دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

ISSN: 2625-8943

العدد السابع والثلاثون أيلول -سبتمبر 2025م المجلد9

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

Journal of cultural linguistic and artistic studies

International scientific periodical journal

رقم التسجيل
VR.3373.6326.B

Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية علمية محكمة فصلية

تصدر عن
المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

JOURNAL OF CULTURAL LINGUISTIC AND ARTISTIC STUDIES

An International scientific Periodical Quarterly Journal Issued by

The Democratic Arabic Center

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

© Democratic Arabic Center
Germany - Berlin
ISSN: 2625-8943
E-MAIL
culture@democraticac.de

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

أ. عمار شرعان

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية علمية دولية محكمة

تصدر عن

المركز الديمقراطي العربي

ألمانيا – برلين

وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية

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

رئيس التحرير

أ. د. سالم بن لباد

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد جودات
جامعة محمد الخامس بالرباط / المغرب

أ.د. الغالي بن لباد
جامعة تمنغاست / الجزائر

أ.د. ضياء عنى العبودى
جامعة ذى قار / العراق

د. أحمد حسن إسماعيل الحسن
الجامعة الهاشمية / الأردن

د. جمال ولد الخليل
جامعة حائل/المملكة العربية السعودية

د. رسول بلاوى
جامعة خليج فارس – بوشهر / إيران

د. محمود خليف خضير الحيانى
الجامعة التقنية الشمالية / العراق

نائب رئيس التحرير

د. وسام بن شيخة
المهد العالى للفنون الجملة بسوسة
جامعة سوسة – تونس

مساعد رئيس التحرير

أ.د. بدرالدين شعبانى
جامعة قسنطينة 2/ الجزائر

التصميم والإخراج الفني

أ.د. بدرالدين شعباني

شهادة تحكيم

المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

بناءً على تقرير السادة الخبراء ؛ يشهد مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات بأن:

مجلة (لدراسات الثقافية واللغوية والفنية)

الحاملة للترقيم المعياري:

ISSN: 2625-8943

قد تحصلت على درجة 100/57

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

Germany
Berlin 10315
Gensinger
Str: 112

المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

Arabic Index of Measuring the Quality of Scientific Journals

Indexpolls.de
برلين/ ألمانيا

مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات

رئيس اللجنة العلمية

أ.د/ بدرالدين شعباني

جامعة قسنطينة 2 - عبد الحميد مهري

اللجنة العلمية والاستشارية

أ.د. الغالي بن لباد جامعة تمنغاست / الجزائر

أ.د. ضياء غني العبودي جامعة ذي قار/ العراق

أ.د. عبد الحليم بن عيسى جامعة وهران1/ الجزائر

أ.د. محمد أحمد سامي أبو عيد جامعة البلقاء التطبيقية / الأردن

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

أ.د. الزاوي لعموري جامعة الجزائر 2/ الجزائر

أ.د. سالم بن لباد جامعة غليزان/ الجزائر

أ.د. بدرالدين شعباني جامعة قسنطينة 2/ الجزائر

أ.د. جميلة ملوكي جامعة تمنغاست / الجزائر

أ.د. الزهرة قريصات جامعة تيارت/ الجزائر

أ.د. صديق بغورة جامعة المسيلة / الجزائر

أ.د. نعيمة بن علية جامعة البويرة / الجزائر

أ.د. ليلى مهدان جامعة خميس مليانة/ الجزائر

م.أ.د. علي عبد الأمير عباس الخميس جامعة بابل / العراق

أ. د. حبيب بوسغاي جامعة عين تيموشنت / الجزائر

د. رجاء أبو علي جامعة طهران / إيران

د. مناد لطيفة جامعة سيدي بلعباس / الجزائر

د. جمال ولد الخليل جامعة حائل/ المملكة العربية السعودية

أ.د. أرزقي شمون جامعة بجاية / الجزائر

د. نصيرة شيادي جامعة تلمسان/ الجزائر

د. رشيدة بودالية جامعة البويرة / الجزائر

أ.د. كمال علوات جامعة البويرة / الجزائر

د. طه حميد حريش الفهداوي كلية الامام الاعظم جامعة بغداد / العراق

أ.د. سعيدي الدراجي المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة / الجزائر

د. مالكي سميرة جامعة وهران 2/ الجزائر

د. حسام عزمي العفوري أكاديمية مينيسوتا لتعليم اللغات/ تركيا

د. هدية صارة باحثة دائمة بالمركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران/ الجزائر

د. محمد بن لباد المركز الجامعي مغنية/الجزائر

د. محمود خليف خضير الحياني الجامعة التقنية الشمالية / العراق

د. علي مولود فاضل مدرس في علوم الاتصال والإعلام كلية الإسراء الجامعة / العراق

د. محمد ياسين عليوي الشكري كلية التربية للبنات جامعة الكوفة / العراق

د. ليلى كواكي مركز البحث العلمي والتقني في علم الإنسان

د. نورالدين بن نعيجة مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة الأغواط/ الجزائر

د. فاتح كرغلي جامعة البويرة / الجزائر

د. سليم مزهود المركز الجامعي ميلة / الجزائر

د. محمد أحمد محمد حسن مخلوف جامعة الأزهر / مصر

د. روح الله صيادي نجاد كاشان/إيران

د. فاطمة الزهراء ضياف جامعة بومرداس/ الجزائر

د. سمية قندوزي جامعة / الجزائر

د. فتيحة بوشان جامعة البويرة/ الجزائر

د. محمد بوعلاوي جامعة المسيلة / الجزائر

د. آمنة شنتوف مركز تطوير اللغة العربية وحدة تلمسان / الجزائر

أ.د. بن عزوز حليمة جامعة تلمسان / الجزائر

د. بن عطية كمال جامعة الجلفة/ الجزائر

د. خالد حوير شمس جامعة بغداد/العراق

د. كاتب كريم جامعة وهران 1 / الجزائر

د. حميدش مونيرة جامعة الجزائر 2

د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيتت / تركيا

د. أمينة بن قويدر جامعة تيارت/ الجزائر

د. سوسن بوزبرة جامعة تيارت/ الجزائر

د. محمد بلحسن المركز الجامعي مغنية/ الجزائر

د. عبد القادر قدوري جامعة الأغواط/ الجزائر

د. رسول بلاوى جامعة خليج فارس – بوشهر/ إيران

د. بابو سقال مريم جامعة سعيدة/ الجزائر

د. فاطمة الزهراء نهمار جامعة البليدة 2/ الجزائر

د. أحمد حميد أوغلوا جامعة إبراهيم جاجان/ تركيا

د. بوزياني فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر

د. صليحة لطرش جامعة البويرة/ الجزائر

د. نسيمة بغدادي جامعة المسيلة/ الجزائر

د. هبري فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر

د. علاء الدين عبد اللطيف عبد العاطي محمد أبو العنين جامعة القاهرة/ مصر

د. كاهية باية جامعة محمد بوضياف المسيلة/ الجزائر

د. نبيل أحمد عبد العزيز رفاعي كلية الدراسات الإسلامية والعربية بسوهاج/ مصر

د. عبد القادر عوادي جامعة سيدي بلعباس / الجزائر

د. علي ساحي جامعة الأغواط /الجزائر

مقاييس وشروط النشر

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

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

الهوامش

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

المراجع

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

التحكيم

تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي المزدوج من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث

- **يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.**
- **يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.**
- **لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.**

- المقالات المنشورة لا تعبر عن رأي المجلة -

ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر البريد الالكتروني

culture@democraticac.de

الفهـرس

الرقم	العنـوان	الصفحــة
1	كلمة العدد	10
2	الأنساق المضمرة للنكتة الشّعبيّة المنشورة على منصّات التواصل الاجتماعي الجزائريّة - منصة الفايسبوك أنموذجا- The underlying systems of the popular joke published on Algerian social media platforms : Case of the Facebook platform أ.د. نادية موات، جامعة 8 ماي 145 قالمة (الجزائر)	33-11
3	المسار والمصير في احياء التراث التونسي من خلال الفن التوليدي: التفاعل بين الإبداع البشري والذكاء الاصطناعي في إعادة تعريف حدود "التصميم المعاصر" "Path and Destiny in Reviving Tunisian Heritage through Generative Art: The Interaction between Human Creativity and Artificial Intelligence in Redefining the Boundaries of 'Contemporary Design وسام بن شيخة، دكتور في نظريات الفنون (جامعة سوسة)، مخبر بحث اللغة والمعالجة الآلية (LLTA) (جامعة صفاقس)، تونس	57-34
4	تأثير الذكاء الاصطناعي على الترجمة الأدبية تحدّيات وفرص للمترجم البشري في سياق الثقافة العربية The Impact of Artificial Intelligence on Literary Translation Challenges and Opportunities for the Human Translator in the Arab Cultural Context طهراوي ياسين، جامعة تلمسان - الجزائر	70-58
5	"تمثلات الجسد الفني في زمن التكنولوجيات الجديدة وتحولات الهوية" "Representations of the Artistic Body in the Era of New Technologies and Identity Transformations" دلندة المناعي، طالبة دكتوراه في المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة، تونس	86-71
6	صورةُ الثَّورَةِ، وحَرَاكُ المَرْأَةِ في مُنجزِ زهور ونيسي السَّرديِّ "The Image of the Revolution and the Women's Movement in Zhour Ounissi's Narrative Work" د. لبشيري سليمان، جامعة محمَّد خيضر - بسكرة - الجزائر	99-87
7	طائفة الدروز في محيطها العربي الإسلامي (بين العزلة والانفتاح) The Druze community in its Arab-Islamic environment	117-100

	(between isolation and openness) د. الناصر الهمّامي/ المعهد العالي للدّراسات التّطبيقية في الإنسانيّات بقفصة/ تونس	
143-118	سؤال التجاوز المعرفي في البحث السميائي: نماذج مقالات مجلة سميائيات وهران Epistemological Transcendence in Semiotic Research: Case Studies from the Journal Sémiotique d'Oran" رشيدة بوجليدة، باحثة بسلك الدكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، بإشراف أ. د عبد السميع موفق. - مخبر الانتماء: المثاقفة العربية في الأدب ونقده، سطيف2	8
167-144	الفوتوغرافيا وتأثيرها في الفنون البصريّة: قراءة في التحوّلات التقنية والجمالية "Photography and Its Impact on Visual Arts: A Study of Technical and Aesthetic Transformations" عقيلة عبداللاوي، باحثة مسجلة بالدكتوراه بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس أستاذة متعاقدة بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقصرين شارع 5 أوت صفاقس-تونس	9
184-168	مظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي- رواية "نارنجة" لجوخة الحارثي أنموذجا Manifestations of subjectivity in novelistic discourse The novel "Naranja" by Jokha Al-Harithi is an example د. وليد عبداللاّوي ، جامعة صفاقس (الجمهورية التونسيّة)	10
196-185	النسيج في زمانه الرقمي : بين الابداع والمسؤوليه Textile in Its Digital Era: Between Creativity and Responsibility د. عمر عياد، جامعة قابس، تونس	11
216-197	من رموز مرئية مشفرة إلى هوية بصرية ولغة تواصلية معاصرة بقصر الحمراء From Encrypted Visual Symbols to Visual Identity and Contemporary Communicative Language with the Alhambra Palace صليحة خالدي – جامعة صفاقس. تونس	12
246-217	الشهادة والشهيد ؛ دراسة بحثية حول تطور المعاني في اللغة The Martyr and Martyrdom: A Research Study on the Evolution of Meanings in Language م.م التفات حسن عبد	13
269-247	Les marques de politesse positive (FFA) dans le débat politique télévisé des	14

	présidentielles du 20 Avril 2022 The marks of positive politeness (FFA) in the televised political debate of the presidential elections on April 20, 2022 Khrifech Hammadi, Doctorant, LLTA, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax, Université de Sfax, Tunisie	
298-270	Participatory Graphic Design in Humanitarian Crisis Settings: The Impact of Open Platforms in Empowering Displaced Communities تصميم جرافيكي تشاركي في سياقات الأزمات الإنسانية: تأثير المنصات المفتوحة في تمكين المجتمعات المشردة Researcher Name: Dr. Mohammed Omar Hamdan Affiliation: Assistant Professor - Faculty of Fine Arts - Al-Aqsa University	**15**
320-299	From e-recommendation to real-life experience: Social media and youth tourism behavior من التوصية الإلكترونية إلى التجربة الواقعية: وسائل التواصل الاجتماعي وسلوك سياحة الشباب بن جدو عبد القادر محي الدين الجيلالي / جامعة زيان عاشور – الجلفة- بخدم موسى / جامعة عمار ثليجي – الأغواط-	**16**

كلمة العدد

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

تعود مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، لتنشر مولودا جديدا، في هذا العدد، نقدم لكم مجموعة متنوعة من المقالات التي تغطي مواضيع شيقة تتعلق بالثقافة، الفن،... ذات رؤى واعية وبلغات متعددة ومجالات متنوعة، وفق قواعد علمية ومنهجية مضبوطة، كما يحمل دراسات علمية قيمة ومتنوعة، تساير مجال اختصاصها واهتماتها.

ولقد تلقينا الكثير من البحوث، التي تعد من المواد العلمية والمعرفية المهمة في مجال الدراسات اللغوية والثقافية والفنية، وكالعادة خضعت لتحكيم علمي موضوعي، مما صعّب علينا انتقاءها واختيارها.

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

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور سالم بن لباد

ISSN : 2625 - 8943

الأنساق المضمرة للنكتة الشّعبيّة المنشورة على منصّات التواصل الاجتماعي الجزائريّة
- منصة الفايسبوك أنموذجا-

The underlying systems of the popular joke published on Algerian social media platforms : Case of the Facebook platform

الأستاذة الدكتورة: نادية موات
جامعة 8 ماي 145 قالمة (الجزائر) / مخبر الدراسات اللغوية والادبية
البريد المهني: mouats.nadia@univ-guelma.dz

ملخص:
نسعى في هذا المقال، وبالاعتماد على المقاربة الثقافية، إلى مساءلة الانساق المضمرة في النكتة الشعبية الجزائرية المنشورة على منصات التواصل الاجتماعي باعتبارها نسقا تواصليا، وخطابا رمزيا يضمر رسائل تضمينية تهكمية ساخرة ذات حمولات دلالية تعكس الواقع، وتكشف قدرة هذا الشكل الشعبيّ على التعبير عن هوية المجتمع الجزائري لما يحمله من قيم ثقافية وفكرية لصيقة بالشخصية الوطنية، وهو يحفظ المعايير والمثل العليا للمجتمع، بأسلوب فكاهي يضمر نسقا معارضا يختال في بنية جمالية لا تخلو من نقد سياسي واجتماعي وأخلاقي وثقافي، يعمل على تعزيز التماسك بين أفراده عن طريق تحقيق التواصل والتفاعل الاجتماعيين. وتهدف ورقتنا البحثية ، على ضوء نماذج منتقاة من النكتة الشعبية الجزائرية المنشورة على منصة الفايس بوك في سياقات اجتماعية وثقافية ودينية وفكرية، إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية: -كيف استطاعت النكتة الشعبية، بوصفها من أقدم أشكال الأدب الشعبي، أن تواكب مستجدات العصر؟ وكيف عبرت عن الراهن بوسائل مستحدثة؟ -وما هي الوظائف التي أدّتها على منصات التواصل الاجتماعي؟ وما هي الأنساق المضمرة التي تختفي وراء المضحك فيها؟ وهل كانت السخرية للإبلاغ؟ أم الإمتاع؟ أم الاقناع؟ أم النقد البناء؟
ومن أهم النتائج المتوصل إليها نذكر: تشكّل النكتة الشعبية الجزائرية المنشورة على منصة "فايسبوك" دستورا اجتماعيا يوازي دستور الدولة، ويسير على نهجه قوةً وهيمنةً وسلطةً، فهي تحثّ وتزجر وتأمر. وما تعلّق بالهوية فإنّه يحضّ على القيم الاجتماعية والوطنية ويرسّخ قواعد الهوية على اختلاف تشكلاتها اللغوية والدينية والوطنية.
تكشف النكتة الشعبية المنشورة على منصة فايسبوك نمط حياة الشريحة العظمى من الشعب الجزائري، وتعرّي عديد السلوكات والذهنيات والثقافات التي تترجم رؤية العامة للعالم، وموقفهم من الذات، والآخر، ومختلف القضايا الراهنة.
كلمات مفتاحية: هوية، مجتمع جزائري، ضحك، نسق تواصلي، خطاب رمزي، نكتة شعبية، منصات التواصل الاجتماعي.

ISSN : 2625 - 8943

ABSTRACT:

This article aims to shed light on the popular Algerian joke published on social media platforms being a communicative system and a symbolic discourse hiding underlying satirical messages carrying a semantic load reflecting reality and showing the capacity of this form of popular expression to express the identity of Algerian society through its cultural and ideal values that are specific to the national personality. This form preserves the sublime criteria and values of society in a humorous style hiding a system of opposition strutting in an aesthetic form covering a political, social, moral and cultural critique working to strengthen the links between its individuals through the realization of social communication and interaction. The article also aims to answer the following questions : How was the popular joke, being one of the oldest forms of popular literature, able to accompany the novelties of the era ? How was it able to express the current through new means ? What functions has it performed on social media platforms ? What are the underlying systems behind what makes you laugh ? Was the sarcasm intended to inform? To please ? To Convince ? Or was it for constructive criticism ?

Keywords:

Identity; Algerian Society; Light; Communicative System; Symbolic Discourse; The Popular Algerian Joke; Social Media Platforms.

مقدّمة:

تحظى منصات التواصل الاجتماعي بمقام محمود في الحياة المعاصرة نظرا لما تؤديه من دور مهم باعتبارها وسيلة تواصل سريعة، وأداة فعالة لتبادل المعلومات والأفكار، وقناعا يكشف عن بنيات المجتمع المختلفة النفسية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، وما يطرأ عليها من تغيرات تترجمها بعض الممارسات الفايسبوكية الفكاهية، وفي مقدّمتها النكتة الشّعبيّة ذات الطّبيعة السّاخرة الّتي تتنزّل منزلة الرقيب الكاشف عن مساوئنا وعيوبنا، والنّاقد المقوّم لعثراتنا، والمحرّك للوعي الجمعيّ اتجاه ما قد يلمّ بالمجتمع من ظواهر وآفات، حين تدقّ ناقوس الخطر، بأسلوب طريف مرح غايته التّطهير،

ISSN : 2625 - 8943

لمواجهة الهنات الّتي يعاني منها الفرد /المجتمع الجزائريّ، فتسهم في تنمية الحسّ الوطنيّ، وزيادة الوعي سياسية، ومجتمعا، وصحة، وثقافة.

تعد النكتة الشعبية الجزائرية المنشورة على منصات التواصل الاجتماعي نسقا تواصليا، وخطابا رمزيا يضمر رسائل تضمينية تهكمية ساخرة ذات حمولات دلالية تعكس الواقع، ويكشف قدرة هذا الشكل الشعبيّ على التعبير عن هوية المجتمع الجزائري لما يحمله من قيم ثقافية وفكرية لصيقة بالشخصية الوطنية، وهو يحفظ المعايير والمثل العليا للمجتمع، بأسلوب فكاهي يضمر نسقا معارضا يختال في بنية جمالية لا تخلو من نقد سياسي واجتماعي وأخلاقي وثقافي، يعمل على تعزيز التماسك بين أفراده عن طريق تحقيق التواصل والتفاعل الاجتماعيين.

ولا تأتي النكتة من فراغ؛ فهي ومنذ أقدم عصورها إلى يومنا هذا، ومهما اختلفت قنواتها بين القناة الشفوية، أو المكتوبة على أعمدة الجرائد، أو على منصات التواصل الاجتماعي تستند إلى الوقائع الحياتية، وتشي بحمولات اجتماعية، ونفسية، وثقافية، وسياسية، وإيديولوجية ثاوية خلف عبارات مضحكة أو صور ساخرة، فهي في الغالب ليست معطى عبثي أو بريء، بقدر ما هي انعكاس للسلطة الثقافية المتحكمة في سلوكيات منتجيها ومتلقيها، والكاشف عما يختمر في عقولهم من تصوّرات يمكن أن تتحوّل إلى معايير للحكم على الوعي الجمعي وإدانته، وتحديد ملامح هويّاته.

إنّ المنجز الثقافيّ بشكل عام، والنكتة الشعبية التي تمظهرت في الآونة الأخيرة على منصات التواصل الاجتماعيّ بشكل خاص، ترجمة للحالة الوجدانية للشعوب، ونسق مضمر يختزل الواقع بكل أبعاده، ويحيل إلى رؤية الفرد للعالم، وعلاقته بالجماعة، ويرصد متغيرات المجتمع، وأحداث التاريخ، ويعكس طرق التفكير، وأنماط التفاعل مع الراهن، يرتبط بالقيم الإنسانية الأصيلة، وبالهوية التاريخية الوطنية في فضاء ثقافات تسبح في فلك العولمة التي تهدد بتلاشي القوميات والهويات، ارتباطا وثيقا باعتباره مرآة سوسيو ثقافية للمجتمع والعصر الذي أنتج فيه، ويثير إشكالات مهمة مؤدّاها: كيف استطاعت النكتة الشعبية، بوصفها من أقدم أشكال الأدب الشعبي، أن تواكب مستجدات العصر؟ وكيف عبرت عن الراهن بوسائل مستحدثة؟ وما هي الوظائف التي أدّتها على منصات التواصل الاجتماعي؟ وما هي الأنساق المضمرة التي تختفي وراء المضحك فيها؟ وهل كانت السخرية للإبلاغ؟ أم الإمتاع؟ أم الاقناع؟ أم النقد البناء؟

ISSN : 2625 - 8943

تستدعي الإجابة على هذه الإشكالات الوقوف على النكتة تعريفا وتنظيرا من خلال تقصي بعض المفاهيم الإجرائية الضرورية للتدليل على أن النكتة على مواقع التواصل الاجتماعي ظاهرة تسترعي القراءة والتأويل، ونسق يعري الترسبات الثقافية للمجتمع الجزائري، ويكشف ممكناته الاجتماعية.

- **تعريف النكتة الشعبية:**

تعددت تعريفات النكتة وتباينت أراء الدارسين حولها تباين مرجعياتهم الفكرية، وأطرهم النقدية، وارتبط تعريفها بالأدب الشعبيّ ككل، باعتبارها نوعا منه، يعرفها شاكر عبد الحميد بأنها: "نشاط لفظي شفهي إرادي يقصد من ورائه إحداث أثر سار لدى المتلقي"(شاكر عبد الحميد، 2003، ص387) ويمكن، من خلال هذا التعريف، الوقوف على ثلاثة شروط أساسية في هذا النوع من النتاج القولي هي: الشفوية، والقصدية، والتأثير المبهج؛ فالنكتة شكل من أشكال الأدب الشعبي تخضع لخاصية الشفوية إنتاجا، وتلقيا، وتداولا، تنتج بطريقة واعية، وتهدف إلى التأثير دون الإقناع.

وهي، في تعريف آخر، "موقف ورأي ساخر اتجاه موضوع ما، والتالي نقل هذا الموقف وهذا الرأي الى الآخرين، وإحساسهم به من أجل كشفه، معرفة كنهه، وما يحتويه من عيوب، ومفارقات اجتماعية، وسياسية، ونفسية، ودينية مختلفة" (محمد سعيدي، 1998، ص82)

تتجاوز النكتة، حسب هذا التعريف، المستوى الاول وهو الامتاع إلى مستوى أكثر عمقا وتعقيدا حين تغذو رؤية للعالم، ونقد لموقف ما سلاحه السخرية، وهدفه تعرية العيوب المختلفة التي تطال البنية الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والدينية قصد محاصرتها.

وللنكتة أبعاد نفسية لأنها "تعبير عن رغبة، وتنفيس عن شعور مكبوت، وتفريغ انفعالي بخصوص مسألة استعصى على الذات حلها" (شاكر عبد الحميد، 2003، ص126.) فهي ذات بعد تطهيريّ لأنها تثير في نفس متلقيها الضحك بغية خلق نوع من التوازن النفسيّ، وإخراج المكبوتات، وتفريغ الشحنات السلبية الكامنة في اللاوعي، والتخفيف من وطأة القيود الاجتماعية.

وهي فوق كلّ هذا "شكل آخر من أشكال الأدب الشعبي يبعث على المرح والضحك، بدون أن يعني ذلك أنّ الطرفة مجرّد كلام فارغ يستدعي ضحكا مجانيا، فهي فن شعبي يحتوي في طيّاته على أفكار

ISSN : 2625 - 8943

الشعب ومعتقداته وآرائه ونظرته الاجتماعية والخلقية والفلسفية، فالطرفة تختزل في قالبها الصغير والبريء أحيانا تجارب عصور كاملة عاشها الشعب" (طلال حرب، 1999 ، ص157).

فالضحك الناتج عن النكتة الشعبية هو وسيلة لتشكيل وعي المتلقي اتجاه قضية ما، ودفعه لاتخاذ موقف من ظاهرة او سلوك بعينه، ولهذا يمكن عدها أبرز وسيلة لتعرية باطن الفرد والجماعة، والكشف عما يتضمنه المجتمع من أفكار ومعتقدات.

2- النكتة الشعبية بين الأمس واليوم:

يلحظ المتتبع لمسار النكتة الشعبية في الماضي والحاضر تغيرا واضحا نتيجة تأثير التطور التكنولوجي، والانتشار الواسع لشبكات التواصل الاجتماعيّ، وقد طال هذا التغيير جوانب عديدة لعل أهمها:

- سرعة صناعة النكتة وجاهزيتها لمواكبة الأحداث الراهنة فور وقوعها، ولعلها أصبحت أهمّ ردود فعل بعض نشطاء مواقع التواصل الاجتماعيّ إزاء الواقع المعيش، لاسيما وأنهم يسارعون إلى التعليق على بعض الأحداث أو المواقف بنكات طريفة تلخص فهمهم لهذه الأحداث، وقراءتهم لتلك المواقف ممررين من خلالها للمتلقين رسائل مبطنة.
- واذا كان مرسل النكتة في الماضي مجهولا، فإن مرسلها، اليوم، أصبح مفردا وجماعة؛ كأن يعلن المرسل عن اسمه صراحة من خلال صفحته على الفاسبوك، أو الواتساب، أو التويتر، وغيرها من منصات التواصل الاجتماعيّ، أو يتخفى وراء أسماء مستعارة (فردا وجماعة)، وغالبا ما تعكس هذه الأسماء ما يتضمنه محتواها من سخرية: "نكات مزطول، أضحك وعمر راسك، أضحك وفرغ قلبك" الخ، في حين تحافظ عناوين مجموعات أخرى على الشكل النمطيّ: "**نكت جزائرية**"، "**نكت وطرائف جزائرية**"، "**نكت جزائرية مضحكة**"...ويمكن للمستخدم أن ينضمّ إلى مجموعة أو أكثر من هذه المجموعات بسهولة تامة.
- اختلفت النكتة الشعبية الجزائرية، أيضا، بين الأمس واليوم من حيث القناة؛ فإذا كان تداولها بين الأفراد في الماضي كان يتم مشافهة، فإنّ قنواتها على منصات التواصل الاجتماعي تعددت –اليوم- بين نكت مكتوبة، وأخرى بلغة الإيموجي، وثالثة عن طريق التصوير المرئي والمسموع (الفيديو)، وهو ما جعل تلقيها يخضع لقنوات الإرسال نفسها، بل ويتعدّى من حيث درجة التأثير على المستخدم من قناة إلى أخرى.
- وإذا كان تلقي النكتة الشعبية، قديما، كان يتم بشكل آنيّ ومباشر في الغالب، فإنّه اليوم يتمّ بطريقة تفاعلية وبشكل مستمرّ، ذلك ان "التفاعلية، وسهولة الاستخدام، وخاصية الدوام، والتلقائية، والانفتاح،

ISSN : 2625 - 8943

والمرونة، وقلة التكلفة، والتواصل والتعبير عن الذات، والمجتمعية والتدفق الحر للمعلومات، ووجود الجمهور غير المرئي، وكسر الحواجز من أبرز خصائص مواقع التواصل الاجتماعي" (الدليمي عثمان محمد، د.ت، ص 138-141) بحيث يصبح للمتلقي مساحة أكبر للتفاعل والتعليق وباللغة أو بالإيموجي.

3- النكتة الشّعبيّة والقراءة الثقافية:

ليست النكتة الشّعبيّة المنشورة على مواقع التواصل الاجتماعيّ مجرّد معطى لسانيّ بقدر ما هي حادثة ثقافية تختزل حمولات شعبيّة منبثقة عن الأنا الجمعيّ، وتتضمّن أنساقا مخاتلة تختبئ خلف المضحك والسّاخر لتحيل على ثنائيات ضدّيّة مترسّخة في المجتمع، تتأسّس بنية الخطاب فيها على تمثّل الوقائع اليوميّة للشريحة العظمى من الشّعب، ويتعارض فيها الهامش الثّقافيّ مع المركز السلطويّ، أو النّخبويّ، الّذي يشكّل مادّة ثريّة للمساءلة والبحث؛ فتغذو المقاربة الثّقافيّة مسلكا يتيح فهم التّوظيفات الثاوية خلف مضمرات الملفوظ، وخطابات الواقع الاجتماعيّ (حسن محمد النعمي، مارس 2013، ص 225 (بتصرف))

تلك التوظيفات الّتي قد تثير ضحك النشطاء /المتلقين، لكنّها تكشف عن خلل اجتماعيّ، أو ثقافيّ أو سياسيّ يقوّض ما يمليه الواقع ببنياته السياسية والاجتماعية والثقافية الظّاهرة / الرّسمية من إكراهات، إنّها وسيلة مراوغة، وأداة تمرّد تخلو من المواجهة والتصريح، وتجنح إلى الرّمز والتّلميح من خلال ما تمرّره من خطابات تتضمّن دلالات موارِبة ومبطّنة، تؤدي "(...) هذه الدلالات وما يتلبّسها من قيم جمالية (...) أدوارًا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها لعمل عملها الترويضي الذي ينتظر من هذا النقد أن يكشفه" (عبد الله الغذامي، 2014 ، ص78.)

أفرزت النكتة الشعبية المنشورة على منصات التواصل الاجتماعي الجزائريّ خطابا ظاهرا وآخر مضمرا، سمة الخطاب الأول هي الجمالية اللسانية المفضية إلى إثارة الضحك والسخرية، وسمة الخطاب الثّاني هي القصدية والتضمين القائم على تستّر المعنى وتخفّيه، وإن كان يبدو للعامّة بديهيّا، ممّا يخلق تعارضا يحقّق الوظيفة النسقيّة للنكتة الشّعبيّة الّتي أقرّها النّاقد "**عبد الله الغذامي**" في مشروعه حين قال بأنّها: "(...) قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر كما في الصريحة، أو الوعي النقدي كما في الضمنية، فالدلالة النسقية في المضمر وليس في الوعي (...)" (عبد الله الغذامي، 2004، ص27) ولعلّ أبرز شروطها التعارض القائم على المفارقة بين البنية الظّاهرة والبنية المضمرة.

وعليه تستجيب النكتة الشّعبيّة المنشورة على منصات التواصل الاجتماعي الجزائريّ، شأنها في ذلك شأن أشكال ثقافيّة عديدة، إلى مستوجبات القراءة الثّقافيّة الّتي تتجاوز القراءة النقديّة حين لا تعنى بالجماليّ المعلن، ولا تبحث عن تفسيره، بقدر ما تساءل المضمر القبيح والمشوّه الكامن خلف واقع الثّقافة الشّعبية المنتج للنكتة، على اعتبار أنّ هذه الثقافة "تمتلك أنساقها الخاصة الّتي هي أنساق مهيمنة، وتتوسّل لهذه الهيمنة عبر التّخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها (...) قناع الجمالية ... إذ يعمل الجماليّ على التعمية الثّقافيّة ..." (عبد الله الغذامي، 2004، ص30) فينساق المتلقي خلف الجماليّ دون أن يعمل عقله في المضمر المختبئ خلفه.

4- الأنساق المضمرة في النكتة الشعبية المنشورة على منصات التواصل الاجتماعي الجزائريّة- الفايسبوك أنموذجا-

لا ندعي الالمام بجميع النكت المنشورة على الفايس بوك فذلك من الصعوبة بما كان، نظرا للكمّ الهائل من النكت المنشورة التي لا يمكن حصرها، والتي تتناسب سرعة انتشارها مع ما أصبحت تمثّله وسائل التواصل الاجتماعي عموما، والفايس بوك خصوصا، في الحياة الجزائريّة، من سلطة إعلاميّة وثقافيّة تمارس تأثيرها على النشطاء والمستخدمين، لذلك سنحاول رصد الأنساق المضمرة في بعض النماذج التي يختزل المنجز الثقافي الشعبي مضامينها المتنوعة، مترجمة المكنونات القابعة في أعماق اللاوعي الشعبيّ التي تتخذ من السخرية والتنكيت قناعا لها.

تتنوع الأنساق المضمرة في النكتة الشعبية الجزائريّة المنشورة على الفايس بوك، فمنها النّسق السّياسيّ، والنّسق الاجتماعيّ(نسق الفحولة، نسق الزواج)، والنّسق الدينيّ، والنّسق الثّقافيّ (نسق الهوية، التعليم)، والنّسق الصّحيّ، وتتداخل فيما بينها كاشفة ما استقرّ في الذهنيّة الشّعبيّة الجزائريّة من سلوكيات اجتماعية وثقافية ونفسية تعكس طبيعة القيم الثقافية بكلّ ما فيها من تناقض واختلاف، وتسلط وعنف، ومفارقة واتلاف.

4-1- تجليات النسق السياسيّ في النكتة الفايسبوكية الجزائريّة- قراءة في نماذج مختارة- :

تشكّل النكت الشعبيّة ذات المضمون السياسيّ ظاهرة لافتة للنّظر في المنشورات الفايسبوكيّة في الجزائر، وشكلا طريفا من أشكال التعبير الشّعبيّ العفويّ السّاخر المشفّر، وتعكس طبيعة العلاقة بين السلطة

ISSN : 2625 - 8943

والشعب، فتوحي- أحيانا- بمظاهر التذمر والمعارضة، وتختزل- أحيانا أخرى- موقفا ضمنيّا يعرّي نظام الحكم، ويسخر من رموزه.

تشي بعض المنشورات الفايسبوكية بوعي الشّعب الجزائريّ على اختلاف انتماءاته الفكرية والاجتماعية والجنسية، بالراهن السّياسيّ، وتقدّم نموذجا " لنسق ثقافي مضمر في الوجدان الجمعي، (...) يحقق ربطًا مباشرًا بين صاحب السلطة والذات المتفردة المتعالية ؛حيث لا مكان لمخالفة الرأي من قبل الآخر الذي يغدو قيمة محذوفة، لا تراها السلطة كما لا ترى نواقصها(...)"(عبد الله الغذامي 2014، ص195). فتظهر النكتة سلاحا في يد منتجها للكشف عن تلك النواقص، وتعرية ألاعيب السياسة، ومراوغات السّلطة، تلك المراوغات التي تبرز في سلوكات الفساد غير الخاضعة للرقيب:

(نموذج رقم 1)

إنّ الأمّ هي السلطة الفعليّة في الأسرة، حيث يمثّل نظام سلطتها "أقدم أشكال المجتمع الإنسانيّ، وهو سابق لنظام سلطة الأب في نظر ثلة من علماء الإناسة" (محمد الجوهري، 2008، ص386) وهي السلطة الوحيدة في المطبخ، فهو مملكتها بلا منازع، ولا يجرؤ أحد من أفراد الأسرة على مناقشتها في مملكتها، وقد أسقطت النكتة الشعبية هذه الرؤية على النسق السياسيّ الّذي لا ترى السّلطة فيه عيوبها؛"فليس من شأن[هذا] النسق أن يرى عيوبه أو يساءل عباراته ولا أن يبرهن على صدقه، إن له أن يدّعي فحسب والمؤسسة الثقافية تحرس دعاويه وتبررها" (عبد المنعم إبراهيم، 2019، ص47) ؛ على اعتبار أن الدولة

ISSN : 2625 - 8943

هي السلطة الوحيدة في البلاد التي لا تخضع للقانون، ولا للرقابة، فهي أحادية الحكم، ولا كلمة للشعب أو للمعارضة تعلو على كلمتها.

2-4- تجليات النسق الاجتماعيّ في النكتة الفايسبوكية الجزائريّة:

تتنوع الأنساق المهيمنة على النكتة الاجتماعية الفايسبوكية وتتعدّد لتشمل الاسرة، والعلاقات الاجتماعية، والأوضاع الاجتماعية المزرية، وغيرها من الآفات التي تنخر المجتمع الجزائريّ، وتكشف عن كيفية تعامل الفرد/الجماعة معها.

تشكل الاسرة نواة المجتمع، تحكمها صلات القرابة، وتتحكم فيها معايير سوسيو ثقافية موروثة جيلا عن جيل، ولعل أهمّ ما في الأسرة الزوجين اللذين تجمعهما علاقة مودة ورحمة، ويكون التعامل بينهما محددا مسبقا وفق ما يمليه العرف الاجتماعيّ والسنن الثقافيّ، وإذا كان لكلّ مجتمع أعرافه وثقافته فإنّ بعض المعاملات بين الزوجين تتجاوز الأعراف والثقافة إلى أطر إنسانية تجعل الغزل بين الزوجين ملح الحياة الزوجيّة، ودافع من دوافع استمرارها، غير أنّ سلطة التنكيت تقلب موازين الغزل ليصبح رمزا للعنف المعنويّ الممارس ضدّ الزوجة، وتفضح المضمر الرجوليّ ضدّ الأنثى حين تشبهها بـــــــ: "حماره"

(نموذج رقم 2)

ISSN : 2625 - 8943

ولا تعدو أن تكون هذه النكتة مثالا من أمثلة كثيرة لسلوكيات لا يتعزّز فيها الجانب الرجوليّ عند بعض العوام إلاّ باحتقاره للمرأة، واستعلائه عليها، ممّا يعكس نسقا مضمرا في العقلية العربيّة عموما والجزائريّة خصوصا هو نسق الفحولة، الّذي لا يخرج في العرف الشّعبيّ عن احتكار الرجل لسدرة المجتمع، وتمكن نزعة السيادة وتضخيم الأنا منه، وفي المقابل ازدراء المرأة وترسيخ مكانتها الدونية في عالمه، مكانة تجعلها دابّة تعمل من أجل توفير راحته دون كلل ولا ملل، فتحيل هذه النكتة إلى معادلة تأويليّة هي: المرأة = الحمار = العمل الشاق + الغباء.

ومن متمّمات الفحولة في الوعي الجمعيّ الجزائريّ غيرة الفحل على عرضه وشرفه لدرجة أن اشتهر الجزائريّ بخوته وغيرته الشديدة، وقد رصدت النكتة هذه الصفة بأسلوب طريف ساخر لا يخلو من

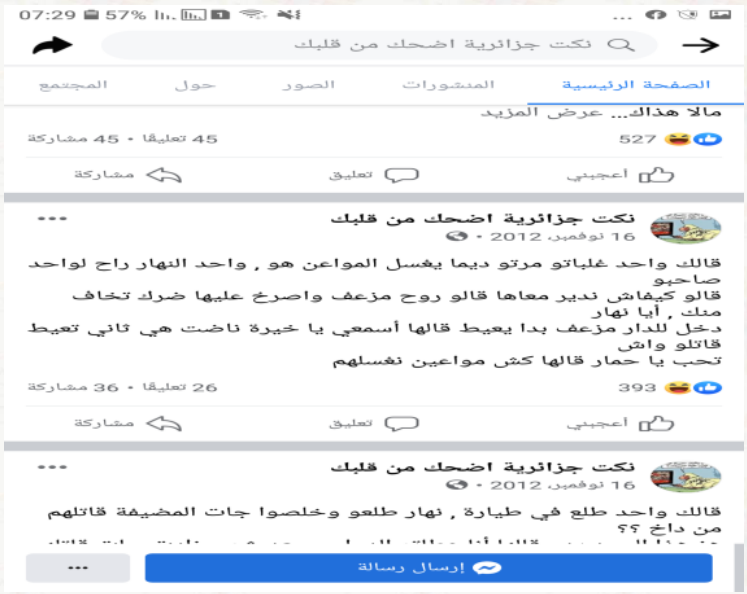
(نموذج رقم 3)

نقد مبطن للمغالاة في الغيرة، فحتى بعد الموت تبقى الغيرة أساس الرجولة، ويبقى مخ الرجل مصدرها، لذلك من النباهة عدم العبث به لأيّ سبب كان.

ترصد المنشورات الفايسبوكية ما استجدّ على المجتمع الجزائريّ المعاصر من مفارقات سوسيو ثقافيّة تتسرّب عبر النّكت الشّعبيّة مجسّدة ما آل إليه الواقع من انحلال أخلاقيّ، ومقوضة فكرة الجنوسية،

ISSN : 2625 - 8943

طارحة فحولة من نوع آخر تصبح فيه المرأة فحلا بدل الرجل، ليتبادلا الأدوار، فيقوم هو بما كانت تقوم به عادة من نشاطات منزلية كجلي الصحون دون امتلاكه قدرة على الرفض أو قرارا بالامتناع



(نموذج رقم 4)

في حين تتمسّك هي بمنطق الفحولة بمفهومها السلبيّ عند العامّة لتتصرّف بغطرسة وتصدّر للزوج مشاعر الخوف والإذلال والخضوع، نظرا لما تمثّله في الثقافة الشّعبيّة من ركيزة للبيت الزوجيّ، وما تمتلكه من سلطة اجتماعيّة (كونها عماد البيت بيدها سلاح الأولاد)، وسلطة مالية عاملة كانت أو غير عاملة (بحكم كونها المتصرف الوحيد في راتب الزوج) وسلطة جنسية وهو ما يجعله واقعا تحت رحمتها لا محالة.

يهيمن التنكيت الذي يتخذ من تسلط الزوجة موضوعا له على الكثير من المنشورات الفايسبوكيّة

ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 5)

ويرتبط بالرّاهن السّياسيّ ارتباطا ينمّ عن مدى تأثير الحراك في النفوس باعتباره ثورة سلمية تهدف إلى تحقيق العدالة وإحقاق الحق، ويعبّر عن وعي الجماهير بأنّ صلاح الأسرة من صلاح المجتمع، وأنّ انهيار القيم ولاسيما قيم "الرجولة" في الأسرة، وتفشّي "الحقرة" يحيل إلى تفشيها في كلّ مجالات الحياة بما في ذلك المجال السياسيّ.

يهيمن نسق الزواج على النكتة الفايسبوكية باعتباره أهم ركائز النظام الاجتماعيّ بما يتضمنه من عادات وتقاليد تختلف من منطقة إلى أخرى، ونظرا لما يمثّله من مكانة لدى فئة الشباب تحديدا ظهرت الكثير من النكت على الفايسبوك حول غلاء المهور، ومتطلبات العروس التي أنهكت كاهل الشباب، كما رصدت معايير الزوجة المناسبة للكثير منهم، والتي لا تخرج عن معيارين أساسيين هما: المال والجمال،

ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 6)

فالمرأة قيمة جمالية لدى معظم فئة الشباب، وهي ذات طبيعة نمطية قوامها الجسد والشهوة في منظور الثقافة الذكوريّة، وهو ما يعزز فكرة أنّ "المرأة في نظر الرجل صانع الثقافة، وواضع المعجم، لا تكتسب قيمتها إلا بقدر جمال جسدها" (عبد الرحيم وهابي، 2016، ص128) وتفقد هذه القيمة إذا فقدت جمالها لأي سبب كان، في حين يحتفظ الرجل بمكانته تحت أيّ الظروف اعتمادا على منطق الفحولة.

وإذا كان من شروط الزواج الخطبة، فمن الاعراف الاجتماعيّة التي كرستها الثقافة الشعبيّة منذ الأزل نيل العروس موافقة أم العريس شكلا ومضمونا، غير أنّ مبعث التنكيت في الكثير من المنشورات الفايسبوكيّة هو عدم تقبّل الحماة لعروس ابنها دون أيّ مبرر مقنع، واعتمادها على حدس الحماة

ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 7)

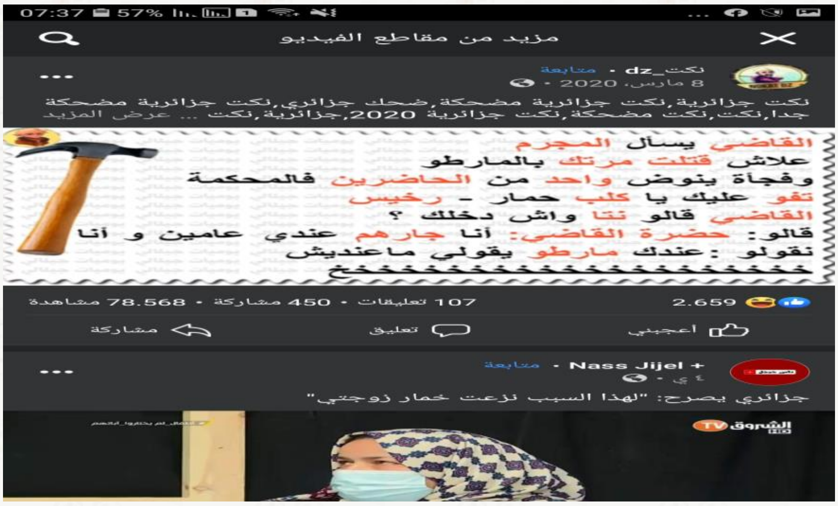
الداهية في ذلك بدل تحكيم العقل والمنطق، وهو ما يفتح موضوعا شائكا في الثقافة الشعبية، والاعراف الاجتماعيّة هو علاقة العداء بين الحماة والكنّة، وهي علاقة لا تتطلّب أسبابا أو دواع، بقدر ما يكون مردّها في معظم الأوقات حبّ تملّك الطرفين للرجل (الابن/الزوج)، وهوس زعامة كلّ منهما على حياته.

تندرج العلاقات العامّة بين الأفراد وعلى رأسها الجيرة ضمن النسق الاجتماعيّ، وهي علاقات محكومة بأطر دينيّة كرّستها تعاليم الدين الإسلاميّ، وأسّست لها السنّة النّبويّة، غير أنّها ترتبط في الحياة الشّعبيّة بمعان سلبيّة منها المكر والخداع، والتجسّس والتوجّس، وهو ما رصدته النكتة الشّعبيّة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية تصدرعن المركز العربي الديمقراطي ببرلين – ألمانيا

ISSN : 2625 - 8943

Journal of cultural linguistic and artistic studies issued by the democratic Arabic center – Germany - berlin



(نموذج رقم 8)

المنشورة على الفايسبوك، ممّا يعكس طبيعة العلاقة بين الجيران، علاقة تربطها الغيرة، واللا تضامن، ورغبة الجار في الاستحواذ على ممتلكات جاره بحكم علاقة الجيرة التي تجمعهما، وقد تصدّت الثقافة الشعبية لمثل هذه العلاقات المؤذية والمفعم بمظاهر القبح والعداء من خلال ما توفره النكتة من طاقات امتاع تقوم على إثارة الضحك لتعرية الخلل، وكشف سلبيات المجتمع.

عمدت النكتة الشعبية المنشورة على مواقع التواصل الاجتماعيّ إلى رسم وقائع مستمدّة من الحياة اليوميّة الجزائريّة، وصوّرت هنات الواقع المعيش بأسلوب مضحك وبلغة كوميديّة، فوضعت يدها على الرشوة باعتبارها علة من علل الجهاز الإداريّ:

ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 9)

فإذا كان تسجيل المولود في الحالة المدنية هو حق طبيعيّ يتمتّع به أيّ مواطن، وله الحرية في اختيار اسم مولوده مادام لا يخرج عن الاطر المتعارف عليها تشريعيّا ومدنيّا، فإنّه تحوّل إلى تجارة تخضع لمعاملات مادية بحتة تبيحها ظاهرة الرّشوة الّتي كلّما ارتفع مقابلها الماديّ، كلّما زادت فيها مساحة الحرية والرضى، والعكس صحيح، فالنكتة أصدق تعبير عمّا يتخبّط فيه الفرد الجزائريّ من معاناة، وأسرع نقد تتبنّاه الثقافة الشّعبيّة لمواجهة خلل في بنية مجتمعها، ولذلك قيل "إذا أردت أن تعرف عواطف السواد الأعظم من كل أمة، وما هي عاداتهم التي يجرون عليها، وأفكارهم التي يفتكرون بها، والمنازع التي ينزعون إليها، فانظر في أدبيات عوامها، فإنها هي تمثل حالتهم الاجتماعية تمثيلا صحيحا لا غبار عليها" (لتلي بن الشيخ، 1983، ص 62) وهو ما يبرز في النكتة المنشورة على منصة الفايس بوك التي أثبتت نجاعتها في تعرية هنات الواقع المعيش.

4-3- تجليات النسق الثقافي في النكتة الشعبية المنشورة على الفايس بوك الجزائريّ:

ISSN : 2625 - 8943

يتوزّع النّسق الثّقافيّ في النكتة المنشورة على الفايسبوك على مستويات كثيرة؛ فمنها ما يتعلّق بالمنظومة التعليميّة في بلادنا، ومنها ما يتّصل بقضية الهويّة، ومنها ما يرتبط بتأثير العولمة على حياتنا لاسيّما وأنّ لها ضلع ضليع في تشكيل المنظومة القيميّة، وترسيخ نموذج ثقافيّ واحد يدين بالولاء للقوى المسيطرة على العالم، وأمام هذه المخاطر والتحديات برزت ضرورة "الحفاظ والتمسك بالهوية الثقافية الوطنية لتكون قادرة على مواجهة التحديات الثقافية من خلال تحقيق القيم المتعمقة بالاختيارات الوطنية التي تترجم فلسفة المجتمع الجزائري وقيمه الحضارية والثقافية من أجل الحفاظ على الذاكرة الجماعية، وهذا لا يعني الانغلاق على العالم الذي يتطور من حولنا، وانما مواكبة التطور العلمي و[الانفتاح]على الثقافات الأخرى مع الحفاظ على خصوصياتنا الثقافية" (إيناس أبو يوسف وآخرون، 2003، ص166)

وقد وضعت سلطة العولمة خصوصيّتنا الثّقافيّة على المحك نظرا لما تمارسه وسائلها على الأفراد والمجتمعات من تأثير وهيمنة عملت على خلخلة القيم التقليديّة، وإحلال قيم جديدة محلّها انعكست على الأسرة الجزائريّة نفسها من حيث نمطها وبنائها ووظيفتها، وكذا من حيث العلاقات الأسريّة بين أفرادها، وكان من نتائجها السلبيّة الاستيلاب الثقافيّ الّذي غالبا ما يقع جيل الشباب تحت سطوته، فلا يمتلك القدرة على مقاومة إغراءاته:

ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 10)

وهنا يظهر صراع الأجيال (جيل الآباء/جيل الابناء) حول قيم الاسرة ومفاهيمها، وعلى رأسها وظيفة الفرد فيها؛ وتُبرز النكتة هذا الصراع من خلال ركنين أساسيين من أركان الأسرة هما: الأم بتفكيرها المرتبط بواجباتها المنزليّة، وبانشغالاتها في المطبخ تنظيفا وتنظيما له، وإعدادا للطعام لأفراد أسرتها، والابنة بتعلّقها بالفضاء الأزرق، وحرصها على رصد كلّ تفاعلات النشطاء فيه، ورغبتها في عدم مغادرة ملكوته، إنّه صدام بين قيم تقليديّة تربّت عليها المرأة الجزائريّة (ممثّلة في الأم)، وقيم تكنولوجيّة جديدة ترعرع جيل الأنترنيت عليها (ممثّلا في الابنة)، وهو صدام يشي بتغيرات طالت الأسرة الجزائريّة، ويفتح المجال واسعا للتّساؤل عن مصير روابطها وقيمها.

يتّصل النّسق الثّقافيّ للنكتة الفايسبوكيّة، أيضا، بالمنظومة التعليميّة وما آلت إليه من خلل طال أهدافها، ومسّ هويّة الفرد الجزائريّ في علاقته بثوابته وعلى رأسها الاسم باعتباره علامة حاملة للهويّة ودالّة عليها في الوقت ذاته "ترتبط بالوعاء الرمزي للجماعة البشرية [وتنطوي] على العديد من المضامين العاكسة لهوية المجتمع ونمط تفكيره ودينه وعاداته وتقاليده، الشيء الذي يجعل منه علامة أساسية من علامات التعرف(signe d'identification)، ناهيك عن كونه واجهة الجماعة البشرية وبطاقة هويتها التي تكشف أنماط تفاعلها، وخصوصية اتصالها وتواصلها في الفضاء الاجتماعي..." (إيدير معياش ووردية راشدي، 2022، ص506) ومن ثمّة يحيل الاسم على التّمثّلات السوسيو ثقافية للمجتمع الجزائريّ، ويبرز ما تتخبّط فيه المنظومة التّعليميّة من وهن أساسه الانبهار بالآخر، وعدم القدرة على التّمسّك بمقوّمات الهويّة الوطنيّة الّتي تعدّ اللغة العربيّة من أهمّها على نحو ما يوضّح المثال التّالي:

ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 11)

وعلى الرغم ممّا تثيره النّكتة من ضحك، وما تفضي إليه من هزل لدى المتلقي العادي، إلاّ أنّها تضمر، لدى القارئ الحصيف، سؤالا على قدر كبير من الحساسية والخطورة مؤدّاه: كيف تسهم المدرسة الجزائريّة في خلق الفرد المنسلخ عن هويّته؟ على اعتبار أنّ المدرسة هي المؤسّسة التّربويّة والاجتماعيّة الحاضنة للقيم العليا، والمثل، والهويات الّتي يعمل المعلّم على ترسيخها أو تقويضها ذلك أنّ "من أهم العوامل المدرسية التي تؤثر في التنشئة الاجتماعية للطفل شخصية المعلم فهو مصدر السلطة التي يجب طاعتها والمثل الأعلى الذي يتمثل به الطفل ومصدر المعرفة والفضـائل الأخلاقية والاجتماعية لأن تأثيره تأثيرا كبيرا في بناء الطّفل اجتماعيا ونفسيا" (سعد الدين بوطبال وسامية ياحي، 2016، ص95) إنّه المثال والقدوة ومربّي الأجيال، وحافظ مقوّمات الأمّة وأخلاقها.

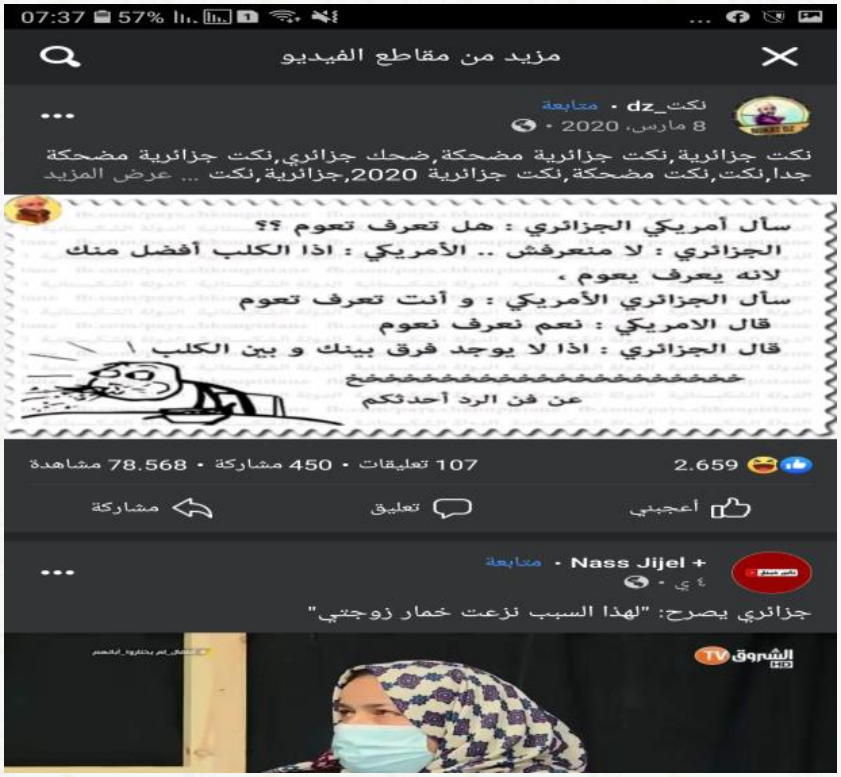
وممّا يتّصل بموضوع الهوية أيضا ثنائيّة الأنا والآخر الّتي شغلت حيّزا معتبرا من الدراسات المعاصرة، وكانت مجالا ثريا لإبراز ثيمة الهوية على اعتبار أنّ هوية الأنا ترتبط ارتباطا تلازميا بنظرة الآخر إليها؛ ذلك أنّه "لا تستقيم هويّة الأنا من دون الآخر، [لأنّ] الوعي بالذات يمرّ بالضّرورة عبر الغير (...)

ISSN : 2625 - 8943

[فـــــ] الآخر حاضر في الذات بقدر ما هو غائب، وقريب بقدر ما هو بعيد، إذ الغير هو الوجه الباطن لنا، وهو ما كنّاه أو ما يمكن أن نكونه" (علي حرب، 2008، ص43) وهو الطرف الثّابت من المعادلة النّفسية والاجتماعيّة والثّقافيّة الّذي لا غنى عنه، والعنصر الأساسيّ المكوّن لجدليّة ثنائيّة متلازمة للإنسان مهما كان انتماؤه الزّمنيّ أو الجغرافيّ.

اختلف تعامل الأدباء والمفكرين مع ثنائية الأنا والآخر، وتعددت مواقفهم إزاءها بين القبول والرّفض، الانفتاح والتهميش، وصوّرت بعض النصوص الروائيّة مثلا ذلك الصراع القائم بين الذات الغير، وتسلّط أحدهما على نظيره، واجتهد النقد الروائيّ في دراسة هذه العلاقة ذات الابعاد النّفسيّة والسوسيو ثقافيّة لإبراز وجهات النّظر المختلفة حولها نظرا لحساسيتها وحدّة واقعيتها، ،شدّة تأثيرها على الأفراد والمجتمعات.

لم تسلم ثنائيّة الأنا والآخر من التّنكيت، بل كانت النكتة الشّعبيّة بعامّة، والمنشورة على مواقع التواصل الاجتماعيّ الجزائريّة بخاصّة وسيلة فعّالة لتفريغ مكبوتات ذلك الصراع الأزليّ الدّائر بين المستعمِر والمستعمَر، أوبين الشرق والغرب على نحو ما تبيّن النكتة الآتية:



ISSN : 2625 - 8943

(نموذج رقم 12)

تحيلنا النكتة إلى طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب، وهي علاقة تاريخيّة تجادبية صدامية، يسعى الغربي (الأمريكي) فيها إلى الانتقاص من قيمة الرجل الشرقي (الجزائري) مظهرا نفسه ممتلكا لمفاتيح المعرفة =الحضارة وهو ما يبرز من خلال الجملة الثقافية (تعرف تعوم؟) التي تبدو ساذجة في الأذهان، غير أنّ قيمتها تكمن في الردّ المترتّب عنها من خلال الجملة الثقافية الثّانية: (إذا الكلب أفضل منك) وهي إجابة استفزازية تهدف إلى الحطّ من قيمة الآخر، وتسعى إل تكريس تصورات رسخت في ذهن الغرب عن الشّرق، على نحو ما ذكر **"ادوارد سعيد"** في كتابه **"الاستشراق"** على لسان السير "ألفريد ليال" حين قال واصفا الشرقيين:" الدقة يبغضها العقل الشّرقيّ (...)[وهو] يفتقر إلى أيّ تناسق، والاستدلال أبعد ما يكون عن الاتقان (...) [الشرقيون] يفتقرون إلى النشاط وروح المبادرة، مولعون بالإفراط في المدح والملق، وبالتآمر والمكر والقسوة على الحيوان، (...) كسالى ويستريبون بغيرهم وفي كل شيء يمثلون عكس صفات الوضوح والمباشرة والنبل التي يتحلى بها الجنس الأنجلوسكسوني" (إدوارد سعيد، 2008، ص94-95.) ليأتي الردّ الجزائريّ حذقا ذكيا يبدّد تلك الصورة النمطية، ويظهر الجانب الآخر للشرق، جانب قوامه التمركز على الذات والرّغبة في إظهارها ندّا للآخر لا خاضعة لسلطته.

خاتمة:

وختاما، يمكن التأكيد على طبيعة النكتة الشعبية على منصة فيسبوك القائمة على الما بين وسائطية كشرط لإنتاج الضحك، ولمساءلة المضحك بهدف التركيز على الذات، ومعرفة الآخر، ونقد الوضع الاجتماعي، والسياسي، والتعبير عن مقاومة للهيمنة، ونقد للذات، وللقيم الثقافية، وإشراك المتلقي في النقد سواء عبر استفزازه أو كسب تعاطفه أو دفعه للتفكير - من منظور جديد ومختلف - في معادلة ثلاثية الاقطاب هي: الهوية، المضمر، والراهن.

تشكّل النكتة الشعبية الجزائرية المنشورة على منصة "فايسبوك" دستورا اجتماعيا يوازي دستور الدولة، ويسير على نهجه قوةً وهيمنةً وسلطةً، فهي تحثّ وتزجر وتأمر. وما تعلّق بالهوية فإنّه يحضّ على القيم الاجتماعية والوطنية ويرسّخ قواعد الهوية على اختلاف تشكلاتها اللغوية والدينية والوطنية.

تكشف النكتة الشعبية المنشورة على منصة فايسبوك نمط حياة الشريحة العظمى من الشعب الجزائري، وتعرّي عديد السلوكات والذهنيات والثقافات التي تترجم رؤية العامة للعالم، وموقفهم من الذات، والآخر، ومختلف القضايا الراهنة.

التوصيات والمقترحات:

*ضرورة إيلاء اهتمام أكاديمي وجامعي للأدب الشعبي الرقمي بصفة عامة، والنكتة الشعبية بصفة خاصة، بوصفها مجالًا جديدًا للدراسة والتحليل ضمن فروع الدراسات الثقافية والإعلامية.

*تشجيع الرقمنة الواعية للأدب الشعبي بعامة من خلال منصات متخصصة تحفظ خصوصيته الرمزية وتحترم مرجعيته الثقافية.

*خلق محتوى شعبي رقمي موجّه للشباب يعيد ربطهم بجذورهم الثقافية، ولكن بلغة بصرية وتقنية معاصرة.

*التنبّه إلى خطورة التحريف أو التسليع الزائد للأدب الشعبي على المنصات الاجتماعية، والعمل على خلق توازن بين الجاذبية والهوية.

*دعم المبادرات الفردية والجماعية التي توظف الوسائط الحديثة في توثيق وتفسير التراث الشعبي، عبر شراكات بين الجامعات والمؤسسات الثقافية.

المراجع:

[1] إدوارد سعيد، الاستشراق،(2008) ، المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع.

[2] إيدير معياش ووردية راشدي، 2022، هوية أسماء الأشخاص وتمثلاتها السوسيوثقافية في الخطاب السينمائي الأمازيغي دراسة سميو أنثروبولوجية لفيلم الربوة المنسية لعبد الرحمن بوقرموح، مجلة المعيار، مج26، ع63.

[3] حسن محمد النعمي، 2013، سلطة المكان المغلق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج41، ع5.

[4] الدليمي عثمان محمد، 2003، مواقع التواصل الاجتماعي: نظرة عن قرب، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن.

[5] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، عالم المعرفة، ، الكويت.

[6] عبد الله الغذامي،2014 ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت- لبنان، الطبعة 6.

[7] عبد الرحيم وهابي، 2016، السرد النسوي العربي، من حكاية الحدث إلى حكاية الشخصية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

[8] عبد المنعم إبراهيم، 2019، المخاتلة السردية، تمثلات ثقافة السرد في السرد الروائي، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسلة، الجزائر، مج3، ع3.

[9] علي حرب، 2008، خطاب الهوية، سيرة فكرية، منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان.

[10] طلال حرب،1999، أوّلية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة في الأدب الشعبي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .

[11] سعد الدين بوطبال وسامية ياحي، 2016، دور المدرسة في تنمية قيم المواطنة لدى المتعلمين، مرحلة التعليم المتوسط والثانوي نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع23.

[12] لتلي بن الشيخ، 1983، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والطباعة، الجزائر.

[13] محمد الجوهري، 2008، المفاهيم الأساسية في الانثروبولوجيا (مدخل لعلم الإنسان)، القاهرة، د.ط.

[14] محمد سعيدي،1998 ، الادب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.

ISSN : 2625 - 8943

المسار والمصير في احياء التراث التونسي من خلال الفن التوليدي:
التفاعل بين الإبداع البشري والذكاء الاصطناعي في إعادة تعريف حدود "التصميم المعاصر"

"Path and Destiny in Reviving Tunisian Heritage through Generative Art: The Interaction between Human Creativity and Artificial Intelligence in Redefining the Boundaries of 'Contemporary Design

وسام بن شيخة، دكتور في نظريات الفنون (جامعة سوسة)، مخبر بحث اللغة والمعالجة الآلية (LLTA) (جامعة صفاقس)، تونس
wissem.ben.chikha2016@gmail.com

ملخص:
يشهد العالم تحوّلات رقميّة عميقة تعيد تشكيل مفاهيم الإبداع الفنّي والتّصميم المعماري من منظور "معاصر"، حيث بات الذّكاء الاصطناعي والفنّ التّوليدي من أبرز الأدوات في إعادة إحياء التّراث الثّقافي.
وفي هذا الإطار، يستعرض البحث العلاقة المعقّدة بين الإبداع البشري ونظيره الآلي في إعادة تعريف الجماليّات التّراثيّة في تونس، مستعرضًا أثر هذه التحوّلات على الهويّة الثّقافيّة. كما يتناول إمكانيات دمج الأدوات التّوليدية في تصميم الفضاءات وإعادة تقديم الزّخارف المعماريّة والحرف التّقليديّة، بما يسمح بقراءة جديدة للتّراث ضمن سياق رقمي متجدّد.
إلّا أنّ اعتماد هذه التوجّهات التّقنيّة لا يخلو من تحدّيات، أبرزها خطر فقدان البعد الحِرفي وتفريغ الرّموز التّراثيّة من دلالاتها الأصلية. ومن هنا، يناقش البحث المصير الذي قد يواجه "التّراث التّونسي" بين منطق التّجديد واحتمالات الاندثار، في ظلّ تساؤلات متزايدة حول ما إذا كانت التّكنولوجيا قادرة فعلًا على صون الأصالة والحفاظ على الهويّة الثّقافيّة، أم أنّها تنذر بطمسها تدريجيًا تحت راية الحداثة.
الكلمات المفتاحيّة : الإبداع البشري، الابداع الآلي، الفنّ التّوليدي، الذّكاء الاصطناعي، "التّصميم المعاصر"

ABSTRACT: The world is witnessing profound digital transformations that are reshaping concepts of artistic creativity and architectural design from a "contemporary" perspective, with artificial intelligence and generative art becoming prominent tools in reviving cultural heritage. Within this framework, the research examines the complex relationship between human creativity and its artificial counterpart in redefining the heritage aesthetics in Tunisia, exploring the impact of these transformations on cultural identity. It also addresses the potential of integrating generative tools in designing spaces and re-presenting architectural ornamentation and traditional crafts, enabling a new interpretation of heritage within a renewed digital context.

However, adopting these technological trends is not without challenges; foremost among them is the risk of losing the artisanal dimension and depleting heritage symbols of their original meanings. Therefore, the study discusses the fate that Tunisian heritage may face between the logic of renewal and the possibilities of decline, amid increasing questions about whether technology can truly preserve authenticity and maintain cultural identity or whether it gradually threatens to erase them under the banner of modernity.

Keywords:
Human creativity, artificial creativity, generative art, artificial intelligence, "contemporary design"

1. مقدمة

شهد العالم في العقود الأخيرة ثورة رقميّة غير مسبوقة غيّرت معالم الإبداع الفنّي والتّصميم المعماري، حيث أصبح الذّكاء الاصطناعي والتّقنيات التّوليديّة جزءًا لا يتجزّأ من عمليّة الإنتاج البصري والإبداعي. لم يعد الإبداع الفنّي حكرًا على الإنسان وحده، بل أضحت الآلات قادرة على توليد أنماط بصريّة وتصاميم معماريّة تتفاعل مع المخزون الثّقافي والتّاريخي، ما أدى إلى إعادة النّظر في مفهوم الفنّ والتّصميم بمنظور "معاصر" في العصر الرقمي. في هذا السّياق، يُطرح تساؤل محوري حول مدى تأثير هذه التّحولات على الجماليّات التّراثيّة، خاصة في البلدان التي تمتلك مخزونًا ثقافيًا ومعماريًا غنيًا مثل "تونس"، حيث يمثل التّراث ركيزة أساسيّة في تشكيل الهوية الثّقافيّة، ويطرح بذلك إشكالية المسار الذي يتخذه هذا التّراث في ظل التّطورات الرّقمية.

ضمن هذه التّحولات، يبرز "الفنّ التّوليدي" كمسار جديد لإعادة إحياء "التّراث التّونسي" عبر الأدوات الرّقميّة الحديثة، ما يفتح المجال أمام تقديم الزّخارف والنّقوش التّقليديّة والعمارة التّراثيّة بأساليب تفاعليّة جديدة. ورغم ما تتيحه هذه الأدوات من إمكانات غير مسبوقة للحفاظ على العناصر الثّقافيّة والتّرويج لها، إلّا أنّها تطرح في الوقت ذاته إشكاليّات معقّدة تتعلّق بفقدان الأصالة، وإمكانيّة تفريغ الرّموز التّراثيّة من معانيها العميقة، وتحوّلها إلى مجرّد أنماط زخرفيّة قابلة للاستهلاك البصري. هذا التّحدي يفرض تساؤلًا جوهريًا حول المصير الذي ينتظر التّراث في ظلّ هذه الثّورة الرّقميّة: هل سيكون الذّكاء الاصطناعي أداة لحفظ الهوية الثّقافية وترسيخها، أم سيؤدّي إلى تآكل التّراث وتحويله إلى منتج تجاري معزول عن جذوره؟

من هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى تحليل العلاقة بين الفنّ التّوليدي والذّكاء الاصطناعي في إعادة تشكيل التّراث "التّونسي"، من خلال دراسة تأثير التّكنولوجيا على مفهوم الإبداع البشري، واستكشاف كيفيّة توظيف الأدوات التّوليدية في تقديم التّراث بأسلوب يحافظ على أصالته. كما يهدف إلى تقييم المسارات الممكنة لهذه العمليّة، والتّحديات التي تفرضها على الحرفيين التّقليديين والفنّانين، ومدى قدرتهم على التّفاعل مع الأدوات الرّقميّة دون التّفريط في القيم الجماليّة والمعرفيّة التي يختزنها هذا التّراث.

ينقسم البحث إلى ثلاثة محاور رئيسيّة، حيث يتناول المحور الأول التّفاعل بين الإنساني والآلي في مجال التّصميم التّوليدي، مسلطًا الضوء على الأدوات الحديثة وتأثيرها على مفهوم الإبداع. في حين يركّز المحور الثّاني على كيفيّة إعادة تقديم التّراث التّونسي من خلال منظور "معاصر" مدعوم بالتّقنيّات التّوليدية، مستعرضًا المسار الذي تسلكه هذه العمليّات في إعادة تشكيل الموروث الثقافي. أمّا المحور الثّالث، فيُعنى بالتّحديات التي تواجه الفاعلين الثّقافيّين في موازنة الحداثة الرّقميّة مع الحفاظ على الهوية التّراثية الأصيلة، مستشرفًا بذلك مصير التّراث في ظل التّحوّلات الرّاهنة.

2. التّفاعل بين الإنساني والآلي من خلال الفنّ التّوليدي في تصميم الفضاء

1.2 أدوات الفنّ التّوليدي وتأثيرها على العمليّة الإبداعيّة

يشهد الإبداع الفنّي، بمختلف أشكاله، تحوّلات جوهريّة نتيجة التّطورات المتسارعة في مجال الذّكاء الاصطناعي، ويبرز التّصميم بوصفه أحد المجالات الأكثر تأثرًا بهذه التّغيّرات. فلم يعد حكرًا على الإبداع البشري وحده، بل أصبح ثمرة تفاعل متكامل بين المصمّمين والخوارزميّات الذّكيّة، ممّا أدى إلى توسيع نطاق الابتكار وإعادة تشكيل الأساليب التّقليديّة. ضمن هذا التّوجّه، يظهر الفنّ التّوليدي كإحدى أبرز مخرجات هذا التّفاعل، حيث يسهم في إعادة رسم الحدود التّقليديّة للفنّ والتّصميم من خلال توفير بيئة ديناميكيّة تُحفّز التّجريب والاستكشاف. هذا التّكامل بين الإنسان والآلة لا يقتصر على إثراء العمليّة الإبداعيّة، بل يعيد تعريف مفاهيم التّصميم نفسها، ويفتح آفاقًا جديدة للابتكار، تدفع بالممارسات الإبداعيّة إلى مستويات أكثر تطوّرًا في العصر الرّقمي.

في هذا المسار، لم يعد الذّكاء الاصطناعي مقتصرًا على إنتاج الأعمال الرّقميّة، بل أصبح عنصرًا جوهريًا في دمج تقنيّات متطوّرة مثل "الواقع الافتراضي" و"المعزّز"، و"الرّوبوتات"، و"الطّباعة ثلاثيّة الأبعاد". ولم يقتصر هذا التّكامل بين الإنسان والآلة على توسيع نطاق الأدوات المتاحة للمصمّمين، بل "مكّنهم أيضًا من استكشاف آفاق جديدة تتجاوز الأساليب التّقليديّة"(Jora et al: 2024)، "وهو ما أدّى إلى تطوير مناهج تصميميّة أكثر مرونة وقدرة على التّكيّف مع متطلّبات العصر الرّقمي"(CASAS: 2024). وإلى جانب ذلك، تبرز تطبيقات الذّكاء الاصطناعي بقدرتها على "تقديم مزايا جوهريّة، مثل سهولة

الاستخدام، وسرعة الاستجابة، وجودة المخرجات، ما يمنح المصممين فرصة غير مسبوقة لتوظيف هذه التّقنيات بفاعليّة" (CASAS: 2024) ، وإعادة رسم ملامح الإبداع التّصميمي بآفاق تتجاوز حدود الأساليب التّقليديّة. فما هي أبرز أدوات الفنّ التّوليدي؟ وكيف تؤثر على أساليب التّصميم والإنتاج الإبداعي في العصر الرّقمي؟

تشكّل أدوات الفنّ التوليدي "نقلة نوعيّة في مجال الإبداع المعماري والفنّي" (POULIOU et al.: 2023). فهي تعتمد على خوارزميات ذكيّة، "تتيح إمكانيّة توليد تصاميم جديدة ومعقّدة من خلال تفاعل تقني مع البيانات المدخلة"(HAI-JEW: 2024) ، "إنّها تسهم في تحسين العمليّة التّصميميّة بما يتناسب مع السّياق والقيود المحدّدة"(POULIOU et al.: 2023). فقد أظهرت الأبحاث الحديثة أن هذه الأدوات "لا تقتصر على تسريع الإنتاج أو تقديم حلول تقنيّة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تعميق قدرة المبدعين على تجسيد رؤاهم بطريقة أكثر مرونة وابتكارًا" (HAKIMSHAFAEI: 2023)، ممّا يساعدهم على التّعامل مع أفكار يصعب تصوّرها وتنفيذها باستخدام أدوات تقليديّة مثل الخوارزميات المعماريّة. وعليه، "تصبح العمليّات التّصميميّة أكثر انفتاحًا على التّنوّع الثّقافي والتّاريخي" (HAKIMSHAFAEI: 2023)، إذ يمكن للذّكاء الاصطناعي "أن يتعامل مع تصاميم مستوحاة من الأنماط التّقليديّة والطبيعيّة ودمجها مع أساليب معماريّة معاصرة، الأمر الذي يوفر إمكانيات كبيرة للإبداع المعماري في المستقبل(HAKIMSHAFAEI: 2023)."

أحد أبرز هذه الأمثلة هو مشروع "الخوارزميات التّراثية" [1] (Heritage algorithms) (Bennet and Ron: 2023) ، الذي يعكس إمكانيات الذّكاء التّوليدي في خلق تصاميم معماريّة تجمع بين الأصالة والحداثة. يستند هذا المشروع إلى دمج المعرفة الثّقافيّة في أدوات التّصميم الرّقمي " **Culturally**

[1] تشكّل "الخوارزميات التّراثية" أحد أشكال الفنّ التّوليدي المبتكر، حيث تمزج بين الرياضيّات والخيال الثّقافي لتعكس هوية المجتمعات عبر أنماط هندسية مستوحاة من العمارة والحرف التّقليديّة. ولا تقتصر على الحسابات المجرّدة، بل توظّف تقنيات مثل التّكرار، الانعكاس، والتّوزيع المتساوي، ما يمنحها طابعًا جماليًا يحمل دلالات ثقافيّة عميقة.
أنظر :

https://www.si.umich.edu/about-umsi/news/heritage-algorithms-combine-rigors-science-infinite-possibilities-art-and-design

(هذا الموقع يقدّم نماذج معماريّة وقع تصميمها توليديا باعتماد الخوارزميّات التّوليديّة)

ISSN : 2625 - 8943

"Situated Design Tools (CSDTs) (**PISONI et al: 2021**) ، والّتي تعتمد على خوارزميّات مستوحاة من التّراث المعماري المحلي. (أنظر الصورة عدد1)

صورة عدد 1

يجمع هذا العمل بين الأنماط "الهندسيّة الفركتاليّة" في العمارة التّقليدية الأفريقيّة والتّقنيات الحديثة في الرّسومات الحاسوبيّة، حيث تُوظَّف هذه الأنماط المتكرّرة في ابتكار تصاميم معماريّة معاصرة تمزج بسلاسة بين الإرث التّقليدي والتّكنولوجيا الرّقميّة من خلال النّمذجة الحاسوبيّة والتّقنيات ثلاثيّة الأبعاد.

"عبد العليم يو- كاي (آيكن كار)" ((AbdulAlim U-K (Aikin Karr)، "آفاق العمارة الأفريقيّة الحديثة"، صورة لتصميم توليدي يبرز "التّقاطع بين العمارة التّقليدية والتّكنولوجيا الحديثة"، 2013، تقنية الخوارزميات التّراثيّة (Heritage algorithms)، https://www.si.umich.edu/about-umsi/news/heritage-algorithms-combine-rigors-science-infinite-possibilities-art-and-design

ضمن هذا المسار، يبرز "الذّكاء الاصطناعي الموجّه نحو الإنسان لتصميم التّراث الثّقافي القابل للوصول" (PISONI et al: 2021) كنهج استراتيجي يدمج التّقنيات الرّقميّة مع العمارة التّراثية، ممّا يؤدّي إلى تطوير تصاميم تفاعليّة تستجيب لاحتياجات المستخدمين وتدعم التّفاعل بين البعد التّاريخي والإمكانات التّكنولوجيّة الحديثة.

تُعد "النّماذج التّوليدية للتّصميم" (Generative Design Models) (BUCHER et al: 2023) من أبرز تطبيقات هذا التّوجه، إذ تستلهم الأنماط المعماريّة التّقليديّة وتعيد توظيفها في سياقات تصميميّة جديدة، محقّقة توازنًا ديناميكيًا بين الإبداع البشري وقدرات الذّكاء الاصطناعي في إنتاج تكوينات معماريّة متكيّفة ومستدامة. بالإضافة إلى ذلك، توفّر تقنيات "معالجة الصّور" (Image Processing) (PIOMBO: 2022)أدوات فعّالة لإعادة دمج العناصر التّراثية في المشهد المعماري المعاصر بناء على تحليل الأنماط البصريّة التقليديّة ودمجها في هياكل حديثة. كما يتيح "التّصميم التّفاعلي المدعوم بالذّكاء الاصطناعي"(AI-Driven Interactive Design) (Afshar et al.: 2024) منصّات رقميّة تثري تجربة المستخدم عبر التّفاعل المبتكر مع الفضاءات التّراثيّة، في حين يسهم "التّصميم

التّشاركي" (Participatory Design) (GIACCARDI: 2012) في إشراك المجتمعات المحليّة في عمليّات التّخطيط والتّطوير المعماري، لضمان إنتاج تصاميم مستدامة تتوافق مع المتطلّبات الثّقافيّة والاجتماعيّة المتنوّعة. وفي هذا الإطار، تلعب **"منصّات الذكاء الاصطناعي التّوليدي"** **((PLOENNIGS and BERGER: 2024** [2] مثل "DALL•E"و "MidJourney"، تحولًا جوهريًا في ممارسات التّصميم والإنتاج البصري، حيث تتيح إمكانيات متقدّمة لإنشاء صور فنّية من خلال الأوامر النصيّة، وهو ما يدفع نحو التّعاون بين الإنسان والآلة، ويفتح المجال لإعادة صياغة العلاقة بين الإبداع البشري والخوارزميات الذّكيّة في تشكيل المشهد المعماري المعاصر بأساليب مبتكرة ومتجذّرة في الهوية الثّقافيّة.

يؤدي اندماج الذّكاء الاصطناعي في العمليّات الإبداعيّة إلى **إعادة تعريف العلاقة بين الإنسان والآلة**، الأمر الذي يثير تساؤلات جوهريّة حول **حدود الإبداع ودور المصمّم في العصر الرّقمي.** فمع تطوّر **النّماذج التّوليديّة والتّقنيّات الذّكيّة**، لم تعد الآلة مجرّد **أداة تنفيذيّة**، بل أصبحت **شريكًا نشطًا في ابتكار التّصاميم وإحياء التّراث.** وفي ظلّ هذا التّحول الرّقمي المتسارع، بات من الضّروري **إعادة النّظر في طبيعة الإبداع**، حيث يتداخل **الذّكاء البشري والخوارزميّات الذّكية** في صياغة المشهد الإبداعي المعاصر في التّصميم.

2.2 التّحولات في مفهوم الإبداع بين الإنسان والآلة

تُعيد هذه التّحولات في الإبداع الفنّي المدعوم بالذّكاء الاصطناعي التّوليدي تشكيل العلاقة بين المصمّم والعمل الفنّي، حيث لم يعد المصمّم المصدر الوحيد للابتكار، بل أصبح الذّكاء الاصطناعي شريكًا نشطًا قادرًا على تحليل الأنماط وإنتاج تصاميم معقّدة تتجاوز إمكانيات الأساليب التّقليديّة. ومع انتشار هذه التّقنيّات، لم يعد تأثيرها مقتصرًا على الأساليب الإبداعيّة، بل امتدّ إلى "الاقتصاد الثّقافي" (Jora et al: 2024)[3]، ما أدّى إلى إعادة هيكلة الصّناعات الإبداعيّة وحدوث تحوّلات جوهريّة في آليّات إنتاج الفنون وتوزيعها.

---

[2] "**DALL·E**" من "OpenAI" يولّد صورًا واقعيّة وإبداعيّة من النّصوص، بينما "**MidJourney**" يركّز على الأنماط الفنيّة والسّرياليّة، ممّا يجعله مثاليًا للإبداع البصري والتّصميم التّجريدي.

[3] يسعى "**الاقتصاد الثّقافي**" إلى تحليل تأثير التّحوّلات التّكنولوجيّة، وخاصة الذّكاء الاصطناعي، على **الصّناعات الإبداعيّة** مثل الفنّ والتّصميم، من خلال إعادة تشكيل **إنتاج الأعمال الفنيّة وتوزيعها وتقييم قيمتها.** في هذا السّياق، يعكس **الفنّ التّوليدي** ديناميكيّات جديدة، حيث يدمج **الإبداع البشري مع الخوارزميات الذّكيّة**، ما يسهم في **تطوير نماذج اقتصاديّة مبتكرة** تطوّر استدامة **الصّناعات الثّقافيّة** وتعيد تعريف العلاقة بين **التّكنولوجيا والفنّ** في الأسواق المستقبليّة.

هذا الحضور المتزايد للذّكاء الاصطناعي في مجالات الإبداع يفرض مراجعة شاملة لدور المصمّمين والفنّانين، إذ لم يَعُد الإبداع فعلًا فرديًا خالصًا، بل ثمرة لتفاعل مركّب بين الإنسان والآلة. ومن هنا، تنبثق تساؤلات عميقة حول سُبل تقييم الأعمال الفنيّة في ظل الوساطة الرّقميّة، ومدى تأثير التّقنيات الذّكيّة على ملامح الاقتصاد الثّقافي. كما تبرز تحدّيات تتعلّق بإعادة تعريف مفهومي الأصالة والقيمة الفنّية في بيئة رقمية متحوّلة، تتداخل فيها القدرات البشريّة والخوارزميّات في صياغة المشهد الإبداعي المعاصر.

يمتدّ هذا النّقاش إلى مجال تصميم الفنّ المعماري، حيث يثير الفنّ التّوليدي تساؤلات حول طبيعة الإبداع المعماري: هل يظلّ الإبداع سمة إنسانيّة خالصة، أم أنّ الذّكاء الاصطناعي قادر على إنتاج تصاميم تحمل طابعًا إبداعيًا مستقلًا؟ "هذه الإشكاليّات تُغذّي جدلًا فلسفيًا عميقًا حول أصالة الفنّ في عصر الذّكاء الاصطناعي"(Işık: 2024) ، وحول ما إذا كانت هذه التّقنيات تعيد صياغة القيم الجماليّة المعماريّة؟ أم أنّها مجرّد امتداد للأدوات الإبداعيّة التي تثري قدرات المصمّمين البشريّين وتوسع إمكانيّاتهم في تطوير العمارة بأساليب جديدة؟

من هذا المنطلق، يرى الباحثون أنّ العلاقة بين التّكنولوجيا والفنّ لطالما كانت ديناميكيّة ومتغيّرة، "حيث ساهمت الابتكارات التّقنية في إحداث محطّات تحوّل جذريّة في تاريخ الفنون، بدءًا من الطّباعة والتّصوير الفوتوغرافي، وصولًا إلى التّصميم الرّقمي والفنّ التّوليدي"(Aris et al: 2023) . ومع ذلك، فإنّ إدماج الذّكاء الاصطناعي في التّصميم المعماري لا يقتصر على كونه مجرّد تطوّر تقني، بل يثير تحدّيات تتعلّق بالأسس الفلسفيّة والجماليّة للتّصميم، ما يستدعي إعادة النّظر في المفاهيم التّقليدية المتعلّقة بالأصالة، الإبداع، والاقتصاد الثّقافي في العمارة.

فرغم قدرة هذا الذّكاء على تحليل الأنماط المعماريّة وإعادة إنتاجها بطرق مبتكرة، "إلا أنّه لا يزال يفتقر إلى البُعد العاطفي والتّجربة الحسيّة التي تميّز الإبداع المعماري البشري (Aris et al: 2023) " ، ذلك أنّ "الفكرة القائلة بأنّ الآلات يمكن أن تحلّ محلّ المصمّمين المعماريّين هي مجرّد إثارة إعلاميّة أكثر من كونها واقعًا ملموسًا، حيث يظلّ الإبداع في التّصميم المعماري مرتبطًا بالتّجربة الإنسانيّة والإحساس بالمكان والتّاريخ" (Aris et al: 2023) . هذا التّصوّر يتماشى مع الفكرة القائلة بأنّ "الابتكار في التّصميم المعماري لا يرتكز على الأدوات والتّقنيات المتاحة فقط، بل على القدرة الفائقة للمصمّمين على دمج الخبرات البشريّة والفهم العميق للثّقافة والتّاريخ في عمليّات التّصميم (Verganti et al: 2020) ".

فالخبرة البشريّة، بما في ذلك الوعي المكاني والشّعور بالانتماء والهوية، تظلّ عوامل جوهريّة لا يمكن استنساخها أو محاكاتها بالكامل عبر التّقنيات الذكيّة. فرغم مساهمتها في دعم الكفاءة والإنتاجية، فإنّها تفتقر إلى العمق الإبداعي الذي يتجذّر في الفهم العاطفي والتّاريخي للمكان. كما يلاحظ "نيكولو كاساس" (CASAS) في كتابه "الذّكاء الاصطناعي، العمارة، والفنّ"، "من المهمّ أن يفكّر الفنّانون والمعماريّون في التّأثير المحتمل لهذه الأدوات على تنوّع وأصالة أعمالهم، وأن يعتمدوا عليها كوسيلة لتطوير إبداعهم، لا كبديل عن مهاراتهم وخيالهم" (CASAS: 2024) .

على هذا الأساس، لا يقتصر دور الذّكاء الاصطناعي على كونه أداة تقنيّة، بل يمتدّ إلى إعادة تشكيل الأسس الجماليّة والفلسفيّة للطّراز المعماري، وهو ما يدفع الباحثين والممارسين إلى إعادة النّظر في مفهوم الإبداع في ظلّ التحولات الرقمية. كما يشير "ميلر" (MILLER) في كتابه "الفنّان في الآلة: عالم الإبداع في عصر الذّكاء الاصطناعي" : إلى أنّ "الذّكاء الاصطناعي لا يقتصر على محاكاة الإبداع البشري، بل يمتدّ إلى خلق أشكال فنّية جديدة يمكن أن تعيد تشكيل مفاهيمنا حول الأصالة والفنّ" (MILLER: 2019). ومع ذلك، فإنّ العلاقة بين الذّكاء الاصطناعي والإبداع البشري ليست علاقة إحلال أو استبدال، بل علاقة تكامل، حيث "لا يمكن للخوارزميّات، مهما بلغت دقّتها، أن تحاكي الخبرة العاطفيّة والمرجعيّة التّاريخيّة التي يمتلكها الإنسان، ممّا يجعل العلاقة بين الذّكاء الاصطناعي والإبداع البشري تفاعليّة أكثر منها استبدالية" (SPENNEMANN: 2024).

تاريخيًا، أثبتت التّغيرات التّقنيّة أن "دور المعماري لم يكن ثابتًا، بل خضع لتغييرات مستمرّة، وهو ما يعكس ضرورة الحفاظ على العنصر البشري كعنصر موجّه ومحوري في العمليّة الإبداعيّة" :TAŞ et al. (2024). فالتّقنيّات الحديثة لا تهدف إلى تقليص دور الإنسان، بل إلى توسيع إمكانياته وتطوير أدواته. بينما يساهم الذّكاء الاصطناعي في دعم وتسهيل قدرة المصمّم على الابتكار، يظلّ الإنسان هو من يوجّه العمل المعماري ويضفي عليه البُعد الفنّي والمعنوي، وهو ما يجعل العلاقة بين الذّكاء الاصطناعي والإبداع البشري علاقة تكامليّة، وليست تعويضيّة. وتبرز هذه العلاقة بشكل خاص في مجال العمارة، حيث يعتمد التّصميم على التّفاعل بين القيم الجماليّة والثقافيّة والتّقنيّات المتاحة.

ومع التّطور السّريع في قدرات الذّكاء الاصطناعي التّوليدي، أصبح تأثيره على المشهد الثّقافي أكثر وضوحًا، لدرجة أن بعض الباحثين يعتبرونه "أكبر عامل اضطراب ثقافي عالمي منذ اختراع شبكة الإنترنت" (SPENNEMANN: 2024). فلم يعد دوره يقتصر على حفظ التّراث المعماري عبر الرّقمنة، بل أصبح أداة لإعادة تصور المواقع التّراثيّة وتقديم رؤى جديدة حولها. هذا التّحوّل يطرح

تساؤلًا جوهريًا :هل يمكن اعتبار هذه الإبداعات امتدادًا للتّراث الثّقافي البشري، أم أنّها تؤسّس لتراث رقمي مستقل خاص بالذّكاء الاصطناعي؟

في هذا الإطار، يصبح الذّكاء الاصطناعي منصّة إبتكاريّة يمكن تسخيرها لإعادة تعريف الفنون والعمارة التّراثيّة، بحيث يعكس التّصميم توازنًا متناغمًا بين التّكنولوجيا والتّاريخ. فمن جهة، يُسهم في تسريع عمليّات الإبداع وإحياء التّراث من خلال فتح آفاق جديدة للتّجريب، ومن جهة أخرى، يساعد في الحفاظ على القيم الثّقافيّة التي تشكّل جوهر الهويّة المعماريّة التراثيّة. وكما يشير "برنشتاين" (Bernstein)، فإن "المهنة في طور التّغيير، حيث لم تعد أجهزة الكمبيوتر مجرد أدوات لإنشاء البيانات ومعالجتها وإدارتها، بل أصبحت، بفضل الذكاء الاصطناعي، عوامل تصميم قائمة بذاتها. وهذا يفرض على المعماريّين تطوير استراتيجيّات جديدة لمواكبة هذه القدرات النّاشئة واستغلالها، وإلا فإنهم سيواجهون خطر التّخلّف عن الرّكب"(BERNSTEIN: 2022) .

وعلى ضوء هذا التّحول، لا يقتصر دور الذّكاء الاصطناعي على كونه مجرّد وسيلة لدعم الإبداع، بل يمتدّ إلى إعادة تشكيل مفهوم التّراث ذاته. فكما يرى بعض الباحثين، "التّفسيرات الأكثر تكهنًا للسياقات والتّفسيرات البديلة التي يولّدها الذّكاء الاصطناعي التّوليدي قد تشكّل مظاهر جديدة للتّراث الثّقافي بحد ذاتها"(SPENNEMANN: 2024) . وهو ما يعكس قدرة هذه التّقنيات على تقديم رؤى غير مسبوقة حول فهم التّراث وإعادة إنتاجه. فهل يمكن اعتبار هذه الإبداعات امتدادًا للتّراث الثّقافي البشري، أم أنّها تؤسّس لتراث رقمي مستقل يعكس تطوّر الذّكاء الاصطناعي بحد ذاته؟ إنّ الإجابة عن هذا التّساؤل تتطلّب إعادة تقييم دور الذّكاء الاصطناعي في تشكيل الذّاكرة الثّقافيّة، واستكشاف الحدود التي تفصل بين الحفاظ على التّراث وإعادة ابتكاره بوسائل رقميّة قد تغيّر من معناه الأصلي في المستقبل. من هنا تبرز أهميّة استكشاف الدّور الذي يلعبه الفنّ التّوليدي في إحياء "التّراث التّونسي". فإلى أيّ مدى يمكن للفنّ التّوليدي أن يحقّق توازنًا بين الأصالة والتّجديد في إعادة تقديم "التّراث التّونسي"؟

3 الفنّ التوليدي والمسار في إحياء "التّراث التونسي" بين الحداثة والأصالة

1.3 إعادة تقديم عناصر التّراث التونسي بوسائل توليديّة

يشكّل توظيف الفنون التّوليدية في صياغة الخطاب التّراثي "التونسي" نقطة تحوّل جوهريّة في الدّراسات المعاصرة للحفاظ على الهويّة الثّقافيّة. إذ يتيح هذا النّهج مقاربة منهجيّة مبتكرة تمزج بين السيميائيّة التّراثية والتّكنولوجيا الرّقميّة الحديثة، ممّا "يجعل الذّكاء الاصطناعي أداة تحليليّة وإبداعيّة لإعادة قراءة وإنتاج الموروث الثّقافي بآليّات متطوّرة"(MARANGI et al: 2024) . فمن خلال تفكيك الأنماط البصريّة والثّقافيّة المخزّنة في مجموعات البيانات الضّخمة وإعادة تركيبها بطرق إبداعيّة، "يصبح بالإمكان إعادة

إنتاج الرّموز التّراثيّة في أشكال جديدة تواكب التّحوّلات الرّقميّة والمجتمعيّة" TSESMELIS et al: (2024) ، ما يرسّخ استمراريّتها في الوجدان الثّقافي المعاصر.

ويؤكّد ذلك ما توصّلت إليه دراسات حديثة حول **استخدام الذّكاء الاصطناعي في تحليل وإعادة بناء الموروث البصري**، كما هو الحال في مشروع "**RePAIR**"[4]، الذي يسعى إلى **إعادة تجميع القطع الأثريّة التّاريخية** باستخدام تقنيّات متقدّمة في تحليل البيانات وإعادة التّكوين الثّلاثي الأبعاد. وبالمثل، يقدّم مشروع "**Breaking Bad Dataset**"[5] (SELLÁN et al: 2022) منهجيّة جديدة لدراسة **كيفيّة تلاشي الأجسام الهندسيّة وإعادة تكوينها**، ما يؤدي إلى تطوير نماذج معياريّة لمواجهة تحدّيات إعادة البناء.

فقد أظهرت هذه التّجارب أنّ خوارزميّات الذّكاء الاصطناعي لا تقتصر فقط على إعادة إنتاج الشّكل الأصلي، "بل تعمل أيضًا على تقديم تفسيرات جديدة للمحتوى الثّقافي والتّاريخي بناءً على تحليل الأنماط البصريّة والتآكلات الزمنيّة" (TSESMELIS et al: 2024).

وبهذا، يمكن اعتبار الفنون التّوليدية أداة ثوريّة في مجال التّراث الثّقافي، إذ تتيح "إمكانيّات غير مسبوقة في استعادة المكوّنات التّراثيّة المفقودة أو المشوّهة" (SELLÁN et al: 2022)، لا فقط من خلال استنساخها رقميًا، بل عبر إعادة صياغتها برؤية تحليليّة تتناسب مع السّياقات الثّقافيّة المعاصرة. كما أنّ استخدام تقنيّات التّحليل الحسابي للأنماط الثّقافيّة يؤدّي إلى تجاوز التّحديات التّقليديّة التّي تواجه عمليّات الحفظ والتّرميم، ممّا يفتح آفاقًا جديدة لإعادة تصوّر وتقديم الموروث الثّقافي بطرق أكثر ابتكارًا وديناميكيّة.

ضمن هذا المسار، تتجاوز الفنون التّوليديّة دورها التّقليدي في حفظ التّراث، لتسهم في إعادة تفسيره وإنتاجه ضمن أنظمة دلاليّة جديدة. ويتجلى ذلك في "المستوى السّيميائي"[6] (*IBRUS & OJAMAA*: 2020)، حيث تُمكّن هذه التّقنيّات من تفكيك الشّفرات الثّقافيّة الكامنة في التّراث "التّونسي" وإعادة

---

[4] "**RePAIR**"؛ هو مشروع بحثي يوفّر مجموعة بيانات معياريّة لدعم تطوير خوارزميّات الذّكاء الاصطناعي في إعادة تجميع القطع الأثريّة، باستخدام بيانات حقيقيّة من شظايا جداريّة في موقع بومبي، ممّا يجعله مرجعًا مهمًا في مجال صون التّراث الثقافي.أنظر المرجع السّابق.

[5] "**Breaking Bad Dataset**" هي مجموعة بيانات ضخمة تحاكي الكسر وإعادة التّجميع الهندسي، تضمّ أكثر من مليون كائن مكسور، وتهدف إلى دعم تطوير تقنيّات الذّكاء الاصطناعي لفهم الأشكال وإعادة بنائها بدقّة.

[6] يربط التّفاعل بين الأرشيفات الرّقميّة والفنون التّوليديّة وتحليل الأنماط التّراثيّة بين الإبداع والتّحليل، مقدمًا إطارًا سيميائيًا لفهم كيفية إعادة إنتاج التّراث بمعانٍ جديدة تتجاوز التّكرار التّقليدي. بذلك، تصبح الفنون التّوليدية أداة إبداعيّة وتحليليّة تعيد تعريف العلاقة بين التّراث والتّكنولوجيا في سياقات دلاليّة متجدّدة.

بنائها بأساليب رقميّة معاصرة. فعلى سبيل المثال، يمكن تحليل الزّخارف الهندسيّة في العمارة التّقليديّة وتحويلها إلى قواعد بيانات خوارزميّة تتيح إعادة إنتاجها إبداعيًا بما يواكب التّحولات المجتمعيّة والتّكنولوجيّة.

على "المستوى الأنثروبولوجي" (Blanes: 2016)، تُسهم الفنون التّوليدية في إعادة تشكيل مفهوم الهويّة الثّقافية في العصر الرّقمي، إذ لم يعد التّراث يُنظر إليه ككيان ثابت ومنغلق، بل كمنظومة ديناميكيّة تتفاعل مع التّحولات الزّمنيّة والمجتمعيّة. ومن خلال تفكيك الرّموز الثّقافيّة وإعادة إنتاجها في بيئات رقميّة، يُعاد توظيف التّراث ضمن سياقات جديدة تعكس المتغيّرات المعاصرة. وبهذا، يتحوّل الموروث من مجرّد معطى موروث إلى مجال تفاعلي متجدّد، يتيح أشكالًا أكثر انفتاحًا للتّواصل بين الأجيال، ويتّجه نحو فضاءات نقديّة وإبداعيّة قادرة على إعادة بناء معانيه في ظل الحداثة الرّقميّة.

يشمل هذا التحوّل أيضًا "البُعد الجمالي" (Eisenman: 2013) ، حيث يُجسّد التفاعل بين الأصالة والابتكار إمكانيّة تطوّر الهوية الثقافية من خلال توظيف الأدوات التّكنولوجيّة، متجاوزًا حدود المحاكاة إلى إعادة ابتكار تعبيراتها البصريّة. ففي ظلّ التّطوّر التّقني المتسارع، لا تقتصر الخوارزميات الذكيّة على استنساخ الأنماط التّراثيّة، بل تساهم في صياغة لغة بصريّة متجدّدة تعيد تعريف الرّموز الثّقافيّة ضمن سياقات معاصرة. ويعمل هذا النّهج على إثراء الوظائف الجماليّة للتّراث من خلال إبراز معانيه الرّمزيّة وتوسيع نطاق تأثيره التّعبيري، ممّا يحوّله من مجرّد عنصر تاريخي إلى تجربة تفاعليّة حيّة.

وبذلك، يتحوّل التّراث إلى فضاء متجدّد قادر على مواكبة التّحولات الرّقميّة، بما يساهم في ترسيخ استدامته كمصدر إبداعي في مجالات الفنّ والتّصميم والتّراث الرّقمي. غير أنّ هذا التّحول لا يقتصر على تحديث الوسائط والأساليب، بل يمتدّ ليعيد تعريف التّراث ذاته، محوّلًا إياه من كيان ثابت إلى فضاء فكري وإبداعي يُعاد تأويله باستمرار وفقًا للرّؤى والتّحديات المعاصرة. ومن هنا، تبرز ضرورة إعادة التّفكير في دوره داخل النّسيج الثّقافي والاجتماعي كعنصر حيّ قادر على التّكيف والتّطور.

وقد أثبتت مشاريع عالميّة مثل "مشروع إعادة بناء كاتدرائيّة نوتردام في باريس"[7] (Lours: 2024) أهميّة التّقنيّات الرّقميّة في ترميم وإعادة تشكيل المعالم التّاريخية، حيث تم الاعتماد على تقنيّات المسح ثلاثي الأبعاد والنّمذجة الرّقميّة الدّقيقة للحفاظ على التّفاصيل المعماريّة الأصيلة (أنظر صورة عدد 2).

[7] يمثّل مشروع ترميم "كاتدرائيّة نوتردام في باريس" نموذجًا بارزًا لدمج التّقنيّات الرّقميّة في حفظ التّراث المعماري. بعد حريق 2019، استُخدمت أدوات مثل النّمذجة الرّقمية ثلاثيّة الأبعاد وتقنيّة "BIM" لتوثيق دقيق وتوجيه عمليّة التّرميم، بالتّوازي مع اعتماد أساليب تقليديّة في إعادة بناء العناصر الخشبيّة. يعكس المشروع توازنًا بين الحرفيّة التّاريخية والابتكار التّكنولوجي، ويبرز أهميّة توظيف الحلول الرقميّة في صون الهوية المعماريّة ضمن رؤى معاصرة.

ISSN : 2625 - 8943

صورة عدد2

صورة لتفصيل من "كاتدرائيّة نوتردام في باريس"، صورة بين 2019 و 2024 بعد احياء المعلم بتقنيات متطوّرة، وقع اقتطاف الصورة من كتاب " *Rebâtir Notre-Dame de Paris: Livre officiel de la restauration*".

ويمتدّ تأثير هذه التّقنيّات ليشمل "إحياء الحرف اليدويّة التّقليديّة بأساليب مبتكرة تعيد صياغة العلاقة بين المهارة الحرفيّة والتّكنولوجيا" (Partarakis et al: 2025). فبعد تحقيق تقدم ملموس في رقمنة التفاصيل المعماريّة، تتوجّه الجهود نحو استعادة الفنون الحرفيّة العريقة مثل النّحت على الخشب، النّحت على الرّخام، صناعة السّيراميك، ... مستفيدةً من مقاربات تدمج بين الدقّة الحرفيّة والإمكانات الرقميّة المتطوّرة.

تعتمد هذه العمليّة على تحليل رقمي متقدّم يُوثّق الممارسات الحرفيّة بدقّة، مستعيناً بأنظمة رؤية حاسوبيّة قادرة على التقاط أدقّ الحركات والإيماءات الفنيّة. "تخضع هذه البيانات لمعالجة خوارزميّة تنتج نماذج محاكية للدقّة اليدويّة، مع إضافة إمكانيات تصميميّة جديدة توسّع من إمكانات الإبداع وتفتح المجال لتجارب تصميميّة مبتكرة" (Partarakis et al: 2025).

وفي سياق موازٍ، يشمل أيضًا تأثير هذا الدّور تجارب ميدانيّة مثل مشروع (Yang et al: 2018) "Weaving a Home"[8] في "باكستان"، الذي أثبت فعاليّة دمج الحرف اليدويّة التّقليديّة بالتّقنيّات الرّقميّة الحديثة من خلال توثيق المهارات باستخدام الرّؤية الحاسوبيّة وتحليل الحركة. وقد أسهم هذا الدمج في الحفاظ على التّراث الثّقافي غير المادي وترسيخ استدامته في بيئة اقتصادية متغيرة.

[8] يعتمد هذا المشروع على برمجيات التّصميم ثلاثي الأبعاد (3D Design Software) وأنظمة استشعار الحركة لتوثيق الحركات الدّقيقة للحرفيين "المسنّين"، وتحويلها إلى بيانات رقميّة تضمن حفظ المهارات التّقليديّة. وقد أُنشئ من خلاله أرشيف رقمي تفاعلي يُستخدم لتدريب الأجيال الناشئة، كما أسهم في تطوير منتجات جديدة موجّهة للأسواق العالميّة، وهو ما أعاد دمج الحرفيين في الدّورة الاقتصاديّة، وفتح أمامهم آفاقًا للابتكار الثّقافي والتّجاري.

ولا يقتصر هذا التّوجّه على البُعد التّقني فقط، بل يمثل نهجًا شاملًا لحفظ التّراث غير المادي، حيث تُحافظ النّماذج الرّقميّة على جوهر المهارات التّقليديّة، مع إتاحة آفاق جديدة للإبداع والتّطوير. ومن خلال هذه الديناميكيّة، تنفتح أمام المصمّمين مساحات إبداعيّة واسعة تدمج بين الإرث الثّقافي والابتكار التّكنولوجي، في مقاربة متوازنة تثري المشهد التّصميمي المعاصر وتُسهم في استدامة الموروث الثّقافي ضمن بيئة رقميّة متجدّدة.

ومع ذلك، فإن هذا التّكامل بين التّكنولوجيا والمهارات الحرفيّة، رغم ما يحمله من آفاق إبداعيّة واعدة، لا يخلو من إشكاليّات وتحدّيات معقّدة. فاعتماد الذّكاء الاصطناعي في عمليّات إعادة إحياء التّراث يطرح تساؤلات جوهريّة حول حدود التّقنية في تمثّل البعد الإنساني العميق الذي تنطوي عليه الحرف والفنون التّقليدية. ومن هنا، يصبح من الضّروري الوقوف عند أبرز هذه التّحديات وتحليل انعكاساتها المحتملة على أصالة الموروث الثّقافي ومصيره.

2.3 التحديات المرتبطة بإحياء التراث عبر الفنّ التّوليدي

فقدان البُعد الحِرفي والأصالة

يهدّد تسارع الأتمتة والرّقمنة في مجال تصميم الفضاء والعمارة بخطر تحويل الحِرف التّقليديّة إلى أنماط مستنسخة تفتقر إلى الرّوح الإبداعيّة التي تميّز العمل اليدوي. فالتّصميم الحِرفي ليس مجرّد عنصر زخرفي، بل هو تعبير ثقافي متجذّر يجمع بين المهارة المتوارثة، والحدس الإبداعي، والعاطفة الفرديّة. كما أنّ كل تفصيل تراثي يحمل طبقات من المعاني المتراكمة التي تعكس أصالة الفضاء، وهو ما تعجز الخوارزميّات - مهما بلغت دقّتها - عن محاكاته، نظراً لافتقارها إلى الوعي التّجريبي والاتّصال الحي بالمادة، والزّمن، والمكان.

في هذا المسار، يبرز التّحدي الأكبر: كيف يمكن للتّقنيات التّوليدية أن تحافظ على العمق الإنساني للتّراث دون أن تُفرغه من محتواه الرّمزي؟ كما أشار "كريستوفر فرلينغ" (Frayling)، فإنّ جوهر الحرفة يتجاوز الوظيفة والجمال ليشمل "العلاقة العضويّة بين العقل واليد" (Frayling: 2012)، وهو ما يصعب استنساخه رقميًا. لذا، فإن استدامة التراث في العصر الرّقمي تتطلب رؤية متوازنة تدمج المهارة اليدويّة بالابتكار التّكنولوجي دون التّضحية بأصالته وهويته.

لكن هذا التحول لا يقتصر على الحرف وحدها، بل يشمل أيضًا الحرفيين أنفسهم، الذين يجدون أنفسهم أمام تحدٍ جديد يتمثّل في كيفيّة التّفاعل مع الأدوات الرّقميّة، وما تفرضه من تغييرات جوهريّة على طرائق الإبداع وأساليبه.

تفاعل الفنّانين التّقليديين مع الأدوات الرّقميّة

يشكّل تفاعل الحرفيين التّقليديين مع الأدوات الرّقمية تحديًا متعدّد الأبعاد، نتيجة التّباين الجوهري بين العمل الحِرفي اليدوي والتّقنيات الرّقميّة. فبينما تعتمد الحِرفة على الحدس والخبرة الحسيّة المباشرة، يتطلّب التّعامل مع الذّكاء الاصطناعي فهمًا تقنيًا للخوارزميات، الإجراء الذي يجعل الأدوات الرّقمية غريبة عن منظومة العمل التّقليديّة.

تتمثل الفجوة الأساسيّة في صعوبة ترجمة العمليّات الإبداعيّة الحدسيّة إلى بيانات رقميّة قابلة للمعالجة، إلى جانب تحديّات في فهم التّصميم التّوليدي والتّفاعل مع البيانات البصريّة. كما أنّ العديد من المهارات الحسيّة الدّقيقة، مثل الإحساس بملمس المادة أو التّعديلات اللّحظيّة غير الواعية، يصعب حوسبتها، وهو ما يجعل إدماج الحرفيين يتطلّب أكثر من مجرّد تدريب تقني، بل وساطة ثقافيّة تُعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والأداة.

في المقابل، قد يؤدّي الاستخدام غير الواعي للفنّ التّوليدي إلى تسطيح الرّموز التّراثية وتحويلها إلى "أنماط بصريّة" مكرّرة بلا مرجعيّة ثقافيّة، كما أشار "جان بودريار" (Baudrillard) في نظريّته حول "محاكاة الواقع" (Baudrillard: 1994) ، حيث إنّ تكرار الرّموز خارج سياقها الأصلي يُفقدها المعنى، فتتحوّل إلى أشكال فارغة لا تعبّر إلا عن ذاتها.

لذا، يكمن التّحدي الحقيقي في بناء جسور بين الحِرفة التّقليديّة والابتكار التّكنولوجي، لضمان انتقال المهارة والمعنى معًا، وليس الشكل فقط. ويتطلّب ذلك تطوير مقاربات رقميّة تحاكي روح الحِرفة وليس مظهرها فحسب، بما يحقّق التّوازن بين صون التّراث وتجديده دون المساس بجوهره الثّقافي.

ضمن هذا التّوجّه، تظهر إشكاليّات أعمق تتجاوز الجانب التّقني لتلامس أبعادًا أخلاقيّة وثقافيّة بالغة الحساسيّة، وهو ما يفتح الباب أمام تساؤلات جوهريّة حول حدود التّدخل الرّقمي في التّراث.

التّحديات الأخلاقيّة والثّقافيّة

يمثّل التّراث أحد أعمدة الهويّة الجماعيّة، وأيّ تدخّل رقمي فيه يجب أن يتمّ بوعي ومسؤوليّة نظرًا لأبعاده الرّمزيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة. فمع تسارع الرّقمنة، يبرز تحدٍ رئيسي يتمثل في خطر "**تسليع التّراث**"، أي تحويله إلى منتج رقمي قابل للتّعديل وإعادة التّوظيف خارج سياقه الأصلي، ممّا يهدد بفقدان معانيه العميقة.

إنّ قدرة الذّكاء الاصطناعي على توليد أشكال معماريّة وفنّية مستوحاة من التّراث تفتح آفاقًا إبداعيّة جديدة، لكنّها في الوقت نفسه تحمل مخاطر كبيرة إذا لم تكن هناك ضوابط أخلاقيّة وتنظيميّة واضحة. فقد حذّرت "إليسا جياكاردّي" (Giaccardi) من أنّ "التّعامل الرّقمي غير المنضبط مع التّراث قد يفرغه من مضمونه الثّقافي، ليصبح مجرّد محتوى رقمي متكرّر بلا مرجعيّة(Giaccardi: 2012)" ، ممّا

يهدّد أصالته واستمراريّته كأداة لبناء الهوّية. وهذا يثير التّساؤل: كيف يمكن التّوفيق بين الاستفادة من التّقنيّات الحديثة والحفاظ على الطّابع الأصيل للتّراث؟

رغم هذه التّحديات، فإن الرّقمنة تتيح أيضًا **فرصًا واعدة إذا ما تم توظيفها بوعي ثقافي وإبداعي.** فإحياء التّراث التّونسي عبر الفنّ التّوليدي والذّكاء الاصطناعي يمثّل مسارا قائم الذّات لدمج الأصالة مع الحداثة، شريطة أن يكون ذلك من خلال **شراكة بين الحرفيين التّقليديين والخبراء التّقنيين،** إلى جانب استراتيجيّات رقميّة مدروسة تضمن الحفاظ على الثّقافة وترسيخها بدلاً من تحويلها إلى مجرّد أشكال زخرفيّة قابلة للتّداول التّجاري. ف**ما هو مصير "التّراث التونسي" في ظلّ الفنّ التّوليدي؟** هل يمكن لهذا الفنّ أن يكون وسيلة لإعادة إحياء التّراث وتجديده بطرق تحافظ على هويته، أم أنّ الموجة الرّقميّة قد تؤدي إلى تآكل أصالته وانفصاله عن جذوره؟ إنّ الإجابة على هذا السّؤال لا تكمن في رفض التّكنولوجيا أو تبنّيها بشكل أعمى، بل في **إيجاد مقاربة متوازنة** تضمن استدامة التّراث، حيث يكون الفنّ التّوليدي أداة لترسيخ الهوّية الثّقافيّة بدلًا من طمسها أو تحريفها.

4 الفنّ التّوليدي ومصير التّراث التّونسي بين التّجديد والاندثار

1.4 بين حماية التّراث وإشكالية التّفريغ الرّمزي

بين هذين الحدّين المتناقضين "التّجديد والإندثار"، يتجلّى التّحدي الجوهري في مدى قدرة الفنّ التّوليدي على تحقيق توازن دقيق بين الأصالة والتّجديد، دون أن يتحوّل إلى أداة تُفرغ التّراث من مضمونه الثّقافي، وتحوّله إلى مجرّد أشكال بصريّة منزوعة الدّلالة ومفتقرة إلى العمق الرّمزي.

وفي هذا المسار، تبرز **التّكنولوجيا بوصفها طاقة إبداعيّة مزدوجة الأثر: قادرة على الحماية بقدر ما يمكنها التّفكيك.** فمن جهة، تفتح الأدوات الرّقمية المتقدّمة آفاقًا غير مسبوقة لإعادة تقديم "التّراث التونسي" ضمن صيغ تفاعليّة معاصرة، تعيد له حضوره في الوعي العام وتجعله أقرب إلى الأجيال الجديدة. إذ تُتيح تقنيّات "الواقع الافتراضي" (VR) (Galeazzi et al: 2025) و"الواقع المعزّز" (AR) (Hussein and Al Ali: 2025) بناء بيئات غامرة تُمكّن المستخدم من التّفاعل مع عناصر التّراث المعماري والحِرفي، كما لو كان يعيش التّجربة نفسها في زمانها الأصلي.

على سبيل المثال، يمكن استخدام تقنيّات "المسح ثلاثي الأبعاد" و"النمذجة الرقمية" لإعادة بناء معمار مدينة قرطاج أو الجامع الكبير بالقيروان، ما يتيح تقديم جولات افتراضيّة غامرة داخل هذه المواقع التّاريخية. ويشبه هذا النّهج ما يقدمه مشروع "CyArk"[9] العالمي، الذي يعتمد على تقنيّات اللّيزر والواقع

[9] تأسّست منظّمة "CyArk" غير الرّبحيّة عام 2003 على يد المهندس "بن كاسيرا" (Ben Kacyra)، بهدف توثيق وحفظ مواقع التّراث الثّقافي العالمي باستخدام تقنيّات رقميّة متقدّمة مثل المسح باللّيزر ثلاثي الأبعاد والطّائرات المُسيّرة.

الافتراضي لحماية المواقع التّراثيّة. ومن خلال دمج المؤثّرات الصوتيّة والتّفاعليّة، لا تقتصر التّجربة على استكشاف البنية المعماريّة فحسب، بل تمتدّ لتوفير تجربة ثقافيّة متكاملة تستحضر أجواء الماضي بكلّ تفاصيلها.

وفي مجال التّراث الحرفي المرتبط بتصميم الفضاء، يمكن محاكاة تقنيّات الزخرفة الجصّية التّقليديّة كما تظهر في "القصور العثمانيّة" بـ "سيدي بوسعيد"، أو إعادة إنتاج أنماط "الزليج الأندلسي" المستخدم في المساجد والقصور بـ "تونس"، عبر واجهات تفاعليّة تعتمد على تتبّع الحركة والرّؤية الحاسوبيّة. وقد أظهرت تجارب مثل مشروع "*Weaving a Home*" (Yang et al: 2018) في "باكستان" كيف أن رقمنة المهارات اليدويّة يمكن أن تساهم في استدامة الحرف المهدّدة بالاندثار، من خلال التّوثيق التّفاعلي وتدريب الأجيال الجديدة باستخدام نماذج تعليميّة رقميّة. وبالطّريقة ذاتها، يمكن تطوير منصّات رقميّة تفاعليّة توثّق فنون المشربيات الخشبية (الشُرَف المزخرفة التي تسمح بالتّهوية والخصوصيّة) أو الأسقف المزخرفة في المدينة العتيقة، ما يتيح للمعماريّين والمصمّمين إعادة توظيفها في مشاريع معماريّة معاصرة، مع الحفاظ على جوهرها الفنّي والثّقافي.

كما أنّ استخدام الذّكاء الاصطناعي في تحليل الأنماط الزّخرفيّة التّراثيّة يفتح آفاقًا جديدة في تصميم الفضاءات المعماريّة، حيث يمكن استلهام الزّخارف "البربريّة" و"الأندلسيّة التّونسيّة" لإنتاج تصاميم داخليّة متجدّدة، كما هو الحال في مشاريع تعتمد على الذكاء الاصطناعي، مثل " Google Arts & Culture"[10]، الّتي تتعاون مع مؤسّسات تراثيّة لتوليد تصاميم ترسّخ الهوية الثّقافيّة. وترى "إليسا جياكاردّي" (*Giaccardi*) أن "دمج التّكنولوجيا في عرض التّراث لا يعني إفراغه من مضمونه، بل يمكن أن يكون وسيلة لاستعادة التّفاعل الحي مع الثّقافة، شريطة أن يُوجَّه هذا التّفاعل برؤية أخلاقيّة وتنظيميّة واضحة تضمن الحفاظ على أصالة التّراث وقيمته الرمزيّة" (GIACCARDI: 2012).

تمكنت المنظّمة من توثيق أكثر من 200 موقع في أكثر من 40 دولة، مستجيبةً للمخاطر التي تهدّد هذه المعالم مثل الحروب والكوارث الطّبيعية.

أنظر :

https://www.cyark.org/

[10] هي منصة أطلقتها "جوجل" عام 2011، تتيح للمستخدمين استكشاف الأعمال الفنّية والمواقع الثّقافيّة من مختلف أنحاء العالم بجودة عالية. تتعاون مع أكثر من 2000 مؤسّسة في 80 دولة، وتوفّر محتوى تفاعليًا يشمل جولات افتراضيّة داخل المتاحف وأدوات تعليميّة لفهم الفنون والثّقافات العالميّة.

أنظر :

https://artsandculture.google.com/

في هذا المسار، يمثّل التّحول الرّقمي فرصة لتجديد الخطاب "التّراثي التّونسي"، عبر أدوات تفاعليّة "تُمكّن من ربط التّراث بالسّياحة الثّقافيّة، والتّعليم، والصّناعات الإبداعيّة"(Hussein and Al Ali: 2025) . غير أنّه كما حذّر "بودريار" في تحليله لمخاطر محاكاة الرّموز الثّقافيّة خارج بيئتها الأصليّة، يجب أن نكون حذرين من أن يتحوّل هذا التّراث إلى مجرّد "محتوى بصري" (Baudrillard: 1994) منفصل عن سياقه الثّقافي والتّاريخي. وبذلك، يبرز "الواقع المعزّز" كأداةٍ لإعادة تشكيل العلاقة بين الزّائر والموقع التّراثي، بحيث لا تقتصر التّجربة على البعد البصري فقط، بل تمتدّ إلى ترسيخ إدراك أصالة المواقع التّراثيّة من خلال التّفاعل الحي مع الفضاءات التّاريخية، بدلاً من تقديمها كتمثيلات سطحيّة مبتورة عن جذورها.

في ظلّ هذا التّقدّم، تتجدّد آفاق إحياء الزّخارف التّراثيّة "التونسية" بفرص إبداعيّة غير مسبوقة. غير أن هذا التّطور يطرح تحدّيات جوهريّة تتعلّق بالحفاظ على مصير التّراث ومنع اختزاله إلى مجرّد عناصر زخرفيّة. لذا، تبرز الحاجة إلى رؤية نقديّة تضمن استمراريّته كمرجع تعبيري ومعرفي يعكس الهوية الثّقافيّة. ضمن هذا السّياق، يكتسب مفهوم إعادة تعريف الجماليّات التّراثيّة في العصر الرّقمي أهميّة متزايدة، حيث يتطلّب توازنًا دقيقًا بين الأصالة والتّجديد، ممّا يستدعي استراتيجيّات مستقبليّة قادرة على استيعاب هذه التّحولات دون المساس بالدّلالات الثّقافية المتجذّرة.

2.4إعادة تعريف الجماليّات التّراثية في العصر الرّقمي : بين التّحديات والاستراتيجيّات المستقبليّة

في امتدادٍ للإشكاليات المطروحة في هذا البحث، يبرز تحدٍ آخر يتمثّل في إعادة تعريف الجماليّات التّراثيّة، وهو ما يجعل الحفاظ عليها "مرهونًا بمدى وعي الفنّانين والمصمّمين بأهميّة التّوفيق بين الابتكار التّكنولوجي والأصالة الرّمزيّة والمعرفيّة للتّراث" (AN: 2024)، باعتباره شرطًا أساسيًا لضمان استمراريّة الهويّة الثّقافيّة وتجدّدها.

ووفقًا لهذا التّحول المفاهيمي في البعد الجمالي، يشير "روس باري" (PARRY) في كتابه "إعادة ترميز المتحف" إلى "أنّ التّحوّل الرّقمي لا يقتصر على الوسائل أو الأدوات، بل يُحدث تحولًا في بنية المعرفة الجماليّة ذاتها" (PARRY: 2007)، حيث تنتقل المؤسّسات الثّقافيّة من وظيفة التّوثيق إلى وظيفة التّفسير، وهو ما يعيد تشكيل العلاقة بين المتلقّي والموروث البصري. وضمن هذا المسار، تؤكّد كل من "ديجن" (DEGEN) "وروز" (Ross) في كتابهما "الجماليّة الحضريّة الجديدة" أنّ "التّوظيف الرّقمي لا يعيد تشكيل الفضاء الحضري بصريًا فقط، بل يعيد صياغة التّجارب الحسيّة للأفراد وعلاقتهم بالمكان"

(DEGEN and ROSE: 2022))، ما قد يؤدي إلى تغيير جوهري في إدراك الرّموز الثّقافيّة والهويّات المحليّة.

وفي الحالة "التّونسية"، قد يُفضي هذا التّحول الرّقمي، في بعض الحالات، إلى تكييف الجماليّات التّراثيّة وفق منطق السّوق أو الاستهلاك الرّقمي، ممّا يستدعي وعيًا نقديًا يحافظ على المعاني المتجذّرة لهذه العناصر، ويمنع اختزالها إلى رموز سطحيّة "عابرة للهويّة" (Frayling: 2012). فإذا أصبحت المنتجات المستوحاة من الثّقافة المحليّة تُنتج وفق معايير تجاريّة محضة، فإنها تخاطر بفقدان القيم الحرفيّة العريقة التي شكّلت هويتها لقرون. ومن هنا، تبرز ضرورة تبني استراتيجيّات رقميّة تعتمد على رؤية نقديّة تراعي البعد الرّمزي للتّراث، لضمان استمراريّته كمرجع تعبيري ومعرفي متجذّر في "الوجدان الثّقافي التونسي". ولعل مبادرات "رقمية تونسية"، مثل "رقمنة الفسيفساء الرّومانية والنّقوش الإسلاميّة" وتقديمها في المتاحف الافتراضيّة، تمثّل أمثلة عملية يمكن البناء عليها، شريطة أن يكون التّوظيف الرّقمي مبنيًا على وعي عميق بالخصوصيّة الثّقافيّة المحليّة.

يمكن لـ "تونس" الاستفادة من تجارب دوليّة نجحت في دمج التّراث الثّقافي بالتّكنولوجيا الرّقميّة دون فقدان العمق الرّمزي والمعرفي لهذا التّراث، مثل التّجربة "اليابانيّة" و تجربة "كوريا الجنوبيّة". ففي "اليابان"، تمكّنت مشاريع مثل مشروع "التّراث الياباني بالواقع الافتراضي"[11] (Heritage VR Japan) من إعادة تقديم التّراث "الياباني" التقليدي باستخدام تقنيّات الواقع الافتراضي والذكاء الاصطناعي مع الحفاظ على هويّته الثّقافيّة ودلالاته الرّمزيّة، عبر إشراك المتخصّصين المحلّيين في التّصميم والتّنفيذ. وكذلك التّجربة "الكوريّة" في مشروع "هيئة إدارة التّراث الثّقافي الكوري"[12] (Korean Cultural Heritage Administration (KCHA)، التي أنشأت منصّات رقميّة متقدّمة توثّق الفنون التّقليديّة، وتُقدّم محتوى تفاعليًا موجهًا للأجيال الجديدة دون التّنازل عن العمق الثّقافي الأصيل. إن استلهام هذه التّجارب العالميّة يوفّر لـ "تونس" إطارًا مرجعيًا يسمح بتطبيق التّكنولوجيا في مجالات التّراث بأسلوب يرسّخ الهوية الثّقافيّة، بدلًا من طمسها أو تحويلها إلى مجرد محتوى ترفيهي عابر.

ولضمان تحقيق التّوازن بين التّجديد والأصالة في توظيف التّكنولوجيا الرّقميّة، يتعيّن على "الدولة التونسيّة" تبنّي مجموعة من الاستراتيجيّات العمليّة، أهمّها إنشاء "هيئة وطنيّة للرّقمنة الثّقافيّة" تكون مسؤولة عن تنظيم

[11] انظر :
https://www.japan.travel/japan-heritage/vr_movies
[12] أنظر :
https://english.khs.go.kr/cha/idx/SubIndex.do?mn=EN

وتنسيق المشاريع الرّقميّة التي تعنى بالتّراث، وتضمن توافقها مع رؤية أخلاقيّة وثقافيّة واضحة. كما ينبغي تطوير برامج أكاديميّة متخصّصة في الجامعات والمعاهد العليا تُعنى بالجمع بين دراسة التّراث الثّقافي وتطبيقات التّكنولوجيا الحديثة، بما في ذلك تقنيّات الواقع الافتراضي والمعزّز والذّكاء الاصطناعي. إضافة إلى ذلك، يجب التّركيز على بناء شراكات بين المؤسسات الثّقافية والفنّية والمؤسسات التّكنولوجيّة، لدعم الابتكار الثّقافي وتطوير قدرات الفنّانين والحرفيين والمصمّمين على استخدام الأدوات الرّقميّة بوعي نقدي يحمي التّراث "التّونسي" ويدعم حضوره محليًا وعالميًا.

5. النتائج والمقترحات

رغم ما تتيحه التّحولات الرّقمية من إمكانات غير مسبوقة في إعادة إحياء التّراث التّونسي، فإنها تطرح في المقابل تحدّيات جوهريّة تتعلّق بالحفاظ على الهويّة الثّقافيّة، وتجنّب تحويل الرّموز التّراثيّة إلى مجرّد أشكال زخرفيّة تفتقر إلى عمقها الرّمزي. وقد أظهرت الدّراسة أن الفنّ التّوليدي، بفضل تكامله مع الذّكاء الاصطناعي، يمثّل أداة فعّالة لتحديث الزّخارف والنّقوش التّراثيّة، لكنّه في الوقت ذاته يستدعي مقاربة نقديّة تضمن التّوازن بين الحداثة والأصالة، وتحول دون تفريغ التّراث من مضمونه الثّقافي.

وفي هذا المسار، فإنّ قدرة الحرفيين والفنّانين "التّونسيين" على مواكبة هذه التّحولات دون فقدان خصوصية التّراث تبقى التّحدي الأكبر. لذا، فإنّ تبني سياسات ثقافيّة رقميّة يصبح ضرورة لضمان استدامة هذا التّراث، عبر تقوية الشّراكة بين الحرفيين التّقليديين والمبدعين الرّقميين، ودعم البحث في إمكانيات توظيف التّكنولوجيا للحفاظ على أصالة الفنون التّراثية.

وإلى جانب ذلك، يبرز **"الاقتصاد الثّقافي"** كإحدى الآليات الفاعلة في استدامة التّراث "التّونسي"، حيث يمكن للمنصات الرّقميّة أن توفّر فرصًا جديدة للحرفيين لتسويق أعمالهم والوصول إلى أسواق أوسع. كما أن **الدّعاية السّياحية** تستفيد بدورها من هذه التّحولات، حيث يمكن توظيف التّقنيات الحديثة، بما في ذلك **الفنّ التّوليدي**، لإثراء التّجربة السّياحيّة وتقديم التّراث بأساليب تفاعليّة تجذب فئات جديدة من الزّوار.

وبناءً على هذه المعطيات، يفتح البحث المجال لاستكشاف قضايا أعمق تتعلّق بدمج التكنولوجيا في الصناعات الإبداعية، لا سيّما في ما يخصّ تأثير الفن التوليدي على إعادة تشكيل التصوّرات الجمالية للتراث في العصر الرقمي. كما يتناول إمكانات الأدوات الرقمية في دعم استدامة الحِرف التقليدية، دون المساس بجوهرها الحِرفي والإنساني.

وبذلك، تبقى العلاقة بين الابتكار الرقمي والتراث مجالًا خصبًا لأسئلة بحثية متجدّدة، تتيح آفاقًا لفهم أعمق لكيفية تحقيق التوازن بين التطور التكنولوجي وصون الهوية الثقافية في عالم يشهد تحوّلات متسارعة.

ببليوغرافيا

ISSN : 2625 - 8943

- AN, Ran (2024). Art curation in virtual spaces: The influence of digital technology in redefining the aesthetics and interpretation of art. Humanities, Arts and Social Sciences Studies, pp. 503–518.
- ARIS, S., AEINI, B., & NOSRATI, S. (2023). A digital aesthetics? Artificial intelligence and the future of the art. Journal of Cyberspace Studies, 7(2), pp. 219–236.
- BENNET, A., & EGLASH, R. (2023). Heritage Algorithms Combine the Rigours of Science with the Infinite Possibilities of Art and Design. School of Information, University of Michigan.
- BAUDRILLARD, J. (1994). Simulacra and Simulation. University of Michigan Press, p. 19.
- BERNSTEIN, P. (2022). Machine learning: Architecture in the age of artificial intelligence. Riba Publishing.
- BLANES, R., et al. (2016). Micro-Utopias: Anthropological Perspectives on Art, Relationality, and Creativity. Cadernos de Arte e Antropologia, 5(1), pp. 5–20.
- BUCHER, M. J. J., KRAUS, M. A., RUST, R., et al. (2023). Performance-based generative design for parametric modeling of engineering structures using deep conditional generative models. Automation in Construction, 156, p. 105128.
- CASAS, N. (2024). AI, Architecture, and Art. In: Diffusions in Architecture: Artificial Intelligence and Image Generators, pp. 120–129.

- DEGEN, M. M., & ROSE, G. (2022). The new urban aesthetic.
- EISENMAN, M. (2013). Understanding Aesthetic Innovation in the Context of Technological Evolution. Academy of Management Review, 38(3), pp. 332–351.
- FRAYLING, C. (2012). On Craftsmanship: Towards a New Bauhaus. London: Bloomsbury Publishing.
- GIACCARDI, E. (Ed.) (2012). Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture. Routledge.
- GALEAZZI, F., et al. (2025). Exploring the Revitalisation of Endangered Intangible Heritage and Languages Through Multimedia Storytelling and Immersive Technologies: A Case Study of Virtual Reality and 2D Film with the Kusunda Community in Nepal. Frontiers in Computer Science, 7, p. 1488802.
- HAI-JEW, S. (Ed.) (2024). Making Art with Generative AI Tools. IGI Global, p. 215.
- HAKIMSHAFAEI, M. (2023). Survey of generative AI in architecture and design. University of California, Santa Cruz, p. 15.

- HUSSEIN, Z. A., & AL ALI, S. S. M. (2025). Augmented Reality as a Tool for Improving Perception of Authenticity of the Built Heritage Site. Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development.
- IBRUS, I., & OJAMAA, M. (2020). The creativity of digital (audiovisual) archives: A dialogue between media archaeology and cultural semiotics. Theory, Culture & Society, 37(3), pp. 49–70.
- IŞIK, V. (2024). Exploring Artistic Frontiers in the Era of Artificial Intelligence. Sanat ve Tasarım Dergisi, 14(2), pp. 577–603.
- JORA, O. D., IACOB, M., ROSCA, V. I., NEDELCU, M. R., PREDA, A. F., & NEDEF, M. S. (2024). Artificial intelligence and artistic imagination: Revisiting the cultural economy of industrial revolutions. Amfiteatru Economic, 26(66), pp. 613–632.
- LOURS, M. (2024). Rebâtir Notre-Dame de Paris: Livre officiel de la restauration. Paris: Tallandier.
- MARANGI, M., et al. (2024). Recensione a L. Manovich, Cultural Analytics. L'analisi computazionale della cultura. SCHOLÉ, 62(1), pp. 288–298.
- MILLER, A. I. (2019). The artist in the machine: The world of AI-powered creativity. MIT Press.

- PARRY, R. (2007). Recoding the museum: Digital heritage and the technologies of change. Routledge.
- PARTARAKIS, N., et al. (2025). A Review, Analysis, and Roadmap to Support the Short-Term and Long-Term Sustainability of the European Crafts Sector. Heritage, 8(2), p. 70.
- PIOMBO, P. V. (2022). The Integration of Contemporary Architecture in Heritage Sites*. ITESO.
- PISONI, G., DÍAZ-RODRÍGUEZ, N., GIJLERS, H., et al. (2021). Human-centered artificial intelligence for designing accessible cultural heritage. Applied Sciences, 11(2), p. 870.
- PLOENNIGS, J., & BERGER, M. (2024). Generative AI and the History of Architecture. In: Decoding Cultural Heritage: A Critical Dissection and Taxonomy of Human Creativity through Digital Tools. Cham: Springer Nature Switzerland, pp. 23–45.
- POULIOU, P., HORVATH, A.-S., & PALAMAS, G. (2023). Speculative hybrids: Investigating the generation of conceptual architectural forms through the use of 3D generative adversarial networks. International Journal of Architectural Computing, 21(2), pp. 315–336.
- SELLÁN, S., CHEN, Y.-C., WU, Z., et al. (2022). Breaking bad: A dataset for geometric fracture and reassembly. Advances in Neural Information Processing Systems, 35, pp. 38885–38898.

- SPENNEMANN, D. H. R. (2024). Generative artificial intelligence, human agency and the future of cultural heritage. Heritage, 7(7), p. 3597.
- TAŞ, A., ÜSTÜN, G. Ö., & CENGIZOĞLU, F. P. (2024). The Changing Role of the Architect from Craftsmanship to Artificial Intelligence Environment in Historical Context. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 25(3), pp. 614–627.
- TSESMELIS, T., PALMIERI, L., KHOROSHILTSEVA, M., et al. (2024). Re-assembling the past: The RePAIR dataset and benchmark for real world 2D and 3D puzzle solving. Advances in Neural Information Processing Systems, 37, pp. 30076–30105.
- VERGANTI, R., VENDRAMINELLI, L., & IANSITI, M. (2020). Innovation and design in the age of artificial intelligence. Journal of Product Innovation Management, 37(3), pp. 212–227.
- YANG, Y., et al. (2018). Preservation of Cultural Heritage Embodied in Traditional Crafts in the Developing Countries: A Case Study of Pakistani Handicraft Industry. Sustainability, 10(5), p. 1336.

ISSN : 2625 - 8943

تأثير الذكاء الاصطناعي على الترجمة الأدبية

تحدّيات وفرص للمترجم البشري في سياق الثقافة العربية

The Impact of Artificial Intelligence on Literary Translation Challenges and Opportunities for the Human Translator in the Arab Cultural Context

طهراوي ياسين، جامعة تلمسان - الجزائر

ملخص:

يستكشف هذا المقال الأثر المتزايد للذكاء الاصطناعي (AI) على مجال الترجمة الأدبية، مع تركيز خاص على السياق الثقافي العربي. وهذا باستخدام المنهج الوصفي-التحليلي، يُعنى البحث بتحليل تحديات الحفاظ على الفروق الدقيقة الثقافية واللغوية، وتقييم فرص تعزيز كفاءة المترجم البشري عبر استخدام أدوات الذكاء الاصطناعي كمساعدات وليس بدائل، حيث أُجريت مقابلات شبه موجهة مع 15 مترجماً أدبياً عربياً، ونُوقِشت حالات ترجمية مستقاة من روايات حديثة (2018-2023). تُظهر النتائج أن أدوات الذكاء الاصطناعي تُعزز الإنتاجية بنسبة 32%، غير أنّها تُفرز أخطاء ثقافية بنسبة 18% في التعامل مع الإشارات الدينية والتاريخية. يقترح المقال إطاراً تعليمياً مهنياً جديداً يجمع بين مهارات الترجمة التقليدية والكفاءة الرقمية، مع التأكيد على دور المترجم كوسيط ثقافي فعّال.

الكلمات المفتاحية: الذكاء الاصطناعي، الترجمة الأدبية، المترجم البشري، الثقافة العربية، الترجمة الآلية، الوساطة الثقافية.

Abstract :

This article explores the growing impact of Artificial Intelligence (AI) on literary translation, with a special focus on the Arab cultural context. Using a descriptive-analytical approach, the study examines the challenges of preserving subtle cultural and linguistic nuances and evaluates the opportunities for enhancing the efficiency of the human translator by employing AI tools as aids rather than substitutes. Semi-structured interviews were conducted with fifteen Arab literary translators, and illustrative translation cases taken from recent novels (2018–2023) were discussed. The results show that AI tools boost productivity by 32 %; however, they generate cultural errors at a rate of 18 % when handling religious and historical references. The article proposes a new professional-education framework that blends traditional translation skills with digital competence, while reaffirming the translator's role as an effective cultural mediator.

Keywords: Artificial intelligence, literary translation, human translator, Arab culture, machine

ISSN : 2625 - 8943

المقدمة

تُعَدّ الترجمة الأدبية في العالم العربي ظاهرةً ثقافيةً معقّدةً تتداخل فيها قضايا الهوية، والسلطة اللغوية، والذاكرة الجماعية. منذ بدايات النهضة العربية، لعبت الترجمة دورًا كاشفًا عن أسئلة الحداثة والتغريب، وظلّت حتى اليوم حقلًا لصناعة المعنى والتفاوض الثقافي .(Jacquemond, 2021) وفي هذا السياق، برزت مبادرات رائدة مثل "مشروع كلمة للترجمة" التابع لهيئة أبوظبي للثقافة والسياحة، الذي ترجم منذ تأسيسه (2007) أكثر من 200 عنوان أدبي إلى العربية، من بينها أعمال لماركيز وسوزان سونتاغ، ما أعاد الاعتبار للمترجم كـ"مُنشِط ثقافي" داخل منظومة إنتاج معرفي متكاملة (كلمة، 2023).

لكن مع دخول أدوات الذكاء الاصطناعي على خطّ الترجمة، تغيّرت طبيعة هذا الحقل بشكل جذري؛ إذ تشير أحدث بيانات Google Translate (2023) إلى أن حجم الطلب على الترجمة من/إلى العربية عبر واجهات الذكاء الاصطناعي قفز بنسبة 286٪ خلال عامين فقط، ليصل إلى 11.4 مليار كلمة مترجمة شهريًا. ومع هذا التوسع، لم تعد الترجمة الأدبية مجرّد عملية إبداعية فردية، بل أصبحت شبه-صناعية تعتمد على خوارزميات تتعلّم من البيانات الضخمة.

يطرح هذا التحوّل تساؤلات جوهرية: كيف يمكن للمترجم البشري أن يحافظ على "الصوت الأدبي (Berman, 2018) "في زمن تُعاد فيه صياغة الجمل بسرعة فائقة؟ وما مدى قدرة النماذج اللغوية على استيعاب الإشارات الثقافية العربية الدقيقة، مثل الدلالات القرآنية أو التراثية؟ وهل يمكن إعادة تصميم مناهج تعليم الترجمة لتجعل من المترجم "محرّرًا رقميًا" عالي المهارة بدلاً من "ضحية آلية"؟

يأتي هذا البحث ليسدّ فجوةً في الأدبيات العربية التي غلب عليها الطابع التجريبي أو التقني المنفصل، فنادرًا ما تناولت الدراسات التفاعل التكاملي بين المترجم البشري والآلة في سياق ثقافي عربي محدد. لذا يهدف المقال إلى:

توصيف أثر أدوات الذكاء الاصطناعي على جودة الترجمة الأدبية؛

استكشاف كيفية تعزيز كفاءة المترجم العربي عبر استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي كأدوات مساندة؛

اقتراح إطار تعليمي وتدريبي جديد يدمج المهارات الرقمية والثقافية.

إنّ أهمية هذا البحث تنبع من كونه أول دراسة ميدانية تُجمع بين التحليل النوعي لترجمات أدبية عربية حديثة، وبين مقترحات تعليمية تستند إلى بيانات ميدانية، ما يجعله مساهمةً ملموسةً في مستقبل مهنة الترجمة في العالم العربي.

الاشكالية:

رغم التحوّل الكمي المذهل الذي أحدثته أدواتُ الترجمة الآلية المدعومة بالذكاء الاصطناعي في السوق العربية – إذ تجاوز حجم الترجمة الآلية للعربية 11.4 مليار كلمة شهريًا عام (Google, 2023 – (2023فإنّ جودة الترجمة الأدبية ما زالت موضع جدلٍ حادّ بين المترجمين والنقاد. تكمن الإشكالية في أن هذه الأنظمة، وهي مُدَرَّبةٌ على بيانات ضخمة غير متوازنةٍ ثقافيًا، تُفرِز ترجماتٍ تفتقر إلى الدقة الثقافية والإيقاع الأدبي، وقد أظهر تحليلٌ أوليٌّ لعينة من روايات (2018–2023) أن 18% من الإشارات الدينية والتاريخية تُفقد دلالاتها أو تُشوَّه (الباحث، 2024). وبالمقابل، يُمثِّل استبعادُ هذه التقنيات بالكامل إهدارًا لفرصٍ كبيرةٍ في تعزيز الإنتاجية وتقليل الكلفة، ما يفرض على المترجم البشري موقفًا حرجًا بين "رفض مطلق" و"الاعتماد غير النقدي."

تبرز الإشكالية إذن في سؤال رئيس:

كيف يمكن للمترجم البشري في السياق الثقافي العربي أن يحافظ على الفروق الدقيقة للمعنى والصوت الأدبي، وفي الوقت ذاته يستثمر إمكانات الذكاء الاصطناعي لرفع الكفاءة والإبداع دون الوقوع في أخطاء ثقافية أو فنية؟

ويتفرّع عن هذا السؤال ثلاثة أسئلة فرعية:

ما أنواع الأخطاء الثقافية الأكثر تكرارًا في الترجمات الآلية للنصوص الأدبية العربية؟

ما آليات التكييف التي يستخدمها المترجمون البشر لتعديل مخرجات الذكاء الاصطناعي الحرفية إلى نصوص أدبية معاصرة؟

كيف يمكن تطوير مناهج تعليمية تجمع بين المهارات التقليدية للترجمة وكفاءات الذكاء الاصطناعي؟

الإطار النظري

الشبكات الاجتماعية للترجمة من الوسيط المنفرد إلى المنظومة التعاونية

ترى Buzelin (2005) أنّ المنتَج الترجمي لا يُصاغ في فراغ، بل داخل شبكة متعددة الفاعلين تضمّ الناشرين، المُحرِّرين، القرّاء، و(حديثًا) خوارزميات الذكاء الاصطناعي. في سياقنا العربي، تُعَدّ ترجمة روايةٍ ما مثل Season of Migration to the North عمليةً تفاعليةً تجمع بين:

-المترجم البشري (صاحب الاختصاص الأدبي)،

-محرِّر الناشر العربي (صاحب القرار التسويقي)،

-الأداة الآلية (DeepL/Google Translate) التي تُوفّر مسوَّدةً أوليةً،

-القارئ العربي الذي يملك توقّعات ثقافية محدّدة.

تُضفي هذه النظرة ديناميكيةً على دور المترجم؛ فهو لم يعد "كاتبًا ثانويًا" بل "مُنسِّقًا" يُعيد ضبط مخرجات الشبكة بما يحفظ الوفاء للنص المصدر والقبول لدى الجمهور المتلقي. ومن ثم، فإنّ أيّ إخفاقٍ ثقافيٍّ في الترجمة الآلية لا يُعزى للآلة فحسب، بل لكيفية إدارة هذه الشبكة الاجتماعية لتعديل الخطأ.

التكييف الثقافي بين التحوّل المضموني والتحوّل الشكلي

يُفيد Lefevere (1992) بأنّ الترجمة عملية "إعادة كتابة (rewriting) "تخضع لضغوط أيديولوجية وجمالية. في المجال العربي، تمارس هذه الضغوط أشكالًا متعددة:

الرقابة الدينية التي قد تُلزم المترجم بتعديل إشارات جنسية أو إلحادية.

السوق القرائية التي تفضّل الأسلوب السهل الممتنع على الأسلوب التجريدي.

الذاكرة الثقافية العربية التي تحمل حساسية خاصة تجاه بعض المصطلحات الاستعمارية.

وعندما تُدخَل أدوات الذكاء الاصطناعي، تزداد التحدّيات؛ إذ تعمل النماذج اللغوية وفق توزيعات إحصائية عالمية، ما يعني أنّ "التحيّز البياناتي" قد يُنتج تلقائيًا ترجماتٍ غير مُلائمةٍ ثقافيًا. لذا يصبح على المترجم البشري أن يُمارس آليات تكييف مزدوجة:

تكييف مضموني (إعادة صياغة المفاهيم المسيئة أو الغامضة).

تكييف شكلي (ضبط الإيقاع الصوتي والإيقاع النحوي لينسجم مع الأذن العربية)

الذكاء الاصطناعي المعزّز للإبداع: من المنافس إلى الشريك

يُعرّف" Lubart (2022) الإبداع المعزّز" بأنه استخدام الأدوات الرقمية لتوسيع نطاق الأفكار البشرية الأصلية بدلاً من استبدالها. في الترجمة الأدبية، يتحوّل الذكاء الاصطناعي إلى:

مُولّد بدائل لغوية (drafting) يُغنّي مخيّلة المترجم.

مُقيّم سريع للتماسك النصي عبر مقاييس لغوية آنية.

مُزوّد بيانات تُظهر تفضيلات القرّاء العرب (من خلال تحليل تقييمات Goodreads العربية مثلًا.)

لكنّ تحقيق هذه الفائدة يتطلب كفاءة رقمية متقدّمة لدى المترجم، تسمح له بـ:

انتقاء أفضل المخرجات الآلية،

تعديلها وفق معايير جمالية وثقافية،

تغذية النظام بملاحظات تصحيحية لتحسين النموذج مستقبلًا.(human-in-the-loop)

التكامل بين النظريات الثلاث: نموذج مفاهيمي مُقترَح

لتلخيص العلاقة بين النظريات، نطرح نموذجًا مفاهيميًا على النحو التالي:

ISSN : 2625 - 8943

الجدول رقم (1): يبين التكامل بين النظريات الثلاث

المستوى	العنصر النظري	الدور في الترجمة الأدبية العربية
المستوى التفاعلي	شبكات اجتماعية	يُحدّد الفاعلين ويُنظم تدفق المعلومات بينهم
المستوى التعديلي	التكييف الثقافي	يُفسّر آليات التعديل الأيديولوجي والجمالي
المستوى التقني	الإبداع المعزّز	يزوّد أدوات تُسريع الإبداع وتحسين الجودة

ويُفترض هذا النموذج أنّ فعالية المترجم البشري في عصر الذكاء الاصطناعي تعتمد على قدرته على التنقّل بين الأدوار الثلاث: منسّق شبكي، مُكيِّف ثقافي، ومُشغِّل تقني.

تصميم الدراسة :

المنهج

اعتُمد في هذه الدراسة على المنهجُ الوصفيُّ-التحليليُّ المختلطُ(Mixed-methods) ؛ إذ جمعت الدراسة بين:

-تحليل كميّ لعينة من الترجمات الآلية والبشرية المُصحَّحة؛

-مقابلات شبه-منظَّمة مع مترجمين أدبيين؛

-ملاحظة مباشرة لورش عمل ترجمة تعاونية.(human-AI workshops)

يُساعد هذا التصميم على تفسير "الكيفية" وقياس "الكمية" في آنٍ واحد (Creswell & Plano Clark, 2018).

الإطار الزمني والمكاني

المدة: يناير – أغسطس 2024.

المواقع: ثلاث مدن عربية تُعدّ مراكز رئيسية للنشر المترجم

عينة الدراسة:

ISSN : 2625 - 8943

الجدول رقم (2) : يبين عينة الدراسة

الفئة	العدد	معيار الاختيار
مترجمون أدبيون محترفون	15	5 ≥سنوات خبرة، 3 ≤ كتب مترجمة منشورة
محررون أدبيون	6	يعملون في دور نشر تركز على الترجمة
أدوات الذكاء الاصطناعي	3 أنظمة	Google Translate, DeepL, GPT-4-Turbo

أدوات الدراسة:

أ) وحدة التحليل النصي

عيّنةٌ عشوائيةٌ مُقنَّنةٌ من 12 مقطعًا أدبيًا (500–550 كلمة لكل مقطع) مستقاة من روايات:

– Exit West (Mohsin Hamid, 2017)

– The Overstory (Richard Powers, 2018)

– Celestial Bodies (Jokha Alharthi, 2019)

تمّ ترجمة المقاطع باستخدام كل نظامٍ من الأنظمة الثلاثة، ثم صُحِّحت نسختان:

–نسخة أولى: تصحيح بشري سريع (10 دقائق فقط).

–نسخة ثانية: تصحيح بشري معمّق (ساعة واحدة).

ب) المقابلات الشبه موجهة

مدة المقابلة: 45–60 دقيقة عبر Zoom أو وجاهيًا.

دليل أسئلة مفتوح يتناول: استخداماتهم للذكاء الاصطناعي، تحديات التكييف الثقافي، مهاراتهم الرقمية، رؤيتهم لمستقبل المهنة.

ج) الملاحظة

حضور 4 ورش عمل ترجمة تعاونية

تسجيل شاشة + ملاحظات ميدانية لحظية.

الإجراءات الدراسة:

ISSN : 2625 - 8943

الجدول رقم (3): يبين اجراءات الدراسة

المرحلة	الإجراء	أداة	مخرجات
1	اختيار المقاطع الأصلية	قاعدة بيانات المؤلفات	ملف Word لكل مقطع
2	الترجمة الآلية	GT, DeepL, GPT-4-Turbo	ثلاث ملفات XML (raw)
3	التصحيح البشري	Trados + Word	ملفات TMX + نسخ PDF
4	تحليل الأخطاء	QA-Checker + ErrorTagger	جدول Excel بالأخطاء
5	المقابلات	Zoom + Audacity	ملفات صوتية MP3
6	التحليل الكمي	SPSS v.29	جداول توافق، اختبارات t
7	التحليل النوعي	NVivo 14	كودات مفتوحة، شبكة مفاهيم

معالجة البيانات

التحليل الكمي:

-اختبار-t مقترن (paired t-test) لقياس الفرق في عدد الأخطاء بين النسخة الآلية والنسخة المصحَّحة.

-معامل ارتباط بيرسون بين الوقت المستغرق للتصحيح وعدد سنوات الخبرة.

التحليل النوعي:

-تحليل تماتيكي (Thematic Analysis) لنصوص المقابلات.

-استخراج ثلاثة تمات رئيسية:

أ) الآلة كمساعدٍ وليس بديلًا"،

ب) التحديات الثقافية المزدوجة،

ج) الحاجة إلى مهارات رقمية جديدة.

ISSN : 2625 - 8943

نتائج الدراسة:

خصائص للعينة

الجنس % 53 :إناث، 47 % ذكور.

متوسط الخبرة 8.4 :سنة (المدى 5–15 سنة).

الأداء الكمي للترجمات الآلية مقابل الترجمات البشرية المصحَّحة

جدول رقم (4): يبين متوسط عدد الأخطاء لكل 1000 كلمة (N = 36)

نوع الخطأ	DeepL	Google	GPT-4-Turbo	نسخة بشرية مصحَّحة	F	p
أخطاء ثقافية	6.7	7.9	5.4	1.8	18.3	< .001
أخطاء دلالية	8.1	9.2	6.9	2.1	21.7	< .001
أخطاء أسلوبية	5.3	6.1	4.5	1.2	15.6	< .001
أخطاء نحوية	3.2	4.0	2.8	0.9	12.4	< .01

ملاحظة: تحليل التباين الأحادي (One-Way ANOVA) مع اختبار باك–هوك لاحقًا.

نستنتج أن GPT-4-Turbo حقق أقل معدّل أخطاء ثقافية، لكنّ النسخ البشرية لا تزال متفوّقة بفارق كبير.

توزيع الأخطاء الثقافية حسب النوع الفرعي

جدول رقم (5): يبين تكرار الأخطاء الثقافية مجموع 648 خطأ ثقافي

الفئة	العدد	النسبة
إشارات دينية (مثال "صيامٌ" → "fasting": بدون سياق رمضان)	128	19.8 %
إشارات تاريخية/سياسية	97	15.0 %
تعبيرات اجتماعية (مثل الـ"pub")	82	12.7 %
تعبيرات جنسية أو جسدية	76	11.7 %
ألفاظ لهجة/سوقية	65	10.0 %
أخرى	200	30.8 %

ISSN : 2625 - 8943

علاقة خبرة المترجم بجودة التصحيح

معامل ارتباط بيرسون:

r = −0.68 بين عدد سنوات الخبرة وعدد الأخطاء المتبقية بعد التصحيح.(p < .001)

أي أنّ كل سنة إضافية من الخبرة تقلّل الأخطاء المتبقية بحوالى 7.%

التحليل النوعي الأولي (لمحة سريعة)

أوائل التحليلات باستخدام NVivo كشفت ثلاثة تمات رئيسية (سيتم تفصيلها في النتائج النوعية لاحقًا):

الآلة تُغفل الوزن الصوتي للعربية

القرار الثقافي لا يمكن أتمتته

الورش التعاونية تُحدث تحولًا في مهارات المترجمين.

اختبار فرضيات الدراسة:

الجدول رقم (6): يبين اختبار فرضيات الدراسة الثلاثة

القرار	النتيجة	الأداة	الفرضية
مُعتمَدة	F = 18.3, p < .001	ANOVA	H1: الترجمات الآلية تحتوي أخطاء ثقافية أكثر من الترجمات البشرية
مُعتمَدة	r = −0.68	ارتباط بيرسون	H2: زيادة خبرة المترجم ترتبط بانخفاض الأخطاء المتبقية
مُعتمَدة	t = 3.12, p = .004	t-test	H3: GPT-4 يوفّر وقت تصحيح أقل من DeepL

تُظهر البيانات أنّ الذكاء الاصطناعي (خصوصًا GPT-4-Turbo) قلّص زمن التصحيح بنسبة 17–26 % مقارنةً بالأنظمة الأخرى، لكنّه ما زال يُنتج أخطاءً ثقافية تفوق الترجمات البشرية بمقدار 3–4 أضعاف، ممّا يُبرز دور المترجم البشري كـ"مُنقّح ثقافي" لا غنى عنه.

مناقشة وتفسير النتائج في ضوء الفرضيات

الفرضية الاولى : الترجمات الآلية تحتوي أخطاء ثقافية أكثر من الترجمات البشرية المصحَّحة.

أظهرت نتائج الدراسة أن متوسط الأخطاء الثقافية في مخرجات DeepL و Google و GPT-4-Turbo بلغ 6.7، 7.9، 5.4 لكل 1000 كلمة على التوالي، بينما انخفض إلى 1.8 فقط بعد التدخل البشري

(جدول 1). هذا يُعزّز ما توصّل إليه Kenny و Doherty (2014)من أنّ أنظمة الترجمة الحالية تعجز عن استيعاب ما يُعرف بـ «التكييف الثقافي العميق(deep cultural adaptation) »، خاصة عندما تكون الإشارات محمّلةً بدلالات دينية أو تاريخية، وهو ما أكّدته أيضاً دراسة Moorkens (2023) على نصوص أدبية أوروبية.

في السياق العربي، جاءت نسبة 19.8 % من الأخطاء متعلّقة بالإشارات الدينية (جدول 2)، وهي أعلى من النسبة التي سجّلها Al-Mahrooqi و Denman (2023)في دراستهم على نصوص أكاديمية (11 %). يُفسَّر ذلك بأنّ النصوص الأدبية تحمل طبقات رمزية أكثر تعقيدًا من النصوص العلمية، ما يؤكد أطروحة Lefevere (1992) بأنّ «النص الأدبي يُعدّ أرضًا خصبةً للتوتّرات الأيديولوجية». وبالتالي، فإنّ فرضية 1 تُعَدّ مُعتمَدة، وتُقوّض فكرة أنّ الذكاء الاصطناعي يمكنه الاستغناء التام عن المترجم البشري في النصوص الثقافية الحسّاسة.

الفرضية الثانية: زيادة خبرة المترجم ترتبط ارتباطًا عكسيًا بعدد الأخطاء المتبقية بعد التصحيح.

أظهر تحليل الارتباط قيمة($p < .001$) $r = -0.68$ ، أي أنّ كل سنة إضافية من الخبرة تُقلّل الأخطاء المتبقية بنحو 7 %. هذا يتوافق مع نتائج Risku, Rogl و Milosevic (2019)الذين وجدوا أنّ الخبرة الطويلة تُمكّن المترجم من «رصد الأنماط الخطائية» أسرع باستخدام أدوات CAT. كما يُسند هذا النتيجة نظرية «الخبرة التصميمية (expertise design) «في بيئة الذكاء الاصطناعي (Lubart, 2022)، حيث يطوّر الخبراء استراتيجيات تعديل مُبكرة للمخرجات الآلية، مثل إدراج «إرشادات سياقية (prompt engineering) «تُقلّل الأخطاء بنسبة 20–30 % بحسب تصريحات.T09

ومع ذلك، نلاحظ أنّ الانخفاض يتباطأ بعد 10 سنوات خبرة، ما يشير إلى وجود سقف معرفي (ceiling effect)يتماشى مع ما وُجِد في دراسة Massey & Ehrensberger-Dow (2020) حول استخدام أدوات الترجمة في أوروبا. إذن، تُعَدّ فرضية 2 مُعتمَدة، لكنّ تأثير الخبرة يبدو منحنيًا لوجستيًا أكثر من خطي.

الفرضية الثالثة: GPT-4-Turbo يوفّر وقت تصحيح أقل من.DeepL

سجّلت النتائج فرقًا معنويًا ($t = 3.12, p = .004$) لصالح GPT-4-Turbo (1.9 ث/كلمة) مقابل DeepL (2.3 ث/كلمة). يُفسَّر ذلك بأنّ نموذج GPT-4-Turbo يُنتج جُملًا أقرب إلى السياق العربي الأدبي، ما يقلّل عدد التعديلات الدقيقة. هذا يتماشى مع نتائج Toral (2023) الذي وجد أنّ النماذج LLM الكبيرة تُقلّص زمن ما بعد التحرير (post-editing effort) بنسبة 15–25 % مقارنةً بأنظمة seq2seq التقليدية.

ورغم ذلك، تبقى جودة DeepL أعلى من حيث الدقة النحوية (خطأ 2.8 مقابل 3.2)، ما يُذكّر بأنّ «الكفاءة الزمنية» لا تعني بالضرورة «الجودة الشاملة»، وهو ما أكدته أيضاً دراسة Moorkens & Toral (2022). لذا، فإنّ فرضية 3 تُعَدّ مُعتمَدة، مع تحفّظ على أنّ الجودة الأسلوبية قد تكون مُهدَّدة عند تقليص الوقت.

التوصيات:

انطلاقا من نتائج الدراسة ومناقشتها وتفسيرها، نقترح ما يلي:

تطوير مناهج تعليمية تدمج مهارات الذكاء الاصطناعي مع التحليل الثقافي، كما تقترح Al-Mahrooqi & Denman (2023).

تعزيز الشراكات بين الجامعات وشركات التكنولوجيا لبناء قواعد بيانات عربية أدبية مفتوحة المصدر.

إنشاء هيئة مهنية عربية تراقب جودة الترجمات الآلية وتضع معايير أخلاقية لاستخدام الذكاء الاصطناعي في الترجمة.

الخاتمة

لن يُعَدّ الذكاء الاصطناعي بديلاً عن المترجم البشري، بل شريكاً محتملاً في رحلة إعادة إنتاج المعنى. في السياق العربي، حيث يُعَدّ النص الأدبي جزءاً من الذاكرة الجماعية، يبقى المترجم الضامن الحقيقي للروح الأدبية والهوية الثقافية.

المراجع

Al-Mahrooqi, R., & Denman, C. (2023). AI and the future of translation education in the Arab world. *International Journal of Arabic-English Studies*, 24(1), 45–62. https://doi.org/10.12816/ijaes.2023.24.1.45

American Psychological Association. (2020). *Publication manual of the American Psychological Association* (7th ed.).

Berman, A. (2018). Translation and the trials of the foreign. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (3rd ed., pp. 240–253). Routledge.

Braun, V., & Clarke, V. (2021). *Thematic analysis: A practical guide*. SAGE.

Buzelin, H. (2005). Unexpected allies: How Latour's network theory could complement Bourdieusian analyses in translation studies. *The Translator*, 11(2), 193–218. https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799198

Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2018). *Designing and conducting mixed methods research* (3rd ed.). SAGE.

Google. (2023). *Google Translate community insights: Arabic language trends* 2021–2023. https://translate.google.com/community/trends/ar

Habash, N., Al-Badrashiny, M., & Eskander, R. (2022). Arabic NLP and the need for culturally aware models. *Computational Linguistics*, 48(3), 543–578. https://doi.org/10.1162/coli_a_00442

Jacquemond, R. (2021). *Conscience of the nation: Writers, state, and society in modern Egypt*. American University in Cairo Press.

Katan, D. (2021). *Cultural mediation in translation: The role of the translator as cultural broker*. Multilingual Matters.

Kenny, D. (2022). Machine translation and literary style: The human factor. *Perspectives*, 30(3), 401–415. https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1983622

Kenny, D., & Doherty, S. (2014). Statistical machine translation in the translation curriculum: Overcoming obstacles and empowering translators. *The Interpreter and Translator Trainer*, 8(2), 276–294. https://doi.org/10.1080/1750399X.2014.908556

هيئة أبوظبي للثقافة والسياحة. (2023). التقرير السنوي 2023: مشروع كلمة للترجمة. كلمة. https://www.kalima.ae/annual-report-2023

Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.

Lubart, T. (2022). *Augmented creativity: How AI and humans co-create*. Oxford University Press.

Massey, G., & Ehrensberger-Dow, M. (2020). Translating in the digital age: Technology-mediated translation processes. *Target*, 32(1), 3–22. https://doi.org/10.1075/target.18090.mas

Moorkens, J. (2023). *Ethics in AI translation: A practical guide for translators*. Routledge.

Moorkens, J., & Toral, A. (2022). Neural MT and post-editing effort: A meta-analysis. *Machine Translation*, 36(1–2), 1–32. https://doi.org/10.1007/s10590-022-09282-x

O'Brien, S. (2019). MT and translator identity: Changing perceptions and practices. *Translation Spaces*, 8(1), 1–19. https://doi.org/10.1075/ts.00011.obr

Risku, H., Rogl, R., & Milosevic, J. (2019). Translation practice in the field: Current research on socio-cognitive processes. *Translation Studies*, 12(2), 172–188. https://doi.org/10.1080/14781700.2018.1546395

Toral, A. (2023). Large language models and post-editing effort: A case study. In *Proceedings of the 24th Annual Conference of the European Association for Machine Translation* (pp. 45–54). European Association for Machine Translation.

ISSN : 2625 - 8943

"تمثلات الجسد الفني في زمن التكنولوجيات الجديدة وتحولات الهوية"

"Representations of the Artistic Body in the Era of New Technologies and Identity Transformations"

دلندة المناعي

طالبة دكتوراه في المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة، تونس

Dalandamanai6@gmail.com

الملخص:

يتناول هذا المقال تحوّلات تمثيل الجسد الخاص في زمن الرقمنة، حيث لم تعد الهوية تُفهم بوصفها معطًى ثابتًا، إذ هي نصًا بصريًا متحوّلًا يتشكّل عبر الصورة والتقنية والخطاب. تنبع أهمية الدراسة من تضخّم اقتصاد الصور وهيمنة الخوارزميات والذكاء الاصطناعي، ما جعل العلاقة بين الذات وجسدها تمرّ بوسائط رقمية هجينة. اعتمد البحث منهجًا مزدوجًا يجمع بين مقاربة فلسفية نقدية "بتلر"، "فوكو"، "بارت"، "لو بروتون"، دولوز" ومقاربة ممارساتية قائمة على تجربة فوتوغرافية ذاتية وظّفت التصوير، التراكب البصري، وتوليد الصور عبر الذكاء الاصطناعي. تكشف النتائج ثلاث خلاصات أساسية: (1) إعادة تعريف الحضور الجسدي وصعود مفهوم الجسد الهجين/السيبورغ، (2) انتقال الصورة الفنية من التمثيل إلى إعادة كتابة الذات بما يجعل الجسد نصًا متغيّرًا مفتوحًا على التأويل، (3) بروز الفن كأداة مقاومة رمزية تُحوّل الجسد إلى أثر وصوت وحقيقة شعرية. ويتوزّع المقال على: المقدّمة، تحوّل الحضور وإعادة صناعة الجسد، الصورة والهوية من التمثيل إلى إعادة الكتابة (بدراسة حالة ذاتية)، الفن كأداة مقاومة رمزية، فالنتائج والمقترحات التطبيقية.

الكلمات المفتاحية: الجسد/الرقمي - الصورة الذاتية – تمثيلات الهوية - إعادة كتابة الهوية - الفن المعاصر- الذكاء الاصطناعي- ما بعد الفوتوغرافيا.

Abstract :

This article examines how the private body is reconfigured in the digital age, where identity is no longer a fixed essence but a mutable visual text shaped by image, technology, and discourse. The study's relevance stems from the expansion of the image economy and the dominance of algorithms and AI, which mediate the relation between self and body through hybrid digital interfaces. Methodologically, the paper combines a critical-philosophical framework ("Butler", "Foucault", "Barthes", "Le Breton", "Deleuze") with a practice-based, self-photographic inquiry employing photography, visual layering, and AI-generated imagery.

Findings point to three outcomes: (1) a redefinition of bodily presence and the rise of the hybrid/cyborg body: (2) a shift from representation to self-rewriting, rendering the body a dynamic text open to interpretation: and (3) the efficacy of art as symbolic resistance, transforming the body into a trace, a voice, and a poetic truth. The paper is structured as follows: Introduction: the transformation of bodily presence and body remaking: image and bodily identity/from representation to self-rewriting (with a self-photographic case study): art as symbolic resistance: conclusions and practical recommendations.

Keywords: digital body – self-image – identity representations – rewriting identity – contemporary art – artificial intelligence – post-photography

1- المقدمة

يشهد الجسد الإنساني في العصر الراهن تحوّلات عميقة غير مسبوقة في معناه وتمثيله، ذلك أنّه لم تعد العلاقة بين الإنسان وجسده علاقة مباشرة أو بديهية، إنما أصبحت مشروطة بمنظومات معقّدة من الصور، والتقنيات، والخطابات. والملاحظ هو أنّ سلطة الحضور الواقعي قد تراجعت أمام هيمنة الصورة المُنتَجة، فيما حجبت الوسائط الاصطناعية الإدراك الطبيعي، ليصبح الجسد كيانًا بصريًا هشًّا، متحوّلًا، يخضع إلى إعادة إنتاجه باستمرار ضمن سياقات رقميّة هجينة. بدأ الجسد، ومنذ لحظة ميلاد الصورة الفوتوغرافية، ينفلت من حضوره المادي ليؤول إلى "مادة بصرية"، غير أنّ الثورة الرقمية عزّزت هذا الانفلات، حيث لم يعد الجسد قائما فيما يُرى مباشرة، إنّما هو ماثل من خلال ما يُعاد تشكيله عبر عدسة الكاميرا، شاشة الهاتف، أو خوارزميات الذكاء الاصطناعي.

تبرز هنا إشكالية مركزية ذات أبعاد فلسفية وجمالية مفادها: هل يمثّل ما تُقدّمه الصور أجسادنا فعلًا، أم أننا بتنا نعيش داخل تمثيلات هجينة تصوغها المنصّات والخوارزميات؟ يعكس هذا التساؤل رهانات الفن المعاصر، الذي ما عاد يكتفي بعرض الجسد بوصفه معطًى بيولوجيًا أو موضوعًا للتأمل، لكن حوّله إلى فضاء تأويلي يعيش إعادة هندسته بصريًا ورمزيًا، وإلى نص مفتوح يعكس تحوّلات الهوية. وهو ما تذهب الفيلسوفة الأمريكية "جوديث بتلر"(Judith Butler): "الهوية ليست شيئًا نملكه، الهوية فعل نمارسه ونؤديه ونظهره، خصوصًا من خلال الجسد" (Butler, 1988, p. 25). وبهذا

المنظور، تُصبح الصورة الفنية للجسد الخاص مجالًا للتفكير في كيفية تشكّل الهوية وانفتاحها على إمكانات إعادة الكتابة.

تنبع أهمية هذه الدراسة من راهنيتها، إذ يطرح تضخّم اقتصاد الصور وهيمنة الذكاء الاصطناعي أسئلة وجودية وجمالية عميقة حول حدود الجسد، معناه، وتمثيله. وقد تحوّل الفن خصوصًا التصوير الفوتوغرافي والفنون البصرية المعاصرة إلى مختبر نقدي مفتوح يتيح تفكيك القوالب السائدة وإعادة ابتكار الجسد بوصفه أثرًا ورمزًا ومجالًا للتجربة. ومن هذا المنطلق، نسعى في هذا المقال إلى مقاربة تحوّلات تمثيل الجسد الخاص في ظل التكنولوجيات الجديدة ضمن أفق فلسفي وجمالي متداخل، من خلال ثلاثة محاور مترابطة تتكامل فيما بينها: أوّلها، تحوّلات الجسد في العصر الرقمي وما أفرزه الوسيط البصري من أشكال جديدة للهوية، وثانيها، الصورة الفنية والهوية الجسدية، بما تعنيه الصورة الذاتية حين تتحوّل إلى وسيلة لإعادة كتابة الذات وتفكيك تمثيلاتها التقليدية، وثالثها، الفن مجالًا للمقاومة الرّمزية، حيث يوظّف الفنانون المعاصرون، ومنهم من يستثمر تقنيات الذكاء الاصطناعي، الجسد والصورة لاستعادتهما كصوت وأثر وحقيقة شعرية في مواجهة الإيديولوجيّات والقوالب المهيمنة.

2- تحول الحضور الجسدي وإعادة صناعة الجسد

شهد العصر الرقمي تحوّلات جذرية في معنى الحضور الجسدي وفي إمكانية إعادة صناعة الجسد على نحو غير مسبوق، حيث لم يعد التواصل الإنساني مشروطًا بقرب الأجساد ماديًا، إنّما بات ممكنًا عبر وسائط افتراضية تقلّص المسافات وتخلق حضورًا بديلًا على الشاشات. ههنا يشير "عبد الوهاب المسيري" إلى أنّه "في العصر الراهن، لم يعد الجسد كيانًا بيولوجيًا ثابتًا، فقد ظهرت له أشكال جديدة مبتكَرة، مثل الجسد المُهندَس وراثيًا، والمُستنسَخ، والروبوتي، والرَّقمي، والافتراضي" (المسيري، 2002، ص. 41) وهكذا أصبح الجسد الحديث نتاجًا لتداخل الطبيعي بالتقني، مما أعاد تعريف ماهيته وطرق وجوده. ومع اتساع حضور الوسائط الرقمية، تجاوز الفضاء السيبراني[1]، أنْ يكون مجرّد وسيطا للتواصل، ليصبح مجالًا جديدًا يغيّر معنى الحضور الجسدي، ففي هذا الفضاء ينفصل الحضور عن الوجود المادي المباشر. يعبّر "بيير ليفي"(Pierre Lévy) عن هذه الحالة بالقول: "فالذات تُنزع من تجسّدها بمجرد اتصالها بالشبكة، لتمتد في فضاءات الإنترنت خلف حساباتها الشخصية مع بقاء جسدها ثابتًا خلف الشاشة. وهي بذلك تفقد عنصرا أساسيًا من أصالة الوجود" (Lévy, 1995, p. 123) . هذا التناقض يولّد مفارقة القرب والبعد، أي أنّ العالم الرقمي يقربنا من الآخرين لكنه في الوقت نفسه يبقينا جسديًا على مسافة. من جانب آخر، أعادت التكنولوجيا رسم حدود الجسد نفسه فاتحة المجال أمام إعادة صناعته بأشكال تتجاوز

[1] الفضاء السيبراني: هو بُعد رمزي افتراضي، تُعاد فيه صياغة الهوية، الجسد، والزمن، من خلال تمثيلات رقمية وإنتاجات تكنولوجية تؤثر في وعينا وإدراكنا للواقع.

المعطى الطبيعي. فقد مكّنت الثورة البيوتكنولوجية والرقمية الإنسان من التدخل في تكوين جسده بصورة جذرية، سواء عبر الهندسة الوراثية والاستنساخ أو عبر زراعة الأعضاء والأطراف الصناعية الذكية أو عبر تعزيز الجسد بواجهات رقمية كال "أفاتار" والواقع المعزّز.

يصرّح وفي هذا الإطار، الفنان الأسترالي "ستيلارك" (Stelarc) "الجسد لا هو بكافٍ ولا متين، وهو عُرضة للمرض والعَطَب السريع، كما يُصاب بالتعب بسرعة، وأداؤه محدود بعُمره، وهو منكوب بالموت الأكيد والمبكر" .(Stelarc, 1991, p. 591) تعكس هذه الرؤية إدراكًا لقصور الجسد الطبيعي في نظر المبدعين المعاصرين، بما يبرر السعي إلى تطويره ودمجه بالتكنولوجيا وهو ما أفضى إلى ظهور مفهوم الجسد الهجين (Cyborg) باعتباره كيانًا إنسانيًا معزّزًا تقنيًا يتجاوز الحدود التقليدية بين البيولوجي والإلكتروني.

1-2- الجسد الهجين مساحة فنية ونقدية

أضحى الجسد الهجين في الفن المعاصر مجالًا لإنتاج دلالات جمالية ونقدية تتحدى التصوّرات السائدة حول الهوية والجسد والسلطة، إذ يوظّف الفنانون أجسادهم منصات للتجريب والتعبير، فيتحوّل الجسد إلى فضاء فني حيّ يتقاطع فيه العضوي بالتقني. وتُمثّل ممارسات الفنون الهجينة أبرز الأمثلة على هذا التوجّه، حيث تُستخدم التقنيات الجراحية والرقمية لإعادة تشكيل الجسد وتجاوز حدوده الطبيعية، مع تركيز هذا البحث على البعد الرقمي تحديدًا، بوصفه المجال الأكثر تأثيرًا في إعادة ابتكار صورة الجسد في عصر الذكاء الاصطناعي. من بين هذه التجارب الراديكالية يبرز كلٌّ من الفنان الأسترالي "ستيلارك" (Stelarc) والفنانة الفرنسية "أورلان" (Orlan) سعى الأول إلى دمج الآلة بالجسد من أجل ابتكار تكوين سيبراني/جسماني جديد يمدّد القدرات الإنسانية، بينما أخضعت الثانية جسدها لسلسلة من العمليات الجراحية التي حوّلته إلى مادة للنحت الذاتي وكما تقول "أورلان" (Orlan) في Carnal Art "Manifesto": "عملي هو صراع ضد ما هو فطري، وما هو حتمي، وما هو مبرمج: الطبيعة، والحمض النووي، وحتى الإله" (Orlan, 1996, p. 2). وفي السياق نفسه، جاء في إحدى الدراسات: "يقترح "ستيلارك" (Stelarc) اندماجًا آليًّا/جسمانيًّا يُغيّر جذريًّا حدود تحكُّم الجسد في نفسه، ويُمدِّد آفاق حدوده. أما "أورلان" (Orlan) فتطمس الحدَّ الأول الذي نعيش داخله: جِلدنا. إنّها تضع هذا الحدَّ موضع التساؤل بكشف طبيعته المُصطنعة، إذ يمكننا أن نكتسب الجمال، ويُمكننا أن نضبط الجسد". (Baqué, 2004, p. 87) إن هذا التصوّر الهجين للجسد يُمثّل انخراطًا عميقًا للفن في تفكيك الثنائيات التقليدية (طبيعي/اصطناعي، جسد/آلة) وإعادة صياغتها، بحيث يغدو الجسد ميدانًا لإعادة تعريف مفاهيم الجمال والهوية بعيدًا عن القوالب الموروثة.

تحوّل الجسد في هذه الأعمال الفنية إلى موضوع نقدي قائم بذاته، إذ يوظّف الفنان جسده لطرح أسئلة حادّة حول ملكيته، وحدود الحرية فيه، ومعنى الجمال المفروض ثقافيًا، وتظهر "أورلان" (Orlan) بوصفها أيقونة لفن الجسد الهجين الذي يزعزع اليقينيات الاجتماعية والأخلاقية، إذ جعلت من العمليات الجراحية وسيلة فنية ومن جسدها معرضًا حيًا لتجربة جمالية قصوى تُقاوم معايير الجمال السائدة وتنتقدها. وكما يؤكد أحد النقّاد :"فنّ أورلان (Orlan) الجسدي لا يرغب الألم، ولا هو مأخوذ بالتنقية وليست البلاستيكية غايته. إنه بالأحرى ضغطٌ بقوة على زرّ الإرادة، إرادة خلق الشكل والهوية . (Jones, 1998, p. 156) ".

يتضح هنا أن "أورلان" (Orlan) لا تسعى إلى تمجيد الألم أو إحداث الصدمة البصرية، بقدر ما تهدف إلى تأكيد سيادة الإرادة البشرية على الجسد، وإبراز قدرة الفرد على ابتكار هويته الجسدية الخاصة، في تحدٍّ صريح لما يُمليه الدين أو العلم من ضرورة القبول بالمظهر الطبيعي الموروث. لقد حوّلت "أورلان" (Orlan) جسدها إلى ساحة للنقاش العام، حتى أنها صرّحت بوضوح: "لقد أصبح جسدي فضاءً عامًا للنقاش." (Orlan, 2004, p. 12) هذا الإعلان يجسّد جوهر النقد الثقافي الذي يقدّمه فن الجسد الهجين، حيث غدا الجسد خطابًا مفتوحًا للتأويل وإعادة التعريف، متجاوزًا كونه موضوعًا خاصًا أو ثابتًا، ومنصّة يتقاطع فيها البعد الفني بالسياسي والاجتماعي.

يوفّر مفهوم الجسد الهجين أفقًا رحبًا لإعادة التفكير في حدود الإنسان وإمكاناته، فلا يُمكن اختزاله في أنّه معطًى بيولوجيًا ثابتًا، لكنه يتحوّل إلى فكرة إبداعية في حالة تشكّل دائم عبر التكنولوجيا والفن. وفي الآن نفسه، يصبح هذا الجسد فضاءً نقديًا يعرّي علاقات القوة والمعايير الجمالية والاجتماعية التي تُشكّل تصوّراتنا عن أجسادنا. لقد أتاحت التحوّلات الرقمية للإنسان قدرة غير مسبوقة على الحضور عن بُعد، وعلى إعادة تشكيل جسده وفق إمكانات التقنية ورغبات الذات. وقد التقطت الفنون المعاصرة هذه الإمكانات، وحوّلتها إلى ممارسات جمالية تستفز الفكر وتوسّع مداركنا حول معنى أن يكون الإنسان جسدًا في العصر الرقمي.

2-2- الجسد الهجين أفق أنثروبولوجي وفلسفي

يشكّل مفهوم الجسد الهجين أفقًا خصبًا للتفكير الفلسفي والأنثروبولوجي، إذ يفتح المجال أمام إعادة مساءلة معنى أن يكون الإنسان "جسدًا" في زمن تتقاطع فيه البيولوجيا مع التكنولوجيا، حيث أنّ التجارب الفنية التي مزجت بين العضوي والآلي ليست مجرد ممارسات جمالية راديكالية، لكن أيضًا

مختبرات حقيقية لاختبار الحدود القصوى للهوية الإنسانية. لم يعد الجسد يُفهم باعتباره وحدة طبيعية منغلقة، لكنه يفهم كيانًا متحوّلًا تُعاد صياغته باستمرار بفعل التدخلات التقنية والرمزية. وهنا نشير إلى كيف تستحضر الباحثة "دونا هاراوي"(Donna Haraway) في "Manifeste Cyborg " صورة الـ "cyborg" كرمز كسر الحدود الصلبة بين الإنسان والآلة، بين الأنثى والذكر، وبين الطبيعي والاصطناعي، لتقترح هوية "هجينة" مقاومة للثنائيات الميتافيزيقية الموروثة وفي قولها: "السايبورغ هو أنطولوجيتنا، وهو من يمنحنا سياستنا" (Haraway, 1985, p. 13)، مؤكدة أن الكائن الهجين أصبح واقعًا يعيد تحديد أفق الوجود الإنساني، ولم يعد مجرد استعارة.

تعمّق "ن. كاثرين هايلز" (N. Katherine Hayles) في السياق نفسه، وفي كتابها المرجعي "How We Became Posthuman"تحليل تحوّلات الجسد ضمن ثقافة "ما بعد الإنسان"، معتبرة أن الهوية لم تعد متجذّرة في المادة البيولوجية، لكنها أيضا في تدفّقات المعلومات والبيانات. وهي ترى أن الإنسان الرقمي لم يعد منفصلًا عن الكود والخوارزمية، وأن الجسد "الهجين" هو تجلٍّ لوعي جديد بالذات يتجاوز الثنائية التقليدية بين العقل والجسد، بقولها: " لقد أصبح الجسد الموقع الذي تُسجَّل فيه الرموز المعلوماتية التي تُعرِّف الوجود" (Hayles, 1999, p. 29)، هذا البعد الفلسفي والأنثروبولوجي يجعل من الجسد الهجين نصًا حيًا تُكتب فيه التحولات الاجتماعية والثقافية، بقدر ما تُكتب التحولات التقنية. في حين يرى "دافيد لو بروتون" (David Le Breton) أن الجسد ظلّ على مرّ العصور حاملًا للرموز والمعاني الثقافية (Anthropologie du corps et modernité, 1990)، فإن حضور التكنولوجيا اليوم لم يلغِ هذا البعد الرمزي، إنما ضاعفه، إذ صار الجسد شاشةً مفتوحة يُسجَّل عليها التاريخ الفردي والجماعي في آن.

يتحوّل الجسد الهجين بذلك إلى مرآة نقدية تكشف علاقات السلطة والمعرفة في مجتمعاتنا كونه يطرح أسئلة أنثروبولوجية جوهرية: هل ما زلنا نملك أجسادنا حين تُصبح قابلة للتعديل والإنتاج الصناعي؟ هل تظلّ الحدود بين "الإنسان" و"ما بعد الإنسان" قائمة، أم أننا ندخل طورًا جديدًا حيث يغدو الجسد مشروعًا قيد التشكيل الدائم؟ هنا يكتسب الفن قوته التشكيلية، إذ يحوّل هذه الأسئلة النظرية إلى صور وأداءات ملموسة تُعرّي التناقضات وتفتح المجال لخيال إنساني جديد.

إنّ استدعاء مرجعيات "leg"هاراوي" (Haraway) و"هايلز" (Hayles) و "لو بروتون" (Le Breton) يسمح لنا بقراءة الجسد الهجين بوصفه فضاء فلسفيا وأنثروبولوجيا يتجاوز حدود الجدل الجمالي ليضعنا أمام إعادة تعريف جذرية للإنسان ذاته، إذ أنّ الجسد تجاوز أن يكون موضوعًا للعرض الفني، وصار نصًا

ISSN : 2625 - 8943

رمزيًا-تكنولوجيًا يعكس القلق والأمل معًا، ويجعل من التجربة الفنية مجالًا لإعادة التفكير في معنى الهوية في زمن التقنية.

3- الصورة الفنية والهوية الجسدية: من التمثيل إلى إعادة كتابة الذات

3-1- من التمثيل إلى إعادة الكتابة

لطالما شكّل الجسد محورًا أساسيًا في الفنون الّتي أنتجها الإنسان عبر التاريخ، إذ ارتبط تمثيله بهوية الفرد ومكانته داخل المجتمع وقد اعتُبر تصوير الجسد وسيلة لبناء التصوّرات الاجتماعية حول النوع والهوية، حيث تُظهر الصورة الفنية السمات الجندرية والثقافية السائدة في كل مرحلة، غير أنّ الفن المعاصر لم يكتفِ بالتمثيل بوصفه انعكاسًا للواقع أو مرآةً له، بل سعى أيضا إلى تجاوزه نحو إعادة كتابة الذات داخل العمل الفني. يوازي هذا الانتقال من فعل التمثيل إلى فعل إعادة الكتابة تحوّلًا جوهريًا في مفهوم دور الفنان: من مصوّر للهويّة الجسدية إلى مؤلِّف لها من جديد. فقد ظهرت في الفنون البصرية المعاصرة نزعات تسعى إلى تحرير الصورة الجسدية من القوالب النمطية وإعادة صياغة الهوية بطريقة إبداعية وشخصية. وفي هذا الإطار، انطلقت العديد من الفنانات الفوتوغرافيات منذ العقود الأخيرة إلى جعل جسد المرأة محورًا رئيسيًا للصورة الفنية، "رغبةً في كسر الصورة النمطية وإعادة إنتاج مفاهيم جديدة للأفكار السائدة عن الجنس والدين، والتعبير عن الهوية (Baqué, 2004, p. 112). "، هكذا أصبح الجسد في الفن المعاصر وسيلةً للتعبير الذاتي والتحرر الفكري، ومجالًا لإعادة التفكير في الهوية خارج حدود التمثيل التقليدي، لا مجرد موضوعٍ يُقدَّم للمتلقي.

يرتبط هذا التحوّل أيضًا بتطور فلسفة الفن والوجود في آن واحد، ولم يعد الفن مجرّد نشاط منفصل عن حياة الفرد، بقدر ما أصبح أسلوبًا لكتابة سيرته الذاتية وصياغة هويّته الخاصة. وهو ما طرحه "ميشيل فوكو" (Michel Foucault) في رؤية جذرية تعتبر حياة الإنسان نفسها مجالًا للإبداع والتشكيل الجمالي، فيتساءل: "أفلا يمكن أن تكون حياة كل فرد عملًا فنيًّا؟ لماذا يكون القنديل أو المنزل مواضيعَ فنية وليست حياتنا؟." (Foucault, 1994, p. 261) تنطوي هذه الدعوة على نتيجة حاسمة مفادها أنّ على الإنسان أن يبتكر ذاته كما يبدع الفنان عمله الفني. وعليه، بات الفنان المعاصر ينظر إلى جسده الشخصي بوصفه خامة إبداعية قابلة للتشكيل وإعادة الكتابة، لا مجرد مادة للعرض أو التمثيل.

إنّ إعادة كتابة الذات في العمل الفني تعني أن الفنان يمارس فعلًا مزدوجًا لأنه يُنتج الصورة، وفي الوقت نفسه يُعيد تعريف هويته عبرها. يصبح العمل الفني بهذا المعنى، سيرة ذاتية مشفّرة بصريًا، تُمحى فيها الحدود بين الحياة والفن ويصبح الجسد المصوَّر حاملًا لعلامات الهوية المتحوّلة والمعاد تشكيلها.

تتجاوز هذه المقاربة التمثيلات التقليدية التي كانت ترسّخ الهوية ضمن قوالب جاهزة، لتفسح المجال أمام هوية سيّالة ومركّبة تتشكّل داخل فضاء الصورة وخطاب الجسد في الفن المعاصر.

- **تجربة ذاتية في إعادة كتابة الجسد**

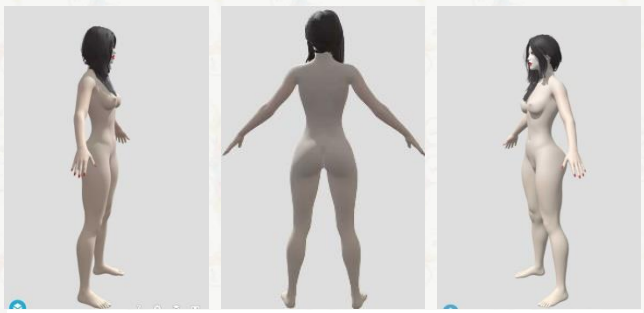
يمكن إدراج تجربتي الذاتية ضمن هذا الأفق المفاهيمي الذي يجعل من الصورة الفنية فضاءً لإعادة كتابة الذات عبر الجسد، فقد انطلقتُ في أعمالي الفوتوغرافية من الجسد الشخصي بوصفه مجالًا لإعادة التفكير في معنى الحضور والهوية، لا مجرد موضوع للعرض المرئي. بدل التركيز على إظهار الجسد في شكله المباشر، سعيتُ إلى مساءلة حدود ظهوره من خلال استراتيجيات تعتمد على النقص، الصمت، والمحو. إن هذا التوجّه لا يهدف إلى إخفاء الجسد بقدر ما يسعى إلى كشف أن الهوية لا تستقرّ في ملامح ثابتة، بل تتشكّل عبر انقطاعات وتجارب شعورية تُعيد تعريف علاقتنا بالذات والمكان والذاكرة. بهذا يصبح العمل الفوتوغرافي فعلًا نقديًا يقاوم اختزال الجسد في صورته السطحية، ويؤكد أن الهوية البصرية نتاج دينامية متواصلة بين الغياب والحضور، بين ما يُرى وما يُستشعر.

لقد سمحت لي تقنيات التراكب البصري بتمثيل الجسد كنسيج مركّب من الذاكرة والمكان والزمن. ففي بعض الأعمال، تداخلت صور الجسد مع عناصر معمارية من فضاء الطفولة، مثل النوافذ القديمة أو الأرضيات المهترئة، في محاولة لاستحضار أثر الزمن على الكيان الجسدي. هنا لم تعد الصورة انعكاسًا لوجه أو هيئة، إذ امتدت لتصبح كتابة بصرية لذاكرة صامتة، حيث لم يُصوَّر الجسد ليُرى، إنّما ليُستشعر. كما اعتمدتُ أيضًا على تقنيات الذكاء الاصطناعي لتوليد بعض الصور المستوحاة من الجسد الشخصي، وكان الهدف البحث عن إمكانات تعبيرية جديدة تُحوّل الجسد إلى رمز بصري ينقل الإحساس لا التشابه، ولم يكن الهدف محاكاة تقنية أو استنساخ مظهري. تعمّق هذه التجربة الفرضية التي يطرحها هذا المحور: فالصورة الفنية للجسد الخاص لم تعد تسعى إلى تمثيل الهوية كما هي، لكن إلى تفكيكها، تأويلها، وإعادة كتابتها داخل نسيج شعوري وجمالي يعكس علاقة الجسد بذاته وبالآخر، وهو ما يلتقي مع ما أشار إليه "رولان بارت" (Roland Barthes) في "La Chambre claire" حين ميّز بين الـstudium كإطار ثقافي عام، والـpunctum كـ"وخزة صغيرة" تخترق وجدان الناظر وتمنح الصورة حضورًا يتجاوز ما هو ظاهر.(Barthes, 1980, p. 49) ، إنّ استدعاء هذه المرجعيات النظرية والفنية يُظهر أن الجسد في الفن المعاصر تحوّل إلى خطاب بصري مركّب يتقاطع فيه الفلسفي بالشخصي، والتقني بالجمالي. وهنا تتقاطع تجربتي مع ما عبّرت عنه بعض الفنانات مثل "سندي شيرمان" (Cindy Sherman) التي أعادت صياغة ملامحها عبر سلسلة (1977–1980) Untitled Film Stills، إذ لم يكن الهدف نقل صورة ذاتية ثابتة، لكن لتفكيك الصور النمطية عن المرأة وإعادة كتابة هويتها من خلال

ISSN : 2625 - 8943

المحاكاة الساخرة للأدوار الاجتماعية. يعكس هذا البعد النقدي، الذي يضع الجسد والصورة في مواجهة الثقافة السائدة، دور الفن كأداة مقاومة رمزية تعيد للذات حقها في التعبير عن نفسها خارج القوالب الموروثة.

وفي امتداد هذه التجربة، انتقلتُ إلى مرحلة أخرى تمثّلت في رقمنة الجسد وتحويله إلى نموذج ثلاثي الأبعاد (أنظر الصورة رقم 1)، بما أتاح لي التعامل معه خارج حدود الصورة المسطّحة. لم يعد الجسد هنا مجرد أثر فوتوغرافي أو تراكب ضوئي، فقد أصبح كيانًا افتراضيًا قابلًا للدوران، للمسح، ولإعادة البناء داخل فضاء رقمي مفتوح. فتحت هذه التجربة أمامي إمكانيات جديدة لمساءلة الحضور الجسدي: كيف يتحوّل الجسد حين يُختزل إلى بيانات رقمية؟ وكيف يعيد تمثيل ذاته وهو محرّر من قيود المكان والزمن الماديين؟ إنّ التعامل مع الجسد الرقمي/ثلاثي الأبعاد جعل التجربة تنزاح من إطار التوثيق البصري إلى فضاء أكثر تجريبية، حيث يُعاد تشكيل الهوية عبر إمكانات المحو، التضاعف، والتوليد. هنا يتجاوز الجسد اختزاله في صورة ليغدو واجهة للمعنى، نصًا افتراضيًا مفتوحًا على احتمالات لا نهائية من التأويل، وهو ما يعكس تقاطع الفن الرقمي مع الأفق الفلسفي في إعادة التفكير بوجود الجسد وحدوده في زمن التقنية.



(3D) صورة رقم (1): تمثيل ثلاثي الأبعاد للجسد الرقمي
في إطار تجربة فوتوغرافية/رقمية ذاتية.
(2025) عمل الباحثة: دلندة المناعي.

إنّ إدراج الجسد في صيغته الرقمية/ثلاثية الأبعاد لا يعني بالضرورة مجرّد انتقال تقني، إنّما يفتح أفقًا فلسفيًا لمساءلة معنى الحضور نفسه، وكما يشير "ميشيل فوكو"(Michel Foucault) ، يتحوّل الجسد في ظل التقنيات الحديثة إلى مجال للسلطة والمعرفة معًا، إذ يُعاد تشكيله وفق أنماط جديدة من التمثيل (Foucault, 1994, p. 261).ومن جهة أخرى، يتيح هذا النموذج الرقمي ما يسميه "جيل دولوز

" (Gilles Deleuze)بـ"منطق الصيرورة"، حيث لا يعود الجسد جوهراً ثابتًا إذ هو كيانًا متحوّلًا ينفتح على إمكانات غير نهائية من التشكل .(Deleuze, 1993) بذلك يصبح الجسد الرقمي أكثر من أداة بصرية، إنه خطاب فلسفي-جمالي يعيد طرح سؤال الهوية في زمن التقنية.

2-3- الجسد والصورة كفضاء للهوية المتحوّلة

برز الجسد الإنساني، في ظل التحوّلات السالفة، فضاءً رحبًا لإعادة تشكيل الهوية على نحو متغيّر ومتحوّل، ولم يعد رمزًا لجوهر ثابت أو لهوية جامدة، لكنه أصبح ساحةً لتجارب فردية وجماعية تعيد تعريف معنى الكينونة ومنظور الذات إلى نفسها، فصار الجسد المادي أشبه بقماش أو مادة خام يُعيد الفرد صياغتها وفق رؤيته الخاصة لهويّته المنشودة.

تُظهر ممارسات التدخل على الجسد مثل الوشم، وثقب الجسد، والجراحة التجميلية محاولة واعية لجعل الجسد نصًا مفتوحًا للتحرير وإعادة الكتابة، فهذه التغييرات الجسدية تمثل فعلًا من أفعال التفكيك وإعادة التركيب للهوية، بصريًا واجتماعيًا ولا تختزل في كونها تزيينات شكلية فقط. وعلى هذا، يوضح "ديفيد لوبروتون" (David Le Breton): "إن تزيين الجسد بالوشوم والثقوب والغرسات، أو حتى استخدام الجراحة التجميلية لتعديل ملامحه، يعني تحويل هذا الجسد ومنحه شكلًا جديدًا يُعتقد أنه أفضل، يتوافق مع رؤية متخيَّلة لما يمكن أن يكون عليه الجسد المثالي. كما يعني ذلك أيضًا تحويل العلاقة مع الآخر الذي لا يتبع بالضرورة العملية نفسها من التحولات، وبالتالي معارضةُ Normativitéجمالية اجتماعية معيّنة." (Le Breton, 2002, p. 47) ، تكشف هذه الممارسات عن أن الجسد تجاوز أن يكون معطًى طبيعيًا، إلى أن يكون مجالًا رمزيًا وثقافيًا مفتوحًا للتفاوض وإعادة البناء وفق منظور فردي يتقاطع مع أنماط اجتماعية أوسع.

يتجلّى من هذا القول أنّ الجسد والصورة أصبحا ميدانًا لمقاومة القوالب المفروضة وإعادة التفاوض حول الهوية الفردية، فالممارسات الفنية القائمة على الجسد كالأداء الجسدي، والفنون الحيّة، والتصوير الشخصي المفاهيمي تعمل على زعزعة الحدود التقليدية للجنس والهوية والجمال، وتفتح أفقًا رحبًا لهويات في طور التشكّل المستمر. إن الفضاء البصري المفتوح للهوية المتحوّلة عبر الصورة أتاح إمكانيات استلهم منها العديد من الفنانين المعاصرين. وفي هذا السياق، وامتدادًا لما أشرنا إليه سابقًا، خاضت الفنانة الفرنسية "أورلان" (Orlan) خلال تسعينيات القرن الماضي سلسلة من العمليات الجراحية ذات الطابع الأدائي، حوّلت من خلالها وجهها وجسدها إلى خامة فنية قابلة لإعادة التشكيل، في سعي صريح لتفكيك معايير الجمال الأنثوي وإعادة بناء هوية جسدية خارجة عن المحددات النمطية. وقد عبّرت "أورلان" (Orlan) عن هذا التوجه بقولها: "أنا رجلٌ وامرأةٌ في آنٍ معًا. أشعر بالراحة في

جسدي لأني ابتكرته وبنيته ونحتُّه بغية خلق أعمال فنّية".(Orlan, 2004, p. 35). تعكس كلمات "أورلان"(Orlan) وعيًا نقديًا بأن الجسد يمكن أن يكون عملًا فنيًا تركيبيًا يخرق ثنائية النوع ويمنح صاحبه حرية بناء هوية خاصة. وتظهر توجهات مماثلة لدى فنانين معاصرين آخرين من خلال تجارب تستكشف الهجنة وتعدد أشكال الهوية، سواء عبر تقمّص الذوات في أعمال فوتوغرافية أو من خلال عروض حيّة يتغيّر فيها الجسد أمام الجمهور لتتشكل هوية جديدة مع كل تحوّل.

إن الصورة الفنية والجسد يشكّلان اليوم مختبرًا حيًّا لهندسة الهوية وإعادة ابتكارها، فهما فضاء تتقاطع فيه التجربة الذاتية مع التمثّلات المجتمعية في آنٍ واحد. والهوية المتحوّلة ليست سوى نتاج هذا التفاعل المستمر بين الذات والصورة والجسد، إذ تسمح الصورة للفرد بأن يرى نفسه من خارجها ويعيد تقويمها، كما يتيح الجسد للفنان أن يجسّد أفكاره ورؤاه حول ذاته في شكل ملموس ومرئي.

ضمن هذا الفضاء المركّب، يُعاد تعريف مفاهيم الجمال والذات والآخر باستمرار، بحيث تصبح كل إعادة كتابة للجسد عبر الفن فعلًا موازيًا لإعادة كتابة الهوية وتحريرها من أسر المعنى الواحد أو الشكل الثابت. وعلى هذا يتحوّل الجسد المصوَّر إلى موقع ديناميكي للهوية المتحوّلة، يعكس صيرورة الفرد وهواجسه ورغباته في أن يكون آخر أو متعددًا داخل جسده نفسه. إن الصورة الفنية الحديثة، بحساسيتها لفكرة التحوّل، تكشف أن الهوية ليست جوهرًا ساكنًا، إنّما هي سردية قيد التأليف، قابلة للمحو وإعادة الكتابة ضمن أطر جمالية متجددة. يؤكد هذا المحور أن التحوّل من تمثيل الجسد إلى إعادة كتابة الذات قد فتح آفاقًا جديدة لفهم الهوية الجسدية بوصفها مشروعًا مفتوحًا على الإمكانات. صار الجسد والصورة وسيطين متلازمين لابتكار هويات متحوّلة تتحدى الثوابت والأعراف، وتُثري الخطاب الفني والمعرفة الجمالية بالذات الإنسانية، فالفنان المعاصر أصبح مؤلِّفًا يكتب جسده كسيرة متجددة تاركًا لنا أعمالًا فنية تنطق بتحوّلات الهوية في زمن يتّسم بالسيولة والتغيير المستمر.

4- الفن أداة مقاومة رمزية: الجسد كأثر، كصوت، وكحقيقة شعرية

تُعَدُّ العلاقة بين الفن والجسد من أكثر القضايا إلحاحًا في سياق فهم دور الفن كوسيط للمقاومة الرمزية. في المجتمعات التي تُكمَّم فيها الأصوات أو تُختزل فيها الأجساد إلى موضوعات للضبط والرقابة، يتحوّل الفن إلى مساحة بديلة يتكلّم فيها الجسد ويترك أثره الخاص. هنا لا يظهر الجسد في العمل الفني كجسد مادي فحسب، إنّما كصوت معنوي وحقيقة شعرية تُقاوم النسيان والتهميش، وتعيد للذات حضورها في مواجهة الإقصاء. وانطلاقًا من هذا التصوّر، يتناول هذا المحور عنصرين أساسيين يساعدان على فهم الكيفية التي يغدو بها الجسد خطابًا رمزيًا مقاومًا:

الصورة الفنيّة ككتابة بديلة للجسد: تتحوّل فيها الصورة إلى نص بصري يعيد صياغة ما لا تستطيع اللغة المباشرة قوله.

من التفريغ إلى المقاومة: الجسد كوثيقة وجوديّة :إذ يصبح التعبير الفنّي عن الجسد فعلًا يعبر من البُعد الانفعالي الفردي إلى البُعد الجماعي المقاوم.

سنعتمد في تحليلنا على رؤى فلسفية وجمالية توضّح كيف يغدو الجسد عبر الفن نصًا رمزيًا حاملًا لذاكرة أصحابه وآلامهم وآمالهم، وكيف يرتقي من مجرّد فعل تفريغي ذاتي إلى ممارسة مقاومة فاعلة داخل المجتمع.

1-4- الصورة الفنية كتابة بديلة للجسد

تبرز الصورة الفنيّة في سياقات القمع أو العجز عن التعبير المباشر، سواء كانت تصويرًا فوتوغرافيًا أو رسمًا أو أداءً جسديًا بوصفها كتابة بديلة للجسد الإنساني. عندما يُمنع الجسد من البوح بحرّية، يتكفّل العمل الفني بنقل روايته ومعاناته وأحلامه بلغة بصرية رمزية، وقد عبّرت الناقدة الفرنسية "هيلين سكسو" (Hélène Cixous) عن هذا الموقف في مقولتها الشهيرة: "اكتبي نفسكِ، فليُسمع صوت جسدكِ" (Cixous, 1975, p. 41) ، هذا النداء إلى "الكتابة بالجسد" يكشف أن للجسد صوتًا كامنًا ينبغي إبرازه حتى حين تعجز اللغة المباشرة عن ذلك. وهكذا يصبح جسد الفنان أو من يمثّله مادةً للغة بديلة، فبدل أن يُسرد الألم أو القمع بالكلمات، تُترجمه الصورة الفنيّة إلى علامات وإيحاءات ملموسة.

إن التعامل مع الجسد كموضوع فني لا يقتصر على استنساخ شكله، لكن يعني إخضاعه لقراءة ثقافية ورمزية، وهو ما يؤكّده الفنان "فصيح كيسو" (Fassih Kesso) في قوله: "الجسد ليس عُريًا بل فكرٌ ومنهج" (Kesso, 2010, p. 92) ، بهذا المعنى، يصبح حضور الجسد في أعماله الفوتوغرافية والأدائية حضورًا فكريًا ذا منهجية ومعنى، لا مجرد كشف حسي. فالصورة الجسدية لدى الفنان المعاصر تكتسب قوة النص المكتوب، إذ تحمل في ملامحها وحركاتها رسالة تتجاوز الحدود التقليدية للغة على سبيل المثال، يمكن أن تتحوّل الندوب أو الوشوم على الجسد إلى "حروف" في سردية حياة صاحبها حاملةً هويته وتجربته الفردية. وهنا يشير عالم الأنثروبولوجيا "دافيد لو بروتون" (David Le Breton) إلى أن:" الجسد كان المُعلَّم منذ العصور القديمة وفي المجتمعات التقليدية تعبيرًا عن مسارٍ ورسالة، والأهم عن هوية (Le Breton, 2002, p. 18) . " إن العلامات المنقوشة على الجسد سواء كانت وشمًا أو ندبة أو أثرًا تشكيليًا تؤدي وظيفة الكتابة التي توثّق مسار الفرد ورسائله الدفينة، فتغدو الهوية نفسها منقوشة على سطح الجسد.

يتخذ الأثر الجسدي بهذا المعنى، بُعدًا شعريًا داخل العمل الفني، فكلّ علامة أو صورة تُخلّد تجربة إنسانية فريدة. فما نراه من الجسد في العمل الفني ليس الجسد ذاته، إنّما هو البصمته المتروكة في

وجداننا، أي ذلك الأثر البصري والنفسي الذي ينقشه فينا. هكذا تتحوّل الصورة الفنية للجسد إلى نصٍّ موازي للذات، يتيح قراءة ما تعجز اللغة المباشرة أحيانًا عن قوله. وعلى هذا فإن الأجساد المرسومة أو المصوّرة تحمل في طياتها حمولات رمزية متعدّدة، فقد ترمز إلى المعاناة والصمود أو إلى الجمال والرغبة في الثورة على القوالب النمطية أو إلى المطالبة بالاعتراف والإنسانية. لذلك يمكن اعتبار العمل الفني المرتكز على الجسد نوعًا من الكتابة البديلة، حيث يقوم التشكيل البصري مقام الكلمة المكتوبة، ويغدو الجسد قادرًا على "كتابة" تاريخه ورواية حكايته عبر الصورة واللون والحركة.

2-4- من التفريغ إلى المقاومة: الجسد وثيقة وجوديّة

يبدأ توظيف الجسد في الفن غالبًا فعل تفريغ نفسي ووجداني، إذ يعبّر الفنان من خلال جسده أو من خلال تجسيد الجسد في أعماله عن آلامه المكبوتة وهواجسه الذاتية. غير أنّ هذا التفريغ لا يظلّ في حدود التجربة الفردية لإنه يرتقي إلى مستوى أوسع عندما يتحوّل إلى موقف مقاومة يتجاوز الذات الخاصة إلى الهمّ الجماعي. الجسد المعاني في العمل الفني لا يبقى حبيس خصوصيته، بقدر ما يتحوّل إلى وثيقة وجودية شاهدة على واقع إنساني أشمل. وفي هذا السياق، يشير "ميشيل فوكو" (Michel Foucault) إلى أهمية قراءة التاريخ من خلال بصماته على الأجساد، حيث يؤكد أن: "الجسد هو سطح تُنقش عليه الأحداث (...) وهو موضع تفكك الأنا، والحجم الذي يتعرّض باستمرار للتفكك ". (Foucault, 1975, p. 31)، بالتالي يحمل كل جسد علامات السلطة الواقعة عليه، ويصبح أرشيفًا حيًّا للمعاناة والصراع على حد سواء. وفي السياق نفسه، يرى عالم الاجتماع "بيير بورديو" أن: "ذاكرة الجسد تمثّل جزءً من ذاكرة المجتمع".(Bourdieu, 1980, p. 91) ، فالتجارب التي يحفرها الزمن في الأجساد من عادات وتقاليد، أو ندوب وقهر ليست مجرد تجارب فردية معزولة، هي في جوهرها ذاكرة جماعية متجسّدة في الأفراد.

حين يعي الفنانون هذه الحقيقة، يبدأ الجسد لديهم بالتحوّل إلى وثيقة مقاومة تنطق باسم جماعة أو قضية، لأنّ التعبير الجسدي الذي قد ينطلق بدافع التنفيس عن الألم الشخصي سرعان ما يكتسب بعدًا احتجاجيًا في مواجهة البُنى الظالمة. هنا لا يعود الجسد مجرد وسيط للتعبير، بقدر ما يصبح هو ذاته موضوعًا مقاومًا، وفي هذا الإطار يؤكد الفيلسوف "جيل دولوز" (Gilles Deleuze): "الفنّ هو ما يقاوِم: إنّه يقاوِم الموت، والعبودية، والعار، والمهانة. "(Deleuze, 1993, p. 293) ، ولأن الجسد الإنساني هو أول ما يستهدفه القمع بالموت والتشيء والإذلال، فإن تحويله إلى مادة فنيّة هو في حد ذاته فعل مقاومة لهذه الممارسات، فالأداء الجسدي الجريء على خشبة المسرح أو اللوحة التي تُصوّر جسدًا

مقيّدًا يتحرر أو الصورة الفوتوغرافية التي توثّق جسدًا منكوبًا بالحرب كلّها أعمال تتجاوز البوح الفردي لتتحوّل إلى اتهام رمزي لآليات القهر ودعوة جماعية للتحرر.

الجدير بالذكر أنّ المقاومة الرمزية التي يقدّمها الفن لا أقف عند حدود ترجمة الواقع صوريّا، لكن تسعى إلى تغييره وإعادة تشكيله. بهذا المنظور، يكون الفن قوة فاعلة وموجِّهة للوعي الجمعي، لا مرآةً سلبية. ونجد هذه الفكرة فيما عبّر عنه الكاتب المسرحي "برتولت بريخت" (Bertolt Brecht) ببلاغة، حين قال:"ليس الفنُّ مرآةً نحملها أمام الواقع، وإنّما مطرقةٌ نُعيد تشكيله بها"(Brecht, 1964, p. 70) ، وحين يوظّف الفن الجسد الإنساني أداة للمقاومة، فإنّه لا ينقل المعاناة فحسب، بل يشارك في بناء واقع جديد أكثر حرية وإنسانية. حين يتحوّل الجسد المُعنّى إلى أداء فني أو صورة شعرية، يصير إلى وثيقة وجودية بالمعنى الكامل دليلًا على وجود حقائق وقيم لا يمكن طمسها، وشهادةً حية على إرادة الحياة والحرية. إنّ هذه الإرادة هي الّتي تنبع من المفارقات العجيبة الّتي يعيشها الإنسان، مستبدا ينشد الحريّة وقاسيا يطلب اللّين ومجروحا يستجدي الشّفاء وكاسرا مكسورا يرغب في التّعافي، هو ذات الإنسان الّذي يلد ليقتل ويهب ليسحب ويتواطؤ مع جميع إيديولوجيّات السّيطرة ذكوريّا(المجتمع الذّكوري والسيطرة القضيبيّة) وأنثويا (أنثى اللّذة والرغبة الجامحة والمخاتلة، بمثل شهرزاد في ألف ليلة وليلة) ومع آليّات الدّمار في الانحياز عرقيا وجغرافيا ودينيّا وشوفينيّا، فينزاح عن منطق الأشياء ويأتي بالأعاجيب كما لم يكن أبدا إنسانا. يصير الفنّ مخرجا ومنفذا لأزمة الثّقة في الذّات وفي الشّبيه من الشّركاء ومن الفرقاء ويصير الفنّ أملا يحمل الجسد من ربق الكفر بالإنسان إلى الإيمان بالخلاص خلاص التّطهّر والطّهرانيّة المفقودة. وهكذا يصير الفنّ بديل الفقد قيمة قصوى في انهيار كلّ المعايير. وبهذا يتحقق في الفن التكامل بين التفريغ النفسي والمقاومة الرمزية، ليصبح الجسد حاملًا لحقيقة شعرية تتحدّى الصمت والظلم، حقيقة مُفعمة بالإنسانية قادرة على مخاطبة الوجدان وإحداث التغيير العميق.

5- النتائج والمقترحات:

يتبيّن من هذا المسار أنّنا إزاء منعطف حاسم تتشابك فيه تكنولوجيا الصورة مع الجسد والهوية من أجل إنتاج نصّ إنساني مفتوح على آفاق لا حدّ لها. لذا كف الجسد أن يكون مجرّد كيان بيولوجي ثابت، وغدا رواية متحوّلة تُكتب بوساطة التقنيات الحديثة، حيث تتداخل الذات بالصورة في جدلية يُعاد من خلالها تشكيل معالم الكينونة. وفي هذا السياق، يصبح حضور الجسد الخاص في العالم الرقمي بمثابة مرآة متحركة تتبدّل صورها باستمرار، وتعكس ذواتنا في أشكال غير مسبوقة، حتّى يغدو كل انعكاس سؤالًا جديدًا حول حقيقتنا وسبل وجودنا في زمن يتغيّر بلا توقف. لقد أبرزت هذه الدراسة أنّ الجسد والصورة والهوية ثالوث كيانات غير مغلقة، إذ هي نصوص مفتوحة على إعادة الكتابة والتأويل

ISSN : 2625 - 8943

مع كل ابتكار تقني جديد. وعموما إنّ الممارسات الرقمية لا تُنتج نسخًا مطابقة لماهية الإنسان، لكنّها تقوم مقام مسودّات متجدّدة لمعنى الذات، حيث تنهار الحدود التقليدية بين الواقع والخيال، والمادي والافتراضي، ويعاد تشكيل الجسد في هيئة رموز وسرديات تنحتها التقنيات وتوجّه دلالاتها. وبذلك تظل الهوية في حالة سيولة دائمة، عصيّة على الاكتمال أو الانغلاق، ومنفتحة دومًا على إمكانيات جديدة للوجود.

ورغم سطوة هذه التحوّلات، يبقى البعد الإنساني حاضرًا وعصيًّا على التبديد، إذ خلف كل صورة رقمية يقف جسد حيّ نابض بالتجربة، وخلف كل هوية افتراضية نفس تسعى إلى فهم ذاتها. هنا لا تظهر التقنية نحصم للإنسان بقدر ما تمظهر مرآة مغايرة له، تكشف إمكانات جديدة للوجود وتفتح أسئلة عميقة حول حدوده. ومن ثمّ، فإنّ التفكير في الجسد الخاص، وقد صار مادة للتجريب وإعادة التشكيل، يستدعي مقترحات عملية وفكرية في آن واحد. زمن أهمّها، تعزيز مقاربات متعددة الاختصاصات تجمع الفلسفة والفن والتكنولوجيا، وبناء مختبرات فنية/فلسفية تُعنى بالجسد الرقمي، وإعادة قراءة التباينات الثقافية بين المرجعيات الغربية والعربية/الإسلامية في تمثيل الجسد في ضوء الممارسات الرقمية الراهنة. كما يفرض هذا المنعطف ضرورة إدماج التربية البصرية في مناهج التعليم الفني والثقافي، حتى يتمكّن الأفراد من قراءة الصور الرقمية بوعي نقدي، والتفريق بين الأصل والنسخة، وفهم آليات الخوارزميات وحدودها. ويتسع الأفق ليشمل أيضًا البعد الإيكولوجي، حيث يمكن النظر إلى الجسد كامتداد للطبيعة، في محاولة لصياغة خطاب بصري يدمج بين الإيكولوجيا والتقنية، ويعيد التأكيد على وحدة المصير بين الجسد والبيئة.

بهذا المعنى، لا يُقرأ الجسد الرقمي بوصفه مجالًا للقلق والريبة فقط، وإنّما وتأكيدا أيضًا، كمساحة للأمل والإبداع، إذ تمنحنا التقنية، رغم تهديداتها، إمكانات جديدة لتوسيع حدود الهوية وتحريرها من القوالب الجامدة. وهكذا يصير مستقبل الجسد والصورة والهوية رحلة مفتوحة، يتداخل فيها النقد والإبداع والخيال، ويظل السؤال قائمًا: كيف يمكن للجسد أن يحافظ على عمقه الإنساني وسط طوفان الصور الرقمية التي تعيد تشكيله بلا هوادة؟

قائمة المراجع

- Butler, J. (1988). *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.
- Baqué, D. (2004). *La photographie plasticienne: Un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.
- Deleuze, G. (1993). *Qu'est-ce que la philosophie* ? Paris: Les Éditions de Minuit.
- Foucault, M. (1994). *Dits et Écrits*, 1954–1988. *Vol. IV*: 1980–1988. Paris: Gallimard.
- Haraway, D. (2007). *Manifeste Cyborg et autres essais: Sciences, fictions, féminismes*. Paris: Exils. (1ère éd. 1985).
- Hayles, N. Katherine. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lévy, P. (1995). *Qu'est-ce que le virtuel* ? Paris: La Découverte.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF.
- Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité: Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris: Éditions Métailié.
- Orlan. (1996). *Carnal Art Manifesto*. Paris: Self-published.
- Orlan. (2004). *Orlan: Carnal Art*. New York: Charta.
- Stelarc. (1991). Prosthetics, robotics and remote existence: Postevolutionary scenarios. *Leonardo*, 24(5), 591–595.

المراجع بالعربية

- المسيري، عبد الوهاب. (2002). العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة. القاهرة: دار الشروق.

صورةُ الثَّوْرَةِ، وحَرَاكُ المَرْأَةِ في مُنجزِ زهور ونيسي السَّرديّ

"The Image of the Revolution and the Women's Movement in Zhour Ounissi's Narrative Work"

د. لبشيري سليمان، جامعة محمّد خيضر - بسكرة - الجزائر
البريد الإلكتروني:Lslimane2019@gmail.com

ملخّص:

شهد خطاب النّسويَّة الأدبيَّة في الجزائر حَراكًا متزايدا في الآونة الأخيرة أثرى السَّاحة الأدبيَّة في الجزائر وزاد من تنوّعها، ومن بين رائدات هذا الحَرَاك الأدبيّ الأديبة والكاتبة الجزائريَّة " **زهور ونيسي** " الّتي تنوَّعت إبداعاتها واختلفت صوّرها كصورة الثَّورة، ومن زخمها الإبداعيّ الحكائيّ اخترنا ورقتنا البحثيَّة الموسومة بـــ : " **صورةُ الثَّوْرَةِ، وحَرَاكُ المَرْأَةِ في مُنجز زهور ونيسي السَّرديّ** " ونهدف من خلالها إلى إبراز البُعد الثّوريّ لموضوعة المرأة في سُروداتها المتنوّعة وفق منهجٍ قرائيٍّ موضوعاتيٍّ.

أعمال الكاتبة ونيسي كانت معادلاً موضوعيًّا للحَرَاك الاجتماعيّ، الّذي يعبّر عن ثورة شاملة تنتقل بالقيّم والنّظم والأنساق من التَّهميش إلى التَّمركز، مُتَّخذةً من الكلمة سلاحًا لتتلخَّص صورة الثَّورة في الصّمود والمواجهة.

وعليه، فحريٌّ بنا أن نتساءل:

- إلى أيّ مدى تمثَّلت قضيَّة الثَّورة في السَّرد النّسويّ الجزائريّ في ظلّ هذا الحَرَاك المتزايد؟
- كيف تمظهرت صورة الثَّورة في أعمال زهور ونيسي السَّرديَّة؟
- كيف تجلَّى البُعد الثَّوريّ من خلال أعمال زهور ونيسي السَّرديَّة؟

الكلمات المفتاحيَّة/ الدَّليليَّة: الثَّورة، حراك المرأة، البعد الثَّوريّ.

Abstract:

The discourse of literary feminism in Algeria has recently witnessed increasing momentum that has enriched and diversified the Algerian literary scene. Among the pioneers of this literary movement is the Algerian writer and novelist **Zhour Ounissi**, whose creative works are diverse and multifaceted, particularly in their portrayal of the revolution. From her rich narrative creativity, we have chosen to focus our research paper titled: "**The Image of the Revolution and the Women's Movement in Zhour Ounissi's Narrative Work**",in which we aim to highlight the revolutionary dimension of the theme of women in her various narratives

Ounissi's works served as an objective equivalent to the social movement, reflecting a comprehensive revolution that transforms values, systems, and structures from marginalization to centralization, using the written word as a weapon summarizing the image of the revolution in resilience and confrontation.

Accordingly, it is fitting to ask the following questions:

- To what extent has the issue of revolution been represented in Algerian feminist narratives amid this growing movement?
- How has the image of revolution manifested in Zhour Ounissi's narrative works?
- How is the revolutionary dimension reflected through Zhour Ounissi's narratives?

Keywords: Revolution, Women's Movement, Revolutionary Dimension.

مُفتتحٌ: الثَّورةُ وحَراكُ المرأةِ في الجزائر:

من المعلوم أنَّ الثَّورة في حدود مفهمتها عرفت مفاهيمَ متعدِّدة بحسب مقاصد مجالاتها المختلفة منها الفلسفيَّة والطَّبيعية والسِّياسيَّة والتَّحرّريَّة والدِّينيَّة والاجتماعيّة والثَّقافيَّة فقيل: "بأنَّها تعني الحركات الدَّورانيّ َة للتَّغي ير (كونيّ َة، فلكيّ َة، أر ضيَّة، إذ سانيَّة) المرا حل وا لدَّورات المتعاق بة" (شلبي، 2006/2007م) وعرَّفها آ خرون بكونها "تغيير مفاجئ في الأو ضاع السِّيا سيَّة والاجتماعيّ َة للدَّو لة، بوسائل تخرج عن النِّظام المألوف، ولا تخلو عادة من العنف، وإن قيل بوجود ثورات بيضاء... والثَّورة الحقيقيَّة هي الّتي تنبعث من الشَّعب، وتعبِّر عن ميوله ورغباته، وإن دبرها وقادها أشخاص معيَّنون... والثَّورات أنواع: سياسيَّة تنشد الحريَّة، واجتماعيَّة تنادي بالمساواة، وقد تهدف أحيانا إلى الجانبين معا، وترى أن المساواة السِّياسيَّة لابد أن تقوم على أساس المساواة الاقتصاديّة" (الأساتذة، 1975م)

وستظلّ ثورات ردّ عدوان الآخر عن الأوطان بأيّ صورة من الصّور أشرف الثَّورات وأنبلها بالفطرة، وبإجماع الأديان والأفكار الإنسانيَّة السَّويَّة الحضاريَّة الرَّاقيَّة.

أمَّا الثَّورة الجزائريَّة (1954-1962) هي حركة مقاومة ضدّ المستعمر الفرنسيّ. وهي مجموعة من التَّغييرات الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والثَّقافيَّة تؤدِّي إلى تغيير جذريّ شامل في المجتمع. وهي ثورة قام بها

زعماء وقادة من الشّعب الجزائريّ، حيث أعدّوا لها وهيّأوا لها المناخ الملائم للانطلاق، وقد شارك فيها كلّ طبقات المجتمع رجالاً ونساءً، وحتّى أطفالاً فمنهم من شارك بالسّلاح، ومن شارك بالمال، ومنهم أيضا الأدباء الّذين دافعوا وشاركوا في هذه الثّورة المجيدة بأقلامهم، فدعوا إليها، وصوّروها وتغنّوا بها. كما مجدّوا شهدائنا الأبرار فظلّت هذه الأقلام حافظا لتاريخنا وبطولاتنا الخالدة. ومن بينها الكتابة النِّسائيَّة الجزائريَّة الّتي شاركت نظيرتها الكتابة الرِّجاليَّة.

والمتابع لمسار الكتابة النِّسائيَّة في الجزائر يجد أنَّ اللَّبنات الأولى بدأت في الظّهور مع نخبة من النِّساء تَصدّرْنَ الحَراك النّسويَّ الإصلاحيّ بالجزائر، لاسيما بعد الحرب العالميّة الثّانية، بداية بكتابة ونشر بعضهنّ في الصّحف والمجلاّت؛ إذ ألفنّ القصص، ونظمن الأشعار، وشاركن في العرض المسرحيّ، وامتهنّ التّدريس والتّمريض وعالجن الموضوعات النّسويَّة ومشاغلهن ومشاكلهن، وفكرّن في مصير البلاد والعباد، وكنّ بمثابة رائدات للنِّساء الجزائريّات اللاّئي سيكون لهنّ دور فريد من نوعه خلال ثورة التّحرير الكبرى، ثورة أوّل نوفمبر (1954- 1962م) (بوعزيز، 2001م) شراكة المرأة الجزائريَّة هذه حرَّرتها من كلّ الضّغوط بحثا عن ذاتها لاكتشاف قدراتها الفكريَّة والأدبيَّة. وفي هذا السِّياق لا ننسى أن نثّمن جهود جمعيَّة العلماء في تعليم المرأة والّتي أتت أُكلها، بداية بظهور أوّل حراك ثقافيّ سنة 1954م على صفحات جريدة (**البصائر**) العربيّة، وبروز الأديبة (**زهور ونيسي**) الّتي تخطت الحواجز، وخرجت إلى الحياة الثّقافيَّة بكلّ جرأة لتُسهم ولو بجُرعة في الحَراك الأدبيّ النِّسائيّ في الجزائر.

1. زهور ونيسي، وتجربة الحَراك الأدبيّ النِّسائيّ في الجزائر:

زهور ونيسي كاتبةٌ جزائريةٌ أبْصَرَتْ عيناها النّورَ يوم 13 من شهر ديسمبر سنة 1936م بمدينة قسنطينة، مدينة الجُسُور، مدينة العلم والعلماء، ترعرعَتْ وشبَّتْ في مسقط رأسِها - قسنطينة- بين عائلة بسيطة، مُحافظة وعريقة في العِلْم والإصْلاح، تحصَّلتْ على شهادة جامعيّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة والفلسفة، درسَتْ علم الاجتماع، كما عمِلَتْ في تدريس الإعلام. تتلمذَتْ على يد الشّيخ عبد الحميد بن باديس، آمنَتْ بأفْكارِه الإصلاحيّة، واحتضنتْ دعْوَتَه لحماية اللّغة العربيّة، لتُعَبِّر عنْ الثّورة الجزائريّة وتجرُبتِها النّضاليّة الوطنيّة، الأمْرَ الذّي جعل التّاريخ يُسطِّرُها أوَّلَ أديبةٍ جزائريّةٍ تكتُبُ باللّغة العربيّة، في فترة كانت اللّغة الفرنسيّة رمْز تعبيرٍ للعديد من أبناء جيلِها، تذكُرُ زهور ونيسي أن انضمامَها للثورة الجزائريّة لمْ يكُنْ خياراً بقَدْرِ ما كان واجباً أمْلاه الحسّ الوطنيّ، وأجْبَرَها على التّخلّي عنْ أحلام الطّفولة، كما أن

فرَحَها بلذّة الاستقلال لم يُسْقِطْ وعْيَها أن جهاداً أكبر ضدّ الجهل والتّخلّف والأميّة في انتظارِها هي وأبناءِ جيلِها.

استُدْعِيَتْ زهور ونيسي عُقْب استرداد ربطِ الحرّيّة ونيلِ استقلال الجزائر لتكُون أوّل امرأة جزائريّة تحْمِلُ حقائب وزاريّة، يشْفَعُ لها ذلك تاريخُها الثّوريّ وثقافتُها العاليّة، تقلَّدَتْ عدَّة مناصب فكانت أوّل وزيرة جزائريّة تُشْرِفُ على قطاع الشّؤون الاجتماعيّة سنة 1982م بعْد أنْ كانت سكرتيرة الدّولة في القطاع نفْسِه في السّنة ذاتِها، وأوّل وزيرة للتّربيّة الوطنيّة سنة 1986م، كما كانت عُضْواً في المجلس الشّعبيّ الوطنيّ في الفترة ما بيْن سنة 1977م وسنة 1982 م، كانت أيْضاً أوّل امرأة جزائريّة تتولّى رئاسة تحرير مجلّة تُعْنَى بقضايا المرأة، أسْمَتْهَا مجلّة "الجزائريّة".

تعتبر(**ونيسي**) من أوائل الأصوات النّسائيَّة البارزة اللاّئي استطعن أن ينطلقن في السَّاحة الأدبيَّة، ويفرضن وجودهن من خلال حراكهنّ، ويعبّرن عن آرائهن وأفكارهنّ بكلّ شجاعة من خلال نضالها الثّوريّ وأعمالها الأدبيَّة في مجال القصّة، والرّواية، ثمّ توالت بعدها مجموعة أخرى من الأديبات (فوغالي، 1996م) نذكر منهنّ - على سبيل المثال لا الحصر - الرَّاحلة (زليخة السّعوديّ)، و(جميلة زنير)، و(أحلام مستغانمي) وغيرهن...

إنّ من يبحث عن الأدب النّسويّ الجزائريّ في تلك الفترة سيدرك قلّة الأصوات النّسائيَّة في السَّاحة الأدبيَّة، لكن هذا لا يمنع من القول أنّ قصص (**الرَّصيف النَّائم**) (**لزهور ونيسي**) كتبت قبل الاستقلال، وإن كانت طباعة هذه المجموعة القصصيَّة جاءت فيما بعد.

والملاحظ أنَّ الأدب النّسويّ في الجزائر يمتاز بخصوصيَّة وفَرادة؛ كونه يلتزم بقضايا المرأة والمجتمع، ويحرص على تجسيد معاناتها ومحنتها الخاصَّة كأنثى، والعامَّة كإنسانة تسعى لتأكيد هويّتها ورفع الجور عنها، نظرا لما عايشته من ظروف قمع وقهر خلال فترة الاحتلال.

والمؤكّد أنّ ثقافة الكاتبة " **زهور ونيسي** " المؤدلجة ونشاطها السّياسيّ والنّضاليّ أيّام الثّورة التّحريريّة الوطنيّة أسهم في توجيه خطابها الحكائيّ وموقفها المتمثّل في توجيه القوى الشّعبيّة لمناصرة قضيّتها الوطنيّة، والدّعوة إلى الكفاح والنّضال ونشر الوعي. ولذلك يمكننا أن نعتبر خطابها الرّوائيّ دعائيًّا/ إيديولوجيًّا، إذ أدمجت الكاتبة أيديولوجيّتها لتعبّر عن موقفها الخاصّ ضدَّ المستعمر، وذلك على حساب البنى والتّشكيلات الفنيّة الّتي تُسردن للمتخيّل السّرديّ الرّوائيّ، وتؤكّد **ونيسي** على هذا البعد الثّوريّ وهذه المشاركة النّضاليَّة في مقدّمة روايتها (**من يوميّات مدرسة حرّة**)، بقولها: " **على هذا أمكن**

للمرأة في مسيرة الثَّورة أن تعبِّر عن نفسها وترابطها مع متطلَّبات المجتمع الماديَّة ومعطياته... فإنَّ الواجبات قبل الحقوق، وهذا جوهر أساسيّ قدَّمته المرأة أثناء الثَّورة وأضافته لإثراء الفكر الثَّوريّ في خصوصيَّة ثورة أوَّل نوفمبر" (ونيسي، 1979م).

يرتكزُ منجزُ زهور ونيسي الحكائيّ فِي مُجْمَلِه على تيمةٍ رئيسةٍ تتمثَّلُ في الثّورةِ الجزائريَّةِ وتجلّياتِها على المجتمع، كونَ الأديبة الجزائريّة زهور ونيسي قدْ عايَشَتْ الثَّورة وأحداثها، وواكَبَتْ مرحلةَ ما بعد الاستقلال وما فيها من تقلّبات.

هكذا إذن تمركزت **صورة الثَّورة في الرِّواية النِّسائيَّة الجزائريَّة**، من خلال سرد بطولاتها وتعرية المواقف وفضحها؛ إذ استطاعت بفعل الوعي السِّياسيّ والاجتماعيّ لواقعٍ يضجّ بالتَّناقضات والتّطاحنات أن تشكّل خطاباً أدبيًّا له حضوره وآلياته ومآلاته. لذلك حريٌّ بنا أن نفهم حقيقة تمثّلات الرِّواية الثَّوريَّة كتشكيلٍ روائيٍّ له مرجعيّته وفَرادته الخاصّة.

لقد أثبت الحَراك النِّسويّ انوجاده الجادّ بوصفه تيمةً وأداةً مركزيَّةً لا هامشيَّةً في الخطاب الرِّوائيّ، وليس مجرَّد ثيمة مبأَّرة، لذا حاولنا من خلال ورقتنا البحثيّة النّبش عن التِّيمات المؤثِّثة للمتون الحكائيّة لأعمال ونيسي السَّرديَّة وإماطة اللِّثام عن المناطق الخفيَّة المنسيَّة، وإظهار تلك الدَّهاليز المسكوت عنها، لا سيما ما يتعلَّق بتيمة المرأة وصورة الثَّورة وعلاقة الذَّات بالذَّات، وصولا إلى علاقتها بـ (الآخر المختلف)، "... ولهذا نقول أنّها حملت أكثر من سلاح في أتون الثَّورة.. وإذا تجاوزنا نضالها الوطنيّ والسِّياسيّ، فإنَّنا نرى أثر الثَّورة واضح الملامح في قصصها، وكأنَّ صدى هذه الثَّورة لا يغادر قلمها، وفي كتابتها يظهر ذلك، وهي لا تتنكَّر، بل تفتخر وتعتزّ بهذا المضمون.. كما تؤكِّد القصص الّتي كتبتها بعد الاستقلال.. أنَّها وفيَّة تماما لما عانته وشاهدته أيَّام ثورة التَّحرير..." (دوغان، د.ت)

2. الثَّورة وحَراك المرأة في كتابات ونيسي، التَّمثّلات والأبعاد:

تمظهرت صورة الثَّورة وتموضعت في الكتابة الأدبيَّة من خلال حَراك المرأة الجزائريَّة، وقد اتَّخذَتْ **زهور ونيسي** من الثّورة الجزائريّة مَنبرًا تتَّكِئ عليْه في جُلِّ أعْمالها السّرديّة؛ من خلال انطلاقها من حيثيّاتُ الثّورة الجزائريّة، وافرازاتُها غداة الاستقلال وأبْعادُها المُرْتقبة؛ ومن خلال منجزها الحكائيّ عبَّرتْ عن انعكاسات الثّورة على المجتمع الجزائريّ، لنَقْرأْ ما جاء في مقدّمة مجموعتها (**على الشَّاطئ الآخر**) عن الثَّورة بقولها:" **إنَّ الثَّورة الجزائريَّة لم تكن عملاً مسلَّحًا فحسب، بل كانت بالاضافة إلى هذا أفكارا**

ومواقف وأحلاما ونظريّات، وهذه الأفكار والنَّظريَّات هي الّتي ينبغي أن تكون أساس الثَّورة الاجتماعيَّة" (ونيسي، على الشَّاطئ الآخر، د.ت).

وقد كتبت زهور ونيسي أوَّل رواية نسويّة جزائريّة بالعربيّة مسجِّلة بذلك تاريخ ميلاد المرأة المبدعة حضورا وهويَّة، ورمزا للوطن والحريّة. في رواية (**من يوميَّات مدرسة حرّة**)، أنتجت الرِّواية البكر، سجَّلت على صفحاتها تاريخ نضالها بنفسها. تجلَّت مذكِّرات تسجيليَّة لواقع حقيقيّ، تستدعيه الرَّاوية/ الكاتبة من الذَّاكرة. تحكي بضمير المتكلِّم (أنا) أحداثا تعود إلى زمن الثَّورة التَّحريريَّة، تنتهي بالاستقلال، تمتزج فيها الذِّكريات بالتّذكارات." (بعلي، 2015م)

وسرعان ما تنتقل الحكي بضمير المتكلِّم " أنا " في رواية (**من يوميَّات مدرسة حرّة**)، إلى الحكي بضمير الغائب " هو " في رواية (**لونجة والغول**) ، ما جعل البناء المسرديّ للرِّواية يأخذ مسارا آخر رغم أنّ موضوع الرِّوايتين واحد (الثَّورة والاستقلال)، يقول الباحث (**حفناوي بعلي**): "... ولم يمنع حياد الرَّاوي في الرِّواية الثَّانية من تورّطه في الإعلان عن هويّة صوت المؤنَّث، الّذي يجعل من الثَّورة امرأة، البطولة امرأة، والتَّضحيّة امرأة، والشَّهيدة امرأة والضحيّة امرأة، والجمال امرأة، والحريّة امرأة، على سبيل تأنيث القضيَّة، وإبراز الدَّور المؤثِّر للمرأة في الثَّورة التَّحريريَّة" (بعلي، جماليَّات الرِّواية النِّسويَّة الجزائريَّة، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيّل، 2015)، فلْنَقرأْ ما جاء في أحد خطابات (**ونيسي**) عن كفاح المرأة الجزائريّة:"... عندما اندلعت ثورة بلادي، كانت خطوط الأبجديَّات قد بدأت تتكشف وتتوضَّح عند الإنسان الجزائريّ، وقد شحنت بالإرهاصات الثَّوريَّة، ومظاهر المقاومة، والرَّفض على جميع الأصعدة، وهي تتوالى عبر حركة عملاقة ماردة، عِشقُها كان للجزائر وحريّة الجزائر، وليس لأيِّ أمر آخر، .. لذلك تعتريني، اليوم رهبة كبيرة، وأنا أفكِّر في الكتابة، عن دور ثورة وحياة الجزائر، تعتريني الرَّهبة رغم أنَّنِي عايشت وبفعاليَّة وعنفوان كبيرين، هذه الحياة، وأيّ دور سجّل عن هذه المرأة، إلاَّ ولي فيه نصيب، سواء في أثناء الثَّورة، أو بعدها... إنَّنِي عشت مراحل النِّضال، بدءا من العمر الّذي يسمح لي بذلك،.. فكان دوري مع رفيقات عمري، متمِّماً ومكمِّلاً لأدوار أخرى، لمناضلات ومجاهدات، سبقننا سنًّا، ومراحل حياة... (الدِّراسات التَّاريخيَّة للمقاومة والثَّورة الجزائريَّة، 2000م) كفاحٌ وصل بالمرأة في الثَّورة إلى تحدِّي المحن وتخطِّي السّجن، تقول (**ونيسي**):" إنَّ أدوار المرأة ومهامها، تكاملت وتنامت مع الأيَّام، أيَّام وسنوات ثورة التَّحرير... إنَّها المرأة، الّتي ترابط في الشَّوارع والأرصفة، راصدة تحرّكات العدوّ، وإنّها الّتي تفتح بيتها، وتهيِّء أفراد عائلتها كلّهم، لخدمة فوج ما من الفدائيين، لفترة ما من

الزَّمن، كثيرا ما تطول، وإنَّها الّتي حملت العتاد والألبسة والمناشير والتَّقارير، ومختلف الوثائق من مكان إلى مكان، عابرة مختلف الحواجز العسكريَّة والمعنويَّة، وإنَّها الّتي ربطت القنبلة في بطنها، وكأنها حامل بين خلايا الثّوار في المدينة الكبيرة، وإنّها الّتي عندما ينكشف أمرها، بالقبض على أحد رفاقها تشدّ الرِّحال إلى الأرياف والجبال والمناطق المحرّرة، تاركة وراءها الأهل والأولاد، لتشارك في المعارك، بشكل مباشر، وتجرح وتستشهد، وإنَّها الّتي تطبخ وتغسل وتغذّي، وتحصل على كلّ ما تحتاج إليه، إنَّها الّتي دفعت بأسرتها جميعا، في أتون المعركة، وبكتهم بزغاريد الحماسة، والأناشيد الوطنيَّة، وإنَّها الّتي كانت، وكانت، ... لذلك لا يمكنني أبدا، أن أرصد كلّ نشاطاتها ونضالاتها، فقط أرصد أحاسيسها ومشاعرها، بكلِّ صدق وأمانة ... ودرب الثَّورة في الجزائر كان طويلا وشاقًّا وآخر معاركها ثورة أول نوفمبر 54 المجيدة. المرأة كانت حاضرة في كلِّ الثَّورات المنتصرة والمنتكسة طيلة قرن وربع قرن ضدّ الاحتلال، كانت صانعة ومؤثِّرة في الأحداث وعلى أكتافها الصَّغيرة تقع الأعباء الكبرى. وبين هذه وتلك تسجِّل الذَّاكرة التَّاريخيَّة أسماء الآلاف من المجاهدات والشَّهيدات والبطلات المجهولات واللاَّئي لم يعرفهن أحد إلى هذا اليوم..." (ونيسي، حول المرأة والثَّورة، د.ت).

هذا وتقوم تيمة الثَّورة في رواية (**لونجة والغول**) بدور الإطار المركزيّ لمجموعة من المحكيات الصّغرى المكوِّنة لمتن الرِّواية (حكاية مليكة، فاطمة، المجاهدة، بهجة،...)؛ إذ يجمع أحداثها خيط زمنيّ واحد هو زمن الاحتلال الفرنسيّ للجزائر الّذي تحوّل في مقام الرِّواية السَّرديّ إلى ثورة شعارها التَّصدِّي والتَّحدِّي لكلِّ الجرائم التَّعسفيَّة،" والملاحظ أنَّ زهور ونيسي تعمل على التقاط لحظة سعيدة من مرحلة المقاومة، بوصفها اللَّحظة الحاسمة، الّتي كُلِّلت بالنَّصر والاستقلال. مركِّزة في ذلك على التَّفاصيل اليوميَّة لمعاناة فئة من الجماهير الشَّعبيَّة، الّتي تكتوي بقهرين: قهر طبقيّ وقهر استعماريّ، ممّا يجعل الفرد المنتسب إليها موزَّعا بين واجبين، الواجب الأسريّ، والواجب الثَّوريّ" (بعلي، جماليَّات الرِّواية النِّسويَّة الجزائريَّة، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيّل، 2015م)

يركِّز الرّاوي ومن ورائه الرِّوائيَّة على معاناة الإنسان في بلد اسمه الجزائر، زمن الاحتلال الفرنسيّ، تكون الثَّورة الحلم بالتَّغيير، والاستقلال العروس الّتي تدخل البهجة على كلِّ بيت، لكن دون ذلك عذاب وآلام، وتضحيات بالنَّفس والنَّفيس. يقول الباحث (**عمر بن قينة**): " اختلفت الحظوظ في الظَّفر بنعمته، كما اختلفت أشكال الثَّمن في ذلك، المؤكَّد أنَّ الثَّمن بالنّسبة لأسرة (مليكة) كان باهظا حقًّا، وتبقى هذه (مليكة) في جميع الحالات رمز البحث عن التَّغيير، منذ بدأت تضيق بواقع أسرتها الرَّاكد

ISSN : 2625 - 8943

تحت نيّر استعماريّ ظالم، وقناعة بلهاء بذلك الواقع، مرورا بالتّوق إلى حياة سعيدة يملأها الحبّ والبشر والهناء بين الجميع" (قينة، 1995م)

وتتظهر صورة نضال المرأة الجزائريَّة في الثَّورة في أعمال ونيسي السَّرديَّة، ولعلّ من أبرزها مجموعة "**الرَّصيف النَّائم**" الصَّادرة عامّ 1967م والّتي عبّرت عن كفاح الشَّعب الجزائريّ وكبريائه من أجل إعلاء كلمة الحقّ ونصرة قضيّته وما جاء في أضمومات القصّة ومجاميعها ينتمي إلى الواقعيَّة الثَّوريَّة والملحمة النِّضاليَّة، الّتي صنعها الشّعب بفضل لُحمته وتضامنه في الجهاد. فمثلاً عائلة الشَّيخ عمر في (**زغرودة الملايين**) من المجموعة القصصيَّة نجد فيها مشاركة أفراد الأسرة من الفتيات والنِّساء. وفي (**لماذا لا تخاف أمي**) ينطلق الطّفل الّذي يحمل الرَّاية ويستشهد، وكذلك تحمل (**خرفيّة**) السّلاح وتستشهد.. هذه الأمثلة تجعل المجموعة ضمن الواقعية الثَّوريَّة.

ركّزت " **ونيسي** " على إظهار موضوع دور المرأة الجزائريّة في نشر الوعي الثَّوريّ في المحيط الشَّعبيّ، وتكمن أهميّته في كونه من الموضوعات الجديدة في الأدب الجزائريّ في تلك الفترة،" أو لنقل على الأقلّ، إن تناوله لها كان جديدا وخارجا عن المألوف، ومن هذه الموضوعات قضيّة المرأة الّتي غادرت البيت، ووقفت بجانب الرّجل، مناضلة وثوريّة من أجل التَّحرّر والدِّيمقراطيّة" (الأعرج، د.ت)

استطاعت ونيسي توصيف الواقع وتعريته من خلال مشاركة الشَّعب الجزائريّ أفراحه وأتراحه، آلامه وآماله، وكانت مثالاً للمرأة النّموذج في الوطنيَّة الجزائريَّة وتحدِّيها لمشاكل الفقر والأميّة والحرمان وغيرها.

ومن هذه التَّوصيفات تقول السَّاردة عن التِّلميذات: " **كانت معظمهن فقيرات... ينتعلن أحذية بالية ويلبسن ملابس حال لونها من الغسيل... وقد توردّت خدودهن واحمرَّت أنوفهن، وتقلَّصت أصابعهن على الأقلام في حالة من يعاني البرد وخوفا. مبهما أكثر من الدّفء والطّمأنينة**" (ونيسي، من يوميَّات مدرسة حرّة، 1979م)

ومن خلال تركيز السَّاردة على العنصر النِّسائيّ في حَراكها ومعالجتها للقضايا الاجتماعية ومشاركتها وإسهامها الجادّ في الثورة ودورها المؤثّر في الحرب التَّحريريَّة، يبرز دورها في تشجيع الكثير من النِّساء في التَّعلّم والتَّحرّر والتَّمركز، وذلك بإبراز مدى تحمّل المرأة المسؤوليَّة في تأدية الواجبات تُجاه الوطن والأخذ بحقوقها في الحريَّة تُجاه نفسها لإثبات وجودها وتنميّة ذاتها.

ولذلك فإنَّ إبداع المرأة الجزائريَّة لا يخرج على الانكفاء على الذَّات الأنثويَّة وهمومها، تسرد فيه خصوصيّاتها كأنثى مقهورة في مجتمع قاهر، فهناك "بعض من النَّقد الّذي يمارسه الرَّجل يحاول أن يسقط صفة الإبداع عن أدب المرأة، هناك شيء لا واعٍ في الرّجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة إلاَّ القدرة على الخيانة والكذب، هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع، هي تصنع وتلد فقط أمَّا فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصيّ للرَّجل) (أفاية، 1988م) ، ورغم ذلك كلّه فإنَّ المرأة لا تزال تكافح من أجل إثبات وجودها كمبدع يمكنها تغيير التَّشكيلة الاجتماعيَّة العربيَّة ونقد العقل القاصر الّذي يعتز بنفسه ويقصي الآخر رغم الدّور المركزيّ التّواصليّ الاجتماعيّ والأسريّ الّذي تجسّده المرأة المثقَّفة/المعاصرة. هذه الأخيرة تسعى لتؤدّي دورها في المجتمع دون إقصاء أو إكراه، وتتجاوز حُدود التَّهميش والتَّغييب من السَّاحة الأدبيَّة.

والحقّ أنَّ الكاتبة قد أدركت جيّدا حجم الأمانة الّتي تحملها على عاتقها تُجاه وطنها، لذلك كان هذا الحدث الثَّرّ شغلها الشَّاغل؛ ضمن مجيئات كتاباتها الابداعيَّة، « ورغم كلِّ هذا يبقى الواقع ومستجدَّاته هاجسا ينكد آمالها وتطلّعاتها بين الفينة والأخرى، فأفرزت تلك الظّروف لدى الأنثى أوجاع أنهكت قواها باحثة عن سبيل للتَّملّص منها، فكانت تسعى إلى رفض لما حدث وما يحدث إلى درجة تعبئة الغير بهذا المفهوم، حيث أثارت ميكانيزمات القارئ وجرّته إلى معانقة الرَّفض، كما كانت تدعو إلى ضرورة الاطّلاع على مجريات الحياة والنَّظر فيها بالتَّعديل والتَّصحيح خاصَّة الظّروف السِّياسيَّة الاجتماعيَّة» (يايوش، د.ت)، وهذا يعتبر التزاما منها ووعي بما يمكن أن تقدّمه الثَّورة. فهذا الالتزام تَجسَّد في الأعمال الأولى للكاتبة مثل "**على الشَّاطئ الآخر**" و"**يوميّات مدرسة حرّة**" ثمّ باقي الأعمال الأخرى حيث صدرت لها رواية "**لونجة والغول**" عامّ 1994م، حيث تختزل فيها فترة مهمّة من تاريخ الجزائر من 1830م إلى غاية الاستقلال لتصوِّر لنا واقع الشَّعب خصوصا أثناء فترة الثَّورة و « في إرهاصات هذا الجوّ تبدو المعاناة الشَّديدة لدى الانسان وحين تصير الثَّورة حقيقة سياسيَّة يعانقها الجميع بحبٍّ وعطاءٍ، حبّ في الوطن وحقد على الاحتلال الفرنسيّ فيذهب في سبيل ذلك آلاف الضّحايا من بينهم أحمد زوج مليكة ثمّ أبوها محمّد العامل بالميناء» (قينة، في الأدب الجزائريّ الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، 1995م)، وفي هذه الأجواء الثَّوريَّة تتنفَّس أحداث هذه الرِّواية لتقدَّم البديل المناسب، فالثَّورة « أساسا تهدف إلى التَّغيير في بنية المجتمع، وهذا التَّغيير ينسحب على الأدب والفنّ كما ينسحب على مجالات الحياة الأخرى السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة» (الرّكيبيّ، 1982م)، وهذا

الوعي الفنّي لمّا يمتزج بوعيّ ثوريّ سوف يخلق نصًّا ثوريًّا بامتياز، نصًّا يلتقط كلّ التّفاصيل الصّغيرة الّتي تتعلّق بالواقع المعيشيّ، «**كانت الأحياء تعجّ بالفقراء، الباعة العمّال الهاربين من ظلم لصوص أرض الرّيف وقساوة الرّأسماليين الفرنسيين فكانت هذه المعرفة هي مصدر ألميّ الكبير ومولد انفعالاتي الأولى**» (ونيسي، على الشّاطئ الآخر، د.ت)، هكذا رصدت ونيسي علاقة المرأة بتيمة الثّورة، وكيف تفاعلت كلّ شرائح المجتمع الجزائريّ مع هذا الحدث « فالثّورة غيّرت كلّ شيء، غيّرت النّظرة والأعماق في الإنسان فأصبح حرًّا بعد أن كان عبدا ذليلا» (الرّكيبي، 1982م)، فرسمت لنا صورة ذلك الفلاّح البسيط الّذي يكافح ليسترد الأرض الّتي سلبت منه، فيصعد إلى الجبل مع الثّوار، وصورة الشّيخ الّذي عاش كلّ أشكال المعاناة بسبب الاستعمار، تقول السّاردة: « **كان الشّيخ عبد الرّزاق السّاكن بالحيّ كانت زوجته وابنه الوحيد يملئان بيته حياة وسعادة. إلى أن نزل عليه قضاء الله فقتل ولده في ثورة بلاده.. وقضت زوجته الطّيّبة من أثر الصّدمة فلم يبق له سوى آلام وأحزان ووحدة قاتلة تجترها نفسه في كلّ لحظة وثانية فتمتصّ من دمه وحياته القطرة لتتركه عودا جافا**» (ونيسي، على الشّاطئ الآخر، د.ت)، كما قدّمت نماذج إنسانيّة عديدة تتعلّق بنضال تلك المرأة الّتي خرجت من عزلتها لتشارك هي كذلك في الكفاح والجهاد إلى جانب أخيها الرّجل، تلك المرأة الّتي صعد زوجها إلى الجبل وتركها تتخبّط مع المستعمر لكنّها تحافظ على شرفها، فتقدّم زهور ونيسي (**فاطمة**) كنموذج لتلك المرأة فتقول: « **سرعان ما تجرّأ أحدهم وقرب من فاطمة الّتي وقفت قرب الباب... كان كالعجل الّذي أبطره العلف وبعد أن كان لا يشبع أبدا. فصدته فاطمة بعنف وابتعدت كم أصابته لسعة نار حارقة إنّها لجرأة كبيرة منه**» (ونيسي، على الشّاطئ الآخر، د.ت).

ومن صوّر النّضال الّذي يعكس شجاعة المرأة وبطولتها في كتابات ونيسي أيضا صورة الزّوجة المجاهدة والشّهيدة الّتي ترسم بطولتها وملامحها قصّة (**فاطمة**) في مجموعة (**الرّصيف النّائم**) حيث عاشت حقًّا ثورة أوّل نوفمبر بكلّ ما فيها من أبعاد، وهي تقطن في كوخ منعزل عن أكواخ القرية، حيث تداهمه فرقة من الجيش الفرنسيّ قصد التّفتيش، وتسألها بإلحاح عن زوجها من قِبل أحد الجنود، فتصرخ بحدّة: " **ابتعد أيّها الوحش اللّئيم، فإنْ كان لديك واجب، فهو أن تفتّش البيت، لا أن تسألني أين زوجي، إنّ زوجي جزائريّ قبل كلّ شيء، وهو حرّ في تأديّة واجبه، لم ينتظرها تتمّ حديثها، وإنّما صفعها بوحشيّة، ليخرج زوجها من الدّاخل موجّها رصاصه إلى الجنود، فيقتل الجميع، وتدور معركة إثر**

ذلك، ويُعْتَقل زوج فاطمة مُثخَناً بالجراح، وهو الّذي تزوّجها بعد استشهاد زوجها الأوّل، ليرعى ولده من بعده " (ونيسي، الرَّصيف النَّائم، 1967م).

وفي هذا المقام السَّرديّ يرى الباحث (**بلمشري مصطفى**) أنَّ قصة (**فاطمة**) هي رمز لكلِّ امرأة جزائريَّة ناضلت وشاركت مع أخيها الرَّجل، فنالت أقسى العذاب، وتعرَّضت لأبشع التَّنكيل في سجون العدوّ، فأحداث هذه القصّة تجري في قرية (أولاد ناصر) الّتي اتّخذها المجاهدون مكانا يلجأون إليه للرَّاحة بعد قيامهم بالعمليَّات الفدائيَّة، سواء داخل المدينة أو خارجها، وذات يوم هجم المظلِّيون على القرية ممَّا أدخل الرّعب في نفوس السّكان، ولما تفوّق جنود الاحتلال على الأكواخ للتَّفتيش، انفرد ثلاثة جنود وقصدوا كوخا، كان بعيدا عن أكواخ القرية فدخلوه وبدأوا التَّفتيش، وعندما لم يجدوا ما جاءوا من أجله، حاول أحدهم الاقتراب من (فاطمة) والاعتداء على شرفها، فابتعدت عنه ثمَّ رفعت طفلها وضمّته إلى صدرها، ووقفت في ثبات وكبرياء متحدِّية قوّتهم، ولمَّا تمادى أحدهم وتطاول عليها، انطلق صوت زوجها المجاهد من المخبأ، واختلط بصوت الرَّصاص الّذي انطلق من رشّاشه. فسقط على إثره الجنود الثَّلاثة قتلى، ممَّا جعل بقيَّة الجنود يسرعون نحو مصدر الرَّصاص، فأحاطوا بالكوخ، وراحوا يُمطرونه بالنّار فأصيب المجاهد بجروح، وتمكَّنوا من إلقاء القبض عليه وحمله إلى المعتقل (مصطفى، 1983م).

وقصّة (**فاطمة**) جسّدت وعكست برؤية ثوريَّة نضال المرأة الجزائريَّة، وجهادها، وعملها الفدائيّ، فالمرأة الّتي أنجبت الأبطال الّذين دافعوا عن كرامة الوطن وسيادته، لم تقف مكتوفة اليدين أمام قضيَّة وطنها، بل كانت سبّاقة إلى الجهاد على جميع الأصعدة، مساندة ومساعدة للمجاهدين أينما تواجدوا.

هذا واستطاعت (**ونيسي**) أن تُسَرْدِنَ صورة الأرملة فتجسّدها قصّة (**ورديّة**)؛ هذه المرأة الّتي جاءت من الرِّيف إلى المدينة بحثا عن عمل لسدّ رمق صغارها (كمال، سعيد، صليحة)، بعد أن استشهد زوجها في إحدى المعارك في حرب التَّحرير في بلدة (سيدي عيش)، وها هي في شارع (ديدوش مراد) في الجزائر العاصمة، تنتقل من بيت إلى آخر، تتذكَّر كيف أنَّ دوريَّة عسكريَّة قضت على زوجها... دخلت إحدى البنايات ثمّ عادت مهرولة لأنَّها أبت أن تخدم عند فرنسيّ، وفي وسط الزّحام والسَّيارات تسقط على إثر حادث اصطدام، ويجتمع النَّاس ولا يُسمع منها وهي تفارق الحياة غير (أولادي)، يتجلَّى هذا الموقف الدّراميّ في هذا المقطع القصصيّ: "**... ولكن (وردية) لا يظهر أنَّها سمعت شيئا من كلِّ ذلك، كان لسانها فقط يردِّد بنَفَس متقطِّع:- أولادي ... ويتهاوى رأسها الصّغير**

ليلمس حافَّة الرَّصيف النَّائم الّذي كان لا يزال مبلّلا برطوبة اللّيل الباردة " (ونيسي، الرَّصيف النَّائم، 1967م).

من خلال هذه القصّة يلاحظ أنّ الكاتبة أبرزت الدّور النِّضاليّ للمرأة الرّيفيَّة، فبطلة هذه القصّة قد تضاعف دورها بعد استشهاد زوجها، فتحمّلت مسؤوليّة العمل لإعالة أولادها، وكانت مستعدّة لمواجهة كلّ الصّعاب من أجل حياة كريمة وسعيدة لأبنائها.

من خلال هذه المشاهد والتَّمثّلات النِّضاليَّة للمرأة، أبرزت (**ونيسي**) جرأة المرأة الجزائريّة، وكشفت عن المواقف النِّضاليَّة المشرقة والمشرِّفة الّتي انمازت بها بوقوفها إلى جانب الثّورة والثّوار. هذه المواقف النِّضاليَّة الّتي تظل راسخة في سجّل تاريخ الثَّورة الجزائريّة في الكتابات النِّسائيَّة الجزائريَّة.

مُختتمٌ:

بعد سفريّتنا الشَّيِّقة مع عالم **الكتابة السَّرديَّة عند زهور ونيسي**، نخلص إلى:

- أنَّ كتابات (**ونيسي**) واكبت واقع المرأة الجزائريَّة، وأبرزت في كتاباتها صورة المرأة الجزائريَّة النِّضاليَّة والثَّوريَّة وحَراكها الجادّ خلال الثَّورة التَّحريريَّة.
- أنّ صورةَ الثَّورة، ودور المرأة في حرب التَّحرير يعدّ من أبرز الموضوعات في خطابها الحكائيّ، ممَّا يوحي بأنَّ موضوع المرأة والثَّورة لديها هو المؤطِّر لمخيالها ممَّا يجعله الخيط الثَّابت في جلِّ كتاباتها.

وختامًا، ومن خلال هذه الورقة البحثيَّة في مُنجز (**ونيسي**) الحكائيّ، نستطيع أن نقول أنّها استطاعت أن تحقّق عدَّة طُروحات تلاحمت فيها تيمات الثَّورة والمرأة والمركزيَّة وإثبات الذَّات كعناصر تؤثِّث لإنتاج البنية الحكائيَّة الواقعيَّة.

قائمة المصادر والمراجع:

محمَّد نور الدِّين أفاية: الهُويَّة والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشَّرق، ط1، المغرب، 1988م.

نخبة من الأساتذة: معجم العلوم الاجتماعيَّة، مادَّة "ثورة"، الهيئة المصريَّة للكتاب، د.ط، مصر، 1975م.

واسيني الأعرج: اتِّجاهات الرِّواية العربيَّة في الجزائر، بحثٌ في الاصول التَّاريخيَّة والجماليَّة للرِّواية الجزائريَّة، المؤسَّسة الوطنيَّة للكتاب، د.ط، الجزائر، د.ت.

الدِّراسات التَّاريخيَّة للمقاومة والثَّورة الجزائريَّة: فاطمات بلاد، مجلَّة الذَّاكرة، 2000م.

عبد الله الرّكيبي: الأوراس في الشّعر العربيّ ودراسات أخرى، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، د.ط، 1982م.
حفناوي بعلي: جماليّات الرّواية النّسويّة الجزائريّة، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيّل، دار اليازوري العلميّة للنشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2015م.
يحي بوعزيز: المرأة الجزائريّة وحركة الإصلاح النّسويّة العربيّة، دار الهدى، د.ط،2001م.
أحمد دوغان: الصّوت النّسائيّ في الأدب الجزائريّ المعاصر، مجلّة آمال، د.ط، د.ت.
فاطمة الزّهراء شلبي: النّزعة الوطنيّة الثّوريّة وأساليبها الفنيّة في القصيدة العاميّة، "ديوان مغذي الأرواح ومسلي الأشباح للتّومي سعيدان أنموذجا "جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2007/2006م.
باديس فوغالي: بنية القصّة الجزائريّة عند المرأة، رسالة ماجيستير (مخطوط)، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1996م.
عمر بن قينة: في الأدب الجزائريّ الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، الجزائر، 1995م.
بلمشري مصطفى: واقعيّة القصّة الجزائريّة الحديثة، مجلّة الثّقافة، عدد78/ديسمبر 1983م.
زهور ونيسي: الرّصيف النّائم، دار الكاتب العربيّ، د.ط، مصر،1967م.
زهور ونيسي: من يوميّات مدرسة حرّة، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، د.ط، الجزائر، 1979م.
زهور ونيسي: حول المرأة والثّورة، مجلّة دراسات وبحوث حول (كفاح المرأة الجزائريّة)، د.ت.
زهور ونيسي: على الشّاطئ الآخر، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، د.ط، الجزائر، د.ت.
جعفر يايوش: الأدب الجزائريّ الجديد التّجربة والمآل، المركز الوطنيّ للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، د.ط، الجزائر، د.ت.

ISSN : 2625 - 8943

طائفة الدروز في محيطها العربي الإسلامي (بين العزلة والانفتاح)

The Druze community in its Arab-Islamic environment (between isolation and openness)

د. الناصر الهمّامي/ المعهد العالي للدّراسات التّطبيقية في الإنسانيّات بقفصة/ تونس
البريد الإلكتروني: naceurhammami56@yahoo.ca

الملخّص:

مثّل العالم العربي والإسلامي منذ القديم فضاء تعايشت فيه مختلف الديانات والمعتقدات، ولكن رغم اختلافاتها الفكرية والعقديّة الكثيرة. فقد انصهرت تدريجيّا في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية، وساهمت في إثرائها وإخصابها. وفي إطار هذا السياق ارتأيت في هذه الدراسة البحث في موضوع أقلّية دينية، في بلاد الإسلام، وهي طائفة الدّروز التي تعيش في بلاد الشّام (سوريا ولبنان وفلسطين) وهي طائفة لم تنل القدر الكافي من الدّراسة والتّحليل، نظرا إلى أنّه يكتنفها الكثير من السرية ويحيط بها الإبهام والغموض. ولكن رغم ذلك فقد كان لها دور هامّ في العالم العربي الإسلامي قديما وحديثا من خلال المشاركة الفاعلة في الحركات التحرّرية العربية ضدّ الاحتلال الأجنبي وفي بناء الدّولة الوطنيّة، ولكن في المقابل لم يتمّ الاعتراف بها كشريك كامل الحقوق في الوطن، ممّا جعل الطّائفة الدّرزية تعيش أزمة انتماء وهويّة أثّرت في قدرتها على الاندماج في محيطها العربي الإسلامي ودفعتها إلى الانغلاق والانكفاء على الذّات.

الكلمات المفاتيح: طائفة- الدّروز- المحيط العربي الإسلامي- العزلة- الانفتاح.

Abstract:

Since ancient times, the Arab and Islamic world has been a space where various religions and beliefs coexisted, despite their many intellectual and ideological differences. These communities gradually merged into the crucible of Arab-Islamic civilization, contributing to its enrichment and enrichment. In this context, I have decided in this study to explore the topic of a religious minority in Islamic countries: the Druze community, which lives in the Levant (Syria, Lebanon, and Palestine). This community has not received sufficient study and analysis, given its great secrecy and ambiguity. Despite this, it has played a significant role in the Arab-Islamic world, both ancient and modern, through its active participation in Arab liberation movements against foreign occupation and in building the nation-state. However, it has not been recognized as a full partner in the homeland, leaving the Druze community experiencing a crisis of belonging and identity that has impacted its ability to integrate into its Arab-Islamic environment and pushed it toward isolation and self-isolation.

Keywords: Sect - Druze - Arab-Islamic environment - isolation - openness.

ISSN : 2625 - 8943

المقدّمة :

ظلّ البحث في المسالة الدّرزية طيلة عقود طويلة موضوعا مسكوتا عنه، يتجنّب الباحثون الخوض فيه. ويرجع ذلك أساسا إلى أنّ كلّ من يبحث في هذا الموضوع إمّا يتّهم بالدّعوة إلى تخوين الطّائفة الدّرزية وإمّا بالتآمر معها ضدّ التحدّيات التي يواجهها العالم العربي والإسلامي، ممّا أفسح المجال للدّراسات الاستشراقية الغربية ولمراكز البحث الصّهيونية لاستغلال البحث في موضوع الطّائفة الدّرزية وتوظيفه توظيفا فكريّا وسياسيّا منحازا. وقد شجّعتنا قلّة البحوث العربيّة حول هذا الموضوع على محاولة البحث فيه والتّعامل معه بطريقة تحليليّة عقلانيّة نقديّة من أجل فهم حقيقة الطّائفة الدّرزية وتجلية الرّيبة والغموض الذي ران عليها. وقد قسّمنا بحثنا إلى قسمين رئيسيّين، سنقدّم في القسم الأول من هذه الدراسة لمحة تاريخية حول هذه الطّائفة ومبادئ عقيدة الطائفة الدّرزية والأفكار التي تعتنقها، وسنبيّن مظاهر الائتلاف أو الاختلاف بينها وبين الدين الإسلامي. أمّا في القسم الثاني فسنتناول بالتحليل والنّقد واقع الطّائفة الدّرزية في العصر الحديث وإبراز مدى مساهمتها في حركات التحرّر العربي وكذلك مشاركتها في المجال السياسي في بلاد الشّام. وسنسلّط الضّوء على نوعية العلاقة التي تجمعها بالمجتمعات الإسلامية التي تعيش فيها. كما سنسعى إلى تبيّن مدى قدرتها على تجذير انتماءها والتّفاعل مع محيطها تأثيرا وتأثّرا.

صلب الموضوع:

القسم الأوّل:

1- تعريف الدّروز:

- **لغة:** دَرْزُ الثّوب ونحوه، جمعه: دُرُزٌ والدَّرْزُ نعيم الدّنيا ولذّاتها، ويقال للدّنيا: أمّ دَرْز ودَرَزَ الرّجل، إذا تمكّن من نعيم الدّنيا. والعرب تقول للدّعي: هو ابن دَرْزَةَ، وذلك إذا كان ابن أمَة، ولا يعرف له أب. ويقال: هؤلاء أولاد دَرْزَةَ للسّفلة والسقّاط. (الأزهري، 2001، ص 162) ويقال للقمل والصّئبان: بنات الدّرز. وقال الشاعر يخاطب زيد بن علي رضي الله عنهما: أولاد دَرْزَةَ أسلموك وطاروا، وقد كانوا خرجوا معه فتركوه وانهزموا. يقول الزبيدي:" وأراه المراد به السَّفِلَةُ والغوغاء من الناس. فهو يهجوهم لتخلّيهم عن نصرته. (الزّبيدي، ص 15) واختلف في ضبط الكلمة هل هي الدَّرُوزُ أو الدُّرُوزُ، فهناك من نسبهم إلى أبي محمّد عبد الله الدَّرْزِيّ صاحب دعوة الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، وهناك من نسبهم إلى أبي منصور نشتكين الدُّرْزي ومن خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ هذه اللّفظة تدلّ على الانحطاط والدّناءة والحقارة. (الفارابي، 1987، 878)

اصطلاحا: عرّفتها الموسوعة الميسّرة بأنّها:" فرقة باطنية تؤلّه الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله. أخذت جلّ عقائدها عن الإسماعيلية. وهي تنتسب إلى نشتكين الدّرزي. نشأت في مصر لكنّها لم تلبث أن هاجرت إلى الشّام. وعقائدها خليط من عدّة أديان وأفكار، كما أنّها تؤمن بسرّية أفكارها، فلا تنشرها على النّاس، ولا تعلّمها لأبنائها، إلّا إذا بلغوا سنّ الأربعين." (الجهني، ص 397) كما عرّف المفكّر إحسان إلهي الطّائفة الدّرزية بقوله:" والدّرزية هم أتباع نشتكين الدّرزي، وكان من موالي الحاكم بأمر الله، أرسله إلى أهل وادي بيم الله بن ثعلبة. فدعاهم إلى ألوهية الحاكم، ويسمّونه الباري والغلام. ويحلفون به. وهم من الإسماعيلية القائلين بأنّ محمّد بن إسماعيل نسخ شريعة محمّد بن عبد الله. وهم أعظم كفرا من غيرهم. ويقولون بقدم العالم وإنكار المعاد، وإنكار واجبات الإسلام ومحرّماته. وهم من القرامطة الباطنية الذين هم أكفر من اليهود والنّصارى ومشركي العرب، وغايتهم أن يكونوا فلاسفة على مذهب أرسطو وأمثاله أو مجوسا، وقولهم مركّب من قول الفلاسفة والمجوس، ويظهرون التشيّع نفاقا." (الباكستاني، 1995، ص 238) ويرى بعض الباحثين أنّ تسميتهم بالدّروز تسمية خاطئة، إذ أنّ الدّروز لا يحبّون هذا الإسم، الذي ارتبط بالدّاعي نوشتكين الدّرزي الذي برمونه بالإلحاد والخروج عن دعوتهم وعقيدتهم، ويفضّلون تسميتهم باسمهم الذي ورد في كتبهم المقدّسة، أي بالموحّدين لكونهم يؤمنون بعقيدة التّوحيد. ولكنّ الباحثين اضطرّوا إلى تسميتهم بهذا الاسم لشهرتهم به، ولأنّهم عرفوا به في التّاريخ قديما وحديثا." (بدوي، 1973، ص 508)

يبلغ عدد الدّروز حاليّا حوالي 250 ألف نسمة. وتتوزّع أماكن وجودهم بين سوريا ولبنان وفلسطين المحتلّة وبلاد المغرب. يسكنون بسوريا في محافظة السّويداء، وتحديدا بجبل حوران أو جبل الدّروز، كما يسمّى. وتوجد بهذه المنطقة أكثر من ثلاث وسبعين قرية درزية، في شمال السّويداء نجد قبيلة العوامرة، أمّا في الجنوب والشّرق فنجد قبيلة بني الأطرش، وفي وسط هذا الإقليم تعيش قبائل الحناوية والقلاعنة والحلبية والهنيدية وبنو عسّاف تعتنق كلّ هذه القبائل العقيدة الدّرزية، وتدين بالطّاعة التّامة لشيوخ قبائلها. كما يوجد عدد منهم بهضبة الجولان المحتلّ (بين حلب وأنطاكية). أمّا في لبنان فيقطنون في القسم الجبلي المعروف بمناطق الغرب الأسفل (من الشّويفات إلى دير القمر) حيث يسود آل أريلان وفي الغرب الأعلى (من دير القمر حتّى عاليه ونهر الغابون) نجد آل تلحوق، وفي منطقة الشّحار والمناصف يقيم آل الكندي، وفي الجرد (من الغرب الأعلى إلى نهر الصّفا) يقطن بنو عبد الملك، وفي العرقوب والباروك نجد بني عماد، وفي الجرد الشّمالي يقطن بنو عيد، وفي منطقة الشّوف (من نهر تبدين إلى سطح الجبل) نجد قبيلة الجنبلاطية. (حسين، 1962، صص 7،8) وقد اندمج الدّروز في النسيج الاجتماعي والاقتصادي اللّبناني وأصبح نفوذهم السّياسي قويّا جدّا، إذ يمثّلهم الحزب الاشتراكي

التقدّمي بزعامة وليد جنبلاط. وأمّا في فلسطين المحتلّة فيسكنون عند جبل الكرمل وفي مدينة صفد. وقد تحصّل أغلبهم على الجنسية الإسرائيلية، والكثير منهم يعمل بالجيش والأمن الإسرائيلي. كما توجد لهم رابطة في البرازيل وأستراليا. وأمّا في بلاد المغرب فتوجد أقلّية من الدّروز بالقرب من مدينة تلمسان بالجزائر، حيث تعيش قبيلة درزية تعرف ببني عبس تدين بالعقيدة الدّرزية، دون أن يعرف جيرانهم حقيقة مذهبهم. (الجهنب، ص 401)

2- **أصول الدّروز:** اختلف الباحثون حول الأصول العرقية لطائفة الدّروز، فأرجعوها إلى أصول شتّى، فمنهم من اعتبرهم مزيجا من عناصر مختلفة: من فرس وعرب وهنود وآراميّين وأرمن وسومريّين. ومنهم من زعم (بعض المؤرّخين الفرنسيّين في القرن السّابع عشر) أنّ الدّروز هم سلالة الجنود الفرنسيّين الصّليبيّين الذين كانوا تحت قيادة الكونت دير وكس الذي أسكنهم جبال لبنان بعد سقوط عكّا، واعتبروا أنّ كلمة الدّروز هي تحريف لكلمة دي روكس، وذلك من أجل غايات استعمارية تتمثّل في التقرّب من الدّروز واستمالتهم لصالحهم. وعندما قدم الأنجليز في القرن الثّامن عشر إلى المنطقة أذاعوا أنّ الدّروز من أصل أنجليزي وأنّهم من سلالة الجنود الأنجليز الذين صاحبوا الملك ريتشارد قلب الأسد أثناء الحروب الصّليبية. لكنّ هؤلاء المؤرّخين جانبوا الحقيقة التاريخيّة، إذ أغفلوا أنّ قبائل الدّروز كانت تسكن هذه المنطقة من لبنان قبل أن تبدأ الحروب الصّليبية بأكثر من ثلاثة قرون. كما أنّه من المثبت تاريخيّا أنّ العقيدة الدّرزية قد ظهرت ببلاد الشّام في المنطقة المعروفة بوادي التّيم (توجد بين دمشق وبانياس) في سنة 408 هـ. وقد سمّي هذا الوادي بذلك نسبة إلى قبائل تنتسب إلى قبائل تيم الله بن ثعلبة، وهي قبائل يمنيّة الأصل هاجرت من الجزيرة العربية في الجاهلية، وسكنوا منطقة الفرات، وكان منهم ملوك المناذرة الذين حكموا الحيرة. ثمّ هاجرت بعد ذلك بعض بطون هذه القبائل إلى منطقة حلب، حيث استقرّوا واستوطنوا هذه المنطقة. وهناك بعض الأسر الدّرزية التي حافظت على نسبها وأثبتته جيلا بعد جيل. وبالتالي أصبح سجلّ النّسب وثيقة تاريخية معتمدة لمعرفة أصول هذه الأسر الدّرزية، كآل أرسلان وآل معن وآل شهاب. ونستطيع بفضل تتبّع نسب شيوخ هذه الأسر الدّرزية ورؤساء عشائرهم أن نجزم بأنّهم عرب. (أبو العز، 1985، صص 112- 120)

ساهمت القبائل الدّرزية في الفتوحات الإسلامية، وخاصّة في فتح الشّام. واستقرّت بعض بطونها بوادي التّيم. وقدم بعضها إلى مصر مع جيش عمرو بن العاص. ونزلوا الإسكندرية وبالتّحديد ما يعرف الآن بمديريّة البحيرة. وفي عهد معاوية بن سفيان، قاموا بنصرته، وحاربوا معه في معركة صفّين، وأبلوا بلاء حسنا، فكافئهم معاوية، وجعلهم سادة على المناطق التي حلّوا بها، فأصبحوا أمراءها. كما ساندوا الأمويّين واشتركوا معهم في حروبهم ضدّ الرّوم. وقد تميّز الدّروز منذ القدم بعقليّتهم النّفعية، فعندما

قامت الحركة العبّاسية، انضمّوا إليها، واشتركوا مع العبّاسيّين في معركة الزّاب ضدّ الخليفة الأموي مروان بن الحكم، فأقرّهم العبّاسيون على ما عندهم من الإمارات، وأصبحت لهم عندهم مكانة وحظوة. ولمّا قدم الخليفة العبّاسي إلى دمشق، وفد عليه أمراء بعض القبائل الدّرزية، فقرّبهم، وطلب منهم المساعد في حماية السواحل من هجومات الرّوم، وتأمين طرق المواصلات. فاستجاب زعيمان من زعماء الدّروز لطلب الخليفة، وهما الأمير المنذر بن مالك وأخوه الأمير أرسلان (الذين سيكون لهم شأن كبير في لبنان) ورحلا بقومهما سنة 142 هـ ، واستقرّوا بمناطق جبال لبنان الاستراتيجية. وقد ساهموا في صدّ هجومات المردة (المتمرّدين) وهي جماعة اعتادت الإغارة على المدن والقرى ونهب القوافل ومساعدة الغزاة الرّوم. (فان أوبنهام، 2009، ص 30) ومنذ ذلك الوقت بدأ الوجود الدّرزي يتّسع ويمتدّ في منطقة بلاد الشّام. " فذاع أمرهم، وقوي شأنهم، وأقرّهم الخلفاء العبّاسيون على إمارة هذه الأقاليم التي صارت إقطاعات لهم. وسمع بنو عمومتهم بما صاروا إليه من إمارة ونعيم، فهاجروا إليهم، وتكاثر عددهم، حتّى أصبحوا قوّة لها شأنها في حفظ هذه البلاد من هجمات الرّوم. وقد استمرّت هجرة القبائل العربية إلى لبنان وحوران ووادي التّيم، وتوسّعت هذه القبائل في مناطقها حتّى اشتدّت شوكتها في تلك البقاع. وكان العبّاسيون يطلبون مساعدتهم كلّما ثار بلد ضدّهم، فمثلا أثناء ثورة مصر ضدّ الخليفة المأمون، طلب من الأمير مسعود الأرسلاني، وهو أحد الأمراء الدّروز بلبنان، أن يساعده في إخماد هذه الثّورة، فلمّا نجح في ذلك، ولّاه الخليفة العبّاسي إقليم صفد ومقاطعاتها". (حسين، 1962، ص 11) ورغم نزعة الدّروز إلى الاستقلاليّة وتميّزهم بعقيدة خاصّة، فقد ساندوا بقية المسلمين أثناء الحروب الصّليبية، فعندما قدم الصّليبيون وحاولوا إنشاء دولة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، تصل حتّى جبل الدّروز، تحالف الدّروز مع المسلمين وتصدّوا للصّليبيين، فقد قاموا مثلا بالهجوم على قلعة الشّقيف وقلعة القرين في منطقة الجليل. وحارب الأمير الدّرزي أبو العشائر بحتر الأرسلاني الصليبيين، وانتصر عليهم في معركة سنة 1101 م. كما انضمّ الأمير الدّرزي زين الدّين صالح الأرسلاني إلى جيوش السّلطان قطز وشاركوا في معركة عين جالوت الحاسمة ضدّ المغول. وقد كافئهم المماليك على هذا التعاون بالهدايا وإقرار أمراءهم على إقطاعاتهم. (أبو صالح وأبو المكارم، 1981، ص 193)

عند قيام الدّولة العثمانية، وسعيها إلى غزو مصر وبلاد الشام، ساندهم الدّروز، تماشيا مع عقيدتهم التّقية. فقد انضمّت قبائل آل معن سنة 1516 إلى جيوش العثمانيين، وبعد انتصار العمانيين اعترفوا للدّروز بالإمارة في لبنان. فسمّيت المنطقة الجبلية التي يسكنونها بجبل بيت معن. واتّسع نفوذهم في عهد الأمير فخر الدين بن معن الثّاني (1558- 1635) حتى سيطروا على معظم أنحاء الشّام. وامتدّ سلطانهم من ساحل أنطاكية إلى شمال صفد في الجنوب إضافة إلى جزء كبير من صحراء سوريا ومنها قلعة تدمر.

ولّما قوي وجود الدّروز ببلاد الشام تحوّلت العلاقة بينهم وبين العثمانيين من التّحالف إلى المواجهة. " وقد ظهرت لدى الدّروز نزعة استقلالية، فقد شعر الأمير فخر الدّين بقوّته واتّساع ملكه، فأراد أن يتمتّع بشيء من الاستقلال في العلاقات الخارجية دون أن يستأذن الباب العالي. ففي سنة 1608 م عقد معاهدة تجارية مع الدّوق فرديناند الأوّل أمير توسكانيا، ممّا أغضب السّلطان العثماني، وجعاه يرسل إليه قوّة حربية لتأديبه. فاضطرّ سنة 1614 إلى الهروب من البلاد والتجأ إلى صديقه أمير توسكانيا. ويذهب بعض المؤرّخين إلى أنّ الأمير الدّرزي فخر الدّين هو أوّل أمراء لبنان الذين فتحوا بلادهم للنّفوذ الغربي، ففي عهده سمح للفرنسيين بفتح خان في مدينة صيدا، كما أقامت فلورنسا قنصلية لها في لبنان. وسمح للمبشّرين الأوروبيين بالتّبشير بالمسيحية بين المسلمين والدّروز". (حسين، 1962، ص 13)

4- مبادئ عقيدة الدّروز: يؤكّد الدّروز على التّوحيد بشكل صارم، وهم يسمّون أنفسهم موحّدين، ولا يحبّون تسميتهم: دروز. ويعتبرون أنّ ديانتهم تمثّل الصّيغة العليا للفلسفة، إذ يعتمدون في مرجعيّتهم على إخوان الصّفا والمدارس الفلسفية الإسلامية المختلفة، وكذلك على المفكّرين الإغريق والهنود والفرس. ويقسّمون تاريخ العالم إلى سبعين مرحلة، ويعتبرون أنّه في كلّ مرحلة من هذه المراحل، يظهر الإله مرّة واحدة بهيئة بشريّة. وهم لا يقولون بالتجسّد بالمعنى الحرفي للكلمة، بل يعتبرون أنّ الله يتجلّى كشبح على الأرض دون حاجات بشرية. ومن بين التّجسيدات التي حدثت في الماضي: التجسّد بهيئة أرسطو وبعض علماء الهنود وأخيرا تجسّد الإله في هيئة الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله. وعند اختفائه أغلق باب العقيدة ولم يعد يوجد معتنقون جدد. وبالتّالي فإنّ العقيدة الدّرزية تعتبر وراثية، وحتى الذين غيّروا ديانتهم لأسباب دنيوية، يبقون دروزا. ويؤمن الدّروز باصفائيّة الشّعب الدّرزي، ونتيجة لذلك ظلّت الدّيانة الدّرزية محصورة ضمن منطقة ضيّقة ولم تتعدّاها. (فان أوبنهام، 2009، ص 55) كما يؤمن الدّروز بفكرة التقمّص والحلول، إذ يعتقدون أنّ هناك خمسة رجال أو وزراء مصطفين ينفّذون إرادة الله. ويسمّون بوزراء الألوهية في العالم المرئيّ. وأرواح هؤلاء الوزراء تحلّ بانتظام في أجساد مختلفة في كلّ مرحلة تاريخية. وقد احتلّ المكانة الأولى بينهم، في عهد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، حمزة المؤسّس الفعلي للدّيانة الدّرزية، وقد ظهر في السّابق في هيئة عيسى عليه السّلام، وفي أيّام النبيّ في هيئة سلمان الفارسي. وهو يعدّ الوزير الأكبر للآله ويسمّى: العقل. وتسمّى كينونته التي تتكرّر دائما: مولاي عقل. أمّا وزير الإله الثّاني، فهو: مولاي النفس الذي كان يسمّى في عهد النبيّ مقداد الأسود. وفي أيّام الحاكم بأمر الله محمّد بن وهب. ثمّ نجد: مولاي كلمة، وهو سيّد البلاغة. ويسمّى أيضا: الرّوح المحاربة. وكان يجسّد هذا الاسم في عهد الحاكم بأمر الله: أبو إبراهيم إسماعيل، وزير الحربية. وأمّا الوزير الرّابع فهو: سيّد العلم، واسمه: مولاي بهاء الدّين. وقد كان في عهد الحاكم بأمر الله قاضيا في

الإسكندرية. وتنسب إليه أربعة من الكتب الدّينية المقدّسة للدّروز. وفي الأخير نجد وزير الألوهية الخامس: مولاي السّابق. وهو رجل صوفيّ غامض، ظهر في عهد الخليفة الحاكم تحت اسم: سلامة. (فان أوبنهام، 2009، صص 56، 57)

تحتوي العقيدة الدّرزية على كثير من الأفكار المستمدّة من الدّيانات الوثنيّة والمدارس الفلسفية القديمة، وكذلك من المسيحيّة والإسلام. يؤمن الدّروز بعالميّة ديانتهم، ويعتقدون أنّهم يعيشون في المرحلة الزمنية قبل الأخيرة من تاريخ العالم، إذ كان الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله آخر تجلّ وبشرى للآله. وعندما تبدأ المرحلة الأخيرة من تاريخ البشرية، سيظهر الإله ثانية في هيئة بشرية بعودة الحاكم بأمر الله إلى الظّهور، وفي هذه المرحلة سينضمّ إلى الدّروز "إخوة العقيدة" أي كلّ من يشاركهم أفكارهم من الصّين والشّرق الأقصى، ويتّحدون مع بعضهم في مدينة هجر المقدّسة عند القرامطة والدّروز، وتقع يالبحرين. وسينطلقون إلى المدينة المنوّرة لاحتلالها، وسيتابعون طريقهم نحو القدس. ثمّ ستحدث حرب عالميّة بين الدّروز المؤمنين والحكّام الأوروبيين، تنتهي بإبادتهم جميعا، حينئذ ستعتنق البشرية بأكملها الدّيانة الدّرزية. أمّا الخلاص النّهائيّ لدى الدّروز فيتشابه إلى حدّ كبير مع معتقدات الهندوس، إذ تنتهي محنة التقمّص وانتقال الأرواح لدى الطيّبين والعادلين، أمّا الأشرار الذين لم يكفّروا عن ذنوبهم، فتستمرّ رحلة التقمّص عندهم، ويتعرّضون إلى عقاب شديد. (الخطيب، 1980، ص 58) وتحثّ العقيدة الدّرزية على الفضائل الأخلاقية وتعلّم القراءة والكتابة، كما يحرّمون العبودية، ويساوون بين المرأة والرّجل. والطّلاق عند الدّروز أمر مستهجن وصعب جدّا، ولا يقبل سبب للطّلاق إلّا عقم المرأة أو عدم عفافها. وتحصل المطلّقة على نصف ثروة الرّجل، وإذا كانت المرأة هي المتسبّبة في حدوث الطّلاق، يتعيّن عليها التّنازل عن نصف ثروتها للرّجل. ورغم التّشابه الظاهري بين الدّروز والمسلمين في طقوس دفن الأموات والممارسات الدّينية الخارجية، مثل الاحتفال بعيد الإضحى والختان، فإنّهم لا يؤمنون بتطبيق أركان الإسلام الأربعة، وهي: الصّلاة والحجّ والصّيام والزّكاة. "إنّ مذهب الدّروز مسلك صوفيّ عرفانيّ، صفونه بالمسلك الثّالث، فالسّالك بعد أن يكون قد ارتاض بالعمل بموجب الشّريعة وباطنها، يصل إلى مرحلة، يصبح عندها مهيّأ لتقبّل الحقيقة دون حاجة إلى شعائر ووسائط". (أبو العز، 1985، ص 148) ويستعمل الدّروز مبدأ التقيّة، إذ يظهرون الإسلام لأسباب عمليّة نفعيّة. وتتميّز العقيدة الدّرزية بطابعها السرّي، إذ لا يعرف أسرارها إلّا "العقّال" الذين يسمح لهم بالمشاركة في الاجتماعات الدّينية التي تنعقد كلّ يوم خميس، ويسمّى المكان الذي يجتمعون فيه بالخلوة. ولكي ينضمّ الدّرزي إلى طائفة العقّال، يجب ألّا يقلّ عمره عن خمس عشرة سنة، وعليه النّجاح في اختبارات طويلة وقاسية، وبسبب ذلك فإنّ فئة العقّال تشكّل أقلّية صغيرة في المجتمع الدّرزي. وتقابلها فئة

"الجهّال"، وهم أكثرية المجتمع الدّرزي الذين لا يسمح لهم بالاطّلاع على الأسرار الدّينية وممارسة الطّقوس. وللدّروز مجموعة من الرسائل المقدسة عندهم، إذ منها يستمد عقالهم مبادئ مذهبهم، وتسمى أحيانًا باسم رسائل الحكمة وعدد هذه الرسائل 111 رسالة، مقسمة إلى أربع مجلدات، بعض هذه الرسائل يحتوي على سجلات صدرت في عصر الحاكم، وبعضها يحتوي على رسائل بعث بها حمزة بن علي إلى أشخاص كانوا يحتلون مكانة في الدولة، مثل ولي العهد عبد الرّحيم بن إلياس، والقاضي أحمد بن العوام، أو رسائل بعث بها لدعاة الدّعوة، ومنها ما كتبه حمزة عن العقيدة نفسها، ثم نجد بعد ذلك رسائل للداعي محمد بن إسماعيل التميمي، ورسائل لبهاء الدين المعروف بالمقتني. (بن علي، 1986) وللدروز أيضًا مصحف يسمونه "المنفرد بذاته"، كتب حديثا، ومن كتب الدروز الدينية أيضًا كتاب "النقط والدوائر"، والذي يتحدث عن الكثير من العقائد الدرزية، وقد طبع هذا الكتاب في البرازيل سنة 1920 بإشراف منير اللّبابيد. (أبو العز، 1985، صص 59، 60)

القسم الثّاني: الدّروز في العصر الحديث

على خلاف الطوائف أو الديانات الأخرى، لا يوجد لدى الدروز مرجعية دينية موحّدة. ففي كل منطقة من مناطق وجودهم يوجد "شيخ العقل". وهو منصب له طابع سياسي أكثر منه ديني، حيث استحدث خلال العهد العثماني كنتيجة لنظام الملل العثماني الذي اعترف بالطوائف الموجودة على أرض السلطنة العثمانية. ويقوم رجال الدين الدروز بإدارة شؤونهم الدينية عبر مجموعة من كبار رجال الدين، لا يوجد الكثير من المعلومات حول كيفية تنظيمهم. أمّا فيما يخصّ منصب شيخ العقل فهو يعتبر بمثابة صلة الوصل بين السّلطات الرّسمية في الدّول التي يوجد فيها الدّروز وعامّة أفراد الطائفة. ونظرا إلى الانقسام السياسي بين الدروز في لبنان بين الزعامتين الجنبلاطية والأرسلانية، يوجد حاليا شيخ عقل رسمي هو الشيخ نعيم حسن، وشيخ عقل أمر واقع هو الشيخ ناصر الدين الغريب. أما في سوريا فيوجد ثلاثة شيوخ عقل، تعترف الدولة السورية بهم جميعهم بشكل رسمي على قدر المساواة، فيما يوجد شيخ عقل واحد لدى دروز فلسطين. وكما في الدين كذلك في السياسة، لا يوجد قيادة دينية موحدة، تمتلك التأثير المباشر على كل الدروز. ويتجلّى هذا الانقسام السياسي كذلك، في عدم وجود فكرة الدّولة الدّرزية، فالدّروز لديهم انتماء جغرافي واجتماعي، ولا انتماء خارجيا لهم، إذ هم يعملون على المحافظة على الخصوصية في كل مكان يوجدون فيه. (أبو صالح و أبو المكارم، 1981، ص 311)

نعتقد أنّ الفرق بين مسيحيّي ودروز بلاد الشّام يتمثلُ بأنه، وعلى الرغم من كونهما أقلّيتين في المحيط الإسلامي، إلا أن المسيحيين أقلّ انغلاقًا من الدروز وأكثر تفاعلًا مع غيرهم، فهم قد يوجدون في قرى السنّة وفي قرى الدروز نفسها، دون أن يسعوا بالضرورة إلى إقامة مجتمعات خاصة بهم، كما كان الدروز

يفعلون. فمسيحيّو المشرق وجدوا مع الزمن قدرة على التّأقلم مع الإسلام الذي فرض نفسه ووجوده على بقية المعتقدات والأديان في منطقة المشرق العربي واستطاعوا بذلك التّعايش مع هذا الدين الجديد الذي يتسامح إلى حدّ بعيد مع أهل الكتاب. فعاش مسيحيّو المشرق جنباً إلى جنب مع مسلميه. ولم يكونوا قلقين بشأن القضاء على ديانتهم، فهم معترف بهم منذ عهد النّبي، كما أن دينهم منتشر في كلّ بقاع الأرض، ولا يتهدّده خطر الأقليات الإسلامية، كما هو حال الدروز التي ينظر إليها من جانب الإسلام السنّي المهيمن، على أنها انحرافات عن الإسلام الصحيح. وتخاف تلك الأقليات المتفرعة تاريخياً عن الإسلام أو الدخيلة عليه من امّحاء هويّاتها في هذا المحيط الإسلامي السنّي، فتزداد تصلباً وانغلاقا، وتصبح حسّاسة تجاه الآخر السنّي وقلقة منه. وهكذا كوّنت هذه الأقليات المذهبية تجمّعات خاصّة بها (غالباً في الجبال)، وحدّدت هويّتها كمذاهب إسلاميّة مختلفة ومتميّزة عن الإسلام السنّي. ورغم انعزال الدّروز وانغلاقهم على هويّتهم الطّائفية، فإنّهم يعتبرون أنفسهم جزءًا من فسيفساء بلاد الشام، ويتّحدون مع غيرهم من الطوائف في مواجهة مختلف أشكال الاستعمار الخارجي، كما حصل إبّان الاحتلال العثماني والفرنسيّ لبلاد الشّام. (النّبواني، موقع: https://rowaq.maysaloon.fr/archives/9341)

1- الدّروز في لبنان:

ساهم الدّروز في مقاومة الانتداب الفرنسي للبنان حتّى تحقيق الاستقلال سنة 1943. ومن أبرز المناضلين الدّروز ضدّ فرنسا: الأمير مجيد أرسلان (1908- 1983) فقد كان بطلا في الثّورة ضدّ الاحتلال الفرنسي والتي اتّخذت مركزها في قرية بشامون. وبعد استقلال لبنان اعتبر الدّروز أنفسهم في طليعة محرّر لبنان من الانتداب الفرنسي، فقويت معنويّاتهم، وخرجوا من عزلتهم الجبليّة الطّويلة، وأخذوا يساهمون في النشاط الاقتصادي والسياسي للبلاد. فقد استقرّوا خاصّة بمدينة بيروت، وأخذوا يشترون العقارات ويتعاطون الأعمال التجارية، وقاموا ببعث مشاريع خاصّة بهم، كدار الطّائفة والجمعيات السياسية المختلفة. وأنشأوا المصارف والفنادق الكبرة وكذلك الجمعيّات الأدبية والاجتماعية. وقد حصل قسم كبير من الطائفة الدّرزية على مسبوى علمي مرموق خوّل له المشاركة في حكومة الاسبقلال والدّخول إلى وظائف الدّولة. وقد انمدج الدّروز في النّسيج الاجتماعي اللّبناني بفضل بعدهم عن التعصّب، وتميّزهم باللّياقة والاحترام للقناعات الدّينية والسياسية والمذهبية للآخرين، وكنيجة لذلك فقد سكنوا الأحياء المسيحية والمسلمة في بيروت دون أن يبدر منهم أيّ إزعاج أو إساءة لأحد. (أبو مصلح، 1998، صص 67- 70) ويمتدّ التاريخ السياسي للدّروز لعقود مديدة في تاريخ لبنان، وقد ترسّخ هذا الدور حديثاً مع آل جنبلاط. إذ شارك الدّروز في عدّة ثورات ضد الحكم، بقيادة كمال جنبلاط مؤسس الحزب التقدمي الاشتراكي، كما شاركوا في الحرب الأهلية اللبنانية من سنة 1975 إلى

سنة 1990 تحت لواء الجيش الشعبي بقيادة وليد جنبلاط، ولديهم اليوم زعامتان سياسيتان بقيادة الأمير طلال أرسلان رئيس الحزب الديمقراطي اللبناني ووليد جنبلاط رئيس الحزب التقدّمي الاشتراكي، الذي يحضى بتأييد أغلبيّة الطائفة الدرزيّة. وقد احتلّ الدروز في السّابق مراكز سيادية في لبنان. فكان كمال جنبلاط وزيراً للداخلية، ومجيد أرسلان وزيراً للدفاع، لكن تبدّل هذا الواقع مع انتهاء الحرب الأهلية، فُمنع الدروز من تولّي أيّ حقيبة سيادية أو أساسية، وحصر دورهم في وزارات خدماتية أو ثانوية، كالمهجّرين والصحة والتربية. ورغم وجود كفاءات عديدة في صفوف هذه الطائفة، فقد ساهمت المصالح الداخلية والسياسية في حجب تولّيهم أيّ موقع أساسي في السلطة، نظرا إلى غياب أيّ مرجعية دولية داعمة لهذه الطائفة، عكس باقي الطّوائف ذات المرجعيات والتبعيّات الخارجية السياسية والدينية، إضافة إلى أنّ عددهم قليل نسبياً، مقارنةً بأعداد مواطني الطوائف الأخرى. كما أنّ صعود الطائفة الشيعية بدّل موازين القوى، وأعاد توزيع المواقع على الطوائف الإسلامية، فباتت الأفضلية للسنّة والشيعة. وفي هذا الإطار يعتبر الزعيم الدّرزي كمال جنبلاط أنّ القاعدة الطائفية تشكّل حجر عثرة في سبيل الكفاءة. إذ أصبح التّعامل معها كشيء أصيل وجذريّ في الواقع اللّبناني، مع أنّها ظاهرة دخيلة أنتجت إنتاجا وفق الرّؤيا الغربية، وهي قابلة للتّغيير والتبدّل. ولكن رغم الإقصاء والتّهميش، استطاعت القيادات الدرزية القيام بأدوارٍ وطنية وسياسية أساسية في مختلف الحقبات التاريخية للبنان، وكانت مواقفهم دائماً مساندة للعرب والفلسطينيين، بدءا من الزعم الدّرزي كمال جنبلاط الذي أيّد التوجّه العربي متمثّلا في الزعيم جمال عبد الناصر، كما دعّم القضية الفلسطينية. وانتهاء بابنه الزّعيم وليد جنبلاط الذي أكّد على عروبة لبنان وتعدّديته وانفتاحه. كما عارض منذ سنة 2005 الوصاية السورية، فأصبح الدّروز بذلك عنصرا فاعلا في المشروع العربي اللّبناني. (موقع جريدة النّهار اللّبنانية:https://www.annahar.com)

2- الدّروز في سوريا:

احتلّ العثمانيون مناطق المشرق العربي بحجّة أنهم ليسوا احتلالا وإنما هم يقيمون الأمة الإسلامية، فاكتفوا بالتقسيم الإداري للمناطق، وراعوا مسألة وجود الأقليات الإثنية والمذهبية إلى حدٍّ ما، بينما سيجد الاستعمار الفرنسي ـ الذي لم يدخل كالاستعمار العثماني باسم الدين المُشترك وإنما بحجّة تمدين العالم المتخلّف ـ أنّ مصلحته في السيطرة، تقوم على التّفرقة والتّجزئة وتغذية النزعات الكامنة عند الأقليات في التمرُّد والانفصال. ولكي ينجح مخطّط التّقسيم في سوريا، كان يكفي الفرنسيّين فصل الانتماءات الصغيرة الضيقة المتمركزة في مناطق محدّدة بوصفها دويلات وكيانات سياسيّة مستقلّة. فصارت ما يعرف بسوريا اليوم أربع دويلات تقوم أصلًا على أساس طائفيّ دينيّ وهي دمشق وحلب

واللاّذقية وجبل العرب. وفي سنة 1921 رفض الزعيم الدّرزي سلطان الأطرش اقتراح الفرنسيين بتعيينه حاكمًا على جبل العرب، وذلك بفصله كدويلة مستقلّة، معارضًا بذلك الفرنسيّين وبعض الدروز الذين كانت لديهم رغبة في الانفصال. وقد استهلّ سلطان الأطرش حقبة جديدة في انفتاح الدروز على غيرهم، فهو من جعل شعار الثورة السورية ضد المستعمر الفرنسيّ "الدين لله والوطن للجميع"، أي أنّ كلّ طائفة بل وكلّ شخص حرّ في دينه، بينما الوطن هو مسؤولية جميع أبنائه. وأصدر سنة 1925 بيانه الشهير "إلى السِّلاح" داعيًا فيه إلى توحيد سوريا وتحريرها من الانتداب الفرنسي وإقامة الدولة العربيّة. وقد كانت الثورة السوريّة ضدّ الاحتلال الفرنسي حدثا نقل الدروز من حيّز الطائفة الجبلية المنعزلة إلى مجال النّضال الوطنيّ السوريّ، وكسر إلى حدٍّ كبير، نزوع الدروز نحو السلبيّة والانغلاق. كما تميّز هذا الزّعيم الدّرزي بانفتاحه على الآخر وتمرّده حتى على أكثر القوانين الاجتماعيّة والدينيّة صرامة عند الدروز، إذ رغم تحريم العقيدة الدّرزية على الدرزي أو الدرزية الزواج من خارج الطائفة، فقد أيّد قرار ابنه منصور الزّواج من فتاة مسيحية . (عثمان، 2012، صص 51، 52)

الدّروز في فلسطين المحتلّة:

يبدو من الجليّ أنّ موضوع الطّائفة الدّرزية في فلسطين المحتلّة غير مطروق بكثرة من طرف الكتّاب ومراكز البحث العربية، إذ بقي لمدّة طويلة حكرا على المؤسّسات الأكاديمية والسّياسية الإسرائيلية. وقد استغلّ موضوع الطّائفة الدّرزية، طيلة عقود طويلة، من طرف العقلية الصّهيونية في السّائدة في إنتاج المعرفة وصياغة السّياسات التي تخدم المصالح الإسرائيلية. كما أن المشروع الاستشراقي الغربي قام باستغلال التنوّع الدّيني والمذهبي للمجتمعات العربية الإسلامية، وتوظيفه، لا كامتياز قيميّ وعامل تنوّع وثراء حضاري، بل من أجل إبرازالتّناقضات والاختلافات، بغية تسييسها من أجل تفكيك المجتمعات العربية الإسلامية والهيمنة عليها. كما أنّ الكثير من الباحثين العرب تجنّبوا الخوض في هذا الموضوع درءا لوصمة تخوين الدّروز واتّهامهم بالمؤامرة عند النّظر إلى الطائفة الدّرزية في العالم العربي والإسلامي، رغم أنّه يمكن دراسة هذا الموضوع دراسة علمية موضوعيّة تساهم في تعميق الفهم وتجلية الغموض. ويرجع وجود الدروز في فلسطين إلى القرن السابع عشر، بعد هجرتهم من جبل لبنان إلى الجليل، وكان تعدادهم في بداية الانتداب البريطاني نحو سبعة آلاف نسمة موزعين على 18 قرية في شمال البلاد. أمّا اليوم فيبلغ عدد دروز الكيان الإسرائيلي حوالي 150 ألف نسمة، أي ما يعادل 1.6% من إجمالي السكان. ويشكلون نسبة 8% من مجموع السكان العرب في الكيان الإسرائيلي. .يسكن الدروز في المناطق الجبلية في فلسطين. ويعيش معظمهم في الشمال،. ويضاف إليهم الطائفة الدرزية القاطنة في هضبة الجولان التي احتلتها إسرائيل في عام 1967 من سوريا وضمّتها في عام 1981، وهم من المقيمين الدائمين بموجب

قانون مرتفعات الجولان. وقد رفضت الأغلبية الساحقة قبول الجنسية الإسرائيلية الكاملة، واختاروا الاحتفاظ بجنسيتهم السورية والهوية السورية ورغم اندماجها في المجتمع، تتمتع تلك الأقلية بنوع من الاستقلالية وتميز عن الأقليات الأخرى بانخراط رجالها في المؤسسة العسكرية الإسرائيلية. (خيزران، 2018، ص 7)

1- الدّروز والحركة التّحريرية الفلسطينيّة:

أ- مرحلة النّضال المسلّح: يعتبر الدّروز من أوائل من حمل السّلاح ضدّ الاحتلال الإسرائيلي، عبر تشكيل تنظيم "الكفّ الاخضر" سنة 1929، وهي مجموعة مسلّحة عملت بشمال فلسطين في منطقة صفد وعكّا وسمخ. ويعتبر تنظيم الكفّ الأخضر أوّل تنظيم مسلّح في المقاومة الفلسطينية. وكان بقيادة القائد الدّرزي أحمد طافش العربي، ويتألّف من سبع وعشرين مناضلا، اشتركوا بصورة علنيّة في ثورة البراق التي أخذت تشنّ هجومات على الجيش والشّرطة البريطانية، إضافة إلى المستوطنين الصّهاينة. وقد انضمّ إلى هذه الجماعة عدد من ثوّار جبل الدّروز الذين حاربوا الفرنسيّين في ثورة الدّروز سنة 1925. وقد نشط أفراد هذا التّنظيم في مناطق قريبة من الحدود الفلسطينية السّورية اللّبنانية، وكانوا يتسلّلون إلى تلك الدّول عندما يضيّق البريطانيّون عليهم الخناق. ثمّ يعودون إلى المقاومة في داخل فلسطين. ونجحوا في شنّ هجمات على مدينة صفد والقدس ومنطقة عكّا. لكن في سنة 1930 وأثناء معركة جرت على الحدود الفلسطينية السّورية، تمكّنت القوات البريطانية من إلقاء القبض على ستّة عشر مناضلا من مناضلي الكفّ الأخضر، وفي نفس السنة ألقت قوات الحدود الأردنية القبض على قائد التنظيم أحمد طافش، ممّا أضعف التّنظيم وسهّل القضاء عليه. كما انضمّ العديد من الشّباب الدّروز إلى الثورة الفلسطينية المسلّحة لسنة 1936، إذ أفادت التقارير البريطانية أنّ عصابة درزية قوامها ثلاثين رجلا، بدأت نعمل في ضواحي طبريا والطّنطورة وحيفا، وقد انضمّ إليها الكثير من المتطوّعين الدّروز من سوريا ولبنان. (النفّاع، 2010، صص 74- 76)

ب- مرحلة النّضال السياسي: لم يكتف الدّروز بالنّضال المسلّح بل ناضلوا كذلك على الجبهة السياسية الفلسطينية. ومن أبرز الأمثلة على ذلك المناضل الدّرزي العربي شكيب أرسلان الذي كان من طلائع الزّعماء العرب السّاعين إلى بناء حركة ثوريّة عربية إسلامية، ترمي إلى تحرير الأقطار العربية، وخاصّة فلسطين وسوريا، من الاحتلال الأجنبي. وقد كان على اتّصال وثيق بجمع الزعماء القوميّين العرب في سوريا والعراق ولبنان ومصر وفلسطين وبقية الأقطار الإسلامية. وقد تميّز بنشاطه السّياسي الدّاعم للقضية الفلسطينية وللقضايا العربية. إذ شارك سنة 1920 في المؤتمر السّوري الفلسطيني الدّاعي إلى وقف الهجرة اليهودية إلى فلسطين ووحدة البلدين. كما سعى شكيب أرسلان إلى التعريف بالقضيّة

الفلسطينية في الخارج، حيث مثّل فلسطين في عصبة الأمم وعقد في جنيف مؤتمرا فلسطينيا سوريا ضدّ الانتداب الفرنسي والبريطاني، وضدّ وعد بلفور من أجل تحقيق استقلال سوريا الكبرى. وقد أصدر سنة 1930 جريدة الأمّة العربية كي يدافع عن القضايا العربة والإسلامية. وإضافة إلى أرسلان نجد العديد من الزّعماء الدّروز الآخرين الذين ناضلوا من أجل القضية الفلسطينية والقضايا العربية، من أمثال عجّاج نويهض الذي كان من المؤسّسين لحزب الاستقلال، كما أصدر سنة 1932 جريدة "العربية" التي غدت معبّرة عن الآراء العربية والإسلامية. وساهم سنة 1936 في تأسيس إذاعة فلسطين. وقد أسّس جمعية "الشّباب المتمرّد" في منطقة طولكرم من أجل مقاومة الاحتلال البريطاني واليهودي. ومن الشخصات الدّرزية الأخرى المقاومة للاحتلال، نجد عادل أرسلان شقيق شكيب أرسلان وهاني أبو مصلح وعلي ناصر مؤسّس عصبة العمل القومي. (النفّاع، 2010، ص 78) وهو ما يكشف الدّور الفاعل للدّروز في العديد من محطّات الكفاح الفلسطيني والذي لم حياديّا البتّة في الصّراع. لكن السّياسة الصّهيونية ستسعى بصفة تدريجية ومنظّمة إلى تغيير مواقف الطّائفة الدّرزية في فلسطين واستمالتهم لصالحها، بزرع الفتن بين الدّروز والمسلمين والمسيحيّين وتجنيد متعاونين بينهم. (فرّو، صص 33 -43)

ج- **الدّروز والحركة الصّهيونية:** تعتمد السياسة الصّهيونية بالأساس على تفريق الشّعب الفلسطيني إلى أشلاء والتّعامل معه على أنّه مجموعات بشرية طائفيّة ودينية مختلفة، لكلّ منها سياسة وحلول معيّنة حسب الرّؤيا والمصالح الإسرائيلية. وفي إطار هذا التمشّي كانت الطائفة الدّرزية محطّ دراسة منذ قدوم الصّهاينة إلى فلسطين. وكان اليهود على وعي تامّ بعقيدتهم وطرق تفكيرهم ومدى قابليّتهم للتّعاون والتّحالف. فقد سعت الحركة الصّهيونية إلى التّعامل مع الدّروز باعتبارهم أقلّية متميّزة، تخدم مصالحهم، وقامت بعزل الدّروز عن محيطهم العربي الإسلامي من أجل تهميشهم وتسهيل السيطرة عليهم، فالانعزال يؤدّي إلى الوهن والاستسلام والتعاون مع الطّرف الأقوى.

تحوّلت سياسة الكيان الإسرائيلي من الارتكاز على قمع الدّروز بالعنف، حيث اعتقل العشرات من الشبّان الدّروز على خلفيّة رفضهم الخدمة العسكرية بحسب القانون المطبّق عليهم منذ سنة 1956، إلى العنف المعرفي المعتمد على سياسات التّرهيب والتّخويف والإغواء والاستدراج وبتعاون من بعض القيادات الدّرزية المنتفعة. فقد سعى الكيان الإسرائيلي خلال العقود الماضية إلى فصل الدّروز عن محيطهم العربي والإسلامي، وذلك من خلال اعتماد سياسة ممنهجة، تقوم على وإنشاء المحاكم المذهبية وابتداع القوميّة الدّرزية وفصل التعليم الدّرزي عن التعليم العربي تطبيق برامج تعليمية خاصّة بالدّروز من أجل صياغة هويّة درزيّة مزيّفة جديدة وتكريس القطيعة الأخلاقية والفكرية مع المجتمع العربي

والفلسطيني. وقد نجح في ذلك إلى حدّ كبير. فقد خلقت الدّعاية الصّهيونية صورة تتشابه فيها التجربة الدّرزية في فلسطين مع التجربة اليهودية في أوروبا من أجل ترسيخ فكرة المصير المشترك للمجموعتين الدّينيّتين وبأنّ الدّروز مثل اليهود أقلّية مضطهدة تاريخيّا، لتبرير التحالف بنهم على أساس المصالح المشتركة. كما روّج الكيان الإسرائيلي لفكرة العلاقة التاريخية بين اليهود والدّروز، والتي تعود في نظرهم إلى أيام النبيّ موسى، إذ تزوّج، حسب الرّوايتين الإسرائيلية والإسلامية، ابنة النبي شعيب الذي يعتبره الدّروز من أهمّ أنبيائهم. وقد استغلّ الكيان الإسرائيلي مكانة النبي شعيب عند الدّروز لإعادة بناء الهوية لديهم، عبر الإعلاء من مكانة هذا النبي والاحتفال بعيده كلّ سنة بزياة جماعية. (خيزران، 2018، صص 7، 8) كما استغلّ الكيان الإسرائيلي أحداث الاعتداء على القرى الدّرزية (ما بين سنة 1936 وسنة 1939) من أجل التّرويج لوجود عداء تاريخي وديني بين الدّروز والمسلمين. كما استغلّ المطامح والخلافات بين القيادات الدّرزية من أجل الاستفراد ببعضها وكسب تعاونها. ومثال ذلك أنّ الشيخ الدّرزي أمين طريف قد أبدى في البداية موقفا متحفّظا تجاه تطبيق الخدمة العسكرية الإلزامية على الدّروز، لكنّه سرعام ما تراجع عن هذا الموقف بسبب تخوّفه من فقدان عائلته لدورها الرّيادي في قيادة الطائفة الدّرزية. كما عمل الكيان الإسرائيلي على إقناع القيادات الدّرزية الفاعلة بأنّ التّحالف مع الدّولة العبرية من شأنه أن يعود بالمنفعة على الطائفة الدّرزية، وعلى رأسها الاعتراف بها كطائفة مستقلّة. وبما أنّ المجموعات الصغيرة في حاجة إلى حفظ وجودها عندما تواجه تهديدا حقيقيّا لكيانها، فقد تحالفت العديد من القيادات الدّرزية مع الحركة الصّهيونية، لأنّها رأت في ذلك فرصة سانحة لتثبيت أقدامها في الواقع الجديد. ولعلّ مبدأ "حفظ الإخوان" ومبدأ "التقيّة" لدى الدّروز قد برّر لهم التّعاون مع الكيان الإسرائيلي دون تحفّظات أخلاقية من أجل تحقيق المنفعة العامة للطّائفة الدّرزية. (جمّال، صص 18، 19) وقد استعمل الاحتلال الإسرائيلي الدّهاء والمكر وتأويل الوقائع التاريخية لإيهام الدّروز بأنّهم إخوة الدّم وشركاء في السّلاح. ورسّخ في الوعي الاجتماعي الدّرزي أنّ بقاء الدّروز ورفاهيّتهم مرتبط ارتباطا جوهريّا ببقاء الدّولة العبرية والتّعاون معها. وقد قام الكيان الإسرائيلي باتّباع سياسة الإغراء المادي والمحفّزات الاقتصاديّة لإقناع العائلات والشّباب الدّرزي بأنّ الخدمة العسكرية والأمنية تضمن مستقبل الشّباب، عن طرق توفير فرص عمل ومستويات دخل عالية نسبيّا لقطاع واسع من الشبان الدّروز المحدودي المستوى التعليمي، ممّا يمنحهم فرصا ماديّة لا يمكن أن تتوافر في سوق العمل المدني، خاصّة بعد تراجع مركزية الزّراعة في المجتمع الدّرزي نتيجة استيلاء الكيان الإسرائيلي على أراضي القرى الدّرزية، وحاجة العائلات الدّرزية التي كانت تعاني الفقر والعناء إلى البحث عن بدائل شغل جديدة. وبالتالي وقعت شرعنة الخدمة العسكرية للشبان الدّروز في صفوف الجيش والأمن الإسرائيلي حتّى بلغت

نسبة العلملين في سلك الجيش والأمن ما بين عشرين إلى أربعين في المائة من القوى العاملة الدّرزية، وهي نسبة عالية جدّا. ودعّم الاحتلال هذه السّياسة بتوفير وظائف للطّائفة الدّرزية في الحكومة والكنيست وقبول وساطة شيوخ الدّروز بين أبناء الطائفة والمكاتب الحكومية. كما وضع سنة 1975 سلك تعليمي خاصّ بالدّروز من أجل إحداث شرخ بين المجتمع الدّرزي والمجتمع الفلسطيني وخلق هوية درزية مصطنعة منفصلة عن محيطها العربي والإسلامي. نجح الكيان الإسرائيلي ظاهريّا في خلق صورة مصنعة تظهر أنّ الدّروز أصبحوا شركاء متساوين في المجتمع الإسرائيلي، وأنّهم اندمجوا في مؤسّساته السياسية والأمنية والعسكرية، بيد أنّ واقع الأمر يختلف عن ذلك. فمازالت طائفة الدّروز تعاني من التّهميش والاستغلال والتّمييز. فرغم أنّ الدّروز قد تحالفوا مع الاحتلال وانخرطوا في الجيش والأمن الإسرائيلي، فإنّهم لم يحصلوا على تكافؤ في الفرص ومساواة في الموارد قياسا إلى اليهود. فمازالو يعانون من مصادرة الأراضي وهدم البيوت والتّمثيل الشكلي الهزيل في أجهزة الدّولة وكذلك من تدنّي مستوى التّعليم. (جمّال، صص 20- 37)

لو تبنّينا قراءة نقدية لسلوك الطّائفة الدّرزية تتجنّب الوقوع في الحكم القيمي (التّخوين والتّآمر على القضية الفلسطينية) على سلوكها، لاستنتجنا أنّ الدّروز أنفسهم هم ضحايا للحركة الصّهيونية. فقد وقع الزجّ بهم في أتون السّياسات الإسرائيلية. وجرى تسخيرهم للقيام بأفعال عير إنسانية، تتمثّل في قمع إخوتهم في التاريخ والوطن من العرب الفلسطينيين. ويبدو أنّ نجاح الحركة الصّهيونية في إرضاخ الطّائفة الدّرزية يعود بالأساس إلى كونها المجموعة الأضعف اقتصاديّا وتعليميّا في المجتمع الفلسطيني. فسلوك الدّروز، مثل أيّ مجموعة أقلّية أخرى، بني على اعتبارات نفعية ضيّقة تقوم على الولاء للطّائفة ومبدأ حفظ الإخوان من أجل درء المخاطر والمحافظة على الكيان والوجود. وثمّة خطاب سائد لدى الدّروز مفاده أنّهم في حالة من المظلوميّة: فالكيان الإسرائيلي خذلهم ولم يعطهم حقوقهم رغم تحالفهم معه، والفلسطينيون أساءوا لهم ولم يحترموا خصوصيّتهم الدّينية والاجتماعية. (السمّان، ص 87) ورغم كلّ ذلك يبدو من الحتميّ على الدّروز إجراء مراجعة فكرية لموقفهم المتعاون مع الكيان الإسرائيلي الذي لم يجرّ عليهم سوى مزيد من الاستغلال والعزلة والاغتراب عن محيطهم العربي الإسلامي، وتغليب رؤية مستقبلية حكيمة لوجودهم في المنطقة على المكاسب النّفعية الآنيّة التي يمكن أن يحصلوا عليها من أجل الخروج من المأزق الأخلاقي الذي وقعوا فيه والتّصالح مع انتمائهم العربي. كما ينبغي على المنظّمات العربية والإسلامية العمل على استيعاب الطّائفة الدّرزية ضمن فضاءها العربي الإسلامي، إذ أنّ سرّ ثراء الحضارة العربية الإسلامية يعود إلى كونها تعدّدية ومتسامحة مع الآخر المختلف فكريّا وسياسيّا. وقد بدأت بوادر هذه المراجعة الفكرية تتجلّى في سنة 2014 من خلال حركة "ارفض، شعبك يحميك" التي

ISSN : 2625 - 8943

شجّعت الشباب الدّرزي على رفض أداء الخدمة العسكرية. وتهدف هذه الحركة إلى تعريف الدروز بتاريخهم العربي، وتوعيتهم بأساليب التلاعيب الإسرائيلية. كما تنتقد المعارضة الدرزية أيضًا التفاوت الكبير بين مناطق الدّروز المهملة في مقابل حصول المستعمرات اليهودية المجاورة لها على بنية تحتية حديثة وخدمات عامة متقدّمة. وفي هذا الإطار دعا الزعيم الدرزي اللبناني وليد جنبلاط الجنود الدّروز في إسرائيل لعدم مقاتلة حماس. وقال في تعليق له على موقع إكس:" إلى المجنّدين قهرا من العرب الدروز في الجيش الاسرائيلي في فلسطين المحتلة: إيّاكم الاشتراك في الحرب في مواجهة المناضلين من حماس ومن الشعب الفلسطيني. إنّ حركة التاريخ مهما طالت مع حرية الشعوب. وسيأتي اليوم التي ستعود فلسطين ومقدّساتها إلى أصحابها العرب".(موقع: https://orientxxi.info/magazine/article7305)

الخاتمة:

تعتبر طائفة الدروز حالة فريدة من التعايش الديني والثقافي في العالم الإسلامي، حيث تمثل نموذجًا للتماسك الديني والثقافي على مدى قرون. وتختلف تجربة الدروز في كل منطقة حسب الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية المحيطة. ورغم تمسكهم بهويتهم الدينية الخاصة، يعيش الدروز في تفاعل مع محيطهم العربي الإسلامي. ويواجه الدروز تحديات عديدة تشمل التّهميش السياسي، والتّغيرات الاجتماعية، والتحدّيات الاقتصادية. لكنّهم يعملون على الحفاظ على هويتهم وتعزيز دورهم في المجتمعات التي يعيشون فيها. وقد تميّز تاريخ الطّائفة الدّرزية في العالم العربي والإسلامي بالمراوحة بين العزلة والانفتاح والعودة إلى العزلة من جديد، فرغم انتمائهم العربيّ الواضح، ومشاركتهم الفاعلة في مقاومة الغزو الصّليبي للمنطقة العربية ومقاومة الاحتلال الفرنسي في كلّ من سوريا ولبنان، ومساهمتهم الجليّة في المقاومة الفلسطينية للانتداب البريطاني والاحتلال الصّهيوني. لم يتمّ تثمين جهودهم، ولم يقع الاعتراف بهم من طرف القوى العربية كشركاء في الوطن، إذ تعرّضوا إلى الكثير من الغبن والإقصاء والتّهميش. ممّا دفعهم إلى العودة إلى العزلة والانكفاء على الذّات من جديد. وقد وصلت درجة هذه العزلة إلى حدّ القطيعة الأخلاقية والفكرية مع المجتمع الفلسطيني، وقد أدّى بهم هذا المأزق الحضاري إلى الوقوع في حبائل الحركة الصّهيونية التي قامت باستغلالهم وتزييف هويّتهم وتسخيرهم لقمع بني جلدتهم من العرب والفلسطينيين، عن طريق الخدمة في صفوف الجيش والأمن الإسرائيليين. من أجل ذلك بات لزاما على القوى والمنظّمات العربية والإسلامية العمل على بناء رؤية جديدة لإعادة استيعاب الطّائفة الدّرزية، عن طريق التّركيز على المؤتلف وتجاوز المختلف، فعناصر الانتماء العربي والتاريخ والمصير

ISSN : 2625 - 8943

المشترك، كفيلة بإعادة اندماج الطائفة الدّرزية ضمن فضاء الحضارة العربية الإسلامية التي تستمدّ ثراءها من قيم التّسامح والتعدّدية والتنوّع.

المصادر والمراجع:

1- أبو منصور محمّد بن أحمد بن الهرري الأزهري، تهذيب اللّغة، تحقيق: محمّد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 162.

2- إحسان إلهي ظهير الباكستاني، الشّيعة والتشيّع: فرق وتاريخ، ط 10 لاهور- باكستان، 1995. ص 238.

3- عبد الرّحمان بدوي، مذاهب الإسلاميّين، ج 2، دار المعرفة، ط 1، بيروت، 1973، ص 508.

4- تقيّ الدين أحمد ابن تيميّة، مجموع الفتاوى، ج 35، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف، المملكة العربية السعودية، 2000، ص 161، 162.

5- مانع بن حمّاد الجهني، الموسوعة الميسّرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، دار النّدوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ص 401.

6- محمّد كامل حسين، طائفة الدّروز (تاريخها وعقائدها)، دار المعارف، القاهرة، 1962، صص 7،8.

7- يسرى خيزران، الدّروز في إسرائيل (مقاربات وقراءات نظرية وسياسية ناقدة)، مدى الكرمل (المركز العربي للدّراسات الاحتماعية التّطبيقية)، حيفا، 2018، ص 867.

8- محمّد أحمد الخطيب، عقيدة الدّروز: عرض ونقد، مكتبة الأقصى للنّشر والتوزيع، الأردن، 1980، ص 86.

9- محمد بن عبد الرزّاق الحسيني الزّبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، دار الهداية، الرياض، ص 15.

10- عبّاس أبو صالح و سامي أبو المكارم. تاريخ الموحّدين الدّروز السّياسي في المشرق العربي:، منشورات المجلس الدّرزي للبحوث والانماء، ط 2، بيروت، 1981، ص 311.

11- حمزة بن علي. رسائل الحكمة، المجلّد الأول، دار لأجل المعرفة، ط 5، لبنان، 1986.

12- عثمان هاشم. تاريخ سورية الحديث، رياض الريّس للكتب والنّشر، ط 1، دمشق، 2012، صص 51، 52.

13- نجلاء أبو العزّ، الدّروز في التاريخ، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1985، ص 148.

ISSN : 2625 - 8943

14-اسماعيل بن حمّاد الجوهري الفارابي، الصّحاح، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، ج3، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1987، ص 878.
15- ماكس فان أوبنهام، الدّروز، ترجمة: محمود كبير، دار الورّاق للنّشر، ط 2، بغداد، 2009، صص 56، 57.
16- قيس فرّو، دراسة: إعادة صوغ الخصوصية الدّرزية في إسرائيل، ج 1، مجلّة الدّراسات الفلسطينية.
17- الموسوعة الميسّرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، بيروت، صص 33، 34.
18- حافظ أبو مصلح، تارخ الدّروز في بيروت (1017- 1975)، دار الفنون للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 1، بيروت، 1998، صص 67- 70.
19- سعيد النفّاع ، العرب الدّروز والحركة الوطنية الفلسطينية حتى الـ 48، الدّار التقدّمية، ط 2، لبنان، 2010، صص 74- 76.

مواقع إليكترونية:

1- موقع جريدة النهار اللبنانية: https://www.annahar.com
2- موقع: https://rowaq.maysaloon.fr/archives/9341
3- موقع: https://aljumhuriya.net/ar/2017/01/30/36883-2/
4- موقع صحيفة الشرق الأوسط: https://aawsat.com/home/article/39087
5- موقع: https://rowaq.maysaloon.fr/archives/9341
6- موقع: https://www-alarab-co-uk.cdn.ampproject.org/

ISSN : 2625 - 8943

سؤال التجاوز المعرفي في البحث السميائي: نماذج مقالات مجلة سميائيات وهران

Epistemological Transcendence in Semiotic Research: Case Studies from the Journal Sémiotique d'Oran"

رشيدة بوجليدة، باحثة بسلك الدكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج،
بإشراف أ. د عبد السميع موفق.
البريد الإلكتروني: rachida.boudjelida@univ-bba.dz
- مخبر الانتماء: المثاقفة العربية في الأدب ونقده، سطيف2

ملخص:

يناقش هذا المقال سؤال "التجاوز المعرفي" epistemological transcendence في "البحث السميائي"semiotic research من خلال نماذج مختارة من مجلة سيميائيات وهرانThe Oran Semiotics Review، التي تأسست في سياق جزائري خاص بعد "العشرية السوداء"the Black Decade واغتيال رموز الحداثة. تنطلق المجلة من محاولة لإعادة بناء الخطاب السميائي العربي بما ينسجم مع التحولات الثقافية والفكرية الراهنة.

ويُستعرض في المقال نموذج أحمد يوسف الذي يدعو إلى"تكلم السميائيات العربية" speaking Arab semiotics، كمطلب معرفي لغوي لتوطين هذا الحقل بلغة الضاد. كما يُحلَّل مقترح سعيد بنكراد في تأويل النص الديني interpreting religious texts عبر أدوات السيمياء، إضافة إلى قراءة ناصر سطنبول التي تصل بين الفلسفة التراثية والتأويل السميائي ssical philosophy and semiotic interpretationbridges cla. ويُختتم المقال بمثال عبد الله بريمي حول سمياء الصورة الإشهارية semiotics of advertising images، ما يكشف عن انفتاح السيمياء العربية على البصريات والتواصل البصري. يعكس المقال تحوّلاً من سميائيات الاستيراد ed semioticsimport إلى سميائيات الإبداع creative semiotics والانفتاح المعرفي.

الكلمات المفتاحية: سميائيات التأويل، التجاوز المعرفي، النص الديني، الصورة الإشهارية، اللغة العربية، التراث.

Abstract:

This article explores the question of epistemological transcendence in semiotic research through selected models from the journal Sémiotique d'Oran, which was founded in a specific Algerian context following the Black Decade and the assassination of modernist intellectuals. The journal emerges from an effort to reconstruct Arab semiotic discourse in a way that aligns with current cultural and intellectual transformations.

The article examines Ahmed Youssef's model, which calls for "speaking Arab semiotics" as a linguistic and epistemological demand to localize the field in the Arabic language. It also

analyzes Said Benkrad's proposal for interpreting religious texts through semiotic tools, along with Nacer Istanbul's reading that bridges classical philosophy and semiotic interpretation. The article concludes with Abdallah Brimi's example on the semiotics of advertising images, highlighting the Arab semiotic field's openness to visual culture and visual communication. The article reflects a shift from imported semiotics to creative, locally grounded, and epistemologically open semiotics.

Keywords:
Interpretive Semiotics, Epistemological Transcendence, Religious Text, Advertising Image, Arabic Language, Heritage.

مقدمة:

تميّزت مدينة وهران الواقعة غرب الجزائر، بكونها فضاءً ثقافيًا وفكريًا نشطًا ومبادرًا، حيث احتضنت على مرّ العقود مشاريع نقدية ومعرفية رائدة، ساهمت في بلورة خطاب حداثي لا بأس به، ومن أبرز رموزه المفكر المغدور بختي بن عودة، الذي اغتيل خلال العشرية السوداء، في لحظة كان فيها التفكير النقدي عرضةً للمحو والإقصاء. لكن رغم قسوة المرحلة، استمر المثقفون في استعادة روح المقاومة الفكرية"Intellectual resistance"، ومن تجلّيات هذا الإصرار تأسيس مجلة "سيميائيات" بوهران، كمحاولة لتجاوز الصدمة وتكريس رؤية سيميائية متجددة في المشهد العربي.

تسعى المجلة من خلال مقالاتها إلى تجاوز معرفي على أكثر من صعيد: تجاوز التبعية المفاهيمية"Conceptual dependency" الغربية، والانفتاح على قضايا الثقافة المحلية Local culture، واستثمار أدوات السيمياء في قراءة النصوص الدينية xtsReligious te، والصور الإشهارية Advertising images، والفكر التراثيClassical thought، بلغة عربية أصيلة. وتُعد مقالات مثل: "متى تتكلم السميائيات العربية؟" لأحمد يوسف، "السميائيات وتأويل النص الديني" لسعيد بنكراد، "أفق المعنى في التأويل السميائي" لناصر سطنبول، و"السمياء والصورة الإشهارية" لعبد الله بريمي، تجسيدًا لهذا الأفق الطموح في إعادة صياغة العلاقة بين السيمياء والمعرفة واللغة والثقافة العربيتين.

ينبغي الإشارة إلى أن هذه الدراسة تنتمي إلى المقاربة السياقية النسقية"Contextual– systemic approach"، وذلك لعدة أسباب منهجية ومضمونية. أولها، سياقية النشأة والتلقي؛ إذ انطلقِت من

تحليل السياق الذي ولدت فيه مجلة سيميائيات وهران، بعد العشرية السوداء واغتيال رموز فكرية كـ"بختي بن عودة"، في إشارة إلى الارتباط الوثيق للمشاريع المعرفية بظروفها السياسية والاجتماعية. و ثانيها، نسقية التجاوز المعرفي، فالاشتغال على مفهوم "التجاوز المعرفي" في علاقته باللغة، والدين، والتراث، والبصريات، يعبّر عن منظور نسقي Systemic perspective يرى في السيمياء نظامًا مفتوحًا على المواضيع و الحقول، وليس مجرد تقنية قراءة . ثالثها، يتمثل في الربط بين المقالات والمجلة ككل: مقاربة المقالات لا يأتي كقراءات معزولة، بل كمكوّنات لنسق معرفي تحمله المجلة وتسعى من خلاله إلى إحداث تحول في المشهد الثقافي العربي . ورابعها ،هو محاولة الإشارة إلى البعد التداولي والوظيفيpragmatic and functional dimension للسمياء، والنظر إليها كأداة مقاومة، وتأصيل، وتحول في الثقافة، يعكس رؤية وظيفية تتجاوز القراءة الشكلية إلى أبعادها الثقافية والمعرفية.

حاولنا فيها ألا نكتفي بوصف الظاهرة، بل وضعها ضمن شبكة علاقات وسياقات، فكيف تسهم مجلة سيميائيات وهران، من خلال نماذج مختارة من مقالاتها، في بلورة مشروع معرفي يتجاوز الأطر السميائية التقليدية نحو خطاب عربي جديد يتفاعل مع أسئلة الدين Religion، التراث Heritage، الصورة Image، واللغة Language ؟

يستند اختيار المقالات الأربعة- مادة الدراسة- إلى جملة من الاعتبارات العلمية والمنهجية التي تجعل منها نماذج دالة على انشغال مجلة سيميائيات وهران بسؤال التجاوز المعرفي في الفكر السميائي العربي . فهذه المقالات تمثّل أربع مقاربات مختلفة لسؤال التجاوز، حيث نجد تجاوزًا لغويًا ومعرفيًا inguistic transcendence Land epistemological نحو تأصيل سمياء بلسان عربي مبين في مقال أحمد يوسف، وتجاوزًا إجرائيا تأويليًاProcedural and hermeneutic transcendence في التعامل مع النصوص الدينية في مقال سعيد بنكراد، وتجاوزًا مفهوميًا Conceptual transcendence يربط السميائيات الحديثة بالتراث في مقال ناصر سطنبول، وأخيرًا تجاوزًا بصريًا nscendenceVisual tra يتمثّل في إدماج البصريات والصورة في السيمياء في مقال عبد الله بريمي . كما تعكس هذه المقالات تنوعًا في المقاربات داخل المجلة، إذ تجمع بين التأسيس النظري Theoretical Foundation، والتأصيل الثقافي Cultural rooting، والانفتاح Openness على العلوم المجاورة، مما يتيح تأمل مشروع المجلة في شموليته.

ويُضاف إلى ذلك، الحضور النوعي لكتّاب هذه المقالات، وهم من الأسماء البارزة في الحقل السميائي العربي المعاصر، ممن ساهموا في بناء خطاب سميائي Semiotic discourse متفاعل مع السياق الثقافي العربيArab cultural context، يشتغل على آليات التجاوز من داخل المرجعية لا من

خارجها. كما نتقاطع جميع المقالات المختارة، بشكل مباشر أو ضمني، مع سؤال التجاوز المعرفي، وهو ما يجعلها متنا corpus ملائمًا للتحليل النقدي والتأويلي في ضوء الإشكالية المركزية للمقال. ويأتي هذا الاختيار ضمن إطار مجلة واحدة، مما يتيح رصد توجّه تحريري وفكري متماسك، يساعد على تتبّع تحولات Transformations الخطاب السميائي داخل فضاء نشر موحّد .

أولا: سؤال التجاوز المعرفي من خلال إنشاء المجلة في حد ذاتها:

جاء تأسيس مجلة سيميائيات[1] وهران في سياق اجتماعي وثقافي خاص و معقّد، أعقب مرحلة دامية من تاريخ الجزائر، عُرفت بـ"العشرية السوداء"، وهي الفترة التي شهدت اغتيال رموز ثقافية بارزة مثل بختي بن عودة[2]. لقد مثّلت هذه العشرية زلزالًا في الوعي الجمعي الفكري بأكمله، في المقابل نرى من وجهة نظرنا أنها دفعت به نحو إعادة التفكير في العلاقة بين الثقافة Culture والسلطة power والعنف violenceفي ما بعد. إذ اتخذت المجلة من السميائيات ليس مجرد أداة تحليل، بل خطاب مقاومة وتأويل Discourse of resistance and interpretation، يبحث عن إمكانيات المعنى وتفكيكه وفعاليته في ظل الخراب الدموي والفكري الذي طغى. أي مواصلة بوادر العناية بالمعنى_ وتفكيك الصروح الفكرية والسعي لإعادة بنائها_ تلك التي ظهرت مع بختي بن عودة وتم إجهاضها في طور تشكلها. إذ" تأثر بختي بفيلسوف الغيرية، أشد التأثر، ووجد في كتاباته فرصة لإعلان ثورته على العدمية و النكوص، و الرغبة في خلخلة المتفق عليه و استنطاق اللغة " (حطاب، 2021) . لقد عبّر باختي عن وعي نقدي ديريدي جديد، يرفض الاستسلام لصمت المرحلة، ويسعى إلى تفعيل دور اللغة

[1]- مجلة سيميائيات هي مجلة أكاديمية علمية محكّمة، تأسست سنة 2005، وتصدر عن مختبر السميائيات وتحليل الخطاب بجامعة وهران 1 (أحمد بن بلة) في الجزائر. تُعنى المجلة بمجالات السميائيات، تحليل الخطاب، الدراسات الثقافية، والإعلام، وتفتح أبوابها للباحثين من مختلف التخصصات الإنسانية والاجتماعية. يرأس تحريرها الدكتور ناصر سطنبول، وتصدر مرة واحدة سنويًا. تعتمد المجلة اللغات الثلاث: العربية، الفرنسية، والإنجليزية، وتُعد منبرًا متميزًا في العالم الأكاديمي المغاربي، وتلتزم بنشر البحوث وفق معايير علمية دقيقة، وتوثيق بنظام APA. و هي مجلة منتظمة، تضم هيئة تحرير مكونة من 70 عضوًا، ولها رقم ISSN إلكتروني: 2602-5973، وورقي: 1112-7015.

رابط المجلة على المنصة الرسمية: https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/168 بريد المجلة: revue.semiotique@gmail.com ينظر: https://arabimpactfactor.com/journal/ مجلة-سيميائيات/

[2]- بختي بن عودة (1961–1995) كاتب ومثقف جزائري من وهران، عُرف بإسهاماته في الكتابة الثقافية وتنظيم الندوات الفكرية، وكتب في عدة مجلات وصحف جزائرية. تأثر بفلاسفة الهامش مثل فوكو ودريدا، وبأنصار النقد الجديد مثل عبد الكريم الخطيبي. انشغل بتحليل الأسس المعرفية والخطابية للأدب والنقد في الجزائر. من أبرز مؤلفاته: ظاهرة الكتابة في النقد الجديد ورنين الحداثة. اغتيل في حي دلمونتي بوهران خلال تسعينيات العنف. /tps://ar.wikipedia.org/wikiht بختي_بن_عودة

Language كأفق للتحول والمعنى Transformation and meaning. وانطلاقًا من هذا الإرث، يمكن فهم تأسيس المجلة كمواصلة لهذا المشروع النقدي التأويلي، الذي ينشد تأسيس معرفة عربية تُقاوم القمع الفكري، وتفتح باب التأويل أمام النصوص والظواهر الثقافية بلغة ينبغي لها أن تنبع من الداخل لا من التبعية.

كان بختي بن عودة من الأصوات الحداثية الجريئة في المشهد الفكري الجزائري، وقد مثّل بمشروعه الفكري والثقافي مقاومة فكرية في وجه العنف و أشكال الظلام التي اجتاحت البلاد. لم يكن مجرّد ناقد أو أكاديمي، بل كان صوتًا يبحث في عمق الأزمة؛ عن بصيصٍ من المعنى أو إرسائه. فقد آمن بأن الهروب إلى المجهول لا يمكن أن يستمر، لأن إرادة العقل كفيلة باختراق العتمة وتوجيه المسار نحو الفهم والتحاور . "وإذا كانت إرادة المجهول عمياء، فإنها حتما لا تدوم في الاستفزاز والإقصاء؛ لأن وراءها إرادة العقل القادرة على النفاذ إلى اختراق العُماة، وتحويل "الظلامية" إلى وعي معلوم يستوجب فهم التحاور، وحوار التفاهم؛ لبناء صرح المراد، علنا نبلغ الغايات المرجأة؛ لذلك علينا أن نتابع طريقنا غير ملتفتين ." (فيدوح، 2013، صفحة 24) .

إنه بمثابة نداء، نداء للتأويل Call for interpretation في أزمنة المحنة، حين يصبح الفهم Understanding فعل مقاومة، وإعادة بناء المعنى موقفًا وجوديًا. والفكر لا كترف ثقافي، بل رهان على التحول وسط الرماد، أي أن الفهم ليس ترفًا أو متعة Pleasure أو رفاهية بل نجاة Salvation. ومن هنا يتكامل نداء التأويل مع وعي الإنسان بحدود المقاومة والصراع والألم وضروراته، " نحن نعلم ماذا نستطيع أن نعطي، ونعلم من يقف أمامنا على رأي جوته Goethe. انطلاقا من أن الدهر لا يبني الرجال صوارما إلا إذا نشأوا على الجمرات." (فيدوح، 2013، صفحة 24) . إنه الوعي بأن إرادة القوة والتغيير والفهم لا تتولد إلا من قلب المحنة، وأن الذات القارئة/المفكّرة The reading self في السياق العربي المعاصر تحديدا لابد أن تنشأ على جمر الأسئلة Questions، التي تُطرح من عمق الوقائع لا على وهم الإجابات Answers الجاهزة.

نعم، من عمق الوقائع وفي لحظة بدا فيها التفكير النقدي مهددًا بالإقصاء، ظهرت مجلة سيميائيات بوصفها فعلًا ثقافيًا مقاومًا، لا يكتفي بإحياء الحوار الفكري، بل يسعى إلى إعادة بناء الوعي من الداخل، عبر تبني أدوات معرفية حديثةModern epistemological tools، يأتي في مقدّمتها التصور السميائي التأويلي. وقد عبّرت المجلة عن هذا الطموح منذ تأسيسها، " تُعنى مجلة سيميائيات بالبحوث السميائية وكل الحقول المعرفية التي تهتم بنظرية العلامات وأنماطها المختلفة، وتحاول أن تسهم في استيعاب هذه المعارف الجديدة وتمثلها قصد ترقية البحث العلمي بعامة والبحث السميائي بخاصة؛ وذلك

بالوقوف على المرجعيات الفلسفية والفكرية والنقدية للسميائيات والتطلع إلى تحويل مفاهيمها إلى أدوات إجرائية." (يوسف، 2005)، إنها محاولة لتجاوز العتمة بالعقل، وتثبيت الوعي النقدي كقيمة معرفية فكرية ومجتمعية وثقافية.

إنّ الطموح المعرفي الذي تتبناه مجلة سيميائيات لا يتوقف عند حدود التلقي النظري Theoretical reception، بل يتجلى من خلال تبنّي التحليل Analysis كمسلك إجرائي يروم الاقتراب من جوهر التشكل الدلاليSemantic formation للخطابات المتنوعة، وذلك من خلال استثمار مختلف فروع السميائيات Branches of semiotics ومداخلها التأويلية. "وتلك هي سيرورة التكون اللانهائي للتعدد المفترض لما تتوخاه كل مقاربة قصد استكشاف بنياته وضبط أدبياته وفهم جمالياته، لذلك نسعى عبر هذا الفضاء إلى إحداث مشروع معرفي للسميائيات نتوخى من خلاله فهم المعلوم والبحث عن المجهول" (يوسف، 2005) ويُبقي التأويل مفتوحًا ما دام الخطاب نسيجًا من الفراغات والبياضات التي تنتظر أن تُملأ من القارئ، وفضاءً حيويا يقوم على التجدد والتعدد ويفتح العوالم الممكنة أمام كل قراءة جديدة. بهذا المعنى، لا تُقدّم المجلة قراءة مغلقة للخطاب، بل تحرّض على مساءلة المعنى Questioning meaning في تجلياته المتحوّلة باستمرار.

من هنا، يمكن القول إنّ إنشاء مجلة سيميائيات في مدينة وهران، مسقط رأس بختي بن عودة، لا يخلو من دلالة رمزية ومعرفية عميقة؛ إذ يُجسّد إرادة الاستمرارية وتجاوز الجرح والعنف، من خلال تحويل المحنة إلى مشروع فكري يُقابل سلطة العنف بسلطة الرمز والمعنى Under the authority of symbol and meaning. فالمجلة في هذا السياق، لا تُمارس دورًا علميًا فقط، بل تدخل حيز الفعل الثقافي بوصفها قوة رمزية مضادة symbolic power-Counter . وهو ما يجعلنا نُعيد النظر في مفهوم القوة والسلطة Concept of power ذاته، ليس انطلاقًا من سؤال عن أصلها، بل من سؤال عن كيفية تحققها وتجليها في الواقع، حيث "تظهر ممارسة السلطة للعيان كعلاقة بين قوتين، وهي علاقة سجال وصراع وتدافع أو تأثير وتأثر، مادامت القوة تتحدد هي نفسها بقوتها على التأثير في قوى أخرى (...) وبقابليتها للتأثر بقوى أخرى" (دولوز، 2009، صفحة 28) بهذا المعنى، تصبح المجلة اختبارا أو تمرينًا حيًا على استعادة القوة المعرفية ومضادا حيويا في مواجهة قوى أخرى من التهديدات الرمزية والمادية التي عرفتها الجزائر وظلت نكلايا مسرطنة في التفكير.

لقد حملت مجلة سيميائيات في طموحها العام مسعى استعادة الدور الثقافي النقدي العربي بعامة، والجزائري بخاصة، عبر إعادة الاعتبار للفكر التحليلي بوصفه ممارسة تتجاوز ردود الفعل الظرفية أو الخطابات الانفعالية Emotional discourses. فهي لا تكتفي بمجرد التفاعل مع الظواهر الثقافية، بل

تسعى إلى النفاذ إلى عمقها وتحليل آلياتها ومساءلة بنياتها. وهنا يتجلى المعنى العميق للنقد الذي يريد " أن يمارس فعله عبر الدخول إلى صلب ظاهرة ثقافية كبيرة، والتفكير فيها، ولكن ليس التفكير بها" (إبراهيم، 1997، الصفحات 8-9). أي، أنه لا ينخرط فيها بوصفه تابعًا أو انعكاسًا، بل بوصفه قوة تحليل ومساءلة وبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر.

فميدان النقد، "لا يقتصر العمل على مجرد تطبيق مناهج أو تبني مفاهيم جاهزة، بل يتطلب وعيًا عميقًا بكيفية تأثير هذه الأدوات على قراءة النص وتحليله. فـ"ينصاع "النص" في تحليله لقوة "المفهوم"، ويمتثل "الخطاب" لسطوة "المنهج"، ويذعن "التحليل" لهيمنة "الرؤية" القبلية، فيكون "التركيب" ضرب "الخلط" الذي يستوي في التحليل الأخير مع الدلالات غير المريحة التي تتصل "بالتلفيق"." (إبراهيم، 1997، صفحة 74). هذا يشير إلى أن النقد قد يقع في فخ فرضية جاهزة أو رؤية مسبقة تُقيد حرية التحليل، مما يؤدي إلى تركيب Synthesis غير متوازن بين عناصر النص وأطره النظرية. ومن ثم، لا بد من يقظة نقدية مستمرة لضمان عدم تحييد النص أو تحريفه بفعل أيديولوجيات أو مناهج صارمة، بل يجب أن يكون النقد فعلًا حرًا ومتفتحًا يتيح استكشاف النص بعمق وموضوعية.

وإذا كانت الهيمنة المسبقة للمفاهيم والرؤى القبلية تؤدي أحياناً إلى "تركيب" يُفضي إلى "خلط"Blending و"تلفيق Fabrication فإن تجاوز هذا الوضع لا يكون إلا بالوعي النقدي الذي يُدرك ضرورة الانتقال من الاستيعاب السلبي إلى تفاعل خلاق مع الآخر الثقافي، تفاعلٍ يُنتج مزيجاً جديداً يتجاوز الاستنساخ أو التبعية. وفي هذا السياق، يُعَدّ مفهوم "التكيف"Adaptation عند محمد مفتاح[3] مثالاً دالاً على هذا المسار التفاعلي المنتج، "ابتغينا ب 'التكيف' توصيف موقف الذات التفاعلي مع ثقافة الغير وتكييفها بحذف عناصر من كل ثقافة أو زيادتها أو تغييرها أو تحويرها حتى يتحقق مزيج جديد في معجمه وتركيبه ودلالته مما يؤدي إلى تطوير الثقافة العملية والنظرية في آن واحد. ولعل هذه الإوالية هي ما يشيع في تفاعل الثقافات كما تمثل ذلك الثقافة العربية الإسلامية في أزهى عصورها. إذ انبثقت إلى الوجود علوم عملية ونظرية استفاد منها العالم حينئذ." (مفتاح، 2000، صفحة 276) ، بهذا المعنى، يصبح "التركيب" ليس مجرد ضرب من التلفيق كما في الوضع الأول، بل فعلاً إبداعياً creative

[3]- محمد مفتاح (1942–2022) هو ناقد وأكاديمي مغربي بارز، عُرف بمشروعه النقدي المعرفي الذي جمع بين التراث العربي والنظريات الغربية الحديثة، واعتبر النقد علماً قائماً بذاته. تميز بتحليل المفاهيم ضمن منظور تحويلي يستند إلى أدوات من العلوم الإنسانية والدقيقة كالفيزياء والطب. من مؤلفاته المهمة: التلقي والتأويل والمفاهيم معالم. نال عدة جوائز كبرى منها: جائزة المغرب للكتاب (1987 و1994)، جائزة العويس (2005)، الشيخ زايد (2011)، وجائزة الملك فيصل (2016). يُعد من أبرز المجددين في الخطاب النقدي العربي الحديث. ينظر alquds.co.uk

act واعياً يقوم على التفاعل المعرفي والنقدي، ويُفضي إلى إغناء الذات وتوسيع أفقها المفهومي والجمالي والفني.

هذه الاستعادة، استعادة الدور الثقافي النقدي العربي، تندرج ضمن مشروع يتقاطع مع أسئلة الحداثة والمعنى والمقاومة المعرفية. فالنقد في هذا السياق لا ينفصل عن مسارات ومصادر القوة والمعرفة، بل يسعى إلى فضح البُنى الرمزية Symbolic structures التي تُمارس من خلالها الهيمنة، كما يوضح بيير بورديو Pierre Bourdieu[4] "إن أي نفوذ يقوم على العنف الرمزي أو أي نفوذ يُفلح في فرض دلالات معينة، وفي فرضها بوصفها دلالات شرعية، حاجباً علاقات القوة التي تؤصل قوته، يضيف إلى علاقات القوة هذه، قوته الذاتية المخصوصة، أي ذات الطابع الرمزي المخصوص." (بورديو، 1994، صفحة 5)، وعليه، يصبح الفعل النقدي مقاومة رمزية قائمة على تفكيك أشكال التمركز المعرفي والسلطة الرمزية، لا مجرد تكرار لنماذج جاهزة أو اجترار لمفاهيم مستوردة.

في ضوء مفهوم التكيف الذي استعرضناه، لا بد من الإشارة إلى مفهوم التمثل الذي يُكمل مسار التفاعل الثقافي النقدي، إذ يبيّن جانباً آخر من العلاقة بين الذات والآخر الثقافي. كما يوضح محمد مفتاح؛ "قصدنا بـ 'التمثل' أن الثقافة المستهدفة تتأسس على قاعدة صلبة تبني عليها صرحاً تسكن فيه كل ما تقترضه من الثقافة المصدرة، أو أصلاً تقيس عليه كل الفروع؛ وهذه الإوالية تعرب المقترض أو تفرنسه أو تبينته.. أو تؤسلمه أو تهوده أو تمسحه أو تبوذه.. إلا أن هذه الإوالية قد تؤدي إلى الانطواء على الذات وإعطاب آثار التفاعل وخصوصاً في المجالات الجمالية والنظريةِ..." (مفتاح، 2000، صفحة 275) هذا المفهوم يُبيّن أن التمثل يقوم على تأسيس صلب يُقيّم عليه كل ما يُقترض من ثقافة أخرى، لكنه قد يُفضي إلى الجمود والانغلاق إذا ما انحصر في مجرد تقليد أو محاكاة، مما يحدّ من الإنتاجية النقدية والتفاعل الإبداعي الذي يثمر تطويرًا حقيقيًا للذات الثقافية. وهكذا، يبدو التكيف كآلية تفاعلية أكثر مرونة وإبداعًا، تسمح بإنتاج مزيج ثقافي جديد يتجاوز الانغلاق والجمود، ويتفاعل بحرية مع الثقافات الأخرى في إطار وعي نقدي ومنفتح.

ثانيا: سؤال التجاوز المعرفي للسمياء وتوكيدها بلسان عربي (مقال أحمد يوسف):

[4]- بيير بورديو (1930–2002) عالم اجتماع فرنسي بارز، ترك أثرًا عميقًا في علم الاجتماع والعلوم الإنسانية المعاصرة. ركز على تحليل آليات السيطرة الاجتماعية وإعادة إنتاج البنى الاجتماعية من خلال الثقافة، معتمدًا على مفاهيم مثل الحقل، والرأسمال الرمزي، والهابيتوس. من أشهر أعماله: التمييز، إعادة الإنتاج، وبؤس العالم. اشتهر بمواقفه النقدية ومساندته للفئات المهمشة في نهاية حياته. تُرجمت أعماله إلى لغات عدة، وكان له تأثير واسع في الفكر النقدي المعاصر. ينظر : https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu

لطالما ارتبطت السميائيات في الحقل العربي بمفاهيم غربية جاهزة، كثيرًا ما قُدمت لنا مجرد ترجمات دون أن تُساءل جذريًا أو تُستأنس محليًا بما يتناسب مع خصوصياتنا الثقافية واللغوية. في هذا السياق، يطرح الباحث أحمد يوسف[5] في مقاله المهم "متى تتكلّم السميائيات العربية؟" سؤالًا محوريًا يتناول قدرة الفكر العربي على استيعاب وتوطين المصطلح السميائي بلغة عربية أصيلة، تتجاوز حدود الترجمة التقنية إلى التأصيل الفكري العميق. هذا الطموح لا يقتصر على نقل المصطلحات، بل يهدف إلى بناء سيميائيات تنبع من جوهر اللغة العربية وثقافتها، وتكون بذلك ذات شرعية وفهم أصيلين من داخل الفكر العربي نفسه، وليس كمفهوم مغترب أو مُعتمد على مصادر خارجية.

يدعو أحمد يوسف إلى استنطاق اللغة العربية Interrogating the Arabic language بعمق عبر إمكانات السميائيات، مؤكّدًا على ضرورة تقديس اللغة Sanctification of language، ليس بمعناها التقليدي الجامد، بل باعتبارها قاعدة قوة تُمكّنها من فرض هيمنتها وسلطتها على الخطاب السميائي العربي، فتساهم في خلق شروط التجاوز المعرفي الذي يحررنا من التبعية الفكرية ويجعلنا شركاء فاعلين في بناء المعرفة السميائية Semiotic knowledge."إن على هذا المتكلم الذي تكدست له المعرفة عبر التراكمات، وهو يتطلع إلى الإبداع Creativity والابتكار. يفكر بالعربية حتى يتحقق له شيء من هذا الإبدال، فيبدع بها عندما تحصل له ملكة التمثل الحسن والاستيعاب الدقيق لنظرياتها، ويفيد من التراكم في مسالك المعارف في التكون حتى ينتقل إلى طور النقد والإبداع، وهذه الخطية مطلوبة في التكوين الذي يكون على سبيل التكديس؛ وليس في الإبداع الذي يكون على سبيل البناء، وتعد من الأسباب المكملة لتكوين الباحث في أجلته أو عاجلته ليحقق مرامه، فالفضائل لا تقتنى بالأماني؛ وإنما تقرب بالمعاني." (يوسف، 2020، صفحة 28) ، بهذا يعبر أحمد يوسف بوضوح عن ضرورة "التمثل" الحقيقي للنظريات السميائية في أذهان الباحثين العرب، وهو ليس مجرد حفظ أو تكرار بل عملية استيعاب وإبداع وتفكير بالعربية Thinking in Arabic، تتيح نقد و تجاوز حالة التكديس المعرفي السلبية التي تميزها تقليدية النقل والترجمة، نحو بناء معرفي أصيل و إبداعي منتج.

ومما يزيد أهمية هذا الطرح، ارتباط المعرفة بفعاليتها، كما يشير دانكان بريتشارد" بالإمكان أن تكون للمعرفة قيمة فعالة أكبر من مجرد اعتقاد حقيقي لأن امتلاك المعرفة Possession of ledge

[5]- أحمد يوسف (مواليد 1955) أكاديمي وباحث جزائري، يُدرّس بجامعتي الجزائر2 وسلطان قابوس، ويعد من أبرز المتخصصين في السميائيات وتحليل الخطاب في العالم العربي. ساهم في تطوير المناهج النقدية المعاصرة من خلال مؤلفات مهمة مثل: السميائيات الواصفة، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، القراءة النسقية، والسميائيات التصويرية. نشر دراسات ومقالات نوعية تناولت قضايا الخطاب، الإشهار، الشعر، الفلسفة، والبلاغة، وأثر في المشهد النقدي بمقاربات تجمع بين الفلسفة والسمياء. يتميز بأسلوب تأويلي يدمج بين التحليل النسقي والتفكيكي.... ينظر: Youcef Ahmed أحمد يوسف – Google Scholar

know على العكس من ذلك النوع من الاعتقادات، من شأنه أن يعزز احتمال تحقيق المرء لأهدافه." (بريتشارد، 2013، صفحة 34) فالمعرفة ليست مجرد تراكم معلومات، بل هي قدرة عملية تؤهل الباحث لتحقيق غاياته وإحداث تأثير حقيقي، وهذا ما يؤكده أحمد يوسف حينما يربط تأسيس السميائيات العربية بعملية بناء المعرفة ذاتها وليس بنقلها بصورة جامدة.

كما يشدد الباحث على ضرورة فهم السميائيات ضمن سياق أوسع:"إذا تعاملنا مع السميائيات على أنها "علم" أو "علم العلم" أو "مشروع علمي"؛ فلا بد من فهم صيرورة العلم وأنساقه ومجال تراكماته وإبدالاته، ووضع السميائيات في سياق "علم اجتماع المعرفة" (يوسف، 2020، صفحة 28)،وهذا الربط بعلم اجتماع المعرفةwledgeThrough the sociology of kno يعكس وعيًا نقديًا بأن العلم ليس مجرد محتوى معرفي محايد، بل نتاج ثقافي وتاريخي يعكس شروط وجوده، ولهذا لا بد من إدراك هذه الأنساق لفهم كيف يمكن أن تندمج السميائيات في الثقافة العربية.

تأثر أحمد يوسف بفلسفة هايدغر Martin Heidegger [6] ، هذا الأخير، الذي قدس لغته الألمانية، إذ أن طرحه _حسب أحمد يوسف_ هو خير مثال على كيف يمكن للغة أن تصبح أداة ذات هيمنة وتأثير ثقافي عميق، وهو ما يدعو ويشجع على السعي لمحاولة مماثلة مع اللغة العربية."يمكن أن تستجيب السميائيات لمنطق العربية إن كان لها منطق، وتخضع لإرادة المتكلم بالعربية الذي تشغله قضايا وموضوعات لا تشغل غيره، ولكنه عليه أن يذود عن حوضه بسلاح العلم حتى لا يهدم كيانه." (يوسف، 2020، صفحة 31) " وهو ما يطمئن المتكلم بالعربية أنه يمكن أن يبتدع مسلكا في السميائيات ليس بالضرورة أن يكون فيه مريدا لهذه المدرسة أو تلك " (يوسف، 2020، صفحة 31). هنا يشير الباحث إلى أن اللغة العربية ليست مجرد وعاء سلبي للمصطلحات، بل هي منطق خاص يمكنه أن ينقل القضايا والمواضيع التي تهم المتكلم بالعربية Arabic speaker، ويمكّنه من خلق مسارات معرفية مستقلة.

وتأتي هذه الرؤية امتدادًا لما طرحه فتحي المسكيني [7] في مقاله "الكينونة تتكلم العربية"، حيث يلتقي الباحثان في طرح سؤال التأصيل Question of rooting والتجاوز المعرفي، رغم اختلاف

[6]- هايدغر: (1889_1976)، فيلسوف ألماني، وتلميذ هسرل، درس في جامعة فرايبورغ، وأصبح أستاذا بها عام (1928)، وجه اهتمامه الفلسفي إلى مشكلات الوجود والكينونة والتقنية والحرية والحقيقة، تميز بتأثيره الكبير على المدارس الفلسفية المعاصرة من أهمها: الوجودية التأويليات، التفكيكية، ومن أشهر كتبه: الوجود والزمان، دروب موصدة، في ماهية الحرية... _ينظر www.goodreeds.

[7]- فتحي المسكيني (مواليد 1961،- تونس) فيلسوف ومترجم وأستاذ تعليم عالٍ بجامعة تونس، يُعد من أبرز المفكرين العرب المعاصرين. نال جائزة الشيخ زايد للترجمة عام 2013 عن ترجمته لكتاب الكينونة والزمان لهايدغر، وله مؤلفات فلسفية بارزة مثل نقد

أسلوبهما ومنطلقاتهما، لكنهما يتقاطعان في الرغبة في تجاوز حالة الاستيراد الفكري Intellectual importation إلى بناء معرفة محلية أصيلة. يقول احمد يوسف: "إن سؤالنا ليس ماهويا بقدر ما هو سؤال تاريخي ومصيري متعلق بزمن الاستقبال الذي لا يتقدم دون حوار مع الماضي، ويترتب عليه البحث عن السبيل الذي سيسلكه هذا الزمان ليتماهى مع المكان، إن وجهة السؤال هي المستقبلFuture، وليس وجهة الماضي الذي انقضى،..." (يوسف، 2020، صفحة 10)

وهنا يشدد على أهمية النظر إلى السؤال في إطار زمني مرتبط باللحظة الراهنة ومستقبلها، لا محصور في الماضي أو في صراعات ثنائية تقليدية مثل "التراث والحداثة"، أو "الأصالة والمعاصرة"، يضيف: "تركنا السؤال مشرعا على المستقبل، وهو الذي بيتنا النية عليه. إن السؤال "بمتى" وفق ما تداوله الخطاب القرآني ... إن الإجابة عن سؤال متى تتكلم السميائيات العربية مفتوح، وغير مقيد بمدة زمنية معينة؛ إذ زمن الإجابة موقوف على جهة إرادة الذات المتكلمة وقدرتها وعلمها واجتهادها ورؤيتها للمستقبل." (يوسف، 2020، صفحة 15)، ويؤكد بهذا أن الحل لا يكمن في انتظار خارجي أو توقيت وزمن محدد مسبقًا، بل في إرادة الذات الثقافية العربية ومقدرتها على التأصيل والإبداع.

وختامًا، يربط أحمد يوسف هذا الطرح الكبير بفكرة بناء الإنسان Human development كاملاً وليس "نصف الإنسان"، في إشارة واضحة إلى الحاجة إلى تطوير شامل وكامل للفكر العربي: "إن الهدف من السؤال المطروح سالف الذكر يريد أن يقدم معالم في الطريق للإجابة عن توقعاتنا الكامنة في أفق انتظارنا. لا نتوقع أن تتكلم السميائيات العربية أو غيرها من المعارف والعلوم الأخرى إلا إذا استهدفنا بناء الإنسان وليس "نصف الإنسان"كما قال مالك بن نبي، والقيام بتحديث أفكاره حتى نتمكن من التخلص من حالة التكديس التي طالت واستمرت، ونتطلع إلى حالة البناء التي لم تُشرق شمسها علينا." (يوسف، 2020، صفحة 16) . هذا الطرح يوضح أن الرغبة في سيميائيات عربية أصيلة لا تُبنى على مجرد نقل أو تقليد، بل تُبنى على استنطاق اللغة والثقافة، وبناء الإنسان والفكر، والانتقال من التكديس إلى البناء النقدي والإبداعي.

ثالثا: سؤال التجاوز المعرفي في قراءة النص الديني عبر السميائيات (مقال سعيد بنكراد):

العقل التأويلي، الهوية والحرية، والكوجيطو المجروح. تُعالج أعماله موضوعات الهوية، الدين، الحداثة، والسلطة في ضوء الفلسفة الغربية. ترجم أعمالًا لكبار الفلاسفة كنيتشه، كانط، هبرماس، وجوديث بتلر، مما ساهم في تجديد الفكر العربي. https://ar.wikipedia.org/wiki/ فتحي_المسكيني

يتجلّى أحد أبرز مظاهر التجاوز المعرفي، في سعي الخطاب السميائي العربي إلى الانفتاح على النصوص التي طالما حوصرت داخل أطر تفسيرية تقليدية ومغلقة، وفي مقدّمة هذه النصوص يأتي النص الديني، الذي غالبًا ما نُظر إليه من زوايا منغلقة تحجب إمكانية مساءلته ضمن أفق تأويلي حديث. في هذا السياق، ومن ذلك يقدّم سعيد بنكراد[8]، في مقاله "السميائيات وتأويل النص الديني"، رؤية مغايرة تنفتح على قراءة جديدة للنص الديني من منظور سميائي، حيث لا يُقارب النص بوصفه مجالًا مغلقًا على معنى ثابت ونهائي، بل باعتباره فضاءً دلاليًا خصبًا، مليئًا بالإمكانات التأويلية والتموضعات العلاماتية، وقابلًا للقراءة ضمن شروط تلقيه وتاريخيته وسياق إنتاجه.

إن مقاربة بنكراد لا تندرج ضمن نزعة صدامية مع النص، بل تقوم على إعمال أدوات التحليل السميائي بوصفها أدوات للفهم وإعادة تشكيل المعنى داخل أفق معاصر، "وفي جميع الحالات، الأساسي في النص ليس الكم المعنوي الموضوع للتداول، بل النسق الذي يبرره ومن خلاله تتحدد المسارات التأويلية الممكنة والمستبعدة أيضا. أي إمكانية استثمار الطاقات الدلالية في الحيز الزمني الفضائي الحاضن للفعل الإنساني." (بنكراد، 2016، صفحة 16). بهذا التصور، ينتقل النص الديني من كونه وعاءً لمعنى مقدّس ثابت إلى كونه بنية لغوية ودلاليةLinguistic and semantic structure قابلة للتأويل المتعدد، ويؤكد بنكراد هذه المقولة بقوله: "يصدق هذا على كل النصوص، بما فيها النصوص الدينية التي يقال إنها تشتمل على معنى أصلي أودعته هناك ذات إلهية لا أحد منا يدرك سرها." (بنكراد، 2016، صفحة 16)

من خلال هذه المقاربة، يُعاد النظر في النص الديني كخطاب ثقافيcultural discourse، غني بالعلامات والدوال، مما يتيح تأويله ضمن أفق معرفي جديد يدمج بين البعد اللغوي والدلالي والرمزي، "وفي هذا الإطار الرمزي المفتوح، يمكن القول إن القرآن هو الرسالة الجديدة في العالم والأخيرة بالنسبة لجميع الرسالات، وقد أتاح له هذا الوضع أن تكون نصوصه ذات بناء رمزي symbolic n constructio يعبر عن الماضي والمستقبل وما هو دائم، فجاء بأسلوب رمزي يجعل منه خطابًا مستمرًا لا يتوقف عند زمن النزول، بل يخاطب كل الوقائع في مختلف الأزمنة. ولذا، وجد فيه الفيلسوف حكمته، والمتصوف رغبته، والعامي مطمحه، والمثقف مأمنه ومبلغه، بل لقد وجد فيه كل إنسان مهما

[8]- سعيد بنكراد : (1953)، باحث ومترجم وأستاذ جامعي مغربي، متخصص في السميائيات والدراسات الثقافية وتحليل الخطاب، درس بجامعة محمد الخامس بالرباط،. ساهم في تعريف القارئ العربي بأعمال غريماس، أمبرتو إيكو، وبورس، من أهم أعماله: سيرورات التأويل، السميائيات والتأويل، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ينظر موقع سعيد بنكراد www.saidbengrad.net

كانت درجته، مطمأنّه ومسكنه. وهذا ما يجعل رمزيته ليست شكلًا من أشكال الغموض أو التزيين البلاغي الخاص بأهل الصناعة، بل هي من طبيعة ما يفهمه الدماغ البشري من الخطاب الإلهي. ومن هنا، جاء القرآن كتابًا مغلقًا، نصًّا لا يجري عليه تعديل، ومفتوحًا فهما لا يتقيد بتأويل طائفة أو مذهب أو طبقة." ينظر (الحسن، 2010، صفحة 107_110) ويُولي بنكراد أهمية خاصة للغة باعتبارها ليست فقط أداة للتوصيل، بل قوة منتجة للمعنى والخطاب،"إن اللغة تخلق وتحيي وتميت ما تشاء من الكائنات والأشياء." (بنكراد، 2016، صفحة 14) و"العلامة في المقام الأول أداة رمزية موجهة لتنظيم تجربة فعلية لا أفق لها خارج اللغة. إنها دال يحيل على مدلول في انفصال عما تقوم اللغة بتمثيله." (بنكراد، 2016، صفحة 14).

استنادًا إلى هذا الفهم، تصبح السميائيات مدخلًا لتحرير النص الديني من التفسيرات التكرارية التي تحصره ضمن سياقات فقهية جامدة، نحو قراءة تفكيكية تأويلية تستوعب تعدّد المعاني وتاريخية التلقي . "فالنص في جوهره مبني لكي يكون جزءًا من الموسوعة التي أفرزته، ولكنه منفتح لكي يكون قادرًا على استيعاب الكثير من المعاني التي ستحتضن حالات تلقيه استقبالًا، بما فيها تلك التي لا يتضمنها قصده الأولي." (بنكراد، 2016، صفحة 18)"والحاصل أن قراءة النص قد تكون غايتها هي (...) محاولة لاستنباط حكم يكون راسخًا في النفس ولا يقوم صاحبه سوى بالبحث في النصوص عما يؤكده. وهو ما تكشف عنه الأحكام المتنوعة، بل والمتناقضة أحيانًا، فالنص الديني الواحد يُسلم مواقف يطبعها التشدد والتعصب، والاعتدال والتسامح في الوقت ذاته." (بنكراد، 2016، صفحة 18) وتتّضح جرأة بنكراد أكثر حين يعالج مسألة القصد Issue of intentionality في النصوص الدينية، متوقفًا عند الفصل الضمني بين قصد الذات الإلهية Intention of the divine self وقصد اللغة Intent of language وقصد المؤوّل Intent of the interpreter. هذا التمايز الثلاثي يفتح الباب لفهم النص في ضوء شرطه اللغوي والتأويلي، لا في ضوء المعنى الإلهي النهائي الذي لا يُطال."هناك فصل ضمني بين قصد الله، وبين قصد اللغة أو قصد المؤول، حتى وإن كان الثاني يُبنى استنادًا إلى ما يقترحه الأول، بالإيحاء أو التضمين، أو بحكم حالات الإثبات أو النفي المصاحبة لكل معرفة." (بنكراد، 2016، الصفحات 18-19) "إن القصد الأصلي، والمقصود به الذات الإلهية، ليس في ما تقوله الجملة بشكل مباشر فقط، إنه موزّع بين محيط لغوي له طرائقه في تسليم معانيه، وبين ذاتية قارئ يبحث في هذا المحيط عما يمكنه من 'إضافة' معنى هو حاصل قناعة تسير في اتجاه التشدد أو الاعتدال." (بنكراد، 2016، صفحة 19)

وفي سياق اشتغاله على الأبعاد التأويلية Hermeneutic Dimensions للنص القرآني، يُقدّم بنكراد مقاربات رمزية لبعض القصص القرآنية مثل قصة يوسف وإبراهيم، حيث يُخضع الرموز الكبرى فيها – مثل الجب أو النار – لقراءة سيميائية تبحث في دلالتها العميقة خارج إطار التفسير الحرفي أو الإعجازي، مما قد يخلق انطباعًا لدى القارئ بأنّ الكاتب يسعى إلى زعزعة الإيمان بصدق النص الديني. غير أنّ بنكراد يسارع إلى توضيح مقصده، نافياً أي نزعة تشكيكية، ومبيّنًا أفق قراءته الإستعارية. "لا يتعلق الأمر بالتشكيك في صدقية القصة، فذاك أمر يخص المؤرخين وغيرهم من الحفريين، بل هو محاولة البحث عن سر ما يخفيه وجهها الإستعاري. إننا لا نُلغي قدرة الله على الإتيان بمعجزات هي جزء من ملكوته، ولكننا نحاول، استنادًا إلى ثقافتنا الأرضية، التوسيع من هذا الملكوت لكي نجعله شاملًا لكل أشكال التعبير، الحقيقي والمجازي، ويبدو أن ربط الناس بين الكلمات وبين ما تقوم بوصفه هو الذي يدفعهم إلى الاعتقاد أن الحكايات هي تسجيل لوقائع فعلية، لا مجرد استعارات كبرى، أو تمثيل مجازي، كما هي حال الأساطير والكثير من الخرافات." (بنكراد، 2016، صفحة 22)

رابعا: سؤال التجاوز المعرفي عبر ربط مفاهيم التأويل السميائي الحديثة بالفكر التراثي (مقال ناصر سطنبول):

لا يُمكن للسميائيات العربية أن تنهض بوظيفتها التأويلية إذا ظلّت منفصلة عن تراثها الفلسفي والفكري. في هذا السياق، يقترح ناصر سطنبول[9]، في مقاله "أفق المعنى في التأويل السميائي"، ربطًا معرفيًا بين مفاهيم التأويل السميائي المعاصر ومقولات الفكر الفلسفي الإسلامي، في محاولة لردم الهوة بين الحداثة والتراث. هذا المسعى يؤسّس لما يمكن تسميته بـ"الاستعادة التأويلية"، Hermeneutic evalretri" حيث لا يُعاد إنتاج التراث، بل يُفهم في ضوء أدوات جديدة، تؤكّد على استمرارية المعنى لا تجمّده، وعلى حضور الذات المفكّرة ضمن أفق التجاوز .

يتجلى هذا المنظور في إشاراته المتعددة إلى التوحيدي[10] ، بوصفه مفكرًا استبصر مبكرًا إشكالية اللغة والمعنى. "يذهب التوحيدي في قوله إلى (أن العبارة قد تخون مطلقها في اشتمالها على غير المعتقد) ، وهذا

[9]- ناصر سطنبول، باحث وأستاذ جامعي جزائري، يُعد من أبرز الباحثين في مجال السميائيات والتأويل، حيث اشتُهر بإسهاماته في مقاربة النصوص الأدبية والفكرية ضمن أطر ثقافية معاصرة، مسلطًا الضوء على البعد الفلسفي والثقافي في تحليل الخطاب. ينظر مقالاته في مجلة سميائيات وهران.

[10]- أبو حيّان التوحيدي (وُلد في بغداد عام 310 هـ / 922 م وتُوفي في عام 414 هـ / 1023 م) من أبرز أدباء وفلاسفة القرن الرابع الهجري، تميز بسعة ثقافته وبلاغة أسلوبه وتنوّع معارفه، وكان من المجدّدين في الأدب والتصوّف. عُرف بتواصله مع مفكري عصره وسعيه للارتقاء الاجتماعي من خلال العلم، لكنه عانى من التهميش والفقر، ما دفعه في لحظة يأس إلى حرق كتبه. جمع بين

العقب من الصوغ الواصف، هو محصلة من معرفة الذات لذاتها وهي تباشر التأويل المحتمل حيث اللامتوقع هو ارتياب وارتجاج لتلك اليقينية، ينتج عن المعنى، كونه أفقا منفلتا لا يرتهن إلى التحدد لما يتصف به من التقلب و كذا طواعيته لممكنات التوسع المرسل، لما ينطوي مداه على مباغتة الذات باللاوصول عبر بيانية من متاهات اللاتحدد" (سطنبول، 2015، صفحة 31)

وهنا تتبدى أزمة اللغة بوصفها لا تُحيل إلى يقين، بل إلى تأويل مفتوح ينطوي على اللاوصول، ما يجعل من التأويل أفقًا متحولًا لا يُستنفد. هذا الفهم التأويلي يتقاطع مع نقد المنظومات العقلية التي اختزلت المعنى في "حد" أرسطي"وعلى هذا الأساس نتجت تصورات جهود الفلاسفة الإسلاميين وما انتهى لدى علماء الأصول من تصورات وجهود تنزلت إلى منطق التناهي الأرسطي عبر سلميات التصنيف ومدارج التحدد، حيث سلطة التقييس ومهيمنة أرغانون العقل الذي لا يتخطى صورية الحد حيث صرامة الجمع والمنع، في حذو ما صدر عن الغزالي[11] في مقدمة المستصفى.." (سطنبول، 2015، صفحة 32)

إن "الحد" يضعف التعدد ويُقابل بـ"البيان"، بحسب ما يورد" فالحد يقابله البيان لا المجهول والاشتراك مخل بالمعنى المقصود لكونه منتجا للتنوع ومفرزا للتعدد صوب هذا المأخذ ورد الإشكال : هل يجوز أن يكون للشيء حدان ؟" (سطنبول، 2015، صفحة 32). ما يُعلي من شأن تأويل لا يتوقف عند صورية المفهوم بل يتجاوزها إلى استنطاق النصوصretrieval Hermeneutic" في ضوء الذات المتلقية" فإن مقاصد النصوص في مقابل أفق المتلقي وانشغالاته المفارقة لتلك الصورية عبر الهيرمينوطيقا التي مكنت الظاهرتية كي تشايع فعل الوعي الطبيعي للذات" (سطنبول، 2015، صفحة 39)

وهكذا يتقدم التوحيدي ـحسب الباحث ـخطوة إضافية، مفرقًا بين المعاني اللغوية والطبيعية، ومسائل الحد والمجاز:"وهي حقائق المعاني كتلك التي استشرف أفقها التوحيدي حين وصفها وهو يؤدي تلك المفارقة بين مؤولات معاني ألفاظ الخطابات بين أهل العقل والدين وهو يدرك سلفا خصوصية تلك

الفلسفة والأدب، وكان يُنظر إليه كامتداد للجاحظ، غير أنه انفرد بنزعة روحية وفكرية خاصة جعلته في مصاف كبار النقاد والمفكرين. من أشهر أعماله: الإمتاع والمؤانسة، المقابسات، البصائر والذخائر، وأخلاق الوزيرين. ينظر: https://mawdoo.org/

[11]- أبو حامد الغزالي (450 هـ - 505 هـ / 1058م - 1111م) من كبار علماء المسلمين في القرن الخامس الهجري، جمع بين الفقه، والتصوف، والفلسفة، وكان من أبرز أعلام المذهب الشافعي والعقيدة الأشعرية. عُرف بلقب "حجّة الإسلام" وكان له تأثير كبير في الفكر الإسلامي والكلامي. يُعد من مؤسسي المدرسة الأشعرية بعد الأشعري والباقلاني والجويني. من أبرز مؤلفاته: إحياء علوم الدين، تهافت الفلاسفة، كيمياء السعادة، والمستصفى في أصول الفقه. جمع بين عمق العلم الشرعي ونزعة روحية أخلاقية جعلت فكره مؤثراً في الشرق والغرب. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ أبو_حامد_الغزالي

الأصول الخفية لذلك نجده يتعرض للحد الذي يعم أكثر الأسماء والمجاز البعيد، وعليه فاختلافها وتنوعها وفق هذه المسائل مع اختلافها فيما يتقارب وما يتباعد من جهة المعاني مفرقا في الوقت ذاته بين المسألة الطبيعية واللغوية لما يشمل الأمور اللغوية من الاختلاف والتباين إذ ينعطف التوحيدي في المقابل إلى حد الشعر وما يليق بصناعته، إذ يراه من جهة طبيعة مكونه، أن معانيه تتدافع مع الفلسفة والمنطق" (سطنبول، 2015، صفحة 39) "وتتحول فاعلية المعنى من التلقي السلبي الآسر والمقيد إلى سيرورة تأويلية إبداعية تنبع من المتلقي نفسه" يقربنا مثل هذا الطرح إلى تلك المرجعية من المحددات وهي تأسر فاعلية المتلقي في أدائه من إنتاج المعنى وفق سيرورة التمدلل التي تنتهي إلى إفراز تلك الدلالات القصية" (سطنبول، 2015، صفحة 39)

ويُعزّز هذا المنظور الإقرار بأن الذات المؤولة Interpreting self ليست صوتًا خارجيًا، بل تُبنى مع النص وضمن مآلاته، فالتأويل لا يمارس بوصفه عملية منفصلة عن البنية النصية، بل هو سيرورة معرفية تتشابك فيها الذات بالخطاب، لتنتج دلالات متجددة بحسب السياق، وهو ما يضعنا أمام تصور تأويلي متقاطع مع النظريات العلمية والتجريبية الحديثة في فهم النصوص والمعاني .وفي هذا الاتجاه يضيف بنكراد تأكيدًا على أن المعنى لا يُستخرج من النص كشيء جاهز، بل يُفَعَّل ضمن سيرورة التأويل وسياقه الذهني والمعرفي"ما يجعل التدلال حركة موجّهة للتأويل، لا مبدأ يقوم على أساسه التوليد النصي فقط، وهي صيغة أخرى للقول، إن "مركز"الدلالات ليس في النص، بل يُبنى لحظة التأويل من خلال صيغة السؤال ذاتها، ذلك أن النص ليس مستودعًا لمضمون ثابت، بل طاقة كامنة تحتاج إلى تحيين." (بنكراد، 2008، صفحة 42)

من هنا، يصبح " التأويل ساحة للجدل بين المعنى واللامعنى، بين المعلوم والمتحجب، الأمر الذي يفتح أفقا لتواصل معرفي أرحب بين الفنون والعلوم Arts and sciences بين الشعر والفلسفة Poetry and philosophy بين التخيل والحدس Imagination and intuition، بما يشبه الصياغة الفلسفية التي أفضت بكانط إلى القول بأن العالم يتصف باللانهائي، حيث الله هو اللامتناهي، وهو الذي يؤول إلى مأخذ مشابه لما انتهت إليه تأملات التوحيدي في المقابسات حين يقابل بين ما يشمله الإدراك في معرفة الحد، وما يمتنع عنه حين يتناهى علم اللامتناهي إلى الله " ينظر (سطنبول، 2015، الصفحات 40-41) ويُقابل هذا التوجه في فكر كانط Immanuel Kant[12] بنزعة إلى اللانهائي الذي لا يُدركه العقل

[12]- إيمانويل كانط (1724–1804) فيلسوف ألماني من أبرز مفكري عصر التنوير وأحد المؤسسين للفلسفة الغربية الحديثة. وُلد ف (بروسيا) لأسرة متواضعة، ودرس في جامعتها، حيث أصبح لاحقًا أستاذًا للمنطق والميتافيزيقا. انشغل بسؤال المعرفة وحدودها، وميز

إلا بوصفه لله . "يمثل هذا الانصراف في تقريب الخفي الممتنع واللامتناهي، حيث إن امتناعه يقابل عدم مطاولة مشمولات الخفي من حركية المتصل، فالحركية كونها تساؤلا محيرا وفاتحة لمعرفة الاقتراب من محددات كونية الفضاء، العقل تحجب عنه تلك الإحاطة ولذلك يستعير التوحيدي ممكن التقريب عبر مجاز البلاغة كي يرسم فرضيات تجلي الممتنع، لذلك فالمناطقة يدركون تمنع العقل إذا انفلت عنه منطق التراتبية ومحددات التعاقب فالأول لديهم موجب لفاعلية البرهان المنتهي إلى اليقين" (سطنبول، 2015، صفحة 41)

وهو ما يجد صداه في تصور التوحيدي عن الامتناع والخفاء "يقتضي من هذا أن ما سلف ذكره بين الإمكان والامتناع لدى التوحيدي يرد هنا بين الجلي والخفي حيث من هذا الأخير يتأتى الالتباس والتوقف والتعطل في إعطاء الحكم، ومن ثم فمكنات التوقف هذه تقتضي التحول خارج صورية العقل الكابح لمنافذ الانفتاح على دلالات، يقتضيها التوليد وفق طبيعة التوليد، حيث الاستعارة أبلغ من الحقيقة، ومن ثم فهي لدى علماء المنطق تقع في المحال مما يسمى لديهم بجزافات كالتي تؤديها بسائط التراكيب في الشعر لأن المخيلات فيه كلما كانت أعجب كانت أغرب " (سطنبول، 2015، صفحة 42)

ليُصبح التوقف وعدم الحكم نتيجة حتمية لانفلات المعنى عن قوالب العقل" وعلى هذا الأساس نتج لدى الجرجاني[13] أن المعنى يرد من جهتين المعنى الظاهر الذي يؤديه المفهوم ومعنى المعنى حيث ينتج من اللفظ معنى ثم يفيد ذلك المعنى معنى آخر وهذا الآخر يستوجب معنى آخر، وفق فاعلية التأويل وطبيعة الاستعمال كما يذهب إلى ذلك كل من إيكوIco و رورتي Rorty، " (سطنبول، 2015، صفحة 42)

إن التأويل لا يُنتج معنى واحدًا، بل يتعدد بتعدد السياقات والذوات Multiplicity d Salves of contexts an كما يرى الجرجاني" إثر هذا تنعطف إلى ما انتهت إليه فلسفة بيرس Peirce ذلك أن نزعة الاستغراق تشكل لديه تصورا ميتافيزيقيا حيث لجأ إلى الأخذ بالنسق الميتافيزيقي من غير الأخذ به صوب سلم التدرج المنطقي لذاته، ذلك أن كل متتالية من التعاقب تأخذنا إلى ذلك الاستمرار اللانهائي،

بين ما هو قبلي (كالمكان والزمان والمقولات العقلية) وبين ما هو تجريبي. من أهم أعماله: نقد العقل المحض، الذي أحدث ثورة فلسفية عميقة. يُعدّ من أكثر الفلاسفة تأثيرًا في الفكر الغربي الحديث. ينظر : إيمانويل كانط– الموسوعة | الجزيرة نت .

[13]- عبد القاهر الجرجاني (400هـ - 471هـ / 1009م - 1078م) من كبار علماء اللغة والنحو في القرن الخامس الهجري، ويُعد مؤسس علم البلاغة أو من أبرز مؤسسيه. برز في علم النحو والكلام، واهتم بإبراز إعجاز القرآن من خلال كتبه البلاغية. من أبرز مؤلفاته: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وهما من أهم ما كُتب في تحليل النصوص وبيان تفوق القرآن البلاغي. عُرف بورعه وزهده، وكان عالمًا متدينًا ذا أثر عميق في الدراسات اللغوية والبلاغية. له أيضًا رسالة شهيرة بعنوان الرسالة الشافية في إعجاز القرآن دحض فيها نظرية "الصرفة". ينظر: الجرجاني https://ar.wikipedia.org/wiki

وهذه الفاعلية من التعاقب والسيرورة من التواصل المتلاحق، إذ كل متتالية تؤول من حيث محصلتها الأصلية إلى الواحد، لأن نسقية التعاقب تؤدي بالعقل إلى جهة الإقرار لسيرورة التواصل من علة المبتدأ إلى فاعلية الاستغراق إلى ذلك المصب من المجهول لأن العقل يرتهن دوما إلى محصلة النتيجة ومن ثم فهو حامل لمبدأ التناهي، وهذه العلمية من التحديد يقابلها ذلك الافتراض التخييلي اللامتناهي، عبر فرضية متتالية لا متناهية من غير أن يضع في الحسبان تصور النتيجة" (سطنبول، 2015، صفحة 42)

وما يفضي إلى تصورات بورس Charles Sanders Peirce[14] عن الاستغراق السيروري غير المنقطع " ما يجعل التدلال حركة موجّهة للتأويل، لا مبدأ يقوم على أساسه التوليد النصي فقط وهي صيغة أخرى للقول، إن "مركز" الدلالات ليس في النص، بل يُبنى لحظة التأويل من خلال صيغة السؤال ذاتها، ذلك أن النص ليس مستودعا المضمون ثابت، بل طاقة كامنة تحتاج إلى تحيين." (بنكراد، 2008، صفحة 42) ليُصبح التأويل استغراقًا متجددًا لا ينتهي"لأن ديناميكية المؤول عبر إنتاج الدلالات يؤدي بهذا الصرح المتعاقب استحالة استيعابه لنفسه وفق كونية تخوم المدارج التي تؤديها مقولة (المؤول)، كونه يختزل منافذ التكوثر الدلالي لأفق المعنى مما أفرزت الظاهرية صوب هذا الطرح لتلك الوصلة التي ترمي عقد ربط بين أفق المعنى، وتأملات الذات، ذلك الترابط الذي يقدم انفتاح الدلالات دون انقطاع، مادامت اللغة رهن تعدد الأنساق وتنوع أنظمة الأوضاع الرمية والبلاغات المحدثة وكذا علامات الأيقونات التي تؤديها نسقية التمثيل البصري مما استحدثته تصورات الرقمنة في الفكر المحدث في الثقافة البصرية" (سطنبول، 2015، صفحة 45).

وفي النهاية، بعد هذا الطرح التركيبي لناصر سطنبول بين تصورات الفلاسفة العرب والمعاصرين الغربيين، يتساءل عمّا إذا كنّا نعيش عودة إلى هرمسية جديدة New Hermeticism أو ميتافيزيقا المعنىMetaphysics of meaning " أم أننا إزاء هذا كله صوب الانفتاح على هرمسية جديدة أو على ميتافيزيقا المعنى مادام التوفان الجارف إلى ممكنات حضور تلك التخوم من اللاوجود إلى الوجود وعلى الرغم من ذلك، يأخذ حضوره صوب المجهول، لأن الميتافيزيقا أساسا لا مدلول لها لأن العقل لا يباشر أي موجود ومن ثم يظل أقل منها وأدنى من مطاولتها مهما ظل هذا المسعى قائما، إذ يأخذ حضوره ضمن تلك البينية بين الإمكان والامتناع" (سطنبول، 2015، صفحة 45)

[14] شارل ساندرس بورس: ولد بورس في (1839)، هو فيلسوف أمريكي، من عائلة مثقفة، درس بجامعة هارفارد وتحصل فيها على الماجستير في الرياضيات، ثم دكتوراه في العلوم الكيمائية، يعدّ مؤسس البراغماتية، كما أن له إسهامات عديدة في المنطق الرياضي والفلسفي، كما أنه هو من أسس النظرية السميائية، واعتبرها جزء لا ينفصل عن المنطق، من أشهر كتاباته:كيف نجعل أفكارنا واضحة، دراسات في المنطق...ـ (ينظر، جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، 2008، صفحة 299).

لأن الحقيقة القصوى لا تُدرك بالعقل المجرد، بل عبر مفارقة التأويل وحدوس اللغة والصور."غير أن السؤال يظل خطابا يلح دوما ضمن الوعي الإنساني، دون الإذعان لطواعية المفهوم قصد إحداث ذلك التعايش، لأفق المعنى وتخومه وذلك قصد أداء مقتربه الأسمى، لأن المعرفة الكافية ضرب من اليقينية الوهمية لأن ملاحقة الجوهر يراد منه مطاولة الوجود وذلك محال، لأن التخوم لا يطاولها التأويل، غير أن حسارته تمكنه وفق حركيته كي يتأوب تلك العدمية المحتجبة كي يمكنها من الوجود" (سطنبول، 2015، صفحة 54)

من خلال ما عرضناه، نلاحظ أن ناصر سطنبول قد تجلى مسعاه فعلا في محاولة ردم الهوة بين الحداثة والتراث بنهج صحي ومختلف عما نهجه الكثير ممن له اهتمام بالتراث. متجاوزا كل بلبلة عقيمة. إذ ينتقد المسكيني أولئك الذين انغلقوا على التراث دون مساءلته ضمن المعركة الكونية للفكر، فحوّلوا التراث إلى حصن دفاعي بدل أن يجعلوه شريكًا في الأسئلة الكونية الكبرى. "هذا الوضع الإشكالي جعلني أنظر عندئذ إلى «قرّاء التراث» على اختلاف مناهجهم وتأويلاتهم (الذين سيطروا في أواخر الثمانينات على ما يمكن أن نسمّيه «ساحة التفكير» لدينا) وكأنّهم قد أعفوا أنفسهم من المعركة الحقيقية التي هي معركة كونية» وعوّضوها بحرب داخلية ضد مصادر أنفسهم." (المسكيني، 2022). وهذا ما يتقاطع مع ما نهجه ناصر سطنبول، حين تجاوز القراءة التبجيلية أو الدفاعية للتراث، ولم يركن إلى محاولات إثبات أسبقية العرب على الغرب، بل اشتغل على المعنى والتأويل كما فهمه العرب القدماء في ضوء مفاهيم غربية حديثة.

كذلك، فالمسكيني يميّز بين "قارئ التراث" Heritage reader و"المتفلسف" Philosopher، الأول يظل حبيس الأسئلة المحلية، بينما الثاني يخوض مغامرة الفكر الكوني، ويجرؤ على مساءلة الغرب انطلاقًا من فشله لا من هيمنته." وهنا نعثر على خيط يمكن أن يساعدنا على تعريف "قارئ التراث" في مقابل "المتفلسف": هو كل كاتب يطرح مشاكله بشكل "محلّي" معزول. أمّا "المتفلسف" فهو ذاك الذي أخذ هيغل بجدّية، ليس هيغل الذي أسّس خطاب الهيمنة «اليونانية» للغرب بل هيغل الذي "فشل" أيضا كما أشار إلى جورج باطاي. إنّ "فشل" هيغل أكثر طرافة من نجاحه التأمّلي. ونحن نقرأ هذا الفشل بأنّه لا يرانا." (المسكيني، 2022)، وهذا يتناغم تمامًا مع نهج سطنبول الذي لا يقرأ المفاهيم الغربية بوصفها مسلمات، بل يضعها في حوار نقدي قد ينصهر فيه أفق الماضي بالحاضر، ليصوغ مشروعًا تأويليًا يضاهي الفكر الكوني من موقع الخصوصية لا من موقع التبعية. إيمانا بأن التراث (رؤى التوحيدي والجرجاني والغزالي وغيرهم...) لا يجري إلى الماضي ويبقى حبيسه بل يجري نحو المستقبل ويُستنطق ضمن آفاقه.

باختصار، ناصر سطنبول بما قام به يقترب من تعريف "المتفلسف"Philosopher عند فتحي المسكيني؛ ليس فقط لأنه وعى بجذور الذات المؤولة، بل لأنه قرأها من داخل أفق التأويل الكوني، ورفض أن يبقى "قارئ تراث" بمعناه الدفاعي أو المحلي. لقد أظهر ناصر سطنبول ذكاءً لافتًا في الربط بين المرجعيات الفكرية العربية والغربية؛ إذ لم ينزلق، كما يفعل بعض الباحثين، إلى مجرد إسقاطات تدّعي أن الغرب استقى من التراث العربي دون تقديم أدلة معرفية متماسكة. بل على العكس، أنشأ سطنبول حوارًا معرفيًا خصبًا، دقيق التمفصل، بين التوحيدي وكانط، بين الجرجاني وبيرس، حيث لم يكن الهدف إثبات الأسبقية بقدر ما كان التأسيس لتأويلية عربية حديثة، واعية بجذورها، منفتحة على أفق الآخر. فهو يدرك أن فعالية التأويل لا تنبع من استيراد المفاهيم أو إثبات السَّبق الحضاري، بل من تفعيل تلك المفاهيم داخل سياق ثقافي يملك عمقه وفرادته. وهذا ما يمنح مشروعه بعدًا تجديديًا حقيقيًا، يقوم على استعادة التراث لا استهلاكه، وعلى مساءلة المفاهيم الغربية لا تقديسها، في أفق تأويلي يحرّر الذات ويمنحها مشروعية الفعل المعرفي ضمن فضاء حضاري متعدد.

نؤكد مرة أخرى، أن هذا الأفق التأويلي الذي يتحرك فيه سطنبول يلتقي جوهريًا مع أطروحة فتحي المسكيني، الذي لا يدعو إلى استهلاك التراث أو استيراد الفلسفة الغربية، بل إلى المساهمة في الفكر الكوني من موقع المشاركة الحرة لا من موقع التبعية. ومن هنا تأتي أهمية تذكير المسكيني بالدور التاريخي historical role المنسي للعربية في تشكل المفهوم الفلسفي الغربي نفسه، " نحن نعلم أنّ هيدغر قد نهل من التراث التوحيدي ومن الأنطولوجيا اليونانية في كرّة واحدة. وهو يفترض أنّ تجربة الكينونة التي رصدها قد عرفت انكسارا مع عبور الأنطولوجيا اليونانية إلى الأفق اللاتيني-المسيحي، ومن ثمّ رسمت الانعطافة التي أدّت إلى تكوّن التجربة "الأوروبية" و"الغربية" و"الحديثة" للمُقام في العالم وتفسيره. لذلك نحن مرتبطون ارتباطا مضاعفا بهذا الحدث التاريخاني للقول الفلسفي في الكينونة: أوّلا لأنّ العربية هي الوسيط التاريخاني (الذي يغفله هيدغر في تاريخ الكينونة) بين اليوناني واللاتيني؛ وثانيا من أجل أنّ قدر القارة الروحية التي تحمل اسم "الإسلام" قد صار جزء لا يتجزّأ من قدر "الغرب" نفسه منذ أن كانت العربية المعلّمة الميتافيزيقية للاتينية، وهذا وضع تاريخاني لم يؤدّ سكوت المحدثين عنه إلاّ إلى تضييق باب الإنسانية الحالية نحو المستقبل." (المسكيني، 2012، صفحة 32). إنّ تفعيل هذا "الوضع التاريخاني" كما يسميه المسكيني، لا يتحقق من خلال الحنين إلى مجد معرفي ماضٍ، بل من خلال مشاريع تأويلية حية، حيث يُعاد ربط الذات بتاريخها وموقعها الحضاري من جهة، وبالأسئلة الكونية الكبرى من جهة أخرى. وفي هذا الأفق، يصبح التعامل مع "الآخر" Other جزءًا لا يتجزأ من المشروع التأويلي، لا بوصفه كيانًا خارجيًا، بل كمكوّن أصيل في بنية الكينونة ذاتها.

كما يشير المسكيني في موضع آخر إلى " أنّ الآخر لم يعد يقيم "خارج" أيّ إنّية تأويلية قد يدّعيها هذا "الدازين" التاريخاني أو ذاك، إنّ الآخر هو نمط "الكينونة-معا" التي نحملها سلفا في علاقتنا الأصيلة بأنفسنا. ولذلك فالسلوك السوي إزاء الآخر (اللغوي أو السياسي) ليس التسامح (الذي يخفي شيئا من الغطرسة) بل أحد الآداب القديمة لأنفسنا، والتي أعادها فيلسوف "غربي" إلى الخدمة، نعني أدب "الضيافة"، وليس ذلك الفيلسوف سوى كانط، الفيلسوف " الأوّل والوحيد"، حسب هيدغر، الذي تحرّك خطوة في طريق البحث في إشكالية الزمانية بما هي أفق فهم معنى الكينونة." (المسكيني، 2012، صفحة 32) وهكذا، فإنّ سطنبول والمسكيني يلتقيان في مشروع تأويلي يسعى إلى تحرير الذات وإعادة بناء علاقتها بالعالم، لا من خلال الصراع أو الانغلاق، بل عبر أفق الضيافة Hospitality والمعنى المشترك.

خامسا: سؤال التجاوز المعرفي عبر الانفتاح على البصريات في السيمياء التأويلية (مقال عبد الله بريمي):

يُعدّ الانفتاح على المجال البصري في السيمياء من أبرز مظاهر التجاوز المعرفي الذي يشهده الفكر السميائي العربي في سياق الثقافة الرقمية والاستهلاكية consumer culture Digital and المعاصرة. ففي مقاله "السمياء والصورة الإشهارية"، يقدّم عبد الله بريمي[15] مداخلة تأويلية تنقل العلامة البصرية من حقل التحليل التقنيTechnical analysis إلى أفق التداول الثقافيCultural circulation، حيث تتحوّل الصورة الإشهارية إلى موضوع تأويلي مُركّب، يجمع بين البُعد الفني والثقافي الإنساني . "تمثل الصور البصرية اليوم موضوعا مغريا بالدراسة والتحليل، خاصة عندما يتعلق الأمر بالتحليل السميائي، وأحيانا ما تتجاوز دراستها علم العلامات نحو تأمل ظاهراتي. فهي تشكل منتوجا ثقافيا ذا أهمية بالغة، من خلال مساهمتها في النشر والتبادل والتداول الاجتماعي للمعنى، مما يجعل منها صورة يصعب اختزالها في معنى دقيق أو محدد." (بريمي، 2016، صفحة 28)

هنا تتحوّل الصورة إلى ممارسة ثقافية Cultural practice تتقاطع أدوارها مع أنظمة القيم والتمثلات الاجتماعية. فالصورة ليست شكلًا زخرفيًا، بل تجلٍ لخطاب رمزي يحمل أبعادًا معرفية وسياقية تداولية. ولهذا يربط بريمي بين إنتاج الصورة وشروطها الثقافية، مشيرًا إلى أنّ"النشاط لا يكتفي فقط بإنتاج بضائع وسلع يلقى بها للتداول، إنه يقوم أيضا بإيداعها في أنساق وموضوعات بالمعنى البورسي

[15]-عبد الله بريمي، أكاديمي مغربي من مواليد 22 يونيو 1970 بالريصاني، يشغل منصب أستاذ التعليم العالي بجامعة مولاي إسماعيل بالرشيدية، تخصص السميائيات وتحليل الخطاب. يُعد من أبرز الباحثين في السميائيات الثقافية والتأويلية في العالم العربي. من مؤلفاته البارزة: السميائيات الثقافية، مطاردة العلامات، والسيرورة التأويلية في هرمينوسيا غادمير وريكور. كما ترجم أعمالًا هامة مثل سميائيات الأصولية الدينية لماسيمو ليوني. تُوزع بعض أعماله عبر أمازون، مما يدل على امتداد حضوره البحثي دوليًا. ينظر : السميائيات ونقد الأنساق الثقافية – موقع عبد الله بريمي-

تمنحها وجها مستقلا ومشخصا بعد تأويلها... فهي تشكيل وتشييد معرفي وإيديولوجي وهو كذلك تشييد بصري تدرك ضمنه صور الذات والآخر عبر الألوان والملفوظات اللسانية بوصفها أيقونات دالة على حقيقة تاريخية ثابتة." (بريمي، 2016، صفحة 28)

وبذلك، تتحوّل الصورة الإشهارية إلى مرآة ثقافية Cultural mirror تعكس أنماط الإدراك و التفكير والثقافة الاجتماعية، لا فقط بنية مرسومة. إنها صورة تُنتج ضمن فضاء أيديولوجي يحدّد أفق دلالتها. وهذا ما يؤكده بريمي حين يربط بين تأويل العلامات البصرية وبين الخلفية السوسيوثقافية للمتلقي"ويرتكز تأويل مختلف هذه العلامات على المعرفة السوسيوثقافية للمؤول... فإن هذا البعد الثقافي للخطاب الإشهاري (يعد) أساسيا كونه يتيح فهما أفضل للقيم الاجتماعية التي تبنين المخيال الجمعي لأمة أو شعب ما." (بريمي، 2016، الصفحات 28-29)

إن هذا المنظور ينسجم مع ما يطرحه سعيد بنكراد، حين يؤكّد أن مركز الدلالة ليس في النص ذاته، بل في فعل التأويل وسؤال المتلقي Act of interpretation and the question of the recipient، إن "مركز"الدلالات ليس في النص، بل يُبنى لحظة التأويل من خلال صيغة السؤال ذاتها، ذلك أن النص ليس مستودعا لمضمون ثابت، بل طاقة كامنة تحتاج إلى تحيين." (بنكراد، 2008، صفحة 42) هذا التحوّل من "النص كمستودع" إلى "النص كطاقة" يوازي تماما التحوّل من "الصورة كإعلان Advertisement" إلى "الصورة كخطاب ثقافي"، بما يجعل من العلامة البصريةVisual sign سيرورة دلالية تتغيّر وفقًا لشروط التلقي.

وللاقتراب أكثر من هذا التفاعل الديناميكي، يستعين بريمي بخطاطة هارولد لاسويل، كمحاولة لتفكيك عناصر الاتصال في الصورة الإشهارية إذ تتحدد "في الشخص المرسل... موضوع الرسالة... الطرف الذي تتوجه إليه الرسالة... قناة التواصل... الأثر الذي ستتركه الرسالة..." (بريمي، 2016، صفحة 29) فالصورة هنا تُبنى وفق شبكة من العلاقات النفسية والاجتماعية، تجعل من عملية التواصل فعلًا مركّبًا تتحكم فيه شروط الثقافة Conditions of culture، التي "يجعل منها هذا المشهر حوافز نفسية واجتماعية للتحكم في التواصل مع الآخر... ما الذي يريده الإشهار؟ وأي مدى سوف يبلغه في عالم جعل من الوهم صناعة أو سلوكا ثقافيا يتحكم في الواقع وفي المصير؟" (بريمي، 2016، صفحة 29) هكذا، يتحول سؤال التجاوز المعرفي من كونه مجرد انفتاح على مجال جديد (البصريات) إلى كونه فعلًا تأويليًا يحوّل العلامة إلى أداة لفهم الثقافة، والذات، والعالم. فالصورة لا تُحلَّل فقط، بل تُسائلنا، تُشركنا، وتُعيد تشكيل وعينا.

في ضوء التحولات التي طرأت على العلامة Sign في الزمن الرقمي والإشهاري، كما أشار عبد الله بريمي، برزت الصورة البصرية ككيان معقد ومركّب، يتجاوز حدود الإشارة السميائية الكلاسيكية إلى تمثيلات ثقافية وأيديولوجية ذات بعد تأويلي. إن الصورة لم تعد مجرّد حامل للمعنى، بل أصبحت منتوجا ثقافيا ذا أهمية بالغة، من خلال مساهمتها في النشر والتبادل والتداول الاجتماعي للمعنى، مما يجعل منها صورة يصعب اختزالها في معنى دقيق أو محدد. هذا التعقيد يدفعنا إلى تأمل الصورة باعتبارها نصًّا حواريًا يعبّر عن رؤى متشابكة حول الذات والآخر، ويعيد تشكيل الإدراك ضمن منظومة رمزية تمسّ العمق الثقافي والجمالي للمتلقي. وفي سياق التوسيع التأويلي للخطاب الإشهاري، يتضح أن هذه الصور البصرية تحيين وتكثيف دلالي لمجموعة من القيم، وأنها تعبّر عن تشييد معرفي وإيديولوجي، وأن فهمها يتطلب إدراكًا لتفصلاتها مع المعايير والتمثلات والمعتقدات والصور النمطية التي يبثها الخطاب الاجتماعي.

وهنا تتقاطع السيمياء البصرية Visual semiotics مع علم النفس الثقافي Cultural psychology، حيث تكون الصورة جزءًا من المخيال الجمعي، وحاملاً للحنين، والذاكرة، والهوية الجمعية.من هذا المنظور، يصبح من المشروع استحضار بعد آخر في تأويل الصورة، هو بعدها الحلمي والوجداني، كما يقدّمه غاستون باشلار Gaston Bachelard[16] في تأملاته حول الفضاءات الحميمية، حين يقول: "لقد تلقت اللوحة، خلال حياة طويلة، ألف تنويعة . بيد أنها تحافظ على وحدتها وحياتها المركزية. إنها صورة مستقرة الآن، حيث تمتزج الذكريات بأحلام اليقظة. إن الكائن الحالم يركز على حلمه لكي يتذكر الكائن الذي يعمل. أهذه هي الراحة أم هو الحنين حين نتذكر الحجرة الصغيرة حيث كنا نعمل، وكان لدينا الطاقة على الاشتغال بشكل جيد. إن الفضاء الحقيقي للعمل المستوحد، هو حجرة صغيرة، مستديرة مضاءة " (باشلار، 2005، صفحة 111)

يُبرز هذا التوجه الباشلاري التوتر بين الصورة كتجربة داخلية حميمية، والصورة كتمظهر خارجي إشهاري. فكما أنّ اللوحة – مثل الصورة الإشهارية – يمكن أن تتلقى "ألف تنويعة" وتبقى محتفظة

[16]- غاستون باشلار (1884–1962) فيلسوف فرنسي مرموق، ساهم بعمق في فلسفة العلوم، وقدم مفاهيم بارزة مثل العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية، مؤسسًا لنموذج إبستمولوجي مؤثر في الفكر المعاصر. ثم تحوّل في النصف الثاني من حياته إلى دراسة الخيال الشعري، فكتب عشرات الكتب عن العناصر الأربعة (النار، الماء، الهواء، التراب) مستكشفًا علاقتها بالمخيلة. جمع بين العقلانية العلمية والتحليل النفسي والظاهراتية بأسلوب خاص غير تقليدي. رأى في الشعر والفن ميدانًا حيًّا لتجلّي قوى الإبداع والمعرفة. وتميّز فكره بحريته المنهجية وانفتاحه على الجماليات. ينظر: https://foulabook.com/ وينظر أيضا: https://en.wikipedia.org/wiki/Gaston_Bachelard

بوحدتها، فإن الصورة البصرية في الفضاء الإشهاري المعاصر تستدعي تأويلاً لا يُختزل في المعنى السطحي، بل يمتد ليطال "أحلام اليقظة" Daydreams، و"الذكريات" Memories، أي البعد الذاتي للتلقي e dimension of receptionSubjectiv. وهذا يتقاطع مع ما أشار إليه بريمي."إن الصورة الإشهارية، بهذه الصيغة، تحيين وتكثيف دلالي لمجموعة من القيم، لذا وجب النظر إليها بصفتها تمظهرا صريحا لإيديولوجية معينة..." (بريمي، 2016، صفحة 29)، وهي إيديولوجية تتوسل بالأدوات النفسية والوجدانية كي تُحدث أثرا، كما بيّن في خطاطة هارولد لاسويل التي تُركّز على الأثر النفسي للرسالة.

من هنا، فإن الربط بين مقاربة بريمي السميائية ومقاربة باشلار الحُلميّة للفضاء والصورة، يُنتج وعياً مزدوجًا: وعيًا بالبعد التأويلي للصورة ضمن التداول الثقافي، ووعيًا بالبعد الوجداني الذي يجعل من الصورة الإشهارية لا مجرد نص بصري، بل حاملًا لذاكرة جمعية وحنين فردي، وصورة مستقرة في لاوعينا الثقافي، حيث "الذكريات تمتزج بأحلام اليقظة".

خاتمة:

يتّضح من خلال المقالات المختارة أنّ مجلة سيميائيات وهران لا تُعدّ مجرّد منبر أكاديمي للسجال النظري، بل تُجسّد مشروعًا معرفيًا يسعى إلى إعادة تشكيل العلاقة بين السيمياء والواقع العربي في أبعاده الدينية، التراثية، البصرية، واللغوية. فقد استطاعت المجلة، منذ تأسيسها في سياق ما بعد العشرية السوداء، أن تُعيد للخطاب النقدي مكانته كأداة مقاومة وتأويل، مؤكّدة أن التفكير السميائي يمكن أن يكون فاعلًا حين ينبثق من رحم الثقافة لا من هوامش الترجمة فقط.

لقد قدّمت المجلة عبر أعدادها المختارة نماذج حيّة على ما يمكن تسميته بـ"سؤال التجاوز المعرفي"، وهو السؤال الذي لم يُطرح كأفق نظري فحسب، بل كممارسة تأويلية واعية تعيد النظر في المفاهيم والأدوات والمجالات. فقد سعى أحمد يوسف إلى توكيد حضور اللسان العربي في الحقل السميائي، بينما تعامل سعيد بنكراد مع النص الديني بوصفه فضاءً تأويليًا مفتوحًا أمام السيمياء، واقترح ناصر سطنبول إمكان الربط بين المفاهيم السميائية الحديثة والفكر التراثي، وفتح عبد الله بريمي المجال أمام البصريات لتوسيع الرؤية السميائية.

تتكشّف من خلال هذه المقاربات جميعها إرادة نظر تتجاوز الاستنساخ النظري وتطرح بدائل أصيلة نابعة من عمق الثقافة العربية، وتؤسّس لسمياء تُحاور سياقاتها، لا تكتفي بترجمة الوافد، بل تُعيد توطينه بمعايير الذات ورهاناتها. إنّ مشروع مجلة سيميائيات يقدّم نفسه اليوم بوصفه مختبرًا فعليًا لإنتاج معرفة نقدية معاصرة، متفاعلة مع أسئلة الهوية والمعنى والحداثة. وعليه، فإنّ هذه التجربة لا تفتح أفقًا لمستقبل السيمياء العربية كمجال مستقل فحسب، بل تُقترح كرهان ثقافي شامل يمكن أن يُسهم في بلورة

ISSN : 2625 - 8943

خطاب نقدي عربي متجدد. وتبقى الحاجة ملحّة إلى دراسات نقدية تُواصل هذا المسار، وتعمّق أسئلة التجاوز المعرفي في السيمياء العربية المعاصرة، بما يضمن انتقالها من مشروع ثقافي نخبوي إلى ممارسة معرفية شاملة تمتد إلى الحقول الفنية، الدينية، البصرية، واللسانية في آن.

قائمة المراجع:

1. أحمد يوسف، افتتاحية العدد، مجلة سميائيات، وهران الجزائر، المجلد (1)، العدد(3)، 2005 .
2. أحمد يوسف، متى نتكلم السميائيات العربية؟، مجلة سميائيات، وهران (الجزائر)، المجلد (16) العدد (2)، سبتمبر 2020.
3. بير بورديو، العنف الرمزي، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، (تر) نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط (1)، 1994 .
4. جون دولوز، ما السلطة؟، ضمن كتاب: العنف، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، تأليف جماعي، (تر) عزيز لزرق ومحمد هلالي، دار توبقال للنشر، الدار البضاء (المغرب)، ط (1)، 2009 .
5. جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة،(تر) فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، ط (1)،، 2008
6. حنان حطاب، أثر التفكيك في النقد الجزائري، قراءة في مشروع بختي بن عودة التفكيكي، مجلة محاورات في الأدب والنقد، المجلد(1)، العدد(4)، سبتمبر 2021 .
7. دانكان بريتشارد، ما المعرفة؟، مصطفى ناصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، العدد(404)، 2013 .
8. سعيد بنكراد، السميائيات وتأويل النص الديني، مجلة سيميائيات، وهران (الجزائر)، العدد(6)، 2016.
9. سعيد بنكراد، سميائيات النص ومراتب المعنى، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، العاصمة (الجزائر)، دار الأمان، الرباط (المغرب)، ط (1)، 2008 .
10. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية، والمرجعيات المستعارة، دار الأمان الرباط، (المغرب)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط (1)، 2010 .
11. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط (1)، 1997.

ISSN : 2625 - 8943

12.عبد الله بريمي، سميائية الصورة الإشهارية، كل الطرق تُأدي إلى السيتروين، مجلة سيميائيات، وهران، (الجزائر)، العدد(6)، 2016.

13.عبد القادر فيدوح، مقدمته لكتاب بختي بن عودة، ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، صفحات للنشر والتوزيع، دمشق(سوريا)، دار عدنان بغداد، (العراق)، 2013.

14.عمر لحسن، إشكالية ترجمة النص القرآني، مجلة المترجم، العدد (22)، جويلية – ديسمبر، 2010.

15. غاستون باشلار، لهب شمعة، (تر) حي عبد الكريم محمود، أزمنة للنشر والتوزيع، ط(1)، 2005 .

16.فتحي المسكيني، في هوية العرب المحدثين، حوار مع فتحي المسكيني، حاوره إبراهيم الكلثم، 13 جانفي 2022، منصة معنى .

17.فتحي المسكيني، مقدمة الترجمة العربية لكتاب الكينونة والزمان، لمارتن هايدغر، (تر) فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، مكان بيروت، (لبنان)، ط (1)، 2012 .

18.محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، بيروت ـ (لبنان)، ط(1)، 2000.

19.ناصر سطنبول، أفق المعنى في التأويل السميائي، مجلة سيميائيات، وهران (الجزائر)،العدد (5)، 2015 .

ISSN : 2625 - 8943

الفوتوغرافيا وتأثيرها في الفنون البصريّة: قراءة في التحوّلات التقنية والجمالية

"Photography and Its Impact on Visual Arts: A Study of Technical and Aesthetic Transformations"

عقيلة عبداللاوي، باحثة مسجلة بالدكتوراه بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس
أستاذة متعاقدة بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقصرين
شارع 5 أوت صفاقس-تونس
Akilaabdellaoui7@gmail.com

الملخص:
يسعى هذا البحث إلى دراسة تأثير الفوتوغرافيا في الفنون البصرية، من خلال تتبّع التحوّلات التقنية والجمالية التي عرفتها منذ نشأتها في القرن التاسع عشر وصولًا إلى مرحلة ما بعد الفوتوغرافيا. يهدف البحث إلى فهم كيفية تحول الفوتوغرافيا من أداة توثيقية إلى وسيط إبداعي ومعرفي يعيد صياغة مفهوم الصورة داخل الحقل الفني المعاصر، مسلطًا الضوء على الجديد الذي تضيفه هذه الدراسة مقارنة بالأبحاث السابقة، خصوصًا في ربط التطورات التقنية بالتحولات الجمالية والفلسفية. اعتمد البحث منهجية تحليلية-نقدية، شملت مراجعة تاريخية وجمالية للمصادر المكتوبة والأعمال الفنية، جمع وتصنيف البيانات والمعلومات، واستخدام المقارنة النقدية بين التحولات التقنية والفنية عبر الزمن. أظهرت النتائج أنّ الفوتوغرافيا أصبحت فضاءً مفتوحًا للتأويل والإبداع، وتفاعلت جدليًا مع الفنون التشكيلية لتوسيع حدود الصورة وإمكاناتها، خصوصًا في ظل التحولات الرقمية. سيتناول البحث الفصول الثلاثة التالية: استيعاب الفن المعاصر للصورة الفوتوغرافية، الفوتوغرافيا والفن المعاصر: التكامل والتناوب، وزمن ما بعد الفوتوغرافيا: البرمجيات/الالتقاط/ما بعد الالتقاط.

الكلمات المفتاحية : الفوتوغرافيا، ما بعد الفوتوغرافيا، الفنون البصرية، الجمالية، التمثيل، التكامل والتناوب، الصورة الرقمية، الفن المفاهيمي

This study examines the impact of photography on visual arts by tracing the technical and aesthetic transformations it has undergone from its inception in the nineteenth century to the post-photography era. The research aims to understand how photography evolved from a mere documentation tool into a creative and cognitive medium, reshaping the concept of the image within contemporary artistic practice. It emphasizes the study's novelty in linking technological advancements to aesthetic and philosophical shifts, compared to previous research. A descriptive-analytical methodology was employed, including historical and

Results indicate that photography has become an open space for interpretation and creativity, interacting dialogically with contemporary fine arts to expand the boundaries and potential of the image, particularly in the context of digital transformations. The study is organized into three chapters: Contemporary Art's Assimilation of Photographic Images, Photography and Contemporary Art : Integration and Alternation, and The Post-Photography Era: Software/Capture/Post-Capture.

Keywords : Photography, Post-photography, Visual arts, Digital image, Aesthetics, Representation, Integration and alternation, Conceptual art.

1- مقـــــــدّمة:

شكلت شكلت الفوتوغرافيا منذ القرن التاسع عشر منعطفًا محوريًا في تاريخ الفنون البصرية والفكر الجمالي، إذ تجاوزت دورها التقليدي كأداة لتثبيت الواقع عبر الأثر الضوئي، لتصبح وسيطًا فكريًا وجماليًا قادرًا على إعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والصورة والزمن والذاكرة والفن. لقد منحت الفنانين والمفكرين إمكانيات جديدة لإعادة التفكير في ماهية التمثيل ودور الصورة، بحيث اتخذت الفوتوغرافيا طابعًا مزدوجًا يجمع بين التوثيق والإبداع؛ فهي، من جهة، أداة لإثبات الحضور والقبض على اللحظة العابرة، ومن جهة أخرى، فضاء لإثارة تساؤلات فلسفية حول حدود الصورة ومعنى الحقيقة والجمال في العمل الفني. وقد تناول مفكرون مثل "والتر بنيامين" و"رولان بارت" هذا الدور المركب للفوتوغرافيا، مشيرين إلى مفهوم "الهالة"* للعمل الفني ودلالات الذاكرة والصورة، ما كشف عن قدرتها على مساءلة التمثيل التقليدي وإعادة تعريف وظيفتها. (بارت، 2010؛ بنيامين، 2012)

مع التحول الرقمي، توسعت الفوتوغرافيا لتنفتح على فضاءات جديدة ساهمت في إعادة تشكيل الصورة وأساليب تداولها، متجاوزة بذلك دورها التقليدي كامتداد للوسيط الكلاسيكي. في هذا السياق، برز

* يشير والتر بنيامين في مقاله " الأثر الفني في زمن استنساخه التقني" إلى مفهوم "الهالة" (Aura) باعتباره الطابع الفريد والمميز للعمل الفني الأصلي، المرتبط بسياقه التاريخي والمكاني وأصالته. وتفقد الهالة جزءًا من قيمتها مع ظهور الفوتوغرافيا والتقنيات الحديثة، إذ تصبح الأعمال قابلة للتكرار بلا حدود، مما يقلل من تفردها ويغير تجربة المشاهدة. ومع ذلك، تمنح الفوتوغرافيا العمل الفني أفقًا جديدًا من الانتشار والتأويل، وتتيح إعادة التفكير في التمثيل الفني ودور الصورة في نقل الواقع، وهو ما يعكس التحولات الجمالية والفلسفية للفنون البصرية المعاصرة.

مفهوم "ما بعد الفوتوغرافيا"، الذي يعكس على الصعيد الزمني والتقني والجمالي، قدرة الصورة على تجاوز وظيفتها التوثيقية. لتصبح الفوتوغرافيا ممارسة ديناميكية تتفاعل فيها المعالجة التقنية مع الرؤية الفنية، فتخلق إمكانيات تركيبية وإبداعية جديدة. لقد أعاد هذا التحول تعريف طبيعة العمل الفني وأساليب تلقيه، وجعل الصورة مجالًا مفتوحًا للتأويل والنقد وإعادة بناء الواقع. أفضى هذا التفاعل بين التقنية والإبداع إلى ظهور لغة بصرية معاصرة أكثر تعقيدًا وثراءً. إذ لم تعد أهمية الفوتوغرافيا محصورة في تحوّلاتها الداخلية فحسب، إنما امتدت لتؤثر مباشرة في الفنون البصرية. دفع هذا التطور الفنانين، منذ أواخر القرن التاسع عشر، إلى إعادة النظر في أدواتهم ورؤيتهم الجمالية. كما أسهم في صياغة اتجاهات فنية حديثة قائمة على التجريب وتوسيع حدود التمثيل منه أصبحت الفوتوغرافيا وسيطًا مؤسسًا لإعادة تعريف جوهر العمل الفني ولزعزعة الحدود الفاصلة بين التوثيق والتخييل، وبين الواقع والمتخيّل.

تتضح أهمية هذا البحث في سعيه إلى فهم التحولات التقنية والجمالية للفوتوغرافيا وأثرها على الفنون البصرية، لا سيما في سياق ما بعد الفوتوغرافيا، حيث لم تعد الصورة مقتصرة على وظيفة التوثيق أو إثبات الوجود (*ça-a-été*) كما صاغها "رولان بارت" (بارت، 2010)، بل أصبحت قابلة للتوليد والتلاعب والتركيب، مع الحفاظ على التوتر بين المرجعية والبعد الجمالي، كما أشار "فرانسوا سولاج" بمفهومه (*le ça-a-été joué*) (Soulages, 2001). يمثل هذا البحث إضافة علمية مقارنة بالأعمال السابقة من خلال ربط التطورات التقنية للفوتوغرافيا بالوظائف الجمالية والفلسفية للصورة، وبيان أثرها في إعادة تعريف العمل الفني وصياغة لغة بصرية جديدة، بما يسهم في تعزيز فهم تأثير الفوتوغرافيا في الفنون البصرية المعاصرة.

انطلاقًا من هذه الخلفية، تنبثق الإشكالية المركزية للدراسة :كيف أسهمت التحولات التقنية والجمالية للفوتوغرافيا في إعادة تشكيل الصورة داخل الفنون البصرية المعاصرة؟ وسيتم تناول هذا السؤال عبر الفصول الثلاثة التالية: استيعاب الفن المعاصر للصورة الفوتوغرافية، الفوتوغرافيا والفن المعاصر: التكامل والتناوب، وزمن ما بعد الفوتوغرافيا: البرمجيات/الالتقاط/ما بعد الالتقاط.

2- استيعاب الفن المعاصر للصورة الفوتوغرافيّة:

يمثل استيعاب الفن المعاصر للصورة الفوتوغرافية تحوّلًا جوهريًا في فهم العلاقة بين الواقع والتمثيل الفني، إذ لم تعد الفوتوغرافيا مجرد أداة لتوثيق اللحظة أو تسجيل الوجود، بل أصبحت وسيطًا جماليًا ومعرفيًا يتيح للفنان إعادة التفكير في الرؤية والتجربة البصرية. تجمع الفوتوغرافيا بين الدقة التقنية والقدرة التعبيرية، وتمكّن من تثبيت الزمن وتفكيك الواقع إلى عناصر قابلة للتأويل، ما يجعلها فضاءً استطيقيًا متعدد الأبعاد قادرًا على إعادة صياغة الرؤية وإنتاج خطاب بصري معاصر.

في بداياتها، سادت النظرة التي تعتبر الفوتوغرافيا أداة توثيقية محايدة (في غياب البعد الأدائي اليدوي للفنّان)، ناتجة عن تدخل آلة ميكانيكية خالية من التعبير الذاتي. لقد تمّ النظر إلى الفوتوغرافيا، ومنذ نشأتها، باعتبارها تمثيلاً مباشراً لما هو موجود أمام العدسة، أي كوثيقة تسجّل الواقع أكثر ممّا تُؤوّله. إلا أن تحليلها من منظور استطيقي يكشف عن عمق جمالي يتجاوز الوظيفة التوثيقية. في هذا الخصوص، يبرز "أندريه رويي" بأنّ الفوتوغرافيا وُلدت في المقام الأول بوصفها أداة لتوثيق الواقع، قبل أن تنخرط لاحقاً في ديناميكيات الفن المعاصر(*Rouillé*, 2010, *p*.120) . يعني ذلك أنّ الفوتوغرافيا وفي هذا الإطار كانت تُفهم كـ"صورة-وثيقة" تلتزم بالواقع، لكن ذلك لا يعني غياب إمكانيات التحول الإبداعي، إذ: "حتى الصور الموثّقة تحمل في تكوينها البصري عناصر قد تُستثمر في التعبير الفني" (Dubois, 2012, p.45). غير أنّ الخصائص الجوهرية للفوتوغرافيا- وعلى رأسها قدرتها على الاقتناص اللحظي وتثبيت الزمن - سرعان ما تحوّلت إلى عناصر إبداعية ثورية قلبت علاقة الصورة بالواقع. أتاح التصوير إمكانية تجميد اللحظة وإعادة إنتاجها بطرائق لم تكن متاحة من قبل، وهو ما ترك أثرًا عميقًا على الممارسات التشكيلية (شكلا ومضمونا وتأويلا).

يمكن أيضًا اعتبار التصوير الفوتوغرافي جزءً من ظاهرة الحداثة المتجددة، التي أسهمت في تفكيك الأوهام وحرّرت العقل من القوالب الجامدة، ما جعل التفكير أكثر انفتاحًا على مفاهيم الإبداع والتطور المتسارع. ومنذ طفرة الحداثة، بدأت تتشكل الملامح الأولى للصورة الوسائطية، خاصة بعد اختراع الكهرباء، إذ شهدت تقنيات الصورة الفنية وتصوراتها تطورات واضحة، مع تزايد تأثير الفوتوغرافيا على الأعمال الفنية في مختلف التوجّهات التشكيلية. كما أسهمت هذه التحولات في تأسيس قاعدة جديدة للفن الحديث، قائمًة على استخدام الفوتوغرافيا أداة إبداعية ونموذجا للتجربة البصرية المعاصرة. من هنا لا يمكن التشكيك في أن التصوير الفوتوغرافي قد أتاح فرص إمكانياته في التعبير الفني منذ مراحله الأولى، فالفنانون التشكيليون هم أول من استخدم التصوير الفوتوغرافي في التعبير الفني، كوسيلة لتصوير المشاهد، وهو ما كان له تأثير كبير على مجال الفنون التشكيلية. *

*منذ تجارب "ندار" مع الانطباعيّين. ويمثّل "ندار" (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) مثالاً دالّاً على التحوّل الذي عرفته الفوتوغرافيا في القرن التاسع عشر، من كونها مجرّد وثيقة لإثبات الحضور إلى كونها ممارسة فنية قائمة على رؤية جمالية. يأتي عمل ندار ليبرهن على إمكان تجاوز هذا البعد التقريري. لقد كان يسعى في بورتريهاته إلى إظهار "الحياة الداخلية" للشخص المصوَّر، أي ما يتجاوز الملامح الخارجية إلى العمق النفسي والبعد الهويّاتي. وبذلك، ساهم في فتح الطريق أمام اعتبار الفوتوغرافيا فناً، لا مجرّد مرآة للواقع، الأمر الذي جعل منه مرجعاً أساسياً في تاريخ التصوير البورتريه").

ISSN : 2625 - 8943

تدريجيًا، فرض التصوير الفوتوغرافي، بما يتيحه من إمكانيات واسعة وأساليب متجددة، ثورة عميقة وبالغة في الممارسات الفنية، الأمر الذي دفع الفنانين إلى استكشاف زوايا ورؤى جديدة للعالم من حولهم. وغدا التصوير الفوتوغرافي أداة للكشف عن عوالم غير مرئية للعين المجرّدة، سواء من خلال تكبير التفاصيل الدقيقة أو عبر التقاط مظاهر الحياة اليومية من منظور غير مألوف. كما ساهم في توسيع آفاق التعبير الفني ليشمل أبعادًا فلسفية وتأملية، تتخطى التمثيل البصري التقليدي نحو تجريد المفاهيم وإعادة صياغة الواقع. وتجسّد أعمال "ويليام هنري فوكس تالبوت" هذا التوجّه، إذ تمكّن عبر توظيف تقنية "الميكروسكوب الشمسي" من التقاط تفاصيل عصيّة على الرؤية المباشرة، مثل صورته الشهيرة لصدفة مكبّرة على جناحي فراشة (صورة رقم 1). وفي هذا السياق، يؤكّد تالبوت قائلاً: «إحدى مزايا اكتشاف الفن الفوتوغرافي تكمن في أنّه يتيح لنا إدخال عدد لا يُحصى من التفاصيل الدقيقة في صورنا، وهي تفاصيل تُضفي على التمثيل صدقًا وواقعية، لكنها في العادة لا تسترعي اهتمام أي فنان لنسخها بأمانة عن الطبيعة"(Talbot, 1844, p.18) . كشفت هذه التجربة عن بعد جمالي جديد يرتكز على فكرة مفادها أنّ: "ما هو جميل هو ما لا تراه العين (سونتاغ، 2013، ص107)، مما يعكس رؤية تفكيكية للعالم تعيد تشكيل إدراكنا للجمال والواقع من منظور غير تقليدي.

صورة عدد 1
William Henry Fox Talbot, Photomicrograph of insect wings, vers 1840, 32x21cm, Lacock Abbey

دفع هذا التحوّل الفنانين التشكيليين المعاصرين إلى استيعاب الفوتوغرافيا ضمن منجزاتهم، بوصفها أداةً للتجريب وفضاءً مفتوحًا لإنتاج دلالات جمالية وفلسفية متجددة. ويُعدّ عمل "إدوارد ويستون" مثالًا بارزًا على ما يُعرف بـ الفن المعاصر المبكر، فقد قدّم من خلال صورته الشهيرة "الفلفل اللامع" (انظر الصورة عدد 2) نموذجًا للفوتوغرافيا كوسيلة للتعبير عن الجمال والتجريد، حيث حمّل الصورة شحنة رمزية أحال من خلالها إلى الجسد الأنثوي، في إشارة إلى مفهومي العري والإيحاء الجسدي. لم يكن

ISSN : 2625 - 8943

عمله محاكاة وإنّما مثّل نقدًا ضمنيًا للقيود الرمزية والاجتماعية المرتبطة بالجسد، معلنًا عن تحرّره من سلطة المرجعيات التقليدية. وهو ما يتقاطع مع ما طرحه "رولان بارت" في نظريته إلى التصوير الفوتوغرافي كـ "شهادة" على الحقيقة، غير أنّها في الوقت نفسه تُعيد بناء الواقع وفق منظور فني وفلسفي جديد، وهو ما يؤكده بقوله : " التصوير الفوتوغرافي هو رسالة بدون رمز، شهادة على ما كان، ولكنه في نفس الوقت دعوة لتفسير المتلقي".(بارت، 2010، ص78) من جهة أخرى، يضيف "فرنسوا سولاج" إلى هذه الفكرة من خلال مفهومه عن "الفن التجريدي"، حيث يرى أن العمل الفني لا يتعين أن يكون تمثيلًا مباشرًا للواقع، وإنما يمكن أن ينشأ من التجريد، ويأخذ التصوير الفوتوغرافي مكانًا في هذا السياق كوسيلة لتقديم مفاهيم جديدة عن الرؤية. بالنسبة إلى "سولاج"، الفن مساحة للانفتاح على التجربة البصرية والتفاعل مع الواقع الداخلي قبل أن يكون وسيلة للتمثيل (soulage, 2005). وكشفت هذه التجربة عن تحوّل جوهري في وظيفة الفوتوغرافيا، كوسيلة لتحدّي الواقع واستكشاف أبعاده المجهولة والغامضة. ومن هنا يبرز التساؤل حول موقع الصورة الفوتوغرافية في الفن: أهي امتداد للتقليد التشكيلي أم فعل تمرّد عليه ضمن سياق الفن المعاصر؟

صورة عدد 2
ادوارد ويستون، الفلفل اللامع، 1964

من هنا انطلق التحوّل في توجهات الصورة الفوتوغرافية مع الفن المعاصر نحو المجهول والغامض، مؤكدًا أن الصورة الفوتوغرافية، المعروفة بتقليدها للواقع، قادرة أيضًا على تفنيد هذا الواقع وإثارة التساؤل حوله، مما يضع جدارتها بالانتماء إلى الفن موضع الشّك. لم تعد الصورة الفوتوغرافية، التي تقوم في أساسها على الضوء، مجرّد إعادة إنتاج ميكانيكية لموضوع معين، لكنّها تحوّلت إلى وسيلة نقدية وفنية قادرة على تحدّي الواقع وإعادة تفسيره. تُعدّ فترة الستينات من القرن الماضي مرحلة حاسمة في تاريخ

ISSN : 2625 - 8943

تطور التصوير الفوتوغرافي، حيث ارتبطت الفوتوغرافيا بشكل أعمق بالفنون التشكيلية وأصبحت جزءً من لغة بصرية معاصرة. ومن ثم، أصبحت الفوتوغرافيا فنًا قائمًا بذاته، متعدد التقنيات والأساليب والصيغ التصويرية، مع مراعاة المعايير والشروط الجمالية في إنتاج الصورة. ويعبّر "ميشال بوافار" Michel Poivert في كتابه "ممارسات التّصوير المعاصر" عن هذا التحوّل بقوله: "استطاعت الفوتوغرافيا أن تكون في الأصل شغبا يكسّر صمت التّشكيل على مستوى تلاحم الأشكال والمعاني اللغوية، فينقل التعاطي التشكيلي من فكرة الصّورة إلى الصّورة الحقيقيّة" (poivert, 2009, p.89). وبالتالي، أصبح التصوير الفوتوغرافي أداة فنية جديدة تمزج بين الجاهز والملتقط، وتضاف إلى تركيبة العمل الفني. أصبح التصوير الفوتوغرافي وسيلة لتحدي مفهوم التعبير الفني. يجسّد هذه الفكرة عمل "جوزيف كوسوث" (Joseph Kosuth) "كرسي واحد وثلاثة كراسي" (صورة عدد 3)، الذي يحوّل التصوير الفوتوغرافي من أداة توثيقية إلى وسيلة فلسفية لإعادة التفكير في العلاقة بين الصورة والواقع والمعنى. يتكوّن العمل من كرسي حقيقي، وصورة فوتوغرافية له، وتعريف لغوي، ما يثير تساؤلات حول كيفية إدراكنا للأشياء وتمثيلاتها المختلفة.

صورة عدد 3
جوزيف كوسوت، كرسي وثلاث كراسي، 1965م، دمج واقع مع صورة فوتوغرافية مع نص، فن مفاهيمي

يعكس هذا النهج استفادة الفنانين من الصور الجاهزة في الفن المفاهيمي، إذ أصبحت عنصرًا تحليليًا يعيد مساءلة المعرفة والإدراك. كما يُبرز العمل التحولات الثقافية التي جعلت الصورة وسيلة تعبير مهيمنة على النصوص التقليدية، خاصة في العصر الراهن. ومن خلال هذا التفاعل بين العناصر الثلاثة، يدعو العمل المشاهد إلى التفكير في دور التصوير في تشكيل المعاني ومدى تأثير التمثيل البصري على فهمنا

للواقع. وبهذه الطريقة، يؤكد التصوير الفوتوغرافي مكانته كأداة إبداعية ونقدية تعيد تعريف علاقتنا بالعالم من حولنا.

مع بداية هيمنة الفوتوغرافيا على الفن، راودت الفنانين التشكيليين عدة مخاوف من سلطة الصورة الفوتوغرافية، كما يوضح الكاتب الألماني "والتر بنيامين" في كتابه "الأثر الفني في زمن استنساخه التقني". الّذي يمكن أن يُعد مرجعًا مهمًا في دراسة العلاقة المستحدثة بين العمل الفني والثورة التقنية والتحول الراديكالي للفن المعاصر. ويرجع بنيامين هذا القلق إلى إمكانية انعكاس التقنية على الأداء التشكيلي، ولا سيما التصوير اليدوي، فيما يتعلق بالإنتاج الفني وطريقة تلقيه، التي "أعلن عن تحطيمها منذ ظهور فن التصوير الفوتوغرافي تحديدا وبالتالي منذ دخول الفن عصر الاستنساخ التقني" (بنيامين، 2012، ص21) أي مع تطور التصوير الفوتوغرافي، وانتشار وسائل الطباعة والاستنساخ. وقد قادت بداية هيمنة الإنتاج التقني الصناعي على الفن والمجتمع والتر بنيامين إلى سلسلة من الاستنتاجات المستقبلية حول تحولات العمل الفني، أبرزها ضياع "هالة الفن" والاتجاه نحو "دمقرطة الفن"، إذ يؤكد: "إن الإمكانية التقنية التي تسمح بإعادة إنتاج العمل الفني تغَير اعتياديات الجمهور إزاء الفن...وبالتالي فإن لفقدان الهالة نتيجتان متناقضتان على ما يظهر : الأولى سلبية، لأنها تحدث إفقارا للتجربة المبنية وفق التقاليد، والثانية إيجابية لأنها تشير إلى دمقرطة وتسييس الثقافة" (بينيامين، 2012، ص18)، ويشير بذلك إلى أن اندماج التقنية في الفن وإحداث تغييرات راديكالية في إدراكه قد حول الفن من قيمة جمالية إلى قيمة استعراضية، ومن طبقة برجوازية إلى طبقة اجتماعية.

في سياق آخر، أقرّ عديد من الفنانين والباحثين بالدور الحاسم الذي لعبته الآلة في تطوير الفعل التصويري، معتبرين أن حضورها تحوّل إلى عنصر جوهري أسهم في إعادة صياغة فعل الإبصار ذاته، ففي تصوّر "جون ديوي" (John Dewey)، تمثل الآلة وسيطًا فعّالًا يتيح للإنسان اكتساب خبرات جمالية ومعرفية جديدة، إذ تُدرج التجربة الفنية ضمن شبكة أوسع من التفاعل مع الظواهر الطبيعية والاجتماعية، ما يجعلها جزءً من عملية إدراك عقلية قادرة على إنتاج معانٍ متجددة للعالم (Dewey, 1934). بذلك تصبح الفوتوغرافيا، في ضوء ما قدمه ديوي، امتدادًا للوعي البراغماتي :أداة عملية تعيد تشكيل التجربة وتربط الفن بالحياة اليومية. أما "إتيان سوريو"، فقد ذهب أبعد من ذلك، حين رأى أن الآلة لا تُختزل في وظيفتها كوسيلة تقنية، بل تُنتج "وقائع جديدة" ذات حياة مستقلة، تفرض حضورها على العملية الإبداعية وتضفي عليها أبعادًا غير مسبوقة.(Souriau, 1947) يكشف هذا التصور أن الآلة تحوّلت من أداة خاضعة لسيطرة الفنان إلى شريك فاعل يسهم في بلورة رؤية جمالية مختلفة. ويؤكد "إميل" زولا هذا المنظور من زاوية أخرى بقوله:"في رأيي، لا يمكنك الزعم أنك رأيت شيء ما حتى

تصوره"(Zola, 1890)، هو تصريح يلخّص وعيًا مبكرًا بأن الفوتوغرافيا تُعيد تأسيس الواقع بصريًا، جاعلة من الرؤية فعلًا مشروطًا بالآلة. بذلك، يصبح التصوير الفوتوغرافي وسيلة لإعادة إنتاج العالم وفق منطق مزدوج: من جهة يُحاكي الواقع عبر أثره الضوئي، ومن جهة أخرى يُعيد تشكيله باعتباره نتاجًا لوسيط تقني متدخل في العملية الإبداعية.

توضح هذه الرؤى كيفية انتقال التصوير الفوتوغرافي من مجرد أداة مساعدة إلى الفنان، إلى شريك فاعل في صياغة الأعمال الفنية المعاصرة، متفاعلًا مع جل عناصره ومؤثرًا في إعادة تشكيل العلاقة بين المشاهد والموضوع. ومن هذا المنطلق، يمكننا الانتقال لدراسة الفوتوغرافيا والفن المعاصر: علاقة تكامل وتناوب.

3- الفوتوغرافيا والفنّ المعاصر: التّكامل والتّناوب

تتعاضد الفوتوغرافيا مع التيارات المعاصرة في بلورة لغة بصرية جديدة، والتناوب، حيث تحتلّ أحيانًا موقع البديل عن العمل الفني في التعبير عن رؤى الفنانين. هكذا أسهم التقدّم العلمي والتقني في تعزيز هذا التكامل، إذ أتاح للفوتوغرافيا إمكانات تشكيلية أثّرت التجارب البصرية بشكل ملحوظ. ومع تطوّر تقنيات التظهير والطبع، ثم ظهور الشرائح الملوّنة الصالحة للعرض الضوئي، اكتسب التصوير الملوّن مكانة بارزة داخل الفنون التشكيلية، حتى أصبح يُنظر إلى إمكاناته الجمالية باعتبارها منافسًا فعليًا للأداء الغرافيكي والتصويري بالفرشاة. وبهذا، لم يعد حضور الصورة الفوتوغرافية في صالات العرض مجرّد إضافة تقنية وإنّما صارت عنصر مُحمَّل بالمعاني الجمالية والدلالات الرمزية القادرة على إحداث أثر قوي في المتلقي.

ويُعدّ المصوّر الأمريكي "ويليام إغلتسون" (William Eggleston) أحد أبرز رواد التصوير الملوّن في القرن العشرين، حيث استطاع عبر تقنياته المبتكرة أن يمنح الصور طابعًا فنيًا خاصًا. ومن بين أعماله اللافتة "The Red Ceiling" "السقف الأحمر" سنة 1973 (صورة عدد 4) .في هذا العمل، يلتقط "إغلتسون" مشهدًا داخليًا بسيطًا لسقف أحمر فاقع، تبرز فيه تفاصيل قليلة لكنها مشحونة بطاقة بصرية استثنائية. يحوّل اللون الأحمر، بما يحمله من كثافة ودرامية، المشهد العادي إلى تجربة بصرية مكثّفة تكشف جمال التفاصيل اليومية وتمنحها بعدًا جماليًا ووجوديًا أعمق. من هنا، تتجلى قدرة الفوتوغرافيا الملوّنة على أن تكون بديلاً إبداعيًا للفن التشكيلي التقليدي، إذ كفّت الصورة عن دور الوسيط والمكمّل وصارت تناوب أحيانًا اللوحة الزيتية في صالات العرض والمتاحف، لتؤكد بذلك جدلية التكامل والتناوب التي تميز علاقتها بالفن المعاصر.

ISSN : 2625 - 8943

صورة عدد 4

The Red Ceiling, william Eggleston, 1973, photographie, Dye transfer print, 35.2 cm × 55.1 cm, Getty Center ; Museum of Modern Art

أما في فنّ الأرض (Land Art) الذي يشكّل أحد أبرز المجالات التي تكشف عن العلاقة الجدليّة بين الفوتوغرافيا والفنّ المعاصر، حيث يقوم هذا التيار على إنجاز أعمال فنية ضخمة داخل الطبيعة، لكنّها هشّة وسرعان ما تتأثّر بالعوامل المناخية وتخضع لزمن التلاشي. في هذا السياق، تبرز الفوتوغرافيا كوسيط أساسي يضمن بقاء الأثر الفني وإمكانية تداوله خارج موقعه الأصلي، فتؤدّي بذلك وظيفة تكاملية تسمح بتحويل العمل العابر إلى أثر بصري مستدام. ويُعدّ مشروع "روبرت سميثسون " *Spiral Jetty*" سنة 1970 (صورة عدد 5)، إذ أن الرصيف الحلزوني المشيّد بالصخور على شاطئ "Great Salt Lake"لم يكن ليستمر في الذاكرة الفنيّة لولا سلسلة الصور والأفلام التي وثّقته. غير أنّ هذه العلاقة لا تقتصر على التكامل فحسب، وإنّما تنفتح أيضًا على منطق التناوب، حيث تتحوّل الفوتوغرافيا في كثير من الأحيان إلى البديل الوحيد عن العمل، وتصير هي ذاتها العمل في حدّ ذاته بالنسبة إلى غالبية الجمهور الذي لم يشاهد الموقع ميدانيًا. ويتجلّى ذلك بوضوح في تجارب الفنان "ريتشارد لونغ" الذي اكتفى برسم دوائر أو مسارات بالحجارة في الطبيعة أثناء رحلاته ثم تركها للاندثار، لتغدو الصورة الفوتوغرافية الشاهد الأوحد على التجربة.

لكن، وفي مقابل هذه الوظيفة التوثيقية–البديلة، يثار تساؤل نقدي حول ما إذا كانت الفوتوغرافيا تُحافظ فعلًا على جوهر التجربة الفنيّة لفنّ الأرض، أم أنّها تعيد إنتاجها ضمن منطق صوري قد يُفرغها من بعدها الحسيّ والمكانيّ. فالفعل الجسدي المباشر في الطبيعة، والإحساس بالمكان والزمان كعنصرين من عناصر العمل، هي أبعاد لا يمكن نقلها عبر الصورة، ممّا يجعل الفوتوغرافيا، رغم أهميتها، أداة اختزاليّة تُحوِّل التجربة إلى أثر بصري مُفارق لبيئته الأصلية. هكذا، يتبيّن أنّ الفوتوغرافيا في علاقتها بفنّ

الأرض تنخرط في صميم الممارسة المعاصرة باعتبارها وسيطًا مزدوج الوظيفة: تحفظ الأثر من جهة، وتقدّم بديلاً متداولًا عنه من جهة أخرى، لكنّها تُثير في الوقت نفسه إشكالية اختزال التجربة الفنية في صورة قد تُعيد صياغتها وفق منطق العرض والاستهلاك البصري، مؤكّدة بذلك أنّ جدليّة التكامل والتناوب لا تنفصل عن جدليّة الحضور والغياب في قلب الممارسات البصرية المعاصرة".

صورة عدد 5
Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970, Great Salt Lake, Utah

نخلص إذا إلى القول بأنّ وظيفة التصوير الفوتوغرافي، قد انتقلت من طابعها التقليدي القائم على التوثيق إلى وظيفة تشكيلية ذات حضور فعلي في صميم إشكاليات الفنّ المعاصر وأطروحاته. وتجلّى ذلك على المستويين التقني والجمالي، بما أتاح للفوتوغرافيا أن تنال استقلاليتها التعبيرية وتُرسّخ هويتها الإبداعية الخاصة. ومن هنا أضحت الصورة الفوتوغرافية شكلاً من أشكال التأليف البصري الجديد، ووسيطًا مبتكرًا مكّن الفنانين من توظيفها بوصفها أثرًا فنيًا قادرًا على تثبيت لحظات عابرة أو أحداث زائلة. ومع تطوّر هذا الاتجاه، لم تقتصر صارت الفوتوغرافيا أداة فاعلة في تشكيل الأعمال الأدائية، إذ عمد الفنانون إلى بناء مشاهد مخصوصة تُلتقط فوتوغرافيًا وتُعرض باعتبارها إبداعات قائمة بذاتها، وهو ما ساهم في ترسيخ ما عُرف لاحقًا بـ فن الأداء(Performance Art) .

في هذا السياق، تبرز أعمال الفنانة "مارينا أبراموفيتش"(Marina Abramović) التي اشتهرت بجرأتها في استثمار الجسد بوصفه مادة أولى للعمل الفني. ففي أدائها الشهير "Rest Energy" سنة 1980، وقفت "أبراموفيتش" وجهًا لوجه مع شريكها "أولاي" (Ulay) (صورة عدد 6)، بينما كان الأخير يمسك قوسًا مشدودًا بسهم موجّه مباشرة إلى قلبها، في حين أمسكت هي بطرف القوس. وكان التوازن الجسدي الدقيق بينهما هو العنصر الوحيد الذي يمنع انطلاق السهم، فيما مكّنت الميكروفونات المثبّتة على

ISSN : 2625 - 8943

جسديهما الجمهور من سماع نبضاتهما المتسارعة، بما عمّق التوتّر الدرامي والإحساس بالخطر المحدق. لم يكن لهذا الأداء أن يتجاوز لحظته العابرة لولا تدخل الفوتوغرافيا والفيديو، اللذين حوّلاه إلى أثر بصري وفني قابل للتداول وإعادة العرض. على نحو موازٍ، قدّمت "أبراموفيتش" في عملها الأوبرالي "Seven Deaths of Maria Callas" (2020) (صورة عدد 7) مثالًا أكثر معاصرة على هذا التداخل بين الفوتوغرافيا وفن الأداء، إذ جُسِّدت عبر وسائط متعددة سبع وفيات مأساوية من أدوار السوبرانو "ماريا كالاس"، وصُوِّرت لحظات مختارة لتُعرض لاحقًا كأعمال فوتوغرافية قائمة بذاتها. هنا تتجلّى جدلية التكامل والتناوب بوضوح: فالفوتوغرافيا تكاملت مع الأداء عبر تثبيت لحظاته وإعادة صياغتها بصريًا، لكنّها في الآن نفسه تناوبت معه، لتصبح في غياب الحضور الحيّ بديلاً بصريًا قادرًا على نقل التجربة إلى فضاءات جديدة ضمن الممارسات الراهنة للفن المعاصر.

صورة عدد 6
Marina Abramović and Ulay. *Rest Energy*. 1980, performance

صورة عدد 7
Marina Abramović, exemple of Seven Deaths of Maria Callas, 2021, performanc,
Image via: lissongallery.com

يتعزّز هذا التحوّل عند الانتقال إلى تجارب أخرى في الفن المعاصر، حيث غدت الفوتوغرافيا عنصراً تشكيليًا قائمًا بذاته. أذ انفتح عدد من المصورين على محاكاة القيم الجمالية الكلاسيكية للمنجز التشكيلي، عبر عزل الخلفيات، وإبراز الملامس، والتحكّم في الظلال والنيغاتيف، في استلهام واضح للمدارس الفنية التقليدية. ويبرز في هذا السياق عمل الفنان الكندي "جيف وول" (Jeff Wall)، الذي قدّم الفوتوغرافيا في هيئة قريبة من المنجز التشكيلي الكلاسيكي من حيث الألوان، والأسلوب، وتوظيف التأثيرات الضوئية في الفضاء. ففي عمله *Maquette for a Monument to the Contemplation of the Possibility of Mending a Hole in a Sock* (2023) (صورة عدد8)، صوَّر امرأة مسنّة جالسة وهي تمسك بإبرة خياطة وتتأمل ثقبًا في كعب جورب أرجواني مهترئ، في مشهد يستدعي المدرسة

ISSN : 2625 - 8943

الواقعية الأوروبية بما يحمله من دقة في تفاصيل الملمس، والإضاءة الطبيعية للأجسام والملابس، واستعمال الضوء والظل لإضفاء عمق درامي على الفضاء، على نحو يذكّر باللوحات الزيتية الكلاسيكية.
وتبدو الصورة الفوتوغرافية هنا أقرب إلى عمل تشكيلي مرسوم يدويًا، إذ تُعيد إنتاج تجربة بصرية تتماهى مع الأسلوب الواقعي في توزيع الألوان والعناية بتفاصيل المشهد، مع المحافظة في الآن نفسه على لغتها الفوتوغرافية المستقلة. غير أنّ هذا التماهي، وإن كان يرسّخ حضور الفوتوغرافيا في حقل المرجعيات الإستيطيقية الكلاسيكية، يثير في الوقت نفسه سؤالًا نقديًا: هل تُسهم هذه العودة إلى جماليّات الماضي في إثراء الفوتوغرافيا المعاصرة بمنحها عمقًا تاريخيًا، أم أنّها تُعرّضها لخطر الانغماس في المحاكاة الصورية وفقدان طاقتها التجريبية؟ هكذا، يتجلّى البعد المزدوج لهذه التجربة: فمن جهة، تكشف الفوتوغرافيا عن قدرتها على التفاعل مع الإرث التشكيلي وإعادة صياغته ضمن منطقها البصري الخاص، ومن جهة أخرى، تضع الذات المتلقية أمام مفارقة جمالية حيث تتأرجح بين استحضار المتحف الكلاسيكي والانخراط في فضاء الصورة المعاصرة. بذلك، تؤكّد الفوتوغرافيا موقعها كوسيط فني مستقل، لكنّه يظل مشدودًا إلى جدلية بين الأصالة والتمثيل، بين الإحياء والتجاوز، في قلب الممارسات البصرية المعاصرة.

صورة عدد 8
Jeff Wall, Maquette for a monument to the contemplation of the possibility of mending a hole in a sock, 2023, Inkjet print, 55 1/2 × 55 1/10 in | 141 × 140 cm
Edition of 4 + 1AP

جمعت الأعمال الفنية المقدَّمة بين التصوير الفوتوغرافي والتجريب التشكيلي، ما أسهم في تطوير التصوير الفوتوغرافي على الصعيدين المفهومي والدلالي، إذ تجاوز خصائصه الكيميائية والميكانيكية التقليدية، واستفد من تقنيات الفن التشكيلي وتاريخه، بما يتوافق مع متطلبات كل عصر. وأتاح هذا التداخل للفوتوغرافيا اكتساب إمكانيات تعبيرية جديدة، تتطور من خلال التجريب التقني وابتكار أساليب تعبيرية غير تقليدية، مستوحاة من الإنجازات التقنية المعاصرة التي تركز على الفكرة والمفهوم والتعبير الفني.

أصبح التصوير الفوتوغرافي بذلك جزءً لا يتجزأ من منظومة الفنون المعاصرة، متماهياً مع روح العصر ومواكِبًا للابتكارات الفنية الحديثة، إذ لعبت التكنولوجيا دورًا محوريًا في ترسيخ مكانته وتعزيز حضوره في الحياة المعاصرة، ما أفضى إلى ما يُعرف بعصر الصورة. وقد ساهمت السينما والإعلان في الترويج له، ليصبح أداة قوية في تشكيل الرأي العام، إذ امتلك تأثيرًا كبيرًا على عقول المتعطشين للجديد، بتوجيه الأنظار نحو قضايا جوهرية، حتى غدا تأثيره موازيًا للواقع نفسه في بعض الحالات.

تأثر الفن التشكيلي بدقة وسرعة التصوير الفوتوغرافي، ففتح أمام الفنانين فضاءً أوسع للتعبير عن آرائهم وأفكارهم، ولتجاوز حدود التوثيق التقليدي لاستكشاف الطموحات والآمال والآلام الفردية بعمق أكبر. وهنا أصبح بإمكاننا الحديث عن فن مفاهيمي، يركّز على الفكرة والتجربة أكثر من الشكل التقليدي للعمل الفني. ويبرز ذلك بوضوح في أعمال "سيندي شيرمان"(Cindy Sherman)، وخاصة في سلسلة (1977–1980) "Untitled Film Stills"، (صورة عدد 9) ففي صور بالأبيض والأسود، قامت "شيرمان" بتصوير نفسها في مشاهد مستوحاة من السينما والثقافة الشعبية، مجسدة شخصيات نسائية نمطية، مع مراعاة التكوين، الإضاءة، والزوايا البصرية، لتقديم صور تحمل بعدًا مفاهيميًا يركز على تسليط الضوء على الهوية والجندر والتمثيلات الثقافية، متجاوزة بُعد التوثيق البصري التقليدي.

صورة عدد 9

Cindy Sherman – Untitled Film Stills, photographie en noir et blanc, 20X30 cm, 1977-1980

ISSN : 2625 - 8943

تكمن أهمية هذه الأعمال في قدرة الفنانة على تحويل الواقع إلى رؤية جزئية وفلسفية، إذ توظّف عناصر الفوتوغرافيا التقنية مثل الإضاءة، والتركيب، والظل، والتعبير الجسدي لابتكار سرد بصري يكشف عن الهويات النسائية والقوالب النمطية المرتبطة بها. من هنا تتجلّى العلاقة التكاملية والتناوبية بين الفوتوغرافيا والفن التشكيلي، حيث يستعير كل منهما تقنيات وأساليب الآخر لإنتاج أعمال جديدة ترتبط بروح العصر وتعكس قضايا اجتماعية وثقافية راهنة. عُرضت هذه الأعمال في عدد من المعارض الفنية العالمية، لتؤكد مكانة الفوتوغرافيا كوسيط فني لا يقل قيمة عن الرسم وغيره من الفنون التشكيلية. وقد عبّر عن هذا التصوّر الناقد "إيف ميشو" (Yves Michaud) في كتابه "الفن في حالة تبخّر" بقوله: "على جدران قاعات العرض وفي المراكز الفنيّة والمتاحف المعاصرة، تصبح الفوتوغرافيا في أغلب الأحيان المعوض للرسم" (Michaud, 2004, p. 32). ويبدو الأمر منطقيا ينطوي تحت دائرة المألوف لأن آلة التّصوير أصبحت وبقدرة الفنّان قادرة على التعبير واجتياز مرحلة التسجيل للواقع المفروض عليها، إذ أصبحت طيّعة في يد الفنّان التشكيلي يسجل بها أحاسيسه وتعبيراته ويحوّل بها كل ما يجول بخاطره إلى منجز فنّي. لذلك فتحت آلة التصوير الفوتوغرافي آفاقا جديدة أمام الفنان والتّشكيل في العصر الجديد ألا وهو عصر التصوير الضوئي، الذي أصبح له مكانته بين تفرعات الفنون التشكيليّة المعاصرة. لذا ليس بغريب أن تؤكد "سوزان سونتاغ" أن التصوير الفوتوغرافي يجمع بين الإغواء والسلطة، إذ يعيد تشكيل رؤية العالم عبر صور نمطية مشبعة بالاستعراضية والإشهار (سونتاغ، 2013). تجد هذه الرؤية صداها في أعمال الفنان الفرنسي "كريستيان بولتانسكي"، الذي انطلق من مفهوم الذاكرة الجماعية والفقدان لبناء منجز فوتوغرافي تركيبي يعكس طبيعة العلاقة بين التوثيق والتعبير الفني. في عمله البارز "النصب التذكاري (أوديسا)" (صورة عدد 10)، استند "بولتانسكي" إلى صور فوتوغرافية أرشيفية التقطت لطلاب مدرسة يهودية فرنسية خلال احتفالات عيد البوريم سنة 1939، أي في العام الذي سبق مأساة الهولوكوست.

ISSN : 2625 - 8943

صورة عدد 10

"النصب التذكاري (أوديسا)"، كريستيان بولتانسكي، 1989-2003. مطبوعات فضية جيلاتينية، وعلب بسكويت من الصفيح، وأضواء، وأسلاك# .مجموعة المتحف اليهودي .صورة فوتوغرافية بواسطة كريس جريفز، معروض في متحف قسم التفاعل مع التاريخ متحف أعمال من المجموعة

يُقدَّم هذا العمل الّذي ورد في قالب تركيب جداري توزّعت فيه صور بالأبيض والأسود مشوشة الملامح، أُحيطت بمصابيح كهربائية صغيرة تحاكي الشموع التذكارية، طابعًا جنائزيًا يعكس الذاكرة والغياب. الإضاءة هنا ليست عنصرا جماليا فحّا وإنّما رمز لحياة انطفأت، كما في الطقوس الدينية التي تستعمل الشموع لإحياء ذكرى الموتى. ويستكمل بولتانسكي هذا البعد الرمزي باستخدام علب البسكويت المعدنية الصدئة التي تحولت إلى "توابيت رمزية"، تحتفظ بأصداء حيوات لم تكتمل. يمنح الفنان بهذه المزاوجة بين الأرشيفي والرمزي، الوجوه المجهولة حضورًا جديدًا، فتغدو الصور جسرًا بين الماضي والحاضر، ومقاومة صامتة لفعل النسيان.

يعكس هذا التوظيف للفوتوغرافيا التوتر القائم بين وظيفتها كأداة لحفظ الذاكرة، ودلالتها كدليل على الزوال، وهو ما يضعها في موقع تكاملي مع الفنون التشكيلية. فالعمل لا يقتصر على إعادة إنتاج الصور بل يفتح أفقًا بصريًا وفكريًا، يجعل من الصورة نصبًا تذكاريًا حيًا. وبهذا، تتقاطع مقاربات "سونتاغ" وبارت الفلسفية مع إبداع "بولتانسكي"، حيث تتحول الفوتوغرافيا من وثيقة أرشيفية إلى أداة جمالية وفكرية. وتبرز هذه الديناميكية أيضًا في المستوى التقني، إذ أن الاقتصار على الأبيض والأسود يثبت قدرة الصورة على تكثيف الأثر العاطفي رغم تقليص معطياتها البصرية، لتظل قادرة على تجسيد "تأثير الوجود". وهو ما يتطلب من المتلقي قراءة الصورة عبر شفراتها الرمزية والتاريخية. ويؤكد في هذا السياق

"أندريه غونثرت" أن التصوير الرقمي، رغم تقدمه التقني، لم يغير من جوهر العلاقة بين الصورة ومرجعها الواقعي (Gunthert, 2015, pp. 23–27).

لقد كشف عمل "بولتانسكي" هذا وغيره من الأعمال المقدمة عن الدور المحوري للفوتوغرافيا في صياغة خطاب بصري يتأرجح بين التوثيق والابتكار التشكيلي، مما يعكس طبيعة العلاقة التكاملية والتناوبية بينها وبين الفنون المعاصرة .غير أن واقعية التصوير الفوتوغرافي طرحت تحديات أمام الفنانين، مما دفعهم إلى البحث عن أساليب ابتكارية وتشكيلية جديدة تتجاوز حدود التسجيل التقليدي للواقع. وساهمت هذه التحديات في التمهيد لمرحلة جديدة يمكن توصيفها بـ "ما بعد الفوتوغرافيا"، حيث لم تعد الصورة مقترنة حصريًا بآلية الالتقاط الكلاسيكي، بل انفتحت على البرمجيات الرقمية وعمليات المعالجة اللاحقة، لتؤسس فضاءً إبداعيًا مغايرًا يدمج بين التصوير، التعديل، وإعادة الإنتاج.

4- زمن ما بعد الفوتوغرافيا: البرمجيّات / الالتقاط/ ما بعد الالتقاط

يعرّف "ريجي ديران" "Régis DURAND» الفوتوغرافيا بوصفها "ممارسة فنية يتحرك هدفها ووسائلها بلا توقف وأحيانا بعيدا جدا عن أشكال الفن المعتادة" (Durand, 2017, p. 7)، مما يعكس تحوّل الفوتوغرافيا المستمر الذي يصعب تحديد هويتها، وما يجعل من الفوتوغرافيا مجالًا ديناميكيًا مفتوحًا للابتكار. الفوتوغرافيا إذا، ليست مجرد أداة ثابتة، إنّها هي أداة أساسها التحول والتغير مما يجعل الإمساك بأنطولوجيتها أمرا عسيرا ومحاولات تحديد ماهيتها تبدو واهية. ورغم هذه الديناميكية المستمرة، لا يتوقف البحث عن تعريف واضح للفوتوغرافيا، وقد عبّر عن هذا الفضول المستمر "رولان بارت " بقوله: "استولت عليّ رغبة وجودية حيال الفوتوغرافيا. أردت أن أعرف مهما كلفني الأمر ما الفوتوغرافيا "في حد ذاتها"؟ ما هي ملامح الأساسية التي تميزها عن عالم الصورة؟" (بارت، 2010، ص9). هذا البحث المستمر عن تعريف واضح للفوتوغرافيا يعكس طبيعتها المركبة التي تشمل اشتراك الفنان مع آلة التصوير ثم مع البرامج الرقمية لإنتاج عمل فني، بداية من خلال عملية الالتقاط: التأطير وزوايا النظر التي تحددها رغبة الفنان ثم ما بعد الالتقاط: التعديل باعتماد برامج التعديل.

في ظل التّحولات التقنية الراهنة، أصبح إنتاج الصورة الفوتوغرافية مجالًا يتقاطع فيه الواقعي مع المتخيَّل، والحقيقة مع التأويل، والتوثيق مع الإبداع الفني. لقد امتد حضور الصورة إلى فضاء "ما بعد الالتقاط"، حيث تُعاد معالجتها رقمياً بما يتماشى مع رؤية الفنان، ليغدو زمن البرمجيات فضاءً إنتاجيًا مفتوحًا يتجاوز التسجيل البصري المحايد، ويعيد صياغة العلاقة بين الفنان والعمل الفني والمتلقي، فيؤسس بذلك لمرحلة جديدة من الفوتوغرافيا الرقمية والتعبير الإبداعي. ذلك أنه ومع نهاية الثمانينيات، دخل التصوير الفوتوغرافي منعطفًا حاسمًا بالانتقال من الوسيط الكيميائي إلى الوسيط الرقمي، فأصبح الالتقاط

والتخزين والتعديل يتم بوسائل إلكترونية متقدمة تتيح إمكانيات غير مسبوقة للتحكم في الصورة وموضوعاتها. جعل هذا التحول الفوتوغرافيا وسيطًا متعدد الأبعاد يتقاطع فيه التشكيلي مع التكنولوجي، فوجد الفنان نفسه مدفوعًا إلى تطوير ممارساته لمواكبة المستجدات التقنية. وتباعا لذلك، يصبح الحوار بين المفهوم الجمالي والبرمجيات مكوّنًا أساسيًا من مكونات العملية الإبداعية. من هذا المنظور، لم يعد فعل الالتقاط لحظة محايدة أو غاية في حد ذاته، بل تحوّل إلى خطوة أولى في مسار إنتاجي مفتوح على إمكانيات «ما بعد الالتقاط»، مثل المعالجة الرقمية والتركيب وإعادة التشكيل. وبذلك تظل الفوتوغرافيا فنًا متجدّدًا يعيد تعريف ذاته باستمرار وفق التحولات التقنية والسياقات الثقافية، متحررًا من أي محاولة لحصره ضمن مفهوم واحد ونهائي.

مهدت هذه التحولات لظهور ما يُعرف بـ "ما بعد الفوتوغرافيا" (post-photography)، وهو مصطلح صاغه لأول مرة "ديفيد توماس" سنة 1988. ويشير "توماس" في هذا السياق إلى أن ما بعد الفوتوغرافيا يقوم على فرضية مفادها أن "التحولات النقدية والاستراتيجية في الأبعاد الثقافية لأساليب الإنتاج الفوتوغرافي تؤدي إلى تطوير ممارسات تمثيلية بديلة" (Thomas, 1988, p. 64). وبذلك يعبّر المفهوم عن التحولات الجذرية التي مست الأساليب الثقافية والإنتاجية للصورة، وما أفرزته من ممارسات تمثيلية لا تسعى إلى استنساخ الواقع كما هو، بقدر ما تهدف إلى إعادة ربط الصورة بسياقاتها الاجتماعية والثقافية. وتستند "ما بعد الفوتوغرافيا" في جانب أساسي منها إلى التقنيات الرقمية باعتبارها وسيلة لتحقيق أهدافها الجمالية والتشكيلية. وفي مطلع التسعينيات، ومع بروز التصوير الحاسوبي، برز خطاب "نهاية الفوتوغرافيا"* الذي تبنّاه بعض منظّري الثقافة البصرية، وعلى رأسهم "نيكولاس ميرزوف". اعتبر هذا الأخير أنّ " القدرة على تعديل صورة فوتوغرافيا رقمياً قد ألغت الشرط الأساسي للفوتوغرافيا: أن يكون هناك شيء أمام العدسة عندما يُفتح الغالق، حتى وإن كانت الأسئلة حول مصداقية ما تم توثيقه ما زالت مطروحة." (Mirzoeff, 1999, p.88). وانطلاقًا من هذه الرؤية، أفضت القابلية اللامحدودة للمعالجات الرقمّية إلى تحرير الصورة من ماديتها الأصلية، لتتحول إلى إنتاج رمزي مفتوح على إمكانيات إعادة التشكيل والمعالجة بطرق متعدّدة، رغم استمرار الجدل حول مدى موثوقية التوثيق الفوتوغرافي.

*نهاية الفوتوغرافيا أو موت الفوتوغرافيا استخدم المصطلح في عدة سياقات من بينهم استخدام ريكاردو دومينغيز (Ricardo Dominguez)، لهذا المصطلح في سياق التحولات الرقمية حيث لم تعد الفوتوغرافيا توثق الواقع بقدر ما تصنع واقعًا مفبركًا، كما تم توظيفه أيضًا في سياق الفن الرقمي والتلاعب بالصورة.

وتكتسب البرمجيات، في هذا السياق، دورًا محوريًا في إعادة تعريف العلاقة بين الصورة والواقع، إذ تمنح الفنان إمكانية التحكم في جميع عناصرها ـ من الإضاءة واللون إلى التكوين البصري ـ بما يفتح المجال أمام إعادة إنتاج العمل الفني في صيغ متجددة ومتعددة. وقد أشار والتر بنيامين إلى أن الاستنساخ التقني للعمل الفني يُغيّر من "هالته" الأصلية ويعيد صياغة معناه، كما يسهم في دمقرطة الفن، الأمر الذي يجعل من الصورة الرقمية المعالجة عبر البرمجيات أداة قوية للتعبير والتأثير (بنيامين، 2012، ص22-25). وتتقاطع هذه الرؤية مع ما طرحته "سوزان سونتاغ" حين اعتبرت أن الصور، سواء كانت فوتوغرافية أو رقمية، أدوات للسلطة والإغواء قادرة على إعادة تشكيل وعي المتلقي بما يُعرض أمامه. (سونتاغ، 2013). ومن منظور فلسفي معاصر، يوضح "أندريه غونثرت" أن الصور الرقمية لم تغير جوهر العلاقة بين الصورة ومرجعها الواقعي، لكنّها وفرت إمكانية توسيع نطاق التعبير الفني، لتصبح الصورة ذاتها أداة تفكير وإعادة بناء للواقع بدلًا من مجرد تصويره (Gunthert, 2015, p. 45-50). بهذا المعنى، يُمكن القول بأن زمن البرمجيات حوّل التصوير الفوتوغرافي إلى فضاء فلسفي وفني متجدد، حيث تتقاطع التقنية مع الإبداع، ويصبح المشهد البصري قابلاً للتأويل وإعادة التشكيل بطرق غير محدودة.

لئن أصبح التصوير الفوتوغرافي عنصرًا مكملًا يعزز الأثر التشكيلي ويمنح الفنان القدرة على التغيير في الصورة، فإن فناني الفوتوغرافيا الرقمية تجاوزوا تقنيات الكولاج والتركيب اليدوي إلى استخدام برامج متطورة مثل الفوتوشوب، الذي أُطلق سنة 1990. وقد أتاح هذا البرنامج، إلى جانب الكاميرات الرقمية الحديثة، مثل الكاميرات الرقمية لشركة "كودالك"، المصممة خصيصا لمعالجة الصور عبر الحاسوب، تعديل الصور وإعادة تشكيلها بدقة ومرونة غير مسبوقة، بما يمكن الفنان من معالة بنية الصورة ومحتواها بشكل جذري. لعبت هذه التقنيات دورًا كبيرًا في رفع جودة الأعمال الفنية وتقليل الوقت والجهد المطلوبين. وهو ما يجعل العملية الإبداعية أكثر سرعة وفعالية مقارنة بالطرق التقليدية.

تُعد أعمال الفنانة "سيندي شيرمان" مثالًا بارزًا على توظيف الأدوات الرقمية في الفن المعاصر، فبعد أن أعادت إنتاج نفسها فوتوغرافيا في نسخ متعددة مستوحاة من أفلام هوليوودية قديمة ضمن سلسلة "Untitled Film Stills" (1977-1980). حاولت مع التطور التقني طرح تساؤلات أعمق حول حدود الواقع ومصداقية الصور، إذ اعتمدت المعالجة الرقمية لإنتاج صور أكثر تعقيدًا، لإبراز قدرة التكنولوجيا على إعادة تشكيل مفاهيم الجمال والذات. وأحد أبرز الأمثلة على هذا التوجه هو سلسلة "*Instagram Portraits*" (2016-2018) (صورة عدد11)، حيث استخدمت" شيرمان" منصة إنستغرام كمساحة فنية لنشر وابتكار صور ذاتية مشوهة باستخدام "الفلاتر" الرقمية. هذه الصور لا تعكس

ISSN : 2625 - 8943

الذات بشكل مباشر، لكنها تسلط الضوء على تأثير التقنيات الرقمية في إعادة تشكيل الهوية الأنثوية بطرق مبتكرة، معززة بذلك مرونتها وتعدد أبعادها.

صورة عدد 11

Instagram Portraits, Cindy Sherman, 2016-2018, instagram.com

تدمج "شيرمان" في هذه الصور الواقعي بالمصطنع، حيث تظهر الشخصيات بشكل محسّن وغير واقعي، ممّا يعكس طبيعة الجمال المصطنع المنتشر على منصات التواصل الاجتماعي. كما تمثل هذه الأعمال تحديًا للنظرة السائدة للجمال والذات، حيث تُستهلك الصور بسرعة وتُعدّل بسهولة لتقديم نسخ مثالية ومحرّفة عن الواقع. بذلك، تؤكد "شيرمان" أن التعديلات الرقمية هي وسائل نقدية توضح كيفية تأثير التكنولوجيا على تصوراتنا للجمال والمعايير البصرية في العصر الرقمي. وإذا كانت أعمال "سيندي شيرمان" ركّزت على نقد الصور الفردية والجمال المصطنع في زمن وسائل التواصل الاجتماعي، فإن تجربة "تريفور باجلن" (Trevor Paglen) توسّع مجال الفوتوغرافيا الرقمية لتشمل أفقًا كونيًا وجماعيًا .ففي مشروعه *The Last Pictures*" " سنة 2012 (صورة عدد12)، اعتمد "باجلن" على كاميرات رقمية وتقنيات معالجة متقدمة لتسجيل صور للأرض والفضاء، وتحويلها إلى أرشيف بصري يتجاوز البعد التوثيقي المباشر، ليحمل أبعادًا فلسفية وجمالية عميقة. يكشف هذا المشروع عن قدرة ما بعد الفوتوغرافيا على إعادة صياغة الواقع وتوسيع مجاله ليشمل الذاكرة الإنسانية والوجود في مواجهة الزمن والمصير، موفّرًا تجربة بصرية تتجاوز الحدود التقليدية للفن الفوتوغرافي.

أصبحت الفوتوغرافيا، في ظل التحولات الرقمية، جزءً من منظومة بصرية أوسع أعادت صياغة طبيعة الصورة ووظيفتها ولم تعد مجرّد انعكاس مباشر للواقع. ويُقال في هذا السياق إن الفوتوغرافيا قد "انتقلت

ISSN : 2625 - 8943

إلى نظام الصور العام" (Bajac, 2010, p. 115)، أي أنها فقدت خصوصيتها الفيزيائية والكيميائية التي ميّزتها منذ نشأتها، لتتشارك اليوم نفس الرموز والآليات مع وسائط بصرية أخرى. لقد أفقدها هذا التحول إحدى أهم ميزاتها التي شكّلت أساس ازدهارها، وهي كونها شهادة بصرية موثوقة على الواقع. فإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تُعتبر في الماضي "بصمة (empreinte) "للواقع، أي أثرًا ماديًا مباشرًا لمشهد التُقط أمام العدسة، فإن الصورة الرقمية باتت تقوم على "عملية ترميز (codage) "تُخزَّن عبر بيانات إلكترونية قابلة للتعديل والمعالجة اللامحدودة.

صورة عدد 12
The Last" Pictures, Trevor Paglen, 2012, photo nmérique

تشير الأعمال المقدمة إلى أن التحول الفوتوغرافي تجاوز مجرد التغيير التقني في آليات الالتقاط والتحميض، ليشكّل قطيعة إبستمولوجية أثرت في جوهر الصورة الفوتوغرافية وأدخلتها في فضاء ديناميكي وإبداعي، بما يتوافق مع تحليل "رولان بارت" في "Ça a été" حول البعد الإنساني للصورة وعلاقتها بالواقع والذاكرة. أصبح من الممكن تعديل الصور وابتكار مشاهد لم توجد من قبل، ما أدى إلى هدم مفاهيم الواقعية التقليدية وإعادة تعريف العلاقة بين الصورة والواقع، وهو ما يوازي ما طرحه فرانسوا في "Le ça a été joué" حول اللعب بالزمن والتمثيل وإمكانية إعادة إنتاج الأحداث بصريًا. ومع دخول العصر الرقمي واستخدام البرمجيات والتقنيات الحديثة، تحولت الفوتوغرافيا من مجرد توثيق للواقع إلى وسيط فني نقدي يعكس تحولات الفكر والمجتمع، ويتيح إنتاج معانٍ متعددة تعبّر عن الهوية والتجربة الإنسانية ضمن فضاءات مرنة ومتغيرة. لقد أتاح التصوير الرقمي سهولة الالتقاط والمعالجة والتوزيع، ما منح الفوتوغرافيا تنوعًا وإبداعًا أكبر وجعلها جزءًا أساسيًا من التفكير البصري والفني. مع الفن المعاصر، لم تعد الفوتوغرافيا مقتصرة على تسجيل الموجود أمام العدسة بشكل حيادي، بل تحولت إلى أداة إبداعية تمكّن الفنانين من إعادة تشكيل المفاهيم البصرية والجمالية بما يتماشى مع رؤيتهم والموضوع

ISSN : 2625 - 8943

المراد طرحه، ومع التحولات الثقافية والتقنية المستمرة، لتصبح الفوتوغرافيا وسيلة قائمة بذاتها ضمن ما يُعرف بـ «ما بعد الفوتوغرافيا».

يتجاوز هذا المفهوم حدود الوسيط الفوتوغرافي التقليدي ليعكس قضايا ثقافية وفلسفية عميقة تتعلق بطبيعة الحقيقة في العصر الرقمي، ويكشف عن الدور المتنامي للتكنولوجيا في إعادة تعريف علاقتنا بالمرئي والمخفي في آن واحد. وهكذا أصبحت الصورة الفوتوغرافية فضاءً مفتوحًا للتأويل والإبداع والتعبير الذاتي، وعنصرًا فاعلًا في النقاشات الراهنة حول السلطة والمعرفة والجمال. ومع بروز تقنيات الذكاء الاصطناعي، اتسعت آفاق الفوتوغرافيا لتشمل إمكان توليد أعمال بصرية كاملة انطلاقًا من نصوص مكتوبة أو أوصاف لغوية، في نقلة نوعية تضع الفن في قلب تفاعل جديد مع التقنية، حيث يمكن للصورة أن تولد رقميًا دون مرجع مادي سابق.

تفتح هذه التحولات آفاقًا واسعة أمام البحث النقدي والجمالي، إذ لم تعد الفوتوغرافيا في علاقتها بالفن المعاصر مجرد وسيط بصري، بل تحوّلت إلى مختبر لتجريب أشكال جديدة من الرؤية وإعادة ابتكار أساليب جديدة لتمثيل العالم. تضعنا هذه التجارب والمقترحات الفنية أمام أسئلة جوهرية حول المؤلف والأصالة والملكية الفكرية، خاصة في زمن الصور الاصطناعية التي تنتجها الخوارزميات، حيث يصبح الحد الفاصل بين الواقعي والمصطنع هشًا وملتبسًا، في انسجام مع ما أشار إليه "جان بودريار" في تحليله لمفهوم "المحاكاة والافتراض" (*simulation et simulacre*) الذي يبيّن بأنّ الصورة لم تعد تعكس الواقع بل تخلقه داخل منطق افتراضي مستقل. ومن هذا المنظور، تغدو الفوتوغرافيا المعاصرة فضاءً إشكاليًا يتقاطع فيه النقد الفني مع الفلسفة والعلوم المعرفية وعلوم البيانات، بما يستدعي مقاربات متعددة الاختصاصات قادرة على الإحاطة بمكانتها الجديدة كوسيط مركزي لإعادة التفكير في علاقتنا بالواقع. لم تعد الفوتوغرافيا تختزل في تسجيل الأثر أو استنساخ ما كان، بل أصبحت أداة للتأويل وإعادة البناء، ومنصة لصياغة رؤى مستقبلية للفن في ظل التحولات التكنولوجية المتسارعة، حيث يمتزج الإبداع الإنساني بالمصطنع ليعيد رسم حدود الهوية الجمالية والمعرفية للصورة.

5- النتائج والمقترحات

أظهر هذا البحث أنّ الفوتوغرافيا تجاوزت وظيفتها التوثيقية التقليدية، وتحولت إلى أداة إبداعية وجمالية أسهمت في إعادة صياغة مفاهيم الصورة داخل الفنون البصرية. وقد بيّن أنّ انتقالها إلى العصر الرقمي وما بعد الفوتوغرافيا أتاح مستويات جديدة من التجريب والتأويل، بحيث لم تعد الصورة انعكاسًا محايدًا للواقع، وإنما فضاءً ديناميكيًا لإنتاج المعنى وإعادة التفكير في العلاقة بين الذات والعالم. وبالمقارنة مع الدراسات السابقة التي انشغلت في الغالب بالبعد التقني أو التاريخي للصورة، يقدّم هذا العمل مساهمة

نوعية من خلال ربطه للفوتوغرافيا بالممارسات المعاصرة والإشكاليات الفلسفية المرتبطة بالحقيقة والتمثيل والخورزميات. فضلًا عن إبراز دورها في النقاشات الراهنة حول السلطة والمعرفة والجمال، وهو ما يمنحها خصوصية واضحة مقارنة بالدراسات التي حصرت النقاش في أفق التوثيق أو في حدود الجمالية الكلاسيكية.

أكدت هذه النتائج على قدرة الفوتوغرافيا على التكيّف مع التحولات الثقافية والتقنية، لتصبح وسيطًا مرنًا يعكس جدلية العلاقة بين الواقع والخيال. غير أنّ هذا التحول إلى ما بعد الفوتوغرافيا بما تطرحه من إمكانات يطرح في المقابل جملة من الإشكالات النقدية، ذلك أنه وعلى الرغم من الآفاق الرحبة التي يفتحها أمام الإبداع البصري، يثير تساؤلات ملحّة حول المؤلف والأصالة والملكية الفكرية. كما أن اعتماد بعض الفنانين على محاكاة المرجعيات الكلاسيكية، وإن كان يغني الممارسة الفنية من جهة، فإنه يهدد من جهة أخرى بانزلاقها نحو محاكاة صورية تفقدها بعدها التجريبي والإبداعي.

انطلاقًا من هذه الخلاصات، يقترح البحث توسيع الدراسات المقارنة بين الفوتوغرافيا التقليدية وما بعد الفوتوغرافيا لرصد أشكال التحول الجمالي عبر الأزمنة، وتعزيز البحوث البين-تخصصية التي تجمع بين النقد الفني والفلسفة وعلوم البيانات لفهم مكانة الصورة في عصر الرقمنة والتطور التقني. كما يوصي بدراسة انعكاسات الفوتوغرافيا الرقمية على مفاهيم الأصالة والملكية الفكرية، لا سيما في ظل الانتشار المتزايد للصور المولَّدة آليًا بواسطة تقنيات الذكاء الاصطناعي، وتشجيع مقاربات تفاعلية تربط بين التجريب الفني والتحليل الجمالي، بما يتيح إبراز القيمة الإبداعية للصورة بعيدًا عن منطق التوثيق أو المحاكاة التقليدية.

المراجع:

- ✓ **مراجع عربية:**

1. بارت، ر .(2010) .الغرفة المضيئة: تأملات في التصوير الفوتوغرافي .ترجمة: د. هالة نمر. مراجعة: أنور مغيث. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
2. بنيامين، و .(2012) .العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنياً (ن. م. دمّاج، مترجم). مجلة نزوى، (69)، 27-43.
3. سونتاغ، س .(2013) .حول الفوتوغراف (ع. المفرجي، مترجم). دار المدى. الطبعة الأولى منشورة عام 1973.

- ✓ **مراجع أجنبية:**

ISSN : 2625 - 8943

1. Barthes, R. (1961). *Le message photographique*. Communications, 1, 127–138.
2. Bajac, Q. (2010). *L'image dans l'art moderne*. Paris: Éditions Gallimard.
3. Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Company.
4. Dubois, P. (2012). *L'acte photographique*. Paris: Nathan.
5. Durand, R. (2017). *La photographie en mouvement*. Paris: Éditions Hazan.
6. Gunthert, A. (2015). *L'image partagée*: *La photographie numérique*. Paris: Textuel.
7. Michaud, Y. (2004). *L'art à l'état gazeux*. Paris: Hachette Littératures.
8. Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
9. Poivert, M. (2009). *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
10. Rouillé, A. (2010). *La photographie* : *Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
11. Soulage, F. (2005). *Esthétique de la photographie*. Paris: Nathan.
12. Souriau, E. (1947). *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion.
13. Talbot, W. H. F. (1844). *The pencil of nature*. Longman, Brown, Green and Longmans. [Ebook edition, 2010].
14. Tolstoy, I. (1981). *James Clerk Maxwell*: *A Biography*. Chicago: University of Chicago Press.
15. Tomas, D. (1988). *Au-delà de la photographie*. Londres: Routledge.
16. Zola, E. (1890). *Écrits sur l'art*. Paris: Charpentier.

ISSN : 2625 - 8943

مظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي- رواية "نارنجة" لجوخة الحارثي أنموذجا

Manifestations of subjectivity in novelistic discourse

The novel "*Naranja*" by Jokha Al-Harithi is an example

د. وليد عبداللاّوي ، جامعة صفاقس (الجمهورية التونسيّة)
البريد الالكتروني:abdellaouiuniv@gmail.com

ملخّص:

لقد حاولنا في هذا المقال دراسة مظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي، وقد تطلب منا ذلك استصفاء آثار انخراط الذات في الخطاب، وقد تجلّت خاصة في المُشيرات التعيينيّة، والمُشيرات النفسيّة، والمُشيرات التقديريّة من نحو التعبيرات التقويمية، والانفعالية، وعبارات الشك واليقين والرغبة. وتنكشفُ الذاتيّة كذلك من خلال توجيه الذات لأقوال الشخصيات المتكلمة بأساليب مختلفة.

ثم قمنا باستصفاء مظاهر الذاتيّة انطلاقا من العوالم القصصيّة التي تُشكّلها الذات الراوية، فوجدنا أنّ الذات الراوية في رواية "نارنجة" تنتقي من العوالم التخييلية المتعددة عالما ممكنا واحدًا يعبرُ عن أفكارها ورؤيتها. وتُفرغ كذلك المراجع من دلالاتها الأصليّة، وتُكسبها دلالات أخرى تتماشى مع وجهة نظرها، ومُعتقداتها، فينتجُ عن ذلك تحور في دلالات المرجع (الأماكن، والأشخاص، والزمان)، والأشياء. وبذلك يمكنُ القول إنّ الذاتيّة ليست سياسة تنتهجها الذات في السرد فحسب، وإنما هي علامة من علامات الأدبية، وجه من وجوه إثبات الذات.

الكلمات المفاتيح: الذاتيّة / الذات الراوية / الخطاب/ العوالم القصصيّة/ الأدبية

Abstract: In this article, we have tried to study the manifestations of subjectivity in novelistic discourse, and this has required us to explore the effects of self-involvement in discourse, and it has been particularly evident in the specific signs, psychological signs, and appreciative signs such as evaluative expressions, emotionality, and expressions of doubt, certainty, and desire. Subjectivity is also revealed through the self's directing of the statements of the characters speaking in different ways. Then we examined the aspects of subjectivity based on the narrative worlds formed by the narrator self, and we found that the narrator self in the novel "Naranja" selects from the multiple imaginary worlds one possible world that expresses its ideas and vision. References are also emptied of their original connotations, and given other connotations that are consistent with their point of view and beliefs, resulting in a mutation in the connotations of the reference (places, people, time), and things. Thus, it can be said that subjectivity is not only a policy pursued by the self in narrative, but rather it is a sign of morality, an aspect of self-affirmation.

Keywords: Subjectivity/The Narrator Self/Discourse/Narrative Worlds/ literary

المقدمة

لقيت مسألة الذاتيّة (Subjectivity) عناية كبيرة من لدن الباحثين في مجالات مختلفة مثل الفلسفة، وعلم الاجتماع، واللسانيات. وقد استفادت السرديات كثيرًا من هذه المعارف، والعلوم التي ولّت وجهها شطر الذات دراسةً، وتمحيصًا، ومن أهم الدارسين الذين اهتموا بمسألة الذاتيّة من وجهة نظر سرديّة، نذكر على سبيل المثال ألان راباتال (Alain Rabatel)، ورينيه ريفارا (René Rivara)، وقد استفاد جُلّهم في مُقاربتهم للنصوص السرديّة من اللسانيات التلفظيّة واللسانيات التداوليّة. وقد سار العديد من الباحثين العرب على منهجهم. ومن أهم البُحوث التي تناولت مسألة الذاتيّة في الخطاب السردي العربي، نذكر كتاب "الذاتيّة في الخطاب السردي" لمحمد نجيب العمامي.

ومع جليل الفائدة التي جنيناها من كتاب العمامي خاصة لما تضمنه من مُساءلة للمنهج التلفظي، ودقّة في استقراء النُصوص السردية، فإنّ بحثنا " مظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي رواية "نارنجة" لجوخة الحارثي أنموذجا" يتقاطع مع هذا الكتاب في جوانب كثيرة، ويختلف معه في جوانب أخرى، أهمها أنّنا لن نقتصر على تتبع أثار الذات في الخطاب فحسب، وإنّما سننفتح على مسائل أخرى مثل العالم، والإحالة؛ لتكون مجالاً نُجوّد به مسألة الذاتيّة في الخطاب الروائي، وسنحاول كذلك الكشف على أهم دلالات الذاتيّة في الخطاب الروائي.

ولمقاربة مسألة الذاتيّة في الخطاب الروائي اخترنا رواية "نارنجة" لجوخة الحارثي. ويعودُ اختيارُنا إلى هذه المدونة لسببين اثنين: أولهما خاص، وهو مُتعلّق بالرواية في حدّ ذاتها، فهي من الروايات التي بدا حضور الذات فيها جليًّا، وواضحًا خاصّةً في مستوى الخطاب، والعوالم القصصيّة، وكيفيّة توظيف الذات للتُراث المحليّ، إضافة إلى ذلك، فهي رواية تتضمن بعض سمات السيرة الذاتيّة. ومن شأن ذلك أن يؤثّر على درجة الحياد في الرواية، "ويُقوّضُ مقولة الموضوعية ويُخلخلها، ليُعمّق ما يُمكن أن تتطبع به الرواية من ذاتيّة" (البدري، 2015، ص 79). وأمّا ثانيها، فهو سببٌ عام مُتعلّق بعناية الدارسين في الآونة الأخيرة بالسرد العماني، ومُحاولتهم استكناه خباياه، وعوالمه القصصيّة خاصة بعد ما حققته الرواية العمانيّة من نجاح عربي وعالمي. وبذلك، فإنّ هذا البحث يحمل على عاتقه تتبع أثار الذات في ثلاثة أقسام: قسم أول، نستصفي فيه مسألة الذاتيّة في مستوى الخطاب، وقسم ثان نستجلي فيه مظاهر الذاتيّة من خلال العوالم القصصيّة التي يُشكّلها المُتكلّم، وكيفية إحالته على المرجع. وقسمٌ ثالث، نؤول فيه مقاصد المُتكلّم (الراوي) من الذاتيّة وأهم دلالاتها. ولكن قبل ذلك سنُحاول النظر في مفهوم الذاتيّة، ونتبعه في حلّه وترحاله بين المعارف. فما هو مفهوم الذاتيّة؟ وأين تتجلّى مظاهر اندراج الذات في الخطاب الروائي العماني؟ وهل تتوضّح الذاتيّة في مستوى الخطاب فقط أم تتجاوزُه؟

1 ــ في مفهوم الذاتيّة

لقي مفهوم الذاتيّة عناية من لدُن فلاسفة الوعي مثل ديكارت(Descartes)، وكانط (kant)، وجون بول سارتر(Jean paul sartre) الذي اعتبر أنّ الذاتيّة هي أساس الفلسفة الوجوديّة، "حيث لا توجد سوى حقيقة الكوجيتو (Cogito)، أنا أفكر فأنا موجود، وهي حقيقة الشعور المطلق، وهو يعي ذاته." (سارتر، 1964، ص 44) أي أنَّ الإنسان حرّ في خياراته، وتكشف عمليّة الاختيار التي يمارسها الفرد عن ذاتيته.

ويُمكن أن تتجلّى الذاتيّة في ميادين مُختلفة مثل الدين، والمنطق، وعلم الجمال، والقيم، والأخلاق، فما نراهُجميلاً قد يراه الأخر قبيحًا، وما نعتبرهُ صوابًا قد يعتبره الآخر خطأ، والعكس صحيح. ويعتبر ديكارت أنّ هذه الأحكام المعيارية التي تُطلقها الذات أساسها ملكة العقل (Descartes,1966, p33).

ولم يبق مبحث الذاتية محلّ عناية الفلاسفة فحسب، وإنّما وقع استقطابه إلى مجال اللسانيات، فتُنوول من جهة اللغة والخطاب، ويُعتبر اميل بنفنيست(Emile Benveniste) أول من أثار مبحث الذاتيّة في اللغة، وميّز التلفظ من الملفوظ، فاعتبر التلفظ (Enumication) مُمارسة المتكلّم للغة، في حين عدَّ الملفوظ (Utterance) كلامًا يُنتجهُ المُتكلم في سياق تلفظي مُعين(Benveniste.1995.p 77)

وبذلك، فإنّ أثار المُتلفظ يُمكن أن نجدها في عملية التلفظ مثلما نجدها في الملفوظ، وقد حصرها بنفنيست في الضمائر (أنا وأنت)، والمُشيرات الزمانية مثل الآن، وأسماء الإشارة مثل هنا، وهذا، وهذه، إضافةً إلى أفعال الجهة (Benveniste,1995, p255)

وفي السياق ذاته اعتبرت كاترين كربرات أركيوني(Cathrine kerbrat Orecchioni) أنّ أي خطاب يتلفظ به المُتلفظ في مقام مُعين هو خطاب ذاتيّ بطبعه، "فلا يوجدُ خطاب خُلو من ذاتية قائله، لا الخطاب التاريخي، ولا الخطاب الجغرافي، ولا الخطاب المُعجمي، ولا الخطاب القانوني، ولا حتى الخطاب الرياضي. غير أنّ الذواتم التي ينفردُ بها هذا الخطاب أو ذاك ليست نفسها" (Orecchioni, p170). ومن أهم المشيرات التي التي تكشف عن ذاتيّة المُتلفظ في الخطاب حسب أركيوني هي الضمائر، والظروف الزمانية، والظروف المكانية، والذواتم (subjectivemes)، والأفعال، وأسماء الإشارة.

وقد استفادت السرديات من التطور الذي حصل في مجال اللسانيات، فاستلهم العديد من الباحثين في مجال السرد معاولهم الإجرائية من اللسانيات التلفظيّة، لاستقراء النُصوص السرديّة المرجعيّة (التاريخ، والسيرة الذاتيّة)، والنُصوص التخييليّة (الرواية، والأقصوصة، والمسرح)، فنقد ألان راباتال جُونات (Genette)، واعتبر أنَّ مُقاربته لوجهة النظر ترتكز أساسا على جدليّة ذات الوعي (المُبئر) باعتباره

ISSN : 2625 - 8943

أصلا ثابتًا للمُدركات من جهة أولى، وعلى مرجعيّة المُدركات الممثّلة من جهة ثانيّة. ويقودنا ذلك إلى التخلي على التوزيع الثلاثي للتبئير، لأنّه لا يوجدُ إلاّ ذاتان في أصل المنظور السردي، وهما الرّاوي والشخصيّة(Rabatel, 1998. p9) .

في حين ميّز ريفارا بين الذاتيّة التلفظيّة والذاتيّة النفسيّة، فاعتبر أنّ الأولى تتوضح من خلال الكلمات التعيينيّة مثل الضمائر والمُشيرات المكانية والزمانيّة، وأمّا الثانيّة، فتتجسّد من خلال الكلمات التقديريّة التي تحمل وجهة نظر الراوي أو الشخصيّة (ريفارا، ترجمة العمامي، 2017 ، ص ص 91 ـ 93).

هذه إذا مُحاولة سريعة في تتبع مصطلح "الذاتيّة" من الفلسفة، واللسانيات إلى مجال السرديات. وسنُحاول في هذا البحث استقراء رواية " نارنجة لجوخة الحارثي، مُحاولينا في الآن ذاته الاستفادة من هذه النُتف النظريّة حول مفهوم الذاتيّة. ولكن قبل ذلك آثرنا تقديم رواية "نارنجة" تقديمًا وجيزًا ؛ كي يكون القارئ على بيّنة من مضمون الرواية.

1 – 2 تقديـــــــــــــــم الروايـــــــــــــــة

"نارنجة" هي رواية للكاتبة العُمانيّة جُوخة الحارثي، وتتضمّن مجموعة من الحكايات المُختلفة جاءت على لسان "زُهور"، وهي طالبة عُمانيّة ضربت بعصا الترحال إلى لندن للدراسة. وتنتقلُ بنا "زهور" في الرواية بين أزمنة، وأمكنة مُختلفة، فتسرُد لنا سيرتها في لندن، وعلاقتها بأصدقائها في الجامعة، وتُحدثنا عن زواج صديقتها الباكستانيّة في السر " كحل" من زميلها "عمران"، ورفض "سرور" لهذا الزواج ؛ لأنّ عمران يخدرُ من الطبقة الكادحة عكس عائلة "كحل" التي تُعتبرُ من الطبقة البرجوازية.

ثم ترجعُ بنا "زُهور" إلى زمن الماضي؛ لتنقل لنا سيرتها، وسيرة جدّتها، وتُحدثنا عن مُعاناة "بنت عامر"، وأحلامها البسيطة التي لم تتحقق، وتختفي كذلك بسرد سيرة أختها "سُميّة الدينامو"، وزواجها المبكر، وتُضمن من حين إلى أخر بعض الأحداث التاريخيّة التي مرّت بها عُمان، والخليج العربي مثل غزو صدام حسين للكويت، والحرب العالمية الأولى، والحرب العالميّة الثانيّة.

وجاءت رواية "نارنجة" مُفعمة بالخُصُوصيّة المحليّة، وقد تجسّدت في مُستويات عديدة، منها الأقوال التي تتلفظ بها بعض الشخصيّات المتكلّمة، والعادات، والتقاليد، والخرافات التي تُؤمن بها، إضافة إلى تلك الروائح العطرة خاصةً حين تُحدثنا "زُهور" عن روائح النارنج، والعُطور، والبُخور العُماني الأصيل، ورائحة الأرض، والمطر، والوطن، والحنين، والبرياني، والقهوة. ولعلّ تمسّك جُوخة الحارثي بالمحليّ، وتشكيله تشكيلاً قصصيّا مخصوصًا جعل "نارنجة"، أصلها ثابت في أرض عمان، وفرعها في سماء لندن، وباكستان مُتحول، ومُتجدّد، تُؤتي أكلها كل حين.

ISSN : 2625 - 8943

2ـ الذاتيّة في مستوى الخطاب

2ـ 1 في مستوى خطاب الراوي

إنّ المُتأمّل في رواية "نارنجة" لجُوخة الحارثي يُلاحظ أنّ الرّاوي الذي ينهض بعملية سرد الحكاية، هو شخصيّة " زهور"، فهي راو مُشارك في الأحداث، أوكلت إليها الذات المُتكلّمة (المؤلفة) مَهمَّة نقل الحكاية، وبذلك، فإنّ سردها سيكون من منظور المُشارك في الأحداث. وحرصت "زهور" الرّاوية منذ البداية على تأكيد حُضورها وسيطرتها، وتوضّح ذلك في مواطن عديدة، أهمها حُضور ضمير المُتكلّم الذي يُحيل على المتلفظ في زمن الحاضر (الآن).

وقد ألفينا حرصًا كبيرًا من لدُن " زُهور" الراوية على تفكيك الحكاية، وتفتيتها إلى حكايات صُغرى مُتباينة في المكان، والزمان، فمنها ما وقع في عُمان زمن الماضي، ومنها ما حدث في لندن زمن الحاضر، فتسرُد لنا الذات الرّاوية ما تنهض به من أفعال، وحسبُنا ما نقفُ عليه في هذا المثال " أستيقظ وأرى الثلج يتساقط عبر النافذة، أقف حافية القدمين على الأرض الخشبيّة بمنامتي الطويلة، أحدّق في الثلج والظلام، وفجأةً أرى الظفر الأسود المعقوف. أراهُ بوضوح وأندم. أعودُ لسريري الضيّق، تتلاشى أصوات زملائي الصينيين في المطبخ، ويخفت صوت الموسيقى الصاخبة في غُرفة زميلتي النيجرية، وأتلوّى من شدّة الندم"(الحارثي، 2016، ص 4) .

ومن أوكد مظاهر الذاتيّة التي تشدُّ انتباهنا في هذا المثال هي الأفعال التي تقومُ بها "زهور"، فقد وردت في زمن المُضارع، ويُمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: أوّلها الأفعال الجسديّة، ونقصد بها تلك الأفعال التي ينهض بها المتكلّم، وتتطلب قُدرةً جسديّةً مثل "أستيقظُ"، "أقفُ"، "أعودُ"، "أتلوّى"، وثانيها الأفعال الإدراكيّة، وهي أفعال النظر، والإدراك من نحو "أرى"، و"أحدّقُ". وأمّا ثالثُها، الأفعال الباطنيّة أو النفسيّة، وهي أفعال داخليّة مثل الشُعور بالحُزن أو الفرح أو الندم مثل "أندمُ".

وفضلا عن أفعال المُضارعة، فإنّ حُضور الذات يُمكن أن يتوضّح انطلاقا من بعض الظروف الزمانية (الآن) أو بعض أسماء الإشارة مثل "هذا"، و"هذه"، و"تلك"، وهي جميعها مُشيرات تعيينيّة صريحة تُحيل على حُضور الذات في خطابها.

وتسرُد لنا "زُهور" تفاصيل حياتها في بريطانيا، وأجواء دراستها في الجامعة، وعلاقتها بأصدقائها، فتقصُّ علينا حكاية صديقتها الباكستانية "كل"، وزواجها من زميلها "عمران" في السر، وموقف "سرور" من زواج أختها، ثم تعود زهور لزمن الماضي؛ لتُحدّثنا عن سيرة جدّتها "بنت عامر"، وسيرة بعض أفراد عائلتها مثل حديثها عن أختها سُميّة، وأبيها منصور، وبعض أترابها مثل عليان.

وتُطلعنا زهور من حين إلى آخر على نُتف قصيرة من سيرة وطنها، فتذكر بعض الأحداث التاريخيّة. ويُمكن تقسيم هذه الأحداث التاريخيّة إلى صنفين : صنف أول، مداره أحداث تاريخيّة عالميّة مثل حديث زهور عن الحرب العالمية الثانية، وغزو صدام للكويت، وتردي الأوضاع الاقتصاديّة، وصنف ثان، مدارُهُ أحداث تاريخية وطنيّة من نحو حديث زهور عن وقائع انفصال جزء من الشعب العماني في عهد السلطان سعيد بن تيمور.

ورغم تعاطف الذات الرّاوية مع بعض الشخصيات مثل "بنت عامر"، وأختها "سُميّة الدينامو"، فإنّ باطنها مليء بالإحباط، والحُزن " كان موعدنا كل جمعة. لم أعرف متى يفترض أن تنتهي الجمعات، فأوقفتها من تلقاء نفسي بعد ثلاث أو أربع. قلت لنفسي إنّ الحزن في النهاية ليس مرضا، أو لعل تنقيبه في داخلي عن السبب بدا لي بلا جدوى [...] كانت كلمة الاكتئاب تصيبني بالرعب، فأمّي لم تشف منه مطلقا، وأنا خفت بشدة أن أكون مثل أمي" (الحارثي، 2016، ص57)

وتُحيلنا التفاصيل الدقيقة التي تنقلها لنا الذات الرّاوية عن الشخصيات إلى درجة علمها بالأحداث المرويّة، وكيفية رؤيتها للعالم، وأطلق لنتفلت (Lintvelt) على هذا النوع من الرُواة مُصطلح "الراوي الشخصي"، في حين أطلق عليه رينه ريفارا مصطلح "الراوي السيراذاتي"، "وتردّ هذه التسميّة إلى أنّ هذا الراوي يسرد حكاية اشترك فيها يمكن أن تكون حكايته الخاصة، حكاية طفولة أو تكونه أو فترة مُهمة في حياته"(القاضي وآخرون، 2010، ص 196).

بيد أنّ مظاهر الذاتيّة لا تتجلّى في ما وقفنا عليه من مُشيرات تعيينيّة، وإنّما يُمكنُ أن تتجلّى كذلك انطلاقًا من المُشيرات النفسيّة، وما يشوبُ عمليّة الإدراك من أفكار، ورغبات، وأراء، ومُعتقدات ذاتية مُختلفة يُعبر عنها المتكلّم من حين إلى آخر، ويُمكنُ حصرها فيما يلي:

ـــ الجهات التقويميّة: وهي بعض الأحكام التي يُطلقها المتكلّم إزاء مكان، أو شخصيّة، أو حدث معين، ومن ذلك حُكم "زهور" على "سرور"، بأنها فتاة جميلة" كانت سرور جميلة لكنها لم تُخلق للعشق، ولن تُحب أبدًا" (الحارثي، 2016، ص22)، أو حكم "زهور" على عمران، بأنّه فاتن "هل يبدي عدم الاكتراث بالناس أم إنّه لا يستطيع التواصل بسلاسة وحسب؟ كيف ما كان، كان فاتنًا" (الحارثي، 2016، ص76).

وليست جميع أحكام الذات الرّاوية ايجابيّةً، وإنّما تُطلق أحيانا أحكاما سلبيّةً مثل حُكمها بالفشل على الحفلة التي نظمتها صديقتها كريستين" كانت الحفلة مُخيبة للآمال، فكريستين النباتيّة المُتشدّدة لم تسمح بدخول حتى منتوجات الحيوانات كالحليب والبيض إلى بيتها" (الحارثي، 2016، ص9).

ـــ الجهات الانفعالية: وتتجسّد خاصة في أعمال الاستفهام التي ينهض بها المتكلّم، وعادة ما تكون غايته من السُؤال ليست معرفة حقيقة ما سأل عنه، بل النهوض بأعمال مُضمنة من القول مثل التأكيد، أو النفي. وقد وقفنا على العديد من التدخلات التي تقوم بها زهور من حين إلى آخر مثل قولها" لماذا لا نتعلّقُ بالكلمات خيوط لنجذبها إلينا ونُعيدها إلى جوفنا؟ لا . ليس ثمّة خيوط لقد قيلت وانتهى الأمر"(الحارثي، 2016، ص9) فالذاتُ الرّاوية في هذا المثال نهضت بعمل الاستفهام، لكن غايتها ليست معرفة سبب عدم وجود خيوط نتعلق بها الكلمات، بل غايتها توجيه اللّوم إلى نفسها؛ لأنّها لم تُمسك لسانها على سُؤال صديقتها حول جدّتها.

ـ جهات الشك أواليقين: ومن أكثر هذه الأفعال تواترًا في الرواية هي: "أظنُّ"، و"لا شكّ"، و"يعتقد"، و"يبدو"، وغيرها من العبارات التي تكشفُ عن مواقف زهور الرّاوية من شخصيّة (Character) مُحدّدة، أو حدث مُعين.

ـــ جهات الرغبة : وهي عبارات تلفظت بها "زهور"، لتنقل رغبات الشخصيّات للمروي له مثل نقلها رغبة الطبيب النفسي في معرفة سبب حزن زهور، ورغبتها كذلك في معرفة السبب،" كان يريد أن يعرف بنزاهة سبب حُزني، وكنت مثله، أريد أن أعرف" (الحارثي، 2016، ص79).

بيّن من خلال ما تقدّم أنّ الذات الرّاوية لا تكتف بعملية سرد الحكايات فقط، وإنّما تُبيح لنفسها من حين إلى آخر التدخل، وإبداء موقفها من بعض الأحداث أو الشخصيات، وهي سمة من سمات الراوي الشخصي(Actorial Narrator). ورغم أنَّ زُهور تُمسك بخيوط السرد، وبناصيّة الحكاية التي تسرُدها، فإنّها تُمارس أحيانا نوعا من الإمحاء التلفظي (Enonciative Erasure)،" وهو لعبة تُؤديها الذات المتكلّمة كما لو كان بمقدورها أن لا يكون لها وجهة نظر وأن تختفي تمامًا من فعل التلفظ وأن تترك الخطاب يتكلّم من تلقاء نفسه" (القاضي وآخرون، 2010، ص ص 37 ـ 38) ، وهو الفعل ذاته التي قامت به زهور في بعض المواطن، فجعلت بعض الشخصيّات تتكلّم، وتسرُد حكايتها بنفسها. ولكن هل أنّ زهور تترك فعلا الشخصيات تتكلّم مثلما تريد؟

2ـ 2 في مستوى خطاب الشخصيّات المتكلمة

يتضمن خطاب الشخصيّات أقوالا ينقلها لنا الرّاوي نقلاً مُباشرًا، وأقوالاً أخرى ينقلها نقلاً غير مُباشر، وتُدرس هذه الأقوال من زاوية المسافة الفاصلة بين الشخصيّات، وأقوالها من جهة أولى، ومن زاوية المسافة الفاصلة بين الرّاوي، وهذه الأقوال التي ينقُلها من جهة ثانيّة (Genette,1972,p p 290- 295).

وسنُحاول التركيز على الجهة الثانيّة؛ لأنّها تتساوق مع غايتنا، وهي الكشف عن مظاهر الذاتيّة في مستوى الخطاب، وتمنحُ "زهور" الرّاوية أحيانًا فُسحة للشخصيات؛ كي تتبادل الأقوال، وتكتفي في مُقابل ذلك بدور المنسق بين الشخصيات، ويتجلّى ذلك خاصة في الخطاب المباشر(Direct Speech) ، ويتجسّد الخطاب المباشر في الحوار، وعادةً ما يكشف لنا الحوار العلاقة التي تربط المتكلمين.

ومن الحوار في "نارنجة" ما اتّسم طرفاه بعدم التكافؤ المعرفيّ من نحو ما نقفُ عليه في الحوار الدائر بين "زهور"، و"سرور" في المكتبة " توقفت عن القراءة، فجأة وقالت: " ولكنك لم تخبريني من قبل أنّ لك جدّة"، قلت لها" كلّ الناس لهم جدّات"، ضحكت، كانت بريئة: أصّرت: طبعًا، كل الناس لهم جدات، لكنّ عائلتك ميسورة أليس كذلك؟ لماذا تتمنّى جدتك أن تكون فلاّحة؟" قلتُ لها :" ربّما كانت كزوجة المُعتمد بن عباد التي رأت الفلاحات من شرفة قصرها، فتمنت أن تسير حافية على الطين مثلهن" لك؟" (الحارثي، 2016، ص ص 24- 25).

جاء هذا الحوار بين طرفين اثنين: سائلةٌ (سرور) تتوجهُ بالسؤال إلى مسؤولة (زهور) قصد معرفة سبب عدم إخبارها أنّ لها جدّة، وقد كانت إجابة "زهور" واضحةً، وعامة، "كل الناس لهم جدّات"، ويبدو أنّ "سرور" شعرت أنّ زهور لم تفهم قصدها، فتوجهت بسُؤالين، يتعلّق الأول بالحالة الاجتماعية لعائلة زهور، ويتعلّق الثاني بأُمنية الجدّة. غير أنّ زهور أهملت السؤال الأول، وخيّرت الإجابة عن السؤال الثاني، فشبهت جدتها بزوجة المُعتمد بن عباد، ويُعدّ انتقاء زهور للسؤال الثاني، والإجابة عليه، والتغافل عن السؤال الأول مظهرًا من مظاهر الذاتيّة.

وليس الحوار القائم بين شخصيات الرواية تعليميًا فقط، وإنّما هناك كذلك أنواع أخرى، وحسبُنا المثال الآتي: "نظر إليها صاحب الدكان مُتسائلاً ، قالت لهُ: أريد أشتري مصرّ بالصبر، وبأصخم وبأرد لك القرشين". قالت جملتها في نفس واحد [...] قال صاحب الدكان:" اقتربي تفقدي المصّار واختاري، أنت ما أقل عن بنات الأوادم الي عنهم مصارّ" فاقتربت وهي لا تُصدّقُ رضاه، أمسكت المصرّ الناعم، وتسمّرت نظرة صاحب الدكّان على صدرها، لهث بقربها:" بأراويك شيء أحلى من المصرّ" وفتح إزارهُ قبالتها بحركة سريعة، [...] لم تفهم تمامًا ما الذي تراه، ولكنّها أدركت أنّ شيئًا خسيسًا يُرادُ منها، أنّ هناك مُساومة ما. اعتزّت بأبيها الذي طردها:" أنا بنت عامر "، صرخت بالجملة مرارًا وهي ترمي المصّار في وجهه وهربت من الدكّان" (الحارثي، 2016، ص ص 17-18).

لقد بدأ الحوار بين بنت عامر، والتاجر تعليميًّا، فبنت عامر تُريد أن تشتري "مصرًّا بالصبر"، والتاجر يُوافق على طلبها. غير أنّ هذا الحوار سُرعان ما ينقلب إلى سجال، فيتمسّك كلّ مُحاورٍ بموقفه، ولا يأبى التخلّي

عنه، فالتاجرُ بدا مُتمسكًا باغتصاب بنت عامر، وقد همّ بها لولا أن رأى بُرهان رفضها، واستماتتها في الدفاع عن نفسها، وشرفها، فأمسى الحوار مشحونًا بالانفعالات.

ولا يكمُن دور "زهور" في هذا الحوار تعيين الشخصيّة، وذكر عملها اللغوي فقط، وإنّما تُضيف بعض الإشارات، والحركات، فتُوجّه فهم المروي لهُ لأقوال "بنت عامر"، والتاجر من خلال تلك الإشارات، والإيماءات التي ذكرتها قبل كلام الشخصيّة (وتسمّرت نظرة صاحب الدكّان على صدرها، لهث بقربها).

وقد يرد الحوار في "نارنجة" باطنيًّا، فتُخاطب الشخصيّة ذاتها في لحظة تأمّل، وتفكير. وتكمُن مهمّة زهور الرّاوية في إيراد أفكار الشخصيّة من قبيل ما تلفظت به سُميّة " قالت سُميّة لنفسها: لعلّ قطرة الهناءة ستنزلقُ إلى جوفي مُباشرةً بعد العُرس" (الحارثي، 2016، ص69).

ويتضمّن هذا المثال نوعان تلفّظيّان مُتباينان من ناحية الصوت، والمقام. فصوت زهور الراوية، ومقام قولها في هذا المثال يختلف عن صوت أختها سُميّة، والمقام الذي تلفّظت فيه. فأصلُ هذا القول هو الآتي: (أنا زهور الرّاوية أقول الآن وهنا قالت سُميّة لنفسها عند خطبتها ستنزلقُ إلى جوفي مُباشرةً بعد العُرس) فزمن تلفّظ سُميّة هو زمن خطبتها، وقد وقع قبل زمن تلفّظ زهور، وهي الآن تنقُل ما همست به أختها سُميّة لذاتها حينها. ولكن رغم ذلك، فإنّ القطيعة التلفّظيّة التي وجدناها في الخطاب المُباشر، والمونولوغ (Monologue) هي قطيعة شكليّة تُخفي وراءها سيطرة زُهور الرّاوية على أقوال الشخصيّات، وتحكّمها في رسم صُورة مخصُوصة للشخصيّة المتلفظة، وفهمًا مخصوصًا لأقوال الشخصيات.

تعدل زُهور أحيانًا عن تسميّة بعض الشخصيات، والأشياء بأسمائها الأصليّة، فتُطلقُ عليها كُنية بدل ذكرها باسمها الحقيقي مثل تكنيّة مُعلمة العلوم التي ترتدي فستانًا أخضر "بضفدع كامل"، أو مُعلمة الرياضيات الضخمة بـ"المندوس"، أو "جواز السفر" بالجوهرة النادرة" (الحارثي، 2016، ص ص 60-90) وتحمل هذه الكُنى موقف الذات من الشخصيات، والأشياء في سياق تاريخي محدد، وسياق تلفظي مُعيّن.

وقد تنتفي القطيعة التلفظيّة بين المتكلّم، والشخصيّة، فتنقُل زُهور أقوال الشخصيات نقلاً غير مُباشر، وتُعيد تشكيل الكلام بأسلوبها الخاص، ومن ذلك قولها " حاولت كحل إقناع أختها سرور أن تتخلّى عن غُرفتها بعض الأحايين لتُيح لها ولزوجها الاختلاء فيها"(الحارثي، 2016، ص12). ففي هذا المثال لم تنقل لنا زُهور ما قالته " كحل" حرفيًا، وإنّما أعادت صياغة كلام صديقتها بأسلُوبها الخاص.

وتُبيح الذات الرّاوية لنفسها أحيانًا تأويل قول الشخصيّة أو صمتها، وهو ما وقفنا عليه في قولها: "وكان عمران صامتًا كالعادة، ولم أستطع تحديد منبع صمته: التوجّس أم اللامبالاة؟"(الحارثي، 2016، ص84). ولا يخلو تأويل صمت عمران بالتوجس أم باللامبالاة من ذاتيّة المؤول.

وقد تعدل الذات الرّاوية عن ذكر خطاب الشخصيات، فتختزله في حدث مرويّ، ومثال ذلك "وأخذوا يتحدثون عن مقرراتهم الدراسية وأساتذتهم، في حين وقفت الأغلبية تتبادل الأحاديث نفسها المكررة في الممرّ والصالة"(الحارثي، 2016، ص31). فأصلُ هذا الكلام أنّ الحاضرين يتكلمون حول المُقررات الدراسية، وأساتذتهم (فتقول سرور كذا.. ويقول عمران كذا... وتقول كريستين كذا..).

غير أنّ "زهور" اختزلت كل أقوال الشخصيّات في الأفعال التالية "أخذوا"، و"يتحدثون"، و" يتبادل"، فما كانَ كلامًا تتلفظ به الشخصيّة أمسى حدثًا مرويًا تسرُدُه زهور بطُرق مُتفاوتة. وتُسمى هذه التقنية بالتسريد(Narrativization) ، وهي استراتيجية تستعملها الذاتُ المُتلفظة؛ لإسكات بعض الشخصيّات، والسيطرة عليها. فشخصيّة "بنت عامر" لا نقف لها على أقوال كثيرة، ولكن نجدها تنهض بأفعال مُتعدّدة دُون أن نسمع لها ركزا، فيعلُو في مُقابل ذلك صوتُ زُهور، ويتنامى حُضُورها في أقوال الشخصيّات، ويُعدّ ذلك ميسمًا من مياسم الذاتيّة.

بيد أنّ هذه المقاربة السرديّة التلفظيّة لمسألة الذاتيّة في الخطاب الروائي لا يُمكنُ أن تكتمل حسب رأينا، إلاّ إذا ولينا وجوهنا شطر العالم وجودنا النظر في عمليّة إحالة الذات الراوية على المرجع، وكيفية تشكيلها للعالم القصصي.

3ــ الذاتية تُستصفى من العوالم القصصيّة التي تُشكّلُها الذات

كنّا قد درسنا في القسم الأوّل مظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي دراسة سرديّة تلفظيّة، فوقفنا في مرحلة أولى على وجوه حُضور الذات الرّاوية في خطابها، وقد تجسّد ذلك خاصة من خلال المُشيرات التعيينيّة، والمُشيرات النفسيّة، ثم وقفنا في مرحلة ثانيّة على وجوه حُضور الذات الرّاوية في خطاب الشخصيّات المُتكلّمة، وقد توضّح ذلك خاصة في توجيه كلام المُتكلمين المُباشر عبر الخطاب الإسنادي توجيهًا مخصوصًا، وإعادة صياغة كلام الشخصيّات بأسلوبها من نحو الخطاب غير المباشر (Indirect Speech) والخطاب المرويّ(Narrativized Discourse) . ونرُوم في هذا المقام استجلاء مظاهر الذاتيّة في رواية "نارنجة" انطلاقًا من العوالم القصصيّة التي تُشكّلها الذات الرّاوية.

لقد ميّز الباحثون بين العالم المرجعيّ (Actual World)، والعالم المُمكن(Possible World)، واعتبروا أنَّ العالم الأول هو عالم حقيقيٌّ، وهو العالم الذي نعيشُ فيه، في حين اعتبروا العالم الثاني عالمًا افتراضيًا وذهنيًّا يُمكن أن نُشكّله باللغة أو بالرسم، وهو شبيه بالعالم المرجعي الذي نعيشه، ويحتكمُ إلى

القوانين والمبادئ ذاتها التي يقومُ عليها العالم المرجعي، "وإذا أردنا أن نتبنى تعريف "هانتيكا" للعالم الممكن، قلنا إنهُ نتاج إيديولوجيّ ينجزُهُ صاحبهُ بمقتضى ما له من معارف موسوعيّة اكتسبها من العالم الفعلي" (الخبوّ، 2022، ص 30).

ويتجسّد الإمكان في رواية "نارنجة" من خلال مُحاكاة العوالم القصصيّة للعالم المرجعي من نحو ما وقفنا عليه من أحداث، وتفاصيل تُحاكي الواقع المرجعي، فمثل هذه الأحداث التي ترويها لنا "زهور" يُمكن أن نجدها في عالمنا المرجعي الذي نعيشُ فيه. بيد أنّ الإمكان لا يكون بالمحاكاة فقط، وإنّما يُمكن أن يظهر من خلال ما يتخيّره الرّاوي من حبكة، واستراتيجيات سردية مُختلفة في مستوى نقله للأحداث، والأقوال، فقد يقومُ الرّاوي بتضخيم شخصيّة، فيُخرجها إخراجًا بديعًا. ولكن في مُقابل ذلك، يُمكن أن يحطّ من شأن شخصيّة أو حدث مُعين، وبذلك، فإنّ الإمكان يخضعُ دائمًا لما تُؤمن به الذات من ايديولوجيا، ومعتقدات فكريّة، وانطباعات ذاتية.

وتحرص "زُهور" على تفتيت عالمها النارنجي إلى عوالم نارنجيّة صُغرى مُتباينة، فتجمع الماضي إلى الحاضر، والحُلم إلى اليقظة، والعنف إلى الرقة، والكُره إلى الحب، وتتضافر جميعُها، لتُشكّل عالمًا مُمكنًا تُضمّن فيه شخصيّات مرجعيّة ثبت وجودها في العالم المرجعي مثل السلطان سعيد بن تيمور، وصدام حسين، وأخرى شبيهة بالأشخاص الذين يعيشون في العالم المرجعي من قبيل "سُرور"، وسُميّة، و"بنت عامر"، و"كحل"، و"مهران"، و"كرستيين". وخصّت زُهور عوالمها القصصيّة بضُروب مُتعدّدة، حيث حاولت إلى جانب المرجعي استدعاء التُراث العماني مثل العادات، والتقاليد، والمعتقدات الشفويّة، والأغاني، والأمثال.

بيّنٌ من خلال ما تقدّم أنّ وراء هذه العوالم القصصيّة هناك ذاتٌ انتقائية " تُميّزُ وتُفاضلُ، فتُبقي على ما تراهُ مُلائمًا ما تقتضيه الكتابة الروائية ووظيفتها، وما يُناسبُ اقتناعها وميُولها النفسيّة والفكريّة والايديولوجيّة وتُسقطُ خلاف ذلك وتُلغيه[...] والاختيار بالضرورة قائمٌ على مبدأ الانحياز" (البدري، 2015، ص 91).

وإذا نظرنا في طريقة عرض زهور للمرويات التي تسرُدُها، أدركنا أنّها مُندرجة في تشكيل العوالم التي تقُصّها، ويتوضّح اندراجها في قسمين اثنين: قسم عام، ونقصد به طبيعة الحبكة التي تتوخاها زُهور الرّاوية، فهي لم تتوخَّى حبكة واحدة، بل استعملت حبكات مُختلفة، منها ما هو وثيق الصلة بخصائص السيرة الذاتيّة، ومنها ما هو مُرتبطٌ بما اتسمت به الرواية العربيّة الحديثة من تشظّي، وتداخل، وتفكّك. وأمّا القسم الثاني، فهو خاص، ونعني به كيفيّة بناء زهور للأحداث المرويّة.

ISSN : 2625 - 8943

ومن أهم مظاهر الذاتيّة اهتمام زهور بحكايات، وإهمالها حكايات أخرى، فحكاية الجدّة " بنت عامر" استأثرت بحيّز حكائي كبير مُقارنة ببقية الحكايات الأخرى التي جاءت في شكل نُتف مُتفرقة مثل حكاية كريستين المكسيكية، أو حكاية الغجرية.

ولا يشمل الميّز الذي تُمارسُه زهور الحكايات فحسب، وإنّما يشمل كذلك الأحداث المرويّة، فهناك أحداث تتكرّر أكثر من غيرها من نحو حُلم زهور بجدّتها، وإن كان هذا الحدث "يُوظّفُ توظيفًا فنيًّا، فإنّهُ في الأساس يكشف موقف المُتلفظ من هذا الحدث المُكرر ودرجة تفاعله معه وتأثره به" [...] فالتكرارُ إذن هو تنصيصٌ على أهمية المقاطع عند المُتلفظ، يتأسّى بترديدها ويُحاولُ نقل عدواها إلى المُتلقّي"(البدري، 2015، ص 91) ومثال ذلك تصويرها لواقعة احتضار التاجر، وموت الجدّة، فق أطنبت في سرد مشهد نهاية الجدّة، وفصلّت القول فيه في مواضع مُختلفة من الرواية ، ولكن في مُقابل لم تُفرد زهور لموت التاجر الأهمية ذاتها التي أولتها لموت " بنت عامر"، فأكسبت بذلك كلمة "الموت" معاني جديدة أثناء عمليّة الإحالة، ويُمكن أن نُوضّح ذلك من خلال المثالين الآتيين:

مشهد موت "بنت عامر"	مشهد احتضار التاجر
"أنا رأيتهم يُمزقون المصرّ عن شعرها المكنون، فتطايرت أمواجهُ البيضاء في كل مكان، شعرها الذي لم نغسله ولم ندهنهُ إلا لمما بعدما عجزت عن غسله وتطييبه. ها قد طيّبوهُ يا جدتي . طيّبوهُ يا ماه بالعود والمسك والكافور، طيّبوه كما لم تحلمي أن نفعل في سنينك الأخيرة عبى الأرض الغدّارة، طيبوا موجك الأبيض الذي لم يستظل بظله زوج، الولد وولده استظلّوا به لم تكن جُثتها تُشبهها كانت تُشبهني أنا حين مدددوا جُثمانها وسط صالة بيتنا رأيتني زحفتُ مُبتعدةً، عنها، عني، لينوح عليها المحبون" (الحارثي، 2016، ص48.)	وقف "المتوب" على رأس فراشه: " قل أستغفرُ الله من ذنوبي كلّها، دقها وجُلها، ظاهرها وباطنها، كبيرها وصغيرها، ما علمته منها وما لم أعلم" ولم يكن صاحب الدكّان يقول شيئًا، يتحشرجُ ويُمئُ إلى كوب الماء في يد زوجته [...] وناولته القرشين، مدّ يدًا واهنة وقبض النقود، ارتجفت أصابعه وعاد يتحشرج، قال له المتوب:" سامحها من الدين، حلها من القرشين" لكنّ صاحب الدكان أحكم قبضته على القرشين، ودسها تحت وسادته". (الحارثي، 2016ص 23.)

إنّ الناظر في هذين المثالين، يُلاحظ أنّ زهور الرّاوية صوّرت في المثال الأول موت جدّتها تصويرًا جميلاً، فقد طُيّب شعر جدتها (بنت عامر) بالمسك، والكافور، وأُقيم لها موكب دفن يليق بها. وتعكس هذه الجماليّة التي صوّرت بها زهور موت جدّتها علاقتها المتينة التي تربطها بها، فاكتسى الموت دلالة جديدةً نابعة من كيفيّة إدراك الذات للموضوع. وفي مُقابل ذلك، صوّرت زُهور في المثال الثاني احتضار التاجر تصويرًا مُخالفًا لموت جدّتها، فجعلت التاجر يتحشرج، ولا يستطيع النُطق بالشهادة والدُعاء، ولم يسامح "بنت عامر" في ثمن المصرّ رغم أنّه في سكرات الموت. وهي صُورة تعكس في حقيقة الأمر موقف زُهور من التاجر، فنحصُل بذلك على دلالتين مُختلفين للموت، أوّلهما جميل، وثانيهما مُزعج وبائس.

وينطبق ذلك على كلمة " فلاحة"، فالمعنى الأول ماثل في الفلاحة المرجع، وأمّا المعنى الثاني، فماثل في ما اكتسبته هذه الكلمة من معاني في العوالم النارنجية، وهي دلالات مُلتبسة بجهة اعتقاد المتكلمين، فقد ألبست "سرور" هذه الكلمة دلالة سلبيّة، فمهنة الفلاح عندها ترتبط بالجهل والأميّة، ومن ذلك قولها " تصوّري يا زُهور، تصوّري، أختي، أختي، أنا تتزوّج هذا الفلاح [...] لكن سُرور لم تتوقف عن الشكوى من أختها: " فلاّح، أمه وأبوه أميّان، فلاّح" (الحارثي، 2016، ص ص 7- 9).

بيد أنّ لفظة "فلاح" اكتست عند زُهور دلالة إيجابيّة، فهي ليست لصيقة الفقر والجهل، بل تدل على الثراء، والمعرفة، ويتأكّد ذلك من خلال ردّها على سرور "ربما كانت كزوجة المعتمد بن عباد، التي رأت الفلاحات من شُرفة قصرها، فتمنّت أن تسير حافية على الطين مثلهنّ" (البدري، 2015، ص ص 24 - 25) ، فالمراجع في العالم السردي تستمدُّ "شرعيتها من كونها مُدركة من قبل الذّات[...] ذلك أنّ العلامات الكونيّة ليست مُقدّرة من حيث هي، وإنّما هي منظور إليها من جهة ما يُسلّطُ عليها من وعي" (بن عياد ، 2012، ص 115).

والتذويت ماثل كذلك من جهة تقديم زهور الراوية ـ ومن ورائها المؤلفة ـ لبعض الأحداث التاريخيّة على نحو مخصوص، إذ تُفرغ زهور الحدث التاريخي من دلالته الأولى، وتُلبسه دلالة ثانيّة حسب رؤيتها. فالحرب العالميّة الأولى التي تحدثت عنها الذات الرّاوية هي ليست الحرب العالميّة الأولى التي وقعت ونقلتها كُتبُ التاريخ، وإنّما هي حدثٌ سرديّ يحكُمُها منطق قصصيّ خاص يختلف عن المنطق التاريخي.

وينسحب ذلك على الأمكنة، إذ تُحيل زُهور على أماكن مرجعيّة مُختلفة مثل عمان، ولندن، ومسقط، غير أنّ إحالتها تُعدُّ إحالة شكليّة وجوفاء، لأنّ هذه الأماكن في رواية "نارنجة" لها منطق خاص يختلف عن منطقها في الواقع، فمسقط أو جعلان أو بريطانيا في رواية "نارنجة" ليست هي عينها في الواقع المرجعي، وإنّما هي صُور سرديّة مُمكنة لمسقط، وجعلان، وبريطانيا انتقتها الذات المدرِكة.

وإذا كانت الهويّة التاريخيّة للمكان ثابتة، فإنّ الهويّة السرديّة تتغيّر من نص إلى آخر، فسلطنة عُمان في رواية "نارنجة" لجُوخة الحارثي، ليست هي عينها التي نجدُها في روايتها "سيدات القمر"، ولا ذاتها التي نجدُها في رواية "الخشت" لمحمد سيف الرحبي، أو رواية "دلْشاد" ليُسرى خلفان، وبذلك يُمكنُ القول إنّ الهويّة السرديّة للمكان تُكتسَب من خلال ما تختاره الذات من أحداث تقع فيه.

جليٌّ من خلال ما تقدّم أنَّ الحارثي انخرطت في عمليّة تشكيل العوالم القصصيّة، فاختارت من بين عوالم مُمكنة عديدة عالمًا مُمكنا واحدًا يتماشى مع ما تُؤمن به من أفكار، وقد جسّدتهُ في رواية "نارنجة"، فاختارت من صُور الجدات الممكنات جدةً واحدةً ماتت، ولم تُحقق أحلامها، وانتقت من بين صُور الطالبات المُمكنات طالبةً واحدة اسمها زُهور لم تُحقق أمنياتها، واصطفت من صُور التُجار المُمكنة تاجرًا واحدًا حاول الاعتداء على "بنت عامر"، فجادت عليه بموت بائس، ثم انتخبت من صور الأحلام المُمكنة حُلما واحدًا. ولا تخلو جميع هذه المُمكنات التي اختارتها الحارثي في "نارنجة" من الذاتيّة.

4ــ دلالة الذاتيّة في الخطاب الروائي

4-1 الذاتيّة وجه من وجوه الأدبيّة

إنّ الذاتيّة في الخطاب الروائي ليست علامة على نرجسيّة الذات الرّاوية، وتأنّقها، بقدر ما هي وجه من وجوه الأدبيّة. ونُميّز في هذا السياق بين الأدب والأدبيّة، فالأدبُ هو جنس في الكتابة، يتفرعُ إلى أنواع مُتعددة مثل الشعر والنثر والمسرح. وأمّا الأدبيّة، فهي تلك الخصائص الفنية التي تجعلُ نصا من النصوص نصًا أدبيًا، فهي "في الشعر تراكيبُهُ، وإيقاعاتهُ وصُورُهُ، وهي في القصص سردهُ وبناه القصصيّة وفواعلهُ"(الخبو، 2003، ص 190) بيد أنّ الأدبيّة يُمكن أن تختلفُ من نص إلى أخر باختلاف الذات المتكلّمة، والاستراتيجيات التي تنتهجُها.

وقد توضحت الأدبيّة في هذه الرواية من خلال عُدول الذات الرّاوية عن أقوال الشخصيّات الأصليّة شكلا ومضمونا، وإعادة صياغتها حسب وجهة نظرها، وقد تحقق هذا التدخّل خاصّة في مستوى الخطاب المباشر والخطاب المروي. ولم تقتصر الذات الرّاوية على التدخّل في نقل الأقوال فحسب، وإنّما شمل تدخّلها كذلك رؤيتها للعالم والأشياء، وقد تجلّى ذلك من خلال التقويمات التي تُصدرُها تُجاه بعض عناصر العالم القصصي. وتبتغي زهور الرّاوية من وراء هذا التدخّل في سرد الأحداث، ونقل الأقوال إنجاز أعمال مُضمّنة في القول عديدة؛ للتأثير في المروي له، وحمله على الاقتناع برؤيتها للعالم.

وبذلك يُمكن القول إنّ النص الأدبي يزداد أدبيّة كلما ازدادت مظاهر ذاتيّة المتكلّم في الخطاب، وفي العوالم التي يُشكّلها، فتُصبح الذاتيّة بهذا المعنى علامة يُمكن من خلالها أن نُميّز الخطاب الأدبي المفعم بذاتية قائله من الخطاب المرجعي الذي يعتبره العديد من الباحثين خطابًا موضوعيًّا. ولكن هل يخلو

ISSN : 2625 - 8943

الخطاب المرجعي فعلا من ذاتيّة القائل ؟ ألا يخرطُ القائل مثلاً في عملية سرده للتاريخ، فينقلُ لنا صُورًا مُشوهة عن الماضي، وتكون في كثير من الأحيان مُلتبسة بعواطفه، وأهوائه، واعتقاداته السياسية، والدينيّة؟

وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الذاتيّة ليست علامة تُميّز بها الخطاب الأدبي من الخطابات الأخرى مثلما ذهب إلى ذلك ميشال زينك(Michel Zink) (Zink,1985,p p 7- 20) ، وإنّما يُمكن أن تكون آلية تستعملها الذات، لإثبات وجودها في النص، وفي العالم التخييليّ الذي نفخت فيه من روحها.

4- 2 الذاتية تأصيل للكيان، وإثبات للوجود

ليست الذاتية علامة تدل على أدبية الخطاب الروائي فحسب، وإنّما يُمكن عدّها وجهًا من وجوه نحت الكيان، فمثلما تستمد المراجع دلالتها من الذات، فإنّ هذه الذات تستمد حُضورها من خلال عمليّة إدراكها للعالم، وهو إدراك مخصوص بدا مُلتبسًا بما تحمله "زُهور" من اعتقادات وأفكار، وثقافة عُمانيّة أصيلة. "فلا وجود لوعي إلا أن يكون وعيًا بشيء مّا. ومثلما تتجرّد الأشياء من القيمة في غياب الوعي بها، فإنّ الإدراك أيضًا مشروط بوجود العلامة، بما أنّ الإدراك المجرّد لا وجود لهُ أيضا. ويترتبُ على ذلك أنّ الوعي ليس مُجرّد تسجيل سلبيّ للأشياء ووقائع الكون إنّما هو بناء لها. فإذا أعطيناها معنى ووظيفة في حياتنا، دلّ ذلك على أننا نميناها وهي في الأصل عجماء وبكماء" (بن عياد، 2012، ص 116).

فشجرة النارنج هي شجرةٌ تنتمي إلى فئة الحمضيات، غير أنّ المُؤلفة جعلتها علامة مائزة، فاغتنت هذه العلامة بما اكتسبته من دلالات مُتعدّدة أهمّها أنّها ماتت بموت صاحبتها" بنت عامر" التي رعتها وسقتها. ويُمكنُ أن تدفع العلامة بالمُؤول "إلى اتخاذ وجهتها الخاصة بها، من غير تشبّث من المؤول بغاية مُطلقها، فإنّ ذلك يغدو من قبيل التأويل، بحيثُ يُغرق هذا في الذاتيّة وينتقل التأويل من فعل مُسلط على العلامة إلى فعل تُمارسُه تلك العلامة"(بن عياد، 2012، ص 117).

فغاية المدرك إذن، ليست معرفة حقيقة العالم، وحقيقة الأشياء بقدر معرفة ذاته، وإثبات وجوده من خلال عملية إدراكه للعالم، فالذات الراوية في "نارنجة" أثبتت وجودها من خلال إدراكها للماضي، والحاضر إدراكا مخصوصًا من جهة، ومن خلال ما يوجد بينها وبين المروي له من مُشترك ثقافي من جهة أخرى.

خاتمة

ISSN : 2625 - 8943

وما نخلص به من هذا البحث أنّ النظر في مظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي ، اقتضى منّا الانطلاق من النص، والمقام، ثمّ الانفتاح على العالم. وبهذه الرؤى المُتعددة حاولنا مُقاربة رواية "نارنجة" لجُوخة الحارثي مُقاربة سرديّة، فتبيّن لنا أنّ الذات الرّاوية تنخرط في خطابها، وقد انكشف انخراطها من خلال بعض المُشيرات التعيينيّة مثل الضمائر، والظروف المكانية والزمانيّة، وبعض المُشيرات التقديريّة من نحو التعبيرات التقويمية، والانفعالية وعبارات الرغبة، وعبارات الشك واليقين.

وقد تدعّم انخراط هذه الذات في مستوى أقوال الشخصيات المتكلّمة والسيطرة عليها، وتوجيهها توجيهًا مخصوصًا. وقد تجلّى ذلك في مستويين: أوّلهُما، عمليّة نقلها؛ لأقوال الشخصيات نقلاً مُباشرًا، إذ تحرص الذات المتلفظة في الخطاب المباشر، والخطاب الباطني على تمييز كلامها من كلام الشخصيات، وإضافة بعض الإشارات، والإيماءات في خطابها الاسنادي؛ لتُبيّن حالة المتكلمين، وتوجه كلامهم. وأما ثانيهما، فهو عمليّة نقله أقوال الشخصيّات المتكلّمة نقلاً غير مُباشر، إذ تنتفي القطيعة التلفظيّة بين زُهور الراوية والشخصيّة المتكلّمة، فتُعيد صياغة أقوال الشخصيّة بأسلوبها الخاص في الخطاب غير المُباشر. وتعمد زهور أحيانا إلى تحويل الكلام الذي تتلفظ به الشخصيّات إلى أحداث مرويّة، وهي صياغة لا تخلُو من ذاتيّة الصائغ والمؤول.

وقد اغتنت المقاربة السرديّة التلفظيّة لمظاهر الذاتيّة في الخطاب الروائي بانفتاحنا على مسألتي العالم والإحالة، فحاولنا استجلاء مظاهر الذاتيّة في مستوى العوالم القصصيّة التي تقُدّها الذات الرّاوية، إذ تنتقي من الممكنات اللامتناهيّة عالما مُمكنًا واحدًا، وتُفرغ المراجع والأشياء من دلالاتها الأولى، وتمنحها دلالات أخرى تتماشى مع أفكارها، ومُعتقداتها، فينتجُ عن ذلك تحور في معاني المرجع (الأماكن، والأشخاص، والزمان)، والأشياء. وبذلك يمكنُ القول إنّ "الذاتيّة" في الخطاب الروائي ليست استراتيجيّة في الكتابة ينتهجها المُؤلف تقليدًا للكتاب الآخرين فحسب، وإنّما هي وجه من وجوه الأدبية وضرب من إثبات الذات، والاحتفاء بها سردًا.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر:

الحارثي، جوخة (2016)، نارنجة، بيروت: دار الآداب، (ملاحظة: لقد استعملنا النسخة الالكترونية الموجودة في الرابط الآتي) https://www.bookssky.com/ar/read?id=1528

المراجع:

ــ المراجع باللغة العربيّة:

ISSN : 2625 - 8943

ـ بدري، أحمد الناوي، (2015) الحياد في الرواية، هل هو محضُ تصوّر؟ " الكرنفال" لمحمد الباردي أنموذجًا، ضمن كتاب جماعي، **محمد الباردي روائيًا مُبدعًا**، تونس، ط1 .

ـ ريفارا، رينه، (2015) **لغة القصّة مدخل إلى السرديات التلفظيّة**، ترجمة محمد نجيب العمامي، الرياض، جامعة القصيم.ط1.

ـــ سارتر، جان بول (1964)، **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة عبد المنعم الحفني، مصر، مطبعة الدار المصرية للطبع والنشر والتوزيع، ط1.

ـ عباس،إحسان، (دت) **فن الشعر**، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت لبنان، ط3.

ـ بن عياد، محمد (2012)، **في المناهج التأويلية**، مطبعة التسفير الفني ، جامعة صفاقس، وحدة البحث في المناهج التأويلية، ط1

ـ القاضي محمد، (2010) **معجم السرديات**، صفاقس، تونس دار محمد علي الحامي، ط1 .

ـــ بن محمد الخبو ،محمد (2020)، **أخبار العشاق وعوالمهم مدخل إلى سرديات بلاغية**، دار محمد علي للنشر صفاقس ، تونس، ط1.

ـــ بن محمد الخبو، محمد (2002)، **قراءات في القصص**، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1.

ـ المراجع باللغة الفرنسيّة:

- Benveniste, Emile, ***Problèmes de linguistique générale II***, éd, Cérès, Tunis, 1995.

- Descartes,(Rene) , ***Discour de la methode***, Garnier- Flammarion, Paris,1966.

- Genette ,(Gerard), ***Figures III***, seuil, Paris,1972.

- Orecchioni ,(Cathrine kerbrat), ***L'énonciation, de la subjectivité dans la langage***, éd .Armand Colin, Paris,1980.

- Rabatel (Alain) ,***La construction textuelle du point de vue***, Delachoux et Niestlé, (SwitZerland), Paris,1998.

- Zink (Michel), ***la subjectivité littéraire***,collection écriture Press Universitaire de France,1985.

ISSN : 2625 - 8943

النسيج في زمانه الرقمي : بين الابداع والمسؤوليه

Textile in Its Digital Era: Between Creativity and Responsibility

د. عمر عياد

جامعة قابس، تونس

البريد الإلكتروني: amorayed75@gmail.com

الملخص:

يمثل التطور التكنولوجي والوسائط الرقمية الحديثة محور مسائلة فنية تستدرج قيم التواصل بين المنسوجة ببعدها المادي وبين حدود توظيف الثورة الرقمية في مجال الابداع لا سيم في مجال النسيج وذلك بتوظيف طرق انتاج مبتكرة ومستحدثة وقد لعبت التكنولوجيا دورا محوريا في اعادة اخراج المنسوجة التقليدية من الحرفة الى الشكل نحو المسائلة والمشكل في إطار عمليات انتاج يعيد التفكير في المنسوجة ببعدها المادي ضمن إشكالية المعاصرة. ومن حلال الاداء التكنولوجي والتقني تكمن جملة من الإشكاليات التي تبحث في مسالة المنسوجة الفنية ما ين المادي واللامادي كوسيلة للتعبير عن مضامين التحول ومقاصده في رهانات الفن المعاصر تجاه التراث والهوية الإبداعية.

Summary:

Technological development and modern digital media are at the center of artistic questions that draw the values of communication between the textile with its physical dimension and the limits of the application of the digital revolution in the field of creativity, especially in the field of textiles, by the employment of innovative and updated production methods. Technology has played a pivotal role in the reextraction of traditional textiles from craft to form towards accountability and problem within the framework of production processes that rethink the textile with its physical dimension within the problem of contemporary. Through technological and technological performance lies a number of problems that are considered in the issue of artistic textiles, between material and intangible, as a means of expressing the contents and purposes of transformation in the bets of contemporary art towards heritage and creative identity

ISSN : 2625 - 8943

المقدّمة

لطالما مثّل النسيج أحد أعرق الفنون اليدويّة وأكثرها التحاما بحياة الإنسان اليوميّة والثقافيّة، حيث شكّل منذ القدم مرآة للهويّة، وسجلاً للذاكرة الجمعيّة، ووسيلة للتعبير عن الانتماء الطبقي أو الجغرافي أو الطقوسي. غير أنّ هذا الفن الذي نشأ في رحم الحرفة التقليديّة، ودُوِّن على أنوال الطين والخشب والخيط، وجد نفسه في العصر الرقمي أمام تحوّلات جذريّة مسّت بنيته ومفاهيمه وطرائق إنتاجه وتلقّيه. فبين رهانات الإبداع الجديدة التي أتاحتها التكنولوجيا، وتحدّيات المسؤوليّة تجاه التراث والبيئة والهويّة،

اتجه الفنان إلي استخدام أساليب مستعارة من مجالات فنية أخرى فاحتوت أعماله النسيجية على صباغة، بصمات، أستنسل، كولاج ورسم زيتي، كما أثري سطح مشغولاته بتأثيرات ملمسية من خلال إضافة تطريز، تريكو، عقد مكرمية، كروشيه وبذلك استطاع الفنان أن يتحرك بين مجالات الفن المختلفة وذابت الفوارق الاستخدامية للخامات، فاحتوى المسطح النسيجي على تطريز، أباليك، وخامات متنوعة وغيرها من الخامات التي أدخلها في مجال عملياته الابداعية والنسيجية لتطوير ثراء السطوح النسيجية تشكيلياً وجمالياً.

ليحضر الفن الرقمي بكونه، "تطويع التكنولوجيا الحديثة وتقنية المعلومات لخدمة الفنون بمختلف أشكالها، وانشاء أعمال فنية مرئية أو سمعية أو محسوسة" (**قبوس**، مها أحمد، 2011، صفحة45) ، في مجال إنتاج الأعمال النسيجية المعاصرة ويصبح امرا واقعا يفتح آفاقاً جديدة للتشكيل والابتكار من خلال تصميم النماذج الرقمية معقدة لأعمال نسيجية واستخدام برامج التصميم الرقمي وهذه النماذج يمكن أن تتضمن أشكالاً وزخارف غير تقليدية صعبة التنفيذ بالأساليب اليدوية التقليدية. كما تحضر تكنولوجيا الرقمية بالطباعة المباشرة على الأقمشة باستخدام الطابعات الرقمية إدخال تفاصيل دقيقة وألوان غنية في أعمال الفنانين.

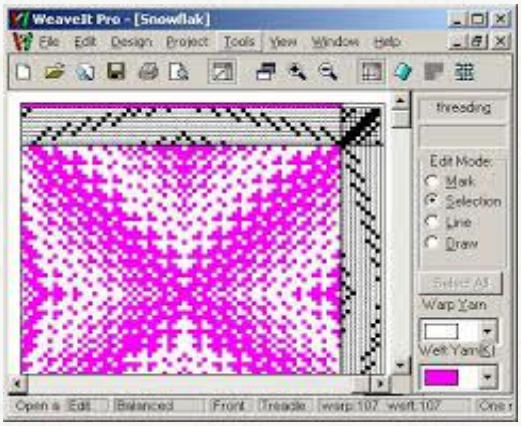
ليقف فن النسيج اليوم على عتبة أسئلة جوهريّة تعيد النظر في شروط وجوده المعاصر. كيف يمكن للنسيج أن يتطوّر دون أن يفقد عمقه الروحي؟ وهل يستطيع الفنّان المعاصر أن يوفّق بين الإبداع الحرّ والمسؤوليّة الأخلاقيّة والثقافيّة؟ هذا ما سنحاول تفكيكه فيما يلي.

1- النسيج كفنّ متحوِّل في البيئة الرقميّة

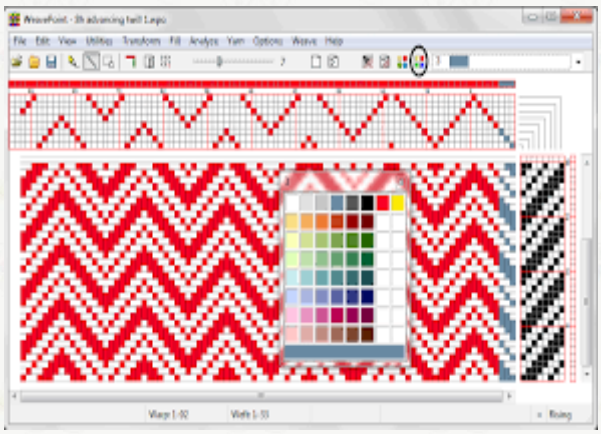
لم يعد النسيج في العصر الرقمي، مقتصرا على الطُرُز التقليديّة أو الأنسجة اليدويّة ذات الطابع المحلّي، بل أصبح يتجاوز بنيته الحِرفيّة نحو أفق بصري مفاهيمي متطوّر، تُعيد من خلاله الوسائط التكنولوجيّة تشكيل العلاقة بين الفنّان والخامة، بين الذاكرة والتقنية، وبين الماضي المتجسّد في الطقس النسيجي والراهن المتحوّل في واجهات الشاشة. لقد غدا النسيج اليوم أكثر من مجرد بنية زخرفيّة تُنظّم بالخيط والعقد، بل أصبح نظامًا بصريًا معقّدًا يتفاعل مع الخوارزميات، ويتعالق مع البرمجيات، ويتماهى مع أشكال جديدة من الإدراك الحسي والتأويل البصري. فلم تعد الخامة تُقاس بملمسها أو بثقلها أو بقدرتها على التحمّل، بل بما تتيحه من إمكانات رمزيّة وقرائيّة، إذ تُصبح الألياف الرقميّة معادلاً بصريًا للخيط اليدوي، وتغدو الشاشات امتدادًا للأنوال التقليديّة، لا قطيعة معها فلم يعد. الفنّان صانعًا يدويًا فقط، بل مبرمجًا للّون والإيقاع والتقابل، إذ باتت أدواته تتراوح بين برامج التصميم ثلاثيّ الأبعاد، والمولّدات الخوارزميّة، والمنصّات التفاعليّة. وهذا ما يجعل من "النسيج الرقمي" ممارسة تستند إلى البُعد التصويري والرمزي. **"والنسيج ليس مجرّد تشابك بسيط للخيوط، بل هو تنظيم لتدفّقات، ومخطّط حيّ للعالم"** (Gilles Deleuze & Félix Guattari 1980, p. 551)، **حيث** لا ينظر هذا التصوّر الفلسفي إلى النسيج بوصفه ممارسة يدويّة أو شكلا زخرفيا فقط، بل يُعيد تأويله كآليّة وجوديّة تعمل على ترتيب العالم بصريًا وانسيابيًا. فكل خيط لا يُمثّل عنصرًا معزولًا، بل يدخل ضمن شبكة من العلاقات الحركيّة التي تُنتج المعنى، وتُعيد رسم العلاقة بين العناصر في حيّز زمانيّ ومكانيّ متحرّك. ووفق هذه القراءة، لا يُنتج النسيج مادّة محسوسة فحسب، بل يُنتج رؤية، ويوزّع الطاقة، ويُجسّد البُنية الحيّة للعالم، ما يفتح هذا إمكانيّة تأويل النسيج الرقمي بوصفه ليس تطوّرا ماديًا فقط، بل تحوّلا في طبيعة السرد البصري ذاته، حيث لم يعد الشكل غاية في ذاته، بل حاملًا لبنية رمزية قابلة للقراءة. فالنقوش ليست مجرّد زخرفة، بل خطاب لغويّ يُكتب بلغة الخيوط، وتُعاد صياغته بخطابيّة الشفرة الرقميّة. وغدت الخامة التي كانت شاهدا على زمنيات الانشاء الحرفي والصّنعة تتماهى مع مفاهيم مثل "التفاعليّة"، و"المرئيّ الافتراضي"، و"التشغيل البرمجي". فلم يعد النسيج يُنجز في صمت الورشات المعزولة، بل يُبثّ مباشرة عبر الشبكات، يُعاد تعديله بصريًا من قِبل الجمهور، يُخزّن، يُفلتر، يُحوّل إلى مجسّم أو صورة ثلاثيّة الأبعاد قابلة للعرض في فضاءات ميتافيرسية. من هنا يتولّد مفهوم جديد للنسيج لا كمادّة تُلتحم، بل كخطاب بصري يتقاطع فيه الحرفي بالجمالي، والتقني بالرمزي واللوني واهم ما يميز برامج تصميم المنسوجات الرقمية هي القدرة على تجربة الألوان والأنسجة والأنماط المختلفة واستكشاف إمكانيات التصميم. كما توفر برامج تصميم المنسوجات الرقمية معاينة التصميمات في بيئة افتراضية، "يتميز فيها الفن الرقمي بالدقة والابتكار في إنتاج الأعمال الفنية المرئية أو السمعية أو المحسوسة، والتنوع واللامحدودية في الأفكار والتطور من خلال

ISSN : 2625 - 8943

استخدام البرمجيات الرقمية" (**سماحة، وفاء محمد،** 2017.،صفحة158)، تعطي محاكاة للمنسوجة قبل النسج والسماح بادراج التعديلات اللازمة لتحقيق الرؤية الإبداعية للفنان، ولا يقتصر دور برنامج تصميم المنسوجات الرقمية على تبسيط عملية التصميم فحسب، بل يعمل أيضًا على رفع مستوى الدقة والدقة في إبداعاتنا، ومن بين أنواع البرامج التصميمية النسيجية Weave It Pro وبرنامج WeavePoint



الوجه التصميمي للنسيج على برنامج



الوجه التصميمي للنسيج على برنامج

weave point

weave it pro software

ولعلّ ما يُميّز هذا الجيل الجديد من الفنّانين الرقميّين، هو قدرتهم على إعادة توظيف هذا الإرث النسيجي الغنيّ ضمن معالجات تخييليّة جديدة لا تنفي المرجع، بل تعيد صياغته وفق منطق العصر. فهم لا ينسجون فقط، بل يبرمجون، لا يزخرفون وحسب، بل يشكّلون نصوصًا حيّة متحوّلة، حيث يصبح التكرار الآليّ وحدةً إيقاعيّة، والخطأ البرمجيّ عنصرًا تعبيريًا، والملمس الافتراضيّ وسيطًا حسيًّا. وهكذا تتقاطع في أعمالهم مشهديّة النسيج التراثي بنسق الصور المتحرّكة، وتتزاوج العلامات الرمزيّة بالتقنيّات السينمائيّة والضوئيّة، ليولد شكل هجين، مركّب، معقّد، هو النسيج المعاصر بجمالياته الخاصة، "
فالجمال في ذاته ليس وجوداً ولابد لقوة حاسّة من أن تستشعره" (عفيف بهنسي، 1972، ص 69-70.)

ISSN : 2625 - 8943

وهنا يغدو من المشروع أن نسأل: هل نحن بصدد تجاوز مفهوم "الخامة" كما عرفناه؟ أم بصدد إعادة توسيعه ليشمل ما هو افتراضي، متبدّل، وغير ملموس؟ إنّ النسيج الرقمي لا يُعيد فقط إنتاج الحكاية القديمة، بل يُحدث قطيعة معها في المستوى الحسّي، ووصلاً معها في المستوى الرمزي. وبين هذين القطبين، يولد شكل ثالث، مفهومي، مفكّك، يؤسّس لمسار جديد للفنّ النسيجي في زمن الصورة، وزمن الكود، وزمن التجربة التفاعليّة، فعندما يكون المثير الجمالي غير مألوف أو جديدا تسود الرغبة في التعرف إليه ومن ثمة يفضل على غيره، أما عندما يصبح هذا المثير مألوفا، فإن التشبع به يتصاعد ومن ثمة يؤدي التعرض الإضافي له إلى تناقض التفضيل الخاص به." (د. شاكر عبد الحميد. 1978. ص 53)

لتحضر في هذا السياق اعمال الفنان ' شين بيرلي-دوتشر.Shane Perley-Dutcher ' مثيرة ومختلفة وهو فنان الوسائط المختلطة من 'ولاستوك' في 'نيو برونزويك'. تدرب في كلية نيو برونزويك للحرف والتصميم، وحصل على دبلوم في الدراسات الفنية للسكان الأصليين وتصنيع المجوهرات. يستمد شين إلهام تصميمه من المعرفة التقليدية والجماليات المعاصرة. يستخدم شين مواد طبيعية مثل خشب البتولا والأرز والتنوب والرماد والنحاس والفضة والذهب والبلاتين لإنشاء خطوط فريدة من المجوهرات والمنحوتات الفريدة من نوعها. يجمع شين مواده التقليدية لفنه لأنها تحافظ على ارتباطه بالأرض، وتشتمل على جزء مهم من رحلته الإبداعية تدمج تقاليد الزينة والجماليات والتقنيات المعاصرة اين جمع بين النسيج في الاسلوب والنحت كتقنية معتمدا التطبيقات الرقمية في التصميم.

Shane Perley-Dutcher, *Palitahamso/Proud*, 2023; *Where Water meets land*, 2020; *Skitkomikw/Mother Earth*, 2020; *The Crown*, 2024.

ISSN : 2625 - 8943

2- بين الإبداع والانزلاق: مسؤوليّة الفنّان أمام التراث

لا يخلو الانفتاح الإبداعي للمنسوجة المعاصرة على الوسائط الرقميّة من إشكالات جوهريّة تمسّ جوهر الممارسة النسيجيّة، بل وتضع الفنّان أمام مسؤوليات مضاعفة، تتطلّب قدرًا عاليًا من الوعي الجمالي والأخلاقي معًا. ففي خضمّ الانبهار بما توفّره التكنولوجيا من أدوات تصميم، ومحاكاة ثلاثيّة الأبعاد، وتوليد آليّ للأشكال والزخارف، يكمن خطر جوهري: أن تتحوّل المنسوجة إلى واجهة تقنية محضة، تفرغ النسيج من حمولة رمزيّة وثقافيّة ضاربة في الذاكرة، وتقطعه عن جذوره الاجتماعية والأنثروبولوجية. إذ لا يمكن الحديث عن النسيج دون استحضار تاريخه الجماعي، بوصفه ممارسة تشاركية شكّلتها النساء من خلال تراكم ثقافي ابداعي ضمن الورشات المنزلية، أو في فضاءات النسج المرتبط بالمواسم والمعتقدات والتحوّلات الحياتية والاحتفالات، فـ" الصّناعات التقليديّة (هكذا في صيغة الجمع) فنون شعبيّة يدويّة " (Bahnasi Afif،1971 page 18)

لقد ظلّ النسيج على امتداد قرون أداة لحفظ الذاكرة، وحاملا للرموز، ومنسوجا يُحاك بأنامل الأنوثة وخطاباتها. فيروي كل خيط حكاية من الصّبر والجهد، وتحيل كل عقدة إلى معنى دفين من عواطف نسويّة. لذلك، فإنّ إحقام الوسائط الرقميّة على هذا الفن لا ينبغي أن يُختزل في بعده الشكلي أو الأدائي، بل ينبغي أن يُستوعب كتقاطع حذر بين الذاكرة والتقنية، بين الروح والآلة ذلك إن التراث يمكن استغلاله فنيا، "حيث نأخذ بدراسة القديم ونترك ما لا يفيدنا بالمعاصرة وتكوّنه إلى حيث يصبح لغة ذات طابع يمثلنا من جهة ويمثل لغة عامة تقبله وتهضمه الشعوب الأخرى ويضيف إليها كثيرا من ثقافتنا وينقلها إليهم وهكذا تكون عن طريق التراث قد ساهمنا في خضم الحضارات المنافسة لنا عالميا". (فرج عبو. 1982. ص772.)

وعليه، تظلّ المسؤولية الأخلاقية للفنّان المعاصر قائمة في استحضار روح الحرفة دون الوقوع في فخّ المعاودة. فليس المطلوب أن يُعيد الفنان إنتاج الرموز التراثية كما هي، أو أن يكرر أنماط الزخرفة التقليدية دون وعي تاريخي وجمالي، بل أن يسعى إلى استلهام هذه الجذور في ضوء تساؤلات العصر، وفي انسجام مع الرهانات التعبيريّة الجديدة التي تفرضها البيئة الرقمية. عليه أن يُعيد توليد الموروث لا نسخه، وأن

يفكّك الرموز دون تسطيحها، وأن يُجسّد الذاكرة دون تحويلها إلى سلعة أو مجرّد نمط يُستهلك ويُنسى. اين "يحاول إستلهام أعماله من التراث في محاولة منه للبحث عن الهويّة وإيجاد خصوصيّة في عالم تشابهت فيه الأشكال وامتزجت حتى فقد خصوصيتها إلى حدّ كبير، وأصبحت لا تعبّر عن شخصيّته وبصمته الفنيّة المميّزة، فهو لا يلجأ إلى قواعد التراث وتقاليده وتقنياته كغاية في حدّ ذاتها وإنما يلتقط من هذه التقاليد بقدر ما يستوعبه ليعيد تنظيمه وترتيبه ودمجه على نحو الطراز الفني المميز له ليخرج في النهاية المنتج الفني الأصيل بعيدا عن التقليد ". (أمين القريطي، 1984، ص84.)

وهو ما سعى اليه الفنان النساج " كينت ويليامز. Kent Williams " الذي يقوم بصناعة الألحفة منذ أكثر من عشر سنوات باستخدام قطع صغيرة، يقوم بإنشاء أعمال كثيفة قائمة على الأنماط تستكشف الإمكانيات التي لا تنضب للخط والشكل واللون والضوء والنمط والمناظر الطبيعية، لتستكشف بعض أعمالي الرقمية أيضًا الإمكانيات التي لا تنضب للحياة في مجتمع حديث وصناعي وتكنولوجي. "
تعود بعض الأنماط التي يعمل بها إلى خياطة اللحف التقليدية، بتاريخها الطويل في استخلاص التصاميم المعقدة من الأشكال البسيطة. لكن معظم تصميماته لها جذورها في الفن والتصميم الحديث، بدءًا من النقوش الخشبية اليابانية ونسيج باوهاوس وحتى الفن التشكيلي وحركة الأنماط والديكور. لقد تأثر بتقاليد الفن التجريدي الحديث التي تعود إلى قرن من الزمان، من بيت موندريان إلى إلسورث كيلي إلى بريدجيت رايلي وغيرها. لقد تأثرت أيضًا بالعالم الحديث من حولي: Slinkys وSpirographs ولوحات الدوائر وبطاقات البت. الهدف هو تجاوز هذه التأثيرات، لصنع شيء له تأثير فوري مع إخضاعه أيضًا لمزيد من التدقيق.

نماذج من الاعمال النسيجية للفنان كينت ويليامز

إنّ العلاقة بين الإبداع والتشييء علاقة هشّة، لا تُقاس بالنتيجة البصرية فقط، بل تُقاس بمدى وفاء الفنان لروحه النقديّة، وبقدرته على أن يُحوّل الوسيط الرقمي إلى امتداد إنساني، لا إلى قطيعة. فكم

من منسوجة رقمية بهرت البصر، لكنها خانت المعنى وكم من عمل نسيجي متواضع بصريًا، ظلّ وفيًّا لذاكرته، فلامس الجوهر وأثار السؤال. لذلك لا تكمن قيمة النسيج الرقمي في براعة توليف الألوان والخطوط فقط، بل في الوعي العميق بما تحمله الخيوط من سرديّات، وما تفتحه من أسئلة متعدّدة حول الجسد، والهوية، والسلطة، والذاكرة.

إنّ المحافظة على الأصالة لا تعني الانغلاق في قوالب ثابتة أو تمجيد الحرفيّة بمعزل عن التحوّل، بل تعني ترميم الجسر بين الأجيال، وإعادة تحديث الأسئلة التي طرحتها الأمهات والخالات والحرفيّات على مدى قرون، ضمن لغة جديدة، قادرة على مخاطبة الإنسان الرقمي المعاصر. الأصالة الحقيقية لا تكمن في الاستنساخ، بل في القدرة على الإصغاء لصوت الماضي وهو يتكلّم عبر الأدوات الجديدة، في أن نسمع النول في طنين الشاشة، وأن نعيد اكتشاف الإبرة في نبض الكود.

إنّ الفنّان المعاصر، إذ يقارب النسيج بوصفه خطابًا بصريًا في زمن الصورة المتحوّلة، لا بدّ أن يعي أنّ كلّ تقنية هي موقف، وأنّ كلّ معالجة رقمية هي خيار أخلاقي قبل أن تكون حلاً بصريًا. عليه أن يطرح السؤال لا فقط حول كيف ننسج، بل حول لماذا ننسج، ومن أجل من، وبأيّ معنى. عليه أن يدرك أنّ الرقمنة لا تُبرّر التفريغ، وأنّ الإبهار لا يُغني عن العمق، وأنّ السرعة لا تُعفي من التفكير.

وبين النسيج بوصفه حرفة، والنسيج بوصفه رؤية، تتولّد المسافة الفاصلة بين الأصالة والانبهار، بين الذاكرة والانفصال، بين التفاعل والتشييء. فالحفاظ على هذه المسافة هو جوهر المسؤوليّة الإبداعيّة في الحاضر، لا التمسّك بالثوابت ولا الانسياق وراء المستحدثات. إذ ليس الإبداع الحقيقي في محاكاة التقنية، بل في توظيفها بحسّ نقديّ يعي أنّ ما يُحاك ليس شكلًا فقط، بل أثرًا، وأنّ ما يُنسج ليس خامةً فقط، بل حكاية ممتدّة من الجسد إلى العالم. فـ"جميع القدرات والعمليّات المكتسبة الدّاخلة في الفن، والتقنية في صنع شيء معيّن تتضمن ما في المنتج من المهارات والنواحي الجماليّة والنفعيّة وتشمل أيضا القدرة على الاختراع إن وجدت في إعمال الفكر".(توماس مونرو، 1972، ص62.)

3- النسيج الرقمي كمنصّة للخطاب البيئي والاجتماعي

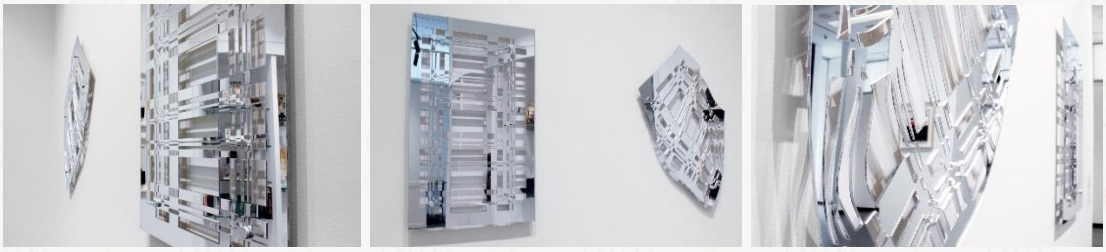
أضحى كثير من الفنّانين يوظّفون النسيج الرقمي كوسيط للتعبير عن مواقف اجتماعيّة وبيئيّة، حيث يُستثمر النسيج في نقد النزعة الاستهلاكيّة، والتلوّث الصناعي، والاستلاب الجندري. من خلال مواد مُعاد تدويرها، أو تصاميم رقميّة واعية تنجز بتقنيات نسيجية راقية، "فالتقنية هي أداء لفكر الإنسان في النمو

ISSN : 2625 - 8943

والتطور" (أحمد فؤاد باشا، 2004، ص 3-4)، أو أعمال فنّيّة تشاركيّة، يعيد النسيج بناء علاقته مع الجمهور بوصفه خطابًا مفتوحًا يطرح أسئلة، لا مجرّد منتج يُباع. وهكذا يتحوّل النسيج إلى أداة مقاومة ناعمة، تحمل في خيوطها بيانًا أخلاقيًّا يحثّ على إعادة التفكير في علاقتنا بالمواد، وبالزمن، وبالآخر. وهنا يلتقي الإبداع بالمسؤوليّة في أسمى تجلّياتهما: حين يتحوّل الفنّ من استعراض بصري إلى ضمير حيّ.

النسيج البيئي ان صح القول كان ولا يزال يجاهد ليتجاوز المحدود، كونه فن معاصر يواكب تغيّرات لأساليب والغايات الفنية ليوظف العناصر البيئية الطبيعية ويستغل الفضلات الصناعية الضارة بأساليب رقمية على مستوى التصميم والتوظيف والتحليل والتطويع لتصبح هذه العناصر قابلة للتطويع ليدوي والبناء التشكيلي. لنجد من اهم التجارب المنجزة في هذا الإطار اعمال الفنانة" ليز أستون**Lizz Aston** " هي فنانة نسيج ومصممة صناعية مقيمة في تورونتو. تبحث في ايجاد مقارابات بين ممارسات النسيج التقليدية والرقمنة والتصميم المعاصر. يشمل عملها النحت والتركيب، بما في ذلك المشاريع التفاعلية والخاصة بالموقع.

تقوم ليز أستون بالاستلهام بشكل مباشر من تقنيات النسيج لبناء لغتها البصرية بتفكيك أنماط النسيج لإنشاء أشكال منحوتة وبصرية، وتجمع بين العمليات اليدوية والأدوات الرقمية.



Lizz Aston, *Optical Weave Mirror ed.2/15; Optical Weave Mirror - Undulate, ed.1/15, 2025.*

هذا الاسلوب - في البحوث النسيجية صديقة البيئة- حديث الولادة من حيث المعالجة الرقمية الا انه فن معاصر بعناصر عريقة، فهو وليد القرن الا انه متجذر رغم حداثته إنه حرفة بصبغة تشكيلية فنية، فهو فن ملموس بلغة الجمال والخلق وهو فنٌ يملك بُعداً تأمُّليّاً في الطبيعة، بُعداً حديثا يوازي بين التكنولوجيا الرقمية والحرفة والتشكيل والبيئة، حيث يحاول الفنان المبتكر من خلاله أن يخلق حسّ التفاعل الحسّي الإيجابي مع الطبيعة من خلال تدوير المهمل وتحويله إلى منسوجات جميلة، أي خلق قيمة بواسطة المهمل المضرّ، فالنسيج البيئي بتصاميمي رقمية ومعالجة يدوية هو فن تحويل اللاشيء إلى إبداع فني بصَري.

ISSN : 2625 - 8943

هذا التمشي البحثي التشكيلي المنتهج من العديد الفنانين، اسلوب زاد الثراء للحقل الفني لجمعه بين التقنيات الحديثة وما لها من ايجابيات كبيرة وهي الرافد الكبير في عالمنا المعاصر الان وبين الفنون التشكيلية والحرفة في بعدها اليدوي الفعلي، فهو يحمل في طياته مفاهيم فنية بحتة " تدوير، نحت، رسم، تشكيل"، كلها تدور في مجال اللامحدود لتخاطب كل الفئات العُمرية في المجتمعات وتجعلها مشدودة الى رسالتها التشكيلية والرقمية والمجتمعية. وهو ما سعت اليه الفنانة التشكيلية "سامية احمد مصطفى الشيخ"

اين عرفت باستخدامها تقنيات الطباعة الرقمية للتعبير عن "بورتريات" النسيج اليدوي، اين استخدمت في بعض اعمالها على تقنية الطباعة على القماش من خلال طباغة نسخة من اللوحة الأصلية، على قماش ثم تقصها شرائط، وعلى جانب آخر تشد الخيوط على المنسج، وفي الخطوة التالية تدخل الشرائط بالتبادل في النسيج، فتبدو اللوحة وكأنها تصويرمن خلال استخدامها الوسائط التشكيلية المتنوعة كالتلوين المباشر بالصبغات وورق الذهب والتشكيل الحر بالخيوط.

أحد اعمال سامية الشيخ من معرضها، "هي في عيونهم" ،2022،

ان النسيج بتصاميم رقمية وممارسات يدوية هو سفير الجمال بشكل ملموس، اين أصبح هذا المجال يتميز بالثراء البصري والتقني لينتج ديناميكية الابتكارات الجميلة من الطبيعة إلى الطبيعة بأسلوب تشكيلي وظيفي أحيانا ويبنى على ابتكارات أغلبها مدروسة ونابعة من وعي فنانين بالتطور العلمي والتقني وضرورة الاستفادة منه في المجال الفني والحرفي وذلك لتطوير فني حديث ولإنقاذ الكوكب من مخاطر الصناعات.

ISSN : 2625 - 8943

حاول عدة فنانين معاصرين ترسيخ هذا الفن في لدى مجتمعاتهم حيث اسسوا هذه الثورة الفنية المعاصرة من بلدانهم الأوروبية خاصة فباتت هناك دينامية مجتمعية تبدلها جمعيات للحفاظ على البيئة وتوظيف الرقة في المجال التشكيلي، وهذا ما رسخته مجموعة من الأعمال النسيجية الفنية حول العالم.

الخاتمة

يعيش النسيج في زمن الرقمنة والتكنولوجيات الحديثة لحظة مفصليّة تضعه أمام تحدّيات مزدوجة: تجديد الشكل دون فقدان العمق، والانفتاح على التكنولوجيا دون التفريط في القيم. وفي هذا المعبر الدقيق، يغدو دور الفنّان محوريًّا في الموازنة بين الإبداع والمسؤوليّة، وبين الحرفة والترميز، وبين الذاكرة والتخييل. فالمستقبل ليس فقط ما نبتكره، بل ما نحافظ عليه أيضًا من رموزنا ومشاعرنا. وبين خيط وخيط، يولد نسيج جديد لزمن متحوِّل، تتعانق فيه يد الأجداد مع نبض الشاشات، ويُطرّز فيه الحنين بلغة المستقبل لينتج فن شامل فنٌ يحافظ على سيرورة العلاقة الإيجابية بين الإنسان ومحيطه ويساعد الفنان النساج على تطوير اساليبه وافكاره. فالمنتج النسيجي "التقليدي" و"الرقمي" هو تعبير مباشر عن التواصل بين الأجيال والتطور التقني والاسلوبي ومدخل من مداخل التجربة التطبيقية للمعرفة البشرية، من حيث إضفاء التصميم التقني الحديث على المواد الخام من خلال رؤية فنية وجمالية، ليعلو هذا الابتكار ويكون له قيمة تاريخية وجمالية ويرتبط الإنتاج الحرفي النسيجي بالتنمية الشاملة والمستدامة لجعلها رافدا من روافد الإنتاج وقادرة على المنافسة عن طريق استخدام التكنولوجيا والتصميم الحديثة التي تتناسب مع ثقافات العصر الاستهلاكية بما لا يخل بالمستوى الفني والتّقني للمنتج الحرفي ودون وضع المعاصرة في موقع التناقض مع التراث وخصوصياته، فبالتقنيات العصرية نحمي موروثنا المادّي والفكريّ.

قائمة المراجع:

1- قبوس، مها أحمد: عالم الفن الرقمي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2011

2- سماحة، وفاء محمد: الرؤية الإبداعية للفنون الرقمية التجريدية والإفادة منها في صياغات فنية لإثراء الجانب الزخرفي لأزياء المرأة المعاصرة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد 47، مصر، 2017 م

3- عفيف بهنسي، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي رسائل في الفن، السلسلة الفنيّة 18، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة، بغداد 1972،

ISSN : 2625 - 8943

4- د. شاكر عبد الحميد. التفضيل الجمالي . مطبعة عالم المعرفة . الكويت .1978.

5- فرج عبو. علم عناصر الفن. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. جامعة بغداد. طبع في دار لين. إيطاليا. 1982.

6- أمين القريطي، مفهوم الأصالة بين التجريد والتقليد في محتوى الإبداع الفني التشكيلي، بحث منشور في مجلّة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، 2مارس 1984،

7- توماس مونرو، التطوّر في الفنون، الجزء الثّالث، ترجمة عبد العزيز وآخرون، الهيئة المصريّة، القاهرة، 1972،

8- أحمد فؤاد باشا، فلسفة العلم والتقنية، محاضرة، بتاريخ الأربعاء، 13-4-2004،

9-"le tissage n'est pas un simple entrecroisement de fils, mais un agencement de flux, un diagramme vivant du monde" *Gilles Deleuze & Félix Guattari, Mille Plateaux, Éditions de Minuit*, 1980, *p*. 551.

10-Bahnasi Afif ،Dictionnaire trilingue des termes d'arts ،Académie arab de Damas ،1971 ،page 18.

ISSN : 2625 - 8943

من رموز مرئية مشفرة إلى هوية بصرية ولغة تواصلية معاصرة بقصر الحمراء

From Encrypted Visual Symbols to Visual Identity and Contemporary Communicative Language with the Alhambra Palace

صليحة خالدي – جامعة صفاقس. تونس
dorakhaldi@gmail.com

الملخص:
يتناول البحث تحليلاً لبعض الأعمال الفنية المنقوشة على جدران قصر الحمراء بغرض فهم وإكتشاف أهم دلالاتها ومعانيها. خاصة وأن هذا القصر يحمل زخرفات نباتية وهندسية تثير الكثير من المفاهيم الخاصة بالدين الإسلامي **كاللامحدودية واللانهاية والتكرار** الذي يبرز قيمة جمالية وإبداعية وإيقاع تناغمي يجعله مميز ومتفرد. فأضحينا ملزمين بالوقوف على حيثيات تأصيل الفن الإسلامي، وذلك من خلال إستخدامه في التصاميم المعاصرة، ليتحول هذا التراث من أعمال توثيقية لحضارة عربية إسلامية إلى قوة إبداعية ولغة تواصلية وهوية ثقافية تعيش معنا ونعيش بها.
اشتمل المقال بالإضافة إلى المقدمة على ثلاث عناصر رئيسية والخاتمة، حاولنا من خلال هذا التمشي الإجابة على الإشكالية. اهتم العنصر الأول بدور الإبداع الفني بقصر الحمراء في بناء ثقافة وحضارة عربية إسلامية. اما العنصر الثاني فقد تناول تحليل أهم الأعمال الفنية القائمة على جدران قصر الحمراء. واستعرض العنصر الثالث إنتقال الأعمال الفنية التاريخية القديمة إلى لغة تواصلية وقوة إبداعية بارزة في تصاميم معاصرة. ومثلت الخاتمة حوصلة لما جاء به البحث مع التأكيد على أهمية التطورات الرقمية في ترسيخ هذا الطراز في التصاميم المعاصرة.
كلمات المفاتيح: قصر الحمراء، الرموز المرئية، الأعمال الفنية، الزخارف الإسلامية، الهوية البصرية، اللغة التواصلية.

Abstract:
This research analyzes some of the artistic works engraved on the walls of the Alhambra Palace with the aim of understanding and discovering their most important connotations and meanings. This palace, in particular, features vegetal and geometric decorations that evoke many concepts related to Islamic religion such as infinity, boundlessness, and repetition, highlighting an aesthetic, creative value and a harmonious rhythm that make it distinctive and unique. Thus, we find ourselves compelled to examine the foundations of Islamic art through its use in contemporary designs, transforming this heritage from documentary works of Arab-Islamic civilization into a creative force, a communicative language, and a cultural identity that lives with us and through which we live.
The article includes, besides the introduction, three main sections and a conclusion, through which we attempted to address the main research problem. The first section focuses on the role of artistic creativity in the Alhambra Palace in building an Arab-Islamic culture and civilization. The second section analyzes the most important artistic works present on the walls of the palace. The third section reviews the transition of historical artistic works into a communicative language and a prominent creative force in contemporary designs. The conclusion summarizes the research findings while emphasizing the importance of digital developments in consolidating this style in modern designs.
Keywords: Alhambra Palace, visual symbols, artistic works, Islamic decorations, visual identity, communicative language.

ISSN : 2625 - 8943

1. المقدمة

خُلقت الصورة قبل الكلمة، مع ولادة الإنسان رافقت تاريخه، ثقافته لتبني حضارات مختلفة، ويكون لها دور في تلاحق الثقافات كما تم إستخدامها كأداة تواصلية قوية لتوثيق أهم أحداث الحروب والفتوحات الإسلامية لتضل كل أمة تعيش بثقافتها الخاصة بها التي تميزها عن غيرها. وبالرغم من ذلك تغير المفهوم القديم للصورة إثر تطور وتحول تلك الرموز المشفرة والزخارف الدينية إلى هوية بصرية تنتمي إلى ذلك المجتمع وتمثل ثقافته ودينه. وفي هذا السياق، شهدت البلدان العربية عبر العصور عدة فتوحات ساهمت في بناء حضارة عريقة تتجذر في كامل أنحاءها باتت أساطير وقصص نسمعها من أجدادنا ونستخرجها من الرموز المرئية والأثار المتبقية على جدران القصور والمتاحف كشواهد وأدلة تساعدنا على سردها. وهذا ما يميز قصر الحمراء بغرناطة عن بقية المعالم الأثرية حيث أنه أضحى قيمة تاريخية وثقافية ومعمارية تمتزج بروح فنية وإبداعية متفردة لمروره بالعديد من المراحل والديانات والثقافات، ويعد اليوم من أهم المعالم الأثرية الإسلامية الإسبانية. فبمجرد الحديث عن قصر الحمرا يخطر في أذهاننا الأعمال الفنية ذات قيمة جمالية خاصة لأنها امتزجت فيه العديد من الفنون والتصاميم مثل صور البلاط الموزاييك والفسيفساء الإسلامية والزخارف النباتية واللوحات الفنية " **لوحة الملوك** " **"لوحة الحب والقتال" "لوحة الحياة اليومية" "لوحة قصر البرطل"**. وتروي هذه اللوحات حكايات وأساطير شيقة فكان لفناني ذلك العصر قوة إبداعية وقدرة على جعل تلك الصور الثابتة تنطق وتنبض وتعبر، والقدرة على التلاعب بالألوان الممتزجة والأشكال القائمة على التكرار والتناظر لرسم وثائق تاريخية مرئية تتحول في أذهاننا صور متحركة نسمعها ونراها ونفهمها وكأن الشخصيات التي نراها في هذه اللوحات تتحرك حيث عبر عنها نزار القباني "بالزخرفات أكاد أسمع نبضها، والمزركشات على السقوف تنادي" (الجزيرة، 2022/5/21، صفحة 1).

أُنشأت هذه الهوية البصرية بمراحل تاريخية مختلفة وأصبحت هذه العناصر المرئية والإبداعات المختلفة معطى فني يستلهم من خلاله الفنان المعاصر أعماله فلم تبقى هذه الزخارف والمنقوشات أسيرة تلك الجدران التي كادت التربة أن تمحيها فنجدها اليوم حاضرة وبقوة في التصاميم الداخلية "الديكور" فتزين جدران المنازل المعاصرة الضخمة. ولأن هذه الرموز باتت تمثل الهوية العربية الإسلامية أصبحنا نجدها في كل بيت عربي وفي الأواني الفخارية والمنسوجات لتحتفل معنا بأعيادنا ومناسباتنا الدينية وتصاميم على أغلفة المنتجات العربية التي يتم ترويجها خارج البلاد للتعريف بحضارة ذلك المنتج ومصممه وثقافة ذلك المجتمع. وكأنها تنادي وتهتف أنا عربية، أنا مسلمة أنا تاريخ راسخ بين الأجيال لم

ISSN : 2625 - 8943

أمت ولم أدفن رغم مرور العصور والأزمنة لازلت باقية. فتحولت هذه الأعمال الفنية والتصاميم لغة تواصلية نعرف بها على أنفسنا للحضارات والثقافات الأخرى.

وتميزت هذه الإبداعات بالاستمرارية والتطور فلم تتوقف قوتها التواصلية أو التعبيرية بل نجدها تتطور، فكلما تطورت التقنيات الإبداعية كلما قام الفنان والمصمم بتسليط الضوء عليها وترويجها والتعريف بها. ومن خلال ذلك يخطر لنا هذا التساؤل **كيف ساهمت الأعمال المرئية الحاضرة على جدران قصر الحمراء في بناء ثقافة وحضارة أمة بأكملها؟ وكيف إستمرت وتطورت هذه النقوش والزخرفات في الأعمال الفنية والتصاميم المعاصرة؟**

للإجابة على هذه التساؤلات، سنتطرق إلى تحليل سيميولوجي لأهم الأعمال الفنية الموجودة في قصر الحمراء وتفكيك هذه الرموز المرئية المشفرة وكشف أساطيرها التي تعبر عن تاريخنا وثقافتنا كما سنكتشف أهم الأعمال الفنية والتصاميم المعاصرة المستخرجة من الروح الإبداعية الإسلامية الموجودة في قصر الحمراء وغيرها.

2. **دور الإبداع الفني بقصر الحمراء في بناء ثقافة وحضارة عربية إسلامية.**

مر الفن الإسلامي بمراحل عدة منذ القرن السابع إلى القرن التاسع ميلادي وتركت كل منها بصمة راسخة تنتمي إلى دولة معينة لتثبت كل منها نفسها وهويتها وحضارتها من خلال أسلوبها الفني التعبيري الخاص بها، فتجتمع كل هذه الحضارات تحت فن متكامل ينبض من عمق الثقافة العربية الإسلامية. وقع تسميته "الفن الإسلامي" تحت الإنتاج الفني الذي وقع منذ هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم سنة 622 ميلادي إلى القرن التاسع، والذي اعتمد بالأساس على مجموعة من المبادئ الفكرية مستنبطة أغلبها من العقيدة الإسلامية تسرد مبادئ العقيدة الإسلامية وطرق العبادة من خلال صور وخطوط ورموز تبرز أهم انعكاسات العقيدة وأساليب خاصة أضحت تتعلق بالفنان المسلم ونتاجاته وهذا ما يجعل الفن الإسلامي له خصوصية وأساليب خاصة مختلفة عن بقية الفنون.

شهد الفن الإسلامي تطورات ملحوظة ومتسارعة في عصر الحكم الأموي بأساليب فنية جمالية غير معهودة من قبل وذلك كان واضحا في بناء مسجد "قبة الصخرة" في مدينة القدس والذي تعتبر من أهم رموز الفن الإسلامي الذي امتزج فيها أسلوب الفن البيزنطي وهيمنت عليه الفسيفساء والخزف والمعادن. بالإضافة إلى العصر العباسي الذي شهد فيه الفن الإسلامي إشعاع كبير في بناء المساجد والتي تتجلى في جماليتها النقش والزخارف وفن الخزف والفخار ومن أهم معالمها البارزة " مسجد القيروان الكبير". وامتد إشعاع الفن الإسلامي بين القرن التاسع إلى القرن الخامس عشر في المغرب وإسبانيا

لتكون منبع للفن المعماري الذي يحمل خصائص متفردة تتكون من أقواس النصف الدائرية المستوحاة من النماذج القوطية والرومانية تختلف عنها على مستوى شكل الأقواس التي أصبحت اليوم كل منها ترمز إلى دين وثقافة معينة، فالمتلقي اليوم يرى هذه الأقواس على أنها رمز روحي ديني وليست أسلوب معماري قديم.

ظهرت العديد من المعالم التي تحمل قيمة تاريخية وثقافية إلى حد الآن ولا زالت تحمل العديد من الرموز وأرشيف حضارة بأكملها، ومن أهم هذه المعالم نجد قصر الحمراء في المدينة الأندلسية، قصرا شامخا لم تتمكن الحروب والأزمات والنكسات إزالته، بقي صندوق مليء بأسرار الحضارة الإسلامية وشاهدا على إنجازات وإمكانيات ثقافية وفنية ودينية وعلى حضارة بنت ذات يوم وعلى فنان قام برسم لوحات تحاكي وتسرد قصص حقيقية يمكننا قراءتها اليوم ومبدع قام بنحت تلك النقوش ولم يبقى له أثر سوى تلك الأعمال التي تحرسها جدران قصر الحمراء.

يعد قصر الحمراء المحطة الأخيرة من الحضارة الأندلسية في إسبانيا، يحمل قوة تاريخية مكنته أن يكون نموذجا راسخا للتفاعل الثقافي والديني بين المسلمين والمسيحيين، يتميز بخصائص فنية جمالية خاصة تجمع بين الجمال البصري وتوازن العناصر المعمارية وأبعادها الوظيفية، حيث ساهم المزيج الفني بين الهندسة المعمارية الإسلامية والأسلوب المغاربي وتأثيرات العمارة المسيحية وعصر النهضة في جعله واحد من أروع التحف المعمارية في العالم وجمعت بين الرمزية الثقافية والفخامة البصرية.

كما نلاحظ أن تصميم الحدائق والمياه تتجاوز قيمتها الجمالية كونها عنصرا جماليا للبناء يبهر الأنظار بل هو دلالة رمزية عميقة توحي للحياة والنقاء والصفاء تتجلى في الجنة والنعيم السماوي فيتم إستخدام المياه في الثقافة الإسلامية معمارياً لهذا الغرض، فهي تعد" تمثيلا للبركات الإلهية ونقاء الحياة، فالقنوات المائية والنوافير تجسد الحركية المستمرة للحياة" (Azmadon، د.ت)

بالإضافة إلى ذلك، فالزخارف الإسلامية والنقوش الخشبية التي تمثل الأسلوب المغاربي كانعكاس للثقافة الروحية على أرض الواقع وتتميز هذه النقوش بأشكال متصلة ببعضها البعض توحي بالاستمرارية والانسيابية... وأشكال هندسية في مقدمتها مضلعات منبثقة من أشكال نجمية التي يتم إستخدامها إلى هذا اليوم كرمز للإسلام، وفي مقابل ذلك، نجد رموز مسيحية كالتماثيل المنقوشة بتقنية ثلاثية الأبعاد ولوحات فنية، فبالرغم من أن هذه الأساليب الفنية ممنوعة في الدين الإسلامي، لكن هذا التمازج راجع لمرور قصر الحمراء بالعديد من الحضارات والديانات وذلك ما مرت به المغرب وإسبانيا من حروب التي منحتها ثقافة واسعة ومتنوعة وجعلتها منبع الفنون الإسلامية.

ISSN : 2625 - 8943

وللحديث عن البعد الوظيفي والجمالي في الأعمال الفنية المعمارية بقصر الحمراء يمكننا تقسيمها إلى أربع عناصر إبداعية **الإبداع المادي المعماري، الإبداع الإنشائي، الإبداع الفني، الإبداع الفكري** (اسماعيل، 2022، صفحة 84)، وهذا إذا دل فهو يدل على أن العناصر الفنية والمعمارية التي تم الاعتماد عليها في قصر الحمراء ليست اعتباطية بل لها قيمة وظيفية ويتمثل ذلك في **الإبداع المادي المعماري** يقوم هذا العنصر بوضع الإنسان واحتياجاته البيئية مدار إهتمام وكأول وأهم مكونات العمارة المتكاملة حيث يوفر بيئة فراغية يحتاجها الإنسان لعيشه وحمايته. ولتحقيق هذا العنصر الإبداعي من خلال **الإبداع الإنشائي** ويتخصص هذا العنصر في إختيار التقنية المناسبة (مواد البناء والتكنولوجيا المتوافرة) واتخاذه كوسيلة كفيلة لتحقيق الإبداع المادي والمعماري وتحقيق الراحة النفسية والفيسيولوجية والإجتماعية فهو " شقان يدخلان بالإجمال في نطاق عملية البناء وكلها منظومات محسوبة مدققة تخضع لعلوم الفسيولوجيا ومسارات الحركة الحرجة والجاذبية الأرضية وقوة تحمل المواد". (رأفت، 1998) إضافة إلى ذلك، يدخل الإبداع الفني في التأثيرات البصرية والنفسية مما يضاعف شعور الإنسان بالانتماء والولاء لهذا المكان، كما يجعل لديه بعد وظيفي يسمو بفن العمارة عن باقي الفنون حيث يتحول من مجرد خدمة انتفاعية إنشائية إلى عمل يحمل بعد إنساني يعبر طريق التطور المستمر عبر العصور والأزمنة متأثر "بأهداف عصره، سواء كانت عقائدية أما اجتماعية ام سياسية، وخالقا لتراث فني وفكري للأجيال اللاحقة." (اسماعيل، 2022، صفحة 84)

3. دراسة تحليلية لمجموعة من الأعمال الفنية على جدران قصر الحمراء

عند الشروع في تحليل الأعمال الفنية الإسلامية نجد عمليتها التحليلية تختلف عن باقي الاعمال الفنية ويرجع ذلك إلى مكونات المدونة، لذلك نجد من المهم التطرق إلى مكونات هذا الفن حيث يتألف أولاً من **الموضوع** أي من أفكار وتعابير تتعلق بوجهات نظر ويكون له مضمون وغرض من كل فكرة حيث ينبني ضمن رموز دلالية غيبية لها مرجعية دينية حيث تكون تلك الزخارف صورة لها معنى معين تختلف عن الفن التشكيلي الغربي "الذي يعتبر تجسيمي طبيعي واقعي" (رزقي، 2022، صفحة 1188). أما العنصر الثاني الذي يتمثل في **التعبير** وهو عبارة عن المعتقدات والأفكار الدينية المرسخة في ذهن الفنان المسلم والتي تعد أداة أساسية للتعبير والتي تعكس ما يريد تبليغه وإيصاله. ويأتي **العنصر الزخرفي** الذي يمكن أن نعبر عنه بوسيلة يقوم الفنان إستخدامها لرسم تلك الأفكار والذي يظفي عليها الجمالية للمضمون والتعبير ليكون جذاب وملفت للإنتباه لذلك يقوم الفنان بتمثيل ما يدور في ذهنه من خلال الخطوط والأشكال والألوان.

ISSN : 2625 - 8943

الرسم البياني الأول: المكونات الأساسية للأعمال الفنية الإسلامية

من خلال تأمل الفنان المسلم في مخلوقات الله وقدرته على الخلق والإبداع فيها والتفكير في عظمة الخالق متأملا في الطبيعة المليئة بالألوان والأشكال وجماليات تبهر العين، نستطيع القول إن هذه الطبيعة منبع إلهامه وإبداعاتها مستخلصا منها عناصر يثري بها مواضيعه الفنية. ومن أهم أنواع وأشكال الفن الإسلامي الزخرفة النباتية المستخرجة من الطبيعة والتي تعتبر من أهم العناصر الفنية الإسلامية، ابتعد من خلالها الفنان المسلم عن تصوير الطبيعة ومحاكاتها وذلك حسب توجيهات العقيدة الدينية التي نهى فيها دين الإسلام عن رسمها وتمثيلها. لذلك انحصرت إبداعات الفن الإسلامي حول الزخارف النباتية المتداخلة والمتقابلة والمتناظرة وتبتعد عن صورتها الحقيقية، يأخذ فروع، أغصان وأوراق النباتات سواء في شكل خطوط منحنية وأشكال ملتفة ومتصلة ببعضها البعض لا متناهية بأساليب تجريدية بعيدا على كل ما هو حقيقي "ومن أنواع النباتات التي رسمت في الفن الإسلامي زهرة القرنفل، البازلاء، سعف النخيل وورقة العنب وقد تنوعت أشكال الأوراق وحافاتها كما اِعتمد الفنان على التكرار والتقابل والتناظر في وضع وحداته الزخرفية للحصول على التكوينات الزخرفية." (رزقي، 2022، صفحة 1189)

وفي هذا السياق، من أهم العناصر التي تمكن من خلالها الفنان المسلم أن يغطي مساحات كبيرة من العمائر كالمساجد الأشكال الهندسية والخطوط المتداخلة والطبقات النجمية. بدت لنا الأشكال الهندسية وسيلة في يد الفنان لإخراج العناصر النباتية والحيوانية من طبيعتها الحقيقية ومن تمثيل شكلها الأصلي، حيث يقوم بتجريدها في شكل دوائر ومربعات ومثلثات وتبسيطها لتتماشى مع معتقداته الدينية التي تأكد على ذلك. ومن أشهر الأشكال الهندسية التي عرف بها الفن الإسلامي " النجمة الإسلامية " بأضلاعها المتعددة والمتفرعة مهيمنة في العمارة الإسلامية بوحداتها وتقسيماتها المختلفة في مساحات متعددة، حيث باتت تدل على دين الإسلام فخرجت من معناها السطحي إلى معنى عميق يبني تاريخ

ودين وحضارة. كما اتضح لنا من خلال الاعتماد على الأشكال الهندسية في الفن الإسلامي أن الفنان المسلم لديه معرفة معمقة بعلم الهندسة والرياضيات وما تحمله من قياسات ووحدات دقيقة وزوايا ليس من السهل الاعتماد عليها والعمل بها.

إلى جانب الزخرفة الهندسية نجد أن الزخرفة الكتابية حظيت بمكانة مهمة في الفن الإسلامي، حيث كان ظهورها متعلق بالوثائق التاريخية التي تميز الدولة والعصر الذي أنجزت فيه " كتبت باللغة العربية التي ارتبطت بالقران الكريم وتأثرت حروفها به فجاءت أغلبية الحروف والزخارف بآياته الكريمة ". (رزقي، 2022، صفحة 1190) وتم دمج هذه الحروف العربية التي تحمل آيات قرآنية وعبارات بالأشكال الهندسية والعناصر النباتية لتكون لها قيمة جمالية خاصة بالفن الإسلامي وتكون جذابة من خلال زخرفتها ونقشها بأسلوب إبداعي خاص به "تتناسق حروفها وتزين سيقانها ورؤوسها وأقواسها بالفروع النباتية والأزهار كما زخرف أرضيتها بتكوينات متنوعة مبدعا في كتاباته المتداخلة لتظهر العبارات على شكل مربع أو مستطيل وبأشكال زخرفية متنوعة وأحيانا على صور بعض الحيوانات." (رزقي، 2022، صفحة 1191) ومع إنتشار الإسلام والعرب في إفريقيا والأندلس والمغرب دخل الخط العربي وأصبح رمز من رموز الدين الإسلامي وانبثقت من خلاله العديد من الخطوط مثل الخط الكوفي والقيرواني والحجازي... وكل خط ينتمي إلى دولة معينة ويرمز إلى ثقافة وحضارة معينة " أما الأندلسيون فقد ابدعوا خطا جديدا عرف بالخط الأندلسي وكان لهجرات الأندلسيين دور أساسي في انتشار هذا الخط في إفريقيا والمغرب." (رزقي، 2022، صفحة 1191)

1.3 الزخرفة الإسلامية الهندسية والنباتية

يعد قصر الحمراء من التحف الفنية وصندوق أسرار الحضارة الإسلامية في ذلك العصر الذي يحمل أهم مكونات وعناصر الفن الإسلامي، لذلك نتخذ الأعمال الفنية على جدران قصر الحمراء مدار إهتمام هذا البحث للتعمق في تحليله وتفكيك رموزه. فبالرغم من عمليات تخريب القصر يحافظ على بقايا البعض منها بفضل عمليات الترميم والإصلاحات التي لحقت به الزخرفة الهندسية والنباتية. كانت جدران القصر في ذلك العصر بمثابة متحف فني، مساحة يبدع فيها الفنان ليروي قصص ويسرد ما يدور في ذهنه، زخارف ونقشات مذهلة تمتزج بها رسومات كتابية لتكمل النغمة الإبداعية والرسالة التي تحملها بتأثيرات الإضاءة الطبيعية عبر شمسيات المخرمة التي تنق جدران القاعة وتم وضعها بكل دقة وحذر. تفنن الفنان الغرناطي في صياغة الزخرفة وتشكيلاتها المتنوعة مخصصاً فيها أبرز القيم الجمالية وما تحمله من توازن وتعادل في كيفية توزيعها المتقن في المساحة وانسجام أشكالها وتناسق ألوانها.

ISSN : 2625 - 8943

صورة عدد 1

صورة عدد 2

صورة عدد 3

صورة عدد 4

أمثلة لبعض لتجريد زخرفي نباتي بقصر الحمراء

الخامة: حجر/ مجال التطبيق: جزء من جدار القصر/ زمن التنفيذ: القرن السابع والثامن هجري

اتسمت هذه الزخارف النباتية بالمرونة والانسيابية وأشكالها المستنبطة من الطبيعة ومن أهم عناصرها المراوح النخلية الكاملة والمتجزأة، الأزهار، الفروع، السيقان النباتية والتوريقات المتعددة الفصوص التي تبدو لنا مبسوطة مرة والمنكمشة مرة أخرى ومنثنيه كما نراها مصبعة ومختتمة تارة وملساء تارة أخرى، تقوم هذه الزخارف بدور خلفية لنقوش كتابية منتشرة على جدران القصر، واخذها كخلفية ليس فعل اعتباطي بل لما تحمله هذه النقوش قيمة فنية وجمالية تساعد الفنان على إبراز الحروف وتوضيحها للقارئ كما يمكننا اعتبار الخط العربي يتميز بالمرونة وقابليته لتشكيل لوحات زخرفية مبدعة.

يخلق التكرار الذي نلاحظه بشكل واضح في هذه الأمثلة جو غنائي بنغمات خاصة ومميزة بعيدا عن الرتابة والملل، كما تم أخذه كوسيلة للتغلب على الفراغ والمساحات الواسعة مما يظيفه من حيوية وحركة ممتعة للمشاهد بسبب ترتيبها وتنظيمها وفقا للمعايير الجمالية. بالإضافة إلى ذلك، يحمل التكرار في

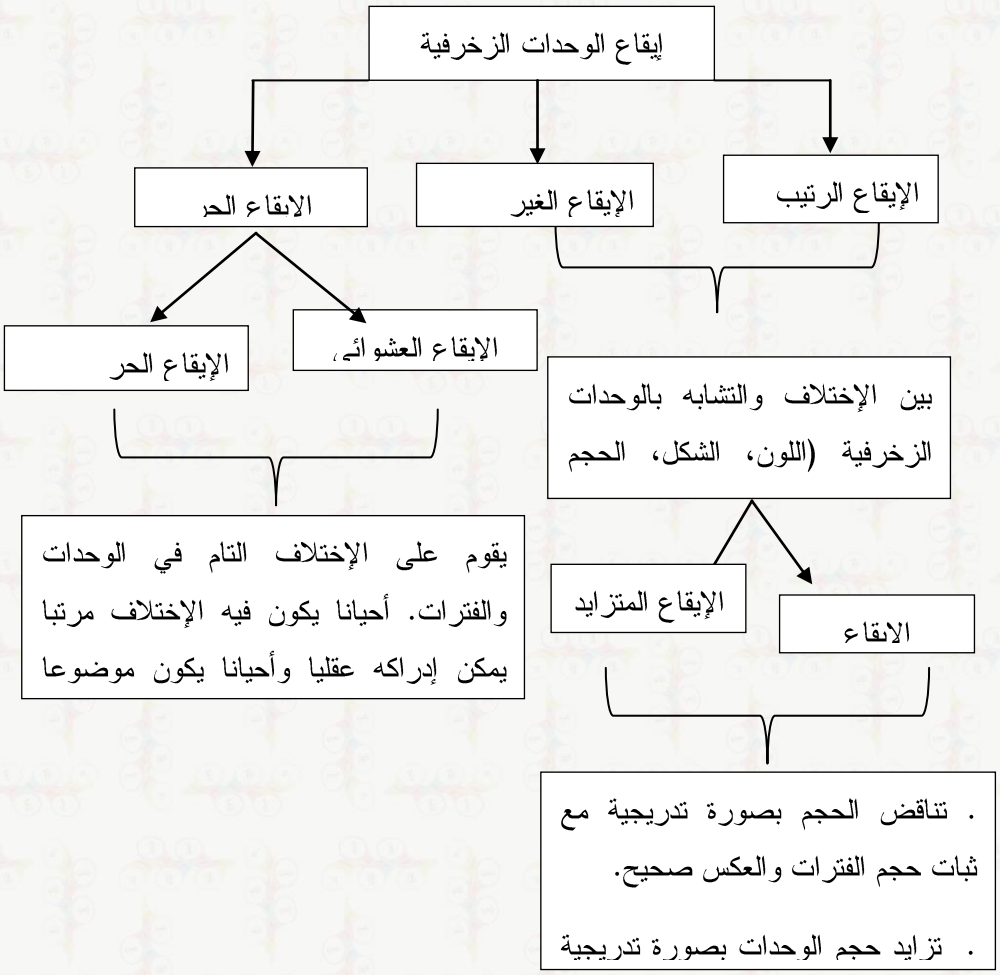
ISSN : 2625 - 8943

هذه الزخارف دلالة الإنتشار والإمتداد وهذا ما يريد الفنان تبليغه. فتنتج هذه الإيقاعات التكرارية إلى راحة نفسية وراحة للعين التي تجعل المشاهد يقرأ قصة تتسم بالحركة والتوازن والجمالية.

يبني الفنان من خلال هذه الزخرفات عالما خياليا لامحدود ولانهائي بأسلوب تجريدي يسلب كل حقائق أو الطبيعة التي تحملها الأشياء ليبتعد عن كل ماهو تصويري وتمثيلي للكائنات الحية والتي يتجرد من خلالها أيضا من كل حدود للزمان والمكان وهذه من أهم أفكار العقيدة الإسلامية التي تتلخص في اللامحدود واللامتناهي. فعرف البعض هذا الأسلوب " بارتفاع بالواقع نحو عالم متخيل وعلوي بواسطة تصورات هي أقرب التمظهرات الروحية، فقد حاول الفنان المسلم تجاوز حدود الشكل الصوري الملموس والمدرك حسيا إلى اللاشكلي المعقول المجرد وذلك بإعطاء الأشكال مدلولات رمزية مرتبطة بالفكر الإسلامي." (لطفي، 2016) ومن خلال ذلك يمكننا التأكيد على أن ثنائية المكان والزمان مفهوم متجلي في هذه الزخرفات وربما الهدف منها التعبير على أن الزمان له إرتباط بالله اللامتناهي واللامحدود الذي علمه في كل زمان ومكان غير مقتصر بوقت معين أو مكان معين.

كما نلاحظ في هذه الأمثلة للزخرفة النباتية ظهور وحدات زخرفية تخلق أحاسيس مقترنة بالحركة في تكوينات الخطوط المائلة والأشكال المختلفة التي تتكرر تتناظر وتتماثل بشكل ديناميكي مما يخلق إيقاع متفرد يتراوح بين الحركة والسكون وتتجسد هذه الثنائية من خلال إستخدام الفنان بشكل مبدع للسالب والموجب، ويتشكل ذلك عبر كثافة الأشكال وإلتصاقها ببعضها البعض وتشابك بين السيقان وبالرغم من ذلك نجد مساحات بيضاء يضعها الفنان متعمدا لتبني جمالية للإيقاع وإنسجام الكتل الزخرفية وتسمى هذه المساحة ب (الفترات) ومن خلال ذلك يظهر لنا الإيقاع كشكل من أشكال الموجب والسالب.
وفي هذا السياق، للإيقاع أشكال وتمظهرات متنوعة التوزيع بين السالب والموجب ونجد من أهم أشكاله المتمثلة في:

ISSN : 2625 - 8943



رسم بياني عدد2: أنواع الإيقاع المستخرجة من التكرار.

يتظهر الإيقاع في هذه الزخارف الإسلامية بقصر الحمراء بتشابه في الوحدات والكتل الزخرفية يمتزج فيه الإختلاف على مستوى الحجم مع النغمات التكرار وهنا التكرار لا يعني التطابق بل التقارب بين المتشابهات وهذا ما يجعل المشاهد يحلق في عالم ديناميكي يتراوح بين السكون والحركة ووحدات بصرية منظمة.

ISSN : 2625 - 8943

بمجرد رؤية هذه الزخرفات نجد الأنماط مستمرة ومتكررة بشكلٍ لا نهائي، ويظهر هذا المثال واضحًا في الأعمال الفنية بقصر الحمراء، بأنماط ووحدات هندسيّة ونباتية تتصف بالاستمرارية، واللانهائية وهذا التكرار الذي سلطنا عليه الضوء في هذه الدراسة يرجع إلى الدين الإسلامي والذي تجلى في القرآن الكريم ومما تحمله آياته الكريمة وكلماته المقدسة من تكرار والذي يعتبر كأسلوب بلاغي يمكن من خلاله التأكيد وتبيين أهميتها. بالإضافة إلى ذلك، يتجلى التكرار في التسبيح ويعد من أهم العبادات التي تعتمد على التكرار. لذلك يمكننا استنتاج أن الهدف من إستخدام التكرار في هذه الزخرفات إضفاء إيقاعية جمالية كما يمكننا وضعه في خانة التعبير على أفكار دينية وعقيدية. رغم أن التكرار يثير مخاوف العديد من الفنون لإسقاطه في الرتابة والملل إلا أننا نجد الفنان الغرناطي أقدم عليه بكل شجاعة في أعماله ومن هنا نستخلص أن التكرار لديه أصول وجذور عميقة في الذهنية الإسلامية. ومن حيث الأساليب المتنوعة لإبداعات الحمراء، نجد إلى جانب التكرار الذي يعطي إيقاع ونغمة بصرية يعيشها المشاهد أثناء قراءته لهذه الأعمال الفنية، تجلى فيه مفهوم المكان والزمان الذي يحيلنا إلى اللامحدودية واللانهاية كما أن الحركة الحلزونية التي نلاحظها مهيمنة في الأمثلة المعروضة تدعم هذه المفاهيم، كما تجسد معنى الحياة الأبدية واللاموت وهذا نابع من الفكر الإسلامي الذي يرى الإنسان يحيا بعد موته. بالإضافة إلى ذلك، تلتحم هذه الزخارف وتتشابك في بعضها البعض لتثري وتدعم نفس المفاهيم والدلالات التي سبق ذكرها والتطرق إليها.

صورة عدد 5

صورة عدد 6

ISSN : 2625 - 8943

صورة عدد 7

صورة عدد 8

أمثلة لبعض لتجريد زخرفي هندسي بقصر الحمراء

الخامة: الجص والحجر/ مجال التطبيق: جزء من جدار القصر/ زمن التنفيذ: القرن السابع والثامن هجري

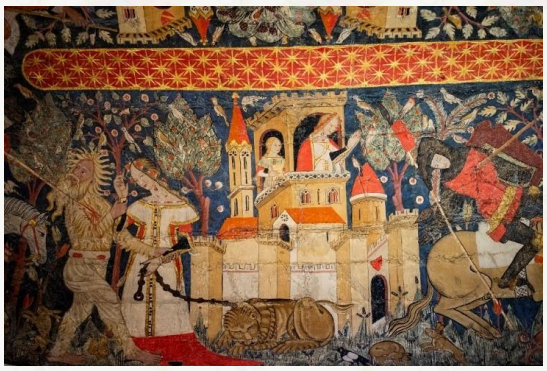
ومن خلال هذه الأمثلة نجد الزخرفة هندسية التي تتألف من الجص والحجر تصب أجزائه في قوالب وتجمع أشكال متعددة لتخرج لوحة فسيفسائية، تندرج من خلال هذه الأمثلة أشكال عادية وشبه منتظمة وبسيطة ومعقدة. تكونت أعمال فسيفساء بالدمج بين أنواع مضلعات منتظمة تارة وتارة أخرى مربعات ومثلثات متساوية الأضلاع وسداسية بأحجام مختلفة تتناوب هذه الأشكال بشكل دوراني حول نقطة ثابتة وتتوزع الأشكال حولها بطريقة دورانية كما ورد في الشكل الثاني والثالث. ونلاحظ في الأمثلة الأخرى مثل الإنتقال من شكل إلى شكل آخر مغاير وتتمازج من خلال ذلك حركات الانعكاس والتناظر. ووضع هذه الحركات الهندسية ليس بشكل عشوائي بل يحمل ضوابط وبنية رياضية وهندسية ذات قيمة جمالية وأصالة، يمثل هذا الأسلوب الإبداعي لصنع لوحات فسيفسائية يسلط الضوء على إستخدام المفاهيم العلمية القائمة على إجراء اختلافات على نفس الشكل. لذلك يعد قصر الحمراء مثال رائع للدمج بين الفن والرياضيات. خلق تكوينات هندسية مذهلة تشكل نجوم وصور متوالدة ومتداخلة. حيث أصبحت هذه الأشكال لها رمزية خاصة بالدين الإسلامي والثقافة العربية التي باتت تميزها بين بقية الحضارات والديانات، ومن ضمن هذه الأشكال وأهمها النجمة الخماسية التي ترتبط ارتباط وثيق بالإسلام وبرؤوسها الخمسة التي ترمز إلى الصلوات الخمسة وأركان الإسلام، فالرقم خمسة لديه خصوصية بالنسبة للمسلم.

2.3 اللوحات الأربعة

فبالرغم من العقيدة الدينية التي تحث الفنان في ذلك العصر على تجنب تصوير أو تمثيل الكائنات الحية أو إستخدامها في أعماله الفنية، إلا أنه التجأ أن يقوم بإبداع لوحات فنية يطغى عليها رسوم لشخصيات حقيقية دون أن يقوم فيها بأي تغييرات، وهذا ما دعانا نفكر في الأسباب التي جعلت الفنان

ISSN : 2625 - 8943

في ذلك العصر التخلي عما تمليه عليه عقيدته ودينه وما استطعنا أن نفسر ذلك إلا بأن الفنان في تلك الفترة كان واعي بأن هذه الحضارة ستسقط يوما ما فقام بهذه اللوحات لتكون شاهدة على تلك الفترة وأخذها كرسوم أرشيفية تسرد أهم الوقائع والأحداث التي مرت بها غرناطة. وربما أنه من خلال هذه اللوحات يمكنه التأكيد على أن الفنان المسلم لديه علم بالثقافة الغربية من طريقة التعبير ومن بعض القصص التي تحاكيها بعض هذه اللوحات. نجد من أهمها الأربع لوحات التي تحمل مستوى فني رفيع وتعبر عن فترة تاريخية عاشتها الأندلس تمتزج فيها الألوان المعبرة والشخصيات المهمة والأحداث المليئة بالحركة التي تجمع بين النزاعات، الحروب، المعارك، الحب والحياة اليومية.



اللوحة الأولى: الحب والقتال

اللوحة الثانية: قصر البرطل

اللوحة الثالثة: الملوك

اللوحة الرابعة: الحياة اليومية

اللوحات الأربعة/ الفترة الزمنية: فترة الأمير محمد السابع (1370 – 1408) أو يوسف الثالث(1376 –1417)

عند النظر والتمعن في اللوحة الأولى بعنوان "**الحب والقتال**" وربط مشاهدها بعنوانها نستطيع فهم التناقض الذي تحمله اللوحة، والتي تجعل المتلقي يتراوح بين الحب والمشاعر والأحاسيس والتعاطف مع

قصة الحب التي انتهت بالحروب والقتال والموت. تعتبر هذه اللوحة نقلة نوعية للفن الذي يقوم به الفنان في ذلك العصر. تبدو لنا هذه اللوحة رسمت بأسلوب أكثر واقعي للشخصيات والأحداث، فهي تمثل فناً مختلفاً للتعبير بطريقة مباشرة للثقافة الغربية الإسبانية بعيدة كل البعد على ما كانت عليه الأعمال الأخرى من أسلوب وطريقة للتعبير والإبداع. وفي هذا السياق، يتبين لنا في هذه اللوحة شخصيتان بارزتان وهي "تريستان وإيزولت" "وهما بطلا قصة حب شهيرة لدى الغرب أعيد نسجها في العديد من الروايات في القرن الثاني عشر في الغرب" (لافي، 2022، صفحة 1) ويعتبر هذا العمل الأول لهذه القصة من يد فنان عربي مسلم، وهذا ما جعلنا نتساءل عن سبب إنشاء هذه اللوحة ومن وجهة نظري الخاصة من الأرجح أن تكون تلك الفترة التي نقشت فيها هذه اللوحة فترة حرجة للمسلمين ولذلك كان الفنان متنبأً بأن قوة غرناطة ستسقط لا محالة وستبقى سوى آثار، لذلك كان هدف الفنان الغرناطي في ذلك الوقت أن يترك آثار تؤكد أنه قادر على رسم لوحات ومشاهد معبرة وإبداعه ليس مقتصراً على الزخرفات النباتية والهندسية كما ارتئينا أن هذا التناقض الواضح في هذه اللوحة التي ترسم عشاق يعيشون قصة حب والهدوء والسلام واضح وتمتزج مع هذا المشهد شخصيات تحمل سيوف وأسلحة داخل معركة كبيرة، أراد من خلاله الفنان التعبير على التناقض الذي يعيشه القصر بين القوة والهيمنة والسلام الذي يعيشه المسلمين في تلك الحقبة الزمنية وبين الخيانة الداخلية والحروب القائمة حول السلطة، وربما يرجع إستخدام هذه اللوحة لأنها تمثل له رمز من رموز الخيانة.

بالإضافة إلى ذلك، نجد العديد من التأويلات التي نشرت حول هذه اللوحة منها أن الفنان الذي رسمها قشتالي الأصل لذلك أظهر فيها أصوله وثقافته الغربية، " إلا أن ابن زمرك الشاعر الأندلسي الشهير التي تزيّن قصائده جدران القصر يفسِّر سبب وجودها بأنها رسالة إلى زوَّار القصر من السفراء الأوروبيين أن سلاطين المسلمين في غرناطة لديهم معرفة واسعة بالثقافة والأدب الغربي، خاصة أن ملوك بني الأحمر كانوا يستقبلون السفراء والملوك في تلك القاعة، فكانت بمثابة الواجهة لهم." (لافي، 2022، صفحة 1)

ورغم هذا الأسلوب المختلف نجد الفنان المسلم لم ينسى بوضع بصمته في هذه اللوحة حيث نجده وضع انعكاس لأسلوبه الفني الذي يقوم بتجريد الشيء من حقيقته وكان ذلك واضحا في رسم بعض الشخصيات الذي قام بتغييرات في شكل الوجه واليدين وربما هذا يدل على أن الذي أنشأها فنان غرناطي مسلم.

بينما نجد قصة مختلفة في اللوحة الثانية "**قصر البرطل**" يغلب عليها مشاهد للأمراء في تلك الفترة بأسلوب فني مميز الرسم الجصي "**fresco** " وهو رسم جداري يتم إنشائه على الجص الجيري ويستخدم الماء كوسيلة لدمج الصبغة الجافة مع الجص لذلك تصبح اللوحة جزء لا يتجزأ من الجدار بأسلوب فني متفرد وجاذب للأنظار. عند إكتشاف هذه اللوحة لم تكن بهذا الوضوح لكن قام الفنان الإسباني Manuel López Vázquez برسمه وتنميقه بشكل مبدع سنة1912. جاءت هذه المشاهد على شكل أربعة أشرطة "تبرز نمط الحياة السائد في غرناطة في فترة أبي عبد الله محمد الثالث حاكم غرناطة في أوائل القرن الرابع عشر" (لافي، 2022، صفحة 2).

تهيمن البساطة على مشاهدها التي تعبر على بساطة الحياة اليومية للأمراء في ذلك الوقت من إحتفالات واجتماعات بطريقة عفوية وانسيابية، فهذه اللوحة تعبر على الحياة اليومية الحقيقية في غرناطة وتمثل الوثيقة الأرشيفية لدى المؤرخين. كما تسرد بعض المشاهد نشاط الصيد والذي يعد الأهم في أوقات فراغ الأمير وصراعه مع الأسد، كما أن ظهور هذه الحيوانات مثل الأسد والخيل... تدل على القوة والهيمنة التي تتسم بها هذه الحضارة في ذلك الوقت. وتعكس لنا هذه الأشرطة البسيطة أهم الأحداث اليومية لأمير قصر البرطل، والتي تتجلى فيها أهم الزخرفات والنقوش الانسيابية المتداخلة لتجعل بصمة الفنان وعقيدته موجودة، نظرا إلى أن هذه النقوش أصبحت تمثل توقيع الفنان المسلم على اللوحات حتى وإن كانت الأخيرة لا تندرج ضمن أفكاره وعقيدته وأسلوبه الفني.

أما اللوحة الثالثة المندرجة بعنوان "**الملوك**" واللوحة الرابعة بعنوان "**الحياة اليومية**" الموجودة على جدران قاعة الملوك تتسم بجودتها العالية والإبداع الذي يبهر المشاهد. فتسرد هذه اللوحات الحياة اليومية للملوك منها مشاهد الصيد ومن أهم العناصر التي تجذب الإنتباه هي هيمنة الزي العربي وكأن الفنان من خلالها يريد التأكيد على أصله العربي والذي حاول إدراجه وتوضيحه من خلال رسم الملوك والشخصيات الحاكمة للقصر من بني نصر بحلي عربي مثل الجبة والإزار والعمائم.

3.3 الرمزية اللونية للأعمال الفنية بقصر الحمراء

ومثلما كان للإبداع أسلوب معين مرتبط بالعقيدة والدين فإنه أيضا وضع الألوان المعينة لها رابط بتلك العقيدة وقام الفنان بالتعبير عنها بقوة وقام باستخدامها حسب دلالاتها التي وردت في القرآن الكريم الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأزرق والأصفر. ومن أبرزها اللون الأبيض والذي يحمل دلالة مهمة في الدين الإسلامي واستخدامه في الأعمال الفنية بقصر الحمراء كان طاغيا وواضحا فيبرز النقاء

ISSN : 2625 - 8943

والصفاء والعمل الصالح، وكذلك الإيمان والرحمة والسلام فهو "من الألوان المحببة لإنسان ما قبل الإسلام وبعده، فهو رمز للنعمة والنقاء والخير والسلام والقوة" (الصبيحاوي، 2018، صفحة 354)

وإستخدام اللون الأسود كان نادرا وهو عكس ما يدل عليه اللون الأبيض، فهو يدل على الأعمال السيئة. فحاول الفنان في قصر الحمراء تجسيد ما جاء به القرآن من مواصفات للجنة فالأحمر يدل على الخراب والدمار والحرب كما أن الأحمر الداكن يذكرنا بالمرجان الذي ذكر في القرآن الكريم، والأخضر فهو يعد اللون الذي يدل على الجنة وملابس أهلها فهو مرتبط بمعاني الخير والحسن والعطاء. فالإستبرق عند الرسامين والمزخرفين فهو يتجسد فاللون الأزرق.

قام الفنان بتوزيعها وترتيبها على جدران القصر ببراعة وإبداع يميزها في التنفيذ ودقة الأداء والتأكيد من خلالها على مدى معرفتهم على معانيها ودلالاتها المختلفة وتأثيرها النفسي في الذهن وتأثيرها الجمالي على النقوش والزخرفات يعطي رونقاً يدعو من خلاله للتأمل دون ملل مع إحساس بتخدير في المشاعر لما تحققه هذه الأعمال الرائعة بألوانها المتدرجة الهادئة في النفس وذلك نفسره من باب اللذة التي تكتسبها النفس عن طريق حاسة البصر " إن النفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللون الأحمر والأخضر والأصفر والأبيض البسيط منها والمركب فالنظر لهذه الألوان يوجب راحة النفس ولذة القلب وسرور العقل ونشاط الذهن وتوفر القوى وذلك لأنها ألوان مشرقة نيرة فالنفس لإشراقها ونورانيتها تميل إلى ما ناسبها." (اسماعيل، 2022، صفحة 94)

نجح الفنان الغرناطي في توظيف هذه الأساليب الفنية بين اللاحدودية في الزخارف والنقش على الجص والحجر وربطها بالألوان المناسبة ذو درجات هادئة والمناظر الطبيعية التي تضيف قيمة جمالية وقوة دلالية. وتفنن الفنان في إضفاء التوازن والتناسق الذي تميز به الفن الإسلامي.

4. النتائج: من أعمال فنية تاريخية قديمة إلى لغة تواصلية قوة إبداعية بارزة في تصاميم معاصرة

شهدت هذه القوة الإبداعية والفنية التي احتواها قصر الحمراء إلى التفكك والتشتت ولم يبقى منها سوى القليل، ولكن رغم ذلك لم يندثر هذا الطراز العربي الإسلامي بل أصبح يمثل لغة تواصلية ووسيلة إبداعية تجعل الفنان والمصمم العربي المسلم يتميز عن غيره في تصاميمه وأعماله الفنية المتميزة. لم يقتصر فنان العصر المعاصر من إكتشاف هذه البنية الزخرفية والنقوش النباتية وتحليل التركيبة الهندسية بل نجده يوظفها ليكون متفرد وليروج هويته الثقافية من خلال إستخدام هذه الروح الفنية.

ISSN : 2625 - 8943

ونرى من أهم الأمثلة التي يمكن التطرق لها الأقواس التي نجدها حاضرة تقريباً في كل بيت مغربي، أضحت رمز من رموز الهوية والثقافة المغاربية بالقليل من التغييرات بلمسات معاصرة تمزج بين الطراز الإسلامي العربي الحاضر في قصر الحمراء وبين أساليب تواكب هذا العصر.

صورة عدد 09: مثال من الأقواس المغاربية المعاصرة

امتد هذا الطراز عبر عقود وشهد تطورات عدة، حيث تهيمن الهندسة المعمارية الإسلامية على العمارة المعاصرة، فبالإضافة إلى نمط الأقواس نلاحظ أيضا الزخارف والأشكال الهندسية والنجمة الخماسية الطاغية على هذه التصاميم ومن بين الأمثل الجديرة بالذكر نجد هذه التصاميم المعاصرة:

صورة عدد 10

صورة عدد 11

أمثلة من التراث العربي في العمارة المعاصرة

يتبين لنا من خلال هذه الأمثلة أن الطراز العربي لم يندرج في اقتباس الأقواس فقط بل أيضا حضوره في الزخرفات والأثاث وتصميم السجاد، حيث أضافت التكنولوجيا الرقمية تطورات على النقوش والزخارف الإسلامية فتظهرها بأكثر دقة وتفاني وإبداع. ونظرا لعمق معاني الزخرفة الإسلامي وما يحمله

ISSN : 2625 - 8943

من دلالات، فالفنان المعاصر يستخدمها ليس للتزيين والتجميل بل كدليل ورمز على الفكر والرؤية الإسلامية الواسعة والدقيقة وتوظيفها في البنية الزخرفية كالزخرفة النجمية، إلى جانب مفهوم التوازن في الشخصية العربية المسلمة التي تترجم من خلال الكثير من أنواع الزخارف المتوازنة في أشكالها. فاستخدام التراث العربي في الأعمال المعاصرة تعكس الانسجام بين الجمالية والروحانية لتكون وسيلة للتواصل الثقافي القوي في المجتمعات المعاصرة حيث أشار الفنان محمد الزدجالي " أنه إذا أُعيد تقديم الطراز العربي الإسلامي بطريقة تُبرز قيمها الجوهرية مثل التوازن والجمال والإبداع، كما أن دمجها في التصميمات الحديثة للمباني والمساحات العامة يعيد إحياء هذا التراث ويعزز الشعور بالهوية." (سليمية، 2025)

ونجد الأسلوب الإسلامي من زخرفة ونقش وإستخدام الألوان في الأواني التي نجدها في كل مطبخ مغربي عربي وتستخدم هذه الأواني في إحياء المناسبات الدينية مثل شهر رمضان والأعياد، إلى هذا العصر بقي الربط بين هذا الأسلوب والروحانية الدينية.

صورة عدد 12: أمثلة لأواني تحمل زخارف إسلامية

التوازن والتناغم واضح في هذه الزخرفات، التي تتكون من التكرار المندرج في نقوش قصر الحمراء منبثق من هذه الأشكال إيقاعات مريحة للعين ينتج عنها تراوح بين الحركة والسكون. حيث أصبح استخدمها في الشهر المبارك شيء مقدس ويجب احترامه، كما أننا نجدها حاضرة في مناسبة الإحتفال بالتقاليد، لذلك نعتبر هذا الأسلوب يعبر عن دين وهوية وثقافة وحضارة وتمثل أيضا عادات وتقاليد.

ومن المهم إدراج أمثلة من تصاميم أغلفة منتجات عربية يطغى عليها الطراز العربي ويتم ترويجها في جميع أنحاء العالم، فيأخذها المصمم كوسيلة ترويجية وتواصلية للتعريف بأصله الفني العربي المميز، كما أصبح هذا الأسلوب يدل على قيمة المنتج الذي يحتويه يأخذ المتلقي نحو مفاهيم الرقي والفخامة العربية

ISSN : 2625 - 8943

كل هذه الرمزيات والمعاني تختبأ وراء الخط العربي والزخارف العربية، تجسد هوية وثقافة وكينونة الذات العربية.

صورة عدد 13

صورة عدد 14

أمثلة من تصاميم معاصرة لأغلفة المنتجات المعاصرة بأسلوب فني إسلامي

الخاتمة

أخذ الفنان الغرناطي جدران قصر الحمراء واجهة ليعبر فيها عن أفكاره وعقيدته، فلم يكن اعتماده للزخارف والنقوش النباتية والهندسية لإضفاء الطابع الجمالي فقط، بل أيضاً لينشر ما تمليه عليه عقيدته الدينية وكوسيلة تحفظ تاريخ الحضارة. لذلك استخدم بناء وتزيين هذا القصر كوسيلة لتصوير الجنة الموعود بها، فمزج بين الألوان والأشكال وخضار الطبيعة ليسرد ما وصفه الله تعالى في قرآنه الكريم للجنة. تغيرت المفاهيم في الفن الإسلامي بقصر الحمراء فأخذ قوته الإبداعية كأسلوب ينقل رتابة التكرار إلى تناغم إيقاعي تكمن فيه مفاهيم الحركة والسكون، واعتمد على الحركة الحلزونية والأشكال الانسيابية ليعبر على اللامحدودية الإلهية واللانهاية الزمنية.

بنى هذا الأسلوب الفني حضارة وثقافة عريقة وامتد رغم كل الأزمات التي مر بها القصر، حيث أصبح هذا الأسلوب حاضر وبقوة في التصاميم المعاصرة ليعبر عن هوية عربية إسلامية بلمسات معاصر تواكب عصر تكنولوجي وهذا ما ساعد على تبسيط عملية الترويج التي أضحت إلكترونيا ونقش هذه الزخارف بتقنيات رقمية ليست يدوية لتعطيها روحا معاصرة مع طراز عربي قديم. فلا ننكر أن الفنان المعاصر نجح في ترويج هذه الحضارة وهذا ما جعلها تعيش وتمتد. بالإضافة إلى ذلك نستنتج من خلال النماذج المعاصرة التي سبق التطرق إليها، أن التمازج بين المعاصر والتراثي ينشأ لنا أعمالاً فريدة متميزة تجعلنا نبتعد ونتحرر من الثقافة الغربية والتبعية التي تهيمن علينا من خلال التطور الرقمي.

ISSN : 2625 - 8943

المراجع :

Azmadon. (s.d.).قصر الحمراء تحفة معمارية تاريخية في غرناطة.*Azmadon* .

الجزيرة, ا. (21/5/2022). بالفيديو -جولة في "قصر الحمراء .."أوج العمارة الإسلامية في الأندلس . الجزيرة.

الصبيحاوي, ح. ف. (2018). الرمزية في الفن الإسلامي. مجلة دراسات في التاريخ والآثار -345 , 384.

رأفت, ع. (1998). الإبداع المادى فى العمارة .وكالة الأهرام للتوزيع.

رزقي, ص. ن.-ن. (2022). المنظومة الزخرفية الناصرية بقصر الحمراء. مجلةالرواق للدراسات الاجتماعية والانسانية.1203-1186 ,

سليمية, ب. (2025). مستقبل الزخرفة الإسلامية بين الأصالة والتطور في ظل التكنولوجيا .إستطلاع.

لافي, م. (2022). في قصر الحمراء 4 :لوحات خلَّدت المجد الغابر .إضاءات.

لطفي, ص. (2016). مفهوم الحركة والزمن في التصميم الزخرفي الإسلامي لقصر الحمراء. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية .54-31 ,

نادر إبراهيم اسماعيل. (2022). دراسة لعناصر الإبداع المعماري في تصميم مفردات العمارة الاسلامية بقصر الحمراء بالأندلس. مجلة العلوم الهندسية، 78-100.

ISSN : 2625 - 8943

الشهادة والشهيد ؛ دراسة بحثية حول تطور المعاني في اللغة

The Martyr and Martyrdom: A Research Study on the Evolution of Meanings in Language

م.م التفات حسن عبد
iltifat.h@uokerbala.edu.iq

الملخص:

إن مفهوم الشهيد و الشهادة و الإستشهاد في اللغة العربية له مكانة خاصة وسامية في المصادر اللغوية العربية. ثم أن المعاجم اللغوية تنقسم الى ثلاثة أقسام: المعاجم الأولية والمعاجم الثانوية والمعاجم المعاصرة لمفهوم الشهيد والشهادة وبتتبع مفهوم الإستشهاد في هذه المعاجم والمصادر اللغوية رأينا أن الشهيد بمعناه الأول "المقتول في سبيل الله" والشهادة هي "الصفة التي يتصف بها الشهيد" وقد ذكر أصحاب المعاجم اللغوية الثانوية والمعاصرة نفس المعنى أيضا، إلا أن بعض المعاجم وإستنادا إلى ما روي عن الرسول صلى الله عليه وآله وسلم وهناك معاني أخرى للشهيد كالمبطون والغريق والمحرق والميت حتف أنفه وهو في طريقه إلى الجهاد وغيرها. ثم من الكتب التي نتمكن من الرجوع إليها لدراسة مفهوم الشهيد والشهادة هي كتب (غريب الحديث وغريب القرآن ومفردات القرآن الكريم). فغريب الحديث سنذكر منه عشرة موجودة وكتب غريب القرآن سنذكر ثمانية منها وثلاثة كتب من كتب مفردات القرآن الكريم. ومفهوم الشهيد والشهادة على طول الزمن كان له بشكل كلي تطوران؛ تطور في زمن الرسول صلى الله عليه وآله وسلم بالنسبة إلى التوسع في المعنى والتطور في الزمن المعاصر وإن كان لايوجد هذا التطور في المصادر اللغوية.

الكلمات المفتاحية: الشهيد، الشهادة، تطور المعاني، التطور التأريخي، المصادر اللغوية

Abstract

The concept of martyr, martyrdom and martyrdom in the Arabic language has a special and lofty place in the Arabic linguistic sources. Then the linguistic dictionaries are divided into three sections, the primary dictionaries, secondary dictionaries and contemporary dictionaries. The owners of secondary and contemporary linguistic dictionaries have mentioned the same meaning as well, except that some dictionaries and based on what was narrated from the Messenger, may God bless him and his family, mentioned other meanings of the martyr, such as the drowned, the drowned, the burning, the dead whose nose is dead on his way to jihad, and others. Then from the books that we can refer to to study the concept of martyr and martyrdom are the books of the strange hadith, the strange Qur'an and the vocabulary of the Holy Qur'an. Martyrdom and martyrdom throughout time had entirely two developments; A development in the time of the Messenger, may God bless him and his family, in relation to the expansion of meaning and development in the contemporary era, and that this development is not found in linguistic sources.

Keywords: martyr, martyrdom, semantic development, linguistic sources

المقدمة:

أود ان أبحث في مقالتي عن كلمة الشهيد والشهادة والإستشهاد في اللغة العربية وما ذكر من تعظيم وتفخيم لمنزلة الشهيد و كانة الشهادة في الثقافة الإسلامية النابعة عن التعاليم القيمة في القرآن الكريم، حيث يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿ولاتحْسبَنّ الّذين قُتِلُوا فِي سبِيلِ اللّه أمْواتًا بلْ أحْياءٌ عِنْد ربّهِمْ يرُزقُون﴾ (آل عمران: 169) وفي اختياري لهذا الموضوع هو تعظيمٌ وإعلاء لكلمة الشهيد وهي كلمة استعملت كثيراً في القرآن واللغة والحديث وأشعار العرب القديمة والمعاصرة، ودراسة تطورها عبر التاريخ.

أريد أن أبحث عن هذه الكلمة وأبحث عن معنى الشهادة والشهيد بشكل كامل مبتدءاً من معناها اللغوية الأصلية مع الركون الى المصادر اللغوية الاصيلة حتى معانيها الشرعية والمتشرعة المصطلحة اللتي جاءت في المصادر القرآنية والتفسيرية والحديثية وكتب الأشعار والمراثي وفي هذا الإطار إريد ان أتعرف على تطور هذا المفهوم العظيم عبر التاريخ.

ومن الألفاظ التي وردت بمعناها الجديد في أشعار الشعراء في الإسلام، فكانت الشهادة والشهيد. فكما تبين سابقاً فان العرب قبل الإسلام ما عرفوا الشهيد إلا بمعناه اللغوي الذي يدور حول الحضور أو العلم أو الشهادة.

أما في الإسلام فإن الشهادة أصبحت هم المجاهد المسلم وغايته في حياته الدنيا. إن من أهم الدوافع التي حثّت الشعراء الإسلاميين في أن ينشدوا أشعارا حول الشهداء والإشارة ببطولاتهم و تضحياتهم، هو الدفاع عن العقيدة الإسلامية التي ضمانة لوصوله إلى رضوان الله.

ومن أهم بواعث الشهادة في العصر الإسلامي:1- العقيدة الإسلامية و هي حب الشهادة؛ 2-الأثر القياسي؛ الجهاد في سبيل الله.

إن الشهيد والشهادة لهما جذور إسلامية ظهرت الدين الإلهي وتزامنت مع موضوعات غير مسبوقة عليها كالجهاد والكفاح والدفاع عن العقيدة والفوز برضوان الله.

لم يكن الشعراء العباسيين بعيد عن قضية الشهيد والشهادة، كما تعرف دعبل الخزاعي وهو يعتز بالإمام الشهيد حسين بن علي (عليه السلام) وفي الشعر المعاصر على سبيل المثال تناول عمر ابوريشة في أشعاره موضوع الشهيد والشهادة.

السؤال الرئيسي:

1- ما مفهوم الشهيد والشهادة في اللغه العربية وكيف تطور معنوياً عبر التاريخ؟

الأسئلة الفرعية:

1- ما هي أهم المصادر اللغوية العربية؟
2- ما هو مفهوم الشهيد والشهادة في المصادر اللغوية؟
3- ما هي مراحل التطور المعاني والتغييرات المعانية للشهيد والشهادة عبر التاريخ في المصادر اللغوية؟

الفرضية الأصلية:

إن الحديث عن الشهادة والشهيد في اللغة، حديث مترامي الأطراف متباعدها وكل من تصفح المعاجم اللغوية تصفحاً عابراً، يجد ثبوتًا في المعنى الأصلي وتطوراً في المعاني الإستعمالية الراجعة الى ذلك المعنى الأصلي والأمي .

الفرضيات الفرعية:

1- المفروض أن الكتب اللغوية مع كثرتها تنقسم إلى أقسام مختلفة كما أنها ليست سواسية في القيمة العلمية.
2- المفروض أن هذه الكتب اللغوية قدتعرضت بشكل كبير الى مفهوم الشهيد والشهادة.
3- المفروض أنه حصل تطور في معنى الشهيد والشهادة عبر التاريخ يمكننا كشفه بمراجعة الكتب اللغوية والمعنية.

سابقة البحث:

كتب مختلفة في موضوعات قريبة المعنى الى موضوعي هذا ولكن بعيدة عن هدفي وهو التعرف على التطورات المعانية في اللغة العربية حول هذا المفهوم المقدس:

- كتاب "الشهيد والشهادة: محاضرات الإمام الخامنئي" وقدنشر في مركز نون
- كتاب "الشهادة" للدكتور علي شريعتي وقدنشره دار الأمير للثقافة والعلوم
- كتاب "احاديث الشهادة والشهيد" جمع وتصنيف وتخريج ودراسة للدكتور نزار عبدالقادر ريان
- كتاب "اتحاف النبلاء بفضل الشهادة وأنواع الشهداء" لعبدالله الغماري
- مقالة "مكانة الشهيد والشهادة" لمرتضى مطهري ثقافة التقريب
- مقالة "دراسة مقارنة في الشهادة والمقاومة بين الأدبين العربي والفارسي" لحسين ناظري
- مقالة "الشهيد والشهادة في شعر "أحمد دحبور" و"سلمان هراتي" (دراسة مقارنة)"
- مقالة "شهيد بلاشهادة" للبهي الخولي
- مقالة "الشهادة والشهيد في الشعر العربي المعاصر" لأمير مقدم تقي
- مقالة "الشهيد في شعر عزالدين المناصرة" لكبرى روشنفكر و خليل برويني

- و ...

أهمية البحث

1- التعرف على مفهوم الشهيد و الشهادة عبر التاريخ حتى نعرف مدى التغييرات والتطورات المعانية التي طرأت على هذا المفهوم العظيم.
2- التعرف على هذا المفهوم طيلة الزمان تعطي معلومات قيمة حول هذا المفهوم وينيرنا أكثر في فهمها في كل زمان وكل حالة من الشعر أو النثر أو الحديث.

أبين هاهنا بعضاً من المفاهيم المعتمد عليها والأساسية في هذه المقالة.

الشهيد والشهادة لغةً وإصطلاحاً

1- **الشهيد لغة:** بما ان مفهوم الشهيد والشهادة هو العنوان الأصلي لمقالتي هذه وسأتكلم عن هذا المفهوم بصورة موجزة وسأتناول هذا المفهوم بصورة أوسع في السطور القادمة.

الشهيد والشهادة من مادة واحدة وهي (ش ه د) والمعنى معروف عند العرب. قال صاحب العين: الشّهادة أن تقول: "اسْتُشْهِد فلان فهو شهِيد، وقد شهِد علي فلان بكذا شهادة، وهو: شاهِد وشهيد". (الفراهيدي، كتاب العين: ج 3، ص 398)

وروى الأزهري نفس الشيء في كتابه "تهذيب اللغة" الذي رأى فيه أن الشهيد سمي شهيدا لأن ملاك الله المبارك العلي شهد به في السماء. والشّهادةُ تكون للأفضل فالأفضل من أمته، فأفضلهُم من قُتل في سبيل اللّهُ جاهِدا أعداء اللّه، لتكون كلِمةُ اللّه هِي العُلْيا، مُيّزت هذه الطبقةُ عن الأمة بالفضْل الذي حازُوه، وبيّن اللّه أنهم أحياءٌ عِنْد ربهِمْ يرزُقُون فرِحين بِما آتَهُمُ اللّه مِنْ فضْلِه. (الازهري، تهذيب اللغة: ج 6، ص 48)

و عن صاحب المحيط في اللغة: الشّهادةُ: مِن اسْتُشْهِد فلانٌ فهو شهِيدٌ، وهم شُهداءُ. وسمِي شهِيدا لأنّه حيٌّ عِنْد ربه حاضِرٌ، وقيل: لأنّ اللّه وملائكته شُهُودٌ له بالجنّة، وقيل: لأنهّم يشْهدُون ملكُوت اللّه عزّوجلّ ومُلْكه. (الصاحب، المحيط في اللغة: ج3، ص 388)

وأخيراً عن الجوهري في صحاحه أن الشهيدُ: الشاهِدُ، والجمع الشُّهداءُ. وأشْهدتُه على كذا فشهِد عليه، أى صار شاهِدا عليه. واستشْهدت فلانا: سألتُه أن يشْهد. وأشْهدني إملا كهُ، أى أحْضرنى. والشّهِيدُ: القتيل فى سبيل اللّه. وقد استُشْهِد فُلانٌ. والإسم الشهادة. (الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: ج 2، ص 494)

فالشهادة في اللغة الحضور عند أمر قدحدث ومعاينته عن كثب والشهيد هو من يحظر وينظر الى ذاك الحدث الخاص.

2- **الشهيد إصطلاحاً:** أما الشهيد اصطلاحاً فهو القتيل في سبيل الله كما عن المعجم الشامل للمصطلحات العلمية والدينية. الشهيد: هو المقتول في الجهاد مع الإمام(عليه السلام) أو نائبه الخاص بشرط خروج روحه

في المعركة حين إشتعال الحرب أو في غيرها قبل إدراكه المسلمون حيا ... ويلحق به المقتول في حفظ بيضة الإسلام.(سرور، المعجم الشامل للمصطلحات العلمية و الدينية: ص 166)

ثم يأتي بأقوال لوجه تسميته بالشهيد فيقول:

- ✓ سمي بذلك لأن ملائكة الرحمة تشهده فهو شهيد بمعنى مشهود.
- ✓ لأن اللّه و ملائكته شهود له في الجنة.
- ✓ لأنه استشهد يوم القيامة مع النبي (صلى اللّه عليه وآله وسلم) على الأمم الخالية. لأنه لم يمت كأنه شاهد أي حاضر ... أو لقيامه بشهادة الحق في اللّه حتى قتل، أو لأنه يشهد ما أعد اللّه له من الكرامة وغيره لايشهدها إلى يوم القيامة، فهو فعيل بمعنى فاعل.(سرور، المعجم الشامل للمصطلحات العلمية و الدينية: ص 166)

ثم عن القونوي في كتابه أنيس الفقهاء في تعريفات الألفاظ المتداولة بين الفقهاء عندما يتطرق الى تعريف الشهيد يقول: "الشهيد: وهو فعيل بمعنى مفعول سمي به لأنه مشهود له بالجنة بالنص، أو لأن الملائكة يشهدون موته إكراماً له، أو بمعنى فاعل لأنه حي عند اللّه تعالى حاضر". والشهيد : بمعنى المستشهد المقتول. كذا في المغرب. وهو في الشرع: كل مسلم طاهر بالغ قتل ظلما ولم يجب بقتله مال و لم يرتث.

ثم أعلم أن الأصل في هذا الباب شهداء أُحد فإنهم كهفنوا و صلى الله عليهم ولم يغسّلوا، لأنه عليه السلام قال في حقهم الحديث وكل من بمعناهم يلحق بهم في عدم الغسل، ومن ليس بمعناهم ولكنه قتل ظلماً أو مات حريقاً أو غريقاً أو مبطوناً أو مطعوناً، فلهم ثواب الشهداء مع أنهم يغسلون، وهم شهداء على لسان رسول اللّه (صلى اللّه عليه وآله وسلم).

وفي الموسوعة العربية العالمية، الشهيد وبالإنجليزية (Martyr) منْ يُقتل في ساحة المعركة في سبيل الله ومن أجل إعلاء كلمته. والشهيد له مقام عظيم عند ربه مما جعل كبار الصحابة يتمنون الشهادة في المعارك التي خاضوها. ولقدجاء في القرآن الكريم دليلاً على علو مكانتهم. ثم يستخدم غير المسلمين الكلمة للشخص الذي يدافع عن مبدأ بحيث يقوده ذلك إلى التضحية بأشياء كثيرة ربما شملت حياته فيوجد في معظم الحركات الدينية مثل هذا الشخص الذي ينذر نفسه لهذا الغرض. وقدخلّفت كثير من الحركات الإجتماعية والسياسية شهداء، ولكن ليس كل شخص في هذه الحركات مثل الشهيد الذي يتحدث عنه الإسلام، ولربما كان لفظ فدائي أو بطل أو مغامر أقرب إليه من كلمة شهيد.

وأخيراً عن الجرجاني صاحب كتاب التعريفات أيضا نفس التعريف و نفس المعنى حيث يقول: "الشهيد هو كل مسلم طاهر بالغ قتل ظلما ولم يجب بقتل ه مال ولم يرتث. والشهادة هي في الشريعة اخبار عن عيان بلفظ الشهادة في مُلس القاضي بحق للغير على آخر فالإخبارات ثلاثة اما بحق للغير على آخر وهو الشهادة أو بحق للمخبر على آخر وهو الدعوى أو بالعكس وهو الاقرار".(الجرجاني، التعريفات و يليه بيان رسالة إصطلاحات رئيس الصوفية الواردة في الفتوحات المكية: ص 56)

فتحصل من المعنى اللغوي والإصطلاحي للشهيد والشهادة أن الشهيد في اللغة هو الشخص الذي يكون حاضراً ويرى بأم عينه الحدث وفعله يسمى شهادة أما في الاصطلاح فهو بمعنى المقتول في سبيل الله ويطلق على أشخاص آخرين بمناسبة ما. أما الشهادة في الإصطلاح فهي نفس الحالة الطارئة على الشهيد حيث تجعل من الإنسان، إنساناً شهيداً.

3- تطور المعاني لغة و اصطلاحاً

تطور المعاني في اللغة: على وزن التفعل من مادة (ط و ر) بمعنى الحد أو التارة وعلى هذا فالتطور يكون بمعنى التبدل من حد أو مستوى الى حد ومستوى آخر. وهذا هو المعنى اللغوي لهذا المادة كما يتبين من تورق الكتب اللغوية المعنية. فعن جمهرة اللغة:

4- الطَّوْر: الحدّ بين الشيئين، والجمع أطوار، وهو الطَّوار أيضاً، من قولهم: تعدّى فلانٌ طورَه، أي مبلغَ قدره؛ وملكتُ الأرضَ بطَوارها، أي بمنتهى حدودها. وطَوْر الدار و طَوارها: ناحيتها.(ابن دريد، جمهرة اللغة: ج2، ص 761)

ونفس المعنى في تهذيب اللغة حيث يقول:

5- الطَّوْرُ التّارةُ يقول: طَوْرا بعد طَوْرٍ أي تارة بعد تارةٍ، والناس أطوارٌ أي أَصنافٌ على حالات شتى.(الأزهري، تهذيب اللغة: ج14، ص 10) ثم الزبيدي يرى نفس المعنى لهذه المادة فيقول: "الطَّوْرُ، بالفَتْح: التَّارَةُ، يقال: طَوْراً بعدَ طَوْرٍ، أَي تارَةً بعدَ تارَةٍ، قال النّابِغَةُ في وَصْف السَّلِيم"(الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس: ج7، ص 147):

فبِتُّ كأَنِّي سَاوَرَتْنِي ضَئِيلَةٌ مِنَ الرَّقْشِ في أَنْيَابِهَا السُّمّ ناقِعُ

تَنَاذَرَها الرّاقُونَ من سُوءِ سَمِّهَا تُطَلِّقُه طَوْراً وطَوْراً تُرَاجِعُ

ونرى نفس المعنى في سائر الكتب اللغوية كالقاموس المحيط (الفيروز آبادى، القاموس المحيط: ج2، ص 152) والمصباح المنير (الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي: ج2، ص 380) ولسان العرب (ابن منظور، لسان العرب: ج4، ص 507).

أما **تطور المعاني في الإصطلاح:** فلانجد فيه فرق كبير عما هو عليه من معنى في اللغة. فعن جميل صلبيا: "الطور الحال، وجمعه أطوار، قال تعالى: ﴿وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا﴾ (سورة نوح: الآية 14)، أي ضروباً واحوالاً مختلفةً، وقيل الناس أطوار، أي أخياف على حالات شتى، وقد إتخذ أهل زماننا من هذا الإسم فعلاً جديداً، فقالوا: طوّر الشيء نقله من طور إلى طور، وتطوّر الشيء إي انتقل من طور إلى طور، كل واحد على حدة، واشتقوا من فعل طوّر اسم التطوير ومن فعل تطوّر اسم التطوّر.

وهو نفس المعنى الذي يراه صاحب معجم مصطلحات الفاظ الفقه الإسلامى حيث يقول: "التطور التنقل من هيئة وحال إلى غيرهما ومنه تطور الملك والولي". (بصمه جي، معجم مصطلحات ألفاظ الفقه الإسلامي: ص 141)

كما عن جرجس جرجس في معجمه: "التطوّر هو التغيّر التدريجيّ الذي يصيب بنية الكائنات الحيّة وتصرّفها، أو التغير الذي يحدث في تركيب مجتمع ما، فينقله من حالة إلى حالة أخرى تكون أحسن من الأولى، أو التغيّر الذي يصيب العلاقات الإجتماعية والإنسانية أو النظم أو القيم السائدة في مجتمع بشري". (جرجس، معجم المصطلحات الفقهية و القانونية: ص 110)

ثم قد تكلم الدكتور علي عبد الواحد الوافي في كتابه علم اللغة عن أسباب تطور اللغة أو ما يدعى بأسباب التبدل اللغوي فقال: "يتأثر تطور اللغة وتقدمها بالعديد من العوامل، أهمها أربعة فصائل، إحداها: إنتقال اللغة من الأسلاف إلى الأجيال اللاحقة، والثاني: تأثير اللغة على لغة أو لغة أخرى، والثالث: العوامل الإجتماعية والنفسية والجغرافية القومية مثل الحضارات والمؤسسات والعادات والتقاليد والمعتقدات والثقافة. رابعاً: تنعكس العوامل الأدبية المقصودة في أعمال مستخدمي اللغة، وما تفعله المؤسسات التعليمية والمعاهد اللغوية، وما تفعله في حمايتها وتعزيزها". (الوافي، علم اللغة: ص 249) فالمقصود من تطور المعاني لغة وإصطلاحاً في هذه المقالة هو التبدل المعاني من حالة الى حالة أخرى وشيئاً فشيئاً.

6- المصادر اللغوية

المصدر في الإصطلاح هو كتاب خاص يتمكن الإنسان من الرجوع إليه لأخذ المعلومات الموثّقة في شتى العلوم كالفقه والقانون واللغة وغيرها.

ففي الواقع الكتب التي تكون مصادر هي كل كتاب تناول موضوعاً وعالجه معالجة شاملة عميقة. وعلى هذا فالمصادر اللغوية: هي كتب تتعلق باللغة والنحو والصرف والبلاغة فتكون جامعة لبيان المعاني المقصودة من الكلمات في ذلك اللسان الخاص بقصد حماية اللغة والحفاظ على سلامة ذلك اللسان.

7- غريب الحديث

غريب الحديث عبارة عما وقع في متون الأحاديث من الألفاظ البعيدة من الفهم لندرتها، أي: لقلة دورانها في الإستعمال.(هلال، معجم مصطلح الأصول: ص 230) وعلم غريب الحديث، علم يبحث في الحديث الذي وقعت فيه لفظة غامضة بعيدة عن الفهم لقلة إستعمالها.(الغوري، معجم المصطلحات الحديثية: ص 512) ولهذا يمكننا تعريف كتب غريب الحديث بأنها الكتب التي تبحث في الألفاظ البعيدة والغريبة التي وقعت في الأحاديث وبيان معانيها.(شرقاوي، معجم المعاجم: ص 23)

8- غريب القرآن

غريب القرآن ايضاً كتعريف غريب الحديث إلا أنه في القرآن الكريم. وكان سبب تاليفه كما قيل أنه نظراً الى ما للقرآن الكريم من الأهمية عند المسلمين، راحوا يعتنون بالفاظه وآياته ويتدبرونها لأنها تحمل معانيه وكانوا يسألون الرسول الكريم(صلى الله عليه و آله) اذا ما اشكل عليهم لفظ أو غمض عليهم معنى وبعد أن انتقل الرسول الكريم(صلى الله عليه و آله) إلى الرفيق الأعلى، كان المسلمون يتجهون الى كبار الصحابة والتابعين يستفسرون عن الفاظ القرآن الكريم. وبهذه الصورة تمت تأليف كتب متكفلة ببيان معاني الألفاظ الغريبة للقرآن الكريم واللتي عرفت بغريب القرآن الكريم.(النجفي، من كتاب اللعين الى معجم الافعال المتعدية و اللازمة في القرآن الكريم: ص 131)

وقد قيل في تعريفه أيضاً أن لغات القرآن على قسمين: قسم يكاد يشترك في معناه عامة المستعربة وخاصتهم، كمدلول السماء والأرض وفوق وتحت، وقسم يختص بمعرفته من له إطلاع وتبحر في اللغة العربية وهو الذي صنف أكثر الناس فيه وسموه: غريب القرآن.(الأندلسي، تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب: ص 40)

9- مفردات القرآن

وأخيرا مفردات القرآن فكما هو معلوم من تسميته، فهي كتب تعتني ببيان معاني تلك المفردات التي ذكرت في القرآن الكريم كما عن الراغب الإصفهاني حيث نراه في كتابه مفردات ألفاظ القرآن الكريم نجده أولاً يذكر المادة بمعناها الحقيقي، ثم يتبعها بما اشتقّ منها، ثم يذكر المعاني المجازية للمادة، ويبيّن مدى ارتباطها بالمعنى الحقيقي ويستشهد لها بروايات وآيات ومعاجم لغوية.(راغب، مفردات ألفاظ القرآن: ص 19)

10- الشهيد والشهادة والإستشهاد في المعاجم اللغوية

يتم البحث هنا عن معاني الإستشهاد والإستشهاد في قواميس اللغات ابتداءً من القاموس المتقدم وانتهاءاً بالقاموس اللاحق.

1. القرن الأول والثاني

المعجم الشهير الباقي من القرنين الأول والثاني للهجرة هو كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي. المعصية والإلهاء، يقولون شهيد، والنصب لغة رفيعة المستوى، لأنها تشهد على أن فلان شهيد، ثم شهيد، أي أن الشهيد.

وقد إشتهر هذا المعنى في القرنين الأول والثاني، كما ورد في قصائد حسان بن ثابت إحدى قصائده، رثاء الشهداء، كما فعل في حمزة. ورد في عزاء بن عبد المطلب الذي استشهد في أحد عندما سألت ابنته عن قبر أبيها: ومن الشعراء الذي يمكننا لفت النظر إليه، ابو تمام[1] الشاعر المعاصر للحكم العباسي حيث كان يرثي الشهداء في أشعاره.

2. القرن الثالث حتى الخامس

أما بالنسبة للقرن الثالث وحتى القرن الخامس، فنجد قواميس مهمة جدًا للغات المكتوبة، نجد فيها شهداء من مادة الشهادة، لمعنى الشهادة ومعناها. رجل قتل في طريق الله. وهذا ما لم يذكره إبن دريد إلا في جماعته.

وأما الأزهري فقال في تهذيبه: "قيل: الشَّهيد: الحيُّ. قلتُ: أراه تأوّل قولَ اللَّه جلّ و عزّ: ﴿وَلاتَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتاً بَلْ أَحْياءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (آل عِمرَان: 169) كأنّ أرواحَهم أُحضِرتْ دار السّلام أحياءاً وأرواح غيرهم أُخِّرت إلى يوم البَعْث، وهذا قولٌ حَسَن. و قال ابن الأنباريُّ: "سُمِّي الشهيدُ شهيداً لأنَّ اللَّه وملائكته شَهدوا له بالجنَّة، وقيل: سُمُّوا شُهداءَ لأنهم ممّن يستشهد يوم القيامة مع النبي (صلى الله عليه واله سلّم) على الأمم الخالية". قال اللَّه عزّ وجلّ: ﴿لِتَكُونُوا شُهَداءَ عَلَى النَّاسِ وَ يَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً﴾ (البقرة: 143). والشهادة تكون للأفضل فالأفضل من أمته، فأفضلهم من قتل في سبيل اللَّه مجاهداً أعداء اللَّه، لتكون ﴿كَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيا﴾ (ص: الآية 82)، مُيّزت هذه الطبقةُ عن الأمة بالفَضْل الّذي حازُوه، وبيَّن اللَّه أنهم أَحْياءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ فَرِحِينَ بِما آتاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ، ثمّ يتلوهم في الفَضْل مَن جَعَله النبي (صلى الله عليه و سلّم) في عِداد الشُّهداء، ومنهم أن تموتَ المرأةُ بِجُمْع، وعَدّ فيهم الغَريق و الميت في سبيلِ اللَّه، ولم يَخَفْ في اللَّه لومةَ لائم أنّه في جملة الشهداء، والشّهيد في أسماء اللَّه وصفاته. قال أبو إسحاق: "هو الأمين في شهادته، قال: وقيل: الشّهيد: الّذي لا يَغيب عن علمه شيء". (الأزهري، تهذيب اللغة ج6، ص 47)

[1]. هو حبيب بن أوس الطائي الذي ولد عام 180 من الهجرة النبوية المباركة في دمشق وكان زعيم عصره في الشعر.

كشف الأزهري عن أوراق اعتماد بعض من قد نسميهم شهداء. ثم على لسان إسماعيل بن آباد نعت الشهيد شهيداً لأنه كان حياً وعند ربه قيل: لأن الله وملائكته كانوا من أجله الشهادة، قيل: لأنهم لايعرفون شيئاً عنه هو كلي القدرة. نفس الشهادة: شهيد. وروى الجوهري ذلك في حديثه فقال: "الشهيدُ: الشاهِدُ، والجمع الشُّهَدَاءُ. وأَشْهدتُه على كذا فَشَهِد عليه، أى صار شاهِداً عليه. والشَّهِيدُ: القتيل في سبيل اللَّه. وقد استُشْهِدَ فُلانٌ. والإسم الشهادة".(الجوهري، الصحاح، تاج اللغة و ص حاح العربية: ج2، ص 494) ثم يقول في بيان معنى الشهادة: "الشَّهادة: خَبَرٌ قاطع. تقول منه: شَهِد الرجل على كذا، وربما قالوا شَهْدَ الرَجُلُ، بسكون الهاء للتخفيف، عن الأخفش. وشَهِد له بكذا شَهادةً، أى أدَّى ما عنده من الشهادة، فهو شَاهِدٌ".(الجوهري، الصحاح، تاج اللغة و ص حاح العربية: ج2، ص 494)

أما ابن فارس فيرى في قاموسه المقاييس: "الذقن والإلهاء والدال الأصول التي تدل على الوجود والمعرفة والمعلومات، وأي فرع منها يختلف عما ذكرناه. ومن تلك الشهادة جمع مبادئ الحضور والمعرفة والمعلومات التي ذكرناها. يقال أن الشهود، شهدوا. أمة تقول إن الشهداء الذين ماتوا في سبيل الله سموا بهذا الإسم لأن ملائكة الرحمة كانوا يشهدونه، أي كانوا يخدمونه. يقول آخرون إنه سمي ذلك لأنه سقط على الأرض، والأرض تسمى شاهد. ويرى: الشهادة تجمع بين أصول الحضور والمعرفة والمعلومات التي نذكرها. يقال أن الشهود شهدوا".(ابن فارس، معجم مقاييس اللغة: ج3، ص 221)

ونفس المعنى عن ابن سيدة حيث يقول: "والشاهِدُ و الشَّهِيدُ: الحاضِرُ، والجمع شُهداءُ وشُهَّدٌ وشُهَّادٌ وأَشْهادٌ وشُهودٌ، وشَهِدَ الأَمْرَ والمِصْرَ شَهادَةً، فهو شاهِدٌ. من قَوْمٍ شُهَّد، حكاه سيبويه. والشَّهيد: المقتولُ في سبيلِ اللَّه، والجمع شُهَداء، وفي الحديث: أَرْوَاحُ الشُّهداءِ في حَوَاصِلِ طَيرٍ خُضْرٍ تَعْلُقُ مِن وَرَقِ الجَنَّة"(ابن سيده، المحكم و المحيط الأعظم: ج4، ص 181) ثم قال في شهادته: ستشهد الشهادة على ذلك، أيها الشهود، لأن الجماعة قيل أنها تشهد على هذا، أي الجماعة؟ قال: الشهيد.

وعنه أيضا في كتابه المخصص حيث يقول: "شَهِيدٌ والجمع شُهَداء وشَهْدٌ اسمٌ للجمع وأَشْهَدْتُهم عليه واسْتَشْهَدْتُ الرجلَ- سألتُه الشهادة وفى التنزيل «وَ اسْتَشْهِدُوا شَهِيدَيْنِ مِنْ رِجالِكُمْ» وقوله تعالى ﴿وَشاهِدٍ وَ مَشْهُودٍ﴾ (بروج : الآية 3) الشَّاهد- النبيُّ عليه السلام و المشهود- يوم القيامة".(ابن سيدة، المخصص: ج12، ص 217)

يتضح من دراسة هذين القرنين أن الشهيد بمعني قضية الله والشهيد هو ما يميز الشهيد، وأن هذا المعنى متفق عليه في كتب اللغة في كلا القرنين عبر القرون، حتى عند الإشارة إليه. كشهيد هناك خلاف لكن الأزهري على عكس لغويه في القرنين، أشار إلى معاني أخرى للشهيد، الغارق، وإنكار الخطأ، وإثبات أصحاب الحق، الذين لايخافون من المتهمين. في رواية رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أنهم من الشهداء.

3. القرن السادس حتى التاسع

استمرت القواميس اللغوية من القرن السادس إلى القرن التاسع حيث نجد مراجع لموضوع الإستشهاد ومعانيهما. لكننا نجد أن الزمخشري لايشير إلى أي معنى خاص، وكأنه يشير إلى كلمة شهيد، وهي كلمة مشهورة لها معنى واضح. فاكتفى بالقول: "استشهد، استشهد، استشهد، كان من الشهداء. وفي بيان معنى الشهادة: اللجنة تشهد أي تحضر وتشهد ضد فلان، أي يشهد ضده ويستدعي شهوداً وشهوداً". (الزمخشري، مقدمة الأدب: ص 156)

ثم رأى الفيومي أن كلمة شهيد تستخدم للإشارة إلى قتله الكفار، وكان ذلك في المعركة فقط! يُدعى شهيدًا لأن الملائكة شهدوا غسله، أو إنتقال روحه إلى الجنة، أو لأن الله تبارك وتعالى يشهد له في السماء. (الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي: ص 324)

أما فيروز آبادي يذكر أربعة معان للشهيد فيقول: "الشَّهِيدُ: الشاهِدُ، والأَمِينُ في شَهادَةٍ، والذي لا يَغيبُ عن عِلْمِهِ شيءٌ، والقَتيلُ في سبيلِ الله، لأن مَلائِكَةَ الرحْمةِ تَشْهَدُهُ، أو لأَن الله تعالى وملائكتَهُ شُهودٌ له بالجَنَّةِ، أو لأَنه ممَّن يُسْتَشْهَدُ يومَ القيامةِ على الأَمَمِ الخاليةِ، أو لسُقوطِه على الشاهِدَةِ أي: الأرضِ، أو لأَنه حَيٌّ عندَ ربِّهِ حاضرٌ، أو لأَنه يَشْهَدُ مَلَكوتَ الله و مُلْكَهُ. (فيروز آبادي، القاموس المحيط: ص 423)

ثم الزبيدي يقول في بيان معنى الشهيد: "الشَّهِيد، في الشَّرْع: القَتِيل في سَبِيلِ اللَّه واختُلِف في سبب تَسميته فقيل: لأَنَّ ملائِكَةَ الرَّحْمَةِ تَشْهَدُه، أَي تَحْضُر غُسْلَه أَو نَقْلَ رُوحِهِ إِلى الجَنَّة، أَو لأَنَّ اللَّه وملائِكَتَه شُهودٌ له بالجَنَّةِ، كما قاله ابن الأَنبارِيّ. قال ابن الأُثير: الشَّهِيد في الأَصل: من قُتِلَ مُجَاهِداً في سَبِيلِ اللَّهِ، ثمّ اتُّسِعَ فيه فأُطْلِقَ على مَن سَمَّاه النَّبِيُّ (صلى الله عليه وسلم)، مِن المَبْطُون والغَرِقِ والحَرِقِ وصاحِب الهَدْم وذاتِ الجَنْب وغيرهم. أَو لِسُقُوطِه على الشَّاهِدَةِ، أَي الأَرض، نقله الصاغانيُ أَو لأَنّه حَيٌ لم يَمُتْ، كأَنّه عِنْدَ رَبّه شاهدٌ، أَي حاضِرٌ، كذا جاءَ عن النَّضْر بن شُمَيْل. أَو لأَنَّه يَشْهَدُ مَلَكُوتَ اللَّه ومُلْكَهُ، فهذه سِتَّةُ أَوْجُهٍ في سَبَبِ تَسمِيةِ الشَّهِيد. (الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس: ج5، ص 46)

"الشَّهَادةُ خَبَرٌ قاطِعٌ، وشَهِدَ لزيد بكذا شَهَادةً، أَي أَدَّى ما عِندَهُ من الشَّهَادة، فهو شاهِدٌ واستَشْهَدَهُ: سأَله الشَّهَادةَ، ومنه لا أَسْتَشْهِدُه كاذِباً. وفي القرآن: وَاسْتَشْهِدُوا شَهِيدَيْنِ واستشهدتُ فُلاناً على فلانٍ: سأَلْته إِقامَةَ شَهادةٍ احتَمَلها. وأَشْهَدْت الرجُلَ على إِقرارِ الغَرِيمِ، واستَشْهَدْته، بمعنًى واحد. والشَّهِيد، القَتِيل في سَبِيلِ اللَّه ... والشَّهادةُ تكون للأَفضلِ فالأَفضلِ من الأُمّةِ، والجمع: شُهَداءُ، والإِسمُ: الشَّهَادةُ... وأُشْهِدَ الرَّجلُ، مجهولًا: قُتِلَ في سبيلِ اللَّه شَهِيداً كاستُشْهِدَ: رُزِقَ الشَّهَادَةَ فهو مُشْهَدٌ، كمُكْرَمٍ". (الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس: ج5، ص 45)

نجد في دراستنا لهذه القرون الثلاثة أن الشهادة والإستشهاد تعني نفس الشيء كما ورد في قواميس القرنين الأول والثاني، أنه قُتل في سبيل الله، لكن ابن منظور والزبيدي يذكران معاني أخرى. ومفهوم الشهيد مبني على رواية الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم): المبطون والغرق والحرق والهدم وذات الجنوب وغيرهم شهداء.

4. القرن العاشر حتى المعاصرة

أما القواميس المعاصرة فلا نرى أي اختلاف في معاني الشهيد والشهيد. في كتاب الأفصح في فقه اللغة: "الشهادة: الإخبار بما قد شُوهد وخَبَرٌ قاطع. شَهُد له بكذا كعلم وكرم شهادة: أدّى ما عنده من الشهادة. وشَهِد على كذا: أخبر به خبرا قاطعا. وشَهِد الشيء وشاهده: اطّلَع عليه وعاينه وشَهِد بالله: حلف. وأقَرّ بما علم. فهو شاهد، والجمع: شُهود وأشهاد والشهيد: الشاهد".(موسى، الإفصاح في فقه اللغة: ص 248)

وقال مؤلفوا المعجم الوسيط الكتاب الآخر لمجموعة من المؤلفين في تعريف الشهيد: "شهد على كذا شهادة أخبر به خبرا قاطعا ولفلان على فلان بكذا أدى ما عنده من الشهادة وبالله حلف وأقر بما علم والمجلس حضره ومنه ما في التنزيل العزيز فمن شهد منكم الشهر فليصمه ويقال شهد على شهادة غيره وشهد بما سمع. أشهده على كذا جعله يشهد عليه والشيء أحضره. استشهد، تعرض أن يقتل في سبيل الله والرجل فلاناً طلب منه أن يشهد وفي التنزيل العزيز واستشهدوا شهيدين من رجالكم وبكذا احتج به واستشهد فلان قتل شهيدا والشهادة أن يخبر بما رأى وأن يقر بما علم و مجموع ما يدرك بالحس والشهادة البينة في القضاء هي أقوال الشهود أمام جهة قضائية والشهيد من قتل في سبيل الله ومن يؤدي الشهادة وفي التنزيل العزيز ولايضار كاتب ولا شهيد".(مصطفى، المعجم الوسيط: ص 497) قال الشرتوني في كتابه (أكبر الموارد): "الشهادة خبر واضح، إنها معنى عالم الكون الظاهر والعالم الغيب، واسم الشهيد المقتول في سبيل الله. دعي شهيداً لسقوطه على الأرض، أو لأنه حي ومع ربه. وقد أثنى العديد من الشعراء على الشهداء والشهداء في قصائدهم.

ورأى البستاني: إذا شهد، أي حضر، وشاهد، ورأى، من هذا الجزء، فقد شهد على التجمع، أي حضره، وشاهده، ودقق عليه، وشهد صلاة الجمعة، ووعيا، فلما وصل إليه شهد الله على وجوده. لا اله الا هو علم الله كلمة الله او كتاب الله. هذا الرجل يشهد على مغزى مجهول لقتله في سبيل الله. الإستشهاد هو الرسالة الحاسمة، اسم الشهيد، أي من قُتل في سبيل الله. ثم أوضح، كما فعل كثير من اللغويين، لماذا يُدعى الرجل الذي قُتل في سبيل الله شهيداً، قائلاً: "يُسمّى الرجل الذي يموت في سبيل الله شهيدًا لأن ملائكة الله يشهدون به، أو لأن الله تعالى يُدعى شهيدًا. تشهد له ملائكته في الجنة".(البستاني، محيط المحيط: ص 485)

وكما يتضح مما ورد في قواميس اللغات المعاصرة، فإن مفهومي الشهيد والإستشهاد معنى واحد لم يطرأ عليه أي تطور أو تغيير إلا في القواميس السابقة. لكن في بعض القواميس اللغوية، مثل التهذيب للأزهري، لسان العرب لإبن منظور، وتاج العروس للزبيدي، نرى عبارات ذات معنى جديد لمفهوم الشهيد.

11- مفهوم الشهيد والشهادة و الإستشهاد في كتب غريب الحديث

أما بالنسبة لمفهوم الشهيد والشهيد في كتب الأحاديث العجيبة، فبما أن معنى الشهيد والشهيد ليس مفهومًا غريبًا وصعبًا بين الناطقين بالعربية، فقد تواصل معهم عدد قليل من مؤلفي كتب الأحاديث الغريبة. يشرح معنى الشهيد والشهيد كما يلي:

1. القرن الأول حتى الثالث

أما مفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد في كتب الأحاديث العجيبة من القرون الأول إلى الثالث، على لسان القاسم بن سلام الهراوي في كتاب غريب الحديث المبني على حديث الرسول(صلى الله عليه وآله) بقوله: "قال أبو عبيد: في حديث النبي عليه السلام فيمن خرج مجاهدا في سبيل الله قال: فإن لسعته دابة أو أصابه كذا وكذا فهو شهيد، ومن مات حتف أنفه. قال الذي سمع هذا الحديث من النبي(عليه السلام): إنها لكلمة ما سمعتها من أحد من العرب قط قبل رسول الله فقد وقع أجره على الله، ومن قتل قعصا فقد استوجب المآب. قال أبو عبيد: "أما قوله: حتف أنفه، فإنه أن يموت موتا على فراشه من غير قتل ولا غرق ولا سبع ولا غيره و قال: كان يقول في السمك: ما مات حتف أنفه فلا تأكله يعني الذي يموت منه في الماء، كأنه كره الطافي قال: وقد رواه بعض أصحابنا عن ابن عيينة: ما مات حتفا فيه يعني في الماء، ولا أراه حفظ هذا عن ابن عيينة، وكلام العرب هو الأول". (الهروي، غريب الحديث لابن سلام: ج2، ص 68)

العبرة من هذه الكلمات أن الشهيد لايعتمد فقط على من مات في الحرب في سبيل الله، بل على الرجل الذي حارب في سبيل الجهاد، حتى لو مات من طعن أفعى أو غرق، أو حتى لو مات أنف فقد كان شهيدًا أيضًا لأنه مات في طريقه إلى الجهاد، وهو امتداد لمعنى الشهيد.

خلصت دراسة لكتب الأحاديث العجيبة في القرنين الأول حتى الثالث إلى أن الشهداء في هذه الكتب لم يطلق عليهم فقط من قُتلوا في سبيل الله، بل كان لهم أيضاً معاني أخرى، مثل الدفاع عن ماله أو قتله أثناء مشاركته فيه الجهاد.

2. القرن الرابع حتى السابع

وأما الزمخشري في حديث غريب عن الفائق، فقد ذكر أبو أيوب الأنصاري صلاة العصر ثم قال: "بعدها لا صلاة حتى يرى الشهود. وبحسب سلطة المكفوف أبو سعيد فقيل لها ذلك لأن السكان والمسافرون متساوون فيها، لأنها لن تقصر".(الزمخشري، الفائق في غريب الحديث: ج2، ص 224)

وقد رأى الزمخشري نفس المعنى اللغوي لكلمة شهيد، أي الشهادة، ولعله فسر الشهيد بإحتمال وجود بعض اللغويين في سبب اسمه، حيث يمكن القول إن كل هذه الإحتمالات تشير إلى الشهادة والوسائل نرى.

ولا نرى كلام ابن عسير الجديد إلا أنه ورد في قاموس اللغة، ثم في بيانه عن معنى الشهادة يرى: "أصل الشهادة أن ينقل ما شاهده. وشهد هذا القدوس من الشائع أن يشهد الإنسان قبل أن يطلب صاحب الحق منه الشهادة، ولا تقبل شهادته. وهو لا يعمل، والذي قبله مميز".(ابن الاثير، النهاية في غريب الحديث و الأثر: ج2، ص 514)

وقد خلص من دراسة كتب الأحاديث الغريبة عبر القرون إلى أن بعضها مثل ابن أثير، ووفقًا للنبي(صلى الله عليه وآله وسلم)، فإن الشهداء لايتوقفون عند القتلى. في سبيل الله في أرض المعركة، وإن كان الشهيد في الأصل من قتل في سبيل الله، فقد اتسع معناه، فيُدعى النبي(صلى الله عليه وسلم)، اسماؤها من دفنوا، غرقوا، احترقوا، هدموا، من بجانبه وغيرهم كلهم يسمون كلمة شهيد.

3. القرن الثامن حتى المعاصرة

من بين الكتب المعاصرة في حديث الغريب، وما يليها من الكتب السابقة، هناك القليل فقط من الكتب التي تعرض لشرح معنى الشهيد والشهيد.

جاء في كتاب غريب الحديث لبحار الأنوار: "ونظر المحقق في بعض كتب حديث غريب ، ولم يجد شيئًا يعتمد عليه في موضوع الشهداء. ولم يجد أي معلومة عن شهداء في كتاب غريب الحديث لحمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البسطي وإبراهيم بن إسحاق الحربي وعبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري وأبو الفرج عبدالرحمن بن علي بن محمد بن علي". واستنتج من هذا أن ما فهموه من موضوع الشهيد هو نفس المعنى المذكور في قاموس اللغة، لذلك لم يروا ضرورة الإشارة إلى معنى الشهيد كما سبق ورأينا بغض النظر على اتصال مع مادة من الكتب المذكورة أعلاه، فهي لا تذكر أي معنى آخر غير ذكره صاحب قاموس اللغة".(المجلسي، غريب الحديث في بحار الأنوار : ص236)

4. مفهوم الشهيد و الشهادة في الروايات الإسلامية

ولما كان الغرض من دراسة الحديث الغريب مصدر فهم لغوي، وتأتي معاني هذه الكتب من الروايات التي جاءت عن الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) معهم، ومن الصحابة والتابعين يمكننا أن نلمس بين الأقواس المزيد من

الروايات عن الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) أو الصحابة والتابعين كما من الشهداء والشهداء مثال واضح على المعنى المتعلم في المفاهيم، حتى لو لم تذكر الروايات في كتاب الحديث العجيب. لهذا السبب سنشير إلى بعض هذه الروايات كنماذج نستخلص منها معنى الشهيد والشهيد في لغة هذه الروايات المجيدة. وأما من الروايات المنقولة:

- ✓ رواية أنس بن مالك عن النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): "حَدَّثَنَا أَبُو بَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ حَدَّثَنَا أَبُو خَالِدٍ الْأَحْمَرُ عَنْ شُعْبَةَ، عَنْ قَتَادَةَ، وَ حُمَيْدٍ، عَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ، عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ سَلَّمَ. قَالَ مَا مِنْ نَفْسٍ تَمُوتُ لَهَا عِنْدَ اللَّهِ خَيْرٌ يَسُرُّهَا أَنَّهَا تَرْجِعُ إِلَى الدُّنْيَا وَ لَا أَنَّ لَهَا الدُّنْيَا وَ مَا فِيهَا إِلَّا الشَّهِيدُ فَإِنَّهُ يَتَمَنَّى أَنْ يَرْجِعَ فَيُقْتَلَ فِي الدُّنْيَا". (النيسابوري، الجامع الصحيح المسمى بصحيح مسلم: ج3، ص 1498) في هذه الرواية نرى الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) وأهله يقولون إن الشهيد أراد أن يعود إلى الدنيا ويقتل مرة أخرى، وهذا معنى قتل الشهيد في عمل الله تشير إليه.
- ✓ رواية عبد الله بن عمرو عن النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): "أَخْبَرَنَا عَمْرُو بْنُ عَلِيٍّ قَالَ حَدَّثَنَا يَحْيَى وَ هُوَ ابْنُ سَعِيدٍ قَالَ حَدَّثَنَا سُفْيَانُ قَالَ حَدَّثَنِي عَبْدُ اللَّهِ بْنُ حُسَيْنٍ قَالَ: حَدَّثَنِي إِبْرَاهِيمُ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ طَلْحَةَ أَنَّهُ سَمِعَ عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عَمْرٍو يُحَدِّثُ عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ سَلَّمَ قَالَ مَنْ أُرِيدَ مَالُهُ بِغَيْرِ حَقٍ فَقَاتَلَ فَقُتِلَ فَهُوَ شَهِيدٌ". (النسائي، السنن الكبرى المعروف بسنن النسائي: ج2، ص 309) في هذه الرواية المباركة نرى صفاء الرسول صلى الله عليه وآله وسلم إذا دافع أحد عن ماله مقابل من يريد أن يهاجمه ظلما ويقتل لأجله فهو شهيد. وهذا معنى آخر لمفهوم الإستشهاد في فم النبي (صلى الله عليه وآله وسلم).
- ✓ رواية سعيد بن زيد عن النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): "حَدَّثَنَا عَبْدُ بْنُ حُمَيْدٍ، قَالَ: أَخْبَرَنِي يَعْقُوبُ بْنُ إِبْرَاهِيمَ بْنِ سَعْدٍ، حَدَّثَنَا أَبِي، عَنْ أَبِيهِ، عَنْ أَبِي عُبَيْدَةَ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ عَمَّارِ بْنِ يَاسِرٍ، عَنْ طَلْحَةَ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَوْفٍ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ زَيْدٍ، قَالَ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ سَلَّمَ يَقُولُ: "مَنْ قُتِلَ دُونَ مَالِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ، وَ مَنْ قُتِلَ دُونَ دِينِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ، وَ مَنْ قُتِلَ دُونَ دَمِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ، وَ مَنْ قُتِلَ دُونَ أَهْلِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ". (الترمذي، الجامع الصحيح المعروف بسنن الترمذي: ج3، ص 450) في رواية حديث الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) نجد أنه يوسع معنى الشهيد أكثر فأكثر، إذ يعتقد أن كل قتيل من أجل الدفاع عن ماله والدين والدم والعائلة بين الشهداء.
- ✓ الرواية عن أمير المؤمنين (عليه السلام): "مَا الْمُجَاهِدُ الشَّهِيدُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَعْظَمَ أَجْراً مِمَّنْ قَدَرَ فَعَفَّ لَكَادَ الْعَفِيفُ أَنْ يَكُونَ مَلَكاً مِنَ الْمَلَائِكَةِ". (الرضي، نهج البلاغة: ص 559) وفي هذا الرواية رأى الإمام

علي(عليه السلام) عفة الشهداء، لأن الإستشهاد ليس إلا مرتبة وشرفًا من الله والله تعالى يُفهم من أقواله، تلك العفة ايضا بين الشهداء.

- ✓ رواية ابي هريرة عن النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): "حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ يُوسُفَ، أَخْبَرَنَا مَالِكٌ، عَنْ سُمَيٍّ، عَنْ أَبِي صَالِحٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ: أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ سَلَّمَ قَالَ: الشُّهَدَاءُ خَمْسَةٌ: الْمَطْعُونُ، وَ الْمَبْطُونُ، وَ الْغَرِقُ، وَ صَاحِبُ الْهَدْمِ، وَ الشَّهِيدُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ".(البخاري، ص حيح البخاري: ج5، ص 60) كما نرى في هذه الرواية أن الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) يأخذ المطعون والمبطون والغريق، ومن سفك دم القاتل يعتبر شهيدًا، وهو يدرك أهمية المقتول في سبيل الله لأنه اعتبره شهيدًا مرتين.
- ✓ رواية الإمام علي(عليه السلام) عن الرسول(صلى الله عليه و آله وسلم): "قَالَ بَعْضُ الْقَوْمِ يَا رَسُولَ اللَّهِ صلى الله عليه و آله عَجَباً لِعَبْدِ اللَّهِ بْنِ رَوَاحَةَ وَ تَعَرُّضِهِ فِي غَيْرِ مَوْطِنٍ لِلشَّهَادَةِ فَلَمْ يُرْزَقْهَا حَتَّى يُقْبَضَ عَلَى فِرَاشِهِ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه و آله وَ مَنِ الشَّهِيدُ مِنْ أُمَّتِي فَقَالُوا أَ لَيْسَ هُوَ الَّذِي يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ مُقْبِلاً غَيْرَ مُدْبِرٍ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه و آله إِنَّ شُهَدَاءَ أُمَّتِي إِذاً لَقَلِيلٌ الشَّهِيدُ الَّذِي ذَكَرْتُمْ وَ الطَّعِينُ وَ الْمَبْطُونُ وَ صَاحِبُ الْهَدْمِ وَ الْغَرَقِ وَ الْمَرْأَةُ تَمُوتُ جُمْعاً قَالُوا وَ كَيْفَ تَمُوتُ جُمْعاً يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ يَعْتَرِضُ وَلَدُهَا فِي بَطْنِهَا".(المجلسي، بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار عليهم السلام: ج78، ص 245) وفي هذه الرواية أيضاً نجد أن الرسول(صلى الله عليه و آله وسلم) في ذكر المزيد من الأدلة عن الشهيد ومفهوم الشهداء، فيذكر من قُتل في سبيل الله طعن في سبيل الله. المغطاة بالدم والغرق والمرأة التي ماتت عند ولادة ابنها.
- ✓ الرواية عن امير المؤمنين(عليه السلام): "مَنْ مَاتَ مِنْكُمْ عَلَى فِرَاشِهِ وعَلَى مَعْرِفَةِ حَقِّ رَبِّهِ وَحقِّ رَسُولِهِ وَأَهْلِ بَيْتِهِ مَاتَ شَهِيداً ووَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ وَاسْتَوْجَبَ ثَوَابَ مَا نَوَى مِنْ صَالِحِ عَمَلِهِ وَقَامَتِ النِّيَّةُ مَقَامَ إِصْلَاتِهِ لِسَيْفِهِ فَإِنَّ لِكُلِّ شَيْءٍ مُدَّةً وَأَجَلا".(الرضي، نهج البلاغة: ص 283) في هذه الخطبة يُدرج المؤمنون كشهداء مهما مات؛ وبهذا المعنى هناك روايات أخرى عن سلطان الرسول(صلى الله عليه و آله وسلم)، فيقول: "مَنْ مَاتَ عَلَى حُبِّ آلِ مُحَمَّدٍ مَاتَ شَهِيداً أَلَا وَمَنْ مَاتَ عَلَى حُبِّ آلِ مُحَمَّدٍ مَاتَ مَغْفُوراً أَلَا وَمَنْ مَاتَ عَلَى حُبِّ آلِ مُحَمَّدٍ مَاتَ تَائِباً أَلَا وَمَنْ مَاتَ عَلَى حُبِّ آلِ مُحَمَّدٍ مَاتَ مُؤْمِناً مُسْتَكْمِلَ الْإِيمَانِ...."(الشعيري، جامع الأخبار: ص 166) وعن الإمام علي(عليه السلام) أيضا في رواية أخرى: "الْمُؤْمِنُ عَلَى أَيِّ حَالٍ مَاتَ وَ فِي أَيِّ سَاعَةٍ قُبِضَ فَهُوَ شَهِيدٌ....".(الاستر آبادي، تأويل الآيات الظاهرة في فضائل العترة الطاهرة: ص 147)

- ✓ الرواية عن الامام زين العابدين(عليه السلام): "مَنْ مَاتَ عَلَى مُوَالاتِنَا فِي غَيْبَةِ قَائِمِنَا أَعْطَاهُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ أَجْرَ أَلْفِ شَهِيدٍ مِثْلِ شُهَدَاءِ بَدْرٍ وَأُحُد".(الراوندي، الدعوات المعروف بسلوة الحزين: ص 274)

ومما ورد في فروع هذا الموضوع فإن أصل الشهداء والشهداء هم الذين قتلوا في سبيل الله، ثم يعتمد مؤلفو بعض كتب الأحاديث الغريبة على حديث الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) في بيان شهادة بعض الشهداء والحصول على شهادة الشهداء. وبحسب رواية النبي(صلى الله عليه وآله وسلم) يعتبر المخرب والغرق وغيرهم شهداء(صلى الله عليه وآله وسلم). كما نستشهد بالسرد كمثال على معنى ومصداقية الشهيد في كلام الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم).

مفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد في كتب غريب القرآن ومفردات القرآن

لم يتوسع مؤلفوا كتب غريب القرآن ومفردات القرآن في مفهوم الشهيد كما هو الحال في كتب غريب الحديث.

1. القرن الأول حتى السادس

كما روى أبو عبيدة في كتابه "مجازات القرآن"، مفهوم الشهيد والشهيد في كتاب القرآن الغريب، ومفردات القرآن بمعنى الشهادة. وعن صاحب المفردات: "الشَّهِيدُ فقد يقال لِلشَّاهِدِ، والْمُشَاهِدِ للشيء، وقوله: ﴿... مَعَها سائِقٌ وَ شَهِيدٌ﴾ (سورة ق: الآية 21)، أي: من شهد له وعليه، وكذا قوله: والشَّهِيدُ: هو المحتضر، فتسميته بذلك لحضور الملائكة إيّاه إشارة إلى ما قال: أو لأنهم يَشْهَدُونَ في تلك الحالة ما أعدّ لهم من النّعيم، أو لأنهم تشهد أرواحهم عند الله.

2. القرن السابع حتى المعاصرة

أما عن كتاب القرآن الغريب ومفردات القرآن من القرن السابع حتى الآن، حسب مؤلف التفسير الغريب للقرآن وأمنيات الفرحان، فإن الشهداء هو الجمع. من شهيد بمعنى الحاضر أو الشاهد.(النيسابوري، غرائب القرآن و رغائب الفرقان: ص 194)

ثم قال في مكان آخر:

"الشهداء جمع شهيد كالكرماء و الظرفاء. والمقتول من المسلمين بسيف الكفار يسمى شهيداً. قال النضر بن شميل: لأنهم أحياء حضروا دار السلام كما ماتوا بخلاف غيرهم. وقال ابن الأنباري: لأن الله وملائكته شهدوا له بالجنة".(النيسابوري، غرائب القرآن و رغائب الفرقان: ج2، ص 266)

وقال مرة أخرى: "الشهداء فالمراد رسول الله(صلى الله عليه وسلم) ما تعدون الشهيد فيكم قالوا: يا رسول من قتل في سبيل الله. قال: إن شهداء أمتي إذاً لقليل. من قتل في سبيل الله فهو شهيد، ومن مات في الطاعون فهو شهيد، ومن مات بالبطن فهو شهيد. وفي رواية: "ومن مات بجمع فهو شهيد و قيل: هو الذي يشهد لصحة دين الله تارة بالحجة واليان وأخرى بالسيف والسنان. وأقول: لا يبعد أيضاً أن يدخل كل هذه الأمة في الشهداء لقوله تعالى: ﴿وَكَذلِكَ جَعَلناكُم أُمَّةً وسطاً لِتَكُونوا شُهَداء عَلَى النَّاسِ﴾ (البقرة: الآية 143)". (النيسابوري، غرائب القرآن و رغائب الفرقان: ج2، ص 443)

وهنا نجد أن المؤلف ذكر بعض معاني المقال في الشهداء والشهداء بعد أن استشهد بالحديث الموثق عن رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) وعليه فإن معنى الشهيد أوسع من الذي مات في سبيل الله؛ لأن رسول الله(صلى الله عليه وآله وسلم) ذكر أن حتى من مات من الطاعون كان للشهيد.

ثم عن الطريحي في مجمعه: "المراد من الشَّهِيدِ المعنى المعروف، ومن المُسْتَشْهَدِ المطلوب منه الشهادة، كأن الله أمره بها وطلبها منه، ومن المَشْهُودِ الذي يشهد قتله الخلائق و الملائكة كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كانَ مَشْهُوداً﴾ (أسراء: الآية 78). وَفِي حَدِيثِ ذِكْرِ الشَّهِيدِ" وَهُوَ مَنْ مَاتَ بَيْنَ يَدَيِ نَبِيٍّ أَوْ إِمَامٍ مَعْصُومٍ أَوْ قُتِلَ فِي جِهَادٍ سَائِغٍ". قيل سمي بذلك لأن ملائكة الرحمة تشهده، فهو شَهِيدٌ بمعنى مشهود. وقيل لأن الله وملائكته شهود له في الجنة، وقيل لأنه ممن استشهد يوم القيامة مع النبي على الأمم الخالية، وقيل لأنه لم يمت كأنه شَاهِدٌ أي حاضر، أو لقيامه بشهادة الحق في الله حتى قتل، أو لأنه يشهد ما أعد الله له من الكرامة وغيره لا يشهدها إلى يوم القيامة، فهو فعيل بمعنى فاعل". (الطريحي، مجمع البحرين: ج3، ص 81)

كما نراه حيث يتعرض لبيان معنى الشهادة خلال بيانه لمعنى الشهيد يقول:

"المراد من الشَّهِيدِ المعنى المعروف، ومن المُسْتَشْهَدِ المطلوب منه الشهادة، كأن الله أمره بها و طلبها منه، ومن المَشْهُودِ الذي يشهد قتله الخلائق و الملائكة كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كانَ مَشْهُوداً﴾ (أسراء: الآية 78). وَفِي حَدِيثِ ذِكْرِ الشَّهِيدِ "وَهُوَ مَنْ مَاتَ بَيْنَ يَدَيِ نَبِيٍّ أَوْ إِمَامٍ مَعْصُومٍ أَوْ قُتِلَ فِي جِهَادٍ سَائِغٍ". (الطريحي، مجمع البحرين: ج3، ص 81)

وعن القرشي في كتابه قاموس القرآن: أن شهيد بمعنى الشاهد كما في قوله ﴿وَ أَشْهِدُوا إِذا تَبايَعْتُمْ وَ لا يُضَارَّ كاتِبٌ وَ لا شَهِيدٌ﴾ (بقره: 282). وهي تجمع بينة وهي مذكورة عشرين مرة في القرآن ثم لم يرد في القرآن ذكر شهيد بمعنى المقتول إلا ما هو معروف من بعض الروايات ولكنه مذكور في القرآن، الكثير من الأخبار والسرد: ﴿وَ لا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتاً﴾ (آل عمران: 169). كما رأى ابن الأثير خمسة أقوال حول أسباب تسمية

القتلى بالشهداء، والتي أشار إليها الطريحي في مجمع البحرين، مضيفًا بيانًا آخر. يرتكز الشهيد على المعنى الأول والثالث بالمعنى الشاهد والباقي بمعنى الشاهد ويستند إلى الثاني بـ ﴿بَلْ أَحْياءٌ وَ لكِنْ لا تَشْعُرُونَ﴾ (بقره: 154). ﴿بَلْ أَحْياءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (آل عمران: 169). وللقول الخامس بـ ﴿قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قالَ يا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ﴾ (يس: 26). ثم تحدث الشهيد الثاني عن سبب الاسم: أشهد الجنة والمغفرة، نرى أن ما يقوله الشهيد الثاني أكثر إقناعاً من الآخرين.(القرشي، قاموس القرآن: ج4، ص 76)

"**وأمّا الفرق بين الشاهد والشهيد:** فانّ الشَاهِدَ يلاحظ فيه قيام المعنى بالذات فقط. والشَّهِيدَ فعيل ويلاحظ فيه ثبوت المعنى واستقراره في الذات. فَالشَّاهِدُ يستعمل في موارد يكون النظر فيها الى مجرّد حدوث وقيام الشهود وتحقّقه، كما في: وَشَهِدَ شاهِدٌ مِنْ أَهْلِها، وَشَهِدَ شاهِدٌ مِنْ بَنِي إِسْرائِيلَ، ﴿إِنَّا أَرْسَلْناكَ شاهِداً وَمُبَشِّراً﴾ (أحزاب : الآية 45) ﴿فَاكْتُبْنا مَعَ الشَّاهِدِينَ﴾ (آل عمران: الآية 53). و أمّا الشهيد فيستعمل في موارد يكون النظر فيها الى جهة الثبوت والإستقرار والإستدامة، كما في: ﴿وَ اللَّهُ شَهِيدٌ عَلى ما تَعْمَلُونَ﴾ (آل عمران: الآية 98)، ﴿إِنَّ اللَّهَ عَلى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ﴾ (بروج: الآية 9)، ﴿قُلِ اللَّهُ شَهِيدٌ بَيْنِي وَ بَيْنَكُمْ﴾ (أنعام: الآية 19). فانّ الله تعالى هو الشهيد على الإطلاق، وهو الحاضر العالم المشرف على جميع الأشياء، لايعزب عن علمه وإحاطته ذرّة في السماوات والأرض، وهذه الصفة ثابتة له في الأزل والأبد: ﴿قُلْ كَفى بِاللَّهِ شَهِيداً بَيْنِي وَ بَيْنَكُمْ إِنَّهُ كانَ بِعِبادِهِ خَبِيراً بَصِيراً﴾ (أنعام: الآية 96). نعم هذه الحقيقة لايمكن لنا فهمها كما هي ما لم نخرج عن القيود والحدود المحيطة".(المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن الكريم: ج6، ص 161)

ثم بعد بيانه المطول هذا في معنى الشاهد، ينتقل الى بيان معنى الشهيد أي المقتول في سبيل الله فيقول: "وأمّا الشَّهِيدُ الّذي يقتل في سبيل الله تعالى: فهو إذا سلك في هذا السبيل عن إخلاص، وانقطع عن تعلّقاته المادّية والنفسانيّة، ثمّ أفدى نفسه لله وفي الله: فيصل الى مقام الشهود بالفناء، فهو شَهِيدٌ حقّا لأنّه يشهد أنوار الملكوت ويشاهد عالم النور ويدرك آثار الجمال والجلال، وتحقّق له هذه الصفة ويثبت له هذا المقام. فَالشَّهِيدُ باعتبار شهوده في نفسه كما مرّ من الفروق، ولايجوز اطلاق الشهيد على شخص يلاحظ وقوع الشهود من الغير، كشهود الملائكة وشهود الله تعالى: ﴿فَأُولئِكَ مَعَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ وَ الصِّدِّيقِينَ وَ الشُّهَداءِ وَ الصَّالِحِينَ﴾ (سورة النساء: الآية 69) ﴿وَ الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَ رُسُلِهِ أُولئِكَ هُمُ الصِّدِّيقُونَ وَ الشُّهَداءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ﴾ (حديد : الآية 19). ولا يبعد أن يكون إطلاق الشَّهِيدِ: بإعتبار مطلق الشهود، لشهوده بروحانيّته وبصيرته حقيقة أحوال المخالفين وأعمالهم وتظاهراتهم، ثمّ شهود حقيقة الصراط الحقّ وما بين يديه من مراحل السلوك والمقامات الروحانيّة، وهذا معنى مطلق لاينافي المعنى المخصوص الّذي ذكر. وهذا المعنى هو المراد في الآيات الكريمة: ﴿وجِيءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَداءِ وَ قُضِيَ بَيْنَهُمْ﴾ (زمر : الآية 69). ﴿لِيَكُونَ الرَّسُولُ شَهِيداً عَلَيْكُمْ وَ تَكُونُوا شُهَداءَ عَلَى

النَّاسِ﴾ (سورة الحج: الآية 78). ﴿وَكَذلِكَ جَعَلْناكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِتَكُونُوا شُهَداءَ عَلَى النَّاسِ وَ يَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً﴾ (بقرة : الآية 143). ﴿وَ يَوْمَ نَبْعَثُ مِنْ كُلِّ أُمَّةٍ شَهِيداً ثُمَّ لا يُؤْذَنُ لِلَّذِينَ كَفَرُوا﴾ (سورة النحل: الآية 84). فيراد مطلق الشهود والإحاطة على أعمال الأمّة وإعتقاداتهم وكيفيّة سلوكهم في طريق الهدى أو الضلال، ويكشف هذا المعنى عن كمال نورانيّة قلوبهم وروحانيّة أنفسهم، وتنزّههم عن التعلّقات الدنيويّة، وتوجّههم الخالص الى الله المتعال، حتّى تتحصّل لهم هذه الطهارة والنزاهة وخلوص السريرة والشهود النافذ". (المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن الكريم: ج6، ص 162)

بعد هذا يقسم الشهود الى مراتب فيقول: 1-شُهُودُ الله عزّ وجلّ؛ 2-شُهُودُ الملائكة الموكلين؛ 3-شُهُودُ الأنبياء؛ 4-شُهُودُ المؤمنين. ثم يقول في بيان معنى الشهادة: "الأصل الواحد في هذه المادّة: هو العلم بالحضور عند المعلوم و معاينته، وهذا المعنى في الأمور المحسوسة معلوم، وأمّا في الأمور المعقولة والمعارف الروحانيّة: فبحضور المعلوم عند العالم وفي نفسه ... وأمّا الشَّهِيدُ الّذي يقتل في سبيل الله تعالى: فهو إذا سلك في هذا السبيل عن إخلاص، وانقطع عن تعلّقاته المادّية والنفسانيّة، ثمّ أفدى نفسه لله وفي الله: فيصل الى مقام الشهود بالفناء، فهو شَهِيدٌ حقّا لأنّه يشهد أنوار الملكوت ويشاهد عالم النور ويدرك آثار الجمال والجلال، وتتحقّق له هذه الصفة ويثبت له هذا المقام ... وأمّا الفرق بين الشهود والشهادة: أنّ في الشَّهَادَةِ بمناسبة زيادة الألف وهي من حروف المدّ، دلالة على امتداد الشهود، وهو يدلّ قهرا على إظهار وإعلام. وفيه دلالة أيضا على عالم الشهادة في مقابل الغيب: بلحاظ البسط والظهور والامتداد فيه". (المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن الكريم: ج6، ص 157)

درسنا في مفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد في أهم الكتب المعنية فدرسناها في المبحث الأول في المعاجم اللغوية وفي المبحث الثاني في كتب غريب الحديث وفي المبحث الثالث في كتب غريب القرآن ومفردات القرآن وتحصل من هذا الفصل ان المعاجم اللغوية تطرقت الى معنى الشهيد والشهادة والإستشهاد بصورة مفصلة بخلاف كتب غريب الحديث وكتب غريب القرآن ومفرداته ولكن مع هذا لم نشاهد إختلافا كبيراً في بيان معنى هذا المفهوم بين الكتب المذكورة وإن ذكرت بعض المعاجم وكتب غريب الحديث أو غريب القرآن ومفرداته أن للشهيد مصاديق متعددة استناداً الى ما روي عن الرسول(صلى الله عليه و آله) ولكن المعنى ألاساسي والأمي واحد وهو المقتول في سبيل الله.

- التطور وتغييرات لمعنى الشهيد والشهادة

في هذا المبحث، سنقارن بين ما توصلنا إليه من المعاني المذكورة لمفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد لكي نرى تطور المعاني المحتمل في هذا المفهوم. وعليه، سندرس التطور المعاني في المعاجم بداية ثم التطور المعاني في كتب غريب الحديث وأخيراً التطور المعاني في كتب غريب القرآن ومفرداته.

12- تطور المعاني في المعاجم

في القسم الأول تطرقنا الى كتاب العين للخليل فوجدناه يرى أن الشهيد من مادة شهد وهو اسم وعنوان يطلق على كل انسان ينال الشهادة والشَّهادة أن تقول: "اسْتُشْهِدَ فلان فهو شَهِيد".(الفراهيدي، كتاب العين: ج3، ص 398) فهو يذكر معنى المقتول في سبيل الله للشهيد وهذا ما ورد في أشعار شعراء هذه الفترة الزمنية أيضاً كما عن ابي تمام[1] الشاعر الذي يرثي الشهداء ويفرق بينهم وبين من مات ميتة عادية من غير شهادة كما يقول(التبريزي، شرح ديوان أبي تمام: ج4، ص 80):

فتىً مات بين الضرب و الطعن ميتةً تقوم مقام النصر إذ فاته النصر

و ما مات حتى مات مضرب سيفه من الضرب و اعتلت عليه القنا السمر

و قد كان فوت الموت سهلا فردّه اليه الحفاظ المُرُّ و الخُلُقُ الوعر

و نفسٌ تعاف العار حتى كأنه هو الكفر يوم الروع أو دونه الكفر

فأثبت في مستنقع الموت رجله و قال لها من تحت أخصمك الحشر

غدا غدوة و الحمد نسج ردائه فلم ينصرف إلا و أكفانه الأجر

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلا و هي من سندس خضر

أما في القسم الثاني أي المعاجم المؤلفة في القرن الثالث وحتى الخامس فوجدنا نفس المعنى مذكور عن أصحاب المعاجم حيث يرون أن الشهيد من مادة شهد بمعنى الشاهد(الجوهري،، الصحاح: تاج اللغة و ص حاح العربية: ج2، ص 494) وبمعنى المقتول في سبيل الله.(ابن دريد، جمهرة اللغة: ج2، ص 653) ثم يجمع بعضهم بين المعنيين فيذكر أوجهاً لتسمية المقتول في سبيل الله بالشاهد.(الأزهري، تهذيب اللغة: ج6، ص 47)

ثم في القسم الثالث أي المعاجم في القرون السادسة وحتى التاسعة فرأينا أن الزمخشري في كتابه أساس البلاغة لم يشر الى معنى خاص وكأنه ذكر لفظ الشهيد وهي كلمة معروفة بديهية المعنى ولذلك إكتفى بقوله: "قُتِلَ شَهيداً، واستُشْهِدَ، ورُزِق الشّهادة، وهو من الشّهداء".(الزمخشري، أساس البلاغة: ص 341)

[1]. هو حبيب بن أوس الطائي الذي ولد عام 180 من الهجرة النبوية المباركة في دمشق وكان زعيم عصره في الشعر والأدب.

أما الحميري في كتابه شمس العلوم فقد ذكر المعنيين للشهيد أي الشاهد والمقتول في سبيل الله (الحميري، شمس العلوم و دواء كلام العرب من الكلوم: ج6، ص 3566) كما فعل ذلك المطرزي في كتابه المغرب(المطرزي، المغرب في ترتيب المعرب: ص 459) وكذلك ابن منظور ولكنه أطال الكلام في بيان أوجه تسمية المقتول في سبيل الله بالشهيد وهو الشاهد(ابن منظور، لسان العرب: ج3، ص 238) كما صنع المدني في كتابه الطراز ذلك (المدني، الطراز الأول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعول: ج6، ص 12) ثم الفيومي يرى أن لفظ الشهيد يطلق على من قتله الكفار وذلك في المعركة فقط! ويسمى بالشهيد لأن الملائكة تشهد تغسيله أو تشهد نقل روحه الى الجنة أو لأن الله تبارك وتعالى شهد له بالجنة.(الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي: ص 324) أما فيروز آبادي يذكر أربعة معان للشهيد وهي: الشاهِدُ، والأَمينُ في شَهادَةٍ، والذي لا يَغيبُ عن عِلْمِهِ شيءٌ، والقَتيلُ في سبيلِ الله.(فيروز آبادي، القاموس المحيط: ص 423) ثم الزبيدي رأى أن الشهيد في الشَّرع هو القَتِيل في سَبِيلِ اللَّه وذكر أوجهاً لتسميته بذلك.(الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس: ج5، ص 46)

وأخيراً في المعاجم المعاصرة كذلك لم نشاهد إختلاف في معنى الشهيد والشهادة فالمعاجم المعاصرة مع كثرتها لم تتعدى ما ذكرته المعاجم المتقدمة.(موسى، الإفصاح في فقه اللغة: ص 248)

فما تحصل عندنا من دراسة المعاجم اللغوية في القرون المختلفة هو أن معنى الشهيد والشهادة بمعنى المقتول في سبيل الله ثم استعمل في كلام الرسول(صلى الله عليه و آله) في أشخاص آخرين من أن المَبْطُون والغَرِق والحَرِق وصاحب الهَدْمِ وذات الجَنْب وغيرِهم كلهم شهداء أيضاً.

13- تطور المعاني في كتب غريب الحديث

لم تتوسع كتب غريب الحديث بصورة كبيرة الى معنى الشهيد والشهادة والإستشهاد وهذا دليل على وضوح معنى الشهيد بين العرب حيث لم يجدوا لزوماً في بيان معناه كمفهوم غريب في الحديث بل أشار اليه عدد وجيز من مؤلفي كتب غريب الحديث لكنهم مع هذا، لم يذكروا معنى جديدا بالنسبة الى المعنى المذكور في المعاجم اللغوية. ولكننا قسمنا هذه الكتب الى ثلاثة أقسام لنرى التطور المحتمل في معنى الشهيد عبر الأزمنة و القرون. فجعلنا القسم الأول للقرن الأول وحتى القرن الثالث ثم القسم الثاني لكتب غريب الحديث المؤلفة في القرن الرابع وحتى القرن السابع وأخيرا في القسم الثالث الكتب المكتوبة في القرن الثامن وحتى الكتب المعاصرة.

أما مفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد في كتب غريب الحديث في القرن الأول حتى الثالث فعن القاسم بن سلام الهروي في كتابه غريب الحديث استناداً الى حديث النبي(صلى الله عليه و آله) يقول: "من خرج مجاهداً في سبيل الله ومات فهو شهيد".(الهروي، غريب الحديث لابن سلام: ج2، ص 68)

و عن الحربي في كتابه غريب الحديث عن رسول(صلى الله عليه و آله): "أنه من قتل دون ماله فهو شهيد".(الحربي، غريب الحديث: ج3، ص 1203)

أما في القسم الثاني فوجدنا أن الزمخشري في كتابه الفائق في غريب الحديث يذكر معنى الشاهد ولكنه لم يتطرق الى كلمة الشهيد.(الزمخشري، الفائق في غريب الحديث: ج2، ص 224)

ثم ابن اثير في كتابه النهاية في غريب الحديث والأثر يرى أن الشَّهِيدُ فى الأصل هو من قتل مجاهدا فى سبيل الله، و يجمع على شُهَدَاءَ، ثم اتّسع فيه فأطلق على من سمّاه النبي(صلى الله عليه و آله) من المبطون، والغرق، والحرق، وصاحب الهدم، وذات الجنب وغيرهم. ثم تصدى لبيان سبب تسميته بالشهيد.(ابن الاثير، النهاية في غريب الحديث و الأثر: ج2، ص 513)

وأخيرا في كتب غريب الحديث المعاصرة فهي تبعاً للكتب المتقدمة لم تتعرض لبيان معنى الشهيد والشهادة الا بصورة نادرة. ففي كتاب غريب الحديث بحار الانوار رأينا نفس النص الذي كان قد ذكره ابن أثير في كتابه النهاية في غريب الحديث والأثر.(البيرجندي، غريب الحديث في بحار الانوار: ج2، ص 235)

ثم لم نجد من تطرق لهذا المفهوم من مؤلفي سائر كتب غريب الحديث ك كتاب غريب الحديث لحمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي وغريب الحديث لإبراهيم بن إسحاق الحربي وغريب الحديث لعبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري وغريب الحديث لأبي الفرج عبدالرحمن بن علي بن محمد بن علي، ومن هذا يستنبط أن ما فهموه من مادة الشهيد هو نفس المعنى المذكور في المعاجم اللغوية ولهذا لم يروا من اللازم أن يتطرقوا الى معنى الشهيد كما رأينا أن من تطرق الى هذه المادة من الكتب المذكورة أعلاه، لم يذكروا معنى غير ما ذكره اصحاب المعاجم اللغوية. وعلى هذا، فيمكننا القول أن محصل دراسة كتب غريب الحديث هو أن البعض منها كإبن الأثير و استناداً الى روايات من النبي (صلى الله عليه و آله) يرى أن مفهوم الشهيد غير متوقف في الذي يقتل في ساحة الحرب في سبيل الله وإن كان الشَّهِيدُ فى الأصل من قتل مجاهدا فى سبيل الله، الا أنه اتّسع في معناه فأطلق على من سمّاه النبي(صلى الله عليه و آله) من المبطون، والغرق، والحرق، وصاحب الهدم، وذات الجنب وغيرهم. فكل هؤلاء يطلق عليهم لفظ الشهيد.

14- تطور المعاني في كتب غريب القرآن و مفردات القرآن

أما في دراستنا لمفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد في كتب غريب القرآن ومفرداته حيث أنها قليلة بالنسبة إلى المعاجم اللغوية وكتب غريب الحديث، قسمناها الى قسمين؛ ففي القسم الاول: درسنا كتب غريب

القرآن ومفرداته في القرن الأول وحتى القرن السادس وفي القسم الثاني: كتب غريب القرآن ومفرداته في القرن السابع وحتى المعاصرة منها.

ففي القسم الأول فعن الإصفهاني في كتابه مفردات الفاظ القرآن الكريم وجدناه أنه يذكر في معنى الشهيد: الشاهد والمحتضر ومن هذا المعنى المقتول في سبيل الله حيث تشهده الملائكة.(راغب، مفردات ألفاظ القرآن: ص 467)

وفي غريب القرآن للقاضي عياض أن أصل الشهادة هو التبيين، ومنه قوله تعالى: ﴿شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ﴾ (آل عمران: الآية 18)، أي: بيّن، وسمي الشاهد، لأنه من شهادته تبيّن الحكم، والمقتول في سبيل الله لأوجه ذكرها كما في المعاجم اللغوية.(القاضي، غريب القرآن للقاضي عياض: ص ٩٣)

وفي القسم الثاني أي الكتب المؤلفة من القرن السابع وحتى المعاصرة فعن صاحب تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان أن الشهداء جمع شهيد بمعنى الحاضر أو القائم بالشهادات.(النيسابوري، غرائب القرآن و رغائب الفرقان: ص 194) والمقتول من المسلمين بسيف الكفار(النيسابوري، غرائب القرآن و رغائب الفرقان: ج2، ص 266) وكذلك من قتل في سبيل الله فهو شهيد، ومن مات في الطاعون فهو شهيد، ومن مات بالبطن فهو شهيد.(النيسابوري، غرائب القرآن و رغائب الفرقان: ج2، ص 443)

ثم عن الطريحي في مجمعه أن المراد من الشَّهِيدِ هو المعنى المعروف ثم ذكر أوجهاً لتسمية المقتول في سبيل الله بالشهيد.(الطريحي، مجمع البحرين: ج3، ص 81)

وعن القرشي في كتابه قاموس القرآن أن الشهيد بمعنى الشاهد ثم الشهيد بمعنى المقتول.(القرشي، قاموس القرآن: ج4، ص 76) أما المصطفوي في كتابه التحقيق في كلمات القرآن الكريم تعرض لمادة الشهيد ثم نقل أقوال أصحاب المعاجم في معناها كما هي عادته ثم دخل هو في الساحة فحكم على أن في المادة معنى واحداً وهو العلم بالحضور عند المعلوم ومعاينته.(المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن الكريم: ج6، ص 157) ثم إنتقل منه الى بيان معنى الشهيد فقال أن الشَّهِيدُ الّذي يقتل في سبيل الله تعالى: "فهو إذا سلك في هذا السبيل عن إخلاص، وإنقطع عن تعلّقاته المادّية والنفسانيّة، ثمّ أفدى نفسه لله وفي الله، فيصل إلى مقام الشهود بالفناء، فهو شَهِيدٌ حقّاً لأنّه يشهد أنوار الملكوت ويشاهد عالم النور ويدرك آثار الجمال والجلال، وتتحقّق له هذه الصفة ويثبت له هذا المقام.(المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن الكريم: ج6، ص 162)

بعد البحث والتفحص والرجوع الى المصادر اللغوية حول مفهوم الشهيد والشهادة توصلنا الى النتائج الاتية:

1- إن مفهوم الشهيد والشهادة مفهوم مقدس في لسان ومعتقد المسلمين وذلك منذ أن بدء النبي (صلى الله عليه و آله) دعوته الناس إلى الإسلام فاستشهد عدد غير قليل من المسلمين على أيدي الكفار والمشركين إما صبراً وإما قتلاً في ساحات الحروب. منذ ذلك اليوم وحتى يومنا هذا نرى أن لمفهوم الشهادة مكانتها العالية والسامية وتبجل الناس الشهداء الذين قتلوا دفاعا عن الدين والوطن الاسلامي. وعلى هذا رأينا أن ندرس هذا المفهوم في الكتب المخصصة في اللغة العربية لنرى التطور المعاني المحتمل لهذا المفهوم وذلك بمراجعة المعاجم اللغوية وكتب غريب الحديث وكتب غريب القرآن ومفردات القرآن الكريم.

2- المعاجم اللغوية المهمة تنقسم الى ثلاثة أقسام، المعاجم الأولية، المعاجم الثانوية والمعاجم المعاصرة وقلنا أنها بنفس الترتيب في الأهمية حيث أن المعاجم الأولية تفوق قسيميها في الأهمية ثم الثانوية وأخيرا المعاصرة منها. ثم تطرقنا الى بيان كتب غريب الحديث.

3- مفهوم الشهيد والشهادة والإستشهاد في أهم الكتب المعنية فدرسناها في الخطة الأولى في المعاجم اللغوية وفي المبحث الثاني في كتب غريب الحديث وفي المبحث الثالث في كتب غريب القرآن ومفردات القرآن. فتحصل ان المعاجم اللغوية تطرقت الى معنى الشهيد والشهادة والإستشهاد بصورة مفصلة بخلاف كتب غريب الحديث وكتب غريب القرآن ومفرداته ولكن مع هذا لم نشاهد إختلافا كبيراً في بيان معنى هذا المفهوم بين الكتب المذكورة.

4- الشهيد في المعاجم اللغوية بمعنى المقتول في سبيل الله الا أن التهذيب للأزهري ولسان العرب لابن منظور وتاج العروس للزبيدي نرى بيان معاني جديدة في مفهوم الشهيد فقد ذكر هؤلاء اللغويين أن الرسول(صلى الله عليه و آله) قد عدّ المبطون والغريق والحريق وغيرهم من الشهداء أيضاً وهذا توسع في معنى الشهيد.

5- الشهيد والشهادة كانت في البداية بمعنى المقتول في سبيل الله كما رأينا في المعاجم المتقدمة ولكن قد توسع المعنى وخاصة في الزمن المعاصر فقد اطلق تبعاً لما يستفاد من الروايات الإسلامية على مصاديق أكثر فقالوا مثلا لمن يخرج كادا على عياله مثلا فيموت في طريقه، شهيدا.

ISSN : 2625 - 8943

6- الشهيد والشهادة هذه الكلمات استُخدمت في البداية في معنى "المقتول فى سبيل الله"، والمفهوم من جميع المصادر المذكورة ليس غير ذلك.

7- في زمن نبي الإسلام(صلوات الله عليه و آله) يمكن ملاحظة تطور في معناه، والسبب في ذلك قول رسول الله(صلوات الله عليه و آله) إن هؤلاء يلقبون أيضًا بالشهداء: المبطون، الغرق، الحرق، صاحب الهدم وصاحب الجنب. منذ ذلك الحين وحتى الوقت الحاضر، تم إستخدام الكلمات التي نبحث عنها في المعاني المذكورة، ولا يمكن رؤية أي تغيير.

8- في الأزمنة المعاصرة، مع انتصار الثورة الإسلامية في إيران وتغيير الحكم في بعض البلدان مثل العراق ولبنان، أضيفت معنى جديد لهذه الكلمات التي لم ترد بعد في المصادر المعجمية وهو "جندي يموت في مهمة مدنية" (ولم يقتل من قبل الأعداء). اليوم، في إيران وحتى في العراق، يُدعى مثل هذا الشخص بالشهيد، لكن هذا المصطلح لم يُدرج بعد في المصادر المعجمية ويستخدم فقط في لغة الناس والكتب غير المعجمية.

9- أنه بشكل عام يمكن الإستنتاج أن كلمتي "الشهيد" و"الإستشهاد" قد تحركتا على محور المعنى "المقتول في سبيل الله" منذ البداية ... وما يمكن ملاحظته من التغيير في زمن الرسول الكريم(صلى الله عليه وسلم) والزمن المعاصر ليس تغييرًا بل تطورا، فهو نوع الإكمال والتطور وإضافة المعنى للكلمة.

ISSN : 2625 - 8943

المصادر و المراجع

1. القرآن الكريم
2. ابن أبي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله.(1404). شرح نهج البلاغة. قم: نشر مكتبة آية الله المرعشي النجفي.
3. ابن الاثير، أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري.(1979). النهاية في غريب الحديث و الأثر. بيروت: المكتبة العلمية.
4. ابن الوردي، زين الدين عمر.(2009). الديوان موسوعة الشعر العربي. الإمارات: مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم.
5. ابن دريد، محمد بن حسن.(1988). جمهرة اللغة. بيروت: دار العلم للملايين.
6. ابن سيدة، علي بن اسماعيل.(1421 ق.). المحكم و المحيط الأعظم. بيروت: دار الكتب العلمية.
7. ابن سيدة، علي بن اسماعيل.(من دون تاريخ). المخصص. بيروت: دار الكتب العلمية.
8. ابن فارس، احمد بن فارس.(1404 ق.). معجم مقاييس اللغة. قم: مكتب الاعلام الاسلامي.
9. ابن فوطي، عبد الرزاق بن احمد.(1416 ق). مجمع الآداب في معجم الألقاب. طهران: وزارة الثقافة و الدعوة الاسلامية.
10. ابن منظور، محمد بن مكرم.(1414 ق). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
11. الازهري، محمد بن احمد.(1421 ق). تهذيب اللغة. بيروت: دار احياء التراث العربي.
12. الاستر آبادي، علي.(1409 ق). تأويل الآيات الظاهرة في فضائل العترة الطاهرة. قم: مؤسسة النشر الإسلامي.
13. الاقبال، احمد شرقاوي.(1993). معجم المعاجم. بيروت: دار الغرب الاسلامي.
14. الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف.(1983). تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب. سوريا: المكتب الإسلامي.
15. البحراني، سيد هاشم بن سليمان.(1374). البرهان في تفسير القرآن. قم: مؤسسة البعثة.

ISSN : 2625 - 8943

16. البخاري، محمد بن اسماعيل.(1410 ق). صحيح البخاري. مصر: وزارة الاوقاف.
17. البستاني، بطرس.(2008). محيط المحيط. بيروت: مكتبة لبنان.
18. بصمه جي، ساير.(2009). معجم مصطلحات ألفاظ الفقه الإسلامي. دمشق: صفحات للدراسات و النشر.
19. الترمذي، محمد بن عيسى.(1419 ق). الجامع الصحيح المعروف بسنن الترمذي. القاهرة: دار الحديث.
20. التهانوي، محمد علي بن علي.(1996). كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
21. الجرجاني، علي بن محمد.(1370). التعريفات و يليه بيان رسالة إصطلاحات رئيس الصوفية الواردة في الفتوحات المكية. طهران: ناصر خسرو.
22. جرجس، جرجس.(1996). معجم المصطلحات الفقهية و القانونية. بيروت: الشركة العالمية للكتاب.
23. الجوهري، اسماعيل بن حماد.(1376 ق). الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية. بيروت: دار العلم للملايين.
24. الحربي، أبو إسحاق إبراهيم بن إسحاق.(1405 ق). غريب الحديث. مكة المكرمة: جامعة أم القرى.
25. الحسني البيرجندي، حسين.(1379). غريب الحديث في بحار الانوار. طهران: مؤسسه دار الحديث.
26. الحميري، نشوان بن سعيد.(1420 ق). شمس العلوم و دواء كلام العرب من الكلوم. دمشق: دار الفكر.
27. الخطيب التبريزي، ابو زكريا، يحي بن علي.(1951). شرح ديوان أبي تمام. القاهرة: دار المعارف.
28. الإصفهاني، راغب.(1412 ق). مفردات ألفاظ القرآن. بيروت: دار القلم.

ISSN : 2625 - 8943

29. الراوندي، قطب الدين سعيد.(1407 ق). الدعوات المعروف بسلوة الحزين. قم: منشورات مدرسة الامام المهدي عجل الله تعالى فرجه الشريف.
30. الزمخشري، محمود بن عمر.(1979). أساس البلاغة. بيروت: دار صادر.
31. الزمخشري، محمود بن عمر.(1417 ق). الفائق في غريب الحديث. بيروت: دار الكتب العلمية.
32. الزمخشري، محمود بن عمر.(1386 ش). مقدمة الأدب. طهران: مؤسسة الدراسات الاسلامية في جامعة طهران.
33. السبحاني التبريزي، جعفر.(1421 ق). مفاهيم القرآن. قم: مؤسسة الإمام الصادق عليه السلام.
34. سرور، ابراهيم حسين.(1429 ق). المعجم الشامل للمصطلحات العلمية و الدينية. بيروت: دار الهادي.
35. الشريف الرضي، محمد بن حسين.(1414ق). نهج البلاغة. قم: منشورات الهجرة.
36. صاحب، اسماعيل بن عباد.(1414 ق). المحيط في اللغة. بيروت: عالم الكتب.
37. صليبا، جميل.(1414 ق). المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الإنكليزية و اللاتينية. بيروت: الشركة العالمية للكتاب.
38. الطريحي، فخر الدين بن محمد.(1375). مجمع البحرين. طهران: المرتضوي.
39. الغوري، عبد الماجد.(1428 ق). معجم المصطلحات الحديثية. سوريا: دار ابن كثير.
40. الفراهيدي، خليل بن احمد.(1409 ق). كتاب العين. قم: نشر هجرت.
41. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب.(1415 ق). القاموس المحيط. بيروت: دار الكتب العلمية.
42. الفيومي، احمد بن محمد.(1414 ق). المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي. قم: مؤسسه دار الهجرة.
43. القرشي، علي اكبر.(1371). قاموس القرآن. طهران: دار الكتب الاسلامية.
44. القشيري النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسن.(1412 ق). الجامع الصحيح المسمى بصحيح مسلم. القاهرة: دار الحديث.

ISSN : 2625 - 8943

45. الزبيدي، محمد بن محمد.(1414ق). تاج العروس من جواهر القاموس. بيروت: دار الفكر.
46. المصطفوي، حسن.(1430ق). التحقيق في كلمات القرآن الكريم. بيروت: دار الكتب العلمية.
47. المطرزي، ناصر بن عبد السيد.(1979). المغرب في ترتيب المعرب. حلب: مكتبة اسامة بن زيد.
48. الملكي النهاوندي، محمد.(من دون تاريخ). تعليم المفردات. قم: مطبعة الوثوق.
49. الموسوي البجنوردي، كاظم.(1368ش). دائرة المعارف الاسلامية الكبرى. طهران: مركز دائرة المعارف الاسلامية الكبرى.
50. موسى، حسين يوسف.(1410ق). الإفصاح في فقه اللغة. قم: مكتب الاعلام الاسلامي.
51. النسائي، احمد بن علي.(1411ق). السنن الكبرى المعروف بسنن النسائي. بيروت: دار الكتب العلمية.
52. هلال، هيثم.(1424ق). معجم مصطلح الأصول. بيروت: دار الجيل.
53. الوافي، علي عبد الواحد.(2004). علم اللغة. مصر: نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع.
54. ياقوت الحموي، ياقوت بن عبد الله.(1993). معجم الأدباء. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
55. يعقوب، إميل بديع.(1992). المعاجم اللغوية بداءتها و تطورها. بيروت: دار العلم للملايين.

ISSN : 2625 - 8943

Les marques de politesse positive (FFA) dans le débat politique télévisé des présidentielles du 20 Avril 2022

The marks of positive politeness (FFA) in the televised political debate of the presidential elections on April 20, 2022

Khrifech Hammadi
Doctorant, LLTA,
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax
Université de Sfax, Tunisie
khrifechhammadi@gmail.com

Résumé

Le débat entre Emmanuel Macron et Marine Le Pen est un moment crucial de la scène politique française se présente lors du débat présidentiel qui se déroule entre les deux tours de l'élection présidentielle, la France retient son souffle en attendant ce moment solennel qui marque la vie de La République, où les deux candidats choisis lors du premier tour se confrontent directement, face-à-face. Ainsi, l'objectif principal de ce présent travail est de montrer que le débat télévisé entre Macron et le Pen diffusé sur TF1 INFOS du 20 Avril 2022 et publié sur *vie politique.fr* quelques jours avant le second tour des élections présidentielle de 2022, se caractérise par la présence des marques de politesse positive (FFA). Notre contribution, en se basant sur la politesse linguistique dans les interactions verbales et en optant le modèle de politesse de Kerbrat Orecchioni, a révélé que la politesse positive (FFA) dans le débat des élections présidentielles françaises de 2022 se manifeste par des termes et des actes comme les salutations d'ouverture, les salutations de clôture, les remerciements, l'accord, la promesse, le souhait, l'excuse, les termes d'adresse et le vouvoiement.

Mots clés : Actes flatteurs (FFAs), débat politique, élections présidentielles françaises de 2022, face positive, politesse linguistique.

Abstract

The debate between Emmanuel Macron and Marine Le Pen is a crucial moment on the French political scene, presented during the presidential debate that takes place between the two rounds of the presidential election, France holds its breath while waiting for this solemn moment that marks the life of the Republic, where that two candidates chosen in the first round confront each other directly, face-to-face. Thus, the main objective of this present work is to show that the televised debate between Macron and Le Pen broadcast on TF1 INFOS on April 20, 2022 and published on vie politique.fr a few days before the second round of the presidential elections of 2022, is characterized by the presence of positive politeness marks (FFA). Our contribution, based on linguistic politeness in verbal interactions and by opting for the politeness model of Kerbrat Orecchioni, revealed that positive politeness (FFA) in the debate of the French presidential elections of 2022, manifests itself through terms and acts such as opening greeting, closing greetings, thanks, agreement, promise, wish, apology, terms of address, and the use of formal address pronouns.

Key words : Flattering acts (FFAs), political debate, French presidential elections, positive face, linguistic politeness.

Introduction

Le discours politique est un genre très ancien qui remonte à la Grèce Antique et qui a évolué dans la Rome Cicéronienne. Durant l'Antiquité, le discours politique est appelé « discours délibératif » ; chez Aristote, il est destiné à régulariser la vie de la Cité. Et actuellement, il a pris une place importante dans le différents champs d'études en sciences du langage. Parmi les définitions attribuées

au discours politique, celle souligné par Le Bart à l'instar de nombreux autres chercheurs : « le discours politique est celui qui tient les hommes et femmes politiques dans l'exercice de leurs fonctions. », (1998, p. 7). Le discours politique s'inscrit dans une pratique discursive et sociale. Il recouvre les stratégies énonciatives auxquelles le locuteur aura recours dans son discours pour atteindre sa visée communicative. Pour Dominique Maingueneau (1979), un discours est défini par toute énonciation qui implique un locuteur et un auditeur pour être accomplie. À cause de son importance, la notion de « discours politique » occupe une place importante dans les études linguistiques dans les dernières années.

Ce discours est le seul moyen qui permette au politicien de transmettre ses messages et ses décisions à son public. En raison de la différence des idéologies politiques selon les partis, le discours politique est toujours considéré comme un objet de désaccord entre les politiciens car chacun d'eux suit une doctrine différente. Le discours politique vise à convaincre et à persuader les gens par ses idées. Il ne faut pas négliger les médias et leur influence sur les peuples comme les chaînes télévisées, les journaux, les sites internet, les réseaux sociaux de communication comme Facebook, Twitter et d'autres moyens de communication qui contribuent à transmettre les évènements et qui donnent la force aux partis politiques en renforçant l'attitude car les médias sont orientés et dirigés par le gouvernement ou les partis au pouvoir à nos jours, (Martin, 1978).

Ainsi, l'analyse de discours politique, ne consiste pas seulement en l'analyse des messages politiques, mais aussi c'est une méthode spécifique qui vise à analyser les différentes formes d'expressions des messages de la communication politique, nous citons comme exemple, l'analyse de discours politique à partir des gestes corporels des politiciens qui fait partie de la communication non verbale. Quant aux gestes, ils jouent un rôle très important dans la communication en général et en particulier dans la communication politique. À l'arrivée de nouveaux

médias, les messages non verbaux ont beaucoup évolué dans la communication politique. La communication non verbale est donc essentielle au succès d'une bonne campagne politique. L'identité visuelle des politiciens dans le message télévisé est étroitement complétée par leur gestualité. Les mouvements du visage et leur mise en scène donnent une composante des expressions essentielle de la tenue d'un discours politique : les regards détournés de la caméra, les mouvements de la tête, les gestes apparemment neutres ou non contrôlés.

Ainsi, dans le présent travail, nous nous intéressons à l'étude des marques de la politesse positive (FFA) dans le débat politique télévisé de l'entre-deux-tours des présidentielles françaises de 2022 qui a lieu le 20 avril 2022 entre les deux candidats : Emmanuel Macron et Marine Le Pen. En fait, il est à remarquer que la littérature sur la question de marques de politesse de ce débat télévisé est peu abondante (Baguigui et Belazreg, (2024), Bounoua et Tadjer (2023) mais, à notre connaissance, les études portant sur la politesse positive demeurent presque absentes. Ce qui justifie pleinement la recherche entreprise. C'est ainsi que nous chercherons à élucider et clarifier les manifestations des formes de politesse positive (FFA) qui caractérisent le discours de deux débatteurs Emmanuel Macron et Marine Le Pen.

L'objectif de cette étude est d'analyser le débat télévisé entre Emmanuel Macron et Marine Le Pen diffusé sur *TF*1 *INFOS* du 20 Avril 2022, quelques jours avant le second tour des élections présidentielles de 2022, animé par Gilles Bouleau et Léa Salamé, opposant les deux candidats en préparation pour le second tour de l'élection présidentielle, afin de présenter leurs idées et leurs aspirations pour le pays et exposer le programme électoral de chacun. Le corpus d'étude sera donc constitué de ce face-à-face télévisé. Notre recherche s'inscrit dans le domaine de l'analyse de discours, traite les stratégies discursives dans le

discours politique et ce essentiellement à travers une étude des formes de politesse positive caractérisant ce type de discours.

Notre étude s'articule autour de trois parties. Dans la première partie, nous aborderons la notion de politesse linguistique en établissant une distinction entre politesse positive et politesse négative. Dans la deuxième partie, nous présenterons le corpus et la méthodologie de notre travail. Dans la troisième partie, nous traiterons les formes de politesse positive dans le débat télévisé entre Macron et Le Pen autour de l'élection présidentielle française de 2022.

1. Cadre théorique : la politesse linguistique

Lakoff définit la politesse comme un moyen minimisant le risque de confrontation dans le discours, les stratégies de politesse sont conçues spécifiquement pour la facilitation de l'interaction (1989, p. 102). Leech trouve que la politesse concerne la relation entre le locuteur et son interlocuteur qui doivent coopérer durant l'interaction afin de maintenir un certain équilibre social, (1983, p. 131). Ainsi, Kerbrat-Orecchioni, quant à elle la définit comme « la notion de « politesse » est ici entendue au sens large, comme recouvrant tous les aspects du discours qui sont régis par des règles, et dont la fonction est de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle. », (1996, p. 50-51). La politesse n'est pas simplement un phénomène marginal limité à des expressions conventionnelles, mais plutôt un aspect fondamental des interactions sociales.

La politesse, un domaine des interactions, résulte de contributions diverses dans un fondateur spécifique. Goffman et Kihm (1974) exploraient les aspects verbaux et les rituels de politesse comme un effort pour préserver l'harmonie relationnelle via le « face work ». Geoffrey Leech (1983) et Robin Lakoff (1977) ont mis en lumière les règles implicites de politesse, distinguant la

politesse positive (valorisation de l'autre) de la politesse négative (évitement de conflit). La théorie de Brown et Levinson (1987) repose sur le concept de « face », comprenant une face négative (territorialité) et une face positive (image valorisante), préservées par des stratégies de politesse. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1996) offre une synthèse, définissant la politesse comme régissant tous les aspects du discours pour préserver l'harmonie interpersonnelle. Pour elle, l'interaction va au-delà de l'information, relevant d'une dimension actionnelle et interactionnelle, où les règles sociales, notamment de politesse, influent sur la fabrication des énoncés, transformant l'échange verbal en un champ stratégique complexe (Kerbrat-Orecchioni, 2009). Les actes menaçants pour les « faces » des interlocuteurs appelés « face threatening acts » (FTA) par Brown et Levinson (1987), sont des actions, verbales ou non verbales, intégrées tout au long de l'interaction. Kerbrat-Orecchioni, bien que reconnaissant la cohérence théorique du modèle de Brown et Levinson en matière de politesse linguistique, le juge « excessivement pessimiste », (1996, p. 53). Selon ce modèle, seuls les actes menaçants existent, considérant que les individus sont constamment exposés à des menaces de FTA et doivent constamment préserver leur « faces ».

Cependant, Kerbrat-Orecchioni estime que les individus peuvent également accomplir des actes de politesse positive, valorisant pour les « faces ». Elle élargit ainsi le modèle de Brown et Levinson, qui se limitait à la politesse négative, en introduisant la notion de « FFA » (face flattering acts) ou « d'anti FTA » (1996, p. 54). La politesse négative, qui peut adopter une approche « abstentionniste », consiste à éviter de perturber l'autre, à s'abstenir de produire des actes menaçants pour ses « faces », ou à atténuant la réalisation des FTA par des stratégies. La politesse positive, qui adopte une approche « productionniste », accomplit des actes valorisants (FFA) pour les deux « faces » du destinataire. Kerbrat-Orecchioni souligne que la politesse positive revêt une importance plus

significative que la politesse négative dans le système global de politesse. Elle insiste sur le fait, dans une interaction, les interlocuteurs doivent se manifester de manière polie en produisant des actes valorisants tout au long de l'échange pour atténuer la réalisation d'actes menaçants. D'après Kerbrat Orecchioni le nouveau système de politesse est constitué de deux principes. Les principes A-orientés représentent la politesse avec ses deux angles positif et négatif. La politesse positive consiste à valoriser les faces des autres en produisant des actes flatteurs (FFAs). La politesse négative vise à ménager, adoucir les actes violents/menaçants vis-à-vis des faces des autres. Les principes L-orientés tendent à ménager ses propres faces positive et négative comme l'auto-défense, la dignité…

Le modèle de Kerbrat-Orecchioni offre un large panel de procédés linguistiques de la politesse qui permettent : soit d'adoucir les FTAs et d'hyperboliser et les FFAs (les adoucisseurs, en anglais *softeners*) ; soit de consolider ou de durcir les FTAs (les durcisseurs, en anglais les *hardeners*). En ce qui concerne la politesse lors des débats politiques, Kerbrat-Orecchioni (2014) souligne que cette dernière peut ne pas exister lors de ce type d'interactions. En effet, les débats politiques relèvent du genre polémique et représentent une sorte de « guerre verbale », (Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 311).

Cependant, les adversaires peuvent s'attaquer l'un l'autre mais sans pour autant dépasser certaines limites, et sans transgresser les règles du débat. Les spectateurs présents doivent être pris en compte en leur proposant « une confrontation vive tout en veillant à ne pas les heurter ». Dans le contexte électoral, les débatteurs se trouvent confrontés à un dilemme délicat, cherchant à gagner tout en maintenant la légitimité du débat. Il est nécessaire d'établir un équilibre entre l'offense à l'adversaire et la courtoisie pour préserver cette légitimité. Bien que la réalisation des Faits de Face (FTA) soit plus fréquente que celle des Faits de Fuite (FFA) lors de ces échanges, les candidats peuvent atténuer

ISSN : 2625 - 8943

ces comportements en utilisant des stratégies, leur permettant ainsi de répondre aux attentes contradictoires liées à leur rôle dans l'interaction.

2. Présentation du corpus et méthodologie

2.1. Description et choix du corpus

Il est à préciser qu'il s'agit ainsi d'un débat du 20 avril 2022 entre Macron et Le Pen de 2h :30 min diffusé par France 2, TF1, BFM TV, cNews, LCI et Franceinfo, et animé par Gille Bouleau et Léa Salamé. En fait, dans ce présent travail, nous n'avons pas opter pour le choix d'un corpus audio-visuel. En contrepartie, pour l'étude de marques de politesse positive (FFA) dans le débat du 20 avril 2022 entre Macron et Le Pen, nous avons choisi le texte de ce débat déjà publié dans *vie politique.fr* (https://www.vie-publique.fr/discours/285127-debat-televise-20042022-emmanuel-macron-marine-le-pen-candidats), le 20 avril 2022, intitulée *Débat télévisé entre M. Emmanuel Macron, président de la République et Me Marine Le Pen, députée du Rassemblement national, candidats à l'élection présidentielle, le 20 avril, sur les programmes des deux candidats*, qui représente le script de ce débat.

Le script du débat télévisé entre les deux candidats Emmanuel Macron et Marine Le Pen de l'entre-deux-tours pour les élections présidentielles françaises de 2022 constitue un corpus présentatif et significatif des marques de politesse positive. Il nous permet d'analyser les manifestations ce type de politesse au niveau de langue et de discours. Ce corpus nous donne à voir et à relever des expressions et lexèmes renvoyant la coopération et le sens de respect entre les deux candidates lors de ce duel. Ce qui justifie pleinement le corpus choisi pour notre étude.

Le choix de ce corpus revient tout bonnement ainsi à sa taille et à sa dimension discursive (texte publié sur *vie politique.fr*) qui pourrait représenter un

corpus qui devrait permettre de constater, de relever et aussi d'extraire les informations nécessaires pour toutes les manifestations linguistiques, discursives de toutes formes de politesse positive caractérisant le discours du débat des deux candidats des présidentielles françaises de 2022. En effet, ce corpus nous permettrait d'analyser avec efficacité les marques de politesse positive qui jalonnent les débats politiques.

2.2. Méthodologie

Il est donc intéressant d'opter pour une approche interactionniste en nous inspirant des travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1996) qui s'est inspirée à son tour du modèle Genevois (1985) en le simplifiant et réajustant pour l'analyse du script de débat. Nous allons procéder par la méthode d'analyse de contenu de débat politique télévisé. Cette méthode se montre minutieuse car elle donne lieu à une analyse bien structurée de notre corpus. Dans notre travail, s'il s'agit d'identifier, de décrire et d'analyser les différentes marques linguistiques de la politesse positive qui pourraient être affichées par Macron et Le Pen pendant le débat.

En fait, notre travail se prête à un examen détaillé de certaines unités hiérarchisées relevant de différents rangs à savoir : l'acte de langage, le tour de parole (TP) ou l'intervention, et qui structure le débat télévisé. Nous notons que notre étude est descriptive et analytique et prendra en charge seulement le discours des deux candidats. Nous optons pour une analyse discursive, pour aborder les formes de politesse positive qualifiant ce face-à-face. Nous présentons une étude systématique de duel entre les deux candidats qui a été publié pendant l'entre-deux-tours des présidentielles de 2022 et reflète l'atmosphère politique du moment. L'objectif est d'examiner les caractéristiques linguistiques et discursives du débat. Ce débat sera systématiquement analysé au niveau textuel, syntaxique,

énonciatif et thématique afin de voir s'il existe certaines formes de politesse positive entre les deux candidats.

3. Analyse des données : les marques de politesse positive

Pour analyser les données recueillies, nous utilisons ainsi le modèle de politesse de Kerbrat-Orecchion (1992) et aussi nous nous sommes basés sur l'étude de tous les actes de langage trouvés dans l'interaction car ils ont une place importante dans la description de la politesse linguistique. Pour Kerbrat-Orecchioni (1992), les actes qui ont intrinsèquement un caractère antimenaçant, relèvent de la politesse positive comme l'accord, le remerciement, le compliment, l'invitation, etc.

3.1. Les salutations d'ouverture

Les séquences d'ouverture, sont des séquences d'ordre pragmatique qui comprennent l'entrée en contact des participants dans l'interaction. Elles consistent à amorcer l'échange et franchir les frontières existantes entre les interactants en établissant un lien ou un rapprochement qui favorise l'entrée dans la transaction, qui s'effectue par la réalisation des salutations envisagées comme l'élément déclencheur dans tous les échanges. Communément, l'acte de saluer s'accomplit par l'emploi de certaines formules verbales qui font partie d'une routine conversationnelle notamment « Bonjour », « Salut » … Le choix de ces énoncés initiatifs, se commet en se référant aux divers facteurs assurant le bon commencent de l'interaction à savoir : le sexe, l'âge des interactants, le site de l'interaction, la relation interpersonnelle… Cependant, il ne faut jamais limiter les salutations aux réalisations linguistiques, les ouvreurs d'interaction peuvent être dans plusieurs cas, un simple geste physiologique, c'est-à-dire, un regard, un

ISSN : 2625 - 8943

sourire qui permettent d'entamer directement la transaction sans avoir recours aux énoncés initiatifs.

Selon Kerbrat-Orecchioni (1992) et Traverso (2007), toute interaction comporte dans sa séquence d'ouverture des salutations. Ainsi, ces auteurs considèrent les salutations comme l'acte de parole attenu au début de tout type d'interaction verbale. Les salutations d'ouverture c'est un moment crucial dans notre corpus surtout pour les deux candidats car c'est le moment où chacun prend une place en cherchant à s'imposer face à l'autre :

> ***Léa Salamé*** : *Bonsoir et bienvenus à tous pour ce grand débat du second tour de l'élection présidentielle, moment très attendu de la vie démocratique de notre pays. Bonsoir Gilles.*
>
> ***Gilles Bouleau*** : *Bonsoir Léa, bonsoir à tous, bonsoir Marine Le Pen, bonsoir Emmanuel Macron.*
>
> ***Marine Le Pen*** : *Bonsoir.*
>
> ***Emmanuel Macron*** : *Bonsoir à tous les deux, bonsoir Madame Le Pen et bonsoir à nos compatriotes qui nous écoutent ce soir.*

Ces exemples constituent un extrait des salutations d'ouverture, en effet les différents interlocuteurs, les deux animateurs, Léa Salamé et Gilles Bouleau, et les deux candidats pour les présidentielles de 2022, Marine Le Pen et Emmanuel Macron, se saluent mutuellement, ils produisent ainsi des FFAs attendus. C'est ce qui fait partie de la politesse positive.

3.2. Les salutations de clôture

La séquence de clôture est une séquence d'ordre pragmatique qui a pour tâche de mettre fin à l'interaction. Elle représente le moment de la séparation des participants qui font recours à certaines formules et actes de langage afin de désamorcer la transaction tels que : les remerciements, les adieux, les vœux…

Cette phase de l'interaction se caractérise par la prolongation des échanges finals ; qui ont un impact sur l'histoire conversationnelle et la relation interpersonnelle des participants. En effet, la rupture est considérée comme un raté du système conversationnel et relationnel ; ce qui amène les interactants à étendre les échanges pour bien harmoniser l'interaction et garder les liens en évitant de commettre des actes menaçants envers les faces des autres.

Avant d'entamer l'analyse nous jugeons nécessaire d'aborder un élément qui joue un rôle non négligeable dans la structure des séquences de clôture. Nous discutons ici sur « les pré-clôtures ». Elles sont des éléments inclus dans le corps de la transaction introduisant l'achèvement de l'interaction.

> ***Léa Salamé*** : *Eh bien voilà, c'est la fin de ce grand débat de l'entre-deux-tours*.

Nous constatons dans cet extrait, l'existence d'une pré-clôture à l'interaction. Elle est introduite par l'animatrice Léa Salamé qui produit une assertion « eh bien voilà … » dans le but de signaler son intention de mettre fin à la transaction et de quitter le lieu. En réalisant cet acte, Léa Salamé se montre très polie en évitant de commettre des actes menaçants qui pourront être réalisés par une clôture abrupte. Alors, nous pouvons dire que cet acte est un FFA (acte flatteur) relevant d'une politesse positive.

Selon Traverso (2007), toute communication verbale a une fin s'exprimant par des salutations finales telles que « Au revoir ! ». C'est donc l'acte de langage attendu dans toute interaction. Les salutations de fermeture s'appellent aussi des formules de clôture, elles sont souvent utilisées pour clôturer une conversation d'une manière appropriée. Elles manifestent essentiellement en des échanges rituels de remerciements et de souhaits :

Léa Salamé : *Eh bien voilà, c'est la fin de ce grand débat de l'entre-deux-tours. Merci Marine Le Pen, merci Emmanuel Macon d'avoir participé, merci Gilles.*

Emmanuel Macron : *Merci à vous.*

Gilles Bouleau : *Merci beaucoup Léa, merci beaucoup à vous deux d'avoir respecté l'esprit et la règle de ce débat démocratique. Merci à vous tous de nous avoir suivis, nous espérons tous ici que cet échange vous aura éclairé, vous aura aidé à choisir à 4 jours d'un très important. Excellente fin de soirée à tous TF1 et sur France 2.*

Le débat est conclu de manière polie et respectueuse avec des remerciements, ainsi que Gille Bouleau a souligné le fait que les règles de débat démocratique ont été respectées et il remercie tous les personnes et téléspectateurs qui ont suivi le débat du début jusqu'à la fin.

3.3. Les remerciements

L'acte de remerciement est le fait que le locuteur exprime sa gratitude envers son interlocuteur. De ce fait, le remerciement est un acte attendu dès que le locuteur reçoit un cadeau matériel ou symbolique (comme les compliments, les flatteries, etc.). Kerbrat-Orecchioni (1994, pp. 297-298) considère le remerciement comme FFA.

Léa Salamé : *Merci Marine Le Pen, Même question pour vous, Emmanuel Macron.*

Dans cet extrait, Léa Salamé remercie Marine Le Pen d'avoir répondu à sa question, pour cela les interactants produisent un FFA donc il s'agit de la politesse positive.

Marine Le Pen : *Merci, Merci.*

Emmanuel Macron : *Je vous remercie de me laisser poursuivre.*

Marine Le Pen : … *merci d'ailleurs de me permettre de rappeler…*

Emmanuel Macron : *Merci beaucoup, d'abord je vous remercie Mme Le Pen pour l'échange que nous avons eu…*

Ainsi, dans ces extraits, nous constatons dans le deuxième exemple Emmanuel Macron remercie Marine Le Pen de le laisser poursuivre et terminer la parole. Il s'agit donc d'un remerciement attendu, d'une production de FFAs attendus dans ce contexte. Les remerciements réalisés dans ces situations, sont des actes expressifs qui flattent les faces positives des interactants et qui manifestent une politesse positive. Également, dans le quatrième exemple, Emmanuel Macron remercie la candidate d'extrême droite, à la fin du débat, pour l'échange qu'ils ont eu concernant les différents sujets abordés pour second tour des élections présidentielles de 2022. Emmanuel Macron produit un acte expressif de FFAs attendu, de remerciement attenu, ce qui relève de la politesse positive.

3.4. L'accord

L'accord est une réaction positive à une assertion. Étant considéré par Kerbrat-Orecchioni (1992) comme « un signe de solidarité et de coopération entre les interlocuteurs », il est un acte flattant pour la face positive de l'interlocuteur (FFA). En fait, l'accord c'est le fait de partager un même avis entre les interactants, donc il s'agit d'un FFA. Dans notre corpus, nous avons remarqué la présence de certains actes d'accord :

Emmanuel Macron : *D'abord Mme Le Pen a raison de dire que les chiffres, en effet, qui ne sont pas les miens, qui sont ceux des organismes indépendants, de l'INSEE ou autres établissent très bien que sous ce quinquennat de pouvoir d'achat, en particulier de tous les Français, mais*

des Françaises et Français qui travaillent et qui sont les classes moyennes et populaires a augmenté.

Emmanuel Macron : *Donc si j'assume totalement la prime à une part d'aléas qui dépend de l'année. Vous avez parfaitement raison.*

Emmanuel Macron : *D'abord vous avez raison de poser la question internationale, évidemment parce que ce qui se passe aujourd'hui sur le sol européen est le retour de la guerre sur notre continent.*

Marine Le Pen : *Oui mais je considère que c'est une perte nette pour notre pays.*

Emmanuel Macron : *Et vous avez tout à fait raison.*

Emmanuel Macron : *…il faut garder un tel dispositif, vous avez raison.*

Marine Le Pen : *Vous avez raison.*

Emmanuel Macron : *Quand on crée de l'emploi. Oui vous avez raison de ne pas avoir la même vision que moi de bien le dire.*

Emmanuel Macron : *C'est dur, je suis d'accord.*

Marine Le Pen : *D'accord M. Macron. Mais les primes, dans la vraie vie.*

Marine Le Pen : *Pardonnez-moi, juste, je termine. Moi je suis parfaitement d'accord pour mettre une mesure supplémentaire qui est une mesure pour le coup…*

Marine Le Pen : *D'accord. Ça va me permettre de revenir sur.*

Dans ces séquences chacun de deux candidats affirme ses propos en produisant des énoncés comme « vous avez raison », « oui », « d'accord », « je suis d'accord ». Cette affirmation prouve l'existence d'une intercompréhension et d'une coopération entre les deux interactants. Ce FFA est attendu car il assure le bon déroulement de la transaction, ce qui relève de la politesse positive. L'utilisation de ces expressions confirme bien la politesse positive.

ISSN : 2625 - 8943

3.5. La promesse

Selon Darwall (2011), en se basant sur les analyses d'Austin et de Searle, la promesse consiste en le fait de générer pour l'individu qui promet une obligation d'accomplir une action spécifique, mais en étant obligé de tenir pour autrui ce qu'il a promis de faire en se rendant ainsi responsable de sa parole. La promesse est un engagement pris par une personne pour faire quelque chose à l'avenir. Il s'agit d'un acte flattant pour la face.

Les deux candidats en répondant à la question :

> ***Gilles Boileau*** : *Et vous donc d'abord Marine Le Pen. En quoi seriez-vous une meilleure présidente que votre adversaire Emmanuel Macron ?*
>
> ***Léa Salamé*** : *Merci Marine Le Pen, Même question pour vous, Emmanuel Macron. Vous avez 1 minute 30 également. Si vous êtes réélu en quoi seriez-vous un meilleur président que votre adversaire ?*

ont accompli des actes de promesses pour les Français, dans le but de les convaincre de leur projet et gagner en adhésion à ses campagnes électorales :

> ***Marine Le Pen*** : *Je voudrais lui dire qu'un autre choix est possible fondé sur le respect, fondé sur le bon sens. Si le peuple français me fait l'honneur de m'apporter sa confiance dimanche prochain,* ***je serai la présidente*** *du régalien c'est-à-dire de la renaissance démocratique, des protections collectives, de la liberté, de la souveraineté et puis de sa sécurité.* ***Je serai aussi la présidente*** *du quotidien, de la valeur travail, du pouvoir d'achat, de l'école-creuset du savoir-, de la santé partout, pour tous de l'assimilation républicaine mais aussi de la promotion sociale. Mais surtout* ***je serai la présidente*** *de la concorde restaurée entre les Français.* ***Je serai la présidente*** *de la justice. Je serai la présidente de la fraternité nationale.* ***Je serai la présidente*** *de la paix civile. La*

fraternité nationale, c'est celle qui ***unit les Français*** *et qui autour d'un* ***projet collectif*** *leur permet de se projeter ensemble* ***dans l'avenir.***

Emmanuel Macron *: Et donc, j'ai traversé à la tête de notre pays par la confiance donnée cette période en essayant de prendre les bonnes décisions et* ***je veux continuer de le faire*** *parce que je crois d'abord que* ***nous devons et pouvons rendre notre pays plus indépendant et plus fort****, par son économie, par le travail, par la recherche, l'innovation, par sa culture.* ***Je pense aussi que nous pouvons et nous devons améliorer les vies du quotidien*** *par les immenses chantiers que sont celui de l'école, de la santé pour ne citer qu'eux. Et de nos enfants au grand âge, nous y reviendrons dans le débat,* ***permettre de rendre cette vie meilleure.*** *Et puis je crois que notre France sera plus forte si elle sait se saisir de la question écologique, vous l'évoquiez à l'instant et devenir une grande puissance écologique du 21ème siècle. Et c'est rendre l'Europe plus forte. Nous l'avons fait ces dernières années. C'est ô combien important dans le moment que nous vivons. Voilà les quelques mots qui me paraissent important et en tout cas ce qui guidera mes choix* ***dans les années à venir si les Françaises et les Français me font confiance.***

Dans ces extraits, Marine Le Pen donne une promesse pour les Français, s'il va être élue elle sera une présidente du régalien, du quotidien, elle va assurer la sécurité de pays en disant « je serai la présidente… ». À son tour, Emmanuel Macron promet pour les Français qu'il va lui permettre d'améliorer les vies du quotidien par les immenses chantiers et leur promet de rendre cette vie meilleure. Nous constatons que les deux candidats ont produit un FFA attenu. C'est ainsi qu'il s'agit d'une politesse positive.

ISSN : 2625 - 8943

Aussi, dans cet exemple, la candidate de l'extrême droite, Marine Le Pen, en énonçant « je vais rendre, je vais restituer » a accompli également un acte de promesses envers les Français ainsi pour leur dire :

> ***Marine Le Pen*** : *C'est* 12 *milliards que* ***je vais ainsi rendre*** *aux Français. Mais* ***je vais aussi leur rendre*** *du pouvoir d'achat par l'intermédiaire de baisse de la fiscalité.* ***Je vais restituer*** *la demi-part fiscale aux veufs et aux veuves qui ont été privés.*

Il s'agit d'une promesse attendue faite par Marine Le Pen afin de crédibiliser son discours, de gagner la confiance des électeurs français, de les rassurer et de garantir la fiabilité de ses promesses. Ce cas relève donc de la politesse positive.

3.6. Le souhait

Le souhait est une expression de ce que l'on aimerait faire sans aucune responsabilité ni obligation, contrairement à la promesse qui crée une responsabilité juste après son engagement.

> ***Marine Le Pen*** : ***Je souhaite exonérer*** *d'impôt sur le revenu les moins de trente ans.* ***Je souhaite accorder*** *aux familles une part pleine fiscale dès le deuxième enfant qui leur permettra de pouvoir augmenter leur pouvoir d'achat de* 560 *euros par an. Et puis je* ***veux soutenir*** *la valeur travail, c'est mon deuxième levier.* (…) *Aider les personnes vulnérables. Revaloriser la politique à destination des personnes vulnérables, c'est doubler comme* ***je le souhaite*** *les aides, les allocations pour les familles monoparentales.*
>
> ***Emmanuel Macron*** : *Et puis pour les plus petites pensions* ***je souhaite les porter*** *à* 1100 *euros pour quelqu'un qui a une carrière complète contrairement à vous qui les laisser à* 1000 *euros.* (…) *Et enfin sur les minimas sociaux,* ***je souhaite pouvoir les revaloriser*** *dès cet été en*

même temps que de rendre le système beaucoup plus simple c'est-à-dire de permettre un système de solidarité à la source où toutes celles et tous ceux qui y auront droit les toucheront de manière beaucoup simple ce qui permet à la fois de lutter contre la fraude et de la fraude et le non-recours.

Dans ces exemples, nous constatons la présence d'un acte FFA attendu car Emmanuel Macron exprime son souhait concernant la revalorisation les minimas sociaux afin de permettre un système de solidarité à la source en utilisant « je souhaite pouvoir ». Également Marine Le Pen exprime son objectif, son souhait d'exonérer d'impôt sur le revenu en disant « je souhaite exonérer ». Les deux candidats produisent un acte de souhait manifestant un FFA attendu qui fait partie de la politesse positive.

3.7. L'excuse

Cet acte correspond au fait de se racheter auprès de la personne envers qui a commis une offense quelconque. Selon Kerbrat-Orecchioni (1994, p. 156) l'excuse est, un acte qui suit une offense, « qui s'excuse s'accuse », dit-elle. Cet acte flatte selon l'auteur la face positive de l'interlocuteur, il s'agit donc d'un FFA.

Marine Le Pen : *Bon, **excusez-moi**, mais les aménagements de peine, moi j'ai été avocat, c'est considéré par les délinquants comme l'impunité totale.*

Emmanuel Macron : *Non, mais j'ai lu la Constitution française, **vous m'excuserez** de cela et les lois que vous prendrez si vous êtes élus ce que je ne souhaite pas évidemment devront respecter une constitution.*

Marine Le Pen : *Mais M. Emmanuel Macron, **pardon** de vous dire que, encore une fois …*

Emmanuel Macron : ***Pardon**, mais une femme victime de violence.*

ISSN : 2625 - 8943

Marine Le Pen : ***Pardonnez-moi***, *juste, je termine*.

Dans ces exemples, l'excuse relève d'une conjonction de deux formes de politesse, dans la mesure où elle est considérée comme un FFA attendu flattant la face de l'interactant, et comme un acte réparateur aménageant la face offensée. Ce qui manifeste ainsi une politesse positive.

3.8. Les termes d'adresse et le vouvoiement

Nous avons remarqué dans notre corpus la présence des termes d'adresse qui déterminent la relation interpersonnelle entre les deux candidats et qui affirment la présence de politesse dans le discours politique, voici quelques extraits tirés de notre corpus :

Marine Le Pen : … *M. Macron je* ***vous*** *ai entendu avec votre gouvernement …*

Emmanuel Macron : *Comme* ***vous*** *l'avez très bien décrit*.

Emmanuel Macron : *Je* ***vous*** *en remercie*.

Nous remarquons dans ces extraits, les deux candidats se vouvoient mutuellement par l'emploi du pronom d'adresse *vous* qui est un acte flatteur enrichissant la face positive des interlocuteurs par le fait qu'il témoigne le respect et qu'il garde la distance existant entre les deux interactants, ce qui fait preuve d'une politesse positive.

Nous constatons dans notre corpus la présence d'un autre terme d'adresse « Madame », « Monsieur », introduits par les deux candidats pour la présidentielle françaises de 2022. À chaque fois chacun de ces deux candidats courtoisent l'un et l'autre par l'usage du terme « Madame », « Monsieur » pour apparaître poli dans son discours.

Emmanuel Macron : … *vous venez de le rappeler* ***madame***.

Emmanuel Macron : ***Madame Le Pen***.

Marine Le Pen : ***Monsieur Macron*** *il y a quelque chose d'étonnant*.

Marine Le Pen : *Nous allons y venir* ***Monsieur Macron***.

Ce type de termes nominaux « Madame / Monsieur » est un FFA fortement présent dans notre corpus et très fréquent dans les transactions politiques, attendu qu'il exprime une politesse positive par préservation d'une distance relationnelle existante entre les participants à la transaction.

Le vouvoiement est une forme de formalité, où l'interlocuteur emploie la deuxième personne du pluriel pour s'adresser à un autre individu. L'utilisation du pronom *vous* « le vouvoiement » pour une personne signifie la politesse et le respect envers la personne.

Emmanuel Macron : *Mme Le Pen je ne* ***vous*** *ai pas interrompu*.

Dans cet exemple Emmanuel Macron s'adresse à Marine Le Pen en utilisant le pronom *vous*. Ici le vouvoiement est produit par Macron envers Le Pen sous forme d'une demande, ce qui relève de la politesse positive.

Conclusion

Dans ce travail, nous avons analysé le débat télévisé entre Emmanuel Macron et Marine Le Pen diffusé sur *TF*1 *INFOS* du 20 Avril 2022, animé par Gilles Bouleau et Léa Salamé, opposant les deux candidats en préparation pour le second tour de l'élection présidentielle française de 2022. Notre travail se focalise sur la politesse linguistique dans les interactions verbales en examinant les manifestations de la politesse positive FFA dans le débat politique entre les deux candidats de présidentielles françaises de 2022, publié sur *vie politqiue.fr*. Nous avons étudié le modèle de politesse de Kerbrat Orecchioni, et analysé les données collectées à partir de notre corpus, ce qui nous a permis de répondre à la problématique de départ. Nous avons montré que la politesse positive se traduit par des actes et des termes (les salutations d'ouverture, les salutations de clôture,

les remerciements, l'accord, la promesse, le souhait, l'excuse, les termes d'adresse et le vouvoiement). Nous tenons à souligner que notre recherche s'intéresse uniquement à l'analyse de marques de politesse positive de débat entre Macron et Le Pen dans le cadre d'une interaction verbale. C'est ainsi que l'intérêt d'une telle étude menée sur les marques non verbale et para verbale de politesse positive dans ce débat sera d'une importance capitale.

Bibliographie

Baguigui A., Belazreg N., (2024), « Pour une analyse des stratégies de politesse dans le débat politico-médiatique de l'entre-deux-tours des présidentielles 2022 en France », *Akofena – Revue des Sciences du Langage, Lettres, Langues & Communication*, 11 (3), pp. 107-120.

Bounoua K., Tadjer K., (2023), *Politesse et/ ou impolitesse dans un débat politique présidentiel entre Emmanuel Macron et Marine Le Pen*, Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme de Master II Filière Langue Française Spécialité Science du Langage, Faculté des Lettres et des Langues, Département de Français, Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou.

Brow P., C. Levinson S., (1987), *Politeness*: *Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press.

Darwall S., (2011), « Demystifying promises », *In Promises and agreements*: *Philosphical essays, Sheinman H. (ed.)*, Oxford University Press, Oxford New York, pp. 255-276.

Goffman E., Kihm A., (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions Minuit.

Kerbrat-Orecchioni C., (1992), *Les interactions verbales*, Tome 2, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni C., (1994), *Les interactions verbales*, Tome 3, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni C., (1996), *La conversation*, Paris, Seuil.

Kerbrat-Orecchioni C., (2009), *L'énonciation*, Paris, Armand Collin.

Kerbrat-Orecchioni C., (2014), « (Im)politesse et gestion des faces dans deux types de situations communicatives : petits commerces et débats électoraux », *Sociocultural Pragmatics*, 2 (2), pp. 293-326.

Lakoff R., (1977), « What you can do with words: Politeness pragmatics and performatives », In *Proceedings of the Texas conference of performatives, presuppositions and implicatures, Rogers A., Wall B. Murphy J. P. (eds.)*, Center for Applied Linguistics, Artington, Virginia, pp. 79-106.

Le Bart C., (1998), *Le discours politique*, Paris, PUF.

Leech G. N., (1983), *Principales of Pragmatics*, London, Longman Linguistics Library.

Maingueneau D., (1979), « L'analyse du discours », *Repères Recherche en didactique du français langue maternelle*, 51, pp. 3-27.

Martin L., (1978), « Le rôle des media dans le processus politique », *Communication Information Médias Théories*, 2 (3), pp. 129-136.

Traverso V., (2007), *L'analyse des conversations*, Paris, Armand Colin.

Corpus

https://www.youtube.com/watch?v=v6g0u6yrDGc.

https://www.vie-publique.fr/discours/285127-debat-televise-20042022-emmanuel-macron-marine-le-pen-candidats.

Participatory Graphic Design in Humanitarian Crisis Settings: The Impact of Open Platforms in Empowering Displaced Communities

تصميم جرافيكي تشاركي في سياقات الأزمات الإنسانية: تأثير المنصات المفتوحة في تمكين المجتمعات المشردة

Researcher Name: Dr. Mohammed Omar Hamdan

Affiliation: Assistant Professor - Faculty of Fine Arts - Al-Aqsa University

Email: mo.hamdan@alaqsa.edu.ps

Abstract

This paper examines the potential of participatory graphic design (PGD) to transform humanitarian efforts, especially in empowering displaced communities through open platforms. Traditional aid often neglects the importance of self-expression and visual communication for affected populations. This research argues that involving displaced individuals in creating graphic design can amplify their voices, preserve their stories, and strengthen their agency. Using a human-centered design approach, the study looks at Palestinian refugee camps during the Gaza war, exploring how digital and physical open platforms can support PGD initiatives. It reviews current visual communication practices within these communities, highlights challenges and opportunities for adopting PGD, and proposes a framework for creating sustainable and meaningful design interventions. The paper emphasizes ethical considerations in conducting research and design in conflict zones, ensuring that interventions are culturally sensitive, relevant, and truly empowering. This work adds new insights to graphic design, humanitarian aid, and community empowerment, promoting a humanistic approach to visual communication in crises.

Keywords: participatory graphic design, humanitarian design, open platforms, Gaza war, Palestinian refugees, human-centered design.

الملخص

تدرس هذه الورقة البحثية إمكانيات التصميم الجرافيكي التشاركي (PGD) في تحويل جهود الإغاثة الإنسانية، لا سيما في تمكين المجتمعات المشردة من خلال المنصات المفتوحة. غالبًا ما تغفل المساعدات التقليدية أهمية التعبير الذاتي والتواصل البصري للسكان المتأثرين. ويؤكد هذا البحث أن إشراك الأفراد المشردين في خلق التصميم الجرافيكي يمكن أن يعزز أصواتهم، ويحفظ قصصهم، ويقوي وكالة تأثيرهم. باستخدام منهج التصميم المرتكز على الإنسان، تستعرض الدراسة مخيمات اللاجئين الفلسطينيين خلال حرب غزة، مستكشفة كيف يمكن للمنصات الرقمية والمادية المفتوحة دعم مبادرات التصميم الجرافيكي التشاركي. كما تراجع الممارسات الحالية للتواصل البصري داخل هذه المجتمعات، وتسلط الضوء على التحديات والفرص لاعتمادPGD ، وتقترح إطارًا لإنشاء تدخلات تصميم مستدامة وذات مغزى. تؤكد الورقة على الاعتبارات الأخلاقية في إجراء البحوث والتصميم في مناطق النزاع، لضمان أن تكون التدخلات حساسة ثقافيًا وملائمة وتمكينية حقيقية. يضيف هذا العمل رؤى جديدة إلى مجالات التصميم الجرافيكي، والمساعدات الإنسانية، وتمكين المجتمعات، ويروج لمنظور إنساني في التواصل البصري أثناء الأزمات.

الكلمات المفتاحية: التصميم الجرافيكي التشاركي، التصميم الإنساني، المنصات المفتوحة، حرب غزة، اللاجئون الفلسطينيون، التصميم المرتكز على الإنسان

ISSN : 2625 - 8943

1. *Introduction*

The landscape of humanitarian crises has changed, creating complex challenges that go beyond just immediate survival needs. While traditional aid efforts mainly focus on providing essential resources like food, shelter, and medical care, the psychological and social well-being of displaced communities often gets overlooked. Specifically, the ability of people to express themselves, keep their cultural identity, and take part in decisions that affect their lives is vital for building resilience and supporting long-term recovery. Graphic design, often seen as a commercial or artistic activity, has significant but mostly unused potential in these situations. This paper advocates for the use of participatory graphic design (PGD) as an important tool to empower displaced communities, helping them tell their stories and actively shape their environment.

The Gaza Strip, a region frequently affected by conflict and displacement, serves as a critical case study for examining the effectiveness of PGD. The ongoing humanitarian crisis, exacerbated by recent conflicts, has led to unprecedented levels of displacement, particularly within refugee camps like Jabalia and Al-Shati. In such environments, traditional communication channels are often disrupted, and external narratives can overshadow the lived experiences of the affected population. This research aims to explore how open digital and physical platforms can support PGD initiatives, enabling displaced individuals to become co-creators of visual content that reflects their realities, aspirations, and cultural heritage.

The following research questions guide this study:

ISSN : 2625 - 8943

1. How can participatory graphic design, facilitated by open platforms, empower displaced communities in humanitarian crisis contexts to express their narratives and foster a sense of agency?
2. What are the existing visual communication practices within Palestinian refugee camps during the Gaza war, and how can these be leveraged for effective PGD interventions?
3. What are the key challenges and opportunities in implementing human-centered participatory graphic design initiatives in conflict-affected areas, particularly concerning ethical considerations and technological access?
4. How can a human-centered design methodology be applied to develop a sustainable framework for participatory graphic design that addresses the unique needs and cultural sensitivities of displaced Palestinian communities?

By addressing these questions, this paper aims to contribute to a deeper understanding of the role of graphic design in humanitarian aid, advocating for a more inclusive, empowering, and humanistic approach to visual communication in crisis settings.

2. *Literature Review*

2.1. Participatory Design in Humanitarian Contexts

Participatory design (PD) has gained increasing recognition across various fields for its emphasis on involving end-users and stakeholders in the design process. Originating in Scandinavia in the 1970s, PD aims to democratize design, ensuring that solutions are not only functional but also relevant, appropriate, and empowering for the communities they serve [1]. In humanitarian contexts, this approach is particularly crucial, as it shifts the paradigm from top-down aid delivery to a more collaborative and human-centered model. Research by [2]

highlights how PD can foster a sense of ownership and agency among affected populations, moving beyond mere consultation to genuine co-creation. This is vital in crisis settings where individuals often experience a loss of control and dignity.

However, implementing PD in humanitarian environments presents unique challenges. These include logistical complexities, security concerns, cultural sensitivities, and power imbalances between aid organizations and beneficiaries [3]. Despite these hurdles, successful applications of PD have been documented in areas such as disaster recovery, health promotion, and community development. For instance, [4] demonstrated how co-designing emergency shelters with displaced families led to more adaptable and culturally appropriate solutions. The integration of open platforms, both digital and physical, can significantly enhance the reach and effectiveness of PD initiatives, allowing for broader participation and knowledge sharing [5].

2.2. Graphic Design as a Tool for Empowerment and Communication

Graphic design, traditionally viewed as a commercial art form, possesses inherent capabilities for communication, advocacy, and cultural expression. In crisis contexts, visual communication can effectively convey complex messages across language barriers. Studies by [6] emphasize the role of visual narratives in shaping public perception and fostering empathy during humanitarian crises. However, the potential of graphic design as a tool for empowerment, particularly when driven by the affected communities themselves, remains largely underexplored.

Empowerment through graphic design involves enabling individuals to create, interpret, and disseminate visual messages that reflect their own experiences and perspectives. This can range from designing informational materials about aid

distribution to creating art that expresses trauma, resilience, or cultural identity. The concept of 'visual voice' is central here, as it allows marginalized groups to challenge dominant narratives and assert their presence [7]. Open platforms, such as community media centers, digital design tools, and online sharing platforms, can provide the necessary infrastructure for these visual voices to emerge and resonate. The accessibility of mobile technology, even in resource-constrained environments, offers a promising avenue for facilitating graphic design activities among displaced populations [8].

2.3. Human-Centered Design Methodology

Human-centered design (HCD) is an iterative design philosophy that prioritizes the needs, desires, and limitations of the end-users throughout the design process. It typically involves phases such as inspiration (understanding the problem and users), ideation (generating solutions), and implementation (testing and refining solutions) [9]. In the context of humanitarian aid, HCD ensures that interventions are not only effective but also culturally appropriate and sustainable. By deeply understanding the lived experiences of displaced communities, designers can co-create solutions that are truly impactful.

The application of HCD in conflict zones requires particular attention to ethical considerations, including informed consent, privacy, and protection from harm [10]. Researchers must navigate complex power dynamics and ensure that the design process does not inadvertently exacerbate existing vulnerabilities. The iterative nature of HCD allows for continuous feedback and adaptation, which is essential in rapidly changing crisis environments. By combining HCD with participatory approaches, the design process becomes a vehicle for empowerment, enabling communities to actively shape their own solutions rather than passively receiving aid.

2.4. The Gaza War and Palestinian Refugee Camps: A Case Study Context

The Gaza Strip has endured prolonged conflict and humanitarian crises, leading to significant displacement and profound psychosocial impacts on its population. Palestinian refugee camps, such as Jabalia and Al-Shati, are densely populated areas that have been severely affected by recent escalations of the Gaza war. These camps, originally established to provide temporary shelter, have evolved into permanent communities facing chronic challenges, including overcrowding, limited infrastructure, and restricted access to basic services [11].

Despite these adversities, Palestinian communities have a rich history of visual communication and cultural expression, often used as a means of resistance, identity preservation, and storytelling [12]. Murals, posters, and traditional crafts frequently convey powerful messages about their struggle, resilience, and connection to their land. Understanding these existing visual practices is crucial for developing effective PGD interventions that are culturally resonant and meaningful. The unique context of the Gaza war, characterized by severe blockades and frequent disruptions to communication infrastructure, further underscores the need for innovative and adaptable approaches to graphic design and community empowerment. Ethical considerations in conducting research and implementing design interventions in such a sensitive and volatile environment are paramount, requiring careful navigation of political complexities and ensuring the safety and well-being of participants [13].

3. *Methodology: Human-Centered Design in Crisis*

This research adopts a human-centered design (HCD) methodology, adapted to the unique complexities of humanitarian crisis contexts. HCD is an iterative problem-solving approach that places the needs, behaviors, and motivations of the end-users at the core of the design process. In this study, the end-users are the

displaced communities within Palestinian refugee camps in the Gaza Strip. The methodology is structured around three interconnected phases: Inspiration, Ideation, and Implementation, with a continuous feedback loop to ensure relevance and adaptability.

3.1. Inspiration: Understanding the Lived Experience

The inspiration phase focuses on deep immersion and empathetic understanding of the displaced communities. This involves a multi-faceted approach to data collection, prioritizing qualitative methods to capture nuanced perspectives and lived experiences. Key activities in this phase include:

- **Contextual Immersion:** Extensive review of existing literature, reports, and humanitarian assessments related to the Gaza war, Palestinian refugee camps (specifically Jabalia and Al-Shati), and the socio-political landscape. This includes understanding displacement patterns, access to resources, and communication infrastructure.
- **Community Engagement:** Due to the sensitive nature of the context, direct fieldwork will be approached with extreme caution and ethical oversight. Instead of direct interviews, this research will rely on analyzing publicly available qualitative data, such as testimonials, community narratives, and reports from trusted humanitarian organizations that have direct engagement with the communities. This includes visual ethnography through analysis of community-generated media (e.g., social media content, local news, and art projects) that reflect daily life, challenges, and aspirations within the camps.
- **Visual Communication Audit:** A systematic analysis of existing visual communication practices within the camps. This includes examining murals, posters, traditional crafts, and digital content created by

community members. The aim is to identify recurring themes, symbols, visual languages, and communication channels that are culturally resonant and effective.

- **Technology Assessment:** Research into the current state of mobile technology usage, internet connectivity, and access to digital tools within the refugee camps. This will inform the feasibility and design of open digital platforms for PGD initiatives.

3.2. Ideation: Co-Creating Solutions

The ideation phase translates insights from the inspiration phase into potential design solutions. This phase emphasizes collaborative brainstorming and prototyping, even if simulated due to access limitations. Key activities include:

- **Participatory Design Workshops (Simulated/Conceptual):** Based on the insights gathered, conceptual workshops will be designed to simulate co-creation processes. These workshops will explore how displaced individuals could participate in designing graphic materials relevant to their needs (e.g., informational posters, community identity symbols, educational materials). The focus will be on identifying design elements, messaging, and distribution strategies that resonate with the community.
- **Open Platform Design:** Conceptualizing the features and functionalities of open digital and physical platforms that can facilitate PGD. For digital platforms, this includes considering user-friendly interfaces, accessibility for low-bandwidth environments, and secure sharing mechanisms. For physical platforms, this involves envisioning community art spaces or design hubs within the camps.
- **Prototyping and Feedback (Conceptual):** Developing low-fidelity prototypes of graphic design interventions (e.g., mock-ups of posters,

ISSN : 2625 - 8943

digital interfaces) and gathering conceptual feedback from experts in humanitarian aid, graphic design, and Palestinian culture. This iterative process refines the design solutions based on expert insights and ethical considerations.

3.3. Implementation: Testing and Iteration (Conceptual Framework)

The implementation phase focuses on developing a conceptual framework for deploying and evaluating PGD initiatives. While direct implementation in a conflict zone is beyond the scope of this theoretical paper, the framework will outline practical steps for future application. Key considerations include:

- **Pilot Program Design:** Outlining a phased approach for introducing PGD initiatives, starting with small-scale pilot programs to test feasibility and gather initial feedback. This includes identifying potential community partners and local facilitators.
- **Impact Assessment Metrics:** Defining measurable indicators for evaluating the effectiveness of PGD interventions. This includes assessing changes in community empowerment, communication efficacy, and psychosocial well-being. Both quantitative (e.g., reach of communication materials) and qualitative (e.g., narrative analysis of community-generated content) metrics will be considered.
- **Sustainability Planning:** Developing strategies for ensuring the long-term viability of PGD initiatives, including capacity building within the community, resource mobilization, and integration with existing humanitarian efforts.

3.4. Ethical Considerations

Conducting research and proposing design interventions in a conflict zone like Gaza necessitates rigorous ethical considerations. This study adheres to the following principles:

- **Do No Harm:** Prioritizing the safety, well-being, and dignity of the affected communities. This means avoiding any actions that could inadvertently expose individuals to risk or exacerbate their vulnerabilities.
- **Informed Consent and Voluntary Participation:** While direct consent from individuals within the camps is not feasible for this theoretical study, any future implementation would require robust, culturally appropriate informed consent processes, ensuring voluntary participation and the right to withdraw.
- **Privacy and Confidentiality:** Protecting the identity and sensitive information of individuals and communities. All data analyzed will be anonymized and aggregated to prevent re-identification.
- **Cultural Sensitivity and Respect:** Ensuring that all design interventions and research approaches are deeply respectful of Palestinian culture, traditions, and values. This involves avoiding imposing external perspectives and instead fostering authentic, community-driven expression.
- **Accountability and Transparency:** Maintaining transparency in research methods and acknowledging the limitations of a theoretical study in a complex humanitarian context. Future implementation would require clear lines of accountability to the affected communities.

By integrating these ethical considerations throughout the HCD process, this research aims to provide a robust and responsible framework for leveraging participatory graphic design to empower displaced communities in humanitarian crisis contexts.

4. *Case Study Findings: Participatory Graphic Design in Palestinian Refugee Camps*

This section presents the findings from the case study of Palestinian refugee camps during the Gaza war, analyzing the potential and challenges for implementing participatory graphic design (PGD) initiatives. The analysis draws upon the research conducted in Phase 3, focusing on the unique context of Jabalia and Al-Shati camps, existing visual communication practices, mobile technology penetration, and the pervasive impact of conflict.

4.1. The Context of Displacement: Jabalia and Al-Shati Refugee Camps

Jabalia and Al-Shati (Beach) refugee camps are among the most densely populated areas in the Gaza Strip, housing a significant portion of the displaced Palestinian population. Established in 1948 and 1949 respectively, these camps have transformed from temporary shelters into permanent, urbanized environments characterized by overcrowded conditions, inadequate infrastructure, and chronic resource scarcity [11]. The recent escalations of the Gaza war have further exacerbated these challenges, leading to widespread destruction, increased displacement within the Strip, and severe disruptions to essential services. The psychosocial impact on residents, particularly children, is profound, marked by trauma, stress, and a pervasive sense of uncertainty.

Despite the immense hardships, these communities exhibit remarkable resilience and a strong sense of collective identity. Communication within the camps often relies on informal networks, word-of-mouth, and community-led initiatives. Access to information, especially during periods of conflict, is critical but frequently hampered by damaged infrastructure and communication blackouts. This highlights the urgent need for robust and adaptable communication channels

that can empower residents to share information, express their experiences, and maintain social cohesion.

4.2. Existing Visual Communication Practices and Cultural Resonance

Palestinian culture is rich in visual symbolism and artistic expression, often serving as a powerful medium for resistance, memory, and identity preservation. Within refugee camps, murals, graffiti, posters, and traditional embroidery (Tatreez) are ubiquitous forms of visual communication [12]. These visual narratives frequently depict themes of return, steadfastness (sumud), national symbols (e.g., the Palestinian flag, the Dome of the Rock), and portraits of martyrs or leaders. They are not merely decorative but serve as vital tools for collective memory, political expression, and cultural continuity.

- **Murals and Graffiti:** Walls within the camps are often adorned with murals that commemorate historical events, honor fallen individuals, or convey political messages. These are often community-driven initiatives, reflecting shared sentiments and aspirations. Their public nature makes them powerful tools for disseminating information and fostering solidarity.
- **Posters and Flyers:** During periods of political mobilization or humanitarian crises, posters and flyers are used to disseminate information about events, calls for action, or public health messages. While often produced by external organizations, there is a strong potential for community members to co-create these materials, ensuring their relevance and cultural appropriateness.
- **Tatreez (Embroidery):** Traditional Palestinian embroidery, with its intricate patterns and vibrant colors, carries deep cultural significance. Each motif often tells a story or represents a specific village or region.

While primarily an artistic craft, its visual language can be adapted into modern graphic design elements, bridging tradition with contemporary communication needs.

The prevalence and cultural significance of these visual practices indicate a fertile ground for PGD initiatives. By building upon these existing forms of expression, PGD can ensure that interventions are culturally resonant and genuinely empowering, rather than imposing external aesthetic or communicative norms.

4.3. Mobile Technology and Open Platforms: Opportunities and Challenges

Despite the challenging environment, mobile technology penetration in the Palestinian territories, including Gaza, is relatively high. Smartphones are widely used for communication, accessing information, and social networking [8]. This widespread access to mobile devices presents a significant opportunity for leveraging open digital platforms for PGD. These platforms could include:

- **Mobile-First Design Tools:** User-friendly graphic design applications optimized for smartphones, allowing individuals with limited technical skills to create visual content.
- **Community-Based Sharing Platforms:** Secure and accessible platforms for sharing PGD outputs, facilitating peer-to-peer learning and collective dissemination of information.
- **Online Collaboration Tools:** Tools that enable remote collaboration on design projects, connecting displaced individuals with designers and resources outside the camps.

However, significant challenges persist. Internet connectivity in Gaza is often unreliable, particularly during conflicts, and access to electricity is intermittent. These limitations necessitate the development of offline-first design tools and

strategies for content distribution that do not solely rely on constant internet access. Furthermore, digital literacy varies within the community, requiring training and support to ensure equitable participation. The digital divide, while narrowing, remains a factor that needs to be addressed through inclusive design and capacity-building programs.

4.4. Ethical Considerations in Practice

The case study highlights the critical importance of ethical considerations when implementing PGD in conflict zones. The principles of

do no harm, informed consent, privacy, and cultural sensitivity are paramount. In the context of the Gaza war, where trauma is prevalent and trust in external actors may be low, PGD initiatives must be carefully designed to avoid re-traumatization, exploitation, or the inadvertent collection of sensitive information that could put individuals at risk. The human-centered design approach, with its emphasis on empathy and continuous feedback, provides a robust framework for navigating these ethical complexities, ensuring that the design process itself is empowering and protective of the community's well-being.

4.5. The PGD-Humanitarian Canvas: A Proposed Framework

Based on the findings from the case study, this research proposes a conceptual framework, the PGD-Humanitarian Canvas, for guiding participatory graphic design initiatives in humanitarian crisis contexts. This canvas integrates principles of human-centered design, ethical considerations, and the unique characteristics of displaced communities. The canvas is structured around several key components:

- **Community Needs & Aspirations:** Identifying the specific communication needs, cultural expressions, and aspirations of the

displaced community. This moves beyond basic information dissemination to include psychosocial support, identity preservation, and advocacy.

- **Existing Visual Language:** Mapping and understanding the community's inherent visual communication practices, symbols, and narratives. This ensures that PGD interventions are culturally resonant and build upon existing strengths.
- **Open Platform Ecosystem:** Defining the digital and physical platforms that will facilitate PGD, considering accessibility, connectivity, and security. This includes mobile applications, community design hubs, and secure sharing networks.
- **Participatory Design Activities:** Outlining specific co-creation methods, such as visual storytelling workshops, collaborative mural painting, or digital design training, tailored to the community's context and capabilities.
- **Ethical Safeguards:** Integrating robust ethical protocols, including informed consent, data privacy, protection from harm, and cultural sensitivity, throughout the entire design process.
- **Capacity Building & Sustainability:** Strategies for empowering community members with design skills, fostering local leadership, and ensuring the long-term viability of PGD initiatives beyond external support.
- **Impact Measurement:** Defining qualitative and quantitative metrics to assess the effectiveness of PGD interventions in terms of empowerment, communication efficacy, and psychosocial well-being.

This canvas serves as a flexible tool for humanitarian organizations, designers, and community leaders to collaboratively plan, implement, and evaluate PGD initiatives, ensuring they are human-centered, ethical, and impactful.

5. *Discussion*: *Implications and Contributions*

This research on participatory graphic design (PGD) in humanitarian crisis contexts, particularly within Palestinian refugee camps during the Gaza war, carries significant implications for both academic discourse and practical humanitarian interventions. By adopting a human-centered design (HCD) methodology, this study not only sheds light on the unique challenges faced by displaced communities but also proposes a framework for empowering them through visual communication.

5.1. Reimagining Humanitarian Aid: From Recipients to Co-Creators

The primary implication of this research lies in its advocacy for a fundamental shift in the paradigm of humanitarian aid. Traditionally, aid models have often positioned affected populations as passive recipients of assistance. This study, however, underscores the transformative potential of PGD in repositioning them as active co-creators of solutions. By involving displaced individuals in the design of visual materials, humanitarian efforts can move beyond mere provision of services to fostering genuine empowerment, dignity, and self-determination. This humanistic approach recognizes the inherent creativity and resilience within crisis-affected communities, leveraging their insights and cultural knowledge to develop more effective and sustainable interventions.

The PGD-Humanitarian Canvas, proposed in this paper, provides a practical tool for operationalizing this shift. It encourages humanitarian organizations to systematically integrate community voices into every stage of the design process,

ISSN : 2625 - 8943

from needs assessment to impact measurement. This not only ensures that graphic design interventions are culturally appropriate and contextually relevant but also builds local capacity and fosters a sense of ownership among community members. The long-term impact of such an approach extends beyond immediate communication needs, contributing to psychosocial well-being, social cohesion, and the preservation of cultural identity in the face of adversity.

5.2. Expanding the Scope of Graphic Design: Beyond Commercial Applications

This research contributes to broadening the understanding of graphic design's utility beyond its conventional commercial and artistic applications. It demonstrates that graphic design can serve as a powerful tool for social change, advocacy, and community development, particularly in challenging environments. By focusing on the communicative needs of displaced populations, the study highlights how visual literacy and expression can be harnessed to address critical issues such as information dissemination, psychosocial support, and cultural preservation.

The case study of Palestinian refugee camps reveals a rich tapestry of existing visual communication practices that can be leveraged for PGD. This suggests that designers working in humanitarian contexts need to be not only technically proficient but also culturally sensitive and adept at facilitating collaborative processes. The emphasis on open platforms, including mobile-first design tools and community-based sharing networks, further expands the accessibility of graphic design, enabling individuals with limited formal training to participate in visual co-creation. This democratizes design, making it a tool for the many, not just the few.

5.3. Ethical Framework for Design in Conflict Zones

A significant contribution of this paper is its explicit integration of ethical considerations within the HCD framework for design in conflict zones. The

inherent vulnerabilities of displaced communities necessitate a heightened awareness of potential harms and a commitment to responsible research and design practices. The principles of 'do not harm,' informed consent, privacy, and cultural sensitivity are not merely guidelines but foundational pillars of any intervention in such contexts. This research emphasizes that ethical considerations must be woven into every stage of the design process, from initial conceptualization to impact assessment.

The challenges of conducting research and implementing design in volatile environments like the Gaza Strip are immense. This study acknowledges these limitations by proposing a conceptual framework that prioritizes the safety and well-being of participants. It advocates for methodologies that are adaptable, flexible, and responsive to the rapidly changing realities on the ground. By highlighting the importance of ethical safeguards, this paper aims to contribute to a more responsible and humanistic approach to design and research in humanitarian settings, fostering trust and ensuring that interventions genuinely serve the best interests of the affected communities.

5.4. Contribution to New Knowledge

This paper contributes new knowledge to the fields of graphic design, humanitarian aid, and community empowerment in several ways:

- **Integration of PGD and HCD in Crisis Contexts:** It provides a novel framework for integrating participatory graphic design with human-centered design methodologies specifically tailored for humanitarian crisis environments. This addresses a gap in existing literature that often treats

these approaches separately or does not fully account for the complexities of conflict zones.

- **Case Study of Palestinian Refugee Camps:** The in-depth analysis of Palestinian refugee camps during the Gaza war offers a rare and critical case study, providing empirical insights into the visual communication practices and needs of a highly vulnerable and under-researched population. This contributes to a more nuanced understanding of the role of design in protracted crises.
- **Emphasis on Open Platforms:** The research highlights the potential of open digital and physical platforms as facilitators for PGD, exploring how technology can bridge communication gaps and empower communities even in resource-constrained settings. This provides practical considerations for future technological interventions.
- **Ethical Framework for Design in Volatile Environments:** It proposes a robust ethical framework that emphasizes the unique challenges and responsibilities of designers and researchers working in conflict zones, advocating for a humanistic and protective approach to intervention.
- **Advocacy for Humanistic Visual Communication:** Ultimately, this paper advocates for a more humanistic approach to visual communication in crisis settings, one that prioritizes the voices, narratives, and agency of displaced communities. This shifts the focus from merely informing to genuinely empowering, contributing to a more dignified and resilient future for those affected by humanitarian crises.

6. *Conclusion*

This academic paper has explored the critical role of participatory graphic design (PGD) in empowering displaced communities within humanitarian crisis contexts, with a specific focus on Palestinian refugee camps during the Gaza war.

By integrating a human-centered design (HCD) methodology, this research has demonstrated how PGD, facilitated by open platforms, can serve as a powerful tool for amplifying community voices, preserving cultural narratives, and fostering a profound sense of agency among those affected by conflict and displacement.

The study has highlighted the rich visual communication practices inherent in Palestinian culture, emphasizing the importance of building upon these existing forms of expression to ensure culturally resonant and effective design interventions. Despite the significant challenges posed by unreliable infrastructure and the complexities of a conflict zone, the widespread adoption of mobile technology presents a promising avenue for leveraging open digital platforms to facilitate PGD initiatives. The proposed PGD-Humanitarian Canvas offers a practical framework for humanitarian organizations and designers to collaboratively engage with displaced communities, ensuring that interventions are not only impactful but also ethically sound and sustainable.

Ultimately, this research advocates for a humanistic approach to visual communication in crisis settings, one that transcends traditional aid models by transforming recipients into active co-creators. By prioritizing the dignity, creativity, and self-determination of displaced individuals, participatory graphic design can contribute significantly to their psychosocial well-being and long-term resilience. The insights gained from this study contribute new knowledge to the fields of graphic design, humanitarian aid, and community empowerment, paving the way for more inclusive, ethical, and effective interventions in future humanitarian crises. Further research is needed to empirically test the PGD-Humanitarian Canvas in real-world settings and to explore the long-term impacts of such participatory approaches on community empowerment and recovery.

Figure 1: *Reel Palestine Film Festival Poster, an example of contemporary Palestinian graphic design*.

Figure 2: A powerful visual message from Palestine, highlighting the intersection of art and advocacy.

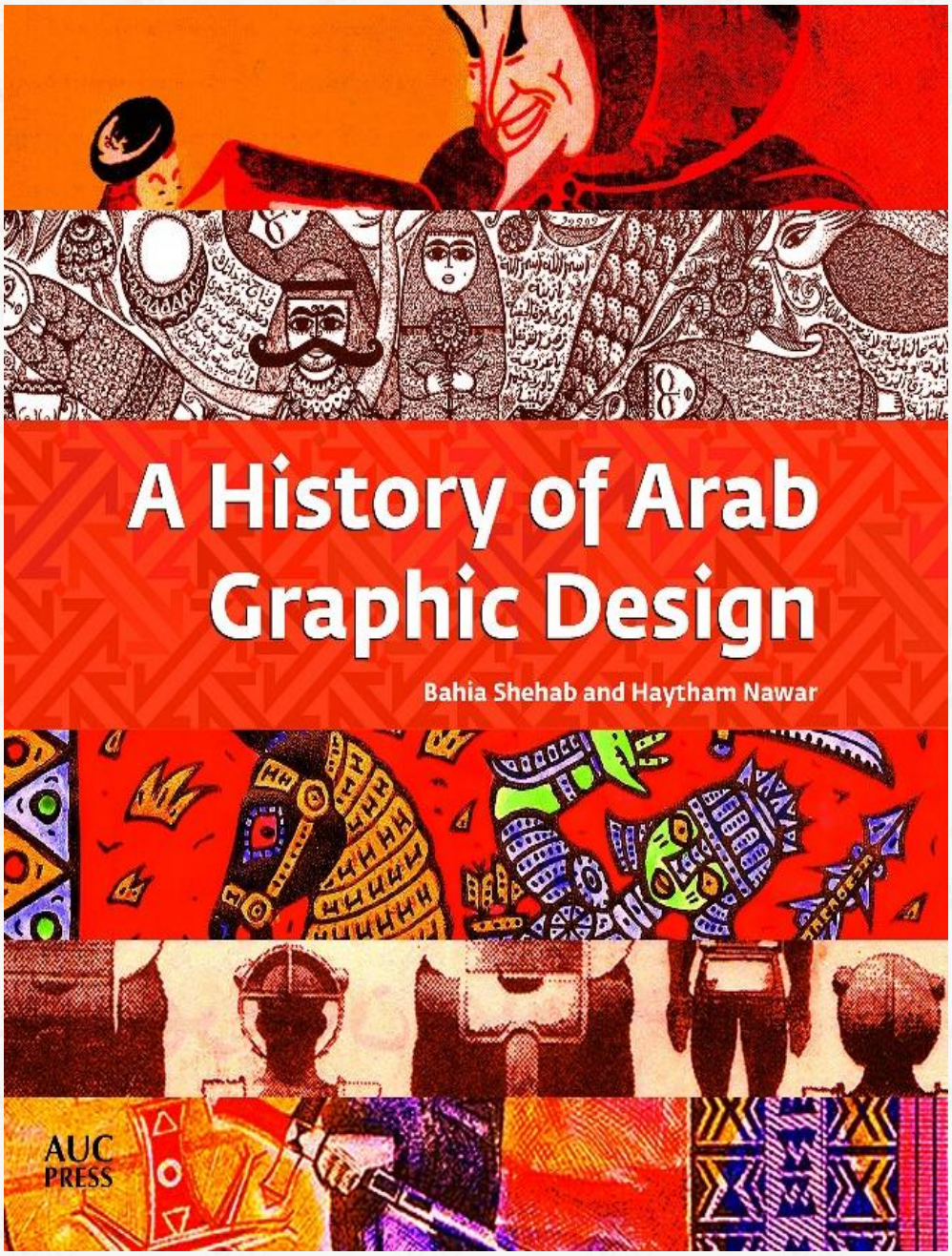


Figure 3: Book cover of 'A History of Arab Graphic Design', showcasing the rich visual heritage.

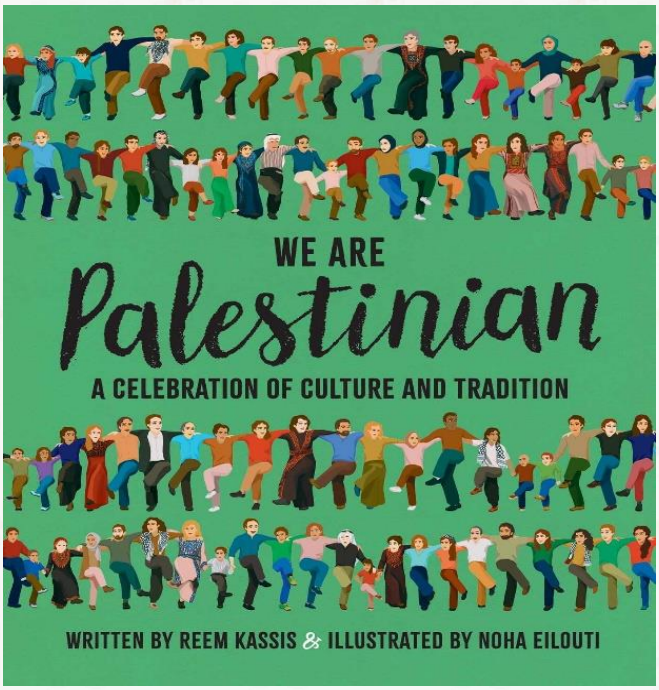


Figure 4: *The cover of the book "We Are Palestinian", celebrating Palestinian culture and tradition*.

Figure 5: *An example of traditional Palestinian Tatreez embroidery, showcasing intricate patterns and cultural significance*.

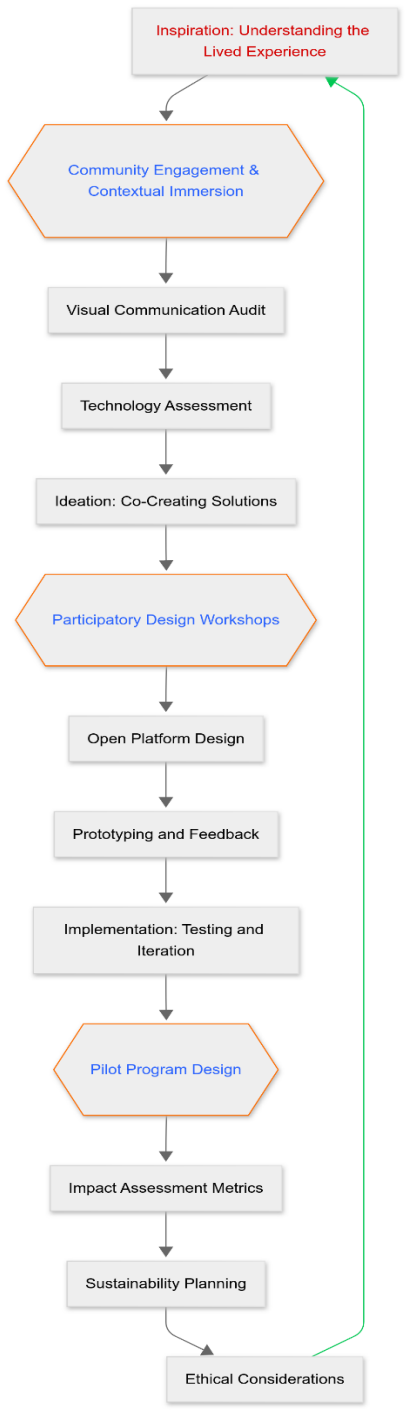


Figure 6: Understanding the Lived Experience

Human-Centered Design Methodology

HCD Phase	Key Activities	Relevance to PGD in Crisis Contexts
Inspiration	Contextual Immersion, Community Engagement (via existing data), Visual Communication Audit, Technology Assessment	Deeply understanding the unique needs, cultural expressions, and technological landscape of displaced communities.
Ideation	Participatory Design Workshops (Conceptual), Open Platform Design, Prototyping and Feedback (Conceptual)	Co-creating relevant design solutions and platforms that are culturally sensitive and accessible.
Implementation	Pilot Program Design, Impact Assessment Metrics, Sustainability Planning	Developing a framework for ethical deployment, evaluation, and long-term viability of PGD initiatives.

Table 1: *Human-Centered Design Phases and Key Activities in Crisis Contexts*

Visual Communication Practice	Description	Cultural Significance/Role in Empowerment
Murals and Graffiti	Public art on walls, often community-driven.	Collective memory, political expression, fostering solidarity, disseminating information.
Posters and Flyers	Printed materials for information dissemination, calls to action.	Disseminating information, potential for co-creation, cultural appropriateness.
Tatreez (Embroidery)	Traditional Palestinian embroidery with intricate patterns.	Cultural identity, storytelling, bridging tradition with modern communication.

Table 2: *Existing Visual Communication Practices in Palestinian Refugee Camps*.

ISSN : 2625 - 8943

Aspect	Challenges	Opportunities
Technology Access	Unreliable internet connectivity, intermittent electricity, varying digital literacy levels	High mobile technology penetration, potential for offline-first design tools
Cultural Sensitivity	Risk of imposing external perspectives, need for deep cultural understanding	Rich existing visual communication practices, strong cultural identity
Ethical Considerations	Trauma prevalence, trust issues with external actors, potential for re-traumatization	Human-centered design approach, emphasis on empathy and continuous feedback
Sustainability	Resource constraints, need for long-term viability beyond external support	Potential for capacity building, fostering local leadership

Table 3: Challenges and Opportunities for PGD Implementation in Palestinian Refugee Camps.

References

[1] Spinuzzi, C. (2005). The methodology of participatory design. *Technical Communication*, 52(2), 163-174. [https://www.ingentaconnect.com/content/stc/tc/2005/00000052/00000002/art00005] [2] Manzini, E., & Rizzo, F. (2011). Small projects/large changes: Participatory design as an open participated process. *CoDesign*, 7(3-4), 199-215. [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15710882.2011.630472] [3] Ford, N., Mills, E. J., Zachariah, R., & Upshur, R. (2009). Ethics of conducting research in conflict settings. *Conflict and Health*, 3(1), 7. [https://conflictandhealth.biomedcentral.com/articles/10.1186/1752-1505-3-7] [4] Arcia, A., Suero-Tejeda, N., Bales, M. E., & Bakken, S. (2016). Sometimes more is more: iterative participatory design of infographics for engagement of community members with varying levels of health literacy. *Journal of the American Medical Informatics Association*, 23(1), 174-182. [https://journals.aai.org/jamia/article/23/1/174/2379938] [5] Udoewa, V. (2022). An introduction to radical participatory design: decolonising participatory design processes. *Design Science*, 8. [https://www.cambridge.org/core/journals/design-science/article/an-introduction-to-radical-participatory-design-decolonising-participatory-design-processes/63F70ECC408844D3CD6C1A5AC7D35F4D] [6] Visualizing Palestine. (n.d.). *Home*. Retrieved from [https://visualizingpalestine.org/] [7] Abu-Ayyash, S. (2024). Representations of Palestinian culture in the digital public sphere: A semiotic analysis of the thobe and the keffiyeh. *Social Media+ Society*, 10(1). [https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/20563051231224274] [8] Alsharawi, H., & Budiman, A. M. (2015). The effect of visual media to promote awareness of the Israeli-Palestinian conflict. *Journal of Governance and Development*, 11(1). [https://repo.uum.edu.my/id/eprint/18217/] [9] Interaction

Design Foundation. (n.d.). *What is human-centered design?*. Retrieved from [https://www.interaction-design.org/literature/topics/human-centered-design]

[10] Campbell, S. (n.d.). *Ethics of Research in Conflict Environments*. Susanna Campbell. [https://sepia-oval-t8em.squarespace.com/s/EthicsofResearchinConflictEnvironmentsCampbell.pdf]

[11] UNRWA. (n.d.). *Gaza Strip*. Retrieved from [https://www.unrwa.org/where-we-work/gaza-strip] [12] Amer, M. (2018). The iconography of a nation: National identity construction in Palestinian visual representations. *IUG Journal of Humanities Research*, 26(2), 1-18. [https://www.researchgate.net/profile/Mohammed-Amer-24/publication/329572717_The_Iconography_of_a_Nation_National_Identity_Construction_in_Palestinian_Visual_Representations/links/5c100e6ca6fdcc494fed8bb2/The-Iconography-of-a-Nation-National-Identity-Construction-in-Palestinian-Visual-Representations.pdf] [13] Goodhand, J. (2000). Research in conflict zones: ethics and accountability. *Forced Migration Review*, 8, 12-14. [https://www.researchgate.net/profile/Jonathan-Goodhand/publication/264869253_Research_in_Conflict_Zones_Ethics_and_Accountability/links/5412e2fa0cf2fa878ad3c83c/Research-in-Conflict-Zones-Ethics-and-Accountability.pdf]

ISSN : 2625 - 8943

From e-recommendation to real-life experience: Social media and youth tourism behavior

بن جدو عبد القادر محي الدين الجيلالي / جامعة زيان عاشور – الجلفة-
Bendjeddou5555@gmail.com
بخدم موسى / جامعة عمار ثليجي – الأغواط-
mo.djokhdem@lagh-univ.dz

Summary:

This study examines the relationship between social networking sites and tourism behavior among young people. The researcher introduces the most popular social networking sites used by young people, in terms of the imperative of using them by young people on the one hand, and on the other hand as a space for participation and interaction and providing the feature of permanent non-physical presence in addition to the clarity of the identities of these sites.

The study also presents the relationship of young people to social networking sites in the context that it is a window to promote and encourage tourism behavior as tourism is an investment that generates material returns on the country's economy that helps raise international economies.

Keywords: social networking sites, tourism, youth

الملخص:

تتناول هذه الدراسة العلاقة بين مواقع التواصل الاجتماعي وسلوك السياحة لدى الشباب. يقدم الباحث لمحة عن أكثر مواقع التواصل الاجتماعي شهرة واستخدامًا بين الشباب، من حيث ضرورة استخدامهم لها من جهة، ومن جهة أخرى كفضاء للمشاركة والتفاعل وتوفير خاصية الحضور الدائم غير المادي، بالإضافة إلى وضوح هويات هذه المواقع. كما تعرض الدراسة علاقة الشباب بمواقع التواصل الاجتماعي في إطار كونها نافذة للترويج وتشجيع السلوك السياحي، حيث تُعد السياحة استثمارًا يحقق عوائد مادية للاقتصاد الوطني ويساعد في رفع الاقتصاديات الدولية.

الكلمات المفتاحية: مواقع التواصل الاجتماعي، السياحة، الشباب

ISSN : 2625 - 8943

Introduction:

Tourism as a humanitarian phenomenon has experienced rapid developments related to scientific, economic, cultural, social and technological developments. Its importance has increased in the life of the current individual and has become an industry in its own right. The economies of many countries have relied on it, especially in light of the radical transformations witnessed by the global economy and in line with special technological developments and their interference in all aspects of an individual's life, which has given technology a great strength and place in leading the global economy in all its sectors.

With a focus on the Internet and its applications, its significant impact on young people today, and on its ability to enter the fields of economic activities such as promotion, marketing and sales, especially as the search for the best types of products, services and competitive prices that have met the needs and desires of individuals takes place through the Internet.

Due to the characteristics of social networking sites, they have been characterized by the speed, spread and effects extending from the message to the medium to the public, within the same community or between communities, and in light of the developments in the tourism sector as one of the most important economic sectors and the most affected by competition due to major challenges and huge developments in the tourism industry, it was imperative for this sector to keep pace to ensure continuity. This has allowed the emergence of a new concept "e-tourism", which has given countries interested in the tourism industry a great place in producing, promoting, marketing and spending tourism services and products, and taking advantage of the great opportunities provided by e-tourism by increasing the rate of economic growth and contributing to increasing foreign trade. E-tourism ensures that investors are increasingly and permanently

attracted to visitors as potential customers and to maintain regular customers by influencing them by motivating their motives and understanding their needs.

1- A conceptual approach tosocial networks:

Language: In the linguistic definition we will try to compartmentalize the complex concept:

- **St.BC:** The network is mixing and interference, including the interlacing of fingers and the net. One of the windows is made of iron and the net in which it is caught and collected by a net, and the darkness is mixed.(**Ibn Manzoor, D.T.:275**)

- **Communication:** the two people communicated, met and agreed. (**Ibn Manzoor, D.T. 341**)

- **Social:** J.It is attributed to the meeting. It is social in nature: it has a view that tends to live with people in society and mix with them.(**Ibn Manzoor, D.T.:206**)

In English , social media literally means social media, but it is not the exact word to describe the interaction process. We also find another term social net working, i.e. networking, but the expression social networking is the most accurate.

B. **Terminologically: the** term social refers to one of the instinctive needs that people have in building their lives. The nature of human life requires people to communicatewith each other.(**Castells, and Custavocardoso, 2017:13**)

Man is a social being, as many philosophers have known. He lives only in a group, unlike many animals that may live alone. Therefore, any idea or any new invention characterized by interaction must find its place among people or categories of people. This is what the idea of social networks has achieved.

Social networks are systems linked to one or more types of interdependence that include values, visions, shared ideas, social contact, kinship, conflict, financial and

business exchanges, joint membership in these organizations and groups participating in a particular event, and many other aspects of human relations.

Al-Darab defined it as: "a group of websites on the Internet that appeared with the second generation of Web 2.0 that allows communication between individuals in a virtual community environment that unites them according to interest groups or networks of affiliation (country, university, school, company...) (Ryan, 2013:12). Safco defined social networks as: "the media we use to be social. (Ryan, 2013:12)

Al-Shehri believes that it is: "a system of electronic networks that allows subscribers to create their own website, then link it through an electronic social system with other members with the same interests and identities, or combine it with university or high school friends" (**Al-Shehri, 2012:15**). Boyd Indelicion also defines it as: "Internet-based services that allow individuals to do the following: (**Nlichtand, and Isiegel, 2006: P.22-23**)

- Building a public or semi-public profile within a specific framework.
- The list of users who share with each other appears.
- View the contact list and what others have done within the same system.

2. **Social networks and**the**imperative of use:**

A digital social network is a group of social identities created by individuals or organizations that have links as a result of social interaction. It is represented by a structure or dynamic form of a social group. The study of social networks is based on network theory using curves. Sociological analysis is the field of studying social networks and is created in order to expand and activate professional relationships or friendship.

Digital social networks are also called several names, including web 2.0, social digital networks, social networks, social media, social networking sites. A social network is a dynamic social structure formed by peaks and parties. Peaks refer to people or organizations and are linked to each other by social interactions. (**Morsi, 2019: 135**)

When talking about social networks, we find them as a result of the intensification of two aspects: on the one hand, the social and societal aspect, and the other side is the technological aspect and the Internet. From a social point of view, according to Waz Rumman, the social network is the sum of relationships between social entities (individuals). Communication between these individuals can be limited to cooperative relations, friendship, and bibliographic citations. These sources are official, informal, tangible and intangible. **(Wasserman ,and Faust, 2014,P.11**). In order to analyze social networks, **Frost** andWarsman consider it necessary to focus on three basic concepts**:(Wasserman, andFaust, 2014, P.22**)

- actors and their actions as independent entities.
- An environment that provides opportunities for players and puts pressure on their individual actions.
- Social, political and economic structures that have an impact on the nature of relations between players.

Thus, we have all the sociological concepts to define a social network: people, their relationships (connections), their affinities and the environment around them .

From a technological point of view, a network includes all the equipment connected to each other, which is used to transfer a flow of information. There are computer networks that we find in institutions, telephone networks, as well as the network of networks, which is the Internet, which allows linking

relationships between thousands of people on a topic of common interest, allowing them to exchange information, or participate in events. All this happens remotely and without real communication. (**Torlotting, 2009: P.09**)

There are several names given to social networks such as: social programs. However, social programs are not the origin of the emergence of digital social networks. Everyone has their own social network, whether connected to the Internet or not. Social networks have always existed. We find international messaging clubs that were used to link relationships between individuals from different countries using messages. As for the Internet, it has contributed to the amplification of the phenomenon and the development of practices related to social networks, as called social media, which is the Internet based on applications (APPLICATIONS) that focus on building social networks or social relations between people with common interests or joint activities. Social networking sites mainly rely on the representation of each user (PROFILE profile) as well as multiple other services that allow users to share values, ideas, activities, events, interests within their personal networks, in addition to expanding the framework of their applications by increasing their impact on society and government.(**Morsi, 2011: 152**)

The sociological explanation is closer to explaining the emergence of digital networks. The social instinct of an individual has made him always seek to get to know others by talking to them and trying to get to know them. Grooming by chatting on a computer contributes to creating tribal behavior over the Internet for an individual, as Janis Bledel calls it. Digital social networks, as Bledel says, "are not adjacent to a group of isolated individuals, but are a true social structure based on the cohesion of its members across two levels:

- within the group by participating in the use of language, symbols, emotional states.

- In contrast to the outside world, through Manichenne logic,where the two extremes "they" and "we" collide. (**Morsi, 2011: 152**)

Bledel adds that tribal strategies for survival depend on expanding their area of activity by doubling the number of friends on Facebook sites and defending them against external attacks (negative comments, harassment, moral provocation, vandalism).

After the formation of an electronic group via the Internet, they search for each other through their own independent spaces (games, entertainment, professional field), spaces where the individual feels that he is the center of attention of the group. This is called digital individuality in the network that generated the sense of social humanity.

Computer chat also generates a tendency to be together, always looking for others and wanting to extend ties with them. It is very similar to the social trend of being present with friends in cafes in normal social relations every evening. Therefore, the digital electronic field becomes the field of development of an individual's identity, where he lives and develops, becoming the driver of the evolution of his identity and personality.

Social networks have become very popular among young people around the world. The number of subscribers to social networks has reached 47 million in France alone, accounting for 64 percent of the population, with an increase of 53 percent compared to 2017. Facebook ranked in the lead, according to the statistics of "Come Score.

In another statistical study issued by Strategy Analytics, the popularity of social sites is constantly increasing. The number of users of these sites is estimated at 646 million in 2011 to double in 2016 to 2 billion users. The number of users of social networking sites is expected to reach about 5 billion and five million users by about 2025. (**Al-Sahli,2016:123**)

As a result of this popularity, the most important media outlets have opened windows on social networks, such as satellite channels, in order to achieve more follow-up to their programs, as well as to obtain more information through these networks. David Pal, Professor of Marketing at Warrenton College, also believes that the success and continuity of these sites depends on their ability to attract the attention of their members. He says that some of these sites will come and go. Social networks or social Internet have several advantages, the most important of which are**:** (Morsi, 2011: 157-158**)**

- **Participatory and interactive**: Each member enriches his page in the network with all information related to him, whether his person (tastes, clothes, sports, music) or related to his culture, language, religion, traditions, or related to his country (by posting maps and pictures of his city, friends, some monuments in his country) that he wishes to deliver to the other party
- **Permanent non-physical presence**: The communication process does not require permanent presence. A member can call the other member by leaving a text message, pictures or information about movies, music or other areas of interest to the other person, who can respond in the same way without meeting at the same time. They can also communicate directly, whether through text chat or through oral chat using the microphone. Both cases require that one party be familiar with the other's language (written and spoken) to facilitate communication. The culturally weaker party is often required to master the language of his speaker.
- **Identity clarity**: It is an automatic thing that happens between the two parties because the goal is to get to know the other and introduce the ego. In addition to the general characteristics of new media such as dissemination, ease of use and others.

The most important forms of social networks are: Facebook, Twitter and YouTube. This does not mean that there are other forms, but at least at the Arab level these forms are the most widespread, which has made them a field of study, including:

A. **Facebook:**a social site on the Internet to make new friends and meet school friends around the world, or join different groups on the web. Subscribers to the site can subscribe to one or more networks, such as schools, workplaces, geographical areas, or social groups. These networks allow users to contact members who are in the same network. They can add friends to their pages and allow them to view their personal pages.(**Laurent:24**)

B. Twitter: It is a small social blogging service that allows registered members to post small posts called tweet. Members can post and follow other people's posts using several platforms and devices. They can respond or post to Twitter using a mobile phone by text message, or through the user interface on the site. (**Laurent: 24**)

c. YouTube You Tube: a video sharing service site with the slogan "broadcast yourself" and allows its users to watch videos posted by other users, as well as upload their own videos. (**Laurent: 25**)

3. The relationship of youthto social networks:

The relational link between the youth segment and this virtual environment is due to the large percentage of young actors in this environment. The topic of research on the relationship between these spaces and youth is one of the most addressed topics in most countries of the world because youth represent the most consuming social segment of these spaces.

Young people today are described as the generation of the thumbor the generation of nomads. Various new media in general provide opportunities for communication that young people integrate into their daily lives to maintain,

form and enhance social ties and relationships. However, the increasing popularity of the means of communication has not compensated for other forms of communication, because young people use more than one means at the same time. (**Boumaiza,2010 :209**)

Researchers have addressed the relationship between youth and virtual spaces from different perspectives and in different cultural contexts, allowing a review of many concepts and classifications, and reaching a conclusion supported by many field data that these spaces form youth and in turn youth form these spaces. It is noted that young people in all countries of the world are more familiar with the Internet and mobile phones...It is the first force to adopt various new technologies, of which social networks are one of the results.

Young people show an urgent desire to express themselves freely. There is a willingness to rebel against the prevailing culture and traditions. Therefore, young people follow their own use strategies to adopt and adapt virtual spaces for cultural creativity and social communication (**Boumaiza , 2010:209**)

The spread of social networks has resulted in a steady increase in their use until the number of Twitter users in the Arab world has reached 9.5 million users, while the number of Facebook users has exceeded 980 million users in the world. It should be noted that these statistics are for 2016 and we can imagine the increase we have reached now. (**Pilot, DT:196**).

In a report issued by Ericsson (Consumer Lab Unit) for the year 2015, Internet use in Algeria has grown to "an increase in its use among young people whose consumption habits have become similar to those of their counterparts in Europe and America." The report stated that the increase in Internet use is driven by young people between 15 and 24 years of age, as their weekly usage habits for Internet services and smart applications are increasing. The report said that

Algeria, like Morocco and Tunisia, is undergoing deep changes in the trends of ICT use, thanks to young people whose average is rising The Internet access rate is 70% . The report recorded that 97 percent of smartphone owners in the Maghreb and Algeria in particular use mobile applications in order to access social networks in the first place.(**Hadoum,2015 :19**)

Technological changes and the development of information and communication technology have imposed modern forms of dealing, especially e-tourism services, which have become an inevitable necessity that no tourist activity can ignore. This has led to the emergence of various tourist sites on the Internet, which are not only used in e-tourism marketing, but also the possibility of booking and electronic payment for tourist trips. As a result, the concept of e-tourism has emerged in recent years. This new concept has led to the formation of a new image of the tourism industry and the promotion of its products by not relying only on cultural and cultural heritage as the only factor in tourist attraction, but by exploiting the concept of investment in culture and information tourism.

4. What is Maghreb tourism:

4.1. The concept of tourism:

The first thing we will try to address is to give a meaning to the concept of tourism in terms of terminology. The definition of this meaning has also differed from the point of view of scholars to tourism in terms of its essence. It is a new science that has been formed by a number of other sciences, so there are many definitions, different approaches and different goals and results.

In order to identify and define the concept of tourism, we review the concepts, definitions and theoretical trends related to it:

Linguistic definition: Tourism is a language that is the strike in the land. It is derived from water and its tourism. It is a tourist if it happens on Earth. Tourism

is going to the land for worship and intimidation, and there is tourism in the land, and there is tourism in the land, and there is tourism in the land.

Therefore, we say that the word tourism is an Arabic word known to Arabs since ancient times. It is mentioned in the Holy Quran.

In English, we find the word Tour, which means touring or turning around. What is the word Tourism. It was first used in the late 18th century in England to refer to the journey of English nobles to Europe, especially to France, to continue studying. Then its use was transferred to European countries to refer to a person traveling for the purpose of recreation, learning or recovery. The word Tour is the predecessor of what we today call Tourism in English. The words Tourist and Tourism were transferred to almost all languages at the end of the 19th century and specific definitions and concepts were described. In 1937, tourists were defined by experts for statistical purposes as: "Anyone traveling without pleasure away from their place of residence for more than 24 hours and less than a year. Transfers of less than 24 hours are considered trips." . (**Boyer,1996:93**)

Now we will know some definitions for a number of scientists, researchers and those interested in tourism.

Terminologicaldefinition: TheLaroussedictionary defines tourism as: "a group of activities related to travel and recreation or the activity of traveling and visiting a sitefor pleasure and entertainment. "(**la rousse,1997**).

The Petit Robert dictionary defined tourism as: "activities related to the movement of tourists and their stay outside their home."(Le petit robert,1987:1018)

As for the glossary of social sciences terms, tourism is defined as: "Anyone moving from their place of residence to a place of residence for a relatively short period of time and spending from their savings rather than working in the place

they visit. Tourists may seek to visit, spend vacation, health or study. Thus, tourists move as consumers rather than producers. Tourism may be internal or external."

In 1905, E. Guyer Feuller(German) defined tourism as: "a phenomenon that arises from the increasing need for rest, recreation, change of atmosphere, sense and taste of nature, and a sense of joy and pleasure in staying in areas of a special nature. It is the result of advanced means of transportation" (**Kamal, 1975 : 13**)

This definition concerned only the humanitarian and psychological aspects and neglected the economic and cultural aspects. In 1910, the Austrian scientist (Hermann von Sholleron) defined Herman von Sholleron as: "the term used to refer to all overlapping processes, especially those economic processes related to the entry, temporary stay and spread of foreignerswithin the borders of a specific region or country."(**Hussein, 1975:24)**

This definition focused on the economic aspect of tourism and neglected the psychological and cultural aspect. In 1935 , the Swiss scientist (Glaxman) R.Glucksman is defined as: "a set of interrelationships that arise between a person who is temporarily in a place and between people who stay in thatplace."(**Abdul Aziz, 1997: 22-96**)

This definition focuses only on the human relationships that arise between the tourist and the indigenous people. In 1959 , the Swiss scientist (Hunzember), president of the International Association of World Tourism Experts, defined it as: "a set of relationships and phenomena that result from the travel and temporary stay of a foreign person in a place, so that they are not transformed into permanent residence and are not linked to an activity that makes a profit for the foreign person."

Definition of bodies and conferences: The Scientific Tourism Organization has defined tourism as: "a humanitarian activity and a social phenomenon based on

the movement of individuals from their place of permanent residence to other areas outside their communities for a temporary period of at least 24 hours and not more than a full year for the purpose of known tourism except study and work."(**Hijab, 2002: 21-22**)

At the Ottawa Conference in Canada in1991 , tourism was defined as: "activities carried out by a person traveling to a place outside his usual environment for a certain period of time. The purpose of travel is not to practice an activity from which he gains income in the place to which he travels"**(Mosaad,2002:61-62**)

The International Tourism Academy defines it as: "a term called recreational trips. On this basis, it is a group of humanitarian activities mobilized to achieve this type of recreational trips. It is an industry that cooperates to meet the needs of tourists" (**Haroun, 2000:126**).

This definition considered tourism to be a stand-alone industry. The Swiss school of thought defined it by General Kraft & Hunziker as: "a set of phenomena and relationships that arise as a result of the travel and temporary stay of a foreign person, so that they do not become permanent residence or are linked to paid work." (**Tessa, 1993 : 21**)

From the above, we conclude that tourism is a social phenomenon that consists of moving an individual from the country in which they usually reside to another country for a purpose other than immigration or work. It is a combination of different economic, social and cultural sectors. Therefore, it has become a social phenomenon consisting of satisfying the desires of individuals such as rest, recreation, learning and attending cultural, sports and commercial events. On the other hand, it is an industry specialized in providing services and contributing like other sectors to economic and social development.

Now we review some definitions for a number of scientists, researchers and those interested in tourism. Tourism is essentially a science that has been formed by many other sciences.

Its definition is among scholars: economists consider tourism from the point of view of demand for travel services, transportation, accommodation (hotels, apartments, camps) and all goods services related to the specific journey. On the supply side, they consider it an industry producing the mentioned services.

Sociologists consider tourism as a desire to learn about other types of social relations, or the cultures, customs and traditions of other peoples. Others believe that tourism helps social mobility that takes place voluntarily or voluntarily.(**Al-Hamami,2018 :11**)

As for anthropologists, they consider tourism as a means of cultural and cultural communication that helps to form a national character and reduce social distances between peoples.

As for legal scholars, they are interested in introducing or studying tourism to the official procedures of transfer, the method of entry, the period of stay allowed, the legislation of institutions and bodies based on tourism and attention to tourists.(**Ibrahim, 2006: 36**)

On the cultural side, tourism focuses on the culture of the places and individuals we visit. It also focuses on the culture of visitors in relation to the cultural heritage of folklore, monuments, traditions, customs and values... etc., and the way of thinking of individuals is subject to good or bad changes. The need for rest enables individuals to discover several civilizations and peoples.(**Organization Mondial du Tourisme , 2000:09**)

4.2. Types of Tourism:

Tourism divisions differ according to the criteria for its division and with the different goals to be reached. In this study, we will rely on the criteria of goals and desires that tourists seek to achieve.

4.2.1.**Cultural Tourism:**

It means any recreation in which the main motivation is to seek knowledge other than discovering an urban heritage, such as historical and religious monuments or spiritual heritage, similar to national and local traditions and customs.

4-2-2.**Recreational tourism:**

The main motivation behind it is a person's desire to enjoy and entertain oneself. This style of tourism includes practicing various hobbies such as fishing, diving in the seas and skiing in snow. It also includes visiting mountainous and desert areas and seaside beaches that provide calm, comfort and stability. This type of tourism is based on two main branches: beach tourism and desert tourism.

4.2.3.**Medical Tourism:**

The World Tourism Federation defined it as providing health facilities using the country's natural resources, especially mineral water and climate. Medical tourism can be defined as the movement of people from their home countries to other countries in order to benefit from the natural elements God has given to these areas in the field of treatment and hospitalization.

4.2.4.**Sports Tourism:**

In the current era, sports tourism has become one of the most important types of tourism because it provides important revenues in addition to introducing various other forms of tourism and other sectors in countries exporting this type of tourism. It depends on a range of sports activities such as car racing, snow skiing and other sports activities.

4.3. What is the basis of tourism:

4-3-1. **Tourism demand**: means the sum of trends, desires and reactions towards a specific area. The desire to travel also reflects a secondary motivation in the hierarchy of psychological motives, after the original motives that are based on biological foundations such as hunger, thirst and others.

4-3-2.**Tourism offer: Tourism**offer consists of a set of elements and components that are not homogeneous in terms of their nature, but are complementary in order to satisfy the different desires of tourists.

Simply put, the tourist offer is all the temptations and means that can be offered to tourists. The tourism offer has three main characteristics, as follows:

- Inflexibility and unchangeability according to tourists' desires and tastes, especially for natural and historical elements.

- The independence of its elements from each other, as this natural is independent of the industrial.

- Tourism products are not transmitted to tourists, but the opposite happens.

4-3-3. **Tourism marketing**: This is the administrative and technical activity carried out by bodies and institutions inside and outside the country to identify current and potential tourism markets and influence them to develop international tourism traffic coming from them.

Tourism marketing includes marketing and introducing tourism products, internally and externally in the global tourism market through organized channels in order to raise different motives among tourists in order to raise demand for tourism products for tourist-exporting countries and generate growth in international tourism traffic.

In fact, the process of stimulating tourism marketing depends on the strength of the tourism product, the role of the media in introducing the components of the

tourism country, as well as the security and political conditions in the tourism exporting country and the importing country.

4.3.4. Tourism **revenues and tourism investment:**

4-3-4-1: **Tourism revenues**:all revenues generated by the state from tourists and what tourism generates as an economic activity and as a tax base, in addition to what is achieved by individuals, national companies, public and private institutions in the field of tourism, hotels, aviation and navigation. These revenues are affected by a range of factors and variables, including:

- The strength of the country's tourism product.
- The level of different tourism services in the country
- Prices of tourism goods and services in the country.
- The extent of tourism awareness in the country.
- The ability of tourists to spend tourism.
- exporting country -The nature of the political and economic system in the tourist exporting countries, as well as the relationship between the two -and in the tourist countries.
- exporting country-The security situation in the tourist-
- The size of the natural and material resources available in the tourist country -

4.3.4.2: **Tourism investment: It is**the total amount spent in the tourism sector and the foreign investments attracted by the State directed to this sector. Tourism investment is one of the most promising activities because of its great opportunities for success and achieving significant financial returns. The development of tourism investment also depends on the extent of the flow of local and foreign capital to invest in tourism, in addition to the strength of the tourism product offered, the volume of demand for it in the global tourism market and the extent to which the country is interested in the tourism marketing element to introduce its tourism product.

4.4. **Principles and conditions for practicing tourism**:

- The availability of specific entry centers that provide tourists with the necessary information about the tourism area through the local community of the area.

- Sound management of natural resources and biodiversity in environmentally sustainable ways.

- Establishing strict and effective laws to accommodate the numbers of tourists, protect them and protect environmental sites at the same time.

- Integrating local community residents, raising awareness and educating them in the environment and tourism, and providing economic income projects by developing tourism industries and improving their living conditions.

- Cooperation in order to make ecotourism successful with the cooperation of various sectors concerned with tourism and environment together.

4.5: **Conducting a process to organize tourism**: There are a number of standards that are considered practical procedures for regulating tourism, the most important of which are:

- Respecting local, regional and international laws related to environmental issues and the preservation of cultural heritage.

- Take into account the absorption capacity and not exceed it.

- Developing environmental awareness for local residents.

- Choose means of transport that do not pollute the environment.

Encouraging recycling, recycling and organic farming.

Conclusion:

Modern technologies, especially the Internet, have acquired very strategic economic and developmental dimensions, benefiting all sectors. They have transformed the traditional economy into a digital knowledge economy in which

intangible resources - knowledge and information - represent the most important means of production. Modern technologies have become a vital factor in bringing about integrated development. Using them for business operations to increase income generation and increase labor productivity has reduced the cost of transactions, increased the opportunity to access markets, link customers with each other and other advantages they provide to both suppliers and consumers.

With the diversity, spread and ease of use of social networks, and Internet coverage for all regions of the globe, several new concepts have emerged such as e-commerce, e-management, e-marketing and e-tourism. These concepts have been known to many countries and used in the framework of strategies to promote their tourism sector

Since tourism as a social and economic phenomenon is a factor of development and an activity that complements other economic, cultural and social activities, and as an integrated industry that includes planning, investment, promotion and marketing of its products, the development of tourism services and attention to quality has become one of the most important foundations for increasing competitiveness in the tourism sector of the three countries. On this basis, the attention of tourism activity to Tunisia, Algeria and Morocco through tourism development strategies has focused on developing services, improving their quality, providing e-tourism requirements and rehabilitating the human factor.

Sources and references in Arabic:

1. References:

- Ibrahim Wafa Zaki (2006).The role of tourism in social development. Cairo: the modern university office.

- Ibn Manzoor, source mentioned above, part3.
- Badawi Ahmed Zaki(1978) A Dictionary of Social Sciences Terminology, Beirut: Lebanon Library.
- Boumaiza El-Said(2010) Globalizedand Localized Communication Studies among Algerian University Youth: A Field Study, a Study Presented at the International Forum: Youth, Communication and Media, Tunis.
- Tawfiq Maher Abdul Aziz (1997) Tourism Industry, Oman: Zahran Publishing and Distribution House.
- Hijab Mohamed Mounir (2002) Tourism Media. Cairo: Dar El Fagr.
- Hadoum Hisham (2015). 70 percent of Algerians are addicted to Facebook and Viber, Albilad newspaper, issue: 31219.
- Hussein Shawky (1975) Marketing Policy in Tourism, Cairo: University Book House, Cairo.
- Hamdy El Sayed (2018) Tourism and Social Development in the Sisi Era. Cairo: Mansoura University, Cairo.
- Rayan Mohamed Sayed (2013).New Media, 01 , Egypt: Al-Ahram Center for Translation, Publishing and Distribution.
- Al-Shehri Fayez bin Abdullah (2012)Social networks are no longer for teenagers", Al-Riyadh newspaper, issue 14776.
- Pilot Fahad bin Ali (2010) for the Information Society and the Role of Youth. Geneva:International Conference.
- Ali Ahmed Haroon (2000).The foundations of tourist geography. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- Kamal Mahmoud (1999) Modern Tourism in Science and Practice. Cairo: General Egyptian Book Organization.
- Mosaad Hayeddine Mohamed(2002)The legal framework for tourism and hotel activity. Alexandria: Modern Arab Office.

- Mishri Morsi (2011) Digital Social Networks: A Look at Jobs, Arab Future Journal, April 29, Lebanon: Center for Arab Unity Studies, Lebanon.
- Amir Nlichtand and Jordan Isiegel, (2006.) The social dimensions, Oxford hand book of Oxford university press.
- François Perea, L'identité Numérique: de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique, les enjeux de l'information et de la communication ; vol 1.
- Manuel castells and Custavocardoso, (2017)The network society from knowledge to policy ,Washington University University.
- Philippe Torloting . (2009).Enjeux et perspectives des réseaux sociaux, mémoire de master en marketing management et technologies de l'information, Paris : institut supérieur du commerce
- Stanley Wasserman, and Katherine Faust,(2014) Social network analysis: Methods and applications, structural analysis in the social sciences ,(2014) NEW YORK: Cambridge University press.

إصدارات

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية

برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

رقم التسجيل

VR.3373.6326.B

لمزيد من المعلومات حول المجلة
يرجى زيارة موقعها على النت
http://democaticac.de