

دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية



ISSN: 2625-8943



العدد الثامن والثلاثون كانون الأول-ديسمبر 2025 المجلد 9



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

للدراستات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية

Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

مجلة

الدراسات الثقافية

واللغوية والفنية

دورية علمية محكمة فصلية

تصدر عن

المركز الديمقراطي العربي

برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

*JOURNAL OF
CULTURAL LINGUISTIC
AND ARTISTIC STUDIES*

*An International scientific
Periodical Quarterly Journal
Issued by*

The Democratic Arabic Center

© Democratic Arabic Center

Germany – Berlin

ISSN: 2625-8943

E-MAIL

culture@democraticac.de

مجلة

الدراسات الثقافية

واللغوية والفنية

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

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 الإسلامية
- العلوم الفنية وعلوم الآثار

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد جودات

جامعة محمد الخامس بالرباط / المغرب

أ.د. الفالي بن لباد

جامعة تمنغاست / الجزائر

أ.د. ضياء عني العبودي

جامعة ذي قار / العراق

د. أحمد حسن إسماعيل الحسن

الجامعة الهاشمية / الأردن

د. جمال ولد الخليل

جامعة حائل / المملكة العربية السعودية

د. رسول بلاوي

جامعة خليف فارس - بوشهر / إيران

د. محمود خليف خضير الحباني

الجامعة التقنية الشمالية / العراق

نائب رئيس التحرير

د. وسام بن شيخة

المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة

جامعة سوسة - تونس

رئيس التحرير

أ.د. سالم بن لباد

مساعد رئيس التحرير

أ.د. بدر الدين شعباني

جامعة قسنطينة 2 / الجزائر

التصميم والإخراج الفني

أ.د. بدر الدين شعباني

شهادة تمكيم المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

بناءً على تقرير السادة الخبراء ؛ يشهد مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات بأن:
مجلة (لدراسات ثقافية واللغوية والفنية)

الحاملة للترقيع المعياري:

ISSN: 2625-8943

قد نحتلت على درجة 100/57

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



Arabic Index of Measuring the Quality of Scientific Journals



مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات

د. محمد الحاج
مدير مركز مؤشرات

أ.د/ بدرالدين شعباني
جامعة قسنطينة 2 - عبد الحميد مهري

رئيس
اللجنة العلمية

اللجنة العلمية والاستشارية

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 الأنثروبولوجيا 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 الإسرائ الجامعة / العراق
د. محمد ياسين عليوي الشكري كلية
التربية للبنات جامعة الكوفة / العراق
د. ليلي كواكي مركز البحث العلمي والتقني
في علم الإنسان

أ.د. الغالي بن لباد جامعة تمنغاست / الجزائر
أ.د. ضياء غني العبودي جامعة ذي قار /
العراق
أ.د. عبد الحليم بن عيسى جامعة وهران 1 /
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 عليّة جامعة البويرة / الجزائر
أ.د. ليلي مهديان جامعة خميس مليانة /
الجزائر
م.أ.د. علي عبد الأمير عباس الخميس
جامعة بابل / العراق
أ.د. حبيب بوسغاي جامعة عين
تموشنت / الجزائر
د. رجاء أبو علي جامعة طهران / إيران
د. مناد لطيفة جامعة سيدي بلعباس /
الجزائر

- د. نورالدين بن نعيمة مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة الأغواط/ الجزائر
- د. فاتح كرغلي جامعة البويرة / الجزائر
- د. سليم مزهود المركز الجامعي ميله / الجزائر
- د. محمد أحمد محمد حسن مخلوف جامعة الأزهر / مصر
- د. روح الله صيادي نجاد كاشان/إيران
- د. فاطمة الزهراء ضيفاف 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 حليلة 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 مونية جامعة الجزائر 2/ الجزائر
- د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيت / تركيا
- د. أمينة بن قويدر جامعة تيارت/ الجزائر
- د. سوسن بوزيرة جامعة تيارت/ الجزائر
- د. محمد بلحسن المركز الجامعي مغنية/ الجزائر
- د. عبد القادر قدوري جامعة الأغواط/ الجزائر
- د. رسول بلاوي جامعة خليج فارس - بوشهر/ إيران
- د. بابو سقال مريم جامعة سعيدة/ الجزائر
- د. فاطمة الزهراء نهمار جامعة البليدة 2/ الجزائر
- د. أحمد حميد أوغلو جامعة إبراهيم جاجان/ تركيا
- د. بوزياني فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر
- د. صليحة لطرش جامعة البويرة/ الجزائر
- د. نسيم بغداددي جامعة المسيلة/ الجزائر
- د. هبيري فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر
- د. علاء الدين عبد اللطيف عبد العاطي محمد أبو العنين جامعة القاهرة/ مصر
- د. كاهية باية جامعة محمد بوضيف المسيلة/ الجزائر
- د. نبيل أحمد عبد العزيز رفاعي كلية الدراسات الإسلامية والعربية بسوهاج/ مصر
- د. عبد القادر عوادي جامعة سيدي بلعباس / الجزائر
- د. علي ساهي جامعة الأغواط /الجزائر

مقاييس وشروط النشر

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.

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 بصيغة 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 تشر 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 وبرنامجه 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.

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

الفهرس		
الرقم	العنوان	الصفحة
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, Docteur 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 مراز فاس - المغرب-مختبر: الدراسات النفسية والاجتماعية والفلسفية	45-27
4	الموسيقى الشعبية العمانية، "الانصراف" مقارنة موسيقولوجية تحليلية Omani folk music, " Al-Insiraf " A musicological analytical approach د. محمد الكاري- جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس	80-46
5	دور الزمن الهارب في تحديد مسار العملية الإبداعية: جمالية اللا مكتمل في التحت 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 الكشوش، 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 المغربية ذات الأصول الأندلسية بين سندان الوسائط الميديولوجية والتفاعلات الثقافية Moroccan Al-Āla music of Andalusian origin between the foundations of mediological media and cultural interactions. أنور الجعيمي، 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 Violinist (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	التجليات العقدية في النص التفسيري الباديسي للنبوّة مقاربة مصطلحية نقدية في ضوء الآيتين (١٥،١٦) من سورة المائدة Doctrinal Manifestations in Ibn Bādis's Exegetical Text on Prophethood : A Critical Terminological Approach in Light of Verses (15-16) of Sūrat al-Mā'ida الدكتورة سميرة بن جبار، جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة (الجزائر)	10
200-183	"الجيو فني والانتماء من خلال مقارنة إستيطيقية فينومينولوجية" "Geophany and Belonging through a Phenomenological Aesthetic Approach" د. عبد الله الحزقي، جامعة تونس - 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 والآلة Visual Art in the Age of Artificial Intelligence: The Ethics of Beauty Between Humans and Machines رباب شلي دكتورة في علوم وتكنولوجيا الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، تونس	12
229-213	Culturally Sustaining EFL Curricula: A Framework for Globalized Arab Classrooms مناهج تعليم اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية تدعم الثقافة: إطار عمل للفصول العربية في ظل العولمة Farah Ben Mansour, University of Sfax, Faculty of Letters and Humanities, Tunisia Laboratory of Approaches to Discourse (LAD)	13

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

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:

يُعَدُّ الفضاء العام مجالاً يؤثر بشكل مباشر في المجتمع والمدينة، ويهدف أساساً 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.

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.

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.

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'encourager 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* » (Commission européenne, 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 influencer 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'utilisateur 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

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'utilisateur

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

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 à 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

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),

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.



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

Commission européenne. (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 parallèle*. 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

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 مراز 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 Research isolation Overspecialization 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 تمثل الفرضية المركزية للنص في أن المشروع الفلسفي لابن رشد وتحديداً محاولته الرائدة للتوفيق بين الحكمة (الفلسفة) والشرعة (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 يبني 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 وإبصارها بفعالية لجمهور متنوعة (الخبراء، وصناع القرار، والعامّة) تمثل الدعوة المعاصرة للبينية ليست قطعة مع الماضي بل هي عودة للتقليد التركيبي الشمولي الذي يمثل ابن رشد والذي كان هو نفسه باحثاً موسوعياً (طبيب وقاضٍ وفيلسوف) مما يجعله مؤسساً مبكراً للفكر البيني.

الكلمات المفتاحية: الأبحاث البيئية، 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)

I. مقدمة الدراسة ومنهجيتها:

(1) مقدمة:

تواجه المنظومة المعرفية المعاصرة مفارقة حادة؛ فبينما يعدُّ "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 رؤية شمولية. كاستجابة تصحيحية لهذا التشتت، برزت "الأبحاث البينية Interdisciplinary Studie" كضرورة منهجية ملحة، 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 إبستمولوجي 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

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).

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

يمثل 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 يبني 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 (الشرعية) 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)

ميز ابن رشد بين ثلاثة مستويات للخطاب موجهة لجمهوريات مختلفة:

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

(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 لجمهور متنوع (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 يمثل 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) كمترادف حديث لما يطرحة البحث.

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 تناول هذه الأبحاث محاولة ابن رشد الرائدة للتوفيق بين الحكمة (الفلسفة) والشرعة (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 "تبريراً" 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 غالباً 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.

2. تعميم المنهج: لا يرى في توفيق ابن رشد مجرد حل لصراع تاريخي، بل يستخرج منه "إطاراً إستيمولوجياً ومنهجياً متكاملًا" 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 البيئية الحديثة.

II. المنهج الرشدي بوابة للأبحاث البيئية

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 وإحاط 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 منهجاً مبتكراً 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 البيئية بوصفها استجابة تصحيحية ضرورية لتقدم العلوم في الساحة العربية

تمثل الأبحاث البيئية 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 الأولى متداخلة ومترابطة، وقد استفاد العلماء على مر العصور من هذا التداخل في تحقيق التطورات التي مرت بها البشرية" (البصلة، عائدة سعيد.

(2024). ص: 5) يمثل 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 نموذجاً متطوراً وسابقاً لأوانه للتكامل البيئي لأن سعيه الدؤوب نحو حقيقة موحدة يوفر أساساً فلسفياً عميقاً ومستداماً 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 يوفق 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 وإنما هي في جوهرها عودة إلى تصور الفلسفي الكلاسيكي الأكثر شمولية للمعرفة، وهو تصور تعرض للاضطراب بفعل نزعة التخصص التي سادت بعد عصر التنوير¹، "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 إسقاطاً تاريخياً لأفكار حديثة على الماضي بل هو إعادة اكتشاف لنموذج فكري رشدي قوي أثبت جدواه عبر الزمن خصوصاً في الحقبة الفكر الإسلامية 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 والاقتصادية 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 رست النزعة التاريخية التخصص في الإنسانيات بالتركيز على السياق الدقيق لكل ظاهرة بدلاً من النظريات الكبرى الشاملة.

العلمية Integration of Scientific information حول الجوانب المختلفة للمشكلة البحثية موضوع الدراسة" (عبد، 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" (عبد، 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 عارفاً بالفعل إلاّ عندما يتوصل بالمعطيات الحسية التي يحولها إلى حقيقة مجردة كلية" (عبد، هاني خميس أحمد، (2016)، ص: 155-165) 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 عارفاً بالفعل إلا من خلال تفاعله مع المعطيات الحسية "المؤكدّة للعناية والاختراع بالدعم العقلي البرهاني" (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" (كاظم، آ. ج. (2016)، ص1) فهذه المسئلة ليست مجرد وانما إعلان عن ضرورة إستمولوجية فالحكمة (الفلسفة) والشريعة (الدين) في نظره

طريقان مختلفان لا كن هما يؤديان إلى حقيقة واحدة لا تتجزأ ويصفهما بأنهما "المصطحبتان بالطبع المتحابتان بالجواهر والغريزة" (ابن رشد الحفيد. (د.ت.)، ص 67)

"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 وإنما هو بحث عن معناه الباطني "الأعمق المخصص ل الخصائص أو الراسخين في العلم بينما يكفي المعنى الظاهري ل 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.)، ص 4)

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

يعتبر التأويل لدى ابن رشد استراتيجية متطورة لحل نزاعات النماذج الفكرية المتعارضة ظاهرياً (النص الحرفي والبرهان المنطقي) فالتأويل يرفض إلغاء أي منهما مما يخلق فهماً جديداً ومتكاملاً الذي يقع في صميم التركيب الأبحاث البيئية 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 تبريراً 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 نظاماً هرمياً يكون فيه لكل مستوى صلاحيته وجمهوره، ولكنها جميعاً 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 يذكر هذا المبدأ، فلكي يستطيع الباحث توحيد نتائجه من حقول متنوعة فيجب أن يفترض أنه سيكتشف واقعاً واحداً متماسكاً 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 اختلافاً كبيراً بين التخصصات (مثل التحليل التاريخي مقابل التجربة العملية) 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 وتفتح 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" (عبدالعزیز، ن.ط. 2024)

تمثل نظرة ابن رشد إلى الجماهير تصورات مختلفة تتطلب أنماطاً 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 سلماً معرفياً يُفاضل فيه بين الطرق المؤدية إلى الحقيقة، دون أن يُقضي أحداً، لكنه يميز بشكل حاسم بين درجات الإقناع وقوة الحجّة" (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 والشرعية لدى ابن رشد تكاملاً معرفياً لحل التناقضات الظاهرية بين الفلسفة والدين نظراً للاختلاف المعطيات بينهما وخلق تفسير موحد يؤكد على وجود طريقتين مختلفتين في البرهنة من أجل الوصول إلى 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 الرأي الموسع للبحث والسقوط في الوثوقية والتعصب وعدم تقبل الرأي الآخر، فالأبحاث البينية تعتمد على متعدد الوسائط من أجل معرفة فعالة بطرق مختلفة كي تصل إلى نتائجها الواضحة للجمهور سواء كانوا من الخبراء أو النظراء أو العامة.

يوضح فكر ومنهج ابن رشد القيمة العملية من خلال تطبيقه على اشكالات وتحديات ملهوسة، لقد كان ابن رشد نفسه مثلاً للموسوعية التي تمثل النموذج المثالي للباحث البيني فلم يكن "فيلسوفاً فحسب بل كان أيضاً طبيباً وقاضياً وعالم فلك" (Hillier, H. C. (n.d.). *Ibn Rushd (Averroes)* (1126–1198)) لقد

- "جسدت أعماله تكامل المعرفة النظرية والتطبيقية باستخدام تفسير متنوع 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 يقينية.
 - 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 نموذجاً 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 للنظر 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 أولاً ثم العقل ثانياً في تدرج متصاعد نحو التجريد والكيالات" (محمود، ح. س. م. (2025، 6 أبريل))، كنموذج لفهم التحديات التي تواجه الأبحاث البينية، فلم ينتقدتهم 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 إبستمولوجي 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 أساساً فلسفياً متيناً نبرها في 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 يوفق بين العقل والنقل فحسب بل كرائد أسس لـ "سعي متكامل قائم على الأدلة وهو ما نراه أقدم وأنبى مهام العقل البشري والشرط الضروري لتوحيد بناء المعرفة المتشظية في عالمنا المعاصر.

7 النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

1. المشروع الرشدي نموذج إبستمولوجي حي: خلصت الدراسة إلى أن المشروع الفلسفي لابن رشد ليس مجرد إرث تاريخي، بل هو في جوهره "نموذج إبستمولوجي 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.

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".

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)، 158-129.

<https://doi.org/10.53286/arts.v6i4.2179>

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

<https://doi.org/10.56760/LUME4844>

خاصة، ش. (2018). ابن رشد بين التنظير للمعرفة والالتزام الاستيمولوجي بالمنهج البرهاني. دراسات فلسفية، 15 (2)، 117-103.

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

خاصة، شريف. (2018). ابن رشد بين التنظير المنهجي للمعرفة والالتزام الاستيمولوجي 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، 19-7. عبده، هاني خميس أحمد. (2016). البحوث البينية وتقدم المجتمعات الإنسانية خلال الألفية الجديدة: تجارب عملية وخيارات مستقبلية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، 7 (3)، 165-155.

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

عبد، هاني خميس أحمد. (د.ت.). البحوث البينية وتقدم المجتمعات الإنسانية خلال الألفية الجديدة: تجارب عملية وخيارات مستقبلية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، 165-155. عبدالعزيز، ن. ط. (2024). الدراسات البينية. Scribd.

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

غريبي، 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)، 122-108. محمود، ح. س. م. (محرر). (2024). مجلة اتجاهات سياسية، 7 (27). المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والاقتصادية 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 هندراوي.

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

النعم، 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>

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

المراجع الأجنبية:

- Almasalmeh, B. (2024). Integrating Social Sciences and Humanities in
،(1)6 ،*Tajseer Journal* .Interdisciplinary Research
<https://doi.org/10.29117/tis.2024.0169>
- Butterworth, C. E. (2011). Arabic Contributions to Medieval Political Theory. In
(p. 13). *The Oxford Handbook of the History of Political Philosophy* ،G. Klosko (Ed.)
،Oxford University Press
- Ruan, L. (2025). Digital humanities in US academic libraries: case & ،Habing, K
،104–90 ،(1)4 ،*Digital Transformation and Society* .studies
<https://doi.org/10.1108/DTS-03-2024-0040>
- Internet Encyclopedia ،(1198–1126) *Ibn Rushd (Averroes)* ،Hillier, H. C. (n.d.)
of Philosophy
<https://iep.utm.edu/ibn-rushd-averroes> .
- ،Encyclopedia Britannica ،*Averroës* ،Rosenthal, E. I. J. (2025, April 25)
<https://www.britannica.com/biography/Averroes>

الموسيقى الشعبية العُمانيّة، "الانصراف"

مقاربة موسيقولوجية تحليلية

Omani folk music, " Al-Insiraf "

A musicological analytical approach

د. محمد الكّاري - جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس

الإيميل: ktarimed@hotmail.com

الملّخص:

سنتناول بالبحث في هذا المقال جانبا من الممارسات الموسيقية المتعارف عليها في المجتمع العُماني والمتمثلة في "الانصراف"، وسنعمد في بحثنا على مثال غنائي من تنفيذ "فرقة بهلاء للموسيقى الشعبية"، وهو "رزحة الانصراف" " سَيِّدَنَا مَا نِصَالِحْ " من خلال مقطع مرئي في قناة "Jddj Jddj" على موقع "يوتيوب" (YouTube)، وهذا المقطع منزل بتاريخ 2022-10-30.

الاشكاليات:

نتلخص اشكالية البحث في النقاط التالية:

ما هو أثر الإيقاع الشعري على انخلاق الإيقاعية اللحنية؟

ما هي أهم المميزات الإيقاعية لـ"الانصراف"؟

ما هي أهم المميزات اللحنية لـ"الانصراف"؟ وهل يمكن إيجاد رابط تاريخي مع الممارسات الموسيقية القديمة المذكورة في أمّهات الكتب؟

سنعمد في هذا البحث على مجموعة من البرمجيات الرقمية كالتالي:

برمجية (MuseScore)

برمجية (Adobe Audition)

برمجية (Adobe Photoshop)

برمجية (Praat)

أهم الاستنتاجات:

بدأ "الرزّيجة" الغناء باستعمال الإيقاع، حيث تمّ غناء البيت الأوّل والثاني مرّتين. وقد تمّ غناء كلّ من البيت الأوّل والثاني في ثمانية 8 مقاييس موسيقية، أي أنّ كلّ بيت يحتوي أربعة 4 مقاييس موسيقية. كما نلاحظ أنّ سرعة النبض الإيقاعي تساوي 111 نبضة في الدقيقة، ويعتبر نسقها سريعا نسبيا.

نلاحظ أنّ المسار اللحني الموسيقي المستعمل يشبه إلى حدّ كبير المسار اللحني لمقام "العجم". كما استعملت طبقة (السنبلة) حيث تميّزت هذه الطبقة بارتفاعها الحادّ. كما لاحظنا وجود نفس نحاسي في المستوى اللحني، حيث يعتمد اللحن على ثلاث درجات موسيقية يفصل بينها "بعد طنيني" (دو-ري-مي) وينتهي "الرّزّيحة" الجملة بالنّزول للرّباعية السّفلى المناسبة للثنائية (ري-لا) في نهاية كلّ جملة موسيقية.

الكلمات المفتاح:

الرّزحة، الانصراف، الشّلات، الفنون الموسيقية الشعبيّة، سلطنة عُمان، ولاية بهلاء، الخلايا الإيقاعية اللحنيّة، برمجيات التحليل 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 Jddj" 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- المقدمة

يُعدّ التراث الشعبي، بشقيه المادّي وغير المادّي، انعكاساً حياً لتراكم الخبرات الإنسانية عبر الزمن، وهو يشكل ذاكرة جماعية تحفظ من خلالها الشعوب هويتها الثقافية وتعبيراتها الحضارية المتنوعة. وينظر إلى هذا التراث كمنظومة متكاملة تضمّ المعارف والممارسات والمعتقدات والقيم التي ساهمت في تشكيل البناء الثقافي والاجتماعي للمجتمعات.

تبرز أهمية التراث الشعبي غير المادي بشكل خاص في كونه مرآة حيّة تعكس عمق الفهم للبيئة الثقافية التي نشأ فيها، إذ يُعدّ من المفاتيح الأساسية لفهم المعارف الإنسانية وممارساتها الرمزية والجمالية والطقسية. ويمكن تمييزه فيما يحمله من ثراء دلالي وتعبيري مرتبط بالحياة اليومية وتحوّلاتها المستمرة (أيوب، 1988، صفحة 80)، وفي هذا الإطار، يُشكل الغناء الشعبي ركيزة أساسية ضمن منظومة الموسيقى الشعبية، إذ يتجاوز كونه مجرد وسيلة تعبير فنيّ، ليؤدي أدواراً وظيفية ورمزية متشابكة مع مكونات تراثية أخرى. فالغناء الشعبي غالباً ما يكون جزءاً لا يتجزأ من العادات والتقاليد والمناسبات

الاجتماعية والدينية، حيث يسهم حضوره في إضفاء المعنى وتعميق البعد الرمزي والوجداني لتلك الطقوس. ومن هذا المنطلق، تتجلى أهميته بوصفه عنصراً محورياً في تشكيل الهوية الثقافية، وحاملاً لجملة من القيم الاجتماعية والتعبيرات الجمالية المتأصلة في الذاكرة الجماعية.

يتفق معظم علماء الأنثروبولوجيا على أن الموروثات الشعبية، بما فيها الموسيقى والشعر والرقص، تُشكل رصيداً ثقافياً غنياً ومتجدداً، وتعدّ من الركائز الأساسية للفنون التعبيرية ذات الطابع الوجداني. وتمتاز هذه الفنون بتنوعها وتعقيدها وعمقها، إذ تعبّر بصدق وشفافية عن مشاعر وتجارب المجتمعات التي تنبثق منها. كما أنّها تُتكيف مع التحوّلات الاجتماعية والزمانية من خلال عمليات تطوّر مستمرة، ما يساهم في ضمان استمراريتها وبقائها كجزء أصيل من الهوية الثقافية.

لا يقتصر دور هذا الفنّ التعبيري على كونه نتاجاً ثقافياً فحسب، بل يتعدّى ذلك ليصبح عنصراً فاعلاً في تشكيل السلوك الفردي ونمط الحياة الجماعية. فهو يساهم في ترسيخ الهوية الثقافية، وتعزيز الروابط الاجتماعية، وتنظيم البنية المجتمعية. وبناءً على هذه الأهمية البالغة، يفرض هذا الفنّ على الباحثين والمهتمين تناولاً منهجياً معمّقاً يشمل الحفظ، والتوثيق، والتحليل الدقيق، إلى جانب دراسة تأثيراته الاجتماعية والثقافية، بما يضمن صون هذا التراث الحيّ وتطويره في ظلّ التحوّلات المعاصرة (قطاط، 1984، صفحة 58).

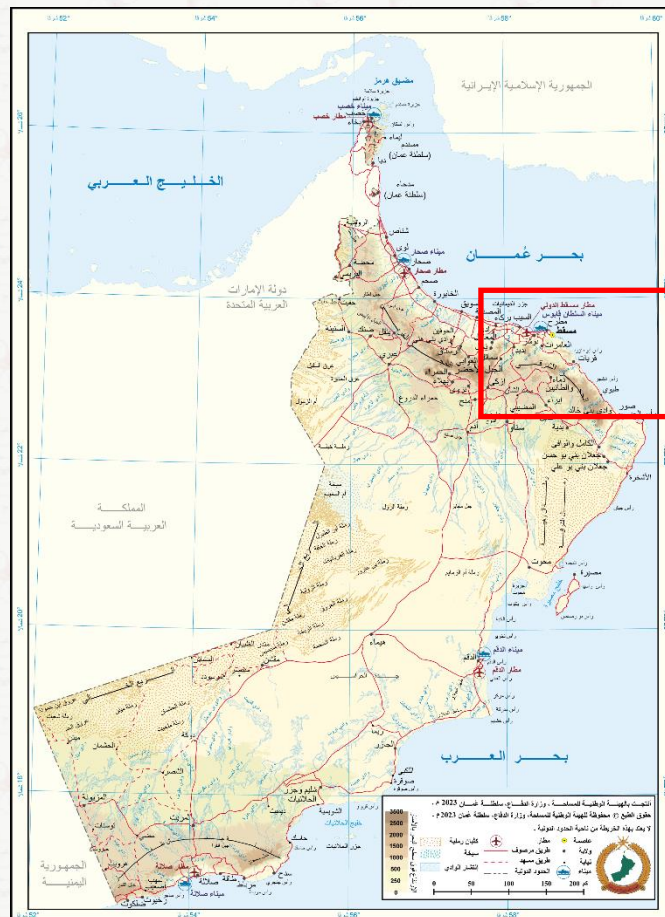
تتخذ سلطنة عُمان بإرث حضاري وتاريخي ثريّ، يتضمّن موروثاً ثقافياً متنوعاً يُجسّد عمق العلاقة بين الإنسان العُماني وأنماط حياته الاجتماعية والبيئة الطبيعية التي نشأ فيها وتفاعل معها. ويتجلى هذا الارتباط في حرص العُمانيين على الحفاظ المستمرّ على مقومات هويّتهم، التي تنعكس بوضوح في العادات والتقاليد والممارسات الثقافية المتوارثة عبر الأجيال، والتي تُعدّ من الركائز الأساسية في ترسيخ الهوية الوطنية العُمانية وضمان استمراريتها.

وفي هذا السياق، يبرز التراث الموسيقي الشعبي العُماني كعنصر محوريّ ضمن المنظومة الثقافية، لما يحمله من رموز ودلالات تعبيرية تتجاوز حدود الزمان والمكان. فهو يعكس تفاصيل الحياة اليومية، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمناسبات الاجتماعية، والبيئة الجغرافية والثقافية التي تُشكل الإطار المرجعي للإنسان العُماني. ومن هذا المنطلق، فإنّ دراسة أحد الأنماط الموسيقية الشعبية في عُمان لا تقتصر على المقاربة الفنية فحسب، بل تُعدّ في جوهرها مقاربة ثقافية موسيقولوجية تستوجب التعمق في أبعاده

البنوية والجمالية والاجتماعية، واستكشاف صلته بالهوية الجماعية والسياق التاريخي والمعرفي الذي نشأ وتطور ضمنه.

سنتناول بالبحث في هذا المقال جانبا من الممارسة الموسيقية متعارف عليها في المجتمع العماني والمتمثلة في "رزحة الانصراف"1 أو "رزحة الوداع" (شوقي، 1989، الصفحات 184-185)، والتي تعتبر من أشهر الفنون الموسيقية العمانية التي تؤدي في أغلب المناسبات الاحتفالية. وسنعمد في بحثنا على مثال غنائي من تنفيذ "فرقة بهلاء للموسيقى الشعبية"، والتي تنتمي لولاية "بهلاء" الواقعة في محافظة الداخلية من سلطنة عُمان بقيادة "العقيد"2 الوالد "محمد بن سليمان بن حميد الشكيلي".

1. خريطة توضيحية لموقع سلطنة عُمان



(وزارة الخارجية العمانية، 2024)

2. خريطة توضيحية لموقع ولاية بهلاء (دائرة حمراء)



(وزارة الخارجية العمانية، 2024)

سنتناول بالدرس في هذا المقال مثالا ينتمي للموسيقى الشعبية العمانية وهو "رزحة الانصراف" "سَيِّدَنَا مَا نِصَاحْ" من خلال مقطع مرئي في قناة "Jddj Jddj" على موقع "يوتيوب" (YouTube) (فرقة بهلاء للفنون الشعبية، 2022).

ويعود اختيارنا إلى الموسيقى الشعبية العمانية نظرا لثراء مخزونها الثقافي المتجذر في الموروث الشفاهي اللامادي العماني. وسنتطرق في التحليل الموسيقي بالأساس إلى طريقة تقليدية متعارف عليها، ومع ما يشهده العالم من تطور رقمي تكنولوجي في جميع الميادين، ارتأينا أن نضيف طريقة مستحدثة قائمة على تقنيات وبرمجيات حديثة تركز على أسلوب منطقي رياضي والتي اعتمدها من قبل العديد من الباحثين مثل "أمين بهم" من لبنان و"أنس غراب" من تونس.

ونتلخص اشكالية البحث في النقاط التالية:

- ما هو أثر الإيقاع الشعري على الخلايا الإيقاعية اللحنية؟
- ما هي أهم المميزات الإيقاعية لـ"الانصراف"؟
- ماهي أهم المميزات اللحنية لـ"الانصراف"؟ وهل يمكن إيجاد رابط تاريخي مع النظريات الموسيقية القديمة المذكورة في أمهات الكتب؟

سنعتمد في هذا البحث على مجموعة من البرمجيات الرقمية كالتالي:

- برمجية (MuseScore) لكتابة النصوص الموسيقية وكل ما يتعلق بها من رموز وألفاظ شعرية.

- برمجية (Adobe Audition) لتحديد الجمل الموسيقية ومكونات الطيف الصوتي الخاص بها وتحديد الأبعاد بين الدرجات الموسيقية.
- برمجية (Adobe Photoshop) لتحويل الصور الرقمية من البرمجيات إلى صور رقمية لغاية استعمالها في برمجية (word).
- برمجية (Praat) لتحليل الأبعاد الموسيقية والقيمة الزمنية للدرجات وكل ما يتعلق بالصوت ومكوناته³.

2- فرقة "بهلاء" للفنون الشعبية

1-2- تعريف الفرقة

"فرقة بهلاء للفنون الشعبية" بولاية "بهلاء" من أقدم الفرق الموسيقية الشعبية في عُمان (الشكلي، 2022)، وهي فرقة رسمية مصرح لها من طرف المديرية العامة للفنون التابعة لوزارة الثقافة والرياضة والشباب. تأسست الفرقة منذ أكثر من سبعون (70) سنة وتتكون من سبع وستون (67) عضواً. 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 الذي يفوق ستون (60) سنة لا يتجاوز العشرة (10) أعضاء⁴.

3. ترخيص "فرقة بهلاء للفنون الشعبية"⁵



4. ترخيص (2025/2023) "فرقة بهلاء للفنون الشعبية"



2-2- أعضاء الفرقة ومهامهم

تحتوي "فرقة بهلاء للفنون الشعبية" على هيكل إداري رسمي يمثل الفرقة في الدوائر الحكومية ونذكر منهم:

- رئيس الفرقة: "الوالد" محمد بن سليمان بن حميد الشكيلي "خمسة وسبعون (75) سنة، رئيساً وعقيداً" للفرقة، وهو المتحدث الرسمي للفرقة والمسؤول الأول عنها، وتُسند له كل المهام الإدارية والممثل الأول للفرقة في كل الدوائر الحكومية في سلطنة عُمان، وتعود إليه المسؤولية التامة في قيادة الفرقة وهو المسؤول الأول على كامل أعضائها والمتمثلة في تقسيم المهام والأدوار بينهم، ويده عقدة الأمر وحله بالتشاور مع الآخرين (الشكيلي، 2022).

5. "الوالد" "مُحَمَّدُ بْنُ سَلِيمَانَ بْنِ حَمِيدِ الشَّكِيلِي" رئيس وعقيد فرقة بهلاء للفنون الشعبية⁷

• نائب الرئيس: "الوالد" "سَالِمُ بْنُ سَلِيمَانَ بْنِ حَمِيدِ الشَّكِيلِي" سبعون (70) سنة، نائب رئيس الفرقة وشاعرها. وتسند له كل مهام الرئيس ("الوالد" "مُحَمَّدُ بْنُ سَلِيمَانَ بْنِ حَمِيدِ الشَّكِيلِي") في حالة تعذره عن قيامه بمهامه لأي سبب من الأسباب.

• منسق الفرقة: "مَاجِدُ بْنُ حَمِيدِ بْنِ سَلِيمَانَ الشَّكِيلِي"، اثنين وثلاثون (32) سنة. ومن مهامه التنسيق بين الرئيس وبقية أعضاء الفرقة مثل مواعيد التدريبات والاحتفالات ومكانها وزمانها، وهو في نفس الوقت أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" 8 و"زَفِين".

• أمين المال: "عَبْدَ اللَّهِ بْنُ جُمُعَةَ بْنِ سَعِيدِ الْمَرْجِي" سبع وثلاثون (37) سنة، وهو في نفس الوقت أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" و"زَفِين".

• "الوالد" "أَحْمَدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الرَّيَامِي" ثمانون (80) سنة، أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" و"زَفِين".

• "الوالد" "عَلِي بْنُ سَعِيدِ الْهَاشِمِي" خمس وسبعون (75) سنة، أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" و"زَفِين".

• "الوالد" "سَلِيمُ بْنُ خَلْفَانَ الْجَدِيدِي" سبعون (70) سنة، أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" و"زَفِين".

• "الوالد" "سَعِيدُ بْنُ عُبَيْدِ بْنِ سَلُومِ الْوَرْدِي" خمس وستون (65) سنة، أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" و"زَفِين" وعازف طبل "الرَّحْمَانِي".

• "مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدِ الشَّكِيلِي" خمسون (50) سنة، أحد أعضاء "الرَّزِيحَة" و"زَفِين".

- "حامد بن سالم بن صالح الجديدي" تسع وأربعون (49) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "عبد السلام بن محمد بن سليمان الشّكلي" تسع وأربعون (49) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "محمد بن خميس بن صالح المحروقي" خمس وأربعون (45) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "سالم بن علي بن مرهون الرّياحي" أربعون (40) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "حمد بن سليم بن خلفان الجديدي" تسع وثلاثون (39) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "خمود بن علي بن مرهون الرّياحي" ثمان وثلاثون (38) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "زهرا بن سالم بن محمد الورددي" خمس وثلاثون (35) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "محمود بن نصيب العبّري" ثلاث وثلاثون (33) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين" وعازف طبل "الرّحمان".
- "حمد بن سويد بن خميس الشّكلي" ثلاث وثلاثون (33) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "جمال بن عبد السلام بن محمد الشّكلي" اثنين وثلاثون (32) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "عبد الله بن حميد بن سليمان الشّكلي" اثنين وثلاثون (32) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "حمد بن سويد الجديدي" ثلاثون (30) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين".
- "ناصر بن حميد بن سليمان الشّكلي" ستّ وعشرون (26) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زّفين" وعازف طبل "الكاسر" وعازف على آلة "البرغام" أو "البرغوم".

• "مَسْلَمٌ بن نَصِيبٍ العبَّري" ستّ وعشرون (26) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين" وعازف طبل "الكاسر".

• "أَيْمَنُ بن مُحَمَّدٍ الشَّكَّي" خمس وعشرون (25) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين" وكاتب وشاعر ويؤدّي فنّ "العازي".

• "مُصْطَفَى بن سَعِيدٍ بن مُحَمَّدٍ الشَّكَّي" ثمان عشر (18) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" و"زِفّين".

• "صَالِحُ بن مُحَمَّدٍ بن صَالِحٍ المَحْرُوقِي" خمس عشر (15) سنة، أحد أعضاء "الرّزّيحة" وهو أصغر عضو في "فرقة بهلاء للفنون الشَّعبية".

6. الباحث رفقة "العقيد" "الوالد" "محمّد بن سلیمان بن حميد الشّكلي"
"عقيد فرقة بهلاء للفنون الشعبيّة"⁹



3- تعريف "الانصراف"

هي "رزحة من نوع "الهمبل" 10 يُنشَد فيها شعر قصير البحر والإيقاع فيها ثنائيّ سريع، وفيها يودّع الرّازحون مُضَيِّفِيهِمْ 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 متراصة ومتوازية من "الرّزّاحة" في "رزحة الانصراف" وهم منصرفون من "المقام" 13



يؤدّي "الرّزّيحة" "الانصراف" في صفوف متراصّة ومتوازية وهم منصرفون من "المقام" 14 (الشّكلي، 2022) في طريق العودة إلى القرية. يتصدّر ضاربي الطّبول ("الكاسر" و"الرّحمان") 15 المسيرة الغنائيّة ومن ورائهم "الزّافون" 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 "الرّزّحة".

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



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



يذكر الباحث "فتحي الحدّاد" في كتابه "ملاح التراث الثقافي العماني في خمسة آلاف عام الكتاب الثاني التراث الثقافي غير المادي" "ومثل ما بدأ الصّفّ الأوّل بالسّلام لا بدّ أن ينتهي بالانصراف" (الحدّاد، 2015، صفحة 71)، فهي بذلك إعلان شفاهيّ وحركيّ علنيّ عن إنتهاء فنّ "الرّزّحة" وغرضها أي المناسبة التي من أجلها انعقدت، وعادة ما تكون كلمات هذه "الرّزّحة" حماسيّة وفي غرض المدح والفخر، وبهذه "الرّزّحة" القصيرة والسريعة تنتهي كلّ أجزاء فنّ "الرّزّحة" ويكتمل المشهد الفنيّ للظاهرة الفنيّة "الرّزّحة".

4- الآلات الموسيقية المستعملة في "الانصراف"

1-4- الكأسر

"الكأسر" هو طبل صغير من فصيلة الطبول ذات الرقتين، "حجمه أصغر وقطر رفته أقصر من طبل "الرّحمان"، فهو يُصدر صوتاً حاداً مكثلاً التّناسق الحركي والإيقاعي بينه وبين "الرّحمان"، فالعلاقة بينهما أزيّة ووطيدة وغالبا ما يُضبط الإيقاع في فنّ "الرّزحة" بهما لأنّ كلّاً منهما يُكمل الآخر في الدّورة الإيقاعيّة سواء كانت ثنائيّة أو ثلاثيّة" (المجمع العربي للموسيقى، 2013).

يعرّف الباحث "يوسف شوقي" "الكأسر" فيقول عنه "هو الطبل الأنحف من ثنائي الطبول التي لا تفرق في أكثر فنون عُمان التقليديّة، وأحدها صوتاً، وأصغرها قطراً ومحيطاً، فهو طبل نحيف صغير القطر إذ قورن بزميله "الرّحمان". كسوة جلد الطبل "الكأسر" من جلد الغنم عادةً. و"الكأسر" أربعة أنواع في الموسيقى الشعبيّة العُمانيّة: "الكأسر"، "الكأسر الصّغير"، "الكأسر مسندو"، "الكأسر المفلطح" (شوقي، 1989، الصفحات 396-398).

ويعرّف الباحث مسّلم الكثيري "الكأسر" "هو أحد الطبلين الأساسيين في نمط "الرّزحة"، وهو أصغر من الطبل الآخر "الرّحمان" وهو ذو رقتين، وقد وُصف هذا الطبل بـ"الكأسر" ليدلّ على وظيفته الإيقاعيّة ودوره في الموسيقى التقليديّة العُمانيّة، وهو يشكّل مع طبل "الرّحمان" ثاني الطبول العُمانيّة الأساسيّة، وهو أصغر حجماً من طبل "الرّحمان" وأحد صوتاً منه" (الكثيري، 2004، صفحة 65).

10. الطبل الصّغير "الكأسر" (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخلية)¹⁹

2-4- الرّحماني

يُعتبر "الرّحماني" من أهمّ الآلات الإيقاعيّة المستعملة في الفنون العُمانيّة، ويلعب دوراً هاماً في فنّ "الرّزحة" وهو طبل كبير صوته غليظ وقويّ وهو أكبر حجماً من طبل "الكأسر"، 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 "الكأسر" (المجمع العربي للموسيقى، 2013).

يُعرّف الباحث "يوسف شوقي" "الرّحماني" فيقول عنه: "الرّحماني (Base Drum) هو الطّبل الأكبر من ثنائي الطّبول التي لا تفترق في أكثر فنون عُمان التّقليديّة، وأعمقها صوتاً، وأكبرها قطراً ومحيطاً، فهو طبل ممتلئ الجسم ممتلئ الصّوت إذا قورن بزميله "الطّبل الكأسر". قد تكون كسوة الطّبل "الرّحماني" من جلد التّيس حتى يصدر عنه ذلك الصّوت العميق الذي يميّزه" (شوقي، 1989، صفحة 182).

ويُعرّف الباحث "مسلم الكثيري" "الرُّحْماني" فيصفه: "هو أحد الطّبلين الأساسيّين في نمط "الرّزحة" وهو أكبر من الطّبل الآخر "الكأسر"، وعليه الإيقاع الأساس في "الرّزحة"، وهو ذو رقتين. ويشكّل الطّبل "الرُّحْماني" مع طبل ثنائي الطّبول العُمانيّة الأساسيّة، ويستخدم في أغلب الأنماط الموسيقيّة التقليديّة" (الكثيري، 2004، صفحة 63).

11. الطّبل الكبير "الرُّحْماني" (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخلية)²⁰



12. من اليمين إلى اليسار الطّبل الكبير "الرُّحْماني" والطّبل الصّغير "الكأسر" (ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخلية)²¹



3-4- البرغام أو البرغوم

"البرغام" آلة نفخ تقليدية تشبه البوق مصنوعة من قرن المها "وهو من الآلات الرئيسية في فنون السيف كـ"الرزحة" و"العازي" وينتقل بالتوارث من جيل إلى جيل" (شوقي، 1989، صفحة 50).

وقد صنّفها الباحث "مسلم الكثيري" من فصيلة "البوق"، و"البرغام" آلة موسيقية تُصنع من قرن الغزال العربي الأبيض المعروف بالمها، وهو من الآلات الموسيقية الأصيلة في التراث الموسيقي العماني (الكثيري، 2004، صفحة 39).

كما يعرف الباحث "علي شمس الدين" آلة "البرغام" فيصفها بأنها: "آلة نفخية شعبية مشهورة في سلطنة عُمان، تعتمد هذه الآلة على تمرير تيار الهواء داخلها عبر شفاة الموسيقي المهتزة، إذ يوجه الضغط الهوائي من خلال فتحة جانبية في الآلة، وبسبب هذه الخاصية تُصنّف آلة "البرغام" ضمن عائلة البوق المستعرض (Trumpet Traverse) بسبب دخول الهواء من جانب الآلة بدلا من الجهة الأمامية" (علي شمس الدين، 2023، صفحة 14).

13. ناخغ آلة "البرغام" أو "البرغوم" يتوسط الفرقة (ولاية "بهلاء" محافظة الداخلية)²²



5- المثال: "رزحة الانصراف" "سَيِّدَنَا مَا نِصَالِحْ" (فرقة بهلاء للفنون الشعبية، 2022)²³

1-5- النص الشعري:

سَيِّدَنَا مَا نِصَالِحْ مَا شَيْ لَا زِمَ عَلَيْنَا
وَالْحَا زِمَ تَوَارِسْ بُو عَشْرِ فِي إِيدِينَا

2-5- الإطار العام لـ"الانصراف":

نموذج نغمي لـ"الانصراف" "سَيِّدَنَا مَا نَصَاحُ" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخلية.

- المكان: "قلعة بهلاء".
- الزّمان: يوم الأحد 2022-10-30 العاشرة صباحاً.
- اسم الشّاعر: "سَالِمُ بْنُ سُلَيْمَانَ بْنِ حَمِيدِ الشَّكِيلِي".
- اسم الملحن: مجهول.
- اسم المُعرّب (الكّاري، 2025، صفحة 178) 24: "عَبْدُ اللَّهِ بْنُ حَمِيدِ بْنِ سُلَيْمَانَ الشَّكِيلِي".
- المناسبة: الاحتفال بالعيد الوطني الثّاني والخمسين (52).

يُعتبر "الانصراف" الجزء الرّابع والأخير لفنّ "الرّزحة". يُنشد فيها "الرّزّاحة" شعراً في المدح والفخر على إيقاع ثنائي سريع، وهم يسرون يودّعون "المقام" ومُضَيِّفِيهِمْ، حيث يمدحونهم ويفخرون بأنفسهم (الشّكيلي، 2022) 25. وبالتالي هي إعلان شفاهي وحركي علني عن انتهاء فنّ "الرّزحة" وغرضها، أي المناسبة التي من أجلها انعقدت، وبهذه "الرّزحة" القصيرة والسريعة تنتهي كلّ أنواع فنّ "الرّزحة" ويكتمل المشهد الفنّي لهذه الظّاهرة الموسيقية.

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

3-5- التّقسيم الإيقاعي-العروضي:

1-3-5- التّقسيم الشّعري-الإيقاعي:

سَيِّ / يَدُ / نَا / مَا / نِ / صَا / حُ
 مَآ / شَيِّ / لَا / زِمَ / عَا / لِي / نَا
 وَذُ / مَ / حَا / زِمَ / تِ / وَآ / رَسُ
 بُوَ / عَا / شِرْ / فِي / دِي / نَا

2-3-5- التقطيع الشعري-العروضي:

سَيِّ / يَدُ / نَا / مَا / نِ / صَا / حُ
 مَآ / شَيِّ / لَا / زِمَ / عَا / لِي / نَا
 مَفْعُولَاتُ / فَا / عِلَاتُ
 وَذُ / مَ / حَا / زِمَ / تِ / وَآ / رَسُ
 بُوَ / عَا / شِرْ / فِي / دِي / نَا
 فَا / عِلَاتُ / تُنْ / فَا / عُولُنْ
 مَفْعُولَاتُ / فَا / عِلَاتُ / تُنْ

لم يرد في البحور الخليلية بحر ما يقابل تفعيلات هذه الأبيات الشعرية حيث وردت في شكل تفعيلات حرة، وقد ورد البيت الأول بمزج تفعيلتين: الأولى تفعيلة بحر المقتضب (مفعولات) (يموت، 1992، صفحة 22) والثانية تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) (يموت، 1992، صفحة 21). وصياغته كالتالي:

(مَفْعُولَاتُ فَا عِلَاتُنْ / مَفْعُولَاتُ فَا عِلَاتُنْ)

ثم ورد البيت الثاني بمزج تفعيلتين: الأولى تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) والثانية تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) (يموت، 1992، صفحة 21). وصياغته كالتالي:

(فَا عِلَاتُنْ فَعُولُنْ / فَا عِلَاتُنْ فَعُولُنْ)

ويفترض أن أبيات هذا الأثر الموسيقي تنتمي للبحور الشعرية "النبطية" (طلال، 1987، صفحة 35) ²⁷ المتداولة في أغلب مناطق الجزيرة العربية (طلال، 1987، الصفحات 23-73) ²⁸، حيث نرجح ورود هذه الأبيات في بحر "السامي" (العمرى، 2022، صفحة 69) ²⁹ والذي يعتبر من مشتقات بحر

"الهجيني" (طلال، 1987، صفحة 120)³⁰ وهو من أشهر البحور الشعرية النبطية المتداولة في الجزيرة العربية (العمرى، 2022، صفحة 69) (طلال، 1987، صفحة 159).

4-5 التدوين الموسيقي:

رزحة الإنصراف "سَيِّدُنَا مَا يَصَالِحُ"

الطبقة الأصلية سنبله

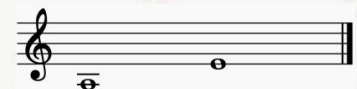


5-5 التحليل:

لقد اعتمدنا على طريقتين مختلفتين في التحليل الموسيقي، الأولى الطريقة التقليدية والتي تعتمد الأجناس المقامية، درجة الارتكاز والمساحة الصوتية (المجال الصوتي)، أما الثانية فتعتمد على جملة من البرمجيات الحديثة ابتداء من التدوين وانتهاء بالتحليل الطيفي واللحني للمسارات اللحنية، وقد استعملنا هذه البرمجيات الحديثة إيماناً منا بضرورة استغلالها مواكبةً لروح العصر في تحليل معطيات لا يمكن للأذن البشرية أن تميزها في الأثر الموسيقي.

1-5-5 الطريقة الأولى

• المساحة الصوتية:

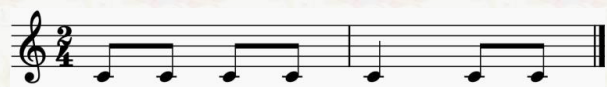


• المقام: "العجم" على درجة "السنبله".

• الدليل الإيقاعي: ²₄ حيث يعتمد الغناء غير المصاحب والمصاحب بالإيقاع على خلايا إيقاعية ثنائية وهذا ما يميز هذا النمط الموسيقي، حيث اعتمدنا السوداء (□) كوحدة للتدوين ووجدنا أن كل جملة موسيقية تتكوّن من وحدتين.

• الأجناس الموسيقية المستعملة: استعمل جنس "عجم" على درجة "السنبلة".

• أهمّ الأشكال الإيقاعية المستعملة:



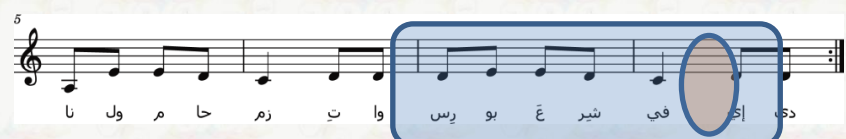
2-5-5 الطريقة الثانية

يمتدّ التسجيل المرئي للمثال ثلاث دقائق وتسع وأربعين ثانية (01°34'), وقد قننا بتدوين الجمل المصاحبة للأبيات الشعرية المذكورة في أول التحليل وعددها أربع جمل لحنية، ويمتدّ التدوين سبع عشرة ثانية (00°17').

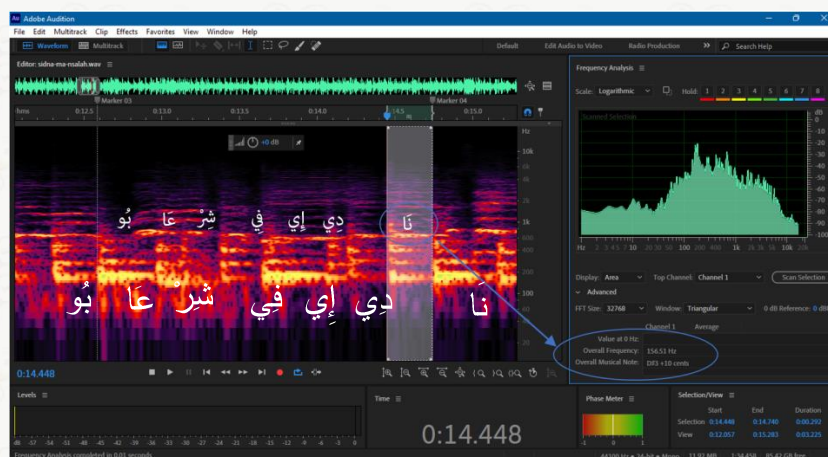
1-2-5-5 تحديد إيقاع "الانصراف"



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

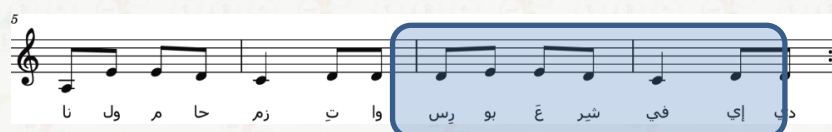


14. تحديد درجة الارتكاز "الانصراف" "سَيِّدَنَا مَا نَصَاحُ" (الجملة الرابعة)

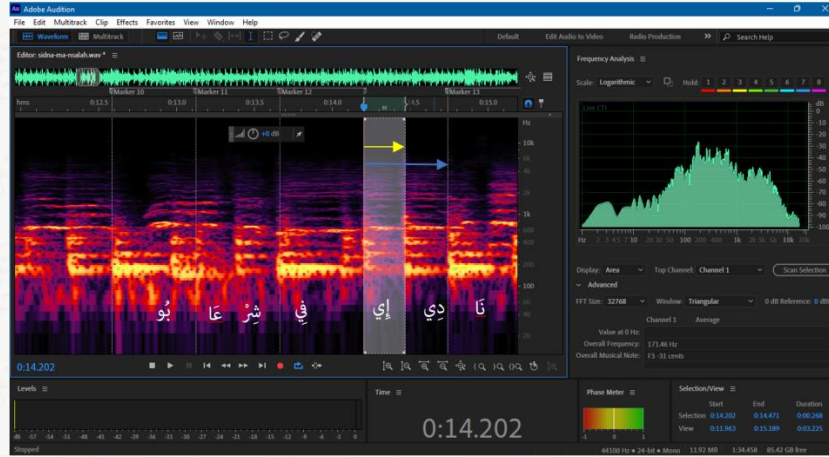


نلاحظ من خلال ما ورد في الصورة السابقة أنّ القيمة الذبذبيّة لدرجة الارتكاز تساوي (156.51 هرتز) (Overall Frequency) وهي ما تعادل درجة "كردي" (10+ سنت)، وقد ذكرنا في التدوين أنّ درجة الارتكاز هي "سنبلّة" حيث أنّ "الرّزّيحة" يؤدّون "الرّزّحة" في الطّبقة العليا من السّلم (جواب)، إلّا أنّ صوت الطّبل يحكم قوّته أثر على المجال الصّوتي ممّا جعل برجيّة (Adobe Audition) يرصد درجة كردي (156.51 هرتز) في حين أنّ درجة الأساس الأصليّة هي جواب الكردي (سنبلّة) (156.51 × 2) أي ما يعادل (313.02 هرتز).

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



15. تحديد النبض الإيقاعي الثنائي "الانصراف" "سَيِّدَنَا مَا نَصَاحُ" (الجملة الرابعة)



نلاحظ من خلال الصورة السابقة أنّ النبض الإيقاعي يتميّز بالخلايا الثنائية، حيث أنّ السهم الأزرق يمثل النبض الإيقاعي وقيمته (0.580 ثانية) أي مرتين القيمة الزمنية للسهم الأصفر الوارد في تفسير الصورة (0.268) أي $(0.536 = 2 \times 0.268)$ ويكون في هذه الحالة النبض الإيقاعي بالضرورة ثنائيًا.

4-2-5-5 تحديد سرعة النبض الإيقاعي:

ويمكن تحديد سرعة النبض الإيقاعي بحساب المعادلة التالية:

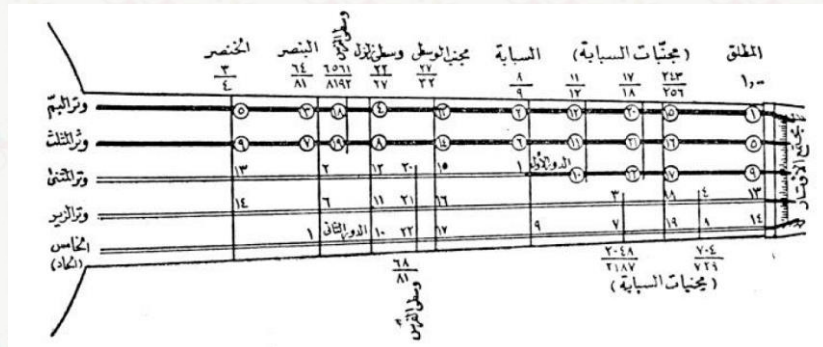
$$\left\{ \frac{60}{0.536} = 111.9 \text{ نبضة في الدقيقة} \right\}$$

5-2-5-5 تحديد الأبعاد الموسيقية (الجملة الرابعة):



اعتمدنا في تحليل الأبعاد الموسيقية للمسارات اللحنية على ما ورد في كتاب الموسيقى الكبير لـ"الفارابي" حيث يذكر عدّة أنواع من المسافات مع ذكر نسبها حسب الصورة التالية:

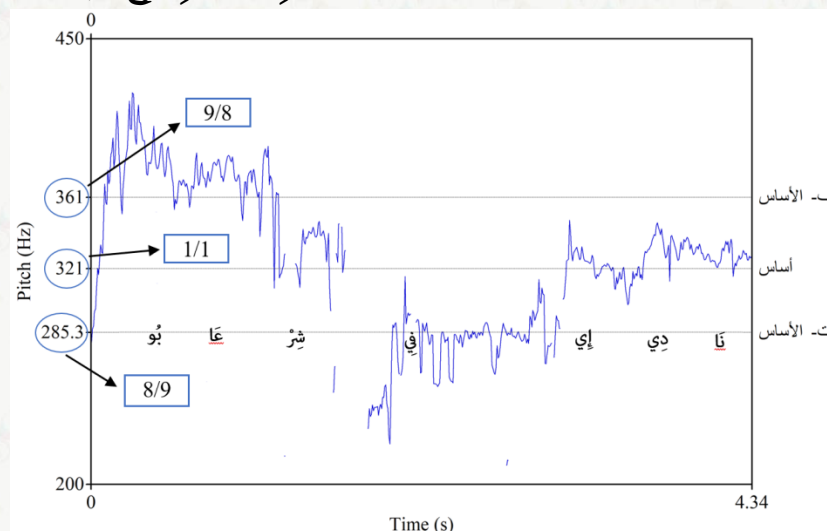
16. صورة تبين الدساتين لآلة العود عند الفارابي



(الفارابي، 1967، صفحة 131)

ومن خلال ما ذكره الفارابي يمكن مقارنة هذه المسافات مع التي سنستخرجها خلال التحليل من خلال الرسم البياني التالي:

17. تحديد الأبعاد اللحنية المقامية "الانصراف" "سَيِّدْنَا مَا نَصَاحُ" (الجملة الرابعة)



نلاحظ من خلال الرسم البياني السابق أنّ السّلم الموسيقي المستعمل يشبه إلى حدّ كبير سّلم مقام "العجم" مرتكزا على درجة "الراست" كالآتي (8/9، 1/1، 9/8)، إلّا أنّ درجة الارتكاز هي الدرجة الثانية، وسنورد الجدول التالي لمزيد التوضيح:

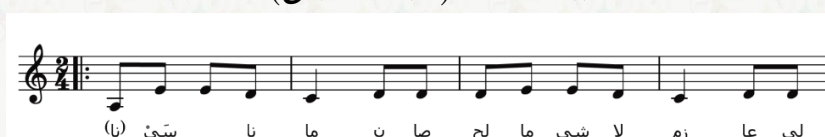
18. جدول يبين مواضع الدساتين ونسبها الرياضية عند "الفارابي"

اسم المسافة	نسبتها الرياضية ³¹	قيمتها الذبذبية ³²	موضع الدستان ³³
تحت الأساس	$\frac{8}{9}$	285.3	سبابة
الأساس	$\frac{1}{1}$	321	مطلق
فوق الأساس	$\frac{9}{8}$	361	سبابة ³⁴

6- الملاحظات والاستنتاجات

- من خلال ما تقدّم في التحليل يمكن أن نستنتج جملة من النقاط كالتالي:
- من الناحية الإيقاعية نلاحظ أنّ عازف آلة "الكاسر" قام بجملة من التغييرات الإيقاعية خلال الدورات الإيقاعية، بينما كان دور "الرحماني" مقتصرًا على عزف انخلايا الإيقاعية الأساسية للإيقاع مع بعض التلوينات الإيقاعية.
- نلاحظ أنّ سرعة النبض الإيقاعي تساوي 111 نبضة في الدقيقة، ويعتبر نسقها سريعًا نسبيًا، ويعود سبب ذلك أنّ "الانصراف" يأتي في نهاية فنّ "الرزحة" وهو اعلان عن نهاية هذا الفنّ.
- من ناحية الإيقاع الموسيقي وعلاقته بالإيقاع الشعري في النصّ الموسيقيّ، فقد بدأ "الرزحة" الغناء باستعمال الإيقاع، حيث تمّ غناء البيت الأول والثاني مرّتين. وقد تمّ غناء كلّ من البيت الأول والثاني في ثمانية 8 مقاييس موسيقية، أي أنّ كلّ بيت يحتوي أربعة 4 مقاييس موسيقية.

- تدوين البيت الأوّل (أربعة مقاييس):



- تدوين البيت الثاني (أربعة مقاييس):



وتعتبر هذه الدورة الإيقاعية متطابقة مع ما هو مألوف في الموسيقى العربية بصفة عامة وهي الدورة الإيقاعية ذات البناء الزوجي (2-4-8-16-32...).

- استعملت طبقة (السنبلة) في هذا المثال حيث تميزت هذه الطبقة بارتفاعها الحاد.
- من ناحية المسارات اللحنية والمقامات، فن خلال ما ورد في التحليل الموسيقي يمكن مقارنة المسار اللحني مع المقامات الدارجة والمشهورة في الموسيقى العربية، نلاحظ أن المسار اللحني الموسيقي المستعمل يشبه إلى حد كبير المسار اللحني لمقام "العجم". ولزيد التعمق بحثنا في مصادر الموسيقى العربية واخترنا كتاب الفارابي "الموسيقى الكبير" كمرجع أساسي، باعتبار أن الفارابي قد أضاف مسافات جديدة على مؤلفات الكندي مثل "وسطى زلزل (بن عبد ربّه، 1983، صفحة 41)³⁵، وسطى الفرس (الفارابي، 1967، صفحة 131)...".
- من ناحية أخرى نستخلص أن المثال الذي قفنا بتحليله "انصراف سيدنا ما نصالح" يحتوي على مسار لحني ونسب عددية تتوافق مع ما ورد في كتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي، ويمكن أن يرجع ذلك أن هذه "الانصراف" ينتمي لتراث موسيقي ضارب في القدم ويحتوي ذاكرة ثقافية من الإرث الشعبي الذي ينتمي بدوره للثقافة الشعبية للجزيرة العربية، وقد تداول العُمانيون منذ القدم هذا الفن من خلال التواتر الشفوي. وبذلك يمكن القول أن ما ورد من مسافات ومسارات لحنية في تحليل الممارسة الموسيقية الشعبية العُمانية المتمثلة في فن "الانصراف"، يتوافق مع النسب الواردة في كتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي³⁶.
- لقد لاحظنا من خلال تحليل مثال "انصراف" "سيدنا ما نصالح" وجود نفس نحاسي في المستوى اللحني³⁷ حيث يعتمد اللحن على ثلاث درجات موسيقية يفصل بينها "بعد طنيني" (دو-ري-مي) وينتهي "الرّزّحة" الجملة بالنزول للرّباعية السفلى المناسبة للثنائية (ري-لا) في نهاية كلّ جملة موسيقية.

♩ = 111

5

ويمكن أن يرجع ذلك للجذور التاريخية المرتبطة بالقرن الإفريقي (زنجبار-تanzania، الصومال وأثيوبيا) والمتمثل تاريخياً في تواجد امبراطورية عُمانية في الوسط الشرقي لقارة إفريقيا.

سعيًا من خلال هذه الورقة البحثية إلى إنجاز مقارنة تحليلية موسيقولوجية معمقة لأحد الأنماط الموسيقية المتجذرة في الذاكرة الجماعية الشعبية بسلطنة عُمان، وقد تمثلت مادة الدراسة في نمط "الانصراف"، وذلك بالنظر إلى ما يحتزنه هذا الفن من ثراء ثقافي وموسيقى متجذر في الموروث الشفوي غير المادي العُماني. وقد هدفت من خلال هذا البحث إلى الكشف عن بعض الخصائص البنوية والإيقاعية واللحنية التي تميز هذا النمط، بوصفه أحد التعبيرات الفنية الأصيلة في الثقافة العُمانية.

اعتمدنا في تحليلنا الموسيقي على منهجين: أولهما منهج تقليدي متعارف عليه في الدراسات الموسيقية الكلاسيكية، يقوم على الإصغاء الدقيق والمقارنة النمطية للمواد الصوتية. وثانيهما منهج حديث قائم على أدوات وتطبيقات رقمية متطورة تعتمد على التحليل المنطقي والرياضي للخصائص الصوتية، باستخدام برامج متخصصة مثل (Adobe Audition) و(Praat)، وهي أدوات سبق توظيفها من قبل باحثين معروفين في هذا المجال، من بينهم "أمين بيهم" (لبنان) و"أنس غراب" (تونس).

وقد أفضى اعتماد هذا المنهج المركّب إلى نتائج بالغة الأهمية، حيث أظهرت التحاليل الرقمية مصداقية كبيرة لما توصّلت إليه المقاربة التقليدية، بل وتجاوزت نطاق المصادقة إلى الكشف عن عناصر تحليلية دقيقة يصعب على الأذن البشرية وحدها رصدها أو تفسيرها. وهو ما يفتح آفاقاً جديدة أمام البحث الموسيقولوجي العربي في توظيف التقنيات الحديثة، بما يوفر أدوات أكثر دقة وموضوعية لتحليل الموروث الموسيقي الشفوي.

تعدّ الفنون الموسيقية الشعبية العُمانيّة مجالاً غنياً يستحقّ المزيد من البحث الأكاديمي والتحليل الموسيقولوجي، لما تزخر به من تنوع في الأنساق الإيقاعية واللحنية، وثراء في أشكال التعبير. ورغم ما تمّ إنجازه من دراسات في هذا المجال، لا تزال العديد من مكونات هذه الفنون بحاجة إلى تحليل أعمق وتفكيك بنيوي أكثر دقة، خاصة فيما يتعلق بفهم آليات الأداء وخصوصيات التشكيل الصوتي والإيقاعي ضمن السياقات الاجتماعية التي تحتضنها، حيث تكتسي دراسة نماذج محدّدة من الممارسات الموسيقية التقليدية، مثل "رزحة الانصراف"، أهمية خاصة، خصوصاً عند تحليلها باستخدام أدوات علمية دقيقة تتيحها التكنولوجيا الحديثة، برمجيات التحليل الصوتي المتخصصة في تتبع الترددات والزمن والإيقاع. إذ يتيح توظيف هذه الأدوات الرقمية فهماً أكثر موضوعية للبنية اللحنية والإيقاعية، ويساهم في كشف جوانب كانت غامضة أو غير واضحة في التحليلات الانطباعية التقليدية.

يشكّل هذا العمل خطوة أولى نحو مقارنة أكثر شمولاً للفنون الشعبية العُمانيّة، من خلال الانفتاح على دراسة أنماط موسيقية أخرى منتشرة في المناطق المجاورة لولاية "بهلاء"، سواء من حيث التسمية أو أساليب الأداء. كما يمهّد هذا النوع من الدراسات لوضع أسس علمية تتيح إجراء مقارنات موسيقولوجية دقيقة، تُسهم في تقديم رؤى أعمق وتحليلات أكثر شمولاً لهذا الجانب الحيوي من التراث والثقافة الشعبية العُمانيّة.

المصادر والمراجع:

أحمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، الجزء السابع، كتاب الياقوتة الثانية في علم الألحان واختلاف الناس فيه، دار الكتب العلمية، ط. 1، 1983، بيروت، لبنان.

ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، و محمد علي النجار. (1972). المعجم الوسيط (الإصدار الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المجلد ج1). (مجمع اللغة العربية، المحرر اسطنبول، تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع).

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

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

المجمع العربي للموسيقى. (2013). الآلات الإيقاعية العُمانيّة. (جامعة الدول العربية، المحرر) مجلة الموسيقى العربية. تم الاسترداد من

<https://www.arabmusicmagazine.com/item/960-2020-10-13-14-06-07>

الوالد محمد بن سليمان بن حميد الشكلي. (30 10، 2022). مقابلة ميدانية. (محمد الكاري، المحاور بهلاء، سلطنة عُمان.

عثمان المزل السعيد (طلال)، الموسوعة التّبيّة الكاملة، الجزء الثاني، دار ذات السلاسل، الكويت، 1987.

عبد الرحمن أيّوب. (1988). التراث الشعبي المروي حول منهجية جمعة وتصنيفه. (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المحرر) المجلة العربية الثقافية (15)، ص 80.

عبد الهادي الفضلي. (1983). تلخيص العروض. جدة: دار البيان العربي. علي شمس الدين. (ديسمبر، 2023). آلة "البرغام" أو "البرغوم" في الموسيقى التقليدية العُمانيّة (تراث غنيّ بتعبيراته الاجتماعية والفنية). (مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم، ديوان البلاط السلطاني، المحرر) مجلة الموسيقى العُمانيّة (11)، 65.

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

غازي يموت. (1992). بحور الشعر العربي - عروض الخليل (المجلد الطبعة الثانية). بيروت: دار الفكر اللبناني، سلسلة فنّ التعبير بالكلمة.

فرقة بهلاء للفنون الشعبية. (30 10، 2022). تم الاسترداد من قناة:

الموقع <https://www.youtube.com/@jddjjdjd4884> على

<https://youtu.be/LboE4mVA6Kg>

محمود قطاط. (1984). كيف نجمع ونصنّف الموسيقى الشعبية. مجلة الفنون (2)، 58.
ناصر بن محمد بن محمد بن حامد الناعي. (2023). فنّ الرّزحة والعازي في سلطنة عُمان. (عادل بن محمد المعولي، المحرر) مسقط، وزارة الثقافة والرياضة والشباب، سلطنة عُمان: مركز الدراسات الحضارية.
وزارة الخارجية العُمانية. (2024). تم الاسترداد من

[https://www.fm.gov.om/wp-](https://www.fm.gov.om/wp-content/uploads/SULTANATE_OF_OMAN_MAP_TOPOGRAPHICAL_AR.pdf)

[content/uploads/SULTANATE_OF_OMAN_MAP_TOPOGRAPHICAL_AR.pdf](https://www.fm.gov.om/wp-content/uploads/SULTANATE_OF_OMAN_MAP_TOPOGRAPHICAL_AR.pdf)
يوسف شوقي. (1989). معجم موسيقى عُمان التقليدية. مسقط، مركز عُمان للموسيقى التقليدية: لجنة المطبوعات والنشر، وزارة الإعلام.

فتحي عبد العزيز الحدّاد، ملاح التراث الثقافي العُماني في خمسة آلاف عام الكتاب الثاني التراث الثقافي غير المادي، الطبعة الأولى، جامعة السلطان قابوس، دائرة النشر العلمي والتواصل، مسقط، سلطنة عُمان، 2015.

محمد الكّاري، الفنون الموسيقية الشعبية بسلطنة عُمان "الرّزحة" نموذجاً لدراسة إثنو-موسيقية، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 449.

فايز الزّواري، دراسة تحليلية-جمالية حول مقوّمات الأساليب الارتجالية في الموسيقى التونسية الحضرية خلال القرن العشرين "عروبيّات الأغاني مثالا"، أطروحة دكتوراه في العلوم الثقافية، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، ديسمبر 2017، 402 ص.

الاحالات

- ¹ - "الرّزحة" هي فنّ الشّجاعة، فنّ السّيف، وفنّ الشّعور. وهي فنّ المبارزة بالسّيف وهي أيضا فنّ المبارزة والمطارحة الشّعريّة. تشير التّسمية إلى أنّ اللاعب بالسّيف يزرّح 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 "الرّزيحة" أو "الشّليلة".
- ³ سنعمد في تحليلنا من خلال برمجية (Praat) والبرمجيّات الحديثة على عديد مقالات للباحثين في هذا المجال ونذكر تبعا بعض البحوث:

الباحث "أمين بيهم" 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 "الرّزحة" 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 الشّكلي" 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 الشّكلي" بتاريخ 07-11-2023.
- ⁶ مدّنا بصورة من هذا التّرخيص الرّاوي "جمال بن عبد السّلام بن محمّد الشّكلي" بتاريخ 19-12-2023.
- ⁷ صورة بتاريخ (21-11-2019) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء"، محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).
- ⁸ "الرّزيحة" هم مؤدّو فنّ "الرّزحة" ويطلق عليهم "الشّليلة".
- ⁹ صورة بتاريخ (21-11-2019) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء"، محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).
- ¹⁰ "الهمل" هو الجزء الأوّل من فنّ "الرّزحة". وأكثرها حماساً وحيويّة، وهي عبارة عن مسيرة غنائيّة حماسيّة داخل القرية يُعلن فيها "الرّزيحة" كامل أهاليها بأنّ فنّ "الرّزحة" مُقام.
- ¹¹ "رزحة الوداع" هي تسمية أخرى في ولاية "صور" لـ "رزحة الانصراف".
- ¹² "رزقة المشي" هي تسمية "رزحة الانصراف" بعد انتهاء أداء "الرّزحة" في ولايات المنطقة الدّاخليّة مثلها في ولاية "نزوى" وولاية "بهلاء". الإيقاع ثنائيّ سريع ونشط ليتناسب مع خطو المشي.
- ¹³ صورة بتاريخ (26-11-2013) بميدان سباق الهجن منطقة "جبرين" ولاية "بهلاء" محافظة الدّاخليّة. (عمل شخصي).
- ¹⁴ المّقام هو مكان انعقاد الرّزحة.

¹⁵ في تعداد الطُّبول الذي ذكرها الباحث يوسف شوقي في كتابه ص 188 والتي تتمثل في "كاسر" واحد و"رحماني" واحد في كلِّ صفٍّ من صفوف "الرَّزحة" أثناء أدائهم "رزحة لال العود". هذه القاعدة لا تنطبق على داخلية عُمان، وهنا من المشار إليه أنه يتحدث عن محافظة الداخلية وفيها ولاية "بهلاء" وهي منطقة بحثنا. حيث أنَّ عدد الطُّبول في "رزحة لال العود" في منطقة بحثنا تكون أكبر عدد ويصل عدد الطُّبول إلى خمس طبول من كلِّ صنف، أي خمس من نوع "الكاسر" وخمس من نوع "الرحماني".

¹⁶ "الزافين" هم الرَّاخين المتبارزين، ومفردها "زافن" أو "زفين". وفنّ "الزفن" بالسيف أي فنّ الرقص والمبارزة بالسيف. اللعب بالسيف في حركات استعراضية رشيقة قوامها استقامة الجسم وحركة الكتفين فقط عند معالجة السيف. يمارس الرجال "الزفن" في فنّ "الرَّزحة" و"العيالة" و"الهبوت". و"الزافن" أو كما يسمّى "زفين" هو المشارك في فنّ من فنون السيف كـ"الرَّزحة" و"العيالة" و"الوهابية" و"الرَّزفة" البدوية الذي يقوم باستعراض شجاعة الرجال إمّا لعباً بالسيف وحده أو مبارزاً غيره من "الزافين" في مبارزة استعراضية أو مبارزة جادة حسب أصول مرعية متوارثة.

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

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

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

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

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

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

²³ اعتمدنا في تدوين وتحليل هذا المثال على فيديو يحتوي تسجيل صوتي لـ"فرقة بهلاء للفنون الشعبية" في موقع (YouTube) على الرابط التالي: (<https://youtu.be/LboE4mVA6Kg>).

²⁴ يمكن أن يكون "المُعَرَّب" نفس شخصية "العقيد" وهو الذي يتغنّى فردياً سابقاً "الكسرة"، بأبيات المقصّب الشعري بـ"النَّايحة" المطلوبة. وتعني "الكسرة" في عرف أهل هذا الفنّ هو الانتقال من "النَّايحة" (أي اللحن الأساسي لـ"الرَّزحة") إلى دخول الإيقاع أي إلى الغناء الموقع.

²⁵ استقصينا المعلومات حول "الانصراف" من خلال مقابلة ميدانية مع الراوي "مُحَمَّدُ بْنُ سُلَيْمَانَ بْنِ حَمِيدِ الشَّكِيلِي"، الملقّب بـ"الصَّبَّاح" (عقيد فرقة بهلاء للفنون الشعبية) يوم 2013/11/26 بميدان سباق الهجن منطقة جبرين ولاية "بهلاء" محافظة الداخلية.

²⁶ "الحازم" جمع محزم وهو الحزام الذي يُلَفّ حول الخصر ومخصّص لحمل الرصاص وهو بدوره ممتلئ "توارس".

²⁷ الشعر النبطي نسبة إلى الأنباط وهي قبائل عربية يعود ظهورهم للقرن السادس قبل الميلاد.

²⁸ يعتبر الشعر النبطي أشهر القوالب الشعرية الشعبية المنتشرة في الجزيرة العربية، ومن أشهر البحور النبطية الأصلية: (الهلالي، الصخري، الحذاء، المربع، القلطة، الرّجد، الهجيني، السامري)، وقد دَوّن "ابن خلدون" عديد الأبيات الشعرية النبطية في مقدمته.

²⁹ "أما عبد الله الدويش فيقول إنّ أول 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" وبقية مناطق الخليج العربي".

³⁰ بحر "المهجيني" هو بحر متعدّد الأوزان، فقد كان قدماء شعراء النّبط يطلقون تسمية (مهجينيّة) على كلّ قصيدة لا تكون على بحر "الهلالي" أو "الصّخري" أو "المسحوب". ولأنّه كان يغنيّ حسب سير الإبل فقد تفاوت سيرها إذا كانت ذلولاً وحدها أو ضمن قافلة...

³¹ يقصد بنسبتها على الوتر مكان موضع الأصابع على الوتر، فمثال ذلك دستان $\frac{9}{8}$ (أي السّبابة) يقصد به أنّ ثمانية أَسَاع الوتر في حالة اهتزاز، ومكان عقق السّبابة هو تحديداً تسع الوتر $\frac{1}{9}$ انظر:

- الزّواري (فايز)، دراسة تحليليّة-جماليّة حول مقوّمات الأساليب الارتجاليّة في الموسيقى التّونسيّة الحضريّة خلال القرن العشرين "عروبيّات الأغاني مثلاً"، أطروحة دكتوراه في العلوم الثّقافيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، ديسمبر 2017، ص. 34.

- الكّاري (محمّد)، الفنون الموسيقيّة الشعبيّة بسلطنة عُمان "الرّزحة" نموذجاً لدراسة إثنو-موسيقىّة، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 309.

³² النسبة الذّبديّة ونقصد بها النسبة الرّياضيّة للدرجة الموسيقيّة، وهي عكس نسبة الدّستان على الوتر، ومثال ذلك دستان $\frac{8}{9}$ تكون نسبته الرّياضيّة معكوس $\frac{9}{8}$ أي $(\frac{9}{8})$.

- الكّاري (محمّد)، الفنون الموسيقيّة الشعبيّة بسلطنة عُمان "الرّزحة" نموذجاً لدراسة إثنو-موسيقىّة، أطروحة دكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، تونس، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى، أبريل 2025، ص. 309.

³³ دستان جمع دستانين وقد ذكرها "الفارابي" في كتابه "الموسيقى الكبير"، ويقصد بالدّستانين 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 السّبابة) يقصد به أنّ ثمانية أَسَاع الوتر في حالة اهتزاز، ومكان عقق السّبابة هو تحديداً تسع الوتر $\frac{1}{9}$ انظر:

- الكّاري (محمّد)، الفنون الموسيقيّة الشعبيّة بسلطنة عُمان "الرّزحة" نموذجاً لدراسة إثنو-موسيقىّة، 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 الذين ظهرُوا 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 للوتر، لم يكن قبله ولا بعده مثله، ولم يكن يغني، وإتّما يضرب على إبراهيم وابن جامع وبر صوما. ومن غنائه في المأمون:

أَلَا إِنَّمَا الْمَأْمُونُ لِلنَّاسِ عِصْمَةٌ مُمَيَّزَةٌ بَيْنَ الضَّلَالَةِ وَالرُّشْدِ
رَأَى اللَّهُ عَبْدَ اللَّهِ خَيْرَ عَبْدِهِ فَلَكَهُ، وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِالْعَبْدِ

³⁶ انظر التحليل الموسيقي - تحديد الأبعاد الموسيقيّة -.

³⁷ النفس الخماسي (Pentatonic Scale)، ويقصد بها الموسيقى التي تعتمد سلماً خماسياً على المستوى اللحني، مختلفة بذلك عن الموسيقى ذات السلم السباعي كالموسيقى العربية والغربية بصفة عامة.

-

دور الزمن الهارب في تحديد مسار العملية الإبداعية: جمالية اللا مكتمل في النحت 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 الكشور، فنانة تشكيلية متخصصة في الحرف المعاصر

المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس اختصاص "الفنون والوساطة"

أستاذة بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس.

موجز البحث:

لقد أصبح "اللا مكتمل" محطة مهمة في تاريخ الفن المعاصر تعترف بالمنقوص كغاية في الممارسات التشكيلية حيث ترتع الخطوط والاشكال بين الحضور والغياب محددة مساراً جديداً للفن. وهذا ما حفز فنانين النحت البيئي على الذهاب بتجاربيهم الى أقصى الاختلاف مقابل التمسك بطرح فكري يندرج ضمنه العمل الفني بشكل رئيسي وهو هجر المراسم وصلات العرض والتوجه الى الطبيعة وتنفيذ أعمالهم على الرمل والتلج وفي الغابات وفي البحيرات وحتى الصحاري والأراضي الخلاء. ولتوثيق أعمالهم الزائلة استخدموا آلات التصوير الفوتوغرافي والفيديو.

نخصص الجزء الأول من مشروع بحثنا حول دراسة مفهوم اللا مكتمل وذكر أهم الوسائط التشكيلية والتقنية التي وظفها الفن لذلك مما يضيف من قيمة معايير الجمالية وتقطع مع كل ما هو كلاسيكي يكبل الفعل الإبداعي وتلزمه أساليب مضبوطة، وفي هذا السياق سنتوقف في الجزء الثاني من البحث عند أثر المحيط الطبيعي في انشاء نحت بيئي لا مكتمل وكيفية القبض على الزمن الهارب. وسنخصص الجزء الثالث والأخير، لدراسة التحولات البيئية ودور الأنظمة الزمكانية في تحديد مسار العملية الإبداعية من خلال تحليل بعض الأعمال الفنية الزائلة التي أنجزت في الهواء الطلق.

الكلمات المفتاحية: الزمن الهارب، المسار، العملية الإبداعية، اللا مكتمل، النحت البيئي المعاصر.

Abstract :

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.

مقدمة:

إنّ الأعمال النحتية البيئية تختلف شكلا ومضمونا عن الأعمال النحتية التقليدية بحيث أنّ هذه الأخيرة يمكن نقلها من مكان إلى آخر في حين أنّ النحت البيئي هو نحت ثابت مستقرّ في مكانه، فهو وليد المكان حيث يصبح النحت والموقع وحدة متكاملة، فكلّ موقع له خصائصه ومميزاته والتي يمكن أن تؤثر على سمات وصفات النحت النهائي فقد يكون للضوء المنبعث من أشعة الشمس وانعكاسه على جسم المنحوتة جزءا من العمل الفني نفسه أو قد يكون لبركة ماء مسار معين أو بستان من الأشجار المتناثرة التي تسقط أوراقها في ذلك المكان حاضرا للفنان لتنفيذ فكرته ومشروعه الفني.

وفي ظلّ هذا الفعل الهارب في الزمن تحول النحت من الحفر والنقش الى الانشاء والارساء في الهواء الطلق ضمن فنّ يعتمد على البيئة والمحيط والعاور والمثير والراهن اللا متوقع واللا مكتمل. وفي هذا السياق نتساءل كيف وظف اللا مكتمل في الفنّ وكيف لعبت عناصر الطبيعة دورا هاما في التأسيس لمفهوم اللا مكتمل في النحت البيئي المعاصر؟

وإذا كانت تقنيات الفنّ نحو اللا مكتمل والمفاجئ والزائل اذن كيف تمّ القبض على الزمن الهارب؟ وكيف حدّدت التحوّلات البيئية والأنظمة الزمكانية مسار العملية الابداعية؟

1. جمالية اللا مكتمل في النحت البيئي المعاصر

إنّ "اللامكتمل" لم يعد نتيجة إقصاء أو حادث عرضي، ولم يعد ذلك (التقص في المهارة) بل أضحي مطمحا لثلة من فنّاني القرن العشرين، فانقلبت عندهم المعايير لتبني على انقاضها قيم جديدة مغايرة تعكس رؤية الإنسان في ظرفية زمكانية مغايرة أيضا، على غرار فنّاني الأرض الذين اتخذوا من الجبال والأراضي والغابات والبحار والشواطئ فضاءات جديدة لتجاربهم وممارساتهم الفنية حيث استدعت إعادة النظر في موقف الإنسان من بيئته ومحيطه. لقد أصبح مجال التجربة هنا مفتوحا على اللا متوقع واللا منتظر يستنهض فيه الفنان الإمكانيات الفيزيائية والطبيعية للمكان لتأخذ منه منحى تشكيلي ديناميكي تنصهر فيه التجربة الإبداعية التشكيلية مع الطبيعة داخل فضاء مفتوح على الخلمات والمواد (أعشاب مياه...) يحولها بدراسة إلى عمل فني نحتي أو مجسم أو تنصبيه. أصبحت هذه الخلمات هاجسا فنيا دون استخدام إمكانيات ضخمة أو مواد نبيلة لإنجاز العمل الفني فهي تمثل رؤية جديدة جمالية فلسفية تشمل الإنسان والطبيعة. ومن هنا لا بدّ إلى الإشارة إلى دور المكان في هذه العملية الإبداعية باعتباره فضاء مفتوحا على مفاهيم المخاطرة واللا مكتمل.

ارتبطت هذه المفاهيم بخصوصيات التجربة وسلطة المكان (الغابة، الشواطئ، الجبال والأنهار...) كما يؤثر الزمان والعوامل الطبيعية وطبيعة المواد الموظفة في صيرورة العمل الفني والعملية الابداعية (أبو رزيق

محمد، 2003، ص 173): "فالتّبيعة والإنسان مصدران مهمّان لمخيّلة الفنّان منها يستقي جل مواضعه 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 الذاكرة البشريّة."

إنّ الفنّان يحاول أن يجعل من العالم المفتوح بمثابة الحقل البصري في تمثيله الوجود الملموس يعكس أسلوبه الفني الذي يتضمّن قيم تشكيكية سيطرت عليها خصوصيّة الموادّ المستعملة ومميّزات المكان. يقول محمود أمّز في هذا السّياق (أمّز محمود، 1996، ص 489): "أنّ العمل الفنيّ بات تساؤلاً ذا إبعاد فكريّة ونفسية جديدة على علاقة بالتّجربة المباشرة."

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

وهذا ما تميّزت به أعمال الفنّ البيئيّ التي أصبحت لا تقدّم بشكل نهائيّ وأصبح بإمكان المشاهد أن يفتح على مساحات التّأويل، ولم تعد مهمّته تقتصر على التّنقل حول العمل الفنيّ لرؤيته من زوايا مختلفة وهو مكتمل. يقول "كلود لوران" في هذا السّياق (لورين كلود، 1984، ص 102): "ظلت لقرون مقياس الاكتمال الصّحيح للعمل الفنيّ هي الوحدة الانتظام التناغم الاحكام القصديّة والتوازن"، فالسؤال هنا يمكن اعتبار نقيض الاكتمال قيمة فنيّة مع أنّ الكلاسيكيّة كانت تعتبر أنّ العمل الذي ينتهي بالاكتمال هو عمل سلبى باعتباره (لورين كلود، 1984، ص 102) "التّباين، الانتظام، التّعرج، الاحتمال، العرض، اللاتوازن، التّجزؤ والعفويّة". فلاحظ هنا أنّ مصطلح اللاّ منتهي متّصل بمصطلح اللاّ مكتمل في حين أنّ اللاّ مكتمل هو أشمل من اللاّ منتهي لأنّ العمل اللاّ مكتمل يسمح للمتلقي بقراءته عديد المرّات وقراءته تتجدّد من مشاهد إلى آخر وزمن لآخر، وبالتالي 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 التي تجتمع في سياق تطوّري تفتح لإمكانيّات التّغيير والتّحوّل للعناصر التي يقترحها مكان العرض أو بالأحرى إمكانيّات التّجليّ اللامحدودة التي تكونها عناصر الطّبيعة. حيث تفترض تشكّلاتها اللامحدودة التأسيس لمفهوم اللاّ مكتمل من خلال الصّنع الجماليّة والتّشكيكية التي تتحوّل إليها المنحوتة البيئيّة بصفة متواترة. وفي هذا السّياق يتمّ توثيق

التحولات اللاّ منتهية للمنحوتات في شكل صور فوتوغرافية أو تسجيلات فيديو والتي تتمثل في سياق بحثنا كمسار للوضعيات اللاّ محدودة التي تعيشها المنحوتات في زمن هارب.

2. القبض على الزمن الهارب من خلال الأعمال الفنية الزائلة

في الفنّ المعاصر أنتج بعض الفنّانين أعمالاً تتغيّر بمرور الوقت. ولتجربة ذلك بشكل كامل يجب على المتفرّج أن يعود في وقت لاحق ليعرف ما التّغير الذي حدث، لأنّ الأمر يمكن التنبؤ به. يتحوّل العمل الفنّي إلى شكل جديد تماماً وربما بموادّ مختلفة، كدليل على التّغيرات التي حدثت. وبالرّغم من أنّ هذا النوع من الأعمال الفنّية سريع الزوال، ولا يتبقى منه سوى مجموعة من الصّور الفوتوغرافية، أو مشاهد في ذاكرة الجمهور، إلّا أنّ هذه الأعمال بتغيّراتها الفيزيائية تشرح الكثير عن مفهوم التّغير عبر الزمن.

حيث يعتبر الزمن هو الفضاء الهيكل الحافظ للعمل الفنّي بكونه حاملاً للتواصل البصري بين الجمهور والإبداع التشكيلي خصوصاً وأنّه يكشف عن العلاقة بين الفضاء التشكيلي من ناحية وبين الجمهور والنّظم التشكيليّة من ناحية أخرى. ومن هنا نتبيّن قدرة الفنّان المعاصر الذي خلق لنفسه أفقاً إبداعيةً أرحب حيث قاده الهوس بالتّجديد في إنتاجيّة الأثر إلى التّمعّن في الفعل وفي المادّة لينتج فنّاً هو وليد عصره، وذلك عبر استغلال عامل الزمن الذي أصبح مكوناً من مكونات الأثر الفنّي وتطوّره، كما يدخل في دائرة الأعمال الزائلة حيث ينتهي بانتهاء العرض ولا شيء يتمّ الاحتفاظ به سوى الصّور الفوتوغرافية والتّسجيلات الفيديو التوثيقية لمسار العملية الإبداعية.

تحدثنا لقرون عن أعمال فنية 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 ليدعوا مباشرة في الطبيعة. وفي هذا السّياق يعتبر فنّ "نيلس أيدو"¹ (Nils Ido) فنّاً تطوّرياً رغم قصر اللّحظات التي تحدّده ورغم سرعة انتهائه .

يعتمد الفنّان في أعماله على الخيال والعاطفة القويّة بإضافة إلى خبرته الشّخصيّة والخطوات التي ينبغي لكلّ فنّان إتباعها لإنجاز عمله، فهو يعتمد على الأفكار الفنّية التي شهدتها القرن التّاسع عشر حول الأرض والاهتمام المتزايد بالطّبيعة.

¹ نيلس أيدو (Nils Ido) (من مواليد 1937) هو فنّان 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 الفنّان إلى تقديم رؤية تكافلية حيث تكون الطّبيعة كهيئة بمثابة خلفية حاضرة في كل مكان (مواد طّبيعية، مثل العصي، والبلاط، والفروع، لإنشاء تركيبات خاصة بالموقع). من خلال الكشف عن التنوع في بيئة محدّدة، فإنّه يقيم روابط بين التاريخ البشري والتاريخ الطّبيعي، وبين الطّبيعة والإنسانية التي كانت موجودة دائماً.

يعمل الفنّان في الهواء الطلق باستخدام الموادّ الموجودة محلياً، على الرّغم من أنّه أنتج أحياناً أعمالاً معينة داخل المباني أو المتاحف أو المعارض. كما يستخدم موادّ أو أشياء طبيعيّة بشكل حصري تقريباً مثل الثلج والجليد وأوراق الشّجر والحصى والزّهور وما إلى ذلك لأعماله سريعة الزوال ولا يستخدم بشكل عامّ أدوات أخرى غير يديه وأسنانه.

وفي بعض الأحيان استخدم الآلات الثقيلة أو الخفيفة لإنتاج أعمال واسعة النطاق بمساعدة بعض البنائين 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 موسماً واحداً فقط والمنحوتات من الرمال على شاطئ يختفي في أول مدّ أو إنشاءات جريّة أو معدنيّة لا تخضع إلّا لـ "أنثروبيا طبيعة" (Entropie naturelle). وفي هذا السياق يقول الفنان: "حتى لو عملت بالتوازي مع الطّبيعة، ولم أَدْخُل إلّا بأقصى درجات العناية، يبقى تناقضٌ داخليٌّ أساسي. إنّ تناقضٌ يكمن وراء كلّ عملي، وهو بحدّ ذاته لا يستطيع الفرار من حتميّة وجودنا. إنّهُ يضرّ بكلّ ما يلمسه: عذريّة الطّبيعة... لإدراك ما هو ممكنٌ وكامنٌ في الطّبيعة، لإدراك ما لم يكن موجوداً قطّ، تصبح اليوتوبيا حقيقةً. تكفي حياة ثانية. لقد وقع الحدث. لم أفعل سوى أن أحييته وجعلته مرئياً." ² (انظر الصورة عدد 1)



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 "بالطريقة القديمة" باستخدام المسامير والوصلات والمسامير الخشبية. إنّ هذا التجميع التقليدي والمتين والجمالي، فضلاً عن استخدام الأنواع المحليّة ذات الهوية القوية، يعزّز الارتباط بالمنطقة. تمّ افتتاح طوف الخريف يوم السبت 10 نوفمبر 2012 وتحركت الطوافة حول شبه الجزيرة بأكملها، والتقطت الضوء وعكسته مرّة أخرى على سفوح التلال. استمر هذا التمثال المؤقت والمتحرك لبعض الوقت في رحلة عابرة تحت أضواء أخرى، من زوايا أخرى، في مواجهة قطع جديدة من المناظر الطبيعية التي 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، التي تميّزت بتاريخ الاتجاهات التصويريّة في القرن التاسع عشر. والقرن العشرين. وبالتالي يعرض نفسه لقراءة جديدة، ولمظهر جديد: الطوافة المصنوعة من الخشب والماء، ورقة تنعكس على النهر عند سفح أطلال الجرائيت وتذكرنا بالتلال شديدة الانحدار للمناظر الطبيعيّة المحيطة. ومن ثمّ، فإنّ النظرة الثابتة 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 النظرة الجديدة والطبيعة الموضوعيّة للتصوير 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 إنّ كل شيء موجود في الطبيعة، وأن الإنسان لم يخترع شيئاً في علم الجمال. لا

³ يُلقب الفنان البرازيلي فرانز كرايسبيرج (1921-2017) بـ "أب الايكولوجيا" (le "père de l'écologie") بسبب أعماله النشطة والتزامه بمكافحة تدمير الغابات. في بعض الأحيان يتم تصويرها على أنها صرخة إنذار في مواجهة نهب الموارد الطبيعية، وغالباً 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.

ينبغي أن يشار إليه باعتباره نحاً أو فناً؛ كان ناشطاً في الدفاع عن الطبيعة، وبالطبع عن الهنود. إن وعيه بالقضايا البيئية يجعله رائداً لحركة فنية معاصرة تحدم 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 ملتزماً بشكل كامل بالدفاع عن غابات الأمازون أولاً، بفضل التصوير الفوتوغرافي، أصبح مراسلاً وبدأ في تصوير الدمار والحرائق ومشعلي الحرائق.... وهكذا يصبح كرايتشبيرج عدواً لكل هؤلاء الناس. (انظر الصورة عدد2)

يستعيد الفنان الزمن الهارب من خلال استعادة الأشجار المحترقة من غابات الأمازون لينحها 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 زمناً هارباً.



فرانس كراجكبيرج، الثورة الثالثة، 1994، خشب محروق وأصباغ طبيعية، 248 × 134 × 132 سم
<https://www.artistikrezo.com/art/frans-krajcberg-un-artiste-engage-au-service-de-la-nature.html>

كشف لنا البحث أن الصورة الفوتوغرافية عند فنان الأرض هي بمثابة المرجع فيقول "جيل تيرقان" (جيل تيرقان، 1993، ص 223) (Gilles Tiberghien): "إذا ما رأينا وفهمنا الشكل الذي أرادت الصورة الفضائية الواقعة أمام أعيننا فإنه تبقى أشياء أكثر تجريدية؛ فإنه 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 دائماً بين شيء ما في الداخل أو في الخارج، إننا نحتفظ دائماً بالصورة الفوتوغرافية في أذهاننا وكأنها أشياء مصغرة.

3. دور الأنظمة الزمكانية في تحديد مسار العملية الإبداعية

1.3. أهمية المكان في احتضان الفعل الانشائي

شغل المكان مساحة واسعة فينتاجات الفنانين المعاصرين وقد وجدوا فيه ما يحتضن الذاكرة والرؤى، وما يوفر لهم في نفس الوقت مفردات بصرية ذات إمكانات تعبيرية وجمالية تسهم في إنشاء أعمال فنية لها مذاقها ونكهتها الخاصة ولم ينحصر تناول المكان واستحضاره على الأعمال الأدبية أو المسرح أو السينما، بل تجسّد كذلك في الفنون التشكيلية من خلال تمثيله في الأعمال التصويرية على امتداد التيارات الفنية المختلفة، ليمتظهر في الفن المعاصر بأسلوب جديد من خلال استغلال حيثياته لإنشاء أعمال فنية تتصل مباشرة به وذلك من خلال "فنّ هنا" أو "فنّ المكان" أو "فنّ الموقع" (In Situ)، حيث جعل الفنان من الفضاء الخارجي مكان العمل ذاته، وبرزت اتجاهات فنية معاصرة جعلت من الموقع فضاء يحتضن الفعل الإنشائي ذاته وهو عمل فني يتم إنشاؤه ليكون موجوداً في مكان معين وعادة ما يأخذ الفنان الموقع في الحسبان أثناء تخطيط العمل الفني وإنجازه.

وقد شملت هذه التسمية بعض التجارب الفنية المعاصرة على غرار فنّ هنا الذي يفيد أنّ "العمل الفني الثابت الذي لا يمكن نقله وهو مرتبط بمكان إنشائه وينتمي إلى الفنّ المعاصر".⁴

يقول "كارل آندي" (Carl Andy) (جيل تيرقان، 1993، ص 87) في هذا السياق: "المكان هو جزء من المحيط تمّت معالجته لجعل هذا الأخير أكثر وضوحاً. كلّ شيء هو المحيط ولكن المكان هو بصفة خاصة في علاقة مع المكان نفسه ومع خصوصية المحيط ومع خصوصية العمل الفني". فنّ هنا إذاً سواء كان في المساحات الخضراء أو المساحات العمومية أو في أي مكان هو محاولة إيجاد علاقة تماهي وانصهار بين الفنّ (المشروع الفني) وبين المكان. هذا التماهي هو حدث إيجابي بحيث قد يربط الفنّ بالعالم الحقيقي الواقعي، لكن هذا المعطى قد يتغيّر ولا يصبح ثابتاً من خلال المنحوتات الزائلة التي لا تقيم علاقة زمنية طويلة مع المكان الذي يحويها.

لقد أصبح المكان جزءاً من العمل الفني عينه وبات عنصراً تشكلياً حيث غادر الأثر الفني اللوحة والمتحف وولج الفضاء الخارجي. وغير "فنّ هنا" مفاهيم العرض إذ لم يعد الفنان يشكّل منحوتات في

⁴ «Euvre 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 مكوناته (فن الأرض: تراب، أحجار، صخور، أشجار، نباتات، أنهار، بحار...) كما ابتكر الفنان المعاصر ما سموه بالتنصيات والتي تخلت عن السند المعين لجعل المنحوتة على الأرض، وأصبحت التنصيبية وليدة مكان العرض، تتخذ أبعاداً متغيرة حسب خصوصياته ومكوناته. هذا الآخر أصبح في خدمة المتفرج لإقامة علاقة مع العمل الفني نفسه. ولم يعد الفنان يختار خاماته النبيلة لنحتها أو ليصنع منها أعماله الفنية بل صار يلتقط خاماته وعناصر عمله من المكان وما تنتثر فيه من مخلفات وبقايا متلاشيات... وعلى الفنان هنا أن يقتنص لحظة الفعل الإنشائي وتوثيقه من خلال الصور الفوتوغرافية والفيديو.

2.3 الزمن وسيط لإنشائية تشكيلة مفتوحة

إنّ التّحت المعاصر ليس مجالاً لاكتشاف موادّ جديدة فحسب وإنما مجال اكتشاف أفعال إنشائية كانت في العهد الكلاسيكي مخفية عن الأنظار. إذن يطرح الفنّ المعاصر مسألة الإنشائية التي تقوم على معالجة تشكيلة مفتوحة تتغير بموجبها وظيفة الفنّان الذي أصبح ("Pierre Francastel" بير فرونكستال، 1956، ص 216) "مخترع المادة التي يحتاجها لتعايره" فبمجرد اختياره لمادّة العمل الفني يصبح الاختيار فعلاً إنشائياً إضافة إلى عدّة مفاهيم فكرية تبناها العملية الإبداعية مادّة وتشكيلاً في علاقتها بالزمان والمكان والفنان كما هو الحال مع "نيل ايدو" فلتماثل للتجارب الفنية للفنان يعتقد في البداية أنّه ينجز فناً تقريباً من لا شيء وأنه يعمل "أي شيء" (N'importe quoi) "غير أنّ المتفحص في فحوى هذه التجارب يدرك أنّ الفنّان ينجز أي شيء لكنّه واع بما ينجزه ويدرك أنّ التجربة التي ينجزها في ظاهرها مبتذلة ولكنها تكون في باطنها تحمل تصور مفاهيمي يقوم على التأمل والاستنتاج لمضامين فكرية التي ينطوي عليها الفعل الفني. إنّها أيضاً مفاهيم جوهرية تكشف عن العلاقة الوطيدة بين الفن والحياة، الزمن، الزمنية، السيورة، الحركة، الاستقلالية، التفاعل، التطور البيولوجي، الصيرورة، المؤقت، الحضور، التلاشي، التفكك، العدم، اللا مكمّل واللا منتظم... إنّ تجربة الفنّان تقيم العملية الإبداعية المعاصرة على أنّها إنشائية جديدة لا يعلم إلى أين تسير هذه العملية فهو يجرب وينتظر ويعدّل ويراقب... فقد تخلّى الفنّان عن انزوائه داخل ورشته ليقدم العملية الفنية في طور الإنشاء وبذلك يتداخل زمن الإنشاء بزمن العرض: زمن حقيقي يترجم فناً جديداً لا يتطلب جهداً بل يتطلب مبدأً فكرياً كما يبحث عن الغريب والمثير ولم يكن همّه سوى البحث عن إمكانيات إنشائية جديدة لإنتاج الفنّ.

يرتبط الزمن والحركة في الفنّ ارتباطاً وثيقاً، الزمن يعني الوقت والتغيير والحركة. والحركة تعني مرور الوقت سواء كان فعلياً أو وهمياً، لذلك يعتبر الزمن والحركة عناصر أساسية في الفنّ بالرغم من أنّنا قد لا نكون على علم بهما.

قد يشمل العمل الفني الحركة الفعلية، أو أنه يتضمن وهم الحركة. العمل الفني الذي يشمل حركة يسمّى عملاً فنياً حركياً، ويمكن أن يتحرك بعدة طرق، سواء خصائصه الطبيعية أو التأثيرات الخارجية، مثل تيارات الهواء، وقد يكون مدفوعاً ميكانيكياً أو تقنياً، وقد يشمل العمل الفني الفنان الذي يحركه. يريد الفنان إدخال فاعلية الحياة في فضاء العرض بأساليب تتناسب للتشكيل عن الخروج من سطح اللوحة عبر صفة الملمسي وصولاً إلى تأنيث عمل فني يتخطى فكرة اللوحة المعلقة على الجدار ليتحول العمل الفني إلى حضور حقيقي يستولي على أبعاد جديدة للمكان والزمان، وهذا ما يعبر عن المكانة القيمة التي يحظى بها الزمان خاصة وأن (ميشال هيزار، ميشال ليلاش، Michael Lailach ; Michael Heizer 2007، ص 56) "العمل الفني لا يتطلب مكاناً، المكان أيضاً هو عمل فني".

في الفنّ المعاصر أنتج بعض الفنانين أعمالاً فنية تتغير بمرور الوقت. ولتجربة ذلك بشكل كامل يجب على المتفرّج أن يعود في وقت لاحق ليعرف ما التغير الذي حدث، لأنّ الأمر يمكن التنبؤ به. يتحوّل العمل الفني إلى شكل جديد تماماً وربما بمواد مختلفة، كدليل على التغيرات التي حدثت. وبالرغم من أنّ هذا النوع من الأعمال الفنية سريع الزوال، ولا يتبقى منه سوى مجموعة من الصور الفوتوغرافية، أو مشاهد في ذاكرة الجمهور، إلّا أنّ هذه الأعمال بتغييراتها الفيزيائية تشرح الكثير عن مفهوم التغير عبر الزمن. حيث يعتبر الزمن هو الفضاء الهيكل الحافظ للعمل الفني بكونه حاملاً للتواصل البصري بين الجمهور والإبداع التشكيلي خصوصاً وأنه يكشف عن العلاقة بين الفضاء التشكيلي من ناحية وبين الجمهور والنظم التشكيلية من ناحية أخرى.

إنّ الزمن هو محرك انشائي فاعل للمنحوتة المنجزة في البيئة كما لا يمكن تبينه مادياً وملبسياً ولكن عبر حضور تأثيره في الذهن من خلال حضوره المختلف في الفعل التشكيلي. وفي مسار هذا الفعل تبيّن أنّ للمنحوتة نقطة انطلاق ونقطة وصول. رغم أنّه لا يمكن التحديد المادي للزمن إلّا أنّ الممارسة المادية الإبداعية لها تأثير على الإحساس بالزمن حيث إنّها تجعل المستقبل في حالة حلم ونشوة لا تقاس بالزمن الفيزيائي. كما أنّ الزمن الإنشائي يتحوّل إلى مقياس حيث أنّ مراحل تطوّر المنحوتة تعطي إحساساً بزمنية الممارسة بالرغم من مرور لحظات، أيام، أسابيع، شهور أو حتى سنوات.

تتمثّل فاعلية الزمن الإبداعي في مدى تمكّن الأزمان التجريبية من تحقيق التوازن بين الحضور المادي والإشكالية في علاقتها بالفضاء البيئي. فالزمن مرتبط بمحتوى الممارسة وبمضمونها الداخلي والبحث عن علاقته بالعمل الفني اللاّ منتهى، فكل ممارسة تشكيلية ارتباط خصوصي بأزمان الفعل ويمكن إيجاد رابط مشترك يتبلور في أعمال الفنانين. ترتبط الطبيعة الشكلية واللونية بنشوة المشاهد إثر تأمله المتداخل مع شعور بانقضاء زمن المشاهدة اللاّ منتهية. فلا أتفق مع "جاك فول" (Jack Fol) (جاك فول، ص

(33) في قوله "أن العمل الفني غير مرتبط بلحظة الإنشاء والعرض"، فالعمل الفني زماني في القيمة والإنجاز على غرار المنحوتات البيئية فلحظات العرض تصبح جزءاً غير منفصل عنها. كما يمكن متابعة حركة الزمن وتفاعله الإنشائي من خلال التوقع في المسار المنقسم إلى ثلاثة فترات زمنية (الماضي، الحاضر والمستقبل). وعبر هذه الفترات يمتدّ الفعل وينشأ ثم يعود إلى مرحلة البدء ليعاود النشوء ويتجلى في صيغة جديدة. وكذلك هو الأمر مع أعمال "نيلس ايدو" التي تبني تشابكاً علائقياً لا محدوداً في الروابط الزمنية والمكانية المتضمنة، هذه الأزمان تنقسم إلى أزمان الفعل وأزمان المشاهدة. (زمن الفعل ينقسم إلى أزمان ثانوية نسبة إلى إعادة توظيف أعمال فنية سابقة على سبيل المثال، وزمن المشاهدة كونه زمناً خصوصياً في تقبل الفعل النحتي المتطور الممتد في المكان. يصبح زمن ممارسة البحث عن تشكّل المنحوتة زمناً حاضراً بعد أن كان مستقبلاً، في حين يبقى زمن العرض والمشاهدة متواصلاً في الحاضر والمستقبل. دلالات تضمين الزمن في بنية المنحوتة يختلف تشكّلاتها يعطي بعداً تأملياً للعمل الغير منتهي، والقابل للتجدد والتطور وذلك عبر ترابطه مع ذاكرة المتلقي. ومع مرور الزمن تتضح الفكرة أنّ زمن العمل الفني هو زمن حركي ومنفتح على زمن التلقي الغير محدود.

كشف لنا البحث من خلال المنحوتات البيئية عن اختلاف تجلياتها المادية والفيزيائية والبيولوجية بين الاستسلام والخصوص للزمن. حيث تساهم ثنائية المكان والزمان في منح المنحوتات البيئية الطابع التجريبي والحسي حيث يكون السياق التطوري للنحت بمثابة لحظات زمكانية تتفاعل فيها الجوانب الحسية والعقلية للمتلقى وفي هذا السياق، يمثل الزمكان مؤسساً لفضاء النحت التشكيلي ليشحنه بالمعاني التي تساهم في صياغة سياق تطوري ويؤسس لأزمان مختلفة لكنه يؤسس أيضاً لزمن حسي مميز يخص المتلقي وإدراكاته الذاتية وتصوّراته وقد وصفه "باشلار" (غاستون باشلار، 1982، ص 46) "بزمن الأنا" وهو ما يفسّر ما نشعر به في مراوحة بين الوعي واللاوعي في حين زماني محدود لكنه يفتح على عدة مفاهيم "فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة أكبر من سرعة العالم، الأمر الذي يجعلنا نشعر بأنّ الزمن يمرّ بسرعة، وأنّ الحياة تضحك لنا وأننا نشعر بالغبطة، وتارة تنعكس الآية فيبدو زمن الأنا متأخراً عن زمن العالم، عندئذ يتأبد الزمن ويتخلّد فنحن ضائعون".

نستخلص القول ان لكلّ مشاهد تصوّراته الذاتية الخاصة التي تحدّد علاقته بمكان وزمان العمل الفني ولعلّ ذلك ما يعكس خصوصية تجربة التلقي فزمكانية الفضاء تساهم في إنتاج تفاعلاته الحسية وكذلك صياغة أفكاره واستنتاجاته وبحته على فكّ الغموض والتحليل والتفسير حيث يمثل هذا النشاط الذهني أهمّ تجليات الموضوع الجمالي.

خاتمة:

إذا ما انطلقنا من مبدأ الإقرار بأن ميلاد أيّ نحت بيئي له طابعه الانشائي لا يمكن أن يخرج عن دائرة البحث عن صيغ توافقية تؤلف بين الجانب المادّي والجانب التعبيري للعملية الإبداعية، فإنّ هذه الوضعية تجعلنا نغامر لاكتشاف منحى مغاير من الممارسات التشكيلية التي تسعى الى إيجاد بديل للمكتسبات القديمة بما يحقق السيطرة على مسار تشكيلي يقف عند نشأة الابداع ومختلف الأزمنة الهاربة التي يمرّ بها والموادّ التي يتشكل بها. إنّ الامر يجعلنا أمام رهانات منتظرة نتعلّق بالانسياق وراء مسار جمالي وتعبيري ضمن عالم تشكيلي بديل يستجيب للتحوّلات الطّبيعية فلا وجود لقوالب جاهزة أو معايير ثابتة بل كل شيء يبقى تحت طائلة المساءلة من أجل الاستقرار عند مسار يؤسس لحدث فنيّ بكلّ ما يحمله من معاني اللاّ مكتمل و اللاّ متوقع والزّائل. فقد تلعب في هذا الجانب تقنية الفيديو والصّور الفوتوغرافية دور الوسيط الذي يؤمّن القبض على الزّمن الهارب، وهذا ما يستجدي البحث عن جسور عبور لإخراج العملية الإبداعية 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.
- أمهر، 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). المعايضة الجمالية: اكتشاف ال 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.)

- 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/>

موسيقى الآلة المغربية ذات الأصول الأندلسية
بين سِنْدِيَانِ الوسائط الميديولوجية والتفاعلات الثقافية

Moroccan Al-Āla music of Andalusian origin

between the foundations of mediological media and cultural interactions.

أنور الجعّم، 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 نوعية نشر التراث الموسيقي وأصبح تقييم الأثر مرتبط بعدد المشاهدات على اليوتيوب أو على المنصات الاجتماعية على غرار الفيسبوك والانستغرام. فأثّرت كل هذه العوامل في نوعية استيعاب الموروث الثقافي فكان لا بد أن يهتم الفاعلون في المجال الموسيقي 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 إمكانيات للحفاظ عليه، مع طرح ما ينتج الوسيط من تفاعل ثقافي في المجتمعات عبر آليات التبني والامتزاج. مع إبراز أهمية الوسيط في عملية التثاقف والحفاظ على المورث الغير المادي مع تقديم بعض الأمثلة الحديثة كالمواقع الالكترونية التي عززت نشر وتوثيق وحماية طرب الآلة المغربي.

الكلمات المفتاحية: الوسيط الميديولوجي/ التفاعل الثقافي/ موسيقى الآلة المغربية/ 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

1. مقدمة:

تعد الموسيقى التقليدية ذات الأصول الأندلسية من أهم ما ورثته المملكة المغربية من شبه الجزيرة الإيبيرية، وعبر عقود حاول أصيلي الأندلس من عرب ومسلمين ويهود الحفاظ عليها وبثها في دول اللجوء بعد سقوط غرناطة سنة 1492 م وطرد المورسكيين نهائياً 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 بث ثقافتهم وموروثهم المادي والغير المادي. فقد اندمجوا مع الثقافات المحلية رغم العوامل السياسية والاجتماعية. فتم الحفاظ على هذا الرصيد من قبل الموسيقيين والمولعين به على كره من الصعوبات المتراكمة عبر عملية التلقين الشفوي المشوب في بعض الأحيان من هنات الذاكرة الجماعية. "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 الماية، وقدام الجديد" (المتوي، 2018، 13).

ورث المغرب هذا الرصيد وتفاعل معه وتبنّاه ولقّب بالطرب أو الآلة رغم وجود مصطلح الموسيقى الأندلسية الذي كان أداة لطمس دور المغاربة في الإبداع الموسيقي والجمالي، إذ يقول ادريس بن جلون التومي في هذا الصدد: "أما تسميتها بالموسيقى الأندلسية فلم نعرفها إلا في عهد الاستعمار الذي أطلق عليها هذا الاسم تشويها لعروبتنا وتنقيصاً من قدراتنا العلمية والفنية. والواقع أنها كانت تسمى عندنا بالطرب أو الآلة تمييزاً لها عن موسيقى السماع المستعملة بالأصوات دون الآلات والتي لا تزال معروفة بهذا الاسم إلى الآن" (بن جلون التومي، 1981، 1-2). جابه طرب الآلة صعوبات جمة للحفاظ على الجمالية التقليدية تمثلت في العوامل السياسية والاقتصادية، أما في عصر العولمة والوسائط التكنولوجية 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 جمعية تطوان أسير للموسيقى الأندلسية) في مدوناته على منصة الفايبوك (منتدى هواة الموسيقى الأندلسية المغربية) بأن بعض موسيقى الآلة يميلون تبني المقومات الجمالية للمقام الشرقي في استخبارات الآلة المغربية، وكل هذا التأثير حصل عبر قنوات التواصل كالوسائط الميديولوجية، فكيف تم الحفاظ على هذا الموروث سابقاً وكيف تأقلم في سيرورته التاريخية في المغرب؟ وما هي الطرق التي توخوها المنشغلين في الميدان الموسيقي وحتى السياسي في نشره وتجنّب ضياعه أو نسيانه في عصر العولمة والذكاء الاصطناعي؟ إن الحفاظ على الموروث التقليدي هو إحياء لما قدّمه السلفيين أو "الأموات" (الذين فنّوا) من مخزون حضاري وفكري، "فالإنسان هو الحي الوحيد الذي يسكنه الأموات، وكلما كان أكثر تحضراً

كلّما حمل المزيد منه في عقله" (دوبريه، 1996، 162)، إذ كانت الموسيقى تُلقَن شفويّاً عبر الغناء والكلمات، وعند بداية الكتابة أصبح الموروث مُجْتَازاً للمكان والزمان، "فالكتابة، التي تجعل الكلام قادراً 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 تحولاً باهراً بانتقال الإنسان من طور تقليديّ في تحويل المعارف والأفكار إلى مادّة متاحة لعدد محدودٍ ومحظوظٍ من الناس، إلى طورٍ ثوريٍّ ... تمثّل في تحوّل المعرفة إلى مكسب سهل وميسورٍ يمكن أن يصل إلى مدى أوسع، حتى قيل إنّ المعارف مطروحة على قارعة الطريق وما الناس إلّا أن يتلقّفوها" (الزوارى، 2024، 37) فالوسيط هو الذي يحيي التراث ويقدمه للأجيال اللاحقة، ويساهم كذلك في عمليّات الثقاف 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 وأخيراً تقديم بعض الوسائط المساهمة في الحفاظ على طرب الآلة المغربي.

2. المنظومات الميديولوجية:

تعتبر الميديولوجيا التخصص الذي يعالج الوظائف الاجتماعية العليا في علاقتها بالبنى 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 تقنية-ثقافية. كذلك يجب أن نتصل دراستها دائماً بالتاريخ العام للثقافات والحضارات الذي يشمل تاريخ التقنيات الذي يتعلّق به التاريخ العام جزئياً" (دوبريه، 1996، 15)؛ فحسب هذه المقولة نتبين أن الموروث الثقافي بصفة عامّة متّصل بمنظومة الاختراعات والوسائل التي ومن خلالها يمكن بثّه وممارسته وتلقين مقوماته الجماليّة. وبعض هذه المنظومات في ظاهرها (التي سنذكرها لاحقاً) ليس لها رابط مباشر بالموسيقى ولكنها ساهمت وأثّرت في تواصل وتغيّر الموروث عبر سيرورته التاريخية.

2.1. أنواع المنظومات الميديولوجية:

بالرجوع إلى التاريخ الصناعي سنكتشف أن العديد من الاختراعات (التي ليست لها علاقة مباشرة بالموسيقى) قد أثّرت فيها إمّا بشكل مباشر أو غير مباشر، وتمثّل هذه الابتكارات في وسائل النقل إذ ساهمت في تسريع عمليّة الثقاف بين المجتمعات بشكل ملهوس وحاسماً ثقافة وتفاعلاً. يختلف عصر العربات المجرورة بالدواب عن عصر الدراجات ثمّ السيّارات الميكانيكيّة، وهذا التغيّر ظاهر في الزمن إذ قامت القاطرات والقطارات والشاحنات فالطائرات في تقليص زمن السفر بين

المدن والأهم فالسفرة التي كانت تستغرق أياما وحتى أشهر تقلصت إلى بضع ساعات أو حتى أقل من ساعة زمنية وبذلك تغير سلوك الانسان في تنقله وتغيرت طموحاته وأهدافه. وهذه الوسائل المتطورة للنقل كانت فاعلا أساسيا في تنمية الشركات العابرة للقارات إذ من خلال البواخر والسفن المتطورة والطائرات التجارية أمكن نشر العديد من السلع في وقت وجيز ومن ثمة تطورت إيراداتها المالية وأصبحت الشركات تتعامل بسرعة ونجاعة (إذا جاز التعبير) وعجلة واستعجالاً.

وسائل النقل:

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

إن المتفحص لكل هذه الوسائل يلاحظ أن الانسان كان ولا يزال هاجسه سرعة التنقل والانتقال بضائع وبشر، وهذه السرعة هي العامل الذي يفسر تسارع المخترعات خاصة منذ أواسط القرن التاسع عشر إذ تنتقل المعرفة وحاجيات الناس عبر وسائل النقل التي تقرب المسافات وبالتالي التفاعل التعارفي والتجاري والمعرفي بين الحضارات والثقافات. وكل هذه الاختراعات أثرت بشكل مباشر وفعال على الإنجازات والابتكارات الموسيقية من آلات موسيقية ومدونات وذلك عبر:

الوسائط الفكرية:

- المخطوطات.
- الكتب.
- الطباعة.

الوسائط الاتصالية:

- الخطوط السلوكية 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 يتطلب بحثاً عديدة تدرس كل وسيط على حدة مع ما قدّمه من إمكانيات تواصلية وإبداعية، وفي ورقتنا هذه لا يمكننا ذكر كل الجوانب والرؤى الفكرية بل سنشير إليها وإلى ما آلت عليه إن أمكن. فمثلاً 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 للذة المسموع بنغمات الطبع" لمحمد البرعصامي (البوعصامي، 1995) و"أغاني السقا ومغاني الموسيقى أو الارتقاء إلى علوم الموسيقى" 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 المادية والشكلية والحفاظة عليه من العوامل الطبيعية كالرطوبة والحشرات والحرارة وغيرها وفي 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 والملازم وترتيب وتركيب الصفحات والتسطير والتجليد والزخرفة وكيفية تحقيقه. وإذا ما نظرنا في جل الوسائط ومردوديتها اجتماعياً فإننا سنلاحظ تأثيرها المباشر في نوعية التفاعل الثقافي.

3. التفاعل الثقافي:

إنّ الرّصيد الموسيقي للنوبات المغاربية 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 الثقافي لهذا الرّصيد، فهو عربي أندلسي ومغاربي. وقد عَنّ أمين الشعشوع كتابه بـ "الموسيقى الأندلسيّة-العربيّة الآلة"، وبذلك يوضح ترابط عدّة ثقافات بتكوين خصوصيّة أو هويّة موسيقي "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 وصقلية ودينية غريغورية" (الشعشوع، 2016، 12).
- ونظيف إلى كل هذه المدارس الثقافة الموسيقية المحلية المغاربية الحاضرة لهذا الموروث.
- وتبعاً لذلك تخض هذا الرصيد الموسيقي في إطار التعدد الثقافي الناشئ عبر "حركة الحياة اليومية المتصلة بالفنون والأدب راجعة إلى تنقل الأشخاص من أمكنة إلى أمكنة أخرى لا بهدف الثقافة لكن بهدف المعاملات الاجتماعية والاقتصادية والتجارية والفنية" (بشة، 2013، 43).

3.1. التعدد الثقافي:

يحيلنا التعدد الثقافي إلى عدة مصطلحات كالتنوع والاختلاف والتلاحق والحوار. وسمة التعدد موجودة في الثقافة الإسلامية 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 أَتْقَاهُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ". فمن حكمته تعالى أن خلق الإنسان من ذكر وأنثى للتكاثر ولنشأة المؤسسة الاجتماعية وعمار الأرض. علماً بأنه لم تستعمل صيغة الفرد بل صيغة الجمع (شعوب- قبائل) وهذا دليل جلي على تعدد المجتمعات وتنوعها؛ وكانت بغية هذا الخلق هو التعرف المبني على الحوار.

لقد أقر ابن خلدون في مقدمته بطبيعة حقيقة التواصل الاجتماعي وما ينتج عنه من تنوع العلاقات في العمران (الاجتماع الإنساني) على غرار التوحش والتأنس والعصبيات إذ قال: "اعلم أنه لما كانت حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض" (خلدون، 2008، 40).

وفي أواسط القرن العشرين وإثر الحرب العالمية الثانية تكونت الأمم المتحدة وهي منظمة عالمية تقوم على التعدد والوحدة كما تشير تسميتها الأمم: جمع أمة ومتمحدة: مجتمعة. فهي تقوم على ثنائية الوحدة والاختلاف "أو لنقل التباين في إطار الوحدة. فالتنوع الثقافي لا يعني التناظر الإنساني المطلق، ولا يعني النفي الوجودي المتبادل، وإنما يعني أنه مع الإيمان بضرورة التعدد والتنوع ضماناً للحركة" (كاريدرس،

1998، 46-47). وتسعى الأمم المتحدة إلى استيعاب التنوع الثقافي منتهجة مسارا يتمثل في دمج الأشكال المختلفة من الثقافات في منظمة واحدة لتحقيق المرونة في التحوار والتعارف. كثيرا ما يتم استخدام مصطلح التعددية الثقافية في العديد من الأوساط الاجتماعية والفكرية، إذ نجده في وسائل الإعلام والنقاشات السياسية وفي البحوث العلمية. ومع ذلك نجد صعوبة لضبط تعريف دقيق للتعددية الثقافية.

إن تشكل التعددية الثقافية مبني على التغيير والاختلاف في المجتمع علما أن "التغيير الثقافي أو التطور الثقافي لا يؤثر في مجتمعات منعزلة، بل يؤثر دائما وأبدا في نظم متداخلة حيث تكون المجتمعات مترابطة بدرجات وأشكال مختلفة داخل "مجالات اجتماعية أوسع" (كاريزرس، 1998، 9). ولهذا لا نجد ثقافة نقية (إلا إذا كانت منعزلة تماما) فكل الثقافات بفعل التفاعل هي مزيج من التراكبات والتغيرات الثقافية تتحول باستمرار فالثقافة ديناميكية بالأساس. ويواجه تيار التعددية الثقافية موجة الثقاف المضاد شأن الحركات الأصولية اليهودية والمسيحية والإسلامية، وبصفة عامة كل محاولات العودة إلى الأصول" (كوش، 2007، 114).

وتبعا لذلك تقوم التعددية الثقافية على المختلف في الهويات وذلك بالتعامل مع الآخر. فالآخر هو الأنا المغاير، وهو كذلك الخارج عن نظام ثقافتنا وتقاليدها، ويكون التعامل معه بكل حذر لأنه الغامض الغير مفهوم والمجهول. علما أن المجهول يثير الخوف والارتياح؛ إذ "هناك تخوف مما يمكن أن يفعله الآخر بنا مما إذا كنا سنبقى بعد تلك المواجهة مع المجهول" (غروسبيرغ، موريس، 2010، 41). ورغم ذلك تحتاج الأنا للآخر لاكتساب جوانبه الإيجابية بغية التقدم والتطور. وعانى المجتمع المغربي من الآخر المستعمر، الذي بسط سيطرته على الشعوب بقوة السلاح والجيش. ومن خلاله تم تشكيل أطروحات ثقافية جديدة تنبني على علاقة المستعمر بالمستعمر، فخلق الصراع الإيديولوجي بين التقليد والحداثة، الشرق والغرب، الثابت والمتحول، وهو ما أدى إلى اهتمام المثقفين والباحثين بهذه المعضلة المستحدثة. وعلى العموم يحيلنا التعدد الثقافي والعلاقة بين المجتمعات إلى مصطلحين هامين: الثقاف والثقافة.

3. 2. الثقاف:

الثقاف هو مجموعة من الظواهر الاجتماعية الناتجة عن الاتصال المستمر والمباشر بين مجموعات من الأفراد من ثقافات مختلفة مما أدى إلى تغيرات في الأنماط الثقافية. وتدرس هذه المسألة من منظورين:

- منظور علم النفس الاجتماعي القائم على العملية التعليمية التي بواسطتها يمكن تكوين الطفل على ثقافته الأصلية التي ينتمي إليها.
 - منظور الأنثروبولوجيا الثقافية التي تعني بظواهر الاتصالات والتداخل بين الحضارات المختلفة.
- وقد حدد "دنيس كوش" (Denys Cuche) ثلاثة نماذج أو وضعيات للثقافة:

- "وضعية ثقاف عفوي وطبيعي وحر (في الواقع، لا يكون كذلك كلياً، أبداً). يتعلق بثقاف غير موجه وغير مراقب. وفي هذه الحالة يتأتى التغير من مجرد التماس ويكون، بالنسبة إلى كل واحدة من الثقافتين المعنيتين، بحسب منطقها الداخلي.
- وضعية ثقاف منظم، ولكنه قسري وفائدة مجموعة واحدة كما هو الشأن في حال العبودية أو الاستعمار. وعندها تكون ثمة إرادة في تعديل ثقافة المجموعة المهيمنة. يظل الثقاف جزئياً ومجزأ، وغالباً ما يفشل (من وجهة نظر المهيمنين)، إذ يكون تجاهل للحتميات الثقافية، وكثيراً ما يكون هناك نزاع للثقافة من دون ثقاف.
- وضعية الثقاف المخطط له والمراقب والذي يسعى إلى أن يكون نسقياً ويستهدف آجالاً بعيدة. يُضبط التخطيط اعتماداً على معرفة مفترضة بالحتميات الاجتماعية والثقافية. هذا التخطيط يمكن أن يؤدي/ في النظام الرأسمالي، إلى "الاستعمار الجديد"، وهو يدعى، في النظام الشيوعي، بناء "ثقافة بروليتارية" تتجاوز "الثقافات القومية" وتحتويها. ويمكن للثقاف المخطط أن يتولد عن طلب مجموعة تود أن يشهد نمط حياتها تطوراً حتى تحفز تطورها الاقتصادي مثلاً" (كوش، 2007، 106).

وقسم سمير بشة إيديولوجية الاتصال الثقافي إلى شقين الثقاف والمثاقفة. ويرى أن الثقاف 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 العالمية الثانية وتأسيس الأمم المتحدة للحد من الصراعات السياسية والمسلحة. وفي طياتها نوع من الثقاف المتخفي في إطار العولمة المفروضة من قبل الشركات العالمية الاقتصادية كي تباع منتجاتها عبر ما يعبر عنه بالتسامح والاعتراف والتبادل.

3.3. المثاقفة:

يتميّز هذا النوع من الحوار الثقافي على العلاقة الإيجابية بين ثقافتين مختلفتين، وساهمت الثقافة في إنتاج ثقافة جديد تتحكم فيه شركات عابرة القارات. وهو "نمط خاص من السيطرة غير المباشرة تتمتع بها الشركات عابرة القومية وتمكنها من التلاعب بالظروف الثقافية للمجتمع المضيف أو المستورد للتكنولوجيا يمكن تسميته بالسيطرة من خلال التحكم 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 الثقافية الغربية على الثقافة العربية، ويصبح الحوار ثقافاً عوض عن ثقافة. والاندماج من الأساليب الفاعلة في عملية الحوار الثقافي أكان ثقافاً أو مثاقفة.

3. 4. التمازج الثقافي:

إن مصطلح التمازج مشتق من مزج أي خلط، إذ جاء في المعجم الوسيط "تَمَازَجَ الشَّرَابُ والماءُ: اختلطَا. ويقال: تمازج الزوجان تمازج الماء والصَّهْبَاءُ. ومَزَجَ الشَّرَابَ ونحوه مَرَجًا: خلطه بغيره" (المعجم الوسيط، 2004، 866) والتمازج الثقافي هو اختلاط الثقافات. ويحمل في طيات هذا المصطلح معاني سلبية لا أخلاقية مردّه الاختلاط؛ فالتمازج (métissage) مشتق من (métis) الهجين "اللبن ليس بصريح ولا لبّ. ويقال: رجلٌ هجينٌ لثيم. ومن الناس: الذي أبوه عربيٌّ وأمّه أجميّة" (المعجم الوسيط، 2004، 975).

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

وفي عصرنا الراهن تكون عملية المزج الثقافي ناتجة عن عملية التثاقف والمثاقفة المتسارعة، فهو "تمازج سريع" تبلور في كنف تكنولوجيا المعلومات والانترنات التي تقربّ البعيد وتبسّط التعامل السريع والسلس مع الآخر مباشرة، وهو على نقيض التمازج البطيء الذي تكون فيه عملية التثاقف بطيئة ولكنها في نفس الوقت راسخة، ويصبح المختلط أصلاً في الفعل الثقافي. ومن أمثلة التمازج الثقافي البطيء خلط آلات موسيقية تقليدية مع نظيراتها الغربية في أداء الرصيد الموسيقي للنوبات المغربية مثل جوق تطوان.

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

غربيّة كالبيانو والسكسفون والكلارينات، وتكشف الصورة الموائية عن التطور الحاصل على الجوق وتغيير بنيته الأساسية، إذ نجد إلى جانب الآلات التقليدية 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 السكسفون وعازف على البيانو. وقد أدخل الصادق شقارة آلة الكلارينات لجوقه.

3. 5. الاندماج الثقافي:

جاء في لسان العرب لابن منظور "ادّجّ في الشيء إذا دخل فيه. وادّجّ في الشيء ادّماجاً واندّجّ اندماجاً إذا دخل فيه. ونصلّ مندّجّ أي مدور. وليلة داحجة: مظلمة. وليل داحج أي مظلم". "وتدّاجوا على الشيء: اجتمعوا". "ودّجّ الشيء دمجاً إذا دخل في الشيء واستحكم فيه، وكذلك اندّجّ وادّجّ، بتشديد الدال، وادّرجّ، كل هذا إذا دخل في الشيء واستتر فيه" (ابن منظور، 1984، 1419-1420). ويجمع هذا المصطلح تعريفين أساسيين وهما الدخول في الشيء والظلم.

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 اندّجّ على وزن انفعّل الدال على أنّ طريقة الاندماج التي حصلت بعوامل داخلية. وهو ما يحيلنا إلى هجرة الأنا نحو الآخر والعيش في كنفه بإرادته هروباً من واقعه

الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو حتى الفكري. ومثال ذلك هجرة الأفارقة والمغاربة إلى أوروبا. وفي هذا النوع تُحاول ثقافة الأنا التحوّل مع ثقافة الآخر للاندماج فيها، وتنتج عن هذه العملية التعدّد الثقافي الذي هو "طريقة للاندماج يجعل من واجب الدولة الديمقراطية أن تعترف، من جهة، بتعدّد الجماعات الثقافية والإثنية التي تشكّل المجتمع، وأن تبحث من جهة أخرى عن الطرق الملائمة والمناسبة لإقرار حقوق تلك الأقليات" (بغورة ، 2015 ، 27). وكانت وسائل الاتصال الحديثة المحرك المهم في اندماج المهاجرين في البلدان الأوروبية.

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

يتمثل هذا الاندماج في عملية إجبار الأقليات على احترام التعاليم وتطبيقها كي ينصهروا في المجتمع ويذوبوا فيه. وخير مثال لذلك ما مورس في حق المورسكيون في الأندلس. فقد حاولت الكنيسة بشق الطرق إدماجهم في المجتمع. إذ هيأ رجال الدين الكتب والوثائق ليعلموا المورسكيين مبادئ الدين المسيحي وركائزه. وفي إطار هذا النوع من الاندماج قامت الكنيسة بـ "تبعهم وترصدهم حتى داخل بيوتهم للتطلع عن كتب عن حسن تنصيرهم" (برأتشينا ، 2012 ، 165). وعادة ما يجابه الاندماج التعسفي عدم الانصياع رغم التهديدات والمضايقات. وهكذا قامت أقليات في بعض الدول الأوروبية بتشديد أحياء تمثلها لكي تحافظ على مقوماتها الإيديولوجية والعقائدية وعلى تراثها المادي واللامادي.

- الاندماج التلقائي:

يعكس هذا النوع من الاندماج سلوكا منجها للتأقلم مع الآخر. ويسعى المندمج على إثبات وجوده بالتفاعل مع الثقافة الحاضرة والتحوّل معها. وذلك بتعلّم لغته وأدوات الاتصال، وهناك من يتأدى في التفاعل فيعتنق ديانة الآخر ويغيّر شيئا فشيئا ديانته، وفي هذه الحالة ينبذ تقاليده ويتقمّص ثقافة الآخر بشكل طوعي.

- التهميش:

جاء في المعجم الوسيط: "هَمَشَ الرجلُ هَمْشًا: أَكْثَرَ الكلامَ في غير صواب. والقومُ تحرّكوا. والجرادُ: تحرّك ليثور. وفلان يعيش على الهامش: لم يدخل في زحمة الناس". فالهمش هو الخارج عن السياق الثقافي والذي وضعت أمامه موانع وعراقيل للتأقلم، فسُلّطت عليه سياسة التمييز والإقصاء، وتصبح ردود فعل المهمش عنيفة وخارجة عن القانون. والتهميش درجات:

• التهميش البسيط:

يُسمّ هذا الصنف من التهميش بارتباطه بالعامل الثقافي فهو يقسم المجتمع إلى قسمين أغنياء وفقراء. وتنهج على الفقير سياسة العزل الثقافي المنجر عن العزل الاجتماعي وذلك بعدم إعطائه التمويل المادي والمعنوي كي يرتقي في السلم الاجتماعي وبالتالي يكون تفاعله الثقافي في الدرجات الدنيا.

• التهميش المركّب:

هو التهميش الذي يشمل كل المجالات فيتداخل التهميش العرقي مع الثقافي والاقتصادي وتكثر النعرة الجهوية، وهو يصنّف من أبشع الممارسات التي يمكن أن تنتهجها السياسات، وذلك بنذ فئة من المجتمع واستعمال كل الأساليب القمعية لسلب مستحقّاتها الثقافية كي لا تتمكّن من المشاركة الفعّالة في البناء الثقافي وكي تستباح في ثقافتها وعرضها، وتستغل السلطة هذا الوضع كي تسلب ثرواتها الطبيعية والمعرفية.

مستويات الاندماج:

- الاندماج الجزئي:

يمثّل هذا النوع من الاندماج اكتساب جزء من ثقافة الآخر. فالمدمج يختار ما يلائم ثقافته ويزيح جانباً كلّ ما يآثر سلباً على مكتسباته وهويته. وتقوم عملية الاندماج على انتقاء مجال من مجالات الآخر أو جزء منها؛ فله حرية اختيار ما يتماشى معه فرداً أو مجموعة؛ وفي هذه الحالة يحق القول إنّ "الثقافة تقوم على الاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل فيما بينها" (بشة، 2013، 40).

- الاندماج الكلي:

تكون عملية التمثّل باستيعاب (Assimilation) ثقافة الآخر بكل تفاصيل مضامينها؛ فهو التبني المطلق لقيم الآخر؛ والاستيعاب الثقافي هو شكل من أشكال الثقاف، إذ يتخلّى الفرد أو المجموعة عن ثقافته الأصلية ليتأقلم مع متطلبات الثقافة الجديدة ثمّ تبنيها وهي المرحلة النهائية الممكنة للثقاف. ويكون الانضمام إلى الثقافة التي كانت أجنبية باستيعاب اجتماعياتها ومشروعيتها القانونية.

3. 5. 2. التبني:

جاء في لسان العرب "تبناه اتخذناه ابناً. وفي حديث أبي حذيفة: أنه تبنيّ سالماً أي اتخذناه ابناً" (ابن منظور، 1984، 520). والتبنيّ من ملاح الانفتاح والحوار الثقافي في عقر دار الأنا. ويقوم التبني على الاستفادة من الآخر، فالأنا تقبل بالجديد ويتفاعل معه. وبفعل التعامل والاحتكاك مع الغرب تبني

المغرب الأفكار والوسائل والتقنيات والممارسات الأجنبية، فأنج التعداد الثقافي المعاصر، الذي بدأت بواده منذ احتلال فرنسا للمغرب سنة 1912.

- التبنّي الجزئي:

"الجزء: القطعة من الشيء، وما يتركب الشيء منه ومن غيره، تتألف الأجسام من أفرادها بانضمام بعضها إلى بعض" (المعجم الوسيط، 2004، 120). يسعى هذا النوع من التبنّي أخذ جانب من جوانب ثقافة الآخر، ويتماشى الجزء المتبني مع مقومات الثقافة المحلية، ولا يخرب ثوابت هوية الأنا ولا يشوّتها، ونُسمي هذه الثقافة بـ"الثقافة المركبة" أو "الثقافة الفسيفوسائية"، لأننا نظم على الكل (ثقافتنا) أجزاءً خارجية، وبذلك تكون هذه الثقافة اصطناعية، واختيار الجزء سيكون حسب ما يراه الأنا من منافع ومكتسبات. لذا فالأنا تصير نحن ونحن تحتزل في الأنا الكلية في الخصوصية والعكس كذلك.

- التبنّي الكلي:

يعدّ التبنّي الكلي الأكثر دماراً لثقافة الأنا، فهو يؤثر بشكل كلي على الثوابت الثقافية، ويأخذ كافة عناصر ثقافة الآخر، علماً أن من يمارس هذا المنهج هو المثقف الذي تكون أكاديمياً عند الآخر، وفهم مقوماته الفكرية والإيديولوجية، وعند العودة إلى موطنه سيقوم جاهدًا بتطبيق ما تعلمه. ففرنسا قامت بتدريب المثقفين في فترة الاستعمار وحتى بعد الاستقلال (استقطاب العديد من الطلبة للدراسة في جامعات فرنسا)، لكي يبلغوا سياساتها بشكل غير مباشر، ومثال ذلك: إقرار النظام الجمهوري في مشرع قانون دولة الاستقلال التونسي "قد أعلن انخيازه صراحة إلى نموذج الحكم الحديث الذي تجسده [...] دولة الاستعمار" (حمدي، 2015، 87).

تناول ابن خلدون التبنّي الكلي وعبر عنه بالاعتداء، وعرفه بمنظور علم النفس بقوله "أنّ النفس أبدأً تعتقد الكمال فيمن غلبها وانتقدت إليه إمّا لنظره بالكمال بما وقرّ عندها من تعظيمه، أو لما تغالط به من أنّ انقيادها ليس لغلب طبيعي، إنّما هو لكمال الغالب، فإذا غالطت بذلك واتصل لها حصل اعتقاداً فانتحلّت جميع مذاهب الغالب، وتشبهت به، وذلك هو الاقتداء". (خلدون، 2008، 137). والغالب - المستعمر صنع نصره لكماله وقوّته فانتحل المغلوب الغالب واستعاب ثقافته في شتى المجالات وتشبه به.

- اللاتبني:

هو نوع من أنواع التفاعل الثقافي الذي يتمثل في عدم اكتساب ثقافة الآخر والمحافظة على ثقافة الأنا. وهو الثابت في إطار الثقافة العربية الإسلامية، وقد عبر عنه أدونيس بأنه "الفكر الذي ينهض على النص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهماً وتقويماً، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، وبوصفه، استناداً إلى ذلك، سلطة معرفية" (أدونيس، 1994، 13). فهي ثقافة تتميز بإعادة إنتاج القديم، وبذلك أفرزت الرفض القاطع للآخر الذي يحمل في طياته الحداثة والإبداع. "وهكذا لم يدخل التحول في بنية المجتمع العربي بحيث يغيره ويطوره، بل على العكس اعتبرته الفئات السائدة خروجاً وأعطته اسماً يقصد منه التحقير والذم هو البدعة، وسمت أصحابه أهل الابتداع والأهواء، وحاربت البارزين بينهم بالتشهير والقمع، وبالسجن والقتل، وقضت أخيراً على كل اتجاه مبدع" (الجابري، 1991، 25-26). ومن يتبع هذا التمثيل الثقافي يقوم دائماً بتجديد ماضيه والافتخار بما سبق، وبهذا يكون من الصعب تغيير هذه العقلية لأنها بلورت قناعاتها قروناً وقروناً. فالقديم (في اللاتيني) هو الأصل الذي 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 سمي هذا الجوق على اسم مؤسسه 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 الغربية وآلات النفخ كالكلارينات والفلوت ويرفض التفتيح والتعامل مع مقومات الموسيقى الغربية، فجوقه محافظ على الآلات التقليدية كالرباب والعود، والتطور الذي قام به هو إدخال آلة الفيولنسال وآلة القانون.



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

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. إمكانية التكيف هذه تحدده ككائن ثقافة، أي أنّه كائن قابل للتطور، غير مبرمج، نتاج أدواته وكذلك نتاج جيناته الوراثية. ولكن ما يصنعه، أي ثقافته المتتالية، لا تتكيف مع أي تغير للوسط التقني. [...] فالتطور الثقافي هو أسرع بكثير ولكنه أكثر هشاشة لأنه غير مسجل في الجينات الوراثية للنوع. لا ثابتة ولا تكرارية: لا شيء فطرياً هنا، كل شيء قابل للإنعكاس. من هنا الأهمية الكبرى لعوامل الوسيط" (دوبريه، 1996، 147). فعند تفحص الامكانيات التي تقدمها جل الوسائط نلاحظ تطوراً منهجياً مرتبط بالبنية الاقتصادية التي تأمنها الشركات والمؤسسات والمخابر من خلال ما تقدمه من اختراعات تواكب أو تسبق العصر وهي في حد ذاتها انتاجات مادية أثرت في نوعية التعامل بين الاشخاص والجماعات، وكل وسيط جديد يجابه نوع من أنواع الحيلة والتحقيق من وقعه سياسياً واقتصادياً وثقافياً فجّل الدول والشركات العالمية 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 أنّ "يكون مسيطراً بالنسبة لوسائل الإعلام السابقة، الوسيط الأكثر تقدماً أي الذي تكون نسبة كلفته إلى فعاليته هي الأفضل أي الوسيط الذي يغطي بشكل أوسع وأسرع، وبكلفة أقل بالنسبة للمرسل، ومجهود أقل بالنسبة للاقط المستقبل (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 التكنولوجية من أدوات وحلول في عدة مجالات لا يزال "خطاب أهل الثقافة تجاه التقنية يبدو كما لو أنه يتراوح بين أسطورتين متعارضتين، فابست 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

غرار تيارات موسيقى العالم التي في ظاهرها تفاعل مع الآخر ولكنها في جوهرها نفس للهوية التقليدية.

تقوم الفرضية الثانية على استغلال الوسائط لبث التراث والحفاظ عليه عبر نفس وسائل العولمة من تقنيات ومؤثرات. ومن هذا المنطلق حاولنا أولاً تبين المنظومات الميديولوجية ومن ثمة دراسة التفاعل الثقافي المنبثق مباشرة من الوسائط، وأخيراً سنقدم 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" (دوريه، 1996، 51).

سنحاول في بحثنا النظر في مسألة الفرضية الثانية التي تساعد على الحفاظ على ثقافة الأنا، وهنا سنتبنى مصطلح المحافظة والنأي عن النظر الاصطلاحي عند "جون باري" (John Berry) وهو الانعزال لأنه يدل ضمناً عن التفاعل السلبي كالانغلاق وما يؤول إليه من سلبيات اجتماعية. جدول عدد 1: أنواع التفاعل الثقافي حسب "جون باري" (باري، 2013، 1128)

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

نجد العديد من الوسائط التي ساهمت في نشر الآلة المغربية عبر العصور وكل منها له مميزاته وخصائصه، إذ أن أول وسيط ساهم في نشأة هذا الرصيد هو وسائل النقل التقليدية على غرار الخيل والجمال والعربات المجرورة، والسفن الخشبية بالنسبة إلى التنقل البحري. إذ مكّنت من تنقل المعرفة من مكان لمكان آخر إذ أن الإنسان الحامل للمعرفة هو أيضاً 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. فعبّر تلقين الجوّاري تم نشر أسلوبه عبر الذاكرة الجماعية التي بثت الموروث الموسيقي التقليدي المبني 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 أيضاً من الأدوات التعبيرية الحديثة في تلك الفترة الزمنية وهي من الوسائل التي تؤدي الموسيقى وناقلة للمعرفة الثقافية الموسيقية. وأقد استشر هذا الرصيد الموسيقي بالجزلة وبدأت بوادر التلاشي تظهر فكان لزاماً التفكير في الآليات التي من شأنها المحافظة عليه وثبتيته. لذا تجنّد الفاعلون فيه لضرورة العمل على نشره عبر الوسائط المتطورة والمتوفرة مجاناً وذلك للتعريف به ونشره.

4.1. مواقع الانترنت:

4.1.1. موقع صناعات الآلة -الموسيقى الأندلسية المغربية:

من بين أهم المواقع التي تعنى بموسيقى الآلة هو موقع "صناعات 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 صناعات (مقطوعات غنائية). كل صناعة 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 بحثية، ولا ننسى أن نشيد بجميع الجمعيات والأجواق والباحثين الذين ثابروا في الحفاظ على هذا الطرب الأصيل.
- يوفر هذا الموقع إمكانية إدخال برنامج سهره أندلسية بترتيب الصناعات التي سيقوم الجوق بأدائها. يتم آنذاك إنشاء رابط يمكن توزيعه على الحضور كي يستطيع تتبع أداء الصناعات. ما قد يُغني عن الطباعة الجاري بها العمل" (www.al-ala.ma).

ولأنشاء موقع كهذا يتطلب وقتا وتوثيقا لجل الرصيد الموسيقي المغربي و التعريف بخصائصه الجمالية وحتى التاريخية إذ عند تصفح الموقع نتبين الجهود 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 الولاة/ إيقاعات الآلة/ مصطلحات الآلة/ شعراء الآلة/ أنطولوجية الآلة/ مختصر الحايك/ المتن الشعري/ من وحي الطبع/ ديوان الآلة/ مراجع أخرى/ أنطولوجية البردة/ بين الآلة والسماع.

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

مثال صناعة وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا: بسط الاستهلال

وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا وَهَذَا بَفَضْنَا بَفَضًا
وَزَمَانُ السَّغْدِ أَقْبَلَ وَالْهَذَا وَازْدَهَى الْأَرْضَا
أَثْمَرَتْ مِنْهُ الْقَانِي وَالْمُنَى ثَمَرًا غَضًّا
يَا لَهَا مِنْ لَيْلَةٍ زِلْثَ بِهَا غَايَةِ الْمَرْغُوبِ
مَنْحَثْنِي كَرَمًا مِنْ طَيْبِهَا زُورَةَ الْمَخْبُوبِ

▼ معلومات عن الصناعة

توضيح

البحر	مشطور الرمل
الشاعر	ابن زمرك
التصنع	استهلال و عراق عرب
الإيقاع	موسم بسيط

• تستعمل أيضا في : [بسيط عراق العجم](#)

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

1- جوق الإذاعة بالرباط - الوكيل - الإذاعة 1961

2- جوق البريهي بفاس - الرايس - الإذاعة 1960s

3- جوق المعهد بتطوان - التسماني - الإذاعة 1960s

4- جوق البريهي بفاس - الرايس - أنطولوجية الآلة 1990

YouTube - كل التسجيلات 12x6 2x3

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

مثال ذلك بغية بسيط الاستهلال.

﴿ بغية ﴾

<u>ملتقى العبادي 2018</u> مجموعة روافد موسيقية عمر المتوي <u>سهرة 2014</u> جوق محمد أمين الدي بالرباط أمين الدي بمشاركة المهدي الشعشوع <u>سهرة 2025</u> جوق محمد أمين الدي بالرباط صمم أمين الدي <u>سهرة 2024</u> جوق محمد أمين الدي بالرباط صمم أمين الدي	كل التسجيلات <u>الإذاعة 1959</u> جوق الإذاعة بالرباط مولاي أحمد الوكيل <u>الإذاعة 1961</u> جوق الإذاعة بالرباط مولاي أحمد الوكيل <u>الإذاعة 1961</u> جوق الإذاعة بالرباط مولاي أحمد الوكيل
--	--

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

$\text{♩} = 60 - 120$ 6/4  Dum Dum Tik Tik Dum	موقع ومقنن	
$\text{♩} = 90 - 130$ 3/4  Tik Tik Dum	انصراف	

ومن المجالات الهامة التي يتطرق إليها الموقع هو البحث في أشعار الصناعات وعن الكلمات أو الكلمة وموضعها في النوبات. مثال نتائج البحث عن "شمس العشية" في كل النوبات:

1. قدام الماية، بسيط الماية، درج الماية،
بطايحي الماية...
شَمْسُ العَشِيَا رَوْنَقَتْ جَمْعَ الكَتَائِبِ وَالْبَطَاحِ
2. بسيط الماية، درج الماية،
مستعملات قدام الماية...
انظُرُوا شَمْسَ العَشِيَا كَيْفَ بَدَا مِنْهَا الغَدَرُ
3. بسيط الماية، درج الماية،
مستعملات قدام الماية...
لَا شَ يَا شَمْسَ العَشِيَا الغَدَرُ مِنْكَ ظَهَرَ
4. بسيط الماية، قدام الماية...
فَمَ تَرَى شَمْسَ العَشِيَا كَالذَّهَبِ فَوْقَ الرِّيَاحِينِ
5. قائم ونصف الماية...
شَمْسُ العَشِيَا صَفَرَاءَ كَمَثَلِ السُّنْدُرُوسِ

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

- الموسيقى الأندلسية المغربية
عبد العزيز بن عبد الجليل
- بيموع أرجال وتواشيج وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية
عبد اللطيف محمد بن منصور
- التراث العربي المغربي في الموسيقى
إدريس بن جلون التويهي
- نوبة الاستغفار تاريخ، تكوين وتقليل
عمر المتويهي
- نوبة رمل الماية تكوين، دراسة وتقليل : الجزء الأول - الجزء الثاني
عمر المتويهي

يعتبر هذا الموقع وسيطا وناشرا للثقافة الموسيقية المغربية وينفرد بتوثيق جل مكونات الآلة المغربية من معلومات حول الأشعار والطبوع والإيقاعات وتوثيقها بتسجيلات داعمة حسب المدن كتطوان وفاس والرباط وغيرها مع إمكانية تحميل كتب بصيغة pdf لفهم طرب الآلة اصطلاحيا وتاريخيا وأسلوبيا.

4، 2. البوتيوب:

ساهم موقع اليوتيوب في التعريف بالآلة المغربية إذ نجد أنواع مختلفة في طرح الصناعات على غرار التعريف بموسيقى الآلة ودروس حول الصناعات وحتى التعريف بالآلات الموسيقية كالرباب، كما يث السهرات الفنية والأجواق المغربية والفعاليات الثقافية.

- 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:



صورة عدد 5

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



صورة عدد 6

4. 3. الفايصوك:

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 قُسم 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 موسيقية:



صورة عدد 8

يضمّ محتوى روافد موسيقية 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 علمية 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 الفلسفية التي طرحها دوبريه في علاقة بأهمية الوسيط، ومن ثم سلطنا الضوء على وقعه على الثقافة الموسيقية التقليدية، إذ أن الموسيقى خطاب يتكوّن من عناصر مختلفة على غرار المرسل (الموسيقى، الملحن، العازف) والمادة المرسل (الموسيقى كفعل محايد حسب جون جاك ناتبي) 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 وحتى المكان على غرار الواقع المعزز والافتراضي (الجمع، 2022، 115-128) وتحاول الهيئات الثقافية والجمعيات وحتى السياسية في الحد من وطأة الوسائط في تغيير مكتسبات الإنسان من موروث مادي وغير مادي كالموسيقى، إذ تأثرت موسيقى الآلة المغربية من زخم تكنولوجيا الاتصال مما أوجد توجه يستخدم الوسيط للتعريف بالرصيد وتقديم كل الإمكانيات لأدائه بالأسلوب التقليدي مما ساهم في تغيير استراتيجية بثه وذلك بالاعتماد على المواقع الالكترونية للتعريف به ودعمه للصمود في محاولة للمحافظة عليه من الاندثار.

ملحق ميثاق منتدى هواة الموسيقى الأندلسية على الفايصوك:

يتكون من ثماني مواد ولكننا سنعرض هنا المواد التي تُعنى 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 أساساً، والفنون المرتبطة بها (المدح 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

المراجع:

- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار المعارف، القاهرة.
- أدونيس، 1994، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، الجزء الأول، دار الساقى، الطبعة السابعة، بيروت.
- برأتشينا (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 الركية في تونس بين ظاهرتي الثقافة 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 للذة المسموع بنغمات الطبع، 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 الغاني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان.
- التادلي (ابراهيم)، أغاني السقا ومغاني الموسيقى او الارتقاء إلى علوم الموسيقى، 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، التحول نحو الديديكتيات الغامرة من حلول تربوية خلال الحجر الصحي - كوفيد 19 - إلى التعليم في العالم ما وراء، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين-ألماني، ديسمبر، ص.ص. 115-128.
- حمدي (رضا)، مقارنة أنثروبولوجية لظاهرة الثقافة التشريعي، أكتوبر - ديسمبر 2015، التجربة الدستورية في تونس نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 44، العدد 2.
- خلدون (عبد الرحمن بن محمد ابن)، مقدمة، تحقيق الجويدي (درويش)، 1996، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 2008.

- ريجيس دويريه، محاضرات في علم الإعلام العام: الميديولوجيا، تر. جورجيت الحداد وفؤاد شاهين، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان.
- الزواري (أمين)، 2024، الأغاني الشعبية في تونس بين هاجس التأصيل ومنزع التأهيل، سوتيميدا، تونس.
- سعيد (محمد السيد)، الشركات عابرة القومية، ومستقبل الظاهرة القومية، سلسلة عالم المعرفة، عدد 107، نوفمبر 1986.
- سعيدوني (ناصر الدين)، واقع التعددية الثقافية 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 أسمىر، نادي تطوان أسمىر للموسيقى، نوفمبر 2015.
- طوهارة (فؤاد)، محاضرات في منهجية تحقيق المخطوط، 2016-2017، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قلمة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.
- كاريذرس (مايكل)، لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟، يناير 1998، تر. شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، عدد 229.
- كوش (دنيس)، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، 2007، تر. منير سعيداني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان.
- المتيوي (عمر)، نوبة الاستهلال: تاريخ تدوين وتحليل، 2018، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 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.

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

المراجع الالكترونية:

- "صناعات 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 موسيقية:
- 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 غربية الحسين. أداء عمر الغياتي:
https://www.youtube.com/watch?v=a7_1vvuYM7Q
- الموقع الرسمي للمعهد الموسيقي بتطوان:
<http://conservatoire.ueuo.com/new2.php>

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

Performance techniques and playing style of Violinist (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 بالآلة هو النافذة التي فتحت خيال وشهية العديد من المؤلفين على طرق أبواب تعبيرية

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"؟

يبقى الهدف من هذا البحث هو استجلاء الإضافات التقني البحث للعازف "أنور منسي" وتحليل أسلوبه في العزف على آلة الكمنجة، والتطرق لعوامل التجديد والابتكار المضافة من قبله خاصة أنه 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 وتعلقي الشديد بآلة الكمنجة، وتجربتي المهنية في تدريس آلة الكمنجة في المعهد العالي للموسيقى بصفافس 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 والمكونات الموسيقية كالآتي:

1. تقديم بيليوغرافيا 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.

5. التعمق في العديد من التفاصيل التقنية والأسلوبية لتبيين طريقة توظيفها لدى أنور منسي مما يمنح تحليلنا الموسيقي بُعداً شمولياً.

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 تكملية 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: تقنيات العزف الغربية على آلة الكمنجة، آلية لتطوير أسلوب الأداء في الموسيقى العربية وتحديثها لدى "أنور المنسي" دراسة تحليلية لأدائه لنماذج من ألحان محمد عبد الوهاب من إعداد الباحث حمزة أبا.

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



نشأته وتكوينه:

ولد "أنور منسي" في مدينة بورسعيد سنة 1922، واكتشف والده عبد الوهاب منسي موهبة أنور في الموسيقى فاشترى 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 نويرة"، "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 الموسيقية الآلية

ومن بينهم "أحمد فؤاد حسن" الذي ألف 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 بكرة (تلحين "كمال الطويل").

تقديم ودواعي اختيار المثال:

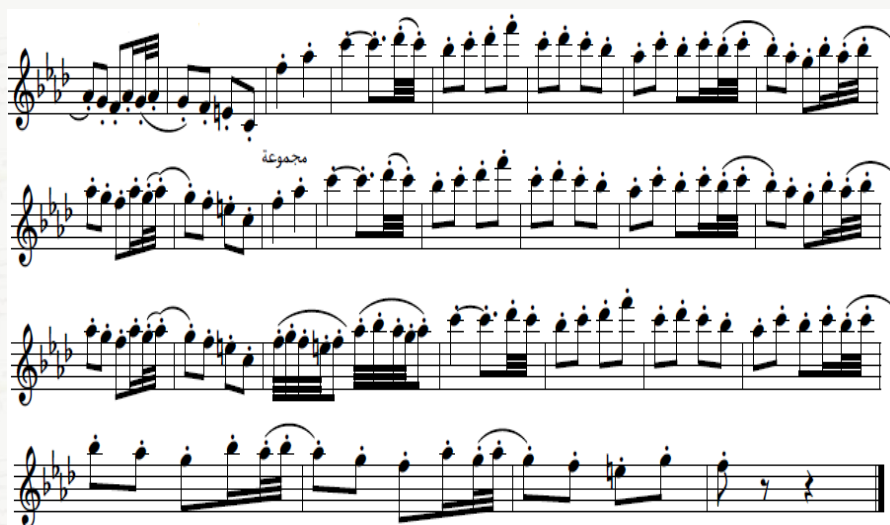
قام "أنور منسي" بعزف صولو على آلة الكمنجة في أغنية "أنشودة الفن" للفنانة "ليلى مراد"، كلمات "صالح جودت" وألحان "محمد عبد الوهاب" سنة 1945، وارتأينا تحليل هذا العمل نظرا لثراء هذا الصولو من الناحية التقنية.

3- الجانب التحليلي لصولو "أنشودة الفن":

التسوية المستخدمة:



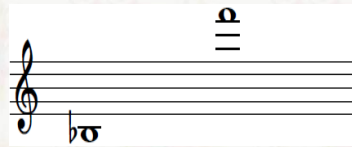
تدوين طريقة أداء "أنور منسي":



المساحة الصوتية:

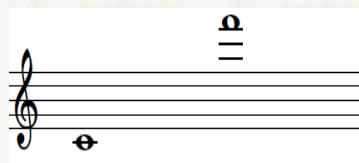
أداء المجموعة:

امتدّت من درجة العجم عشيران وصولاً إلى درجة جواب الماهوران.



طريقة أداء المقطع الآلي الفردي:

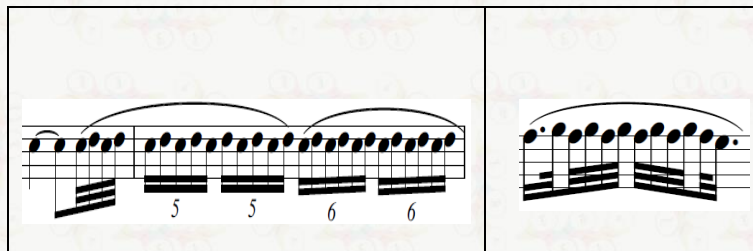
امتدّت من درجة الراست وصولاً إلى درجة جواب الماهوران.



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 تؤدي منتظمة طول مدة الصوت المعني بها كما يمكن في بعض الأحيان وحسب رغبة المؤلف أو العازف أن تبدأ في نسق متوسط ثم تدرّج حتى تبلغ السرعة المرجوة 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.

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 وتُغيّر 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 مجرد حلية فقط وبدونها تكون النغمة جافة وغير مزخرفة، وتسمى بداعمة التعطيل المؤقت وذلك لدورها في تأخير نغمة بواسطة نغمة سابقة، وترقّم الداعمة الطويلة بعلامات معينة 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 شيئاً من طولها، وتنقسم إلى نوعين:
النوع الأول: الدرجات القصيرة:

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

النوع الثاني: الحلية المصغرة:

تكتب الحلية المصغرة بصورة مشطوبة، وتأخذ هذه الحلية مدتها من بدء المدة الزمنية للصوت الأساسي، وتعزف الحلية المصغرة 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).

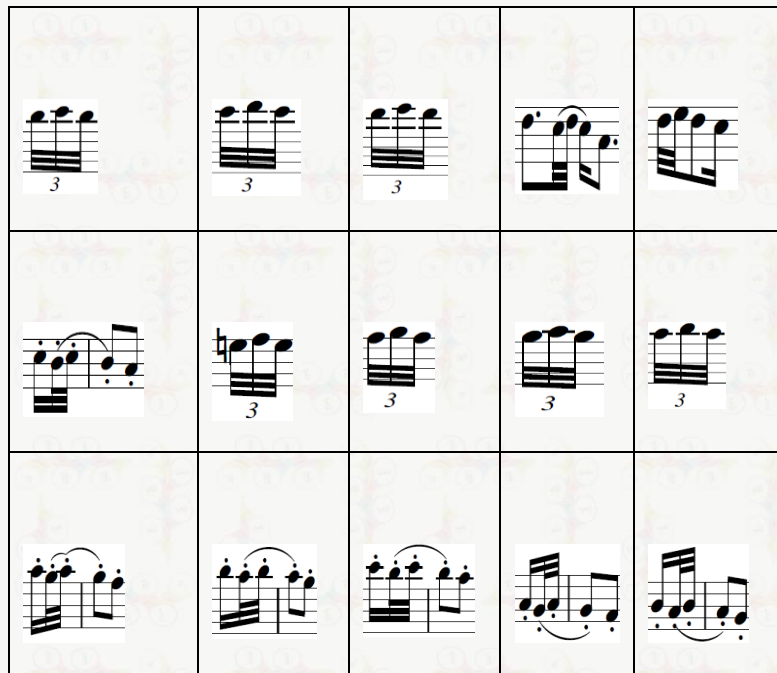


استخدم العازف الداعمة المركبة في حركة لحنية صاعدة بهدف زخرفة درجة الكردان وجواب الكردان، وقام بأداء هذا الزخرف في الوضع الأول (1^{ère} position)، والوضع الخامس (5^{ème} position).

القاضمة:

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

قازمة الدرجة الموالية لها في الارتفاع، ويمكن أن تكتب علامة القاضم مشطوبة (٩٧) فتتضم الدرجة الحقيقية المعنية بتلك العلامة عندئذ الدرجة السابقة لها في الارتفاع (الرايس، 2010، ص. 243).

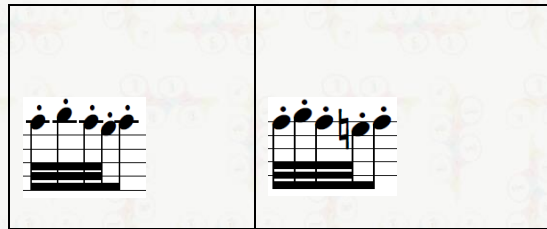


استعمل العازف زخرف القازمة العليا فقط بكثرة وفي حركات متتالية وفي العديد من المواضع

العزفية.

الزمرة:

تعزف الدرجة الموسيقية بدرجات أخرى توشّيا، 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 (٩٨).



استخدم العازف هذا الزخرف لتوشية درجة الماهوران ودرجة جواب الحصار.
الانزلاق:

الانزلاق هو الانتقال التدريجي عن طريق تغيير ذبذبة الدرجات الموسيقية بزحليقة الإصبع صعوداً أو نزولاً من درجة الانطلاق إلى درجة الوصول، ويمكن أن يكون الانزلاق عريضاً أو مقتضباً وبطيئاً أو سريعاً، ويستخدم الانزلاق عادة عند المرور من درجة موسيقية إلى أخرى أو من وضع على الملمس إلى آخر (بن عبد الرزاق، 2007، ص. 136).

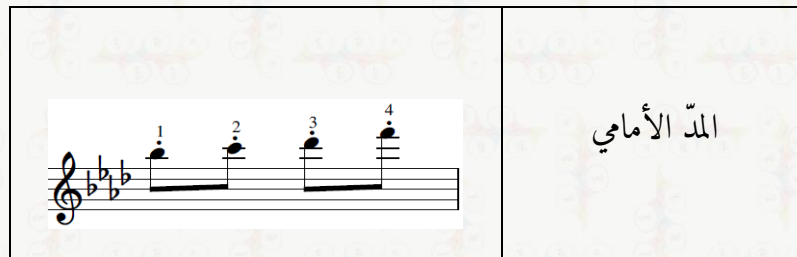


اقتصر العازف على استعمال تقنية الانزلاق السفلي فقط وفي مسافات ثنائية وثلاثية.

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.

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

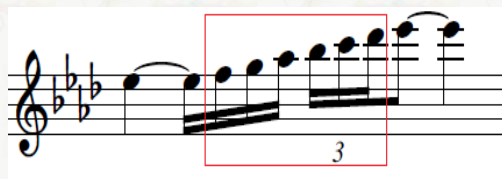


حركات القوس:

استخدم العازف العديد من تقنيات القوس المعقدة ومنها:

الأصوات المنفصلة البسيطة (Le Détaché Simple):

تطلب 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 ومنظم وبطريقة تكون فيها الدرجات الموسيقية متقطعة ومنفصلة عن بعضها البعض بواسطة وقفة قوس خفيفة مع ضرورة ألا يترك

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

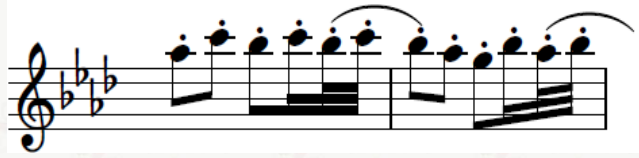
في هذا الصدد أشار العازف ليوبولد أوير (Leopold Auer) «أن آراء العديد من أساتذة آلة الكمنجة اختلفت حول طريقة تنفيذ هذه التقنية حيث يرى العديد من الأساتذة البارعين على هذه الآلة في القرن الثامن عشر ومن أبرزهم رودولف كروتزر (Rodolphe Kreutzer)، بيير رود (Pierre Rode)، لويس شبور (Louis Spohr)، أن هذه التقنية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



تقنية القوس القافز المتقطع (Spiccato):

تمثل هذه الحركة في ارتداد القوس على الوتر بنسق سريع، وتستعمل هذه التقنية لعزف الدرجات الموسيقية بطريقة منفصلة بعضها عن بعض، وتؤدي 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 لأن استعمالها في الغالب يكون لتنفيذ الجمل الموسيقية السريعة والخفيفة، ويرمز

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 يبين 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 (3^{ème} position)

✓ الوضع الرابع (4^{ème} position)

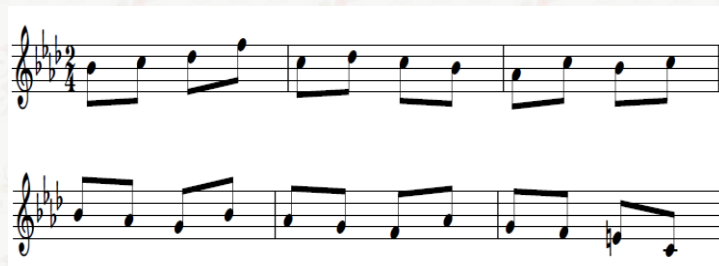
✓ الوضع الخامس (5^{ème} position)

لفت انتباهنا أنّ العازف قد استعمل هذه التقنية بكثرة وبطريقة سليمة وبدقة عالية ووفق ما

تمليه الدراسة الغربية على آلة الكمنجة.

المسار اللحني:

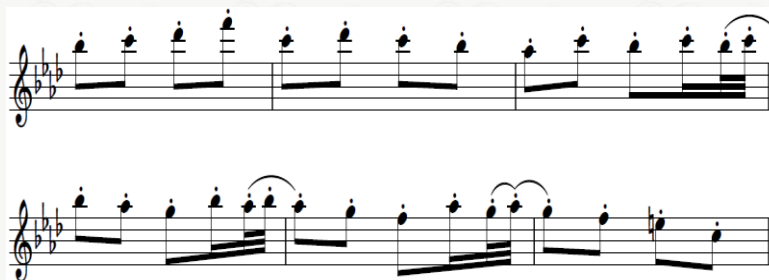
الجملة الأصلية:



طريقة الأداء:



طريقة الأداء عند الإعادة:



نلاحظ التغير الشاسع للمساحة الصوتية والمنطقة المقامية بين الجملة الأصلية والأداء الفردي خاصة عند الإعادة، فعلى عكس المساحة الصوتية للجملة الأصلية وطريقة الأداء والتي امتدت من درجة الراسخ وصولاً إلى درجة الماهوران، كان أداء المقطع الآلي الفردي عند الإعادة في منطقة الجوابات حيث امتدت المساحة الصوتية من درجة الكردان وصولاً إلى درجة جواب الماهوران وقد ساهم الوصول إلى المناطق الحادة في توسيع الجانب التعبيري 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 للملح 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 صاوح 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).

4-خاتمة:

يمتاز أسلوب العازف "أنور منسي" باستخدام تقنيات متطورة في العزف على آلة الكمنجة، علاوة على حُسن 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 المؤلف 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.

قائمة المراجع:

- بن عبد الرزاق، س. (2007). قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربية من خلال المناهج (آلة الكمان نموذجاً). مجلة البحث الموسيقي، 6(1)، المجمع العربي للموسيقى.
- بيومي، أ. (1992). القاموس الموسيقي. دار الأوبرا المصرية.
- الرئيس، ح. (2010). النظريات الموسيقية 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.

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 مزمنًا 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 انطلاقًا من محدداتها الدنيا وهي الأدبية بمختلف تجلياتها والسرد بوصفه تقنية لا نوعًا.

وقد حاولنا رصد الحدود الدنيا للأدبية فوجدناها نتلخص إجمالًا في المفارقة الزمنية، والتغريب، واللامرجعية، والتوتر السردية.

أما السرد -باعتباره أهم مكونات الرواية- فقد تناولناه بوصفه تقنية تقوم على الإخبار بواقعة أو سلسلة من الوقائع تتميز بالاتساق السببي-المنطقي. وانطلاقًا 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.

مقدمة:

تثير الرواية، بوصفها نوعاً أدبياً وليداً، إشكالات تتعلق بتعريفها الدقيق وتجنيسها باعتبارها نوعاً أدبياً نثرياً شديداً الثراء، حيث تتعدد موضوعاتها وتقنياتها وأشكالها التعبيرية، مما جعل الاتفاق على تعريف واحد جامع لها أمراً يقرب من الاستحالة. لكن الصعوبة الشديدة التي تعترض الباحث في النوع الروائي حين يجابه مثل هذه القضايا ينبغي أن تكون حافزاً له لمحاولة اقتناص أهم محددات الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، 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 أو المؤلفات التاريخية مثلاً. 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 محددًا من محددات النوع الروائي؟

1. مفهوم الأدبية:

أول من اقترح "الأدبية" بصفته 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 littérature أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً" (Jakobson, 1977, p. 16)

ويسخر "جاكوبسون" من مؤرخي الأدب الذين يشبههم بالشرطة التي -في سبيل القبض على شخص ما- تحتجز عشوائياً كل ما تجده في المنزل، وكذلك الأشخاص الذين يعبرون الشارع.

(Jakobson, 1977, p. 16)

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

وعامل "الاتحاد" في الأدب يكمن حسب "أدريان مارينو" في ثلاثة أمور: 1- استحالة الجرد 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 يُسلم -حسب ما يقول "توماس آرون" Thomas Aron- بوجود خصيصة عامة، عالمية تصلح لأي نص أدبي، وقد اعترف بعض الشكلايين بأن ما هو واقع أدبي في عصر، سيُصبح ظاهرة لسانية تعود إلى الحياة الاجتماعية في عصر آخر. (Aron, 1984, p. P 19) وربما ذكرنا مثل هذا الكلام بارتحالات مفهوم الأدبية في تاريخ الشعر العربي، فما كان لصيقاً بمفهوم الجمالية الشعرية في عصر الصنعة البديعية لا علاقة له بالمفهوم الإحيائي، وهذا الأخير لا يحقق أدنى شروط الأدبية في المنظور الشعري الحديث.

1.1. المفارقة الزمنية:

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

وهو يعرف الحكاية بأنها "مجموع الأحداث المرتبطة ببعضها والتي تذكر لنا أثناء العمل. الحكاية يمكن أن تُعرض 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 تنبئ هنا الترجمة التي يقترحها إبراهيم الخطيب للمصطلحين -رغم أنه لم يبرر سبب اختياره لها- لأنها تمنع الالتباس الشديد بين مصطلحي الحكاية والقصة، وكذلك مصطلح الحكاية الذي اختاره البعض بديلاً عربياً لمصطلح السوزيت أو الموضوع وهو مصطلح غير دقيق لأن الحكاية تستخدم في سياق آخر بديلاً لمصطلح Intrigue وهو مصطلح شديد الأهمية لا يمكن تحمل الالتباس بينه وبين مصطلح الموضوع أو المبنى الحكائي. ينظر: تودوروف، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين 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 Singularisation² (أو Ostranénie) هو "فكتور شلوفسكي" V. Chklovski الذي يقول في سياق تحليله للسرد الأدبي عند "تولستوي":

"...لكي يُستعاد الإحساس بالحياة، للشعور بالأشياء، لنذكر أن الحجر هو حجر، يوجد ما يسمى الفن. هدف الفن هو منح الإحساس بالشيء كروية 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". (Chklovski, 1965, p. 83)

ومن ملامح التغريب عند "تولستوي" حسب "شلوفسكي" أنه "لا يسمي 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". (Chklovski, 1965, p. 84)

ويطيل "شلوفسكي" الاقتباس من أدب "تولستوي" ليظهر مواضع التغريب فيه، وقد طالت اقتباساته كثيرا، كاقتراسه ما يقارب ثلاث صفحات من قصة يتكلم فيها حصان. (Chklovski, 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، فالأسلوب 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.

إن القيمة الإجرائية التي يتحدث عنها "كوهين" هنا لا بد أن تكون مشروطة بأمر مهم، ففهوم الانزياح عنده ومفهوم التغريب عند "شلوفسكي"، لا يمكن أن يتأسسا على البناء الاستعاري للنص، فحين نقول مثلاً: "كانت فلانة قرا 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 بصفاتها الاستعارية.

وهذه الألفة لا تنفي بالطبع صفة الأدبية عن النص فثمة أدباء مقلدون كثير، 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:

"لفترض أنه قد تم تقديم صورة حقيقة أمامنا (الرأس) وأن المجاز المستخدم لها هو البرميل. التوازي السليبي سيكون (هذا ليس برميلاً ولكنه رأس). التوازي المنطقي "المقارنة" (هذا الرأس مثل برميل). التوازي المعكوس: (هذا ليس رأساً ولكنه برميل). وأخيراً، إسقاط التوازي المعكوس على الزمن "المسخ" (أصبح الرأس برميلاً)" (Jakobson, 1977, p. 19).

تمثل شواهد "جاكوبسون" وتسمياتها تحويراً للمصطلح البلاغي، لكن المهم فيما يطرحه هنا هو تأكيد على أهمية البناء البلاغي/الاستعاري للنص بوصفه أحد محددات الأدبية، ولكننا لم نلمس لديه اهتماماً بتطوير المفهوم خارج مجال الشعر رغم أن أمثله السابقة نثرية، وكون أمثله نثرية يتيح لنا أن نعدّها صالحة من الناحية الإجرائية لتناول لغة السرد الروائي، فالتصوير البلاغي ليس مقصوراً على الشعر، بل هو سمة مهيمنة على أعمال بعض الروائيين الذين يمزجون بين لغة الشعر في استعاراتها وتليحاتها الكنائية وتضميناتها البلاغية القرينية 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 عالماً شبيهاً بالواقع، فثمة طرفاً تشبيه حُذف أحدهما (العالم الحقيقي) أي المشبه به وبقي للقارئ/الناقد/المؤول أن يبحث عن المشبه، أي النص التخيلي، 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 "غونيه" Gueunier الذي يرى أنه من خلال التحديد والتصنيف اللساني للانزياحات فإننا نتظر منها أن تمنحنا مدخلاً للأدبية، وهدف هذا الانحراف قياساً 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 ونفحة". ويورد "غابي" نقد "جونات" لهذه النظرية لأنها تستلزم -حسبه- أن لغة النثر السردية 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 السردية 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 "الغربة" في السرد. إن مبدأ التغريب هو مبدأ ثابت من معايير أدبية النص السردية مهما بدا واقعا في تفاصيله. فرواية مثل "أنا وحاييم" 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 السردية والبرامج السردية فيها- أقرب إلى السيرة التخيلية المتقاطعة مع السرد "البيوغرافي" الواقعي الذي يرصد سيرة نمطية لصديقين يشتركان في المكان والزمان والسن فلا يُستغرب تقاربهما، لكن منشأ الغربة 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 ألييندي، وغابريال ماركيز، وماريو بارغاس يوسا، وهاروكي موراكامي، وهان كانغ. ويمكننا أن نضيف إلى أبعاد التغريب أو الانزياح، غربة اللغة أيضا، وهي هنا تعني "إبراز اللغة لذاتها، فعبّر تعامله الخاص مع المعجم والنحو والإيقاع والأبنية السردية والصور، يمارس الأدب خرق مألوف اللغة وكسر نمطيتها". (Dufais & AL, 2009, p. 76)

3.1. الالامرجعية:

بالعودة إلى "غابي" نلاحظ أنه ينتقد أيضا المسألة 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 تاريخياً أو اجتماعياً لكن الدلالة تظل أدبية تخيلية. ففهوم المرجع Le référent في النقد الأدبي يختلف عن مفهومه اللساني فإذا كانت كلمة مثل "حواء" في مرجعياتها اللسانية والتاريخية والدينية تحيل على اسم علم لأُم البشرية، فإنها في النص الأدبي قد تدل على "المطلق الأنثوي" أو المرأة بوصفها رمزا لا جسداً.

ولا شك أن روايات "جورجي زيدان" التاريخية لم تُعتبر روايات فنية ولم يُؤرَّخَ بها لبداية الفن الروائي عند العرب، لأن مرجعها التاريخي واضح ومسيطر على النص، فهي مجرد "تسريد" للتاريخ يقبع التخيل في هامشه، خارج الحكمة. بينما يُعدُّ "ألكساندر دوما" Alexandre Dumas أباً للرواية التاريخية الحديثة لأنه همَّش السياق التاريخي وحرفه، واستبدله بحبكه التخيلية منتجا تاريخاً مُتخيلاً يقبع على هامشه التاريخ الرسمي. وهو صاحب العبارة الشهيرة التي تتردد كثيراً في الكتب والمقالات وأغلفة كتبه:

"يمكننا اغتصاب التاريخ، لكن بشرط أن نمنحه أطفالاً وُسماً!"

"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 المرأة حين نتصفح رواية، بل نطل على عالم طازج، لم نسبر، بعد، غوره. حين نقرأ، مثلاً، 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 تخيلية، وهذا يقودنا إلى مفارقة أخرى بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي يمكن أن نسميها المفارقة المكانية.

4.1. المقاربة القرائية:

إن التيه المزمّن 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 ترحت 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، "فن يتحدث أو يعالج نصاً أدبياً لا بد أن يعتمد على فهم مضمّن (ومسبق) لعملية الخطاب الأدبي. هذا الخطاب الأدبي (قوانينه وأعرافه وتقاليده) هو ما يبحث عنه

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

وحسب "كولر" دائماً 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 اعتماداً 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، بدلاً من الأدبية La littérature 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. نخاتمة رواية "دير بارم" لستاندال، يبدو نظام أدبيتها أقل ارتفاعاً 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 الحزن لم أخلعه منذ أيام .

يخذلني صوتي فجأة ..

أجيب بإشارة من رأسي فقط .

فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكرية، ومرش

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 دائماً. تماماً كما تلبس كل ما تملك. وتقول كل ما تعرف .

ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة .

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

في المقطع المقتبس من رواية "أحلام مستغانمي" يمكننا القول أن نظام الأدبية في العبارات المُسَطَّر تحتها أعلى منه في بقية النص، فالعبارات المختارة أبنية استعارية شاعرية، تلفت نظر المتلقي إلى اللغة نفسها بعيداً 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 مسخاً للنص: "أتريد قهوة؟"

يأتي صوت عتيقة، وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري. أجيب بإشارة من رأسي فقط.

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

أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكاناً لفنجان القهوة.

إن المقطع الثاني بعد حذف أبنية الاستعارية يبدو أقرب لسرد تقرير لا يستبطن جمالية اللحظة وانفتاحها على التأويل البلاغي، فصينية القهوة التي كانت في المقطع الأصلي علامة تحتزن أبعاداً جمالية وحضارية مرتبطة بالمكان الحميمي (قسنطينة) انكشفت 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 الكفو 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 قارئاً عميق الخبرة بالنصوص الأدبية عامة، وبالنصوص السردية خاصة، ليحسن قنص ملامح وتجليات الأدبية في النص الروائي.

5.1. التوتر السردية:

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

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

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

"التوتر هو الظاهرة التي تتحقق حين يتشجع مؤول السرد على انتظار حل، هذا الانتظار، بما أنه متميز باستباق مشوب باللايقين فإنه يضفي سمات انفعالية على فعل التلقي. التوتر السردى يعدُّ هكذا كأثر شعري يهيكل السرد، وتعرف 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 تثيرها الكشف المفاجئ عن معلومة مرت في صمت: قبلة مخبأة في سيارة دون علم القارئ، تنفجر فجأة.

التشويق يتعلق بالخرج اللايقيني من وضعية معروفة: القراء يعلمون أنه تم وضع قبلة في سيارة، هل ستفجر؟

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

ما يقترحه "باروني" هنا يمثل امتداداً عمودياً 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 "التغريبيين" في تعاضدهما أداة فعالة لقنص ملامح الأدبية في النص السردى. فالنص السردى يفتقر للحياة، إذ يعتمد استفزاز القارئ واستدراجه إلى شبك الحبكة، عكس النص التاريخي أو الخبر الصحفي مثلاً، فكلاهما يقدمان الوقائع بأسلوب بارد محايد ودون حبكة سردية.

2. مفهوم السرد:

يعرّف "حميد لخداني" السرد بأنه: "يقوم على دعائتين أساسيتين. أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثاً معينة. وثانيتهما: أن يُعَيِّن الطريقة التي تحكي بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُروى بطرق متعددة". (لخداني، 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 سرداً وفقاً 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 سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال". (مجدي والمهندس، 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 سرداً لأنه لا يتضمن أي واقعة.

مثل هذا التعريف التقني، نجده في شكله الأنقى عند "جون ميشال آدم" في تعريفه السرد بأنه "ليس نوعاً أدبياً... 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 جداً في تحديد السرد، لأنه يتضمن الترتيب المنطقي والسببي للوقائع. فإذا ألغيت الترتيب المنطقي - السببي وقلت مثلاً: "فتحت حنفية الماء، فانقطعت الكهرباء في بيتي" فإن قولي لا يبني ملفوظاً سردياً.

2.2. مكونات السرد:

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

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

والحاحنا على هذا المبدأ إنما يعود إلى ضرورة الاحتفاظ بالحد الأدنى من تعريف "الرواية" بوصفها نوعاً أدبياً، لأن تعريف الرواية، بوصفها نوعاً أدبياً لا مجرد سرد، هو المسألة التي أثارت أكبر قدر من الخلاف بين نقاد الأدب، لأن تجنيسها تسبب في إهراق الكثير من الخبر الذي لم يحفّ 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 حسب التعريف الأولي أو العفوي الذي يتبادر إلى أذهاننا.

3.2. الرواية ومآزق التجنيس:

تعود صعوبة تصنيف أو تجنيس الرواية إلى تعدد موضوعاتها وأشكالها وتقنياتها حسب "ميشال ريمون"، فعجم "لاروس الكبير للقرن العشرين" Grand Larousse du XXe siècle يميز بين الرواية التاريخية، والرعبية، والتعليمية، والهزلية، والساخرة، والرسائية، 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 المُقنّعة 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 إيتامبل...) لا تخصص أي مدخل تعريف للرواية، بل يرد مصطلح "رواية" دائماً 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

إلى ص 680)، لم يخصص أي مدخل لمصطلح Roman منفرداً، وهذا شديد الدلالة على مأزق التجنيس، وهو ما تشف عنه بوضوح عبارة "جون كابرياس" Jean Cabriès في المادة الخاصة بـ(تصنيف الرواية Typologie du roman): "باعتبار الرواية قادرة على امتصاص جميع اللغات، وأن تؤسس على أية بنية للواقع الاجتماعي أو النفسي، فقد تم التسليم بأنها نوع مستحيل التعريف دلاليًا وجماليًا". (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 Zérafra أنه ليس ثمة نشأة واضحة ومميزة للرواية، ليست ثمة مبادئ مُكرّسة، ولا قواعد جمالية. (Stalloni, 2019, pp. 75-76)

وبناء على هذه الصعوبة يقترح "زيرافا" تصنيفاً لاخترال أنواع الرواية انطلاقاً من ثلاثة معايير:
أ- سياق الحبكة: وهي الفئة الأكثر شيوعاً، والتي تسمح وفقاً لإطارها الجغرافي والتاريخي، بحصر تنوع تسمياتها: الرواية الريفية، الإقليمية، العجائبية... الخ
ب- الفعل: التقسيمات هنا تتم انطلاقاً 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 الاقتصاد على المحددين الأساسيين للرواية بوصفها -أولاً- تقنية تلفظية تقوم على الإخبار بواقعة أو وقائع، أي المحدد السردية، فهذا المحدد هو الذي يحظى بالإجماع. ولكن، 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 السردية والأدبي كما تبينناهما من خلال الصفحات السابقة للمقال، يمكننا اقتراح التعريف الآتي للرواية: هي نص أدبي ثري طويل يقوم على الإخبار عن واقعة أو وقائع، ويمتاز

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

الخلاصة:

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

- التغريب، وهو حسب المفهوم الشكلاى إلقاء الغموض على الشكل وزيادة صعوبة ومدة الإدراك، وحسب المفهوم البنىوى هو خرق المألوف اللغوى، وحسب المفهوم السيمىائى أو الدلالى هو الانزياح عن الواقع ولو فى حدوده الدنيا. هذا التغريب هو شرط للأدبية ومعىار ثابت من معايرها.
- المفارقة الزمنية، وتعنى الفرق بين زمن القصة الحقيقية المفترضة وزمن الخطاب القصصى أى السرد الأدبى. أو حسب الاصطلاح الشكلاى فى ترجمته العربية: الفرق بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى. مثل هذه المفارقة تنأى بالسرد الأدبى والرواية تحديداً عن مطابقة الواقع، مما يجعل الرواية بمثابة استعارة كبرى لأنها لا تعيد إنتاج الواقع بل تخلق عالماً شبيهاً بالواقع.
- اللامرجعية، وتعنى أن النص الأدبى لا يحيل إلى واقع تاريخى حقيقى بل يحيل إلى واقع تخيلى، كما أنه لا يحيل إلى مكان حقيقى بل مكان تخيلى فهو لا يعيد إنتاج الواقع بل يغيره عبر التخيل.
- التوتر السردى، فالسرد الأدبى، عكس السرد التاريخى أو الصحفى مثلاً، يقوم على التوتر السردى الذى يتحقق حسب الناقد "رفائيل بارونى" من خلال إثارة ثلاثة انفعالات هى: المفاجأة والتشويق والفضول.
- السرد فى تعريفه التقنى الخالص هو الإخبار عن واقعة أو وقائع تتميز بالاتساق السببى المنطقى.
- صعوبة تعريف الرواية باعتبارها نوعاً أدبياً سردياً شديداً التنوع فى موضوعاته وتقنياته وأساليبه دفعنا إلى محاولة تعريفها من خلال التوليف بين المحدد السردى بوصفه تقنية والمحددات الدنيا للأدبية.

المراجع العربية والمعرفة:

- الرويلي، ميجان، وسعد البازعي. (2002). دليل الناقد الأدبي (الإصدار 3). الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- جيرالد برنس. (2003). المصطلح السردى (الإصدار 1). (عابد، خزندار، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- حميد لحداني. (1991). بنية النص السردى (الإصدار 1). بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- لطيف زيتوني. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية (الإصدار 1). بيروت: مكتبة لبنان، دار النهار.
- مستغامي، 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.

- 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. Todorov, *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil.

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.

الإطار النظري للغة العلمية والذكاء الاصطناعي

تعد اللغة العلمية مكوناً أساسياً 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، والتعلم، 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 نظاماً رمزياً يمكن للنظام الآلي تفسيره .

ولعلّ أبرز إنجاز في هذا المجال هو تطور تقنيات " نماذج اللغة الضخمة (Large Language Models) مثل ChatGPT و Claude و 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 BBC و Associated Press تستخدم 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:

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 وتحدد 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 طورت خصيصاً لفهم اللغة الاقتصادية والعلمية.

- أدوات **NLP** في مواقع مثل The Guardian و Reuters لتتبع 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**التعلم العميق (Deep Learning)** لتحديث المفردات والمفاهيم.

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

يقترح هذا البحث نموذجاً تصورياً لمعجم إعلامي ذكي يعتمد على ثلاث ركائز أساسية:

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

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

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

إن بناء هذا النوع من المعاجم يستلزم تعاوناً 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.

التجليات العقديّة في النصّ التفسيري الباديسي للنّبوة

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 سميرة بن جبار، جامعة الجزائر 1 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 استثنائيةً في منهجه التفسيري، تستدعي التأمل في دلالاتهما، إذ يتناولان موضوعاً واحداً هو النبوة والرسالة المحمدية في بعدها العقدي والتبليغي. وانطلاقاً 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 العقديّة في النصّ التفسيري الباديسي، وما تحمله هدى و يقين وإيمان ومعرفة بالله ورسوله، مما جادت به قريحة ابن باديس وفاض به عليه؛ بما منّ الله عليه وتفضل من معارف، ومعاني، وحكم، وقيم، تخدم تفسير الآيتين، وبيان مكتنزاتهما المعرفية والروحي، وذلك باستخدام منهج الدراسة المصطلحية وهو منهج قائم بذاته في الدرس، تمكّنا أدواته من تحليل المفاهيم العقديّة في النصّ 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 مقارنة مصطلحية نقدية تسعى إلى استجلاء البنية المعرفية والعقدية الكامنة في قراءته للآيتين.

الكلمات المفتاحية: التفسير العقدي، النصّ التفسيري، مصطلحات العقيدة، دراسة مصطلحية، دلالات آيات النبوة

Abstract :

'Abd al-Hamīd 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-Mā'ida, 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 ('aqīdī) and communicative (tablighī) 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 ma'rifa 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، بحثاً مفصلاً للوقوف على دلالات الألفاظ؛ حقيقتها ومجازها، عمومها وخصوصها،... الخ لبيان معانيها والانفعال بها تصديقاً قلبياً وسلوكاً عملياً وفق مراده تعالى وتوفيقه، ضف أن تنوع الموضوعات التي تعالجها آيات القرآن الكريم، واتصالها بواقع الناس وبمختلف جوانب حياتهم يدفع المفسر لأن يكون ملماً بأحداث عصره، عالماً بتغيراته حتى يقرب دلالات القرآن للمتلقي بشكل يحقق له فهماً سليماً لها، ووعياً بأبعادها المعرفية، والإيمانية، والاجتماعية، والثقافية، حتى يسهل 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 تعبداً وزيادة قربى، أو التربية والإصلاح العقدي؛ وهذا الأخير هو هدف ابن باديس رحمه الله تعالى من تفسيره للقرآن الكريم بشكل دروس تعليمية يحيي 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، خصوصاً لما لحقها من فساد بسبب سوء الأوضاع الدينية والاجتماعية التي شهدتها عصره كطغيان الطرقية وما تفرع عنها من جهل وخرافات 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 إصلاح 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"، وبين فيه أن حصول اليقين بأخبار الرسول صلى الله عليه وسلم كاف لتحقيق الإيمان، وغيرها الكثير من مواقفه في إحياء سنة النبي كمحافظته على خطبة الحاجة في كل درس، والتزامه الدائم ليكون مثلاً عن خير من يقتدي بسنة نبيه ويؤمن برسائله وهديه، إيماناً راسخاً، اعتقاداً قلباً وسلوكاً عملياً.

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 إشكالتنا هذه وتحليل مضامينها اخترنا:

- الكشف عن منهج ابن باديس في بيان رسالة النبي عليه أفضل الصلاة والسلام؛ أهميتها وفعاليتها في تحقيق كمال الإيمان وقوة العقيدة .
- معرفة المصطلحات العقدية التي وظفها للكشف عن معاني النص القرآني الخاص بالنبي صلى الله عليه وسلم ورسائله المباركة.

-الكشف عن الدلالات والتجليات العقدية والذوقية التي حمل بها نصه التفسيري للآيتين 15 و16 من سورة المائدة.

وبهذا يظهر أن هدفنا من هذا البحث هو بيان مدى انعكاس فكر ابن باديس العقدي على تبينه 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 والرقى 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 الملمت ما تفرق وتقديمه كل متكامل 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، وصلاحياتها لتقريب المعاني والمفاهيم الخاصة بالنبي ورسالته، وكذلك مناسبتها 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.

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 الجزائر 1912م 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 تحدت فيها وجهته ومساره الدعوى النضالي، فقد أشار عليه أستاذه أحمد الهندي بعدم البقاء في المدينة المنورة إذ فيها علماءؤها وهم أولى بالدعوة والإصلاح فيها، والأولى له أن يعود إلى الجزائر لخدم 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 إصلاحية 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 إيمانه بهويته العربية الإسلامية، 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 وتحقيق هذه المقاصد، فقد تلقوا تعليمهم في المشرق وتأثروا بحركة الإصلاح فيه، فكان هذا التلاقح الفكري والثقافي بين المشرق والمغرب من أبرز أسباب ظهور حركة الإصلاح الديني في الجزائر على يد ابن باديس الذي جعل من الصحافة أبرز أدواته التعليمية والإصلاحية 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 تبياناً وتفصيلاً من خلال دروسه بالجامع الأخضر في قسنطينة، بالإضافة إلى دروس الحديث واللغة، والكثير من الصحف التي لم يكتب لها أن تستمر بسبب تضيق المستعمر ومحاربتة لنشاط ابن باديس وحركته الإصلاحية 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 وإصلاح 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 الذكر، وتقرأ آثار ابن باديس التي جمعها الأستاذ عمار طالي، تكتشف مدى تفرد ابن باديس في فكره الإصلاحي والذي استمدّه من فهمه وتبينه 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 يُضمّن أحد الوسائل التعليمية المتاحة آنذاك وهي المجلات بعضا مما ألقاه من دروس التفسير في الجامع الكبير بقسنطينة، فالت جريدة الشهاب ذلك الشرف بنشرها لمقال افتتاحي شبه دائم يحمل درر تفسير ابن باديس التربوية الإصلاحية والعقدية، سماه "مجالس الذكر"، وذلك بعد أن قطع شوطا في التربية والتعليم وإصلاح العقيدة وفق هديه تعالى ومنهجه، وتوصيل معاني القرآن دروسا عملية أفاد بها كل من سمعها ورأى آثارها في سلوك الشيخ وأفعاله.

يبدو أن عدم جمع ابن باديس بين تدوين تفسيره للقرآن وبين تبيان معانيه تربية وإصلاحا وتعلّما، والذي فوّت على الأمة الخير الكثير، لم يكن غفلة وتقصيرا منه، فقد كان مدركا لهذا وإعيا بضرورته ودليل ذلك أنه سرّأيا سرور حين اقتبس البشير (بن باديس، 2009، ص 13) الإبراهيمي تفسيره للمعوذتين بعد أن أنهى تفسير القرآن كاملا 1357هـ ودونهما على شكل مقال تم نشره في مجلة الشهاب إلا أن إيمانه العميق بفقّه الأوليات والروح الدعوية التي ينبض بها قلبه حال دون تدوينه لكل ما فسرّه من القرآن، وذلك لتقديمه الإعداد الروحي والتربوي والإصلاح العقدي المباشر على أي عمل آخر، ضف إلى هذا أن المهمة الإصلاحية التي اختارها الله أن يؤديها لم تكن لتيسر له لولا ما متعه الله به من قدرات فكرية متفردة وقلب حي عامر باليقين، في مجتمع يصارع للحفاظ على ما تبقى 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 آتي سورة المائدة 15، 16 واللتان تعالجان موضوع رسالة النبي ودعوته لأهل الكتاب.

تأسيس ابن باديس تجديد واصلاح العقيدة على تبيين النص القرآني راجع لمدى وعيه العالي وإيمانه العميق بقوة الرسالة المحمدية، وما تحمله من سبل ناجعة لإرساء عقيدة راسخة، " إذ كل آية من آيات القرآن و كل ما حدث 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 متكاملًا لبث النور في القلوب واصلاح العقائد؛ منهج قائم على النظر وإعمال العقل، والتدبر في آيات الله وخلقها، والأدلة على هذا كثيرة في القرآن منها: قوله تعالى: ﴿ أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ ﴾ ق:6. وقوله: ﴿ أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنْفُسِهِمْ مَا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ ﴾ الروم: 8، وقوله أيضا ﴿ كَذَلِكَ يبين الله لكم الآيات لعلكم تتفكرون ﴾ البقرة: 219، وقال: ﴿ أَنْ تَقُومُوا لِلَّهِ مِثْلَ خِزْفَةٍ ﴾ 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 إشارات منه لمنهجهم ولا نجده بنى خطته الإصلاحية العقيدية على وفق رؤيتهم ولم يبتدأ من حيث انتهوا، بل على العكس من ذلك فقد أثر 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 العقيدية وأثرها في نصه التفسيري.

3.2. طبيعة الفكر العقدي الباديسي وبعده الإصلاحي

بالنظر لمصادر ابن باديس في رؤيته الإصلاحية العقيدية ولمصادره في التفسير نتبين أنه تأثر بالمدرسة العقلية الإصلاحية، حيث أنه سار على خطى محمد عبده، ورشيد رضا، والأفغاني، والكواكبي، وطور من منهجهم الإصلاحي العقدي بما يناسب عصره وطريقته في الدعوة والإرشاد، وسار وفق منهجهم في التفسير "الذي تجاوز النزعة التقليدية القائمة على تفسير القرآن وبيان أحكامه وحكمه 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 هداي في تبيين دلالات القرآن الكريم، ويؤكد هذا مصادره المعتمدة في التفسير المشار إليها في مطلع تفسيره، والتي عدّها بمثابة أس ومرجع له في كيفية تبيين القرآن وفهمه، ومن أبرزها تفسير الرازي والزنجشري والبيضاوي وأبو حيان، وهي تفاسير اعتمدت الرأي والمنهج العقلي في تبيين دلالات القرآن وبيانها. وتوظيف ابن باديس مثلاً لبعض أدوات التفسير التي خص بها الزنجشري المعتزلي (ت538هـ) في تفسيره، وما وظفه الرازي من أساليب تفسيرية " كالتنويع بين عرض الدلالة اللغوية، والمعاني المجازية، والتحليل البلاغي وعرض دلالة اللفظ حسب سياقه والمعاني السابقة واللاحقة به والقليل جداً من التفسير بالمأثور، ضف إلى ذلك الاستفادة من العلوم الكونية ما يفتح بعض من غلق من دلالات الآيات " (ابن باديس، 2003، ص 94؛ مصطفى & التركي، 2014، ص 28) يؤكد عدم معاداته للمتكلمين، وإنما اعتراضه كان على ما شذ من آرائهم، وعلى بعض أساليبهم المشككة في البرهان والحجاج وإثبات 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 يوماً 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 رافضاً ومنكراً للعلم بأكمله! وما 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 طالعها -الإحياء- ورأى طريقته الأثرية في تخريج الأحاديث، فُتح له باب الاشتغال بعلوم الحديث، وكُتب السنة، وتخلص مما في كتاب الإحياء من الخطأ الضار، -وهو قليل- ولا سيما عقيدة الجبر والتأويلات الأشعرية والصوفية والغلو في الزهد وبعض العبادات المبتدعة» (ابن باديس، 1997، ص 197) (تبرئة الشيخ ابن باديس وأسلاف الجمعية من الانتساب إلى الأشاعرة والصوفية، د.ت)، واستدلواهم هذا

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) خصوصاً إذا تعلق الأمر بفقه الواقع وضرورة الإصلاح وما استدعيه 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 دليلاً على معاداتهم، ولا برهاناً على رفض منهجهم وعقيدتهم بالكلية، فقول ابن باديس في نصه السابق "وهو قليل" تدليل منه على أن ما في كتاب الأحياء من أحاديث ضعيفة لا يصح الاستشهاد بها في العقائد؛ وكتاب الأحياء مصنف في الرقائق لا في العقائد، وهذا يعني أن ابن باديس يضعف بعض ما جاء في الأحياء ويرد ما فيه من مغالاة لكنه لا ينكر ما في الكتاب اجمالاً، لأن الضرورة الإصلاحية تتطلب منه ذلك، نظراً 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 غالباً ما يشق على العوام من الناس استيعاب وتقبل ما يقدمه من دلالة، وبالتالي قد تجلب مفسد بسوء الفهم الناتج عنها أكثر مما تحققه من منافع - حتى لو حسن وصح فهمها- لما تحمله من معاني تربوية وذوقية وإيمانية.

وبهذا يكون فهم نصوص ابن باديس في سياقها الدلالي محددًا للملاحح العامة للعقيدة الباديسية، وهي إعطائه أولية النظر العقلي في تبيين 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 إصلاح العقيدة، إلى العقيدة تقصيда، أي تناول العقائد وبيانها من جهة المقاصد، وهذا ليس جديداً فقد دعا إلى هذا الكثير من علماء الجزائر المتقدمين منهم محمد السنوسي المتكلم وسعيد قدورة الذي دعا إلى تدليل معارف العقيدة والابتعاد بها عن تعقيدات غيرهم من المتكلمين والعودة إلى المصدرين الكتاب السنة بمقصد هداي، والمقصد الهدائي قائم على بيان العقائد وتجديدها بوصفها رؤية كونية توحيدية، فينبئ 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 هداية الإيمان" (جيدل، د.ت) فحين جعلنا مصادر ابن باديس في العقيدة والتفسير مرجعا لتحديد توجهه العقدي ، والحكم عليه بأنه من أصحاب المدرسة العقلية الإصلاحية، لم تكن الغاية تأكيد أشعريته ونفي سلفيته، لأن انتمائه للذهب الأشعري من المسلمات وتبنيه للطرح العقدي السلفي ضرورة تطلبها منهجه الإصلاحي، ولكن إشارة 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 تمكّنهم من توظيف العقل والبرهان جعله متمسكا بجوهر منهجهم "العقل" متجاوزا أساليبهم بالرجوع المباشر للنص القرآني نظرا وتدبرا وذلك لتحقيق أسمى مقاصده الإصلاحية العقديّة التربوية، وهي الحفاظ على التواصل الروحي والعلي والتعبدى بين العبد والقرآن، لأنه يرى أن في اتباع منهج المتكلمين والفلاسفة في بيان العقائد ترك لما يزرع به القرآن من طرق مثلى ومنهج دقيق واضح في عرض عقائد الإيمان؛ وهذا يعد من قبيل هجر القرآن وتفسير على الناس في فهم دينهم وعقائدهم، وذلك بسبب مصطلحات المتكلمين منغلقة الدلالة صعبة الفهم وطرقهم المعقدة واشكالاتها الصعبة، فقد بين " أن من يأخذ عقائد الإيمان بالطرق الكلامية ويترك أخذها بمنهج القرآن بحجة أنها أدلة سمعية لا تحصل اليقين، فهو هاجر للقرآن مخالف لمنهج 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 ﴿وَكُلُّ شَيْءٍ فَصَّلْنَاهُ تَفْصِيلًا﴾ الإسراء: 12 إلى الرجوع للقرآن لأخذ معالم العقيدة وتبيين أسسها منه، وبهذا يظهر أن اعتماد ابن باديس على القرآن في تبيين 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، فغايتهم 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 تبينه دلالات الآيات المتعلقة بالنبي ورسالته

تبين ابن باديس للموضوعات القرآنية محكوم بتكوينه الفكري الإصلاحي وتوجهه العقدي المقاصدي القائم على النظر المباشر في النص القرآني تدبرا، وفهما، وتحليلا، وهذه الطريقة في تبين 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 هداية 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 مِمَّا كُنْتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ (15) يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلَامِ وَيُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ وَيَهْدِيهِمْ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ المائدة: 16، 15، 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، وإخراجه من دوامة الغفلة وإعادته 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 الباب وغاية القصد من الآيتين موضوع الدراسة، فرغم النصيب الوافر من الذكر والبيان الذي أخذه موضوع دعوة أهل الكتاب في نصوص القرآن الكريم¹ فإن آيتي سورة المائدة فيهما بيان لطبيعة الدعوة المحمدية، وتحديد لجوهرها وما تحققة من كمالات في الدنيا والآخرة، وذلك بخطابة أهل الكتاب خطاب إلهي مباشر فيه من الإحسان لقوله تعالى ﴿وَيَعْفُو عَنْ 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 الإتيان، وهذا الأخير مصطلح يحمل من الدلالات العقدية أقواها؛ حيث أن دلالاته الخاصة - إتيان الهدي النبوي - لن تكتمل ولن تؤدي مقصدها إلا بتحقيق: العلم، والتصديق، واليقين، والرضا، وهي مصطلحات داخلية في حقله الدلالي وصلت به إلى النضج حد الاحتراق؛ إذ الإتيان الذي يكون من غير رضا هو إكراه وهذا ليس من الشريعة الإلهية في شيء لقوله تعالى: ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ الْبَقْرَةَ: 256﴾، وكذلك إن حصل الإتيان من غير علم لا يسمى إتياناً وإنما يسمى تقليداً لقوله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ اللَّهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا أَقْنَيْنَا 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 يكونونه للمؤمنين من عدا، 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) إشارة واضحة لوجوب حصول العلم لتحقيق الاتباع وكال الهداية والإيمان التي يُظهرها سياق الآيتين، أي اتباع الرسول ورسالته، وتأكيداً 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. جعل 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 وتحقيق 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 ومريبيه، وبيّن 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 أيضاً ضلالهم؛ إذ الواجب هو إظهار العلم والعمل به لا إخفاؤه، ويحدد هذا المعنى السياق العام للآية، ويؤكد لفظ "العفو" في قوله تعالى ﴿وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ﴾ أي أن مجانبتهم كتمان ما بلغهم من المعرفة والعلم من الرسائل 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، ليبيّن للمتلقي ضلال أهل الكتاب، وتعنّتهم، وإنكارهم لرسالة محمد صلى الله عليه وسلم، رغم ما يحوزونه من معارف وعلوم كفيفة بأن تيسر لهم فهم وتقبل الرسالة المحمدية والإيمان الكامل بها، وهو بهذا البيان يدعو المتلقي بصورة غير مباشرة للنظر وطلب المعرفة التي بها يتحقق إيمانه ويكمل يقينه برسالة ربه.

1.3. المصطلح العقدي في النص التفسيري البادسي للآيتين 15 و 16 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 وظفه من مصطلحات عقدية؛ فبدراسة تفسيره للآيتين 15 و 16 من سورة المائدة وإحصاء المصطلح العقدي فيها نجد أنه استعمل أنضج المصطلحات وأكثرها استيعاباً وحضوراً في الدرس العقدي، أساسية منها وفرعية، فقد أورد كل من النبوة، والهداية، والتوفيق الإلهي، والإيمان، والإيتاب بفروعها الاصطلاحية، والتي تعدّ مفاتيحاً 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 وأبعادها 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 اعتمد 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: "جاء رسول الله وهو أُمِّي من أمة أُمِّيَّة 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) بين بعض صفاته عليه أفضل الصلاة والسلام أنه مبعوث من عند الله، وأنه النبي الأُمِّي، كذلك بين 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 ضمنه ابن باديس في تعريفه لنبوة محمد عليه أفضل الصلاة والسلام من صفات النبوة وأمارات الرسالة المحمدية يعدّ قولاً تأسيسياً ترتب عليه ورود الكثير من الدلالات والفروع المصطلحية للنبوة، فنجد وروداً لمصطلحات ذات صلة أو ما يمكن أن نسميه مرادفات مساوية للنبوة كمصطلح الرسول الذي أورده أكثر من عشر مرات -وأحياناً 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 نوراً تنبعث من أقواله وأفعاله وسيرته الأشعة الكاشفة للحقائق كذلك كان الكتاب الكريم الذي أنزله الله عليه يبين بسوره وآياته وكلماته تلك الحقائق أجلى بيان" (ابن باديس، 2009، ص 109) وقال أيضاً: "فبمحمد صلى الله عليه وسلم وكتابه تمت نعمة الله تعالى على البشرية كلها بإظهاره وبيان كل ما تحتاج إلى إظهاره وبيانه" (ابن باديس، 2009، ص 110) وهذا العطف يؤكد ترادف المصطلحين وتلازم الدلالة بينهما، فإطلاق أحدهما يغني عن إطلاق الآخر ويفيد حضور معناه.

وتأكيداً 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 جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ ﴾ يرتقي في الآية نفسها بدلالة الرسالة من بيان صفتها ودورها- نبوة محمد صلى الله عليه وسلم- إلى ما يثمره إتباعها من سلامة ونجاة وهدى، وكل هذه الدلالات تدخل تحت مصطلح النور الذي يشمل الكتاب أيضاً وهذا ما عمل ابن باديس على بيانه بالاستعانة بالآيات التي فيها وصف للكتاب بالنور كقوله تعالى: ﴿ فَأَمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَالنُّورِ الَّذِي أَنْزَلْنَا ﴾ التغابن: 08 والآيات التي تلحق صفة البيان بالنبي صلى الله عليه وسلم، كقوله تعالى: ﴿ وَأَنْزَلْنَا 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 أيضاً إذ البيان فيه تنوير للعقل والقلب ليسع كل ما جاء به النبي صلى الله عليه وسلم وبقينا ثم وعملاً وسلوكاً، فدلالته في أغلب الآيات هداية 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 منفرداً 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 مخارجات تفسيره للآيتين؛ إذ يمكن اعتباره ردا عقليا -من القرآن نفسه- على التاكيد لسنة النبي صلى الله عليه وسلم المعتمدين على فهم القرآن وتفسيره فقط بالقرآن، معرضين عن أهم الأدوات المظهرة لما تشابه منه وأشكل 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: ﴿نور وكتاب مبين﴾ ليقدم للقارئ قاعدتين دعويتين يبعثان على السعي لبلوغ كمال الإيمان بالنبي عليه أفضل الصلاة والسلام ورسالته المباركة وحسن الإتيان 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 وبين القرآن وما يثمره العلم بهما من معارف إيمانية راسخة، يمكن اعتبار هاتين القاعدتين التي قدمهما ابن باديس حجة بالغة على من ينكر السنة ولا يأخذ بها في تبيين القرآن ما يجعله هادما للدين بالدين نفسه بسبب تشابه المعاني القرآنية وتقاربها في مواضع وتناقضها ظاهريا في مواضع أخرى فيشكل الفهم عليه بسبب غياب فقهه لأدوات تبيين القرآن الكريم وعدم إلمامه بها؛ والعلم بالسنة النبوية المطهرة واحد من هذه الأدوات وصمام أمان لعقيدة كل مؤمن ناظر في كتاب الله ينبغي بلوغ كمال الإيمان وأنوار المعارف ظاهرها وباطنها، فبتمثل سنته وأخذها علما وعملا باتباعه صلى الله عليه وسلم عن علم ويقين يتحقق الهدى الذي هو أمانة لمعرفة الحق سبحانه وتعالى، ومن هذا المعنى يتجلى البعد الثاني لمصطلح النبوة الذي حرص ابن باديس على بيانه هو ثمرات إتيان 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 يبينه وينشره (..) وهو بذلك وبعمله الصالح كالنور يشع على من حوله، وتوسع دائرة اشعاعه وتضييق 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 ورسالته

وعمل على وفق ما آمن به، فبلغ بحسن اتباعه منازل المتقين لجمعه بين العلم والعمل اللذان هما أمانة التقوى وصدق الإيمان، وتتجلى هذه الثمرات - ثمرات الإتيان 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 فصل 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 أمانة 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 دلالاته إلا بهما حتى أنهما يعدان 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 الرسائل السابقة وأهميتها في تحقيق إيمانهم بالدعوة المحمدية، فلو حدث إيمانهم لكان أمانة الهداية وطريق لها لقوله تعالى: ﴿فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ﴾ الأنعام: 125

ولهذا نجد ابن باديس يقسم الهداية إلى دالتين هداية عامة وهداية خاصة، الأولى بمعنى الإرشاد لسبل الهدى لكل الخلق واصطلح عليها بـ: هداية الدلالة ويعرفها 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)، فمبعثه صلى الله عليه وسلم انكشف ظلمات الجهل وتجلت أنوار الإيمان وأفاض الله على خلقه رحمته وأخرج لهم علي يد مصطفىاه ذخائر المعارف والعلوم الربانية الدنية وبتباع هذا الهدى يتحقق القسم الآخر من الهداية وهو متوقف على الأول أي أنه يتمثل في التحقق بهداية الدلالة عملا وسلوكا وهي للذين آمنوا 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 دلالاته 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 إشارة لحصول المعرفة وتحقيق الإيمان، كما أن تعريفه للهداية بأنها فضل وتوفيق من الله تعالى غير بعيد عن تعريف المتكلمين لها فالسنوسي مثلاً يعرف الهداية بأنها "الإرشاد إلى أسباب التوفيق وطرقها العادية من ملازمة العلماء العاملين وتحصيل العلوم النافعة والسلوك بترية 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 أشار ابن باديس إلى هذا المعنى بقوله "والذين زاغوا عما دلهم عليه وأعرضوا قامت عليهم 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 إذا أس الهداية وأكل الكمال التي يحظى بها كل متبع مؤمن بما جاء به النبي محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى 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 ففنه التأيد 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 خَلَقَ 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 قادراً مؤهلاً لاتباع الشرع امتثالاً لأمره تعالى واجتناباً لنهييه بمعنى حصول التوفيق منه تعالى لتحقيق التقى.

وقد بين ابن باديس أن التوفيق أمانة حسن الإتيان لله ورسوله وحصوله واستمراره مرهون بقوة الاتباع ودوامه، فأن لم يحصل الاتباع بدلالة الهداية العامة وثبت الاعراض كان للمعرض الخذلان من خالقه وحرمة التوفيق، فيكون التوفيق بهذا المعنى خاص لمن آمن 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 التأيد 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 العجب بعمله، والخوف من الله وصدق الرجاء فيه ودوام المراقبة له (ابن باديس، 2009، ص 116) وهذه أسمى درجات الاتباع والتحقيق بالإيمان، أي الدخول في سلك المتقين سعيا لبلوغ معرفته تعالى ورضوانه بالتري في منازل السائرين تعبدا ومحبة وتقربا وتذلا للخالق سبحانه وتعالى، وهذا المعنى نلخصه ابن باديس في دلالة التوفيق الإلهي أي أنه " ارشاد الله وتوفيقه لمن اتبع رضوانه إلى الطريق المستوي الموصل إلى الكمال والسعادة ومرضاة الله الجامع لذلك كله بقوله وَيَهْدِيهِمْ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ " (ابن باديس، 2009، ص 116)

ختم ابن باديس تفسيره للآيتين ببيان الأسس التي تحقق إيمان العبد وثبتت عقيدته وتيسر له الوصول لمعرفة 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 شرعه 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 للاهتمام إلى ما يرضى الله ويذل له طريق معرفته، واستدل ابن باديس على هذه الحاجات المثبتة لعقيدة العبد المقوية لإيمانه بلطفة لغوية قال: " وهذا هو القصد من صيغة المضارع المفيدة للتجدد في قوله تعالى يَهْدِي ، وَيَهْدِيهِمْ ، وَيُخْرِجُهُمْ " (ابن باديس، 2009، ص 117)

4. الخاتمة:

مكننا رصد المصطلح العقدي في النص التفسيري الباديي للآيتين 15 و 16 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 الباديي 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 وظف أنضج المصطلحات، وأجلاها معنى، وأكثرها استيعابا، وأقواها دلالة، فلم يرد مصطلح الإيمان عنده كمصطلح مركزي وإنما حضرت دلالاته بالقدر الذي يوضح دلالاته في الآيتين، وقد عول ابن باديس على مرادفه وهو مصطلح الهداية الذي هو أكثر اتساعا منه فشمل دلالات الإيمان وكذلك المعرفة وبعضها 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 مِمَّا كُنْتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ كشف مدى تأثير 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 أمانة الهداية والوصول إلى معرفة الله تعالى بأسمائه صفاته والاتباع لما جاء به نبيه، وفي هذا تجل لرسوخ إيمان العبد وبقينه 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 للآيتين 15 و 16 بدلالات دعوية مقاصدية يمثل مجملها في دعوته العبد للرجوع إلى الكتاب والسنة لحاجته لما فيهما من سبل هداية وخلاص من الجهل والضلال وذلك بدوام حسن الاتباع للنبي ورسالته، وبهذا يكون ابن باديس قد استثمر مضامين العقيدة الأشعرية ومفاهيمها، ومنهج العقيدة السلفية في الإصلاح والتجديد وزاوج بينهما لبيان الدلالات

الخاصة بالنبوة وأبعادها الإيمانية والهدائية، وهو بهذه المزاوجة يخرج من النمط التقليدي التجريدي للمفاهيم العقيدة إلى توظيف مقاصد العقيدة وأبعادها الاصلاحية والذوقية.

المصادر والمراجع

- ابن باديس، ع. ا. (1997). آثار 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 ابن باديس وأسلاف الجمعية من 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 شعري. 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 (14) الأعلى، 7.
- عبد المنعم، إ.، & سمارة، ع. ا. (2005). مفاهيم أساسية في العقيدة الإسلامية (1 ط). دار الكتاب الثقافي.
- فقيحي، م. ا. (2022). الشيخ عبد الحميد بن باديس بين المرجعية السلفية والتوجه السلفي. مجلة (2) المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، 17.
- فلوسي، م. (2006). الإمام عبد الحميد بن باديس لمحات من حياته وأعماله وجوانب من فكره وجهاده (1 ط). دار قرطبة.

مصطفى، ح.، & التركي، ع. ا. (2014). منهج الزمخشري في تفسير القرآن. مجلة العلوم الاجتماعية و
(1) الإنسانية، 7.
نويض، ع. (1980). معجم أعلام الجزائر (2 ط). مؤسسة نويض الثقافية

الجيو فني والانتماء من خلال مقارنة إستيطيقية فينومينولوجية

Geophany and Belonging through a Phenomenological Aesthetic Approach

د. عبد الله الحزقي

جامعة تونس - 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 ووسائل 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 فاعلاً في صناعة المعنى وتشكيل التجربة الإبداعية. ويعكس هذا الارتباط بين الفن والمكان صراعاً 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 "الجيو فني"، حركة فنية حديثة تمزج بين النشاط الإبداعي والفعل المكاني، لتستكشف طرقاً 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، الجيو فني، 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.

1. المقدمة:

إنّ التحولات المتسارعة التي شهدتها العالم اليوم أفضت بشكل آليّ إلى بحث إشكالات الوجود والمصير والكيان والهوية، فزخم التقلّبات وسرعة وتيرتها ونسقها كان كفيلاً بتحريك المسار الإبداعي نحو أفق تعبيرية براغماتية بوسائل ووسائط فنية مختلفة ومستجدة راوحت بين السائد والمتاح وبين استحداث لغة وآليات وإمكانات جديدة وبديلة في الصناعة الإبداعية المعاصرة والتي اتجهت في معظمها باتجاه مقارنة الفكرة لتخوض في مباحث حيوية تجتثها من معقل السجل السياسي والإيديولوجي وصراعاته القائمة في عالم غير مستقر وتجه فيه القيم الإنسانية والوجودية باتجاهات متضاربة بين العدمية والبناء... ولعلّ إشكالية الهوية هي أول ما يقودنا إليه مصطلح المكان والجغرافيا في علاقتهما العضوية بقيمة الانتماء كفكرة وكعطى 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 والكيانة، جاء الفن في تجلياته المختلفة، ليبدلي بدلوه باعتباره واحدا من رؤى العالم المعنونة للسمة البشرية، ومن إفرازاته تولّد مفهوم "الجيو فني" 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 في حيوي؟

هل على الفنان في مجال الجيوفني أن يكون مبدعا ومثقفا عضويا على الطريقة الغرامشية أم أنه يمكن أن يكون بحثا إستيطيقيا محضا ؟

2- الجيوفني والانتماء: الفن كممارسة جمالية للمكان

بالحديث عن الجيوفني فإننا نشير بذلك إلى جنس في وإبداعي ينضوي ضمن مجال فنون ما بعد الحداثة وما بعد المعاصرة، وهي الفنون المستحدثة الجديدة التي باتت تتعاضد في مكوناتها وتكوينها وإنشائها 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 المتطورة، وتفكيك المفهوم الذي لم يبدُ في حقيقة الأمر مصطلحا عربيا وإنما اصطلاح لغوي غربي مركّب من كلمتين "جيو- فني" ويشير هذا المصطلح الفني 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 في 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 الحيز المكاني للطبيعة مجالا يتكامل فيه المشروع الفني بحيث تكون الصناعة الإبداعية صناعة براغماتية تشارك 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 حيز محايد، بل حامل للمعنى يتخلّق فيه الفن كتجربة حسية وذاتية، ما يعني أن المكان ليس مجرد مسرح للأحداث، بل ذاكرة متحركة، ويكّان حيّ يتفاعل مع الإنسان ويؤثر فيه كما يتأثر به، إذ يقول في كتابه "الجماليات المكانية: الفن، المكان، والحياة اليومية": "في هذا العالم، نعيش جميعاً في حالات مختلفة من الاضطراب. حتى أولئك الذين لم يغادروا بيوتهم قط يتأثرون بالتنقل. فحركة المهاجرين والسياح

واللاجئين تُحدث تموجات من التأثير تطل الجميع. إن تداول الرسائل والصور يُغيّر بسرعة تجربة الحياة اليومية. أما الممارسات الفنية المعاصرة، فهي تتحدد بشكل متزايد من خلال الرغبة المزدوجة في التنقل والارتباط بالمكان" (نيكوس 2010 ص. 10). فالفن الجيوفني لا يرسم الطبيعة، بل ينقش فيها، لا يعيد إنتاج الجغرافيا، بل يكتب فوقها، ويعيد تأويلها. ومن هنا نستخلص جملة المفاهيم المتولدة عن "الجيو-فني" حيث نستوضح من خلال هذا النوع من التجارب مفهوم "الانتماء"، لا بصفته مفهوماً متأسسا عن الحيز الجغرافي بحدوده المكانية والقومية والثقافية والحضارية، كمفهوم يحيل لحالة من الولاء المتولد عن الحس الهويوي وطابعه، بل ينبعث مفهوم الانتماء في "الجيوفني" انطلاقاً من العلاقة السيكلولوجية والجمالية والطبيعية التي تربط الفنان بهذا الحيز المكاني بصرف النظر عن أية ولاءات قومية أو هويوية ضيقة. بحيث يعاد مفهوم الانتماء في الجيوفني ليحمل في مكانه معاني البراغمية كممارسة حية تتجلى من خلال أسلوب التعايش مع المكان والرابطة الوجدانية المتولدة عن ذلك حيث يحمل لنا الحيز المكاني قيما سيكلولوجية ومادية وذاكراتية نحققها معنوياً ومادياً 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 عضوياً 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 سجلاً حسيّاً مادياً لذاكرة المكان تتكوّن ملامحها ونسيجها الإبداعي عبر الجسد والحركة والعناصر الطبيعية. ولنفهم الرابط العلائقي بين الفن والمكان في "الجيوفني" من المهم أن نلجأ إلى "الفينومينولوجيا" التي لا تعتبر الوجود والمكان محض مادة عضوية كفضاء فيزيائي موضوع أو محايد بقدر كونه مكاناً مكتنزاً بالمعاني والدلالات وأصلاً طبيعياً لانبعاث الذاكرة وتولّد الإنفعالات السيكلولوجية في الذات الإنسانية حسيّاً، نفسياً، وجدانياً ومعرفياً حيث أن الإبستمولوجيا 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 ومجاليه أيّا كانت صبغته وطبيعته وفيزيائيته الخاصة بتكوينه، هي التي أفرزت النشاط الفني والإبداعي سواء في علاقتها بالفنون المرئية البصرية أو السمعية، فتنج 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 وخلق 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. 2012 ص 162). هذا الطرح الفينومينولوجي ينعكس من خلال مقارنته الجمالية التي تعتبر أن الفن كنتاج وممارسة هو انكشاف للحقيقة من خلال الحواس كوسيط مباشر بين الذات والوجود، فهي تقدم رؤية مادية متجسدة لا طرحا نظريا محضا وهو ما يؤكد "هانس جورج جادامر" في قوله: "الفن هو انكشاف الحقيقة بطريقة حسية"، فالجيوغرافي من هذا المنطلق يتخطى كونه نشاطا فنيا استيطيقيا أو محاكاة محضة للجمال الطبيعي ليعلن عن ذاته كجنس إبداعي يعكس تجربة فنية لائتمانية 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 وماديا ونظريا عبر ما يترك من آثار فنية ترتقي بالمادي والحسي إلى المعنوي والرمزي. ولأن الخطاب الفينومينولوجي يرى أن الذات أو الجسد بشقيهما الموضوع أو الخاص، هو الوسيط الحيوي المباشر بين الوعي والعالم أو الوجود الأنطولوجي والمعرفة الإستمولوجية وبالتالي بين الفنان والمكان. فالجيوغرافي من هذا المعنى يعيد تموضع الذات الفنية جغرافيا بمعنى إعادة تموضع 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 يوظف من خلالها فعل النحت الإبداعي فيكون المشي فعلا نحتيا من خلال عملية عبور الأرض الذي تتحول فيه الآثار إلى عمل فني يتم توثيقه من خلال العناصر الطبيعية كالخصى 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، أتيح 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. (ناصر 2024).

من هذا المنطلق نفهم كيف يصبح الجسد إلى وسيلة الفنان لتحقيق تعبير إبداعي "جيوغرافي" تستحيل فيه عملية المشي أشبه بكتابة بكتوغرافية، طريقة أخرى للكتابة الإبداعية التي تخطها الأقدام على الأرض لتصبح سجلا ذاكراتيا عابرا ومتحولا بفعل التأثيرات الزمكانية وتحولاتها. فالجيوغرافي يتحول إلى شكل من أشكال الكتابة فوق الجغرافيا بتركه آثارا لا تحي وتتشكل عبر عملية تشكيل قصدية تضفي عليه القيمة

والمعنى وهو ما يخلق طوبوغرافية جديدة تكتنز مفهومي ذاكرة والانتماء. وهو ما يمكن أن نستقيه من خلال تجربة الفنان "فرانيسيس أليز" في عمله "بارادوكس أوف براكسيس" بمعنى "تناقض الممارسة" وهي عبارة عن عمل فني تم توثيقه عبر شريط فيديو سنة 1997 قام 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 يؤدي إلى شيء... هذا العمل لم يكن انتاجا فنيا روتينيا داخل قاعة عرض، بل تم إنجازه في الشارع خارجا في الفضاء المفتوح والذي يمكن أن نستخدمه عليه بالفضاء الحضري وأمام المارة حيث دفع بقلب الثلج في شوارع المدينة وأزقتها نهارا حيث حركة الحياة اليومية تسير بشكل عادي والتجربة الفنية حدثت دون أي لفت للانتباه حتى ذوبان القلب تدريجيا بفعل الاحتكاك المستمر وحرارة الشمس العالية في صائفة مكسيكو يومها.. في هذا النمط الإبداعي "الجيو فني" تحول العمل الفني شكلا ومضمونا حيث لم يعد حكرا على المفهوم الكلاسيكي للجمال وللأثر الفني ذاته كأثر قابل للاقتناء والتذوق ليتحول العمل الفني من الشيء إلى الفعل أو الحركة ومن الشكلائية إلى الزمنية. ولعل تجربة "فرانيسيس أليز" سببا 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 واليأس".

أمام هذا النمط من تجارب الفنان "فرانيسيس أليز"، والتي يمكن أن ندرجها ضمن جنس فن الأداء "البرفورمنس" كما يمكن أن تنضوي ضمن ما يسمى بالجيو فني حيث نراه يسير بتجاربه الفنية، يجرّ، يحمل، يتسلّق، يحفر، يتحرك، يرهق، يلجّ، دون هدف واضح و كأنّ شعاره في ذلك القيام بأقصى جهد لتحصيل أدنى نتيجة. ففي نفس السياق العبي لتجربة جر القلب 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 نزولا في المنحدر الذي صعدته بشق الأنفس. تعود فتأخذ زحماً جديداً لتبدأ من جديد. تكرر هذا المشهد يولّد لدينا تعاطفاً محمواً مع السيارة ومأساتها المتكررة.

تؤكد لنا هذه التجربة مرة أخرى في صلب أعمال "فرانيسيس أليز" 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 ضمناً "ينبغي أن تستثمر وقتك بطريقة منتجة". فالزمن البشري والخاص صار مرتبهاً

لإيقاع العمل والاقتصاد تحت قاعدة العرض والطلب داخل الثقافة الاستهلاكية. 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، شكلاً 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 حاملاً 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 يجبر المشاهدين من خلاله على مغادرة حيادهم السلبي. فالفنان "فرانيس أليز"، بدا في تجربته الخاصة ضمن جنس الإبداع الجيوفني، مثل سيزيف، حيث كان يدرك عبثية أفعاله باعتبار أنّ أثرها السياسي قد يبدو ضئيلاً أو غير مجد. 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 تقريباً، يكشف لنا على الصعيد الجمالي، قدرة فن الأداء على زعزعة المفاهيم الكلاسيكية للفن بوصفه منتجاً مادياً جليلاً أو قابلاً للاقتناء، فالفنان في الجيوفني لا ينتج شيئاً مادياً، بل يخترط في فعل خالٍ من النتيجة المباشرة، وهو ما يضيف على العمل مفارقة تشكّل جوهره الجمالي. فبواسطة قالب من الثلج، كمادة زائلة عرضة للتلاشي وهشة بطبيعتها، يتوضع الأداء كنحت متحرك لا يترك أثراً ملموساً، 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 مجازاً 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 تأويلاً فلسفياً لمفهوم الفعل، لا من منطلق نفعي، بل بوصفه تجربة قائمة بذاتها، تتحدى المنطق البرغماتي الذي لا يرى في العمل قيمة إلا من خلال نتائجه. وهنا، يضع الفنان المشاهد أمام واقع إنساني معقّد، حيث السعي والكّد لا يضمنان تحققاً نهائياً 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، لتطرح كسؤال مفتوح حول جدوى الفعل وجدوى الفن. وعلى المستوى السياسي والاجتماعي، يكتسب الأداء بعداً نقدياً ضمناً، إذ أنّ وقوعه في قلب مدينة مثل مكسيكو سيتي، بما تحمله من تفاوتات صارخة وظروف اقتصادية هشة، 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 يُعدّ 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 لتُحقق، بل أن تفعل لتكون"، وكأن الوجود، بما يحمله من هشاشة وأسئلة، يكفي في حد ذاته.

هذا النوع من التجارب الفنية بطابعها الإنشائي سيرورةً وصيرورةً، تطرح في حقيقة الأمر إشكالات استيطيقية ونظرية للكشف عن ملاسبات وأهداف 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 يميّط اللثام عن جوانب كثيرة من قبيل الحيز الزمني للفضاء المكاني باعتباره عاملاً مؤثراً وفاعلاً ومساهماً في تغيير ملمح المكان عبر تأثيراته المادية على غرار التآكل والتحوّل الذي يطرأ على عناصر المادة فيغير من وضعها وهيأتها وشكلانياتها ولونها وما إلى ذلك فيما يتعلق بالطابع الشكلي والهيئة.. فيصبح الفن في مجال "الجيوفني" تجسيدا حياً للزمن والجغرافيا والقصدية البشرية المتجسدة في الفعل الفني أو الجهد الإنساني المبذول عموماً.

في صناعة المعنى ضمن "الجيوفني"، نستجلي جملة من المفاهيم المتولّدة عن هذه التجربة، وفي مقدمتها "الانتماء"، حيث يغدو العمل الإبداعي فعلاً رمزياً ومادياً في آن، يعبر عن المقاومة ويتجذر في الهوية القومية ضمن علاقة عضوية بين الذات وحيزها الجغرافي. بهذا المعنى، لا يكون الفن فقط انعكاساً للمكان، بل يصبح إعادة تشكّله وتحريره، بوصفه مجالاً حياً للممارسة الإبداعية والسياسية.

يتجلى هذا التوجه في تجارب عدّة، من أبرزها تجربة الفنان الفلسطيني "إيليا سليمان"، الذي أظهر من خلال أعماله السينمائية أن الجغرافيا ليست معطى ثابتاً، بل فضاءً قابلاً لإعادة التكوين والتخييل. عبر معالجة بصرية ساخر-جدية، يعيد سليمان رسم الخرائط والمساحات الفلسطينية، متناولاً الحياة اليومية في تفاصيلها المألوفة والمهمّشة، ليحوّلها إلى مشهدية تخيلية تعبّر عن ثنائية الوجود/الحو، 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 فله "إن شئت

كما في السماء" يقول سليمان: "لا يتحدث هذا الفيلم عن فلسطين، إنما عن فلسطينة العالم، أو كيف أصبح العالم كله كفلسطين. فهو عن التورات المتصاعدة في كل مكان، وعن الاقتصاد العالمي الذي يزداد استغلاله تطرفاً". (توباس 2021) وبالتالي يؤكد "إيليا" على أنّ الحيز المكاني في التجربة الفنية يمكن أن يكتنز بالمعاني والرموز والدلالات التي تجعل منه فضاء كونياً بإمكانه أن يعبر بلغة كل الأمكنة التي تعاني على غرار الأرض الفلسطينية التي لم تعد مجرد حيز جغرافي وجغراسي 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 إبداعية امتداداً للأرض والوطن والانتماء .

على هذا النحو، نجد أيضاً تجربة الفنان التشكيلي "خليل رباح"، الذي جعل من الخارطة الفلسطينية حيزاً رمزياً لفحص الحدود الجيو-سياسية، وما تحمله من دلالات الانتماء والهوية. في أعماله، يُعاد تركيب الجغرافيا بوصفها واقعاً هشاً، مفككاً، لا يُسلم به، بل يُسائل ويُؤوّل. يطرح "رباح" الانتماء ليس كمُعطى مُسبق يُمنَح، بل كممارسة ديناميكية يُعاد تشكيلها من خلال الفن، الذي يفتح الذاكرة على أفق التخيل 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 والحنّة الفلسطينية" (سلطان 2022). هذا التحول اللانمطي في التعاطي مع مفهوم المعرض والانتقال به من الحيز المكاني الثابت كمفهوم نمطي كلاسيكي إلى حيز المكان المتحرك والذي يحمل في أركانه آثاراً 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 والمتحول 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 التصور التقليدي للمكان باعتباره مجرد خلفية، ليقدماه كموضوع وأداة للتفكير السياسي والفني. فـ"الجيوفني" هنا لا يكتفي بالتمثيل، بل يساهم في إعادة إنتاج المكان كحيز للانتماء والمقاومة والذاكرة المتجددة. فالعمل الجيوفني كنتاج إبداعي معاصر يسعى لتخطي حدوده الفنية ليخلق المعنى حيناً وليقدم عرضاً نقدياً 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 باباستيرجيس": "غير أنني ألاحظ أن طبيعة هذا التفاعل قد تغيرت في سياق العولمة. لم يعد من الممكن تمثيل مكان محلي أو التفاعل مع قضايا سياسية بمعزل عن الاهتمامات العالمية. كما انهار أيضاً وهم استقلالية الفنان أو إعفائه من شؤون الحياة اليومية." (P08.Papastergiadis, 2010) فالفنانين في الجيوفني يعملون بشكل متزايد مع مجتمعات مختلفة ويستكشفون بذلك التواريخ المعقدة للتقاليد البصرية التي تتشكل في تلك الأماكن. ومع أنهم غالباً ما يكونون ملتزمين بشدة تجاه هذه الأماكن، فإنهم في الوقت نفسه يدركون بعمق علاقتهم 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 خضم حركة الحياة اليومية، ولم يعد بإمكانهم الانعزال أو افتراض أنهم يسبقون التغيرات الحاصلة في العالم. فيتشكل فئهم 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 صورا وأشكالا متعددة، وعلى نحو أعم، فإن شكل العمل الفني دائماً ما يكون مشبعاً بالمعنى السياسي، لأن له تبعات تسبق وتتجاوز نوايا الفنان الفردية. وهذا الشكل من الممارسة المكانية والاجتماعية ينقل بالضرورة قيمة سياسية.

هذه الإنشائية الممارساتية في الجيوفني تعكس وعياً متقدماً بتحويلات الممارسة الفنية المعاصرة التي انتقلت نحو استراتيجيات أكثر تصالحاً مع السياق الاجتماعي والمكاني. هذه التحويلات تتقاطع مع المفهوم المعاصر للجيوفني كنمط فني يتفاعل بعمق مع الجغرافيا، ويمنح المكان دوراً محورياً في تشكيل المعنى الجمالي والرمزي عوضاً عن اعتباره مجرد خلفية أو إطار للعمل. لذلك اعتبر "نيكوس باباستيرجيس" أن "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 الجيوفني 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 تمثيلاً لجغرافيا بعينها، وأن 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 يخترط فيها الفن الجيوفني، لا بهدف التجميل، بل لاستحضار قضايا مثل الهوية، الذاكرة، الانتماء والتحول الاجتماعي. وهنا تلعب مفاهيم مثل "الخرائط العاطفية" و"الطبوغرافيا الرمزية" دوراً تحليلياً في هذا الإطار، حيث تسعى هذه المقاربات إلى استكشاف كيف يمكن للفن أن يعيد للمكان قيمته الرمزية والإنسانية، بعيداً 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 ومحملة بالمعنى. فالمكان في هذا السياق ليس كياناً محايداً، بل يتسم بكثافة دلالية وتاريخية، تتجسد في الصراعات والآمال والذاكرة الجمعية. وهكذا يغدو الفنان الجيوفني بمثابة "أنثروبولوجي جمالي" يعيد استكشاف طبقات المكان، ويعبر 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.

3- الفن الجيوفني والانتماء من الجغرافيا إلى التخيل المقاوم:

في سياق المقاربات المعاصرة التي تستبطن الفن بوصفه ممارسة جيوفنية، أي فناً يتكوّن ويتفاعل داخل/مع المكان بوصفه حيزاً سياسياً، رمزياً، وشعورياً، تبرز قيمة الانتماء بوصفها نواة لصناعة المعنى الجمالي والرمزي. فالعمل الإبداعي هنا لا يكتفي بتمثيل المكان، بل يعيد بناءه وتفكيكه وتخيله، كأداة لمساءلة السلطة، ولتثبيت هوية مهددة أو مقاومة. في هذا الأفق، تلتقي تجارب إيليا سليمان، خليل رباح، وفرانيسيس أليس، في مقارنة جمالية متشابكة، تجعل من الفن شكلاً من أشكال الانخراط في الحيز الجغرافي، لا كمجال محايد، بل كساحة مشحونة بالسلطة والتاريخ والمحو. يمارس الفن هنا كشكل من "الانتماء المبدع"، لا باعتباره انتماءً مُسلماً به أو ممنوحاً من خطاب سيادي، بل باعتباره أثراً متخيلاً ينبثق من الفعل الجمالي. ففي أعمال "خليل رباح"، تُصبح الخارطة الفلسطينية أداة تفكيك وتوعية للواقع الجغراسياسي، حيث يعيد تشكيلها ليفضح هشاشتها كحدود مصطنعة وخطاب سلطوي، ويقترح من خلالها انتماءً يُمارس لا يُمنح. يفتح هذا الانتماء على الذاكرة، ويتجسد من خلال إعادة تركيب الرموز الوطنية بمفردات بصرية جديدة تستفز المتلقي وتدفعه للتأمل في معنى الوطن والهوية في ظل الاحتلال. أما "إيليا سليمان"، فيقدم 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 السينما توغرافيا الجيوفنية، لا تُروى فلسطين بخطاب دعائي مباشر، بل تُشع من عمق العادي والمهمّش. أمّا ضمن الأفق المقارب بين المقاومة والعبثية، تندمج تجربة "فرانيسيس أليس" 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 لكثلة الجليد المعرضة للذوبان تدريجياً تحت عوامل الحرارة والاحتكاك في شمس مكسيكو وشوارعها، أو من خلال تجربة السيارة الكلاسيكية ومحاولاتها العبثية في اجتياز الهضبة 1999، حيث يعلن "فرانيسيس أليس" من خلالها أنّ الفعل نفسه أحياناً لا يؤدي إلى شيء، لكنه رغم ذلك يحدث الأثر الرمزي. ففي "الخط الأخضر"، كما ذكرنا سابقاً حيث يمر في شوارع القدس وخطها الأخضر القديم، حاملاً دلو طلاء مثقوباً يترك خلفه أثراً بصرياً هشاً ورقيقاً، وكأنه يعيد رسم الحدود التي فُرضت باتفاقيات سياسية عابرة. هذا الأثر الرمزي الهش هو بالضبط ما يجعل من الجيوفني مقاومة جمالية، لا بالقوة بل بالاستمرار، لا بالصوت العالي الصاخب والضوضاء بل بالأثر الحي المتكرر. في هذا التلاقي في الجيوفني، لا يفهم المكان كمساحة أو حيّز مكاني أو فضاء مادي، 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 والمباشرة 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 بطلان الميكانيزمات السياسية كما في تجارب "فرانيسيس أليس"، فإن الجيوفني يُشكّل حركة جمالية ضد النسيان، وضد التجريد السياسي للجغرافيا.

من خلال هذه المقاربات كنماذج إبداع جيوفني، يُظهر الفنانون الثلاثة كيف يمكن للفن أن يكون فعلاً من أفعال الانتماء والنشاط، حيث يُمارس المكان ككتابة رمزية، والمقاومة كإعادة تشكيل للتخيل الجمعي. ففي ظلال هذه النماذج، نخلص إلى أنّ "الجيوفني" كنس إبداعي يؤسس لتصور فلسفي استيطيقي باعتباره حاملاً لبُعدٍ علائقي ذو طابع وجودي أنطولوجي وليس محض فضاء مادي موضوعي. يقول "مارتن هيدغر" أنّ "المكان ليس وعاءً يحتوي الكينونة، بل هو شرط لظهورها". لذلك قال عنه "كامل عباس": "يعدّ هيدغر الزمان أفقا ومنطلقاً لكل فهم للوجود، وينطلق "كانط" من الخبرة الخارجية في المكان، التي تبدأ بها كل معرفتنا." (كامل 2012 - ص 11) بمعنى أنّ المكان يكتسي أهميته في تحقيق القيمة لذواتنا ووجودها الذي لا يتأصل إلا بعلاقة مكانية عضوية وأنّ الزمن في هذه العلاقة هو تأصل

الإنشائية في الفعل القصدي الذي ستتحقق من خلاله قيمة العمل الإنساني وتبني عبره أسس المعرفة الإستيمولوجية بما في ذلك المعرفة الإبداعية. فالزمن والإنسان والمكان هي معايير أساسية في ترابطها العضوي لتتأصل قيمة الوجود الأنطولوجي.

من هذا المنطلق ندرك ماهية 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 بعداً تجسدياً فريداً. ويصبح مع الفيلسوف "هانز جورج جادامير" (Gadamer, H.-G. (1975) كشفاً للحقيقة، "فالن عنده" أحد الموضوعات التاريخية، لأننا من خلال الفن يمكن أن نتعرف على أنفسنا، فالن يصنع تاريخاً حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه. نخبرة الفن جنباً إلى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة." (جادامر 1986 - ص 15) بينما مع "مارك أوجيه"، يصبح المكان "غيرالمكاني" تعبيراً عن انقطاع الحضور والهوية، وهو ما يجعل من الفن الجيوفني استعادة لهذا الحضور في وجه الحو 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 وعيلنا أيضاً 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 - ص 113) خاتمة:

تُفني مقارنة 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 وتحقق وجودي. فالفعل الفني هنا لا يُحتزل في كونه تعبيراً جمالياً عن الجغرافيا، بل يُمارس بوصفه انخراطاً حيويّاً فيها، يُعيد تأهيل المكان لا كموضوع خارجي، بل كامتداد للتجربة الجسدية والوجدانية. وقد أظهرت تجارب ثلاثة فنانين "خليل رباح"، "إيليا سليمان"، و"فرانيسيس ألس" 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 بنات سياسية، ليُعاد تقديمها كمساحات رمزية قابلة للتأويل، تفضح البعد السلطوي في تمثيل الجغرافيا، وتفتح المجال أمام تصور بديل للانتماء، ينبع من الحنين والتفاعل النقدي مع الفضاء. أما تجربة "إيليا سليمان"، فتمثل نوعاً 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 ألس" مقارنة مغيرة 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 ألس أفعالاً فنية تجسّد هشاشة الجغرافيا بوصفها بناءً مؤقتاً، يتم تفكيكه عبر الأداء الجسدي الرمزي. فضاء الأرض، أو دفع كتلة جليد، يتحول إلى فعل نقدي يعيد مساءلة ما يبدو طبيعياً أو مُسلماً به في تمثيل المكان.

من خلال هذه التجارب، يتجلى 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 تخيله 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: حسية، رمزية، وسياسية، يُعاد فيها إنتاج المكان من خلال الأثر، ويُستعاد الانتماء عبر التخيل، لا عبر السلطة.

ففي ظل هذه التحولات العالمية السريعة، بات الإنسان مدفوعاً باتجاه إعادة التفكير في علاقته بالفضاء الذي يعيش فيه، ليس فقط تكلفية أو إطار مادي، بل كعنصر فاعل في تكوين الوعي والهوية. وقد أفرزت هذه الديناميات الفكرية والفنية ما يمكن تسميته بـ "الفن الجيوفني"، الذي يمثل امتداداً 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 الأركيولوجي 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 وحي. الأرض هنا ليست سطحاً جامداً، بل سجل حي يخزن آثار الزمن

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 يمكن اعتباره امتداداً للجيوغرافي في بعده الأنطولوجي والاستطقي.

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 تفاعلاً مباشراً مع التضاريس الطبيعية. كل موقع يختار وفق ارتفاعه وتكوينه الجيولوجي ليصبح العمل جزءاً 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 تورز" 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 نصاً فنياً حياً للأرض والتاريخ المحلي.

وقد سبق وأقام الفنان "جيم مادسون" رفقة ثلة من الفنانين المعاصرين مشروعاً 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 أركيولوجيا فالنصب يشكل أثراً عصرياً

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 تفاعلاً بين الأرض المادية والرقية. هنا تصبح المدينة منصة جيوفنية تتفاعل فيها الأرض المادية والاقتراضية، ما يوسع مفهوم المكان ليشمل الذاكرة الرقمية والمعيشة الإنسانية، ومن الناحية الأركيولوجية، يحفظ المشروع سرداً تاريخياً وثقافياً لفئات مهمشة، ويحول تجربة المدينة إلى سجل أركيولوجي حي للذاكرة الإنسانية المعاصرة.

وبالبحث في الابعاد الفينومينولوجية والجمالية ، فإن تجارب الجيوفني الحديثة تبرز ثلاثة محاور رئيسية بدءاً بالمكان كمكوّن حي، فالأرض ليست مجرد سطح، بل كيان يشارك في إنتاج المعنى الجمالي والرمزي. ثم الذاكرة والهوية ، إذ أنّ الأعمال الفنية تتفاعل مع التراث والأثر الطبيعي والثقافي، وتعيد إنتاج الانتماء والهوية. 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 معاً. 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 آن 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.

ببليوغرافيا:

المراجع العربية :

أحمد، عزت السيد (مقدم)

عباس، كامل. (2012). الوجود والزمان عند هايدغر وكانط. دار الفكر الفلسفي.
أوجيه، مارك. (2016). أنثروبولوجيا العوالم المعاصرة (ترجمة وتقديم: طاهري ميلود، ط. 1). ابن
النديم للنشر والتوزيع؛ دار الروافد الثقافية.

توبائس، غراي (2021). ، 10 يونيو). إيليا سليمان عن "فلسفة 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). 12 مارس). الرسام خليل رباح ينتقل بمعرض "متحف فلسطين المُتخيّل".
العربية - الإندبندنت.

ناصر، أحمد (2024). ، 1 يونيو). 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.

الفن التشكيلي في عصر الذكاء الاصطناعي: أخلاقيات الجمال بين الإنسان والآلة

Visual Art in the Age of Artificial Intelligence: The Ethics of Beauty Between Humans and Machines

رباب شلي دكتورة في علوم وتكنولوجيا الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، تونس

العنوان الإلكتروني: Chelbirabeb8383@gmail.com

الملخص:

في ظل التطورات المتسارعة في الذكاء الاصطناعي، تتغير الممارسات الفنية إذ لم يعد الإبداع حكراً 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 أفقا جديدة للإبداع وتعزز من فهمنا للعلاقة بين الإنسان والآلة. هذا التطور يطرح عديد التساؤلات حول هاته العلاقة: هل يمكن للآلة أن تبدع؟ ، كيف يتغير مفهوم 'الفنان' حيث يعزز إدراكه وقدراته 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 شيء؟

الكلمات المفتاحية: 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

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 آثار 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 يركز 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 شيء؟ 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 البشري 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 آليا و تنوعها.

2. الفن و الذكاء الاصطناعي: تعاون مهدد

يعتبر الجسد كيانا بيولوجيا قابلا للدرس و التحليل العلمي حاملا للمعنى و التعبير الفني. إذ تعتمد العلوم الطبية كجبال للفحص و التشريح و يعالجه الفن باعتباره مرآة للهوية و الذاكرة.

فالذكاء الاصطناعي يشكل شريكا جديدا للفنان إذ يفتح أفقا إبداعية غير مسبقة لكنه في الوقت ذاته يطرح تحديات حقيقية تتعلق بملكية العمل و دور الفنان و حدود الأصالة. فالعلاقة بين الطرفين مزدوجة فن 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 والاقتراح. 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 فثال يمكن لأشخاص ليس لديهم خبرة تقنية وفنية 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 اندرسن¹ وجيسون ام الين² و كارلا اورتيز³. فجيسون ام.الين يقوم بفن رقمي، لوحاته مولدة بالذكاء الاصطناعي حيث يستعمل كأداة لإنشاء الصور الرقمية. فاز في 2022 بمسابقة فنية في Mid Journey كولوراد عن لوحة أنشأها 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 أنشأها باستخدام الذكاء الاصطناعي و craiyon لتوفير صور إلهامية للطلاب وذلك لدراسة المنظور في المساحات الداخلية والخارجية حيث استفاد الطلاب من هذا الإلهام البصري الذي قدمه الذكاء الاصطناعي باعتباره 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 ماليك⁴ الذي يقوم

¹ Sarah Andersen وهي رسامة وكاريكاتيري هاذ قامت برفع دعوى جماعية ضد شركات الذكاء الاصطناعي

مثل Midjourney و Deviant art و stability AI

² Jason M Allen هو فنان تشكيلي معاصر من الولايات المتحدة يستخدم الذكاء الاصطناعي في فنه الرقمي تقدم بطلب تسجيل حقوق الطبع والنشر لعمل فني قام بإنشائه بالذكاء الاصطناعي الا انه تم رفض مطلبه من قبل مكتب حقوق الطبع والنشر الأمريكي

³ Karla ortiz وهي فنانة ومصممة مفاهيم كانت ضمن مجموعة الدعوى الجماعية

⁴ Malik Afegbua هو فنان نيجيري يقوم بفن رقمي بالذكاء الاصطناعي

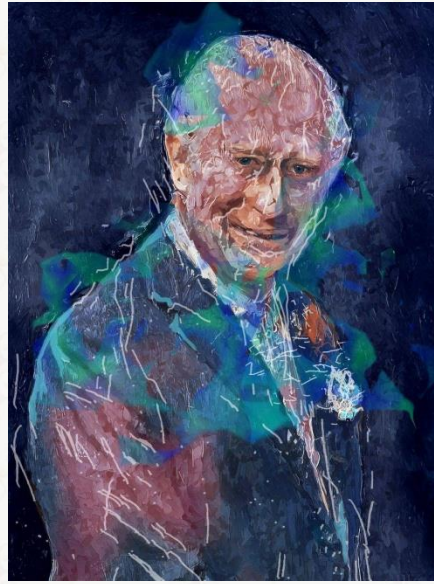
بلوحات رقمية مستخدما الذكاء الاصطناعي لتوليد صور ثلاثية الأبعاد لشخصيات كبار السن بطريقة إبداعية و جديدة. نالت أعماله شهرة واسعة على الانترنت حيث يعتبر أحسن مثال على الإبداع الفني الجديد والذي يولده التعاون بين الإنسان والآلة بعيدا عن القيود التقليدية. فالיום أصبح المبدع الحقيقي هو الذي يتقن أغلب أنواع 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 , Stable, Mid Journey , DIFFUSION حيث يمكن للفنان إدخال وصف نصي ثم تحويله إلى لوحة فنية. إضافة إلى تقنية Style Transfer وهي تقنية تحليل الأسلوب الفني والتي تتيح للفنان إعادة إنتاج صورة بأسلوب معين مثال تحويل صورة حديثة لتبدو كأنها لوحة ليكاسو 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>)."

فن أهم مظاهر التهديد نجد سرقة الأسلوب الفني . فمجرد تدريب النماذج على أعمال الفنانين دون إذن أو مقابل يعتبر سرقة بالإضافة إلى تراجع قيمة ' اللبسة الإنسانية' إذ أصبح متاح لأي شخص الإنتاج فنيا ، فمجرد ضغط 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 أثار عديد القضايا الأخلاقية و الحقوقية فثال 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 تهيش الفنان وإلغاء

دوره الأساسي و تحويله إلى مستهلك بدل المبدع. في هذا الإطار نذكر تجربة الروبوتي⁵ والتي 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 أعمالاً فنية مختلفة متحدثاً اللغة الانكليزية حيث يستغرق ساعة فقط في رسم بورترية مستخدماً 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 الروبوت يمكن أن يكون فناناً؟ فهذه الروبوت 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 بورترية للملك تشارلز الثالث باستخدام الذكاء الاصطناعي باستخدام خوارزميات معالجة الصور و تقنيات الرسم على القماش. في هذا العمل تظهر

⁵ وهو روبوت فنان يرسم و يصور لوحات باستخدام الذكاء الاصطناعي اتم اطلاقه سنة 2019 على يد ادا لوفليس .يستخدم هذا الروبوت 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 أبوظبي وقدم معرض تشكيلي خاص به بعنوان "النسيكورد فيوتشرز" في جامعة اكسفورد يضم مجموعة من أعماله التي تم تطويرها بالذكاء الاصطناعي و الخوارزميات أين استعرض مهاراته في الرسم والنحت و فن الفيديو.

تفاصيل دقيقة مما يثير تساؤلات حول إمكانية الروبوتات في محاكاة الإبداع البشري حيث قام باستخدام الذكاء الاصطناعي في إنشاء الأعمال الفنية وهو ما يفتح أفقا جديدة في مجال الفن الرقمي. فحين يتحول العمل التشكيلي إلى نتاج آلة يفقد علاقته بالذات الإنسانية وبالتالي لا يجب أن نسمح للتكنولوجيا أن تلغي الفنان كفاعل إبداعي بل أن تكون خادمة للفن لا بديلا عنه. وهنا يكمن التحدي الحقيقي أن نحافظ على البعد الإنساني في عصر تزداد فيه خوارزميات ما يسمى بـ "التقليد البارع". فالفنان الذي يتقن أدوات الذكاء الاصطناعي سيعيد تعريف معنى الإبداع من دون أن يغفل عن القيم الأخلاقية والحقوقية التي تحمي جوهر الفن وكرامة المبدعين. فالذكاء الاصطناعي ليس عدوا للفن إنما يصبح كذلك إن فقدنا السيطرة على ضوابطه فالقضية صارت مسؤولية مشتركة. فهي دعوة للإبداع واع يجمع بين عبقرية الإنسان وذكاء الآلة دون أن يحتزل أحدهما الآخر. إذن هل يمكن اعتبار نتاج الآلة فن أصيل؟

وهل أن الأعمال التي تنشأ بواسطة روبوتات أصيلة أم أنها مجرد محاكاة للإبداع البشري. يمكن الاستنتاج أن الفن التعاوني بين الإنسان والآلة يمثل مستقبلا واعدة 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، لأن العمل الفني بلا قيمة إذا لم يكن حاملا لرسالة إنسانية" (طه عبد الرحمن، 2006، ص 210) فالفن في جوهره ليس مجرد شكل جميل إنما هو تجربة إنسانية مشبعة بالعاطفة والمعاناة، إلا أن الذكاء الاصطناعي لا يشعرانه مجرد آلة تتقن المحاكاة. مع تطور أدوات إنتاج الصورة والتجربة الجمالية تبرز أسئلة حول مفهوم الجمال ذاته، هل تغير الذوق؟ هل ما نعتبره 'جميلا' اليوم هو نتاج إحساس طبيعي أم برمجة مسبقة؟ وهل التكنولوجيا تصنع جمالا مصطنعا يهدد الذائقة التقليدية؟

إذن ماهو الفن؟ هل الفن مجرد نتاج جميل أم هو تجربة إنسانية ورسالة شعورية؟ قد كان الجمال يرتبط بالإنسان من خطوط وألوان وتعبير 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 والروحي يظل جمالا فنيا أم يتحول إلى جمال وظيفي.

يمكن للتكنولوجيا أن توسع من أفق 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 ويعمل ويطور من نفسه ومهاراته لسنوات وبين ما يعرف بالفنان الرقمي الذي يعتمد على أدوات ذكية. فمع التحولات التكنولوجية المعاصرة وعلى رأسها الذكاء الاصطناعي والتقنيات الرقمية قد أدخلت الجسد في مرحلة جديدة، حيث أصبح يعيد تشكيل الجسد رقيا ويراقبه خوارزميا ويعاد تصوره افتراضيا بعد أن كان موضوعا للتشريح أو الرسم. نخص بالذكر تجربة الفنان الألماني قونتر فان هانز حيث تناول عروضة أعمالا فنية تدجج العلم والفن إذ اخترع تقنية تسمى البلاستينيشن 'plastination' وهي طريقة لحفظ الأنسجة البشرية والحيوانية 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 والسياسة 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 تدجج الأنسجة البيولوجية مع التكنولوجيا وأيضا فنانون معاصرون يستخدمون الذكاء الاصطناعي لتوليد أجساد هجينة جديدة تتجاوز الحدود الفيزيائية ومن هنا يمكننا التساؤل عن تمثيل الجسد رقيا عبر الصور المولدة بالخوارزميات وإعادة تخيل الجسد في الواقع الافتراضي والمعزز.

إن أخلاقيات الجمال اليوم لا تتعلق فقط بما تنتجه الآلة بل بما يختاره الإنسان أن يراه جميلا.



الصورة عدد 2: اورلان، الروبوت البشري اورلان، 202 ارتفاع 85 سم عرض 40 سم عمق، 2018

إذن الحل يكمن في تصور "جمال تشكيلي هجين" أو جمال تكنولوجي حيث نتعاون 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 أولاً بإدخال البيانات بواسطة نموذج الذكاء الاصطناعي حيث يحلل البيانات ويستخلص الأنماط والأساليب ثم يقوم بتوليد العمل الجديد بناء على التحليل مع إمكانية اقتراح وتعديلات وتصاميم متعددة وفي الأخير يقوم الفنان باختيار النتائج المناسبة ويعدها يدوياً ليضيف لمسته الإبداعية الإنسانية فمثلاً استخدم جيسون Mid Journey, Jason M.Allen لإنشاء لوحات رقمية حيث كان يزود النظام بوصف نصي تفصيلي ثم يختار الصورة النهائية ولرصد البيئة يعدلها حسب رؤيته الفنية أما بالنسبة للروبوتة Ai-Da فهي تستخدم كاميرات وبرمجيات وتحويلها إلى رسومات مباشرة على قماش وهو ما يحاكي أسلوب الفنان البشري. فالجمال التشكيلي يظل قيمة إنسانية حتى لو تغيرت وسائله. فالأخلاق تعني حماية الأصالة، احترام الإبداع الفردي وتوجيه التكنولوجيا لتكون أداة مساعدة لا بديل عن الفنان. الفنان الذي أصبح "مهندس تجربة" أكثر من كونه "منتجاً للعمل".

4. الخصوصية، الابتكار والتميز الفني

إن دخول التكنولوجيا إلى ميدان التشكيل الفني فرض إشكاليات أخلاقية متعددة يمكن تلخيصها في الخصوصية، الملكية الفكرية والمعايير الجمالية الجديدة. فالعمل التشكيلي دائماً ما ارتبط بهمة الفنان حيث تتجلى شخصيته في كل خط ولون، فحين تنتج الخوارزميات لوحات كاملة نتساءل هل هذه الأعمال تحمل 'روح الجمال' أم أنها مجرد محاكاة شكلية. فاللوحات الرقمية التي تنشأ 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 أصيلاً 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؟

في عالم يعتمد أكثر فأكثر على البيانات والتقنيات الذكية تواجه الممارسة الفنية تحديات تتعلق بالخصوصية والتمييز. كيف يمكن للفنان أن يبتكر بحرية ومن خوارزميات تنتج وتستنسخ وتقيم وأن 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 ويبقى السؤال هل من العدل أن تهتمش خبرات وقدرات ومواهب الفنانين التقليديين لصالح أدوات ذكية؟

في عصر التكنولوجيا الرقمية لم يعد الفن التشكيلي مجرد لوحات وألوان تعكس وجدان الفنان ورؤيته الخاصة بل أصبح ساحة تبادل وتعاون بين العاطفة البشرية والمنطق الخوارزمي. فالتحدي إذن يكمن في الحفاظ على أصالة الجمال الإنساني وسط تسارع الإبداع الآلي. فالفنان المبدع يجب أن يكون في مواكبة العصر وتطوراتها، محاولاً 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 كلياً على الذكاء الاصطناعي، بالإضافة إلى أن العمل الذي تنشأ الآلة يفقد أصالته باعتبار أن النماذج تعتمد على أعمال موجودة مسبقاً وبالتالي فقدان أصالة العمل وهذا الاستخدام لأعمال الآخرين لتدرب النماذج يشير عديد المشاكل القانونية والأخلاقية. ففي سنة 2024 حكم في قضية الدعوى الجماعية لفنانين قد انتهكت حقوقهم من قبل الشركات التي استخدمت أعمالهم الفنية وتخزينها في أنظمة توليد الصور لتدريب نماذج الذكاء الاصطناعي دون إذن وهو ما يعتبر انتهاكاً لحقوق الملكية الفكرية للفنانين في العصر الرقمي مطالبين بحماية حقوقهم كمبدعين ضد الاستخدام الغير مصرح به. وهذا ما يجعلنا نتساءل حول ما إذا كانت الأعمال المنشأة بواسطة الذكاء الاصطناعي هل هي محمية بموجب حقوق الطبع والنشر. فخير مثال للذكر الفنان الرقمي جيسون إم. ألين والذي تقدم بطلب تسجيل حقوق الطبع والنشر لعمله في قام بإنشائه بواسطة الذكاء الاصطناعي إلا أنه تم رفض مطلبه من قبل مكتب حقوق النشر والطبع الأمريكي، وهذا ما يجعل مصير هذه الأعمال غير واضح حيث نجد في ذات الوقت فنانة صينية تدعى Lauren Lee Mccarty فازت بجائزة "Human AI Art A Ward"

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 تحدته 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 ثابتاً أو بيولوجياً محضاً بل أصبح ساحة للجدل بين الطبيعة والتقنية بين الهوية والاصطناع بين التعبير الإنساني والتحكم الخوارزمي. إنه 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 وأساليب 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'.

قائمة المراجع:

المراجع بالعربية

طه عبد الرحمن.(2006).روح الحداثة : المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية . الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي.

حمودة عبد العزيز. (1998).المرآيا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

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 Obsolete?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 Contemporary 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.AI 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>

Culturally Sustaining EFL Curricula: A Framework for Globalized Arab Classrooms

مناهج تعليم اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية تدعم الثقافة: إطار عمل للفصول العربية في ظل العولمة

Farah Ben Mansour, University of Sfax, Faculty of Letters and Humanities, Tunisia

Laboratory of Approaches to Discourse (LAD)

Email: farah.benmansour@flshs.usf.tn

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-4264-8369>

Abstract

This paper proposes a conceptual framework for designing culturally sustaining English language curricula in Arab globalized classrooms. While English language teaching in the Arab world has expanded rapidly, current curricula often rely on Western textbooks and standardized frameworks that fail to reflect learners' cultural and linguistic identities. Drawing on culturally sustaining pedagogy (Paris and Alim, 2017), culturally relevant and responsive teaching, and contemporary EFL curriculum design principles, the framework emphasizes six interrelated components: curriculum goals, contextualized content, pedagogy, materials adaptation, assessment, and teacher professional development. Each component aims to integrate local culture, heritage languages, and global English competencies to create meaningful, engaging, and identity-affirming learning experiences. The paper highlights practical and theoretical implications for curriculum design, teacher practice, assessment, and policy, and suggests directions for future research to evaluate the framework in Arab educational contexts. This study contributes to the growing literature on culturally sustaining pedagogy and offers guidance for reforming English language education in ways that affirm students' cultural identities while preparing them for global participation.

Keywords: Culturally Sustaining Pedagogy, EFL Curricula, Arab World, Curriculum Design, Globalization

ملخص:

يقترح هذا البحث إطاراً مفاهيمياً لتصميم مناهج تعليم اللغة الإنجليزية تدعم الثقافة في الفصول العربية المعاصرة في ظل العولمة. على الرغم من توسع تعليم اللغة الإنجليزية في العالم العربي بشكل سريع، فإن المناهج الحالية غالباً ما تعتمد على كتب مدرسية غربية وأطر قياسية لا تعكس هويات الطلاب الثقافية واللغوية. بالاستناد إلى منهجية التعليم الداعمة للثقافة (باريس وعليم، 2017)، والتعليم الملائم ثقافياً والمستجيب، ومبادئ تصميم مناهج اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية المعاصرة، يركز الإطار على ستة مكونات مترابطة: أهداف المنهج، المحتوى الموجه سياقياً، طرق التدريس، تكييف المواد التعليمية، التقييم، وتطوير مهني للمعلمين. يهدف كل مكون إلى دمج الثقافة المحلية، واللغات التراثية، وكفايات اللغة الإنجليزية العالمية لخلق تجارب تعليمية ذات معنى وجاذبة تعزز هوية المتعلمين. يبرز البحث الدلالات العملية والنظرية لتصميم المناهج، ممارسات المعلمين، التقييم والسياسات، ويقترح اتجاهات للبحوث المستقبلية لتقييم هذا الإطار في السياقات التعليمية العربية. تسهم هذه الدراسة في إثراء الأدبيات المتنامية حول منهجية التعليم الداعمة للثقافة وتقدم توجيهات لإصلاح تعليم اللغة الإنجليزية بطرق تؤكد هويات الطلاب الثقافية مع إعدادهم للمشاركة العالمية.

الكلمات المفتاحية: منهجية التعليم الداعمة للثقافة، مناهج تعليم اللغة الإنجليزية، العالم العربي، تصميم المناهج، العولمة.

1. Introduction

The teaching and learning of English in Arab educational systems have undergone significant changes over the past two decades, largely driven by regional globalization, economic restructuring, and the growing presence of English as a key language in higher education and the labor market. Across many Arab countries, English has shifted from being a foreign language taught primarily for literacy to becoming an essential tool for academic success, professional mobility, and international engagement. This growing status has encouraged governments and educational institutions to reform curricula, update teaching materials, and adopt internationally recognized textbooks, most of which are produced in the United States and the United Kingdom (Al-Issa, 2020, p. 112). While these reforms have expanded access to English language learning, they have also intensified concerns regarding the cultural relevance and contextual appropriateness of imported curricular materials.

Several scholars argue that English language teaching (ELT) in Arab contexts remains heavily shaped by Western norms, native-speaker cultural references, and assumptions that do not reflect the lived realities of Arab learners (Mahboob and Elyas, 2014, p. 135; Alrashidi and Phan, 2022, p. 45). These materials often present cultural narratives, social interactions, and linguistic patterns that feel unfamiliar or distant to students. As a result, learners may perceive English as disconnected from their identities, local knowledge, or sociocultural environments. Such disconnection raises questions about the extent to which ELT curricula support learner engagement, motivation, and a sense of belonging within the classroom.

In response to these trends, recent scholarship highlights the need for approaches to English curriculum design that do not merely accommodate cultural differences but actively affirm and sustain learners' cultural identities. Culturally sustaining pedagogy (CSP), introduced by Paris and Alim (2017, p. 1), offers a framework for reimagining education in ways that preserve linguistic and cultural diversity rather than asking students to conform to dominant cultural norms. CSP builds on earlier movements such as culturally responsive teaching (Gay, 2018), culturally relevant pedagogy (Ladson-Billings, 2021), and multicultural education (Banks, 2019), but extends them by emphasizing the long-term maintenance of students' heritage cultures within globalized learning environments.

In the past five years, research on CSP has accelerated, especially in multilingual and multicultural educational contexts. Studies conducted between 2020 and 2025 emphasize the importance of designing curricula that empower learners, integrate local cultures into

instructional practices, and challenge the dominance of Western-centric perspectives (Jones, 2023, p. 58; Ahmed and Suleiman, 2024, p. 77). This shift reflects a broader international movement toward educational equity, cultural inclusion, and critical awareness in language teaching. Yet despite the richness of this global literature, its application to English language curriculum design in the Arab world remains limited. Existing studies tend to focus on teacher beliefs, textbook evaluations, or general discussions of culture in ELT, leaving a significant gap in conceptual models that explain how CSP can practically guide the design of culturally sustaining English language curricula.

Although scholars increasingly recognize the importance of culturally grounded ELT practices, very few studies explicitly address how CSP principles can be translated into curriculum design processes within Arab educational systems. The gap is visible in three key areas:

1. Curricular Models: Few conceptual frameworks exist to guide curriculum designers in adapting or creating English language materials that reflect Arab learners' cultural identities and multilingual realities.
2. Local Knowledge Integration: Research rarely explains how local histories, texts, cultural references, and linguistic resources can be meaningfully incorporated into ELT curricula.
3. Alignment with Globalization: There is a lack of studies that balance global English requirements with culturally sustaining approaches, especially in higher education where English often dominates instructional language.

Consequently, Arab educators and policymakers lack practical theoretical guidance on how to shift from Western-imported materials toward culturally grounded curricular designs informed by CSP. Building on the research gap, this conceptual paper is guided by the following questions:

1. How can culturally sustaining pedagogy inform the theoretical foundations of English language curriculum design in Arab globalized classrooms?
2. What cultural limitations or misalignments characterize current English language teaching materials and practices in Arab educational contexts?
3. What conceptual framework can support the development of culturally sustaining English language curricula that affirm and preserve Arab learners' cultural identities?

These questions directly link the identified research gap with the goal of developing a framework that addresses both theoretical and practical concerns in Arab ELT contexts. This conceptual paper responds to the identified gap by offering a framework for designing culturally sustaining English language curricula tailored to Arab globalized classrooms. It emphasizes the need to rethink ELT curriculum design in relation to:

- cultural identity
- sociolinguistic diversity
- heritage language maintenance
- student agency
- globalized competencies
- local knowledge systems

By proposing a conceptual model grounded in CSP, this paper aims to assist educators, curriculum developers, material writers, and policymakers in reimagining English language teaching in culturally affirming ways. The framework provided in this study is particularly relevant in a period marked by rapid globalization, shifting cultural identities, and demands for more inclusive and equitable pedagogical practices.

This conceptual paper proceeds as follows. Section two presents an extended literature review on culturally responsive and culturally sustaining pedagogy, highlighting its evolution and recent applications in language education. The third part analyzes the limitations of current English language curricula in Arab contexts, drawing from recent studies and theoretical insights. Section four introduces the proposed conceptual framework for designing culturally sustaining ELT curricula. The fifth section discusses implications for curriculum reform and teacher professional development. And finally, the last part concludes the paper and suggests directions for future research.

2. Literature review

2.1. Evolution of culture-based pedagogies

The discussion of culture in education has evolved significantly over the past decades, beginning with multicultural education, which sought to ensure representation of diverse cultural groups within the curriculum. Banks (2019, p. 44) emphasizes that the early multicultural movement aimed to promote cultural awareness and reduce educational inequalities, but often remained superficial because it focused on adding cultural content rather

than transforming pedagogy. This concern later led to the emergence of culturally relevant pedagogy (CRP), introduced by Ladson-Billings in the 1990s and developed further in her later works (2021, p. 90). CRP shifted attention from cultural artifacts to teaching approaches that foster academic success, cultural competence, and critical consciousness. According to Ladson-Billings (2021, p. 92), culturally relevant pedagogy empowers students to question power relations and connect learning with their communities and identities.

Building on CRP, culturally responsive teaching further expanded the focus on how teachers can design instruction that is responsive to learners' cultural backgrounds. Gay (2018, p. 75) argues that teachers need to understand the cultural characteristics of their students and use them as a foundation for instruction. She highlights the importance of culturally mediated communication styles, classroom interactions, and instructional tools that validate students' cultural experiences. By the late 2010s, culturally responsive teaching became widely recognized in teacher education, yet many scholars observed that it sometimes stopped at "responding" rather than sustaining cultural practices in the long term. This evolution, from including culture, to responding to culture, to sustaining culture, created fertile ground for the emergence of culturally sustaining pedagogy.

2.2. Emergence of Culturally Sustaining Pedagogy (CSP)

Culturally sustaining pedagogy was introduced by Paris (2012) and later expanded with Alim (Paris and Alim, 2017, p. 2) as a framework that moves beyond responsiveness to focus on sustaining the linguistic and cultural practices of communities in the face of globalization and linguistic homogenization. Paris and Alim (2017, p. 3) argue that education must not only acknowledge student cultures but also actively support their continued development, particularly for communities whose languages and identities face marginalization.

Over the past five years, CSP has gained significant attention in multilingual and multicultural educational contexts. Recent research (Jones, 2023, p. 58; Ahmed and Suleiman, 2024, p. 77) shows that CSP encourages teachers to integrate community knowledge, heritage languages, and local cultural practices into instructional design. These studies highlight CSP's relevance in contexts where learners negotiate multiple identities, as is often the case in globalized educational systems. Scholars emphasize that CSP does not reject global competencies; rather, it aims to balance global participation with cultural continuity, offering a more holistic vision of education in culturally diverse societies. In language education specifically, CSP has been

recognized as a promising approach for designing curricula that validate students' linguistic repertoires while supporting their acquisition of global languages such as English.

2.3. CSP in language education

The field of language education has increasingly adopted CSP principles to address issues of identity, power, and linguistic diversity. According to research by Lee (2024, p. 112), CSP offers a way to reframe language teaching so that multilingual learners are seen as holders of rich linguistic resources instead of deficient speakers of a target language. In literacy education, scholars such as García and Kleyn (2020, p. 51) show that sustaining students' home languages enhances metalinguistic awareness and supports deeper connections to academic content. This is particularly important in English language teaching contexts where learners often come from multilingual backgrounds.

Studies conducted in ESL/EFL environments (Jones, 2023; Rahman, 2024) demonstrate that CSP encourages the integration of local texts, community perspectives, and critical discussions of cultural representation in English materials. Teachers who adopt CSP-inspired strategies tend to design tasks that allow students to draw on their cultural knowledge, challenge stereotypes in English textbooks, and connect global English themes to local realities. However, researchers also note challenges, including lack of teacher training, limited culturally relevant materials, and the dominance of Western-centric global ELT markets. Taken together, these studies suggest that CSP provides a powerful lens for redesigning English language curricula; one that affirms students' identities while supporting linguistic proficiency.

2.4. English language teaching in Arab contexts

English language teaching across Arab educational systems is often shaped by imported curricular models and global ELT markets. Mahboob and Elyas (2014, p. 135) observe that many English textbooks used in the Gulf include cultural references, values, and social practices that differ significantly from local contexts. This mismatch can lead to learner disengagement and difficulties connecting classroom content to real-life experiences. More recent studies (Alrashidi and Phan, 2022, p. 45; Alsulami, 2023, p. 58) highlight that Arab teachers frequently express concerns about the limited cultural relevance of Western-produced materials. They note that these textbooks tend to prioritize Western traditions, holidays, communication norms, and lifestyle examples, leaving little room for exploring local or regional cultures. Teachers often feel pressured to adhere to rigid curricular guidelines, preventing them from integrating students' cultural backgrounds into their lessons.

Other research (Ahmed and Suleiman, 2024, p. 77) argues that this cultural disconnect is particularly problematic in higher education, where English-medium instruction has expanded rapidly. While students may develop linguistic skills, they often struggle to see how English connects to their identities, values, or communities. This disconnect highlights the need for curricular models that balance global English competencies with culturally sustaining design principles.

2.5. Gaps in the literature

Although the literature on CSP is growing internationally, important gaps remain regarding its application to Arab educational contexts:

- Lack of conceptual frameworks addressing how CSP can guide English curriculum design in the Arab world.
- Limited analysis of how local knowledge, cultural practices, and regional identities can be embedded in ELT materials.
- Minimal discussion on the balance between globalization's demands and sustaining cultural identities in English language instruction.
- Insufficient attention to curriculum reform and policy shifts needed to support CSP-informed approaches.

These gaps reinforce the need for the present conceptual paper, which seeks to develop a culturally sustaining framework specifically tailored to English language curricula in Arab globalized classrooms.

3. Limitations of current English language curricula in Arab contexts

Despite widespread English language education reforms across the Arab world, current curricula face several limitations that hinder their ability to support culturally sustaining learning. Many curricula are heavily reliant on Western-produced textbooks and standardized frameworks that prioritize native-speaker norms and Western cultural references (Mahboob and Elyas, 2014, p. 135). While these materials aim to develop students' linguistic proficiency, they often fail to acknowledge learners' sociocultural backgrounds, resulting in a disconnect between classroom content and students' lived experiences. This misalignment can reduce learner motivation, limit engagement, and weaken the relevance of English language learning for Arab students (Alrashidi and Phan, 2022, p. 45).

3.1. Cultural misalignment

One of the most notable limitations is the cultural misalignment of content. English textbooks commonly feature Western holidays, idioms, social norms, and interpersonal interactions that are unfamiliar to Arab learners. Research indicates that such content can inadvertently promote cultural assimilation rather than affirm students' identities (Alsulami, 2023, p. 58). For example, learners may struggle to relate to classroom scenarios, dialogues, or literary texts that reflect foreign lifestyles and values. This gap reduces the effectiveness of teaching and restricts students' ability to critically engage with English content in a meaningful way.

3.2. Linguistic and identity constraints

Another limitation involves the neglect of students' linguistic and cultural identities. Arab learners often enter classrooms with diverse dialects, bilingual or multilingual backgrounds, and rich cultural knowledge. However, current curricula frequently emphasize standardized English norms, discouraging students from drawing on their home languages and experiences. According to Ahmed and Suleiman (2024, p. 77), such practices can marginalize learners' linguistic repertoires and limit opportunities to build connections between English and local cultural knowledge. This approach fails to leverage the cognitive and cultural benefits of translanguaging and culturally sustaining pedagogical practices.

3.3. Teacher challenges

Teachers are also affected by the limitations of existing curricula. Many Arab educators report feeling constrained by rigid textbook-based syllabi that leave little room for cultural adaptation or student-centered innovation (Alrashidi and Phan, 2022, p. 45). Professional development on culturally responsive or sustaining pedagogy is limited, and teachers often lack guidance on integrating local cultural content effectively. As a result, even well-intentioned educators may struggle to implement pedagogical practices that recognize and sustain learners' identities, reinforcing a cycle of Western-centric instruction.

3.4. Assessment limitations

Assessment practices in current curricula further exacerbate cultural limitations. Standardized tests and traditional evaluation methods tend to prioritize memorization and decontextualized language use rather than critical thinking, creativity, or cultural expression. Students are often evaluated on their ability to reproduce Western-centric content rather than demonstrate English

proficiency in ways that connect to their own experiences and knowledge (Mahboob and Elyas, 2014, p. 138). This misalignment between assessment and learners' cultural realities can undermine the goals of meaningful and equitable English language education.

3.5. Implications of these limitations

The combination of culturally distant materials, neglect of students' linguistic identities, constrained teacher practices, and misaligned assessment practices indicates a clear need for reform. Current English language curricula in Arab contexts are limited in their capacity to provide culturally sustaining learning experiences. Without deliberate integration of students' cultural backgrounds and heritage languages, these curricula risk maintaining the dominance of Western pedagogical models and failing to foster learner engagement, identity affirmation, and critical thinking. These limitations highlight the necessity of a conceptual framework for designing culturally sustaining English language curricula, which addresses cultural relevance, identity affirmation, and teacher empowerment. The framework proposed in this paper directly responds to these gaps, offering practical guidance for aligning curriculum content, pedagogical practices, materials, and assessment with culturally sustaining principles.

4. Proposed conceptual framework: culturally sustaining English language curriculum

In response to the limitations of current English language curricula in Arab contexts, this paper proposes a conceptual framework for designing culturally sustaining English language curricula. The framework integrates insights from culturally sustaining pedagogy (Paris and Alim, 2017), culturally relevant and responsive teaching (Ladson-Billings, 2021; Gay, 2018), and contemporary principles of EFL curriculum design (Richards, 2017; Nation and Macalister, 2020). Its purpose is to provide a practical, theory-informed guide that allows curriculum developers and educators to create English programs that foster both linguistic proficiency and cultural identity affirmation. The framework emphasizes the interconnectedness of curriculum goals, content, pedagogy, materials, assessment, and teacher development, offering a holistic approach to English language education that is both globally informed and locally grounded.

4.1. Curriculum goals that affirm cultural identity

The first component of the framework emphasizes curriculum goals that balance English language proficiency with the preservation and affirmation of cultural identity. Traditional curricula often focus narrowly on standardized language skills, aiming primarily at grammar, vocabulary acquisition, and test performance. However, such approaches neglect learners'

cultural backgrounds and fail to promote identity-affirming learning experiences. In contrast, the proposed framework advocates for curriculum goals that support learners' communicative competence in English while simultaneously affirming their heritage languages, local knowledge, and lived experiences. By embedding cultural affirmation into learning objectives, educators can shift from imposing Western norms toward cultivating environments in which students see their identities reflected and valued. Such goals foster a sense of belonging, motivate learners to engage critically with English content, and align classroom practices with the principles of culturally sustaining pedagogy (Paris and Alim, 2017, p. 3).

4.2. Contextualized and culturally relevant content

A key element of the framework involves selecting and adapting content that is meaningful and culturally relevant to Arab learners. Curriculum materials should reflect learners' lived experiences, histories, and social realities, rather than relying solely on Western-centric examples. Strategies for achieving this include incorporating local texts, literature, and real-world examples alongside global English materials, connecting topics to students' communities, traditions, and contemporary issues, and integrating multilingual practices to leverage learners' existing linguistic repertoires. By providing content that resonates with students' identities, the curriculum addresses the cultural misalignment identified in Section 3, ensuring that learners can meaningfully engage with English while maintaining a connection to their own heritage (Alsulami, 2023, p. 58; Ahmed and Suleiman, 2024, p. 77). This contextualization empowers students to navigate both local and global cultures, enhancing both linguistic competence and cultural literacy.

4.3. Pedagogical practices that sustain culture

The framework emphasizes pedagogical practices that actively sustain learners' cultural identities rather than merely acknowledging them. In English classrooms, this can be operationalized through project-based and inquiry-based learning connected to students' communities, critical discussions of cultural representation in textbooks and media, multimodal activities that allow knowledge expression through oral, written, visual, or digital forms, and translanguaging practices where learners draw on Arabic or other heritage languages to support meaning-making in English. Such strategies enable teachers to bridge global English competencies with local cultural realities, fostering classrooms in which students' linguistic and cultural repertoires are treated as resources rather than obstacles. By adopting these approaches, educators can address the challenges highlighted in Section 3, particularly the limitations posed

by rigid, textbook-driven instruction that often overlooks students' identities (Alrashidi and Phan, 2022, p. 45).

4.4. Materials Development and Adaptation

Textbooks and learning materials are central to curriculum design, and their adaptation is crucial for achieving cultural sustainability. The framework recommends adapting Western textbooks by adding culturally relevant modules, tasks, and examples that reflect local knowledge and experiences. Additionally, co-developing materials with students ensures that learners' cultural insights and linguistic practices are represented, fostering engagement and ownership of the learning process. Integrating digital and multimedia resources further provides access to culturally sustaining content, while encouraging teachers to modify materials in real time based on classroom needs ensures flexibility and responsiveness. Through these strategies, materials can simultaneously support high-quality English instruction and cultural affirmation, directly addressing the limitations of imported resources in Arab ELT contexts (Mahboob and Elyas, 2014, p. 135).

4.5. Assessment that recognizes cultural knowledge

Assessment within a culturally sustaining framework moves beyond standardized tests to include tasks that value learners' cultural knowledge and identity expression. Performance tasks connected to local contexts, reflective writing that integrates students' cultural perspectives, project-based evaluations encouraging creativity and multilingual expression, and authentic assessments measuring both language proficiency and cultural engagement exemplify this approach. By reconceptualizing assessment, educators can ensure that evaluation aligns with CSP principles and supports learners' identities rather than undermining them. This alignment addresses the misalignment in assessment practices noted in current Arab ELT curricula, reinforcing the curriculum's overall goal of creating culturally sustaining learning environments.

4.6. Teacher professional development

The successful implementation of the framework relies on ongoing teacher professional development, which equips educators with the knowledge and skills required to integrate culturally sustaining practices effectively. Key areas include developing cultural competence and critical literacy, training on incorporating local knowledge into English instruction, strategies for adapting materials and assessments, and reflective practice to continually evaluate the cultural relevance of teaching. By empowering teachers in these areas, the framework

ensures that curriculum reforms are sustainable, contextually relevant, and practically implementable, directly addressing the pedagogical challenges identified in Section 3. Well-prepared teachers become catalysts for change, fostering classrooms where students' cultural identities are actively supported while they develop English proficiency.

4.7. Integrative model

The framework operates as a cyclical and interconnected system, where each component informs and reinforces the others. Curriculum goals guide content selection and pedagogical decisions, while content informs teaching practices and materials adaptation. Pedagogy and materials, in turn, shape assessment, and assessment results provide feedback for refining curriculum goals. This integrative model ensures coherence across all aspects of the curriculum, creating a learning environment that is simultaneously linguistically rigorous and culturally sustaining.

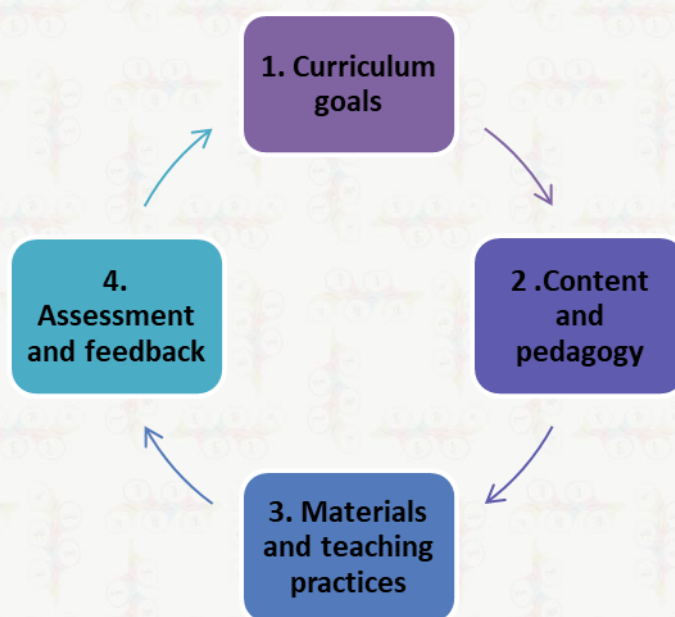


Figure 1. Cyclical model of a culturally sustaining English language curriculum

By maintaining this cyclical structure, the framework enables educators to address the complex, interrelated needs of Arab learners in globalized classrooms effectively.

4.8. Contribution of the framework

The proposed conceptual framework contributes to both research and practice in multiple ways. First, it provides a systematic approach for designing English curricula grounded in CSP

principles, offering concrete guidance for educators, curriculum developers, and policymakers. Second, it addresses gaps in the Arab ELT literature by providing a conceptual model that explicitly integrates cultural sustainability into English language teaching. Third, it offers practical strategies for aligning global English proficiency goals with the maintenance of learners' cultural identities, ensuring that students develop language skills without compromising their heritage. Overall, the framework balances the demands of global English education with local cultural sustainability, fostering classrooms in which learners' identities are respected, affirmed, and developed alongside linguistic competence.

5. Implications for Practice and Policy

The proposed framework for designing culturally sustaining English language curricula carries significant implications for educators, curriculum developers, teacher trainers, and policymakers across Arab educational contexts. By integrating culturally sustaining pedagogy (CSP) principles into curriculum design, this framework addresses the limitations of current English language programs and promotes more equitable, engaging, and culturally affirming learning experiences.

5.1. Implications for curriculum design

The framework suggests that curriculum developers should move beyond imported Western textbooks and standardized syllabi. Materials should be adapted or created to reflect local histories, cultural practices, and students' linguistic repertoires, while maintaining alignment with international English language learning standards. Incorporating regional literature, contemporary social issues, and community-based examples ensures that learners see their own experiences and identities reflected in the curriculum. This approach can increase learner motivation, foster meaningful engagement, and encourage students to critically interact with both local and global knowledge.

Furthermore, the framework emphasizes integrated curriculum components, where goals, content, pedagogy, and assessment reinforce one another. This holistic alignment ensures that cultural sustainability is not an afterthought but a guiding principle embedded in all aspects of curriculum design. Adopting this approach can contribute to the development of English programs that are both globally competitive and locally relevant.

5.2. Implications for teacher practice

Teachers play a central role in operationalizing the proposed framework. Professional development programs should equip educators with:

- Cultural competence to recognize and value students' identities, languages, and local knowledge.
- Instructional strategies that enable critical engagement with content, collaborative learning, and the integration of translanguaging practices.
- Material adaptation skills to contextualize textbooks and develop culturally sustaining learning resources.
- Assessment literacy to design tasks that evaluate both linguistic proficiency and cultural understanding.

By strengthening teachers' ability to implement CSP-informed practices, the framework ensures that learning environments support identity affirmation, multilingual development, and critical thinking. This is particularly relevant in Arab contexts where teachers may face constraints imposed by rigid curricular guidelines and standardized assessment practices.

5.3. Implications for assessment practices

Assessment within a culturally sustaining curriculum must move beyond conventional, decontextualized tests. The framework encourages authentic, performance-based, and culturally relevant assessment practices that allow learners to demonstrate both English proficiency and their engagement with cultural knowledge. Examples include project-based evaluations, reflective writing tasks incorporating students' experiences, and oral presentations connecting English content to local realities. Aligning assessment with CSP principles ensures that evaluation practices reinforce rather than undermine learners' identities and cultural heritage.

5.4 Implications for Policy and Educational Leadership

At the policy level, adopting a culturally sustaining approach requires institutional support for curriculum reform, teacher training, and resource development. Policymakers should:

- Recognize the importance of local culture and heritage in English language education,
- Provide funding and guidance for the development of culturally sustaining materials,
- Encourage collaboration between educators, curriculum developers, and community stakeholders to ensure that curricula are contextually relevant, and

- Support ongoing research and evaluation of culturally sustaining practices in Arab classrooms.

By embedding CSP principles into policy and leadership decisions, educational systems can promote more inclusive, equitable, and globally connected English language education.

5.5. Implications for future research

Although this paper is conceptual, it highlights opportunities for empirical research to evaluate the effectiveness of CSP-informed curricula in Arab EFL contexts. Future studies could explore:

- How teachers implement culturally sustaining practices in classrooms,
- Learners' perceptions of culturally relevant English instruction,
- The impact of CSP-aligned curricula on language proficiency, motivation, and cultural identity, and
- Best practices for integrating local and global content in assessment and materials development.

These research directions can strengthen the evidence base for CSP in Arab English language education and guide future curriculum reforms.

6. Conclusion

This paper has proposed a conceptual framework for designing culturally sustaining English language curricula in Arab globalized classrooms. By synthesizing insights from culturally sustaining pedagogy (Paris and Alim, 2017), culturally relevant and responsive teaching (Ladson-Billings, 2021; Gay, 2018), and contemporary principles of EFL curriculum design (Richards, 2017; Nation and Macalister, 2020), the framework addresses critical gaps in current Arab English language curricula. Specifically, it responds to the cultural misalignment, limited recognition of students' linguistic identities, rigid pedagogical practices, and standardized assessment approaches that characterize existing programs.

The framework emphasizes six interrelated components; curriculum goals, contextualized content, pedagogy, materials adaptation, assessment, and teacher professional development, each designed to sustain learners' cultural and linguistic identities while promoting English language proficiency. By integrating these components in a coherent and systematic way, the framework provides educators, curriculum developers, and policymakers with a practical guide to create more equitable, meaningful, and culturally affirming English language learning experiences.

The contributions of this paper are both theoretical and practical. Theoretically, it extends the literature on CSP by applying its principles specifically to English language education in Arab contexts, where prior research has been limited. Practically, it offers concrete guidance for curriculum design, classroom practices, teacher training, and assessment, bridging the gap between global English education standards and local cultural realities. Finally, the paper highlights opportunities for future research to empirically evaluate the framework's effectiveness, examine its implementation in diverse classroom settings, and explore its impact on learners' linguistic, cognitive, and cultural development. By adopting culturally sustaining approaches, Arab educational systems can ensure that English language education not only develops students' linguistic skills but also affirms and preserves their cultural identities, fostering more engaged, competent, and confident global learners.

References

- Ahmed, H., & Suleiman, R. (2024). Culturally responsive English language teaching in Arab higher education: Challenges and opportunities. *Journal of Multilingual Education*, 12(2), 75–89.
- Al-Issa, A. (2020). English language teaching in the Arab world: Trends and challenges. *Arab Journal of Applied Linguistics*, 5(1), 110–125.
- Alrashidi, O., & Phan, H. (2022). Teachers' perceptions of cultural content in English language textbooks in the Gulf region. *Language, Culture and Curriculum*, 35(1), 42–58.
- Alsulami, H. (2023). Integrating local culture in EFL curriculum design: Insights from Saudi classrooms. *Journal of Curriculum Studies*, 55(1), 50–63.
- Banks, J. A. (2019). *An introduction to multicultural education* (6th ed.). Pearson.
- García, O., & Kleyn, T. (2020). *Translanguaging with multilingual students: Learning from classroom moments*. Routledge.
- Gay, G. (2018). *Culturally responsive teaching: Theory, research, and practice* (3rd ed.). Teachers College Press.
- Jones, L. (2023). Culturally sustaining pedagogy in English language teaching: Theory and practice. *TESOL Quarterly*, 57(1), 50–72.

- Ladson-Billings, G. (2021). The dreamkeepers: Successful teachers of African American children (2nd ed.). Jossey-Bass.
- Lee, J. (2024). Culturally sustaining pedagogy in language education: Identity, power, and linguistic diversity. Journal of Language and Education, 18(2), 110–125.
- Mahboob, A., & Elyas, T. (2014). Globalization and English language teaching in the Arab world. English Today, 30(4), 130–138.
- Nation, I. S. P., & Macalister, J. (2020). Language curriculum design (2nd ed.). Routledge.
- Paris, D., & Alim, H. S. (2017). Culturally sustaining pedagogies: Teaching and learning for justice in a changing world. Teachers College Press.
- Richards, J. C. (2017). Curriculum development in language teaching (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Rahman, M. (2024). Implementing culturally sustaining pedagogy in ESL classrooms: Opportunities and challenges. Journal of Language and Education, 10(2), 100–115.



إصدارات

المركز الديمقراطي العربي

لدراسات 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://democraticac.de>