دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

ISSN: 2625-8943

العدد الثامن و الثلاثون كانون الأول- ديسمبر 2025 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

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 مصطفى اسطمبولي/ 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/ الجزائر

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	09
2	Le design social au service de la revitalisation des espaces publics urbains التصميم الاجتماعي في خدمة إحياء الفضاءات العامة الحضرية Abir Marouani, Docteure en design, institut supérieur des arts et métiers de Sfax en Tunisie	26-11
3	النموذج الرشدي في مواجهة تشتت المعرفة: دراسة في الأسس الفلسفية والمنهجية للأبحاث البينية The Rushdian Paradigm in the Face of Knowledge Fragmentation: A Study of the Philosophical and Methodological Foundations of Interdisciplinary Research نبيل العبادي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر مهراز فاس – المغرب-مختبر: الدراسات النفسية والاجتماعية والفلسفية	45-27
4	الموسيقي الشّعبيّة العُمانيّة، "الانصراف" مقاربة موسيقولوجيّة تحليليّة Omani folk music, " Al-Insiraf " A musicological analytical approach د. محمّد الكتّاري- جامعة تونس،المعهد العالي للموسيقى بتونس	80-46
5	دور الزّمن الهارب في تحديد مسار العمليّة الإبداعيّة: جماليّة اللاّ مكتمل في النّحت البيئي المعاصر The Role of Escaping Time in Shaping the Path of the Creative Process: The Aesthetics of the Incomplete in Contemporary Environmental Sculpture د. فدوة الكشو، فنانة تشكيلية متخصصة في الخزف المعاصر، المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس اختصاص "الفنون والوساطة، أستاذة بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس.	93-81
6	موسيقى الآلة المغربيّة ذات الأصول الأندلسيّة بين سِنْدَيان الوسائط الميديولوجيّة والتفاعلات الثقافيّة Moroccan Al-Āla music of Andalusian origin between the foundations of mediological media and cultural interactions. أنور الجَعَيِّمْ، دكتوراه موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقى، جامعة سوسة، تونس.	121-94
7	تقنيات العزف وأسلوب الأداء لدى عازف الكمان "أنور منسي": دراسة تحليلية Performance techniques and playing style of Violininst (Anwar Mansi) : An Analytical study د. عمر بشير، جامعة تونس/ الجمهورية التونسية	140-122
8	أدبية النوع الروائي The literariness of the novel as genre أ.د. رياض بن يوسف، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، مخبر السرديات	156-141
9	الذكاء الاصطناعي واللغة العلمية: نحو جيل جديد من المعاجم التخصصية الذكية دراسة تطبيقية في ضوء تكنولوجيا الإعلام	161-157

	Artificial Intelligence and Scientific Language: Towards a New Generation of Intelligent Specialized Dictionaries — An Applied Study in the Light of Information Technology د .لعاني عمر، جامعة الشلف، الجزائر	
182-162	التَّجلياتُ العقدِية في النَّص التَّفْسِيري البادِيسي للنُّبُوة مقاربة مصطلحية نقدية في ضوء الآيتين (١٥،١٦) من سورة المائدة Doctrinal Manifestations in Ibn Bādīs's Exegetical Text on Prophethood : A Critical Terminological Approach in Light of Verses (15–16) of Sūrat al-Mā'ida الدكتورة سمية بن جبار، جامعة الجزائر1 بن يوسف بن خدة(الجزائر)	10
200-183	"الجيوفني والإنتماء من خلال مقاربة إستيطيقية فينومينولوجية" "Geophany and Belonging through a Phenomenological Aesthetic Approach" د. عبد الله الحزقي، جامعة تونس ـ المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس دكتور متعاقد بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان	11
212-201	الفن التشكيلي في عصر الذكاء الاصطناعي: أخلاقيات الجمال بين الإنسان و الآلة Visual Art in the Age of Artificial Intelligence: The Ethics of Beauty Between Humans and Machines رباب شلبي دكتورة في علوم وتكنولوجيات الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، تونس	12

كلمة العدد

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

تعد مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية من الدوريات العلمية المحكمة التي تسعى إلى تعزيز البحث الأكاديمي الرصين في مجالات علوم اللغة والترجمة، والعلوم الإسلامية والآداب، والعلوم الاجتماعية والإنسانية، فضلاً عن العلوم الفنية وعلوم الآثار.

تهدف المجلة إلى تحقيق الفهم العميق للقضايا الثقافية واللغوية والفنية من خلال نشر الدراسات التي تسعى للوصول إلى الحقيقة العلمية والفكرية المرجوة، وتشجيع الباحثين على الإسهام بأبحاث متميزة تسهم في تطوير هذه العلوم وتعزيز الحوار الثقافي والمعرفي.

تعكس أعداد المجلة المتخصصة هذا الاهتمام، بتركيزها على الموضوعات التي تتناول التحديات والفرص في الحقول العلمية المذكورة، مع الحرص على التميز والإضافة البحثية التي تواكب التطورات المعاصرة في هذه المجالات.

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

Le design social au service de la revitalisation des espaces publics urbains

التصميم الاجتماعي في خدمة إحياء الفضاءات العامة الحضرية

Abir Marouani, Docteure en design, institut supérieur des arts et métiers de Sfax en Tunisie
E-mail : marouaniabir@gmail.com

الملخص:

يُعدّ الفضاء العام مجالًا يؤثّر بشكل مباشر في المجتمع والمدينة، ويهدف أساسًا إلى تلبية احتياجاتهما، من خلال توفير الراحة وتعزيز جودة الحياة عبر تنشيط الحياة الاجتماعية داخل النسيج الحضري. كما يساهم الفضاء العام الحضري في نقل صورة جذابة عن المدينة، ويعكس هويتها وخصوصيتها، مما يجعله فضاءً يستجيب في الوقت نفسه للتحديات المحلية والعالمية. في هذا الإطار، يكتسب التصميم الاجتماعي أهمية كبيرة باعتباره منهجية تأخذ بعين الاعتبار المجتمع واحتياجاته الفردية والجماعية، بهدف إنشاء فضاءات اجتماعية مستجيبة ومتكيفة مع الواقع. فهو تصميم يُشرك المستخدمين ويعتمد على مشاركتهم لتحديد توقعاتهم واحتياجاتهم المتنوعة، مما يجعله أداة في خدمة السياق الاجتماعي والمحلي.

كما اعتمدنا على الأداة المطورة من قبل **PPS (Project for Public Spaces)**, التي تمكن من تقييم الفضاء العام جمع آراء المستخدمين وتوقعاتهم. وتكتسي هذه الأداة أهميتها لكونها تساعد المصمم على تحديد احتياجات المستخدمين بدقة، مما يساهم في تطوير فضاءات عامة أكثر فاعلية وجاذبية.

الكلمات المفتاحية: الفضاء العام، التصميم الاجتماعي، المجتمع، المدينة،PPS

Résumé :

L'espace public est un espace qui a un impact sur la société et la ville et son objectif est de répondre aux besoins de la société et de la ville, il rapporte un confort de vie et cherche à améliorer la qualité de vie par le développement de la vie sociale dans la ville. Ainsi un espace public urbain transmet et reflète une image attractive de la ville. C'est un espace qui repend aux doubles enjeux ; le locale et le globale.

Dans ce cas le design social est une méthode qui a son importance puisqu'elle prend en considération la société et les besoins collectifs et individuels afin de créer des espaces sociaux. C'est un design qui intègre et participe la société des usagers dans le but de préciser leurs différentes attentes et leurs différents besoins. C'est un design aux services d'un contexte social et local.

ISSN : 2625 - 8943

On a pris en considération l'outil qui a été développé par PPS (Project for Public Spaces) afin de valoriser et faciliter l'obtention des jugements et attentes des usagers concernant l'espace public. Cet outil d'analyse d'un espace public qui prend en compte les usagers est important puisqu'il peut aider le designer à préciser les besoins des usagers
Mots clés : Espace public, Design social, Société, Ville, PPS.

Abstract:

Public space plays a significant role in shaping both society and the city. Its primary objective is to meet social and urban needs by providing comfort and enhancing the quality of life through the development of social interactions within the urban environment. Moreover, an urban public space conveys and reflects an attractive image of the city, addressing both local and global challenges.

In this context, **social design** emerges as an essential approach, as it takes into account the community and its collective as well as individual needs in order to create socially responsive spaces. This design method actively involves users, aiming to identify their expectations and diverse needs, making it a tool dedicated to serving the social and local context.

We also considered the tool developed by which aims to assess public spaces by facilitating the collection of users' opinions and expectations. This user-centered analytical tool is particularly valuable, as it helps designers better understand and specify user needs, ultimately contributing to the creation of more effective and appealing public spaces.
Keywords: Public space, Social design, Society, City, PPS.

Introduction :

L'espace public est un lieu de vie sociale, culturelle et politique où se manifestent les interactions entre les individus et la société. Il joue un rôle crucial dans la qualité de vie des habitants de la ville, en offrant des lieux de rencontre, de loisirs, de culture et de détente. L'espace public a également un impact sur l'image de la ville, sa réputation et son attractivité pour les touristes et les investisseurs.

ISSN : 2625 - 8943

Cependant, les espaces publics peuvent également être des lieux de tensions, de conflits et d'insécurité, particulièrement dans les quartiers défavorisés ou abandonnés. Pour remédier à ces problèmes, il est nécessaire de repenser la conception et l'aménagement de l'espace public pour répondre aux besoins et aux attentes des habitants de la ville.

C'est là que le design social intervient. Cette approche consiste à impliquer les usagers de l'espace public dans la conception et la planification de celui-ci, en tenant compte de leurs besoins et de leurs aspirations. Le design social permet de créer des espaces publics inclusifs, accessibles et sûrs, où les habitants peuvent se sentir à l'aise et s'approprier leur environnement.

Donc les questions qui se posent sont les suivantes : Comment le design social peut-il être une méthode efficace pour revitaliser l'espace public en prenant en compte les besoins collectifs et individuels de la société ? Quels sont les avantages de l'implication des usagers dans la conception de l'espace public à travers l'outil développé par PPS ? Comment le design social peut-il contribuer à améliorer la qualité de vie des habitants de la ville ?

Pour répondre à ces questions, cet article se concentre sur la méthodologie du design social et son importance dans la revitalisation sociale de l'espace public. Il a également exploré l'outil développé par PPS pour valoriser et faciliter l'obtention des attentes des usagers concernant l'espace public. Enfin, il discutera des avantages de l'implication des usagers dans la conception de l'espace public et de la manière dont le design social peut contribuer à améliorer la qualité de vie des habitants de la ville.

ISSN : 2625 - 8943

1. La revitalisation sociale

Une définition de la revitalisation c'est : « *Action de redonner la vitalité.* » (cordial, 2019) En effet, la revitalisation sociale c'est faire revivre ou donner un nouveau souffle à une société. Des recherches faites sur la revitalisation sociale présentent que ce dernier est lié toujours à l'économie ; ainsi le programme de revitalisation entamé en 2001 et dédié aux villes qui marques une difficulté sociale a pour objectif d'encourage l'inclusion sociale par le développement d'activités économiques comme le financement des projets axés sur l'intégration de la population locale dans le marché de l'emploi. « *Le projet avait fixé, parmi ses priorités, la rénovation des bâtiments et des espaces publics et la construction d'équipements sociaux* » (Commissioneuropéenne, 2012) .Ces projets proposent alors aussi une solution de la revitalisation sociale.

Les espaces publics peuvent devenir plus conviviaux ce qui se traduit par des effets de redynamisation sociale et de revitalisation aux espaces publics lorsque ces derniers sont considérés comme des miroirs qui reflètent le vécu de la société dans sa globalité et sa diversité. Et pour mettre en évidence la revitalisation d'une ville, il est indispensable de développer l'identité de la société. En effet « *Le mécanisme d'identification avec des catégories spatiales urbaines se développe comme un processus dynamique essentiel* » (Enric & Valera , 1999) ce type d'espace représente un mécanisme important que le designer doit mettre en valeur. En outre, les composantes qui représentent l'identité d'une ville ou d'une société sont différents : la culture, les patrimoines, l'histoire, la richesse naturelle… ils doivent devenir des éléments clés à mettre en avant pour influer sur la population locale et développer leur sentiment d'appartenance et pour attirer les touristes. Le sentiment d'appartenance n'est atteint que lorsque l'individu se sent inclut dans la programmation d'un espace. Pour cela, le designer doit être conscient de

l'aménagement, de l'éclairage, de l'esthétique … pour répondre aux besoins des sociétés quel que soit leur différence et leur diversité.

« *Le thème de l'espace est la mise en récit de quelques valeurs fondamentales qui forment l'identité du lieu* » (LAGO, 2014) Le thème représente ici un miroir qui reflète une identité du lieu issue d'une société. C'est une stratégie que peut utiliser un designer pour attirer les citoyens pour vers l'espace, en conséquence pour vivre une nouvelle expérience. L'objectif est certainement de développer l'attractivité du lieu et de créer une fidélité à l'espace pour assurer la convivialité sociale. C'est pour cela, les villes aujourd'hui utilisent le design pour atteindre cet objectif de rendre vie à la ville quel que soit à l'échelle locale ou globale. En effet, les espaces publics peuvent créer des changements pour une société et comme le dit Paul Hemir « *l'espace peut, par son pouvoir changer la société* » (Zorgati, 2013).

Dans ce contexte le design est devenu un outil pour la revalorisation et la revitalisation d'un espace public pour rendre la ville plus vivante et pour donner un nouveau souffle aux habitants et les inclure dans la vie sociale pour exercer leurs citoyennetés. Et pour impliquer une pluralité d'acteurs et stimuler et fortifier le sentiment d'appartenance, les designers réfléchissent sur la participation des usagers dès la conception des espaces publics.

2. Le design entre en ville

« *Les designers créent de belles choses, mais au service d'une utilité sociale, et donc urbaine. Ils travaillent pour faire évoluer la ville et introduire de la qualité, du confort et du bien-être* » (Marc, 2015) indique Marc Aurel. Et pour le designer Elodie Saugues, le métier d'un designer « *C'est un métier pluridisciplinaire qui demande des connaissances dans l'art, en procédés industriels, en sciences humaines, mais aussi juridiques, philosophiques… Pour moi, le designer est le pont entre l'artiste et l'ingénieur* » (Marc, 2015). En effet, un designer est un traducteur, son rôle est de

traduire les besoins et les attentes des usagers en solutions adéquates dans l'espace public qui sont des espaces à ciel ouvert, des espaces où la vie se déroule. Il agit directement au cœur des villes car la requalification de cette dernière n'est plus vue comme un objet de développement démographique et économique mais comme un cocon de vie articulant le passé et le futur des sociétés.

La pratique de design permet aux décideurs et concepteurs d'aborder l'espace public de manière innovante dont l'objectif est de donner vie à la ville et renforcer le lien social entre les habitants. Mais alors, quel est le rôle peut jouer le design comme moteur de la ville et de la société à travers l'espace public ?

3. Le design social méthode de conception de l'espace public

Aujourd'hui, le designer est l'intermédiaire entre l'individu et l'espace. Comprendre les besoins de l'individu-usager et réfléchir sur ces derniers qui sont ses premiers objectifs.

Par ailleurs, dans le cas de cette recherche, l'espace correspond à l'espace public et la personne-utilisateur représente la société, le groupe des personnes ou l'individu. C'est-à-dire le designer doit utiliser une stratégie de conception qui permet de répondre à des besoins physiques et psychologiques des usagers. Parmi les stratégies possibles, nous nous intéressons au design social. « *Le design social met les méthodologies et la pensée du design au service de projets de société en mettant l'humain au cœur de ces projets afin de les rendre plus responsables socialement, écologiquement et industriellement* » (Surrel, 2018) Le design social s'intéresse aux individus en tant que groupe sans pour autant négliger les besoins individuels, afin de créer des espaces, produit et service à but social.

Le design social permet au designer de contacter les gens et de travailler côte à côte. En effet, l'idée est de réaliser collectivement un résultat adéquat pour tout le monde et d'après Robert Sommer qui dit que « *Le design social fonctionne avec*

les gens plutôt que pour eux. Il fait participer les individus à la planification et à la gestion des espaces qui les entourent, leur apprenant à utiliser l'environnement avec sagesse et créativité afin de parvenir à un équilibre harmonieux entre l'environnement social, physique et naturel » (Sommer & Robert, 2003), ce type de design travail avec la société, il s'inspire et pris en compte de la société de ces comportements et de ces besoins. Cette société est le point de départ dans la réorganisation, le réaménagement, la réaffectation et l'établissement des fonctions d'espace mais aussi le design social se fonctionne pour la société puisqu'elle est le cible qu'un designer va concevoir leur propre espace.

Pour que le projet soit adapté et utilisé, il faut qu'il réponde aux besoins des usagers locaux. La population étant acteur du projet, c'est pour cela Olivier Gilson qui est un designer utilise ce type de design et dans leur expérience de pratiquer le design social il dit « *Nous avons fait le tour du quartier, rencontré les associations, les habitants et les jeunes…. en posant une question : de quoi avez-vous besoin ?* » (*Échos & Gilson*, 2017) *et il ajoute « Nous sommes en contact avec les gens, nous travaillons avec eux, pour eux et nous voyons leur réaction* » (*Échos & Gilson*, 2017). *C'est une méthode qui ne demande à l'habitant participant aucune compétence et qui permet à chacun de proposer quelque chose afin de récolter les attentes et les besoins de chacun et de croiser les besoins et attentes de tous. Ainsi, le design social propose une approche plus participative et collaborative qui intègre le citoyen dans la réflexion autour et pour l'espace.*

D'ailleurs, l'expérience de participation dans le projet dédié à la société peut renforcer les dynamiques de la société civile, de la formation des identités individuelles et collectives et l'augmentation du taux du sentiment d'appartenance. C'est pour cela des architectes, des urbanistes et des designers optent pour cette approche participative pour stimuler la relation entre l'usager et le lieu. En effet, « un design social *au sens large, qui concerne tout ce que des designers peuvent faire pour activer, soutenir et orienter les*

ISSN : 2625 - 8943

processus de changement social dans tel ou tel secteur de la société » (*PROJEKT*, 2016). *Le design social vise à comprendre les dysfonctionnements des modes de vie et des comportements afin de concevoir ou d'améliorer les environnements pour qu'ils soient en adéquation avec les besoins des individus qui y vivent. Cette discipline est cohérente avec la vision du designer Victor Papanek pour qui « Le design est devenu l'outil le plus puissant avec lequel l'homme forme ses outils et son environnement* » (*Usabilis*, 2019).

Ce type de design est ainsi participatif et collaboratif. Il permet de comparer les points de vue en associant l'expertise des professionnels et l'expertise des bénéficiaires considérés comme expert de leur quotidien. Cette intelligence collective peut permettre d'aboutir à des solutions désirables et adaptées à tous. Ainsi, le design social a la vocation de contribuer à la construction d'un monde plus habitable.

4. *L'implication de la société, de l'usager*

Tout projet d'aménagement d'un espace public doit s'appuyer sur une compréhension fine des attentes et des besoins des usagers ainsi que de l'ensemble des acteurs du territoire. L'objectif est d'assurer une amélioration réelle de la qualité de vie et de favoriser le développement de tous : habitants, visiteurs, touristes, commerçants, associations, ainsi que les partenaires institutionnels. Pour cela, les démarches participatives jouent un rôle essentiel. L'information, l'écoute et la concertation doivent être intégrées à chaque étape du projet afin de garantir une vision partagée et cohérente.

La rencontre directe entre les concepteurs et les usagers constitue un moment clé : elle permet une circulation d'informations dans les deux sens et donne l'occasion de confronter les intentions du projet à la réalité du terrain. Les concepteurs mobilisent cette approche comme un complément indispensable aux dispositifs formels de concertation, afin d'affiner leur compréhension et d'enrichir

ISSN : 2625 - 8943

la conception. On parle alors d'enquêtes de terrain, un outil méthodologique permettant d'identifier avec précision les besoins, les usages existants et les usages potentiels.

Deux grands types d'enquêtes sont particulièrement adaptés dans ce contexte :

- **L'observation**, qui consiste à analyser les comportements, les déplacements, les pratiques spontanées et les dynamiques sociales dans l'espace public.
- **Les interviews**, qui permettent d'accéder à la parole des usagers. Elles peuvent prendre la forme de **questionnaires** à réponses fermées pour une analyse quantitative, ou d'**entretiens** à réponses ouvertes, utiles pour obtenir un discours plus riche, nuancé et qualitatif.

Ainsi, ces méthodes combinées offrent une vision globale et précise du terrain, essentielle pour concevoir des espaces publics véritablement adaptés, inclusifs et fonctionnels.

Des outils sont développés pour rendre l'enquête plus accessible aux concepteurs et un exemple de ces outils on cite l'outil développé et utilisé par PPS (Project for Public Spaces) depuis plus de 10 ans et présenté ci-dessous. L'outil est issu du concept de placemaking, en cours de développement aux Etats-Unis. L'outil consiste à placer les usagers au centre, pour créer un espace qui répond à leurs besoins, leurs attentes, leurs désirs et leurs usages : « Placemaking *is a multi-faceted approach to the planning, design and management of public spaces. Put simply, it involves looking at, listening to, and asking questions of the people who live, work and play in a particular space, to discover their needs and aspirations* » (SOSTENICI, 2018). PPS développe une démarche d'implication directe des usagers a ses enquêtes. En effet, il valorise quatre qualités principales qui sont : confort et

image de l'espace, convivialité, accessibilité et liens avec les zones limitrophes et utilisation de l'espace et le type d'activités développées.

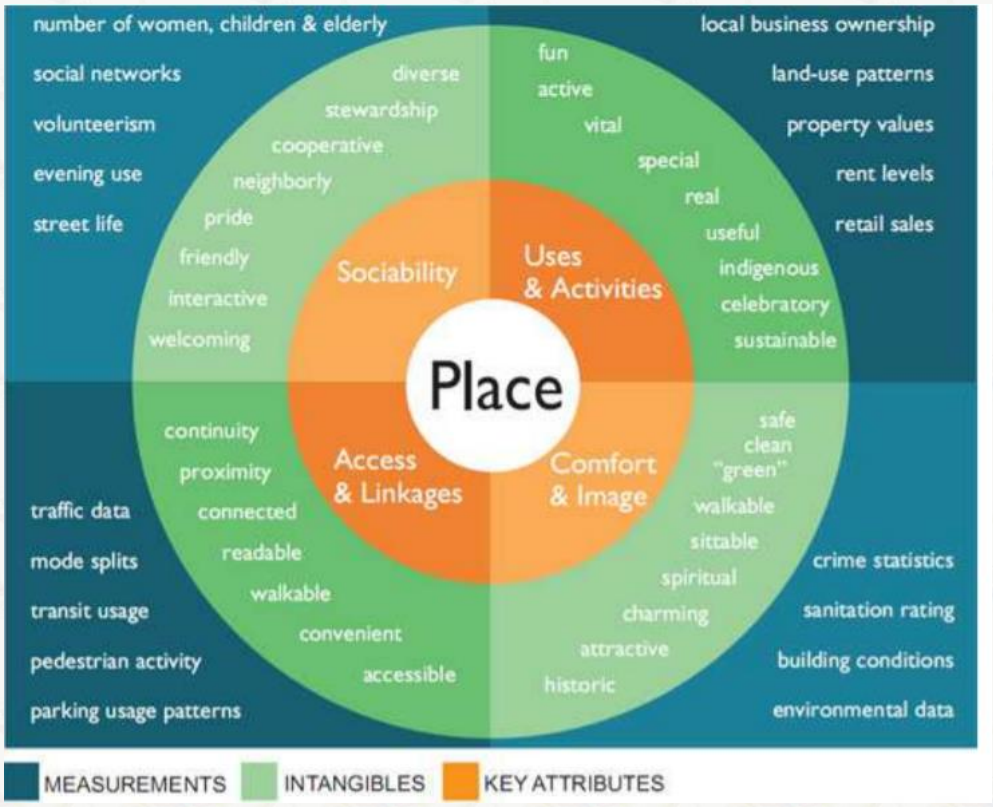


Figure 1: Le diagramme d'analyse d'un espace de PPS (REALTORS, 2014)

PPS a développé le diagramme d'analyse qui décrit quatre qualités clés qui font un lieu de choix pour aider les gens à juger et évaluer tout espace public à travers le monde. « En évaluant des milliers d'espaces publics à travers le monde, PPS a constaté que pour réussir, ils partageaient généralement les quatre qualités suivantes : ils sont accessibles ; les gens sont engagés dans des activités là-bas ; l'espace est confortable et a une bonne image ; et finalement, c'est un lieu sociable : un lieu où les gens se rencontrent et emmènent les gens quand ils viennent en visite » (Project for Public Spaces, 2020)En dehors de ces critères principaux, il existe un certain nombre d'aspects intuitifs ou qualitatifs permettant de juger un espace ; l'anneau extérieur (Figure 1 ci-dessus) montre les aspects quantitatifs

pouvant être mesurés par des statistiques ou des recherches. Ils ont identifié les éléments sensibles ressentis par les usagers qui influencent la perception de chacune des quatre qualités.

Examinons de plus près chaque qualité représentée dans le diagramme.

- Accès et liens : Le jugement de l'accessibilité d'un lieu à ses liens. Il est en relation avec l'environnement physique et visuel. Les éléments utilisables dans ce contexte sont : l'accessibilité, la lisibilité, la proximité et l'entourage.
- Confort et image : les éléments sont : des espaces verts sûrs et propres, la facilité de déplacement, les facilités pour s'asseoir, la dimension spirituelle, le charme du lieu, l'attractivité du lieu et son histoire.
- Usages et Activités : PPS considère les activités comme les éléments de base d'un bon endroit. En effet avoir une activité encourage les gens à le revisiter : un espace ludique, amusant, durable, en fête, vital et actif, l'espace devrait également être adaptatif à d'autres utilisations.
- Sociabilité : un espace convivial où la rencontre des amis ou des inconnus, un lieu où les gens se sentent à l'aise et où ils éprouvent un fort sentiment d'appartenance : espace accueillant, interactif, amical et coopératif.

Par ces éléments facilitateurs qui comportent quatre éléments nécessaires dans la construction d'un espace public les utilisateurs peuvent juger leurs espaces facilement et lorsque le résultat de cette analyse est pris en considération par les concepteurs dans la phase de conception il permet d'obtenir un espace public qui répond aux besoins des usagers.

Les méthodes proposées par PPS et utilisées par les agences de management de centre-ville s'avèrent souvent très efficaces. Par exemple le projet de réaménagement du Bryant Park à New York. « *Bryant Park est l'un des plus grands*

ISSN : 2625 - 8943

succès de PPS » (PPS, 2019) . Cet espace était mal utilisé au début des années 80 « *Le parc est devenu un paradis pour le trafic de drogue et d'autres activités négatives* » (PPS, 2019) . Il s'agissait d'un parc mal exploité, lieu d'échange de drogues qu'aucun habitant ou travailleur du quartier ne souhaitait traverser.

Figure 2: Photo du Bryant Park à New York après son réaménagement par PPS (PPS, 2025),

ISSN : 2625 - 8943

Figure 3 : Latrobe Park

Aujourd'hui, le parc constitue un véritable lieu de vie, très prisé pour les promenades, les moments de détente et les pauses repas (voir Figure 2). Son attractivité évolue au rythme des saisons, offrant une programmation variée et dynamique. En été, il se transforme en espace de convivialité avec des séances de cinéma en plein air et des zones de repos où les visiteurs profitent du soleil pour bronzer sur les pelouses. À d'autres périodes de l'année, il accueille un podium dédié aux défilés de mode, notamment lors de la Fashion Week, renforçant ainsi son rôle culturel et événementiel. En hiver, le parc change d'ambiance en proposant une patinoire éphémère ainsi qu'un marché de Noël, attirant familles et touristes dans une atmosphère festive et chaleureuse. Ainsi, au fil des saisons, le parc se réinvente et offre une expérience renouvelée à ses visiteurs.

Aussi la LATROBE PARK (pps, 2019) (Figure 3) : Les habitants et les visiteurs sont attirés par cet endroit, individuellement ou en petits groupes pour s'asseoir à l'ombre et écouter la musique du café en plein air adjacent.

ISSN : 2625 - 8943

Conclusion

L'espace public est un espace qui a un impact sur la société et la ville et son objectif est de répondre aux besoins de la société et de la ville. Il rapporte un confort de vie et cherche à améliorer la qualité de vie par le développement de la vie sociale dans la ville. Ainsi un espace public urbain transmet et reflète une image attractive de la ville. C'est un espace qui repend aux doubles enjeux ; le locale et le globale.

Dans ce cas le design social est une méthode qui a son importance puisqu'elle prend en considération la société et les besoins collectifs et individuels afin de créer des espaces sociaux. C'est un design qui intègre et participe la société des usagers dans le but de préciser leurs différentes attentes et leurs différents besoins. C'est un design aux services d'un contexte social et local.

On a pris en considération l'outil qui a été développé par PPS (Project for Public Spaces) afin de valoriser et faciliter l'obtention des jugements et attentes des usagers concernant l'espace public. Cet outil d'analyse d'un espace public qui prend en compte les usagers est important puisqu'il peut aider le designer à préciser les besoins des usagers.

En conclusion, en intégrant la société et les usagers dans la conception de l'espace public, le design social peut contribuer à améliorer la qualité de vie des habitants de la ville en créant des espaces sociaux qui répondent à leurs attentes et besoins. Il est donc important de promouvoir le design social pour revitaliser l'espace public et créer des villes plus inclusives, durables et agréables à vivre.

Bibliographie

Commissioneuropéenne. (2012, December 19). *Un projet de revitalisation pour renforcer la cohésion sociale dans les quartiers défavorisés*. Récupéré sur

Commission européenne: https://ec.europa.eu/regional_policy/fr/projects/portugal/regeneration-scheme-improved-social-cohesion-in-deprived-neighbourhoods

cordial. (2019). *Définition de revitalisation*. Récupéré sur cordial: https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/revitalisation.php

Échos, A., & Gilson, O. (2017, août 24). le design social, pas là pour faire du beau, mais pour faire du juste. Récupéré sur https://www.alterechos.be/olivier-gilson-le-design-social-pas-la-pour-faire-du-beau-mais-pour-faire-du-juste/

Enric, P., & Valera , S. (1999, décembre). Symbolisme de l'espace public et identité sociale. *Villes en paralléle*. Récupéré sur https://www.persee.fr/doc/vilpa_0242-2794_1999_num_28_1_1269

LAGO, N. (2014). Développement d'une démarche d'urbanisme expérientiel : Aide à la conception d'espaces publics plus attractifs par l'amplification de leurs dimensions sensibles. 283. Architecture: Université de Mons. Récupéré sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01377287v2/document

Marc, A. (2015). le design : l'art de donner vie au mobilier urbain. Récupéré sur http://www.tolerie-forezienne.com/wp-content/uploads/2015/11/HP167moburbain-design.pdf

pps. (2019). *LATROBE PARK NOUVELLE ORLÉANS, LA, ETATS-UNIS*. Récupéré sur pps: https://www.pps.org/

PPS. (2025). *Bryant Park*. Récupéré sur PROJECT for public space: https://www.pps.org/projects/bryantpark

PPS, O. (2019). *BRYANT PARK NEW YORK, NEW YORK, ETATS-UNIS* (1981) . Récupéré sur https://www.pps.org/projects/bryantpark

PROJEKT. (2016). *L'innovation sociale par le design* . Récupéré sur PROJEKT : https://projekt.unimes.fr/innovation-sociale-design/

REALTORS, N. A. (2014, août 18). *What Makes a Place Great?* Récupéré sur National Association of REALTORS: https://www.nar.realtor/spaces-to-places/what-makes-a-place-great

Sommer, & Robert. (2003). Milieux et modes de vie, à propos des relations entre environnement et comportement.

SOSTENICI. (2018). *Project for Public Spaces | Placemaking for Communities*. Récupéré sur industria scenica : https://www.industriascenica.com/project-for-public-spaces-placemaking-for-communities/

Spaces, P. f. (2020, avril 26). *Qu'est-ce qui fait un grand lieu public* ? Récupéré sur ArchDaily : https://www.archdaily.com/914616/what-makes-a-great-public-place?ad_source=search&ad_medium=search_result_all

Surrel, M. (2018). le design social. Récupéré sur https://dis.unimes.fr/le-design-social/

Usabilis. (2019). *Design éthique ou quelle est la responsabilité du Designer* ? Récupéré sur Usabilis: https://usabilis.com/design-ethique/

Zorgati, B. Y. (2013). Le design social : un levier du développement territorial. Récupéré sur http://www.asrdlf2013.org/IMG/pdf/C_-_Ben_Youssef_Zorgati_-_le_design_social_un_levier_du_developpement_territorial.pdf

ISSN : 2625 - 8943

النموذج الرشدي في مواجهة تشتت المعرفة: دراسة في الأسس الفلسفية والمنهجية للأبحاث البينية

The Rushdian Paradigm in the Face of Knowledge Fragmentation: A Study of the Philosophical and Methodological Foundations of Interdisciplinary Research

نبيل العبادي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر مهراز فاس – المغرب-
مختبر: الدراسات النفسية والاجتماعية والفلسفية
Elabbadinabil84@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-5041-7917

الملخص:

يعالج النص إشكالية التخصص المفرط والانغلاق البحثي Overspecialization Research isolation في الأوساط الأكاديمية المعاصرة الأمر الذي يؤدي إلى تجزئة المعرفة وإضعافها مما يطرح كاتب الأبحاث البينية (Interdisciplinarity) كاستجابة تصحيحية ضرورية لمواجهة هذا التشتت، خاصة في الساحة العربية، حيث تتمثل الفرضية المركزية للنص في أن المشروع الفلسفي لابن رشد وتحديداً محاولته الرائدة للتوفيق بين الحكمة (الفلسفة) والشريعة (الدين) The reconciliation of philosophy and religion نموذجاً تاريخياً ومنهجياً عميقاً وأساساً فلسفياً متيناً للأبحاث البينية.

يستند النموذج الرشدي إلى الدعائم الأساسية والمتمثلة في مبدأ وحدة الحقيقة The Principle of the Unity of Truth: تقوم فلسفة ابن رشد على مسلمة "الحق لا يضاد الحق"، مما يعني أن الحقيقة واحدة لا تتجزأ وإن اختلفت طرق الوصول إليها (عبر البرهان العقلي أو النص الشرعي) فهذا المبدأ هو الأساس الفلسفي الذي يحتاجه أي بحث بيني لتوحيد نتائج من حقول معرفية متنوعة.

يشكل أسبقية المنهج البرهاني The primacy of the demonstrative method عند ابن رشد لغة مشتركة أو إطاراً عقلياً عالمياً يمكن أن يجمع الباحثين من تخصصات مختلفة ويضمن الاتساق والصرامة المنهجية بينهم من خلال استعمال استراتيجية التأويل Interpretation strategy كاستراتيجية متطورة لحل النزاعات بين النماذج الفكرية المتعارضة (مثل البيانات العلمية مقابل القيم المجتمعية) دون إلغاء أي منهما.

تصنيف الخطاب Discourse classification (الجمهور): يصنف ابن رشد الخطاب الى ثلاثة أنواع (البرهاني للخاصة، والجدلي للمتكلمين، والخطابي للجمهور) وبين حاجة الأبحاث البينية المعاصرة لترجمة النتائج المعقدة وإيصالها بفعالية لجماهير متنوعة (الخبراء، وصناع القرار، والعامة) تمثل الدعوة المعاصرة للبينية ليست قطيعة مع الماضي بل هي عودة للتقليد التركيبي الشمولي الذي يمثله ابن رشد والذي كان هو نفسه باحثاً موسوعياً (طبيب وقاضٍ وفيلسوف) مما يجعله مؤسساً مبكراً للفكر البيني.

الكلمات المفتاحية: الأبحاث البينية، ابن رشد، الانغلاق البحثي، المنهج البرهاني، الحكمة والشريعة، التأويل، وحدة الحقيقة، تصنيف الخطاب (برهاني، جدلي، خطابي)

Abstract :

The text addresses the problematic of **Overspecialization** and **Research isolation** in contemporary academia, which leads to the fragmentation and weakening of knowledge. The author posits **Interdisciplinarity** as a necessary corrective response to this fragmentation, particularly in the Arab context.

The text's central thesis is that the philosophical project of Averroes (Ibn Rushd), specifically his pioneering effort toward **The reconciliation of philosophy and religion**, provides a profound historical and methodological model, serving as a solid philosophical foundation for interdisciplinary research.

This Averroist model is based on fundamental pillars, namely **The Principle of the Unity of Truth**. Averroes's philosophy is founded on the postulate that "Truth does not contradict truth," meaning truth is singular and indivisible, even if the paths to it differ (whether through rational demonstration or scriptural text). This principle provides the essential philosophical foundation required for any interdisciplinary research aiming to unify findings from diverse fields.

The primacy of the demonstrative method (Al-Burhan) in Averroes constitutes a "common language" or a universal rational framework capable of uniting researchers from different disciplines. It ensures consistency and methodological rigor among them by employing an **Interpretation strategy** (Ta'wil) as an advanced method for resolving conflicts between seemingly opposing intellectual models (e.g., scientific data vs. societal values) without negating either one.

Furthermore, Averroes's **Discourse classification** (addressing the audience)—which divides speech into three types (demonstrative for the elite, dialectical for the theologians, and rhetorical for the public)—parallels the contemporary need for interdisciplinarity to translate complex findings and communicate them effectively to diverse audiences (experts, policymakers, and the public).

The contemporary call for interdisciplinarity, therefore, does not represent a rupture with the past but is rather a return to the holistic, synthetic tradition embodied by Averroes. He was himself an encyclopedic scholar (physician, judge, and philosopher), making him an early founder of interdisciplinary thought.

Keywords: Interdisciplinary Research. Averroes. Research Isolation. The Demonstrative Method. Wisdom and Shari'ah. Interpretation. The Unity of Truth. Classification of Discourse (Demonstrative, Dialectical, Rhetorical)

ISSN : 2625 - 8943

I. مقدمة الدراسة ومنهجيتها:

1) مقدمة:

تواجه المنظومة المعرفية المعاصرة مفارقة حادة؛ فبينما يَعِدُ **"التخصص المفرط Over-specialization"** بتعميق الفهم، فإنه يؤدي في كثير من الأحيان إلى **"تشتت المعرفة والانغلاق البحثي Knowledge fragmentation"**، مما يُضعف قدرة العلم على مواجهة المشكلات الإنسانية والطبيعية المعقدة التي تتطلب بطبيعتها رؤى شمولية. كاستجابة تصحيحية لهذا التشتت، برزت **"الأبحاث البينية Interdisciplinary Studie"** كضرورة منهجية ملحّة، تهدف إلى بناء جسور بين الحقول المعرفية المنعزلة وخلق نهج تكاملي.

لا تمثل هذه الدعوة المعاصرة للبينية قطيعة جذرية مع الماضي، بل هي في جوهرها عودة إلى تصور فلسفي كلاسيكي أكثر تكاملاً. وفي هذا السياق، يقدم المشروع الفلسفي لـ **"ابن رشد Averroes" (1126.1198م)** نموذجاً تأسيسياً رائداً يمكن اعتباره أساساً متيناً للبينية.

تتمحور هذه الدراسة حول فرضية مركزية مفادها أن سعي ابن رشد الدؤوب للتوفيق بين **الحكمة (الفلسفة) والشريعة (الدين)**، لا يمثل مجرد حل تاريخي لصراع فكري، بل يؤسس لإطار إبستيمولوجي ومنهجي متكامل. فمن خلال مبادئه الراسخة مثل "وحدة الحقيقة" (الحق لا يضاد الحق)، ومركزية **"المنهج البرهاني Demonstrative Method "** كأرضية مشتركة لليقين، واستراتيجيته المنظمة في **"التأويل Hermeneutics"** لحل التعارضات الظاهرية، يقدم ابن رشد نموذجاً فكرياً قوياً يتجاوز الحدود التخصصية.

يهدف هذا البحث إلى إعادة اكتشاف الفكر الرشدي ليس كأثر تاريخي، بل كمنهجية حية توفر الأساس الفلسفي والمنطقي الذي تحتاجه الأبحاث البينية المعاصرة لضمان تماسكها وتحقيق غايتها في بناء معرفة إنسانية موحدة وفعالة.

2) مشكلة الدراسة

تتمحور إشكالية الدراسة حول ظاهرة التخصص المفرط والانغلاق البحثي (Overspecialization and Research isolation) في الأوساط الأكاديمية المعاصرة. وترى الدراسة أن هذا الوضع يؤدي إلى تجزئة المعرفة وتشتتها (Knowledge fragmentation) وإضعافها

ISSN : 2625 - 8943

مما يجعلها عاجزة عن مواجهة المشكلات الإنسانية والطبيعية المعقدة التي تتطلب بطبيعتها رؤى شمولية وتكاملية.

3) **أهداف الدراسة**

تهدف هذه الدراسة بشكل أساسي إلى عادة اكتشاف الفكر الرشدي ليس كأثر تاريخي، بل كمنهجية حية وفعالة يمكن تطبيقها اليوم، إثبات أن المشروع الفلسفي لابن رشد وتحديداً محاولته للتوفيق بين الحكمة والشريعة، يوفر الأساس الفلسفي والمنطقي والمنهجي الذي تحتاجه الأبحاث البينية المعاصرة، تقديم نموذج ابن رشد كضمان لتماسك الأبحاث البينية ومساعدتها على تحقيق غايتها في بناء معرفة إنسانية موحدة وفعالة لمواجهة المشكلات المعقدة.

4) أهمية الدراسة

تبرز أهمية الدراسة في تقديمها للأبحاث البينية (Interdisciplinarity) كاستجابة تصحيحية ضرورية لمواجهة إشكالية تشتت المعرفة خاصة في الساحة العربية، وتكمن الأهمية المركزية في تأصيل هذه الأبحاث البينية فلسفياً ومنهجياً عبر العودة إلى النموذج الفكري لابن رشد.

تقوم الدراسة على فرضية أن مشروع ابن رشد في التوفيق بين الحكمة والشريعة لا يمثل مجرد حل تاريخي بل يوفر نموذجاً تاريخياً ومنهجياً عميقاً وأساساً فلسفياً متيناً يمكن أن يمنح الأبحاث البينية المعاصرة التماسك المنطقي والغاية الموحدة، وتهدف إلى إعادة اكتشاف فكره كمنهجية حية قادرة على بناء معرفة إنسانية موحدة وفعالة.

5) منهجية الدراسة

تعتمد الدراسة على منهج تحليلي-فلسفي (Philosophical-Analytical Method) يقوم الباحث بالخطوات التالية:

1. رصد الإشكالية: تحديد مشكلة التخصص المفرط والانغلاق البحثي المعاصرة.
2. تحليل النموذج: تفكيك وتحليل الأسس الفلسفية والمنهجية في مشروع ابن رشد (وتحديداً مبدأ وحدة الحقيقة، المنهج البرهاني، واستراتيجية التأويل).

ISSN : 2625 - 8943

3. المقاربة والتركيب: ربط هذا النموذج الرشدي بمتطلبات الأبحاث البينية المعاصرة، لإثبات صلاحيته كأساس إبستيمولوجي لها، فالمنهج ليس تجريبياً ولا كمياً بل هو منهج تحليلي-تأصيلي يعيد قراءة التراث الفلسفي (ابن رشد) لحل مشكلة معاصرة (تشتت المعرفة).

يتمثل الإطار النظري للدراسة في النموذج الرشدي (Averroist model) باعتباره الأساس الفلسفي والمنهجي للأبحاث البينية ويستند هذا النموذج إلى الدعائم التالية التي يمكن تقسيمها إلى محورين:

1.5. الأساس الفلسفي (وحدة الحقيقة)

مبدأ وحدة الحقيقة :(The Principle of the Unity of Truth) هو الدعامة الأساسية للنموذج الرشدي، يقوم هذا المبدأ على مسلمة ابن رشد الشهيرة: "الحق لا يضاد الحق"، يعني هذا أن الحقيقة واحدة لا تتجزأ، وإن اختلفت طرق الوصول إليها (سواء عبر البرهان العقلي/الفلسفي أو النص الشرعي/الديني) يوفر هذا المبدأ الأساس الفلسفي الضروري لأي بحث بيني يهدف إلى توحيد نتائج من حقول معرفية متنوعة، بافتراض وجود واقع واحد متماسك.

2.5. الدعائم المنهجية (البرهان، التأويل، وتصنيف الخطاب)

يتناول هذا المحور الآليات المنهجية التي قدمها ابن رشد لضمان التكامل المعرفي: أسبقية المنهج البرهاني :(The primacy of the demonstrative method) ، يعتبر ابن رشد البرهان (المنطق الأرسطي القائم على الأدلة) هو الطريق الأكثر صرامة وموثوقية لبلوغ اليقين، يشكل هذا المنهج "لغة مشتركة" أو إطاراً عقلياً عالمياً يمكن أن يجمع الباحثين من تخصصات مختلفة ويضمن الاتساق والصرامة المنهجية بينهم، تشكل استراتيجية التأويل (Interpretation strategy) عند حدوث تعارض ظاهري بين النص الحرفي (الشريعة) والبرهان العقلي (الحكمة)، يقدم ابن رشد التأويل كاستراتيجية متطورة لحل هذا النزاع، فالتأويل لا يلغي أياً من الطرفين بل يبحث عن المعنى الباطني أو المجازي للنص ليتوافق مع الحقيقة البرهانية وهو ما يوازي حاجة الأبحاث البينية لحل النزاعات بين النماذج الفكرية (مثل البيانات العلمية والقيم المجتمعية).

3.5. تصنيف الخطاب:(Discourse classification)

ميّز ابن رشد بين ثلاثة مستويات للخطاب موجهة لجماهير مختلفة:

أ) الخطاب البرهاني: (لخاصة الخاصة / الفلاسفة) وهو يقابل البحث العلمي الدقيق.

ISSN : 2625 - 8943

ب) الخطاب الجدلي: (للمتكلمين / الخبراء في النقاش) وهو يقابل النقاشات الفكرية وصياغة السياسات.

ت) الخطاب الخطابي: (للجمهور / العامة) وهو يقابل التواصل العلمي والتوعية العامة.

يوازي هذا التصنيف حاجة الأبحاث البينية المعاصرة لترجمة النتائج المعقدة وإيصالها بفعالية لجماهير متنوعة (الخبراء، وصناع القرار، والعامة).

6) أهمية الدراسة

كما ذكرنا سابقاً تتجلى أهمية الدراسة في النقاط التالية: تقدم استجابة تصحيحية ضرورية لإشكالية تشتت المعرفة والانغلاق البحثي السائدة في الأوساط الأكاديمية، توفر أساساً فلسفياً متيناً (النموذج الرشدي) للأبحاث البينية وهو أمر تشتد الحاجة إليه لضمان نجاح هذه الأبحاث وتماسكها، تؤكد أن الدعوة للبينية ليست قطيعة مع التراث بل هي عودة للتقليد التركيبي الشمولي الذي يمثله ابن رشد مما يمنح هذا التوجه عمقاً تاريخياً وفلسفياً.

7) الدراسات السابقة

1.7. دراسات حول "التكامل المعرفي" والمنهج البرهاني

الدراسة رقم 1: عباس، م. (2011). الفلسفة العقلانية عند ابن رشد .مجلة حوليات التراث، 11، 7–19. "إعادة النظر في فلسفة ابن رشد البرهانية: تجسير الفكر الكلاسيكي والتكامل العلمي في التعليم العالي الإسلامي المعاصر" (Revisiting Ibn Rushd's Demonstrative Philosophy: Bridging Classical Thought and Scientific Integration in Contemporary Islamic Higher Education)، فهذه الدراسة تتطابق بشكل كبير مع البحث لأنها تستكشف إمكانية استخدام "فلسفة ابن رشد البرهانية" كـ "إطار منهجي قوي" لدعم "تكامل المعرفة" و "تكامل العلوم الدينية والعامة"، وهذا يتوافق تماماً مع فكرة "أسبقية المنهج البرهاني" كـ "لغة مشتركة" و"إطار عقلي عالمي" يمكن أن يجمع الباحثين، تستخدم الدراسة مصطلح "التكامل العلمي" (Scientific Integration) و"البرامج الدراسية البينية" (interdisciplinary study programs) كمرادف حديث لما يطرحه البحث.

ISSN : 2625 - 8943

2.7. دراسات حول "التوفيق بين الفلسفة والدين"

الدراسة رقم 2: النعيم، عبد الله. (2022، 25 مايو) .الدين والفلسفة عند ابن رشد"قوة تكامل ابن رشد بين الدين والفلسفة: خطاب تاريخي إسلامي" (The Strength of Ibn Rushd's Integration of Religion and Philosophy: An Islamic Historical Discourse)، تركز هذه الدراسات على نموذج "التكامل" (Integration) الذي قدمه ابن رشد، حيث تتناول هذه الأبحاث محاولة ابن رشد الرائدة للتوفيق بين الحكمة (الفلسفة) والشريعة (الدين)، وهو ما يعتبره البحث "نموذجاً تاريخياً ومنهجياً عميقاً" للبينية، تؤكد هذه الدراسات على استخدام ابن رشد لـ "التأويل" كأداة لحل التعارضات الظاهرية، وهو ما يذكره البحث كـ "استراتيجية متطورة لحل النزاعات بين النماذج الفكرية المتعارضة".

3.7. دراسات حول "تعددية الأطر" الفكرية

الدراسة رقم 3: النعيم، عبد الله أحمد) .2023 .(الإسلام وعلمانية الدولة"الأطر التعددية لابن رشد وعبد الله أحمد النعيم" (The Pluralistic Frameworks of Ibn Rushd and Abdullahi Ahmed An-Na'im)، تبحث هذه الدراسات في كيفية إنشاء ابن رشد لـ "أطر تعددية" (Pluralistic Frameworks) تسمح بـ "الحوار" و"التوليف" (synthesis) بين تقاليد فكرية مختلفة (مثل الفكر اليوناني والفكر الإسلامي)، فهذا يتصل مباشرة بدعوة بحث إلى أن ابن رشد يوفر "تبريرًا لدمج التقاليد الفكرية المختلفة والمتنوعة".

8) التعقيب على الدراسات السابقة

تُظهر الدراسات السابقة أن الأكاديميين قد تناولوا بالفعل الجوانب "التكاملية" و"التوفيقية" و"المقارنة" في فكر ابن رشد، العلاقة الأساسية هي أن هذه الدراسات تدعم البحث لكنها غالبًا ما تتوقف عند حدود "التكامل" بين مجالين محددين (مثل الفلسفة والدين، أو الفقه المقارن).

أما البحث المقدم ("ابن رشد والأبحاث البينية")، فيذهب خطوة أبعد ويقوم بـ:

1. **تسمية حديثة:** يطبق مصطلح "الأبحاث البينية" (Interdisciplinarity) بشكل صريح على هذا النموذج.

ISSN : 2625 - 8943

2. **تعميم المنهج:** لا يرى في توفيق ابن رشد مجرد حل لصراع تاريخي، بل يستخرج منه "إطاراً إبستيمولوجياً ومنهجياً متكاملاً" و"أساساً فلسفياً متيناً" يمكن تطبيقه على الأزمة المعرفية المعاصرة المتمثلة في "التخصص المفرط".
3. **توسيع النموذج:** يربط بين عناصر مختلفة من فكر ابن رشد (وحدة الحقيقة، المنهج البرهاني، التأويل، وتصنيف الخطاب) ليقدمها كنموذج متكامل للأبحاث البينية الحديثة.

II. المنهج الرشدي بوابة للأبحاث البينية

1) مواجهة الانغلاق البحثي :ابن رشد كنموذج للتكامل المعرفي

يواجه الباحث الأكاديمي والعلمي المعاصر مفارقة تتمثل في التخصص المفرط والانغلاق البحثي مما يجعل المعرفة ضيقة في مجالات محددة حيث يكون أحيانا فهم ضعيف وغير شامل ومنفتح على العلوم الأخرى التي لا تدخل ضمن نطاق البحث فيصبح شحيح العلوم المتنوعة والمقام أدوات ومناهج جديد للباحث كي يغوص في خبايا الموضوع، لان التخصص المبالغ فيه للدراسات العلمية يجعل الباحث يعمل في دائرة مغلقة وضيقة مع الابتعاد والانعزال عن العلوم الأخرى الشيء الذي يفقد العلم قوته الشمولية للموضوع.

"قواعد المعرفة الحالية متعددة التخصصات وفوائدها واستخداماتها بوصفه منهجًا مبتكرًا يربط بن هذه التخصصات والأشخاص والأماكن المعنية لتخصيص موارد الجامعات على نحو فعال"(**البكري، عائشة علي محمد 2023**)، فالانعزال المتزايد في البحث وتقيد المعرفة الإنسانية في صنف واحد من العلوم هو إضعاف لقدرتها على الاستفادة من نتائج العلوم الأخرى ولمواجهة هذا التشتت تبرز الأبحاث البينية بوصفها استجابة تصحيحية ضرورية لتقدم العلوم في الساحة العربية

تمثل الأبحاث البينية تعاون بين تخصصات متعددة بواسطة نهج تكاملي يعتمد على حقلين أو أكثر من حقول المعرفة وبتخصصات متنوعة تهدف الى حل مشكلات معقدة يصعب التعامل معها بشكل كافٍ عن طريق نظام أو تخصص واحد ان "الاعتماد على تضافر العلوم وتداخلها في تفسير الظواهر الإنسانية والطبيعية، لأن العلوم في أصولها وجذورها الآولى متداخلة ومترابطة، وقد استفاد العلماء على مر العصور من هذا التداخل في تحقيق التطورات التي مرت بها البشرية" (**البصلة، عائدة سعيد.**

ISSN : 2625 - 8943

(2024). ص: 5) يتمثل الهدف الأسمى تحقيق تركيب العلوم ودمج الذي يتطلب تجاوز الحدود التقليدية بين العلوم.

تنطلق هذه الفرضية المركزية من فكر ابن رشد والمتمثل في مشروعه الفلسفي بأكمله حول توحيد الحكمة (الفلسفة) والشريعة (الدين) حيث يمثل نموذجًا متطورًا وسابقًا لأوانه للتكامل البيني لأن سعيه الدؤوب نحو حقيقة موحدة يوفر أساسًا فلسفيًا عميقًا ومستدامًا لأكثر المساعي العلمية والإنسانية، "لقد وضع ابن رشد حدٍ للصراع المرير الذي كان سائداً آنذاك بين أنصار الدين وأنصار الفلسفة الذي ينبع من فهمه الواسع لتعقيد النفس الإنسانية، مصقولاً بإحساس فريد بمتطلبات الحياة السياسية السليمة وبهذه الطريقة فإنه لا يوفّق بين الفلسفة والدين فحسب، بل أيضاً بين أسس منهج أفلاطون وأرسطو في تناول الطبيعة البشرية والسياسة" **(Butterworth, Charles E, 2011, p13)**

تعتبر الدعوة المعاصرة إلى البينية ليست قطيعة جذرية مع الماضي وانما هي في جوهرها عودة إلى تصور الفلسفي الكلاسيكي الأكثر شمولية للمعرفة، وهو تصور تعرض للاضطراب بفعل نزعة التخصص التي سادت بعد عصر التنوير[1]، "فابن رشد يمثل حالة تنويرية متقدمة سادت أوروبا لعقود وانه مؤسس التحرر الفكري في أوروبا" **(محمود، ح. س. م. (محرر)) .2024)** يمثل ابن رشد ذروة هذا التقليد التركيبي الكلاسيكي حيث يعتبر منهجه الفكري كأساس للأبحاث البينية ليس إسقاطًا تاريخيًا لأفكار حديثة على الماضي بل هو إعادة اكتشاف لنموذج فكري رشدي قوي أثبت جدواه عبر الزمن خصوصا في الحقبة الفكر الإسلامي الفلسفي مما جعلها تنمو في الأوساط الأكاديمية الراهنة وإعادة اكتشاف فكره من جديد.

2) الهيكل المعرفي عند ابن رشد: من التجربة الحسية إلى اليقين البرهاني

يؤسس ابن رشد لنظرية المعرفة كعملية توفيقية "تبرز أهمية البحوث البينية في توفير المعلومات لصانعي القرار الذين يحتاجون بصورة متزايدة إلى المعلومات والبيانات حول الجوانب الاجتماعية والإقتصادية والسياسية والبيئية الثقافية ... إن وضع السياسات وصياغتها يحتاج إلى تكامل المعلومات

[1] كانت **النزعة الوضعية** هي المحرك الفلسفي، حيث حصرت المعرفة الحقيقية في العلم التجريبي القابل للقياس أدى هذا، إلى جانب **الثورة الصناعية** وحاجتها لخبراء عمليين إلى استقلال فروع جديدة **كالعلوم الاجتماعية** (علم الاجتماع والنفس) عن الفلسفة. كما رسخت **النزعة التاريخانية** التخصص في الإنسانيات بالتركيز على السياق الدقيق لكل ظاهرة بدلاً من النظريات الكبرى الشاملة.

العلميةIntegration of Scientific information حول الجوانب المختلفة للمشكلة البحثية موضوع الدراسة"(**عبده، هاني خميس أحمد،(د.ت)، ص: 159)** تبدأ نظرية المعرفة عند ابن رشد كعملية تصاعدية هرمية "تنطلق من الحواس لتوفر البيانات الأولية من العالم الخارجي متأثر بعمق فلسفة أرسطو الذي يربط المعرفة بالواقع والتجربة للوصول إلى العلم الحقيقي"**(عبده، هاني خميس أحمد، (د.ت)، ص: 159)**

يتبين ان ابن رشد "سيتمكن بطريقة تصاعدية من التأسيس لليقين كون ان الحواس لوحدها ورغم أهميتها فهي غير كافية والأمر نفسه ينطبق على العقل فهو عارف بالقوة ولا يكون عارفا بالفعل إلاّ عندما يتوسل بالمعطيات الحسية التي يحولها إلى حقيقة مجردة كلية"**(عبده، هاني خميس أحمد. (2016)، ص: 165-155)** فإنه يؤكد أن الحواس وحدها على الرغم من أهميتها غير كافية للوصول إلى اليقين.

يظهر دور العقل في معالجة البيانات الحسية حيث يقوم "بتجريد المفاهيم الكلية من الحالات الجزئية" **(خاصة، شريف. (2018)، ص4)** فالعقل الإنساني هو عارف بالقوة ولا يصبح عارفًا بالفعل إلا من خلال تفاعله مع المعطيات الحسية "المؤكّدة للعناية والاختراع بالدّعم العقلي ألبرهاني"**(خاصة، شريف. (2018)، ص11)** بهذه العملية ينتقل العقل من الوجود المحسوس للصورة إلى وجودها المعقول بعد تجردها من المادة.

يعتبر الهيكل المعرفي لابن رشد هو البرهان أي المنهج القائم على القياس المنطقي لأن البرهان يمثل الطريق الأكثر صرامة وموثوقية لبلوغ اليقين "من هنا يتأسس البعد العقلي في نظرية المعرفة لديه حيث يحتل العقل مكانة مركزية بوصفه جوهر الإدراك وغايته بلوغ الحقيقة عبر التأمل المنطقي والاستدلال البرهاني" **(محمود، حمدي سيد محمد. (2025، 6 أبريل))** فقد رأى أن هذا المنهج مرن وموسوعي يمكن تطبيقه في جميع مجالات البحث المتاحة للإنسان وهو ما يميز المعرفة الرشدية (البرهان) عن المعارف الأخرى التي تهتم بمنهج وأسلوب واحد دون الانفتاح على تخصصات ومسالك العلمية الأخرى.

يعتبر عمل ابن رشد في التوحيد بين الحكمة والشريعة حجر الزاوية في مشروعه بأكمله من خلال مبدأه الشهير: "الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له" **(كاطع، آ. ج. (2016)، ص1)**فهذه المسلمة ليست مجرد وانما إعلان عن ضرورة إبستمولوجية فالحكمة (الفلسفة) والشريعة (الدين) في نظره

ISSN : 2625 - 8943

طريقان مختلفان لا كن هما يؤديان إلى حقيقة واحدة لا تتجزأ ويصفهما بأنهما "المصطحبتان بالطبع المتحابتان بالجوهر والغريزة"(**ابن رشد الحفيد. (د. ت.)، ص67**)

"ينشأ التعارض الظاهري بين النص الحرفي للشريعة وبين نتيجة توصل إليها البرهان العقلي عند ابن رشد في وجوب اللجوء إلى التأويل المجازي للنص"(**محمود، ح. س. م. (2025، 6 أبريل)**) حيث لا يُقصد بالتأويل تحريف النص وانما هو بحث عن معناه الباطني "الأعمق المخصص ل الخواص أو الراسخين في العلم بينما يكفي المعنى الظاهري لـ الجمهور"(**موسى، م. ي. (2014)**)، فقد وضع ابن رشد قواعد صارمة لهذا التأويل مرجعها قانون التأويل العربي، يقول :"لا ينبغي لأي من الجمهور من الناس أن يخوضوا في تأويل النصوص القرآنية والأحاديث إلا إذا امتلكوا حق البرهان واستخدموا سلاح العقل بالطريقة الصحيحة كي يتسنى لهم اكتشاف غاية التأويل من نتيجته ،في التعامل مع ظاهر النص الديني" (غربي، س. (د. ت.)، ص4)

3) التأويل ووحدة الحقيقة: الأساس الفلسفي للبحوث البينية في فكر ابن رشد

يعتبر التأويل لدى ابن رشد استراتيجية متطورة لحل نزاعات النماذج الفكرية المتعارضة ظاهريًا (النص الحرفي والبرهان المنطقي) فالتأويل يرفض إلغاء أي منهما مما يخلق فهمًا جديدًا ومتكاملاً الذي يقع في صميم التركيب الأبحاث البينية التي نفتقدها في الساحة العربية، "يجادل ابن رشد بأن القرآن نفسه يحث على النظر العقلي والتفكر في الخلق مما يجعل الفلسفة فريضة شرعية على أهلها" (**رجب، م. (2015، 6 يوليو).**) ويرى أن النظر في كتب القدماء حتى لو كانوا من غير المسلمين كالإغريق، واجب بالشرع لأن المعرفة تُبنى بشكل تراكمي" (**رجب، م. (2015، 6 يوليو)**) مما يوفر تبريرًا لدمج التقاليد الفكرية المختلفة والمتنوعة، من هنا تظهر نظرية المعرفة عند ابن رشد التي بطبيعتها تكاملية وغير اختزالية فهو لا يلغي الحواس لصالح العقل ولا المعنى الحرفي لصالح التأويل بل يبني نظامًا هرميًا يكون فيه لكل مستوى صلاحيته وجمهوره، ولكنها جميعًا تتناغم في النهاية تحت المبدأ الأعلى للحقيقة البرهانية.

تعتبر وحدة الحقيقة كأساس فلسفي متكامل في فكر ابن رشد، فمقولة الحق لا يضاد الحق بمثابة الأساس الفلسفي لنجاح أي بحث يجمع بين تخصصات مختلفة حتى وإن لم يُذكر هذا المبدأ، فلكي يستطيع الباحث توحيد نتائجه من حقول متنوعة فيجب أن يفترض أنه سيكتشف واقعًا واحدًا متماسكًا وإن اختلف منهجه بدون هذا الافتراض تصبح المعرفة مجرد مجموعة من "الألعاب اللغوية، فالهدف الأساسي

للأبحاث البينية هو توحيد بناء المعرفة المتناثرة والمتشظية بواسطة تطبيق عملي للالتزام بوجود حقيقة واحدة غير متناقضة.

4) البرهان كـ "لغة مشتركة" وتصنيف الخطاب كنموذج للتواصل البيني

تختلف المنهجيات اختلافًا كبيرًا بين التخصصات (مثل التحليل التاريخي مقابل التجربة المعملية) عكس ما ركز عليه ابن رشد في مفهوم البرهان الذي يشير إلى الحاجة المشتركة والأساسية في الصرامة البرهانية والاستدلال المنطقي القائم على الأدلة، "فالبرهان ليس تقنية محددة بقدر ما هو التزام بالاتساق المنطقي والانطلاق من مقدمات سليمة" **(خاصة، ش. (2018)، ص: 103-117)** هذا الالتزام يعمل بمثابة لغة مشتركة أو أرضية مشتركة تسمح للباحث من مختلف المجالات بتقييم ادعاءات بعضهم البعض وبناء فهم مشترك وتنجح المشاريع البينية الحديثة عندما تؤسس لمثل هذا الإطار المشترك "من خلال توسيع حدود البحث التقليدي تسهم الدراسات البينية في مواجهة التحديات العالمية المعقدة بطرق مبتكرة ومستدامة" **(عبدالعزيز، ن.ط. 2024)**

تمثل نظرة ابن رشد الى الجماهير تصورات مختلفة تتطلب أنماطًا متنوعة من الخطاب، تتلاءم مع رؤية حاسمة للأبحاث البينية، التي تتطلب التعاون الفعال مع القدرة والتنقل بين هذه الأنماط من الخطاب لضمان الفهم المتبادل" **((Habing, K., & Ruan, L. (2025)** هنا تكمن قوة النموذج الرشدي الذي يتجاوز تصنيف أساليب التواصل مع الجمهور فهو يقدم نظرية شاملة ومتنوعة للمعرفة، فكل هذا ينطوي على مسؤولية الباحث المتأصلة في البحث البيني حيث يجب ترجمة النتائج المعقدة (البرهانية) بعناية إلى سياسات عامة (جدلية) وروايات عامة (خطابية) لتوجيه العمل وتجنب سوء الفهم أو الاضطراب الاجتماعي.

5) من البرهان إلى الجمهور: نموذج ابن رشد لتصنيف الخطاب وتطبيقاته في الأبحاث البينية

تشكل قراءة ابن رشد للجمهور وفهمه تصنيف ثلاثي لأنواع الخطاب (الخطابي، والجدلي، والبرهاني)، حيث "يرى أن أغلب الناس لا يستطيعون إدراك الحقيقة إلا من خلال الخطابة والموعظة، بينما يتوجه الجدل إلى أهل الكلام وأصحاب المذاهب، أما البرهان فهو أعلى مراتب اليقين، ويختص به

الفلاسفة والمتأملون في الوجود. بهذا التصور، يضع ابن رشد سلمًا معرفيًا يُفاضل فيه بين الطرق المؤدية إلى الحقيقة، دون أن يُقصي أحدًا، لكنه يُميز بشكل حاسم بين درجات الإقناع وقوة الحجة" **(محمود، ح. س. (2025، 6 أبريل).)**.

فالخطاب البرهاني يقابله الأبحاث الأولية المحكّمة وهو مجال الخبراء، أما الخطاب الجدلي فهو يعكس النقاشات الفكرية التي تُناقش الحجج ولكنها قد لا تكون قد وصلت بعد إلى اليقين البرهاني، أما الخطاب الخطابي يوازي التواصل العلمي والتوعية العامة وموجزات السياسات، حيث تُترجم الحقائق البرهانية المعقدة لجمهور غير متخصص" (**Rosenthal, E. I. J. (2025, April 25)**)

تشكل أوجه التشابه بين المشروع الفلسفي الرشدي والابحاث البينية تلاحم قويا خصوصا في المفهوم المقابل للوظيفة أو الهدف الأساسي في المعرفة المتنوعة التي تنفتح على العلوم الأخرى من أجل توفير المبرر الفلسفي الأساسي لدمج المجالات المعرفة المتنوعة في قالب متماسك "فالمنهج البرهاني" **(محمود، ح. س. (2025، 6 أبريل))** الذي يقدم صرامة منهجية مشتركة في الإطار العقلي المشترك من أجل تأسيس معيار عالمي لسد الفجوات بين التخصصات وتمكين التحقق المتبادل بين التخصصات.

7 ابن رشد الباحث البيني: نموذج عملي لتكامل المعرفة النظرية والتطبيقية

يشكل التوفيق بين الحكمة والشريعة لدى ابن رشد تكاملا معرفيا لحل التناقضات الظاهرية بين الفلسفة والدين نظرا للاختلاف المعطيات بينهما وخلق تفسير موحد يؤكد على وجود طريقين مختلفين في البرهنة من اجل الوصول الى غاية واحدة، "متجاوز في ذلك الجمود العقائدي ونقده للمتكلمين"(محمود، ح. س. (2025، 6 أبريل)) في انغلاقهم الفكري وإعطاء الأولوية للبرهان القائم على الأدلة وعدم التمسك بمدرسة فكرية واحدة مما يحد من الراي الموسع للبحث والسقوط في الوثوقية والتعصب وعدم تقبل الراي الاخر، فالأبحاث البينية تعتمد على متعدد الوسائط من اجل معرفة فعالة بطرق مختلفة كي تصل الى نتائجها الواضحة للجمهور سواء كانوا من الخبراء أو النظراء أو العامة.

يوضح فكر ومنهج ابن رشد القيمة العملية من خلال تطبيقه على اشكالات وتحديات ملموسة، لقد كان ابن رشد نفسه مثالًا للموسوعية التي تمثل النموذج المثالي للباحث البيني فلم يكن "فيلسوفًا فحسب بل كان أيضًا طبيبًا وقاضيًا وعالم فلك"(Hillier, H. C. (n.d.). *Ibn Rushd (Averroes) (1126–1198)*) لقد

ISSN : 2625 - 8943

"جسدت أعماله تكامل المعرفة النظرية والتطبيقية باستخدام تفسير متنوّع لمجموعة من أشكال التعاون بين التخصصات" ((Almasalmeh, B. (2024)) حيث يمكن تطبيق المنهج الرشدي على النحو التالي:

- المعرفة البرهانية: يعتبر مجال العلوم الطبيعية الفيزياء، الكيمياء، البيولوجيا التي توفر البيانات والنماذج الأساسية لأنظمة العلمية وهو أساس الحقيقة اليقينية.
- التوفيق مع الحكمة لدمج هذه البيانات مع علوم الاقتصاد لدراسة تأثيرات علم الاجتماع وفهم الاستجابة المجتمعية وخلق المساواة مع العلوم السياسية والأخلاق لمعالجة مسائل العدالة والمسؤولية الذي يوازي تكامل منهج ابن رشد بين الفيزياء وما وراء الطبيعة.
- التفاعل مع الشريعة والقيم المجتمعية بدمج النتائج العلمية مع النظم الثقافية والقيمية الراسخة في المجتمع لأن الحل التقني الذي يتجاهله الجمهور ومعتقداته ورواياته محكوم عليه بالفشل مما جعله يقدم منهجه في التأويل نموذجًا لكيفية التعامل باحترام مع هذه النظم القيمية وتفسيرها في ضوء الأدلة البرهانية بدلاً من رفضها.
- إيصال الحقيقة يرتبط باستخدام النتائج والخطاب المناسب لجميع أفراد المجتمع فالبرهاني للنظراء العلماء والجدلي للمناقشة وكذلك السياسات، والخطابي للحملات التوعية العامة.
-

6) نقد ابن رشد للمتكلمين: كنموذج لتحديات الانغلاق المنهجي في البحث البيني

يمثل نقد ابن رشد الحاد للمتكلمين (الاشاعرة) حيث "ينطلق ابن رشد من تصور معرفي عقلاني يرى في العقل أداة جوهرية لفهم الوجود ويعتبر أن الإنسان بما هو كائن عاقل يمتلك قابلية فطرية لاكتساب المعرفة عبر الحواس أولًا ثم العقل ثانيًا في تدرج متصاعد نحو التجريد والكليّات" (محمود، ح. س. م. (2025، 6 أبريل))، كنموذج لفهم التحديات التي تواجه الأبحاث البينية، فلم ينتقدهم ابن رشد بسبب إيمانهم بل بسبب ما رآه من مناهجهم المعيبة وغير البرهانية وميلهم إلى إجبار الواقع على التوافق مع عقائدهم المسبقة بدلاً من اتباع الأدلة، كان الحل الذي قدمه ابن رشد هو "الدفاع عن منهج عالمي متفوق (البرهان) والمطالبة بحرية البحث للمؤهلين له" (رجب، م. (2015، 6 يوليو).

خاتمة:

نصل في ختام هذا الطرح إلى أن المشروع الفلسفي لابن رشد لا يمثل مجرد إرث تاريخي يُحتفى به بل هو في جوهره نموذج إبستيمولوجي ومنهجي حي ومتكامل لأن ما قدمه الفيلسوف القرطبي من خلال إطاره الصارم القائم على "**وحدة الحقيقة**"، ومركزية "**المنهج البرهاني** "كمعيار عالمي لليقين واستراتيجيته المنظمة في "**التأويل**"، ليس مجرد توفيق بين مجالين (الفلسفة والدين)، بل هو في قراءتنا تأسيس لأرضية مشتركة يمكن أن تقف عليها كل العلوم.

تشكل الدعوة إلى **الأبحاث البينية** في ساحتنا العربية أساسا فلسفيا متين نبررها في ان ابن رشد يتميز بالشمولية والموسوعية كطبيب وقاضٍ وفيلسوف فهو تجسيد حي لـ "الباحث البيني" المثالي، فإن العودة إلى ابن رشد اليوم ليست إسقاطاً تاريخياً أو ترفاً فكرياً بل هي ضرورة منهجية إننا لا ندعو إلى استنساخ أفكاره، بل إلى استلهام **روحه التركيبية** والتزامه الصارم بالبرهان العقلي كـ "لغة مشتركة" بين التخصصات، لقد آن الأوان لإعادة اكتشاف ابن رشد ليس كفيلسوف يوفّق بين العقل والنقل فحسب بل كرائد أسس لـ "سعي متكامل قائم على الأدلة وهو ما نراه أقدم وأنبل مهام العقل البشري والشرط الضروري لتوحيد بناء المعرفة المتشظية في عالمنا المعاصر.

7 النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة:

1. **المشروع الرشدي نموذج إبستيمولوجي حي:** خلصت الدراسة إلى أن المشروع الفلسفي لابن رشد ليس مجرد إرث تاريخي، بل هو في جوهره "**نموذج إبستيمولوجي ومنهجي حي ومتكامل**".
2. **تأسيس أرضية مشتركة للعلوم:** إن ما قدمه ابن رشد (القائم على وحدة الحقيقة، والمنهج البرهاني، والتأويل) لا يقتصر على التوفيق بين الفلسفة والدين، بل هو "**تأسيس لأرضية مشتركة يمكن أن تقف عليها كل العلوم**".
3. **الرد على أزمة التخصص المفرط:** يقدم النموذج الرشدي "**الاستجابة الأكثر جذرية**" للمفارقة التي يعيشها البحث الأكاديمي المعاصر (التخصص المفرط والانغلاق البحثي)، حيث يُعيد ابن رشد اكتشاف "القوة الشمولية للعلم" في مواجهة تحول المعرفة إلى "جزر منعزلة".
4. **نقد الانغلاق المنهجي:** نقد ابن رشد للمتكلمين كان في جوهره نقداً "**للانغلاق المنهجي والوثوقية**" (رفض الدليل من خارج التخصص)، وهو تماماً ما تعاني منه الأوساط الأكاديمية اليوم.

ISSN : 2625 - 8943

5. **ابن رشد كباحث بيني مثالي:** يتميز ابن رشد بـ "الشمولية والموسوعية" (كطبيب وقاضٍ وفيلسوف)، مما يجعله "**تجسيداً حياً لـ 'الباحث البيني' المثالي**".
6. **الدعوة لاستلهام الروح التركيبية:** العودة إلى ابن رشد اليوم ليست "إسقاطاً تاريخياً أو ترفاً فكرياً" بل هي "**ضرورة منهجية**"؛ فالدعوة ليست لاستنساخ أفكاره، بل "**لاستلهام روحه التركيبية**" والتزامه بالبرهان العقلي كـ "لغة مشتركة" بين التخصصات.
7. **النتيجة النهائية (إعادة الاكتشاف):** خلصت الدراسة إلى أنه قد "آن الأوان لإعادة اكتشاف ابن رشد" ليس فقط كموفق بين العقل والنقل، بل "**كرائد أسس لـ 'سعي متكامل قائم على الأدلة'**"، وهو ما يُعتبر "الشرط الضروري لتوحيد بناء المعرفة المتشظية في عالمنا المعاصر".

ISSN : 2625 - 8943

المراجع العربية:

ابن رشد الحفيد. (د. ت.). فصل المقال. المكتبة الشاملة.

https://shamela.ws/book/12727/46

البصلة، عائدة سعيد. (2024). الدراسات البينية ودورها في تعزيز الهوية اللغوية. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 6(4)، 129-158.

https://doi.org/10.53286/arts.v614.2179

البكري، عائشة علي محمد. (٢٠٢٣، مارس). الدراسات البينية في البحوث التربوية الواقع والتحديات ومقترحات التطوير من وجهة نظر أعضاء هيئة التدريس بكليتي التربية بجامعة المجمعة. مجلة العلوم الإنسانية و الإدارية، (٣٠)، ٤٨-٧٤.

https://doi.org/10.56760/LUME4844

خاصة، ش. (2018). ابن رشد بين التنظير للمعرفة والالتزام الابستيمولوجي بالمنهج ألبرهاني. دراسات فلسفية، 15(2)، 103–117.

https://asjp.cerist.dz/en/article/66204

خاصة، شريف. (2018). ابن رشد بين التنظير المنهجي للمعرفة والالتزام الابستيمولوجي بالمنهج البرهاني. دراسات فلسفية، 15(2)، 1–15.

رجب، م. (2015، 6 يوليو). حول مفهوم الفلسفة عند ابن رشد – 2. Der Klassiker-Bund.

https://klassikerbund.wordpress.com/2015/07/06/%D8%AD%D9%88%D9%84%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D8%A7%D8%A8%D9%86-/%D8%B1%D8%B4%D8%AF-2

عباس، م. (2011). الفلسفة العقلانية عند ابن رشد. مجلة حوليات التراث، 11، 7–19.

عبده، هاني خميس أحمد. (2016). البحوث البينية وتقدم المجتمعات الإنسانية خلال الألفية الجديدة: تجارب عملية وخيارات مستقبلية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، 7(3)، 155–165.

https://asjp.cerist.dz/en/article/66204

ISSN : 2625 - 8943

عبده، هاني خميس أحمد. (د.ت.). البحوث البينية وتقدم المجتمعات الإنسانية خلال الألفية الجديدة: تجارب عملية وخيارات مستقبلية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، 155-165.

عبدالعزيز، ن. ط. (2024). الدراسات البينية. Scribd.

https://fr.scribd.com/document/808110799/الدراسات-البينية

غربي، س. (د. ت.). إشكالية التأويل لدى ابن رشد من النقد إلى سبيل الاجتهاد. مجلة الباحث للعلوم الرياضية والاجتماعية، 04(07)، 388–397.

قاطع، آ. ج. (2016). فلسفة ابن رشد ونظريته المعرفية. مجلة جامعة ذي قار، 11(1)، 108–122.

محمود، ح. س. م. (محرر). (2024). مجلة اتجاهات سياسية، 7(27). المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية الاقتصادية والسياسية.

محمود، حمدي سيد محمد. (2025، 6 أبريل). نظرية المعرفة عند ابن رشد: العقل، التجربة، والتأويل الفلسفي. الحوار المتمدن.

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=863985

موسى، م. ي. (2014). عمله في التوفيق بين الحكمة والشريعة. في ابن رشد الفيلسوف. مؤسسة هنداوي.

https://www.hindawi.org/books/97046206/3/

النعيم، عبد الله. (2022، 25 مايو). الدين والفلسفة عند ابن رشد. The Evolution of Sharia.

https://evolutionofsharia.org/2022/05/25/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D8%B1%D8%B4%D8%AF/

النعيم، عبد الله أحمد. (2023). الإسلام وعلمانية الدولة. Internet Archive.

ISSN : 2625 - 8943

المراجع الأجنبية:

Almasalmeh, B. (2024). Integrating Social Sciences and Humanities in Interdisciplinary Research. *Tajseer Journal*, 6(1).
https://doi.org/10.29117/tis.2024.0169

Butterworth, C. E. (2011). Arabic Contributions to Medieval Political Theory. In G. Klosko (Ed.), *The Oxford Handbook of the History of Political Philosophy* (p. 13). Oxford University Press.

Ruan, L. (2025). Digital humanities in US academic libraries: case studies. *Digital Transformation and Society*, 4(1), 90–104. & Habing, K.
https://doi.org/10.1108/DTS-03-2024-0040

Hillier, H. C. (n.d.). *Ibn Rushd (Averroes)* (1126–1198). Internet Encyclopedia of Philosophy.
https://iep.utm.edu/ibn-rushd-averroes .

Rosenthal, E. I. J. (2025, April 25). *Averroës*. Encyclopedia Britannica.
https://www.britannica.com/biography/Averroes

ISSN : 2625 - 8943

الموسيقي الشّعبيّة العُمانيّة، "الانصراف"
مقاربة موسيقولوجيّة تحليليّة

Omani folk music, " Al-Insiraf "
A musicological analytical approach

د. محمّد الكتّاري- جامعة تونس،المعهد العالي للموسيقى بتونس

الإيميل:ktarimed@hotmail.com

الملخّص:

سنتناول بالبحث في هذا المقال جانبا من الممارسات الموسيقيّة المتعارف عليها في المجتمع العُماني والمتمثّلة في "الانصراف"، وسنعتمد في بحثنا على مثال غنائي من تنفيذ "فرقة بهلاء للموسيقى الشّعبيّة"، وهو "رزحة الانصراف" " سَيِّدْنَا مَا نِصَالِحْ " من خلال مقطع مرئي في قناة "Jddj Jdjd" على موقع "يوتيوب" (YouTube)، وهذا المقطع منزّل بتاريخ 30-10-2022.

الاشكاليّات:

تتلخّص اشكاليّة البحث في النّقاط التّالية:

ما هو أثر الإيقاع الشّعري على الخلايا الإيقاعيّة اللّحنيّة؟

ما هي أهمّ المميّزات الإيقاعيّة لـ"الانصراف"؟

ما هي أهمّ المميّزات اللّحنيّة لـ"الانصراف"؟ وهل يمكن إيجاد رابط تاريخي مع الممارسات الموسيقيّة القديمة المذكورة في أمّهات الكتب؟

سنعتمد في هذا البحث على مجموعة من البرمجيّات الرّقميّة كالتّالي:

برمجيّة (MuseScore)

برمجيّة (Adobe Audition)

برمجيّة (Adobe Photoshop)

برمجيّة (Praat)

أهمّ الاستنتاجات:

بدأ "الرّزيحة" الغناء باستعمال الإيقاع، حيث تمّ غناء البيت الأوّل والثّاني مرّتين. وقد تمّ غناء كلّ من البيتين الأوّل والثّاني في ثمانية 8 مقاييس موسيقيّة، أي أنّ كلّ بيت يحتوي أربعة 4 مقاييس موسيقيّة. كما نلاحظ أنّ سرعة النّبض الإيقاعي تساوي 111 نبضة في الدّقيقة، ويعتبر نسقها سريعا نسبيّا.

ISSN : 2625 - 8943

نلاحظ أنّ المسار اللّحني الموسيقي المستعمل يشبه إلى حدّ كبير المسار اللّحني لمقام "العجم". كما استعملت طبقة (السّنبلة) حيث تميّزت هذه الطّبقة بارتفاعها الحادّ. كما لاحظنا وجود نفس خماسي في المستوى اللّحني، حيث يعتمد اللّحن على ثلاث درجات موسيقيّة يفصل بينها "بعد طنيني" (دو-ري-مي) وينهي "الرّزّيحة" الجملة بالنّزول للرّباعيّة السّفلى المناسبة للثّنائيّة (ري-لا) في نهاية كلّ جملة موسيقيّة.

الكلمات المفاتيح:

الرّزحة، الانصراف، الشّلّات، الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة، سلطنة عُمان، ولاية بهلاء، الخلايا الإيقاعيّة اللّحنيّة، برمجيّات التّحليل الموسيقي.

Abstract

In this article, we will explore an aspect of the musical practices recognized in Omani society, represented by "Al-Insiraf", and we will base our research on a musical example performed by the "Bahla Traditional Music Group", which is the "Razha Al-Insiraf" "Sayidna Ma Nisaleh" through a video clip on the "Jddj Jdjd" channel on YouTube, which was uploaded on 30-10-2022.

The research problem can be summarized in the following points:

- What is the effect of the poetic rhythm on the melodic rhythmic cells?
- What are the most important rhythmic features of "Al-Insiraf"?
- What are the most important melodic features of "Al-Insiraf"? And can a historical link be found with the musical practices mentioned in ancient texts?

We will use the following collection of digital software for this research:

- Software (MuseScore)
- Software (Adobe Audition)
- Software (Adobe Photoshop)
- Software (Pratt)

Most significant findings

"Al-Razihah" began singing using rhythm, with the first and second verses sung twice. Each of the first and second verses was sung in eight musical measures, meaning that each verse contains four musical measures. It is noted that the rhythmic pulse speed is 111 beats per minute, and its tempo is considered relatively fast. It is observed that the musical melody used closely resembles the melody of the "Ajam" mode. The layer of (Sunbulah) was used, which is characterized by its sharp elevation. We also noted the presence of the same pentatonic level in the melodic level, where the melody relies on three musical degrees separated by a "tonic interval" (DO-Ré-Mi) and ends the "Razihah" phrase by descending to the lower tetrachord suitable for the duo (Ré-La) at the end of each musical phrase.

Keywords

Al-Razha, Al-Insiraf, Al-Shalat, Popular Music Practices, Sultanate of Oman, Wilayat Bahla, Melodic Rhythmic Cells, Music Analysis Software.

1- المقدّمة

يُعدّ التّراث الشّعبي، بشقّيه المادّي وغير المادّي، انعكاسًا حيًّا لتراكم الخبرات الإنسانيّة عبر الزّمن، وهو يشكّل ذاكرة جماعيّة تحفظ من خلالها الشّعوب هويّتها الثّقافيّة وتعبيراتها الحضاريّة المتنوّعة. ويُنظر إلى هذا التّراث كمنظومة متكاملة تضمّ المعارف والممارسات والمعتقدات والقيم الّتي ساهمت في تشكيل البناء الثّقافي والاجتماعي للمجتمعات.

تبرز أهمّيّة التّراث الشّعبي غير المّادي بشكل خاصّ في كونه مرآة حيّة تعكس عمق الفهم للبيئة الثّقافيّة الّتي نشأ فيها، إذ يُعدّ من المفاتيح الأساسيّة لفهم المعارف الإنسانيّة وممارساتها الرّمزية والجماليّة والطقسيّة. ويكمن تميّزه فيما يحمله من ثراء دلالي وتعبيري مرتبط بالحياة اليوميّة وتحوّلاتها المستمرّة (أيّوب، 1988، صفحة 80)، وفي هذا الإطار، يُشكّل الغناء الشّعبي ركيزة أساسيّة ضمن منظومة الموسيقى الشّعبيّة، إذ يتجاوز كونه مجرّد وسيلة تعبير فنّيّ، ليؤدّي أدوارًا وظيفيّة ورمزيّة متشابكة مع مكوّنات تراثيّة أخرى. فالغناء الشّعبي غالبًا ما يكون جزءًا لا يتجزّأ من العادات والتّقاليد والمناسبات

ISSN : 2625 - 8943

الاجتماعيّة والدّينيّة، حيث يُسهم حضوره في إضفاء المعنى وتعميق البعد الرّمزي والوجداني لتلك الطّقوس. ومن هذا المنطلق، تتجلّى أهميّته بوصفه عنصرًا محوريًّا في تشكيل الهويّة الثّقافيّة، وحاملًا لجملة من القيم الاجتماعيّة والتّعبيرات الجماليّة المتأصّلة في الذّاكرة الجماعيّة.

يتّفق معظم علماء الأنثروبولوجيا على أن الموروثات الشّعبيّة، بما فيها الموسيقى والشّعر والرّقص، تُشكّل رصيدًا ثقافيًّا غنيًّا ومتجدّدًا، وتُعدّ من الرّكائز الأساسيّة للفنون التعبيريّة ذات الطّابع الوجداني. وتمتاز هذه الفنون بتنوّعها وتعقيدها وعمقها، إذ تعبّر بصدق وشفافيّة عن مشاعر وتجارب المجتمعات الّتي تنبثق منها. كما أنّها تتكيّف مع التّحوّلات الاجتماعيّة والزّمانيّة من خلال عمليّات تطوّر مستمرّة، ما يساهم في ضمان استمراريّتها وبقائها كجزء أصيل من الهويّة الثّقافيّة.

لا يقتصر دور هذا الفنّ التّعبيري على كونه نتاجًا ثقافيًّا فحسب، بل يتعدّى ذلك ليصبح عنصرًا فاعلًا في تشكيل السّلوك الفردي ونمط الحياة الجماعيّة. فهو يساهم في ترسيخ الهويّة الثّقافيّة، وتعزيز الرّوابط الاجتماعيّة، وتنظيم البنيّة المجتمعيّة. وبناءً على هذه الأهمّيّة البالغة، يفرض هذا الفنّ على الباحثين والمهتمّين تناولًا منهجيًّا معمّقًا يشمل الحفظ، والتّوثيق، والتّحليل الدّقيق، إلى جانب دراسة تأثيراته الاجتماعيّة والثّقافيّة، بما يضمن صون هذا التّراث الحيّ وتطويره في ظلّ التّحوّلات المعاصرة (قطاط، 1984، صفحة 58).

تزخر سلطنة عُمان بإرث حضاريّ وتاريخيّ ثريّ، يتضمّن موروثًا ثقافيًّا متنوّعًا يُجسّد عمق العلاقة بين الإنسان العُماني وأنماط حياته الاجتماعيّة والبيئة الطّبيعيّة الّتي نشأ فيها وتفاعل معها. ويتجلّى هذا الارتباط في حرص العُمانيّين على الحفاظ المستمرّ على مقوّمات هويّتهم، الّتي تنعكس بوضوح في العادات والتّقاليد والممارسات الثّقافيّة المتوارثة عبر الأجيال، والّتي تُعدّ من الرّكائز الأساسيّة في ترسيخ الهويّة الوطنيّة العُمانيّة وضمان استمراريّتها.

وفي هذا السّياق، يبرز التّراث الموسيقي الشّعبي العُماني كعنصر محوريّ ضمن المنظومة الثّقافيّة، لما يحمله من رموز ودلالات تعبيريّة تتجاوز حدود الزّمان والمكان. فهو يعكس تفاصيل الحياة اليوميّة، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمناسبات الاجتماعيّة، والبيئة الجغرافيّة والثّقافيّة الّتي تشكّل الإطار المرجعي للإنسان العُماني. ومن هذا المنطلق، فإنّ دراسة أحد الأنماط الموسيقيّة الشّعبيّة في عُمان لا تقتصر على المقاربة الفنّيّة فحسب، بل تُعد في جوهرها مقاربة ثقافيّة موسيقولوجيّة تستوجب التّعمق في أبعاده

ISSN : 2625 - 8943

البنيويّة والجماليّة والاجتماعيّة، واستكشاف صلته بالهويّة الجماعيّة والسّياق التّاريخي والمعرفي الذي نشأ وتطوّر ضمنه.

سنتناول بالبحث في هذا المقال جانبا من الممارسة الموسيقيّة متعارف عليها في المجتمع العُماني والمتمثّلة في "رزحة الانصراف"1 أو "رزحة الوداع" (شوقي، 1989، الصفحات 185-184)، والّتي تعتبر من أشهر الفنون الموسيقيّة العُمانيّة الّتي تؤدّى في أغلب المناسبات الاحتفاليّة. وسنعتمد في بحثنا على مثال غنائيّ من تنفيذ "فرقة بَهْلَاء للموسيقى الشّعبيّة"، والّتي تنتمي لولاية "بَهْلَاء" الواقعة في محافظة الدّاخليّة من سلطنة عُمان بقيادة "العقيد"2 الوالد "مُحَمَّدْ بِنْ سُلِيمَانْ بِنْ حُمِيدْ الشّكِيلِي".

1.خريطة توضيحيّة لموقع سلطنة عُمان

(وزارة الخارجيّة العُمانيّة، 2024)

ISSN : 2625 - 8943

2.خريطة توضيحيّة لموقع ولاية بهلاء (دائرة حمراء)

(وزارة الخارجيّة العُمانيّة، 2024)

سنتناول بالدّرس في هذا المقال مثالا ينتمي للموسيقى الشّعبيّة العُمانيّة وهو "رزحة الانصراف" "سَيِّدْنَا مَا نِصَالِحْ" من خلال مقطع مرئيّ في قناة "Jddj Jdjd" على موقع "يوتيوب" (YouTube) (فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة، 2022).

ويعود اختيارنا إلى الموسيقى الشّعبيّة العُمانيّة نظرا لثراء مخزونها الثّقافي المتجذّر في الموروث الشّفاهي اللّامادّي العُماني. وسنتطرّق في التّحليل الموسيقي بالأساس إلى طريقة تقليديّة متعارف عليها، ومع ما يشهده العالم من تطوّر رقميّ تكنولوجيّ في جميع الميادين، ارتأينا أن نُضيف طريقة مستحدثة قائمة على تقنيّات وبرمجيّات حديثة ترتكز على أسلوب منطقيّ رياضيّ والّتي اعتمدها من قبل العديد من الباحثين مثل "أمين بيّهم" من لبنان و"أنس غراب" من تونس.

ونتلخّص اشكاليّة البحث في النّقاط التّالية:

- ما هو أثر الإيقاع الشّعري على الخلايا الإيقاعيّة اللّحنيّة؟
- ما هي أهمّ المميّزات الإيقاعيّة لـ"الانصراف"؟
- ماهي أهمّ المميّزات اللّحنيّة لـ"الانصراف"؟ وهل يمكن إيجاد رابط تاريخي مع النّظريّات الموسيقيّة القديمة المذكورة في أمّهات الكتب؟

سنعتمد في هذا البحث على مجموعة من البرمجيّات الرّقميّة كالتّالي:

- برمجيّة (MuseScore) لكتابة النّصوص الموسيقيّة وكلّ ما يتعلّق بها من رموز وألفاظ شعريّة.

- برمجيّة (Adobe Audition) لتحديد الجمل الموسيقيّة ومكوّنات الطّيف الصّوتي الخاص بها وتحديد الأبعاد بين الدّرجات الموسيقيّة.
- برمجيّة (Adobe Photoshop) لتحويل الصّور الرّقميّة من البرمجيّات إلى صور رقميّة لغاية استعمالها في برمجيّة (word).
- برمجيّة (Praat) لتحليل الأبعاد الموسيقيّة والقيمة الزّمنيّة للدّرجات وكلّ ما يتعلّق بالصّوت ومكوّناته[3].

2- فرقة "بهلاء" للفنون الشّعبيّة

2-1- تعريف الفرقة

"فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة" بولاية "بهلاء" "من أقدم الفرق الموسيقيّة الشّعبيّة في عُمان" (الشّكيلي، 2022)، وهي فرقة رسميّة مصرّح لها من طرف المديريّة العّامة للفنون التّابعة لوزارة الثّقافة والرّياضة والشّباب. تأسّست الفرقة منذ أكثر من سبعون (70) سنة وتتكوّن من سبع وستّون (67) عضوا. يتراوح أعمار أعضاء الفرقة بين خمسة عشر (15) سنة وثمانون (80) سنة، حيث أنّ نسبة الأعمار بين عشرون (20) وخمس وأربعون (45) سنة هي الفئة المسيطرة على أعمار أعضاء الفرقة بينما أعمار أعضاء الفرقة الّذي يفوق ستّون (60) سنة لا يتجاوز العشرة (10) أعضاء4.

3. ترخيص (2022/2020) "فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة"[5]

سلطنة عمان
وزارة شؤون الفنون
SULTANANATE OF OMAN
Ministry of ARTS AFFAIRS

تـرخيـص
باشهـار فرقـة فنون شعبية

إستنـادا إلـى لائحـة تنظيـم وترخيـص فـرق الفنـون الشـعبية الصـادرة بـالقرار الـوزاري رقـم ١٩٩٦/١٩١م،
وبعد الاطلاع على طلب الترخيص والمستندات والأوراق المقدمة من :

بهلاء للفنون الشعبية ويرئسها الفاضل / محمد بن سليمان بن حميد الشكيلي: (١٣٤٦٩٣٣)
مقرهـــا: ولاية بهلاء
بمحافظـــة : الداخلية

تـقـــــرر

مادة (١): الترخيـــص لفرقـــة (بهلاء للفنون الشعبية) بالعمـــل في مجال الفنون الشعبية.
مادة (٢): على الفرقـة التقيد بأحكام لائحـة تنظيـم وترخيـص فرق الفنون الشعبية المشـار اليها
وأي قوانين أو لوائح تصدر مستقبلا في شأن فرق الفنون الشعبية.
مادة (٣): تم تسجيل هذا الترخيـص لـدى الـوزارة تحت رقـم ٤٠/ جنوب الباطنة بتاريـخ ١٩٩٨/١١/١٠م.
مادة (٤): يسـري العمل بهذا الترخيـص من تاريخ ٢٠٢٠/٠١/١٨م إلى تاريخ ٢٠٢٠/٠٢/٠٥م.
صدر في: ٢٠٢٠/٠٢/٠٥م.

مدير عام الفنـــون

4. ترخيص (2025/2023) "فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة"[6]

وزارة الثقافة والرياضة والشباب
MINISTRY OF CULTURE, SPORTS AND YOUTH
المديرية العامة للفنون
THE DIRECTORATE GENERAL OF ARTS
سلطنة عمان
SULTANATE OF OMAN

ترخيص بإشهار
فرقة فنون شعبية

إستنادا إلى لائحة تنظيم و ترخيص فرق الفنون الشعبية الصادرة بالقرار الوزاري رقم ٢٠٢٢/٨٩م. وبعد الاطلاع على طلب الترخيص والمستندات والأوراق المقدمة من :

فرقة: بهلاء للفنون الشعبية

ويرئسها الفاضل /محمد بن سليمان بن حميد الشكيلي - الرقم المدني : (١٣٤٦٩٢٣)

مقرها: ولاية بهلاء

بمحافظة: الداخلية

تقرر

مادة (١): الترخيص لفرقة (بهلاء للفنون الشعبية) بالعمل في مجال الفنون الشعبية.

مادة (٢): على الفرقة التقيد بإحكام لائحة تنظيم و ترخيص فرق الفنون الشعبية المشار إليها و أي قوانين أو لوائح تصدر مستقبلا في شأن فرق الفنون الشعبية.

مادة (٣): تم تسجيل هذا الترخيص لدى الوزارة تحت رقم ٥٨/ الداخلية بتاريخ ١٩٩٨/١١/١٠م.

مادة (٤): يسري العمل بهذا الترخيص من تاريخ ٢٠٢٣/٠١/٣٠م إلى تاريخ ٢٠٢٥/٠٢/٠١م.

أحمد بن عبدالله البوسعيدي
مدير عام الفنون

صدر في: ٢٠٢٣/٠٢/٠١م

2-2- أعضاء الفرقة ومهامّهم

تحتوي "فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة" على هيكل إداري رسمي يمثّل الفرقة في الدّوائر الحكوميّة ونذكر منهم:

- رئيس الفرقة: "الوالد" "مُحَمَّدْ بِنْ سْلِيمَانْ بِنْ حْمِيدْ الشَّكِيلِي" خمس وسبعون (75) سنة، رئيسا و"عقيدا" للفرقة، وهو المتحدّث الرّسمي للفرقة والمسؤول الأوّل عنها، وتُسند له كلّ المهام الإداريّة والممثّل الأوّل للفرقة في كلّ الدّوائر الحكوميّة في سلطنة عُمان، وتعود إليه المسؤوليّة التّامة في قيادة الفرقة وهو المسؤول الأوّل على كامل أعضائها والمتمثّلة في تقسيم المهام والأدوار بينهم، وبيده عُقْدَةُ الأمر وحلّه بالتّشاور مع الآخرين (الشّكيلي، 2022).

ISSN : 2625 - 8943

5. "الوالد" "مُحَمَّدْ بِنْ سْلِيمَانْ بِنْ حْمِيدْ الشْكِيلِي" "رئيس وعقيد فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة"[7]

- نائب الرّئيس: "الوالد" "سَالِمْ بِنْ سْلِيمَانْ بِنْ حْمِيدْ الشْكِيلِي" سبعون (70) سنة، نائب رئيس الفرقة وشاعرها. وتسند له كلّ مهام الرّئيس ("الوالد" "محمّد بن سليمان بن حميد الشّكيلي") في حالة تعذّره عن قيامه بمهامه لأيّ سبب من الأسباب.
- منسّق الفرقة: "مَاجِدْ بِنْ حْمِيدْ بِنْ سْلِيمَانْ الشْكِيلِي"، اثنين وثلاثون (32) سنة. ومن مهامه التّنسيق بين الرّئيس وبقيّة أعضاء الفرقة مثل مواعيد التّدريبات والاحتفالات ومكانها وزمانها، وهو في نفس الوقت أحد أعضاء "الرّزّيحة"8 و"زِفّين".
- أمين المال: "عَبْدَ اللّه بِنْ جُمْعَه بِنْ سْعِيدْ المْفَرْجِي" سبع وثلاثون (37) سنة، وهو في نفس الوقت أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "الوالد" "أَحْمَدْ بِنْ عَبْدَ اللّه الرّيَامِي" ثمانون (80) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "الوالد" "عَلِي بِنْ سْعِيدْ الهَاشْمِي" خمس وسبعون (75) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "الوالد" "سْلَيِّمْ بِنْ خَلْفَانْ الجَدِيدِي" سبعون (70) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "الوالد" "سْعِيدْ بن عْبِيدْ بِنْ سَلُّومْ الوَرْدِي" خمس وستّون (65) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زفّين" وعازف طبل "الرّحماني".
- "مَحْمُودْ بِنْ مْحَمَّدْ الشْكِيلِي" خمسون (50) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".

ISSN : 2625 - 8943

- "حَامِدْ بِنْ سَالْمِينْ بِنْ صَالِحْ الجَدِيدِي" تسع وأربعون (49) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "عَبْدِ السَّلَامْ بِنْ مُحَمَّدْ بِنْ سْلِيمَانْ الشّكِيلِي" تسع وأربعون (49) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "مُحَمَّدْ بِنْ خَمِيسْ بِنْ صَالِحْ المَحْرُوقِي" خمس وأربعون (45) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "سَالِمْ بِنْ عَلِي بِنْ مَرْهُونْ الرِّيَامِي" أربعون (40) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "حَمَدْ بِنْ سْلَيِّمْ بِنْ خَلْفَانْ الجَدِيدِي" تسع وثلاثون (39) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "حْمُودْ بِنْ عَلِي بِنْ مَرْهُونْ الرِّيَامِي" ثمان وثلاثون (38) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "زَهْرَانْ بِنْ سَالِمْ بِنْ مُحَمَّدْ الوَرْدِي" خمس وثلاثون (35) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "مَحْمُودْ بن نَصِيبْ العَبْرِي" ثلاث وثلاثون (33) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين" وعازف طبل "الرّحماني".
- "حَمَدْ بِنْ سْوِيدْ بِنْ خَمِيسْ الشّكِيلِي" ثلاث وثلاثون (33) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "جَمَالْ بِنْ عَبْدِ السَّلَامْ بِنْ مُحَمَّدْ الشّكِيلِي" اثنين وثلاثون (32) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "عَبْدَ اللَّه بِنْ حْمِيدْ بِنْ سْلِيمَانْ الشّكِيلِي" اثنين وثلاثون (32) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "حَمَدْ بِنْ سْوِيدْ الجَدِيدِي" ثلاثون (30) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "نَاصِرْ بِنْ حْمِيدْ بِنْ سْلِيمَانْ الشّكِيلِي" ستّ وعشرون (26) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين" وعازف طبل "الكاسر" وعازف على آلة "البرغام" أو "البرغوم".

ISSN : 2625 - 8943

- "مْسَلَّمْ بن نَصِيبْ العَبْرِي" ستّ وعشرون (26) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين" وعازف طبل "الكاسر".
- "أَيْمَنْ بِنْ مَحْمُودْ بِنْ مُحَمَّدْ الشّكِيلِي" خمس وعشرون (25) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين" وكاتب وشاعر ويؤدّي فنّ "العازي".
- "مُصْطَفَى بِنْ سَعِيدْ بِنْ مُحَمَّدْ الشّكِيلِي" ثمان عشر (18) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".
- "صَالِحْ بِنْ مُحَمَّدْ بِنْ صَالِحْ المَحْرُوقِي" خمس عشر (15) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" وهو أصغر عضو في "فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة".

ISSN : 2625 - 8943

6. الباحث رفقة "العقيد" "الوالد" "مُحَمَّدْ بِنْ سْلِيمَانْ بِنْ حْمِيدْ الشْكِيلِي"
"عقيد فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة"[9]

3- تعريف "الاِنْصِرَافْ"

هي "رزحة من نوع "الهَمْبَلْ"10 يُنْشَد فيها شعر قصير البحر والإيقاع فيها ثنائيّ سريع، وفيها يودّع الرّازحون مُضَيِّفِيهِم وقد يمدحونهم، أو يفخرون بأنفسهم وهم سائرون" (شوقي، 1989، صفحة 189).
لـ"الانصراف تسميات عديدة نذكر منها "الوداع"11 (شوقي، 1989، صفحة 193) و"رزفة المشي"12.

7. صفوف متراصّة ومتوازية من "الرّزّيحة" في "رزحة الانصراف" وهم منصرفون من "المقام"13

ISSN : 2625 - 8943

يؤدّي "الرّزّيحة" "الانصراف" في صفوف متراصّة ومتوازية وهم منصرفون من "المُقام"14 (الشّكيلي، 2022) في طريق العودة إلى القرية. يتصدّر ضاربي الطّبول ("الكاسر" و"الرّحماني")15 المسيرة الغنائيّة ومن ورائهم "الزّافّون"16 (شوقي، 1989، صفحة 219) مشرّعين سيوفهم وبنادقهم في الهواء وهم ينشدون "الانصراف".

عادة ما يتقدّم "الانصراف" المجموعة المُستضافة تقديرا من المجموعة المُستضيفة لهم، وهي حركة يودّع فيها "الرّزّيحة" الجماعة الّتي قامت باستضافتهم وهم يمدحونهم ويفخرون بأنفسهم إعلانا منهم عن انتهاء المناسبة الّتي من أجلها انعقدت "الرّزحة".

ISSN : 2625 - 8943

8. صفوف متراصّة ومتوازية من "الرّزّيحة" في "رزحة الانصراف" وهم منصرفون من "المقام"17

9. صفوف متراصّة ومتوازية من "الرّزّيحة" في "رزحة الانصراف" وهم منصرفون من "المقام"18

يذكر الباحث "فتحي الحدّاد" في كتابه "ملامح التّراث الثّقافي العُماني في خمسة آلاف عام الكتاب الثّاني التّراث الثّقافي غير المادّي" "ومثل ما بدأ الصّفّ الأوّل بالسّلام لابدّ أن ينتهي بالانصراف" (الحدّاد، 2015، صفحة 71)، فهي بذلك إعلان شفاهيّ وحركيّ علنيّ عن إنتهاء فنّ "الرّزحة" وغرضها أي المناسبة الّتي من أجلها انعقدت، وعادة ما تكون كلمات هذه "الرّزحة" حماسيّة وفي غرض المدح والفخر، وبهذه "الرّزحة" القصيرة والسّريعة تنتهي كلّ أجزاء فنّ "الرّزحة" ويكتمل المشهد الفنّي للظّاهرة الفنيّة "الرّزحة".

ISSN : 2625 - 8943

4- الآلات الموسيقيّة المستعملة في "الانصراف"

4-1- الكَاسُر

"الكَاسُر" هو طبل صغير من فصيلة الطّبول ذات الرّقمتين، "حجمه أصغر وقُطر رقمته أقصر من طبل "الرّحماني"، فهو يُصدر صوتا حادّا مكمّلا التّناسق الحركي والايقاعي بينه وبين "الرُّحماني"، فالعلاقة بينهما أزليّة ووطيدة وغالبا ما يُضبَط الإيقاع في فنّ "الرّزحة" بهما لأنّ كُلاّ منهما يُكمِّل الآخر في الدّورة الايقاعيّة سواءا كانت ثنائيّة أو ثلاثيّة" (المجمع العربي للموسيقى، 2013).

يعرّف الباحث "يوسف شوقي" "الكَاسُر" فيقول عنه "هو الطّبل الأنحف من ثنائي الطّبول الّتي لا تفترق في أكثر فنون عُمان التّقليديّة، وأحدّها صوتا، وأصغرها قطرا ومحيطا، فهو طبل نحيف صغير القطر إذ قورن بزميله "الرُّحْماني". كسوة جلد الطّبل "الكَاسُر" من جلد الغنم عادة". و"الكَاسُر" أربعة أنواع في الموسيقى الشّعبيّة العُمانيّة: "الكَاسُر"، "الكَاسُر الصّغير"، "الكَاسُر مسندو"، "الكَاسُر المفلطح" (شوقي، 1989، الصفحات 396-398).

ويعرّف الباحث مسلّم الكثيري "الكَاسُر" "هو أحد الطّبلين الأساسيّين في نمط "الرّزحة"، وهو أصغر من الطّبل الآخر "الرُّحماني" وهو ذو رقمتين، وقد وُصِف هذا الطّبل بـ"الكَاسُر" ليدلّ على وظيفته الإيقاعيّة ودوره في الموسيقى التّقليديّة العُمانيّة، وهو يشكّل مع طبل "الرُّحماني" ثاني الطّبول العُمانيّة الأساسيّة، وهو أصغر حجما من طبل "الرُّحماني" وأحدّ صوتا منه" (الكثيري، 2004، صفحة 65).

ISSN : 2625 - 8943

10. الطّبل الصّغير "الكَاسُرْ" (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة)[19]

2-4- الرُّحْمَانِي

يُعتبر "الرُّحْمَانِي" من أهمّ الآلات الإيقاعيّة المستعملة في الفنون العُمانيّة، ويلعب دوراً هامّا في فنّ "الرّزحة" وهو طبل كبير صوته غليظ وقويّ وهو أكبر حجما من طبل "الكَاسُر"، "ويسمّى "الطّبل العود" لما يحمل من دلالات فنيّة ووظائف إيقاعيّة، إضافة لما له من أبعاد اجتماعيّة ثقافيّة تعكس هويّة المجتمع العُماني، فهو يلعب دور القاعدة الأساسيّة في الدّورة الإيقاعيّة، أي أساس الإيقاع وهو ما يُفسّر طابعه الصّوتي العميق والممتلئ بالمقارنة مع طبل "الكَاسُر"" (المجمع العربي للموسيقى، 2013).

يُعرّف الباحث "يوسف شوقي" "الرُّحْمَانِي" فيقول عنه: "الرُّحماني (Base Drum) هو الطّبل الأكبر من ثنائي الطّبول الّتي لا تفترق في أكثر فنون عُمان التّقليديّة، وأعمقها صوتا، وأكبرها قطرا ومحيطا، فهو طبل ممتلئ الجسم ممتلئ الصّوت إذا قورن بزميله "الطّبل الكَاسُر". قد تكون كسوة الطّبل "الرُّحْمَانِي" من جلد التّيس حتّى يصدر عنه ذلك الصّوت العميق الّذي يميّزه" (شوقي، 1989، صفحة 182).

ISSN : 2625 - 8943

ويُعرّف الباحث "مسلّم الكثيري" "الرُّحماني" فيصفه: "هو أحد الطّبلين الأساسيّين في نمط "الرّزحة" وهو أكبر من الطّبل الآخر "الكَاسُر"، وعليه الإيقاع الأساس في "الرّزحة"، وهو ذو رقمتين. ويشكّل الطّبل "الرُّحْمَاني" مع طبل ثنائي الطّبول العُمانيّة الأساسيّة، ويستخدم في أغلب الأنماط الموسيقيّة التّقليديّة" (الكثيري، 2004، صفحة 63).

11. الطّبل الكبير "الرُّحْمَانِي" (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة) [20]

12. من اليمين إلى اليسار الطّبل الكبير "الرُّحْمَانِي" والطّبل الصّغير "الكَاسُرْ" (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة) [21]

ISSN : 2625 - 8943

3-4- البَرْغَامْ أو البَرغُومْ

"البَرْغَامْ" آلة نفخ تقليديّة تشبه البوق مصنوعة من قرن المها "وهو من الآلات الرّئيسيّة في فنون السّيف كـ"الرّزحة" و"العازي" وينتقل بالتّوارث من جيل إلى جيل" (شوقي، 1989، صفحة 50).

وقد صنّفها الباحث "مسلّم الكثيري" من فصيلة "البوق"، و"البَرْغَامْ" آلة موسيقيّة تُصنع من قرن الغزال العربي الأبيض المعروف بالمها، وهو من الآلات الموسيقيّة الأصيلة في التّراث الموسيقي العُماني (الكثيري، 2004، صفحة 39).

كما يعرّف الباحث "علي شمس الدّين" آلة "البَرْغَامْ" فيصفها بأنّها: "آلة نفخيّة شعبيّة مشهورة في سلطنة عُمان، تَعتمد هذه الآلة على تمرير تيّار الهواء داخلها عبر شفاه الموسيقيّ المُهتزّة، إذ يوجَّه الضّغط الهوائيّ من خلال فتحة جانبيّة في الآلة، وبسبب هذه الخاصيّة تُصنّف آلة "البَرْغَامْ" ضمن عائلة البوق المُستعرض (Trumpet Traverse) بسبب دخول الهواء من جانب الآلة بدلا من الجهة الأماميّة" (علي شمس الدّين، 2023، صفحة 14).

13. نافخ آلة "البَرْغَامْ" أو "البَرْغُومْ" يتوسّط الفرقة (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة)[22]

5- المثال: "رزحة الانصراف" "سَيِّدْنَا مَا نِصَالِحْ" (فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة، 2022)[23]

5-1- النّصّ الشّعري:

سَيِّدْنَا مَا نِصَالِحْ مَا شَيْ لَازِمْ عَلِينَا
وِالمَحَازِمْ تِوَارِسْ بُو عَشِرْ فِي إِيدِينَا

ISSN : 2625 - 8943

5-2- الإطار العام لـ"الانصراف":

نموذج نغمي لـ"الانصراف" "سَيِّدْنَا مَا نِصَالِحْ" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة.

- المكان: "قلعة بهلاء".
- الزّمان: يوم الأحد 30-10-2022 العاشرة صباحا.
- اسم الشّاعر: "سَالِمْ بِنْ سْلِيمَانْ بِنْ حْمِيدْ الشْكِيلِي".
- اسم الملحّن: مجهول.
- اسم المُعرّب (الكتّاري، 2025، صفحة 178)24: "عَبْد اللّه بِنْ حْمِيدْ بِنْ سْلِيمَانْ الشْكِيلِي".
- المناسبة: الاحتفال بالعيد الوطني الثّاني والخمسين (52).

يُعتبر "الانصراف" الجزء الرّابع والأخير لفنّ "الرّزحة". يُنشد فيها "الرّزّيحة" شعراً في المدح والفخر على إيقاع ثنائي سريع، وهم يسيرون يودّعون "المُقام" ومُضَيِّفِيهم، حيث يمدحونهم ويفخرون بأنفسهم (الشّكيلي، 2022)25. وبالتّالي هي إعلان شفاهي وحركي علني عن انتهاء فنّ "الرّزحة" وغرضها، أي المناسبة الّتي من أجلها انعقدت، وبهذه "الرّزحة" القصيرة والسّريعة تنتهي كلّ أنواع فنّ "الرّزحة" ويكتمل المشهد الفنّي لهذه الظّاهرة الموسيقيّة.

هذه "الرّزحة" هي دعوة للحرب وعدم إقرار الصّلح، فالقوم يناشدون شيخ القبيلة أو كما يدعونه سيّد القبيلة برفض مبدإ الصّلح مع الطّرف المقابل أي مع القبيلة الّتي بينهم عداوة، ولا يلزمهم أيّ من الأسباب لإقامة الصّلح بينهم، حيث أنّ الجملة المذكورة "وِالمَخَازِمْ تِوَارِسْ" (الشّكيلي، 2022)26، والمقصود هنا أنّ لديهم الكثير من الرّصاص ولا خوف عليهم من شنّ الحرب، أمّا جملة "بُو عَشِرْ فِي إِيدِينَا" فالمقصود به "بُو عَشِرْ" هو نوع الأسلحة الّتي في أياديهم وهم مستعدّون لشنّ الحرب (الشّكيلي، 2022).

5-3- التّقسيم الايقاعي-العروضي:

5-3-1- التّقسيم الشّعري-الايقاعي:

ISSN : 2625 - 8943

سَيْ / يِد / نَـا / مَـا / نِـ /صَـا / لِحْ مَـا / شَيْ /لَا / زِمْ /عَـ /لِي / نَـا

وِلْ / مَـ / حَـــا / زِمْ/ تِـ/وَا / رِسْ بُو / عَـ/ شِـــرْ/ فِي / إِ/دِيـ / نَـا

2-3-5- التّقطيع الشّعري-العروضي:

سَيْ / يِدْ / نَـا / مَـا / نِـ / صَـا / لِحْ مَـا / شَيْ / لَا / زِمْ / عَـ / لِي / نَـــا

مَفْـ/عُو/لَاتْ/فَـا/ عِـ/ــلَا/تُـنْ مَفْـ/عُـو/لَاتْ/فَـا/عِـ/ــلَا/تُـنْ

وِلْ / مَـ / حَـــا / زِمْ / تِـ / وَا / رِسْ بُو / عَـ / شِـــرْ / فِي / إِ / دِيـ / نَـا

فَـا/ عِـ/ــــلَا / تُنْ/ فَـ/ عُو/لُـنْ فَـا/ عِـ/ ــــلَا / تُـنْ/فَـ/ عُو/لُنْ

لم يرد في البحور الخليليّة بحر ما يقابل تفعيلات هذه الأبيات الشّعريّة حيث وردت في شكل تفعيلات حرّة، وقد ورد البيت الأوّل بمزج تفعيلتين: الأولى تفعيلة بحر المقتضب (مفعولات) (يموت، 1992، صفحة 22) والثّانية تفعيلة بحر الرّمل (فاعلاتن) (يموت، 1992، صفحة 21). وصياغته كالتّالي:

(مَفْـــعُولَاتْ فَـاعِـــــلَاتُنْ / مَفْـــعُولَاتْ فَـاعِـــلَاتُنْ)

ثمّ ورد البيت الثّاني بمزج تفعيلتين: الأولى تفعيلة بحر الرّمل (فاعلاتن) والثّانية تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) (يموت، 1992، صفحة 21). وصياغته كالتّالي:

(فَـاعِـــــلَاتُنْ فَـعُولُنْ / فَـاعِـــــلَاتُنْ فَـعُولُنْ)

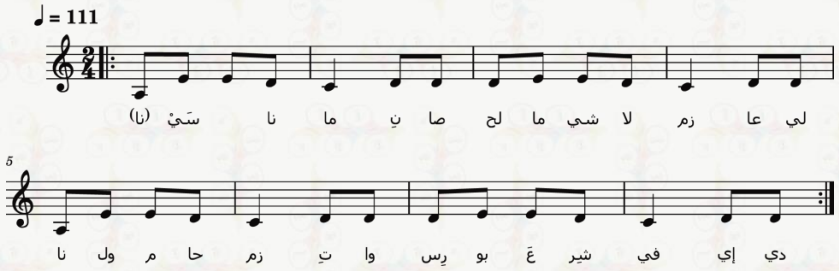
ويفترض أنّ أبيات هذا الأثر الموسيقي تنتمي للبحور الشّعريّة "النّبطيّة" (طلال، 1987، صفحة 35)[27] المتداولة في أغلب مناطق الجزيرة العربيّة (طلال، 1987، الصفحات 23-73)[28]، حيث نرجّح ورود هذه الأبيات في بحر "السّامري" (العمري، 2022، صفحة 69)[29] والّذي يعتبر من مشتقّات بحر

ISSN : 2625 - 8943

"الهجيني" (طلال، 1987، صفحة 120)[30] وهو من أشهر البحور الشّعريّة النّبطيّة المتداولة في الجزيرة العربيّة (العمري، 2022، صفحة 69) (طلال، 1987، صفحة 159).

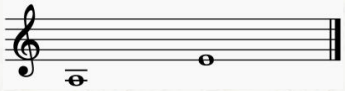
4-5- التّدوين الموسيقي:

رزحة الإنصراف "سَيِّدْنَا مَا نِصَالِحْ"

الطبقة الأصليّة سنبلة

5-5- التّحليل:

لقد اعتمدنا على طريقتين مختلفتين في التّحليل الموسيقي، الأولى الطّريقة التّقليديّة والّتي تعتمد الأجناس المقاميّة، درجة الارتكاز والمساحة الصّوتيّة (المجال الصّوتي)، أمّا الثّانية فتعتمد على جملة من البرمجيّات الحديثة ابتداء من التّدوين وانتهاء بالتّحليل الطّيفي واللّحني للمسارات اللّحنيّة، وقد استعملنا هذه البرمجيّات الحديثة إيمانا منّا بضرورة استغلالها مواكبةً لروح العصر في تحليل معطيات لا يمكن للأذن البشريّة أن تميّزها في الأثر الموسيقي.

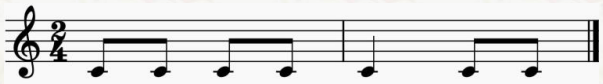
1-5-5- الطّريقة الأولى

- المساحة الصّوتيّة:

- المقام: "العجم" على درجة "السّنبلة".

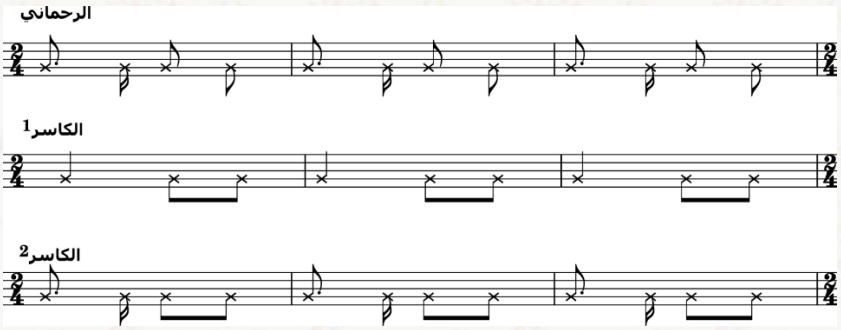
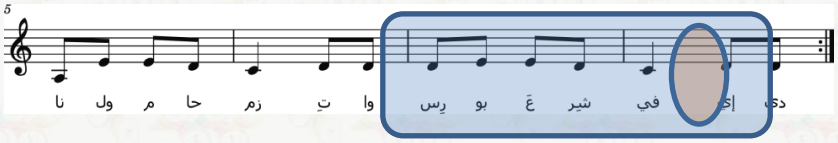
ISSN : 2625 - 8943

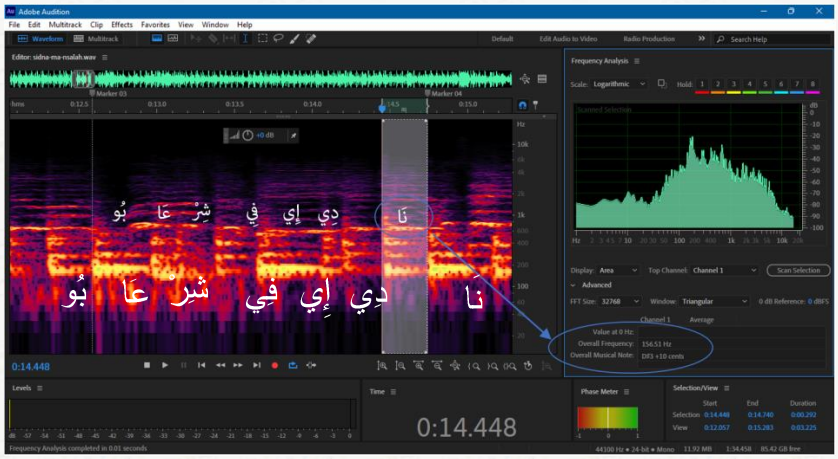
• الدّليل الإيقاعي: $\frac{2}{4}$ حيث يعتمد الغناء غير المصاحب والمصاحب بالإيقاع على خلايا إيقاعيّة ثنائيّة وهذا ما يميّز هذا النّمط الموسيقي، حيث اعتمدنا السّوداء (❑) كوحدة للتّدوين ووجدنا أنّ كلّ جملة موسيقيّة تتكوّن من وحدتين.

• الأجناس الموسيقيّة المستعملة: استعمل جنس "عجم" على درجة "السّنبلة".

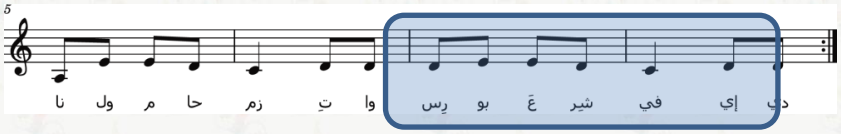
• أهمّ الأشكال الإيقاعيّة المستعملة:

5-5-2- الطّريقة الثّانية

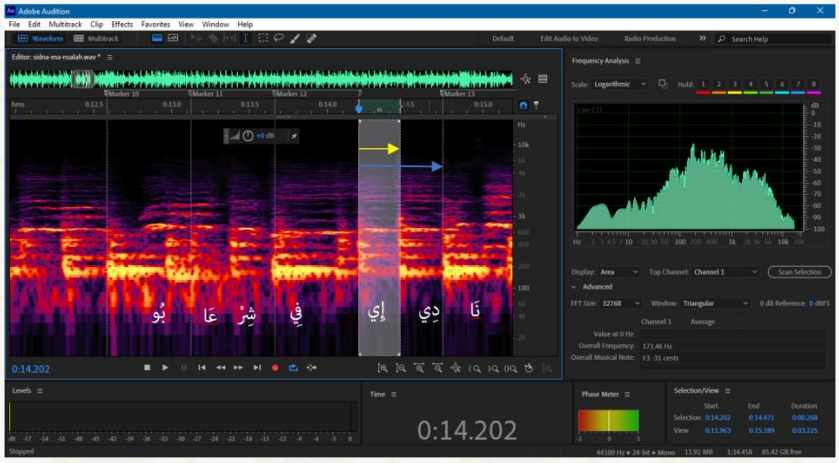
يمتدّ التّسجيل المرئي للمثال ثلاث دقائق وتسع وأربعين ثانية (01°34')، وقد قمنا بتدوين الجمل المصاحبة للأبيات الشّعريّة المذكورة في أوّل التّحليل وعددها أربع جمل لحنيّة، ويمتدّ التّدوين سبع عشرة ثانية (00°17').

5-5-2-1- تحديد إيقاع "الانصراف"

5-5-2-2- تحديد درجة الارتكاز (الجملة الرّابعة):

14. تحديد درجة الارتكاز "الانصراف" "سَيِّدْنَا مَـا نِصَـالِحْ" (الجملة الرّابعة)



نلاحظ من خلال ما ورد في الصّورة السّابقة أنّ القيمة الذّبذبيّة لدرجة الارتكاز تساوي (156.51 هرتز) (Overall Frequency) وهي ما تعادل درجة "كردي" (10+ سنت)، وقد ذكرنا في التّدوين أنّ درجة الارتكاز هي "سنبلة" حيث أنّ "الرّزّيحة" يؤدّون "الرّزحة" في الطّبقة العليا من السّلم (جواب)، إلاّ أنّ صوت الطّبل بحكم قوّته أثّر على المجال الصّوتي ممّا جعل برمجيّة (Adobe Audition) يرصد درجة كردي (156.51 هرتز) في حين أنّ درجة الأساس الأصليّة هي جواب الكردي (سنبلة) (2×156.51) أي ما يعادل (313.02 هرتز).

3-2-5-5- تحديد نبض الخلايا الإيقاعيّة (الجملة الرّابعة):

15. تحديد النّبض الإيقاعي الثّنائي "الانصراف" "سَيِّدْنَا مَـا نِصَـالِحْ" (الجملة الرّابعة)

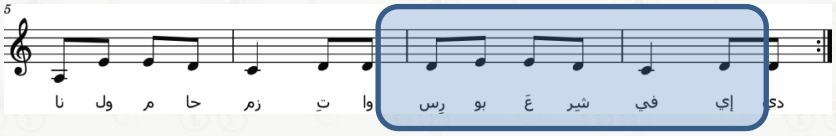


نلاحظ من خلال الصّورة السّابقة أنّ النّبض الإيقاعي يتميّز بالخلايا الثّنائيّة، حيث أنّ السّهم الأزرق يمثّل النّبض الإيقاعي وقيمته (0.580 ثانية) أي مرّتين القيمة الزّمنيّة للسّهم الأصفر الوارد في تفسير الصّورة (0.268) أي (0.268 × 2 = 0.536) ويكون في هذه الحالة النّبض الإيقاعي بالضّرورة ثنائيّا.

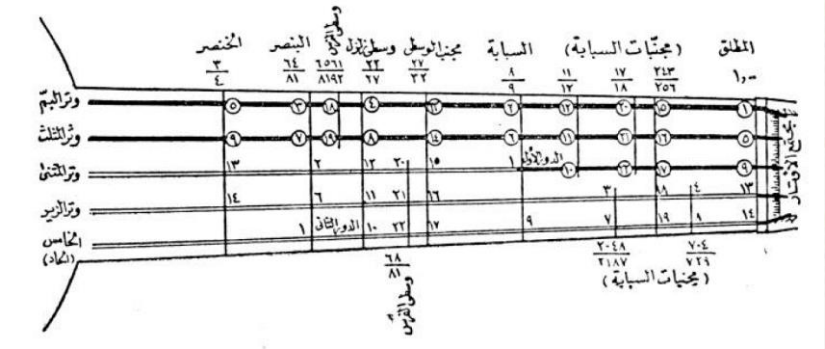
5-2-5-4- تحديد سرعة النّبض الإيقاعي:

ويمكن تحديد سرعة النّبض الإيقاعي بحساب المعادلة التّالية:

$$\left\{\text{نبضة في الدّقيقة } 111.9 = \frac{60}{0.536}\right\}$$

5-2-5-5- تحديد الأبعاد الموسيقيّة (الجملة الرّابعة):

اعتمدنا في تحليل الأبعاد الموسيقيّة للمسارات اللّحنيّة على ما ورد في كتاب الموسيقى الكبير لـ"الفارابي" حيث يذكر عدّة أنواع من المسافات مع ذكر نسبها حسب الصّورة التّالية:

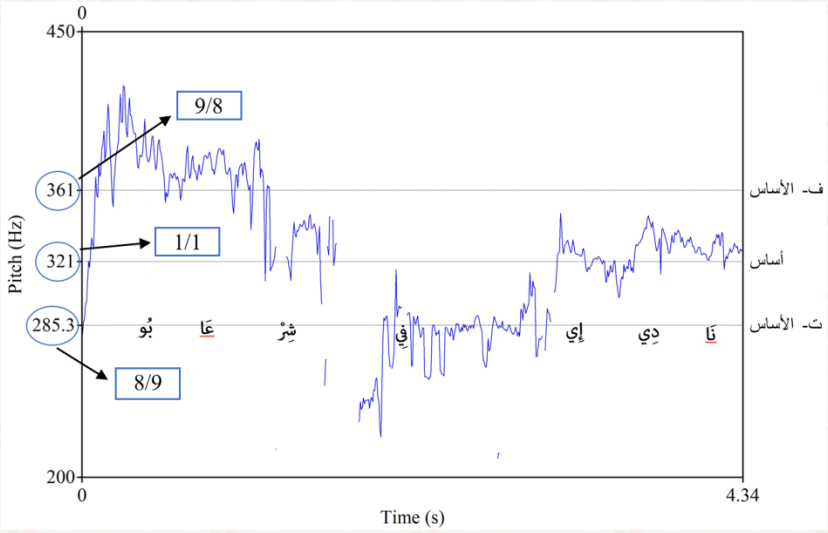
16. صورة تبيّن الدّساتين لآلة العود عند الفارابي



(الفارابي، 1967، صفحة 131)

ومن خلال ما ذكره الفارابي يمكن مقارنة هذه المسافات مع الّتي سنستخرجها خلال التّحليل من خلال الرّسم البياني التّالي:

17. تحديد الأبعاد اللّحنيّة المقاميّة "الانصراف" "سَيِّدْنَا مَـا نِصَالحْ" (الجملة الرّابعة)



نلاحظ من خلال الرّسم البياني السّابق أنّ السّلّم الموسيقي المستعمل يشبه إلى حدّ كبير سلّم مقام "العجم" مرتكزا على درجة " الرّاست" كالتّالي (8/9، 1/1، 9/8)، إلاّ أنّ درجة الارتكاز هي الدّرجة الثّانية، وسنورد الجدول التّالي لمزيد التّوضيح:

ISSN : 2625 - 8943

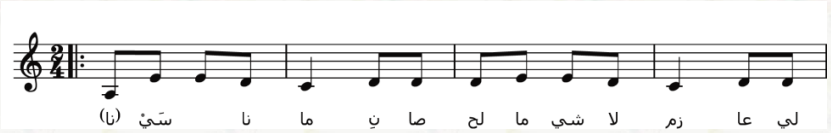
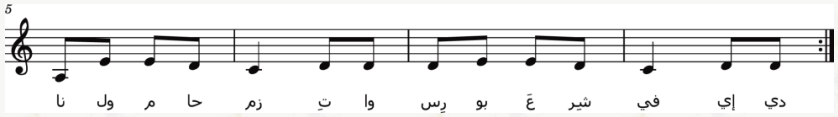
18. جدول يبيّن مواضع الدّساتين ونسبها الرّياضيّة عند "الفارابي"

اسم المسافة	نسبتها الرّياضيّة[31]	قيمتها الذّبذبيّة[32]	موضع الدّستان[33]
تحت الأساس	$\frac{8}{9}$	285.3	سبّابة
الأساس	$\frac{1}{1}$	321	مطلق
فوق الأساس	$\frac{9}{8}$	361	سبّابة[34]

6- الملاحظات والاستنتاجات

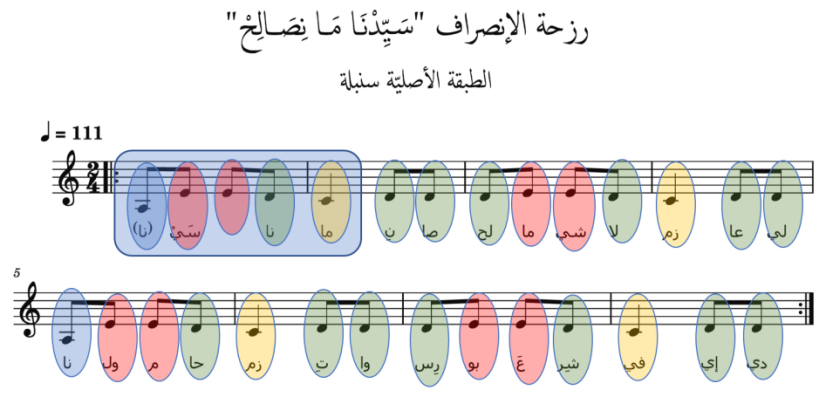
من خلال ما تقدّم في التّحليل يمكن أن نستنتج جملة من النّقاط كالتّالي:

- من النّاحية الإيقاعيّة نلاحظ أنّ عازف آلة "الكاسر" قام بجملة من التّغييرات الإيقاعيّة خلال الدّورات الإيقاعيّة، بينما كان دور "الرّحماني" مقتصرا على عزف الخلايا الإيقاعيّة الأساسيّة للإيقاع مع بعض التّلوينات الإيقاعيّة.
- نلاحظ أنّ سرعة النّبض الإيقاعي تساوي 111 نبضة في الدّقيقة، ويعتبر نسقها سريعا نسبيّا، ويعود سبب ذلك أنّ "الانصراف" يأتي في نهاية فنّ "الرّزحة" وهو اعلان عن نهاية هذا الفنّ.
- من ناحية الإيقاع الموسيقي وعلاقته بالإيقاع الشّعري في النّص الموسيقيّة، فقد بدأ "الرّزيحة" الغناء باستعمال الإيقاع، حيث تمّ غناء البيت الأوّل والثّاني مرّتين. وقد تمّ غناء كلّ من البيتين الأوّل والثّاني في ثمانية 8 مقاييس موسيقيّة، أي أنّ كلّ بيت يحتوي أربعة 4 مقاييس موسيقيّة.

– تدوين البيت الأوّل (أربعة مقاييس):

- تدوين البيت الثّاني (أربعة مقاييس):

وتعتبر هذه الدّورة الإيقاعيّة متطابقة مع ما هو مألوف في الموسيقى العربيّة بصفة عامّة وهي الدّورة الإيقاعيّة ذات البناء الزّوجي (2-4-8-16-32...).

- استعملت طبقة (السّنبلة) في هذا المثال حيث تميّزت هذه الطّبقة بارتفاعها الحادّ.
- من ناحية المسارات اللّحنيّة والمقامات، فمن خلال ما ورد في التّحليل الموسيقي يمكن مقارنة المسار اللّحني مع المقامات الدّارجة والمشهورة في الموسيقى العربيّة، نلاحظ أنّ المسار اللّحني الموسيقي المستعمل يشبه إلى حدّ كبير المسار اللّحني لمقام "العجم". ولمزيد التّعمّق بَحَثنا في مصادر الموسيقى العربيّة واخترنا كتاب الفارابي "الموسيقى الكبير" كمرجع أساسي، باعتبار أنّ الفارابي قد أضاف مسافات جديدة على مؤلّفات الكندي مثل "وسطى زلزل (بن عبد ربّه، 1983، صفحة 41)[35]، وسطى الفرس (الفارابي، 1967، صفحة 131)...".
- من ناحية أخرى نستخلص أنّ المثال الّذي قمنا بتحليله "انصراف سيّدنا ما نصالح" يحتوي على مسار لحني ونسب عدديّة تتوافق مع ما ورد في كتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي، ويمكن أن يرجع ذلك أنّ هذه "الانصراف" ينتمي لتراث موسيقي ضارب في القدم ويحتوي ذاكرة ثقافيّة من الإرث الشّعبي الّذي ينتمي بدوره للثّقافة الشّعبيّة للجزيرة العربيّة، وقد تداول العُمانيّون منذ القدم هذا الفنّ من خلال التّواتر الشّفوي. وبذلك يمكن القول أنّ ما ورد من مسافات ومسارات لحنيّة في تحليل الممارسة الموسيقيّة الشّعبيّة العُمانيّة المتمثّلة في فنّ "الانصراف"، يتوافق مع النّسب الواردة في كتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي[36].
- لقد لاحظنا من خلال تحليل مثال "انصراف" "سيّدنا ما نصالح" وجود نفس خماسي في المستوى اللّحني[37] حيث يعتمد اللّحن على ثلاث درجات موسيقيّة يفصل بينها "بعد طنيني" (دو-ري-مي) وينهي "الرّزيحة" الجملة بالنّزول للرّباعيّة السّفلى المناسبة للثّنائيّة (ري-لا) في نهاية كلّ جملة موسيقيّة.

ISSN : 2625 - 8943



وقد اعتمدنا في التّدوين الموسيقي على تلوين الدّرجات الموسيقيّة بألوان مختلفة في ابراز النّفس الخماسي كالتّالي: (درجة "لا"-لون أزرق)، (درجة "دو"-لون أصفر)، (درجة "ري"-لون أخضر)، (درجة "مي"-لون أحمر).

ويمكن أن يرجع ذلك للجذور التّاريخيّة المرتبطة بالقرن الإفريقي (زنجبار-تانزانيا، الصّومال وأثيوبيا) والمتمثّل تاريخيّا في تواجد امبراطوريّة عُمانيّة في الوسط الشّرقي لقارّة إفريقيا.

7- النّتائج والمقترحات

سعينا من خلال هذه الورقة البحثيّة إلى إنجاز مقاربة تحليليّة موسيقولوجيّة معمّقة لأحد الأنماط الموسيقيّة المتجذّرة في الذّاكرة الجماعيّة الشّعبيّة بسلطنة عُمان، وقد تمثّلت مادّة الدّراسة في نمط "الانصراف"، وذلك بالنّظر إلى ما يختزنه هذا الفنّ من ثراء ثقافي وموسيقِي متجذّر في الموروث الشّفوي غير المادّي العُماني. وقد هدفنا من خلال هذا البحث إلى الكشف عن بعض الخصائص البنيويّة والإيقاعيّة واللّحنيّة الّتي تميّز هذا النّمط، بوصفه أحد التّعبيرات الفنّيّة الأصيلة في الثّقافة العُمانيّة.

اعتمدنا في تحليلنا الموسيقي على منهجين: أوّلهما منهج تقليدي متعارف عليه في الدّراسات الموسيقيّة الكلاسيكيّة، يقوم على الإصغاء الدّقيق والمقارنة النّمطيّة للمواد الصّوتيّة. وثانيهما منهج حديث قائم على أدوات وتطبيقات رقميّة متطوّرة تعتمد على التّحليل المنطقي والرّياضي للخصائص الصّوتيّة، باستخدام برامج متخصّصة مثل (Adobe Audition) و(Praat)، وهي أدوات سبق توظيفها من قبل باحثين معروفين في هذا المجال، من بينهم "أمين بيّهم" (لبنان) و"أنس غراب" (تونس).

ISSN : 2625 - 8943

وقد أفضى اعتماد هذا المنهج المركّب إلى نتائج بالغة الأهمّيّة، حيث أظهرت التّحاليل الرّقميّة مصداقيّةً كبيرة لما توصّلت إليه المقاربة التّقليديّة، بل وتجاوزت نطاق المصادقة إلى الكشف عن عناصر تحليليّة دقيقة يصعب على الأذن البشريّة وحدها رصدها أو تفسيرها. وهو ما يفتح آفاقاً جديدة أمام البحث الموسيقولوجي العربي في توظيف التّقنيّات الحديثة، بما يوفّر أدوات أكثر دقّة وموضوعيّة لتحليل الموروث الموسيقي الشّفوي.

تُعدّ الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة العُمانيّة مجالاً غنيًّا يستحقّ المزيد من البحث الأكاديمي والتّحليل الموسيقولوجي، لما تزخر به من تنوّع في الأنساق الإيقاعيّة واللّحنيّة، وثراءٍ في أشكال التّعبير. ورغم ما تمّ إنجازه من دراسات في هذا المجال، لا تزال العديد من مكوّنات هذه الفنون بحاجة إلى تحليل أعمق وتفكيك بنيوي أكثر دقّة، خاصّة فيما يتعلّق بفهم آليّات الأداء وخصوصيّات التّشكيل الصّوتي والإيقاعي ضمن السّياقات الاجتماعيّة الّتي تحتضنها، حيث تكتسي دراسة نماذج محدّدة من الممارسات الموسيقيّة التّقليديّة، مثل "رزحة الانصراف"، أهمّيّة خاصّة، خصوصًا عند تحليلها باستخدام أدوات علميّة دقيقة تتيحها التّكنولوجيا الحديثة، برمجيّات التّحليل الصّوتي المتخصّصة في تتبّع التّرددات والزّمن والإيقاع. إذ يتيح توظيف هذه الأدوات الرّقميّة فهماً أكثر موضوعيّة للبنية اللّحنيّة والإيقاعيّة، ويساهم في كشف جوانب كانت غامضة أو غير واضحة في التّحليلات الانطباعيّة التّقليديّة.

يشكّل هذا العمل خطوة أولى نحو مقاربة أكثر شمولاً للفنون الشّعبيّة العُمانيّة، من خلال الانفتاح على دراسة أنماط موسيقيّة أخرى منتشرة في المناطق المجاورة لولاية "بهلاء"، سواء من حيث التّسمية أو أساليب الأداء. كما يُمهّد هذا النّوع من الدّراسات لوضع أسس علميّة تتيح إجراء مقارنات موسيقولوجيّة دقيقة، تُسهم في تقديم رؤى أعمق وتحليلات أكثر شمولاً لهذا الجانب الحيوي من التّراث والثّقافة الشّعبيّة العُمانيّة.

المصادر والمراجع:

أحمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، الجزء السّابع، كتاب الياقوتة الثّانية في علم الألحان واختلاف النّاس فيه، دار الكتب العلميّة، ط.1، 1983، بيروت، لبنان.

ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزّيات، حامد عبد القادر، و محمد علي النّجار. (1972). المعجم الوسيط (الإصدار الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث، المجلد ج1). (مجمع اللّغة العربيّة، المحرر) اسطنبول، تركيا: المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان الفارابي. (1967). كتاب الموسيقى الكبير، تح. وشرح غطّاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، 1967.

أحمد بن مسلّم الكثيري. (2004). آلات الموسيقى التّقليديّة. مسقط، سلطنة عُمان: مركز عُمان للموسيقى التّقليديّة.

المجمع العربي للموسيقى. (2013). الآلات الإيقاعيّة العُمانيّة. (جامعة الدّول العربيّة، المحرر) مجلة الموسيقى العربية. تم الاسترداد من https://www.arabmusicmagazine.com/item/960-2020-10-13-14-06-07

الوالد محمّد بن سليمان بن حميد الشّكيلي. (30 10، 2022). مقابلة ميدانيّة. (محمّد الكتاري، المُحاور) بهلاء، سلطنة عُمان.

عثمان المزعل السّعيد (طلال)، الموسوعة النّبطيّة الكاملة، الجزء الثّاني، دار ذات السّلاسل، الكويت، 1987.

عبد الرّحمان أيّوب. (1988). التّراث الشّعبي المروي حول منهجيّة جمعة وتصنيفه. (المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، المحرر) المجلّة العربيّة الثّقافيّة (15)، ص80.

عبد الهادي الفضلي. (1983). تلخيص العروض. جدّة: دار البيان العربي.

علي شمس الدّين. (ديسمبر، 2023). آلة "البَرغام" أو "البَرغُوم" في الموسيقى التّقليديّة العُمانيّة (تراث غنيّ بتعبيراته الاجتماعيّة والفنّية). (مركز عُمان للموسيقى التّقليديّة، مركز السّلطان قابوس العالي للثّقافة والعلوم، ديوان البلاط السّلطاني، المحرر) مجلّة الموسيقى العُمانيّة(11)، 65.

عمل شخصي. (26 11، 2013). صورة بتاريخ (26-11-2013) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. صورة. بهلاء، ميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء، سلطنة عمان: محافظة الدّاخليّة.

غازي يموت. (1992). بحور الشّعر العربي - عروض الخليل (المجلد الطّبعة الثّانية). بيروت: دار الفكر اللّبناني، سلسلة فنّ التّعبير بالكلمة.

فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة. (30 10، 2022). تم الاسترداد من قناة: https://www.youtube.com/@jddjjdjd4884 على الموقع https://youtu.be/LboE4mVA6Kg

محمود قطاط. (1984). كيف نجمع ونصنّف الموسيقى الشّعبيّة. مجلّة الفنون(2)، 58.

ناصر بن محمّد بن حامد النّاعبي. (2023). فنّا الرّزحة والعازي في سلطنة عُمان. (عادل بن محمّد المعولي، المحرر) مسقط، وزارة الثّقافة والرّياضة والشّباب، سلطنة عُمان: مركز الدّراسات الحضاريّة.

وزارة الخارجيّة العُمانيّة. (2024). تم الاسترداد من https://www.fm.gov.om/wp-content/uploads/SULTANATE_OF_OMAN_MAP_TOPOGRAPHICAL_AR.pdf

يوسف شوقي. (1989). معجم موسيقى عُمان التّقليديّة. مسقط، مركز عُمان للموسيقى التّقليديّة: لجنة المطبوعات والنّشر، وزارة الإعلام.

فتحي عبد العزيز الحدّاد، ملامح التّراث الثّقافي العُماني في خمسة آلاف عام الكتاب الثّاني التّراث الثّقافي غير المادّي، الطّبعة الأولى، جامعة السّلطان قابوس، دائرة النّشر العلمي والتّواصل، مسقط، سلطنة عُمان، 2015.

محمّد الكتاري، الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة بسلطنة عُمان "الرَّزْحَة" نموذجا لدراسة إثنو-موسيقيّة، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 449.

فايز الزّواري، **دراسة تحليليّة-جماليّة حول مقوّمات الأساليب الارتجاليّة في الموسيقى التّونسيّة الحضريّة خلال القرن العشرين "عروبيّات الأغاني مثالا"**، أطروحة دكتوراه في العلوم الثّقافيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، ديسمبر 2017، 402 ص.

ISSN : 2625 - 8943

الاحالات

[1]- "الرّزحة" هي فنّ الشجاعة، فنّ السّيف، وفنّ الشّعر. وهي فنّ المبارزة بالسّيف وهي أيضا فن المبارزة والمطارحة الشّعريّة. تشير التّسمية إلى أنّ اللّاعب بالسّيف يرزح تحت ثقله وعليه أن يحتمل هذا الثّقل وهو يقفز. انظر المرجع.

[2] العقيد هو قائد الفرقة وهو من يتولّى غناء "الرّزحة" بمساعدة بقيّة الفرقة ويسمّون "الرّزّيحة" أو "الشّليلة".

[3] سنعتمد في تحليلنا من خلال برمجيّة (Praat) والبرمجيّات الحديثة على عديد مقالات للباحثين في هذا المجال ونذكر تباعا بعض البحوث:

الباحث "أمين بيّهم" نذكر على سبيل المثال:

- BEYHOM (Amine), Musicologie générale des traditions musicales, Mesure d'intervalles, méthodologie et pratique, **RTMMAM** n°1, Paris, IREMUS, 2007, p. 183-237.

الباحث "فايز الزّواري" نذكر على سبيل المثال:

- الزّواري (فايز)، **دراسة تحليليّة-جماليّة حول مقوّمات الأساليب الارتجاليّة في الموسيقى التّونسيّة الحضريّة خلال القرن العشرين "عروبيّات الأغاني مثالا"**، أطروحة دكتوراه في العلوم الثّقافيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، ديسمبر 2017، 402 ص.

الباحث "محمّد الكّاري" نذكر على سبيل المثال:

- الكّاري (محمّد)، **الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة بسلطنة عُمان "الرَّزْحَة" نموذجا لدراسة إثنو-موسيقيّة**، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، 449 ص.

[4] استقصينا هذه المعلومات عن "فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة" من خلال المقابلات الميدانيّة مع الرّاوي "جمال بن عبد السّلام بن محمّد الشّكيلي" يوم 05-11-2019 بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة.

[5] مدّنا بصورة من هذا التّرخيص الرّاوي "جمال بن عبد السّلام بن محمّد الشّكيلي" بتاريخ 07-11-2023.

[6] مدّنا بصورة من هذا التّرخيص الرّاوي "جمال بن عبد السّلام بن محمّد الشّكيلي" بتاريخ 19-12-2023.

[7] صورة بتاريخ (21-11-2019) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء"، محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[8] "الرّزّيحة" هم مؤدّو فنّ "الرّزحة" ويُطلق عليهم "الشّليلة".

[9] صورة بتاريخ (21-11-2019) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء"، محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[10] "الهمبل" هو الجزء الأوّل من فنّ "الرّزحة". وأكثرها حماسةً وحيويّةً، وهي عبارة عن مسيرة غنائيّة حماسيّة داخل القرية يُعلِن فيها "الرّزّيحة" كامل أهاليها بأنّ فنّ "الرّزحة" مُقامٌ.

[11] "رزحة الوداع" هي تسمية أخرى في ولاية "صور" لـ"رزحة الانصراف".

[12] "رزفة المشي" هي تسمية "رزحة الانصراف" بعد انتهاء أداء "الرّزحة" في ولايات المنطقة الدّاخليّة مثلما في ولاية "نزوى" وولاية "بهلاء". الإيقاع ثنائي سريع ونشيط ليتناسب مع خطو المشي.

[13] صورة بتاريخ (26-11-2013) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[14] المُقام هو مكان انعقاد الرّزحة.

[15] في تعداد الطّبول الّذي ذكرها الباحث يوسف شوقي في كتابه ص 188 والّتي تتمثّل في "كاسر" واحد و"رحماني" واحد في كلّ صفّ من صفوف "الرّزّيحة" أثناء أدائهم "رزحة لال العود". هذه القاعدة لا تنطبق على داخليّة عُمان، وهنا من المشار إليه أنّه يتحدّث عن محافظة الدّاخليّة وفيها ولاية "بهلاء" وهي منطقة بحثنا. حيث أنّ عدد الطّبول في "رزحة لال العود" في منطقة بحثنا تكون أكبر عدد ويصل عدد الطّبول إلى خمس طبول من كلّ صنف، أي خمس من نوع "الكاسر" وخمس من نوع "الرّحماني".

[16] "الزّافين" هم الرّازحين المتبارزين، ومفردها "زافن" أو "زِفّين". وفنّ "الزّفن" بالسّيف أي فنّ الرّقص والمبارزة بالسّيف. اللّعب بالسّيف في حركات استعراضيّة رشيقة قوامها استقامة الجسم وحركة الكتفين فقط عند معالجة السّيف. يمارس الرّجال "الزفن" في فنّ "الرّزحة" و"العيّالة" و"الهبّوت". و"الزّافن" أو كما يسمّى "زِفّيْنْ" هو المشارك في فنّ من فنون السّيف كـ"الرّزحة" و"العيّالة" و"الوهابيّة" و"الرّزفة" البدويّة الّذي يقوم باستعراض شجاعة الرّجال إمّا لعبا بالسّيف وحده أو مبارزا غيره من "الزّافين" في مبارزة استعراضيّة أو مبارزة جادّة حسب أصول مرعيّة متوارثة.

[17] صورة بتاريخ (2013-11-26) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[18] صورة بتاريخ (2013-11-26) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[19] صورة بتاريخ (2013-11-26) بميدان سباق الهجن منطقة جبرين ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[20] صورة بتاريخ (2013-11-26) بميدان سباق الهجن منطقة جبرين ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[21] صورة بتاريخ (2013-11-26) بميدان سباق الهجن منطقة جبرين ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[22] صورة بتاريخ (2014-11-09) بميدان الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).

[23] اعتمدنا في تدوين وتحليل هذا المثال على فيديو يحتوي تسجيل صوتي لـ"فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة" في موقع (YouTube) على الرّابط التّالي: (https://youtu.be/LboE4mVA6Kg).

[24] يمكن أن يكون "المُعَرِّب" نفس شخصيّة "العقيد" وهو الّذي يتغنّى فرديًّا سَابِقًا "الكَسْرَة"، بأبيات المَقْصَب الشّعري بـ"النَّايحَة" المطلوبة. وتعني "الكَسْرَة" في عرف أهل هذا الفنّ هو الانتقال من "النَّايحَة" (أي اللّحن الأساسي لـ"الرّزحة") إلى دخول الإيقاع أي إلى الغناء الموقّع.

[25] استقصينا المعلومات حول "الانصراف" من خلال مقابلة ميدانيّة مع الرّاوي "مُحَمَّدْ بِنْ سْلِيمَانْ بِنْ حْمِيدْ الشْكِيلِي"، الملقّب بـ"الصّبّاغ" (عقيد فرقة بهلاء للفنون الشّعبيّة) يوم 2013/11/26 بميدان سباق الهجن منطقة جبرين ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة.

26 "المحازم" جمع محزم وهو الحزام الّذي يُلَفّ حول الخصر ومخصّص لحمل الرّصاص وهو بدوره ممتلئ "توارس".

[27] الشّعر النّبطي نسبة إلى الأنباط وهي قبائل عربيّة يعود ظهورهم للقرن السّادس قبل الميلاد.

[28] يعتبر الشّعر النّبطي أشهر القوالب الشّعريّة الشّعبيّة المنتشرة في الجزيرة العربيّة، ومن أشهر البحور النّبطيّة الأصليّة: (الهلالي، الصّخري، الحداء، المروبع، القلطة، الرّجد، الهجيني، السّامري)، وقد دوّن "ابن خلدون" عديد الأبيات الشّعريّة النّبطيّة في مقدّمته.

[29] "أمّا عبد الله الدّويش فيقول إنّ أوّل من نظم في "السّامري" هو الشّاعر المبدع "عبد المحسن عثمان الهزاني" أمير الحريق في المملكة العربيّة السّعوديّة وشاع وانتشر في قرى منطقة "نجد" ومدنها وانتقل من هناك إلى "الكويت" وبقيّة مناطق الخليج العربي".

[30] بحر "الهجيني" هو بحر متعدّد الأوزان، فقد كان قدماء شعراء النّبط يطلقون تسمية (هجينيّة) على كلّ قصيدة لا تكون على بحر "الهلالي" أو "الصّخري" أو "المسحوب". ولأنّه كان يغنّى حسب سير الإبل فقد تفاوت سيرها إذا كانت ذلولا وحدها أو ضمن قافلة..."

[31] يقصد بنسبتها على الوتر مكان موضع الأصابع على الوتر، فمثال ذلك دستان $\frac{8}{9}$ (أي السّبّابة) يقصد به أنّ ثمانية أتساع الوتر في حالة اهتزاز، ومكان عفق السّبّابة هو تحديدا تسع الوتر $\frac{1}{9}$ انظر:

- الزّواري (فايز)، **دراسة تحليليّة-جماليّة حول مقوّمات الأساليب الارتجاليّة في الموسيقى التّونسيّة الحضريّة خلال القرن العشرين "عروبيّات الأغاني مثالا"**، أطروحة دكتوراه في العلوم الثّقافيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، ديسمبر 2017، ص.34.
- الكنّاري (محمّد)، **الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة بسلطنة عُمان "الرّزْحَة" نموذجا لدراسة إثنو-موسيقيّة**، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 309.

[32] النّسبة الذّبذبيّة ونقصد بها النّسبة الرّياضيّة للدّرجة الموسيقيّة، وهي عكس نسبة الدّستان على الوتر، ومثال ذلك دستان $\frac{8}{9}$ تكون نسبته الرّياضيّة معكوس $\frac{8}{9}$ أي $(\frac{9}{8})$.

- الكنّاري (محمّد)، **الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة بسلطنة عُمان "الرّزْحَة" نموذجا لدراسة إثنو-موسيقيّة**، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 309.

[33] دستان جمع دساتين وقد ذكرها "الفارابي" في كتابه "الموسيقى الكبير"، ويقصد بالدّساتين مواضع الأصابع على أوتار آلة العود. انظر المرجع، ص.123-131.

[34] يقصد بالسّبابة هو الاصبع الذي يقوم بالضغط على الوتر أو موضع الإصبع على الوتر، فدستان $\frac{8}{9}$ (أي السّبّابة) يقصد به أنّ ثمانية أتساع الوتر في حالة اهتزاز، ومكان عفق السّبّابة هو تحديدا تسع الوتر $\frac{1}{9}$ انظر:

- الكنّاري (محمّد)، **الفنون الموسيقيّة الشّعبيّة بسلطنة عُمان "الرّزْحَة" نموذجا لدراسة إثنو-موسيقيّة**، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 309.

[35] نسبة إلى "منصور زلزل" وهو من أهمّ الموسيقيّين الّذين ظهروا في أوائل العهد العبّاسي. وقال فيه ابن عبد ربّه في "العقد الفريد": "كان زلزل أضرب النّاس للوتر ..." وشهد له في ذلك الموسيقي "إسحاق الموصلي"، إذ ابتكر ما يعرف بـ"وسطى زلزل".

وكان زلزل أضرب النّاس للوَتَر، لم يكن قبله ولا بعده مثله، ولم يكن يغنّي، وإنّما يضرب على إبراهيم وابن جامع وبر صوما. ومن غنائه في المأمون:

أَلَا إِنَّمَا المَأْمُونُ لِلنَّاسِ عِصْمَةٌ ... مُمَيَّزَةٌ بَيْنَ الضَّلَالَةِ وَالرُّشْدِ
رَأَى اللَّهُ عَبْدَ اللهِ خَيْرَ عِبَـادِهِ ... فَمَلَّكَهُ، وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِالـــعَبْدِ

[36] انظر التّحليل الموسيقي -تحديد الأبعاد الموسيقيّة-.

ISSN : 2625 - 8943

[37] النّفس الخماسي (Pentatonic Scale)، ويقصد بها الموسيقات الّتي تعتمد سلّما خماسيّا على المستوى اللّحني، مختلفة بذلك عن الموسيقات ذات السّلّم السّباعي كالموسيقى العربيّة والغربيّة بصفة عامّة.

-

دور الزّمن الهارب في تحديد مسار العمليّة الإبداعيّة: جماليّة اللاّ مكتمل في النّحت البيئي المعاصر

The Role of Escaping Time in Shaping the Path of the Creative Process: The Aesthetics of the Incomplete in Contemporary Environmental Sculpture

د. فدوة الكشو، فنانة تشكيلية متخصصة في الخزف المعاصر
المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس اختصاص "الفنون والوساطة"
أستاذة بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس.

موجز البحث:
لقد أصبح "اللاّ مكتمل" محطّة مهمّة في تاريخ الفنّ المعاصر تعترف بالمنقوص كغاية في الممارسات التّشكيليّة حيث ترتع الخطوط والاشكال بين الحضور والغياب محدّدة مسارا جديدا للفنّ. وهذا ما حفّز فنّاني النّحت البيئي على الذّهاب بتجاربهم الى أقصى الاختلاف مقابل التّمسّك بطرح فكري يندرج ضمنه العمل الفنّي بشكل رئيسي وهو هجر المراسم وصالات العرض والتّوجه الى الطّبيعة وتنفيذ أعمالهم على الرّمل والثّلج وفي الغابات وفي البحيرات وحتّى الصّحاري والأراضي الخلاء. ولتوثيق أعمالهم الزّائلة استخدموا الات التّصوير الفوتوغرافي والفيديو.
نخصّص الجزء الأوّل من مشروع بحثنا حول دراسة مفهوم اللاّ مكتمل وذكر أهمّ الوسائط التّشكيليّة والتّقنيّة التّي وظّفها الفنّ لذلك ممّا يضيف من قيمة معايره الجماليّة وتقطع مع كلّ ما هو كلاسيكيّ يكبّل الفعل الإبداعيّ وتلزمه أساليب مضبوطة، وفي هذا السّياق سنتوقّف في الجزء الثّاني من البحث عند أثر المحيط الطّبيعي في انشاء نحت بيئي لا مكتمل وكيفيّة القبض على الزّمن الهارب. وسنخصّص الجزء الثّالث والأخير، لدراسة التّحوّلات البيئيّة ودور الأنظمة الزمكانية في تحديد مسار العمليّة الإبداعيّة من خلال تحليل بعض الأعمال الفنّية الزّائلة التّي أنجزت في الهواء الطّلق.

الكلمات المفاتيح: الزّمن الهارب، المسار، العمليّة الإبداعيّة، اللاّ مكتمل، النّحت البيئي المعاصر.

Abtract :
The unfinished has become an important milestone in the history of contemporary art that recognizes the incomplete as an end in plastic practices, where lines and shapes play between presence and absence, defining a new path for art. This is what motivated environmental sculpture artists to take their experiments to the extreme of difference in exchange for adhering to an intellectual proposition within which the artwork is mainly included, which is to abandon studios and galleries and go to nature and execute their works on sand, snow, forests, lakes, and even deserts and empty lands, and to document their ephemeral works, they used photography and video cameras.
We dedicate the first part of our research project to the study of the concept of the unfinished and mention the most important plastic and technical media that art has employed for this, which adds the value of its aesthetic standards and breaks with all that is classical that shackles the creative act and binds it to controlled methods, and in this context we will stop in the second part of the research on the impact of the natural environment in creating an unfinished environmental sculpture and how to capture the escaped time. The third and final part will be devoted to the study of environmental transformations and the role of spatial systems in determining the course of the creative process by analyzing some ephemeral artworks made in the open air.

Keywords : Escaped Time, Trajectory, Creative Process, Unfinished, Contemporary Environmental Sculpture.

ISSN : 2625 - 8943

مقدّمة:

إنّ الأعمال النّحتيّة البيئيّة تختلف شكلا ومضمونا عن الأعمال النّحتيّة التّقليديّة بحيث أنّ هذه الأخيرة يمكن نقلها من مكان إلى آخر في حين أنّ النّحت البيئي هو نحت ثابت مستقرّ في مكانه، فهو وليد المكان حيث يصبح النّحت والموقع وحدة متكاملة ،فكلّ موقع له خصائصه ومميزاته والتّي يمكن أن تؤثّر على سمات وصفات النّحت النّهائي فقد يكون للضّوء المنبعث من أشعّة الشّمس وانعكاسه على جسم المنحوتة جزءا من العمل الفنّي نفسه أو قد يكون لبركة ماء مسار معيّن أو بستان من الأشجار المتناثرة التّي تسقط أوراقها في ذلك المكان حاضرا للفنّان لتنفيذ فكرته ومشروعه الفنّي.

وفي ظلّ هذا الفعل الهارب في الزّمن تحوّل النّحت من الحفر والنّقش الى الانشاء والارساء في الهواء الطّلق ضمن فنّ يعتمد على البيئة والمحيط والعابر والمثير والرّاهن اللاّ متوقع واللاّ مكتمل. وفي هذا السّياق نتساءل كيف وظّف اللاّ مكتمل في الفنّ وكيف لعبت عناصر الطّبيعة دورا هامّا في التّأسيس لمفهوم اللاّ مكتمل في النّحت البيئي المعاصر؟

وإذا كانت تقنيات الفنّ نحو اللاّ مكتمل والمفاجئ والزّائل اذن كيف تمّ القبض على الزّمن الهارب؟

وكيف حدّدت التّحوّلات البيئيّة والأنظمة الزمكانية مسار العمليّة الابداعيّة؟

1. جماليّة اللاّ مكتمل في النّحت البيئي المعاصر

انّ "اللامكتمل" لم يعد نتيجة إقصاء أو حادث عرضي، ولم يعد ذلك (النّقص في المهارة) بل أضحى مطمحا لثلّة من فنّاني القرن العشرين، فانقلبت عندهم المعايير لتنبني على انقاضها قيم جديدة مغايرة تعكس رؤية الإنسان في ظرفية زمكانية مغايرة أيضا، على غرار فنّاني الأرض الذّين اتّخذوا من الجبال والأراضي والغابات والبحار والشّواطئ فضاءات جديدة لتجاربهم وممارساتهم الفنّية حيث استدعت إعادة النّظر في موقف الإنسان من بيئته ومحيطه. لقد أصبح مجال التّجربة هنا منفتحا على اللاّ متوقع واللاّ منتظر يستنهض فيه الفنّان الإمكانيّات الفيزيائيّة والطّبيعيّة للمكان لتأخذ منه منحى تشكيلي ديناميكي تنصهر فيه التّجربة الإبداعيّة التّشكيليّة مع الطّبيعة داخل فضاء مفتوح على الخامات والموادّ (أحجار أعشاب مياه...) يحوّلها بدراية إلى عمل فنّي نحتي أو مجسم أو تنصيبه. أصبحت هذه الخامات هاجسا فنّيا دون استخدام إمكانيّات ضخمة أو موادّ نبيلة لإنجاز العمل الفنّي فهي تمثّل رؤية جديدة جماليّة فلسفيّة تشمل الإنسان والطّبيعة. ومن هنا لا بدّ إلى الإشارة إلى دور المكان في هذه العمليّة الإبداعيّة باعتباره فضاء مفتوحا على مفاهيم المخاطرة واللاّ مكتمل.

ارتبطت هذه المفاهيم بخصوصيّات التّجربة وسلطة المكان (الغابة، الشّواطئ، الجبال والأنهار...) كما يؤثّر الزّمان والعوامل الطّبيعيّة وطبيعة الموادّ الموظّفة في صيرورة العمل الفنّي والعمليّة الابداعيّة (أبو رزيق

ISSN : 2625 - 8943

محمد، 2003، ص 173): **"فالطّبيعة والإنسان مصدران مهمّان لمخيّلة الفنّان منها يستقي جل مواضيعه عبر كل الأزمنة. فهناك شيء من هذا وذاك من هذا البحث أو هذا الأسلوب ليس للفنان من قدرة خارقة تتجاوز بها الطّبيعة... وكل ما يفعله هو من ذاكرة الطّبيعة أو من إيحائها من مخزون في الذّاكرة البشريّة."**

إنّ الفنّان يحاول أن يجعل من العالم المفتوح بمثابة الحقل البصري في تمثيله الوجود الملموس يعكس أسلوبه الفني الذي يتضمّن قيم تشكيليّة سيطرت عليها خصوصيّة الموادّ المستعملة ومميّزات المكان. يقول محمود أمهز في هذا السّياق (أمهز محمود، 1996، ص 489): **"انّ العمل الفنّي بات تساؤلا ذا إبعاد فكريّة ونفسيّة جديدة على علاقة بالتّجربة المباشرة."**

مع فن الأرض أصبحت الموادّ الموظّفة المتميّزة بالهشاشة هي وسيلة لبناء العمل التّشكيلي وزواله. فالأثر الفنّي هو نتيجة عمل استطاع الفنّان من خلاله أن يقهر مادّة الطّبيعة بواسطة أدوات ووسائل فنّية وتقنيّة (الغرسان راتب مزيد، 2004، ص 122).

وهذا ما تميّزت به أعمال الفنّ البيئي التّي أصبحت لا تقدّم بشكل نهائيّ وأصبح بإمكان المشاهد أن ينفتح على مساحات التّأويل، ولم تعدّ مهمّته تقتصر على التّنقّل حول العمل الفنّي لرؤيته من زوايا مختلفة وهو مكتمل. يقول "كلود لوران" في هذا السّياق (لورين كلود، 1984، ص 102): **"ظلّت لقرون مقايس الاكتمال الصّحيح للعمل الفنّي هي الوحدة الانتظام التّناغم الاحكام القصديّة والتّوازن"**، فالسّؤال هنا يمكن اعتبار نقيض الاكتمال قيمة فنّية مع أنّ الكلاسيكيّة كانت تعتبر أنّ العمل الذّي ينتهي باللامكتمل هو عمل سلبي باعتباره (لورين كلود، 1984، ص 102) **"التّباين، الانتظام، التّعرّج، الاحتمال، العرض، اللاتوازن، التّجزّؤ والعفويّة"**. فنلاحظ هنا أنّ مصطلح اللاّ منتهي متّصل بمصطلح اللاّ مكتمل في حين أنّ اللاّ مكتمل هو أشمل من اللاّ منتهي لأنّ العمل اللاّ مكتمل يسمح للمتلقّي بقراءته عديد المرّات وقراءته تتجدّد من مشاهد إلى آخر وزمن لأخر، وبالتّالي يولد العمل من جديد بتجدّد شكله. فيقول لوران في هذا السّياق (لورين كلود، 1984، ص 43): **"العمل اللاّ مكتمل لا يقبل الامتثال، هو ليس بالحادث بل هو تحوّل عن طواعيّة بأسلوب، فالاكتمال في عمل يدلّ على ولادة عمل آخر".**

من خلال ما سبق ذكره تمثل جماليّة اللاّ مكتمل جملة التّسلسلات التّي تجتمع في سياق تطوّري تفتح لإمكانيّات التّغيير والتّحوّل للعناصر التّي يقترحها مكان العرض أو بالأحرى إمكانيّات التّجلّي اللاّمحدودة التّي تكوّنها عناصر الطّبيعة. حيث تفترض تشكّلاتها اللاّمحدودة التّأسيس لمفهوم اللاّ مكتمل من خلال الصّيغ الجماليّة والتّشكيليّة التّي تتحوّل اليها المنحوتة البيئيّة بصفة متواترة. وفي هذا السّياق يتمّ توثيق

التّحولات اللاّ منتهية للمنحوتات في شكل صور فوتوغرافية أو تسجيلات فيديو والتّي تتمثّل في سياق بحثنا كمسار للوضعيّات اللاّ محدودة التّي تعيشها المنحوتات في زمن هارب.

2. القبض على الزّمن الهارب من خلال الأعمال الفنّية الزائلة

في الفنّ المعاصر أنتج بعض الفنّانين أعمالا تتغيّر بمرور الوقت. ولتجربة ذلك بشكل كامل يجب على المتفرّج أن يعود في وقت لاحق ليعرف ما التّغير الذّي حدث، لأنّ الأمر يمكن التّنبّؤ به. يتحوّل العمل الفنّي إلى شكل جديد تماما وربما بموادّ مختلفة، كدليل على التّغيرات التّي حدثت. وبالرّغم من أنّ هذا النّوع من الأعمال الفنّية سريع الزّوال، ولا يتبقى منه سوى مجموعة من الصّور الفوتوغرافيّة، أو مشاهد في ذاكرة الجمهور، إلاّ أنّ هذه الأعمال بتغيّراتها الفيزيائيّة تشرح الكثير عن مفهوم التّغيير عبر الزّمن.

حيث يعتبر الزّمن هو الفضاء الهيكل الحافظ للعمل الفنّي بكونه حاملا للتّواصل البصري بين الجمهور والإبداع التّشكيلي خصوصا وأنّه يكشف عن العلاقة بين الفضاء التّشكيلّ من ناحية وبين الجمهور والنّظم التّشكيليّة من ناحية أخرى. ومن هنا نتبيّن قدرة الفنّان المعاصر الذّي خلق لنفسه أفاقا إبداعيّة أرحب حيث قاده الهوس بالتّجديد في إنتاجيّة الأثر إلى التمعّن في الفعل وفي المادّة لينتج فنّا هو وليد عصره، وذلك عبر استغلال عامل الزّمن الذّي أصبح مكوّنا من مكوّنات الأثر الفنّي وتطوّره، كما يدخل في دائرة الأعمال الزّائلة حيث ينتهي بانتهاء العرض ولا شيء يتّم الاحتفاظ به سوى الصّور الفوتوغرافيّة والتّسجيلات الفيديو التّوثيقيّة لمسار العمليّة الابداعيّة.

تحدثنا لقرون عن أعمال فنّية جامدة يمكن للجميع مشاهدتها بسهولة سواء كانت على قماش أو منحوتات موضوعة في الهواء الطلق حيث ينتقل المشاهد إلى مكان العمل أو لزيارة المتاحف ليتمكن من مشاهدة الأعمال الفنية. مع فن الأرض أخذ الفنانون الفن من المتاحف ليبدعوا مباشرة في الطبيعة. وفي هذا السّياق يعتبر فنّ "نيلس ايدو"[1] (Nils Ido) فنّا تطوّريا رغم قصر اللّحظات التّي تحدّده ورغم سرعة انتهاءه .

يعتمد الفنّان في أعماله على الخيال والعاطفة القويّة بإضافة إلى خبرته الشّخصيّة والخطوات التّي ينبغي لكلّ فنّان إتّباعها لإنجاز عمله، فهو يعتمد على الأفكار الفنيّة التّي شهدها القرن التّاسع عشر حول الأرض والاهتمام المتزايد بالطّبيعة.

[1] نيلس أيدو (Nils Ido) (من مواليد 1937) هو فنان ألماني من "بافاريا" (Bavaria). بدأ في الستينيات كرسام على الأسطح التقليدية في باريس، لكنه انتقل إلى موطنه في بافاريا وقدم التصوير الفوتوغرافي كجزء من فنه لتوثيقه ومشاركته. يسعى الفنان إلى تقديم رؤية تكافلية حيث تكون الطبيعة كبيئة بمثابة خلفية حاضرة في كل مكان (مواد طبيعية، مثل العصي، والبتلات، والفروع، لإنشاء تركيبات خاصة بالموقع). من خلال الكشف عن التنوع في بيئة محددة، فإنه يقيم روابط بين التاريخ البشري والتاريخ الطبيعي، وبين الطبيعة والإنسانية التي كانت موجودة دائمًا.

يعمل الفنّان في الهواء الطّلق باستخدام الموادّ الموجودة محليّا، على الرّغم من أنّه أنتج أحيانا أعمالا معينّة داخل المباني أو المتاحف أو المعارض. كما يستخدم موادّ أو أشياء طبيعيّة بشكل حصري تقريبا مثل الثّلج والجليد وأوراق الشّجر والحصى والزّهور وما إلى ذلك لأعماله سريعة الزّوال ولا يستخدم بشكل عامّ أدوات أخرى غير يديه وأسنانه.

وفي بعض الأحيان استخدم الآلات الثقيلة أو الخفيفة لإنتاج أعمال واسعة النّطاق بمساعدة بعض البنائيين ليكون هيكل المنحوتة متين يمكن أن يعيش الوقت وفي الطبيعة.

مثل العديد من فناني فنّ الأرض يعتبر "نيل ايدو" أعماله كفن سريع الزوال ويمكن أن يختلف وقت التدهور من بضع ثوان إلى عدّة سنوات: منحوتات الجليد التي تستمر موسما واحدا فقط والمنحوتات من الرّمال على شاطئ يختفي في أول مدّ أو إنشاءات حجريّة أو معدنيّة لا تخضع إلاّ لـ "أنتروبيا طبيعية" (Entropie naturelle). وفي هذا السياق يقول الفنان: **"حتى لو عملتُ بالتّوازي مع الطّبيعة، ولم أتدخّل إلاّ بأقصى درجات العناية، يبقى تناقضٌ داخليٌّ أساسي. إنّه تناقضٌ يكمن وراء كلّ أعمالي، وهو بحدّ ذاته لا يستطيع الفرار من حتميّة وجودنا. إنّه يضرّ بكلّ ما يلمسه: عذريّة الطّبيعة... لإدراك ما هو ممكنٌ وكامنٌ في الطّبيعة، لإدراك ما لم يكن موجودًا قطّ، تصبح اليوتوبيا حقيقةً. تكفي حياةٌ ثانية. لقد وقع الحدث. لم أفعل سوى أن أحييته وجعلته مرئيًا."**[2] (انظر الصورة عدد1)

صورة عدد 1:نيلس-أودو، طوف الخريف، معرض كلير جاستو في كليرمون فيران من 23 نوفمبر 2013 إلى 25 يناير 2014.

[2] "Even if I work parallel to nature and only intervene with the greatest possible care, a basic internal contradiction remains. It is a contradiction that underlies all of my work, which itself of can't escape the inherent fatality of our existence. It harms what it touches : the virginity nature... To realize what is possible and latent in Nature, to literally realize what has never existed, utopia becomes reality. A second life suffices. The event has taken place. I have only animated it and made it visible." Nils Udo, https://tlmagazine.com/nils-udo-radeau-dautomne/

http://www.altamica.net/2014/01/nils-udo-et-le-radeau-dautomne.html

"طوف الخريف"(Radeau d'automne) هو عمل مصنوع بالكامل من موادّ طبيعيّة و على شكل نصف ورقة قيقب منمقة، يبلغ طولها 6.80 متراً وارتفاعها 3.90 متراً، تمّ بناءه من جذوع مستديرة من خشب الكستناء الفاتح، تمّ تجميعها "بالطّريقة القديمة" باستخدام المسامير والوصلات والمسامير الخشبيّة. إنّ هذا التّجميع التّقليدي والمتين والجمالي، فضلاً عن استخدام الأنواع المحليّة ذات الهوية القوية، يعزّز الارتباط بالمنطقة. تمّ افتتاح طوف الخريف يوم السبت 10 نوفمبر 2012 وتحرّكت الطّوافة حول شبه الجزيرة بأكملها، والتقطت الضّوء وعكسته مرّة أخرى على سفوح التّلال. استمر هذا التّمثال المؤقّت والمتحرّك لبعض الوقت في رحلة عابرة تحت أضواء أخرى، من زوايا أخرى، في مواجهة قطع جديدة من المناظر الطبيعية التّي التقطها الفنّان في مراحل مختلفة. لقد تمّ عرض الصّور الفوتوغرافيّة من 5 أكتوبر إلى 15 نوفمبر 2013 في متحف كروز فالي وكان الهدف هنا هو إعطاء شكل لمساحة، مساحة وادي كروز، التّي تميّزت بتاريخ الاتّجاهات التّصويريّة في القرن التاسع عشر. والقرن العشرين. وبالتّالي يعرض نفسه لقراءة جديدة، ولمظهر جديد: الطّوافة المصنوعة من الخشب والماء، ورقة تنعكس على النّهر عند سفح أطلال الجرانيت وتذكرنا بالتّلال شديدة الانحدار للمناظر الطّبيعيّة المحيطة. ومن ثمّ، فإنّ النّظرة الثّابتة على الموقع من موقع مميّز (صخرة فيليوس، برج كولين، وما إلى ذلك)، مع وضع أداة رؤية في هذه النقاط، ستعيد إرساء استمرارية جديدة بين المتفرّج، موضوع النّظرة الجديدة والطّبيعة الموضوعيّة للتّصوير الفوتوغرافي. وفي نفس السياق تضمنت اعمال "فرانس كرايسبيرج" (Frans Krajcberg)[3] عناصر الطبيعة، الماء، الأرض، الأصباغ، الخشب، كل ما يجعل الطبيعة جميلة. والتي تقوم على الذاكرة والنقل، كان من الضروري أن تكون أعماله دائمة وأن تظهر جمال الطبيعة من جيل إلى جيل. لقد حذر الفنان العالم من إزالة الغابات على نطاق واسع في منطقة الأمازون وعواقبها منذ سبعينيات القرن العشرين. لقد ناضل بلا كلل لمدة تزيد عن 40 عاماً ضد تدمير الطبيعة، وخصص فنه لهذه القضية. يشار إلى "كرايسبيرج" في كثير من الأحيان باسم فنان الرؤية، الرجل الذي رأى الطبيعة وجمال الطبيعة. وقال إن كل شيء موجود في الطبيعة، وأن الإنسان لم يخترع شيئا في علم الجمال. لا

[3] يُلقب الفنان البرازيلي فرانز كرايسبيرج (1921-2017) بـ "أب الايكولوجيا" (le "père de l'écologie) بسبب أعماله الناشطة والتزامه بمكافحة تدمير الغابات. في بعض الأحيان يتم تصويرها على أنها صرخة إنذار في مواجهة نهب الموارد الطبيعية، وغالبًا ما يتم تصويرها على أنها صرخة أمل، وتكريم حقيقي للقدرة المذهلة على الصمود لدى الأحياء، وهي تولد من لقاء غير متوقع: لقاء فنان وغابة الأمازون في القرن العشرين.

ISSN : 2625 - 8943

ينبغي أن يشار إليه باعتباره نحاتًا أو فنانًا، كان ناشطًا في الدفاع عن الطبيعة، وبالطبع عن الهنود. إن وعيه بالقضايا البيئية يجعله رائدًا لحركة فنية معاصرة تخدم الكوكب.

رغم رحيله عنا في عام 2017 إلا أن أعماله لا تزال باقية. وفي مواجهة تغير المناخ وعواقبه الوخيمة، ترتفع منحوتاته المصنوعة من جذوع الأشجار المتفحمة والكروم نحو السماء وكأنها صرخة ذات بعد عالمي وكوكبي. واليوم يستمر العمل ويخلد نضال الفنان. يقول في هذا السياق (فرانس كراجكبيرج، 1975):

"لقد أدركت أن الفن من أجل الفن قد انتهى وأريد أن تكون منحوتاتي شاهدة على هذه الكارثة. "

منذ سبعينيات القرن العشرين، كان كرايسبيرج ملتزمًا بشكل كامل بالدفاع عن غابات الأمازون أولاً، بفضل التصوير الفوتوغرافي، أصبح مراسلاً وبدأ في تصوير الدمار والحرائق ومشعلي الحرائق.... وهكذا يصبح كرايتشبيرج عدوًا لكل هؤلاء الناس. (انظر الصورة عدد2)

يستعيد الفنان الزمن الهارب من خلال استعادة الأشجار المحترقة من غابات الأمازون ليمنحها حياة ثانية في شكل أعمال تشبه الراقصين، والتي يطلق عليها اسم الثورات. من خلال إعادة صياغتها، والتدخل بالأصباغ الحمراء في أغلب الأحيان لإظهار الدم، ومن خلال إقامة الكروم الملتوية على شكل طوطم يزيد ارتفاعها عن 5 أمتار. هذه الأعمال الفنية قبضت على زمن الكارثة واحيت زمنا هاربا.

فرانس كراجكبيرج، الثورة الثالثة، 1994، خشب محروق وأصباغ طبيعية، 248 × 134 × 132 صم

https://www.artistikrezo.com/art/frans-krajcberg-un-artiste-engage-au-service-de-la-nature.html

كشف لنا البحث أن الصورة الفوتوغرافية عند فناني الأرض هي بمثابة المرجع فيقول "جيل تيبرقان" (جيل تيبرقان، 1993، ص 223) (Gilles Tiberghien): **"إذا ما رأينا وفهمنا الشكل الذي أرادت الصورة الفضائية الواقعة أمام أعيننا فإنه تبقى أشياء أكثر تجريدية، فإنّه إما أن داخل العمل الفني نستكشف أبعاده الأكثر وقعا على أعيننا عبر لغة الأضواء والظلال تحت تلك الحرارة حيث**

نلاحظ مادية تلك الجوانب، وفي نفس الوقت لا نملك الذكاء العام للعمل الفني. إننا دائما بين شيء ما في الداخل أو في الخارج، إننا نحتفظ دائما بالصورة الفوتغرافية في أذهاننا وكأنها أشياء مصغرة."

3. دور الأنظمة الزمكانية في تحديد مسار العمليّة الإبداعيّة

1.3. أهمّية المكان في احتضان الفعل الانشائي

شغل المكان مساحة واسعة في نتاجات الفنانّين المعاصرين وقد وجدوا فيه ما يحتضن الذّاكرة والرّؤى، وما يوفّر لهم في نفس الوقت مفردات بصرية ذات إمكانات تعبيريّة وجماليّة تسهم في إنشاء أعمال فنّية لها مذاقها ونكهتها الخاصّة ولم ينحصر تناول المكان واستحضاره على الأعمال الأدبيّة أو المسرح أو السّينما، بل تجسّد كذلك في الفنون التّشكيليّة من خلال تمثيله في الأعمال التّصويريّة على امتداد التّيارات الفنّية المختلفة، ليتمظهر في الفنّ المعاصر بأسلوب جديد من خلال استغلال حيثيّاته لإنشاء أعمال فنّية تتّصل مباشرة به وذلك من خلال "فنّ الهنا" أو "فنّ المكان" أو "فنّ الموقع (In Situ) "، حيث جعل الفنّان من الفضاء الخارجي مكان العمل ذاته، وبرزت اتّجاهات فنية معاصرة جعلت من الموقع فضاء يحتضن الفعل الإنشائي ذاته وهو عمل فنّي يتمّ إنشاؤه ليكون موجودا في مكان معيّن وعادة ما يأخذ الفنّان الموقع في الحسبان أثناء تخطيط العمل الفنّي وإنجازه.

وقد شملت هذه التّسميّة بعض التّجارب الفنّية المعاصرة على غرار فنّ الهنا الذّي يفيد انّ **"العمل الفنّي الثّابت الذّي لا يمكن نقله وهو مرتبط بمكان إنشائه وينتمي إلى الفنّ المعاصر**[4]**."**

يقول "كارل آندي" (Carl Andy) (جيل تيبرقان، 1993، ص 87) في هذا السّياق: **"المكان هو جزء من المحيط تمّت معالجته لجعل هذا الأخير أكثر وضوحا. كلّ شيء هو المحيط ولكن المكان هو بصفة خاصّة في علاقة مع المكان نفسه ومع خصوصيّة المحيط ومع خصوصيّة العمل الفنّي".** فنّ الهنا إذا سواء كان في المساحات الخضراء أو المساحات العموميّة أو في أي مكان هو محاولة إيجاد علاقة تماهي وانصهار بين الفنّ (المشروع الفنّي) وبين المكان. هذا التّماهي هو حدث إيجابي بحيث قد يربط الفنّ بالعالم الحقيقي الواقعي، لكن هذا المعطى قد يتغيّر ولا يصبح ثابتا من خلال المنحوتات الزّائلة التّي لا تقيم علاقة زمنيّة طويلة مع المكان الذّي يحويها.

لقد أصبح المكان جزءا من العمل الفنّي عينه وبات عنصرا تشكيليّا حيث غادر الأثر الفنّي اللّوحة والمتحف وولج الفضاء الخارجي. وغير "فن الهنا" مفاهيم العرض إذ لم يعد الفنّان يشكّل منحوتات في

[4] «Œuvre qui n'est pas transportable et qui est dédiée à son lieu d'accueil dans le domaine de l'art contemporain», Dictionnaire Français : www.lintonante.fr/dictionnaire.com

فضاء الورشة وينقلها بحذر إلى المعرض لعرضها بل أصبح يشتغل في عين المكان نفسه ويستعمل مكوّناته (فنّ الأرض: تراب، أحجار، صخور، أشجار، نباتات، أنهار، بحار...) كما ابتكر الفنّان المعاصر ما سمّوه بالتنصيات والتّي تخلّت عن السند المعيّن لجعل المنحوتة على الأرض، وأصبحت التنصيبية وليدة مكان العرض، تتّخذ أبعادا متغيّرة حسب خصوصيّاته ومكوّناته. هذا الآخر أصبح في خدمة المتفرّج لإقامة علاقة مع العمل الفنّي نفسه. ولم يعد الفنّان يختار خاماته النّبيلة لنحتها أو ليصنع منها أعماله الفنيّة بل صار يلتقط خاماته وعناصر عمله من المكان وما تنتثر فيه من مخلفات وبقايا متلاشيات... وعلى الفنّان هنا أن يقتنص لحظة الفعل الإنشائي وتوثيقه من خلال الصّور الفوتوغرافيّة والفيديو.

2.3 الزّمن وسيط لإنشائية تشكيليّة مفتوحة

إنّ النّحت المعاصر ليس مجالا لاكتشاف موادّ جديدة فحسب وإنّما مجال اكتشاف أفعال إنشائيّة كانت في العهد الكلاسيكي مخفيّة عن الأنظار. إذن يطرح الفنّ المعاصر مسألة الإنشائيّة التّي تقوم على معالجة تشكيليّة مفتوحة تتغيّر بموجبها وظيفة الفنّان الذّي أصبح ("Pierre Francastel" بيير فرونكستال، 1956، ص 216) "**يخترع المادّة التّي يحتاجها لتعابيره**" فبمجرد اختياره لمادّة العمل الفنّي يصبح الاختيار فعلا إنشائيا إضافة إلى عدّة مفاهيم فكريّة تتبناها العمليّة الإبداعيّة مادّة وتشكيلا في علاقتها بالزّمان والمكان والفنّان كما هو الحال مع " **نيل ايدو**" فالمتأمّل للتّجارب الفنيّة للفنّان يعتقد في البداية أنّه ينجز فنّا تقريبا من لا شيء وانّه يعمل "أي شيء(N'importe quoi) "غير أنّ المتفحص في فحوى هذه التّجارب يدرك أنّ الفنّان ينجز أي شيء لكنّه واع بما ينجزه ويدرك أنّ التّجربة التّي ينجزها في ظاهرها مبتذلة ولكنّها تكون في باطنها تحمل تصور مفاهيمي يقوم على التّأمل والاستنتاج لمضامين فكرية التّي ينطوي عليها الفعل الفنّي .إنّها أيضا مفاهيم جوهرية تكشف عن العلاقة الوطيدة بين الفن والحياة ،الزّمن ،الزّمنيّة ،السّيرورة ،الحركة، الاستقلاليّة التّفاعل ،التّطوّر البيولوجي، الصّيرورة، المؤقّت، الحضور، التّلاشي، التّفكك، العدم، اللاّ مكتمل واللاّ منتظم... إنّ تجربة الفنّان تقييم العمليّة الإبداعيّة المعاصرة على أنّها إنشائيّة جديدة لا يعلم إلى أين تسير هذه العمليّة فهو يجرب وينتظر ويعدّل ويراقب ... فقد تخلّى الفنّان عن انزوائه داخل ورشته ليقدّم العمليّة الفنيّة في طور الإنشاء وبذلك يتداخل زمن الإنشاء بزمن العرض: زمن حقيقي يترجم فنّا جديدا لا يتطلّب جهدا بل يتطلّب مبدأ فكريّا كما يبحث عن الغريب والمثير ولم يكن همّه سوى البحث عن إمكانيات إنشائيّة جديدة لإنتاج الفنّ.

يرتبط الزمن والحركة في الفنّ ارتباطا وثيقا، الزّمن يعني الوقت والتّغيير والحركة. والحركة تعني مرور الوقت سواء كان فعليّا أو وهما، لذلك يعتبر الزّمن والحركة عناصر أساسيّة في الفنّ بالرّغم من أنّنا قد لا نكون على علم بهما.

ISSN : 2625 - 8943

قد يشمل العمل الفنّي الحركة الفعلية، أو أنّه يتضمّن وهم الحركة. العمل الفنّي الذّي يشمل حركة يسمّى عملا فنّيا حركيّا، ويمكن أن يتحرّك بعدّة طرق، سواء خصائصه الطّبيعيّة أو التّأثيرات الخارجيّة، مثل تيّارات الهواء، وقد يكون مدفوعا ميكانيكيا أو تقنيا، وقد يشمل العمل الفني الفنان الذي يحركه. يريد الفنّان إدخال فاعليّة الحياة في فضاء العرض بأساليب تتناسب للتّشكيل عن الخروج من سطح اللّوحة عبر صفة الملمسي وصولا إلى تأثيث عمل فنّي يتخطّى فكرة اللّوحة المعلّقة على الجدار ليتحوّل العمل الفنّي إلى حضور حقيقي يستولي على أبعاد جديدة للمكان والزّمان، وهذا ما يعبّر عن المكانة القيميّة التّي يحظى بها الزّمان خاصّة وأن (ميشال هيزار، ميشال ليلاش، Michael Heizer ; Michael Lailach 2007، ص 56) **"العمل الفنّي لا يتطلّب مكانا، المكان أيضا هو عمل فنّي."**

في الفنّ المعاصر أنتج بعض الفنّانين أعمالا فنّية تتغير بمرور الوقت. ولتجربة ذلك بشكل كامل يجب على المتفرّج أن يعود في وقت لاحق ليعرف ما التّغير الذّي حدث، لأنّ الأمر يمكن التنبؤ به. يتحوّل العمل الفنّي إلى شكل جديد تماما وربّما بموادّ مختلفة، كدليل على التّغيرات التّي حدثت. وبالرّغم من أنّ هذا النّوع من الأعمال الفنّية سريع الزّوال، ولا يتبقّى منه سوى مجموعة من الصّور الفوتوغرافيّة، أو مشاهد في ذاكرة الجمهور، إلاّ أن هذه الأعمال بتغيّراتها الفيزيائيّة تشرح الكثير عن مفهوم التّغيير عبر الزّمن.

حيث يعتبر الزّمن هو الفضاء الهيكل الحافظ للعمل الفنّي بكونه حاملا للتواصل البصري بين الجمهور والإبداع التّشكيلي خصوصا وأنّه يكشف عن العلاقة بين الفضاء التّشكيلي من ناحية وبين الجمهور والنّظم التّشكيليّة من ناحية أخرى.

إنّ الزّمن هو محرّك انشائي فاعل للمنحوتة المنجزة في البيئة كما لا يمكن تبيّنه ماديّا وملمسيّا ولكن عبر حضور تأثيره في الذّهن من خلال حضوره المختلف في الفعل التّشكيلي. وفي مسار هذا الفعل تبيّن أنّ للمنحوتة نقطة انطلاق ونقطة وصول. رغم أنّه لا يمكن التّحديد المادّي للزّمن إلاّ أنّ الممارسة المادّية الإبداعيّة لها تأثير على الإحساس بالزّمن حيث إنّها تجعل المتقبّل في حالة حلم ونشوة لا تقاس بالزّمن الفيزيائي. كما أنّ الزّمن الإنشائي يتحوّل إلى مقياس حيث أنّ مراحل تطوّر المنحوتة تعطي إحساسا بزمنيّة الممارسة بالرّغم من مرور لحظات، أيّام، أسابيع، شهور أو حتّى سنوات.

تتمثّل فاعليّة الزّمن الإبداعي في مدى تمكّن الأزمان التّجريبيّة من تحقيق التّوازن بين الحضور المادّي والإشكاليّة في علاقتها بالفضاء البيئي. فالزّمن مرتبط بمحتوى الممارسة وبمضمونها الدّاخلي والبحث عن علاقته بالعمل الفنّي اللاّ منتهي، فلكل ممارسة تشكيلية ارتباط خصوصي بأزمان الفعل ويمكن إيجاد رابط مشترك يتبلور في أعمال الفنّانين. ترتبط الطبيعية الشّكليّة واللّونيّة بنشوة المشاهد إثر تأمّله المتداخل مع شعور بانقضاء زمن المشاهدة اللاّ منتهية. فلا أتّفق مع "جاك فول" (Jack Fol) (جاك فول، ص

ISSN : 2625 - 8943

33) في قوله "**أن العمل الفني غير مرتبط بلحظة الإنشاء والعرض**"، فالعمل الفنّي زمني في القيمة والإنجاز على غرار المنحوتات البيئيّة فلحظات العرض تصبح جزءً غير منفصل عنها. كما يمكن متابعة حركة الزّمن وتفاعله الإنشائي من خلال التموقع في المسار المنقسم إلى ثلاثة فترات زمنيّة (الماضي، الحاضر والمستقبل). وعبر هذه الفترات يمتدّ الفعل وينشا ثم يعود إلى مرحلة البدء ليعاود النّشوء ويتجلّى في صيغة جديدة. وكذلك هو الأمر مع أعمال "نيلس ايدو" التّي تبنّي تشابكا علائقيّا لا محدودا في الرّوابط الزّمنية والمكانيّة المتضمّنة، هذه الأزمان تنقسم إلى أزمان الفعل وأزمان المشاهدة. (زمن الفعل ينقسم إلى أزمان ثانويّة نسبة إلى إعادة توظيف أعمال فنّية سابقة على سبيل المثال، وزمن المشاهدة كونه زمنا خصوصيّا في تقبّل الفعل النحتي المتطوّر الممتدّ في المكان. يصبح زمن ممارسة البحث عن تشكّل المنحوتة زمنا حاضرا بعد أن كان مستقبلا، في حين يبقى زمن العرض والمشاهدة متواصلا في الحاضر والمستقبل. دلالات تضمين الزّمن في بنية المنحوتة بمختلف تشكّلاتها يعطي بعدا تأمّليّا للعمل الغير منتهي، والقابل للتّجدد والتّطوّر وذلك عبر ترابطه مع ذاكرة المتلقّي. ومع مرور الزّمن تتّضح الفكرة أنّ زمن العمل الفنّي هو زمن حركي ومنفتح على زمن التلقّي الغير محدود.

كشف لنا البحث من خلال المنحوتات البيئيّة عن اختلاف تجلّياتها المادّية والفيزيائيّة والبيولوجيّة بين الاستسلام والخوض للزمكان. حيث تساهم ثنائيّة المكان والزّمان في منح المنحوتات البيئيّة الطّابع التّجريبي والحسّي حيث يكون السّياق التّطوّري للنّحت بمثابة لحظات زمكانية تتفاعل فيها الجوانب الحسّية والعقليّة للمتلقّي وفي هذا السّياق، يمثّل الزّمكان مؤسّسا لفضاء النّحت التّشكيلي ليشحنه بالمعاني التّي تساهم في صياغة سياق تطوّري ويؤسس لأزمان مختلفة لكنّه يؤسّس أيضا لزمن حسّي مميّز يخصّ المتلقّي وادراكاته الذّاتية وتصوّراته وقد وصفه "باشلار" (غاستون باشلار، 1982، ص 46) "**بزمن الأنا " وهو ما يفسّر ما نشعر به في مراوحة بين الوعي واللاّوعي في حيّز زمني محدود لكنّه ينفتح على عدّة مفاهيم "فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة أكبر من سرعة العالم ،الأمر الذّي يجعلنا نشعر بأنّ الزّمن يمرّ بسرعة، وأنّ الحياة تضحك لنا وأنّنا نشعر بالغبطة، وتارة تنعكس الآية فيبدو زمن الأنا متأخرا عن زمن العالم ،عندئذ يتأبد الزمن ويتخلّد فنحن ضائعون.**"

نستخلص القول ان لكلّ مشاهد تصوّراته الذّاتيّة الخاصّة التّي تحدّد علاقته بمكان وزمان العمل الفنّي ولعلّ ذلك ما يعكس خصوصيّة تجربة التّلقّي فزمكانية الفضاء تساهم في انتاج تفاعلاته الحسّية وكذلك صياغة أفكاره واستنتاجاته وبحثه على فكّ الغموض والتّحليل والتّفسير حيث يمثّل هذا النّشاط الذّهني أهمّ تجلّيات الموضوع الجمالي.

خاتمة:

ISSN : 2625 - 8943

إذا ما انطلقنا من مبدأ الإقرار بانّ ميلاد أيّ نحت بيئي له طابعه الانشائي لا يمكن أن يخرج عن دائرة البحث عن صيغ توافقيّة تؤلّف بين الجانب المادّي والجانب التّعبيري للعمليّة الإبداعيّة، فانّ هذه الوضعيّة تجعلنا نغامر لاكتشاف منحى مغاير من الممارسات التشكيليّة التّي تسعى الى إيجاد بديل للمكتسبات القديمة بما يحقّق السّيطرة على مسار تشكيلي يقف عند نشأة الابداع ومختلف الأزمنة الهاربة التّي يمرّ بها والموادّ التّي يتشكل بها .انّ الامر يجعلنا أمام رهانات منتظرة تتعلّق بالانسياق وراء مسار جمالي وتعبيري ضمن عالم تشكيلي بديل يستجيب للتّحوّلات الطّبيعيّة فلا وجود لقوالب جاهزة أو معاير ثابتة بل كل شيء يبقى تحت طائلة المساءلة من أجل الاستقرار عند مسار يؤسس لحدث فنّي بكلّ ما يحمله من معاني اللاّ مكتمل و اللاّ متوقع والزّائل. فقد تلعب في هذا الجانب تقنية الفيديو والصّور الفوتوغرافيّة دور الوسيط الذّي يؤمّن القبض على الزّمن الهارب، وهذا ما يستجدي البحث عن جسور عبور لإخراج العمليّة الإبداعيّة من سكونها كونها نبضات من الاندفاع لا ترضى بحدود المعالجة الهادئة.

❖ **قائمة البيبلوغرافي:**

- **المراجع باللغة العربية:**

– أبو زريق، محمد. (2003). المكان في الفن. [كتاب طبع بدعم من وزارة الثقافة]. وزارة الثقافة.

– أمهز، محمود. (1996). التيارات الفنية المعاصرة. (الطبعة الأولى). شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.

– باشلار، غاستون. (1982). جدلية الزمن. (خليل أحمد خليل، المترجم). المؤسسة الجامعية للدراسات.

– الغرسان، راتب مزيد. (2004). المعايشة الجمالية: اكتشاف الـ لا شيء في الفن. (الطبعة الأولى). دار الينابيع.

- **المراجع باللغة الفرنسية:**

– Fol, J. Art visuels et architecture. (Note: Cette référence est incomplète. Elle nécessite l'année de publication et le nom de l'éditeur.)

– Francastel, P. (1956). Art et technique aux XIXème et XXème Siècle. éditions de Minuit.

– Heizer, M., Lailach, M., & Grosenick, U. (2007). Land Art. (Note: Les noms de Michael Lailach et Uta Grosenick ont été traités comme des co-auteurs/contributeurs importants. L'éditeur est manquant.)

ISSN : 2625 - 8943

- Krajcberg, F. (1975). Artiste et “père de l’écologie”. (Note: Cette référence est incomplète. Pour être valide en APA, elle nécessite un titre de publication complet et le nom de l'éditeur ou du journal.)
- Lorin, C. (1984). L'Inachevé: Peinture, sculpture, littérature. Bernard Grasset. (Note: L'information "Paris édition 6412 avril" a été simplifiée pour ne retenir que l'éditeur principal.)
- Tiberghien, G. (1993). Land Art. Édition carié. (Note: L'information "Paris" est souvent omise dans les versions récentes de l'APA.)

- المواقع الالكترونية:

- https://fabriquedesrecits.com/inspire/frans-krajcberg--artiste-et-peredelecologie/

ISSN : 2625 - 8943

موسيقى الآلة المغربيّة ذات الأصول الأندلسيّة
بين سِنْدَيان الوسائط الميديولوجيّة والتفاعلات الثقافيّة
Moroccan Al-Āla music of Andalusian origin
between the foundations of mediological media and cultural interactions.

أنور الجَعِّيمْ، دكتوراه موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقى، جامعة سوسة، تونس.
الايميل:anouar_jaiem@yahoo.fr

الملخص:
ما ينفك الجدل حول العلاقة بين الموسيقى والوسائط الميديولوجية يتجدد في كل مرة فهو مرتبط بالتطور التكنولوجي من جهة ونوعية التفاعل الثقافي من جهة أخرى، إذ تغيّرت المعايير الجمالية وأثّرت في نوعيّة نشر التراث الموسيقي وأصبح تقييم الأثر مرتبط بعدد المشاهدات على اليوتوب أو على المنصات الاجتماعية على غرار الفايسبوك والانستاغرام. فأثرت كل هذه العوامل في نوعية استيعاب الموروث الثقافي فكان لابد أن يهتم الفاعلون في المجال الموسيقى التقليدية بطرق تداولها ونشرها عبر الآليات الجديدة والمتجددة للحفاظ عليها من النسيان. يهدف البحث إلى تسليط الضوء على علاقة الوسائط الميديولوجية بالموروث الموسيقي التقليدي وما يمكن تقديمه من إمكانيّات للحفاظ عليه، مع طرح ما ينتج الوسيط من تفاعل ثقافي في المجتمعات عبر آليات التبّني والامتزاج. مع إبراز أهميّة الوسيط في عمليّة التثاقف والحفاظ على المورث الغير المادي مع تقديم بعض الأمثلة الحديثة كالمواقع الالكترونية التي عززت نشر وتوثيق وحماية طرب الآلة المغربي.
الكلمات المفاتيح: الوسيط الميديولوجي/ التفاعل الثقافي/ موسيقى الآلة المغربيّة/ التثاقف

Abstract:

The research aims to shed light on the relationship between mediological media and traditional musical heritage, as well as the potential means they offer for its preservation. It also explores the cultural interaction produced by the media through mechanisms of adoption and fusion within societies. The study highlights the importance of the medium in the process of intercultural exchange and the preservation of intangible heritage, providing modern examples such as websites that have contributed to the dissemination, documentation, and protection of Moroccan **Ṭarab al-Āla.**

Keywords:
Mediological medium/ Cultural interaction/ Moroccan Ṭarab al-Āla music/ Acculturation

ISSN : 2625 - 8943

1. مقدمة:

تعد الموسيقى التقليديّة ذات الأصول الأندلسيّة من أهمّ ما ورثته المملكة المغربيّة من شبه الجزيرة الإيبيريّة، وعبر عقود حاول أصيلي الأندلس من عرب ومسلمين ويهود الحفاظ عليها وبثّها في دول اللجوء بعد سقوط غرناطة سنة 1492 م وطرد الموريسكيّين نهائيّا نحو شمال إفريقيا منذ صدور مرسوم الطرد سنة 1609 م في عهد الملك فيليب الثالث (1578-1621). وعند استقرارهم واندماجهم في الدول الحاضنة ساهموا في بثّ ثقافتهم وموروثهم الماديّ والغير الماديّ. فقد اندمجوا مع الثقافات المحليّة رغم العوامل السياسيّة والاجتماعيّة. فتمّ الحفاظ على هذا الرصيد من قبل الموسيقيّين والمولعين به على كره من الصعوبات المتراكمة عبر عملية التلقين الشفوي المشوب في بعض الأحيان من هِنَات الذاكرة الجماعيّة. "إذ يحتفظ المغرب بـ 11 نوبة، وكل نوبة تحتوي على 5 ميازين، فيكون مجموع الميازين في الآلة المغربية هو 55 ميزانا بالإضافة إلى ميزانين لا ينتميان لأي نوبة وهما قدام بواكر المايّة، وقدام الجديد" (المتيوي، 2018، 13).

ورث المغرب هذا الرصيد وتفاعل معه وتبنّاه ولُقِّبَ بالطرب أو الآلة رغم وجود مصطلح الموسيقى الأندلسيّة الذي كان أداة لطمس دور المغاربة في الإبداع الموسيقيّ والجماليّ، إذ يقول ادريس بن جلون التومي في هذا الصدد:" أمّا تسميتها بالموسيقى الأندلسيّة فلم نعرفها إلا في عهد الاستعمار الذي أطلق عليها هذا الاسم تشويها لعروبتنا وتنقيصا من قدراتنا العلميّة والفنيّة. والواقع أنها كانت تسمى عندنا بالطرب أو الآلة تمييزا لها عن موسيقى السماع المستعملة بالأصوات دون الآلات والتي لا تزال معروفة بهذا الاسم إلى الآن" (بن جلون التومي، 1981، 1-2). جابه طَرَبُ الآلة صعوبات جمّة للحفاظ على الجمالية التقليدية تمثّلت في العوامل السياسيّة والاقتصاديّة، أمّا في عصر العولمة والوسائط التكنولوجيّة بدأت تطرأ عليه بعض التغييرات خاصة فيما يخص أسلوب الأداء على غرار تبني بعض مقومات الموسيقى الغربية والشرقية (مصر ولبنان)، وفي هذا الصدد يشير أمين شعشوع (رئيس جمعيّة تطوان أسمير للموسيقى الأندلسيّة) في مدوناته على منصة الفايسبوك (منتدى هواة الموسيقى الأندلسية المغربية) بأنّ بعض موسيقي الآلة يميلون تبني المقوّمات الجماليّة للمقام الشرقي في استخبارات الآلة المغربيّة، وكل هذا التأثير حصل عبر قنوات التواصل كالوسائط الميديولوجية، فكيف تم الحفاظ على هذا الموروث سابقا وكيف تأقلم في سيرورته التاريخيّة في المغرب؟ وما هي الطرق التي توخوها المنشغلين في الميدان الموسيقيّ وحتى السياسيّ في نشره وتجنّب ضياعه أو نسيانه في عصر العولمة والذكاء الاصطناعي؟

إنّ الحفاظ على الموروث التقليدي هو إحياء لما قدّمه السلفيّين أو "الأموات" (الذين فَنَوا) من مخزون حضاري وفكري، "فالإنسان هو الحي الوحيد الذي يسكنه الأموات، وكلما كان أكثر تحضّرا

كلّما حمل المزيد منه في عقله" (دوبريه، 1996، 162)، إذ كانت الموسيقى تُلقّن شفويّا عبر الغناء والكلمات، وعند بداية الكتابة أصبح الموروث مُجْتَازا للمكان والزمان، "فالكتابة، التي تجعل الكلام قادرا على اجتياز المكان والزمان، كانت لفترة طويلة الأداة الوحيدة لاستمرار الموتى في الحياة، وبالتالي لأنسنة الإنسان" (دوبريه، 1996، 163) "إذ كان اختراع المطبعة والطباعة قد أحدث في العالم تحوّلاً باهراً بانتقال االإنسان من طور تقليديّ في تحويل المعارف والأفكار إلى مادّةٍ متاحة لعدد محدودٍ ومحظوظٍ من النّاس، إلى طورٍ ثوريٍّ ... تمثّل في تحوّل المعرفة إلى مكسب سهلٍ وميسورٍ يمكن أن يصل إلى مدى أوسع، حتى قيل إنّ المعارف مطروحة على قارعة الطريق وما النّاس إلاّ أن يتلقّفوها" (الزواري، 2024، 37) فالوسيط هو الذي يحيي التراث ويقدمه للأجيال اللاحقة، ويساهم كذلك في عمليّات التثاقف بين المجتمعات إذ ان التبادل الفكري والاقتصادي والفني هو الذي شكّل إنسان القرن الحالي. وعلى ذلك بنينا البحث على أقسام تعني بالمنظومات الميديولوجيّة ومن ثمة تسليط الضوء على التفاعل الثقافي وأخيرا تقديم بعض الوسائط المساهمة في الحفاظ على طرب الآلة المغربي.

2. المنظومات الميديولوجية:

تعتبر الميديولوجيا التخصّص الذي يعالج الوظائف الاجتماعيّة العليا في علاقتها بالبُنى التقنيّة للاتصالات" (دوبريه، 1994، 21). في كتابه المعنون محاضرات في علم الإعلام العام -الميديولوجيا يقرّ ريجيس دوبريه "أن الاختراعات التقنية تشكل فيما بينها منظومة، والمنظومة لا تقتصر فقط على كونها تقنية وإنما هي تقنيّة-ثقافيّة. كذلك يجب أن تتّصل دراستها دائما بالتاريخ العام للثقافات والحضارات الذي يشمل تاريخ التقنيات الذي يتعلّق به التاريخ العام جزئيّا" (دوبريه، 1996، 15)؛ فحسب هذه المقولة نتبيّن أن الموروث الثقافي بصفة عامّة متّصل بمنظومة الاختراعات والوسائل التي ومن خلالها يمكن بثّه وممارسته وتلقين مقوّماته الجماليّة. وبعض هذه المنظومات في ظاهرها (التي سنذكرها لاحقا) ليس لها رابط مباشر بالموسيقى ولكنّها ساهمت وأثّرت في تواصُل وتغيّر الموروث عبر سيرورته التاريخيّة.

2. 1. انواع المنظومات الميدولوجية:

بالرجوع إلى التاريخ الصناعي سنكتشف أن العديد من الاختراعات (التي ليست لها علاقة مباشرة بالموسيقى) قد أثّرت فيها إمّا بشكل مباشر أو غير مباشر، وتتمثّل هذه الابتكارات في وسائل النقل إذ ساهمت في تسريع عمليّة التثاقف بين المجتمعات بشكل ملموس وحاسما ثقافة وتفاعلا.

يختلف عصر العربات المجرورة بالدواب عن عصر الدرّاجات ثمّ السيّارات الميكانيكيّة، وهذا التغيير ظاهر في الزمن إذ قامت القاطرات والقطارت والشاحنات فالطائرات في تقليص زمن السفر بين

ISSN : 2625 - 8943

المدن والأمم فالسفرة التي كانت تستغرق أياما وحتى أشهر تقلصت إلى بضع ساعات أو حتى أقل من ساعة زمنيّة وبذلك تغير سلوك الانسان في تنقله وتغيرت طموحاته وأهدافه. وهذه الوسائل المتطورة للنقل كانت فاعلا أساسيّا في تنمية الشركات العابرة للقارات إذ من خلال البواخر والسفن المتطوّرة والطائرات التجاريّة أمكن نشر العديد من السلع في وقت وجيز ومن ثمّة تطورت ايراداتها الماليّة وأصبحت الشركات تتعامل بسرعة ونجاعة (إذا جاز التعبير) وعَجَلَةً واسْتِعْجَالاً.

وسائل النقل:

- المشي، ركوب الخيل أو الجمال أو الحمير.
- العربات المجرورة بالحمير ثم الخيول.
- الزوارق، السفن والبواخر.
- وسائل النقل الميكانيكيّة الحديثة منذ أوائل القرن العشرين.
- الدرّاجة الهوائيّة.
- المحرك الميكانيكي والسيّارات.
- القطار السفن بالبخار المائي.
- وسائل النقل المعتمدة على النفط: القطارات، السيارات، السفن والطائرات.

إن المتفحّص لكل هذه الوسائل يلاحظ أن الانسان كان ولا يزال هاجسه سرعة التنقّل والانتقال بضائع وبشر، وهذه السرعة هي العامل الذي يفسّر تسارع المخترعات خاصة منذ أواسط القرن التاسع عشر اذ تنتقل المعرفة وحاجيات الناس عبر وسائل النقل التي تقرب المسافات وبالتالي التفاعل التعارفي والتجاري والمعرفي بين الحضارات والثقافات.

وكل هذه الاختراعات أثّرت بشكل مباشر وفعّال على الإنجازات والابتكارات الموسيقيّة من آلات موسيقيّة ومدونات وذلك عبر:

الوسائط الفكرية:

- المخطوطات.
- الكتب.
- الطباعة.

الوسائط الاتصالية:

ISSN : 2625 - 8943

- الخطوط السلكية واللاسلكية المشفرة "التلغراف"
- الصحف.
- الهاتف.
- المذياع.
- السينما.
- التلفاز.
- المحامل الرقمية: الحاسوب الهاتف الجوال وغيرهم من المحامل.

إنّ احتواء وفهم ثم تحليل كل هذه الوسائط وتأثيرها على الموروث الموسيقي يتطلّب بحوثا عديدة تدرس كل وسيط على حدة مع ما قدّمه من امكانيّات تواصليّة وابداعيّة، وفي ورقتنا هذه لا يمكننا ذكر كل الجوانب والرؤى الفكرية بل سنشير إليها وإلى ما آلت عليه إن أمكن. فمثلا ساهمت المخطوطات في نشر الموسيقى والتعريف بها، إذ نقلت الأشعار والخصائص الجمالية والآلات الموسيقية والنغمات ونذكر على سبيل المثال في ما يخص المدرسة المغربية "إيقاد الشموع للذّة المسموع بنغمات الطبوع" لمحمد البرعصامي (البوعصامي، 1995) و"أغاني السقا ومغاني الموسيقا أو الارتقاء إلى علوم الموسيقا" لإبراهيم التادلي (التادلي،2011). فالمخطوط وسيط مرتبط بعدة تطورات أهمّها نوعية الحبر والورق ولذا ساهم في نشر العديد من الأفكار والأخبار والمعلومات، ووصلت إلينا بسبب طريقة الصنعة الماديّة والشكليّة والمحافظة عليه من العوامل الطبيعية كالرطوبة والحشرات والحرارة وغيرها و في هذا السياق تطرّق فؤاد طوهارة في الكتاب البيداغوجي "محاضرات في منهجية تحقيق المخطوط" (طوهارة، 2016-2017) المخطوط من الناحية المادية على غرار مسألة صناعة مواد الكتابة، الطي والمَلازِم وترتيب وتركيب الصفحات والتسطير والتجليد والزخرفة وكيفية تحقيقه. وإذا ما نظرنا في جل الوسائط ومردوديتها اجتماعيا فإننا سنلاحظ تأثيرها المباشر في نوعية التفاعل الثقافي.

3.التفاعل الثقافي:

إنّ الرّصيد الموسيقي للنوبات المغاربيّة له مرجعيّات ثقافيّة متعدّدة، إذ عبّر عنه الباحث محمود قطاط بـ "الموسيقى العربيّة – الأندلسيّة. بصمة المغرب العربي" (La musique arabo-andalouse L'empreinte du Maghreb) فنستشفّ من خلال العنوان التعدّد الثّقافي لهذا الرّصيد، فهو عربي أندلسي ومغاربي. وقد عَنون أمين الشعشوع كتابه بـ"الموسيقى الأندلسيّة-العربية الآلة"، وبذلك يوضح ترابط عدّة ثقافات بتكوين خصوصيّة أو هويّة موسيقى "الآلة المغربيّة" على غرار:

- "الموسيقى العربية الوافدة من الشرق بما فيها المؤثرات الفارسية والإغريقية.
- موسيقى شبه الجزيرة الإيبيرية لعهود ما قبل الأندلس من موسيقى دينية ودنيوية، محلية قديمة وبيزنطية ورومانية وشرقية وغيرها.
- الموسيقى الوافدة إلى شبه الجزيرة الإيبيرية أثناء العهد الأندلسي من موسيقى بيزنطية وصقلبية ودينية غريغورية" (الشعشوع، 2016، 12).

ونظيف إلى كلّ هذه المدارس الثّقافة الموسيقيّة المحليّة المغاربية الحاضنة لهذا الموروث.

وتبعا لذلك تمخّض هذا الرصيد الموسيقي في إطار التعدّد الثقافيّ الناشئ عبر "حركيّة الحياة اليوميّة المتّصلة بالفنون والأدب راجعة إلى تنقل الأشخاص من أمكنة إلى أمكنة أخرى لا بهدف الثقافة لكن بهدف المعاملات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والتجاريّة والفنيّة" (بشة، 2013، 43).

3. 1.التعدد الثقافي:

يحيلنا التعدّد الثّقافي إلى عدّة مصطلحات كالتنوّع والاختلاف والتلاحق والحوار. وسمة التعدّد موجودة في الثّقافة الإسلاميّة فقد جاء في قوله تعالى في سورة الحجرات الآية 13 "يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ". فمن حكمته تعالى أن خلق الإنسان من ذكر وأنثى للتّكاثر ولنشأة المؤسّسة الاجتماعيّة وعمارة الأرض. علما بأنّه لم تُستعمل صيغة الفرد بل صيغة الجمع (شعوب- قبائل) وهذا دليل جليّ على تعدّد المجتمعات وتنوّعها؛ وكانت بغية هذا الخلق هو التّعارف المبنيّ على الحوار.

لقد أقر ابن خلدون في مقدّمته بطبيعة حقيقة التّواصل الاجتماعي وما ينتج عنه من تنوّع العلاقات في العمران (الاجتماع الإنساني) على غرار التوحّش والتأنس والعصبيّات إذ قال: "اعْلَمْ أَنَّهُ لَمَا كَانَتْ حَقِيقَةُ التاريخ أَنَّهُ خَبَرٌ عَنِ الاجْتِماع الإِنْسانيّ الَّذي هو عُمْرانُ العالِم، وما يَعْرِضُ لِطَبيعَةِ ذلك العُمْرانِ من الأَحْوالِ مِثْلِ التَوَحُّشِ والتَّأَنُّسِ وَالْعَصَبِيَّاتِ وَأَصنافِ التَغَلُّباتِ لِلْبَشَرِ بَعْضِهِمْ على بَعْضٍ" (خلدون، 2008، 40).

وفي أواسط القرن العشرين وإثر الحرب العالميّة الثّانية تكوّنت الأمم المتّحدة وهي منظّمة عالميّة تقوم على التعدّد والوحدة كما تشير تسميتها الأمم: جمع أمة ومتحدة: مجتمعة. فهي تقوم على ثنائية الوحدة والاختلاف "أو لنقل التباين في إطار الوحدة. فالتنوّع الثقافي لا يعني التنافر الإنساني المطلق، ولا يعني النفي الوجودي المتبادل، وإنما يعني أنه مع الإيمان بضرورة التعدد والتنوع ضمانا للحركة" (كاريذرس،

ISSN : 2625 - 8943

1998، 46-47). وتسعى الأمم المتّحدة إلى استيعاب التنوّع الثّقافي منتهجة مسارا يتمثّل في دمج الأشكال المختلفة من الثّقافات في منظّمة واحدة لتحقيق المرونة في التحاور والتعارف.

كثيرا ما يتمّ استخدام مصطلح التعدّدية الثقافيّة في العديد من الأوساط الاجتماعيّة والفكريّة، إذ نجده في وسائل الإعلام والنقاشات السياسيّة وفي البحوث العلميّة. ومع ذلك نجد صعوبة لضبط تعريف دقيق للتعدّدية الثّقافيّة.

إن تشكل التعدّدية الثّقافيّة مبني على التغيير والاختلاف في المجتمع علما أن "التغيير الثقافي أو التطور الثقافي لا يؤثر في مجتمعات منعزلة، بل يؤثّر دائما وأبدا في نظم متداخلة حيث تكون المجتمعات مترابطة بدرجات وأشكال مختلفة داخل "مجالات اجتماعية أوسع" (كاريذرس، 1998، 9). ولهذا لا نجد ثقافة نقيّة (إلا إذا كانت منعزلة تماما) فكلّ الثّقافات بفعل التّفاعل هي مزيج من التّراكمات والتغيرات الثّقافيّة تتحوّل باستمرار فالثّقافة دينيماكيّة بالأساس. ويجابه تيّار التعدّدية الثقافيّة موجة التثاقف المضاد شأن الحركات الأصوليّة اليهوديّة والمسيحيّة والإسلاميّة، و"بصفة عامة كل محاولات العودة إلى الأصول" (كوش، 2007، 114).

وتبعا لذلك تقوم التعدّدية الثّقافيّة على المُخْتلف في الهويّات وذلك بالتّعامل مع الآخر. فالآخر هو اللاأنا المغاير، وهو كذلك الخارج عن نظام ثقافتنا وتقاليدها، ويكون التّعامل معه بكل حذر لأنّه الغامض الغير مفهوم والمجهول. علما أن المجهول يثير الخوف والارتياب، إذ "هناك تخوف ممّا يمكن أن يفعله الآخر بنا ممّا إذا كنّا سنبقى بعد تلك المواجهة مع المجهول" (غروسبيرغ، موريس، 2010، 41). ورغم ذلك تحتاج الأنا للآخر لاكتساب جوانبه الإيجابيّة بغية التقدّم والتطوّر. وعانى المجتمع المغربي من الآخر المستعمر، الذي بسط سيطرته على الشعوب بقوّة السّلاح والجيوش. ومن خلاله تم تشكيل أطروحات ثقافيّة جديدة تنبني على علاقة المستعمَر بالمستعمِر، فخلق الصراع الإيديولوجي بين التقليد والحداثة، الشرق والغرب، الثابت والمتحوّل، وهو ما أدّى إلى اهتمام المثقفين والباحثين بهذه المعضلة المستحدثة. وعلى العموم يحيلنا التعدد الثقافي والعلاقة بين المجتمعات إلى مصطلحين هامين: التّثاقف والمثاقفة.

3. 2. التثاقف:

التّثاقف هو مجموعة من الظواهر الاجتماعيّة الناتجة عن الاتّصال المستمرّ والمباشر بين مجموعات من الأفراد من ثقافات مختلفة مما أدى إلى تغيّرات في الأنماط الثقافيّة. وتدرس هذه المسألة من منظورين:

- منظور علم النفس الاجتماعيّ القائم على العمليّة التعليميّة التي بواسطتها يمكن تكوين الطفل على ثقافته الأصليّة التي ينتمي إليها.
- منظور الأنثروبولوجيا الثّقافيّة التّي تعني بظواهر الاتّصالات والتّداخل بين الحضارات المختلفة.

وقد حدد "دنيس كوش" (Denys Cuche) ثلاثة نماذج أو وضعيات للتّثاقف:

- "وضعية ثقافة عفوي وطبيعي وحر (في الواقع، لا يكون كذلك كلياً، أبداً). يتعلق بتثاقف غير موجّه وغير مراقَب. وفي هذه الحالة يتأتى التغير من مجرّد التماس ويكون، بالنسبة إلى كل واحدة من الثقافتين المعنيتين، بحسب منطقها الداخلي.
- وضعية ثقافة منظم، ولكنه قسري ولفائدة مجموعة واحدة كما هو الشأن في حال العبوديّة أو الاستعمار. وعندها تكون ثمّة إرادة في تعديل ثقافة المجموعة المهيمنة. يظل التّثاقف جزئياً ومجزأ، وغالباً ما يفشل (من وجهة نظر المهيمنين)، إذ يكون تجاهل للحتميات الثقافية، وكثيراً ما يكون هناك نزع للثقافة من دون ثقافة.
- وضعية التثاقف المخطط له والمراقَب والذي يسعى إلى أن يكون نسقياً ويستهدف آجالا بعيدة. يُضبط التخطيط اعتماداً على معرفة مفترضة بالحتميات الاجتماعيّة والثقافيّة. هذا التخطيط يمكن أن يؤدي/ في النظام الراسمالي، إلى "الاستعمار الجديد"، وهو يدعى، في النظام الشيوعي، بناء "ثقافة بروليتارية" تتجاوز "الثقافات القومية" وتحتويها. ويمكن للتثاقف المخطّط أن يتولد عن طلب مجموعة تود أن يشهد نمطُ حياتها تطوّرا حتى تحفز تطوّرها الاقتصادي مثلا" (كوش، 2007، 106).

وقسم سمير بشة إيديولوجية الاتصال الثقافي إلى شقين التثاقف والمثاقفة. ويرى أن التثاقف هو العلاقة القائمة على ثقافة الغالب والمغلوب، وتقوم المثاقفة "على الاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر" (بشة، 2013، 40). ومع ذلك يجب التنبيه هنا إلى أن المثاقفة تم إدراجها بعد الحرب العالميّة الثانية وتأسيس الأمم المتحدة للحد من الصراعات السياسيّة والمسلّحة. وفي طياتها نوع من التثاقف المتخفي في إطار العولمة المفروضة من قبل الشركات العالميّة الاقتصاديّة كي تبيع منتجاتها عبر ما يعبّر عنه بالتسامح والاعتراف والتبادل.

3.3. المثاقفة:

ISSN : 2625 - 8943

يتميّز هذا النوع من الحوار الثقافي على العلاقة الايجابيّة بين ثقافتين مختلفتين، وساهمت المثاقفة في إنتاج ثقافة جديد تتحكّم فيه شركات عابرة القارات. وهو "نمط خاص من السيطرة غير المباشرة تتمتع بها الشركات عابرة القوميّة وتمكّنها من التلاعب بالظروف الثقافيّة للمجتمع المضيف أو المستورد للتكنولوجيا يمكن تسميته بالسيطرة من خلال التحكّم في سوسيولوجيا الاستهلاك" (سعيد، 1986، 54).

والاندماج في الحداثة يعني عند الكثير من المثقفين اتخاذ النموذج الغربي المعيار الأساسي للحداثة والاقتداء به في كل المجالات. ويكون إدماج الحداثة بإسقاط الأفكار والممارسات الثقافيّة الغربيّة على الثقافة العربيّة، ويصبح الحوار ثقافا عوض عن مثاقفة. والاندماج من الأساليب الفاعلة في عملية الحوار الثقافي أكان ثقافا أو مثاقفة.

3. 4. التمازج الثقافي:

إن مصطلح التمازج مشتق من مزج أي خلط، إذ جاء في المعجم الوسيط "تَمَازَجَ الشَّرابُ والماءُ: اختلطا. ويقال: تمازج الزَّوجانِ تمازُجَ الماءِ والصَّهْباءِ. ومَزَجَ الشرابَ ونحوه مَزْجًا: خلطه بغيره" (المعجم الوسيط، 2004، 866) والتمازج الثقافي هو اختلاط الثقافات. ويحمل في طيات هذا المصطلح معاني سلبيّة لا أخلاقية مردّه الاختلاط، فالتمازج (métissage) مشتق من (métis) الهَجِينُ "اللَّبن ليس بصريح ولا لِبإٍ. ويقال: رجلٌ هجينٌ لئيم. ومن الناس: الذي أبوه عربيٌّ وأُمه أعجميَّة" (المعجم الوسيط، 2004، 975).

ومن الأنماط الموسيقيّة المشهورة بالتمازج الجاز، فهو نتاج عن تمازج عدّة تقاليد موسيقيّة، وله قدرة سريعة على دمج مختلف الأنماط الموسيقيّة.

وفي عصرنا الراهن تكون عمليّة المزج الثّقافي ناتجة عن عمليّة التّثاقف والمثاقفة المتسارعة، فهو "تمازج سريع" تبلور في كنف تكنولوجيا المعلومات والانترنات التي تقرّب البعيد وتُبسّط التعامل السريع والسلس مع الآخر مباشرة، وهو على نقيض التّمازج البطيء الذي تكون فيه عمليّة التّثاقف بطيئة ولكنّها في نفس الوقت راسخة، ويصبح المختلط أصلا في الفعل الثّقافي. ومن أمثلة التّمازج الثّقافي البطيء خلط آلات موسيقيّة تقليديّة مع نظيراتها الغربيّة في أداء الرصيد الموسيقي للنوبات المغربية مثل جوق تطوان.

يتميز الجوق التطواني بتفتحه على الثقافات الأخرى وخاصة الغربيّة، فهو حامل "لواء التجديد والتطوير بدعوى الرغبة في توسيع آفاق العزف الآلي وخلق أصداء صوتية جديدة" (بن عبد الجليل، 1988، 24). تأسّس المعهد الموسيقي بتطوان سنة 1945 وكانت أهدافه تعليم الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة على يد أساتذة إسبان وتعليم الموسيقى التقليديّة وتطوير الصنائع بالتوزيع والهرمنة (الموقع الرسمي للمعهد الموسيقي بتطوان). فتأثّر الجوق التقليدي بهذا التوجه البيداغوجي وأصبح الجوق يتكون من آلات

ISSN : 2625 - 8943

غربيّة كالبيانو والسكسوفون والكلارينات، وتكشف الصورة الموالية عن التطور الحاصل على الجوق وتغيير بنيته الأساسيّة، إذ نجد إلى جانب الآلات التقليديّة آلات غربيّة بالأساس.

صورة عدد 1 الجوق التطواني بقيادة الصادق شقارة

يتكوّن هذا الجوق من: طار، دربوكة، ثلاثة على العود، أربعة على الكمنجة (أو ألتو)، إثنان على السكسوفون وعازف على البيانو. وقد أدخل الصادق شقارة آلة الكلارينات لجوقه.

3. 5. الاندماج الثقافي:

جاء في لسان العرب لابن منظور "ادَّمَجَ في الشيء إذا دخل فيه. وادَّمَجَ في الشيء ادّماجًا وانْدَمَجَ انْدماجًا إذا دخل فيه. ونَصلٌ مُنْدَمِجٌ أي مُدَوَّرٌ. وليلة دامِجَةٌ: مظلمة. وليل دامِجٌ أي مظلم". "وتَدَامَجوا على الشيء: اجْتَمَعوا". و"دَمَجَ الشيءُ دُموجًا إذا دخل في الشيء واستحكم فيه، وكذلك انْدَمَجَ وادَّمَجَ، بتشديد الدال، وادْرَمَّجَ، كل هذا إذا دخل في الشيء واستتر فيه" (ابن منظور، 1984، 1419-1420). ويجمع هذا المصطلح تعريفين أساسيين وهما الدخول في الشيء والظُّلم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الاندماج هو المحافظة على ثقافة الأنا مع اكتساب ثقافة الآخر، ونقترح نوعين من الاندماج:

- الاندماج
- التبنّي

3. 5. 1. الاندماج:

الاندماج مشتقّ من فعل انْدَمَجَ على وزن انفعل الدال على أنّ طريقة الاندماج التي حصلت بعوامل داخليّة. وهو ما يحيلنا إلى هجرة الأنا نحو الآخر والعيش في كنفه بإرادته هروبا من واقعه

الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو حتّى الفكري. ومثال ذلك هجرة الأفارقة والمغاربة إلى أوروبا. وفي هذا النوع تُحاوِل ثقافة الأنا التحاور مع ثقافة الآخر للاندماج فيها، وتنتج عن هذه العمليّة التعدّد الثقافي الذي هو "طريقة للاندماج يجعل من واجب الدولة الديموقراطيّة أن تعترف، من جهة، بتعدّد الجماعات الثقافيّة والإثنيّة التي تشكّل المجتمع، وأن تبحث من جهة أخرى عن الطرق الملائمة والمناسبة لإقرار حقوق تلك الأقليّات" (بغورة ، 2015، 27). وكانت وسائل الاتصال الحديثة المحرك المهم في إندماج المهاجرين في البلدان الأوروبيّة.

وإذا كان الاندماج ناتجا عن الهجرة فإننا نقر بوجود أنواع ومستويات مختلفة من الاندماج:

- **الاندماج التعسفي:**

يتمثّل هذا الاندماج في عمليّة إجبار الأقليّات على احترام التعاليم وتطبيقها كي ينصهروا في المجتمع ويذوبوا فيه. وخير مثال لذلك ما مورس في حق المورسكيّون في الأندلس. فقد حاولت الكنيسة بشتى الطرق إدماجهم في المجتمع. إذ هيّأ رجال الدّين الكتب والوثائق ليعلّموا المورسكيّين مبادئ الدين المسيحي وركائزه. وفي إطار هذا النوع من الاندماج قامت الكنيسة بـ "تتبعهم وترصدهم حتى داخل بيوتهم للتطلع عن كثب عن حسن تنصيرهم" (برّاتشينا ، 2012، 165). وعادة ما يجابه الاندماج التعسفي عدم الانصياع رغم التهديدات والمضايقات. وهكذا قامت أقليات في بعض الدول الأوروبيّة بتشييد أحياء تمثلها لكي تحافظ على مقوّماتها الإيديولوجيّة والعقائديّة وعلى تراثها المادي واللامادي.

- **الاندماج التلقائي:**

يعكس هذا النوع من الاندماج سلوكا ممنهجا للتّأقلم مع الآخر. ويسعى المندمج على إثبات وجوده بالتّفاعل مع الثّقافة الحاضنة والتحاور معها. وذلك بتعلّم لغته وأدوات الاتّصال، وهناك من يتمادى في التفاعل فيعتنق ديانة الآخر ويغيّر شيئا فشيئا ديانته، وفي هذه الحالة ينبذ تقاليده ويتقمّص ثقافة الآخر بشكل طوعيّ.

- **التهميش:**

جاء في المعجم الوسيط: "هَمَشَ الرجلُ هَمْشاً: أكثر الكلام في غير صواب. والقومُ تحرّكوا. والجرادُ: تحرّك ليثور. وفلان يعيش على الهامش: لم يدخل في زحمة الناس". فالمهمش هو الخارج عن السّياق الثّقافي والذّي وضعت أمامه موانع وعراقيل للتّأقلم، فسلّطت عليه سياسة التمييز والإقصاء، وتصبح ردود فعل المُهمش عنيفة وخارجة عن القانون. والتهميش درجات:

- **التهميش البسيط:**

يتّسم هذا الصنف من التهميش بارتباطه بالعامل الثقافي فهو يقسّم المجتمع إلى قسمين أغنياء وفقراء. وتنهج على الفقير سياسة العزل الثّقافي المنجرّ عن العزل الاجتماعي وذلك بعدم إعطائه التمويل المادي والمعنوي كي يرتقي في السّلم الاجتماعي وبالتالي يكون تفاعله الثقافي في الدرجات الدنيا.

- **التهميش المركّب:**

هو التّهميش الذي يشمل كل المجالات فيتداخل التّهميش العرقي مع الثّقافي والاقتصادي وتكثر النعرة الجهويّة، وهو يصنّف من أبشع الممارسات التي يمكن أن تنتهجها السّياسات، وذلك بنبذ فئة من المجتمع واستعمال كل الأساليب القمعيّة لسلب مستحقّاتها الثقافيّة كي لا تتمكّن من المشاركة الفعّالة في البناء الثّقافي وكي تستباح في ثقافتها وعرضها، وتستغلّ السلطة هذا الوضع كي تسلب ثرواتها الطبيعيّة والمعرفيّة.

مستويات الاندماج:

- الاندماج الجزئي:

يمثّل هذا النوع من الاندماج اكتساب جزء من ثقافة الآخر. فالمندمج يختار ما يلائم ثقافته ويزيح جانبًا كلّ ما يأثّر سلبا على مكتسباته وهويّته. وتقوم عمليّة الاندماج على انتقاء مجال من مجالات الآخر أو جزء منها، فله حرّية اختيار ما يتماشى معه فردا أو مجموعة، وفي هذه الحالة يحق القول إنّ "المثاقفة تقوم على الاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل فيما بينها" (بشة، 2013، 40).

- الاندماج الكلي:

تكون عمليّة التمثّل باستيعاب (Assimilation) ثقافة الآخر بكل تفاصيل مضامينها، فهو التبنّي المطلق لقيم الآخر، والاستيعاب الثقافي هو شكل من أشكال التثاقف، إذ يتخلّى الفرد أو المجموعة عن ثقافته الأصليّة ليتأقلم مع متطلبات الثّقافة الجديدة ثمّ تبنّيها وهي المرحلة النهائيّة الممكنة للتّثاقف. ويكون الانضمام إلى الثقافة التي كانت أجنبيّة باستيعاب اجتماعيّاتها ومشروعيّتها القانونيّة.

3. 5. 2. التبني:

جاء في لسان العرب "تبنّاه اتخذه ابنًا. وفي حديث أبي حذيفة: أنه تَبَنَّى سالما أي اتخذه ابنًا" (ابن منظور، 1984، 520). والتبنّي من ملامح الانفتاح والحوار الثّقافي في عقر دار الأنا. ويقوم التّبني على الاستفادة من الآخر، فالأنا تقبل بالجديد ويتفاعل معه. وبفعل التّعامل والاحتكاك مع الغرب تبنى

ISSN : 2625 - 8943

المغرب الأفكار والوسائل والتقنيات والممارسات الأجنبية، فأنتج التعدّد الثّقافي المعاصر، الذّي بدأت بوادره منذ احتلال فرنسا للمغرب سنة 1912.

- **التبني الجزئي:**

"الجُزء: القطعةُ من الشيء، وما يتركّب الشيء منه ومن غيره، تتألّفُ الأجسام من أفراده بانضمام بعضها إلى بعضٍ" (المعجم الوسيط ، 2004، 120). يسعى هذا النّوع من التّبني أخذ جانب من جوانب ثقافة الآخر، ويتماشى الجزء المتبني مع مقوّمات الثّقافة المحليّة، ولا يخرّب ثوابت هويّة الأنا ولا يشتّتها، ونُسمي هذه الثقافة بـ"الثقافة المركبة" أو "الثقافة الفسيفوسائية"، لأنّنا نظمّ على الكّل (ثقافتنا) أجزاء خارجيّة، وبذلك تكون هذه الثّقافة اصطناعيّة، واختيار الجزء سيكون حسب ما يراه الأنا من منافع ومكتسبات. لذا فالأنا تصير نحن والنحن تختزل في الأنا الكلية في الخصوصيّة والعكس كذلك.

- **التبني الكلي:**

يعدّ التبني الكلّي الأكثر دمارا لثقافة الأنا، فهو يؤثّر بشكل كلّي على الثّوابت الثّقافيّة، ويأخذ كافة عناصر ثقافة الآخر، علما أن من يمارس هذا المنهج هو المثقّف الذي تكوّن أكاديميا عند الآخر، وفهم مقوّماته الفكريّة والإيديولوجيّة، وعند العودة إلى موطنه سيقوم جاهدا بتطبيق ما تعلّمه. ففرنسا قامت بتدريب المثقفين في فترة الاستعمار وحتّى بعد الاستقلال (استقطاب العديد من الطلبة للدراسة في جامعات فرنسا)، لكي يبلّغوا سياساتها بشكل غير مباشر، ومثال ذلك: إقرار النظام الجمهوري في مشرع قانون دولة الاستقلال التونسي "قد أعلن انحيازه صراحة إلى نموذج الحكم الحديث الذي تجسده [...] دولة الاستعمار" (حمدي ، 2015، 87).

تناول ابن خلدون التّبني الكلّي وعبّر عنه بالاقتداء، وعرّفه بمنظور علم النفس بقوله "أَنَّ النَّفسَ أَبداً تعتقِدُ الكمالَ فيمن غلبَها وانقادَتْ إليهِ إِمّا لنظَرِهِ بالكمالِ بما وَقَرَ عندها من تَعظيمِهِ، أَو لما تُغالِطُ به مِن أَنَّ انقيادَها ليس لغَلَبٍ طبيعيّ، إِنّما هو لكمالِ الغالِبِ، فإِذا غالَطَتْ بذلك واتَّصل لها حَصلَ اعتِقاداً فانْتَحَلَتْ جميعَ مذاهبِ الغالبِ، وتشَبَّهَتْ به، وذلك هو الاقتداءُ." (خلدون، 2008، 137). والغالب - المستعمر صنع نصره لكماله وقوّته فانتحل المغلوب الغالب واستعاب ثقافته في شتّى المجالات وتشبّه به.

- **اللا تبني:**

ISSN : 2625 - 8943

هو نوع من أنواع التّفاعل الثّقافي الذّي يتمثّل في عدم اكتساب ثقافة الآخر والمحافظة على ثقافة الأنا. وهو الثّابت في إطار الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، وقد عبّر عنه أدونيس بأنّه "الفكر الذي ينهض على النص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهماً وتقويما، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، وبوصفه، استنادا إلى ذلك، سلطة معرفية" (أدونيس، 1994، 13). فهي ثقافة تتميّز بإعادة إنتاج القديم، وبذلك أفرزت الرّفض القاطع للآخر الذّي يحمل في طيّاته الحداثة والإبداع. "وهكذا لم يدخل التحول في بنية المجتمع العربي بحيث يغيره ويطوره، بل على العكس اعتبرته الفئات السائدة خروجا وأعطته اسما يقصد منه التحقير والذم هو البدعة، وسمت أصحابه أهل الابتداع والأهواء، وحاربت البارزين بينهم بالتشهير والقمع، وبالسجن والقتل، وقضت أخيرا على كل اتجاه مبدع" (الجابري، 1991، 25-26). ومن يتّبع هذا التّمثّي الثّقافي يقوم دائما بتجيد ماضيه والافتخار بما سبق، وبهذا يكون من الصعب تغيير هذه العقليّة لأنها بَلورت قناعاتها قرونا وقرونا. فالقديم (في اللاتبني) هو الأصل الذّي لا يمكن زحزحته أو تغييره عبر الزمن. وفي هذا السياق يعتبر جوق البريهي من أهم المجموعات التي تعنى بأداء الآلة في مدينة فاس الذي تبنى المحافظة على الأنا دون اكتساب ثقافة الآخر إذ سمّي هذا الجوق على اسم مؤسّسه الفقيه محمد البريهي (1850-1945)، وبعد وفاته قاد الجوق تلميذه عبد الكريم الرايس الذي ورث رباب أستاذه وتبنى المحافظة على الموروث التقليدي إذ يأبى (عبد الكريم الرايس) إدماج الآلات الغربيّة وآلات النفخ كالكلارينات والفلوت ويرفض التفتّح والتعامل مع مقوّمات الموسيقى الغربيّة، فجوقه محافظ على الآلات التقليديّة كالرّباب والعود، والتطوّر الذي قام به هو إدخال آلة الفيولنسال وآلة القانون.

صورة عدد 2 جوق البريهي بقيادة عبد الكريم الرايس حوالي سنة 1970

ISSN : 2625 - 8943

يتكوّن هذا الجوق من ثمانية عناصر: الطار، الدربوكة، القانون، العود، الرباب، الكمنجة الألتو ومنشد.

4. الوسائط الميديولوجية في نشر الآلة المغربية:

"بين جميع الكائنات الحية، الإنسان العاقل هو وحده الأكثر تكيفا مع جميع الأوساط. إمكانيّة التكيّف هذه تحدّده ككائن ثقافة، أي أنّه كائن قابل للتطور، غير مبرمج، نتاج أدواته وكذلك نتاج جيناته الوراثيّة. ولكن ما يصنعه، أي ثقافته المتتالية، لا تتكيف مع أي تغير للوسط التقني. [...] فالتطوّر الثقافي هو أسرع بكثير ولكنه أكثر هشاشة لأنه غير مسجل في الجينات الوراثية للنوع. لا ثابتيّة ولا تكراريّة: لا شيء فطريّا هنا، كل شيء قابل للإنعكاس. من هنا الأهميّة الكبرى لعوامل الوسيط" (دوبريه، 1996، 147). فعند تفحص الامكانيات التي تقدمها جل الوسائط نلاحظ تطورا منهجيّ مرتبط بالبنية الاقتصاديّة التي تأمنها الشركات والمؤسسات والمخابر من خلال ما تقدمه من اختراعات تواكب أو تسبق العصر وهي في حد ذاتها انتاجات ماديّة أثّرت في نوعيّة التعامل بين الاشخاص والجماعات، وكل وسيط جديد يجابه نوع من أنواع الحيطة والتحقّق من وقعه سياسيّا واقتصاديّا وثقافيّا فجلّ الدول والشركات العالميّة تحاول سيطرتها على الوسيط الجديد الذي يرمي الى توسيع عدد المنتفعين به وخاصة ما يعبر عنه بالمواقع الاجتماعية والذكاء الاصطناعي، وفي هذا الصدد يضيف دوبريه أنْ "يكون مسيطرا بالنسبة لوسائل الإعلام السابقة، الوسيط الأكثر تقدما أي الذي تكون نسبة كلفته إلى فعاليته هي الأفضل أي الوسيط الذي يغطي بشكل أوسع وأسرع، وبكلفة أقل بالنسبة للمُرسِل، ومجهود أقل بالنسبة للاقط المستقبِل (وهو مرادف لأكبر قدر من الرفاهية)، بهذا المعنى، التلفاز يسيطر على الإذاعة التي تسيطر على الصحيفة التي تسيطر على الكتيب الذي يسيطر على الكتاب الذي يسيطر على المخطوطة ...إلخ" (دوبريه، 1996، 192).

مع ما تقدمه التقنيات والوسائط التكنولوجيّة من أدوات وحلول في عدة مجالات لا يزال "خطاب أهل الثقافة تجاه التقنية يبدو كما لو أنه يتراوح بين أسطورتين متعارضتين، فاوست وبروميثيوس، ونوعين من المأساة: الكارثة أو الخلاص" (دوبريه، 1996، 47) وهي من المتعارضات المهيمنة على غرار الأصالة والتحديث/ المدينة والريف. ففي مجال التراث الموسيقي يمكن طرح فرضيتين أولهما كارثية والثانية تفاؤلية:

تقوم الفرضية الكارثية بمساهمة الوسائط الحداثيّة بطمس ونسف الأصول والهويّات والتقليل من الاهتمام بالموروث الذي يحوّل الفعل الموسيقي التقليدي إلى قالب من قوالب طموحات العولمة على

ISSN : 2625 - 8943

غرار تيارات موسيقى العالم التي في ظاهرها تفاعل مع الآخر ولكنها في جوهرها نسف للهويّة التقليديّة.

تقوم الفرضية الثانية على استغلال الوسائط لبث التراث والحفاظ عليه عبر نفس وسائل العولمة من تقنيات ومؤثرات. ومن هذا المنطلق حاولنا أولا تبيين المنظومات الميديولوجيّة ومن ثمة دراسة التفاعل الثقافي المنبثق مباشرة من الوسائط، وأخيرا سنقدّم ما قامت به الدول والجمعيات وحتى الأفراد من دعم للحفاظ على الموسيقى التقليدية ذات الأصول الأندلسية. وفي هذا المجال يمكن الاستدلال بأهمية المادة في الثقافة إذ أنها (المادة) "تستمر في الحياة أكثر من العضو. ألوهية بالترميم فالإنسان لن يتوصل إلى بداية الخلود إلا من خلال أعضائه المستبدلة والمرممة، وإلى روح الديمومة، إلا بواسطة المادة حيث يمر والتي تمنعه من المرور، لا شيء يبقى إلا من خلال الوسائط التي تأتي واحدة واحدة (...) لتأخذ مكانها في الدماغ المطبوع للمجموعة أي في مكتباتنا" (دوبريه، 1996، 51).

سنحاول في بحثنا النظر في مسألة الفرضية الثانية التي تساعد على الحفاظ على ثقافة الأنا، وهنا سنتبنى مصطلح المحافظة والنأي عن النظير الاصطلاحي عند "جون باري" (John Berry) وهو الانعزال لأنّه يدل ضمنيا عن التفاعل السلبي كالانغلاق وما يؤول إليه من سلبيات اجتماعيّة.

جدول عدد 1: أنواع التفاعل الثقافي حسب "جون باري" (باري، 2013، 1128)

		هل نحافظ على ثقافتنا	
		نعم	لا
هل أكتسب ثقافة الآخر	نعم	الاندماج Intégration	استيعاب/تمثل Assimilation
	لا	الانعزال Séparation	التهميش Marginalisation

نجد العديد من الوسائط التي ساهمت في نشر الآلة المغربيّة عبر العصور وكل منها له مميزاته وخصائصه، إذ أن أول وسيط ساهم في نشأة هذا الرصيد هو وسائل النقل التقليديّة على غرار الخيل والجمال والعربات المجرورة، والسفن الخشبية بالنسبة إلى التنقل البحري. اذ مكّنت من تنقل المعرفة من مكان لمكان آخر اذ أن الانسان الحامل للمعرفة هو أيضا وسيط ناشر عبر وسائل النقل. فعند انتقال

زرياب من بغداد إلى الأندلس نقل موهبته وأسلوبه الفني عبر تلقين القينات كيفية الأداء والأشعار إذ أنشأ مدرسة تبلورت وتأقلمت مع الحاضنة الإيبيرية. فعبر تلقين الجواري تم نشر أسلوبه عبر الذاكرة الجماعية التي بثت الموروث الموسيقي التقليدي المَبْني على الحفظ. وخلال القرنين الحادي عشر والثالث عشر وخاصة في عهد المرابطين والموحدين حافظت الأندلس والمغرب على علاقات وثيقة ومثمرة في مختلف الأنشطة حيث حقق العديد من المغاربة من علماء وشعراء وموسيقيين مسيرة مهنية ناجحة في الأندلس. وعند انتشار الغناء تم صناعة العديد من الآلات الموسيقية التي تعتبر ايضا من الأدوات التعبيريّة الحديثة في تلك الفترة الزمنيّة وهي من الوسائل التي تأدّي الموسيقى وناقلة للمعرفة الثقافية الموسيقية. واقد استشعر هذا الرصيد الموسيقي بالعزلة وبدأت بوادر التلاشي تظهر فكان لزاما التفكير في الآليات التي من شأنها المحافظة عليه وتثبيته. لذا تجنّد الفاعلون فيه لضرورة العمل على نشره عبر الوسائط المتطوّرة والمتوفّرة مجانا وذلك للتعريف به ونشره.

4. 1.مواقع الانترنات:

4. 1.1.موقع صنعاتٍ الآلة -الموسيقى الأندلسية المغربية:

من بين أهم المواقع التي تعنى بموسيقى الآلة هو موقع "صنعات الآلة -الموسيقى الأندلسية المغربية" https://www.al-ala.ma، وقد تم التعريف بأغراض الموقع في صفحته الرئيسية كما يلي:

"مشروع هذا الموقع هو توفير موسوعة لكل ما تشمله الآلة (الموسيقى الأندلسية المغربية) من صنعات (مقطوعات غنائية). كل صنعة من الموسوعة تشتمل على:

- نصّها الشعري
- معلومات عنها مثل الشاعر والإيقاع...
- تسجيلاتها من طرف الأجواق الثلاثة الكبرى للقرن الماضي

نريد هذه الموسوعة حرة، يستطيع جميع الباحثين والمثقفين والمولعين بطرب الآلة أن يساهموا في إغناء مضمونها وتصحيحها

هذا الموقع غير هادف للربح تنشر هذه الموسوعة لأسباب ثقافية بحتة، ولا ننسى أن نشيد بجميع الجمعيات والأجواق والباحثين الذين ثابروا في الحفاظ على هذا الطرب الأصيل.

يُوفِّر هذا الموقع إمكانية إدخال برنامج سهرة أندلسية بترتيب الصنعات التي سيقوم الجوق بأدائها. يتم آنذاك إنشاء رابط يمكن توزيعه على الحضور كي يستطيع تتبع أداء الصنعات. ما قد يُغني عن الطِّباعة الجاري بها العمل" (www.al-ala.ma).

ولأنشاء موقع كهذا يتطلب وقتا وتوثيقا لجل الرصيد الموسيقي المغربي و التعريف بخاصياته الجمالية وحتى التاريخية إذ عند تصفح الموقع نتبين المجهود الجبار الذي بذل ،فعند نقر الأيقونة الرئيسية، يحيلنا الموقع على الفهرس الشامل والمقسم إلى أبواب عددها 16 وهي: النوبات/ تسجيلات قديمة/ تسجيلات الأجواق الكبرى/ تسجيلات حديثة/ اختبار الولاعة/ إيقاعات الآلة/ مصطلحات الآلة/ شعراء الآلة/ أنطولوجية الآلة/ مختصر الحايك/ المتن الشعري/ من وحي الطبوع/ ديوان الآلة/ مراجع أخرى/ أنطولوجية البردة/ بين الآلة والسماع.

تتضمن كل صنعة من الموقع عدة معلومات وهي كما يلي: البحر الشعري/ الشاعر/ الطبع/ الايقاع/ موقعها في نوبات أخرى.

مثال صنعة وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا: بسط الاستهلال

وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا وَهَنَّا	بَـعْـضُـنَـا بَـعْـضَـا
وَزَمَانُ السَّعْدِ أَقْبَلْ والهَنَا	وازْدَهَـــى الأرْضَـــا
أَثْمَرَتْ مِنهُ المَعَانِي والمُنَى	ثَـــمَـــرًا غَـــضَّـــا
يَـا لَـهَـا مِـن لَـيْـلَـةٍ نِـلْـتُ بِهَا	غَـــايَـــةَ الـــمَـــرْغُـــوبْ
مَـنَـحَـتْـنِـي كَـرَمًا مِنْ طِيبِهَا	زَوْرَةَ الـــمَـــحْـــبُـــوبْ

▼ معلومات عن الصنعة

توشيح	
البحر	مشطور الرمل
الشاعر	ابن زمرك
الطبع	استهلال و عراق عرب
الإيقاع	موسع بسيط

• تُستعمل أيضا في : بسيط عراق العجم

وإضافة لكل هذا يقدم الموقع العديد من التساجيل مع ذكر: الجوق/ رئيس الجوق/ الناشر/ السنة

1 - جوق الإذاعة بالرباط - الوكيلي - الإذاعة 1961
2 - جوق البريهي بفاس - الرايس - الإذاعة 1960s
3 - جوق المعهد بتطوان - التمسماني - الإذاعة 1960s
4 - جوق البريهي بفاس - الرايس - أنتلوجية الآلة 1990
YouTube - كل التسجيلات 12× 2×

أما بالنسبة إلى المقاطع الآلية على غرار البغية والتوشية فإن المعلومات تنحصر حول التسجيلات مبوبة كالآتي: الجوق/ رئيس الجوق/ الناشر (الإذاعة، تسجيل، سهرة...) / السنة.

ISSN : 2625 - 8943

مثال ذلك بغية بسيط الاستهلال.

بغية

كل التسجيلات	ملتقى العيادي 2018 مجموعة روافد موسيقية عمر المتيوي
الإذاعة 1959 جوق الإذاعة بالرباط مولاي أحمد الوكيلي	سهرة 2014 جوق محمد أمين الدبي بالرباط أمين الدبي بمشاركة المهدي الشعشوع
الإذاعة 1961 جوق الإذاعة بالرباط مولاي أحمد الوكيلي	سهرة 2025 جوق محمد أمين الدبي بالرباط محمد أمين الدبي
الإذاعة 1961 جوق الإذاعة بالرباط مولاي أحمد الوكيلي	سهرة 2024 جوق محمد أمين الدبي بالرباط محمد أمين الدبي

وفي قسم إيقاعات الآلة نجد الموازين مرفقة بالتدوين الموسيقي موازاة مع التسجيل الصوتي ومثال ذلك ميزان البسيط:

بسيط	موزع ومهزوز	♩= 60 - 120 Dum Dum Tik Tik Dum
	انصراف	♩= 90 - 130 Tik Tik Dum

ومن المجالات الهامة التي يتطرق إليها الموقع هو البحث في أشعار الصنعات وعن الكلمات أو الكلمة وموضعها في النوبات.

مثال نتائج البحث عن "شمس العشية" في كل النوبات:

وضمن باب مراجع أخرى "يقدم الموقع كتب على صيغة pdf مختصة بالتراث الموسيقي المغربي وهي:

يعتبر هذا الموقع وسيطا وناشرا للثقافة الموسيقيّة المغربيّة وينفرد بتوثيق جل مكونات الآلة المغربيّة من معلومات حول الأشعار والطبوع والإيقاعات وتوثيقها بتسجيلات داعمة حسب المدن كتطوان وفاس والرباط وغيرها مع إمكانيّة تحميل كتب بصيغة pdf لفهم طرب الآلة اصطلاحيّا وتاريخيّا وأسلوبيّا.

4. 2.اليوتيوب:

ISSN : 2625 - 8943

ساهم موقع اليوتيوب في التعريف بالآلة المغربيّة إذ نجد أنواع مختلفة في طرح الصنعات على غرار التعريف بموسيقى الآلة ودروس حول الصنعات وحتى التعريف بالآلات الموسيقيّة كالرباب، كما يبث السهرات الفنيّة والأجواق المغربيّة والفعاليّات الثقافيّة.

- دروس في الموسيقى الأندلسية المغربية: تقديم الحراث محمد الداودي:

صورة عدد 3

أمثلة من تسجيلات سمعية-بصرية حول الرباب وتقنيات العزف عليها:

- حديث عن الرباب الأندلسي المغربي الحصة الأولى:

صورة عدد 4

- الرباب سيد الآلات الموسيقية الحصة الثانية:

ISSN : 2625 - 8943

صورة عدد 5

- موسيقى أندلسية على آلة الرباب: توشية غريبة الحسين. أداء عمر الغياتي:

صورة عدد 6

4. 3. الفايسبوك:

4. 3. 1.منتدى هواة الموسيقى الأندلسية المغربية (Amateurs de la Musique Andalouse Marocaine):

صورة عدد 7

يعد من أهم المنتديات التي تعنى بالموروث التقليدي المغربي إذ يضم 36498 عضوا (تحيين يوم: 2025/05/09) يتابع مستجداته وما ينشر فيه من معلومات وتظاهرات في الآلة المغربية. كذلك يفتح المجال لمناقشة بعض المسائل كموضوع جواز التلحين في الموسيقى الأندلسية المغربية. علما أن للمنتدى ميثاق قُسِّمَ إلى ثمانية أقسام أو مواد. فالمادة الأولى مثلا تعرف بالمنتدى: "منتدى هواة الموسيقى الأندلسية هو تجمع للهواة والولوعين بهذا الفن العظيم والغيورين عليه، يهتم بالموسيقى الأندلسية المغربية وثقافتها. هذا المنتدى خاص بهواة الموسيقى الأندلسية المغربية أساسا، والفنون المرتبطة بها (المديح والسماع وطرب الغرناطي والملحون) في مرتبة ثانية" (انظر الملحق).

4. 3. 2.روافد موسيقيّة:

صورة عدد 8

ISSN : 2625 - 8943

يضمّ محتوى روافد موسيقيّة حوالي 10000 (تحيين يوم: 2025/05/09) ويختصّ بمتابع الأنشطة من عروض موسيقية مع وضع تسجيلات سمعية-بصرية لطرب الآلة وخاصة التي يقودها عمر المتيوي في اطار جمعية روافد موسيقية بطنجة، والمتيوي باحث وقائد جوق وله العديد من الدراسات كنوبة الاستهلال: تاريخ تدوين وتحليل. عند التصفح نجد تقديم مؤتمرات علميّة كالملتقى الدولي الأول للموسيقى المغربية الأندلسية، وتقديم أبحاث موسيقية كتوقيع كتاب الموسيقى في رحلات المغاربة والأندلسيين على عهد المرينيين وبني وطاس لعبد العزيز ابن عبد الجليل.

صورة عدد 9

خاتمة:

جاء منطلق طرح البحث من التصوّرات الفلسفيّة التي طرحها دوبريه في علاقة بأهميّة الوسيط، ومن ثم سلطنا الضوء على وقعه على الثقافة الموسيقيّة التقليديّة، إذ أن الموسيقى خطاب يتكوّن من عناصر مختلفة على غرار المرسل (الموسيقيّ، الملحن، العازف) والمادة المرسلة (الموسيقى كفعل محايد حسب جون جاك ناتيي) والمرسل إليه (المتقبّل أو الجمهور) وحاولنا قدر الإمكان دراسة الوسيط ولو بشكل مقتضب ووقعه في التفاعل الثقافي. فالإنسان في عصرنا الراهن محاصر بكثافة الوسائط الميديولوجية التي أثّرت فيه وفي نمط عيشه وتفكيره وذلك من خلال تغيير مفهوم السرعة والزمان وحتّى المكان على غرار الواقع المعزز والافتراضي (الجعيّم، 2022، 115-128) وتحاول الهيئات الثقافية والجمعيّات وحتى السياسيّة في الحد من وطأة الوسائط في تغيير مكتسبات الإنسان من موروث مادي وغير مادي كالموسيقى، إذ تأثّرت موسيقى الآلة المغربيّة من زِخَم تكنولوجيا الاتصال مما أوجد توجه يستخدم الوسيط للتعريف بالرصيد وتقديم كل الإمكانيّات لأدائه بالأسلوب التقليدي مما ساهم في تغيير استراتيجيّة بثه وذلك بالاعتماد على المواقع الالكترونية للتعريف به ودعمه للصمود في محاولة للمحافظة عليه من الاندثار.

ISSN : 2625 - 8943

ملحق ميثاق منتدى هواة الموسيقى الأندلسية على الفايسبوك:

يتكون من ثماني مواد ولكننا سنعرض هنا المواد التي تُعْنَى بالفعل الموسيقي:

"المادة الأولى: التعريف بالمنتدى: منتدى هواة الموسيقى الأندلسية هو تجمع للهواة والولوعين بهذا الفن العظيم والغيورين عليه، يهتم بالموسيقى الأندلسية المغربية وثقافتها هذا المنتدى خاص بهواة الموسيقى الأندلسية المغربية أساسا، والفنون المرتبطة بها (المديح والسماع وطرب الغرناطي والملحون) في مرتبة ثانية

المادة الثانية: أهداف المنتدى: يهدف المنتدى لما يلي:

- التعريف بالموسيقى الأندلسية المغربية والعمل على تعزيز نشرها بين الجميع.
- تعزيز حوار هادف وبناء يرمي لتطوير الموسيقى الأندلسية.
- التعريف برجالات هذا الفن العظيم وإنجازاتهم.
- نشر ثقافة الموسيقى الأندلسية على كل المستويات.
- التنسيق والتعاون مع الأفراد والجمعيات والمنتديات التي تحمل نفس الأهداف.

المادة الثالثة: الوسائل:

- نشر التسجيلات المتعلقة بالموسيقى الأندلسية المغربية.
- نشر الأدبيات المتعلقة بالموسيقى الأندلسية المغربية.
- تشجيع النقاشات العلمية الهادفة التي تغني رصيد المنتدى.
- إقامة معرض للصور بالموسيقى الأندلسية المغربية.
- تنظيم سهرات خاصة بين الهواة.

المادة السادسة: كيفية الاستعمال:

- يجب فتح مواضيع النقاش على حائط المناقشات مع وضع الرابط على الحائط.
- يجب وضع التسجيلات على حائط التسجيلات المخصص لكل جوق مع وضع الرابط على الحائط.

المادة السابعة: التوثيق:

من المستحسن وضع العنوان والتاريخ على الصور الموضوعة وكذلك مقاطع الفيديو وأثناء إدراج التسجيلات يجب تتبع المنهج التالي: وصف التسجيل، الميزان، الجوق، مميزات التسجيل، تاريخ التسجيل"

ISSN : 2625 - 8943

المراجع:

- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار المعارف، القاهرة.
- أدونيس، 1994، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الأول، دار الساقي، الطبعة السابعة، بيروت.
- برّاتشينا (دون باسكوال بورونات إي)، 2012، الموريسكيون الإسبان وواقع طردهم، تر. الغالي (كنزة)، مركز العمودي للترجمة ونشر التراث المخطوط، الطبعة الأولى، بيروت.
- بشة (سمير)، أنطولوجيا الفنون الغنائية الركحية في تونس بين ظاهرتي التثاقف والمثاقفة (1856-1998)، 2013، مركز النشر الجامعي، منوبة.
- بغورة (الزواوي)، التعدد الثقافي مفهومه ونظريته من خلال نموذج ويل كيمليكا، 2015، عالم الفكر، المجلد 44، عدد 2، الكويت، أكتوبر-ديسمبر.
- بن عبد الجليل (عبد العزيز)، الموسيقى الأندلسية المغربية، 1988، عالم المعرفة، الكويت.
- البوعصامي (محمد)، إيقاد الشموع للذّة المسموع بنغمات الطبوع، 1995، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط.
- بينيت (طوني) غروسبيرغ (لورانس) موريس (ميغان)، مفاتيح إصطلاحية جديدة، 2010، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر. سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان.
- التادلي (ابراهيم)، أغاني السقا ومغاني الموسيقا او الارتقاء إلى علوم الموسيقا، 2011، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط.
- الجابري (محمد عابد)، التراث والحداثة، 1991، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، لبنان.
- الجعيم (أنور)، طرق تدريس الآلات الموسيقية في الواقع الافتراضي، 2022، كتاب المؤتمر العلمي، التحوّل نحو الديدكتيّات الغامرة من حلول تربويّة خلال الحجر الصحّي -كوفيد 19- إلى التعليم في العالم ما وراء، المركز الديموقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسيّة والاقتصاديّة، برلين-ألماني، ديسمبر، ص.ص. 115-128.
- حمدي (رضا)، مقاربة أنثروبولوجية لظاهرة التثاقف التشريعي، أكتوبر – ديسمبر 2015، التجربة الدستورية في تونس نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 44، العدد 2.
- خلدون (عبد الرحمن بن محمد ابن)، مقدّمة، تحقيق الجويدي (درويش)، 1996، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 2008.

ISSN : 2625 - 8943

- ريجيس دوبريه، محاضرات في علم الإعلام العام: الميديولوجيا، تر. جورجيت الحداد وفؤاد شاهين، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان.
- الزواري (أمين)، 2024، الأغاني الشعبيّة في تونس بين هاجس التأصيل ومنزع التأهيل، سوتيميديا، تونس.
- سعيد (محمد السيد)، الشركات عابرة القومية، ومستقبل الظاهرة القومية، سلسلة عالم المعرفة، عدد 107، نوفمبر 1986.
- سعيدوني (ناصر الدين)، واقع التعدديّة الثقافيّة في الجزائر بعد الاستقلال (1962-2014)، مجلة عالم الفكر، المجلد 44، العدد 2، أكتوبر- ديسمبر.
- الشعشوع (أمين)، الموسيقى الأندلسية المغربية: الآلة التاريخ – المفاهيم – النظرية الموسيقية، دروس بالمراسلة، دروس مقرونة، جمعية تطوان أسمير، نادي تطوان أسمير للموسيقى، نوفمبر 2015.
- طوهارة (فؤاد)، محاضرات في منهجية تحقيق المخطوط، 2016-2017، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة قالمة، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية.
- كاريذرس (مايكل)، لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟، ، يناير 1998، تر. شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، عدد 229.
- كوش (دنيس)، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعيّة، 2007، تر. منير سعيداني، المنظمة العربيّة للترجمة، لبنان.
- المتيوي (عمر)، نوبة الاستهلال: تاريخ تدوين وتحليل، 2018، مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة، الرباط.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، 2004، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية.

- Berry (John W.), Intercultural Relations in Plural Societies: Research Derived from Multiculturalism Policy, in : Acta de investigacion psicologica, 2013, Queen's University, Canada, p.p. 1122-1135.
- CHAACHOO (Amin), La musique Hispano-Arabe, 2016, Al-Ala, L'Harmattan, Paris.
- DEBRAY (Régis), Manifestes Médiologiques, 1994, Gallimard, France.

ISSN : 2625 - 8943

- GUETTAT (Mahmoud), *La musique arabo-andalouse L'empreinte du Maghreb*, 2001, Tome I, éd. El-Ouns, Paris.

المراجع الالكترونية:

- "صنعات الآلة -الموسيقى الأندلسية المغربية" https://www.al-ala.ma
- حديث عن الرباب الأندلسي المغربي الحصة الأولى:

https://www.youtube.com/watch?v=gC8zn1TfvU8&t=545s

- دروس في الموسيقى الأندلسية المغربية: تقديم الحراث محمد الداودي:

https://www.youtube.com/watch?v=UThrveDR5bw

- الرباب سيد الآلات الموسيقية الحصة الثانية:

https://www.youtube.com/watch?v=FU2xeiBz_c4

- روافد موسيقيّة:
- شالوكا (عادل إبراهيم)، حول مفهوم التهميش وأشكاله:

https://www.maribyrnong.vic.gov.au/files/CMA2128_MulticulturalPolicySummary_Arabic_FinalWeb.pdf, 25 novembre, 2015.

- منتدى هواة الموسيقى الأندلسية المغربية:

https://www.facebook.com/groups/amateursdelamusiqueandalouse/announcements

- موسيقى أندلسية على آلة الرباب: توشية غريبة الحسين. أداء عمر الغياتي:

https://www.youtube.com/watch?v=a7_1vvuYM7Q

- الموقع الرسمي للمعهد الموسيقي بتطوان:

http://conservatoire.ueuo.com/new2.php

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية تصدر عن المركز العربي الديمقراطي ببرلين – ألمانيا
ISSN : 2625 - 8943
Journal of cultural linguistic and artistic studies issued by the democratic Arabic center – Germany - berlin

تقنيات العزف وأسلوب الأداء لدى عازف الكمان "أنور منسي": دراسة تحليلية

Performance techniques and playing style of Violininst (Anwar Mansi) : An Analytical study

د. عمر بشير، جامعة تونس، الجمهورية التونسية
الايميل: Bchiramor700@gmail.com

ملخص البحث:

تناولنا في هذا العمل عددا من المواضيع المتعلقة بأساليب وتقنيات العزف على آلة الكمنجة التي وظفها العازف "أنور منسي" في المقطع الآلي الفردي الذي نفذه في أغنية أنشودة الفن، وقمنا بالتعرف على أبرز التقنيات المجسمة لطريقة عزفه وأساليب أدائه وخلفياته الفكرية الموسيقية.

مصطلحات مفاتيح:

الكمنجة، المقاربة الأسلوبية، المقطع الآلي الفردي، تقنيات العزف، أنور منسي.

ABSTRACT:

In This study, we examined several aspects related to the methods and techniques of violin playing, as employed by the musician (Anwar Mansi) in the solo of Onchoudat El-Fan. We also analyzed the most prominent Violin playing techniques, musical styles, and musical thought.

KEYWORDS:

Violin, Stylistic approach, Soloist, Violin playing techniques, Anouar Mansi.

1-مقدمة البحث:

ساهم العديد من عازفي آلة الكمنجة المهرة في الوطن العربي في إثراء الرصيد الموسيقي الآلي بأساليب متنوعة أبرزوا من خلالها مساحة البحث المتوفرة لآلة الكمنجة في الموسيقى العربية حيث كان مستوى تحكمهم بآلاتهم هو النافذة التي فتحت خيال وشهية العديد من المؤلفين على طرق أبواب تعبيرية

ISSN : 2625 - 8943

جديدة في الموسيقى العربية، واستطاعوا تقديم العديد من الإضافات المتعلقة بتقنيات العزف على هذه الآلة وإبراز عوامل التجديد والإبتكار وذلك ما ساهم بشكل كبير في تطوير أساليب الأداء وإثراء أساليب العزف على آلة الكمنجة، ولقد تجلت تلك التغيرات في أساليب العزف من خلال التقنيات المختلفة من حيث الصوت الصادر من الآلة وأشكال التلوين العزفي المتنوعة التي لم يتعود العازف العربي على استخدامها في الماضي. وفي هذا السياق أشار الباحث إلياس سحاب بأنّ التفاعل بين العرب المعاصرين والموسيقى الأوروبية، قد أعطى ثماره، وبوتيرة فائقة السرعة وواسعة الانتشار منذ ثلاثينات القرن العشرين وحتى إلى يومنا هذا، وهو ما يظهر جليا في ظهور كوكبة من العازفين العباقرة الذين استفادوا من تقنيات العزف الأوروبي وسخروها لتعميق تعبيرهم عن أحاسيسهم العربية على آلاتهم (إلياس، 2009، ص.103.). ومن أشهر عازفي آلة الكمنجة نذكر:

"محمود الجرشة"، "رضا رجب"، "عبود عبد العال"، "سعد محمد حسن"، و"أنور منسي" موضوع بحثنا الذي اشتهر بأسلوب عزف بارع على آلة الكمنجة جمع فيه بين تقنيات الموسيقى الغربية والشرقية.

سنركز في هذا العمل على القيام بمقاربة أسلوبية للعازف "أنور منسي" وتحليل التقنيات التي وظفها في المقطع الآلي الفردي الذي نفذه بعنوان أنشودة الفن لحل الإشكالية المتمثلة في الأسئلة التالية:

ما هي أبرز التقنيات المجسمة لطريقة عزف "أنور منسي"؟

ما هي أبرز أساليب أداء العازف "أنور منسي"؟

كيف ساهمت تقنيات العزف الغربية على آلة الكمنجة في تطوير أسلوب الأداء العربي لدى العازف "أنور منسي"؟

ما هي أبرز التوجهات الفكرية الموسيقية والمرجعية لدى العازف "أنور منسي"؟

ISSN : 2625 - 8943

يبقى الهدف من هذا البحث هو استجلاء الإضافات التقني البحت للعازف "أنور منسي" وتحليل أسلوبه في العزف على آلة الكمنجة، والتطرق لعوامل التجديد والابتكار المضَافة من قبله خاصة أنّه ترك بصمة واضحة في الأعمال التي قدمها في فترة منتصف القرن العشرين، وسنحاول إبرازها بشكل علمي واضح ووفق دراسة منظمة.

كان اختياري لموضوع هذا البحث نتيجة أسباب ذاتية، وهي اهتمامي الشخصي وتعّلقي الشديد بآلة الكمنجة، وتجربتي المهنية في تدريس آلة الكمنجة في المعهد العالي للموسيقى بصفاقس وفي المعهد الجهوي للموسيقى بالمنستير، إضافة لممارستي العزف على آلة الكمنجة في الفرقة الوطنية التونسية والأوركستر السمفوني التونسي. أما الأسباب الموضوعية فهي نقص في الدراسات التي تطرقت للدور الذي لعبه "أنور منسي" في العزف على آلة الكمنجة، وإظهار مختلف التقنيات المتجددة لآلة الكمنجة التي وظفها العازف أنور منسي والمحافظة على أسلوبه في العزف على آلة الكمنجة من الاندثار.

سنتناول في هذا المنهج العديد من الجوانب، وسنحاول التركيز على العديد من العناصر والمكوّنات الموسيقية كالآتي:

1. تقديم ببليوغرافيا العازفين (النشأة والتكوين وأبرز محطاتهم الفنية).
2. تحديد تسوية الأوتار المستخدمة.
3. تدوين العمل الموسيقي بشكل واضح مع مراعاة كتابة مختلف الزخارف.
4. استخدام طريقة الجداول لاستخراج مختلف التراكيب الزخرفية والأساليب والتقنيات المستعملة مع وضعها في إطارها النظري.

ISSN : 2625 - 8943

5. التعمّق في العديد من التفاصيل التقنية والأسلوبية لتبيين طريقة توظيفها لدى أنور منسي مما يمنح تحليلنا الموسيقي بُعْدًا شُمُولِيًا.

يحتوي عملنا على مجموعة من المصطلحات الموسيقية وتقنيات آلة الكمنجة التي سنقوم بتعريفها وذلك بالاعتماد على العديد من الكتب والموسوعات العلمية لبعض من أشهر الأساتذة وعازفي آلة الكمنجة في العالم ومن أبرزهم: "آن بينيسكو"، "ليوبولد أوير"، "بيير بايلو"، "إيفان جلاميان".

يعتبر تطرقنا لموضوع هذا البحث دراسة تكميلية لعدد من البحوث، حيث تناولت بعض البحوث والمقالات العلمية دراسة أساليب العزف على آلة الكمنجة لدى العازف "أنور منسي"، وحتى نضع هذا العمل في إطاره المعرفي حاولنا تقديم بعض منها:

- دراسة بعنوان: دراسة تحليلية عزفية لأسلوب "أنور منسي" في العزف على آلة الكمان وإمكانية الاستفادة منه لدراسي آلة الكمان في الموسيقى العربية (دراسة نظرية عملية)، من إعداد الباحث إيهاب عبد الحكيم عبد الغفار.
- دراسة بعنوان: الأساليب المختلفة لبعض الرواد الأوائل على آلة الكمان من إعداد الباحث سعيد فهمي محمد عوض.
- دراسة بعنوان: تقنيّات العزف الغربية على آلة الكمنجة، آليّة لتطوير أسلوب الأداء في الموسيقى العربيّة وتحديثها لدى "أنور المنسي" دراسة تحليلية لأدائه لنماذج من ألحان محمّد عبد الوهاب من إعداد الباحث حمزة أبّا.

ISSN : 2625 - 8943

2-بيوغرافية العازف "أنور منسي" (1922-1961):

نشأته وتكوينه:

ولد "أنور منسي" في مدينة بورسعيد سنة 1922، واكتشف والده عبد الوهاب منسي موهبة أنور في الموسيقى فإشترى له كمان ليتدرب ويشبع هوايته وهو لم يتجاوز الخامسة من عمره، وكان المايسترو "بوليكالين" (Policaline) أول أستاذ لأنور منسي على آلة الكمنجة واستمر يدرس على يده ما يقارب من خمس سنوات حتى أصبح عازفا متميزا وهو لم يتعدى العاشرة من عمره (عبد الغفار، 1995، ص 25.). ثم التحق "أنور منسي" بمعهد فؤاد الأول "المعهد الملكي سابقا" ودرس آلة الكمنجة لدى الأستاذ "أرميناك" (Armenac) والأستاذ "سيسيان" (Sisien).

حياته الفنية:

أصبح "منسي" عازفا في العديد من الفرق الموسيقية ومارس عمله في مجال الموسيقى التصويرية مع العديد من المؤلفين أمثال: "إبراهيم حجاج"، "عبد الحليم نويره"، "أندريا رايدر" (Andrea Ryder)، و"علي إسماعيل" الذين اهتموا بالكتابة لآلة الكمنجة مما أعطاه الفرصة ليبرع في هذا المجال. عمل "أنور منسي" عازفا منفردا في فرقة الإذاعة مما شجع العديد من المؤلفين على تأليف المقطوعات الموسيقِية الآلية

ISSN : 2625 - 8943

ومن بينهم "أحمد فؤاد حسن" الذي ألّف مقطوعة خصيصا له، ولشدة مهارته كان الموسيقار "محمد عبد الوهاب" يوقف أحيانا تسجيل أغانيه حتى عودة عازف آلة الكمنجة "أنور منسي" من غيابه.

من أشهر المقاطع الآلية الفردية التي نفذها "أنور منسي" (سعيد فهمي، 1988، ص 149.):

- النهر الخالد، علشان الشوك، أنشودة الفن، عش البلبل، الحبيب المجهول (تلحين "محمد عبد الوهاب").

- خلولا (تلحين "بليغ حمدي").

- ما تقولشي بكره (تلحين "كمال الطويل").

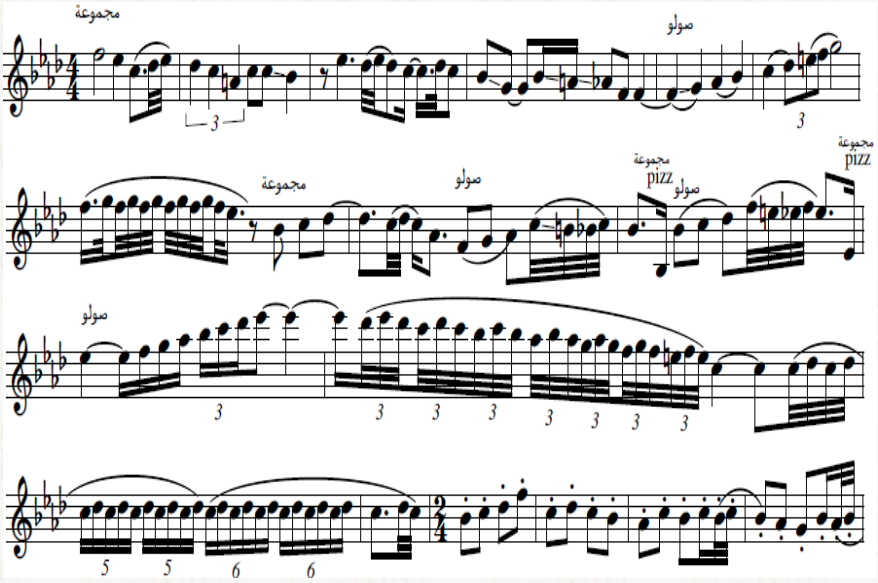
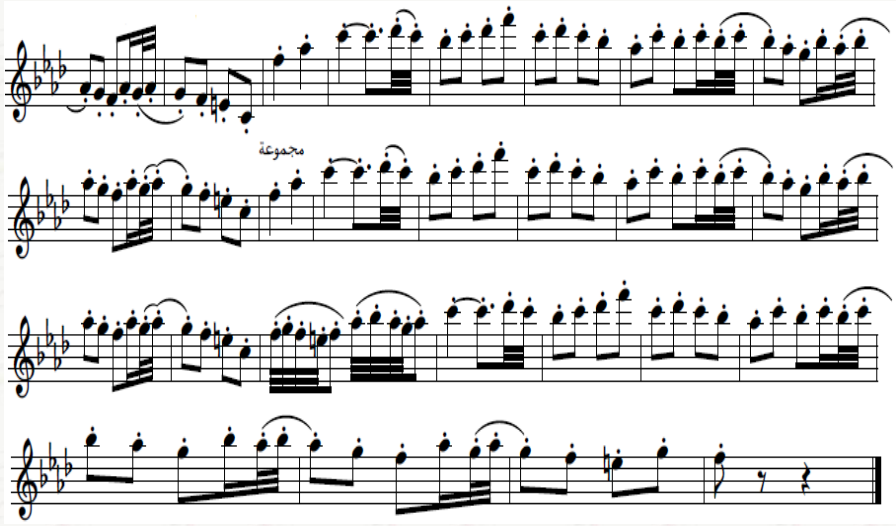
تقديم ودواعي اختيار المثال:

قام "أنور منسي" بعزف صولو على آلة الكمنجة في أغنية "أنشودة الفن" للفنانة "ليلى مراد"، كلمات "صالح جودت" وألحان "محمد عبد الوهاب" سنة 1945، وارتأينا تحليل هذا العمل نظرا لثراء هذا الصولو من الناحية التقنية.

3-الجانب التحليلي لصولو "أنشودة الفن":

التسوية المستخدمة:

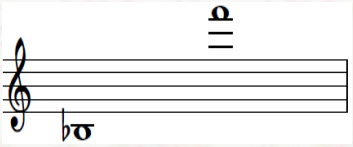
ISSN : 2625 - 8943

تدوين طريقة أداء "أنور منسي":

المساحة الصوتية:

أداء المجموعة:

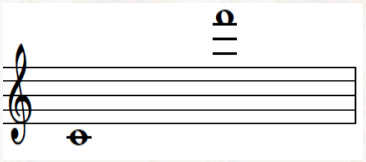
ISSN : 2625 - 8943

امتدّت من درجة العجم عشيران وصولا إلى درجة جواب الماهوران.



طريقة أداء المقطع الآلي الفردي:

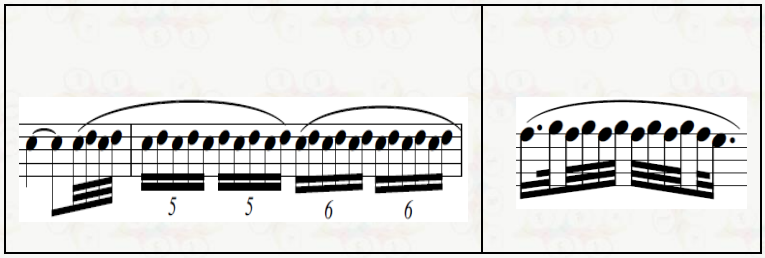
امتدّت من درجة الراست وصولا إلى درجة جواب الماهوران.



أبرز التقنيات المستخدمة:

الترعيدة:

تعني أداء في نسق سريع لدرجة موسيقية بالتناوب مع الدرجة الموسيقية المؤلفة معها ويشار إلى الترعيدة بالحروف اللاتينية (tr)، وللترعيدة طرق مختلفة في العزف حيث يمكن أن تؤدى منتظمة طول مدة الصوت المعنّي بها كما يمكن في بعض الأحيان وحسب رغبة المؤلف أو العازف أن تبدأ في نسق متوسط ثم تتدرّج حتى تبلغ السرعة المرجوّة ويمكن أن تنقص سرعتها آخر مدة أدائها وذلك حسب طبيعة القطعة الموسيقية وأسلوب أدائها (الرايس، 2010، ص. 247.).



اعتمد العازف هذا الزخرف لتوشية درجة السهم والكردان بطريقة سريعة وفي العديد من المواضع العزفية.

ISSN : 2625 - 8943

الداعمة:

تعتبر الداعمة من الحليات الأساسية التي لها أهمية بالنسبة لتوافقها الهارموني مع اللحن الأساسي وتدّون أحيانا بدرجات موسيقية كبيرة أو صغيرة وذلك حسب طريقة التدوين نفسها (سعيد فهمي، 1988، ص 260.).

تقتطع مدة أداء الداعمة دون أن تحتسب في المقياس وتكون المدة الزمنية المقتطعة للدواعم تقريبية وتتغيّر بتغيّر سرعة القطعة الموسيقية أمّا طريقة أدائها فتتغيّر بدورها من حقبة موسيقية إلى أخرى ومن مؤلف إلى آخر، والدواعم ثلاثة أنواع وهي (الرايس، 2010، ص. 241.):

الداعمة الطويلة:

يعتبر العديد من المؤلفين أنّ الداعمة الطويلة من العناصر الضرورية وليست مجّرد حلية فقط وبدونها تكون النغمة جافة وغير مزخرفة، وتسمى بداعمة التعطيل المؤقت وذلك لدورها في تأخير نغمة بواسطة نغمة سابقة، وترقّم الداعمة الطويلة بعلامات معيّنة أو بنغمات فرعية صغيرة أو تكتب بطريقة مناسبة (سعيد فهمي، 1988، ص 370.).

الداعمة القصيرة:

تكتب بصورة مشالة صغيرة يسار الشكل الأصلي وتأخذ لأدائها أقصر مدة زمنية يمكن اقتطاعها وهي تختلف في الطول عن أقصر نغمة معزوفة على الأقل إلى ربع نغمتها الأصلية أو أكثر، وتعزف بسرعة كبيرة لدرجة أنّ الدرجة الموسيقية التي بعدها لا تفقد شيئا من طولها، وتنقسم إلى نوعين:

النوع الأول: الدرجات القصيرة:

ISSN : 2625 - 8943

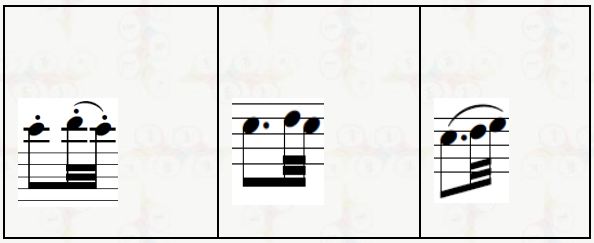
عندما تعزف الدرجات القصيرة من الفوق تكون المسافة ثنائية كبيرة أو صغيرة، أما عندما تعزف من الأسفل فتكون المسافة صغيرة (Baillot، 1795، .p.125).

النوع الثاني: الحلية المصَغرة:

تكتب الحلية المصَغرة بصورة مشطوبة، وتأخذ هذه الحلية مدتها من بدء المدة الزمنية للصوت الأساسي، وتعزف الحلية المصَغرة بسرعة كبيرة، وتعني باللغة الألمانية: ضربة على نحو متصل، أي بدون انقطاع (سعيد فهمي، 1988، ص 49.).

الداعمة المركبة:

لهذه الداعمة تسميات مختلفة وجدناها في العديد من المراجع كالداعمة المضاعفة أو الداعمة المزدوجة، وتتصل هذه الداعمة بسرعة مع الدرجات الموسيقية الرئيسية والدرجات الموسيقية الثانوية التي تشملها وفي الغالب تكون وظيفتها إيقاعية، ونجدها كثيرا ما تكتب بصورة زوج من ذات الشيلتين يسار الشكل الأساسي (سعيد فهمي، 1988، ص 43.).



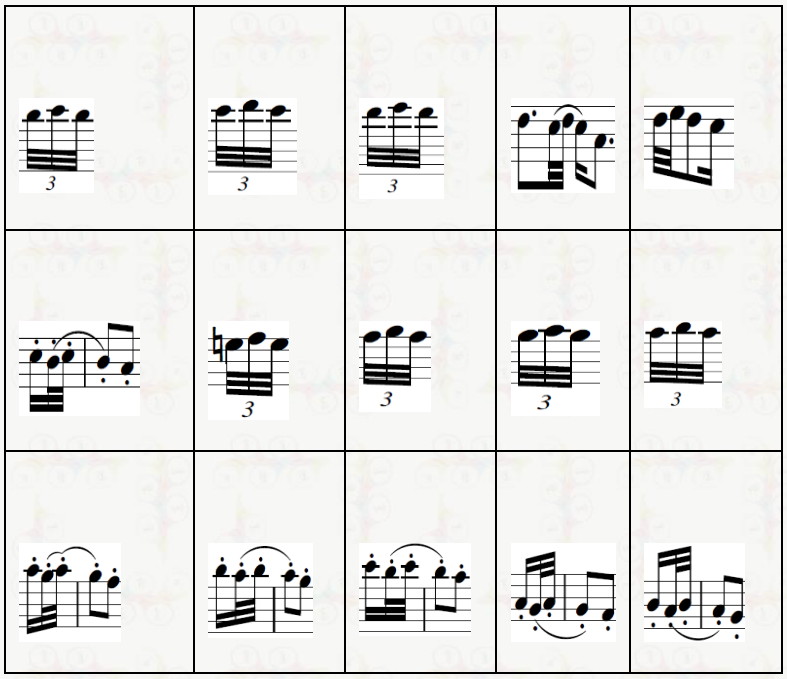
استخدم العازف الداعمة المركبة في حركة لحنيّة صاعدة بهدف زخرفة درجة الكردان وجواب الكردان، وقام بأداء هذا الزخرف في الوضع الأول (1ère position)، والوضع الخامس (5ème position).

القاضمة:

يكتب القاضم بصورة خط منكسر قصير (𝆔) فوق درجة موسيقية فتؤدى تلك الدرجة

ISSN : 2625 - 8943

قاضمة الدرجة الموالية لها في الارتفاع، ويمكن أن تكتب علامة القاضم مشطوبة (𝄪) فتقضم الدرجة الحقيقية المعنية بتلك العلامة عندئذ الدرجة السابقة لها في الارتفاع (الرايس، 2010، ص. 243.).

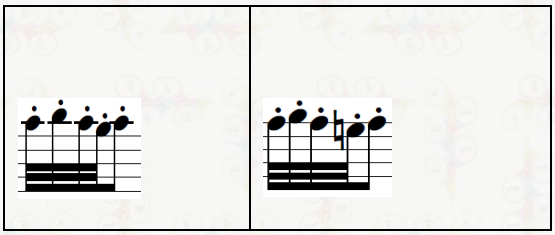


استعمل العازف زخرف القاضمة العليا فقط بكثرة وفي حركات متتالية وفي العديد من المواضع العزفية.

الزمرة:

تعزف الدرجة الموسيقية بدرجات أخرى توشّيها، وتستعمل غالبا الدرجة الموالية والدرجة السابقة لها في الارتفاع لهذا الغرض، وتسمى هذه المجموعة من الدرجات الموسيقية بما في ذلك الدرجة الحقيقية بالزمرة، وتكتب علامة الزمرة بصورة (𝆖).

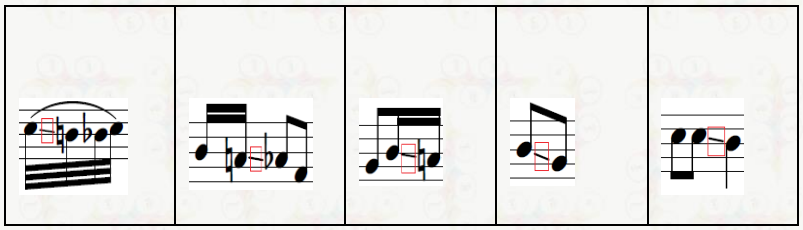
ISSN : 2625 - 8943



استخدم العازف هذا الزخرف لتوشية درجة الماهوران ودرجة جواب الحصار.

الانزلاق:

الانزلاق هو الانتقال التدريجي عن طريق تغيير ذبذبة الدرجات الموسيقية بزحلقة الإصبع صعودا أو نزولا من درجة الانطلاق إلى درجة الوصول، ويمكن أن يكون الانزلاق عريضا أو مقتضبا وبطيئا أو سريعا، ويستخدم الانزلاق عادة عند المرور من درجة موسيقية إلى أخرى أو من وضع على الملمس إلى آخر (بن عبد الرزاق، 2007، ص. 136.).



اقتصر العازف على استعمال تقنية الانزلاق السفلي فقط وفي مسافات ثنائية وثلاثية.

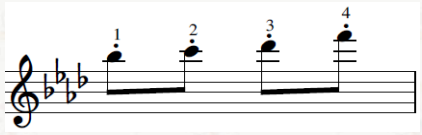
مدّ الأصابع:

تعتمد هذه التقنية على مدّ الأصابع لعزف درجات موسيقية غير موجودة في الوضع المستعمل، وتنقسم إلى نوعين (فرعون، 2007، ص. 144.):

المدّ الأمامي: يقتضي تحريك الإصبع للأمام مسافة نصف بعد أو بعد على الوتر.

ISSN : 2625 - 8943

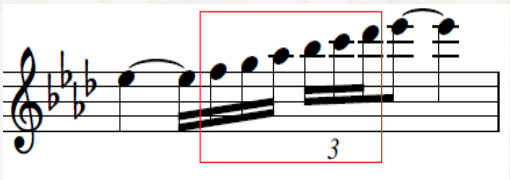
المدّ الخلفي: خفض الإصبع مسافة نصف بعد على الوتر من دون تغيير الوضع الأول لليد اليسرى.

	المدّ الأمامي

حركات القوس:

استخدم العازف العديد من تقنيات القوس المعقّدة ومنها:

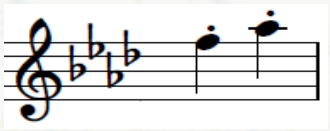
الأصوات المنفصلة البسيطة (Le Détaché Simple):

تتطلب هذه التقنية أداء الدرجات الموسيقية بطريقة متسلسلة مع ضرورة المحافظة على نفس درجة الضغط على القوس وتعزف في أي جزء في القوس، وتستوجب هذه التقنية تناسق بين اليد اليمنى واليسرى إضافة إلى مرونة المعصم.

تقنية تقطيع الأصوات الموسيقية (Staccato):

تقتضي هذه التقنية استخدام حركة قوس قصيرة بشكل سريع ومنتظم وبطريقة تكون فيها الدرجات الموسيقية متقطعة ومنفصلة عن بعضها البعض بواسطة وقفة قوس خفيفة مع ضرورة ألا يترك

ISSN : 2625 - 8943

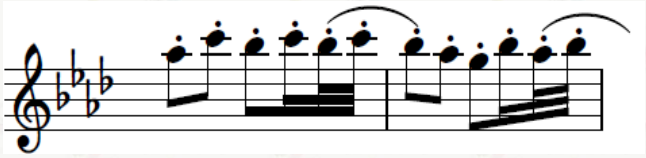
القوس الوتر (Penesco، 1986، .83 p)، وينتج عن هذه التقنية صوت قصير ومتقطع وتكون بداية الصوت حادة وقصيرة، ويختصر هذا اللفظ إلى (.Stacc).

في هذا الصدد أشار العازف ليوبولد أوير (Leopold Auer) «أنّ آراء العديد من أساتذة آلة الكمنجة اختلفت حول طريقة تنفيذ هذه التقنية حيث يرى العديد من الأساتذة البارعين على هذه الآلة في القرن الثامن عشر ومن أبرزهم رودولف كروتزر (Rodolphe Kreutzer)، بيير رود (Pierre Rode)، لويس شبور (Louis Spohr)، أنّ هذه التقنية تنفّذ باستخدام المعصم فقط، أما هنري فيوتن (Henri Vieuxtemps) فكان يستعمل المعصم والساعد في تنفيذ هذه التقنية باستخدام الجزء الأعلى من اليد وبتقسيم متساو للدرجات الموسيقية وهو ما جعله ينفرد بأسلوب لامع وبراق في استخدامه لهذه التقنية» (Leopold، 1921، .p.71).

تقنية القوس القافز المتقطع (Spiccato):

تتمثل هذه الحركة في ارتداد القوس على الوتر بنسق سريع، وتستعمل هذه التقنية لعزف الدرجات الموسيقية بطريقة منفصلة بعضها عن بعض، وتؤدى في وسط القوس مع ضرورة القفز بالقوس على الأوتار فترة قصيرة بين كل درجة موسيقية وأخرى مع حدوث ضغط نسبي متكرر من الأصابع على عصا القوس (Penesco، 1986، .p.95). ويتطلب تنفيذ هذه التقنية إلى مرونة ومهارة عالية في حركة القوس لأنّ استعمالها في الغالب يكون لتنفيذ الجمل الموسيقية السريعة والخفيفة، ويرمز

ISSN : 2625 - 8943

لهذه التقنية بوضع نقطة أعلى أو أسفل الدرجة الموسيقية، ويكتب أحيانا في أعلى المدرج الموسيقي اختصار بكلمة (Spicc.).



الأصوات الموصولة:

استعمل العازف حركة الأصوات الموصولة بكثرة وفي بعض الأحيان احتوت ضربات القوس على عدد كبير من الدرجات الموسيقية في قوس واحد وهو ما يبيّن حسن تحكّم العازف في تقسيم القوس.

تغيير الأوضاع:

تعتمد هذه التقنية على انتقال اليد اليسرى من وضع إلى آخر، ومن أهم أهداف هذه التقنية توسيع النطاق الصوتي للدرجات الموسيقية، وعدم اللجوء إلى كثرة الانتقالات من وتر إلى آخر بين الدرجات الموسيقية (بيومي، 1992، ص. 322.)، وتنتج عملية الانتقال من حركة اليد اليسرى حيث تتبعها حركة انزلاقية للإصبع الذي سيبدأ حركة الانتقال صعودا ونزولا إلى الوضع الجديد مع ضرورة عدم إحداث خلل في استمرارية الدرجات الموسيقية وزمنها، وفي الغالب يعتبر أول الأصابع المنتقلة هو المرشد لبقية الأصابع الأخرى، ولكي تتم عملية تغيير الأوضاع بسهولة يجب أن تكون الأصابع مسترخية (Ivan، 2002، p.25.).

استخدم العازف العديد من الأوضاع العزفية المختلفة ومن أبرزها:

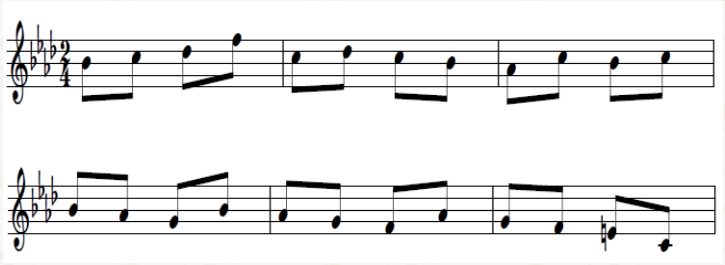
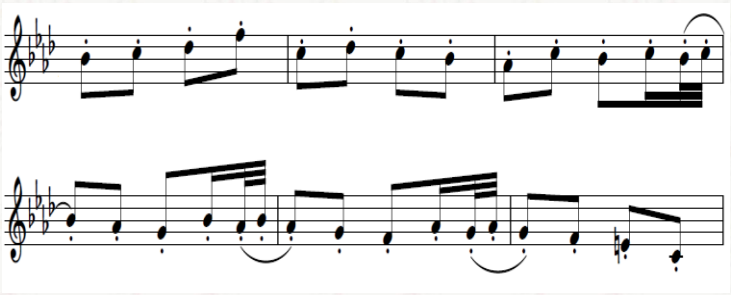
- ✓ الوضع الثالث (3ème position)

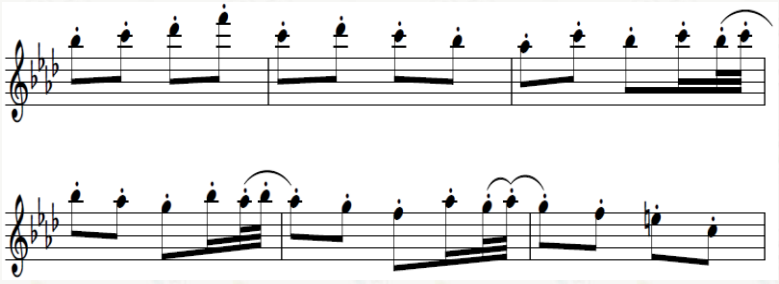
ISSN : 2625 - 8943

- ✓ الوضع الرابع (4ème position)
- ✓ الوضع الخامس (5ème position)

لفت انتباهنا أنّ العازف قد استعمل هذه التقنية بكثرة وبطريقة سليمة وبدقّة عالية ووفق ما تمليه الدراسة الغربية على آلة الكمنجة.

المسار اللحني:

الجملة الأصلية:

طريقة الأداء:

طريقة الأداء عند الإعادة:



ISSN : 2625 - 8943

نلاحظ التغير الشاسع للمساحة الصوتية والمنطقة المقامية بين الجملة الأصلية والأداء الفردي خاصة عند الإعادة، فعلى عكس المساحة الصوتية للجملة الأصلية وطريقة الأداء والتي امتدّت من درجة الراست وصولا إلى درجة الماهوران، كان أداء المقطع الآلي الفردي عند الإعادة في منطقة الجوابات حيث امتدّت المساحة الصوتية من درجة الكردان وصولا إلى درجة جواب الماهوران وقد ساهم الوصول إلى المناطق الحادّة في توسيع الجانب التّعبيريّ للعمل، علاوة على اكتشاف مواطن جمال غير مألوفة في الآلة.

3-استنتاجات البحث:

أسلوب العازف "أنور منسي":

تمكن العازف من المزج بين التطريب المشرقي وتطويع تقنيات العزف الغربية المتقدمة لآلة الكمنجة، ويمثل أسلوب عزف "أنور منسي" أحد أبرز النماذج التي تبرز تطور الفكر الموسيقي العربي وانفتاحه على روافد فكرية متنوعة، ومن أهم الخصائص الموسيقية في أسلوب العازف:

- ✓ كثرة العزف في الجوابات من ذلك الصعود إلى الأماكن العليا للملمس بنقاوة لا مثيل لها وهو ما يبين دور التكوين الغربي على آلة الكمنجة الذي تلقاه العازف.
- ✓ كثرة استخدام الزخارف وأداء العديد منها بسرعة فائقة وبطريقة متتالية وعزف البعض منها في المناطق العليا لآلة الكمنجة.
- ✓ صوت صادح عميق وقوي ناتج عن مدى تمكن العازف من التحكم في القوس.
- ✓ اكتساب تقنيات وأساليب تتعلق بتقنيات القوس وتقنيات اليد اليسرى أو التقنيات التي تتطلب المزج بين كلتا اليدين لتحقيقها ومن أبرزها تقنية القوس القافز المتقطع (Spiccato).

ISSN : 2625 - 8943

4-خاتمة:

يمتاز أسلوب العازف "أنور منسي" باستخدام تقنيات متطورة في العزف على آلة الكمنجة، علاوة على حُسْنِ استغلاله لإمكانات آلة الكمنجة لإبراز تعابير عزفية مختلفة، وبراعته في المزج بين التطريب المشرقي وتطويع تقنيات العزف الغربية على آلة الكمنجة، وهنا يبرز أسلوبه الفريد والناجم عن تمكنه من تقنيات الآلة، وتبين لنا من خلال كل ما تقدم دور التكوين الغربي والمنهجي الذي تلقاه العازف على أيدي خبراء أجانب في ارتقاء عزفه وتجاوز مرحلة التقليد ومسايرة المألوف وصقل وتطوير قدراته التقنية مضيفا إليها بصمته الواضحة. وأخيرا نأمل أن يكون هذا العمل حافزا لدى الباحثين لمزيد التعمق والبحث في أساليب وتقنيات العزف لدى أنور منسي والعديد من رواد العزف على آلة الكمنجة في الوطن العربي للمحافظة عليها، ولخدمة الأجيال القادمة ومنحهم العديد من الإمكانيات لتحسين مستوى العزف على آلة الكمنجة.

ISSN : 2625 - 8943

قائمة المراجع:

بن عبد الرزاق، س. (2007). قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربية من خلال المناهج (آلة الكمان نموذجا). مجلّة البحث الموسيقي، 6(1)، المجمع العربي للموسيقى.

بيومي، أ. (1992). القاموس الموسيقي. دار الأوبرا المصرية.

الرّايس، ح. (2010). النظريّات الموسيقيّة الموسعة (الطبعة 3). مطبعة فن الطباعة.

سحاب، إ. (2009). الموسيقى العربية في القرن العشرين: مشاهد ومحطات ووجوه. دار الفارابي.

عبد الغفار، إ. ع. ح. (1995). دراسة تحليلية عزفية لأسلوب أنور منسي في العزف على آلة الكمان وإمكانية الاستفادة منه لدراسي آلة الكمان في الموسيقى العربية (دراسة نظرية عملية) (رسالة ماجستير غير منشورة). المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم الآلات تخصص كمان، القاهرة.

فرعون، ص. (2007). المعجم الموسيقي المختصر. منشورات وزارة الثقافة.

قاسم، ه. (2011). مناهج آلة العود في الموسيقى العربية الحديثة. مركز دراسات الوحدة العربية.

محمد عوض، س. ف. (1988). الأساليب المختلفة لبعض الرواد الأوائل على آلة الكمان (بحث للحصول على درجة الماجستير في الفنون). المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم الآلات، القاهرة.

Baillot, P., Kreutzer, R., & Rode, P. (1795). Méthode de violon. Magasin de musique Faubourg Poissonnière.

Anne, P. (1986), Les Instruments Du Quatuor : Techniques d'interprétation, Paris, La Flute De Pan.

Auer, L. (1921), Violin Playing As I Teach It, New York, Frederick A.Stokes Company Publishers.

Galamian, I. (2002), Enseignement et technique du violon, deuxième édition, Paris, Van de Velde.

Baillot, P., Rode, R., & Kreutzer, P. (1795), Méthode de violon, Paris, Magasin de musique Faubourg Poissonnière.

ISSN : 2625 - 8943

أدبية النوع الروائي

The literariness of the novel as genre

أ.د. رياض بن يوسف، أستاذ التعليم العالي، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، مخبر السرديات

البريد المهني: riadh.benyoucef@umc.edu.dz

ملخص:

أثارت الرواية -بوصفها فنا أدبيا سرديا- إشكالا مزمنا في النقد المعاصر، فرغم الوضوح النسبي لمفهومها في ذهن المتلقي، إلا أنها في الواقع قد أثارت ولا زالت تثير سجالات نقدية حول تعريفها الدقيق وتجنيسها بسبب تنوع مواضيعها وتقنياتها وأساليبها. ما نسعى إليه في هذا المقال هو اقتراح تعريف للرواية انطلاقا من محدداتها الدنيا وهي الأدبية بمختلف تجلياتها والسرد بوصفه تقنية لا نوعا.

وقد حاولنا رصد الحدود الدنيا للأدبية فوجدناها تتلخص إجمالا في المفارقة الزمنية، والتغريب، واللامرجعية، والتوتر السردي.

أما السرد -باعتباره أهم مكونات الرواية- فقد تناولناه بوصفه تقنية تقوم على الإخبار بواقعة أو سلسلة من الوقائع تتميز بالاتساق السببي-المنطقي. وانطلاقا من هذين المحددين، أي الأدبية والسرد، حاولنا تقديم تعريف للرواية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الأدبية، السرد، التغريب، اللامرجعية.

Abstract:

Modern criticism has grappled with the notion of the novel as a literary genre. Despite numerous attempts at definition, the concept of the novel remains ambiguous due to the wide variety of its themes, techniques, and styles. To overcome these challenges, scholars first sought to explore a key concept common to all literary genres: literariness. This approach aimed to identify and highlight the core elements of this concept, namely: anachronism, singularization, non-referentiality, and narrative tension.

Secondly, the narrative was examined as a pure technique, encompassing the act of presenting a sequence of events that are causally and logically connected. By combining these two concepts — literariness and narrative — we attempted to formulate a definition of the novel as a literary genre.

Keywords: novel, literariness, narrative, singularization, non-referentiality.

ISSN : 2625 - 8943

مقدمة:

تثير الرواية، بوصفها نوعا أدبيا وليدا، إشكالات تتعلق بتعريفها الدقيق وتجنيسها باعتبارها نوعا أدبيا نثريا شديد الثراء، حيث تتعدد موضوعاتها وتقنياتها وأشكالها التعبيرية، مما جعل الاتفاق على تعريف واحد جامع لها أمرا يقرب من الاستحالة. لكن الصعوبة الشديدة التي تعترض الباحث في النوع الروائي حين يجابه مثل هذه القضايا ينبغي أن تكون حافزا له لمحاولة اقتناص أهم محددات الرواية بوصفها نوعا أدبيا، وهذا يقودنا إلى معيار أساسي ومحدد جوهري، ربما غفلت عنه بعض الدراسات الحديثة لانشغالها المفرط بتصنيف الرواية على أساس موضوعاتها لا بنيتها الجمالية، هذا المحدد المهمش هو المحدد الأدبي أو الأدبية باعتبارها الحد الفاصل بين النثر الروائي وبقية أنواع النثر غير الأدبية كالمقال الصحفي او المؤلفات التاريخية مثلا. وثمة بلا شك محدد تقني آخر -يضاف إلى المحدد الجمالي أي الأدبية- هو السردية، فالسرد باعتباره تقنية مشتركة بين الرواية وأنواع أخرى من النثر غير الأدبي كالتاريخ والخبر الصحفي، هو محدد أساسي من محددات الرواية.

إن ما نسعى إليه عبر مقالنا هذا هو الإجابة عن سؤالين محوريين، وهذه الإجابة المنشودة من شأنها رفع اللبس عن تعريف الرواية وتجنيسها:

- ما هو مفهوم الأدبية عامة، وأدبية السرد الروائي خاصة؟
- ما هو السرد بوصفه محددا من محددات النوع الروائي؟

1. مفهوم الأدبية:

أول من اقترح "الأدبية" بصفتها الاصطلاحية هو "رومان جاكوبسون" Roman Jakobson، وإن كان ذلك في سياق حديثه عن الشعر:

"الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية. وعليه فموضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكنه الأدبية La littérarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا" (Jakobson, 1977, p. 16)

ويسخر "جاكوبسون" من مؤرخي الأدب الذين يشبههم بالشرطة التي -في سبيل القبض على شخص ما- تحتجز عشوائيا كل ما تجده في المنزل، وكذلك الأشخاص الذين يعبرون الشارع. (Jakobson, 1977, p. 16)

لكن المفهوم ظل إشكاليا، متملصا من التحديد، وربما كان السبب هو ضخامة المادة الأدبية، وتعدد تقنياتها ودلالاتها وأشكالها عبر التاريخ، وبالتالي تعدد تعريفاتها.

وعامل "اللاتحديد" في الأدب يكمن حسب "أدريان مارينو" في ثلاثة أمور: 1- استحالة الجرْد الكلي (يقصد "مارينو" بذلك استحالة إحصاء وتصنيف جميع الأعمال الأدبية العالمية منذ البداية إلى اليوم)

2- المادة اللفظية ذات التعدد المعنوي شبه اللانهائي 3- التعبير اللفظي المستمر إلى الآن. (Marino, 1988, p. 312)

حتى "جاكوبسون" نفسه، وهو من وضع المصطلح، لم يُسَلِّم -حسب ما يقول "توماس آرون" Thomas Aron- بوجود خصيصة عامة، عالمية تصلح لأي نص أدبي، وقد اعترف بعض الشكلانيين بأن ما هو واقع أدبي في عصرٍ، سيُصبح ظاهرة لسانية تعود إلى الحياة الاجتماعية في عصر آخر. (Aron, 1984, p. P 19) وربما ذكَّرَنا مثلُ هذا الكلام بارتحالات مفهوم الأدبية في تاريخ الشعر العربي، فما كان لصيقا بمفهوم الجمالية الشعرية في عصر الصنعة البديعية لا علاقة له بالمفهوم الإحيائي، وهذا الأخير لا يحقق أدنى شروط الأدبية في المنظور الشعري الحداثي.

1.1. المفارقة الزمنية:

رغم ضبابية مفهوم الأدبية، فإن هذا لم يمنع النقد المعاصر من ملاحقة تجلياته الوامضة في النصوص السردية، بداية بالشكلانيين الروس وعلى رأسهم "توماشيفسكي" الذي فرَّق لأول مرة في تاريخ النقد الأدبي بين الحكاية La fable (المتن الحكائي) والموضوع Le sujet (المبنى الحكائي [1] (Tomachevski, 1965, p. 168)

وهو يعرف الحكاية بأنها " مجموع الأحداث المرتبطة ببعضها والتي تذكر لنا أثناء العمل. الحكاية يمكن أن تُعْرض لنا بطريقة واقعية حسب الترتيب الطبيعي، أي الترتيب الكرونولوجي والسببي للأحداث، مستقلة عن الطريقة التي تم بها تنظيمها وإدراجها داخل العمل.

الحكاية تناقض الموضوع الذي يتألف من الأحداث نفسها، ولكنه يحترم نظام ظهورها داخل العمل وسلسلة الإخبارات التي تبينها لنا". (Tomachevski, 1965, p. 168) ويشير في الهامش

[1] نتبنى هنا الترجمة التي يقترحها إبراهيم الخطيب للمصطلحين -رغم أنه لم يبرر سبب اختياره لها- لأنها تمنع الالتباس الشديد بين مصطلحي الحكاية والقصة، وكذلك مصطلح الحبكة الذي اختاره البعض بديلا عربيا لمصطلح السوزيت أو الموضوع وهو مصطلح غير دقيق لأن الحبكة تستخدم في سياق آخر بديلا لمصطلحIntrigue وهو مصطلح شديد الأهمية لا يمكن تحمل الالتباس بينه وبين مصطلح الموضوع أو المبنى الحكائي. ينظر: تودوروف، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الرباط، ، 1982، ص 179.

باختصار إلى أن الحكاية (المتن الحكائي) هي ما وقع فعلا، وأن الموضوع (المبنى الحكائي) هو الطريقة التي عرضت بها الحكاية على وعي القارئ. (Tomachevski, 1965, p. 168 note 1)

2.1. التغريب:

أول من استخدم مصطلح التغريب Singularisation [2] (أو Ostranénie) هو" فكتور شلوفسكي" V. Chklovski الذي يقول في سياق تحليله للسرد الأدبي عند "تولستوي":

"..لكي يُستعاد الإحساس بالحياة، للشعور بالأشياء، لندرك أن الحجر هو حجر، يوجد ما يسمى الفنّ. هدف الفن هو منح الإحساس بالشيء كرؤية لا كتعرف: إن العملية الفنية هي عملية تغريب Singularisation للأشياء، وهي العملية المتمثلة في إلقاء الغموض على الشكل، في زيادة صعوبة ومدة الإدراك. إن عملية الإدراك في الفن هي هدف في حد ذاتها، وينبغي إطالتها. الفن هو وسيلة لإدراك صيرورة الشيء، فما (صار) فعلا لا يهم الفن". (Chclovski, 1965, p. 83)

ومن ملامح التغريب عند "تولستوي" حسب "شلوفسكي" أنه "لايسمي الشيء باسمه، ولكنه يصفه كما لو أنه يراه للمرة الأولى، ويتعامل مع كل حادث كأنه وقع للمرة الأولى، فضلا عن ذلك، فإنه يستخدم في وصف الشيء، لا الأسماء التي تُعطى عموما لأجزائه، ولكن كلمات مستعارة لوصف أجزاء مماثلة من أشياء أخرى". (Chclovski, 1965, p. 84)

ويطيل "شلوفسكي" الاقتباس من أدب "تولستوي" ليظهر مواضع التغريب فيه، وقد طالت اقتباساته كثيرا، كاقتباسه ما يقارب ثلاث صفحات من قصة يتكلم فيها حصان. (Chclovski, 1965, pp. 85-88)

إن مفهوم "التغريب" عند "شلوفسكي" يذكرنا بمصطلح الانحراف أو الانزياح L'écart في لغة الشعر عند "جون كوهين" Jean Cohen وهو يعرفه انطلاقا من المنظور الأسلوبي، فـالأسلوب في مفهومه الأدبي " هو ما ليس شائعا، عاديا، متوافقا مع "المعيار" المستخدم... الأسلوب كما يُمارس في الأدب، يمتلك قيمة جمالية. إنه انزياح بالنسبة إلى قاعدة، وإذن فهو خطأ، ولكنه كما يقول "برونو" Bruneau (خطأ مقصود) ...وهذا التعريف يحتفظ بقيمة إجرائية أكيدة". (Cohen, 1966, p. 13)

[2] يترجم البعض المصطلح بـ"الإفراد" وهي ترجمة لا معنى لها في هذا السياق، فإن كان المعنى الأصلي لكلمة Singulier الفرنسية هو المفرد فإن من معانيها الشائعة الاستعمال : الغريب Bizarre والمدهش Étonnant والاستثنائي. Exceptionnel والعجيب Extraordinaire ينظر معجم لاروس Larousse الفرنسي على الخط:
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/singulier/72865 تمت الزيارة بتاريخ 2025/10/28.

ISSN : 2625 - 8943

إن القيمة الإجرائية التي يتحدث عنها "كوهين" هنا لا بد أن تكون مشروطة بأمر مهم، فمفهوم الانزياح عنده ومفهوم التغريب عند "شلوفسكي"، لا يمكن أن يتأسسا على البناء الاستعاري للنص، فحين نقول مثلا: "كانت فلانة قمرا يضيء أيامي"، أو "كان فلان أسدا في الحرب وقلبه من صخر" ...الخ، لا نكون بإزاء تغريب أو انزياح، لأن مثل هذه العبارات أصبحت نماذج مألوفة رغم احتفاظها بصفتها الاستعارية.

وهذه الألفة لا تنفي بالطبع صفة الأدبية عن النص فثمة أدباء مقلدون كثر، وصيغ مجازية أصبحت مألوفة، لكن البناء البلاغي للنص الأدبي يظل من محددات الأدبية فيه، وقد تناول "جاكوبسون" هذه القضية تحت مسمى "التوازي". يقول في تعريف المفهوم:

" لنفترض أنه قد تم تقديم صورة حقيقة أمامنا (الرأس) وأن المجاز المستخدم لها هو البرميل.

التوازي السلبي سيكون (هذا ليس برميلا ولكنه رأس). التوازي المنطقي "المقارنة" (هذا الرأس مثل برميل). التوازي المعكوس: (هذا ليس رأسا ولكنه برميل). وأخيرا، إسقاط التوازي المعكوس على الزمن "المسخ" (أصبح الرأس برميلا)" (Jakobson, 1977, p. 19).

تمثل شواهد "جاكوبسون" وتسمياتها تحويرا للمصطلح البلاغي، لكن المهم فيما يطرحه هنا هو تأكيده على أهمية البناء البلاغي/الاستعاري للنص بوصفه أحد محددات الأدبية، ولكننا لم نلمس لديه اهتماما بتطوير المفهوم خارج مجال الشعر رغم أن أمثلته السابقة نثرية، وكون أمثلته نثرية يتيح لنا أن نعدها صالحة من الناحية الإجرائية لتناول لغة السرد الروائي، فالتصوير البلاغي ليس مقصورا على الشعر، بل هو سمة مهيمنة على أعمال بعض الروائيين الذين يمزجون بين لغة الشعر في استعاراتها وتلميحاتها الكنائية وتضميناتها البلاغية القريبة من مفهوم التناص، ولغة النثر التي تخلق وهم الواقع من خلال سرد الأحداث ووصف الأماكن ورسم المشاهد الحوارية.

والواقع أن الرواية نفسها استعارة كبرى لأنها تخلق عالما شبيها بالواقع، فثمة طرفا تشبيه حُذف أحدهما (العالم الحقيقي) أي المشبه به وبقي للقارئ/الناقد/ المؤول أن يبحث عن المشبَّه، أي النص التخييلي، وأوجه الشبه والاختلاف بين الواقعي والمتخيل! وهذا البحث هو مدخل ثري إلى التأويل، واختبار كفاءة القارئ/الناقد.

وفي سياق الفهم الموسع لمصطلح التغريب أو الانحراف Déviation كما يطلق عليه البعض، يورد "دومينيك غابي" Dominique Gabet رأي "غونييه" Gueunier الذي يرى أنه من خلال التحديد والتصنيف اللساني للانزياحات فإننا ننتظر منها أن تمنحنا مدخلا للأدبية، وهدف هذا الانحراف قياسا إلى الانتظار هو خرق المألوف اللغوي la défamiliarisation ou désautomatisation du

langage ليس فقط عبر استعمال العلامات اللغوية غير العادية، ولكن أيضا عبر استعمال لغة تراثية ونخمة". ويورد "غابي" نقد "جونات" لهذه النظرية لأنها تستلزم -حسبه- أن لغة النثر السردي أقل أدبية من الشعر. ثم يتساءل: من أي درجة للانحراف يمكننا البدء باعتبار نص ما أدبيا؟ (Gabet, 1997, pp. 325-326)

لا يبدو تساؤل "غابي" مقنعا، فالواقع أنه انطلاقا من العلاقة بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي فإن الطرف الثاني، أي المبنى الحكائي (القصة المروية) يشكل انحرافا عن الأول بمعيار النحو السردي وذلك عبر المفارقات الزمنية: فكل خطاب سردي هو بالضرورة انزياح/انحراف عن القصة الحقيقية المفترضة، ولكن الانزياح لا يتحقق عبر المفارقات الزمنية فحسب، بل لا بد من حد أدنى من التغريب أو "الغرابة" في السرد. إن مبدأ التغريب هو مبدأ ثابت من معايير أدبية النص السردي مهما بدا واقعيا في تفاصيله. فرواية مثل "أنا وحايم" لـ "الحبيب السائح"[3] قد تبدو للقارئ -عبر التأويل السيميائي والدلالي لعلاماتها المكانية والزمانية، وأحداثها ذات الطابع الخطي الخالي من الاسترجاع والاستباق وغياب التعقيد عن المسار السردي والبرامج السردية فيها- أقرب إلى السيرة التخييلية المتقاطعة مع السرد "البيوغرافي" الواقعي الذي يرصد سيرة نمطية لصديقين يشتركان في المكان والزمان والسن فلا يُستغرب تقاربهما، لكن منشأ الغرابة في الرواية هو كون الصداقة بين يهودي ومسلم في فضاء جغرافي (الجزائر) لا يعرف أبدا مثل هذه العلاقة.

لا يمكننا أن نتخيل عملا أدبيا سرديا يخلو من الحدود الدنيا للتغريب، أما التغريب في حدوده القصوى، فهو الذي أتاح نجاح وانتشار أعمال سردية من أمريكا اللاتينية وآسيا كأعمال إيزابيل أليندي، وغابريال ماركيز، وماريو بارغاس يوسا، وهاروكي موراكامي، وهان كانغ.

ويمكننا أن نضيف إلى أبعاد التغريب أو الانزياح، غرابة اللغة أيضا، وهي هنا تعني"إبراز اللغة لذاتها، فعبر تعامله الخاص مع المعجم والنحو والإيقاع والأبنية السردية والصور، يمارس الأدب خرق مألوف اللغة وكسر نمطيتها". (Dufais & AL, 2009, p. 76)

3.1. اللامرجعية:

بالعودة إلى "غابي" نلاحظ أنه ينتقد أيضا المُسَلَّمة التي مفادها أن النص الأدبي ليس له مرجع، فهو منزوع السياق Décontextualisé، لا تاريخي، فهذه النظرة البنيوية حسبه تجهل الأبعاد التاريخية والاجتماعية للعمل الأدبي. (Gabet, 1997, p. 326)

[3] صدرت سنة 2018 عن دار ميم بالجزائر ودار مسكلياني بتونس.

وهذا النقد يخلط بين المرجع والدلالة، فالمرجع قد يكون تاريخيا أو اجتماعيا لكن الدلالة تظل أدبية تخييلية. فمفهوم المرجع Le référent في النقد الأدبي يختلف عن مفهومه اللساني فإذا كانت كلمة مثل "حواء" في مرجعياتها اللسانية والتاريخية والدينية تحيل على اسم علم لأم البشرية، فإنها في النص الأدبي قد تدل على "المطلق الأنثوي" أو المرأة بوصفها رمزا لا جسدا.

ولا شك أن روايات "جورجي زيدان" التاريخية لم تُعْتبر روايات فنية ولم يُؤَرَّخْ بِها لبداية الفن الروائي عند العرب، لأن مرجعها التاريخي واضح ومسيطر على النص، فهي مجرد "تسريد" للتاريخ يقبع التخييل في هامشه، خارج الحبكة. بينما يُعَدُّ "ألكساندر دوما" Alexandre Dumas أبًا للرواية التاريخية الحديثة لأنه همّش السياق التاريخي وحرّفه، واستبدله بحبكته التخييلية منتجا تاريخا مُتَخيَّلا يقبع على هامشه التاريخ الرسمي. وهو صاحب العبارة الشهيرة التي تتردد كثيرا في الكتب والمقالات وأغلفة كتبه:

" يمكننا اغتصاب التاريخ، لكن بشرط أن نمنحه أطفالا وُسماء!"

"On peut violer l'histoire, à condition de lui faire de beaux enfants!"

إن النص الروائي يتميز بلا مرجعيته التاريخية أو الواقعية، فنحن لا ننظر في المرآة حين نتصفح رواية، بل نطل على عالم طازج، لم نسبر، بعدُ، غوْره. حين نقرأ، مثلا، في رواية "الغريب" لألبير كامي عن الملجأ الذي ماتت فيه والدته، أو نقرأ في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح عن بيته في لندن، فنحن لا نقرأ عن أماكن حقيقية، بل عن أماكن نصية تخييلية، وهذا يقودنا إلى مفارقة أخرى بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي يمكن أن نسميها المفارقة المكانية.

4.1. المقاربة القرائية:

إن التيه المزمن في القبض على مفهوم قار للأدبية قد دفع الكثير من النقاد إلى إعادة التفكير في معضلة التلقي وترجيح المقاربة القرائية، ومنهم "جوناثان كولر" Jonathan Culler و"جورج موليني" Georges Molinié. فقد ترجحت لدى كثير من دارسي الأدب، أنه في نهاية المطاف "ليست النصوص هي التي تفرض أدبيتها، ولكن القارئ هو الذي يقرر أن يمنحها هذه القيمة". (Dufais & AL, 2009, p. 78)

والسؤال الذي ينبثق بشكل عفوي هو: عن أي قارئ نتحدث؟

إن فاعلية القراءة مشروطة وليست مطلقة. فالقارئ الذي نتحدث عنه هنا هو الذي يمتلك ما يسميه "كولر" القدرة/ الكفاءة الأدبية، " فمن يتحدث أو يعالج نصا أدبيا لا بد أن يعتمد على فهم مضمر (ومسبق) لعملية الخطاب الأدبي. هذا الخطاب الأدبي (قوانينه وأعرافه وتقاليده) هو ما يبحث عنه

القارئ أو الناقد. وبدون هذه المعرفة تتحول الأنواع الأدبية إلى طلاسم عند القارئ حتى لو كتبت بلغته الأم". (ميجان و البازعي، 2002، صفحة 208)

وحسب "كولر" دائما تعتمد القدرة/الكفاءة الأدبية، مثلها مثل اللغوية، على الدربة والتمكن، ومعرفة اللغة معرفة تامة تساعد على اكتساب القدرة الأدبية إلى حد معين، ومعرفة الأدب ليتعلم المرء كيفية توظيف العلاقات اعتمادا على أعراف قراءة الأدب وتقاليده فالمرء لا يكتب إلا من خلال نظام النوع الأدبي، وكل القراءات لها ما يبررها إذا انصاعت إلى شرط محدد، شرط القارئ المثالي Ideal reader. (ميجان و البازعي، 2002، الصفحات 208-209)

وفي السياق نفسه يرى "جورج موليني" G. Molinié أن المتلقي وحده هو الذي يقيم النص كعمل أدبي، ولهذا يفضل الحديث، بدلا من الأدبية La littérarité عن إنتاج الأدبية La littérarisation، وهكذا ستصبح كل القضية هي محاولة فهم الشروط التي تسبق تلقي النص كـ"جسد جمالي". (Stolz, 2024, pp. 79-80) وثمة أمر مهم يشير إليه "موليني" وهو التدرجية La gradualité في الأدبية وهو ما يسميه نظام الأدبية Le régime de la littérarité، فلا تمتلك كل الأعمال "نظام الأدبية" نفسه، إذ بعضها تبدو أكثر أدبية من سواها. وفي داخل العمل الواحد يمكننا أن نجد درجات متفاوتة لنظام الأدبية. فخاتمة رواية "دير بارم" لستاندال، يبدو نظام أدبيتها أقل ارتفاعا منه في باقي الرواية. (Stolz, 2024, p. 81)

وللتدليل على ما يقوله "موليني" هنا يمكننا الاستئناس بمقطع من رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي:

-أتريد قهوة ؟

يأتي صوت عتيقة غائبا، وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري .

معتذرا دون اعتذار، على وجه للحزن لم أخلعه منذ أيام .

يخذلني صوتي فجأة ..

أجيب بإشارة من رأسي فقط .

فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسيه كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكرية، ومرشّ لماء الزهر، وصحن للحلويات.

في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت جواره مسبقاً معلقه وقطعة سكر .

ولكن قسنطينة مدينه تكره الإيجاز في كل شيء .

إنها تفرد ما عندها دائما. تماما كما تلبس كل ما تملك. وتقول كل ما تعرف .

ISSN : 2625 - 8943

ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة .

أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكاناً لفنجان القهوة وكأنني أفسح مكانا لك ..! (أحلام، 2000، صفحة 8)

في المقطع المقتبس من رواية "أحلام مستغانمي" يمكننا القول أن نظام الأدبية في العبارات المُسطَّر تحتها أعلى منه في بقية النص، فالعبارات المختارة أبنية استعارية شاعرية، تلفت نظر المتلقي إلى اللغة نفسها بعيدا عن سيرورة السرد، دون أن تفقد التحامها بالنص في مجمله.

يمكن للمتلقي حذف الأبنية الاستعارية من أي نص سردي أدبي ليستبقي الحدث، ولكن النتيجة في هذه الحالة تكون مَسْخًا للنص:

"أتريد قهوة؟

يأتي صوت عتيقة، وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري.

أجيب بإشارة من رأسي فقط.

فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسيه كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكرية، ومرشّ لماء الزهر، وصحن للحلويات.

أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكاناً لفنجان القهوة."

إن المقطع الثاني بعد حذف أبنيته الاستعارية يبدو أقرب لسرد تقريري لا يستبطن جمالية اللحظة وانفتاحها على التأويل البلاغي، فصينية القهوة التي كانت في المقطع الأصلي علامة تختزن أبعادا جمالية وحضارية مرتبطة بالمكان الحميمي (قسنطينة) انكمشت هنا دلالتها لتغدو مجرد آنية.

ما يمكننا استخلاصه من آراء "كولر" و"موليني" أن فاعلية القراءة مشروطة بالكفاءة، وأن الأدبية مفهوم غير كمي ولكنه مفهوم نسبي يساهم القارئ الكفؤ في إنتاجه عبر اقتناص ملامحه في النصوص، وتلقي المادة الأدبية بذائقة مدربة خبيرة، ولا سيما النص السردي الذي تختفي أدبيته تحت طبقات من الأحداث والحوارات والأوصاف التي تتعاضد في سبيل خلق وهم الواقع، ولهذا فاستقبال النص هنا يتطلب قارئا عميق الخبرة بالنصوص الأدبية عامة، وبالنصوص السردية خاصة، ليُحْسن قَنْص ملامح وتجليات الأدبية في النص الروائي.

5.1. التوتر السردي:

ولعل من شروط تلقي النص الأدبي السردي بوصفه كذلك، هو أن يستدرج القارئ إلى شباكه، فالقارئ لا يقرأ السرد كأنه يقرأ في مرآة تخبره بما يعرفه سلفا، بل هو متلصص خلف النافذة، يبحث

عن لذة الاكتشاف، وهذا كله مشروط بعامل نفسي مهم جدا: التشويق، والتشويق مرتبط بالحبكة، والحبكة بوصفها تقنية روائية تُنتج ما سماه "رفائيل باروني" R. Baroni "التوتر السردي" La tension narrative. وهو يقترح نموْذجًا يتجاوز المقاربة الوصفية للسرد نحو التساؤل عن: ماذا وكيف يمنح اللذة؟ فالسؤال لم يعد ببساطة: كيف يُبنى السرد؟ بل: ما الذي يجعل السَّرد آسرًا؟ (Jouve, 2014, p. 173)

السرد عند "باروني" -بوصفه فنا زمنيا- يتميز بلا يقينيته والانفعال الذي يثيره. إن لذة النص تتحقق في التوتر بين الإجابة الاستباقية للقارئ والإجابة النصية.. وهذا ما يسميه باروني بـ "التوتر السردي". ويعرضه بالشكل الآتي:

"التوتر هو الظاهرة التي تتحقق حين يتَشجَّع مؤوِّل السرد على انتظار حل، هذا الانتظار، بما أنه متميز باستباق مشوب باللايقين فإنه يضفي سمات انفعالية على فعل التلقي. التوتر السردي يُعَدُّ هكذا كأثر شعري يُهَيْكل السرد، ونتعرف فيه على المظهر الديناميكي أو "القوة" لما تعودنا أن نسميه حبكة". (Jouve, 2014, p. 173)

والانفعالات الثلاثة التي تثيرها قراءة السرد هي: المفاجأة La surprise والتشويق Le suspense والفضول La curiosité.

"**المفاجأة** يثيرها الكشف المفاجئ عن معلومة مرت في صمت: قنبلة مخبأة في سيارة دون علم القارئ، تنفجر فجأة.

التشويق يتعلق بالمخرج اللايقيني من وضعية معروفة: القراء يعلمون أنه تم وضع قنبلة في سيارة، هل ستنفجر؟

أخيرا، **الفضول** هو نتيجة معلومة جزئية: شخص ما وضع شيئا ما داخل سيارة دون أن نعرف بماذا يتعلق الأمر" (Jouve, 2014, p. 174)

ما يقترحه "باروني" هنا يمثل امتدادا عموديا لمفهوم "التغريب". لأن الغريب هو غير المألوف وغير المتوقع، فإذا كان التغريب في بعده الأفقي يتعلق بالمكان والشخصيات، فإن التغريب في بعده العمودي يتعلق بالحدث وسيرورته الزمنية غير المتوقعة، وهذا ما يجعل من "التغريبين" في تعاضدهما أداة فعالة لقَنْص ملامح الأدبية في النص السردي. فالنص السردي يفتقر للحياد، إذ يتعمد استفزاز القارئ واستدراجه إلى شباك الحبكة، عكس النص التاريخي أو الخبر الصحفي مثلا، فكلاهما يقدمان الوقائع بأسلوب بارد محايد ودون حبكة سردية.

ISSN : 2625 - 8943

2. مفهوم السرد:

يعرِّف "حميد لحمداني" السرد بأنه: "يقوم على دعامتين أساسيتين. أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة. وثانيتهما: أن يُعيِّن الطريقة التي تحكي بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُروى بطرق متعددة". (لحمداني، 1991، صفحة 145)

ويعرفه "جيرالد برنس" بأنه "الحديث أو الإخبار.. لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية....فنصوص قد لا تكون مهمة من قبيل "قام الرجل بفتح الباب" و"الكأس سقطت على الأرض" تعتبر سردًا وفقا لهذا التعريف". (برنس، 2003، صفحة 145)

ويعرفه مجدي وهبة وكامل المهندس في معجمهما بأنه " المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواءً أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال". (مجدي و المهندس، 1984، صفحة 198)

أما "لطيف زيتوني" فيعرفه بقوله: "السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب". (زيتوني، 2002، صفحة 105)

تتفق التعريفات السابقة على أن السرد هو الإخبار أو الحديث عن واقعة أو وقائع، وهذا تعريف "تقني" خالص لنوع من التلفظ البشري، ولا يثير أي إشكال. فقولي: زارني قريبي فأكرمته بعشاء فاخر، هو سرد لأنه يتضمن وقائع. أما قولي: بيتي يتكون من ثلاث غرف، فليس سردا لأنه لا يتضمن أي واقعة.

مثل هذا التعريف التقني، نجده في شكله الأنقى عند "جون ميشال آدم" في تعريفه السرد بأنه "ليس نوعا أدبيا ... ولكنه نمط من التنظيم -وبالتالي الاتساق- بين الملفوظات". (Adam, 1997, p. 581)

1.2. الاتساق السببي المنطقي:

إن مبدأ التنظيم المفضي إلى اتساق الملفوظات الذي يشير إليه "آدم" مهم جدا في تحديد السرد، لأنه يتضمن الترتيب المنطقي والسببي للوقائع. فإذا ألغيت الترتيب المنطقي – السببي وقلت مثلا: "فتحت حنفية الماء، فانقطعت الكهرباء في بيتي" فإن قولي لا يبني ملفوظا سرديا.

2.2. مكونات السرد:

تتلخص مكونات السرد حسب "جون إيف بويو" Jean-yves Pouilloux في أربعة عناصر مجردة إذ يتضمن كل سرد "ميثاقا تشتغل فيه مصطلحات أربع: الكاتب، القارئ، الشخصية، والكلام. بمجرد اختفاء أحد هذه المصطلحات تنتفي الثقة، ويُخْرق الميثاق". (Pouilloux, 1997, p. 585)

ISSN : 2625 - 8943

والمُلاحظ على تعريف "بويو" أنه يقتصر على السرد النصي مُغْفلا مبدأ التلفظ الذي يحتوي كل أنماط التواصل الخطابي شفاهية كانت أم كتابية، فليس النص دعامة أساسية للسرد حتى يكون طرفاه الكاتب والقارئ، بل الحَكْي، الذي يفترض -كما تجمع عليه مصادر السرديات - الراوي (أو السارد)، و(المروي له) أو المسرود له.

وإلحاحنا على هذا المبدأ إنما يعود إلى ضرورة الاحتفاظ بالحد الأدنى من تعريف "الرواية" بوصفها نوعا أدبيا، لأن تعريف الرواية، بوصفها نوعا أدبيا لا مجرد سرد، هو المسألة التي أثارت أكبر قدر من الخلاف بين نقاد الأدب، لأن تجنيسها تسبب في إهراق الكثير من الحبر الذي لم يجفّ إلى الآن، رغم وجود تعريفات شائعة لها، كتعريف "رومان غودرو" Romain Gaudreault بأنها:" نص طويل، تخييلي، مكتوب بلغة نثرية" (Gaudreault, 2008, p. 58)أو تعريف "ميشال ريمون" Michel Raimond بأنها " قصة متخيلة ذات طول معين (بضع مئات من الصفحات) تقوم على فعل مرتبط بترتيب الأحداث والشخصيات".(Raimond, 1989, p. 19) وهو حسبه التعريف الأولي أو العفوي الذي يتبادر إلى أذهاننا.

3.2. الرواية ومأزق التجنيس:

تعود صعوبة تصنيف أو تجنيس الرواية إلى تعدد موضوعاتها وأشكالها وتقنياتها حسب "ميشال ريمون"، فمعجم "لاروس الكبير للقرن العشرين" Grand Larousse du XXe siècle يميز بين الرواية التاريخية، والرعوية، والتعليمية، والهزلية، والساخرة، والرسائلية، والحميمية Le roman intime، ورواية الأخلاق، والرواية النفسانية أو التحليلية، ورواية المغامرات، وروايات الفروسية التاريخية. أما قاموس "لوروبار" Le Robert فيقترح الأنواع الآتية: الرواية التاريخية، رواية الحب، رواية التحليل النفسي، رواية المغامرات، رواية الحرب، رواية الأخلاق، الرواية العجائبية، الرواية الإقليمية Le roman régionaliste الرواية القروية، الرواية المُقَنّعة Le roman à clefs، رواية السيرة الذاتية، الرواية السوداء، رواية الرعب، الرواية البوليسية، رواية الاستباق (التنبؤ)، رواية الخيال العلمي. (Raimond, 1989, p. 20)

واللافت للانتباه أن الموسوعة الفرنسية الشهيرة "يونيفارساليس" التي حرر موادها الأدبية عشرات المتخصصين ذوي الشهرة العالمية مثل (رولان بارت، وهنري ميشونيك، وجورج موليني، وروني إيتيامبل ...) لا تخصص أي مدخل تعريفي للرواية، بل يرد مصطلح "رواية" دائما في سياقات تركيبية: تصنيف الرواية Typologie du roman، الرواية والمجتمع Roman et société ، الشخصية الروائية Personnage du roman ...فرغم وفرة المداخل التي خصصت للرواية في الموسوعة (من ص 618

ISSN : 2625 - 8943

إلى ص 680)، لم يخصص أي مدخل لمصطلح Roman منفردًا، وهذا شديد الدلالة على مأزق التجنيس، وهو ما تشفُّ عنه بوضوح عبارة "جون كابرياس" Jean Cabriès في المادة الخاصة بـ(تصنيف الرواية Typologie du roman) :"باعتبار الرواية قادرة على امتصاص جميع اللغات، وأن تُؤَسَّس على أية بنية للواقع الاجتماعي أو النفسي، فقد تم التسليم بأنها نوع مستحيل التعريف دلاليا وجماليا". (Cabriès, 1997, p. 618)

والواقع أن أغلب النقاد يُقرّون بهذه الاستحالة، فـ"جورج لوكاتش" Georg Lukács في كتابه "نظرية الرواية" يكتفي بالحديث عن "الشكل الروائي" لا الرواية، و"باختين" Bakhtine يقرّ بأنه رغم الجهود حول تصنيف أنواع الرواية إلا أن الباحثين لم يتوصلوا إلى صيغة توليفية للرواية كنوع.. وقد لاحظ "ميشال زيرافا" Michel Zéraffa أنه ليس ثمة نشأة واضحة ومميزة للرواية، ليست ثمة مبادئ مُكرَّسة، ولا قواعد جمالية. (Stalloni, 2019, pp. 75-76)

وبناء على هذه الصعوبة يقترح "زيرافا" تصنيفا لاختزال أنواع الرواية انطلاقا من ثلاثة معايير:

أ- **سياق الحبكة:** وهي الفئة الأكثر شيوعا، والتي تسمح وفقا لإطارها الجغرافي والتاريخي، بحصر تنوع تسمياتها: الرواية الريفية، الإقليمية، العجائبية...الخ

ب- **الفعل:** التقسيمات هنا تتم انطلاقا من موضوع الفعل، وطبيعة ودرجة الأحداث، والشرط الاجتماعي للشخصيات كما في رواية المغامرات، الرواية البوليسية، رواية الجوسسة، الرواية السوداء...الخ

ج- **التقنية السردية:** هذا الترتيب هو الأحدث ويتأسس على مبادئ الكتابة أو التركيب، الجمالية الخاصة بمدرسة أو حركة: رواية السيرة الذاتية، الرواية الرسائلية، الرواية بضمير المتكلم. (Stalloni, 2019, p. 77)

3. التركيب:

في مناخ شديد السجالية كهذا ينبغي الاقتصار على المحددين الأساسين للرواية بوصفها -أولا- تقنية تلفظية تقوم على الإخبار بواقعة أو وقائع، أي المحدد السردي، فهذا المحدد هو الذي يحظى بالإجماع. ولكنْ، باعتبار السرد تقنية مشتركة بين عدة أنواع من الخطاب مثل الخطاب التاريخي، والإعلامي، والسينمائي، وغيرها فلا بد من محدد آخر يمنع تداخل السرد الروائي بغيره من السرود وهذا المحدد هو الأدبية.

وبناء على المحددين السردي والأدبي كما تبيّناهما من خلال الصفحات السابقة للمقال، يمكننا اقتراح التعريف الآتي للرواية: **هي نص أدبي نثري طويل يقوم على الإخبار عن واقعة أو وقائع، ويمتاز**

ISSN : 2625 - 8943

عن النثر العادي بمفارقاته الزمانية والمكانية، كما يمتاز بلامرجعيته التاريخية والجغرافية، وتقوم حبكته على التغريب والتوتر السردي.

الخاتمة:

توصلنا عبر مقالنا هذا إلى أن مفهوم الأدبية، رغم غموضه وضبابيته، يظل قابلا للكشف عبر محدداته الدنيا الآتية:

- التغريب، وهو حسب المفهوم الشكلاني إلقاء الغموض على الشكل وزيادة صعوبة ومدة الإدراك، وحسب المفهوم البنيوي هو خرق المألوف اللغوي، وحسب المفهوم السيميائي أو الدلالي هو الانزياح عن الواقع ولو في حدوده الدنيا. هذا التغريب هو شرط للأدبية ومعيار ثابت من معاييرها.

- المفارقة الزمنية، وتعني الفرق بين زمن القصة الحقيقية المفترضة وزمن الخطاب القصصي أي السرد الأدبي. أو حسب الاصطلاح الشكلاني في ترجمته العربية: الفرق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. مثل هذه المفارقة تنأى بالسرد الأدبي والرواية تحديدا عن مطابقة الواقع، مما يجعل الرواية بمثابة استعارة كبرى لأنها لا تعيد إنتاج الواقع بل تخلق عالما شبيها بالواقع.

- اللامرجعية، وتعني أن النص الأدبي لا يحيل إلى واقع تاريخي حقيقي بل يحيل إلى واقع تخييلي، كما أنه لا يحيل إلى مكان حقيقي بل مكان تخييلي فهو لا يعيد إنتاج الواقع بل يغيره عبر التخييل.

- التوتر السردي، فالسرد الأدبي، عكس السرد التاريخي أو الصحفي مثلا، يقوم على التوتر السردي الذي يتحقق حسب الناقد "رفائيل باروني" من خلال إثارة ثلاثة انفعالات هي: المفاجأة والتشويق والفضول.

- السرد في تعريفه التقني الخالص هو الإخبار عن واقعة أو وقائع تتميز بالاتساق السببي المنطقي.

- صعوبة تعريف الرواية باعتبارها نوعا أدبيا سرديا شديد التنوع في موضوعاته وتقنياته وأساليبه دفعنا إلى محاولة تعريفها من خلال التوليف بين المحدد السردي بوصفه تقنية والمحددات الدنيا للأدبية.

ISSN : 2625 - 8943

المراجع العربية والمعربة:

الرويلي، ميجان، و سعد البازعي. (2002). دليل الناقد الأدبي (الإصدار 3). الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي.

جيرالد برنس. (2003). المصطلح السردي (الإصدار 1). (عابد، خزندار، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

حميد لحمداني. (1991). بنية النص السردي (الإصدار 1). بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

لطيف زيتوني. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية (الإصدار 1). بيروت: مكتبة لبنان، دار النهار.

مستغانمي، أحلام. (2000). ذاكرة الجسد (الإصدار 15). بيروت: دار الآداب.

وهبة، مجدي، و كامل المهندس. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (الإصدار 2). بيروت: مكتبة لبنان.

المراجع الأجنبية:

Adam, J. M. (1997). Récit. Dans Collectif, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis et Albin.

Aron, T. (1984). *Littérature et littérarité, un essai de mise en point*. Paris: Les belles lettres.

Cabriès, J. (1997). Typologie du Roman. Dans Collectif, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis et Albin.

Chclovski, V. (1965). L'art comme procédé. Dans T. Todorov, *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil.

Cohen, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.

Dufais, J.-L., & AL. (2009). *Pour une lecture littéraire*. Bruxelles: De Boeck.

Gabet, D. (1997). Quelques remarques sur le concept de littérarité. Dans A. Delgado, *IV Coloquio : Centenario de François Rabelais*. Asociación de Profesores de Francés de la.

ISSN : 2625 - 8943

Gaudreault, R. (2008). Comment définir un genre littéraire. *Québec français*(148), 58-59.

Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil.

Jouve, V. (2014). *Poétique dy roman* (éd. 4). Paris: Armand Colin.

Marino, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: Presses universitaires de France.

Pouilloux, J.-y. (1997). Techniques du récit. Dans Collectif, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis et Albin.

Raimond, M. (1989). *Le roman*. Paris: Armand Colin.

Stalloni, Y. (2019). *Les genres littéraires* (éd. 3). Paris: Armand Colin.

Stolz, C. (2024). *Initiation à la stylistique* (éd. 3). Paris: Ellipses.

Tomachevski, B. (1965). Thématique. Dans T. Todrov, *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil.

ISSN : 2625 - 8943

الذكاء الاصطناعي واللغة العلمية: نحو جيل جديد من المعاجم التخصصية الذكية

دراسة تطبيقية في ضوء تكنولوجيا الإعلام

Artificial Intelligence and Scientific Language: Towards a New Generation of Intelligent Specialized Dictionaries — An Applied Study in the Light of Information Technology

د .لعاني عمر، جامعة الشلف، الجزائر

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين اللغة العلمية والذكاء الاصطناعي في ضوء التحولات الرقمية التي يشهدها العالم، مع التركيز على بناء جيل جديد من المعاجم التخصصية الذكية .

يسعى البحث إلى تحليل الكيفية التي يمكن أن تُسهم بها تقنيات الذكاء الاصطناعي في تطوير المعاجم العلمية، وتيسير التواصل بين الباحثين في مختلف التخصصات، مع إبراز التطبيقات العملية في مجال الإعلام الرقمي.

تعتمد الدراسة على منهج وصفي تحليلي، يدمج بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، مع الاستعانة بأمثلة من تكنولوجيا الإعلام العالمي، مثل أنظمة تحليل اللغة في وكالات الأنباء الرقمية، والترجمة الآلية المتقدمة، ومنصات توليد النصوص الإعلامية الذكية.

Abstract:

This research aims to explore the relationship between scientific language and Artificial Intelligence in light of the global digital transformations, focusing on the emergence of a new generation of intelligent specialized dictionaries.

It analyzes how AI technologies can contribute to developing scientific lexicons and enhancing interdisciplinary communication.

The study adopts a descriptive-analytical approach, combining theoretical and applied perspectives with practical examples from global media technologies such as digital news agencies, advanced translation systems, and AI-based content generation tools.

ISSN : 2625 - 8943

الإطار النظري للغة العلمية والذكاء الاصطناعي

تُعد اللغة العلمية مكونًا أساسيًا في بناء المعرفة الإنسانية، فهي لغة الدقة والموضوعية والمصطلحية. وقد تطورت اللغة العلمية مع تطور العلوم نفسها، حيث أصبحت الحاجة ماسة إلى أدوات لغوية دقيقة لضبط المفاهيم وتوحيد المصطلحات بين الباحثين .

ومع بروز الذكاء الاصطناعي في العقود الأخيرة، شهدت اللغة العلمية نقلة نوعية من حيث التحليل والمعالجة والاستخدام.

الذكاء الاصطناعي (Artificial Intelligence) هو فرع من فروع علوم الحاسوب يُعنى بمحاكاة القدرات الذهنية البشرية، كالاستدلال، والتعلّم، والتخطيط، ومعالجة اللغة الطبيعية.(NLP) وقد ساهمت تقنيات الذكاء الاصطناعي في تطوير أدوات تحليل النصوص واستخراج المعاني من السياقات العلمية، وهو ما جعل اللغة العلمية اليوم أكثر قابلية للمعالجة الآلية.

إن التفاعل بين اللغة والذكاء الاصطناعي ليس وليد الصدفة، بل هو نتيجة طبيعية لتطور الفكر اللساني واللغوي نحو ما يسمى بـ" اللسانيات الحاسوبية "التي تهدف إلى فهم اللغة بوصفها نظامًا رمزيًا يمكن للنظام الآلي تفسيره .

ولعلّ أبرز إنجاز في هذا المجال هو تطور تقنيات" نماذج اللغة الضخمة (Large Language Models)" مثل ChatGPT و Claudeو Gemini، التي أصبحت قادرة على فهم النصوص العلمية وإنتاجها بدقة متزايدة.

التطبيقات العملية للذكاء الاصطناعي في تكنولوجيا الإعلام:

يُعدّ الإعلام من أكثر المجالات التي استفادت من الذكاء الاصطناعي في السنوات الأخيرة، خاصة في ما يتعلق بتحليل اللغة وفهم النصوص العلمية والإخبارية .

فوكالات الأنباء الكبرى مثل Reuters و BBCو Associated Pressتستخدم أنظمة ذكاء اصطناعي لتوليد التقارير الإخبارية وتحليل محتوى النصوص العلمية المتخصصة .

كما تعتمد شركات الإعلام الرقمي على الذكاء الاصطناعي في الترجمة الفورية والتصحيح اللغوي والتصنيف الموضوعي للمقالات.

وتبرز أهمية الذكاء الاصطناعي في الإعلام العلمي من خلال ثلاثة محاور رئيسة:

ISSN : 2625 - 8943

1-تحليل النصوص العلمية :إذ تسهم الخوارزميات في استخراج المفاهيم الأساسية وربطها بالمجالات المعرفية المناسبة.

2-الترجمة التخصصية :مثل نظام DeepL الذي يُعتبر من أدق الأنظمة في ترجمة النصوص الأكاديمية.

3-توليد المصطلحات الإعلامية :عبر تقنيات التعلم الآلي التي تكتشف المفردات الجديدة وتحدّد استعمالاتها في الخطاب العلمي.

ومن أبرز النماذج التطبيقية في الإعلام العالمي ما يلي:

-مشروع **Google News AI** الذي يعتمد على تحليل المحتوى اللغوي لتصنيف الأخبار العلمية.

-منصة **BloombergGPT** التي طُورت خصيصًا لفهم اللغة الاقتصادية والعلمية.

-أدوات **NLP** في مواقع مثل The Guardian و Reutersلتتبع التطورات الاصطلاحية في التقارير.

نحو جيل جديد من المعاجم التخصصية الذكية

إن المعاجم التخصصية التقليدية لم تعد كافية لمواكبة التطورات العلمية المتسارعة، وهو ما أوجد الحاجة إلى معاجم ذكية قادرة على التعلم الذاتي والتحديث المستمر.

هذه المعاجم لا تقتصر على تقديم تعريفات ثابتة، بل تقدم شبكة من العلاقات الدلالية التي تربط المصطلح بسياقه ومجاله العلمي.

تعتمد المعاجم الذكية على تقنيات مثل** تحليل البيانات الضخمة **(Big Data) و**التعلّم العميق **(Deep Learning) لتحديث المفردات والمفاهيم.

كما يمكن ربطها بقواعد بيانات لغوية عالمية مثل **WordNet** و **DBpedia**لتسهيل عمليات البحث الدلالي.

يقترح هذا البحث نموذجًا تصوريًا لمعجم إعلامي ذكي يعتمد على ثلاث ركائز أساسية:

1-الربط المفاهيمي : بين المصطلحات العلمية والإعلامية عبر خوارزميات دلالية.

2-التعلم المستمر: بحيث يتطور المعجم تلقائيًا من خلال تحليل المحتوى الإعلامي الجديد.

ISSN : 2625 - 8943

-3التفاعل البشري: إذ يمكن للخبراء تعديل أو اقتراح مصطلحات جديدة بناءً على الاستخدام الواقعي.

إن بناء هذا النوع من المعاجم يستلزم تعاونًا بين اللغويين وخبراء الإعلام ومهندسي الذكاء الاصطناعي، في إطار مشروع متعدد التخصصات يهدف إلى إنشاء معاجم قادرة على خدمة التواصل العلمي في عصر البيانات الضخمة.

الخاتمة والتوصيات:

خلص البحث إلى أن العلاقة بين اللغة العلمية والذكاء الاصطناعي تمثل أحد أبرز تحديات القرن الحادي والعشرين، لما تحمله من إمكانات معرفية وتطبيقية هائلة .

فالمعاجم التخصصية الذكية أصبحت ضرورة ملحة لضمان دقة المصطلح وتوحيد المفاهيم في الخطاب الإعلامي والعلمي .

كما أن توظيف الذكاء الاصطناعي في الإعلام العلمي يسهم في رفع جودة المحتوى وتوسيع دائرة الفهم المشترك بين التخصصات.

يوصي البحث بما يلي:

1-إنشاء مشاريع عربية مفتوحة المصدر لتطوير معاجم تخصصية ذكية.

2-إدماج الذكاء الاصطناعي في مناهج التعليم الجامعي للغات والتخصصات العلمية.

3-تطوير منصات إعلامية عربية تستخدم الذكاء الاصطناعي في تحليل اللغة والمصطلحات.

4-دعم التعاون بين الجامعات ومراكز البحث في مجال اللغويات الحاسوبية.

الهوامش والإحالات:

(1) تمام حسن، اللغة ومعاجمها، دار الفكر العربي، القاهرة،1995 ، ص.45

(2) عبد الرحمن الحاج صالح، نظرية اللسان العربي، الجزائر،2007 ، ص.122

(3) جورج لاكوف، الاستعارة في الحياة اليومية، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003.

(4) Jurafsky, D. & Martin, J. (2023). Speech and Language Processing. Stanford University.

(5) Cambridge University Press (2022). Artificial Intelligence and Language Learning.

(6) UNESCO (2024). AI and Scientific Communication Report.

(7) Reuters Institute (2023). Journalism, Media, and Technology Trends.

(8) Bloomberg AI Lab (2024). Language Models in Financial and Scientific Reporting.

المراجع:

-تمام حسن، اللغة ومعاجمها، دار الفكر العربي، القاهرة،1995

-عبد الرحمن الحاج صالح، نظرية اللسان العربي، الجزائر،2007

-جورج لاكوف، الاستعارة في الحياة اليومية، المركز الثقافي العربي، بيروت،2003

- Jurafsky, D. & Martin, J. (2023). Speech and Language Processing. Stanford University.

- Cambridge University Press (2022). Artificial Intelligence and Language Learning.

- UNESCO (2024). AI and Scientific Communication.

- Reuters Institute (2023). Journalism, Media, and Technology Trends.

- Bloomberg AI Lab (2024). Language Models in Financial and Scientific Reporting.

ISSN : 2625 - 8943

التَّجلياتُ العقدِية في النَّص التَّفْسِيري البادِيسي للنُّبُوة
مقاربة مصطلحية نقدية في ضوء الآيتين (١٥،١٦) من سورة المائدة

Doctrinal Manifestations in Ibn Bādīs's Exegetical Text on Prophethood :
A Critical Terminological Approach in Light of Verses (15–16) of Sūrat al-Māʾida

الدكتورة سمية بن جبار، جامعة الجزائر1 بن يوسف بن خدة(الجزائر)
الايميل:s.bendjebbar@univ-alger.dz

الملخص:

افتتح عبد الحميد بن باديس – رحمه الله – تفسيره الموسوم بـ «مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير» بشرح الآيتين (15–16) من سورة المائدة، ولم يُدوّن من تفسير هذه السورة إلاهما. وقد شكّل هذا الاقتصار على تدوين تفسير الآيتين فقط من السورة حالةً استثنائية في منهجه التفسيري، تستدعي التأمل في دلالاتهما، إذ يتناولان موضوعًا واحدًا هو النبوة والرسالة المحمدية في بعدها العقدي والتبليغي. وانطلاقًا من طبيعة الخطاب الإلهي المباشر في الآيتين، وما تتضمنانه من إشارات إيمانية وذوقية متصلة بفضل البيان النبوي في تبليغ الرسالة الإلهية، تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن المصطلحات والدلالات العقدية في النص التفسيري البادِيسي، وما تحمله هدى ويقين وإيمان ومعرفة بالله وبرسوله، مما جادت به قريحة ابن باديس وفاض به علمه؛ بما منَّ الله عليه وتفضل من معارف، ومعاني، وحِكم، وقيم، تخدم تفسير الآيتين، وبيان مكتنزاتهما المعرفية والروحي ، وذلك باستخدام منهج الدراسة المصطلحية وهو منهج قائم بذاته في الدرس، تمكننا أدواته من تحليل المفاهيم العقدية في النص التفسيري واستجلاء المعارف الإيمانية المختزنة بين بياضات النصوص ما يمكن من تقديمها للقارئ بصورة تحررها من الغموض وتعيدها إلى مفهومها الأصلي النقي. كما تروم الدراسة إبراز أمارات تأثير اتجاه ابن باديس العقدي على تفسيره للآيتين، لمعرفة انعكاس ذلك على منهجه التفسيري العام، من خلال مقاربة مصطلحية نقدية تسعى إلى استجلاء البنية المعرفية والعقدية الكامنة في قراءته للآيتين.

الكلمات المفتاحية: التفسير العقدي، النص التفسيري، مصطلحات العقيدة، دراسة مصطلحية، دلالات آيات النبوة

Abstract :

ʿAbd al-Ḥamīd Ibn Bādīs (may Allah have mercy on him) began his exegesis entitled Majālis al-Tadhkīr min Kalām al-Ḥakīm al-Khabīr with a commentary on verses (15–16) of Sūrat al-Māʾida, without recording any further commentary on that sūra. His restriction to these two verses constitutes an exceptional case within his exegetical method and invites reflection on their implications, as both revolve around a single thematic axis: al-nubuwwa (prophethood) and the Muḥammadan risāla (messengership) in their doctrinal (ʿaqīdī) and communicative (tablīghī) dimensions.Grounded in the nature of the direct divine address in these verses, and

the faith-oriented and experiential (dhawqī) allusions they contain concerning the excellence of the prophetic discourse in conveying the divine message, this paper seeks to uncover the doctrinal terminology and significations embedded in Ibn Bādīs's exegetical text—its guidance, certitude, faith, and maʿrifa of Allah and His Messenger. These are expressions of the spiritual insight and scholarly acumen that Allah bestowed upon him, encompassing meanings, wisdoms, and values that enrich the interpretation of the verses and reveal their epistemic and spiritual depth.Employing the terminological method (al-manhaj al-dirāsī al-muṣṭalaḥī), which stands as an independent scholarly approach, the paper also aims to demonstrate the influence of Ibn Bādīs's doctrinal orientation on his interpretation of the two verses, and its interconnection with his general exegetical framework, through a critical terminological analysis designed to elucidate the underlying epistemic and doctrinal structure in his reading of the verses.

Keywords: Doctrinal Exegesis; Exegetical Text; Creedal Terminology; Terminological Inquiry; Doctrinal Significations of Prophetic Verses.

1.مقدمة:

تمثل معرفة الله المشترك الأكبر بين العلوم الشرعية كلها، فهدف كل علم من هذه العلوم هو الوصول للحقيقة، ومن أجل ذلك اتبع أهل كل علم مناهج وأساليب نابعة من بيئتهم توافق فكرهم، وتسهل الوصول إلى مرادهم، فإذا نظرنا في علم التفسير نجد أنه يتميز عن كل العلوم بوضوح الهدف، لأنه يبحث مباشرة في كلام الله تعالى لتحقيق معرفته سبحانه جل وعلا ونيل رضوانه، وهذه أقصر طرق الوصول، لذلك فهو يعد من أشرف العلوم وأجلها من جهتين ؛ الأولى لأن موضوعه كلام الله تعالى كغيره من العلوم الشرعية كعلم الكلام ، والفقه، ...الخ ، والثانية لأنه يبحث في ألفاظ القرآن الكريم، بحثا مفصلا للوقوف على دلالات الألفاظ، حقيقتها ومجازها، عمومها وخصوصها،...الخ لبيان معانيها والانفعال بها تصديقا قلبيا وسلوكا عمليا وفق مراده تعالى وبتوفيقه، ضف أن تنوع الموضوعات التي تعالجها آيات القرآن الكريم، واتصالها بواقع الناس وبمختلف جوانب حياتهم يدفع المفسر لأن يكون ملما بأحداث عصره، عالما بتغيراته حتى يقرّب دلالات القرآن للمتلقي بشكل يحقق له فهما سليما لها، ووعيا بأبعادها المعرفية، والإيمانية، والاجتماعية، والثقافية، حتى يَسْهل عليه ويتيسر له التحقق بها، فتكون له هدى وهداية في الدنيا ونجاة وخير عقبى في الآخرة.

وبناء على موضوع علم التفسير الذي يهتم بتفاصيل اللفظ ودلالاته، ومعانيه المرادة في سياقاته المعرفية، فإن علماء التفسير والمشتغلين به وضعوا له أقسام وأنواع فرضتها طرق البيان التي نزل بها الكتاب، واختار كل مفسر من هذه المناهج والأساليب ما يتوافق مع توجهاته الفكرية، وما يحقق له هدفه من تفسيره للقرآن سواء أكان الهدف ترقية الروح ورسوخ الإيمان لدى المتلقي، أو النظر في ما أنزل الله تعالى تعبدا وزيادة قربى، أو التربية والإصلاح العقدي؛ وهذا الأخير هو هدف ابن باديس رحمه الله تعالى من تفسيره للقرآن الكريم بشكل دروس تعليمية يحي بها ما انطفأ من إيمان في قلوب أبناء وطنه، ويصحح بها ما فسد من أصول العقائد عندهم، حيث جعل فهم القرآن ووعي تعاليمه أس التربية الدينية ومرجعية لإصلاح العقيدة التي كان تجديدها أكبر همه، خصوصا لما لحقها من فساد بسبب سوء الأوضاع الدينية والاجتماعية التي شهدها عصره كطغيان الطرقية وما تفرع عنها من جهل وخرفات وتقديس الأولياء وانحراف في العقيدة.

وقد أحسن ابن باديس اختيار وسائله وأساليبه التربوية لإعداد فرد صحيح العقيدة، ناضج الفكر مؤمن بتعاليم دينه، حاز من العلم والمعرفة ما يكفيه ليتحرر من حظوظ نفسه، وسيطرة عدوه على أرضه، فقد جانب منهج المتكلمين في اصلاح العقائد وأعرض عن توظيفه، على الرغم من انتشاره في الجزائر وسيطرته آنذاك على الساحة الدينية، فلم يكن اعتماده واستناده في تحقيق أهدافه الإصلاحية التربوية إلا على القرآن الكريم والسنة النبوية مباشرة، حتى أنه عنون كتابه في العقيدة بـ "العقائد الإسلامية من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية"، وبيّن فيه أن حصول اليقين بأخبار الرسول صلى الله عليه وسلم كاف لتحقق الإيمان، وغيرها الكثير من مواقفه في احياء سنة النبي كمحافظته على خطبة الحاجة في كل درس، والتزامه الدائم ليكون مثالا عن خير من يقتدي بسنة نبيه ويؤمن برسالته وهديه، ايمانا راسخا، اعتقادا قلبا وسلوكا عمليا.

وبناء على ما تقدم فإن رؤية ابن باديس لإصلاح الدرس العقدي القائمة على القرآن والسنة وتحقيق مقاصدهما الإيمانية والتعبدية، تدفع الباحث والناظر في تراثه للتساؤل عن **درجة حضور المصطلحات العقدية في نصه التفسيري الخاص بالنبوة؟** وللإجابة عن اشكاليتنا هذه وتحليل مضامينها اخترنا:

- الكشف عن منهج ابن باديس في بيان رسالة النبي عليه أفضل الصلاة والسلام؛ أهميتها وفاعليتها في تحقيق كمال الإيمان وقوة العقيدة .

- معرفة المصطلحات العقدية التي وظّفها للكشف عن معاني النص القرآني الخاص بالنبي صلى الله عليه وسلم ورسالته المباركة.

ISSN : 2625 - 8943

-الكشف عن الدلالات والتجليات العقدية والذوقية التي حمّل بها نصه التفسيري للآيتين 15و16 من سورة المائدة.

وبهذا يظهر أن هدفنا من هذا البحث هو بيان مدى انعكاس فكر ابن باديس العقدي على تَبيُّنه للنص القرآني الحامل لمعاني النبوة والرسالة، وكذلك معرفة ما أفرزه هذا التأثير من معاني ودلالات قابلة للتفعيل في واقع المتلقي، ضف إلى ذلك معرفة مدى قدرتها على تقوية إيمانه والرقي بروحه وانضاج عقله واصلاح نفسه.

ولتحقيق ما يرمي إليه البحث اعتمدنا المنهج التحليلي "بوصفه مناسب لدراسة الاشكاليات العلمية المتعلقة بالتراث الإسلامي تفسيرا أو استنباطا أو نقدا، فهو يساعد في فك ما انغلق منها وتفسيره، كما أنه يساعد على لملمت ما تفرق وتقديمه كل متكاملا بعد دراسة طبيعته، فيقدمه كأصل أو قاعدة يسهل فهمها والتعامل معها"(الأنصاري، 1997، ص 98)وهذا ما سنعتمده لرصد أصول العقائد ودلالاتها المتناثرة في نص ابن باديس التفسيري محل الدراسة، واعتمدنا كذلك المنهج الوصفي باعتباره أحد المناهج المتبعة في الدراسات المصطلحية، وذلك لرصد مصطلحات العقيدة في نص ابن باديس التفسيري، وتحليلها لمعرفة دلالاتها ومدى نضجها، وصلاحيتها لتقريب المعاني والمفاهيم الخاصة بالنبّي ورسالته، وكذلك مناسبته لبيان طبيعة الفكر العقدي لابن باديس خصوصا وأن حول عقيدته خلاف بين بعض الباحثين أهي عقيدة سلفية أم أشعرية.

2. الإمام عبد الحميد ابن باديس اتجاهه التفسيري والعقدي:

1.2. نبذة عن حياته (الدوري، 2020، ص 447؛ الزركلي، 1980، ص 289؛ فلوسي، 2006، ص 13؛ نويهض، 1980، ص 29)

هو عبد الحميد بن محمد المصطفى بن مكي ابن باديس، من كبار رجال الإصلاح والتجديد في الإسلام، ولد في قسنطينة 1889م، لعائلة ذات حسب وجاه أصولها صنهاجية، لها تاريخ طويل في الإمارة والملك في المغرب الاوسط، فقد نشأ بين أب محب للعلم ناشطا في السياسة وأم ذات دين وعلم. حرصا والداه على تعليمه تعليما دينيا بعيدا عن المدارس الفرنسية؛ حيث بدأ بحفظ القرآن الكريم على يد الشيخ محمد بن المداسي فأتمه وهو ابن الثالثة عشر من عمره، وذلك سنة 1903م، وبعد ذلك اختار له والده أن يواصل تعليمه على يد المربي والمعلم حمدان لونسي الذي أحسن تكوين ابن باديس واستثمار قدراته وذكائه.

ISSN : 2625 - 8943

انتقل ابن باديس إلى الزيتونة سنة 1908م لمواصلة تعليمه بوصفها منارة العلم آنذاك، وحظي بشرف التدريس إلى جانب أساتذته فيها مباشرة بعد نيله شهادة التطويع ، ثم عاد إلى الجزائر1912م أي بعد أربعة سنوات معلما ومربيا بالجامع الكبير بقسنطينة، مستعينا بما تلقاه على يد أساتذته ومشايخه في الزيتونة من معارف وعلوم متنوعة كالأدب والحديث والتاريخ والتفسير، ومن أبرز مشايخه الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، والشيخ النخلي القيرواني الذي درس على يده التفسير، والشيخ محمد الصادق النيفر وغيرهم كثير، لم يطل المقام بابن باديس في بلده حيث ارتحل مرة أخرى إلى الزيتونة ومنها إلى البقاع المقدسة لتأدية فريضة الحج، وقد كانت رحلة دينية علمية بامتياز تحددت فيها وجهته ومساره الدعوى النضالي، فقد أشار عليه أستاذه أحمد الهندي بعدم البقاء في المدينة المنورة إذ فيها علماؤها وهم أولى بالدعوة والإصلاح فيها، والأولى له أن يعود إلى الجزائر ليخدم العربية والاسلام فيها وقد كان.

عاد ابن باديس واستأنف دروسه بالجامع الأخضر في قسنطينة سنة 1913م مربيا ومعلما وداعيا للهداية والإصلاح، وقد استمرت دعوته الإصلاحية وتبلورت حتى ظهرت كحركة اصلاحية فكرية صحفية وتربوية ، ساهمت في إنشاء دولة الجزائر الحديثة داخل دولة المستعمر، دولة جزائرية في جانبها الثقافي المشرق وذلك بإحياء الذات الحضارية للفرد الجزائري عن طريق استعادة ايمانه بهويته العربية الاسلامية، وتجديد عقيدته وتربيته وتعليمه وفق مناهج تعليمية عربية اسلامية تضاهي مناهج التعليم في المشرق، وذلك راجع لتكوين ابن باديس وتكوين أعضاء جمعية العلماء المسلمين، التي أسسها 1931م لتقوم بهذا الهدف وتحقق هذه المقاصد، فقد تلقوا تعليمهم في المشرق وتأثروا بحركة الإصلاح فيه، فكان هذا التلاقح الفكري والثقافي بين المشرق والمغرب من أبرز أسباب ظهور حركة الاصلاح الديني في الجزائر على يد ابن باديس الذي جعل من الصحافة أبرز أدواته التعليمية والاصلاحية إلى جانب دروس التفسير والدعوة والحديث، فقد أنشأ جريدة المنتقد 1925م، وبعدها الشهاب 1926م التي ضمت أبرز ما تركه من آثار وهو تفسيره مجالس التذكير الذي أعطاه 14 عام من عمره يقدمه لتلاميذه تبيانا وتفصيلا من خلال دروسه بالجامع الأخضر في قسنطينة، بالإضافة إلى دروس الحديث واللغة، والكثير من الصحف التي لم يكتب لها أن تستمر بسبب تضييق المستعمر ومحاربته لنشاط ابن باديس وحركته الاصلاحية بكل أبعادها صحفية وتربوية وتعليمية وثورية. انتقل ابن باديس إلى جوار ربه يوم 16 من شهر أبريل 1940 . ومن يطلع على سيرته وتفاصيل حياته ودقائق نشاطه واصراره على التغيير واصلاح يعرف أنه من الذين بعثهم الله لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة يجددون لها أمر دينها.

2.2. القرآن أس الرؤية المقاصدية الباديسية لإصلاح العقيدة

حين تقرأ تقديم الشيخ البشير الإبراهيمي لكتاب مجالس التذكير، وتقرأ آثار ابن باديس التي جمعها الأستاذ عمّار طالبي، تكتشف مدى تفرد ابن باديس في فكره الإصلاحي والذي استمده من فهمه وتبيّنه لأي القرآن الكريم، فعلاقته بالقرآن فهما وتفسيرا أخذت منحى مختلفا عن جملة المفسرين إذ أنه أعطى أولوية للتربية بالقرآن بتبيان معانيه، وكشف دلالاته انضاجا للعقل، وتربية للنفس، وتزكية للروح على تدوين معانيه وحفظها للأجيال الآتية بعده، فاشتغاله بإعداد الرجال ضرورة وحاجة ملحة تطلبها عصره وزمنه جعلت من تدوين وحفظ تفسيره للقرآن تدخل في دائرة التكميلي من الأمور، فاختار أن يُضّمن أحد الوسائل التعليمية المتاحة آنذاك وهي المجلات بعضا مما ألقاه من دروس التفسير في الجامع الكبير بقسنطينة، فنالت جريدة الشهاب ذلك الشرف بنشرها لمقال افتتاحي شبه دائم يحمل درر تفسير ابن باديس التربوية الاصلاحية والعقدية، سماه "مجالس التذكير"، وذلك بعد أن قطع شوطا في التربية والتعليم واصلاح العقيدة وفق هديه تعالى ومنهجه، وتوصيل معاني القرآن دروسا عملية أفاد بها كل من سمعها ورأى آثارها في سلوك الشيخ وأفاعله.

يبدو أن عدم جمع ابن باديس بين تدوين تفسيره للقرآن وبين تبيان معانيه تربية واصلاحا وتعليما، والذي فوّت على الأمة الخير الكثير، لم يكن غفلة وتقصيرا منه، فقد كان مدركا لهذا واعيا بضرورته ودليل ذلك أنه سُرَّ أيما سرور حين اقتبس البشير(بن باديس، 2009، ص 13) الابراهيمي تفسيره للمعوذتين بعد أن انهى تفسير القرآن كاملا 1357ه ودونهما على شكل مقال تم نشره في مجلة الشهاب إلا أن ايمانه العميق بفقه الأوليات والروح الدعوية التي ينبض بها قلبه حال دون تدوينه لكل ما فسره من القرآن، وذلك لتقديمه الإعداد الروحي والتربوي والاصلاح العقدي المباشر على أي عمل آخر، ضف إلى هذا أن المهمة الاصلاحية التي اختاره الله أن يؤديها لم تكن لتتيسر له لولا ما متعه الله به من قدرات فكرية متفردة وقلب حي عامر باليقين، في مجتمع يصارع للحفاظ على ما تبقّى من أنفاس هويته التي تلقّفها المستخرب منذ دخوله الجزائر، مسخرا كل طاقاته لطمسها، وبسبب هذا وغفلة تلاميذه عن تدوين ما تلقوه في حضرته من علوم ومعارف قرآنية، لم يصلنا من تراثه إلا النزر اليسير ما جعل تقريب منهجه في التفسير والكشف عن أساليبه التفسيرية يحتاج لسعت نظر ودقة في التحليل لإعطاء صورة متكاملة عن منهج ابن باديس التفسيري، حتى أن الآيات التي تم اختيار دراستها في هذا البحث لبيان التكامل بين اتجاهه العقدي ومنهجه التفسيري فرضتها قلة المادة التفسيرية، إذ أن افتتاح كتابه في التفسير لم يكن بتفسير سورة البقرة كما هو الحال عند أغلب المفسرين، وإنما افتتحه بتفسير آيتي سورة المائدة 15، 16 واللتان تعالجان موضوع رسالة النبي ودعوته لأهل الكتاب.

تأسيس ابن باديس تجديد واصلاح العقيدة على تبيُّن النص القرآني راجع لمدى وعيه العالي وايمانه العميق بقوة الرسالة المحمدية، وما تحمله من سبل ناجعة لإرساء عقيدة راسخة، " إذ كل آية من آيات القرآن و كل ما حدّث به النبي فيه من أصول الهداية ومن المعارف الإيمانية والإشارات الذوقية ما يحقق الكفاية لمن نال التوفيق والرشاد" 61)ابن باديس، 2003(، فهي رسالة إلهية مباركة تقدم منهجا متكاملا لبث النور في القلوب واصلاح العقائد، منهج قائم على النظر وإعمال العقل، والتدبر في آيات الله وخلقه، والأدلة على هذا كثيرة في القرآن منها: قوله تعالى: ﴿ أَفَلَمْ يَنظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ﴾ ق:6. وقوله: ﴿ **أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنفُسِهِم مَّا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ**﴾ الروم: 8، وقوله أيضا ﴿ **كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ** ﴾ البقرة: 219، وقال: ﴿ **أَن تَقُومُوا لِلَّهِ مَثْنَىٰ وَفُرَادَىٰ ثُمَّ تَتَفَكَّرُوا** ﴾ سبأ: 46 ، وهذا ما اعتمده ابن باديس في تفسيره للآيات وفي عرضه لأصول العقائد فيها، لبيان المقاصد الجوهرية من الخلق والعمل وفق مقتضاها، ولتحقيق معرفته تعالى ونيل رضوانه الذي يمثل أعلى الكمالات في الدنيا والآخرة، وهذا هو منهج المتكلمين أيضا في تجديد الدرس العقدي، فأول واجب عندهم هو النظر لتحقيق المعارف الإيمانية ورسوخها علما ويقينا في القلب، ورغم تقارب الأساس المنهجي بين ابن باديس وعلماء الكلام في تجديد العقيدة، أي اشتراكه معهم في إعمال الفكر والبرهان العقلي، فإننا لا نلمس في تفسيره ولا في آثاره اشارات منه لمنهجهم ولا نجده بنى خطته الاصلاحية العقدية على وفق رؤيتهم ولم يبتدأ من حيث انتهوا، بل على العكس من ذلك فقد آثر الرجوع للقرآن كأصل أصيل صحيح ثابت للعقيدة، فعلى حد قوله "كل ما يتيسر به تحصيل عقائد الحق والتحقق بالإحسان وتحقيق العدل مفصل في القرآن غاية التفصيل ومنتهى البيان"(ابن باديس، 2009، ص 195)، وهذا يدفنا لبيان الاتجاه العقدي لابن باديس وسبب بعده عن توظيف الأدوات الكلامية في تجديد الدرس العقدي ليتيسر لنا رصد الأبعاد العقدية وأثرها في نصه التفسيري.

3.2. طبيعة الفكر العقدي الباديسي وبعده الإصلاحي

بالنظر لمصادر ابن باديس في رؤيته الاصلاحية العقدية ولمصادره في التفسير نتبين أنه تأثر بالمدرسة العقلية الإصلاحية، حيث أنه سار على خطى محمد عبده، ورشيد رضا، والأفغاني، والكواكبي، وطور من منهجهم الاصلاحي العقدي بما يناسب عصره وطريقته في الدعوة والإرشاد، وسار وفق منهجهم في التفسير "الذي تجاوز النزعة التقليدية القائمة على تفسير القرآن وبيان أحكامه وحِكمه بالقرآن نفسه والسنة والنحو إلى تفسيره بالنظر والتدبر العقلي بتوظيف العلوم الكونية والتوفيق بين الآيات لفهم أسرارها ودلالاتها" (ابن باديس، 2003، ص 9)فهو منهج مؤسس وفق منظور

مقاصدي هدائي في تبين دلالات القرآن الكريم، ويؤكد هذا مصادره المعتمدة في التفسير المشار إليها في مطلع تفسيره، والتي عدّها بمثابة أس ومرجع له في كيفية تبيّن القرآن وفهمه، ومن أبرزها تفسير الرازي والزمخشري والبيضاوي وأبو حيان، وهي تفاسير اعتمدت الرأي والمنهج العقلي في تبيّن دلالات القرآن وبيانها. وتوظيف ابن باديس مثلا لبعض أدوات التفسير التي خُص بها الزمخشري المعتزلي(ت538ه) في تفسيره، وما وظّفه الرازي من أساليب تفسيرية " كالتنويع بين عرض الدلالة اللغوية، والمعاني المجازية، والتحليل البلاغي وعرض دلالة اللفظ حسب سياقه والمعاني السابقة واللاحقة به والقليل جدا من التفسير بالمأثور، ضف إلى ذلك الاستفادة من العلوم الكونية ما يفتح بعض من غلق من دلالات الآيات "(ابن باديس، 2003، ص 94؛ مصطفي & التركي، 2014، ص 28) يؤكد عدم معاداته للمتكلمين ، وإنما اعتراضه كان على ما شذ من آرائهم، وعلى بعض أساليبهم المُشكلة في البرهان والحجاج واثبات المسائل العقدية، وهذا سمت كل متبع للقرآن والسنة مقيد بما جاء فيهما، أن ينكر ويرفض كل مالا يتوافق مع أصول الدين وسننه الهدائية.

وبالتالي فما يحاول بعض السلفية اليوم تأكيده من معادات الشيخ ابن باديس للمتكلمين الأشاعرة باستدلالهم ببعض أقواله عما في علم الكلام والتصوف من مغالطات هو تعسف منهم، لإثبات ما لم يكن عليه الشيخ يوما من أفكار ومعتقدات، لأن في كل علم من العلوم ما هو شاذ غير مقبول لمنافاته أصول الدين وقواعده، ففي الحديث النبوي ما هو موضوع ومكذوب، وفي الفقه ما هو شاذ من الفتوى، وفي التفسير ما هو من الإسرائيليات، فهل من يرفض هذا يعد رافضا ومنكرا للعلم بأكمله !. ومما استدلوا به على معادات ابن باديس للأشاعرة والصوفية أنهم أنكروا على من استدل على أشعرية ابن باديس بطبعه لكتاب العواصم والقواصم لأبن العربي المالكي الأشعري وثناؤه عليه، ويجعلون هذا من الشبه التي تضرب سلفية ابن باديس، وحجتهم في ذلك أن "تحقيق ابن باديس للعواصم وطبعه كان في بداياته 1926م، إذ أنه رجع –في نظرهم-عن موافقته لما في العواصم من أفكار وخالفه وتبرأ من علم الكلام وأهله في غير موضع قبل وفاته بسنوات قليلة، وأنه يقول بعقيدة السلف بالمنطوق الصريح، لأنه ذم بعد ذلك كتاب الإحياء للغزالي وهو كتاب مشابه لكتاب العواصم لابن العربي لما فيه من الخطأ الضار من تأويلات الأشاعرة، وذلك أثناء ترجمته للشيخ رشيد رضا بقوله : «..فلما طالَعه -الإحياء- ورأى طريقتَه الأثرية في تخريجِ الاحاديثِ، فُتح له بابُ الاشتغال بعلوم الحديث، وكُتُبِ السنَّة، وتَخلَّص ممَّا في كتابِ الإحياء مِنَ الخطأ الضارِّ، -وهو قليلٌ- ولا سيَّما عقيدة الجبر والتأويلات الأشعريَّة والصوفيَّة والغُلُوِّ في الزهد وبعض العبادات المُبتدَعة»(ابن باديس، 1997، ص 197)"(تبرئة الشيخ ابنِ باديس وأسلاف الجمعية مِنَ الانتساب إلى الأشاعرة والصوفية، د.ت)، واستدلالهم هذا

ISSN : 2625 - 8943

لإثبات معادات ابن باديس للأشعرية كما ذكرت تعسف وتكلف في حمل دلالة نصوصه على العموم، وحملها على ما لم يراد بها، فحتى وإن كان "تحقيق ابن باديس لكتاب العواصم ينم عن تفاعل واضح مع آرائه ومنهجه في دراسة العقائد، لم يمنعه ذلك من النقد والاعتراض على ما رآه غير مقبول، ورد كل ما هو مناف لأصل الدين، فقد اتفق مع ابن العربي وغيره من المتكلمين الأشاعرة في مسائل عقدية كثيرة وخالفهم في مسائل أخرى"(فقيقي، 2022، ص 119) خصوصا إذا تعلق الأمر بفقه الواقع وضرورة الاصلاح وما ستدعيه من اختيار لأفضل الطرق وأدق الوسائل لتحقيق دفع المضار ثم جلب المنافع الذي يخلق بيئة صالحة لبناء عقيدة سليمة.

رد ابن باديس لبعض مسائل الأشاعرة ومخالفتهم ليس دليلا على معاداتهم، ولا برهانا على رفض منهجهم وعقيدتهم بالكلية، فقول ابن باديس في نصه السابق" وهو قليل" تدليل منه على أن ما في كتاب الاحياء من أحاديث ضعيفة لا يصح الاستشهاد بها في العقائد، وكتاب الإحياء مصنف في الرقائق لا في العقائد، وهذا يعني أن ابن باديس يضعّف بعض ما جاء في الإحياء ويرُد ما فيه من مغالاة لكنه لا ينكر ما في الكتاب اجمالا، لأن الضرورة الاصلاحية تتطلب منه ذلك، نظرا لما يعانيه مجتمعه آنذاك من انتشار رهيب للطرقية والتقديس البدع...الخ، ضف أنه قال قوله هذا إشارة منه إلى حرص رشيد رضا في الأخذ والالتزام بكل ما هو موافق للسنة وابتعاده عن كل مُشكل الفهم من شأنه أن يجر المتلقي إلى اعتقاد معان مخالفة لأصول الدين وقواعده، ويلقي به في دائرة التأويل التي غالبا ما يشق على العوام من الناس استيعاب وتقبل ما يقدمه من دلالة، وبالتالي قد تجلب مفاسد بسوء الفهم الناتج عنها أكثر مما تحققه من منافع – حتى لو حسن وصح فهمها- لما تحمله من معاني تربوية وذوقية وايمانية.

وبهذا يكون فهم نصوص ابن باديس في سياقها الدلالي محددا للملامح العامة للعقيدة الباديسية، وهي اعطائه أولية النظر العقلي في تبيّن القرآن لإصلاح العقيدة على المنهج الكلامي، ومعنى هذا هو العودة للنظر المباشر في آيات القرآن وأدلته و"الخروج من علم الكلام التجريدي الذي يقوم عليه منهج المتكلمين في اصلاح العقيدة، إلى العقيدة تقصيدا، أي تناول العقائد وبيانها من جهة المقاصد، وهذا ليس جديدا فقد دعا إلى هذا الكثير من علماء الجزائر المتقدمين منهم محمد السنوسي المتكلم وسعيد قدورة الذي دعا إلى تذليل معارف العقيدة والابتعاد بها عن تعقيدات غيرهم من المتكلمين والعودة إلى المصدرين الكتاب السنة بمقصد هدائي، والمقصد الهدائي قائم على بيان العقائد وتجديدها بوصفها رؤية كونية توحيدية، فينئ بدرس العقائد عن التجاذبات الكلامية إلى الوظيفة الوجودية للعقائد، لذلك فهو حسب هذا التوجه لم يبدأ بداية صفرية، ولم يهمل تراث الأشاعرة وإن لم يصرح بذلك، لكنه ما

عاداهم وما علق عليهم ، وإنما أراد بالمقام الأول هدائية الإيمان"(جيدل، د.ت) فحين جعلنا مصادر ابن باديس في العقيدة والتفسير مرجعا لتحديد توجهه العقدي، والحكم عليه بأنه من أصحاب المدرسة العقلية الاصلاحية، لم تكن الغاية تأكيد أشعريته ونفي سلفيته، لأن انتمائه للمذهب الأشعري من المسلمات وتبنيه للطرح العقدي السلفي ضرورة تطلبها منهجه الإصلاحي، ولكن اشارة لتشبعه بمنهج المتكلمين الأشاعرة، إذ المنهج غالبا هو الذي يظهر دائما في تأثر أي اللاحق بالسابق، فحتى وإن عمل على الخروج من الحضيرة الكلامية في تلقين العقائد وتجديدها- رغم تعلمه وتكوينه بذات الطريقة والمنهج- فإن ادراكه لقوة تمكنهم من توظيف العقل والبرهان جعله متمسكا بجوهر منهجهم "العقل" متجاوزا أساليبهم بالرجوع المباشر للنص القرآني نظرا وتدبرا وذلك لتحقيق أسمى مقاصده الاصلاحية العقدية التربوية، وهي الحفاظ على التواصل الروحي والعلمي والتعبدي بين العبد والقرآن، لأنه يرى أن في اتباع منهج المتكلمين والفلاسفة في بيان العقائد ترك لما يزخر به القرآن من طرق مثلى ومنهج دقيق واضح في عرض عقائد الإيمان، وهذا يعد من قبيل هجر القرآن وتعسير على الناس في فهم دينهم وعقائدهم، وذلك بسبب مصطلحات المتكلمين منغلقة الدلالة صعبة الفهم وطرقهم المعقدة واشكالاتها الصعبة، فقد بيّن " أن من يأخذ عقائد الايمان بالطرق الكلامية ويترك أخذها بمنهج القرآن بحجة أنها أدلة سمعية لا تحصل اليقين، فهو هاجر للقرآن مخالف لنهج سلف الأمة، وهذا هو علم الكلام الذي يردّه ابن باديس ولا قبله، أي ما شذ منه ولم يبنى على أسس سليمة"(رحماني، 2008، ص 72) لذلك أرشد في تفسيره لقوله تعالى﴿**وَكُلَّ شَيْءٍ فَصَّلْنَاهُ تَفْصِيلًا** ﴾ **الإسراء:12** إلى الرجوع للقرآن لأخذ معالم العقيدة وتبيّن أسسها منه، وبهذا يظهر أن اعتماد ابن باديس على القرآن في تبيّن وبيان درس العقائد وبعده عن منهج المتكلمين في ذلك غايته الوصول بالعوام إلى تحقيق اليقين والتحقق بالإيمان كما هو عند المتخصصين الذي تلقوا العقائد على منهج المتكلمين، فغايته من توظيف منهج السلف في تحرير أدلة العقائد تيسير تفعيل عقائد الإيمان انفعالا قلبيا وسلوكا عمليا لدى عموم المسلمين والخروج بها من دائرة النخبوية إلى شعاب الحياة لتمس تفاصيل حياة كل فرد حتى يتمكن من النهوض بدوره تجاه دينه ووطنه.

3. أثر الاتجاه العقدي الباديسي على تبيُّنه دلالات الآيات المتعلقة بالنبي ورسالته

تبيُّن ابن باديس للموضوعات القرآنية محكوم بتكوينه الفكري الإصلاحي وبتوجهه العقدي المقاصدي القائم على النظر المباشر في النص القرآني تدبرا، وفهما، وتحليلا، وهذه الطريقة في تبيّن دلالات القرآن بالقرآن نفسه تعد من الأساليب النبوية في تفسير القرآن الكريم، وعوده ابن باديس الإحياء هذا المنهج وتوظيفه في تفسيره، وفي بيانه لصحيح العقيدة دلالة على تمسكه بالسنة النبوية، وبما فيها من أساليب هدائية إلى نور اليقين والدعوة إلى سبيل الحق، فبالنظر في موضوع المقال الافتتاحي

لمجلة الشهاب الجزء 3، المجلد 11، سنة 1935م والذي يتناول تفسير الآيتين 15 و16 من سورة المائدة والتي يقول فيهملج تعالى: ﴿ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ كَثِيرًا مِّمَّا كُنتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ قَدْ جَاءَكُم مِّنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ (15) يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلَامِ وَيُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ وَيَهْدِيهِمْ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ ﴾ المائدة :15،16، نجد أن مدارهما هو دور النبي عليه أفضل الصلاة والسلام في اصلاح عقيدة أهل الكتاب، وذلك بدعوتهم للهدى والإيمان بالحق سبحانه وتعالى، وترك ما هم عليه من ضلال وفساد في العقيدة بسبب كتمانهم الحق الذي علموه من كتبهم، وبهذا يكون العنوان الذي وضعه ابن باديس لموضوع الآيتين وهو: " دعوة أهل الكتاب" عنوانا موجزا دقيقا وشاملا، لدلالته على الأبعاد العقدية والإيمانية المتضمنة في الآيتين؛ إذ أن مصطلح "الدعوة" بدلالاته العامة في الحقل الدعوى مربوط بتذكير المؤمن الغافل بما هو عليه من عقائد الإيمان واليقين، واخراجه من دوامة الغفلة واعادته إلى حضيرة الإيمان، أما مصطلح الدعوة بدلالته الشرعية الخاصة فمربوط بدعوة غير المؤمنين إلى الإيمان بالله ورسوله، بإحياء فطرة التوحيد في قلوبهم وبذر العقيدة الصحيحة فيها؛ وهذا هو لب للباب وغاية القصد من الآيتين موضوع الدراسة، فرغم النصيب الوافر من الذكر والبيان الذي أخذه موضوع دعوة أهل الكتاب في نصوص القرآن الكريم[1] فإن آيتي سورة المائدة فيهما بيان لطبيعة الدعوة المحمدية، وتحديد لجوهرها وما تحققه من كمالات في الدنيا والآخرة، وذلك بمخاطبة أهل الكتاب خطاب إلهي مباشر فيه من الإحسان لقوله تعالى ﴿ وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ ﴾ ما يؤكد الغايات والمقاصد الإيمانية والهدائية في الدعوة المحمدية.

ويتضح هذا من خلال ما عرضه ابن باديس في تفسيره للآيتين تحت عناوين فرعية يكشف فيها عن دلالاتهما ومضامينهما العقدية، بأسلوب دعوي وعظي قائم على البرهان والاستدلال على وجوب الإتباع، وهذا الأخير مصطلح يحمل من الدلالات العقدية أقواها؛ حيث أن دلالاته الخاصة - إتباع الهدي النبوي- لن تكتمل ولن تؤدي مقصدها إلا بتحقق: العلم، والتصديق، واليقين، والرضا، وهي مصطلحات داخلة في حقله الدلالي وصلت به إلى النضج حد الاحتراق؛ إذ الإتباع الذي يكون من غير رضا هو إكراه وهذا ليس من الشريعة الإلهية في شيء لقوله تعالى: " لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ البقرة:256، وكذلك إن حصل الإتباع من غير علم لا يسمى إتباعا وإنما يسمى تقليدا لقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنزَلَ اللَّهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا أَوَلَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ شَيْئًا وَلَا يَهْتَدُونَ ﴾

[1] ذكر مصطلح أهل الكتاب في القرآن الكريم واحد وثلاثون مرة تتنوع دلالات الآيات الوارد فيها بين وصف لأخلاقهم وأحوال قلوبهم وما يكنونه للمؤمنين من عداء، وبيان لكيفية مخاطبتهم ودعوتهم للحق، وكذا مخاطبتهم بخطاب الهي مباشر كما هو في الآية محل الدراسة، ناهيك عن الآيات المؤدية للدلالات والمعاني اللصيقة بأهل الكتاب والتي تظهر فيها دلالة الدعوة واضحة مقرونة بالبعثة والرسالة والهداية.

البقرة :170 ، فقول ابن باديس في بداية نصه التفسيري أن أهل الكتاب " كانوا أولى من غيرهم باتباع محمد صلى الله عليه وسلم بما عرفوا قبله من الكتب والأنبياء ولهذا كانت توجه إليهم الدعوة الخاصة"(ابن باديس، 2009، ص 105) اشارة واضحة لوجوب حصول العلم لتحقق الاتباع وكمال الهداية والإيمان التي يُظهرها سياق الآيتين، أي اتباع الرسول ورسالته، وتأكيدا منه على أن الخطاب الخاص الموجه لهم بأسلوب النداء من رب العزة سبحانه وتعالى، وكذلك نسبتهم للكتاب تشريف لم يكونوا ليحظوا به لو لم يعرفوا ما جاءت به كتبهم ويؤمنوا بما فيها، فما حصل لهم من علم ومعرفة بما جاء به الأنبياء السابقون ورسالاتهم حجة عليهم إن لم يؤمنوا بما جاء به خاتم الأنبياء إذ جميعهم من مشكاة واحدة وهي التوحيد.

جَعْل ابن باديس المعرفة أو العلم بالكتب السابقة مقوم أساس عند أهل الكتاب وباعث قوي لهم للإيمان بالرسالة المحمدية فيه تجلٍ تام لأسس العقيدة الأشعرية؛ إذ أن "أول واجب لحصول الإيمان وتحقق العقائد الإيمانية عند الأشاعرة هو المعرفة"(السنوسي، د.ت، ص 150)، الأمر الذي يكشف عن رسوخ عقيدة ابن باديس الأشعرية التي تبلورت في كنف أرباب الكلام الأشاعرة من أساتذته ومربيه، ويبيّن مدى تأثره بالأساليب الكلامية في اثبات العقائد، فكان لعقيدته من القوة والصلابة ما مكنها من الظهور والتجلي في نصوصه التفسيرية رغم سيطرة الطابع الدعوى والاصلاحي عليها، فنظره لمعطى لفظ "تخفون" الوارد في الآية 15 من سورة المائدة على أنه المفتاح الدلالي لمعنى الآية، وحمله على ما ينضوي فيه من دلالات يكشفها مفهوم المخالفة، إذ الإخفاء الصادر من أهل الكتاب يفيد تحققهم بالعلم، كما يفيد إنكارهم لما جاء به الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام من علم مقارب لما عرفوه قبله، ويظهر أيضا ضلالهم؛ إذ الواجب هو إظهار العلم والعمل به لا إخفاؤه، ويحدد هذا المعنى السياق العام للآية، ويؤكده لفظ "العفو" في قوله تعالى ﴿ وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ ﴾ أي أن مجانبتهم كتمان ما بلغهم من المعرفة والعلم من الرسالات السابقة وتفعيل ذلك العلم للإيمان بالرسالة المحمدية يدخلهم في دائرة الرحمة الإلهية، فيشملهم عفوه تعالى ورضاه، وبهذا يكون ابن باديس قد وظّف الحجاج -أحد الطرق الكلامية في اثبات صحيح العقائد- عن صحة ما جاء به محمد عليه أفضل الصلاة والسلام بمنهج عقلي مستوحى من دلالة العلم الباطنة في الآية الكريمة، ليُبيّن للمتلقي ضلال أهل الكتاب، وتعنتهم، وانكارهم لرسالة محمد صلى الله عليه وسلم، رغم ما يحوزونه من معارف وعلوم كفيلة بأن تيسر لهم فهم وتقبل الرسالة المحمدية والايمان الكامل بها، وهو بهذا البيان يدعوا المتلقي بصورة غير مباشرة للنظر وطلب المعرفة التي بها يتحقق إيمانه ويكمل يقينه برسالة ربه.

1.3. المصطلح العقدي في النص التفسيري البادسي للأيتين15 و16 من سورة المائدة

ما يكشف أكثر عن تأثير عقيدة ابن باديس على منهجه في التفسير، وعن تجلي الدلالات العقدية في نصوصه التفسيرية للآيتين المتعلق موضوعهما بالرسالة المحمدية وأبعادها الدعوية والإيمانية الهدائية، بالإضافة لما سبق بيانه عن استعماله أسلوب الحجاج لبيان أهمية المعرفة في التحقق بكمال الإيمان، هو ما وظّفه من مصطلحات عقدية؛ فبدراسة تفسيره للآيتين 15 و16 من سورة المائدة وإحصاء المصطلح العقدي فيها نجد أنه استعمل أنضج المصطلحات وأكثرها استيعابا وحضورا في الدرس العقدي، أساسية منها وفرعية، فقد أورد كل من والنبوة، والهداية، والتوفيق الإلهي، والايمان، والإتباع بفروعها الاصطلاحية، والتي تعدّ مفاتيحا لفهم باب التوحيد في المنظومة المصطلحية العقدية؛ إذ بتفكيك حمولاتها المعرفية تتجلى المقاصد الإصلاحية والتربوية التي يريدها ابن باديس من تفسيره، كما يتسر الكشف عن الدلالات العقدية الخادمة لمفهوم الآيتين وأبعادهما الإيمانية.

1.1.3. مصطلح النبوة

لم يخرج مصطلح النبوة في تعريفات أهل العقائد وعلماء الشريعة متقدمين ومتأخرين عن أصل وضعه اللغوي ودلالاته العرفية العامة، فقد تقاربت أقوالهم الشارحة له ودارت حول الوحي والاخبار والبعثة؛ وهي حسب مدارها وما اعتُمد لحدها تعريفات غير دقيقة لافتقارها لجل للدلالات القرآنية الخادمة لمعنى النبوة التام المتكامل، فالنبوة مصطلح شرعي لذلك وجب تتبع أي القرآن الكريم الحاملة لدلالاته لوضع تعريف جامع مانع يحقق غرض البيان وتقريب الفهم (عبد المنعم & سمارة، 2005، ص 148) وهذا ما التزم به ابن باديس في تعريفه للنبوة، إذ لم يعتمد على نقل أي تعريف جاهز لها وإنما عمل على وضع تعريف شامل لما تحمله الآيتين من دلالات ومفاهيم تتعلق بمضامين النبوة وأبعادها، فقد عرّفها ببيان دور الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام مع أهل الكتاب وهو المعنى الذي تسطره الآيتين، فبتعريفه للرسول بقوله:" فجاء رسول الله وهو أمي من أمة أميّة يبيّن لهم بما أنزل الله عليه وأوحى إليه به من آيات الله وحُججه وأحكامه وكلمات رسله فيما عندهم مما هو حجة عليهم مقدارا كثيرا، ويتجاوز عن كثير فيما عندهم"(ابن باديس، 2009، ص 106) بيّن بعض صفاته عليه أفضل الصلاة والسلام أنه مبعوث من عند الله، وأنه النبي الأمي، كذلك بيّن دوره وهو البيان والتبليغ ضف إلى ذلك خصوصية البيان لأهل الكتاب على وجه التحديد لما عرفوه من رسل الله قبله، وهذا يشمل صفة الإعجاز التي تمتاز بها رسالته، وفيه كذلك إشارة لشمول رسالته لغير أهل الكتاب وهي رسالة عامة أي للعالمين، والصفة الأخيرة وهي التجاوز تعكس أبرز صفة للنبي وهي الرحمة لقوله تعالى﴿ **وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ** ﴾ **الأنبياء:107** .

ما ضمّنه ابن باديس في تعريفه لنبوة محمد عليه أفضل الصلاة والسلام من صفات النبوة وأمارات الرسالة المحمدية يعدّ قولا تأسيسيا ترتب عليه ورود الكثير من الدلالات والفروع المصطلحية للنبوة، فنجد ورودا لمصطلحات ذات صلة أو ما يمكن أن نسميه مرادفات مساوية للنبوة كمصطلح الرسول الذي أورده أكثر من عشر مرات -وأحيانا يذكره باسمه محمد صلى الله عليه وسلم- أغلبها كان في سياق واحد ومصطلح الكتاب، ويريد ابن باديس بهذا الجمع بين المصطلحين-الكتاب والرسول- في ذات السياق التأكيد على أن النبي محمد والكتاب الذي جاء به أمر واحد قال: "وكما كان محمد نورا تنبعث من أقواله وأفعاله وسيرته الأشعة الكاشفة للحقائق كذلك كان الكتاب الكريم الذي أنزله الله عليه يبيّن بسوره وآياته وكلماته تلك الحقائق أجلى بيان "(ابن باديس، 2009، ص 109) وقال أيضا: "فبمحمد صلى الله عليه وسلم وكتابه تمت نعمة الله تعالى على البشرية كلها بإظهار وبيان كل ما تحتاج إلى إظهاره وبيانه"(ابن باديس، 2009، ص 110) وهذا العطف يؤكد ترادف المصطلحين وتلازم الدلالة بينهما، فإطلاق أحدهما يغني عن اطلاق الآخر ويفيد حضور معناه.

وتأكيدا للفكرة نفسها، وهي اتحاد وتوافق دلالة كل من النبوة وفروعها الاصطلاحية ومصطلح الكتاب وفروعه الاصطلاحية، تظهر أهمية النبوة كأبرز المباحث العقدية في تفسير ابن باديس وذلك من خلال حضورها في أرقى دلالاتها تحت عنوان فرعي: **محمد والقرآن، نور وبيان** حيث وظّف لفظ "النور" الوارد في الآية كمصطلح فيه من الذوق والروحانية ما يقرب جوهر النبوة وغايتها فقوله تعالى﴿ **قَدْ جَاءَكُم مِّنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ** ﴾ يرتقي في الآية نفسها بدلالة الرسالة من بيان صفتها ودورها- نبوة محمد صلى الله عليه سلم- إلى ما يثمره إتباعها من سلامة ونجاة وهدى، وكل هذه الدلالات تدخل تحت مصطلح النور الذي يشمل الكتاب أيضا وهذا ما عمل ابن باديس على بيانه بالاستعانة بالآيات التي فيها وصف للكتاب بالنور كقوله تعالى:" ﴿ **فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَالنُّورِ الَّذِي أَنزَلْنَا** ﴾ **التغابن:08** والآيات التي تلحق صفة البيان بالنبي صلى الله عليه وسلم، كقوله تعالى: ﴿ **وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ** ﴾ " **النحل: 44**، على أساس أن لفظ النور المذكور في الآية محل الدراسة خاص بالنبي وحده، لكن اقتران لفظ البيان بالكتاب يجعل من لفظ النور شامل للكتاب أيضا إذ البيان فيه تنوير للعقل والقلب ليسعا كل ما جاء به النبي صلى الله عليه علما ويقينا ثم وعملا وسلوكا، فدلالاته في أغلب الآيات هدائية دعوية، كما أنه ورد في آيات أخرى بصيغ متنوعة كالذكر، والقرآن ، والنور –الذي عمل ابن باديس على تأكيد شمول دلالاته لكل من النبي ورسالته – في قوله : " وهذا ليبين لنا الله تعالى أن إظهار النبي وبيانه وإظهار القرآن وبيانه واحد"(ابن باديس، 2009، ص 110) وورد كذلك بلفظ البيان منفردا ما يؤكد أن الغاية من الرسالة المحمدية هي هداية الناس إلى

نور الحق سبحانه وتعالى، إذ لا هداية من غير بيان، ولهذا ركّز ابن باديس على بيان بعدين أساسيين للنبوة -الرسالة المحمدية- يعدّان من أقوى دعائم دلالاتها الإيمانية والذوقية، الأول هو بيانه للتطابق الدلالي لمصطلحي الرسول والكتاب والذي يمثل أهم مخرجات تفسيره للآيتين؛ إذ يمكن اعتباره ردا عقليا -من القرآن نفسه- على الناكرين لسنة النبي صلى الله عليه وسلم المعتمدين على فهم القرآن وتفسيره فقط بالقرآن، معرضين عن أهم الأدوات المظهرة لما تشابه منه وأُشكل فهمه وهي السنة النبوية المطهرة بحجة أنها دونت بعد وفات النبي بقرون، ما عرضها للتحريف والكذب عليه صلى الله عليه وسلم، وهذه حجة واهية لا يقبل بها عاقل لديه معرفة بسنته صلى الله عليه وسلم وبالعلوم التي حفظتها كعلم الجرح والتعديل، ولبالغ أهمية هذا التطابق الدلالي والذي فيه إشارة لمركزية السنة النبوية في فهم الخطاب الإلهي، نجد أن ابن باديس استثمر التراتبية الحاصلة بين لفظ: "النور والكتاب والبيان" في قوله تعالى: ﴿ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ ﴾ ليقدم للقارئ قاعدتين دعويتين يبعثان على السعي لبلوغ كمال الإيمان بالنبي عليه أفضل الصلاة والسلام ورسالته المباركة وحسن الإتباع لسنته وهما: " أن السنة النبوية والقرآن لا يتعارضان، ولهذا يُردُّ خبر الواحد إذا خالف القطعي من القرآن، وأن فقه القرآن يتوقف على فقه حياة النبي صلى الله عليه وسلم وسنته، وفقه حياته عليه الصلاة والسلام يتوقف على فقه القرآن، وفقه الإسلام يتوقف على فقههما" (ابن باديس، 2009، ص 111)

وحسب هذا التداخل بين حياته صلى الله عليه وسلم و بين القرآن وما يثره العلم بهما من معارف إيمانية راسخة، يمكن اعتبار هاتين القاعدتين التي قدمهما ابن باديس حجة بالغة على من ينكر السنة ولا يأخذ بها في تبيّن القرآن ما يجعله هادما للدين بالدين نفسه بسبب تشابه المعاني القرآنية وتقاربها في مواضع وتناقضها ظاهريا في مواضع أخرى فيُشكل الفهم عليه بسبب غياب فقهه لأدوات تبيّن القرآن الكريم و عدم إلمامه بها، والعلم بالسنة النبوية المطهرة واحد من هذه الأدوات وصمام أمان لعقيدة كل مؤمن ناظر في كتاب الله يبغى بلوغ كمال الإيمان وأنوار المعارف ظاهرها وباطنها، فبتمثل سنته وأخذها علما وعملا باتباعه صلى الله عليه وسلم عن علم ويقين يتحقق الهدى الذي هو أمارة لمعرفة الحق سبحانه وتعالى، ومن هذا المعنى يتجلى البعد الثاني لمصطلح النبوة الذي حرص ابن باديس على بيانه هو ثمرات إتباع الرسول وسنته المطهرة والكتاب الذي أنزل عليه، قال" فالمسلم المؤمن بهما المتبع لهما له حظه من هذا النور وهذا البيان فهو على ما يسر له من العلم ولو ضئيلا يبيّنه وينشره(..) وهو بذلك وبعمله الصالح كالنور يشع على من حوله، وتتسع دائرة اشعاعه وتضيق بحسب ما عنده من علم وعمل "(ابن باديس، 2009، ص 112) ، وبهذا يكون ابن باديس قد وسع الدائرة الدلالية لمصطلح النور الدال في الآية على النبي صلى الله عليه وسلم ورسالته ليشمل المؤمن حقيق الإيمان وهو الذي آمن بالنبي وبرسالته

وعمل على وفق ما أمن به، فبلغ بحسن اتباعه منازل المتقين بجمعه بين العلم والعمل اللذان هما أمارة التقوى وصدق الإيمان، وتتجلى هذه الثمرات- ثمرات الإتباع للنبي ورسالته- من خلال :

2.1.3. مصطلح الهداية:

الذي نال حظا وافرا من البيان في نصوص ابن باديس المفسرة للآية 16 من سورة المائدة، حيث فصّل دلالاته ومضامينه تحت عناوين فرعية متشابهة تشترك بصيغ متنوعة في لفظ الهداية باعتبارها الغاية من بعث النبي وانزال الكتاب، وأن التحقق بها ونوالها موقوف على فضله تعالى وتوفيقه، وهذا لب لباب التوحيد وحقيقته ومداره الذي وهو التسليم لله والإلجاء إليه وأن كل شيء بيده تعالى وتوفيقه، وهذا اليقين أمارة صحة العقيدة وسلامتها إذ لا يتحقق التوكل والتسليم له تعالى إلا عن معرفة بالله وصفاته وأفعاله وما يجب في حقه تعالى وما يستحيل وما يجوز، بهذا يكون مصطلح الهداية حامل لدلالة مصطلحي الإيمان والتوفيق الإلهي؛ لا تكتمل دلالته إلا بهما حتى أنهما يعدّان مرادفان لبعض دلالاته، فالإيمان مثلا يرادف الهدى من حيث أن الإيمان لا يتحقق في القلب إلا بهداية إلى السبل الموصلة له وهي العلم، " فالإيمان يحتاج إلى ثبوته إلى نور آخر هو هدى في نفسه وهو العلم بما يؤمن به، وهذا العلم لا بد أن يكون ثابتا عن دليل قاطع" (السنوسي، 2011، ص 102)، وهذا هو المعنى الذي أسس عليه ابن باديس تفسيره للآيتين لما أشار في المعنى الإجمالي للآيتين إلى المعرفة التي نالها أهل الكتاب من الرسالات السابقة وأهميتها في تحقق ايمانهم بالدعوة المحمدية، فلو حدث إيمانهم لكان أمارة الهداية وطريق لها لقوله تعالى: ﴿ **فَمَن يُرِدِ اللَّهُ أَن يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ** ﴾ **الأنعام: 125**

ولهذا نجد ابن باديس يقسم الهداية إلى دلالتين هداية عامة وهداية خاصة، الأولى بمعنى الإرشاد لسبل الهدى لكل الخلق واصطلح عليها بـــــ: **هداية الدلالة** ويعرّفها بأنها: " دلالة الله الخلق برسوله وبكتابه على ما فيه كمالهم وسعادتهم وهي من فضل الله العام للناس أجمعين، وبها وبما يجده كل عاقل في نفسه من التمكن والاختيار، قامت حجة الله على العباد"(ابن باديس، 2009، ص 112) ، فبمبعثه صلى الله عليه وسلم انكشف ظلمات الجهل وتجلت أنوار الإيمان وأفاض الله على خلقه رحمته وأخرج لهم علي يد مصطفاه ذخائر المعارف والعلوم الربانية اللدنية وبتباع هذا الهدى يتحقق القسم الآخر من الهداية وهو متوقف على الأول أي أنه يتمثل في التحقق بهداية الدلالة عملا وسلوكا وهي للذين أمنوا بالله ورسوله واتبعوا ما أنزل الله على يد رسوله واصطلح عليها ابن باديس بـ: **دلالة التوفيق** ويعرفها بأنها: " تيسير من الله لمن يشاء للعمل بما دل عليه من أسباب السعادة والكمال وهي من فضل الله الخاص بمن قبلوا دلالته وأقبلوا على ما آتاهم من عنده والنور الذي أنزل معه كما قال تعالى: " ﴿ **وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ** ﴾ **محمد: 17** "(ابن باديس، 2009، ص 113)

وبهذا يكون معنى الهداية عند ابن باديس مقرون بالإيمان والتحقق به، وهو مطابق للمعرفة إذ في لفظ **الدلالة** الذي اختاره ليشكل المصطلحين الممثلان للهداية فيه اشارة لحصول المعرفة وتحقق الإيمان، كما أن تعريفه للهداية بأنها فضل وتوفيق من الله تعالى غير بعيد عن تعريف المتكلمين لها فالسنوسي مثلا يعرف الهداية بأنها" الإرشاد إلى أسباب التوفيق وطرقها العادية من ملازمة العلماء العاملين وتحصيل العلوم النافعة والسلوك بتربية الوارثين المربين ونحو ذلك مما جرت عادته تعالى أن يوفق العبد عندها" (السنوسي، 1994، ص 172) هذا التعريف يزيد عن تعريف ابن باديس بالتفصيل في أسباب التوفيق ولكن المعنى واحد وهو أن تحقق الإيمان موقوف على توفيقه تعالى وفضله، أما إذا لم يحصل العبد على التوفيق من ربه إلى هذه الأسباب التي جرت بها العادة في حصول المعرفة والإيمان لن ينال شيء من الهداية حتى لو كان يصبح ويمسي بين علماء عاملين وأوتاد وأقطاب، كما أنهم لو طلبوا الهدى في غير ما جعله الله سبب الهدى كانوا على ضلال مبين وقد اشار ابن باديس إلى هذا المعنى بقوله " والذين زاغوا عما دلهم عليه وأعرضوا قامت عليم الحجة بالدلالة وحرموا من التوفيق جزاء اعراضهم" (ابن باديس، 2009، ص 113) ، فما دل الله عليه وجعله من أسباب الهداية ونوال التوفيق هو مبعثه صلى الله عليه وسلم، فالنبوة أذا أس الهداية وأكمل الكمالات التي يحظى بها كل متبع مؤمن بما جاء به النبي محمد عليه أفضل الصلاة وأزكي التسليم ، وبهذا المعنى يكون مصطلح الهداية متفرع عن النبوة متأسس عليها دلالاته لا تظهر إلا في حيزها الدلالي، وتكون الهداية بدورها خاضعة للتوفيق الإلهي لا تتحقق إلا به إذ هما متلازمان مترادفان بهما تحصل المعرفة ويتحقق الإيمان.

3.1.3.التوفيق الإلهي

مرادف للهداية، ويدل على افتقار العبد لمولاه وأن لا حول ولا قوة له في أي أمر من الأمور إلا باللجوء إليه تعالى فمنه التأييد والإرشاد وهو عند علماء الكلام : "عبارة عن خَلْقِ قدرة مقارنة للطاعات وهو مذهب إمام الحرمين وجماعة، وقيل هو عبارة عن خلق الله نفس الطاعة المقارنة للقدرة الحادثة وهذا أظهر لأن التوفيق مأخوذ من الوفاق. فالتوفيق إذا خَلَقُ ما يكون العبد به موافقا لما طلب منه الشرع، والموافقة مباشرة إنما تكون بأنفس الطاعات، لا بالقدرة عليها.»(السنوسي، 1994، ص 470) أي أنه تيسير من الله لعبده الأسباب بأشكالها –العادية والكسبية- التي بها يكون العبد قادرا مؤهلا لاتباع الشرع امتثالا لأمره تعالى واجتنابا لنهيه بمعنى حصول التوفيق منه تعالى لتحقيق التقى.

وقد بيّن ابن باديس أن التوفيق أمارة حسن الإتباع لله ورسوله وحصوله واستمراره مرهون بقوة الاتباع ودوامه، فأن لم يحصل الاتباع بدلالة الهداية العامة وثبت الاعراض كان للمعرض الخذلان من خالقه وحرم التوفيق، فيكون التوفيق بهذا المعنى خاص لمن أمن بالنبي والكتاب الذ أنزل

عليه وحسن اتباعه لهما، إذ في رسالته صلى الله عليه وسلم سبل الهداية والنجاة في الدنيا والآخرة، والأخذ بهذه السبل والسير وفق مقتضاها هو اتباع لرضوان الله الذي عين التوفيق والسداد ﴿ يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ ﴾ (ابن باديس، 2009، ص 115)، ويؤكد ابن باديس على أن من أوجب الواجبات على العبد المؤمن بالله وسوله المتبع لهما أن يكون موقنا بأن لا أثر إلا لقدرة الله تعالى وأن ما سواها من أعمال العبد والأسباب التي يتخذها هو مما أجرى الله به العادة أن يوجد الأشياء عنده، وهذا يترتب عليه وجوب طلب التأييد والهداية والتوفيق من الله وحده والتوكل عليه في الأمور كلها، فلن ينال العبد حظا من التوفيق وشيئا من النور إلا بإرادة الله وإذنه وتيسيره وهذا لباب التوحيد على حد تعبير الغزالي(الغزالي، 2005، ص 127)، ويشير ابن باديس كذلك إلى أن اليقين بطلب الهداية والتوفيق من الله وعدم الاعتماد على النفس والعمل لتحصيله والفوز به ييسر للعبد الوقوف على عتبة التقوى بعدم العُجب بعمله، والخوف من الله وصدق الرجاء فيه ودوام المراقبة له)ابن باديس، 2009، ص 116(وهذه أسمى درجات الاتباع والتحقق بالإيمان، أي الدخول في سلك المتقين سعيا لبلوغ معرفته تعالى ورضوانه بالترقي في منازل السائرين تعبدا ومحبة وتقربا وتذللا للخالق سبحانه وتعالى، وهذا المعنى لخصه ابن باديس في دلالة التوفيق الإلهي أي أنه " ارشاد الله وتوفيقه لمن اتبع رضوانه إلى الطريق المستوى الموصل إلى الكمال والسعادة ومرضاة الله الجامع لذلك كله بقوله ﴿وَيَهْدِيهِمْ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾"(ابن باديس، 2009، ص 116)

ختم ابن باديس تفسيره للآيتين ببيان الأسس التي تحقق إيمان العبد وتثبت عقيدته وتيسر له الوصول لمعرفته تعالى ورضوانه وهي حاجاته: لهداية الله ليعرف أمر الله ونهيه أي ما يرضيه تعالى وما لا يرضيه، وأيضا حاجته للتوفيق الإلهي ليتيسر له التحقق بما شرّعه الله وأمره به حتى ينال رضاه، وحتى يقوى على مجاهدة أهوائه وظلمات نفسه ويخرج منها إلى نور الإيمان وكماله ما يمد له في أسباب التوفيق، وهذا كله ينضوي تحت حاجته للرجوع إلى كتاب الله تعالى وسنة نبيه للاهتداء إلى ما يرضى الله ويذلل له طريق معرفته، واستدل ابن باديس على هذه الحاجات المثبتة لعقيدة العبد المقوية لإيمانه بلطيفة لغوية قال:" وهذا هو القصد من صيغة المضارع المفيدة للتجدد في قوله تعالى يَهْدِي ، وَيَهْدِيهِمْ، وَيُخْرِجُهُم "(ابن باديس، 2009، ص 117)

4. الخاتمة:

مكننا رصد المصطلح العقدي في النص التفسيري الباديسي للآيتين 15 و16 من سورة المائدة الكشف عن عقيدة ابن باديس ومدى مساهمتها في بناء نصه التفسيري وخدمة الدلالات القرآنية فيه، وذلك من خلال:

-تجلي الدلالات العقدية الخاصة بالنبوة في النص التفسيري الباديسي بوصفها قاعدة تنبني عليها أبرز دلالات التوحيد كالتحقق بمعرفته تعالى وبلوغ كمال الإيمان، فالنبوة – والتي تعد أكبر المباحث العقدية - أنجع ما يتوسل به العبد لنيل القربى من ربه بعد الإيمان بالنبي ورسالته وحسن اتباعهما.

-حسن اختيار ابن باديس للمصطلحات العقدية، فقد وظّف أنضج المصطلحات، وأجلاها معنى، وأكثرها استيعابا، وأقواها دلالة، فلم يرد مصطلح الإيمان عنده كمصطلح مركزي وإنما حضرت دلالاته بالقدر الذي يوضّح دلالاته في الآيتين، وقد عوّل ابن باديس على مرادفه وهو مصطلح الهداية الذي هو اكثر اتساعا منه فشمل دلالات الإيمان وكذلك المعرفة وبعضا من دلالات التوفيق الذي هي من أقوى المصطلحات وأكثرها ورودا في نصوص ابن باديس.

-تركيز ابن باديس بتوظيفه لمصطلح القرآن والكتاب والرسول والنبي والاتباع على بيان وحدة الكتاب والرسول أي أن البيان بالكتاب هو نفسه البيان بالرسول أي بسنته المطهرة الواجب إتباعها والسير وفقها لنيل نور من نوره صلى الله عليه وسلم الذي هو هدى ورحمة للعالمين، وهذا أهم مخرجات تفسير ابن باديس للآيتين محل الدراسة.

-توظيف ابن باديس لمصطلح المعرفة الذي استشف دلالاته من قوله تعالى **مِّمَّا كُنتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ** كشف مدى تأثر منهجه التفسيري بعقيدته الأشعرية، فرغم بعده عن منهج المتكلمين في بيان العقائد وتجديدها فقد حرص على توظيف المفاهيم العقدية الخادمة لبيان دلالات الآيتين من منظور أشعري، فالمعرفة التي هي أول الواجبات على العبد في العقيدة الأشعرية أسس عليها ابن باديس بيان ضلال أهل الكتاب وأقام الحجة عليهم بها، أي بما نالوه من معارف من الكتب السابقة، وكذلك بالنسبة لبيانه مفهوم التوفيق الإلهي ودلالاته العقدية، فلم يخرج في بيانه له عن معناه في المنظومة العقدية الأشعرية، والتي تعتبر التوفيق و دوام نواله أمارة الهداية والوصول إلى معرفة الله تعالى بأسمائه صفاته والاتباع لما جاء به نبيه، وفي هذا تجل لرسوخ ايمان العبد ويقينه بافتقاره لربه وعجزه عن تحقيق التقوى إلا بتوفيق من الله، ومعرفته بأن كل ما يقوم به من أعمال صالحة لا أثر لها في نفعه وتحقيق قصده إلا بإرادة الله وتيسيره وهذا من دلالات التوحيد وتجلياته.

-تحميل ابن باديس نصوصه التفسيرية للآتين 15 و16 بدلالات دعوية مقاصدية يتمثل مجملها في دعوته العبد للرجوع إلى الكتاب والسنة لحاجته لما فيهما من سبل هدائية وخلاص من الجهل والضلال وذلك بدوام حسن الاتباع للنبي ورسالته، وبهذا يكون ابن باديس قد استثمر مضامين العقيدة الاشعرية ومفاهيمها، ومنهج العقيدة السلفية في الاصلاح والتجديد وزاوج بينهما لبيان الدلالات

ISSN : 2625 - 8943

الخاصة بالنبوة وأبعادها الإيمانية والهدائية، وهو بهذه المزاوجة يخرج من النمط التقليدي التجريدي للمفاهيم العقدية إلى توظيف مقاصد العقيدة وأبعادها الاصلاحية والذوقية.

المصادر والمراجع

.ابن باديس، ع. ا. (1997). أثار ابن باديس (3 ط، م 2). الشركة الجزائرية للنشر
.ابن باديس، ع. ا. (2003). مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير (2 ط). دار الكتب العلمية
.ابن باديس، ع. ا. (2009). مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير (1 ط، م 1). دار الرشيد
.الأنصاري، ف. (1997). أبجديات البحث في العلوم الشرعية (1 ط). منشورات الفرقان
.الدوري، ق. ع. ا. (2020). علماء عاملون (1 ط). دار الكتب العلمية
.الزركلي، خ. ا. (1980). الأعلام (5 ط). دار العلم للملايين
.السنوسي، م. (د.ت). العقيدة الكبرى وشرحها (خاصة). دار كردادة
.السنوسي، م. (1994). شرح كفاية المريد (1 ط). دار الهدى
.السنوسي، م. (2011). العقيدة الوسطى وشرحها (خاصة). دار كردادة
.الغزالي، أ. ح. (2005). احياء علوم الدين (1 ط، م 1). دار ابن حزم
تبرئة الشيخ ابنِ باديس وأسلاف الجمعية مِنَ الانتساب إلى الأشاعرة والصوفية. (د.ت). الموقع الرسمي للشيخ فركوس. استرجع في 1 يونيو، 2023، من https://www.ferkous.app/home/index.php?q=rodoud-16
جيدل، ع. (د.ت). هل ابن باديس سلفي ام وهابي أم أشعري. استرجع في 22 مايو، 2023، من https://www.youtube.com/watch?v=8G3hUG5GWs0
رحماني، أ. (2008). الإمام عبد الحميد بن باديس ومنهجه في دراسة العقيدة. المجلس الإسلامي الأعلى، 7 (14).
عبد المنعم، إ.، & سمارة، ع. ا. (2005). مفاهيم أساسية في العقيدة الاسلامية (1 ط). دار الكتاب الثقافي.
فقيقي، م. ا. (2022). الشيخ عبد الحميد بن باديس بين المرجعية السلفية والتوجه السلفي. مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، 17 (2).
فلوسي، م. (2006). الإمام عبد الحميد بن باديس لمحات من حياته وأعماله وجوانب من فكره وجهاده (1 ط). دار قرطبة.

ISSN : 2625 - 8943

مصطفي، ح.، & التركي، ع. ا. (2014). منهج الزمخشري في تفسير القرآن. مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية، 7 (1).

نويهض، ع. (1980). معجم أعلام الجزائر (2 ط). مؤسسة نويهض الثقافية.

ISSN : 2625 - 8943

الجيوفني والإنتماء من خلال مقاربة إستيطيقية فينومينولوجية

Geophany and Belonging through a Phenomenological Aesthetic Approach

د. عبد الله الحزقي
جامعة تونس ـ المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس
دكتور متعاقد بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان
البريد الإلكتروني abdullahazgui@gmail.com

الملخص:

في عالم يتسم بالتغير المستمر والتقلبات السريعة، يبرز الفن المعاصر كمساحة للتأمل في قضايا الوجود والهوية والكينونة الإنسانية. فقد دفعت التحولات العميقة والمتلاحقة المجتمع الإبداعي إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير، تتجاوز الأساليب التقليدية لتستفيد من أدوات ووسائط مبتكرة، قادرة على التعامل مع تعقيدات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

ينبثق من هذا السياق اهتمام خاص بالعلاقة بين المكان والفن، حيث يصبح المكان ليس مجرد خلفية مادية، بل عنصراً فاعلًا في صناعة المعنى وتشكيل التجربة الإبداعية. ويعكس هذا الارتباط بين الفن والمكان صراعًا مستمراً بين الانتماء والاغتراب، بين الثبات والتغير، مما يفتح المجال لفهم أعمق للهوية الفردية والجماعية في مواجهة تحديات العدمية والبناء.

وفي ضوء هذه الدينامية، يظهر ما يمكن تسميته بـ"الجيوفني"، حركة فنية حديثة تمزج بين النشاط الإبداعي والفعل المكاني، لتستكشف طرقًا جديدة للارتباط بالبيئة المادية والاجتماعية، ولتجسيد التوترات والآمال الإنسانية في سياق معاصر متشابك، حيث يسعى الفن إلى أن يكون مرآة حية للتجربة البشرية ومختبراً لإعادة صياغة المعنى والوجود.

الكلمات المفتاحية: الفن المعاصر، المكان، الجيوفني، الهوية، الإبداع، الاغتراب، التحولات الاجتماعية.

Abstract:

In a world characterized by continuous change and rapid fluctuations, contemporary art emerges as a space for reflection on issues of existence, identity, and human being. Deep and successive transformations have pushed the creative community to search for new forms of expression that go beyond traditional methods to utilize innovative tools and media capable of dealing with the complexities of political, social, and cultural reality.

From this context arises a special interest in the relationship between place and art, where place becomes not merely a physical background but an active element in the production of meaning and the shaping of the creative experience. This connection between art and place reflects an ongoing struggle between belonging and alienation, between stability and change, opening the way for a deeper understanding of individual and collective identity in facing the challenges of nihilism and construction.

In light of this dynamic, what can be called "geophany" emerges—a modern artistic movement that blends creative activity and spatial action to explore new ways of connecting with the physical and social environment and to embody human tensions and hopes in a complex contemporary context, where art seeks to be a living mirror of human experience and a laboratory for rearticulating meaning and existence.

Keywords:

Contemporary art, place, geophany, identity, creativity, alienation, social transformations.

1ـ المقدمة:

إنّ التحوّلات المتسارعة التي شهدها العالم اليوم أفضت بشكل آليّ إلى بعث إشكالات الوجود والمصير والكيان والهوية، فزخم التقلّبات وسرعة وتيرتها ونسقها كان كفيلا بتحريك المسار الإبداعي نحو أفق تعبيرية براغماتية بوسائل ووسائط فنية مختلفة ومستجدة راوحت بين السائد والمتاح وبين استحداث لغة وآليات و إمكانات جديدة وبديلة في الصناعة الإبداعية المعاصرة والتي اتجهت في معظمها باتجاه مقارعة الفكرة لتخوض في مباحث حيوية تجتثها من معقل السجل السياسي والإيديولوجي وصراعاته القائمة في عالم غير مستقر وتتجه فيه القيم الإنسانية والوجودية باتجاهات متضاربة بين العدمية والبناء.. ولعل إشكالية الهوية هي أول ما يقودنا إليه مصطلح المكان والجغرافيا في علاقتهما العضوية بقيمة الانتماء كفكرة وكمعطى سيكولوجي ذاتيا أو جماعيا.. وهو ما يطرح نقيضه حين يتجلى مفهوم الاغتراب ملوّحا له في الواجهة الأخرى في خضم ديالكتيكي تتصارع فيه المفاهيم والقيم ..ومن هذا المنطلق فإنّ ما يحدث من مستجدات وتحولات على صعيد الوجود البشري وصراعاته الأنطولوجية في معارك إثبات الذات والكينونة، جاء الفن في تجلياته المختلفة، ليدلي بدلوه باعتباره واحدا من رؤى العالم المعنونة للسمة البشرية، ومن إفرازاته تولّد مفهوم "الجيوفني" إن جاز لنا الاصطلاح عليه بحركة فنية معاصرة، زاوجت

في تكوينها بين الفن كنشاط إبداعي والمكان كمعطى أنطولوجي مادّي مؤثّر في خلق هذه الصناعة الإبداعية ..

الإشكاليات :

كيف نعي مفهوم الجيوفني من خلال الأبعاد العلائقية المفاهيمية بين المكان والفن؟

إلى أي مدى نستوعب البعد البراغماتي للنشاط الإبداعي للجيوفني ؟

كيف استطاع الجيوفني أن يستقي من السياسي والمكاني والقيمي ليؤسس منها منطلقا لنشاط فني حيوي؟

هل على الفنان في مجال الجيوفني أن يكون مبدعا ومثقفا عضويا على الطريقة الغرامشية أم أنه يمكن أن يكون بحثا إستيطيقيا محضا ؟

2ـ الجيوفني والانتماء: الفن كممارسة جمالية للمكان

بالحديث عن الجيوفني فإننا نشير بذلك إلى جنس فني وإبداعي ينضوي ضمن مجال فنون ما بعد الحداثة وما بعد المعاصرة، وهي الفنون المستحدثة الجديدة التي باتت تتعاضد في مكوناتها وتكوينها وإنشائيتها ووسائطها ومضامينها بين ما هو نمطي وما هو مستحدث سواء كان ذلك في علاقة بالنظم المتعارف عليها في توليف العمل الفني أو في تسخير الآليات والأفكار والقضايا والوسائط المتطوّرة، وبتفكيك المفهوم الذي لم يبدُ في حقيقة الأمر مصطلحا عربيا وإنّما اصطلاح لغوي غربي مركّب من كلمتين "جيو- فنّي" ويشير هذا المصطلح الفنّي إلى مجالين مختلفين ،مجال الفنون ومجال الطبيعة بعلاقة بمفهوم الجيولوجيا، وهذه الرابطة العضوية بين المفهومين في مصطلح الجيوفني تحيلنا إلى محتوى وجنس هذا النوع من النشاط الفني الذي يتخطى حدود المحاكاة ليؤسس لعمل فني تكون فيه الطبيعة عنصرا أساسيا في النتاج الفني الإبداعي بحيث تكون الذات المبدعة والمكان الطبيعي في علاقة مباشرة يكون فيها كل من العناصر الثلاثة (الفنان، العمل الفني، الطبيعة) بمثابة الوسيط المؤسس لهذا النمط الإبداعي. فالفنان يحول الحيّز المكاني للطبيعة مجالا يتكامل فيه المشروع الفني بحيث تكون الصناعة الابداعية صناعة براغماتية تتشارك فيه كل العناصر دون أن يكون المكان أو الطبيعة مجرد خلفية استعراضية، بل جزئية مهمة في تشكيل روح التجربة الفنية . وهو ما يعزّزه تصوّر "نيكوس بباستيرجيس" الذي اعتبر أنّ "الجغرافيا ليست مجرد حيّز محايد، بل حامل للمعنى يتخلّق فيه الفن كتجربة حسية وذاكرية، ما يعني أن المكان ليس مجرد مسرح للأحداث، بل ذاكرة متحركة، وكيان حيّ يتفاعل مع الإنسان ويؤثر فيه كما يتأثر به، إذ يقول في كتابه "الجماليات المكانية: الفن، المكان، والحياة اليومية": "في هذا العالم، نعيش جميعًا في حالات مختلفة من الاضطراب. حتى أولئك الذين لم يغادروا بيوتهم قط يتأثرون بالتنقل. فحركة المهاجرين والسياح

واللاجئين تُحدث تموجات من التأثير تطال الجميع. إن تداول الرسائل والصور يُغيّر بسرعة تجربة الحياة اليومية. أما الممارسات الفنية المعاصرة، فهي تتحدد بشكل متزايد من خلال الرغبة المزدوجة في التنقّل والارتباط بالمكان"(**نيكوس2010 ص. 10.**) فالفن الجيوفني لا يرسم الطبيعة، بل ينقش فيها، لا يعيد إنتاج الجغرافيا، بل يكتب فوقها، ويعيد تأويلها.ومن هنا نستخلص جملة المفاهيم المتولّدة عن "الجيو- فنيّ" حيث نستوضح من خلال هذا النوع من التجارب مفهوم "الانتماء"، لا بصفته مفهوما متأسسا عن الحيّز الجغرافي بحدوده المكانية والقومية والثقافية والحضارية، كمفهوم يحيل لحالة من الولاء المتولّد عن الحسّ الهووي وطابعه، بل ينبعث مفهوم الانتماء في "الجيوفنّي" انطلاقًا من العلاقة السيكولوجية والجمالية والطبيعية التي تربط الفنان بهذا الحيّز المكاني بصرف النظر عن أية ولاءات قوميّة أو هوويّة ضيّقة. بحيث يعاد مفهوم الانتماء في الجيوفني ليحمل في مكامنه معاني البراغماتية كممارسة حية تتجلى من خلال أسلوب التعايش مع المكان والرابطة الوجدانية المتولّدة عن ذلك حيث يحمل لنا الحيز المكاني قيما سيكولوجية ومادية وذاكراتية نحققها معنويا وماديا من خلال المخرجات الفنية والإبداعية كالصور الفوتوغرافية وغيرها من الصناعات التي تعكس هذه الحاجة العضوية الملحة بيننا وبين الأرض، وفي هذا تقول "ميشيل دو سيرتو": "الانتماء إلى المكان يُصنع من خلال السير عليه، استخدامه، حكايته، وتصويره، وليس من خلال ملكيته". فالجيوفني كنشاط إبداعي يربط علاقته عضويا بشكل مباشر وأساسي مع الأرض والحيز المكاني يعني أنّه يكشف هو الآخر عن ممارسة انتماء يتواشج فيه الجسد مع الأرض ويصبح العمل الفني فيه كنشاط ممارساتي سجلًّا حسيًّا ماديًّا لذاكرة المكان تتكوّن ملامحها ونسيجها الإبداعي عبر الجسد والحركة والعناصر الطبيعية. ولنفهم الرابط العلائقي بين الفن والمكان في "الجيوفنّي" من المهم أن نلجأ إلى "الفينومينولوجيا" التي لا تعتبر الوجود والمكان محض مادّة عضوية كفضاء فيزيائي موضوع أو محايد بقدر كونِه مكاناً مكتنزًا بالمعاني والدلالات وأصلا طبيعيا لانبعاث الذاكرة وتولّد الإنفعالات السيكولوجية في الذات الإنسانية حسيًّا، نفسيًّا، وجدانيًّا و معرفيًّا حيث أن الإبستيمولوجيا هي خطاب المعرفة المتولدة من خلال وساطة الجسد في علاقة بالوجود الأنطولوجي والعالم والطبيعة والموجودات، كما أن الحواس في علاقتها العضوية المباشرة مع المكان في تجليه الطبيعي أو حيّزه ومجاله أيّا كانت صبغته وطبيعته وفيزيائيته الخاصة بتكوينه، هي التي أفرزت النشاط الفني والإبداعي سواء في علاقتها بالفنون المرئية البصرية أو السمعية، فتنتج عن ذلك الموسيقى والفنون التشكيلية والنحت والتنصيبية والفنون الحديثة والمعاصرة وفنون الأداء وغيرها، وبالتالي لا يكون الفن مرآة عاكسة للطبيعة ولهذا الوجود بل هو طريقة أخرى لإعادة تشكي المكان والوجود بوسائل موازية تعبر عن الحس الفني والخلق الإبداعي. يقول "موريس ميرلوبونتي" في هذا الشأن: "الرؤية ليست مجرد استقبال سلبي للعالم،

بل هي فعل وجودي نعيد فيه تشكيل العالم الذي نراه"، ما يعني أن الفنان لا يلتقط المكان كما هو، بل يعيشه ويعيد تشكيله من خلال الجسد والوعي والإحساس."(**دوفورك.2012ص.162**). هذا الطرح الفينومينولوجي ينعكس من خلال مقاربته الجمالية التي تعتبر أنّ الفنّ كنتاج وممارسة هو انكشاف للحقيقة من خلال الحواس كوسيط مباشر بين الذات والوجود، فهي تقدّم رؤية مادية متجسّدة لا طرحا نظريا محضا وهو ما يؤكده "هانس جورج جادامر" في قوله: "الفن هو انكشاف الحقيقة بطريقة حسيّة"، فالجيوفني من هذا المنطلق يتخطى كونه نشاطا فنيا استيطيقيا أو محاكاة محضة للجمال الطبيعي ليعلن عن ذاته كجنس إبداعي يعكس تجربة فنية لانمطية وذات طابع وجودي تتعاضد في مكونات العمل الفني الذي يتأسس عبر المكان والذات والذاكرة . فالفنان في ممارسته الإنشائية الفنية لا يخلق عملا من عدم بل عبر تفاعلات عضوية حسية مادية مباشرة مع المكان المتمثل في الطبيعة أو البيئة التي يتماهى فيها ويتفاعل ويؤثر ويتأثر ويعيد إنتاجها فنيا وماديّا ونظريا عبر ما يترك من آثار فنية ترتقي بالمادي والحسي إلى المعنوي والرمزي. ولأنّ الخطاب الفينومينولوجي يرى أن الذات أو الجسد بشقّيه الموضوع أوالخاص، هو الوسيط الحيوي المباشر بين الوعي والعالم أو الوجود الأنطولوجي والمعرفة الإبستيمولوجية وبالتالي بين الفنان والمكان. فالجيوفنّي من هذا المعنى يعيد تموضع الذات الفنية جغرافيًّا بمعنى إعادة تموقع الجسد في الحيز المكاني كفضاء لإرساء التجربة الإبداعية فيتأصل مفهوم الإنتماء من خلالها عبر البعد العلائقي الذي يربط الفنان بالحيز المكاني الذي اصطفاه لبناء تجربته. ولاستيضاح هذا النمط الفني، يمكن الانطلاق من تجربة الفنان البريطاني "ريتشارد لونغ" الذي اعتمد المشي كطريقة يوظّف من خلالها فعل النحت الإبداعي فيكون المشي فعلا نحتيًّا من خلال عملية عبور الأرض الذي تتحوّل فيه الآثار إلى عمل فني يتم توثيقه من خلال العناصر الطبيعيّة كالحصى والحجارة والطين والماء. يقول "ريتشارد لونغ" إزاء تجربته الفينومينولوجية في فن الأرض حول علاقته العضوية وصلته المباشرة مع المكان والطبيعة: **"لا أفرض نفسي على الطبيعة، بل أتعامل معها بمرونة ونعومة، أُتيح للمكان أن يرسم حدود تجربتي من داخله". فقد كان يوظف** الماء والعشب والأحجار ... يعبر عن المشي... فكرة كشف العلاقات بين الوقت والمسافة والجغرافيا"وهذا يعكس وجهة نظره بأن العمل الفني ناتج عن تفاعل حساس مع الطبيعة، لا فرض عليه." (**ناصر2024.**)

من هذا المنطلق نفهم كيف يصبح الجسد إلى وسيلة الفنّان لتحقيق تعبير إبداعي "جيوفنّي" تستحيل فيه عملية المشي أشبه بكتابة بكتوغرافية، طريقة أخرى للكتابة الإبداعية التي تخطها الأقدام على الأرض لتصبح سجلًّا ذاكراتيا عابرا ومتحوّلا بفعل التأثيرات الزمكانية وتحوّلاتها. فالجيوفنّي يتحوّل إلى شكل من أشكال الكتابة فوق الجغرافيا بتركه آثارا لا تمحى وتتشكل عبر عملية تشكيل قصدية تضفي عليه القيمة

والمعنى وهو ما يخلق طوبوغرافية جديدة تكتنز مفهومَي ذاكرة والإنتماء. وهو ما يمكن أن نستقيه من خلال تجربة الفنان "فرانسيس آليز" في عمله "بارادوكس اوف براكسيس" بمعنى "تناقض الممارسة" وهي عبارة عن عمل فني تم توثيقه عبر شريط فيديوسنة1997قام فيه الفنان بدفع كتلة جليد في شوارع مكسيكو لساعات طويلة حتى الذوبان، معتمدا في ذلك مقولته الشهيرة عن تجربته والتي مفادها "أحيانا فعل شيء لا يؤدّي إلى شيء"... هذا العمل لم يكن انتاجا فنيا روتينيا داخل قاعة عرض، بل تم إنجازه في الشارع خارجا في الفضاء المفتوح والذي يمكن أن نصطلح عليه بالفضاء الحضري وأمام المارّة حيث دفع بقالب الثلج في شوارع المدينة وأزقّتها نهارا حيث حركة الحياة اليومية تسير بشكل عادي والتجربة الفنية حدثت دون أي لفت للانتباه حتى ذوبان القالب تدريجيا بفعل الاحتكاك المستمر وحرارة الشمس العالية في صائفة مكسيكو يومها.. في هذا النمط الإبداعي "الجيوفني" تحوّل العمل الفني شكلا ومضمونا حيث لم يعد حكرا على المفهوم الكلاسيكي للجمال وللأثر الفني ذاته كأثر قابل للإقتناء والتذوق ليتحول العمل الفني من الشيء إلى الفعل أو الحركة ومن الشكلانية إلى الزمنية. ولعلّ تجربة "فرانسيس أليز" سيّما في عبارته الموصولة بتجربته "أحيانا فعل شيء لا يؤدي إلى شيء"، قد تأخذنا إلى إحالات كثيرة وعلى رأسها الطابع السياسي للفكرة كطرح نقدي لسياسة العبث وهي تجربة تتشابه بشكل كبير وأسطورة سيزيف التي قال فيها "ألبير كامو" :"لقد حكمت الآلهة على سيزيف بأن يدحرج صخرة بلا توقف إلى قمة جبل، حيث تسقط من تلقاء نفسها بثقلها. وقد فكرت، ولها بعض الحق، بأنه لا عقاب أشد من العمل العقيم واليائس."

أمام هذا النمط من تجارب الفنان "**فرانسيس أليز**"، والتي يمكن أن ندرجها ضمن جنس فن الأداء "البرفرمونس" كما يمكن أن تنضوي ضمن ما يسمى بالجيوفني حيث نراه يسير بتجاربه الفنية ، يجرّ، يحمل، يتسلّق، يحفر، يتحرك، يُرهق، يُلحّ، دون هدف واضح و كأنّ شعاره **في ذلك القيام بأقصى جهد لتحصيل أدنى نتيجة.** ففي نفس السياق العبثي لتجربة جر القالب الثلجي، نجده في تجربة أخرى تم عرضها عبر شريط فيديو يوثق محاولات سيارة **فولكسفاغن كلاسيكية** تسلّق تلة في **تيخوانا** ضمن عمله "**بروفة" سنة 1999**، بينما يشجعها مجموعة من العازفين من فرقة مارياشي خلال تدريبهم وفي كل مرة يتوقف فيها الموسيقيون، تتراجع السيارة نزولًا في المنحدر الذي صعدته بشق الأنفس. تعود فتأخذ زخمًا جديدًا لتبدأ من جديد. تكرار هذا المشهد يولّد لدينا تعاطفًا محمومًا مع السيارة ومأساتها المتكررة.

تؤكد لنا هذه التجربة مرة أخرى في صلب أعمال "**فرانسيسأليز**" نظرية "**الجهد غير المنتج**"، في معارضة مباشرة للخطاب الرأسمالي الذي يُشيد بالكفاءة المستمرة إذ لطالما نسمع عبارة "أنت تضيع وقتك في هذه الأمور"، والتي تعني ضمنيًّا "ينبغي أن تستثمر وقتك بطريقة منتجة". فالزمن البشري والخاص صار مرتهنًا

لإيقاع العمل والاقتصاد تحت قاعدة العرض والطلب داخل الثقافة الإستهلاكية. لهذا يحرص الفنان على إشراك **متطوعين غير مأجورين** في أعماله، يبددون طاقتهم عن وعي. في هذا السياق، تصبح **التيه أو التجوال**، وهي سمة أساسية في أعماله، **شكلًا من المقاومة** ضد ثقافة السرعة المعاصرة فالمشي، وبالأخص التيه أو التجوال، هو بالفعل بالنسبة لثقافة السرعة في عصرنا نوع من المقاومة. أمّا في عمله "**الخط الأخضر" الذي أنجزه سنة 2004**، فقد تناول الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، حيث سار ليومين في **القدس** حاملًا **علبة طلاء مثقوبة** يقطر منها الطلاء الأخضر بينما يعيد رسم الخط الأخضر المرسوم سنة 1948. بعدها يطلب من الناس التعليق على فعله. ومن خلال هذه التجربة يقيم الفنان **دعوة للنقاش الذي** يُجبر المشاهدين من خلاله على مغادرة حيادهم السلبي .فالفنان "فرانسيس أليز"، بدا في تجربته الخاصة ضمن جنس الإبداع الجيوفني، مثل سيزيف، حيث كان **يدرك عبثية أفعاله** باعتبار أنّ أثرها السياسي قد يبدو ضئيلًا أو غير مجدٍ. ولكنها مكتنزة بالقيمة والمعنى على حد عبارة "ألبير كامو" يوم قال أنّ النضال نحو القمم في حد ذاته كافٍ لملء قلب الإنسان." فالعمل والجهد الذي ينتهي إلى لا شيء تقريبًا، يكشف لنا على الصعيد الجمالي، قدرة فن الأداء على زعزعة المفاهيم الكلاسيكية للفن بوصفه منتَجًا ماديًا جميلاً أو قابلاً للاقتناء، فالفنان في الجيوفني لا ينتج شيئًا ماديًا، بل ينخرط في فعل خالٍ من النتيجة المباشرة، وهو ما يُضفي على العمل مفارقة تُشكّل جوهره الجمالي. فبواسطة قالب من الثلج، كمادة زائلة عرضة للتلاشي وهشّة بطبيعتها، يتموضع الأداء كنحت متحرّك لا يترك أثرًا ملموسًا، بل يستقر أثره في الذاكرة أو في التوثيق البصري. هنا، تُستحضر جماليات الزوال والعدم والفن العابر، في تقاطع واضح مع تيارات الفن المفاهيمي، وفن الأرض، والمينيمالية الجذرية. وعلى المستوى الرمزي، يفتح العمل شبكة دلالية متعددة، فقالب الثلج يصبح مجازًا للجهد الإنساني المرهق في الحياة اليومية، بينما يرمز ذوبانه إلى الزوال التدريجي الذي قد يطال تلك الجهود. أمّا الشارع كفضاء عام، فيتحوّل إلى ساحة تأمل وصمت، تستدعي صورة سيزيف وهو يدفع صخرته في دورة لا نهاية لها. يقدم هذا الأداء تأويلًا فلسفيًا لمفهوم الفعل، لا من منطلق نفعي، بل بوصفه تجربة قائمة بذاتها، تتحدى المنطق البراغماتي الذي لا يرى في العمل قيمة إلا من خلال نتائجه. وهنا، يضع الفنان المشاهد أمام واقع إنساني معقّد، حيث السعي والكدّ لا يضمنان تحققًا نهائيًا ولا يحققنا بالضرورة مقاصدهما. وفي هذا السياق، تكتسب "الممارسة" نفسها صبغة فنية وفلسفية، قريبة من مفهوم "الممارسة "كما هي في الطرح الفلسفي الأرسطي أو الماركسي، لكن منزوعة من أفق التغيير المباشر، لتُطرح كسؤال مفتوح حول جدوى الفعل وجدوى الفن. وعلى المستوى السياسي والاجتماعي، يكتسب الأداء بعدًا نقديًا ضمنيًا، إذ أنّ وقوعه في قلب مدينة مثل مكسيكو سيتي، بما تحمله من تفاوتات صارخة وظروف اقتصادية هشّة، يجعل من دفع الثلج

استعارة عن الأعمال اليومية التي ينهض بها ملايين الأفراد دون مقابل واضح أو أفق تغيير ملموس. بذلك، يلامس العمل تساؤلات عميقة من قبيل من يُنتج؟ ولماذا؟ ولمن؟ في سياق اقتصادي معاصر قد يُفرغ الجهد من معناه الأصيل. ومن هنا، لا يُعد العمل الجيوفني "مفارقة الممارسة" مجرد عمل فني أدائي، بل موقفًا وجوديًا وتأمليًا، يعيد مساءلة المفاهيم التقليدية حول الفن والمعنى والعمل، ليقول الفنان ضمنيًا: "ليس الهدف أن تُنتج لتُحقّق، بل أن تفعل لتكون"، وكأن الوجود، بما يحمله من هشاشة وأسئلة، يكفي في حد ذاته.

هذا النوع من التجارب الفنية بطابعها الإنشائي سيرورةً وصيرورة، تطرح في حقيقة الأمر إشكالات استيطيقية و نظرية للكشف عن ملابسات و أهداف هذه التجربة "الجيوفنية" التي تكشف عن معايير كثيرة يمكن تسليط الضوء بشأنها من قبيل الطقس وظاهرة الاحتباس الحراري والمكان والوضع البيئي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي وكذلك حول الوعي في علاقة بالوضع الإيكولوجي. كل هذا من شأنه أن يعيد تشكيل العلاقة بين العمل الفني والفضاء الحضري الذي يميط اللثام عن جوانب كثيرة من قبيل الحيز الزمني للفضاء المكاني باعتباره عاملا مؤثرا وفاعلا ومساهما في تغيير ملمح المكان عبر تأثيراته المادية على غرار التآكل والتحوّل الذي يطرأ على عناصر المادة فيغير من وضعها وهيأتها وشكلانيتها ولونها وما إلى ذلك فيما يتعلق بالطابع الشكلي والهيأة.. فيصبح الفن في مجال "الجيوفنّي" تجسيدا حيًّا للزمن والجغرافيا والقصدية البشرية المتجسدة في الفعل الفني أو الجهد الإنساني المبذول عموما.

في صناعة المعنى ضمن "الجيوفني"، نستجلي جملة من المفاهيم المتولّدة عن هذه التجربة، وفي مقدّمتها "الانتماء"، حيث يغدو العمل الإبداعي فعلًا رمزيًا وماديًا في آن، يعبّر عن المقاومة ويتجذر في الهوية القومية ضمن علاقة عضوية بين الذات وحيّزها الجغرافي. بهذا المعنى، لا يكون الفن فقط انعكاسًا للمكان، بل يصبح إعادة تشكّله وتحريره، بوصفه مجالًا حيًّا للممارسة الإبداعية والسياسية.

يتجلّى هذا التوجه في تجارب عدّة، من أبرزها تجربة الفنان الفلسطيني "إيليا سليمان"، الذي أظهر من خلال أعماله السينمائية أن الجغرافيا ليست معطى ثابتًا، بل فضاءً قابلاً لإعادة التكوين والتخييل. عبر معالجة بصرية ساخر-جدّية، يعيد سليمان رسم الخرائط والمساحات الفلسطينية، متناولًا الحياة اليومية في تفاصيلها المألوفة والمهمّشة، ليحوّلها إلى مشهدية تخييلية تعبّر عن ثنائية الوجود/المحو، الحضور/الغياب. فالمكان لديه ليس خلفية للأحداث بل فاعل جمالي وسياسي، ساحة صراع ومقاومة في آن. إذ يقول:"ليس لدي وجهة نظر أو حجة خطية. ما أفعله في أفلامي هو أن أعيش التجربة الإنسانية؛ الإنسان، سواء في الناصرة أو في أي مكان آخر في العالم"(Suleiman, E 2011). وفي فلمه "إن شئت

كما في السّماء" يقول سليمان: "لا يتحدث هذا الفيلم عن فلسطين، إنما عن فلسطنة العالم، أو كيف أصبح العالم كله كفلسطين. فهو عن التوترات المتصاعدة في كل مكان، وعن الاقتصاد العالمي الذي يزداد استغلاله تطرفاً".(توبايس،2021)" وبالتالي يؤكد "إيليا" على أنّ الحيّز المكاني في التجربة الفنية يمكن أن يكتنز بالمعاني والرموز والدلالات التي تجعل منه فضاء كونيًّا بإمكانه أن يعبّر بلغة كل الأمكنة التي تعاني على غرار الأرض الفلسطينية التي لم تعد مجرد حيز جغرافي وجغراسياسي بقدر ما بات رمزاً لكل أرض تقاوم. ولأن الفنان "إيليا سليمان" يقيم بفرنسا فإنه كما لو كان قد قرر حمل جغرافيته إلى حيث يكون هو فيجعل من أعماله الإبداعية امتدادا للأرض والوطن والانتماء .

على هذا النحو، نجد أيضًا تجربة الفنان التشكيلي "خليل رباح"، الذي جعل من الخارطة الفلسطينية حيزًا رمزيًا لفحص الحدود الجيو-سياسية، وما تحمله من دلالات الانتماء والهوية. في أعماله، يُعاد تركيب الجغرافيا بوصفها واقعًا هشًا، مفككًا، لا يُسلّم به، بل يُسائل ويُؤوّل. يطرح "رباح" الانتماء ليس كمُعطى مُسبق يُمنَح، بل كممارسة ديناميكية يُعاد تشكيلها من خلال الفن، الذي يفتح الذاكرة على أفق التخييل النشط والحيوي.ففي مشروعه المعروض تحت عنوان "المتحف الفلسطيني لتاريخ الطبيعة والإنسان"، وهو عرض يحتوي على عديد من الوسائط الفنية التي قدمها رباح خلال سنوات، من فيديو وصور فوتوغرافية وتجهيزات فنية. أنشأ "خليل رباح" هذا المتحف المتنقل في عام 1995 كمساحة للتعبير عن أفكاره ورؤيته لسردية النزوح والمحنة الفلسطينية"(سلطان 2022،). هذا التحول اللّانمطي في التعاطي مع مفهوم المعرض والانتقال به من الحيز المكاني الثابت كمفهوم نمطي كلاسيكي إلى حيز المكان المتحرّك والذي يحمل في أركانه آثارا فنية وإبداعية تكتنز الروح الثقافية والحضارية والتراجيدية المعبرة عن معاناة الوطن الفلسطيني من خلال أعمال فوتوغرافية وتنصيبات فنية ..ليزواج الفنان بذلك في هذا النمط الجيوفني بين ظاهرة النزوح القسري إلى حالة من النزوح الرمزي باختياره فكرة المعرض المتنقل والمتحوّل واللامستقر ، كمن يحمل هموم وطنه في ذاكرته كذلك يحملها المعرض في أرجائه عبر ذاكرة فنية متجسدة في وسائط إبداعية فوتوغرافية وغيرها.

في كلتا التجربتين، يتجاوز الفنانان التصوّر التقليدي للمكان باعتباره مجرد خلفية، ليقدّماه كموضوع وأداة للتفكير السياسي والفني. فـ"الجيوفني" هنا لا يكتفي بالتمثيل، بل يساهم في إعادة إنتاج المكان كحيّز للانتماء والمقاومة والذاكرة المتجددة .فالعمل الجيوفني كنتاج إبداعي معاصر يسعى لتخطي حدوده الفنية ليخلق المعنى حينا وليقدم عرضا نقديا للواقع السياسي الراهن ضمن سرديات إبداعية تتجسد في بعض الرحلات والتحوّلات الفنية التي تحدث في أماكن محددة، وكذلك في الفضاء العام للثقافة المعاصرة. فهو يركّز على أشكال جديدة من التفاعل مع المكان والسياسة والحياة اليومية في الفن المعاصر. فلطالما اهتم الفنانون

بشدة بتمثيل تجربة التواجد في مكان معين، وبالاستجابة للقضايا السياسية الراهنة. لذلك يقول الناقد "نيكوس باباسترجيس" : "غير أنني ألاحظ أن طبيعة هذا التفاعل قد تغيّرت في سياق العولمة. لم يعد من الممكن تمثيل مكان محلي أو التفاعل مع قضايا سياسية بمعزل عن الاهتمامات العالمية. كما انهار أيضًا وهم استقلالية الفنان أو إعفائه من شؤون الحياة اليومية."(**P08.Papastergiadis, 2010**) فالفنانين في الجيوفني يعملون بشكل متزايد مع مجتمعات مختلفة ويستكشفون بذلك التواريخ المعقّدة للتقاليد البصرية التي تتشكّل في تلك الأماكن. ومع أنهم غالبًا ما يكونون ملتزمين بشدة تجاه هذه الأماكن، فإنهم في الوقت نفسه يدركون بعمق علاقاتهم بالنقاشات العالمية، ويشاركون في حوارات عابرة للحدود حول معنى ممارساتهم وأهميتها للآخرين. في هذا المسار، سقطت التسلسلات الهرمية القديمة التي كانت تضع الفنان في برجه العاجي المتسامي عن الواقع في مرتبة تعلو أو تتجاوز الحياة اليومية. فقد أصبح الفنانون اليوم يضعون أنفسهم في خضمّ حركة الحياة اليومية، ولم يعد بإمكانهم الانعزال أو افتراض أنهم يسبقون التغيّرات الحاصلة في العالم. فيتشكّل فنّهم من خلال العمل مع الآخرين، ومن داخل مؤسسات الحياة اليومية ذاتها.لذلك فإن معظم تجارب المبدعين في مجال الجيوفني تتعاضد فيها جملة من الأبعاد العلائقية التي تربط الفنان بالمكان والأرض والفكرة والمعنى والممارسة .. كلها تتخذ لها صورًا وأشكالا متعددة، وعلى نحو أعمّ، فإن شكل العمل الفني دائمًا ما يكون مشبّعًا بالمعنى السياسي، لأن له تبعات تسبق وتتجاوز نوايا الفنان الفردية. وهذا الشكل من الممارسة المكانية والاجتماعية ينقل بالضرورة قيمًا سياسية.

هذه الإنشائية الممارساتية في الجيوفني تعكس وعيًا متقدمًا بتحولات الممارسة الفنية المعاصرة التي انتقلت نحو استراتيجيات أكثر تصالحًا مع السياق الاجتماعي والمكاني. هذه التحولات تتقاطع مع المفهوم المعاصر للجيوفنّي كنمط فني يتفاعل بعمق مع الجغرافيا، ويمنح المكان دورًا محوريًا في تشكيل المعنى الجمالي والرمزي عوضًا عن اعتباره مجرد خلفية أو إطار للعمل. لذلك اعتبر "نيكوس باباستيرجيس" أنّ "الجماليات المكانية" لم تعد ترتبط فقط بالممارسات المرتبطة بموقع محدد بل باتت تنفتح على إمكانات جديدة عبر تفاعلها مع الوسائط الرقمية والشبكات التفاعلية المعاصرة، إلى جانب التوسع المستمر للصور البصرية في الفضاءات الحضرية. في هذا السياق، يُطرح الجيوفنّي بوصفه مقاربة فنية تسعى إلى إعادة صياغة المعنى والقيمة والعلاقة بين الفرد والمكان والانتماء.ويقوم هذا التوجه الجمالي على فرضية أن كل عمل فني يحمل داخله تمثيلًا لجغرافيا بعينها، وأنّ الإبداع الفني يرتبط اليوم بقدرة الفنان على إعادة تشكيل الفضاءات وربطها بالخبرات الحسية والتجريبية، سواء كانت فردية أو جماعية. فحين يشير "باباستيرجيس" إلى محدودية قدرة الفن على "إصلاح" المدينة في ظل مآلات الحداثة الصناعية، فإنه

يلفت الانتباه إلى الحاجة لتجديد أشكال التفاعل الجمالي مع الفضاء الحضري، وهي المهمة التي ينخرط فيها الفن الجيوفني، لا بهدف التجميل، بل لاستحضار قضايا مثل الهوية، الذاكرة، الانتماء والتحول الاجتماعي .وهنا تلعب مفاهيم مثل "الخرائط العاطفية" و"الطبوغرافيا الرمزية" دورًا تحليليًا في هذا الإطار، حيث تسعى هذه المقاربات إلى استكشاف كيف يمكن للفن أن يعيد للمكان قيمته الرمزية والإنسانية، بعيدًا عن التوظيف النفعي أو التسويقي. وهنا تظهر أهمية الفن الجيوفني في المساهمة بتشكيل أفق نقدي جديد، يعيد تعريف شروط الرؤية الجمالية ضمن سياق يتقاطع فيه المحلي مع العالمي واليومي مع الرمزي. إذن نعي من هذا أن الجيوفني توجه فني يسعى إلى إعادة تأسيس هذا الترابط من خلال التفاعل مع المكان كتجربة حية ومحمّلة بالمعنى. فالمكان في هذا السياق ليس كيانًا محايدًا، بل يتسم بكثافة دلالية وتاريخية، تتجسد في الصراعات والآمال والذاكرة الجمعية.وهكذا يغدو الفنان الجيوفني بمثابة "أنثروبولوجي جمالي" يعيد استكشاف طبقات المكان، ويعبّر عنها من خلال وسائط متعددة تشمل البصر، الصوت، الحركة والممارسات التفاعلية على حد سواء. ومن هذا المنطلق، خلق المعنى في الفن الجيوفني يتقاطع مع قضايا ثقافية واجتماعية وجمالية كبرى ويفتح المجال أمام إعادة التفكير في علاقة الفن بالمكان والوجود الإنساني المشترك.

3ـ الفن الجيوفنّي والانتماء من الجغرافيا إلى التخييل المقاوم:

في سياق المقاربات المعاصرة التي تستبطن الفن بوصفه ممارسة جيوفنّية، أي فنًّا يتكوّن ويتفاعل داخل/مع المكان بوصفه حيزًا سياسيًا، رمزيًا، وشعوريًا، تبرز ثيمة الانتماء بوصفها نواةً لصناعة المعنى الجمالي والرمزي. فالعمل الإبداعي هنا لا يكتفي بتمثيل المكان، بل يعيد بناءه وتفكيكه وتخييله، كأداة لمساءلة السلطة، ولتثبيت هوية مهددة أو مقاومة.في هذا الأفق، تلتقي تجارب إيليا سليمان، خليل رباح، وفرانسيس أليس، في مقاربة جمالية متشابكة، تجعل من الفن شكلًا من أشكال الانخراط في الحيز الجغرافي، لا كمجال محايد، بل كساحة مشحونة بالسلطة والتاريخ والمحو. يُمارس الفن هنا كشكل من "الانتماء المبدع"، لا باعتباره انتماءً مُسلّمًا به أو ممنوحًا من خطاب سيادي، بل باعتباره أثرًا متخيّلًا ينبثق من الفعل الجمالي.ففي أعمال "خليل رباح"، تُصبح الخارطة الفلسطينية أداة تفكيك وتعرية للواقع الجغراسياسي، حيث يعيد تشكيلها ليفضح هشاشتها كحدود مصطنعة وخطاب سلطوي، ويقترح من خلالها انتماءً يُمارَس لا يُمنح. ينفتح هذا الانتماء على الذاكرة، ويتجسّد من خلال إعادة تركيب الرموز الوطنية بمفردات بصرية جديدة تستفز المتلقي وتدفعه للتأمل في معنى الوطن والهوية في ظل الاحتلال.أمّا "إيليا سليمان"، فيقدّم المكان الفلسطيني بوصفه فضاءً للعبث والاختناق، حيث تتجلى التراجيديا اليومية في صمت المشاهد وبلاغة الصورة. هنا يُعاد تشكيل الجغرافيا كفضاء سريالي، تتقاطع

فيه الهشاشة مع الكوميديا السوداء، ويتحوّل المكان إلى "شخصية" تتكلم، تتنفس، وتقاوم بصمت. في هذه السينماتوغرافيا الجيوفنّية، لا تُروى فلسطين بخطاب دعائي مباشر، بل تُشع من عمق العادي والمهمَّش.

أمّا ضمن الأفق المقارب بين المقاومة والعبثية، تندمج تجربة "فرانسيس ألِس" من زاوية مختلفة لكنها متكاملة. كما في أعماله وتجاربه الفنية سواء في "تناقض الممارسة" أو "الخط الأخضر" سنة 1997، يحوّل الفنان الجغرافيا إلى مجال أدائي، حيث يُمارس الفعل الفني كحركة عبثية مقاومة للمنطق الإنتاجي الاقتصادي الرأسمالي، وقد جسّد ذلك سواء من خلال دفعه لكتلة الجليد المعرضة للذوبان تدريجيا تحت عوامل الحرارة والاحتكاك في شمس مكسيكو وشوارعها، أو من خلال تجربة السيارة الكلاسيكية ومحاولاتها العبثية في اجتياز الهضبة 1999، حيث يُعلن "فرانسيس أليس" من خلالها أنّ الفعل نفسه أحيانا لا يؤدي إلى شيء، لكنه رغم ذلك يحدث الأثر الرمزي.ففي "الخط الأخضر"، كما ذكرنا سابقا حيث يمر في شوارع القدس وخطها الأخضر القديم، حاملاً دلو طلاء مثقوبًا يترك خلفه أثرًا بصريًا هشًا ورقيقا، وكأنه يعيد رسم الحدود التي فُرضت باتفاقات سياسية عابرة. هذا الأثر الرمزي الهش هو بالضبط ما يجعل من الجيوفنّي مقاومة جمالية، لا بالقوة بل بالاستمرار، لا بالصوت العالي الصاخب والضوضاء بل بالأثر الحيّ المتكرر.في هذا التلاقي في الجيوفني، لا يُفهم المكان كمساحة أو حيّز مكاني أو فضاء مادّي، بل كعلاقة. علاقة تتداخل فيها الذات، الذاكرة، الجسد، والرمز. حيث يُمارس الجيوفني هنا بوصفه إعادة كتابة للجغرافيا من أسفل، من العمق ومن داخل المعيش واليومي والمباشراتية لا من فوق خرائط السلطة، فسواء تعلق الأمر بإعادة تشكيل الرموز الجغرافية كما في تجربة "خليل رباح"، أو بإعادة تصوير المكان اليومي كأرضية للمقاومة الصامتة كما في تجربة "إيليا سليمان"، أو بأداء فعل عبثي يصبح علامة على بُطلان الميكانيزمات السياسية كما في تجارب "فرانسيس ألِيس"، فإن الجيوفنّي يُشكّل حركة جمالية ضد النسيان، وضد التجريد السياسي للجغرافيا.

من خلال هذه المقاربات كنماذج إبداع جيوفني، يُظهر الفنانون الثلاثة كيف يمكن للفن أن يكون فعلًا من أفعال الانتماء النشط، حيث يُمارس المكان ككتابة رمزية، والمقاومة كإعادة تشكيل للتخيل الجمعي.ففي ظلال هذه النماذج، نخلُص إلى أنّ "الجيوفني" كجنس إبداعي يؤسس لتصوّر فلسفي استيطيقي باعتباره حاملا لبُعدٍ علائقي ذو طابع وجودي أنطولوجي وليس محض فضاء مادي موضوعي. يقول "مارتن هيديغر" أنّ "المكان ليس وعاءً يحتوي الكينونة، بل هو شرط لظهورها". لذلك قال عنه "كامل عباس": "يعدّ هيديغر الزمان أفقا ومنطلقا لكل فهم للوجود، وينطلق "كانط" من الخبرة الخارجية في المكان، التي تبدأ بها كل معرفتنا. " (**كامل 2012 ـ ص11**) بمعنى أنّ المكان يكتسي أهميته في تحقق القيمة لذواتنا ووجودها الذي لا يتأصل إلا بعلاقة مكانية عضوية وأنّ الزمن في هذه العلاقة هو تأصّل

الإنشائية في الفعل القصدي الذي ستتحقق من خلاله قيمة العمل الإنساني وتنبني عبره أسس المعرفة الإبستيمولوجية بما في ذلك المعرفة الإبداعية. فالزمن والإنسان والمكان هي معايير أساسية في ترابطها العضوي لتتأصل قيمة الوجود الأنطولوجي.

من هذا المنطلق ندرك ماهيّة الفن الجيوفني باعتباره ممارسة وجودية تُجسّد هذا الظهور المتشكّل للمعنى والقيمة والرمز من صلب الحيز المكاني عبر ممارسة إبداعية يمارسها الفنان بجسده وحضوره ضمن حركة قصدية. حيث ننتبه هنا فينومينولوجيا إلى قيمة هذا الجسد، كما يراه ميرلوبونتي، ليس مجرد أداة، بل هو كينونة مدركة تعيش العالم عبر الحواس، ما يمنح الجيوفني بعدًا تجسيديًا فريدًا. ويصبح مع الفيلسوف"هانز جورج جادامير" **(Gadamer, H.-G. (1975)** كشفًا للحقيقة، "فالفن عنده "أحد الموضوعات التاريخية، لأننا من خلال الفن يمكن أن نتعرف على أنفسنا، فالفن يصنع تاريخا حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه.فخبرة الفن جنبا إلى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة." **(جادامر 1986 ـ ص15)** بينما مع "مارك أوجيه"، يصبح المكان "غيرالمكاني"تعبيرًا عن انقطاع الحضور والهوية، وهو ما يجعل من الفن الجيوفني استعادة لهذا الحضور في وجه المحو والغياب والوجود والعدمية. لذلك يقول في كتابه أنثروبولوجيا العوالم المعاصرة" :"لكن تنوع العالم يتشكل من جديد في كل لحظة وتلك هي مفارقة اليوم لذا ينبغي لنا أن نتحدث عن العوالم وليس عن عالم وعلينا أيضا أن نعرف أنّ كل واحد منها متصل بالعوالم الأخرى. وكل واحد منها لديها على الأقل صورا عن الآخرين، صور من المحتمل أن تكون مشوّهة، مغلوطة.." **(أوجي 2016 ـ ص113)**

خاتمة:

تُفضي مقاربة الفن الجيوفني في ضوء الاستطيقا الفينومينولوجية إلى إعادة التفكير في العلاقة بين الذات والمكان، ليس بوصفها علاقة تمثيل أو تصوير فحسب، بل باعتبارها علاقة تجسّد وتحقّق وجودي. فالفعل الفني هنا لا يُختزل في كونه تعبيراً جمالياً عن الجغرافيا، بل يُمارَس بوصفه انخراطًا حيويًا فيها، يُعيد تأهيل المكان لا كموضوع خارجي، بل كامتداد للتجربة الجسدية والوجدانية.وقد أظهرت تجارب ثلاثة فنانين "خليل رباح"، "إيليا سليمان"، و"فرانسيس ألِس" كيف يمكن للعمل الفني أن يتحول إلى وسيلة لإعادة تشكيل العلاقة مع الفضاء، ليس فقط من حيث إزاحة المعاني السائدة، بل من خلال إنتاج دلالات بديلة تُعيد للذاكرة والمكان قيمتهما الرمزية. ففي أعمال "خليل رباح"، تُفكك الخرائط بوصفها بنيات سياسية، ليُعاد تقديمها كمساحات رمزية قابلة للتأويل، تفضح البُعد السلطوي في تمثيل الجغرافيا، وتفتح المجال أمام تصور بديل للانتماء، ينبع من الحنين والتفاعل النقدي مع الفضاء.أمّا تجربة "إيليا سليمان"، فتمثل نوعًا من إعادة تأليف سينمائي للمكان، يتأسس على اليومي والهامشي والتفاصيل

الصامتة. عبر هذه الأدوات التعبيرية، يتحول المكان الفلسطيني إلى كيان رمزي متكامل، تُمارَس فيه المقاومة من خلال بلاغة الصمت، واستحضار المكان كحضور مستمر يرفض التلاشي. السينما هنا لا توثق فقط، بل تُشكّل فضاءً للتأمل والحضور الرمزي، يتجاوز الثنائيات المعتادة بين السياسي والجمالي.في المقابل، تُقدّم أعمال "فرانسيس ألِس" مقاربة مغايرة للفن الجيوفني، من خلال أفعال أدائية تبدو عبثية للوهلة الأولى، لكنها تكشف عن عمق في مساءلة العلاقة بين الجسد، الحدود، والسلطة. سواء عبر "الخط الأخضر" أو "مفارقة الممارسة"، يُمارس ألِس أفعالًا فنية تجسّد هشاشة الجغرافيا بوصفها بناءً مؤقتًا، يتم تفكيكه عبر الأداء الجسدي الرمزي. فطلاء الأرض، أو دفع كتلة جليد، يتحول إلى فعل نقدي يعيد مساءلة ما يبدو طبيعيًا أو مُسلّمًا به في تمثيل المكان.

من خلال هذه التجارب، يتجلّى الفن الجيوفني كإطار مفاهيمي-جمالي تتقاطع فيه الذاكرة مع الجغرافيا، والجسد مع الرمزية، والحركة مع الانتماء. إنه فن لا يُنتج عن المكان فحسب، بل يُمارَس فيه ومعه ومن خلاله. لا يُنظر إلى المكان كمجرد خلفية تصويرية، بل كفضاء مفعم بالدلالات، يُعاد تخيّله وتحويله إلى كيان رمزي حي.وعليه، فإن الفن الجيوفني، كما تكشفه هذه القراءات، يمثل ممارسة جمالية-وجودية، تتجاوز التمثيل إلى إعادة خلق العلاقة مع الجغرافيا بوصفها تجربة معيشة ومحمّلة بالمعنى. إنه انتقال من الجغرافيا كمعطى ثابت إلى الجغرافيا المتخيلة والمجسدة وجدانياً. وبهذا المعنى، يغدو الفعل الفني لحظة اشتباك مركبة: حسيّة، رمزية، وسياسية، يُعاد فيها إنتاج المكان من خلال الأثر، ويُستعاد الانتماء عبر التخييل، لا عبر السلطة.

ففي ظل هذه التحولات العالمية السريعة، بات الإنسان مدفوعًا باتجاه إعادة التفكير في علاقته بالفضاء الذي يعيش فيه، ليس فقط كخلفية أو إطار مادي، بل كعنصر فاعل في تكوين الوعي والهوية. وقد أفرزت هذه الديناميات الفكرية والفنية ما يمكن تسميته بـ "الفن الجيوفني"، الذي يمثل امتدادًا لمقاربة الاستطيقا الفينومينولوجية، حيث يُنظر إلى المكان ليس كموضوع ثابت، بل ككيان حي يشارك في إنتاج المعنى الرمزي والوجودي.

فالجيوفني يعيد صياغة العلاقة بين الذات والمكان من خلال تفاعل مباشر بين الجسد، الذاكرة، والحركة. وهنا يتقاطع مع فن الأرض الذي يضع الطبيعة والتضاريس المحلية كعنصر جوهري في الإنتاج الفني، ويستفيد من أدوات الاركيولوجي لفهم التاريخ والذاكرة المكانية، ما يسمح للإنسان بالوصول إلى قراءة أعمق للأرض كتجربة وجودية .

الفن الجيوفني يرى المكان ككيان حي يشارك في التكوين الجمالي، بحيث يتحول العمل الفني من مجرد تمثيل بصري إلى فعل وجودي وحيّ. الأرض هنا ليست سطحًا جامدًا، بل سجل حي يختزن آثار الزمن

ISSN : 2625 - 8943

والتاريخ والممارسات الإنسانية، ومن خلالها تتجلى الذاكرة الجماعية والفردية. هذا التصور يدعمه "موريس ميرلوبونتي" حين يؤكد أن "الجسد هو كائن في العالم، والعالم فضاء محسوس نعيشه وليس مجرد موضوع نراه" .

في سياق هذا الفهم، يظهر فن الأرض كوسيلة لإعادة تأهيل الأرض نفسها عبر النحت الطبيعي، التثبيت المكاني، والأداء، وهو ما يجعل الفعل الفني أداة لقراءة التاريخ والذاكرة المكانية، وهو ما يُمكن اعتباره امتدادًا للجيوفني في بعده الأنطولوجي والاستطيقي .

ابتكر الفنان الأسترالي أندرو روجرز سلسلة ضخمة من الجيوغليفات (الرسومات والنقوش الكبيرة المصنوعة على سطح الأرض) حول العالم، في مواقع بيئية متنوعة، من الصحاري إلى المناطق الجبلية.

هذه الجيوغليفات ليست مجرد أشكال جمالية، بل تمثل تفاعلًا مباشرًا مع التضاريس الطبيعية. كل موقع يختار وفق ارتفاعه وتكوينه الجيولوجي ليصبح العمل جزءًا من المكان نفسه.

الجيوغليفات تشبه السجلات الأثرية القديمة، حيث تسجل الأرض التاريخ الإنساني والإبداعي المعاصر بطريقة يمكن رؤيتها من الفضاء، ما يضيف طبقة أثرية جديدة للأرض.

وقد سبق واعتمد الفنان الياباني "شينجي تورنر" على عناصر طبيعية وأثرية مثل الأشجار والأحجار لتكوين أعمال فنية تدمج الجسد والزمن الطبيعي.

من خلال استخدام العناصر الطبيعية، تتفاعل الأعمال مع التضاريس والزمن العميق، لتخلق تجربة جسدية ورمزية للمشاهد.

العمل يحاكي الأحافير والآثار الطبيعية، ما يجعل المشاهد يشعر بتواصل مباشر مع تاريخ الأرض الطويل والزمن الجيولوجي.

أمّا عن الفنانة "ماريت آن سارا"، فقد استخدمت في مشاريعها العظام والجلود والتربة لإعادة تقديم الثقافة الأصلية للشعب.

التركيب ليس مجرد منحوتة، بل مساحة حسية يمكن التفاعل معها عبر اللمس والشم، ما يجعل الزائر يختبر الأرض والذاكرة الثقافية في آن واحد. أمّا أركيولوجيا فاستخدام المواد التراثية تربط الماضي بالحاضر، وتخلق نصًا فنيًا حيًا للأرض والتاريخ المحلي.

وقد سبق وأقام الفنان "جيم مادسون" رفقة ثلة من الفنانين المعاصرين مشروعا يهدف إلى ربط الإنسان بالكون والمعرفة العلمية القديمة من خلال نصب جماعي في مواقع مختارة (القطب الجنوبي، بحيرة بايكال). وقد استغل الفنانون هنا الأرض كموقع لنصب فني يربط بين المعرفة العلمية والزمن الكوني، ما يجعل المكان منصة للتجربة الفلسفية والجمالية، أما ارتباطها اركيولوجيا فالنصب يشكل أثرًا عصريًا

ISSN : 2625 - 8943

للأرض، يشهد على تفاعل الإنسان مع المكان والزمن، ويصبح ذاكرة فنية مرتبطة بالكون والتاريخ. كما يمكن أن نشير أيضا إلى مشروع الواقع المعزز في كلاركسون حيث يستعمل المشروع الواقع المعزز لإدخال قصص اللاجئين في فضاء المدينة، مما يخلق تفاعلًا بين الأرض المادية والرقمية. هنا تصبح المدينة منصة جيوفنية تتفاعل فيها الأرض المادية والافتراضية، ما يوسع مفهوم المكان ليشمل الذاكرة الرقمية والمعيشة الإنسانية، ومن الناحية الأركيولوجية، يحفظ المشروع سردًا تاريخيًا وثقافيًا لفئات مهمشة، ويحول تجربة المدينة إلى سجل أركيولوجي حي للذاكرة الإنسانية المعاصرة.

وبالبحث في الابعاد الفينومينولوجية والجمالية ، فإنّ تجارب الجيوفني الحديثة تبرز ثلاثة محاور رئيسية بدءً بالمكان كمكوّن حي، فالأرض ليست مجرد سطح، بل كيان يشارك في إنتاج المعنى الجمالي والرمزي. ثمّ الذاكرة والهوية ، إذ أنّ الأعمال الفنية تتفاعل مع التراث والأثر الطبيعي والثقافي، وتعيد إنتاج الانتماء والهُوية. وأخيرا الفعل الفني كأداة نقدية ووجودية حيث الفن يستخدم لإعادة إنتاج الانتماء، مساءلة السلطة، وإعادة قراءة الأرض كمكان حي ومتفاعل (رباح، 2015؛ هندال، 2011).

بالنهاية تظهر العلاقة بين الجيوفني وفن الأرض والأركيولوجي في كون الأرض ليست مجرد خلفية، بل كيان حي يحمل ذاكرة الإنسان والطبيعة معًا. الفعل الفني يصبح وسيلة لإعادة تأهيل الأرض، استحضار الذاكرة، وإنتاج دلالات جديدة تتجاوز السلطة والقيم السائدة، مع تعزيز العلاقة بين الإنسان والمكان. التجارب الجديدة لأندرو روجرز، شينجي ياماموتو، ما ريت آنّ سارا، ومشاريع الواقع المعزز، توضح أن الفن الجيوفني المعاصر قادر على دمج البعد التاريخي، الطبيعي، والثقافي في نص فني حي، مما يوسع دائرة الفهم الجمالي والوجودي للمكان.

ISSN : 2625 - 8943

ببليوغرافيا:

المراجع العربية :

أحمد، عزت السيد (مقدِّم)
عباس، كامل. (2012) .الوجود والزمان عند هايدغر وكانط .دار الفكر الفلسفي.
أوجيه، مارك .(2016) .أنثروبولوجيا العوالم المعاصرة (ترجمة وتقديم: طواهري ميلود، ط. 1). ابن النديم للنشر والتوزيع؛ دار الروافد الثقافية.
توبايس، غراي(2021) .، 10يونيو). إيليا سليمان عن "فلسطنة العالم ."فاينانشال تايمز – النسخة العربية.
جادامر، هانز-غيورغ .(1986) .تجلّي الجميل (تحرير: برنار برناسكوني، ترجمة: سعيد توفيق، ط. 1). المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
سلطان، ياسر(2022) . 12مارس). الرسام خليل رباح ينتقل بمعرض "متحف فلسطين المُتخيَّل ." العربية – الإندبندنت.
ناصر، أحمد (2024) .، 1يونيو). فن الأرض والاندماج مع الطبيعة .مجلة حراء.

المراجع الأجنبية :

Certeau, M. de. (1988). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press.

Dufourcq, A. (2012). *Merleau-Ponty: Une ontologie de l'imaginaire*. Université Blaise Pascal.

Gadamer, H.-G. (1975). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.

Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and Method* (Translation revised by J. Weinsheimer & D. G. Marshall). Continuum.

Papastergiadis, N. (2010). *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*. Institute of Network Cultures.

Suleiman, E. (2011, May 1). The other face of silence [Interview by N. Handal]. *Guernica Magazine*. Retrieved from https://www.guernicamag.com/the-other-face-of-silence/

Yood, J. W. (n.d.). *Francis Alÿs: Belgian-born conceptual artist*. Britannica.

ISSN : 2625 - 8943

الفن التشكيلي في عصر الذكاء الاصطناعي: أخلاقيات الجمال بين الإنسان و الآلة

Visual Art in the Age of Artificial Intelligence: The Ethics of Beauty Between Humans and Machines

رباب شلبي دكتورة في علوم وتكنولوجيات الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، تونس
العنوان الالكتروني: Chelbirabeb8383@gmail.com

الملخص:

في ظل التطورات المتسارعة في الذكاء الاصطناعي، تتغير الممارسات الفنية إذ لم يعد الإبداع حكرا على الإنسان بل صار بإمكان الآلات أن تساهم فيه و تفوق أحيانا الإنسان البشري. فهذا التغيير اثر على مفهوم الفن الذي شهد تحول بارز بالإضافة إلى تأثير التكنولوجيا على التجربة الإنسانية ككل، حيث تفتح أفاقا جديدة للإبداع وتعزز من فهمنا للعلاقة بين الإنسان و الآلة. هذا التطور يطرح عديد التساؤلات حول هاته العلاقة: هل يمكن للآلة أن تبدع؟ ،كيف يتغير مفهوم ' الفنان' حيث يعزز إدراكه و قدراته بوسائل رقمية وبيولوجية، و هل يجب أن نعيد صياغة أخلاقيات الفن والإبداع في ضوء هذه التحولات؟ ما مصير الجمال حين تصممه الخوارزميات؟ و هل لا يزال التفرد ممكنا في عصر يمكن فيه استنساخ كل شئ ؟

الكلمات المفاتيح: الذكاء الاصطناعي – التفرد التكنولوجي-الجسد الرقمي-الإبداع الاصطناعي-الإنسان-الجمال

Abstract : With the rapid advancements in artificial intelligence, artistic practices are changing. Creativity is no longer the sole domain of humans; machines can now contribute to artistic creation and sometimes even surpass human capabilities. This shift has impacted the very concept of art, which has undergone a significant transformation in this era. Furthermore, technology is influencing the human experience as a whole, opening new horizons for creativity and enhancing our understanding of the relationship between humans and machines. This development raises questions about the relationship between humans and machines: Can machines create? How is the concept of the 'artist' changing as their perception and abilities are enhanced by digital and biological means? Should we redefine the ethics of art and creativity in light of these transformations? What will become of beauty when it is designed by algorithms? And is individuality still possible in an age where everything can be replicated?

Keywords: Artificial Intelligence -Technological Singularity - Digital Body -Artificial Creativity - Human -Beauty

ISSN : 2625 - 8943

1. مقدمة:

يشهد العالم المعاصر نقلة جذرية في طرق إنتاج الفن و ذلك بفضل التطور التكنولوجي الذي يشمل كل المجالات أهمها الذكاء الاصطناعي. فهي ثورة غير مسبوقة في تلاقي الإبداع البشري مع قوة الذكاء الاصطناعي الذي لم يعد مجرد أداة حسابية باردة بل أصبح شريكا جديدا في إنتاج الفن من لوحات رقمية و موسيقى تركيبية إلى سينما افتراضية تتجاوز حدود الخيال التقليدي. في هذا العصر الذي تتقاطع فيه التكنولوجيا الحيوية، الذكاء الاصطناعي و الفنون المعاصرة تبرز أسئلة جوهرية حول معنى الإنسانية، حدود الإبداع و أخلاقيات الجمال تحت عنوان ': الإنسانية المعززة : الفنون و التفرد إعادة التفكير في أخلاقيات و جماليات المستقبل' . فمن خلال هذه الإشكالية نحاول استكشاف أثار التحسينات التكنولوجية على التجربة الإنسانية و على ممارسة الفن و الإبداع.

ففي ظل هذا التقدم التكنولوجي أصبح الفن التشكيلي مساحة تفاعلية بين الفنان، المشاهد و التقنية بعد ما كان يرتكز على الفرشاة و الألوان. فهذا التطور أثار إشكاليات جمالية و أخلاقية هامة منها الأصالة، الحرية الإبداعية و مدى تأثير التكنولوجيا على الذوق العام. فكيف يتغير مفهوم 'الفنان' حيث يعزز إدراكه أو قدراته بوسائل رقمية أو بيولوجية؟ ما مصير الجمال حين تصممه الخوارزميات؟ هل لا يزال التفرد ممكنا في عصر يمكن فيه استنساخ كل شئ؟ وما موقع الفنان في عالم يشهد تداخلا متزايدا بين الإنسان و التكنولوجيا؟

تناول البحث ثلاث محاور رئيسية تمثل مفاتيح لفهم التحولات التي يشهدها الفن. في القسم الأول نحاول أن نبين العلاقة بين الفنان و الآلة و يحلل فرص التعاون التي تتيحها التكنولوجيا مقابل التهديدات التي قد تفرضها على الإبداع البشرى و الأصالة الفنية. القسم الثاني يتناول الأبعاد الأخلاقية المرتبطة بالتحسين الرقمي للجمال حيث يناقش قضية الهوية و المعايير الجمالية الجديدة التي تفرضها التكنولوجيا على اللوحة و الفنان. أما القسم الثالث والأخير والذي يركز حفظ الخصوصية الإبداعية للفنان و كيفية الحفاظ على التميز الفردي و ضمان حقوق المبدع الإنساني وسط كثرة الأعمال المولدة أليا و تنوعها.

2. الفن و الذكاء الاصطناعي: تعاون مهدد

يعتبر الجسد كيانا بيولوجيا قابلا للدرس و التحليل العلمي حاملا للمعنى و التعبير الفني .إذ تعتمده العلوم الطبية كمجال للفحص و التشريح و يعالجه الفن باعتباره مرآة للهوية و الذاكرة.

فالذكاء الاصطناعي يشكل شريكا جديدا للفنان إذ يفتح أفاقا إبداعية غير مسبوقة لكنه في الوقت ذاته يطرح تحديات حقيقية تتعلق بملكية العمل و دور الفنان و حدود الأصالة. فالعلاقة بين الطرفين مزدوجة فمن جهة تكون تعاون محفز و من جهة أخرى تصبح تهديد محتمل.

1.2: الفن و الذكاء الاصطناعي: علاقة تعاونية

لقد أتاح الذكاء الاصطناعي للفنانين أدوات جديدة مثل لوحات مولدة بتقنية الذكاء الاصطناعي، موسيقى تركيبية و سينما افتراضية. إذ أصبح وسيطا إضافيا يوسع الخيال بدل ما يختزله. فالإبداع التعاوني هنا عندما يقوم الفنان بالتوجيه والذكاء الاصطناعي بالتنفيذ و الاقتراح . فالفنان لا يختفي في ظل هذا التطور بل يصبح النموذج الذكي لخلق صورة أو لوحة .فهو لن يتخلى عن دوره بل يوسع دائرة الخيال إضافة إلى ذلك كسر الحواجز التقنية فمثال يمكن لأشخاص ليس لديهم خبرة تقنية و فنية من التعبير و الإبداع و بالتالي إنتاج فن جديد ما يسمى ب'الفن التوليدي'. نذكر في هذا السياق كأمثلة لفنانين معاصرين استخدموا الذكاء الاصطناعي مثل سارة اندرسن[1] وجيسون ام الين [2] و كارلا اورتيز[3]. فجيسون .ام.الين يقوم بفن رقمي ،لوحاته مولدة بالذكاء الاصطناعي حيث يستعمل كأداة لإنشاء الصور الرقمية.فاز في 2022 بمسابقة فنية فيMid Journey كولوراد عن لوحة أنشاها باستخدام الذكاء الاصطناعي وهذا ما أثار جدلا واسعا ما إذا كان اعتبار العمل "فنا بشريا أصيلا" . ففي عام 2023 أجرى الباحث جيمس هاتسون دراسة حالة لاستخدام الذكاء الاصطناعي في تعليم الرسم حيث تم استخدام مولد الفن كولوراد عن لوحة أنشاها باستخدام الذكاء الاصطناعي و craiyon لتوفير صور إلهامية للطلاب وذلك لدراسة المنظور في المساحات الداخلية و الخارجية حيث استفاد الطلاب من هذا الإلهام البصري الذي قدمه الذكاء الاصطناعي باعتباره ا أداة تعليمية تعزز تجربة التعلم و ما ساعدهم في تحسين مهاراتهم في الرسم. فهذه الدراسة تثير عديد التساؤلات حول دور الذكاء الاصطناعي في العملية التعليمية و مدى تأثيره على الإبداع البشري. يمكننا هنا أيضا ذكر ماليك [4] الذي يقوم

---

[1] Sarah Andersenوهي رسامة وكاريكاتيري هاذ قامت برفع دعوى جماعية ضد شركات الذكاء الاصطناعي مثل stability AIو Midjourneyو Deviant art

[2] Jason M Allenهو فنان تشكيلي معاصر من الولايات المتحدة يستخدم الذكاء الاصطناعي في فنه الرقمي تقدم بطلب تسجيل حقوق الطبع والنشر لعمل فني قام بانشائه بالذكاء الاصطناعي الا انه تم رفض مطلبه من قبل مكتب حقوق الطبع و النشر الامريكي

[3] Karla ortizوهي فنانة ومصممة مفاهيم كانت ضمن مجموعة الدعوى الجماعية

[4] Malik Afegbuaهو فنان نيجيري يقوم بفن رقمي بالذكاء الاصطناعي

ISSN : 2625 - 8943

بلوحات رقمية مستخدما الذكاء الاصطناعي لتوليد صور ثلاثية الأبعاد لشخصيات كبار السن بطريقة إبداعية و جديدة. نالت أعماله شهرة واسعة على الانترنت حيث يعتبر أحسن مثال على الإبداع الفني الجديد و الذي يولده التعاون بين الإنسان و الآلة بعيدا عن القيود التقليدية.

فاليوم أصبح المبدع الحقيقي هو الذي يتقن اغلب أنواع تقنيات الذكاء الاصطناعي مثل Generative Neurol Networks وهي شبكات عصبية توليدية تستخدم لإنشاء صور أو أصوات أو نصوص فنية جديدة و أيضا نماذج تحويل النص إلى صورة أو ما يسمى ب Text-to-Image , مثل DALL.E DIFFUSION Stable, Mid Journey حيث يمكن للفنان إدخال وصف نصي ثم تحويله إلى لوحة فنية .إضافة إلى تقنيةStyle Transfer وهي تقنية تحليل الأسلوب الفني و التي تتيح للفنان إعادة إنتاج صورة بأسلوب معين مثال تحويل صورة حديثة لتبدو كأنها لوحة لبيكاسو أو دفنشي.

هذا التعاون رغم سحره يحمل في طياته سؤالا جوهريا هل يوسع الذكاء الاصطناعي أفاق الإبداع أم يهدد جوهره الإنساني؟

2.2:علاقة تهديديه:

"الذكاء الاصطناعي يشكل تحديا ومصدر تخوف للمترجمين والصحفيين والفنانين ومهندسي المعلومات وعدد من المهن الأخرى."..و"لا يمكن لبرنامج شات جي بي تي أن يبدع، فهو يعيد إنتاج ما تم كتابته من خلال إحصائيات، ولا يمكن أن تجد نصوصا أصلية بهذا البرنامج(الباحث والكاتب الفرنسي ألكسندر كيفن https://www.aljazeera.net/culture/2024/5/20.")

فمن أهم مظاهر التهديد نجد سرقة الأسلوب الفني . فمجرد تدريب النماذج على أعمال الفنانين دون إذن أو مقابل يعتبر سرقة بالإضافة إلى تراجع قيمة ' اللمسة الإنسانية' إذ أصبح متاح لأي شخص الإنتاج فنيا ، فمجرد ضغطة زر ينتج "فنا". فهيمنة الشركات التقنية على أدوات الذكاء الاصطناعي تهدد بتوحيد الذوق و احتكار التعبير الفني و تحويل الفن إلى سلعة خوارزمية بلا سياق أو إحساس. فقد استخدمت أعمال آلاف الفنانين لتدريب النماذج دون إذن أو مقابل مما آثار عديد القضايا الأخلاقية و الحقوقية فمثال عن ذلك نذكر الخوف من أن كان الذكاء الاصطناعي يحل محل الفنان البشري، تسليع الفن وتحويله إلى عملية خوارزمية بلا روح أو سياق إنساني و تهميش الفنان وإلغاء

ISSN : 2625 - 8943

دوره الأساسي و تحويله إلى مستهلك بدل المبدع. في هذا الإطار نذكر تجربة الروبوتي [5] و التي تستعمل كاميرات، روبوتات و برامج توليد الصور كأدوات حيث Ai-Da قامت بمعارض فنية دولية بما في ذلك لوحات تمثل الشخصيات و التجارب الإنسانية .فهذا الروبوت يعتبر أول فنان آلي يرسم البشر ويقدم أعمالا فنية مختلفة متحدثا اللغة الانقليزية حيث يستغرق ساعة فقط في رسم بورتريه مستخدما عينيه وقلم رصاص بيده "الذكية".

الصورة عدد 1:الروبوتة Ai-Da ،"ملك الخوارزميات"،زيت على قماش،معالجة رقمية،خوارزميات، طباعة ثلاثية الابعاد واكريليك ،2025

هذه التجربة أثارت نقاش حول هل الربوت يمكن أن يكون فنانا؟ فهذه الربوت هي خير مثال على دمج التكنولوجيا و الذكاء الاصطناعي في العملية الإبداعية مما يساهم في توسيع مفهوم الفن. ففي سبتمبر 2025 قامت كأول فنانة روبوتية بإنشاء بورتريه للملك تشارلز الثالث باستخدام الذكاء الاصطناعي باستخدام خوارزميات معالجة الصور و تقنيات الرسم على القماش. في هذا العمل تظهر

[5] وهو ربوت فنان يرسم و يصور لوحات باستخدام الذكاء الاصطناعي اتم اطلاقه سنة 2019 على يد ادا لوفليس .يستخدم هذا الربوت ذراعا آلية للطلاء و عينا تحتويان على كاميرا مثبتة "للرؤية" و التي تلتقط صورة الموضوع و يتم تخزينها واستخدامها كمرجع للرسم. شارك في الدورة 11 من معرض أبو ظبي وقدم معرض تشكيلي خاص به بعنوان "انسيكيور د فيوتشرز" في جامعة اكسفورد يضم مجموعة من أعماله التي تم تطويرها بالذكاء الاصطناعي و الخوارزميات أين استعرض مهاراته في الرسم والنحت و فن الفيديو.

ISSN : 2625 - 8943

تفاصيل دقيقة مما يثير تساؤلات حول إمكانية الروبوتات في محاكاة الإبداع البشري حيث قام باستخدام الذكاء الاصطناعي في إنشاء الأعمال الفنية و هو ما يفتح أفاقا جديدة في مجال الفن الرقمي.

فحين يتحول العمل التشكيلي إلى نتاج آلة يفقد علاقته بالذات الإنسانية و بالتالي لا يجب أن نسمح للتكنولوجيا أن تلغي الفنان كفاعل إبداعي بل أن تكون خادمة للفن لا بديلا عنه. و هنا يكمن التحدي الحقيقي أن نحافظ على البعد الإنساني في عصر تزداد فيه خوارزميات ما يسمى ب"التقليد البارع". فالفنان الذي يتقن أدوات الذكاء الاصطناعي سيعيد تعريف معنى الإبداع من دون أن يغفل عن القيم الأخلاقية والحقوقية التي تحمي جوهر الفن و كرامة المبدعين. فالذكاء الاصطناعي ليس عدوا للفن إنما يصبح كذلك إن فقدنا السيطرة على ضوابطه فالقضية صارت مسؤولية مشتركة. فهي دعوة لإبداع واع يجمع بين عبقرية الإنسان و ذكاء الآلة دون أن يختزل احدهما الأخر. إذن هل يمكن اعتبار نتاج الآلة فن أصيل؟

وهل أن الأعمال التي تنشا بواسطة روبوتات أصيلة أم أنها مجرد محاكاة للإبداع البشري.

يمكن الاستنتاج أن الفن التعاوني بين الإنسان والآلة يمثل مستقبلا واعدا إذا تم توظيفه أخلاقيا. يجب أن يفهم هذا الفن الناتج عن الذكاء الاصطناعي ضمن سياق التعاون لا المنافسة.

3. أخلاقيات الجمال في عصر التحسين التكنولوجي

" إن الجمال الحق لا ينفصل عن الأخلاق، لان العمل الفني بلا قيمة إذا لم يكن حاملا لرسالة إنسانية" (طه عبد الرحمن،2006،ص210) فالفن في جوهره ليس مجرد شكل جميل إنما هو تجربة إنسانية مشبعة بالعاطفة و المعاناة، إلا أن الذكاء الاصطناعي لا يشعرانه مجرد آلة تتقن المحاكاة.

مع تطور أدوات إنتاج الصورة و التجربة الجمالية تبرز أسئلة حول مفهوم الجمال ذاته، هل تغير الذوق؟ هل ما نعتبره 'جميلا' اليوم هو نتاج إحساس طبيعي أم برمجة مسبقة ؟و هل التكنولوجيا تصنع جمالا مصطنعا يهدد الذائقة التقليدية؟

إذن ماهو الفن ؟ هل الفن مجرد نتاج جميل أم هو تجربة إنسانية و رسالة شعورية؟

قد كان الجمال يرتبط بالإنسان من خطوط و ألوان و تعبير ذاتي إلا أن اليوم أصبحت الآلة تنتج أعمالا قد تتفوق تقنيا على الفنان إذ يمكننا الحصول على أعمال بسرعة، بجودة عالية و دون بذل جهد. لكن هل الجمال بدون البعد الإنساني الحسي و الروحي يظل جمالا فنيا أم يتحول إلى جمال وظيفي.

ISSN : 2625 - 8943

يمكن للتكنولوجيا أن توسع من أفاق الفنان حيث يخلق ألوانا وأشكالا ومساحات لم يكن قادرا على بلوغها بوسائل تقليدية هنا يصبح الجمال التكنولوجي امتدادا للجمال التشكيلي الإنساني وليس خصما له. هذا ما يقلل من قيمة الجهد البشري ويخلق فارق بين الفنان التقليدي الذي يتدرب و يعمل و يطور من نفسه و مهاراته لسنوات و بين ما يعرف بالفنان الرقمي الذي يعتمد على أدوات ذكية.

فمع التحولات التكنولوجية المعاصرة و على رأسها الذكاء الاصطناعي والتقنيات الرقمية قد أدخلت الجسد في مرحلة جديدة، حيث أصبح يعيد تشكيل الجسد رقميا ويراقبه خوارزميا و يعاد تصوره افتراضيا بعد أن كان موضوعا للتشريح أو الرسم. نخص بالذكر تجربة الفنان الألماني قونتر فان هانز حيث نتناول عروضه أعمالا فنية تدمج العلم و الفن إذ اخترع تقنية تسمى البلاستينيشن 'plastination' وهي طريقة لحفظ الأنسجة البشرية و الحيوانية والتي تتمثل في استبدال الماء والدهون بمركبات بلاستيكية في محاولة لإنشاء "متحف الإنسان" قصد التخليد. إضافة إلى تجربة اورلان والتي تحاول خلق فن جديد يركز على الجسد كفضاء للتغيير، الهوية و السياسة والتي خضعت لعمليات تجميل ليس لتحسين ملامحها أو لغاية تجميلية إنما لخلق "هوية فنية" متغيرة وقد استخدمت الواقع المعزز والذكاء الاصطناعي لإنشاء عديد الأعمال حيث نجد روبوت يشبهها في الشكل ويتحدث بصوتها فهي تدمج الأنسجة البيولوجية مع التكنولوجيا و أيضا فنانون معاصرون يستخدمون الذكاء الاصطناعي لتوليد أجساد هجينة جديدة تتجاوز الحدود الفيزيائية ومن هنا يمكننا التساؤل عن تمثيل الجسد رقميا عبر الصور المولدة بالخوارزميات وإعادة تخيل الجسد في الواقع الافتراضي و المعزز.

إن أخلاقيات الجمال اليوم لا تتعلق فقط بما تنتجه الآلة بل بما يختاره الإنسان أن يراه جميلا.

الصورة عدد 2:اورلان،الروبوت البشري اورلان،202ارتفاع×85سم عرض×40سم عمق،2018

ISSN : 2625 - 8943

إذن الحل يكمن في تصور "جمال تشكيلي هجين " أو جمال تكنولوجي حيث تتعاون يد الفنان مع أدوات التكنولوجيا لإنتاج أعمال تجمع بين الروح الإنسانية والدقة التقنية، بالتالي هذا التكامل يمثل صيغة جديدة تحفظ من ناحية للفنان دوره و من ناحية أخرى تستفيد من قدرات التقنية. فاليوم مع هذه النقلة فيجب على كل فنان تشكيلي أن يتقن العملية الفنية باستخدام الذكاء الاصطناعي حيث يقوم أولا بإدخال البيانات بواسطة نموذج الذكاء الاصطناعي حيث يحلل البيانات و يستخلص الأنماط و الأساليب ثم يقوم بتوليد العمل الجديد بناءا على التحليل مع إمكانية اقتراح و تعديلات و تصاميم متعددة و في الأخير يقوم الفنان باختيار النتائج المناسبة و يعدلها يدويا ليضفي لمسته الإبداعية الإنسانية فمثلا استخدم جيسون Jason M.Allen, Mid Journey لإنشاء لوحات رقمية حيث كان يزود النظام بوصف نصي تفصيلي ثم يختار الصورة النهائية و لرصد البيئةيعدلها حسب رؤيته الفنية أما بالنسبة للروبوتة Ai-Daفهي تستخدم كاميرات وبرمجيات و تحويلها إلى رسومات مباشرة على قماش وهو ما يحاكي أسلوب الفنان البشري. فالجمال التشكيلي يظل قيمة إنسانية حتى لو تغيرت وسائطه. فالأخلاق تعني حماية الأصالة، احترام الإبداع الفردي و توجيه التكنولوجيا لتكون أداة مساعدة لا بديل عن الفنان . الفنان الذي اصبح "مهندس تجربة" اكثر من كونه "منتجا "للعمل.

4. الخصوصية، الابتكار و التميز الفني

إن دخول التكنولوجيا إلى ميدان التشكيل الفني فرض إشكاليات أخلاقية متعددة يمكن تلخيصها في الخصوصية، الملكية الفكرية و المعايير الجمالية الجديدة. فالعمل التشكيلي دائما ما ارتبط بلمسة الفنان حيث تتجلى شخصيته في كل خط و لون، فحين تنتج الخوارزميات لوحات كاملة نتساءل هل هذه الأعمال تحمل 'روح الجمال' أم أنها مجرد محاكاة شكلية. فاللوحات الرقمية التي تنشا بالذكاء الاصطناعي تضعنا أمام عديد التساؤلات من هو المبدع الحقيقي هل الفنان الذي استخدم الآلة أو الآلة ذاتها؟

هذا ما يجعلنا نتساءل عن حقوق الفنان التقليدي و هل الذكاء الاصطناعي 'مبدع' أم مجرد 'مقلد'.

هل يمكن لآلة أن تبتكر شي أصيلا أم أنها تعيد تركيب ما تعلمته فقط؟

هل العمل الرقمي أو المولد بالذكاء الاصطناعي يفقد روح الفنان؟

من صاحب اللوحة إذا كانت آلية؟ وهل يحق للتكنولوجيا أن تنافس الفنان الذي أمضى سنوات في تطوير مهاراته؟

ISSN : 2625 - 8943

في عالم يعتمد ا كثر فأكثر على البيانات و التقنيات الذكية تواجه الممارسة الفنية تحديات تتعلق بالخصوصية و التميز. كيف يمكن للفنان أن يبتكر بحرية و من خوارزميات تنتج و تستنسخ و تقيم و أين يبدأ التميز في عصر الوفرة الرقمية؟ يمكن أن نعتبر أن الأخلاق ليست مجرد قيود على الفن ،بل هي ضمانه لاستمرار إنسانيته وسط طوفان التحسين التكنولوجي و يبقى السؤال هل من العدل أن تهمش خبرات و قدرات و مواهب الفنانين التقليديين لصالح أدوات ذكية؟

في عصر التكنولوجيا الرقمية لم يعد الفن التشكيلي مجرد لوحات و ألوان تعكس وجدان الفنان ورؤيته الخاصة بل أصبح ساحة تبادل و تعاون بين العاطفة البشرية و المنطق الخوارزمي. فالتحدي إذن يكمن في الحفاظ على أصالة الجمال الإنساني وسط تسارع الإبداع الآلي. فالفنان المبدع يجب أن يكون في مواكبة العصر و تطوراته، محاولا استخدام الذكاء الاصطناعي ليس كبديل بل كوسيلة لتوسيع فنه وخلق فن هجين يجمع اللوحة التقليدية بالوسائط الرقمية مثال إنتاج وتحويل أعمال معاصرة بأسلوب تاريخي. مع هذه الأساليب الجديدة يمكننا توفير الوقت مع إنشاء نسخ متعددة للاختيار من بينها مع تحليل البيانات الفنية بشكل علمي ومنهجي.

ففي وسط هاته المعركة الرقمية التكنولوجية الإنسانية مع استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي يمكن فقدان اللمسة الإنسانية حيث يصبح العمل بلا عمق إنساني إذا اعتمد الفنان كليا على الذكاء الاصطناعي، بالإضافة إلى أن العمل الذي تنشاه الآلة يفقد أصالته باعتبار أن النماذج تعتمد على أعمال موجودة مسبقا و بالتالي فقدان أصالة العمل وهذا الاستخدام لأعمال الآخرين لتدرب النماذج يثير عديد المشاكل القانونية و الأخلاقية. ففي سنة 2024 حكم في قضية الدعوى الجماعية لفنانين قد انتهكت حقوقهم من قبل الشركات التي استخدمت أعمالهم الفنية و تخزينها في أنظمة توليد الصور لتدريب نماذج الذكاء الاصطناعي دون إذن وهو ما يعتبر انتهاكا لحقوق الملكية الفكرية للفنانين في العصر الرقمي مطالبين بحماية حقوقهم كمبدعين ضد الاستخدام الغير مصرح به. و هذا ما يجعلنا نتساءل حول ما إذا كانت الأعمال المنشاة بواسطة الذكاء الاصطناعي هل هي محمية بموجب حقوق الطبع والنشر. نخير مثال للذكر الفنان الرقمي جيسون.ام.الين و الذي تقدم بطلب تسجيل حقوق الطبع و النشر لعمل فني قام بإنشائه بواسطة الذكاء الاصطناعي إلا انه تم رفض مطلبه من قبل مكتب حقوق النشر والطبع الأمريكي، و هذا ما يجعل مصير هذه الأعمال غير واضح حيث نجد في ذات الوقت فنانة صينية تدعى Lauren Lee Mccarty فازت بجائزة "Human Al Art A Ward"

ISSN : 2625 - 8943

لعام 2024 التي تمنح للفنانين الذين يدمجون الذكاء الاصطناعي.

ففي هذا العصر المليء بالأعمال المولدة بالذكاء الاصطناعي يزداد تحدي الفنان لإثبات تميزه، هويته وخصوصيته. فالتميز إذن عندما ينجح الفنان في توظيف الآلة. في هذا الإطار يرى مدير مركز الدراسات المستقبلية بجامعة دبي الدكتور سعيد الظاهري أن "المشكلة لا تكمن فيما تحدثه تقنيات الذكاء الاصطناعي من زعزعة واضطراب بل في كيفية التعامل مع هذا التحدي بمسؤولية وحكمة"(https://al-ain.com/article/friend-or-foe-artificial-intelligence-challenges-human-values) بمعنى أن الذكاء الاصطناعي يجب أن يفتح للفنان مجالات جديدة للابتكار مع الحذر من أن يهدد خصوصية العمل وتميزه لذلك يجب على الفنان ترسيخ بصمته في كل عمل مع المحافظة على الجمال الفني الذي يعبر عن التجربة الذاتية لاعن مجرد عمل خوارزمي.

5.لم يعد الجسد ثابتا أو بيولوجيا محضا بل أصبح ساحة للجدل بين الطبيعة و التقنية بين الهوية والاصطناع بين التعبير الإنساني و التحكم الخوارزمي. انه انتقال من الجسد المادي إلى الجسد المؤول ومن المعطي البيولوجي إلى التكوين التكنولوجي الرمزي . إن علاقة الفنان بالذكاء الاصطناعي يمكن أن تكون علاقة تكاملية حيث نجد أدوات و أساليب جديدة. في الآن ذاته يمكن أن تكون في صراع مع الفنان بما أنها تحاول استبدال الفنان. بالتالي تراجع الفن التقليدي لذلك يجب أن نقوم بإعادة تعريف الفن حيث توسع مفهومه ليشمل 'فن تعاوني بين الإنسان والآلة'.

ISSN : 2625 - 8943

قائمة المراجع:

المراجع بالعربية

طه عبد الرحمن.(2006).روح الحداثة : المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية . الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي.

حمودة عبد العزيز. (1998).المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب.

حنفي حسن. (2001). مقدمة في علم الجمال. القاهرة .دار التنوير

سليم، أنور.(2004). الجسد في الفن و التفكير الجمالي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر

زكريا، فؤاد.(1975).التفكير العلمي. الكويت: سلسلة عالم المعرفة

زكي نجيب محمود (1984). خرافة الميتافيزيقا .القاهرة .دار الشروق

إبراهيم محمود (2019). الذكاء الاصطناعي و مستقبل الإنسان. دمشق. دار نينوي

مقالات ودراسات:

الفن و الذكاء الاصطناعي: استكشاف منظور الفنان

الذكاء الاصطناعي في الممارسة الفنية

قيمة الوسائط المادية: الذكاء الاصطناعي و الفن

عندما يدخل الفن المولد بالذكاء الاصطناعي السوق' المستهلكون يفوزون و الفنانون يخسرون

المراجع الأجنبية

Benjamn,W.(1936).The work of art in the Age of Mechanical Reproduction.In H. Arendt(Ed), Illuminations (pp.217-251).Schocken Books

Damasio, A .(1994).Descartes Error :Emotion, Reason, and the human Brain .new York:Putnam

Grosz, E.(1994).Volatille Bodies: Toward a Corporeal Feminism.Indiana UniversityPress

Han,B.-C.2017.Saving Beauty.Polity Press

Hui,Y.(2019).Recursivity and Contingency.Rowman&Littlefield

Jones,A.(1998).Body Art: Performing the Subject.University of Minnesota Press

Manovich,L.(2001).The Language of New Media.MIT pRESS

Mr Cormack, J., et al, (2019) ,Autonomy , Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art

Stelarc(.2005).The Body is Obselete?In Body Art and performance .Thames &Hudson

Schwab,K.,(2016), The Fourth Industrial Revolution

Scholz,T.(2016).Platform Cooperativism:Challenging the Corporate Sharing Economy.Rosa Luxemburg Stiftung

Zuboff,S.(2019).The age of surveillance Capitalism: The Fight for a Human Fture at the New Frontier of power.PublicAffairs

المراجع الرقمية:

Elgammal,A ,Liu,B,Elhoseiny,M ,&Mazzone,M2017.CAN :Creative Adversarial Networks, Generating “art” by learning About Styles and Deviating from Style Norms. arXiv preprint arXiv:1706.07068.https://arxiv.org/abs/1706.07068

Leonardo Journal-MIT Press

Moma-TheBody in Contempory Art

Tate.org .uk-Body art

Steyerl,H.2009.In defense of the Poor Image.e-fluxJournal,(10).https//www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/

Zylinka,J.2020.Al Art:Machine Visions and Warped Dreams .Open Humanities Press.https://openhumanitiespress.org/books/titles/ai-art

https://al-ain.com/article/friend-or-foe-artificial-intelligence-challenges-human-values

https://www.aljazeera.net/culture/2024/5/20

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