقول عن المخيال: "إن القائد في ميدان السياسة مثله مثل الفنان في ميدان علم الجمال، يقود الناس بواسطة صور يتقن عرضها مكان الواقع: حرية الشعب، التراتبية، المساواة...). (الشبة، 2014، ص 16).

أما "غاستون باشلار" وضع مفهومه للرمزانية المخيالية في بداهتين اثنتين:

- الخيال هو ديناميكية أو فاعلية منظمة.
- الديناميكية المنظمة عامل أساسي في التجانس الحاصل في التمثل.

بمعنى أن الخيال عنده هو "إرادة ديناميكية تعمل على إعادة تشكيل النسخ المتغذية بواسطة التصور" (الشبة، 2014، ص 16).

3.2 الأنثروبولوجيا Anthropology:

الأنثروبولوجيا في الوقت المعاصر تعتبر علم قائم بنفسه لها مناهجها وتقنياتها ومواضيعها التي تدرسها ولها عدة تعريفات منها:

الأنثروبولوجياAnthropologie، هي كلمة إنجليزية مشتقة من الأصل اليوناني المكون من قطعتين: "أنثروبوس، " Anthropos، ومعناه "الإنسان" و "Logos"بمعنى "العلم"، منه يصبح معنى الأنثروبولوجيا من حيث المعنى اللغوي هو "علم الإنسان"، أي العلم الذي يدرس الإنسان. (الشماس، 2004، ص 12).

أما "تايلور" فيعرفها ب" الأنثروبولوجيا هي الدراسة البيوثقافية المقارنة للإنسان، إذ تحاول الكشف عن العلاقة بين المظاهر البيولوجية الموروثة للإنسان، وما يتلقاه من تعليم وتنشئة اجتماعية، أي أنها تتناول مجموعة من المواضيع المختلفة من التخصصات والعلوم التي تتعلق بالإنسان". (الشماس ، 2004، ص 13).

أما في فرنسا فيعتمد "كلود ليفي ستروس" وتلاميذه مفهوم آخر هو: "الإناسة هي معرفة الإنسان معرفة إجمالية تشتمل على موضوعها بكل اتساعه التاريخي والجغرافي، وتتطلع إلى تكوين معرفة قابلة للتطبيق على التطور البشري بأسره، وتسعى لإستخلاص نتائج إيجابية أو سلبية صالحة للتعميم على كل المجتمعات البشرية ابتداء من المدينة المعاصرة الضخمة وانتهاء بأصغر قبيلة ميلانيزية". (لومبار، 1997، ص 16).

3. مظاهر المخيال في التراث الثقافي اللامادي عند الشاوية "أولاد داود":

لكل تراث ثقافي مخيال يرتكز عليه في تشكله ورمزيته، وهذ لا يختلف في الموروث الشعبي لعرش "أولاد داود"، فأفعالهم وممارساتهم مرتكزة لتمثلات وتصورات ذات خلفية إجتماعية وثقافية، وهذا ما سنحاول الكشف عنه بالإعتماد على مجموعة من عناصر التراث الثقافي اللامادي ونوع المخيال الذي يحركها ودور الأنثروبولوجيا في تفسير تلك الإعتقادات.

1.3. الأسطورة:

اختلف العلماء في ماهية الأسطورة أو إمكانية تقديم مفهوم موحد للأسطورة، لأن الأسطورة تتعدى المجال الواقعي وتكتسي غطاء الباطنية والغموض، وتتشبع بالعديد من الأفكار والرموز. ويرجع الباحثون ظهور الأساطير إلى عصر توليد الأساطير، والذي يماثل العصر الحجري والحديدي في تمثيله طورا من أطوار ارتقاء الفكر الإنساني...أو وظيفة من وظائف الذهن الإنساني، لأن هناك أساطير صنعت واخترعت في عصر التاريخ. (سعيدي، 2020، ص 80). أما الباحث "مصطفى سالم شاكر" فقد قدم لها تعريف مميزا في قاموسه "الأنثروبولوجيا انجليزي- عربي" بقوله:

" Mythe-الأسطورة: قصة تقليدية، من عالم غير موجود، وزمن غير معروف، ولمؤلف مجهول. أبطالها

خياليون، وهم رجال، حيوانات، آلهة، أرواح، ومخلوقات فوق طبيعية، وتفسر الأسطورة نشأة ومعاني الأعراف والمعتقدات والظواهر الطبيعية، أو أية حقائق أخرى يعجز أفراد المجتمع عن تفسيرها". (1981، ص 659.). كما يضيف "شاكر سليم" (1981) أن: "مواضيع الأسطورة الرئيسية هي: خلق الكون والإنسان، الموت، وكيفية حصول الشعب على الموطن الذي يسكنه، وما يشبه ذلك. وتلعب الأسطورة دورا رئيسيا في الحياة الإجتماعية والدينية للشعوب البدائية، خاصة أن طقوس تلك الشعوب واحتفالاتها ونظمها الخلقية والإجتماعية، تحتاج إلى تبرير أو ربط بالماضي أو إلى جو من التقديس".

أما عميد الأنثروبولوجيا "كلود ليفي ستروس" فقد عرف الأسطورة على النحو التالي: "الأسطورة قصة قصة ترويها الشعوب أو تحب سماع روايتها فهي تروي أحداثا من الزمن الماضي، زمن ما قبل خلق العالم... أو من الأزمنة الأولى... ولكن القيمة الجوهرية التي تتميز بها الأسطورة تتمثل في كونها تروي أحداثا من المفترض أنها وقعت في لحظة ما من الزمن وتشكل بنية ثابتة، والتي قد تكون مرتبطة في نفس الوقت بزمن الماضي والحاضر والمستقبل". (سعيدي، 2020، 93-94).

تعد الأسطورة أحد الظواهر التي تكتسي قدسية لدى "أولاد داود" وأحد عناصر التراث الثقافي غير المادي، إذ تعرفها الأنثروبولوجيا بأنها "قصص تأسيسية يتناقلها أعضاء مجتمع من جيل إلى جيل منذ أقدم العصور، فهي تروي تاريخا مقدسا، وحدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، أي تحكي كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون أو جزئية كجزيرة". (إلياد،1991، ص 10).

هناك العديد من الأساطير التي تتناقل بين ألسنة هذا المجتمع، كأسطورة "شجرة الزيتون" وهي شجرة تقع في أحد الجبال في قمة وادي يطلق عليه إسم "أخناق ن ثزمورث" أي "واد شجرة الزيتون"، ويحكى أنه يسكن هناك مجموعة من الجن لا يرون بالعين المجردة إلا إذا أرادوا هم ذلك، فيحكى أن إمرأة من هذا المجتمع أخذتها إحدى نساء الجن إلى بيتهم والذي يقع تحت "شجرة الزيتون" وقد استقبلوها بحفاوة وقدموا لها العديد من المأكولات وأساور من ذهب. لذا مازال الناس يتبركون لهذه الشجرة طلبا للرزق والذهب والمطر، مع تقديم مجموعة من القربان على شكل "شموع، نقود معدنية أو ورقية". وهذا ما يؤكد تواجد المخيال الأسطوري في الموروث الشعبي والذي لا يزال قائما إلى اليوم.

وهنا يأتي دور الأنثروبولوجيا في دراسة هذه الأسطورة والتي تبحث عن أسباب التبرك عند "شجرة الزيتون" أو عند الولي الصالح، والذي يأتي من إعتقاد من الشعب وإيمانهم بأن التبرك وقيام الوعدة عند هذه الشجرة سيؤدي لتلبية رغاتهم وأدعيتهم، كما يرافق قيام السكان بالوعدة قرب "شجرة الزيتون" موضوع إجتماعي يتمثل في التضامن الإجتماعي حيث يقدم كل شخص ما لديه من طعام وكل يساعد بما يقدر لأجل إنجاح هذا الحدث، إضافة لذلك تتم توزيع كميات معتبرة من الطعام على الفقراء والمحتاجين داخل القرية، إلا أن هذا الحدث تراجع دوره نسبيا في الأعوام الأخيرة خاصة بعد وفاة أغلب كبار العرش الذين كانوا مسؤولين عن تنظيم هذا الحدث.

كما أن هناك أسطورة أخرى حول أحد الأولياء الصالحين وقدرته على الشفاء والطيران من مكان لمكان بعد تحوله لطائر، وتحكي الأسطورة أن هذا الولي الصالح كان يساعد السكان مجانا، وهذا لم يعجب الجنود الفرنسيين والذين بعد طول بحث عنه عرفوا مكانه، ولما انهموا بإلقاء القبض عليه تحول إلى طائر وطار للقرية المقابلة . وله أكثر من حدث حول تحوله

لطائر، مثل تحوله لطائر وطار من مدينة "منعة" الواقعة جنوب غرب باتنة إلى مدينة "أريس" التي تبعدها ب 45 كم (حسب بيانات خرائط قووقل)، وذلك لمساعدة أحد الأشخاص المرضى الذي كان على فراش الموت، وما أن وصل إليه ووضع يده عليه وهمس ببعض الكلمات لينهض المريض سليما معاف ى ليطير مرة أخرى إلى مدينة "منعة". فلا تزال هذه الأسطورة متداولة بين أوساط الشعب.

لأسطورة الولي الصالح أكثر من مضمون ورمز يمكن استخراجه والبحث عن معناه:

- **مقاربة أخلاقية:** تسعى أسطورة الولي الصالح إلى الحث على مكارم الأخلاق، وضرورة التحلي بالقيم الأخلاقية. ومساعدة الولي الصالح للمريض، دلالة على ضرورة فعل الخير ومساعدة الضعيف بدون انتظار مقابل لذلك، والتحلي بروح التضامن بين سكان القرية.
- **مقاربة دينية:** الولي الصالح عند أبناء "عرش داود" يعتبر رمز ديني ومن آل البيت، له من المعرفة والحكمة ما يميزه عن باقي الأفراد، فلا يمكن التشكيك في كلامه أو أفعاله، فيطغى الجانب الروحي على الجانب العقلي. والولي الصالح هو الطبيب عندهم وهو الإمام والمسؤول عن الخطاب الديني الموجه للمجتمع، لذلك لجأ إليه أفراد القرية لمساعدة المريض على الشفاء، لإعتقادهم بوجود قوة الشفاء في يديه لقربه من الرسول وتقربه الكبير من الله.

3. 2. فن الطبخ:

الطعام محور تنظيم المجتمع ومرآته، سواء على أوسع المستويات أو أكثرها حميمية، وهو مرتبط بكثير من أنواع السلوك وله معان لا نهاية لها. (كوينهان، 2013، 19). ويرتبط الطبخ ارتباطا وثيقا بالنساء أكثر من الرجال الذين غالبا ما يتعلم أحدهم تقنيات الطبخ وتحضير الطعام، مما يجعل النساء مسؤولات بصفة أكبر عن تحضيره وتوزيعه، وهن أكثر جنس معروف بقيامهن بدور الرعاية داخل المنزل، فيكن بذلك الفئة المسؤولة عن هذا العنصر التراثي الثقافي والمشبع بفكر مخيالي كبير.

إن عملية الطبخ وتحضير الطعام تكتسي أهمية كبيرة عند "آيث داود"، ويحضر في العديد من المناسبات والأحداث ولكل أكلة تمثلاتها التي ترتكز عليها، فنجد عند ولادة المرأة يتم تحضير طبق معين من الطعام يدعى بالشاوية "زريرة" وهي أكلة تحوي على كمية من التمر "الغرس"، والسميد والتمر اليابس حيث تهرس وتطحن، وتطهى فوق نار هادئة لتقدم للنافس ساخنة، ولا تخلو أي مناسبة فيها مولود من هذه الأكلة حيث تعطى الأولوية للنافس ثم يأتي الدور على البقية لتذوقها. فنجد أن المخيال يحضر في الطعام أيضا.

فالطعام ضروري للعيش ولا بد أن يستفيد من الجسد بشكل يومي وبكميات معتبرة، خاصة المريض الذي يحتاج أنواعا معينة من العناصر الغذائية التي تساعده على عملية الإستشفاء بسرعة، وإحساسه بالجوع قد يؤثر على سرعة عملية الشفاء، حيث يشير أرنولد إلى أن: " الطعام كان وما زال، وسيظل قوة، بأكثر أشكالها الأساسية والملموسة والتي لا مفرر منها" (كوينهان، 2013، ص 21). فقلة الطعام أو الإحساس بالجوع دليل على افتقار الشخص لتلبية حاجة بيولوجية وإشباع رغبات الكفاف الأساسية، إذ يقول الباحثان "لابيه وكولينز" انه: "لا توجد علامة مطلقة

على فقدان الحول والقوة أكثر من الجوع" (كوينهان، 2013، ص21).

والتفسير الأنثروبولوجي لطعام "زريرة" حسب ثقافة "أولاد داود" هو أن مكونات هذه الأكلة تحوي على العديد من العناصر الغذائية "بروتين، نشويات، كربوهيدرات..." التي تساهم في إلتماء جرح النافس واستعادة طاقتها في أسرع وقت، كما أنه في فترة ما وقت الإحتلال كانت هذه المكونات كل ما تملكه الأسر الشاوية، فقلة الطعام وصعوبة الحصول عليه جعلهم يعتمدون على "زريرة" كمكمل غذائي.

إضافة لذلك نجد المخيال يحضر في الطعام في اليوم الثاني من زواج الفتاة، فتلزم العروس الجديدة بتحضير أكلة تدعى "تريدة" والمستعملة في تحضير "الشخشوخة"، فيقوم أهل العريس بتحضير المكونات اللازمة ويبقون في دور المتفرج على العروس ومدى قدرتها على تحضير طعام "تريدة" بسهولة، وهو عبارة عن عجينة يتم تقطيعها لقطع صغيرة وتشكيل كرات ذات حجم رقيق جدا، والهدف هنا هو إمكانية إيصالها للفرن بكامل حالتها السليمة دون أن يتقطع العجين بين يديها، حيث يسري الإعتقاد الشائع بأن العروس التي تتقن تحضير هذه الأكلة دليل على خبرتها في الطهي وتأقلمها على الأشغال المنزلية في بيت أبيها قبل الزواج، كما يثبت هذا أن الزوجة سوف تشبع زوجها وتكون إمرأة صالحة، ليهنأ قلب أم العريس على ابنها، عملا بمقولة "الوصول لقلب الرجل يبدأ من معدته". فالمرأة القادرة على تحضير الطعام يمكن لها أن تعتني بعائلتها وينظر إليها أنها ذات كفؤ ومسؤلية.

3.3 الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية تتخذ شكلا تراثيا، فنيا وأدبيا، لها صدى كبير في الوسط الشاوي، ولكل مناسبة أغانيه الخاصة المرتبطة بها، والتي تشكلت عن طريق محاكاة الحياة اليومية والثقافية للشعوب، فهي تعكس هويتهم وتشكل تراث المنطقة ورمز لها، فقد عرفها "ألكسندر هجرتي كراب" بأنها "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف كانت تشيع بين الأميين في الأزمان الماضية، ولبثت تجري في الإستعمال لفترة ملحوظة من الزمن، هي فترة قرون متوالية في العادة" (عجال و موساوي، 2021، ص 53).

كما عرفها "فوزي العنتيل" بأنها: "قصيدة مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمانا طويلة". (1978، ص 247).

فنجد عند عرش "آيث داود" أغاني حول العمل، خاصة في مجال الفلاحة والزراعة وأيام الحصاد، وأغاني خاصة بالأعراس عند دخول العروس لبيت زوجها أو خروجها من بيت أبيها، وأغاني أخرى بالأفراح، أغاني تلحن في أيام الوعدة، كما هناك أغاني ثورية أو مايدعى بالأغنية الملتزمة، وغيرها من المناسبات، ولكل أغنية تصورها الخاص الذي ساهم في انبثاقها. على سبيل المثال:

- هذه الدار ماحلاها .
- مولاها حبيب الله.
- عمرهالوا ياربي .
- بالقرآن وذكر الله.

كلمات هذه الأغنية خاصة تغنى في العرس أو في بيت الزوجية، ويعد هذا طلبا لزيادة البركة في البيت وحفظه ورعايته من عند الله تعالى، حيث يتم ترديد كلمات الأغنية أكثر من مرة بمصاحبة آلة "البندير". ويستنتج أن الشاوية كانو ا يقومون بأعراس محافظة على شريعة الله وسنة رسوله، فيدعون الله الى لزيادة البركة في ذلك المنزل وغرس الحب والوئام بين الزوجين. فقد أصبحت هذه الأغنية متداولة وتراثية عند الشاوية وحاضرة في كل عرس يقام.

كما نجد أغنية أخرى يضرب بها المثل في العمل:

- إعلمد لفجر آ يامناين.
- يقرب أذيصبج أوثيرارذ.

يتم ترديد كلمات هذه الأغنية في الصباح الباكر من العرس بمعناها " بزغ الفجر يا أهل وقد قرب الصباح ولم تلعبوا" وهذا معناها الحرفي، ولكن في الأساس يقصد بها أن فجر الصباح قد ظهر ووجب النهوض للعمل، لأن في تصورهم أن الأعمال تنجز في الصباح الباكر، وكل شخص ينهض باكر هو شخص مسؤول، فيغتنمون الساعات الأولى من الصباح لإنجاز مختلف أشغالهم، فالرجل يقوم بأعمال فلاحية والمرأة تنجز شغل البيت.

4.3 اللباس:

اللباس تراث ثقافي لامادي يحمل أهمية كبيرة في المجتمعات، ولا يقل عن اهتمامها بالأكل والشرب والسكن، لما له من وظائف عديدة داخل المجتمع الواحد كالحماية، الجمال، القوة الإجتماعية...إلخ، وله عدة تقنيات ومهارات دقيقة للخروج بنتاج يتلائم مع القيم المجتمعية وهيئة من يلبسه متضمنا عامل المخيال الجمعي والثقافي والأسطوري لذلك المجتمع. فتعرفه "علية عابدين" أنه: "الشيء المنسوج من الشعر أو الصوف أو القطن أو جلد الحيوان، أما الملبس فهي تعني الملابس التي تغطي الجسم كله بأنواعه المختلفة" (تمساوت، 2021، 537). أما عالم الإجتماع "رولان بارث" فيقول: "أن اللباس في نفس الوقت موضوع تاريخي وظاهرة اجتماعية، ويعتبر كدال خاص على مدلول عام" (تمساوت، 2021، 537). فاللباس له قيمة تاريخية واجتماعية ودلالات ثقافية يجب الكشف عنها.

لا يختلف الأمر كثيرا عند الحديث عن أهمية اللباس في ثقافة عرش "أولاد داود"، فهو يبرز حفاظ أهل المنطقة على أعرافهم التراثية الثقافية، والتمسك بالعادات والتقاليد، وما يميز اللباس الشاوي هو دخول المخيال في عملية النسج والتصميم، فيتضمن اللباس التقليدي عدة رسومات لها بعد رمزي، ف "الملحفة الشاوية" تنسج بلون أبيض في اعتقاد أهل المنطقة أنه دليل على العفة وشرف المرأة، مع وجود عدة نقوش عليه، تشير لحفظ المرأة من الشرور أو العين، أو من محاولة التعدي عليها. فوجود هذه النقو ش يعد أمرا إلزاميا وإلا فإن المرأة ستتعرض لمختلف الأحداث السيئة، وهي محاولة لإسترضاء القوي الغيبية التي شكلها المخيال الجمعي عن طريق لباس المرأة الشاوية.

يتواجد المخيال وبشدة في الزرابي والمفروشات التي ينتجها الشاوية، حيث تتجمع النساء في بيت إحداهن والتي هيأت كل شيء لبدأ عملية النسج، ليصبح شغلهن الشاغل، ويصاحب ذلك مجموعة من الأغاني التي وحسبهن تساعد في سرعة اتمام هذا النسيج، ويحضر المخيال في كون هذه المفروشات التي لا تنتهي ولا تتم إلا بتواجد عدة نساء وتضامنهن فيه. فلا يجب في أي حال من الأحوال أ ن يدخل شهر يناير (رأس السنة الفلاحية) على النسيج وهو غير جاهز، وإلا فإن الأرواح الشريرة من العام الماضي ستلاحقه ولن يكون فيه بركة، إضافة لذلك لا يجب أن يدخل الربيع على أي منزل عند الشاوية وهو خال من تركيب أعمد النسج التقليدي، وهو دلالة على أن المرأة غير مهتمة بالمنزل ولا يهمها تجهيز منزلها لأولادها وزوجها. والأهم أنه عند دخول فترة "لعواشر" وهي تشمل ثلاثة أيام قبل "عاشوراء" و ثلاثة أيام قبلها ويوم "عاشوراء" أيضا، أي مدتها سبع أيام كاملة، لا يجب فيها النسج إطلاقا وإلا سيلعن المنزل وأهله جميعا، فهي فترة عطلة من كل الأشغال الكبرى ما عدا تحضير الطعام والإحتفال بعاشوراء فقط.

تتضمن عملية النسج أيضا وضع عدة أشكال في متن الزرابي والنسيج ، والمستوحاة من البيئة

الطبيعية والمعيشية لأهل المنطقة، فلا يوضع رمز إلا وله قيمة اجتماعية وثقافية، كرمز "المشط" الذي يستعمل بكثرة في الزرابي ومستوحى من الأدوات التقليدية المستعملة في الحياكة، وكثرة الأسنان فيه دليل على التضامن والإتحاد عند أهل المنطقة. وعديد الرموز المستعملة التي يعود سبب وجودها لتخيل الأفراد أن ذلك الرمز يستطيع حماية العائلة من الأرواح الغيبية أو القدرة على الشفاء وغيرها،

5. خاتمة

تتعدد عناصر التراث الثقافي غير المادي عند الشاوية، بين غناء، طبخ، أساطير، ولكل طريقة ممارساتها الفنية الخاصة بها، وأغلب هذه العناصر التراثية لها علاقة بتصورات الشاوية حول حياتهم المعيشية التي عاشوها أو تناقلوها عن أجدادهم، وتحمل نوعا من أشكال الرمزية والقدسية أحيانا، فيتم إحيائها في كل مقام مناسب لها، وهذا من أجل الحفاظ عليها وتمريرها للجيل المولي.

ل كن من خلال هذا الموروث يمكن إستشعار تأثير المخيال على إحيائهم له، فيتم إختيار عناصر دون أخرى في مختلف المناسبات والتي لها تصور مسبق ودلالة رمزية عند "أولاد داود"، ولفهم دلالات هذا المخيال وأثره في تشكيل التراث، تأتي الأنثروبولوجيا للبحث والتقصي عن الأسباب وتفسير هذه الممارسات والرموز، إستنادا لعدة معلومات تجمعها من خلال ميدان البحث. مما يؤكد وجود علاقة معرفية بين المخيال والأنثروبولوجيا في تشكيل وفهم التراث، فالأول يعتمد عليه في بناء التراث اللامادي بمختلف عناصره أما الثاني فيستعمل في فهم التراث وأثر المخيال في ممارسة ذلك الموروث.

ومن أهم النتائج المتواصل إليها هي:

- التراث الثقافي اللامادي مخزون ثقافي واسع يتضمن مختلف الأنساق والبنى الثقافية لدى عرش "أولاد داود."
- يدخل المخيال في العديد من الممارسات الثقافية عند عرش"أولاد داود" من خلال عدة تصورات ورموز، ويظهر في مختلف أجزاء الموروث غير المادي مثل: (الحكاية، الأسطورة، الأغنية الشعبية، اللباس...).
- من خلال التفسير الأنثروبولوجي للتراث اللامادي لعرش "أولاد داود" يتضح جليا أن المخيال ركيزة أساسية لإنتاج الثقافة لدى الشاوية ومختلف الفنون الشعبية.
- التداخل المعرفي بين المخيال والأنثروبولوجيا تكاملي، حيث يكمل أحدهما الآخر، فبينما يظهر المخيار على شكل تصور أو رموز فإن الأنثروبولوجيا تحاول إيجاد العلاقة الدلالية لهذه الرموز ومدى إرتباطها بالفكر المجتمعي الشاوي.

- المصادر والمراجع:

1. (عجال، موساوي، 2021، 53)، التراث الشعبي في منطقة الزيبان.
2. (كساي، 2013، 27)، صورة الرجل في المخيال الإجتماعي القبائلي.
3. (لومبار، 1997، 16)، مدخل إلى الإثنولوجيا.
4. (مستاوي، 2011، 15)، الحماية الدولية للممتلكات الثقافية في النزاع المسلح.
5. (شاقور، 2017، 19)، حماية التراث الثقافي في ضوء القانون الوطني والدولي.
6. (الجوهري، 1998، 199)، قاموس علم الاجتماع.
7. (الشماس، 2004، 12-13)، مدخل إلى علم الإنسان - الأنثروبولوجيا.

8. (العنتيل، 1978، 247)، بين الفلكلور والثقافة الشعبية.
9. (قانون 98-04، 1998)، الجريدة الرسمية رقم 44: قانون حماية التراث الثقافي.
10. (إلياد، 1991، 10)، مظاهر الأسطورة.
11. (ابن منظور، 1997، 200)، لسان العرب.
12. (الشبة، 2014، 16)، مفهوم الخيال عند أركون.
13. (سعيدي، 2020، 80، 93-94)، الأنثروبولوجيا والأسطورة كلود ليفي ستروس أنموذجا (1908-2009).
14. (شاكر مصطفى، 1981، 659)، قاموس الأنثروبولوجيا إنكليزي – عربي.
15. (كوينهان، 2013، 19،21)، أنثروبولوجيا الطعام والجسد.
16. (تمساوت، 2021، 537)، مضامين رسائل الإتصال غير اللفظي: اللباس التقليدي للمرأة القبائلية أنموذجا.

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 58- 69

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الخيمة في المخيالِ الاجتماعيِ الجزائري
دراسة أنثروبولوجيّة، اقتصادية، سياحيّة

The tent in the Algerian social imagination
Tourism economic anthropological study

سكينة مناعي*، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق اهراس، الجزائر، s.menai@univ-soukahras.dz
عبد الرحمان مشنتل، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق اهراس، الجزائر، a.mechentel@univ-soukahras.dz

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-12-01 **القبول: 2023-02-27** **النشر: 2024-05-06**

ملخص البحث

إنّ التّرويج للمنتوجات بطريقةٍ مغريّةٍ، وجذّابةٍ خاصّةٍ بميولِ الجمهورِ لكل ما هو أصيلٍ، ومختلفٍ، وذلك بتحقيق هدفٍ براغماتيٍّ يتمثّل في توجيهِ عقليّةِ الجمهورِ، والتأثير في نفسيّتهم من خلال استعمال رُموزٍ تصنعُ الاختلاف ،وتدعو العميلَ للعودة ،وتدعوه لفعلِ الشّراءِ من خلال تحقيق خطاب ابتكاري تأثيري تواصلي يعكس التُّراث مثل: الخيمة .

يُؤشّر المخيالِ الاجتماعي، و الذاكرةِ الجماعيّةِ، و التّصوُّراتِ المتجسّدةِ للثّقافةِ الشعبيَّةِ للخيمةِ بالوجودِ، والكينونةِ في القطاع السّياحيّ، إنّها رافدٌ من روافدِ الثّقافةِ العربيَّة الجزائريّة ،لا بدَّ من تفعيلها اقتصاديا لان الطّابع الاقتصادي المادي يُسهم في ترسيخِ العناصرِ، والمضامينِ الثّقافيةِ ذلك، ولانَّ ما هو ماديٌّ، ومحسوسٌ يكون قريباً وسهلاً للإدراك، والاهتمام ،ومنه يُمكنُ الحديثُ عن الخيمةِ في إطارِ البناءِ الكليّ للحياةِ البدويّةِ العربيّةِ، إنّها نسقٌ ضمنَ الكلِّ؛ يرتبط بالعناصرِ الأُخرى عن طريق علاقاتٍ و طبيعةُ الحياةِ البدويّةِ بكلِّ مُستلزماتها، وشروطها الضّروريّة كما ترتبط بالجَمل، والغنم، والفرس، وكلِّ ما تُميّزُ حياةَ البدو الرُّحّل ،ارتحالٌ يُشبهُ حياةَ السّائحِ في تنقلهِ، وبحثهِ عن الرّزق.

البعد التّداولي الّذي يُفرزه الخطاب المادي قد يُحقق حركةً، وفاعليّةً مستمرّةً لا تُؤمن بالثّبات أو الانقطاع، وقد أبانت عنه العلامات الايقونية، والشّكلية التّواصلية الّتي تهدفُ

خيمةٌ
المخيالُ الاجتماعي
سياحة
جزائر
دراسة أنثروبولوجيةٌ اقتصادية

* المؤلف المرسل

لإنجاح العمليّة الاشهاريّة السياحيّة.

Abstract

Promoting products in a seductive and attractive way is specific to the audience's inclinations for everything, that is original and different, by achieving a pragmatic goal represented in guiding the audience's, mentality and influencing their psyche, through the use of symbols, that make a difference, invite the customer to return, and invite him to make a purchase by achieving an innovative and effective discourse. My communication reflects heritage, such as: the tent.

The social imagination, the collective memory, and the embodied perceptions of the popular culture of the tent indicate the presence and existence of the tent in the tourism sector. It is a tributary of the Arab-Algerian culture. Material and tangible, it is close and easy to comprehend and take care of and from it, it is possible to talk about the tent within the framework of the overall structure of Arab Bedouin life, as it is a system within the whole; It is related to the other elements through the relationships, and nature of Bedouin life with all its necessities and necessary conditions, as it is related to camels, sheep, horses, and everything that characterizes the life of the nomadic Bedouins.

The deliberative dimension produced by the material discourse may achieve a continuous movement and effectiveness that does not believe in constancy or interruption. It has been demonstrated by the iconic signs and the communicative formality that aims to make the tourism publicity process a success.

Keywords

Tent
social imagination
tourism
Algeria
an economic
anthropological study

1. مقدمة

أصبحَ القطاعُ السياحيُّ يُمثِّل بديلاً مهماً يُساهمُ في الدَّخلِ القوميّ من خلالِ توفير إيراداتٍ مهمةٍ بالعُملةِ الصّعبةِ، وهذا لِمَا تَنفردُ بِهِ بلادُنا من ميزاتٍ سياحيّةٍ هامّةٍ.

يسوّق القِطاعُ السّياحيُّ عن طريق الاشهارِ، ليُقدم لوحةً إشهاريّةً بمختلفِ أنواعها تستحضرُ الهويّةَ الوطنيَّةَ بكلّ أبعادها فتنعكس قيّم المجتمعِ، وحضارته، وهذا ما يجعلهُ من أكثر الخطاباتِ الاشهاريةِ ديناميكيّة في استغلالِ كلّ العناصرِ الماديّة، والتّاريخيّةِ، والحضاريّة.

تُعدُّ دراسة ثقافةَ أيّ شعبٍ من الشعوبِ من طرفِ شعب آخرَ استقرابا وتعارُفاً بين الشّعبين، فمعرفةُ الاختلافاتِ سواءً في العاداتِ أو التّقاليدِ يحقّقُ التّفاهمَ المُشتركَ بينهما، ونقلِ النّزاعاتِ والحروبِ، معرفة ثقافة الشّعبِ تُؤدي إلى فهمِ هويّتهِ، وبذلكَ يتصالحُ مع أصالتِه، وإعادةِ تصحيح بناءهِ المفهوميّ المتعلقِ بماهيّتهِ الثّقافيّة ،ووسطهِ الاجتماعيّ، وتاريخه الحضاريّ الذي يعيّنُ فيه، فالمعرفة الانتروبولوجيّة الثّقافيّة الماديّة تجعلنا نُلمُّ بجميعِ جوانبهِ، وأطرافهِ من خلالِ مقارباتٍ متعدّدةٍ، والتّحليل الانثروبولوجيُّ يعكسُ خصوصيَّة كلّ إثنيّةٍ.

الخيمةُ باعتبارها عنصراً ماديًّا يمتازُ بحضارةٍ، وثقافةٍ متعلقةٍ بمنطقةِ التُّراثِ الشعبيّ، فهو جزءٌ من التّاريخِ الحافلِ بالحياةِ وما تتضمنُهُ من تفاعلاتٍ، ونشاطاتٍ متراكمةٍ اجتماعية، واقتصادية ومن هذا المنطلق تكونُ إشكاليّة البحثِ.

-ماذا تُمثّلُ الخيمةُ في مخيالنا العربيّ الجزائريّ لكي تُستعملَ في استقطاب، وجذبِ العميل والسّائح

-هل تستطيعُ الخيمة أن تميّز الثّقافة العربيّة، لتلبس ثوباً في حلّته الجديدة بطقم مُعاصرٍ سياحيّ عربيّ جزائريّ

الفرضيّات

نفرض أنَّ الخيمةَ تمَّ إدراجُها في القطاعِ السّياحيّ لتُمثّل الثَّقافةَ العربيَّةَ باعتبارِ أنَّ الخيمةَ موجودةٌ في مخيالِ الشّعبِ العربيّ الجزائريّ منزلاً للإقامةِ، واستخدامها يرجعُ إلى ميولِ الشّعبِ العربيّ لكلّ ما هو قديمٌ، ويخصُّ الاجداد.

مواد وطرق البحث

باعتبار أنَّ الموضوعَ يَصنعُ المنهجَ، والمنهج يؤثّر في الموضوعِ فانَّ دراستي حتّمت توظيفَ خصوصيَةِ رمزيّةِ الثّقافةِ الشّعبيّةِ الماديَّة من خلال الخيمةِ في المخيالِ الاجتماعيّ العربيّ تحليلاً أنثروبولوجياً تداولياً.

ومقاربةً تاريخيّةً لفهمِ المشاكلِ المُعاصرةِ لان الحضارةَ لاتُفهم إلاَّ من خلالِ جُذُورها التّاريخيّةِ باعتبارها تراثاً شعبياً، ومنهجاً إثنوغرافي لفهمِ معتقداتٍ، وممارساتِ الافراد، والجماعاتِ، ولفهم ما وراء الخيمةِ كعنصرٍ ماديّ ضمن القطاعِ السّياحيّ.

الملاحظةُ والتجريبُ ضمن المنهج البنيوي باعتبارها نسقٌ مغلقٌ محايّث بمبدأ متزامن، ومتعاقب، بينما ميدانُ الاقتصادِ ،والسّياحة يفرضُ البحثَ العلميَّ الميدانيَّ الّذي أساسُهُ العميل ،ومتطلّباته ،وحاجيّاته (انها دراسة ممتدّة من الماضي نحو الحاضر إلى المستقبل).

الانطلاقَ من ثلاثِ فرضياتٍ، الأولى تتناول الكشفُ عن العلاقةِ السّببيّةِ الّتي تربطُ بين الجوانبِ الماديّةِ للخيمةِ، وجوانبَها الثّقافيّة التي تعكسها.

الفرضيّةُ الثانيّةُ تعكس العلاقةَ الوظيفيّةَ باعتبار الخيمةِ نمطاً عمرانيّاً يضمنُ للبدو أو لغير البدو حريَّةَ

التّنقُّل والتّرحال، والشُّروط الّتي تتطلبُها الحياة الاجتماعيّة.

والثّالثة تكشف علاقة التّلازم الموجودة بين فضاءِ الخيمةِ، والمكتسباتِ الثّقافيّةِ

أسباب اختيار الموضوع هو أنّ وُجودَ الخيمةِ في القطاعِ السياحيّ يؤدّي إلى رُجوعِ المورثِ الثّقافيّ الّذي وُضعَ طيَّ النِّسيانِ من زوايا ذاكرةِ المجتمعاتِ.

أهدافُ الدِّراسةِ: الموضوع جديدٌ في افكارهِ، ومعطياتِهِ على دراسات سابقة تربط الخيمة بالسِّياحة. واعتمدت على الوصف لخصوصيات الخيمةِ وقيمتها، بدراسة أنثروبولوجيّة مثل دراسة سليم درنوني "الخيمة أدواتها و قيّمها الرّمزيّة بين الماضي و الحاضر. دراسة أنثروبولوجيّة في الزيبان وجنوب الاوراس. ملخص رسالة ماجيستار في الانثروبولوجيا بالمركز الجامعي خنشلة ،وهي دراسة أنثروبولوجيّة فقط، تمحورت حول الزّمن الماضي وركّزت على الخيمة عند النوايل فهي دراسة تاريخيّة للتُّراث وهو الّذي ميّز هذه الورقة البحثيّة الّتي تدعو إلى امتداد الموروث الثّقافي إلى الحاضر ،فيُصبح عُملة تميّزُ السّياحة فتُساهم بذلك في الاقتصاد الوطني ،وتروّج للوطن من خلالها، عن طريق ما توحي به في المخيال الجزائري، و ما تحملُه من رموز و أيقونات ومعاني اكتسبتها عبر صيرورتها التّاريخيّة سواءً كان ذلك في البيئة البدويّة الّتي حاصرتها المُؤثرات الحضاريّة من جميع الجهاتِ أوفي البيئةِ الحضاريّة الموسميّة في بعضِ جوانبها برموزٍ أدّت إلى استدعائها لتُصبحَ من بين المقومات الاساسيَّة الّتي تحدِّد الهويَّة، والتّميز، والانتماء في قطاعنا السياحيّ

2. الاطارُ المفاهيميُّ للمخيالِ الاجتماعيِّ الشّعبيّ الثّقافيّ الجزائريّ للخيمةِ

2 .1. الذاكرة:

تشيرُ الى معنى اختزانِ أحداثٍ، وأخبارٍ، وتجاربَ، وعلاقاتٍ يمرُ بها الانسانُ في مراحلِ حياته ،ويراها في حيّزٍ معيّنٍ في الدّماغ ثمَّ يستحضرها صوراً في أوقاتٍ معينةٍ بناء على محفّزهِ، قد يكونُ المطعمُ مثلاً فالذاكرةُ تستحضرُ التّبرير، والتّفسيرَ، وإعطاء معنى جديد للتّفسيرِ الحاصلِ في حياةِ الانسانِ.

من وجهةِ نظرٍ سوسيولوجيةٍ الذّاكرةُ الفرديّةُ يتمُّ تكوينها عبر التّركيبِ الاجتماعيّ(للأطر الجمعيّة للذّاكرة) لكنّ عمليّة التّذكّر ذاتَها هيّ عملٌ فرديٌّ يتطلب تفكيراً أو أعمالاً للفكرِ كما يستلزمُ تقديماً وحكماً، هذا العملُ الفرديُّ يتفاعلُ مع المعطياتِ الّتي يمدهُ بها المجتمعُ الذّاكرةُ الفرديّةُ في نهايةِ الامرِ هيّ وجهةُ نظرٍ في الذّاكرةِ الجماعيّة، ومع الحداثةِ، وعصر المعلوماتيّة أضحى استحضارُ صوّر الذّاكرة الجماعيّة أمراً متيسِّراً إذا ما أراد أهل النُّفوذِ في جماعةٍ اثنيّةٍ أو قوميّةٍ أو دينيّةٍ ان يبثّوا في الجماعةِ صوّراً عن ذاكرتها لربطِ حاضرها بماضيها أو لتوظيفِ تجاربِ ماضيها في الحاضرِ أوفي الحراك الاجتماعي، والثّقافيّ (ابن رشد، 1997،ص ص.(218-221)) .

2. 2. المخيالُ الاجتماعيُّ (Social imagination):

أوّل من تعرّض للمخيال هو: آرسطو وقد عّبر عنه ب "فنتاسما" في كتابه" النّفس" وقد أخذه عنه الفلاسفة العرب مثل :الفرابي، وابن سينا، وابن رشد، وعبر عنه بكلمة "فانتاسيا" أمّا الفلاسفة المعاصرين الّذين تعرّضوا لهذه المسالة كان من أبرزهم "كانت"، و"فسخه"، و"تشلين".

يعرّف ابن رشد من خلال شرحه لأرسطو المخيال" محال ان يكون الخيال (المخيال) ظناً اومساً أو علماً أو عقلاً"،

وهناك مستويان لمقاربة المخيال فعلى المستوى الفردي نتكلم على المخيال الخبري وهو القدرة على تصوُّر الاشياء في غيابها أو تصوّر الشيء غير مألوف أو خلق أشياء، وصوّر، والمخيال الجذري يتجاوز الجانب البيولوجي فهو منبع للتخيُّلات.

أمّا المخيال الاجتماعي لا يمكن تلخيصه في مجموع الافرازات المخياليّة الفرديّة، وبذلك فالدّلالات المخياليّة لا تنحصر في التمثيل أو مفاهيم أو أشكال بل هي افراز تاريخي متواصل يبني المجتمعات، والثّقافات، و هو المؤسس للمجموعات والحضارات.

المخياليّة الاجتماعية تعبّر عن نفسية الانسان وتطوّرها في اعماقها، تكيّف تصرفات الفرد سواء تعلق الامر بمعتقداته أو نشاطه الفكري والعلمي أو علاقته بالنّاس والمحيط والكون أوفي مواقفه من الحياة، والموت

وقد عرّفه ماكس فيبر "بكونه نشاط يحمل معنى يقوم بشد الفاعلين الاجتماعيين فينظمون سلوكهم بعضهم ازاء بعض على اساس (بودون و بوريكو فرانسوا، 1986، ص ص.(435 ،436)) .

إنّ الممارسة الاجتماعية بوصفها تنظِّم شتات تصرُّف الافراد وتوجهه نحو أهداف مشتركة تفرض وجود بنيةٍ معقدةٍ من القيّم، والاندماج المحمّل بالمعاني، والدّلالات، ولغة رمزيّة –شفرة – ومن هنا فإنّ كلّ مجتمعٍ ينشيء لنفسه مجموعة منظمة من التّصورات أي مخيالاً من خلاله يُعيد إنتاج نفسه، ويجعل الجماعة تتعرّف بواسطته على نفسها، ويتمُّ توزيع الهويّات والأدوار، ويعبّر عن الحاجات والأهداف المنشودة...الخ (محمد عابد، 1991،ص.38).

2. 3. التّصورات (التّمثُّلات):

إنّ التّمثل هو الصُّورة الحسيَّة المجمَّعة للأشياء، وظواهر الواقع التي يُحتفظ بها، وتُردّد في الوعي دون فعلٍ مباشرٍ من الاشياءِ، والظّواهر على الحواس وهوما يُصبح موضوعياً صفة الافراد، ويتّخذ شكلاً معيناً يبقى في تصوُّر الانسان ورغم أنّ التّصوّر شكّل من الانعكاس الحسّي الجُزئي.

وهو في الانسان يرتبط ارتباطا لا ينفصم بالقيّم المُنتشرة اجتماعيا خلال واسطة اللُّغة فإنّه ذو دلالةِ اجتماعيةٍ، وغالباً ما يتمُّ استيعابُهُ، وتحقيقه (محمد عابد، 1991،ص.98) .

الرّمزيّة الاجتماعية عبارة عن مفردات علم الاجتماع الفرنسي والكلاسيكي مثل" دور كايم" و" ماوس"، تُستعمل بخصوص المعتقدات الخرافيّة، والطُّقوس، والاضحية حيث يذهب دوركايم الى أنّ المجتمع ذا جوهرٍ رمزيٍ، والحياة الاجتماعية هي أساس النّشاط العقلاني للإنسان، وتشكُّل الرّمزيّة الاجتماعية بالنسبة للسوسيولوجيا الفرنسيّة نظاماً من التّظاهرات (الممارسات، المُعتقدات)يمكن وصفة بالأغراض، ولا يستمرُّ المجتمع إلاّ إذا توصّل لأنّه يتشكّلُ باعتباره جماعة رمزيّة في العملية الاتصالية

2. 4. الاثنيّة:

تدل على التّداول العلمي الشّائع على كليّة لغويّة، وثقافيّة، وجغرافيّة ذات حجمٍ معقولٍ، كما تُشير القيم، والمعايير الثّقافيّة آلتي تميّز أعضاء جماعةٍ ما، جماعة على أُخرى، وتتّسم الجماعة الاثنيّة بوعي أفرادها، وادراكهم لهويّة ثقافيّة موحّدةٍ تفصلهم عن جماعاتٍ اخرى محيطةٌ بهم وتقترن الفروق الاثنية في جميع المجتمعات تقريباً في توزيع القوّةِ، والثورة الماديّة، وتكون هذه الانقسامات أكثر حدّةً عندما تقوم الفروق الثانية على أسسٍ عرقيّة (غدنز، 2006، ص.736).

2. 5. القبليّة:

وحدة اجتماعيّة تجمع عدة معاشر أو عشائر أو مجتمعات محليّة أُخرى، وتنتشر في المجتمعات شبه البدائيّة بصورة شبه شاملة (عاطف، 2003،ص.195) وتتميز القبيلة بمكان محدّد، وبلغةٍ واحدةٍ، ممّا يُسهّل عمليّة التّفاعل الاجتماعي.

2. 6. العشيرة:

هي وحدةٌ اجتماعيةٌ تُعتبر امتداداً للأسرةِ، وتتميّزُ بتسلسلٍ قرابي هي معين يتّفق مع نظام سكني خاص،

ولذلك هي وحدة مكانيّة، ويُعتقد أنّ للعشيرة جدٌ واحدٌ من جانبِ الأبِ أو الأمّ (الجوهري و آخرون، 2006،ص.114).

2. 7. الطُّقُوس:

تمتلك كلُّ الشُّعوبِ طقوساً تمثِّل نوعاً خاصاً من السُّلوك القابل للملاحظةِ، والقائم على أحكامٍ راسخةٍ أو تقليديةٍ .

فالطّقس هو سلوكٌ معمّم لنظام رمزي من الافعال.

2. 8. الهويّة الثّقافيّة:

السّمات المميّزة للطّالب الفردِ أو الجماعةِ الّتي تتّصل بما هيّتهم، وبالمكان ذات الدّلالات العميقةِ لوجودهم، ومن المصادر الرّئيسية للهويّة الجنوسة، وتوجُّهات النّشاط الجنسي، والقومي الاصل الاثني، والطّبقة الاجتماعية، والاسم هومن المعالم المهمّة لهويّة الفرد كما أنّ التّسميّة مهمّة جداً لهويّة الجماعة (غدنز ، 2006،ص.766).

2. 9. البداوة:

إنّ البداوة نمطٌ معيشيٌ مميزٌ يقومُ في أساسهِ على تربيّة المواشي، والإبل، والأنعام، والرّعي، والترحال بحثا عن الماءِ، والكلأ تلاؤماً مع البيئةِ الصحراويةِ أو الباديّة فقد نشأ هذا النّمط من المعيشة في الباديّة أي البدايةِ أو بدأ الحياة في الصحراءِ، وتكون تاريخياً نتيجةً لتفاعلٍ دائمٍ، وعميقٍ، ولزمنٍ طويلٍ مع هذه البيئةِ الصحراويةِ الّتي حدّدت معيشتها، وثقافتها من قيمٍ، وعاداتٍ، ومعتقداتٍ وأعرافٍ.

إنّ الاثنوغرافيا اليومَ تقسم كلّ الشعوبِ إلى مجموعتين كبيرتين :البدو، الحضر، إنّنا نرى اليوم حالات كثيرة من التّحضّر فالمسالة تتعلّقُ إذاً بمدى مساعدةِ العواملِ البيئيةِ، والجغرافيّه على استمرار حياةِ البداوةِ، وانحصارها

وقد ربط كثيرٌ من الباحثين بين البداوة باعتبارها ظاهرةٌ في الصّحراءِ أو البيداءِ، أي أنّ الباديّةَ هيّ الصّحراءُ، ومن ينسب إليها بدوي، ومن أقام بها فهو متبدئ، والاطار العام الذي يَشمُل الاقامة في الصحراء والتّعود على العيش فيها هو البداوة، والّذي يحدِّد التّنقلات السّنويّة، والموسميّة للبدو، وهو حاجات قطعانهم للغذاء إذ يرحلون داخل الصّحراءِ من مكانٍ الى آخر أثناء فصل الشّتاء المُمطر، ومن الصّحراء إلى التلِّ، وسُفوحِ الجبالِ أثناء فصلِ الصيفِ (محمد أحمد، 2001،ص.07)

3. الخيمة سكنٌ وتنقُّلٌ

الخيمة هي رُكن هامٌ من أركان الحياةِ البدويّةِ، وأسلوباً من أساليبِ المعيشةِ الّتي فرضتها الحياةُ البدويةُ، فاتخذ الانسان منها سكناً يأوي إليه مع أفراد أسرته منذ القديم ذلك لان الموارد الّتي كان يتوجّه إليها الانسان بغيةَ ضمانِ عيشةٍ كانت مواردا متحركةً، ومتنقلةً تتنقّلُ في المكانٍ مثل الحيوانات، وتتحرّك في الزّمان مثل النّبات فتطلبُ مسكناً قابلاً بدورهِ للحركةِ، والانتقال، ومن خلال ما سبق يلجأ الانسان إلى صناعةِ الخيمةِ

3. 1. مراحل اعداد الخيمة

جزُّ الصُّوفِ ثمّ غسلهِ وتصفيّتهِ، وتجفيفهِ، وفرزهِ ثمّ يمرُّ بعمليةِ الحلجِ (أقرذاش) ثمَّ مشطها وبعدها فتل الخيط ثمّ الانتقال لمرحلة نسج أشرطةِ الخيمة (الفليج) ولفّ الخيطِ حول العصا الخشبيّةِ ثمّ محلة نسيج الفليج بأدواتٍ مختلفةٍ (المشط، والقرداش، والمغزل، والمخيط، والخلال، والمدرة، والوكن) وصبغها بصبيغة اللّه، والكبّة، والمطرق(سعدون، 2022).

3. 2. تقنيات النّسيج والذّوق الفني

يعدُّ فنُ النّسيجِ من الفنونِ الجميلةِ، والشّاقةِ في نفسِ الوقتِ من حيثُ الحُبكة، والتّنفيذ فتنفيذ شريط الفليج بطولِ سبعةِ أمتارٍ أو أكثرَ أي (14 ذراعاً)،

وبعرضِ متراً وعشرين سنتيمترا هذا بالنسبة للفليج أمّا بالنّسبةِ للطّريقةِ الّتي تتطلّب ترتيباً خاصاً يُضفي عليها طابعاً جمالياً متميزاً، حيث يكونُ مزيّناً بالرّموز الّتي تعكس البيئتين الطبيعيّة، والثّقافية للإنسان البدوي كل ذلك يحتاج من النّساج أو المُحترف لهته الحرفة لقرابة 3 شهور إلى 5 أحياناً، وخاصةً عند ما يحتاجُ الشّريط إلى حُبكةٍ فنيةٍ ينتهي تحفةٌ من التّصميم والاخراجِ.

من خيوطِ الشّعرِ، والصُّوف، والوبر تُرسمُ لوحاتٍ فنيةٍ تنبضُ بالحياةِ، وتحملُ مفردات البيئةِ البدويةِ كما تمّت رؤيتُها فيُدمج مرادفات الواقعِ المُحيط به مع خيالاته الخاصّةِ (أشكال مستمدّة من الطّبيعةِ) مثلّثاتٍ متقابلةٍ أو متعاقبةٍ، ومربعاتِ متناظرةٍ أو خُطوطٍ متوازيّةٍ، وتغييرٍ في استخدامِ الالوانِ مهما كان غُموضُها فهي مستنبطةٌ من الوجود (منصر، 2022)

3. 3. تجميع أجزاء الخيمة وخياطتها

يكون يوم الخيّاطةِ إمّا بدايةَ نشوءِ، وتكوينِ أُسرةٍ جديدة وسيكتمل الفرحُ، والعرسُ بميلادها يوم إعلانِ الزّواجِ وتجدر الاشارة هنا إلى أنّ العملَ التّطوُّعي" التّويزة" في المجتمعات البدويّةِ بمثابةِ دينٍ على الفرد اتجاه غيره فما من عملٍ له قيمته من النّاحيةِ الاجتماعيةِ يتمُّ دون أن تشارك في انجازه الجماعة

3. 4. مكونات الخيمة

يُحضِّر الرِّجالُ الخيمة الّتي هي قيد البناءِ ركيزةٍ خشبيةٍ تُسمّى بركيزةِ الخيمةِ، وباللّغةِ الشّاويةِ "هارسلث نخام" هناك من يُسمّيها بالركيزةِ جمعها ركائز، وهي قطعتين من الخشب طويلتين حيث يتراوح طولها من(2م الى 2.5م)، وشكلها دائري، وتتمثّل وظيفتها في رفعِ الخيمة، وتكون بمثابةِ مركزِ الثّقل، ودورُها المحافظةُ على الخيمةِ من الكوارثِ الطبيعيّةِ مثل :الامطار، والرّياح عادةً ما تُرفع من طرفِ شخصٍ (ربّة البيت) للدّلالة على توحيد واستقرار أفراد الاسرة.

تتكون الخيمة من: القنطاس، والطريقة، والفليج، والترباعة (العميرة)، والوتد الجنابية، والعمد، والسّتار القبلي، والسّتار الظّهري، والحزب، والطارفة، وعمود السّابقة، وعمود الباب القبلي، وعمود الباب الظّهراوي، والشراعات، والخالفة، والّرفايف، والجبال، والشّارب (منصر، الخيمة في المخيال الاجتماعي الجزائري دراسة انثروبولوجية اقتصادية سياحية، 2022).

3. 5. نصب الخيمة

تشغل التّضحيّةُ مرتبةً عاليةً في تقاليدِ البدو وفقط بل وحتّى في تقاليد الحضر ولدى عموم المُجتمعات المغاربيّة ككُل، وهي من الطّقوس الانتقال باعتبارها واجب لان الامر متعلقٌ بذهابِ الشُّرور، والارواحِ الشّريرةِ عن طريق الدّم، وطبخِ وجبةِ الكسكس كعادة من عادات المنطقة (منصر ع.، 2022)

3. 6. مراحل نصب الخيمة

العامل الاساسي الّذي يتحكم في مكان نصب الخيمة هو توفّر الماءِ والمراعي بحيث أنّ العشيرة تنتشر على امتدادِ المراعي في فصلِ الشّتاء فتنصب الخيّام على شكلِ وحداتٍ رعويّة تتألّف كلٌّ منها من ثلاث أو أربع خيامٍ، ويفصلُ بين كلّ واحدةٍ، وأُخرى مسيرةَ نصف ساعةٍ على الأقل، أمّا في فصلِ الصّيف فإنّ الخيّام تُنصب بجوارٍ موردِ المياهِ، وتكونُ في الغالبِ على شكلِ دائرةٍ أو مستطيلٍ.

تُغرسُ الاوتاد الخشبيّةُ أو الحديد في الارض برأس مدقةٍ بالعاميّة تُسمّى :الرزامة أوب حجرٍ كبيرٍ، وتُرفع زوايا الخيمةِ من الدّاخل شيئاً فشيئاً بواسطة العصي المصنوعةِ لهذا الغرضِ (العمد) وعموما فالخيمة بجميع مكوناتها، وعناصرها تُعدُّ تراثاً عربياً اصيلاً، وذات قسمةٍ تاريخيةٍ هامّةٍ بالنّسبةِ للعربِ عموماً وللجزائر خصوصا (منصر ع.، 2022).

4. التّحليل الانثروبولوجي الاقتصادي السِّياحي للخيمة

إنّ ظاهرةَ البداوةِ، والتِّرحالِ وفقاً على الصّحراءِ بل أنّ كثيرٌ من جماعاتِ البدوِ، والرُّحَّلِ، ونصفِ الرُّحَّلِ كانوا ولا زالوا يعيشون حالةً من البداوةِ؛ يُمارسون الرّعي، والزّراعة معاً في محاولةٍ لاستغلالِ المكانِ، والفضاءاتِ الواسعةِ في الصحراءِ.

البداوةُ تجمعُ ثلاث أنماطٍ اقتصاديةٍ مختلفةٍ:

- الرّعيُ داخلَ الاراضي السّهبيّةُ والزّراعيّةُ؛
- نمطُ الاقامة في القُرى، والارياف، وممارسةِ التِّرحال جزءً من شهورِ السّنةِ فقط فتستقرُّ فيه وتتركهُ في مواسم معينة؛

1.4. الوظيفة الرّمزيّة الايقونيّة الفنيّة للخيمة

إنّ الباديّة هي مهد الموروث الثّقافي، إذ يسعى البدوي لإمتاع الرُّوح في ظلّ صراعهِ الدّائم مع البيئةِ كانت ليالي الصّحراء زاخرةً بمشاهدِ الفرحِ، وأطيافِ المرحِ، وروايةِ الحكاياتِ والاساطيرِ الشّعبيةِ عن البُطولات، والامجادِ.

ففي الخيمة تجتمع الجدّات للحكي، والشّاعر يعلو صوتُه رفقة المدّاح، والمغنّي في عيد أوعرسٍ أو ختانٍ إلا أنّ رياحَ التّغيير هبّت على المجتمعاتِ البدويّةِ في العُقود الاخيرةِ، وأخذت سيماتها تتغيّرُ فلم يُلائم العصر بدخولِ أساليبِ النّقل الحديثةِ فتخلوا عن نمطِ الحياةِ القديمِ فتحوّلت التّجمُّعات السُّكانيّة إلى مدنٍ صغيرةٍ تنعمُ بالمساكنِ الاسمنتيّة الحديثةْ، والكهرباء، والمياه والخدمات الاجتماعية مثل: التّعليم والرّعاية الصحيّة.

فهذا المجتمع وتلك المناطق تزخر بالمرويّات الشفويّة من شعرٍ، وحكاياتٍ بكل أنواعها وألغازٍ وأمثالٍ... الّذي يقدمونه للمارّة، والضيوفِ للاستماع إليهم بما يتمتعون به من مواهبٍ في طريقة الرّواية (درنوني، 2009/2008) (درنوني، الخيمة ادواتها وقيمها الرمزية بين الماضي و الحاضر (دراسة انثروبولوجية ميدانية في الزيبان وجنوب الأوراس) رسالة الماجيستار، 2009/2008، ص (30-50))، وعند العربِ القُدامى البيتُ هو الخيمةُ، وهي حقيقةٌ توضّح لماذا عالم اللُّغويات الخليل بن أحمد الفراهيدي اختار هذا المصطلح.

الخيمةُ باعتبارها ثقافةٌ تعبّر عن خصالٍ رائعةٍ من الجلدِ، وقوّةِ التّحملِ إلى الشّهامةِ، والكرمِ، والنّجدةِ الّتي تُحاولُ أن تعكسها المطاعمُ السياحيّةُ في بعض المناطقِ وغيرها من المرافقِ السياحيّة الأُخرى.

الخيمة تتعلق أيضاً بالحُرمةِ، وحِمى الدِّيار، والمخيّماتُ أماكنٌ للنُّزُول، والانتجاع فلا تزال ثقافةُ الصحراءِ، وشمٌ كامنٌ في أعماقِ ونُفوس العربِ يحملونها معهم بثقافتها الّتي يشربونها مع الماء و يتنفسونها مع الهواءِ.

الخيمة في ظواهرها قشوراً من الحضارة، وأشتاتاً من السّفر فهي خليطٌ كامنٌ قابعٌ في الاعماق، وفي تصوُّراتٍ محمّلةٍ برائحة البيئةِ، وعمق التراثِ.

يفتخرُ العربيُ الاصيل، ويعتزُّ بعاداته الّتي هي رمزٌ للأصالةِ، والصُّمود، وفي هذا السِّياق يرى الدكتور: علي جواد أنّ حالةَ استمرارِ قيّم ،ومفاهيمَ البداوةِ في المجتمعاتِ الحضاريّةِ حالةٌ قديمة (جواد، 1980) وتتشكّلُ القاعدة الاساسيّة في هويّة المجتمع البدوي من خلالِ القيّم، ومعايير غير رسمية تُبنى عليها رؤاه نحو الكونِ، والحياة.

2.4. الخيمة ايقونةٌ للجودِ والكرمِ

تعدُّ الباديّة مظهراً من مظاهرِ الحياةِ الاجتماعيةِ فقد عُرفت، ونُسبت لهم الكرم، والضّيافة، وهي مفروضة على كلّ فردٍ كما هو ماثل في المِخيال الشّعبي فالضّيف يُقابل بالتّرحاب، والاحترام، وتُذبح له الذبائح، ويُكرّم، وتُقدّم له القهوة، ويُستقبل استقبالَ الأُمراءِ، ويضلُّ الضّيفُ في حمى مُضِيفهِ طوال اقامتهِ لديهِ.

إنّ الكرمَ عند العربِ يُمثِّل استعداداً فطرياً للفقيرِ لتقديمِ آخرِ وجبةِ طعامٍ بما يملكها للضّيف الّذي حلّ عنده أو التّخلي عن آخر ما يمتلكه لإغاثةِ المُحتاجِ ويتجسّدُ خُلُقُ الضِّيافة في صورة تقديم التّمر، والقهوة الّتي تعدُّ أكثر من مجرّدِ شرابٍ، ويُشكّل موقد النّار مجلساً للِّقاءاتِ، ومركزاً للجمع النّاس للتّشاور في أمورٍ تجاريةٍ أو سماعِ الاخبارِ أو تسويةِ الخلافاتِ.

4. 3. الخيمة رمزٌ للتّواضعِ والحشمةِ والحُرمةِ

البيت البدوي لهُ حرمةٌ خاصّةٌ، إن لجأ إليه لاجيء أو استجار به أحد فإنّ من واجب صاحبِ الخيمة أن يحميَ ويُدافع عن هذا اللاجيء (سهير،ص.186).

4. 4. الخيمة رمزُ العزةِ، والشّجاعةِ، والحريةِ

هي ميزة البدو؛ بقاياهم، ومعاصريهم، ويتمثّل في حبّ الارضِ والشُّعورِ، والانتماءِ إلى المكان، والوطن، والحركة في المكان، والزّمان خُلق عدم انتماء إلى الارض، وعدم التّمسُّك بها، والتّنكر لما يُنتج لها من زرعٍ أو حرفةِ بفعل تجوالهِ، وعدم امتهانِ الارضِ، ولكنّه ترتكزُ على شُعورٍ غريزيٍّ بالانتماءِ، والمحليّةِ، وتظهرُ ملازمةً للثقافةِ الخاصّةِ في حدود ملامِحها الأصليّة، والأهليّة الّتي تُشكّل حاملاً للهويّةِ الجماعيّة.

الارث الثّقافي والسُّلاسة فضاءُ الخيمةِ، فضاءٌ مليءٌ بالقيمِ، وحاملٌ لدلالةِ الهويةِ، والتّميز للخيمة بوصفها شكلاً من أشكالِ المأوى مشبّعاً بالقّيم الرمزيّة (منذر، 2005،ص.45).

4. 5. الخيمة رمز الانتماء والهويّة

الهويّة الثّقافيّة هي التعبير عن الحاجة إلى الاعتراف و القبول والتّقدير للانسان كما هو في تفرُّده وتميّزه،ففي الهويّة الثقافيّة تشتغل جدليّة الذّات والاخر،وتُعيد كل جماعة بشريّة تأويل ثقافتها من خلال اتصالاتها الثّقافيّة،أو قد تنزع نحو المُثاقفة ومايُشبهها ،وهي كذلك كائن جماعي حي يتحوّلُ ويتغيّر من الدّاخل على ضوء تغيّر المصادر القيمية والسلوكات،ومن الخارج بفعل أشكال التأثير الخارجي النّاتج عن علاقة الفرد بالمحيط، وأيضاً كيان يصير، يتطوّر، وليست معطى جاهزاً ونهائياً، وهي تصير وتتطوّر إمّا في أهلها ومعاناتهم، بانتصاراتهم وتطلُّعاتهم، وأيضاً بأحكامهم سلبياً وايجابياً مع الهويات الثّقافيّة الاخرى الّتي تدخلُ معها في تغاير من نوع ما، وفقاً للعديد من الدّراسات السوسيولوجيّة والانثروبولوجيّة الّتي تتفق على كون الهويّة تُعدُّ معطاً اجتماعياً يقوم على مبدأ التّطابق والانسجام ويحمل دلالات التّنوّع والتكامل والاختلاف، فان الهويّة تشغل في التُّراث الثّقافي البدوي كشرط وكمناخ فهي سند الابداع وشرط الاحساس بالذات والانتماء،بل هي التّعبير الصّادق عن الذّات في أقصى درجات النتشائها واحتفالها،هي يذلك تغدو منطلقاًوطريقاًوهدفاً،إنّها على شُعورٍغريزي بالانتماء والمحليّة وتظهرُ ملازمة للثقافة الخاصّة في حدود ملامحها الاصلية والاهلية التي تُشكّلُ حاملاً للهويّة الجماعيّة،أي الهويّة والسّلالة المشتركة، فهي تُساعد على اكتشاف النّسق البنياني للمجتمع حتى تتحوّل إلى كل منسجم على مستوى الوعي.

هكذا نجد فضاء الخيمة كنمط للمعيشة،فضاء مليء بالقيم التي تحمل دلالة الهوية والتميز،القيمة الدّلاليّة للخيمة بوصفها شكلا من اشكال الماوى على الارث الثقافي مشبعا بالقيم الرمزية.

4. 6. الطُّقوس، والمعتقدات المتعلّقة بالخيمةِ

قبل التّطرُّق إلى الممارسة الطقوسيّة يجب أن نضبط مفهوم الطّقس حتّى نتمكّن من تأسيس قاعدة تؤهلنا لفهم فضاء الخيمة المليء بالممارسات الطّقوسيّة الّتي لازالت المُعتقدات الشّعبيّة تحافظ على حيويتها، فالطقوس كما يعرفها علماء الانثروبولوجيا الاجتماعيّة هي: مجموعة حركات سلوكيّة متكرّرة يتفق عليها ابناء المجتمع ونكون على انواع واشكال مختلفة تتناسب و الغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي او الجماعة للقيام

به (درنوني، الخيمة ادواتها وقيمها الرمزية بين الماضي و الحاضر (دراسة انثروبولوجية ميدانية في الزيبان وجنوب الاوراس)رسالةالماجيستار، 2009/2008،ص ص.(50-100))

كلمةُ طقسٍ ريت مشتقةٌ من الكلمةِ اللّاتينية ريتيس وهي العاداتُ، والتقاليدُ الخاصّة بمجتمعٍ معينٍ كما أنّ أنواع الاحتفالاتِ الّتي تستدعي معتقداتٍ تكون خارجَ الاطارِ التّجريبي (نور الدين، 1988،ص.147).

الطُّقوس بالنِّسبة لعُلماءِ الاجتماعِ الانثروبولوجيينَ هيّ مجموعةُ حركاتٍ سلوكيةٍ متكررةٍ يتّفق عليها أبناءُ المجتمعِ، وتكون على أنواعٍ وأشكالٍ مختلفةٍ تتناسبُ مع الغايةْ الّتي فعلتِ الفعلَ الاجتماعيَّ أو الجماعةَ للقيامِ بذلكَ.

الطُّقوسُ أثناء الاستقرارِ استمرارُ الثّقافة الّتي تَستعملُ الفضاءاتِ الخاصّةِ بالذُّكور الجهةُ اليُمنى، والخاصّة بالإناثِ في الجهةِ اليُسرى من الخيمةِ

تقسيمُ الخيمةِ إلى جهةٍ أماميّةٍ (السِّتار القبلي المفتوح) على العالم، والجهةُ الخلفيّة للخيمةِ السِّتار الظهراويُّ المنغلقُ (وجه الغامض والمجهول).

هذه الثنائياتُ الّتي تأخذ بها المعتقداتُ والعاداتُ انطلاقا من أنّ الارواحَ الّتي تحرسُ الخلاءَ تتمركزُ في الجِهة الظّهراويّةِ من الخيمةِ، ومن جهتها اليُسرى فالجنُّ الّذين يتمركزون في الجِهة الظّهراويّة من الخيمةِ، ومن جهتها اليُسرى فالجن الذين يتمركزون من الجهة القبليّة من الخيمةِ اقلُّ عدداً، وأقلُّ عدداً وأقلُّ خطورةً من الّذين يتمركزون في الجهةِ الظّهراويّةِ. هذا كما يقول أحد الفلاسفةِ: يتمازجُ الارضيُّ بالسَّماويّ الاسطوريّ بالواقعيّ، المقدّسِ بالعالي، اليوميُّ (المتغيّر) بالمطلقِ(الثّابت)،ولتبديدِ القوى المقدّسةِ للمكانِ، وطلبِ الاذنِ من الارواحِ الّتي تحرسُ المكانَ، تُحضّر طبق الكسكس أو الطمينةُ حسبَ المنطقةِ وثقافتها، وتوزّع على الجهاتِ الاربعةِ بالنِّسبةِ لمكانِ النُّزُول أو الإقامةِ.

4. 7. الخيمة والعلاقات الاجتماعية

لما كان المجتمع البدوي مجتمع تقليدي يتصف ببروز فاعليّة البنية القبليّة ومُحدّداتها الثّقافيّة، فإنّ التّركيب الاجتماعي للمجتمع البدوي يعكس ثقافة المجتمع السّائدة، وأنماط المعايير المحدّدة لأدوار، ومراتب بين مختلف الافراد.

العائلاتُ البداويّةُ ذات نشاطٍ انتاجيٍّ رعويٍّ، ووفقَ منظومةِ القيّم والثقافةِ التّقليديّة السّائدةِ في الباديةِ تتحدّدُ أدوارُ، ونشاطاتُ المرأةِ وفقَ تنميطٍ هرميّ يفصلُ بين أدوار النِّساءِ وأدوارِ الرِّجال فالبناءُ الاجتماعيُّ التّقليديُّ تتمثّلُ فيهِ كافّةُ الاوضاعِ الطبقيّةِ، والترتيبيّة وأنماط العلاقاتِ والتّفاعلاتِ بين الافرادِ، والجماعاتِ فهو يُحدّدُ مواقفَ قيميّة، ومعاييرَ، وأساليب السُّلوكِ الخيمةُ الحمراءُ دلالة التّميُّزِ، والهيبةِ عند النّمامشة، طوّر بعض علماءِ الاجتماعِ ما عُرف بنظريّة الهويّة الاجتماعيّة وتتأسّسُ هذه النّظريّةُ على ثلاثِ افكارٍ مهمةٍ. التّضييقُ، والتّعريفُ، والمقارنةُ، العامل الثّالثُ المحدّد للهويّةِ الاجتماعيةِ حسب هذه النّظريّة هو عاملُ المقارنةِ حيث يَشعرُ النّاسُ بنوعٍ من تحقيقِ الذّات، والفخرِ من خلالِ انتمائهم لجماعةٍ تشعر بالتّميزُ، وعلو الشأنِ، وهو يعتمدُ أساساً على المقارنةِ بين جماعةٍ واخرى بما يَتضمنُ النّظرةَ الإيجابيّةَ في عيونِ افرادها، فقد تشعرُ بعض المجتمعاتِ بالتميُّزِ لسبب طبقيّةِ القوّةِ، والمالِ، وحتّى الرِّجال ممّا يزيد سطوةَ، وهيبةَ العشائر الأُخرى.

أمّا بالنِّسبة للخيمةِ السّوداءِ فهيّ تدُلُّ على التّميزِ، والهيبةِ عند النوايل.

5. خاتمة

الخيمة لها قدرةٌ كبيرةٌ على التأثير باعتبارها رسالةٌ إشهاريّةٌ لتصبح بحاجة إلى تأويلٍ، وتفسيرٍ، وقدرتها على

إقناع السّائح، واستمالةِ عاطفتهِ معاً، والّتي تتّخذُ من الفعل الابلاغي طريقاً من أجل الوُصولِ إلى فعلِ الشِّراءِ

- الخيمةُ مسكنٌ تقليديٌّ للبدويّ بحيث تلائمُ حياةَ الحلّ، والتّرحالِ.

- سرعةُ تغيُّر مكونات الخيمة وأدواتها مع حُسن بقاءِ المعاني والقيّم الرّمزيّة الّتي تحملها لحدِّ الان رغم التّغير الذي يسير ببطءٍ شديدٍ .

- فضاءُ الخيمةِ هو انعكاسٌ للتّنظيمِ الاجتماعيّ، والعائليّ للأسرةِ، والقبيلةِ الذي يفرضُهُ نظامُ الخيمةِ من خلال علاقاتِ القرابةِ.

الخيمةُ جزءٌ هامٌ من التّاريخِ العربيّ لحفظِ الموروثِ الثّقافيّ بحيث أنَّ القيّم الالرّمزيّة للخيمةِ مازالت حاضرةً من خلال الذّاكرة الجماعيّة فهيّ موجودةٌ كقيّمٍ رمزيّةٍ تَعكسُ من خلالها مُختلفَ أشكالِ التّعبيرِ الفنيّ، وتُحييها السِّياحةُ المرتبطةُ بذلك روحياً، ومعنوياً يُمكن اقتراح التّوصيّات التاليّة:

- استخدامُ الخيّم في القطاعاتِ السيّاحيّةِ الاخرى وتعميمها قُربَ الشّواطيء، وللتّخييم لتُصبحَ عُملةً مميزةً للسّياحة بالجزائرِ؛

- استخدامُ الشّكلِ الهرميّ كرمزٍ للسياحةِ الجزائريّةِ الصّحراويّة؛

- استخدام الوسائلِ التّقليدية بطرقٍ حديثةٍ مثل صناعةِ القاروراتِ البلاستيكيّةِ الشّبيهةِ ب"القربة" الّتي كانت تُستخدم سابقاً للشُّربِ، والاكثارِ من المعارضِ التّقليديّة قربَ القطاعاتِ السّياحيّة-استخدام اللُّغةِ العربيّةِ في التّواصلِ فعودةُ السّائحِ وهو يَحملُ معهُ ولو كلمة" مرحباً" أو "السّلام عليكم" فقط افضل من عودتِهِ دون جديدٍ لغويّ

- التّمسُّك بالتُّراثِ وكلّ ما يعكسُ الثّقافةَ، والهويّةَ العربيّة الجزائريّة؛

المصادر والمراجع

الكتب

- ابن رشد. (1997). الكتاب الكبير للنفس لارسطو. (ابراهيم الغربي، المترجمون) بيروت: دار الحكمة. لجابري محمد عابد. (1991). التراث و الحداثة دراسات و مناقشات (الإصدار ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- أنتوني غدنز. (2006). علم الاجتماع (الإصدار ط1). (فايز الصياغ، المترجمون) بيروت، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- ريموند بودون، و بوريكو فرانسوا. (1986). المعجم النقدي لعلم الاجتماع (الإصدار ط 1). (سليم حداد، المترجمون) الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- طوالبي نور الدين. (1988). الدين و الطقوس و التغيرات (الإصدار ط 1). (منشورات عويدات، المحرر، و البعيني وجيه، المترجمون) الجزائر، بيروت، باريس: ديوان المطبوعات الجامعية.
- عبد العزيز محمد يوسف سهير. (بلا تاريخ). الاستمرار و التغيير في البناء الاجتماعي في البادية العربية. القاهرة، مصر: دار المعارف.
- علي جواد. (1980). المفصل في تاريخ العرب الاسلام (الإصدار ط 3). بيروت، بغداد: دار العلم للملايين.
- غنيم محمد أحمد. (2001). العرب الرحل في مصر-دراسة سوسيو أنثروبولوجية لبعض الجماعات بمحافظتي الدقهلية ودمياط- (الإصدار ط 1). عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية.
- محمد الجوهري، و آخرون. (2006). الانثروبولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج (الإصدار دط). مصر: دار المعرفة الجامعية.

- معاليقي منذر. (2005). صفحات مطوية من تاريخ عرب الجاهلية (الإصدار دط). بيروت، لبنان: دار المكتبة الهلال للطباعة والنشر.
- وصفي عاطف. (2003). الانثروبولوجيا الثقافية (دراسة ميدانية للجالية اللبنانية الاسلامية بمدينة ديربون الامريكية) (الإصدار ط 1). بيروت: دار النهضة العربية.

الرسائل الجامعيّة

- سليم درنوني. (2009/2008). الخيمة ادواتها وقيمها الرمزية بين الماضي و الحاضر (دراسة انثروبولوجية ميدانية في الزيبان وجنوب الاوراس) رسالة الماجيستار. قسم علم اجتماع، لمركز الجامع خنشلة.

المقابلة

- زكية سعدون. (15 08, 2022). الخيمة في المخيال الاجتماعي الجزائري دراسة انثروبولوجية اقتصادية سياحية. (مناعي سكينة، المحاور) السطح قنتيس.
- صرهودة منصر. (01 08, 2022). الخيمة في المخيال الاجتماعي الجزائري دراسة انثروبولوجية اقتصادية سياحية. (مناعي سكينة، المحاور) السطح قنتيس.
- عبد المجيد منصر. (01 08, 2022). الخيمة في المخيال الاجتماعي الجزائري دراسة انثروبولوجية اقتصادية سياحية. (مناعي سكينة، المحاور) السطح قنتيس.

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 70 – 83

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الكتابات الصوفية وتأثير المخيال عليها في المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط

Sufi writings and the influence of the imagination on them in the Middle Morocco during the Middle Ages

أحلام لغريب* ، جامعة محمد بوضياف- المسيلة-،الجزائر.ahlam.leghrib@univ-msila.dz

عبد الغني حروز ، جامعة محمد بوضياف- المسيلة-،الجزائر.abdelghani.hrouz@ univ-msila.dz

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-11-26 القبول: 2023-03-21 النشر :2024-05-06

ملخص البحث

تعالج هذه الورقة البحثية موضوعا مهما استقطب العديد من الباحثين و يتعلق الأمر ب الكتابات الصوفية وتأثير المخيال عليها في المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط وما قدمته هذه المصنفات من ملامح عامة لحياة الصوفية في المغرب الأوسط ، ودور المخيال في رسم منهج الكتابة فيها ، وتصور الكرامات والفتوح وطريقة عيش المتصوفة وتنظيم الموردين ، وحكاياتهم اللاعقلانية من خلال أسلوب تاريخي، كما نوضح تعدد أنواع هذه المصنفات من مناقب ، ونصوص أدبية وغيرها ، واصطباغ أغلبها بالمخيال،مبرزين أهمية الموضوع المعبر عن ثروة فولكلورية شعبية لنمط من الكتابات المغرب أوسطية قدمت لنا جوانب وتجارب اجتماعية غفلت نصوص التاريخ عن سردها ، إذ من خلال هذه الدراسة نكون حققنا الهدف وهو الكشف عن مدى التناسبية بين المخيال الشعبي أو الفردي والمخلفات النصية الصوفية التي حفظت لنا إلى غاية اليوم ، ومعرفة مدى تأثير المخيال عليها ، من خلال نظرة تحليلية لمختلف المواد النصية الواقعة بين أيدينا ، في انتظار تحقيق ما لم يحقق منها مما هو مخطوط ، أو ظهور ما هو في حكم المغمور.

الكلمات المفتاحية

التصوف
المخيال
المناقب
المتصوفة
الكتابات الصوفية

Abstract

This research paper deals with an important topic that attracted many researchers, and it is related to Sufi writings and the impact of the imagination on them in the central Maghreb during the Middle Ages, and the general features provided by these works for the life of Sufism in the central Maghreb, and the role of the imagination in drawing the writing method in it, and the perception of dignities and conquests, the way of life of the Sufis and the organization of suppliers, and their irrational tales through a historical style, as we explain the multiplicity of types of these works of virtues, literary texts and others, and the pigmentation of most of them Through this study, we have achieved the goal, which is to reveal the extent of proportionality between the popular or individual imagination and the Sufi textual remnants that have preserved us until today, and to know the extent of the impact of the imagination on them, through an analytical look at the various textual materials in our hands, waiting to achieve what has not been achieved. Some of them are from what is manuscript, or the appearance of what is in the rule of the submerged.

Keywords

Mysticism
Imagination
Virtues
Mystics
Sufi Writings

* المؤلف المرسل

مقدمة:

انكب الكثير من الباحثين والأكاديميين في الآونة الأخيرة للاهتمام بالدراسات الصوفية ، وفهم تجليتها وتأثيراتها على الجانب الاجتماعي في المنطقة ، وكذلك على الجانب الفني والإبداعي لنصوصها التي لا تزال تحير مفسريها لأنها في كل تعامل معها تعطى دلالات واحاءات روحية وفنية مختلفة ، السيادة في بلورتها للمخيال وآلياته.

هذا المخيال الذي أرخى بظلاله على الكتابات الصوفية في بلاد المغرب وأثر فيها بطريقة مباشرة سواء كان فردي أو جماعي ، ليخلق بذلك تجربة فكرية اجتماعية مميزة استطاعت أن تج ذب باحثيها ، وتجبرهم على دراستها عدة مرات بعمق وتدقيق لفهم مجرياتها.

ومن خلال ه ذا الكلام تتضح لنا أهمية موضوعنا الذي تناول تأثير المخيال على الكتابات الصوفية في المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط ، والذي جاوبنا من خلاله على الإشكالية التالية : "إذا كانت الكتابات الصوفية في المغرب الأوسط نسجت بين المقدس والأسطورة والكرامة والواقع كيف نفسر المخيال الطاغي عليها ، وما هي أبرز ملامحه في نصوصها؟ ".

وللإجابة على ه ذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج التاريخي الوصفي الذي اقتضاه تخصصنا والتعامل مع المادة المتحصل عليها من خلال الوصف والتقديم والطرح ، وتفسير التأثير والتأثر ، وليسهل علينا تقديم هذه المادة قمنا بتقسيم مقالتنا إلى العناصر التالية:

1.الكتابات الصوفية في المغرب الأوسط- البدايات والتطور-

2.أنواع الكتابات الصوفية

3. تأثير المخيال على الكتابات الصوفية

1. الكتابات الصوفية في المغرب الأوسط - البدايات والتطور-

يعد التصوف من المظاهر الاجتماعية والعلوم التي انتشرت في المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط ، واستطاع أن يخلف لنا موروثا شعبيا مخطوطا لا يحصى عبر عن الهوية الاجتماعية والثقافية ، فهو لسان حال فئة العامة من الساكنة وكذلك بعض الخاصة من العلماء ، إذ لا يمكن لأي باحث سواء في الميدان التاريخي أو الاجتماعي أن يدرس التركيبة الثقافية والاجتماعية للمجتمع المغربي الوسيط دون الرجوع لهذه المصنفات التي أخذت أهميتها من تعبيرها عن واقع معاش دون رقابة سلطوية .

وبالحديث عن التصوف كعلم يدرس له منهاجه وقوانينه استطاع أن يستقطب الطلبة والمردين ، الذين لم يتخلفوا عن ركب التأليف والتصنيف فيه ، لتظهر بذلك خلال القرنين 8و 9ه مدونات صوفية مغربأوسطية ذات منهجية محلية وصبغة مغاربية تختلف عن المشرقية ، نابعة من تفرد وتميز العالم الصوفي المغربي الأوسطي وعكست مدى تأثيرها على المنطقة المغاربية الأخرى (بوعقادة، 2011، صفحة 116).

إذ تعددت أنواع تصانيفهم بين الخوض في التراجم الصوفية ، وتناول الطريق الصوفي والسبيل لتخطى مقاماته ،وكذلك الغوص في القضايا التي أثيرت حول المتصوفة والتصوف بالدراسة والتحليل ، واتجه آخرون إلى الاختصار والشرح (رزيوي، 2015- 2016، صفحة 233)على مصنفات من سبقهم أو معاصريهم وشيوخهم.

وقبل الشروع في طرح هـ ذه المصنفات والإشارة لأصحابها والتطور الحاصل فيها ، كان لبد لنا معرفة الإرهاصات الأولى التي أدت لظهور مثل هـ ذه المدونات ، والتي يعز أن نرجعها لغاية القرن 3 و 4 هـ/ 9-10م مع بروز تيار الزهد وعلمائه ال ذي دع إلى الابتعاد عن ملذات الدنيا والانعزال والتعبد ، ومن الشخصيات التي اشتهرت بالصلاح والخير نذكر: عبد الرحمن بن زياد الله الطبني (401 هـ - 1011م) ، وعلى بن محمد التدميري (347 هـ – 958م)ببونة ،و أحمد بن واضح وغيرهم (بلعربي، 2014، صفحة 67).

لتتطور بعدها هذه الحركة الزهدية وتتحول إلى تصوف ومن بين هؤلاء الصوفية المتزهدين ال ذين سكتت المصادر التاريخية عنهم كصوفي وهران " سيدي هيدور " (بن عربة، 2011، صفحة 56)، لتكون به ذا بداية لظهور تيار استطاع أن يخلف لنا موروثا علميا مخطوطا شعبيا هاما عوض بعض النقائص والفجوات التي لم تذكرها كتب التاريخ خاصة في الجانب الاجتماعي والثقافي وحتى الاقتصادي.

وقد ظهرت هـ ذه الكتابات الصوفية بالمغرب الأوسط خلال القرن 6 هـ /10م مع كبار أقطابها كابن النحوي وأبو مدين ال ذين أدخلوا المؤلفات الصوفية للمنطقة وعكفوا على تدريسها وشرحها ، ونظم المختصرات عليها كالرسالة القشيرية ، وكتاب الإحياء للغزالي ، وابن العريف في محاسن المجالس ، وقوت القلوب لأبي طالب مكي البغدادي (بوخضرة، 2011-2012، صفحة 124) (عشي، 2011-2012، صفحة 235) (بوتشيش، 2015 – 2016، صفحة 133)،وكلها ساهمة في تكوين الفكر الصوفي في المنطقة ، فعمد أقطابه على خلق منهج وأسلوب خاص بهم في الكتابة من خلال مصنفات صوفية مغربأسطية كأبو مدين وعبد الرحمن بن يوسف البجائي الذي ألف كتاب قطب العارفين ومقامات الأبرار والأصفياء الصدقين (جلول، 2015-2016، صفحة 160) (بلعربي، 2014، صفحة 67)، لتطلق بهم شرارة التأليف في ميدان التصوف .

ومن خلال دراستنا للموضوع نجد أن الكتابات الصوفية في بلاد المغرب الأوسط قد مرت بمرحلتين زمنيتين تميزت كل مرحلة بنخبتها ومنهجها في تناول المواضيع ، وكانتا كالآتي :

- المرحلة الأولى: مرحلة البدايات وترسيخ الدعائم ، اقتصر فيها التأليف والتصوف على نخبة من العلماء الكبار ، وضعوا من خلالها أسس ومنهج الكتابة الصوفية في المغرب الأوسط، وامتدت زمنيا من القرن 6هـ لغاية 8هـ.

- المرحلة الثانية: مرحلة الكتابات الشعبية والتنوع في التصانيف ، تميزت بالمنهج البسيط السلس ، وذلك لأنها موجهة لعامة الشعب والطلبة من خلالها تم حفظ الأوراد وأسس الطرق الصوفية داخل الزوايا والفرق ، ومناقب الأولياء والأسر ، امتدت زمنيا من القرن 9هـ ، لا يمكن تحديد تاريخ لنهايتها لأنها استمرت لغاية الفترة الحديثة بنفس الأسلوب والمنهج .

وإن المتتبع له ذه المراحل في هـ ذه الفترة يلاحظ مدى الزخم والكثرة في التصانيف والعلماء والأولياء الذين اتخذوا من هـ ذا التيار أسلوب للكتابة والتعبير والإشادة بشيوخهم وأوليائهم ، وحفظ أوراد وقواعد الطريقة ، ولكثرتهم ارتأينا أن نشير إلى الأهم والأشهر في تلك الفترة الزمنية ، وليسهل علينا حصرهم نظمنا الجدول التالي :

المتصوف	كنيته	مصنفاته الصوفية
أبو مدين (ت 594هـ/ 1197م)	أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي ، التلمساني الدار (أنظر ترجمته في : التنبكتي، 2000، الصفحات 193-196) (ابن قنفذ، 1983، الصفحات 297-298)	- أنس الوحيد ونزهة المريد في التوحيد (أنظر ترجمته في : عشي، 2011-2012، صفحة 235).
الوهراني (ت 575هـ/ 1179م)	أبو عبد الله محمد بن محرزين محمد الوهراني الملقب بركن الدين ، وقيل جمال الدين	المنام الكبير (بن عربة، 2011، صفحة 56).
البجائي (حيا 577هـ)	عبد الرحمن بن يوسف بن عبد الرحمن البجائي ، أبو القاسم جمال الدين (أنظر ترجمته في: نويهض، 1980، صفحة 36)	- كتاب قطب العافين ومقامات الأبرار والأصفياء الصدقين (جلول، 2015-2016، صفحة 160)
الاشبيلي (ت 582هـ /1186م)	أبو الحق بن الرحمن الاشبيلي ، استقر ببجاية سنة 550هـ /1155م ، وهو محدث زاهد	- كتاب التهجد (ليبدري، 2015- 2016، صفحة 69)..
المسيلي (ت 581هـ/ 1185م)	أبو الحسن بن علي المسيلي ، مسيلي المسقط ، وبجائي المنشأ ، عالم بالباطن والظاهر (أنظر ترجمته في :	- كتاب التفكير فيما تشتمل عليه السور والآيات من المبادئ والغايات (بلعربي، 2014، صفحة 70) (ليبدري، 2015- 2016، الصفحات
	الحفناوي، 1907، الصفحات 59-60) (طيايبة، 2019-2020، صفحة 111).	76 - 77) (أنظر ترجمته في: نويهض، 1980، صفحة 299).
التجيبي (ت 610هـ/ 1214م)	أبو عبد الله بن عبد الرحمن التجيبي نزيل تلمسان	- كتاب الأربعين في الفقر وفضله. - كتاب الحب لله (أنظر ترجمته في : عشي، 2011-2012، صفحة 237)
ابن المرأة (ت 611هـ / 1215م)	إبراهيم بن يوسف بن دهاق نزيل تلمسان	- كتاب شرح أسماء الله الحسني. - شرح كتاب محاسن المجالس لأبي العباس بن العريف (ت536هـ/1141م). - شرح إرشاد أبي المعالي الجويني إمام الحرمين (أنظر ترجمته في : عشي، 2011-2012، صفحة 237).
الزواوي (ت611هـ/ 1214م)	أبو زكريا يحي بن علي المتصوف الزاهد (أنظر ترجمته في : عشي، 2011-2012، الصفحات 237 - 238).	لم نقف له على كتاب.
ابن الحجام (ت 614هـ / 1217م)	أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد اللخمي التلمساني المولد	- حجة الحافظين ومحبة الواعظين ، اختصره أبو زكريا يحي بن محمد بن طفيل وسماه " مجالس الأذكار وإبكار عرائس الأفكار" (ليبدري، 2015-

		2016، الصفحات 71 - 72).
الحرالي (ت 638هـ/ 1239)	أبي على بن أحمد الحرالي البجائي المستقر	- شمس مطالع القلوب وبدر طوالع العيوب . - كتاب صلاح العمل لانتظار الأجل . - أشعار صوفية (بونابي، 2004، الصفحات 24 - 25).
أبو العيش الخزرجي التلمساني (ت 654هـ/ 1256م)	أحمد بن أبي زيد عبد الرحيم بن محمد ابن أبي العيش الاشبيلي المولد ، التلمساني الدار	- كتاب شرح أسماء الله الحسني - قصائد منظومة في التصوف (أنظر ترجمته في : عشي، 2011-2012، صفحة 240).
الأنصاري (ت675هـ/ 1276م)	عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر الأنصاري أبو محمد ، بجائي الموطن	- قصيدة صوفية حوالي 500بيت فيها (أنظر ترجمته في: نويهض، 1980، صفحة 36).
أبو زكريا السطيفي(ت677هـ/ 1278م)	أبو زكريا يحي بن زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي	- تصانيف وتقاييد ونظم حسن في التصوف ومعانيه (رزيوي، 2015-2016، صفحة 233).
المقرى الجد (ت759هـ/ 1357م)	أبو عبد الله محمد بن محمد المقرى (أنظر ترجمته في : التنبكتي، 2000، صفحة 420،427) (المقري، 1968، صفحة 203) (التلمساني، 1908، الصفحات 154-155) (أنظر ترجمته	- الحقائق والرقائق - كتاب المحاضرات - لمحة العارض لتكملة ألفية ابن الفارض - رحلة المتبتل وإقامة المريد (بوعقادة، 2014-2015، صفحة 878) (رزيوي، 2015-2016،
	في : المكناسي، 1973، صفحة 300)	صفحة 234).
ابن أبي حجلة التلمساني (ت776هـ/ 1375م)	أحمد بن يحي بن أبي بكر بن عبد الواحد بن أبي حجلة التلمساني ، شهاب الدين أبو العباس	- جوار الأخيار في دار القرار في مناقب عقبة بن عامر. - دفع النقمة وقيل رفع النقمة في الصلاة على نبي الرحمة في الأحاديث والأدعية . - النعمة الشاملة في العشرة الكاملة. - البيوت المضيئة في الدار البدرية (أنظر ترجمته في: نويهض، 1980، صفحة 365) (رزيوي، 2015-2016، صفحة 234).
ابن مرزوق الخطيب (ت781هـ/ 1379م)	أبو عبد الله محمد ابن مرزوق الخطيب	- مجموعة خطب وأشعار نظمت في مدح النبي . - كتاب في الصبر. - كتاب جني الجنتين في فضل الليلتين في فضائل ليلة القدر وليلة المولد النبوي الشريف . - الأربعين المسندة في الخلافة والخلفاء (بوكرديمي، 2015-2016، الصفحات ص 214-215) (بوعقادة، 2014-2015، صفحة 879). - المناقب المرزوقية (ابن مرزوق، 2008).
ابن	عبد الرحمن بن	- شفاء السائل في تهذيب

خلدون (ت 808هـ/ 1405م)	خلدون (أنظر ترجمته في : المكناسي، 1973، الصفحات410-413).	المسائل (رزيوي، 2015-2016، صفحة 234).
ابن قنفذ القسنطيني (ت810هـ/ 1409م)	أبو العباس أحمد الخطيب	- أنس الفقير وعز الحقير (ابن قنفد القسنطيني، 1965) (بوكرديمي، 2015-2016، الصفحات 240-241)
الهواري(ت843هـ/ 1439م)	محمد بن عمر الهواري أبو عبد الله	- التسهيل وتبصرة السائل. - السهو والتنبيه. - محاضرات الوعظ والإرشاد (أنظر ترجمته في: نويهض، 1980، صفحة 337).
ابن مرزوق الحفيد (842هـ/ 1439م)	أحمد بن أحمد بن محمد بن محمد بن أبي بكر بن مرزوق ، العجيسي التلمساني ، يكنى أبو عبد الله ، يعرف الحفيد (أنظر ترجمته في : مخلوف، 2003، الصفحات 364-365) (أنظر ترجمته في : التنبكتي، 2000، الصفحات 499 - 508).	- نور اليقين في شرح حديث أولياء الله المتقين في شأن البدلاء . - النصح الخالص في الرد على مدعي رتبة الكامل الناقص في سبعة كراريس (رزيوي، 2015-2016، صفحة 235).
ابن زاغو التلمساني (ت 845هـ/	أبو العباس أحمد بن زاغو التلمساني	- شرح حكم ابن عطاء الله. - لطائف المنن. - جلاء الظلام (أنظر
		1441م)
	قاسم بن سعيد العقباني	العقباني(ت 854هـ/ 1450م)
	إبراهيم التازي	التازي (ت866هـ/ 1462م)
	حمد بن أحمد بن أبي الفضل سعيد ابن صعد الأنصاري الأندلسي التلمساني	ابن صعد التلمساني (ت901هـ/ 1496م)
	أبو العباس أحمد بن أحمد	الغبريني (714هـ/ 1314م)
	أبو عمران موسي بن عيسي المازوني والد صاحب النوازل (أنظر ترجمته في : بوداود، 2011، صفحة 189)	المازوني(ت845هـ /1441م)
	عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف الثعالبي الجزائري (أنظر ترجمته في : مخلوف، 2003، صفحة 382).	الثعالبي(ت875هـ/ 1490م)

ترجمته في: نويهض، 1980، صفحة 879) (رزيوي، 2015-2016، صفحة 235).
- أرجوزة تتعلق بالصوفية في اجتماعهم. - النصح الخالص (رزيوي، 2015-2016، صفحة 235).
- المرادية (رزيوي، 2015-2016، الصفحات 235 - 236).
- مفاخر الإسلام (بوعقادة، 2014-2015، صفحة 879).
- عنوان الدراية (الغبريني، 1979) (بونابي، 2004، صفحة 264).
- صلحاء وادي شلف (المازوني، 2019).
- الدر الفائق في الأذكار والدعوات. - قطب العارفين . - نور الأنوار ومصباح الظلام، العقد النفيس - جامع الخيرات المصنف لقرب الممات، رياض

		الأنس،اليواقيت الحسان، الرؤية المباركة، العلوم الفاخرة في أحوال الآخرة، النصائح،رياض الصالحين، العقد النفيس (أنظر ترجمته في : التنبكتي،2000، الصفحات 257 - 260) (التبكتي،2000، الصفحات ص 270-280).
ابن الرصاع(ت 894هـ/ 1489م)	أو عبد الله محمد بن قاسم بن عبد الله الأنصاري التلمساني	- مخطوط تذكير الحبيب في شرح أسماء سيد المرسلين. - مخطوط تحفة الأخيار في الشمائل النبوية (بوكرديمي، 2015- 2016، الصفحات 232-233).
السنوسي(895هـ/ 1490م)	أحمد بن يوسف بن عمر شعيب السنوسي (أنظر ترجمته في : التنبكتي، 2000، الصفحات 263 - 270).	- مختصر رعاية المحاسبي . - شرح أبيات الإمام الالبيري(ت537هـ). - أبيات العارفين . - مختصر بغية السالك للساحلي (ت754هـ). - نصرة الفقير في الرد على أبي الحسن الصغير (رزيوي، 2015- 2016، الصفحات 236-237).
المغيلي (ت909هـ/ 1503م)	أبو عبد الله محمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني (أنظر ترجمته في : مخلوف، 2003، صفحة 396) (أنظر ترجمته في : التنبكتي، 2000، الصفحات 570 - 578).	- تنبيه الغافلين عن مكر الملبسين بدعوى مقامات العارفين (رزيوي، 2015- 2016، صفحة 237).

وبهذا نكون قد عرضنا من خلال هذا الجدول أهم أقطاب التصوف ومصنفاتهم الصوفية في المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط ، ولعل ما يمكن ملاحظته عليها وتأكيدا على ما سبق ذكره حول المنهج ، وما قدمه الدكتور الطاهر بونابي (2004، صفحة 156)أن أساسه الاعتماد على المفاهيم و المصطلحات ذات السياق الزماني ، مع ضبطها وفق ما يتفق مع الأفكار والسلوكيات الصوفية المحلية ، مع الأخذ بعين الاعتبار الأوضاع الاجتماعية والعامة للمنطقة المدروسة ، لتتفرد عن تلك الموجودة في المشرق، رغم أن البعض إن لم أقل ما شذ منها في الفترات الأخيرة اقتصر على منهج المختصرات والشروح على التصانيف الكبرى لا غير.

وبحديثنا عن المصنفات الصوفية وذكرها في الجدول المبين أعلاه ، وتوضيح المنهج التي اتبعته ، يجعلنا هذا نتساؤل أو نلاحظ الاختلاف بينها حول طبيعتها وأنواعها ، فقمنا بإفراد أنواع الكتابات الصوفية في العنصر التالي.

2. أنواع الكتابات الصوفية

إن المصنفات الصوفية في المغرب الأوسط تعددت وتنوعت حسب الغاية والسبب الذي نظمت من أجله ، وقد لاحظنا هذا التنوع عندما تطرقنا لها في العنصر السابق ، فوجدناها تنقسم إلى:

1.2. كتب المناقب:

تعرف المناقب بكونها كتب تنطوى تحت جنس التراجم، من خلال الترجمة فيها لحياة الصوفي ، شيخ ولي ، أو عالم ، وتعد الكرامة أحد أهم مكوناتها ، وتذكر لنا للمترجم ما يلي: النسب ، تاريخ ومكان الولادة، مراحل الدراسة والتعليم ، شيوخه وتلاميذه، أسفاره ورحلاته، التدريس ، تأليفه وآثاره ، شهادات معاصريه ، آراء وانتقادات لإنتاجه ومواقفه ، وفاته ، بالإضافة إلى كرماته وخوارق العادات والأفعال (بوخضرة، 2011-2012، صفحة 133)،كما تقدم دراسة إحصائية لعدد الموردين (بوشاقور علي عمر، 2012- 2013، صفحة 41).

وتكتب بلغة بسيطة وبلهجة محلية لتسهيل حفظها وبقائها متداول في الذاكرة الشعبية للأجيال المتعاقبة (بوخضرة، 2011-2012، صفحة 134)، ومن بين ه ذه المناقب التي لم نأتي بذكرها في العنصر السابق كتاب مناقب السبطين الحسن والحسين لمحمد بن عبد الرحمن بن سليمان التجيبي، وكتاب مناقب شيخه أبي طاهر السلفي، بالإضافة إلى مساهمة الصوفي أبو العباس أحمد بن إبراهيم المعروف بالقطان في حفظ أخبار صوفية تلمسان ،استفاد منه الخطيب بن مرزوق في تدوين مجموعه (بونابي، 2004، صفحة 264).

أما بخصوص الهدف من النظم فيها فيمكن استدلاله من كلمة موروث مقدس ، لأنه من خلالها يتم بعث الحياة الروحية في النفس ، ويجدد بها العهد مع الله، والتبرك بهم والانتفاع بأخبارهم والاتعاض وتنبيه الغافلين (بوخضرة، 2011-2012، الصفحات 136 - 137)، فهي ب ذلك تكون الصورة الواقعية للمجتمع في الحقبة المتناولة ، وتعبر عن أماله وطموحاته ، وتناقضاته بطريقة تنم عن ذكاء الكاتب الذي يستطيع أن ينسج خيط المخيال الاجتماعي والفردي في أن واحد ، وه ذا ما سنتطرق له بالتفصيل في العنصر الأخير من المقالة.

2.2. الكتب الأدبية:

تعد الكتب الصوفية الأدبية من أهم المؤلفات التي تركها مؤلفيها لنا لأنها في طياتها أكثر من مجرد قصة تصور لنا القدرات الخارقة لأفرادها (بونابي، 2004، صفحة 177)، بل هي تعبر عن الوضع الاجتماعي والثقافي للمغرب الأوسط، لتتجاوز ه ذا الطرح وتقدم لنا الصورة الواقعة للمخيال الشعبي للمغرب الأوسط خلال العصر الوسيط.

فنصوصها لا يمكن فهمها إلا من خلال التأويل ، لفهم ذلك الاتحاد الذي يجمع بين الحقيقي والمجاز والحسي مع المعنوي لتشكل ب ذلك شكل من أشكال الخيال ، ساعية لكشف الغائب وفتح أبواب المعارف ، والتأمل في الكون وخالقه ، وفهم حقيقة الوجود الإنساني ، والتماس الجمال في كل شئ مما يشكل هالة اغرائية للمتصوف لخوض التجارب الصوفية (سعيدي، 2015، صفحة 55) ، وإسالة حبره في كتابتها وتخليدها من خلال مشاركتها مع المردين والعامة.

وقد قسمها الدكتور الطاهر بونابي (بونابي، نشأة وتطور الأدب الصوفي في المغرب الأوسط، 2004، الصفحات 25 - 33) (بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنيين 6و7الهجريين 12و13-نشأة – تياراته – دور الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي ، 2004، الصفحات 251-259-262) إلى: الرسائل الحجازية والأمداح النبوية، الأحزاب ، الأوراد، والشعر(شعر التصوف السني ، شهر الزهد،شعر التوسلات والابتهالات،شعر التصوف الفلسفي)، الحكم، الحكايات الكرامية ، والرسائل الاخوانية.

وبهذا نكون قد تطرقنا لأنواع الكتابات الصوفية المتواجدة في بلاد المغرب الوسيط ، ولنتقل ونشير بعدها لتأثير المخيال عليها وفي نظمها وأسلوبها ودراستها من ناحية المحتوى الكرامي والخيال ، و أبرز المظاهر المخيالية التي احتوتها هذه المصنفات.

3. تأثير المخيال على الكتابات الصوفية

إن تجربة الكتابة الصوفية من أرقى التجارب التي قد يمر بها الإنسان في حياته ، لأنها ذلك التمازج بين ما هو روحي إيماني وعقلي ، لتفرز عن مخاض نوع خاص من الكتابة مولودها تلك المصنفات الرائعة التي تأخذ بنا لنقطة يتجانس فيها اللامعقول بالمعقول ، معبر عن عصارة ثقافة اجتماعية أبعد مما يحددها الفكر المنطقي المادي .

هذه التجربة التي اعتبرها البعض مجرد ظاهرة سلوكية مرتبطة بقوى غيبية وسحرية خرافية ، تعبر عن سذاجة الناس (بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنيين 6و7الهجريين 12و13-نشأة – تياراته – دور الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي ، 2004، صفحة 177)وأفكارهم الدينية والإيمانية البسيطة، لكنها في الواقع ليست كما يظنون بل هي تجربة تعبر عن مخيال اجتماعي لبد من الحديث عنه بعيدا عن المخيال الديني الذي ذاب بطريقة أو أخرى في التصورات الاجتماعية (بوخضرة، 2011-2012، صفحة 168)، مخيال أب إلا أن يحدد من خلال السلوكات التعبدية (حرحيرة، 2012-2013، صفحة ص74).

وأن يحضر بشكل دائم في أفكار الرعية الباحثة عن متنفس لتمرد على السلطة ، بطريقة روحية في خضم الحياة الاجتماعية، معبرا عن الكرامة من خلال نصوص خطابية لها القدرة على الإقناع واستعارة اللغة المناسبة التي تستطيع اقتحام المخيال الاجتماعي، بواسطة ولي زاهد قريب من الناس متشبع بالمخيال والنموذج النبوي أو ما يعرف بمخيال المعجزات والنموذج الرسولى (حرحيرة، 2012-2013، الصفحات 75 - 76).

وبإشارتنا لنقطة الكرامة التي عبرت عنها الكثير من الكتابات الصوفية ، وتعد أحد أهم عناصرها، كان لبد لنا فهم علاقتها بالمخيال الشعبي الذي استطاع بدون أي عوائق وحواجز أن يستوعب مدلولها.

ومن ثم كانت آلة المخيال حاضرة لتجاوز ما يقف أمام عالم العقلانية والتفسير الموضوعي للظواهر الكرامية ، التي تعبر عن تجربة الصوفي الذي وصل للمخيال من خلال أدواته ا لمتمثل في الطقوس والقصص الشعبية (بوخضرة، 2011-2012، الصفحات 153 -154).

لتعطى بذلك صورة غير نمطية عن ثقافة اللباس الصوفي المنتشرة في تلك الحقبة (أعزيبي و بونابي، 2017، صفحة 228، 229) (بلعربي، 2014، صفحة 69) كما ورد في المناقب المرزوقية والتي سنأتي بذكرها فيما بعد ، لتتجاوزها نحو رؤى قلبية سواء كانت منامية أو يقظة تعبر عن قوى خارقة تكشف بها أسرار الناس (ملياني، 2018، صفحة 231) (بوخضرة، 2011-2012، صفحة 140)، في نصوص صوفية يصعب على القارئ فهمها وينال ظاهرها فقط ، إلا إذا حاول معايشتها من خلال الهام الشعراء أو ما يعرف عند الصوفية بالاستغراق والحلم (سعيدي، 2015، صفحة 56، 58)، متفطن لعمق ودلالة عباراتها البسيطة مراعيا خيال الصوفي والرمزية فيها ، ولعل المتصفح لكتابات أبو مدين شعيب في أنس الوحيد ونزهة المريد في التوحيد (عشي، 2011-2012، صفحة 235) يدرك ما أشرت إليه.

لأن أغلب الكتابات الصوفية سواء كانت منقبية أو غيرها تحدثت عن باب الكرامة والمعجزات ، وأغلب أصحابها كانت لهم مواقف صريحة تجاه أي تيار يقر بعكس ذلك خاصة فيما يخص الأولياء والعلماء ، وأن موقفهم هذا نابع من اعتقادهم وموروثهم المخيالي الاجتماعي والثقافي، ومن اللذين اقروا به هذا المازوني الذي صرح بأن غرضه من كتابه صلحاء واد شلف الدفاع عن كرمات الأولياء وتشريعها والرد على معارضيها ، من خلال كلمات واضحة نصها "...بعد أن صدرت هذا بمقدمة جليلة يستدل بها على ثبوت كرامة الصالحين والرد على من كره من الزائغين" (بوداود، 2011، صفحة 190، 192).

هذا الموقف الذي تبناه الغبريني قبله من خلال نقله لكرمات العلماء وأصحابه ، غير رافض بقدراتهم رؤية الغيب وخوارق عجيبة (بعزيق، 1995، صفحة 435) (بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنيين 6و7الهجريين 12و13-نشأة – تياراته – دور الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي ، 2004، صفحة 178)، وأكد في مقدمته أن نظمه للكتاب كان من أجل التبرك بذكرهم بقوله (الغبريني، 1979، صفحة 20): "وقد رأيت أن أصل بذكر علماء هذه المائة ، ذكر الشيخ أبي مدين والشيخ أبي علي المسيلي والفقيه أبي محمد عبد الحق الاشبيلي رحمهم الله ورضي عنهم ، لقرب عهدهم بهذه المائة ، لأنهم كانوا في أعقاب المائة السادسة للتبرك بذكرهم ..".

وإن كان هذا رأي الغبريني فإن ابن قنفذ القسنطيني تأثره بالمخيال واضح في كتابته إذ يصرح (ابن قنفد القسنطيني، 1965، صفحة 2) "وشأن الأولياء أن يمنحهم الله تعالى علوما إلهامية ، ويكشف بها عما في القلوب حتى تكون حواسهم من سمع وبصر وشم مخالفة لحواس غيرهم ، ول ذلك منهم من يرى الملائكة ، ومنهم من يرى الجن، ومنهم من يرى البلاد النائية ، ومنهم من يرى ما في السموات ، ومنهم من يرى اللوح المحفوظ ، ومنهم من يقرأ ما فيه".

وبهذا تكون لدينا نظرة عن ترسخ المخيال الشعبي سواء الجمعي أو الفردي في هذه الكتابات من خلال ذكرها لكرامات استجابة الدعاء وغيرها والتبرك حتى بملامس الصلحاء عند الزيارة ، مثل ما كان يحدث في قبر أبو مدين في العباد إذ كان يتبرك بسجادته وفريكته وعكازه (حرحيرة، 2012-2013، صفحة 107) (ماسينيون و الرازق، 1984، صفحة 89) (أعزيبي و بونابي، 2017، صفحة 233)، وهو ما يدخل ضمن آداب زيارة الأضرحة واستجابة الدعاء.

ومن بين ما قدمته لنا تلك الكرامات الخاصة بالعائلة المرزوقية والتي يذكرها ابن مرزوق بقوله (ابن مرزوق، 2008، صفحة 165): "أن شيخ رحمه الله تعالي ، مشتغلا بالبطالة ،فإذا رآنى ، وأنا صغير جدا ، من نحو ستة أعوام أو سبعة ،أو دونها ، يسرع إلي ، فيقبل يدي ، ويقول: ادع لي .." وفي موضع آخر يذكر أن ملك المغرب السلطان أبو الحسن كان يتبرك بهم وقال له أنه يعرف بركات بيتهم (ابن مرزوق، 2008، صفحة 164)، بالإضافة إلى استجابة الدعاء وشفاء المريض مما حفظه لنا مجموعه المنقبي (ابن مرزوق، 2008، صفحة 22 ، 228 ، 231 ، 234، 230).

دون أن ننسى ذكر بركات الشيخ أبو مدين والسنوسي والهواري (ملياني، 2018، صفحة 235) (التلمساني، 1908، صفحة 245) (بوداود، 2011، صفحة 195) ، مما حفظته لنا كتب التصوف من حكايات كان المخيال الشعبي هو السيد في رويتها وتوثيقها ، لدرجة أن هناك من يعتقد حتى باستمرار قدرة الولي بعد موته في استجابت الدعاء ودرء الخطر من نهب وسرقات والتبرك عند قبره لصحة والحفظ وهذا ما عبرت عنه

النصوص من رحلات أصحابها أو الساكنة لأضرحة الأولياء في بجاية وتلمسان وغيرها (ابن قنفد القسنطيني، 1965، صفحة 10) (ابن مرزوق، 2008، صفحة 125) (الغبريني، 1979، الصفحات 22-29 ، 35-36) (بلعربي، 2014، صفحة 66، 70) (بليل، 2019، صفحة 122) (بوداود، 2011، صفحة 195).

إنه بدراستنا للكتب الصوفية ترتسم لنا علاقة المخيال بنظمها وتأثيره عليها فهي علاقة تكاملية تجانسية ، يعد المخيال فيها أساس بنية نصها ، فهي نصوص شعبية محلية اجتماعية ، تعبر عن الثراء والتنوع الثقافي ، وفكر اجتماعي كان سائد في تلك الحقبة.

خاتمة

نصل من خلال ما سبق إلى النتائج التالية:

- أن الكتابات الصوفية في المغرب الوسيط عرفت من الكثرة والزخم والانتشار ما يسهل على القارئ تناولها بالطرح والدراسة لأنها استطاعت أن تأسس منهج مغربأوسطى صوفي خاص بها أثر على ما جاورها.

- إن التنوع في صنف وطبيعة المادة الصوفية جعلها تشمل جميع أنواع وميادين الكتابة من شعر ومناقب ورسائل مما ميزها بكثرتها وكثرة مؤلفيها مما ساعد على إثراء الحياة الفكرية والاجتماعية في المنطقة بصفحة عامة .

- أنه لا يمكن عزل التجربة الصوفية في الكتابة عن الحياة الاجتماعية وتأثرها وتأثيرها فيها لأنها خرجت من رحمها.

- لقد أثر المخيال سواء الجمعي أو الفردي على الكتابة والتصانيف الصوفية بطريقة مباشرة ، لأنها استخدمت أدواته وآلياته في نصوصها.

- تعد المصنفات الصوفية الملاذ الذي عبر من خلاله مؤلفوها عن مخيالهم الشخصي ، وعن مخيال العامة من الشعب ، بإفرادهم تجربة اجتماعية وظاهرة تسترعى دراستها والاهتمام بها لفهم خصائص الحياة الاجتماعية وأعماقها ، بعيدا عن الفهم السطحي لها وتضييقها في بوتقة العجيب والشاذ والخرافي .

المصادر والمراجع:

- ابن قنفد القسنطيني ,أ .ا .(1965) .أنس الفقير وعز الحقير .الرباط :مطبعة أكدال.
- أبو العباس أحمد بن حسن بن علي بن الخطيب ابن قنفذ. (1983). كتاب الوفيات (الإصدار 4). بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- أبو العباس(ت 714ه) الغبريني. (1979). عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية (الإصدار 2). بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- أبو القاسم محمد الحفناوي. (1907). تعريف الخلف برجال السلف (المجلد قسم 1). الجزائر: مطبعة بيير فونتانه الشرقية.
- أبو عبد الله محمد بن مرزوق التلمساني (ت781ه) ابن مرزوق. (2008). المناقب المرزوقية (الإصدار 1). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.
- أبو عمران موسي بن عيسي المازوني. (2019). مناقب صلحاء الشلف . الجزائر: دار الكتب العلمية .
- أحمد ابن القاضي المكناسي. (1973). : جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة

فاس (ت960ه). الرباط: دار المنصور للطباعة والوراقة.

- أحمد بابا التبكتي. (2000). كفاية المحتاج لمعرفة من ليس في الديباج (المجلد ج 1). المغرب: مطبعة فضالة.
- أحمد بابا التنبكتي. (2000). نيل الابتهاج بتطريز الديباج (الإصدار 2). طرابلس، طرابلس: دار الكاتب.
- أعزيبي ,ز، بونابي ,ا .(2017) .القيم الروحية والجمالية في لباس صوفية المغرب الأوسط الزياني من خلال النص المناقبي .مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية .(12)
- الطاهر بونابي. (2004). التصوف في الجزائر خلال القرنيين 6و7الهجريين 12و13-نشأة – تياراته – دور الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي . عين مليلة: دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع.
- الطاهر بونابي. (2004). نشأة وتطور الأدب الصوفي في المغرب الأوسط. مجلة التراث (2).
- المقري ,أ .ع .(1968) .نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب .(Vol. 5)بيروت :دار صادر.
- أنظر ترجمته في :عشي ,ع .(2012-2011) . المغرب الأوسط في عهد الموحدين –دراسة تحليلية للأوضاع الثقافية والفكرية534)ه1139/م إلى 633ه1235/م)(ماجستير) . كلية العلوم الانسانية والاجتماعية, جامعة الحاج لخضر :باتنة.
- بابن مريم الشريف التلمساني. (1908). البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان . الجزائر: المطبعة الثعالبية.
- بعزيق ,ص .(1995) .بجاية في العهد الحفصي : دراسة اقتصادية واجتماعية (دكتوراه) كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ,جامعة تونس : تونس.
- بلخير ليبدري. (2015- 2016). ، الحركة العلمية بالمغرب الأوسط خلال القرنيين 6-7 الهجريين(12-13)(دكتوراه) . كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ، جامعة الجيلالي ليابس: سيدي بلعباس.
- بوتشيش ,آ .(2016 – 2015) .بجاية من العهد الحمادي إلى الغزو الاسباني دراسة تاريخية حضارية(دكتوراه)كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ,جامعة أبي بكر قايد :تلمسان.
- بوخضرة ,ب .م .(2012-2011) .الولي في المخيال الشعبي –الطريقة القادرية في الغرب الجزائري نموذجا (دكتوراه) كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ,جامعة أبي بكر قايد :تلمسان.
- بوشاقور علي عمر ,أ .(2013 -2012) .الطرق الصوفية والصراع السياسي في المغرب الإسلامي –أحمد بن يوسف الملياني نموذجا ،) ماجستير . (كلية العلوم الانسانية والاجتماعية, جامعة وهران :وهران.
- بوعقادة ,ع .ا .(2011) .عرض أطروحة الحركة الصوفية بالمغرب الأوسط في القرنيين الثامن والتاسع هجري /الرابع عشر والخامس عشر الميلاد .مجلة كان التاريخية .(13)
- بوكرديمي ,ن .(2016 -2015) .الرحلة العلمية لعلماء المغرب الأوسط إلى المغرب الأدنى من القرن السابع إلى التاسع الهجريين 15-13)م (

)دكتوراه .(كلية العلوم الانسانية والاجتماعية, جامعة الجيلالي اليابس :سيدي بالعباس.

- تقي الدين طيايبة. (2019-2020). التطور التاريخي للتدوين الفقهي المالكي في العصر الوسيط (دكتوراه) . كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ، جامعة الحاج لخضر: باتنة.
- خالد بلعربي. (2014). حركة التصوف في بجاية خلال القرنيين 6 و 7 هـ- 12 و 13 م. مجلة حوليات التراث (14).
- رزيوي ,ز .(2016 -2015) .العلوم والمعارف الثقافية بالمغرب الأوسط مابين 7هـ و 9هـ 13 / و 15م (دكتوراه). كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ,جامعة الجلالي اليابس :سيدي بلعباس.
- سعيدي ,د .(2015) .برزخة الخيال في المنظور الصوفي .مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية .(32)
- عادل أنظر نويهض. (1980). معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر (الإصدار 2). بيروت، بيروت: مؤسسة نويهض للثقافة.
- عبد القادر بوعقادة. (2014- 2015). الحركة الفقهية في المغرب الأوسط بين القرنيين 7و9هـ/13و15م (دكتوراه) . جامعة الجزائر 1: الجزائر.
- عبد القادر بوعقادة. (2011). عرض أطروحة الحركة الصوفية بالمغرب الأوسط في القرنيين الثامن والتاسع هجري/الرابع عشر والخامس عشر الميلاد. مجلة كان التاريخية (13).
- عبد الكريم بليل. (2019). الدور الاجتماعي والنفسي لبواكر التصوف في المغرب الأوسط (الجزائر). مجلة أكاديمية فصلية محكمة تعنى بالبحوث الفلسفية والاجتماعية والنفسية ، 6 (2).
- عبيد بوداود. (2011). تقديم مخطوط كتاب في صلحاء وادي شلف لموسي بن عيسى المازوني. حولية المؤرخ (14/13).
- عبيد بوداود. (2011). تقديم مخطوط كتاب في صلحاء وادي شلف لموسي بن عيسى المازوني. حولية المؤرخ (14/13).
- عشي ,ع .(2012-2011) .المغرب الأوسط في عهد الموحدين –دراسة تحليلية للأوضاع الثقافية والفكرية 534)هـ1139/م إلى 633هـ1235/م)(ماجستير). كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ,جامعة الحاج لخضر : باتنة.
- عشي ,ع .(2012-2011) .المغرب الأوسط في عهد الموحدين –دراسة تحليلية للأوضاع الثقافية والفكرية 534)هـ1139/م إلى 633هـ1235/م)(ماجستير). كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ,جامعة الحاج لخضر : باتنة.
- ماسينيون، و مصطفى الرازق. (1984). التصوف (الإصدار 1). (خو رشيد إبراهيم، و وآخرون، المترجمون) لبنان: دار الكتاب.
- محمد بن عربة. (2011). التصوف والصوفية بالمغرب الأوسط خلال العهد الزياني صوفية وهران وأحوازها أنموذجا. المجلة الجزائرية للمخطوطات ، 7.

- محمد بن محمد بن عمر بن قاسم مخلوف. (2003). شجرة النور الزكية في طبقات المالكية (الإصدار 1، المجلد 1). بيروت: دار الكتب العلمية.
- مداني حرحيرة. (2012-2013). الرمزية الصوفية في الأزمات الاجتماعية –الكرامات و تمثيلاتها في المغرب الأوسط(ق 10/14م)، (الماجستير) . كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة وهران: وهران السانيا.
- ملياني ,ز .(2018) .دور المتصوفة في مجتمع الغرب الإسلامي .مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية .(35)
- هادي جلول. (2015-2016). العلوم الدينية في المغرب الأوسط (من القرن 2هـ/ - 8م-14م)(دكتوراه) كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة الجيلالي: سيدي بلعباس.

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

أدب الخيال العلمي في التراث الشعبي العربي
قراءة في كتاب الخيال العلمي في الأدب لمحمد عزام

Science fiction literature in Arab folklore (a reading of the book Science fiction in literature) by Muhammad Azzam

لطفي عبد الكريم*،جامعة تلمسان، lotfi.karim13@yahoo.fr

تاريخ المقال

الإرسال: 2024-02-18 **القبول:** 2024-03-24 **النشر :** 2024-05-06

ملخص البحث

ساهم الخيال العلمي كثيرا في تكوين الحضارات التي عرفها الإنسان عبر حقبه الزمنية المتباعدة،و بفضله وصل الإنسان إلى تحقيق الكثير من الإنجازات الحضارية التي نشهدها،و نظرا لهذه الاختراعات المتسارعة التي يعيشها العالم اليوم ،أصبح قراءة أدب الخيال العلمي و الاطلاع على جهود الأدباء و المفكرين فيما يخص هذا الصنف من الأدب من الضروريات لكل من يرغب في تحقيق أهداف و تصورات رسمها خياله ،و بالتالي يمكن القول أنه لم يعد أدب الخيال العلمي مجرد وسيلة يتّفس بها القارئ عن نفسه لينسى هموم حياته اليومية فيطلق العنان لخياله من أجل الجنوح إلى عوالم من الخوارق و المستحيلات ، بل أضحى وسيلة استشرافية يخطط بها القارئ مستقبله و يبنيه قبل تحقيقه . فإذا كان تلك حقيقة الخيال العلمي و ضرورة قراءته وتعليمه،فهل تعتبر الحكايات الشعبية التراثية التي حملتها المصنفات العربية و غير العربية قاعدة لتحقيق هذا النوع من الأدب ؟،و هل تمّ العودة إليها من طرف الأدباء قصد استخلاص و استحداث موضوعات أدب الخيال العلمي؟. هذا ما سنتعرض إليه من خلال إعادة قراءة لكتاب – الخيال العلمي في الأدب لمحمد عزام.

الكلمات المفتاحية

الخيال
– العلم
– أدب
– حكايات
- خوارق

Abstract

Science fiction has significantly contributed to shaping civilizations throughout the diverse epochs of human history. Thanks to its influence, humanity has achieved numerous cultural milestones. In light of the rapid technological advancements witnessed in today's world, reading science fiction literature and exploring the efforts of writers and thinkers in this genre have become essential for those aspiring to achieve goals and visions fueled by their imagination. If this is the reality of science fiction and its imperative to read and study it, can traditional folk tales carried by Arabic and non-Arabic literature be considered a foundation for creating this type of literature? Have writers returned to them to extract and develop themes for science fiction literature? This will be explored through a reexamination of the book "Science Fiction in Literature" by Mohamed Azam.

Keywords

Imagination
– Science
– Literature
– Folktales
Supernatural

* المؤلف المرسل

1 - تمهيد

يحي الإنسان دنياه متشبثا بآماله ، مؤمنا بتحقيق أمانيه التي تخيّلها و رسمها لنفسه، هدفه وغايته تغير نمط عيشه للأفضل و الأنسب، و في ذلك يعتمد على كل طاقاته . إنه يتخيل أشياء ويتفكر فيها، ويحاول أن يفهم مسارها ثم يبدأ العمل بأمل أن يصل إلى تحقيقها . فذلك هو الخيال العلمي.

فالخيال العلمي ساهم كثيرا في تكوين الحضارات التي عرفها الإنسان عبر حقبه الزمنية المتباعدة ، و بفضله وصل الإنسان إلى تحقيق الكثير من الإنجازات الحضارية التي نشهدها ، و نظرا لهذه الاختراعات المتسارعة التي يعيشها العالم اليوم أصبح "قراءة الخيال العلمي أمرا لازم للمستقبل" [1] (صفات سلامة 2011)، فتصفح أدب الخيال العلمي و الاطلاع على جهود الأدباء و المفكرين فيما يخص هذا الصنف من الأدب أصبح من الضروريات لكل من يرغب في تحقيق أهداف و تصورات رسمها خياله ، إنه – أي أدب الخيال العلمي – وسيلة استشرافية يخطط بها القارئ مستقبله و يبنيه قبل تحقيقه ، فهو بمثابة تدريب أساسي لمن يتطلع إلى الأمام أكثر من عشر سنوات،2(صفات سلامة 2011) و بالتالي يمكن القول أنه لم يعد أدب الخيال العلمي مجرد وسيلة ينّفس بها القارئ عن نفسه لينسى هموم حياته اليومية فيطلق العنان لخياله من أجل الجنوح إلى عوالم من الخوارق و المستحيلات ، بل لقد اعتمدته بعض الهيئات التعليمية في بعض الدول المتطورة كمادة علمية تُلقّن في المدارس و المعاهد و الجامعات متأكدين بأنه واحد من الأسباب المساعدة على الإبداع والاختراع والابتكار والفكر،كما أنه محفّز لغرس حب العلم وإعداد العلماء والمبدعين والمبتكرين والمفكرين، و وسيلة لإعداد جيل جديد لمواجهة صدمات وتحديات الحاضر والمستقبل. 3 (أقلام الهند 2018) فكثيرة هي الابتكارات والاختراعات العلمية التي تنتفع بها البشرية اليوم مثل وسائل الاتصالات والمواصلات ، و الأنترنيت والهندسة والطب والكمبيوتر و علم الفلك والفضاء و الأسلحة الدفاعية و غيرها ، تم استحداثها بفضل فكرة أو حلم أو رواية من وحي الخيال العلمي أو سيناريو سينمائي ... فإذا كانت تلك حقيقة الخيال العلمي و ضرورة قراءته وتعليمه للناشئة ، فهل تعتبر الحكايات الشعبية التراثية التي حملتها المصنفات العربية و غير العربية قاعدة لتحقيق هذا النوع من الأدب ؟ ، و هل تم العودة إليها من طرف الأدباء قصد استخلاص و استحداث موضوعات أدب الخيال العلمي؟. هذه أسئلة و أخرى طرحها محمد عزام في كتابه الخيال العلمي في الأدب ، سنحاول إعادة صياغتها و الإجابة عنها في هذا البحث ، من خلال إعادة قراءة و تحليل و نقد ما جاء في هذا الكتاب . .

تعريف الخيال العلمي :

لقد صعب على العلماء و النقاد و الأدباء الاتفاق على مفهوم واحد للخيال العلمي ، فغالبا ما يمزج فيه بين الرومانسية و العلم و التنبؤات كما يرى (هيجو جيررتسباك) Hugo Gersbackالذي يقول بأنه " حكايات تحكى بأسلوب جول فيرن ((Gille Verne.) و إدجار ألان بو (E . A . Poe)(4) (محمد العبد 2007). أما (داركو سفين) فاعتبره نوعا أدبيا يعتمد على بديل متخيل لبيئة القارئ ، و رأى (روبرت هاينلاين) أنه تخمينا واقعيا لأحداث مستقبلية (جميلة بورحلة 2010)(5) ، في حين عرّفه (غريغوري بينفورد) بأنه وسيلة تسيطر على التفكير و الحلم في المستقبل . و منهم من اعتبر الخيال العلمي نوعا من الأدب القصصي العجائبي . في حين يعرفه- ي هينجر - " بأنه ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج

بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم و التكنولوجيا سواء في المستقبل البعيد أو القريب "(6) (جون جريفيس 2009). أما محمد عزام فيرى أن " الخيال العلمي نوعا من المصالحة بين الأدب و العلم ، أو على الأقل الجمع و التوفيق بينهما "(7) (محمد عزام 1994) إن هذا التعدد في المفاهيم و التعريفات التي صاحبت الخيال العلمي تجرّنا إلى القول أنه " الأدب الذي يربط الزمن الحاضر بالماضي من جهة و الحاضر بالمستقبل من جهة أخرى الشيء الذي يجعل الإنسان على الأقل يعرف خصمه ألا وهو الزمن و تحولاته كما هو ،إنه أدب إنساني تُلغى فيه كل الحدود العرقية و الطبقات الاجتماعية ". (8) (فاطمة بومعزة 2020)

و عموما لقد اعتمد الإنسان على العلم لفهم ما يحيط به و تفسير حقائق هذا العالم و معطياته ، و قد مكّنته هذه الأداة من الإجابة على كثير من الأسئلة التي كان يجهل حقيقتها ، أو كانت موضعا للتفسير الخرافي. إذن كانت الخرافة قديما الأسلوب الوحيد المعتمَد و المشكِّل لاعتقاد الناس و لهذا كثر اهتمامهم بالشعوذة و السحر، و التنجيم و الكهانة و غيرها و كل تلك النشاطات لا تستند إلى قواعد علمية . إلاّ أن محمد عزام يطرح تساؤلات في مقدمة كتابه يقول في واحد منها : ألم يكن الخيال الشعبي مبعثا و قاعدة يقف عليها الخيال العلمي الحديث؟(9) ،(محمد عزام 1994) ثم يحاول الإجابة عن سؤاله من خلال دراسته لبعض مظاهر الخيال الشعبي التي يحفل بها كتاب ألف ليلة و ليلة ، و غايته في ذلك أنه إذا كان الخيال مبعث التفكير الإنساني ، و هو مبعث الأدب و الخرافة و الأسطورة و جلّ النشاطات الفكرية و الأدبية ، فحتما هو أيضا مركز العلم و نقطة انطلاقته .فمحمد عزام يرى أن " القصص الخرافية المملوءة بأجواء السحر و الجن و العفاريت تعد الأب الشرعي لقصص الخيال العلمي (10) " ،(محمد عزام 1994) لما تضمنته من أمان و أحلام صارت اليوم حقائق واقعية ، "فتلك القصص أيضا تضطلع بأداء وظيف يةٍ حدسية لا تختلف عن وظيفة قصص الخيال العلمي و إن اختلفت الوسيلة" (11).(جميلة بورحلة 2010).

و معلوم أن الانطلاقة الفعلية للعلم قريبة جدا من عصرنا هذا ، إذ يحدّدها الكثير من المؤرخين و العلماء بعصر النهضة الأوربية و ظهور الثورة الصناعية _ أي في أواخر القرن الثامن عشر_ . فمع هذه البداية حاول أدب الخيال العلمي للانفصال الكلّي عن القصص الخرافية و كل ما له صلة بالثقافة الشعبية و اتّجه نحو نصرة قضايا علمية صارمة تحدّ من جنوح الخيال نحو افتراضات لا يقبلها العقل، و لا يمكن تحقيقها في الواقع ، إلا أنّ أدب الخيال العلمي في الفترات اللاّحقة قد أصابه تغيير ملحوظ و انقسمت عنه أنواع عدّة ، وخصوصا بعد ترسّخ الوجود العلمي و سطوته على جميع مناحي الحياة البشرية ، و تحقيق الكثير من الافتراضات و التنبؤات التي تكهّن كتَّاب الخيال العلمي منذ عقود قليلة ، هذا ما دفع بعض المؤلفين إلى إضفاء أبعاد و طرق جديدة على هذا النوع من الأدب مثل مزجهم بعض العناصر الخرافية و الأسطورية عليه من دون التخلي المطلق عن العلم باعتباره ركيزة أدب الخيال العلمي في جميع أصنافه و ضروبه فنتج عن هذا المزج بين الخرافة والأسطورية، و التفكير العلمي أدبا جديدا أطلق عليه أدب الخيال العلمي الفانتازي القائم على صور و رؤى بالغة الشطط و الغرابة لا تقوم على فرضيات مدروسة ، و إنّما مصدرها الحدس و التخمين و الخرافة و المبالغة و الإثارة (12) .(شريف نهاد 2008)

وبهذا التوفيق أمكن لأدب الخيال العلمي أن يمدّ التواصل بين تطورات الفكر البشري قديمه و حديثه ، و أن ينتج أساطير جديدة مفعمة بمظاهر العصر الحديث و تصوّرات الأفراد فيه .فبما أن

الأسطورة و الحكاية الخرافية قد مثلّت العلم في صورته القديمة ، فإن أدب الخيال العلمي بإمكانه أن يجسد للبشرية في الأزمنة اللاحقة أسطورة هذا العصر بما يصوره من مستوى تقدم العلوم و طموحات البشر فيه ، و أحلامهم و مخاوفهم و تنبؤاتهم التي لا يفتأ الناس افتراضها من أجل تشكيل صورة المستقبل(13)(جميلة بورحلة 2008)

التراث الشعبي العربي قاعدة لأدب الخيال العلمي :

يزخر تراثنا العربي القديم بمؤلفات انعكست فيها أصداء واقع الإنسان و حياته ومعاناته و طموحاته بما فيها من خرافات و أساطير ، فالإنسان القديم أطلق العنان لخياله ليفسر كل ما صادفه في حياته من ظواهر غريبة خارقة استعصى على عقله حينها تفسيرها و توضيحها نتيجة انعدام المعطيات العلمية التي تساعده على فهمها و إدراك أسباب حدوثها . و لقد كان هذا العجز في فهم هذه الظواهر سببا في استرسال الخيال لملئ هذا الفراغ العلمي فتشكلت تلك الحكايات الخرافية الأسطورية، و زاد فيها الخيال بعض الإضافات المثيرة لتبدو أكثر تشويقا و جمالا و إثارة . و الإنسان القديم لم يكتف بتصوير صراعه مع الظواهر الطبيعية التي عاشها مثل الأعاصير و الطوفان و الزلازل و الرعد و غيرها ، بل تجاوز ذلك ليصوغ من خياله قوى شريرة خارقة يتصارع معها فيغلبها و ينتصر عليها في أغلب الحالات مثل العفاريت و الغول و الوحوش البرية و البحرية و غيرها .و الأكيد أن مثل هذه الحكايات الشعبية ابتدعها الخيال الإنساني آنذاك ليعبر بها عن واقعه و طموحاته و آماله و مخاوفه . و كتاب ألف ليلة و ليلة الذي اعتمده محمد عزام لتبرير رأيه كونه قاعدة أدب الخيال العلمي المعاصر يزخر بكثير من هذه القصص الخيالية الأسطورية المشوقة ، كما هو شأن العديد من كتب العجيب و الحكايات الشعبية العربية القديمة ، نذكر منها: كتاب العجائب لأبي فياض ثوبان (ت 245هـ) (عجائب الدنيا للمسعودي (ت 346 هـ)، (عجائب البحر) لهشام بن الكلبي) (ت 204 هـ)، (عجائب البلدان) لأبي دُلف الينبوعي (ت 385 هـ)، المغرب عن بعض عجائب المغرب : لأبي حامد المازني الغرناطي (ت 565 هـ) و غيرها من الكتب ... .و يمكن أن نضيف إليها كتاب (حي بن اليقضان) لابن طفيل ت 581هـ و رسالة الغفران للمعري (ت 449 هـ) غيرها ... .

فمحمد عزام يخصّص في كتابه **الخيال العلمي في الأدب** فصلا عنونه الخيال العلمي في التراث العربي ، يؤكد فيه أن القصص الخرافية المملوءة بأجواء السحر و الجن و العفاريت، تعد الأب الشرعي لقصص الخيال العلمي. و ينطلق من تساؤلات يطرحها يقول : لو قيل لآبائنا : سيأتي زمان تضغطون فيه زرا فتمتلئ الغرفة نورا ؟، و تطيرون في الفضاء ؟ ، و تمخرون عباب الماء ؟ ، لما صدّقوا مثل هذا القول و اعتبروه مجرد وهم وحلم .ولكن الحلم أصبح حقيقة في القرن العشرين ،بل توصل العلم إلى أبعد من أحلام الإنسان.(14)(محمد عزام 1994) .مع العلم أن نفس الأسلاف و الأجداد تصوروا بعض الخوارق مثل (بساط الريح) الذي يطير في الفضاء، و المارد الذي يأتي بما عجز عنه الإنسان ، و الخاتم السحري الذي بفركه و تحريكه يأتي بالمعجزات و غيرها من التصورات . و لكنها تصورات ظلت مجرد حلم سحروا به عقولهم ، إلا أن العلم حقق الكثير من تلك الأحلام الساحرة ، فالطائرة أصبحت أسرع من بساط الريح ،و التقنيات الحديثة(الأنترنيت و الكمبيتر و...) أقوى من خواتمهم السحرية ، و الطاقة الذرية أعظم من ماردهم ، و الغواصة أسرع من سفن سندبادهم ... ثم يتساءل محمد عزام قائلا : إذا كانت تلك أحلامهم ، فهل انتهت هذه الأحلام ؟ فيجيب على تساؤله قائلا: لا، لأن المرء إذا حقق حلما تبنى حلما آخر و هذا هو سرّ استمراره .

(15) (محمد عزام 1994) فعنده أن العلم قبل أن يتجسد على أرض الواقع لم يكون سوى حلم فالمعادلة عنده إذن :

الحلم أولا	ثم	العلم ثانيا	ثم	الاختراع أخيرا

فعنده الحلم يمهد للعلم الذي يكون سببا في التوصّل إلى الاختراع و تحقيق ما كان مجرد حلم يوما ما، كما تمهد الحماسة الأدبية أو الموسيقى العسكرية للحروب قال المؤلف الأيرلندي جورج برنارد شو: "الخيال هو بداية الإبداع، إنك تتخيل ما ترغب فيه، وترغب فيما تتخيله، وأخيرا تصنع ما ترغب فيه "(16). (فاليري فان مالكوم 2018).ثم يتساءل محمد عزام قائلا : ماهي طبيعة هذا القصص العلمي ؟ هل هو علم أم أدب ؟ما الذي يمنع أن يكون الاثنين معا فتعطي العلم في برشامة (17) الأدب ، أو توثق الأدب في مختبر العلم (18) (محمد عزام 1994) فأدب الخيال العلمي عنده هو نوع من المصالحة بين الأدب و العلم . ثم ينتقل محمد عزام إلى دعوة القارئ إلى تصفح كتب الأدب الشعبي العربي فحتما سيكتشف تسلّط الخيال الشعبي ممثلا في الحكاية الشعبية و الأسطورة على أدب الخيال العلمي .

ويفرد محمد عزام الفصل الأول من كتابه (الخيال العلمي في الأدب) لكتاب ألف ليلة و ليلة باعتباره من المصادر التي تنبض بحياة المجتمعات الوسيطة ، لياليه تحكي آمال البشر و آلامهم،فأصبح الكتاب مصدرا استمدت منه الكثير من القصص و المسرحيات . و فعلا أن كتاب ألف ليلة و ليلة حفل بالكثير من مظاهر الخيال العلمي .كما أنه من الكتب التي تغلب عليه الصبغة الفانتازية (19)(محمد عبد الله الياسين 2008) ، و إن لم يخل من بعض الشخصيات التاريخية مثل الخليفة العباسي هارون الرشيد ، و الشاعر أبي نواس، و الفضل بن الربيع و غيرهم و هي شخصيات التي حيكت حولها قصص و خرافات ضمنها راوي الليالي العربية كتابه . و الكتاب عبارة عن مجموعة من الحكايات امتدت لأكثر من ألف حكاية، و كلها تنطلق لتعود إلى القصة الإطارية والمحورية و هي تدور أحداثها حول الملك الحاكم شهريار وزوجتهُ شهرزاد. فالملك شهريار الذي قتل زوجته بعد تعرضه للخيانة الزوجية ، فأصيب بعقدة كراهيته للنساء فراح يتزوج كل ليلة بامرأة ثم يقتلها في الصباح التالي لليلة الزواج قبل أن تحصل على فرصة للخيانة بحسب عقدته ، فحفاظا على أرواح النساء جازفت شهرزاد بنفسها و رضيت بشهريار زوجا ، بل راهنت على علاج ه و فك عقدته . يُظهرها كاتب الليالي بأنها امرأة جمعت بين الحسن والجمال من جهة، و حدّة الذكاء وكمال العقل من جهة أخرى ، كما أنها تبدو من حكاياتها أنها موسوعة في علوم وأخبار الأمم والشعوب ، فعمدت إلى حلة تتمثل في الحكي و القصّ فراحت تروي لهذا الملك الذي لا يؤتمن جانبه كل ليلة قصة ولا تكملها إلا في الليلة التالية ، فأصبح الملك يتشوّق لمعرفة نهاية الحكاية ، و كان لهذا الإسهاب في الحكي ، و هذا العدد الكبير من الليالي (ألف ليلة وليله) السبب الرئيس في شفاء الملك من عقدة الخيانة وكراهية النساء ، فأحب شهرزاد و استمرت حياته معها (20)(عبد الجبار نوري 2015).

و تعد البنية السردية لكتاب ألف ليلة و ليلة موطن التخييل و هذا انطلاقا من الحكايات الإطارية التي تحتويها خرافة شهرزاد (21)(ولد كرادة حكيمة 2020) ، و بشكل واسع تندرج العديد من الحكايات الفرعية أو الثانوية تحت جناح الحكاية الأم أو الحكاية الأصلية و هذا ما دفع تودوروف إلى نعت حكايات ألف ليلة و ليلة بالأدب الإسنادي يقول : " التأكيد فيها – أي حكايات ألف ليلة و ليلة - يكون دائما على الإسناد و ليس على الموضوعية " (22) (تودوروف 1971)، فكتاب ألف ليلة و ليلة تُبنى الليالي فيه على الخيال الشعبي

الذي يتأسس على قاعدة الحلم و الرغبة في تحقيقه ، و بالتالي هو " كتاب لا يقرأ كما تُقرأ سائر الكتب، لأن بداخله يوجد شيء سحري "(23) (عبد الفتاح كيليطو 1996) . و لتبرير رؤيته القائلة أن أغلب أعمال أدب الخيال العلمي قائمة على موضوعات الخيال الشعبي ، يختار محمد عزام ثلاث ظواهر من كتاب ألف ليلة و ليلة و هي ظاهرة الخوارق التي تشمل الجن و السحر و ظاهرة السندباد المسافر دوما في البحار، و ظاهرة بساط الريح الذي يشبه الطائرة و الأجسام الطائرة اليوم .24)(محمد عزام 1994)

و تلك الظواهر المختارة تعكس أحلام الإنسان القديم و رغباته ، و لذلك لجأ إلى خياله ليبلُغ بحلمه ما عجز عن تحقيقه في واقعه ، فإذا كان الساحر قد طغى على تفكير الإنسان قديما و كان المسيطر على الطبيعة ، فإن الخيال الشعبي حلّ محل التصرفات الخارقة للساحر. و لقد حفلت قصص ألف ليلة و ليلة بذلك حيث احتشدت بالجن و العفاريت و المردة . و سبب ذلك أن الخيال الشعبي في تلك العصور استعاض عن العلم و الواقع بالسحر و ا لخرافة ، و كان الإنسان يتمنى أن يحل مشكلاته و يبلغ غاياته بأسهل السبل .

و من الخوارق التي حملتها الليالي العربية على سبيل المثال حكاية حسن البصري الذي يعثر على طاقية تساعده حين ارتدائها على الاختفاء عن أعين الناس ، حكاية الفرس الأبنوس أو الفرس الطائر الذي يطير بابن الملك من بغداد إلى مدينة صنعاء باليمن و هو فرس مصنوع من النحاس كما تصوره شهرزاد . ، ويتحرك بمقابض لولبية توجهه نحو اليمين و الشمال ، و تطير به نحو الأعلى و تحطه على الأرض ، و حكاية علاء الدين و مصباحه السحري و غيرها ... .

و قد جسدت ألف ليلة و ليلة تلك الكائنات الخارقة فأظهرتها في أشكال و أحجام مختلفة،منها من يلامس رأسه السحاب و هو يمشي على الأرض ، و منها رأسه قبّة و يديه كالمداري و فمه كالكهف وأسنانه مثل الحجارة و مناخير أنفه كالإبريق و عينيه لهيب أحمر . و هناك أشكال عجائبية للجان فهي ذات أجنحة عظيمة و أيد عديدة و عيون كأنها جمر نار.(25) (محمد عزام 1994)و غاية محمد عزام من بحثه هو أن الكثير من الخوارق والمستحيلات التي حفلت بها الليالي العربية و كتُب العجيب التراثية ، تبناها بعض كتّاب السناريوهات فلخرجوها أفلاما للرعب والخيال العلمي ، و حاول هؤلاء الكتّاب الحفاظ على صور تلك المخلوقات بنفس الأشكال التي ظهرت بها في تلك الحكايات كما هي أو أقرب إلى ذلك . أي على شكل مخلوقات أسطورية ينتمي بعضها إلى الإنس ، و أخرى إلى الجن وأخرى جسدها خيال مؤلفي أدب الخيال العلمي على شكل حشرات بأحجام كبيرة أو عماليق ترتفع عن الأرض بمسافات بعيدة أو غيلان، أو طيور متوحشة، و غيرها من الأشكال و الأحجام ... . و لعل هذا النمط من التصوير و التشكي ل للمخلوقات و الرسوم ، كان داعيا لإثراء مضامين أدب الخيال العلمي في العصر الحاضر كما تصوره أفلام غزو الفضاء اليوم.

لم يقف محمد عزام عند حدود الخوارق التي حفلت بها ليالي شهرزاد ، بل انتقل للحديث عن قصة سيدنا سليمان 26 (محمد عزام 1994) التي أضحت مادة دسمة لرسم قصص و أساطير خيالية ، فلقد أُلِّف حولها الكثير من القصص حملت الكثير من خصائص الخيال العلمي ، فحكايات ألف ليلة صنفت المخلوقات الجنية إلى صنفين ، و حددت علاقة كل صنف مع الإنسان ، فإذا كانت للجن علاقة حسنة مع الإنسان تخدمه و تسهر على تحقيق مطالبه _ في اعتقاد و رواية صاحب الليالي _ ، فإن العفاريت و هي الصنف الثاني من الجن علاقتها بالإنسان علاقة

مغالبة و صراع . و تتجلى علمية حكايات سليمان (عليه السلام) في الليالي العربية في بسط سليمان لسلطته على الجن و التحكم فيها .و هذا الذي تريده قصص أدب الخيال العلمي حيث أن أغلب الأعمال السردية الحافلة بالخيال العلمي تصوّر الإنسان متحكما في صناعاته و اختراعاته ، يوظفها وفق الغاية التي يريد ، و ذلك شأن سليمان عليه السلام مع الجن و العفاريت ، و قد ذكر القرآن سلطة سليمان المطلقة على الجن و العفاريت في كثير من المواقف منها قوله عز وجل : ﴿**وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ**﴾(سَبَأ:12) ، و قوله كذلك : ﴿فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ (36) وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ (37) وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ 38) ﴾ (ص: 36 / 37 / 38 فسليمان عليه السلام وهبه الله قدرة رؤية الجن و مخاطبتهم و السيطرة عليهم يعاقب المسيء منهم و يجزي من أحسن ، فذلك شأن البطل في أعمال أدب الخيال العلمي .

كما تتجلى مظاهر الخيال العلمي في حكايات ألف ليلة و ليلة ،في تلك التصرفات التي تقوم بها الجن مثل التخفي و الطيران في الجو و اختراق الجدران و السير على الماء ، و هي أمور اعتبرت في زمانها أحلاما و أمنيات تصورتها مخيلاتهم ، إلا أن المعرفة العلمية اليوم استطاعت تحقيق الكثير منها ، و هذا يؤكد ما ذهب إليه محمد عزام من أن الحقائق العلمية الملموسة اليوم،لم تكن يوما سوى أحلام حلم بها إنسان الأمس ، و تبناها إنسان اليوم فحققها و زاد عليها .

كما اعتبر محمد عزام الرحلات البحرية السبع التي قام بها السندباد البحري و التي جمع فيها ثروته و تجاربه أنها أصبحت قاعدة لأدب الخيال العلمي .

و الحكاية الأصلية للسندباد تتفرع إلى سبع حكايات فرعية تتضمن كل رحلة حكاية ثم تعود للحكاية الأصلية، و ذلك هو الشكل الدائري المتبع في حكايات ألف ليلة و ليلة . و هو أسلوب فني أقرب إلى أسلوب الرجوع إلى الخلف (فلاش باك) المستخدم في كثير من الروايات المعاصرة 27 (محمد عزام 1994).

فإذا كانت أغلب الحكايات التي حملتها الليالي العربية تعدّ في باب الخيال العلمي الفانتازي ، فإن حكاية أصحاب الطاووس و البوق و الفرس يمكن ربطها بأدب الخيال العلمي كون مضمونها يتصل و يتوافق مع مضامين أدب الخيال العلمي بمعناه الدقيق و لا نغالي إن قلنا في وصفها إنها قصة خيال علمي بدرجة امتياز (28) (محمد عبد الله الياسين 2008). فالمطّلِع على الحكاية(29)(ألف ليلة و ليلة ج 2) يتبادر إلى ذهنه أن الرّاوي يصف طائرة نفاثة أو طوّافة و كأنه مطلع على قوانين و خصائص علم الطيران ناهيك أن الفرس المذكورة في الحكاية مجهزة بمقابض و لوالب تسمح بصعودها و نزلها و دورانها يمينا و شمالا.

كما أن قصة عبد الله البحري (30) (ألف ليلة و ليلة ج 2)الذي دهن صديقه عبد الله البري بطلاء يساعده على التجول في البحر دون أن يغرق أو يصيبه مكروه ، ثم اصطحبه في رحلة غريبة عجيبة في أعماق البحر حيث عرّفه على عالمه الطوبائي ، حيث يعيش الناس في سلام دون اختلاف أو صراعات يأكلون مما يجود به البحر عليهم ، لا يولون اهتماما للآلئ و المجوهرات التي يزخر بها عالم البحار ، حتى معاملاتهم التجارية تتم بتبادل أصناف الأسماك بدون دراهم أو نقود. . وتلك من موضوعات أدب الخيال العلمي المعروف (باليوتيبيا) الذي يصور المدن الفاضلة المثالية التي لا يعتمد اقتصادها على التعاملات المالية البنكية ، و كأن المال يعكر صفو عيشهم . فقلما يشير

المجتمع الطوبائي إلى المال ، و لقد صور سيران ودي بورجوراك سكان القمر ينشدون القصائد بدلا من دفع الحساب ، فالطوبائيات تنظر إلى المال نظرة سلبية ، و تلجأ إلى استبداله بقيم أخرى لنشرها في مجتمعاتهم الفاضلة للابتعاد عن شرور المال و هذا ما حصل في مملكة البحر مجتمع عبد الله البحري (31) (محمد عبد الله الياسين 2008) .

الخاتمة :

مهما اختلف التفكير الخرافي عن الخيال العلمي بحكم اختلاف الأزمنة ، و ما يستلزمه تعاقبها من تغير في الأنظمة الاجتماعية و تجديدٍ في الأساليب التفكيرية ، و اتساع في الفكر و حلقة الوعي ، فإنه بالنسبة لمحمد عزام أنّ كلا من التفكير الخرافي و الخيال العلمي يشتركان في تمثيل نفس الوظيفة . كلاهما يسعى إلى تفسير الظواهر الطبيعية التي تحيط بالإنسان. و عنده أنه لا يمكن أن نتجاهل حقيقة هي أن الكثير من الخرافات والأساطير كانت سندا لانبعاث العلم و تجليه في العديد من مظاهر الحياة . فالعلم بالمفهوم الحديث ما هو إلا وريث و إن كان بصورة غير مباشرة للمعارف التي اكتسبها الإنسان بالخبرة و الأسطورة و الخرافة (32) (محمد عبد الله الياسين) . فالسحر كان ممهدا لعلمي الكيمياء و الأحياء (33) (فؤاد زكريا 1978) كما حل علم الفلك محل التنجيم (34)(محمد وائل يسر الأتاسي 2002).فالأحلام التي جسدتها القصص الشعبية في شكل قصص خيالية ، تدل في الغالب على مدى الحاجة التي كان يستشعرها الإنسان يومها ،و التي خانته قدراته العلمية و المعرفية حينها من تحقيقها . فالبساط الطائر ، و خاتم سليمان و سلطته على المخلوقات الأخرى ، و الخاتم السحري و غيرها من الأحلام التي راودت الإنسان القديم و إن كانت مجرد أحلام ، فإنها اليوم أصبحت حقيقة واقعية .

الهوامش :

1- - رحيل عميد الخيال العلمي العربي: صفات سلامة: الشرق الأوسط: 8 يناير 2011م: العدد: 11729

[2]- - نفس المصدر، 8 يناير 2011م: العدد: 11729

[3]- - أقلام الهند : مجلة إلكترونية فصلية – السنة الثالثة – العدد الرابع – أكتوبر ديسمبر 20184-

[4]- الخيال العلمي استراتجية استراتجية سردية محمد العبد مجلة فصول العدد 71 الهيئة المصرية العامة للكتاب صيف خريف 2007 ص 28

[5]- - أدب الخيال العلمي بين العلمية و الأدبية جميلة بورحلة – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة سطيف سنة 2010/2009 ص

[6]- - ثلاث رؤى للمستقبل جون جريفيس ترجمة رؤوف وصفي الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة ط / 2009 ص 7

[7]- - الخيال العلمي في الأدب محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994 ص 9

[8]-- أدب الخيال العلمي سؤال المفهوم و الأنواع فاطمة بومعزة مجلة اللغة العربية المجلد 22 العدد 50 الثلاثي الثاني 2020 ص 17

[9]- - ينظر الخيال العلمي في الأدب . محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994 ص 9

[10]- - الخيال العلمي في الأدب محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994 ص 07

[11]- أدب الخيال العلمي بين العلمية و الأدبية جميلة بورحلة – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة سطيف سنة 2010/2009 ص 17

[12]- الخيال العلمي أكثر ألون الأدب إثارة شريف نهاد . مجلة الخيال العلمي وزارة الثقافة – دمشق عدد 01/ 2008 ص 14

[13]- أدب الخيال العلمي بين العلمية و الأدبية جميلة بورحلة – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة سطيف سنة 2010/2009 ص18

[14]- الخيال العلمي في الأدب محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994 ص 7

[15]- نفسه ص 8

[16] -The secret to creativity – according to science, by Valerie van Mulukom, The Conversation, Published: January 3, 2018

17- أغلفة دقيقة يُضع فيها الدواء و يبتلعها المريض فلا يحس بمرارة الدواء

18- - الخيال العلمي في الأدب محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994 ص9

19- الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة . محمد عبد الله الياسين أطروحة ماجستير جامعة البعث 2008 ص 72

20 - حكايات ألف ليله وليله ---- الفانتازيا والخيال العلمي عبد الجبار نوري مجلة الحوار المتمدن العدد 4852 / 2015 السويد

21 - التخييل في ألف ليلة و ليلة في ضوء نظريات السرد الحديث : ولد كرادة حكيمة رسالة دكتوراه جامعة مستغانم 2021/2020 ص 84

22 - poetique de la prose. Tzevan Todorov. edtion du seuile Paris VI 1971 p 67

23 - العين و الإبرة : عبد الفتاح كيليطو – دراسات في ألف ليلة و ليلة تر مصطفى النحال الدار البيضاء – الفنك العربي للنشر و الترجمة 1996 ص 10

24- - الخيال العلمي في الأدب محمد عزام ص 13

25 - ينظر الخيال العلمي في الأدب : محمد عزام ص 14

26- ينظر الخيال العلمي في الأدب : محمد عزام ص 17

27- الخيال العلمي في الأدب محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994 ص 20

28 - الخيال العلمي في الأدب العربي في ضوء الدراسات المقارنة محمد عبد الله الياسين ص 72

29- ألف ليلة وليلة ج 2 مكتبة و مطبعة المشهد الحسيني – القاهرة – د ت ص 248

30- ينظر ألف ليلة و ليلة ج 4 ص 237

31 - الخيال العلمي في الأدب العربي في ضوء الدراسات المقارنة محمد عبد الله الياسين ص 75

32 - أدب الخيال العلمي بين العلمية و الأدبية جميلة بورحلة – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة سطيف سنة 2010/2009 ص 35

33 - ينظر التفكير العلمي : فؤاد زكرياء – عالم المعرفة / 1978

34- ينظر دور التقانة و الأسطورة في ولادة العلم . محمد وائل يسر الأتاسي – مجلة المعرفة سوريا عدد 460 يناير 2002

المراجع :

- القرآن الكريم

1 - أدب الخيال العلمي بين العلمية و الأدبية جميلة بورحلة – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة سطيف سنة 2010/2009

2 - أدب الخيال العلمي سؤال المفهوم و الأنواع فاطمة بومعزة مجلة اللغة العربية المجلد 22 العدد 50 الثلاثي الثاني 2020

3 - أقلام الهند : مجلة إلكترونية فصلية – السنة الثالثة – العدد الرابع – أكتوبر ديسمبر 20184-

4 - ألف ليلة وليلة ج 2 مكتبة و مطبعة المشهد الحسيني – القاهرة – د ت ص 248

5 - التخييل في ألف ليلة و ليلة في ضوء نظريات السرد الحديث : ولد كرادة حكيمة رسالة دكتوراه جامعة مستغانم 2021/2020

6 - التفكير العلمي : فؤاد زكرياء – عالم المعرفة / 1978

7 - ثلاث رؤى للمستقبل جون جريفيس ترجمة رؤوف وصفي الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة - / 2009

8 - حكايات ألف ليله وليله ---- الفانتازيا والخيال العلمي عبد الجبار نوري مجلة الحوار المتمدن العدد 4852 / 2015 السويد

9 - الخيال العلمي استراتجية استراتجية سردية محمد العبد مجلة فصول العدد 71 الهيئة المصرية العامة للكتاب صيف خريف 2007

10 -الخيال العلمي أكثر ألون الأدب إثارة شريف نهاد . مجلة الخيال العلمي وزارة الثقافة – دمشق عدد 01/ 2008

11 -الخيال العلمي في الأدب محمد عزام دار طلاس للدراسة و الترجمة و النشر – دمشق ط 1 / 1994

12 -الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة . محمد عبد الله الياسين أطروحة ماجستير جامعة البعث 2008

13 -دور التقانة و الأسطورة في ولادة العلم . محمد وائل يسر الأتاسي – مجلة المعرفة سوريا عدد 460 يناير 2002

14 -رحيل عميد الخيال العلمي العربي: صفات سلامة:
الشرق الأوسط: 8 يناير 2011م: العدد: 11729
15 -العين و الإبرة : عبد الفتاح كيليطو – دراسات في ألف ليلة و ليلة تر مصطفى النحال الدار البيضاء – الفنك العربي للنشر و الترجمة 1996

المراجع الأجنبية :

1- The secret to creativity – according to science, by Valerie van Mulukom, The Conversation, Published: January 3, 2018
2- poetique de la prose. Tzevan Todorov. edtion du seuile Paris VI 1971 p 672

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 94 - 110

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الخيال وفنتازيا القيم الملحميّة من خلال الأغنيّة التونسيّة

ملزومة "المعلّم" للأديب علي لسود المرزوقي مثالا

Imagination and fantasy of epic values through Tunisian song The "Al-Mu'allim" compilation by the writer Ali Lasoud Al-Marzouqi an example

أمين الزواري*، العالي بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تونس
amine.zouari@yahoo.fr

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-11-28 **القبول: 2023-02-25** **النشر: 2024-05-06**

الكلمات المفتاحية

الأغنية الشعبية التونسيّة
غناء الأديب
ملزومة المعلم
المخيال
القيم الملحميّة

ملخص البحث

ما تزال ثقافتنا الشعبية المترسبة في مجتمعات المغرب العربي عامة وتونس خاصّة تراكم بشكل تصاعديّ قدرًا عظيما من المثل والقيم والحكم والمأثورات الشديدة الثراء والتنوع... ولأنّها ما تزال حيّة فينا وحاضرة في ذاكرتنا، فإنّه من الغبن أن نتجاهل تأثيرها في مجتمعاتنا حتى وإن بلغت من التطور والرقيّ منزلة أكثر تجذرا وتعقيدا. وهذا التأثير يطفو جليّا كلّما عشنا تجربة ثقافيّة استعاديّة تمارسها فنوننا القوليّة أو السمعيّة أو البصري... من هذه الفنون نتناول في مقالنا فنّ الأديب الشعبي، المعروف في بعض ربوع تونس بالشعر والغناء الشعبيين، وهو موروث ثقافيّ ضارب في القدم ويمثل أحد الروافد التي تغذى المخيال الشعبي بجملة من الصياغات المعرفيّة والمثل والقيم والرموز الشعبية التي يعمل الأديب (الشاعر المغني) على استعادتها علّها تؤصّل صورة الإنسان والعالم التي يصوغها المخيال.

إنّ "الملزومة" وسيط تعبيريّ قادر على ابتعاث رصيد من المعاني والقيم تعطي لهذا الفنّ حضورا يمكنه من أن يصبح جزءا من الخيال الاجتماعي والثقافيّ الجمعيّ والفردي ويسهم -مثلما يؤكده فلاسفة العصر_ في جعل المخيال قادرا على صياغة تصورات ديناميكيّة ومستقبل بنفس القدر الذي يكون فيه خزانا للذاكرة لا ينضب.

ولعلّ اشتغالنا على المخيال وفنتازيا القيم الملحميّة من خلال ملزومة "المعلّم" لأديب علي الأسود (من الجنوب التونسي) يمكن أن يسهم في الكشف عن تمثلات المخيال الشعبي في الأغنية التونسيّة.

* المؤلف المرسل

Abstract

Maghrebi societies, in general, and particularly Tunisian one, still hold a significant amount of our popular culture, which has increasingly accumulated a tremendous number of principles, values, wisdom, and traditions of remarkable richness and diversity. Thus, given its persistent existence inside each one of us as major part of our memories, it would be unfair to disregard its influence on our society despite the highly sophisticated and rooted degree of development it has reached.

It trusty to note that whenever we engage in a retrospective cultural experience through the linguistic, auditory, or visual arts, this effect becomes much more evident. It is in this context that the present research work lies to explore the popular writer's art, which is well-known in some regions of Tunisia for its popular lyrics and poetry writing. It is an extremely ancient cultural heritage that represents one of the torrents that feed public imagination with a variety of epistemological formulations, ideals, values, and popular symbols. The restoration of this heritage is the interest of the writer (singing poet) aiming to establish the foundation for the mental picture of man and the world that is created by imagination.

Al-Malzoumeh is an expressive medium capable of emitting a balance of meanings and values that allows this art to exist and become a part of the collective and individual social and cultural imagination. As confirmed by contemporary philosophers, it contributes to make the imagination capable of formulating dynamic perceptions with a future serving as an everlasting memory depository.

Our research work on the imagination and the fantasy of epic values through “Al-Malzouma” of “Al-Moualim” by Adeeb Ali Al-Aswad (from the south of Tunisia) is likely to contribute to shedding light on the representations of the popular imagination in the Tunisian song.

Keywords

-Popular culture
-Tunisian folk song
-Imagination and fantasy
-Al-Malzoumeh of “Al-Moualim”

1. مقدمة:

استطاع المسار الطويل الذي قطعته الفنُون طيلة أحقاب من الزمن أن يرسم صورة ذهنيّة الإنسان عن نفسه وعن الكون الذي يكتنفه... وقد باحت هذه الصورة بالدور الذي شكّله المخيال الفردي وكذلك الجماليّ للإنسان وقيمته في الوجود وللمهام والوظيفة التي عليه أن يضطلع بها ليحقّق كينُونته عبر تمثّل نماذج من الماضي لحاضره ولغده. وكانت الفنُون الأدائيّة بصفة عامّة والموسيقى، والغناء خاصّة، الوسيط التعبيريّ الذي ينقل تصوّرات المبدع –مثلما يشرح واقع المجتمع - ويَبْتعِثُ تجارب تُهيئ للفنُون أن "تُصبح جزءا من الخيال الاجتماعيّ والثقافيّ الجمعيّ والفردي. كيف لاَ وفنون الأداء عامّة، لا تخلو من صور الماضي وتصوّرات للحاضر والمستقبل يَبْنيها المخيال (L'imaginaire) الذي لا ينقطع على الخيال والتخيّل من أجل صوغ تصوّرات هيكليّة تنتج نماذج لماهيّة الأصالة ولماهيّة الواقع ولتصوّرات ما ينبغي أن يكون.

ويهمّنا في هذا المقال أن نتناول مجال اشتغال المخيال الفرديّ والجماعيّ في أحد فنون الأداء وهو غناء "الأديب"، ونعني بهذا الفنّ القولي أداء الشاعر المغنّي لمنظومه أو لمنظوم غيره الذي حفظته الذاكرة الجماعيّة حتّى صار تراثها الذي تتلذّذ وتنتشي بتداوله كلّما أتيحت المناسبة، باعتبار أنّ المخيال في الشعر المغنّى آليّة يتوسّل بها المبدع منهجا لتوليد الأفكار وإنتاج الصّور التي يتمنّى تجسيدها في الواقع الآني – باعتباره يحتاج إليها حتما- أو على الأقل للتذكير بها والإلفات إليها كنظام معرفيّ بيانيّ وبرهانيّ، في آن معا، من أجل الإتّعاظ والاعتبار وتحريك السواكن.

سنُعوّل في تناولنا للمخيال ومنطق الإبداع على أحد نماذج الأدب، وتحديدا الشعر الشعبيّ المصطح عليه في بعض ربُوع تونس بـ" الغنايّ" أو "الأديب" من خلال ملزومة "المعلّم" للشاعر علي لسود المرزوقي، منطلقين من ظاهرة الغناء الشعبيّ، باعتباره إرثا فنّيا متحرّكا، لنتوقف عند فنّ الأديب وغنائه بين القيمة البيانيّة والقيمة البرهانيّة، ثم نطرح مسألة تشكيل المخيال الشعبيّ في غناء الأديب من خلال "الملزومة" المشار إليها وفنتازيا القيم الملحميّة وأبعادها ودلالاتها. لعلّنا بهذا الطرح نقترب من التدليل على أهميّة المخيال في فهم الفنان ومعرفة وظائف الفنّ في الحياة.

1. الغناء الشعبيّ إرث فنيّ متحرّك

إنّ تناول الغناء الشعبيّ يستتبع بالضرُورة الإشارة إلى الأدب الشعبيّ، بما هو جزء من إرث حضاريّ وثقافيّ غزير متنوّع المفردات. والحديث عن التراث لا يعني بالضرورة الكلام على شيء من الماضي ولّى زمانه وصار موصُولا بعهُود مضت يحيلُ إلى ما أنتجه الأجداد، بل إنّ ما يُمكن أن يصنّف في دائرة التراث "ليس الماضي وإنّما هُو صدى الماضي في الحاضر" (الراوي، 1985، صفحة 119). وإذا جاز لنا أن نُجرّد التراث من مقولة الزمن، صار من المعقول أن نصل معناه بمعنى الثقافة بما هي "ذلك الكلّ المركّب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين والعادات" مثلما يرى تايلور (الشماس، 2004، صفحة 78).

ولأنّ التراث هو "كلّ حاضر فينا معنا من الماضي سواء كان ماضينا أو ماضي غيرنا القريب منه والبعيد" (الجابري، التراث والحداثة دراسات

ومناقشات، 1991، صفحة 45)، فإنّ رصيدنا من الأدب الشعبيّ والشعر -على وجه التحديد- يظلّ حاضرا هو أيضا، لا لأنّه ينتسب إلى الماضي المشرق فقط، بل ولأنّه خضع إلى بعض القواعد الأساسيّة التي اصطلح عليها الدارسُون، وهم يحدّدون مواصفات الأدب الشعبيّ، ومنها أنّه مشترك ومتواتر وشفويّ وعاميّ. وربّما كان ذلك ما عناه الباحث حسين نصار وهو يقدّم تعريفا يتّسم بالشمُوليّة والتعميم، فرأى أنّه "الأدب المجهول المؤلّف، العاميّ اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفويّة" (المرزوقي م.، الأدب الشعبي في تونس، 1967، صفحة 49). وفي السياق نفسه، حرص المرزوقي على أن يضبط مدلول كلمة "الشعبيّ" التي اتّصلت بالأدب موضوع الحديث، وأن ينزّل الأب الشعبيّ إذن منزلته من التراث قائلا "...يتمثّل الأدب الشعبيّ عندنا في هذه الأغاني التي تردّد في المواسم والأفراح والأتراح، وفي المثل السائر وفي اللغز، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها، وفي النكتة والنادرة، وفي الأساطير...وفي القصة الطويلة ...وفي السير " (المرزوقي م.، الأدب الشعبي في تونس، 1967، صفحة 51).

وما دامت العلاقة بين الأدب الشعبيّ والشعر الشعبيّ هي علاقة الجُزء بالكُلّ، باعتبار أنّ الأوّل يحتوي الثاني، ويشتمل عليه فإنّ الشعر الشعبيّ تنطبق عليه الصفات السالفة الذكر وهي طبيعته الشفويّة وتواتره الجماعيّ، كما لو كان ملكًا جماعيّا وبدون مؤلف، مثلما أشار إلى ذلك محمد المرزوقي بقوله "... الشعر المجهول المؤلف الذي توارثته الأجيال بالرواية الشفويّة، أي الذي تغنّى به الناس طويلا وتناولته الروايات بالتبديل والتغيير بما يناسب روح الشعب وفنّ الشعب " (المرزوقي م.، الأدب الشعبي في تونس، 1967، صفحة 51).

ولئن كانت معظم التعريفات التي اقترحت للشعر الشعبيّ تجمع على ضرورة توفّر الشروط جميعا أو على الأقل بعضها (البقلوطي، 2005، صفحة ص.20)، فإنّ ثمّة اتّفاق يتوجّه إلى الموضوع "ذاكرة الشعب التي تختزن تجاربه وتعبّر عن أفراحه وأتراحه" (خريّف، ب.ت.، صفحة ص. 264) حتى يكون خلاصة الفكر والوجدان وصدَى العقل والروح وصوت الشعوب وآمالها، وإلى الأسلوب وهو التناقل أو التواتر الشفويّ. غير أنّنا يمكن أن نُضيف خاصيّة أخرى إلى هذا الشعر، وهي قابليّته للغناء والأداء. ولعلّ هذه الطريقة في التناقل هي التي ضمنت للشعر الشعبيّ استمراره وحياته من ناحية، وتحوّله من ناحية أخرى.

فالأغنية/ الغناء/ الشعبيّ ثريّة ومهمّة بثراء هذا الشعر – الذي هو مادّتها- وأهميّته لذلك غدت للباحث الأنثروبولوجيّوالاجتماعيّ مجالا خصبا للنفاذ إلى ثقافات الشعُوب من أجل تدبّر خصائصها ودلالتها. ذلك ما أكده الباحث أحمد خواجه في إشارة إلى أنّ الأغنية الشعبيّة "تتميّز... بطابعها العفويّ والتلقائيّ، فهي خلق ثقافيّ وفنيّ يتجاوز الفرد وينفلت عن الخطاب الرسميّ وما يتضمّنه من ثقافة سائدة ومهيمنة.." (خواجة، 1998، صفحة ص. 21) وهي إلى ذلك تتخطّى، بحكم طابعها الشعبيّ من ناحية واتّصالها بوجدان الجماعة وانصهارها ضمن تقاليدها من ناحية أخرى، الحظر المؤسساتيّ سواء ما كان مُسلطا باسم الدين أو باسم السلطة السياسيّة. ولذلك نجد الغناء الشعبيّ، أيّا كانت رموزه الاتّصاليّة أو لهجته التي يعبّر بها، يتيح لمختلف الثقافات أن تجذّر هويتها وترسخها لأنّه المادة الرئيسيّة المتاحة للشرائح الشعبيّة كي تُعبّر بتلقائيّة ويُسر عن ذواتها (الزواري، 2019، الصفحات 16- 18) ، مثلما يؤكّد الباحث مصطفى شبلي حين يقول "الأغاني كانت تمثّل المادّة

الفنيّة الوحيدة التي كانت في متناول جميع الشرائح والزمر الاجتماعيّة ومَكّنَتْها من التعبير عن ذواتها الاجتماعيّة والثقافيّة" (Chelbi, 1985, p. 70).

إنّ خاصيّة العفويّة والتبنّي الجماعيّ للغناء الشعبيّ هو الذي يمنحه القدرة على تخطّي المحظور و"احتكار طاقات الخيال الجماعيّ. .." (خواجة، 1998، صفحة 22)، إذا علمنا أنّ أشكال التعبير الأخرى مثل النقش والرسم والتمثيل.. مقصورة في الغالب على النخبة. لكن هل أنّ خاصيّة العفويّة والعاميّة والشعبيّة تسحب من الغناء الشعبيّ قيمته الفنيّة وجماليّته؟

يبدُو أنّ اقتران الأغنية بصفة "الشعبيّة" كان عند البعض كافيا للتعامل مع هذا الفنّ تعاملا تصنيفيّا معياريّا لا يخلو من تبخيس واستنقاص... وكثيرا ما يُكرّس هذا الحكم، في سياق المقابلة، بين تصنيفات من قبيل عالمة وحضريّة ومدوّنة ونخبويّة ورسميّة مُقابل شعبيّة وبدويّة وشفويّة ...

فالباحث صادق الرزقي مثلا لم يَخْف استنقاصُه ممّا هو "شعبيّ" كالموسيقى والأغاني، إذ يذكر أنّ تغلّب البداوة أدّى إلى انتشار "الأغاني البدويّة البسيطة التركيبة والتلاحين الخالية تمام الخلوّ من الذوق الحضري المفرغ في القوالب الحسنة" (الرزقي، 1967، صفحة 47). أمّا محمد السقانجي فإنّه اعترف بالقيمة التأثيريّة للغناء الشعبيّ، الذي يتداوله أبناء البداوي والقبائل بالعاميّة ويطربون لهُ، لكنّه يناقض نفسهُ عندما يُشير إلى ما فيه من سذاجة قائلا "تلك الأغاني رغم سذاجتها لها تأثير على مُستمعيها " (السقانجي، 1986، صفحة 74).

وبمقابل نزعة التحامل على الثقافة الشعبيّة عامّة والغناء على وجه الخصوص، نجد ابن خلدون يُقرّ ببلاغة الأدب الشعبيّ، معتبرا أنّ سحره وبيانه هو في خُلوّه من الإعراب وتمرّده على أحكام النحو وقوانينه وورود بلهجة القوم أي العاميّة. وكأنّما يلتقي مع أبي عثمان الجاحظ عندما أشار في معرض كلامه عن بلاغة النادرة ومُلْحَتها، فأكّد على أنّ الطابع العفويّ لبعض النوادر هو الذي يمنحها قيمتها الفنيّة، ولو أنّها قيلت بغير لهجتها وحاولت الانضباط إلى قواعد اللغة والإعراب، لفقدت جودتها وطرافتها، فصارت باهتة ولم تحقّق وظيفتها وهي الإضحاك " (الجاحظ، 1991، صفحة 168). ويؤكد ابن خلدون على هذا المعنى ليخلص إلى أنّ بلاغة هذا الغناء (الشعبيّ) هو في مطابقة الدلالة للمقصُود بمقتضى ما تواضع عليه القوم واتّفقوا، لا بمقتضى ما قنّنه النحاة من قواعد، فيقول "ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنّما البلاغة مُطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجُود فيه... فالدلالة بحسب ما يُصطلح عليه أهل المملكة، فإذا عرف اصطلاح في مملكة واشتهر صحّت الدلالة... ولا عبرة بقوانين النحاة في ذلك " (خلدون، د.ت.، صفحة 229).

وبعيدا عن هذه التصنيفات، التي تكرّس منطقة المفاضلة من دون وضع الموسيقى والغناء ضمن إطارها السُوسيوثقافي، يصير من الغبن إنكار ما تتميّز به الأغنية الشعبيّة من خصائص فنيّة أجمع عليها الأخصّائيّون من قبيل الثراء والتنوّع من حيث أوزانها ومن حيث بنائها الفنيّ وإن كانت –البدويّة منها- تُولي اهتماما بالكلمات أكثر منه بالجانب اللحني، لأنّ الكلمة لها قيمة مرجعيّة -كما سيأتي بيانه لاحقا- خاصّة وأنّ معظم هذا "الغناء" ارتبط بإنشاد الشعر وإلقاءه والتفنّن فيه، وذلك هو معنى الغناء عندهم. لذلك يقال للشاعر الذي يُغنّي شعره "الأديب" أو "الغنّاي". وفي هذا السياق، يكون اللحن بسيطا يتّخذ لمجرّد الاعتماد عليه

في وزن شعره (Guettat, 1980, pp. 25-27)، لأنّ هذا الغناء، من حيث الإيقاع، لا يلتزم بوزن محدّد ولا ببنية لحنيّة، وإنّما يكون " التصويت مبنيّا على الإيقاع الشعريّ" (خواجة، 1998، صفحة 29). أمّا الأشعار فتخضع إلى تصنيفات اتّفق عليه رواد الشعر الشعبيّ (أو الملحون) من قبيل "القسيم" و"الموقف" و"الملزومة" و"المسدس"... (البقلوطي، 2005، صفحة 23).

وجدير بالذكر أنّ هذا الإرث الفنيّ، الذي ما يزال يُسجّل حضوره ليحيا -مثلما كان غالبا-، محافظا على قوالبه المتفق عليها بين رواده، وعلى أغراضه ومواضيعه مثل الأخضر (الغزل) والكوت (وصف الخيل) والحرش (الهجاء) والعكس (الشعر الاجتماعي) والنجع (شعر الرحيل) والنفخ (الفخر..)، يكاد ينافسُ – وخاصّة في المجتمع البدوي- موجات التحديث التي ألمّت بالموسيقى الشعبيّة عامّة، ويفرض نفسه طالما بقي يعكس التجربة الجماعيّة والمشاعر العامّة المشتركة، ويعبّر عن قيم الجماعة ومُثُلِها وانشغالاتها، وإن كان هذا لا ينفي أن يترجم الشعر الشعبيّ مزاج قائله وتجربته الشخصيّة. وإن كان البعض يعتبر أنّ المزاج الفرديّ والتجربة الشخصيّة، ما هي إلاّ انعكاس لهمُوم الجماعة وشواغلها و"أنّ شخصيّة المبدع تنصهر في الشخصيّة الجمعيّة" (البقلوطي، 2005، صفحة 20)، فضلا على أنّ المبدع نفسه يعلم أنّ شعره يصير بحكم التناقل الشفويّ وتداوله من مكان إلى آخر ملكا للجماعة تتناقله وتغنّيه، مثلما غنّى هو أيضا شعر غيره، وربّما يُضيف عليه كلّما وقع إلقاؤه بحسب براعة منشده، وهوما يعدّ عنوان حياة وحركة لا عنوان ثبات واستقرار.

2 . غناء الأديب بين البيانيّ والبرهانيّ

لعلّ الشرائح الاجتماعيّة الواسعة في الأرياف والبوادي، زهدت في أشكال التخاطب الفنيّ الرائجة لأنّها نخبويّة لا تستجيب لتطلّعات هاولا تست سريغ أساليبها، أو لأنّها لا تعكس هويتها وذوقها، أو لأنّها تهدّد تقاليدها التي اعتادت عليها في مناسباتها وأفراحها، بعد أن بلتت الأغنية الشعبيّة بقدرتها على التخ يهل والإيحاء والتصوير، كما كانت تسمعها من أفواه الشعراء والمغنّين الذين يحيون مع تلك الشرائح ويقاسمُونها همُومها وأحلامها، في مرمى أنما ط غنائيّة غريبة عن ذوقه ومحيط ه السمعي . أو لعلّ كلّ هذه الأسباب مجتمعة حملت المتلقي إلى الحنين إلى ذلك الغناء - الذي يطرب ويبلغ ويمتع ويقنع - إذ تجتمع في ه الألفاظ المعبرة والتراكيب الحسنة والموازين الصائبة ، مثلما يقول ابن طباطبا في مؤلفه "عيار الشعر" وهو يقرن بين الشعر والغناء فيجعل ما ذكر لازما لعذوبة المسموع (طباطبا، 1982، صفحة 22). فللتجأ إلى استعادة إحدى أهم تقاليد الغنا ء وأوسعها شيُوعا وأكثرها حضورا في الذاكرة. إنّها غناء الأديب، هذا الغناء الذي مثّل أهم خطوة في تقنين شكل أدائيّ تقليديّ يعكس منزلة تق اليد المشا فهة والعلاقة الشفيفة بين قول الشعر وإلقائه أو غنائه.

ألم يكُن اِلتقاء الشعراء في الأسواق الأدبيّة - منذ الجاهلية- وإلقاؤهم للأشعار، التي نظموها وسط حلقات تضم جمهور المتلقين، من نقاد ومتذوّقين ضربا من الغنا ء؟ ألم تكُن العرب إذا أرادت أن تطرب لسماع الشعر تقول للشاعر " أنشدنا" من شعرك؟ ألم يكُن الخلفاء والأمراء يصرّون على استدعاء الشعراء إلى قصورهم لسماعهم وهم يلقون أو "ينشدُون" ولم يكتفوا مثلا بإخبار الرّواة عن الشعراء وأشعارهم؟

ثم، وفي هذا السياق نفسه ، كيف كان الشاعر/الأديب يرسّخ منظومهِ في ذاكرة الجمهُور؟ أكان ذلك من خلال طريقة الإنشاد والتفاعُل مع جمهُور المتلقين ؟ أم باختيار المضمُون الذي يُلائم الذوق العامّ وينسجم مع منظومة القيم التي تواضع عليها القوم ويتّصل بشواغل الجماعة وآمالها؟ أم بواسطة بلاغ ة الخطاب وجماليّة البناء والنظم وصياغة الصور الشعريّة في ضوء المقاييس البيانيّة التي شرّعت هاالسّنن البلاغيّة وارتضاها النقاد هو المتذوّقون؟

إنّ الإجابة على هذه الهواجس تضعُنا أمام تجربة أصيلة في فنّ الغناء الشعبيّ وفي تراثنا الشعريّ العاميّ خصوصًا . و قد اصطلح على تسميتها بغناء الأديب الذي اشتهر في تراث "المثاليث" و "المرازيق" و"الهمامّة" وغيرهم من القبائل العربيّة بأرياف الجنوب والوسط بتونس .. وما تزال هذه التجربة تتردّد بين الحضور والغياب، ولكنّها تُح ظى -برغم ذلك- بكثير من الاهتمام من قبل الباحثين المهنيّين بالغناء الشعبيّ جمعًا ودراسة وتدوي نًا (المرزوقي م.، الشعر الملحون، 1963).

أمّا غناء "الأديب" في البلاد التونسيّة ، فيقصد به أن يُغنّي الشاعر شعرهُ أو المنظُوم ممّا استقر في الذاكرة الجماعيّة واشتهر من منظومَ غيره. ويكون ذلك في محفل ينظّم للغرض من أجل إحياء مناسبة خاصّة مثل الزفاف، أو مناسبة عامّة مثل المهرجانات والتظاهرات الثقافيّة والمناسبات الوطنيّة أو المحليّة.

وجرت العادة أن يتأ ثّث موكب "الأديب" بعدد محدُود من العناصر، يتكوّن من مُغنّ رئيسيّ هو الأديب و"سَعْفيَن" هُمَا الردّادة، ويُرافقه عدد "الأبلرديّة" لا يقلّ عن ثلاثة، ويمكن أن يجاوز العشرة . يتولّى إطلاق البارُود في أوقات يفرضها ويُقنّنها نظام "الغنّاية" أو "حفل الأدب الشعبي"، باستعمال "القارابيلة".

ويجري حفل "الأديب" في فضاء مفتُوح واسع ، يجلس فيه الحضور على شكل مربع أو دائ ريّ، ويفصل فيه بين الإناث و الذكور. ويتأثّث حفل "الغنّاية" بأديبَيْن - على الأقل- كي يتوفّر مناخ التنافس بينهما ، إذ يحرص كلّ أديب عل ىكسب جولات الغناء ، وتسمّى في اصطلاحهم "الطريق"، من أجل أن يُرْض يَ الجمهُور ويَنالُ شهرة تضمن لهُ موقعًا بين زمرة "الأدبة"، ورسُوخ مكانة في الذاكرة الشعبيّة وفي ساحة الأدب الشعبيّ.

وليس موكب الأديب أو حفله ، مجرّد مناسبة شعبيّة بالمدلول الذي قد تحيل إليه صفة شعبيّ، من إشارة إلى الاستهجان والتحقير والاستخفاف ، والذي تقابله مفردة نخبويّ، بما هي معبّرة عن معنى المفاخرة والتبجيل. ولكنّه يعني -على كلّ حال- الانتماء الاجتماعيّ للبلث و للمتقبّلين ولأجواء الغنا ء التي يكون مجال نشاطها مختلفا عن أجواء القاعات والصالونات والمسارح. والموكب على النقيض من ذلك، ينضبط إلى جملة من الآداب ينبغي أن تتوفّر في من يُؤ ثّثون حفل "الغنّاية". إذ يشترط أدب الكلام وأدب الهند ام وأدب الطعام.. ويكون التهيؤ لذلك بمنتهى الحرص والاهتمام احتراما من الأديب لذاته وجمهُوره وفنّه.

فما هي مواصفاته الغناء في فنّ الأديب، وما القيمة التي تُتيح لهذا الفنّ أن يجد قبُولا لدى جمهور المتلقّين؟ ألأنّه خطاب بيانيّ أم لأنّه خطاب برهانيّ؟

إذا جاز لنا أن نُسلّم بأنّ ناظم الشعر -وهو في الآن نفسه منشده ومغنّيه- لا بدّ أن يكون على دراية بالشروط التي تُهيّئ لخطابه أن يكون مختلفا عن الخطاب العاميّ اليوميّ ، فإنّه معنيّ أساسًا بالاستجابة إلى مقتضيات الوعي النقديّ البيانيّ الذي يمتلكه جزء مهمّ م ن المتلقين، مثلما هو مطالب بأن يكون مقنعا يمتلك البرهان والحجّة كي يتمكّن من تسويق هذا

الخطاب. خاصّة وأنّ موكب الأديب يفترض حضور منافس أو منافسيْن يمتلكون هذا الحسّ النقديّ وهذه القدرات البيانيّة والبرهانيّة التي تؤهلهم لمواج هة المتلقي هم أيضا. يقول الباحث أحمد الحميري في هذا المعنى ".. وبما أنّ الوعي النقديّ ... قد استطاع أن يفرض شروطَ المخاطَبِ (المتلقي) على المخاطِبِ (الباث) في سياق الخطاب، وعلى نحوٍ يسمح لنا بالقول في تعريف المخاطَب بأنّه: مَنْ صيغ لأجله الخطاب وفقًا لشروطه. أقول إنّ الوعي البيانيّ قد أعطى لمتلقّي الخطاب كلّ هذه السلطة على الخطاب البيانيّ أو على العمليّة البيانيّة برمتها" (أحمد، 2005، صفحة 5).

لذلك فالناظم يحرص كلّ الحرص -وهو ينظم شعره- على أن يستجيب لمواصفات الغناء الشعبيّ أو على الأقلّ بعضها. فلا بدّ أن يكون غنائيّا وموسيقيّا ومليُودراميّا.. انفعاليّا للغاية. غير أنّ افعاليته بسيطة.. وأسلوبه بعيد عن التعقيد ، مثلما يُشير الباحث الألماني "كراب" (مرسي، 1968، صفحة 21). ثم تكون لحظة الغناء والإنشاد، فيعمل الأديب (المغنّي) على صياغة اللحن المِطْوَاعِ البسيط التي يضمن سهولة حفظه وانتشاره ، ذلك أنّ القول المنظم على موازين وإيقاعات أنسب في التذكّر وأيسر في التناقل من ذلك الذي لا ينضبط إلى إيقاع موسيقيّ . وهذا الوزن لا يولد ضرورة مع القصيدة، وإنّما يكون عند الإنسان و "الشاعر يكتشف صحّته بسبيل يقينيّ هو الغناء " (خدادة، 2006، صفحة 35).

لكن ما الذي يُساعد الناظم على أن يتحدّ الوزن والإيقاع الضامنين لسهولة التقبّل والتداول؟

لعلّ ذلك يحيلنا إلى أهم سمة تميّز الشعر على النثر، وهي الإيقاع الداخلي للنص المتولّد من نظام مخصُوص يلتزم به الشاعر وهو ينظم به نصّه، بدءا باختيار اللفظة ثم بناء الجملة وصياغة الأبيات واختيار طريقة انتظامها في النصّ و تواترها، فضلا عن تصميم قافيتها. إذ من الخطإ البيّن أن يتوهّم غير العارفين أنّ الشعر "الشعبيّ" إنّما سُمّي كذلك لبساطة بنائه وخلوّه من البيان . فالشعر "البدوي" خاصّة "غَنِيّ بالصور الشعريّة الرّائعة لأنّ المقصود من نظمه هو تلك الصّور المعينة، والموازين المنغّمة فيه أمر ثانوي عند الشاعر" (المرزوقي م.، الشعر الملحون، 1963، صفحة 50). بل إنّنا لا نُغالي إذا قلنا إنّ هذا الشعر يكاد يُحاكي الصّور الشعريّة المألوفة في الشعر العربيّ وخاصّة القديم منه إلى الدرجة التي يتشابهُ فيها منظوم الشاعر "البدويّ" التونسيّ أحمد البرغوثي في وصف الحصان مع نصّ امرئ القيس في وصف فرسه. ومثال ذلك قول امرئ القيس:

مِكَرّ مِفَرّ مُقبلٌ مُدبر معًا

كجلمُود صخر حَطَّه السّيل من علٍ

كُمَيتٌ يزِلّ اللّبدُ من حالِ مَتْنِه

كمَا زلّـت الصّفواءُ بالمتَـنـزّلِ

وقول أحمد البرغوثي:

الله نكُـوت حَمَّـاقْ في الجَرْي سَبّـاقْ

عْذِي سِيْرتَه مُوش قلاقْ مَطلُوق إيدَهْ وسَاقْه

إذا حَسْ بركَابْ لهْـلاَق في الأرض ديَّـاق

ولو أنّنا سلكنا سبيل المقارنة في أكثر من موضع، لوجدنا أكثر من مثال في ثراء الشعر الغنائيّ العاميّ، بالصور الشعريّة والأساليب البيانيّة تمامًا مثلما هو حال الشعر العربيّ الفصيح. لهذا السبب كان ردّ الباحث المرزوقي على ابن خلدون الذي قال " في مقدّمته" عن الأغاني التونسيّة في زمنه : أنّه لم يتعلّق بمحفوظِه شيء منها لرداءتها، وهو المؤرخ والأديب المطّلع "بالإشارة إلى أنّ العذر قد يُلتمس له إذا كان يعني أغاني الحضر والمدن لأنّها غالبا لا تحفل بالصّور الشعريّة (المرزوقي م.، الشعر الملحون، 1963، صفحة 57). وممّا أورده المرزوقي على سبيل الاحتجاج بصور البيان والبلاغة في الشعر العاميّ البدويّ قول أحدهم:

مِسْكين جَمَلْ النَّوَاعِيرْ بالهَجْر ذاقَتْ خلُوقَـهْ
يَسْمَعْ في الماء بِـأُذْنِيهْ لا يِشْبَحَهْ لا يــــذُوقهْ

وهي صورة -في رأينا- لا تقلّ بلاغة عن قول المعري، وهو يُشير إلى مأساة البعير الذي يحمل الماء أو يُخرجه من البئر وهو ظمآن، يقول:

والعَيْسُ أقتَلُ مَا يكُون لهَا الصّدَى
والماءُ فوق ظهُورها محمُولُ

إنّ همّ الأديب المغنّي -وهو ينظم الشعر - هو الاستجابة للأفق التوقّع الجماليّ لدى المتلقّي ، والخضوع إلى ما ألفته الذائقة من تلذّذ واستماع بصور البيان والبلاغة في نصّ الشعر. لذلك يحفل الناظم باستنفار ملكته الشعريّة وما اختزن فيها من أساليب البيان، فيهتم ببناء الصّورة على التشبيه والاستعا رة والكناية والمجاز والإتيان بالألفاظ على ا لطباق والموازنة والجناس والترا دف واختيار الحروف والأصوات على قاعدة السّج ع والجوار الصوتيّ والتجارس والتنغيم ...، سبيلا من سُبل الإمتا ع والخضُوع إلى السّنن النقديّة وشروطها عند المتلقين ، واستجابة إلى ذوق مفرغ في نماذج شعريّة عليها يقيس الجمهُور ويُقارن ويحكم ويحفظ، ذلك أنّ "المادّة النغميّة تُعَدّ إحدى خصائص انتشار الشعر وتداوله على ألسنة العامّة من الناس ... ضمن مُمارستهم الاجتماعيّة..." (خدادة، 2006، صفحة 34).

وإذا كانت القيمة البيانيّة ، في غناء الأديب ، عاملا محدّدا في التفاعُل مع المتلقّي ومخاطبة ذاقته الجماليّة لضمان تداول شعر ه، فما السبيل إلى إقناعه؟

لا بدّ أن نلفت، في هذا السياق، إلى قيمة أخرى تخصّ غناء الأديب مقترنة بسابقتها ، وهي أنّه خطاب بُرهانيّ. وهذه القيمة تتجلّى في اهتمام الناظم بأن يُقنع وهو يخاطب العقل والوجدان ، مثلما يُمتع عندما يخاطب الذوق. والإقناع جوهره اختيار مادّة ال نظم ومواضيعه أو أغراض "الطريق"، مثلما يُصطلح عليه في غناء الأديب. والمادّة إذ ن مدارها على ما عُرِف في غناء الأديب من أغراض تبدُو في مُجملها حركة استعداديّة لمضمون مدوّنة الشعر العربيّ القديم . وهي م بوّبة عند أرباب هذا الفنّ حسب المواضيع ، و اصطلحوا على تسميتها كما يلي : الأخضر (الغزل)، الكوت (وصف الخيل والرّ احلة)، النجع (الرحلة والرّحيل)، النفخ (الفخر)، الأحرش (الهجاء)، العكس (الشعر النقديّ والاجتماعيّ)، الخطّاري (شعر الحروب والمعارك)، البروق (وصف المطر وأنوا ر وأثرها)، المكفّر (الشعر الديني)، الرباط (شعر الألغاز و الأحاجي)، الفندالي (شعر السجون)... ويُجمع الباحثون في تراث الأدب الشعبيّ أنّ موازين هذا الشعر ترجع في الأصل إلى "القريم" والمسدّس" و "الملزومة" و "الموقف". ولولا ضيق المجال لأوردنا بشكل تفصيليّ هذه الأوزان وفروعها في غناء الأديب. لكنّنا نُشير إلى أنّ غناء الأديب قد اهتمّ بمختلف مظاهر الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة..، وكان سجلاّ للعادات والتقاليد وأنماط السّلوك والأخلاق ، وحَوَ ى قيم الجماعة ومُثُلَها وحِكمها، ودوّن الأحداث للتوثيق والاعتبار. فكان بحقّ شاهدا على حضارة مجتمع بتفاصيلها الدقيقة ، لذلك قال عنه الباحث محمود قطاط "إذا أردت معرفة حضارة ما فابحث عن فنّ الغناء فيها" (محمود، 2001، صفحة 55).

والقيم والبرهانيّة في غناء الأديب تتجاوز كونه خطابًا سريع النفاذ إلى وجدان الجماعة وسَهْل الانتشار داخل المحيط السُ وسيُوثقافيّ الذي نشأ فيه (لولو، 2020، صفحة 220)، إلى استنهاض ه مم المتلقّين من أجل الاعتزاز بقيم المجتمع وتقاليده وعاداته ، خاصّة تلك التي كانت سببا في مُعانقة القبيلة أو الوطن أو الأمّة لأمجادها ، وعاملا من عوامل عزّتها ومَنَعَ تها. فالأديب لا يستذكر الماضي إلاّ ليكون عبرة، ولا

يستحضرُ محطات هي المضيئة إلاّ ليُنعش الذاكرة ويُحفّز الهمم، ولا يذكّر بعَلَمٍ أو مكان أو حدث إلاّ ليعمل الخيال إلى التحليق بعيدا عن زمن الرّداءة والن لئوص والخيبات وينفّس عن مرارة الواقع.

إنّ أهمية التمثل البرها ريّ للمادّة الذي يُغنّيه ا الأديب، تتجلى في قدرة الملفو ظ على مخاطبة العقل ، وتحقيق اللحظة التي تتجاوز الانفعال الظرفيّ والسريع إلىالانفعال الرصين المتأنّي الذي يعقبه التساؤل عن الأسباب والعلل التي تفسّر الحوادث وتعلّل النتائج وإلى البحث عن سبل استعادة القيم الأ ثيرة التي فقدت وحلّت محلّها قيم القاع والبذاءة والرّداءة.

وذاك هو معنى المرونة في خطاب الأديب وفي التفاعل الإيجابيّ معه ، ممّا يجعل مضامينه قابلة للتشكّل والتغيّير بمقتضى الحال والمقام ، وبمقتضى المناسبة وطبيعة المتلقّي من أجل أن يستقرّ في الذاكرة ويصبح جزءا من ثقافة الجماعة ، به تبني وتُعدّل وتُضيف، وبه تكون قادرة على مواجهة الأنماط الجديدة من الغناء الغريبة عن الذوق العامّ من جهة ، وقادرة على استيعاب مُستجدات الواقع والتعبير عنها والتفاعل معها.

غير أنّه يتعيّن التنويه بأنّ ثمّة من السّمات التي ينصبّ عليها معظم النقاد في علاقة بالغناء الشعبيّ وفنّ الأديب تحديدا، من قبيل اتّصاله بالمخيال الشعبيّ وتحوّله إلى فضاء قوليّ حافل بالفنتازيا. يُحاول استعادة المثل والقيم والرموز الغابرة التي باتت حديثا من الماضي إن لم نقل حكايات وأساطير . ونودّ في العنصر التالي أن نُثير هذه المسألة التي تبدو لنا جوهريّة من خلال مثال من غناء الأديب.

3. تشكيل المخيال الشعبيّ في غناء الأديب : ملزومة "المعلّم"

المخيال هو ذلك الخزان الرمزيّ الواسع والكثيف لكثير من الصّور والأحداث والحكايات والأغاني والرّموز الذي يحدّد طبيعة مسير ة مجتمع مَا، من حيث إنتاجاتها الشعبيّة الثقافيّة والاجتماعيّة والفكريّة (حسن، 2021، صفحة 43)، هكذا عرف أحد الباحثين المخيال. وهذا التعريف يُحيلنا إلى فرضيّة أنّ لكلّ أمّة مخي الها طالما أنّ لها تاريخ ثريّ يحوي ما حققته على يد الأسلاف من إنجازات تاريخيّة طبعت ماضيها. لكن هذا المخيال لاَ يُشير إلى ما ضيها فقط، بل وأيضا إلى روح الحاضر الذي ربّما تشكّل على رصيد الموروثات الىتي تمتلكها، والتي استقرّت في الذاكرة الجمعيّة لتستنجد به وتستدعيه متى دعت الحاجة وشعرت أنّها معنيّة باستلهام عبر ة ليكون عونا على صياغة نمط الحياة في الحاضر ، فضلا على تصوّر المستقبل.

والمجتمعات تختلف في تعاملها مع المخيال الشعبيّ، "فمنها من اتّخذ مخي الهِ وماضيه سراجًا يُنير له الطريق في الحاضر ويدفعه نحو المستقبل ، ومنهم من عدّ ذلك المخيال الشعبيّ لا غاية ولا فائدة تُرجى من ورائه، فهو ماضٍ فقط" (هارون، ب.ت.، صفحة 7).

وللإشارة، فإنّ المخيال الشعبيّ يتشكّل في ضوء عناصر ماديّة ولا ماديّة من ماضي الجماعة وتاريخها وتراثها. أما العناصر الماديّة ، فمثالها متجسّد في الآثار لكالأهرامات والآثار البا بليّة والسومريّة وفي الحر ف والأنشطة وفي المنتجات وفي الأنشطة والمنجز ات والأدوات... و أمّا ال عناصر اللا ماديّة، فمدارها على الحكايات و السّي ر وقصص البطولات والملاحم والحوادث التاريخيّة والأساطير والأمثال والأشعار والأغاني.. التي ربّما بقيت حاضرة في الذاكرة يتناقلها الأبناء عن أسلافهم.

لكن ما الذي يدعُو إلى تشكّل المخي ال الشعبيّ واستحضاره؟ هل هناك أوقات وظروف تشعر الجماعة

فيها أنّها بحاجة إلى وقفة استعاديّة ي صروغ خلالها الخيال صورة ناصعة لما كان، حتى تكون مشروع استنهاض؟

إنّ المخي ال الشعبيّ ، وباعتبار أهميته وم ثوله في الحاضر من خلال تجسيده في إبداعات فنيّة وفكريّة مثل المسرح وفنون الأدا ء والغنا ء والأدب الشعبيّين والرواية وق صص الأطفال...، كان ح اضرا وفـاعلا في الذهن العربي مثلا، كما في الهجز الفنّي (الشعر والغناء) في ارتباط بالمنعطفات الخطيرة التي ألمّت بالأمّة (النكسة العربية في حزيران 1967 مثلا) وفي علاقة بإخفاقات الأنا المتعدّدة في مواجهة الآخر المختلف.

بل إنّ النهضة الأوروبيّة نفسها التي قامَت على الثورة الصناعيّة وكانت ثمرة لها ، اعتمدت على التصوّرات الملهمة في مخي ال الأمّة وعلى تطوّر ذلك المخيال وثرائه بالرموز والعناصر ، منطلقة من ماضيها الحافل إلى آمالها المستقبليّة المنشودة . حينئذ ، يصبح من الجائز القول بأنّ استدلال الذهن العربيّ ، بما يمثّله المخيال الشعبيّ للأمّة وما يحويه من تراكمات أو معطيات إيجابيّة، حتى يمكن استنباط أحسن ما فيه بغاية البناء والتأسيس الأفضل.

ويبدو أنّ الأمر كان كذلك مع الشعر والأدب الشعبيّين ومع أشكال التعبير المتنوّعة من أبسطها مثل السرد والحكاية (الحكواتي) والرقص والغناء إلى أعقدها مثل النحت وغيره. فقد أفادت هذه الفنُون من التاريخ و من رصيد القيم المتراكم ومن الأحداث والوقائع ومن مختلف الأصول التي تُغذّي المخي ال، والمصادر التي ينهل منها دينيّة كانت (الوحي، الخطاب النبوي ، الفقه..) أو انتروبولوجيّة مثل الوقائع التاريخيّة والأبطال والرموز التي تشتغل حيزا مهمّا في الذاكرة الجماعيّة للعرب والمسلمين، ومن القيم والمثل والمنجزات الثقافيّة والحضاريّة (الشبه، 2014، صفحة 9.8)، فجعلتها نافذة إلى سجل الجماعة التاريخيّ ومنهلا الاستلهام العِبَر والدروس وربط الحاضر مع الماضي واستشراف المستقبل.

وفي هذا السياق، يهمّنا أن نستثمر نصّا -رأيناه- مهمّا يمكن أن نعدّه حجّة على اسهام فنّ الشعر عامّة وغناء الأديب خاصّة ، في تشكيل المخي ال الشعبيّ وصياغته لتحقيق مقاصد وجدَ الشاعر ، بحكم حسّه الفنيّ وروحه النقديّة، أنّ الجماعة بحاجة إليه لمعالجة حاضرها وتصوّر مستقبلها. هذا النصّ هو قصيدة من الشعر العاميّ تنتمي إلى جنس "الملزومة" وهو أحد أربعة موازين، أشرنا إليه سابقا، اتخذها الأ ديب في نظم الشعر. وعنوانها "المعلّم" للشاعر الأديب التونسيّ علي لسود المرزوقي (المرزوقي ع.) ، وقد اخترنا من منظومه هذه الملزومة التي أوردها على لسان معلّم يلقّنُ تلميذهُ صُورًا من أمج اد شعبه ووطنه عليه أن يستحضرها وهو يتصوّر هوية بلاده بالرسم أو بالكلمات . وبالتالي يتبدّى لنا من خلال نصّ الم لزومة مكوّنات المخيال الذي استقر في الذاكرة الفرديّة والجماعيّة عن ما ضي البلاد وأمجادها وقيمها ومُثلها ، والحاجة إلى اتّخاذه نموذجا يرمّ م الحاضر ويؤسّس للمستقبل رشدانا للخلاص من بؤس الراهن. وسوف نُ ورد ثِنْيَ هذا العنصر أمثلة ممّا ورد في متن النصّ.

يبدُو، من خلال ال قراءة الأفقيّة الأولى ، نمط التعامُل الذي استقرّ عند شاعرنا مع المخي ال الشعبيّ. فهو " يقبل على (هذا) المخيال .. على أساس أنّه من المقدّسات التي يجب احترامها " (خليل، 1981، صفحة 6)، ومن المعاني المؤثّثة لهذا المخيال حسب منطوق نصّ المرزوقي -الذي بين يدينا- وهو كما يبدُو ، مخيال مَحْكيّ يلعب فيه الشاعر دور "القَوَّالْ"، وفي ذلك إحالة إلى قيمة ثقافة المشافهة عند العرب وفي مجتمع البادية خاصّة ، نذكر المحور الاجتماعيّ (الكرم، الضيافة، النجدة..):

ارْسِمْ وِلْدِي دُوَارْ امْحيـّفْ ** شِبْحِي ايكَيـّفْ **
شْتَى ومْرَبَعْ ومْصَيّفْ
وارْسِمْلي كيفَاشْ ايْضَرَبّفْ ** يِسْتَقْبَـــل **
عَلِيهْ اضْيَافَه تِتْرَاسِلْ

وارْسِمْ لو كان فُطوعَكْ ** عِشْ نَخَلْ **
امْبَسِّر بالعَرْجُون حَفلْ
ارْسِمْ مَهْواكْ ومنفُوعَكْ ** ثَمْرهْ وِضلْ **
كرُومْ وزيتُونْ مِثقَلْ

والمحور الأخلاقي الديني (الثقة والنزاهة والوعظ الدينيّ وتنبيه الغافلين، والتوبة والاستغفار والتوسل لله..):

اِرْسِمْ وِلْدِي كيفْ كُنّا زْمَان ** مَعَ الخِلاّنْ **
عِفَّهْ ونْزَاهَهْ وحَنَانْ
ارْسِمْلِي صُورَة لُقْمَان ** وشيخ ايِمِلْ **
حِكْمَة تُوعِظْ في الغَافِلْ
اِرْسِمْ قُبَّهْ وصَمْعَهْ وآذَانْ ** بصَوْت انْجِل **
حَنينْ يرغب في الكاسِل
ايتّوب مِنْ هَزى الشّيطَانْ ** ويْجَاهِل **
استَغْفر لله وبِتْوَسِّلْ

وكذلك المحور القيميّ (العفّة والتضامُن والأخوّة وحبّ الوطن...):

اِرْسِمْ وِلْدِي ناقَهْ وجْمَلْ ** وخُوتْ وهَلْ **
ونجعْ امَجّدْ بين دخَلْ
ارْسِمْ وِلْدي نجع وحيوانَهْ ** وعُشْب ألوانَهْ **
تَغَطي ودْيَانَهْ وبْطنَانه

والمحور النضاليّ الوطنيّ (الصمُود وتحدّي الموت ومُواجهة المستعمر ورفض الذلّ والوحدة الوطنيّة...):

وزِيدْ اِرْسِمْ كيفَاشْ اصْمُدنَا ** ومَا انْعَدّلْ **
الموت ولا نَرْضُوا بالذُّلْ
وقْت لِسْتعْمَار قِصَدْنَا ** وُقفْنَا الكُلّ **
صِخَرْ صَامِدْ في رَاسْ إجْبَلْ

ومحور الحياة البدويّة (الإبل والخيمة والخيل وواحات النخيل وغابة الزيتون والنجع والوديان والعشب..):

اِرْسِمْ وِلْدِي أهْلِك وربُوعَكْ ** زِيدْ انْجُوعَكْ **
انْقُشْ واتْفَنّنْ ببدُوعَكْ

ومحور الرمُوز (الأذان والصومعة و لقمان والماضي والمدَد المهوى والدروع والقيادة...)

وتَوْ هَانَا علْ المِاضي ابْعِدنَا ** ومتهَلْهَلْ **
دُوبهْ في المشيَهْ إمْنَقَّلْ
ضُمُوهَا وردُوهَا قَدانَهْ** اِمْنِينْ اطِلْ **
كّنَا بابْ العَرْش انْحَلْ

هذه المحاور على تنوّعها ، يشقّها قاسم مُشترك يُمثّل التيّمة الرئيسيّة في هذا المخيال : إنّه اللهجمة في بُعديها الماديّ والرمزيّ. فهي حاضرة في مستوى البُعد القيميّ مثل الفروسيّة والشّهامة وردّ العدوان وإعادة الحقّ إلى أصحابه و الذود عن النجع فضلا عن قيم ة العمل والتعايش مع البيئ ة. وتلك قيم رمزيّة تُحيل إلى نمط الحياة من جهة، وهويّة المجتمع من جهة أخرى. ثم هي حاضرة من خلال الوقائع والأحداث والأبطال الذين صنعُوا الملاحم . إذ يذكر الشاعر القادة والدرُوع والصولات والجولات والفرسان وهم ينجدون الأهل ويردّون ما غُصِب منهم ، إضافة إلى التذكير بصور الصمُود والمرابطة بالجبال لمقاومة المستعمر...

غير أنّ المهمّ في تشكيل صورة المخيال ، ليس الماضي في حدّ ذاته -وإن كان الماضي مُجرّد إطار استوعب ملاحم السلف - وإنّما ما هو جدير بالتخليد والتذكير من صور البطولة ومتعلّقاتها . لذلك يبدُو أنّ الأديب المرزوقي كان واعيا بأنّ المخيال الشعبيّ يتجاوز التحديد الزمنيّ ليُصبح (تشكيل الصّورة ذهنيّا وفنيّا) عمليّة مستمرّة... فكلّ فعل يستحقّ أن يُخلَّدَ ويتوارثه

الناس، لكنّ الوراثة لا تتحدّد بالزمن والكمّ بل بالنوع. "فليس كلّ قديم مخيال ، ذلك أنّ من هذا القديم ما أصبح هامشيّا" (حمادي، 2007، صفحة 189) وطواهُ النسيان.

ثمّ إنّه (الشاعر) أيضا ، كان مُدركا لأهميّة الوظيفة التي يلعبها فعل بناء المخيال، كما لقيمة توظيفه في غناء الأديب تحديدا . أمّا عن توظيفه في فعل الغناء، فيعُود إلى قناعته بما يتناسبُ مع المدركات الذهنيّة للمتلقّين وكذلك مع أذواقهم ، ثمّ إلى معرفته بمنزلة تقاليد فنّ الأديب في مجتمعه -باعتباره يستقطب الشرائح الاجتماعيّة الأوسع- وخاصّة الشباب البلحث عن ملاذه وقدوته، وقد تاهت به السّبل.

وأمّا عن الوظيفة التي ينهض بها المخيال ، فمحورها التواصل بين الماضي والحاضر المستجد واستحضار القديم للحاضر بشكل حديث ، ولكن بآليّة تقليديّة ما تزال تحيا في محيطها الثقافيّ والاجتماعيّ وهي "غناء الأديب"، تحقيقا لأهداف تجمع بين التربويّ والتعليميّ والثقافيّ التوعويّ . ففي التربويّ التعليميّ مزاوجة بين المخيال والمعاصر ، تدفع إلى رسم هويّة المتلقّي بوضوح وإلى تحديد اتجاهاته ورؤاه للراهن والقادم.

وفي الثقافيّ التوعويّ ، يكون التعامُل مع المخيال لما يحتويه من دلالات وإيحاءات ، وفي ذلك تحقيق لحالة من الإشباع النفسيّ فضلا عن تحريك الوجدان، إذ "المخيال له وظيفة (أساسيّة) يتمتع بها وهي قدرته على تحريك العواطف وتجييشها في المنعطفات التاريخيّة الكبرى التي تعرفها المجتمعات " (الشبه، 2014، صفحة 22).

إذن، ألاَ يحقّ لنا ، ونحن نقف على مضامين رأس المال الرمزيّ التي حواها المخيال الجماعيّ في ملزومة المرزوقي ، التساؤل عن سرّ تركيزه على "يتيمَة" الملحمة تحديدا وغالبا؟.

4. فنتازيا القيم الملحميّة في ملزومة "المعلّم"

إذا تساءلنا عن أهمّ العوامل التي يُمكن أن تُسهم في تشكيل المخيال الشعبيّ العربيّ ، فإنّنا نُوجزها حسب رأينا في ثلاث:

- الواقع المشرق في المجتمع الآخر المختلف عنّا وكيفيّة بلوغه.
- واقع التشظّي والتراجع والنكوص الذي بات عليها مجتمعنا الآن على مختلف الصّعد والمستويات.
- الواقع المثاليّ الذي عرفته محطات من الحضارات العربيّة الإسلاميّة، واستقرّ في الذاكرة كعلامة مضيئة.

ونعتقد أنّ المعطى الأخير لعب دورا رئيسًا في بناء المخيال، باعتباره الأقرب إلى وجدان الجماعة والأكثر حضورا في ذاكرتنا الجماعيّة. لذلك يسُود الاعتقاد بأنّ هذا المخيال سيكون الأقدر على تحريك المسار التاريخيّ من جديد ، وعلى تجييش الجماهير لتحقيق الأهداف المنشودة، لأنّ فيه -حسب عبارة نعيم اليافي- "ما وافق الإنسان واستمرّ به ولمصلحته وعاش حتى الوقت الراهن" (اليافي، 1993، صفحة 55).

لكن بالمقابل، ألاَ نُلاحظ -وفي ضوء المثال الذي احتجنا به - طغيان العجائبيّ والأسطوريّ على مضامين هذا المخيال، الذي نُعوّل على تأثيره في تحريك الوعي وتجييش العواطف ؟ أ لاَ تغلب الفنتازيا على منظومة القيم التي حاول الأديب المرزوقي ابتعاثها في ملزومة "المعلّم"؟.

يجدر أوّلا، أن نقف عند مصطلح "فنتازيا" علّنا نظفر بما يذلّل الإشكاليّة؟

جاء في مع جم الجامع، أنّ كلمة فنتازيا لا أصل لها في العربيّة ، وإنّما هي أعجميّة وتطلق على أسلوب يقوم على تناول الواقع من رؤية غير مألوفة ، أو هي مُعالجة إبداعيّة خارجة عن المألوف للواقع المعاش. وتطلق في مجال الأدب على نمطٍ إبداعيّ يعتمد الغرابة والسحر وغيره من الأشياء العجيبة المفارقة للطبيعيّ ، كعنصر أساسيّ للحبكة الروائيّة (الجامع، 2018، صفحة 351).

وفي الأدب العربيّ ، تعرف الفنتازيا بأدب الخَيال، وهو فنّ يتأسّس على الإفراط في الخيال والأساطير والخرافات التي تتمتّع بشعبيّة كبيرة لدى عامّة الناس. وتتميّز بجاذبيّتها القويّة لقدرتها على أخذ المتقبّلين بعيدا للتحليق في عالم الخيال والأساطير التي كثيرا ما سمعها الناس. وهذا الصنف من الأدب يُسمى كذلك العجائبيّ ، إذ له قدرة على التشويق والإثارة والتحريض والشحن الوجدانيّ والذهنيّ . وهو حسب الباحث تودورف "التردّد الذي يُصيب المتلقّي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة" (أبوديب، 2007، صفحة 23).

فأين تبدُو الفنتازيا في ملزومة "المعلّم"؟

يتطلب البتّ في هذا التساؤل ، النظر في تفاصيل المشاهد التي استحضرها الشاعر وهو يُعلّم تلميذه على لسان مُربيه . ولأنّنا أشرنا إلى أنّ الجامع المشترك بين هذه المشاهد هو الملحمة، فإنّ الغالب على عرضها هو المعالجة المفارقة للواقع، أي الفنتازيا. بدليل أنّ صورة أبطال المقاومة ، وهم يتمرّسون بالجبل بإمكانيّات عسكريّة بسيطة لمواجهة الآلة الحربيّة للمستعمر، وصمُودهم الأسطوريّ يرفع هؤلاء إلى درجة البشر غير العاديّين. ويكاد يضيع الملاحم -التي سطّروها- في خانة الخوارق، ويرفعها إلى مرتبة الميثولوجيا القديمة المنسُوبة إلى حضارات عديدة وعريقة في التاريخ (سومر، بابل، مصر...). وعلى المستوى ذاته، يقدّم المرزوقي على لسان المعلّم صورة إنسان الماضي، هذا الذي يرتقي إلى مصاف العظماء والخارقين. إنّه لقمان عصره الذي أُوتيَ صبرا عجيبا يُضاهي أبطال الملاحم. ومثل ذلك يقوم مشهد ملحميّ آخر يسرد بطولات الفرسان الذين استنهضتهم القبيلة لتعقّب المغيرين وردّ ما سُبِيَ من أهلهم من إبلٍ. وكان تذكير الشاعر بهذا المشهد شبيها بحركة الكاميرا، التي لا تغفل عن رصد اللقطات العجائبيّة ، لأبطال استثنائيّين خلّدهم التاريخ وحفظتهم الذاكرة لأنهم كانوا أهل صولات وجولات كما في قول الأديب الشاعر:

وزِيدْ ارْسِمْ قياد ادرُوعَـكْ ** تِثْـوغّـــل ** صَالُو ولا جَـوّ البَـرّ الكُــلّ

وإذا أردنا الإيجاز، فإنّ الفنتازيا في ملزومة المعلّم، هي في هذا المزيج من الأحداث الدراميّة التي تجمع بين الملحمة والتراجيديا والرومانسيّة ... فكأنّما الشاعر يتعمّد أن يتحرّر -وهو يستغلّ الغريب العجيب ممّا جاد به المخيال - من يقود المنطق والواقع ، وهو يعلم تمامًا أنّه عندما يستغلّ مجال العجائبيّ في ما سُطِّر من ملاحم الأسلاف ، فإنّه يتقن بناء الحبكة الدراميّة داخل الكتابة حتى وإن كانت باللهجة العاميّة -وهي حجّة تردّ على من يزدرُون أدب العاميّة والعامّة- ويحقق منتهى الإثارة لدى المتقبّلين.

الخاتمة:

ما تزال ثقافتنا الشعبيّة المترسّبة في مجتمعات المغرب العربي عامّة وتونس خاصّة، تراكم بشكل

تصاعديّ قدرًا عظيما من المثل والقيم والحكم والمأثورات الشديدة والثراء والتنوّع... ولأنّها ما تزال حيّة فينا وحاضرة في ذاكرتنا، فإنّه من الغبن أن نتجاهل تأثيرها في مجتمعاتنا حتى وإن بلغت من التطوّر والرقيّ منزلة أكثر تجذرا وتعقيدا.

وهذا التأثير يطفُو جليّا كلّما عشنا تجربة ثقافيّة استعاديّة تمارسها فنُوننا القوليّة أو السمعيّة أو البصريّة...

وضمن هذه الفنون، كان فنّ الأديب الشعبيّ - في بعض ربوع تونس- موروثا ثقافيّا ضاربًا في القدم. ويمثّل أحد الروافد التي تغذّى المخيال الشعبيّ بجملة من الصياغات المعرفيّة والمثل والقيم والرموز الشعبيّة، التي يعمل الأديب (الشاعر المغنّي) على استعادتها. علّها تُؤصّل صورة الإنسان والعالم التي يصوغها المخيال عندما تسرد ملاحم الماضي وسير أبطال خارقين، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم الفنتازيا.

لقد بان لنا أنّ "الملزومة" وسيط تعبيريّ قادر على ابتعاث رصيد من المعاني والقيم تعطي لهذا الفنّ حضورا يمكّنه من أن يصبح جزءا من الخيال الاجتماعيّ والثقافيّ الجمعيّ والفرديّ، ويُسهم -مثلما يؤكّده فلاسفة العصر- في جعل المخيال قادرا على صياغة تصوّرات ديناميكيّة ومستقبل بنفس القدر الذي يكون فيه خزانا للذاكرة لاَ ينضب.

ولعلّ اشتغالنا على المخيال وفنتازيا القيم الملحميّة، من خلال ملزومة "المعلّم" لأديب علي الأسود المرزوقي، كان هدفه تبيّن قدرة هذا الفنّ على تحريك السواكن والتهيّئ لصياغة المستقبل الذي يليق بنا.

المصادر والمراجع:

<u>باللغة العربيّة:</u>

- عبد الرحمان ابن خلدون، (د.ت.)، المقدمة، فصل في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد، ج.2، الدار العربية للكتاب.
- عبد الرحمان ابن خلدون، (1968)، كتاب العبر، م.6، دار الكتاب اللبناني.
- محمد أحمد ابن طبلطبا، (1982)، عيار الشعر، بيروت، ترجمة عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية.
- كمال أبوديب، (2007)، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان.
- مرسي أحمد ، (1968)، الأغنية الشعبيّة ، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر.
- ناصر البقلوطي ، (2005)، مقولات في التراث الشعبي، تونس، تبر الزمان.
- محمد عابد الجابري، (1991)، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، بيروت، ط. 1، مركز دراسات الوحدة العربية.
- أبو عثمان عمرو الجاحظ، (1991)، كتاب الحيوان، بيروت لبنان، م. 1، دار الكتب العلميّة.
- جاسم علي حسن (2021)، جماليات توظيف المخيال الشعبي في عروض المسرح المدرسي ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، م.29.
- عبد الواسع الحميري أحمد (2005)، شعريّة الخطاب في التراث النقدي والبلاغي ، بيروت ، المؤسسة الجامعيّة للنشر والتوزيع.
- محي الدين خريّف، (ب.ت.)، بيبليوغرافيا من الأدب الشعبي، تونس، وزارة الثقافة، ت.ت.
- ياسين خليل، (1981)، المخيال الشعبي العاميّ العربيّ، مطبعة جامعة بغداد، بغداد،
- أحمد خواجة، (1998)، الذاكرة الجماعيّة والتحولات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، كلية العلوم الاجتماعيّة

والانسانيّة، أليف منشورات البحر الأبيض المتوسط.

- صلاح الراوي، (1985)، السيرة الهلاليّة بين الشفاهيّة والتدوين، مجلة أدب ونقد، ع.1،
- صادق الرزقي، (1967)، الأغاني التونسيّة، د.ت.
- أمين الزواري، (2019)، الرواسب الإفريقيّة في الثقافة الشعبيّة التونسيّة، صفاقس، تونس، مكتبة علاء الدين للنشر والتوزيع.
- محمد السقانجي، (1986)، الرشيديّة مدرسة الموسيقى والغناء العربي في تونس، تونس، دار كاهية للنشر.
- محمد الشبه ، (2014)، مفهوم المخيال عند أركون، الرباط، دار الأمان.
- عيسى الشماس، (2004)، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- محمود قط اط، (2001)، التراث الموسيقي الجزائري، لبنان، مجلة الحداثة، ع. 55.
- فايزة لولو، (2020)، الأغنية الشعبيّة ودورها في احتواء الثورة دال إبراهيم يّالآداب والعلوم الإنسانية، ع.1.
- محمد المرزوقي، (1967)، الأدب الشعبي في تونس، تونس، د. ت.ن.
- محمد المرزوقي، (1963)، الش عر الملحو ن، تونس، مجلة الفلك، ع. 8.
- معجم المعاني الجامع، 2018، عمان، الأردن، دار غيراء للنشر والتوزيع.
- عبد السلام هارون (ب.ت.)، المخيال الشعبي العربي، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم

نصّ الملزومة:

المعلّـــم

ارْسم ولدي ناقه وجمل* وخوت وهل*
ونجع امجّد بين دخل
ارسم ولدي نجع وحيوانه*وعشب ألوانه*
تغطي وديانه وبطنانه
وزيد ارسم عقد وفرسانه ** لحقوا البل **
القوها في ربضه واعتل
شويل ايدادش في حرانه ** ويدلل **
عقب مع بعض امجلول
ضموها وردوها قدانه** امنين اطل **
كّنا باب العرش انحل

ارسم ولدي

ارسم ولدي كيف كنّا زمان ** مع الخلان **
عفه ونزاهه وحنان
ارسملي صورة لقمان ** وشيخ ايمل **
حكمة توعظ في الغافل
ارسم قبه وصمعه وآذان * بصوت انحل *
حنين يرغب في الكاسل
ايتّوب من هزى الشّيطان ** ويجاهل **
استغفر لله ويتوسل

ارسم ولدي

ارسم ولدي دوار امحيف ** شبحي ايكيف *
شتى ومربع ومصيف
وارسملي كيفاش ايضيف ** يستقبل **
عليه اضيافه تتراسل
وين حي المضيوم ايهيّف ** للمعقل **
على بيوت خيوله تصهل
واكد مولى فكر انضيف ** ومخوّل **
وامصفّى من كل زلل

ارسم ولدي

ارسم ولدي أهلك وانشدنا ** وين مددنا **

ويـن المنـزل وأمّاردنـــا

وزيد ارسم كيفاش اصمدنا ** وما انعـدل **

المـوت ولا نرضــوا بالـذّل

وقـت لستعمار قصدنا *وقفنـــا الكـل *

صخـر صامـد في راس إجبـل

وتو هانا عل الماضي ابعدنـــا ** ومتهلهل **

دوبـه في المشيـه إمنقـــل

ارســـم ولـــدي

ارسـم ولـدي أهلك وربوعك *زيـد انجوعـك *

انقـش واتفنـن ببدوعك

وارسـم لو كان فطوعك ** عــش نخل **

امبسـر بالعرجـون حفـــل

ارسـم مهـواك ومنفوعـــك ** ثمــره وضل **

كـروم وزيتـون مثقـــل

وزيـد ارسـم قياد ادروعـــك ** تتـوغـل **

صالـو ولا جـو البـر الكـــل

ارســـم ولـــدي

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 111 - 127.

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الماضي في مواجهة الزّمن: الجسد كمخزون للذّاكرة والتقنية كمخيال للفن.

تجارب ذاتيّة

The past in the face of time: the body as a repository of memory and technology as the imagination of art. Subjective experiences

فتحي ميساوي*.جامعة سوسة، تونس، fmissaoui4@gmail.com

آسيا الكعلي، جامعة سوسة، تونس، essiakooli1@gmail.com

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-12-13 القبول: 2023-03-31 النشر: 2024-05-06

ملخص البحث

تتمحور مقاربتنا حول مفهوم الذاكرة من منظور المنهج التأويلي الإبداعي و مخيالها على الجسد الذي أثقلته فجائع الزّمان بدافع عاطفة كبيرة من الخيال والحدس. فللزمان و المكان سلطة على الجسد، فما بالنا بذات مبدعة تستشرف الأفق بمخزون ثري من الذّاكرة، المادّة والوسيط، لتتداخل المفاهيم الثلاثة في تماهٍ لحدودها ليظهر الفن كنسج لوعي جماعي تضج به ذواتنا..

إنها رحلة الواقع عبر التقنية والبحث في مطيّة الزمن والذاكرة، لضرب عصا التخيّل بُغية نسج عوالم إبداعيّة تصوّر الماضي لتقدمه في شكل ذاكرة فيديوغرافيّة، لعبت فيها الصورة الذهنية ومعها التخيل والتصور والمادّة والتقنية دورًا مهما في عمليّة التذكّر والاستحضار، ليغدو العمل التّشكيلي ذاكرة جماعيّة أخذ فيها الوسيط الرّقمي "الفيديو" والصورة الرقمية منحى آخر في تشكيل رُؤية فنيّة جمالية تواكب التطوّر التكنولوجي و تساعد في عملية التصوّر والتعبير والإنشاء التقني. فلا سبيل إلى نسج موطن جسد تنقدح عنده شرارة الإبداع إلاّ عبر تأصيل الذاكرة و الانفتاح على زمنها المطلق...

الكلمات المفتاحية

الذّاكرة
المخيال
الزّمن
الصّورة
الرّقمنة

* المؤلف المرسل

Abstract

Our approach revolves around the concept of memory from the perspective of the creative hermeneutic approach and its imagination on the body that was burdened by the horrors of time out of a great emotion of imagination and intuition. Time and space have power over the body, so what do we care about a creative person who looks to the horizon with a rich store of memory, matter and medium, so that the three concepts overlap in an identification with their limits so that art appears as a fabric of collective awareness with which our selves aflame..

It is a journey of reality through technology and research in the span of time and memory, to strike the stick of the imagination in order to weave creative worlds depicting the past to present it in the form of video memory, in which my body, mystical material and knitting techniques played an important role in the process of remembering, so that the figurative work became a collective memory in which the digital mediator took Video" is another aspect in shaping an aesthetic artistic vision that keeps pace with technological development and helps me in the process of visualization, expression and technical creation. There is no way to weave the homeland of a body in which the spark of creativity can be ignited except through the rooting of memory and openness to its absolute time...

Keywords

memory
imagination
time
Image
Digitization

1. مقدمة:

الفن التشكيلي استطاع أن يؤكد أهميته وعلاقته بالتاريخ وبالموروث الإنساني القديم، من خيال الفنان الرسام الذي اهتم وقدم الأعمال الفنية التي تحدثت عن حقبات و أزمنة متفاوتة عبر لوحات تشكيلية بالتعمق فيها يستطيع المرء قراءتها من خلال تصور بصري مدهش يعتمد على توزيع ونقش اللوحة بحرفية جمالية. إن التطور المعرفي والتطبيق الفعلي يتكون في نثر ورش اللون على المظهر الخارجي، إلى جانب التشكيل. هناك ألوان وعلامات لها دلالات، وذلك حسب التأثر بالواقع المنظور، في تغيير أحد المظاهر الخارجية لأشياء ما وراء الطبيعة، أو تعبيرات تجريدية أكثر أو أقل ترابطاً للعنصر التصويري، أي المرسوم، فوجود اللوحة مرتبط بقدرتنا علي قراءتها ولا بد أن نعي أن هذه القراءة لا تعني قراءة الواقع فالصورة المرسومة حسب (ايكو) لا تمتلك خصائص الموضوع الذي تمثله بل تقوم بإنتاج بعض شروط الإدراك المشترك بين العلامة وموضوعها. العين لا تستطيع أن تأخذ شكلا حقيقيا للأشياء بالنظرة المجردة البسيطة، ولكن مع البديهة والحس المجتهد يمكننا الرؤية والتخيل.

بالتالي لم يكن الفنّ المعاصر غير مُبالٍ بما طرحته التكنولوجيات الحديثة من وسائط رقميّة جديدة قابلة للاستعمال و التوظيف ضمن الأنماط الفنيّة التي بقيت في حاجة لدعائم وركائز حديثة وقد يعتبر فن الفيديو نتيجة لهذا التناغم بين ما يفرزه العلم والمعرفة من صناعة من جهة، وما هو قادر عليه خيال الفنان المبدع من جهة أخرى، ليلتقي الإبداع الصناعي بخيال الفنان فتتشكل أنماط فنيّة متجدّدة تواكب التغيير الزمني وترسي أساليب تشكيليّة من أهم خاصياتها الدمج والانفتاح على كلّ المجالات الفنيّة والبحث المتواصل على تدعيم مفهوم التداخل والتواصل بين الأنماط والتوجهات الفنيّة.. فمن زخم التيارات الفنيّة المُتناثرة والإيديولوجيات الثقافية المتنوّعة، ينبثق أسلوب فنّي جديد يبشّر بثورة إبداعية و بصرّية تؤسس لحاضر فني مختلف، يتجاوز الإطار الضيّق للفنّ قديما المُتجذّر في أنماط وأساليب مُعيّنة، قد تفتقر إلى الأبعاد التأويليّة و الرّمزية و حتى الجماليّة، نظرًا لتقوقع الفنّ على أحد الأساليب والتقنيات الكلاسيكيّة في إنجاز الأثر التّشكيلي و العملية الإنشائيّة. الأمر الذي مهّد لبروز تيارات فنيّة قد تنفي المفهوم الضيّق للفن و تتجاوز المعنى إلى معنى المعنى، لتنفتح بذلك على مجالات و ميادين مُختلفة و مُتنوّعة تتبلور حول الفنّ المعاصر وما له من أبعاد و قيم جمالية تحمل في عمق طياتها التجديد والتنوّع والتداخل في الأساليب والتّقنيات المُعتمدة في بناء العمل الفنّي، لتتلاشى الحواجز و القيود بين جميع الفنون.

ففيما تتمثّل المقاربة التشكيليّة بين الحياكة والحكايةوالمخيال والرسم؟ هل تترجم الحياكة والتقنية مكامن الجسد وذاكرته؟ وإلى أي مدى يمكن البحث عن مفهوم الدفء في المادّة والتقنية من خلال فعل التذكّر؟ وهل تتحقق اللّذة في غمار التذكر والتجاوز والتخيل؟

فرضيات ومحاورالبحث:

- ✓ هل يذهب كل شيء مع الوقت أو ما يمكن أن تفعله الذاكرة في مواجهة الزمن؟
- ✓ إحياء الذّاكرة والمحافظة على فعل الماضي.

- ✓ الذاكرة الفردية وتحوّلها لذاكرة فيديوغرافيّة جماعيّة.
- ✓ التصور والمخيال في الرسم.
- ✓ ترميم الذّاكرة والانتقال بها من فضاء النسيان والانغلاق إلى فضاء منفتح على الحاضر والمستقبل.
- ✓ آفاق التدخّل الرقمي على الصورة الفنية.

2. سرد الحكاية وحياكة الذاكرة:

على حدّ قولة الفنان **"هنري ميشو"** حيث يقول **"إنهم يتشكلون أمامي"** [i]، هذا ما يُعطي حرية مُطلقة للجسد كفعل عفوي في حركاتهِ اللا مُرتقبة في محاوله منهُ لخلقِ نمطٍ إيقاعي متشابك غير مُنظّم و غير مُتوقع في حوار متواصل مع الخيط الذي خطى خطوتهُ على هذا الفضاء باعتباره موضوعا للوصف وموضوعا للاستذكار والتصوّر، ففعل النسج والحياكة في ممارستي التشكيليّة هو موضوع ودلالة ومفهوم للغة مرمّزة خلقت لنفسها تركيبة ذاتيّة خاصّة لا تدرك إلاّ في علاقتها بما يتولّد في ذات الجسد "الناسج" من أمل وألم وآهات شكّلتها في شكل إيماءات لحركات جسمانيّة متواترة، متسارعة، انفعالية ذات دلالات عميقة المعاني تخليت من خلالها عن المفهوم البسيط لعالم النسيج والحياكة لأنخرط في عالم رمزي فالت يتجاوز المعنى ليغوص في معنى المعنى، شفرات رمزيّة يفهم معانيها سوى الجسد الفاعل والناسج لمكامنه عبر خيوط ومادّة صوفيّة تحمل في عمق أليافها أسرارا وذكريات تعود بي إلى زمن بعيد عشت على وقع أحداثه ومكانه وزمانه، تفاصيل وجزئيات منحت لتجربتي التشكيليّة أبعادا وقراءات متعدّدة. فبما أنّ فعل الحياكة هو عبارة عن تداول للمعنى عبر الذاكرة، فإنّ كل تداول يترك في المعنى شيئا قد نسميه الوقع الإيديولوجي، لأنّ هذا الأخير لا يدل من خلال خصائصه فحسب، بل يدلّ أيضا من خلال طريقة عرضه، فهذا الفائض في المعنى هو ما شكّل بالنسبة لي نقطة البداية والإمساك بطرف الخيط للبحث في أشكال وأنماط وتقنيات عالم النسيج وما يكتسي به من ميزات ودلالات توارثت عبر الأجيال لكنّ تناولها كان مبسّط ولم يتجاوز السياق العام، في هذا البحث سأحاول الوقوف عند خصوصيات هذه المادّة والتقنية وسأتطرق إلى معالجتها وتطويعها علّي أظفر بمعرفة خفاياها وأسرارها.

1.2. إنشائية العمل التّشكيلي وسيميائيات تقنيات الحياكة:

إنّ حركة النسيج تبني نفسها و تهيكل مسارات حركات الخيوط انطلاقا من عالم الناسج الذي يفرض سلطة ذاكرته على التوجه الأسلوبي للعمل التّشكيلي ويجعل من جسده سيد العملية الإبداعية وأجعله يتابع طريقهُ و يواصل تفرعهُ ليكتشف فضاءً جديدًا ينسج فيه أثرهُ، بصمتهُ يُحيك فيهِ هذا الوسيط الجسدي حتى يجعلهُ ضمن الفضاء المنسوج و المُتشابك. عملتُ في هذه المرحلة من أن أجعل الخيوط تتكاثر في فضاء العرض، فضاءً مُشبعًا بالمادّة الصّوفية، خيوطًا متنوّعة و مختلفة من حيث الطول، السمك، الليونة، العتامة والشفافية... كل خيط جعلتهُ يترك أثرهُ على مستوى الفضاء (الجسد/ فضاء العرض)ضمن نسق رمزي تُكشفُ داخله مجموع الإيماءات والاستيهمات التي ولدتها ذاكرتي التي لطالما اعتبرتها منبع التاريخ، لأنّ كل شيء يمّر عبر وعي مركزي جسدي يشتغل كمصفاة معرفيّة تتحكم في كلّ المعطيات التي سأوظفها في عملي التّشكيلي وأترك جسدي يرسم بصمة على شاكلتهِ، فإذا بي أمام صُورة تشكيليّة مُتشابكة، مُكتظة، حُضور مكثف لبياض الخيوط التي كادت تغطي هذا الفضاء الأسود. خيوط

تتراجح مُعلقة بطريقة عفوية في هذا الفضاء الصّاخب، خيوطا جعلتها تُلامس جسدي، تحتك بهِ، إذ جعلت الخيط يتنقل على فضاء جسدي بكل حرية، من ثم عملت على أن أجعل الخيوط تتدفّق و تدخل إلى فمي، كرغبة منّي من أن أجعل هذه المادّة تغوص في أعماقي لتترجم مشاعري الكامنة داخل ذاتي، خيوطي التي لامست نبض أعماقي لتفرز سيمفونية لحنتُ فيها مشاعري و أحاسيسي، لحنًا من الشّوق و الحنين لأشيائي الحميميّة التي بقيت لي فقط مُجرد صُور لذكريات عالقة في مخزون جسدي. هذا الجسد الذي لطالما تألم وانفعل وانتفض ليجد نفسه في حوار مع مادّة الصّوف وعنصر الخيط ،هذه المادّة التي تربطني بها علاقة وطيدة منذ زمن الطفولة فمي ملاذي من برد الشتاء، أذكر عندما كنت صغيرًا أقوم بغمس قدماي في الصوف لأتحسس الدفء، لأنني كنت ومازلت أعاني من مشاكل صحيّة على مستوى القدمين، إعاقتي جعلتني أقوم بهذا الفعل وأسترجع ماضيه في قالب عمل تشكيلي يجمع بين مفهومي الحياكة والألم، كما هو الأمر بين الكتابة والألم، جعلت خيوطي تكتب قصة ألمي وتنسج موطن وجعي، ألم يقل الأديب التونسي **"محمود المسعدي" الأدب مأساة أو لا يكون، إنّ المأساة كمحرّض للمبدع للإبداع، هي بمعنى من المعاني بمثابة "ألم" فهي تعني لغة الوجع وتتضمن فكرة مفادها أنّ الجسد هو موطن الألم** "[ii]، ألمي الذي صورته في عمل تشكيلي ونسجت وجعي في إيماءات لحركات انفعالية على فضاء العرض، لأعمّق الفعل رقميا من خلال الفيديو والوسائط الرقميّة الحديثة.

صورة مقتطفة من عرض قياسي مسجل، فيفري 2017، مدته 3 دق.

"قصر الذّاكرة2"

في هذا العمل تحديدًا، قمتُ بتسليط الضوء على كيفيّة مُلامسة خيط الصّوف لكامل جسدي، يجوب في كامل فضائهِ، ينسج عليه تحركاتهِ، و كأنّ هذا الخيط يريدني أن أتتبع أثرهُ، أن ألاحق حركتهُ، أن أسمح له بالوُلوجِ إلى عالمي الدّاخلي المخفيُ، خيطي الذي يطمحُ في ربط عالمي الخاصّ بعالمهِ العام في ظاهر وُجوده، حتى يُبلور نموذجًا لفعل عفوي يجمع بين الجسد، المادّة الصّوفية و الفضاء الحاوي لهما و فضائي الخاصّ (عمق جسدي).

صور مقتطفة من عرض قياسي مسجل، فيفري 2017، مدته 3 دق.

"قصر الذاكرة 2"

2.2. التعرّي للبحث عن اللذّة والدّفء في المادّة الصّوفية:

أصبح هذا الفعل العفوي (الحياكة) سيّد العملية الفنّية، إذ أخذ من ماديتهِ وسيطا يروي من خلاله ماضي الأنا في بعدها الدّلالي و كشف أغوارها أثناء مُلامستي للمادّة الصّوفية و ولادتي فيها و منها، هذه المادّة التي أتحسّس فيها دفء ذلك الزّمن الذي منه و من خلالهِ أستمد أفكاري و أسرد حكاياتي وفق نمط تشكيلي، أعبّر فيه عن ذاتي، عن جسدي و عن كل شيء لهُ علاقة بتقنيات النّسج و الحياكة في مفهومها العام. ففي كل مرحلة من مراحل هذه التّجربة الذّاتية أسعى في أن أترك بصمتي الخاصّة و أثري الذّاتي على وقع هذه الأشياء و المواد و الوسائط التي أوظفها، حتى أجعلها تُحيك و تنسج تاريخًا لذاتي عبر هذا التسلسل الزّمني المستمر، من الماضي حتى حاضري الآن من ثمّ إلى مستقبلي المجهول في خضم هذه المغامرة الفنّية. هكذا كانت تجربتي مع المادّة الصّوفية عامّة و مع الخيوط المُطوّعة خاصّة، خيوطي التي تبحث عن ملامستي، عن التغلغل في ذاتي، فهذا الخط الناجم عن أثر **الخيوط "يبحث دون أن يعرف نهاية البحث "فالطريقة أهم من الطريق فهي" حركة عمياء" فوضوية، لا تُؤدي إلى الجميل أو المُهم بل هي أشبه بالخط النائم الماشي" على حدّ عبارات و أقوال"هنري ميشو"** [iii]، والتي يعني بها ضرورة تتبّع خطوات التّعبير الصّدفوي و العفوي في إنشائيّة العمل الفنّي القائم على الوُجود الجسدي ضمن العروض القياسيّة. أي أن يكون هذا الوسيط في عفوية تامّة إثر مُمارستهِ لأفعال ما أو في إلقاء حركات انفعالات جسمانية تعبّر عن كينونته الذّاتية القائمة و المستقلة عن كل ما يعيق تحركاتهِ و إيماءاتهِ، جسدي الذي من خلاله ألامس الفضاء التّشكيلي، ألامس المادّة، ألامس الآخر (المتفرّج) أجلبهُ و استدعيهُ إلى عالمي الخاصّ، استفزهُ، أجعلهُ موضع تساءل عن سبب تتبعهِ لي و دخوله إلى حدودي الذّاتية في عمق هذه الحُرمة الجسدية الذي لعب فيها مفهوم التعرّي دورا كبيرا في البحث عن اللذّة في فعل الحياكة وملامسة المادّة الصوفية وجعلتها غطاء أبحر في أليافه، أسترجع من

خلاله ذاكرتي المتعلقة بدفء المادّة وكأنني أريد حماية جسدي في كومة الصّوف وأجعل المشاهد يتساءل عن هذا التوظيف للجسد العاري في حواره المتواصل مع الوسيط المادّي (الصّوف/ الخيوط). مقاربتي التّشكيليّة وجدتها تتشابه مع أسلوب الباحثة التشكيليّة "آسيا الكعلي" التي تتخذ من الخط وسيلة لسرد حكاياتها الخاصّة، تُطوّع تقنيات الرسم وفي الأثناء تسرد سيرتها الذّاتية وتحكي أشيائها الحميمية مع الموروث والذاكرة، إضافة إلى عملها في جعل الخط يغطي جسد الرسوم وربما تريد الباحثة "آسيا الكعلي" أن تستدرج المتفرج من خلال أعمالهاوأن تجعله يتساءل عن أصل وجودهِ، أصل ذاتهِ، أصل جسدهِ وما يخفيه داخلهُ من أسرار و عوالم منسيّة أو مسكوتًا عنها، معقدة في عُقدٍ يصعب حلّها **"حجم العقد و الجمع عقد وخيوط مُعقدة، شديدة الكثرة و يقال عقدة الحبل فهو معقود "**[iv].

الذاكرة والمخيال متصلان بالزمن الراهن وبزمن الممارسة الفنية وهما في علاقة بجمالية التصور والتخطيط الإبداعي. والعمل الفني بمختلف أنواعه وأساليبه وتقنياته هو ترجمة دقيقة لما هو مخزون داخل النفس والفكر، من انفعالات وأحاسيس وأفكار وتصورات. التجربة الفنية هي ترجمة لما هو مخزون داخل ذاكرة الفنان، فلا أحدا منا قادر أن يتخلص من ذاكرته، ولا مجال لنا أن نعيش خارج الزمن المتحوّل وذاكرتنا هي رسائل وجودية حضارية.والمخيال كما يؤكده فلاسفة العصر يحتوي على تصور هيكلي ديناميكي وذاكرة ومستقبل. فهو لا يتوقف على الخيال والتخيل بل يتعدى إلى الإلهام والانهمام في إنتاج المعنى. في هذا الموضوع اخترت الحديث عن تجربتي التشكيلية المرتبطة بذاكرتي الشخصية منذ دراستي الأكاديمية لفن الرسم، تجربتي هي تصوّر وحديث عن أركيولوجيا الذاكرة ومفهوم لها في بعديها الذاتي والفني التشكيلي من وجهة نظر إنشائية ومفاهيمية. عرضت هذه التجربة في معرض شخصيّ سميته "عود على بدء"، وذلك يوم 7 جانفي 2022 في المركز الثقافي محمد معروف بسوسة. وقد أردت من خلالها تقديم رؤية معاصرة لرسوم فنية ذات أسس وقيم جمالية متوارثة لإيجاد لغة بصرية تعبيرية مبتكرة وصياغات وتصوّرات تشكيلية جديدة تساهم في الحفاظ على هوية الصورة الأصلية والمعالجة بالتقنية الرقمية. ومن هذا المنطلق فإنّ تقنيتي الرسم الأكاديمي والتشكيل الرقمي قد اتّخذا نمطا إيقاعيا متواصلا في ربط مرحلتين : مرحلة عشتها في الماضي ومرحلة أعيش على وقع ماضيها في الحاضر، ذاكرة فردية تجمع الماضي والحاضر عمدت تحويلها إلى ذاكرة جماعية عن طريق إعادة تشكيلها وعرضها في مقاربة جمالية معاصرة، قوامها الصورة المرسومة والرقمية في تشكلاتها اللونية والضوئية. تجربتي مع فن الرسم والتشكيل الرقمي فعل تذكّر والتقاف وهو كذلك تأسيس لعالم يطلب رؤيتي ورئاتي التي تأسّست من خلال خبرات سنين تعلّم وتدريس في مجال الفنون التشكيلية.

3. الفن المعاصر واختفاء الأشكال التقليدية للفنون المرئية:

إنّه من الثابت أنّ ما وفّره العصر الحالي من نظريات وتكنولوجيات مستحدثة، قد فتح مجالات متعدّدة للفنان المعاصر مكّنته من مقاربات جديدة ومتنوّعة. فتوظيف الأغراض والأجساد كخامة، واستغلال الفضاء في التّنصيبات في أشكال سينوغرافية جديدة، وتصور العروض الأدائية والفرجويّة بالاعتماد على التّكنولوجيات الحديثة، والسّعي إلى تشريك الجمهور كعناصر فاعلة في هذه العروض، مثّلت لا محالة إضافات في تاريخ الفنون عامة. فهي التي نبعت من حاجة ماسة إلى الفنان ومن

تفاعله مع وضعيته ضمن الإطار الاجتماعي والاقتصادي والحضاري الذي نشأ فيه. تساءل الأستاذ سامي بن عامر في معجم مصطلحات الفنون البصرية هل يعتبر الفن المعاصر فنا عالميا لطابعه اللاشخصي الذي يتجاوز كل الثقافات،مما يشرّع في شموليته وكونيته؟ وهل التكنولوجيات الحديثة التي أصبحت تغزو جل أرجاء العالم تفترض حتما نشر ثقافة أحادية عالمية؟ وهل يمكن القبول في هذه الحالة بمبدأ كونية الفن المعاصر وبشموليته؟ ألا يمثّل ذلك خطورة على تنوّع الفنون في العالم بتنوّع الثقافات؟ وهل يمكن لهذا الصنف الإسطيتيقي الذي قطع علاقته بالفن الحديث وولد في الغرب وتحديدا في الولايات المتحدة الأمريكية، أن يحتكر صفة المعاصرة باختلاف الأمكنة والثقافات المنتمي إليها؟ أليست المعاصرة تحديدا وبداية مفهوما تاريخيا وما هو معاصر هو الذي يتزامن مع الموضوع؟ أليس الفنّ المعاصر عموما وبالأساس هو الفنّ الذي ينجز اليوم نسبة لزمان المتكلّم الحي؟ ألا يمثّل ذلك إقصاء للفنّ في مفهومه الواسع كفضاء رحب للممكن؟ هل يستطيع هذا الصنف من الفنّ والذي التصق بالمفهومي والتكنولوجي أن يلغي كلّ الفنون ذات البعد الذّاتي والروحي واليدوي.

إنّ ما يقدّم اليوم في المعارض الدولية وفي البينالات العربية، يكشف لنا هيمنة الفن المعاصر على الساحة الدولية، مقابل التراجع لأصناف الفنون التقليدية كالرسم والنحت التي أصبحت مقترنة بالفن الحديث. و الشيء نفسه يحدث في مسرح الدراما والموسيقى وغيرها من القطاعات الفنية. يطرح مفهوم الفن المعاصر اليوم أكثر من سؤال وأصبح موضوع جدل كبير أمام ما عرفه من انتشار كبير خلال العشريتين الأخيرتين في الغرب وفي جلّ بلدان العالم. اعترض العديد على الفن المعاصر انطلاقا من وجهات نظر مختلفة، منها ما تكون نابعة من رؤية ماضوية مناهضة للتجديد،و أخرى تعبّر عن رأي يرفض تحديد الفن ضمن رؤية أحادية تستمدّ جذورها من مصدر محدّد أو ترى أنّ الفنّ قد غرق في اللامعنى والتفاهة...ولعلّ أهمها ما كتبه جان بودريار(1929-2007) في المقال "مآمرة الفنّ" (1996) حيث أثار العديد القضايا التي ساهمت في إثراء هذا الجدل القائم حول الفن المعاصر وحول شرعيته وانتشاره وقد هاجم "بودريار" كل مظاهر العنف الذي تسببت فيه العولمة فقلّصت بذلك القيم والخصوصيات الذاتية.

ولقد كتبت الناقدة اللبنانية عزيزة سلطان عن العلاقة التي أصبحت تربط بيانيلي الشارقة بالثقافة المعولمة حيث اختفت كل الأشكال التقليدية للفنون المرئية كالرسم والنحت فتقول :" ولئن كان البيانيلي السادس قد أعلن قطيعة مع جيل المحدثين العرب وتكريس الغزو الثقافي الأجنبي، غير أنّ البيانيل فتح المجال أمام ما يمكن تسميته بالشعريات التطبيقية: حالة من نزع الصفة السياسي عن الوعي وعودتها إليه أي فتح العولمة على مصراعيه تحت عنوان التطرّق إلى النّواحي الإنسانية الثقافية في تعارضها مع الممارسات الجمالية. كأن الفن بدأ الآن، حتى انكفأت الفنون التشكيلية التقليدية في العالم العربي (لوحة الحامل والمنحوتة)، عن المعارض الكبرى والبينالات العربية قبل الأجنبية، كي تصبح ذاكرة لحقبة منتهية صلاحيتها علما أنّ الأمر ليس كذلك في العالم الغربي، الذي مازال يحترم ماضيه ويحتفي بكباره ويبجل بيكاسو وسيزان وماتيس وسواهم"[٧]. وحول تبني المفهوم الخاطئ للفن المفاهيمي في تجارب الكثير من الفنانين العرب الذين اطمأنوا لسهولته الظاهرية، أضافت مهى عزيزة سلطان: "إلا أنّ ثمّة فهم خاطئ في التشكيل العربي الرّاهن للأسس التي قام عليها الفن المفاهيمي، على

اعتبار أنه يقتصر على الفكرة بامتياز، كفن الحوار والمناقشة، فن المشاكل والأزمات، فن دون قوانين وتعليمات وتقنيات...فن يتنكّر للتقاليد الفنية الأكاديمية المتوارثة، ويحاول التحرّر من القيود الاجتماعية والثقافية والبصرية المتوارثة. لكأنّ المفاهيمية في تجارب بعض الناشئة ومحبي الصراعات هي مرادف للسهولة والغرابة. لذا تظهر الإنجازات الفنية الجديدة (في مجال التجهيز والفيديو والصورة الفوتوغرافية والوسائط المتعدّدة...)كما لو أنها تدور في حلقات البحث عن النفس من خلال توطين أفكار وتجارب عالمية مسبوقة أو استنباط تجلّيات لومضات إبداعية مشتّتة (في أكثر من عاصمة عربية وأجنبية) ، وسط تاريخ ملعون ومجبول بأنباء المذابح والحروب والحصار والحواجز والعزلة والقرارات العربية المؤجلة، إضافة إلى اهتزاز صورة التعامل مع الفنان العربي إثر أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001، التي كانت بمثابة زلزال أصاب الذاكرة والهوية في الصميم" [vi].

وكتب فاروق يوسف عن موضع الفنون الكلاسيكية فيقول "يمكننا الحديث بيسر عن قطيعة نسبية من الأنواع الفنية التي صارت تقليدية (الرسم والنحت، بالأخص) ولكن لا يزال الوقت مبكّرا أيضا على الحديث عن أنواع فنية متماسكة جديدة. ماهو جاهز أمامنا ليست سوى تقنيات الفن الجاهز. فن التجهيز والإنشاء والتركيب. الفن المفاهيمي. فن الفيديو. فن الحدث. فن الأداء الجسدي. فن الأرض. كلّها تسميات استنبطت من التقنية المستعملة من أجل التعبير عن فكرة أو العمل من خلال تلك الفكرة على الوصول إلى يقين مشترك بالتحول. فلا يزال هناك في الممارسة الفنية الجديدة الشيء الكثير من الرسم. لا يزال هناك الشيء الكثير من النحت [vii]".

1.3. ذاكرة متجدّدة في تجربتي الفنية الذاتية:

إنّ الاهتمام بكل ما يتعلّق بذاكرتنا أصبح مقلصا جدا إن لم يكن منعدما. والذاكرة في التجربة الفنية مغامرة بحثية وجمالية في سياق الإبداع الفني، ووسيلة نقل عبر الأزمنة تحملنا إلى المخزون الذي عايشناه وحفظناه في ذاكرتنا، حلمناه وتمثلنا صوره في خيالنا.والباحث في مجال الفن التشكيلي يجب أن يستخدم قدرته في الممارسة الفنية، يجب على الباحث إظهار مهارة فنية بأي شكل يختاره من خلال البحث. ثم إن عملية البحث هي إعادة البحث عن العودة مرارا وتكرارا لإدراك الظواهر، والتدقيق في العالم، وبالتالي إعادة النظر في تجربته. وهذا يعني أن يشمل إعادة التفكير، وإعادة الفعل، والتساؤل وقد نعود إلى بداية التجربة الفنية. من الناحية المفاهيمية، قال جوزيف كوست (1971) أنّ "الفنان ليس مختلفا عن العالم الذي لا يوجد فيه تمييز بين العمل في المختبر وكتابة أطروحة، عليه الآن تنمية الآثار المفاهيمية لمقترحاته الفنية ويجادل في تفسيرها". وبالتالي يمثل الرسم مجالا للبحث الفني وباعتباره رؤية هو مجالا للتحرك والتساؤل في الاستفسارات الفنية. يأتي الاستفسار عندما يدرك الباحث كفنان أنه لا يوجد تمثيل للنقاط أو الخطط، أو الظلال، أو الأنسجة الموجودة في الادراك المباشر، يرى الفنان الأشياء فقط، وفي نفس الوقت يبدأ في الاعتماد على تجربته الحية في تلك الأشياء يرى "فريديريك فرانك"(1973) أنّ الرؤية هي طريقة للتأمل يتم بواسطتها صنع كل الأشياء جديدة، والتي من خلالها يتم اختيار العالم حديثا في كل لحظة...إنه عكس النظر إلى الأشياء من الخارج، وأخذها كأمر مسلم... فما لم أرسمه، لم أره حقا أبدا. والرسم هو القدرة على مزامنة الفكر والمشاعر وحركة الجسم والأدوات والمواد.

في هذه التجربة اخترت الاشتغال على مخزون لا بأس به من الرسوم بآليات تشكيلية وتقنية رقمية وفق منهج جمالي معاصر، رسوم تعود بي إلى فترة دراستي بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، مارست هذه التقنية قبل دراستي الأكاديمية ثم صقلت موهبتي بعد دراستي في المعهد. لذلك سميتها ب"عود على بدء"، اخترت إعادة توظيف هذه الرسوم التراثية بإعادة رسم بعضها بتقنيات ومواد أخرى لتتحوّل إلى رؤى جمالية تسرد حكايات وذكريات، ذكريات دراستي بالمعهد وذكريات أنشطتي بورشة النحت لوالدي رحمه الله وذكريات حضوري في ورشات الرسم التحليلي لمختلف المستويات مع الأستاذ عمر بن محمود، محمد الفاضل غديرة، محمد بن مفتاح، الهادي لبان، خليفة شلتوت... وغيرهم من الأساتذة الذين تعلمت منهم الكثير.سميتها " **رسوم تراث** " لأنها تحققت صبغتها التراثية بالفعل زمنيا في زمن معيّن، انتسب إلى الماضي، ولهذا فهي تراث أي أنّها أثر، موروث تقنيات أردت إحضاره في تجربة فنية معاصرة.هي ذاكرة متجدّدة لا يمكن التعامل معها خارج مفهوم الزمن وتأثيراته المتحوّلة وهي ثمرة بحث متواصل، غير متناه تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل لتصبح صيرورة. وإن ثبتت أهمّية الذاكرة والعودة إلى الجذور، فإنّ الذاكرة وهذه العودة تتطلّبان منّا قدرة على الإبداع والتغيير والنقد والتفتّح عل المعرفة. إنّ العملية الإبداعية، هي بالأساس تمرين على التجاوز والحرية. "وإننا إذا رفضنا هذه الحرية فإننا بذلك نمنع خيالا إبداعيا نابعا من الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان. لذلك فإنّ الاعتراف بحرّية الفنان يفضي إلى إعطاء القيمة للذات البشرية وللقيم الإنسانية العميقة فيها[viii]".

انطلقت في تجربتي مع فن الرسم باستعمال القلم الفحمي، لخلق صفات تشكيلية وجمالية معينة بلغة بصرية ثنائية الأبعاد، ولتمثيل مواضيع كالمجسمات والمنحوتات النصفية والأجساد والطبيعة الصامتة بمختلف أشكالها، هذا المسار الذاكراتي المتحوّل من حقبة زمنية إلى أخرى انعكس في هذه التجربة التي عكست بدورها مرونة هذه التقنية وانفتاحها ومطاوعتها للتوجهات الجديدة في مجال الإبداع الفني. وهي رسوم تنتقل بنا من مرحلة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، لتشكل رؤية أو قراءة في ذهن القارئ، بل تنتقل لتحيك رؤية فنية تترجم وتألّف ما بداخلنا من أفكار وذكريات، هي ليست رسوم صامتة، بل فيها روح مني، وأسلوب يترجم أفكاري وطريقة تناولي للمواضيع. فذاكرتي مع الرسوم، في تصفحها، وتأمّلها مؤانسة وحنين وعود واستمتاع، فالماضي عود وإمتاع ومؤانسة في الحاضر. حاضر لا يخلو من صور ذهنية مازالت ذاكرتي تعيش على وقعها. كل رسم هو حكاية لمرحلة ما قد مضت، إذ كل رسم هو محاولة للوصول والاكتشاف. وإعادة صياغتها رغبة في إحياء ما مضى، وتواصل وتجديد لذاتي ولذاكرتي، كل مرحلة لها أسلوبها ولها تقنيتها ولونها المعبر عنها. ومن هذا المنطلق فإن تقنية الرسم في تجربتي تتّخذ نمطا إيقاعيا متواصلا في ربط مرحلتين من ذاكرة رسومي، مرحلة عشتها في الماضي ومرحلة أعيش على وقع ماضيها في الحاضر، فبفضل تقنيتي الرسم و"الفوتومنتاج" تمكّنت من وصل مرحلتين من الرسم والتشكيل الرقمي. لعلي أقدر على ترجمة الشغف الكبير بهذه التقنية وجعلها تحيك وتترجم عمق إحساساتي وحنيني لذكريات عشتها، ذاكرة فردية تجمع الماضي والحاضر عمدت تحويلها إلى ذاكرة جماعية عن طريق إعادة تشكيلها وعرضها في مقاربة فنية معاصرة، قوامها الصورة المرسومة والرقمية في تشكلاتها اللونية والضوئية . أبحث عن وجود حقيقي لماض عاملة وحاملة رغم كل شيء.. ليبقى الحلم في رسوم وأعمال

غنية بالرؤيا وبالذكرى التي أثبتت الرسوم رموزا وعناصر وصياغات. تجربتي مع فن الرسم فعل تذكر والتقاف وهو كذلك تأسيس لعالم يطلب رؤيتي ورئاتي التي تأسست من خلال تراكم خبرات سنين تعلّم وتدريس بالمعاهد العليا للفنون والحرف والفنون الجميلة.

تدرّجت في الانتقال بالرسوم من مرحلة التعلّم والممارسة والاكتشاف إلى مرحلة التجريب والتجديد والانفتاح، انفتاح يمنحني أحقية التجاوز في بناء العلاقة المختلفة بالأشياء والمواضيع ، "والتجاوز عملية إبداع ميزتها الفرادة والعتمة النابعة من ذاتية المبدع الذي تجاوز قيود التقليدية" [ix]. لذا بحثت عن عمق وعن معنى وعن رؤية في صياغة المشهد، لا على أسس المعرفة بالمرئي بل على خلفية تجاوز المرئي لاستدعاء التخيّلي مصدرا ومبتغى للعملية الإبداعية، قد تترجم الرسوم رنينا، صدى متأججا من ذاتي بين الماضي والحاضر. وببساطة وبنظرة مفعمة بحب التجاوز والتجديد، وبتأمل وتمعن في تركيب الصورة، تولّدت عن هذه العمليات التأليفية مؤثّرات بصرية وتفاعلات جمالية مستحدثة، فتتنوّع الدلالات الرمزية للصور وتختلف انطباعات المتلقي باختلاف معاني ودلالات عناصر الصورة التشكيلية. قد تتولّد أعمال تعلن في تشكلاتها عن عوالم واقعية وأخرى خيالية ، أعمال أردت أن أكتشف روابط الأشياء والعناصر فيها باختيارات دقيقة

ومباشرة : أشخاص، تماثيل، منحوتات نصفية، وفضاءات تينع من فضاءات أخرى كما لو الصور تتوالد من رحم بعضها. ومن لدن الولادة الجمالية وأفكار التحول الزمني بمفهوم العمل الثابت سعيت إلى إعادة تشكيل الرسم ضمن جماليات المشهد المتكرّر والمتعدّد والمتشابه والمختلف سعيا لتحقيق المتعة المشهدية والانسلال داخل الذائقة الجمالية.

تقنيات مزدوجة،65/55صم، 2021

فولتيير، تقنيات مزدوجة، 65/55صم، 2021 رسمت تمثال Jean-Baptiste Poquelin الشهير"موليير"[x] (1622-1673) للنحات "جان أنطون هودون" الذي نحت العديد من التماثيل لشخصيات أدبية وفكرية من عصر الأنوار مثل "جان جاك روسو" و"فولتيير" [xi] في سنه المتأخرة. وقد أضفى النحات على أعماله بعدا نفسيا عميقا وقيما تشكيلية فريدة. كذلك من أعماله التي رسمتها تمثال "فولتير" و "بنيامين فرانكلين" Benjamin Franklin[xii]. كما رسمت تمثال "العبد المحتضر" [xiii]ل"مايكل أنجلو" أكبر فناني عصر النهضة في إيطاليا، ومن خلال ملامح التمثال الجميلة يجنح الباحثون لتصويره على أنه تقديم للروح البشرية المقيّدة بالملذات الأرضية والمسجونة بالغلاف الجسدي. كما استمتعت برسم تمثال "أفروديت" باليونانية (Venus) إلهة الحب والجمال والاخصاب. حيث يتّسم جسم أفروديت بالرشاقة وتناسب

المقاييس، أما ملامح الوجه فهي مثالية وخيالية من أي تعبير، حدقتا العينين محدّدتان والشعر مقسوم من الوسط بتموّج خفيف في خصلات كثيفة مجمّعة من الخلف. وكانت "أفروديت" من أكثر إلهات الإغريق ظهورا في الفن نظرا لكونها شخصية قريبة من القلوب، ونظرا لظهورها في العديد من الأساطير. إذ كانت ربة الجمال والتناسل والخصوبة. وقد بدأ تصوير "أفروديت" منذ العصر الأرخى واكتسب جمالا خلال العصر الكلاسيكي. في العصر الهلّينستي استحبّ الفنانون تصوير "أفروديت" عارية بأعداد كبيرة وباستخدام مواد مختلفة. فابتكروا أشكالا عدّة لأفروديت ارتبطت كلّها بفكرة الاستحمام. وقد ظلّ هذا النمط شائعا في العصر الروماني.

اخترت للتركيبة صورا لمباني معمارية ومعالم أثرية: مثل قصر الجم، رباط سوسة، آثار دقة.. وزاوجتها مع رسوم خطية لأستخرج منها صورا فنية تشكيلية تتناغم فيها الأشكال البنائية مثلما تتداخل الخطوط والأشكال والألوان، فالمنجزين المعماري والتصويري يكوّنان مشهدا فنّيا إلى جانب احتوائهما على مضامين وغايات مادية وجمالية بالنسبة للمعمار، ونفسية روحية فكرية بالنسبة للرسم. وكلّ ذلك إنّما هو تعبير عن ملامح الحياة ومدى تطوّرها المادي والرّوحي. إنّ التراث المعماري يثير فينا انطباعات وأفكار معيّنة كالبهجة والهدوء والانبهار، وقد نشعر بالهيبة والجلال أمام ذلك الإبداع الباهر، لمنشآت وأشكالا مرئية نستمتع بتشكّلاتها البصرية. اخترت إظهار جماليات الرسوم في تشكلاتها مع الأماكن التراثية وخاصة اللامرئي والفانطاستيكي فيها. راغبة في أن يحمل فضاء الصورة لقاءا حميميا بين الصورة المرسومة والأثر المعماري. وقد حاولت أن أقتفي مظاهر رحلة هذه الرسوم بوصفها مجالا خصبا للتخيل والابتكار. فأدخلت عليها تغييرات ودمجتها بصور أخرى لإحداث صور هجينة. كما بحثت عن جماليات المضمون فيها من خلال الفكرة والتأويل .

فوتومنتاج رقمي،60/50صم، 2021

لقد كان للفنون التشكيلية بالمعمار علاقة وطيدة وغارقة في التاريخ. فالمعمار الإغريقي مثلا كان شديد الارتباط بفن النحت والرّسم. ونفس الشيء بالنسبة للمعمار الفرعوني. أما المعمار العربي الإسلامي فقد زخرت واجهاته بالنقوش المحفورة والمرسومة. وقد تميّزت في العصر الحديث عديد البحوث لمجموعة من هامة من الفنانين التشكيليين الذي زاوجوا في انتاجاتهم بين الفنون التشكيلية وفن المعمار. وقد كان لفن الرسم أثر كبير على المعمار في عديد المحطات التاريخية خلال القرن العشرين. ففي بداية هذا القرن قدّمت التكعيبية مقاربات اتّصلت بالفضاء المسطح والمتعلّق بتجاوز البعد الثالث مضيفا بعدا رابعا ناتجا عن التنقل المتعاقب للزاوية البصرية التي أفضت إلى تصوّر جديد في تمثيل المجسمات والتعامل مع الأشكال. وقد ساعد البناء الخطي والشّبكي ل"بيات موندريان" و"جان أرب" و"بول كلي" في تطوير معمار يعتمد على التفاعل بين الداخل والخارج. وأفضت البنائية إلى ظهور ما يسمى في فن المعمار بالجمالية الأوّلية التي أبرزت أسلوبا عالميا جديدا كان من رواده "مياس فان دير روه"، و"والترغروبيوس" و"لوكوربوزيه". وقد تولّد عن الوعي بهذا التداخل والتكامل بين الفنون

التشكيلية وفن المعمار، فكرة العمل الجماعي وتبادل الخبرات بين الفنان التشكيلي والمعماري، ممّا أفضى إلى ظهور كثير من مجموعات عمل، مكّنت من فتح آفاق جديدة ساهمت في تحقيق التوليف بين هذين الفنين. وقد كتب الدكتور زكي في مجلة الخيال مقالا بعنوان موسيقى العمارة يشرح فيه العلاقة الوطيدة التي تربط المعمار بالموسيقى والفنون التشكيلية بل وبالأدب والشعر أيضا. وقدّم جملة من المفردات الإسطيتيقية ذات العلاقة بكل هذه الفنون وهي: التعبير والاتزان والمقياس والانسجام والتّوفيق والتّباين والبساطة والهدوء والكثافة والصّخب والوقار والخفّة والرّقة والكآبة والحزن والفقر والاستقرار والعشوائية والتماثل واللاتماثل والوحدة والتغليب والتغيير والفلكلورية والشعبية والحداثة. ويكتب: "...انتهيت إلى أن الفنون تشكل عائلة ثقافية حضارية تمثل أرقى ممارسات الإنسان واهتماماته على الأرض، وأنّ لها لغة واحدة وإنّما يتحدّث بها أبناءها بلهجات وإن بدت مختلفة فإنّها تشترك معا في المفردات والمصطلحات والقواعد، وان اختلفت أساليب التعبير أو تباينت مجالات الاستغلال، وتؤكد العلاقة التاريخية هذا الترابط العضوي عبر العصور منذ الطرز القديمة حتى النظريات المقارنة بين العمارة والموسيقى والفنون التشكيلية جميعا"[xiv]

إنّ الأمثلة الشاهدة على علاقة العمارة بالفنون التشكيلية متعدّدة وهو ما يبيّن أنّ العمارة تمثّل مجالا ينتمي إلى الفنون أولا قبل أن يكون خاضعا إلى الفكر الهندسي. واللوحة الفنية هي شكل من أشكال النصوص البصرية، تنتظم معها سلسلة من الأشكال اللامتناهية وبمسميات وخصائص مختلفة منفصلة ومتصلة، وتاريخ الفن التشكيلي يقدم لنا سلسلة المسميات تتقاطع مع الفنون المختلفة كفنون العمارة والموسيقى والخطط والفراغ والمتواليات والمتتاليات والتضاداتوالتناغمات...

2.3. دور التقنية في الإرتقاء بالجانب الإبتكاري للعمل الفني:

هي إعادة نظر في ذاكرة فردية، "عود على بدء" : عود على صور تحكي قصص تآكلها عبر الزمن، قصص خبرة ومهارة متوارثة، هو تناغم بين الماضي والحاضر وهو حديث عن أركيولوجيا الذاكرة، حوارا لرسوم الماضي والحاضر ومواصلة لما مضى. هو تصوير لمفهوم الذاكرة في بعديها الحضاري والجمالي. قد تأدّي هذه الصور في آنية عرضها إلى تهجين أزمنة وأحداث داخل ذاكرة المشاهد وذلك عبر الانتقال الزمني من الماضي إلى الحاضر مع وعي جمالي وتخيّل سردي غير مسبق. ما يجعل كل رسم عبارة عن أقصوصة متفرّدة داخل مجموعة الصور. فما يربط الرسم بالأقصوصة هي تلك القدرة على خلق عوالم مرئية ولا مرئية. إلاّ أن كلّ منهما طريقتها، خاصة إن كانت الثانية تعمد إلى اللّغة والوصف، فالأولى تعمد إلى النظر والتأمل. فالرسوم تعمد إلى حكي " أقصوصات تصويرية" عبر آليات الرسم الخطي والتأليف والتركيب. حملت الصورة تفاصيل ومقاييس "المودال" بأمانة صادقة واحتفظت بملامح الزّمن وبتركيب لحظي يمنح التفاصيل المبطنة رؤية مقروءة لتوضّح ما هو مخفي. في هذا العمل تؤكد الصورة التراث وجودها كما يؤكد فن الرسم الأكاديمي حضوره، كإبداع لأثر فني ولصورة فنية ولمفهوم معين يحمل جماليته التشكيلية والتقنية الخاصة.
فالديناميكية المعاصرة للأثر الفني تشترط أساليب ومناهج تشكيلية لإثراء التواصل بين مختلف مراحل الإنجاز. لذلك اندمجت الأجهزة الالكترونية في ميدان الفن التشيلي، الذي شهد تحولا في اتجاه إعادة تأهيل العمل الفني، من خلال انتقال صور العالم الواقعي

من الحيز البصري إلى مجالات الرقمنة. تنفتح الصورة التراث على مجالات مختلفة تتبلور حول الفن المعاصر وما له من أبعاد وقيم جمالية تحمل في طياتها التجديد والتنوع والتداخل في الأساليب والتقنيات، لتغدو التجربة في عصرنا الراهن كثورة على الأشكال التقليدية المتجذّرة في الرسم والنحت والحفريات، إلى الخروج عن المألوف، لتتحدّد في النهاية سياقات ومناهج فنية ومفهومية. يبحث الفنان من خلالها على تشكيل آليات ومناهج فنية تترجم عمق أفكاره وتلامس العصر وما شهده من تقدم في جميع المجالات ولا سيما المجال الفني.

إنّ مفهوم السياق الإبداعي التشكيلي كما فرضته الحداثة والمعاصرة يتناقض أساسا وجوهريا مع مفهوم الفكرة المسبقة والنّظرية القبلية. فهو ينبني أساسا على اللاّمتوقع وعلى الاكتشاف، وهو متحرك دائم التحرّك متغيّر دائم التغيّر. وبقدر ما هنالك علاقات ممكنة بين العناصر المادية للعمل الفني، تتعدد الطرق والتقنيات. فتنوّع التقنيات والتجارب والبحث عنها من قبل الفنان ليس فقط إثراء للوسائل العملية، لكنها أيضا تعديد للمضامين التشكيلية الممكنة. فالتقنية تصبح مبدعة عندما نكفّ عن اعتبارها مجرّد وسيلة لتصبح عنصرا خلاقا في العمل الإبداعي. وبعبارة أوضح عندما يعمل الفنان على تجريب طرق جديدة لإيجاد علاقات مادّية في الإنتاج الفني هي مازالت مجهولة. وهذا ما بحث عنه الفنان الحديث والمعاصر. يقول رونيه باسرون (1920 – 2017) في هذا الغرض " **ليس هنالك تقنية دون مشكل،التقنية في معناها التّام هي التقنية المفتوحة والمغامرة والمناضلة، هي تكتشف نفسها، هي مبدعة**"[xv]

يمثل فن الرسم خطابا وممارسة فنية، يتأثّر ويتغيّر الأسلوب حسب التطورات العلمية والتقنية الحديثة والمعاصرة، أيضا بالمتغيّرات الاجتماعية والفكرية. اتخذت تجربتي منحى تراثي في تحوّلها من واقعها الزمني "الماضي" إلى واقع زمني جديد أعيشه زمن التجديد والتغيير، ومتجدّد زمن تقبل المتلقي للعمل. فتقنية "الفوتومونتاج " ساهمت في توليد أعمال جديدة في تجربتي التي أظنّها تجربة بمثابة البحث عن زمن متواصل لرسوم في غير مكانها وزمانها الأصلي . وفي هذه المرحلة عملت على التلاعب بالصورة الأصلية في ساحة برمجيات "الفوتوشوب" من خلال استنساخها من النسخة الأصل وتركيبها مع صورة جديدة، لتتعدّد وتتحوّل وتتشابه في برمجيات الفوتوشوب، فالمعالجة الرقمية بوصفها عنصرا من عناصر التشكيل الفني أدّت حضورا مهما في بناء الفكرة وأهمّيتها الوظيفية والجمالية. كما دققت في بعض سمات وخصائص الصورة بناء على اللون واهتممت بالمعالجة التشكيلية باستخلاص مكونات الصورة والتي تكون مفيدة في تمثيل وتوصيف شكل معين بالصورة. وتعدّ هذه العملية أول العمليات التي تصادفنا والتي يكون إخراجها هو خصائص أو سمات للصورة. كما تطرقت إلى تحديد التباين، بما هو من السمات المكمّلة لتشكيلية الصورة ولتوازنها. حيث دققت وحدّدت مقدار الاختلاف بين الإضاءات المختلفة لعناصر الصورة.

عملت التكنولوجيا على إرساء الصورة الفوتومونتاج كعمل قائم الذات وإعطائه أبعادا لم تكن له في السابق. و"الفوتومونتاج الرقمي" أو مفهوم السلسلة في ظل الممارسة الفنية الحديثة أو كما يسميها "فورست" بممارسة الفن الحالي، الذي يحيلنا إلى تجارب يصعب قراءتها عند ذي بدء بما أننا إذا

اعتمدنا الآليات الكلاسيكية في القراءة، وهذا من شأنه أن يطوّر المفاهيم إلى مفاهيم جديدة فيها ما يتضمّن التقنية على أنّها العنصر الرئيسي في الفعل. إنّ من بين الممارسات كذلك ما هو قابل للتحيين بلغة العصر والمعاصرة لكنّ العمل داخل السلسلة عادة ما يتأطّر تحت راية الممكن المتجدّد أو التنويعات ضمن الذات (Variations dansle même) فتكون المواكبة منصهرة مع التحوّل الطبيعي للعقل البشري في كل ما يحمله من رؤى وفي كل ما يتحمله خيال الفنان من انصياع للتطوّر العلمي ومن استجابة لمنطق التحوّل الوظيفي للأداة التي يستهلكها أو التي يعتمدها في ترجمة الخيال إلى لغة بصرية.

4. الخاتمة

أثّرت المتغيّرات التكنولوجية والتقنية في المجال الفني وهذا التأثير له من الأهمية في تجديد الصورة الفنية وفي إبراز دور الوسائط الرقمية في الإرتقاء بالجانب الإبتكاري للصورة الفنية. فضلا عن الهدف في اطلاع وتحفيز الباحثين والفنانين للكشف عن إمكاناتهم ومواهبهم الإبداعية باستعمال التقنيات والوسائط الرقمية المتمثلة في الحاسوب وبرامج الرسم والمعالجة التصويرية. أدخلت برمجيات الحاسوب معايير جديدة للتقييم الفني والجمالي للعمل التشكيلي، منها اتساع رقعة التداول وتطوّر ميكانيزمات التلقي المتفاعل مع العمل، فضلا عن نظم العرض والإخراج نحو الكوني والعوالم الافتراضية، وبالتالي انعكس ذلك على محتوى الأعمال نحو تفعيل الفكرة في المنجز الفني وآليات التلقي المعاصرة. والمتأمل في الممارسات الفنية المعاصرة يلمح أنّ الخطاب التشكيلي قد مر بعدة مراحل ومحطات جديدة جعلته يتلون ويتغير في اتجاه البحث عن أساليب وصياغات تشكيلية معاصرة لم يقع التطرق إليها من قبل، مما يعني أنّ الفعل التشكيلي أصبح بإمكانه أن ينفتح على كل المرجعيات والموضوعات والعلوم، وبالتالي ينبثق من رحم الوسائط التكنولوجية الحديثة والبرمجيات الرقمية التي ما لبثت أن سجلت حضورها بكثافة في عصرنا الحالي. وبهذا يتأسس الخطاب الفني المعاصر من الفنان على فكرة تجاوز وحدة الاختصاص التي تؤدي بدورها إلى فكرة نفي الحدود بين مختلف الفنون، مما يعني ذوبان الفوارق وانتفاء الحدود بين مختلف الأشكال والتقنيات، وبالتالي إرساء علاقة جديدة تحاول أن تكون مطروحة بأثر فاعلية وبروز أكثر على الساحة الفنية بين المتلقي والعمل الفني.

قائمة المراجع:

- خالد هرابي، الخطاب النسوي في النّسيج- القيمة الجماليّة والأبعاد الدّلاليّة للزربيّة.
- كتاب فلسفة الفن في الفكر المعاصر،زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة 1966، ص22-31.
- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلاد الدين سعيد، دار الجنوب للنشر 2004، ص221.
- سامي بن عامر، معجم مصطلحات الفنون البصريّة، الطبعة الاولى، دار المقدمة للنشر، 2021.
- فريد زاهي: الجسد والصّورة والقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق- بيروت- لبنان 1999- ص102.
- ***Le petit robert, dictionnaire de la langue française, paris, mai 2004 p442.***
- ***Koffman, Sarah, L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne, Ed 1,1985.***

Paul féart CHANTELOU, Journal de voyage du chevalier, Bernin en France, publié par L .Lalane , Paris 1885, p 75, Réed G.CHAVENSOL, Paris, Stock, 1930.

André FELIBIEN, Mémoire pour servir à l'histoire des maisons royales Paris 1681, p/ 80

Nicolas POUSSIN, Lettre et propos sur l'art, présentation par SirA. Blunt , Paris, Hermann.

René Xerbraken, Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité, Léonce Laget, Paris 1973, p.143.

Nicolas POUSSIN, Lettres et propos sur l'art, présentation par Sir A. Blunt, Paris, Hermann, 1964, Coll .Miroir de l'art, p.171.

René PASSERON, La peinture et les fonctions de l'apparence, Paris Panthéon Sorbonne, p.,10.

- مهى عزيزة سلطان، "الفن العربي المعاصر"، **التشكيل العربي المعاصر، أسئلة الإبداع والتجريب**، اتحاد الفنانين التشكيليين بجنوب المغرب، أشغال ندوة تداولية، 2016 ، ص 43- 44.
- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق2005 .
- فاروق يوسف، قوة الفن، عمان، دار العرب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2016.
- بن عامر سامي، معجم مصطلحات الفنون البصرية، دار المقدمة، الطبعة الأولى 2021 .
- د. زكي حواس، "موسيقى العمارة" الخيال، السنة الخامسة، العدد الواحد والعشرون، جويلية 2015.
- نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الشرقي والغربي، صفاقس- تونس، دار محمد الحامي، الطبعة الأولى، 2009.
- د. زكي حواس، "موسيقى العمارة" الخيال، السنة الخامسة، العدد الواحد والعشرون، جويلية 2015.

[i] Henri Michaux , Emergences - Résurgences , 1993 , by Editions d'art Albert Skira " S A " Genève Première édition 1972 , by Editions d'art , Albert Skira , Genève P12.

[ii] ابن منظور- لسان العرب- د. ت، دار المعارف، ج 1، ص 113.

[iii] المصدر نفسه

[iv] لسان العرب لابن منظور ، دار الصادر بيروت ، الطبعة السادسة ، ص 296.

[v] مهى عزيزة سلطان، "الفن العربي المعاصر"، **التشكيل العربي المعاصر، أسئلة الإبداع والتجريب** ، اتحاد الفنانين التشكيليين بجنوب المغرب، أشغال ندوة تداولية، 2016 ، ص 43- 44.

[vi] المصدر نفسه.

[vii] فاروق يوسف، قوة الفن، عمان، دار العرب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2016، ص 13.

[viii] بن عامر سامي، معجم مصطلحات الفنون البصرية، دار المقدمة، الطبعة الأولى 2021، ص 73 .

[ix] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق2005 ، ص13.

[x] موليير،(1622 – 1673) هو ممثل فرنسي ومؤلف كوميدي مسرحي، وشاعر وممثل ومحامي ومخرج مسرحي ودراماتورج فرنسي.

[xi] فولتير، 1694 -1778 (Francois Marie Aronet) وهو كاتب وفيلسوف فرنسيعاش خلال عصر التنوير، شهر بسبب سخريته الفلسفية الطريفة. وكان واحدا

من العديد من الشخصيات البارزة في عصر التنوير إلى جانب كل من مونتسكيو وجون لوك وتوماس و جان جاك روسو.

[xii] بنيامين فرانكلين، (1706 – 1790) وهو أحد المؤسسين للولايات المتحدة. كان موسوعيا وكاتبا وفيلسوفا سياسيا وعالما ومخترعا ورجل دولة وديبلوماسيا.

[xiii] يرجع تاريخ إنجاز هذا التمثال لما بين عامي 1513و1516. ويبلغ طوله 8 2.2م.وهو معرض في اللوفر في فرنسا منذ إنشاء المتحف عام 1793.

[xiv] د. زكي حواس، "موسيقى العمارة" الخيال، السنة الخامسة، العدد الواحد والعشرون، جويلية 2015، ص28.

[xv] René PASSERON, La peinture et les fonctions de l'apparence, Paris Panthéon Sorbonne, p.,10.

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الوسائط السينوغرافية في المسرح ودورها في تكوين خيال الطفل

قراءة في الأساليب والمضامين الفنية

Scenographic media in theater and their role in shaping the child's imagination:Read the technical methods and content

بدير محمد* ،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر
mohamed.badir@univ-tlemcen.dz

تاريخ المقال
الإرسال: 2022-12-07 القبول: 2023-02-11 النشر: 2024-05-06

الكلمات المفتاحية
الوسائط السينوغرافية
الجمالية
الخيال
مسرح الطفل
الشخصية

ملخص البحث

تروم هذه الدراسة إلى البحث في القيم الفنية والجمالية للتشكيل السينوغرافي من خلال العروض المسرحية الموجهة لدى الطفل المتلقي، ومدى أهمية الوسائط السينوغرافية في جذب الطفل للفرجة، والذي يقابلها بالإعجاب والدهشة والسحر والاستمتاع لإحداث التذوق الفني، ومن ثم الكشف عن دلالات عناصر التشكيل الفنية من الناحية التأثيرية والجمالية في مسرح الطفل. أضف إلى ذلك، ما يمكن تأكيده من خلال العملية الإبداعية لطبيعة خيال الطفل، انطلاقا من الفهم الصحيح والواعي لشخصيته وكيفية تلقي للعرض المسرحي تفهما لاحتياجاتها.

Abstract

This study aims to investigate the artistic and aesthetic values of the scenographic formation through theatrical performances directed at the recipient child. And the extent of the importance of scenographic media in attracting the child to watching, which he meets with admiration, surprise, charm and enjoyment to create artistic taste, and then reveal the implications of the elements of artistic formation in terms of impact and aesthetics in the children's theater. In addition, what can be confirmed through the creative process of the nature of the child's imagination, based on a correct and conscious understanding of his personality and how to receive the theatrical performance with an understanding of its needs.

Keywords
Scenographic media aesthetics imagination children's theater personality

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

رغم الاختلاف وتعدد المذاهب في النظر إلى الشخصية وفي تعريفها، إلا أنه يمكن القول عنها fأنها تمثل أسلوبا عاما ونسبيا لنماذج السلوك والاتجاهات والمعتقدات والقيم والعادات والتعبيرات لشخص معين، وهذا الأسلوب العام هو عبارة عن محصلة خبرات الشخص في البيئة ثقافية معينة والتي تتشكل من خلال التفاعل الاجتماعي.

ولعل ما يعزز نشاط العمل الإبداعي لدى شخصية الطفل وسلوكه، هو ارتباطه بالمسرح كنموذج فعال في تأصيل العملية الإبداعية بين الثقافة وشخصيته، ناهيك إلى أن الصورة المسرحية لتشكيل عناصر العرض في كل لحظة تبدأ من خلال تلك العمليات المترابطة ومن خلال القيمة الفلسفية الجمالية في تكوين شخصية الطفل في المسرح، وهي محاولة البحث للوصول إليها عبر معطيات المقاربة العامة للنظريات الفلسفية وبين المعطيات التطبيقية لتشكيل العرض المسرحي.

وعلى هذا الأساس، يستطيع الطفل إدراك العناصر التشكيلية واكتشافه للأشكال والألوان والمؤثرات الصوتية والأضواء في المسرح أثناء مشاهدته للعرض المسرحي، وكل ما يتعلق بالجانب السينوغرافي في العمل المسرحي، إذ تحفز لديه الشعور بالمتعة والسرور عند مشاهدتها وهي تضمن تحقيق أهداف المتعة والفرجة، تماما مثل الأهداف التربوية والتعليمية والاجتماعية. من هنا كان الحديث عن أهمية المسرح ومصادره الفنية وعلى الخصوص الولوج إلى التجربة المسرحية الجزائرية كأحد العينات التي تأصل لسلوك الشخصية وفي تبيان أهدافها وطبيعة تلقيها للعرض المسرحي، الذي يحمل أبعاد جمالية وفكرية وفنية وتعليمية من خلال النشاط السينوغرافي ووسائطه المتكاملة إلى حد سواء.

وعليه، يعد الخيال أكثر العناصر إثارة وجاذبية في مسرح الطفل، حيث يكون من المهم إشباع هذا الخيال الواسع لدى الطفل، وتنميته بشكل إيجابي وممتع من خلال العرض المسرحي، فإذا كانت قراءة القصص، وكتب الخيال تساعد كثيرا في إشباع هذا الخيال عند الطفل، وكذلك الرسم والرياضة، والألعاب الإلكترونية، والأفلام الكرتونية، فإن الأكثر إثارة وتشويقا والأكثر فائدة لخيال الطفل، هو استحضار وممارسة اللعب التخيلي أو التمثيلي والمشاركة فيه بشكل حي ومباشر من خلال المسرح.

وبالتالي، فإن من أهم العناصر الحاملة للقيم الجمالية في المسرح، هو التطرق إلى فن السينوغرافيا وما ينضوي ضمنها من مهن العرض المسرحي، إذا يتعلق الأمر بتوجيه واسقاط هذا الفن على شريحة الأطفال، فهذا ما يجعل البحث في غمار التداخل المعرفي والفني عن ماهية وجوهر السينوغرافيا، وارتباطها بمسرح الطفل الذي يعد أحد الوسائل التعليمية والتربوية الفعالة، والتي تسعى إلى التربية الجمالية والخلقية، فضلا عن المساهمة في التنمية العقلية، إلى جانب الاهتمام بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل وخارج المؤسسة.

وعليه، من خلال ما تقدم يتحدد نطاق هذه الدراسة وفقا للإشكالية التالية: ما معيار التلقي والجمال في مسرح الطفل ؟ وهل تصبح الوسائط السينوغرافية في مسرح الطفل دورا فاعلا في تكوين خياله من خلال عملية تلقي الصورة السينوغرافية على وجه الخصوص؟ .

وتتضح أهمية هذه الدراسة بناء على المعايير التالية:

_التعرف على الفن السينوغرافي كسياق موجه في مسرح الطفل من خلال التعرف على جماليات الوسائط السينوغرافية.

_إثارة خيال الأطفال والتحليق بهم في عوالم غير واقعية، ومن أجل اكتسابهم خبرات وقيم جديدة تقدم لهم عن طرق النموذج الجيد في شكل فني متكامل.

_ الكشف على قدرته العناصر السينوغرافية على جذب انتباه الطفل وتشويقه، بحيث يتأثر فعلا بالمسرحية المقدمة له، لأنه يمكن التأثير على الطفل عن طريق النماذج التي يجب أن يحتذى بها من خلال المسرح من خلال القدرة على التخيل.

هذه الدراسة خصت في جانبها العلمي، بالاعتماد على المنهج الوصفي للكشف عن ذلك التداخل المعرفي والجمالي الذي يتحقق بناء على توظيف مختلف الوسائط السينوغرافية في مسرح الطفل، مع تتبع مساره الذي يعد أحد الوسائل التعليمية والتربوية الفعالة، ومن ثم يأتي هذا المنهج المتبعة لجمع المعلومات من خلال المصادر وتحليلها وتصنيفها بالشكل الذي يجيب على أسئلة الدراسة ويحقق أهدافها المرجوة.

2.مبدأ الجمالية وحدود الخيال (نحو تأسيس لعلاقة الطفل بالمسرح بين الأسس وضوابط الفنية).

يعد الجمال مجرد مفهوم تجميلي ولا يتعلق بالمظهر الخارجي وحسب وإنما هنالك العديد من الصور التي تجدب المتلقي إلى التعبق بأثير الصورة ومكامنها، ليعد الجمال قياسا للتأثير ومقدار انغماس الفنان حول عمله الفني، وفي ذلك يرى الفيلسوف البريطاني **كولنجوود** Collingwood "أن النظرية الجمالية ليست محاولة للبحث وتفسير حقائق خالدة تتعلق بطبيعة موضوع خالد يسمى الفن، بل هي محاولة للتفكير في حل المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها، وإن علم الجمال يتسع لتفسير طبيعة الفن وطبيعة التذوق الجمالي والخلق الفني " (علي شناوة وادي، 2011، صفحة 10) .وعليه، فليس في وسع الفنان أو المتلقي التأكد من أن فكرة العمل الفني قد وصلت كما أرادها الفنان تماما لأن الذائقة الجمالية مسألة ذاتية، باعتبار أن الجمال "هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " (هربرت ريد، تر: سامي خشبة، 1998، صفحة 10) .

لا مناص إذن من وجود علاقة وثيقة بين مبدأ الجمالية والفنون باختلافها وتنوعها، ومنه كانت دراستنا متعلق بدراسة أحد الفنون المشهدية التي له علاقة وطيدة بمبدأ الجمال، ومن ثم يعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعي الجمالي عند الانسان، في حين أن فلسفة الفن تعد أحد الفروع الفلسفة التي تهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس بها من جهة ثانية ثم إصدار الأحكام من جهة ثالثة . وعليه، فإن البحث في "جماليات المسرح تخصيصا في قواعد وأشكال النشاط والإبداع الفني في المسرح. فتتطرق إلى نوع الدراما، ومظهر العرض المسرحي، والحقائق في الفن. كما تتعرض الجماليات كذلك للمناهج الدراماتورجية في المسرح عبر العصور، وعلى الفن المقارن، ومشكلات التطبيق عند الممثلين، وعلاقة الجمهور بالمسرح (كمال الدين عيد، 2005، صفحة 244)"، فالجمال يتعامل مع الطبيعة والفن والذوق، كما يعد دراسة حسية أو مجموعة من القيم العاطفية المعروفة بالأحكام المنبثقة عن الشعور أحيانا، فهو يعد عند **هربرت ريد** بمثابة الوحدة المُمثلة للعلاقات الشكلية بين الأشياء المُدركة حواسيا، والتي تطبق على جميع الفنون باختلافها لتلعب دورا هاما في تأصيل لشخصية الانسان عن طريق الصورة الفنية.

إن حديثنا عن مكامن التشكيل السينوغرافي في العروض المسرحية الموجهة لدى الطفل المتلقي ومن ثم كيفية بناء شخصية ذات أبعاد فكرية وتربوية وعلمية،

هو الحديث عن الطفل كنسيج للجمال في اللغة والصورة، ليتمثل هذا النسيج الذي يكون مبدأه الأساسي الخيال، الذي يؤسس لعلاقة وطيدة بين خيال الطفل وخيال الكاتب على حد سواء، ليوفر الإبداع –إبداع الطفل - سياقا اجتماعيا وفقا لنظم أنثروبولوجية معينة، يراعي سمات الإبداع التي ينميها الطفل من خلال عملية التفاعل والتمثل " فإن الخيال بالنسبة للطفل ضرورة نفسية وفكرية، لأنه بمنزلة المنظار الذي يرى من خلاله العالم المحيط به، ويفسر الظواهر ويقربها إلى وعيه، إنه الوسيط المقنع الذي يرمم الفجوة بين مدركات الطفل وخبراته المحدودة، وبين ظواهر العالم المعقدة التي يبدأ بملاحظتها منذ أن ينضج وعيه على العالم من حوله، وحتى ينضج تفكيره ليواجه الحياة بحقائقها الواضحة الصريحة، وعندما يصل الإنسان إلى النضج المطلوب يبدأ باستعمال الخيال، كمسير يلتمس من خلاله طريق المستقبل، ويرسم به صورة لعالم أفضل " (بعلي, حفناوي، 2014، صفحة 53) ليستفيد الطفل من الخيال عن طريق توفر البيئة الحرة لكي يطلق العنان لموهبته الإبداعية عن طريق آلية الخيال، فيكون الطفل كآلية يضفي من خلالها خياله على مختلف الأشياء العادية لكي تصبح في متناوله، فهو يستعملها لكي يرى ويجربها بطرق جديدة وهذا عن طريق ما يحمله المسرح ومختلف العناصر المشكلة لطبيعة العامل السينوغرافي.

ومن المؤكد أن الإبداع المسرحي لدى الطفل هو أقرب الأنماط الإبداعية الأدبية، فيشكل التمثيل المسرحي إلى جانب كل من الإبداع اللفظي أكثر أنماط الإبداع توفرا لديهم، وهذا من خلال المسرحية القائمة على الفعل وهو الفعل الذي ينفذه الطفل المرتبط بصورة فعالة ومباشرة بين الإبداع والاحساس الذاتي، لتظهر في الشكل عمل درامي بين الصورة التامة للخيال، فإن إطلاق الخيال في شخصية الطفل "يعني التحرر من قمع الواقع الرتيب، وسيطرة الآخرين عليه من دون وعي بأهمية خياله، الذي يعد أدب الأطفال قوته وسعته، التي تنتمي آفاقه وتنظم صورة ومكوناته في شخصية الطفل، من خلال موجهاته الأدبية، المنطلقة من الأحاسيس المتدفقة بروح وعناصره الجميلة في النتاج الأدبي، الذي يصوغه ويبدعه أدب الطفل بكل أشكاله وأنواعه" (بعلي, حفناوي، 2014، صفحة 53) وهنا يتجسد النموذج الأساسي من عناصر الواقع ويتحقق من جديد واقعيا، حتى وإن كان شرطا مترتبا عن ذلك. فالسعي إلى الفعل والتجسد والتحقق المترتب عن عملية التخيل نفسها هو التمثيل المسرحي القريب جدا من التشخيص، فمن السهل أن نشاهد كيفية تمثيل دور المعلم أو الأستاذ مفيد لاكتساب معلومات حول التربية وتنمية سلوك الطفل عن طريق مراحل التدرج الابتدائي، آخذين في الاعتبار قدرات الطفل وفهمه مستعملا كل ذلك بطريقة تعبيرية، تصل إلى جمالها إلى حد تحليل في خيال الطفل، لتصبح مصدرا مهما في إغناء ونمو ثقافته وأفكاره ومدركاته ورصيده اللغوي.

وبالعودة إلى المصطلح السينوغرافي ومفهومه، فيعرف في المعجم المسرحي عند باتريس بافيس بأنه "فن تزيين المسرح والديكور بالرسم. ففي عصر النهضة كانت السينوغرافيا تقنية تتمثل في رسم المنظور وفي تلوين ستارة المسرح الخلفية. أما في المعنى الحديث. فتعد السينوغرافيا علما وفنا لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي" (باتريس بافيس، 2015، صفحة 477).

كما تتجاوز السينوغرافيا "المعنى المعجمي للكلمة، فإلى جانب عناصر المعمار والديكور والإضاءة تضم عنصري الصوت والحركة بوصفهما عناصر فاعلة في تشكيل الرؤية الكلية للعرض، لتصبح السينوجرافيا عملية تشكيل بصري/صوتي لساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله،

فهي عملية إرسال مركبة، تقابلها وتكملها عملية قراءة مركبة يقوم بها المتلقي" (دسوقي، 2015، صفحة 17) فهو جزء لا يتجزأ من الفن المسرحي، بينما تجلى انتقالها من خشبة المسرح إلى المدينة، واهتمت حينها بالفضاء العام وبالتالي عادت إليها أصولها المعمارية والعمرانية.

وعليه، تعتبر الجمالية نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني لتختزل جميع عناصر العمل الفني في جماليته، إلا أن هناك جماليات تهدف إلى المعالجة السمعية والبصرية والحركية لعناصر الدراما ، وهي الجماليات المسرحية التي لها علاقة بالشكل أكثر من المضمون في حين تتعلق النظريات الخاصة بالدراما والمسرح بالمضمون أولا وبالشكل ثانيا، وهذا ينطبق أساسا على تأصيل لجمالية الصورة المسرحية والتي قوامها تحقيق التشكيل البصري أو السينوغرافيا في العرض المسرحي.

فالحديث عن الإدراك الخيال وهو ما يسميه بعض الباحثين بتكوين المسافة التخيلية، وهي غير مأخوذة في حدود التصور الزماني أو المكاني، وإنما تعني إدراك الأشياء على بعد مناسب من أجل أن تظهر موضوعيتها، فالقرب الشديد كالبعد الشديد لا يمكن من رؤية الأبعاد المختلفة بوضوح متميز. ومن المسلم به أن مهمة السينوغرافيا هي ليست تصميم ديكور لعرض مسرحي ما والموجه لدى الطفل وفقا لقراءة تقليدية لمخرج العرض ، و إنما يكون هذا من واجب مهندس الديكور أن يقوم بعمل التصميم لظروف معينة ليسهل عملية التبقي لدى الطفل، ومنه فالسينوغرافيا ليست بمثابة فن الديكور التطبيقي ، وعليه أن يعمل على تحقيق مزيج من كل الاجزاء المكونة لعمل مكتمل على خشبة المسرح، ليستمد فن السينوغرافيا مختلف المعاني لانفتاحه على تقنيات متنوعة، يكون اتصالها متمثلا في العرض وبالفضاءات الأخرى ، وهذا يمنح للسينوغرافيا بناء وبعدا تكامليا عن طريق الرؤية المنسجمة والمتكاملة بالرغم من اختلافها وتباين اشكالها ومن ثم جمع الفضاء السينوغرافي بين مجال اللعب المخصص لل ممثل، ونظم أداءه والمجال المهيأ للجمهور.

وعليه، كلما كان توظيف الديكور يتسم بالتنوع والاختلاف في المشاهد أتاحت فرصة المتابعة تشكيل الذاكرة الفنية والجمالية مع تربية النواحي الفكرية والوجدانية عند الطفل ، ومنه تهدف الرسالة المسرحية من الشخصيات ومختلف الأقنعة المناسبة، إلى خلق الفرجة والمشهد المسرحي لدى الطفل بغية صقل ذهن الطفل وتنمية نشاطه الفكري والمتخيل الفني لديه ، مما يعطي "روح التلاحم والتلاقح الفكري والوجداني بين كل من المؤدى والمتلقي في بوتقة العمل الفني، وكذلك لبناء المتفرج الواعي، وأيضا إلى تقييم الأعمال الفنية ومعرفة تأثيرها على الطفل من خلال واقع التجربة الحية" (الخير، 1996، صفحة 23)، هذا بالإضافة إلى دور الموسيقى التي تساهم بدورها في تربية مشاعر الطفل وأحاسيسه إلى جانب الاضاءة التي تعطي إيحاءات متنوعة من خلال الألوان وجماليتها، ومن بين أهم العناصر السينوغرافية التي تساهم في تعزيز ماهية المسرح وطبيعة التلقي لدى الطفل وفي تشخيص لطبيعة العرض ومواصفاته.

3.مسرح الطفل بوصفه خطاب متعدد الأنساق الفنية:

يعرف مسرح الطفل بأنه "مسرح من أجل الأطفال يقدمه محترفون متخصصون، وأحيانا يمثل فيه الصغار إلى جوار الكبار في بعض العروض، كما ينظر إليه على أنه تلك الخبرة المسرحية المقصودة للطفل من خلال عمل مسرحي، توظف فيه تقنيات وأساسيات المسرح دون الاستغراق في الأدب الدرامي، بهدف تهيئة الأطفال الذين يمثلون قطاعا عريضا في المجتمع إلى الدراما الشباب" (زينب علي محمد علي

يوسف، 2013، صفحة 77) ذلك ولأنه نشاط مسرحي متصل بالطفل من خلال مراحل نموه، ليقدم نصوصا مسرحية تتجه إلى جماهير الأطفال ولتزويدهم بالخبرة التي من خلال مشاهدة العروض المسرحية، بينما يعتبر أيضا وسيلة لتشكيل ثقافة الطفل اليومية والاجتماعية والمعرفية والدينية والأخلاقية التي يسمدها من تلك المشاهد المسرحية.

لقد استمد مسرح الطفل شخصياته الخيالية من قصص الأطفال ذات المواضيع الخيالية، تعد "قصصا يوظف فيها الأدب منجزات العلم، أو يستشرف ما يمكن أن يأتي به المستقبل من تكنولوجيا، عندما يطوع العقل الطبيعة لخدمة الإنسان وتقدمه بعد فهمه لقوانينها، ومن ثم تتخذ هذه القصص بيئتها في أماكن غير تقليدية كالكواكب وأعماق البحار وباطن الأرض، ويصبح السفر في الفضاء واختراق جوف الأرض والمغامرات وسائل لإقامة هيكل الحكاية في هذه البيئات لتلك القصص (أحازم عودة الحميداوي، 2021، صفحة 265)، ووفق ذلك فإن تلك القصص قد شكلت مادة ذات أهمية بالغة في رفد مسرح الطفل بمواضيع متنوعة.

وبالعودة إلى الجذور ما قبل مسرح الطفل، فإن الأساس يرجع إلى وجود ما كان يسمى بمسرح العرائس، وخيال الظل قديما الذي وجد في الشرق الأوسط وأوروبا وفي دولة الهند وتركيا، وهذا بوصفها أشكالا فرجويه شعبية تحمل سمات درامية، "فكان الأطفال في مواكبة وطقوس المسرح الإغريقي منذ آلاف السنين يتبعون شيئا: (يسمى عربة تسبس، حيث كان العرض ينتقل من مكان إلى آخر، وكانت العربة تتكون من طابقين، العلوي للتمثيل والسفلي لتغيير الملابس، والمشاهدون يقفون حولها لمشاهدة العرض، كما كان للرومان مسرحهم المنتقل أيضا يقام على منصات متنقلة، وفي الهند يقام في ساحات القصور الملكية وقاعاتها الكثير" (عبد العزيز بن عبد الرحمان السماعيل، 1439 هـ، صفحة 20) فغيب اهتمام المسرح بالطفل لسنوات عديدة، حتى وجد فيه ثلة الباحثون والمهتمون بمجال ثقافة الطفل فرصة حقيقية لخدمة الطفل وتعريفه بالتراث الشعبي والحكايات التاريخية، فأصبح مسرح العرائس اليوم أحد أهم أشكال التعبير الفني نجاحا في خدمة ثقافة الطفل والترفيه عنه.

وعليه، ينقسم مسرح الطفل إلى "مسرح دمى: (عرائس) ومسرح بشري" (أبو الحسن سلام، 2003، صفحة 57)، الذي يقوم بعملية توجيه الأطفال، نحو اكتساب مجموعة من الخبرات والمعارف والمهارات تساعدهم على تنمية الحس الجمالي والفني لبناء شخصية متكاملة، ويرجع ذلك لأول تجربة في تاريخ مسرح الطفل للسيدة (مدام دي جيلنيس) بباريس مع سنوات 1784، باعتبارها مؤسسة ومخترعة لمسرح الطفل في العالم، حيث "قدمت أول عرض مسرحي للأطفال في الضيعة الجميلة، التي يملكها الدوق قرب باريس، وقد كان العرض المسرحي الأول عبارة عن مشاهد تمثيلية قدمها الأطفال أبناء الدوق للترفيه عن أفراد الأسرة وضيوفهم فقط. ومن هنا اعتبر المؤرخون لمسرح الطفل، أن هذه التجربة هي البداية لنشأة مسرح الطفل، حيث كان المسرح مخصصا وموجها للطفل فقط" (عبد العزيز بن عبد الرحمان السماعيل، 1439 هـ، صفحة 23).

ومن وسائل الإدراك الخيالي، نجد "الاستعارة، وهي تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر، إن قوة الخيال تتجلى في إدراك الجانب الفردي من التجربة" (عاطف جوده نصر، 1984، صفحة 280)، وبهذا تتحد معالم مسرح الطفل في وجود "نص مسرحي يتوجه بالتحديد إلى

الأطفال، مراعيا كل الخصائص النمو المحددة للمجموعة التي يحاطبها، مخرجا يمتلك الثقافة الموصولة بعالم الطفولة، وممثلا وفنانا تشكيلان ليصبح كل منهم رد فعل لكل ما يعيشه الأطفال من خيالات وأحلام، وقادرا علة تجسيد وتشخيص والتعبير التشكيلي، وذلك لما ينطوي عليه عالم الطفل من رموز ونماذج ومواقف" (زينب علي محمد علي يوسف، 2013، صفحة 79)

وانطلاقا مما سبق ذكره، فإن وظيفة السينوغرافيا في العرض المسرحي الموجه للطفل أو بالأحرى مسرح الطفل يمكن تحديدها على النحو التالي:

_"العمل على تعميق الفكرة الأساسية وتطويرها عبر أحداث المسرحية، ومحاولة تحقيق الجو المناسب ايقاعيا وهارمونيا وصوريا.

_تسهم في بناء المشاهد وتماسكها والتعبير عن مضامينها الفكرية والفنية من خلال مجموعة العناصر المكونة من إضاءة وديكور وأزياء... إلخ.

_تساعد على تذوق العرض المسرحي واحداث المتعة النفسية والاستجابة الطوعية من خلال السماع والمشاهدة.

_ توفر إمكانات التحليل والاستقراء والاستنتاج والتأويل وتحيك العواطف والتفاعل مع العرض" (جبار جودي العبودي، 2016، صفحة 38).

4.الوسائط السينوغرافية في الفضاء المسرحي الموجه للطفل:

يعتمد مسرح الطفل بشكل كبير على قدرة الخيال، باعتبار أن عروض مسرح الطفل تتسم بأهمية وجود الشخصيات الخيالية، لما لهذه الشخصيات من أهمية في حياة الطفل. وذلك ما يبدو بشكل واضح في مراحل حياته الأولى، إذ تعمل الشخصيات الخيالية على تحفيز إدراك الطفل وتنمية قدراته عبر ما تمتلكه هذه الشخصيات من خصوصية في حياته، لتعد "العملية العقلية العليا التي تقوم في جوهرها على إنشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث تنظمها في صور وأشكال لا خبرة للفرد بها من قبل، فالتخيل بهذا المعنى عملية عقلية تستعين بالتذكر في استرجاع الصور العقلية المختلفة، ثم تمضي بعد ذلك لتؤلف منها تنظيمات جديدة تصل الفرد بماضيه وتمتد به إلى حاضره وتستطرد إلى مستقبله، فتبني من ذلك كله دعائم قوية للإبداع الفني والابتكار العقلي، والتكيف القوي مع البيئة" (أحازم عودة الحميداوي، 2021، صفحة 266)، بذلك فإن المسرح يسمح بتجسيد وتشخيص العديد من الظواهر الحياتية، ولتكون مؤثرة في المتلقي وليتفاعل معها، فضلا عن إثارة التساؤلات لديه وجعله في حالة من التركيز والانتباه لما يدور حوله في العرض المسرحي.

ومن المسلم به، أن الفضاء المسرحي هو "مكان الفعل المعروض، سواء أكان صامتا أم لفضيا أم راقصا، فهو مكان تجمع لوسائط العرض المسرحي كلها، بمن في ذلك المشاهدون، بينما هو تعبير هندسي معماري. ومن جهة نظر الإنتاج، فإن فضاء المسرح هو مساحة معطاة ذات إمكانات ولكنها أيضا محاطة بحدود، وكمساحة هندسية، فإن فضاء المسرح جزء من الفضاء اليومي، ويوجد منفصلا وسابقا على أي عرض (دسوقي، 2015، صفحة 19)" وقد يكون الفضاء المسرحي ميدانا عام في شكل حديقة أو مكان عام أو قطعة أرض تجسد عليها المنصة المسرحية، بينما العرض المسرحي هو الذي يضفي على الفضاء صفة المسرحية.

والمقصود بالوسائط السينوغرافية هو الحديث عن فن تشكيل المنظر المسرحي والذي يعتبر نمطا من

أنماط تنفيذ السينوغرافيا، بينما تأتي هذه الوسائط على النحو التالي:

_وسائط تتعلق بالعمارة، المكان المسرحي (فضاء، المنصة، القاعة)، والاهتمام بدراسة الطاقة الاستيعابية للفضاء، والغرض من شكل منصة العرض وظروف الرؤية والاستماع.

_وسائط تتعلق بتقنية تنفيذ المنظر المسرحي (ديكور العرض، وسائر العناصر التشكيلية المكونة للفضاء المسرحي).

_وسائط ضوئية تتعلق بالمناخ التشكيلي للعرض المسرحي.

_وسائط تتعلق بهندسة المنصة (المهمات المادية والتجهيزات التي تتعلق بالمكان المسرحي، والجانب الصناعي، وآليات المنصة، والتجهيزات الضوئية والصوتية). (دسوقي، 2015، صفحة 18)

يستمد فن السينوغرافيا معانيه من انفتاحه على فنيات مختلفة، تتصل بالعرض وبفضاءات أخرى، ويستفيد من فنون عديدة مثل الفنون البصرية، فنون الإضاءة، فن الديكور وتصميم الملابس وغيرها من الملاحق الفنية وهو الأمر نفسه الذي يمنح لفن السينوغرافيا بناء تكامليا والتي تكفل لها وظيفته بالرغم من اختلافها وتباين أشكالها بينما يجمع الفضاء السينوغرافي بين مجال اللعب المخصص للممثلين والمجال المهيأ والمخصص للجمهور، إذ ما يجعل الطفل حماسيا ومتقبلا لما يشاهده من عروض مسرحية "تعلق الطفل الصغير بالإطار، الذي يوجد أثناء المشاهدة، إذ هو في حاجة إلى الإحساس بالأمان والراحة. حيث بالنسبة للأطفال الذي يقصدون المسرح في جماعة رفقة أصدقاء القسم، هنا تصرف المعلم المرافق لهم له أهميته، كل هذا من شأنه أن يفسد متعة فرجة العرض، ويحظر التعبير التلقائي لدى الطفل. ويجب أن يتسم أسلوب العرض بالتشويق والإبهار مع احتوائه على مغزى تربوي" (بعلي, حفناوي، 2014، صفحة 144).

1.4.الممثل بوصفه حاملا للخطاب السينوغرافي في العرض المسرحي:

يؤدي الممثل فعل الأداء على خشبة المسرح باعتباره العنصر المحوري في العملية المسرحية والحامل لرسالتها، والذي يختزل في أدائه جهود كل صناع العرض، ولذلك يرتبط نجاح العرض أو إخفاقه في مسرح الطفل خاصة، بمقدرة الممثل وجودة أدائه، لأن المتفرج الصغير يمنح نفسه بإخلاص وثقة للممثل الجيد، وقد يحول الصالة إلى مكان للعب ولذلك يؤكد جميع المعنيين بالشأن المسرحي على تقدم أهمية عمل الممثل على عمل باقي صناع العرض المسرحي الموجه للطفل، ليتحقق الأطفال "في تمثيلهم تأكيد وجودهم وقدراتهم، والطفل بمحاكاته يبلور ما ينتظر منه ويؤكد ما تعلمه من الآخرين، من أجل الانسجام والتوافق مع المجتمع. وهذه هي إحدى المراحل الأساسية التي يكون بها الطفل نفسه، فالمحاكاة عند الطفل هي طريقة لتكوينه ونشأته ونضجه، فالطفل إذن يقوم بتجريب مرافق الحياة المختلفة سواء، كان ذلك خياليا أو واقعيا" (بعلي, حفناوي، 2014، صفحة 127)، فخصوصية التمثيل بنسبة لشخصية الطفل يمكن أن تتحدد انطلاقا من ارتكازه على اللعب والمحاكاة والتجريب ومن ثم التقمص والتلقائية بهدف أن يكون إنسانا مدركا لمجتمعه وطبيعته وبيئته الأنثروبولوجية.

ومن المؤكد أن الأفضلية هنا لا تقتصر فقط على فنية إلقاء الممثل وسلامة نطقه، وجمالية حركاته، وتلازم الحركة المعبرة مع الحوار المؤثر، وتفاعلهما مع الشخصية التي يجسدها، بأبعادها الإنسانية المعروفة، بل تشمل إضافة لذلك التمتع بقدر كبير من المرونة

الداخلية والجسدية، واحترام الطفل القارئ والمتفرج، لضمان استيعابه ومتابعته لما يقدم له نصا وعرضا "وهو يعني التفسير البصري لكل لحظة مسرحية ووضع الشخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض، الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامي إلى المشاهدين دون استخدام حوار أو حركة مسرحية" (جمال محمد النواصرة، 2009، صفحة 109)، فعلى الطفل التعرف على مختلف العلاقات الوجدانية بين الممثلين على خشبة المسرح من خلال ما يشاهده من صورة مسرحية وسينوغرافية مكونة من لحظات بصرية متراكمة.

2.4.الديكور ومبدأ التلقي في العرض المسرحي:

يعتبر الديكور عاملا مهما في المسرح وبالخصوص في مسرح الطفل، إذ يتسنى للطفل التعرف على مجريات المكان والزمان معا التي تعيش فيه الشخصيات، كما يستطيع بواسطة ألوانه وأشكاله مع وجود الإضاءة أن يخلق جوا من الفرج والابتهاج، فالديكور على المسرح "ليس لوحة، كما أنه ليس بالدرجة الأولى زخرفة. ولا ريب أن المتفرجين من جمهور الأطفال يحبون المناظر الجميلة، ويحب الأطفال المشاهد الضخمة والألوان المتناسقة، والخدع الضوئية والمسرحية، والتبادلات السريعة للديكور والمناظر. ومن اللازم أن يتنوع عنصر تصميم الديكور، الذي يوزع على شكل دروس في الفضاء المسرحي" (بعلي, حفناوي، 2014، صفحة 145)، ليساهم في جمالية الرؤية البصرية هذا بالتعاون مع بقية العناصر الفنية في إنجاح وإخراج العرض المسرحي، ليمثل الديكور "مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من البلاستيك والخشب والقماش وخامات متعددة من البيئة المحيطة، لكي تجسد وتعطى شكلا لمكان واقعي وخيالي، وتتضح مميزاته في ربط الأحداث بالواقع، واختصار الحوار، وتوصيل الفكرة والمعلومة بطريقة سهلة على الأطفال" (زينب علي محمد علي يوسف، 2013، صفحة 97)، ومن خصائص الديكور التي تحدد طبيعة توظيفه في مستواه الفني والجمالي في العرض المسرحي الموجه لدى الطفل، كان من أهمها:

_ أن يكون الديكور واقعيا لامتلاكه مختلف الرموز الهادفة التي يستطيع الطفل من معرفة مدلولها والغاية من توظيفها

_ أن يتسم الديكور بالطابع الرمزي من خلال إيجاد جو مناسب للمسرحية من خلال تظافر كل العناصر الفنية المشكلة لتقنية الديكور المسرحي.

_ العمل على ترجمة النص ما يسهل نقل المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي الذي يبديه مهندس الديكور في طبيعة عمله.

3.4.سيكولوجية الطفل في إدراك الملابس المسرحية :

تلعب الملابس دورا ومهما في العرض المسرحي ، وهو مساعدة الطفل المتلقي على الفهم والتعبير للخصائص المسرحية المميزة، كما تساعد في التعرف على الفترة الزمنية والمكان الذي حدثت فيه المسرحية ، ويمكن للملابس تحديد الوقت من اليوم وتحديد الفصل والمناسبة وتقديم معلومات عن الشخصيات مثل العمر والمهنة والسمات الشخصية والمكانتين الاجتماعية والاقتصادية، كما يمكنها توضيح العلاقة بين الاشخاص والتعرف على الفئات المتحاربة وتعبر عن الجو العام للمسرحية و أسلوبها والجو العاطفي السائد في كل مشهد، فالملابس "تقوم مقام الشخصية وتعتبر مؤشرا معادلا لها، وتدل على المناخ والبعد النفسي والاجتماعي للشخصية" (جمال محمد النواصرة، 2009، صفحة 136) فهي تساهم في إيضاح حركة الممثل وتعبيراته، تأتي في المرتبة الثانية لما لها من أهمية بعد الممثل الذي يعد المترجم الفعلي لعمل المخرج،

بينما ترتبط الملابس بكل العناصر المكونة للعرض من إضاءة وديكور وألوان والمكياج... إلا أن الإضاءة القوية في المسرح غير مستحبة كونها تؤثر تأثيرا سلبيا على الملابس فتغير في طبيعة ألوانها وتفقدها التأثر المطلوب منها، مما يوجب على السينوغراف توزيع الإضاءة توزيعا من شأنه يبرز مكانة الألوان وشدتها ويحدد التفاصيل التي يجب أن يراه الطفل المتلقي.

تعمل الملابس في مسرح على توسيع استجابة الطفل المتلقي لما يحدث في أثناء العرض لشد انتباهه وتركيزه وخياله ، فتنمي لديه ذائقة جمالية وتربوية وذلك اعتمادا على الصورة البصرية التي تشكلها الملابس مع العناصر الفنية الأخرى التي تدرك في أثناء العرض، لذا يحرص السينوغراف على أن تكون دلالات اللباس مقبولة من الناحية الواقعية والشعورية، إذ بإمكانها أن تجذب وتثير الطفل في حدود الفكرة التي تحملها المسرحية، بوصف آلية الملابس أداة مهمة للكشف عن المعاني المختلفة أو المستترة داخل أفكار المسرحية، بينما تعتبر هذه التقنية الدلالة الأولى التي يستقبلها الطفل وهي تتحرك فوق المسرح لتشكل صورة مسرحية مع بقية عناصر الرؤية، فالعرض الذي يتعاطى الأفكار بسيطة لما تفرزه الصورة السينوغرافية في العرض المسرحي الموجه لدى الطفل.

وعليه، تتميز الملابس فضلا عن رسم مكانة الشخصية بدلالتها على مبدأ الزمان والمكان والعمر والطبقة الاجتماعية، وهذا لما لها من وظائف جمالية تساهم في تعزيز مبدأ التلقي لدى الطفل وفي بناء شخصية متكاملة من خلال ما تبرزه الصورة المسرحية كم معاني ودلالات يكون الطفل طرفا مساهما من خلال الإيحاء بمراكز الشخصيات الاجتماعي، ومن ثم معرفة المهنة التي تمارسها الشخصيات وطبيعة الأدوار التي يلعبونها بفضل الدور الفعال الذي تلعبه الملابس في تعزيز شخصية الطفل.

4.4.ازدواجية الإضاءة والألوان في العرض المسرحي :

تعد تقنية الإضاءة من العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، كون وظيفتها الأساسية تكمن في إنارة المسرح ومن ثم صارت تستخدم بمنحى الدرامي والدلالي، مما أدت إلى جعل السينوغرافيا برمتها تتوهج في رؤية جمالية وهذا لمشاركتها في تعزيز لغة العرض وإنتاج لغة بصرية متميزة لدى الطفل أثناء عملية التلقي.

في هذا الصدد، يتخذ الضوء صفة التوهج على فضاء العرض المسرحي، مما يخلق توازنا بين الضوء والظلال، هذا باستطاعته الطفل ان ينحت موضوعا ما يواجه بصره ويحرك إحساسه وعواطفه من خلال إبرازها للأشياء والأشكال التي تعطيها قوة ومعنى جديد على التقبل والتلقي . ومن خلال إضاءة الديكور والعناصر الفنية الأخرى، تختلف الألوان المستخدمة حسب طبيعة ونوعية المكان والزمان الذي تشير إليه الأحداث، ومن ثم استخدام المرشحات الضوئية اللونية التي من شأنها أن تضفي جمالية مؤثرة على خيال الطفل، فالضوء يقود إلى اللون من خلال رؤية الطفل وطريقة التقبل للألوان في العرض المسرحي، باعتبار اللون من أبرز الآثار التي تجذب العينين مهما كان عمر الطفل فهو "لا يميز الشكل فحسب بل يحوله إلى كتل مسطحة، يحولها بخيوط لا تتوقف كثيرا عن التفاصيل وإنما تبدو مشدودة دوما إلى الجوهر الإنساني في كليته وشموله . فالتلوين ينقذ الشكل من بعض الصرامة، والألوان بتداعياتها المختلفة تحقق تتابعا من الأضواء والظلال " (حسن يوسف طه، 2012، صفحة 289) ليتميز اللون بالعامل الحسي والمعنوي الذي يرسخ في نفس الطفل منذ نشأته . فللوهلة الأولى يسترعى انتباه تلقي الزخم من الألوان المرئية المحسوسة في آن واحد لدرجة أنها تحدث فعلا حالة من التكامل الوجداني، تحيل الطفل إلى الإدراك

والتحليل والفهم وما تبديه صوره العرض المسرحي، بينما تعتبر طريقة جاذبة حتى تحدث حالة وجدانية إدراكية متكاملة تجاه العمل الفني من خلال العملية الادراكية لدى الطفل لكل من الإضاءة والألوان.

وتتضح وظائف الإضاءة في مسرح الطفل انطلاقا من تحقيق:

_المساهمة في سهولة الرؤية.

_إضفاء التجسيم والاستدارة والإيهام بالبعد الثالث.

_التكوين.

_خلق جو مناسب والإيحاء بالزمن.

_الإيهام بطبيعة الأشياء. (زينب علي محمد علي يوسف، 2013، الصفحات 97-98)

5.4.دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرح الطفل:

تساهم كل من الموسيقى والمؤثرات الصوتية في العمل المسرحي بوصفهما وعنصرا آخر وبعدا جماليا وإضافيا، فهناك ضرورة لتجنب لهذه الآليات الصوتية نحو تطوير لغة أكثر احكما وأبعد نظرا وأعمق تأثيرا على التركيبات الحسية والذهنية المعقدة للطفل، فهو يدخل في صلب الاحتراف والتمرس الموسيقى، لكن قد يكتفي بالتلميح إلى ذلك من أجل لفت النظر إلى أن وظيفة الموسيقى لا يمكن أن تقتصر على المؤثرات الصوتية، بل تستوجب استخدامات أكثر إحكاما قادرة على سبر غور أعماق الموضوع المسرحي وقرارات الشكلية. فنظرا لما هناك من ارتباط بين كل من اللحن واللفظ في نطاق الموسيقى الموظفة في العرض المسرحي، فإن بالإمكان استغلال مثل هذا الارتباط في سبيل تنمية الحصيلة اللغوية للطفل، فهو يميل "إلى حفظ وترديد الكلمات إذا ما سنعها في تنغيم يصادف هوى في نفسه، حتى ولو كان ما يسمعه مادة دعائية في إعلان إذاعي وتلفزيوني، مما يحصن معه استغلال الميل الموسيقى لدى الطفل، وتزويده برصيد لغوي في قالب موسيقي يوفر للمادة اللغوية عنصر الجاذبية والتشويق من وجهة نظر الطفل" (هند يوسف الخوري، 2014، صفحة 67)، هذا بالتحول من المؤثرات إلى لغة التعبير تتجاوز الشكل التقني والواقعي إلى حيز يفعل فيه العقل وتفعل فيه الحواس ويستثار فيه الخيال، بفضل وظيفتها الفعالة في تنشئة شخصية الطفل لتشد المتفرج الصغير إلى ما يجري على الخشبة وتولد الجو المناسب للعمل، بينما تثبت المواقف الدرامية عن المتفرج والمتلقي الصغير فهي توحي له بالبيئة التي تجري فيها الأحداث المسرحية.

هنا في هذا الحيز يشار إلى واقع خاص ومميز هو الواقع المتخيل/ الواقع الفني، الذي ينشأ على خشبة المسرح، فالطفل يمارس الموسيقى كلون من ألوان اللعب الممارس، والذي يعد في حد ذاته من الحاجات الأساسية والضرورية التي تعطي دورا رائدا في إثراء عالمه المادي والخيالي، بينما يعد وسيلة للنمو باعتباره رمز للصحة النفسية كونه أحد الأنواع التي تأسس على طبيعة العلاج النفسي من خلال آلية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في العرض المسرحي، ومدى أهميتهما في تأصيل لشخصية الطفل، لتكمن وظائف الموسيقى والمؤثرات الصوتية وفقا للمنوال التالي:

_تسهم الموسيقى في مساعدة الممثل على خلق حالة النفسية للدور، فهي تقدم له الاسناد في التعبير عن طبيعة الشخصية ودواخلها.

_تقوم الموسيقى بمساعدة المتفرج على استيعاب الاحداث وتقديمها الدعم له باعتبارها لغة جمالية تعبيرية مهمة في إطار العرض المسرحي.

_تسهم الموسيقى في خلق الانسجام والتوازن بين الجانب التشكيلي والجانب الصوتي في العرض المسرحي. (جبار جودي العبودي، 2016، الصفحات 82-83)

6.4.وظيفة المكياج والأكسسوارات المسرحية :

يساعد عنصر الماكياج على خلق وتدعيم مزاج الشخصية المسرحية ومظهرها الخارجي وإبراز حيوية الممثل التي تساعد في التوكيد على الجو العام للعرض المسرحي مع بقية العناصر الفنية، كما يقوم الماكياج بتحديد عمر الشخصية وجنسها ومكانتها الاجتماعية ودوقها العام ومزاجها الخاص وملامحها التي تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى في العرض المسرحي.

تساهم كل من تقنية الماكياج والملابس بإيضاح الشخصية على نحو تفصيلي من ناحية المظهر والجوهر ومن خلال السن، والشكل الذي تبدو عليه هيئة الشخصية الحقيقية ومكانتها الاجتماعية، أي تساهم في إظهار الأبعاد الثلاثة للشخصية، البعد الجسماني، والاجتماعي، والنفسي. إضافة إلى جانب جمالي في استخدام اللون والشفافية للإيحاء والتنوع والملمس خصوصا وهي تؤدي رسالتها بالتصاقها بالممثل باعتبارها علامات مصطنعة تولد علامات أيقونة مختلفة، وتقع على المكياج في المسرح المخصص للطفل مهمة كبيرة وفعالة في تجسيد الشخصيات المسرحية بأنواعها وأنماطها وهي صناعة هيئة جديدة على فضاء العرض ، وهو جسم الممثل بعد نحته واضافة مواد وتغيير شكله الحقيقي من خلال مواد المكياج التي تحقق التشكيل الجديد لشخصيته والمراد تجسيدها.

ومنه، فالغرض الرئيسي من المكياج المسرحي "هو إظهار شخص الممثل ملائما للشخصية التي يمثلها، ويستطيع المكياج ربط الممثل مع شخصيته إذا تم تصميمه بطريقة صحيحة، وعلى العكس من ذلك يمكن أن يشوهها إذا لم يستخدم الاستخدام الصحيح، فالمكياج لا يخلق الشخصية إنما يساعد على إبرازها" (جمال محمد النواصرة، 2009، صفحة 139) ويفضل عدم المبالغة في التشويه بغرض إخافة الطفل المتلقي، أما التشويه فيعمل فقط في إظهار حقائق الشخصيات مع مراعاة تجانس الألوان في الشخصيات الكوميدية وبالأخص الأدوار التي تختص في تشكيل شخصيات الحيوانية على سبيل المثال كالقط والأرنب، وما إلى ذلك من الشخصيات المتحولة التي تكون قريبة من نفسية الطفل وما تتمتع به من تجانس في الألوان على خشبة المسرح، وهذا يريح النظر والنفس ويوضح الملامح بشكلها المميز والذي يعكس للطفل الجمال الروحي لطبيعة الأشكال الموظفة.

أما توجه الأكسسوارات المسرحية، فترتبط توالیا بإحدى التقنيات المسرحية فهناك لوازم أو أكسسوارات خاصة بالديكور والإضاءة وملحقات الشخصية، وهي على تنوعها توضح مدى أهميتها ودورها في إيصال دلالات معينة يستطيع الطفل المتلقي بفضلها استيعاب المادة المجسدة وتفسير مدلولها الفني والفكري والجمالي. ومن بين الملحقات أو اللوازم المسرحية، نجد توظيف ملحقات المكياج والأقنعة والتي تشمل القبعات والقرون الحيوانية والأقنعة التنكرية وما إلى ذلك، فارتباط المكياج بالزي المسرحي يأتي في وحدة تشكيلية واحدة حيث يستخدم كلا منهما العنصرين كالألوان والخطوط لإبراز القيم الجمالية الخاصة بهما، بينما يكون القناع أداة تعبيرية مكملة للمكياج والأزياء في وقت واحد "وقد يكون القناع كاملا، او نصفيا أو يغطي الأنف وحده، ويكتسب القناع تنوعه من خلال مادة صنعه، كأن يكون مصنوعا من الجلد أو من قالب جبس أو من ورق كارتون أو قماش" (جبار جودي العبودي، 2016، صفحة 72).

إلا أن تقنية القناع تتوسط وتؤول في وظيفتها إلى منظومة الزي والماكياج. أما الزي فهو يرتبط بالشخصية ونظم أداءها ليكتمل أداء مهمتها وأبعاد هيئتها. أضف إلى ذلك وجود ما يتعلق بالملحقات الشخصية وهي أشكال اليدوية تساعد على بناء الشخصية معينة، ومنه تفيد الممثل في دعم شخصيته

وفي إظهار التأثير باستعمال تلك الأدوات أو المهمات المسرحية.

5.بين مفهوم الثقافة وشخصية الطفل في العرض المسرحي (ما مدى فعالية العلاقة بينهما؟).

تعد الشخصية بمفهومها وكيانها مجموعة السمات التي تكوّن شخصية الأفراد، وهذه السمات تختلف من شخص إلى آخر حيث يتفرد كل شخص بصفات تميزه عن غيره، ويندرج تحت مصطلح الشخصية في العادة إلى مفهومين أساسين ألا وهما المهارات الاجتماعية والتفاعلية مع البيئة الخارجية، ومن ثم تداخل مختلف المعارف العلمية من العلوم في دراسة لسلوك الشخصية الإنسانية وهذا راجع إلى منظور علمي متخصص، وبرغم "ما بين النظريات والتصورات من الاختلاف، يبقى الخيال تحققا لحرية الإنسان وإرادته، وضرورة لا بد من الوعي وهو يتجه صوب المعرفة، وحوارا خلاقا بين الفكرة والصورة، بين العالم والإنسان عندما ينفخ من روحه في الأشياء" (عاطف جوده نصر، 1984، صفحة 6).

وعليه، فإن الشخصية لا تشكل مع ولادة الطفل، بل يكتسبها بفعل تفاعله واتصاله ببيئته من أول وهلة. لذا حديثنا عن مكامن الشخصية في المشهد الثقافي وعلاقته بالمسرح الجزائري، يحيلنا إلى معرفة متطلبات شخصية الطفل المتلقي ودور المسرح الجزائري في تأصيل طبيعة العلاقة بينهما، هذا اعتبارا أن شخصية الطفل تتخذ الصيغة التي تطبعها بها المؤثرات الثقافية، بمعنى أو آخر أن شخصية الطفل تتحدد له بفضل ما يمكن أن تعبر عنه مجمل عناصر الثقافة باختلافها وتنوعها "هذا يعني أنه لولا البيئة الثقافية لما تبلورت شخصيات للأطفال، حيث تهيء هذه البيئة أسباب نمو الشخصية من خلال تكون ذلك النسق من العناصر التي يتميز بها الطفل، وبذا تكون شخصية الطفل صورة أخرى مقابلة لثقافته التي ترعرع في أحضانها إلى حد كبير، حيث تعتبر عملية تكون شخصية الطفل بالدرجة الأولى عملية يتم فيها صهر العناصر الثقافية المكتسبة مع صفاته التكوينية " (هند يوسف الخوري، 2014، صفحة 79) ليعطي تشكيلا في وحدة وظيفية أساسها مبدأ التكامل، ولتتكيف عناصرها ببعضها البعض تكيفا متبادلا بامتياز، ومنه يعتبر الطفل صنيع للثقافة إلى حد كبير.

مهما يكن، فإن الشخصيات المسرحية التي يشاهدها الطفل تعتبر طبيعية ومتكافئة بعض بما يتخيله من الأبطال والسحرة والحيوانات القوية، هذا باعتبار أن المسرح بنسبة للطفل يعتبر في حد ذاته الظاهرة الحياتية والطبيعية وكائناتها الحية والجامدة على حد سواء، فالحياة تدب غامرة في شخوص المسرحيات الموجهة للطفل من خلال تجسيدها بجانبها الفكري والإنساني، لتنقل إلى الطفل المتلقي مبادئ الحياة وديناميتها في التعامل بطريقة جمالية خلاقة ممتعة كي يستوعبها ذهن الطفل ويركز ذهنه، لذلك فهذه الشخصيات القريبة من نفسه وذهنه تجعله يحط على أرض الواقع حقيقة ملموسة أمامه.

وكنموذج لذلك ، نجد خاصية الدمية وكيفية تقبل الطفل لها من خلال العرض المسرحي، فالدمية تعتبر غرض "ولكن بمجرد أن يكون هذا الغرض له شكل يشبه الإنسان أو يشبه مخلوقا حيا مجرد تحريكها وسط جو قصصي جمالي إبداعي مفعم بعناصر المسرح المختلفة فإنها تعمل العجائب في الفوائد الجمة التي تلقيها بظلالها على شخصية الطفل. أما الدمية الجامدة المنفصلة عن هذا الجو الإبداعي المسرحي والتي يقتنيها الوالدان لطفلهما لتكون إلى جانبه في سريره، فهي لها أثر أيضا، ولكنها تبقى محدودة التأثير إذا ما قارناها مع الدمية التي تصبح جزءا من القصة ومع عالم الخيال المسرحي " (حكمت أحمد سمير، 2016، الصفحات 140-141) فهي

شخصية تتفاعل مع مختلف الشخصيات الأخرى فتتحرك في عالم يكون قوامه الحواس والخيال في العرض المسرحي، والتي تؤسس على وجود قصة وتمثيل، ومختلف عناصر التشكيل السينوغرافي والتي تشكل جميعها عناصر متحدة تساهم في العملية الإبداعية التي تؤثر في شخصية الطفل ، وتغني حواسه وتوسع لديه أفق خياله ومدركاته من خلال عملية التلقي.

6. التجربة المسرحية الجزائرية بين خصوصية التراث ومبادئ السينوغرافيا الموجهة لدى الطفل المتلقي:

تعد الحكايات الشعبية والخيالات والاحداث والشخصيات التاريخية والوقائع اليومية مادة خصبة ينهل منها مسرح الطفل، هذا الثراء يشمل العناصر المسرحية بمجملها من أحداث ومناظر وموسيقى وشخصيات بما فيها الشخصية، الأمر الذي يكسبها المرونة والغنى والقدرة على تجاوز حدودها التقليدية المعروفة. فإن التخيل عبارة عن "القدرة على تفسير الحقائق بطريقة تدعو إلى الحياة، وهذه القدرة تبدأ بخيال إيهامي لدى الطفل الصغير، ينمو ويعيش وراء حدود نفسه، ثم يتطور إلى خيال خلاق ومبدع فيما بعد" (عبد العزيز بن عبد الرحمان السماعيل، 1439 هـ، الصفحات 40-41).

فتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي بطريقة تكفل التناسق في عموم عناصر السينوغرافيا من ناحية اللون والتصميم، بغض النظر عن مدى سعة خيال مصمم السينوغرافيا فأنه يبني الطراز الذي يختاره على سينوغرافيا عصر أو عصرين مستعينا بخياله في كثير من اللمسات المبتكرة، بينما يصبح الديكور والذي يتوقع الطفل رؤيتها تتأثر بالصورة التي يطالعونها في الكتب من المسرحيات المدرسية أو الافلام السينمائية، ونتيجة لذلك تتضارب المستويات لدرجة تجعل المتلقي يتوقع رؤية عناصر السينوغرافيا حتى يكتشفوا ما يقدمه إليهم

مسرح الطفل.

في هذا الصدد، لا يمكن إغفال الجانب السينوغرافي وعلاقته بالموروث الثقافي والمصادر الإبداعية، التي تقوم لنشاط الطفل وبناء شخصيته على هاته المصادر باختلافها وتمظهراتها كالحكواتي والقوال والقاراقوز وفن الحلقة الشعبية وغيرها من المصادر التراثية المستلهم من حيثيات المسرح الجزائري وهذا من دون الاهتمام بقضايا الطفولة، ومن ثم العمل على تحقيق متطلباتها في إمتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي، باعتبار الطفل إنسان متلقي يتفاعل مع الآخرين، ومن ثم فإن الشخصيات المتجسدة أمامه على خشبة المسرح تعطي دورا كبيرا في تغيير مفاهيمه وثبات القيم والعادات الاجتماعية المكتسبة لديه، ومنه فعناصر سينوغرافيا مسرح الطفل تؤدي وظيفتها على شاكلتين اثنين:

_الوظيفة الأولى تتمثل في خاصية الممثل وتساعد الطفل على تقليد وتقمص شخصية الممثل وإبراز ملامحها.

_ الوظيفة الثانية تتمحور حول طبيعة التلقي –متلقي- والتي تكتمل بها صورة الشخصية وتفاصيلها ظروفها النفسية، مما يعزز وينمي لديه الشعور الجمالي وينعكس ذلك داخل المجتمع لديه.

وعلى هذا الأساس، يحيلنا البحث إلى تحديد ما اصطلح بالفرجة المسرحية أو الفرجة الشعبية أو مقوماتها على مسرح الطفل ، باعتبارها أشكالا تحدد وتبلور ضمن الحكاية الشعبية وفي الأسطورة وفي النكت والألغاز والأمثال وحتى الأغاني الشعبية، إضافة إلى العروض التي تمتاز بالطابع الدرامي الفني الخالص المتمثلة في العروض مسرحية استعراضية

كالحكاية الشعبية تستدعي الحكواتي أو الراوي الذي يتحلق الجمهور حوله في حلقة غير تامة ، وحيث يشخص العديد من الأدوار المتباينة والنقيضة باعتبارها أحد الفنون الشعبية ، وفي هذا يعرج جون ستوري في قوله :" الفن الشعبي... هو في الأساس فن تقليدي، يعيد، ب شكل مكثف، تأسيس القيم والمواقف المعروفة أصلا، ويقيس ويعيد التأكيد، ولكنه يضيف شيئا من مفاجأة الفن إضافة إلى صدمة التقدير. ويشترك مثل هذا الفن مع الفن الشعبي في أصالة الاتصال بين الجمهور والمؤدي: ولكنه يختلف عن الفن الشعبي في انه فن منفرد، فن المؤدي المعروف، وقد أصبح الجمهور كمجتمع يعتمد على مهارات المؤدي، وعلى قوة الأسلوب الشخصي، لتطوير قيمه المشتركة وتفسير تجاربه" (جون ستوري، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور، 2014، صفحة 98)، وبهذا تتحقق الفرجة باستخدام المبدع عناصر متشابهة في الفنون جميعها، فلا تستخدم جلها في عمل فني واحد، هذا انطلاقا من توظيف الخيال في العمل الفني، فيلجأ الفنان إلى توظيفه من أجل بلورة تصورات التي بدأ الأشغال عليها، فالخيال وسيلة هامة للوصول إلى تكوينات أصيلة ومبتكرة متناسقة بغية في تأصيل للأدب الشعبي وتحققاه في العرض المسرحي.

ولا شك أن الولوج إلى الموروث الثقافي في المسرح الجزائري يغني الخصوصية والتأصيل والتوظيف الايجابي لكافة الأشكال الفنية والثقافية الشعبية، كل هذا يؤسس إلى بناء نسق معرفي متكامل قوامه العودة إلى المصادر المسرحية والولوج إلى مرتكزات الفن الشعبي واستلهام الموروث الثقافي خدمة لمسرح الطفل وفي تكوين شخصيته وهذا انطلاقا من:

_ **القصص الشعرية:** بإمكان المخرج مسرحة بعض القصص الشعرية كون اغلبها تدور حول حدث واحد لتجسد في مسرحيات قصيرة أكثر منها لمسرحيات طويلة، كون ايقاع الكلام والحوار المنظم يزيد من تشويق الاطفال من أجل الحفظ و"الحوار الهادف الحي للطفل/المتلقي/المتفرج/، هو الدال، الذي يعكس صورة المدلول، مع انسجامه مع الحركة والمنظر المسرحي لدى الشخصيات عبر أحداث المسرحية، ونمو زمكاني وعقدتها" (بعلي, حفناوي، 2014، صفحة 108).

_ **القصص التاريخية:** فالأطفال على العموم يعشقون البطولة، فمسرحة قصص البطولة الواقعية منها وحتى الخرافية قد تكون مصدر ترويج والهام للأطفال. كون التاريخ يزخر بشخصيات عظيمة تجسد قيما نبيلة فهذه الشخصيات تكون مادة خصبة لمسرحيات الأطفال.

_ **الأسطورة:** لا شك فيه أن الاهتمام بالأسطورة والمعطى الأدبي الشعبي كان ليكمن وراء العودة الجادة إلى الموروث الإغريقي، وخاصة المجتمعات الأسطورية كالإلياذة والأوديسة، فالأسطورة هي وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا لما يبرزه الفن من إيحاءات رمزية وفلسفة الروح المرتبطة بفنون الرقص والحركة والتعبير الأدائي.

_ **الحكاية:** تعتبر الحكاية تجسيدا لنسق معرفي والذي يعطي التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام بدور هام في بناء المجتمع، وهذا النطاق هو الذي يحدد معالم الحكاية الشعبية ويميزها عن باقي الأنواع الأخرى، وهنا يبرز مهام ما يسمى بالحكواتي أو القاص الشعبي، وهو الذي "يجتمع حوله الناس في ساحات العامة ليستمعوا إلى قصصه وحكاياته التي تمس واقعهم الاجتماعي والديني والتاريخي والسياسي" (جمال محمد النواصرة، 2009، صفحة 30).

_ **الألغاز:** يعتبر اللغز استعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة، ويكون اللغز بالمعنى الظاهر وهو ما يتبادر إلى الذهن.

_ **الأمثال الشعبية:** لاعتباره دو طابع شعبي، وتعليمي، وشكل أدبي مكتمل، كما يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش في أفواه الإنسان ذلك حسب البيئة الأنثروبولوجية المعينة.

_ **النكت:** تعتبر النكتة شكلا تعبيريا بامتياز فهي موقف ورأي اتجاه موضوع ما، ومن ثم نقل هذا الموقف وهذا الرأي إلى ثلة من الآخرين وإحساسهم به من أجل كشفه ومعرفته، وما يحتويه من عيوب ومفارقات اجتماعية مختلفة في ثوب ترفيهي فكاهي.

وعليه، فإن أي نوع أو درجة من الإدراك الحسي للفكرة لدى الطفل، لابد أن ترتبط أو تنبثق عن موضوع جمالي بصورة مباشرة أو غير مباشرة، سواء كان الطفل يخوض التجربة شخصيا أو غير شخصيا، بمعنى آخر سواء كان الطفل جزء من التجربة أي متلق لها كأحد أطرافها، أو كان شاهدا حاضر خلالها، كما في حالة الرواية أو القصة والعرض المسرحي، مع ملاحظة التباين في مستوى ما يمكن أن يتلقاه، كأن يكون الطفل المتلقي في غمرة التجربة، مما يجعل مدى إدراكه أعمق، وأثر ما يتلقاه أبعد واوسع من طبيعة التلقي للعروض المسرحية الموجهة إليه، من خلال ما يشاهده من وسائط فنية وجمالية تخدم النسق العام للمسرحية والبناء المشهدي للسينوغرافيا.

7.خاتمة:

مما لا شك فيه، القول في أن الشخصية ولكيفية اقترانها بمبادئ مسرح الطفل ، لابد أن تكون مقنعة ذات حضور فني وجمالي تمتلك القدرة على التأثير في الطفل المتلقي ممثلة للنوع، ومن ثم كان ولابد أيضا أن تكون نمطية كنموذج فعال بالنسبة للسلوك الذي تمثله، فاذا كان موضوع المسرحية يدور حول مهنة من المهن فإن الشخصية الرئيسة تعكس نمطية المهنة وخصوصيتها سواء كان الطفل كمؤدي للدور أو كمشاهد متلقي، وتتميز بالعناية برسم الهيئة العامة للشخصية بحيث يكون متناغما مع السلوك الداخلي لها، لتمتاز الشخصية بالقدرة على تصوير ابعادها الحضارية والفكرية من خلال ما يمكن استخلاصه من طبيعة التلقي بين الطفل والمسرح والتشكيل السينوغرافي من خلال وسائطه المتعددة.

يلعب المسرح دورا مهما في تنمية ذكاء الطفل وخياله المعرفي، والعناية باختلال قدراته الذهنية، من خلال اختياراته بعناية للأفكار، والمواضيع المناسبة التي يقدمها المسرح، وتساهم في تنمية ذكائه وتحفيزه عن التفكير السليم، وبالتالي فإن مسرح الطفل، ولمسرحيات الأطفال دورا مهما في تمنية الذكاء لدى الأطفال، وهذا الدور ينبع من أن استماع الطفل إلى الحكايات وروايتها وممارسة الألعاب القائمة على المشاهدة الخيالية، من شأنها أن تنمي قدراته على التفكير.

يمكن أن نخلص إلى استنتاج مفاده، أن أهمية البحث على المصادر السينوغرافية في مسرح الطفل ، يمثل نشاطا جماليا يفيد في تنمية الثقافة العامة وزيادة الخبرات والمهارات والمعلومات فضلا عن ترسيخ التجربة وإغناء سمات شخصية وخيال الطفل، من خلال مختلف المصادر الإبداعية التي تساهم في بلورة نشاط المسرح الجزائري ودوره في تكوين شخصية الطفل. هذا مما يعطي جهدا تأسيسيا للعملية الابداعية بشأن بنية الشخصية الإنسانية المستقبلية، ومن ثم بنية الإنسان المجتمع/ الطفل المجتمع في رسم صورة المجتمع الإنساني العامة والشاملة، وبطريقة غنية وهادفة في أنسنة سماتها الوطيدة في الحياة المعاشة، وهذا مما يعزز في تنمية الثورة المعجمية

للطفل والذي يمتلك الخلفية القادرة على اكتساب الشيء الجديد من جهة وعلى إدراك العالم المحيط بآلية تفكير الخاصة به، وهذا من خلال ما يمكن مشاهدته وقدرته على استيعاب لتلك الوسائط وبالتالي فتح الموهبة للتعمق والتلقي لما يجوب في الفضاء المسرحي المخصص له.

8. قائمة المصادر والمراجع:

أبو الحسن سلام. (2003). مسرح الطفل. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

أحازم عودة الحميداوي .(2021) .خصائص أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي .المجلة الأردنية للفنون .261-288 ,(3)14 , doi:doi.org/10.47016/14.3.1

أمين بكير. (2012). فن الإبهار المسرحي: السينوغرافيا. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.

باتريس بافيس. (2015). المعجم المسرحي. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

بعلي, حفناوي. (2014). مسرح الطفل في المغرب العربي. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.

جبار جودي العبودي. (2016). السينوغرافيا: المفهوم، العناصر، الجماليات. بغداد: دار وكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع.

جمال محمد النواصرة. (2009). أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل. الأردن: دار الحامد للنشر والتوزيع.

جون ستوري، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور. (2014). النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة.

حسن يوسف طه. (2012). النقد والتذوق الجمالي: النظرية والتطبيق. القاهرة: بيت الياسمين للنشر والتوزيع.

حكمت أحمد سمير. (2016). مسرح الطفل. عمان: دار الجنادرية للنشر والتوزيع.

زينب علي محمد علي يوسف. (2013). الهوية الثقافية ومسرح الطفل. القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية.

عاطف جوده نصر .(1984) .الخيال مفهوماته ووظائفه . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد الرحمان دسوقي. (2015). الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح. القاهرة: دار الحريري للطباعة.

عبد العزيز بن عبد الرحمان السماعيل. (1439 ه). مسرح الطفل: لعبة الخيال والتعلم الخلاق. الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر.

عبد العزيز بن عبد الرحمان السماعيل 1439) .ه .(مسرح الطفل، لعبة الخيال والتعلم الخلاق .المملكة العربية السعودية: مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر .

علي شناوة وادي. (2011). فلسفة الفن وعلم الجمال. دمشق: صفحات للدراسات والنشر.

كمال الدين عيد. (2005). أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

محمد أبو الخير. (1996). عبد التواب يوسف ومرح الطفل العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هربرت ريد، تر: سامي خشبة. (1998). معنى الفن. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هند يوسف الخوري. (2014). أهمية الثقافة في تكوين شخصية الطفل. بيروت: دار المؤلف للطباعة والنشر والتوزيع.

مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 144 - 153

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

مسرحة الخيال الشعبي بين المخيال الإبداعي و المخيال التوقعي، مسرحية "الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي -أنموذجا-

Dramatizing the Folk Imagination between Creative Imagination and Anticipatory Imagination as a model The play “The Wide Thorny Roads” by: Ezzedine Al-Jallawji,

ط.د. ريمة بن عيسى* ،جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 - الجزائر-
ri.benaissa@univ-setif2.dz
أ.د ليلى بن عائشة، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2 - الجزائر-leilabenaicha282@gmail.com

تاريخ المقال
الإرسال: 2022-01-12 القبول: 2023-01-31 النشر: 2024-05-06

الكلمات المفتاحية
مسرحة
الخيال الشعبي
التراث الشعبي
المخيال الإبداعي
المخيال التوقعي

ملخص البحث

يُعد المسرح من أقدم الفنون الجميلة، فهو ممارسة إبداعية، جمالية، تواصلية؛ لأنه يجمع بين الفنون البصرية والسمعية والمكتوبة، كما تتظافر فيه مجموعة من الأدوات والعناصرمن بينها الخيال الذي يعد أداة للإبداع، وصناعة للجمال، وتجسيد للتجارب الإنسانية المستمدة من مرجعيات فكرية وفلسفية وتاريخية وتراثية، حيث تمثل هذه الأخيرة مصدرا رئيسا من مصادر الإبداع الفكري والحضاري الذي يتحقق من خلال تفاعل المسرح مع التراث الشعبي وفق عناصر فنيّة تتم مسرحتها باستحضار صور ذهنية- قد تكون تراثية- من قبل المبدع، فالمؤلف المسرحي يعيش في عالم خيالي موازلعالم الواقع، يساعده في تكوّن هذه الصور الذهنية التي يمكن أن نصطلح عليها بـ: (المخيال الإبداعي)، أما مصطلح (المخيال التوقعي) فيشير إلى تلك الإثارة الخيالية التي تنمو في مخيال المتلقي عند قراءة أو مشاهدة الأعمال المسرحية، ونظرا لأهمية هذا الموضوع سعت هذه الورقة البحثية إلى الكشف عن عناصرالتراث، وكيفية مسرحتها من خلال مقاربة مسرحية: "الفجاج الشائكة"لعز الدين جلاوجي، واستقراء سبل توظيف التراث الشعبي وتمثلاته فيها منطلقين من التساؤلات الآتية: ما تجليّات التراث الشعبي في سياق المخيال الإبداعي والمخيال التوقعي من خلال الأنموذج المنتخب؟ وأين تكمن الخصوصيات الجمالية التراثية في بنائه؟ وللاجابة عن هذه الأسئلة وأخرى قمنا بتقسيم هذه الورقة البحثية إلى قسمين تأسيسي وإجرائي.وختمت دراستي بأهم النتائج تمثلت في: ثنائية " الخيال و التراث" أهم عنصرين ساهما في شد بنية العمل المسرحي.

* المؤلف المرسل

Abstract

Theater is one of the oldest fine arts. It is an aesthetic creative practice that facilitates interaction between people. It combines the visual, audio and written arts, which include a set of instruments and elements such as imagination, which is a tool for creativity and beauty industry to produce a theatrical experience performed on a stage. It also has intellectual, philosophical, historical and traditional references. The latter is considered to be a major source of intellectual and civilized creativity. This can be achieved through the interaction of theater with folklore according to some artistic elements that are dramatized, including imagination that stands on evoking mental images - may be traditional - by the author. The playwright lives in an imaginary world parallel to the real world, which helps him in the formation of these mental images, which can be called: (creative imagination). However, the term (anticipatory imagination) refers to that imaginary excitement that grows in the imagination of the receiver when reading or watching theatrical works.

Due to the importance of this topic, this research paper sought to reveal the elements of heritage, and how to dramatize them by approaching the play - Al-Fajaj Al shaeka 'The wide, thorny roads' - by IzzAl-Din Al-Jallawji, and to extrapolate ways to employ folklore and its representations in it, starting from the following questions: What are the manifestations of folklore in the context of the creative imagination and the anticipatory imagination through the chosen model? And here do the traditional aesthetic peculiarities lie in the construction of theatrical text? In order to answer these and other questions, the researcher divided this research paper into two parts, a constituent and procedural part. She concluded her study with the following most important results: "Imagination and heritage" are the two most important elements that contributed in the tightening of the theatrical work' structure.

Keywords

Dramatization
popular imagination
folklore
creative imagination
anticipatory imagination

1. مقدمة:

يُعد المسرح أحد الفنون الأدبية والأدائية التي تنصهر في بوتقته أشكال متعددة من الفنون الجميلة، تنحصر في الفن السمعي و البصري و التشكيلي والفن المكتوب، جاء المسرح قراءة واعية للواقع باستخدامه عدة عناصر وتقنيات إبداعية تساهم في تشكل الكتابة المسرحية، فالإبداع له منطلق وهو الواقع لكن يتشكل بتجاوزه، من خلال استعمال أدوات إبداعية منها الخيال الذي يع د أداة للإبداع ، وصناعة الجمال في النتاج المسرحي، واللافت للانتباه أن هذا الإبداع لم يكن وليدً ا للصدفة بل له مرجعيات فكرية، ثقافية وفلسفية وتاريخية وتراثية، عُدّتْ هذه الأخيرة اللبنة الأساس في التأثيث لمسرح عربي أصيل قويم عبر أشكال فنية تراثية ماديةٍ ولا ماديةٍ،حيث يش تمل التراث اللامادي على التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل : (القصص الشعبية، الحكايات الخرافية، الأغاني، الألغاز، الشعر الملحون)،أما التراث المادي فيتمثل في : (المباني، الملابس الأطعمة، الصناعات التقليدية)،حيث مثّلت هذه العناصر التراثية مرتكزًا قويًا لتشكل المادة المسرحية التي يتداخل فيها العالمين الواقعي و الخيالي عبر تمثلات التراث الشعبي لاحداث الإمتزاج في العملية الإبداعية ليُوظف المبدع المسرحي ما يسمى بالخيال الشعبي في كتابته المسرحية.

يعد الخيال الشعبي مصدرًا رئيسًا من مصادر الإبداع الأدبي عامة والمسرح على وجه الخصوص،حيث يستلهم فيه المبدع المسرحي صورًا ذهنيةً خياليةً تراثيةً شعبيةً لها دلالات رمزية في المشهد المسرحي ، ويستثمرها لطرح نتاج فني جمالي عبر تفعيلها في العرض المسرحي وهذا ما يدعى ب :(المخيال الإبداعي) الخاص بالمؤلف المسرحي، هذا من جهة و من جهة أخرى فإن الجمهور المتلقي تتولد لديه إثارة خيالية أثناء مشاهدته للعرض المسرحي والتي تتمثل في استدعائه لوقائع إجتماعية وخيالات شعبية تراثية شكلت موروثا شعبو يًا يحمل ذاكرة شعب ومنظومته الأنثروبولوجية، وهذا ما اصطلح عليه ب :(المخيال التوقعي) الخاص بالجمهور المشاهد للعرض المسرحي .من هنا يتداخل (المخيال الإبداعي) مع (المخيال التوقعي) لينتج لنا ما يجوز تسميته ب :(المخيال الشعبي)

ونظرًا لأهمية هذا الموضوع الذي خصب حقلي الأدب و الفن المسرحي، آثرنا الكشف عن عناصر التراث وكيفية مسرحتها، والمتمثلة في الخيال الشعبي (من أساطير وحكايات و أغاني شعبية)، وتأسيسًا على ما سبق سنحاول الإجابة ع ن جملة من التساؤلات أهمها: ما تجليات التراث الشعبي في سياق (المخيال الإبداعي) و(المخيال التوقعي) من خلال نص المسرحية؟ أين تكمن الخصوصيات الجمالية التراثية في بناء النص المسرحي ؟ كيف ساهم المسرح في تعزيز ارتباط الإنسان بتراثه الشعبي؟ ومن هذا المنطلق إرتأينا أن نبحث في مسرحة التراث ليكون عنوان دراستنا موسوما ب : "مسرحة الخيال الشعبي بين المخيال الإبداعي والمخيال التوقعي" مسرحية : "الفجاج الشائكة" لعز الدين الجلاوجي -أنموذجًا- و إرساءً لدعائم هذه الورقة البحثية اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي للإجابة عن الأسئلة المذكورة أعلاه.

2. المصطلحات و المفاهيم:

حظي مفهوم المسرح والتراث بأبحاث و دراسات كثيرة و متعددة، فالتراث يشكل معين لا ينضب للمسرح ومادته التي يستقي منها أفكاره، وهو الوسيلة التي تعزز ارتباطه بالجمهور انطلاقا من النص مرورا بالسينوغرافيا ولغة الجسد بإضافة إلى العناصر

الثقافية المتمثلة في الإرث الثقافي من الحكايات شعبية والشعائر دينية والفنون المغناة والأمثال الشعبية (...) كذلك نجد عنصر الخيال أهم ما يميز العملية الإبداعية في الكتابة المسرحيةبالنسبة للمبدع والمتلقي معًا، من هنا سنقف على ثلة من المفاهيم و المصطلحات رتبناها الآتي:

1.2.مفهوم المسرح :

يُعد المسرح شكلاً من أشكال الفنون الأدائية التي تؤدى على خشبة المسرح، ووسيلة إبداعية يعرب بها المبدع عن مكامن في ذاته لتخرج عن طريق عروض حية موجهة للجمهور المشاهد، فالمسرح هو "فن المفارقات بلا منازع إذ هو في الآن نفسه إبداع أدبي يتجلى في نصوص ثابتة الحدود، يمكن قراءتها قراءات متعددة باعتبارها بناءًا مغلقا، و هو عرض تجسيم يتجاوز اللفظ إلى الحركة و الصوت و الضوء ويتجدد في كل مناسبة" (أحمد بالخيري 1999)؛ أي أن المسرح هو فن يجسد على خشبة المسرح من قبل الممثلين مستخدمًا التعابير اللغوية والجسدية ليحقق المتعة الفنية و الجمالية.

2.2.مفهوم المسرحة (Théâtralisation):

إن مصطلح (المسرحة) أو (التمسرح) جزء لا يتجزأ من (المسرح) فهو مشتق منه ويحمل خصائصه، فهو يعني "مسرحة حدث ما أو نص، وهي شرح وترجمة مسرحية باستعمال ممثلين لإحلال الموقف، فالعنصر المرئي للخشبة وتموضع الحوارات هما سمتا المسرحة " (باتريس بافي، 2015)؛ أي أن المسرحة مرتبطة بالعناصر التي تؤدى على خشبة المسرح ، أو بمعنى آخر هي تحويل حدث ما أو فكرة إلى مسرح ، كمسرحة القصة مثلا أو مسرحة الرواية (...)، وقد عُدَّ افرينوف* مؤسسًا للمسرحة إذ عَدَّ الحياة نفسها مجرد لعبة ممسرحة، وقد وظف مصطلح (المسرحة) في دراسة له، نُشرت بعنوان: APOLOGIE DE LA Théâtralité" و الكلمة في اللغة الروسية (THèàTRALNOST)، حيث يرى أن غريزة (المسرحة) هي غريزة طبيعية عند الإنسان مثلها مثل أي غريزة أخرى (طامر أنوال، 2011)، أي أن مفهوم (المسرحة) عند أفرينوف فعل يولد مع الممثل المسرحي وهو غريزة طبيعية فيه.

3.2. مفهوم التراث الشعبي (le patrimoine folklore):

يشمل (التراث الشعبي) كل القيم والعادات والتقاليد والثقافات الشعبية، المادية واللامادية، حيث يُعرفه إسماعيل سيد بأنه: "ذلك المخزون الثقافي المتنوع و المتوارث من قبل الآباء و الأجداد و المشتمل على القيم الدينية ، والتاريخية والحضارية ، والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن " (إسماعيل سيد علي، 2000) يعني أن التراث يجمع بين كل الأشكال الشعبية التراثية المادية (الملابس، الصناعات التقليدية، المباني، الأطعمة)، واللامادية الذي يتمثل في التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (الحكايات الشعبية، الأغاني، الألغاز، الشعر الملحون)،حيث شكلت هذه الأشكال التراثية تربة خصبة لميلاد مسرح عربي يستمد مادته من التراث لاكسابه شرعية وهوية عربية.

4.2. مفهوم الخيال (Imagination) :

يشكل (الخيال) أساسًا للإبداع المسرحي مجال، فهو يقتضي مشاركة خيالية متنوعة يشترك فيها كل صانع العرض المسرحي من مؤلف وممثلين و جمهو ر،إذ تنصهر المدركات و تمتزج لتشكل خيالات جماعية تنسج بتفاصيلها إنتاجًا مسرحيًا فنيًا؛ حيث يُعرف جون بول سارتر (الخيال) بأنه: "تلك الوظيفة الإبداعية للذهن فالخيال عنده قدرة خلاقة أي أنه حرية يستطيع بواسطتها أن يشكل العالم بطريقته الخاصة " (العربي

الذهبي، 2000)، فـ(الخيال) بمثابة وظيفة عقلية وآداة إبداعية تساهم في خلق عوالم خيالية بأسلوب متميز.

ويعرفه آلان على أنه: "ملاحظة أكثر مما هو حلم يقظة" (العربي الذهبي، 2000)؛ فالخيال عند آلان يبدو واقعًا فعليًا يظهر وفق الملاحظة و العمل الحركي.

صور مبدعو المسرح (المخيال) وصوروه على شاكلة أشكال شعبية تراثية، خرافية وواقعية، فـ(المخيال) من خلال ذلك انتقل من مفهوم (اللاواقعي) إلى مفهوم (الواقعي) "يمثل صورة الشعب وهويته التي يتوارثها الأجيال، بمحدداتها المتنوعة من معتقدات وقيم أخلاقية وسلوكيات إجتماعية وظواهر فنية مادية وفكرية وكل ما تحمله الذاكرة الشعبية من تصورات وممارسات " (شهيرة برباري، 2021)؛ أي أن (المخيال الشعبي) يشكل إرثًا شعبيًا يحمل منظومةً فكريةً لأمة معينة، ساهم هذا (المخيال الشعبي) في التأصيل للمسرح لاستثماره الذاكرة الثقافية الشعبية وتجسيدها في نتاج فنيّ جماليّ عبر عرض مسرحيّ، ومنه يكون مفهموم (المخيال الشعبي) كما حدده علي زيعور في دراسته الانثروبولوجية "لمرجعية اللاواعية والهوامات والتصورات الذاتية النزعة [...] إنه من جهة أخرى لاصقة، مصدر إبداع وطاقة خلاقة، فهو منتج للصور والأخيلة " (وسن عبد المنعم و ياسين الزبدي، 2017) فالمخيال بهذا المفهوم هو تصورات ذهنية فردية إبداعية فنية.

يُعرف محمد نجيب النويري (المخيال الشعبي) بأنه: "الأسطوانة التي يقوم عليها البحث في الثقافة الشعبية في كل البيئات الفكرية في العالم بأسره " (حسن جاسم علي، 2021)؛ فالمخيال الشعبي بمنظور النويري هو مجموعة من الثقافات الشعبية التي تمثل سجل ذاكرة شعب ما، وبمفهوم آخر هو "ذلك الخزان الرمزي الواسع الكثيف للعديد من الصور والرموز والحكايات والنوادر والأناشيد والقصص ولألعاب، الذي يؤطر ويحدد طبيعة مسيرة أي مجتمع من حيث نتاجاتها الشعبية والثقافية والاجتماعية والفكرية " (حسن جاسم علي، 2021)، إذن المخيال الشعبي هو مجموعة الوقائع والمفاهيم الشعبية والاجتماعية، يميزه وعي جمعي جماعي مائز يحمل منظومة فكرية وفنية.

3. تمظهرات الخيال الشعبي بين المخيال الإبدعي والمخيال التوقع ، مسرحية: "الفجاج الشائكة " لعز الدين جلاوجي -أنوذجا-

يستنبط القاريء لمسرحيات الجلاوجي زخمً ا معرفيًا وإبداعًا فنيًا وجماليًا متميزًا من حيث المضامين والأشكال، فقد زخرت مسرحيته المعنونة ب: "الفجاج الشائكة" مادة تراثية أصيلة، فالتراث يمثل الهوية والأصالة، وكان حضوره دعامة أساسية استند عليها عز الدين الجلاوجي في عمله الإبداعي، فقد وظّف التراث الشعبي بأشكاله المتعددة من: (حكايات شعبية، عادات إجتماعية، معتقدات شعبية، فنون شعبية)، بالإضافة إلى عناصر فنيّة أخرى تم مسرحتها منها (الخيال) الذي يقف على استحضار صور ذهنية- قد تكون تراثية- من قبل المبدع في نصه، ذلك أن المؤلف المسرحي يعيش في عالم خيالي موازلعالم الواقع، ومنه تتكون لديه صورة ذهنية لديه يتم تجسيدها عبر بناء نصه المسرحي وهذا ما يطلق عليه : (المخيال الإبداعي) هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الجمهور المتلقي تتولد لديه إثارة خيالية أثناء مشاهدته للعرض المسرحي والتي تتمثل في استخدام مخيلته لمجاراة أحداث المسرحية على الخشبة وهذا ما اصطلح عليه باسم: (المخيال التوقعي) فالعمل المسرحي إذًا يمزج بين الخيال و الواقع في الوقت نفسه.

1.3. المخيال الإبداعي(Greative Imaginaire)في الخطاب المسرحي:

يجد المتصفح لمسرحية "ال فجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي حضورًا متميزًا للتراث الشعبي بين السرد والحكاية وهذا ما أطلق عليه اسم (المسردية) التي تعني بمفهوم جلاوجي "نص بصري سردي خالص لا شية فيه، أقرب إلى الرواية أو القصة و يجمع في حضنه تقنيات الحكي والوصف و الحوار مهدما هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي " (عز الدين جلاوجي،2020)

وظف جلاوجي في نتاجه الإبداعي (الخيال الشعبي)، المتمثل في التراث واستخدمه مع ما يتوافق وقيمه الإسلامية الأصيلة مواكبًا لثقافة عصره ، حيث اعتمد على العديد من المخيالات الشعبية التراثية التي تتنوعت بين المادية و اللامادية ، وهذا ما سنكتشفه في مسرحيته "الفجاج الشائكة".

1.1.3.المخيال الشعبي (الصناعات و الفنون اليدوية):

حفلت المسرحية بأشكال شعبيةعديدة منها (الصناعات و الفنون اليدوية)، وكان استحضارها قويا يجسد وحدة النتاج الإبداعي الفني ويُظهر مدى تمسّك المبدع بتراثه ، و محاولة المحافظة على خصوصياته ، حيث وظّف (المخيال الشعبي) المتمثل في (الصناعات والفنون اليدوية) التي تهتم بالمهارات الفردية الذهنية واليدوية المتمثلة في: الصناعات الصوفية في قوله : "تدخل الأم مع حفيدها، تُكوّم صوفًا نظيفةً، تسحب من الرف آلة القرداش " (عز الدين الجلاوجي، 2020)، وكذلك في قوله مخاطبا الابن أمه: "وهذه الجلابية لمن ستنسجينها؟" (عز الدين الجلاوجي، 2020) فالملابس التقليدية المتمثلة في (الجلابية) هي لباس تقليدي شعبي يمثل التراث وهويته و أصالته، يُضفي هذا الخطاب المسرحي الجمالية التراثية على النتاج المسرحي بين الرؤية الواقعية و المخيال الشعبي لدى المؤلف المسرحي والمتلقي معًا.

إضافة إلى ذلك يقول جلاوجي في موضع آخر محافظا على سريرورة الخطاب المسرحي وتغنيه بالمادة التراثية التي تظهر من خلال تمثل البعد التراثي المتشكل من الصناعات اليدوية الفخارية في قوله: "تغرف من جرة ماء كانت قريبة منها " (عز الدين جلاوجي، 2020) وأيضا في قوله: "تدخل أمها وهي تحمل فوق ظهرها قربة ماء وفي يدها حلابًا فخاريًا "(عز الدين جلاوجي، 2020) هذه الفنون اليدوية مستوحاة من التراث ومن البيئة القديمة الأصيلة التي تمثل نمط الحياة المختلفة التي عاشها الأجداد مثل حياة البادية.

2.1.3.المخيال الشعبي (الأدب الشعبي):

تتعد أصناف التراث الشعبي فنجد منها: (العادات والتقاليد،المعتقدات،الصناعات اليدوية،الطب الشعبي والأدب الشعبي)، هذا الأخير هو "مجموعة من العطاءات القولية والفنية والفكرية والمجتمعية التي ورثتها الشعوب " (فاروق خورشيد، 1991) تندرج فيه (السير، الحكاية والأسطورة والخرافة،الأغاني والأمثال، التعابير والأقوال السائرة،الشعر والأحاجي والنكت).

استحضر جلاوجي في مسرحيته "العجاج الشائكة" الأمثال والأغاني الشعبية، قبل أن نلج في المسرحية للكشف عن النوعين الشعبيين لابد من الوقوف على مفهومي المثل الشعبي والموسيقى الشعبية إذ يُعرف المثل الشعبي على أنه: "عبارة قصيرة تلخص حدثًا ماضيًا أو تجربةً منتهيةً، وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة، في أسلوب غير شخصي، و أنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبني على تجربة أو خبرة مشتركة" (عبد الحميد بوسماحة، 2008)؛ أي أن المثل يقتصر على عبارات قصيرة تلخص حكاية شعب معين يحمل أفكارًا وقيمًا روحيةً واجتماعيةً في الحياة.

أما بالنسبة للموسيقى الشعبية فالمراد بها "تلك الألحان التي توجد عند الجماعات التي تتميز بثقافة ذات طابع شفوي في الريف أو المدينة، وتعبر عليها بصدق كبير " (عبد الحميد بوسماحة، 2008)، وقد وردت الموسيقى الشعبية أو بالأحرى الأغنية الشعبية في مسرحية جلاوجي على أنها تراث تاريخي عريق يمثل مصدرًا قويًا للثورة التحريرية الجزائرية، حيث تنشد الأم في أحداث المسرحية: "الطيارة الصفراء أحبسي ما تضربيش[...] عندي راس أخي لميمة ما تضنيش [...]" (عز الدين جلاوجي، 2020) اقتصرت هذه الاغنية على تراث ثوري شعبي اعتمد فيها المؤلف المسرحي على عدة آلات موسيقية مثل الناي الذي يستمد ألحانه من الآلام والحرمان ،وفي موضع آخر نجد الأم تدندن بأغاني شعبية إذ تقول:

أنا بنت الطلبة

بنت جبال السود

راسي شاب من الغربة

وراسي تعمر دود

تعبر هذه الاغنية عن معاناة الأسرة الجزائرية أيام الإستعمار الفرنسي، ذلك لما تحمله الأغنية من معاناة يغلفها لحن حاد قوي وكلمات ثائرة ، إنه الصمود و المقاومة رغم الآلام و المعاناة، وفي موضع آخر يدندن الابن أثناء صنعه للعبته بأغنية ثورية يقول فيها: "من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للإستقلال " (عز الدين الجلاوجي، 2020)، حيث تعبر هذه الأغنية عن المعاني الثورية والقيم النوفمبرية التي تحمل ميزات المجد والكفاح والصمود.

عرض المبدع في مسرحيته أيضًا مجموعة من الأمثال الشعبية التي أعطت قيمة ذات طابع شعبي فكري أصيل، فنجد قوله: "أنت دائما هكذا تجعلين من الحبة قبة " (عز الدين الجلاوجي 2020) حيث يطلق هذا المثل على من يضخم الأمور ويعطيها أكثر من حقها، وهناك مثل آخر يقول: "لطائر الحر إذ تصيد لا يتخبط" (عز الدين جلاوجي، 2020) وساقه الم بدع للتعبير عن بسالة الثوار، ومدى صمودهم في أرض المعركة حتى وإن وقعوا في يد الإستعمار، بينما يُعبر المثل "وأنت هكذا يا شيخ دائمًا تهون الأمر حتى تقع الفأس في الرأس" (عز الدين جلاوجي، 2020) عن الحذر والإستعداد.

ارتبطت الأغنية والأمثال الشعبية في الأنموذج المنتخب بالواقع والظروف الطبيعية والاجتماعية التي ترتبط بها الشخصيات وكذلك اعتمد المخيال الشعبي على الصناعات التقليدية بأنواعها(الفخارية و الصوفية و القماشية و الحديدية.) كما تضمن الموسيقى والفنون الجميلة التي تمثلت في :(الموسيقى و الرقص والوشم والتطريز).

إن توظيف المخيال الشعبي في مسرحية "العجاج الشائكة" هو توظيف قيمي روحي من أجل تعزيز ارتباط المتلقي بتراثه الشعبي الثقافي ، وذلك من خلال تجلي أبعاد متنوعة تمثلت في البعد الإستعماري والثوري والثقافي الشعبي الذي تداخل لينتج لنا مدلولات ذات رؤية كشفية تمثلت في خلق تصورات ذهنية لدى المتلقي مما أضفى على المسرحية جماليات فنية إبداعية متميزة.

3. 2. المخيال التوقعي(Anticipatory Imaginaire) في الخطاب المسرحي:

لم يقف (الخيال الشعبي) على (المخيال الإبداعي) فقط بل تجاوزه إلى (مخيال شعبي) ثاني مرتبط بالمتلقي يدعى بـ(المخيال التوقعي)؛ الذي يطلق عليه كروتشه (الحدس)؛ "حيث يبدع صورًا أو مواقفلً أو أحداثًا متخيلة لحالات أو مواقف واقعية، يقدم فيها حلولاً افتراضيةً مستقبليةً" (ميليسا رأفت، 2015) ، و قد زخرت مسرحية "الفجاج الشائكة " بخيالات لها متعة مثيرة للمشاهدين والدارسين، لذلك

سنأخذ عينة من الدراسات لمجموعة من الباحثين كون هذا الأخير جزء من الذاكرة الشعبية الجماعية حول هذه المسرحية كتجسيد للذاكرة الشعبية الجماعية من أجل استنباط المخيال التوقعي لها ، بسبب تعذر الحصول على عرض المسرحية.

يقوم العمل المسرحي في جوهره على "عرض المتخيل بأنه عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحى بأنه حقيقي" (أحمد بالخيري، 1999)حيث اعتمد الباحث لمقاربة مسرحية جلاوجي على مخيّلته لصنع صور إبداعية تتداخل وثقافته الشعبية، حيث قام بجمع الصور التخيلية و تقريبها إلى بعضها بعضً من أجل تشكيل مخيال توقعي يساهم به في تحريك مجريات الحياة.

رأى الباحثان بوترعة صليحة وكمال بن عمر أن (المخيال التوقعي) الشعبي في مسرحية "الفجاج الشائكة" يتبدى في الصورة المشخصة التي تع د قفزة خيالية وانزياحا يجوج المبدع على تفكير عميق لإنشاء علاقة جديدة في اللغة "(بوترعة صليحة و كمال بن عمر، 2021)؛ أي أن ذلك يعتمد على تشخيص الصور وتلاحمها بين الصور الحسية و المادية لتولد لنا تصورات ذهنية إجتماعية أكسبت العمل المسرحي جمالية فنية متميزة وذلك من خلال فك شفراته والغوص في مكامنه.بالإضافة إلى إستنباط مخيال شعبي آخر تمثل في الشخصيات التراثية ، الثقافية و التاريخية منها.

اعتمد الباحث مامور خليفة في مقاربته على استنباط تصنيف للشخصيات وتقسيمها إلى الشخصيات "التاريخية مثل : (شخصية الأمير عبد القادر ويوغرطة وطارق بن زياد و لالة فاطمة انسومر) فهي شخوص تاريخية بطولية، كانت بمثابة رموز تحفيزية في العمل المسرحي" (مامور خليفة وكرباع علي، 2020). إذًا من خلال هذه المقاربات يظهر لنا المخيال (الشعبي التوقعي) الذي انطلق من مخيلة الباحث بعده متلقيًا للعمل من مخزونه المرجعي الثقافي، إذ يُحيله إلى التمثلات و التصورات التي تتعلق بموروثهم الشعبي التقليدي ، حيث ساهم تظافر(الخيال) و(المخيال) في تحقيق المنتج الإبداعي الفني.

4. جماليات التشكيل التراثي ودوره في بناء الخطاب المسرحي:

يشمل الجمال كل الصورة البصرية ومختلف الفنون السمعية، بالإضافة إلى تمثلات التراث الشعبي بأقسامه المختلفة، إذ يمكن عدّه آداة مهمة كان لها أثر بارز في بناء النص المسرحي، فهو من أ هم مكونات الفن كونه يُمثل الفنون الشعبية التي تعتمد على العادات والتقاليد والأدب الشعبي و الصناعات التقليدية والطقوس الشعبية، بالإضافة إلى آداة مهمة من أدوات المبدع وهي (الخيال)، حيث ساهمت كل هذه الأدوات في التأثيث لمسرح عربي أصيل وإنتاج مسرحيات إبداعية فنية أصيلة، من بينها مسرحية "الفجاج الشائكة " لعز الدين جلاوجي، فقد أضفى إستلهامه للتراث و توظيفه له خصوصية على المسرحية وذلك من خلال بروز الأفكار والقيم النبيلة والأفكار والعقائد الأصيلة، فقد لعبت دورًا مهمًا في توصيل رسالة حس الإنتماء والهوي ة والإنسانية إبان الثورة الجزائرية لمقاومة الإستعمار الفرنسي "فما كان من الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية أمام المستعمر" (سيد علي اسماعيل، 2000) بحيث يعزز ذلك ربط الشعب الجزائري بتراثه ، وتمسكه بهويته ، فالأشكال التراثية التي وظفها جلاوجي أدت وظيفة جمالية أنتجت مسرحًا فنيًا ثوريًا متعدد التقنيات والصور الإبداعية.

كما كان للموسقى الشعبية حضور مميز في مسرحية جلاوجي، فالأغاني الشعبية تُعُدُ من أرقى فنون التراث الشعبي فهي قالب فني يجمع بين حاسة الذوق

والسماع والجمال، هي لغة النفوس و الألحان ، حيث وظف جلاوجي أغنية من التراث العنونة هي أغنية: "الطيارة الصفراء"، فأول ما تسمعها تجول في خاطرك أحداث الثورة التحريرية الجزائرية التي جمعت بين معاني التضحية والعزيمة والحب والألم جرّاء الواقع المرير الذي عايشه الشعب الجزائري من هنا يأتي تفاعل التراث الشعبي مع المسرح ومع الجمهور المتلقي في الوقت نفسه، حيث تجمعهم قضية واحدة هي (الوطن).

لـلموسيقى في المسرح دور مميز وجمالي "وتكمل أهميتها في العرض المسرحي، و ليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرح "(حكمت أحمد سمير، 2016)، فهي تضفي جوًا له تأثير في نفسية المتفرج من جهة و اثارة خياله من جهة أخرى.

5. خاتمة

ختامًا يمكن تلخيص النتائج التي خلصت إليها الدراسة في ما يأتي :

-أن مسرحية جلاوجي المعنونة ب : " الفجاج الشائكة " تمتاز برؤية إبداعية جديدة حيث برز التجلي الإبداعي في الوسائل التعبيرية البنائية المختلفة ، المتمثلة في عنصري (الخيال) و (التراث) اللذان كان لهما دور مهم في خدمة النص المسرحي.

-طرأت على معمارية النص المسرحي تحولات على مستوى الشكل تمثل ت من خلال ظهور مصطلح (المسردية) التي تعني ؛ نص بصري سردي أقرب إلى الرواية أو القصة، يجمع في ثنياه تقنيات الحكي والوصف والحوار هادمًا هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي وبهذا تكون المسردية أحد ألوان الكتابة المسرحية التجريبية.

-تتجلى الأبعاد التراثية في مسرحية جلاوجي، من خلال الأشكال التراثية التي جسدت المادي واللامادي في النص المسرحي،والتي لعبت دورًا بارزًا في شدّ بنية العمل المسرحي وترابط تقنياته، فهو أداة مهمة يعتمد عليها المبدع في بناء الخطاب المسرحي

-يُعدُ الموروث الشعبي مصدرًا رئيسًا يلخص طري قة عيش الإنسان وتفكيره، وهذا ما لاحظناه في الأنموذج المنتخب، الذي عكس عدة أبعاد منها: (البعد الاجتماعي والسياسي و التاريخي الثوري) عاشها الشعب الجزائري إبان الإستعمار، وتبيان مدى تعلقه بأرضه وتمسكه بعقيدته من أجل الحفاظ على كينونته.

-أكسب توظيف المخيال الشعبي المسرحية "الفجاج الشائكة"لمسة شعرية و خصائص بلاغيّة، وجمالية، ودلالات إيحائية رمزية ساهمت في تفاعل ، وتناغم كل العناصر الفنية داخل المنجز المسرحي.

- المصادر والمراجع:

1. (أحمد بالخيري،1999،ص194).
2.(باتريس بافي،(تر)ميشال خطار،2015،ص536).
3. (طاهر أنوال،2011،ص375).
4. (إسماعيل سيد علي، 2000،ص40).
5. (العربي الذهبي، 2000، ص15).
6. (شهيرة برباري، 2021، ص318).
7. (وسن عبد المنعم و ياسين الزبيدي، 2017، ص500).
8. (حسن جاسم علي، 2021، ص56).
9. (حسن جاسم علي، 2021، ص57).
10. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص105).
11. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص 31).
12. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص 08).
13. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص 08).
14. (فاروق خورشيد، 1991، ص 08).
15. (عبد الحميد بوسماحة، 2008، ص 104).
16. (عبد الحميد بوسماحة، 208، ص 189).

17. (عز الدبن جلاوجي، 2020، ص 79).
18. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص08).
19. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص61).
20. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص 62).
21. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص 16).
22. (عز الدين جلاوجي، 2020، ص 62).
23. (ميليسا رأفت، 2015، ص01).
24. (أحمد بالخيري، 1999، ص 115).
25. (وترعة صليحة و كمال بن عمر، 2021، ص 2053).
26. (مامور خليفة و كرباع علي، 2020، ص 70).
27. (سيد علي إسماعيل، 2000، ص 41).
28. (حكمت أحمد سمير، 2016، ص 124).