وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي-تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد حديث ومعاصر

بعنوان:

صورة الغرب في رواية الموريسكي

دراسة موضوعاتية

إعداد الطلبتين:

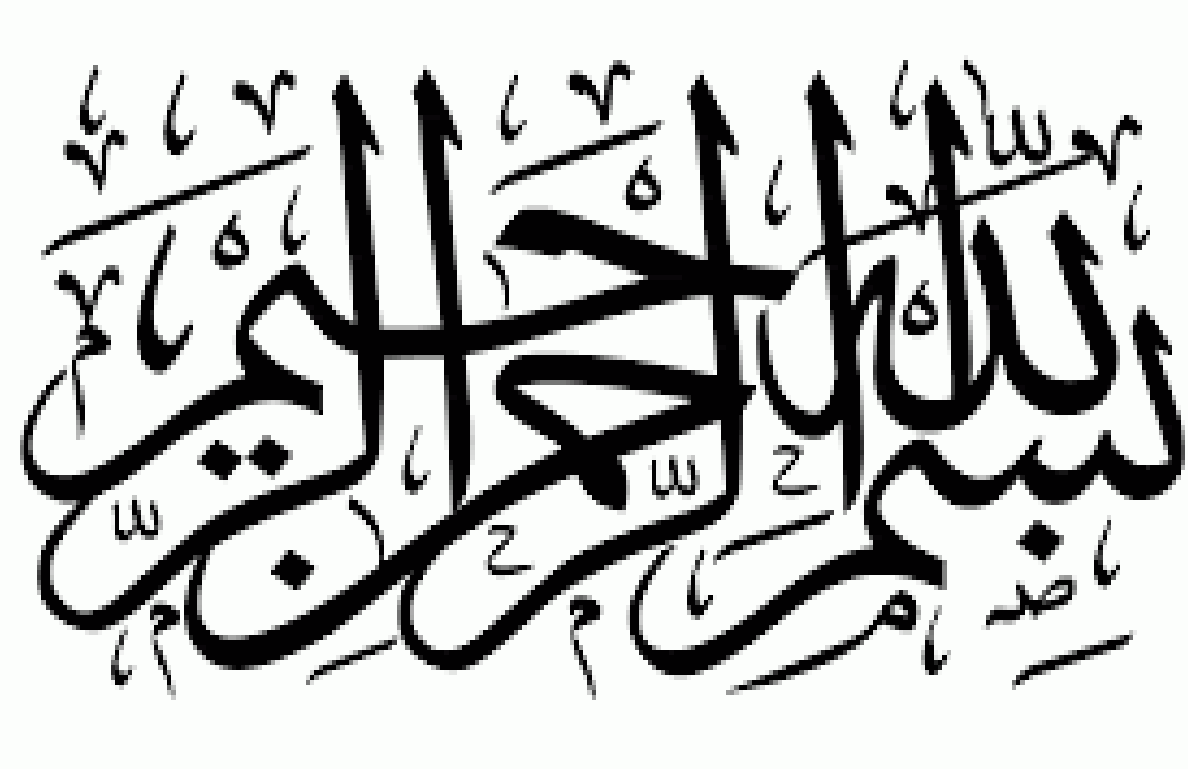
- سعداوي إيناس
- كامل سماح

إشراف الدكتور:

سعد الله المكي

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	رئيسا
سعد الله المكي	أستاذ محاضر ب	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
رشيد منصر	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020-2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بادئ الأمر . . .

نشكر الله العظيم شكر الشاكرين

نحمده حمد الحامدين على نعمته وفضله

وتوقيعه على إتمام هذا العمل . . .

وما توفيقنا إلا بالله

نتقدم بأسمى العبارات وبخالص الشكر

إلى أستاذنا المشرف الدكتور سعد الله المكي

ما قدمه لنا من جهد ونصائح طيلة فترة العمل

وإلى كل أساتذة كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

جامعة العربية التبسي -تبسة-

الإهداء:

أولا لك الحمد ربي على كثير من فضلك وجميل عطائك وجودك، الحمد لله ربي ومهما حمدنا فلن نستوفي حمدك والصلاة والسلام على من لا نبي بعده

إلى ذلك الحرف اللامتناهي من الحب والرقة والحنان، إلى التي بحنانها ارتويت وبدفقها اعتميت وبنورها اهتديت وببصرها اقتديت ولحقها ما وفيت

إلى من يشتهي اللسان نطقها، وترفرق العين من وحشتها، والتي كانت تتمنى رؤيتي وأنا أحقق هذا النجاح، وشاء الله أن يأتي هذا اليوم، أهدي هذا العمل إلى أمي

إلى درعي الذي به احتميت، وفي الحياة به اقتديت، والذي شق لي بحر العلم والتعلم إلى من احترقت شموعه ليضيء لنا درب النجاح، ركيزة عمري، وصدر أماني وكبريائي وكرامتي أبي أطال الله في عمره.

إلى من يذكرهم القلب قبل أن يكتب القلم، إلى من قاسموني حلو الحياة ومرها أخواتي زينة وراوية، وإلى أخي وزوجته، إلى الكتاكيت، مريم البتول، محمد يوسف، أسينات، إلى صديقاتي، هناء، سماح، سلمى، لندة، بجتة، سعيدة.

وإلى جميع أفراد الأسرة التربوية بجامعة العربية التبسي.

إهداء:

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ومن تبعه ومن والاه.

نحمد الله ونشكره الذي أعاننا على هذا العمل المتواضع

نتقدم بالشكر الجزيل لمن كان لهما الفضل في مساندتي في مشواري

الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما

كما نتقدم بأرقى عبارات الشكر والعرفان إلى أستاذنا ومشرفنا المكي سعد الله ولجميع أساتذة المشوار الدراسي

أشكر كل من دعمني في مشواري هذا وأعانوني وأهدي عملي هذا إلى كل من ساندني اخوتي وعائلتي وصديقاتي إيناس: بهيجة، كريمة، شاهيناز، حنين، هناء، سلمى.

كما نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى كل من كانت لهم بصمة عون لنا من قريب أو بعيد.

مقدمة

مقدمة:

يعتبر البحث في حقل الصورة من أهم مجالات البحث في الدرس المقارن، كونه يحيلنا على أفضلية لا حصر لها في مكاشفة تصورات الآخر بشأن الأنا، مع الرغبة في تصحيح الطروحات المغلوطة، لذا نجد أن الغرب اهتموا بصورة الآخر بشكل كبير ونعتوه بعدة صفات مميزة له.

من هذا المدخل راحت البحوث في حقل الصوراتية تفتك قيمتها، وبعدها الاستراتيجي في توجيه العلاقات بين الشعوب في ضوء أدابها ومنجزاتها الفكرية.

لذا ارتأينا في هذا البحث إلى تقديم دراسته تتمحور حول «صورة الآخر في رواية الموريسكي»، في سياق تحري المنهجية المعمول بها في دراسة الصورة من منظور الأدب المقارن، ذلك أنها قناة من قنوات التأثير على الصعيد العالمي والتواصل الإنساني تتمحور الدراسة في هيئة قضية المريسكيين في النتاج الأدبي عند الغربيين، وأن تتحرى الموضوعية قدر المستطاع من خلال فرز وتمحيص الأعمال الأدبية والفكرية التي أنتجها رحالة وأدباء غربيين، وبما أن هذه الدراسة تعني أساسا برصد تجلياتها، وكشف ملابساتها المختلفة باختلاف السياقات والمقامات النصية الممكنة.

تتميز رواية «الموريسكي» للكاتب حسن أوريد بشكلها الفني المميز عن غيرها من أعمال الكاتب الأخرى، حيث يتميز فن الرواية بكونه فنا حاملا لهموم الشعوب وقضايا الناس، إذ ترتبط الرواية بالواقع الاجتماعي أكثر من غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، ولعل من بين القضايا المركزية الحاضرة بقوة في هذه الرواية، نجد قضيتنا الهوية والاغتراب باعتبارهما احدى أهم المواضيع المثيرة للاهتمام في عصرنا الراهن.

ولقد شدني إلى دراسة هذا الموضوع دوافع وأسباب ذاتية وأخرى موضوعية فمن الجانب الذاتي كونها تشكل إعجابي بهذه الرواية، وبجمالية عنوانها والسمات الشخصية

الفكرية التي برزها بطل هذه الرواية، بالإضافة إلى أن هذه الرواية تروي لنا قصة محمد بن عبد الله بن جهور، يروي فيه جهاد أبيه لإعادة اشعال جذوة الثروة، واستعادة ما فقده المسلمون في الأندلس.

كما نجد أن الرواية تروي لنا قصة المثقف العربي الذي يسافر إلى الغرب الآخر قصد النهل من علومه ومعارفه ومثاقفته ومحاورته، وبالتالي تتجلى لنا صورة الآخر من خلالها بكل وضوح ودقة، بالإضافة أيضا إلى هاجس الفضول العلمي الذي يدفعنا إلى ولوج عالم الرواية لعل أهمها فكرة الدراسات حولها وضعف استقبال فكرة المورسكيين في الثقافة العربية.

كما تشكل الرواية تجريبا سرديا حداثيا، يتمثل في سرد الأحداث بضمائر مختلفة.

ويعد موضوع صورة الآخر من الموضوعات التي تشق طريقها في الدراسات الفكرية والحضارية والأدبية الحديثة، وتطرح هذه الدراسة جملة من الفرضيات والإشكالات الواجب البحث فيها بغية رصد طبيعته الأخرى في روايات حسن أوريد، ما مدى حضور صورة الآخر في فن الرواية؟ وفميا تجلت آليات التشكيل الصورولوجي؟ هل كانت صورة الآخر عن حسن أوريد نمطية أم مستهلكة كغيرها؟ أم أضافت نوعا من التجديد عنها؟

وعليه فقد وضعنا خطة للبحث وهي كالآتي:

تضمنا بحثنا هذا على مقدمة وهي عبارة عن لمحة عامة للموضوع مع إشكالية وسبب اختيار الموضوع، ومدخل، وقد تتبعنا في المدخل عرض مصطلح الخطاب لغة واصطلاحا بالإضافة إلى خطاب الصورة، وقسمنا بحثنا إلى فصلين:

الفصل الأول: كان نظريا تحت عنوان الصورة وأنواعها، بالإضافة إلى نشأة الصورة عند القدماء والمحدثين، ويندرج فيه ثلاث مباحث: المبحث الأول تطرقنا فيه إلى مفهوم

الصورة في حين خصص المبحث الثاني إلى أنواع الصورة، وفي المبحث الثالث تطرقنا فيه إلى نشأة الصورة.

أما الفصل الثاني: فكان تطبيقيا يعالج فيه الكاتب أشكال الصورة، وقد تطرقنا فيه إلى أربعة مباحث، فالأول خصصناه لدراسة تطبيقية حول الصورة الدينية، أين وقفنا على ظروف المورسكيين أنهم عاشوا في ظروف الجهل بما لا يعتقدون به دينيا، كما نجدهم يتأملون بحثا عن هويتهم الدينية والجغرافية أما المبحث الثاني فيشمل الصورة الثقافية، فنجد الاضطهاد اللذان عانا منهما الإنسان الموريسكي حيث الارغام على تغيير الاعتقاد والمنع من ممارسة الشعائر والعادات والتقاليد، وفي تصوير الكاتب للصورة الثقافية حيث قال إذ يعتبر ذلك مدخلا للقضاء على انتمائه الأمازيغي وبالتالي تجريده في الهوية العربية، وهذا مظهر من مظاهر الاضطهاد الثقافي، أما المبحث الثالث فقد اعتمد على الصورة الحضارية، أين وقفنا على أهم المعالم الحضارية، منها القبة الخمسينية، في حين جاء المبحث الثالث وهو صورة الانتماء الحضاري، فالكاتب يبرز لنا كيفية انتماء الحضارة في مدينة مراكش وما تحويه من مبادئ دينية وموضوعية، كما تتسم بالسمو والجمال.

وفي الأخير تطرقنا إلى الخاتمة وفيها رصد أهم النتائج المتواصل إليها من خلال هذا البحث.

واقتضت الدراسة تحديد منهج بحثي، فقد فرض الموضوع المنهج الموضوعاتي المناسب لتتبع الأفكار والمواضيع المعروضة، وبالاستعانة بآليات التحليل والوصف والاستقراء كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع، فكانت رواية الموريسيكي المصدر الرئيسي الذي يعتبر نواة البحث، والمادة الخام التي اعتمدت عليها، كما اعتمدت على كتاب جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، حيث كان هذا الكتاب خير معين لي للتحكم في آليات التحليل والتمكن من الوصول إلى دراسة بعض

الجوانب في الرواية، بالإضافة إلى بعض المراجع الأخرى ، علي البطل، الصـــورة فـــي الشعر العربي، كذلك سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.

وككل بحث فقد واجهتنا صعوبات منها ما هو علمي موضوعي كقلة المراجع فـــي دراسة الصورولوجيا ومنها ما هو واقعي متمثلا في ظروف الجائحة التـــي شـــكلت مـــن عمليات التواصل الإلكتروني.

وخاتما أتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي «سعد الله المكي» على ما تفضل بـــه مـــن متابعة وتصحيح لما ضعف أو وهن من هذا البحث طول فترة اعداده وكتابته، كما أتقـــدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة لما يبذلون من جهة وقرا البحث وتقويمه الوجهـــة السليمة، هذا وما كان من صواب فنحمد الله عليه، وما كان غير ذلك فالكمـــال لله وحـــده وإننا نأمل أن يوفقنا الله فيما يسره لنا وقدرنا عليه ونتمنى أن يكون نفعا لكل قارئ إن شاء الله.

الفصل الأول: الصورة وأنواعها

المصطلح والمفهوم

المبحث الأول: مفهوم الصورة

المبحث الثاني: أنواع الصورة

المبحث الثالث: نشأة الصورة

مدخل

1- مفهوم الخطاب:

الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت اقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين، فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد، يولد في كل زمن ولادة جديدة تنسجم وخصوصية المرحلة وهو كمفهوم لساني يمتد حضوره إلى النصوص المتعالية من شعر جاهلي وقرآن كريم، وكذا في الدراسات الأجنبية، حيث تمثل الأوديسا والالياذة نماذج خطابات متفردة بغض النظر عن نوع الخطاب.

أ- لغة:

جاء في لسان العرب مادة خطب: «... الخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال والخطابة والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان والخطبة اسم»[1].

أما معجم الوسيط «نشير إلى ما أشارت إليه القواميس السابقة لاسيما لسان العرب، مع بعض الإضافات فالخطاب الكلام، والخطاب المفتوح خطاب يوجه إلى بعض أولى الأمر علانية، والخطبة الكلام المنثور يخاطب به المتكلم فصيح جمعا من الناس لإقناعهم، والخطيب المتحدث عن القوم»[2].

كما جاء بمعنى مشابه في القاموس: «الخطب، والشأن والأمر، ج: خطوب، وخطب المرأة خطبا وخطبة ورجل خطيب: حسن الخطة»[3].

---

[1]- ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار الصادر، ط 3، بيروت، لبنان، 2004، ج 5، مادة (خ.ط.ب)، ص 97-98.

[2]- ابراهيم مصطفى حسن الزيات، معجم الوسيط، دار الشروق الدولية، مصر، 2004، مادة خطب، ص 243.

[3]- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتاب للطبعة، ط 1، بيروت، لبنان 2004، ص ص 108-109.

ويظهر من المعنى اللغوي لـــ: «الخطاب» اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة المكتوبة، وفي حالة المراسلة، وكأن هناك شرط وجـــود فعـــل التواصـــل ليتحقق معناها.

بالإضافة إلى أن الخطاب من الألفاظ المتداولة في أصول الفقه ويراد به: «توجيـــه الكلام نحو الغير للإفهام».

يبين لنا من خلال ما ذكرناه في التعريفات السابقة؛ أن الخطاب هو الشأن والأمـــر كما يدل على الكلام الموجه للغير ومراجعته، كما ارتبط بالخطيب الـــذي يلقـــي الخطبـــة للناس.

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة الخطاب، في عدة مواضع مختلفـــة حســـب السياق الذي وردت فيه فنذر منها مايلي:

قال الله تعالى: «وشددنا ملكه وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب» سورة ص: الآية 20

ومعنى هذه الآية: هو جعلنا له ملكا كاملا من جميع ما يحتاج إليه الملـــوك، ولمـــا فضل الخطاب فمعناها أن أعطيناه حكمة وفهما وعقلا وفطنة، ومعظم التفســـيرات لكلمـــة الخطاب في هذه الآية الكريمة هو فضل الخصومات والفقه فيه وفهمه.

ب- اصطلاحا:

إن الخطاب موروث بروابط ونتيجة وعلة، ذلك أن النقد العربي الحديث يتكئ على النقد الغربي، وينقل مفاهيم تتصل بذلك الموروث، فالنقاد الغربيين فقـــد اهتمـــوا كثيـــرا بمصطلح الخطاب، وهذا راجع إلى تشعب وكثرة المدارس الأدبية والفكرية والنقدية، ولقد ركزنا في تعريفنا لمصطلح الخطاب على أبرز النقاد الغربيين الـــذين ذاع صـــيتهم فـــي الساحة الأدبية.

«وقد بحث الخطاب بوصفه مفهوما مرتبطا بالإنسان ومؤسساته، إن الخطاب لم يعد طريقة للتعبير، أو مجموعة عمليات فكرية مترابطة أو تحليل لذات واعية تتأملوا تعرف وتغير، وإنما أصبح مكانا وشرط وجود ونظاما أصبح حقلا تتصل فيه الذوات ومجموعة علاقات نجد فيها مرتكزا له، وهذا التحول الابستيمولوجي في تناول أقاويل البشر، يعتبر رائده الفرنسي ميشيل فوكو الذي هو الآخر أول من أنشأ نظرية في وصف مقال كميدان مستقل، فالناقد ميشال فوكو فقد عرف فيها الخطاب من خلال حفرياته التي طرحها على شكل محاضرات عن المفهوم الجديد للخطاب إذ أشار إلى أن الخطاب بمفهومه المتقدم يشير إلى الشبكة المعقدة من العلاقات المختلفة (الثقافية، السياسية، الاجتماعية، وحتى الأخلاقية كمفهوم ديني وغيره»[1].

وهذه العلاقات هي من يتضح من خلالها طريقة «انتاج الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر، وما ينتج عنه من مراقبة قد تكون منتقاة بشكل يعاد توزيعها، وقد تظهر نتائجها على الملامح العامة للحياة بما فيها الجسد وملامحه وأزياءه، وألوانه وغيرها من الأمور الداخلة في صنع المجتمع وتكويناته المختلفة»[2].

فهذا المعنى الواسع للخطاب يأخذ أبعادا أوسع في مفهومه للحياة والتاريخ بل وحتى المستقبل لأن هذه الأنظمة المعقدة لا تأتي دون أن يكون هناك قصدية في تشكيلها وتكوينها في الاستهداف لنقطة معينة، قد تعبر بها على شخص، أو سلوك أو فئة، أو ظاهرة أو حتى تاريخ يراد من خلاله التشويه والإساءة، لذلك فإن الإنسان العادي الذي هو جزء من هذا الخطاب، الذي لا يشاهد كيف يرسم من زوايا أخرى قد تسحبه إلى أمكنة

[1]– الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، 2000، ص 50.

[2]– مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب الأدبي في النقد العربي الحديث، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 20201/2010، ص ص 14–15.

وأزمنة مجهولة دون أن يكون حاضرا ومساهما بها، بل مغيرة ومكونة بشكل جديد بعيد عن واقعها الحقيقي.

والخطاب حسب (بينفينيست) «هو كل تلفظ يفترض متحدثا ومتسمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال»[1].

ومن ثم يميز بينفينيست بين نظامين للتلفظ «هما الخطاب والحكاية التاريخية هذا التميز ينشأ من كون الخطاب لا يقتصر مفهومه على أنه وحدة لسانية مفرغة، بل تتعالق هذه الوحدة مع الثقافة والمجتمع، فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية، تختلف عن الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر»[2].

والمقصود هنا بالحكاية التاريخية هنا ليس الحكاية التي تنقل حدثا تاريخيا فذلك مما يمكن اعتباره خطابا وإنما هي كل حدث ينقل بطريقة تقريرية هدفهما هو تاريخية الحدث في حد ذاته.

«اللغة في طور العمل واللسان الذي تنجزه ذات معينة، كما أنه يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية»[3]. فالخطاب هنا مرادف للكلام أي الانجاز الفعلي بلغة وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي.

فالخطاب «يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل»[1]. أي رسالة أو مقول.

---

[1]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، د ط، تونس، 2004، ص 1.

[2]– المرجع نفسه، ص 03.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، بيروت، 1997، ص 21.

وبهذا المعنى يلحق الخطاب بالمجال اللساني، لأن المعتبر في هذه الحالة هو مجموعة قواعد وتسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول.

والخطاب حسب جينيت هو: «الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الاحداث الواقعية والتخيلية»[2].

أي أن الخطاب في كل اتجاهات فهمه هو اللغة في حالة فعل ومن حيث هي ممارسة تقتضي فاعلا وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها.

وحاليا اقترن مصطلح الخطاب في الدراسات العربية بدلالات جديدة «نشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية، كما نشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة، وأن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة»[3].

وعموما يمكن القول أنه «إذا كان الخطاب هو ما تؤديه اللغة عن أفكار الكاتب ومعتقداته فإنه لا بد من القول أن الخطاب يقوم بين طرفين أحدهما مخاطب وثانيهما مخاطب والخطاب عموما عبارة عن وحدات لغوية تتسم بـ:

- **التنضيد:** ما يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب، مثل أدوات العطف وغيرها من روابط.

- **التنسيق:** مما يحتوي تفسير للعلائق بين الكلمات المعجمية.

---

[1]- دومينيد مانقونو، مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر، محمد يخياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، سنة 2005، ص35.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط 3، 2003، ص 38-39.

[3]- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، ط 1، سوزريا، دمشق، 1997، ص 50.

الانسجام: وهو ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع»[1].

ويقدم جيرار جينيت ثلاث مظاهر للحكي[2].

- **القصة** (Story): وتعني المدلول أو المضمون السردي.

- **السرد** (Narration) الفعل السردي المتتبع، وبالتوسع على مجموع الوضح الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.

- **الخطاب:** (Disourse): ويقابل الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه، ويرى جينيت: «أن الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سرديا إن الخطاب السردي بسبب علاقته مع القصة التي يحكي وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله»[3].

وما دامت حسب جينيت هذه العناصر الثلاثة متواشجة تواشجا عميقا فمن العبث فصل بعضها عن بعض في الدراسة التحليلية للخطاب، ومن ثم يدرس الخطاب على ثلاث مستويات مترابطة ترابطا وثيقا: المستوى الصرفي، المستوى النحوي، المستوى الدلالي، فالدراسة الصرفية من خلال الوظائف والشخوص والعلاقات التي تربط ببعض تستدعي الدراسة النحوية أي علاقاتها بالخطاب وتجليات السارد والمسرود وصيغ الخطاب والرؤى

---

[1]- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، ص ص 17-18.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ص 38-39.

[3]- المرجع السابق، ص 40.

وهي لا تفصل عن الصيغة الدلالية إذ يتسع الخطاب ليشمل مفهوم النص وللنص كاتب وقارئ وله علاقاته الخطابية المتنوعة، وبناه السوسيولسانية[1].

ومن خلال هذا الانسجام في المعالجة النصية للخطاب الروائي من خلال الصيغ الثلاثة الصرفية والنحوية والدلالية يمكن أن نفهم مفهوم الخطاب في الأدب العربي وهو غاية التركيب والتعقيد لأنه جهر في بنية أجناسا أدبية مختلفة واستدعى خطابات متنوعة أدبية أو شبه أدبية.

2- خطاب الصورة:

إن الصمت من حيث هو دلالة وبلاغة وثقافة ولغة تتجسد فيها كل لغات العالم، يتوضح مفهومه في خطاب الصورة الذي يترك بدوره ذلك الإنطباع وتلك المؤثرات ومجموع المشاعر والأحاسيس التي إن جاز تسميتها بثقافة الصمت تغدوا رافدا معرفيا مهما ومحركا لدينامية المفهوم الثقافي العام، فالناظر إلى الموناليزا يقرأها بعبقريته الخاصة ويجد فيها انطباعه ومشاعره وأحاسيسه الذاتية وربما تفجر فيه طاقات، وتنقله إلى عوامل مجهولة وهي صامتة ينوح بما تعجز عنه لغات العالم بسر بسمتها وسحر نظرتها، فهذا يقرأها متعطشة للدماء وذلك يجد فيها رمز الأنوثة والشهوانية، وآخر تسخر منه لكنها تحتفظ بسره لنفسها وليس وحدها الموناليزا تبوح بصمتها صورة معلقة في الجدار بوحها ولغتها فهي تحمل ذكرى وتولد انطباعا يختص بها لا سواها فلكل لوحة عوالمها ومن مظاهر ثقافة الصمت في خطاب الصورة فن الكاريكاتير إنه يغنيك عن كلام كثير ويدغدغ فيك أحاسيس ومشاعر طالما حلمت بالتعبير عنها والإفضاء بها أو عالج مشكلات كنت تبحث عن حل لها والفنون التشكيلية بمدارسها المختلفة وهي لغات تتحدث بكل لغات العالم.

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 53

يقول نيتشه: «إن الفن شيت لنا نظاهر الحياة المتغيرة والذاتية رغبة في السمو لكنه الفن الذي يعبر عن الحياة الحقيقية، إنه تحقق ما حاولت الطبيعة فعله، فهو يكمل البدايات الناقصة والعالم ليس مبررا إلا بفضل ظواهر الجمال، لكي يتحقق الفن تحدث التأملات الجمالية أيا كان الهدف حضور جسدي مبدئي ضروري»[1].

[1]– فريدريك نيتش، هكذا تكلم زراد شت نداء شت كتاب الكل ولا لأحد، تر، فليكس قارس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1471م.

المبحث الأول: مفهوم الصورة:

إن تحديد ماهية الصورة تحديدا دقيقا من الصعوبة بمكان، لأن الفنون بطبيعتها تكره القيود، ولعلى هذا السر في تعدد مفاهيم (الصورة) وتباينها بين النقاد بتعداد اتجاهاتهم ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية وبالتالي أضحى للصورة مفهومات:

- مفهوم قديم لا يتعد حدود التشابه والمجاز والكتابة.
- مفهوم جديد ينصف إلى الصورة البلاغية، الصورة الذهنية والصورة الرمزية، بالإضافة إلى الأسطورة لما لها من علاقة بالتصوير.
- غير أننا سنحاول وضع تعريف نسبي لهذا المصلطح في مايلي:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ص.و.ر) الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتصاوير: التماثيل.

قال ابن الأثير: «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته»[1].

وعليه تكتب كلمة الصورة في العربية معاني قريبة من الشكل حسب السياق الذي ترد فيه، إذ يمكن أن ترادف: صفة أو هيئة أو خيال أو وهم أو حقيقة.

كما ورد مفهوم الصورة في المعاجم العربية كالآتي :

[1]- ابن منظور الافريقي، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار الصادر، د ط، بيروت، لبنان، 1953، م 4، مادة 'ص.و.ر)، ص 473.

من مادة صور، يصور، تصويرا أي جعل له صورة وشكلا، قال الله تعالى: «هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ» سورة آل عمران الآية 6، «جعل له صورة مجسمة وصورة أي وصفه وصفا يكشف عن جزئياته»[1].

نجد أن الصورة ليست تصويرا شكليا بل تصويرا شامل، فهي تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخيل.

وفي تعريف آخر للصورة: «هي تمثيل بصري لموضوع ما، فالصورة انتاج للخيال فهي بذلك تبدع اللغة وتعارض المجاز الذي لا تخرج اللغة عن دورها الاستعمالي»[2].

وفي معجم مصطلحات الأدب نجد تعريف آخر للصورة الأدبية «ما ترسمه مخيلة الأديب باستخدام اللفظ كما ترسمه ريشة الفنان ويكون متأثرا بحالة الأديب إما البهجة أو الكآبة»[3].

من خلال هذه التعاريف نجد أن مفهوم الصورة من خلال قوتها التعبيرية وتأثيرها على القيم الاجتماعية والثقافية والفكرية، إذ تمثل مكونا من مكونات حياتنا اليومية، فهي متواجدة معنا في كل فضاء وتمارس تأثيراتها من خلال تمضهراتها التي تثبتها، فأصبحت بذلك لغة تخاطبنا برموزها وأشكالها وألوانها، ونحن نسعى لفهمها ونسعى للتواصل معها من خلال إعادة القراءة التحليلية لهذه المكونات الجمالية البصرية.

لقد تعددت الاتجاهات في تحديد مفهوم الصورة وأنماطها وأشكالها إلا أن هناك اتجاهين أساسيين الأول حصرها في الصورة البلاغية ومن تشبيه واستعارة وكناية

---

[1]– إبراهيم مصطفى حسن الزيات، معجم الوسيط، دار الشروق الدولية، دمشق، 2004، ص 582.

[2]– سعيد علوش، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، 2009، ص 195.

[3]– مجد بوزداوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الدار البيضاء 1985م، 1405هـ، ص 136.

ومجاز، وأما الاتجاه الثاني وسعها ولم يحصرها في هذا المفهوم، والصورة في رأي بعض النقاد هي الشكل في النقد الأدبي وتقابل المضمون الذي هو الفكرة أو المعنى في النص.

ب- اصطلاحا:

الصورة لها معنى ثابت، وهي كتعبير تساوي المنهج وطريقة الأداء[1].

وفي هذا الإطار نجد أن الصورة أداة مميزة للتعبير عن المعاني كما أنها وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته أما من جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة التشكيلية[2]. وهذا ما ذهب إليه جابر عفصور.

فالصورة من هذا المنظور، وسيلة تخدم المعنى الذي يحكم ويوجه عمل الشاعر وهي مهما اكتشف طابع الخصوصية، والتميز إلا أنها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته ولا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، كما نجد (طوادي) في دراسته الموسومة بصورة المرأة في الرواية المعاصرة حيث اهتم برصد الواقع المعيشي وذلك لتوضيح كيف عبر الروائيين عن الواقع من خلال صورة المرأة، فمن خلال مفهوم رصد صورة المرأة استطاع رصد الواقع المعاش «وقد تطور مفهوم الصورة في الدراسة النقدية ليمثل حقل

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1416 هـ/1990م، ص 55.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992، ص 332.

الأدب المقارن، ولنظهر مفهوم الصورولوجيا علم الصورة الذي يقوم على دراسة الآخر»[1].

وهي اصطلاح ظهر في الأدب المقارن يشير إلى دراسة صورة شعب عند الآخر باختيارها صورة خاطئة، تعد مد على مفاهيم الدرس السيكيولوجي، الفينيولوجي، أي «هي عبارة عن تداخل درس العلوم للإنسانية بالأدبية»[2].

تبين لنا مما سبق ذكره أن الصورة بصفة عامة تصوير لغوي وعقلي وذهني، وخيالي، لكن أهم ما في الصورة هو طبيعتها اللغوية والفنية والجمالية خاصة، كما لها أهمية بالغة على جميع الأصعدة فالصورة هنا تؤدي مجموعة من الوظائف التي يمكن استجلاؤها عبر السياق التداولي والكلي للنص أو الصورة عموما.

فالصورة مفهوم نقدي حيث بدا يطبق ويدرس في الدراسات الحديثة سواء في الشعر أم النثر، ولكي نجد مفهوم الصورة علينا أن نضع أمامنا شيئين مهمين:

الأول: «هو الحاضر الماثل أمام بصري، ووجود غائبا متمثلا، فالأول وجود لشيء والثاني وجود صورة الشيء»[3].

من خلال هذا القول نستنتج أن دراسة الصورة السردية في الهواية لا الصورة الفنية التي تتمثل في أنها معيار أصيل للقراءة متعدد الانحناءات وذو مرجعية ذهنية حسية، تمتد في مجالات الواقعي والتخيلي الحسي، المرئي قبل أن تتحول إلى جمالية

---

[1]– سعيد علوش، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، 2009، ص 187.

[2]– بة ناصر، صورة الرجل في التخيل النسوي في الرواية الخليجية، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم، 2014/2013، جامعة قطر، ص 25.

[3]– خالد زواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 20005، ص 17.

أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي، وتشكل بطاقة الجدول الـوظيفي بـين آليـات ضابطة لنظام القول العام والمكونات والسمات النوعية الخاصة.

المبحث الثاني: أنواع الصورة:

تحتل الصورة البلاغية مكانة هامة في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، لأن الصورة هي جوهر الأدب، وبؤرته الفنية والجمالية، كما أن الأدب في التصوير يسخر الصورة للتبليغ والتوصيل من جهة، والتأثر على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة أخرى ، لكن الأدب ليس هو الفن الوحيد الذي يستثمر الصور في التعبير والتشكيل في البناء، بل تشاركه في ذلك المجموعة من الأجناس الأدبية والفنية، كالرواية والقصة القصيرة والمسرح والسينما، ويعني هذا أن الصورة لم تعد حكرا على الأدب فحسب بل لها نطاق رحب واسع، ولم تعد تحتكم فقط إلى مقاييس البلاغة التقليدية سواء أكانت عربية أم غربية، بل تطورت هذه الصورة البلاغية وتوسعت مفاهيمها، وتنوعت آلياتها الفنية والجمالية، بما فيها: البلاغة، الفلسفة، وعلم الجمال.

1- مفهوم الصورة بصفة عامة:

عرفت الصورة البلاغية أو الأدبية أو الفنية أو الشعرية دلالات متنوعة ومتعددة عبر التطور التاريخي، فقد كان الفيلسوف اليوناني أرسطو يعتبر الصورة استعارة قائمة على التماثل والتشابه بين الطرفين المشبه والمشبه به، بل كان يسمي التشبيه والاستعارة صورة «إن التشبيه هو استعارة ما، إلا أنه يختلف عنها قليلا، وفي الحقيقة عندما يقول هوميروس عن أشيل، أنه ينطلق فهذا تشبيه واكنه عندما يقول ينطلق الأسد، فهذه استعارة، ولما كان كلاهما يشتركان في معنى الشجاعة، فلقد أراد الشجاعة عن طريق الاستعارة أن يسمى أشيل أسدا»[1].

[1]- أرسطو، فن الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2008، ص 191.

أ- الصورة البلاغية:

تكون الصورة البلاغية أو الخطابية قائمة على التشبيه والاستعارة، وتشترك الصورتان معا في عنصر وبهذا المشابهة والتماثل، وبعد أن كانت الصورة مرتبطة بمولد الحس والعقل والخيال، انتقلت مع السرياليين لترتبط باللاوعي والمتخيل اللاشعوري، إلا أنها ارتبطت في القرن العشرين، تيارات اللسانيات والتداوليات والسيميائيات والشعرية الانشائية، كما اقترنت بالمكون البصري والأيقوني مع السيميائيات المرئية والبلاغة الرقمية.

«إن التشبيهات والاستعارات والرموز، أي ك ما كان في التراث الكلاسيكي الجديد مجرد محسنات تنقلت من بين يدي البلاغة لكي تصبح صورة، إن وعي الشعراء يوافق تفكير النقاد، فمن يذكر اليوم المجاز المرسل عندما يدور الكلام على الشعر»[1].

«وعليه تعرف الصورة غالبا بأنها انزياح عن المعيار، أو خروج متعمد عن القواعد المعتادة، أو تحويل الألفة إلى غرابة ويعني هذا أن الصورة هي تحويل لما هو مألوف»[2]. ومن ثم فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واستبدال وتتم هذه العملية على المحورين المتقاطعين.

المحور الاستبدالي الدلالي والمحور التأليفي التركيبي الذين يسهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية حسب رومان جاكبسون.

---

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، سنة 1986، ص 22.

[2]- قدور عبد الله، سيميائية الصورة، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2007، ص ص 24-25.

وقد صنف «رومان جاكبسون» الصورة البلاغية في قطبي الاستعارة والمجاز المرسل، أو في ثنائية المشابهة والمجاورة، إذ وجد الشعر مرتبطا بالاستعارة في حين يتميز النثر بالمجاورة، بيدا أن ميلر يعد النثر فنا استعاريا فقد الخيال والتكرار، كان «هلس هيلر الأمريكي» متأثرا إلى حد كبير بالنقد الظاهري، كما أنه كان مدينا لنظرية جاكبسون عن الاستعارة والكتابة ويحاول ميلر أن يبرهن على أن الشعر يقرأ في كثير من الأحيان كما لو كان واقعيا إذ يمكن أن تكون الكتابة واقعية[1]. الواقعية خيالا ولكن انتقد الكثيرون ميلر بسبب تلميحه بأن اللغة لا يمكنها أبدا أن تشير إلى العالم الفعلي.

وتستعمل الصورة بصفة عامة مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية بغية التأثير والامتاع والاقناع وتنويه المتلقي مثل: التكرار، التشبيه، الكناية، والمجاز المرسل، والاستبدال، والتقابل، التضاد، والجناس، والاستعارة دون أن ننسى الآليات الأخرى التي تستنبط من داخل النصوص نفسها ... والقلب والتماثل والتشكيل البصري.

وعليه فقد تبلورت الصورة البلاغية في ثقافتنا الإنسانية عبر مراحل عدة، فقد ارتبطت بالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، والمحاكاة والتخييل والتكرار والتوازي والرمز والأسطورة والرؤيا والعلامة.

ب- الصورة الفنية:

تعد الصورة الفنية أحد المصادر الحيوية المتجددة والمنتجة للمعارف على مر التاريخ، وأكثر وسائل الاتصال تأثيرا، وهي بقدرها المعرفي الكبير، تعد مركبا بصريا معقدا في أطروحاتها ومعطياتها إذ تدخل في صيرورة البناء الزمني للبشرية ويتزامن من

[1]- ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، تر، د باسل المسالمة، دار التكوير للتأليف والترجمة والنشر، ط 1، سنة 2010 م، ص ص 122-123.

ذلك مع ضرورات انتاجها وتولدها، وذلك تبعا للعلاقة الوطيدة مع الواقعة بمستوياته التاريخية.

«لعل اختلاف النقاد في تحديد مفهوم الصورة الفنية يجعل من الصعوبة بمكان الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح، ذلك أنه من المصطلحات الوافدة التي ليس لا جذور في النقد العربي»[1]. عند كثير من الأدباء القدماء وغالبا ما تأتي الصورة الفنية في التراث الأدبي مرادفة لما يدخل تحت علم البيان من التشبيه والاستعارة وكناية، وهي من أساليب التصوير الفني.

والصورة الفنية عند خليل عودة هي: «جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والعطاء، بما توصله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق للأمور»[2].

والصورة الفنية التي يشعر بها القارئ ويتذوقها، ليس مجردة صورة أبلاها التداول أنصتها الاستعمال، ولكنها صورة خاصة، أبدعها الفنان في قالب لغوي خاص، ومعنى ذلك أن القارئ لا يتذوق هذه الصورة إلا عن طريق تفاعله مع عناصرها وتأمله فيها يشير خياله ويحرك فيه كوامن شعوره لا سيما تلك التي تتكون من مجموعة الصور الجزئية التي يختلف معناها من فرد إلى آخر، فلكل قارئ ذهنه الخاص، وتجاربه الخاصة، وثقافته التي تشكل طريقة تأمله في النص، وطبيعة المضمون الذي يستكشف منه، أي أن قارئ الشعر ينبغي ألا يهتم إلا ما يحس هو في صورته، لا بأن يشغل نفسه

[1]– عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط 2، عمان مكتبة الأقصى، 1982ن ص 12.

[2]– الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة لنيل شهادة ماجستير، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، جامعة النجاح الوطنية، ص 10.

بماذا عن الشاعر، أو ماذا أراد بتلك الصورة ولعلى هذا ما يعنيه الأمدي حينما قال: «ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه»[1].

تمثل الصورة الفنية الموضوعات الفكرية التي أكست الإنسان مهارات التفكير وظهرت الصورة بأوجه متعددة ومتجددة في أشكال تفاعلها مع الواقع بدءا بالتجارب التي سعت للتماثل مع الواقع أو ظهورها من خلال سياقاتها التجريدية البحتة، فالصورة الفنية هي انتاج معرفي محسوس، وصياغة بصرية متكاملة، قابلة للرؤيا والتأمل والتفاعل، بفضل ما تتمتع به من قدرة في إبراز الإبداعية الموجهة بواسطة المهارات الحسية والعقلية، وهي قدرة على صياغة تلك المهارات بأشكال قابلة للتفكير والتأمل.

2- علاقة الصورة الفنية بالصورة البلاغية:

في ظل اختلاف أنواع الصور المشكلة لكل نوع أدبي كان التميز بين الصور السائدة في الشعر وتلك الصور المهيمنة على النثر الفني القصصي، فذهب بعد نقاد الصورة إلى القول بهيمنة الاستعارة على الشعر والمجاز والكتابة على النثر القصصي[2].

فتصور وجود الصورة الأدبية والفنية لا ينفصل عن مفهوم الأنواع الادبية ودرجات توظيفها لأنماط الصور واشكالها المختلفة والمتمايزة، ولا تفصل تلك العلاقة أيضا عن علاقة البلاغة بالأنواع، حيث تبحث علوم البلاغة في كل عصر في طبيعة الصور المهيمنة على الانواع السائدة «فمفهوم الأجناس الأدبية مفهوم قديم ويبدو أنه ارتبط في جميع الحضارات بعلم البلاغة، وقد تطور بتطور البلاغة»[3].

---

[1]- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، تح، أحمد صقر، د ط، القاهرة، دار المعارف، 1961، ص 191.

[2]- د. صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط 1، 1998، ص 335.

[3]- د. محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، د ط، ص 185.

وهذه العلاقة بين الأنواع والصور تكمن في عمليات التداخل والتقاطع بينهما إذ أن هناك علاقة متداخلة بينهما، وكأنها علاقة الخاص بالعام، فالأدب يعتمد على الصورة البلاغية، ولكنه أيضا يعتمد على البيان الأوسع، أي على الأجناس الأدبية[1].

ويؤدي هذا التداخل بين الصورة والأنواع إلى محاولة رصد عمليات الخصوصية والتمايز بين الأنواع على أساس الصورة، وطريقة توظيفها أسلوبيا، مما يعني تحديد أساليب التعبير الخاصة بكل نوع، فلكل جنس أشكال تعبيره المحدد التي تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية.

ج- الصورة الشعرية:

لقد ظل مفهوم الصورة الشعرية يمثل المحور الأساسي الذي تدور حوله محاولات فهم أسرار الفعل الإبداعي، حيث تشير أهم الدراسات التي تناولتها بالبحث إلى أهميتها في البناء الشعري، وتشكلات القصيدة فهي الجوهر الثابت والدائم فيها.

تعد الصورة الشعرية الأداة المهمة التي يملكها الشاعر لتساعده على انسياب أفكاره وتلوينها وهي كعناصر الرؤية الجمالية التي تترجمها الانفعالات «لأنها الحامل الشعوري للرؤيا الجمالية»[2]. فهي مكون هام داخل البناء الشعوري.

من هنا كانت الصورة الشعرية مسهمة في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، وذلك لدلالتها الفنية فهي إحدى ركائز العمل الأدبي، فتصور مشاعره وأفكاره لأنها وسيلة ينقل

---

[1]- جوناتان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيوعي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2002، ص 102.

[2]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط 2، بيروت، 1983، ص 15.

بها الكاتب أفكاره÷، ويصيغ بها خياله، فيما يسوق عبارة وجمل لأن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب، وفيه يتجلى طابعه الخاص.

إن الصورة الشعرية تعبر عن رؤيا الشاعر للواقع، وتصور أفكاره ومشاعره وخياله وتبني شخصيته، فالصورة إذن هي الوسيلة الجوهرية التي يستخدمها الشاعر في تجربته الشعورية وفي هذا الصدد يقول: «مدحت الجبار» «جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار»[1].

«فالصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الون، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر»[2].

مما سبق نستنتج أن الصورة الشعرية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر وكلما تغيرت مفاهيم الشعر تتغير الصورة الشعرية، حيث نجد أن الصورة الشعرية تعبر عن رؤية الشاعر للواقع، وتصور أفكاره ومشاعره، حيث نجد كثير من النقاد الذين ربط مصطلح الصورة الشعرية باعتبارها جزء لا يتجزأ من التجربة فهي تعتبر الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة وتبقى الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة في حد ذاتها صورة، فقد توسع مفهوم الصورة خاصة في مكوناتها وأنماطها إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما يقودنا على دراسة ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني.

---

[1]– الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة لنيل شهادة ماجستير، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها2022/2021 ، جامعة النجاح الوطنية، ص 10.

[2]– طبل حسين، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط 2، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998، ص 115.

د- الصورة المرئية:

اننا نعيش عصر الإعلام السمعي البصري القادر على الاختراق الثقافي والاجتماعي وازاحة الثقافة الإنسانية، لتحل محلها ثقافة الصورة تلك التي تعد آلية من آليات ثقافة العولمة الساعية إلى صياغة العالم وتشكيله على اساس تجانسي، فالعالم أضحى فضاء بصريا تشكله الصورة في عصر ثقافة الصورة.

فالصورة المرئية هي لغة اتصالية حضارية، فهي المصدر الأول في ثقافة المجتمعات «الصوة هي التي تمثل لنا الذوات والأشياء بواسطة الفنون البلاغية والتصويرية، أو بواسطة الصورة التشكيلية والفوتوغرافية أو الفيلمية، وقد تكون صورة ثابتة أو متحركة وقد تكون صورة لفظية تخييلية، أو صورة طباعية، أو صورة بصرية»[1].

من خلال قولنا هذا نجد أن الصورة المرئية تقدم نفسها في قالب مشوق، فإن بناءها الجمالي الأخاذ يستهدف بلوغ عتبة محددة شدا انتباه المشاهد المستهلك، ويمتنع ذلك أن يكون ممكنا إذ لم يصل بناء الصورة بالمتلقي إلى ممارسته أقصى درجات الجاذبية والإغراء عليه، وإذ لم يصل به إلى عتبة التشويق وتحقيق المتعة.

بعد البحث في الصورة من الموضوعات المهمة للغاية، سواء في مجال اللغة بوصفها منبع الصور الذهنية، أو في مجال الفنون البصرية بوصفها منبع الصور الحسية المرئية، وعلى رأسها كل الصور المرئية المؤثرة.

تأتي الصورة السيميائية بوصفها ابهارا بصريا، وصورة حية ومتحركة تجمع بين خطابين بصري ولغوي، هو ما يجعل منها علامة بصرية منتجة للدلالة.

[1]- جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السينمائية، الموقف الأدبي، د ط، العدد 526، 28 فيفري، 2015، ص 10.

كما يذهب البعض إلى تسميتها بالصورة الإدراكية الخارجية، التي تدل على انعكاس موضوع ما على مرأة، أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية.

وهذا ما أشارت إليه الباحثة بدرة كمسيس التي عرفت الصورة المرئية على أنها صورة إدراكية خارجية فتقول: «الصورة البصرية اعتبارها أكثر استخدامات المصطلح والتي تدل على انعكاس موضوع ما على مرآة أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية»[1].

فهي تمارس على المبصر عملية تأثير نفسي من خلال تقنيات متعددة من بعدها الجمالي والتركيبي عن طريق كيفيات وسبل توزيع العناصر التشكيلية داخل الفضاء والحامل، بالإضافة إلى اللون والقيم الضوئية بمختلف فوارقها، مما يولد عملية توجيه الفكر الساعي بمقتضى ذلك إلى إنشاء رأي ينطلق من ماهو جمالي إلى ماهو فكري إيديولوجي ويكون ذلك حسب المكتسبات المعرفية والثقافية للمتلقي.

ونجد أن الباحث علي علوان عباس يشير إلى أني الصورة المرئية «تلك الصورة التي ندرك أبعادها بواسطة حاسة البصر، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء فهي أقرب إلى السطح منها إلى أعماق الشاعر ذاته»[2].

من خلال هذا المفهوم يتبين لنا أن حاسة البصر هي أكثر الحواس التي يتم من خلالها إدراك جمال الموجودات، كما يتضح لنا أن لها دور هام في استثمار مختلف المشاهد والحركات والألوان أثناء نقل التجربة الإنسانية وسم أطرها وأبعادها.

---

[1]– بدرة كمسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2022/2021، جامعة فرحات عباس، ص 55.

[2]– علي علوان عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، ط 1، العراق، 1975، ص 47.

يقول الدكتور قدور عبد الله «صورة بصرية غير لفظية، وللصورة أهمية كبرى في نقل العالم الموضوعي بشكل كبير»[1].

فالصورة المرئية فاعلية في إدراك العالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسنا ورؤية، فقد استطاعت أن تفرض سلطتها على الواقع وصارت تحاكيه بكل تفاصيله.

إن كل مرئي حسي، ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة الحسية، فهي نتاج الحواس الأخرى أيضا، ولعل ما يميز الصورة البصرية هو اعتمادها على الألوان، وهذا ما سنتطرق إليه في الانتقال من المقروء إلى المرئي.

يكمن الجدل القائم بين النص المقروء والنص المرئي وجهين لنص واحد، ويكمن هذا الصراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية، وثقافة الصورة، ومعنى ذلك الفارق بين حاسة الاتصال اللغوي، الأذن وحاسة الاتصال الصوري ، النص المقروء، فالقارئ فيها يبادر إلى كتابة النص بنفسه بمعنى انتاجه، فالصوت بالتالي حياة وجود وحضور، والكتابة موت وعدم وغياب «فالأشياء موجودة لأننا نراها، أما ماذا نرى، وكيف نرى قد لك يتوقف على الفنون التي أثرت فينا، أن النظر غلى شيء ما يختلف على مشاهدة ذلك الشيء فالإنسان لا يبصر شيئا إلا إذا شهد جماله»[2].

فاللهجة الشعرية التي تؤدي لما وقع خاص في المراكز الحسية من الدماغ سواء كانت عن طريق السمع أم عن طريق البصر.

يستطيع النص المقروء أن يتحول إلى نص مرئي أو إلى نص حكواتي أو إلى نصوص أخرى عديدة ... الخ، ولكن صورة من هذه التحولات شروط واشكال وجمهور

---

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 1، 2005، ص 119.

[2]– شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطباعة، ط 1، لبنان، 1985، ص 219.

وحالات تفاعلية وحسية خاصة، أي أن التمثل الذهني يستظهر بمساحات مختلفة بين المؤلف والقارئ، والمستمع والمشاهد طبقا للأجهزة التواصلية وفاعليتها، ويستنتج من ذلك خلق نصوص متعددة من نص المؤلف المتسلل من النص الرحمي.

فالأشكال الأدبية أحرزت كينونتها الخاصة، المستقلة، وتأصلت بفعل القراءة أي عبر العلاقة المباشرة بين الكاتب والقارئ، والأدوات الرئيسية هنا هي اللغة بكل تقنياتها ودلالتها ومجازاتها، «فهي تستحوذ على الإعجاب التوجبه إلى الحواس مباشرة دون حاجة إلى فترة للتأمل والتفكير، في حين أن الأدب يعتمد كليا على واسطة رمزية تقف بين المشاهد والشيء المشاهد، الممثل بالرمز»[1].

فاللغة الأدبية تقوم على الحروف والكلمات أما السينما فسمعية بصرية، إذ تحدثنا عن السمعي البصري، فالسينما تقدم صورا متتابعة، تفرض نفسها على المتفرج بماديتها وليس بلجوئها إلى التجريد، أما بالنسبة للنص المكتوب فالقارئ لا يكتفي بالقراءة فقط، بل يذهب إلى قراءة ما بين السطور باعتماده على نشاطه التخييلي وحكمه الخاص.

[1]– نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، الهيمنة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1999، ص 14.

المبحث الثالث: نشأة الصورة:

تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة، من حيث مجال البحث والاهتمام بتديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي، من خلال هذه المقدمة نتعرف على المحاولات الأولى لدراسة الصورة في النقد العربي القديم والحديث.

أ- عند القدماء:

لقد انحصرت الصورة في القديم في المحسنات البديعية، فلم يكن للصورة قديما سوى مفهوم لا يتعدى حدود التشابه والمجاز لأن الصورة تستعمل للتعبير على المعنى الحسي، ومن المعروف عن الأدب العربي في القديم أنه كان بعيدا كل البعد عن كل ما له صلة بالقوة الغيبية والحسية والنفسية وحتى الخيال لأنه لكل شيء تفسيره في الفكر العربي، وقد انعدمت عندهم تعدد الآلهة والقصص والأساطير التي هي من نسج الخيال، فعندهم كل شيء معروف في القرآن الكريم مثل أحداية الله، وأن الموت والحياة بيده، يقول مصطفى ناصف «لم يعرف النقد العربي الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في انتاج الشعر»[1].

وكما نعلم فإن الأدب العربي القديم قديما كان عبارة عن شعر فيه توضيح للتقاليد المقروءة الفاضية بتوضيح الأحكام والقيم، فلم يتعدى المحسنات البديعية وألوان البديع وذلك لأنه «يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعماري الحي أكثر صوابا لأنه أوفى تحديدا»[2].

لذلك لم يحسن القدماء استعمال الصورة، ولم يحددوا توظيفها ولم يحسنوا ربطها بالشعر لأن الصورة ارتبطت بأكثر من ممكن واحد، ومن هنا نستخلص أن الصورة في

---

[1]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، والنشر والتوزيع، ط 13، 1983، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

مفهومها التقليدي لا تستوعب ماهيتها الحقيقية، بل جنحت للمعنى المجازي أن تبنى على الصورة واقعنا، وتخيلنا، ونومنا، وحتى يقضتنا لأن الخيال جزء مهم الوجود، هذا لا يقرر به العقل العربي القديم، لطالما كان يعترف بالملموس والمعقول، وهما مناقضان لمنهج الصورة، لذلك لم ترقى الصورة قديما لما هي عليه اليوم، وذلك لا يعني أن الفكر العربي قديما لم يعرف الصورة أبدا.

وذلك لأن الصورة لا دليل لها، وترتكز لقاعدة مثل السراب، وقد تتعدى في بعض الأحيان ما وراء السراب، ولأن الصورة هي كل شيء مبدع لأن لم تكن لها نتيجة؟ ولم تحقق بها رؤية ينتجها الفكر وتكون غير قابلة لمعرفة العقل؟

وقيل أنه شاع عند العرب أنهم تعلو الصورة عند الغرب حديثا وأنهم لم يسهموا في هذا المجال أبدا –اسهامهم كان غير مفيد– وقبل أننا تعرفنا عن الصورة من خلال الغرب، وليس لنا الفضل في ذلك ونذكر في هذا الصدد «فنفع إيماننا التام بأن النقاد المحدثين قطعوا شوطا في تعريف الصورة وتحديد مدلولاتها ومعالجة قضاياها، فإننا لا يمكن أن تغفل جهود القدماء، لأننا عندما نكون كالطائر الذي يرغب أن يطير بجناح واحد، ولن يتحقق ذلك»[1].

ب– الصورة عند المحدثين:

لقد أولى نقادنا المحدثين عناية كبيرة للصورة، لأن الصورة تبقى دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجب أن يكون هذا موضوع اهتمام اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصر وثقافات ولغات مختلفة.

[1]– إبراهيم أمين الزرموني، الصورة الفنية في شعر علي الحازم، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط 1، 2000، ص ص 92–93.

وليس أدل على هذا الاهتمام من الدراسات التي اتخذت الصورة عنوانا لها وكانوا من قبل لا يتجاوزون في دراستها على فصل واحد داخل دراسات عديدة وهذه الدراسات انقسمت إلى ثلاثة أقسام.

أ- بعضها بلغ في الغرابة ونفي عن التراث معرفته بالصورة.

ب- وبعضها على قلته تعصي للقديم.

ج- أما الاتجاه الثالث توسط أصحابه فأبانوا فضل القدماء واستفادوا من المناهج الحديثة.

الصورة هي انعكاس للواقع الداخلي، وللعالم النفسي غير المحسوس لما هو غير معهود أصلا عند الإنسان، أو هي محاكاة اللاشعور وتقل للوجدان، وهو العالم الداخلي للكاتب والصورة ذات أبعاد متعددة وكثيرا ما كانت تقع في اشكالية الواقع والخيال، «تنقد الصورة إلى مخيلة المتلقي فتطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة احساس الشاعر تجاه الأشياء وانفعاله بما وتفاعله معها»(1).

فالنقاد المحدثين قطعوا شوطا كبيرا في تعريف الصورة، وتحديد مدلولها ومعالجة قضاياه، فإننا لا يمكن أن نعقل جهود القدماء لأننا عندما تكون كالطائر الذي يرغب أن يطير بجناح واحد ... وأنه له ذلك؟!

[1]- الأخر عيكوش، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الأدب، عدد 1، 1994، ص 77.

الفصل الثاني: أشكال الصورة وتجلياتها

المدلول والمفهوم

المبحث الأول: الصورة الدينية

المبحث الثاني: الصورة الثقافية

المبحث الثالث: الصورة الحضارية

المبحث الرابع: صورة الإنتماء الحضاري

تمهيد حول الصورة الغيرية (الأنا والآخر):

مفهوم الآخر مهم مفهوم متعدد المعاني ومختلف باختلاف وجهات النظر والرؤى البحثية فلسفيا ونفسيا حوله، رغم أنه اتفاق على أن هذا الآخر أو الغير مجاوز المعنى الأنا واللهو، بحيث تنحصر دلالته في المفهوم الشائع في معنى الآخر أو الغير المتميز عن (الأنا) أو الذات الفردية، أي هو ما ليس أنا.

سواء كان هذا الآخر ذاتا فردية (أنت)، أو كان ذاتا جماعية بشقيها، كالذات الجماعية التي تنسب إليها ذات الفرد وهي (نحن) أو الذات الجماعية المقابلة للجماعة التي تنتمي إليها ذات الفرد وهي آخر الآخر (هم) والتي إما تكون ذاتا جمعية لصديق أو لعدو.

إن تشكيل صورة الآخر في أبعادها الذاتية والموضوعية، وفي أشكالها ومضامينها تمر عبر الذات المكونة لهذه الصورة، بكل ما تحوزه هذه الذات من موجهات ايديولوجية وسياسية وخبرات مباشرة تاريخية ومعاصرة.

وصورة الآخر وكذلك الأنا تتضح من خلال وصفها في مرآة الحياة الاجتماعية، وذلك لرؤية الصور المشابهة أو المختلفة لكليهما، فأحيانا يظهر التقابل صراحة مثل بخل الآخر في مقابل كرم الأنا، وأحيانا يتم وصف الآخر وحده دون ذكر الصورة المقابلة للأنا ولكن يمكن رؤيتها ضمنا عن طريق القلب والعكس فالآخر هم المعلن عنه، والأنا هو المسكوت عنه، ونادرا ما يحدث العكس، وهو تصوير الآخر مثل محبة الغرباء دون أن يتضمن ذلك قلب الصورة عند الأنا أو كراهية الغرباء، لأن الصورة مشتركة واحدة للأنا والآخر.

المبحث الأول: الصورة الدينية

لقد عانى المورسيكيون من اضطهاد حيث أنهم أرغموا على تغيير اعتقادهم والمنع من ممارسة الشعائر والعادات والتقاليد بالإضافة إلى النفي القسري والإجباري إلى أماكن متفرقة من العالم البعيد عن الموطن الأصلي.

نستهل بمشهود لفارس من فيلق النخبة بتوجه راكضا نحو دييغو لقاسم، الذي هو منشغل بأعمال الفلاحة ليستفسره قائلا:

دييغو: ألم تر بعض الحمالين على البغال مارين من أمام بيتك؟

لاسينيور: من النادر أن يسلكو طرقنا مع اقتراب الشتاء[1].

واصل الجندي حديثه بأنهم تم العثور على جثة مقطوعة الرأس ومجردة من أي لباس في طريق بورغوس على مقربة من سيلادا، ويتوجه بأصابع الاتهام إلى الموريسيكين.

لتصبح أعمال السيئة لصيغة بهم رغم عدم كفاية أدلة الإثبات.

ثم رسم والدي إشارة الصليب، وأمرني بأن أفعل مثله، غرس المذارة في كومة رفث الدواب واتجه نحو الدار[2].

رغم إسلام قاسم (دييغو) رب الأسرة وابنه إشارة الصليب وهما يودعان فارس النخبة الذي أمرهما بالتبليغ عند رؤية الحمالين.

---

[1]– حسن أوريدو، الموريسيكي، تر: عبد الكريم الجويطي، دار أبي رقراق، للطباعة والنشر، ط 1، الرباط، 2011، ص 16.

[2]– المدونة، ص 17.

كان الأمر شاقا التظاهر باعتناق المسيحية في الخارج والحفاظ على المعتقد الإسلامي بداخل البيت، لكن الأمر لم يخلو من مخاطر، فاعتنقوا المسيحية المزيفين كانوا يتعرضون لأسوأ عقاب من طرف الكنسية: مصادر الممتكلات، ملاحقات، مضايقات، وحتى جبل المشتقة، رسم لهم خطة السلوك الذي ينبغي أن يتبعوها لكي لا يكشف أمرهم ويتعرضون لعقاب حيث أن يلتزموا بقواعد الكنيسة والمتعلقة بأعيادنا ولباسنا ولغتنا.

في ذلك يقول: «نذهب للقداس، لا نعمل يوم الأحد، نشتغل يوم الجمعة، نلتزم بكل المحرمات التي أقرتها الكنيسة والمتعلقة بأعيادنا ولباسنا ولغتنا»[1].

فقد عاشت هذه الأسرة التي تمثل لمعاناة الموريسكيين حياة مضطربة بسبب ضغوطات المسيحيين المتكررة.

كما أن الأب وضع على كاهله تعليم ابنه الثقافة الإسلامية، بشكل سري للحفاظ على إرث الموريسكيين والإبقاء على ذاكرتهم «كان والدي يتروي ليقرأ ويتأمل في سن عشر سنوات صرت ألف هذا المكان حيث حفظني والدي فيه بعض سور القرآن الكريم، وعلمني القراءة والكتابة بالعربية، فصرت أقرأ وأكتب بها بدون عناء»

«واصل يا أحمد، كان أبي يردد بين الفئة والأخرى، ينبغي أن تصير فقيها مثل أجدادك، عليك أن تحافظ على تراث أسلافنا»[2].

لقد ألقى على ابنه المسؤولية الثقيلة، كلها لاستمرار مهمة الفقيه، ولا شيء كان يكرهه رجال الكنيسة مثلما يكرهون الفقهاء الذين كانوا يؤثرون في الموريسكيون تأثيرا بالغا ويشوشون على صدى تحولهم للديانة المسيحية، فقد علم بأن الإسلام واللغة العربية هما تعبيران عن مأساة جماعية، عرض للنهب والقتل، وضربت عليها اللغة.

---

[1]- المدونة، ص 20.

[2]- المدونة، ص 22.

هذه العائلة تعيش حياة مأساوية وفجاعة وما تعرضوا له من تصفيات جدية تصل إلى القتل حرقا، ومن اضطهاد ممنهج وباسم القانون الاسباني الكنيسي آنذاك والذي يمنع على الموريسكيين الحديث بلغتهم والاحتفال بأعيادهم وممارسة عاداتهم وتقاليدهم فغرض عليه التخلي على ألبستهم الدالة على تميزهم وعن كل ما يشير إلى هويتهم حتى في الأكل ليصل إلى منع الكسكس «فاطمة حضري لنا المرف بدون كسكس، الكسكس شبوه، وأنت زهرة،، امسحي الصليب بخرقه، إنه مغطى بشبكة عنكبوت، لمعي كل الأيقونات، يمكن أن يفد علينا الزوار في كل لحظة».[1]

ولم يسلم من هذا الاضطهاد أولئك الذين تصورا منهم، إذ بقوا في نظر الكنيسة مشكوك في ولائهم ودينهم، فالكنيسة جندت ايديولوجياتها الدينية لمحو الأثر الإسلامي ولمحو الذاكرة الاجتماعية الحاملة للهوية الموريسكية.

رغم تطبيق الموريسكيين القوانين المفروضة عليهم من قبل رجال الكنيسة إلا أنهم دائما مشكوكون في أمرهم، فهم يعيشون تطهير عرقي وديني، فالموريسكيون لا يرفضون رب المسيح إنما رب محاكم التفتيش، فالإيمان لا يصنع بقرار، فمحاكم التفتيش يحرقون ويقتلون الأبرياء ويتعرضون للنهب.

«إنهم يحملوننا مسؤولية المشاكل التي تعرضنا فشتالة والممالك الإيبربة الأخرى يعتبروننا خونة في خدمة الخليفة العثماني وكل هذا خطأ ... إننا حرثة حضارة عظيمة»[2].

فهذه الحضارة لم تأتي من مكان آخر ولكنها انبثقت من هذه الحضارة، إنها إنجاز أبنائنا فهي مغلفة بهوية دينية كآخر ما تبقى في الوجود المادي والهوياتي.

---

[1]- المدونة، ص 30.

[2]- المدونة، ص 31.

إن فكرة الدين الحق القائمة على التمييز والاستعلاء هي طريقة هؤلاء المنتمين إلى رجال الدين في كل الأديان، لتأصيل الخوف لدى جماعتهم للبعد عن الآخر والانصات إليه والحوار معه، لأن هؤلاء في منطق النص الروائي، يبحثون عن صفات العقيدة المشدودة، إلى التوجه الأحادي المنطوي إلى ذاته ومن ثم حين تـــوزع إلـــى رأي حـــول وضـــع الموريسكيين بين رجال الدين ورجال الاقتصاد والمال وأصحاب الأملاك في إسبانيا ثـــم الانتظار لرأيهم.

كان رجال المال يرون أن دور الموريسكيون حيوي ويستوجب بقائهم، ولكن رجال الدين بحث عن صفاء العقيدة الأحادية، التي تملك اليقين الناصع، يرون رأيا مغايرا يرتبط بالخلاص منهم بالقتل أو التهجير إلى الضفة الأخرى.

لقد كان شهاب الدين ترتبط الهوية لديه بالإسلام كجدار أخيـــر للمقاومـــة واثبـــات الهوية الإسلامية كهوية طوباوية «كنت في حرب ضد المسيحيين الذين اضطهدوا وسلبوا متاعي وتعقبوني ...» [1]. رد فعل المقاوم لديه إلى مقارعة المسيحية والدفاع عن الإسلام كتعويض عن الاقتلاع من أرضه التي مسحت بالقوة.

«وها أنا في حرب ضد نفسيي وربما هذه الحرب التي خضتها ضد نفسي هي التي أنقذتني ...» [2]. لا يمكن لمن دفعوني إلى المنفى أن يمثلوا مجموع المسيحيين ولا يمكنهم أن يجسدوا المسيحية.

لكن هذا التصادم العنيف بين المسيحية والإسلام، ستخف حدته مع التفاعل الثقـــافي والحضاري الذي تبلور لمفهوم الهوية والآخر.

---

[1]– المدونة، ص 79.

[2]– المدونة، ص 159.

المبحث الثاني: الصورة الثقافية

إن الرؤى والتصورات والمجتمعات عن بعضها البعض، التي تتم على أنساق معرفية عاملة، تلم على ثقافات الشعوب منبثقة عن مسلمات فكرية عميقة تؤطر ضمن مسارات ثقافية تتعدى الزمن، فهي ترصد بعض الرؤى والانطباعات.

ولا بد من الإشارة في بادئ الأمر إلى مفهوم الثقافة مثلما يقتضيه منهج الدراسة، حيث يعرفه مالك بن نبي، الذي قدم الثقافة على أنها: «مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي ترتبط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه»[1].

وهي بهذا تكون نظام يضم مجموعة من المعتقدات والصفات والممارسات، كما أنها سمة في الفرد يحاول من خلالها الارتقاء وتحقيق غاياته في الحياة اليومية.

ويمكن أن نعرفها أيضا أنها «الرقي في الأفكار النظرية، وذلك يشمل الرقي في القانون والسياسة والإحاطة بقضايا التاريخ المهمة، والرقي كذلك في الأخلاق أو السلوك، وأمثال ذلك من الاتجاهات النظرية»[2].

فالثقافة تصنع القرارات ولها صلة وثيقة وتبقى بالارتقاء، وبذلك نحصل على مجتمع مثقف وأمة مثقفة.

لقد فرض على الموريسكيين التخلي عن استعمال اللغة العربية في أجل أقصاه ثلاث سنوات، أما بالنسب للثبات منح أجل سنة للتخلي عن الثياب الحريرية، وسنتان للثياب الصوفية، وفرض على أبواب منازلنا أن تبقى مفتوحة أيام الجمعة والأعياد وإبان

---

[1]– مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ط 4، دار الفكر، دمشق، 2000، ص 75.

[2]– نادية شريف: أضواء على الثقافة الإسلامية، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2001، ص 09.

حفلات الأعراس، وتم منع الزميرة وهي احتفالات شعبية، كما تم منع استعمال الحنة، واتخاذ الأسماء الموريسكية[1].

إن الاضطهاد الذي تعرض له الموريسكين بمثابة المأساة والتي رسخت عاطفة الانتماء حيث أنهم منعوهم من ممارسة عاداتهم والتقاليد هم وابعادهم عن هوياتهم كأنهم بدون هوية واضحة وموحدة، فمحاكم التفتيش تفرض عليهم تغيير أزيائهم، ويدخلون بيوتهم بدون استئذان ويلوثون شرفهم ويلحقون العار بهم وهدفهم كان آنذاك استئصال كل ما يرمز إلى الوجود الإسلامي.

بعد المعاناة والمأساة التي عاشها الموريسكيين قرروا الهجرة والهروب من العذاب والظلم فهاجروا إلى الضفة الأخرى (مراكش) هروبا بهوياتهم، ركبنا البحر من سانتا كروز نحو البريحة التي يحتلها البرتغاليون، تنكرنا في هيئة قشتاليين مسيحيين، لا شيء بإمكانه أن يفضحهم لا البشرة ولا اللغة ولا الممارسة الدينية. [2]

فقد وصف لنا البناء العسكري والسياسي للدولة والإيديولوجي لها « مبنية بالحجر على شكل قلعة، محصنة الجدران المحيطة بها، عريضة إلى درجة ثلاثة فرسان يمكنهم أن يسيروا فيها على صف واحد»[3].

يجسد لنا هنا صورة عن نظام حكم يمكن اعتباره بداية ترسيخ قوامه واعد وأسس الحكم المخزني في المغرب المستمر واعتماده على نظام وأساليب الحكم المرتكزة على الولاءات بالترغيب وبالترهيب.

---

[1]– المدونة، ص 33.

[2]– المدونة، ص 58.

[3]– المدونة، ص 58.

لقد أبرز «أنتالي» مكانة في البلاط فقد كان لامعا بخصاله الإنسانية والفكرية، فقد بدأ حياته المهنية في المغرب ككاتب في بلاط «السلطان مولاي أحمد المنصور الذهبي»، فقد كان مكلفا بترجمة المراسلات الوارد من قشتالة.

«لم يكن أنتالي يخص الشعر البلاط القشتالي بالود، عدة أشياء تفصلهما، كان القشتالي ينحدر من قبيلة عربية، وكان أنتالي أمازيغيا قحا»[1].

يمكن تشخيص أنتالي «في المثقف الأمازيغي اليوم، ذلك المثقف الذي خبر السلطة فذاق منها الأمرين، احتقار لهويته وللغته، واحساس بمعاملته كآخر مختلف، وكان هناك أشياء مشتركة بينهما إتقانهما للغة العربية وإعجابها بالمتنبي لأسباب مختلفة.

إن الموريسكيون عبارة عن هوية منكسرة الجذور، بقوة السلاح والبطش والتطهير العرقي والديني، هوية تنتمي إلى أرض (هي الأندلس أو اسبانيا) اقتلعت منها وإلى ثقافة متجذرة في هذه الأرض والتي أبى الآخر (الإسباني المسيحي) المتجذر بدوره إلى سحق ومحو هذا الاختلاف والتنوع الثقافي واللاتيني، هذا الجرح الهوياتي والنفسي يتلبس شخصيات من الموريسكيين بشخصيات مختلفة يجمعها الجرح الغائر والإحساس بضعف الذات أمام قوة الخصم.

[1]– المدونة، ص 58.

المبحث الثالث: الصورة الحضارية

تمثل الحضارة النظام الاجتماعي الذي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي، كما عرفت الحضارة على أنها انجازات الإنسان عبر الزمن، سواء كانت انجازات مادية أو فكرية، وتتحدد بالمكان الذي احتواها وشهد الصراع بين الإنسان والطبيعة المحيطة به، وقد عرفت الحضارة أيضا على أنها نمط من أنماط الحياة المستقرة.

ويعتبر التقدم في العلم والمعرفة أساس كل حضارة ولكما زاد علم الإنسان ومعرفته زاد وازدهر البناء الحضاري في المجتمع الذي يعيش فيه.

«فالحضارة في أصل اللغة الإقامة في الحضر، يقال فلان من أهل الحاضرة وفلان من أهل البادية، وفلان حضر وفلان بدوي، قال القطامي:

فمن تكن الحضارة أعجبته فأي رجال بادية ترانا» [1].

ثم أريد منها ما ما يستتبع الإقامة في الحضر من تعاون وتآزر، وتبادل الأفكار والمعلومات في شتى شؤون الحياة، من علوم وعمران، وثقافة وعرفان، وما إلى ذلك مما يتصل بتقدم الإنسان، وترقيه في مناحي الحياة المختلفة، وذلك أن اجتماع الناس في مكان وقرارهم به إنما يكون للتعاون على دفع الضرر، وتحصيل أسباب المعاش بالزراعة والصناعة والتجارة والفنون الأخرى، والترقي بها حتى تصل إلى مداها المقدر لها.

[1] – حسن الأمراني، البناء الحضاري، مجلة حراء، المملكة المغربية، العدد 31 www.harraa.net تاريخ الزيارة 2021/04/25 15:00 .

فالحضارة إذن هي: «مدى ما وصلت إليه من الأمم في نواحي نشاطها الفكري والعقلي من عمران وعلوم ومعارف وقنون وما إلى ذلك، والترقي بها في مدارج الحياة ومسالكها حتى تصل إلى الغاية التي تواتيها بها أحوالها وإمكانياتها المختلفة»[1].

تعد رواية المورسيكي للكاتب والمؤرخ المغربي حسن أوريدو المكتوبة بالفرنسية والمترجمة إلى العربية، تراجيدية تاريخية، وكما يشير عنوان الرواية فإنها تحكي عن المورسكيين وما عانوه في تلك الفترة من تاريخ الأندلس، تعالج الرواية قضية مهمة تاريخيا كقضية الاضطهاد باسم الدين وقضية الاندماج الثقافي والحضاري.

فالمكون الحضاري في الرواية يجب تحديده في كثير من الجوانب، فالحضارة هي: «المعرفة العميقة والدقية بالديانتين المسيحية واليهودية، فكانت لها استشهادات من نصوصها وكتبها المقدسة، أي ما نسميه اليوم بحوار الثقافات الذي لم يكن أن يكون آنذاك إلى حوار الأديان»[2].

يشكل هذا العمل جزءا من الإطار العام لتحالف الحضارات بشكل خاص فالحوار بين الثقافات الأوسع الذي يشمل ايضا الحوار بين الأديان بغية تشجيع التعددية الثقافية.

كما أن الكاتب يصف الحضارة في مراكش فيقول: «حضارة عميقة، تدل على جمال القصور الحمراء، وجلال الخير، وروعة جامع قرطبة وإنسانية ابن عربي وعقلانية ابن باجة وابن رشد، إنها لم تأت من مكان إلى آخر ولكنها انبثقت من هذه الأرض إنها إنجاز أبنائها ما الذين وبكل تأكيد تلقوا تأثيرات أخرى»[3].

---

[1]- أبوز زيد شلبي، تاريخ الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1422هـ، 2018م، ص 07.

[2]- المدونة، ص 07.

[3]- المدونة، ص 30.

نستنتج أن الحضارة تمزج بين العقل والروح فالإسلام دين عالمي يخص على طلب العلم وبناء الأرض لتنهض أممه وشعوبه، وتنوعت مجالات الفنون والعلوم طالما لا تخرج عن نطاق القواعد الإسلامية، فنجد أن تقدم الحضارة ينزع من النفوس الشر الذي هو أكبر عامل لهدم الحضارات وأهم الشرور الهدامة، العدوان والبغي والتسلط على الناس، واستغلال أموالهم وأعمالهم بالباطل، وقد خصص ابن خلدون رحمه الله فصلا كاملا في مقدمته يناقش فيه هذه القضية فقال: «إن الأخلاق الحاصلة من الحضارة والترف هي عين الضاد لأن الإنسان إنما هو إنسان باقتداره على جلب منافعه ودفع مضاره واستقامة خلقه ...».

ونخلص مما تقدم إلى أن التربية الإسلامية تتمتع بأسس وقواعد تقيم بها أية حضارة وتستمد من روحها وقوتها وبقاءها على مر التاريخ وهذه الإيكيولوجية التي تنفرد بها التربية الإسلامية.

فنجد رؤية الكاتب في تصويره للحضارة فيقول:« كانت ذرى سلسلة جبال درن مجللة بالثلج تحت الأشعة البراقة، التي تهب المنظر جلالا مهيبا، وكانت الجداول والسواقي الطفاحة بالمياه تنسب بالقرب من المسارب الوحلة بمحاذاة الجبل والذي تحيط به تضاريس وعرة وتندفع سيولا عنيفة على إيقاع النور المتلألئ في صفحة ماء، وتواصل اندفاعها نحو سهول الحوز تسقي البساتين والجنان الكبيرة، كان منظر سهل الحوز المخضر يتأرجح بين الجبل المكل وبين الأطراف القاحلة» [1]. في هذه المدينة اخترت الإقامة.

هذا التناقض يشكل مراكش فهي حضارة قائمة بعدما أصبح لها مصارفها وروافدها، فقد كان اختيار موقع المدينة أخذ بعين الاعتبار محاسن الظروف الطبيعية

[1]– المدونة، ص 57.

والجغرافية، فالمدينة محاطة بجبال الأطلس في الأفق قطعوا النقوش المتعرجة التي تعلوها الثلوج الأبدية، يظهر شيء سحري من هذه المناظر الطبيعية التي تدعو إلى الاكتشاف ويجعلك تريد الذهاب في مغامرة.

يقول ابن خلدون عنها: «تبدئ سطورها من ساحل البحر المحيط عند آسفي وما إليها، وتذهب في المشرق إلى غير نهاية، ويقال إنها تنتهي إلى قيلة بريق من أرث برقة، وهي في الجانب مما يلي مراكش قد ركب بعضها بعض متتالية على نسق الصحراء إلى التل»[1].

وهكذا تصور أهل العصر الوسيط جبال الأطلس، منها الأطلس الكبير، وهذه جبال حديثة إذ يعود تكوينها إلى الزمن الجيولوجي الثالث، تتميز جبال درن بكثرة القمم الحادة والسفوح الشديدة للانحدار والأودية العميقة مما وفر لسكانها طبيعة متميزة ساعدتهم على الصمود ووفرت لهم الحماية في كل الأوقات، وتتوفر هذه الجبال على موارد مائية ومراعي خصبة إذ تفجرت فيها الأنهار وجلل الأرض حمراء الشعراء، وزكت فيها مواد الزرع والفرع، وانفسحت مسارح الحيوان ومراتع الصيد، وطابت منابت الشجر.

وإذا نظرنا إلى العمران تبرز لنا صورة تتمثل في معالم الحضارة، القبة الخمسينية بمراكش وهي من روائع الهندسة المعمارية الإسلامية بالمغرب حيث يقول: «اجتزنا باحة كبيرة وسط حديقتين في مستوى أدنى، كان الممر الذي يفصل بين الحديقتين مبلطا بالرخام، وهو يؤدي إلى حوض يزور بماء جاري الساحة معدة بشكل متوازي، في الوسط هناك الحوض الكبير، يحيط حديقتان من هنا وهناك، وحوضان صغيران جانبيان يحيطان بالجناح الكبير المخصص للاستقبالات القبة الخمسينية، وبشكل متوازي، ومقابل جناح الاستقبال من الجهة الأخرى للحوض الكبير، هناك حوضان صغيران يحيطان بالفضاء

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1421–2000، ج 6، ص 298.

الخاص للسلطان الذي تعلون قبة من زجاج، مسماة بالقبة الزجاجية، مقابل القبة الخضراء، ينتصب الفضاء الحميمي للسلطان والذي يحمل اسم المحظية، قبة الخزيران، وسط كل جانب من الباحة ينتصب جناح يضطلع بوظيفة ما، فالجناح الأخضر يقوم بمهمة ديوان العمل مع ممجد نعام فيه التظاهرات الدينية»[1]. والقبة الخمسينية تقوم مقام قاعة استقبال والقبة الزجاجية كانت الجناح الخاص للسلطان، أما الحريم فكان يسكن بقية الخيزران المسماة بالدويرية»[2].

«سميت القبة الخمسينية بهذا الاسم لأن طولها خمسون ذراعا من كل جانب، فهي تتميز على القبب الأخرى بحجمها وبروعة بنائها ... كانت البوابة مرصعة بأشكال وردية وأخرى هندسية متقنة موشاة بالعظام والعاج، أما داخل القبة، فكان معطى بأستار حريرية تسمى الحيطي ذات إفريز مذهب وكتابات جميلة في مدح السلطات، ووصف قصر البديع.

تتباهى الأبيات الشعرية التي تزين القبة بجماله وحسنه وبانية السلطان المنصور، وذلك تقليد شائع عند المورود، إذ يجعلون الأمكنة الفخمة التي يبتنيها السلاطين ورجال الدولة تتكلم باسم بانيها وتتباهى»[3].

«داخل القبة وراء نافورة من الرخام يتطاير منها الماء يمكن أن نميز شخصا تعلون مظلمة محمولة من طرف بياك، محاط على يمينه بثلاثة قادة للجيوش الثلاثة الإصباحية، والعلوج، وجيش الأندلس، وخلفهم مباشرة الخزندار، وعلى يساره شاعر البلاط عبد العزيز القشتالي، كان الماء يسيل من السقف من فتحة صغيرة بحجم ذراع ويزود سواقي صغيرة في الأرضية المعدة بالرخام والزليج»[4].

---

[1]- المدونة، ص ص 71-72

[2]- المدونة، ص 72.

[3]- المدونة، ص 73.

[4]- المدونة، ص 74.

من خلال كل ما سبق نستنتج أن الحضارة في مراكش متمثلة في الجانب المـــادي فالدولة تملك مقومات مادية تستطيع في بناء حضارة كما ترتكز مدينة مراكش مركزهـــا التجاري والزراعي، كما ارتكز تمدين مراكش حول مبادئ دينية وموضوعية، ومن معالم حضارة مدنية مراكش القبة الخمسينية التي تتصف بالسمو والجمال بحيث تتخيـــل نفســـها فوق كيوان وأنها تتأرجح بين النجوم كما أن الحضارة في مراكش تقتصر علـــى موقعهـــا الاستراتيجي ووظيفتها السياسية أن تكون مدينة اختلاط وتمازج الســـكان والحضـــارات، ونظرا لما تزخر به من إرث حضاري كبير، أصبحت مدينة مراكش قبلة للساحة العالمية ومقرا للمؤتمرات الدوية ذات المستوى الرفيف، حتى قال عنها الوزير ابن الخطيب «هي تربة الولي وحضرة الملك الولي»، وكما عبر عنها المقري في كتابه نفخ الطيـــب بأنهـــا «بغداد المغرب».

المبحث الرابع: صورة الانتماء الحضاري

الانتماء الحضاري بالنسبة للأمم والشعوب، كالنسب بالنسبة للأفراد، وكما أن الفرد الذي يجهل نسبه، أو تقيم عليه روابط النسب التي تحدد انتماءه إلى أهله وذويه، يدخل في عداد للقطاء، فكذلك حال الأمة إذ هي انتسب إلى غير هويتها، أو فقدت البصمة الحضارية والتي «تمثل السمات والقسمات المعبرة عن تميزها وامتيازها عن غيرها من الأمم والشعوب فتصبح عندئذ، أمة لقيطة تابعة، ممسوخة فاقدة عزة الخصوصية والاختصاص، وميزة التميز والامتياز»[1].

وفي هذا السياق نجد أن الانتماء الحضاري يشير إلى انتساب الفرد إلى حضارة معينة بإظهار تأييده وتبعيته لها بكافة جوانبها، سواء كان هذا الانتماء ثقافيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا.

ولقد بلغ الاهتمام بالانتماء الحضاري في الرواية في النسق الفكري الإسلامي إذ نجد أن الراوي يقول: «كنا في البيت مسلمين، كان أمرا شاقا التظاهر باعتناق المسيحية في الخارج والحفاظ على المعتقد الإسلامي بداخل البيت، يعتاد المرء على ذلك مع الزمن»[2].

ولقد أصبح الحفاظ على الدين الإسلامي واحد من المقاصد الكبرى للشريعة الإسلامية، فالدين الإسلامي دين فطرة، ولأن الفطرة السوية تنزع إلى الحفاظ على النسب والانتماء.

وأيضا يمكن القول بأن الانتماء الحضاري على أنه: «يحدد هوية الفرد والمجتمع من خلال الصورة الثقافية المستمدة من البعد التاريخي والتوجه المستقبلي مما يحدد

[1]– محمد عمارة، الانتماء الحضاري للغرب أم الإسلام، دار النهضة مصر، ط 1، القاهرة، مصر، 2009، ص 03.

[2]– المدونة، ص 16.

موقعها العام والتزامها الأدبي تجاه معطيات كافة والسياسية منها على وجه الخصوص»[1]. فالانتماء الحضاري بمثابة وسيلة تحافظ على شخصية أمة، فالإنسان الفرد هو الآن، والآن سيصبح ماضيا، وهكذا، فوجود الإنسان، اي إنسان سابق دائما على هويته الفردية، سواء أرادها هوية ثابتة أو أرادها هوية متحولة جاءت رؤية الكاتب في تصويره للانتماء الحضاري، حيث وظف أحداث تاريخية بحمولاتها الكثيرة ودلالاتها العميقة لتشكيل حبكة فنية رائعة البناء، تطرح سؤال الهوية والانتماء لدى الأندلسي والأمازيغ في قوله: «الموريسيكي في نحو من الأنحاء هو نحن المرحلون من ثقافتنا الأصلية، آهة الموريسكي في عملي هي انتفاضة ضد وضع جامد، يتكرر بوجوه جديدة»[2].

فنجد أن رواية الموريسكي استطاعت أنتضطلع بمهمة توضيح العوامل والأسباب والحيثيات التي جعلت الإنسان والموريسكي والأمازيغي يعيشان حالة من التيه الهوياتي خصوصا في جوانب الانتماء الديني والجغرافي والأسري والاجتماعي.

فالكاتب استعان بشخصيات كثيرة من مواقع مختلفة وبمواقف متباينة للتعبير عن الاغتراب الهوياتي الذي عاشه الموريسكي قديما، ويعشيه الأمازيغي في الوقت الحاضر، كأنه يحاول التذكير بالماضي للاعتبار والاتعاظ، وليس من باب إعادة واجترار الأحداث وسردها بطريقة ميكانيكية جافة، وإنما الهدف هو التدخل في صياغتها بأسلوب مغاير لعمل المؤرخ مع الاستعانة بالخيال الروائي وتقنياته لملأ الفراغ الكائن في النص الأصلي الذي اعتمده الكاتب كمصدر لتقديم رواتيه.

وفي قول الكاتب «هذه أفضل وسيلة لحمل هذا التراث، أعرف أن أجدادنا كانوا فقهاء، وبأنهم توارثوا تقليد جعل بيوتهم حافلة على مر السنين بالعلم والمعرفة ولن أعمد

[1]– محمد عمارة، الانتماء الحضاري للغرب أم الإسلام، المرجع السابق، ص 05.

[2]– المدونة، ص 20.

الخيانة هذا التراث، تقليدا جعل بيوتهم حافلة على مر السنين بالعلم والمعرفة، فبحفاظي على الحياة، أحافظ على تراثهم، وبفقدانها أفقد كل شيئء»[1]. فالتراث هو ذخيرة كبيرة ومخزون ثقافي هائل وشامخ، وصورة عن شعب له عادات وتقاليد وتجارب إنسانية، وكأنه هو مبعث لهويته واعتزازه لأنه لا تستطيع أي أمة أن تنهض خاصة في هذا المد الحضاري الهائل بدون التشبث بتراثها من جديد.

نجد الاضطهاد الذي تعرض له الموريكسون يعد عندهم بمثابة المأساة التي رسخت "عاطفة الانتماء" هي العاطفة التي حاولت جميع الشخصيات الموريسكية في النص تمثلها في حياتها وفي مواقفها، ثم أنها تكشف بجلاء عن البعد الهوياتي في هذه الرواية المتميزة.

يعالج الكاتب القضية الأمازيغية من خلال توظيف شخصية أنتالي التي ترمز إلى الإنسان الأمازيغي، إذ تعاني هذه الشخصية داخل الرواية من استفزازات متكررة وتوجه إليه تهم خطيرة، مما يعني أنها شخصية ليست جديرة بالثقة وبالتالي يجب تهميشها وعدم الاعتراف بها وبهويتها.

تصور لنا الرواية هذا من خلال عدد من المواقف، ويمكن الاستشهاد بالحوار الذي دار بين الشاوي وأنتالي «وقد كنت شاهدت ذات يوم على مشهد يوضح بجلاء الهوة الثقافية التي تفضل أنتالي ن الشاوي، بادر الشاوي، أنتالي في باحة القبة الخضراء بما كان أشبه بالاستقرار»[2].

«-أمازلت أيها الأمازيغي ترفض اعتمار الطربوش رغم أنها تعليمات مولانا السلطان؟

- اعتمر أجدادي دوما العمامة، الأتراك ليس أجدادي، رد أنتالي

- ومتى كان أجدادك مرجعا؟

---

[1]- المدونة، ص 46.

[2]-المدونة، ص 78.

– ومتى كان أجدادك كذلك ان كنت تعرفهم؟

– كنتم لا تسكنون إلا المغارات، حين ...

– ... حين أوقفتهم دورة حضارتنا، إنك لا تعرف التاريخ يا الشاوي.

– أنت جاحد، بفضل سيدي تعلمت العربية وصار بمقدورك التخاطب بلغة متحضرة»[1].

من خلال هذا نستنتج أن صورة أنتالي الأمازيغي صورة إنسانية متسامحة يتقبل الآخر، كما نجد أنتالي يحب على الإطلاع على العلم والمعرفة، بالإضافة إلى حب لطرح السؤال، كما يصفه الكاتب في موضع آخر حيث يقول: «كان أنتالي مثقفا، حضاريا، كامل الرجولة، ومتكتما، كان يقضي سحابة يومه قارئا»[2].

هذا دون أن ننسى عدم تفريطه في هويته وثقافته وأرضه، حيث كان أنتالي يرفض أن ينادي باسمه كما جرت العادة، بهاء في المستقبل اسمه، هاء فرضتها قواعد الأبدال والإعلال في اللغة العربية، إذ يعتبر ذلك مدخلا للقضاء على انتمائه الأمازيغي، وبالتالي تجريده من هويته الأمازيغية، ودفعه للانصهار في الهوية العربية، وهذا مظهر من مظاهر الاضطهاد الثقافي والوجودي الذي عانى منه الإنسان الأمازيغي على مر التاريخ.

ونجد مظهر من مظاهر الانتماء الحضاري في قول الكاتب: «تنشط المدينة وتمتلئ الأسواق وتكثر الحفلات وتعج ساحة جامع القنا بقصاصي السيرة النبوية، كانوا يتنافسون، بعضهم باللغة العربية، وبعضهم بالأمازيغية» [3].

وفي قوله أيضا: «لا أعرف الأمازيغية، لكن كان بإمكاني أن أميز في لباس القادمين من سوس، التقاليد العالمة لفقهائها، كنت أحب دورانهم على إيقاع وضرب

[1]– المدونة، ص 78.

[2]– المدونة، ص 87.

[3]– المدونة، ص 98.

الدفوف، غبطة من فصل عن غاية وجوده، وعثر عليها أخيرا بلا موانع من خوف أو تضييق»[1].

يتجلى لنا من خلال هذا المشهد تفاصيل ووصف المراسيم الملكية، وتراتيبه واعتماده على النظام الحضاري، والقيام بحفلات السيرة النبوية، كذلك التنافس حول العلم.

وخلاصة ما ذكرناه سابقا تظهر لنا صورة الانتماء الحضاري بأنها صورة للشخصية الحضارية، (بما فيها علاقتي الانتماء العربية والإسلامية)، وترجع دراسة هذا التطرق إلى أسباب متعددة أهمها: الوجود الحضاري أو القومي أو الديني، وهذا يعني أن الحضارات والشعب الأخرى وحدث التمازج الثقافي والعرقي بينهم والعرب، واعتنقوا الدين الإسلامي عن قناعة وبمحض إرادتهم.

لقد قامت الحركة العلمية الإسلامية في ظل العقيدة وبدافع منها، ومن قاعدة أن طلب العلم فريضة يتقرب بها الإنسان إلى الله، قد صان هذه الحركة عن أن تستخدم في إفساد العقيدة أو إفساد الأخلاق، كما تستخدم الحركة العلمية في الغرب الآن، سواء في تقديم نظريات علمية تنفي صدور خلق عن الخالق، وأخبار علمية تزعم أن الإنسان خلق خلية حيّة، أو تطور عن حيوان سابق، أو فلسفات علمية تسخر من الدين والأخلاق .... الخ

فقد انتهى الأمر في الغرب إلى نبذ الدين جملة وعيادة العلم، ونبذ ما يحيط بالدين وينبثق منه من قيم روحية وأخلاقية بل استعمل العلم ذاته، وسيلة لنشر الفساد ونشر الاتحاد.

لقد تميزت الحضارة الإسلامية التي سطعت أشعتها قرابة الألف عام بالجانب الأخلاقي الذي صاحب التقدم العلمي والتكنولوجي.

---

[1]- المدونة، ص 98.

ويحكي التاريخ عن حضارات –ساءت ثم بادت– متعددة أضاء جوانب كثيرة من الجوانب المادية، إلا أنه لم يضيء مثلها في الجانب الروحي والأخلاقي.

الملحق

الملاحق:

السيرة الذاتية للكاتب:

حسن أوريد هو سياسي وكاتب مغربي ولد يوم 24 ديسمبر 1962، تم تعيينه في جوان 1999، كأول ناطق رسمي باسم القصر الملكي، وهو المنصب الذي ظل يشغله حتى شهر جوان 2005.

حياته:

ولد بقصر تازموريت قريبا من مدينة الراشيدية المغربية، وتتلمذ في المدرسة المولوية بالرباط مع الملك محمد السادس الذي كان وليا للعهد حينه، وقد التحق بالمعهد المولودي منذ يناير 1977، حصل على البكالوريا ليدخل كلية الحقوق والعلوم السياسية بالرباط، ويتخرج منها بشهادة الإجازة في القانون العام، ودبلوم الدراسات المعمقة وقد ناقش رسالة الدكتوراه في العلوم السياسية سنة 1999، في موضوع الخطاب الاحتجاجي للحركات الإسلامية والأمازيغية في المغرب.

المهام العلمية والإدارية والسياسية:

بدأ الدكتور حسن أوريد عمله إطارا بوزارة الخارجية بين سنتي 1987 –1992 مكلف بالدراسات بمكتب وزير الخارجية المغربي الأسبق عبد اللطيف الفيلالي قبل أن يعين مستشارا سياسيا بسفارة المغرب بواشنطن حتى سنة 1995، عاد بعد ذلك للمغرب ليبدأ عمله التعليمي كأستاذ في المدرسة الوطنية للإدارة وفي كلية الحقوق بالرباط ما بين سنتي 1995–1999.

بعد ذلك تم تعيين حسن أوريد مؤرخا للمملكة المغربية في 13 نوفمبر 2009، خلفا للمؤرخ السابق الدكتور عبد الوهاب بن منصور، الذي توفي في 13 نوفمبر 2008، وقد

ظل أوريد يشغل منصبه مدة سنتين قبل أن يعين السيد عبد الحق المريني المؤرخ الجديد للمملكة ابتداءا من 10 ديسمبر 2010.

يرأس حسن أوريد مركز للدراسات، الأبحاث أسسه بنفسه اسمه مركز طارق بن زياد، يشتغل حاليا أستاذا جامعيا للعلوم السياسية بالرباط، كما يتولى مهمة مستشار علمي بمجلة زمان المغربية المتخصصة في التاريخ.

مؤلفاته:

– الحديث والشجن: رواية حظيت بتتبع واهتمام كبيرين من طرف جمهور القراء في المغرب.

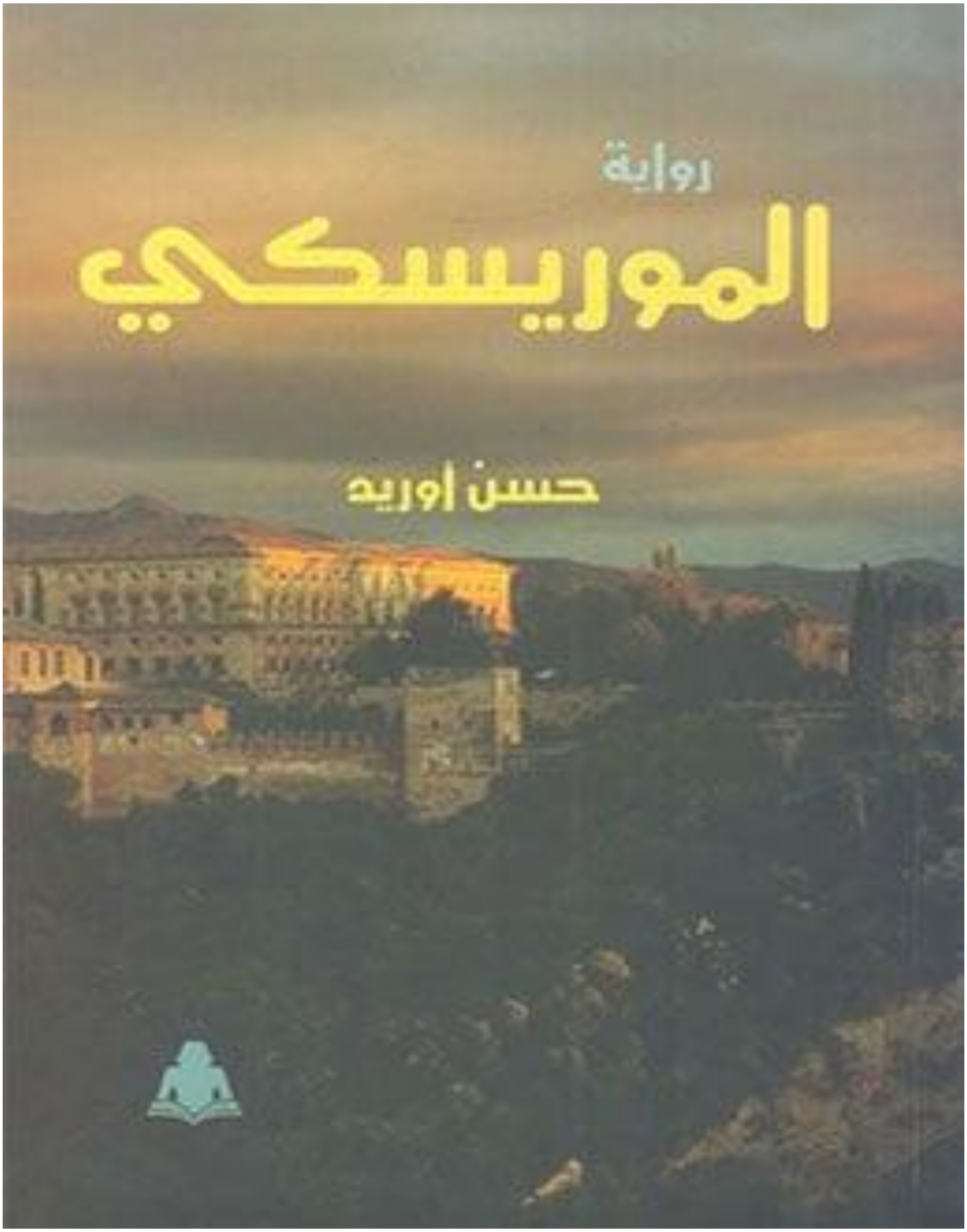
– الإسلام والغرب والعولمة: كتيب صدر ضمن السلسلة الشهرية منشورات الزمن يتضمن بضع مقالات مطولة نشر الكاتب منها في كل من جريدتي الشرق الأوسط والحياة الصادرتين بلندن.

– مرأة الغرب المنكسرة: وهو دراسة نقدية لبعض الأفكار الغربية الاقتصادية والسياسية والدينية، أصدره بالعربية والفرنسية.

– المورسيكي: رواية كتبت بالفرنسية قبل أن تتم ترجمتها للعربية من طرف الكاتب المغربي عبد الكريم جويطي ..

– زفرة الموريسكي، نص شعري صادر عن دار الأمان سنة 2014.

– تلك الأحداث: كتاب بضم عدة مقالات كتبها المؤلف ونصوص لمحاضرات ألقاها.


رواية
الموريسكي
حسن أوريد

معنى كلمة موريسكيون:

الموريسكيون أو الموريسكوس بالقشتالية هم المسلمون الذين بقوا في الأندلس تحت الحكم المسيحي بعد سقوط الحكم الإسلامي للأندلس وأجبروا على اعتناق المسيحية، أو ترك الأندلس فرديناند وإيزابيلا في 14 فبراير 1502. في الفترة الواقعة ما بين 1609 و1614، أجبرت الحكومة الإسبانية المورسكيين على مغادرة المملكة إلى شمال أفريقيا بطريقةً مُنظمة، كانت أعدادهم كبيرة في أراغون السفلي (تيروال حاليا) وفي جنوب مملكة بالينسيا وفي غرناطة بينما كانت أعدادهم أقل في بقية مملكة قشتالة وذلك حسب المعلومات التي بلغتنا من سجلات الضرائب. وقد تم تهجيرهم نحو دول شمال أفريقيا وتجاه الشام وتركيا بعد سقوط الأندلس ويوجدون حالياً في الجزائر وتونس والمغرب وليبيا.

تاريخ المورسكيون ... حياة ومأساة أقلية

على اثر سقوط غرناطة، بدأت بالنسبة للمورسكيين، أي المسلمين الأندلسيين مسيرة طويلة من المعاناة والتمزق، سجلها التاريخ في حق فئة عانت الأمرين من أجل البقاء والاستمرار في ظل ثقافة مهيمنة.

كان المورسيكيون أقلية، ولكنها لم تكن منسية، فقد تصدروا موقعنا مشرفا في التاريخ، وهذا التاريخ لا يمكن اختزاله في خروجهم من إسبانيا إذ يسبقه تاريخ طويل ومؤلم، مليء بالصدمات، والتي كانت تحسم أمام محاكم التفتيش.

الخاتمة

خاتمة:

بعد دراستنا لرواية الموريسكي لحسن أوريدو والاطلاع على أهم القضـــايا التـــي تناولتها، أنجزنا هذا البحث المتواضع والتي تقتضيها في صورة الآخر (الغربي) وما عاناه الموريسكيين.

إن شخصية حسن أوريدو شخصية عفوية متفرد في أســلوبه وثقافتــه وهــذا زاد وانعكس على الرواية وأسلوبها، فقد بين آرائه وتصوراته ووجهة نظــر حــول الغــرب (الآخر).

– أوضح البحث أن المثقف العربي المرتحل معجب ومنبهر بالمنجز الحضاري والشــعب الغربي.

– نستنتج أن حسن أوريدو قد أرسى دراسة هامة تقوم عليها الرواية الموريســكية التـــي كانت تفتقدها الروايات السابقة التي صوت اللقاء بين الشرق والغرب، وتمثلت هذه الرواية في تجسيد الهجرات والرحلات التي قام بها الموريسكيون لتمجيد ذاتهم وإبــراز آرائهــم وشخصياتهم.

– نستنتج أيضا أن الرواية تندرج من الروايات الحضارية التي تصــور الصــراع بــين الشرق والغرب.

– وأهم ما تبين لنا من خلال بحثنا هذا أن «صورة الآخر» قابلة للتغيير والتعديل رغم ما تبدو عليها من ثبات، بالإضافة إلى أن ما يتشكل لدينا من صورة لذاتنا وللآخرين لا تكون دائما وفي جميع الحالات نقية ومحددة بل غالب ما يختلط فيها الواقع المثــالي، ويتــداخل فيها الداخلي أي رؤيتنا لحقيقة أنفسنا بالخارجي (أي ما نريد إظهار للآخرين من صــفات

خاصة بنا) وفن تتشكل صورة الآخر لدينا من عناصر ثقافية انتقائية هي ما نريد أن نثبتها في أذهاننا عن هذا الآخر.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا الذي لا يمكن الإلمام بمكوناته وما يحتويه في هذه الصفحات المعدودة، ونتمنى أن نكون قد احتوينا على الموضوع بدقة وعلى معلومات قيمة نستفيد بها ونفيد بها، ويبقى الموضوع مفتوحا أمام الطلبة والباحثين ليكتشفوا ما غاب منّا أو فاتنا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1- حسن أوريد، الموريسكي، تر، عبد الكريم الجويطي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط 1، الرباط، 2011.

ثانيا: المراجع:

أ- الكتاب باللغة العربية:

2- إبراهيم أمين الزرموني، الصورة الفنية في شعر علي الحازم، دار قبـــاء للطباعـــة، القاهرة، ط 1، 2000م.

3- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، تح، أحمد صقر، د ط، القاهرة، دار المعارف، 1961م.

4- الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، 2000م.

5- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافـــة والنشـــر، ط 1، ســـوريا، دمشـــق، 1997م.

6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عنـــد العـــرب، المركـــز الثقافي العربي، ط 3، 1992.

7- جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السينمائية، الموقف الأدبـــي، د ط، العـــدد 526، 28 فيفري، 2015م.

8- خالد زواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2005م.

9- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن.

10 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، بيروت، 1997م.

11- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطباعة، ط 1، لبنان، 1985

12- صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط 1، 1998م.

13- طبل حسين، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط 2، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998م.

14- عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط 2، عمان مكتبة الأقصى، 1982م.

15- على البطل، الصورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1983.

16- علي علوان عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، ط 1، العراق، 1975م.

17- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 1، 2005م.

18- قدور عبد الله، سيميائية الصورة، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2007م.

19- مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ط 4، دار الفكر، دمشق، 2000م.

20- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، د ط، تونس، 2004م.

21- محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، د ط.

22- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1416 هـ/1990م.

23- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، والنشر والتوزيع، ط 13، 1983م.

24- نادية شريف: أضواء على الثقافة الإسلامية، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2001 م.

25- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، الهيمنة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1999م

ب- الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

26- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، سنة 1986م.

27- جوناثان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيوعي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2002.

28- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط 3، 2003م.

29- دومينيد مانقونو، مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر، محمد يخياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، سنة 2005م.

30- ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، تر، د باسل المسالمة، دار التكوير للتأليف والترجمة والنشر، ط 1، سنة 2010م.

31- فريدريك نيتش، هكذا تكلم زراد شت نداء شت كتاب الكل ولا لأحد، تر، فليكس قارس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1471م.

ج- المعاجم والموسوعات

32- ابراهيم مصطفى حسن الزيات، معجم الوسيط، دار الشروق الدولية، مصر، 2004، مادة خطب، ص 243.

33- ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار الصادر، ط 3، بيروت، لبنان، 2004، ج 5، مادة (خ.ط.ب)

34- سعيد علوش، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، 2009م.

35- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتاب للطبعة، ط 1، بيروت، لبنان 2004.

36- مجد بوزداوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الدار البيضاء 1985م، 1405هـ

د- الأطروحات:

37- الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، جامعة النجاح الوطنية.

38 - بدرة كمسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2022/2021، جامعة فرحات عباس.

39- مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب الأدبي في النقد العربي الحديث، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 20201/2010م.

40- هبة ناصر، صورة الرجل في التخيل النسوي في الرواية الخليجية، رسالة الماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، 2014/2013.

هـ- المجلات:

41- الأخر عيكوش، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الأدب، عدد 01، 1994م.

و- المواقع الإلكترونية:

42- WWW.HARRA.NET

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ–د
مدخل	7
الفصل الأول: الصورة وأنواعها المصطلح والمفهوم	
المبحث الأول: مفهوم الصورة	15
أ– لغة	16
ب– اصطلاحا	17
المبحث الثاني: أنواع الصورة	20
أ– الصورة البلاغية	21
ب– الصورة الفنية	22
ج– الصورة الشعرية	25
د– الصورة المرئية	27
المبحث الثالث: نشأة الصورة	31
أ– عند القدامى	31
ب– عند المحدثين	32
الفصل الثاني: أشكال الصورة وتجلياتها	
المبحث الأول: الصورة الدينية	36
المبحث الثاني: الصورة الثقافية	40
المبحث الثالث: الصورة الحضارية	43
المبحث الرابع: صورة الانتماء الحضاري	49
الملاحق	56
خاتمة	61
قائمة المصادر والمراجع.....	64
فهرس الموضوعات	70