الثقافة الشعبية

فصلية - علمية - محكّمة العدد 40 - السنة الحادية عشرة - شتاء 2018

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية

للدراسات والبحوث والنشر

www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

www.iov.world

تصدر المجلة بالعربية مع ملخصات بالإنجليزية والفرنسية. وعلى الموقع الإلكتروني
بـ (العربية – الإنجليزية – الفرنسية – الإسبانية – الصينية – الروسية)

الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+
فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع:

هاتف: 35128215 973+
فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات:

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية:

هاتف: 39946680 973+

E.mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

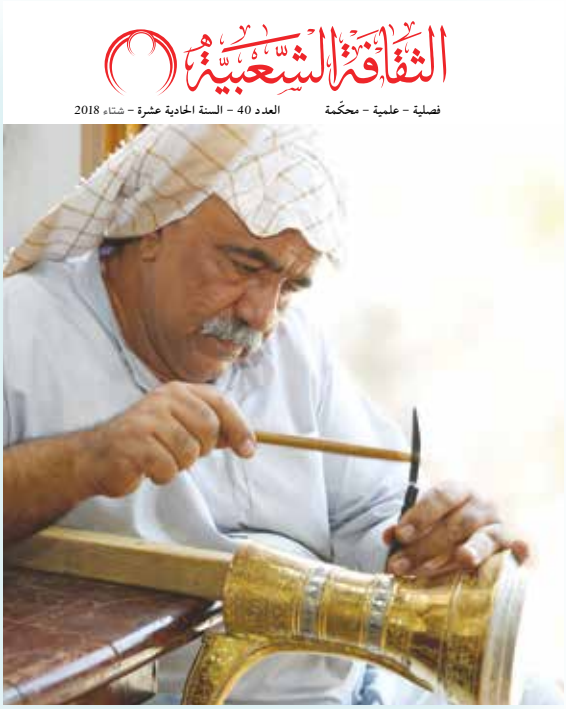
رقم التسجيل: MFCR 781
رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 40 – شتاء 2018



وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

البحرين: دارالايام للصحافة والنشر والتوزيع – السعودية: الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع – قطر: دار الشرق للتوزيع والنشر – الامارات العربية المتحدة: دار الحكمة للطباعة والنشر – الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف – جمهورية مصر العربية:مؤسسة الاهرام – اليمن: القائد للنشر والتوزيع – الأردن: ارامكس ميديا – المغرب: الشركة العربية الافريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس) – تونس: الشركة التونسية للصحافة – لبنان: شركة الاوائل لتوزيع الصحف والمطبوعات – سوريا: مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع – السودان: دار عزة للنشر والتوزيع – ليبيا: شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية – موريتانيا: وكالة المستقبل للإتصال والإعلام – فرنسا (باريس): مكتبة معهد العالم العربي.

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
- المدير العام
- رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
- رئيس الهيئة العلمية
- مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
- نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

نور الهدى باديس
- إدارة البحوث الميدانية

أعضاء هيئة التحرير:

- **حسين محمد حسين**
- **حسن مدن**

سيد أحمد رضا
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
- تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
- تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي
- الترجمة الروسية

عمر بوحاشي
- الترجمة الإسبانية

فريدة ونج فو
- الترجمة الصينية

عمرو محمود الكريدي
- الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيع
- منسق الارتباط بالمنظمة الدولية للفن الشعبي

حسن عيسى الدوي

مريم يتيم
- دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

ترحب (الثقافة الشعبية) بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة، الفولكلورية والاجتماعية والانثروبولوجية والنفسية والسيميائية واللسانية والأسلوبية والموسيقية وكل ما تحتمله هذه الشِعب في الدرس من وجوه في البحث تتصل بالثقافة الشعبية، يعرف كل اختصاص اختلاف أغراضها وتعدد مستوياتها، وفقاً للشروط التالية:

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 لتتم ترجمته إلى (الإنجليزية – الفرنسية – الأسبانية – الصينية – الروسية)، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.
- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.
- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها.
- على كل كاتب أن يرفق مع مادته تفاصيل حسابه البنكي (IBAN) واسم وعنوان البنك مقروناً بهواتف التواصل معه.
- البريد الالكتروني: editor@folkculturebh.org
- الرجاء المراسلة على البريد الالكتروني المشار إليه عاليه.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

البحرين: 1 دينار – الكويت: 1 دينار – تونس: 3 دينار – سلطنة عمان: 1 ريال السودان: 2 ريال – قطر: 10 ريال – اليمن: 100 ريال – مصر: 5 جنيه لبنان: 4000 ل.ل – المملكة العربية السعودية: 10 ريال – الإمارات العربية المتحدة: 10 درهم الأردن: 2 دينار – العراق: 3000 دينار – فلسطين: 2 دينار – ليبيا: 5 دينار المغرب: 30 درهما – سوريا: 100 ل.س – بريطانيا: 4 جنيه – كندا: 5 دولار أستراليا: 5 دولار – دول الاتحاد الأوروبي: 4 يورو – الولايات المتحدة الأمريكية: 5 دولار

حساب المجلة البنكي:

IBAN: BH83NBOB00000099619989 - SWIFT: NBOB BHBM
بنك البحرين الوطني – البحرين

الطباعة: مطبعة أوال

فن إيقاد الشّموع

في المؤتمر العلمي الرابع عشر للدول الأوربية الذي أقامته المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV بمدينة أندورف النمساوية مؤخرا وشاركت به مجموعة من علماء الفولكلور من مختلف الدول الأوروبية، طُرحت في هذا المؤتمر أوراق عمل تضمنت أبحاثاً مهمة دارت حولها مناقشات هادئة وثمينة تناولت المؤثرات التي يمكن أن يتركها توطين المهاجرين من عدة لغات وثقافات على الثقافة الشعبية في مجمل الدول الأوربية، وهو موضوع حيوي يشغل بال المهتمين بنقاء مكونات ثقافاتهم وقدرتها على التفاعل والتمازج مع ثقافات شعوب أخرى، بالرغم من كون هذه المؤثرات وغيرها حاصلة بالفعل لا محالة عبر السنوات، إلا أن العلم بها والاستعداد لتقبلها هو الهاجس الشاغل، وهو ما جعل من هذا المؤتمر حدثا ذا أهمية بالغة، تجعل من قضايا الثقافة الشعبية في العالم قضايا تواكب الأحداث لاستبصار مخرجاتها.

ولكون مجلة «الثقافة الشعبية»، حسب علمنا ، هي المطبوعة العربية الوحيدة التي تصل ورقياً بثلاث لغات إلى القراء في 161 بلدا وبملخصات على الموقع الإلكتروني بست لغات، واجهت المجلة في هذا المؤتمر العديد من الآراء التي ترى في مجمل موادها عبر السنوات العشر مواد بالغة المحليّة ولا تخرج عن نطاق المراحل الأولى من العنايـة العلميّة المفترضة بالثقافة الشعبيّة، فما زالت المواد تتحدث عن الجمع والتدوين الذي لم يصل بعد لمرحلة التصنيف والحفظ والتوثيق، فهو ما يزال في المراحل الأولى لاستكشاف الظواهر واستظهار ما بالمدونات من خبايا تأخر استكشافها، وأن لا جديد يطرحه الباحثون العرب حول مادة تمّ إنجاز جمعها وتوثيقها وتحليلها، إلا فيما ندر. وإن بدت هنا أوهناك بعض الإشارات المستقبليّة حول رؤى جديدة في التعامل مع هذا التراث فهي إشارات حييّة وضئيلة، وتكاد لا تبين.

تقبّلنا ذلك برحابة صدر، ولم نستغربه، فلقد كان من الطبيعي أن تعكس مجلة علميّة محكّمة جانباً مهماً من حال أمة تعيش أزمة استهداف وجود وتعاني مشكلات مصير. وأنّ أوّل ما يبرز من الأمة

في مثل هذا الحال هو جانبها الثقافي والفكري بصفة عامة، وما الثقافة الشعبيّة إلا المكوّن الأساس لذلك. فعند أوّل بوادر الجهل والتخلف لأيّة أمة من الأمم هو النظر بدونيّة إلى المكونات الأساس لثقافتها، وهو ما كان بالنسبة إلى الثقافة الشعبيّة ولفترة متأخرة في كل البلدان العربية. وعندما تم التنبه إلى هذا الخطأ الجسيم كان قد فات الأوان طويلاً، إذ عدنا نبحث عما ضاع منّا عبر الزّمن نتيجة الإهمال وعن فتات ما تبقى في ذواكر من تبقى من أهالينا، نحاول جمعه وتدوينه في انتكاسات أعمال رسميّة متتالية وفي ظل خلافات دول وأطماع أشخاص وتناحر فرق وشلل وجماعات، فتخلف الركب العربي في مجمله عن اللّحاق بأمم العالم في هذا المجال وغيره، لذا تم التعويل فيما يخص الثقافة الشعبيّة العربيّة منذ سنوات وحتى الآن على الجهود الشخصيّة الخالصة لوجه البحث والدرس. وهي جهود مهما عظمت فهي محدودة وغير مؤهّلة التأهيل اللازم في الأغلب الأعم، ومن تأهّل أكاديمياً للعمل في هذا المجال لم يلبث أن انشغل بأمور حياتيّة أخرى، لعدم توفّر رؤية رسميّة في مجمل البلاد العربية للعناية الفعليّة بمجال اختصاصه ضمن خطة مموّلة.

وبالرغم من كل ذلك فلسنا متشائمين أو متقاعسين، فما زلنا في الميدان نبذل قصارى الجهد خالصاً لوجه ما نؤمن به، فالبوادر الأصيلة ذات الأهداف النبيلة في عالمنا العربي كالشموع في الظلام الدامس فهناك من البشر من يجيد بكفاءة واقتدار فن إيقاد الشموع التي لا تنطفئ، وما مجلة «الثقافة الشعبية» إلا إحدى الشموع التي أوقدها الحس الوطني لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين. وستظل تضيء فيما حولها مرسلة وهجها إلى العالم، وأن أمّتنا العربيّة ستخرج من مخاضها العظيم بما يُحبي الحلم ويحقق الآمال. إن الله على كل شيء قدير.

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

4
فن إيقاد الشّموع
علي عبدالله خليفة

تصدير

8
الأدب الشّعبي حيّ؟
كامل فرحان صالح

آفـــاق

14
الفولكلور لغة لتواصل الحضارات
سوزان يوسف

أدب شعبي

32
الحكاية الشعبية في البنية والدلالة
رشيد وديجى

42
العناصر اليهودية في كتاب "منبع أصول الحكمة" المنسوب للبوني - "أهياشراهيا" نموذجًا
فرج قدري الفخراني

66
مع ديوان "يا هوه!.. الورادا!" لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية
شهاب غانم

76
الحـــوارية النصـــية فـــي أغـــاني الأطفـــال الشـــعبية
عبدالقادر المرزوقي

92
صورة المرأة في الحكايات الشعبيّة
سليمة ناندا
ترجمة: عبدالقادرعقيل

98
ملامح الثّقافة الشّعبيّة في أشعار بشّار بن برد
سامية الدريدي الحسني

106
الأمثال والأقوال المأثورة
أ.ج.غريماص
ترجمة: عبد الحميد بورايو

Index

عادات وتقاليد

114
العواشر، الفأل، والعولة دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائر
إبراهيم بن عرفة

130
ألعاب قريتي وطفولة الزمن الجميل
نهلة شجاع الدين

موسيقى وأداء حركي

138
ماهية "التطويع" مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي
قاسم الباجي

154
رقصة هوبي طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري
فطيمة ديلمي

ثقافة مادية

162
القلاع والقصبات في المغرب
محمد القاضي

186
المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة بمنطقة مروي شمال السودان
أسعد عبد الرحمن عوض الله

جديد النشر

206
عشر سنوات وثلاثمائة دراسة
أحلام أبو زيد

أصداء

218
مهرجان الرماية التقليدية بالقوس
يشاون - كوريا الجنوبية
محمد النويري

220
المنظمة الدولية للفن الشعبي
في اجتماعات لجنة اليونسكو الحكومية الدولية بكوريا الجنوبية «4 - 9 ديسمبر 2017»
الثقافة الشعبية

الأدب الشّعبي حيّ؟

«الأدب الشعبي أدب حيّ».

يندرج ضمن إطار هذه العبارة كلّ ما له علاقة بثقافة شعبية أنتجها الناس في زمان ومكان ما، واكتسبت شرعيتها عبر التداول والاستمرار، والأهم مقدرتها على التحوير والتحول بما يناسب مقتضى الحال.

لكن، ماذا نعني بكلمة «حيّ»؟ يجد المتابع أن دارسي الأدب الشعبي (الفلكلور) يقاربونه مقاربة الأشياء الزائلة أو تلك التي تشارف على الزوال والاندثار.

هل من مهام الباحث في الأدب الشعبي تشريح «جثث» أو تحنيطها، والبكاء عليها وتشييعها إلى مثواها الأخير؟

هل من مهام الدراسات الشعبية تقديم بكائيات على الأدب الشعبي، والايحاء لهذا الجيل وللأجيال القادمة، أن الأدب الشعبي هو أدب «ماضٍ»، «زائل»، «مندثر»، أدب قد انتهى...؟

أمام هذا الواقع المر، كيف يستقيم القول إذًا، «إن الأدب الشعبي أدب حيّ؟» وما دام هو كذلك، فلماذا نسارع إلى حياكة أكفانه، وتجهيز مدافنه؟

نعم، إن الأدب الشعبي حيّ، وهو يتجدّد باستمرار، وينتجه النّاس ما داموا يستيقظون كلَّ صباح على هذه الأرض، فمنهم من يستعيد جزءًا منه، أمام حادثة، أو موقف، أو مشهد ما، ومنهم من يعيد تركيب أجزائه، بما يلائم ما وقع معه، فيعيد تغيير بعض التفاصيل من أسماء وأماكن، مع حفاظه على روح المثل أو الحكاية، أو البيت الشعري، أو الأغنية، أو العبرة، أو الحكمة، أو الطرفة...

نعم إن الأدب الشعبي حيّ، وها هو ينبض مع الجيل الجديد الّذي يستعيد مخزون الأدب الشعبي، فيعيد صياغته عبر الوسائط الرّقميّة، وينشره ويتداول به عبر مواقع التّواصل الاجتماعي على الشّبكة العنكبوتية، أو عبر برامج الهاتف الذّكيّ.

ولعلّ معظمنا يستقبل ويرسل يوميًّا، عبر هاتفه، أو عبر نشره على صفحته العنكبوتيّة، مثلاً شعبيًّا، أو حكاية، أو طرفة، أو حكمة، أو رقصة شعبية... إنّما المفارقة أو الغشاوة الحاصلة، أنّ هذا الجيل يظنّ

أنّ الأدب الشّعبيّ أدبٌ ماضٍ، وانتهى، ولا يدرك أو يعي، أنه ينتج هذا الأدب، ويعيد ايقاظه من سباته يوميًّا، وذلك عبر ما يضيفه من صور وحركات وأصوات وألوان ومؤثّرات تقنيّة على فحوى المثل أو الحكاية أو النّكتة ويرسلها بعد تزويقها بما يناسب الثّورة الرّقميّة، إلى أصدقائه.

وإن كان المتابع يجد عذرًا للجيل الجديد، لعدم وعيه بأنّ الأدب الشعبي حيّ فيه وبه وعبره، فإنّه لا يفهم تقاعس الباحثين في الأدب الشعبي عن درس التّجلّيات الجديدة للأدب الشّعبي وتحوّلاته، والعمل على تعزيز جسور التّواصل مع الجيل الجديد، بدلاً من اكتفاء هؤلاء الباحثين بالاحتفاء «الجنائزي» بالأدب الشّعبي، وما يندرج ضمنه من نشاط وتفاعل وصناعة وثقافة شعبيّة. وكأنّ «كلّ» الأدب الشّعبي بات بحكم الميت، وما يفعلونه هو رصد أنفاسه الأخيرة.

لا... الأدب الشّعبي لا ولن يموت، صحيح أن بعض أجزائه قد تسقط مع الزّمن، ويطويها النّسيان، لكن يعود إلى الحياة دائمًا، يعود بهيًّا، أنيقًا، جميلاً، وذلك بأشكال وأنواع وتفاصيل مختلفة، وجديدة. يعود إلى الحياة لأنه يحتضن روح حياة الإنسان نفسه؛ بأفراحه، وأحزانه، وعشقه، وخيباته، وأوجاعه، وأحلامه، ومخاوفه، وآماله، وغضبه، وتسامحه،... وحاجة هذا الإنسان إلى سماع «صباح الخير»، و«مساء الخير»، أو إلى كلمات تواسيه عند فقد عزيز، وحاجته إلى السّخرية و«التنفيس» كما يقول أرسطو،نتيجة أزمة اجتماعيّة أو اقتصاديّة أو سياسية، وحاجته إلى التّحلّي بالحكمة أو التّعبير عن غضبه... فكل ذلك يدفعه، شاء أو أبى، إلى انتاج أنماط من الأدب الشّعبي، يعبرمن خلالها عن واقع ما يعيشه.

الأدب الشّعبي حيّ، فهل ينتبه الباحثون العرب إلى هذا الحيّ في القلوب والأرواح والعيون الشّابّة؟

أ.د. كامل فرحان صالح

الجامعة اللبنانية

عدسة : دانة ربيعة / أرشيف الثقافة الشعبية

الدلة .. السلعة والرمز التراثي

على غلاف عددنا هذا صانع بحريني يتفنن في إبداع النقش على دلة جديدة بين يديه. والدلة جمعها دلال هي الوعاء المستخدم في تحضير وتقديم القهوة العربية، وهي تسمية ارتبطت بالتراث الشعبي العربي عموما والخليجي على وجه الخصوص. ويقول الثقاة من الرواة بأن صناعة الدلال بدأت في العراق وسوريا ثم انتقلت إلى دول الخليج وبقية الدول العربية. وتصنع الدلال عادة من النحاس أوالمعادن الصلبة التي تدوم صالحة للاستخدام تتوارثها الأجيال عند القبائل وأهل البادية وفي البيوت بالحارات الشعبية لمكانتها ولما تعنيه من قيمة رمزية ودلالة معنوية. ولا تستخدم الدلة لغير مشروب القهوة المحبب لدى أهل المنطقة والذي ارتبط بعادات وتقاليد الضيافة العربية عند البدو وأهل الحضر.

تصنع الدلة في الأغلب الأعم من النحاس بأحجام وأشكال متعددة يتفنن الصانعون في تكشيل هيكلها وزخرفته بمختلف أنواع الزخارف ومن ثم صنفرته وتلميعه بحيث تبدو الدلة تحفة فنية يتباهى بها في المجالس أمام الضيوف. كما تصنع الدلال بأحجام كبيرة لاستيعاب القهوة في مطابخ مجالس شيوخ القبائل ودواوين الوجهاء والأعيان بحيث تخلو هذه الدلال الكبيرة من الزخارف كونها تظل على النار أو بقربها لتسد الحاجة كلما فرغت دلة الضيوف.

ارتبط هذا الإناء بمشروب القهوة فقط، وهو المشروب الذي يقدم ساخنا مع التمر إلى ضيوف مجالس الرجال والنساء على حد سواء. وللإمساك بالدلة وإجادة صب القهوة منها عادات وتقاليد ومعارف، فهي تمسك باليد اليسرى رفق قماش واق من الحرارة وباليد اليمنى يمسك مقدم القهوة بمجموعة من الفناجيل يصب القهوة في كل فنجال ويقدمه بالقهوة وهي ساخنة بالتناوب إلى الضيوف إما مبتدء بالأكبر سنا أو مبتدء من اليمين بالتناوب. وتقضي الأصول ألا يقبل الأصغر أن يأخذ الفجال قبل من هو أكبر منه سنا أو مقاما. وقد امتهن عدد من الرجال تحضير وتقديم القهوة لأصحاب الحوانيت والباعة في الأسواق بمقابل شهري ويطلق لفظ «المقهوي» على من يمتهن تحضير وتقديم القهوة.

ومع اشتراط أن تقدم القهوة ساخنة تطورت، صناعة الدلال ودخلت الأسواق أنواع وأشكال من الدلال المعدنية والبلاستيكية الحافظة للحرارة والتي سهلت من الرجوع في كل مرة إلى التسخين، فاتجه غالبية الناس إلى استبعاد الدلة الشعبية التقليدية واستخدام الأسهل مما أثر على مهنة صناعة الدلال التي أصبحت تصنّع حسب الطلب لاستخدامها كهدايا تراثية، توضع في علب فاخرة وتقدم للزينة فقط في أغلب الأحوال.

علي يعقوب

عدسة الفنان العُماني : مسعود التوبي

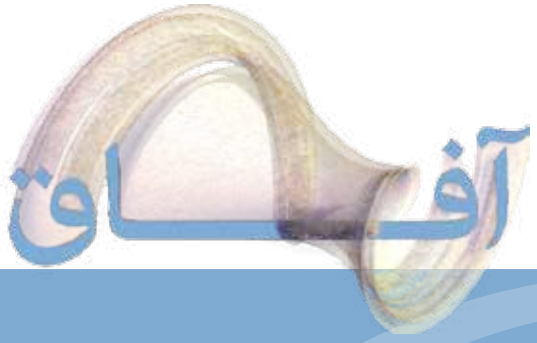
الجمل

الجمل والناقة من أقرب الأنعام إلى العربي خصوصا في مرحلة حياته البدوية. في تلك المرحلة كان العرب يوغلون في الصحراء يتخذونها موئلهم. يقول ابن خلدون «وأما من كان معاشهم في الإبل فهم أكثر ظغناً وأبعد في القفر مجالاً لأن مسارح التلول ونباتها وشجرها لا يستغني بها الإبل في قوام حياتها عن مراعي الشجر بالقفر وورود مياهه الملحة والتقلب فصل الشتاء في نواحيه فراراً من أذى البرد إلى دفء هوائه وطلباً لماخض النتاج في رماله إذ الإبل أصعب الحيوان فصالاً» وكانت الإبل قوام حياتهم. يتخذونها في تنقلهم ويستفيدون من وبرها فيما يتخذون من بيوت لكنِّهم. ويتغذون على ألبانها ولحومها. ولقد قضت طبيعة البادية الصحراوية ونمط العيش الذي اتخذه العربي فيها أن تكون الإبل أقرب إليه من غيرها من الدواب. فلها قدرة على تحمل عنت الصحراء وحرارة شمسها وتحمل قلة مواردها المائية كما لا يستطيع أي كائن آخر أن يتحمله. فهو قادر على تحمل العطش أياما دون أن تخور قواه. أما الناقة ففي وسعها أن تدر اللبن مع ضمئها الشديد فتحمي صغارها من الهلاك ولا تقدر غيرها على ذلك. ويمكن للجمل أن يشفي ضمأه من الماء المالح أوالمستنقع أو ماء البحر دون أن يخشى ضررا. وذلك لما حبا الله به كليتيه من قدرة على نفي الضار من المياه. والجمل وفيّ لصاحبه. حريص على سلامته حتى شاع في الموروث الشعبي ان الضرر لا يكاد يحصل لمن يقع من فوق جمله لأنه يدعو له بالسلامة! لكن الجمل معروف أيضا بحقده الشديد على من يسيء إليه. و يثأر لنفسه ولو بعد سنوات. وللجمل قدرة عجيبة على تحمل مشاق السفر يحمل صاحبه ومتاعه في صبر شديد. واشتهرت بعض أصناف النوق بكرم أصلها وقدرتها على السباق. فتغالت أثمانها وتسابق أثرياء الناس في شرائها والتنافس فيها والتباهي بها.

ولقد حفلت الحكايات الشعبية القديمة بذكر طويل لسلالات معينة من الإبل لا تتوفر إلا عند كبار القوم من ملوك أو من يضاهيهم . ولقد كنا نقرأ في شيء من الانبهار كيف كان عنترة ابن شداد يواجه مطالب عمه وهو يشترط عليه عددا كبيرا من النوق العصافير حتى يوافق على زواجه من ابنته عبلة. ولم يكن يدور في خلدنا أن كلمة «العصافير» هي صفة تتعلق بلون معين لكرام الابل وإن كنا ندرك أن مالك بن شداد قد غالى في مهر ابنته مغالاة شديدة أرهقت الفارس. فهذا النوع منها لا يحصل عليه المرء إلا بعد مكابدة الأهوال وبذل الغالي والنفيس.

إن تطور الحياة لم تحجب عن الجمل قيمته باعتباره من أكثر الحيوانات قربا من الانسان العربي وأعمقها رمزية بالنسبة إليه.

نجيب النويري



الفولكلور لغة لتواصل الحضارات

14

(1)

الفولكلور لغة لتواصل الحضارات

أ.د. سوزان يوسف – كاتبة من مصر

الفولكلور هو الموروث الثقافي الشفاهي الذي ينتقل من جيل إلى جيل عن طريق، النقل الشفاهي، أو النصوص المكتوبة، أو المسجلة. ويشتمل على الموسيقى والأدب، والدراما، والبصريات التي تظهر في الفنون والحرف، والتصورات الفكرية والتأملات، التي تظهر في الأدب الشعبي، وأيضا في الممارسات. وهذه العناصر الثقافة السمعية، والبصرية، والفكرية تندمج معا، ولكن إحدى هذه العناصر تغلب على بقية العناصر الأخرى.

والأدب الشعبي هو أحد الفروع الهامة من الفولكلور، ويسمى الأدب الشفوي Oral Literature، أو الفن اللفظي Verbal art، أو الأدب التعبيري Expressive Literature. فالراوي وأداؤه الدرامي يعد من أهم وسائل الاتصال بين المرسل والمتلقي.

وتعد دراسة النصوص الشعبية مصدرا لمعرفة التاريخ البشري، فهي تكشف عن المعتقدات، وأنماط السلوك العملية والفكرية.

فالفولكلور هو العلم الذي يكشف عن مجموع المعتقدات والعادات المأثورة لدى شعب من الشعوب، والتي توارثها من الماضي، ونقلها الى الأجيال التالية، التي اعادت تشكيل النصوص القديمة في أشكال تناسب حياتهم وعصرهم، فالمواد الفولكلورية مواد مرنة قابلة لإعادة التشكيل، ولذلك تنقل من جيل الى جيل، باعتبارها ذخيرة أساسية للحياة.

ورغم أن الفولكلور له طبيعة محلية، إلا أنه له طبيعة عالمية أيضا. فكما تنبع أهمية النصوص من محليتها، تنبع أهميتها أيضا من انتشارها وسهولة تداولها. فالأدب الشعبي جذوره قديمة ترجع إلى الحضارات القديمة، ولذلك فإن دراسة النصوص الشعبية في الحضارات الشرقية والغربية، له أهميته البالغة لفهم العلاقة بين الشرق والغرب.

سنحاول في هذا المقال اختبار وجهة النظر هذه بالتطبيق عل الحكاية الشعبية التي ترجمت من اللغات الشرقية الى اللغات الغربية أو من اللغات الغربية الى اللغات الشرقية.

*****

في عام 1809 قام تيدور بينفي Theodor Benefit بترجمة كتاب من الأدب السنسكريتي يتضمن كتاب حكايات خرافية عن الحيوان. كان بنفي يرى أن الموطن الأصلي للحكايات جميعها هو بلاد الهند، وأن هذه الحكايات كانت في الأصل حكايات بوذية تحكى لأغراض تعليمية، ثم انتشرت في أوروبا في شكل روايات مدونة، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا.

و مما لاشك فيه أن هذه النظرية قد أرشدت الباحثين إلى أن بلاد الهند بصفة خاصة بلاد غنية بالحكايات، وإلى قيمة الرواية الشفوية والرواية المكتوبة.

وقد عاشت الحكاية آلاف السنين وازدهرت في القرن السادس قبل ميلاد السيد المسيح في كل من بلاد الهند والإغريق، أما عصر الازدهار الثاني فهو في عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر. وظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات في الشرق منها:

- «ملتقى التيارات لمختلف الحكايات» للشاعر الكشميري (سوماديوا).
- وفي العصر العباسي. ترجمت حكايات كليلة ودمنة من اللغة الفارسية الى العربية، وهي ترجع إلى القرن السادس أو العاشر أو الحادي عشر ترجمها إلى العربية عبد الله بن المقفع[1].
- كما جمعت حكايات ألف ليلة وليلة وترجمت إلى العربية[2].
- كما جمعت الروايات عن الإسكندر الأكبر وترجع إلى القرن السابع.
- وقصص سندباد أو الحكماء السبع وترجع إلى القرن الثامن.
- وقصة أحيقار الأشوري وترجع إلى القرن الخامس.
- وحكايات أسيوبوس التي ترجمت من اليونانية إلى السريانية فيما بين القرنين التاسع والحادي عشر[3].

* وفي الغرب ظهرت مجموعات الأناشيد الدينية الكبيرة التي تضمنت الكثير من الحكايات مثل الأناشيد الشهيرة التي ترجع إلى القرن الثالث عشر تحت عنوان (أعمال الرومان) Gestate Romanian.

* ومجموعة الأساطير المذهبة Legend Aurea وكانت هذه المجموعات باللغة اللاتينية.

* ثم ظهرت مجموعات باللغات المحلية مثل مجموعة دي كاميرون De- Cameron a ليو كاشيو Bo Casio باللغة الإيطالية.

* ومجموعة لحكايات البيت والأطفال للأخوين جرم بالألمانية[4].

* ومجموعة أي لوي في فرنسا لتشارل بيرو Charles Perrault .

* وفي القرن الثامن عشر جمعت الحكايات التي حكاها الصبية في مصانع الأعمال اليدوية وحكايات الأمسيات في مغازل القرى.

أهم المصادر المكتوبة للحكايات

1 - قصة أحيقار في المجموعات الشرقية والغربية:

لقد توفرت ثمان مخطوطات سريانية بأوروبا تضمنت حكايات أيسوبوس وقد ظهرت قصة أحيقار في بعض المخطوطات مثل[5]:

أ. مخطوطة برلين B2:

وتتضمن 50 حكاية لأيسوبوس بالورقة 55 على الظهر حتى 76 على الظهر.

ب. مخطط كمبردج C:

وهذه المخطوطة يرد وصفها في فهرس المخطوطات السريانية لوليام رايت وهي مؤرخة بالثامن عشر من أكتوبر سنة 1997.

(2)

ج. المخطوطة P:

تشتمل على 64 حكاية (والورقات من 71- 94). والمخطوطة بحوزة السير بيير M.Biers أستاذ السريانية بالمعهد الكاثوليكي بباريس.

2 - مجموعة لقمان العربية:

تعود مجموعة لقمان إلى فترة حديثة نسبيا وهي من تأليف مترجم مسيحي يرجع إلى القرن الثالث عشر، وقد نشرت حكايات لقمان في عدة طبعات وعددها الأصلي 41 حكاية إلا أن لدينا نسخا أخرى في مخطوطة باريس تحتوي على 144 حكاية، ومخطوطة في لندن تحتوي على 164 حكاية[6].

3 - كتاب كليلة ودمنة[7]:

كتاب كليلة ودمنة ألفه الفيلسوف الهندي «بيدبا» رأس البراهمة لبدشليم ملك الهند وجعل الكتاب على ألسن الحيوان والطير بعد أن هزمت الهند أمام الإسكندر ذو القرنين واستبد

الملوك وطغوا على الشعوب. وقد تم ترجمة الكتاب إلى الفارسية واليونانية والسريانية والعربية. فقام ابن المقفع بالترجمة من الفارسية إلى العربية في بداية العصر العباسي.

أ. الترجمة السريانية[8]:

كان المظنون قبلا أن النسخة العربية هي أول من نقل من الفهلوية، ولكنهم عثروا على نسخة سريانية تحققوا من قرائن مختلفة وشواهد عديدة أنها نقلت من الفهلوية رأسا بعد ذهاب برزويه لنقلها من السنسكريتية.

ذكر عبد يشوع أصقف نصبين، في قائمة كتبه السريانية، رجلا اسمه «بود» قال: أنه كان من أهل العلم وأنه ألف كتبا ضد المانية والمارقونية، وكانت له رياسة على نصارى الهند وفارس نحو سنة 570م. إلى أن قال: وهو الذي ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى السريانية، وقد سماه (فيلنج ودمنج) وهذا أقرب إلى الأصل الفهلوي. واسمها أقرب إلى اللفظ السرياني منه إلى العربي لأن الأصل السنسكريتي (كرانكا ودمناكا) فالغالب أن مرزويه نقلها إلى الفهلوية بلفظ بنفسه في آخره الجيم، فحفظه المترجم السرياني وأطلقه المترجم العربي على عادة العرب في نقل بعض الألفاظ السريانية الأولى، ونشرها مع ترجمتها الألمانية لسيبيك سنة 1871 وهي مؤلفة من عشرة أبواب فقط.

ب. الترجمة الثانية:

وهي غير الترجمة الأولى المنقولة عن الفهلوية سنة 570م فهذه الترجمة نقلت عن العربية بين القرنين الثامن والثالث عشر الميلادي ونقلها كاهن مسيحي لم يعرف اسمه ولا السنة التي ترجم فيها وقد نقل هذه الترجمة إلى الإنجليزية المستشرق كيت فالكوثر. ونشرها سنة 185 وصدرها بمقدمة مهمة في تاريخ الكتاب وترجمته.

ج. الترجمة العبرانية:

في العبرانية ترجمتان نقلتا من العربية رأسا. تنسب إحداهما إلى يوئيل وقد نقلها «جون كابوا» إلى اللاتينية 1227م وعرفت ترجمته باسم Directories Humana Rita، ومنها نقل كتاب كليلة ودمنة إلى معظم لغات أوروبا الحديثة. فالترجمة العبرانية المذكورة عظيمة الأهمية في تاريخ هذا الكتاب ولم يعثر على تاريخ الترجمة ولكنها تقدر بحوالي 1250م، وقد عثر على نسخة وحيدة لها في مكتبة باريس فوصفها «دي ساس» مطولا في مفكرته عن المخطوطات ونشر تيو داور قسما منها مع ترجمة ألمانية في مجلة الشرق والغرب.

ونشر النسخة برمتها «يوسف ديرنبرج» في باريس سنة 1881 مع ترجمة فرنسية قابلها بالترجمة اللاتينية.

د. الترجمة العبرانية الأخرى:

فهي مخطوطة في مكتبة كمبريدج نقلها من العربية يعقوب بن العازر أحد كتاب القرن الثالث عشر تقريبا، وقد نشرها «ديزنبرج» مع النسخة الأخرى وعلق عليها بعض الملاحظات والانتقادات.

هـ. الترجمة اليونانية[9]:

نقلها من العربية سمعان بن شيث سنة 1080 وكانت ضائعة، فعثر عليها الأب بطرس يوسيفوس اليسوعي في أثناء بحثه عن أوراق فيها تاريخ ميشال اليرغوسي، فوجدها في مكتبة وترجمها إلى اللاتينية ثم نشرت الترجمة اليونانية سنة 1697 مع نسخة أخرى وجدوها في همبورج، نشرها ستارك مع ترجمة لاتينية جديدة لاعتباره ترجمة يوسفوس مغلوطة. وقد طبعت غير مرة وتفرع منها ترجمتان الإيطالية والسلاقونية، فالترجمة الإيطالية تعرف القديمة تميزا لها عن

الترجمات الحديثة وقد نشرت عام 1583م ثم عام 1872، والترجمة السلافونية تعرف الترجمة الروسية القديمة تميزا لها عن الترجمة الروسية الحديثة نشرت في بطرسبورج 1788م.

4 – مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة:

تعد مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة شاهدا آخر يستحق التقدير والتأمل على قوة الحكاية الهندية الخرافية ومدى تلك القوة. وفي عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر وما تلا ذلك من القرون تطورت في هذا العصر في مصر مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة حتى استقرت على الصورة التي هي عليها الآن.

وقد قام بترجمة هذه الحكايات كل من «اينو ليتمان» و«كارل ديروف» وتدين أوروبا بمعرفتها لهذه الليالي إلى المستشرق الفرنسي الشهير «انتوان جالان» الذي ترجم هذه الحكايات من العربية منذ عام 1704 إلى اللغة الفرنسية واجتهد لكي يلائم بين الأصل الشرقي وبين الذوق الغربي. وقد نشأت عن هذة الحكايات عدد لا حصر له من حكايات الجان في كل من فرنسا وألمانيا. اتخذت ترجمة «جالان» لليالي نموذجا لها في مجموعتها. ويرى اويسترب أن آخر صورة الليالي أخرجت بعد عصر صلاح الدين الأيوبي، ويأتي نص المقريزي فيضع حدا فاصلا فإن سعيد هذا الذي تحدث عنه أتى من غرناطة إلى القاهرة سنة 1241 وباختصار يحدد أو يرتب التواريخ الآتية: القرن الثامن الميلادي للترجمة من الهزارنسان، القرن العاشر أو الحادي عشر للمجموعة البغدادية، أوائل دولة المماليك للمجموعة المصرية، ويمكن أن تكون قصص أخرى قد أضيفت في القرن الرابع عشر والخامس عشر. أما ما بين أيدينا من نسخ فكلها حديثة يرجع أقدمها إلى سنة 943هـ[10]. أما المخطوط العربي الذي اعتمد عليه جالان بصفة أساسية فيرجع إلى القرن الرابع عشر ويتكون من أربعة أجزاء، وقد عثر على ثلاثة أجزاء أما الجزء الرابع فلا أثر له.

والمترجم الفرنسي ربما استمد حكايات الجزء الرابع من راو مسيحي فقد كان جالان يستمع إلى كثير من الحكايات من مسيحي سوريا خصوصا حنا الماروني.

وقد ظهر الأثر البابلي في المجموعة ممثلا في الشياطين التي يكون نصفها إنسان ونصفها الآخر حيوانا. وكذلك موضوع الحصول على ماء الحياة يبدو أنه يرجع إلى الملحمة البابلية جلجامش.

وبعض الحكايات نقلت عن طريق حكايات الإسكندر، ومن المؤكد وفقا لرأي ليتمان أن حكاية هيكار الحكيم التي ذكرت في بعض المخطوطات ذات أصل بابلي.

أما شهرة سليمان وخاتمه السحري وبساطة الطائر وسيطرته على النار وصنوف الحيوانات والشياطين فقد أكدها العرب بعد ان انتقلت إليهم عن طريق أتراك وسط آسيا.

وقد كانت ألف ليلة وليلة مركز اهتمام الترجمات العبرية، فهذه الحكايات رغم أنها تقدم صورة واضحة ومفصلة عن الحياة الاجتماعية للمجتمعات العربية في العصور الوسطى، إلا أنها زاخرة بالثقافة العالمية في رموزها وعلاماتها الأسطورية تستعيد دلالتها ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية في مراحلها الأولى. كما أن طرائقها التعبيرية تدمج الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف والمتمرد على القوانين، فهي نص متعدد على مستوى التأليف أو على مستوى اللغة والرموز ويشكل نصها حدثا لافتا باعتباره يحطم الحدود بين العالم الواقعي ومجال الرغبة أي الممكن عيشه مستقبلا[11].

وقد أثار هذا النص من الجدل حول أصله، فقد أورد المسعودي في الجزء الرابع من مروج

الذهب أن كتابا اسمه ألف ليلة وليلة ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. والواقع أن نص المسعودي لا يمكن فهمه إلا إذا أرجعنا إلى نص آخر في كتاب عربي مهم هو «الفهرست» لابن النديم فقد ذكر ابن اسحق النديم كتاب ألف ليلة وذكر أيضا كتبا (هذارأفسانه) أي ألف خرافة. وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم ولكنهم لم يعتدوا به[12].

وأهم طبعة لهذا الكتاب هي طبعة بولاق التي طبعت في مصر التي اعتمدت على نسخه هندية طبعت في كلكتا سنة 1813 ومن نسخة بولاق تلك خرجت مختلف الطبعات المصرية المتعددة التي بين أيدينا.

والأثر المصري يظهر في الحكايات التي تروى عن سليمان. ونجد في مخطوط قبطي عن سليمان وملكة سبأ تقول الحكاية المصرية أن سليمان حاول دون جدوى أن يحقق لنفسه سطوة عن طريق خاتمه السحري على الملكة الذكية. وقد وعدته الملكة بأن تمنحه عمود المعرفة، إذا ما استطاعت شياطينه أن تحملها إليه في سرعة فائقة، وقد عرف الشيطان الأول أن يحضرها في يوم كامل حتى المساء، أما الثاني فقد عرض أن يحضرها في ساعة من الزمن، وأما الثالث الذي كان نصفه إنسانا ونصفه طائرا فقد عرض أن يحملها إليه في الزمن ما بين شهيق سليمان وزفيره، وقد حقق هذا الشيطان هذه الأعجوبة فتمثلت حقا كل معرفة الأرض مكتوبة على عمود، حتى أسرار الشمس والقمر.

5 - قصص سفر طوبيا:

أ. في الترجمة اليونانية[13]:

قصة سفر طوبيا هي إحدي القصص التي تم ترجمتها فأضيفت إلى التوراة السبعينية أو العهد القديم المترجم إلى اليونانية، وهذه الترجمة ترجع الى حوالي 200-100 قبل ميلاد السيد المسيح.

وانتشر نص هذه الترجمة بين اليهود والذين يخافون الله من غير اليهود الذين انجذبوا إلى التعاليم الأخلاقية السامية للعهد القديم رغم أنهم لم يعتنقوا الديانة اليهودية.

وقد استخدم المسيحيون هذه الترجمة اليونانية سواء الذين كانوا يعيشون بين اليهود أو الناطقين باليونانية أو في البلاد الأخرى. وفي الحقيقة أن معظم العبارات التي يقتبسها العهد الجديد من العهد القديم من هذه الترجمة.

ولكن هناك اتفاقا عاما حول أهمة هذه الترجمة لأنها تقدم الكثير من المعلومات عن تاريخ اليهود وحياتهم وثقافتهم وعبادتهم وممارساتهم الدينية، في القرون التي سبقت ظهور السيد المسيح مباشرة. ولهذا فهي توفر فرصة للوقوف على الوضع التاريخي والاجتماعي والحضاري الذي عاش فيه السيد المسيح.

لم تكن لغة الترجمة السبعينية هي اللغة اليونانية الأدبية، بل هي لغة الحديث السائدة في تلك الفترة والملونة بألوان سامية ساعد عليها بلاشك الهدف الأساسي الذي قامت من أجله الترجمة، وتوصيل معاني النصوص الدينية وتيسير العبارات وتقريب المعاني قدر الإمكان إلى أذهان تلك المجموعات اليهودية التي نسيت لغتها العبرية الأصلية[14].

ب. القصة في مخطوطات جزيرة فيلة في أسوان:

«فيلاي» هو الاسم اليوناني الذي أطلقه اليونان على الجزيرة بديلا من الاسم المصري (با- أو رك)، وفي اللغة القبطية (بيلا) فكلمة فيله وآخرها هاء مربوطة ليست جمع كلمة «فيل». وينبغي أن نميز بينها وبين جزيرة أخرى تقع أيضا في أسوان وهي جزيرة الفنتين أي جزيرة الفيلة بالتاء المربوطة، وهذا الاسم يطلق على جزيرة تقع جنوب الجندل الأول بين خزان أسوان والسد العالي[15].

وكانت الإلهة إيزيس هي إلهة هذه الجزيرة، وقد لقيت عبادتها رواجا كبيرا في الأسرة الثلاثين، وكان أقوام من الجنوب يزورون الجزيرة للتعبد للآلهة، كما زارها الإغريق وتركوا العديد من المخربشات على جدران المعبد.

ومن المعابد التي أقيمت في الجزيرة معبد لإله نوبي (ارنفسوفيس) Aernsiophs وهو الاسم اليوناني للاسم المصري (أرى- حمس- نفر)، ومعبد للإله أمنحوتب إله الطب، ومعبد الآلهة حتحور محاطة بصور الإله بس وعازفات الموسيقى.

في سنة 1907-1908 اكتشف الكثير من البرديات المكتوبة باللغة الآرامية التي كتبت من قبل الجماعة اليهودية في القرن الخامس قبل الميلاد ما بين عامي 492-40 ق.م[16].

وكانت تلك البرديات في أغلبها مستندات تجارية، قروض نقل ملكية ومراسلات بين اليهود والحاكم السامري. منها خطاب أوشكوى تفيد أن الحاكم المحلي والكهنة قاموا بهدم مكان العبادة الذي بناه اليهود في جزيرة فيلة، وطلبا المساعدة لإعادة بناء المعبد[17]، ويؤرخ الخطاب بالسنة الرابعة عشر من حكم داريوس.

ومن بين الوثائق التي تم العثور عليها حكم أحيقار وهي تحكي قصة أحيقار الذي عمل كاتبا للملكين: سنحريب، وأسرحدون ملكا آشور. وكانت هذه النصوص متداولة زمنا طويلا في المدارس الآرامية في العصر الفارسي، وقد ترجمت إلى الأدب السرياني واللهجات الآرامية الغربية[18].

وقد ورد اسم أحيقار في لوح مسماري من العصر الهلنسي أدرجت فيه قائمة بأسماء عدد من المشهورين ومنهم خوتار وهو أحيقار وقد عاش في مطلع القرن السابع ق.م. أو 500 ق.م. وهناك نسخة أخرى عن هذه الحكم كتبت بلهجة شرقية اللهجة السورية. وهذه الوثيقة تقدم لنا صورة عن العلاقات بين مصر وفلسطين والجزء الأول يتضمن حكما وأمثالا، والجزء الثاني يحكي قصة أحيقار مع ابن أخيه نادان.

6 - أدب الحكمة القديم:

العادة أن تسمى مصادر الشرق الأدنى القديم المتخصصة في الأمور الفكرية أو التعليمية بأدب الحكمة. وتشمل مادة الحكمة النابعة من الشرق الأدنى بعض المؤلفات المستقلة، وعدد من الموضوعات العارضة التي تؤثر بطريقة أو بأخرى في الموضوع.

أ. أدب الحكمة المصري:

تدل نتيجة البحوث التي قام بها علماء الآثار في تاريخ أدب العالم القديم أن مصر كان لها السبق في الإنتاج الأدبي في باب الحكم والتأملات[19].

فالتعاليم جنس أدبي شديد الأصالة في مصر، وقد ضاعت معظم هذه التعاليم وفيما يلي ما تبقى منها مرتبا ترتيبا زمنيا:

- تعاليم بتاح حوتب الأسرة الخامسة (2560-2420 ق.م.).
- تعاليم آني الأسرة الثامنة عشر (1570-1307 ق.م.).
- تعاليم آمن أوبه الأسرة الثامنة والثلاثون (العصر البطلمي) (332-30 ق.م.).
- تعاليم عنخ شاشاني (30-395 ق.م.).
- العصر الروماني بردبه أينسنجر IN singer

كما يمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة مؤلفين ملكين هما:

- تعالم الملك خيتي الثالث إلى ابنه (مري كارع) (الأسرة الثامنة).
- تعاليم الملك أمنمحات الأول إلى ابنه سنوسرت (الأسرة الثانية عشر 1991-1962).

وهـذان المؤلفان كتبـا خصيصا لأحـد الملوك ولهما طابعهما الخاص ولكنهما ينتميان إلى مدرسة بيت الحيـاة من حيث مضمونهمـا الفكري[20].

إن المصريـين كغيرهـم مـن الشـعوب لـم يفهمـوا التاريـخ كمـا نفهمـه الآن أو حتى كما فهمـه اليونـان، إذ كانـت فكـرة التاريـخ كما نعرفهـا الآن لم تكـن لها وجـود في تلك العصور القديمـة، ولكن كان لديهم ما يمكن أن نسـميه إحساسـا بالتاريخ، فإنهـم لم يفهمـوا حاضرهم إلا في ضـوء ماضيهم، كمـا انتشـرت بينهم فكرة عامـة وهـي الإعلاء من شـأن مـا مضى مـن أيام، واسـتلهام حضارتهـم، ومحاولـة إرسـاء تقاليدهم مـن آن لآخر[21].

وكان الكاتـب المصـري يمثل مكانـة مرموقة في المجتمـع ويخضـع باسـتمرار لرقابـة الدولـة، فكان لا غـنى عنـه في الجهـاز الإداري والمـدني، ومـا مـن شـخصية كبيرة إلا بـدأت حياتهـا في تعلم مهنة نسـخ النصـوص، وقـد تمتعـوا بمكانـة عظيمـة في الدولـة الوسـطى. وفي الدولـة الحديثـة كان الأمراء يحملـون لقـب الكاتب الملكـي ومن خلال عملهم اكتسـب الكثـير منهم حـب الثقافة بل والحكمـة أيضا، ومن بين صفوفهـم خرج المؤلفون الذيـن نالـوا الشـهرة. وفي العصـر المتأخـر أصبح كاتب الأسـفار الإلهيـة له مكانة مميزة في سـلك الكهنـوت، وكان جميع الكهنة يجيـدون القراءة والكتابـة[22].

لقـد كان الكاتـب يشـعر أنـه إذا أجاد في نشـر تعاليمـه القيمـة خلـد اسـمه وعاشـت حكمته على مر الأيـام والدهور، فالكاتب لـم يكن غرضه الوظيفـة أو جمع ثروة في الحياة فقـط، بل كان يرمي إلى معـانى أسـمى مـن ذلـك ومقاصـد أنبـل تخلد اسـمه وترفـع من شـأن قومـه. وكذلـك كانت النصوص يتم نسـخها باسـتمرار ويعـاد تداولها بين التلاميـذ وتحفظ شـفاهة.

وكان لا يذهـب إلى المدرسـة إلا أولئـك الذيـن كانوا يعـدون أنفسـهم ليصبحوا كهنـة وكتبة. وكانت المدرسـة تقام على مقربة مـن المقر الملكي، أو المعابـد الرئيسـية. وبينما وجدت بيـوت الحياة الـتي كانـت بمثابـة مـدارس عليـا يتم فيها نسـخ النصوص. ولكن المدرسـة كانت جزء من مؤسسة أكثر شـمولا، بل حـدث في الدولـة الحديثة على أقـل تقديـر أن أصبـح تعلـم لغة سـكان جـزر بحر إيجـة اللغـة الآكادية ضـرورة لإعـداد الكتبة قبل إلحاقهم بالشـؤون الخارجية، وقـد أعدت مجموعة مختارة مـن النصوص الأدبيـة لتدريب الطلبة على مختلف الأسـاليب[23].

ب. أدب الحكمة البابلي:

إن إقليـم بلاد ما بـين النهرين له مصـادر تاريخية كثـيرة مثـل: قوائـم بأسـماء الملـوك وعهودهـم والأحـداث التاريخيـة، بالإضافـة إلى الكتابـات الأدبية التي قد يسـتخلص منها الحقائـق التاريخية، ولكن أصـداء الأزمنة السـحيقة يمكـن الرجوع إليهـا في حقـل النبـوءات، ومـن تقاليد هندسـية المعماريـة، والأدلـة الـتي تحتويهـا السـجلات في المكتبـات العظيمـة. أن المـاضي يرتبـط بالأمور الدينيـة وتاريـخ إنشـاء المعابد الكبرى التي تجسـد العهـد بين الإله ورعيتـه وكان من الأهميـة أن تحفظ الأجيال التاليـة العهد وما ينطوي عليه ألا تهمل ترميم هـذه المعابـد ولا تنقلها مـن أماكنها الأصليـة[24].

وقـد انعكس أثـر هـذا الفكر على الفكر اليهـودي في الملـوك الثـاني 17 : 4 فقد أمـر الفاتح الغازي الشـعب الذي نقله الأشـوريون إلى إسرائيل بعد سـقوط سـماريا بعقد صلـح مع إله الشـعب المهزوم لإزالـة غضبه.

لقـد رأينـا أن المواطـن في إقليم ما بـين النهرين القديـم كان دائمـا قلقـا بشـأن علاقـة مجتمعـه بالطبيعـة. ولأنـه أغـدق على الطبيعـة معظـم عيوب الجنس البشـري فقد أعوزتـه الثقة الكاملة

في آلهته، فقد كان يستحيل التنبؤ بشأنهم ولذا كان الجنس البشري محكوما عليه بالاضطراب وعدم الشعور بالأمان، وكان الشيء الوحيد الذي كشف الماضي عنه أكثر من أي شئ آخر هو عدم دوام أي شئ، ونلاحظ هذه النغمة بوضوح فريد في شعر جلجامش القصصي.

ويجب على الملك بوصفه راعيا أمينا أن يحاول جاهدا العمل على حفظ التوازن الراهن بأي ثمن، فقد يكون أي خطإ دليلا على سخط الآلهة.

وفي العادة يمكن إعادة التوازن بالجهود المكثفة التي تبذل في سبيل الطهارة والتكفير عن الذنوب، وقد يكون من الأصوب أحيانا تنصيب ملك بديل ليحول الغضب الإلهي عن الحاكم الأصلي، ومع ذلك فثمة مناسبات لا تنجح فيها أي من العقاقير الطبية. ولا تحقق الأثر المطلوب.

أما مصادر الحكمة فتعالج الموضوع تحت شعار «المتألم التقي» إننا نعرف الآن هذه الفكرة الهامة في ثلاثة نصوص رئيسية وأحد هذه النصوص:

- «إني سأمدح إله الحكمة» وهذا النص يوجد في نسخ ترجع إلى ألف عام ق.م.
- ونص آخر يسمى: «المحادثة ذات الكلمات المتقاطعة» أو «أثر الرعاية الإلهية لدى البابليين» وهو يرجع إلى نهاية الألف عام الثانية ق.م.
- والنص الثالث الذي نشر أخيرا يرجع بنا إلى العهود البابلية القديمة.

وتساعد النصوص الثلاثة معا على إيضاح مشكلة المعاناة بسبب الظلم الذي كان موجودا على الدوام في إقليم بلاد ما بين النهرين، وبرغم كل ما بين هذه العبارات من فروق في الشكل والطريقة والتعبير فإنها تشترك من حيث النهاية وهي:

«برغم أن الشخص التقي قد يتعرض للمعاناة فمن المؤكد أنه ينجو في النهاية. إن طريق الآلهة في الواقع بعيدة عن الاستقصاء غير أن الأتقياء لا ينبغي أن ييأسوا من الخلاص في النهاية»[25].

بالاختصار لا يتركز الاهتمام في النهاية في التجارب التي يتعرض لها المتألم بقدر ما يتركز في معجزة النجاة النهائية. والتراجم الثلاثة الخاصة بالنصوص الأكادية هي نموذج «لأيوب أقليم ما بين النهرين» وبرغم انتشارها على مدى أكثر من ألف عام تتفق تماما من حيث هذا التأكيد الهام.

فثمة علاقة بين فكرة أيوب وفكرة التاريخ، فالانتشار الواسع لهذا الموضوع في أدب إقليم ما بين النهرين، بالإضافة إلى أصواته في الخارج، يوحي بأن الشخصية الهامة قد يكون لها نظر تاريخي، وعلى أي حال فإن قصة أيوب واحدة من أقوى الحجج التي من أجلها يجب دراسة التاريخ، لقد وجد في الماضي ملوك تخلت عنهم الآلهة، ولم يشف بعضهم إطلاقا، ولكن غيرهم عادوا إلى النعمة بمرور الزمن. وكانت أسرة أكاد المالكة رائدة في هذا الشأن إلى حد كبير، فقد كان سرجون العجوز كما تلخص النبوءات شخصا واجه الظلام ولكن النور ظهر من أجله[26].

ومن ناحية أخرى تعرض بقية أفراد الأسرة إلى العديد من الكوارث فبعضهم تم اغتياله أو عاشوا ليروا سلطاتهم وقد تقوضت.

وقد تساعد دراسة الماضي المرء على أن يناقش الناجين، وأن يتجنب أخطاء سلب الحظ. فإن الهدف الرئيسي لمثل هذه القصص ومعرفتها هو تعلم القوانين الخاصة بالخلاص، إذ لا يعرف المرء مطلقا متى تكون مثل هذه المعرفة ذات قيمة وحيوية له.

إن رمز أيوب لم يكن الشعار الوحيد الذي وضع كمصدر للتعزية فقد كان بطل الطوفان

(3)

مثلا معزيا آخر، إذ لم يخرج أحد في كل تاريخ البشرية منتصرا من خطر أعظم مما تعرض هو له، ومع ذلك ففي هذه الحالة يرجع أدب الحكمة في إقليم بلاد ما بين النهرين قواه إلى والده: «أتنابشتم» وهو نوح المحلي، إذا كان من الواضح أن الحكمة الأبوية هي التي تساعد اتنابشتم على النجاه فقد كان «شورویاك» بطل مدينة الطوفان كبديل لوالد اتنابشتم وهو الذي يظهر كمصدر رئيسي للحكمة التي تضرب بها الأمثال في كل من الأدبين السومري والأكادي.

وتتحد حلقات الصلة بين أبطال الطوفان والأدب المثالي، وبين صورة أيوب وموضوع الخلاص من ناحية أخرى،لإعطاء معنى جديد في سفر حزقيال 14: 4 الذي يذكر أن نوحا ودنيال وأيوب هم الرجال الوحيدون الذين خرجوا دون أن يوجه إليهم النقد الجارح بسبب تقواهم من الاضطرابات العالمية العارمة. فنوح وأيوب في ردائهما الإقليمي في بلاد ما بين النهرين يعرفان كشخصين حكيمين واسعي الشهرة.

ونظير دانيال في المصادر السومارية والأكادية، مازال من الواجب بحثه وإثباته. ولكن بروز هذه الفكرة الخاصة يبدو واضحا بطريقة مستقلة في المصادر الأوجاريتية،فضلا عن أن كتاب دانيال له خلفية ما بابلية، بصرف النظر عن حزقيال الذي يذكر هذه الأسماء الثلاثة حصل على ثقافة بابلية بطريقة مباشرة. بعبارة أخرى إن النشأة الأصلية لإبطال حزقيال الثلاثة في بلاد ما بين النهرين كما يرى حزقيال مؤكدة دون أي شك، ويدل قول النبي على الشعبيةالعظيمة للتقليد الذي تبنى عليه، والتفسير السائد يستدل عليه في نبوءة قديمة تقول: «إذا كان قد نبذ الخطيئة فإن إلهه سوف يؤازره».

وعلى أية حالة فإن استخدام هذه الأفكار في أدب الحكمة موح بأنها قد أصبحت ترمز إلى درس الماضي على المستوى الفكري الرفيع.

جـ. أدب الحكمة في أرض كنعان :

كنعان هي القطاع السوري الفلسطيني من الهلال الخصيب، بين البحر المتوسط والصحراء. وكان المتكلمون باللهجات الكنعانية يشملون العبرانيين والفينيقيين، فضلا عن طائفة من أمم صغيرة تربطها صلة الدم كالأدوميين، والموآبيين، والعمونيين.

ويرجع التراث اليهودي والمسيحي إلى أساسه الكنعاني ان أهم المصادر عن الأدب الكنعاني هي ألواح أوجاريت، وتشرح الأساطير الأوجاريتية الطبيعة، بحيث تكفي رغبة الإنسان في التعرف على الكون وتضمن انتظام الإجراءات التي تدفع الخصوبة، خصوبة الإنسان وخصوبة الحيوان والنبات.

وقد تواترت محتويات الأساطير عن طريق الروايات. فلم يكن الأقدمون مهتمين بالمجردات وإنما كان تفكيرهم واقعيا، وكانت آلهتهم تصور

منكبة في علاقات حيوية وأعمال هامة. نضرب مثلا ببعل رب الخصوبة والحياة. وموت رب العقم والموت حيث يقتتلان. فإن الفعل غير هام في ذاته ولكنه له منزلته في أن النتيجة إنما تحدد ما سوف تكون عليه الأرض خصبة أو مجدبة لفترة طويلة[27].

وتعد حفائر رأس الشمرة »أوجاريت« التي تم اكتشافها 1928، والتي ورد اسمها في النصوص المصرية والنصوص الأكادية منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد من أهم مصادر التاريخ الكنعاني. وقد عثر في الحفائر على كثير من التماثيل والحلي والفخار، وعدد كبير من اللوحات الطينية الصغيرة المكتوبة بالمسمارية. وكانت النقوش التي عثر عليها نقوشا مكتوبة بكتابات ولغات مختلفة، بعضها بالأكادية، وبعضها بالحيثية، وبعضها بالمصرية. ولكن عددا كبيرا يبلغ بضع مئات من اللوحات كان مكتوبا بكتابات لم تتضح في بداية الأمر، ولكن سرعان ما توصل أكثر من باحث واحد في عام 1930 إلى حل شفرتها، منهم فيرولود Virolleaud وباور Bauer، ودروم Durum عند مقارنتها بالأبجدية الكنعانية. وكانت تلك الكتابات جزءا من مكتبة القصر الملكي وقد ألقت دراستها ضوءا كبيرا عن الحياة الدينية والاجتماعية في مدينة أوجاريت القديمة. وكان أكثرما عبر عليه في بادئ الأمر أساطير وقصصا بطولية عن الإله بعل واخته عنات، وبعض هذه اللوحات تتعلق بمراسلات سياسية وإدارية. وحفائر أوجاريت كشفت عن محاولة إيجاد أبجدية حروف هجائية عدد حروفها محدود وقد تأثرت أبجدية أوجاريت باللغة الأكادية[28].

والكثير من القصص الشعبي المصري يكشف عن العلاقات الثقافية والسياسية بين مصر وأرض كنعان.فقد بسط المصريون سيطرتهم على الساحل الفينيقي وكنعان قبل 250 ق.م. ووصلوا إلى نهر الفرات خلال القرن السادس عشر ق.م. وبقيت كنعان تحت السيطرة المصرية أكثر من أربعة قرون [29].

والحضارة الكنعانية حضارة مركبة، وهي مزيج من الثقافة الأكادية والمصرية، ولكن الدور الأساسي الذي لعبه الكنعانيون هو نقل الثقافة الشرقية الى الغرب باعتبارهم تجار حاذقون.

د. أدب الحكمة العبري:

إن مصادرنا عن الفكر العبري ليست مصادر أصلية. أي سجلات مدونة كالنصوص الموجودة على الألواح الطينية، أو النقوش والصور المحفورة على جدران المعابد والقصور. وإنما هي وثائق أدبية قد دخلت هي نفسها مراحل تاريخية طويلة من الجمع والتحرير والنسخ.

وفي هذا الأدب تلعب فكرة التاريخ دورا غير عادي فهو بطبيعة الحال أدب ديني، ولكن التاريخ ذو أهمية أساسية بالنسبة للعبريين. وتتكون النصوص من حكايات تاريخية كلها معروضة تحت مفهوم قوي عن التاريخ، ومع ذلك فهي ليست فكرة واحدة متناسقة، بل إن لدينا أفكارا كثيرة عن التاريخ في العهد القديم.

لقد حفظ الأدب العبري لأنه مقبول كأدب مقدس لدى اليهود والمسيحيين وأصبح جزءا من التراث الثقافي لدى المسلمين.

ومن المحتمل أن القبائل العبرية عاشت في مصر كرعاة وأيضا في الصحراء بعد الخروج من مصر. ولكن الوثائق عن هذه الفترة قليلة وناقصة، فليس لدينا عن هذه الفترة سوى سفر الخروج، و سفر اللاويين، وسفر يوشع. وسفر القضاة يقدم صورة عن التغيرات الاجتماعية والدينية والأخلاقية وتحول القبائل العبرية إلى حياة الاستقرار والزراعة والتجارة والصناعة بعد الدخول الى أرض

كنعان. وتمدنا المصادر الأدبية ببعض المعلومات عن الحياة الاجتماعية والدينة مثل: قصة آهود بن حيرا (القضاة: 3: 15-28)، وأغنية ديوره (يوشع 9)، والقصة الشعبية عن جبعون (القضاة 6-8)، وقصة أبي مالك مع جال بن عوبيد (9: 26-41)، وقصة يفتاح (11، 12)، وقصة شمشون (13، 16)، وقصة أوثان ميكا وهجرة العرافين (17، 18)، وقصة جبعة (19-21). وهناك قصص أخرى تظهر صموئيل كقاضي وقائد، وقصص أخرى عن شاول (صموئيل 9: 1-10، 11، 13، 14، 16).

فقد ظلت العشيرة هي الشكل الأول البدائي في التنظيم الاجتماعي وتأثيرها على حياة العبريين ملحوظ، ولكن تزايدت أهمية الأسرة بالتدريج وأصبح العبريون يعملون بالتجارة والصناعة، وقد ساعدت عقيدة القبائل عن وحدة الإله يهوه إلى الاتجاه إلى الوحدة القومية في نهاية هذه الفترة[30].

إن الكثير من النصوص الأدبية في العهد القديم يمكن أن تصنف كمصادر مباشرة لأدب الحكمة مثل: سفر أيوب وسفر الأمثال، والجامعة، وسفر المزامير. بالإضافة إلى أسفار الأوبكرفا مثل سفر يوشع بن سيراخ، وحكمة سليمان، وسفر طوبيا.

ولكن العديد من القصص الذي ذكر في نصوص العهد القديم كان يهدف إلى أغراض تعليمية مثل: قصة قابيل وهابيل التي تعكس الصراع القديم بين المجتمعات الرعوية والزراعية، نجد أن الكاتب يستبدل هذا الهدف إلى الخطيئة والحكم.

وقصة برج بابل كانت في الأصل أسطورة مبنية على الفلسفة التعليمية وتهدف إلى تبرير تنوع اللغات، كما أنها تتضمن الفكرة البدائية الساذجة عن غيرة الآلهة من البشر. ولكن المؤرخ العبري يحول القصة إلى هدف آخر في تاريخ الخطيئة والحكم. ويظهر أثر الفلسفة التعليمية في الاستخدام المتكررة لعبارة »حتى يومنا هذا« وفي سفر يوشع: »قال يهوه ليوشع اليوم قد أبعدت عنك جلال مصر ولذلك يدعي هذا المكان جلال حتى اليوم« (يوشع 9: 5).

ويمكن أن تسمى سفر أستير أسطورة ذات فلسفة تعليمية حيث تهدف إلى إضفاء الشرعية على عيد البوريم وهو عيد حديث لم تتضمنه قوائم القانون[31].

وتمثل قصص الأجداد اهتماما بنمو الأمة وتبرير سيادتها على الشعوب المجاورة مثل القصة التي تحكي عن ميلاد يعقوب وقصة حصول يعقوب على بركة أبيه وتفوقه على عيسو الذي هو أدوم. ويمكن أن نرى نفس الأفكار في القصص التي تروى عن العهد بين الرب والآباء العبريين إبراهيم، وداود[32].

وفي أسفار الأنبياء تروى القصص والقصائد عن أن العهد بين الشعب والرب كان يعني أيضا تحذيرا ووعيدا وكانت بركاته تتوقف على طاعة الرب، لقد تركت اسرائل العهد وجلبت على نفسها العقاب المخيف يذكر (عموس 7: 2) »أنتم الوحيدون الذين عرفتهم من بين أسرات الأرض، ولذا سأعاقبكم بسبب خطاياكم كلها«.

ويستخدم هوشع شخص الولد والابن في التعبير عن العلاقة بين يهو وإسرائيل «عندما كانت إسرائيل طفلة أجيبتية، ومن مصر دعوت ابني» (اشعياه: 1 - 7) فتاريخ المصدر «اليهوه» هو تاريخ الخطيئة والحكم ويمكن أن نلخصه في العبارة «إن القضاء على الأمة سوف يكون تاما، ولكن سوف يكون هناك قليل من الناجين كما في أيام نوح» (يذكر عاموس 3: 22).

«كما ينقذ الراعي من فم الأسد ساقين أو جزء من أذن، يقول (أشعيا1: 20) «إني سأجمع بقايا قطيعي من الأقطار التي طردتهم إليها... وسوف إقيم

رعاة عليهم وهؤلاء سوف يرعونهم». يرى مؤرخو الأسفار الخمسة بالاشتراك مع الأنبياء كوارث الأمة كوفاء للتحذير الإلهي من العصيان».

(يقول أرميا 11: 7) «لأني حذرت أباءكم جيدا عندما أخرجتهم من أرض مصر، محذرا إياهم بإصرار وحتى هذا اليوم قائلا: أطيعوا صوتي، ولكنهم لم يطيعوا ولم يميلوا أذنهم».

25: 3 «لقد حذرتكم بإصرار ولكنكم لم تصغوا، إنكم لا أصغيتم ولا أملتم آذانكم لتسمعوا، برغم أن يهو أرسل إليكم كل خدمه الأنبياء».

فقصص العهد القديم حاولت أن تفسر الحاضر بواسطة الماضي متخذة موقفا حرا إزاء الماضي وقد تضمنت بصفة خاصة وبطريقة متكررة إلى حد أنه يمكن بسهولة التعبير عنها بالعبارة الفنية «الرجوع إلى الوراء» أي نسبة الأفكار أو المواقف أو العادات الحاضرة إلى الأزمنة الماضية بطريقة بعيدة عن المنطق أو المعقول.

ويكمن وراء العرض المضلل للتاريخ في العهد القديم، التقاليد والأساطير السالفة القديمة- وقد نقل بعضها على شكل بقايا متناثرة أو أصداء خافتة. ويمكن بسهولة التمييز بين التقليد القديم والتفسير الأحدث وأحيانا يكون من الصعب أو المستحيل علينا أن نفك الاشتباك بينهما وفي بعض الأحيان يمكن أن نرى من خلال الظلام. دافعا قديما وراء الغرض الخاص الذي يستخدم المؤرخ القصة من أجله[33].

بالرغم من أن الكثير من آداب الحكمة يرجع إلى عصور بالغة القدم ولعبت منطقة الحضارات القديمة في شرق الأبيض المتوسط دورا كبيرا في إنتاج العديد من الآراء الأسطورية والقصصية ولكن الخيال الحر التكوين الذي لا ضابط له قد لعب دورا كبيرا في هذه الحكايات.

وقد عبر يونج عن آرائه في كتاب «مدخل إلى طبيعة الميثولوجيا» الذي نشره بالاشتراك مع عالم الأديان كرني Karenin «من بين نتائج النشاط الخيالي اللاشعوري توجد خيالات وأحلام شاملة ذات طابع غير شخصي. على أن هذه الخيالات لا يمكن إرجاعها إلى تجارب الأفراد فيما قبل التاريخ كما لا يمكن في مقابل ذلك تفسيرها في ضوء ما حصله الأفراد من خبرات. هذه الصورة الخيالية ظهر منها فيما بعد بدون شك ما يشابهها في الأنماط الميثولوجية، ولذلك فنحن نرى أنها تمثل بصفة عامة عناصر تركيبية جمعية مؤكدة وليست شخصية للروح الإنساني. وهذه العناصر تورث شأنها شأن العناصر المرفولوجية في جسم الإنسان. وعلى الرغم من أن الانتشار عن طريق الهجرة مسلم بهما، هناك حالات تتجاوز الحصر لا يمكن تفسيرها على أساس الأصل وإنما تتطلب قبول مبدأ قيام السكان مرة أخرى بالتكوين الأسطوري والخيالي شأن الصور التي تظهر في الأحلام وتنشأ من نفس المستوى الروحي واللاشعور الجمعي»[34].

7 - كتب التفسير:

المدراش:

(قصص العهد القديم ذات الغرض التعليمي)

القصص الشعبي. أدرج في المدراش (120 ق.م.) من أجل التحرير من قيود التفسير الأصولي. فالمدراش يتكون من تعليقات واسعة وضعها عدد من المفسرين اليهود ويخلطون هذه التفسيرات بالروايات والحكايات الشعبية. كما يطلق لفظ المدراش على قصص العهد القديم ذات الغرض التعليمي التي تساعد على جلاء الحقائق الدينية.

والمفسرون ينتقلون بحرية بين عدد من النصوص الأصلية والمتشابهة، وحتى تفسيرات الخصوم. وهذا المنهج يختلف عن منهج أرسطو في كتابة «فن الشعر» حيث تبنى منهجا منطقيا

ينطلق من ملاحظة العناصر المتناغمة في بنية نصوص مختلفة ومنتمية إلى جنس أدبي معين، ثم يمضي في استخلاص المعايير والقواعد التي تحكم هذا الجنس[35].

ويبدو أن فريزر في كتابه الغصن الذهبي وكتابه الفولكلور في العهد القديم قد تأثر بمنهج المدراش في مقارناته الواسعة لدراسة نصوص الحكايات على مستوى العالم.

وفي التلمود ذكرت العديد من القصص خاصة التي كانت يرويها الحاخامات على مائدة السيدر. فيقصون عن ثورة يركوفيا 135 ق.م، حيث اختبأ الحاخامات في مغارة كانوا يحتفلون بالعيد بداخلها بعيدا عن أعين الرومان[36].

وبعد تحطم المعبد 70 ق.م. أصبح على الحاخامات مهمة المحافظة على العقيدة والخدمة الدينية، وقد اهتموا بالأفكار عن الغفران والتكفير وقد ظهر هذا التأثير في النص التالي:

«الآن حيث أصبحنا بدون أنبياء أو كهنة أو قرابين ما الذي سوف يغفر لنا. الشيء الوحيد الذي بقي لنا الصلاة».

فأصبحت الصلاة بديلا للقرابين وقد ظهر هذا في أقوال النبي أشعيا «دعنا نبقي أسوارنا المقدمة على شفاهنا».

وقد أضاف الحاخامات العديد من النصوص إلى جانب النصوص القديمة التي كانت تتلى شفاهة مع آلة موسيقية[37].

وفي أثناء الشتات اليهودي في ألمانيا في عهد النازي كان الحاخامات يروون أسطورة الفصح معتمدين على أربعة موضوعات من العهد القديم ويقدمونها على هيئة أسئلة مختلفة عن: الابن الحكيم والابن الضعيف، الابن البسيط، والابن الذي يستطيع أن يسأل، تطابق محتوى الموضوعات التي في الأسفار الخمس وهذه كانت طريقة تعليمية تتبع لدى الحاخامات[38].

إن دراسة النصوص في الحضارات المتنوعة يقدم الفهم الدقيق للشعوب فرغم الاشتراك في المكون الأساسي للحكاية فإن ترجمة النص من ثقافة إلى أخرى يقدم وجهة نظر جديدة تتفق مع الثقافة التي ترجم اليها النص وتتفق مع ثقافة المتلقي الجديد، فالنص الشعبي يقبل القراءة المتعددة ولذلك يكون مقبولا رغم اختلاف المكان والزمان.

الهوامش:

1. فردرش فون دير لاين: الحكاية الخرافية ترجمة نبيلة إبراهيم، كتبة غريب، القاهرة، (بدون تاريخ)، ص35.
2. سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، (بدون تاريخ) ص7.
3. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات أسيوبوس، ترجمة ودراسة نقدية للترجمة السريانية والكرشونية والعبرية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، 1999، ص15.
4. الأخوين جريم: وليم ويعقوب.
5. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات ايسويوس .
6. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات ايسويوس .
7. كليلة ودمنة وضعه يبديا كبير حكماء الهند ونقله من الفهلوية إلى العربية عبد الله بن المقفع. طبعة محمد حسن نائل المرصفي صاحب جريدة الجديد وشهر زاد والمسامرات.
8. ابن المقفع: كليلة ودمنة، مرجع سابق، ص23.

9. كتاب كليلة ودمنة، مرجع سابق، ص28.

10. سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، بدون تاريخ، ص ص 34-7.

* راجع أيضا: مقال فاطمة موسى: ألف ليلة وكتب الرحلات في القرن التاسع عشر مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، المجلد الثالث عشر، العدد الثانى.

11. جمال الدين ابن الشيخ وآخرون .الف ليلة وليلة القول الأثير ،المجلس الاعلى للثقافة 1998ص20 .

12. مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الاول 1994. مقال فاروق خورشد،الليالى والحضارة الاسلامية مناقشة ورؤية.

13. الترجمة السبعينية للتوراة الكتاب المقدس أى كتب العهد القديم والعهد الجديد الترجمة العربية المشتركة مع اللغات الأصلية. تصدرها دار الكتاب المقدس، الإصدار الرابع 1993 (العهد الجديد) العهد المقدس الإصدار الثانى 1995 الطبعة الأولى، الكتب اليونانية من الترجمة السبعينية.

14. سلوى ناظم: الترجمة السبعينية للعهد القديم بين الواقع والأسطورى، 1998، ص20.

15. فرانس دى ماس: حضارة مصر الفرعونية، ترجمة ماهر جويجاتى، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص ص 790-389.

16. راجع أحمد عثمان: مخطوطات البحر الميت، مكتبة الشروق 1996، ص 25-17.

17. يطلق لفظ معبد تجاوزا على أماكن العبادة اليهودية والذي يعنى (سيناجوجو) أما معبد في العبرية فهو يطلق على الهيكل في أورشليم أما السامريون فيعتقدون أنه في جبل حزريم.

18. الآراميون: اسم عام يطلق على مجموعة كبيرة من القبائل الرحل القديمة كانت تقطن شمال بلاد العرب وتتكلم اللغة الآرامية بلهجات متعددة وقد استطاعت هذه القبائل في القرنين الثانى عشر والثالث عشر ق.م. أن تسيطر على بلاد الرافدين: دجلة والفرات، وسوريا. واللغة السريانية هي إحدى اللغات الآرامية الشرقية وقد صارت اللهجة الرسمية المعبرة عن الأدب السريانى المسيحى.

* راجع: صلاح عبد العزيز: مجموعة الحكايات المضحكات لأبى الفرج بن العبرى وأثر كتاب نثر الدر لأبى سعد. مركز الدراسات الشرقية، 2006، ص7.

19. سليم حسن: مصر القديمة، الأدب المصرى. الهيئة العامة للكتاب. 2000. ص 171.

20. فارنسور دوما: حضارة مصر الفرعونية ترجمة ماهر جويجاتى. المجلس الأعلى للثقافة. 1998. ص727.

21. أحمد فخرى:مصر الفرعونية .موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام 332ق م، الطبعة الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص61.

22. فرانسور دوما: ص698.

23. المرجع السابق: ص 717-813.

24. المرجع السابق: ص 717-813.

25. Roland H. Benton. The idea of history in the ancient Near East.

26. مقال فؤاد جميل: الطوفان في المصادر السومرية والبابلية والعبرانية والآشورية. مجلة سومر مجلة علمية تبحث في آثار العراق وتاريخه، هيئة الآثار، وزارة الإعلام، بغداد، 1972، الجزء الأول والثاني، المجلد 28.

27. صمويل نوح كريمر: أساطير العالم القديم. ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف. الهيئة العامة للكتاب. 1974. ص159 .

28. أحمد فخرى: دراسات في تاريخ المشرق القديم (مصر - العراق - سوريا - اليمن - إيران) مختارات من الوثائق التاريخية. الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو، 1963، ص ص 76-75.

29. سوزان السعيد: العلاقة بين أرض كنعان ومصر في القصص المصرى القديم.مجلة الدراسات الشرقية، العدد51 .

30. Edward ay: The social life of the jew-s,London1970,p32.

31. Max L. Margolis. "A History of Jews People". London. 1969. P. 11.

32. جمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم، ترجمة نبيلة ابراهيم، الهيئة العامة للكتاب، 1972 الجزء الاول، ص31.

33. Roland H. Bainton: the idea of Histo-ry in the Ancient near east. P. 102.

34. فردريتش فون ديرلامين: الحكاية الخرافية، ص58.

35. عبد الرازق قنديل: رشى ومنهجه في التفسير رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، 1979، ص 148-137.

* نظر أرسطو للمعرفة النظرية في افتتاحية كتابة "الميتافيزيقا" وفي كتابه "فن الشعر" يقول أن البصر مدينة كل الحواس سيهيئ لنا أعلى إمكانية للمعرفة ويرنا اختلاف كثير بين الأبعاد. ولم يقتصر أرسطو المعرفة النظرية على الكون والوجود وإنما سجلها أيضا على الأدب فأورثنا نظريته الشعرية التي بناها على مفهوم النظر والمعرفة. فيرى أن المحاكاة أمل المعرفة الإنسانية. وإن كانت الشمس مصدر الضوء والنور كان من يملكها هو الأقدر على العلم والتعلم.

* راجع أعمال المؤتمر الأول للنقد الأدبى "النظرية الأدبية وتحولاتها" القاهرة، أكتوبر، 1997، مقال ميجان الدويلى: النظريةالأدبيةلهاوماعليها.ص99-56.

36. Katter Books. The high Holy Days. Passover Jerusalem 1973. P. 56.

37. أشعيا 14: 2.

38. Holy Days. The Biblical and historical background of the Jewish New York, 1978. P. 31.

الصور

1.mtdata.ru/u21/photoCEA2/20000041215-0/original.jpg

2. upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Ahikar_and_celestial_town.jpg

3. 4.bp.blogspot.com/-qVPou7anBSw/Twyxd-MOQpjI/AAAAAAAAAeM/GxloWf2zdZo/s1600/1.jpg

http://arabicollege.com/wp-content/uploads/2016/04/LaylaMajnun.jpg

الحكاية الشعبية في البنية والدلالة
32

العناصر اليهودية في كتاب "منبع أصول الحكمة" المنسوب للبوني - "أهياشراهيا" نموذجًا
42

مع ديوان "ياهوه!..الوراد!" لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية
66

الحوارية النصية في أغاني الأطفال الشعبية
76

صورة المرأة في الحكايات الشعبيّة
92

ملامح الثّقافة الشّعبيّة في أشعار بشّار بن برد
98

الأمثال والأقوال المأثورة
106

(1)

الحكاية الشعبية
في البنية والدلالة

د. رشيد وديجى – كاتبة من المغرب

تشكل الحكاية الشعبية نمطا حكائيا متميزا إلى جانب الحكاية العجيبة والحكاية المرحة والحكاية الخرافية وليست نوعا عاما تدخل تحت مظلته الأنواع السابقة الذكر كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين .فطبيعة الوقائع والأحداث ونوعية الأبطال والغايات هي التي تحدد نوع هذه الحكاية أوتلك.خلاصة تأثث لنا على خلفية اعتماد المنهج الوظيفي الذي يعرف بوظيفة الحكاية والغاية منها، إلى جانب المنهج الموضوعاتي الذي يرصد موضوعة الحكاية.

فضلا عن المنهج المورفولوجي الذي يركز على البناء الداخلي للحكاية.توليفة أسعفتنا على التصنيف والتوصيف.علما أن مسألة المصطلح نفسها لم تحسم بعد،فهناك من لازال يصر على تسميتها بالحكاية الشفوية بدل الحكاية الشعبية. وهناك من يلحقها بالأحجية والخرافة... وعموما يظل الأدب الشعبي والحكاية الشعبية جزءا منه أكثر ديمقراطية من الأدب المكتوب لأنه يشيع المعلومة والمعرفة والخبرة للعموم دون تخصيص بخلاف الأدب المكتوب الذي يشترط القراءة ولذلك فهو يستثني جزءا هاما من المجتمع. الكتابية بهذا المعنى مؤسسة بتعبير(J.DERRIDA). فصفة المكتوب الثبات وخاصية الشفاهي التحول..إن الكائن البشري كائن حكاء ويعشق الحكي وهذه حقيقة انتربولوجية.بدأ بالحكاية وعرج على الشعر مادام البسيط يسبق المركب تاريخيا وهو ما لاحظناه بانتهائه للحكاية المقفاة.و بذات الخلفية تقريبا اشتغل الدكتور مصطفى يعلى حيث صنف الحكاية إلى أربعة أقسام في دراسته القيمة «القصص الشعبي بالمغرب»[1]. وسم الحكاية العجيبة بحمل صفة العجب والغرابة وإثارة الإدهاش والخارق والبعيد عن المعقول ومنطق الواقع وكشف المجهول.بينما وصف الحكاية الشعبية بالبساطة والالتصاق بالواقع، بطلها إنسان عاد تماما وليس أميرا ولا بطلا مغوارا ينتصر في الغالب للقيم الإنسانية الأصيلة. أما الحكاية الخرافية فهي التي تقوم فيها الحيوانات غالبا بدور البطولة بغاية أخلاقية. بينما الحكاية المرحة هي التي تكون شخصياتها إما ساخرة أو مسخورا منها كالبخلاء أو المغفلين مستثمرة المفارقات المرحة والممزوجة بالنقد اللاذع لأوضاع الواقع الاجتماعي مصورة المواقف الدرامية بشكل كاريكاتوري بهدف التسلية والإمتاع. الحكاية الشعبية بالنتيجة نمط وليست نوعا، «والنمط هو النموذج الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية»[2] نمط ساد زمن هيمنة الكلمة كمصدر للمتعة والمعرفة وتحصيل الخبرة النافعة..والملاحظ راهنا أن الحكي انزوى في الأرياف والجبال والصحراء لاكتساح وسائل الإعلام الحواضر فبات من الضروري استثمار مخزون الحكاية الشعبية بطاقته الحلمية قبل ضياعه إلى الأبد.

محاولة في تحديد خاصيات الحكاية الشعبية

تتصف الحكاية الشعبية:

- بخاصية التداول الشفوي في الأوساط العامة. ولكونها غير مكتوبة فهذا يجعلها معرضة باستمرار للحذف والإضافة حسب السياق وخبرة الرواة. خاصية تجعلها غير مستقرة ولا ثابتة.
- هي حكاية لراو لا نعرفه أو لنقل حكاية في ملكية الجميع وملكية اللاأحد في ذات الآن.
- الحكاية الشعبية ارتبطت بالكلمة أساسا ولذلك فهي إحدى الممارسات السردية التي أسست لفن الإصغاء والإنصات بخلاف زمن الصورة الراهن والمؤسس على فعل المشاهدة.
- ارتباطها -في الغالب- بالجدات والأمهات وهذا يجعل منها متنا خصبا يترجم كيفية اشتغال العقل المؤنث. ففي حكاية «حديدان الحرامي» مثلا وجدنا نزوعا لقلب القيم الرائجة في الثقافة الشعبية حيث المكر والخديعة مرتبطة بالرجل(حديدان) والسذاجة مسندة للمرأة(الغولة) دون أن يعني هذا أن الحكاية الشعبية -بسبب ارتباطها بالنساء-تذكر الشر فيكفي الوقوف عند حكاية «عائشة قنديشة» لنلامس تأنيثه.
- أنها قبلة الساهرين والمتسامرين وهذا يعني ارتباطها بالليل كزمن خاص نعيشه مع

من نحب ونرغب بخلاف النهار كزمن عام ومخصوص للعمل والكدح اليومي. يقال عادة لمن يطلب الحكاية نهارا، إن هو سمعها فسيرزق بابن أصلع.. وهذا تخويف ذائع معروف بين الأطفال كي يتعودوا على طلبها ليلا .

* تروى عادة للجماعة حيث التفاعل البيني يشكل الضمير الجمعي الذي يحرص على القيم والأخلاق ويصوغ وجدان الأفراد.

الحكاية الشعبية بعد كل هذا، مجال لتصريف المكبوت الشعبي من خلال النقد والدفاع عن الشرف والخير والحب والبطولات الوطنية. ولأنها مصاغة بالعامية فهي مصدر خصب للألفاظ الدارجة التي انمحت وتوارت عن التداول اليومي.. إضافة لكونها خزانا حقيقيا للأمثال والأشعار المروية.

في البينية والمضامين:

تفتتح الحكاية الشعبية عادة باسم الله والصلاة على الرسول(ﷺ) متلوة بعبارة مسكوكة «كان حتى كان، كان في قديم الزمان» عبارة يراد بها شد الانتباه وإضفاء نبرة من القدسية على الحكاية. والماضي الناقص هنا(كان) مصدر نقصانه هو إحالته على الزمن دون حدثه. ماض يترجم من جهة قطعية وصدقية ما سيروى. فضلا عن كونه ماضيا عاما وغائما وغير محدد يمنح – من جهة ثانية – الراوي فسحة اللعب بوقائع الحكاية بما يعنيه ذلك من حذف وإضافة وما شابه ذلك .إضافة لامتلاك الجملة المسجوعة «كان حتى كان، كان في قديم الزمان..» جرسا موسيقيا يضفي سلطة إضافية للراوي...وتختتم الحكاية الشعبية عادة بـ«مشات خبيرتي من واد لواد وبقيت أنا مع الجواد» و الواد كناية على جريان الزمن في سيولته.. زمن سيمنح الحكاية فرصة الانتشار والتلقي في آفاق غير محدودة.وبين الافتتاح والاختتام تروى الحكاية الشعبية في الغالب وفق منطق السببية ونادرا ما تأتي غير ذلك.. أما بنيتها الدرامية فترد محكومة بالتعارض بين الخير والشر، الحب والكره، الود والضغينة... بينما تتوسل الأحداث الحكائية من حيث ورودها الثغرة والملخص (أي منطق انتخاب الأهم من الوقائع) ثم المشهد والتبطيء المصحوب عادة بالوصف.. إن بنية الحكاية الشعبية بسبب بساطتها في اللغة والأحداث تلتزم في الغالب بالخطية أو الحلزونية أو التناوبية ونادرا ما تأتي مثلا في شكل تضمين (قصة نواة وفي فلكها تدور حكايا مجاورة فرعية). وهذه البساطة في العرض خاصية الحكاية الشعبية في كل الثقافات.. علما أن الحكاية الشعبية رغم اختلاف لغة الحكي من بلد لآخر فان نواة الحكاية تبقى هي هي.. أمر يطرح علينا إشكالا فلسفيا مركبا وعميقا: ترى هل مصدر التشابه بين مختلف الحكايات الشعبية عالميا هو انطلاق الراوة/الإنسان من نفس الرقعة الجغرافية في لحظة معطاة من التاريخ القديم وانتشاره مع الزمان في الجهات الأربع من الكرة الأرضية ، أم أن الأمر يعود للعقل البشري الذي يتشابه في تركيبته العاطفية والمعرفية؟ ولنا في حكاية «عائشة قنديشة» بالمغرب خير مثال إذ نجد لها مثيلة بمصر تحت عنوان حكاية «النداهة» وفي الخليج العربي « أم الدويس» وفي اليابان«ذات الفم الممزق» وقس على ذلك قصص أخرى ببلدان أخرى وبأسماء أخرى قاسمها المشترك هو عنصر الإغواء الأنثوي والرغبة في القتل والجنس وخلو المكان من الناس واشتراط عتمته المطلقة...

وبالعودة إلى ما بين الافتتاح والاختتام نجد مضامينها في غاية التنوع و الثراء إذ يصعب حصر أهدافها فمنها ما يروم التربية الوجدانية وتهذيب السلوك ومنها ما يروم التربية على الفروسية

(2)

والشهامة والكرم والإغاثة كحكايات أبو زيد الهلالي وعنترة بن شداد ومغامرات السندباد وما شابه ذلك.. دون أن نغفل حكايات المكيدة والحيل مثل حكاية «حديدان الحرامي والغولة» و«هاينة والغول» و«عائشة قنديشة» و«جرادة مالحة» على سبيل المثال لا الحصر. علما أننا ونحن نتناول نماذج أكثر شيوعا بالمغرب لا نستثني خصوصية الحكاية الشعبية الأمازيغية واليهودية والصحراوية بانشدادها لخلفيات محلية متميزة .

نماذج مغربية من الحكاية الشعبية

1-حكاية «عائشة قنديشة»:

إلى حدود ستينات وسبيعينات القرن العشرين كانت معظم الأسر الشعبية المغربية مفتقدة لجهاز التلفاز وبسبب ذلك كانت تلتف ليلا في جو حميمي قصد الإنصات لحكايات شعبية من قبيل حديدان الحرامي وعائشة قنديشة وما شابه ذلك.. وحكاية عائشة قنديشة،حكاية بسيطة وفي غاية البساطة تروي مقتل زوج عائشة وعائلتها من طرف جنود الاستعمار البرتغالي..

وعلى خلفية حرقة الفقدان خرجت عائشة لتوها قصد القصاص من الخصم دون احترام أيام العدة ولذلك أصابتها اللعنة الإلهية حيث أضحت لها حوافر بغل، ساكنة المقابر للتواجد بجوار زوجها القتيل علها تطفئ حرقة اغتياله. وكانت كلما ضاجعت عدوا قامت بقتله شر قتلة وبهذا تحولت من شخصية واقعية لكائن أسطوري. وفعل القتل هذا بعد ممارسة الجنس، يذكرنا بطقس درامي للعنكبوت التي تأكل ذكرها مباشرة بعد كل وصال جنسي.إن فعل القتل بعد الجنس يحيل في البنية العميقة لمسلكيات الإنسان على بقايا الحيوان فيه.. الحكاية بنائيا في غاية البساطة-مرة أخرى- تسير وفق السهم الحكائي التالي «استعمار، قتل، انتقام».لكن على الرغم من بساطة وقائعها المتخيلة فهي تحيل على وقائع تاريخية معروفة في تاريخ المغرب حيث وصف القاضي السملالي «عائشة قنديشة» في كتاب «الأعلام، الجزء9» بالولية الصالحة والتي جايلت سيدي محمد بن عبد الرحمان المتوفى سنة1873. حيث كانت تقرض الزجل منتقدة غلاء المعيشة، متسائلة عن انحباس المطر وذهاب الأخيار وظهور الأشرار..

دفنت بمقبرة أغمات... غير أن إحالات اسم عائشة نفسه يمتد لما قبل القرن (19) بكثير.. يكفي استحضار أنها تشترك في الاسم مع إحدى زوجات الرسول محمد (ﷺ) [السيدة عائشة المرأة التي كانت تدعى امرأة الحقيقة والجرأة وصاحبة المواقف الشجاعة حيث تعرضت لسياسة عثمان بالنقد، وخرجت تقود جيشا لمواجهة علي بن أبي طالب في معركة الجمل..] وهذا يمنح الاسم ذاكرة قدسية. وبالموازاة لهذه التوصيفات الايجابية لعائشة قنديشة (المجاهدة والمناضلة والمرأة الفاتنة) تقدم غالبا ككائن ممسوخ وجنية كاسحة لكل ما يعترض سبيلها. فقط تلزم الإشارة هنا لتصديق هذه المفارقات كان لابد من استعداد نفسي لا يتوفر إلا في الأوساط الشعبية تحديدا لأنها لا تمتلك وعيا نقديا حادا. فالوعي واللاوعي الشعبي بسبب طبيعته المصدقة للخوارق حول مجاهدة إلى رمز خالد اخترق كل العصور. كما أن المتخيل الذكوري المعطوب للقرن (19) كان ولازال مصابا بحرمان قاتل جراء افتقاده لامرأة نموذج (modèle) (أنثى تجمع بين الحسن والفتنة والنضال وهزم الخصم). افتقاد جعله يبحث عن تعويض لسد النقص الذي اعترى الواقع. وبصرف النظر عن كون هذا المخيال الذكوري كان يعوض هزيمة فعلية على أرض الواقع بنصر تخييلي. كان على المستوى النفسي البيني (امرأة / رجل) يريد تعويض خيباته وجراحه المتكررة جراء رؤيته اليومية للمرأة الأوربية تحديدا دون أن يتوفق في حيازة مثيلٍ لها في الواقع. علما أن اقتران الفتنة بالمسخ في شخصية «عائشة قنديشة» جعل رجل القرن (19) مشوش الذهن ومقسوم على نفسه، يطرح مالا نهاية من الأسئلة على ذاته علّه يتوفر على لحظة صفاء ولو عابرة حيث كان يقول الرجل لنفسه: هل أقبل عليها بالمطلق أم أتجنبها تفاديا للمس؟ إن إحدى الصفات الملازمة لعائشة قنديشة أنها شخصية مفارقة بامتياز.. فهي مرشدة للنضال وغاوية للرجال، ملائكية الأخلاق جنية الأفعال. تاريخية وأسطورية. مرتبطة بالماء البارد وحرقة القتل. ترتدي لباسا أبيضا ناصعا في ليل قاتم الحلكة... والليل في بعض التمثلات الإسلامية رمز للكفر، وفي هذا السياق يمكن قراءة الحكاية على خلفية صراع المستعمر المسيحي والجهاد الإسلامي.

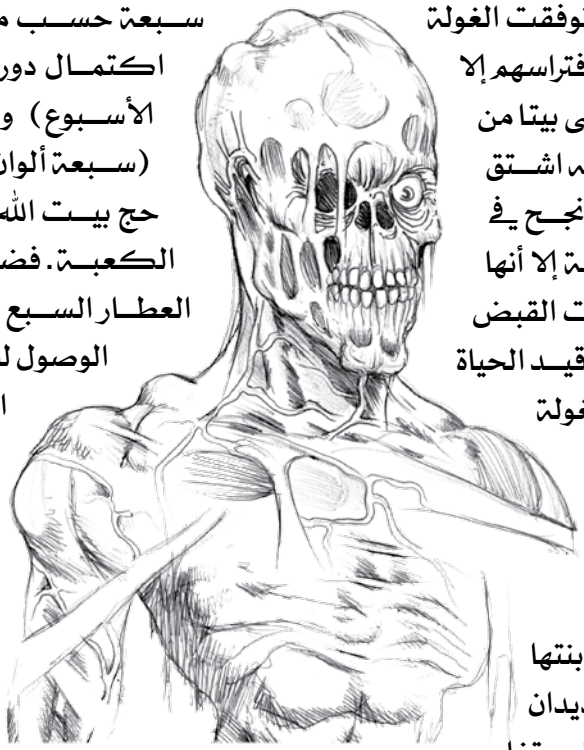
وبالموازاة للبعد التاريخي لشخصية عائشة قنديشة لها بعد أسطوري لارتباط شخصيتها العامة بطقس تعبدي قديم لسكان البحر البيض المتوسط وبلاد الرافدين حيث يمكن ربطها بإلهة الحب القديمة عشتار كما يمكن ربطها بملكة السماء عند الساميين القدامى الذين اعتقدوا أنها كانت تسكن العيون والأنهار والبحار والمناطق الرطبة بشكل عام[3] ولذات الاعتبارات ولنفس الخلفية تسمى «مولاة المرجة / مولاة الواد» في الأغاني الشعبية ولارتباطها بالماء والجن «تخصص لها نوبات موسيقية وإيقاعية في الطقس الكناوي، فعندما تتغير الخرق التي تختلف ألوانها، يأتي دور لبس الخرقة الزرقاء وهي بلون الماء الذي تعكس عليه فضاءات السحاب والسماء الزرقاء، وهذه الخرقة مرتبطة بحضور عائشة البحرية،وتدعى أيضا (مولاة الما) أي صاحبة الماء»[4]. يبقى أن نشير إلى أن شخصية عائشة قنديشة شخصية مفردة بصيغة الجمع. فهي تارة عائشة البحرية وتارة عائشة الكناوية وتارة أخرى عائشة السودانية وما شابه ذلك.

3 – حكاية حديدان الحرامي:

تروي حكاية حديدان الحرامي شوق رجل لمعانقة الكعبة وحج بيت الله، غير أنه كان ملزما بتدبير إقامة سبعة أبناء خلفه حتى يعود. وزيادة في الحرص على أمنهم شيد لكل منهم منزلا بالمادة التي طلب (تراب، رماد، زجاج، خشب،

حجر..)لكن لحظة غيابه توفقت الغولة في كسر بيوتهم جميعا. وافتراسهم إلا حديدان الحرامي الذي ارتضى بيتا من الحديد، معدن صلب ومنه اشتق اسم «حديدان» الذي وان نجح في الإفلات بجلده من الغولة إلا أنها بواسطة الحيلة استطاعت القبض عليه.. غير أن بقاءه على قيد الحياة يرجع لهزاله الذي لم يغر الغولة بالأكل فتركته يتقوى ويسمن بأحد الأقفاص إلى حين. ولما نضج تماما ارتأت استدعاء أفراد أسرتها وتركت أمر ذبحه لابنتها الشعثاء.. فاقترح عليها حديدان أمر تسريح شعرها لكنه استغل سذاجتها وقام بذبحها وطبخها مع ارتداء ملابسها وجعل الغولة تأكل لحم ابنتها ضانة أنه حديدان...ليسقيها من نفس الكأس الذي سبق وسقته منه(قتل اخوته). بل انه أضرم النار في منزلها ذي الباب الحديدي المغلق حيث لقي الجميع حتفهم.

الحكاية عموما حكمتها ثلاث بنيات رئيسية: بنية التحذير من الغولة، بنية البطش والعنف، بنية الانتقام والتشفي. حكاية تمجد الذكاء وتشجب البطش وتعلي في العمق من شأن الحيلة في مواجهة القوة العمياء التي جسدتها الغولة. أما حديدان الحرامي الذي قلنا وإن كان اسمه الأول اشتق من الحديد فصفة الحرامي لا تفيد معنى اللقيط وابن العلاقات غير الشرعية، وإنما تدل على اليقظة والفطنة والشطارة حسب الدارجة المغربية. لكن لنعد أولا لمساءلة العديد من الرسائل المشفرة بالحكاية. أولا حديدان الحرامي هو سابع إخوته والرقم



سبعة حسب معجم الرموز[5] يحيل على اكتمال دورة الزمن(سبعة أيام في الأسبوع) واكتمال دورة الألوان (سبعة ألوان في قوس قزح) كما أن حج بيت الله يلزمه سبع دورات على الكعبة. فضلا عن طيور فريد الدين العطار السبع التي بدونها لا يمكن الوصول للمعرفة العرفانية. أما في الثقافة الشعبية فالرقم سبعة يفيد التعلق بالحياة(قط بسبعة أرواح) والمرأة العانس عليها اعتراض سبع موجات إن هي أرادت فك «عقدتها». كما أن المرأة العاقر تلف بطنها بشريط سبع مرات إن هي أرادت «الإنجاب» وعموما الرقم سبعة مثقل بالإحالات الضاربة في عمق التاريخ وتربة الثقافة... أمر يعطي إسناد هذا الرقم لحديدان جدوى وهو اليافع الذي راكم خبرة في الحياة وفطنة في التعاطي مع قضاياها. معطى ثان تمثل في غياب الأم دون مبرر وهو ما اعتبرناه قتلا رمزيا لها موازاة حضور الأب المسكون بأداء فريضة الحج. ومن ثم تأشير الحكاية على بعد تعليمي باعتبار الحج ركنا من أركان الإسلام وجب ممارسته. ثالث معطى هو تأنيث الشر والعنف في هذه الحكاية حيث أسند للغولة وابنتها وهو أمر حاضر في مجمل الثقافات ذات البنية الأبوية... ولهذا يكبر الطفل الذكر وبداخله خوف من المرأة لأنها اقترنت لديه بالإخصاء جراء رغبتها الدفينة في امتلاك القضيب بأي ثمن لتعويض جرح الذكورة. عند هذا المستوى يحق لنا التساؤل حول هذه

المفارقة: لماذا هذه الازدواجية التي تسم الأنثى بكونها تعطي الحياة وتنذر بالموت؟ وهل هذا يعني أن صداقة المرأة للرجل شيء مستحيل؟ وهل حقا أن العداء بينهما مصدره ضياع الفردوس وجنة عدن على هامش أكلها من الشجرة المحرمة وبالتالي إحساس الرجل بالغبن وبالتالي بحثه عن مسؤول عن ضياعه حيث لم يجد أمامه أفضل من المرأة كمشجب لتبرير فعل الطرد والضياع؟ أسئلة نتركها مفتوحة تماما كما هي جراح المرأة في مجتمع ذكوري.

(4)

3- حكاية هاينة والغول:

تروي حكاية هاينة والغول قصة فتاة مخطوبة لابن عمها خرجت رفقة صديقاتها للغابة قصد إحضار الحطب، فإذا بها تعثر على «مغزل» من ذهب كان يسقط منها في لحظات متكررة... فتأخرت بسبب التقاطه كل مرة حتى كبرت المسافة بينها وبين صديقاتها فكانت الفرصة مواتية للغول كي يختطفها. ولما عاد ابن العم قيل له أنها ماتت لكن بعد إلحاحه علم بجرم الاختطاف فهب لنجدتها حيث لقي الصعاب تلو الصعاب في سبيل ذلك. وكان لعدم يقظة هاينة أنها صبغت كل مشمولات منزل الغول بالحناء لضمان صمتها لكنها نسيت «المهراز» والقط اللذين أيقظا الغول مخبرانه بفرار هاينة رفقة خطيبها.. فطار عقله وهو الذي اعتاد المبيت في صدرها فتبعهما قصد الانتقام، غير أن هاينة كان بحوزتها جراب يحتوي على مسامير وملح وشفرات حلاقة ترمي بها كلما اقترب الغول منهما.. مسامير جعلت رجليه تتورمان تماما وبذلك توفقا في الخلاص منه.

تستبطن هذه الحكاية رسائل مشفرة في غاية الدقة والأهمية على مستوى صوغ الوجود الأنثوي... حيث يمكننا بكل بساطة طرح السؤال التالي لمعرفتها: لماذا وقع كل ما وقع لهاينة؟ السبب لأنها خرجت من البيت وهي مخطوبة لابن عمها. وعن هذه الحكاية تحديدا صيغ مثال دال بعمق على إدانة ثقافة خروج المرأة حيث يقول: «الرجال فالحركة غايبا والنسا فالخلا سايبا».

إن خرق قانون الإقامة «الجبرية» بالبيت بمجرد ارتباط المرأة بالرجل لابد أن يدان ويعاقب بالاختطاف واستباحة الجسد والقمع. إن هذه الحكاية في العمق إدانة لثقافة الخروج النسوي دون إذن أو رغبة الرجل... والأدهى من ذلك أن المرأة (هاينة) ظلت تنتظر خلاصها على يد رجل آخر (ابن العم). المرأة إذن وجود مسبق الصنع إن على مستوى الكلام أو الرغبات أو الوجود بشكل عام. فالرجل هو واضع شروط لعبة كينونتها. هي شيء للتملك ليس إلا... وبامتلاكها يعبر الرجل عن مشروعيته وشرعنة سلطته. إن المرأة بهذا، تعيش مفارقة مزدوجة فهي كذات بمعزل عن الرجل بدون قيمة (يقال في الثقافة الشعبية: ديال راسها بخلفية انتقاصية) لكنها مع ذلك في اقترانها بالرجل تمنحه وضعا اعتباريا جديدا. ورغم ذلك فكينونتها المانحة تعيش سلبا على مدار العمر فهي إما ابنة فلان أو خطيبة فلان أو زوجة فلان أو أم فلان... وهذه صفات تعمل على قتلها الرمزي

(5)

بتغييب استقلاليتها عن الرجل... علما أنها بوعي أو بدونه تتبنى هذه الصفات مقوية غربتها ومنفاها الاجتماعي وتعلن عن حضورها الكاذب من خلاله. إن رفض وإدانة هذه الحكاية لثقافة مغادرة البيت بما يعنيه ذلك فرصة احتكاكها بعالم الرجال تدل في تصور الحكاية أن المرأة لازالت غير مهيأة لذلك وما رمزية عثورها على «مغزل ذهبي» إلا تأكيدا ضمنيا على أن وضعها الطبيعي هو الإقامة بالبيت لغزل الصوف وحياكة الزرابي وإنجاب الأطفال وما شابه ذلك. وبالتالي فالمرأة حتى وهي خارج البيت تبقى سجينة تصورها لوظيفتها. إن وعي المرأة بالنتيجة هو جحيمها.

4 - حكاية جرادة مالحة:

تروي هذه الحكاية قصة «عاقسة» الساحرة التي ملكت الأرض والدنيا بسحرها. وتشاء الصدف أن تعيش في زمنها امرأة تدعى «الصالحة» امرأة في حوزتها بستان تجود بخيراته على الكل وبسخاء حاتمي. وكان هذا الأمر يغيض عاقسة لكن ما استفزها أكثر هو أن الصالحة رزقت بتوأم ذكر... في تلك الليلة جمعت عاقسة كل شياطينها قصد حرق بستان الصالحة لكن الشياطين عادوا خائبين وعقلهم الباطن يردد البستان محروس بالرعاية الربانية. بعد حين اهتدت عاقسة لسرقة إبنا الصالحة فارة لقبيلة مجاورة حتى لا يفتضح أمرها. قبيلة بمجرد حلول عاقسة برحابها أضحى سمكها يفسد بسرعة. وكثر الخصام بين الأهالي فقررت قبيلة القاضي «بومفتاح» تقصي الأمر من خلال طير اسمه «الزرزور» كان يأتي القاضي بمجمل الأخبار مثل سيدنا سليمان. طير فضح أمرها فحكم عليها بالمسخ مع الخيار بين ضفدعة أو جرادة. فاختارت الجرادة مع إرجاع الطفلين للأم. في صباح اليوم التالي جمعت سرب جراد اسود بنية التهام أشجار بستان الصالحة غير أنهم لما وصلوا للبستان وجدوا كل أشجارها مالحة تماما وغير صالحة للأكل. فصار الجراد صيدا سهلا للأهالي إلا جرادة واحدة كانت ملوحتها فائقة (عاقسة) وباتت لعبة الأطفال من خلال مرداتهم الأثيرة:

أجرادة مالحة فين كنت سارحة

في جنان الصالحة أش كلتي واش شربت

غير التفاح والنفاح والحكمة بيديك

يا القاضي يا بومفتاح .

تمتلك هذه الحكاية الشعبية إحالة تاريخية عميقة جدا وأبعاد رمزية متعددة. «فجنان الصالحة» على المستوى التاريخي يوجد الآن بمدينة مراكش تحت اسم «حدائق أكدال». ويعود هذا البستان للفترة الموحدية (القرن 12م) ومن المرجح جدا أن الصالحة هي زوجة الخليفة الموحدي عبد المومن بن علي الكومي. أما حدائق الصالحة فبانيها هو أبو يعقوب يوسف بن عبد المومن بن علي الكومي. وهو نفسه الذي شيد مسجد الكتبية بمراكش وصومعة حسان بالرباط ومسجد الخيرالدا باشبيلية. الصالحة إذن، ليست خرافة بل هي امرأة أمازيغية مصمودية عاشت في مهد الدولة الموحدية. و«حدائق الصالحة» تدخل في التراث الإنساني العالمي لأنها من أقدم حدائق العالم حيث تجاوزت الآن تسعة قرون... الحكاية الشعبية في هذا المستوى تتماس مع التاريخ ووقائعه مع تعديلات يقتضيها المخيال والحكي الشعبيين.

على المستوى التخييلي ثمة مرة ثانية تأنيث الشر بإسناد السحر لامرأة (العاقسة). وان كانت قد انمسخت في نهاية الحكاية مع انتصار الصالحة. أمر يجعل البنيات الدلالية العميقة للحكاية الشعبية قصص معيارية لانتهائها دائما بنهايات سعيدة ينتصر فيها الخير والحب والعطاء على الشر والكره والبخل. دون نسيان رسالة مشفرة بالجوار، والتي يقول منطوقها: إصلاح ذات البين بين النساء (العاقسة والصالحة..) لا يمكنه التحقق إلا على يد الرجل (القاضي بومفتاح /الحارس الأمين للخير المطلق) حيث قدم عالم النساء باعتباره مصدرا للصراع والعنف والتصادم والخصام مع احتفاظ عالم الرجال

(6)

بالقيم الايجابية المانحة للفرد وضعا اعتباريا مائزة. فالصالحة مثلا لما رزقت بتوأم ذكر أضحت محط أنظار واهتمام القبيلة لدرجة أن العاقسة ذات المجد والثراء فكرت في سرقتهما بل وممارسة فعل السرقة والتخلي عن مجدها لمجرد أنهما ذكران وبفعلها ذلك ستنتقص من قيمة الصالحة... في الواقع خلفية هذه الحكاية تعمل على استنساخ قصة المرأة الضلع العوج وأنها مصدر مجمل المشاكل بما في ذلك الإغراء الجنسي. وكأني بلاوعي الحكاية يعاود معاقبة المرأة رمز الشر من جديد... وكأن تاريخ المرأة الكوني لا يمتلك التماعات مضيئة (زنوبيا تدمر، بلقيس سبأ واللائحة طويلة.)

إن الثقافة الشعبية بالنتيجة رغم مرور مئات ومئات السنين لم تغفر للمرأة «أخطاءها التاريخية» ويتضح ذلك في الألغاز والنوادر والحكايات والأمثال. أمثال تقرن المرأة دوما بالشر والخطيئة

والضيـاع والرغبة في الخيانة. يقـول أحدها:«هاك عالغرايـب المرا مكحلـة والراجـل غايب».

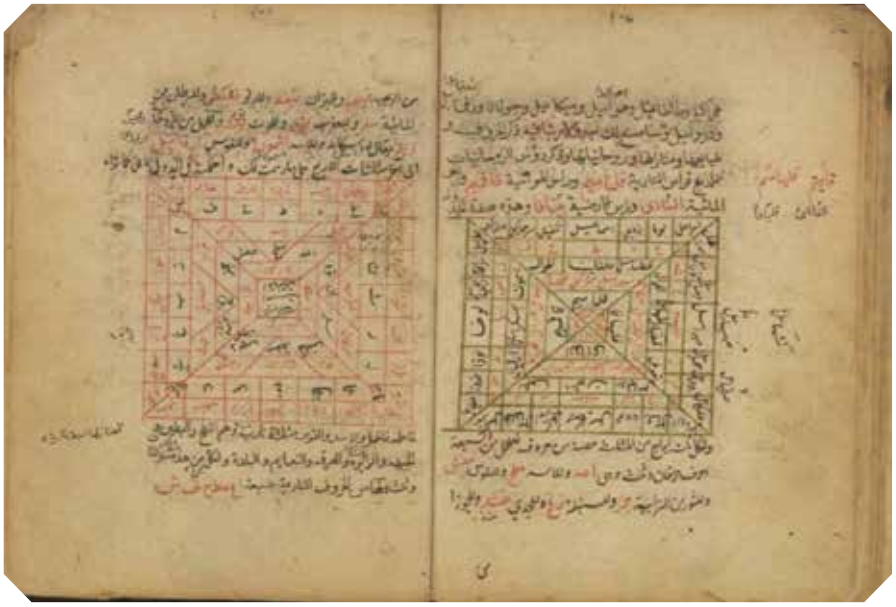
يبقى أن نتسـاءل في ختام هـذه المقاربة عن جذور الحكايـة الشـعبية. هـل هي أسـاطير حـورت مع الزمـن أم أنها اقتباس وإعادة تشـكيل لمـا روي من النصـوص المؤسسـة للأدب الشـعبي كألـف ليلة وليلـة وكليلة ودمنـة وقصة بن يقضان وسـيف بن ذي يـزن وما شـابه ذلـك؟ أم أنها - بكل بسـاطة - قصص نسجها الخيال الشـعبي حول حدث أو قيمة وعمـل الأجداد علـى توريثهـا للجيل اللاحـق؟ وماذا عن معياريتها ألا تبعـد متلقيها عن الواقـع وتخدره إذ أن الضعيـف دائما فيهـا منتصر على القـوي والخير هازم الشـرير..؟ وإذا كانت الحكاية الشعبية تشكل مصدرا هامـا لأدب الأطفال، لمـاذا هي مغيبة تماما عن المقررات الدراسـية؟هل هو تغييـب مقصود أم عفوي، علمـا أن الحكاية تمنح مالكهـا القدرة على الاسترسـال في الكلام ومعرفة عيون الحكي المغربي والعالمي ولغته وتلطف من حدة الاكتسـاح الهائل الذي أحدثته العولمة..فورة من الأسـئلة سنعمل على معالجتهـا في مقاربة قادمة.

الهوامش

1. انظر، د. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2001.
2. رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، 1991، ص8.
3. انظر، د.مصطفى شادلي، الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط، منشورات زاوية، 2009.
4. محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، مطبعة سلمى الرباط، 2002، ص63.
5. dictionnaire des symboles Jean chevalier. Alain Cheerbrant.1992.P.862..

الصور

1. www.noonpost.org/sites/default/files/baba.jpg
2. www.google.com.bh/url?sa=i&rct=-j&q=&esrc=s&source=images&cd=&-cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEw-jbluKsvMzXAhWFORQKHX1lCK-kQjBwIBA&url=http%3A%2F%2F-static.hdw.eweb4.com%2F-media%2Fwallpapers_1920x-1200%2Ffantasy%2F1%2F5%2F-devil-woman-fantasy-hd-wall-paper-1920x1200-44810.jpg&psig=AOvVaw-0gUM2CpQVuCElH7TLgQ-u11&ust=1511243832038411
3. www.vignette.wikia.nocookie.net/fall-out/images/f/fc/Ghoul_.jpg/revi-sion/latest?cb= 20050226184740
4. https://vignette4.wikia.nocookie.net/narnia/images/3/31/Gho12.png/re-vision/latest?cb=20170203121904
5. https://i.ytimg.com/vi/EjBVm5UnP-Mw/maxresdefault.jpg
6. http://basementrejects.com/wp-content/uploads/2016/09/fables-1001-nights-of-snowfall-james-jean-art-a-frogs-eye-view.jpg



(1)

العناصر اليهودية في كتاب «منبع أصول الحكمة»

المنسوب للبوني – «أهياشراهيا» نموذجًا

د/ فرج قدري الفخراني – كاتب من مصر

يعد كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني أحد كتب السحر الشعبي وينتمي الكتاب إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية[1]، والبوني كما جاء على صفحة غلاف الكتاب محل الدراسة في نسخته المطبوعة عام 1956 م على نفقة محمود القوني والذي يقع في 334 صفحة (دون ذكر دار النشر أو اسم المطبعة): هو أبو عباس أحمد بن علي البوني، المتوفى سنة 622 هـ[2] صاحب كتاب «شمس المعارف الكبرى» وقد نعتته

الطبعة بالإمام الكبير والحكيم الشهير وقد عَدَّه الدكتور حامد طاهر أحد أعلام من درسوا موضوع «أسرار الحروف» مثل الحلاج وابن عربي، وفي كتاب هداية العارفين لإسماعيل باشا البغدادي ورد أنه أحمد بن علي بن يوسف تقي الدين أبو العباس القرشي توفي سنة 622 هجرية، وقد عدَّ البغدادي من مؤلفاته أكثر من ثلاثين مؤلفًا، جلها في علم الحروف[3]، إلا أنه لم يدرج منها كتاب منبع أصول الحكمة، وإن كان في نهاية عَدِّه لمؤلفات البوني نَوَّهَ إلى أن ما ذكره ليس جميع مؤلفات البوني، ولعل من بين هذا الذي لم يذكره مؤَلَفنا محل الدراسة، وربما بالغ البغدادي في عدد الكتب التي ألفها البوني، مما يزيد الشكوك حول نسبة هذه الكتب للبوني، وربما عادت جميع الكتب المذكورة إلى مادة معرفية واحدة، كان المؤلف يعيد صياغتها وترتيبها للاستفادة منها في جميع مؤلفاته، أما الكتاب محل الدراسة فلا نستثنيه من نبرات الشك التي تسيطر علينا، لا سيما وأن المنسوب إليه الكتاب يعود إلى القرن السابع الهجري أي منذ قرابة ثمانية قرون، وربما كان للكتاب مؤلف أو مؤلفون ينتمون إلى قرون لاحقة للبوني - آثروا نَسْبَ الكتاب له، لإضفاء الأهمية الدينية والعلمية - من وجهة نظر العامة - على الكتاب، أما استجلاء حقيقة نسب الكتاب للبوني فيقع على كاهل عدد من التخصصات منها علم الكتاب والمخطوطات، وعلم اللغة التاريخي، وعلم الإنثروبولوجيا وعلم الفولكلور وعلم مقارنة الأديان، وإن كان البحث قد تأخر في تناول أحد هذه المؤلفات من منظور علم مقارنة الأديان، لا سيما التأثير والتأثر بالظواهر الدينية الشعبية بين اليهودية والإسلام ،ومنها تأثر الكتابات السحرية الإسلامية بمؤلفات السحر اليهودية، وهنا نحن معنيون تحديدًا بالتأثير اليهودي على استخدام أسماء إلهية في كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني، ونحن ندرس ذلك رغم تحفظات علماء الدين الرسمي على هذه الكتب عامة، فأقلهم تحفظاً مثل طاهر يذكر أنه موضوع يتنافى تمامًا مع الطبيعة العقلية للدين الإسلامي، ونسب هذا العلم إلى التصوف الإسلامي بل جعله ذا مكانة كبيرة في التصوف، وقد هاجم طاهر موضوع أسرار الحروف باعتباره موضوعا دخيلاً على التصوف الحقيقي قائلاً «ويمكن القول بأن المتصوفة قد استعانوا بهذه الموضوعات، التي تسربت إلى العالم الإسلامي من الفكر الغنوصي القديم، ليضفوا على علمهم سمة الخصوصية، ويوهموا العامة بصعوبة السير فيه دون دليل مرشد، لذلك فإننا نعتبر هذا الموضوع من المشكلات الزائفة التي تخدع دارس الفلسفة الإسلامية في الوقت الحاضر»[4]، وقد اشتهر عن بعض الصوفية إكساب الحروف العربية قيمًا روحية (أو هكذا تبدو) ويجعلون لها خصائص تأثيرية في الكون، بمعنى أن الصوفي بإمكانه أن يستخدم حرفًا ما، أو عدة حروف، في إنجاز أو تعطيل عمل معين[5] ولكن ما يجب أن نقف عنده في تناول طاهر لهذا الموضوع هو ذكره أن هؤلاء المتصوفة يحرصون على إخفاء مصادرهم الحقيقية أثناء تعرضهم لهذا الموضوع، ويحيطونه بستار كثيف من التعمية والغموض[6]، ونحن هنا نحاول كشف أحد هذه المصادر، وهو تأثير الموروث السحري اليهودي[7] على كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني.

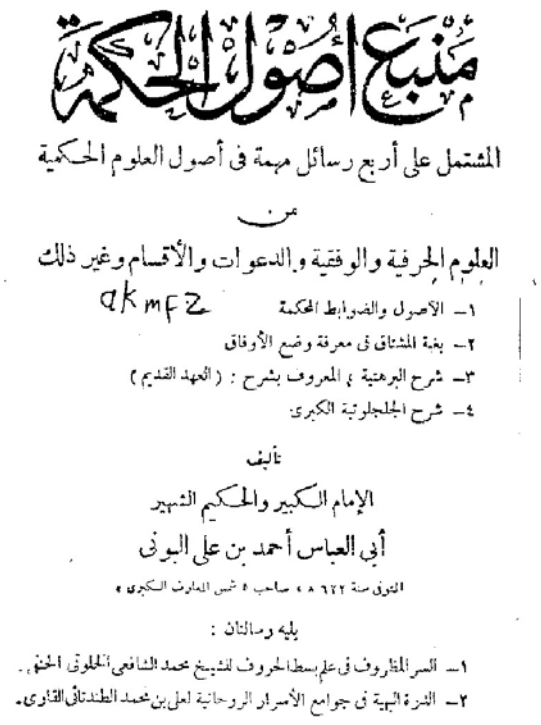
استخدام الأسماء الإلهية في الكتابات السحرية اليهودية والإسلامية

لقد أشار بوهاق גדעון בוהק إلى علاقات تقارب بين السحر اليهودي والسحر الإسلامي تعود إلى فترات تاريخية تبدأ من العصور الوسطى حتى العصر الحديث[8]، واتضح ذلك من خلال

الرسوم التوضيحية في الكتابات السحرية الراهنة، ومن خلال الخطاطات السحرية مرسومين، وكذلك استخدام الحروف لأغراض سحرية شموش بهوتيوت[9] التي تعود إلى استخدامات آيات القرآن والتناخ في أعمال السحر[10]، وغيرها من المعارف السحرية.

وقد استهل المنبع[11] حديثه بذكر فضل الأسماء الإلهية وقدرتها على مساعدة الإنسان ناسبًا حديثه إلى أسماء أشخاص معروفين تاريخيًا (الخوارزمي) لإضفاء قدر من المصداقية على روايته عن هذه الأسماء الإلهية «اعلم وفقني الله وإياك لطاعته وفهم أسرار أسمائه أن هذه الأسماء عظيمة الشان - هكذا وردت - جليلة القدر قال الخوارزمي رَحِمَهُ اللَّهُ طلبت الاسم الأعظم مدة من السنين فوجدته عند رجل من العليين»(منبع 6)، وهو اسم ذو شأن كذلك في سفر هارزيم، فهو اسم يختلف عن بقية أسماء الملائكة والأرواح «שתעשה בקשתי ותביא דברי לפני מלך מלכי המלכים הב»ה שאני מתפלל אליו...»[12] «أن تلبي طلبي وتعرض أقوالي أمام ملك ملوك الملائكة القدوس تبارك اسمه الذي لأجله أصلي...».

ويبدو أن هذه الأسماء تستمد قيمتها من كتب التصوف بشكل أساسي، فالقاشاني اصطلح تسميتها «الأسماء الذاتية» ونعتها بأنها «الأسماء الأولية ومفاتيح الغيب وأئمة الأسماء»[13] واعتبر أن منشأها الحضرة الواحدية وعد احصاءها من الأعمال الغيبية وأما إحصاؤها بتيقن معانيها والعمل بفحاويها فإنه يستلزم دخول جنة الأفعال بصحة التوكل في مقام المجازاة[14]، كذلك ربط ابن عربي بين الأسماء الإلهية والحروف فإذا كانت الحروف هي أساس الكلمات، فإن من هذه الأخيرة تتكون الأسماء الإلهية، ذات التأثير المباشر في العالم[15] ويبدو أن سرية هذه الأسماء جعل الكتبة المسلمين يميلون إلى الاستعانة بأسماء إلهية من اللغة العبرية


منبع أصول الحكمة

المشتمل على أربع رسائل مهمة في أصول العلوم الحكمية

من

العلوم الحرفية والوفقية والدعوات والأقسام وغير ذلك

ak mfz

١- الأصول والضوابط المحكمة
٢- بغية المشتاق في معرفة وضع الأوفاق
٣- شرح البرهنية ، المعروف بشرح : (العهد القديم)
٤- شرح الجلجلوتية الكبرى

تأليف

الإمام الكبير والحكيم الشهير

أبي العباس أحمد بن علي البوني

المتوفى سنة ٦٢٢ هـ ، صاحب « شمس المعارف الكبرى »

يليه رسالتان :

١- السر المظروف في علم بسط الحروف للشيخ محمد الشافعي الحلوتي الحنفي .
٢- الدرة البهية في جوامع الأسرار الروحانية لعلي بن محمد الطنداتائي القاوري .

ويعتبر شاكيد أن هذه الأسماء השמות האלוהיים مادة أساسية قابلة للانتقال من ثقافة سحرية إلى أخرى، ورغم التغيرات الدلالية التي تصاحب هذه الأسماء في مرحلة الانتقال، إلا أن قيمتها السحرية في كتب السحر العربية تكمن في كونها مواد مغلقة ذات إيقاع صوتي غريب ودلالتها الوحيدة تكمن في كونها تحتل مكانة قديرة في النصوص التي تظهر فيها وذلك بسبب إيقاعاتها الصوتية الغريبة[16]، كذلك رأى البعض أن صيغ الأسماء الإلهية التي يستخدمها الكتبة هي التي تتغير وتتبدل من جيل إلى جيل في إطار الحفاظ على الخطوات التقليدية للعمل السحري ذاته والتي يتم مراعاتها على مر الأجيال[17] ويبدو أنه شاع لدى جمهور المترددين على الكتّابين[18] قياس قدرات الكتّاب السحرية وفق معارفه بالأسماء الإلهية وأسماء الملائكة والأرواح المستقاة من ثقافات سحرية أخرى كالأسماء المستقاة من العبرية والآرامية واليونانية، وقدراته على توظيف هذه الأسماء في أعمال النفع والضر، وبقدر هذه

المعارف والقدرات يذيع صيت الكتَّاب، ويتردد عليه طالبو الأعمال.

إن المنطلقات العقدية في الديانتين تسمح بتبادل المعارف السحرية بين اليهود والمسلمين، وخاصة في المجتمعات الإسلامية التي ساد فيها التعايش وقبول الآخر، وهو ما ذهب إليه شاكيد مؤكدًا وجود قضايا إيمانية مشتركة بين اليهود والمسلمين، ونتج عن ذلك تبادل زيارات أضرحة الأولياء بين اليهود والمسلمين، واستخدام صياغات إسلامية في كتابات السحر اليهودية، وترجمة كتب سحر إسلامية إلى العبرية، وتشابه طرق التنبوء بالمستقبل بين العارفين اليهود والمسلمين[19]، إلى حد أن كثيرا من هؤلاء الكتَّابين كانوا مزدوجي اللغة، على حد تعبير شاكيد[20]، حتى أن المنبع يحرص على كتابة اسم الله الأعظم بقلم غير عربي محددًا الخط الذي كتبت به هذه الأسماء العظيمة ومنها العبرية «قال يا بني اعلم أن أجلّ الأسماء وأعظمها هذه الأسماء وكانت مكتوبة بالعجمية وبعضها بالعبرانية لئلا يعرفها أحد ... قال الخوارزمي وجدتها مكتوبة بقلم الحميري في موضع يقال له قزوين» (منبع 7) كذلك أقسامه وتعازيمه تكون غالبًا بأحرف غير عربية «فإني أقسمت عليكم بالحروف النورانية والأقسام السريانية والأسماء العبرانية» (منبع 108)، وفي المنبع نجد بعض الشواهد التي يوظف فيها الكاتب بعض الحروف العبرية في أوفاق سحرية مثل حرف الميم واللام والصاد (منبع ص 126 مربع سحري رقم 1 - مربع سحري رقم 4) وفي سفر هارزيم نجد كثيراً من الأسماء الإلهية مصاغة من لغات أخرى كاليونانية ومنها أفروديت «نجم لامع »وهرمس «إله الجحيم» وهيليوس «إله الشمس»[21] الذي ورد عند نوي[22] (Thesips Dov Noy Motif: A220)، كذلك يحرص سفر هارزيم على كتابة الأسماء الإلهية باللغة المصرية القديمة لجلال هذه الأسماء وعظمتها «קח כרתיס ירטיקון וכתוב ירטיקון» وهي العبارة التي فسرها مرجليوث بأنها أمر للكتّابين بأخذ ورق بردي مما كان يستخدمه الكهنة المصريون في أمور السحر لأجل كتابة التعاويذ وأن يكتب عليها بخط هيراطيقي وهو الخط المصري الذي كان متداولًا لدى الكهنة المصريين[23]، وتبين بعض الكتابات السحرية التي تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر والمكتشفة في دمشق وبيروت ازدواجية لغة الكتابة السحرية للكتَّاب اليهودي الذي قصده طالب العمل المدعو «محب بن عتيقا» حيث ورد في بعض هذه الكتابات المكتوبة بالعربية اليهودية ما نصه «בשם רחמאן מלא רחמים . באסם אלה אלשאפי. באסם אלמעאפי . אלהם אסאלך תשפי ותעאפי . אסאלך בתנקיך אחליל מחב אבן עתיקה בחק אסמך אלעצים...»[24] «بسم الرحمن الرحيم ، باسم الله الشافي ، باسم المعافي، اللهم أسألك أن تشفي وتعفي، أسألك أن تنقن إحليل محب بن عتيقا بحق اسمك العظيم...» في نص آخر لنفس طالب العمل «محب بن عتيقا» ورد ما نصه «בשם רחמאן מלא רחמחם . לרפואת מחב אבן עתיקה . מן כל אלם וסקם . אסאלך עו תנקיך כל רסם וחילה מן אעדא אלה בחק האדה אלאסמא .אמין» «بسم الرحمن الرحيم، لعلاج محب ابن عتيقا من كل ألم وسقم، أسألك أن تنقض كل رسم وحلة من أعداء الله بحق هذه الأسماء، آمين»، والنصان شاهدان على شيوع ازدواجية اللغة لدى الكتَّابين بشكل عام، ومن ذلك يتضح صحة ما ذهب إليه شاكيد أن الكتَّابين اليهود كان ينظر إليهم في البلدان الإسلامية أنهم أقدر على ممارسة حرفة الكتابات السحرية من نظرائهم من المسلمين والمسيحيين[25] .

وعندي أن هذا التقارب العقدي والمعيشي قابله تعايش ثقافي أثر فيه كل طرف على الآخر، لاسيما في القضايا ذات النهايات المفتوحة في الديانتين، كالإيمان بقدرات قوى فوق طبيعية (ملائكة - جنون - أرواح)، والتي تعد أحد مكونات كتب السحر التي انتشرت بين طبقات شعبية عديدة من المسلمين واليهود، وذلك بمنأى عن مؤسسات الدين الرسمي، ومن ذلك طريقة كتابة الأسماء الإلهية التي لم تذكر إلا في الكتابات السحرية «قال الخراساني رحمه الله من صام سبعة أيام وكتب هذه الأسماء في يوم السابع في رق غزال بماء ورد وزعفران ... ويذكر عليها ملائكة الثاقوفة وأعوانها والرياح والكواكب التي لها فإن الحاجة تقضى باذن الله تعالى»(منبع 6) .

إن ما يؤكد زعمنا هذا ما تم اكتشافه من مخطوطات عربية تعد ترجمة لبعض كتب السحر اليهودي مثل سفر هارزيم ספר הרזים[26]، فضلاً عن تبادل استخدام حروف اللغة العربية والعبرية في كتابة نصوص السحر بواسطة كتبة مسلمين أو يهود[27]، مما يقوي فرضية اتجاه الكتبة المسلمين إلى الاستعانة بكتابات في السحر اليهودي، أو ربما التدرب على الممارسات السحرية على أيدي ممارسين ذوي خبرة من اليهود القريبين لهم.

والدراسة تعتني بكشف أحد مجالات التأثير اليهودي في كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني، وهو تأصيل صيغ أسماء الإله الواردة في الكتاب والمستقاة من مصادر دينية يهودية مكتوبة بالعبرية، ونحن هنا لا ننشغل بالأعمال السحرية ذاتها، والتي تعد مجالًا بحثيًا مستقلًا، ولكن ما يشغلنا هو التعبيرات والصيغ المرتبطة بالأعمال السحرية، أي أننا معنيون بأدب السحر وبصياغات التعزيم الموجودة في النصوص السحرية، بل حددنا في هذه النصوص فقط أسماء الإله الواردة في الكتاب محل الدراسة بحثًا عن أصولها العبرية، دون أن يغيب عنا القدرات التنجيمية للحروف التي تتشكل منها هذه الأسماء بصيغها المختلفة، وهي قدرات تدرس في إطار «علم الحروف» كما يطيب للكتّابين العرب تسميته[28] .

إن الحروف التي تتشكل منها صيغ أسماء الإله محملة بطاقات علم الجفر[29] فيقول صوفية بغداد «لا حرف لا يسبح الله»[30]، فالحروف الناطقة بالتسبيح هي حروف نورانية - شعشعانية كما يطيب للمنبع أن يطلق عليها - عند توظيفها في صيغ أسماء الإله في الكتابات السحرية عامة، فيقول المنبع «وأشرف ما في الموجودات الثمانية والعشرون حرفا التي نزلت بها الصحف وهي هجاء كل ما في الكون مفردها ومركبها وإذا تأملتم هذا السر الكامن في هذه الحروف الشريفة رأيتم أن جميع ما في الكون منها وفيها متقدس من أودع أسرار حكمته في باطن هذه الحروف»(منبع 8).

الخصائص الوظيفية للأسماء الإلهية العبرية

يحتوي كتاب منبع أصول الحكمة على مئات من أسماء الملائكة والأرواح ذات الأصول العبرية، وهي في أصلها العبري - أسماء أو أفعال أو حروف - قد لا يكون لها وظيفة سحرية في النص التناخي، إلا أن كاتب المنبع جعل لها وظائف سحرية باعتبارها أسماء لملائكة أو أرواح[31]، وقد بين شاكيد أن التوجه إلى الأسماء المختلفة للإله والملائكة يعد قبلة الحياة للتعاويذ في اليهودية والإسلام، وهذه الأسماء تتحول لتصبح حاملة القوة المؤثرة التي يمكن استدعائها ليخضعها الكاتب لإرادته، حينها تتحول التعويذة إلى كنز من الأسماء[32]، وهو ما نجده واضحًا في كتاب

«منبع أصول الحكمة» محل الدراسة، فالأسماء الواردة فيه تكتسب قيمتها لمجرد ورودها في المصادر اليهودية، ونحن هنا حددنا الأسماء الواردة في كتاب «منبع أصول الحكمة» بناء على وجود كلمات مقابلة لها في التناخ أو مصادر عبرية أخرى، كذلك فنحن معنيون بوظائف هذه الأسماء وفق ورودها في «منبع أصول الحكمة»، دون أدنى اعتبار لما تؤديه من وظيفة سحرية في المصادر العبرية.

الاسم الإلهي «أهياشراهيا» - رؤية ايتمولوجية[33]

نعني بها المفهوم الحقيقي للاسم الإلهي «أهياشراهيا» الوارد في كتاب «منبع أصول الحكمة» مع تتبع صيغه باعتبارها صيغ أسماء إلهية سبق ورودها في العبرية، وذلك من خلال دراسة النطق الفعلي لهذه الصيغ، وفق ورودها في المصادر العبرية ووفق وظائفها في كتب سحر يهودية مكافئة، أي أننا معنيون بدراسة أصل وتطور هذه الكلمات باعتبارها كلمات عبرية قبل أن يوظفها الكاتب العربي في كتابه محل الدراسة.

أما الاسم الإلهي «أهياشراهيا» فقد ورد بهذه الصيغة 13 مرة (منبع 108 - 163 - 164 - 259 - 266 - 268 - 270 - 285 - 286 - 301 - 320 - 391)، وهي صيغة تناخية تمثل الاسم الذي أطلقه الرب على نفسه حينما كلم موسى «וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל מֹשֶׁה אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה וַיֹּאמֶר כֹּה תֹאמַר לִבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֶהְיֶה שְׁלָחַנִי אֲלֵיכֶם / وقال الرب لموسى (أهيه أشر أهيه) وقال هكذا تقول لبني إسرائيل (أهيه) أرسلني إليكم»[34]، وهنا وضّح الإله ذاته في اسم الكينونة «شم هفايا» «שם הויה» عدة مرات، ففي المرة الأولى فسر لموسى الاسم عند الوقوف على جبل سيناء حينما قال له أن اسم الكينونة يقوله الرب عن ذاته بضمير المتكلم «אהיה / اهييه» «سوف أكون»، أما تفسير «אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה / أهيه أشر أهييه» فمعناها هنا أكون دائمًا كما أكون - بلا تغيير ولا تبديل[35] ويرجع شاكيد القدرة السحرية لهذا الاسم إلى إيقاعه الصوتي الذي يعطيه قوة حيث ينتمي الاسم إلى عالم يكتنفه الغموض مما يجعله اسما مستخدما في أعمال السحر والتعزيم « משביע אני עליכם הרוחות השדות ועין רע ופגע רע וסמן רע וכל מיני פורעניות בשם אהיה אשר אהיה» «أقسمت عليكم أيتها الأرواح وأيتها العين الشريرة وأيتها الإصابة الشريرة وأيتها العلامة الشريرة ويا جميع أنواع الشدائد باسم أهياشراهيا»[36] ويفسر شاكيد دخول الاسم في نصوص السحر العربية قائلًا بأن التتابعات النصية للاسم «أهياشراهيا» في العبرية والآرامية يجعله جزء من العالم المعجمي المعرفي للديانة اليهودية، هكذا يصبح الاسم تصريفا هجائيا مغلقا يظهر في نصوص السحر العربية[37]، وقد ورد بصيغة «أهيا هيها نماهيا» مرة واحدة (منبع 285)، وهي صيغة معدَّلة عن الصيغة الأولى أدخل فيها الكاتب كلمة «أينما» بديلًا عن اسم الموصول العبري «אשר - أشر» ليصبح تقدير الاسم على النحو التالي (אהיה היה أينما היה)«أهييه هايا أينما هايا» وبذا يكون الكاتب قد أجرى عليه عملية نحت لغوي من عنصر عبري وآخر عربي، وهو ما يشير إلى أن الكاتب كان على معرفة بالمكونات اللغوية للاسم في صيغته العبرية، وعلى ذلك استبدل اسم الموصول «אשר» «أشر» بما يقابله في العربية (أينما)، كما ورد بصيغة «أهيال» مرة واحدة (منبع 194) ويبدو أنها صيغة منحوتة من «אהיה אל - أهيه إيل»، وعندي أن هذا الاسم موازي للاسم الذي أطلقه الرب على نفسه حينما كلم موسى (أهيه) منتهيًا باللاحقة إيل/ إله، وهي صيغة تتردد في كتب السحر اليهودي فالاسم אוהיאל / أوهيئيل هو أحد أسماء الملائكة التي تخدم الفيلق الثالث ولها وظائف

محددة في سفر هارزيم «אלו המלאכים מודיעים ... בטהרה מה יהיה על הארץ בכל שנה ושנה אם לשבוע אם לרעב ,אם גשמים ירבו או אם ימעטו ואם תהיה בצורת ואם תהיה תבואה ואם יבא חסיל ואם תהיה תחרות בין המלכים ואם תבא חרב בין גדולי המלכות ואם יפול מות בבני אדם / هؤلاء الملائكة يخبرون ... بصدق ما سوف يجري على الأرض في كل عام بعد عام ،إن كان شبعا وإن كان جوعا ،إن كان المطر سوف يزيد أو سوف ينقص وإن كان سيحل انقطاع مطر أو سيكون هطول أمطار، وإن كان سيحل هجوم للجراد وإن كان سيحدث صراع بين ملوك وإن كانت ستحل حرب بين ممالك وإن كان سيقع موت بين الناس» [38] والنص شاهد على اكتساب الاسم «אוהיאל \ أوهيئيل» صفة «الاطلاع على الغيب»، وفي المنبع ترد نفس الصفة للاسم «أهوج» وهو اسم ملاك ورد في قسم طويل من خواصه «أن من داوم على تلاوة القسم بعد صلاة الصبح الفين وخمسمائة مرة بنية صادقة وقلب خاشع مدة أربعين يومًا أفاض الله عليه من غوامض الأسرار ما تقر به عينه ويرتاح له قلبه ورأى في منامه كل شيء يحدث في العالم» (منبع 99)، فالاسمان אוהיאל وأهوج بهما يتوسل الإنسان ليكتسب صفة «علم الغيب» وفي المنبع صيغة التوسل بأهوج هي «سألتك باسم أهوج» (منبع 95 -191) وفي سفر هارزيم يتم التوسل بالاسم «אהגייה / أهجيه» وهو أحد ملائكة الفيلق السابع الذين يخدمون في السماء الأولى ووظيفته تفسير الأحلام «אלה הם שמות המלאכים העומדים על החלום להחכים ... בטהרה מה החלום ומה פתרונו / تلك هي أسماء الملائكة التي تقف على الحلم لكي تقضي ... باخلاص ما هو ذلك الحلم وما هو تفسيره» [39]، ويبدو أن كاتب المنبع استنسخ صيغًا أخرى من فعل الكينونة العبري «היה / هايا»، ومن مستنسخاته يتبين لنا وعيه التام بالاسم التابوي «יהוה / يهوه» الذي يلقي بظلاله على الأسماء «آه» (منبع 190 - 285 - 286 - 311)، «أواه» (منبع 99)، «بهه» (منبع 109)،«هوه» (منبع 191) «هياه» (منبع 286)، «ياه» (منبع 96 - 99 - 108 - 283 - 311 - 320)، «ياهٍ» (منبع 320)، «يَاهُوَ» (هكذا ورد بالتشكيل)(منبع 286)، «ياهو» (منبع 283- 286) «ياهوهو» (منبع 143)، «يايوه»(منبع 96 - 132 - 133- 147)، «يه» (منبع 3)، «ييه» (منبع270)، «ييهيه» (منبع 270) ، « يوه» (منبع 99 - 165 - 287)، «يوهٍ» (منبع287)، وبعض هذه الأسماء نجده في تعويذة عبرية نشرها شاكيد نصها «בהה יההה יהיה ביה יין בשם המפורש בשם יהוה אלהי הצבאות / أقسم بهه يههه يهيه بيه يين أقسم بالاسم المقدس باسم يهوه إله الجنود » [40]، وهي صياغة قريبة مما أورده المنبع «أنا الله أنا الله ياه ياه ياه أنا الله أهيا شراهيا أدوناي أصباؤت آل شداي أنا الله الأحد أنا الله الصمد أنا الله مهدو شاليم»(المنبع 108) وجميع هذه الصيغ هي امتدادات متنوعة للصيغة «יָהּ / ياه» التي يصفها ايفين شوشان بأنها اختصار للاسم الكامل الخاص بالرب يهوه[41] « יה , קצור שמו המלא של אלהים (יהוה)» وهو الاسم الذي تستبدل القبالا مواضع حروفه لتجعل منه 12 صيغة توظفها في دائرة الأبراج المعروفة في كتاب «شجرة الحياة / עץ החיים» (يهوه - يههو - يوهه - هوهي - هويه - هههو - وهيه - وههي - ويهه - هيهو - هيوه - هههوي)[42] (יהוה -יההו -יוהה - הוהי -הויה - ההיו - והיה - וההי - ויהה - היהו - היוה ההוי)، ويكتسب الحرفان (الهاء والياء) تلك الأهمية لأن العالمين خلقا بهذين الحرفين « אומרים כי אות הא רמז לעולם הזה ואות יוד - לעולם הבא / يقولون أن حرف الهاء رمز لهذا العالم (الدنيا) - بينما حرف الياء رمز للعالم الآخر(الآخرة)»[43]، والاسم

يه يـرد مصحوبًـا باللاحقة אל في سـفر هارزيم في صورتـين الأولى هـي صيغـة «יהאל / يهئيل» أحد أسـماء الملائكة التي تقوم بحفـظ الحبيب من كل سـوء «ואם בקשתה לפדות אוהבך ממשפט רע ומכל צרה , טהר עצמך מכל טומאה וממשכב אשה ג' ימים ועמוד כנגד השמש בצאתה וזכור אלה השמות ... יהאל.. / وإن أردت أن تفدي حبيبك من قضـاء سيء ومن كل ضيق، فطهر نفسـك مـن كل دنس ومن وطء النسـاء مـدة ثلاثـة أيـام واسـتقبل الشـمس عنـد شـروقها[44] واذكر تلك الأسـماء ... يهئيـل...»[45]، والثانيـة هـي الصيغـة יהואל التي تبطـل التفكـير السـيء عنـك لـدى حاكـم أو رئيـس «מעמדם להגעיש ולהרעיש את לב בני אדם ... אם בקשתה לבטל ממך עצת איש גדול או מחשבת שר הצבא או עצת יורדי מלחמה או כל עצה רעה ומחשבות רעות , צא כמלאת הירח יחיד וטהור ועטוף אסטולי חדשה ועמוד תחת הירח ודבר שמות ... יהואל.. / مهمتهـا أن تُلهِب وأن تُرهِب قلـب أي إنسـان ... فـإن أردت أن تبطل رأي شـخصية عظيمة فيك أو تفكير قائد عسـكري أو رأي قـادة حـرب أو أي رأي سيء أو أفـكار سـيئة عنك، فاخرج عند اكتمـال القمر بمفردك وأنت طاهـر مغطى بشـاهد قـبر جديد وقف تحـت القمر وتحـدث بهـذه الأسـماء ... يهوئيـل...»[46]، وهذه الصيغة تحديـدًا تؤدي وظيفة مطـرون מטטרון في أدب الهيـكل، والـذي أورده المنبـع بوظائف متعددة بصيغـة «ميططـرون» (منبـع 88 – 162 – 265 – 270)، وبصيغـة « ميططروش» (منبـع 110) وهو الملاك الأكـثر قربًـا إلى الإلـه والذي يقـرب إليه الخلائق وفق مشـيئته[47] وهو الملاك Matatron الـذي يقـوم بالتدريس طـوال اليوم المقـدس ماعدا ثلاث سـاعات يقوم فيهـا الإله بهـذا العمل (Dov Noy, Motif: V230.4)، كذلـك هـو الملاك

(2)

الـذي لا يمكـن عزلـه عـن الشـخيناه השכינה (الحضرة الإلهية) وخاصة عنـد تصوير الإله محاطًا بالملائكـة[48] من جميـع جوانبـه في أدب الهيكل «ומלאכים אשר עמו באים וסובבים כסא הכבוד, הם מצד אחד וחיות מצד אחר ושכינה על כסא הכבוד באמצע וחיה אחת עולה למעלה מן השרפים ויורדת על משכן הנער ששמו מטטרון[49] / والملائكـة التي معـه تحضر وتحيط بكـرسي العـرش وجميعهم من جانـب واحـد وحملـة العـرش مـن الجانـب الآخر والحضـرة الإلهية على كرسي العـرش في منتصفه وأحـد حملـة العـرش يصعد لأعلـى من السـروفيم (Seraphim) وهـي ملائكـة وظيفتهـا تسـبيح وتمجيـد الرب في يوم السـبت :Dov Noy, Motif V248,) ذوات سـتة أجنحـة كل جنـاح بعـرض الأرض (Dov Noy, Motif: V231.3)، مـن هـذه الأجنحـة جناحان أُنْتِزعـت منها بعد خـراب الهيكل (Dov Noy, Motif:V236) ولها أقدام تشـبه أقدام العجـول (Dov Noy, Motif: V231.5) – أحد هذه السـروفيم – (يطلـق عليه النص اسـم «حايا» وهي

ملائكة وظيفتها حمل عرش الإله (Dov Noy, Motif: V230.4) وهو ملاك له أنفاس ساخنة جدًا ومحرقة بمقدورها حرق الآخرين (Dov Noy, Motif:V231.3) - ينزل على مقر الفتى الذي يدعى مطرون»، وعلى ذلك تكون وظيفة مطرون القريب هنا من الحضرة الإلهية[50] هي ذات الوظيفة التي يؤديها اسرافيل الذي يحمل العرش فوق كاهله في التفاسير الإسلامية[51] وجميع الصيغ هي ظلال لاسم الإله يهوه الذي ربما كان تابوية الجهر به أحد أسباب تعدد صيغ أقسامه الثلاثة «יה –הו –וה /יה – هو – وه» التي تشير إلى حضور الذات الإلهية متى كان – كائن – سيكون الزمان، وحيث كان – كائن – سيكون المكان، وهو ما يتضح جليًا من المقارنة بين صيغ الأسماء السابقة وصيغ أقسام الاسم يهوه، وهو الاسم الذي يطلق عليه المتصوفة المسلمون «الاسم الأعظم» يعرفه القاشاني «هو الاسم الجامع لجميع الأسماء، وقيل هو الله لأنه اسم الذات الموصوفة بجميع الصفات، أي المسماة بجميع الأسماء، ولذلك يطلقون على الحضرة الإلهية من حيث هي هي على حضرة الذات من جميع الأسماء»[52].

حصر صيغ الأسماء الإلهية ذات الأصول اليهودية

نحاول هنا حصر صيغ الأسماء الإلهية ذات الأصول اليهودية التي وردت في كتاب «منبع أصول الحكمة» محل الدراسة، لتسكينها في مواضعها الملائمة لها في التصنيفات العالمية باعتبارها موتيفات أو مشتقات الموتيفات وتحديدًا موتيفم[53] الذي يعد ترديدات الموتيف الواحد وصيغه المتعددة، كما وردت في تصنيفات التراث العربية والعبرية على حد سواء[54]:

Motif – Sub - motif - Motifeme	Terms of Motif or Sub-motif or Moti-feme numbers
God's names(99 at-trbutes).(cf.V90#). [shamy]	A102.0.1#,
صيغ أسماء الإله	A102.0.2#,
صيغة آه« (منبع 109 – 154 – 286 – 285 – 190 – 311) #	من אהיה (ورد אוהיאל) (הרזים :א 851-)
صيغة أهيال (منبع 194 – 319)	من אהיה אל (ورد אוהיאל) (הרזים :א 85-)
صيغة آل (منبع 191 – 192 – 286 – 311)	من אל (صيغة استخدمتها المصادر العبرية للإشارة إلى الإله بشكل عام)
صيغة أشمخ (منبع 92 – 95 – 129 – 130 – 132 – 192 – 271)	من שמך (ورد אשמי)(הרזים :א 21)
صيغة أشموخ(منبع 193)	من שמך
صيغة أباريخ (منبع 96 – 99 – 151)	من אברך (ورد אברכיאל) (הרזים :ו - 21)
صيغة أبارخوا (منبع 96)	من אברכו
صيغة (اسلح منبع 301)	من אסלח
صيغة أهياشراهيا (منبع 108 – 163 – 164 – 194 – 259 – 266 – 268 – 270 – 285 – 286 – 301 – 319 – 320)	من אהיה אשר אהיה

صيغة أهياهيانماهيا (منبع 285)	من אהיה אשר אהיה
صيغة أهوج (منبع 95 – 99 - 191 – 311)	من אהיה (ورد אהגייה) (הרזים :א 211-)
صيغة آل زريال (منبع 270)	من אל
صيغة آل شداى (منبع 108 – 163 – 164 – 259 – 286 – 320)	من אל שדי
صيغة آل ياشمخ (منبع 286)	من אל שמך (ورد אשמיגדון)(הרזים :ב 177-)
صيغة أدونائي (منبع 319 – 320)	من אדוני
صيغة أدوناى (منبع 163 – 164 – 194 – 266 – 270 – 285)	من אדוני
صيغة ألوهيم (منبع 320)	من אלוהים
صيغة أصباؤت (منبع108 – 163 – 164 – 259 – 266 – 268 – 270 – 285 – 286 – 320)	من צבאות
صيغة أملوخ (منبع 110)	من אמלוך
صيغة أمليخ (منبع 193)	من אמלוך
صيغة أنوخ (منبع 282 – 283 – 311)	من אנוכי (ورد אנוך) (הרזים :א 19-)
صيغة أوريال (منبع 287)	من אוריאל(ورد אוריאל) (הרזים :א 87-)
صيغة باروخ (منبع 191 – 266 – 270 – 282 – 287)	من ברוך

صيغة باشمخ(منبع 287)	من בשמך
صيغة براه (منبع 190)	من ברא
صيغة بحقيال (منبع 287)	من חוק אל
صيغة براخ (منبع 92 – 270 – 287)	من ברך
صيغة برخيما (منبع 320)	من ברכים
صيغة برخيها (منبع 320)	من ברכיה
صيغة براخو (منبع 265)	من ברכו
صيغة برخوا (منبع 99 – 151 - 193)	من ברכו
صيغة برجيال (منبع 287)	من אל (ورد ברגאל) (הרזים :ב - 176)
صيغة برشان (منبع 190)	من פרשן
صيغة برقيال(منبع 287)	من ברק אל (ورد ברקיאל)(הרזים :ב - 118)
صيغة بشم (منبع 191)	من בשם
صيغة برينوش (منبع 287)	من בר אנוש
صيغة بشموخا (منبع 320)	من בשמך
صيغة بهر (منبع 111)	من בהיר

صيغة بيروخ (منبع 96 – 99 – 151 – 193)	من ברוך
صيغة جبرائيل (منبع 13 – 138 – 164 – 182 – 238 – 254 – 273 – 285 – 291 – 293)	من גבר אל (ورد גבריאל)(הרזים :ד 14-)
صيغة جبريل (منبع 92 – 93 – 160 – 279 – 285 – 290 – 310)	من גבר אל
صيغة جلجلت (منبع 95 – 99)	من גלגת (ورد גלגלא) (הרזים :א 215-)
صيغة جل جليوت 0منبع 95 – 99 – 191 – 311)	من גלגליות
صيغة جميليل(منبع 109)	منגמליאל(אמוראי)
صيغة حسيا(منبع 268)	من חסה ورد في (תהלים:נז – ב)
صيغة حنون(منبع 320)	من חנון
صيغة درديائيل (منبع 265 – 270 – 285)	من אל (דרודיאל) ورد דרדיאל في(הרזים :א - 156))(הרזים :ג – 35)
صيغة دونائيل (منبع 320)	من אל) (ورد דנהל) (הרזים :ב - 38)
صيغة رفعيائيل (منبع 223)	من אל (ورد רבעיאל) (הרזים :ב - 90)
صيغة روفيائيل (منبع 92 – 93 – 238)	من רופא אל (ورد רפפיאל)(הרזים :ב - 39)
صيغة روقيائيل (منبع 13 – 27 – 164 – 254 – 265 – 279 – 283 – 285 – 290 – 291 – 293)	من רוק אל
صيغة زريال (منبع 267)	من זר אל

صيغة سليح (منبع 301)	من סליח
صيغة شالخ (منبع 154 – 157)	من שלך
صيغة شامخا (منبع 7 – 157)	من שמך
صيغة شبراخ (منبع 151)	من שברך
صيغة شراهيا (منبع 154)	من אהיה אשר אהיה
صيغة شلاشا (منبع 265)	من שלשה
صيغة شلمخ (منبع 96 – 99)	من שלמך
صيغة شلمخا (منبع 96 – 99 – 319)	من שלמך (ورد שלמיאל) (הרזים :ב - 155)
صيغة شليخ (منبع 270 – 283)	من שלך
صيغة شليش (منبع 283)	من שליש
صيغة شليم (منبع 286)	من שלם
صيغة شم(منبع 3)	من שם
صيغة شماخ (منبع 129 – 130 – 192 – 270 - 27 – 286 – 287)	من שמך
صيغة شمخ (منبع 285 – 287)	من שמך
صيغة شملاخ (منبع 283)	من שמלך

صيغة شموث (منبع 287)	من שמות
صيغة شموخا (منبع 320)	من שמך
صيغة شموش (منبع 287)	من שמוש
صيغة شمخيائيل (منبع 270)	من שמך אל (ورد שמאיאל)(הרזים :ד - 22) – שמיאל (הרזים: ב - 120)
صيغة شملوخ (منبع 266)	من שמלך
صيغة شمهورش (منبع 164 – 256 – 279 – 259 – 291 – 293)	من שמו הוא ראש
صيغة شمهيائيل (منبع 222)	من שמה היא אל
صيغة شمهوري (منبع 13)	من שמו הוא ראש
صيغة شوريال (منبع 287)	من שור אל
صيغة صباؤوت (منبع 310)	من צבאות
صيغة صرفيائيل (منبع 13 – 93 – 94 – 164 – 176 – 238 – 254 – 356 – 273 – 279 – 285 – 290 – 291 – 292 – 293)	من צרף אל
صيغة صعريائيل (منبع 222)	من צער אל
صيغة طروح (174)	من טרח
صيغة طفيائيل (منبع 222)	من טוב אל (ورد טוביאל) (הרזים :א - 108)) (הרזים :ו - 24)

صيغة عزرائيل (منبع 13 – 160 – 182 – 191 – 26 – 273)	من עזר אל ورد עזריאל) (הרזים :ב - 118)) (הרזים :ו - 19)
صيغة عزريال (منبع 287)	من עזר אל
صيغة عزقيل (منبع 222)	من עזק אל
صيغة عمليل (منبع 109)	من עמל אל
صيغة عنيائيل (منبع 13 – 93 – 94 – 164 – 176 – 238 – 254 – 256 – 273 – 279 – 285 – 290)	من עונה אל
صيغة عينوش (منبع 165)	من ענוש ورد ענשאל) (הרזים :ב - 13)
صيغة فروقيائيل (منبع 13)	من פרק אל
صيغة كروبين (منبع 108 – 270)	من כרובים ورد כרבא) (הרזים :א - 86) ورد כרבי)(הרזים :א - 21) ورد כרבתון)(הרזים :א - 85)
صيغة كسفيائيل (منبع 93 – 94 – 164 – 223 – 254 – 256 – 273 – 279 – 285 – 290 – 291 – 293)	من כשף אל
صيغة كوش (منبع 109 – 129 – 270)	من כוש
صيغة لياخيم (منبع 190 – 288 – 290 – 291 – 293)	من לכם
صيغة ليخا (منبع 287)	من לך
صيغة محيه (منبع 109)	من מחיה

صيغة مرتويل(منبع 109)	من אל
صيغة ملاخ (منبع 565)	من מלאך ورد מלכיה) (הרזים :א - 153)) (הרזים :ג - 45)
صيغة مليخ (منبع 283)	من מלך ورد מלכיאל) (הרזים :א - 40) (הרזים :א - 112) (הרזים :ב - 57) (הרזים :ד - 15) (הרזים :ו - 20)
مهدوشاليم (منبع 108)	من שלם
صيغة ميططروش (منبع 110)	من מטטרון
صيغة ميططرون (منبع 162 – 265 – 270)	من מטטרון
صيغة ميكائيل (منبع 13– 43 – 93– 94– 160– 164 – 182– 191– 238 – 254 – 256– 273 – 279 – 285 – 290 – 291 – 293)	من מיכה ورد מוכאל (הרזים :ו - 15)
صيغة ميلوخ (منبع 268)	من מלוך
صيغة ميليخ (منبع 152)	من מלך
صيغة نوريائيل (منبع 270)	من נורא אל
صيغة نوريال (منبع 287)	من נורא אל ورد נוריאל (הרזים :ג - 44) (הרזים :ד - 16)
صيغة هدريال (منبع 287)	من הדר אל ورد הדריאל (הרזים :ב - 12) (ورد בדרניאל) (הרזים :ו - 22)
صيغة هملوخيم (منبع 283)	من המלכים
صيغة هواه هو (منبع 287)	من הוה הוא

صيغة هوه (منبع 191)	من הוה
صيغة هياه (منبع 286)	من היה
صيغة هيوج (منبع 192)	من היה
صيغة ويا (منبع 96)	من ויי
صيغة ياه (منبع 96 – 99 – 132 – 133 – 283 – 320 - 31)	من יי
صيغة يايوه (منبع 96 – 147)	من יי הוא
صيغة ياهو (منبع 283 - 286)	من יהווה
صيغة ياهوهو (منبع 143)	من יהווה
صيغة يليخ (منبع 283)	من ילך
صيغة يه (منبع 3)	من יה ورد יהאל (הרזים: ב - 140) ورد יהואל (הרזים: ב - 38)
صيغة يوه (منبع 99 – 165 - 287)	من יה
صيغة ييه (منبع 270)	من יה
صيغة ييهيه (منبع 270)	من יה
Opposite attributes of God (e.g. Fogiv-er-vengeful . honor-(er-abaser ,(Alf صفات متناقضة للإله (مثل الغفور المنتقم – المعز المذل)	+ A102.0.1.1#

نتائج الدراسة

خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج على النحو التالي:

- كتاب منبع أصول الحكمة هو أحد الكتب الشعبية التي تتناول موضوع السحر بشكل عام، والكتاب ينسب لأحمد بن على البوني المتوفى في 622 هجرية، إلا أن الدراسة لا ترد زمن الكتابة إلى تلك الفترة ولا تجد أدلة على صحة نسب الكتاب إلى البوني.
- عرف الكُتَّابون اليهود والمسلمون استخدام الأسماء الإلهية ووظفوها في كتاباتهم دون حرج سواء كان الاسم يرجع لأصل عبري أو أصل عربي.
- ساعدت المنطلقات العقدية في الديانتين على تبادل المعارف السحرية بين اليهود والمسلمين، وخاصة في المجتمعات الإسلامية التي ساد فيها التعايش وقبول الآخر.
- اتجه الكُتَّابون المسلمون إلى الاستعانة بكتابات في السحر اليهودي، أو ربما التدرب على الممارسات السحرية على أيدي ممارسين ذوي خبرة من اليهود القريبين.
- استخدمت حروف اللغة العربية والعبرية في كتابة نصوص السحر بواسطة الكُتَّابين مسلمين أو يهود، مما يقوي فرضية ازدواجية اللغة لدى الكتبة اليهود والمسلمين على حد سواء.
- بينت الدراسة أحد مجالات التأثير اليهودي في كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني، وهو تأصيل صيغ أسماء الإله الواردة في الكتاب والمستقاة من مصادر دينية يهودية مكتوبة بالعبرية، واعتنت الدراسة هنا بالتعبيرات والصيغ المرتبطة بالأعمال السحرية، أي بأدب السحر وبصياغات التعزيم الموجودة في النصوص السحرية، بل حددت في هذه النصوص فقط أسماء الإله الواردة في الكتاب محل الدراسة بحثًا عن أصولها العبرية.
- تمكنت الدراسة من رد كثير من الأسماء الإلهية الواردة في المنبع إلى أصول عبرية مثل صيغ أهياشراهيا - ميليخ - أهيينماهيا - أدوناي - أصباؤت - آل شداي - أباريخ، وحاولت الدراسة استكشاف الصيغ المتعددة لأحد هذه الأسماء وهو «أهياشراهيا».
- خلصت الدراسة إلى حصر جميع صيغ الأسماء الإلهية التي انتحلها كاتب المنبع من مصدرين عبريين هما التناخ وسفر هارزيم.

الهوامش

1. استثمر يهود أوربا ظاهرة الكتب الشعبية Chap-book لنشر الكتب ذات المضامين الفولكلورية بين طبقات شعبية يهودية واسعة، لا تحظ بتعليم جيد ولا بوضع اقتصادي واجتماعي جيد، وكانت حياتها تدور في إطار ديني يميل إلى الغيبيات، مما ساعد على انتشار تلك الكتب ذات الأثمان الزهيدة، التي تحتوي على مادة فولكلورية خصبة، ومن بين تلك الكتب أيضًا ترجمات عبرية أو معالجات لكتب عربية ذات مضامين فولكلورية أهمها (كتاب حكايات سندباد) ספר משלי סנדבאר الذي طبع في قوشطا عام 1516م وحققه هبرمان وصدر عام 1946م (حول تفاصيل عن الكتاب انظر):
א.מ.הברמן, משלי סנדבאר, תל-אביב, תש"ו, עמ (45-40)، وكتاب حكايات العرب ספר משלי ערב للرِبِّي يتسحاق كريشفين יצחק קרישפין وقد نُقل إلى العربية في القرن الثاني عشر الميلادي وحققه هبرمان وطبع في لبنان للمزيد حول حكايات العرب انظر:

* א.מ.הברמן , עם הספר , מאמר ב" אברהם בן חסדאי , בן המלך והנזיר ",מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי"א , עמ" 407.(هبرمان ، مع الكتاب ، مقال في كتاب ابراهام بن حسداي)
* עלי יסיף. סיפור העם העברי (תולדותיו סוגיו ומשמעותו). ירושלים: מוסד ביאליק ,הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.1994, עמ"293 (عيلي ياسيف ، القصة الشعبية العبرية)

كذلك ذكر د.عبد الحميد يونس أن النص العبري لكليلة ودمنة منقول عن ترجمة أسبانية قديمة في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر ونسبها إلى حاخام يدعى جوئيل. انظر:

* د/عبد الحميد يونس (مترجم ومقدم)، الأسفار الخمسة أو (البنجاتنترا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص12.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ذلك يخالف ما انتهت إليه دراسات الأدب الشعبي العبري بأن الكتاب مترجم عن نسخة عربية في القرن العاشر الميلادي حول مزيد من التفاصيل انظر :

J.Derenbourg, (Deux Versions Hebraiques du Livre de Kalilah et Dimnah, Par-is,1981.)، وكتاب كليلة ودمنة הכלילה ודימנה وهو ترجمة للسفر الخامس من أسفار البنجاتنترا الخمسة المترجم من العربية في القرن العاشر الميلادي والذي تعود أصوله إلى مصادر هندية أو سنسكريتية (עלי יסיף. סיפור העם העברי, שם , 293.)، كذلك نُسخ كتاب ألف ليلة وليلة ونُسخت سيرة عنتر باللغة العربية ولكن بخط عبري وهو ما تشير إليه وثائق الجنيزا القاهرية، كذلك تنتمي كتب السحر العربي للكتب الشعبية، ومنها كتاب "منبع أصول الحكمة" محل الدراسة. للمزيد عن مصطلح كتب شعبية راجع: فرج قدري الفخراني ، الخصائص الأدبشعبية في كتاب بلوهر وبوذاسف" مجلة الثقافة الشعبية، عدد 35، خريف 2016، البحرين، ص 50–65، ص 61 (هامش 1)

2. تجدر الإشارة إلى ندرة التراجم التي تتناول حياة البوني، أو الإشارة إلى الكتاب محل الدراسة وذلك بعد الرجوع إلى المصادر التالية :

* أحمد تيمور، نوادر المخطوطات العربية وأماكن وجودها، نشرها صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد، 1980.
* ناصر محمد السويدان ومحسن السيد الغريني، مداخل المؤلفين والأعلام العرب، جامعة الرياض، عمادة شئون المكتبات، الرياض، 1980م.
* حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله كاتب جلبي القسطنطيني (1017م)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق محمد شرف الدين، رفعت بيلكه الكليس، استانبول، وكالة المعارف، 1941-1942م، 2 مجلد.
* وجدي رزق غالي، المعجمات العربية، ببلوجرافية شاملة مشروحة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1971م .
* محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، تحقيق د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط أولى، 1985م
* عبد الحي بن عبد الكبير الكتابي، فهرس الفهارس ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، بإعتناء د.إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، 1982م .

أما في فهارس بدائع الزهور لابن أياس عثرنا على اسم البويني : على البويني، نور الدين، دون أن نتحقق هل هو نفسه البوني صاحب الكتاب محل الدراسة؟

* انظر: محمد بن أحمد بن إياس الحنفي ، بدائع الزهور في وقائع الدهور (5 مجلدات)، تحقيق: محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1984 م (الفهارس).

وقد ذكر د.حامد طاهر أنه توفي في 636هـ، انظر د.طاهر حامد، معالم التصوف الإسلامي، نهضة مصر، القاهرة، 2010 ص 207.

3. اليابانى، إسماعيل بن محمد أمين بن سليم البغدادي، هداية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين ط3، طهران 2 مجلد، المكتبة الإسلامية، 1967م، ص 62 – 63 .
4. حامد طاهر، الفلسفة الإسلامية – مدخل وقضايا، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2002م، ص 93.
5. نفس المرجع، ص 93.
6. نفس المرجع، ص 93.
7. اقصد بالموروث السحري اليهودي، تلك الفقرات أو النصوص التي استخدمها يهود في أعمال الضر أو النفع سواء للعلاج أو لابعاد الأرواح الشريرة أو العين الشريرة أو إخراج أرواح من جسد شخص وغيرها، وهي فقرات متناثرة وردت في التناخ أو التلمود أو المدراشيم فضلًا عن الكتب التي ألفت لهذه الأغراض مثل سفر الرزيم و سفر التمر وبعض كتب القبالية فضلًا عن المخطوطات التي كتبت لهذه الأغراض وتعود إلى فترات زمنية مختلفة مثل مخطوطات الجنيزا.(الباحث)
8. גדעון בוהק ,אקדמות לחקר המסורת המאגית ביהודות ,מדעי היהודות ,כ' 44 ,כתב-עת של האיגוד העולמי למדעי היהודות ,ירושלים ,תשס"ז , עמ' 9 – 36 , עמ' 18 – 19. (جدعون بوهاق، بدايات البحث في الموروث السحري اليهودي).
9. אקדמות לחקר המסורת המאגית ביהודות ,שם , עמ' 17. (جدعون بوهاق ، بدايات البحث في الموروث السحري اليهودي).

وانظر أيضًا : בת ציון עראקי קלומן , חברה , כלכלה ,דת ומאגיה : יהודים ומוסלמים במרחב השבטי ,מחקרי ירושלים לפולקלור יהודי ,כ' כו ,המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל ,תשס"ט ,עמ' 67 – 86 ,עמ' 80 – 82. (بات تسيون عراكي كولمان، المجتمع والإقتصاد والدين والسحر : اليهود والمسلمون في النطاق القبلي).

10. للمزيد راجع: יאיר צורן , מאגיה , תאורגיה , ומדעי האותיות באסלם ומקבילותיהם בספרות ישראל , מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי , כ' יח , המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל ,תשנ"ו ,עמ' 19 – 62 ,עמ' 56 – 57 .(يائير تسورن، السحر والدراسة الوصفية وعلم الحروف في الإسلام وما يقابله في الأدب اليهودي).
11. سوف تتبع الدراسة للإشارة إلى كتاب "منبع اصول الحكمة" اختصار منبع أو المنبع وسوف يتم توثيق الكتاب في متن البحث لا في الهامش على أن يكون التوثيق بذكر كلمة منبع ثم رقم الصفحة.
12. מרדכי מרגליות, ספר הרזים (ספר כשפים מתקופת התלמוד) הוצאת קרן יהודה ליב ומיני אפשטיין שעל יד האקדמיה למדעי היהודות ,ירושלים , תשכ"ח, עמ' 89.(مردخاي مرجليوث، سفر هارزيم – كتاب السحر اليهودي في فترة التلمود).

* Sepher ha-Razim,a newly recovered book of Magic from the Talmudic Period' collected from Genizah Fragments and other sources, edited with introduction and annotation by Mordecai Margalioth, publiished by the Louis M, and Minnie Epstein fund of the American Academy for Jewish Reserch , Jerusalem , 1966.

13. كمال الدين عبد الرازق القاشاني (من صوفية القرن الثامن الهجري)، اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتعليق د.محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م، ص 28.

14. اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق، ص25–26.

15. حامد طاهر (محقق)، روح القدس في مناصحة النفس لمحي الدين ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص 163.

* ويتأكد ما أورده طاهر مما ورد في المنبع بشأن الحروف وطبيعتها ... "واعلموا أن هذه الحروف تتجزأ على أربعة أجزاء كل جزء منها سبعة أحرف لطبع من العناصر الأربعة وهذا واضح مفهوم إذ خلاصته (في نسخة: فالسر الأول طبع النار وهو حار يابس) طبع اليبوسة والحرارة (أ ه ط م ف ش ذ) وهو طبع النار. وطبع البرودة واليبوسة هذه الأحرف (ب و ي ن ص ت ض) وهو طبع الأرض. وطبع الحرارة والرطوبة هذه الأحرف (ج ز ك س ق ث ظ) وهو طبع الهواء. وطبع البرودة والرطوبة هذه الأحرف (د ح ل ع ر خ غ) وهو طبع الماء، فإذا أخرج الطبع الغالب من عمل من الأعمال وهي حروف الزوايا والوسط على ما أبينه لكم في فصل البسط والتكسير فانظروا أي الحروف أكثر فانسبوا تلك الحروف إلى الجزء المنسوب إليها تلك الحروف من أجزاء الحروف المتقدمة فحكم ذلك العمل ذلك العنصر الغالب، هذا إذا وافق الأعمال وإلا إذا كان العمل خبراً وخرج طبع البرودة واليبوسة فلا يكون هذا طبع العمل بل تبسطون تلك الحروف أعني المستخرج منها الطبع بالمركب الحرفي ثم انظروا ما غلب من الطبع على المركب الحرفي فإن وافق العمل وإلا فابسطوها أعني الحروف الأول بالمركب العددي ثم استخرجوا منه الطبع" للمزيد انظر، منبع أصول الحكمة، مصدر سابق، ص 8.

16. שאול שקד ,בין יהודות לאסלאם :כמה עניינים בתחום הדת העממית ,פעמים (רבעון קהילות ישראל במזרח) ,ח' 60 ,קיץ תשנ"ד ,עמ' 4 – 19 ,עמ' 4 – 5 .(شاؤول شاكيد ، بين اليهودية والإسلام : موضوعات في مجال الدين الشعبي).

17. שאול שקד ,על ספרות הכישוף היהודית בארצות האסלאם – הערות ודוגמאות ,פעמים 15, תשמ"ג 1983, עמ' 15-28,עמ' 15.م (شاؤول شاكيد، أدب السحر اليهودي في البلدان الإسلامية – نماذج وملاحظات).

18. كَتَّابون هي جمع كَتَّاب ، כַּתָּב وليس סופר كاتب أو أديب، وأعني به هنا من يمتهن كتابة نصوص سحرية (تعاويذ أو رقى أو أحجبة أو تعازيم أو مربعات)، ومنهم من يقوم بممارسات سحرية عملية كتخريج الأرواح أو بعض ممارسات الطب الشعبي، وهما الكلمتان اللتان سوف تستخدمهما الدراسة للإشارة إلى هذا المعنى. (الباحث).

19. שאול שקד, בין יהודות לאסלאם: כמה עניינים בתחום הדת העממית, עמ' 16. .(شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام: موضوعات في مجال الدين الشعبي).

20. בין יהודות לאסלאם ,שם ,עמ' 15. (شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام: موضوعات في مجال الدين الشعبي).

21. מרגליות ,מבוא לספר הרזים ,עמ' 14. (مردخاي مرجليوث، سفر هارزيم – كتاب السحر اليهودي في فترة التلمود).

22. جميع مدخلات الموتيف التي ترد في المتن بهذه الطريقة تم استخراجها من فهرست الموتيف للأدب التلمودي المدراشي لدوف نوي : راجع جميع الموتيفات الواردة في المتن Dov Neuman, Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature, Doctoral Dissertation, Dep. Of Folklore, Indiana University, Series Publication no.879, University Micro-films International, Ann Arbor, Michigan ., U.S.A. ,1954, London

23. מרגליות , מבוא לספר הרזים ,שם ,עמ' 26.

24. النص مقتبس من بحث שאול שקד ,על ספרות הכישוף היהודית בארצות האסלאם – הערות ודוגמאות , פעמים , עמ' 23. (شاؤول شاكيد، أدب السحر اليهودي في البلدان الإسلامية – نماذج وملاحظات).

* وتجدر الإشارة هنا أن شاكيد لم يحالفه الصواب عندما فسر كلمة إحليل אחלילּ في النص باعتبارها مرادفة لكلمة تنقيض "מבחינה זאת 'אחלילּ' נרדפת ל'תנקיץ' / مدعيًا أنها إمالة من إحلال وتعني عنده" إبطال تأثيرات الأرواح الشريرة "ביטול השפעות של שדים".

* انظر في ذلك التعقيب المطول لشاكيد: שאול שקד ,על ספרות הכישוף היהודית בארצות האסלאם – הערות ודוגמאות ,פעמים ,עמ' 23 (הערה 44). (شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام: موضوعات في مجال الدين الشعبي)

* وعندي أن سياق النص يوضح أننا أمام مركب إضافي "تنقيض إحليل" ، والاحليل أحد كُنيات ذكر الرجل هكذا ورد عند السيوطي .

* انظر في ذلك: عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، غاية الإحسان في خلق الإنسان، دراسة وتحقيق د.نهاد حسوبي صالح، سلسلة خزانة دار صدام للمخطوطات، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1990م ص 87.

وفي النص "אחלילּ מחב אבן עתיקה" تعني "ذكر محب ابن عتيقا"، ويبدو أن طالب العمل كان يعاني من بعض المشكلات الجنسية، وهو ما يعرف في الأوساط الشعبية "الربط" والمقصود "ربط الذكر"، وقد أدرجه جاد في مكنزه ضمن العمليات السحرية تحت رقم 2 – 15.27.09 وعرفه نصًا (الربط هو عمل سحري ضد الجنس. يستخدم أيضًا للأعمال السحرية لإحداث الربط وفك الربط) انظر في ذلك: مصطفى جاد، مكنز الفولكلور، مجلدان، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي – مشروع توثيق التراث الشعبي، المكتبة الأكاديمية مصر، 2006 م، المجلد الأول، ص 176.

* وعلى ذلك يكون النص الذي قدمه شاكيد هو عمل لفك الربط الذي وقع على إحليل محب بن عتيقا . (الباحث).

25. שאול שקד,על ספרות הכישוף היהודית בארצות האסלאם – הערות ודוגמאות , פעמים ,שם,עמ' 16. (شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام: موضوعات في مجال الدين الشعبي).

26. كشف مرجليوث عن وجود عشر مخطوطات عربية ضمن وثائق الجنيزا ، تعد ترجمات غير كاملة لبعض نصوص سفر هارزيم، يتراوح طولها من 1 – 18 صفحة، وهي موجودة في مكتبة اكسفرود. للمزيد انظر: مردكي مرغليوت , ספר הרזים שם, עמ' 53 – 54 .

27. في عام 1994 أصدر كل من شيفر وشاكيد كتابًا يضم تحقيق جميع مخطوطات الجنيزا القاهرية التي تتضمن نصوص سحرية، وقد أفاد تحقيق هذه المخطوطات وجود العديد من النصوص السحرية التي يتبادل في الكاتب المسلم أو اليهودي استخدام الحروف واللغة العربية والعبرية في كتابة نصوصه السحرية . للمزيد انظر: Peter Schaefer und Shaul Shaked, Magische Texte aus der Kairoer Geniza, Band 1–3, J.C.B. mohr (Paul Siebeck) Tuebingen, 1994, Band 1, pp.10 – 11 , Band 2, pp.22 – 24 .

* انظر تحديدًا من الكتاب ج1/ ص10–11 ، وج2/ ص22–24.

28. يطلق عالم الحروف عند الكتَّابين المسلمين علم الاشتغال بالحروف واستخداماتها وفق فكرة أساسية مفادها الربط بين الحروف والعناصر الأساسية والنجوم، حيث يتم تقسيم الحروف

إلى أربع مجموعات وفق الترتيب الأبجدي وهذه المجموعات الأربعة يقابلها العناصر الأربع التي يتشكل منها الكون وهي النار والهواء والماء والتراب وبذا يغدو من اليسير توظيف الحروف في أهداف سحرية وتنجيمية. للمزيد عن الدلالات التنجيمية للحروف انظر: ר' מילשטין ,חותם שלמה ,ירושלים, תשנ"ה , עמ' 78.

* أما في اليهودية فقد ظهر مصطلح عالم الحروف "עולם האותיות" في منتصف القرن الثالث عشر في كتاب الأمانات ספר האמונות للرابي شم طوف بن شم طوف الذي تعرف على هذا العلم من مؤلفات قديمة. للمزيد انظر: גרשום שלום, "התפתחות תורת העולמות בקבלת הראשונים" ,תרביץ ,ב(תרצ"א),עמ' 429 – 430. (جرشوم شالوم، تطور علم الكون عند المتصوفين الأوائل).

29. الجفر: علم كتابة أنواع معينة من التعاويذ التي تتكون من جذور مختلفة التي تشبه جذور الأفعال (دون اكتراث لمعنى أو دلالة هذه الجذور)، والجفر أيضًا كل مجموعة تتضمن سبعة منازل قمرية لتكون ربع سنة، ويستخدم الجفر لأجل تلقي التعطف الإلهي من أجل كشف الأسرار (علم الباطن)، وقد استخدم الشيعة هذا العلم لأغراض التفسيرات الغيبية للقرآن الكريم.

* للمزيد من التفاصيل انظر: יאיר צורן , מאגיה , תאורגיה , ומדעי האותיות באסלם ומקבילותיהם בספרות ישראל , שם ,40 – 42. (يائير تسورن، السحر والدراسة الوصفية وعلم الحروف في الإسلام وما يقابله في الأدب اليهودي).

* وقد أورد كاتب المنبع بعض تفاصيل صياغة التعاويذ الجفرية من ذلك ما نصه "وأعلم أن مصطلح الحكماء في حكم الأعداد: أن المائة (صي) وأن العدد إذا جاوز المائة وضعت المائة الأولى بقلم الحكماء والثانية كما هي وإن زادت الأعداد عن مائتين وضعت الأولى (صي) والثانية أعني المائتين (ر) وإن كان الجمع من آحاد فإن كان العدد المتحصل منها عشرة فما فوقها ركبت الأعداد أعلى وأدنى، وهذا المصطلح عليه الأكبر والأصغر وكذلك تفعل بالعشرات إلى منتهاها والألوف إلى منتهاها ولا التفات إلى قول من قال إن النظم بالأعداد إذا كانت عقوداً بسطت بالأعداد وجمعت أعدادها لأنه مبتدع لا أصل له ولكن الطريق في العقود ما ذكرت لك وهو فضل الأكبر على الأصغر فالأكبر في العشرات هو السبعة والأصغر هو الثلاثة والقاعدة الكلية في ذلك أن ما زاد على نصف العدد يسمى أكبر وما نقص عن النصف يسمى أصغر فافهم فالعشرون (يحب) والثلاثون (كزج) والأربعون (لحب) والخمسون (مزج) والستون (نحب) والسبعون (سزج) والثمانون (عزج) والتسعون (فحب) والمائة (صي) والمائتين (صيق) والثلاثمائة (صير) والأربعمائة (شصي) والخمسمائة (تصي) والستمائة (صيث) والسبعمائة(صيخ)والثمانمائة(صبذ)والتسعمائة (صيض) والألف (صبظ) والألفان (صيظغ) وهكذا يفعل بكل عدد ويفضل الأكبر على الأصغر" راجع: منبع أصول الحكمة، مصدر سابق، ص 22–23. وصولًا لإلى قوله "ولك أن تحكم بالملائكة العلوية على الملائكة السفلية أو تنظم من الضلع المسمى بالوفق ملكاًعلوياًوملكاًسفلياًوتحكم بالعلوي على السفلي، فإذا أردت نظم أردت نظم ملك علوي فأسقط العدد 51 عدد أييل أو سفلي فأسقط منه 319 عدد طيش والباقي اجعله أحرفاً مبدؤها الأقل ثم الأكثر في العلوي والأكثر ثم الأقل في السفلي، وألحق كلا منهما بالاسم الذي طرحته منه آخر الحروف المنظمة فيتم اسم الملك علوياً كان أو سفلياً هذا إذا لم تتكرر الألوف في العدد وإلا فقدم عدد التكرار قبل الألف كما في الخمسة آلاف مثلاً هغ وخمسة آلاف ألف هنغ وهكذا إلى ما لا نهاية له فيكون الملك العلوي

في وفق لطيف إذا كان منظوماً من الضلع حفاييل والسفلي فكططيش.

* تنبيه: "متى لم يمكن إسقاط عدد الاسم الملحق من العدد بأن كان العدد أقل منه فزد على العدد دوراً وهو 360 وأسقط منه وكمل العمل والبخورات المناسبة للعمل". - راجع: منبع أصول الحكمة، نفس المرجع، ص 65.

30. A. Schimmel ," The Primordial Dot – Some Thoughts on Sufi Letter Mysticism" Jerusalem Studies in Arabic and Islam' IX (1987),p.351.

31. تمثل هذه الطريقة أحد مجالات انتقال المادة اليهودية إلى نصوص السحر الإسلامي، وقد نبه شاكيد إلى هذه الطريقة لاسيما عندما تكون المادة اليهودية مكتوبة بالحروف العبرية، وذلك لأن الكتبة المسلمين كانوا يستخدمون الخط العبري في صيغ سحرية عربية ، باعتباره خط ذو دلالة وقيمة وقدرة سحرية .للمزيد انظر: שאול שקד, בין יהודות לאסלאם, שם, עמ' 15. (شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام: موضوعات في مجال الدين الشعبي)

32. שאול שקד, בין יהודות לאסלאם, שם, עמ' 14. (شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام: موضوعات في مجال الدين الشعبي)

33. يعود المصطلح إلى أصل لاتيني ethimolegia يقصد به "facts of the origin and development of word" "حقيقة أصل وتطور كلمة ما"، وفي الفرنسية القديمة واللاتينية والإغريقية يعني "analysis of a word to find its true origin" "تحليل الكلمة بحثًا عن أصلها الحقيقي" والمصطلح يعني تحديدًا "study of the true sense (of a word), with study of' a speaking of true sense which perhaps is cognate with Sanskrit satyah , Gothic sunjis Old English soo" "دراسة المفهوم الحقيقي لكلمة ما من خلال دراسة النطق الفعلي الذي ربما كان قريب الصلة بنطقها في أصلها السنسكريتي، أو أصلها القوطي، أو أصلها في الإنجليزية القديمة".

* حول تفاصيل إضافية عن أصول المصطلح وتطوره راجع : Onlin Etymology Dictionary www.etymonline.com/index.php?term=etymology&allowed_in_frame=0 access at 2/12/2016 16:01

34. سفر الخروج 3 : 14 .

35. מרדכי ברויאר ,פרקי-מקראות ,הוצאת תבונות ,מכללת הרצוג , אלון שבות ,תשס"ט , עמ' 21.م (مردخاي برويار، فصول للقراءة).

36. שאול שקד ,בין יהודות לאיסלאם. (شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام ، مرجع سابق، ص 14).

37. שאול שקד ,בין יהודות לאיסלאם.(شاؤول شاكيد، بين اليهودية والإسلام، مرجع سابق، ص 4 – 5).

38. מרגליות ,ספר הרזים ,שם. (مرجليوث، سفر هارزيم، مرجع سابق، ص 71).

39. מרגליות ,ספר הרזים ,שם. مرجليوث، سفر هارزيم، مرجع سابق، ص 79.

40. מרגליות ,ספר הרזים ,שם. مرجليوث، سفر هارزيم، مرجع سابق، ص 14 .

41 .אברבם אבן שושן ,המלון העברי המרוכז ,הוצאת קרית-ספר בע"מ ,ירושלים ,1999 ,עמ' 267. ايفين شوشان، القاموس العبري المختصر (عبري – عبري) ، دار نشر قريات سيفر، القدس، 1999، ص 267.

42. للمزيد انظر:

* יוני גראב,"מגיה ומיסטיקה:בין צפון אפריקה לארץ

ישראל" ,פעמים:רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח),סתיו,תשס"א,עמ'112 – 130,עמ' 127.

* يوني جراف، السحر والغيب: بين شمال أفريقيا وفلسطين، بعاميم (دورية علمية محكمة لدراسة الجماعات اليهودية في البلدان الإسلامية)، شتاء 2001، ص 112 – 130، ص 127.

43. حول الروايات التلمودية والمدراشية لخلق العالم بحرفي الهاء والياء أو بينهما انظر بالتفصيل:- מיכל אורון , "סיפור האותיות ומקורתיו – עיון במדרש בזוהר על אותיות האלף-בית" ,מחקרי ירושלים במחשבת ישראל, תשרי – טבת ,תשמ"ד ,עמ' 97 – 109, עמ'106 – 107 (הערה 38). ميخال أورون، قصة الحروف وأصولها، دراسة في تفسير كتاب هازوهار للأبجدية العبرية، دورية بحوث القدس في الفكر اليهودي (دورية علمية محكمة)، 1984، ص97 – 109، ص 106.

44. تعود موتيفة استقبال الشمس أو استدبارها إلى جذور تناخية، وهو طقس قام به بنو اسرائيل زمن حزقيال "וְהִנֵּה פֶתַח הֵיכַל יְהוָה ... אֲחֹרֵיהֶם אֶל הֵיכַל יְהוָה וּפְנֵיהֶם קֵדְמָה וְהֵמָּה מִשְׁתַּחֲוִיתֶם קֵדְמָה לַשָּׁמֶשׁ" "ظهورهم إلى هيكل الرب ووجوههم إلى الشرق وسجودهم إلى الشمس" (יחזקאל,ח:טז) كذلك وردت تفاصيل عن هذه الموتيفة في التلمود (סוכה ה:ד) وهي موتيفة رئيسية تقوم عليها الأعمال السحرية في الكتابات السحرية العربية.

45. מרגליות ,ספר הרזים ,שם. مرجليوث، سفر هارزيم، مرجع سابق، ص 89 .

46. מרגליות ,ספר הרזים ,שם. مرجليوث، سفر هارزيم، مرجع سابق، ص 84 .

47. צורן ,מאגיה ,תאורגיה ומדע האותיות ,שם ,עמ'

49. (يائير تسورن، السحر والدراسة الوصفية وعلم الحروف في الإسلام وما يقابله في الأدب اليهودي)

48. قدم ليفين دراسة بين فيها تغير أسماء الملائكة المحيطة بالإله بتغير الكتابات السحرية المستخدمة، وبتغير الطلبات السحرية التي يطلبها الكتبة مما يوضح العلاقة بين الطلبات وأسماء الملائكة المحيطة بالذات الإلهية للمزيد من التفاصيل حول أسماء الملائكة المحيطة بالذات الإلهية ووظائفها انظر:

* Dan Levene and others, Gabriel is on their Right", Angelic Protection in Jewish Magic and Babylonian Lore , Ibid. p.190.

49. P. Schaefer, Synopse zur Hakhalot Literatur, Tuebingen,1981, p.164.

50. للاسم مططرون أهمية في حساب حروفه، وأرجع أحد الباحثين الاسم إلى أنه مكون من حروف هي اختصار لأسماء ملائكة مجرد استدعاء اسمه هو استدعاء لجميع هذه الملائكة.

* للمزيد حول القيمة الملائكية لحروف مططرون انظر: י'וינשטון, "אלפא ביתא של מטטרון ופירושה" , טמירין,ב (תשמ"ב) עמ' נא – עו. (ي. فينشتون ، حروف مططرون وتفسيرها).

51. انظر في ذلك: أبو محمد عبد الله بن محمد بن جعفر بن حيان الأنصاري المعروف بأبِي الشيخ الأصبهاني (المتوفى: 369هـ كتاب العظمة، تحقيق: رضاء الله بن محمد إدريس المباركفوري، دار العاصمة، الرياض، ط. أولى، 1408 هجرية، ص 845 – 846 .

52. القاشاني، اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق، ص 29.

53. لقد استحدث بعض الدارسين مصطلحات أخرى أشد تعقيداً من الموتيف ونابعة منه، ففي النموذج الذي طرحه دنديس يعرض العلاقات بين الموتيف Motifوالموتيفيم Motifeme والألوموتيف Allo-motif موضحاً أنها ذات العلاقات بين الفون Phone والفونيم Phoneme والألوفون Allophone أو علاقات المورف Morph والمورفيم Morpheme والألومورف Allomorp.

* للمزيد حول جميع هذه المصطلحات راجع :
Thomas A. Green, Folklore, An encyclopedia of beliefs ,customs, tales ,music and art Library of Congress Cataloging Publication Data , 1997 . pp.563-565.

* وهو ما يؤكد أن لدينا مادة كبيرة من المورث تعد أرضًا خصبة لمناهج ونظريات متجددة.

54. اعتمدنا في الحصر على التصنيفات التي خصصت فقط للتراثين العربي والعبري وهي على النحو التالي:

* Dov Neuman, Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature ,Ibid.
* Hasan M. el-shamy, Folk tradition of the arab world: A Guide to Motif Classification, V.1, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, p.xiii, 1995.
* Hasan M. el-shamy, A Motif Index of The Thousand and one Nights, Indiana Uni. Press ,(Bloomington and Indianapolis)' 2006.

55. لمزيد من التيسير للوصول إلى الشاهد في سفر هارزيم سوف نتبع في هذا الفهرست التوثيق برقم الفصل ثم رقم السطر الذي يحتوي على الاسم في الشاهد لذات الطبعة المستخدمة في البحث، مع ملاحظة أن الباحث أورد في هذا الحقل مقابلات الأسماء كما وردت في التناخ وسفر هارزيم فقط دون المقاربة مع بقية المصادر اليهودية. (الباحث).

مصادر ومراجع الدراسة

المصادر العربية:

* أبو العباس أحمد بن علي البوني، منبع أصول الحكمة، مطبوع على نفقة محمود القوني، بدون دار نشر، بدون اسم مطبعة، 1956م.

المراجع العربية:

* أبو محمد عبد الله بن محمد بن جعفر بن حيان الأنصاري المعروف بأبِي الشيخ الأصبهاني (المتوفى: 369هـ كتاب العظمة، تحقيق: رضاء الله بن محمد إدريس المباركفوري، دار العاصمة، الرياض، ط. أولى، 1408 هجرية، ص 845-846.
* أحمد تيمور، نوادر المخطوطات العربية وأماكن وجودها، نشرها صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد ، 1980.
* إسماعيل بن محمد أمين بن سليم البغدادي الياباني، هداية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين ط 3، طهران 2 مجلد، المكتبة الإسلامية، 1967م.
* حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله كاتب جلبي القسطنطيني (1017م)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق محمد شرف الدين، رفعت بيلكه الكليس، استانبول، وكالة المعارف، 1941-1942م 2 مجلد.
* حامد طاهر(محقق)،روح القدس في مناصحة النفس لمحي الدين ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م .
* حامد طاهر، الفلسفة الإسلامية – مدخل وقضايا، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2002م.
* حامد طاهر، معالم التصوف الإسلامي، نهضة مصر، القاهرة، 2010م.
* عبد الحميد يونس (مترجم ومقدم)، الأسفار الخمسة أو (البنجاتنترا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.
* عبد الحي بن عبد الكبير الكتابي، فهرس الفهارس ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، بإعتناء د.إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، 1982م.
* عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، غاية الإحسان في خلق الإنسان، دراسة وتحقيق د.نهاد حسوبي

صالح، سلسلة خزانة دار صدام للمخطوطات، وزارة الثقافة والإعلام، العراق ، 1990م ص 87.
* فرج قدري الفخراني، الخصائص الأدب شعبية في كتاب بلوهر وبوذاسف "مجلة الثقافة الشعبية" عدد 35، خريف 2016 ، البحرين، ص 50 – 65 .
* كمال الدين عبد الرازق القاشاني (من صوفية القرن الثامن الهجري)، اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتعليق د.محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م.
* محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور (5 مجلدات)، تحقيق: محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 م.
* محمد بن إسحاق النديم ، الفهرست، تحقيق د.ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط أولى، 1985م .
* مصطفى جاد، مكنز الفولكلور، مجلدان، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي – مشروع توثيق التراث الشعبي، المكتبة الأكاديمية مصر، 2006 م .
* ناصر محمد السويدان ومحسن السيد الغريني، مداخل المؤلفين والأعلام العرب، جامعة الرياض، عمادة شئون المكتبات، الرياض، 1980م.
* وجدي رزق غالي، المعجمات العربية، ببلوجرافية شاملة مشروحة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1971م .

المصادر العبرية :

* תנ"ך
* מרדכי מרגליות, ספר הרזים (ספר כשפים מתקופת התלמוד) הוצאת קרן יהודה ליב ומיני אפשטיין שעל יד האקדמיה למדעי היהודות ,ירושלים , תשכ"ח.

المراجع العبرية:

* אברהם אבן שושן , המלון העברי המרוכז , הוצאת קרית-ספר בע"מ , ירושלים , 1999 ,עמ' 267.
* א.מ.הברמן , עם הספר , מאמר ב" אברהם בן חסדאי , בן המלך והנזיר ", מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי"א .
* בת ציון עראקי קלומן , חברה , כלכלה , דת ומאגיה : יהודים ומוסלמים במרחב השבטי , מחקרי ירושלים לפולקלור יהודי , כ' כו , המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל , תשס"ט , עמ' 67 – 86 .
* גדעון בוהק , אקדמות לחקר המסורת המאגית ביהודות , מדעי היהודות , כ' 44 , כתב-עת של האיגוד העולמי למדעי היהודות , ירושלים , תשס"ז , עמ' 9 – 36 .
* ג' שלום, "התפתחות תורת העולמות בקבלת הראשונים", תרביץ ,ב(תרצ"א),עמ' 429 – 430 .
* יאיר צורן , מאגיה , תאורגיה , ומדעי האותיות באסלם ומקבילותיהם בספרות ישראל , מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי , כ' יח , המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל , תשנ"ו , עמ' 19 – 62 .
* י' וינשטון, "אלפא ביתא של מטטרון ופירושה" , טמירין,ב (תשמ"ב) עמ' נא – עו.
* יוני גראב,"מגיה ומיסטיקה:בין צפון אפריקה לארץ ישראל" ,פעמים:רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח),סתיו,תשס"א,עמ'112– 130,עמ' 127.
* מרדכי ברויאר , פרקי-מקראות ,הוצאת תבונות , מכללת הרצוג , אלון שבות ,תשס"ט , עמ' 21.
* עלי יסיף. סיפור העם העברי (תולדותיו סוגיו ומשמעותו). ירושלים: מוסד ביאליק ,הוצאת

הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.1994.
* ר' מילשטין , חותם שלמה , ירושלים, תשנ"ה , עמ' 78.
* שאול שקד , בין יהודות לאסלאם :כמה עניינים בתחום הדת העממית , פעמים (רבעון קהילות ישראל במזרח), ח' 60, קיץ תשנ"ד ,עמ' 4 – 19.
* שאול שקד ,על ספרות הכישוף היהודית בארצות האסלאם :הערות ודוגמאות, פעמים, רבעון לחקר קהילות, ח' 15 ,תשמ"ג ,עמ' 15 – 28.

المراجع الأجنبية :

* A. Schimmel, "The Primordial Dot – Some Thoughts on Sufi Letter Mysticism" Jerusalem Studies in Arabic and Islam' IX (1987),p.351.
* Dan Levene and others, "Gabriel is on their Right" – Angelic Protection in Jewish Magic Babylonian Lore, Studia Mesopotamica, Band 1 ' 2014, p.p.185 – 198. P.186.
* Dov Neuman, Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature, Doctoral Dissertation, Dep. Of Folklore, Indiana University, Series Publication no.879, University Microfilms International, Ann Arbor , Michigan , U.S.A. ,1954, London.
* Hasan M. el-shamy, A Motif Index of The Thousand and one Nights, Indiana Uni. Press,(Bloomington and Indianapolis)' 2006.
* J.Derenbourg ,Deux Versions Hebraiques du Livre de Kalilah et Dimnah,Paris,1981.).
* Onlin Etymology Dictionary
* www.etymonline.com/index.php?term=etymology&allowed_in_frame=0
* access at 2/12/2016 16:01
* P. Schaefer , Synopse zur Hakhalot Literatur , Tuebingen ,1981,
* Peter Schaefer und Shaul Shaked, Magische Texte aus der Kairoer Geniza, Band 1-3, J.C.B. mohr (Paul Siebeck) Tuebingen, 1994, Band 1, pp.10 – 11 , Band 2, pp.22 – 24 .
access 9/12/2016 at 11:50
* Sepher ha-Razim,a newly recovered book of Magic from the Talmudic Period ' collected from Genizah Fragments and other sources , edited with introduction and annotation by Mordecai Margalioth, published by the Louis M, and Minnie Epstein fund of the American Academy for Jewish Reserch , Jerusalem , 1966.
* Thomas A. Green , Folklore , An encyclopedia of beliefs ,customs , tales ,music and art Library of Congress Cataloging Publication Data , 1997 . pp.563-565.

الصور

* الصور من الكاتب

1. https://jalbrohani.com/wp-content/uploads/2017/09/3ilm_al7arf_wa_alasmae_wa_alayat-1080x675.jpg
2. https://c1.staticflickr.com/5/4087/5030023931_de138efed6_b.jpg

مع ديوان "يا هوه!.. الوراد!"

لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية

د. شهاب غانم – كاتب من الإمارات

علي محمد علي إبراهيم لقمان رحمه الله شاعر يمني من عدن كان ملء السمع والبصر في المشهد الثقافي والمشهد السياسي والمشهد الصحفي في عدن بل ربما اليمن بشكل عام خصوصا في الفترة بين الحرب العالمية الثانية واستقلال عدن من بريطانيا في نوفمبر 1967. فقد كان واحدا من أهم شعراء العربية الفصحى ومن أبرز صحفي وسياسي عدن في تلك الفترة. ولكننا في هذا المقال سنتحدث بشكل خاص عن شعره بلهجة عدن المحلية.

وإذا كان بعض شعراء عدن المعروفين أمثال محمد عبده غانم ولطفي جعفر أمان رحمهما الله قد كتبوا باللهجة العدنية بجانب كتابتهم بالفصحى فقد كان ذلك في مجال كلمات الأغاني فقط بينما كتب علي لقمان باللهجة العدنية بجانب كلمات الأغاني قصائده المعروفة بالورادیات والتي كانت تعالج قضايا اجتماعية وسياسية وتنشر في الصحافة كما نشر مجموعة منها في ديوان بعنوان «ياهوه!.. الوراد!». والورادیات هي ما سنتناول في هذا المقال.

ولد علي محمد لقمان في مدينة عدن عام 1918 وتوفي في أمريكا يوم 24 ديسمبر 1979 ونقل جثمانه الى صنعاء حيث دفن في مقبرة خزيمة في صنعاء في يناير 1980. وينتمي إلى أسرة مثقفة يعود نسبها إلى قبيلة همدان، فجده علي ابراهيم لقمان كان موظفا إداريا كبيرا في الحكم البريطاني لمستعمرة عدن وكان يجيد اللغتين العربية والإنجليزية وكان يحمل لقب خان بهادر. أما والد علي لقمان فهو المحامي محمد علي لقمان (1898-1966) رحمه الله فيعد من أهم رجال النهضة في جنوب الجزيرة العربية وقد كان على اتصال برجال النهضة في عصره أمثال الأمير شكيب أرسلان الذي قدم لكتابه «بماذا تقدم الغربيون» الذي نشر في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي، وعبدالعزيز الثعالبي الذي شجعه لإنشاء نوادي الإصلاح في عدن، وعلي أحمد باكثير الذي أهداه أحد دواوينه، والمهاتما غاندي الذي شجعه على دراسة المحاماة وبالفعل درسها بجامعة بمباي وكان أول عدني يتخرج في القانون كما شجعه على إنشاء صحيفة وبالفعل أنشأ أول صحيفة عربية مستقلة في عدن في أول يناير 1940 وكانت سياسية ثقافية واسمها «فتاة الجزيرة» وكان من أهم أهدافها المطالبة بالحكم الذاتي وقد استفاد لقمان من ظروف الحرب العالمية الثانية ليحصل على موافقة السلطات البريطانية التي كانت قبل ذلك رفضت الترخيص بإنشاء الصحيفة. وفي عام 1953 أنشأ والده محمد علي لقمان صحيفة باللغة الإنجليزية أيضا بعنوان «إيدن كرونكل» كما نشر أول رواية في اليمن وبعد ذلك عددا من الكتب السياسية والأدبية وأيضا كان أول من سجل مذكراته الشخصية باللغتين في اليمن.

نبذة عن الشاعر علي محمد لقمان

علي لقمان كان أكبر أولاد محمد علي لقمان وقد أكمل تعليمه في مدارس عدن حيث كان أحد أساتذته في المرحلة الثانوية الشاعر محمد عبده غانم زوج أخته وقد أهدى علي لقمان غانما إحدى مسرحياته بعنوان «العدل المفقود» وعددا من القصائد منها قصيدة طويلة عندما عيّن غانم مديرا للمعارف بعدن منها:

أبا قيس، «أبا ليلى القوافي»
أجرنا فالفواجع في زحام
بكيت بشعرك الأحباب هجراً
ولاقيت الأحبة في غرام
وذقت الشهد في أبيات شعر
وكم عسل شهي في كلام
وقفتُ كما وقفت قبيل عصر
كأن لم يمض عام إثر عام
أهنيء أمتي بمقام حر
أبيّ في المراقي والمرامي
وللألقاب في الأيام معنى
بأنك فوق ذي حسد مسامي
ولولا العبقرية في قليل
لضاع الكون في كثب الرغام
ذكرت صباي والدنيا نضال
وبين يديك في الدنيا زمامي

حصل علي لقمان في نهاية المرحلة الثانوية على شهادة كامبردج ثم واصل الدراسة في جامعة اليجره الاسلامية في الهند ثم في الجامعة الامريكية في القاهرة حيث حصل عام 1947 على بكالوريوس آداب (قسم الصحافة) بدرجة الشرف وتدرب على يدي مصطفى أمين وعلي أمين. وجميع إخوان علي لقمان الذكور من الخريجين الجامعيين وهم الأستاذ عبد الرحيم والأستاذ إبراهيم والصحفي حامد (وهؤلاء الثلاثة رحمهم الله زاملوه في الدراسة في القاهرة) والمهندس فضل والصحفي فاروق والمهندس شوقي رحمه الله ود.حافظ رحمه الله والمهندس ماهر. وكذلك أباؤه الذكور د. وجدان رحمه الله والجيولجى محبد جبر والمهندس عماد.

عمل بعد تخرجه مديرا لتحريرصحيفة والده «فتاة الجزيرة» في عدن حتى تحولها الى صحيفة يومية واستقال من ادارتها في يوليو 1962. وكان قد أصدر صحيفته الاسبوعية «القلم العدني» عام 1953 واستمر يرأس تحريرها إلى أن أنشأ داره المستقلة في 1963 فحولها الى صحيفة يومية باسم «الاخبار» التي ظلت تصدر عن «دار الأخبار» في عدن حتى يونيو 1967 قبيل استقلال عدن وقد أوقفها بسبب أعمال العنف الإرهابية ضد الصحفيين المستقلين من قبل بعض الجبهات المتناحرة.

نشر 8 دواوين شعرية و 5 مسرحيات شعرية وديواناً واحداً بلهجة عدن العامية عنوانه «يا هوه .. ألوراد» ورسالة سياسية عن الحكم الذاتي، وله عدد من الدواوين والمسرحيات المخطوطة. كما نشر كتيباً باللغة الانكليزية بعنوان «فتاة الجزيرة» وكتيباً يحوي ترجمات من الشعر الرومانسي الانجليزي نشره مكتب النشر البريطاني بعدن أثناء سنوات الحرب. كما نشر ابنه الاكبر الدكتور وجدان في أمريكا كتاباً باللغة الانجليزية بعنوان «قصائد من أرض سبأ»

•الشاعر علي محمد لقمان

يحوي ترجمات للشاعر لبعض قصائده.

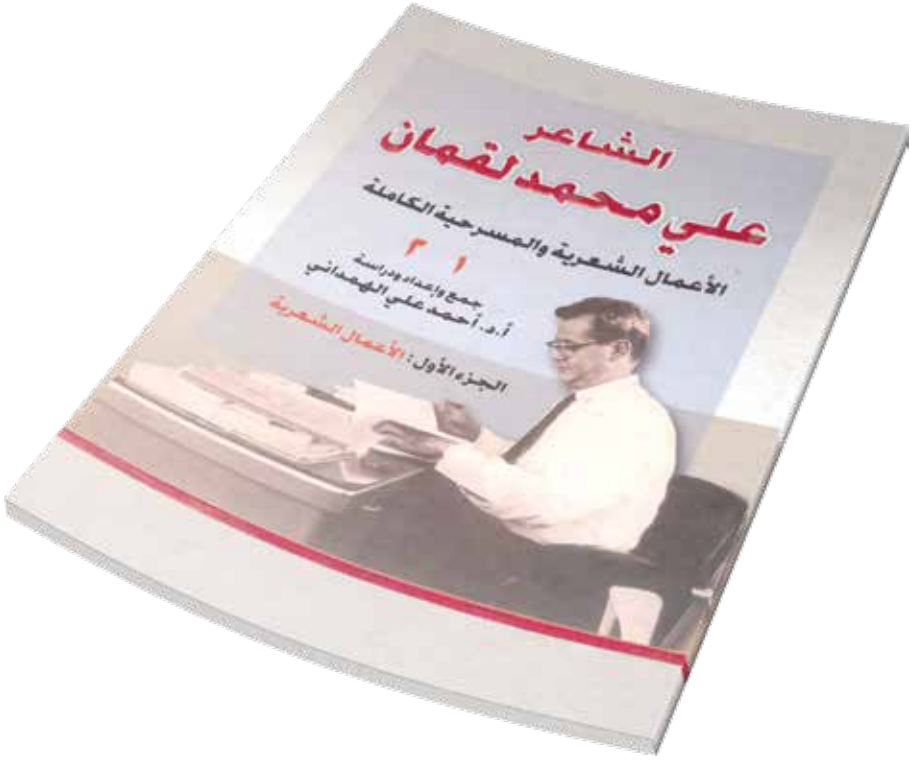
وقد لعب دوراً رئيسياً في السياسة في عدن في الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي وكان الأمين العام للجمعية العدنية وخاض الانتخابات وفاز فيها، وكان في قيادة المعارضة في المجلس التشريعي و النيابي. وفي فترة قبل منصب وزير لبضعة أشهر لكنه سرعان ما عاد الى المعارضة.

كان توجه علي لقمان في ديوانه الأول «الوتر المغمور» الذي نشره عام 1944 رومانسيا تماما كصديقه وأستاذه محمد عبده غانم في ديوانه الأول «على الشاطئ المسحور» وكان الاثنان يطلعان بعضهما البعض على مسودات قصائدهما وينشرانها في صحيفة فتاة الجزيرة في أربعينيات القرن الماضي. وكان غانم قد تأثر بالموجة الرومانسية أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية ببيروت بين 1932 و1936 كما تأثر علي لقمان بتلك الموجة أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية بالقاهرة التي

تخرج فيها عام 1947 كما تأثر بأستاذه غانم. ولكن خفت النزعة الرومانسية تدريجيا في شعر الاثنين في دواوينهما اللاحقة وبقيت تلك النزعة لدى لطفي جعفر أمان الذي توفي في الأربعينيات من عمره.

ويستغرب المرء أن ينشر الشاعر والأديب اليمني الكبير عبد الله البردوني رحمه الله كتابه رحلة في الشعر اليمني ويستعرض شعراء اليمن البارزين وبعض غير البارزين الذين ظهروا في مختلف مناطق اليمن ثم لا يشير الى علي لقمان. ولا شك لدي أن ذلك كان جهلاً به وليس تجاهلاً له مجاراة للحكم الشمولي في عدن الذي كان يحاول طمس الشخصيات الوطنية من الذاكرة، فالبردوني كان رجلا شجاعا وموضوعيا. وهذا الجهل في زمن التشطير عند أدباء الشمال بأدباء الجنوب يزداد اتضاحاً عندما نقرأ في كتاب «شعراء العامية في اليمن» وهو أطروحة دكتوراه للأديب والناقد المعروف د. عبد العزيز المقالح في صفحة 412 «كما لم أتمكن من العثور على ديواني (يا هوه) و (الولاد) للشاعر علي محمد لقمان وكلها دواوين منظومة بالعامية». والحقيقة أن علي لقمان كان قد نشر ديواناً واحداً فقط بالعامية وعنوانه (يا هوه!.. الوراد!)، والوراد – وليس الولاد. وبما أن كتابه كان عن الشعر العامي في اليمن فيتوقع المرء أن يحاول الباحث الحصول على ذلك الديوان اليتيم من شعر العامية في عدن ليكتمل بحثه. والحقيقة أن د.عبد العزيز المقالح قد نشر فيما بعد أكثر من دراسة قيِّمة عن علي لقمان شاعراً وناقداً ثم جعل تلك الدراسات فصولاً في بعض كتبه وإن كانت تلك الدراسات عن شعر لقمان بالفصحى.

كان علي لقمان يكن إعجابا لشعر أحمد شوقي وأيضا للمتنبي وتظهر آثار هذا الإعجاب الكبير في بعض أبيات شعره. ولكن علي لقمان أثناء فترة دراسته في القاهرة تأثر أيضا كما يبدو بشاعر العامية بيرم التونسي وهذا التأثر يبدو في ديوان «يا هوه .. الوراد!» الذي نشره لقمان بلهجة عدن العامية عام 1958 بمقدمة من والده المحامي الصحفي علي محمد لقمان وكان علي لقمان قد نشر قصائد ذلك الديوان في صحيفة والده «فتاة الجزيرة» وصحيفته هو «القلم العدني». وكان قد أعد الجزء الثاني من «ياهوه! .. الوراد!» للنشر ولكن ظروف عدن السياسية وهجرة علي لقمان عام 1971 إلى تعز في الجمهورية العربية اليمنية ثم وفاته عام 1979 بعد معاناة طويلة مع مرض السل ثم السرطان لم تمكنه من نشر عدد من مخطوطاته. وقد صدرت مجموعة أعماله المنشورة سابقا في مجلدين عام 2006. احتوى المجلد الأول وهو الأضخم بين الاثنين على كل دواوين لقمان المنشورة وهي: الوتر المغمور، أشجان في الليل، على رمال صيرة، يا هوه .. الوراد (بالعامية)، أنات شعب، هدير القافلة، ليالي غريب، الدروب السبعة، عنب من اليمن، وشعر من أرض سبأ (بالإنجليزية) ويحوي ترجمات بعض قصائد لقمان ترجمها بنفسه ونشرها بعد وفاته إبنه الطبيب الأخصائي الراحل وجدان لقمان رحمه الله في كتاب في أمريكا، وأخيرا يحوي المجلد ديوان «ياليل في عصيفرة» الذي قدمت أنا مسودته إلى جامع الكتاب د.أحمد الهمداني الذي قام بالمشروع بطلب من المهندس ماهر لقمان أصغر إخوان الشاعر. وكنت قد أعطيت قبل ذلك الجزئين من «ياهوه! .. الورّاد!» للأديب السعودي أحمد المهندس رحمه الله لنشرهما معا في مجلد واحد ولكن وافته المنية قبل أن يتمكن من ذلك. أما المجلد الثاني من أعمال لقمان الذي أعده د.أحمد الهمداني فقد حوى خمس مسرحيات للقمان سبق نشرها وهي: بجماليون، الظل المنشود، العدل المفقود، قيس ليلى، وسمراء العرب.



ديوان «ياهوه! .. الوراد!»

نُشر الجزءُ الأول عام 1958 بمقدمة لوالده منها: كانت قصائد الوراد وأغانيه في بابه الخاص (ياهوه!.. الوراد!) تلاقي إقبالا من جميع قراء صحيفة فتاة الجزيرة على اختلاف طبقاتهم وتباين ميولهم الأدبية والسياسية على السواء. وكانت (فتاة الجزيرة) تعتقد دائما أن هذه القصائد والأغاني تصور المجتمع في عدن في فترة تعتبر نقطة تحول في تاريخ البلاد، فهي لا تمتاز بالكلمات والعبارات والصور الشعرية التي يكاد يلمسها كل قارئ نشأ وترعرع في عدن.. ولكنها إلى ذلك تمتاز بمعان فيها تعبير عما اختلج في عواطف المجتمع في مناسبات مختلفة. وهي أيضا معان، بعضها خبيث، ولكن صورها الشعرية تبعث على الضحك، والضحك أحيانا تعبير عن ألم شديد وشكوى مريرة.

عبارة «ياهوه!» تستعمل في عدن للنداء أو التنبيه، كما كانت أيضا شائعة الاستعمال في مناداة الرجل لزوجته خصوصا في حضور أجانب لأنه يتحرج من ذكر اسمها، ولم يكن استعمال الكنية للرجل أو المرأة شائعا في عدن في زمن الشاعر. و«الورّاد» هو الشخص الذي يجلب الماء الى المنازل في قربة جلدية أو في برميل على عربة يجرها جمل أو حمار وذلك قبل دخول شبكة المياه إلى منازل عدن في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي وكان ذلك في طفولة الشاعر وكانت عدن من أوائل المدن في الجزيرة العربية إن لم تكن الأولى التي تحظى بمثل تلك الخدمة الحديثة. كان الوراد ينادي عند مدخل المنزل في مدينة (أو حي) «كريتر» حيث نشأ الشاعر أو مدينة (أو حي) «التواهي» حيث يقع ميناء عدن، ثم مدن أو أحياء عدن الأخرى كالمعلا وخور مَكْسَر والشيخ عثمان والبريقة، بنداء «ياهوه!.. الوراد!» لتنبيه أهل المنزل لشراء الماء الذي كان في العادة يحفظ في إناء فخاري يدعى محليا «الجحلة» أي الزير أو الدن قبل انتشار الآنية البلاستيكية.

كان علي لقمان باستعماله هذا العنوان لقصائده الورادیات في الصحافة ثم في الديوان يحاول أن يخلق ألفة بينه وبين سكان عدن الأصليين من العرب بعد أن كثرت هجرة الهنود والصومال وغيرهم إليها في ظل قوانين الهجرة التي سنها الاستعمار البريطاني مما غير التركيبة السكانية لأن هؤلاء المهاجرين إلى عدن كان يحق لهم الحصول على جنسية البلد بشيء من السهولة لأن القاسم المشترك بينهم جميعا كان خضوع بلدانهم الأصلية للحكم البريطاني. وكان هؤلاء المهاجرون عموما أكثر تقبلا للحكم البريطاني في عدن من سكانها العرب الأصليين الذين كانوا قد بدأوا بالمطالبة بالحكم الذاتي ومنهم علي لقمان نفسه الذي كان ناشطا في السياسة والصحافة.

ولو نظرنا فقط إلى الموضوعات التي كان يتناولها لقمان في ورادياته لعرفنا هذا الاهتمام بالسياسة والقضايا الاجتماعية ومنها: قضايا التقسيم السياسي لمناطق عدن، والمجلس التشريعي، والانتخابات، والأراضي والبقاع، والبلدية، ودوائر الأشغال والكهرباء والماء والتلفون ومصافي بترول شركة بي بي في مدينة البريقة، وقضايا الفساد عموما. والواقع أنه كان فسادا محدودا إذا ما قورن بالفساد الذي أغرق اليمن في أوحاله وغرقت عدن ضمنها بعد أن صارت جزءا من اليمن وتعرضت لموجات من الظلم والقهر أولا على يد الجبهة القومية والحكم الشمولي الرهيب بعد الاستقلال ثم تحت حكم الفساد بعد الوحدة وحاليا في ظل التدمير وانقطاع الكهرباء والخدمات وتفشي الفساد والظلم والعنف والإرهاب في ظل الصراع الحالي على السلطة. ولو عاش لقمان حتى هذه الأيام لربما سخر من نفسه على كتابة الورادیات ولتمنى عودة الفساد المحدود وما كان يسميه المفكر اليمني العدني الراحل الدكتور المحامي عصام محمد غانم «بالظلم العاقل» الذي عرفته عدن في تلك الفترة. وعلي لقمان بالفعل بعد أن أضطر إلى مغادرة عدن عام 1971 هربا من الحكم الشمولي الكئيب والغاشم كتب عدة قصائد يمجد عدن ويصفها قبل مجيء ذلك الحكم الرهيب بـ«المدينة الفاضلة».

يقول لقمان في المقطوعة الأولى من القصيدة الأولى في الجزء الأول من «ياهوه!..الورادا!» وهي بعنوان «البقاع»:

رحت الحراج شفت لك في كلْ مكان بقعة

بقعةْ ميادينْ وبقعةْ تستوي رقعة

سمعت سعر الحراج حسيتْ كما الزلعة

تاجرْ يماري بهتِّي يقزعِهْا قزعة

وأنا أهبْ للبقعْ في كل يومْ مرعة

جالسْ مبَهورْ وفيبي في الحراجْ فجعة

والحراج هو البيع بالمزاد والزلعة هي اللسعة. ويماري في العربية تعني يجادل وفي لهجة عدن الشيء يماري يعني يلتمع كالمرآة. أما الهتِّي فهو بِلية زجاجية يلعب بها الأطفال في لعبة البِلْيات أو أو مايسمى بعدن بـ«الفتاتير» وتستعمل ليضرب بها اللاعب بِليات الأطفال اللآخرين. ولعل هَتِّي تحريف للكلمة الإنجليزية هِت Hit أي يضرب. ومَرْعَة تعني إصابة بالعين ومبهور تعني مبحلق وفيبي مكونة من في وبي وتعني بي والفجعة أي الإصابة بالخوف أو الصدمة.

ويقول في المقطع الثاني:

واحد يقول ألف والثاني يقول ألفين

من فين أجيب نصْ شلن من فين أجيب من فين

ما فيش معي بيتْ كيف أقدر أجيب بيتين

بيل التَرِكْ والقصبْ يقصمْ فؤادي اثنين

رحت الحراج شفت عيني تقتلب عينين

وشفت ناس يلعبوا فينا «يابين يابين»

ونص تعني نصف وفين تعني أين، وفيش تعني في أي شيء وهذه الكلمات كما في عامية مصر أيضا. أما بيل فهي من الكلمة الإنجليزية Bill التي تعني فاتورة والتِرِك هو الكهرباء وهي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية إلكترك Electric والقصب يعني الماء لأنه يجري في أنابيب تشبه عيدان القصب. ويبدو أن علي لقمان الخريج الجامعي مدير تحرير فتاة الجزيرة وعضو المجلس التشريعي لم يكن يملك ما يكفي لشراء قطعة أرض لبناء منزله فبنى منزله في جزء من ساحة منزل والده الكبيرة. وعندما تمكن فيما بعد من شراء قطعة أرض وبنى فيها مبنى متواضعا لمطبعة صحيفته «الأخبار» واستورد لها آلة طباعة كان ذلك من سوء حظه قبيل الاستقلال عام 1967 بقليل فقبل أن يستعملها استولى عليها مع الدار والأرض الحكم الشمولي. ثم صارت الوحدة اليمنية عام 1990 بعد سقوط جدار برلين التي سرعان ما تبعتها حرب 1994 ضد محاولة الانفصال واستولى على أرض تلك المطبعة بما عليها واحد من كبار المشائخ وتجار الحروب ورفض إعادتها لورثة صاحبها الأصلي فقد برر ذلك كما قيل بأنه «سارق يسرق سارق». وهو يذكرنا بالقرصان البريطاني الشهير مورجان الذي بنى ثروة طائلة في القرن السابع عشر معظمها من نهب مراكب قراصنة آخرين وأسس بعد ذلك شركات مازالت مزدهرة في بريطانيا إلى اليوم باسمه. ومن المضحك أن الشخص الذي اغتصب أرض المطبعة بنى على جزء منها مسجداً يتقرب به إلى الله على أرض مغتصبة!

وفي قصيدة «طلع طلع» يقول الشاعر في المقطوعة الأولى:

طَلَعْ طلع — جني اصطرع
بيري يبس — دلوي انقطع

•المحامي محمد علي لقمان

حبلي ابتزق — حقوي انتصع
ريقي نشف — ما حد سمع

فالبيت الأول مطلع أغنية شعبية معروفة ثم يشكو الوراد في الأبيات ذهاب زمن الحاجة إليه فبئره جفت وحبله أبتزق أي انقطع وحقوه أي خصره انتصع (ويقال بلهجة عدن عادة افتصع) أي التوى ولم يعد مستويا.

وفي مقطع آخر من القصيدة يتحسر الوراد على زمن إيصال الماء بالقرب فيقول:

قالوا لنا — جبنا القصب
والبيل أجا — ما حد حسب
واتبندت — بعد التعب
وانا فدى — عهد القرب
دنيا ضبل — كركر جمل

تبندت أي أغلقت، والضبل هو تحمل المسؤولية وعبارة كركر جمل هي مثل عدني يعبر عن

الجهد من غير طائل، كما يفشل الإنسان في محاولة إضحاك الجمل بدغدغة بطنه بأصبعه.

وفي قصيدة «المجلس التشريعي» يقول لقمان في المقطع الرابع مخاطبا النواب:

أنتو عيال الوطن؟ والا عيال الجن؟
إن كان عيال الوطن شوفا الوطن يعجن
قولو لهم «نو» فما نشتيش «يس يس من»
واللي يحب الوطن يعرف يقول «لكن»

والشاعر هنا يحرض الأعضاء المنتخبين في مجلس نصفه من المعينين ونصفه من المنتخبين على أن يطالبوا بحقوق أبناء الوطن، وأن يتجرؤا ليقولوا للحاكم البريطاني «نو» أي لا No و«لكن». والوطن ما يشتيش أي لا يشتهي من يقول فقط «يس» أي نعم Yes ويجاري ضغوط المستعمر.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يحذر عضو المجلس التشريعي في التهاون بالدفاع عن حقوق المواطن فيقول:

يا ضارب «السوت والنكتاي» في الكرسي
شوف خلي بالك ففي الكرسي أنا نفسي
معي أنا الصوت أغلى المال مش هلسي
باجي بِهُوري وباجلس به أنا نفسي

وضارب السوت والنكتاي أي لابس البدلة Suit وربطة العنق Necktie وهي إشارة إلى اللباس الغربي الذي كان يلبسه معظم أعضاء المجلس التشريعي. ويحذر الأعضاء من التقاعس فيقول باجي أي سآتي بهوري أي بزورق (من زوارق الصيادين العدنيين) وسوف أنافسك على الكرسي.

ديوان «ياهوه! .. الوراد!» الجزء الثاني

هذا الجزء ما زال مخطوطا لم تنشر في كتاب وإن كانت القصائد قد نشرت في صحيفة محمد

علي لقمان «فتاة الجزيرة» أوصحف علي لقمان نفسه «القلم العدني» و«الأخبار». وفي هذا الجزء نجد معظم القصائد تتناول قضايا السياسة مثل قصائده: «قصة للناخبين» و«الأحزاب السياسية» و«سوء الانتخاب» و«المجلس التشريعي»، أو قضايا نقد للدوائر الحكومية مثل «ترخيصات سياقة السيارات»، «إلى المسؤولين»، «لحم الدجاج»، «الكهرباء»، «يا بلدية عدن»، «غلاء الفواكه» و«القرنقاح» (وهو مرض وبائي) كما يتحدث في كثير من قصائده كما في الجزء الأول عن الأكلات الشعبية كالخمير واللحوح والخبز الطاوة والمطبق والمقرمش في معرض حديثه عن الغلاء والفقر. وهناك مواضيع شعبية أخرى.

يقول في قصيدة «سوء الانتخاب» التي كتب تحت عنوانها: بمناسبة رشوة الناخبين:

شوفوا انتخاب الرجال
مش جاه وصاحب مال
كم من عقارب بجاه
كم من غني محتال
ما هيش عونطه ولا
هي كومنه تختال
شوفوا المجالس تشا
يا ناس رجال ورجال
عشرين شلن با تروح
با تندموا بعدين
اللي يهب لك يشلك
عبد بالسِنتين
تجي تقول له أشا
يضحك عليك يومين
تبكي تقول «آح» يقول
«لك ليش مش» آحين

والعونطة هي شبيهة بالأونطة في العامية المصرية التي تعني الاحتيال وهي من أصل يوناني. والكومنة هي الاستعراض والتباهي. ويبدو أن المرشحين كانوا يشترون أصوات الناخبين بثمن زهيد يرمز إليه الشاعر بعشرين من الشلنات بل يشير إلى أن المرشح يستعبد من يشتري صوته بسنتين والسنت جزء من مئة من الشلن (وهو أيضا جزء من المئة من الدولار). وتشا تعني تشاء.

وفي قصيدة «زنبيل الصيد» ينسج على منوال أغنية مصرية لكارم محمود عنوانها «منديلي الحلو .. يا منديلو» كانت منتشرة في زمن نشر القصيدة التي يقول في بدايتها:

زنبيل الصيد وازنبيله — من شدة جوعي باغني له
يا سيد الزنابيل — فوق عودي طويل
على كتف نحيل — وانا أمشي وأميل
والناس ألحان — يا سلام سلم
والصيد ألوان — يا سلام سلم
من شدة جوعي بأجري له — زنبيل الصيد يا زنبيله

والزنبيل جراب أو وعاء يحمل فيه، وفي عدن يصنع عادة من أوراق سعف النخل. وفي زمننا هذا يبدو أن الحوثيين في شمال اليمن يسمون أتباعهم من الهاشمين والسادة بـ«القناديل» بينما يسمون الآخرين من أتباعهم بـ«الزنابيل» لامتهان بعضهم حمل الزنابيل في الأسواق لمن يدفع لهم بسبب الفقر والحاجة، وقد دفع بآلاف منهم وقود حرب. وكثير من هؤلاء رأينا جثثهم تترك ملقاة حتى تتعفن لعدم الاهتمام الكبير من قادتها باستردادها على عكس جثث «القناديل».

وفي قصيدة «يا بلدية عدن» يتحدث عن حملة لتطهير البلاد من الذباب والبعوض وبالفعل

تمكنت عدن في أوائل الستينيات من القرن الماضي من القضاء على البعوض تماما وكان المرء ينام دون الحاجة إلى شبكة تحميه أو رش مواد لطرد البعوض الى أن جاءت ظروف الثورة وبدء انتشار البعوض يعود قبيل الاستقلال. أما الآن فحدث ولاحرج.

يالي ضمارك دباب
واللا الضمار نامس
شوف الدباب دا ضمار
اللي يكون يابس
ما عاد يجينا الرقاد
وان جا يجي تاعس
هدا دبابي يحنحن
ما ينام جالس
ودي شطيطة تقبصنا وانا لابس

الى أن يقول:

بابكي عليك ياعدن كم
من عجايب فيك
كتن يطيروا ونامس
طارسع الديك
واللي يشوف الدباب فيبك
هنا يبكيك
هل انت بخار تمر
والقوصرة تحليك
يا بوي أنا ياعدن
من كل ما يبليك

والضمار هنا السهم أو النصيب والنامس هو البعوض (وسكان عدن لا يستعملون كلمة بعوض بل كلمة نامس أو ناموس). والدباب هي الذباب ولكن في لهجة عدن الذال عادة ينطق دالا. تاعس أي بصعوبة ويحنحن أي له جنين أو طنين. والكتن نوع من الحشرات صغيرة الحجم تقرص وتمتص الدم. وسَع أي بوسع أو بحجم, والبخار هو المخزن أو المستودع التابع عادة للدكان. والقوصرة كيس مصنوع من أوراق سعف النخل أو القصب يحفظ فيه التمر.

وأخيرا هل يمكن أن نتخيل كم كان ابن عدن العاشق لعدن الشاعر علي محمد لقمان سيبكي لو عاش ليرى ما حل بها من عجائب مأساوية بحق، عادت بها من محل الصدارة في الجزيرة العربية إلى ما آلت إليه من التردي؟ رحمه الله علي لقمان وأعاد لعدن واليمن الأمن والاستقرار.

المراجع

* علي محمد لقمان (1958)، ياهوه!. الوراد!، مطبعة فتاة الجزيرة، عدن.
* علي محمد لقمان، ياهوه!. الوراد!، الجزء الثاني، مخطوطة.
* عبدالله البردوني (1972)، رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دار العودة، بيروت.
* د. عبد العزيز المقالح (1978)، شعراء العامية في اليمن، دار العودة بيروت.
* د. شهاب غانم (2002)، علي محمد لقمان نزيل عصيفرة ومختارات من شعره، مطابع إكسبرس، دبي .
* د. أحمد علي الهمداني (2006)، الشاعر علي محمد لقمان: الأعمال الشعرية والمسرحية الكاملة- الجزء الأول

الصور

* الصور من الكاتب

الحـــوارية النصـــية فـــي
أغـــاني الأطفـــال الشـــعبية

د. عبدالقادر المـــرزوقي - كاتب من البحرين

لا بد قبل الحديث عن أغاني الأطفـال الشـعبية من معـرفة النمـو النفسـي والبيئي عنـد الأطفـال، ومـن ثم تحديد مفهوم صفـة الشـعبية التي وصـفنا بها أغـاني الأطفـال، من حـيث اللهجـة العـامية والمشـافهة ومجهولـية المؤلف.

ان العناية بالاطفال لم تقتصر على حضارة أو شعب أو دين دون آخر، فالجميع يجمع على مبادىء أساسية في التكون الفكري والثقافي والاجتماعي والبيئي للطفل، ومن ثم فان هذه التكونات ما كانت لتنضج لولا انها اعتمدت لغة يتلاقى فيها التعبير والموسيقى لكي تستريح الآذان والنفوس لوقع ألفاظها وأصواتها وحروفها.

ترى الكثير من الدراسات التي اهتمت بملاحظة نمو الطفل المعرفي والإدراكي أن الطفل يولد ولديه ميل للاكتشاف والتساؤل والبحث عن المجهول، في الوقت الذي ينجذب الى اللغة الايقاعية لتغذيته معرفيا وادراكيا، كما أن المكون البيئي للطفل يعمل كعامل إمداد ومساعدة في الكشف عن الملكات الابداعية واحتضانها، ولعلي أرى أن البيئة هي الحاضن الأساس لتكوين شخصية الطفل وسبل اندماجه في المجتمع لاحقا كفرد مبدع وفاعل. ففي البداية يسمع الطفل أغاني المهد والترقيص التي يطرب لها وتستسلم لها كل جوانحه حتى يأخذه عالمه الخيالي الى آفاق رحبة لتكّون مملكته الخاصة، ومن هنا تبدأ علاقة الطفل بالكلمات ذات الرنين الموسيقي وإلايقاعات الموزونة، وهي علاقة عضوية ايجابية ذات طابع ارتدادي بينه وبين دقات قلب الأم حينما يستقر في حضنها ليشعر بالأمان والاستقرار ودفء المحبة، مما ينعكس ذلك على اسرخائه وتفاعله مع الأهازيج التي تشدو بها الأم إسعادا له بغية إحاطته بهالة من التواصل الإدراكي والمعرفي.

فاذا كان شعر الوجدان يهز أفئدة الكبار وينقلهم الى عالم يتجرد فيه الانسان من عالمه المادي المليء بالضوضاء، فان أهازيج الأم وأغانيها ذات الطابع العفوي والتلقائي يرسم نهجا تربويا معرفيا تؤسس عليه فلسفة المجتمع وقيمه بكل أنواعها الدينية والأخلاقية والاجتماعية والعرفية، وهكذا تلعب البيئة الخاصة دورا رياديا وأساسيا في تنشئة الطفل دينيا ورياضيا وفنيا وابداعيا، وتمثل البيئة الفضاء المكاني الذي تتشكل في ذاكرة الطفل دون أن تفقد وهجها مهما تقدم العمر بالطفل، ومهما تغير الواقع الاجتماعي أو لامست يد التغيير عناصر تلك البيئة.

ومن هنا تتحدد حساسية العلاقة بين العامل النفسي والبيئة، وبين الثقافي والمعرفي، إذ أنّ تداخل تلك المكونات يمهد لمنجز حيّ ينفي الثبات والسكون «ليشكل مفهوما ثقافيا عاما يشتمل على المعرفة والعقائد واللغة والأخلاق والعرف والقانون، وكل القدرات والعادات الأخرى»[1]، وهكذا يبدو مصطلح الثقافة مصطلحا شاملا عاما لا يندرج تحت تصنيفات علمية جامدة، ولعلها خصيصة مفتوحة أنتجت هذا الإرث الإنساني العابر لكل الحضارات بمختلف تلاوينها الإبداعية.

إن القول بأهمية الثقافة في بناء الإنسان لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحققت وسيلة الإتصال الصحيحة، وهذه الوسيلة هي اللغة، وهي ذلك النظام القائم على رموز وعلامات، إذ من خلاله تتم عملية التفاهم والتعامل في إطار مؤسس على الأصوات والألفاظ والصيغ والتراكيب والقواعد. إنّ هذه المنظومة تحفّز المتعامل بها على التعبير عن دلالات معينة تعبر عن فكره ومشاعره وما يختلج في صدره من أحاسيس سعيدة أو حزينة، فهي مرآة تستقر على سطحها صورة من طباعه لتشخص بوضوح واقعه الفكري والسلوكي والإنفعالي. هذه هي اللغة بوظيفتها المجردة، أما اللغة بوظيفتها الشعرية فإنها تتخذ مسارا مختلفا عن ذلك المسار، إذ يرى الشاعر ما لا يراه غيره، ويشعر بما لا يشعر به أحد سواه، فله بصيرته الثاقبة وشعوره المرهف الذي ينفذ به الى ما لم تنفذ اليه اللغة العادية وتمثله أو تصوره وتعبر عنه، ينفذ الى الزمان اللامحدود ليكشف عن «الإمكان أو الإحتمال ، أي عن المستقبل، والمستقبل لا حد له»[2].

وهكذا نجد أنّ لغة الشعر لا تقف عند حد التعبير فحسب، بل تتجاوزه الى الإبداع

والإستكناه الباطني بغية تحفيز الداخل وبعثه ليستوي على الصورة التي نراها في اللغة الشاعرة، فهي كما يقول أدونيس «إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة»[3].

وهذا يقودنا لتحسس لغة الطفل ومدى استيعابه لها وتوظيفه لدلالاتها في مستوياتها الأولى، انطلاقا من النمو اللغوي عند الطفل، ففي هذه المرحلة تتأسس ظاهرة فهم معنى الكلام الموّجه اليه دون محاولة التعبير عن ذلك الفهم، على أنّ هناك جانبا آخر يبدأ بالتمييز وهو تكوين المفاهيم، ومحاولة التعبير عنها بألفاظ، وبقدر ما تتراكم الحصيلة اللفظية وتزداد ثراء، فإن قدرة الطفل على توظيفها في التفكير والتعبير تتسع وتزداد لتشكل فضاء تتداول فيه الأفكار، «ومن ثمّ فإن تقدم الفكر مرتبط أشد الإرتباط بثراء اللغة، كما أن ضحالة اللغة وتخلفها والفقر في الألفاظ هي من العقبات الرئيسة في طريق التفكير ونموه ورقيه وتطوره»[4].

نريد أن نصل من ذلك إلى القول بأنه بالرغم من حداثة عمر الطفل في الطفولة المبكرة ألا أنّ مرحلة الخيال تبدأ في التحكم في تعاطيه مع الحقيقة والعقل، أذ أنه يتقمص شخصيات معينة ويحاورها بمنطق يفهمه ويجعلها تفهمه، وباتساع خياله تنمو معرفته وتزداد خبرته، وعليه تتوسع آفاق ثقافته، هذه مسلمة لا يحيد عنها مجتمع دون آخر، سواء كان مجتمعا قديما أم حديثا.

ولأهمية هذه القضية، قضية النمو النفسي والبيئي واللغوي عند الطفل حاولت إلقاء الضوء وبشيء من التفصيل والتحليل لإبراز تلك المظاهر التنموية التي تؤسس لمعرفة فلسفة الأغاني الشعبية بشكل عام في المجتمعات العربية والمجتمع البحريني على وجه الخصوص.

أما وسم أغاني الأطفال بصفة الشعبية يعني أنّ هناك أغاني ليست بالشعبية، أي الأغاني التي تمّ تأليفها مؤخرا عن طريق مؤلف مختص يوجه فيه نظمه نحو قضية معينة يراد إيصالها إلى فئة معينة من الأطفال، فهي أغان ذاتية .

إنّ الأدب الشعبي بشقيه الغنائي والقصصي أدب عالمي يعبر عن مكنونات الشعوب النفسية والأخلاقية والعقائدية، فهو كنزا ينضب، وهو رافد مهم في التراث الإنساني، وذلك لأنه نابع من الوعي واللاشعور الجمعي. إنّ تحليل نشاط اللاشعور الجمعي للشعوب يحتاج الى كثير من الدراسات المعمقة القائمة على التتبع والإستقصاء والشمول للوصول الى أبعاد الدلالات الناتجة عن المنجز الشعبي، وعلاقة تلك الصياغات الأسلوبية المستعملة في الواقع اليومي بالجذور النفسية والتوجهات الروحية، والتي غدت فيما بعد الى تكوّن أشكال أدبية وضعت تحت مسميات شعبية كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأهزوجة الشعبية والأغنية الشعبية.

وعلى ضوء ما سبق يصبح الأدب الشعبي رافدا من روافد التراث لكل أمة يؤرخ ويفسر ويختزل أحداثا، لتؤسس مرجعية فكرية تنطلق منها الأجيال في بناء حضارتهم في حالة من التلاؤم بين النفسي والموضوعي مبرزة جوّا دراميا يجسد إيحاءات الخطاب الشعري والخطاب الحكوي والقيم التعبيرية فيه، مستخدمة كل آليات الحوار النفسي المباشر والتراسل الشعوري غير المباشر.

كان ذلك مهادا نظريا حاولت من خلاله تأسيس منطلق علمي يسهل من خلاله البحث في ماهية أغاني الأطفال الشعبية في المجتمع البحريني، وتحليل اللغة الغنائية المستعملة آنذاك في فصيحها

وعاميتها، وفي الوقت ذاته إستكناه الشفافية والتوهج والحضور، وادراك خلجات النفس في تأدية تلك الأغاني سواء كانت فردية أو جماعية.

إنّ أغاني الأطفال الشعبية ليست أغاني للتسلية واللهو فحسب بل إنها منتج يحمل في طياته تربية إبداعية تقوم بدور مهم في تنمية الفكر الإبداعي والتطور الذهني عند الأطفال، إذ أنها تسهم في التعرف على مشكلاته الخاصة بشكل ايجابي وصولا الى تلمس الحلول المفترضة وتصورها بأسلوب موضوعي. وهذا ما يساعد الطفل الى تنمية خياله بطريقة سليمة، ولعل ما يقوم به الأطفال من ألعاب مصحوبة بتلك الأغاني يتيح لهم الفرصة للتجريب واكتناه ما يحيط في بيئتهم من خلال المفردات والعادات السائدة في مجتمعهم.

إن الإنسياق في تلك الممارسات الطفولية تعمل على إبراز الفروق الفردية بين الأطفال وتعميق قدرات الطفل واستعداده في تنمية وعيه وتعاطيه مع عالمه الطفولي من خلال إلاحساس بالمشكلات التي يتعرض اليها في محيطه والدفع به الى البحث عن الحلول المتوافقة مع رؤيته. ومما لا شكّ فيه أنّ القيمة الإبداعية في أغاني الأطفال الشعبية تمثل محورا أساسيا فيها لما تحمل في مضمونها من قدرة الطفل على الملاحظة الدقيقة واستثمار القيم السلوكية كالصبر والإصرار المتواصل لبلوغ الهدف وتحمل المصاعب.

لقد اتسم المجتمع البحريني في تشكله الأوّل في بدايات القرن العشرين بالبساطة والعفوية القائمة على الخبرات المكتسبة من التعايش اليومي في إطار من المحددات الدينية والمجتمعية. إنّ المجتمع البحريني مجتمع ساحلي في أغلبه، وزراعي في بعضه القليل، ولقد فرض عليه هذا التصنيف المهني خصائص معرفية أثرت بشكل عميق في إثراء موروثه الشعبي، كما أنّ تواتر الموروث وتأثره بالموروثات الشعبية في منطقة الخليج قد شكل عاملا آخر لتلاقح الموروثات واستقرارها في بيئة مثل بيئة المجتمع البحريني آنذاك، إذ أنه يمثل بيئة متقدمة عن تلك البيئات في المجتمع الخليجي، وذلك للنشاط التجاري الذي تميزت به البيئة البحرينية.

إنّ تنامي نشاط الغوص وانخراط جلّ الرجال في تلك المهنة طلبا للرزق بالرغم من المتاعب والمشاق التي كانت تواجههم، جعلت اللحمة الإجتماعية ضرورة من ضرورات الحياة، وانفتح المجتمع بعضه على بعضه لتتمحور هيكلته في المفتوح / المغلق، المفتوح اجتماعيا بين أفراده وأسره مزيلا كل العوائق المسببة في تعاضده وتكاتفه في مواجهة المجهول، والمغلق في آن واحد على كلّه دفعا لكل ما من شأنه أن يخلق شرخا في بنية المجتمع.

إنّ تركيبة البناء المجتمعي على النحو الذي ذكرت قد أفرزت ثقافة معينة أساسها القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية، فكانت تلك المعايير محركا للتربية ومنهاجا سار عليه أبناء تلك الفترة. يقول جان بياجيه «إنّ الهدف الأساسي من التربية هو خلق رجال قادرين على صنع أشياء جديدة، ولا يقومون فقط بتكرار ما صنعته الأجيال السابقة، رجال مبدعين، مبتكرين، ومكتشفين»[5].

لقد شكّل غياب الرجال في الغوص لمدد طويلة وبروز مجتمع نسائي في معظم أوقات السنة الى إبداع ثقافة خاصة بتربية الناشئة من خلال أدب يكوّن مداركهم وينمي قدراتهم العقلية والخيالية والعاطفية، يتسم بالسهولة والوضوح والخلو من التعقيد متناغما مع مفاهيم الطفل في نموه وقدرته الاستيعابية. وقد تمثل هذا الأدب الطفولي في مظاهر عدة عكست البيئة والمجتمع البحريني، فمن أبرز تلك المظاهر:

الحكاية الخرافية

«وفيها يقف عالمها - الحكاية الخرافية - وجها لوجه أمام عالمنا الواقعي، وهي ترفض عالمنا لأنها تحل محله عالما أجمل وأكثر بهاء وسحرا ، كما أنها تصور الأمور كما يجب أن تكون عليه في حياتنا»[6]. وليست الحكاية الخرافية بمصطلحها الأدبي هذا ببعيدة عن الحياة الشعبية أو الحياة البسيطة التي كان عليها المجتمع البحريني في العقود الأولى من القرن العشرين، فقد لعبت «الحزاوي» وهي جمع لمفردة «حزاية» دورا كبيرا في تربية الأطفال وإمدادهم بالقيم التربوية والأخلاقية بمفهوم ذلك العصر وعرفه سواء كانت تلك الحزاوي ترغيبية أو ترهيبية، فهي في نهاية الأمر تسد فراغا فكريا وفنيا .

أغاني الأطفال

إنّ أغاني الأطفال الشعبية ترسم جانبا من جوانب ثقافة المجتمع وفكره، ولعله ما كان بالإمكان استمرار أغاني الأطفال وتأثيرها على تكوين الطفل بدون وجود المجتمع الحاضن لهذه الثقافة، من هنا نجد أنّ تلازما وتداخلا قد نشأ بين محتوى تلك الأغاني وثقافة المجتمع، الأمر الذي أكدته معظم الدراسات والكتابات الثقافية والاجتماعية والانثروبولوجية.

في دراستنا لأغاني الأطفال الشعبية سنحاول إلقاء الضوء التحليلي على هذه الأغاني من خلال دراسة الظاهرة أو الظواهر السائدة في تلك الأغاني وبعدها الدلالي والمعرفي، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على كتيب مهرجان التراث الحادي عشر «الألعاب الشعبية» والصادر عن إدارة الثقافة والتراث الوطني بوزارة الأعلام بمملكة البحرين، اذ اتسم جمع المادة الشعبية بالمنهجية، لاسيما أنّ هذه الأغاني الشعبية تواترت الينا شفاهيا، الأمر الذي يجعل تسجيله وتوثيقه أمرا في غاية الصعوبة .

ومما لا شك فيه إنّ قراءة التراث تستلزم منهجا يقوم على النظر في الجانب النفسي في تفسير التراث، وعلى النظر في الجانب الخارجي

بما يحمله من مؤثرات خارجية، سواء كانت بيئية أو اجتماعية أو اقتصادية تعمل على تشكل الظاهرة المعرفية للتراث.

«ويعد اللعب ظاهرة طبيعية وفطرية لها أبعادها النفسية والاجتماعية، لأنها نشاط يمارسه الطفل دون أية ضغوط عليه من البيئة المحيطة به، والمتمثلة في بيئته العائلية والاجتماعية وفي الطبيعة. وهذا يشير الى أنه نشاط تلقائي حر ومستقل ومرتبط بالفراغ وبالوقت، كما انه يرتبط بالصحة والنمو والتطور، اذ يعد جزءاً متكاملاً من حياة ونمو الطفل، فاللعب والنمو مرتبطان ومتداخلان ومتفاعلان تجمعهما علاقة وثيقة ودائمة. وتتعدد مستويات اللعب وفقاً لمستويات نمو الطفل، اذ أن اشكال وأنواع اللعب ترتبط ارتباطاً وثيقا بمراحل نموه» [7].

ومهما يكن من أمر فإن البيئة الإجتماعية حددت ثوابت تنظم الحياة الإجتماعية بناء على الطبيعة التركيبية للمجتمع مما انعكس بدوره على طبيعة ومحتوى المنتج الفكري آنذاك، فقد تم على أساسها تصنيف أغاني الأطفال الشعبية إلى تصنيفات عدة وهي كالآتي:

- أغان استعراضية تختص بها البنات تشتمل على أصوات وحركة وإيقاع.
- أغان استعراضية يختص بها الأولاد وتشتمل أيضا على صوت وحركة وايقاع .
- أغان استعراضية يشترك فيها الأولاد والبنات وتشتمل على صوت وحركة وايقاع.
- أغان يرددها الجنسان الأولاد والبنات ولكنها تخلو من الحركة وتكتفي بالصوت والإيقاع.

إنّ التصنيف السابق لم يكن تصنيفا إعتباطيا، بل إنه يقوم على اعتبارات تربوية تتخذ من الجنس والعمر أساسا تنطلق منه، وتهدف في الوقت ذاته إلى غايات تربوية وتعليمية، كما إنه لابد من الإشارة الى إنّ تلك الأغاني لم تخل من أغان غايتها المرح واللهو الخالص تهدف إلى تجديد النشاط الذهني وتفريغ الطاقة المتأججة عند الأطفال، وهكذا نجد أنّ ذلك الفن - أغاني الأطفال الشعبية - أصبح ضرورة ملحة ونبعا فيّاضا وطاقة متمكنة وطريقا الى المعرفة وقوة تشمل جميع ملكات الإنسان في محاولة التمسك بقيمتين هما: الذات الخلاقة، والواقع المعاش.

نتناول في هذا القسم من الدراسة ملامح هذا المنجز الغنائي بصفته الشعبية وذلك من خلال انتقاء بعض النماذج لبيان قراءة التواصل والتفاعل مع النص والوعي به ورصد الظاهر اللغوي بين العامي والفصيح.

1 - لعبة خويط البريسم :

هذه إحدى الألعاب الشعبية التي تختص بها الإناث دون الذكور، وتشتمل على صوت وحركة وايقاع، وهي لعبة تحتاج إلى ثلاث فتيات يقمن بدور رئيس، إذ تحمل اثنتان منهما الثالثة على ايديهما بطريقة معينة وسهلة تتيح لهما رفع الفتاة الثالثة، وتبدأ الفتاتان اللتان تحملان الفتاة الثالثة بترديد هذه الأغنية:

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم .

الفتاة الثانية : آني أعدّل العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم.

الفتاة الثانية : آني أمشّط العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية : آني أسبّح العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية : آني ألبّس العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم.

الفتاة الثانية : آني أدهّن العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية : آني أعجّف العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية : آني أعطّر العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية : آني أجلّس العروس .

الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية : آني أغنّي للعروس .

كما وردت هذه اللعبة بصيغة أخرى على النحو الآتي:

أنا اخويط لبرسيم وأنا مشّك اللولو

أنا اعطية ربي وأنا الخير في أرضي

أنا اخويط لبرسيم وأنا مشّك اللولو

إنّ نسقية البناء اللغوي تبدو واضحة في هذه الأغنية إذ تسير في متوازيات تحفّز العقل على تصورها والسيطرة عليها، كما أنّ الانتقال من سطر شعري الى آخر يخلق نوعا من البهجة والسرور في إبراز الأنساق المتماثلة في دلالاتها الفاعلة (أنا أعدّل - أنا أمشّط - أنا أسبّح - أنا أدهّن - أنا أعجّف ... الخ) ولعل سمة الحوار التي تسود معظم الأغاني الشعبية عند الأطفال تؤكد مفهوم التواصل القائم على التبادل اللفظي الحاصل بين ذات متكلمة تنتج ملفوظا موجها إلى ذات متكلمة أخرى، أي إلى محاور يستدعيه للإنصات و / أو تقديم جواب مباشر أو ضمني.

يترافق الخطاب اللغوي للنص مع حمولته المضمونية، إذ أنّ (اخويط البريسم) الذي يعني خيط الحرير هو نقطة الإرتكاز في هذا النص، فاجتماع الحرير مع اللولو في تخيل ذهني عند الفتيات في احتفالية للزواج يمثل تطلعاتهن في الحياة الزوجية والسعادة التي يحلمن بها، وذلك تعويض لما يعانينه من شقاء وعناء الواقع .

2 -لعبة هدوا لمسلسل:

وننتقل الى نموذج آخر وهو من الأغاني الإستعراضية التي يشترك فيها الأولاد والبنات وتشتمل على صوت وحركة وإيقاع، هذا النموذج هو لعبة (هدوا لمسلسل) وهي لعبة يشكل فيها الأولاد نصف دائرة، ويقومون باختيار أحدهم ليمثل دور الوحش الذي قيد بالسلاسل في مخيلتهم، وهنا يبدأ الأولاد في ترديد هذه الأغنية:

المجموعة: هدو لمسلسل هدو .

الفرد: ترى هو ياكم .

المجموعة : هدو .

الفرد: ياكل عشاكم .

المجموعة: هدو .

الفرد: في يده بيضة .

المجموعة: هدو .

الفرد: بيضة عطاني .

المجموعة: هدو .

الفرد: لي ياتكم (جاءتكم) الجلبة (الكلبة) البيضة لا تخافون .

المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم الجلبة الحمرة لا تخافون.

المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم الجلبة الزرقة لا تخافون.

المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم الجلبة السودة لا تخافون .

المجمـــوعة: لا .

الـــفرد: لي ياتكم أم السلاسل والذهب فضو..

تتســم هــذه اللعبــة - كمــا تميزت اللعبــة الســابقة التي تحدثنا عنهــا - بحواريــة التواصل بين المرسل والمرســل اليه في توازن إيقاعي ونغمي، تتدرج فيــه المحفــزات الدراميــة في شــكل تصاعدي حتى تصــل إلى قمتها ومن ثــمّ تبدأ في الهبــوط نحو فك العقــدة الدراميــة، كمــا إنّ التناغم بــين الألفاظ وبــين دلالاتها يخلــق نوعا مــن التوجيــه التربوي في بناء شــخصية الطفل، فالمعجم اللغــوي لأغنية هذه اللعبــة يتمثــل في (لمسلســل وتعني الوحــش المقيد بالسلاســل الذي يهدد مــن أمامه، «هــدو»: وتعني اطلقوا ســراح هــذا المقيد، «الجلبــة»: وتعني الكلبة ووصفهــا بعــدة ألــوان متدرجــة مــن اللــون الفاتح البيضــة الى الحمــرة وهو لــون داكن عــن الأبيض ومــن ثــمّ الزرقــة وهــو أكــثر دكنــة ومــن ثــمّ الســودة وهو لون نقيض الأبيض الذي بــدأه في أول الأوصــاف، ولفظــة لا تخــافون وتكرارها) فمن خلال النظــر في مفردات هــذا المعجــم اللغوي نجد أنها تــوحي بدلالات الصــراع الذي يقابلــه التحدي، ممــا يخلق تأسيســا معنويا في فضــاء الطفل الذهني بعــدم الإســتسلام والخــوف مــن المجهــول، بــل مقاومــة الخوف والعمــل على إزاحته فــي تعاضد جماعي، وهــذا معــادل تعويضي لغياب المؤسســة التعليميــة آنذاك.

أما أغاني الأطفــال الشعبية التي تخلو من الحركة ويغنيها الأولاد والبنات فهي كثيرة، ولكننا سنختار أنموذجا ننهض بتحليله لاســتكناه حمولته الدلالية ومضامينه التربوية.

3 - أغنية اللومية:

وهي أغنية شــعبية يرددها الأطفــال، ولا تحتاج الى عــدد كبــير من الأطفــال ولا كيفيــة معينة، هو ترديد يضفي المــرح والطرفة علــى المؤدين. تقول كلمات الأغنية:

لــومية خضــرة خضــرة

يــد عبدالرحمــن

ايقشــرها عبدالله

ويكلــها ســلمان

ســلمان يا خو شــيخة

يا املقــط الحــويت

ايلقطــه في قــلالي

وايبيعــه في الكويت

كـل العـرب تحـنوا
حطـوا على طـرقين
وانـا يا لبنـيـة واحـد
ولا صـبغ لـي زيـن
أروح بـيت أبـويه
واحـط لـي عشـرة
واحـرّمـرت ابـويه
ام ويـه الخنفرة

إنّ انسابية لغة هذه الأغـنية تسـتميل الطـفل الى ترديدها واللهو بهـا، وإنها - أي انسـابية اللغة - ناتجة عن تضافر مجموعـة من العناصر الفنيـة في النص، فالأسـطر الشـعرية تنتهي بقافية خفيفـة تتكون من سـاكن ومتحرك كـمـا هو واضـح في نهاية السـطر الأول عبدالرحمن - سلمان (ا + ن .. ساكن + متحرك) الحويت - الكويت (ي + ت .. ساكن + متحـرك) وهـكـذا يسـير النـص حـتى نهايته، إضافة إلى ملامسـة اللغة لذهن الطفل، إذ أنها تشكل عناصر مكونة لبيئتهم سـواء كانت عناصر بشـرية (عبدالرحمـن، عبدالله، سـلمان، شـيخة) أو عناصر بيئية (الحويت - الليمون - الحـنّة).

وهـكذا نجـد أنّ تناغمـا طبيعيا يـبرز من خلال الإيقـاع الطبيعـي في اللغة والترنيمـات الصوتية الممتزجـة في ألفـاظ هـذه اللغـة لتؤثـر في وجدان المتلقـي والمرسـل في آن واحد.

إنّ قـراءة النـص قـراءة تـأويلية تواصلية تنتج دلالات تكشـف عن حالة الصراع النفسي المتمثل أحيانـا في الحرمان وأحيانـا أخرى بالتمايز والتسـلط بين أفـراد المجتمع، فاللومية الخضـرة وهي (الليمون الأخضر) رمز لطـراوة الحياة وجمالهـا، وقد يحرم منها انسـان آخر لتكالب غـيره عليها، ويتضح ذلك من حرمان سلمان أخو شـيخة من الحصول على اللومية الخضرة مما دعـاه الى جمع الحويـت في قلالي وبيعه في الكويت، ومظهـر آخر من مظاهـر الحرمان هو أن تلـك البنت قد تحنت مـرة واحدة ولـم يؤثر لون الحنـاء في يدها، بينما وضـع الآخرون الحنـاء مرتين إمعانا في بيـان أثر لـون الحناء في اليد بشـكل جميل وجـذّاب، الأمـر الـذي دفـع بالبنـت الى اتخـاذ قرار باعـادة الحناء مـرة أخرى أسـوة ببقية البنـات نكالا بزوجة أبيها الـتي حرمتها من ذلك، وهنـا تبرز - من خلال نص الأغنية - ظاهـرة زوجة الأب التي تكنّ العداوة والبغضاء لأولاد زوجها من سـيدة أخـرى.

إنّ عالم الطفولة في التراث الشـعبي يأخذ بعـدا

خياليا تتابعيا في مشهدية الشخوص وفضاءاتها المتعددة، فتعمل على شحذ خيال الطفل وتطلعاته، فالتلبّس بالخيال فعل ناشط يحفز ذهن الطفل ويندفع به الى الجموح والتيقظ والاندفاع نحو الأسئلة الحياتية المتعددة التي تثير فضوله بغية إثراء عالمه الصغير.

4 -أغنية حمامة نودي نودي:

بنيت على سياق تتابعي:

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي
سيودي راح المكة وايجيب عيش العكة
وايحطه في صندوقي صندوقي ماله مفتاح
والمفتاح عند الحداد والحداد يبّي افلوس
ولفلوس عند العروس والعروس تبّي اعيال
ولعيال يبّون حليب والحليب عند البقر
والبقر يبّون حشيش والحشيش يبّي مطر
والمطر من عند الله قوم صلّ ما عبّر
قوم تغده هيه والله

ويردد أطفال القرى في البحرين هذه الأغنية بصورة مغايرة شيئا ما .. إذ تقول الأغنية:

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي
سيودي راح مكة وايجيب عيش عكة
وايحطه في الصواني صواني يا اخواني
بيت لعجيز احترق صبوا عليه قطرة مرق
يا فاطمة بنت الني اخذي كتابش وانزلي
على محمد او علي لا إله إلا الله

كما وردت أغنية أخرى في السياق نفسه ولكن بصورة أخرى، إذ وردت في شكل حكائي يتسم بالحوار بين البنت والأم:

البنت: يمه أبي لقمة
الأم: اللقمة في الرمة والرمة تبي حطب
البنت: النخيل تبي قدوم
الأم: النخيل تبي قدوم
البنت: القدوم عند الحداد
الأم: الحداد يبي فلوس
البنت: الفلوس عند العروس
الأم: العروس تبي رجل والرجل يبي ولاد
والولاد يبون حليب
البنت: الحليب من البقر
الأم: البقر تبي حشيش
البنت: الحشيش من الجبل
الأم: الجبل يبي مطر
البنت: المطر من عند الله
الأم: لا اله الا الله
محمد يا رسول الله علي يا ولي الله

إنّ الأغنية السابقة بنمطيتها المختلفة في الشكل تمثل شكلا من أشكال التناص النصي من حيث بنيتها اللغوية ودلالتها المعنوية، كما يبرز التواصل الحواري جليا في النصوص السابقة، إذ تستثمر تلك النصوص منظومة كبيرة من السرد الحكائي التي ترشح عن الذاكرة الجمعية، وبالرجوع إلى البنية الدلالية للغة النصوص السابقة نجد أنها تنتهي بحمولة دلالية تكمن في خفاء وراء مشهدية حوارية جعلت من الفعل ثيمة رئيسة للحدث للإشارة الى البعد التوجيهي بعيدا عن التعقيد والتغميض الذي يشوّش وعي المتلقي (الطفل). فالفعل المضارع بمفهومه الطلبي (يبي) أي يريد يفصح عن الحاجة لما يطلبه،

والـتي تمثـل ضرورة مـن ضـرورات الحيـاة ، ولعل اجتمـاع العناصر المكوّنة للحيـاة والمتمثلة في المطر والحليب واسـتمرارية النسـل والإصرار على طلبها حـتى تتحقـق الطموحات يدعـم الموقـف الإيماني عنـد الأطفال وذلك مـن خلال الوصـول الى نهاية البحث عـن من يملـك مغاليق الحيـاة ليصلوا الى النتيجـة الحتمية وهي أنّ كل ما في الكون هو من عند الله، ويرسـم التدرج في الطلبات من البسـيط الى الصعب ثم الى الأصعب وهكـذا، صورة الواقع وهي تجربـة ضربت بجذورهـا في وجدان الشـعب، لتبقـى ميراثا يتوارثـه الأبناء عـن الآباء.

خصـائص أغـاني الأطـفال الشـعبية

إنّ غايـة البحـث في تـراث الأغنيـة الطفولية الشعبية هو اكتشـاف قيمة وفاعلية هذا التراث، وتعميـق المعرفـة بمكوناته وأبعـاده ووظائفه بغية إيجاد قنـاة تواصلية تمـد الجيل الحاضـر بالقدرات الإبداعيـة والتفكيريـة، وتنميـة الخيال وإفسـاح المجال لـه في التعبـير الهادف.

وعندمـا يمعن المـرء النظـر في الإبداع الشـعري في تراثنـا الشـعبي يجد أنّ هـذا النتاج يمثل فلسـفة تربويـة واجتماعية ودينية وأخلاقيـة، ولا مناص في هذا الصدد مـن الإلماع الى الخصائـص المتعددة التي اتسـمت بهـا أغـاني الأطفال الشـعبية مـن حيث اللغة والأسـلوب والمحتـوى والدلالة .

1 - اللغة والأسلوب:

لقد تميّزت أغـاني الأطفال الشـعبية بمجهولية المؤلف، وتناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل مشـافهة الى أن وصلت إلينـا ودوّنت في كتـب وأقيمت حولها الكثير مـن الدراسـات. إنّ هذه المزيـة (مجهولية المؤلف) أعطت مسـاحة واسـعة ليتحـرك النتاج الإبداعـي دون أن ترقبـه عيـون اللغـة أو أن يخضـع لديـوان المحاسـبة في التعبير، لـذا نجـد أنّ الإبداعي الغنـائي صيغ في لغة نابعة من البيئة البسـيطة ومن خصائصهـا، مما جعل اللغـة تنحو المنحى نفسـه في اختيـار لغة الطفل حسـب مراحـل نموه مـع التنوع التدريـجي لهـذه اللغـة ، إذ انعكـس ذلـك على الألفـاظ والتراكيـب اللغوية في عفويتهـا كأغنية لعبة (قوم يا شـويب) حين تتحلق البنـات في دائرة وتمثـل إحداهنّ دور الرجـل العجوز وهـنّ يرددنّ:

قوم يا شويب .. قوم يا شويب .. عن التنور

فيرد الشايب:

سرّي عايب .. سرّي عايب .. ما اقدر أقوم

الشـايب : يـيت عـند هـاذي

المجـموعة : هـي والله

الشـايب : عطـتني محبس

المجـموعة : هـي والله

الشـايب : ضـاع في الملعـب

المجـموعة : هـي والله

الشـايب : وانـا ألعب

المجـموعة : هي والله

وهكـذا إلى أن تنتهـي الأغنيـة، فالألفـاظ المسـتخدمة نابعـة مـن البيئـة وفي الوقـت ذاته تلامس ذهنيـة البنـات، إذ أنّ التنور مـلازم للبيئة الشـعبية، كما أنّ تصغير الألفـاظ ظاهرة مألوفة آنـذاك ويقصد بهـا التمليح والدلالـة على القرب وكسـر الحـواجز بين المتكلمـين، كما تمتـاز اللغـة بالتكـرار في الألفـاظ والتعابـير والبعد عن الصياغـات المجازية .

أمـا الأسـلوب فقـد سـيطرت عليه المباشـرة والوضـوح والبعد عن التكلف الى الدرجة التي تشـعر المتلقي حين يسمع تلك الأغاني أنه حقـيقة يعيش تلـك الفترة بناسـها وبيئتهـا، وإنّ هـذه الأغنية أو

تلك هي كلام النـاس المتـداول في يومياتهم . ولعل العلاقـة الحميميـة تبـدو واضحـة بـين المؤلـف المجهول واللغـة التي تمتزج بالكثير مـن التصورات الـتي تواكـب سـير زمـن ولادة نـص الأغنيـة، وهكذا تبـدو نصوص الأغنية الشـعبية للأطفال عادية في لغتها بعيدة عن أفـكار وصائية منمقة ، مما جعـل لغة تلك الأغاني تعيش في وجدان الشـعوب في مجتمعاتهـم، والمجتمـع البحريني خاصة.

ومما لا شـكّ فيه أنّ تمـازج الفصحى في الأغنية الشـعبية باللهجة العامية أضفى عليها ثراء وحضورا ترسـخت جذوره في نفوس أطفـال تلك الفترة حتى حملـوه الى مـن بعدهـم تجربة متميزة ترسـم لوحة العلاقات المتجـذّرة في أعمـاق تربـة المجتمع حتى أضحت ناموسـا يقتفي آثاره جيل المسـتقبل.

2 - المحتوى والدلالـة :

في سـياق قـراءة أغـاني الأطفـال الشـعبية اسـتوقفتني ملاحظة شـديدة الأهمية، وهي حضور الخيـال البسـيط ولا أعني بـه الخيـال الرومانسي، وانمـا إن جاز التعبـير انطلاق تصور الذهـن في دائرة المعطيـات والموروثـات والبيئة.

ولعـل لعبـة (أنـا الذيـب باكلكـم) توضـح ذلك التصـور الذهني الذي يسـيطر علـى الأغنية الشـعبية عند الأطفال، وهي لعبـة تلعبها البنات، إذ تقـوم مجموعة بتمثيـل دور الغنم وتقـوم واحدة بتمثيل دور الذئب، وأخـرى تقوم بدور الأم، فتختبىء الغنمـات وراء أمهـا في مواجهة الذئب ليـدور هذا الحديث التصـوري الذهني:

الـذيب : أنـا الـذيب باكلـكم

الأم : وانـا أمـكم بحـميكم

الـذئـب : أنـا الـذيب باكلـكم

الأم : وانـا أمـكم بحـميكم

الـذئـب : كـش كـش غـنمي

الأم : والله مـا تـاخذ ولـدي

الـذئـب : كـش كـش غـنمي

الأم : والله مـا تـاخذ ولـدي

نسـتطيع مـن خـلال التمعـن في الكلمـات وترابطهـا في سـياق تصـوري أن نلحـظ مـدى تمتع الأطفال بقدرتهم على ممارسـة طفولتهم السـعيدة أو التعيسـة أو الفوضويـة بانطلاقهـم نحـو عوالـم خاصة يتسـامرون وإياهـا مخترقين بهـا آفاقا رحبة تخرج مكـنوناتهم التصورية من دون أية قيود، وفي الوقت ذاته تشـكل ملامح نموهم النفسي، ويشكل الخيال الطفـولي في أغاني الأطفال جـزءا كبيرا من المسـاحة الإبداعية مما يجعلها قادرة على إسـتيعاب

مضامين ودلالات مختلفة من حيث الأشكال أو الصور التي تتبدى في فضاء الأغنية.

وأما الملمح الدلالي في أغاني الأطفال الشعبية فقد أصبح دالا تاريخيا، وعلامة وجود معنوية، ورمز أصالة، وهي حقائق أصبحت تدافع عن وجودها بعد تجذرها في الذاكرة الجماعية، وعليه فإن كل أغاني الأطفال بأنواعها المختلفة - أعني المتلازمة لألعاب البنات أو الأولاد - قد حملت حمولات دلالية تستقر في بعدين اثنين وهما:

أ - البعد الديني .

ب - البعد السلوكي والتربوي .

أما البعد الديني فتتمحور دلالته من خلال الحزم اللفظية التي تدور في معجم لا يخرج عن إطار ذكر الله وبيان نعمه ، وأنه سبحانه وتعالى هو الخالق للكون كله وإليه يرجع الناس وذلك على ما تشير اليه هذه الأغنية على نحو ما جاءت عليه والتي أوردنا نصها آنفا :

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي

أو تتدرج الأغنية في حوارها التتابعي لتصل في نهاية الأمر الى أنّ مفتاح الحصول على الشيء هو بيد الله سبحانه وتعالى لتكون نهاية الأغنية :

والمطر من عند الله قوم صل ما عبر

قوم تغدى هيه والله

أو كما جاء في أغنية الأصابع، حين يدور الحوار حول إحدى القيم السلوكية وهي الأمانة، بين طفلين باستخدام الأصابع، إذ تقول بعض مقاطع الأغنية:

يثني الطفل إصبعه الوسطى ويقول :

هاذي تقول من عند الله

ويثني الإصبع السبابة الى الداخل ويقول:

هاذي تقول استغفر الله

ويتلون المعجم اللغوي للبعد الديني بذكر النبي ﷺ والشعائر الدينية كالأذان والصيام وزيارة بيت الله - أي زيارة مكة - وغيرها، كما ويلعب البعد الديني دورا أساسيا في تربية النشء ويسد في الوقت ذاته فراغا تعليميا يحتاجه الطفل آنذاك لغياب المؤسسات التعليمية الرسمية والنظامية.

أما البعد السلوكي والتربوي فإنه يمثل العلاقة بين النظر والعمل في التصور التراثي لنتاج ثقافة المجتمع البحريني آنذاك، والتي من خلالها تتجلى صورة التعبير عن القيم، وذلك لتمازج الثقافة ذات الصلة الوطيدة بالقيم والأخلاق، ولعل الفطرة السليمة التي سادت مجتمع البحرين البدائي قد ساعدت على التهذيب، فكانت مصدر الملكات الخيّرة ، إذ أنّ هذه الفطرة هي الإطار الحيوي لاستقبال المؤثرات الخارجية التي تعمل على دعم وتعزيز السلوك عند الطفل.

وبرز في ذلك الكم الهائل والمتنوع من الأغاني الشعبية مظاهر سلوكية وقيم تربوية تتملك الحواس وتفجّر الطاقة الإبداعية، فأغنية لعبة (أنا الذيب باكلكم) تجسد مفهوم التضحية

والتعاون والتعاضد بين أفراد المجموعة في مواجهة الخطر الداهم بشكل عملي وملموس، فهي محاولة تحويل المعنوي إلى مادي تجريبي منظور في أرض الواقع، وأما لعبة (هدو المسلسل) فتغرس في نفوس الأطفال التحدي والشجاعة، وفي الوقت ذاته تؤصل فيهم روح التكاتف والعمل الجماعي في مواجهة الأخطار، ولم تقتصر الألعاب وأغانيها الشعبية على ترسيخ القيم الأخلاقية فحسب، بل اشتملت على قيم تعليمية كما في أغنية (السبت سبمبوت) وهي أغنية يلهو بها الأطفال حينما يلعبون بالكرة، حيث يقف الطفل في مواجهة الحائط ومن ثم يبدأ برمي الكرة في اتجاه الحائط وحينما ترجع اليه يمسكها وفي كل مرة يرمي الكرة يقول :

السبت .....سبمبوت

الأحد ....عنكبوت

ولثنين .....بابين

والثلاثا .....منارة

والأربعا .... بشارة

والخميس .... ذبحنا ابليس

والجمعة ..... عيدنا وعيد الرسول

وهناك الكثير من الألعاب المغناة والأغاني التي احتوت الكثير من القيم الأخلاقية والتعليمية التي تعد محورا أصيلا في تبطين النشيء واعدادهم لرحلة المستقبل خلفا للآباء الذين يذهبون في رحلات الغوص التي تستغرق شهورا طويلة.

3 - الحوارية :

تتميز لغة الأغاني والحكايات الشعبية الحوارية عند الأطفال بأنها نتاج أدبي يتسم بالعفوية المعبّرة عن مكنونات خيالهم، وهي في الوقت ذاته فن شعبي شفوي انتقل من جيل الى جيل يحمل في طياته صورا جمالية قائمة على محسن بديعي وهو السجع لإضفاء وقع ايقاعي جميل ينغرس في ذهن الأطفال محققا مخزونا تراثيا سهل الاستدعاء متى ما دعت الحاجة الى ذلك.

إنّ حوارية اللغة في نصوص أغاني الأطفال الشعبية ارتكزت على سمة تكرار العبارات والحركات التي يغلب عليها الثنائيات كالأغنية الآتية :

قوم يا شويب .. قوم يا شويب .. عن التنور

الشايب:

سرّي عايب .. سرّي عايب .. ما اقدر أقوم

الشايب: يبيت عند هاذي

المجموعة : هي والله

الشايب : عطتني محبس

المجموعة : هي والله

الشايب : ضاع في الملعب

المجموعة : هي والله

الشايب : وانا ألعب

المجموعة : هي والله

ويظهر في الأغنية السابقة الحبكة البسيطة التلقائية في مسارها التصاعدي بعيدة عن التشابكات والتفريعات التي من شأنها صرف انتباه الطفل عن الهدف المرسوم لها لتلائم تفكير الطفل. كما اننا نلحظ اعتمادها على الفعل والحدث متساوقا مع ايقاع الخيال السريع لدى الطفل.

إنّ الرؤية التحليلية لأغاني الأطفل الشعبية تكشف عن قدرة الطفل على إتقان الكلام والحوار وانسيابه بلغة عامية وهي اللهجة المتداولة والمؤسسة لتعليم القرآن الكريم فيما بعد لتشكل نهجا موازيا للغة الفصحى دون الحاجة إلى وسيط وناقل للمعرفة .

إنّ الحوارية النصية الشعبية هي السبيل لانغماس الطفل في أحداث النص الحواري ومتابعة أحداثه بكل جزئياته مما يمهد السبيل الى خلق أريحية بين عناصر النص، والمتمثلة في النص الحواري والطفل، مما يخلق نوعا من التماهي بينه وبين روح النص، إضافة إلى أن النص بشكله الحكائي يؤسس الى وسيلة اتصال بين الصغار والكبار ليس في أغاني الأطفال الشعبية المحلية، بل هو نهج سارت عليه كل الحضارات منذ بدء الخليقة.

لا يختلف مجتمع الأطفال كثيرا عن مجتمع الكبار من حيث الممارسة والاحساس بالمكوّن البيئي من حولهم، فلمجتمع الطفولة ممارسات وتقاليد يلتزمون بها من خلال الغناء واللعب، فهو فضاء مفتوح للتعبير عن ما يجول في مكنوناتهم من آمال وطموحات لتحقيق ذواتهم، ويظهر ذلك جليا في محاكاتهم لسلوك الكبار.

«فالغناء بمفهومه البسيط اهم لغة وجدانية عرفها الانسان في كل زمان ومكان، واختصت به الجماعات البشرية، سواء أكانت جماعات حضارية ام بدائية، مما ترتب عليه تعدد لهجات الغناء، وتنوعها، حسب نوع الجماعة، والبيئة الاجتماعية والثقافية التي نعيشها» [8]. ويهدف الغناء فيما يهدف اليه الى تحفيز الحس العاطفي، وترويض النفس باشاعة الفرح والسرور مما يساعد على إثارة الذهن في تفعيل مفاهيم الإدراك المعرفي بما يتضمنه من وعي ديني ووطني وذلك من خلال ترديد النصوص الحكائية في المناسبات الدينية والوطنية والإجتماعية.

إن أغاني الأطفال الشعبية منتج أدبي وفني قائم على عناصر فنية تتماهى مع بعضها البعض لتشكل وحدة فنية متكاملة إذ أنها تشتمل على النص الشعري واللحن الموسيقي والإيقاع الحركي. فمن تحليل مفردات النصوص الغنائية نجد أنها تعتمد على اللهجة العامية السائدة في المجتمع البحريني، وهي أداة التواصل في حيثياتهم اليومية . ولعله من الواضح أنّ الإيقاع الموسيقي يمثل عنصر جذب لتفاعل الأطفال بالنص الشعري دون الإهتمام كثيرا بوحدة المعنى لخلوها من التعقيد الذي يؤدي الى حالة الإنسجام بأحلامهم الطفولية والتأثر بالرموز الفنية في نماذجهم الغنائية.

لقد لعبت أغاني الأطفال الشعبية في البحرين أساسا مهما في البناء المجتمعي وذلك لما تحمله من مضامين وقيم وايحاءات رمزية تعبر عن حاجات المجتمع آنذاك وحاجاتهم في الوقت ذاته، ولعل أغنية (هدوا لمسلسل وأغنية حمامة نودي نودي سلمي على سيودي) تمثل صورة فنية رمزية تحمل في طياتها التوق الى الحماية من الأخطار، والرغبة في استنزال المطر الذي يعد المكون الأساسي لاستمرار الحياة وبث روح التجديد والنماء في المجتمع.

ومما لا شك فيه أنّ تلقائية إعادة السرد الحكائي في لعب الأطفال بلغتهم وحركاتهم تتيح لهم فرصة التواصل مع أقرانهم، وفي الوقت ذاته مع أهلهم حينما يرددونها عليهم في مناسباتهم بفرح وسرور مما يتيح لهم فرصة استرجاع الأحداث وتمثلها بأسلوبهم وهذا - أي إعادة السرد الحكائي - يعمل على تحفيز المتخيل الذهني .

للحكاية القصصية وجود في تراثنا الأدبي، وقد تناثرت خيوط الحكاية القصصية وتنوعت بناها لتصل إلينا متشابهة جيلا بعد جيل، إلى أن استقر بها المقام في متن كتب اللغة والأدب وغيرها من المراجع الأدبية والتاريخية، ولكن مما يلفت النظر وأنت تقرأ أغاني الأطفال الشعبية هو أنّ نسبة كبيرة منها تقوم على الحوار، فتتشكل مشهدية القص كصورة سردية، تتناسل إيحاءاتها لوحة غير مؤطرة تتلون فيها

الـدلالات لتمنح الإيماء والأعمـاق والبنية حركة دراميـة تصبـغ الموت بالحيـاة، بطريقـة لا تنفصل عـن المعاناة الذاتيـة والموضوعية .

أنّ الحوار الغنائي أوقع في النفس، ويتيح مسـاحة كبيرة للتعبير عن الفكرة المـراد توصيلها للمتلقي وذلك من خلال مشـهد حـواري اسـتعراضي، وقد تكـون الأغـاني والألعاب الـتي ذكرناها سـابقا خـير دليل على هـذه الخاصية التي زخـرت بها أغاني أطفالنا الشعبية.

وبهذا تبقـى الأغنيـة الشـعبية عنـد الأطفال دائمـا ناصعة ببريق سـحري غامض وكيـان تلفه التفاعـلات دون الخضـوع في أشـكالها ونسـجها لنظـام أو قانـون معين، بغيـة الحصول علـى المتعة والتشـويق عن طريـق الإيحاء والصـورة والحركة.

الهوامش

1. المـيلاد، زكـي . المسـألة الثقـافية ص 136 ط الأولى 2005.
2. أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة ص 294، بيروت 1978.
3. أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة ص 294، بيروت 1978.
4. نجـيب، أحمد العربي ، أدب الأطفـال علم وفن ، ص 23، القاهرة 1994.
5. Fisher,Robert. (2001) Teaching Children To Thin. Nelson Thomes Ltd. United Kingdom.
6. ابـراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص 70. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ط الثانية.
7. صالح، ماهر – العاب الاطفال واغانيهم، مجلة الفنون الشعبية (بغداد)، العدد4 السنة 1967، ص 47.
8. أبو سعد، أحمد – أغاني ترقيص الأطفال عند العرب ط 2، ص 19، دار العلم للملايين، بيروت 1982.

المصادر

* كـتاب الألعـاب الشـعبية الصـادر عن مهـرجان الـتراث الحـادي عشـر . وزارة الاعـلام - إدارة الثقافة والراث الوطني – مملكة البحرين .

المراجع

* المـيلاد، زكـي. المسـألة الثقـافية. ط الأولى 2005، المغـرب .
* سـعيد، على أحمد «أدونيس» صـدمة الحـداثة، بـيروت 1978 .
* نجـيب، أحمد العـربي. أدب الأطفـال علم وفـن. القـاهرة ط 1994.
* ابـراهـيم، نبيلـة. اشـكال التعبـير في الأدب الشـعبي، ط الثـانية، القاهـرة 1995.
* يحـيى، رافـع، تأثـير ألـف لـيلة ولـيلة على أدب الأطفـال العربي. ط 2001، القـاهرة.
* أبـو سـعد، أحمـد، أغـاني ترقـيص الأطفـال عـند العرب. ط 2، ص 19، دار العلم للملايين بـيروت 1982.
* صالح، ماهر – العاب الاطفال واغانيهم، مجلة الفنون الشعبية (بغداد)، العدد4 السنة 1967، ص 47.

الصور

* «مهرجان الألعاب الشعبية بالبحرين» أرشيف الثقافة الشعبية.

صورة المرأة
في الحكايات الشعبيّة

د. سليمة ناندا[1]

ترجمة: عبدالقادرعقيل – كاتب من البحرين

انبثقت الحكايات الشعبيّة، التي يُشار إليها أيضاً بالحكايات الخرافية أو العجائبية، من مجموعة واسعة من الحكايات البسيطة التي تداولتها الشعوب منذ آلاف السنين، وكانت ذات صلة بمعتقداتهم، وطقوسهم، وقيمهم، وبتراث الشعوب الوثنيّة.

ومع تعاقب الزمن، خضعت الحكايات الشعبيّة إلى كثير من التغييرات الجوهرية، وأصبحت ذات طبيعة وروح قابلة للانتشار، كما وصفها الناقد الأدبي (الألماني) دونالد هيس.

وجد البعض في هذا الوصف ما يُشير إلى سردٍ محدّد من الخصائص التي سَهُل التعرّف عليها، لكن بالنسبة للبعض الآخر، فإنّ هذا المصطلح لا يتضمّن نوعاً محدّداً، بل مظلّة تحتمي بها مجموعة متنوّعة من الأنواع السردية الأخرى.

الحكايات الشعبيّة هي جزءٌ مهمٌ من أدب الأطفال، وكان لها دوماً التأثير الكبير على مجتمعنا، منذ أن نشرت (ماري-كاترين دونوا)[2] في عام 1697 مجموعتها الأولى من الحكايات الشعبيّة، وإلى وقتنا الحاضر.

تحتفي حكايات (دونوا) الشعبيّة بالجمال، الكرم، الشباب الدّائم، وحبّ الجنيّات الصّادق. وبطريقة ما، فأنّ حكاياتها الشعبيّة مثل: الثعبان الأخضر، المطر، كيوبيد والروح، دُشنت إعادة الخلق الحداثية للفولكلور الشفاهي، وأثارت الانتباه إلى أنّه على الرغم من وقوع أحداث حكاياتها الشعبيّة في بعض العوالم المجهولة، إلا أنّها كانت تلامس الأحداث الإجتماعيّة والسياسيّة التي عايشتها شخصياً.

منذ العام 1750 أُدرج مصطلح الحكاية الشعبيّة في قاموس اللغة الانجليزية، وانتشرت الحكايات الشعبيّة وتنامت أهميّتها، وأصبحت أكثر تعقيداً وتأثيراً.

في وقتنا الحاضر، ساهمت شركة (ديزني) في تسويق الحكايات الشعبيّة، من خلال سلسلة أفلامها الواسعة الانتشار عن الجنيات، كم تمّ توظيف شخصيّات الحكايات الشعبيّة في الأدب، والأوبرا، والأفلام، وبرامج التلفزيون، وعلى شبكات الانترنت.

إذا استعدنا حكايات الأخوين (غريم) لوجدنا دوراً بارزاً للمرأة، ولتذكرنا شخصيّات مثل: (بياض الثلج)، (رابانزل)، (ذات القبّعة الحمراء)، و(سندريلا)، مثلما نستذكر العدد الذي لا يحصى من الساحرات وزوجات الآباء الشريرات. لذا من ناحية نجد المرأة الشريرة المتمثلة في الساحرة أو زوجة الأب، وعادة ما تموت في نهاية الحكاية. ومن ناحية أخرى، نجد المرأة البريئة، الجميلة، العفيفة، التي عادة ما تقع في حبّ الأمير الوسيم، الذي بدوره يتزوجها، وينقذها من البؤس والشقاء، وينقلها للعيش في القصر كأميرة تحظى بمحبّة الملك والملكة.

نلتقي في الحكايات الشعبيّة بمجموعة متنوّعة من الشخصيّات النسائيّة، فهناك الشخصيّة الشجاعة والبارعة مثل (غريتل)، التي تستخدم ذكاءها في القضاء على الساحرات الشريرات. وهناك الشخصيّة غير المطيعة في حكاية (طفل مريم)، التي تنكر بعناد أنّها فتحت الباب الثالث عشر المحظور، وتصرّ على عدم البوح بالسر، رغم فقدها لأطفالها الثلاثة، ولا تبوح بالسرّ إلا حين تُقيّد إلى عمود المحرقة لتواجه الموت الرهيب.

على الرغم من أنّ العديد من الشخصيّات النسائيّة في الحكايات الشعبيّة هي شخصيّات سلبية مثل (بياض الثلج)، إلا أنّنا نجد شخصيّات يتحدّين السلبيّة والصمت بقوة المجادلة، كما في حكايات: (بانزل)، (العريس المجرم)، و(شهرزاد). إنهنّ من نوع النساء اللواتي يسعين جاهدات لإعلاء أصواتهنّ، وتحقيق طموحاتهنّ الاجتماعية، رفضاً لكونهنّ مجرد مخلوقات تثير الرغبة، وأفضل مثال على ذلك نجده في حكاية (العريس المجرم) حيث تنقذ البطلة نفسها بفضح جرائم عريسها وعصابته عبر كشفها لسره أمام الجميع.

تدور أحداث حكاية (العريس المجرم) حول طحّان يتمنّى تزويج ابنته الجميلة من رجل محترم يرعاها. ويزوج ابنته رجلاً بدا عليه الثراء والغنى، إلا أنّه ظهر فيما بعد زعيماً لعصابة شريرة من اللصوص الذين يذبحون الفتيات. ومنذ بداية تعارفهما لم تستلطف الابنة الرجل، ولم تشعر حيالة بأي ثقة. كان العريس يلحّ عليها زيارة منزله في الغابة، وذهبت رغم خوفها ووصلت إلى بيته فاكتشفت أنّ عريسها وعصابته يسممون شابّة، ويقطعون أصبعها لسرقة خاتم زواجها. وبعد أن ثملوا وناموا، أخذت ابنة الطحّان الإصبع المقطوع كدليل على جريمته وهربت من المنزل.

عند هذه النقطة من الحكاية نشهد قوة وتأثير السرد لدى المرأة في المجتمع البطريركي، فبدلاً من توجيه التهمة مباشرة إلى العريس المجرم، حكت ابنة الطحّان للجميع حلماً كشفت فيه سرّ العصابة.

تجسّد حكاية (العريس المجرم) أسلوب المجتمعات البطريركية في قهر وإذلال المرأة، وأسلوب المرأة في اللجوء إلى السرد للتغلّب على خضوعها، وذلك بسرد حكاية أشبه بالحلم لما حدث في يوم الزفاف، مما أتاحت الفرصة للضيوف في الكشف عن الحقيقة والقبض على العريس المجرم.

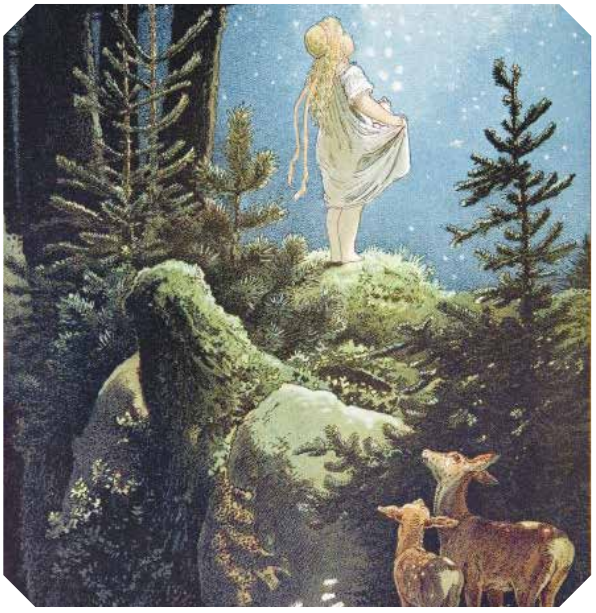
في حكاية (رابانزل) نلتقي بفتاة وحيدة، سجينة في برج لا يصل إليه أحد، لكن في نهاية الحكاية، بعد أن قصّت الساحرة شعرها الطويل، استطاعت من خلال صوتها وغنائها أن تكشف الطريق المؤدي إلى حرّيتها. في كلا المثالين كان صوت المرأة العالي هو سلاحها لمقاومة التحديات.

يشير خطاب المرأة في جوّانية وبرّانية الحكاية الشعبيّة إلى مأزق النساء اللائي يعانين ظلم السلطة المهيمنة، ورغبتهن في الإفصاح عن ذلك.

تركّز الناقدة (كوني روز بورتر) في رؤيتها للحكاية، على عملية انجذاب الأمير إلى (رابانزل)، وهي تشير إلى أنّ صوت (رابانزل) هو الذي أحضر الأمير إليها، مثلما انجذب إلى جمال روحها، التي جعلته مبتهجاً وعاقداً العزم على صعود البرج ليلتقي بها.

قاومت (رابانزل) عزلتها بالاستمرار في غنائها، الذي كان يصدح بعذوبة في الغابة، على الرغم من تمكّن الساحرة من فصلها عن حبيبها، ومنعها اللقاء به. ومن خلال صوتها الصادح استطاع الأمير الوصول إليها لينقذها من الساحرة. لقد ربطت (بورتر) عمليّة الوصول إلى المستقبل الجميل بقدرة الصوت الداخلي للمرأة، واكتشافها أنّ في صوتها القوة لجعل الأمور تسير بشكل أفضل.

عادة ما كان يتمّ تصوير المرأة الطموحة في الحكايات الشعبيّة على أنها شريرة، قبيحة، ماكرة، وتحيك المؤمرات ضد الآخرين، على سبيل المثال: زوجة الأب في (بياض الثلج)، وزوجة الأب الشريرة في (سندريلا)، وزوجة الأب في حكاية (هانسل وغريتل) التي تخلّت عن الطفلين في الغابة.



زوجات الآباء في الحكايات الشعبيّة يحملن سمات سلبيّة ومثيرة للاشمئزاز مثل: الغرور، الغيرة، والغطرسة، إلى جانب إلمامهنّ بأمور السحر والشعوذة.

يمكن أن نتخيّل الساحرة تعيش في مكانٍ ناءٍ، أو في غرفة مظلمة في إحدى القلاع، وهي تعدّ مزيجاً من السموم الخطرة. إلا أنّه على الرغم من إلمامها بالخوارق إلا أنّ جمالها يذوي في النهاية.

تجسّد الحكايات الشعبيّة الطرق التي حاولت فيها المجتمعات إسكات وإخضاع المرأة بجعلها كائناً سلبياً. معظم الحكايات تعزّز فكرة أنّ المرأة يجب أن تكون زوجة أو أما، خاضعة ومضحية بالنفس. المرأة الصالحة في القصص هي المرأة الصامتة، السلبيّة، دون أي طموح يذكر، وهي جميلة وتواقة إلى الزواج.

في حكاية (بياض الثلج) يتأكد الأقزام السبعة من أنّ بياض الثلج على دراية بطهو وغسل وتكنيس المنزل، ويفرضون عليها شرط البقاء معهم بعدم الخروج من المنزل، أو التحدّث مع أيّ غريب. كانت بياض الثلج بريئة جداً، ومحرومة من تطوير ذاتها المستقلة، فليس بوسعها مواجهة خطط زوجة أبيها الشريرة، بل تفر منها خوفاً على حياتها، لذا فهي الصورة الأبرز للبراءة، وللجمال الفاضل، والشباب.

الصيّاد في الغابة ينقذها من الموت بعدم قتلها، ويطلب منها الاختباء في الغابة، والأقزام السبعة ينقذونها من الموت، ويفرضون عليها شروطاً نظير العيش معهم، وهي تفي بجميع الواجبات كأيّة ربّة بيت جيّدة، لكن سذاجتها وفضولها أجبرتها على فتح الباب والسماح للساحرة الشريرة بالدخول، على الرغم من تحذير الأقزام الحكماء.

إلى جانب (بياض الثلج) هناك العديد من الأمثلة الأخرى مثل (سندريلا) التي تفي بدقة الواجبات الأنثوية في جميع أنحاء المنزل، وعلى الرغم من تعرضها لسوء المعاملة من زوجة أبيها وأخواتها غير الشقيقات، فهي لا تختار الوقوف ضدّهنّ، بل على العكس، تتحمّل الأمر إلى أن ينقذها الأمير. إن (سندريلا) تملك كلّ الصفات التي يمكن أن تثير انتباه الأمراء، فهي ربّة بيت صالحة وتتحمّل كلّ شيء بصمت.

تتضمّن هذه الحكايات تحذيراً للفتيات الصغيرات عمّا يمكن أن يصيبهنّ إذا اخترن الظهور بسمات غير أنثوية. على سبيل المثال، غناء الفتاة في (رابنزل) هو الذي جذب انتباه الأمير، وبالتالي تتالت المشاكل نتيجة ذلك. ومثال آخر الفتاة البريئة في حكاية (ذات القبّعة الحمراء) التي تقع ضحيّة للذئب الشرير في اللحظة التي تغادر فيها منزلها. انها واثقة، جريئة، تمشي في الغابة وحيدة لتصل إلى بيت جدتها. ونظراً لقلة خبرتها في الحياة، فهي لا تعرف تماماً الشرّ الكامن في الذئب.

المواقف السلبيّة للمرأة هي السمة الأساسية في الحكايات الشعبيّة، وعادة لا تستطيع المرأة إنقاذ نفسها من الخطر أو التخلص من مشاكلها، دون مساعدة من الرجل الذي يتولى إنقاذها.

الفتاة في حكاية (الجمال النائم) أو (وردة الشوك) دخلت في سبات دام مائة عام، ولم تعد إلى الحياة إلا بعد أن قبلها الأمير الوسيم. وتُفلتُ (سندريلا) من وضعها المأساوي بمساعدة الأمير، وهكذا الأمر مع (ميلندا حوريّة البحر) التي لا تتمكّن من السباحة دون مساعدة الفتى (سبدوين).

غالباً ما توصف الفتيات في الحكايات الشعبيّة بأنهنّ جميلات، حسناوات، وأكثر بياضاً من النساء الأكبر سناً. فالحكايات الشعبيّة تبجّل عالياً الجمال، خاصة إذا اقترن بالذكاء، القوّة، اللطف، والأخلاق، وهذا ما يمكن ملاحظته في حكايات الأخوين (غريم)، ففي حكاية (القرنفلة) توصف الفتاة العذراء (بأنها رائعة الجمال ليس بمقدور أيّ رسام أن يبدع أجمل منها). في حكاية (راعية الأوز) توصف جمال الفتاة الباهر بأن كلّ العالم ينظر إليها على أنها معجزة.

عادة ما تكون هناك صلة واضحة بين الجمال والخير، وبين القبح والشر، وأفضل مثال حكاية (النّدافة) حيث الفتاة الجميلة الفاضلة يتزوجها أمير قوي وثري، بينما أختها غير الشقيقة القبيحة تموت بسبب أفعالها الشريرة.

مثال آخر هو (سندريلا) التي هي نموذج الفضيلة عند الجميع، فهذه الصفات هي التي جذبت الأمير إليها. وتوصف (بياض الثلج) على أنّها شديدة البياض، وعيناها بلون السماء، وشعرها الذهبي كقرص الشمس.

جمال الفتاة الباهر هو دائماً ما يدفع الأمير العاشق لطلب يدها للزواج والعيش معها في قصر أبيه الملك.

في حكاية (الجمال النائم) تنعم ابنة الملك بالجمال، اللطف، الصوت العذب، الصحة، النعمة، وصفات أنثوية أخرى تجعل الأمير الوسيم في حالة من الذهول، لأنه لم يرَ في حياته مثيلاً لهذا الجمال.

الخير والجمال يرتبطان أيضاً بالكدح، وهناك دائماً مكافأة على المدى البعيد، وأفضل مثال على ذلك (سندريلا) التي تزوجت في النهاية من الأمير الوسيم، على الرغم من كلّ المحن والمخاطر التي واجهتها.

الجمال الأنثوي هو محرّك الحكايات، وهو ما أعطى العديد منها هذه الشعبيّة الكبيرة في التداول بين الشعوب وإعادة الانتاج مثل (سندريلا) و (بياض الثلج).

ورغم أنّ الجمال يكافىء عادة في النهاية إلا أنّه في نفس الوقت يمثّل مصدراً للخطر، ففي حكاية (الفراء المبرقش) توصف الأميرة في الحكاية على أنّ جمالها لا مثيل له في الدنيا كلها، لكنّها تُجبر على الفرار من القصر بعد أن يقع والدها في حبّها ويبلغ مستشاريه برغبته في الزواج من ابنته.

في أحيان كثيرة، يرتبط الجمال بالغيرة بين الشخصيّات النسائيّة، وهذا ما وجدناه في (بياض الثلج) حيث الأفعال الإجراميّة التي تقوم بها زوجة الأب الشريرة تذكر القراء بتشبّث بعض النساء في الحفاظ على جمالهنّ. في (سندريلا) تتواصل الغيرة بين (سندريلا) وأخواتها غير الشقيقات إلى الحد الذي تتعرّض فيه إلى حالة يرثى لها من المآسي.

وهكذا، فالحكايات الشعبيّة لها دور مهمّ في أدب الأطفال، ولها تأثير دائم على مجتمعنا. الحكايات الشعبيّة أعيد روايتها عبر أجيال كثيرة، وتحوّلت في هذه الأيام إلى أفلام سينمائية ضخمة لن يشاهدها الأطفال فحسب، بل الكبار من جميع الأعمار.

الحكايات الشعبيّة هي أفضل وسيلة للتعرف على التغيرات الذي حدثت في القيم المجتمعية، وكيف تطوّرت وتحوّلت لتعكس المجتمع الحالي وقيمه في يومنا الحاضر. ان دور المرأة قد تغيّر بالفعل في ثقافة اليوم، فأفلام (ديزني) المستوحاة من الحكايات الشعبيّة مثل (حوريّة البحر الصغيرة) و(الجميلة والوحش) تصوّر الإناث في أشكال مختلفة أكثر إيجابية. إنهنّ يملكن المزيد من الحرية والمزيد من الخيارات لتغيير حياتهنّ وهنّ يسعين لتحقيق أحلامهنّ الواضحة.

وهكذا أنتجت (ديزني) مؤخراً أفلاماً مثل (مولان) حيث نرى البطلة الأنثى وهي تتحدى التميز المفروض عليها في بلدها الصين، حيث لا تسمح العادات بالتحاق المرأة بالجيش والقتال إلى جانب الرجل. (مولان) حققت ذلك، واستطاعت في النهاية أن تحظى بالإعجاب على إنجازها، حتى أنّ جدها أشاد بشجاعتها، وأعرب عن فخره لعصيانها. مثل هذا التغيّر الجذري في بنية الحكايات الشعبيّة يؤكد على أنّ الثقافة يمكن أن تتغيّر نحو الأفضل، وبالتالي على المجتمع أن يبذل المزيد من الجهد لقبول التغيير في الأعمال الفنية الحديثة، لطرح النظرة البديلة لصورة المرأة في الحكايات الشعبيّة.

الهوامش

1. الدكتورة سليمة ناندا: شاعرة وباحثة أكاديمية من الهند، تعمل مديرة للقسم الدولي في جامعة أنديرا غاندي الوطنية المفتوحة. نشرت المقالة باللغة الانجليزية في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية والابداعات الانسانية، العدد الرابع 2014.
2. (ماري-كاترين دونوا) Marie-Cather-ine d'Aulnoy كاتبة فرنسية (-1650 1705) ساهمت إلى جانب الشاعر شارل بيّرو في إرساء قواعد أدب الأطفال وبخاصة ما يسمى بحكايات الجنيّات، جمعت العديد من الحكايات الخرافية والعجائبية والتاريخية فكانت من المهدين لكتابة الحكايات الشعبية.

الصور

* من المترجم

ملامح الثّقافة الشّعبيّة
في أشعار بشّار بن برد

د. سامية الدريدي الحسني – كاتبة من تونس

لا شكّ أنّ الشّعر العربي القديم قد عرف تحوّلا واضحا في العصر العبّاسي الأوّل أو شهد «هزّة» عدّها البعض «ثورة» على القديم و دكّا لما اُستقرّ من تقاليد في الشّعر توارثها العرب عن الجاهليّين. لأنّ القصيدة الجاهليّة مثّلت النّموذج الذّي اُتّبعه القدامى و ساروا على منواله وحافظوا بحرص وعناية على أدقّ خصائصه الفنّية.

ولذلك قوبل الشّعر العبّاسي «المحدث» في العصر العبّاسي الأوّل بأُمتعاض غير قليل واُستهجنه الكثير من النقّاد و علماء اللّغة بأُعتباره خروجا على «المنوال» وتحليقا خارج السّرب. ولكن عدّه آخرون كذلك إبداعا ونعتوه «بالمولّد» أو «المحدث» واُحتفوا به إحتفاءهم بكلّ «جديد» متميّز عن شعراء السّابقين ولا شكّ أنّ ظروفا موضوعيّة أدّت إلى نشأة هذا الشّعر وأسهمت أيّما إسهام في تبلوره ونضجه وهي ظروف سياسيّة واُجتماعيّة وثقافيّة واُقتصاديّة ميّزت الحكم العبّاسي عن الحكم الأموي الذّي سبقه إذ شهد العالم العربي الإسلامي جملة من التحوّلات الهامّة إثر سقوط الدّولة الأمويّة سنة 132 هـ تحوّلات طالت كلّ الميادين ولوحظت على كلّ المستويات.

فعلى المستوى السيّاسي كان تحوّل الخلافة من دمشق إلى بغداد على سواعد الجيوش الخرسانيّة إيذانا بغلبة الطّابع الفارسي على نظام الحكم العبّاسي وكان بداية التّعويل المطلق على النّظم السّاسانيّة في كلّ شؤون الحكم بل علامة على ما ستعرفه الدّولة فيما بعد من اعتماد على رجالات من الفرس في تصريف شؤون الحكم وزراء كانوا أو قوّادا أو كتبة دواوين.

وأمّا على المستوى الإجتماعي فقد لاحت الطّبقيّة واضحة في المجتمع العبّاسي في عصوره الثّلاثة[1].

وساد التّرف حياة الخاصّة على نحو لم يعرفه العرب من قبل في حين ظلّت طبقة العامّة محرومة من كلّ أسباب العيش الكريم. كما اُتّسمت الحياة الإجتماعيّة أيضا بكثرة الرّقيق والجواري لكثرة الأسر والسّبي في الحروب فنشطت تجارة الرّقيق حتّى كان في بغداد شارع خاصّ بها سمّي شارع الرّقيق يديره قيّم الرّقيق.

وورث المجتمع العبّاسي ما كان في المجتمع السّاساني من لهو ومجون وشاع الغناء واُنتشرت ظاهرة القيان والجواري في كلّ الأنحاء. وفي الطّرف المقابل ظهر الزّهد و اُنتشر الوعّاظ في المساجد يحثّون على نبذ الدّنيا ويدعون إلى الآخرة.

واُزدهرت الحياة الثّقافيّة والأدبيّة أيّما إزدهار لا سيما في العصر العبّاسي الأوّل نظرا لإحتكاك العرب بالحضارات الوافدة وتطوّر حركة النّقل والتّرجمة وشيوع حلقات العلم والفقه والحديث والفلسفة... في كلّ الأمصار كلّ هذه العوامل أثّرت دون شكّ في الشّعر فظهر ما سمّي بالشّعر المولّد في النّصف الأوّل من القرن الثّاني وفيه ظهرت أغراض مستحدثة جديدة اُستطاعت أن تدّك أحيانا كثيرة ما اُستقرّ في الذّاكرة العربيّة وما تعوّدت عليه الذّائقة منذ الجاهليّة.

في هذا الإطار ندرس شعر بشّار بن برد وهو أحد أعلام الشّعر المولّد[2] من زاوية دقيقة هي التّحوّل الذّي أحدثه هذا الشّعر من شعر النّخبة إلى شعر الشّعب.

وهي في الواقع فكرة إنتبه إليها بعض النقّاد ونبّهنا إليها منذ زمن بعيد نجيب محمّد البهبيتي في كتابه المعروف «تاريخ الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ» حين جعل أعلام التّوليد في الشّعر العبّاسي وخاصّة مسلم بن الوليد وأبا نواس وبشّار بن برد روّاد حركة شعريّة هامّة حوّلت الشّعر إلى خطاب «شعبيّ» تستسيغه العامّة وتقبل عليه فأخرجوه من المجالس والمحافل والبلاطات وأشاعوه بين النّاس. يقول في هذا الإطار: «الواقع أنّه كان في بشّار شيء جديد ولكنّ هذا الجديد لم يكن إبتكارا أصيلا لفنّ جديد من فنون الشّعر أو ذهابا في باب من أبوابه مذهبا لم يسبقه إليه أحد وإنّما كان تجديدا في طريقة التّعبير و توسّعا في تحقيق «شعبيّة الشّعر»[3] ويضيف «وقد رأينا من قبل كيف أنّ الشّعر إتّجه إلى أن يكون شعبيّا يصوّر نفوس النّاس وحياتهم على يد الوليد (يقصد الوليد بن يزيد)

ومدرسته «الشعبيّة»... فلم يلبث بشّار أن جاء شعره ليبني هذا الجانب من الشّعر»[4]. ونحن في هذا المقال انما نحاول اثبات اهمية ثقافة بشار بن برد الشعبية في وسم شعره بسمة شعبية واضحة ضمنت له السيرورة والانتشار بين الناس. فثقافة شاعر في منزلة بشار بن برد واسعة دون شك متعددة الروافد الفكرية والمعرفية والحضارية. ولكننا سنعتني هاهنا بثقافة بعينها هي الثقافة الشعبية واثرها في شعره دون سائر الثقافات.

«شعبيّة» أشعار بشّار بن برد:

تجلّياتها وأبعادها:

الواقع أنّنا نحتاج إلى تحديد دقيق لمفهوم «الشعبيّة» في الشّعر، فهي تعني بالأساس ضربا من الأشعار لا تخاطب النّخبة و الخاصّة فحسب بل تستجيب لأفق انتظار جمهور العامّة من المتلقّين.

ضربا من الأشعار تشيع بين العوامّ و تتلقّفها قلوبهم و عقولهم وتردّدها ألسنتهم وتلتصق بذاكرتهم فإذا بها شائعة بين النّاس رائجة لأسباب كثيرة توفّرت في هذه الأشعار سنقف عليها لاحقا.

هذه الشعبية في الشعر تحقّقت في شعر التّوليد عامة وفي شعر بشّار بن برد خاصّة «فلم يشأ بشّار أن يكون شاعر الخاصة، فحسب بل شاعر العامّة أيضا و قد حرص على سيرورة شعره بين القبائل و شيوعه بين النّاس»[5] ولكنّ البهبيتي وغيره من النقّاد ربطوا هذه الشعبيّة أساسا بالمعاني والصّور فبشّار خاصّة وشعراء التّوليد عامّة قد أنزلوا المعاني من عليائها فعبّرت عن مشاغل العامّة و اُستجابت لمشاعرهم كما جاءت الصّور بسيطة لا تعقيد فيها فجرت على الألسن و شاعت بين النّاس.

يقول متغزّلا[6]:

يَا قُرَّةَ العَيْنِ إِنِّي لاَ أُسَمِّيكِ

أُسَمِّي سِوَاكِ أُفَدِّيهَا وَأَعْنِيكِ

قَدْ زُرْتِنَا زَوْرَةً فِي الدَّهْرِ وَاحِدَةً

ثَنِّي وَلاَ تَجْعَلِيهَا بَيْضَةَ الدِّيكِ

فبيضة الدّيك في تصوّر العامّة نادرة قد تقع مرّة في الدّهر ولذلك اُستعارها لزيارة نادرة يتطلّع إليها بشوق عاشق متيّم. بل قد يأتي المعنى أبسط بكثير فإذا به أقرب إلى السّذاجة منه إلى الشّعر فيقول[7]:

أَسْقَمَتْ لَيْلَةَ الثُّلاَثَاءِ قَلْبِي

وَتَصَدَّتْ فِي السَّبْتِ لِي لِشَقَائِي

وَغَدَاةَ الخَمِيسِ قَدْمَوَّتَتْنِي

ثُمَّ رَاحَتْ فِي الحُلَّةِ الخَضْرَاءِ

بل إنّ نزول بشّار بن برد بالمعاني من عليائها أدّى به إلى ضرب من الغزل جديد لم تألفه الذّائقة العربيّة. فما عادت المعشوقة من الخاصّة وما عادت تصوّر مترفة تحيط بها الجواري يخدمنها ويحرسها رجال أشدّاء.

بل تغزّل بشّار بالجارية و بالمرأة من العامّة و لم يجد حرجا في أن يقول

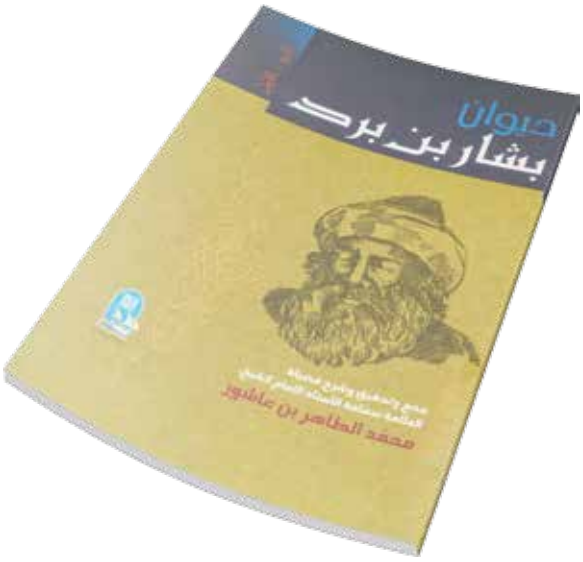
رَبَابَةُ رَبَّةُ البَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ[8]

وقد عاتبه بعضهم على هذا الإسفاف في المعنى و هذه الشعبيّة في التّصوير فيجيبه بشّار:

كلّ شيء في موضعه. و ربابة هذه جارة لي، و أنا لا آكل البيض من السّوق. فربابة هذه لها عشر دجاجات و ديك. فهي تجمع هذا البيض و تحضره لي فكان هذا من قولي لها أحبّ إليها و أحسن عندها من:

«قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل»[9]



وقد أكثر من التّغزّل بـ«عبدة» وهي جارية من جواري المهديّ وقال فيها أغلب أشعاره الغزليّة فكانت بسيطة قريبة المأخذ كأنّها تعكس حرصا منه على مخاطبة المرأة بما تفهم ألم ينسب إليه أنّه ردّ مرّة منتقديه قائلا «إنّما أخاطب كلاّ بما يفهم»[10] ولذا لا نستغرب منه قوله متغزّلا[11]:

إنَّ سَلْمَى خُلِقَتْ مِنْ قَصَبٍ

قَصَبِ السُكَّرِ لاَ عَظْمَ الجَمَلِ

وَإِذَا أَدْنَيْتَ مِنْهَا بَصَلاً

غَلَبَ المِسْكُ عَلَى رِيحِ البَصَلِ

ولكنّ شعبيّة الشّعر لا تكمن في المعاني البسيطة المألوفة السّائرة والشّائعة بين النّاس فحسب بل تراها جليّة في تعويل الشّاعر على «المبتذل» من الكلم و«المألوف» من الصّياغة لأنّ لغة الشّعر هي أهمّ ركن يقوم عليه الإبداع وبفضلها يترقّى في مدارج الشعريّة و يسمو إلى أرفع الدّرجات ليخاطب النّخبة يقول حسين الواد:

«إنّ اللّغة الأساسيّة المصفّاة الخالصة التي جبل بها الإنسان الكون وصاغ الوجود والتي هي ملازمة للخلق والإبداع هي لغة الشّعر ولغة الكلام الفنّي، إنّها ألفاظ أبكار تذكّر بها المعاني الأبكار و الجواهر الخالدة و كلّما كان الكلام أكثر نقاوة و صفاء إزداد رقيّا في معارج الشعريّة»[12] ولأنّ شاعرنا لا يخاطب النّخبة فقط فقد أعرض عن هذه اللّغة المصفّاة أحيانا كثيرة لا سيما في الغزل أين نجد أبياتا كثيرة صاغها بن برد بلغة أقرب ما تكون إلى العامّة فلا بحث فيها عن ألفاظ جزلة منتقاة ولا جنوح إلى صياغة تحدث في المتلقّي ضربا من الدّهشة والإنفعال وإنّما تكون أقرب إلى التّواصل والإخبار أو الإبلاغ وهذا ما يشدّه إلى الشعبيّة لأنّ الشّعر في معناه الأصيل الرّاقي «وإن حقّق التّواصل لا يشغل لا بالإخبار ولا بالإبلاغ على النّحو الذّي يشغل بهما الكلام العادي. ذلك أنّ غاية الشّعر الأساسيّة إنّما هي تحقيق الإنفعال وإحداث التّأثير وخلق التعجّب واستثارة الاندهاش. وهذا إنّما تنهض به الصّياغة بفضل ما تتوفّر عليه من أسرار البيان»[13].

فلغة الشّعر كماهو معلوم لغة مخصوصة تهدف إلى إحداث تأثير مخصوص بأسلوب مخصوص. و ذلك بانتقاء متأنّ للألفاظ والصّيغ والتّراكيب وهي لغة إستعاريّة بالأساس لأنّ الشّعر لا يكون تقريرا لواقع وتصريحا به وإنّما يأتي في جوهره تلميحا وإشارة فلا تمنح المعاني أنفسها للمتلقّي وإنّما تدعوه إلى كشفها ورفع الحجب عنها بما يتيحه له النّصّ من قرائن وما تتيحه له اللّغة من منافذ منها ينفذ إلى العمق الغائر فيه لأنّ «غائيّة الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة»[14].

ولكنّ شعر بشّار لا يبحث عن اللّغة الصذافية المصفّاة لا سيما في الغزل كما قلنا وهو الغرض الغالب على الدّيوان بل يجنح إلى لغة بسيطة متداولة لا تثير دهشة ولا عجبا ولكنّها تسحر النّاس وتشيع بينهم لقرب مأخذها وعذوبتها

وحسن صياغتها على نحو قوله في إستهلال إحدى قصائده المدحيّة[15]:

حَيِّيَا صَاحِبِيَّ أُمَّ العَلاَءِ

وَاُحْذَرَا طَرَفَ عَيْنِهَا الحَوْرَاء

إِنَّ فِي عَيْنِهَا دَوَاءً وَدَاء

لِمُلِّم وَالدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاء

فهي ألفاظ لا تثير الدّهشة ولكنّها بسيطة قريبة المأخذ كما هو بيّن وفي ذلك سرّ إثارتها وسبب سيرورتها وانتشارها بين النّاس وهو ما نقف عليه في مقطع غزليّ يعتذر فيه للمعشوقة لأنّ الخليفة المهديّ نهاه عن ذكر النّساء والتّغزّل بهنّ يقول[16]:

يَا سَلْمَ طَابَ لَكِ الفُؤا

دُ وَعَزَّ سَخطُكِ فَاُحْتَمَيْتُهْ

وَاللهِ رَبِّ محمّد مَا

إِنْ غَدَرْتُ وَلاَ نَوَيْتُهْ

أَمْسَكْتُ عَنْكِ وَرُبَّمَا

اُعتَرَضَ البَلاَءُ وَمَا بَغَيْتُهْ

إِنَّ الخَلِيفَةَ قَدْ أَبَى

وَإِذَا أَبَى شَيْئًا أَبَيْتُهْ

فشعر التوليد على هذا النّحو شعر في ظاهره كسر للبنية التّقليديّة للقصيدة بأقسامها الثّلاثة ودكّ لسنّة الوقوف على الأطلال بل وسخريّة منها ومن الشّعراء الواقفين على الدّيار باكين مستبكين وهو في ظاهره أيضا إستحداث لأغراض جديدة وتوليد لمعان وصور مبتدعة لا عهد للعرب بها ... وهو في ظاهره أيضا تكريس لظاهرة الشّعوبيّة وانخراط فيها بدليل أبيات كثيرة قالها بشّار بن برد وأبو نواس في مدح أصلهما الفارسي وفي السّخرية من العرب وبداوتهم وطرق عيشهم.

ولكنّ شعر التّوليد متى أمعنّا فيه النّظر وقلّبنا فيه الفكر نزول بالشّعر من أبراجه العالية إلى أحضان الشّعب الواسع بكلّ فئاته ولا سيّما العامّة المحرومة من أسباب التّرف والمفقرة أيضا لنعم المعارف والعلوم.

فإذا بنا أمام شعراء لا يخاطبون النّخبة بل العامّة ولا يقصرون أشعارهم على الخاصّة وأرباب الحكم وإن مدحوهم وتقرّبوا إليهم بل توجّهوا بها إلى المتلقّي البسيط الذّي وجد في هذه الأشعار ما يفهمه وما يتأثّر به وما يطرب إليه.

فشاع هذا الشّعر وراج رواجا مذهلا حتّى جاء في الأغاني للأصفهاني عن نجم بن النّطاح أنّه قال «عهدي بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلاّ يروي من شعر بشّار ولا نائحة ولا مغنيّة إلاّ تتكسّب به، ولا ذو شرف إلاّ وهو يهابه، ويخاف معرّة لسانه»[17] و«شعبيّة» أشعار بشّار تكمن أيضا في غلبة الخلاعة والمجون عليه. فأغلب أشعار الدّيوان كما ذكرنا سابقا في الغزل وذلك حسب ما يبيّنه الجدول التّالي:

أجزاء الدّيوان	الغزل	المدح	الهجاء	الرّثاء	الفخر
1	48	14	14	03	04
2	57	10	09	00	00
3	38	18	23	01	04
المجموع	143	42	36	04	08

فالغزل هو الغرض الغالب على الدّيوان وهو إضافة إلى ذلك يفوق الغرض الذّي يليه من حيث الحضور في الدّيوان بأكثر من مائة قصيدة وهذا الغزل يجنح في أغلبه إلى ضرب من التّصريح دون التّلميح فيأتي المعنى سافرا والغرائز فاضحة دون تستّر أو خفاء على نحوه أباح للنقّاد اِتّهامه بالفحش في القول و السّفه.

وبعيدا عن المعايير الأخلاقيّة الّتي نرفض أن نقيس بها جودة الأشعار ونؤكّد أنّها لا تصلح أداة لتقويم الأشعار نرى أنّ سيرورة شعر بشّار قد تعود أيضا إلى ما فيه من فحش ومجون وهنا نقترب من موقف طه حسين دون أن نتبنّاه في كليّته ونقصد قوله في حديث الأربعاء «وأنا أشكّ في قيمة هذا الإجماع الذّي اُنعقد على تقديم بشّار وإيثاره بالإجادة والتفوّق وأزعم أنّ شيئا من هذا الإجماع يعود إلى سفه بشّار»[18] فسفه بشّار ليس سببا في إجماع النقّاد على تقديمه لأنّنا لا نشكّك في مكانة شعره و جودة أشعاره ولكنّه سبب في ذيوعه وانتشاره وقوّة تأثيره وسيرورته تلك أدّت بشكل أو بآخر إلى تقديمه على شعراء عصره.

وهذا السّفه في أشعاره وتلك الخلاعة السّافرة في أبيات كثيرة من الدّيوان يعدّان ملمحا آخر من ملامح الشعبيّة في تلك التّجربة الشعريّة، شعبيّة بدت أيضا واضحة في الاِختيارات الموسيقيّة الشّاعر فقد اِختار بشّار في غرض الغزل البحور الخفيفة والأوزان القصيرة ووشّى أبياته بموسيقى داخليّة أخّاذة فكان شعره جاهزا للتّلحين معدّا للغناء وهذا ما يسرّ شيوعه بين النّاس لا سيّما وأنّ بشّارا قد أكثر من الرّجز حتّى عرف به وحتّى تفوّق فيه على من عرفوا به ونقصد عائلة رؤبة بن العجّاج والرّجز قريب من العامّة سهل التّلحين خاصّة وأنّ بشّار بن برد قد نقله «إلى طراوة الحضارة وانحاز به إلى جانب السّهولة»[19].

الخاتمة

ما ينبغي الوقوف عنده في خاتمة هذا البحث نتائج ثلاث هامّة أفضى إليها النّظر في «شعبيّة» أشعار بشّار بن برد.

أوّلها : أنّ هذه الشعبيّة تعني بالأساس توسيع جمهور «المتلقّين» فالخطاب الشّعري ما عاد يوجّه إلى النّخبة من المثقّفين العارفين بالأدب وأحواله فحسب وما عاد يوجّه إلى الحكّام والسّادة الذين يحتضنون الأدب والأدباء ومن لهم بهم صلة كاللّغويّين والنقّاد والفلاسفة في بلاطاتهم ومجالسهم وإنّما غدا عند بشّار وغيره من شعراء التّوليد موجّها إلى الجمهور الواسع من عامّة الشّعب بكلّ فئاته وأجناسه وطبقاته ولمّا كان الأمر كذلك أصبح تأثير هذا الشّعر خطيرا وشاملا إذ يشمل قاعدة واسعة من المتلقّين الذّين يقبلون على حفظه والاِستشهاد به فيدعمون سيرورته ويضمنون شيوعه بين النّاس ومن هنا نفهم خوف النّاس من لسان بشّار ومن هجائه اللاّذع لأنّ هذا الهجاء سرعان ما ينتشر بين النّاس فيفتضح أمر من هجاهم، حقّا كان هذا الهجاء أو باطلا[20].

أما النتيجة الثانية التي أفضى إليها هذا البحث فمفادها أنّ شعبيّة الشّعر عنده تجلّت في نواح عديدة منه، فبدت ملامحها واضحة على مستوى الألفاظ والتّراكيب والأساليب والصّور. كما بدت جليّة من حيث غلبة الغزل على الشّعر وبروز معاني الخلاعة والمجون فيه فضلا عن التطرّق إلى معاني متداولة بين العامّة وذلك في كلّ الأغراض تقريبا. فلا جري وراء المعاني الفخمة الرّصينة والأساليب الأنيقة البديعة ولا الصّور المعقّدة المركّبة بل يسير الكلام في شعر بشّار على نحو بسيط سلس معنى ولغة وأسلوبا يفهمه الجميع دون استثناء. بل قد يسقط في الإسفاف والسّذاجة أحيانا اضافة الى ركوب البحور الخفيفة والأوزان السّريعة والتّعويل على «الرّجز» تعويلا كبيرا.

أما النتيجة الثّالثة والتي علينا أن نؤكّدها في ختام هذا البحث فمفادها أنّ «شعبيّة» أشعار بشّار لم تنل يوما من قيمة صاحبها الشعريّة ولا من مكانته بين الشّعراء سواء عند النقّاد المتقدّمين أو المتأخّرين فقدّم على شعراء عصره ولا سيّما من المولّدين إذ «يجمع الرواة والنقّاد على أنّه زعيم الشّعراء المحدّثين وهي زعامة تردّ إلى أنّه استطاع أن ينهج له في قوّة السّبيل التي ترسّمها الشّعراء من حوله ومن بعده وهي سبيل تقوم على التمسّك بالأصول التّقليديّة للشّعر العربي من جهة ومن جهة ثانية تفسح الطريق لتجديد الشّاعر العبّاسي بحكم رقيّه العقلي ومعيشته الحضاريّة»[21].

وحتّى ما قيل في ذمّ شعره قديما فإنّما نراه متنزّلا في نطاق الصّدمة التي أحدثها هذا الشّعر المستحدث في النّفوس ولا يبرّر إلاّ بتمسّك بالقديم وتعصّب شديد للنّموذج الذي سنّه الجاهليّون وثبّته من جاء بعدهم من الشّعراء فهو نقد يعكس أزمته الداخليّة حين ظلّ متردّدا بين إحتفاء بهذا الشّعر المولّد والإعجاب به، والرّفض لما جاء به من جديد لأنّه لا يوافق النّموذج ولا يستجيب للذّائقة. وحسب بشّار أنّه نزل بالشّعر من عليائه وأجراه على ألسنة النّاس ونشره بينهم فكان شعره رمزا من رموز «الشعبيّة» في الشّعر بنية وأسلوبا ومعنى.

الهوامش

1. يصطلح المؤرّخون على تقسيم العصر العبّاسي إلى ثلاثة عصور وهي:
* العصر العبّاسي الأوّل و يمتدّ من قيام الخلافة العبّاسيّة إلى أوّل خلافة المتوكّل (من 132 هـ إلى 232 هـ)
* العصر العبّاسي الثّاني من 232 هـ إلى 334 هـ أي من خلافة المتوكّل إلى إستقرار الدّولة البويهيّة
* العصر العبّاسي الثّتاث من 334 هـ إلى 945 هـ من أُستقرار الدّولة البويهيّة إلى سقوط بغداد على أيدي ألتّتار.

2. نعوّل في ترجمته على الأصفهاني في كتابه الأغاني ط بيروت دت ج 3: فهو بشّار بن برد بن يرجوخ بن أزدكرد بن حسيس بن مهران بن خسروان بن أخشين بن شهرزاد بن نبوط بن يستاسب. و كان يرجوخ من طخارستان، سباه المهلّببن أبي صفرة و جاء به إلى البصرة و جعله من قنّ إمرأته خيرة القشيريّة فولد عندها إبنه بردا. فلمّا كبر برد زوّجته خيرة و وهبته لأُمرأة من بني عقيل. من قيس عيلان

كانت متّصلة بها فولدت له إمرأته بشّارا (91 هـ) فأعتقته العقيليّة لأنّه ولد ضريرا فأُنتسب إلى بني عقيل بالولاء، و لقّب بالمرعّث و كنّي بأبي معاذ.

* نشأ بشّار في بني عقيل نشأة عربيّة خالصة. فأخذ من بداوة العرب ما به صحّ لسانه و فصح كلامه لا تشوبه لكنة. و قال الشّعر في سنّ مبّكرة. جاء في الأغاني أيضا نقلا عن الأصمعي أنّ بشّارا «كان من أشدّ النّاس تبرّما بالنّاس و كان يقول «الحمد الله الذّي ذهب ببصري لئلاّ أرى من أبغض» و كان فاسقا شديد التعهّر. قتله الخليفة المهدي بتهمة الزّندقة (167 هـ).

3. محمّد نجيب البهبيتي، تاريخ الشّعر العربيّ، حتّي آخر القرن الثالث الهجري، نشر دار الثّقافة، الدّار البيضاء المغرب 1982 ص 352.
4. المرجع السّابق ص 352 – 353.
5. هاشم منّاع بشّار بن برد حياته و شعره، نشر دار الفكر العربي ط،1، 1994 ص 97.
6. بشّار بن برد، الدّيوان، جمعه و شرحه و كمّله و علّق عليه الشّيخ محمّد الطّاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسيّة للنّشر والتّوزيع تونس والشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع – الجزائر، جانفي 1976 ج 3 ص 142.
7. المصدر نفسه، ج1، ص 132
8. بشّار بن برد، الدّيوان، ج 2 ص 15
9. أبو عبيد الله محمّد بن عمران المرزباني، الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء تحقيق النّهضة، مصر، 1965، ص 248.
10. المصدر السّابق، ص 249.
11 . بشّار بن برد، الدّيوان، ج 3 ص 147.
12. حسين الواد، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 2005، ص 41.
13. المرجع السّابق ص 161 – 162.
14. عبد السلام المسدّي، الأسلوبيّة و الأسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، ط 3 1982 ص 42.
15. بشّار بن برد، الدّيوان، ج 1 ص 132
16. المصدر السّابق، ج 2 ص 19
17. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 3 ص 21
18. طه حسين، حديث الأربعاء، الشّركة العالميّة للكتاب ط1، 1980، ص 195.
19. مصطفى الشّكعة، الشّعر و الشّعراء في العصر العبّاسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1979، ص 15.
20. جاء في الأغاني أنّ النّاس كانوا يخافون لسان بشّار فيشكونه إلى برد أبيه فيضربه ضربا شديدا فكانت أمّه تقول: «كم تضرب هذا الصبيّ الضّرير، أما ترحمه ! فيقول «ويلي و الله إنّي لأرحمه و لكنّه يتعرّض النّاس فيشكونه إليّ» فسمعه بشّار فقال له:يا أبت إنّ هذا الذّي يشكونه منّي إليك هو قول الشّعراء و إنّي إن ألمت عليه أغنيتك و سائر أهلي و إن شكوني إليك فقل لهم: أليس الله يقول: «ليس على الأعمى حرج» فلمّا عاودوا شكوه، قال لهم برد ما قاله بشّار فأُنصرفوا وهو يقولون « فقه برد أغيظ لنا من شعر بشّار». الأصفهاني، الأغاني، ج 3، ص 208.
21. شوقي ضيف، العصر العبّاسي الأوّل، دار المعارف، الطّبيعة 9، ص 207.

الصور

* من الكاتبة.

(1)

الأمثال والأقوال المأثورة

بقلم: أ.ج.غريماص

ترجمة: عبد الحميد بورايو

في اللغة، تتميّز الأمثال والأقوال المأثورة بوضوح عن مجموع الكلام بتغيير النغمة: يكون لدينا عندئذ شعور بأنّ المتحدّث يتخلّى طوعا عن صوته متّخذا صوتا آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له، وإنما يستشهد به فقط. يبقى على علماء الصوتيات أن يوضّحوا على ماذا يقوم بالضبط هذا التغيير في النغمة. من خلال التلقّي وحده، يمكن الادّعاء بأنّ مثلا ما أو قولاً مأثورًا يظهران كعنصرين من سنن خصوصيّ، مدرج ضمن الرسائل المتبادَلة.

– إذا ما اعتبرت الأمثال والأقوال المأثورة عناصر دالّة لسنن خصوصيّ، يمكن قبول أنّها، في اختيارها في حدود لغة ما وفترة تاريخيّة معطاة، تشكّل سلاسل مكتملة. عندئذ تكون دراستها، مُدْرَكَة كوصف لنسق دلالة مغلق، ممكنة. يكفي اعتبارها جميعا كدوالّ وافتراض أنّ لها دلالة شاملة: الوصف التخطيطي والبنيويّ لصعيد الدالّ يضع في الحسبان تشكّلات مدلولها.

إضافة إلى ذلك؛ التساؤل حول الخصائص الشكلية للأمثال والأقوال المأثورة، إذا ما كانت قد بدت تعطي لأوّل وهلة العلامات الأولى حول الدلالة الشكلية لهذا السنن الخصوصي الذي نعبّر من خلاله، كما قيل منذ القديم، عن «حكمة الأمم». (بنفس الطريقة دراسة أشكال أدبية يتحقّق من خلالها «نوع» ما، يمكنها أن تضع في الحسبان الدلالة الشكلية لنوع أدبيّ). إنه هذا البحث عن الخصائص الشكلية الذي سوف تتمّ بلورته هنا.

مقاطع السلسلة النظمية، عناصر هذا السنن، يمكنها أن تُصَنَّفَ حسب أبعاد الوحدات التركيبيّة حيث تتحقّق داخلها:

1 – أبعاد الجملة المركبة:

مطرات صغيرة تتلف طرقا كبيرة.

Ce sont les petites pluies qui gâtent les grands chemins.

من يريد أن يقتل كلبه يتهمه بالسعار.

Qui veut tuer son chien, l'accuse de rage.

2 – أبعاد الجملة البسيطة proposition:

برميل السمك تفوح منه رائحة الرنكة.

(كلّ إناء بما فيه يرشح).

La caque sont toujours le hareng.

في المستحيل ليس هناك ما يُتَمَسَّكُ به

A l'impossible nul n'est tenu

3 – أبعاد الجملة البسيطة الخالية من الفعل proposition sans verbe:

إثر المطر، الطقس الجميل.

Après la pluie, le beau temps.

ضجيج عال، جار سوء.

Grand clocher, mauvais voisin.

ملاحظة1: لابدّ من استبعاد الجمل البسيطة – الردود من هذه القائمة، من صنف:

ريح الصد يدّي ما يردّ (تْهَنْيَة).

(Le) bon débarras.

لهذا السبب ولذاك.

Et pour cause A d'autre .

التي – حسب اصطلاح جاكبسون – لاتنتمي لسنن ضمن الرسالة، لكنها تحضر كرسائل داخل القصة.

ملاحظة2: لابدّ من الآن ملاحظة أن هذه التمييزات حسب أبعاد الوحدات التركيبية لا تبدو مفيدة: في الحقيقة، إنها الجملة المركّبة ذات الصياغة الثنائيّة التي تميّز جميع العناصر السيميائيّة المتوقّعة.

– في المقابل، هناك تمايز آخر، يظهر لنا مهمّا: الفصل بين جميع العناصر السيميائيّة باعتبارها عناصر لها دلالة حافّة وأخرى ليست كذلك. نقصد بالدلالة الحافّة نقل مدلول من حقل دلاليّ (أين يأخذ مكانه إلى جانب الدال) إلى آخر.

فالأمثال هي عناصر لها دلالة حافّة. فعند القول:

أهلا يا نظّارات، وداعا يا فتيات.

Bonjours lunettes, adieu fillettes.

لا يقع المدلول في مستوى دلالة النظّارات أو الفتيات، معنى المثل يوجد هنا أين تجري الاعتبارات المتعلقة بالشباب والشيخوخة.

أمّا الأقوال المأثورة، فهي على العكس من ذلك، عناصر ليست لها دلالة حافّة؛ فلسنا في حاجة إلى البحث عن دلالة أخرى:

شيء مَوْعُودٌ بِه، شيء مُسْتَحَقٌّ.

(وَعْدُ الْمَرْءِ دَيْنٌ عَلَيْهِ).

Chose promise, chose due.

بعيدا عن القصدية المباشرة حيث توجد هذه الدلالة.

- البحث عن المميزات الشكلية للأمثال وللأقوال المأثورة يظهر متوافقا، لأنّ المميّزات الشكليّة التي يمكن وصفها قليلا ما تلتقي جميعا في مثال واحد. هذا الأمر مع ذلك لا يدهش اللساني؛ فوجود les te (المفردة التي لا تحقّق شكليّا التضادّ: مذكّر عكس مؤنث)، أو voix (أين الفرق بين مفرد عكس جمع غير مسجّل، حتى كتابة)، لا يشكّك في المقولات الجنسية والعدديّة؛ ولا بالنسبة لمؤرّخ الفنّ: فالكاتدرائيّات المختلفة لا تتجمّع فيها أبدا جميع الملامح المميّزة للفنّ القوطي.

تتميّز الأمثال والأقوال المأثورة دائما، من وجهة نظر شكليّة، بالطابع الموروث لبنائها النحويّ:

1 - بغياب أداة التعريف l'article:

كَلْبٌ جَيِّدٌ أَصْلُهُ صَيَّاد.

[وَلْد اَلْفَارْحَفَّارْ].

Bon chien chasse de race.

عُشْبٌ فَاسِدٌ سَرِيعُ النَمَاء

Mauvaise herbe pousse vite.

2 - بغياب الصلة l'antécédent:

مَنْ نَامَ تَعَشَّى.

[لي فاتو الطعام يقول تعشّيت].

Qui dort dine.

من عنده امرأة، عنده حرب.

Qui femme a, guerre a.

3 - بعدم مراعاة النظام المتواضَع عليه في الكلمات:

بالظفر يعرف الأسد.

A l'ongle on connait le lion.

4 - بعض الخصائص المعجميّة الموروثة تسمح بالذات بتأريخ الأمثال أو الأقوال المأثورة:

القناعة أكثر من ثروة.

Contentement passe richesse.

لأوّل وهلة، تردّنا الملامح الموروثة للأمثال والأقوال المأثورة لعصر تكوينها. تسمح دراسة تاريخيّة متعمّقة بتأريخها تأريخا مضبوطا، توضّح أكيدا بأنّ الشكل الموروث هو ضروريّ لها، وبأنّه يمثّل أحد ملامحها الجوهريّة.

بطبيعتها اللفظيّة، باختيار صيغ وأزمنة مستعملة (مع استبعاد غيرها)، تكون الأمثال والأقوال المأثورة في صيغة:

1 - الحاضر المعيّن présent de l'indicatif:

المبالغة عدوّة الجودة.

[الشيء إذا زاد عن حدّه انقلب إلى ضدّ].

Le mieux est l'ennemi du bien.

الثعلب يعظ الدجاج.

Le renard prêche aux poules.

(2)

2 ـ الأمرl'impératif:

ساعد نفسك تساعدك السماء.

Aide-toi, le ciel t'aidera.

افعل ما تفكّر فيه إن عجزت عن فعل ما ترغب فيه.

Fais ce que tu penses si tu ne peux pas faire ce que tu veux.

3 ـ الأمر المصاغ في الحاضر المعيّن يجمع بين الإمكانيتين :

لابدّ من ربط الكيس قبل أن يمتلئ.

Il faut lier le sac avant qu'il soit plein.

عليك ألاّ توقظ القطّ النائم.

[ابعد على الشرّوغنّيلو].

Il ne faut pas réveiller le chat qui dort.

ـ تبدو البنية الإيقاعيّة الثنائيّة للأمثال وللأقوال المأثورة كملمح شكليّ مميّز أكثر عموميّة من أبعاد الوحدات التركيبيّة التي تتحقّق داخلها. إنّه إذن في مستوى الجمل المركّبة المنغّمة، يجب البحث عن عناصر تفسير طابعها الأصليّ.

1 ـ تضادّ جملتين بسيطتين propositions

إرادة المرأة...من إرادة الله

Ce que femme veut ... Dieu le veut

2 ـ تضادّ جملتين بسيطتين خاليتين من الفعل:

اليوم بالزهرات ... غدا بالعبرات

Aujourd'hui en fleurs ... demain en pleurs

3 ـ تضادّ مجموعتين من الكلمات ضمن جملة بسيطة :

بالظفر ... يُعْرَفُ الأسد

A l'ongle ... on connait le lion

ملاحظة3: تأتي القافية وكذلك السجع ليؤكّدا هذا التضادّ الثنائي:

للزّيجات وللأموات... يسعى إبليس بثبات.

Aux mariages et aux morts ... le diable fait son effort.

دوريّان على سنبلة... لن يبقيا على محبّة.

Deux moineaux sur un épi ... ne sont pas longtemps amis.

تكون البنية الإيقاعيّة الثنائيّة دائما مدعّمة باستعمال تضادّات عبى لبصعيد المعجمي، حيث يبدو القصد واضحا.

1 - تكرار الكلمات La répétition des mots

على قدر الرؤوس، على قدر الرؤى.

Autant de têtes, autant d'avis.

إرادة المرأة، من إرادة الله.

Ce que femme veut, Dieu le veut.

2 - وضع أزواج تضادّية من الكلمات في حضور نظمي :

أهلا يا نظّارات، وداعا يا فتيات.

Bonjours lunettes, adieu fillettes.

مَطَرَات صغيرة تُتْلِفُ طرقا كبيرة.

Ce sont les petites pluies qui gâtent les grands chemins.

في المسير الطويل يَثْقُلُ الْحَمْلُ القليل.

Au long aller petit fardeau pèse.

لا تدّعي هذه التلميحات القليلة استفراغ وصف الخصائص الشكلية للأمثال وللأقوال المأثورة. مع ذلك يمكنها العثور عمّا هو خاصّ بصفة كافية ويسمح، في هذه المرحلة، بصياغة بعض الملاحظات حول دلالة الشكل المثلي والقولي.

- ترجع الصياغة الموروثة للأمثال والأقوال المأثورة المتضمّنة في سلسلة الخطاب الحاليّ، فيما يظهر، إلى ماض غير محدّد، يضفي عليها نوعا من السلطة التي تنتمي لـ «حكمة القدماء». يمثّل طابع القدم المميّز للأمثال إذن وضعا خارج الزمن للدلالات التي تحتويها؛ إنها طريقة شبيهة بـ«كان في قديم الزمان» التي تُسْتَهَلُّ بها الحكايات والخرافات، الموجّهة لموضعة الحقائق المكتشفة في القصة في زمن «الآلهة والأبطال».

- إنّ استخدام الزمن الحاضر وصيغ التعيين indicatif أو الأمر impératif، يتعارض بصفة واضحة مع ما قلناه قبل قليل، يكشف أكثر عن الوضع الشاذّ للمثل أو للقول المأثور في الخطاب. فالحاضر المستعمل هنا يصبح الزمن اللّاتاريخي الخالص الذي يساعد على تلفّظ حقائق مطلقة، تحت شكل استنتاجات بسيطة. ويضمن الأمر بدوره، عن طريق تأسيس قواعد للسلوك خارج الزمن، دوام قانون أخلاقيّ لا يتغيّر.

- إننا، في الوضع الراهن للأبحاث حول الجمل المركّبة المنغّمة، لا نقدّم سوى فرضيّات تمسّ دلالة البنيات الثنائيّة. يبدو مع ذلك دالاً أنّ الجملة المركّبة، لمّا تُدْرَكُ في الشكل النغمي الثنائي، تظهر كبنية واضحة ومغلقة في نفس الوقت. لابدّ من انتظار نتائج الأبحاث حول التضادّ ما بين البنيات الثنائيّة التي تميّز الكتابة التقليديّة، والإيقاعات الثلاثيّة للرومنسيّين، لكي يمكن اعتبارها كدوالّ (في أنساقنا الرمزيّة، في تمثيلاتنا أو في طموحاتنا) لعالم مكتمل، متوازن، هانئ.

- يستسلم الانسياب «الأسلوبي» للعناصر المعجميّة المكوّنة للأمثال وللأقوال المأثورة بسهولة كبيرة للتأويل.

إنّ تكرار نفس العنصر المعجميّ في طرفي البنية المثليّة والقوليّة من صنف:

على قدر الرؤوس، على قدر الرؤى

Autant de têtes, autant d'avis

بعيدٌ عن العين، بعيدٌ عن القلب

Loin des yeux, loin du cœur

يسمح بإقامة علاقة مُتَبَادَلَة ما بين المقطعين

كما هما متمفصلين: هذا التقارب للأشياء وللسلوكات المتشابهة يميل نحو تكوين أقسام كبرى من العلاقات الْمُتَبَادَلَة ويُعِينُ بصفة ملحوظة على ترتيب العالَم الأخلاقيّ الذي ينبثق عنه مجتمعٌ ما.

إنّ تحقيق أزواج تضادّيّة، على الصعيد النظمي، والتي هي منتظمة تحديدا مثل:

اليوم زهرات، وغدا عبرات

Aujourd'hui en fleurs, demain en pleurs

في إنتاجها لتضادّات جديدة من صنف: زهرات عكس عبرات، تتوسّل بالطريقة الوحيدة غير التركيبيّة الممكنة -التتابع- من أجل توضيح علاقات السببيّة، التحديد، التبعيّة، جاعلة إيّاها مشاركة في «طبيعة الأشياء»، لأنها تنتمي لنسق وليس لسلوكات فرديّة.

يمكن لدراسة العلاقات المتبادلة وأزواج التضادّات القابلة للتنضيد فيما بينها، أن تسمح بإقامة موضوعاتيّة وبنية نسق الدلالات المغلق الذي يكوّن مجموع الأمثال والأقوال المأثورة لجماعة لغويّة في فترة تاريخيّة معيّنة.

- إنّ التفسيرات القليلة السابقة موجّهة للتسليم بوجود حقل دلاليّ مستقلّ، مؤكّدة الطبيعة الشكلية الذاتيّة لعناصر سيميائيّة تُدْعَى عادة في الأدبيّات الكلاسيكيّة أمثالا وأقوالا مأثورة.

نحن مقتنعون بأنّ الوصف المنهجيّ للأمثال وللأقوال المأثورة، المهمّ في حدّ ذاته، يستطيع أن يقترح عناصر لتفسير مسائل الأسلوبيّة، ويُعين، عن طريق القائمة المستفرغة للعلاقات المتبادلة والأزواج التضادّية التي يُعْثَرُ عليها في الأمثال، على دراسة رمزيات أخرى: رمزيات الأساطير، الأحلام، الفولكلور.

المصادر

* Les proverbes et les dictons, in : A.J.Greimas, Du sens : essais sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970, p.p.309-314. (Paru dans « Cahiers de lexicologie », 1960, n°2, sous le titre de « Idiotismes, proverbes, dictons».

* ظهر المقال أول مرّة في «كراريس المعجميّة»، رقم2، 1960، تحت عنوان: «الكلم المأثور، الأمثال، الأقوال المأثورة». ثم نُشر ضمن كتاب «في المعنى» لـ«أ.ج.غريماص»، 1970، بالعنوان المُقَدَّم هنا.

* ملاحظة: اجتهد المترجم في تقديم ترجمة وفية للأمثال والأقوال المأثورة، ووضع ما يماثلها في الأمثال الفصيحة أو الدارجة بين معقوفين. كما أن استخدام البنط الغليظ جاء لتأكيد العبارات التي تمّ تمييزها في المقال الأصلي.

الصور

1. https://upload.3dlat.net/uploads/3dlat.net_26_17_f904_409e647729a71.jpg
2. https://www.almrsal.com/wp-content/uploads/2014/04/Champs-Elysees-Paris-France.jpg

www.facebook.com/pg/turczyki/photos/?tab=albums

العواشر، الفأل، والعولة دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائر
114

ألعاب قريتي وطفولة الزمن الجميل
130

(1)

العواشر، الفأل، والعولة
دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائر

أ. إبراهيم بن عرفة – كاتب من الجزائر

إن الطقوس والممارسات والاحتفالات جزء من المعتقدات الشعبية وقسم لا يمكن عزله عن الموروث الثقافي للشعوب فالطقوس الممارسة هي عبارة عن عملية هدنة مع القوى الغيبية وما يصاحبها من احتفالات في مختلف المواسم هو عملية شكر على ما تم الحصول عليه من إنتاج وفيرومن بينها إهداء الفأل للجيران والمقربين أوإقامة احتفالات صغيرة وبسيطة بمناسة الغلة الوفيرة،وكلها عمليات متوارثة جيلا عن جيل بدأت في الاندثار، بفعل عدة عوامل ونسعى في بحثنا هذا إلى كشف النقاب عن هاته الممارسات وإيضاحها ومحاولة تفسيرها.

مقدمة :

تعد دراسة الطقوس ورموزها وممارساتها من أهم المجالات الخصبة التي تسمح بفهم ما يدور في أذهان أفراد المجتمع وما يخصه، كما تعد ميدانا ثريّا لكشف ما يتم إنتاجه من تصورات (l'imaginaire) وتمثلات، ورمزية تأويلية لبعض الأحداث والظواهر التي ينتجها المتخيل الشعبي والعقل المحرك الخفي للمجتمعات المحلية، الأمر الذي يجعل من دراسة هذه المنتجات في المتناول العلمي وميدانا خصبا ثريا للدراسة والتحليل الإثنولوجي والأنثروبولوجي هاته الممارسات تصنف جميعها في إطار المقدس أو ما يسمى في الدول العربية عموما والجزائر خصوصا بالعواشير[1] وما يصاحبها من ممارسات ثقافية داخل العائلة وخارجها كالاحتفال بالختان، والزواج، ومراسم الجنازات، والمولد النبوي الشريف، وصيام أيام من شعبان، والتبرك بالأولياء وموعد زياراتهم واحتفالاتهم الشعبية خصوصا الاحتفالات والطقوس المرافقة للعمليات الزراعية والاعتناء بالمحصول من زرع وبذر وغرس وتقليم ونزع للحشائش الضارة وفأل وبكور[2] وحصاد وغيرها من العمليات التي تدخل ضمن دائرة طقوس التبرك، وغيرها من الممارسات مثل رقصة الحضرة في بعض المجتمعات المحلية والتي يقصد بها طرد الجن وإبعاد الأرواح الشريرة خصوصا في الفترة السابقة لشهر رمضان، لأن شهر رمضان تصفد فيه الشياطين ويعرف حراكا كثيفا في الليل، وإذا استمرت الشياطين في الحركة فإنها ستؤذي الناس، خصوصا في الأوقات الحساسة من الليل، مع تعود السكان على الصدقات وإخراج المعروف والتطبيب التقليدي حفظا وحماية من الأذى وخوفا من آهلي المنزل أو المنطقة من سكان العالم الآخر، هذا كله يتم وفق جدول زمني معين تتداخل فيه السنة القمرية مع السنة الشمسية ينظم هاته الممارسات سواء بطقوسها أو باحتفالاتها على مدار العام والغرض منه هو عقد هدنة مع القوى الغيبية والطبيعة والعيش في أمان مقابل تقديم هاته الطقوس، سنحاول من خلال هذا المقال الربط بين موضوعين من مواضيع البحث في الفلسفة والأنثروبولوجيا ألا وهما موضوع الزمن والثقافة الشعبية المتداخلان ضمن مصفوفة من الممارسات والطقوس والتصورات. وعليه يتبادر إلى أذهاننا التساؤل التالي:

- ما ماهية الطقس؟ وما مدلولاته الرمزيّة؟
- بم يتميز كممارسة اجتماعية أو فردية وعن غيره من الممارسات الاجتماعية؟
- ما هي الوظائف الأساسية التي يؤديها في الأنشطة الفلاحية ؟
- لماذا نخصص جزءا من الزمن في الاحتفال وإقامة الشعائر والطقوس سواء ما كان منه شرعيا أو دينيا أو بدعة في اعتقاد البعض الآخر؟

مفاهيم عامة

1 -الزمن والوقت :

قد انفردت العربية دون غيرها من اللغات السامية بكلمة (الزمان) (الأبد، الدهر، الحين، الوقت، الأجل، السرمد، الخلد، الأمد، المدة) ولكل منها معناه الخاص والدال على قسم ونوع من الزمن فـ(الآن) للدلالة على المدة أو الوقت واللحظة الحاضرة وقد تعني الوقت الطويل أو القصير، وأما (الأبد) فهو صيغة ظرف زمان أو هو الوصف الدال على الامتداد الزماني في المستقبل، وأما (الخلد) فتحمل المعنى نفسه، ولفظة (المدة) و(الأجل) بمعنى المدة المحددة أو نهايتها. وأما (الوقت) فهو جزء من الزمان ويرى الأشعري أن الوقت له عدة دلالات (ابن منظور، 2003، ص61) منها:

* الوقت هو الفرق بين الأعمال، وهو مدى ما بين عمل إلى عمل،ويحدث مع كل وقت فعل.

* الوقت هو ما توقته للشيء، وزعموا أن الأوقات هي حركة الفلك، وساعات الليل والنهار.

ويعتمد مفهوم الزمن على التجربة المعاشة سواء أعطت هذه الأخيرة معنى لمصير الفرد أو تاريخ الجماعة، وقد وجدت الأنثربولوجيا في الزمن أحد الأبعاد الرئيسية لدراسة الظواهر كوجود ملموس لتشكيل الواقع الاجتماعي (بيار بونت ميشال إيزار، 2006، ص 531).

2 -الممارسات الطقوسية والاحتفالية:

عند ذكر مصطلح الممارسات تتبادر إلى أذهاننا عدة مصطلحات من طقوس وعادات وتقاليد وصولا إلى العرف ويمكن شرحها كما يلي:

أ. الطقوس:

اشتقت هذه الكلمة من اللغة السنسكريتية وهي تعني ما هو مطابق للنظام وهذا ما جاء على لسان جينون حينما أكد أن الطقس يدل على ما تم تحقيقه وفقا للنظام (لوك بنوا، 2001، ص 93).

يندرج الطقس ضمن خصائص ومكونات الحياة الإجتماعية للأفراد والمجتمعات كل حسب خصائصه التي جبل عليها ووجدها منذ الأزل ويتم بتكرار الظروف التي تستدعي إعادة القيام به وهو يتسم بأوليات يفترض تفعيلها لكي يفرض طابعه على الإطار الذي يساهم تدخله في تحديده.

ويعرفه معجم إثنولوجيا أنثربولوجيا «الطقس عمل يهدف إلى أداء مهمة أو الوصول إلى نتيجة ما عبر تلاعبه ببعض الممارسات لإجتذاب العقول وجعلها تؤمن به قبل التفكير بتحليل المعنى، وهو يجري للاحتفال بمناسبات وضعية، أولاتقاء خطر محدق أو تقبل الأمور الحتمية كطقوس الموت وطقوس الولادة وطقوس المرور» (بيار بونت، 2006، ص 634).

أما قاموس الأنثروبولوجيا فيعرفها بأنها فعاليات وأعمال تقليدية، لها في أغلب الأحيان علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها وأغراضها، وهي دوما مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أدائها، يرضي الآلهة والقوى فوق الطبيعية، والمعبودات، وعدمه يسبب غضبهم، ويجلب نقمتهم وتجرى الطقوس في فعاليات مختلفة : كالرقص، وتقرب القرابين ونحر الأضاحي واداء الصلوات، وترديد التراتيل، والأعمال والأنشطة الاقتصادية وأحاسيس الإنسان (شاكر سليم، 1981، ص 826).

ولها عدة أصناف نذكر منها طقوس الزراعة التي يعرفها: بأنها طقوس تتعلق بتهيئة الأرض للزراعة، وبذر البذور، وحماية المحصول من المخاطر التي تهدده، والاستمطار، وطقوس البواكير، كما تتضمن طقوس الزراعة بين بعض الشعوب البدائية أضاح بشرية: فيقتل عدد من العبيد، وتخلط دماؤهم بطحين بواكير الحصاد ويصنع منها خبز يؤكل، ضمانا لوفرة المحصول، وكان أول من درس هذه الطقوس دراسة مفصلة مالينوفسكي في كتابه (Coral Gardens and Their Magic) (بيار بونت، 2006، ص 828).

* التعريف الاجرائي : عملية ممارسة لجملة من الرموز والإشارات والإيماءات إما عن طريق التواصل اللغوي بالكلام مثل الخطاب والحديث والمجالسة أو الممارسات اليدوية في صيغة احتفالية أو فلكلورية تمكن الأفراد من التواصل مع القوى الغيبية التي يخافونها أو فيما بينهم البعض.

* الأسطورة: بمجرد ذكرنا لكلمة طقس يتبادر إلى أذهاننا مباشرة علاقته بما يسمى بالأسطورة أو الخرافة، ترجع كلمة الأسطورة إلى الجذر موتوس Mutus الذي يعني أبكم وصامت، وترتبط فكرة الصمت بالأشياء التي

(2)

لا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة الرموز (لوك بنوا، 2001، ص 21).

وهي مقتبسة من الكلمة اليونانية أستوريا Historia وتعني حكاية وقصة غير حقيقية أو على العكس، بينما كلمة Historia تعني التاريخ كما يقول مالينوفسكي الذي يرى بأنها ركن أساسي من أركان الحضارة، تنظم المعتقدات وتعززها وتصون المبادئ الأخلاقية وتقومها، وتنطوي على قوانين لحماية الإنسان (قسم الدراسات، 2002، ص 28).

* وكتعريف إجرائي: هي عملية نقل رواية عبر الزمن تحمل رسائل مليئة بالمعاني والدلالات الرمزية لنمط الحياة والتفكير الخاص بالإنسان في تلك الفترة، لهذا فهي تعتبر وسيلة من بين وسائل الاتصال مع الماضي كالرقصات والحكايات والخرافات وما يرتبط بها من هالة رمزية ومعنوية.

ب. العادات والتقاليد:

يتخطى مفهوم العادة الاجتماعية مسألة التكرار لعملية معينة، أو النشاط «اللاشعوري» واللاواعي لعملية ما، والناتج عن تكرار فعل حتى ولو كان فعلا اجتماعيا. مفهوم العادة أضيق من المفهوم الاجتماعي لهذه الكلمة وقد عبر «بيار بورديو» عن ضيق مفهوم العادة «habitude» في كتابه الحس العملي وقد عبر عنه بمفهوم «habitus» أي «النزوع الشخصي الاجتماعي» فهذا المفهوم يشير عملية إنتاج الأفكار الاجتماعية، ثم إعادة إنتاجها مع تغير الظروف الاجتماعية أيضا، واستمرارية هذا النشاط مع استمرارية تطور المجتمع (عاطف عطية، 1993، ص 48).

يعرّف معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا العادات والتقاليد كما يلي: «العادات والتقاليد الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة، هي من حقائق الوجود الاجتماعي و نعني بها الممارسات والسلوكات التي درج الناس على عملها أو القيام بها وتكرر الفعل بها حتى أصبحت مألوفة، فالتقليد هو عرف يرتكز على الروتين، والواقع أن كل تقليد يميل إلى تمييز بعض التصرفات التي يشرعها ماض غالبا ما يكون عابرا» (بيار بونت، 2006، ص 386).

فالجيل الحالي يقلد أساليب الجيل الذي سبقه ويسير عليها في مختلف الأعمال والممارسات الاجتماعية، إن كان ذلك في الملبس أو المسكن أو العقيدة أو غير ذلك. ممارسة أو طريقة أداء شيء ما، وانتقال هذه الممارسة من جيل إلى جيل. وهي جزء من الثقافة المشتركة بين أفراد مجموعة اجتماعية بعينها. وشأنها شأن كل السمات الثقافية، ضرب من ضروب السلوك المكتسب بالتعليم، يختلف باختلاف الشعوب، فالأكل على سبيل المثال حاجة بيولوجية لكل الناس، أما التصرفات في أثناء تناول الطعام، وعادات إعداد الطعام فتختلف من جماعة إلى أخرى.

ج. العرف :

يعرفه قاموس الأنثربولوجيا بأنه مرادف لكلمة سنن وهو نمط من أنماط التفكير التي يعترف

بها المجتمع ويتقبلها، وهي في الأغلب تقليدية، بطيئة التغير، يحس الأفراد بأنه ذات قوة ملزمة وأن الالتزام بها يؤدي إلى نفع المجتمع، والخروج عنها يستلزم العقاب، لأنه ينطوي على تهديد مباشر لسلامة المجتمع (شاكر سليم، 1986، ص 648).

نمط من أنماط التفكير الشعبي، وهو جملة العادات التي تعكس أفكار المجتمع عن الصواب والخطأ. ويواجه الأفراد الذين ينتهكون عُرف المجتمع الذي ينتمون إليه معارضة وعقابًا شديدين. وعادة ما يوافق العرف التشريعات السماوية في أي دين حق كالإسلام وديانات أهل الكتاب الأصلية غير المحرفة إلا ما رفضته هذه الديانات من أعراف معينة وأبطلتها. ويعتقد مُعظم الناس أن صلاح مجتمعهم يعتمد على تقوية عرفه. ومن أمثلة التفكير الشعبي، التي يعمل بها المجتمع، تقاليد الزفاف والجنائز وآداب المائدة. ويؤدي انتهاك مثل هذه الأنماط من التفكير الشعبي إلى رد فعل غير حاد، مثل الدهشة أو الازدراء (جلال مدبولي، 1979، ص 43).

يعد عالم الاجتماع الأمريكي وليم جراهام سمنر أول من صاغ اصطلاح العرف في اللغة الإنجليزية، وذلك في كتابه طُرق التفكير الشعبي 1940م وأشار سمنر إلى أن العرف قد يختلف من مجتمع إلى آخر (william graham simner, 1948, p 8-12).

وبوجه عام فإن كل مجتمع يعتقد أن عرفه الخاص هو أكثر الأعراف طبيعية وقيمة، إذن فالممارسات الفلاحية هي جميع الطقوس والممارسات السوسيوثقافية التي يقوم بها أفراد المجتمع والمرتبطة أساسا بالفلاحة وظواهر الطبيعة ويقصد بها التبرك أو الاحتفال..الخ كعمل طبق العصيدة لدى تساقط الثلوج استبشارا بالعام الفلاحي وزراعة الحقول والحصاد وجني المحاصيل الموسمية الأخرى والاعتماد على

(3)

حركة القمر واتجاه الريح وحالة الحيوانات في تحديد الطقس والمناخ.

3 – النشاط الفلاحي :

هو جل العمليات التي يقوم بها الإنسان في خدمة الأرض من حرث وبذر وسقي وحصاد وتربية للحيوانات وتدجينها وصيدها بهدف التغذية وضمان البقاء، إضافة إلى الاستهلاك العلاجي في بعض النباتات التي يجمعها ويلتقطها، ويتبين لنا مرور الإنسان الواحد (الفلاحين) على جميع مراحل عملية التطور.

يشير ابن خلدون في مقدمته إلى أن الفلاحة تعرف بـ: «النظر في النبات من حيث تنميته، ونشوئه بالسقي والعلاج، وتعهده بمثل ذلك» وهي إما زرع أو غرس (ابن خلدون، 2010، ص 656)

ويشير عبد الغني النابلسي في افتتاحية كتابه الملاحة في علوم الفلاحة إلى هذا المصطلح بقوله: «معنى فلاحة الأرض هو إصلاحها وغراسة الأشجار فيها وزراعة الحبوب المعتاد زراعتها، وإصلاح ذلك وإمداده بما ينفعه ويجوده، ويدفع الآفات عنه، ومعرفة جيد الأرض ووسطها والدون منها.

ومعرفة ما يصلح أن يزرع أو يغرس في كل نوع منها، من الشجر والحبوب والفواكه والخضر. والوقت المناسب والمختص بزراعة كل صنف، والهواء الموافق لذلك وغراسة ما يغرس فيها، وكيفية العمل في الزراعة والغراسة. ومعرفة أنواع المياه التي تصلح للسقي، لكل نوع منها وقدره، ومعرفة الأزبال وإصلاحها، وما يصلح منها بكل نوع من أنواع الأشجار والخضر والزرع. وكيفية العمل في عمارة الأرض قبل زراعتها وبعد غراستها وتزبيلها، وتعديلها لجري الماء عليها بعد سقيها، وتقدير ما يحتمل من الأرض من أنواع البذر. وعلاج الخضر والأشجار من الآفات اللاحقة بها، وتدبير ذلك كله والقيام عليه بما يصلحه» (عبد الغني النابلسي، [د.س]، ص 3-8).

وترد الإشارة في المعاجم والقواميس إلى أن الزرع مقابل للغرس، فالزرع هو «طرح البذر في الأرض وعادة ما يكون هذا البذر هو القمح والشعير، أما الغرس فهو مختص بالشجر» وقد أشار إلى ذلك إخوان الصفا[4] بقولهم ترد الإشارة إلى أن النبات «إما أشجار تغرس قضباتها وعروقها أو زروع تبذر حبوبها وبذورها» (إخوان الصفا، [د.س]، ص 247).

وقد ظل هناك لبس في استعمال هذين المصطلحين إلى وقت طويل حتى ألف الإمام عبد الغني النابلسي كتابه: علم الملاحة في علم الفلاحة، وقد أشار هؤلاء جميعهم إلى أن المنطقة العربية تغلب عليها الصحاري والبوادي، فبعضها يصلح للفلاحة كالجزء الشمالي من بلاد المغرب واليمن وحوض النيل وبعض مناطق الحجاز، ونشأت في بعض هذه المناطق نظم للري ومنشآت له، وعرفت هاته المناطق بالمنتجات الفلاحية التي يشار إليها دوما في التبادل التجاري، أما الأعراب من سكان البادية، فنشأتهم ازدراء الفلاحة وانتقاص قدر أهلها، ذلك أن البادية يعوزها الماء الذي به حياة النبات وعماد الفلاحة، ولا يناسب البادية إلا أصناف قليلة من النباتات الشوكية والأعشاب البرية (زيد صالح، 1998، ص 29)، وازدراء عرب البادية للفلاحة لا ينفي وجودها لدى العرب عامة، وأشعارهم عن الأرض ونعوتها، وأبواب الأشجار المختلفة وكيفية زراعتها والاعتناء بها .

الدراسة الميدانية:
النشاط الفلاحي في منطقة تبسة

نرمي من خلال هاته الدراسة إلى الكشف عن جزء من الموروث الثقافي الخاص بالمنطقة ممثلا في النشاط الفلاحي الموسمي والعلاقة الوثيقة التي تربطه بالمعيش اليومي للفلاح في منطقة تبسة هاته المنطقة التي تداولت عليها عدة حضارات منذ ما قبل التاريخ:

1 - لمحة عن منطقة الدراسة:

تبسة ليست مدينة رومانية ولا بونيقية كما يعتقد ويروج لها الكثيرون تبسة مدينة نوميدية عريقة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ ورغم أننا نجهل تاريخ بنائها و الاسم الذي أطلقه عليها بناتها الأولون إلا أن بعض المصادر ترجع تاريخ بنائها إلى القرن الخامس ق.م أتى على ذكرها مؤرخون قدامى مثل تيودور الصقلي وبوليب اليوناني تحت اسم هيكتامبول أي المدينة ذات المائة (serre de roche, 1952 p 10) باب وذكرها ياقوت الحموي في معجم البلدان حيث يقول بأنها مدينة قديمة أزلية، فيها آثار كثيرة للأول، عجيبة ما بإفريقية بعد قرطاجة، وأعظم منها، فيها دار ملعب قد تهدم أكثره أغرب ما يكون من البناء، ولو غرست الإبرة بين حجرين من حجره لما وجدت منفذا، وفي داخلها أقباء معودة بعضها فوق البعض، وبيوت تحت الأرض، وأزواج كثيرة، ولها منظر هائل. والمسكون اليوم من تبسة إنما هو قصرها، وعليها سور من الحجر جليل متقن العمل، كأنما فرغ منه بالأمس، وهو حصن

عظيم، وفي مدينة تبسة قباء تدخلها الرفاق بدوابهم في أيام الشتاء، يسع القبو منها ألفي دابة وأكثر، ويقرب تبسة واد بينها وبين قفصة (تونس) ستة مراحل يقع في قفر سبيبة و بينها وبين سطيف (وسط الجزائر) ستة مراحل في بادية تسكنها العرب، ولمدينة تبسة بساتين كثيرة وفواكه عجيبة ويجود فيها الجوز حتى يضرب به المثل في إفريقية (ياقوت الحموي، 1993،ص 993) وقد مرت عليها عدة حضارات مثل الحضارة الرومانية والوندالية والبيزنطية والفتح الإسلامي وتعتبر بوابة الإسلام في الجزائر ويوجد بمدينة نقرين الصحراوية المتاخمة للحدود التونسية آثار وقبور المسلمين الفاتحين وبها مقر وقبر الكاهنة داهية التي خاضت حرب الخمس سنين مع حسان بن النعمان (ابن خلدون، المقدمة، ج 7 ص 10).

ولها تاريخ نضالي كبير إبان الفترة الإمبريالية والثورة التحريرية بلغت من أبنائها الغالي والنفيس وضحت بثرواتها ضد المستدمر الذي لم يترك الأخضر ولا اليابس فيها إلا وبلغته يد الخراب والدمار وكان لها دور بارز في تحوير مسار الثورة الجزائرية بواسطة معركة الجرف الكبرى التي أثبتت فيها ولاية تبسة أنها أنجبت مقاتلين بخبرة هندسة قتالية بالغة الأهمية ، ليأتي عليها فجر الإستقلال وتركب قطار التنمية فهي ولاية فلاحية بالدرجة الأولى ولها من الآثار ما يحولها قبلة سياحية بامتياز.

2 -رزنامة الأنشطة الفلاحية

- **الاستعداد للعام الفلاحي:**

ينطلق موسم الحرث يوم 15 أكتوبر من كل عام، وفيه كانت المرأة تأخذ أنية مليئة بالزبدة الحيوانية أو ما يسمى الدهان ويربط المحراث إما على بقرتين أو حمار وتأخذ حبة رمان كبيرة، «وموسم الحرث عادة ما ينطلق مع البكور الأول لثمرة الرمان» وتفلق على سكة المحراث وتعطى تلك البذور للأولاد الصغار في شكل فأل لأن الأولاد يرمزون للنقاء والعفة والفأل الذي يقدم لهم أملا في أن يجازيهم الله على حسن صنيعهم بمحصول وفير ويدهن المحراث ورأس الدابة التي تقوده بذلك الدهان، ويكون العشاء في تلك الليلة كسكس باللحم، تبركا بالعام حتى ينزل الله خيراته والعشاء عادة ما يكون وليمة جماعية، لأهل الدوار أو القرية ويعزم فيه أضعف الناس من الناحية المادية حتى تمحى روابط وقيود الماديات.

- **إستقبال الشتاء:**

يدخل فصل الشتاء بالخيرات والأمطار الفصل الذي يكتسي الحلل البيضاء والشفافة بالمياه والثلوج والبرد، الفصل الذي كان الفلاح قد أعد له العدة خلال فصل الصيف، من مؤونة ولباس ووسائل مساعدة على تحمل البرد وهذا لا يعني أنه فصل السبات، بل بالعكس يمكن أن يكون العمل المضني الذي يقوم به الأفراد خلاله أكثر من أي فصل آخر من السنة. وهو مكون من عدة مراحل ويبدأ تقريبا من أواخر شهر نوفمبر الميلادي وصولا إلى بداية شهر مارس.

- **عيد رأس العام الفلاحي:**

يتم الاحتفال بعيد رأس العام الفلاحي في منطقة بئر الذهب ولاية تبسة كغيرها من مناطق الجزائر وتعتبر هاته المناسبة المهمة من بين العواشير التي لا يتنازل عنها سكان الجزائر بالرغم من إيمانهم بوجود عيدين دينيين فقط وهو كناية عن تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم، حيث أن جميع المخبرين أجمعوا على أن الاحتفال يتم في يوم الثاني عشر إلى الثالث عشر من شهر جانفي وهنا نلمس الجانب العقائدي في رمزية الاحتفال، حيث يكون رأس السنة الفلاحية مناسبة لتبادل

(4)

الزيارات العائلية وإنهاء الخصومات وإقامة الصلح ومناسبة كذلك للتضامن الاجتماعي عبر تجميع الصدقات وتوزيعها على المحتاجين.

- **المراعي ومصادر المياه:**

إن المراعي ومصادر المياه من أهم الأشياء ضرورة في حياة الفلاح بهاته المنطقة حيث أنه مستقر تماما وليس متنقلا مثلما كان عليه الحال إلى الأمس القريب، فالمراعي التي توفر الكلأ للمواشي بأنواعها ضرورة قصوى على أساس أنها مصدر رزق الفلاح أيضا ولا سبيل له إلى التنقل بها لأماكن أخرى، إضافة إلى ذلك يحتاج الفلاح مصادر المياه الصالحة للشرب له وللمواشي التي يربيها فمصادر المياه غاية أساسية في حياة الفلاح اليوم ،وهاته المصادر يمكن حصرها في مياه الأمطار والمياه الراكدة إن وجدت، إضافة إلى مياه الآبار الجوفية ومياه السدود وذاك ما هو متوفر في المنطقة، وإلا يلجأ إلى جلب الماء عن طريق شراء صهاريج مياه ذات سعة كبيرة يستعملها للاستهلاك الشخصي ولشرب المواشي.

- **استقبال الربيع:**

يعتبر فصل الربيع فضاء يبرز فيه الغنى الثقافي لهذه المنطقة وعمق تراثها الشعبي، بحيث تتخلله عدة نشاطات ابتداءا من الانتباه للأعشاب الضارة في الأرض «ما يوصل مارس غير نقي زرعك وفارص» ويتم العمل في شكل مجموعات من أجل تنقية أكبر عدد ممكن من المساحات المزروعة من الحشائش التي تفسد المحصول في انتظار أيام الحسوم «أيام شديدة البرودة تدخل قبل فصل الربيع بقليل» تقوم النسوة بإعداد الحلويات التقليدية الخاصة والمسماة المبرجات أو الأبراج فرحا بعيد الربيع وتوزع على الأطفال الصغار وترسل إلى الجيران والعمال في الحقول مع اللبن أو الحليب على أساس أن اللون الأبيض يرمز إلى الصفاء وحسن النية مع جميع المتعاونين في أرض أحد الفلاحين ليأتي عليه أيضا الدور في العمل في حقولهم إضافة، إلى القوة التي تمنحها مادتا الحليب والتمر لجسم الإنسان.

- **الاستعداد لموسم الحصاد:**

مع دخول موسم الحصاد أو بداية الاستعداد له تأتي مرحلة جديدة من مراحل هذا التقويم وهي مرحلة الفطيرة حيث يقال «ما تفوت الفطيرة إلا وما تبقى في السماء طيرة» وهي أواخر شهر أفريل الميلادي وبداية شهر مارس حيث أثناء هاته الفترة لا تلاحظ الطيور في السماء فجميع الطيور تلتقط الثمار وتعمل على تخزينها وتقوم ببناء الأعشاش الجديدة والتزاوج والإباضة والتفقيس، وعند الاستفسار عن سبب التسمية أي الفطيرة لاحظنا

وجود روايتين أولاهما تقول بأن هذه الفترة هي التي فطر فيها الله السموات والأرض أي خلقهما ولذلك سميت بالفطيرة أما الرواية الثانية فتقول بأن اليهود المعايشين للمسلمين في شمال إفريقيا، رأوا بأنهم يتعبون أثناء هذه الفترة من العام بخسارتهم لمحاصيلهم الزراعية نتيجة تساقط كثيف للبرد، فاقترحوا أن يمدوهم بفطيرة الدم التي يصنعونها لتفتيتها على المحاصيل كي يتفاداها البرد، ولكن الرواية الأولى هي الأقرب لدى كل المخبرين كما تكون هاته الفترة هي فترة الاستعداد لفصل الخير والعمل لجميع الكائنات الحية فصل الصيف، وتجز الأغنام ويتم فطام الخراف ومع أخر ماي يحصد فال المرمز[3].

- **إستقبال الصيف:**

يقال عادة قبل كل دخول فصل الصيف في هذه المنطقة بأن (الصيف أب الزوالي)[4] أو ثلاثة أشهر صيف يخدمو على العام كامل، ويتم الاستشهاد بقصة النملة والصرصور على أساس أن العمل أثناء هاته الأشهر لا يقتصر على الرجال أو العمال بل تدخله جميع فئات المجتمع كافة شيوخ عجائز،نساء رجال، شباب وأطفال وكل حسب قدرته وكل حسب مجهوده ففصل الصيف فصل البركة وفصل حصد الخيرات وتعميمها على كافة أهل الريف أو القرية.

- **إستقبال الخريف:**

يتم إستقبال فصل الخريف بالفرح والسرور ودعوة الله عزوجل بتعميم الخيرات وجلبها وذلك أيضا من خلال مجموعة من الطقوس حيث يقال إن أتت صابة أو محصول وفير في ثمار التين الشوكي فإن العام لا يكون جيدا والعكس صحيح إن كانت غلتها غير جيدة ولم تنتج إلا قليلا فالعام يأتي عام خيرات زد على ذلك أن هذه الفترة تتميز بهبوب الرياح القوية .

(5)

3 – الموروث الثقافي الفلاحي:

من خلال معايشة مجتمع الدراسة والبحث في موضوع الأنشطة الفلاحية عبر الزمن، وما يتعلق بها من معيش يومي للأفراد نجد أن الذاكرة الجماعية لهؤلاء الأفراد مازالت خصبة وغنية بجملة من الدلالات الرمزية ويمكن إدراجها كما يلي :

- **الأساطير والأمثلة الشعبية الفلاحية:**

تتميز المخيلة الشعبية بثراء نادر في كل ما يتعلّق بالأساطير والخرافات والأمثلة الشعبية الفلاحية والتي هي مرتبطة تقريبا بكل شهر من شهور التقويم الزمني الفلاحي والتي ترتبط بدورها ارتباطا وثيقا بالدورة السنوية للكائن الحيواني والنباتي بصفة عامة والشجرة بصفة خاصة على أساس سهولة التعبير بها وتحررها من القيود واشتراك جميع فئات الشعب فيها وبالتالي فهي غنية بالرموز المعبرة عن العقائد والأحداث وعن تجربة الإنسان في بعده المكاني والزماني في عيشه اليومي

من ناحية ومع الطبيعة والكون وقواهما الخفية من ناحية أخرى.

- **الطقوس والمعتقدات:**

المعتقد هو تلك المعلومة المكتسبة الراسخة في الفكر. ولا ترسخ المعلومة إلا بعد تفاعل للحواس والعقل والوجدان فيما بينها، خلال زمن معين. إذن المعتقد معلومة مبنية وفق منهج وخطوات، خلال زمن معين.

والمعتقدات هنا هي جملة الطقوس المكررة التي يقوم بها أفراد هذا المجتمع. كما أن كلمة طقس «Rite» مشتقة من الكلمة اللاتينية «Ritus» وهي عبارة تعني عادات و تقاليد مجتمع معين و يعرفها علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية هي: «مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام بها».

كما تشير لفظة «طقس» إلى الكيفية التي يتمّ بها أداء الأنشطة المقدّسة وتنظيمها في إطار احتفالي، ويشار بها في الديانة المسيحية إلى «النظام الذي تتمّ به الشعائر والاحتفالات الدينية المقدّسة». ومن حيث الأصل اللغوي تتأتّى لفظة «Rite» في اللاتينية من «Ritus» ويعنى مجموع «الأنشطة والأفعال المنظمة التي تتخذها جماعة ما خلال احتفالاتها»، فالطقس يعني من خلال كلّ هذه التعريفات مجموعة من «القواعد» التي تنتظم بها ممارسات الجماعة، إمّا خلال أداء شعائرها التي تعدّها مقدّسة أو من خلال تنظيم أنشطتها الاجتماعية والرمزيّة وضبطها وفق «شعائر» منتظمة في الزمان والمكان (منصف المحواشي، 2007، ص 15-43).

والتي تعتبر معالم ومؤشرات التركيبة والبنية الاجتماعية السائدة في الوسط الريفي والتي تتمثل في جملة من الممارسات والنشاطات التي تجرى في هذا الوسط من أجل تحقيق غرض معين وتعكس كل ممارسة أو نشاط قيمة ودور الفاعل في ذلك المجتمع وطبيعة البناء الذي ينتمي إليه، لدرجة أن هاته الطقوس أصبحت عبارة عن معتقدات ترسخت في أذهان هؤلاء الأفراد الذين قاموا بدورهم بتشريبها لأبنائهم جيلا بعد جيل.

- **طقوس التبرك والخصوبة :**

كل مجتمع ينزع نحو الانغلاق مدعو للمحافظة على الأسرار، لاسيما إذا تعلق الأمر بالأمور الشخصية أو بعض طقوس التبرك التي تمارس في السر، مثل التبرك بالعام الجديد عن طريق تقديم الأطعمة وإقامة الولائم أو عن طريق التبرك بماء المطر كتعريض جزء من الجسم لماء المطر والقول المصاحب لها بأنه رحمة من الله عز وجل. وهنا سنستشهد بمقولة راد كليف براون حول الطقوس، إذ يقول «إن إحدى وظائف الطقوس هي التعبير عن مشاعر معينة أو التمسك بقيم محددة مما يعتمد عليه المجتمع في مسيرة حياته بغرض تقويتها، وقد وضحت لنا الآن الحقيقة الهامة التي يقوم عليها هذا الرأي، فالطقوس والسحر وتحريم بعض الأشياء، كلها أمور رمزية في جوهرها ومن ثمة فهي تعبر عن معان خاصة، وكثيرا ما يظن الناس أن لها تأثيرا، ولا ريب أنه قد تكون لهؤلاء الذين يمارسونها نتائج هامة على الصعيد الإجتماعي. والأداء الإجماعي للطقوس قد يعبر عن قيم لها دورها في الحفاظ على التضامن الإجتماعي ويقوي من فاعليتها».

كما أن للطقس مميّزات يمكن تحديدها في ثلاثة مظاهر:

* القواعد العامة المنظمة للطقوس أو الطقس: حيث يتم خضوع الأفراد إلى قواعد معينة تتمظهر في أشياء واضحة على سبيل المثال

(6)

نذكر منها خلع الحذاء عند دخول المسجد، عدم الأكل من القدر مباشرة ،تقبيل يد المرأة بالنسبة لبعض الثقافات، الذبح تجاه القبلة، الركوع عند الدعاء أمام إحدى الآلهة في بعض الديانات. إلخ بحيث يخضع الطقس لقواعد منتظمة متعارف عليها لدى أفراد الجماعة لا يمكن أبدا الدوس عليها.

* التكرار حيث يعاد القيام بممارسة الطقس أو الإحتفال به في مناسبات زمنية معينة على مر الأيام، وحسب «توزيعيّة» زمنية calendrier horaire، مضبوطة. لا تعتبر الممارسة الطقوسية أو الطقوس طقوسا إن لم تتكرر في دورة زمنية ثابتة على الأقل مرة في السنة، وهو ما يسمح بتسليط الضوء عليها والتعمق في دراستها واكتشافها.

* الشحنة الرمزيّة التي تتّخذها فعند تسليط الضوء على طقس معين مثل طقوس التبرك سنجد هناك شحنة دلالية قوية، تعطي الممارسات دفقها وفعاليتها الرمزيّة الخاصّة هاته الشحنة تتمثل في الشعور بالرضا عن ذلك الفعل أو عدم الشعور وعلى سبيل الذكر منها ذهاب النسوة إلى حمام سيدي يحي بن طالب «حمام مياه كبريتية» من منا لا يعرف فائدة المياه الكبريتية في العلاج من الأمراض الجلدية والروماتيزيمية تذهب أغلب المخبرات إلا الإجماع بالقول أن من تدخل الحمام ونيتها نية خبيثة وليست طاهرة تجف مياه الحوض من عند دخولها إليه ومن تنوي نية طاهرة وتدفع ثمن ما نوت دفعه أو تجلب ما نوت جلبه وتستحم في الحوض الكبريتي وتطلق العنان للزغاريد فإن الحوض سيتدفق بالمياه ثانية وسيمتلأ عن أخره وهنا نستشف الشحنة الدلالية الرمزية القوية لهذا الفعل فشرط الإخلاص في النية واجب ولا بد منه والشعور بالرضا عن إرتفاع منسوب المياه أو حصاد محصول جيد دليل على نجاح الطقس الذي قام به المزارع أو الفلاح والعكس صحيح وهو ما يميز الطقس.

ومن ما سبق نؤكد على التركيز على ميزتي التكرار والشحنة الرمزية أساسا، فإذ تمعنا في الطقوس وممارساتها المختلفة في الحياة الإجتماعية، نستحضر واقعا مجتمعيا محليّا يتّسم بالتغيّر السريع ويشهد في نفس الوقت كثافة للممارسات الطقوسية. وبخاصّة الدينية والاحتفالية منها. ثمّ إنّ

الزمن الاجتماعي يعاش بحسب إيقاعات وأشكال من التحقيب (périodisation) تختلف من الفردي (عيد الميلاد، الزواج...) إلى الجماعي (الأعياد الدينية والوطنية)، وتتخذ دلالات مشتركة أحيانا ومختلفة لدى الجماعات هنا وهناك وخاصّة في وظيفتها أحيانا أخرى. ومن خلال هذا المدخل ربّما سيتاح لنا أن ندرك أكثر مبرّرات «استمرار» هذه الظواهر التي تبدو في الظاهر لا معقولة، وأن نتبيّن مبرّرات ميل النّاس في الانخراط بكثافة في هذه الممارسات الطقسية.

فعندما تحاور مخبرا ويبدأ في سرد بعض الأحداث وكأنه يروي لك وجوده في زمنين مترادفين معا الزمن الفيزيقي المعاش والزمن الأسطوري الميثي (ميرسيا إلياد، 1986، ص 364)، فيشحن الزمن الذي يرويه لك بالقداسة ويستجلب عبارات الأيام الخوالي والزمن الجميل، وأيام النية والطيبة والغفلة (منصف المحواشي، 2007، ص 15-43) (كي كان الذيب يسرح مع الغنم)[5] فتقشعر الأبدان من ما يروي ويبدو للمرء وكأنه بصدد دخول عالم مثالي فيه كل شيء معلوم ومحبك وفق خيال المخبر، فتجد نفسك مشحونا تجاه ما يروى و يأخذك الفضول إلى الانتباه هنا يوق مرسيا إلياد يتوقف الزمن الحقيقي ويبدأ الزمن الخيالي في العمل، ولذلك تحس بتجربة تشبه إلى حد بعيد رحلة عبر الزمن أو قصة ميلاد جديدة مما يتحتم عليك إرجاع العداد إلى الصفر mettre le compteur du temps à zéro، لكي تعيش تلك الحالة الطقسية في إطارها الزمني الحقيقي في تلك الحكاية أو ذلك السرد وهو ما يثبت أن ممارسة الطقوس مرتبطة بمناسبات محدّدة مثل بدايات المواسم ونهايتها، أو بالأعياد الدينية، أو بأحداث تحوّلية مثل الانتقال من وضع اجتماعي (العزوبة) إلى وضع آخر(الزواج) أو من مرحلة عمريّة إلى أخرى (الطفولة إلى الشباب). وجميع هذه المحطّات الزمنية تتصاحب في عرف الجماعة المحلّية بإدراك خاصّ للزمن وبالتحوّل النوعي الواقع في مراحل العمر وفي حياة الجماعة.

دور المعتقدات الفلاحية في المجتمع

المجتمع الريفي مجتمع تقليدي يتصف بفاعلية البنية القبلية وتركيبته الاجتماعية تعكس ثقافة المجتمع السائدة، ونوع القيم السائدة وطبيعة الأدوار الممارسة بين مختلف الأفراد، فالمجتمع الريفي يعبر عن النشاط الإنتاجي الرعوي، وتعتبر العائلة أو الأسرة هي الوحدة المحورية في تنظيم العمل والإنتاج، وتتحدد أدوار ونشاطات المرأة وأدوار الرجال، فأهم خصائص الأسرة الريفية أنها تعكس طبيعة الحياة الاجتماعية، والاقتصادية التقليدية، خاصة بقوة التضامن الاجتماعي (التضامن الآلي) وتنميط السلوك الاجتماعي، وفق العادات والأعراف التقليدية. وهو ما يمثل نوعا من الجبرية على الأفراد الذين يتوجب عليهم الانصهار في الجماعة مما يجعلهم لا يستطيعون التعبير عن إرادتهم الخاصة فالفرد عن طريق التعاون ومد يد المساعدة يمارس فعلا اجتماعيا نابعا من محيط الجماعة والأسرة التي نشأ فيها ومن بين تلك الأفعال السوسيوثقافية نسلط الضوء على ظاهرة العولة:

1 – العولة كنشاط فلاحي سوسيوثقافي بامتياز:

كل هاته المراحل التي قطعناها في الروزنامة الزراعية للفلاحين في منطقة تبسة كانت تمهد لوفرة الإنتاج بمختلف مواده وأشكاله كي تأتي المرحلة الأخيرة من العمليات الزراعية الاقتصادية ألا وهي تخزين الحاجة من المنتوج سواء البقول الجافة او الخضروات أو العصائر لتحقيق الاكتفاء الذاتي فمنذ القدم كانت العائلات في منطقة تبسة معروفة بتخزينها لما يسمى بـ: المونة هذا المصطلح رافق إلى وقت قريب جل العائلات التبسية التي كانت تقوم بتدبير أمور حياتها اليومية

من خلال هذا النشاط الإنساني الاقتصادي بامتياز حيث يرادف هذا المفهوم كلمة المؤونة أو التموين في القواميس والمعاجم ويتم الاستزادة بمكونات العولة السنوية (كسكسي وبركوكش وهريسة وطماطم وفريك ومرمز وبعض البقول الأخرى) وكان هذا النشاط منتشرا بكثرة في المنطقة نظرا لطبيعتها الجغرافية التي تفرض على قاطنيها ممارسة النشاطات الفلاحية من زرع وغرس ورعي للأغنام لأنها الحرفة التي كان يقوم بها حوالي 90 % من السكان إن لم نقل أغلبيتهم والمجال المكاني لدراستنا هذه ليس منطقة تبسة كاملة وإنما منطقة بئر الذهب وهذا راجع إلى طبيعتها الفلاحية في تركيبتها السكانية ومورفولوجيتها الاجتماعية التي تعرف ممارسة سكانها لنشاطي الزراعة والرعي كسلوك اقتصادي ومعيشي يومي لأنها لا تحتوي على كماليات الحياة من مصانع وشركات ومؤسسات كبرى للعمل وبالتالي يعتبر نمط معيشتها أقرب للأشكال الأولية لأنظمة الإنتاج التي عبر عنها لويس هنري مورغان في تفسيره التطوري ويقوم السكان هنا بعمليات الحرث والزرع والبذر خصوصا للحبوب كالقمح والشعير الموجهين للاستهلاك البشري والحيواني وقلع النباتات الضارة والري إن وجد والحصاد والدرس لتبدأ عملية العولة في التنفيذ وهذا لمجابهة أيام الشدة كالقحط والجفاف وعدم توفر الأموال وتواتر المناسبات المختلفة من ناحية والتحكم في التصرف الغذائي اليومي لتخفيف وطأة المصاريف على رب العائلة لكن الملاحظ هو بدأ زوال هاته التقاليد التي تعرفها العائلات في معظم مدن تبسة وفي منطقة بئر الذهب منذ القدم.

2 -حار ودسم :

بعض العائلات مازالت تحافظ على هذا التقليد (هريسة الفلفل الأحمر الحار) والذي يتم وفق عمليات عديدة ومتعبة تتمثل في القطف أو الشراء والنشر للشمس، والتشريح لمدة زمنية معينة ثم الرحي والمزج بزيت الزيتون، للحفاظ على الاحمرار ومن ثمة التخزين في أنيات فخارية أو زجاجية والتي استبدلت في أيامنا هذه بالحافظات البلاستيكية، هذا إضافة إلى فتل كسكسي القمح المحصود آنيا الذي كانت تقوم به بعض الحرائر وكسكس القمح الصلب المفتول من الطحين والبركوكش مثل الكسكس ويسمى في بعض المناطق في الجزائر العيش أو المردود أو البربوشة أو المحمصة يتميز بحبات خشنة عن الكسكس، هاته المواد تقريبا كانت لا تنفد من البيوت الجزائرية وبالأخص ناحية تبسة فعند فتح غرفة المؤونة والتي عبارة عن مكان مقدس لا تلمسه كل يد ويكون دوما نظيفا خاليا من الرطوبة والغبار وكل عوامل التلف وإن كانت غرفة فمفتاحها لدى ربة البيت فبمجرد فتحها تتسلل إلى أنفك رائحة الفلفل المخلل وزيت الزيتون ومشتقات العجائن بأنواعها وعبق البهارات التي تحيلك إلى عالم الروايات مع الأطعمة الشرقية اللذيذة.

ولكن عند غياب ربات البيوت كبيرات السن، فإن هاته الأعمال تبدأ في الزوال والاندثار لأن نسوة الوقت الحاضر يفضلن الراحة والاستجمام، على مثل هاته الأعمال نظرا لانتشار التكنولوجيا والمطاعم العصرية، في الوقت الذي كان الرجال في السابق يشدون الرحال للبحث عن لقمة العيش أو الترحال بحثا عن المراعي للماشية فتجدهم مطمئني البال لأن المخزون الغذائي العائلي يفي بالغرض والحاجة لمدة قد تزيد عن موعد الحصاد والجمع والالتقاط في الموسوم الموالي مدة غيابه.

3 -نظام مقنن بامتياز :

يتميز نظام العمل بالعولة بمنهجية زمنية دقيقة تتقيد بها ربات البيوت والفلاحون وهذا لتفادي أي طارئ قد يحصل مثل القحط والجفاف

(7)

أو الحر والبرد أو الفيضانات المدمرة فعند القيام بجولة خفيفة في المناطق الريفية ترتسم لك ألوان عديدة أمام المنازل أو فوق السطوح الأبيض والأخضر والأصفر والأحمر وكل لون من هاته الألوان يدل على نوع الطعام المعد للتخزين وتجد دوما شبكة متناوبة من الأطفال والنساء للحراسة والوقاية من الطيور وبالأخص الفتيات الصغيرات اللاتي يجري تدريبهن وإعدادهن للعمل في هذا الميدان ومن أجل توريث هاته الأعمال باعتبارها كنزا أسريا وجب نقله جيلا بعد جيل من إمرأة إلى أخرى، فإن كان اللون أبيضا فهو موعد الكسكسي (العيش أو الطعام) كما يسمى في بعض المناطق، وإن كان أخضرا فهو وقت الفريك (قمح نصف ناضج) أو زيتون، وإن كان أصفرا فهو مرمز (شعير نصف ناضج)، وإن كان اللون احمر فهو موسم الطماطم أو الفلفل بعمل مصبرات للطماطم والهريسة، أما عن عملية أفواج الحراسة التناوبية فهي لصد محاولات التسلل للعصافير والحيوانات الدخيلة التي يمكن أن تفسد المنتوج كما يتم تقليبه على أشعة الشمس كي لا (يغرش) مصطلح يدل على فساد المنتوج إثر تعرضه للرطوبة أو المياه دون قصد، كما يتم تخزين بعض المنتوجات الفلاحية الأخر دخل القلال أو القلل من زيتون وزيت زيتون وسمن وعسل ومخلل الفلفل والخردل والجزر..إلخ ورغم أن العولة عبارة عن سلوك اقتصادي يجابه به الانسان ما يعترضه من اضطرابات جوية على طول العام الفلاحي وطريقة حفظها صحية لا غبار عليها في ظل عدم وجود أجهزة تبريد إلى وقت ما.

فهي لا تزال من اختصاص البوادي والأرياف عموما وتتراجع بصفة ملحوظة في نقاط التجمع الحضرية ذات الكثافة المرتفعة مثل القرى والمدن لأسباب اجتماعية وثقافية .

الخاتمة

تزخر الجزائر كبلد عربي إسلامي بجملة من المكونات والعناصر الثقافية المتماسكة والتي تتعايش وفق مصفوفة جغرافية واحدة تجمعها وكيان تنتمي إليه ألا وهو الجزائر، وهو ما يجعلها ثرية من الناحية الفلكلورية بشقيها المادي واللامادي ولكن الملاحظ وفي جميع البلدان أن التراث المادي موجود ومحفوظ ويتم الكتابة والتأريخ له أما الغير المادي فالكتابة عنه مازالت شحيحة، ويحتاج إلى التوثيق والأرشفة في جميع البلدان العربية وخاصة الجزائر لأنها رقعة جغرافية ثقافية بامتياز تجمع الثقافات الشاوية والقبائلية والتارقية والشلحية والمزابية كدوائر ثقافية كبرى لها خصائصها ومميزاتها إلى غيرها من الدوائر الثقافية الصغرى التي تذوب ضمن هاته الثقافات المتعايشة داخل إطار عربه الإسلام.

الهوامش

1. يستعمل الجزائريون (الشرق الجزائر بصفة عامة) كلمة العواشير للدلالة على زمن مقدس لا يجوز تدنيسه بأعمال منافية للشرع و العرف والعادات والتقاليد أو سلوك بذيء ينتهك حرمة هاته القداسة كالأكل في رمضان أو السب والشتم في مجمع صلاة وهي تقال خصوصا أيام فترة دخول المواسم الدينية كرمضان والعيد وعيد الأضحى وعاشوراء أو الاحتفال بموسم الحصاد والجني أو ولادة صبي وعموما تدل على الزمن.
2. الفأل والبكور: كلمة الفال في منطقة تبسة تدل على الغلة الأولى أو الثمرات الأولى من الحصاد أو الثمار فيقال فال البرتقال أي ما قطف من البرتقال في بداية موسم جنيه وقبل نزوله للأسواق والبكور هو الثمرة الأولى التي تنضج من شجرة التين.
3. المرمز: هو محصول الشعير الذي يحصد قبل نضوجه بفترة وجيزة يتم طبخه على البخار وتجفيفه بوضعه مقابل أشعة الشمس ومن ثمة طحنه في آلة الرحى الحجرية التقليدية ويستخرج منه ثلاثة أنواع من الطحين: البوتشيش ويطبخ في شكل حساء، والزميتة وتطبخ بالماء الساخن مع الزبدة البقرية، خبز الرغدة وهو خبز يصنع من طحين المرمز أو الشعير.
4. الزوالي: مصطلح في العامية الجزائرية يقصد به الشخص الفقير أو قليل المال.
5. مصطلح يستعمله أهالي المنطقة للدلالة على أن الطيبة والعفة كانت في الزمن الماضي وأن النية الحسنة قد انقطعت فمثلا يقال أن فلان نية فيعني أنه طيب إلى درجة السذاجة حيث أن الذئب الماكر الغدار بطبعه في وقت ما كان هو من يرعى الأغنام او يرعى معها لا يؤذيها ولا يمسها بسوء وأن هاته الصفات كلها قد فقدت بالأخص في هذا العصر حيث انتشرت العلوم والتكنولوجيا وأصبحت الثقة مفقودة والمكر والحيلة هي عملة العصر فلما يقال أن فلانا نية أو مسكين يرد بالقول إيه كي كان الذيب يسرح مع الغنم أو تلقى السبول في مراقد الغنم يعني أن الأغنام ولشدة سذاجتها وغبائها حتى هي فقدت تلك السذاجة حيث لا تترك أكلا أو شيئا يذكر من الطعام في مأكلها وهي كناية عن الحيلة وعدم الثقة وقلة الأمانة.

القواميس والمعاجم

* ابن خلدون عبد الرحمان: المقدمة، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت الطبعة: الثانية، 1408 هـ - 1988 م - ج7 ص12
* أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور): لسان العرب الجزء السابع، دار صادر للنشر، بيروت لبنان، 2003.
* بيار بونت، ميشال إيزار: معجم إثنولوجيا أنثربولوجيا، ت مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
* شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثروبولوجيا «أنكليزي – عربي»، جامعة الكويت، ط1، 1981.
* الشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان

المجلد الثاني، دار صادر للنشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1993 ص 993.

المراجع

* Serre de Roch.Tebessa (Antique Theveste) le presse de l' imprimante officielle .Alger 1952 p-p(10-11).
* William Graham Sumner, folkways: a study of the sociological importance of usages customs, mores and morals, ginn and company, Boston, 1940.
* إخـوان الصفـا: الرسـائل، مكتبـة المصطفـى الالكترونيـة،(د.س) (د.ط)، الرسـالة السـابعة.
* جلال مدبولي: الإجتماع الثقافي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979 .
* عاطف عطية: المجتمع، الدين والتقاليد، بحث في إشكالية العلاقة بين الثقافة والدين والسياسة، لبنان، جروس برس، ط 1993.
* عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار ابن الجوزي، القاهرة ط1، 2010.
* عبد الغني النابلسي: كتاب الملاحة في علوم الفلاحة ، جامعة تورنتو، (د،س) .
* قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، «الاسطورة، توثيق حضاري»، الطبعة الاولى، دار كيوان، دمشق، 2002.
* لوك بنوا، «إشارات رموز وأساطير» ،ط 1، تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت/ لبنان، 2001 .
* ميرسيا إلياد: تاريخ الأفكار والمعتقدات الدينية الجزء الأول، ت عبد الهادي عباس المحامي، دار دمشق، 1986، ط 1.

الرسائل والأطروحات

* زيد صالح عبد الله أبو الحاج :الفلاحة في الفكر العربي الإسلامي في المشرق العربي بين القرن الثالث(9م) والقرن العاشر(16)، رسالة دكتوراة في التاريخ، كلية الدراسات العليا / الجامعة الأردنية، 1998، غير منشورة .
* منصف المحواشي: الطقوس وجبروت الرموز قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول، مقال ضمن مجلة إنسانيات ،مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران الجزائر، العدد 37 /2007 .

الصور

1 https://ostatic.ennaharonline.com/ar/files/1__DSC_0310_723049201.jpg

* باقي الصور من صفحة الفيس بوك لـ:

المصالح الفلاحية لولاية تبسة – Les services Agricoles de Tebessa – DSA 12

https://www.facebook.com/pg/DSAtebessa/photos/?ref=page_internal

ألعاب قريتي
وطفولة الزمن الجميل

نهلة شجاع الدين – كاتبة من اليمن

تعد السنوات الأولى في حياة الفرد من أهم المراحل العمرية المؤثرة في بناء وتشكيل شخصيته، حيث تتشكل فيها أولى المقومات التي تمثل مختلف المعارف والقيم والتي تظهر في المراحل العمرية اللاحقة، لذا تتضح أهمية استقرار واتزان الحضن الاجتماعي الأول للطفل والمتمثل بالأسرة بكل مقوماتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، لما لها من تفاعلات وتأثيرات متداخلة مع بعضها البعض

من جهة ومع المجتمع المحيط من جهة أخرى لتصبح البيئة المؤثرة بشكل مباشر على تكوين الشخصية في فترة الطفولة بكل مراحلها القصيرة، فهي بمثابة المرآة الاولى التي يتطلع إليها الطفل حينما يبدأ في الإبصار فتنعكس عليها ومن خلالها قيم المجتمع عموما فتنقلها من ثراء انساني حضاري خارجي الى ثراء تكويني داخلي يظهر جليا في شخصية الفرد كسلوكيات ومواقف واتجاهات وقيم تتطور وتتغير بفعل تطور الحياة بكل متغيراتها.

ويمكن القول بان كل تلك المقومات تنعكس بصورة مبسطة على شكل أنشطة وتتميز الأنشطة تلك تحديدا التي لها علاقة بمرحلة الطفولة وهي المرحلة الزمنية ذات الخصوصية العالية، وعلى رأس تلك الأنشطة اللعب بكل أشكاله المتنوعة والمتعددة، فاللعب يمثل المدخل الوظيفي لعالم الطفولة ووسيطا تربويا فعالا يساعدعلى تشكيل شخصية الفرد في تلك الفترة التي تعد الفتره التكوينية الأساسية للبناء النفسي في مراحله الاولى، لذا اكتسب اللعب اهميته في حياة الأطفال ووعى هذا الامر الكثير من العلماء والفلاسفة والاخصائيين النفسيين والاجتماعيين، ووعى ذلك الأباء والأمهات بشكل فطري فكما كانوا يبحثون عن المتعة والابتهاج فإنهم يرون ذلك حقا لابد وأن يوفروه لأبنائهم في مرحلة معينة وبطرق شتى .

وكما عُرِف اللعب بأنه نشاط تنفيسي للأطفال وهو وسيلة أصيلة في الحصول على المعرفة، سواء كانت هذه المعرفة متعلقة بالعالم الخارجي والبيئة المحيطة أم وسيلة لاكتشاف اشياء جديدة غير مألوفة من قبل فينمو فيهم دافع حب الاستطلاع، وحب الاكتشاف، ومهارة البحث، بالإضافة إلى التخفيف التدريجي من نزعة الانسان الاولى في التمركز حول الذات إلى التواجد مع الأصدقاء والأقارب والجيران، بحيث يتم تكوين صورة تفاعلية مصغرة للتفاعل مع المجتمع الكبير المحيط بكل مكوناته، الأمر الذي ينتج الصورة الواقعية للذات النامية. المتواجدة بشكل متوازن بين مفهوم الأنا اوالذات من جانب. وبين تواجدها وتعاملها مع الآخرين من جانب آخر.

هذه المفاهيم حول أهمية سنوات الطفولة وأهمية اللعب كأداة للتنفيس وأداة لغرس المبادئ والافكار وتعلم المهارات قد يعلمها المهتمون والباحثون والمتأملون في علوم النفس والاجتماع وخاصة في هذه السنوات التي عاصرتها ثورة المعلومات والتكنولوجيا، لكن أن يفهمها أباؤنا وأمهاتنا وهم يمثلون شريحة واسعة ممن عانوا من الأمية المتفشية قبل قيام ثورة 26 سبتمبر 1962 مع مرافقة عدم وصول المعلومة إلا عبر الاذاعات امر يعكس مرحلة تاريخية انتقالية تستحق الدراسة والبحث بشكل مكثف ومن عدة محاور ليفهم تجسد ذلك الوعي الذي بان جلياً في الأساليب المتبعة في تربيتنا وتعليمنا، بشكل جماعي متماثل وكأن القرية بيت واحد. وما يعنينا هنا هو الإطلالة السريعة على القيم التربوية والتي زرعوها فينا أطفالا فقد كان يميزهم اهتمامهم العالي بقيمة التعليم وقيمة اللعب فخصصوا مساحات للعلم ومساحات أخرى للعب بشكل يومي وبشكل متواز فلا يطغى جانب على جانب لنصبح بعدها قادرين على ممارسة شخصياتنا بكل توازن.

ففي بداية الثمانينات مع سنوات طفولتنا المبكرة، كنا في قرية نائية ترجع إداريا الى عزلة بني سيف العالي في محافظة إب أو اللواء الأخضر كما يطلق عليها، والتي تقع في الجزء الأوسط من الجمهورية اليمنية بين خطي عرض (75-13)-(5 - 14) وبين خطي طول (43-45) شرق جرينتش وتبعد عن العاصمة صنعاء مسافة (193 كم).

فعلى الرغم من بعد المسافة إلا انه كانت تتمثل فيها العديد من الأنشطة الاجتماعية والثقافية والتي تعكس زخما ثقافيا وتفاعلا مستمرا بمختلف الأعمار وعلى مدار العام بطريقة دورية هي أقرب للتحضر واقرب للجمال .

كنا كأطفال بقدر ما يستهوينا العلم بقدر ما يستهوينا اللعب فلم يطغ جانب على جانب. فكانت المدرسة الابتدائية في القرية المجاورة تبعد عن قريتنا حوالي كيلومترا ونصف نقطعها مشيا على الاقدام ذهابا وايابا فكنا بكل ابتهاج نتسابق مبكرين حتى نسبق الصفوف الأولى في طابور الصباح قبل أن يسبقنا أطفال القرى المجاورة، وبكل تنافس نحصد المراتب الاولى في معظم الصفوف، فكانت كل الفصول اوائلها من قريتنا، وكانت معظم الجوائز وشهادات التقدير لا يكاد يخلو منها جدار ولا بيت في القرية. أما ساعات المذاكرة فلن ينساها أحد عاش سنين تلك المرحلة فتسمع أصوات المرددين لسور القران فهذا يحفظ سورة الفلق وذاك يردد سورة الضحى وآخر يرتل ويل للمطففين. وكل الأطفال يذاكرون أمام الشبابيك الخشبية المفتوحة على مصراعيها، وكأن الغرض ليس المذاكرة وحفظ الإيات بقدر ماهو غرض التنافس وممارسة نفس النشاط في نفس الوقت الأمر الذي يؤدي إلى إذكاء روح العمل الجماعي الواحد، وهدف الجميع هو أن نكمل الواجبات المدرسية مبكرين حتى يؤذن لنا باللعب في وقت مبكر، فما يكمل رجال القرية صلاة العصر ويبداون يدخلون الديوان الذي يجمعهم للمقيل الواقع في طرف القرية بعيدا عن ضجيج الأطفال وصخبهم، حتى يخرج الأطفال إلى الميدان. اوالمقبرة. تلك المساحات الواسعة التي أفردت للعب فالميدان مخصص للشباب والمراهقين، اما المقبرة والتي تعتبر مساحة واسعة خالية من المباني والأشجار خصصت للعب الأطفال الصغار والبنات اللاتي يحضر عليهن الذهاب إلى الميدان والاختلاط مع الشباب الأكبر سنا. وسميت بالمقبرة لأنها ملاصقة للمقبرة القديمة للقرية والتي تقع أسفل القرية على سفح الجبل المجاور. فتبدأ أوقات اللعب من بعد صلاة العصر وحتى آذان المغرب، دون رقابة من أحد فكل أم تعرف أين ستجد طفلها الصغير الذي ما يكمل السنة الثانية بالعادة حتى تلمس يداه طين وحصى المقبرة مع أترابه والبنات، وأما الطفل المراهق فسيكون حتما في الميدان مع مجاميع «كنتب كنتباه» أو «حريد بريد» أو «عمال العمالية» إما كلاعب او متفرج. أما في المقبره فترى جماعات مختلطة بنين وبنات من عمر السنتين حتى الرابعة عشر فهناك عدة مجاميع وهناك عدة حلقات لا فرق إلا بنوع اللعبة او مهارة اللاعبين اوالمغالطات التي لا تكاد تخلو منها لعبة.

فكان وقت اللعب هو وقت الاستجمام لجميع أفراد الأسرة في كل بيت في القرية فهو فسحة الأطفال اليومية والتي يفرغون فيها كل طاقاتهم سواء الذهنية أو الحركية، ووقت الاسترخاء بالنسبة للرجال في مقايلهم-خاصةً اذا كان الفصل شتاءً - فلا توجد اعمال زراعية مرافقة، وبالنسبة للنساء هي ساعات التفرطة والتي لا تتحدد ببيت او بمقيل معين فكل بيت في القرية يكون مقيلا للتفرطة النسائية والتي يصاحبها تقديم قهوة القشر وخاصة ذلك القشر المطحون والمضاف إليه نكهة القرفة والزنجبيل وتطول ساعات القيلة او تقصر حسب الظرف او الفصل.

وأما نحن الاطفال فلا يقلقنا شيء مثلما يقلقنا ان نسمع صوت المؤذن للمغرب قبل ان نفرّغ طاقتنا كلها في اللعب والضحك والجري والضجيج. وان تجاهلنا الاذان فسياتي أحد المتجهين الى المسجد لينهر الجميع بأن وقت اللعب انتهى بغروب الشمس وآذان المغرب مذكرا بوقت البيت وخطورة الظلام قائلا «البيت يا جنَّ ال مغرب - ليل - حنشان». وإن تعمد بعضنا

التجاهل لأمر نريد إكماله. فستسمع اصوات النداءات الملحة. من كل بيت مجاور للمقبرة. فيكون الحل النهائي بمشاغبة أحدهم صغيرا كان أم كبيرا بقوله «ياأهل المجنة قوموا لهم. ياأهل المجنة قوموا لهم» فنفر هاربين، متخيلين أن أحد الموتى يلاحقنا من القبور القريبة، فنسرع مهرولين ودقات قلوبنا تسبقنا، خوفا وهلعاً.

وكانت هناك عدة ألعاب يبدأ بها الطفل أول خروجه للعب اشهرها:

لعبة «الحبل كرستال»

فقد كانت المفضلة لدى البنات ويرجع السبب لارتباطها بمعنى الأمومة بتكرار كلمة ياماما وكأنها كل اللعبة استئذان من الأم لعمل أشياء معينة وكذا يشارك صغار الأولاد البادئين في الخروج للعب والمبتدئين في الجري والقفز.

وهذه اللعبة نظنها أتت مع المسافرين من مصر فكلماتها تدل على ذلك فبلهجتنا الدارجة ننادي الام ونقول «يا اماه»، لكن هنا تكررت «ياماما» ولم نكن نعرف لا نحن ولا امهاتنا معنى «القشطة» الواردة في كلمات اللعبة آنذاك، فكنا نتماسك بالأيدي مكونين حلقة مقفلة وتبدأ إحدى البنات وهي بالغالب الأكبر سنا في المجموعة بقول: «الحبل كرستال» ونحن نردد: ياماما على النحو التالي :

الحبل كرستال يا ماما
نزلت البستان يا ماما
اقطف لي وردة يا ماما
ورد الدكاكي ياماما
امشي وراكي ياماما
الشنطة الصيني ياماما
رارا رارا رده جاك الساعة ستة
قرب الشوكلاته حمرا والا بيضا !
بيضا زي القشطة
حلاوية بلدية مش مش مش...

ويرافق ذلك دوران كل المجموعة يبدأ ببطء ثم أسرع وأسرع ثم جلسة القرفصاء مع قول «مش مش مش» فجاةً ومن سقط ولم يستطع التوازن يخرج من اللعبة، حتى يقل العدد تدريجيا كنتيجة طبيعية للضحك الشديد والانهماك بالكلمات واللحن والسرعة وشد وجذب الاطفال لبعضهم البعض، وبالعادة يصمد الأكثر تمرسا على لعبها والأكبر سنا .

فكأنها تمثل الحياة بكل ايقاعاتها المبهجة والمحزنة والحركات الكثيرة والصدمات المفاجئة التي لا يصمد امامها إلا من يستحق لقب الفائز او الناجح.

ولعبة جماعية أخرى لا تنساها ذاكرة من عاش في قريتي او ما جاورها حتى نهاية التسعينات وهي:

لعبة «الكوفية الخضراء»

والتي تنمي الحس العالي والتركيز الشديد لدى الأطفال بنات وبنين وبأعمار مختلفة لانها سهلة كماهي لعبة الحبل كريستال، فبعد ان نرتص جالسين جلسة القرفصاء مكونين حلقة كبيرة مغلقة، واحدنا يدور حول المجموعة وبيده كوفية او شال ملفوف او أي قطعة قماش قطنية سهلة اللف والثني لتكون كرة دائرية بحجم الكف، وهي ما يسموها الكوفية الخضراء، فيبدا بالكوفية الخضراء، كعصف ذهني وترد عليه المجموعة بصوت واحد : ما فيها ؟؟ صاحب الكوفية يبدأ: الكوفية الخضراء، بقية الاطفال: مافيها؟ ويرددون كلمات اللعبة على النحو التالي: الكوفية الخضراء مافيها فيها زبيب اخضر... هاتيها... والثعلب؟ فات فات في ذيله؟ سبعة لفات والدمة؟ نزلت البير صاحبها؟ واحد خنزيرا! غمضوا ياعصافير...ثم يغمضون أعينهم وهو يحطها خلف احدهم ويبتعد، وكل

واحد وقدرته على الانتباه والتركيز. فمن احس انها خلفه دون أن يلتفت يأخذها ويلاحق صاحبها الأول حتى يلحق به ويضربه بها ضربتين او ثلاث بلطف ودعابة والجميع يشجعه وينتظرونه حتى إذا أتى أصبح هو صاحب الكوفية ومن سبقه يرجع إلى المجموعة. وهكذا لا تنفك هذه اللعبة إلا بخلاف او عراك او رأي من طفل فيه نزعة القيادة بالتحويل إلى لعبة أخرى.

وفي هذه اللعبة التي تكرر مفهوم الحياة بكل ما فيها من خير ممثلا بالزبيب الأخضر، او الشر الناتج عن مكر الثعالب، وكيف أن المجموعة تتعشم الخير في كل من يأخذ الكوفية تيمنا باخضرارها.

وتلك الألعاب الجماعية والتي يغلبها الطابع التنافسي فينقسمون إلى فريقين او أكثر، لتبني قيمة الجماعة والانتماء إلى فريق بإخلاص وحب، واخرى تلك التي تركز على علاقة الفرد بالمجموعة ككل كما في لعبة الكوفية الخضراء، فتتمثل وكأنها ورشة عمل ينهمك الصغار فيها يوميا، بحيث يعيشون في لحظات مكثفة ومكررة ففيها لحظات الإنهماك وفيها لحظات التركيز والمتعة التي لا تضاهيها متعة. لأنها لحظات تتميز بالصدق، فتعيشها بكل المشاعر، وكأنك تنجز عملا جادا يستحق كل الاهتمام، هذا في حد ذاته يمثل بعداً آخر يتمثل في غرس قيمة تربوية وتكوينية وهي قيمة إجادة العمل، التي لا غنى عنها في الكبر، وصفة الانهماك التي تؤهل الفرد للنجاح والتفوق والإنجاز، فكلما بذل الطفل مجهودا في اللعب كلما وصل الى درجة الإجادة فيحقق أكبر قدر من الفائدة، يستمتع بها حينا، ويشنف آذان والديه وأفراد اسرته ببطولاته اليومية، ثم إذا مارس هذا النجاح فترة يبدأ هو بالملل، فيبحث عن مستوى آخر من اللعب اكثر غموضا واكثر متعةً، وحتى وإن طالت فترة تمتعه بإجادة الأولى ولم يقرر التحويل الى مستوى آخر فإن المجموعة الأقل منه مهارة نتيجة العمر او المستوى في التركيز تبدأ بإجباره على ذلك باختلاق الأعذار والمبررات والحنق والضيق من مهارته الزائدة، وهذا ما يتجسد في واقع الكبار في إطار اعمالهم ووظائفهم.

ومن الجدير بالذكر هنا بأن هناك العديد من أنواع الألعاب وكل نوع مرتبط بفصول ومواسم معينة. فكنا صحيح لا زلنا صغارا لكنا كنا مرتبطين بكل تفاصيل الحياة في قريتنا مركزين على تغييرات المناخ والطقس، وان غفلنا ذلك ذكرنا احد المارين من اهل القرية بجوار الميدان او المقبرة، بان هذه اللعبة او تلك لا تتناسب مع الطقس الحالي، او بتوجيه لطيف الى ان هناك لعبة اخرى ينبغي ان تجرب، فمثلا كنا نلعب الليمون يس في فصل الشتاء كما ياتي شرحها ادناه.

لعبة «ليمون يس»

فلعبة الليمون متمثلة باعداد 16 مربعا متجاورا في صفين ثمانية بثمانية، ونتقفز فوقها تارة وعيوننا مفتوحة وتارة أخرى مغمضي العيون فيسال القافز: ليمون ؟

فيرد عليه بقية المجموعة بـ «يس» اذا كان مربعا مفتوحا او« نو» اذا كان مربعا مغلقاً من قبل الفريق المنافس مستخدمين ايضاً حجرة دائرية مفلطحة بحجم راحة اليد وتسمى « تُباره». لماذا انجليزية لسنا نعلم؟ ما نعلمه أنه لا بد من تطبيق كل قواعد اللعبة حرفيا سواء كانت حركات أم جملا عربية كانت أم انجليزية لا يهمنا.

وكنا إذا صنعنا هذه المربعات والتي تسمى ليمون فلان وفلان نسبة إلى من تعب في حفرها أو تجسيدها بالرمل، فإنه لا يجرؤ أحدٌ منا على الاقتراب منها أو استخدامها الا بإذن من أصحابها، وإذا أصاب القرية مطرفإنه يمحو أثرها بالاضافة الى أنه يعرقل القفز ويزيد من احتمالية السقوط والدحرجة مما يزيد فرصة اتساخ الملابس وبالتالي

نتعرض لكثير من الزجر والنهر من قبل الأمهات، فكان موسمها شتاء هو أفضل الخيارات حيث بالعادة لا أمطار لمدة أربعة أشهر متصلة.

ومن أشهر الالعاب ليس في قريتنا فقط بل في اليمن عموما والوطن العربي باكمله ان لم تكن لعبة عالمية ..هي لعبة الغُماية.

لعبة «الغماية»

والتي يغمض فيها أحد الأطفال عينيه بيديه أو بقطعة قماش ويسمى «المِغَمّي» حسب قواعد اللعبة وأعضائها، فيصيح بأعلى صوته «غاب الهلال والا عادوه» فترد المجموعة «عادوه» فيرد بالتساؤل مرات ومرات حتى يغيب الجميع عن ناظريه فالبعض يصيح بغاب غاب والبعض يختار السكوت - صامتين - صمتا يوحي بأن وقت البحث قد آن، وتبدا مرحلة البحث وأول من يكشف عنه هو الذي يغمي في الدورة الثانية وهكذا. ومن استطاع أن يصل إلى المكان الأصلي ولم يجده «المغمي» فيحق له أن يصيح بأعلى صوته «سلبيييييييييييت»، بمعنى وصلنا قبل أن تجدنا وهكذا.

ولو لاحظنا بأن معظم الألعاب فيها الحركة وفيها الكلمة وفيها اللحن فلم تعد أهمية اللعب مرتبطة بالأهمية الجسدية من خلال تقوية العضلات والعظام وتعزيز اللياقة البدنية نتيجة القفز والجري والشد والجذب، بل إن ارتجالهم للكلمات والعبارات الملحنة تجعلهم يكتسبون القدرة على الانطلاق اللغوي، الذي يعد مهارة يحتاجها المرء كأداة أساسية من مهارات التواصل في حياته الاجتماعية .

ولعل المتأمل بعين مبصرة إلى كم ونوع اللعب الذي مارسناه في طفولتنا.. وما يمارسه أطفالنا اليوم من أنشطة خفيفة لا تتعدى اللعب الفردي أو التنافس الثنائي وبالغالب ليس مع فرد آخر يملك نفس المشاعر ويحتاج الى أوقات للراحة بل مع أجهزة آلية تسبقنا كثيرا في السرعة واتخاذ القرارات مما يجعل صفات أطفالنا أكثر قلقا وأقل تركيزا وأكثر تركزا حول الذات والأنا دون الاهتمام بالجماعة أو الفصول او الأحداث او السنن.

وما يزيد فرصة حدوث ذلك هو أن الكثير من الأسر والأفراد في مجتمعاتنا أهملت أهمية اللعب الجماعي للأطفال مستندين إلى دور المدرسة في التربية بجوار التعليم كاساس لبناء شخصية الطفل، متجاهلين أو جاهلين مدى احتياج أطفالنا للعب كما احتياجهم للغذاء والكساء والراحة والأمان. وكذا بفعل الانغماس الزائد في الحياة المادية و التي تتسلل بشكل متصل إلى أوقاتنا ونشاطاتنا لتسرق منا ذكريات الزمن الجميل بكل تفاصيلة وكل مكوناته الجميلة التي لاتزال خالدة معششة في الذاكرة وتحتاج الى كثير من الجهود الفردية والجماعية لتوثيقها وتكريرها والاحتفاء بها والتوعية بآثارها العميقة في كل مكونات المجتمع.

المصادر

* بحث الصحة النفسية في محافظة اب - الصندوق الاجتماعي للتنمية (فرع إب) فبراير 2010.
* كتاب اللعب والإبداع في مرحلة الطفولة للدكتور ابراهيم محمد المغازي – جامعة قناة السويس.
* فن تربية الأولاد في الإسلام – محمد سعيد مرسي . - أسئلة وإجابات في اطار افراد الأسرة .

الصور

* www.abc.net.au/cm/lb/6714180/data/displaced-children-in-yemen-play-in-the-capital-sanaa-data.jpg

https://dance.byu.edu/wp-content/uploads/2013/05/folkdance-1.jpg

موسيقى وأداء حركي

ماهية "التطويع" مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي

شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي

138

رقصة هوبي

طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري

154

(1)

ماهية «التطويع» مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي

شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي

أ. قاسم الباجي – كاتب من تونس

ماهية «التطويع» مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي

شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي

هل أن عملية «التطويع الآلي» مقننة وفق ضوابط وأسس...؟

إن الحديث في مسألة «التطويع» الخاص بالأداء الآلي ولما تحتويه هذه العبارة من معاني تتعدد آثاره إنعكاسا على الجانب التطبيقي فالتطويع الحقيقي ميدانيا يبلور عدة أفكار وحركات من شأنها أن تتماشى مع المعنى والمقاصد الآلية المرغوب فيها، فالمألوف لدى أغلبية الباحثين والموسيقيين أن الأداء الآلي للآلات الغربية[1] لجل الموسيقات بإستثناء النظام التونالي الغربي هو فقط عملية تطويع لا غير حتى أصبح هذا التطويع أملا يتغنى به الأداء الآلي في شتى مقارباته وأبعاده التقنية والفنية.

تتنوع أفكار التطويع التي تنسب لأداء اللحن العربي عامة والنظام المقامي خاصة ويركز أغلب المواقف على ضرورة دراسة المنهج الأكاديمي للآلة الموسيقية الغربية الأصل لمدة ثلاث سنوات ثم الشروع في الأداء العربي كما تطلب التطويع لما يمكن أن يسببه المنهج الغربي الخالي من الأرباع التي تعيق آليات الأداء العربي[2]، إضافة إلى ذلك فإن التطويع تلجأ إليه نخبة أخرى من التلاميذ والطلبة وكذلك الهواة المتمسكين بالأداء العربي إستنادا لما أخذوه من المخزون السمعي وطرق التلقين والتقاليد الشفوية المحققة. ومن جهتنا لا نؤيد الطرح السابق الذي يؤكد في مضمونه على الدراسة الأكاديمية ومن خلاله الإبتعاد عن الأداء العربي حتى ولو كان الأداء من السهل الممتنع نظرا لأن المسألة تتمحور حول مدى استيعاب المتلقي والمنفذ لثقافة ذات مكونات وثوابت واضحة ومتوفرة لعدة أجيال. هذه الثقافة وضوابطها الفنية الراسخة في الجماهيرية القومية[3] تكون من خلال التجاوب المتلازم بين المؤدي والمتلقي بتفعيل ميكانيزمات الأصابع كما أن الموسيقى العربية لا تطلب تقنية عالية على المستوى الأدائي، فالمطلوب أداء آلي سليم يوحي بلهجة وهنك معينة، وإن إستهل العازف بجملة موسيقية عربية في الوضعية الأولى[4] فالمهم سلامة الأداء من اللهجة وإيحائه للمتلقي بمقومات النظام المقامي العربي[5]. فإذ طلبنا من تلميذ وضع إصبعه على الملمس لتحقيق أداء درجة ذات الثلاثة أرباع تتحقق عملية إستخراج النغمة بمنتهى السرعة شريطة أن لا ينزلق الإصبع على الملمس ويعفق في مكان الدوزان المناسب للنغمة فتحتاج هذه العملية أيقونة[6] يدركها المؤدي تستخرج من الذاكرة تصل عبر رمز يترجمه مصدر التحكم الإدراكي البشري ولا يحتاج هذا النوع من الأداء رصيدا من المنهج الغربي بالطبع، كما أن عامل السماع السليم النابع من التربية الإدراكية والتوجيه التعليمي من شأنه أن يحققها التواصل المباشر مع المتلقي، بالمقابل إذ أخذنا تلميذا متمكنا من آليات المنهج الغربي وطلبنا منه أن ينفذ ماسبق ذكره من أن يكون الوارد جدا أن لا يصدر صوت النغمة بالشكل الصحيح ويرجع هذا لعدة أسباب وعوامل نرشح مدى تأثير روتينية البعد الديناميكي الأدائي لمقتضيات المنهج الغربي الذي تصل مآلاته المستقبلية بما نسميه «بالروبوتيزم الأدائي»[7] وهو مضاد لأداء النظام المقامي ثانيا يقع المؤدي في صعوبة تلقي المؤشر الأيقوني الذي يرن في مخزون المؤدي وتتوج العملية بعدم الاستجابة للرمز الأيقوني وبالتالي تفشل العملية الأدائية للنغمة المرغوب إصدارها. من خلال هذه الظاهرة الميدانية نستشف ضرورة البحث في العامل الثقافي الأدائي وهذا العامل الغير الملموس يبقى خياليا في ذهن المؤدي يرجع مصدره لتراكمات ثقافية بعضها راسخة وبعضها سيصدر آليا ضمن إعدادات ذاكرة المؤدي بأن يستخدم المنظور[8] بوصفه تجسيدا بما أن الأيكونة لها علاقة بالصورة الفنية للمنظور الذي يسند للطابع الصوتي[9].

- تطرح علينا هذه التجربة عدة فرضيات ميدانية من بينها :

* أن يؤدي التلميذ الدرجة ذات ثلاثة أرباع دون الإحساس بإصدارها.
* أن يكون موضع إصبعه على الملمس قريبا من المكان المحدد لإستخراج النغمة.
* أن يطرأ نشاز في الأداء ويكون المكان المحدد لعملية العفق بعيدا.
* أن ينزلق إصبع التلميذ بحركة غير إرادية للوصول للمكان المحدد للعفق بمرجعية السماع من خلال أول صوت صدر في الأداء.
* أن يؤدي التلميذ الدرجة الموسيقية طبيعية «بيكار» بدلا من النغمة المطلوبة «الثلاثة أرباع» دون الإحساس بالمسموع.
* أن يؤدي التلميذ الدرجة الموسيقية طبيعية «بيكار» بدلا من النغمة المطلوبة «الثلاثة أرباع» يصاحبها بحركة أو يكاد يعبربها عن فزع وإندهاشه مما سمعه.
* أن يكون محور العفق بين منطقة الدرجة الطبيعية والدرجة ذات ثلاثة أرباع والدرجة المخفوضة تترجم على الملمس بإنزلاق الإصبع من منطقة لأخرى وتذبذب التلميذ في أن يضع إصبعه في مكان العفق المرغوب مراده، أي التردد في معرفة الموضع.
* أداء النغمة المطلوبة استنادا بما أخذه التلميذ من تلقين سمعي حركي لبلوغ المطلوب.

ولسائل أن يسأل كيف تنفذ الحركات التطبيقية[10] للموسيقى الغربية التي يقع تطبيقها آليا وفق ضوابط الأداء العربي على التشيلو «الآلات الغربية وآلة الكمان[11] بصفة خاصة»؟

- للأداء الآلي قواميس وأولويات في ذهن المؤدي في تطبيقه الآلي لجل الموسيقات لما تقتضيه المتطلبات التقنية الأدائية ونرشح العمليات الأدائية فيما يخص التقنيات الأدائية على النحو التالي:

* السلالم (الحذق من تنفيذ سلالم الماجور والمينور والتمكن...).
* تغير الوضعيات[12] بما يتطلبه الوضع الجمالي الطربي بمحتوى ملكات العازف وخصوصيات المقامية. لو ترسم هذه الأسس الأدائية... وفق أولويات ممنهجة على النحو الآتي:

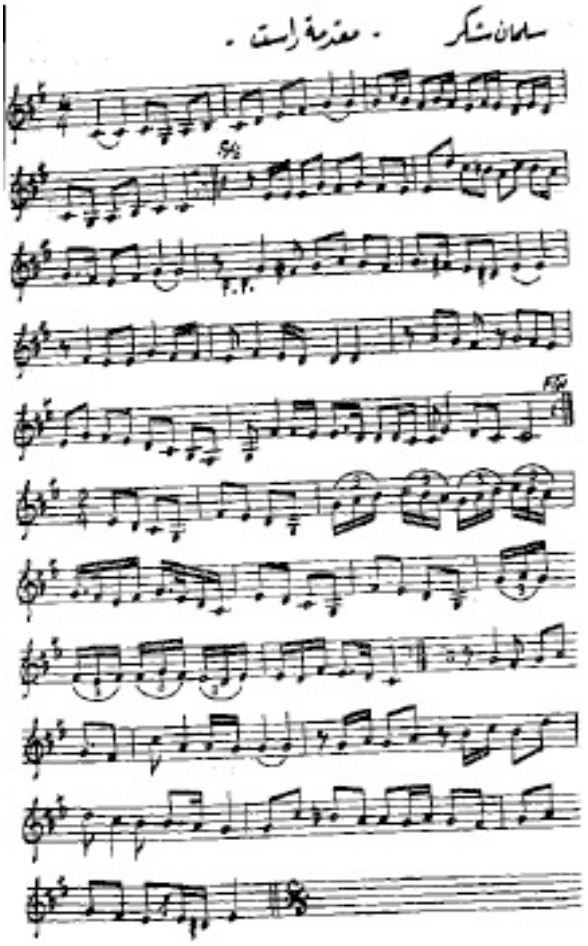
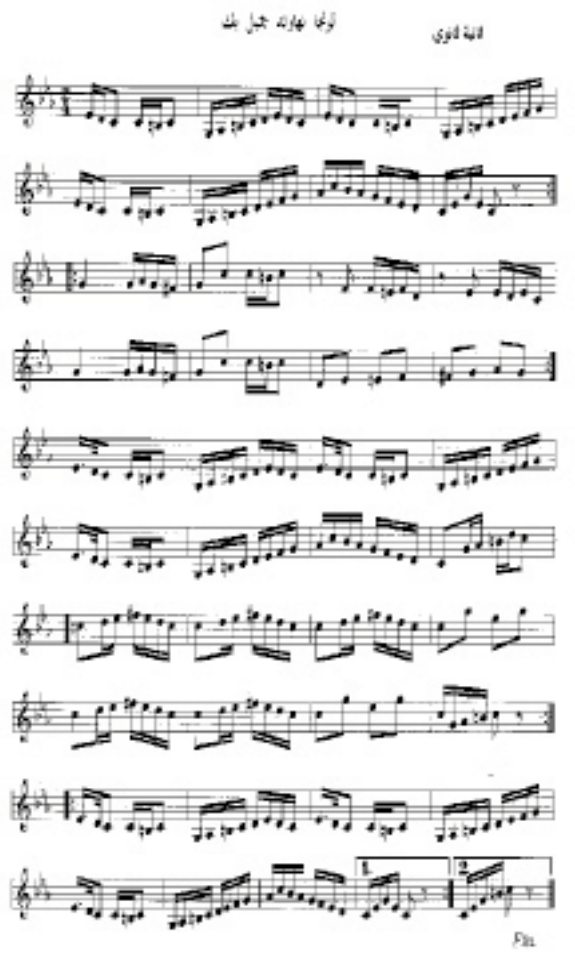
التقنية: (التمكن الآدائي من سلالم الماجور والمينور، الثالثات وتغير الوضعيات، تمارين منهج الآلة الأكاديمي).

موسيقى: التجسيد الهيكلي للموسيقى المؤداة من خلال تبين ملامح لمقومات الخطاب الموسيقي بما يتعلق بالجانب اللغوي، الصرفي، النحوي.

الإيقاع: كل ما يتعلق بالإيقاع الداخلي وكذلك البلاغي والخارجي للخطاب الموسيقي.

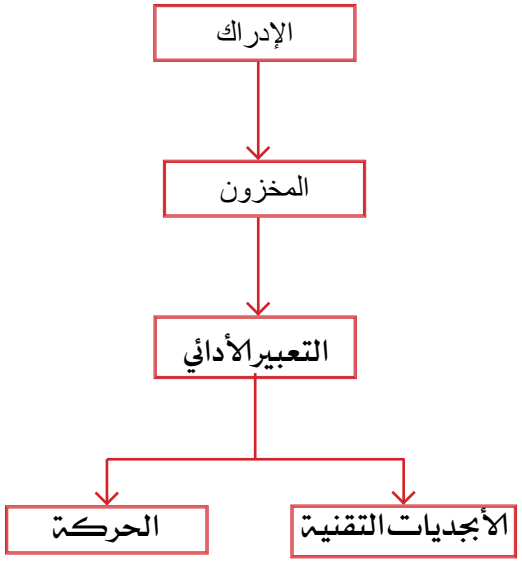
مواطن الشدة واللين: عملية إدخال مواطن الشدة واللين من خلال متطلبات الخطاب الموسيقي المؤدى.

السرعة: تعتمد هذه الخطوة برمجية ديناميكية بحيث يؤكد العازف نسق أدائه من خلال نسق السرعة المسيطر عليها ديناميكيا، تقنيا دون الوقوع في إنزلاقات تمس بالجانب التقني والموسيقي.

نعرض تجربة ميدانية يطبق عليها ما سبق ذكره تطبيقا آليا لهذه المدونة.

ميدانيا بعد تطبيق العازف للمدونة اتباعا للأولويات السابق ذكرها تتكون في ذهن المؤدي بعض من الخصائص الأدائية تتبلور إلى معاني ثقافية عن طريق رمز يعبر بما يعرف لدى صيت الموسيقيين بالجو المتعلق بالمضمون الموسيقي[13] حتى أصبح هذا الرمز دلالة تؤشر للمحتوى الوظيفي على مستوى الأدائي والسمعي ويكون الإيحاء بما يسمى بالجو العام للأثر الموسيقي إن كان إرتجاليا أم مدونا[14].

تخضع طريقة الأداء العربي إلى ضرورة التكيف مع الخصوصيات السوسيولوجية للخطاب الموسيقي في فهم المقاصد الموسيقية (موسيقى لها آثار حزينة، موسيقى تبعث الإنشراح والإنفتاح للمستقبل لدى السميع العادي)[15]. في الأخير يمكن اعتبار العملية الأدائية التنفيذية الآلية بكونها عبارة على مفاهيم لأصوات اقتبست من مثيرات موسيقية تم إدراكها وإستغلالها في الحين نفسه وهنا يرجع الأمر إلى مدى القابلية الإدراكية خلال الإستجابة الحسية التي تتعلق بعوامل بسيكولوجية منها المناخ، البيئة، الذوق الشخصي، المحيط السمعي البصري، كل هذه العناصر تهدف لبلورة المحسوس إلى الملموس بحركة أدائية[16] نذكر على سبيل المثال التحديثات الآلية التي تضفي تعديلات على مستوى الخصائص

الموسيقية[17]. تستمد آليات وقواميس التطويع الأدائي من ثقافة داخلية تؤخذ من الإطار المشهدي الخيالي[18] نتاج تلاقح حركي فني[19]. ينتمي المؤشر الأيقوني ضمن دلالات أخذت من الإستجابة الحسية والإدراكية من مرحلة رياض الأطفال.



ليكون التعبير الآلي ناجحا نرى أن للضرورة الإدراكية السليمة دورا في تيسير الحركة الأدائية حيث تصبح كأنها تلقائية نظرا لأنها مستمدة من أرحام[20] إنتاجية متراكمة في المخزون ومنها ما يقع تعديلها لتصبح رصيدا حديث العهد. من الناحية التطبيقية بخصوص تنفيذ «التعبير الآلي» الذي يمثل مجموعة من حركات مرتبة (الخاصة باليد اليمنى واليسرى) حيث تقع الإعادة الحركية حسب مقتضيات التنفيذ خاصة في القفلات الإرتجالية والجمل الموسيقية فيتحقق التداخل العلائقي بين عناصر مضمون المخزون وحركات التعبير الأدائي.

- نذكر على سبيل المثال أن المصاحبة الآلية للغناء تضفي مزايا عديدة علاوة على مفعولها التنفيذي حيث يستفيد المؤدي بما يلي:

* ظهور بوادر لترسيخ مواضع الأصابع تلقائيا في مواضع الدوزان المحددة حيث يكسب المؤدي مهارة في تحقيق عملية العفق التلقائي بكثرة الممارسة.
* منح فرص لتطوير للبعد التطريبي والتعبيري من خلالها فتح منافذ للإطار الهيتروفوني الحيني اثر مداخلات هيتروفونية[21] يلجأ فيها المؤدي لإستعراض عينة من الزخارف المكتسبة وبعض الجمل الارتجالية دون المساس بالموضوع الرئيسي للفكرة (le Théme) المنفذة .
* تأطير للرنين الصوتي الصادر من الآلة الموسيقية حتى يصبح خالدا في ذهن المؤدي بمرور الزمن والدربة عند مروره التنفيذي المستقبلي من خلال تعابير آلية.
* ترسيخ لمؤشرات في ذاكرة المؤدي من شأنها المساهمة في تخزين لبعض مواطن التعبرية التي هي عبارة على صور لحنية بسيطة كانت أو معقدة بما يعرف بكلمة «clichet» لتصبح معروفة الإدراك في الأداء الآلي المستقبلي.
* تطوير للمفهوم الفلسفي[22] المتمثل في الأبعاد اللحنية وتعقيداتها على المستوى الأدائي.

تصنيف التقاليد الشفوية معيارا للتطويع الآلي.

من بين العوامل التي يتوخاها المؤدي اللجوء الى السماع سواء كان عن طريق عنصر بشري أو آلي والأغلب أن يكون تفعيل طرق تسهل عملية نقل المعلومة الحسية يفهمها المؤدي وتترجم بحركة أدائية، نذكر التلقين (emitation). فبعد تطبيق الأولويات السابق ذكرها (المطروحة) وملائمة مع مخزون المؤدي (المستوى التنفيذي) شريطة أن يراعى المستوى الأدائي للموسيقى المرغوب إصدارها يخول للمؤدي اعادة الجملة الموسيقية التي يدركها سواء كانت

الإعادة حينية أم تتطلب حيزا زمنيا من الوقت للتنفيذ والتلقين اما يكون آليا أم شفاهيا «de bouche à oreille» يعني أن يعزف المؤدي «أ» ثم ينفذ المؤدي «ب» حسب رؤيته النغمية ومخزونه الموسيقي.

يقول مارك هونيجير «إن الموسيقى الآلية و الغنائية قبل أن يصبح لها أسلوب وقوالب خاصيان فإن الآلة مدينة إلى القوالب». ميدنيا سنعرض في الجدول الآتي ما لمسناه من ملاحظات لتجربة[23] وقع تنفيذها وفق تصنيفات محددة:

سن المتعلم أو المؤدي ومدة الأداء الآلي بدءا من مرحلة البداية	الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها المؤدي	المستوى الموسيقي والأدائي طبقا للطريقة الغربية	الموسيقى العربية الذي طلب تنفيذها آليا	الملاحظات الأدائية
17 سنة عازف "أ" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي.	ولاية تونس العاصمة معهد سيدي صابر للموسيقى	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي عصامي التكوين مرجعه سماع التساجيل والإستئناس بتوجيهات المدرسين	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء الألحان في الوضعية الأولى مع وضوح جزئي للدرجات ذات ثلاثة أرباع وعدم التقيد بالمدونة مع إضفاء جانب هيترفوني في الأداء من ناحية الزخارف الحينية
17 سنة عاوف "ب" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الغربي.	المنزه السادس معهد موسيقى خاص	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي أداء لتمارين التقنية التي يتلقاها المتعلم والتعويل بما أخذه من قواعد في مادة المقامات	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	عدم ثبات الدرجات ذات ثلاثة أرباع وبالتالي تطرأ بعض النشازات عدم القدرة على الإرتجال الإقتصاد المتقن للقوس إصدار صوت نغمات السلم مع أريحية في أداء لونقة نهاوند بالمقارنة مع مقدمة الراست
17 سنة عازف "ت" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي.	ولاية سوسة المعهد الجهوي للموسيقى بسوسة	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي تعلمه لبعض المعزوفات الآلية ومشاركته بأنشطة مدرسية	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء مقبول في محاولة أداء الخطاب الإرتجالي القصير مع كثرة الزخارف ومنها التي حلت من غير مكانها المناسب
17 سنة عازف "ث" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية سوسة المعهد العالي للموسيقى بسوسة معهد الجهوي للموسيقى بسوسة أصيل الجهة	أربعة سنوات تعليم موسيقي قبل الإلتحاق بالتعليم العالي دراسة سنتين موسيقى غربية ثم الشروع في الإختصاص الشرقي توازيا مع التكوين الأكاديمي تبعا لدروس الآلة بالمعهد العالي	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء أقرب للإقناع من ناحية الضوابط الأدائية للموسيقى المؤداة مع الميول لخصائص الأدائية للموسيقى التركية إستعراض لبعض التقنيات من تغير لوضعيات وثبات الدرجات على الملمس مع تنفيذ مقنن للمقدمة الموسيقية

سن المتعلم أو المؤدي ومدة الأداء الآلي بدءا من مرحلة البداية	الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها المؤدي	المستوى الموسيقي والأدائي طبقا للطريقة الغربية	الموسيقى العربية الذي طلب تنفيذها آليا	الملاحظات الأدائية
17 سنة عازف "ج" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية القيروان المعهد العالي للموسيقى بسوسة معهد الجهوي للموسيقى بالقيروان أصيل الجهة	تلقى تكوين آلي تطبيقا لمنشورات الطريقة الشرقية[24] بالتنسيق مع توجيهات المدرس إستهل المنهج الأكاديمي إثر إلتحاقه بالمؤسسة الجامعية وإستمر في أداء الموسيقات التي يرغب في أدائها حسب القدرات المكتسبة	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية.	بروز الهنك من ناحية الروح الشرقية في بعض المواطن الأدائية للمقدمة كذلك شأن القفلات الإرتجالية الدالة على اللهجة المقامية l'into-nation Musicale
17 سنة عازف "ح" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية القيروان أصيل المنطقة تكوين موسيقي لمدة أربع سنوات وإنقطع وإنخرط في العمل في الحفلات الخاصة	سماعه الدائم للموسيقى الشرقية والتونسية ثم تقليد بعض الصولوهات والأساليب الأدائية من كبار العازفين	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء مقنع ووضوح ملامح للدائرة المقامية وتمكن في مواضع العفق الدرجات الذات ثلاثة أرباع إضافة إلى وضوح بعض المؤشرات تجعل المتلقي يحس بأن المؤدي على دراية بالأسلوبية التي سيتوخاها.
17 سنة عازف "خ" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية قفصة أصيل المنطقة هاوي	عصامي التكوين العامل الرئيسي الإحتكاك بالموسيقيين والسعي وراء كسب التقنيات الأدائية من خلال الإستماع المكثف والإعادة آليا	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	الإعتماد على الموهبة والأذن الموسيقية عند الأداء مع تصحيح بعض النشازات الواردة دون الإعتماد على تطبيق المدونة بحذافيرها

- **الاختبار القبلي البعدي المطبق على التجربة المقترحة :**

يتضمن الاختبار اعتماد سلسلة من الجلسات[25] لكل متعلم من خلالها تقسم هذه الجلسات الى مرحلتين الأولى قبل الأداء النهائي أي الأداء التجريبي حيث يقدم المدرس كافة السبل والآليات التعليمية والتعلمية للقواعد التقنية الخاصة بأسلوب التنفيذ ويقوم بأداء الموسيقى العربية المراد تنفيذها (المكونة من سلم مقام الراست تليها قالب اللونجة) حيث يؤدي المدرس آليا البرنامج بنفس حساب عدد المرات لكل متعلم، سيقيم في هذا الاختبار وبعد ترك حيز زمني لا يتجاوز خمسة أيام (تفاديا لعدم نسيان ما تم اعداده) يتدرب فيها كل مترشح على البرنامج المنفذ الذي يقيم وفق معايير أدائية تكون كالآتي:

اسناد ثلاثة درجات لاعدادات عملية العفق السليمة من حيث ترقيمات الأصابع ومدى كيفية أداء كل مترشح للتقيم في مدى توظيفه لمواضع الترقيمات طبقا لما يتطلبه اللحن ومراعاة الإنتقالات الوضعية والسرعة المنتظمة للأداء (الحفاظ على نفس النسق).

درجة	درجتين
قبل الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

إسناد ثلاثة درجات لضبط حركات القوس الملائمة والمتنوعة والمختلف تنوعها طبقا للأشكال الإيقاعية .

درجة	درجتين
الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

إسناد ست درجات لأساليب اليد اليمنى حسب العناصر الموسيقية المنفذة لكل من السلم ومقدمة الراست واللونغة من حيث مدى استغلال المؤدي لتقنيات اليد اليمنى (الليقاتو- الديتاشي-الستاكاتو- المارتيليه- الماركاتو- البيزيكاتو).

إسناد ست درجات لأسلوب أداء اليد اليسرى وتوزع حسب العناصر الموجودة من ناحية العفق السليم للنغمات ومدى توظيف التقنيات الآلية الغربية بديناميكية تزامنا مع متطلبات الجانب التعبيري والتطريبي للموسيقى العربية ومن بين هذه التقنيات (الفيبراتو- الجليساندو- البورتامنتو...).

إسناد خمسة درجات للتعبير والتظليل .

درجتان ونصف	درجتان ونصف
الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

يؤدى الاختبار النهائي بعد خمسة أيام بنفس الإطار المكاني الزماني بدخول المترشحين حسب الترتيب الأبجدي مع الأخذ بعين الاعتبار نفس المدة الزمنية لكل مترشح. تنجز استمارة تقييم لكل مترشح من خلالها تسند الدرجات التقيمية للاختبار المنجز.

استمارة تقيم المؤدي

اسم المترشح (المؤدي) .....

الجهة المنسوب اليها .....

المستوى الأدائي في الآلة .....

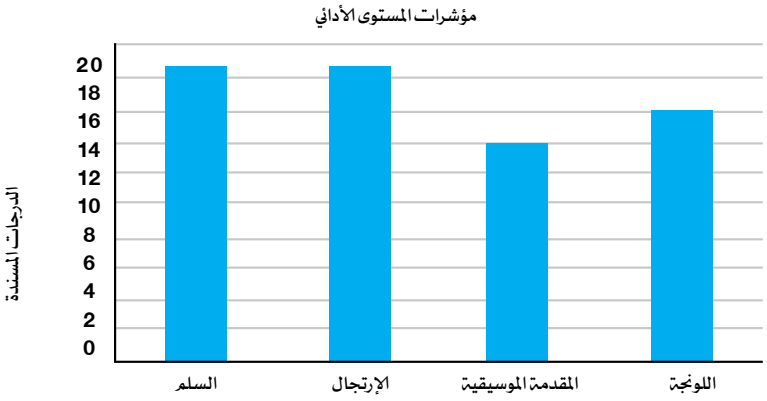
	ترقيم الأصابع	التقويس	أساليب أداء اليد اليمنى	أساليب أداء اليد اليسرى	أساليب التعبير	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست						
الارتجال						
مقدمة الراست						
اللونجة						

عناصر التقنين:	الأعمال المؤدية:
ترقيم الأصابع	السلم الموسيقي لمقام الراست
التقويس الملائم	الإرتجال
أساليب الأداء	المقدمة الموسيقية وقالب اللونغة
أساليب التعبير	

تقييم لأداء العازف "أ" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	2	3	5	4	17
الارتجال	3	2	4	3	4	16
مقدمة الراست	3	2	3	4	4	16
اللونغة	3	2	3	3	4	15
						64

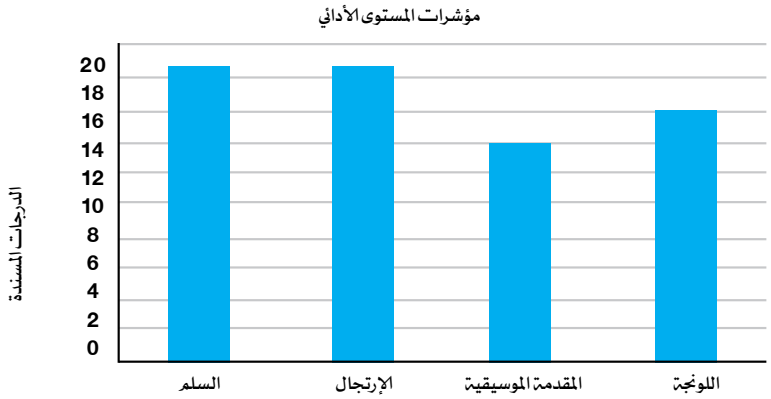
المؤشرات الأدائية للعازف "أ":



تقييم لأداء العازف "ب" خمسة سنوات تكوين في معهد موسيقى خاص:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	3	3	3	15
الارتجال	2	3	3	1	1	10
مقدمة الراست	2	3	3	4	2	14
اللونغة	2	3	3	3	2	13
						52

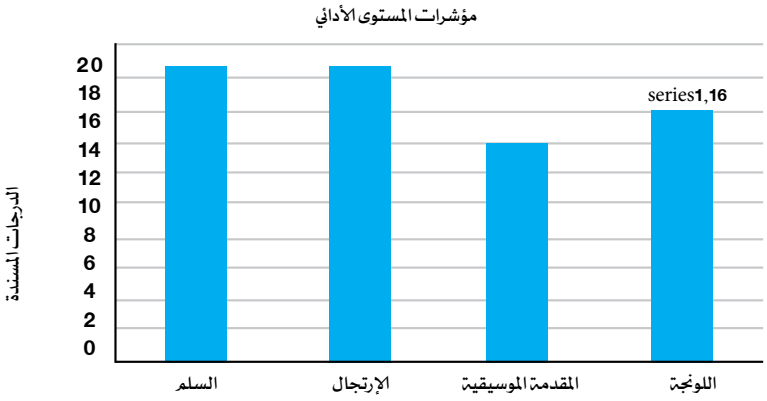
المؤشرات الأدائية للعازف "ب":



تقييم لأداء العازف "ت" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	4	4	4	17
الارتجال	3	2	4	5	5	19
مقدمة الراست	3	2	4	5	4	18
اللونغة	3	2	4	4	4	15
						69

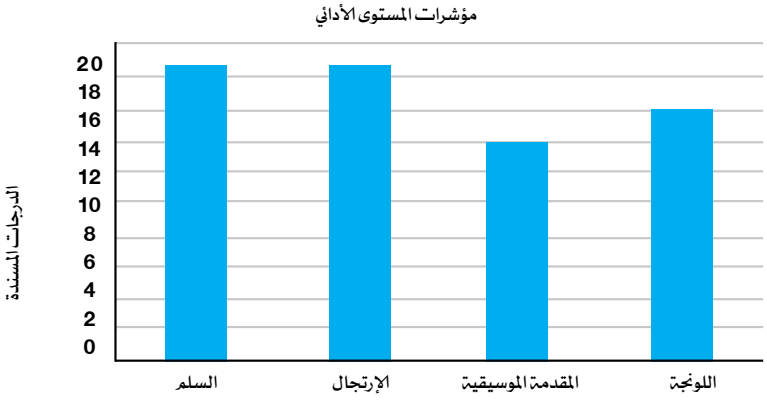
المؤشرات الأدائية للعازف "ت":



تقييم لأداء العازف "ث" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	5	4	4	19
الارتجال	3	3	5	4	4	19
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	19
اللونغة	3	3	5	4	4	18
						75

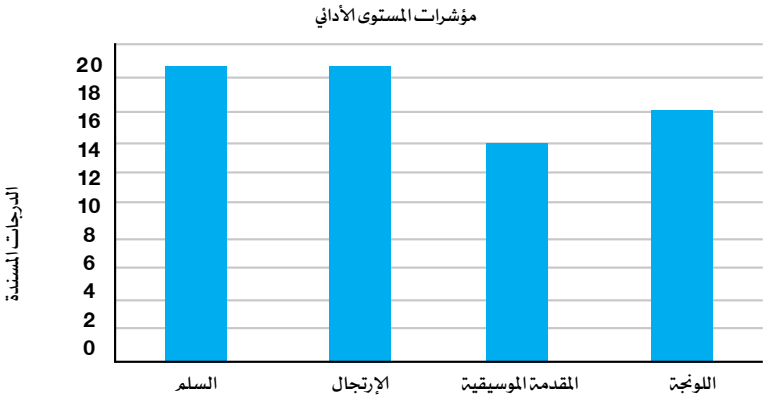
المؤشرات الأدائية للعازف "ث":



تقييم لأداء العازف "ج" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	5	4	4	19
الارتجال	3	3	5	4	4	19
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	18
اللونغة	3	3	4	4	4	18
						74

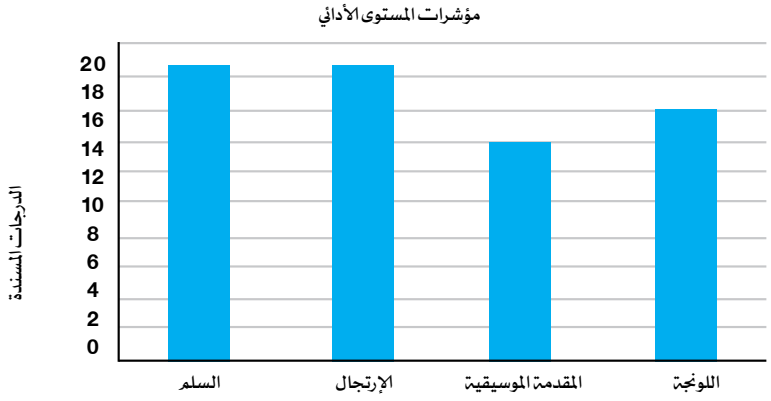
المؤشرات الأدائية للعازف "ج":



تقييم لأداء العازف "ح" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	6	6	5	23
الارتجال	3	3	5	5	4	22
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	20
اللونغة	3	3	4	4	4	18
						83

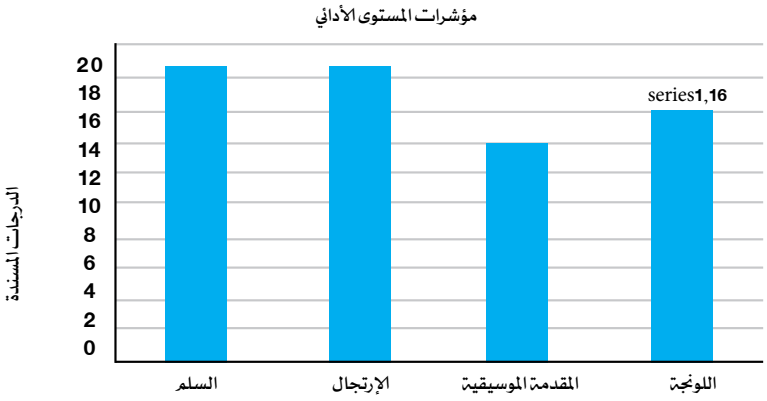
المؤشرات الأدائية للعازف "ح":



تقييم لأداء العازف "خ" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	6	6	5	23
الارتجال	3	3	5	5	4	22
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	20
اللونغة	3	3	4	4	4	18
						83

المؤشرات الأدائية للعازف "خ":



ما لمسناه إجمالا من خلال ما لاحظناه في هذه التجربة انطلاقا من الحركات التطبيقية وصولا للطابع الأدائي في تحقيق عملية التنفيذ، مدى بروز ملامح عرقية واضحة[26] تبرز دور البيئة والمناخ يساعدان على الأداء الآلي وهذا بما يعرف بـ«الإيكولوجيا الثقافية»[27] توازيا مع «التعليم بالملاحظة» حيث يكون تنفيذ عملية الأداء الآلي عبارة لتغير شبه دائم لدرجة سلوكية المتعلم ويتطلب المؤدي تعزيزا ليكون أداؤه يتوخى شعورا باللذة والإبتعاد عن الألم[28]. تتطور جودة الأداء عن طريق عوامل التكوين والنضج والسلوك ويساهم تظافر هذه العوامل في تحيين المؤشر الأيقوني بين كل مرحلة الأمر الذي يجعل الأسلوب والخصوصيات الأدائية تتغير بين فترة وأخرى وفق أسس افتراضية تنحت أسلوبية المؤدي من ناحية الخصائص التعبيرية والبلاغية في الخطاب الموسيقي المنفذ. إن دور الأصالة من خلال الدينامكية الأدائية من حيث التقنيات الأدائية التي ترجع إلى تقاليد شفاهية أبعادها موروثة من المحيط السمعي البصري من خلال ماتخلد من محضورات فكرية ثقافية تعطي ملامح إبستيمولوجية من خلال طبيعة الفكر الموسيقي. يصنف الأداء لمرجعية تميزه خلفيات ايديولوجية وفلسفية كذلك إلى مؤثرات سمعية يدركها المستمع العادي والموسيقي حسب عناصر فونولوجية ومقتضيات المنظومة اللغوية المحلية. يمنح المؤشر الأيقوني تصنيف اللهجة الموسيقية بصفات المكانية الزمانية من خلال إيحاءات سيميائية دلالاتها التعبير على مشهد موسيقي يبرز الفترة والخصائص الأدائية بكل مايحيط بالمؤدي، كذلك شأن الناحية التقنية بخصوص ماوقع ملاحظته من حركات تطبيقية في التنفيذ الآلي ماهي إلا دلالات أسلوبية تنحت الشخصية الفنية للمؤدي ومراجعه

(2)

السمعية والمرئية التي تسعى من خلالها الحركات التطبيقية المؤداة في التعبير على المشهد الموسيقي الداخلي وهو عبارة عن لوحة فنية رسمها المؤدي مآلاتها تجسيد للواقع الإجتماعي والمعيشي فكلما تحسنت ظروف الواقع الإجتماعي تحسن الفعل الثقافي وبالتالي محتوى التطويع. رغم تطور الإحداثات الآلية والتحديات الموسيقية إلا أن التطويع الأدائي يبقى عاجزا عن التطوير الأدائي في غياب الإمكانيات البشرية والمادية المتاحة فنأخذ مثال «أندريه مارو» وزير الثقافة الفرنسي الذي فعّل التكافل الثقافي في كل المناطق الحضرية والريفية والابتعاد عن الاقصاء التهميش والسعي لتحقيق مبدأ الديمقراطية الثقافية.

الخاتمة

نستنتج في خاتمة مبحثنا هذا أن مرجعية الأداء الآلي ماهي إلا تظافر لعوامل عديدة ساهمت في التنفيذ الآلي للحن العربي تبعا لأسس تقنية ومدى أهمية التمكن من الرصيد الموسيقي العربي، فالتداخل العلائقي بين الأسس التقنية والرصيد الموسيقي يخلق مايعرف لدى الموسيقيين بـ«البصمة» الخاصة بالمؤدي هي أسلوبية خاصة من خلالها نستشف مقومات الهوية مهما وقع توظيف التجديد الموسيقي فإن خصوصيات المحيط السمعي البصري تكاد تكون واضحة مهما اختلفت الألوان التعبيرية ويصبح «التطويع» خاضعا لمرجعية اجتماعية انطلاقا من التربية والتعليم وصولا للهوية الفكرية المترجمة موسيقيا من خلال الدلالات الأسلوبية للنظام المقامي التي تختلف جزئيا من مؤدٍ لآخر تبعا للقدرات الفردية التي تتحكم في الضوابط والأسس التقنية والسوسيولوجية من شأنها أن تكرس ديمومة الثقافة في بروز العديد من الأذواق ونراه مخرجا ساهم فيه الأداء الآلي لتفعيل الفعل الثقافي لدى مختلف الأذواق الجماهرية.

الهوامش

1. نقصد بالآلات الغربية الآلات التي أستعملت في أوروبا حديثا.

* SCHAEFFNER , André, origine des instruments de musique.introduction ethnologique a l'histoire de la musique instrumentales, paris : mouton Editeur, 2e edition, 1980,428 pp.

* DUFFOURCQ, Norbert, Petite histoire de la musique européenne, Paris, Larousse, 1977, p45.

2. ما إقترحه العازف محمد سيف الله بن عبد الرزاق من خلال طرحه لفرضيات عملية تخص الأداء لآلة الكمان العربي من خلال قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربية من خلال إطلالته لمناهج الآلة.

* بن عبد الرزاق، محمد سيف الله، قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربية من خلال المناهج آلة الكمان نموذجا، البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، المجلد السادس، عدد1، 2007، ص.137.

3. يقصد بالقومية ما ينتسب إلى العرب في ما بعد العشرينات.

4. مصطلح تقني خاص بدراسة الآلات الوترية..

5. المقصود إستخراج تنفيذي لتقنيات أدائية تخص الهنك العام للنغمة الصادرة من الآلة.

6. الأيقونة يقصد بها المؤشر الأيقوني الصادر ضمن جزئيات المشهد الخيالي الإدراكي.

7. أداء الموسيقى العربية لا يقتصر على الديناميكية الآلية عند الأداء من حيث تفعيل التقنيات الآلية العالية سواء كان صوتي أو آلي ويطغى الجانب الهيترفوني على حساب الجانب التقني من خلال بعض الأعمال والمؤلفات والقوالب.

8. المنظور يسند للطابع الصوتي يقرئ وقتيا ضمن جزئيات المشهد الخيالي الإدراكي.

* الطابع الصوتي الصادر من الآلة الموسيقية هو الرنين الصادر من الآلة ويتميز بخصوصيات صوتية.

9. إينك، ناتالي، سوسيولوجيا الفن، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت 2011، ص 32.

10. يقصد إليها بالميكانيزمات الآلية التي يتوخاها العازف أثناء أدائه الآلي.

11. إخترنا آلة الكمان نظرا لكثرة عازفي هذه الآلة مقارنة بالآلات الأخرى ومدى الإمكانيات الآلية المتاحة في الأعمال الفنية.

12. مصطلح تقني خاص بعازفي الآلات الوترية ويتمثل في الوضعيات المتاحة للآلة التي من خلالها يعفق العازف باصبعه لاستخراج النغمات وتتغير وضعية العفق في الدساتين من وضعية لأخرى حسب مايتطلبه اللحن والسجل الصوتي.

13. كل ما يتعلق بخصوصيات ومعاني لها صلة بالأسلوب والنمط الأدائي الموسيقي.

14. المقصود بمدون أي قالب موسيقي غنائي أم آلي متقيد بالمدونة الموسيقية وحيثياتها أثناء التنفيذ.

15. المقصود بما يتعلق بين الربط بالمعاني الداخلية والخارجية ضمن الدلالات السيميولوجية.

* Djaballah, Amar, l'herméneutique selon Hsns-Georg, ThEv vol. 4, n° 2, 2005, p. 63-78.

16. ميكانيزم تقني يعبر عن المعنى الموسيقي الخارجي الصادر من الآلة الموسيقية فيفهمه المؤدي قبل الأداء ثم يترجمه المؤدي آليا من خلال ما تم إدراكه من تقبل وبما تخلد من عناصر نفسية معبرة وصفناها بالمؤشر الأيقوني تتوج بحركة تقنية أدائية تعبرية لتحقيق إستخراج الأصوات المعبرة عن ألحان تصدر من الآلة الموسيقية.

17. كل مايتعلق بالهنك والخصوصيات اللحنية

والمقامية والتعبرية ومدى خصوصيات اللهجات النغمية والتعبرية للموسيقى العربية.

18. الصورة الفنية الذهنية المخزن في إطار حددناه بمشهد

19. المقصود بإلتقاء الجانب المتعلق بالرصيد الموسيقي والحركات التقنية الازمة والمعبرة على الأداء الذي يفرزه العازف.

20. الرحم قالب تكويني حي تتراكم في هذا المفهوم الدلالات البيولوجية مع الدلالات الجبرية.

* أبو مراد، نداء، مدخل إلى تحليل الإرتجال العزفي في التقليد الموسيقي العالم الشرقي العربي، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي الموسيقي، جامعة الدول العربية، المجلد الرابع، 2005، ص .92.

21. من خلال أغلب القوالب الآلية والغنائية للموسيقى العربية من بينها نذكر موسيقات فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب.

22. يقصد بالمفهوم الفلسفي الموسيقي تبعا لقواعد وأسس الإغريقيون الموسيقى علما فلسفيا رساضيا ومنطقياوواقعيا

23. تخضع التجربة لإشتراك المعيار العمري وإختلاف المعيار التكويني من مؤدي لآخر وتكون الفئة المستهدفة عينة من تلاميذ المعاهد الموسيقية وطلبة المعهد العالي للموسيقى وتطبق التجربة على نماذج من بعض الجهات بالبلاد التونسية بأخذ بعين الإعتبار عامل التمثيل الجغرافي، كما نعرض في مرفقات بحثنا البعض من المعلومات التي لها صلة بالحيثيات البيئية والسوسيولوجية الخاصة بالمناطق التي طبقت عليهم التجربة المدروسة من شأنها أن تشير لملاحظات هامة.

24. نذكر البعض من مناهج آلة الكمان

* بوذينة، محمد، عازف الكمنجة، تونس، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 1999، ص75

25. نقصد بالجلسات حصص آلية فردية يقدم فيها المدرس للمعلم البرنامج المنفذ بحذافره من الناحية التقنية المطلوبة وشرح تفصيلي آلي تسايره مداخلات المدرس في توجيه ملاحظات للتصحيح الأدائي.

26. انطلاقا من المنظور السيميائي عند سوسر نقصد بهذه الملامح انتقاء دلالات من الصورة الصوتية باعتبارها رسالة تعبر عن فكرة من خلال اللغة التي يعتبرها سوسر ظاهرة اجتماعية يتقاسمها أعضاء مجموعة اجتماعية باعتبارها منتج يتوارث عند الأجيال وحيثيات المقاصد الآلية ماهي الا أسلوبية كلامية وعرقية.

27. تخصص إثنولوجي يتناول العلاقات المتبادلة بين البيئة والثقافة.

* فهيم، حسين، قصة الأنثربولوجيا، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الثقافي للفنون والأداب، الكويت، يناير 1978، ص158.

28. حسب نظرية جثري في التعلم بإعداد نظرية تقوم على وجهة النظر القائلة بأن التعلم هو »القدرة على الاستجابة بصورة مختلفة في موقف ما بسبب استجابة سابقة للموقف.

المراجع باللغة العربية

- الكتب:

* كامل، عادل، التذوق والتعبير الموسيقي، دمشق، مكتبة الأسد لطلاب المعهد العالي للموسيقى، والمسرح والفنون التشكيلية، 1996، 242 ص.
* أبو مراد، نداء، «مدخل إلى تحليل الارتجال العزفي في التقليد الموسيقي العالم المشرقي العربي»، بغداد/ عوان، مجلة البحث الموسيقي، المجوع العربي للووسيقى، المجلد الرايع، جامعة الدول العربية، 68ص.

- الدوريات:

* بن عبد الرزاق، محمد سيف الله، قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربية من خلال المناهج آلة الكمان نموذجا، البحث الموسيقي، المجمع

العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، المجلد السادس، عدد1، 2007، ص.137.
* إينك، ناتالي، سوسيولوجيا الفن، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت 2011، ص 32.
* الأب، يوسف طوس، تعليم الموسيقى العربية: واقع ومشاكل وحلول، مجلة البحث الموسيقي، عمان- الأردن، المجمع العربي للموسيقى- جامعة الدول العربية، المجلد السادس، عدد1، 2007، ص 48.

المراجع باللغة الفرنسية

* Djaballah, Amar, l'herméneutique selon Hsns-Georg, ThEv vol. 4, n° 2, 2005, p. 63-78.
* التطرق الى المقاربة المعنوية الخارجية وكل مايتعلق بالتفسيرية.
* DUFFOURCQ, Norbert, Petite histoire de la musique européenne, Paris, Larousse, 1977, p45.

- الكتب :

* SCHAEFFNER , André, origine des instruments de musique.introduction ethnologique a l'histoire de la musique instrumentales, paris : mouton Editeur, 2e edition, 1980,428 pp.
* استخلصنا مدى أصول الآلات الموسيقية الغربية
* DUFFOURCQ, Norbert, Petite histoire de la musique européenne, Paris, Larousse, 1977, p45.
* HONEGER, Marc, Sciences de la Musique, Technique forme instruments, coll. Marc Honegger, Tome II, Paris, Bordas, 1976, p.878.

المراجع باللغة الأنجليزية

* Faster music was written in smaller note value and slower music in large one
* HOULE, George, Meter in Music 1600-1800 Performance Perception and Notation , Indiana University, Press , Unitated States, Bloomington, 1987, p.3

المنشورات الإلكترونية

(تفيد نبذة تعريفية عن المنحى التاريخي والجغرافي لكل منطقة).
مواقع الواب:
* www. wikipedia.org
* www.inp.rnrt.tn

البحوث الميدانية

* بحث ميداني إستمر لمدة أسبوع من 9 إلى 15 جويلية 2016 إثر تواصلنا مع العازفين التي تخضع عليهم شروط التجربة.
* المرفقات (لها علاقة بمضمون النص المقالي)
* المدونة الموسيقية المنفذة لونقة نهاوند جميل بيك ومقدمة راست لسلمان شكر.

الصور

1 http://schoolofoudonline.com/wp-content/uploads/2016/08/IMG_9623-1.jpg
2 http://www.silpayamanant.com/wp-content/uploads/2016/03/Oud.jpg

(1)

رقصة هوبي
طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري

أ. فطيمة ديلمي – كاتبة من الجزائر

يطلق مصطلح الرّقص الشّعبي على مجموعة حركات ذات نظام محدد ووظيفة معقّدة تؤدّيها جماعة ما لتعبّر من خلالها على ذوقها الفني و على مجموع عاداتها وتقاليدها ومعتقداتها وخبراتها الثقافية، ولمصطلح الرقص الشعبي عدة تعريفات نذكر من بينها تعريف كل من الدمرداش نادية عبد الحميد، إبراهيم علا توفيق الذي يقول بأنّه «رقص الجماعة في بيئتها، واشتمال هذا الرقص على العادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات والخبرات وغيرها من مظاهر الثقافة الشعبية»[1].

ولا يوجد شعب في هذا العالم لا يملك رقصاته الخاصة به والتي تميزه عمن سواه، وتشتهر الجزائر برقصاتها الشعبية العديدة، إذ تملك كل منطقة من مناطقها رقصاتها التي يؤديها الناس في مختلف المناسبات كالأعياد الدينية والحفلات الاجتماعية المرتبطة بدورة الحياة. ومن بين هذه الرقصات المشهورة في الجنوب الغربي الجزائري رقصة الحيدوس، ورقصة المايا، ورقصة هوبي...

ورقصة هوبي رقصة شعبية جماعية مشهورة يؤديها أهل منطقة «لوقارته» ـ ببني عباس التابعة لولاية بشار في الجنوب الغربي للجزائر ـ في كل مناسباتهم، وهي من رقصات الصف التي يشارك فيها الرجال والنساء، إذ يقف عدد من الرجال يختلف بحسب الراغبين في أداء هذه الرقصة، وهم يختلفون سنا ومركزا اجتماعيا فمنهم الشباب ومنهم الكهول، كما أن منهم المتزوجين ومنهم العزاب، وهم يقفون في شكل صف متماسك قبالة امرأة أو أكثر.

يقود هذه الرقصة قائد يتوسط الصف، ويقوم الجميع بالرقص بأجساد متماوجة، ضاربين على الأرض بالأرجل، ومصفقين بالأيدي، مرددين بين الآونة والأخرى كلمة هوبي باتجاه الراقصة، وصف الرجال الذي يكون في بداية الرقصة مستقيما حينما يكون الرقص بطيئا، سرعان ما يبدأ بالانحاء باشتداد إيقاع الرقصة، ليحيط صف الرجال بالراقصة التي تستجيب بجسدها هي الأخرى حيث يتسارع الإيقاع فتزيد في سرعة رقصها مقتربة أكثر من صف الرجال الذي يكاد يحيط بها في علاقة تشبه المغازلة، وهكذا تستمر الرقصة ما بين حركتين إحداهما سريعة شديدة الانفعال والأخرى بطيئة فاترة الانفعال.

وقد سميت رقصة هوبي بهذا الاسم نظرا لكون كلمة «هوبي» تتردد على ألسنة الراقصين أثناء الرقص، وقد اختلف الناس في تفسير كلمة هوبي، وقد أورد بركة بوشيبة في مقالته تفسيرين، إذ قال بشأن التفسير الأول أنها ربما كانت هي كلمة «هبي» التي في مطلع معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الذي يقول:

ألا هبّي بصحنك فأصبحينا

ولا تُبقي خمور الأندرينا

وهو تفسير ضعيف.

أولا لأنه تفسير يفترض اطلاع الفئات الشعبية على المعلقات، ثم أن المقام يختلف فـ هوبي الأولى ترتبط بمقام الرقص أي الحث على الرقص، بينما ترتبط كلمة هبي الثانية بمجلس الشراب أي الحث على السقي، و بوشيبة نفسه ينكر العلاقة بين الكلمتين لارتباط «هبّي» التي في مطلع المعلقة بمعاقرة الخمر وبعد أهل المنطقة حيث تنتشر الرقصة عن الخمر[2].

أما التفسير الثاني الذي يقدمه بوشيبة فيتعلق بتفكيك كلمة هوبي إلى لفظتين هما «هو» ضمير الغائب المفرد و«بي» الجار والمجرور لتصير لفظة هوبي جملة اسمية بمعنى هو من أحبّ[3]، وهو تفسير ضعيف أيضا لأن المقام لا يناسب مثل هذا التعبير، لأن صف الرجال يخاطب أنثى موجودة قبالته ليحثها على مواصلة الرقص والإسراع فيه.

إن لفظة هوبي التي تتردد خلال الرقصة المسماة باسمها أقرب من حيث دلالتها ومقام قولها إلى لفظة هوبي التي ترددها الأم حين تقوم بترقيص صبيها، فكلما حملت الأم الأمازيغية طفلها وألقته إلى أعلى رددت كلمة هوبّ قبل أن تتلقفه، فهي إذن كلمة تقال للترقيص، وهذا المعنى ليس ببعيد عن معنى لفظة هوبي المرتبطة برقصة هوبي خاصة أن أهل لوقارتة قد أكدوا لنا حينما سألناهم عن معنى الكلمة قالوا لنا أن الرجال الراقصون يقولونها للراقصة التي تشاركهم الرقص لحثها على الرقص، أي أنها بمعنى أرقصي.

وهذا التفسير الذي يربط بين كلمة هوبي وكلمة هوبّى الأمازيغية ليس غريبا لأن هذه الرقصة تعود إلى الأزمنة البدائية، بل هي أقدم الرقصات بدليل عدم اعتمادها في ايقاعاتها على الآلات بل الاعتماد كله على التصفيق بالأيدي والضرب على الأرض بالأرجل.

والرقص الشّعبي على العموم يعد من أقدم الفنون، وقد مارسه الإنسان في الحروب، كما مارسه في الأفراح، وخلال دورات الحياة، وهو يرتبط بالمقدس وبالدنيوي، و«يتميز الرقص الشعبي سواء كان أداؤه لغرض ديني أو سياسي أو لمجرد اللهو واللعب بانه ذو صبغة دينية حركية تبدأ وتنتهي طبقا لتغيرات منطقية ووفقا لأهميتها للإنسان في عالمه الذي يعيشه وهناك علاقة وثيقة بين الأجناس المختلفة والرقص الشعبي، فالرقص الخاص بجنس من الأجناس بصفة عامة يؤديه الراقصون لتحقيق معاني الاتصال ومظاهر الاحتفال التي يفهمها أفراد تلك الأجناس، وقد تكون هذه الرقصات تعبيرا عن الأفكار السائدة وبيانا لدور الآلهة والأبطال الذين يحتلون مكانة هامة في معتقداتهم»[4]. وأداء هذه الرقصة في مناسبات محددة يدل على طابعها الديني وعلى أنها طقس من طقوس العبور فهي رقصة لا تؤدى إلا في المناسبات التي يتم فيها الانتقال من حالة سابقة إلى حالة جديدة مغايرة للتي سبقتها، وأهم مناسبة تتم فيها رقصة هوبي هي مناسبة الزواج، لذا يستغل الناس هذه الرقصة لتجديد الحياة.

قدسية المكان

لا تؤدى رقصة هوبي في البيت، بل تؤدى خارجه إذ لا يزال أهل منطقة لوقارتة يحافظون على عاداتهم وطقوسهم البدائية إذ يخرج الجميع بمن في ذلك الفتيان والفتيات إلى مكان مخصص للأعراس والحفلات يدعوه أهل هذه المنطقة «الحبيس»، هذا المكان المقدس الذي تعد مغادرة البيت للانتقال إليه هو بمثابة موت رمزي، إذ يتم إنجاز طقوس الموت والميلاد في فضاء مقدس، لذا يتم إبعاد الإنسان الخاضع لطقوس العبور عن فضائه الدنيوي - كالبيت- إلى فضاء تنتقيه الجماعة بناء على علامات تشير إلى قداسته، فإن إدراك الإنسان البدائي للمكان كإدراكه للزمن، فهو الآخر غير متجانس، فهناك الفضاء الدنيوي، وهناك الفضاء المقدس المعد لإقامة طقوس القدسي، إذ «عند الإنسان الديني، المكان ليس متجانسا، فيه انقطاعات وفجوات فيه أجزاء تختلف اختلافا نوعيا عن الأجزاء الأخرى»[5].

فإذا كان الإنسان «البدائي» يميز بين العالم المقدس والعالم الدنيوي، وبين العلوي وهو فضاء الآلهة، والسفلي وهو المخصص للبشر، فإن في هذا العالم السفلي أمكنة تمتلك طابعا مقدسا، لأن مجموعة من المصادفات ـ حيوانات أو غيرها ـ أشارت إلى ذلك، فـ«ثمة أمكنة قدسية، وبالتالي قوية هامة وأمكنة أخرى لا تتصف بالقدسية وبالتالي لا بنية لها ولا تماسك... يترجم هذا اللاتجانس المكاني اختبار التضاد بين المكان القدسي الذي هو وحده الحقيقي... وبين سائر الأمكنة الأخرى»[6].

قدسية الزمن

هذه الرقصة ذات الطابع الجماعي ـ أي رقصة هوبي ـ والتي تؤدى في رحاب الطبيعة تُؤدى في أزمنة محددة هي أزمنة انتقالية كحفلات السّبوع والختان والزواج، والحج... إلا أن أكثر الحفلات اعتدادا بهذه الرقصة هي الزواج إذ «على الفتيان والفتيات أن يودعوا الطفولة والشباب ليلجوا عبر الباب المؤدي إلى عالم البالغين»[7]، بالضبط كما كان يفعل الإنسان البدائي، الذي كان يعتقد بعدم كمال الكائن الطبيعي، لذا يخضع الفرد لمجموعة من الطقوس خلال دورة حياته تنزع عنه صفته

الطبيعيــة وترفعــه إلى المنزلة الــتي أرادتها لــه الآلهة، فـ«إنســان المجتمعات «البدائية» لا يعتبر ناجزا مثلما هو معطى في المســتوى الطبيعي مــن الوجود، لكي يصير الإنسان إنســانا بكل معنى الكلمة يجب أن يموت عن هذه الحيــاة الأولى الطبيعية، وأن يولد ثانية لكي يحيــا حياة عليــا هي حيــاة دينيــة وثقافيــة في نفس الوقت»[8]، وإنه يصير إنســانا مكتملا بعد استلامه الخبرة المقدســة التي تســلمها له الآلهة أثناء عبوره إلى العالــم المقدس.

لقــد كانــت هــذه الطقــوس تــؤدى في الأزمنــة البدائية لتسمح للإنســان بتجديد الحياة، والعودة بها إلى الزمــن الأول بعــد أن أصابها الخراب، إنّ الإنســان بتصرفــه هــذا يعيد بنــاء الكــون كمــا صنعته الآلهة في الزمــن الأول، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يعيد تجديــد ذاته، لكي تصــير أقوى وأقدر علــى مواجهة الصعوبــات والأخطار الــتي تترصده، فـ«الإنســان إذ يشــترك طقســيا في نهاية العالم وفي تجــدد خلقه يصبــح معاصرا لذلــك الزمــان وبالتالي يولــد ولادة جديدة ويعــود إلى بداية وجوده مــع ذلك الاحتياطي من القوى الحيويــة دون ان يمســها شيء»[9].

إن رقصــة هــوبي كطقــس هــي مــن طقــوس العبــور الــتي يجتازهــا الإنســان و الــتي تســمح لــه بالانتقــال من مرحلة عمرية إلى أخــرى، فإنّ «طقوس العبــور بامتياز هــو الطقس الــذي يمثله بلوغ ســن الرشــد الانتقال من ســن إلى أخرى (مــن الطفولة إلى المراهقــة إلى الشــباب)»[10]، هذه الطقــوس الهامة التي عني بدراســتها كثير من الباحثــين الاجتماعيين والأنثربولوجيين كدوركايــم وفان جنيب، فقد وضع الباحثون دراســات اهتمت بتحديد تصنيفات لهذه الطقــوس، وإبراز خصائصهــا، إلا أن أهم ما يميزها هو زمن إجرائهــا وفضاؤها، ومراحــل إنجازها.

ففيما يتعلــق بالمراحــل فــإنّ طقوس العبــور تمر بمرحلتين رمزيتين[11] أساســيتين هما الموت الرمزي، والميــلاد الرمــزي، إذ «لــم تكــن أشــكال طقــس التكريس واحدة عند الشــعوب كلهــا بل اختلفت من شــعب لآخر لكن جوهرهــا كان دائما واحدا: كان الفــتى يموت في أثنــاء الطقس موتــا رمزيا ثم يبعث مــن جديــد رمزيا أيضــا، بيد انــه بات الآن شــخصا مختلفــا قــادرا علــى أن يتحمل أعبــاء حيــاة البالغين وصعوباتها كلهــا»[12].

إنّ تصــور الإنســان لمــا كان عليــه الكــون، وما ينبغي أن يكون عليه هو الــذي كان يدفعه لتجديده باســتمرار، لقد كان عبر اتصاله بالقــوى الغيبية خلال أزمنــة معينة، يشــاركها خلقها، فــإنّ «جميع هذه الطقــوس والرموز المتعلقــة بالعبور تعــبّر عن مفهوم نوعي للوجود البشــري، فالإنســان بعــد أن يولد يظل مع ذلك غير مكتمل الخلــق، لذلك يجب أن يُخلق مرة ثانيــة لكن هذه المرة روحيا. وإنما يصبح إنســانا تامــا بالعبور من حالــة النقص، الحالــة الجنينية إلى الحالــة التامة النضج. بكلمة واحــدة يمكننا القول أن الوجــود البشــري يصــل إلى امتلائه عبر سلســلة من طقــوس العبــور، باختصــار من خــلال عمليات متعاقبة من المســارات»[13].

وهــو إذ ينجز الطقوس فإنه لا يكتفي بتوقيف عجلة الحياة الطبيعية، والكينونة الدنيوية، بل هو يزيل بإنجازه الزمن الدنيوي الــذي مضى ليبني زمنا مغايرا أكثر كمالا، فـ«الأمر لا يتعلق بتوقف فعلي لحقبة زمنية معينة وبداية حقبة أخرى وحسب وإنما بإلغاء العام الماضي والزمان المنقضي»[14] لأنه زمن ابتعد عن الكمال، وفقد ما بثته فيه الآلهة من طاقة وقدرة، «لقد كان البناء الكوني يبلى دوريا في نهاية كل عام أو أي دورة زمنية أخرى... كان يجب أن يملأ النقص ويصحح البناء الكوني المتأرجح ويرمم كما يرمم المنزل القديم لقد كان ضروريا ضرورة ملحة تأجيج جذوة الزمن الذي خبا وهجها... ولا شك في أن الطقس كان الوسيلة الأنجح لتحقيق ذلك ولذلك كان الطقس عصب الحياة المجتمع القديم وعلاوة على ذلك كان الطقس يبدد الانفعالات الزائدة قلق

الانتظار...والاضطراب وعدم الثقة... ينبغي أن نقيم الطقس ذا الصلة ولن يحرم الآلهة البشر من رحمتهم وسيتلقى البشر والحيوانات والنباتات احتياطيا جديدا من طاقة الحياة »[15].

إن إلغاء الزمن الماضي، لظهور حقبة جديدة، فعل خطير لذا فإن الإنسان لا يقيم فعل التجديد بشكل عشوائي، إنما يقوم باختيار الزمن، وهو يبني اختياره هذا على فهم وإدراك للزمن خاص لقد ظن الإنسان قديما «أنّ الزمن السابق يموت خلال الانتقال من دورة زمنية لأخرى ويولد على أنقاضه زمن جديد وثمة بين هذين الزمنين القديم والجديد برهة تقع خارج الزمن برهة مجهولة ولذلك فهي خطيرة تشبه ذلك الخراب الذي كان في بداية البدايات عندما لم يكن للعالم وجود بعد ولهذا كان من الضروري تأدية الطقوس المقررة كلها في تلك البرهة الفاصلة عينها»[16].

إن الزمن عند الإنسان البدائي الذي ابتدع رقصة هوبي قابل لان «يتوقف» دوريا، إذ يندرج فيه زمان مقدس بواسطة الطقس، «زمان غير تاريخي»[17]، وهو زمن غير تاريخي لأنه يصل العالم السفلي بالعالم العلوي، والدنيوي بالمقدس.

هذه الفترات غير التاريخية تتحقق من خلال إقامة الطقوس، فـ «عند الإنسان الديني، الزمان ليس أكثر من المكان تجانسية واستمرارية، إن فيه فترات مقدسة هي زمن الأعياد (وأكثرها أعياد دورية) كاحتفالات رأس السنة، كذلك إنّ فيه الزمن الدنيوي، أو الديمومة العادية التي تندرج فيها الأفعال المجردة من المعنى الديني. بين هذين النوعين من الأزمنة يوجد بداهة قطع للاستمرارية لكن الإنسان الديني يمكنه بواسطة الطقوس ان يعبر وهو آمن من الأخطار من الزمن الدنيوي إلى الزمان المقدس»[18].

إلا أن ما يلاحظ على هذه الطقوس هو غياب جانبها القدسي البدائي، إذ «فقدت جميع هذه العبورات صفتها الطقسية فلم تعد تعني غير إظهار الفعل الجسمي للولادة أو الوفاة أو الاتحاد الجنسي المعترف به رسميا»[19].

فمثلما تحررت بعض الأساطير من الطقوس الملتصقة بها في عصرنا هذا وتحولت إلى نصوص أدبية تُروى أو تُقرأ للتسلية أحيانا[20]، فإن بعض الطقوس هي الأخرى قد تحررت من نصوصها اللغوية الأسطورية التي كانت تفسرها فاتخذت طابعا احتفاليا مجردا من كل قدسي بدائي، وتم تعويضه بمقدس آخر هو الدعاء لله والتبرك برسوله والصلاة عليه، وهذا الأن الرقص منظومة ثقافية مرتبطة ببقية المنظومات الثقافية، إذ ينشد الراقصون أثناء أدائهم رقصة هوبي المديح الديني التالي:

صلّى الله عليك يا النبي العربي
ابو فاطمة يا رسول الله
صلى الله عليك قدّ الطلبة تقرا
أعداد من احفظ فيها من الألواح
صلى الله عليك قد الطير مسهل
سبحانه خالقه دايرله جناح
صلى الله عليك قد حب الرملة
اعداد من سفوا فيها الأرياح
يا رسول الله بغيت منك الأرباح
وأنت ديرني في قسم المداح

إنّ التمسك بهذه الممارسة الطقسية البدائية، وعبورها لقرون من الزمن، وتأقلمها مع المستجدات الثقافية، يدل على أن الإنسان مادام يرى «العالم يظل هناك ذكرى أو حنين غامض إلى سلوك ديني بَطُلَ استعماله»[21]، مما يدل على أن الإنسان المعاصر كالإنسان البدائي بحاجة لأن يحيا في كون مقدس.

الهوامش

1. الدمرداش نادية عبد الحميد، إبراهيم علا توفيق، مدخل إلى علم الفولكلور دراسة في الرقص الشعبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2007، ص86.
2. بوشيبة بركة، ممارسات فولكلورية رقصة هوبي الشعبية،مجلةالثقافةالشعبيةالبحرينية،العدد11 ، ص130.
3. م ن، ص130/131.
4. الدمرداش نادية عبد الحميد، إبراهيم علا توفيق، مدخل إلى علم الفولكلور دراسة في الرقص الشعبي، ص 85.
5. ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ورمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد خياطة ، ص 23 .
6. م س، ص 23.
7. م ف البديل سحر الأساطير دراسة في الأسطورة التاريخ الحياة ترجمة حسان ميخائيل اسحق دار علاء الدين الطبعة الأولى 2005، ص 30.
8. المقدس والدنيوي ورمزية الطقس والأسطورة، ميرسيا إلياد، ترجمة نهاد خياطة، ص174 .
9. م س، ص 78 .
10. م س، ص 172 .
11. لمعرفة المزيد عن مراحل طقوس العبور يمكن العودة إلى:

* Van Gennep Arnold, Rites de passage Li-brairie critique1909.

12. م ف البديل سحر الأساطير دراسة في الأسطورة التاريخ الحياة ترجمة حسان ميخائيل اسحق ، ص31.
13. م س، ص 196 .
14. ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ورمزية الطقس والأسطورة،ص76
15. م ف البديل سحر الأساطير دراسة في الأسطورة التاريخ الحياة ترجمة حسان ميخائيل اسحق، ص 118/119.
16. م س، ص 119.
17. ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ورمزية الطقس والأسطورة، ص 70.
18. م س، ص67 .
19. م س، ص 173 .
20. كما هو الحال لنصوص البوقالات التي صارت مجرد أشعار وفقد شيئا فشيئا جانبها الطقسي، للمزيد حول هذا الموضوع انظر كتابنا : لبة البوقالة الطقس والشعر والمرأة، منشورات المركز الوطني للبحث في صور ما قبل التاريخ علم الإنسان والتاريخ، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد7 ، 2009 .
21. م س، ص 173 /174 .

المراجع

* بوشيبة بركة، ممارسات فولكلورية رقصة هوبي الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، العدد11.
* الدمرداش نادية عبد الحميد، إبراهيم علا توفيق، مدخل إلى علم الفولكلور دراسة في الرقص الشعبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،2007.
* ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ورمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد خياطة ، ص 23 .
* م ف البديل، سحر الأساطير دراسة في الأسطورة التاريخ الحياة، ترجمة حسان ميخائيل اسحق دار علاء الدين، الطبعة الأولى، 2005.
* Van Gennep Arnold, Rites de passage, Li-brairie critique,1909.-

الصور

1 https://i.ytimg.com/vi/hE8tQ0ceKFo/maxresdefault.jpg

ثقافة مادية

القلاع والقصبات في المغرب
162
المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة
بمنطقة مروي شمال السودان
186

القلاع والقصبات في المغرب

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

للمعمار في المغرب خصوصيات تتميز بها كل جهة من جهاته شمالا وجنوبا وشرقا وغربا، وهو نتيجة اجتماعية، وتعايش يومي وعامل تلاحم بين السكان ومدنهم أو قراهم، ومن خلال الفن المعماري نتعرف على الساكنة، وبالواقع المادي والمحيط الذي يتم في ظله التفاعل والعلاقات التي تحدد مدنهم وقراهم وهويتهم.

فأينما حللت إلا ولاحظت اختلافا في البناء سواء من ناحية مواد البناء المستعملة في بنائها أو تخطيطها الهندسي أو من ناحية التزويق، وهو ذوق رفيع وفن قائم بذاته على مر أحقاب التاريخ، ذلك إنه لغة سامية تنطق باسم الحضارة المغربية وتعكس ألوانا زاهية من الحضارة والرقي.

ولا شك أن فن العمارة الأمازيغية هو أقدم ما عرفه المغرب، لأنه ضارب في القِدم حتى عصور ما قبل التاريخ، وقد اتضح ذلك من خلال ركام حجارة الأضرحة أو (البازينا) في لغة الأمازيغ التي اكتشف في كل من المغرب والجزائر وتونس، بالإضافة إلى النقوش والألوان في الكهوف الجبلية المعروفة باسم (إفران) وهي تنتشر في منطقة شمال إفريقيا التي تعتبر نموذجا للمصاهرة الحضارية للفن الأمازيغي المغاربي مع الفنون الإسلامية المشرقية.

وتؤكد الدراسات المعاصرة أن فن العمارة الأمازيغية لم يكتف بخصوصياته، بل اكتسب العديد من التأثيرات التي جاءت من الشرق كالطراز المعماري الفرعوني من خلال النقوش والرسوم على تماثيل الحيوانات، وكذلك التأثير الروماني المتمثل في الأقواس والبيزنطي في الفسيفساء، ومن ثم التأثير الإسلامي الذي ظهر جليا في نقوش الخشب على الأبواب والزليج، ويمثل الطابع الأندلسي أبرز هذه الخصائص في العديد من المدن المغربية العتيقة التي حلت بها الجالية الأندلسية المهاجرة من شبه الجزيرة الايبيرية بعد النكبة. فهندسوا الأحياء ومنازلهم ومساجدهم على النمط الأندلسي. وتمثل العمارة البرتغالية التي تزخر بها العديد من المدن الشاطئية المغربية نموذجا فريدا في العمارة الحربية التي عرفها العالم بعد القرن الخامس عشر الميلادي، فهي تختلف عن مثيلتها الإسلامية المغربية، لأنها اعتمدت في أغلبها على البناء بالحجر بدل الطوب أو الطابية (Le pisé) التي كانت تستعمل في العمارة الأمازيغية والإسلامية. وقد ورد لدى البكري وابن خلدون وصف دقيق لذلك، سواء من حيث المادة المستعملة أو المسافات بين الأبراج وطول الأسوار وسمكها وعرض السجون وممرات الحراسة فوقها.

كما وردت التسمية عند الوزان (الطين المدكوك) وعند الناصري - رواية عن آخرين بالتسمية المغربية (الطابية) ووردت أيضا في امتلاك المولى اسماعيل لأبناء عبيد البخاري: أن المنخرطين في سلك الجندية من أبناء العبيد يتعلمون صناعة الآجر والضرب بالطابية وهي دك طين مخلوط بالتبن، وقد بنيت معظم الأسوار والقصبات في العهد العلوي منذ ذلك بالطابية: سور مكناس في العهد الإسماعيلي، سور تزنيت في عهد الحسن الأول. وهكذا شكل الصخر والطين والتبن مادة تاريخية صنعت تاريخ المغرب منذ القدم، لأنها الوحيدة التي يمكن لها أن تعمر أكثر من ذلك الإنسان الذي جمعها وخلطها ورممها ليقدم لنا في الأخير صورة عمرانية ما زالت إلى اليوم شاهدة على عبقريته وقدرته على التشييد والبناء، ونعني هنا الأسوار والقصور والأبراج والحصون والقلاع و«القصبات».

بين القلعة والقصبة

القلعة عادة هي مقر الولي أو الأمير في العصر الإسلامي، وكانت تقام غالبا في مرتفع من الأرض غير بعيد عن النطاق العمراني للمدينة حتى يتيسر لحاميها الدفاع عنها. «وعرف طراز القلاع في الشرق العربي في أيام الأيوبيين في سوريا ومصر، فشيدت قلعتا الجبل 1176م وحلب 1172 وغيرهما. شيد الصليبيون في الشام - ولاسيما بالقرب من السواحل عدة قلاع كبيرة في القرن الثاني عشر الميلادي.. وفي الوقت نفسه شيد المسلمون طائفة كبيرة من القلاع ما زالت آثارها باقية، ووصل بناء القلاع في القرن الثالث عشر أزهى مراحله»[1].

أما في المغرب فقد لاحظ القلقشندي أن القصبة هي القلعة في مصطلح المغاربة[2]، وقد شيد هذا النموذج من العمران في نقط استراتيجية من جهات المغرب كمعاقل لحاميات عسكرية وتموينية يتولاها قائد خبير ما يزال أغلبها على أحسن حال، ويرى الباحث عبد العزيز بنعبد الله أن «القلعة ليست هي القصبة وإن كان تجمعهما غاية واحدة هي التحصين ضد العدو، إلا أن القلاع تمتاز بطابع خاص يجعلها أقرب إلى جهاز للدولة منها إلى جهاز للقبيلة أو الجماعة بعكس القصبة ومن جملة هذه الاستحكامات «قلعة إدخسان» قرب مدينة خنيفرة وسط قبائل زيان بناها الأمير يوسف بن تاشفين، وجدد بناءها السلطان إسماعيل العلوي و«أكوراي» على بعد 31 كيلمتر جنوب مدينة مكناس يرجع عهدها إلى العصر الإسماعيلي وهي التي احتفظت أكثر من غيرها بهندامها الأصلي التي تراقب الأطلس الأوسط، وقلاع تادلا وحميدوش (على مسافة ثلاثين كلم من مدينة آسفي و«بالأعوان» على بعد ستين كلم من آزمور و«مديونة» وهي من العهد الإسماعيلي كذلك قرب مدينة الدار البيضاء[3].

- **وتوجد اليوم مدينتان يطلق عليهما اسم «القلعة» وهما:**

* قلعة « السراغنة» وهي عمالة تبعد عن مراكش بـ85 كيلمتر.
* قلعة «مكونة» جنوب المغرب على بعد 92 كيلمتر. شرق ورزازات، وتعرف بمدينة الورود، ويكثر فيها معامل تقطير ماء الورد المعروف في المغرب كله وتعرف موسما سنويا يعرف بموسم الورود ويجلب إليه العديد من الزوار من الداخل والخارج، وتختار فيه ملكة جمال الورود في حفل فني رائع.

أما قلعة «عين غبولة» التي بناها عبد المومن بن علي الموحدي في الدشيرة فقد كان الغرض منها حراسة رأس قناة عين غبولة التي كانت تجلب الماء لقصبة الأوداية بالرباط، وكانت مستطيلة الشكل طولها 288م وعرضها 277م. أسوارها مبنية من أحجار منجورة في الأسس[4].

- **ومن القلاع الشهيرة بالمغرب نذكر ما يلي:**

* قلعة «ابن أحمد» قرب مدينة فاس.
* قلعة « القصابي»، وتسمى أيضا قصبة المخزن شيدت فوق ارتفاع 1077 مترويقطنها عدد كبير من شرفاء تافيلالت وبها بنى السلطان اسماعيل العلوي قصبة لحراسة الطريق التاريخية بين فاس وتافيلالت. تقع على بعد 240 كلم من كرسيف.
* قلعة «سلاس» وهي مركز صغير يقع وسط ناحية جبلية صعبة المسالك من نهر ورغة. على بعد 104 كيلمتر من مدينة فاس.
* قلعة «قصر بني مطير» بناها السلطان اسماعيل العلوي عندما ذهب لقمع ثوار ملوية (وسط المغرب).
* قلعة «زاكورة» بالضفة اليسرى لنهر درعة على بعد 170 كيلمتر جنوبي شرق ورزازات، يرجع تاريخها إلى عهد المرابطين وأسوارها أشبه بالأسوار المهدمة بمدينة البصرة المغربية وأبراجها نصف الدائرية.
* قلعة مدينة «أصيلة» بشمال المغرب، حررها المغاربة في 1589/12/13م، من الاحتلال البرتغالي. وتمتاز بعلو أسوارها وتوفرها على مجموعة من الأبراج أهمها برج القامرة.
* قلعة «آزمور» بجنوب المغرب، وهي اليوم مدينة بساحل المحيط الأطلسي على مسافة نحو 75 كلم من الدار البيضاء، وتم تحريرها من الغزو البرتغالي في 1541/10/10م.

* قلعة «مزكان» الموجودة بمدينة الجديدة على ساحل المحيط الأطلسي، وقد بنيت القلعة في البداية بشكل بسيط على أنقاض برج «البريجة» وقد تم تحريها في عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله بتاريخ 11/ 3/ 1769م.

* قلعة «كيكو» بناها السلطان إسماعيل العلوي عام 1096هـ على واد كيكو عندما هب لقمع الثوار بملوية وزودها بأربعمائة فارس[5].

* قلعة «حجر النسر» بقبيلة سماتة الواقعة بإقليم العرائش.

* قلعة «فازاز» بين فاس ومكناس، وقد حررها يوسف بن تاشفين بعد معارك عنيفة مع بني يحفش بطن من زناتة، وأقام بها وذلك سنة 456هـ[6].

وذكر صاحب «الأنيس المطرب بروض القرطاس» في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، مجموعة من القلاع التي كانت منتشرة في عدد من الجهات مرتبطة بالمعارك التي خاضها ملوك المغرب وهي:

* قلعة فاس ص:40

* قلعة دمنة ص: 392-411.

* قلعة علودان ص: 392.

* قلعة مهدي ص:141.

* قلعة الوادي ص:353.

* قلعة غياتة ص:21.

* قلعة فندلاوية من جبال بني يازغة ص:377.

وإذا كانت «القصبة» حصنا مسورا ومجهزا بأبراج مربعة الشكل أو مستطيلة في أحد جوانبها وتتضمن مسكن القائد والمسجد ومستودع المؤن، فالغالب أن القلعة لم يكن لها أكثر من سور واحد عدا قلعتي حميدوش وتادلا اللتين كانت لهما حظيرة مزدوجة وكان «في كل قلعة من القلاع التي بناها السلطان اسماعيل العلوي (1082-1139هـ) فندق لمبيت القوافل وأبناء السبيل مع حامية لا تقل عن مائة فارس، وقد عنيت لكل قبيلة قلعتها التي تدفع بها زكواتها وأعشارها لمؤونة العبيد وعلف خيلهم وهم حراس الطريق فمن وقع في أرضه شيء عوقب عليه قائد تلك القلعة»[7].

يبدو أن كلا من القلعة والقصبة تتوفر على أبراج ولكنها تتفاوت فيما بينها من منطقة الساحل إلى منطقة الداخل، والبرج كما يرى عبد العزيز بنعبد الله في هندسته الأندلسية قد أثر في تصميمات البرج المغربي منذ عهد المرابطين مع آثار محلية أطلسية، وقد استعمل المرابطون الحجارة الطبيعية العادية في بناء الأبراج أو القلاع ثم أضاف الموحدون الحجارة المنحوتة والإسمنت المسلح وهو الخرسانة أو الطابيا التي لا تزال ماثلة في أبراج وحصون مدينة الرباط. وقد احتفظ المغرب في تحصيناته بضخامة الهيكل ومتانة المادة كما كانت في عهد الموحدين[8]. وذكر مجموعة من الأبراج المبثوثة في جهات مختلفة من المغرب كالبرج الاسماعيلي في مكناس وبرج أمسا والقلالين والنجمة ومرتيل بتطوان، وبرج الخنزيرة والدار والصراط بالرباط وبرج الذهب بفاس الجديد، وبرج سينار في القصر الصغير بين مدينتي سبتة وطنجة وبرج تارغة الذي بناه الأمير مولاي علي بن راشد بإقليم شفشاون. وذكر المرحوم الصديق بن العربي في كتابه (المغرب) برجين يحملان نفس الإسم وهو برج الناضور الأول وهو حصن عسكري يقع على بعد 74 كيلمتر من تازة. والثاني بضاحية آسفي وهو من آثار البرتغال على الشاطئ[9]. ونضيف إليها برج سيدي ميمون وبرج الطوري أو برج اليهودي بالعرائش. وهو اليوم متحف الآثار تابع لوزارة الثقافة.

وأورد الباحث مصطفى أعشى أن أسوار مدينة الرباط تضم 74 برجا مربعة الشكل، وفي رباط تيط على المحيط الأطلسي على بعد 12 كيلمتر جنوب غرب مدينة الجديدة، بني في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي سور مواجه للبحر مدعم بستة أبراج قوية متينة من الأحجار الخشنة. هذه الأبراج مستطيلة الشكل تتكون من طابقين تحتلها غرف التصويب أو الرمي. أما زوايا الأبراج غير التامة الاستطالة مبنية من أحجار مهندمة منضودة بكيفية حسنة[10].

القصبة والقصبات في المغرب

جاء في لسان العرب لابن منظور (مادة قصب) أن القصبة هي جوف القصر، أو القصر نفسه، وقصبة البلد مدينته، وقصبة السواد مدينتها، والقصبة أيضا القرية[11].

يرى المرحوم عبد الله الجراري: «أن القصبة تحمل في أصلها معنى القصر أو جوفه - من هذا قصبة العراق التي هي عبارة عن قرية واقعة وسط القصب حيث كانت قبل التأسيس قصبا. ولا بدع أن تمت لهذا المدلول إلى أصلها المادي الذي هو القطع والفصل عن الغير وكان المكان المتخذ ليكون قصبة - قرية أو مدينة فصل عما حواليه من أجزاء»[12].

والقصبة هي أبرز ملامح العمران الأمازيغي في المغرب، وتعرف في لغتهم «بإيغرم» وقد تكون إما مخازن محصنة تخزن فيها الحبوب ومركز للتجمعات في حالة هجوم، أو بيوتا لأثرياء الفلاحين من قبائل الأطلس، وتبدو هذه المباني بدائية في هياكلها وهندستها، فالقصبة عادة هي عبارة عن دار مربعة الشكل ذات مدخل واحد يؤدي إلى ساحة تفتح عليها أربع أو خمس طبقات من الغرف الصغيرة، وترفع سقوف هذه الغرف على أعمدة من جذور الأشجار، وتزخرف الأبواب بالرسوم البدائية، وتزود بقضبان حديدية متنوعة الأشكال لتشد أجزاءها المتعددة. وتبرز منارات: (الصوامع) المساجد في المغرب المربعة الشكل الفن المعماري المغربي الإسلامي المطبوع بروح الفن الأمازيغي الذي يميل إلى البساطة، وتعتبر صومعة الكتبية في مراكش وصومعة حسان بالرباط، وصومعة مسجد تينمل (مركز الدعوة الموحدية) وصومعة الخيرالدا في اشبيليا بإسبانيا أشهر هذه الصوامع. ويرى الباحث مصطفى أعشى أن «مسجد تينمل هو من نوع تلك المساجد التي يمكن اعتبارها المسجد القلعة وهذا واضح في طريقة بنائه، فالجدران عالية بالإضافة إلى أنها تنتهي بشرفات ويمكن أن نلاحظ بين القباب من جهة وجدران القبلة والمنارة من جهة أخرى الممر الذي يسمى عسكريا بممر الدورية»[13]. إن المكانة المعمارية والفنية لمسجد تينمل تمثل بداية الفن الموحدي الناشئ، فكانت وظيفته مزدوجة: وظيفة دينية ووظيفة عسكرية، ويبدو جليا كذلك أن الهندسة المعمارية الموحدية اجتمعت فيها الرغبة في ضمان جودة الكيف مع حاسة العظمة.

وقد فسر الدكتور عثمان عثمان إسماعيل، الشكل الرباعي لمنارات المساجد في المغرب منذ القديم وإلى اليوم بأنها استمدت هذا الشكل أصلا من عمارة القصبات التاريخية بالجنوب المغربي، وهي ذات صلة وثيقة بعمارة اليمن العربية القديمة، وهو تفسير اعتمده أساسا المدافعون عن الأصل العربي لأمازيغ المغرب وأيا كان الأمر، فإن هذا المكون المعماري الأمازيغي بامتياز شأنه شأن كثير من المكونات الحضارية والثقافية لمختلف الأمم والشعوب، إنها هي ثمرة ظروف بيئية وثقافية خاصة، تفاعلت مع مختلف المؤثرات.

ويرى المرحوم محمد المنوني أن اسم (القصبة) الشلحي هو موحدي استعمل منذ أوائل عصر الموحدين، وكانت تعني (إيمي إن تكمي أو تجمي)

تدل على باب الدار أو القصبة حيث إن إيمي معناها الفم أو الباب وتكمي تدل على الدار أو القصبة. ثم تجدد إطلاقه على بعض المباني الحفصية بتونس مع بعض التغيير، فقد جاء في الفارسية عند ذكر المستنصر الحفصي: بنى القبة الكبيرة بينتكمّي.

وجاء في تاريخ الدولتين عن نفس الملك أنه: بنى قبة الجلوس بتونس التي بأساراك المشرفة على باب «ينتكمي»[14]. ومن المعروف أن القصبة تؤدي - على وجه التقريب - مدلول العمالة في الاستعمال الحديث، حيث تكون مقرا لحاكم المدينة ومساعديه.

تشكل القصبات في المغرب جواهر رفيعة تزين مجال الواحات في الجنوب الشرقي للمغرب، خاصة بدرعة وتافيلالت وأحواض داداس ومكونة وتدغة صنف بعضها كتراث إنساني عالمي فريد من نوعه بفضل ما تزخر به من ثروة غنية على مستوى أشكال الهندسة المعمارية التي تتميز بها، لأنها تؤرخ لحضارة متأصلة وعريقة تصل الماضي بالحاضر.

وماذا عن الأندلس؟

إن تاريخ المغرب السياسي والحضاري كما هو معروف ارتبط لعدة قرون بتاريخ الأندلس ارتباط تداخل وتفاعل وتوجيه، ولكن العدوة الأندلسية ظلت دائما تستدل على العدوة المغربية بالتفوق في كثير من الصنائع ومنها العمران، وقد أوردت المصادر فيضا من المعلومات حول القصبات والقصور والقلاع والأبراج والأسوار والحصون ما يزال بعضها قائما في المدن الرئيسية على امتداد الأندلس. وكانت أحيانا تنعت المدينة بالقصبة لأن «قصبات الأندلس هي مدن مثل طليطلة، وسرقسطة وماردة وإشبيليا»[15].

وتعتبر القصبات النواة الأولى التي ينطلق منها توسع المدينة[16]، ومن المدن التي احتفظت الخلافة الأموية بقصباتها وأسوارها وقصورها، أو عملت على بناء قصباتها من أجل إعادة ضبطها وإسكان الجند أو ممثليها فيها نذكر مدينة (ببستر Bobaster) قاعدة الثائر عمر بن حفصون الذي استمر تمرده ثماني وعشرين سنة إلى أن قطع أوصاله بالداخل والخارج الخليفة عبد الرحمن الناصر عام 316هـ/928م وأخضع المدينة لحكمه، وقلد أمرها سعيد بن المنذر لضبطها وإكمال البنيان فيها كما ذكر ابن عذاري المراكشي وأضاف أن الخليفة تجول في المدينة ولاحظ حصانتها وعلوها ودبر بنيان قصبتها على أحسن ما دبره وأحكمه في غيرها[17].

وفي سنة 317هـ/929م أخضع الخليفة مدينة (باجة) «وندب فيها قوة وأكثف لها الجمع والعدة، وأمر بابتناء قصبة ينفرد فيها العامل عليها ويسكنها برجاله»[18]. أما مدينة «البيرة» فقد خربها باديس بن حبوس «وبنى بنقضها قصبة غرناطة وأسوارها»[19]، وفي تقسم مدينة (ميورقة) الذي تم بعد الاستيلاء عليها سنة 1229م على يد «خايمي الأول» يذكر المؤرخ الاسباني (ليوبولدو تورس بالباس في كتابه المدن الاسباني الاسلامية «يقال بأنه كان في (المدينة ALMADAYNA) أو (القصبة ALCAZABA) أكثر من 178 مبنى. ونصف مساكن المدينة والتي خصصت للحاكم، منها 1492 مسكنا معمورا و494 مسكنا خاليا من السكان»[20]. يبدو أن كلمة القصبة انتقلت إلى اللغة الاسبانية بنفس النطق والكتابة والمعنى القصبة (AL CAZABA) ويضيف المؤرخ في حديثه عن المدن الاسبانية الاسلامية أن موقع مدينتي (مالقة) و(المرية) مع وجود التلال المجاورة للمرسى مكن من بناء القصبات القوية المحصنة[21]. ولاحظ الباحث المغربي الدكتور محمد حناوي أنه من خلال مضمون الإشارات السابقة في بناء القصبات في

القصبة الدمازيغية

المدن اهتمام السلطات السياسية بقرطبة بتلك القصبات بل وجودها الفعلي فيها عبر عمالها وولاتها ورجالهم الذين يسكنون تلك القصبات. ويمكن القول إن القصبات لعبت كذلك أدوارا بشرية واقتصادية باعتبارها كانت مراكز هامة لتحصيل الضرائب من سكان الأرباض. ويظهر أن العصر الطائفي شهد بدوره إنشاء القصبات أو ترميم العديد منها وذلك في إطار ازدهار البنيات التحصينية المرتبطة بالتجزؤ السياسي والإقليمي الذي عرفه القرن الخامس الهجري...

وما بعض القصبات التي ما تزال قائمة إلى الآن إلا دليل على ذلك[22].

القصبات ودورها في المغرب

اهتم المرابطون والموحدون ببناء الحصون والقلاع والقصبات والأسوار حماية للأماكن التي كانوا يبسطون نفوذهم عليها، ومن حصون المرابطين التي ظلت معروفة حتى اليوم حصن (تاسغيموت) الذي يشرف على جبال الأطلس الكبير على ناحية وريكا وحصن (أمركو) الذي يشرف على وادي ورغة وقصبة النصراني شرق جبل زرهون، وامتدت القلاع والحصون طول الأطلس الكبير والمتوسط حتى تادلا وفازاز[23]. وقد عدّد أبو بكر الصنهاجي المعروف بالبيذق (23 ثلاثا وعشرين) حصنا (قصبة) مرابطيا أولها (تاسغيموت) وآخرها (تازغدر) «بنوها في مواضع دارت بها الجبال من جميع الجهات لكي ينتصروا بها على الموحدين»[24] وكانت سياسة الموحدين تقوم على تهديم القلاع والتحصينات المرابطية، إلا أنهم سرعان ما غيروا سياستهم عندما بدأوا ينظمون الدولة، فشرعوا في بناء القلاع والحصون والمدن، كما أصلحوا التحصينات والأسوار لعدد من المدن الأخرى، وشيدوا مجموعة من القصبات في المغرب والأندلس كقصبة اشبيليا وقصبة مراكش. وسار على نهجهم السعديون والعلويون. ويرى الدكتور إبراهيم حركات أن «كل المدن والقرى الرئيسية والقصبات التي شادها السعديون تتركز في منطقة سوس والجهات المجاورة وقد بنيت في الغالب لأسباب دفاعية أو سياسية لوقوعها في المناطق التي يوجد بها أهم أنصار الدولة، وبعضها شيد لأغراض صناعية»[25].

أما بالنسبة للعلويين فإن المصادر التاريخية المغربية تذكر أن السلطان اسماعيل العلوي قام ببناء (76) قصبة بمختلف جهات المغرب وجعل قسما هاما منها لحماية السواحل وتمكينها من وسائل الغارات الأجنبية عليها، وما زال العديد منها شاهدا على عظمة وعبقرية هذا السلطان وتحظى اليوم جميعها سواء المرابطية والموحدية والسعدية والعلوية بعناية فائقة من طرف مديرية الآثار بوزارة الثقافة المغربية، إضافة إلى الإقبال الكبير للسواح على زيارتها في كل الفصول.

لقد شكلت هذه القصبات جميعها ثلاثة أنواع، وتبدأ السلسلة الأولى من بني يزناسن إلى تادلا (الأطلس المتوسط) وسلسلة ثانية على طول طرق المملكة لحماية المراحل والنزلات والبريد والشرطة من مدينة تازة إلى مدينة وجدة (شرق المغرب) ومن مدينة مكناس إلى مدينة فاس.

ومن فاس و مراكش إلى تافيلالت (جنوب المغرب) ومن مكناس إلى مراكش، ومن هذه إلى تارودانت (جنوب المغرب). وسلسلة ثالثة قرب بعض المدن لإقامة العبيد حول مدينة مكناس مثلا، وقصبة (كناوة) لحماية مدينة سلا قرب الرباط، وقد تعززت مواصلات هذه الحاميات بجسور وقناطر[26].

أهم القصبات الشهيرة

1 – قصبة الوداية

بمدينة الرباط، بناها المرابطون عندما ثار المهدي بن تومرت على دولتهم، وجعلوها حصنا ومعقلا يتحصنون به عندما يحدث حادث حصار حربي، وجعلوا لها منفذا سريا إلى البحر. وعندما فتح عبد المومن الموحدي مدينة سلا سنة 541هـ، نزل بها وبنى قصره بداخلها وألحق بها مسجدا هو اليوم أقدم جامع بمدينة الرباط، ويقوم في قمة القصبة وينحرف

قصبة الوداية

محرابه نحو الشمال، وكان يحظى بتقدير كبير من طرف الملوك ويؤدون فيه صلاة الجمعة[27].

ترقد القصبة على مرتفع صخري غير منتظم الشكل بالزاوية الجنوبية لمصب نهر أبي رقراق، محاطة بسور سواء على طول نهر أبي رقراق أم اتجاه البحر ونحو السهل البري، ولم يعد هناك من جهة الوادي سوى قطعة جدار قرب ما يسمى «بصقالة» طولها نيف وثلاثون مترا، وارتفاعها نحو ثمانية أمتار، وبجانبها ما يدعى بمستودع مولاي اليزيد نجل السلطان العلوي محمد بن عبد الله، والكل مقام فوق الصخر بحجر غير منحوت. وينفذ الزائر إلى القصبة من ثلاثة أبواب أكبرها الباب الأثري المؤدي إلى سوق الغزل، وهو في منتهى الروعة يبلغ طوله 36 مترا وعرضه 16 مترا ويتراوح علوه بين 12 و13 مترا. وهو من المعالم الأثرية المهمة في الرباط. وقد تحولت إلى معشوقة لريشات عشرات الفنانين الذين أرهقتهم الغواية التي تمارسها وهي تتبدى في كل يوم بحلة جديدة بجمالها المشرق الذي تزيده الأيام إشراقا ونضارة، بعد ما راكمت تفاصيل التاريخ على امتداد قرونه.

قصبة مكناس

2 - قصبة مكناس:

يقول المرحوم محمد المنوني: «إن قصبة مكناس هي من بناء الموحدين، وقد طرأ عليها تخريب في فترة انتقال الحكم من الموحدين إلى المرينيين، وأن أحد المرينيين الأولين جدد بناءها. وكان هذا هو عمر بن أبي يحيى بن عبد الحق، أيام ولايته على مكناس»[28].

ومع ازدحام المدينة والاستعاضة عنها بأخرى خارجية. فقام أبو يوسف المريني ببناء القصبة خارج المدينة في الجهة الشرقية، وكان الشروع في بنائها سنة 674هـ. فبنى قصرها وجامعها الذي يحمل الآن اسم جامع «عودة» كما أنشأ بها مدرسة الشهود وكانت تدعى مدرسة القاضي حيث كان يعطي بها الدروس القاضي أبو علي الونشريسي، كما بنى بها أبو الحسن المريني زاوية «المشاورين» وزاوية «الفرجة» وعدد من القناطر والمرافق. يقول عنها ابن الخطيب عند ذكر مدينة مكناس:

«ولقصبتها الأبهة والبهاء»[29].

وباستثناء جامعها تعتبر الآن مندثرة، فقد صارت زاوية المشاورين فيما بعد اصطبلا، وتعرف المدرسة المذكورة -اليوم- بالفيلالية.

3 - قصبة إير:

هي إحدى المحارس البحرية الإسلامية، وموقعها شمال مدينة آسفي على لسان داخل في البحر لها بابان أحدهما للبحر وعليه برج كبير والآخر للبر وعليه برج كبير أيضا وبخارج هذا الباب مسجد عتيق يحتوي على عشرين سارية له باب بحري كتب عليه من داخل -فتح هذا الباب لجهة البحر منذ 1200هـ - وله منار ومدرسة محتوية على عدة بيوت.

لا يعرف تاريخ تأسيس هذه القصبة إلا أنها كانت موجودة في القرن الثامن الهجري وتعرف عند البرتغاليين بـ(كاب إير)، وهي إحدى النقط التي احتلها هؤلاء في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد بنى بها ملك البرتغال آنذاك برجا عاليا سماه (سانتا كروت) الصليب المقدس، وجعله مركزا للجنود البرتغاليين الذين كانوا يذهبون إلى مدينة آسفي قصد الاستطلاع والانقضاض. وفي سنة 1517م توجه إليها الشريف أبو عبد الله محمد السعدي فشق البلاد حتى بلغ إليها وحاصرها فكان من حسن حظه أن انفجر برميل بارود بداخلها فانهدمت بسببها بعض الأسوار فاختل نظام البرتغاليين واستسلموا أسارى له[30].

4 - قصبة الوليدية:

وموقعها على شاطئ البحر (المحيط الأطلسي) قرب مدينة آسفي (جنوب المغرب) وهي مربعة الشكل على أطراف سورها المتلاشي أبراج، بناها الوليد بن زيدان السعدي (الدولة السعدية).

وقد وصف «أبو القاسم الزياني» في كتابه «الترجمان المعرب» وقال: «مرساها بأحسن المراسي ويشبه الصندوق، وكان هذا المرسى مفتوحا في عهد السعديين. وقد شملها الاحتلال البرتغالي، وكان يسكنها قوم من دكالة. وكان الذي يتولى إدارة أحكامها يعينه باشا مدينة مراكش. ويوجد

بقربها زاوية الفقيه الصالح الرحالة عبد السلام الغواص اليمني. وكان بكل من الزاوية والقصبة مدرسة ومسجد حازتا شهرة ونبغ منهما عدة علماء وفقهاء، وتعرف اليوم بشاطئ الوليدية ويأمه المصطافون في فصل الصيف»[31].

5 - قصبة مراكش:

ذكر ابن فضل الله العمري أن المنصور الموحدي بنى مدينة خاصة به وبحاشيته خارج مراكش وسماها تمراكشت وكانت جنوب العاصمة، وكما يصفها طيراس في (المدن الملكية بالمغرب) فقد كانت أجمل مدينة عرفها المغرب في تاريخه. وكانت تحتوي زيادة على القصر الملكي على ترسانة وحدائق وثكنات للجيش وسائر المرافق. وظل مقرا ملكيا إلى أن بنى المنصور السعدي القصبة الشهيرة «تعتبر وحدها مدينة مستقلة، وهي تقع في جنوبي المدينة ومن أهم محتوياتها: قصر البديع مقر الخليفة المنصور، وهو يقع في الزاوية الشمالية الشرقية من القصبة، وملحقاته العديدة ثم حدائقه الجميلة التي تحيط به شرقا وجنوبا، علاوة على مسجد القصر الواقع في الزاوية الشمالية الغربية من القصبة»[32]، وكان بها دار الديوانة، وهي دار كبيرة بها مخازن عظيمة يحل بها التجار مع بضائعهم عند الاستيراد والتصدير ويؤدون بها واجب الجمرك.

وقد عثر (هنري كولير) على تصميم كامل للقصبة السعدية بالاسكوريال (قرب مدريد) وهو في حالة جيدة، حيث يمثل جميع المباني الرئيسية بل وحتى المسافات بينها بواسطة المقياس البرتغالي، وقد وضعه برتغالي شاهد عيان سنة 993هـ/1584م، ويمتد سور القصبة شمالا نحو (ستمائة متر) وشرقا إلى خمسمائة وخمسين مترا، ومدخل القصبة الرئيسي هو «باب أكناو» الذي كان يسمى «باب السقيف» أو «باب القصر» ويطل على ساحة باب الربب الحالية، ويقابله باب

قصبة المهدية

الطبول، ويفصل بين المدخلين زقاق طويل يرجع بناؤه إلى عهد الموحدين حيث ظل قائما كذلك أيام السعديين ومسافته مائة وثمانون مترا تقريبا. وكان بجنوب القصبة بستان المسرة[33].

6 - قصبة المهدية:

معلمة تاريخية شامخة، تطل على نهر سبو من جهة اليمين، وكانت النواة الأولى لنشأة مدينة القنيطرة في الغرب بعد عشر كيلومترات منها، وتطل على المحيط الأطلسي وشاطئ المهدية من جهة اليسار. حصن من الحصون العسكرية الشمالية، وقاعدة لتجمع جنود الخليفة عبد المومن الموحدي، وورش لبناء السفن. وقد تعرضت القصبة للاحتلال البرتغالي والاسباني، واسترجعها السلطان العلوي اسماعيل سنة 1681م، وشيد بها قصرا فخما وعددا من المرافق لا زالت قائمة إلى اليوم مثل دار المخزن الذي كان مقرا لقائد الحامية ومسجدا ومدرسة وحماما وفندقا واصطبلا ومخازن المؤونة، ووقع الاهتمام بالهندسة الدفاعية للقصبة، حيث أنشأ مواقع محصنة للمدافع في اتجاه البحر، كما أقيمت حامية عسكرية بالمهدية لحماية القوافل التجارية المارة بالمنطقة من شمال البلاد إلى جنوبها. وتزايدت الأهمية

التجارية لهذه القصبة وميناءها في عهد السلطان محمد بن عبد الله (1757-1790م) الذي نهج سياسة الانفتاح للاستفادة من التبادل التجاري مع أروبا.

نشطت بها التجارة والصيد وقصدتها بعثات أروبية، ونزلت بها القوات الفرنسية سنة 1911م إذ وقع اختيار الاستعمار الفرنسي على ميناء المهدية للنفاذ عبر نهر سبو إلى مدينة فاس حيث كان النهر صالحا للملاحة لنقل الجنود والعتاد والمؤونة، واحتل القصبة وطرد سكانها، وتحولت إلى قاعدة عسكرية، وفي نونبر 1942م نزلت بها القوات الأمريكية في إطار عملية طورش لتلعب المهدية دورها خلال الحرب العالمية الثانية وبمقتضى ظهير شريف صدر سنة 1916م اعتبرت موقعا تاريخيا[34].

7 -قصبة المحمدية:

أمر بتشييدها السلطان العلوي محمد بن عبد الله سنة 1769م، وهي على شكل مربع وتقدر مساحتها بخمسة هكتارات لتفادي هجومات بعض قراصنة البرتغال، وأمر ببناء مسجد بداخل القصبة وخزان للحبوب وبعض الدكاكين وحمام كان يعرف بحمام ربيعة الزناتية وبعض المنازل إضافة إلى ما يعرف (بالملاح) وهو مكان يقيم فيه اليهود، وبناية (مقر السلطان) وأمامها إقامة أخرى تدعى دار الضيافة. والباب الرئيسي وهو المدخل والمخرج الوحيد للقصبة هناك بابان واحد على الشمال والآخر على اليمين يؤديان إلى برج المراقبة.

ومن مميزات المسجد والذي يعرف بالجامع الأبيض أن صومعته توجد فوق بابه الرئيسي وهو من المساجد النادرة في العالم العربي والإسلامي[35].

وكانت القصبة تتوفر على باب واحد رئيسي يغلق عند آذان صلاة المغرب

عرفت باسم (في يد الله - فضل الله) ومع مطلع القرن العشرين دخلها الفرنسيون فأطلقوا عليها اسم (فضالة). وفي يوم 25 يونيو 1960م وعلى إثر زيارة المغفور له جلالة الملك محمد الخامس لإعطاء انطلاقة الأشغال لتدشين معمل لتكرير البترول سامير أطلق عليها اسم جديد وهو مدينة (المحمدية) وهي اليوم مدينة كبيرة ومرفأ بحري وتجاري هام تحاذي مدينة الدار البيضاء العاصمة الاقتصادية للمغرب.

8 -قصبة سلوان:

(قرب مدينة الناظور- شمال المغرب) وقد شرع في تشييدها عام 1089هـ بأمر من السلطان اسماعيل العلوي، وكان سبب تأسيسها هو الأجرام والنهب والتعسف الذي كان المواطنون يتعرضون له من طرف جيش الإسبان الذين يحتلون مدينة مليلية القريبة من مدينة الناظور.

وكان طولها وعرضها متساويين في كل منهما 150 قدما، وبابا واحدا عرضه 15 قدما، وطوله ثلاثة ونصف. وبني بداخلها منازل، ثلاثة في الجدار القبلي، وأربعة في الجدار الشمالي، وأربعة في الجدار الجنوبي. أما الجدار الغربي الذي تتوسطه الباب فقد جعلوا في القسم الموالي منه لمدينة مليلية (المحتلة) مربطا للخيل.

كما اشتملت القصبة على مسجد ومحل للضيوف، وقد أصبحت اليوم مدينة آهلة بالسكان يكاد يتصل بنيانها بمدينة الناظور[36].

9 -قصبة تطوان:

شمال المغرب، بنيت في عهد المرينيين سنة 685هـ. وكان الهدف من بنائها هو حصار مدينة سبتة (المحتلة من طرف الاسبان إلى اليوم) والاستيلاء عليها شأن طريقة بني مرين في حصار المدن الأخرى كالجزيرة الخضراء وتلمسان.

قصبة تادلة

ويرى صاحب «عمدة الراوين في تاريخ تطاوين» أن «هذه القصبة ليست هي القصبة الجديدة، لأن هذه متأخرة جدا، وتلك قد خربت في الخراب الذي سيذكر، وليست أيضا هي القصبة الموجودة بسوق الحوت، لأن هذه أيضا متأخرة، إلى أن بناها المنظري»[37].

وتحتل هذه القصبة الزاوية الشمالية الغربية للمدينة، الشيء الذي يمكن من مراقبة كل الممرات انطلاقا من المرقاب الذي يعلوا أحد الأبراج، وقد بنيت كل المعالم الداخلية للقصبة خلال إعادة بناء المدينة، وهي تتكون من قلعة ومسجد جامع ودار وحمام صغير، وكانت تشكل في الماضي مركزا للسلطة الحاكمة وقاعدة عسكرية إضافة إلى مقر للسكنى بالنسبة لمؤسسها.

وقد ظلت مدينة تطوان عامرة نحو قرن حتى أصبحت من المراكز الأولى للقرصنة بالمغرب، وفي سنة 803هـ استولى عليها الاسبان فهجرها سكانها، وخربها الغزاة، ثم جدد بناؤها على يد أبي الحسن النظري بعد نحو تسعين سنة.. وتعتبر مدينة تطوان عاصمة المنطقة الشمالية عامرة بالسكان كثيرة العمران.

10 - قصبة تادلة:

تأسست من طرف المرابطين على الضفة اليمنى لوادي أم الربيع وأتم تشييدها الهلاليون، كما عرفت ترميما على يد السلطان اسماعيل العلوي وابنه اللذين جعلا منها مركزا دفاعيا مهما سنة 1687م وبنى بها هذا الأخير الدور والمساجد والقنطرة الشهيرة المنسوبة خطأ إلى البرتغال، وتعتبر هذه القصبة أعظم وأجمل قصبة من نوعها بالمغرب، فهي ذات هندسة عجيبة شيدت فوق الصخور العالية، وزودت بكل ما يحتاج إليه الجيش المرابط من مخازن وبيوت وأهراء وحماما ومنارتين (مسجدين) وأسوار عالية والدرج السرية والمخابئ[38]. فقد كانت مركزا عسكريا بامتياز لحماية المنطقة والتدخل السريع في حل النزاعات بين القبائل، كما كانت صلة وصل بين الشرق والغرب وبين الشمال والمناطق الصحراوية عامة وبين فاس ومراكش خاصة في مختلف العلاقات الاقتصادية والعلمية والسياسية والعسكرية.

وقد تم تصنيفها ضمن المآثر التاريخية والمعالم الأثرية منذ 28 يناير 1916م.

قصبة بولعوان

11 -قصبة كناوة (غناوة):

توجد بمدينة سلا قرب سيدي موسى. وقد بنيت في السادس من شعبان 1120هـ / 1709م، وترجع إلى عهد السلطان اسماعيل العلوي، وتعتبر الوحيدة التي توجد بالضفة الغربية لنهر أبي رقراق. وكانت تضم حامية عسكرية من جيش البخاري الذي ساهم في توحيد المغرب وتركيز السلطة العلوية بالبلاد. وكانت تضم أيضا مسجدا ودار القائد وحماما وفرنا ومساكن لعائلات الجيش. ويذكر العلامة محمد بن علي الدكالي في كتابه «الإتحاف الوجيز.. تاريخ العدوتين» أن هذه «القصبة دامت عامرة بأهليها نحو الثلاثين سنة، إلى أن بويع مولانا المستضيء بن مولانا اسماعيل عام 1151هـ فعمد إليها عبد الحق فنيش وخربها ولم يبق إلا سورها وجامعها فقط، وبنى بأنقاضها برجين داخل سلا: أحدهما بباب سبتة، وآخر جدد به برج الدموع المجاور لسيدي الحاج أحمد بن عاشر، المعروف الآن ببرج القائد، وعليه كتابة في ألواح من حجر منجور تضمنت ذكر مولاي المستضيء والدعاء له. وكأنه (أي) عبد الحق إنما بنى هذا البرج باسمه خوفا من أن ينكر عليه هدم قصبة أبيه... ثم إن هذه القصبة دامت متخربة إلى زمان مولانا عبد الرحمن، فطلب منه عامله على سلا أبو عمرو فنيش تجديدها وتحصينها بالمدفع حماية لمدينة سلا».

بقيت القصبة منسية ومهجورة إلى غاية وصول الماريشال ليوطي الفرنسي إلى المغرب سنة 1912م حيث حولها إلى نقطة عسكرية مهمة لانطلاق الجنود إلى سهل الغرب ومنتزها للقيادة الفرنسية، وتشكل اليوم فضاء سياحيا مهما.

12 -قصبة بولعوان:

قصبة أثرية كبرى بنيت على ضفة أم الربيع في ارتفاع 109متر، بناها الخليفة الموحدي عبد المومن بن علي: «وكان فيها خمسمائة بيت من بيوتات الأشراف والأفاضل يحترفون بكسب الأنعام والفلاحة لخصوبة أرض دكالة ورغد عيشها... وبها كانت دار الأضياف يأكلون ويشربون على نفقة الجماعة»[39]. جدد بناءها السلطان اسماعيل العلوي فجعلها قاعدة عسكرية لحراسة دكالة، وكان لولده عبد الله دار بها نزل فيها لمدة سنة كاملة مطاردا لأخيه المستضيء، وهي على طراز القصابي الأخرى حيث تضم أبراجا وتحصينات وجميع المرافق التي يحتاجها الجيش من مسجد ومخازن للمؤونة، لا تزال أسوارها بادية للعيان إلى الآن.

13 – قصبة دار السلطان بآسفي:

توحي أقدم الآثارات التاريخية بأن هذه البناية كانت عبارة عن قصبة في عهد المرابطين، قبل أن يقوم الموحدون بتجديدها، ثم البرتغال الذين أحدثوا بها تغييرات جذرية وأضافوا إليها أبراجا جديدة تعكس طابعهم المعماري وطرازهم في البناء والتشييد. «وهذه القصبة على شاطئ البحر مربعة الشكل على ربع منها برج وفي وسطها عدة دور وخزائن وهي أول ما بناه البرتغاليون»[40]. وفي القرن الثامن عشر عرفت مجموعة من الإضافات كتشييد دار ملوكية سميت (الباهية) كان ينزلها الأمراء والقواد وأصحاب السلطان وغيرهم من ذوي الحيثيات، ومسجد صغير مجاور لها. والبناية حاليا تضم جزء منها المتحف الوطني للخزف إضافة إلى مصالح مندوبية الشؤون الثقافية بمدينة آسفي، وهي مصنفة في عداد الآثار المهمة بالمدينة، والتي تجلب إليها السياح من الداخل والخارج.

14 – قصبة طنجة:

من المآثر التاريخية التي ترتبط بحياة المدينة ومن أهم الوحدات العمرانية، بنيت في عهد السلطان إسماعيل العلوي، حيث أدرك عقب تحريرها من العدو أن المدينة في حاجة إلى أمرين اثنين لن تقوم لها قائمة بدونهما وهما: سور يحيط بها ويحميها من هجمات الأعداء ومسجد يحصنها من الداخل ويعيد للمدينة تاريخها المفقود، فأعاد بناءها وبنى مساجدها وعقد للقائد أبي الحسن علي بن عبد الله الريفي بذلك، فبنى القصبة كما بنى المسجد الأعظم بالمدينة، وأقام به الخطبة. أما القصبة فكانت مقر الحاكم وبيت المال، ومركزا لاتخاذ القرارات العسكرية، وعرفت في عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله بناء دور الوكلاء وسفراء الدول الأجنبية وذلك سنة 1849م. وتشكل اليوم جزءا من المدينة العتيقة والتي تتباين مساكنها

قصبة شفشاون

فيما بينها تباينا كبيرا من حيث الشكل والطراز المعماري المغربي الأصيل التقليدي.

لقد تغيرت القصبة اليوم بوظائفها وخصائصها، واختفت معالمها العريقة. فقصر السلطان أصبح متحفا للآثار منذ سنة 1923م وبيت المال غدا قاعة عرض للفنون التشكيلية. والمشوار بازارا، وثكنة المشاة مفتشية للآثار، واسطبل الحاكم وحدات سكنية. ولم يبق إلا المسجد ومئذنته المثمنة الأضلاع وسور القصبة الذي ينفتح على باقي أحياء المدينة بواسطة باب العصى وباب القصبة وعلى البحر من خلال باب البحر، حيث تعلو الأرض وتهبط وتتداخل الأزقة وتنتصب البوابات الحجرية القديمة[41].

15 – قصبة شفشاون:

تقع مدينة شفشاون في أقصى الشمال الغربي للمملكة المغربية، وتبعد عن مدينة تطوان بستين كيلمتر، أسسها علي بن راشد العلمي سنة 876هـ/1471م لتكون قلعة للمجاهدين الذين وجدوا في موقعها الاستراتيجي مكانا حصينا تتجمع فيه قوافلهم التي كانت تنطلق في اتجاه الثغور المغربية الشمالية للمقاومة ضد الاحتلال البرتغالي.

يقول الشريف الريسوني في مخطوطه عن تاريخ شفشاون أن مؤسس المدينة قد اختط حومة (حي) السويقة لاغير وأعلاها دار المخزن المعروفة (بالقصبة) على شكل الهيئة المخزنية من المشوار والسجن والمسجد ودار السكنى وثكنات الجيش وأروية الخيل والدواب وبرج شاهق وأحاط بالجميع سورا مارة معه طريق الحراسة كيفما دارت القصبة (دار المخزن) دارت معها الطريق المتصلة بالحائط مع كواء على دور الحائط بقصد الضرب منها على مريد الهجوم، وبنى خارج دار المخزن (القصبة) دارين كبيرتين إحداهما لقاضيه وكاتبه الفقيه علي بن ميمون وهي لجهة الغرب، وجعل لها طريقا خفيا تصلها بدار المخزن والأخرى لجهة الشرق لوزيره ومستشاره الفقيه علي ابن عسكر[42].

والقصبة ما زالت قائمة إلى اليوم تطل على ساحة المدينة المعروفة (بوطاء الحمام) ويوجد بداخلها جناح خصص لمتحف المدينة وبقربه حدائق متنوعة الأشكال ومسبح صغير. وفي الطرف الآخر منها جهة الشرق تحول إلى فضاء مفتوح تقام فيه سهرات الطرب الأندلسي والسماع والأمداح ومعارض موسمية. والقصبة اليوم هي من المعالم الأثرية المهمة التي يتوارد عليها يوميا مئات السواح من الداخل والخارج.

17 – قصبة تلوات:

تقع في قلب بلاد (كلاوة) على ضفة وادي إيمارن على بعد حوالي سبعين كيلمتر من مدينة ورزازات في اتجاه مراكش، كانت مقرا رسميا للتهامي الكلاوي وللأسرة الكلاوية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وهي عبارة عن مجموعة عجيبة من البنايات الأخاذة، حيث توجد الدار الكبيرة المبنية على النمط الحضري، محاطة بأسوار عالية محفوفة أعاليها بفتحات مسننة ومحصنة بأبراج مربعة، ولا تزال بين أنقاض أغلب مرافقها

قصبة تلوات

وبناياتها المهدمة مقصورتان تحتفظان بأمثلة زاخرة عن ذلك كمقصورة الحريم وصالة الاستقبال بزخرفتها وزليجها وصباغة سقوفها ونقوش أبوابها تشهد على روعة إبداع الصانع المغربي ودقته[43].

18 –قصبة عيسى بن عمر:

تنسب إلى القائد عيسى بن عمر المنحدر من الساقية الحمراء، حيث استقر جده بمنطقة النجارة التابعة لفخذة الثمرة، أحد مكونات قبيلة البحاثرة أكبر قبائل عبدة، في القرن التاسع عشر، خلف أخيه على كرسي السلطة على عبدة بظهير 12 أبريل 1879م، فاكتسب مايكفي من صفات الحكم الفردي والصلابة ومظاهر القوة والنفوذ، وكان يعيش بداخل قصبته مع أفراد أسرته وعائلته وخدامه من العبيد الذين كانوا يشكلون حراسا خاصا مكونا من قرابة مائتي فارس من أجود الفرسان المغاربة، وأربعمائة فرس يضمها اصطبل القصبة. وقد ظلت مركز اهتمام وتتبع وذكر العديد من الأجانب الذين زاروها وتعرفوا على المنطقة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومن ذلك كانت توحي دائما بكثير من الفضول والغرائبية للداخل إليها أو المار بجانبها. ومن الذين زاروها سنة 1902م الصحفي الفرنسي الشهير بكتابه الذي طبع سنة 1904م بعنوان (مغرب اليوم) وقد وصفها قائلا: «هي كتلة

عظيمة ترى من بعيد كبير، وتتكون من مجموع من البنايات المربعة الضخمة بعدة طبقات دون نوافذ خارجية، تحيط بها أسوار مشيدة من التراب المدكوك ذات أبراج عالية وأبواب عديدة في كل جانب. وتضم القصبة بالإضافة إلى المنازل عددا من الاصطبلات بمختلف أنواع الدواب لاسيما الخيول العربية العتاق، بينما تنتشر في الخارج دور قبيلة ثمرة وأكواخها على مد البصر. ويتصاعد في أوقات الصلاة الآذان من نقطة لا ترى، ويسمع همس رتيب لكتاب قرآني. أما حاشية القائد فتتكون من مائة وخمسين مشاوري، وعدد من الفقهاء والكتاب، وقائدين شرعيين ومضحك خاص»[44].

والقصبة اليوم أحد أهم الآثار المعمارية المعاصرة لمنطقة عبدة، بكل حمولتها الجمالية وبتنوع وغنى المدارس الهندسية التي تتشكل منها خاصة المرجعية البرتغالية والإسلامية في الأبواب وبأطراف وزوايا الأسوار أو المرجعية الموحدية المعتمدة في إعلاء السور ونوعية وطبيعة الحجارة غير المنجورة المعتمدة فيه، هذا إلى جانب غزارة أشكال التزيين الداخلي من السقوف الجبلية الملونة والمزخرفة إلى الجبس الملون والحجر الأصفر المنجور[45].

19 - قصبة أبي الجنود والقصبة الموحدية وقصبة تامدرت وقصبة الخميس بفاس:

وكل منها يقع في منطقة استراتيجية تحفظ وتحرس بابا خاصا بها.

فإذا كانت القصبتان الأوليتان تحرس باب المحروق والمنطقة المجاورة له فقد كانت قصبة تامدرت التي هي من بناء السعديين تحرس باب الفتوح وباب الخوخة ثم الباب الحمراء. وقد شيدت قصبة تامدرت عام 1549 في عهد محمد الشيخ أي بعد دخوله الدخول الأول.

وإذا كانت قصبة تامدرت من بناء السعديين، فإن قصبة أبي الجنود مرينية قديمة حيث أن المرينيين استقروا بها قبل انتقالهم إلى المدينة البيضاء. وتامدرت ربما هو لفظ أصله المدرى أي المكان الذي يذرى به الحب، وكان أهل فاس في العصور المتقدمة ينقلون حصائدهم إلى ذلك المكان فيذرونها به ويطمرونها داخل السور خوفا عليها من اللصوص، أما في العهد السعدي فقد بنيت بهذا المكان أي على يسار الخارج من باب الفتوح في الزاوية التي ينحرف فيها سور المدينة من الجنوب الشرقي إلى الشمال قصبة عسكرية واليوم هي قشلة للقوات المساعدة [46].

ويرى المرحوم محمد المنوني أن قصبة الخميس المعروفة بقصبة (شراكة) هي مرينية البناء، ويدل على ذلك قطعة كبيرة من سورها التي لا تختلف عن هيئة السور المحيط بالقصر المريني بما في ذلك الشرفات والأبراج المقوية، وقد صار الجانب الشرقي منها مركزا لمستشفى ابن الخطيب كما صار الجانب الغربي مركزا لثانوية القرويين.

أما السلطان العلوي الرشيد بن الشريف فقد أعاد بناء بعض السور الساقط جهة معهد الشراردة وباب الساكمة وكانت ثكنة عسكرية في عهد السعديين، وكان صاحب القصبة في عهد بني مرين يسمى (المشرف) بشرف على السلطة المحلية وهو الواسطة بينها وبين السلطة العليا[47].

أما الباحث محمد مزين فقد وضح أن قصبة أبي الجنود هي في الحقيقة قصبتان بجوار الطالعة التي تقع إلى شمال الطالعة، وهي القصبة الموحدية ولها بابان: الباب المحروق وباب الوادي، ثم هناك قصبة ثانية استعملها المرينيون وتقع إلى جنوب القصبة الأولى قرب الطالعة أيضا ولا زال برج من أبراجها ماثل إلى يومنا هذا قرب المسجد الذي بني قرب (جبان السبيل)[48].

وقد بني باب بوجلود الحالي (أبي الجنود) وفتح سنة 1331هـ/1913م، أما باب بوجلود الأصلي فهو الباب الصغير الواقع على يمين الخارج من الباب الكبير الحديث وفيه اليوم مركز الشرطة، وهو من أشهر أبواب مدينة فاس على الإطلاق، وهناك مجموعة من المآثر مصنفة لقيمتها ولأهميتها، ومنها أساسا أسوار وأبراج وأبواب وقصبة الشراردة.

وقصبة الفلاليين، وباب بوجلود، وفندق النجارين والسور العام بفاس ودار البطحاء وقنطرة وادي النجاة وغيرها من المعالم.

20 - قصبة زاوية مولاي عبد الملك:

مؤسسها مولاي عبد المالك، أول من واجه المستعمر الفرنسي سنة 1919م، وهي من أجمل القصبات التي تثير انتباه الزائر لقلعة مكونة، وهو مار بمنطقة آيت يحيى، تتميز بتصميمها المعماري المخالف للمعمار ذي الأبراج المعروفة في هذه المنطقة. فهي قصبة تمتد عالية في الفضاء، إذ تضم أزيد من خمسة طوابق. تتميز مرافقها بالرياضات التي تتخللها الحدائق والجنان، إضافة إلى كونها كانت مركز إشعاع ديني وتعليمي، وشهدت الكثير من الأحداث. يشكل سقفها لوحة آية في الجمال بالنقش على الجبس والفسيفساء والزخرفة الأندلسية المتميزة بإبداعات الجنوب المغربي الأصيل[49].

21 - قصبة آيت عائشة:

قصبة أمازيغية معروفة (بتغرمت نايت عائشة) واحدة من أجمل القصبات في منطقة (بوتغرار) بأعالي جبال قلعة مكونة. قصبة تعلوها أبراج أربعة تمتد في العلو، مزخرفة بما يسمونه (النقش على الطوب) وهي في منحدر حافة جبل بوتغرار. يزيد عمرها على ثلاثة قرون ولكنها ما زالت تزخر بالحياة أبا عن جد يتوارثونها ويقطنونها. يمتزج جمالها المعماري بالفضاء الطبيعي الخلاب ليشكلا لوحة آية في الجمال[50].

قصبة أمريديل

22 - قصبة آيت سعيد:

تقع بدوار أولاد سعيد بواحة سكورة وتشكل واحدة من القصبات الجميلة، يزيد عمرها على القرنين، بني أسها بالطوب وأبراجها لا تخضع لهندسة متوازنة بينها، إذ تجد أن عرض هذا البرج لا يتساوى مع عرض البرج الآخر، مع العلم أن علو كل برج في قصبات سكورة ينتهي بالضيق في الأعلى. غير أن قصبة آيت سعيد حادت عن هذا الأسلوب لتجد أن بعض الأبراج بنفس المقاس من الأسفل إلى الأعلى. وفي أخرى تعرف بعضا من الضيق ولكن دون فرق شاسع. مزخرفة بنقوش مشكلة من الطوب مع فتحات صغيرة تسمح بالإطلالة المخفية. ورغم أن وارثيها لا يقطنونها حاليا إلا أنهم بنوا بشكل حديث إلى جوارها، وهو ما يضمن حراستها، إنها تحفة معمارية جميلة تنم عن ذوق عال لمن برعوا في بنائها[51].

23 - قصبة أمريديل:

تطل على شعبة وادي الحجاج بواحة سكورة تم بناؤها خلال القرن السابع عشر الميلادي من طرف السي محمد السكوري الناصري، تتميز بأبراجها المزخرفة بالطوب والمبنية من الطين والقش المحلي،

قصبة آيت بن حدو

يعتبرها المختصون في مجال المعمار بمنطقة درعة أجمل قصبة بواحة سكورة على الإطلاق. وكانت في عهد الاستعمار الفرنسي مقرا لتجمع المقاومين والوطنيين ومكانا لإخفاء الأسلحة والذخيرة. صورتها لا تخلوا منها كتيبات السياحة ولا بعض المجلات التي تتحدث عن الجنوب المغربي كما ترتبط صورتها بورقة (الخمسين درهما)، لها جماليتها الخاصة رغم محاولات القيام بصيانتها من طرف وارثيها من أبناء الناصري إلا أنه من الضروري الاهتمام بها كتراث معماري متميز بالجنوب المغربي الذي يعرف إقبالا كبيرا من طرف السواح الأجانب[52].

24 - قصبة موحداش:

واحدة من القصبات التي شيدها الباشا الكلاوي العميل السابق للاستعمار الفرنسي، وهي تحمل اسم أحد خلفائه. تعلو الهضبة وتطل على الشريط الأخضر لواحة آيت سدرات الجبل، أبراجها تمتد في الفضاء، وتقف جدرانها شامخة لتشكل تحفة رائعة أبدعتها أيادي الصانع المغربي. يقف الزائر مشدوها أمام قصبة موحداش يتأمل أبراجها ويكتشف سحر بهائها، ما زالت صامدة تواجه عوادي الزمن[53].

25 - قصبة تيفولتوت:

على بعد ثماني كيلومترات غرب مدينة ورزازات جنوب المغرب، تطل هذه القصبة من أعلى ربوة صخرية على الوادي وواحة نخيل، كانت في الأصل ملكية لخصم قائد ورزازات، قبل أن تتحول إلى إقامة للباشا الكلاوي. وقد وجد المخرجون السينمائيون فيها محطة نموذجية لتصوير بعض الأفلام.

26 -قصبة آيت بن حدو:

تقع بدائرة أمرزكان على بعد (30) كيلمتر من مدينة ورزازات، ويؤكد بعض علماء الآثار أنها بنيت لأول مرة في عهد دولة المرابطين في القرن الحادي عشر الميلادي حيث كان يسكنها أمغار بنحدو، كان سكانها من الأمازيغ إلى جانب الحراطين (العبيد) واليهود. تبلغ مساحة القصبة الإجمالية حوالي 1300 مترمربع، ويطل على وادي أونيلا، حيث يجري نهر صغيريعرف بالواد المالح. يتوسطها مسجد بمرافقه من غرفتين وقاعة للصلاة وملحقة لطلبة القرآن الكريم، وبئروساحة عمومية تخصص للحفلات والرقصات التقليدية، ومخازن ومرافق أخرى مر بها السلطان الحسن الأول

خلال حركته الأولى سنة 1893م في طريقه إلى مراكش عبر تلوات. أصبحت في ملك عائلة الكلاوي بعدم ما تصاهر أفرادها مع سكان القصبة.

صنفتها اليونسكو ضمن التراث العالمي منذ سنة 1987م نظرا للقيمة العمرانية والتاريخية لهذه المعلمة. تشهد زيارات مكثفة لأفواج السياح الأجانب القاصدين مدينة ورزازات[54].

27 – قصبة السمارة:

وتوجد بمدينة السّمارة بالصحراء المغربية، بناها الشيخ ماء العينين سنة 1899م، واختار لها مكانا استراتيجيا هاما، فهي بعيدة عن الساحل، وشكلت مركزا عسكريا هاما بالنسبة للمجاهدين الصحراويين. وكانت تتكون من عدة بنايات بلغ عددها ثماني عشرة بناية، محاطة بسور متوسط الارتفاع. والبناء الرئيسي بها هو مكان سكنى الشيخ ماء العينين، ويضم عدة قاعات مخصصة لاستقبال الضيوف، ومكان للخدم ومستودع لخزن المواد الغذائية وقاعات مخصصة للحريم ومسجدا، وأسواق لتزويد القبائل بكل ما يحتاجون إليه من مواد غذائية، وصهريج ضخم لتخزين المياه وتجميعها، ومحطة لاستراحة أصحاب القوافل التجارية، بالإضافة إلى سجن كبير أسفل القصبة، التي كان لها خمسة أبواب تؤدي كلها إلى الداخل وهي:

- باب لحْجَبْ: وتوجد بالجنوب مخصصة لدخول الجمال المحملة بالسلع.
- باب الشرق: توجد بالشرق.
- باب الساحل: توجد بالغرب.
- باب الشمال: توجد بالشمال مخصصة لاستقبال الضيوف.
- باب بالشمال الشرقي: مخصصة لدخول المصلين إلى المسجد.

وقد تعرضت القصبة لقصف الطائرات الحربية والمدفعية الفرنسية كرد فعل عنيف ضد أتباع الشيخ ماء العينين الذين قاموا بسلسلة من الهجومات ضد المراكز الفرنسية بمنطقة آدرار سنة 1913م. وتم إنقاذ الباب الرئيسي الضخم للقصبة وما يزال يحتفظ برونقه، ويوجد الآن ضمن محتويات المتحف الذي أقيم داخل زاوية الشيخ ماء العينين[55].

ولا تكاد تخلو أي مدينة مغربية عتيقة سواء أكانت كبيرة أو متوسطة أو صغيرة من قصبة أو أكثر كجنس معماري مغربي أصيل تتميز بخصائص جمالية منها ما هو قائم يصارع عوادي الزمان ومنها ما أهمل ودخل عالم التهميش والنسيان، ومنها ما اندثر ولم يعد يظهر منه إلا الأطلال البادية كظاهر الوشم على اليد. والأمل في الجهات المسؤولة وطنيا ومحليا أن تعيد الاعتبار لهذا التراث الثقافي والمعماري لتستمر حلقات الأخذ والعطاء وبناء الحضارات والثقافات.

- **وقد ذكر المرحوم الصديق بن العربي في كتابه «المغرب» العديد من أسماء هذه القصبات المنتشرة في جهات المغرب، كما أورد الباحث الأستاذ عبد العزيز بنعبد الله في موسوعته المغربية أسماء بعض هذه القصبات نذكرها هنا تعميما للفائدة:**

- قصبة أكادير بناها أبو عبد الله الشيخ السعدي سنة 947هـ[56].
- قصبة أكوراي يرجع عهدها إلى العصر الاسماعيلي، تقع على بعد ثلاثين كيلمتر من مدينة مكناس[57].
- قصبة إيدني تقع في الطريق الرابط بين مراكش وترودانت[58].
- قصبة الحمام بين أزرو وخنيفرة وهي من العصر الاسماعيلي[59].

* قصبة بنقاسم النكادي أحد أبطال المقاومة بتافيلالت، تقع على مقربة من الريصاني[60].
* قصبة العرائش، جدد بناءها السلطان اسماعيل العلوي بعد ما حررها من الاحتلال الاسباني سنة 1101هـ[61].
* قصبة الشماعية بين مراكش وآسفي، كان يتعلم فيها الأمراء العلويون فنون الرماية وركوب الخيل[62].
* قصبة الوليدية على شاطئ المحيط الأطلسي بين الجديدة وآسفي بنيت في عهد الوليد بن زيدان السعدي سنة 1044هـ[63].
* قصبة القائد برشيد التي بنيت في أواخر القرن التاسع عشر ثم تهدمت خلال حركة المقاومة في أوائل القرن العشرين، تقع جنوب الدار البيضاء وهي مدينة برشيد اليوم[64].
* قصبة بن الكوش وهي مدينة بني ملال اليوم التي يرجع تاريخ بنائها إلى عهد السلطان سليمان العلوي[65].
* قصبة بوفكران جنوب مكناس في الطريق المؤدية إلى الحاجب من بناء العلويين[66].

قصبة تاريخية لم يبق منها إلا الأطلال.

* قصبة بتحناوت في طريق أسني قرب مولاي ابراهيم[67].
* قصبة بتلوين بناحية سوس، وهي قصبة تاريخية متهدمة تقع على بعد مائة كيلمتر من تارودانت[68].
* قصبة بتمارة حديثة البناء، قرب مدينة الرباط[69].
* قصبة القائد الكلولي بتمنار بين الصويرة وأكادير[70].
* قصبة كبيرة قرب تمصلوحت بناحية مراكش، شبيهة بقصبات الأطلس[71].
* قصبة تاريخية بدمنات[72].
* قصبة طلعة يعقوب في الطريق بين مراكش وتارودانت عبر الأطلس الكبير، وتوجد على مقربة منها أطلال مدينة تينمل الموحدية[73].
* قصبة مرشوش بين بنسليمان والرماني[74].
* قصبة بعين اللوح، قرب أزرو وهي من العهد الاسماعيلي[75].
* قصبة من العصر الاسماعيلي بعيون سيدي ملول بين مدينتي وجدة وتازة[76].

* قصبة مولاي اسماعيل قرب مدينة مليلية المحتلة وهي اليوم (فرخانة)[77].
* قصبة الصخيرات وقصبة بوزنيقة من بناء السلطان عبدالرحمن العلوي لتأمين الطرق[78].
* قصبة العيون بنيت عام 1090هـ، من طرف السلطان اسماعيل العلوي، بين مدينة وجدة وتاوريرت[79].
* قصبة النوار بفاس، بناها محمد الناصر الموحدي عام 600هـ[80].
* قصبة تاوريرت وهي من القصبات المحصنة التي شكلت نواة تاريخية للمجموعة السكنية بمدينة وارزازات، وتعتبر اليوم مكانا مهما يجتذب السياح إليه[81].

يضاف إلى ذلك العديد من القصبات في جهة تافيلالت والتي قام السلاطين العلويون بتشييدها في هذه المنطقة لإيواء بعض أبناء العائلة الشريفة واستقرارهم بالمنطقة وذلك منذ عهد السلطان اسماعيل إلى عصر السلطان عبد الرحمن بن هشام نذكر منها: قصبة مولاي المامون، وقصبة مولاي أحمد الذهبي، وقصبة مولاي المستعين، وقصبة المولى المكتفي والقصبة الاسماعيلية وقصبة مولاي الشيخ وقصبة أولاد يوسف وقصبة عمارة، وقصبة أولاد عائشة وغيرها من القصبات المنتشرة في المنطقة.

ويحتوي حوض درعة بمفرده على ما يقارب من ثلاثمائة قصبة من بين ألف قصبة تم إحصاؤها بالمغرب، ونصف هذا العدد تقريبا مهدد بالانهيار، ويمكن اعتبار ما بين (160 و 170) قصبة هي التي في حالة جيدة إلا أنها تحظى كلها بأهمية الزوار. وفضلا عن ذلك، فالنشاط السياحي قد ساعد على إعطاء سمعة عالمية للتراث المعماري لهذه القصبات من خلال الخرائط والصور والتصوير السينمائي.

لقد كانت هذه القصبات منذ عصور إحدى معالم الاستقرار السكاني بالمنطقة. ويذكر مارمول كاربخال في كتابه (افريقيا) أن السعديين كانوا يمارسون الحكم على واحات وادي درعة انطلاقا من مجموعة من القصبات المحصنة كقصبة (تامنوكالت) بمزجيطة، وقصبة (المخزن)، وقصبة (أفرا) بواحة (تينزولين) وقصبة (تامكروت) بفزواطة، وقصبة (تاكمادارت) وقصبة (تركالة) بالمحاميد وغيرها من القصبات المنتشرة على طول واحات درعه[82]. وكان سلاطين الدولة السعدية وعمالهم بدرعة يحرصون على شحن هذه القصبات بالحاميات العسكرية لحماية سكانها من هجومات القبائل الصحراوية. وقد لعبت دورا مهما في تاريخ المغرب.

28 - قصبات الجنوب:

يقصد عادة بقصبات الجنوب القصور المشيدة في أماكن عالية كالتلال المجاورة لمجاري المياه، ويقصد بها أيضا المساكن الحصينة التي بنيت في المناطق القريبة من الصحراء. إلا أن الاستعمال الشائع قد وسع من مفهوم (القصبات) وصارت هذه التسمية تطلق على غالبية الهندسة المعمارية في جنوب المغرب والتي تندرج تحتها كل البنايات التي يتواجد فيها عنصر من عناصر التحصين: قرى أو مجموعة من المنازل المسورة.

ففي الأطلس نجد ما يسمى بتغمرت أي الدار المحصنة وهي دار مربعة تقوم في أركانها الأربعة أبراج وفي سورها مدخل واحد يتصل بغرفة تحاذيها ثلاث غرف أخرى في باقي الواجهات الداخلية. ويوجد عند البربر أيضا ما يسمى بالمخازن المحصنة أي إيغرم وهي عبارة عن أجنحة منفصلة تنفتح في ساحة داخلية وتقوم البناية كلها على شاهق في نقطة استراتيجية لذلك تستخدم للمؤن وكقلعة يلجأ إليها الناس عند الخطر. وأكبر منها دار أو قصر كبار القواد في الأطلسين الأكبر

والأوسط، وتقام في الغالب على ضفة نهر أو هوة أو على قمة جبل وتحتوي على سكنى القائد ودور الخدم ومستودعات التموين، والساحات والحدائق والاصطبلات، والكل محاط بسور تعلوه حصون وقلاع تشرف على المدشر أو القرية الصغيرة المحاذية. وكلها تقدم ميزات مشتركة تثير الإعجاب: تكامل في الوسط الطبيعي، وتلاءم مع المتطلبات المادية والاجتماعية للتعاونيات التي تشيدها، وانسجام في التناسب، وهي معان من الوقار، وفعالية الديكور.

وتمثل الهندسة المعمارية لهذه القصبات العتيقة مميزات وخصائص معروفة عن الفن المعماري التقليدي حيث البناء بالتراب المدكوك على شكل قوالب مستطيلة الشكل في تداخل أفقي وعمودي في حين تركز على الجدار يذهب طولها أو عرضها في عرض الجدار ولا يبدو منها إلا الطرف الأصغر للقوالب العمودية[83].

إن هذه الخصائص والميزات تبرهن على سيادة الأصالة في هذه الهندسة وعلى قيم تاريخية وفنية أيضا. وقد أشار المهندس البريطاني الشهير السير باسل سبنس الذي صمم كاتدرائية كوفنتري الجديدة وأشرف على تشييدها، وذلك بعد أن اطلع على هذه البنايات إلى أنه يوجد في هندسي قديم يمثل هذا التصميم المدهش، فهي في نظره متقدمة عن هندسة المدن التي نعرفها في أيامنا هذه، بأشكالها وطراز ساحاتها، وانحناءاتها المستطيلة الجميلة غير المنظورة[84].

فالتناسق والتناغم الذي يمثل أجزاء هذه القصبات وصفاء المقومات التي تركز عليها، والدقة المحكمة في بناء أبراج الزاوية وجمال المنظر الذي يحيط بها تجعل من الهندسة التقليدية القديمة فنا يفرض نفسه ويوحي بالإعجاب.

الهوامش:

- انظر الموسوعة العربية الميسرة، الجزء الثاني. ص: 1392.
2 - صبح الأعشى، الجزء الخامس. ص:103.
3 - الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، (معلمة الصحراء) (ملحق1) ص:167-166.
4 - الاستقصا للناصري، الجزء الرابع، ص: 29. دار الكتاب، الدار البيضاء 1954م.
5 - انظر بحث مصطفى أعشى عن نماذج من الفن المعماري الموحدي بالمغرب، مطبوعات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الاسلامية، بدون تاريخ ص:44.
6 - الاستقصا، مرجع سابق، الجزء الثاني ص:27و 28.
7 - ذكرها عبد العزيز بنعبد الله نقلا عن الاستقصا، الجزء الرابع، ص: 32- أنظر مجلة دعوة الحق، عدد: مارس 1988م. ص:111.
8 - أنظر الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، الجزء الرابع، 1981م ص:225.
9 - انظر كتاب (المغرب) ص: 60- الطبعة الثانية 1956م الرباط.
10 - مرجع سابق، ص:38.
11 - الجزء الأول، ص:677-676، دار صادر دون تاريخ.
12 - انظر مجلة دعوة الحق، عدد: نوفمبر 1964م ص:48. (قصبة الرباط في مراحل التاريخ).
13 - مرجع سابق، ص:12.
14 - انظر مجلة (الثقافة المغربية) عدد: 1972/7م ص:35.
15 - نقلا عن كتاب (النظام العسكري بالأندلس في عصري الخلافة والطوائف) للدكتور محمد حناوي. ص:217، دار أبي رقراق، الرباط- 2003م.

16 – نفس المرجع، ص:217.
17 – نفس المرجع، ص:220. وانظر ابن عذاري المراكشي في البيان المغرب، الجزء الثاني، ص: 196.
18 – المقتبس لابن حيان، الجزء الخامس، ص: 248 تحقيق: شالميطا كورينطي، محمود صبح- مدريد، المعهد الاسباني العربي 1979م.
19 – مجهول: ذكر بلاد الأندلس، ص: 69 ترجمة وتحقيق مولينا – مدريد 1983م.
20 – ترجمه إلى العربية: اليودورودي لا بنيا، ص:154 مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية- الطبعة الأولى 2003م.
21 – نفس المرجع، ص:99.
22 – مرجع سابق، ص:248-247.
23 – انظر النظام السياسي والحربي في عهد المرابطين، الدكتور إبراهيم حركات، ص:184، المغرب، بدون تاريخ.
24 – أخبار المهدي بن تومرت، ص:90 إلى 93، دار المنصور للطباعة والوراقة- الرباط 1971م.
25 – انظر مجلة الثقافة المغربية، عدد: 6/1972م ص:84 (العمران وفن البناء في العصر السعدي).
26 – الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضرية، معلمة الصحراء (ملحق1)-عبد العزيز بنعبد الله. ص:-165 1976م.
27 – انظر مجلة (دعوة الحق) عدد: نوفمبر 1964م. ص:48 إلى 51 (قصبة الرباط في مراحل التاريخ)- المرحوم عبد الله الجراري.
28 – انظر مجلة (الثقافة المغربية) ص:38 – مرجع سابق.
29 – انظر كتاب (معيار الاختيار) ص:47 (تحقيق محمد كمال شبانة) الرباط 1977.
30 – انظر كتاب (آسفي وما إليه قديما وحديثا) للكنوني/ بدون تاريخ ص:40.
31 – نفس المرجع ص:30.
32 – انظر ذلك بالتفصيل في مجلة (الثقافة المغربية) عدد: 6 / 1972 ص:86و 87 (العمران وفن البناء في العصر السعدي) الدكتور إبراهيم حركات.
33 – انظر كتاب (المغرب في عهد الدولة السعدية) للدكتور عبد الكريم كريم/ ص:287، منشورات جمعية المؤرخين المغاربة، الرباط، الطبعة الثالثة 2006م.
34 – انظر صحيفة الاتحاد الاشتراكي عدد: 3/4/1996م ص:8 وصحيفة (العلم) عدد: 28/9/2000م ص:5.
35 – نقلا عن صحيفة (الميثاق الوطني) عدد: 16/12/1999 ص:2 (قصبة المحمدية).
36 – انظر مجلة (دعوة الحق) عدد: أبريل 1972م ص:144. (من مآثر السلطان المولى اسماعيل) قصبة سلوان (الأستاذ النكادي عبد القادر.
37 – أبو العباس أحمد الرهوني، الجزء الأول، تحقيق الدكتور جعفر ابن الحاج السلمي، ص:167 (منشورات جمعية تطوان أسمير).
38 – انظر كتاب (المغرب) للصديق بن العربي، ص:72.
39 – تحقيق مصطفى بوشعراء، ص:63، منشورات الخزانة الصبيحية بسلا 1986م.
40 – انظر كتاب «آسفي وما إليه قديما وحديثا» محمد العبدي الكانوني، ص:52 (بدون تاريخ).
41 – نفس المرجع، ص:82-81.
42 – انظر دراستنا عن المدينة في مجلة (التسامح) عدد: 14/2006 ص:265-264.
43 – نقلا عن موضوع (شفشاون ذاكرة فوتوغرافية) للأستاذة حسناء داود، شاركت به في ندوة (شفشاون بين التنظيم العمراني والهاوية) أيام 25-24 نونبر 2000م بمدينة شفشاون ص:43 (مطبوع خاص بالندوة).
44 – انظر صحيفة (بيان اليوم) عدد: 29/5/1999م ص:6 (قصبة تلوات) محمد جنبوبي.
45 – نقلا عن صحيفة الاتحاد الاشتراكي عدد: 14/15 ماي 2005م ص:3 (قصبة عيسى بن عمر... للمهدي الكراوي).
46 – نفس المرجع.

47 – انظر تعليق محمد مزين في كتابه (فاس وباديتها) مساهمة في تاريخ المغرب السعدي (1637-1549م) الجزء الأول، ص: 269، الرباط 1986.

48 – انظر ورقات عن الحضارة المغربية في عصر بني مرين ص:21و 22، الرباط 1979م.

49 – انظر تعليق محمد مزين، مرجع سابق، ص: 270.

50 – انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) عدد 30 مارس 2006 ص:10 (قصبات في طريق الانقراض) إنجاز محمد المبارك البومسهولي.

51 – نفس المرجع.

52 – نفس المرجع.

53 – نفس المرجع.

54 – انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة الأحداث المغربية عدد: 3590 2008/12/13م ص:8. (تراث معماري عالمي في حاجة إلى المزيد من العناية- محمد الغازي).

55 – انظر ذلك بالتفصيل في مجلة (المناهل) المغربية، عدد: 2005/74-73 (الفن المعماري والجهاد الوطني بقصبة السمارة) للأستاذ نور الدين بلْحداد ص:249 إلى 262.

56 – ذكرها المرحوم الصديق بن العربي في كتابه المغرب ص:-43 الطبعة الثانية، الرباط 1956.

57 – نفس المرجع، ص:44

58 – نفس المرجع، ص:50-49.

59 – نفس المرجع، ص:54.

60 – نفس المرجع، ص:58.

61 – نفس المرجع، ص:61.

62 – نفس المرجع، ص:64.

63 – نفس المرجع، ص:67.

64 – نفس المرجع، ص:68.

65 – نفس المرجع، ص:71-70.

66 – نفس المرجع، ص:75.

67 – نفس المرجع، ص:78-77.

68 – نفس المرجع، ص:78

69 – نفس المرجع، ص:78.

70 – نفس المرجع، ص:79.

71 – نفس المرجع، ص:79.

72 – نفس المرجع، ص: 89.

73 – نفس المرجع، ص: 95

74 – نفس المرجع، ص: 96

75 – نفس المرجع، ص: 96

76 – نفس المرجع، ص: 97

77 – نفس المرجع، ص: 98-97

78 – نفس المرجع، ص: 98

79 – انظر الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، معلمة المدن والقبائل، ملحق 1977/2، عبد العزيز بنعبد الله، ص:237.

80 – نفس المرجع، ص:237.

81 – انظر مجلة دعوة الحق، عدد: مارس 1988م ، مرجع سابق، ص:109

82 – L'AFRIQUE- TOME III PP: 14-15-16

83 – انظر مجلة (الفنون المغربية) عدد: الثاني، السنة الثامنة، ص:53.

84 – انظر مجلة (العالم اللبنانية) عدد: يونيو 1963 ص:

الصور :

* من الكاتب.

الصورة رقم(1): طريقة نظافة الشتلة وربط جريدها من أعلى.

المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة

بمنطقة مروي شمال السودان

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله – كاتب من السودان

ترتبط النخلة في منطقة مروي شمال السودان بكل مناحي الحياة، ابتداءً من زراعتها مروراً بنموها وحصد ثمارها وصولاً إلى الاستخدامات المختلفة لها ولمنتجاتها. سيما وأن مجتمع مروي وفقاً لنشاطه الاقتصادي العام، مجتمع زراعي – رعوي. يعتمد بشكل رئيسي على زراعة أشجار النخيل التي لها الأثر الكبير في تشكيل المعارف والتقنيات التقليدية بصورة خاصة والموروث الثقافي بشكل عام.

المعارف والتقنيات التقليدية هي نظم وطرق وممارسات مكتسبة تختص برؤية مجموعة محدَّدة من البشر في سياق بيئي ومجتمعي محدَّد المعالم من حولهم، تطوَّرت هذه المعارف إلى مهارات عبر الزمن وتعاقب الأجيال عن طريق الملاحظة والتجربة والمحاكاة والممارسة بواسطة أفراد تلك المجموعة في تفاعلها مع البيئته الطبيعية. وتشير إلى الخبرات المتراكمة التي اكتسبها أفراد هذا المجتمع المحدَّد نتيجة ذلك التفاعل.

تعتبر زراعة النخيل أهم نشاط بشري في بيئة منطقة مروي بشمال السودان. وتعتمد بصورة أساسية على المعارف والتقنيات التقليدية، والمقصود بها هنا مجموعة الطرق والأساليب والمهارات والتقنيات المحلية التي يستخدمها أفراد المجتمع لزراعة النخيل لإنتاج التمور، وترتبط هذه المعارف ارتباطاً مباشراً بالظروف الجغرافية وبالمناخ، فالأحوال المناخية وتعاقب الفصول هي التي تحدد نوعية ممارسة المعارف والتقنيات بالمنطقة؛ وذلك لأنها مرتبطة بزراعة شجرة النَّخِيْل، ويقدِّم الكاتب في هذا المقال وصفاً للمعارف والتقنيات التقليديَّة المستخدمة في زراعة النخلة التي تتم أولاً بتحضير الفسائل أي الشِّتُول، التي تعرف في المنطقة بـ (التَّصْفِيْحْ)؛ تمهيداً لغرسها، وشرح مراحل عملية الغرس التي تعرف بـ (الشَّتِلْ)، ثم عملية التلقيح التي تعرف بـ (القَفُوْزَهْ)، ومراحل نمو التمر، ثم الحصاد الذي يعرف بـ (حَشْ التَّمُرْ)، وكذلك المعارف والتقنيات المرتبطة بطريقة تخزين محصول التمور.

التَّصْفِيْحْ:

التَّصْفِيْحْ هو عمليَّة إعداد وتجهيز فسائل النخيل؛ لغرسها في مكان آخر؛ لإنتاج نخيل مماثل

الصورة رقم(2): قام المزارع بقطع رأس الإناء من أعلى، ويقطع في الجزء الأسفل من الإناء لعمل الفتحة الجانبية بحجم الشتلة.

للنخلة الأم، وهي ما تعارف عليها بالشِّتُول. وتنمو هذه الفسائل في ساق النخلة من أعلى، أو أسفل الساق، أو بجانب ساق النخلة على الأرض. وفي المنطقة الشمالية تسمَّى في اللُّغة الشعبيَّة (بَنَات النَّخْلَة)، يقول الرَّاوي حمدنا الله فضل الله: «النَّخْلَة بِتَلِدْ بَنَاتْ»[1]، ويشبِّه الرَّاوي النخلة بالأم التي تلد بنتاً، وما يهمنا هنا كيف يتم التعامل مع هذه البنت، أي الفسيلة، وما هي التقنيَّات والمعارف التقليديَّة التي تستخدم، حتى يتم فصلها من النخلة الأم، وغرسها في مكان آخر؛ لتصبح بعد ذلك نخلة قائمة بذاتها، وتسمَّى هذه العملية في المنطقة بعملية التَّصْفِيْحْ.

تبدأ عمليَّة التَّصْفِيْح بنظافة الشَّتْلَة في أسفلها من اللِّيف (الآشْمِيْق)، ومن الجِّذُور الزائدة والجافَّة (العِرُوق)، ومن الشَّوْك، ويتم قطع الجَرِيْد الزَّائد، وتخفيف الجَرِيْد حول قلب الشَّتْلَة بقطعه من رأسه، باستخدام أداة المُنْجَلْ، ثمَّ يتم جمع الجَرِيْد وربطه بسعفة من سعف الجَرِيْد المقطوع، بحيث يتم تغطية قلب الشَّتْلَة، انظر الصورة رقم(1).

الصورة رقم(3): إدخال الإناء في الشتلة من إتِّجاه الرَّأس.

الصورة رقم(4): تثبيت الإناء في قعر الشَّتْلَة.

الصورة رقم(5): ملء الإناء بالتراب.

يقوم المزارع بعد ذلك بتجهيز الصَّفِيْحَة وهي الإناء الذي تُعبَّأ فيه الزِّيوت، ويصنع من البلاستيك، أي ما يعرف بـ (البَاقَة)، ويقوم باختيار الحجم المناسب للإناء بحسب حجم الشتلة، ثم يقطع الجزء الأعلى بحيث يكون مفتوحا من أعلى، ويفتح الإناء في قاعدته من إحدى الجوانب بشكل دائري بحجم قعر الشتلة، مستخدماً لذلك صفيحة منشار للقطع، انظر الصورة رقم(2).

ثمَّ بعد ذلك يقوم المزارع بإدخال هذا الإناء في الشتلة عن طريق هذه الفتحة الجانبيَّة، انظر الصورة رقم(3)؛ وذلك من أجل إدخال قاعدة الشتلة في الإناء، انظر الصورة رقم(4).

بعد تثبيت الإناء في أسفل الشتلة، بحيث يكون قعر الشتلة في داخل الإناء، يقوم المزارع بملئِهِ بالتُّرَاب القُرِيْرَة من التربة الزراعيَّة بطرف النيل، ويقوم بتسكين هذا التراب باستخدام آلة العَتَلَة، وهي عبارة عن سيخة من الحديد، يدق إحدى طرفيها بحيث يكون حادا، وتستخدم لقطع الشتلة وفصلها من أمها. ويتم تسكين التراب باستخدام هذه الآلة وتسمَّى هذه العمليَّة بـ (الشِّكّين)، انظر الصُّور رقم: (5)،(6)،(7)، على التوالي.

بعد عمليَّة الشِّكّين يترك المزارع مسافة ثلاثة سنتمترات بين سطح التراب في الإناء وفتحة الإناء، وذلك لعملية السِّقَايَة، وفي هذه المسافة يضع قطعة من الآشميق، أي ليف النخيل، ليغطِّي به سطح التُّرَاب؛ وللاستفادة منه في عملية سقاية الشتلة بالماء؛ وذلك لكي يحافظ على الماء من التبخر، وكذلك بعد أن يتبلَّل يحتفظ بالماء وبالتالي يحافظ على رطوبة تربة الشتلة في داخل الإناء.

يقول الرَّاوي إبراهيم علي حسن: «التُّرَابْ إِنْ كَبَبْتُو لَازِم تَشَكِّنَا بالعَتَلَة ذَاتَا بَعَدْ مَا شَكَّنْتَهَا تَشِيْلَكْ آشْمِيْقَا تَخُتَّهَا لِيْهَا فِي الجَرَكَانَة فَوْقْ عَشَانْ تَمْسِكْ المُوْيَة وْتَرَطِّبْ وْلَازِمْ اِكُوْنْ فِيْ مَسَافَة قِيْرَاطِيْن كَدِي تَلَاتَة قِيْرَاطْ لِلْمُوْيَة»[2].

بعد هذه العملية يتم سقاية الشتلة بالماء بعد خمسة أو ستَّة أيام، وبعد ذلك تتم سقايتها بانتظام كل عشرة أيام، وإذا كانت الشتلة في الأصل مليئة بالعروق يمكن فصلها بعد شهر، وذلك باختبارها بقطع زاوية الإناء بالمُنْشَار أو المُنْجَل، وإذا وجدها المزارع مليئة بالعِرُوْق، يقوم بقطعها باستخدام آلة العَتَلَة، وهنالك شيء آخر يوضح أن هذه الشتلة أصبحت جاهزة للقطع، هو أنَّ

الصورة رقم(6): الشِّكّين، عمليَّة تسكين التراب بإستخدام أداة العتلة.

الصورة رقم(7): أداة العَتَلَة، تستخدم لقطع الشتلة.

الصورة رقم(8): طريقة قطع زاوية إناء الشتلة للتأكد من نمو العروق وتعرف بـ (الفَرِطْ).

المزارع يجدها قد نمت لأعلى من حد الرَّبْطَة التي قام بها لحظة عمليَّة الشَّتل، وفي هذا الخصوص يقول الرَّاوي إبراهيم علي حسن:

«أَوَّلْ حَاجَة لَوْ ضَرَبَتْ بِتَلْقَاهَا بِتَنْمُو مَشَتْ لَا فَوْقْ زَادَتْ مِنْ قَلِبَا دَا يَعْنِي إِنْتَ بَعَد تَقِبَّهَا لَوْ جِيْتَا بَعَدْ خَمِسْطَاشَرْ يَوْمْ تَلْقَا فِي زِيَادَة مِنْ حَدْ القَطِعْ القَطَعْتُوْ دَا وُمُمْكِنْ تَعَرِفْ بِالمُنْجَل دَا فِي أَيِّ وَاحِدْ مِنْ الأَرْكَانْ بِتَفْرِطْ بِتَلْقَالَكْ عِرِقْ تَلْقَاوْ أَبْيَاضْ وُبالعَتَلَة تَطُقَّهَا طَقَّة طَقَّتِيْن بِتْنَزِلَا تِحِتْ»[3].

هنا يقصد الرَّاوي من كلمة ضَرَبَت، بمعنى نمت للشتلة جذور، وأيضاً يمكن النظر إلى الشتلة مكان الرَّبْطَة، فإذا نمت كما يقول الراوي: «مِنْ قَلِبَا»، يقصد قلب الشتلة، مكان نموُّها؛ ففي هذه الحالة يمكن قطعها، انظر الصور رقم: (8)،(9)، على التوالي، والصور رقم: (10)،(11)،(12)،(13)، على التوالي، توضِّح الأدوات التي تستخدم في عمليَّة التَّصْفِيْحْ.

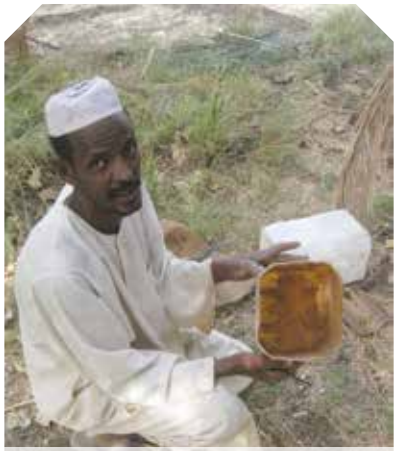
بعد قطع الشَّتْلة يجب حفظها في الظل بوضعها في مكان مبتل بالماء، بحيث يمكن وضعها أسفل شجرة النخيل نفسها، ويجب تغطيتها بجوال من الخيْش المبتل بالماء، ولا يمكن تركها كذلك أكثر من خمسة عشر يوماً؛ وذلك لأنها تتعرَّض للجفاف وتموت؛ لذلك يفضل قطعها وشتلها مباشرةً، إذا كان المزارع يريدها لنفسه. وإذا كان يريد بيعها، في هذه الحالة يجب ترحيلها مباشرةً، وغالباً تباع وترحل لمناطق مختلفة، منها القرى الجديدة في منطقة مروي، التي يقطنها المواطنون الذين تم تهجيرهم من مناطق الحامداب، وأمري، والمناصير، الذين يسكنون الآن بالقرب من المنطقة جوار مدينة كورتي. بالإضافة إلى مناطق عطبرة، والقولد، ومنطقة الغدَّار بدنقلا، وسعر الشتلة يختلف بحسب نوع التمر، انظر الجدول رقم(1).

نوع الشتلة	السعر بالجنيه
البَرَكَاوِيْ	45
القُنْدِيْلَة	200
الكُلُمْ	300
التَمُوْدْ	60

جدول رقم(1): أسعار أنواع شتول التمر بالجنيه.

الصورة رقم(9): طريقة قطع الشتلة باستخدام أداة العَتَلَة، والشَّاكُوْش، الذي يعرف بـ (المَرَزَبَّة).

الصورة رقم(10): أداة المَرَزَبَّة، أو الشَّاكُوْش، تستخدم للطرق.



الصورة رقم(11): الإناء الذي يستخدم لوضع الشَتْلَة.

هنالك نوع آخر من الشِّتُوْل يسمَّى الشَّلِخْ، ويقول عنه الرَّاوي إبراهيم علي حسن:

«الشَّلِخْ دَا بِكُوْن مَدْفُوْن تِحِت النَّخَلَة يَعْنِي جَنْبَهَا عَلي الأَرض بِتَحفِر الشَّتْلَة بَعَد مَا تَنَضِّفَا تَقِبَّهَا وُتَبْحَتْلَهَا يَمِيْن شِمَال قِدَّام وُرَا بِتَلْقَاهَا بِي عُرُوْقَا تَقْطَعَا»[4].

نستنتج من قول الرَّاوي أن الشَّلِخْ هو عبارة عن شتلة تنمو جوار النخلة الأم منفصلة عنها، ويمكن نظافتها وقطعها باستخدام العتلة مباشرة؛ وذلك إذا تمَّ التأكد من أن لها جذورا، ويمكن أيضاً تصفيحها بالطريقة سابقة الذكر، إذا أُريد بيعها وترحيلها إلى مكان آخر، وإذا أُريد زراعتها محلِّيَّاً يمكن قطعها وشتلها مباشرةً، وهنا يقل سعرها بحيث لا يتجاوز العشرة جنيهات.

الزمن الذي يتم فيه التَّصْفِيْح للشِّتُوْل غالباً يكون في شهر يونيو، بعد ذلك يتم رعايتها وسقايتها لمدَّة شهرين، وفي شهر أغسطس يتم فصلها وبيعها، هذا الشهر هو المفضَّل لغرس الشِّتُوْل وهو زمن موسم فيضان النِّيل، و دائماً يكون الإنتاج شراكة ما بين المزارع صاحب النخيل والحرِّيف الذي يقوم بإعداد الشِّتُوْل ورعايتها وفصلها، بحيث يتم اتفاق بينهما على أن يقوم الحرِّيف بعمله كاملاً، وبعد بيع الشتول يتم قسمة المبلغ المتحصل عليه بين المالك والحرِّيف، في هذا الخصوص يقول الراوي محمد محمد عثمان: «أنا بتَّفِقْ مَعَ سِيْدْ التَمُرْ أنَا أَصَفِّحُو وَ أتَابْعُو وُأجِي اَقْسِمُو مَعَ بِتَاعْ الوَاطَا أوْ سِيْدْ التَّمُرْ أنَا نُصْ حَقْ شُغْلِي دَا وُهُوْ نُصْ حَقْ وَاطَاتُوْ»[5].

الرَّاوي هنا يعني أن الإنتاج من الشتول يتم تقسيمه بين الحرِّيف الذي قام بعملية التَّصْفِيْح والمالك للأرض أي صاحب النخيل. وكل واحد منهما يتصرَّف فيما يملك من شتول بحيث يبيعها بمفرده ويستفيد من ثمن بيعها، وأحياناً يشتري المالك من الحرِّيف نصيبه من الشتول، أي يعطي الحرِّيف نصيبه نقداً، وفي هذه الحالة يكون سعر الشتلة الواحدة عشرين جنيهاً. وهنا يضيف الرَّاوي مصطفى محمد جودات قائلاً:

«يِفِ نَاسْ مَا عِنْدَهُمْ أَرَاضِي وَلَا عِنْدَهُمْ تَمُرْ يَجُوْ هُمْ اِجِيْبُوْ الجَرَكَانَاتْ بِتَاعَتُنْ وُاِصَفِّحُوْهَا وُيِقْسِمُوْهَا لِيْكْ النُّصْ نُصْ يِدُّوْكْ لِيْوْ وُنُصْ يِشِيْلُوْ هُنْ قُصَادْ الشُّغْلْ حَسَبْ عَدَدْ الْشِتُوْلْ بالنُّصْ وُإِذَا إِنْتَ عَايْزُوْ كُلُّوْ تَدِّيْهُنْ تَمَنْ النُّصْ

الصورة رقم(12): أداة المُنْشَارْ التي تستخدم لقطع الإناء.

الصورة رقم(13): أداة المُنْجَلْ، تستخدم لقطع الشتلة ونظافتها.

الصورة رقم(14): حبل من ليف النخيل يستخدم في القياس؛ لوضع علامات حُفَر الشِّتُوْل، نلاحظ عليه العلامات لتحديد مكان الحُفَرْ.

بِتَاعُـنْ مَا دَايْرُوْ تَبِيْعُوا اللِّتْنِـيْن لَيْ أيِّ زوْلْ وُإنْتَ تَاخُدْ النُّـصْ بِتَاعَـكْ وُهُوْ يَاخُـدْ النُّـصْ بِتَاعُو وُلَـوْ بَاعْ لَيْـكْ النُّصْ حَقُّـوْ يَاخُدْ قُصَادْ كُلْ شَـتْلَهْ عِشْـرِيْنْ جِنِيْـه وُبَرْضُـوْ إنْـتَ مُمْكِـنْ تَبِيْـعْ لِيْـوْ النُّـص بِتَاعَكْ بِي عِشْـرِيْنْ الشَـتْلَه وإشِـيْل الشِّـتُوْلْ كلَّهَا وُامْـشِيْ اِبِيْعَا بِي سِـعِرْ تَـانِيْ»[6].

نسـتنتج من قـول الـراوي أن الأجر مقابـل إعداد الشِّـتُوْل يتـم بالاتفـاق بـين المالـك لـلأرض أي النخيـل، والحـرفي الـذي يقـوم بعمليَّـة التَصْفِيْحْ، بحيث يمكنهما قسمة الشتول، أو يشتري المالك نصيب الحرفي مقابل عشـرين جنيهاً للشَتْلَة، أو يبيع المالك نصيبـه للحرفي بنفس السِّـعر، ويتصرَّف الحـرفي بعد ذلـك في منتوجـه بطريقته.

طريقة الشَّتِلْ:

يقـوم المـزارع بجمـع الشِّـتِلْ وترحيلـه إلى مكان زراعتـه، ويتـم إحضار حبـل طويل يصـل طوله إلى 48 متر، ويقسـم هذا الحبل بوضـع علامات عليه، بـأن تُرْبَط قطعـة صغيرة مـن القُمَـاش، في كلِّ 12 متر على طـول الحبـل، ويكون عـدد العلامات 4 علامات، ويتم شـد هذا الحبل في ضلعي المسـاحة الـتي يـراد زراعتهـا، في الطـول، بحيـث يتـم وضع علامة علـى الأرض في مكان كل قطعـة قماش على الحبل، انظـر الصور رقـم: (14)، (15)، على التوالي.

يتـم حفـر الحفـرة في مـكان كل علامـة، علـى حسـب حجم الشَّـتْلَة التي يراد غرسـها، وهذا يعني أن عمـق الحفرة يختلف من حفـرة لأخرى، ويتوقف ذلك على طـول وحجم الشَّـتْلَة وتـتراوح الأعماق ما بين متر إلى نصف متر، اسـتناداً على إفـادة الرَّاوي مصطفى محمـد جـودات، حيث يقول: «حَسَـبْ المَقَـاسْ بِتَـاعْ الشَّـتْلَه يَعْـنِيْ فِيْ شَـتْلَه تَحْفِـرْ لِيْهَا مِـتِرُوْفِيْ شَـتْلَه تَحْفِر لِيْها مِـتِرإلَّا رُبُعْ فِيْ شَـتْلَه تَحْفِرْ لِيْهَـا نُصْ مِـتِرْ»[7]. ويضيف الرَّاوي أنـه كُلَّمَا كانت الحفره عميقـة أفضل حيث قال: «أَهَلْنَـا بِقُوْلُوا لِيْنَا غَرِّقْ وُفَرِّقْ اِطْنَاشَـرْ فِي اِطْنَاشَـرْ بِيْ اِطْنَاشَـرْ»[8].

من هذه العبـارة نَعُود إلى مسـألة العلامات التي يحدِّدها المزارع كمـا بيَّنَّا، وهي لا بـد من أن تكون المسـافة بـين كلِّ شَـتْلَة والأخـرى 12 مـتر، ومـن الأفضـل أن يكـون عدد الشـتول 12 علـى الأقل؛ وذلك وفقاً للقول المأثور «اِطْنَاشَـرْ فِيْ اِطْنَاشَـرْ بِيْ اِطْنَاشَـرْ»، وهذه يمكن توزيعها في المسـاحة التي يُـرَاد زراعتها كما يحلـو للمزارع، فقط مـن المهم أن

تكون المسافات بين الشِّتُوْل 12 متر. ويفسِّر لنا الرَّاوي هذه المقولة بقوله:

«يَعْنِي اِطْنَاشَرْ شَتْلَة فِي اِطْنَاشَرْ مِتِر المَسَافَة بَيْنْ كُلُّ شَتْلَة وَالتَانْيَة وُبِيْ اِطْنَاشَرْ دِيْ مَعْنَاهَا اِطْنَاشَرْ شَهَرْ بِيْ سَنَة يَعْنِيْ تَزْرَعْ لِيكْ اِطْنَاشَرْ نَخَلَة تَمْسِكَكْ تَعَيِّشَكْ فِي سَنَة وُلَازِم تَكُوْنْ غَرِيْقَهْ يَعْنِي الوَاحِدْ لَوْ عِنْدُو اِطْنَاشَرْ نَخَلَة خَلَاسْ بِتَمْسِكُو السَنَة كُلَّهَا وُلَا نُوْ إِنْتَ النَّخْلَة لَمَن تَدِّيهَا الفَرَقَه بِتَاعَتَا اِصَادِف تَعْمَلْ لِيهَا تَلَاتَه أَرْبَعَه بَنَاتْ خَلْفَايَاتْ»[9].

ما ذكره الراوي يعني زراعة 12 شَتْلَة إذ تكون المسافة بين كلِّ شَتْلَة والأخرى 12 متر، وعادة تكون الحفرة عميقة. يعني هذا أن هذا العدد يمكن أن يعتمد عليه المزارع في معيشته في السنة، أي أن المحصول الذي يجنيه من إنتاج هذه الشتول في المستقبل بعد أن تثمر، يمكن أن يعتمد عليه في معيشته. بالإضافة إلى أن المسافة (12 متر) تعتبر مسافة احتياطيَّة؛ لولادة النَّخْلَة من الشِّتُوْل في المستقبل.

يتم غرس الشَّتلة مباشرة بعد حفر كل حفرة؛ وذلك كما ذكرت يتوقف فيها حجم الحفرة على حجم الشَتْلَة، ولا بد من أن يغرس المزارع أول شتلة بنفسه، ويقول: «بِسْم الله لِيْ الشَحَّادْ وُلِيْ السَرَّاقْ وُلِيْ الدَّنَّايْ»[10].

يطلق المزارع هذه المقولة، ويفسِّرها لنا الراوي مصطفى محمد جودات قائلاً: «يَعْنِيْ إِنَّكْ تَغْرِسْ لِيْ الشَّحَّاد وُلِيْ السَرَّاقْ وُلِيْ الدَّنَّايْ يَعْنِيْ النَّخَلَه دِيْ ما حِكْرْ لِيْ صَاحِبَا بَسْ لَأَنُوْ فِي السَرَّاقْ البِجِيْ بِسْرِقْ مِنَّهَا مَا مُشْكِلَه وَالشَّحَّادْ إِجِيْ إِشْحَدْ بَرْضُوْ تَدِّيْ وَالدنَّايْ دَا بَعَدْ الحَصَادْ إِجِي وَرَاكْ يِطْلَع فِيْهَا إِلَقَّطْ مِنَّهَا»[11].

يعني هذا أن النخلة التي تغرس ليست ملكا للمزارع وحده، بمعنى أنها بعد أن تثمر يمكن أن يأكل

الصورة رقم(15): طريقة شد الحبل لوضع العلامات.

منها الشحاد والسراق والدناي والناس، ويمكن أن يأتيك شحَّاد ويطلب منك أن تعطيه من ثمرها، وكذلك الدَّنَّايْ والمقصود به الشخص الذي يأتي ويطلع في النخلة بعد حصادها ويقوم بجمع الثمار التي ربما تتساقط في ساقها أو في الأرض، ويقوم بأخذها، وكل هؤلاء يأكلون من النخلة. يسود اعتقاد بين المزارعين أن زراعة النخلة تعتبر صدقة جارية. ولا بد من أن يَعْفِي المزارع لكل هؤلاء الذين يأكلون من غرسه هذا؛ لذلك تطلق هذه العبارة.

يقوم المزارع أولاً بإخراج الإناء الذي توضع فيه الشَّتْلَة، ثمَّ يَضَع الشَّتْلَة مباشرة في داخل الحفرة، ويدفنها بنفس التراب الذي تمَّ إخراجه من الحفرة؛ وذلك لأنه رطب، وبالتالي يحافظ على رطوبة جذور الشتلة، ويقوم بتسكينها باستخدام أداة العتلة، وتعرف هذه العمليَّة بعمليَّة «الشِّكِّيْن»، ثم يقطع الجريد الزَّائد، ويقوم بربط الشتلة باستخدام سعفة من السَّعف المقطوع؛ وذلك للحفاظ أيضاً على رطوبة قلب الشَّتْلَة، انظر الصور رقم: (16)،(17)، على التَّوالي.

يستمر العمَّال بعد ذلك في عمليَّة غرس

الصورة رقم(16): طريقة وضع الشَّتلَة ودفنها بتراب الحفرة.

الصورة رقم(17): طريقة ربط جريد الشتلة بإستخدام

الشـتول الباقية، ويكونوا أربعة أو خمسـة بحسب عدد الشـتول التي يراد غرسـها، ولا بد من أن يكونوا على دراية بعمليَّة غرس الشـتول، وهنالك حرفيون متخصصـون في هذه العملية، والأداة التي تسـتخدم في الحفر هـي الطّوْريـة، والعَتَلَة التي تسـتخدم في عمليَّـة التَّصْفِيْحْ، وهذه تسـتخدم أيضـاً في عملية «الشِّكّينْ». أي تسـكين تراب الشَّتْلَة.

بعد إكمـال عمليَّـة الغـرس، يتم سـقاية كل الشِّـتُوْل بالماء، حتى يتشـرَّب التُّراب الذي دُفِنَت بـه، وفي اليـوم التَّـالي لابـد مـن مراجعتهـا؛ فـإذا أحدث هـذا المـاء بعـض التشـقُّقات في التربة، يتـم تَشْـكِيْنَهَا مـرَّةٌ أخـرى؛ وذلـك لكـي لا تتعرَّض جـذور هذه الشِّـتُول إلى الهـواء الذي يؤدِّي إلى موتها، حسـب إفادة الـرَّاوي محمد محمد عثمان الـذي يقول:

«بَعَد مَا شِـرْبَتْ بَعَدْ يوْمْ بِتَجِيْ تَلْقَاهَا إِتْشَـقَّقَتْ تَانِيْ تَجِيْبْ لِيْهَا تُرَابْ نَاشِـفْ تَانِي تَشَـكَّنَا عَشَـانْ مَا إِخُشْ الهَوَا إِكْتُلَا تَشَـكِّنَا تَمَامْ وُتَسْـقِيْهَا»[12].

بعـد هذه العملية تتم سـقايتها بعد ثلاثـة أيَّام، وبعد ذلك تسـتمر السِّـقايَة بإنتظام كل ثلاثة أيَّام لمدَّة شـهرين، وبعدها تكون السِّـقَاية كل خمسـة عشـر يوماً. هـذا حسـب إفـادة الـرَّاوي مصطفى محمد جـودات الـذي يقول:

«نَسْـقِيْهَا بَعَدْ كُلْ تَلَاتَـه يوْم لِيْ مدَّةْ شَهَرِيْن وُلَازِمْ نَرَاعِيْهَـا كُلْ تَلَاتَـه يوْمْ لَازِمْ تَشْـرَبْ مويَـه وُبَعَدْ مَا تِّـمْ الشَّـهَرِيْنْ ديْـلْ وُتَقْبُضْ تَـانِيْ بِنَسْـقِيْهَا بَعَدْ كُلْ خَمِسْطَاشَـرْ يوْمْ مَا عِنْدَهَا مُشْـكِلَه»[13].

تسـتمر السِّـقَايَة إلى أن تنمـو الشَّـتْلَة وتصبـح شـجرة، وتسـتغرق هذه العملية مدة خمس سنوات حـتى تثمر.

القَفُوْزَة (التَّلْقِيْح):

أهـم العمليَّـات الزراعيـة لإنتـاج التَّمـور هي التَّلقيـح، الـذي يعـرف في المنطقـة الشـمالية بـ«القَفُـوْزَة»، وتبدأ بعد أن تُخْرِج النخلة الشـماريخ، أي ما يعـرف في لُغة أهـل المنطقة بـ«الخُوسَـه»، والتلقيـح هـو عبـارة عـن عمليَّـة وضـع جـزء من شـماريخ الذَّكـر في شـماريخ الأنـثى، وبذلـك

الصورة رقم(18): فَقْشْ الخُوْسَة، أي السَّبِيْطَة، وهنا تكون جاهزة للتَّلْقِيح.

الصورة رقم(19): خروج جُرَابْ ذكر النَّخيل (الضَّكَرْ).

الصورة رقم(20): قطع الجُّرَاب للتلقيح.

يضمن المزارع إنتاج تمور جيِّدة، وبدون إجراء هذه العمليَّة يكون الناتج من التمر غير ناضج. ويطلق عليه اسم «الصِّيْص». وعمليَّة خروج الشَّماريخ تسمَّى «الجِبِّيْدْ». هذا بناءً على رواية الراوي عبد الله سليمان عبد الفراج الذي يقول:

«القِفِّيْزْدَا طَبْعَاً أَوَّلْ شِيْ جَبَّدْ بَعَدْ شِوِيَّه مَرَقَتْ خُوْسَه بَعَدْ شِوِيَّه جَاتْ سَخَانَه فَقَشَتْ طَوَّالِيْ بِجِيْ القَفَّازْ إِقَفِّزَا بالضَّكَرْ عَشَانْ التَّمُرْ مَا اِطْلَعْ صِيْص» [14].

كذلك يقول الرَّاوي محمد محجوب خليفة: «عَمَلِيَّةْ اللِّقَاحْ دِيْ بِنْسَمِّيْهَا القَفُوْزَة وُبِتْكُوْنْ فِيْ شَهْرِ وَاحِدْ وُبِبْدَا التَّمُرْ اِطَلِّعْ السَّبِيْطَة وُبَعَدْ مَا اِطَلِّعَا فِي نُص شَهْرِ وَاحِدْ دَا بَعَدْ إِسْبُوْعْ تَقْرِيْبَاً أَوْ عَشَرَه يَوْمْ بِتَبْدَا السَّبِيْطَة دِي تَفْقِشْ طَوَّالِي نَقُوْمْ نَقَفِّزَا وُبِنْخُتْ الضَكَرْ فِي السَّبِيْطَة وُبِتَسْتَمِرْ القَفُوْزَة دِيْ لغَايَةْ نِهَايَةْ شَهْرِ تَلَاتَه» [15].

من قول الرَّاوي نستنتج أنَّ عمليَّة القَفُوْزَة تبدأ في الأسبوع الأخير من شهر يناير، وتستمر حتى نهاية شهر مارس. وهي الفترة التي تُخْرِجْ فيها النَّخلة جُرَابْ السَّبِيْطَة، أو «الخُوْسَهْ»، وبعد أن ينفتح هذا الجراب لإخراج الشماريخ، الذي يُقَال عليه «يَفْقِشْ»، يقوم الحريف الذي يسمَّى «القَفَّازْ» بوضع لقاح الذَّكر في «السَّبِيْطَة»، بعد نضوجها أي بعد خروجها من جرابها، وهذه العمليَّة تحتاج إلى شخص متخصِّص، ويقوم بمتابعة اللِّقاح حتى نهايته، وهو الشخص الذِّي يقوم بعمليَّة الحصاد في نهاية الموسم.

نلاحظ أنَّ هذه العمليَّة تستغرق زمناً طويلاً؛ وذلك لأن النخلة تخرج شماريخها خلال الفترة ما بين أواخر يناير وحتى نهاية مارس تِبَاعَاً، وفي كل مرَّة تُخرج فيها مجموعة، ويأتي القَفَّازْ ويقوم بتلقيحها، وطول هذه الفترة وضَّحها لنا الرَّاوي محمد محجوب خليفة إذ يقول:

«النَّخَلَه مُمْكِن تِنْطَلِعْ تَلَاتَه مَرَّاتْ لأَنُّوْ مَثَلاً بِتْكُوْنْ طَلَّعَتْ تَلَاتَه سَبَايِطْ وُ قَفَّزْتَهَا تَانِي بَعَدْ عَشَرَه يَوْمْ أَوْ إِسْبُوْعْ مُمْكِنْ تَطَلِّعْ تَانِيْ وُتَانِي بِتَجِي رَاجِع لِيْهَا يَعْنِي بِتِحْتَاجْ مُرَاجَعَه فِي كُلْ مَرَّه بِتْقَفِّزَا بِتْخُت لِيْهَا الضَّكَرْ وُبَعَدِيْنْ فِي تَمُرْ بِجَبِّدْ مُتْأَخَّر لَحَدِّي أَوَّل شَهَرْ تَلَاتَه» [16].

وتُعْرَف هذه الفترة بـ «جِبِّيْدْ التَّمُرْ»، وفقاً لرواية عبد الله سليمان عبد الفرَّاج:

«نِحْنَ هِنَا بِنْقُوْلْ جِبِّيْدْ التَّمُرْ وُبِبْدَا مِنْ شَهْرِ وَاحِدْ وُ بِنْتَهِيْ نِهَايَةْ شَهْرِ تَلَاتَه» [17].

الصورة رقم(21): طريقة فتح الجراب.

الصورة رقم(22): طريقة قطع الشَّماريخ، ما يعرف بـ "الشَّخْلُوْبْ" باستخدام أداة المنجل.

الصورة رقم(23): عمليَّة التأكد من وجود دقيق التلقيح بالشَخْلُوْبْ.

أيضاً يشرح الرّاوي مصطفى محمد جودات عملية الجبّيْدْ ويقول:

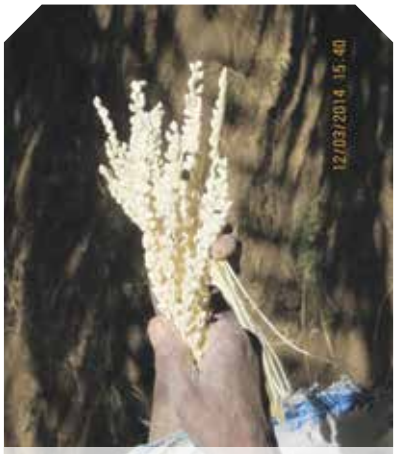
«إجَبِّدْ يَعْنِيْ إشِيْلْ إطَلِّعْ السَّبِيْطَه بِتَاعْتُوْ ذَاتَا وُتَفْقِشْ تِتْفَتِحْ بَعَدْ طُلُوعْ الخُوْسَهْ بَعَدْ تِتْشَقْ نَلَقِّحَا»[18]، انظر الصورة رقم(18).

تستخرج مادَّة اللِّقاح من ذكر التمر، ويشبِّه الرَّاوي محمد أحمد البخيت النخل بأنَّه مثل الإنسان ويشرح لنا عمليَّة القَفُوْزَة إذ يقول:

«النَخَلْ دَا زَيْ البَنِيْ آدَمْ فِيْوْ ضَكَرْ وُ فِيْوْ إنْتَايَه الضَّكَر دَا يَاهُو مِنْ النَّخَلَه دِيْ يِشْبَه النَّخَلَه دِيْ ذَاتَا وُبِقُوْم زَيْ التَّمْرَه دِيْ يِشِيْلُوْ أَرْبَعَه تَلَاتَه خَمْسَه جَرَبَّنْ الجُرَابْ البِلَقِّحُوْ بِيُوْ تَمْشِيْ تَقْطَعُوْ زَيْ السَّبِيْطَه وُتَشُقُّوْ كَدِيْ تَلْقَا زَيْ الدَّقِيْقْ شَخَالِيْبْ كَدِيْ تَرْبُطْ كُلُّوْ شَخْلُوْبْ بَعَدْ مَا تَتَنِّيْ باللِّيْحْ بِتَاعْ الجُرَابْ تَلَقِّحْبُوْ التَمْرَه وُ كُلُّ سَبِيْطَه بِتْخُتْ فِيْهَا رُبْطَه وَاحْدَه»[19].

من قول الرَّاوي يتَّضح لنا أن ذكر النَّخلَه يخرج جُرَابْ التلقيح، ويتزامن ذلك مع خروج جُرَابْ سَبِيْطَةْ أُنثى النخلة، ويقوم القَفَّازْ بقطع الجرَابْ باستخدام أداة المُنْجَل، ويفتح الجُرَابْ، ويخرج الشَمَارِيْخ، التي تسمَّى «الشَّخَالِيْبْ»، وبها مادَّة مثل الدِّقِيْقْ، ويجب على القَفَّاز من أن يتعامل معها بحذر شديد، بحيث يجهِّزَها برفق؛ حتى يحافظ على مادة الدِّقِيْقْ التي تحتويها، فإذا تعرَّضَت لأيِّ اهتزاز شديد تفقد مادَّتها؛ وبالتالي تصبح غير صالحة للتلقيح؛ لذلك يقوم القَفَّازْ بربط كل شَخْلُوْبْ على حِدَه بحيطة وحذر شديدين باستخدام شريحه من الجُرَابْ نفسه، وتسمَّى «اللِّيْحْ»، وبعد إعداد اللِّقاح يقوم القَفَّازْ بصعود النخلة؛ لوضع شَخْلُوْبْ في كلِّ سَبِيْطَه، وبذلك يكون قام بعمليَّة التلقيح، انظر الصور رقم: (19)، (20)، (21)، (22)،(23)، (24)، (25)، على التَّوالي.

أهم شيء في عمليَّة اللِّقاح يجب التأكد من نضوج جراب الذَّكر، وذلك بإمساكه باليد والضَّغط عليه بالأصابع، إذا أحدث صوت خشخشة، يكون ناضجاً والعكس صحيح إذا كان نيَّاً. وهذه العملية تتم إذا كان الجُرَابْ مُغلقا ولم ينفتح بعد. أمَّا إذا إنفتح فيجب التأكد من وجود مادَّة الدَّقِيْق؛ وذلك بقطع شَخْلُوب منه وضربه ضرباً خفيفاً على اليد اليسرى؛ فإذا أخرج المادة يكون ناضجاً، ويمكن استخدامه؛ وذلك لأنَّه أحياناً يكون مفتوح قبل عدَّة



الصورة رقم(24): جمع الشَّخَالِيْب بعد تقطيعها لاستخدامها للتَقْفِيزْ.

الصورة رقم(25): طريقة التَّقْفِيْز، أي التلقيح.

الصورة رقم(26): مرحلة التُّمَامْ.

أيام ونتيجة لتعرُّضه للهواء يكون فقد مادَّته، ويصبح غير صالح للاستخدام.

يقول الرَّاوي محمد محجوب خليفة: «الجُرَابْ عَشَانْ تَعَرْفُوْ نَجِيْضْ أَوَّلْ حَاجَهْ إِنْتَ لَمَّا تَطْلَعْ بِتَمْسِكُوْ بِيْ يَدَّكْ وُ لَوْ عَمَلْ صَوْتْ بِتَاعْ كَشْكَشَهْ دَا نَجِيْضْ دَا لَوْ مَا شَقَّ وُإِذَا شَقَّ وُأَخَدْ كَمْ يَوْمْ بِكُوْنْ مَا نَافِعْ عَشَانْ كَدِي بِتَقْطَعْلَكْ مِنُّو شَخْلُوْبْ كَدِي وُبِتَدِّيْ دَقَّهْ بِيْ يَدَّكْ أَكَانْ فِيْوْ دَقِيْقْ دَا كِوِيِّس بِتْقَفِّزْ بِيْوْ وُبِتْكُوْنْ رِيْحْتُوْ قَوِيَّهْ وُكَانْ الجُرَابْ فَتَحْ شَدِيْدْ دَا بِتْكُوْنْ المَادَّه الفِيْوْ دِيْ نَفَدَتْ بِقُوْلُوْ عَلِيْوْ نَافِدْ وُبِكُوْنْ صَرَفْ الدَّقِيْقْ بِتَاعُوْ والنَّجِيْضْ دَا رِيْحْتُوْ قَوِيَّهْ شَدِيْدْ بِتْشُمَّهَا»[20].

في عمليَّة وضع شماريخ الذَّكر في السَّبيطة، يجب التأكد من أنها ثابتة، بحيث توضع بين شماريخ السَّبِيْطَةْ، في وضع ثابت؛ وذلك لأنها ربما تقع إذا كانت هنالك رياح شديدة.

نجد أنه في بعض المزارع التي ينمو بها ذكر التَّمْر، لا يتم تلقيحها بطريقة القَفُوْزَة، وتترك لعامل الرِّياح، وكما هو متداول في منطقة الدِّراسة، يقال أن النخلة تلقَّح بالشَّمْ، حيث أن لذكر النخلة رائحة قوية، وهو كما بيَّنَّا يوجد في شكل دَقِيْقْ، ويمكن أن ينتقل من الذَّكر إلى الأنثى بحركة الرِّياح. ومن العوامل أيضاً الحشرات، مثل النحل أو ما يعرف بـ «النِّمِتِّيْ»، وهي حشرة صغيرة جدَّاً، تتوالد في موسم القَفُوْزَة؛ لكن غالباً نجد النَّاس في المنطقة يقومون بعمليَّة التَّقْفِيْزْ؛ للإطمئنان من أن التَّمْر تمَّ تلقيحه.

بعد الانتهاء من عمليَّة القَفُوْزَةْ يقول القَفَّازْ: «صَرَّفْنَاوْ»، بمعنى تمَّ تلقيحه، أي «لقَّحناه»، أي «قَفَّزْنَاهُ». وحتى الذَّكر إذا شُقَّ لأيِّ سبب، وفقد مادته يقال عليه: «صَرَفْ» أي «نَفَدَ» بمعنى انتهت مادته وأصبح غير صالح للتلقيح، وهذه إفادة الرَّاوي محمد محجوب خليفة[21].

بعد أن يقوم القَفَّازْ بِتَقْفِيْزْ التَّمْر أو النخيل، ربما يكون لديه فائض من شماريخ الذَّكر، وهذه تعالج بطريقة معيَّنة بحيث يتم حفظها للعام القادم؛ وذلك لأنه ربما نجد بعض النَّخِيْلْ يخرج سَبَائِطَهُ مُبَكِّراً جدَّاً، ويستفاد من هذا اللِّقاح لتَقْفِيْزْ مثل هذا النوع من النَّخِيْلْ. والمعالجة التي تتم له، يوضع داخل كيس من البلاستيك ويربط بإحكام، ويتم وضعه داخل علبة، أو صفيحة

الصورة رقم(27): مرحلة الدِّقّيْق.

الصورة رقم(28): مرحلة الصّفوْري.

الصورة رقم(29): مرحلة أُمْ رَاسْ.

مـن الحديد، ويتـم إغلاقهـا بإحكام، وتحفـظ داخل غرفـة، أي تحفظ في مـكان ظَلِيْل. وبهـذه الكيفيَّة يحفظ كما هـو دون تغيـير، ويمكن اسـتخدامه مرَّة أخـرى، ويكون مفعولـه ناجحاً.

الأجـر الـذي يتقاضـاه القَفَّـازْ في القَفُـوْزةْ، يتم بالإتفـاق مع صاحـب النَّخِيْـل، بأن يكـون له في كُلِّ نَخْلَة سَـبِيْطَةْ، وذلك بعد حصادهـا، وهو الذي يأتي ويقـوم بعمليَّة الحصـاد، بعد نضـوج التَّمر، أي مـا يعرف بـ«حَـشْ التَّمُرْ»، وهذا سـنوضِّحه بشيء من التفصيـل في السـطور القادمة. ويقـول الرَّاوي مصطفى محمد جـودات فيمـا يخص أجـر القَفَّازْ:

«القَفَّازْ عِنْدُوْ سَـبِيْطَةْ في التَّمْرَه البِقَفِّزَا ولا زِمْ إِجِيْ إِقْطَعُـوْ بَعْدِيْنْ بَعَد إِنْجَضْ وُ في وَاحْدِيْنْ بَدَلْ سَـبِيْطَةْ عِنْدُوْ التُّسُـعْ كُلُّ تِسْعَهْ شَوَّالَاتْ إِشِـيْلْ شَوَّالْ»[22].

هنا يضيـف الرَّاوي أن الأجـر يمكن أن يكون جوال من التَّمْرْ في كُلِّ تسـعة جـوالات من الإنتاج.

بعـد انتهـاء القَفُوْزَة يـترك النَّخْـل، ويُعْتَمَد في سـقايته غالبـاً علـى سـقاية المزروعات الـتي تزرع تحته مثل البَرْسِـيْم، بحيث يعتمد النَّخْل في سـقايته فقط على رطوبـة التربة من حولـه. وبعد ذلك يمر التَّمر بعـدَّة مراحل في نُمُـوَّه وهي:

- «التُّمَـام»، وتكون فيه حبَّـة التَّمرة تكوَّرت بمقـدار حبَّـة الفول السـوداني لكنهـا تكون دائرية الشـكل وتكـون خضراء اللَّـوْن، وذلك بعد عشـرة أيام من القَفُـوْزَةْ.
- «الدَّفّيق»، وتكون الحبَّة أخذت شـكل البَلَحَة، لكنها خضـراء وصغـيرة الحجـم، وذلك بعد شـهرين أو ثلاثة أشـهر، أي شهر مايو.
- « الصَّفُّـوْرِيْ»، وتكون الحبَّـة أكبر حجماً من الدِّقّيْـقْ، وصفراء اللَّوْن، وذلك في شـهر يونيو.
- « أَمْ رَاسْ»، والمقصـود منها أن حبَّـة التَّمْرْ بدأت في النضـج مـن اتِّجـاه رأسـها، وذلك في شـهر يو ليو.
- «الرُّطَـب»، ويكـون فيـه التَّمْـر نضج لكنه مـازال ليِّناً، وذلك في شـهر أغسـطس.
- «النَّجَـاضْ»، وهنـا يكـون التمر نضـج تماماً، وجاهـز للحصـاد، ويكـون ذلـك في شـهر سـبتمبر، انظر الصور رقم: (26)، (27)، (28)، (29)، (30)، علـى التَّـوالي.

الصورة رقم(30): مرحلة النَّجَاضْ.

الصورة رقم(31): طريقة وضع مفرش المشمَّع أسفل النَّخلة لجمع المحصول، والحَشَّاش في أعلى النَّخلة، لقطع السَّبِيْطْ.

حصاد التمر (حَشْ التَّمْرْ):

حش التَّمْرْ، المقصود به حصاد ثمار النَّخِيْل أي التَّمْر، ويبدأ ممارسه في موسم الحصاد في منتصف شهر سبتمبر، من كُلِّ عام، ويستمر حتى منتصف شهر أكتوبر، ويُسمِّي أهل المنطقة موسم الحصاد بِـ«مُوْسِمْ حَشْ التَّمْرْ»، والحريف الذي يقوم بِحَشْ التَّمْرْ هو القفَّازْ، الذي قام بعملية تلقيح النَّخِيْل، ويتقاضى أجره مقابل عمله الذي بدأ بالقَفْوْزَة وينتهي بالحصاد أي الحَشْ، ويأخذ مقابل كُلِّ نَخْلَة سَبِيْطَة من التَّمْرْ، أمَّا النَّخَلْ الطَّوِيْل، والذي يكون القَفَّازْ قد تسلَّقه عدَّة مرَّات لتلقيحه، يأخذ مقابل حصاده سَبِيْطَتَيْن من التَّمْرْ؛ وذلك لأنَّه بذل فيه مجهوداً كبيراً، وهذا الأجر يكون بموجب الاتِّفَاقْ الذي تمَّ بينه وبين المزارع المالك للنَّخِيْل أو الأرض. يقول الراوي مصطفى محمد جودات: «القَفَّازْلَازِمْ إِجِيْ إِحِشْ التَّمْرْ بَعَدْ يِتِمْ الفَتْرَهْ بِتَاعْتُوْ يُوْمْ خَمِسْطَاشَرْ تِسْعَهْ وُعِنْدُوْ سَبِيْطَهْ فِي التَّمْرَهْ فِي كُلْ نَخَلَهْ عِنْدُوْ سَبِيْطَهْ اتِّفَاقْ مَعَرُوْفْ وُوَاحْدِيْن بَدَلْ سَبِيْطَهْ عِنْدُوْ التُّسُعْ كُلْ تِسْعَهْ شَوَّالَاتْ إِشِيْلْ شَوَّالْ وُهُوْ البِقَفِّزْلَازِمْ إِجِيْ إِحِشْ»[23].

يقول الراوي عمر محمد أحمد باشري: «مَاْ يِفِيْ تَمْرَهْ بِتِنْطَلِعْ عَشَانْ تِتْقَفَّزْ مَرَّهْ وَاحْدَهْ القَفَّازْ بِكُوْنْ طَلَعَا تَلَاتَهْ مَرَّاتْ دَا السَبَبْ الخَلَّا إِنُّوْ القَفَّازْ هُوْ الحَشَّاشْ وُدَاْ السَّبَبْ الخَلَّاْ إِنُّوْ يِفِيْ التَّمْرْ الطُّوَالْ يِفِيْ الْحَشْ إِكُوْنْ عِنْدُوْ سَبِيْطَتِيْنْ»[24].

واضح من قول الراوي أن القَفَّازْ هُو الحَشَّاشْ، ويتقاضى مقابل عمله سَبِيْطَه في كُل نَخْلَة، وفي حالة النَّخَل الطَّويل يكون نصيبه سَبِيْطَتَيْن. بالإضافة إلى بعض الناس يتفقون مع القَفَّازْ بإعطائه جوالا من التمر مقابل كل تسعة جوالات. كما بيَّن لنا الراوي مصطفى محمد جودات.

التَّحْضِيرات التي يقوم بها صاحب النَّخَل قبل الحصاد، إحضار الجوَّالات من الخَيْش، لتعبئة التَّمر، والمُشَمَّعَات، وهي عبارة عن مفارش كبيرة الحجم، (8×5) متر، يتم فرشها أسفل النَّخلة التي يراد حصادها، لرمي سَبَائِطْ التَّمْر عليها. وتساعد في عملية جمع المحصول، انظر الصورة رقم(31).

الصورة رقم(32): طريقة خَرْثْ التَّمْرْ من السَّبِيْطْ.

الصورة رقم(33): طريقة تعبئة التمر في الجوالات.

الراوي محمد أحمد البخيت الوهبي يصف لنا عمليَّة (حَشْ التَّمُرْ)، ويقول:

«القَفَّازْ دَا أَوَّلْ حَاجَه بِطْلَعْ فَوْقْ التَّمْرَهْ إِقْطَعْ سَبِيْطُوْ بالمُنْجَلْ إِرْمِيْهَا إِلَقِّطُوْهَا لِيْوْ بالقُفَّه وُبَعَدْ دَاكْ بِحِشْ بَاقِي التَّمْرَه إِرْمِيْهَا فَوْقْ المُشَمَّع بِكُوْنُوا فَارْشِنُّوْ لِيْ أَرْبَعَه عُمَّالْ تِحِتْ التَّمْرَهْ مَا يِفِّتْمُرْ إِمْرُقْ بَرَّهْ المُشَمَّعْ دَا وُإِذَا مَا قَادِرْ إِرْمِيْ فِيْوْ غَيَّرْ اتِّجَاهُوْ إِقُوْلْ جُرُّوا المُشَمَّعْ حَوِّلُوْا إِحَوِّلُوا لِيْوْ حَسَبْ حَرَكْتُوْ فَوْقْ التَّمْرَه لَا مِنْ انْتَهِيْ مِنْ التَّمْرَه إِحَوِّلُوا لِيْو تِحِتْ التَّمْرَه البَعَدَا وُأَمَّنْ إِتْمَلِيْ المُشَمَّعْ إِشِيْلُوْهُوْ إِكُبُّوا يِفِّ مَحَلْ مُعَيَّنْ إِكُوْنْ نَضِيْفْ وُ بِكُوْنْ يِفِّ تَلَاتَه أَنْفَارْ بِخَرْتُوْ التَّمُرْ دَاْ وُ بِعَبُّوا يِفِّ الشَّوَّلَاتْ وُيِفِّ نَفَرِيْنْ دِيْلْ مُهِمَّتُنْ إِلَقِّطُوْا التَّمُر البِطَايَرْ يِفِّ الوَاطَا بِكُوْنْ كُلُّ وَاحِدْ عِنْدُوْ قُفَّه بِلِمْ فِيْهَا التَّمْرْ دَاْ»[25].

نستنتج من قول الراوي أن عمليَّة حَشْ التَّمُرْ تبدأ بفرش المُشَمَّعْ أسفل النخلة، ويقوم الحَشَّاشْ بتسلُّق النخلة، ويحمل بيده أداة المنجل التي يستخدمها في القطع، ويستقر في رأس النَّخْلة، ويقوم أوَّلاً بقطع سَبِيْطَتِه باستخدام أداة المنجل، ويرميها من على المشمع، ويتم جمعها بواسطة العمال الذين يضعونها له بعيداً ويستخدمون لذلك «القُفَّة» وهي إناء من السعف، ثمَّ يواصل الحَشَّاشْ في عمليَّة الحَشْ وهو يتحرك حركة دائرية على رأس النَّخْلَة، ويقوم العمال بتحريك المشمع حسب الاتجاه الذي يوجد فيه الحَشَّاشْ، ويستمر في رمي السَّبِيْطْ حتى ينتهي منه، ويقوم العمال بتحريك المُشَمَّعْ إلى نَخْلَة أخرى، ويتحوَّل إليها الحَشَّاشْ، ويستمر العمل هكذا، وإذا امتلأ المُشَمَّع، يتم إفراغه، في مكان محدَّد يُعَد بنظافته من الحشائش والتُّراب، ويجمع فيه كل المحصول؛ لتعبئته في الجوَّالات. ويستمر العمل هكذا حتى يتم الفراغ من كل النَّخيل، ويكون هنالك ثلاثة عمال مُهِمَّتهم قطع التَّمْر من السَّبِيْطْ والتَّعبئة، انظر الصور رقم:(32)،(33)، على التَّوالي.

وإثنان من العمَّال يقومان بجمع التَّمْر المتساقط بعيداً ويطلق عليهم اسم (اللَّقَاطِيْن)، ويستخدمون القُفَّة في عملية الجمع، انظر الصورة رقم(34).

نستنتج أيضاً أن عدد العمال الذين يقومون بعملية الحصاد عشرة عمال، ويمكن أن يزيد

الصورة رقم(34): عملية لقيط التمر باستخدام أداة القُفَّة.

الصورة رقم(35): يعطي صاحب التمر كرامة المحصول لأحد السائلين.

هـذا العـدد أكـثر مـن ذلـك، وهـذا يتوقـف علـى عـدد النَّخِيـل، وإمكانـات صاحـب النَّخْـل، والذي يكـون حاضـراً في عملية الحَـشْ، وذلك للمتابعـة، ومحاسـبة العمـال بدفع أجورهـم، التي يدفعهـا لهـم بعـد الانتهـاء مـن العمـل وتعبئـة الجـوالات، وفي مقابـل كل جـوال من التَّمـر يدفع لهم عشـرة جنيهات، هذا اسـتناداً على قول الرَّاوي مصطفى محمـد جودات الذي يقـول: «العُمَّالْ ديْلْ اشْـتَغْلُوا مَعَ بَعَضْ تَمّوْلَكْ قَطَعوْلَكْ تَحَاسِـبُنْ يِفْ الشَّـوَّالْ بِيْ عَشَـرَهْ جِنيْه وَالزّوْل البِحِشْ بَسْ إِشِـيْلْ السَّـبِيْطَهْ»[26].

جانب آخـر يتم فيه تخصيص جـزء من المحصول للتَصَـدُّق بـه للمـارة الذين يسـألون من مـا يعرف بالكَرَامَـة، وهؤلاء يتـم إعطاؤهم من هـذا الجزء، و هذه الممارسـة من المعتقدات المتعـارف عليها في المنطقة لمباركة المحصـول، وتسـمَّى بـ «كَرَامَةْ المَحْصُـوْل»، انظر الصـورة رقم(35).

بعـد انتهاء عمليـة حَـشْ التَّمْر يـأتي أيضاً بعض النَّـاس، ويقومون بجمع التَّمر المتسـاقط على الأرض والذي لم يجمع بواسـطة عمَّال اللَّقِيـطْ، ويجمعونه أيضـاً مـن سـوق النَّخِيـل، ويسـمَّى هـذا التَّمـر بـ «الشَّـكّوْنِي»، وفي هـذا الخصوص يقـول الراوي حمدنا الله فضـل الله: «التَّمْرْ دَا فِيْوْ بَرَكَه شَـدِيْدَة بَعَدْ طُلُـوْعْ العُمَّالْ بِجُوْ نَـاسْ إِلَقّطُوْا التَّمْرْ السَّـاقِطْ يِفْ الوَاطَا دَا اسْـمُوْ الْشَّـكّوْنِيْ، ويِفْ وَاحِدْ بِتْشَكَّنْ بِقَعْ يِفْ التَّمْرَه شَـالُوْ نَصِيْبُنْ تَانِيْ يِفْ نَـاسْ بِجُوْ وَرَاهُمْ اِشَـكّنُوْا كُلْ زوْلْ اِجِيْ بِلْقَا نَصِيْبُـوْ يِفْ التَّمْرَهْ»[27].

من قول الرَّاوي نسـتنتج أن هنالك تمرا يتساقط في سـاق النَّخْلَـة أثنـاء عمليـة الحصـاد ويسـمى (الْشَّـكّوْنِيْ)، وهـذا التَّمـر يجمعـه المـارة عقب الحصاد للاسـتفادة منه، انظـر الصورة رقـم(36).

مـن أهم الأدوات التي تسـتخدم في الحصاد هي المُنْجَلْ الذي يسـتخدم في حَشْ التَّمْـرْ، وأداة القُفَّة التي تصنع من سـعف النَّخِيْل، وتسـتخدم في جمع التَّمْـر وتعبئة الجوَّالات، وتصنع دائماً لتسـع مقدار كيلة من التَّمْـرْ، ومن المعروف أنَّ الجـوَّال الواحد يسـع سـبعة كيلات مـن التَّمـر، ويعبـأ الجوَّال بسـبعة قُفَـفْ، وبذلـك يكـون الجـوَّال أخـذ

الصورة رقم(36): تَمْر الشَّكّوْنِي الذي يجمعه المارة عقب الحصاد.

الصورة رقم(37): أداة المنجل التي تستخدم في (حَشْ التَّمْرْ).

الصورة رقم(38): إناء القُفَّة، يستخدم في عملية جمع المحصول وتعبئته.

عبوَّته كاملة بمقدار السَّبعة قَفَفْ، انظر الصور رقم: (37)، (38)، على التَّوالي.

بعد جمع جوَّالات التَّمر، يقوم المزارع صاحب التَّمْرْ بترحيلها لمنزله باستخدام عربة الكارُو، وهي عربة تقليديَّة تصنع محليَّاً ويجرُّها الحمار، ويتم ترحيل الجوَّال الواحد بمبلغ عشرة جنيهات، انظر الصورة رقم(39).

يقوم المزارع بتفريغ جوَّالات التَّمر في فناء منزله أو ما يعرف بـ«حوش الدّيْوَان» على الأرض، ويتم فرشه؛ لجفافه بأشعة الشمس، ويقوم بتقليبه باستخدام آلة الكَارْديْق كل يوم لمدة عشرة أيام. ثم بعد ذلك يقوم بعمليَّة نظافته من التَّمر المصاب بحشرة السُّوسَة، وأحياناً يكون هنالك بعض التَّمْر الذي يسمَّى بـ«الكَرْموْش»، أيضاً يتم إبعاده، والغرض فرز التَّمْرْ الجيِّد؛ وذلك لبيعه بالسوق والاستفادة من ثمنه، ويباع الجوَّال بـ(300 جنيه)، في فترة الموسم، ويرتفع سعره ليصل إلى (800 جنيه)، قبل الموسم القادم. حسب إفادة الراوي مصطفى محمد جودات الذي يقول:

«قَبُلْ المُوْسِم كَانْ الشَّوَّالْ بِيْ تُمْنُمِيَّةْ جِنيْه لَكِنْ هَسِّيْ بَعَدْ المُوْسِمْ دَا اِنْخَفَضْ بِقَا بِيْ تُلْتُمِيَّة عَشَانْ الكِمِّيَّةْ كَتِيْرَةْ وَالنَّاسْ كَتِيْرَةْ عَشَانْ كَدِيْ اِنْخَفَضْ»[28].

ويستفاد من تمر الكَرْموْش كعلف للحيوانات. وبعد ذلك يتم تعبئة التَّمْرْ الجيِّد مرَّة أخرى في الجوَّالات، انظر الصورة رقم(40).

بعد تعبئة الجوَّالات يتم تخزينها أيضاً في فناء المنزل، وذلك برصفها على الأرض، بعد وضع حجارة عليها شقائق من ساق النَّخِيْل، ثمَّ توضع عليها الجوَّالات وذلك لحفظها من الحشرات كالأَرْضَة (النَّمل الأبيض)، انظر الصورة رقم(41).

يتم تسويق المحصول ببيعه للتجار الذين يقومون بشرائه من المزارعين في أماكن تواجدهم، خصوصاً في فترة الحصاد. أو يقوم المزارع ببيع المحصول بنفسه في الأسواق القريبة من المنطقة مثل سوق مدينة كريمة، أو مدينة مروي، أو سوق تَنْقَاسِي.

الصورة رقم(39): عربة الكَارُّو لترحيل المحصول.

الصورة رقم(40): عملية تقليب التمر باستخدام أداة الكَارْدِيْقْ لجفافه بأشعة الشمس.

الصورة رقم(41): طريقة تخزين محصول التَّمر.

الخاتمة

نخلص إلى أن هـذه المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة تساعد مجتمع منطقة مَرَوِيْ في المحافظة على البيئة، من خلال وسائلها المستمدة من الطبيعة المحليَّة، حيث نجدها لا تضر بالمحيط البيئي، فعلى سبيل المثال؛ لا يستخدم الناس الأسمدة الكيميائية في زراعة النَّخيل، وعوضاً عنها يستخدمون السماد العضوي (المَاروْقْ)، وهو من مخلَّفات الحيوانات، ولا يستخدمون الآلات الميكانيكية مثل الجرَّارات الزراعيَّة الحديثة في عمليات الحرث مما يحافظ على التربة، حيث نجد أنَّ المزارع بالمنطقة بَرَع في حِرْفَة التَصْفِيْح، والتي بموجبها استطاع أن يُنْتِجْ شِتُوْلاً تَنْتِج تمراً من نوع تمر النَّخْلَة الأم نفسه، ويأتي هنا دور حرفي الشَّتِلْ الذي يقوم بهذه العمليَّة، حيث يفصل الشَّتْلَة من النَّخْلَة الأم، ويحفر لها حفرة بحجمها، ويقوم بغرسها في هذه الحفرة، ويستخدم أدوات الزراعة التقليدية مثل الطوريَّة للحفر، والعَتَلَة التي استخدمها أيضاً لفصل الشتلة عن أمِّها، ويدفن الشَّتْلَة بتراب الحُفْرَة نفسه؛ للحفاظ على رطوبة جِذُوْر الشَّتْلَة، وينثر عليها مخلَّفات الحيوانات كسماد عضوي، ثمَّ يسقيها بالماء، فهذه العمليَّة لا تُحْدِث أيِّ ضَرَرْ في البيئة، بل تتجلَّى في زراعة الشِّتُوْل المحافظة على البيئة. كما قام الإنسان بحصاد التمر بالوسائل التقليدية باستخدام اليدين بمساعدة أداة المُنْجَل، واستطاع أيضاً تخزين المحصول باستخدام معارفه التقليدية التي حافظ بها على التمر المنتج لفترات طويلة؛ وارتبط ذلك أيضاً بالبيئة الطبيعية بوضع جوالات التمر تحت أشعة الشمس للتجفيف، ورصف جوالات المحصول على سوق النخيل على الهواء الطلق، وبهذه الطريقة يتم حفظ المحصول.

إذا نظرنا إلى النخلة والمعارف والتقنيات التقليدية المرتبطة بزراعتها بالمنطقة، نجدها تجسِّد الحتمية البيئية لحد كبير؛ وذلك لأنَّها تأثرت بالبيئة الجغرافية والطبيعية، فالمناخ والغطاء النباتي فرض على السكان تلك النشاطات من الممارسات الحرفية، حيث نجد أنَّ النَّخِيْلْ كنبات لا ينمو ولا يثمر إلَّا في بيئة المناخ الصحراوي التي تمتاز بارتفاع درجات الحرارة، وقلَّة الرطوبة، كما تنعدم فيها الأمطار، وهذا المناخ هو الذي يسود منطقة مروي، وتمثِّل زراعة النَّخِيْل في المنطقة العمل الزراعي الأوَّل، ويتم الاعتماد عليه كمصدر دخل في الاقتصاد، ويعتبر البلح هو المحصول الرئيسي؛ لذا تنتشر زراعته على طول الشريط النيلي ليس في منطقة مروي

فحسب، بل في كل المناطق التي تقع على نهر النيل على امتداد البيئة الصحراوية في شمال السودان، فالإنسان في منطقة مروي على مر التاريخ، ومن خلال محاولاته للتأقلم والتكيُّف مع هذه البيئة نجده قد استغل شجرة النَّخيل كمورد مهم لتلبية حوائجه، واستنبط واخترع عدَّة طرق ووسائل لتوظيف تلك الشجرة؛ لتعينه على قضاء تلك الحوائج، ويعتبر كل ما توصَّل إليه مناسباً بعد التجريب والاختبار؛ ونتيجة لذلك شكَّل ثقافته بمرور الزمن، والتي تنعكس في معارفه وتقنياته التقليدية التي استخدمها في زراعة النَّخِيْل، وفي المهارات الحرفية التقليدية التي أبدعها.

الهوامش:

1. الراوي، حمدنا الله فضل الله فضل المولى، شريط رقم: م دأأ/ 4534، نُوْرِي البَاجُوْر، 21/9/2013م.
2. الراوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، الدَّهَسِيْرَة، 14/3/2014م.
3. الرَّاوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، الدَّهَسِيْرَة، مصدر سابق.
4. الرَّاوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، مصدر سابق.
5. الرَّاوي محمد محمد عثمان، شريط رقم: م دأأ/ 4552، الدَّهَسِيْرَة، 14/3/2014م.
6. الرَّاوي مصطفى محمد جودَات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، نُوْرِي البَاجُوْر، 22/9/2013م.
7. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
8. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
9. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
10. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
11. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
12. الرَّاوي محمد محمد عثمان، شريط رقم: م دأأ/ 4552، مصدر سابق.
13. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
14. الرَّاوي عبد الله سليمان عبد الفرَّاج، شريط رقم: م دأأ/ 4547، نُوْرِي حَلُّوْف، 3/10/2013م.
15. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، نُوْرِي بَلَالَة، 12/3/2014م.
16. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، مصدر سابق.
17. الرَّاوي عبد الله سليمان عبد الفرَّاج، شريط رقم: م دأأ/ 4547، مصدر سابق.
18. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
19. الرَّاوي محمد أحمد البخيت الوهبي، شريط رقم: م دأأ/ 4537، السَّقَّاي، 22/9/2013م.
20. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، مصدر سابق.
21. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، نفسه.
22. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
23. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
24. الرَّاوي عمر محمد أحمد باشري، شريط رقم: م دأأ/ 4538، نُوْرِيْ حَلُّوْفْ، 24/9/2013م.
25. الرَّاوي محمد أحمد البخيت الوهبي، شريط رقم: م دأأ/ 4537، مصدر سابق.
26. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
27. الرَّاوي حمدنا الله فضل الله فضل المولى، شريط رقم: م دأأ/ 4534، مصدر سابق.
28. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.

الصور :

* تصوير الكاتب، الدَّهَسِيْرَة، 14/3/2014م.

http://scerbos.com/open-book-wallpaper-high-resolution/open-book-wallpaper-high-resolution-for-desktop-wallpaper-hd/

عشر سنوات وثلاثمائة دراسة

206

عشر سنوات وثلاثمائة دراسة

أ. أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

هذا العدد تتم فيه مجلتنا «الثقافة الشعبية» عامها العاشر وعددها الأربعين.. عمر مديد للقائمين عليها، وتحية حب وإعزاز لكل القراء في كل مكان، ويحسب لمجلتنا خلال هذه الفترة انتظامها الدقيق في الإصدار بصورة علمية وتقنية راقية، وقد تكون الدورية العربية الوحيدة التي حافظت على انتظام إصدارها بهذا المستوى الرفيع الذي نفخر به، وذلك منذ صدور عددها الأول في يناير 2008.

وقد ساير باب جديد النشر حركة المجلة منذ عددها الأول حتى الآن، حيث حاولنا قدر المستطاع أن نُطلع الباحث والقارئ العربي على أحدث وأهم الإصدارات التي نُشرت في كل بلد عربي حسب ما توفر لدينا من إصدارات تلقيناها عبر البريد، أو حصلنا عليها ضمن مشاركتنا في الملتقيات العربية، أو بجهودنا في البحث عن الجديد بمعارض الكتب الدولية، فضلاً عن الإهداءات الشخصية التي قُدمت لنا من حين لآخر محتفية بصدور مولود جديد في مجال الثقافة الشعبية العربية.

وقد دعونا من خلال هذا المنبر مرات عديدة إلى النهوض بعمل بوابة ألكترونية لعرض جديد النشر في الوطن العربي من كتب وأبحاث دوريات ومؤتمرات وأطروحات جامعية، ولم يتحقق هذا الحلم حتى الآن، غير أننا لا نستطيع أن نتوقف عن الدعوة لهذا العمل الببليوجرافي العربي الكبير الذي سيخرج الإنتاج الفكري العربي للثقافة الشعبية إلى حيز أوسع من الإتاحة، ويصبح الاطلاع على هذا الإنتاج خاضعًا لمنهجية وتقنية علمية.

وقد سعينا خلال السنوات العشر الفائتة إلى تغطية معظم مجالات الثقافة الشعبية العربية في معظم أرجاء الوطن العربي، غير أن هناك بعض الدول التي لم نستطع حتى الآن الحصول على دراسات شعبية بها، أو التعرف على جديد النشر بها، كالصومال وجزر القمر وجيبوتي.. ورغم تتبعنا للملتقيات الأفريقية في أكثر من مجال، فإننا لا زلنا نجهل الوضع الراهن لحركة البحث الفولكلوري في الدول العربية الثلاث.

كما سعينا لتتبع حركة الملتقيات والمؤتمرات العربية التي أقيمت خلال هذه الفترة، لنعرض أحدث الأبحاث للخبراء العرب في عشرات المجالات.. وقد شرعنا في عرض بعضها قبل طباعتها، ثم صدرت طباعتها بعد النشر.

وخلال عشر سنوات ظهرت في المنطقة العربية عدة دوريات في مجال الثقافة الشعبية، حرصنا على التعريف بها ضمن باب جديد النشر إيمانًا منا بأهمية التواصل العلمي في مجال نشر الثقافة الشعبية العربية.

وفي إطار المنهج نفسه الذي عرضنا من خلاله مسيرة باب جديد النشر بالعدد 20 ضمن احتفال المجلة بمرور خمس سنوات، سنقدم هنا توثيقًا ببليومتريًا لما تم من جهد خلال عشر سنوات:

التنوع الموضوعي لجديد النشر

بلغ عدد الدراسات التي قمنا بعرضها خلال هذه الفترة حوالي ثلاثمائة دراسة شملت جميع موضوعات الثقافة الشعبية، على النحو التالي: دراسات عامة حول الثقافة الشعبية: الدراسات والمناهج 58دراسة)- مؤتمرات علمية (12دراسة)- دوريات علمية (30 دراسة)- موسوعات- أدلة- ببليوجرافيات (35 دراسة)- المعتقدات والمعارف الشعبية (15 دراسة)- العادات والتقاليد الشعبية (14 دراسة)- الأدب الشعبي (100 دراسة)- فنون الأداء الشعبي (21 دراسة)- فنون التشكيل والثقافة المادية (11 دراسة). وقد حرصنا على اتباع المنهج العلمي الذي وضعناه منذ بداية باب جديد النشر وهو الاهتمام بعرض الدراسات التي تناولت موضوعات الثقافة الشعبية العربية عامة ومن بينها كتب المداخل، والكتب المجمعة حيث اهتم الباب برصد الدراسات التي اتجه أصحابها اتجاهاً توثيقيًا في المعالجة العلمية، كما عرضنا للكتب المجمعة لأبحاث بعض المؤتمرات، والببليوجرافيات، والأطالس وأدلة العمل الميداني والموسوعات..إلخ. كما اهتممنا ضمن هذا القطاع بعرض بعض الدراسات حول بعض أعلام الفولكلور الذين رحلوا عن عالمنا فأعددنا لهم بعض الملفات، حيث

تفيد هذه النوعية من الدراسات أكبر قطاع من المهتمين بالبحث في الثقافة الشعبية. وقد بلغت نسبة هذا القطاع من الدراسات ما يقرب من 45% من مجمل جديد النشر.

يعقب ذلك الدراسات المرتبطة بموضوعات الثقافة الشعبية المتخصصة في موضوع بعينه، وكالعادة تتصدر موضوعات الأدب الشعبي العربي قائمة إصدارات النشر، ليثبت هذا التخصص أنه بالفعل الدعامة الأولى لعلم الفولكلور، والذي اتخذ مكانة مميزة في الجمع والبحث والتحليل، رغم قلة عدد المتخصصين في هذا المجال على المستوى العربي في المرحلة الراهنة. وقد كانت لموضوعات السير الشعبية والحكايات والشعر الشعبي والأمثال النصيب الأكبر في مجال الأدب الشعبي، وقد عرضنا لعشرات الدراسات التي يمكن أن تؤسس لمنهج عربي مقارن. ومن ثم فقد مثل هذا القسم ما يقرب من 35 % من مجمل جديد النشر.

أما قسم فنون الأداء الشعبي والذي تبلغ دراساته حوالي 7 % من مجمل جديد النشر فلا يزال يحتاج لتكاتف المتخصصين للكتابة والبحث وإعداد الملتقيات المتخصصة ودعوة الخبراء. فلا يزال تخصصات الموسيقى الشعبية وفنون التعبير الحركي والمسرح الشعبي خاضعة للعروض الجماهيرية التي تقوم على الاستلهام من السياق الشعبي الذي لم يجد بدوره من يهتم به بالقدر الكافي.

كما نجد تراجعًا أيضًا في أبحاث ودراسات العادات والمعتقدات الشعبية العربية، والتي كانت تتصدر فيما قبل قائمة الإصدارات في الثقافة الشعبية العربية، إلى جانب مجال فنون التشكيل الشعبي والحرف إذ يمثل ثلاثتهم 13 % من مجمل جديد نشر وهي نسبة ضعيفة جدًا لا نعتقد أن اختياراتنا وراء تراجعها.

التنوع الجغرافي لجديد النشر

نقصد بمصطلح «جغرافي» هنا المنطقة الثقافية التي يدور حولها مضمون الكتاب أو البحث، ولا نعني بالجغرافي «مكان النشر أو جنسية الباحث» رغم أن معظم الدراسات يتطابق فيها الموضوع مع مكان النشر وجنسية الناشر.. غير أننا قد نجد دراسة منشورة بالإمارات أو مصر وتتناول موضوعًا في بلد عربي آخر أو موضوعًا عربيًا عامًا. وفي إطار التنوع الجغرافي لدراسات جديد النشر لا زلنا نواجه مشكلة انتظام استقبالنا للدراسات العربية من مؤسسات رسمية- أو غير رسمية- بشكل متوازن. فقد نتلقى دراسات متعددة من حين لآخر من دولة بعينها، على حين نجد صعوبة بالغة في التواصل مع شقيقة عربية أخرى، ومن ثم قد ينعكس ذلك على التوزيع الجغرافي الذي حاولنا قدر المستطاع تجنب أي خلل يشوبه. وقد حرصنا في إطار التنوع الجغرافي أن نعد ملفات لدراسات دولة بعينها على نحو ما أعددناه بكل من: الإمارات والكويت والجزائر والبحرين وفلسطين ومصر وسوريا والسودان وتونس..إلخ. أما الدراسات الأوروبية والأمريكية فقد اجتهدنا قدر الإمكان في تقديم نماذج منها بجديد النشر، وخاصة الدراسات المترجمة إلى العربية. إذ تطالعنا بعض الدراسات في مناطق قد تختلف كلية عن ثقافتنا، غير أنها تحوى العديد من الممارسات الشعبية التى تدخل في إطار الدراسات المقارنة للثقافة الشعبية، وقد جاء التنوع الجغرافي للدراسات المنشورة على النحو التالي: الدراسات العربية العامة 44 دراسة- منطقة الخليج 65 دراسة (الإمارات: 22 دراسة- الكويت 4 دراسات- قطر 5 دراسات- العراق 6 دراسات- السعودية 4 دراسات- سلطنة عمان 15 دراسة- البحرين 6 دراسات)- منطقة الشام 28 دراسة (سوريا 13 دراسة- لبنان دراسة واحدة- الأردن

12 دراسة- فلسطين 9 دراسات)- منطقة وادي النيل 107 دراسة (مصر 88 دراسة- السودان 17 دراسات)- منطقة المغرب العربي 36 دراسة (ليبيا 7 دراسات- تونس 5 دراسات - الجزائر 17 دراسة- المغرب 6 دراسات - موريتانيا دراسة واحدة)- أوروبا وأمريكا 8 دراسات (أمريكا 3 دراسات- إنجلترا، وفرنسا، والدنمارك، وروسيا، وهولندا لكل منها دراسة واحدة)

وتشير هذه الأرقام لتطور نسبي في المعالجة الجغرافية لجديد النشر حيث استطعنا التواصل مع باحثين جدد بالشام والمغرب العربي، كما تنوعت دراسات منطقة الخليج كميًا وموضوعيًا.. غير أن موريتانيا لا زالت على رأس الدول التي لم تصلنا منها دراسات في الثقافة الشعبية، وفشلت جهودنا الشخصية في الحصول على الدراسات المنشورة، كما لم يتح لنا حضور أية مشاركة علمية.. وسنسعى في الفترة المقبلة للبحث عن إنتاج فكري جديد بموريتانيا. أما ثلاثي شرق افريقيا: جزر القمر- الصومال- جيبوتي، فلا زلنا في حيرة من الوصول للإنتاج الفكري بها كما أشرنا منذ قليل.

الإطار الزمني لجديد النشر

يستوعب الإطار الزمني للدراسات التي قمنا بعرضها كل جديد نُشر في المجال، وقد كانت النقطة الصفرية لأقدم دراسة عرضنا لها هي عام 2003. ومن ثم نستطيع القول أن باب جديد النشر قد غطى الإنتاج الفكري الذي تم اختياره خلال خمسة عشر عامًا تقريبًا.. وهناك دراسات ربما تكون قد نشرت في تاريخ سابق وأعيد نشرها بعد 2003، حرصنا على عرضها بباب جديد النشر نظرًا لأهميتها للباحثين والمهتمين بالمجال، إذ أن الطبعات القديمة لهذه الدراسات غير متاحة تقريبًا. واشتمل الإطار الزمني خلال هذه الفترة دوريات حديثة وملتقيات علمية عرضنا لها فور انتهائها مباشرة فضلاً عن العديد من الكتب القيمة في هذا المجال أو ذاك من ثقافتنا الشعبية.

الإطار النوعي لجديد النشر

تنوعت الدراسات المعروضة بباب جديد النشر لتشمل: الكتب المنشورة (المؤلفة والمترجمة) - مقالات الدوريات - أعمال المؤتمرات. وقد حرصنا دومًا على عرض الدراسات التي يمكن أن يعثر عليها القارئ بعد تقديم كافة المعلومات الببليوجرافية عن كل دراسة، حتى إذا استشعر القارئ أهمية لهذه الدراسة أو تلك في مجاله يستطيع التواصل بمكان النشر والعثور عليها. كما حرصنا في كل عدد أن نقدم صورة ضوئية لغلاف الدراسة التي عرضنا لها، ومن ثم فإن المعلومة الببليوجرافية متوفرة دوماً بكافة عناصرها. وفي الإطار النوعي أيضًا استطعنا التعريف بمعظم الدوريات النظيرة في مجال الثقافة الشعبية العربية، ومنها دوريات كانت قد توقفت ثم عادت للحياة من جديد كمجلة فنون شعبية الأردنية، والمأثورات الشعبية القطرية، ومنها ما كتبت له شهادة ميلاد جديدة كمجلة «الموروث» الإماراتية، ومنها ما توقف تمامًا..إلخ. ومن ثم عرض باب جديد النشر لجميع هذه الدوريات وهي: مجلة الفنون الشعبية المصرية (مصر)- مجلة التراث الشعبي (العراق)- مجلة الموروث الألكترونية (العراق)- مجلة المأثورات الشعبية (قطر)- مجلة تراث الشعب (ليبيا)- مجلة التراث المعنوي الألكترونية (الإمارات)- مجلة تراثنا (الإمارات)- مجلة الراوي (الإمارات)- مجلة الخطاب الثقافي (السعودية)- مجلة الحداثة (لبنان)- مجلة النجع الثقافية (تونس) مجلة

الثقافة السودانية (السودان) - مجلة وازا (السودان). كما حرصنا على تتبع بعض ملفات الثقافة الشعبية في بعض الدوريات غير المتخصصة، على نحو ما عرضنا لمجلة «مَجرَّة» الكويتية التي نشرت عدداً حول الثقافة الشعبية عام 2006، وعرضنا له بالعدد السادس من جديد النشر.والحق فإن الهدف من عرض بعض هذه الأعداد كان للتذكير دوماً بأن هناك دورية عربية مهتمة بالثقافة الشعبية في هذا القطر أو ذاك، إذ أننا لاحظنا قلة المعلومات في الوسط الثقافي في هذه النقطة، حيث أن حركة الدوريات العربية في مجال الثقافة الشعبية لم يتعرف عليها الكثير من المتخصصين في المجال ولا نقول غير المتخصصين. باستثناء بعض الدوريات التي لها قدرة على الوصول للدول الشقيقة.

رؤية مستقبلية لباب جديد النشر

كنا قد أشرنا ضمن رؤيتنا المستقبلية لهذا الباب منذ خمس سنوات بقولنا:

«سنسعى في الأعداد القادمة لتوسيع الرؤية لباب جديد النشر، وذلك بإضافة جانب للتعريف بالجديد من الفعاليات في مجال الثقافة الشعبية العربية كالمؤتمرات والملتقيات والاحتفاليات الثقافية والأحداث التي تهم القارئ العربي في المجال، بهدف اطلاع القارئ أولاً بأول على مايحدث في الساحة العربية. كما سنسعى للتعريف بالجديد في مجال الثقافة الشعبية بمواقع الإنترنت الدولية والعربية، وهو جانب سنحاول - قدر الإمكان - عرضه بشكل علمي انتقائي للوقوف على المواقع التي تفيد القارئ بشكل عام لعرض أهم الأخبار بالمجال» وأتصور أننا نجحنا نسبيًا في تعريف القارئ ببعض الفعاليات المرتبطة بالثقافة الشعبية، غير أننا لم نتمكن حتى الآن من التعريف بمواقع الثقافة الشعبية على الإنترنت.. نظرًا لكثافة الإنتاج المطبوع في السنوات الفائتة. كما سنسعى في الأعداد القادمة - كما أشرنا من قبل - أن نعرف بمؤسسات الثقافة الشعبية في الوطن العربي، تمهيدًا للتواصل العلمي بين العاملين بالمجال.

ونعرض في الجزء التالي لثبت ببليوجرافي لما تم عرضه بباب جديد النشر خلال عشر سنوات من خلال تصنيف موضوعي للدراسات تبدأ بعنوان المقال ثم المؤلف ثم بيانات النشر، ثم الإطار الجغرافي الذي يبدأ بالدراسات التي تتناول المنطقة العربية (عام) ثم الدراسات الخاصة بكل دولة على حده في ترتيب هجائي. ثم يتبع ذلك عنوان المقال الذي ورد به عرض الكتاب، وأخيرًا رقم العدد الذي تم النشر به، وسنكتفي في هذا البحث باستعراض الدراسات والمناهج والمؤتمرات العلمية:

1 - الدراسات والمناهج:

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
تحية ووفاء: كتاب تذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار	قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب	ط1، الكويت: القسم، جامعة الكويت، 2006	عام	جديد النشر في الثقافة الشعبية	5
المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي	مجموعة مؤلفين	ط1، القاهرة: المجلس، 2، 2009مج، (أبحاث الملتقى الدولي الثالث للمأثورات الشعبية الذي عقد بالقاهرة عام 2006)	عام	رؤي متنوعة للتراث الشعبي بالمغرب العربي: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافي	8

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
الفولكلور في العهد القديم	جيمس فريزر، ترجمة نبيلة ابراهيم	ط1، القاهرة: دار المعارف، 1972، 2ج ط 2 – 1982، ط3 – 1997 .	عام	رحلت النبيلة ذات الهمة	37
التراث الشعبي	عبد الحميد يونس	القاهرة: دار المعارف، 1979، (سلسلة كتابك،91)، (أعيد نشره ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة،2007).	عام	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	12
النصوص الأساسية: اتفاقية عام 2003 صون التراث الثقافي غير المادي	اليونسكو	أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،2010، 104ص.	عام	صون التراث الشعبي العربي: القوانين – الببليوجرافيات – الموسيقى – الرواة – الموتيفات – الأعلام	13
ألوان من التراث الشعبي في الأردن	طه الهباهبه	عمان: وزارة الثقافة الأردنية، 191ص	الأردن	التراث الشعبي الأردني معاجم ودراسات ومؤتمرات	21
التنوع الثقافي في الأردن: النسيج الاجتماعي، والتشريعات، والفعاليات الثقافية	تحرير حكمت النوايسة	وزارة الثقافة الأردنية، توثيق الذاكرة الثقافية في المملكة، مديرية التراث بالوزارة، ط1، 2012 ،178ص	الأردن	التراث الشعبي الأردني معاجم ودراسات ومؤتمرات	21
حول الوعي الفولكلوري في الأردن وفلسطين	عمر عبد الرحمن الساريسي	ط1.– فلسطين: المكتبة الوطنية ومركز الكتاب الأكاديمي، 2013، 344 ص	الأردن	الفولكلور الفلسطيني تراث يسكن قلب الوطن العربي	23
التاريخ الشفوي؛ دراسات وتجارب	إشراف وتقديم هاني الحوراني	مركز الأردن الجديد للدراسات،2011، 206ص	الأردن	ومؤتمرات التراث الشعبي الأردني معاجم ودراسات	21
التراث غير المادى: كيفية الحفاظ عليه وإعداد قوائم الحصر.. تجارب عربية وعالمية	هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث	أبو ظبي: الهيئة، 2008، 425ص	الإمارات	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى.	7
الشارقة القديمة، محمية التراث الثقافي غير المادي	إدارة التراث	الشارقة: إدارة التراث، 2010، (فعاليات الملتقى العلمي الذي عُقد ضمن أيام الشارقة التراثية في الفترة من 4 أبريل حتى 8 أبريل 2010)	الإمارات	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	11
جمعة بن حميد: ذاكرة حية بين البر والبحر	محمد عبد السميع يوسف، ونجود معصّد الشامسي	الشارقة: إدارة التراث، بيت الموروث، 2005، (سلسلة تراث الإمارات،8)	الإمارات	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	11
سلمي جدة شعراء الإمارات: مقاربة لسيرتها الشعبية وقصيدتها اليتيمة	عياش يحياوي	ابو ظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، إدارة التراث المعنوي، 2008	الإمارات	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	11
الثقافة الشفهية: رؤية في أهم منابع الثقافة الشعبية في الإمارات العربية المتحدة	عبد العزيز المسلم	ط2، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، 2014، 93 ص	الإمارات	دراسات عربية متنوعة حول الرعي والثقافة الشفهية وغير المادية والقهوة وحكايات الحوريات	33
الحياة اليومية فى مدينة الجزائر	المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية	الجزائر: المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية، 2007	الجزائر	دراسات حديثة في الثقافة الشعبية 2	3
أيام العرب الأواخر: أساطير ومرويّات شفهيّة في التاريخ والأدب من شمال الجزيرة العربية مع شذرات مختاره من قبيلة المره وسبيع	سعد العبدالله الصويان	الشبكة العربية للأبحاث والنشر،2010، 1143 ص	السعودية	كتب فازت بجائزة الأليكسو للتراث اللامادي ومكنز الفولكلور يتصدر القائمة	27

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
صحار عبر التاريخ	مجموعة من الباحثين والجامعين الميدانيين	ط2: مسقط: وزارة التراث والثقافة، 2012، (سلسلة المنتدي الأدبي، 2)	سلطنة عُمان	دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان	28
إبراء عبر التاريخ	مجموعة من الباحثين	مسقط: وزارة التراث والثقافة، 2007، (سلسلة المنتدي الأدبي، 9)	سلطنة عُمان	دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان	28
سمائل عبر التاريخ	مجموعة من الباحثين	مسقط: وزارة التراث والثقافة، 2008، (سلسلة المنتدي الأدبي، 11)	سلطنة عُمان	دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان	28
التاريخ البحري المروي لولاية صور	حمود بن حمد بن جويد الغيلاني، ومحمد بن حمد العريمي، وفريق من الجامعين الميدانيين	مسقط: وزارة التراث والثقافة، 2012، 140ص	سلطنة عُمان	دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان	28
الفولكلور السوداني: مقالات ودراسات	محمد المهدى بشرى	ط2: الخرطوم: مكتبة الشريف الأكاديمية، 2006	السودان	دراسات حديثة في الثقافة الشعبية 2	3
دراسات في الفولكلور التطبيقي الإفريقي	سيد حامد حريز، ترجمها للعربية محمد المهدي بشرى	ط3، الخرطوم: معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم، 2006، 132ص، (سلسلة دراسات في التراث السوداني، 40)	السودان	دراسات فولكلورية من سبع دول عربية ودراستان في الأدب الشعبي العربي المقارن	35
البطاحين: تاريخهم- شعرهم- شعراؤهم	ميرغني ديشاب	السودان: مطبعة السودان للعملة المحدودة، 2016، 185 ص	السودان	دراسات حول فولكلور القبائل السودانية وأمثالها الشعبية	39
التراث الشعبي لقبيلة البطاحين	إعداد الطيب محمد الطيب (1934- 2007)	الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، معهد الدراسات الإفريقية والأسيوية- شعبة أبحاث السودان، 2016، (سلسلة كتاب الخرطوم، 99)، 366 ص	السودان	دراسات حول فولكلور القبائل السودانية وأمثالها الشعبية	39
التراث الشعبي لقبيلة الحمران	الطيب محمد الطيب	ط1، الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، 2016، (سلسلة كتاب الخرطوم، 95)، 176ص	السودان	دراسات حول فولكلور القبائل السودانية وأمثالها الشعبية	39
الفولكلور والحياة الشعبية في منطقة أمري: المسح الفولكلوري لمنطقة أمري	محمد المهدي بشري	ط1، الخرطوم: سلسلة إصدارات وحدة تنفيذ السدود، 2008، العدد 18	السودان	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	15
من التراث الشعبي الفراتي: مختارات من أعمال الباحث عبد القادر عياش.- 3ج	إعداد وتحقيق عباس الطبال، اختيار ومراجعة كامل اسماعيل	دمشق: مديرية التراث الشعبي، وزارة الثقافة، 2007.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي)	سوريا	جديد النشر في الثقافة الشعبية	4
شمر-جربا والانتقال من الترحال إلى الاستقرار: دراسة حول حياة البدو وتراثهم	لوثار شناين	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007	سوريا	جديد النشر في الثقافة الشعبية	4
مَدخل إلى البحث الميداني في التراث الشعبي: عرض- مصطلحات- توثيق- مقترحات- آفاق	محمود مفلح البكر	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي، 2009، 438ص، (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي، 21)	سوريا	اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري	9

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
التراث الشعبي الحمصي: أدوات تراثية ومكنيات قولية وأمثال شعبية	محمد الصوفي	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي، 2008، 470ص، (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي،18)	سوريا	اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري	9
حول الوعي الفولكلوري في الأردن وفلسطين	عمر عبد الرحمن الساريسي	ط1.- فلسطين: المكتبة الوطنية ومركز الكتاب الأكاديمي، 2013، 344 ص	فلسطين	الفولكلور الفلسطيني تراث يسكن قلب الوطن العربي	23
جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخري: قراءة في الثقافة الشعبية بفلسطين	عز الدين المناصرة	عمان: دار الصايل، 2013	فلسطين	الفولكلور الفلسطيني تراث يسكن قلب الوطن العربي	23
الفولكلور المقدسي بين التنمية والتهويد	إيمان مهران	القاهرة، 2010، 95 ص	فلسطين	الفولكلور الفلسطيني تراث يسكن قلب الوطن العربي	23
من أفواه الرواة: مأثورات من التراث الشعبي	علي عبد الله الفياض	ط2.- الدوحة: قسم الدراسات والبحوث بوزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009	قطر	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- البيليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات- الأعلام	13
مجلة المأثورات الشعبية	مجموعة مؤلفين	الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، ع73 (2005)	قطر	ألغاز الوطن العربي: وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	14
من الفولكلور البحرى الكويتى	يعقوب يوسف الحجى	الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية،2009.- 212ص	كويت	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	10
رائد التراث الشعبى عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة (1)	عبد الحميد يونس	القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2007	مصر	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	3
فولكلور النيل	هشام عبد العزيز	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، 323 ص	مصر	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	17
في الفولكلور القبطي	روبير الفارس	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007، 168ص، (سلسلة الدراسات الشعبية، 119)	مصر	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	17
حول الثقافة الشعبية القبطية	أشرف أيوب معوض	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010، 234ص، (سلسلة الدراسات الشعبية،132	مصر	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	17
أوراق ثانية في الثقافة الشعبية	عبد الحميد حواس	القاهرة: المركز المصري للثقافة والفنون (مكان)، 2013،ج2	مصر	الثقافة الشعبية المصرية اتجاهات نظرية ودراسات ميدانية	25
الواحات الداخلة: دراسة في التاريخ الثقافي والمأثورات الشعبية	عبد الوهاب حنفي	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2012، 340 ص، (سلسلة الثقافة الشعبية العدد 5)	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26
واحات الفن والجمال.. الواحات البحرية: دراسات أنثروبولوجية	محمد أمين	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، 220 ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
مكنز الفولكلور	مصطفى جاد	القاهرة: المكتبة الأكاديمية، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي، 2007، 2مج	مصر	كتب فازت بجائزة الأليكسو للتراث اللامادي ومكنز الفولكلور يتصدر القائمة	27
دراسات في الثقافة الشعبية	مجموعة من الباحثين	القاهرة، 2016	مصر	حكايات من النوبة والمحرق ودراسات حول العامية وصورة الحاكم.. وتجربة شبابية جديدة	38
إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة	سعيد المصرى	القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2012، 500ص	مصر	كتب فازت بجائزة الأليكسو للتراث اللامادي ومكنز الفولكلور يتصدر القائمة	27
نظرات في الثقافة الشعبية	عطارد شكري	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، 159ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية اتجاهات نظرية ودراسات ميدانية	25
رصد التنوع الثقافي في احتفالات الصيادين باستخدام تقنيات التصوير الحديثة	ولاء محمد محمود	القاهرة: 2013، أشراف: سوزان السعيد، ومصطفى جاد، ووائل صابر، أطروحة (دكتوراة)، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون الشعبية	مصر	الثقافة الشعبية المصرية اتجاهات نظرية ودراسات ميدانية	25
البحوث الكيفية في العلوم الاجتماعية	شارلين هس، ويبر باترشيا ليفي، ترجمة هناء الجوهري	القاهرة: المركز القومي للترجمة بالقاهرة، 2011، (سلسلة العلوم الاجتماعية للباحثين العدد1783)، 632 ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية اتجاهات نظرية ودراسات ميدانية	25
الأسس الفنية للنقد الأدبي	عبد الحميد يونس	ط3.- القاهرة: دار المعرفة، 1979، 151 ص (أُعيد نشره ضمن المجلد الثاني من أعماله الكاملة عام 2010)	مصر	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	12
مجتمعنا	عبد الحميد يونس	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، (سلسلة مكتبة الأسرة؛ الأعمال الفكرية)، (صدرت ط1 عن دار المعارف - 196)، (سلسلة اخترنا لك؛ 24)	مصر	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	12
دفاع عن الفولكلور	عبد الحميد يونس	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، 272ص	مصر	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	12
الثقافة والمجتمع: دراسات مهداه إلي الأستاذ الدكتور محمد الجوهري	تحرير علي ليلة، أحمد زايد.	القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة، 2010	مصر	صون التراث الشعبي العربي: القوانين - الببليوجرافيات - الموسيقى - الرواة - الموتيفات - الأعلام	13
مَجرَّة MAJARRAH	مجموعة مؤلفين	الكويت: دار البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع، عدد الثقافة الشعبية، 2006	المغرب	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	6
توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية	الجيلالي الغرابي	المنامة: الثقافة الشعبية، بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي، 2015، (ملحق العدد 31)	المغرب	قراءة في الكتب الملحقة بمجلتنا الثقافة الشعبية	32
صورة الحاكم في الثقافة الشعبية	مجموعة من الباحثين	صنعاء: بيت الموروث الشعبي، 2006، 318ص	اليمن	حكايات من النوبة والمحرق ودراسات حول العامية وصورة الحاكم.. وتجربة شبابية جديدة	38

2- مؤتمرات علمية:

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب	كلية الاداب، قسم اللغة الفرنسية	الأسكندرية: دار العين، 2009، 700ص، أبحاث المؤتمر الدولى لقسم اللغة الفرنسية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة (في الفترة من 28 إلى 30 مارس 2009)	عام	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	10
الثقافة الشعبية العربية: رؤى وتحولات	معهد الشارقة للتراث	تحت الطبع	عام	مؤتمران عربيان بمصر والإمارات رؤى وتحولات بالمنصورة ونوادر جحا بالشارقة	36
جحا: تراث إنساني مشترك	معهد الشارقة للتراث	تحت الطبع	عام	مؤتمران عربيان بمصر والإمارات رؤى وتحولات بالمنصورة ونوادر جحا بالشارقة	36
أبحاث متنوعة لم تنشر	مجموعة من الباحثين	أبحاث تحت الطبع	عام	مؤتمرات عربية وعالمية حول التراث والتنوع الثقافي وأسعد نديم صاحب ملتقى القاهرة	29
الملتقى الدولي لتوثيق احتفالية الحج	مجموعة من الباحثين	كتاب الملتقى تحت الطبع 2014	عام	الملتقى الدولي لتوثيق احتفالية الحج أبحاث جديدة ومشروع طموح	30
مؤتمر أطلس المأثورات الشعبية أو العنوان عشرون عاماً علي أطلس المأثورات الشعبية - التحديات والطموحات: أبحاث المؤتمر العلمي الأول لأطلس المأثورات الشعبية	مجموعة من الباحثين	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، 300ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26
مؤتمر الحرف التقليدية	مجموعة من الباحثين	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، 500 ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26
مؤتمر القرية المصرية	مجموعة من الباحثين	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، 500 ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26
مؤتمر الطفل والمستقبل	مجموعة من الباحثين	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، 470ص	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26
مؤتمر صياغة مستقبل التراث المصري	مجموعة من الباحثين	غير منشور: نظمته المبادرة الوطنية لصياغة مستقبل التراث المصري بالقاهرة، 2014	مصر	الثقافة الشعبية المصرية (2) دراسات ميدانية في المناطق الثقافية	26
أبحاث المؤتمر القومى الثالث لإحياء التراث الصناعى المصرى: توظيف مفردات التراث المصرى فى تصميم منتجات حديثة ومتطورة	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الصندوق الاجتماعى للتنمية برئاسة مجلس الوزراء، 2008	مصر	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	5

http://alternatux.com/wp-content/uploads/2017/07/art-paint-ideaspainting-ideas-for-class--painting-easy.jpg

أصداء

مهرجان الرماية التقليدية بالقوس

يـيـشاون -كوريا الجنوبية

218

المنظمة الدولية للفن الشعبي في اجتماعات لجنة اليونسكو الحكومية

الدولية بكوريا الجنوبية «4 - 9 ديسمبر 2017»

220

مهرجان الرماية التقليدية بالقوس

يـيـشاون – كوريا الجنوبية

انتظم أيام 13–16 أكتوبر2017 بمدينة Yecheon ييشاون الكورية الجنوبية المهرجان العالمي للرماية التقليدية Yecheon World traditional archery الذي أقامته المنظمة العالمية للرماية التقليدية (WTAO).

https://www.tumblr.com/search/aida%20akmatova

وقد جاءت فرق الرماية من كافة أرجاء المعمورة حيث كانت كل القارات ممثلة. الولايات المتحدة والبرازيل وكوستاريكا والبيرو وغيرها من الأمريكيتين. وألمانيا والنمسا وفرنسا واسبانيا وغيرهامن أوروبا. واليابان والصين ومنغوليا وكوريا الجنوبية من آسيا وكان الحضور الإسلامي لافتا من تركيا وماليزيا وأندونيسيا وأذربيجان. وقد بدا أن الألفة قائمة بين أعضاء الفرق المختلفة لكثرة ما أمكنهم اللقاء في مهرجانات ومسابقات سالفة. ولقد شد انتباهنا ما تحظى به الرماية التقليدية من اهتمام رسمي وشعبي. فقدلاحظنا توافد مختلف الفئات العمرية من المجتمع الكوري على ساحة المهرجان وحرصهم الغريب على متابعة التدريبات والمنافسات المختلفة.

وأقيمت عروض في الرماية شهدها جمهور واسع. ولقد لفت الاهتمام منها على وجه الخصوص ذاك العرض المبهر الذي قدمته الرامية الأذربيجانية عايدة أكماتوفا فلم تكن دقيقة في تصويبها وهي في وضعها العادي فحسب وإنما كانت كذلك وهي ترمي منحنية إلى الخلف كأنها راكعة ركوعا معكوسا. أما ما أبهر منها فعند الرماية بقدميها ورأسها إلى الأسفل ويداها مشدودتان إلى عكازتين حديديتين في حركة رشيقة دوت لها الساحة بالتصفيق.

وكان سؤال الجميع أين العرب؟ لم أحر جوابا سوى التذكيربأن تاريخ العرب هو تاريخ التفوق في الرماية. ولكن مسارات التاريخ قضت بانقطاعهم عنها كما قضت بذلك على جميع الأمم تقريبا. وقد عادت إليها في تواريخ متأخرة. ونأمل أن يكون ذلك شأن العرب.

وقد أقيم على هامش المهرجان مؤتمر علمي دعيت إليه «الثقافة الشعبية» وساهم فيه مدير تحريرها ورئيس هيأتها العلمية بمحاضرة عنوانها «الرماية عند العرب». عّرفت بأهمية الرماية بالقوس في المجتمعات العربية القديمة. وأبرزت صفحاتها المشرقة.

محمد النويري

المنظمة الدولية للفن الشعبي
في اجتماعات لجنة اليونسكو الحكومية الدولية بكوريا الجنوبية « 4 ـ 9 ديسمبر 2017 »

فن «العازي» بين عمان والإمارات

عقدت بجزيرة جيجو بكوريا الجنوبية الدورة الثانية عشرة للجنة اليونسكو الدولية الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي خلال الفترة

من 4 – 9 ديسمبر 2017، بمشاركة خبراء من كل دول العالم، بحضور ممثلي المنظمات غير الحكومية من المستشارين والخبراء وذوي الاختصاص. وقد عقد الاجتماع بالتعاون ما بين منظمة اليونسكو وإدارة التراث الثقافي الكورية التي وضعت مركزا كبيرا للمؤتمرات رهن الاجتماعات المكثفة للخبراء الحكوميين ولممثلي الهيئات والمنظمات غير الحكومية التي كانت تعقد من التاسعة صباحا حتى التاسعة ليلا.

تركزت اجتماعات الخبراء الحكوميين على مناقشة بنود الاتفاقية الدولية الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي كلمة واستغرق وقت هذه المناقشات أغلب أيام الدورة وجرت خلاله تفاصيل خلافات عدة في الرؤى والتوجهات بالذات منها ما هو بين الدول المتصارعة أو التي بينها والأخرى تاريخ من العداء المشترك.

لوحظ في هذه الدورة الحضور المكثف لممثلي المنظمات غير الحكومية التي شارك مندوبوها في كل اجتماعات الدورة بحيوية، وقد شاركت المنظمة الدولية للفن الشعبي بوفد تكون من الأستاذ علي عبدالله خليفة رئيس المنظمة والدكتورة نور الهدى باديس نائب الرئيس للمطبوعات والمؤتمرات الدولية.

وقد خلصت الدورة إلى استعراض تقارير لجنة الخبراء الحكوميين حول الملفات المقدمة من الدول الأعضاء لتسجيل العديد من الفنون والأعمال والأكلات الشعبية والأزياء باسم الدول التي تقدمت بملفات وافية تحوي تسجيلات فيديو وصور عن أهمية كل جانب من جوانب تراثها وحرصت على أن يسجل باسمها. وقد نال فن القط العسيري التأييد في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي، وهو فن تشكيلي سعودي تميز بتشكيلاته الزخرفية على جدران بيوت منطقة عسير وربما أغلب مدن الجنوب، كما نجحت دولة الإمارات العربية المتحدة في تسجيل فن «العازي» باسمها ضمن قائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج الصون والعناية وهو فن إنشادي وطني حماسي تردده المجموعة دون آلات. وقد سجل فن «العازي» العماني في العام 2012 على نفس القائمة على أنه فن عماني. وتصدر منظمة اليونسكو شهادة بأحقية انتماء وصون المادة التراثية التي تقرها اللجنة الدولية الحكومية للدولة التي تقدم ملفا مقنعا بأحقيتها في هذه المادة.

وعلى جانب من اجتماعات اللجنة الحكومية الدولية عقد ممثلو المؤسسات والمنظمات غير الحكومية العاملة تحت مظلة اليونسكو عدة اجتماعات لبحث العديد من المواضيع التنظيمية واستعراض المنجزات المشتركة التي تم تحقيقها كان من أهمها تدشين ثلاثة كتب أبرزها: «الأدوية الشعبية: تبادل خبرات » كما تم انتخاب ممثل للجنة الخبراء العرب.

تقع جزيرة جيجو JEJU التي عقد بها الاجتماع في أقصى جنوب كوريا الجنوبية، يفصل البحر بينها وبين اليابان، وهي جزيرة سياحية جميلة.

الثقافة الشعبية

sert d'abord de ses deux mains puis opère à l'aide de la faux. Il emmagasine sa récolte en se servant de son savoir traditionnel qui a permis aux dattes récoltées de durer sur de longues périodes. Le recours à la nature apparaît également dans la façon dont les dattes en branches sont mises à sécher sous le soleil et dont ces mêmes branches sont alignées à l'air libre sur les marchés de façon à pouvoir être conservées.

L'observation du palmier et des savoirs et techniques traditionnels liés à sa culture, telles qu'elles se sont développées dans la région, nous donne dans une large mesure une image vivante du déterminisme environnemental. L'influence de l'environnement géographique naturel est en effet palpable, ici. Ce sont le climat et le couvert végétal qui ont imposé ces activités et pratiques professionnelles. Le palmier en tant que végétal ne pousse et ne donne ses fruits que dans un environnement saharien marqué par des températures élevées, un faible degré d'humidité, la quasi absence de toute pluviométrie. Tel est le climat de la région de Marwa où cette culture constitue la première des activités agricoles et une source de revenus essentielle. Le balah "dattes non charnues" constitue à cet égard la principale production de la région. L'on voit les palmiers qui donnent ce fruit s'échelonner le long du littoral nilotique. On les trouve en fait non seulement dans la région de Marwa mais sur l'ensemble de l'espace saharien du nord du Soudan qui s'étend de part et d'autre du Nil.

L'habitant de la région de Marwa qui a lutté au long de son histoire pour s'adapter à ce milieu saharien a exploité le palmier en tant que source importante de revenu. Il a inventé de nombreuses méthodes et techniques pour tirer profit de cet arbre afin que celui-ci réponde à ses besoins. Les résultats qu'il a obtenus apparaissent à l'expérience comme probants. Il est en effet parvenu avec le temps à édifier sa propre culture qui se reflète dans les savoirs et les techniques traditionnels qu'il a utilisés dans la culture du palmier ainsi que dans les compétences artisanales qu'il a acquises.

Assaad Awadhallah

Soudan

SAVOIRS ET TECHNIQUES DANS LA PLANTATION DU PALMIER DANS LA REGION DE MARWI, AU NORD DU SOUDAN

L'étude montre que les savoirs et les techniques employés dans la plantation du palmier aident la communauté vivant dans la région de Marwi à préserver l'environnement grâce aux moyens utilisés qui sont empruntés à l'espace naturel local. Aucune atteinte dès lors à l'environnement: pour prendre un exemple, les gens ne recourent pas aux fertilisants chimiques mais aux engrais organiques d'origine animale "appelés localement marouq" lorsqu'ils plantent ces arbres. Nulle utilisation, non plus, de machines telles que les tracteurs pour le labourage afin de préserver le terreau. On peut également constater que l'agriculteur de cette région a excellé dans la pose des greffons, ce qui a permis de créer des espèces de palmiers capables de produire les mêmes dattes que l'arbre-mère. Important à cet égard est le rôle des professionnels du greffage qui interviennent sur le palmier: ils séparent le greffon de sa mère, creusent un trou de la même dimension que ce greffon où ils le plantent. Ils se servent des outils de l'agriculture traditionnelle, comme la touria ou la atala "genres de houes traditionnelles" qui leur avaient auparavant servi à séparer le greffon du premier palmier. Le greffon est ensuite enterré et recouvert du même terreau que le trou qui vient d'être creusé afin que soit conservée l'humidité des racines du greffon au-dessus duquel le paysan répand l'engrais animal avant de l'arroser. Cette opération ne peut en aucune façon nuire à l'environnement, elle contribue, au contraire, à sa conservation.

La cueillette des dattes se fait également par des moyens traditionnels. Le paysan se

Le mot houbi qui revient régulièrement au cours de la danse éponyme est proche par le sens et les sonorités de houbba, mot que la mère ne cesse de répéter à son bébé en le berçant. A chaque fois que la mère amazighe prend son enfant et le lance en l'air, c'est toujours ce mot qu'elle prononce avant de recueillir l'enfant dans ses bras. Houbba est donc lié à ces tressautements que l'on va retrouver dans la danse de houbi. Les natifs de Lougarta nous ont, du reste, confirmé que les danseurs lancent ce mot à la danseuse qui participe à la cérémonie pour la stimuler, un peu comme s'ils lui criaient: "Danse! Mais danse !".

Cette explication fondée sur le lien établi entre houbi et le mot amazighe houbba n'est pas gratuite car il s'agit d'une danse qui remonte aux temps primitifs, c'est même la plus ancienne des danses dans la mesure où elle a pour base rythmique non pas la musique instrumentale mais la scansion des mains qui applaudissent et des pieds qui frappent le sol.

La houbi ne se danse pas à l'intérieur mais à l'extérieur des maisons, les habitants de Lougarta ayant conservé à ce jour leurs coutumes et rites primitifs. Tous, filles et garçons compris, se rendent à un lieu consacré aux fêtes de mariage et autres cérémonies que les gens de la région appellent Al Habiss et qui est en fait un lieu sacré. Le simple fait de quitter la maison pour y aller représente, ici, une forme de mort symbolique, car les rites de la mort et de la naissance sont accomplis à l'intérieur de cette aire sacrée.

L'homme qui est soumis à des rites de passage est éloigné de son domaine profane – la maison, par exemple – et conduit à un espace que le groupe aura sélectionné sur la base d'indices signalant sa sacralité. La perception par l'homme primitif du lieu est similaire à sa perception du temps, elle est fondée sur la disparité: il y a l'espace profane et l'espace sacré qui est réservé à la pratique des rites sacrés. "L'homme imprégné de religion croit qu'il n'existe pas de lieu cohérent, on trouve partout des coupures, des vides et des zones différant qualitativement des autres".

Cette danse appelée houbi a un caractère collectif, elle est pratiquée au sein de la nature, à des moments précis qui sont des moments de passage, comme la célébration du septième jour de la naissance, de la circoncision, du mariage, du hajj à la Mecque, etc. Mais c'est le mariage qui est le plus lié à cette danse, "les jeunes des deux sexes devant à cette occasion faire leurs adieux à l'enfance et à l'adolescence pour franchir la porte qui conduit à l'univers de la maturité", exactement comme le faisait l'homme primitif qui croyait à l'incomplétude de l'être naturel, de sorte que l'individu se trouvait soumis au cours des différents cycles de son existence à un ensemble de rites qui le dépouillaient de ses attributs d'être naturel et l'élevaient au statut que la divinité lui a destiné. "L'être dans les sociétés primitives n'est pas considéré comme "achevé" sous la forme qui est la sienne au niveau naturel de son existence. Pour qu'il devienne un homme au sens plein du terme il faut qu'il meure à cette existence première qu'est l'existence naturelle et qu'il renaisse pour vivre d'une existence haute qui est une existence spirituelle en même temps que culturelle". Il devient un être "achevé" une fois qu'il a reçu des mains de la divinité l'expérience sacrée lors de son passage vers le monde sacré.

Fatima Dilmi

Algeria

LA DANSE DE HOUBI: UN RITE DE PASSAGE ET DE RETROUVAILLES AVEC LES TEMPS MYTHIQUES

La houbi est une célèbre danse populaire collective exécutée dans les diverses circonstances par la population de la région de Lougarta, à Béni Abbas, dans le gouvernorat de Béchar, au sud ouest de l'Algérie. Y participent les hommes et les femmes du village. Les hommes – adultes aussi bien que jeunes ou adolescents, certains mariés, d'autres célibataires, différant les uns des autres par l'âge aussi bien que par le statut social et leur nombre variant selon le souhait des présents de participer ou non à la cérémonie – forment une seule rangée fortement soudée qui fait face à une femme (parfois plus).

La danse est conduite par un chef qui se tient au milieu du rang. Tous se mettent à danser en produisant un mouvement ondulatoire du corps, en frappant le sol de leurs pieds et en tapant dans leurs mains. Ils s'adressent, à intervalles réguliers, à la danseuse en poussant le cri de houbi. D'un seul tenant et rectiligne, au début de la danse, lorsque les mouvements sont encore lents, le rang ne tarde pas à prendre avec l'accélération du rythme, une forme semi-circulaire, de sorte que les hommes entourent la danseuse qui répond de son côté d'un mouvement de son corps qui va s'accélérer au rythme que la musique. En même temps, cette danseuse se rapproche de plus en plus de la rangée des hommes qui l'enveloppent à leur tour en une proximité qui ressemble à l'approche amoureuse. La danse continue ainsi en oscillant entre deux mouvements, l'un rapide et fiévreux, l'autre lent et langoureux.

palpable à partir d'une action en rapport avec la performance elle-même. Citons ici, à titre d'exemple, les innovations instrumentales qui introduisent des modifications au niveau des spécificités musicales: celles-ci tirent leurs mécanismes et lexiques d'ajustement instrumental d'une culture interne puisée dans le cadre de représentation imaginaire résultant d'une conjonction gestuelle et artistique subsumant l'indice iconique au milieu de significations puisées dans la perception sensible et intellectuelle qui commence à l'étape du jardin d'enfants.

Ce que nous avons globalement noté, au cours de cette expérience, en partant des gestes d'application pour arriver à la nature de la performance qui permet la réalisation du processus d'exécution, c'est l'apparition de quantité d'éléments clairement raciaux qui mettent en évidence le rôle du milieu et du climat, lesquels contribuent conjointement à la performance instrumentale. C'est ce qu'on appelle "l'écologie culturelle" qui intervient parallèlement à "l'apprentissage par l'observation" car on y voit que l'exécution de la performance instrumentale correspond à une quasi-perpétuelle modification du niveau de comportement de l'apprenant. L'exécutant a besoin de renfort pour que sa performance incline à une sensation de plaisir et de progressive disparition de la douleur. La qualité de l'exécution évolue en fonction de facteurs liés à la formation, à la maturation et au développement comportemental. La conjugaison de ces facteurs contribue à l'actualisation de l'indice iconique dans l'intervalle entre les différentes étapes. Cela se traduit par un changement affectant de temps à autre le style et les spécificités de la performance sur des bases virtuelles qui déterminent l'approche stylistique propre à chaque exécutant au niveau des particularités de l'expression et de la rhétorique qu'il adopte dans le discours musical exécuté.

Nous en arrivons, au terme de cette étude, à la conclusion que le référent en matière de performance instrumentale se résume à la conjugaison de nombreux facteurs qui ont contribué à l'exécution instrumentale de la mélodie arabe sur des bases techniques ainsi que sur la profonde connaissance du patrimoine musical arabe. C'est l'interaction des bases techniques et du savoir musical qui crée ce que les musiciens appellent "l'empreinte" de l'exécutant, c'est-à-dire le style personnel à travers lequel on perçoit les fondements de l'identité de l'exécutant. Quelle que soit la fonction dévolue au renouveau musical les spécificités de l'environnement audiovisuel se manifestent clairement, si importantes que soient par ailleurs les différences au plan de l'expression. Il en découle que "l'ajustement" obéit à un référent social qui part de l'éducation et de l'enseignement et finit par toucher à l'identité intellectuelle telle qu'elle est traduite musicalement à travers les signifiés stylistiques du système arabe du maqam qui diffère partiellement d'un exécutant à l'autre selon les capacités individuelles qui définissent les règles et les bases techniques et sociologiques et qui sont de nature à consacrer la pérennité de la culture, en ce qu'elle induit une multiplicité de goûts personnels. C'est là, selon l'auteur, un résultat par lequel la performance instrumentale a contribué à concrétiser l'action culturelle à travers la grande diversité des goûts chez la grande masse des récepteurs.

Kassim Béji

Tunis

"L'AJUSTEMENT" : SA NATURE, SA SIGNIFICATION ET SES REFERENTS DANS LE DOMAINE MUSICAL

Une explication des normes musicales et sociologiques de la performance ajustée au public

Parler "d'ajustement" concernant la performance des instruments de musique avec tout ce que le mot peut signifier c'est parler des nombreux effets qu'une telle action peut avoir dans la pratique. Le véritable "ajustement" tel qu'il se manifeste lors de la performance matérialise un certain nombre d'idées et de gestes en accord avec le sens et les finalités instrumentales recherchées. L'idée qui prévaut chez la majorité des chercheurs et des musiciens est que la performance des instruments occidentaux dans la plupart des musiques, excepté le système tonal, ne représente rien de plus qu'une opération d'ajustement, si bien qu'une telle opération est devenue une aspiration célébrée par la performance instrumentale à travers ses diverses approches et dimensions techniques et artistiques.

La performance musicale arabe obéit à la nécessité de s'adapter aux particularités sociologiques du discours musical en termes de perception des finalités mélodiques (une musique connotant la mélancolie; une musique suscitant la détente et l'ouverture sur l'avenir chez l'auditeur ordinaire…). L'on pourrait en fin de compte considérer le processus d'exécution instrumentale comme la formulation d'une suite de concepts relatifs à des sons adaptés de diverses sources d'inspiration musicale perçues et exploitées sur le champ. Ici, la question est liée à la capacité d'intellection qui se manifeste lors de la réponse sensorielle induite par des facteurs psychologiques où interviennent le climat, le goût personnel, l'environnement audiovisuel, tous éléments qui concourent à transformer le sensible en

là mal connues. Ce savoir développe chez le jeune enfant la curiosité, l'amour de la découverte, le sens de la quête, tout en atténuant graduellement cette tendance primitive qui pousse l'être humain à se concentrer sur soi de sorte que l'enfant pourra aller à la rencontre des autres, amis, parents ou voisins. Une image miniature va ainsi se former de ce qui sera plus tard l'interaction avec le macrocosme social environnant avec toutes ses composantes. Et c'est alors que se construit l'image réelle du moi en formation selon un processus fondé sur l'équilibre entre, d'une part, la conception du moi et de l'ego et, d'autre part, le contact et l'interaction avec les autres.

Même si l'on peut constater que la plupart des jeux impliquent le mouvement, la parole, le chant, cette activité n'est pas tant liée à l'action du corps – qu'il s'agisse de consolider les muscles et les os ou de renforcer la prestance physique par la course, le saut, les exercices de traction ou de résistance à la traction – qu'elle n'est tributaire de cette improvisation des paroles ou des séquences chantées par laquelle l'enfant acquiert cette facilité d'élocution qui est une compétence fondamentale dont tout un chacun a besoin pour communiquer en tant qu'être social.

Quiconque observe en connaisseur la quantité et la qualité des jeux auxquels il s'est livré au cours de son enfance et les diverses activités ludiques auxquelles s'adonnent de nos jours les enfants ne peut que noter que ces jeux ne sortent plus désormais de la sphère du jeu individuel ou de la rivalité entre deux instances, la seconde n'étant pas le plus souvent un individu avec lequel nous partageons les mêmes sentiments et qui a besoin de temps de repos, mais diverses machines qui nous dépassent de loin en termes de vitesse ou de prise de décision. Et c'est cela qui fait que nos enfants manifestent aujourd'hui plus d'inquiétude, moins de concentration et une plus grande fixation sur le moi et l'ego en même temps qu'une absence d'intérêt pour le groupe, pour la marche des saisons, le cours des événements ou les règles de la vie sociale.

Cette situation risque d'autant plus de s'aggraver qu'un grand nombre de familles et d'individus dans nos sociétés ont négligé les jeux collectifs au profit des enfants, laissant cette tâche à la discrétion de l'école qui doit, outre l'enseignement, assumer l'éducation du jeune, ces deux activités étant la base de l'édification de la personnalité de l'enfant. C'est ainsi que l'on a, consciemment ou inconsciemment, occulté le besoin de nos enfants en activités ludiques, un besoin qui n'est pas moins important que la nourriture, le vêtement, le repos ou la sécurité. L'excessive poursuite des biens matériels s'est de fait infiltrée dans nos horaires et nos activités pour nous voler le souvenir des heures heureuses de notre enfance avec toutes ses péripéties et ses belles composantes qui demeurent à jamais vivaces dans notre mémoire et qui exigent bien des efforts individuels et collectifs pour être documentées, revécues, célébrées et enseignées à raison de leur profond impact sur toutes les composantes de la société.

Nahla Chouja' Eddine

Yémen

LES JEUX DE MON VILLAGE ET LES BELLES HEURES DE L'ENFANCE

Les premières années sont considérées comme l'une des plus importantes étapes de la vie, l'une de celles qui ont le plus d'influence sur la construction et la formation de la personnalité. C'est au cours de ces années que se constituent les bases des premiers acquis cognitifs et des valeurs primordiales qui vont s'épanouir lors des étapes ultérieures de l'existence. Et c'est aussi à ce niveau que l'on saisit l'importance de la stabilité et de l'équilibre de ce premier berceau social qu'est pour l'enfant la famille avec ses différents supports sociaux, culturels et économiques dont les interactions, d'un côté, et les connexions avec le milieu social, d'un autre côté, constituent l'environnement qui influe directement sur la formation de la personnalité lors des courtes étapes de l'enfance. Ce berceau est en effet un premier miroir vers lequel se tourne l'enfant, dès qu'il commence à regarder le monde et où il voit se refléter les valeurs générales de la société dont la richesse humaine et culturelle extérieure va se transformer en une richesse formatrice intérieure qui se manifeste clairement dans la personnalité de l'individu à travers son comportement, ses orientations, ses prises de position ainsi que les valeurs dont il est porteur et qui évoluent au gré des aléas et des mutations de la vie.

On sait également que le jeu est une activité de détente pour l'enfant autant qu'un moyen essentiel d'acquisition du savoir, que celui-ci touche au monde extérieur et au milieu ambiant ou qu'il serve à découvrir de nouvelles réalités jusque

Les cérémonies de khitan (circoncision), les fêtes de mariage, les rites funéraires, le mouled al sharif (la fête sacrée de la naissance du Prophète), ainsi que certaines périodes de jeûne sont célébrés au cours de ces journées du mois de Ch'abane. La croyance en la bénédiction des saints, la visite aux sanctuaires, mais aussi les rites accompagnant les différentes activités agricoles et les soins apportés aux plantes et aux récoltes: semailles, plantation d'arbres, désherbage, greffes, binage, moissons, etc., donnent également lieu à des festivités. Parmi les pratiques qui relèvent de la sphère des bénédictions nous avons également la danse de la hadhra, présente dans certaines communautés locales où elle a pour finalité de chasser les djinns et les esprits maléfiques, surtout au cours de la période précédant le mois de Ramadan. Car c'est au cours de ce mois sacré que les démons sont mis dans les fers. La nuit, la vie connaît alors une intense animation. Mais s'il s'avère que les démons ont pu poursuivre leurs activités et qu'ils risquent de nuire aux gens, notamment aux heures les plus sensibles de la nuit, les villageois se sont accoutumés à multiplier les actes de charité et à recourir à la médecine traditionnelle pour se prémunir contre les méfaits de ces "habitants de l'autre monde". Toutes ces actions sont accomplies selon un calendrier précis où l'année lunaire se mélange à l'année solaire, les pratiques étant organisées, tout au long de l'année, soit sous la forme de rites, soit sous la forme de festivités, et cela dans le but qu'une trêve soit conclue entre les forces surnaturelles et la nature. Les gens aspirent à pouvoir, en contrepartie de ces pratiques rituelles, vivre en paix.

L'auteur a tenté dans cette étude de faire le lien entre deux thèmes de la recherche en philosophie et en anthropologie: le thème du temps et celui de la culture populaire en tant qu'ils s'interpénètrent à l'intérieur d'une suite de pratiques, de rites et de représentations.

Brahim ben Arfa

Algeria

LES 'AOUACHIR, LES OFFRANDES ET LA 'ULA
Enquête de terrain sur la signification des activités agricoles dans la région de Tébessa en Algérie

Rites, pratiques et cérémonies sont partie des croyances populaires et ne sauraient être isolés de l'héritage culturel des peuples dont ils constituent l'une des composantes. Les rites pratiqués désignent une forme de trêve conclue avec les puissances occultes. Les cérémonies qui les accompagnent à différentes périodes de l'année constituent un acte de gratitude pour la récolte abondante que l'on a obtenue. Cet acte est célébré à travers les offrandes présentées aux voisins et aux proches et l'organisation de brèves cérémonies d'une grande simplicité en remerciement pour une récolte généreuse. Il s'agit d'actions héritées de génération en génération mais qui ont commencé à s'estomper en raison de multiples facteurs. L'auteur essaie dans ce travail à lever le voile sur ces pratiques et de les expliciter.

L'étude des rites, des symboles et des pratiques qui y sont liés constitue un riche terrain d'étude pour comprendre ce qui se passe dans l'esprit des membres de la société. C'est aussi un domaine fécond pour découvrir les représentations, les images et la symbolique interprétative de certains événements et manifestations tels qu'ils sont produits par l'imaginaire populaire et par la raison souterraine qui gouverne les sociétés locales. L'étude de ces productions est devenue un objet de science tout autant qu'un domaine fertile pour les études ethnologiques et les analyses anthropologiques. Toutes ces pratiques sont en effet classées sous la rubrique du ''sacré'' ou relèvent de ce que l'on appelle dans les pays arabes en général, et plus particulièrement en Algérie les 'aouachir (journées d'abstinence et de purification à la veille du mois saint du Ramadan) qui s'accompagnent de pratiques culturelles à l'intérieur comme à l'extérieur de la famille.

Cette étude sur les aspects populaires de la poésie de Bachar ibn Burd a permis à l'auteur d'aboutir à trois importantes conclusions:

- **Premièrement:** Le caractère "populaire" de cette poésie signifie l'élargissement de la foule des récepteurs. Désormais, le discours poétique n'est plus destiné à la seule élite intellectuelle qui est au fait de la littérature et de ses évolutions, pas plus qu'il ne cible les gouverneurs et les maîtres protecteurs des lettres, des littérateurs et de ceux qui y sont liés, comme les grammairiens, les critiques et les philosophes qu'ils accueillent dans leurs cours et leurs assemblées. Chez Bachar et chez d'autres poètes muwalladun (pluriel de muwallad), ce discours s'adresse à un large public populaire, toutes catégories, appartenances et classes sociales confondues. L'impact de cette poésie est dès lors devenu un vrai danger, dans la mesure où cette poésie touche une masse importante de récepteurs qui apprennent les vers et les citent en toute circonstance, en assurant la circulation et le rayonnement parmi les gens du peuple. On mesure la peur que pouvaient inspirer les mots de Bachar et ses violentes diatribes, d'autant que la satire est de nature à se répandre comme une traînée de poudre parmi le public et à dénoncer ceux que le poète a pris pour cible en dévoilant leurs turpitudes, que celles-ci correspondent ou non à la réalité.

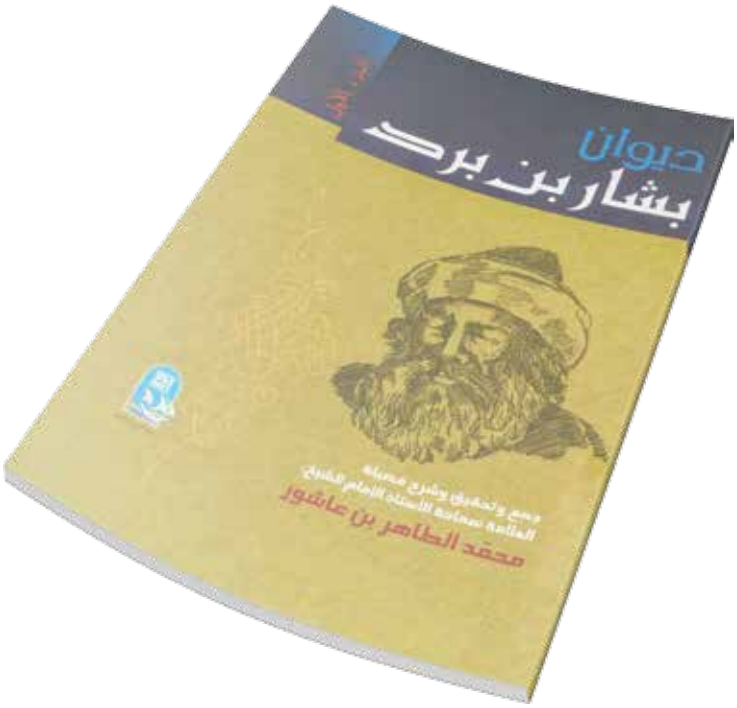
- **Deuxièmement:** Le caractère populaire de la poésie de Bachar apparaît en plus d'un endroit de ses textes. Il est nettement perceptible au niveau des mots, des constructions, des choix stylistiques et des images, mais aussi dans les occurrences du discours amoureux et la place de choix qu'y occupent la licence et la débauche, sans parler du recours à des expressions triviales sur à peu près tous les sujets qu'il aborde. Nul souci chez ce poète d'aligner les formules grandiloquentes et pleines de sagacité ni de rechercher les tournures élégantes ni, encore moins, de filer les métaphores complexes et tarabiscotées. Au contraire, le discours de Bachar avance, simple et fluide, et sa langue autant que son style sont faits pour être compris de tous. Peut-être même le poète a-t-il parfois tendance à céder à la facilité, voire à proférer des fadaises, outre qu'il use de mètres légers, de rythmes allègres et abuse des facilités de la prosodie.

- **Troisièmement:** Il importe, enfin, d'insister sur le fait que le "caractère populaire", voir le "populisme" des poésies de Bachar n'ont nullement porté atteinte au statut du poète : il fut le premier de son époque, notamment parmi les muwalladun. Chroniqueurs et critiques sont unanimes à le considérer comme le chef de file des poètes novateurs car il a réussi à arpenter avec énergie la voie tracée par ses prédécesseurs et ses épigones, la voie de ceux qui, d'un côté, sont restés fidèles aux fondements traditionnels de la poésie, et, d'un autre côté, ouvert de vastes horizons au renouvellement de la poésie abbasside. Ce que Bachar ibn Burd a pu accomplir grâce sa hauteur de vue et à la dimension civilisationnelle de son intelligence.

Samia Dridi Hosni

Tunisie

ASPECTS DE LA CULTURE POPULAIRE DANS LES POESIES DE BACHAR IBN BURD



L'étude porte sur la poésie de Bachar ibn Burd (ou Bourd), un maître muwallad (persan "arabisé" ou de père arabe et de mère non arabe) de la poésie arabe, que l'auteur examine sous un angle particulier qui est le passage opéré par son œuvre d'une poésie pour l'élite à une poésie pour le peuple.

Cette idée a déjà été avancée par certains critiques, et notamment Najib Mohammed Al Bahbiti qui a depuis fort longtemps souligné, dans son fameux ouvrage L'Histoire de la poésie arabe jusqu'à la fin du IIIe siècle de l'Hégire, le fait que les poètes muwallad de l'époque abbasside, et en particulier Muslim ibn Al Walid, Abu Nuwas et Bachar ibn Burd, ont été les pionniers d'un important mouvement poétique qui a fait évoluer la poésie vers un discours "populaire" facile à assimiler et suscitant un véritable engouement auprès du public. La poésie est dès lors sortie des cénacles, des cercles savants et des cours princières pour toucher le commun des mortels. Al Bahbiti écrit à cet égard: "Bachar a, en vérité, innové mais ses innovations ne furent pas l'authentique invention d'un nouvel art poétique ni l'exploration de territoires poétiques que nul n'aurait arpentés avant lui, mais la promotion d'une nouvelle forme d'expression et un réel élargissement de l'écriture poétique en direction d'une (poésie populaire)".Il ajoute: "Nous avons déjà vu de quelle façon la poésie s'est orientée vers une approche populaire dans la mesure où, dans les œuvres d'Al Walid (nous parlons d'Al Walid ibn Yazid) et de son école "populaire", cette poésie peint la vie et les sentiments des gens du peuple… et voici qu'arrive Bachar pour bâtir ce versant de la poésie".

dimensions religieuse, morale, sociale ou coutumière. L'environnement immédiat joue un rôle d'avant-garde qui est essentiel au développement de l'enfant, tant au plan religieux que sportif ou artistique. Cet environnement représente l'espace matériel à l'intérieur duquel se construit la mémoire de l'enfant et dont l'impact puissant ne peut se perdre lorsque l'enfant avance en âge, que la réalité sociale évolue ou que le changement commence à affecter tel ou tel aspect de cet environnement lui-même.

C'est à partir de là que se définit la relation entre la subjectivité et le milieu, entre le culturel et le cognitif. L'interpénétration de ces diverses composantes ouvre en effet la voie à la constitution d'une entité vivante qui récuse la fixité et la permanence, "formant ainsi un concept culturel général qui recouvre le savoir, les croyances, la langue, la morale, les us et coutumes, le droit en même temps que toutes les potentialités et les autres traditions". Le terme de "culture" apparaît dès lors comme un concept global et générique qui ne saurait être rangé à l'intérieur de catégories scientifiques figées, un concept sans doute ouvert qui a produit cet héritage universel qui traverse l'ensemble des civilisations, par delà les multiples formes de créativité par lesquelles elles se sont exprimées.

Nous avons voulu à travers ce qui précède arriver à la certitude qu'en dépit de l'âge précoce de l'enfant l'étape de l'imagination commence avec la maîtrise avec laquelle celui-ci perçoit la vérité et la raison, car ce petit être s'incarne dans des personnages bien déterminés avec lesquels il dialogue selon une logique qu'il comprend et qui fait que ces personnages le comprennent également. A mesure que s'élargit l'aire de son imaginaire ses connaissances se développent et son expérience s'accroît, si bien que les horizons de sa culture vont s'étendre et s'élargir. Il s'agit là, du reste, d'une donnée de base à laquelle nulle société n'échappe, qu'elle soit ancienne ou moderne.

Considérant l'importance de la question du développement psychologique, environnemental et linguistique de l'enfant, l'auteur a cherché à mettre en lumière de façon quelque peu détaillée et analytique les aspects du développement de l'être humain afin de saisir la signification philosophique des chansons populaires dans les sociétés arabes en général et la société bahreïnie en particulier.

Abdelkder Marzouki

Bahreïn

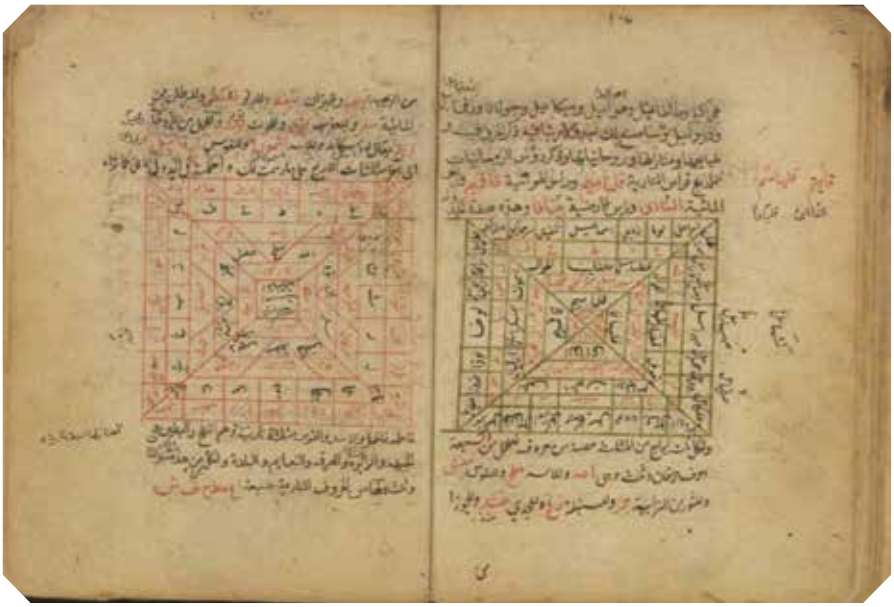
LES ELEMENTS JUDAÏQUES DANS LA SOURCE DES FONDEMENTS DE LA SAGESSE, OUVRAGE ATTRIBUE A AL BUNÎ

L'exemple d'Ahyashrahya

De nombreuses études traitant de l'observation du développement cognitif et de la perception chez l'enfant s'accordent sur le fait que l'enfant naît avec une tendance à vouloir découvrir le monde, s'interroger et tenter de comprendre l'inconnu. Dans le même temps, l'enfant est attiré par le langage rythmé dont il se nourrit pour acquérir des connaissances et développer sa perception. Les différentes composantes de son environnement fonctionnent, d'un autre côté, comme un facteur de soutien en matière de découverte et d'appropriation de ses capacités créatrices. On pourrait même considérer cet environnement comme un terreau essentiel à la formation de la personnalité de l'enfant et au processus qui conduira ultérieurement à son intégration à la société en tant qu'individu créatif et agissant.

Au début de sa vie, l'enfant écoute les berceuses qui accompagnent ses premiers gigotements et auxquelles il réagit de tout son être de sorte qu'il se trouve transporté dans les vastes contrées que lui ouvre son imagination et qui vont former son royaume personnel. C'est là que naît le rapport de l'enfant aux mots, à leurs sonorités musicales et à leurs structures rythmées, un rapport organique en même temps que positif qui se développe en symbiose avec les battements du cœur de sa mère lorsque celle-ci le prend dans ses bras pour lui donner la sécurité, la stabilité et la chaleur de son affection. L'enfant se relâche alors de tout son être et communie avec ces chansonnettes que lui fredonne sa maman pour lui donner ce bonheur qui va l'entourer de tout un halo de communication par les sens et l'esprit.

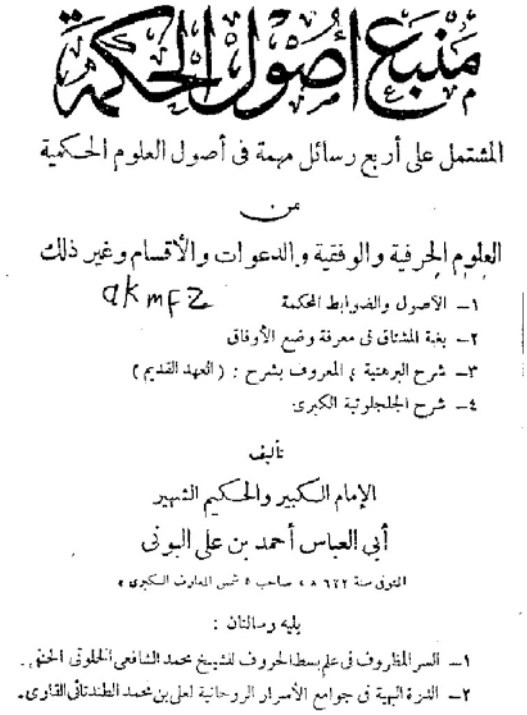
Si la poésie lyrique fait vibrer le cœur des adultes et les transporte dans un monde où l'être se dépouille de son existence matérielle pleine de bruit et de fureur, les complaintes maternelles chantées de la façon la plus spontanée, hors de toute organisation préétablie, constituent le socle sur lequel se construisent la pensée et les valeurs de toute société, dans leurs



des textes de magie, ce qui renforce l'hypothèse du bilinguisme chez les uns et les autres.

❊ L'étude met en lumière l'un des domaines où l'on perçoit l'influence judaïque dans La Source des fondements de la sagesse attribué à Al Bunî : il s'agit des racines des différents noms de Dieu figurant dans l'ouvrage qui ont été puisées dans des sources religieuses écrites en hébreu. L'étude s'est intéressée aux formes et constructions linguistiques se rapportant aux actes de magie, c'est-à-dire aux ouvrages sur la magie et aux formules thaumaturgiques qui s'y rencontrent, en s'arrêtant uniquement sur les occurrences des noms de Dieu figurant dans l'ouvrage d'Al Bunî afin d'y déceler les racines judaïques.

❊ L'étude a permis de renvoyer plusieurs des noms de Dieu figurant dans L'Origine… à leurs racines hébraïques, telles que les formes Ahyashrahya – Milikh – Ahinmahya – Adonaï – Asabaout – Al Shedaï – Abarikh. L'étude essaie de jeter la lumière sur les nombreuses versions de l'un de ces noms, Ahyashrahya.



منبع أصول الحكمة

المشتمل على أربع رسائل مهمة فى أصول العلوم الحكمية

من

العلوم الحرفية والوفقية والدعوات والأقسام وغير ذلك

ak mfz

١ – الأصول والضوابط المحكمة
٢ – بغية المشتاق فى معرفة وضع الأوفاق
٣ – شرح البرهنية ، المعروف بشرح : (العهد القديم)
٤ – شرح الجلجلوتية الكبرى

تأليف

الإمام الكبير والحكيم الشهير

أبي العباس أحمد بن على البونى

المتوفى سنة ٦٢٢ هـ ، صاحب « شمس المعارف الكبرى »

يليه رسالتان :

١ – السر المظروف فى علم بسط الحروف لشيخ محمد الشافعى الحلوتى الحنفى .
٢ – الدرة البهية فى جوامع الأسرار الروحانية لعلى بن محمد الطنداتائى القناوى .

❊ L'étude aboutit à un inventaire de la totalité des occurrences des noms de Dieu que l'ouvrage attribué à Al Bunî a empruntées à deux sources hébraïques, le Tenakh et Le Livre de Harzîm.

Farag Kadri Fakharany

Egypte

LES ELEMENTS JUDAÏQUES DANS LA SOURCE DES FONDEMENTS DE LA SAGESSE, OUVRAGE ATTRIBUE A AL BUNÎ
L'exemple d'Ahyashrahya

L'étude débouche sur les résultats suivants:

- L'ouvrage intitulé La Source des fondements de la sagesse appartient à la littérature populaire qui traite de la magie de façon générale, il est attribué à Ahmed ibn Ali Al Bunî (mort en 622 de l'Hégire). Mais l'étude n'a pas permis de faire remonter la rédaction de l'ouvrage à cette période de l'histoire pas plus que l'enquête n'a permis de découvrir des indices confirmant l'exactitude de l'attribution à Al Bunî.
- Les auteurs juifs et musulmans ont su utiliser les noms divins et les ont instrumentalisés sans difficulté dans leurs écrits, que le nom eût des racines hébraïques ou arabes.
- Les présupposés religieux dans les deux credo ont contribué à l'échange des savoirs dans le domaine de la magie, notamment dans les sociétés musulmanes où prévalaient la coexistence entre les communautés religieuses et l'acceptation de l'autre.
- Les auteurs musulmans ont eu tendance à s'appuyer sur les ouvrages de magie des juifs ; peut-être même se sont-ils initiés aux pratiques de la magie sous l'égide d'experts juifs en la matière qui leur étaient proches.
- Les graphies arabe et hébraïque ont été utilisées aussi bien par les auteurs musulmans que juifs dans la rédaction

d'un auteur inconnu ou d'un récitant qui nous transmet un récit qui est à la fois la propriété de tous et de personne. Le conte populaire est, en troisième lieu, dans son principe lié à la parole et c'est pourquoi il est au fondement d'une ère qui fut celle de l'écoute attentive, contrairement à l'ère de l'image dans laquelle nous vivons et qui se base sur le spectacle et la vision. Il a, en quatrième lieu, un lien étroit avec les grands-mères et les mères, terreau fécond pour l'activité de la raison féminine.

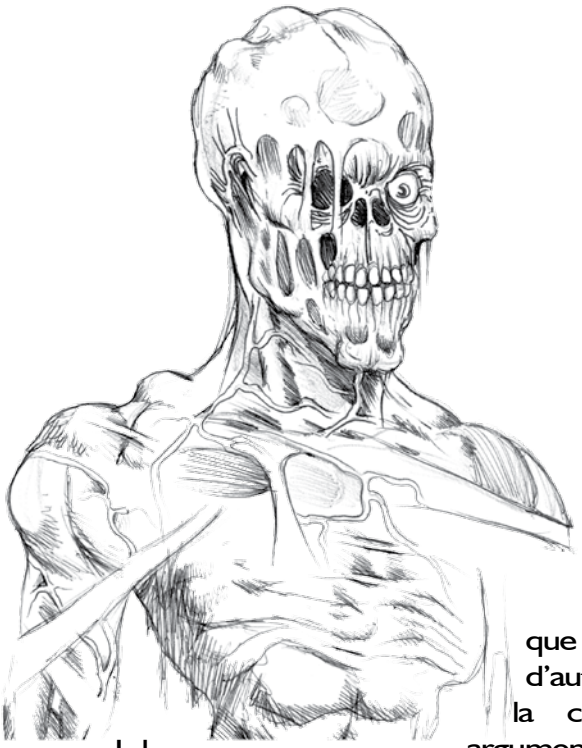
L'auteur s'interroge, au terme de cette réflexion, sur les racines du conte populaire. S'agit-il de mythes qui se sont modifiés avec le temps? Ou d'adaptations et de recompositions des textes fondateurs de la littérature populaire, comme Les Mille et une nuits, Kalilah et Dimnah, le récit de Hay ibn Yqdhân, celui de Seïf ibn Dhi Yazin et d'autres textes narratifs du même type? Ou encore, tout simplement, de récits tissés par l'imaginaire populaire autour d'un événement ou d'une valeur éthique que les aïeux ont transmis aux générations suivantes? Que dire, d'autre part, de la normativité dont le conte est porteur: n'éloigne-t-elle pas le récepteur de la réalité et n'opère-t-elle pas comme une drogue dans la mesure où l'on y voit toujours le faible qui triomphe du fort et le bien du mal? Si, d'autre part, le conte populaire représente une des sources importantes de la littérature pour enfants pourquoi est-il totalement absent des programmes scolaires? S'agit-il d'une exclusion voulue ou involontaire, sachant, par ailleurs, que l'enfant qui s'approprie ce type de récit développe le don de la parole en continu, et peut dès lors accéder au langage et à l'essence du texte narratif qu'il soit maghrébin ou universel. De même, le conte n'est-il pas de nature à atténuer l'énorme stress induit par la mondialisation?

Ces réflexions représentent une somme d'interrogations que l'auteur se propose d'aborder dans le cadre d'une nouvelle étude.

Rachid Ouadigi

Maroc

LE CONTE POPULAIRE STRUCTURE ET SIGNIFICATION



Le conte populaire constitue une forme narrative qui a une place à part à côté du conte merveilleux, du conte humoristique et du conte légendaire. Il ne s'agit nullement d'une catégorie générique derrière laquelle se rangeraient les genres narratifs précités ainsi que l'affirment certains chercheurs, car c'est la nature des événements et des péripéties tout autant que la qualité des héros et les finalités poursuivies qui déterminent le genre de tel ou tel conte. Du moins est-ce là la conclusion à laquelle l'auteur estime avoir abouti sur la base de l'approche fonctionnelle qui définit la fonction et la finalité du conte, tout en s'appuyant sur la lecture thématique qui se fonde sur le sujet du conte et sur la méthode morphologique qui met l'accent sur sa structure interne. La conjugaison de ces approches a permis à l'auteur de décrire et de classer les différents types de contes populaires. En fait, la question de la terminologie n'a pas encore été tranchée: certains continuent à appeler ces récits contes oraux plutôt que contes populaires, d'autres les rangent dans la catégorie des récits argumentatifs ou des récits légendaires.

De façon générale, la littérature populaire – dont fait partie le conte – a un caractère plus "démocratique" que la littérature écrite car elle diffuse l'information et l'expérience auprès du public sans la moindre discrimination, contrairement à l'écrit qui exige l'accès à la lecture, excluant de fait une partie importante de la société.

Le conte populaire se caractérise, en premier lieu, par sa diffusion orale dans les milieux populaires. N'étant pas fixé à l'intérieur d'une forme écrite, ce type de récit est constamment exposé à des ajouts et à des suppressions au gré du contexte et de l'expérience des conteurs. C'est donc un récit en perpétuelle métamorphose. Ce conte est, en deuxième lieu, l'œuvre

LE FOLKLORE : UN LANGAGE POUR LA COMMUNICATION ENTRE LES CIVILISATIONS

Le folklore est l'héritage culturel oral qui passe de génération en génération au moyen de la transmission par la parole et les textes écrits ou enregistrés. Il comprend la musique, la littérature, le théâtre, les éléments plastiques tels qu'ils sont actualisés par les arts et métiers et par les représentations intellectuelles, les pensées et les méditations que véhiculent la littérature populaire mais aussi les différentes pratiques. Ces éléments qui appartiennent à la culture audiovisuelle et intellectuelle se mélangent et interagissent, mais il y en a toujours un qui prend le dessus sur les autres.

La littérature populaire est l'un des domaines importants du folklore. Elle est désignée par les expressions "littérature orale" (oral literature) ou "art du langage" (verbal art) ou encore "littérature expressive" (expressive literature). Le conteur se sert de la performance théâtrale en tant que moyen de communication entre destinateur et destinataire.

L'étude des textes populaires est, d'un autre côté, considérée comme une source d'information dont se nourrit l'histoire des hommes dans la mesure où ces textes sont révélateurs des croyances et des comportements tant gestuels qu'intellectuels.

Le folklore est donc la science qui met en évidence l'ensemble des croyances et des coutumes héritées du passé par tel ou tel peuple et transmises d'une génération à l'autre, chacune d'entre elles se chargeant de reformuler les textes anciens de façon à les adapter à leur époque et à leur mode de vie. Les matières folkloriques sont donc des matières ductiles, susceptibles d'être modifiées, et c'est pourquoi elles peuvent se transmettre à travers les époques en tant que legs essentiel à la vie de la communauté.

On ne saurait nier la dimension universelle du folklore, même si celui-ci a un caractère local. Car si les textes tirent leur importance de leur ancrage local leur valeur réside en fait dans la facilité avec laquelle ils sont diffusés et circulent à travers l'espace. Les racines de la littérature populaire sont anciennes et remontent aux plus vieilles civilisations, et c'est pourquoi l'étude des textes populaires des civilisations de l'orient et de l'occident revêt une grande importance quant à la compréhension des relations entre ces deux versants de la culture universelle.

L'étude des textes venus des différentes civilisations ne peut que renforcer et affiner la compréhension entre les peuples. Quand bien même un conte ou un récit partagerait avec un autre l'élément essentiel de sa structure il n'en reste pas moins que la traduction qui permet le passage d'une culture à une autre introduit une autre vision plus en cohérence avec la culture du nouveau destinataire. Le texte populaire admet la lecture plurielle, et c'est pourquoi il s'avère "recevable" par-delà le changement de lieu et d'époque.

Suzanne Youssef

Egypte

aurait tardé à découvrir. Il n'y aurait guère de nouveauté, sauf rare exception, dans la lecture présentée par les chercheurs arabes à partir d'une matière déjà collectée, documentée et analysée. Les signes prometteurs d'une vision novatrice du patrimoine que l'on pourrait entrevoir, ici et là, ne seraient au fond que de timides balbutiements peinant à apparaître au grand jour.

Nous avons accueilli de grand cœur ces appréciations qui n'étaient du reste pas pour nous étonner. Il est normal qu'une revue scientifique, même soumise à un arbitrage scientifique, reflète dans une large mesure l'état d'une nation visée dans son existence et dans son destin mêmes. La première donnée à travers laquelle une nation témoigne de son être au monde est en effet celle de la culture et de la vie intellectuelle dont la culture populaire est le terreau. La manifestation la plus évidente de l'ignorance et du sous-développement réside, précisément, dans ce dédain avec lequel une nation considère les composantes essentielles de sa propre culture. Or c'est précisément à travers ce prisme que la culture populaire a été perçue jusqu'à une période récente, dans l'ensemble des pays arabes. Lorsqu'on s'était aperçu de cette grave erreur, il était déjà trop tard. Tant et si bien que nous voilà partis à la recherche de ce qui s'était perdu avec le temps par la négligence des hommes, avides que nous étions d'attraper la moindre miette de souvenir que pouvait nous restituer la mémoire de nos derniers survivants, nous acharnant ensuite à collecter et à consigner ce que nous pouvions recueillir à travers une succession aléatoire d'initiatives officielles, menées dans un contexte de conflits entre les Etats, de convoitises exacerbées et de violences entre les groupes, les factions et les communautés.

Aussi le monde arabe a-t-il globalement marqué un véritable retard par apport au mouvement dans lequel s'étaient engagées les autres nations du monde, dans ce domaine et dans bien d'autres. Si les études et les recherches ont pu se poursuivre depuis des années, ce fut par la seule vertu du dévouement individuel. Mais les efforts ainsi déployés ne peuvent, quelle qu'en soit la grandeur, qu'être limités et, le plus souvent, insuffisamment productifs. Il s'est trouvé, en outre, qui ceux-là qui avaient acquis la compétence académique les habilitant à relever le défi n'ont pas tardé à être accaparés par leur quotidien, aucune politique officielle n'ayant éclos dans l'ensemble des pays arabes qui aurait permis à la recherche de se développer harmonieusement dans le cadre d'une stratégie bénéficiant des financements nécessaires.

Tous ces problèmes, nous les connaissons, mais nous avons refusé de céder au pessimisme et à la démobilisation. Toujours sur le terrain, nous consacrons en effet toute notre énergie au service d'une cause en laquelle nous avons foi. Les initiatives sincères entreprises au service des nobles objectifs du monde arabe sont comme les bougies au cœur des ténèbres. Il est des hommes qui savent à merveille l'art d'allumer ces bougies qui jamais ne s'éteignent et dont l'une est LA CULTURE POPULAIRE, celle-là même dont la flamme est née de l'engagement patriotique de Sa Majesté le Roi Hamad ben Isa, Souverain du Royaume de Bahreïn, une flamme qui continuera à illuminer de son aura le monde alentour. Notre nation arabe surmontera sa terrible épreuve, elle réalisera les rêves et les aspirations de ses hommes. Car plus forte que tout demeure la volonté divine.

Ali Abdallah Khalifa

Chef de la rédaction

L'art d'allumer les bougies

Lors du 14e Congrès scientifique des pays d'Europe, organisé récemment par l'Organisation internationale de l'art populaire, IOV, dans la ville autrichienne d'Andorf, avec la participation d'un ensemble d'éminents folkloristes européens, d'importantes études ont fait l'objet de communications donnant lieu à des débats de haut niveau, qui se sont déroulés dans un climat de grande sérénité. Ces études ont traité de l'impact que pourrait avoir l'intégration de migrants issus de multiples cultures et parlant diverses langues sur la culture européenne dans l'ensemble des pays du continent. Le sujet est en effet crucial, il constitue une préoccupation centrale pour ceux qui sont hantés par la pureté de leur propre culture et s'interrogent sur sa capacité à se mélanger aux autres cultures et à interagir avec elles, étant entendu que ces influences venues de l'extérieur et bien d'autres ne pourront à la longue, quoi qu'on veuille, être évitées. Le véritable défi est de les connaître et de se préparer à les accueillir. C'est, en tout cas, ce qui a fait de ce Congrès un événement d'importance qui met la problématique de la culture populaire au cœur des événements et invite à en scruter attentivement les évolutions.

LA CULTURE POPULAIRE, qui est, à notre connaissance, la seule publication arabe en trois langues à être distribuée sous forme papier dans 161 pays et à paraître en six langues sur son site électronique, a dû se confronter à cette occasion à de nombreuses opinions selon lesquelles l'ensemble de la matière qu'elle a présentée aux lecteurs, au cours de ses dix années d'existence, s'inscrit dans une optique excessivement locale qui ne dépasse pas les premières étapes de l'approche scientifique qu'appelle la culture populaire. Les différentes études continueraient ainsi de parler d'un travail de collecte et d'enregistrement qui n'aurait pas atteint l'étape de la classification, de la conservation et de la documentation. Un effort se limitant, en somme, au repérage des premiers indices et à l'extraction des données enfouies dans une matière enregistrée que l'on

Index

19
L'art d'allumer les bougies

21
LES ELEMENTS JUDAÏQUES DANS LA SOURCE DES FONDEMENTS DE LA SAGESSE, OUVRAGE ATTRIBUE A AL BUNÎ L'exemple d'Ahyashrahya

22
LE CONTE POPULAIRE
STRUCTURE ET SIGNIFICATION

24
LE FOLKLORE: UN LANGAGE POUR LA COMMUNICATION ENTRE LES CIVILISATIONS

26
LES ELEMENTS JUDAÏQUES DANS
LA SOURCE DES FONDEMENTS DE LA
SAGESSE, OUVRAGE ATTRIBUE A AL BUNÎ
L'exemple d'Ahyashrahya

28
ASPECTS DE LA CULTURE POPULAIRE
DANS LES POESIES DE BACHAR IBN BURD

30
LES 'AOUACHIR, LES OFFRANDES ET LA 'ULA
Enquête de terrain sur la signification
des activités agricoles dans la région
de Tébessa en Algérie

32
LES JEUX DE MON VILLAGE
ET LES BELLES HEURES DE L'ENFANCE

34
"L'AJUSTEMENT": SA NATURE, SA SIGNIFICATION
ET SES REFERENTS DANS LE DOMAINE MUSICAL
Une explication des normes musicales
et sociologiques de la performance
ajustée au public

36
LA DANSE DE HOUBI:
UN RITE DE PASSAGE
ET DE RETROUVAILLES AVEC
LES TEMPS MYTHIQUES

38
SAVOIRS ET TECHNIQUES DANS
LA PLANTATION DU PALMIER
DANS LA REGION DE MARWI,
AU NORD DU SOUDAN

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
- PDG
- Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Président du comité scientifique
- Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
- Directeur général adjoint des affaires techniques et administratives

Nour El-Houda Badis
- Directrice de la recherche

Membres de la rédaction

- **Husain Mohammed Husain**
- **Hassan Madan**

Sayed Ahmed Redha
- Secrétariat de Rédaction
- Relations internationales

Firas AL-Shaer
- Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
- Traduction de la section française

- Translation website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
- Réalisation Technique

Shereen A. Rafea
- Coordinatrice de Liaison I.O.V.

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle

Volume 11 - fascicule 40 - Automne 2018

Le fabricant de halwa de Bahrein

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:

Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:

IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Awal press

Traditional knowledge and techniques of palm cultivation in Marwi, Northern Sudan

This study describes the environmentally friendly traditional techniques that the Marwi people use in palm cultivation. For example, in order to protect the soil, people do not use chemical fertilisers or machines such as modern tractors.

Farmers in Marwi excel at their craft. They plant seedlings that produce dates like the ones from the source palm tree using traditional farming tools. They separate the seedling from the palm using a crowbar, dig a hole using a hoe, and plant the seedling with the excavated soil to maintain the roots' wetness. They use organic manure as fertilizer and then water the seedling. This process does not harm the environment.

They also use traditional techniques to harvest the dates, namely their hands and a sickle. They preserve the dates by arranging them so that they are exposed to the air and by drying them in the sun.

If we look at the palm tree and the traditional techniques associated with its cultivation in this region, we find that it reflects the environmental conditions, because the palm trees are affected by the environment and by the techniques used in their cultivation. Palm trees only bear dates in a desert climate with high temperatures, low humidity, and no rain, and this climate is prevalent in Marwi.

Planting palm trees is the most important agricultural work in Marwi, because the dates are a source of income. These trees are cultivated in Marwi, but also all along the Nile in the deserts of northern Sudan. People in Marwi use the palm tree to meet their needs, and they have invented several ways to do so. As a result, they have shaped their culture over time, which is reflected in the traditional knowledge and techniques they use to grow palm trees.

Asaad Awadallah

Sudan

Houbi Dance, a reminder of legendary times

The Houbi is a popular group folk dance performed by the people of the Ougarta region in Béni Abbès, which is in Béchar province in south-western Algeria.

Single and married men of different ages and social classes stand in a row facing one or more women. The dance leader stands in the middle of the row, and everyone dances by stamping their feet on the floor, moving their hands and chanting the word "Houbi". At the start of the dance, the men are in a straight line when the dance is slow. As the rhythm intensifies, they move until they're surrounding the female dancer or dancers. The faster the rhythm, the closer the woman gets to the men, and the dance ranges between two movements, one of which is fast and very emotional, while the other movement is slow.

Houbi is also the word that mothers use when they sing to their children. Whenever a Tamazight mother throws her child up into the air, she says "Houbi" before she catches him. The people of Ougarta told us that the male dancers use the word to encourage the female dancer to dance.

This connection with the Amazigh is not strange, because the dance is very old. No musical instruments are used; the rhythm is created by clapping one's hands and stamping one's feet.

The Houbi dance is performed outside, not at home; the people of Ougarta continue to follow their primitive customs and rituals. Everyone, including children, gathers in an area designated for weddings and celebrations (the place is known as 'Habis') to perform the dance.

Houbi is performed at specific times and on special occasions such as circumcisions, weddings, and before people leave for a pilgrimage. However, weddings are the most popular ceremonies because "boys and girls leave childhood behind and knock on the door that leads to the world of adults".

Fatima Daylami

Algeria

Adaptation in music: Sociological criteria for adaptation

The effects of adaptation (which is associated with spontaneous musical performances) on an audience are dependent on practicalities. The adaptation usually meets the desired meaning and goals of the music. The majority of researchers and musicians believe that the spontaneous performance using Western instruments for all types of music is merely an example of adaptation.

The way that Arab music is performed must adapt to the sociological aspects of the musical discourse (for example to elicit sadness or to inspire). The spontaneous performance produces sounds that are recognised and used to serve functions. The way that people respond to such sounds is affected by the climate, environment, their personal tastes, and psychological factors. These factors make the sensory tangible.

Experiments with adaptation involve distinct ethnic features that emphasise the role of the environment and climate, leading to what is known as "cultural ecology". When a musician learns through experimentation, he implements some changes.

The quality of performance is influenced by the composition, maturity and behaviour, and the combination of these contributes to each stage of adaptation.

In conclusion, we realise that in the Arab world, adaptation depends on technical factors and on the musician's ability. The relationship between the technical factors and the musical balance creates what musicians call the "fingerprint". Although there are clear differences among cultures, adaptation is affected by social factors ranging from education to intellectual identity that are translated into music depending on the musician and his skills, and this satisfies many different tastes.

Qassim El-Baji

Tunisia

The games of my village and the magical time of childhood

The first years of an individual's life are the most important, because they build and shape his personality. It is during this time that knowledge and values that will eventually emerge at a later stage of life are being formed. During this period, it is important that the child experiences stability and calm in the family, in terms of social, cultural and economic factors, and in the community. The first period in an individual's life is when the child learns society's values and when he begins to show attitudes and behaviours that evolve as he grows older.

Playing games helps us make the transition from being lonely to being sociable. This change encourages curiosity and gradually reduces self-centredness. If we compare the quantity and types of games we played in our childhoods with those that our children play today, we find that most of the games played today are for individuals and they serve no social function. Our children are becoming more reserved and introverted because many families and individuals in our communities have neglected the importance of children's games. They think that school and the education system will build the child's personality while ignoring the fact that a child's need for play is as important as his need for food, clothing, comfort and safety.

Indulging in material life wastes our time and energy and robs us of beautiful memories. We need individual and collective efforts to document, refine, celebrate and raise awareness of the profound impact of group games and their role in instilling social values.

Nahla Shujaul

Yemen

Awashir, good omens and Alawlah: A field study of the connotation of agricultural activities in Tébessa, Algeria

Rituals, practices and celebrations are part of folk beliefs and cultural heritage. The rituals function as a means of communication with metaphysical forces, and the celebrations held in different seasons are a means of giving thanks for an abundant harvest. These include rituals performed to bestow good omens on neighbours and relatives.

These rituals, which are passed down from generation to generation, are less prevalent due to several factors. In this study, I endeavour to describe and explain these practices.

The study of rituals and their symbols helps us understand what preoccupies the minds of the members of a society. It is a rich field that helps to reveal what is created by people's imaginations and it helps us understand the symbols associated with local events and practices.

These rituals provide fertile ground for ethnological and anthropological study and analysis. The rituals and local practices are all categorised as 'sacred' (which is known in Arab countries in general and in Algeria in particular as the Awashir). They are usually accompanied by other cultural practices within and outside the family. These include circumcisions, marriages, funerals, celebrations of the Prophet Muhammad's birth, fasting days in the month of Shaaban, visits to a shrine to receive blessings from a sheikh, and other folk celebrations associated with agriculture.

Other practices include the Hadhra dance in some local communities, which is performed to expel the jinns and evil spirits, especially on the advent of the holy month of Ramadan. During Ramadan, the devils are chained up because prayer is more powerful. This belief is so common that people in many Arab countries distribute alms and use traditional medicine to protect themselves from jinns and evil spirits.

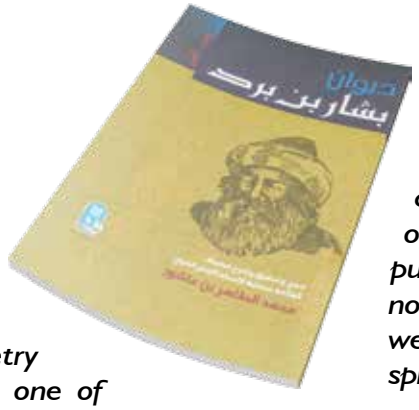
This is done according to a specific timetable, and these practices, whether rituals or celebrations, are performed throughout the year to uphold a treaty with supernatural and natural forces. People believe that performing these rituals will keep them safe.

In this study, I will try to connect two topics of research - philosophy and anthropology - and I will attempt to study the relationship between time and folk culture as reflected in practices, rituals and beliefs.

Ibrahim bin Arafa

Algeria

Folk culture in the poems of Bashar ibn Burd



In this study, we examine the poetry of Bashar ibn Burd, one of the most prominent poets, and the contribution he made to poetry by creating poems for common people rather than just the elite.

This idea has drawn the attention of certain critics, and Najib Mohammad al-Bhabayti addressed it in his well-known book, 'History of Arabic poetry until the end of the third century Hijri'. Al-Bhabayti mentions that Muslim ibn al-Walid, Abu Nuwas and Bashar ibn Burd - the masters of innovation in Abbasid poetry - became pioneers of an important movement when they transformed poetry into a popular discourse that was accepted and enjoyed by the public. These poets took poetry out of the councils, forums and courts, and spread it among the people.

Al-Bhabayti wrote that Bashar created something, but that it was not a genuine innovation in the form of a new type of poetry. It was a new means of expression that made poetry more popular… We have seen this before with Al Walid (he means Al Walid bin Yazid) and his popular school of poetry. Bashar realised that his poetry was as popular as Al Walid's.

After analysing the popularity of Bashar ibn Burd's poetry, we arrived at three important findings:

- *This popularity is mainly a result of expanding the size of the audience. The poetic discourse was no longer directed at intellectuals familiar with literature, or at the rulers, linguists, critics and philosophers and their councils. Bashar and another generation of poets created poetry for the general public, who memorised and recited it. We now understand why his satirical poems were feared, because his version of satire spread quickly among the people.*
- *Bashar's popularity affected the words, structures and images he used in his poems. This is evident in the predominance of his love poems and in his use of popular obscenities. Bashar's poems did not have respectable themes, elegant styles or complex metaphors; they were characterised by the simplicity of their style, meaning and language. The poems were sometimes naïve with light metres and fast rhythms and a strong reliance on the 'Rajaz' metre.*
- *The popularity of Bashar's poetry did not affect his position among poets. He outshone the other poets of his time, especially the innovators. Both critics and narrators agree that Bashar is the leader of the avant-garde poets of his time. He adopted a style that adhered to the traditional origins of Arabic poetry, and that offered a new approach to Abbasid poetry. This modern poetry shocked other poets and critics. The satire reflects his inner conflict about the old and new poetic traditions.*

Bashar removed poetry from its lofty status and made it accessible to the public. Poetry was no longer limited to the courts, councils or literary elite.

Samia Al Duraidi

Tunisia

Dialogue in Children's Songs

Many studies that have focused on observing a child's cognitive and perceptual development have found that children are born with a tendency to question, discover, and search for the unknown, and that they are attracted to rhythmic language.

The child's environment inspires and supports the development of his creative abilities. I see the environment as the incubator for the formation of the child's personality and as a means of helping him integrate into society as a creative and active member when he is older.

In the beginning, the child hears cradlesongs and lullabies, which he repeats until they become part of his imaginary world. This is the beginning of the child's relationship with words with musical resonance and balanced cadences. He associates the words and music with his organic relationship with his mother's heartbeat when he sits on her lap to enjoy her songs and feels safe, secure and deeply loved.

The mother's spontaneous songs convey her society's beliefs and values. The home environment plays an essential role in the child's upbringing and the development of his talent. This environment also helps to develop the child's limitless spatial memory, no matter how old he grows and how society changes.

"The relationships between psychological factors and the environment and between the cultural and the cognitive elements constitute a general cultural concept that includes knowledge, beliefs, language, ethics, customs and laws, as well as all other abilities and customs".

The term "culture" seems to be comprehensive, and it has a great impact on heritage and creativity across all civilisations.

Despite the child's young age, imagination begins to control his awareness of the world because he starts role playing characters and addressing them with a logic that they all understand. As his imagination grows, his knowledge and experience increase.

Because of the importance of psychological, environmental and linguistic development in a child's life, I have tried to highlight developmental aspects that contribute to the function of folk songs in Arab societies in general, and in Bahraini society in particular.

In light of the above, I conclude that folk literature is one source of heritage that establishes an intellectual reference for the generations that shape civilisations.

Abdul Qadir Al Marzuqi

Bahrain

Jewish elements in Ahmad Al-Buni's book Source of the Essentials of Wisdom: The example of 'Ehyeh-Asher-Ehyeh'

This study found that:

- *Source of the Essentials of Wisdom is a popular book about magic. The book is attributed to Ahmad bin Ali Al-Buni, who died in 622 AH, but this study does not date the book to that time and the researcher found no evidence that Imama Al-Buni was the book's author.*
- *Jewish and Muslim writers were known for using the Hebrew or Arabic names of God in their writings.*
- *Beliefs in both religions (Islam and Judaism) have led Jews and Muslims to exchange knowledge about magic, especially in Islamic societies where Muslims coexisted with people from other religions.*
- *Muslim writers had a tendency to use Jewish writings about magic, or perhaps to practice magic with experienced Jewish magicians.*
- *Both Muslim and Jewish writers used the Arabic and Hebrew alphabets to write spells, which supports the hypothesis of duality (a text with dual parallel functions).*

This study investigated the expressions and forms associated with magic in Arabic and Hebrew. The researcher examined the Jewish influence on the book attributed to Al-Buni as evidenced by the use of Jewish names for God written in Hebrew.

The study identified many of the Hebrew origins of names for God, such as Ehyeh-Asher-Ehyeh, malikh, Adonai Sabaoth, El Shaddai and Abarikh, and attempted to explore the multiple versions of one of these names, "ahayah asher ahayah".

The researcher concludes that all the forms of names for God used by the author of Source of the Essentials of Wisdom are borrowed from Hebrew sources such as the Tanakh and other books of the Torah.

Farag Qadri Fakharany

Egypt

The Folktale: Structure and connotation

Like fairytales and legends, the folktale is a distinctive type of story. It is not a general type of tale that falls under the umbrella of other tales, despite what some researchers have stated. The facts, events, heroes and motives differentiate it from other tales.

The functional approach, which focuses on the tale's function and purpose, the thematic approach, which focuses on the story's theme, and the morphological approach, which focuses on the internal construction of the story, can be used to classify and characterise the tale. However, there is still no consensus on the name for this type of tale. Some people still insist on calling it an oral tale rather than a folktale, while others classify it as a riddle or even a myth.

Folk literature and folklore are more democratic than written literature because they spread information, knowledge, and experience to the public without any preconditions. Written literature must be read; this makes literacy a pre-requisite, and excludes an important segment of society.

Because the folktale is not written down, it is subject to frequent additions and deletions according to the context and the narrator's experience; this means it is not "stable". Folktales have no known creator, which means they belong to everyone. The folktale is a type of narrative art that requires listening, rather than the pictures upon which we depend in the current era. Folktales are often associated with grandmothers and mothers, so they offer insights into the way women's minds work.

The study also attempts to answer the following questions: Were folktales originally myths that have been distorted over time, or are they based on popular folk literature such as The Arabian Nights, Kalila and Dimna, Hayy ibn Yaqzan, and Sayf ibn Dhī-Yazan? Are they simply stories from the collective imagination about an event or value that grandparents wanted to pass on to the next generation? What about their themes? Do they separate the audience from reality, given that the weak are always victorious over the strong and that good overcomes evil?

If the folktale is an important source of children's literature, why is it not included in teaching curricula? Is this omission intentional?

Rashid Wadiji

Morocco

Folklore: A language that civilisations use to communicate

Folklore is oral cultural heritage that is transmitted from generation to generation by oral, written, or recorded means. It includes music, literature, drama, visual arts, folk literature, and other practices. These audio, visual and intellectual elements of culture are interconnected, but one of them prevails over the rest.

One of the important branches of folklore, folk literature is also known as oral or expressive literature. The narrator's performance is one of the most important means of communication with the audience.

In this study, folkloric texts are regarded as a source of historical knowledge. Folklore is a science that reveals a people's inherited beliefs and customs. The new generation adapts the old texts to suit their lifestyle and era; folklore is so flexible that it can be updated.

Although folklore is local, it also has a universal nature. The importance of the texts stems from their local nature, but also from their dissemination and ease of circulation. Folk literature is rooted in ancient civilisations, so when one is attempting to understand the relationship between the East and the West, it is very important to study the folk texts of Eastern and Western civilisations for a precise understanding of the peoples.

Although the basic component of a folktale is common to all versions of that tale, when a text moves from one culture to another, it is customised so that it is consistent with the new culture and compatible with the new audience. Therefore, the folktale is subject to multiple readings in different places and times.

Susan Yusuf

Egypt

The Art of Lighting Candles

Recently, the International Organization of Folk Art (IOV) held its 14th European International Scientific Conference of Folk Culture in Andorf, Austria. The conference was attended by folklore researchers from several European countries. The papers presented included important studies on multicultural immigrants and their influence on folk culture in Europe.

This is a very important topic to people who are concerned about the purity of their cultures and heritage, and about their ability to interact with other cultures. Such influence is inevitable, and the main concern is that it should be acknowledged and accepted. The conference was of great importance, because it addresses issues related to folk culture.

As far as we know, the Folk Culture Journal is the only Arabic publication printed in 3 languages and distributed to readers in 161 countries. The Journal's abstracts are available online in 6 languages. At the conference, many people voiced their opinions of the Journal, and criticised it for covering only local issues and for dealing with the early stages of the scientific process – collection and recording – rather than with classification, preservation and documentation. The articles are still about exploring phenomena and discovering hidden issues. Arab researchers have not made any new contributions in terms of collection, documentation and analysis, although there are some barely noticeable signs that heritage will be approached differently in the future.

We were unsurprised to hear this criticism, and we accepted it willingly. It is natural that this scientific journal reflects the larger situation in the Arab world, which is experiencing an existential crisis. In this situation, the first thing that we should emphasise is the overall culture and intellect, and folk culture is only one basic component. When a nation considers the basic components of its culture to be inferior, this is a sign of ignorance and backwardness; until recently, this was the way folk culture was viewed in all Arab countries. It took us a long time to become aware of this serious issue. Then we began to search for that which has been lost over time as a result of negligence. We did this by asking the remaining members of our families what they could recall. Our attempts to do this involved dealing with official setbacks, disputes between nations and sects, and people who were primarily concerned with their own ambitions.

Due to all these conditions, the Arab nations struggled to catch up with other nations in terms of folk culture and other issues. Until recently, in terms of folk culture, Arabs have relied on very limited and under-qualified individual research and studies. Even people with academic qualifications relevant to folk culture became preoccupied with other matters, because the Arab nations lack an official vision to protect, preserve and fund heritage.

Despite all this, we are neither pessimistic nor hesitant. We are still working to realise our goals. The Arab world's noble objectives and initiatives are like candles in the darkness, and some have the ability to light inextinguishable candles.

The Folk Culture Journal is one such candle, and His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa of Bahrain lit this candle because of his nationalism. This candle will continue to shine and send its light across the world.

Our Arab nations will emerge from crisis to revive and accomplish their hopes and dreams. Indeed, Allah has power over all things.

Ali Abdullah Khalifa

Editor in Chief

Index

5
The Art of Lighting Candles

6
Folklore: A language that civilisations use to communicate

7
The Folktale: Structure and connotation

8
Jewish elements in Ahmad Al-Buni's book Source of the Essentials of Wisdom: The example of 'Ehyeh-Asher-Ehyeh'

9
Dialogue in Children's Songs

10
Folk culture in the poems of Bashar ibn Burd

11
Awashir, good omens and Alawlah: A field study of the connotation of agricultural activities in Tébessa, Algeria

12
The games of my village and the magical time of childhood

13
Adaptation in music: Sociological criteria for adaptation

14
Houbi Dance, a reminder of legendary times

15
Traditional knowledge and techniques of palm cultivation in Marwi, Northern Sudan

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture

For Studies, Research And Publishing.

Account number:

IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 - SWIFT: NBOB BHBM -

National Bank of Bahrain-Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
- Director General
- Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Head Of Scientific Committee
- Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
- Deputy Director General Affairs Technical and administrative

Nour El-Houda Badis
- Director of Field Researchs

Editorial Members
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**

Sayed Ahmed Redha
- Editorial Secretary
- International Relations

Firas AL-Shaer
- Editor of English Section

Bachir Garbouj
- Editor of French Section

- Translation on the website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
- Design Management

Shereen A. Rafea
- International Liaison coordinator I.O.V.

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design

And Management

FOLK CULTURE
A quarterly specialized journal

Volume 11 - Issue No. 40 - winter 2018

Bahraini Halwa maker

Subscription Fees

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Other	$70

Printer

Awal press

Folk heritage:

Bahrain's message to the world

FOLK CULTURE

For Studies, Research And Publishing

www.folkculturebh.org

With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)
www.iov.world

Magazine published in Arabic, English and French. And published on the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088
Fax: +973 17400094

Distribution:

Tel: +973 35128215
Fax: +973 17406680

Subscription:

Tel: +973 33769880

International Relation:

Tel: +97339946680

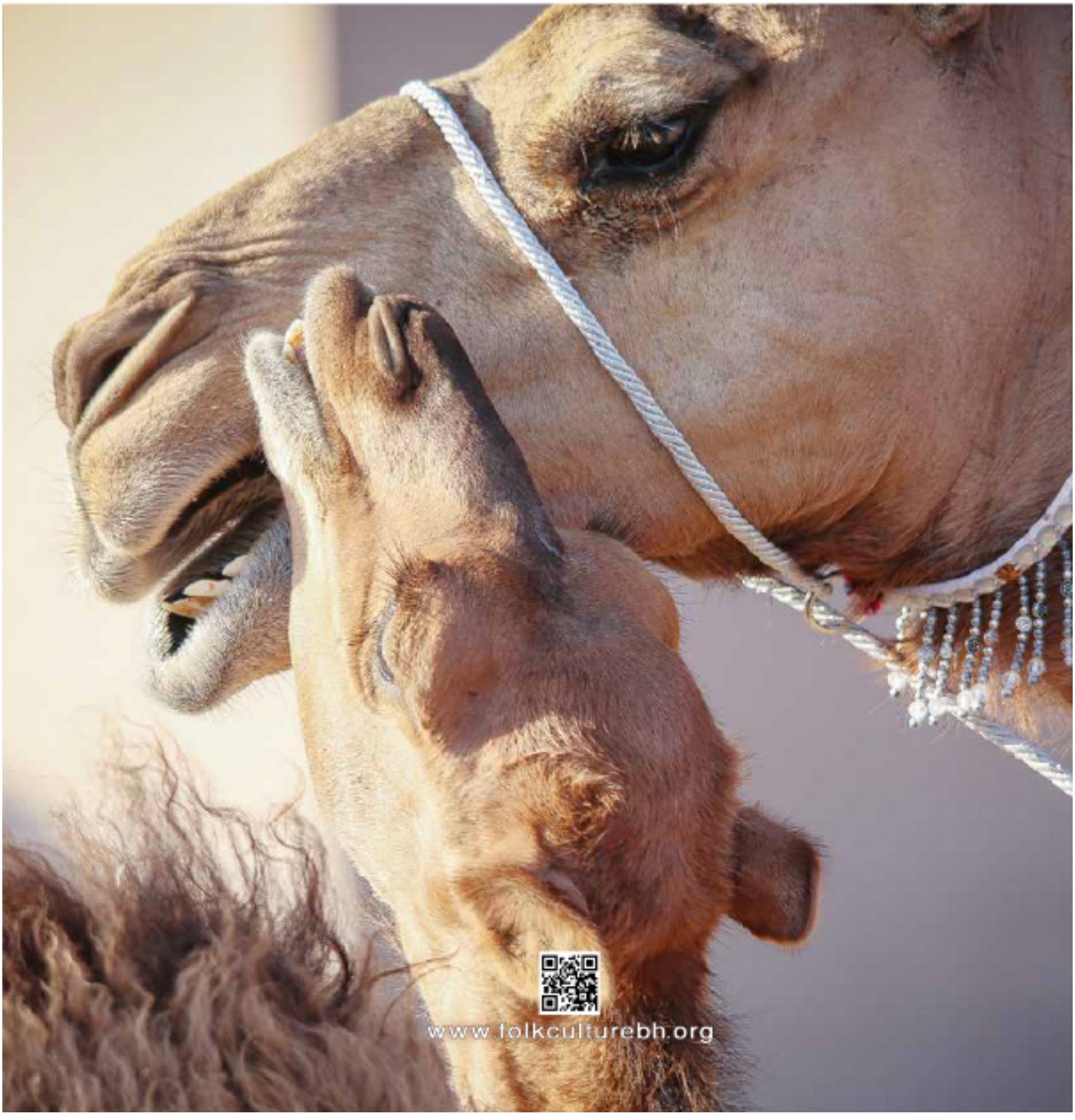
E-mail: editor@folk-culturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 11 - Issue No. 40 - winter 2018



www.folkculturebh.org